الـفـن المـكـمـول

نحو مقاربة جديدة للشعر الملحـون

بسم الله الرحمن الرحيم

تخليداً للذكرى التسعين لتأسيس النادي الجراري

1930 -2020

الفن المكمول

نحو مقاربة جديدة للشعر الملحون

منشورات النادي الجراري، رقم: 92

اللجنة المشرفة على إعداد وتنسيق هذا العمل:

- د. محمد احميدة **- د. مصطفى الجوهري**

- ذ. محمد اليملاحي **- د. منير البصكري**

الكتاب: الفن المكمول، نحو مقاربة جديدة للشعر الملحون

رقم الإيداع القانوني:2020MO3562

ردمك:978-9920-9493-2-3

الطبعة الأولى: 2020

منشورات النادي الجراري رقم: 92

مطابع الرباط نت

Imprimerie RABAT NET

Av. Hassan II Cité Al Manar n° 6/3 - Rabat
05 37 20 46 32 - 06 61 20 37 76
imprimerierabatnet@gmail.com
www.imprimerierabat.com

إهداء

إلى عميد الأدب المغربي

الدكتور عباس الجراري

اعترافاً وتقديراً لجهوده العلمية في تأصيل

هوية الثقافة المغربية

تقديم

د.منير البصكري*

خطوة قيمة وثابتة يخطوها النادي الأدبي الجراري، بفضل جهود عميد الأدب المغربي الأستاذ الدكتور عباس الجراري حفظه الله وباقي أعضاء النادي، تتمثل في تقديم مجموعة من الأبحاث القيمة في مجال الملحون، ساهم بها أساتذة من الجامعة المغربية وخريجيها، يمثلون جيلين من المهتمين بأدبنا المغربي في شقه الشعبي، ينتمون إلى حقول معرفية مختلفة ومتعددة، تحدوهم الرغبة والحماسة والطموح في المساهمة الفعلية في موضوع: يبحث في "شعرية الملحون، ويسعى إلى مقاربة جديدة". وهو اتجاه يربط أدب الملحون بالذكرى التسعين للنادي الجراري، على اعتبار أن رئيس هذا النادي يعد عمدة في هذا الباب، وإليه يعود الفضل في سبر أغوار الملحون، مبرزا خصوصياته ومثابرا على إحيائه والمحافظة عليه بكل إخلاص وتفان.

ولإعطاء الأهمية المستحقة لتخليد هذه الذكرى، انصرفت الدراسات إلى البحث في شعرية الملحون، لفتح آفاق جديدة، تسهم في إضافة حقيقية إلى مكتبة الدراسات الشعبية عامة، ومكتبة الملحون خاصة.

والنادي الجراري إذ يُفسح المجال لإدراج «الفن المكمول»[1] ضمن منشوراته المخلِّدة للذكرى التسعين لتأسيسه، يأمل أن تفتح إسهامات هذه الكوكبة من الباحثين، آفاقاً جديدة، تنظر إلى شعر الملحون بروح أكاديمية، تتوسل بمناهج حديثة، تُسعف في تقديم قراءات، قد تكون أعمق وأغنى؛ وفي نفس الآن، نأمل أن يكون الباحثون الشباب الذين أتيحت لهم الفرصة للمشاركة إلى جانب أكاديميّين متمرّسين، خير خلف للمؤسسين، تحدوهم الرغبة في ترسيخ الأسس، تكون مشفوعة بالتوق إلى التجاوز البنّاء، لإغناء المنجز واقتحام الجديد.

---

* أستاذ جامعي، الكلية المتعددة التخصصات، أسفي، جامعة القاضي عياض.

[1] اقتبست اللجنة المنظمة هذه العبارة من قصيدة «الألفبائية»، للشيخ أحمد سهوم، الديوان، ص، 485، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 2018.

ولعل أهم الروافد الفاعلة في رسم ملامح هذه الموضوعات التي ساهم بها هؤلاء الأساتذة، يمكن أن نجملها في ثلاثة روافد أساسية :

- الرافد الأول، أو ما يمكن أن نعبر عنه بالمعطيات الشخصية. فلقد ظهرت لدى أستاذنا الجليل الدكتور عباس الجراري علامات الاهتمام بالملحون منذ فترة مبكرة، حيث أبدى استعدادات فطرية في الكشف عن جمالية قصيدة الملحون من خلال كتابه: "الزجل في المغرب، القصيدة" والذي قدمه في فترة مبكرة من تاريخ الجامعة المغربية والتي طبعتها توجهات لم تكن تنظر بعين الرضا لمثل هذا الموضوع.

- الرافد الثاني، اجتماعي، إذ كان لما أخذه أستاذنا عن والده سيدي عبد الله الجراري رحمه الله، من طيب الخصال وكريمها، الأثر الأكبر في تحديد ملامح شخصيته.. وبما أن الأستاذ قد لازم النادي الأدبي لوالده منذ طفولته الأولى، فإن ذلك قد عجل بصقل مدركاته وتهذيب ذوقه. فلا غرو أن يتوسم فيه أهلية تدبير واستمرارية النادي الأدبي الجراري.

- الرافد الثالث، ويتمثل في القدرة الفائقة لدى أستاذنا لاستشراف المستقبل الثقافي لبلدنا والتعاطي والتفاعل مع مختلف المستجدات، سواء أكان ذلك في الجوانب العالمة من الثقافة، أم في الجوانب الشعبية وفي طليعتها تراثنا الشعبي ومنه الملحون.

من هنا ندرك أن اهتمام عميد الأدب المغربي بالملحون، هو اهتمام ينبع من أصول راسخة ومتأصلة الجذور في فكره ووجدانه.. علما بأن الملحون تراث مشترك بين روافد الثقافة المغربية العربية والأمازيغية والحسانية والأندلسية، تمتزج فيه اللهجة العامية الراقية، إن صح التعبير، باللغة العربية الفصحى بشعرها ونثرها، ذلك أن لغته تتميز بكل بلاغة العربية من استعارة وتشبيه وجناس وتضمين ولزوميات، وكل ضروب البيان والبديع، يدرك قيمته الدارسون والباحثون والمتذوقون له. فهو يتميز عن سائر الأنواع الأدبية، مدرسية كانت أو شعبية، بمداه الرحب وانسيابيته وقدرته على تصوير بواعث الفعل البشري وردود الفعل وجذور الإرادة الإنسانية في سعيه إلى فتح آفاق جديدة واستشراف معالم المستقبل. وهذا أمر علينا ألا نغفله، لأنه يمثل الأرضية الحقيقية الفعلية في وجدان الناس، ومنه يمكننا الولوج إلى فن الملحون بغية استجلاء مضامينه الغنية، وتذوق معانيه المعبرة، والكشف عن مظاهره الفنية والجمالية.

لقد شكل فن الملحون إرثا حضاريا مغربيا مهما، يعكس هوية وثقافة المغاربة كافة، نبع من صميم المجتمع المغربي من خلال إبداعات الحرفيين الذين استطاعوا إغناء الرصيد الثقافي الوطني بشكل يدعونا اليوم إلى رد الاعتبار لهم عبر تثمين هذا التراث وإعطائه المكانة التي يستحقها .. فهو ما يزال يساير تطور الحياة العصرية ويمثل المرآة الصادقة التي تعكس هموم الناس وتطلعاتهم وطموحاتهم.

فلا عجب إذن أن يشكل الملحون بشعره وشعرائه ومنشديه وفرقه، إرثا حضاريا يفتخر به المغاربة، بل ويساهم في ربط أواصر ووشائج العلاقات الاجتماعية وترسيخ التلاحم الاجتماعي، مما يجعله فنا يستجيب كليا لتعريف التراث الثقافي اللامادي، على حد ما ورد في اتفاقية اليونسكو لسنة 2003 المتعلقة بصون التراث الثقافي اللامادي التي صادق عليها المغرب منذ عام 2006.

لذلك، نسجل أن هناك تحركات حثيثة، وجهوداً كبيرة تبذل من خلال جرد وتصنيف وتوثيق ودراسة نصوص الشعر الملحون. وفي طليعة تلك الجهود، ما بذله ويبذله أستاذنا الجليل عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري، حيث أعطى للملحون المكانة التي يستحقها. ولولاه ما عرف الملحون اليوم هذه الصحوة المباركة. فهو رئيس لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، أنفق الكثير من الوقت والجهد في سبيل أن يشهد فن الملحون نهضة كبيرة، وهي نهضة تقارب اليوم خمسين عاما، وذلك من خلال أعماله الرصينة ودعمه المتواصل للباحثين وتشجيعه الدائم للشعراء والمنشدين والمبدعين والجمعيات المهتمة بفن الملحون. فكل هذه الجهود تستحق الإشادة والتقدير، وتدل على مدى التشبث بأصالتنا واعتزازنا بهويتنا، مما يدل على مستوى الوعي والرقي الثقافي والنضوج الفكري، لما رأى من الفائدة العلمية والقيمة الفنية لتراث الملحون المغربي الذي يشكل مادة خصبة للبحث العلمي على حد ما سنجد في البحوث التي يضمها هذا الكتاب الذي بين أيدينا اليوم . فدعاه ذلك إلى ضرورة الالتفات إلى هذا التراث والعناية به، شأنه في ذلك شأن التراث العربي الفصيح، علماً بأن الملحون ظل ديوان المغاربة، ارتبط حميمياً بالإنسان البسيط ولهجته القريبة من الفصحى ليكون خير تعبير عما يخالج هذا الإنسان في أعماقه. لذلك، شكلت أعمال وجهود الأستاذ الجليل الدكتور عباس الجراري، مدرسة قائمة بذاتها، ساهمت في إشعاع فن الملحون وتداوله وتقريبه للأجيال الصاعدة، وكذا في الكشف عن قيمه الجمالية، إضافة إلى وضع نصوصه الشعرية بين يد الباحثين، مما يستدعي دراسته، خاصة من طرف طلبة

الجامعات المتخصصين في الأدب الشعبي، وهو النداء الذي يردده أستاذنا في كل مناسبة أتيح له فيها الحديث عن الملحون. فلابد من إقحام الجامعة في مجال درس أدب الملحون لاستنباط الكثير من النصوص وتحليلها وتقديمها في أعمال أكاديمية.

لذلك، فإن هذا الكتاب الذي بين أيدينا، هو تتويج علمي لهذه الجهود الحثيثة، وهذا الاهتمام المتنامي بفن الملحون .. وفي ذلك اهتمام بواقعنا الإنساني والثقافي. فالتنمية ليست تنمية القطاعات الاقتصادية والتقنية فقط، بل لا تقل أهمية عن ذلك، إن لم يكن أهم، تنمية القطاع الإنساني والثقافي. فالتنمية الحقيقية، هي تلك التي تقوم أساساتها وتثبت دعاماتها على الإدراك الواعي لثقافة الإنسان وحقائق المجتمع. واهتمام أستاذنا بالملحون، ينطلق من منبع الحرص على ترسيخ الذات ورفض التبعية الفكرية ومجابهة الغزو الثقافي الذي أصبح يتهددنا من حين لآخر.

من هذا المنطلق، يقدم النادي الجراري هذا الكتاب، وهو دراسة أكاديمية للملحون تضاف إلى سلسلة الكتب والأبحاث التي نشرها النادي والتي وصلت اليوم إلى ما يزيد عن التسعين مؤلفا تناولت غير قليل من الظواهر والقضايا التي تدفع إلى التأمل والتفكير، مما يحفز إلى إفادة الباحثين من النتائج التي تحققها هذه المؤلفات القيمة.

إن البحث في شعرية الملحون، يعد مدخلا مهما لإدراك ما لهذا التراث الشعري من قيمة أدبية وفنية.. وهو بحث يستمد أهميته - أولاً - من كونه يتناول موضوعاً أدبياً في ظاهره، فكرياً ثقافياً تاريخياً حضارياً في جوهره، ومن انضوائه - ثانياً - تحت حقوله الشعرية، على اعتبارها موضوعا يعنى بصياغة قوانين الإبداع، أي أنها تبحث جوهر الإبداع في ذات الإبداع. وهذا ما كان قد كشف عنه أستاذنا الجليل الدكتور عباس الجراري في إحدى محاضراته بكلية الآداب بالرباط حين تحدث عن قصيدة الملحون من حيث هي إبداع وتجديد .. قائلا: "ولا شك أن هذا البعد الذي يجعل الشاعر يعانق الوجود كله، يفضي بالعملية الشعرية إلى أن تصبح لها رسالة التعرية والكشف، ليس على صعيد الواقع فحسب، لتجاوزه أو حل إشكاليته وتناقضاته، ولكن كذلك على صعيد الفتح المستقبلي الذي لا يمكن أن يكون إلا رديف التجديد والابتكار، وفي محيط الإنسان ومتعلقات الحياة، من حيث إن المستقبل قرين التطلع والطموح، طالما أنه مفعم بالإشراق والحيوية والحركة المتدفقة المؤججة للأحاسيس والباعثة على الأمل، والدافعة إلى الخصب والنماء. وهي وظيفة تحتوي دون ريب مجال الالتزام بمختلف القضايا التي ينفعل بها المبدع صغيرة كانت أم كبيرة، وكذا بجميع المفاهيم والقيم الإنسانية التي يشعر

بها تضيع أو تزيف. وحين يتشكل الشعر من الالتحام بين جميع هذه العناصر، وكذا من الإلحام بينها وبين تجربة الشاعر في نفس الآن، فإنه يصبح تجاوزا للمحاكاة، بل تجاوزا للتعبير - مجرد التعبير- أي يصبح في النهاية إبداعاً .. وكلما كانت هذه المهمة أو الوظيفة أصيلة، كان الشعر المبدع أصيلاً، وكلما كان التعبير مشحوناً بالرؤى والقيم وعوامل البعث والتحريك، كان ذلك الشعر قادرا على إحداث الفعل القوي المؤثر".

فالشعر الملحون . بطبيعته الإبداعية . هو تعبير حي عن واقع القدرات الإبداعية للمجتمع، كما أنه إبداع يعتمد في أسسه على موروثات ثقافية وحضارية عاشها الشعراء في تواصلهم مع الجماعة التي ينتمون إليها، وهو أيضا تعبير عن ثقافة المجتمع بمعطياته الفنية والحضارية والثقافية. وهذا التواصل يتم أساسا من خلال عملية الإبداع.

وتأسيسا على هذا الأمر، فالعملية الإبداعية لدى شعراء الملحون المغاربة، ليست إيجادا من عدم، وإنما هي نظرة جديدة إلى الأشياء، بعد أن اختزن لا شعورهم مختلف ذكرياتهم وتجاربهم وخبراتهم. ومن ثمة، جاءت قصائدهم لا تسجيلا لما أدركوه من قبل، ولكن الوعي واللاوعي اشتركا معا في بناء هذه القصائد التي أصبحت متعددة الوجوه والمعاني والمستويات، يفهم منها كل قارئ حسب تكوينه الثقافي والفني.

من هنا، تبرز أهمية صدور هذا الكتاب وكذا أهمية وقيمة الموضوعات التي تناولها، حيث يسعى إلى تقديم مشهد متكامل لشعرية الملحون كما استوت في أعمال شعراء هذا التراث الأصيل، مراعيا في ذلك عنصر التنوع وذلك في سياق مقاربة جديدة لقصيدة الملحون وما لها من خصائص بدءا من الوقوف عند موضوع الشعر الملحون في المغرب من خلال تقديم دراسة تركيبية تكشف عن المنجز العلمي في مجال الملحون وحدود إسهامه في تقوية ودعم الثقافة المغربية عموما. وتكفي الإشارة إلى أن كتاب "القصيدة" للدكتور عباس الجراري يعد حدثا مفصليا في تاريخ الأدب المغربي، وإسهاما في نهضة عربية قومية أصيلة .. ونتاجا لحركة فكرية نقدية تمتلك مشروعا تأسيسيا جديدا ساهم بشكل كبير في وضع بنية خطاب متكامل للشعر الملحون المغربي. إضافة إلى ما لمقدمات دواوين موسوعة الملحون التي أصدرتها أكاديمية المملكة المغربية من أهمية تتصل بالمتن الشعري والبعد المنهجي المناسب، وذلك من خلال الجهود الكبيرة التي بذلها الدكتور عباس الجراري في معالجة ما طرحه من ظواهر وقضايا في متن المقدمات.

إن الاقتراب من عوالم الملحون الإبداعية، كان الدافع الأساس للعناية بفن الملحون جمعاً وتحقيقاً وتدويناً، نظراً لما له من سمات جمالية وأبعاد إنسانية بين باقي الأجناس التعبيرية الأخرى، كشف عنها اشتغال الحاج أحمد سهوم من خلال ما قدمه من أبحاث عن القصيدة الملحونية الحديثة مفهوما وممارسة.

ولولوج عوالم الملحون الرحبة والغامضة، كان لا بد من تقديم قراءة جديدة للغة الملحون من شأنها أن تساعد وتمهد لفهم جديد لشعرية الملحون، كما تساعد أيضاً على دراسة الجوانب البلاغية والمجازية والمعرفية انطلاقاً من بعض النظريات الحديثة في مجال اللسانيات المعرفية وعلم النفس المعرفي وما إلى ذلك من العلوم والمعارف الحديثة.

وعن لغة الكلام الملحون بين الأصيل المغربي والوافد الأندلسي من خلال التناص اللغوي وبعض بنياته الدالة وتوظيف الأصيل في الوافد، يتبين أن التناص في الكلام الملحون يكشف عن لغة الوجود التي تواصل بها شيخ الملحون مع المجتمع، سواء من خلال التوظيف الأصيل أو من خلال استنبات اللغوي الوافد أي حين يلتقي الكلام الملحون مع موسيقى الآلة.

وفي مقاربة حديثة تخص تحليل الاستعارة في خطاب الملحون، انطلاقاً من أهم ما قدمه المنجز اللساني والبلاغي الحديث من مفاهيم إجرائية وأدوات تحليل منهجية في فهم شعرية هذا الخطاب المتفرد في مبناه ومعناه، يظهر أن اللغة الاستعارية تنبني على استعارة أولية تتأسس عليها استعارات نووية موالية للأولى، ومشابهة لها في التركيب ومتعالقة معها في الدلالة، ما يحقق لقصيدة الملحون تماسكها التركيبي وانسجامها الدلالي.

وللتعرف إلى البنية الدلالية والكيفية التي تساهم بها قصائد الشيخ أحمد سهوم في إبراز البعد الصوفي في ديوانه، وضمن مقاربة لسانية معرفية تعتمد على نظرية الاستعارة التصورية، تم تقديم نماذج من الشعر الصوفي تتناول استعارة النور في ديوان أحمد سهوم.

وللقارئ الكريم أن يطلع على باقي الموضوعات التي يزدان بها هذا الكتاب، وكلها تكشف عن إبداعية قصيدة الملحون في بنيتها ونسيجها الشعري. وهي إبداعية لا يمكن إلا أن نصفها بالممارسة الشعرية. وهذا دليل على أهمية الملحون، إذ لولا إبداعيته لما كان له

أي قبول .. ذلك أن هذه الإبداعية لا تقل أهمية عما بلغه الملحون ذاته من خلال تنوع أشكاله وتعدد مضامينه وتميز لغته وتفرد فنيته.

لا تفوتني الفرصة في هذا التقديم المتواضع دون أن أتوجه بالشكر والامتنان إلى عميد الأدب المغربي أستاذنا الدكتور عباس الجراري لإتاحة هذه الفرصة، المرتبطة بالذكرى التسعين لتأسيس النادي الجراري، لإدارة البحث حول الملحون. في سياق مقاربة تسعى للجديد، وهي مبادرة تستحق كل التنويه والتقدير شاكرين في نفس الآن كل الأساتذة الباحثين الذين ساهموا بدراساتهم القيمة في هذا السِّفر، ومنوّهين بما بذلوه من جهود لتمكين اللجنة المشرفة على هذا العمل، من التوصل بمشاركاتهم في الزمن المحدد لذلك، رغم الظروف الاستثنائية - ظروف الحجر الصحي- التي تم فيها إنجاز هذا العمل.

كما يسعدني أن أثمن عاليا الجهود التي بذلتها اللجنة المنظمة التي احتضنت فكرة هذا المنجز العلمي وأحاطته بالرعاية الشاملة.. كما لا تفوتني هذه الفرصة لأجزل الشكر والتقدير للسيدة حميدة الصائغ حرم أستاذنا الجليل، لرعايتها الدائبة والمتواصلة دون كلل أو ملل للنادي الجراري وإشرافها المتميز .. فهي التي تهيئ مناخ وأجواء مجلس النادي لتجعل منه روضة غناء. ومهما قلنا في حق الأستاذة الجليلة السيدة حميدة، فلن نوفيها حقها.

وبعد، فإن ذكرى النادي الأدبي الجراري، ستبقى جزءاً من فعاليات ثقافية وعلمية وإبداعية متنوعة يقوم بها هذا النادي العريق برئيسه وجميع أعضائه ممن انضووا تحت لواء هذه المؤسسة العلمية التي جعلت أبوابها مفتوحة أمام كل المؤهلين للعضوية في النادي دون شروط مسبقة، سوى ما لهم من كفاءة في العطاء الفكري والإبداعي.. ونأمل أن يستمر هذا التواصل والعطاء لتحقيق الآمال المنشودة.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

منير البصكري

أسفي في : 25 ذي القعدة 1441 هـ

الموافق 17 يـولـيـوز 2020 م

الشعر الملحون في المغرب: قراءة تركيبية

د.منير البصكري*

ننطلق في هذا الموضوع مما كان قد دعا إليه أستاذنا الجليل الدكتور عباس الجراري - حفظه الله- حين أشار إلى تعميق البحث العلمي في فن الملحون، من أجل تجديده وتطويره، وهو أمر يتطلب تضافر جهود مجموعة من الباحثين، وذلك نظراً لتشعب أغراض ومجالات الملحون.

قبل ذلك، لا بد أن نشير في بداية هذا الموضوع إلى أن الأدب الشعبي، يشكل جانباً ضخماً من تراثنا الشعبي، وكنزاً زاخراً بأغنى الأنواع الأدبية التي تعد مرجعاً أميناً لدارس الآداب الإنسانية، ومؤرخ العادات والتقاليد الشعبية والقيم الاجتماعية. فهو إذن صورة تعكس جانباً مهماً من جوانب حياة الشعب في لحظات إبداعه، وفترات مرحه، وتأجج عواطفه.

وكما لا يخفى، فهناك جوانب كثيرة يتسم بها الأدب الشعبي، من حيث الشكل أو المضمون .. ومن هذه السمات: اللغة، الموضوع، الشكل، العفوية والتلقائية، بمعنى أنه يساير الفطرة أكثر من الأدب الرسمي، وتتجلى هذه الفطرة في حبك الأدب وطريقة إبداعه المتغيرة من بيئة لأخرى، ومن زمن لآخر. من هنا أكد الأستاذ أحمد رشدي صالح "أن الأدب الشعبي أكثر صدقاً في إعطاء الصورة الحقيقية للعملية الاجتماعية. ومن هذه السمات، نستطيع أن نحدد للشعبية معلمين أساسيين هما :

- الانتشار أو التداول، بحيث يشمل هذا الأدب كل طبقات المجتمع، وذلك بعكس الأدب الرسمي.

- التراثية أو الخلود، على اعتبار أن هذا الأدب يستطيع أن يطفو فوق سطح الزمن ليقابل كل عصر بنفس الجدة والحيوية، ويلتقي مع كل جيل بنفس الانفعال والتأثير[1]".

---

* أستاذ جامعي، الكلية المتعددة التخصصات، أسفي، جامعة القاضي عياض.

من هنا تأتي مسؤولية الباحثين في مجال الأدب الشعبي بشكل خاص، أي في دراسته بشكل جدي ووضعه تحت مجهر النقد التحليلي، لمعرفة امتدادات الأمة، المادية والمعنوية والقيم والمفاهيم والتصورات والاتجاهات التي كانت أساسا لثقافتها.

ولا يخفى أن الملحون هو العمود الفقري لهذا الأدب، ومن ثمة، حظي بعناية غير قليل من الباحثين والدارسين، فظهرت الدراسات المتخصصة التي تتناول الشعر التعليمي في التوحيد والسيرة النبوية والمنازل الفلكية، أو تلك التي تناولت الجفريات وشعر الألغاز والشعر الفكاهي، إلى جانب وصف الطبيعة ومجالس الأنس والمرح، ثم الغزل والنسيب والخمريات والهجاء وكذا الشعر المسرحي والرحلات الخيالية، في حين تناولت الدراسات الأخرى، اللغة والبلاغة والتخييل وغيرها من الموضوعات، في الوقت الذي يكاد يغيب جانب مهم، لم يحظ، لحد الآن، بالدراسة والنظر والتمحيص، يتعلق الأمر بنقد الشعر الملحون، حيث كان نصيبه من البحث والدراسة ضئيلا مع أهميته واتساع مداه. ومن ثمة، بقيت كثير من جوانبه مطوي الصفحات، مجهول الأفق، مظلم الحواشي.. وحتى الأبحاث التي تناولت هذا الشعر، يتبين أنها عالجته من زوايا مختلفة، وتحكمت فيها رؤى متباينة، وكأن تناول النقد في الشعر الملحون، لا يرقى، كله أو بعضه، إلى مستوى البحث والكتابة النقدية القائمة على كفاية نظرية ومنهجية. ولتأكيد هذه الحقيقة، نستعرض جانباً من الأبحاث من خلال نماذج في البحث نذكر منها ما كتب من :

أ- مؤلفات في فن الملحون

ب- أبحاث جامعية

ج- مقالات.

لا نشك في اعتبار الثقافة الشعبية مكوناً أساسياً من الثقافة المغربية، ومن هذا المنطلق، اشتغل غير قليل من الباحثين المغاربة على هذا الموضوع في طليعتهم أستاذنا المرحوم الدكتور محمد بنشريفة الذي حقق ملعبة الكفيف الزرهوني ونشرها في كتاب مستقل . فهي تعتبر نمطاً مبكراً من الشعر الشعبي. كذلك نذكر أستاذنا الجليل الدكتور عباس الجراري الذي يعود إليه الفضل في الكشف عن مقومات الشعر الملحون، حيث أبان من خلال كتابه "القصيدة" عن أهم الخصائص الأدبية والفنية التي تعرفها قصيدة الملحون. أما الأستاذ محمد الفاسي، فكان من الأوائل الذين عملوا على جمع الكثير من نصوص الملحون، حيث تمكن من إصدار الأجزاء الستة من "معلمة الملحون" التي

اشتملت على الدراسات والبحوث التي أجراها على هذا الشعر والتي احتوت تراجم وتعريفات بعدد كبير من شعراء الملحون. وفي السياق ذاته، نذكر بعض الجهود العلمية الرصينة لأساتذة باحثين، على حد ما قام به الدكتور محمد مفتاح حين اشتغل على البنية الإيقاعية لشعر الملحون، أو ما قام به الدكتور سعيد يقطين الذي اشتغل على "الملعبة" بشكل تفاعلي. نذكر أيضاً العمل الذي قدمه المرحوم سيدي عبد الله كنون الذي يعتبر من السباقين في مجال الاشتغال على قصيدة الملحون، حيث تناول قصيدة "خصام الجواري العشر" للشيخ علي بن داود، والتي قرأ بها نص المقامة الحضرمية لعبد المهيمن والتي اعتقد أستاذنا امتياحها من قصص ألف ليلة وليلة، حتى اطلع على قصيدة الشيخ داود، وخلص إلى أن القصة هي من وحي خيال الأديب الشعبي. ففكرة المقامة الحضرمية حسب ما وصل إليه أستاذنا سيدي عبد الله كنون رحمه الله، مستوحاة من فكرة شعبية امتاحت واستفادت من النص الزجلي لابن داود. وهذا جعله يصف الأدب الشعبي بالغنى والتنوع، مستشهداً بروائع "الحراز" مفخرة الشعر الملحون. وهكذا توالت الدراسات والبحوث في مجال الملحون. لننظر أولا في الكتب التي ألفت حول الملحون، وفي طليعتها كتاب أستاذنا الجليل الدكتور عباس الجراري رائد البحث في هذا المجال. ويتعلق الأمر بكتاب "القصيدة"[1] مكرر.. وقد كتب في مرحلة كان لا بد فيها من تقديم عمل يهدف بالأساس إلى التعريف بفن الملحون .. لأن الملحون وقتئذ كان حبيس الذاكرة وكنانيش بعض المهتمين ورفوف الخزائن الخاصة والعامة وزوايا المكتبات، فقد ظل ردحا من الزمن حبيس الصدور، موزعاً هنا وهناك، كما لو كان منبوذاً لا يعنى به ولا يكترث له.. بينما هو العمود الفقري للأدب الشعبي المغربي، والصورة الحقيقية للواقع الشعبي بكل شؤونه وشجونه. لذلك، كان عمل أستاذنا الجليل خطوة كبيرة وجادة للتعريف بفن الملحون وتقديمه. وهذا ما يؤكده في قوله: "هو أدب يغرينا ويجذبنا إليه[2]".. فهو إذن "صورة الشخصية الوطنية.. ودراسته تعزيز لإقليمية الأدب وتقرير لمذهبه.. وأنه مكمل للأدب المدرسي.."[3].. وبذلك، تولى عميد الأدب المغربي حفظ هذا الأدب، فأولاه الاهتمام البالغ والعناية الكافية منذ وقت مبكر، على الرغم من موقف المثقفين في المغرب آنذاك، ممن أنكروا عليه الاشتغال بهذا الموضوع.. وهذا ما يؤكده في قوله: "ورأينا أن تكون دراستنا للزجل وصفية تسجيلية نقصد منها في المقام الأول إلى التعريف بالزجل تقريراً وتحليلاً دون محاولة لمقارنته بالأدب العربي أو أدب اللهجات العامية الأخرى.."[4]. وعلى الرغم من ذلك، انبرى الدكتور عباس الجراري وبهمة عالية لإدارة البحث حول الملحون، لأنه كان يدرك ما لا يدركه غيره، وإيماناً منه بعمق الاعتزاز

بالانتماء القوي لهذا الوطن، وبصيانة الذاكرة الوطنية، وترسيخ مقومات هوية الشخصية المغربية التي ما فتئ يعمل جاهداً من أجل إبرازها وتربية الأجيال على التشبث بها.

ومن المؤكد أن كتاب "القصيدة" رصيد علمي وأدبي، تعتز به مكتباتنا الخاصة والعامة، إذ لا مجال للاستغناء عنه.. كتاب يؤرخ ويوثق ويصف ويحلل لشعر اعتبره الكثيرون أدباً متميزاً وذخيرة المغرب الأدبية والفنية بامتياز. لذلك، يمتلك عمل أستاذنا الدقة والجدة والأصالة وكل مقومات البحث العلمي الرصين. ولعل الصفة العلمية الموسوعية لأستاذنا، زادت من قيمة هذا الكتاب، وجعلته فريداً في بابه، نفيساً في محتواه، جديداً في نهجه، متميزاً في أسلوبه.

ولا يخفى أن المؤلف اعتمد في تأليفه لهذا الكتاب على مصادر متعددة ومتنوعة، منها ما يتصل مباشرة بموضوع الدراسة أو الأخذ عن أشياخ الملحون سواء منهم الشعراء أو الرواة والحفاظ وغيرهم، أو التعامل مع النصوص بين ما هو مطبوع منها أو مخطوط، إضافة إلى النصوص المروية بواسطة التسجيل الصوتي والتدوين الكتابي، إضافة إلى هذا كله، ما كتب باللغة العربية خاصة الموشحات والأزجال واللهجات والتاريخ والتراجم، بغية استخراج ما يسعفه في هذا الموضوع. أما المنهج الذي اعتمده في الدراسة، فهو المنهج نفسه الذي يدعو له في دراسة كل أدبنا وتراثنا عامة، ويتلخص، كما يقول أستاذنا الجراري في أربع مراحل، هي :

- التعرف إلى المصادر والتعريف بها، بوضع فهارس لمخطوطات الخزائن..
- إخراج النصوص مجردة أو محققة إن أمكن ..
- دراسة هذه النصوص دراسة تحليلية تقوم على الوصف والتقرير.
- دراستها دراسة نقدية ومقارنة ..[5]

إن كتاب "القصيدة" غني بمادته، غزير بمعلوماته عن فن الملحون بالمغرب كأحد ألوان الأدب الشعبي وأنماطه، ما يزال يغري بالبحث، إذ تنكشف من حين لآخر جوانب وضاءة من هذا الفن الرفيع الذي اجتمعت له عناصر الأصالة والجدة، وتمثلت فيه عبقرية الشاعر الشعبي المغربي بكل ما فيها من غنائية وأخيلة وإحساس بالحياة.

حقاً، إن هذه المادة الشعرية الهائلة التي يزخر بها كتاب "القصيدة" توحي لنا بأهم ملامح الشعر الشعبي في مختلف الأغراض التي تناولها شعراء هذا اللون الأدبي، وهي مادة حية، على اعتبار "أن قصيدة الزجل التي اشتهرت بقصيدة الملحون، هي أهم ألوان الأدب الشعبي المغربي، لغزارة مضامينها وتنوع أشكالها وتعدد مظاهرها الفنية، إضافة إلى وضوح كثير من ملامح مسيرتها التاريخية، وإقبال الشعراء عليها وكذلك الجمهور ممن له ولع شديد بالملحون. ومن ثمة، اتسمت بخصب في مجال الإبداع، تبلورت مظاهره في محتوى غني وإطار متجدد، نتج عنهما غنى وتجدد في اللغة التي توسل بها الشعراء في التعبير، سواء ما كان منه يمس الأغراض المختلفة التي تناولوها، أو ما كان ينصب على المصطلح الفني والنقدي الذي حددوا به مقاييس النظم، وميزوا به معايير الإنشاد، في إبداع حر تارة، واقتباس تارة أخرى من اللغة المعربة، الغني أدبها نقداً وعروضاً وبياناً وبديعاً .."(6).

وهكذا ندرك أن لقصيدة الملحون مذاقاً خاصاً، يختلف عن الأدب المدون بالفصحى، وذلك بما تتميز به من سهولة في التعبير، وسلاسة في اللفظ وسلامته، تستمد موضوعاتها من أقرب الأشياء إلى الإنسان، كما تختار من اللغة العربية الفصحى أسهل الألفاظ كأداة للتعبير، ومن حياة الإنسان اليومية نمطاً من أنماط التفاعل والتجاذب وبذلك، يبقى الشعر الملحون نوعاً من أنواع الأدب الشعبي المغربي الحي والمتفاعل، وهو ما يؤكده المؤلف في معرض رده على أولئك الذين أنكروا عليه اتخاذ الزجل موضوعاً لأطروحة جامعية. يقول: "ولعلنا إذ نؤكد لهؤلاء جميعاً أن الأدب الشعبي جزء ركين من التراث، وأنه تعبير عن مقومات الشخصية الوطنية والذاتية الجماعية، وأن الاهتمام به اهتمام بهذه الذاتية وتلك المقومات، وأنه لو لم يكن كذلك ما حاول الاستعمار أن يعنى ببعض جوانبه ليتسنى له أن يتسرب من خلالها إلينا ليفهم عقليتنا ويدرك أعماق ثقافتنا وأصول حضارتنا لينسفها من الأساس"[(7)].

إننا ونحن نقرأ كتاب "القصيدة" ندرك صبر المؤلف الدؤوب في التعامل مع مادة الكتاب، وهي كثيرة ومتشعبة، مختلفة ومتعددة، نرى من خلالها رسماً كاملاً لكل ملامح الشعر الملحون، مما يجعل هذا الكتاب نمطاً مهماً من التأليف الرصين في مجال أدبنا الشعبي بالمغرب.. ذلك أن المؤلف انتقى من الشعر الملحون نماذج وجد فيها عوناً على إثبات منهجه، وهو منهج وصفي تسجيلي يعطيه إطاراً قادراً على أن يتمثل الأدب المدرسي من جهة، والأدب الشعبي من جهة ثانية، وذلك انطلاقاً من إيمانه بضرورة عدم وجود

هوة بينهما. فهو إذن منهج يتشكل عنده في إطار ومحتوى، أو نوع وكيف. وهي عناصر أسعفته كثيراً في دراسته لموضوع القصيدة الزجلية في المغرب، حيث اقتضت منه معالجة هذه الظاهرة الأدبية بفكر نقدي، يستند إلى الواقع، وبجدلية وموضوعية تعتمدان على معطيات استقرائية واستنتاجات منطقية، بعيداً عن كل موقف تبريري.

وبذلك، حقق المؤلف لهذه الدراسة نتائج جيدة، في طليعتها الكشف عن هذا التراث الشعري وعن مخزونه المشتت هنا وهناك، وعن الدلالات الفنية وما ينبثق عنها، كما حقق رسوخ وسمو وأصالة الشعر الملحون من خلال وصف ظواهره وتعليلها والبحث عن بواعثها الخفية والظاهرة، القريبة والبعيدة.

ولعله قد استبان لنا من خلال الاطلاع على الكتاب، قيمته وأهميته في حقل الدراسات المغربية التراثية، خاصة ما يتعلق بأدبنا الشعبي. فهو كتاب مدعم بالوثائق والنصوص، مما يجعله نتاجاً علمياً يستمد طبيعته ومقوماته من الموضوع نفسه.. وبالتالي، فهو مصدر وثيق أمين، إضافة إلى أن نماذجه الشعرية منتقاة من مصادرها الأولى، وطبيعي أن هذا المنحى خليق بأن يجعل من كتاب "القصيدة" أثراً قيماً، متميزاً عن باقي التآليف الأخرى..

وعلاوة على كتاب "القصيدة" نذكر مؤلفات الأستاذ محمد الفاسي، وفي طليعتها "معلمة الملحون" التي نشرتها أكاديمية المملكة المغربية. فهي تتألف من خمسة مجلدات، بدأ صدورها ابتداء من عام 1986 .. كان - رحمه الله - ينوي أن يصدرها في عشرين جزءاً، غير أن ما نشر منها لا يتجاوز خمسة أجزاء وهي:

- القسم الأول من الجزء الأول، ويتضمن تعريف الملحون وموضوعاته وعروضه، مع التذكير بأنه سيتناول في الباب الخامس لغة الملحون، لكنه لم يورد لا الباب ولا الموضوع.

- القسم الثاني من الجزء الأول، ويتضمن أعاريض الملحون الأربعة والسرابة..

- الجزء الثاني . القسم الثاني، ويتضمن تراجم شعراء الملحون.

- الجزء الثالث، ويتضمن روائع الملحون من نوعي القصيد والسرابة لمشاهير الشعراء الشعبيين في المغرب.

- ومائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية، وهو ما كان يفترض أن يحمل اسم الجزء العشرين في خطة المعلمة التي أوردها في صدر القسم الأول من الجزء الأول، مما

يشير إلى تداخل في الإعداد والتخطيط أو النشر ، وقد يعود ذلك إلى الظروف التي كان يمر منها مباشرة قبل وفاته رحمه الله.

لقد بذل الأستاذ محمد الفاسي في هذا العمل مجهوداً كبيراً بالنسبة للشعر الملحون.

فقد أثبت أسماء جميع الشعراء المعروفين، واجتهد في تحقيق تراجمهم[8]، كما جمع غير قليل من النصوص، إضافة إلى أنه استطاع اكتشاف واستخراج القوانين العروضية الدقيقة التي يخضع لها الشعر الملحون. والأستاذ محمد الفاسي بتبحره في علمي الأوزان والقوافي، وبسعة إدراكه لخبايا الشعر الملحون، لم يكن باحثاً مبدعاً فقط، ولكنه كان أكثر من ذلك، كان باحثاً في إحساسه بجماليات قصيدة الملحون، ومبدعاً في تعامله مع النصوص الشعرية، انطلاقاً من معرفته ودرايته الحصيفة بالملحون، وإحاطته الرصينة بمكونات ومقومات وأصول هذا الشعر من حيث كونه فن حي ومتحرك، يكشف عن عناصر الأصالة في ثقافة الشعب المغربي.. يؤكد أصالته في أشكاله وقوالبه التقليدية وأبعاده الفنية مما جعل الكثيرين يتغنون به في كل ربوع هذا الوطن، حيث عرف حضوراً وتميزاً في عدة مراكز يمكن اعتبارها مدارس تخرجت منها أفواج من خيرة الشعراء في مقدمتها تافيلالت، ذلك أن صحراءها كانت الموطن الأول لفن الملحون حيث نبغ أوائل شعرائه.

ونحن نتحدث عما كتب من مؤلفات في فن الملحون، لا ننسى ما نشره الأستاذ الشاعر المبدع الحاج أحمد سهوم خاصة كتاب: "الملحون المغربي"[9]. ففي هذا الكتاب، أكد المؤلف على ضرورة إيلاء الملحون ما يستحق من عناية واهتمام، كما أكد في الآن نفسه على قيمة ومكانة الملحون في إبداع المغاربة، نظراً إلى غناه، سواء على مستوى مضامينه أو على مستوى أشكاله، باعتباره مكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة المغربية. وقد أقام المؤلف هذا الكتاب على ثلاثة فصول، فتحدث عن الشكل في فن الملحون، متتبعاً أوزان القصائد التي لا تعتمد إلا الصدر والعجز فقط (لمبيت)، أي مدرسة الملحون العمودي، كما تتبع القصائد التي يتكون البيت الواحد فيها من ثلاثة أشطار فأربعة فخمسة لينتقل بعد ذلك إلى شعر الوحدات العروضية من قبيل، مكسور الجناح والسوسي الذي لا يخضع في انسيابه لا لوزن ولا لقافية، وهو "النمط الذي تيسر معه الحكي واستقام به السرد.." فقد أراد الشاعر الجيلالي امتيرد أن يكون هذا البحر (السوسي) غاية اليسر ومنتهى البساطة. بعد ذلك، ينتقل الكاتب للحديث عن السرابة التي "هي سرب من الأوزان يتلاحق بسرعة فائقة وفي انسجام بديع رائع.." إضافة إلى ما

سبق، عالج المؤلف بعض أشكال الملحون الأخرى من قبيل، مطيلعات والعروبيات والسارحة، معرفاً بها وموضحاً لها من خلال نماذج شعرية اختارها بعناية فائقة لتقريبها من المتلقي بكل سهولة ويسر.

أما في الفصل الثاني من هذا الكتاب، فقد حدد المؤلف الموضوعات الرئيسية التي تناولها شعراء الملحون قديماً وحديثاً، من ذلك: التوسلات، المدائح، الوصيات، الربيعيات، العشاقي، الخمريات، الترجمة، الرحلات والمراسلات.. بينما تناول في الفصل الثالث البديع والجناس والتضمين والتجريد واشتقاق لزوم ما لا يلزم، إلى جانب الحديث عن الاستعارات والتشبيهات والتعبيرات المجازية ممثلاً لذلك بما يفيد من النصوص الشعرية.

ولا بد من الإشارة إلى أن الحاج سهوم قد اعتبر هذا الكتاب "بداية الطلب ونهاية الأرب. بداية الطلب بالنسبة للباحثين والدارسين وكل المهتمين، لأنه اليخت الذي يمكنهم الإبحار به في كل بحار الملحون والعودة منها بألف خير وسلامة، وهو يخت متقدم الصنع، ويقدر على الغوص إذا لزم الأمر. ونهاية الأرب بالنسبة لعشاق الملحون وهواته، بل وحتى بالنسبة للقارئ قصد الاطلاع، أو الذي يقرأ من أجل الفرجة أو المتعة.."[10].

ويبدو أن المؤلف قد تمكن فعلاً من استيعاب وتمثل هذا الموروث الشعري المغربي، حيث جمع بين تجذر معرفته بالملحون وكذا اطلاعه على الأدب والفكر العربي القديم والحديث، مستثمراً معارفه التي استمدها من الثقافتين الشعبية والعالمة.

وإذا كان الملحون يعد ديوان المغاربة، يعكس رؤاهم وتوجهاتهم وتجاربهم الحياتية، فإن أكاديمية المملكة أولت اهتماماً كبيراً لهذا الموروث الثقافي، فوضعت "موسوعة الملحون" التي يشرف عليها أستاذنا الجليل الدكتور عباس الجراري. وهذه الموسوعة ستعيد الاعتبار إلى كبار شعراء الملحون منذ القرن السادس عشر. وقد صدر منها لحد الآن أحد عشر ديواناً في طليعتها ديوان الشيخ عبد العزيز المغراوي[11]، تلته الدواوين الآتية :

- ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد[12]
- ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين[13]
- ديوان الشيخ عبد القادر العلمي[14]
- ديوان الشيخ التهامي المدغري[15]

- ديوان الشيخ أحمد الكندوز[16]
- ديوان الشيخ أحمد الغرابلي[17]
- ديوان الشيخ ادريس بن علي الحنش[18]
- ديوان السلطان المولى عبد الحفيظ[19]
- ديوان الشيخ الحاج محمد بن علي الدمناتي المسفيوي[20]
- ديوان الشيخ الحاج أحمد سهوم[21]

بهذا العمل الكبير، تسعى أكاديمية المملكة إلى الحفاظ على هذا التراث العريق بما يساهم في أصالته وتحديث أداءاته، جمعاً وتحقيقاً ودراسة ونشراً، وذلك من منطلق أن الملحون سجل حي للذاكرة الثقافية والفنية والاجتماعية، وذاكرة أيضاً للوجدان الروحي والوطني والثقافي للمجتمع المغربي، وإرث حضاري متميز، كما أنه وعاء للقيم الوطنية والقيم الإنسانية الكونية. ومن شأن هذه الثروة من شعر الملحون أن تكون دالة على مدى القدرة الإبداعية للمغاربة، لا سيما المبدعون الشعبيون ممن كانوا يمارسون هذا الفن نظماً وإنشاداً ودراسة. وهذا ما حدا بأكاديمية المملكة إلى تسجيل فن الملحون ضمن اللائحة التمثيلية للتراث الثقافي اللامادي استناداً إلى اتفاقية منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) لحماية التراث الثقافي غير المادي التي اعتمدت في سنة 2003 مما يؤكد على أهمية الملحون التي أكد عليها عاهل البلاد جلالة الملك محمد السادس عند استلامه ديوان الشيخ عبد القادر العلمي بقوله: "وقد سرنا أن تتولى الأكاديمية إحياء تراث المغرب بكل أنواعه وموضوعاته"[22].

من ضمن المؤلفات التي تناولت الملحون، نذكر كتاب: "الشعر الملحون في أسفي"[23] لمؤلفه منير البصكري. والكتاب في الأصل رسالة جامعية كان قد تقدم بها إلى كلية الآداب بالرباط تحت إشراف الدكتور عباس الجراري عام 1988. وهذا العمل، هو محاولة لإحياء جزء من تراث مدينة أسفي وتحصين لهويتها وشخصيتها المتميزة بأريحية أهلها وسمت أخلاقهم، اعتباراً من أن الهوية الثقافية والحضارية لأمة من الأمم هي القدر الثابت والجوهري الذي يميز حضارة هذه الأمة عن غيرها من الحضارات، والتي تجعل للشخصية الوطنية طابعاً تتميز به عن الشخصيات الوطنية الأخرى. وتأسيساً على ذلك، كان على الباحث أن يستغل جميع الوسائل الممكنة التي تساهم في رسم صورة واضحة لهذه المدينة ولتاريخها، ووصل ما انقطع من بعض النواحي في الكتابات التي دونت عنها.

والشعر عموماً مصدر مهم من مصادر التاريخ في مختلف العصور وفي سائر جوانب الحياة. من هنا جاء الاهتمام بهذا اللون من التعبير (الملحون) الذي لا يقل جودة في معانيه وأهدافه ومراميه عن الشعر العربي الفصيح. وغير خاف أن الشعر الملحون نص وثائقي يكشف لنا طبيعة العلاقات القائمة في المجتمع.. وهو في أسفي يحمل في أعطافه شخصية المدينة وأهلها. ومن ثمة، تحقق له معنى التعبير عنهما معاً داخل الإطار العام للشعر العربي ملحونه ومعربه. لذلك، يمكن القول بأن قصيدة الملحون في أسفي عنوان أصيل على حضارة وهوية هذه المدينة. ولعل طبيعة الموضوع، دعت المؤلف للوقوف عند كثير من القصائد التي أغنت العمل بمعلومات وإشارات واستدراكات شكلت منطلقاً أساسياً لإلقاء الضوء على مختلف جوانبه.

هناك كتابات أخرى لها قيمتها ووزنها، نستحضر منها كتابات الحاج عبد الرحمان الملحوني[24]، ك: ديوان الملحون، وهي سلسلة أبحاث ودراسات في القصيدة الزجلية صدر منها على حد ما أعلم، ستة أعداد منذ سنة 1990، ثم سلسلة أخرى بعنوان: من أعلام الملحون.. نضيف إلى ذلك كتابه عن "شاعر مكناسة الزيتون، الشيخ عبد القادر العلمي.. إطلالة على حياته من خلال شعره، الجانب الاجتماعي والصوفي". وهي تجربة متميزة أغنت خزانة الملحون في بلادنا من خلال ما ألفه الأستاذ الملحوني. نضيف إلى ذلك كتابه عن "ديوان شيخ أشياخ مراكش، الحاج محمد بن عمر الملحوني.. ثم كتاب "الشعر الوطني في الأدب المغربي الملحون، الجفريات نموذجا"، دار الفرقان للنشر الحديث . الدار البيضاء 1990. أيضا كتاب "كتابة الشعر الشعبي المغربي الملحون، إشكالية من إشكالية الإنشاد والتدوين.. شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع . الرباط 1990.

وكل هذه الكتابات وغيرها، تعد مجهوداً كبيراً ساهم به المؤلف بغية تشكيل رؤية شاملة لموضوع الملحون. نذكر أيضاً كتاب: "الشعر الملحون في الإذاعة" للأستاذ المرحوم عبد الله شقرون[25].. من منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية عام 1987. فقد فصل الكلام فيه من خلال ثلاثة فروع رئيسية هي :

- نظرات في واقع الملحون
- وجهاء الملحون ووجاهته
- الإذاعة واستمرارية الشعر الشعبي.

كذلك، لا ننسى كتابه بعنوان: "فن الملحون في مدينة سلا". إضافة إلى كتاب: "نظرات في شعر الملحون" من منشورات الملتقى، 2009 ...

يضاف إلى ما سبق، كتاب الباحث السيد أحمد بوزيد الكنساني: "تاريخ الزجل الشعبي بتارودانت، الملحون"[26] من منشورات عكاظ.. فقد تتبع الكاتب حركة الزجل بالمغرب في عهد بني مرين وإشعاعها على حاضرة سوس، متلمساً ملامح القصيدة الزجلية، غايته استجلاء تلك الملامح لتاريخ هذه الظاهرة الفنية في تارودانت، كما تناول المؤلف الزجل بين مراكش وتارودانت في العصر السعدي، حيث "ازدهرت حركة الزجل وقصائد الملحون، مما أكسب المشتغلين بالملحون ثروة ثقافية واسعة، ورصيداً ضخماً من الأفكار والمعاني والأساليب، يشكل ذلك في مجمله ثقافة أصحاب الملحون.. حتى أصبحت مضايقة أرباب الملحون لأرباب الثقافة والفكر والأدب وأحكام الشريعة، ظاهرة متفشية في القرن الحادي عشر الهجري السابع عشر الميلادي..". أما في العهد العلوي وبعد أن عرف الوضع السياسي للبلاد عهداً جديداً من الاستقرار ، خاصة في عهد السلطان سيدي محمد بن عبد الله، حيث انطلقت نهضة جديدة لحركة الملحون مما أكسب هذا الشعر نهضة مشعة وواسعة برز على أثرها شعراء مبدعون كبار كالشيخ الجيلالي امتيرد والشيخ محمد انجار والشيخ محمد الموقت والشيخ التهامي المدغري ومحمد بن علي العمراني الشريف والشيخ محمد بن سليمان والشيخ محمد الحراق والفقيه العميري وعبد القادر العلمي وغيرهم ..

كتاب آخر له أهميته لمؤلفه مبارك أشبرو بعنوان: "مظاهر الحضارة المغربية من خلال شعر الملحون"[27]، مبرزاً ما يمتلكه شاعر الملحون من قدرة على التعبير الشاعري "عن تجاربه الذاتية وعن واقعه وما يزخر به من مظاهر حضارية.." جاءت موزعة بين كثير من الأغراض الشعرية. وهكذا تناول في هذا الكتاب فن العمارة في الشعر الملحون، كما تحدث عن الملبوسات والحلي وكذا الأسلحة موضحاً ذلك كله من خلال نماذج من قصائد الملحون.

كذلك، لا ننسى الكتاب القيم الذي أصدره الدكتور عبد الوهاب الفيلالي بعنوان: "دراسات في فن الملحون"[28] فقد تناول مجموعة من الموضوعات ساهم بها المؤلف بغية "تعميق الوعي بقيمة الملحون واستجلاء بعض من مظاهره الفنية مروراً إلى كشف قيمته ومناحيها الممكنة فنياً واجتماعياً وتاريخياً واقتصادياً وحضارياً.." ومن الموضوعات التي تناولها الكتاب، نذكر:

- مكانة الملحون في خريطة الشعر العامي المغربي: بنياته ووظائفه وجغرافية تداوله.

- الملحون في المغرب ، رصد لبعض مظاهر القيمة وأفاق الاشتغال.

- النزوع الديني في شعر الملحون، ظواهر وموضوعات.

- بعض من تجليات البعد الاجتماعي في شعر الملحون.

- وصف الطبيعة في الشعر الملحون بين الكم والكيف، نموذج شعر الملحون المكناسي.

- فن الملحون بين هوية الوثيقة وضرورة التوثيق ..

ومن جملة الكتابات التي تناولت الملحون، نذكر كتاب الباحث عبد الصمد بلكبير وعنوانه: "شعر الملحون، الظاهرة ودلالاتها" مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء[29].
نذكر أيضاً كتابات فؤاد كسوس[30] المعروف بمبادرته إلى ترجمة الملحون إلى اللغة الفرنسية حيث ترجم ما يقرب من ثلاثمائة قصيدة ملحون إلى لغة موليير من خلال كتابه: "الملحون المغربي بلغة موليير". ومعلوم أن الأستاذ كسوس قد أصدر "أنطولوجيا شعر الملحون المغربي" التي صدرت بدعم من جمعية 12 قرناً في حياة مملكة.. وهو مشروع رائد في مجال التوثيق الفني والترجمة الناقلة لعيون الثقافة المغربية الشعبية و"الحراز في المتخيل المغربي"، "أجمل قصائد سيدي التهامي المدغري" و"أجمل قصائد الجيلالي امتيرد".

كذلك نذكر كتاب الدكتور السعيد بنفرحي بعنوان: "المدينة المغربية في الزجل والملحون" مطبعة دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع . الرباط، 2015.

- شعر الملحون، الواقع والآفاق، أعمال ندوة تكريمية لعميد الأدب المغربي الأستاذ الدكتور عباس الجراري . مؤسسة المهدي بن عبود للبحوث والدراسات والإعلام . سلسلة ندوات . مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء، 2011. الطبعة الأولى.

هناك كتاب آخر لعبد الحميد اليوسفي بعنوان: "فن الملحون، قصائد مراكشية لشعراء مراكشيين"، جمع وتحقيق وتخطيط، حيث قام المؤلف بتنقيحها وتصحيحها ونسخها بخط اليد، وذلك حفاظا - على حد قوله - على أصالة المخطوطات القديمة لكنوز فن الملحون.

نضيف إلى ما سبق، كتاب: شعر الملحون بين ثقافتين العالمة والشعبية، منشورات وزارة الثقافة والاتصال.. مطبعة دار المناهل بالرباط.. وهو في الأصل مجموعة من البحوث قدمت في إطار المهرجان الثالث السنوي لشعر الملحون الذي نظمته جمعية هواة الملحون بمراكش وبمناسبة انعقاد الندوات التي أقيمت في ملتقى سجلماسة لفن الملحون في أرفود، أصدرت وزارة الثقافة ضمن كتيبات صغيرة الحجم أشغال تلك الندوات القيمة نذكر من ذلك كتابا بعنوان: القصة في أدب الملحون[31]، ثم كتاب: الملحون والتصوف[32].

ومن بين الإصدارات الأخيرة - حسب علمي- ظهور كتاب بعنوان: "النزعة الصوفية في الشعر الملحون بالمغرب، دراسة في الرموز والدلالات[33] للباحث عز الدين معتصم، عن منشورات رونق.

وعلى صعيد الأبحاث الجامعية، سواء تلك التي أنجزت في إطار الدكتوراه، أو تلك التي نال بها أصحابها درجة الماستر أو الإجازة. نذكر من ذلك ما يلي :

- شاعر الملحون، الشيخ أحمد بنرقية الأزموري، للباحث السيد عبد الإله جنان[34].. وهي دراسة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، وكانت تحت إشراف الدكتور عباس الجراري.

- قراءة في الشعر الشعبي الملحون من خلال ديوان سعيد المنداسي. للباحث السيد المصطفى إيدوز، تحت إشراف الدكتور محمد بلاجي، (كلية الآداب، عين الشق).

- الكلام المكمول لسيدي امحمد البهلول (ديوان) جمع ودراسة، للباحث السيد المصطفى وزاغ، تحت إشراف الدكتور محمد خليل، (كلية الآداب، عين الشق).

- القصيدة الزجلية المعاصرة بالمغرب، دراسة تحليلية للباحث السيد المصطفى مجاهد، تحت إشراف الدكتور محمد خليل (كلية الآداب، عين الشق).

- عبد الرحمان المجدوب، بحث في الثقافة الشعبية في المغرب خلال القرن السادس عشر للباحث إبراهيم الخطيب، تحت إشراف الدكتور عبد الكبير الخطيبي (كلية الآداب، الرباط).

- محمد الحراق، أديباً متصوفاً، للباحث محمد الصبري، تحت إشراف الأستاذ محمد بن تاويت (كلية الآداب، الرباط).

- شعر عبد القادر العلمي، جمع ودراسة ، للباحث هشام محمد، تحت إشراف الدكتور عباس الجراري (كلية الآداب، الرباط).

- أدب التستاوتي من خلال كتابه: "نزهة الناظر" للباحث أحمد الطريبق، تحت إشراف الأستاذ محمد بن تاويت (كلية الآداب، الرباط).

- الأدب الشعبي المغربي: قضاياه ومناهجه، للباحثة خديجة صدوق، تحت إشراف الدكتور عباس الجراري (كلية الآداب، الرباط).

- الصور الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس، للباحثة ثريا بن الشيخ، تحت إشراف الدكتور عباس الجراري (كلية الآداب، الرباط).

- الشعر الشعبي في منطقة بني وراين، جمع ودراسة للباحثة رقية الويز، تحت إشراف الدكتور محمد خليل (كلية الآداب، عين الشق).

- المرأة في شعر الملحون، بلاغياً وأنثروبولوجياً، للباحثة خديجة فوسال، تحت إشراف الدكتور محمد خليل (كلية الآداب، عين الشق).

- التراث الشعبي في المسرح المغربي، الملحون أنموذجاً، للباحثة مارية الغالبي، تحت إشراف الدكتور عبد الرحمان بن زيدان (كلية الآداب، مكناس).

- القصيدة لدى الشيخ الجيلالي امتيرد بين مضامين العربية الفصحى والأساليب العامية، للباحثة فاطمة المدارد، تحت إشراف الدكتور عبد الوهاب الفيلالي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- شعرية قصيدة الملحون في مدينة فاس خلال القرن التاسع عشر الميلادي، مقاربة بين العامية والفصحى، للباحثة عزيزة البغدادي، تحت إشراف الدكتور عبد الوهاب الفيلالي (كلية الآداب . ظهر المهراز. فاس).

- الشاعر والسارد والمتلقي في شعر الملحون، للباحث كريم مكرم.. تحت إشراف الأستاذين: مبارك أزارا ومحمد الإسماعيلي، جامعة ابن زهر. أكادير.

وعلى مستوى شهادة الدراسات المعمقة، فالبحوث كثيرة ومتنوعة نقتصر منها على ذكر الآتي :

- الخصوصيات الدرامية في شعر الملحون، للباحثة مارية الغالبي، تحت إشراف الدكتور عبد الرحمان بن زيدان (كلية الآداب، مكناس).

- شعرية قصيدة الملحون من خلال ديوان عبد القادر العلمي، للباحثة نادية هشامي، تحت إشراف الدكتور عبد الوهاب الفيلالي (كلية الآداب، ظهر المهراز. فاس).

- القصيدة الملحونية والقصيدة الفصيحة، دراسة مقارنة في البناء الهيكلي والبناء الإيقاعي النغمي والأساليب الصوتية التعجبية، للباحثة فاطمة الزهراء المعزوفي، تحت إشراف الأستاذين محمد الدناي وعبد السلام الشامي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- المديح في الشعر الملحون، للباحثة شادية الزغيمري، تحت إشراف الدكتور عبد السلام الشامي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- باب الحكم والمواعظ والوصايا في شعر الملحون، للباحث عبد الحكيم مغراوي، تحت إشراف الدكتور عبد السلام الشامي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- الغزل في شعر الملحون، للباحثة الزهراء المعرف، تحت إشراف الدكتور عبد السلام الشامي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- الربيعيات في شعر الملحون، للباحثة أسماء علوي اسماعيلي، تحت إشراف الدكتور عبد السلام الشامي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- شعر الطبيعة في شعر الملحون، للباحثة فتيحة قاصد، تحت إشراف الدكتور عبد السلام الشامي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- التأمل الديني في شعر الملحون، للباحثة فاطمة مداد، تحت إشراف الدكتور عبد السلام الشامي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- النبويات في شعر الملحون، للباحثة خديجة الإسماعيلي.

- قراءة في كتاب: الزجل في المغرب

- القصيدة، للباحث منير البصكري.

- طبيعة التصوير الشعري في قصيدة شعر الملحون من خلال شاعر الملحون الأزموري، للباحث عبد الإله جنان.

- دراسة في كتاب القصيدة للدكتور عباس الجراري، للباحثة نادية الصبيحي.

أما على مستوى الإجازة، فالبحوث كثيرة تكاد تغطي كل الجامعات المغربية، يصعب حصرها، وإنما نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- الأبعاد الفنية في الشعر الملحون، للباحث منير البصكري، تحت إشراف الدكتور محمد بنشقرون (كلية الآداب، الرباط).

- الشعر الملحون الوطني من 1859 إلى 1955 للباحث عبد اللطيف لحكازي، تحت إشراف الدكتور محمد بنشقرون. (كلية الآداب، الرباط).

- المواضيع الحضارية في الملحون، للباحثة رشيدة الخمسي، تحت إشراف الدكتور محمد بنشقرون (كلية الآداب، الرباط).

- نظام القصيدة في شعر الملحون، للباحثة فاطمة الرحاني، تحت إشراف الدكتور حسن بحراوي (كلية الآداب، الرباط).

- دراسة عن شعر الملحون، نموذج محمد المامون العلوي، للباحثة جليلة العلوي بن بوفارس، تحت إشراف الدكتور أحمد الطريسي (كلية الآداب، الرباط).

- فن الملحون عند سيدي عبد القادر العلمي، للباحث عبد الهادي بحري، تحت إشراف الدكتور علال الغازي (كلية الآداب، الرباط).

- نصوص ملحونية من ديوان "كنز العارفين في مدح الصالحين" لعبد القادر العربي بوخريص الفيلالي، للباحث مصطفى بغداد، تحت إشراف الدكتور محمد الوهابي (كلية الآداب، الرباط).

- فن الملحون بين الثقافة والأدب، للباحث سليمان الزعيم، تحت إشراف الدكتورة ثريا لهي (كلية الآداب، الرباط).

- الخمريات في شعر الملحون، للباحث رشيد العروسي، تحت إشراف الدكتور عبد السلام الشامي (كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس).

- القصة والترجما في شعر الملحون، للباحثة عزيزة البغدادي، تحت إشراف الدكتور عبد السلام الشامي (كلية الآداب ظهر المهراز، فاس).

- الجنس في قصيدة الملحون، دراسة سوسيوثقافية . قصيدة "الحراز" "الدمليج" و"غيثة" كنماذج. للباحث عبد المجيد الاشهب، تحت إشراف الدكتور حسن لمنيعي، (كلية الآداب، فاس).

- فن القص في الشعر الملحون، قصيدة "الحراز" نموذجاً، للباحثة صباح الصادقي العماري، تحت إشراف الدكتور العربي الحمداوي (كلية الآداب، فاس).

- القيم الروحية في شعر الملحون، للباحث شوقي السفاسي، تحت إشراف الدكتور عز الدين السلاوي (كلية الآداب، مكناس).

- الزجل الشعبي المغربي الملحون، مراكش نموذجاً، للباحثة مينة الدعيسة، تحت إشراف الدكتورة سناء السميح (كلية اللغة العربية، مراكش).

- قصائد العشاق في الملحون، للباحث مصطفى قريوة، تحت إشراف الدكتورة مالكة العاصمي. (كلية الآداب، مراكش).

- الحس الوطني في شعر الملحون، للباحث مصطفى بركات، تحت إشراف الدكتور محمد جاري (كلية الآداب، مراكش).

- قراءة معجمية لبعض مصطلحات وألفاظ الملحون، للباحث محمد الصبان، تحت إشراف الدكتور حسن جلاب (كلية الآداب، مراكش).

- الصورة الشعرية عند الشيخ ادريس بن علي لحنش، للباحث عبد الكبير أيت علي، تحت إشراف الدكتور حسن جلاب (كلية الآداب، مراكش).

- الصورة الفنية في القصيدة الغزلية للشيخ محمد بلكبير، للباحثة نعيمة مهدانة، تحت إشراف الدكتور محمد الطوكي (كلية الآداب، مراكش).

- شعر التهامي المدغري، جمع ودراسة، للباحثة ثريا بويزدكان، تحت إشراف الدكتور حسن جلاب (كلية الآداب، مراكش).

- شعر محمد بن سليمان، جمع ودراسة، للباحثة عائشة الرباعي، تحت إشراف الدكتور حسن جلاب (كلية الآداب، مراكش).

- الشعر الوطني في الملحون، مولاي اسماعيل العلوي سلسولي أنموذجاً، للباحثة فاطمة الرقبة، تحت إشراف الدكتور منير البصكري (الكلية متعددة التخصصات، أسفي).

- مظاهر التصوف في الشعر الملحون، للباحثة أسيا كموسي، تحت إشراف الدكتور منير البصكري (الكلية متعددة التخصصات بأسفي).

- الدكتور عباس الجراري في أعين شعراء الملحون، للباحثة نوال الحنافي، تحت إشراف الدكتور منير البصكري (الكلية متعددة التخصصات بأسفي).

- لغة الجسد في الشعر الملحون، للباحثة فاطمة وادي، تحت إشراف الدكتور منير البصكري (الكلية متعددة التخصصات بأسفي).

هذا دون ذكر عناوين البحوث التي أنجزت خارج الجامعة المغربية، وهي أيضاً كثيرة ومتنوعة، نجدها في جامعة واشنطن والسوربون ومارسيليا وغيرها.

أما فيما يخص المقالات حول الملحون، فهناك رصيد كبير ومتنوع، نذكر على سبيل المثال لا الحصر المقالات التالية :

- الأدب الشعبي المغربي الملحون، للأستاذ محمد الفاسي، مجلة البحث العلمي . المركز الجامعي للبحث العلمي. ع.1، س. 1 الرباط . يناير/أبريل 1964.

- لغة الملحون، ذ. محمد الفاسي، مجلة البحث العلمي، العددان 4 و5 . يناير/غشت 1965.

- الشيخ المجدد المبدع في فن الملحون، الشيخ الحاج محمد بن علي الدمناتي، أحمد معنينو مجلة البحث العلمي، المركز الجامعي للبحث العلمي/الرباط العدد 28. 1977.

- الشاعر ادريس السناني الحنش، للأستاذ عبد القادر زمامة، مجلة تطوان..ع.11. 1971.

- شعراء الملحون من أهل مكناس وزرهون، للأستاذ محمد الفاسي.. مجلة المناهل، ع. 27س. 10 يوليوز 1983.

- شعراء الملحون السلاويون، ذ.محمد الفاسي. مجلة المناهل، عدد 33، دجنبر 1985.

- أثر الآلة على الملحون، الدكتور عباس الجراري. (ندوة علمية نظمتها جمعية رباط الفتح . 21 شتنبر 1996 بقاعة المحاضرات، وزارة التربية الوطنية).

- المولديات في الشعر الملحون، ذ. منير البصكري (موقع سافي نيوز).

- قصائد العرشيات في الشعر الملحون، ذ.منير البصكري. مجلة دعوة الحق، ع.404.

- شعر الملحون في مواكبة ذكرى عيد الشباب، ذ. منير البصكري. مجلة دعوة الحق ع.279 . يوليوز 1990.

- العشق النبوي في الشعر الملحون، ذ. منير البصكري، موقع أسفي نيوز . 2017.

- مقاربة التجربة الصوفية عند شعراء الملحون بدكالة من خلال قصيدة "امنازه رياض التوبة" للحاج محمد بنمسعود الأزموري أنموذجاً. ذ. منير البصكري، منشور ضمن أعمال الندوة الفكرية المهداة إلى الأستاذ عبد الرحمن الملحوني. مراكش 2018.

- أثر الإشراق الصوفي في الشعر الملحون، ذ. منير البصكري (ندوة المركز الأكاديمي للدراسات الصوفية والجمالية) فاس 2014.

- جوانب بلاغية في الشعر الملحون، ذ. منير البصكري (ندوة بالكلية متعددة التخصصات بأسفي 2017.

- التخييل في الشعر الملحون. ذ. منير البصكري (ندوة بالكلية متعددة التخصصات بأسفي 2018.

- الشعر الملحون بين الاستمرارية والتواصل . ذ. منير البصكري (ندوة بأزمور. ملحونيات أزمور 2018.

- الشعر الملحون في مواكبة ثورة الملك والشعب . ذ. منير البصكري.. دعوة الحق . ع.361 . غشت/شتنبر 2001.

- مغربية الصحراء من خلال الشعر الملحون (ندوة بالكلية متعددة التخصصات بأسفي) عام 2009.

- أدب الحجازيات في الشعر الملحون (موقع سافي نيوز).

- من أثر الثقافة الإسلامية في الشعر الملحون (سافي نيوز).

- المصطلح الصوفي في الشعر الملحون (ندوة بالكلية متعددة التخصصات بأسفي) 2016.

- شعر الرحلات في الملحــون (محاضرة بمدينة الصويرة).

- شهر رمضان على ألسنة شعراء الملحون . حلقات رمضانية . موقع سافي نيوز 2019.

- شعراء الملحون في أسفي، جريدة بيان اليوم..

- فن الملحون بمدينة أزمور، ذ. عبد الفتاح الفاقيد.. موقع أخبار أزمور.

- طرق الصوغ في الزجل المغربي، تأملات نظرية ونصية، د. عبد الله بن عتو، عدد 32. مجلة الثقافة الشعبية.

- فن الملحون، تراث مغربي أصيل، عبد الله المتقي . المصدر ميديا.

- الملحون والزجل، أية علاقة ؟ ذ. ادريس رحمون (تم نشره من طرف جمعية هواة الملحون بمراكش.. غشت 2011.

- أثر الرحلة في تطور التجربة الصوفية عند الشيخ عبد القادر العلمي، ذ.عبد الجليل بدزي (جريدة المنعطف . أكتوبر 2017).

- الواقع وتجلياته في قصيدة الملحون، ذ. عبد الجليل بدزي (منتدى: في رحاب الملحون المغاربي . دجنبر 2016 (القي هذا العرض بدار الشباب بأرفود 1992).

- نشأة الملحون وعواملها بتافيلالت، مبارك أشبرو . من شعراء الشعر المغربي العربي الملحون المعاصرين، محمد بوغالب، جمعية هواة الملحون بمراكش.. (يونيو 2011).

- الشفاهية والتدوين في شعر الملحون من بلاغة النص إلى بلاغة التقعيد، سعيد الحنصالي جامعة محمد الخامس، كلية الآداب بالرباط.

- شيوخ الملحون بمراكش، محمد السرايدي (2016).

- شعر الملحون المغربي وأزمة الهوية، عبد الإله جنان. (الملحق الثقافي . جريدة الميثاق عدد: 7647 . أبريل 2001.

- فن الملحون، تراث مغربي أصيل.. عبد الله المتقي. (مصدر ميديا).

- البنية الإيقاعية لفن الملحون، عبد المجيد فنيش.

- العجيب والغريب في الشعر الملحون، ذ. محمد بوعابد.

- تدوين الملحون وتوثيقه بين السكونية والتفاعلية، ذ. محمد الراشق.

- من فنون الأدب الشعبي المغربي، الملحون. أ.د.يحيى عبد الرؤوف جبر.

- الملحون والتاريخ، محمد أمين الديبي.

- طرب الملحون.. شعلة الكلمة المنغومة من ربوع تافيلالت إلى أرجاء المغرب، أحمد الميداوي . مجلة برلمان .كوم..

- فن الملحون، أحد روافد الذاكرة الفنية المغربية، ذ. عائد عميرة.

- الملحون.. ديوان المغاربة المنسي، ذ. شعيب حليفي (جريدة المساء. 28. 09 . 2011).

- فن الملحون: سمفونية اللحن الجميل . د. عبد المجيد علوي اسماعيلي. الجريدة الالكترونية، دادس أنفو.

- فن الملحون تراث المغاربة . ذ. حميد الابيض، منتدى الملحون.. 23 . 03 . 2008.

- الملحون، فن يحمل عبق بلاط السلاطين وتاريخ المغرب، لمياء الخلوفي.

- فن الملحون بأسفي وعبدة الكبرى، محمد تامر(جريدة الاتحاد الاشتراكي . 03 . 08 . 2016).

- الالتزام في شعر الملحون، (جريدة التجديد، 26 . 04 . 2010).

- الفضاء في شعر الملحون، العبدلاوي ولعناية. الظاهرة الاجتماعية في شعر الملحون، حضور، تجليات وإبداع. ذ. عبد الإله الغزاوي.

- دراسة سيكولوجية للخطاب الصوفي في الملحون المغربي، نموذج قصيدة "صافي الحبيب" للشيخ محمد الحراق. محمد قروق كركيش . الحوار المتمدن . العدد: 4413 السنة: 2014.

- معاني شيوخ الكلام (مجموعة من الحلقات) حميد الابيض . جريدة الصباح 2011.

- الشعر الملحون وأثره في الأغنية المغربية المعاصرة.

ولعل هذا الزخم الهائل من البحوث والدراسات في مجال الملحون، كاف ليبين لنا إلى أي حد كان التجاوب قويا مع رغبة أستاذنا الدكتور عباس الجراري وهو يدعو الباحثين إلى إدارة البحث حول الأدب الشعبي والملحون بصفة خاصة.. إذ إن قناعته تكمن في أن الشعر الملحون . بطبيعته الإبداعية . هو تعبير حي عن واقع القدرات الإبداعية للمجتمع، كما أنه إبداع يعتمد في أسسه على موروثات ثقافية عايشها الشعراء في تواصلهم مع التاريخ، وهو أيضا تعبير عن ثقافة المجتمع بمعطياته الثقافية والحضارية.

لهذا، فالرصيد العلمي الوطني في الكتابة عن الملحون، رصيد هائل ومتميز، سواء تعلق الأمر بالأبحاث التي قدمت للجامعة المغربية في نطاق الإجازة أو دبلوم الدراسات العليا أو دكتوراه الدولة، أو تلك التي ظهرت في شكل مقالات أو دراسات حول الملحون.. علماً بأن الجامعة المغربية قد ساهمت بقسط كبير في التعريف بالملحون من جميع زواياه. والأمل معقود على أن تستمر هذه المبادرة، لأن ما كشف عنه اليوم يعتبر نزراً يسيراً ولا يفي بالمقصود.. ولن يتحقق الهدف الأسمى إلا بعد أن يتم رفع الحجب المستورة عن نصوص الشعر الملحون التي ما تزال حبيسة رفوف غير قليل من الخزانات العامة أو الخاصة، على الرغم من الجهود التي تقوم بها بعض الجهات مشكورة، على حد ما أقدمت عليه أكاديمية المملكة المغربية في سعيها لجمع ما هو مفرق ومشتت من قصائد الملحون، حتى لا يضيع ما تبقى منها، نظراً لما يمكن أن يتعرض له هذا الشعر من عوامل مختلفة، سواء ارتبط ذلك بالطفرات الحضارية والاقتصادية التي يمر منها العالم اليوم، أم ارتبط بتغلغل وسائل الإعلام الحديثة في حياة الإنسان اليومية، وهو تغلغل يفوق سيطرة الإنتاج الكمي الصناعي الآلي على قدرات وإنتاج الإنسان الإبداعية. واهتمام أكاديمية المملكة المغربية بجمع نصوص الشعر الملحون، إشارة قوية إلى ما يتهدد هذا التراث الشعبي من يوم لآخر. لذلك يبقى من الضروري الإلحاح على عملية جمع نصوص الشعر الملحون والمتابعة الدائمة لهذه العملية، حفظاً لهويتنا وشخصيتنا الوطنية. ومن ثمة لا بد من تضافر جهود الجميع ليكون رصيدنا العلمي الوطني في الكتابة عن الملحون غنياً ومتنوعاً، لاستكمال ديوانه الثر الغزير، وتعميق درسه وتحليله وإبراز خصائصه الموضوعية والفنية والتعريف بأعلامه.. فهو أدب شعبي متميز، وتراث حي ومتحرك

ومتجدد، يؤكد أصالته في أشكاله وقوالبه التقليدية، كما يؤكد معاصرته في الاستفادة من الأحداث والوقائع كعوامل مثيرة للإبداع والإنتاج. وهذا ما يجعل جمهوراً عريضاً من المتلقين لهذا الفن الأصيل، يتغنون به في كل مكان، دون أن يفقده عامل الزمان خصوصياته. لهذا نقول بأن الشعر الملحون تراث غني وزاخر بأغنى الموضوعات الأدبية المتميزة والتركيبات اللحنية والإيقاعية المؤثرة.

لهذا، فالاهتمام بهذا الفن الشعري ودراسته، يبقى ضرورة وطنية وحضارية وإنسانية، إن كنا نريد فعلا أن نفيد منه في الحاضر والمستقبل.. ومثل هذا الاهتمام - هو في الواقع -تأصيل للمثل والقيم والأفكار وألوان الإبداع. ومن ثمة، نستطيع توظيفه طبقاً لمتطلبات روح العصر.

فما هي إذن حدود إسهام الشعر الملحون في الثقافة المغربية ؟

يمكن تناول ذلك من خلال محورين اثنين :

المحور الأول: يتعلق بطرح لبعض الإشكالات التي تواجه الدراسات المغربية، كإشكالية المنهج والرؤية والتفاعل.

المحور الثاني: يقارب إسهام الشعر الملحون في الثقافة المغربية من خلال بيئته وأعلامه وموضوعاته وعناصره الثقافية في البنية والقضايا والخصائص والأنماط.

هناك إذن إشكالات متعددة.. أولها: يتعلق بتشتت القصائد أي النصوص في عدة مظان وتوزعها في غير قليل من الأماكن.. مكتبات خاصة وأخرى عامة، مراكز وزوايا، إضافة إلى انعدام بيبليوغرافيا مفصلة ومنظمة. أمر كهذا، طالما شكل عقبة كأداء أمام الباحث، ليس فقط في الملحون، وإنما أيضا في الدراسات المغربية على وجه العموم، مما يشكل نوعاً من الشعور بالتقصير لعدم استكمال الرؤية من خلال ما يمكن أن تجود به الأيام من دفائن وغميسات.

لذلك يبقى مطلوباً الاستمرار في البحث والدراسة ومواصلة إنفاق الجهد بغية الكشف والتنقيب سعياً لتعميق الآفاق وتطوير النتائج.

وفيما يتعلق بقضية المنهج، يلاحظ أن خاصتي التنوع والتفرد مسألتان تهمان الدراسات المغربية من حيث العلاقات العلمية والإنسانية ومجالات التواصل، والسمات

البارزة للبيئة المغربية. التنوع لا يعني التفرق، لذلك فهو لا يفقد الإحساس بالوحدة. أما التفرد، فلا يعني التقوقع.. ومن ثمة، فهو لا يمثل رؤية حبيسة الذات.

إذن، فالتنوع والتفرد يقدمان للدراسات المغربية منهجا من خلال جدليتهما.. وهذا المنهج يساعد على تقدم البحث سواء في مجال الفكر أو الإبداع.

ومن هذا المنطلق، كان المنهج يستجيب للرؤية، ذلك أن الدراسات المغربية، سواء في شقها المدرسي أو الشعبي، دأبت على لم شتات الكثير من الأخبار، مما أسهم في تكامل الرؤية.

من خلال هذه الإشكالية (المنهج) تبدو إشكالية الرؤية باعتبارها طرحاً للتواصل في إطار الأدب الشعبي ومدى تفاعل الأجيال ومدى تلمس العناصر الثقافية والقدرة على التطوير والتجديد والإبداع.

وإذا كنا نسعى من خلال معطيات التراث إلى ضرورة تواصله مع الحاضر والمستقبل، فلأنه يشكل على حد ما أشار إلى ذلك أستاذنا الدكتور عباس الجراري: "أداة حاسمة في الصراع والمواجهة ظهرت فعاليتها أيام المحنة والكفاح، وما تزال هذه الفعالية قادرة على التأثير باعتبار التراث ملاذاً تؤول إليه الأمة عند الشدائد، يضم صفوفها ويشحنها بالطاقات اللازمة عند التعبئة.. ثم هو بعد هذا، ملك جماهير الأمة وخيط الاتصال بها على الدوام، ولا حق أحد أن يسلبها إياه".

فالتواصل بين الأجيال مظهر يشكل في الثقافة المغربية أحد المعطيات الفكرية، لأن هذه الثقافة تجسد معاناة المغاربة في تطلعاتهم إلى التعبير عن الذات وآمال الواقع، فيتجاوب مع رؤياه الفكرية المتأثرة بغير قليل من المعارف كالعلوم الإسلامية المشبعة بالنزعة الروحية. وهكذا، كان مفهوم الثقافة المغربية يستمد أصالته من التراث باعتباره رؤية تجديدية تحمل ميكانيزمات لا تقتصر على الدوافع من أجل حضورها فحسب، لكنها ترتاد آفاق المستقبل بشكل يحقق التواصل. وفي ذلك إنجاز هويتنا الحضارية. وبالنسبة للإشكالية الموالية، نجدها تهم إشكالية التفاعل باعتباره ظاهرة أخرى للتواصل، ذلك أن التفاعل سبيل إلى خلق مناخ سليم للثقافة المغربية في حرصها على التلاؤم بين الواقع والفكر والإبداع. فالتفاعل سمة كبرى في التراث المغربي، يحمل في واقعه كل مقومات الاستمرارية. من هذا المنطلق، تأتي مقاربة إسهام الشعر الملحون في الثقافة المغربية باعتباره نمطاً من القول الشعري المغربي المتوسل باللسان المغربي العربي

الدارج، إلى جانب التطريب الغنائي والموسيقي.. وهو شعر نشأ . كما هو معلوم . بمنطقة تافيلالت خلال القرن الثامن الهجري قبل أن تحتضنه مناطق أخرى كفاس ومراكش وسلا والرباط وأزمور أسفي وتطوان وغيرها من المدن. تعددت موضوعاته وإيقاعاته الشعرية والفنية، فجاء بسيطاً في شكله، مفعماً في معانيه. لكن اليوم، وحسب ما نلاحظ، لم يعد هذا الشعر ينم عن أي إبداع أدبي، مثلما لا يفيد الدلالة على أي حس جمالي، ولا يصور أية رؤية محددة للكون والإنسان. وعلى الرغم من ذلك، لا ينبغي أن نغض الطرف عن طائفة مهمة من شيوخ الكريحة أو شيوخ السجية الذين ظلوا خلال القرن العشرين محافظين على هذا الإرث الثقافي والفني، مما ضمن له استمرار تداول نصوصه بواسطة الإنشاد أو عن طريق التدوين والنسخ.. وقد ساعد على تحقيق القيمة الأدبية والفنية لهذا الشعر ذي الأبعاد الحضارية والثقافية والفنية، مجموعة من الشعراء والمنشدين والحفاظ والخزانة، إذ بفضل هؤلاء جميعاً تم تناول قضايا ومستجدات العصر.

استناداً إلى كل هذا، نخلص إلى أن شيوخ الشعر الملحون المعاصرين يتراوحون بين السير على نهج أسلافهم، وبين العمل من أجل التجديد، خاصة على مستويات المضمون واللغة والمعجم والأسلوب والتصوير الفني والبلاغي.. ويبقى الإيقاع الموسيقي في حاجة ماسة إلى الدراسة العلمية لسبر أغواره، ولإقدار الشعراء على التمكن من التجديد فيه.

* * *

الهوامش :

1- صالح أحمد رشدي، الفلكلور العربي المعاصر . مجلة الفنون الشعبية.. العدد الرابع... 1 مكرر- الزجل في المغرب، القصيدة. الدكتور عباس الجراري، مطبعة الأمنية 1970.

2- المرجع نفسه، ص.1.

3- ألمرجع نفسه، ص.2.

4- المرجع نفسه، ص.8.

5- المرجع نفسه، ص.7.

6- معجم مصطلحات الملحون الفنية، د. عباس الجراري (المقدمة) مطبعة فضالة. المغرب مارس 1978.

7- القصيدة، ص. 3.

8- معلمة الملحون، الجزء الثاني . القسم الثاني (تراجم شعراء الملحون) ذ. محمد الفاسي. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "التراث" ..

9- الملحون المغربي، ذ. الحاج أحمد سهوم . منشورات صحيفة الجماعات المحلية بالمغرب والبلديات العربية والدولية ط. 2 دجنبر 1993.

10- المرجع نفسه، ص.11.

11- صدر هذا الديوان عام 2008 . مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "التراث" مطبعة المعارف الجديدة . الرباط.

12- صدر هذا الديوان عام 2008.

13- صدر هذا الديوان عام 2009.

14- صدر هذا الديوان عام 2009.

15- صدر هذا الديوان عام 2010.

16- صدر هذا الديوان عام 2011.

17- صدر هذا الديوان عام 2012.

18- صدر هذا الديوان عام 2012.

19- صدر هذا الديوان عام 2014.

20- صدر هذا الديوان عام 2016.

21- صدر هذا الديوان عام 2018.

22- من الرسالة السامية ...

23- الشعر الملحون في أسفي، منير البصكري . منشورات مؤسسة دكالة عبدة للثقافة والتنمية، 2001.

24- ذ. عبد الرحمان الملحوني، من بين الباحثين المجدين الذين أثروا خزانة الملحون.

25- ذ. عبد الله شقرون، من المهتمين والباحثين في الشعر الملحون.

26- تاريخ الزجل الشعبي بتارودانت (الملحون) أحمد بوزيد الكنساني . منشورات عكاظ.

27- مظاهر الحضارة المغربية من خلال شعر الملحون، مبارك أشبرو. ط. 1 . 2005، مطبعة اسبارطيل . طنجة.

28- دراسات في فن الملحون، ذ. عبد الوهاب الفيلالي . منشورات مجموعة البحث في الإبداع والدراسات المغربية الإماراتية . المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية . دجنبر 2014.

29- شعر الملحون الظاهرة ودلالاتها . ذ. عبد الصمد بلكبير. مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء.

30- ذ . فؤاد كسوس، ترجماته ودراساته للملحون، إضافة نوعية لخزانة الملحون المغربي.

31- القصة في أدب الملحون، (ملتقى سجلماسة الثامن) مطبعة دار المناهل . الرباط.

32- الملحون والتصوف، (ملتقى سجلماسة الثالث . الراشيدية 1990.

33- النزعة الصوفية في الشعر الملحون بالمغرب، دراسة في الرموز والدلالات، ذ. عزالدين معتصم . منشورات رونق . القنيطرة.

34- شاعر الملحون، الشيخ أحمد بنرقية الأزموري، ذ. عبد الإلاه جنان . رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، مرقونة بمكتبة كلية الآداب بالرباط.

*****

مقدمات دواوين موسوعة الملحون للأستاذ عباس الجراري قراءة في المتن والمنهج

أ.د. عبد الوهاب الفيلالي*

عملي هذا وقفة قرائية لإحدى "الرحلات الجرارية" في بطحاء تراث الملحون المغربي، هي الرحلة المقدماتية لمختلف دواوين موسوعة الملحون التي أصدرتها أكاديمية المملكة المغربية بين سنتي 2008 و2018 للميلاد لثلة شامخة من الشعراء وباسقة عطاءاتها في الإبداع الشعبي الملحون كماً ونوعاً.

أحتكم في هذه الوقفة القرائية إلى ثنائيات دراسية منهجية مسعفة ومخصبة من قبيل ثنائية: المتن والمنهج "نشدانا للإحاطة جهد الإمكان بحقيقة هذه المرحلة، وثنائية "الثابت والمتحول" طموحاً إلى استخلاص المكونات الراسخة والمتأصلة المتكررة في المقدمات تلك، وكذا استخلاص غيرها مما كانت سمته التحول والتنوع والاختلاف انتقالاً من مقدمة إلى أخرى، توافقاً مع خصوصيات متن الديوان الشعري وصاحبه والسياق العام الذي حكمهما والبعد المنهجي المناسب لكل ذلك.

إن ثنائية المتن والمنهج وما يتصل بها وتتضمنه من ثوابت ومتحولات هي صياغة أخرى لثنائية "الكم والكيف"؛ أعني الكم المتني في شخص النص المقدماتي والكيف المنهجي في شخص الجهود الكيفية التي بذلها الدكتور عباس الجراري في معالجة ما طرحه من ظواهر وقضايا في متن المقدمات. وهذا عينه أساس من أسس النظرية التداولية في التعامل مع المتون المدروسة حين تطرح[1] سؤالي: ماذا يقول النص؟ وكيف يقول ما يقوله؟ وهو ما يفرض ذاته في سياق مجالنا الدراسي هذا من خلال الثنائية الاستفهامية الآتية: ماذا قال الدكتور عباس الجراري في هذه المقدمات؟ ثم كيف قال ما قاله؟ حيث

---

* أستاذ جامعي، كلية الآداب، ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.

(1) ينظر : المقاربة التداولية، فرانسواز ارمينكو، ترجمة سعيد علوش، ص: 8-9 وغيرهما، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط. 1، 1987.

يلقي بنا السؤال الأول في مرمى الكم المعرفي في هذه المقدمات، في حين يفرض الثاني النبش في الكيف المنهجي المعتمد في تقديم ذلك الكم المعرفي، ويسوق اجتماعهما العملي التفاعلي إلى بروز عناصر فاعلة أخرى، تنضاف إلى نصوص المتن المقدماتي وصاحبها ومنهجه، من قبيل عنصري التلقي والسياق العام، وكيف أسهم الكل في بناء العمل وإنتاج معناه.

على الرغم من هذا التبيان لحدود المراد من ثنائية المتن والمنهج في هذه الدراسة، أرى أن أترك مهمة نخل ما يخص كل طرف من الثنائية للمتلقين الذين أعتبر نفسي واحداً منهم خلال إنجازي لهذا العمل وبعد إتمامه. ولا ريب أن في ذلك إشعار بكل الأطراف المنتجة للمعنى وممارسة لاحترامها: النص وصاحبه ومتلقيه والسياق العام، وللعلاقات التفاعلية القائمة بينها، ولما يلزم أن يتاح للمتلقي من فسح الإسهام في هذا الإنتاج من خلال تكليم المتن المدروس واستنطاقه.

حسبي فيما أوضحته حتى الآن أن يدرك المتلقي أن قراءتي الدراسية هاته محكومة بتلك الثنائية معرفة ومنهجاً، وأن من مقاصدها استكناه تكامل طرفيها وتفاعلهما فيما أنجزه الدكتور عباس الجراري في رحلته المقدماتية لدواوين موسوعة الملحون، وأنه صدر في ذلك عن وعي معرفي ومنهجي في الآن عينه بأن الإنتاج العلمي السليم والدقيق والعميق كمٌّ معرفي وكيف منهجي معاً، لا ينبغي الفصل بينهما إلا استهدافاً للإيضاح مع التفصيل، وإلا فهما واحد مهما فُصِلاَ أو فُصِّلاَ.

بناء عليه، ووفاء لنهج الاستنطاق أو التكليم النصي ذاك في ارتباط بالسياق التداولي يجدني المتلقي ضمن الدراسة هاته أطرق عناصر من قبيل مكونات نص المقدمة والترجمة والثابت والمتحول فيها، والظواهر والقضايا المطروقة، ومستويات القيمة وأنواعها؛ علمية ومنهجية وسياقية تداولية ونقدية، والقناعات الفكرية والمنهجية التي طبعت شخصية الأستاذ عباس الجراري وإنتاجه العلمي، وغيرها، والكل - مرة أخرى - وليد محاورة لثنائية المتن والمنهج أو الكم المعرفي والكيف المنهجي، وللثابت فيهما والمتحول.

لا ولن أرضى لهذا المهاد المنهجي الموضِّح لمسار هذه القراءة/الدراسة ولعمقها، وفي مضمار هذا الإسهام في كشف جهود الدكتور عباس الجراري وثراء تقديمه لسلسلة ديوان الملحون، إلا أن أختمه بالقول المفتاح لما بعده ختم توكيد وإقرار فأقول: إن إخراج هذه السلسلة الديوانية بمعزل عن تلكم الرحلة المقدماتية الجرارية إنجاز قاصر وناقص

تعوزه العين البصيرة وتعزب عنه وتحجب الرؤية العلمية الأكاديمية المؤسسة على محاورة القائم واستشراف الممكن والاجتهاد لبنائه ، وهي سمات ميزت مقدمات كل دواوين الموسوعة، بله كل كتابات الأستاذ الجراري، وأسعفت وتسعف في ميلاد هذه الدراسة وغيرها. كيف لا ومن أوكد مظاهر ذلكم المسار البحثي الجراري - تمثيلا لا حصرا- نظرته الحركية الدينامية إلى النص التراثي المغربي، ومنه الشعر الملحون، باعتباره جامعاً في ذاته بين الأصالة وآفاق المعاصرة؛ ينافح عن مقومات الثقافة المغربية، ويفتح فسح التطور والتجديد والإنماء "عن طريق دراسته وطرح قضاياه للبحث والتحليل والنقد"[2] باعتباره نصاً منبعاً للأصالة ورافداً من روافد المعاصرة و"ضرورة وطنية وحضارية وإنسانية"[3].

أ– نص بناء المقدمة، مكونات وخصائص:

لا مرية أن مرافقة الدكتور عباس الجراري في رحلته المقدماتية لدواوين موسوعة شعر الملحون مرافقة دراسة وتأمل توقف صاحبها على المكونات البانية لنص المقدمة وتمنحه فرصة استخلاص الثابت منها والمتحول، وتؤهله لتحديد العناصر الأساس والأخرى الجزئية أو التابعة لها من خلال مراعاة مختلف المقدمات، ومن ثمة يغدو بمكنته ضبط معمار هيكلي مقدماتي نموذج مستخلص من كل المقدمات.

لقد تشكلت بعض المقدمات من قضية أو ظاهرة أساس وكبرى ومنطلق طرحاً وقيمة، ومن نص الترجمة للشاعر في ارتباط بتلك الظاهرة أو القضية باعتبار ما يمكن أن يجمع بينهما، في حين تحكمت الترجمة للشاعر في باقي المقدمات، وحضرت قضايا وظواهر داخل نصوص الترجمة، بعضها سبق طرحه بقوة في الصنف الأول من المقدمات. ينضاف إلى ذلك مكون راسخ في مختلف النصوص المقدماتية فحواه الإفصاح عن جهود أكاديمية المملكة المغربية المشرفة رسمياً على مشروع موسوعة الشعر الملحون وكل ما يتصل بتراثه منظماً وإنشاداً، وجمعاً ودراسة، ونشراً وتداولاً...

لا يمكن لهذه المحاولة الضابطة لنوعي المقدمات المذكورين والمتحكمين في بناء نصوصها، أن تحجب خصوصية مقدمة الديوان الأول من الموسوعة؛ أعني ديوان

---

[2] الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، عباس الجراري، مكتبة المعارف، الرباط، ط.2، 1982، ص: 8.

[3] ينظر الشعر الملحون في واقعه التاريخي والحالي وإرهاصه المستقبلي، منير البصكري (ص 179/173)، ضمن أعمال ندوة الشعر الملحون الواقع والآفاق، مؤسسة المهدي بن عبود للبحوث والدراسات والإعلام، ط. 1، 2011/1432.

الشاعر عبد العزيز المغراوي الصادر سنة 2008 للميلاد، فهي في نظري ذات سبق كما ونوعا؛ أسست لما بعدها فحق نعتها ب"المقدمة الأم" لكل الرحلة المقدماتية الجرارية التي أنا بصدد مقاربتها. وأراني مصيباً إذا قلت: ذلكم هو فعلاً ما قصده الدكتور عباس الجراري؛ أي أن تكون مقدمة هذا الديوان الأول من الموسوعة أمًّا ومؤسسة لما بعدها، ولا أتشوف إلا أن تستمر كذلك بالنسبة لما ستصدره أكاديمية المملكة المغربية من دواوين مستقبلا تحت الإشراف الجراري، وبذلك لن أخطئ جادة الصواب إذا اعتبرتها "المقدمة الأطروحة"، منهجاً ومعرفة، الناظمة لهوية الملحون كما يراها فكر الأستاذ الجراري وذوقه.

نعم، إن مقدمة ديوان الشيخ عبد العزيز المغراوي مقدمة كبرى وأساس، يلاحظ متتبع غيرها من المقدمات حضورها فيها سنداً مرجعياً، يحيل إليها الأستاذ الجراري مرات متعددة إحالة مباشرة، ويذكرنا بها بغير المباشر حين يتناول العديد من عناصرها داخل غيرها، مثلما فعل مع أصل تسمية الملحون، وكذا إيراده لإشارات تعريفية ضمنها تخص العديد من شعراء الموسوعة وغيرهم، مما يجعل الفعل هذا داخل المقدمة مهاداً لما بعده في غيرها، هذا فضلا عن هويتها التاريخية ومواكبتها للمسار المتطور للشعر الملحون في بنائه اللغوي والإيقاعي والموضوعي، بدءاً من النشأة، فالتطور، وبلوغا إلى مرحلة الازدهار مع "صابة الأشياخ"، ثم وصولاً إلى من بعدهم في الإبانين الحديث والمعاصر.

استناداً إلى ما سبق تغدو الحوصلة المقدماتية في هويتها البنائية المعمارية، وبمراعاة السياق الناظم لكل المقدمات والشق الموضوعاتي المتحكم فيها ثلاثة مستويات:

1- المقدمة الأم بموضوعها المتتبع للمسار التطوري لفن الملحون ولهويته أعلاما وخصائص.

2- المقدمة المحتكمة إلى سلطان القضية أو الظاهرة.

3- المقدمة المركزة على نص الترجمة، وما يحتضنه من معارف وخصائص، ويولده من ظواهر وقضايا.

بقي أن يعلم المتلقي أن نص الترجمة للشعراء في المقدمات توزعته أساسا عناصر البيبليوغرافيا أو ما كتب عن الشاعر، والإفصاح عن شاعريته ومقامه الإبداعي بإيراد نماذج من شعره وأهم ما يميزه مقارنة بغيره في الأغراض والمضامين والأساليب ...، فضلا عما يرتبط بذلك من ظواهر وقضايا تطرح طرحا مباشرا، أو غير مباشر دون تخصيص

بالإشارة والتعيين؛ من ذلك - تمثيلا لا حصرا- في سياق الصدع بما يميز الشاعر وشعره، ذكره تميز الشيخ أحمد الغرابلي بالنظم في مختلف الأغراض المتداولة مع بروزه في فن الهجاء، واشتهاره بقصائد معينة في مقدمتها "القصيدة اللطفية"، وبراعته في "التضمين" أو "التلزيم"[4]، وتركيزه على ما اشتهر به الشيخ أحمد الكندوز من تجنيس وتضمين حتى عرف بـ "رايس التضمين والتجنيس"، ونظم في الذكر الحمدوشي، وإكثار من الغزل والمديح النبوي..."[5]. وكذلك كان دأب الأستاذ الجراري مع الحاج إدريس بن علي السناني الحنش والجيلالي امتيرد والتهامي المدغري والمولى عبد الحفيظ وعبد القادر العلمي، وباقي شعراء الموسوعة.

هكذا، أستطيع أن أقول إن المقدمة الجرارية لأهل موسوعة الملحون نص ثري كما ونوعا؛ جمع بين الظاهرة والقضية، وشخصية الشاعر وشعره، ومقامه الإبداعي، وتميزه المشكل للقيمة المضافة في المجال، يقول الدكتور عباس الجراري في هذا الصدد ضمن مقدمة ديوان الشاعر أحمد سهوم عن الدواوين العشر التي سبقته: "وهي مصدرة بتقديم لكل منها، يعرف بصاحبه وشعره وما يتصل به في سياق مسيرة الملحون"[6]، هذا إضافة إلى عنصر أو مكون الاعتراف بالفضل لذويه في شخص أكاديمية المملكة المغربية وضمنها لجنة تراث الملحون.

فعلا، تلكم هي المكونات القارة في كل المقدمات، وقد دأب الأستاذ عباس الجراري على تثبيت كل منها بما يمنحها خصوصيتها من داخل هذه المكونات الثوابت، وذلك -كما قلت قبل- بفعل ما يثيره من ظواهر وقضايا يفرضها السياق وتتوافق معه. ويمكن القول تبعاً لذلك إن مقدمات دواوين الموسوعة حكمتها جدلية الثبات والتحول ببعدها الحركي، حيث الثابت حركي متحول في ذاته، ومن خلال تفاعله مع سياقه التداولي المتمثل أساساً في الشاعر وواقعه وشعره ومقامه في سلم الإبداع الملحون وفي مسار هذا الفن منذ بدأ.

ولا ريب أن هذه الخصوصية الحركية التفاعلية المميزة للملحون وأهله وللبعد المنهجي الواعي بذلك عند الأستاذ الجراري هي ما جعل إصراره على إبراز القيمة الإبداعية

---

[4] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، جمع وإعداد لجنة الملحون، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط: 2012، ص: 28- 29 -30 - 37.

[5] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ أحمد الكندوز، جمع وإعداد لجنة الملحون، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط: 2011، ص: 33 وما بعدها.

[6] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ أحمد سهوم، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2018، ص : 31.

لفن الملحون وتأكيده حيوية هذا الفن وكفاياته للتجدد من داخل أصالته من أبرز ركائز رحلته المقدماتية ومقاصدها الراسخة.

ارتباطاً بالوعي الفكري والمنهجي في الطرح والتناول وإسهامه اللافت في كشف تلك الحركية وتفعيلها في بناء المقدمة بناء يتناسب وحقيقة الشعر الملحون وفنه وسياقه التداولي، انفتح الأستاذ عباس الجراري على المتلقي لهذا الفن؛ أولا في شخص كل المهتمين والمحبين والدارسين الذين يتواصلون معه، وثانيا في شخص لجنة تراث الملحون الجامعة لدواوين موسوعته والمعدة لها، وقد بلغ هذا الانفتاح الواعي مداه حين حكمه في العديد من المقدمات التي بناها على أساس ما تداوله مع صنفي المتلقي المذكورين، وفي ذلك يقول: "ولا أخفي أني سررت كثيراً، ليس فقط بعبارات التحية والتقدير التي أعرب عنها الدارسون والمهتمون ... ولكن كذلك بالقضايا المختلفة التي أثاروها، دالة على ما لهم من معرفة بالفن وما يشغلهم من استفسارات عن بعض مشكلاته. وتكاد تكون هي نفس القضايا التي طرحها أعضاء لجنة الموسوعة في اجتماع بالأكاديمية ... ونظراً لأهمية هذه القضايا، فقد اقترحت أن تكون مقدمة كل جزء من الموسوعة مجالاً لتناول بعضها، إضافة إلى الترجمة التي تدرج في تلك المقدمة للشاعر الذي يكون ديوانه موضوع هذا الجزء[7].

لقد كان الأستاذ عباس الجراري بفعله الانفتاحي هذا وفيا للأنا الجمعي المميز لتراث الملحون وتلقيه و"لأساسه الشعبي وطبيعته التواصلية مع عموم المتلقين[8]"، باعتباره "فناً شعرياً شعبياً واجتماعياً من جهة نشأته وتطوره، ومن جهة لغته، ثم تعاطف الجماعة معه وتداولها له وإحساسها به[9]"، فكثيراً ما نبه إلى ذلك وأشعر بقيمته سمة مميزة لا مناص من مراعاتها تمام الرعاية. كما كان في ذلك أميناً لقناعاته المنهجية والفكرية التي مر بسطها في العديد من كتاباته؛ نحو قوله خلال حديثه عن الإبداع الشعبي وهويته الجماعية: "فالأنا غير موجودة عنده {يقصد الشعب}، لأن الفرد مندمج دائما مع الغير، في سعي إلى (نحن) وإلى أكبر (نحن) ممكن"[10].

---

[7] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، إشراف الأستاذ عباس الجراري، الرباط 2008، ص: 21 . 22.

[8] دراسات في فن الملحون، عبد الوهاب الفيلالي، منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، فاس، ط. 2014، ص: 96.

[9] دراسات في فن الملحون، عبد الوهاب الفيلالي، ص: 96.

[10] في الإبداع الشعبي، عباس الجراري، مط. المعارف الجديدة، ط. 1، 1408 . 1988، ص: 23.

يخلص متتبع نصوص المقدمات ارتباطا بالقناعات الفكرية والمنهجية القائمة فيها والمميزة لشخصية الباحث والدارس الدكتور عباس الجراري، إلى أنها طبعت في إنتاجه - فضلا عن طابع خاصية الاكتراث لفعل التلقي- بخصائص منها ما وجه هذا الإنتاج وكان باعثا له، ومنها ما شكل غاياته، وما بلَّغ إلى أهدافه حتى نما النص المقدماتي ووصلت رحلته ما هي عليه الآن واقعاً واستشرافاً.

إن الخاصية الكبرى التي تثيرنا بدءاً في هذا المضمار هي خاصية الانسجام والترابط الناظمة لعقد المقدمات وحمولتها، والمتحكمة في لُحْمة ما يليها من خصائص، بناء على وحدة الموضوع الكبرى: الشعر الملحون، وتفريعاتها، وما يجمع بين مكوناتها الثابتة والمتحولة من وشائج منهجية وموضوعية، فضلا عن ارتباط كل المقدمات بالمقدمة الأم مهاد ديوان عبد العزيز المغراوي، وامتثالها جميعها لوضوح رؤية أكاديمية المملكة المغربية وتطلعاتها، ولتصور الأستاذ الجراري وكل مشروعه البحثي خدمة للتراث الملحون والثقافة المغربية والهوية الوطنية ... ومن أولى الخصائص توافقا مع ذلك خاصية الحرص على التوثيق والتدقيق تحقيقا للموضوعية في المعلومة والمنهج؛ حيث حرص الأستاذ الجراري -كما عهدناه في كتاب "القصيدة" وغيره- على التزام التثبت والتحري قبل سوق المعلومة، والإيمان بنسبية هذه الأخيرة فتحاً لباب الاجتهاد وسعياً إلى الاطمئنان؛ نحو فعله بخصوص سنة وفاة الشيخ أحمد الغرابلي، حيث أورد ما جاء في المصادر والمراجع دون ترجيح أو حسم[11]، وسوق الشاهد مع توثيقه بما ينبغي ويلزم، واعتماد المقابلة والمقارنة اهتداء إلى الصواب في النص والمعلومة؛ نحو ما فعله تجاه ديوان السلطان مولاي عبد الحفيظ وتوثيق نسبته إليه[12]، وقد قاد هذا إلى ظاهرة هي توزع فهرس جل الدواوين بين القصائد الثابتة نسبتها للشاعر والملحق الخاص بالقصائد المنسوبة إليه شكا، وهي ظاهرة حضرت أيضا داخل العديد من المقدمات ومنها مقدمة ديوان الشيخ محمد بن علي ولد ارزين التي قال ضمنها الأستاذ عباس الجراري: "الديوان الذي يضم ثمانا وخمسين قصيدة أجمع عليها الأشياخ الحفاظ واتفقت عليها الكنانيش، إضافة إلى إحدى عشرة أخرى مشكوك في نسبتها إلى الشاعر أو غير مؤكدة هذه النسبة، وهي التي يضمها الملحق المذيل به هذا الديوان ..."[13].

---

[11] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، ص : 24 وما بعدها

[12] موسوعة الملحون، ديوان السلطان مولاي عبد الحفيظ، الرباط: 2014، ص: 50 وما بعدها.

[13] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ محمد بن علي ولد ارزين، الرباط، 2009، ص 33 .

ينضاف إلى ذلك انفتاح الأستاذ الجراري على السياق الخاص والعام المحيط بتراث الملحون نشدانا لتمام الإحاطة جهد الإمكان. كل هذا بعمق تأمل وتحليل - تفكيكاً وتركيباً - وصولا إلى الاستنباط، مثلما فعل بخصوص صلة الشيخ التهامي المدغري بالأمير محمد بن عبد الرحمان بن هشام وما بناه من ملاحظات تخص هويته الشعرية[14]. كذلك كان هذا سلوكه في معالجة كل القضايا والظواهر، مثل قضية تسمية الملحون، حيث أوقفنا على أطروحات ثلاث وأفصح عن انسجام بعضها، ثم انتصر لما رآه صوابا بناء على الدقة في التأمل وصحة المعلومة المُسندة بالحجة...[15]

من الخصائص الأخرى أيضا الراسمة لمعالم هذا البعد الفكري والمنهجي الجراري الباني للنص المقدماتي بناء انسجام وتكامل، خاصية المواكبة مع الاجتهاد المتوافقة وخاصية الحرص على التوثيق والتدقيق وما يتصل بها، وتتجلى أساساً في ذلكم الانشغال بالمغرب وهويته الوطنية انشغال عمق، ضمنه حضر الدرس الملحوني حضوراً علمياً وذوقياً وجدانياً، ومن خلاله يعي المتلقي سمات وعلامات من قبيل ربط كل مقدمة بما سبقها، وصلتها كلها بالمنجز الجراري في الدرس الملحوني؛ بدءاً بكتاب "القصيدة" وما تلاه، وقد برزت خاصية المواكبة مع جهود تجديد هاته في إمكان اختصار مجموعة من أوجه قيمة المقدمات مقارنة بما سبقها من دراسات للأستاذ الجراري، يخلص متدبرها إلى ما قلناه؛ ذلك أنه جمع فيها بين اهتمام التذكير والإقرار حيث تبرز القيمة التوكيدية لما سبق طرحه وطرقه قبلها، وبين اهتمام التجاوز والتغيير المفيد للقيمة الإضافية الجديدة والنوعية وغير المسبوقة، ثم اهتمام التذكير والإقرار مع الإضافة والزيادة في توسيع معلومة سابقة أو فسحة نوعية ومنهجية ماضية. ومن شأن الظواهر والقضايا الواردة في المقدمات والمتكرر طرح مجموعة منها ومقارنتها بما تداوله الأستاذ عباس الجراري في كتاباته السابقة عنها أن يقوم مثالا دالا على ذلك؛ إذ منها، فعلا، ما سبق طرقه، ومنها ما عرف الإضافة والزيادة، أو الجدة في التناول والمدارسة بغير ما عهده المتلقي المتتبع قبل، وهذا ما سيتضح أكثر حين استدعاء الظواهر والقضايا المشكلة للعنصر الأهم من عناصر نسج معنى المقدمات ودلالتها. وقد عهد المتتبع الأستاذ الجراري دائم الوفاء لهذا المسار المنهجي الرابط بين السابق واللاحق، وبين المنجز والمأمول إنجازه، ربط انفتاح واسترسال واجتهاد اختصرته في وحدات منهجية هي: التذكير والإقرار، والإضافة والزيادة، والتجاوز

---

[14] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ التهامي المدغري، الرباط، 2010، ص: 38 وما بعدها.

[15] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، ص : 23 وما بعدها.

والتغيير، وحسبنا دلالة على إخلاصه لهذا المسار استهلاله لمقدمة ديوان السلطان مولاي عبد الحفيظ استهلال تعميم وإحاطة بكل إنجازه البحثي الملحوني؛ حيث قال: "يتذكر المتتبعون للدراسات التي نشرتها عن "الملحون" بدءاً من كتاب "القصيدة" إلى مقدمات دواوين "موسوعته"، أني أثرت مجموعة من الظواهر والقضايا تتصل بهذا الفن ..."[16]، ما زالت حاضرة في سياق البحث والدراسة؛ تذكيراً بما حسم فيه منها، وتطويراً وتجديداً فيما لم يحسم فيه منها بعد.

وتبقى المقدمة الأم أو الأطروحة؛ أعني مقدمة ديوان عبد العزيز المغراوي، نموذجاً ومنطلقاً لتبين مختلف الخصائص المنهجية والمعرفية المميزة لاشتغال فكر الأستاذ عباس الجراري وبناء منظومته في دراسة الملحون، حيث جمعت بين تلك الوحدات المنهجية من خلال تتبعه فيها للمسار التطوري للملحون، وإعادة تناول ما جاء في كتاب "القصيدة" إعادة تذكير حينا وتفصيل وزيادة حينا آخر، وإضافة وجدة حينا ثالثا، لتورق من خلال ذلك وتثمر ما جاء بعدها من مقدمات.

ب . الظواهر والقضايا في النص المقدماتي:

لن أقدم هذه الظواهر والقضايا تقديما سرديا تباعا، بقدر ما سأجتهد لاستيقائها من مواردها مراعيا آليات الثبات والتحول التي اعتمدها الأستاذ الجراري وواكبته في ذلك وفاء لخصوصية بناء النص المقدماتي ولنجاعة هذه الآلية في إبراز مجموع الظواهر والقضايا المطروقة. هذا دون إغفال الإشارة قبل ذلك إلى النجاعة المنهجية التي تنماز بها مقاربة المتون وتكليمها من خلال ما تحْبَل به وتحفل من ظواهر وقضايا، وكيف توصل صاحبها إلى الإلمام بها وبخباياها الموضوعية والفنية. وتفتح أمامه فسحا استقرائية، وتمنحه جرأة في التحليل والمقارنة ومقابلة الرأي بغيره والنقد والاستنتاج....[17]

أفضى تأملي للمقدمات رصداً لما ضمته من ظواهر وقضايا ملحونية إلى أن هذه الأخيرة جميعها ذات قيمة جوهرية في استخلاص هوية الملحون وطبيعة تراثه ومكوناته الموضوعية والفنية وسياقه القائم وما يمكن أو ينبغي أن يكون عليه؛ مؤدى ذلك أن

---

[16] موسوعة الملحون، ديوان السلطان مولاي عبد الحفيظ، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية. الرباط، 2014 ص : 23.

[17] ينظر عن هذه القيمة المنهجية، تنظيرا وتطبيقا، كتابات الدكتور عباس الجراري من قبيل :

- الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه.
- خطاب المنهج، منشورات النادي الجراري الرباط، ط. 2، 1416 هـ/1995 م.

الظواهر والقضايا داخل المقدمات ميزتها كلها الثبات بمفهوم التأصيل الفاعل في حركية التطور والتجديد تحقيقا لاستمرار هذا التراث استمرار أصالة ومعاصرة في الآن عينه، وهذا فعلا ما قصده الأستاذ الجراري من خلال تداولها، يدل عليه ورود العديد منها ظواهر وقضايا في الحين نفسه، وحضورها كبيرة مهيمنة داخل نص المقدمة مرة، وصغيرة بالإشارة إليها فقط إلى جانب غيرها مرة أخرى داخل نص مقدماتي آخر مما يرسخ قيمتها. ويمكن اختصار حجم هذا الحضور وثباته مع استمراره الحركي المشار إليه قبل في الأوجه الآتية:

1 . حضور ثبات بالتكرار والإقرار.

2 . حضور ثبات بالتحول مع الإضافة.

3 . حضور ثبات بالتحول مع الجدة.

حرصاً على الزيادة في البيان أستدعي مجموعة من هذه الظواهر والقضايا، بدءا بظاهرة المسار التطوري التجديدي في الشعر الملحون وفنه وآليات اشتغاله، التي هيمن حضورها في "المقدمة الأم" وقبلها في كتاب "القصيدة" وظلت قائمة في مقدمات الدواوين بأكثر من وجه؛ مرة بالإشارة إليها مباشرة وأخرى من خلال التنصيص على ما يفيدها؛ كذكر ملامح الإبداع عند الشعراء وما برز فيه كل منهم في مرحلته، وعقد المقارنة بين بعضهم البعض في جوانب فنية أو موضوعية... وقد يصل ذلك حد تخصيص مرحلة أو أكثر بالقول من المراحل الثلاث الكبرى الواردة في كتاب "القصيدة" والمتكررة في مقدمة ديوان عبد العزيز المغراوي: مرحلة النشأة، ومرحلة التطور، ثم مرحلة الازدهار، نحو قوله في مقدمة ديوان الشيخ التهامي المدغري: "وبعد، فإن تألق المدغري ومن سبقه أو عاصره أو جاء بعده من الشعراء البارعين على امتداد مرحلتي تطور الملحون وازدهاره - أي على مدى نحو من خمسة قرون منذ القرن التاسع الهجري - ينهض دليلا واضحا على ما وصله الإبداع في شعر الملحون"[18]. هذا، ناهيك عن تسطير هذه المراحل الثلاث تسطير إقرار وتوثيق في مستهل مقدمة ديوان الشيخ أحمد الكَندوز[19]، وتجاوز ذلك إلى بعض تفصيل القول في مرحلة الازدهار في مقدمة أخرى، حيث تمت الإشارة إلى إمكان التمييز

[18] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ التهامي المدغري، ص: 57.

[19] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ أحمد الكندوز، ص: 21 . 22.

فيها بين طبقات أو مراحل هي: أواخر القرن التاسع عشر، ونهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ثم ما بعد بداية القرن العشرين.

ظاهرة وقضية كبرى أخرى اعتنى بها الدكتور عباس الجراري هي الخاصة بتسمية " الملحون"، عالجها قبل في كتاب "القصيدة" وغيره، وعاد إلى طرحها في المقدمات طرح ثبات بالتكرار والإقرار مع الإضافة والجدة في الآن نفسه، حيث شكلت القضية الأساس في مقدمة ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد[20]، وسيقت إلى جوار غيرها في بسط مسار الملحون ضمن مقدمة ديوان الشيخ عبد العزيز المغراوي[21]، وهي قضية حسم فيها الأستاذ الجراري من خلال طرح مختلف الآراء المتداولة وترجيح رأيه بسند حجي ومنهجي مقنع نلمس بعضه في قوله: "إن هذا الشعر لم يكن ينظم أول الأمر ليغنى به، وأن اتخاذه للغناء مر في مرحلة تالية تشهد على ذلك نصوص الملحون الأولى..."[22]، وكذا في استدعائه للأطروحات الثلاث في سياق الترجيح، حيث قال: "وبين الرأي القائل باللحن مقابلا للإعراب {يقصد رأيه} والرأي المعتبر أن اللحن بمعنى الغناء {وهو رأي محمد الفاسي}، يميل الأستاذ أحمد سهوم بعد انتقاده لهما إلى رأي ثالث يذهب فيه إلى أن القول الملحون هو القول البليغ، الواصل المقنع ... وعندي أن هذا الرأي، وهو يستبعد من اللحن مفهوم الغناء ويربطه بالبلاغة، لا يبتعد كثيرا عما قلته إن لم يكن يؤكده"[23]، ليكون الرأي/النتيجة بعد هذه المقاربة المقارنة وسوق أكثر من شاهد هو أن الملحون من اللحن في مقابل الإعراب، وهذا طبعا لا ينفي أن الملحون قول بليغ اجتمعت فيه المتعة والإفادة، وأنه في مرحلة تالية لبدايته ونصوصه الأولى اتُّخِذَ للغناء.

تبرز بمعية الظاهرتين والقضيتين المطروقتين مجموعة أخرى ذات قيمة كبرى في حقل فن الملحون، من شأن معالجتها -وهذا ما اجتهد فيه الأستاذ عباس الجراري وما زال- أن تصقل صورة الشعر الملحون، وتكشف ثراءه وعمقه الإبداعي، وحقيقة هويته في ذاته وفي سياقه الفني والتراثي الشعبي، الثقافي والحضاري، من ذلك ظاهرة وقضية رواية الشعر وتدوينه وما يتصل بها التي حضرت في أكثر من مقدمة، وظاهرة الجمع بين النظم في المعرب والملحون التي استأثرت بانتباه لافت من الأستاذ الجراري وهو يقدم لدواوين

---

[20] موسوعة المحلون، ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، ص: 23 وما بعدها.
[21] موسوعة الملحون، ديوان عبد العزيز المغراوي، ص: 17.
[22] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، ص: 24.
[23] المصدر نفسه، ص: 29.

الحاج إدريس بن علي السناني الحنش، والتهامي المدغري، والسلطان المولى عبد الحفيظ، ثم ظاهرة الجمع بين النظم الشعري والأداء الإنشادي النغمي في بناء نص الملحون وتشكله.

أما ظاهرة وقضية الرواية والتدوين فتكمن قيمتها في ارتباطها بضرورة جمع الشعر الملحون وتوثيق نصوصه وتحقيقها والتثبت من مدى نسبتها إلى أصحابها وكذا سلامتها من كل تحريف، ذلك أن رواية النص الواحد تتعدد، وفُسح الزيادة والنقصان فيه لا تُعدم، وإمكان نسبته لأكثر من شاعر وارد بامتياز، وقد أتعب ذلك القيمين على صناعة الدواوين الشعرية المنجزة، وفي مقدمتهم الدكتور عباس الجراري، ولا أدل على ذلك من جمع كل دواوين الموسوعة تقريبا بين فهرس قصائد الشاعر وملحقه المشكوك في نسبة ما فيه إليه. وحسب المهتم بهذه الظاهرة/القضية أن يعود إلى مقدمة ديوان الشيخ محمد بن علي ولد ارزين، ويساوق الأستاذ عباس الجراري وهو يفصح عن الخلاف حول نسبة بعض القصائد إليه، ويعد بتخصيص حيز بيّن لهذه الظاهرة القضية مستقبلا[24]، حسبه كذلك أن يلتفت إلى تكرار طرح قضية صحة نسبة قصائد إلى بعض الشعراء كما في مقدمة ديواني الشيخ عبد القادر العلمي والشيخ أحمد سهوم وغيرهما.

بخصوص ظاهرة وقضية جمع بعض الشعراء بين النظم في المعرب والملحون، لا ينبغي أن يفوت التنبيه إلى قيمتها، خاصة أن طرحها صادر عن خبير متمكن من دواليب الأدبية المغربية بشقيها المعرب والملحون أو المدرسي والشعبي. نعم، هي وقفة خاصة وقفها الأستاذ الجراري مرات متعددة في كتاباته ومحاضراته نظراً لقيمتها الكبرى الكامنة في جمعها جمع مقارنة وتكامل في الحين نفسه بين الأدبين المعرب والملحون داخل الأدبية المغربية في أفق تأكيده مكانة كل منهما، ولا ريب أن استدعاءه لنماذج معربة لهؤلاء الشعراء ضمن تقديمه لدواوينهم الملحونة جزء من ذلك، و كفيل بأن يكشف القيمة الإبداعية للشعر والشاعر المغربيين ومؤشر دال على ضرورة تجاوز التمييز بين المعرب والزجل خلال التقييم العام لقيمة الشعري المغربي وتحديد مقامه الإبداعي، خاصة في مراحل من قبيل القرن التاسع عشر للميلاد الذي أصيب فيه الشعر المعرب - كما قال الأستاذ الجراري- بما "أخمد فيه روح الجودة والأصالة... وجعله لا ينبض بالحياة ...

[24] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ محمد بن علي ولد الرزين، ط. 2009، ص: 28 وما بعدها.

أغلب موضوعاته تدور... نسجاً على منوال السابقين ..."[25]، في وقت برز فيه شعراء أبدعوا في المعرب والملحون ونبغ آخرون في الملحون وحده، وتذوق شعرهم جميعاً العامة والخاصة؛ ملوكاً وأمراء وعلماء وفقهاء وغيرهم، فلا يمكن إغفالهم وشعرهم خلال عملية التقييم للإبداع الشعري وحركته في المرحلة المذكورة، وعياً أن لا فرق بين اللونين وأنهما معاً يشكلان حظ المغرب منه، وبذلك يحق القول: إن استحضار الشعر الملحون في حسبان الدارس والمهتم بمرحلة القرن التاسع عشر الميلادي يفضي إلى تغيير النظرة والاستنتاج بخصوص قيمة الشعر المغربي إبانها ويدعو إلى الانفتاح على باقي الأنماط التعبيرية العامية المغربية؛ العربية والأمازيغية والحسانية، "كلها {كما يقول الدكتور عباس الجراري} بتنوع أشكالها وتعدد مضامينها وتميز لغتها وتفاعل فنيتها، تزيد في إبراز المكانة التي للأدب الشعبي في إغناء الأدب العربي عامة"[26]، وتسهم الإسهام الفعال في إنزال عموم الأدب المغربي المكانة التي يستحقها مقارنة بغيره؛ عربيا كان وغير عربي.

فهذه، كما يبدو، ظاهرة وقضية كبرى تتجاوز ذاتها إلى كل الأدب المغربي والعربي، وتنتصب دليل وعي علمي ومنهجي عميق عند الأستاذ عباس الجراري بهوية الأدب المغربي ثم العربي، ومقام الأدب الشعبي ضمنه والدور الذي يقوم به في رسم معالمه، ما كان لها أن تحضر كمّاً وكيفاً في الرحلة المقدماتية الجرارية وما سبقها بهذا الإلحاح الملاحظ لولا قناعة الأستاذ الجراري بفعاليتها الثابتة وسعتها المتجاوزة للحدود الضيقة؛ وكفاءة معالجتها لقضايا مرتبطة بها، من قبيل ما يخص مختلف أنماط الأدب الشعبي وإبداعيته وصلته بالأدب المعْرب، وما يتصل بشاعرية شعراء الملحون وكفاءتهم وسمو مقام مجموعة منهم في القول الملحون أكثر منه في المعرب، بل وذيوع صيت بعضهم هنا وهناك... مثل الشاعر الحاج إدريس بن علي السناني الحنش الذي خلف ديوانين: أحدهما في المعرب هو "الروض الفائح بأزهار النسيب والمدائح" والثاني ديوانه في الملحون الصادر عن أكاديمية المملكة المغربية ضمن موسوعة الملحون بتقديم الأستاذ عباس الجراري، الذي قال في حق صاحبه: "أحد كبار أشياخ الملحون... كان عالماً مؤلفاً وكاتباً بارعاً وشاعراً مبدعاً في المعرب والملحون"[27].

---

[25] تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب من 1830 إلى 1990، عباس الجراري، مطبعة الأمنية، الرباط، 1997، ص: 47.

[26] ديوان الشيخ التهامي المدغري، ص: 60.

[27] الديوان، ط. 2012، ص: 23.

ظل الأستاذ الدكتور عباس الجراري وفياً لنهجه في طرح مختلف ما يخص فن الملحون؛ وفق ثنائية الظاهرة والقضية، صادراً في ذلك عن قناعة منهجية بنجاعتها التي دلت عليها مختلف دراساته التحليلية ومتابعاته الاستقرائية، نحو ما تفصح عنه هذه الرحلة المقدماتية من ظواهر وقضايا تقدمت مصاحبة بعضها. ولعل من أهم ما تبقى منها، وهو متعدد، ظاهرة الجمع بين النظم والإنشاد النغمي اللحني في بناء النص الملحوني وما يمكن أن يُساوقه من إشكالات، منها ما يتصل بمراعاة الإنشاد خلال توثيق النصوص وتدوينها أو مراجعتها في نسخها ورواياتها الممكنة، وكذا الإفادة منه خلال الدراسة والتحليل في علاقة تفاعلية مع المكونات النظمية الإيقاعية، وكيف يلزم فعل ذلك دون الإخلال بهوية نص النظم وخصوصياته... خاصة حين تفرض هذه المراعاة للإنشاد الجمع بين نصين نظميين: السرَّابَة والقصيدة، أو إضافة ألفاظ "التشحيرة" و"الترتيحة" لـ "شدِّ" الميزان و"قبضه"، أو إدخال تعديلات صوتية في نطق بعض الكلمات، أو الاستهلال بـ"التمويلة" والختم بـ "الدريدكة"...[28]، وكلها مما يضفي جواً نغمياً على نص القصيدة ويسمو بقيمتها الإبداعية والفنية مع شرط الإتقان وتحقيق التناسب...

نعم، إن هذه الظواهر والقضايا وغيرها شكلت كما سبقت الإشارة ثوابت موضوعية ومنهجية في مقدمات دواوين الموسوعة وما سبقها من أعمال الأستاذ عباس الجراري، تجلى ثباتها هذا في تكرار طرحها مع إضافات حيناً وجدة واضحة حيناً آخر. وهي بذلك من حقها أن تحظى بالمزيد من الاهتمام البحثي العلمي الأكاديمي العميق الباني لخصوصيات هوية الأدبية المغربية في انفتاحها على محيطها العام...

فعلاً، ما كان لصاحب المقدمات أن يثير هذه القضايا والظواهر بإلحاح لولا وعيه بهذه القيمة المتأصلة والآنية والمآلية؛ فما أحوجنا - تمثيلاً لا حصراً - للطرح الأكاديمي لقضية وظاهرة الجمع بين النظم في المعرب والملحون، وكذا ظاهرة الجمع بين نصي النظم والإنشاد النغمي، وقضية جمع الشعر الملحون وتوثيقه وتحقيقه، وغيرها.

للإشارة لا التفصيل، لزم أن يعلم المتلقي أن هذه الظواهر والقضايا تتفاعل فيما بينها وتتناسب وتتكامل، وأن تحت كل منها ظواهر وقضايا أخرى من شأنها، إن وسع تمحيصها، أن تسمو بالدرس الملحوني. ومما حضر منها ضمن هذه المقدمات مشاراً إليه حيناً ومفصلاً فيه حيناً آخر، ويلزم أن يكبر بحثياً، مجموع العناصر الأسلوبية اللغوية

---

[28] ديوان عبد العزيز المغراوي، ص: 30 وما بعدها.

والبلاغية المشكلة لآليات الاشتغال داخل الشعر الملحون، ومدى تميزها أو توافقها مع ما يماثلها في الشعر المعرب علمياً وإبداعياً، ثم التقدم في ضبط البنية الإيقاعية في القصيد الملحون، وكذلك تعميق البحث في المعجم الملحوني بمختلف حقوله ومصادره، وحصر مرجعية تراث الملحون حصر متابعة دراسية بيبليوغرافية تتجاوز الوصف إلى التحليل والنقد، أضف إليه خصوصيات النظم عند بعض الشعراء الذين يحق لديوان كل منهم أن يدرس منفرداً الدراسة العلمية الأكاديمية، سعياً إلى مزيد من الكشف عن خصوصيات شعر الملحون ومفهومه وكفاياته الفنية والموضوعية المحددة لقيمته الإبداعية في ذاته ومن داخله قبل مقارنته بغيره.

هذا دون إغفال ظواهر أو قضايا أخرى موضوعية حضرت في مقدمات دواوين الموسوعة من قبيل سعة النظم في بعض الأغراض والموضوعات وما تميزت به من غنى كمي ونوعي يفوق ما أنجز فيها من بحوث ودراسات؛ نحو المدحة النبوية، وغرض الغزل بمختلف تلويناته، والشعر الوطني...، وشعر الملحون الصوفي الذي قال عنه الدكتور عباس الجراري: "كان للتصوف أثر متميز في "الملحون" ظهر به أشياخ... أغنوا بقصائدهم ومقطوعاتهم ميدان "الذكر" الذي ما زالت تتداول فيه لحد الآن"[29]. ثم ماذا عن بعض القضايا التي أثارها النص المقدماتي وظلت موقع استفسار مثل عدم إدراج النصوص "السرارب" ضمن دواوين الموسوعة، ورفض "القوافي الصيادية" باعتبارها عيباً عند أهل الملحون مع قبول ما جاء منها في شعر التهامي المدغري[30].

تلكم كانت مجموعة من الظواهر والقضايا التي حوتها مقدمات دواوين موسوعة الملحون، صبوت من خلال تداولها ضمن هذه الدراسة إلى الإسهام في الإفصاح عن هوية الشعر الملحون وقيمته الإبداعية والتراثية والجهود التي بذلها رائد البحث فيه؛ الأستاذ الدكتور عباس الجراري، كشفاً عن ذلك وترسيخاً له بكفاءة منهجية كرستها بنية هذه المقدمات بمختلف مقوماتها الموضوعية وآليات اشتغالها، توافقا مع طموحه وطموح المتلقي وطبيعة المتن الشعري والسياق المحيط بمشروع النهوض بالدرس الملحوني وبكل فن الملحون كما تحبه وترضاه كل الجهات المعتنية به، باعتباره واحداً من أوجه الهوية الوطنية والحضارية.

---

[29] ديوان عبد العزيز المغراوي، ص: 43.

[30] تنظر مقدمة ديوان الشيخ التهامي المدغري، ص: 47 . 51 وما بعدها.

ج- المقدمات وبعض أوجه قيمتها:

أروم من خلال هذا العنصر مزيداً من التبيان لقيمة الرحلة المقدماتية الجرارية لموسوعة دواوين الملحون الصادرة عن أكاديمية المملكة المغربية، ولفت الانتباه بشيء من الجمع مع التفصيل إلى مناحي هذه القيمة وملامحها.

لقد أفضت المتابعة الدراسية في هذا المسار القيمي إلى قناعات هي أن عمل الأستاذ عباس الجراري في هذه المقدمات، ومن خلال التذكير بما سبقها في الموضوع، رحلة في بطحاء تراث الملحون، تمنح مصاحبَه فيها ثراءً في المعلومة بنضج منهجي تحليلي ونقدي يراعي السياق التداولي، مفاد ذلك أنها جمعت بين القيمة العلمية المعرفية، والقيمة المنهجية، والقيمة السياقية التداولية، والقيمة النقدية بتطلعاتها التنظيرية.

أما القيمة العلمية المعرفية فيلمسها المتلقي في كل ما ضمته المقدمات من ظواهر وقضايا، ومعطيات معرفية حول الشعر الملحون وفنه، ومساره التطوري ومراحله، ومكوناته، وخصائصه وأعلامه، وفي ما زخرت به كل ترجمة لشاعر من شعراء الموسوعة من معلومات خصت مصادر ترجمته، ومواطن شعره ونماذج منه، وشاعريته وملامحها الدالة على قيمته الإبداعية، مع إمكان مقارنته بغيره ونقده، واستدعاء ما يسعف في ذلك مما يتصل بالشعر وصاحبه موضوع الترجمة.

وأما القيمة المنهجية فتتجلى فيما طرحه من ظواهر وقضايا وفي كيفية معالجتها توافقا مع حجم نص المقدمة، حيث تفاعلت في ذلك عناصر التفكيك والتركيب وبناء الاستنباط وإصدار ما يناسب من الأحكام. كما تحضر هذه القيمة في المراعاة الواضحة للمتلقي، والسياق العام للملحون، والحرص على الانسجام بين مختلف المقدمات والتفاعل والتكامل فيما بينها، حيث يراعي في اللاحق السابق بدءاً من المقدمة الأم في ديوان عبد العزيز المغراوي، وصولاً إلى مقدمة ديوان أحمد سهوم، هذا ناهيك عن التزامه التوثيق والتدقيق بعد الجمع، واعتماده المواكبة مع الاجتهاد في تتبع ما يَعِنُّ من ظواهر وقضايا... إلى غير ذلك من الخصائص المبيِّنة لهذه القيمة المنهجية السابق ورودها مفصلة ضمن العنصر الأول من هذه الدراسة، والدالة على الوعي المنهجي المحكم المميز للبحث العلمي عند الأستاذ عباس الجراري.

تنتصب القيمة السياقية التداولية داعمة لهذه القيمة المنهجية، مع إمكان عدها جزءاً منها، لما للسياق العام ومراعاته من أهمية في نسج المعنى وبناء الدلالة خلال

الدراسة، وقبلها مع الجمع والتوثيق وتمحيص الحفظ والتدوين... حيث يشتغل الكل في أفق التشكيل الدقيق والسليم لهوية الملحون دون إغفال مكون من مكوناته: الشاعر، والحافظ، والمنشد، والمتلقي المتذوق والمهتم والدارس، والمحيط العام الذي يجمعهم. فهذا فعلاً ما يلمسه كل مطَّلع على نصوص المقدمات، وكيف تتفاعل فيها المعلومة مع هوية الشعر والشاعر والمرحلة التي ينتمي إليها في الزمان والمكان...

أما القيمة النقدية وما يتبعها من آفاق رؤيوية تنظيرية عند الدكتور عباس الجراري فهي نتاج منتظر لتفاعل غيرها من القيم المذكورة، ولانسجام ذلك مع ما عهدناه فيه من طموح وإصرار علميين ومحبة لتراث الملحون ولكل التراث الوطني المغربي.

خـاتـمـة:

تتعدد إمكانات ختم هذه الدراسة، كأن أذكر بما ضمته داخلها، أو أن أتوقف عند مناحي أو أنواع القيمة المذكورة ...، إلا أن ما يلائم السياق ويناسب شخصية الباحث الدكتور عباس الجراري المنفتحة والتواقة إلى تعميق البحث العلمي وتوسيعه، خاصة في مجالات الأدب الشعبي، مثل مجال الشعر الملحون وفنه الذي ما زال يسعى والمهتمين به إلى الزيادة في درسه وتمحيصه تناسباً مع ثرائه الكمي والنوعي، وامتداده في الزمن المغربي قروناً وفي المكان مسحاً وشمولاً، كل هذا يدفع إلى الإنهاء بفتح آفاق بحثية ممكنة مستخلصة من داخل المقدمات، أسطر بعضها تباعاً كالآتي :

1. ضرورة الاجتهاد لتجاوز مستويي الجمع والتوثيق لشعر الملحون إلى التحقيق وتعميقه على الرغم من الصعوبات التي يمكن أن تعترض ذلك، مع الإلحاح على استمرار جهود الجمع والتوثيق ضبطا للمزيد من النصوص ونسخها وأصحابها...

2. الاجتهاد لإنجاز البحث البيبليوغرافي الجمعي لتراث الملحون وصفاً وتحليلاً ونقداً، لما له من قيمة كبرى في التمهيد للدراسات الأعمق.

3. ضرورة مواكبة تحيين النتائج البحثية وتطويرها وكذا مراجعة بعض الأطروحات توافقا مع مستجدات البحث والجمع والتوثيق والدراسة، من ذلك - تمثيلا- بعض ما جاء في معلمة الملحون، وما ضمته بعض الكنانيش والكتابات الجزائرية حول الملحون المغربي.

4. ضرورة تفصيل الدرس وتخصيصه في جزئيات أو مكونات الملحون؛ كأن تخصص دراسات علمية عميقة للإيقاع وأخرى للمعجم وثالثة للبناء النصي الشعري، وهكذا دواليك مع كل المكونات بما في ذلك مكونات الإنشاد وصلتها بالنظم.

ما كان لهذه الآفاق وغيرها أن يفرض نفسه لو لم تكن هوية الملحون هوية إبداع وضرورة حضارية وفكرية أصيلة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ولو لم تبذل لإبرازها جهود جبارة كان للدكتور عباس الجراري اليد الطولى فيها؛ بدءاً من كتاب "القصيدة" وصولاً إلى مقدمات دواوين موسوعة الملحون الصادرة عن أكاديمية المملكة المغربية، فكلها وما أنجز بمعيتها من طرف العديد من الباحثين يشكل نبراساً علينا جميعاً أن نهتدي بنوره ونهفو إلى تقويته بما ينبغي ويلزم وفاء لهوية الإبداع والأصالة مع المعاصرة التي تميز فن الملحون.

*****

الزجل في المغرب، القصيدة، للدكتور عباس الجراري
من خطاب التأسيس إلى تأسيس خطاب شعر الملحون المغربي

د. عبد الإله جنان*

بعد أن اتصل بي مشكوراً الأستاذ د. محمد احميدة ليزف لي خبر مشاركتي في الذكرى التسعين لتأسيس "النادي الجراري"، خاصة في مجال درس شعر الملحون، قررت المشاركة إلى جانب مجموعة طيبة من الزملاء، في موضوع فكرت فيه منذ ما يزيد عن سنة، وخصصنا له ندوة علمية في إطار فعاليات الدورة التاسعة للمهرجان الدولي "ملحونيات" بآزمور السنة الماضية بعنوان "**الزجل في المغرب، القصيدة، من خطاب التأسيس إلى تأسيس خطاب شعر الملحون المغربي**". غير أن الندوة لم تشف الغليل، ليس تقصيراً - معاذ الله - من الأساتذة الأجلاء الذين شاركوا في الندوة مشكورين، تحت عناية أستاذنا الجليل د. عباس الجراري، ولكن لأن تصوري للموضوع ارتبط بقراءتي لرسالتي الجامعية، في إطار إعدادها للنشر، وإعادة قراءة بعض ما كتب عن الزجل في العالم العربي، ومن ضمن ذلك كتاب "القصيدة". فلفت انتباهي انخراط دراسة "الزجل في المغرب" في دينامية قومية عربية أصيلة تدعو لمراجعة التاريخ الأدبي العربي وإدراج الثقافة الشعبية ضمن مكوناتها الأساسية. إلا أن إعادة قراءة "القصيدة"، بعد ثلاثين سنة من الاطلاع عليها، أكدت لي بكل قناعة ويقين أنها رغم حملها لخطاب تأسيسي عربي، ساهمت بشكل كبير في وضع أسس خطاب متكامل للزجل المغربي. وتعتبر هذه الإطلالة الخفيفة، رصداً لهذا الخطاب التأسيسي العربي وتجلياته، وقراءة متواضعة في تحول هذا الخطاب في "القصيدة" إلى تأسيس لمكونات وبنية خطاب شعر الملحون المغربي.

---

* باحث جامعي في أدب الملحون، أزمور.

مقدمة:

يعتبر مُؤَلَّف "الزجل في المغرب، القصيدة" للدكتور عباس الجراري حدثاً مفصلياً في تاريخ الأدب المغربي خاصة، وإسهاماً في نهضة عربية قومية أصيلة تزعمها د. عبد العزيز الأهواني ود. عبد الحميد يونس في خمسينيات القرن الماضي، ونتاجاً لحركة فكرية نقدية تمتلك مشروعاً تأسيسياً جديداً زعزع كل المسلمات والمفاهيم الأدبية النقدية؛ وفتح الباب على مصراعيه لقراءة مغايرة ومساءلة لتاريخ الأدب العربي ولمفهوم الإبداع، وأحدث ثورة غير مسبوقة على المفاهيم الأدبية وحدودها؛ وفي مقدمتها مفهوم اللغة الشعرية. فآمنت أن اللغة الفصيحة أو العالمة أو المدرسية لم تكن وحدها رحما للإبداع، بل حتى العامية أو لغة الشعوب، كانت هي كذلك رحما أكثر رحابة للإبداع، بل في مرحلة من مراحل تاريخ الأدب العربي؛ استلمت مشعل الريادة والانتشار بين الأفراد والجماعات المكونة للمجتمعات العربية.

وقد اعتمدت هذه الحركة الفكرية النقدية خطاباً تأسيسياً واضح المعالم، حاولت من خلاله تنزيل مشروعها على مستوى كل الأقطار العربية، بفضل مجموعة من الدارسين من الرواد الشباب ممن توفرت لديهم شروط التمكن والخبرة والتقبل لتراثهم الشعبي، وتشبعوا بفلسفة وأهداف ومرامي هذه الحركة العربية القومية الأصيلة.

وفي إطار هذه المرجعية يمكن قراءة مؤلف د. عباس الجراري؛ الذي يعتبر واحداً ضمن مؤلفات عديدة مثيلة ومتكاملة نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر، "الزجل في الأندلس" لعبد العزيز الأهواني، "الحكاية الشعبية" لعبد الحميد يونس، "الزجل في المشرق" لرضى محسن القريشي و"الأدب العامي في مصر" لأحمد الصادق الجمال، "الأدب الشعبي في تونس" لمحمد المرزوقي، "نظرة في زجل الموصل" لعبد الحميد اللاوند ...، وغيرهم كثير ممن انخرطوا في هذه الفورة المجددة، سنعرض لها بتفصيل فيما سيأتي من فقرات.

غير أنه في إطار الخطاب التأسيسي لمشروع تجديدي عربي قومي أصيل، تبقى "القصيدة"؛ الدراسة الوحيدة التي نجحت وتوفقت في تأسيس خطاب متكامل العناصر والشروط لشعر الملحون المغربي، أخذ بعين الاعتبار تأسيس هويته الأصيلة مع ما يتطلب ذلك من نقاش مفاهيمي وحصر ووصف للقوالب اللغوية والبلاغية والإيقاعية والنقدية، في غياب تام للمصادر التاريخية والأدبية النقدية والنصوص الشعرية.

وسنحاول من خلال هذه القراءة تسليط الضوء على بدايات الحركة التجديدية التي انطلقت من مصر، ورصدِ امتداداتها إلى عدة أقطار عربية، من خلال مؤلفات ثلة من الدارسين والباحثين، والنظر في مدى تفاعل "القصيدة" مع هذا المشروع التأسيسي القومي الأصيل الذي شكلت جزءاً بارزاً منه، ثم تحديد طبيعة الخطاب الذي تحمله وتتوسل به، وإسهامها في وضع اللبنات الأولى والدعامات الأساسية لشعر الملحون، والتعامل مع بنيته المؤسسة لخطاب متكامل في الأدب المغربي.

I- تجليات الخطاب التأسيسي العربي:

1- بدايات الاهتمام والدراسة،

كانت بدايات خمسينيات القرن الماضي منطلقاً حاسماً لحركة تجديدية غيرت مفهوم الأدب، خاصة بعد تنامي ابداعات الشعر العامي في أغلب الأقطار العربية، خاصة مع انتشار الوعي بأهمية الأدب العامي وقدرته على التعبير عن أحاسيس الشعوب وآمالهم. ويشير إلى ذلك منير إلياس وهيبة سنة 1952 في كتابه حول "الزجل: تاريخه، أدبه، وأعلامه قديماً وحديثاً" بقوله: "فإذا أردت أن تعرف عواطف قوم من كل أمة وعاداتهم التي ألفوها من أجيال، والمنازع الذي ينزعون إليها، فانظر في آداب عوامها فإنه هو الذي يمثل لك حالاتهم الاجتماعية تمثيلاً صحيحاً لا حياد عليه، فمن هذه الوجهة يكون الأدب العامي هو الشعر الصحيح، إذ هو كالمرآة تنعكس فيها حالة السواد الأعظم ظاهرة للعيان لما يتضمنه من ضروب أمثالهم وعاداتهم وأخلاقهم"[1].

إنها عبقرية الأمة المتمثلة في جماهيرها الغفيرة كما يعبر عنها د. عبد العزيز الأهواني في تصدير "القصيدة"، والتي "لا بد أن تجد لها متنفساً ومنفذاً للتعبير عن مشاعرها، لا بد أن تصطنع لها من أساليب الفنون ما تصور به ذات نفسها فإذا ما سد أمامها باب فتحت لنفسها باباً آخر، وإذا كثرت العقبات والعراقيل في طريق سلكت طريقاً آخر، وإذا لم تجد عند الأديب المتفصح الاستجابة الكاملة لذوقها وشعورها ونهمها بحثت عن الأديب العامي والفنان الشعبي"[2].

لن نناقش هنا؛ التأخير الذي طال الوعي بأهمية الأدب المتوسِّل باللغة العامية أو الدارجة، وإبداعاتُه راكمت قرونا من الزمن، ومرت فيه بعدة مراحل وتشكلت عبرها حتى

---

[1] منير إلياس وهيبة، الزجل: تاريخه، أدبه، أهلامه، قديماً وحديثاً، المطبعة البولسية، لبنان، 1952، ص.30.

[2] د. عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.هـ/و.

اكتملت واستوى عودها، ولن نسائل كل الرواد عن انتظار لحظة الاطلاع على الفكر التنويري في أوربا وفلسفة روادها ونظرياتهم في الأدب والنقد الأدبي مع أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، نتيجة للبعثات الدراسية التي وفرتها الجامعة خاصة المصرية، لإبداء الاهتمام وامتلاك الجرأة لدخول غمار دراسة هذا الأدب، لكن حسبنا هنا أن نبسط الحديث ونرصد بدايات تشكل الخطاب التأسيسي، وما رافقها من تغييرات طالت مجموعة من المفاهيم، وكذا الصعوبات والعراقيل التي واجهتها الحركة القومية الأصيلة في تنزيل مشروعها الثقافي.

يعتبر د. عبد الحميد يونس ود. عبد العزيز الأهواني رائدي مشروع إعادة النظر في تاريخ الأدب العربي والدعوة إلى توجيه الدراسة والبحث والعناية بالأدب بشقيه العامي والفصيح. لقد كان لصدور كتاب "الزجل في الأندلس" لعبد العزيز الأهواني سنة 1957 وإصدار مجلة "الفنون الشعبية" بالقاهرة سنة 1965 من طرف عبد الحميد يونس، كبير الأثر في إطلاق النقاش حول درس الثقافة الشعبية والأدب الشعبي، والذي تراوحت أشكاله ومظاهره وردود أفعاله من قطر عربي لآخر.

ولعل الدعوات التي وجهها الرائدان إلى كل دارسي الأدب على الخصوص، لتبني مشروعهما العربي القومي الأصيل، وجدت آذاناً صاغية لدى مجموعة من طلبة البعثات الدراسية بجامعة القاهرة بمصر، ممن كانت هواجس الغبن تراودهم من جراء ما تلاقيه أزجال بلدانهم من إهمال وتضييق رغم اقتناعهم بما تمتلكه تلك القصائد من طاقات إبداعية لا يمكن أن توصف إلا بأنها شعرية.

ويربط عبد الحميد يونس بين عمل المستشرقين، الذي ظل ناقصاً بسبب عدم قدرتهم على النفاذ للمأثورات الشعبية، ودعوة الدارسين المختصين من أبناء الأقطار العربية للنهوض بما يلزم لجمع شتات هذه الثقافة الشعبية ودراستها حين يقول: "ومن أجل ذلك تعين على المختصين من أبناء الأمة والشعب أن ينهضوا بتبعات التنقيب والتمييز والجمع والتسجيل والعرض والدراسة لعناصر تراثهم الشعبي[3]".

لقد كان هذا الموقف نقطة انطلاق الدراسات ما بعد الكولونيالية في مجال الثقافة الشعبية. فحسب عبد الحميد بورايو "كانت مجلة "الفنون الشعبية" منبراً فاعلاً وحاسماً

---

[3] د. عبد الحميد يونس، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع: 100 يناير س. 2015، ص.17.

في فرض البحث الوطني والقومي، ووضع أسسه من خلال ما نشرته من دراسات نظرية وميدانية ... فكان عليها أن تقوم بتكوين وتأطير الرعيل الأول من الباحثين والدارسين للثقافة الشعبية في الأقطار العربية، وأن تقدم ثقافات الشعوب الأخرى من المنظور القومي[4]".

انخرط كذلك د. عباس الجراري في هذ الدعوة[5] مؤكداً أنه يتفق مع د. عبد الحميد يونس ويُخَطئ من يتصور أن الآداب والفنون الشعبية تستهدف التسلية والترويح عن النفوس المكدودة. وأن "التسلية والترويح وظيفة ثانوية، أما الوظيفة المحورية فقومية على الدوام تطلب المحافظة على الجماعة كلها في آن واحد[6]".

لم يكن لهذه الدعوة وهذا الخطاب التأسيسي الذي بدأ يتنامى مع صدور مجموعة من المقالات والكتب والدراسات، في مختلف الأقطار العربية خاصة في مصر ولبنان والعراق، أن يبني أسسه ودعاماته الأساسية دون رواد شباب من الدارسين والباحثين المتسلحين بمناهج علمية حديثة تمكنهم من رفع مشعل نفض الغبار عن التراث الشعبي العربي. وقد أشاد د. عبد الحميد يونس بالعمل الجاد الذي قام به هؤلاء الدارسون في قوله "...أما الآن فقد أثمرت الدراسات الإنسانية الجادة تصوراً مختلفاً لعلاقة اللغة بالفن سواء كان محققاً لوجود ذاتي أو جماعي، وسواء أكان رسمياً أو شعبياً..."[7]

وفي قوله: "شكلت كل من مجلة "الفنون الشعبية" ومجلة "التراث الشعبي العراقي" عنصراً داعماً ولعبتا دوراً أساسياً في أواسط خمسينيات وستينيات القرن الماضي، في توفير مادة مهمة، واستمراراً للجهود الأولى المحتشمة للاهتمام بالتراث الشعبي في بلدان مجموعة من الباحثين الرواد، من أمثال، محمد بن شنب (الجزائر)، وعثمان لعكاك وعبد الرحمان قيقة (تونس) ومحمد الفاسي (المغرب)، ناهيك عن طلبة البعثات المغاربية الذين كانوا يدرسون في الجامعات المصرية خلال النصف الثاني من الستينيات والسبعينيات، والذين توجهوا إلى بحث التراث الشعبي في بلدانهم، وتأطير الباحثين

---

[4] عبد الحميد بورايو، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع: 100 يناير س. 2015، ص. 18.

[5] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص. 3.

[6] نفس المصدر،ص.3.

[7] د. عبد الحميد يونس، اللغة الفنية، كتب عربية، 2014، ص.4.

والطلبة في مجاله، وتأسيس المؤسسات التي تعنى به... وأبرز مثال لهم خلال هذه الفترة، عباس الجراري (المغرب) وعبد الله ركيبي وعبد الحميد بورايو (الجزائر)[8]".

لقد نجح مؤسسو الحركة التجديدية، ليس فقط في وضع تصور وخطاب تأسيسي موَحَّد وموحِّد لإطلاق الدراسات والبحوث في الثقافة الشعبية، بل استطاعوا أن يضمنوا انخراط الدارسين والباحثين في هذا المشروع بالعديد من الأقطار العربية.

2- تجديد المفاهيم رهان الخطاب التأسيسي:

كان من الطبيعي أن تنطلق الحركة التجديدية، وهي تحمل خطاباً تأسيسياً، من مجموعة مبادئ وأسس، وأن تجدد في المفاهيم التي صاحبت النقد الأدبي بما يتماشى وفلسفتها ورؤيتها وتصورها الجديد. وكان من بين أهم المفاهيم التي طالها التجديد وإعادة البناء، مفهوم الثقافة ومفهوم الأدب ومفهوم الشعبية بالإضافة إلى النقاش الكبير الذي انصب حول مسألة اللغة.

أ-مفهوم الثقافة؛

الثقافة مجموعة من المعارف يشترك في فهمها كل أفراد مجتمع معين، لا تقيم حدوداً واستثناءات ولا تفرق بين أفراد المجتمع ولا فئاته، لكن متى استقوت النخب، حددت مقاييس وأقامت حدوداً لثقافة المجتمع، تُدخل في دائرتها ما استقر عليه رأيها، وتدفع دفعاً ما لا يتماشى مع أطرها النظرية وقناعاتها الفكرية.

كان من الأساسي صياغة تصور يرتكز على مفهوم جديد للثقافة، "يستوعب معارف الإنسان وخبراته ومهاراته على مدى حياته، وهي محطة لا تتحقق بتعليم القراءة والكتابة فحسب، وإنما تتحقق بالمحاكاة والتجربة والخطأ والتلقين المباشر وغير المباشر أيضاً[9]".

وإلى ذلك يشير د. عباس الجراري في حديثه عن ضرورة توسيع مفهوم الثقافة والنظر إليها في مفهومها العام الذي ".. يجعلها تمثل كل النشاط الإنساني، مادياً وفكرياً وروحياً، مدرسياً كان أو شعبياً". كما ينظر إليها في معناها الخاص "الذي يجعلها إنتاجاً ذهنياً يقوم به أناس متخصصون"[10].

---

[8] د. عبد الحميد يونس، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع: 100 يناير س. 2015، ص.18.

[9] د. عبد الحميد يونس، اللغة الفنية، كتب عربية، 2014، ص.4.

[10] د. عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، 1987، ص.124.

ومن المؤكد أن الدعوة إلى توسيع مفهوم الثقافة مرماها الأساسي، تحقيق اكتمال الهوية الوطنية وترسيخها لدى أبناء الجيل الحديث، وقد كان ذلك سبباً وجيهاً، حسب د. عبد العزيز الأهواني، جعل "المحدثين من مؤرخي الأدب العربي يعيدون النظر في تأريخ أمتهم الثقافي، فلا يقفون بهذا التاريخ عند حدود الأدب الرسمي وحده، وإنما يمدون دراستهم إلى الآداب الشعبية، ليُشعروا أبناء الجيل الحديث بأن تراثهم الأدبي أكثر غنى وثراء وخصوبة وتنوعاً مما كانوا يظنون من قبل، فتعود إليهم آن ذاك الثقة بأمتهم وماضيهما وتراثها"[11].

وهنا تبرز ثقافية هذا التراث الشعبي والذي ".. يتجلى فيما أنتجه الشعب بأفراده وجماعاته خلال الأجيال وفي مختلف المجالات. به أكد وجوده وحقه في الحياة وصراعه من أجل الأحسن و الأفضل، وأثبت قدرته على ممارسة العقل والروح والعاطفة والذوق[12].."

إن تجديد وتوسيع مفهوم الثقافة، وإعادة صياغته ليشمل كل عطاءات وتفاعلات فئات المجتمع، كان أمراً ضرورياً كمدخل لتغيير مفاهيم أخرى، ومحطة أساسية في الخطاب التأسيسي للحركة القومية الأصيلة.

ب- <u>مفهوم الأدب:</u>

اعتبرت الحركة التجديدية أن مفهوم الأدب من بين المفاهيم الأساسية كذلك التي يجب بناء تصور جديد له يتماشى مع خطابها التأسيسي، وأيقنت أن ما ينبغي البدء بالقيام به أساساً هو زعزعت فكرة الأدب نفسه[13]، لذلك عمل المؤسسون والرواد بعدهم على مناقشة مفهوم الأدب انطلاقاً من نظريات نقدية أدبية حديثة لا تعترف بالحدود اللغوية وقوانينها، بل تعترف فقط بدرجات الإبداع وشروطه الأدبية. ويشير د. عبد العزيز الأهواني إلى ذلك في مقدمة كتابه "الزجل في الأندلس" بقوله:"... وتغَير مفهوم الأدب عند المحدثين، وأقيمت للنقد الأدبي مقاييس جديدة، وأعاد مؤرخو الأدب النظر في أحكام كانت تؤخذ من قبل مأخذ التسليم، فأصبحوا يعرفون لكل إنتاج فني قدره، ولكل مجيد امتيازه مهما يكن المظهر الذي يتخذه ذلك الإنتاج"[14].

---

[11] د. عباس الجراري، <u>الزجل في المغرب، القصيدة،</u> مطبعة الأمنية، 1970، ص.و/ز.

[12] د. عباس الجراري، <u>في الإبداع الشعبي</u>، مطبعة المعارف الجديدة، 1987، ص.126.

[13] Roland Barthes, <u>le grain de la voix</u>, Paris, Ed, du seuil, 1981. P .80.

[14] د. عبد العزيز الأهواني، <u>الزجل في الأندلس</u>، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1957، ص: 9.

غير أن هذه الدعوة التجديدية لمفهوم الأدب لم تستثن دراسة الأدب الفصيح في تصورها، بل كانت تدعو لدراسة الأدب بنوعيه الشعبي والفصيح، وتعتبر أن دراسة الأدب العامي أو الشعبي تحقق الهوية القومية الأصيلة لكل الأقطار العربية، وأن هذه الآداب هي التي تميز كل قطر عن آخر تمايز الغنى والثراء، وعلى هذا الأساس بنت المفهوم الجديد للقومية الأصيلة.

ويجب الإشارة هنا إلى المرحلة التاريخية التي كان يمر منها الأدب العربي آن ذاك، والتي تميزت بتعثر الأدب الرسمي أو الفصيح لعدة أسباب. غير أن السبب الرئيس الذي يمكن الركون إليه، هو شيوع الأدب الشعبي وقدرته على التفاعل التام مع قضايا كل الفئات الاجتماعية وتلخيص تجاربهم واستخلاص الدروس والعبر منها وإسهامه في تهديب الوجدان واكتناه الجمال في كل المخلوقات بمختلف مكوناتها، في محاكاة رائعة تروم توجيه الأفراد للعيش في تناغم وتوازن مع محيطهم، وتبسط كل المعارف والمهارات الحياتية وإبعادهم عن العزلة والحيرة والانحراف والضياع.

ويصور د. عبد العزيز الأهواني هذه الوضعية في تمهيد "القصيدة" بقوله: "وقد أتى على الأمة العربية حين من الدهر صار فيه أدباء العربية.. في عزلة أو شبه عزلة عن مجموع الشعب. لقد أخذ هؤلاء الأدباء يدورون حول أنفسهم في نطاق ضيق خانق من الموضوعات ومن المعاني والأخيلة، ويعنون بالصنعة اللفظية ويتلاعبون بالصيغ أو الحيل البلاغية تلاعباً باعد بين أدبهم وبين الحياة العامة. وهناك اتسع المجال أمام الآداب الشعبية"[15].

كما يرجع د. عباس الجراري اختيار أدباء الفصيح الإبداع بالقوالب الشعرية الزجلية، واشتهارهم بها أكثر من شهرتهم بالشعر المدرسي، "إلى واقع القصيدة المدرسية وما تعرضت له في العهود المتأخرة من ضعف وانهيار وبعد عن التعبير الحر الصادق الذي يلقى التجاوب"[16].

ونبه مارون عبود أدباء الشام، بل حذرهم وحثهم على الدنو من الحياة خوفاً عليهم من الشعر الشعبي النابض الذي استقام واستوى وأمسى أدباً قائماً بذاته[17]، بل يذهب

---

[15] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، تمهيد.

[16] د. عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، 1987، ص: (70-71).

[17] مارون عبود، الشعر العامي، دار الثقافة ودار مارون عبود، 1968، ص.64.

أحمد صادق الجمال إلى أن الأدب العامي الملحون أبدع قالباً فنياً أعلن ثورة في الأسلوب وانعتاقاً من عمود الشعر وأحكام الأدب التقليدي[18].

ج- مفهوم شعبية الأدب:

تكتسي المفاهيم أهمية قصوى من حيث أنها تعبر وتحدد بدقة معنى ما؛ وتحتفظ لنفسها بسلطة معرفية تتحدى وتتعدى الخصوصيات الثقافية والفكرية لتنطلق نحو إقامة قوانين عامة قابلة لاستيعاب كل النصوص التي تنسجم وشروطه. وهنا يستمد المفهوم قوته وأهميته وفعاليته. وقد راهنت الحركة التجديدية على إعادة النظر في مجموعة من المفاهيم كآلية من آليات خطابها التأسيسي وكمكون من مكونات التصور العام لمشروعها الثقافي الأصيل.

إن مفهوم الشعبية صفة لازمة للثقافة والفنون والأدب. وقد استأثر باهتمام الباحثين في دراساتهم للمجتمعات وثقافتها خاصة مع ظهور الأنثروبولوجيا. فالثقافة الشعبية في نظر ذ. فوزي العنتيل: "ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذي حفظ - شعورياً أو لاشعورياً- في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعية الجارية في الأساطير وقصص الخوارق والحكايات الشعبية والتي نالت قبولاً عاماً. وكذلك الفنون والحرف التي تعبر عن مزاج الجماعة وعبقريتها أكثر مما تعبر عن الفرد[19]".

إن بدايات التعامل النقدي مع الثقافة الشعبية لدى رواد الحركة عموماً وخاصة الشباب، توضح بما لا يدع مجالاً للشك أن مفهوم "شعبية الأدب" خلق نقاشاً كبيراً وهاماً، بل ضياعاً أحياناً في محاولات إخضاع الزجل في مختلف الأقطار العربية لهذا المفهوم. بل أكثر من ذلك خلق تفاوتاً كبيراً في مسارات البحث والدراسة لدى أغلب الباحثين في الوطن العربي وأثر بشكل مباشر على نجاعة الخطاب التأسيسي في تحقيق أهداف الحركة التجديدية للثقافة الأصيلة.

ولقد طرح مفهوم "الشعبية" على د. عبد العزيز الأهواني بخصوص الزجل الأندلسي مع ابن قزمان بالضبط، وكان جوابه فاصلاً في قوله: "ودراسة أزجال ابن قزمان دراسة دقيقة تضع المسألة في وضعها الصحيح وتثبت أن هذه الأزجال، مهما كان حظ الخيال العامي فيها والمعاني الشعبية، لم تكن فناً شعبياً صحيحاً، وإنما كانت مزيجاً من فنين.

---

[18] د. أحمد صادق الجمال، الأدب العامي في مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص.93.

[19] فوزي العنتيل، الفلكلور، ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف، مصر، 1965، ص.37.

فن خاص قديم متداول بين الشعراء والوشاحين. وفن شعبي لا سند له من التراث المكتوب. وأن جمهور الزجل لم يكن الشعب في الأزقة والحارات، كما لم يكن أيضاً الجماعة الضيقة المحدودة التي نظم لها الشعراء القصائد[20]". كما ينقل لناد عباس الجراري صورة واضحة عن تلك البداية في حديثه عن هذا الإشكال بقوله: "...حين بدأ اهتمامي بدراسة الشعر المغربي الملحون، واجهتني إشكالية التوفيق بين طبيعة هذا الشعر وبين المفاهيم المختلفة التي شاعت يومئذ عند الباحثين حول تحديد ماهية الأدب الشعبي[21]".

وطرح مفهوم الشعبية كذلك على الباحث أحمد صادق الجمال بخصوص الأدب العامي بمصر في العصر المملوكي، وخلص إلى القول: "تحدد لنا الآن مفهوم الأدب العامي، وخرجنا به من معناه الضيق الذي ظنه البعض، تعصباً منهم للفصحى أنه ذلك الأدب الشعبي الذي جاء في أسلوب ركيك مفكك النسيج كثير الحلي والزينة، ووجدنا أن الأدب العامي شيء والأدب الشعبي شيء آخر"[22]. كما يضيف: "ومن هنا نرى أنه بظهور الأدب العامي الملحون... قد أبدع قالباً فنياً أعلن ثورة في الأسلوب وانعتاقاً من عمود الشعر وأحكام الأدب التقليدي"[23].

لقد واجه الباحثون اختباراً كبيراً أثناء مباشرة دراسة الزجل على مستوى الأقطار العربية، فإما أن يكونوا أكثر جرأة لمواجهة التيار المحافظ بأيديولوجيته والتعامل مع الزجل كأدب يستحق الاهتمام والدرس، وإما أن يبحثوا عن مخرج دفعاً للتحامل وإبعاداً للانتقادات اللاذعة من طرف حماة اللغة العربية. ويشير د عباس الجراري إلى هذا الاختيار الصعب الذي فُرض على الباحثين في قوله: "وألفيت نفسي نتيجة لذلك بين أمرين: إما اعتماد تلك الآراء.. وإخراج القصيدة من مجال الأدب الشعبي، وإما إعادة النظر في مفهوم هذا الأدب من خلال النمط التعبيري الذي تبرزه تلك القصيدة. وعلى الأمر الثاني قر عزمي بدون تردد، وطرحت القضية للتأمل والنقاش، في محاولة للتقريب بين الآراء المتداولة وبين ما يتيحه هذا النمط التعبيري من إمكانات إغنائها، لاسيما وأن له -لا شك- ما يماثله في أقطار عربية أخرى كثيرة"[24].

---

[20] د. عبد العزيز الأهواني، الزجل في الأندلس، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1957، ص.144.

[21] د. عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، 1987،ص.19.

[22] د. أحمد صادق الجمال، الأدب العامي بمصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص.92.

[23] نفس المصدر، ص.93.

[24] د. عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، 1987،ص.10.

إن اعتبار الزجل أدباً شعبياً لم يكن من السهل تقبله من طرف مجموعة من الدارسين. والعديد من الأسئلة والاستفهامات ما كانت لتحجب هذا الأمر. فكيف بشعر تواتر بنظام وتشكل عبر قرون حتى اكتمل وسن نظماً عروضية وبلاغية وبديعية وجهازاً مفاهيمياً نقدياً، وكيف بشعر نما وازدهر وتأسس وبات خطاباً أدبياً متكاملاً أن يوصف بالشعبية؟.

أخذ هذا النقاش حيزاً كبيراً عند د. أحمد صادق الجمال في مصر، وبدا أكثر حدة عند د. عباس الجراري، في التقديم لدراستيهما من خلال تحديد مفهومي الأدب العامي والأدب الشعبي في مصر، والأدب الشعبي وأدب الملحون بالمغرب. ويشير د. أحمد صادق الجمال إلى هذا الخلط في المفهومين بقوله: "وكي لا نخلط بين الأدب العامي والأدب الشعبي، نفرق بينهما على أساس الاعتبار اللفظي أولاً، فنجد أن الأدب العامي قد استقى مادته من الفصحى المصحفة أو الملحونة ومن الألفاظ الدخيلة، بل ومن اللغة الجارية، إلا أنه قد ظهر فيها التجريد، ولا كذلك الأدب الشعبي الذي يتخذ مادته من الملحون والدخيل، إلا أنها ألفاظ الأسلوب الحديث الجاري، فإذا سمعتها لا تميزها عن لغة الكلام التي يتناولها الأفراد في حياتهم، وهكذا لا يختط الأدب الشعبي حدوداً لألفاظه كي يلتزمها كما هو الحال في الأدب العامي"[25].

لم تكن اللغة وحدها التي أثارها الدارس في تحديد الفروق بين الأدب العامي والأدب الشعبي، بل طرح فروقاً أخرى تتعلق بالتدوين والمشافهة وكذا بانتساب الشعر ومعرفة قائله وعدم معرفته[26]. ويزيد الأمر إشكالاً ليصبح الأدب العامي عنده يضم أنواعاً متعددة من الزجل في قوله: "نستطيع الآن أن نستخلص أن الأدب العامي الملحون الذي ظهر في مصر وتأهل وقنن له في العصر الذي ندرسه كان ينقسم إلى ستة أنواع هي: الموشح والدوبيت والزجل والمواليا والحماق والكان كان، وإذا كان المصريون قد تكلفوا هذا الفن فنظموه لكن لم يكن شائعا بينهم"[27].

ويجيب د. عباس الجراري عن هذا السؤال بقوله: "فقد وجدت تلك المفاهيم تتباين في محاولة وضع مقاييس شعبية الأدب وحصر مدلوله ما بين آراء متعددة؛ هذه أهمها:

---

[25] د. أحمد صادق الجمال، الأدب العامي في مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص.73.
[26] نفس المصدر، ص.73.
[27] نفس المصدر، ص.96.

1- أنه الأدب المتداول في لغة عامية بالرواية الشفوية؛ 2- أنه الأدب الذي لا يعرف منشأه؛ 3- أنه الأدب الصادر عن الشعب والمرتبط بواقع المجتمع؛ 4- أنه أدب القرية في مقابل أدب المدينة؛ 5- أنه أدب طبقة العوام. وحين حاولت النظر إلى القصيدة الملحونة من خلال تلك الأقوال؛ مجتمعة أو منفصلة ألفيتها مستعصية على أن تنقاد لهذا التحديد أو ذاك بسبب الظواهر المتميزة الآتية: 1- أن بعض نماذجها مدونة في كنانيش ومجموعات؛ 2- أن منشئيها معرفون بفضل ذكر اسمهم في آخر القصائد؛ 3- أنها ابتعدت أحياناً عن واقع مستوى الشعب؛ 4- أنها صدرت عن شعراء عاشوا كلهم في المدينة؛ 5- أنها لم تكن دائماً مرتبطة بالعوام؛ إذ هي تقتبس من اللغة المعربة غير قليل من المفردات والتراكيب وتلجأ إلى ألوان من البلاغة وفنية الأسلوب وتقدم أحياناً معلومات فقهية وتاريخية بالإضافة إلى أن بعض شعرائها كانوا على حظ وافر من الثقافة، بل لعل منهم من كان من العلماء[28]".

ويعود ليضيف: "اعتبرت أن تدوين بعض نصوص هذا الشعر لا يؤثر على شعبيته طالما أن الجماهير توارثته عبر القرون والأجيال وتداولته عن طريق الرواية الشفوية... واعتبرت أن معرفة المنشأ لا تطعن في الشعبية ولا تخرج القصيدة عن الجماعية المطلوبة، انطلاقاً من أن مفهوم الجماعية لا يعني عندي تجاهل حق المؤلف وامتصاص إبداعه، ولكن يعني تبني الجماعة إنتاج الفرد وتداوله... كما اعتبرت أن ابتعاد الشاعر في بعض المجالات عن واقع المجتمع لا ينفي عنه الشعبية لاسيما أنه كان متصلاً بالأمراء والحكام يمتعهم ويؤنسهم بقصائده مما اضطره إلى وصف حياة القصور[29]".

حاول د. عباس الجراري إيجاد سبب ومدخل لتصنيف شعر الملحون ضمن الأدب الشعبي في قوله: "وبهذا انتهيت إلى أن قصيدة الشعر الملحون تعد نمطاً من الأدب الشعبي، وإلى أن الأدب الشعبي ليس هو الأدب الرخيص والوضيع. لا أشترط إلا أن يكون بلغة عامية"[30]. وسنفصل في الأسباب التي أدت إلى هذه الخلاصة عندما سنعرض للصعاب والعراقيل التي صادفت خطاب التأسيس.

---

[28] د. عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، 1987، ص.10.

[29] نفس المصدر، ص.10-11.

[30] نفس المصدر، ص.11.

1- خطاب التأسيس ومسألة اللغة:

طرحت مسألة اللغة إشكالاً كبيراً أخذ حظه من النقاش كمدخل أساسي للتمييز بين الزجل والشعر المدرسي. ومن المؤكد أن اللغة العربية انتشرت في جميع الأمصار مع الفتوحات الإسلامية وانتشار الإسلام ووجدت أمامها لغات وتقاليد وعادات محلية. وكانت نتيجة هذا اللقاء ميلاد لغات محلية تسري في المجتمع سريان الدم في العروق، وكشفت لنا عن ازدواجية في الشخصية اللغوية لكل مجتمع، بين لغة رسمية معربة ولغة عامية قوية الانتشار. وإلى نفس المنحى يذهب د. عبد العزيز الأهواني في قوله: "ونحب أن ننبه القارئ؛ فيما يتصل باللغة؛ إلى أن اللغات العامية في العالم العربي ليست خطأ أو تحريفاً أصاب لغة الكتابة أو اللغة الأدبية، كما يظن كثير من الناس. وإنما هي تطور حي للهجات القبائل العربية التي استقرت في الأمصار المفتوحة"[31].

اعتبر رواد الخطاب التأسيسي اللغة عنصراً مكملاً داخل بنية الزجل لا تتحقق من خلالها وحدها فقط شعرية وإبداعية القصيدة. ذلك أن القصيدة الزجلية تتشكل من أدوات شعرية تكرارية؛ هي التي تؤدي الوظيفة الشعرية كما يقول ياكبسون[32]، منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم، كما يستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز. بهذه العناصر والأدوات تتحقق الوظيفة الشعرية لا باللغة سواء كانت معربة أو عامية.

إذن كون لغة الزجل عامية لا يطعن في إبداعيته ويجعل منه أدباً شعبياً، لأنه وككل شعر يستعملها على نحو خاص وبأدوات خاصة. وشعر الملحون أو الزجل عموماً يشترط في لغته أن تكون عامية "فإعرابها لحن وفصاحتها لكن، ولفظها وهن" كما يقول صفي الدين الحلي[33]. والإعراب كما يقول ابن قزمان: "أقبح في الزجل وأثقل من إقبال الأجل..."[34]

ويورد أحمد صادق الجمال قولاً للرافعي يحدد فيه نشأة اللغة العربية والعامية بقوله: "إن اللغة العامية هي التي خلقت الفصحى في المنطق الفطري. وكان منشؤها من

---

[31] د. عبد العزيز الأهواني، الزجل في الأندلس، معهد الدراسات العربية العالية- القاهرة، 1957، المقدمة.

[32] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي، دار توبقال للنشر، 1988، ص.7.

[33] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.56.

[34] ابن قزمان، إصابات الأغراض في ذكر الأعراض، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2013، ص.2.

اضطراب الألسنة وخيالها وانتفاض عادة الفصاحة، ثم صارت بالتصرف إلى ما تصير إليه اللغات المستقلة بتكوينها وصفاتها المقدمة لها، وعادت لغة في اللحن بعد أن كانت لحناً في اللغة[35]".

ويظهر شيء من اللين في موقف د. عباس الجراري؛ خصوصاً في حديثه عن هذه اللغة التي اشترطها ليُدخل الزجل ضمن الأدب الشعبي، وذلك حين يقول: "واللغة في الملحون ليست سوى أداة التعبير الشعري بمستويات متفاوتة تخضع لمختلف الحالات المشار إليها، بالإضافة إلى كونها أداة التواصل اليومي[36]".

أسس النقد الأدبي الحديث مفهوماً جديداً للأدب، أصبحت فيه اللغة تستعمل على نحو خاص ومغاير وآلية بنيوية لتحقيق الشعرية والإبداع، وأن التواصل والتلقي يعتبران الضامن الحقيقي لحياة هاته اللغة واستمرارها. ويأتي مارون عبود بمقارنة مثيرة تتعلق بتذوق الشعر العامي في كتابه الشعر العامي: "لقد زاد تعجبي من تذوق الرواة للشعر الجاهلي، بينما رأيت إعجاب الناس بهذا الشعر العامي. فإعجاب الأعراب بالشعر القديم متأت عن شعورهم التام بما سمعوا. الشعر الجاهلي منبثق من حياتهم ومن محيطهم أصدق تصوير، ومن لهجتهم التي ترسم لهم الصورة ناتئة بارزة.... إن الشعور بالحياة وإدراكها الكامل لا يكونان تامين إذا عبرت عنهما بغير اللغة الدائرة على الألسنة، وبهذا يثير شاعرنا العامي النفوس، إثارة يعجز عنها أكبر شعرائنا الرسميين"[37].

إن وعي رواد الخطاب التأسيسي بضرورة إعادة بناء المفاهيم ونقدها وتوسيع أفقها، مدخل أساسي لتحقيق مشروعهم الثقافي القومي الأصيل، وشرط تأسيسي لتنزيله في البحوث والدراسات، وإضفاء للشرعية على كل الإبداعات العامية بكل تنوعها وغناها من تقاليد وعادات وكل ما يصدر عن الشعوب. وقد كان لهذا الوعي الفضل الكبير في تيسير مهمة الرواد الشباب من دارسي الثقافة الشعبية والزجل منه على الخصوص، ولو على المستوى المنهجي والنظري.

غير أن رزمة من العراقيل والصعاب جعلت هذه المهمة صعبة إن لم نقل مستحيلة في بعض الأحيان وحالت دون الوصول إلى الأهداف المتوخاة والنتائج المرجوة. وأصبحت

---

[35] د. أحمد صادق الجمال، الأدب العامي في مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص.72.

[36] د. عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، 1987، ص. 62-63.

[37] مارون عبود، الشعر الشعبي، دار الثقافة ودار مارون عبود، ط.1، 1968، ص.69.

المواجهة تدور رحاها على مستوى الأقطار بين الدارسين ومناهضي الثقافة الشعبية بالإضافة إلى غياب المصادر والنصوص الشعرية.

2- خطاب التأسيس في مواجهة مناهضي الثقافة الشعبية.

لم يكن منال هين على الدارسين خوض غمار البحث في الثقافة الشعبية وأدبها. فقد واجه الخطاب التأسيسي هذا التحدي على مستوى كل الأقطار العربية بنسب متفاوتة، حيث واجهوا عراقيل كثيرة من طرف حماة الثقافة العالمة الذين يعتبرون البحث في الأدب الشعبي عموما مضيعة للجهود أو بقايا الرجعية ورواسب عهد الاستعمار. ويكشف د. عباس الجراري بوضوح مواقف مناهضي الدرس الأدبي الشعبي بالمغرب في قوله: "وقد صادفنا في إنجاز هذه الرسالة متاعب ومصاعب، بعضها يتصل بموقف المثقفين في المغرب من الأدب العامي، وأغلبها يتصل بمصادر الدراسة. أما موقف المثقفين فواجهنا فيه إنكاراً مطلقا علينا أن نتخذ الزجل موضوعاً لرسالة جامعية...وهم في هذا بين عدم معتبر الآداب والفنون الشعبية من التراث، وبين معترف بها... ولكن يراها تستهدف التسلية والترويح... وآخر يرى أن العامية أثر من بقايا فترة التأخر والانحطاط ورواسب عهد الاستعمار، وأن الاعتناء بها يعرقل سير التعريب الذي يسعى المغرب إلى تحقيقه، وأنه لا يمثل إلا حركة رجعية هدامة تتستر خلف المحافظة على الآداب الشعبية"[38].

لم يكن موقف المثقفين المغاربة آن ذاك موقفاً معزولاً، بل كان مشابها؛ مع شيء من التفاوت وقوة رد الفعل؛ لما كان عليه المثقفون في باقي الأقطار العربية. ففي العراق مثلا يذكر الشيخ جلال الجنفي في مقدمة كتاب "مباحث في الأدب الشعبي" لعامر رشيد سامرائي، "أن كثيراً من أهل الأدب ينظرون إلى الإنتاج العامي المطبوع نظرة استخفاف، وأنهم لو استطاعوا لمنعوا المطابع من طبع شيء من هذا القبيل..."[39].

أسهمت هذه المواقف بشكل كبير في عرقلة دراسة الأدب الشعبي وإخراج نصوصه وتدوينها والتأريخ لها وإشاعة الاهتمام بها، وتعطيل مشروع الثقافة الشعبية القومي الأصيل، وذلك بسبب غياب الجرأة عند العديد من الدارسين لمواجهة الجمهور المثقف بدراسات حول الأدب الشعبي[40].

---

[38] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص. 2-3.

[39] عامر رشيد سامرائي، مباحث في الأدب الشعبي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1964، ص.4.

[40] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.2.

من بين الصعاب الكبرى التي واجهها الدارسون، قلة النصوص الزجلية وغيابها أحياناً وذلك لأسباب عديدة، أهمها، شيوع الشفاهية في تداول هذه النصوص وتواترها وعدم اعتماد التدوين، وإن دونت بصفة شخصية فهي مخطوطة تركن في الخزانات الخاصة يصعب الوصول إليها. وأن هذه النصوص متفرقة جغرافياً، وحتى منهجية الدراسات الإقليمية التي دعا إليها خطاب التأسيس داخل الأقطار العربية؛ لم تسعف الدارسين في توفير المادة الكافية من النصوص لصياغة تصور واضح حول بنية الشعر العامي ونسق خطابه، مع بعض الاستثناءات طبعاً، والتي تطلبت مجهوداً نوعياً، والإشارة هنا إلى دراسة "الزجل في المغرب، القصيدة" للدكتور عباس الجراري.

دفعت قِلَّة النصوص الدارسين إلى توسيع دراستهم في غياب متن شعري يوفر الحد الأدنى لصياغة تصور حول بنية هذا الشعر والقيام بدراسة شاملة وعامة تحدد مقوماته وآليات اشتغاله الفنية. وهذا ما نلفيه في الدراسة التي قام بها د رضى محسن القرشي حول "الزجل في المشرق" حيث يشير د. عبد العزيز الأهواني إلى هذه الصعوبة في قوله: "ومن هنا كانت الصعوبة التي واجهها المؤلف د. رضى محسن القرشي، والتي حاول أن يتغلب عليها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، واضطرته هذه الصعوبة، أي قِلة النصوص، إلى أن يحمل دراسة شاملة إلى المشرق العربي كله، وأن لا يقف عند الزجل وحده من فنون الشعر الملحون، فعالج بالإضافة إليه المواليا والكان كان والقوما والحماق والعتابة"[41].

يتضح جلياً أن دارسي الأدب الشعبي وُوجهوا بقوة من طرف المتعصبين للغة العربية وحماتها، لدرجة جعلت ذ. محمد الفاسي بالمغرب يلجأ للكتابة باللغة الفرنسية[42]؛ والنقاد والدارسون حتى المنتصف الثاني من القرن العشرين وأواخره يرتابون ويحتاطون من التعامل مع هذا التراث الشعري.

كما واجه الدارسون صعوبة ذاتية تتعلق بتطويع هذه النصوص وتقبلها والتفاعل معها لامتلاك القدرة على التعامل معها ودراستها. ويعتبر هذا المعطى من بين أهم العوائق التي واجهها الدارسون، أي جهلهم بالزجل ومقوماته ونسقه الإبداعي، وفك شفرات مداخله الشعرية. وقد أكد ذلك د. عبد العزيز الأهواني في معرض حديثه عن الزجل بقوله: "إنه يكاد يكون مجهولاً من عامة المثقفين وخاصتهم. فليس له مكان في كتبنا عن تاريخ الأدب العربي ولا في برامج الدراسة في مدارسنا، ونصوصه القديمة بعيدة عن أيدي

---

[41] د. رضى محسن الشامي، الزجل في المشرق، دار الحرية للطباعة بغداد، 1977، ص. 6.

[42] ذ. محمد الفاسي، دراسات مغربية، عيون المقالات، 1990، ص.120.

الناس، وتاريخه وأطواره وموضوعاته ولغته ومكانه في المجتمع ومنزلته من القصيدة العربية ومن التوشيح ومن الأغنية الشعبية، كل ذلك لم يبسط فيه القول ولم تخرج فيه للناس دراسات علمية يعتمدون عليها ويستغني بها الباحث عن الرجوع إلى الماضي البعيد حين يريد أن يتحدث عن الحاضر أو عن الماضي القريب"[43].

ونجد نفس الإشارة عند أحمد صادق الجمال في "الأدب العامي في مصر"، معتبراً أن الذي يدرس الأدب العامي "يجب أن يكون سليم الطبع مدركاً لبلاغة لغته وذائقاً لمحاسنه، مؤمنا بأن الأدب حين يستخدم اللغة، يستخدمها على نحو خاص"[44].

*** موقف الجامعات من درس الثقافة الشعبية،**

كان المعول على الجامعات ونخبها في الأقطار العربية، منذ تأسيسها بعد خروج الاستعمار أن تلعب دوراً مركزياً في الاهتمام بالثقافة القومية الأصيلة المعربة منها والعامية لتحقيق الوحدة وترسيخ الهوية الوطنية العربية. كما كان المعول عليها أن تشكل درعاً علمياً أكاديمياً للخطاب التأسيسي لتنزيل مشروعه الثقافي، لكن الواقع أن هذه الجامعات أخذت موقفاً مناهضاً للثقافة الشعبية وبنت مواقفها على ردود أفعال نخبها.

ويشير د. عبد الحميد بورايو إلى ذلك في قوله: "... وإذا ما كانت هذه الجامعات قد غيبت العناية بالتراث الثقافي المحلي، بفعل المشروع الوطني المحافظ المتعلق بالعلوم الإنسانية على وجه الخصوص، الذي كان ينظر إلى الثقافة من منطلق نخبوي قومي، ولا يرى منها سوى الإنتاج الرسمي باللغة العربية المكتوبة"[45].

ولعل موقف الجامعات من الثقافة الشعبية أملته المرحلة وظروف التأسيس وطبيعة النخب، وهذا ما نلمسه من موقف الجامعة بالمغرب من إدخال الأدب الشعبي ضمن الدراسات الأدبية، كما يصفه بدقة د. عباس الجراري في قوله: "يوم كنت أشتغل بالملحون منذ أكثر من ثلاثين سنة وجدت العوائق والعراقيل وصلت إلى حد الاستهزاء بهذا الموضوع وزادت هذه العوائق حين حاولت مراراً أن أدخل موضوع الدرس الشعبي في

---

[43] د. عبد العزيز الهواني، الزجل في الأندلس، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة 1957،المقدمة.

[44] د. أحمد صادق الجمال، الأدب العامي في مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص.92.

[45] د. عبد الحميد بورايو، مجلة الفنون الشعبية، في الذكرى الخمسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع: 100 يناير س. 2015، ص. 19.

مقررات الجامعة. ولم تكن الصدور تسمح بهذا الفتح، إذ لم تكن تقبل بأن يدخل الدرس الشعبي بأمثاله وبنصوصه الشعرية وحكاياته وقصصه إلى الجامعة. مع ذلك وبهذا الروح النضالي الذي كنا نسير به في الجامعة، كنت أحاول بالتحايل أن أدخل بعض النصوص في سياق الأدب المغربي المدرسي للفت انتباه الطلاب لأهمية هذا النص[46].

لقد راهنت حركة القومية الأصيلة من خلال خطابها التأسيسي على تكوين وتأطير روادها من الدارسين الأكاديميين من مختلف الأقطار العربية، كما راهنت على تجديد وتوسيع وإعادة بناء مجموعة من المفاهيم كمدخل أساس لتحقيق وتنزيل مشروع الثقافة الشعبية عموماً والأدب الشعبي على الخصوص. ويبدي د. عبد الحميد يونس ارتياحاً بخصوص النتائج التي تم تحقيقها بقوله: "..واتسع مجال الاهتمام بالتراث الشعبي في عالمنا العربي، فأنشئت مراكز لدراسة هذا التراث في العديد من البلاد العربية، وأعانت هذه المبادرة الواقعية الحية على استكمال الدراسات الإنسانية، ووضع التراث الشعبي في مكانه الجدير به من هذه الدراسات"[47].

لكن رغم ذلك لا يمكن الجزم بأن هذا المشروع وصل إلى الأهداف المنشودة وإلى طموح مؤسسيه إلا في بعض الأقطار العربية التي كان التوافق فيها بين الخطاب السياسي والخطاب الثقافي الشعبي ملحوظاً، لكن على مستوى النقد والدراسة الأدبية كان القصور واضحاً نتيجة للعوائق والصعوبات التي واجهها الدارسون خاصة فيما يرتبط بندرة وغياب النصوص وكذا مواجهة مناهضي الدرس الأدبي الشعبي.

وسط هذا الزخم الناتج عن حمى الخطاب التأسيسي؛ تبقى الدراسة التي قام بها د.عباس الجراري، وهي أطروحة لنيل الدكتوراه بكلية الآداب جامعة القاهرة في 29 ماي 1970، علامة فارقة في هذا المشروع والتي وصفها د. عبد العزيز الأهواني بالمستفيضة في قوله: "وهذه الدراسة المستفيضة التي بين أيدينا للدكتور عباس الجراري حلقة في سلسلة حلقات طويلة لدراسات جامعية شملت كثيراً من أقطار العروبة، نهض بها وينهض أبناء من علماء تلك الأقطار. ولقد أخذ كثير من هذه الدراسات طريقه إلى المطابع شرقاً وغرباً"[48].

---

[46] د. عباس الجراري، النغم المطرب بين الأندلس والمغرب، مطبعة الأمنية، 2002، ص.163-164.

[47] د. عبد الحميد يونس، مجلة الفنون الشعبية، التقديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع: 100 يناير، س: 2015، ص.7.

[48] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص. ز.

تبقى أهمية "القصيدة"، بالإضافة إلى كونها لبنة أساسية في الخطاب التأسيسي وتنزيلا متكاملا للمشروع الثقافي القومي العربي الأصيل على المستوى المنهجي والنقدي، أنها أسست للبحث العلمي في الأدب الشعبي مع ما استتبع ذلك من بحوث ودراسات، وفتحت الباب لنقاش الثقافة الشعبية، والتأسيس لخطاب شعر الملحون المغربي.

II- "القصيدة" وتأسيس خطاب شعر الملحون المغربي:

تعتبر "القصيدة" أول دراسة مغربية أكاديمية شاملة أسست لشعر الملحون المغربي كأدب متكامل بكل مقوماته الإيقاعية والبلاغية والبديعية واللغوية المعجمية، وأغراضه وتيماته وأخبار شعرائه وبداياته ونشأته ومراكزه، كما شكلت انطلاقة تأسيسية لخطاب شعر الملحون كجزء لا يتجزأ من الأدب المغربي وتاريخه.

ولا بد من الإشارة، منذ البداية، أن التعامل مع "القصيدة" -مع ما يكتنف ذلك من جرأة- يتخلله إغراء أدبي ونقدي وتاريخي غريب، لتعدد خلفياته ومرجعياته، وكذا لقوة وتنوع شخصية المُؤَلِّف د. عباس الجراري وتشبعها بالقيم الوطنية الأصيلة وامتلاكها المطواع للثقافة العربية والمغربية على السواء؛ جعلت "القصيدة" علامة فارقة في تناول الشعر العامي العربي عامة وشعر الملحون المغربي خاصة.

وهي كذلك فسحة تفتح الباب على مصراعيه لإطلاق آفاق الدراسة في شعر الملحون، لما توفره من مادة علمية ومنهجية ومن رسم لحدود خطاب شعر الملحون، ودعوة للمؤسسات العلمية الثقافية الوطنية لرد الاعتبار لهذا التراث الإبداعي الشعري الزاخر. وإلى ذلك يشير د.عباس الجراري بقوله: ".. فلسنا نزعم أننا قلنا جميع ما يمكن قوله في الموضوع، ولا أننا أتينا بالقول الفصل فيه. وحسبنا أننا فتحنا باباً جديداً للبحث الأدبي في المغرب، وأننا بذلنا في سبيل ذلك جهداً يشهد الله أنه كان مخلصاً ومتواصلاً. وأملنا أن يجد الدارسون من زملائنا الشباب في هذه الرسالة ما يغريهم بمواصلة البحث من أجل إحياء التراث بجميع أنواعه. وأن يجد فيها المسؤولون عن جامعة محمد الخامس ما يقنعهم بضرورة إدراج أدب المغرب الشعبي في مقررات كلية الآداب إلى جانب أدبه المعرب"[(49)].

ويفصح د. عبد العزيز الأهواني عن حقيقة أساسية تعطي لشعر الملحون شرعيته وهويته العربية، ينتمي إليها ويستمد شعريته من أصولها سواء الفنية أو المفاهيمية، رغم

[(49)] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.17.

تأسيسه لحدوده الخاصة في إطار بناء شخصيته الأصيلة والمتفردة التي جعلته يتأسس كخطاب متكامل. يقول "إن الأدب العامي ..استوعب إلى حد كبير الثقافة العربية في أصولها الكبرى ومنابعها الأصيلة،... بل إننا لنجد هذا الشعر وثيق الصلة بالشعر العربي فيما يتصل بالأغراض والموضوعات من غزل وخمريات ومديح ورثاء، وفيما يتصل بالمعاني والصور البيانية والأخيلة وأساليب المعالجة، فضلا عن المثل العليا المشتركة، وذلك إلى ما يضيفه هذا الأدب العامي من أصالة وصدق"[50].

1- <u>حضور فكرة التأسيس:</u>

لا شك في أن دراسة الزجل المغربي أو شعر الملحون، جاءت في إطار مرجعية عربية قومية أصيلة وتنزيلاً لمشروع إعادة النظر في تاريخ الأدب العربي وحدوده. إلا أن خوض غمار دراسة مماثلة كان يستوجب حتما وضع خطط علمية وطرق منهجية لإرساء قواعد وحدود خطاب شعري جديد من حيث أدواته الفنية ومعاييره النقدية. ودراسة مماثلة كانت تفرض بالضرورة توَفر شروط أساسية لدى الدارس والمؤلّف المتميز، كما يقول د. عباس الجراري: "..لأن مثل هذا المؤلف لا يرتبط به تأليفه هو فحسب، بل يرتبط به حتى تأليف غيره ممن ساروا على نهجه أو نظريته، مما يجعله ليس مجرد مؤلف نص يبدع فكراً أو أدباً أو يصوغ هذا الفكر والأدب، لكنه يكون مؤلف منهج وواضع أسس وإمكانات ينطلق منها غيره. فمثل هذا المؤلف يتعدى في الحقيقة مجال غيره من المؤلفين، مما يؤسس من قواعد ويخطط له من طرائق"[51].

لقد كانت فكرة تأسيس خطاب شعر الملحون حاضرة عند د. عباس الجراري في إطار المشروع العام لتأسيس درس الأدب المغربي، مع وضع الأسس الأولى لجامعة فاس والرباط، وارتبط طبعاً هذا التأسيس بما كان يكتنف المرحلة التاريخية من حس وطني وإحساس بمسؤولية البناء الأكاديمي لما بعد الاستعمار. وقد عبر عنه المؤلف بعد ذلك في استرجاع للذاكرة بعد سماعه لمجموعة من الكلمات والأشعار في حفل تكريمه بمدينة الجديدة[52] بقوله: "ماذا عساني أقول بعد الاستماع إلى هذه الكلمات وهذه الأشعار ... لقد غمروني بمشاعرهم وأحاسيسهم وأعادوا إلى الذاكرة أياماً خلت ولحظات مضت حين كنا نلتقي في رحاب الدرس في فاس والرباط، وحين كنا نلتقي والهدف واضح والرغبة

---

[50] نفس المصدر، ص.ز/ج.

[51] د. عباس الجراري، <u>في الإبداع الشعبي</u>، مطبعة المعارف الجديدة،1987، ص.17.

[52] مهرجان الجديدة للزجل، حفل تكريم الدكتور عباس الجراري بالجديدة، 14 مارس 2001.

صادقة في أن نبني وأن نؤسس ونسعى بتقوى من الله إلى ما يمكن أن يعود على هذا الوطن بالخير فكراً وأدباً وسلوكاً وغير ذلك"[53].

وفي هذا السياق يثير د. عبد المجيد نوسي مسألة مهمة جدا تتعلق بهذا الوعي عند د. عباس الجراري والاقتناع بقدرة الأدب الشعبي والقصيدة على تمثل الشخصية الوطنية من خلال إبراز إبداعية الأدب المغربي وشعرية قصيدة شعر الملحون[54]. في قوله: "إن النظر لشعر الملحون انطلاقاً من هذا التصور يجعله يستعيدُ وهجه الشعري ومكانته داخل الثقافة المغربية بأجناسها الأدبية المختلفة. كما أنه على مستوى عام يُخلِّص الثقافة الشعبية من الرؤى التي حاولت تحنيطها داخل سجل الفولكلور كما حاولت أن تعزز ذلك؛ الرؤية الكولونيالية، بل يجعل منها عنصراً فاعلاً داخل منظومة الثقافة المغربية لأن هذا المنظور يعيد الاعتبار للأبعاد الجمالية لقصيدة الملحون من جهة وللمضامين الإيجابية لهذه القصيدة"[55].

كما أن مسألة التأسيس عند د. عباس الجراري ارتبطت بقضية المسؤولية والالتزام، لأن ما يصدر عن المؤلف المؤسس؛ وهو هنا مؤسس لخطاب شعري غير مسبوق؛ مشروط بالوعي المسبق بفعل التأسيس وتمثله لفكر الرواد الأوائل، وحامل لتصور وأهداف خطاب التأسيس. وهنا تتبدى جسامة المسؤولية التي ارتبطت بدراسة شعر الملحون المغربي كزجل متفرد بخصوصيات شعرية وتداولية متميزة، وفي مرحلة زمنية حساسة، مع ندرة وغياب الشروط المادية المصدرية والنصية لهذا الشعر.

2- صعوبات تأسيس خطاب شعر الملحون:

لن نخوض بالتفصيل في مسألة الصعوبات والعراقيل، سواء ما اتصل منها بشح وغياب النصوص والمصادر، أو تلك التي تتصل بموقف مناهضي الثقافية الشعبية، ولكن لا بد هنا من الإشارة إلى مسالة أثرت على دراسة شعر الملحون مع بداية التأسيس، واستمر أثرها وتأثيرها حتى ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، وترتبط بصعوبة التعامل مع مالكي قصائد شعر الملحون من خَزَّانة وحُفاظ ومنشدين، خاصة عند محاولة الحصول على المادة الشعرية. وقد أفاض د. عباس الجراري الحديث في هذا الجانب لأنه

---

[53] د. عباس الجراري، النغم المطرب بين الأندلس والمغرب، مطبعة الأمنية، 2002، ص.161-162.

[54] د. عبد المجيد نوسي، القصيدة، بين الإسهام المنهجي والفكري، ندوة الدورة التاسعة للمهرجان الدولي "ملحونيات". 15 يونيو 2019 بآزمور.

[55] نفس المصدر.

يعتبر أسّاً مهماً من أسس الدراسة التأسيسية لخطاب شعر الملحون، لأنه في غياب النصوص الشعرية لا يمكن بناء تصور للخطاب وعلاقاته وحدوده ومقاييسه. وكان التحدي الكبير هو إخراج دراسة علمية متكاملة حول شعر الملحون المغربي في ظل تلكم الصعوبات والعوائق. ويشير د.عباس الجراري إلى بعضها في قوله: ".. وقد اتصلنا في مختلف المدن المغربية بعدد منهم (شعراء الملحون ورواته) غير قليل. وكان اعتمادنا عليهم كليا في التعرف إلى الزجل والزجالين، ولكن وجدناهم يختلفون في العلم إلى حد التناقض في بعض الأحيان، ويروون أخباراً أقرب إلى الخوارق والخرافات منها إلى الحقائق. وكان علينا أن ننظم ما نأخذه عنهم من معلومات وأخبار .. ومع أننا وجدنا في ذلك مشقة وصعوبة، فقد تمكنا في النهاية إلى أن نصل إلى تحديد مقاييس الزجل وقواعده والتأريخ له"[56]. أما بخصوص النصوص المخطوطة فرغم قلتها فإنها كانت بعيدة جداً عن المتناول ويصعب الوصول إليها، حيث يقول د. عباس الجراري: "وقد تبين لنا بعد البحث الطويل عنها أنها أخرجت من الخزانة وأنها بحوزة الأستاذ محمد الفاسي"[57]. كانت العراقيل كثيرة، والصعوبات جمة، ارتبطت بكل مناحي الدراسة وحتى خارج مناحيها، تعلقت بالخصوص بالرغبة في الاستفراد بالبحث في هذا التراث من طرف البعض، ".. ورجوناه وألححنا في الرجاء عساه يمدنا بما قد يفيد، لكنه كان أبدا يردنا ويصدنا مهولا لنا أمر هذا الأدب، بخيلاً علينا بما قد يكون جمع من نصوصه أو كتب عنه.."[58] هكذا كانت ظروف الاشتغال وتحديات الدراسة التي لم تزده إلا إصراراً على متابعة مشروعه لتأسيس خطاب شعر الملحون.

3- مفاهيم تأسيس خطاب شعر الملحون

سبق الحديث عن إعادة بناء وتجديد وتوسيع مجموعة من المفاهيم، في إطار مراهنة الخطاب التأسيسي على وضع أسس وتصور جديد للثقافة والأدب العربي، ونعيد إثارته من جديد لكونه يشكل الإطار المرجعي المفاهيمي لخطاب تأسيس شعر الملحون كذلك، ولما للدراسات الوطنية من خصوصيات خاصة بالتنوع الجغرافي واللغوي والاجتماعي لكل قطر.

---

[56] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.5.

[57] نفس المصدر والصفحة.

[58] نفس المصدر والصفحة.

يعتبر **مفهوم الثقافة** من بين المفاهيم الأساسية، ومدخل كل المفاهيم الأخرى المؤطرة لخطاب تأسيس شعر الملحون، ولا بد من الإشارة إلى أن هذا المفهوم ناقشه د.عباس الجراري سواء في "القصيدة" أو في العديد من المناسبات والإصدارات، نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر، "الثقافة في معركة التغيير"، "الثقافة من الهوية إلى الحوار"، "بقايا كلام في الثقافة"، "ثقافة الإصلاح واصلاح الثقافة" و"بين التنمية والثقافة"... ولا يمكن أن نفصل هذا المفهوم عنده عن المشروع العام لبناء الثقافة المغربية الوطنية، والذي تشكل الثقافة الشعبية جزءاً لا يتجزأ منه.

يكشف د. عبد المجيد نوسي عن هذه الرؤية للثقافة من خلال "القصيدة" في قوله: "إن تخصيص دراسة قائمة الذات لقصيدة الملحون في كل تفريعاتها المتعلقة بالشكل والتيمات والموضوعات يفصحُ عن رؤية للثقافة وللمكونات الفاعلة فيها. تنظر الدراسة للثقافة بصفتها ذاكرة تجمع بين اللغات، حيث تمثلُ اللغات المختلفة مكونات هذه الذاكرة وتنجز وظائف أساسية تتعلقُ بالتمثلات التي توجد عند الشاعر والناظم في علاقته بالمجتمع، حيث تبرز لنا نصوص الملحون مختلف التمثلات التي يُشيّدها الشاعر حول العلائق المتفاعلة داخل المجتمع، منها تمثلات المرأة والحب والطبيعة والسلطة وغيرها من العناصر"[(59)].

من بين المفاهيم التي اعتمدها مشروع بناء هذا خطاب شعر الملحون، مفهوم الإقليمية بصفته مكوناً مساعداً لتأسيس بنية ونسق القصيدة. ذلك أن تجربة د. عباس الجراري في دراسة شعر الملحون أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أنه من الصعب احتواء هذا الإبداع في إطار تصور ينطلق من الشمولية. بل تُمكن الدراسات الإقليمية الدارس من حصر الاشتغال والبحث في مجال جغرافي وترابي محدود بما يمنحه من إمكانيات تواصلية هامة، يستطيع معها تجميع النصوص والأخبار والسير وتحديد المعاجم المتداولة وبالتالي التوصل إلى نتائج أكثر دقة. ومهماً اكتملت هذه الدراسات الإقليمية، أهلتنا لاستكمال التصور العام الوطني لهوية خطاب شعر الملحون. وهذا ما دعا إليه د. عباس الجراري في قوله: "أمَّا الإطار فيتمثل في الإقليمية التي تعتمد البيئة ومقوماتها ومؤثراتها أساساً للدراسة. وأؤكد أنني حين أقول الإقليمية وتأثير البيئة في الأديب لا ننسى الشخصية الذاتية والموهبة الفردية، ولا أعني تضييق الأفق والانحصار في إطار المحلية،

[(59)] د. عبد المجيد نوسي، القصيدة، بين الإسهام المنهجي والفكري، ندوة الدورة التاسعة للمهرجان الدولي "ملحونيات". 15 يونيو 2019 بآزمور.

ولكني أعتبرها الوسيلة الوحيدة للم شتات الأدب العربي في كل الأقطار التي أبدعته، والوسيلة كذلك للعالمية والإنسانية"[60]. ونفس الشيء يؤكده حين حديثه عن الدوافع التي حفزت الإقبال على دراسة شعر الملحون في قوله: "...أن دراسته تعزيز لإقليمية الأدب وتقرير لمذهبه الذي نؤيد الداعين له منهاجاً للكشف عن أدب الأقاليم العربية المختلفة وسبيل الأمة العربية إلى لم شتات أدبها المبعثر المجهول"[61].

فصَّلنا في ما سبق، أثناء الحديث عن مفهوم الأدب في الخطاب التأسيسي، مفهوم شعبية الأدب بما يكفي، لكن لا بد هنا من إثارة **مفهوم الأدب الشعبي** كما تَمَثّله د. عباس الجراري. حيث خصه بنقاش كبير امتد إلى خارج "القصيدة"، وظل حاضراً وممتداً عبر الزمن وفي الكتابات واللقاءات الخاصة بشعر الملحون، بل إن هذا المفهوم عرف ولادة عسيرة لحظة إنجاز الدراسة بسبب قوة شوكة مناهضي الثقافة الشعبية، وعرف تطوراً ومراجعة بعد ذلك بسبب هيمنة نظريات النقد الأدبي الحديث وتراجع هيمنة المناهضين، وتزايد عدد الدارسين والباحثين والمنخرطين ضمن مشروع تأسيس خطاب شعر الملحون المغربي.

وبعد عقدين من الزمن تقريباً من إنجاز "القصيدة" يقول د. عباس الجراري: "وعلى الرغم من أن قضية تحديد مفهوم الأدب الشعبي لم تعد تطرح اليوم كما في السابق، بعد أن ظهرت معطيات جديدة قامت عليها دراسات بلورت كثيراً من أبعاد الأدب الشعبي والتراث الشعبي على وجه العموم، فإن جانباً من هذه القضية ما زال يثار لاسيما بعد أن تناوله النقد الأدبي الحديث فيما يتصل بالإبداع عامة، وقد تعرضت له فلسفة العلوم الإنسانية على نطاق واسع"[62].

كما نجده، بعد مرور ثلاثة عقود، أكثر اطمئناناً في حديثه عن مكانة وموقع شعر الملحون من الأدب المغربي عامة كأبرز إبداعات المغاربة بقوله: ".. إن أحداً لا يشك في أن الملحون يعد من أبرز أنماط التعبير التي أنتجها المغاربة للإعراب عما يخالجهم من مشاعر وأحاسيس وما يختمرهم من قضايا ومشاكل، به أظهروا ما لديهم من قدرة على الارتقاء

---

[60] د. عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مكتبة المعارف، ط.2، 1982، ص.8.

[61] د. عباس الجراري، القصيدة: مطبعة الأمنية، 1970، ص.2.

[62] د. عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، 1987، ص. 13.

باللغة اليومية وتطويعها لذلك، في إبداع شعري رائع، وتفنن في أشكال هذا الإبداع إلى حد فاق ما سواه"[63].

شكلت **مسألة اللغة** في مشروع تأسيس "القصيدة" حجر الزاوية في طرح التصورات المفاهيمية، بما أخذته من أبعاد هيمنت على باقي المفاهيم، فهي المحدد لشعبية الأدب، وهي المقياس لإبداعيته، وهي منطلق أحكام القيمة الاعتبارية لهذا الشعر. وقد سبق لنا أن ناقشنا مسألة اللغة أثناء الحديث عن الخطاب التأسيسي، ولكن نورد هنا تفصيلاً أساسياً لميلاد العامية المغربية لـ د. عباس الجراري يقول فيه: "ولعلنا أن نؤكد كذلك أن العامية ليست مظهراً من مظاهر اللغة الفصحى في صورة محنطة متأخرة، وأنها مزيج مركب من العربية كما وفدت إلى المغرب ومن اللغة المحلية يومئذ ونعني البربرية، وأن العربية التي وفدت لم تكن الفصحى وحدها وإنما كانت معها لهجات عربية قبلية وأن الصراع اللغوي الذي دار في المغرب لم يكن بين الفصحى والبربرية وإنما كان بين هذه اللهجات التي كان يتكلم بها العرب الوافدون"[64]، وانتهى إلى خلاصة أساسية من خلال دراسته، وهي أن تناول مسألة اللغة تتجاوز تسجيل بعض الظواهر والخصائص حولها ومقارنتها بغيرها من اللهجات أو محاولة استنباط قواعدها وقوانينها المؤطرة وحدودها، بل تحتاج لمجموعة من الخبراء المختصين للقيام بكل ذلك[65].

إن التعامل مع لغة شعر الملحون صادفته صعاب جمة ارتبطت بفهم النصوص، في غياب معجم عام لمصطلحات الملحون، وخاصية إقليمية اللغة وتطورها السريع، وغياب القواعد الإيقاعية لهذا الشعر من أوزان وبحور، الشيء الذي يستعصي معه تحقيق صدقية النصوص. وهي الصعاب التي أوردها د. عباس الجراري في قوله: "ولم يكن سهلاً علينا أن نفهم هذه النصوص، وخاصة منها المدونة بسبب تطور اللهجة وعدم معرفتنا بمعاني كثير من الكلمات وكيفية النطق بها وطريقة قراءة البيت بما يقيم الوزن، وحتى بالنسبة للنصوص الملفوظة فقد كان الأمر غير يسير"[66]. كما أن خاصيات الشفافية والفعالية والمرونة والحيوية التي ميزت لغة شعر الملحون، جعلتها قادرة على الامتصاص

---

[63] د. عباس الجراري، النغم المطرب بين الأندلس والمغرب، مطبعة الأمنية، 2002، ص. 176.
[64] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص. 9.
[65] نفس المصدر والصفحة.
[66] نفس المصدر، ص.6.

والتعامل مع كل جديد ووافد من الأفكار والمعاني، وعلى النحت والاشتقاق، رافضة لكل القيود والقواعد والقوانين التي تجعل منها لغة جامدة[67].

وتجدر هنا الإشارة، ونحن بصدد بسط الحديث عن المفاهيم والمصطلحات، إلى نقاش صاحَب مشروع تأسيس خطاب شعر الملحون منذ التأسيس، ولا زال مثاراً للجدل، ويتعلق بمسألة تسمية هذا الشعر وتحديد مصطلحه، أي **"مصطلح الملحون"**. هذا المصطلح الذي انقسم النقاش فيه مع بداية "القصيدة" بين رأيين اثنين، يُفَصلهما د. عباس الجراري في قوله: "والحقيقة أننا في محاولة التعليل أمام افتراضين اثنين مصدرهما معنيان من معاني اللحن هما الغناء والخطأ النحوي، وقد استبعد الأستاذ محمد الفاسي أن تكون التسمية مشتقة من اللحن بالمعنى الثاني... ونحن على العكس من ذلك نرى على العكس من هذا أن التسمية اشتقت من اللحن بمعنى الخطأ النحوي..."[68]. كما خصص له حيزاً هاماً لمناقشته كمصطلح مؤسس لماهية شعر الملحون وهويته. ولن نناقش هنا ورود نفس المصطلح عند دارسين آخرين من أقطار عربية أخرى في دراساتهم للشعر العامي رغم اختلاف حمولة المصطلح. ذلك أن ورود التسمية عند المغاربة كانت أصلا في تسمية أهل هذا الفن لشعرهم وليست استعمالاً نقدياً. بل ما يهمنا هنا هو الإشارة إلى استمرار النقاش حول التسمية إلى تاريخ صدور ديوان الشاعر الجيلالي امتيرد ب"الموسوعة"[69] سنة 2008، من خلال المقدمة التي أفردها د. عباس الجراري لمناقشة مصطلح "الملحون" قبل المرور إلى ترجمة الشاعر. والتي راجع فيها النقاش بعد ثلاثة عقود خلت، للأخذ بعين الاعتبار كل الأفكار والآراء التي استجدت خلال هذه المرحلة. حيث يقول: "ولعل من أكثر المسائل التي طال الجدل حولها - ويطول- ما يتعلق بمفهوم مصطلح "الملحون". إن كان معزواً إلى اللحن بمعنى الخطأ اللغوي والنحوي وما هو غير معرب. أو راجعاً إلى اللحن الذي يقصد منه المدلول الموسيقي القائم على التوقيع والتنغيم والتطريب. أو غير هذا وذاك مما تعنيه كلمة اللحن التي هي الأصل في التسمية[70].

---

[67] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.111.

[68] نفس المصدر، ص.55-56.

[69] "موسوعة الملحون"، سلسلة دواوين شعراء الملحون تصدرها أكاديمية المملكة المغربية تحت إشراف د. عباس الجراري.

[70] د. عباس الجراري، مقدمة ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، موسوعة الملحون، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، 2008، ص.22.

وبعد استعراض دلالات كلمة "الملحون" المتعددة عند علماء اللغة، والتي ارتبطت بمعنى الخطأ واللغة والغناء، والفطنة والتعريض والإيماء والمعنى والفحوى، وتناول الاختلاف في تفسير المصطلح بينه وبين ذ محمد الفاسي، وطرحه من جديد بشكل أكثر عمقا وتوسعا، أورد د. عباس الجراري رأيا ثالثا للباحث والشاعر أحمد سهوم، يُرجح أن يكون الأقرب إلى التقبل ويكاد يتفق مع رأيه في قضية التسمية. يقول: "وبين القول القائل باللحن مقابلا للإعراب والرأي المعتبر أن اللحن بمعنى الغناء، يميل الأستاذ أحمد سهوم بعد انتقاده لهما إلى رأي ثالث، يذهب فيه إلى أن "القول الملحون" هو القول البليغ الواصل المقنع. ويسوق لتعزيز رأيه الحديث النبوي الشريف الذي اجتزأ منه ما يتصل باللحن، والذي يقول نصه الكامل: «**إنما أنا بشر وإنكم تختصمون إلي فلعل بعضكم أن يكون ألحن بحجته من بعض فأقضي له على نحو ما أسمع. فمن قضيت له بشيء بحق مسلم فإنما هي قطعة من النار فليأخذها أو يتركها**». وعندي أن هذا الرأي، وهو يستبعد عن اللحن مفهوم الغناء ويربطه بالبلاغة، لا يبتعد كثيراً عما قلته إن لم يكن يؤكده"[71].

إن أهم ما أشار إليه د. عباس الجراري وجاء بين عارضتين في قوله الأول، "طال الجدل حولها -ويطول-"، تلكم الإشارة التي يقر فيها باستمرار النقاش حول قضية التسمية، بسبب القناعة الراسخة أنه لم ولن يأتي فيها أحد بالقول الفصل، لأن الكلمة تحمل في ذاتها صفة تعدد المعاني، أو هي جامعة لكل تلك المعاني كما هي لغة الملحون وشعر الملحون عموماً كظاهرة إبداعية لغوية وشعرية فريدة.

4- <u>قضية الرواية والتدوين:</u>

أخذت قضية الرواية والتدوين حيزا هاما من الدرس والتحليل في بناء دراسة "القصيدة"، ذلك أن التعامل مع النصوص ومصادرها يفرضها بقوة، ورغم أن د. عباس الجراري فصّل فيها عند عرض الصعاب والعوائق التي شقت عليه الدراسة[72]، نجده يثير هذه القضية متفرقة كلما ذُكرت نصوص أو أخبار حولها وحول الشعراء، لما تكتسيه هذه القضية من أهمية في بناء أسس متينة لخطاب شعر الملحون، تنبني نتائجه وخلاصاته على صدقية المصادر والنصوص.

---

[71] د. عباس الجراري، <u>ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد</u>، موسوعة الملحون، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، 2008، ص.29.

[72] د. عباس الجراري، <u>القصيدة</u>، مطبعة الأمنية، 1970،الصفحات: 4-5-6-7.

من المستبعد أن يكون شعر الملحون تناقل شفاهيا أي بالرواية فقط، ذلك أن مجموعة كبيرة من شعراء الملحون والهواة والمولعين والحفاظ كانوا على حظ وافر من التعلم مما يسمح لهم بكتابة وتدوين قصائد شعر الملحون، وإننا "لنعجب لقوم تكون معرفتهم بالكتابة ثم لا يقيدون شعرهم" كما ذكر د ناصر الذين الأسد لحظة تناوله لمصادر الشعر الجاهلي[73]. فكل هؤلاء لم يكونوا يعيشون في قرون غابرة أو في أزمنة سحيقة. فأغلب الشعراء وأشهرهم وأغلب القصائد وأجودها عرفها القرن الثامن عشر والتاسع عشر وبداية القرن العشرين على عهد الدولة العلوية التي انتشرت فيها المطابع الحجرية بله الكتابة، خاصة ونحن نتكلم عن شعراء احتضنتهم عواصم المملكة وكبريات مدنها التاريخية، حيث تواجدت المدارس والكتاتيب والكراسي العلمية وتفنن المغاربة فيها بصنوف الخطوط وكتابة المخطوطات ونسخ الكتب. ولا نتصور أن شعر الملحون الذي كان الشغل الشاغل لكل فئات المجتمع آن ذاك وديدن حياتهم وعمارة أسواقهم وحفلاتهم وتجمعاتهم وبلاطات ملوكهم وسمر الدالجين وأنيس المرتحلين، أن يستثنى من التدوين والكتابة. بل يبدو أنه كان الأولى بالتدوين لقربه من نفوسهم ولسريانه فيهم مجرى الدم في العروق.

إن الإشكال الحقيقي في قضية الرواية والتدوين؛ ليس إشكال رسم وتقعيد أو نحو للعامية، بل يكمن في غياب القصائد الشعرية المكتوبة والمدونة لأغلب أو جل شعراء الملحون المغاربة خاصة القدماء منهم. وهذا الغياب يؤثر حتماً في الخلوص لصورة حقيقية وواضحة المعالم حول هذا التراث الشعري المغربي، ومعرفة وتحديد المتن الهائل لكل شعراء الملحون التي تردنا سيرهم وأخبارهم وتغيب عنا إبداعاتهم.

ويعود د. عباس الجراري إلى إثارة الموضوع في مقدمة الموسوعة لديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين من زاوية أخرى أكثر أهمية، تتعلق بتحقيق النصوص الشعرية مما قد يلحقها من زيادة أو نقصان وتحريف وتغيير يصيب الشعر بعضه أو كله أو بعض كلماته أو أشطره. ويبسط الحديث في هذه القضية بقوله: "وبحكم اعتناء بعض العلماء والملوك ومن إليهم ممن قد يكون لهم اهتمام بهذا الفن، وضعت مجاميع وكنانيش ضمت الرائج من قصائده والمرغوب فيها عند المنشدين والجمهور. وكان الاعتماد في كتابتها على ما كان يتداول بين الرواة. مع ما يكون بينهم في الغالب من اختلاف في الرواية، وهي الظاهرة التي

---

[73] د. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف بمصر، ط.5، 1978، ص.112.

نلاحظ عند الرجوع إلى هذه المدونات. تضاف إليها ظاهرة أخرى تتمثل في وضع بعض الرواة قصائد ينسبونها لشعراء مشهورين. ومثلها ظاهرة التصرف في القصيدة بتغيير إسم الشاعر..."[74]

5- قضية الإنشاد والتأويل الإيقاعي:

تطرح هذا القضية من زاوية الفعل الشعري عند أهل الملحون والذي لم يرتبط بالعملية الإبداعية الشعرية، ولكن ارتبط بالإنجاز اللفظي للقصيدة. ذلك أن "مشيخة" الملحون ثنائية عند أهل هذا الفن، ودأبوا على الذكر المتلازم لـ"شيخ السجية" أي الشاعر، و"شيخ الكريحة" أي المنشد. وتناول أهل هذا الفن هذه المتلازمة من حيث أنها شرط أساسي من شروط تتحقق المتعة الفنية في ارتباطها بالكلمة والصوت والتوقيع. ويشير د. عباس الجراري في "القصيدة" إلى هذه المتلازمة في قوله: "وللأسف أننا لا نستطيع معرفة الأسلوب الذي كانت تؤدى به القصائد قبل اتخاذها للغناء، وإن كنا لا نشك في أن "السرادا" أثر لهذا الأسلوب، والسبب أن الزجل الذي وصلنا ملفوظاً لا يسير على غير ميازين الموسيقى الأندلسية..."[75]، وقوله: "ولعلنا أن نذكر بأن هذا النمط من الشعر كان يتداول بالشفاه. وكان له حفاظ ينشدون ما يبدعه الشعراء من قصائد. وقد يكون للشاعر راوٍ أو أكثر يكون مختصاً بنشر إبداعه. وللتمييز بين الشاعر والراوي فإنهم فرقوا بين "شَيْخْ اَلنْظَاْم" و"شَيْخْ اَلنْشَادْ". دون استبعاد وجود المنشد الناظم، الراوية الشاعر"[76]. نلمس هنا جلياً الفرق بين المنشد في شعر الملحون والراوي في تاريخ الشعر العربي. كما تتأكد متلازمة الشعر والإنشاد سواء سرداً أو توقيعاً. وهذا ما يميز خطاب شعر الملحون ويجعله متفرداً.

إن العلاقة بين الإبداع الشعري، بكل المقومات التي يمتلكها والمؤسسة للخطاب الشعري من جهة، والإنشاد من جهة أخرى علاقة حتمية ومتلازمة، تغذيها ما تمتلكه قصيدة شعر الملحون من امكانيات إيقاعية هائلة، "فالإيقاع من الخصائص الشعرية

---

[74] د. عباس الجراري، ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، موسوعة الملحون، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، 2009، ص.25.

[75] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.37.

[76] د. عباس الجراري، ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، موسوعة الملحون، مطبعة المعارف الجديدة، 2009، ص.25.

الأساسية الثابتة في الشعر الفصيح والموشحات والأزجال والملحون... وغيرها قامت عليه". كما يقول د. محمد مفتاح[77].

إن الفرجة الحقيقية في فن الملحون لا تتحقق إلا بالتماهي الحقيقي بين النص الشعري والمنشد. فالنص يصبح يتيما بعد اكتمال عملية الإبداع، رغم وجود الشاعر، والمنشد كأول متلقي هو من يحييه ويمتلك الحرية في تأويله، وميلاد القارئ رهين بإعلان موت المؤلف كما يقول "رولان بارت"[78]، أي انتهاء إنجاز الفعل الإبداعي. وإلى ذلك يشير د. عباس الجراري في مدخل "القصيدة" بقوله: "بهذه الآلات وعلى تلك الأنغام يؤدي المنشد القصيدة، والعادة ألا يكون الناظم. ويطلق عليه "شيخ النْشَادْ" و"الحَفَّاظْ"، وقالوا في أمثالهم "اَلسَّجَايْ تَيَوْلَدْ وَالْحَفَّاظْ تَيْرَبِّي" يقصدون أن الزجال ينشئ ولا يستطيع أن ينشد ويحتاج إلى ذلك الراوي الذي يروج له قصائده"[79]. ويصبح التعامل مع النص ككيان منفصل أو كبنية مستقلة، لأن دور المنشد ضروري وأساسي في اكتمال العملية الإبداعية وبه تكتمل عناصر الفرجة، ويصبح معنى "الْمْلْحُونْ فْرَاجْتُو فَكْلاَمُو" هو تحقق الفرجة بالكلام المنطوق لا المكتوب.

6- <u>قضية المنهج بين وصف الظاهرة وطرح القضايا:</u>

شكلت قضية المنهج إحدى الأسس والركائز الأساسية في مشروع تأسيس خطاب الأدب المغربي عموماً وشعر الملحون على الخصوص، اعتباراً للظرفية التاريخية أولاً، التي كانت تفرض بكثير من العزم والهمة تحقيق وطنية العلوم الإنسانية بموازاة مع تأسيس الجامعة المغربية، ثم اعتباراً لأسبقية الدراسة التي تقدمها "القصيدة" للون شعري متميز ومغاير يطرح عدة إشكالات نقدية أدبية وتداولية. لذلك راهن د. عباس الجراري على منهجية وصف الظواهر وطرح القضايا للنقاش والتحليل. وهذا ما نلمسه في قوله: "ورأينا أن تكون دراستنا وصفية تسجيلية نقصد منها في المقام الأول إلى التعريف بالزجل تقريباً وتحليلاً، دون محاولة لمقارنته بالأدب المعرب أو أدب اللهجات العامية الأخرى، وهي طريقة تتفق والمنهاج الذي فرض نفسه علينا بعد أن خططناه والذي اقتضى منا في هذه المرحلة من الدراسة أن نركز على الوصف والتقرير والتحليل، وهي مرحلة نراها ضرورية

---

[77] د. محمد مفتاح، <u>دينامية النص</u>، المركز الثقافي العربي، 1990، ص.55 .

[78] رولان بارت، <u>النقد والحقيقة</u>، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط، 1985، ص.87.

[79] د. عباس الجراري، <u>القصيدة</u>، مطبعة الأمنية، 1970، ص.28.

في الكشف عن أي أدب مجهول"[80]. وهي منهجية تمكن الباحث والدارس في ظروف التأسيس من كيفية الوقوف على النصوص والأخبار واستنطاقها وكيفية طرح الأسئلة ورفض الأحكام السابقة للنقد والتحقق من الوقائع والأحداث التاريخية وتدبير ملابساتها[81]. فالوعي العلمي بمسألة المتن في الأدب الشعبي كما يقول د عبد المجيد نوسي، "يعدُّ رئيساً في هذه الدراسة، ذلك أن الدراسة العلمية تَعتبر أن أول خطوة إجرائية هي بناء المتن لإخضاعه للوصف والتحليل والاستنتاج، ويُعد هذا الإجراء أساسياً في الدراسات العلمية التي تناولت الأدب الشعبي في الثقافات الإنسانية المختلفة وهو ما قام فلاديمير بروب مثلا حين درس الحكاية الشعبية الروسية، لذلك اعتبر د. عباس الجراري أن جمع شعر الملحون ودراسته يعد خطوة أساسية"[82].

وقد ارتبطت الدعوة إلى اعتماد هذه المنهجية بالدعوة إلى تأسيس الدراسات الوطنية للأدب والتراث عامة، والتي يمكن الاشتغال عليها بطريقة فردية أو جماعية تكاملية، "وهو نفس المنهاج الذي ندعو إليه في دراسة أدبنا وتراثنا عامة، ويتلخص في أربع مراحل، يحتاج إنجازها - كلها أو بعضها - إلى جهود فردية وجماعية تعمل في تكتل وتناسق وتكامل..."[83] يقول د. عباس الجراري محدداً الخطوات الأربع في التعرف إلى المصادر وفهرستها وإخراج النصوص وتحقيقها إن أمكن، وتحليل النصوص ثم بعد ذلك القيام بدراسات تقريرية مقارنة[84].

إن النظر في قضية المنهج وإن كانت شكلت جزءا من مشروع تأسيس خطاب شعر الملحون، فإن د عباس الجراري اعتمدها في دراسة الأدب المغربي عامة وتدريسه، ويعبر عن ذلك بقوله: "وفي اعتقادي أن مثل هذا المنهج هو الذي سيعلمنا وسيجعلنا نعلم طلابنا كيف يوقف على النصوص.." [85]. وعلى امتداد خمسين سنة خلت، خرجت للناس فيها العديد من الدراسات والأبحاث في مختلف مناحي الأدب شعبيه وعاميه ومعربه، شكلت إرثاً تاريخياً وطنياً زاخراً أنار لكل الطالبين طريق وسبل الوصول إلى منابعه

---

[80] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص. 7.

[81] د. عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ص.10.

[82] د. عبد المجيد نوسي، "القصيدة"، بين الإسهام المنهجي والفكري، ندوة "ملحونيات"، 15 يونيو 2019.

[83] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.7.

[84] نفس المصدر والصفحة.

[85] د. عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط.2، 1982، ص.10.

وأصوله ونصوصه وأخباره، وحققت أهداف المشروع التأسيسي ولا زال الباب مفتوحاً يبشر بالكثير من الأمل خاصة فيما يتعلق بشعر الملحون بعد انطلاق إصدار دواوين شعراء الملحون من طرف أكاديمية المملكة المغربية تحث إشراف مؤسس الخطاب الدكتور عباس الجراري.

7- "القصيدة" وبناء معمارية قصيدة شعر الملحون:

تحيلنا قضية المنهج على قضية أساسية تتعلق بتشكيل بنية "القصيدة" ووصف وتحليل وبناء نسق شعر الملحون المغربي. ولقد سبقت الإشارة إلى مجموعة من القضايا التي رافقت تأسيس خطاب شعر الملحون، خاصة تلك المتعلقة الصعاب والعراقيل وأثرها المباشر على الدراسة، أو قضية المفاهيم والمصطلحات وتجديدها وتوسيعها وملائمتها كمدخل لتأسيس خطاب شعري يمثل ظاهرة جديدة مغايرة للتقاليد الشعرية الكلاسيكية، ثم الرواية والتدوين وأثرهما على تحقيق النصوص الشعرية وتداولها، إلى الإنشاد وتأويل شعر الملحون، مع ما يطرحه من تميُّز وتفرد لقصيدة شعر الملحون في ارتباطه بمتلازمة التنغيم والتوقيع.

غير أن القضية الأساسية التي سعت إليها الدراسة من كل ذلك، هي تلك المتعلقة بوصف وتحديد بنية تكوُّن هذا الشعر وفك شفرة اشتغاله كإبداع خلاق له طبيعة متجددة تتكون من عدة بنيات جزئية ميزتها وخاصيتها الثبات والتحول. فاختيار قصيدة شعر الملحون موضوعاً للدرس، كما يقول د. عبد المجيد نوسي، "أسهم في إضاءة مكونات قصيدة الملحون الفنية، ذلك أن الدراسة وقفت عند معمارية القصيدة المرتبطة بالبناء من حيث مقاطعه التكوينية والعلائق بينها"[(86)].

أ- قضية البنية البلاغية في القصيدة:

اللغة المعربة ليست شرطاً في الفصاحة والبلاغة، هذا ما أكده د. عباس الجراري مستشهداً بابن الأثير وابن خلدون، ومستحضرا لمواقف الهازئين بقدرة العامية على أن تكون لغة إبداع، وهو يقدم لبنية البلاغة في ارتباطها باللغة من حيث هي خاصية في خطاب شعر الملحون، بقوله: "أما البلاغة فإن الحديث عنها قد يثير غضب الذين لا يعترفون باللغة العامية أداة للتعبير الجميل، وهم كثيرون. وقبل أن نكشف لهؤلاء عن جوانب البلاغة ومظاهرها في شعر أداته اللهجة الدارجة، فإننا نرى أن نستعرض أقوالاً

---

(86) عبد المجيد نوسي، "القصيدة"، بين الإسهام المنهجي والفكري، ندوة "ملحونيات"، 15 يونيو 2019.

لابن الأثير وابن خلدون لعلها تخفف من حدة غضب الرافضين للعامية وأدبها وأن نبعث في نفوسهم بعض الاستعداد للنظر في هذا الأدب"[87].

إن الغريب في الحديث عن البلاغة كعنصر مؤسس للبنية الشعرية لخطاب شعر الملحون، هو أنه يحيلنا على المعنى الذي يعطيه لها أشياخ الملحون، حين يختزلونها في بعض جوانب البديع. يقول د. عباس الجراري: "أما مظاهر البلاغة في القصيدة الزجلية فيحصرها الأشياخ النقاد في أربعة عناصر هي التجنيس أو الجناس.. والتصريف... والتضمين أو التلزيم... والنشب..."[88]، وهو تحديد إيقاعي للبلاغة؛ وهذا ينسجم تماماً مع منطلقات الخطاب المؤسس لقصيدة الملحون التي توجه كل العناصر نحو المساهمة في تكثيف إيقاعات النص، فيما سميناه متلازمة الشاعر والمنشد، لخلق تلك الهرمونية الموسيقية التي يهيم فيها النص. وسكوت الأشياخ عن ذكر الخصائص البيانية في البلاغة سكوت رضى. فاللغة العامية عموماً في تِلقائيتها مليئة بالتشبيهات والاستعارة والكنايات. كما أن نص الملحون بخصائصه الفنية الإبداعية، مشحون بخلفيتين بلاغيتين، الخلفية الاستعمالية اليومية التلقائية، والخلفية الإبداعية الواعية باستعمال الظواهر البلاغية. وهذا ما يجعله طافحا بالصور الشعرية على اختلاف أنواعها. لكن باعتبار الخلفية التأسيسية لخطاب شعر الملحون، أشار د. عباس الجراري إلى هذه الظواهر، في أفق تناولها بتفصيل كبير في الحديث عن الأغراض والموضوعات، في قوله: "والحقيقة أنا سنبسط الحديث عن هذه الخصائص في "باب الموضوعات" عرضاً وتمثيلاً، ونتتبعها في مختلف المواطن التي وردت فيها بما يعطي عنها صورة واضحة الملامح مكتملة الأجزاء، ولكننا مع ذلك نرى لزاماً علينا في هذا الفصل أن نقف عند تلك الخصائص وقفات قصيرة تكون بمثابة إشارات تنبيه لما سيأتي مفصلاً في ذلك الباب، وهي وقفات نراها ضرورية ..."[89].

إن **التشبيه** خاصية مميزة لشاعر الملحون، يرتوي فيه من محيطه ومن الموروث الشعري العربي، والواقع، والطبيعة والذاكرة الشعبية... الكل يصلح عنده لخلق صورة شعرية رائعة وجميلة، يقول د. عباس الجراري: "لم يترك الزجال المغربي أي شيء لم يخضعه للتشبيه والمقارنة، مستعيناً بكل ما حوله في الحقيقة والواقع أو بما يجود عليه

---

[87] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص. 111.

[88] نفس المصدر، 1970، ص. 113 إلى 118.

[89] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.121.

به خياله، سواء في ذلك باستعمال أدوات التشبيه أو عدم استعمالها؛ ولم يكتف الشاعر الشعبي بالتشبيه المجرد فحسب، وإنما عمد كذلك إلى المقارنة"[90].

والاستعارة تفتح باباً واسعاً وممتداً للتخيل والمشاهدة، كما يقول جان مولينو[91]، وبذلك لا نصبح أمام معنى مجازي هو ترجمة الأول، بل أمام معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه. وقد اعتبر د. عباس الجراري أن **لاستعارات** شعر الملحون خاصيات تميز خطابه وتجعله متفرداً، وتميز شاعر الملحون وتخصه بالقدرة العجائبية على التصوير الشعري الذي يزج المتلقي في عوالم الخيال الساحرة والمحققة للمتعة المستهدفة. وهذه اللعبة يعبر عنها "عَيَّارْ" شعر الملحون (الناقد من أهل هذا الفن) بقوله: "اَلدْسِيسْ ذَا الْمَعْنَى"، كأنه يدس المعنى للسامع حتى يجهد في البحث عنه محاولاً الوصول إليه، أو ما يسمونه "تَيْحَسَّسْ عْلَ الْمَعْنَى"[92].

ب- خطاب شعر الملحون وقضية الثبات والتحول في البنية الإيقاعية:

تعتبر قضية العروض في "القصيدة"، خاصة في الجزء المتعلق بتأصيله كأحد مكونات بنية خطاب شعر الملحون، قضية أساسية أخذت حيزاً أكبر في محاولة ضبط قواعد ونظم اشتغاله (البحور والميازين)، بسبب ندرة النصوص الشعرية لإخضاعها للاستنطاق والقراءة لوضع تصور ثابت للبنية العروضية للقصيدة يأخذ بعين الاعتبار طبيعة الإبداع ومتلازمة الشاعر والمنشد التي تميزه.

ومعرفة أوزان الشعر الملحون وتحديد أصوله الإيقاعية كما يقول د. عباس الجراري: "يقتضي بدءاً حصر كل النصوص الزجلية، إذ عملية تحديد الأوزان لا يمكن أن تتم إلا بعد جمع هذه النصوص واستقراء ما تسير عليه من بحور. وما دامت هذه العملية غير ممكنة، طالما أن ما بين أيدينا من نصوص لا يمثل إلا نسبة ضئيلة مما أنتجه الزجالون، فمن العبث أن نسطر قوالب مسبقة، ونحاول إخضاع الأزجال لها، وإنما العكس هو الصحيح؛ أي نستقرئ ما عندنا من أزجال ونحاول أن نستنبط منها أحكاماً ونستخرج قواعد"[93].

---

[90] نفس المصدر، ص.121.

[91] أحمد جابر عصفور، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، ص. 64.

[92] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص. 129.

[93] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.133.

يمكن الحديث إذن عن بنية إيقاعية تميز خطاب شعر الملحون، تتعدى معنى العروض بمفهومه التقليدي، تحتكم إلى عوالم إيقاعية ونغمية تتماهى فيها اللغة بكل حرارتها وحيويتها. وهذا ما يفسر سرعة انتشار هذا الشعر وسريانه على الألسن وشيوعه بين الناس. فتعاريف بحور شعر الملحون عبارة عن تعاريف تعتمد على وصف أشكالها، إذ ليس هناك ضابط علمي دقيق لأي منهم. ف**"المبيّت"** بحر يعتمد على نظام الأبيات، وينقسم إلى أربعة أشكال، بيت بشطرين وآخر بثلاثة أو أربعة وأخيرا بخمسة أشطر. و**"المكسور الجناح"** بحر يبتدئ بشطر منفرد تتلوه مجموعة أشطر قصيرة تسمى "مطيلعات" أو "كراسا"، وينتهي ببيت على وزن "حربة" القصيدة. وعلى هذه الشاكلة تعريف بحر **"المشتب"** و**"السوسي"**، إذ لا يضبط ضابط عروضي متكامل هذا الشعر. ويشير د. عباس الجراري إلى المحاولات التي قام بها الزجالون أنفسهم، رغم أنها لا تعبر عن وجهة نظر نقدية، ولكنها توحي بوجود رغبة لديهم في خلق مرجعية إيقاعية لفنهم. وتتجلى محاولاتهم هاته في وضع تفعيلات خاصة يزنون بها أشعارهم تعتمد أساساً على النغم والإيقاع، يطلقون عليها "الصروف"، وهي نوعان: "الدندنة"، و"مالي مالي"[94]. ومع ذلك، فالشعراء حين ينظمون لا "يقيسون بهذه "الصروف"، وإنما يقيسون ببعض القصائد المشهورة التي غدت نماذج أو شبه نماذج لهذا الوزن أو ذاك"[95]. فالعملية الإبداعية لا تحتكم لديهم إلى أوزان محكمة يضبطها السكون والحركة والحروف والكلمات، كما هو الشأن في الشعر العربي الفصيح، ولكن تحتكم إلى النغم، وتعتمد على النموذج الموسيقي الذي ينسج على منواله. ومن هنا أطلقوا على البحور اسم "المرمات" وأطلقوا على الميازين اسم "القياسات" (أي القياس). وهي كلها نماذج يسهل حفظها لارتباطها بالموسيقى والغناء، ويسهل بالتالي النسيج على منوالها.

فالثابت في البنية الإيقاعية هنا هي البحور التي لا تتغير بعد أن اكتملت في شكلها الذي وصلتنا عليه، والمتغير هي الميازين أو "لَمْرَمَّاتْ" الدائمة التوالد، لتصبح نموذجاً إيقاعياً بعد ذلك، والتي لا يمكن حصرها ما لم نتمكن من حصر نصوص شعر الملحون. وهذه الحركية الإيقاعية هي التي ميزت هذا الشعر وأعطته قوته الإبداعية والتداولية.

حظيت **القافية** في الشعر الملحون بأهمية وأولوية تعدت المُزين الثانوي الذي تنتهي به القصيدة. بل نجدها قد بسطت سلطانها على جميع مكونات القصيدة، فهي لا تغيب

---

[94] نفس المصدر، ص.134.

[95] نفس المصدر، ص. 133- 134.

عن أذن المستمع على طول القصيدة، لأنها تخلق تشكيلات صوتية خارج موقعها كقافية لتمتد إلى البيت كله والشطر كذلك من بدايته إلى آخره. وقد كانت القافية كما يقول د. عباس الجراري: "..فرصة للشاعر الشعبي أن يظهر براعته"[96].

ت-قضية الأغراض والموضوعات:

إن المتأمل في بنية خطاب شعر الملحون والدارس لها، يلاحظ أنها طرقت كل الأغراض المتناولة في الشعر العربي الفصيح وزادت عليها الشيء الكثير. فشعر الملحون لم يترك غرضاً أو موضوعاً إلا وتنَاوله. ذلك أن شاعر الملحون كان يمتلك حرية واسعة في اختيار مواضيعه بتلقائية استناداً إلى الواقع تارة، وإلى المتخيل تارة أخرى، فلا يحُد هذه الحرية سوى درجة التجاوب الشعبي الذي يلقاه موضوع بعينه، فيهجره ويحكم عليه بالموت إذا لم يلق التفاعل المطلوب، وينتشر ويتطور ويحيى إذا لقي إقبالاً. ويرجع هذا التنوع والتعدد في الأغراض والموضوعات إلى خصوصية خطاب شعر الملحون وطبيعته التداولية.

حاول العديد من الباحثين حصر موضوعات الشعر الملحون وأغراضه. يقول ذ. محمد الفاسي: «المواضيع التي يطرقها الملحون متنوعة وكثيرة، لا يكاد يوجد نوع شعري لا ينظمون فيه، فهناك الشعر العاطفي أو الغنائي، ويتضمن التعبير عن الأحاسيس البشرية، من محبة وإيمان وهجاء وما يتبع ذلك من أوصاف الطبيعة في مختلف المناسبات. وهناك شعر القصص، وتدخل فيه الملاحم وهي كثيرة. وهناك الشعر الهزلي .. وهناك نوع يسمى المدح ... يقصدون به ما ينظمونه في المواضيع الدينية. ويشتق اسمه من مدح النبي صلى الله عليه وسلم، لكنه لا يختص بهذا، فإن قصيدة في المواعظ، أو في وصف عذاب الجحيم، أو في ذكر كرامات ولي من الأولياء، كل ذلك يسمى عندهم مدحاً"[97].

ويقول الباحث أحمد سهوم: "أغراض الملحون عشرة: التوسلات الإلهية والأمداح النبوية والوصايا الدينية والاجتماعية، الربيعيات، العشاقيات، الساقي، الترجمة، لعراض، الهجاء، الرثاء. وتتفرع عن هذه الأغراض، أو عن بعضها على الأقل، موضوعات ربما ضاعفت هذا العدد. مثلا، نجد في التوسلات الإلهية موضوعات أخرى، مثل الحيرة

---

[96] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.174.

[97] محمد الفاسي، دراسات مغربية، عيون المقالات، 1990، ص.132-133.

والغربة المعنوية ولغز الموت. وفي الأمداح النبوية نجد الشعر الملحي الطويل النفس: بدر، حنين، الخندق ... أما الوصايا فكلها مفاجآت. أما الربيعيات فهي شعر الطبيعة في الملحون، وفيه كل ما في الطبيعة المغربية من بدائع الحسن، وروائع الجمال"[98]. ويقول كذلك في مكان آخر: "اغراض الشعر الملحون عشرة: التوسل، المدح، الوصايات، الربيعيات، العشاقي، الساقي، لعزو، الهجو، السلوان، وأخيرا الترجمة"[99].

إن محاولة حصر موضوعات شعر الملحون، والتجميع بينها في أغراض زجت بالباحثين في دوامة لامتناهية وجعلتهم يسقطون في عبث التكرار، كالقول بالشعر التمثيلي والشعر القصصي والشعر الهزلي، والتي لا يجمعها غرض واحد فقط، بل قد تجمعها أحياناً كثيرة قصيدة واحدة؛ أو يقعون في الخلط بين أغراض الشعر المدرسي وموضوعات الشعر الملحون، كذكر الرثاء عوض "الَعْزُو"، وذكر غرض المدح النبوي عوض "الْمَدْحِيَّاتْ" التي تضم مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والأولياء والتوسل بهم، مما أثر على بناء تصور واضح على الأقل لمكون الغرض في بنية خطاب شعر الملحون.

إن التعامل مع أغراض شعر الملحون في إطار ما هو خصوصي ومميز لشروط إنتاجه ووجوده يفرض حصر الموضوعات التي طرقتها قصائده، ومحاولة تجميع ما يشترك منها بعد ذلك في تيمات عامة. لهذا انصب الحديث عن مواضيع، لا عن أغراض شعر الملحون. وهي على تعددها وتنوعها، يرى د. عباس الجراري، وعيا منه بهذا الإكراه الواقعي، أنه يمكن أن نحدد لها دوائر دلالية تجمع موضوعات تتكامل أو تتقاطع أو تتشابه. حددها في أربع دوائر دلالية[100] هي:

- **المرأة**: وتضم قصائد العشق أو "الْعَشَّاقِيَاتْ". "ومعظم قصائده تحمل أسماء الحبيبات"[101]. كما تضم قصائد التغزل: "وتعرف قصائده بالمحبوب واللايم، والجافي والعاشق والمرسول والشمعة والحمام والمرسم"[102]. بالإضافة قصائد أخرى مثل الحجام والفصادة والحراز والقاضي والضيف والخلخال والدمليج.

---

[98] أحمد سهوم، الملحون من الألف إلى الياء، مجلة فنون، المغرب، ع.21-43، س.1، 1974، ص.67.

[99] نفس المصدر، ص.67.

[100] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، باب الموضوعات.

[101] نفس المصدر، ص.199.

[102] نفس المصدر والصفحة.

- **الحياة:** " نستطيع أن نلمس نظرة الزجال المغربي إلى الحياة، مع ما قد يكون فيها من وجوه التمرد، واضحة في جانبها التجريدي والحسي.." [103]، وتضم القصائد الخمرية المسماة الدالية والكاس والساقي والساحي والخمرية والخمارة، وقصائد الكون والطبيعة مثل الديجور والربيعية والنزاهة... إلخ. هذا بالإضافة إلى قصائد الفكاهة، مثل الزردة والطجين والفأر والكلب. وهناك جانب آخر مقابل لما سبق ذكره ونعني شعر الزهد والحكمة، ومن قصائده الوصايا والتوبة والموعظة والقلب والطبايع والجفريات ...إلخ.

- **مع الناس:** وتقتصر قصائده على قصائد المدح والعزو والهجاء مثل "الَهْجُو" و"الشَّحْطْ" و"الدَّاعِي" و"الْمَطْمُوسْ" و"الدِّيبْ" و"الْمَهْرَازْ" و"الْبُوغَازْ" و"الْقُرْصَانْ"، بالإضافة على "السَّلْوَانْ" و"الْخْصَامْ" و"الْمُحَاوَرَة"... إلخ[104].

- **في حمى الله والرسول**: ومنها قصائد التوسلات الالهية، ومنها كذلك المدحيات الخاصة بالرسول صلى الله عليه وسلم، شيمه، بالإضافة إلى آل بيته والخلفاء الراشدين. كما تشتمل على سير الأولياء وكراماتهم وأخبار المجاذيب[105].

إن أهمية هذه الدوائر الدلالية لموضوعات شعر الملحون وميزتها، هي أنها لا تسع فقط ما نُظم من القصائد، بل ما يمكن أن ينظم كذلك، لأنها تختزل كل ما يخص الإنسان في علاقاته، وواقع حياته، وآماله، وما يختلج في صدره، وتفاعل كل ذلك مع ثقافته ومقوماته التاريخية. وهي دوائر صِفتها الثبات باعتبار دلالاتها، وصِفة مواضيعها التحول في ارتباطها بمستجدات الحياة اليومية للمجتمع والإنسان. وهذا ما دعا د. عباس الجراري، في إطار استكمال بناء خطاب شعر الملحون، إلى التعامل بذكاء مع الموضوع وعدم الانسياق في متاهات تحديد الأغراض، في غياب حصر للمتن الشعري وترك الباب مفتوحاً لكل مستجد يدور حتما في دائرة الدلالات الأربع التي حددها.

8- المكون النقدي واستكمال بناء خطاب شعر الملحون:

يقول د. عباس الجراري، بعد ثمان سنوات من إصدار "القصيدة"، وهو يتحدث عن قصيدة شعر الملحون: "ومن ثم اتسمت بخصب في مجال الإبداع، تبلورت مظاهره في محتوى غني وإطار متجدد، نتج عنهما غنى وتجدد في اللغة التي توسل بها الشعراء في

---

[103] نفس المصدر والصفحة.

[104] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.199.

[105] نفس المصدر، ص.452.

التعبير، سواء ما كان منه يمس الأغراض المختلفة التي تناولوا، أو كان ينصب على المصطلح الفني والنقدي الذي حددوا به مقاييس النظم وميزوا به معايير الإنشاد، في إبداع حر تارة، واقتباس مرن تارة أخرى من اللغة المعربة الغني أدبها نقداً وعروضاً وبياناً وبديعاً"[106].

لم تغفل "القصيدة" التعرض لقضية النقد، كآلية ضرورية صاحبت تطور ونشأة شعر الملحون منذ بدايته إلى أن استوى واشتد عوده، وهي تحاول تلمس وجمع شتات بنية قصيدته وتأسيس خطابه. فجعلت له حدوداً تُبينه وتوضحه وتُقومه وتستحسن الجيد منه وتقربه، وتبعد القبيح منه، كما تؤطر مراتب إبداع الشعراء والمنشدين ودرجات مشيختهم، تبين مواطن ضعفهم ومكامن قوتهم وبراعتهم طيلة عهود من الزمن حددها د. عباس الجراري في مرحلة النشأة، ومرحلة التطور ثم مرحلة الازدهار[107].

ولخص د. عباس الجراري اللمحات النقدية المختلفة في فرعين: "أما ما يخص الشعر فيتمثل في تقسيمهم له من حيث جودته ووضوح معانيه واستقامة وزنه... وأما ما يخص الشاعر فيتمثل في تفريقهم بين "اَلسَّجَايْ" و"الْوَهْبِي" أي بين صاحب السجية والموهبة...[108]، كما فرقوا "بين نوعين أخرين من الشعراء، هما: "اَلْمَسَّاخْ"و"السَّلاَخْ"[109].

إن الوعي بأهمية قضية النقد ودورها في تأسيس خطاب شعر الملحون دفع د. عباس الجراري لإثارة هذه القضية، وجعله يفتح باب المصطلح الفني النقدي لشعر الملحون، للدارسين بعده للمساهمة في إغنائه، وللراغبين في الاطلاع على ذخائر هذا الإرث الأدبي الشعري المغربي. يقول: "وقد لفت انتباهي، وظل يشدني إليه ويغري بضرورة إبرازه ليفيد منه الأدباء والنقاد والباحثون اللغويون والمهتمون بأدب الشعب وفنه وتراثه عامة، ليطرح في نطاق عربي مختص على بساط الرصد والتنسيق والتوحيد. وهو هدف لا شك في أن العرب يسعون جميعاً إلى تحقيقه في شتى مجالات المصطلح، ومنذ أمد غير يسير، وإن كانوا دون ذلك يصادفون مشاكل ومصاعب وتعثرات"[110].

إن قضية النقد كمكون تأسيسي في خطاب شعر الملحون، بكل ما يميزه من تفرد وخصوصية، يكتسي أهمية خاصة في وضع تصور مكتمل وناضج للقصيدة الزجلية

---

[106] د. عباس الجراري، معجم مصطلحات الملحون الفنية، مطبعة فضالة، 1978، ص.5.

[107] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، باب الأعلام.

[108] نفس المصدر، ص. 128-129.

[109] نفس المصدر ، ص.129.

[110] عباس الجراري، معجم مصطلحات الملحون الفنية، مطبعة فضالة 1978، ص.6.

بالمغرب. ولا يسعني هنا سوى استرجاع الذاكرة حين كنت قد اقترحت على أستاذنا الجليل د. عباس الجراري، بعد مناقشة رسالتي سنة 1996، تسجيل أطروحة الدكتوراه في موضوع "الخطاب النقدي في شعر الملحون"، لكن شاءت الأقدار، بعد سن الدكتوراه الوطنية وظروف التوظيف، أن لا يكتمل هذا المشروع. وذِكري لهذه القصة مرتبط بالقناعة والوعي الراسخ بضرورة خوض هذا الموضوع بكثير من العزم لإصدار معجم ضخم لمصطلحات شعر الملحون المغربي، يصاحب إصدار دواوين الموسوعة، وفتح المجال للدارسين للاشتغال عليه، في إطار مجموعات عمل، وتصنيف الفني منه والنقدي، حتى لا تصبح قصائد شعر الملحون مع مرور الزمن، ولعله واقع الآن، موحشة منغلقة ومستعصية على الفهم.

ا- "القصيدة"، مشروع منفتح ومتجدد لتأسيس خطاب شعر الملحون المغربي:

رغم استقرائنا لكل المتغيرات التي صاحبت دراسة الزجل المغربي، سواء تلك المتعلقة بفكرة التأسيس والصعاب والعراقيل ومناقشة المفاهيم وتجديدها، وقضية الرواية والتدوين والإنشاد، وقضية المنهج ومكونات بنية القصيدة، البلاغية منها والإيقاعية والموضوعاتية، إلى المكون النقدي، غير أننا نؤكد أن "القصيدة" كنتاج للخطاب التأسيسي وتنزيلا لمشروعه القومي العربي الأصيل، وكدراسة تأسيسية لخطاب شعر الملحون المغربي، وضعت الأسس الأدبية الفنية والنقدية لشعر الملحون.

إلا أن عملية التأسيس المتكامل للخطاب تركها د عباس الجراري مفتوحة أمامه، نتتبع أثرها فيما صدر عنه بعد ذلك، "معجم مصطلحات الملحون الفنية"، "الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه"، "في الإبداع الشعبي"، "من وحي التراث"، "النغم المطرب بين الأندلس والمغرب"، "دليل قصائد الزجل في المغرب (الملحون)" و مقدمات دواوين "موسوعة الملحون". ويشير إلى ذلك في قوله: "يتذكر المتتبعون للدراسات التي نشرتها عن "الملحون" بدءاً من كتاب "القصيدة" إلى مقدمات دواوين "موسوعته"، أني أثرت مجموعة من الظواهر والقضايا تتصل بهذا الفن..."[(111)]. وقد ضمت هذه المقدمات تأكيدا للعديد من المعلومات ومراجعات وتصحيحات لمعطيات، خاصة تلك المتعلقة بالنصوص والشعراء والأخبار، بعدما انتفت كل الصعاب والعراقيل التي واجهها منذ خمسين سنة.

---

(111) عباس الجراري، ديوان السلطان مولاي عبد الحفيظ، موسوعة الملحون، مطبعة المعارف الجديدة، 2009، ص:23.

كما تركها مفتوحة أمام الدارسين من بعده بعد أن تبين أن بنية خطاب شعر الملحون لن تكتمل إلا بعد نشر كل الدواوين والنصوص الشعرية وإطلاق العنان لدراسات شاملة لمكونات هذا الخطاب، الإيقاعية والبلاغية والمعجمية النقدية، والتأريخ لتطور بنية القصيدة وتشكلها وأخبار شعراء الملحون وسيرهم، ثم الانطلاق بعد ذلك لاستنطاق العوالم الإبداعية لقصيدة شعر الملحون واكتناه جمالياتها الشعرية.

وهذا ما يؤكده في نهاية مقدمة "القصيدة" بقوله: "وبعد، فلسنا نزعم أننا قلنا جميع ما يمكن قوله في الموضوع، ولا أننا أتينا بالقول الفصل فيه. وحسبنا أننا فتحنا باباً جديداً للبحث الأدبي في المغرب، وأننا بذلنا في سبيل ذلك جهداً يشهد الله أنه كان مخلصاً ومتواصلاً. وأملنا أن يجد الدارسون من زملائنا الشباب في هذه الرسالة ما يغريهم بمواصلة البحث من أجل إحياء هذا التراث بجميع أنواعه"[112].

انصراف:

بعد هذا كله، يحق لنا التساؤل، بعد مرور خمسين سنة من صدور "القصيدة"، عن مدى تحقيق مشروع تأسيس خطاب شعر الملحون لأهدافه. وهي بطبيعة الحال أهداف متنوعة تهم في المقام الأول، إثارة النقاش، في إطار فورة الخطاب التأسيسي العربي، حول الدرس الأدبي الشعبي عموماً وشعر الملحون على الخصوص بالمغرب في مرحلة حساسة من تاريخه، وفي المقام الثاني، التأسيس لبنية خطاب شعر الملحون، والتي نجح د. عباس الجراري في وضع أسسها الثابتة وفتح باب المتحول منها على مصراعيه للباحثين والدارسين لإغناء النقاش والبحث العلمي، وفي مقام ثالث إغناء تاريخ الأدب المغربي بتراث شعري مكتمل يعبر عن الشخصية المغربية الأصيلة، وفي مقام أخير تحقيق طمأنينة الذات وراحتها وهدوئها بعد استعراض ما تحقق ويحققه الدارسون المغاربة بعد "القصيدة". يقول: "هذا الملحون الذي استمعت له اليوم خلال هذا الصباح إلى عروض حوله وإلى كلام قيل في هذه الشهادات عنه، وهو كلام حين سمعته بعث في نفسي الطمأنينة والراحة والهدئة بعد فورة كانت في نفسي حول هذا الفن وحول الفنون الشعبية عامة. وقع الاطمئنان في نفسي لأن جيلا من الشباب الدارس يحمل المشعل

[112] د. عباس الجراري، القصيدة، مطبعة الأمنية، 1970، ص.17.

لمتابعة الدرس، ليس فقط بالنسبة للملحون، ولكن بالنسبة لكل الدراسات الشعبية"[113].

بل أكثر من ذلك، وفي تواضع العلماء، يؤسس لأخلاقية البحث العلمي وسيرورته الضامنة لتطور النقد الأدبي، وفي نفس مرجعية تأسيس خطاب شعر الملحون التي بناها على الثبات والتحول، يشجع على البحث والمناقشة الموضوعية دون اعتبارات ذاتية. يقول: " لا أخفيكم أني كنت معتزاً أشد الاعتزاز هذا الصباح وأنا أستمع إلى عروض كانت تناقش بعض ما قلته منذ أكثر من ثلاثين سنة. كنت أحس أن تلكم المناقشة هي الثمرة الحقيقية لما كنت غرسته منذ سنوات عديدة. ذلكم لأني كنت أومن أن الأستاذ الحق والعالم الحق هو الذي يمضي وينصرف ويترك خلفه علماء يريدهم أن يكونوا أكثر علماً منه وأقدر على البحث وأقوى على المناقشة"[114].

*****

[113] عباس الجراري، النغم المطرب بين الأندلس والمغرب، مطبعة الأمنية، 2002، ص. 162-163.
[114] المصدر نفسه، ص. 163.

ملامح الشعر القديم في مرآة الملحون

د. ابراهيم المزدلي*

العودة إلى المنبع:

أعود في هذا البحث لأنبش في أوراق قديمة، وأنظر إلى تاريخ عتيق ولى زمنه واندثر عند كثير من الناس، ولكنه عندي جزء من وجهي، لا يكتمل إلا به، وكأني أرى في المرآة، فأجد تركيبتي الآدمية لا تستقر على صورتها النهائية، التي أعرف في ملامحها ذاتي، وأدخل إلى الصورة لأجد هويتي الحقيقية.

إنه سفر إلى المنبع الثر الذي عرفته في حياتي، منذ أن كنت طفلا صغيرا في مدرسة ابتدائية، في حي العكاري بمدينة الرباط، عندما طلب منا معلمنا أن نحفظ ونستظهر أمامه، قسما من معلقة أحد أمراء الشعر العربي اسمه امرؤ القيس، في وصف فرسه الوصف البارع، الذي يقدم صورة مزخرفة للجواد العربي الأصيل، يختال أمام الناظر إليه بإعجاب متزايد لا ينقص منه توالي الأعوام وانسياب الدهور .. ودوران العصور .. وقد استظهرت هذا الوصف بمفرداته الصعبة الغريبة على ذهني الملتوية فوق سطح لساني .. وألقيت أمام المعلم وتلاميذ قسمي، بشجاعة ويقين وتثبت وصفاً، من أجمل ما وصف به جواد عبر العصور .. وبقي تشجيع المعلم وحماس رفاقي لوحة جميلة في ذهني، أذكرها بامتنان، وأتخيل امرؤ القيس بجواده الجميل ولباسه الأميري يبتسم لي ويقول: مرحى .. مرحى .. مرحى. ثم يدعوني لأمتطي الحصان خلفه.. في جولة عجائبية .. أرى فيها الوجود يرقص حولي، يتلون بمباهج الحياة كلها .. أتأمل عالما آخر لم يحلم به شاعر .. ولم يصدقه مجنون .. ولم يستوعبه عاقل .. أحدق إليه بكل تفاصيله الزاخرة وأنا مغمض العينين.

الرجوع إلى هذا الزمان .. في لحظة ينبجس فيها الحلم عن أحلى الألوان ... وأبهى الصور ...إنها العودة إلى المنبع ... الرجوع إلى الوراء ..وأنا أمضي إلى الأمام .. واجد قبالتي دوماً هذا المنبع الثري الذي تسيل مياهه رقراقة، صافية، تروي الظمأى، وترسم لهم خط المجرى السكوب الذي لا تنقطع روافده، ولا تنتهي امتداداته، إنه المصب الأول الذي كتب

* أستاذ جامعي، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط.

الزمان الفني على باب روضته الغناء، بحروف مزخرفة، لا تذبلها الأيام، ولا تنال منها صروف الدهر : مدخل الشعر القديم.

أما المصب الثاني، فهو الذي يزخر به شلال قصيدة الملحون، نقرأ نصوصه الجيدة، فيغمرنا الإحساس بوجود ظلال للشعر العربي القديم، أو نستمع إليها تغنى، من بعض الذين عرفوا بأدائهم الحسن لقصائده المعروفة والجيدة، في المواضيع المختلفة، التي اهتم بها الشيوخ الكبار، في هذا المجال المتفرد في التراث المكتوب والمسموع، في الإبداع الذي يتميز به المغاربة، دون غيرهم من الموهوبين العرب، على امتداد الرقعة الجغرافية التي تهيمن فيها الكلمة العربية، ويقام له عند المتذوقين عرش لا يماثله عرش كسرى أو إيوانه.

ويظهر هذا التأثير بصورة عميقة في مجالات يكاد ينطبق فيها شكل الجديد المبتكر، على ملامح الثابت والأصلي، ويتوارى أحايين ويطل بنصف وجه، أو برعشة من ذوب خفقان فؤاده برسم محدود خجول، في صور شعرية رقراقة، برشاقة الجسم القديم وقوته، وفتنة اللبوس الجديد ورونقه.

وسأحاول في هذا البحث أن أقدم نماذج من هذين النوعين للكشف عن تأثر شيخ الملحون بما عرفه، أو قرأ عنه، أو حفظه، أو سمع به من نصوص شعرية قديمة، في بنائها الشكلي أو في هندسة موضوعاتها الداخلية. ومعرفته بمبدعيها، أو أبطالها ممن سمع عنهم وتأثر بهم، وسار على نهجهم.

مواقع التأثير :

يمكن تحديد بعض المناطق في بنية الإبداع، التي تأثرت فيها القصيدة الملحونية، بالنص العربي القديم، في المجالات التالية :

1- المقدمات: تأثر بنوعية المقدمات، التي بدأ بها الشاعر العربي، في العصر الجاهلي وما تلاه قصائده، وجعلها مداخل لموضوعاته المركزية، التي أنشأ تحفه من أجلها، مثل المقدمة الطللية والخمرية والغزلية.

2- وصف المرأة: وتظهر كثير من النصوص في فن الملحون، تأثر أصحابها بالأوصاف التي شعت في النص القديم، وتطابقها أحياناً، واختلافها الطفيف أحياناً أخرى، مع أنها موجودة في خيال وتصور مبدعيها.

3- الصور الشعرية: وقد اعتمد شيوخ الملحون على كثير مما جاء في القصيدة القديمة، على الرغم من اختفائها في حياتهم ووجودهم.

4- وصف بعض الوسائل التقنية المعينة على تخفيف معاناة الناس، في حياتهم اليومية؛ مثل الناعورة، التي ذكرها بعض شعراء الملحون، وظهرت في النص العربي القديم.

5 - حديث نص الملحون عن علاقة مبدعه بمحبوبته أو معشوقته، وكيف تحدث عنها، مستفيدا من شكل قصصي عربي قديم، يعتمد على المراحل الحكائية، أو توظيف شروط القصة بمفهومها الحديث، والاستفادة من عناصرها المعروفة من شخصيات، وأحداث، وعقدة، وحل. وقد ظهرت عند بعضهم القصة بنهايتها المفتوحة، التي تشرك القاريء في البحث عن خاتمة، تنسجم مع المقدمة، وعلاقة التكامل والتوافق بين مكوناتها البشرية، وتطور أحداثها؛ أو تكشف عن واقع التباعد والتنافر بينها.

أولاً : المقدم الطللية

-ابن قتيبة والمقدمات :

ذكر أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة بعض أنواع المقدمات التي سأتحدث عنها في مقدمة كتابه المعروف: «الشعر والشعراء»، وأود لو أطلع القارئ على الجزء الذي يشير إلى ذلك في تقديم هذا الكتاب الوثيقة في الأدب العربي، لما له من فضل كبير على أساتذة وطلاب الأدب العربي، في الجامعات العربية، على امتداد اللسان العربي، في جغرافية المكان.

يقول ابن قتيبة في هذا المقتطف:

"وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان .ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوحدة وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم،

حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير .فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[1].

التفاتة تقدير:

وأحب أن أسجل هنا إعجابي بهذا الرجل، صاحب الشجاعة النقدية التي تعطي لكل مبدع حقه الكامل، بالاعتماد على إنتاجه الإبداعي، بصرف النظر عن وضعه الاجتماعي، أو تقدمه في المكانة العالية من طبقات الدولة، أو باعتباره من الرعيل الأول، ولذلك ينبغي تبجيله وتعظيمه، وإن لم يسعف الناقد شعره وأدبه، ولا يقلل من قيمة الشاعر المستجد صغر سنه، أو قلة معرفة الناس والنقاد بتجربته، فلا يرتفع أحد إلا باكتمال تجربته الفنية، ونضج إضافته الأدبية، لا يرفعه أو ينزل من شأنه مكانة اجتماعية، أو سطوة مالية، أو قرب من أصحاب السلطة، أو ظهوره مع جيل الشباب المعاصر، الذي ينتمي إلى جيل المتحول، ويرفض قوانين الثابت المستقر.

يقول ابن قتيبة:

"ولم اسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ... فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله.

ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجيةً في أوله.

(...) فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولحداثة سنه. كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو

---

[1] الشعر والشعراء لابن قتيبة الجزء 1 ص 80-82، تحقيق و شرح احمد محمد شاكر دار التراث العربي للطباعة ط 3 القاهرة1977.

الشريف، لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدُّمه". (مقدمة الشعر والشعراء).

رأي المحدثين و المعاصرين :

اهتم بالمقدمة الطللية عدد من الباحثين المحدثين والمعاصرين، وفسروها تفسيرات مختلفة، بحسب اهتماماتهم، أو اتباعهم لمدارس نقدية خاصة، وقد أخضع بعضهم دراسته لمنهج علمي معروف، له بداية وينتهي إلى نهاية هي غايته التي تقود إليها العناصر الأولية التي تفضي إليها، وحاول البعض الآخر أن يسقط على هذه المقدمة ظلال بعض النظريات في التحليل النفسي، بقدر معقول، ولكن غيرهم غالى في ذلك غلوا غير مستساغ، وأذكر بعض الأسماء والتي كنت قد اطلعت على تحليلاتهم وما انتهوا إليه من نتائج، لم تكن كلها مقبولة لأن كثيرا منها لم يكن معقولا.

وأدرج أسماء بعض النقاد ممن اطلعت على دراستهم، أو عرفت خلاصات نتائجهم حول المقدمة الطللية، ويأتون طبعا كلهم بعد العالم العربي القدير ابن قتيبة، لأن أغلبهم قد استفاد من رأيه في الموضوع، سواء أذكره في بداية عمله، أو تغاضى عنه، فإن لم يكن قد اطلع عليه، فقد فاته رأي مهم في موضوع المقدمة، لأنه ظهر في عصر سابق، وحقق انتشارا واسعا، ولا مندوحة لكل دارس للنص العربي القديم من الإطلاع عليه، وخصوصاً الذين اهتموا بالمقدمات في القصائد العربية، وسأشير إلى أراء هؤلاء الباحثين بسرعة، لأن المقام لا يتيح فرصة التطويل في التأمل أو الرد على بعض الآراء التي تميز بجنوح غير مقبول أو الإشادة بالرأي السليم المعقول بكل ما يستحقه من تعمق يحتاج وقتا أكبر وتأملاً يفرض فسحة للبحث أوسع.

فالتر براونه: وهو مستشرق ألماني، كتب بحثا عن المقدمة الطللية بعنوان «الوجودية في الجاهلية» ونشره في مجلة : "المعرفة السورية" في شهر جوان سنة 1963، وانتهى في بحثه إلى تحليل مفاده أن موضوع المقدمة الطللية هو اختبار القضاء والفناء والتناهي أي الخوف من نهاية الوجود، وهو بذلك يفسر تفسيراً وجودياً مقدمات القصائد الجاهلية والطللية بصفة خاصة.

نجيب محمد البهبيتي:

وهو من كبار العلماء الذين اهتموا بالأدب العربي القديم، ويعتبر مؤلفه «تاريخ الشعر العربي: حتى آخر القرن الثالث الهجري» من أحسن ما وضع وأنجز في هذه الفترة، ويتجاوز بكثير من الدقة والإستيعاب لظروف المرحلة، العديد مما كتب وعني بها،

يتساوى في ذلك العرب والمستشرقون.

وقبل أن أذكر رأياً من آرائه السديدة في المقدمة الطللية، أستغل هذه الفرصة التي سنحت لي لأقدم تحيتي لهذا العلامة الجليل، الذي جمعتني به صلة العلم الراقية و الإستفادة من ينبوعه الثر، يسيل من فمه كالسلسبيل الحلو، عرفت الرجل لمدة سنتين متتابعتين، وجلست أمامه جلسة الطالب الشغوف بما يقول أستاذه العالم الخبير، كان ذلك بين أكتوبر من سنة 1963 وجوان 1965 فقد شاء حظي أن أرتوي من معينة، في حصص الأدب القديم، و أغرف من عين علمه الهتون في هذه المدة كلها، ولم أتخلف عن دراسة حصة واحدة ... كان ذلك في المدرسة العليا للأساتذة بحي أكدال بالرباط، وكنا نهيء دبلوم هذه المدرسة بعد سنتين، لنخرج أساتذة للسلك الأول من التعليم الثانوي ...

والحقيقة أنني بدأت علاقتي بهذا العالم الجليل بكثير من الرفض وعدم القبول، فهو لم يقبلني دون أن يبوح بذلك ولأنني كنت محملاً بزاد وفير مما أدمنت على قراءته من كتابات طه حسين والرافعي وزكي مبارك والزيات ... وغيرهم ورفضته بدوري في صمت، لأنني وجدته ينسف بعنف ما بنيته من قصور شيدتها في ذهني بمساعدة الكثيرين الذين قرأت لهم من مؤرخي الأدب العربي وشارحيه ومنظريه. وتحركت لقاءاتنا على سكة قبول الآخر عندما وجدت أن الرجل عالم جليل، وأن ما يقوله يحتاج إلى التأمل وإعادة التفكير في ترميم صرح بنائي السابق بآراء وأفكار عالم فذ هو نجيب البهبيتي. ولعله وجد فيَّ غُصناً غضا، يمكن ببعض الرعاية أن تتفتح من ساقه أجمل الورود. وعلى الرغم مما سمعت عن خصام أستاذي البهبيتي مع طه حسين وما تردد حول كرهه له، وأن طه وضع في طريقه حواجز، منعته من أن يأخذ مكانته السامية التي يستحقها في الجامعة المصرية، فإن الدكتور نجيب لم يقل كلمة واحدة عن طه حسين، سواء في حمده أو ذمه. وأذكر أنه في اليوم الذي علمنا بوفاة الكاتب الكبير عباس محمود العقاد، أخبرنا أنه سيخصص الحصة و هي في ساعتين كاملتين، ليتحدث عن العقاد وما يعرفه عنه، وتقييمه لما تركه من مساهمات في النثر والشعر وكانت حصة من أمتع اللقاءات التي جمعت بيننا وبين هذا العالم الكبير.

***أبو نواس والوقوف على الأطلال:**

وأقف القاريء على لمحة صغيرة لأستاذي نجيب البهبيتي، وهو يتحدث عن الوقوف على الديار الموحشة الفارغة، وصلة أبي نواس بذلك مع أنه من زعماء الداعين إلى ترك

هذا التقليد.

« فالإستفتاح بالكلام على الربوع والديار كان في جوهره تعبيراً رمزياً، ثم إنه مع ذلك لم يكن فناً جامداً، لابد أن تلتزم فيه الجفوة التي ظنها فيه أبو نواس، ولذلك كله كانت محاولة أبي نواس هدمه وإقامة الاستفتاح بالخمر مقامه، محاولة لإنقاص صور التعبير في الشعر العربي صورة مرنة مستحبة، خصبة، وعملاً لو تم له النجاح، لكان خطوة إلى قطع صلة الشعر بماضيه، ثم إنه كان طعنا على أصل أصحابه، وتعييراً لهم بانتسابهم إلى الصحراء وحياتها، وقد كان في ذلك ما فيه من جرح للكثرة ، وتحدياً لمشاعرهم، فنظر إلى ذلك منه كما ينظر إلى العمل يأتيه الماجنون.

أبو نواس يبكي الديار، بل إنه هو نفسه، لم ينزل على ذلك المطلب يطلبه من الناس، فهو القائل :

أَلاَ حَـيِّ أَطـلالَ الرُّسـوم الطَّوَاسِـمَا عَفَـتْ غَيْـر سُـفْعٍ كَالحمـام جَوَاثِمَـا

وأي المعاني أغرق في الإتصال بالبيئة العربية التي انحدرت عنها التقاليد الشعرية القديمة من قوله :

لِـمَنْ طَلَـلٌ لَـمْ أَشْـجُه وشَـجَانِي وَهَـاجَ الهَـوَى أَوْ هَاجَـهُ لِأَوَانِ

بَلَـى فَـآزْدَهَتْنِي لِلصِّبَا أَرْيَحِيَّـةٌ يَمَانِيَّـةٌ إِنَّ السَّـمَاحَ يَمَـانِي

(...)وغير ذلك من ابتداءات أهم قصائده و كبرياتها، (...) وفي بعض افتتاحياته هذه ما ينبئ عن صدق في الدلالة لا نجده في مستهل أي قصيدة من قصائده التي بدأها بالحديث عن الخمر، فخذ مثلا قصيدته:

الـدَّارُ أَطْبَـقَ إِخْـرَاسٌ عَلَـى مَـا فِيهَـا وَاعْتَاقَهَـا صَـمَمٌ عَـنْ صَـوْتِ دَاعِيـهَا

حتى إذا عطف عن هذا القديم إلى مذهبه الجديد في وصف الخمر برد، و غث، ورخص شعره بالقياس إلى سابقه» [2].

ولا أريد أن أطيل كثيرا بذكر أراء باحثين آخرين في الموضوع و محاورتهم مثل : عزة حسن وعز الدين إسماعيل، ويوسف خليف وحسين عطوان، ولكنني سأتريث قليلا عند دارس، عرض لآراء بعض هؤلاء، وسفه الكثير منها، وهذا الباحث هو يوسف اليوسف،

[2] تاريخ الشعر العربي ص.458-460.

والذي لم تزد علاقته بالشعر القديم عن كتاب واحد سماه : مقالات في الشعر الجاهلي، ويعتقد أن له نظرية خاصة في هذا الشعر، يلخصها في قوله: « نظريتنا في الطللية التي ترى في الوقوف على الرسوم الدوارس عنصر القهر الجنسي معجونا بعناصر أخرى[3]».

هو ما لم يجرؤ على ادعائه كل الباحثين الكبار الذين عرضوا لهذا الموضوع، والغريب أن هذا الباحث يرد على الأساتذة : عز الدين اسماعيل، ويوسف خليف، وحسين عطوان، مستخفا بآرائهم مزدريا لاجتهاداتهم، دون أن يكلف نفسه عناء العودة إلى مصنفاتهم، و الوقوف على وجهات نظرهم كاملة، والتمعن فيها، فهو يقول بصفاقة غريبة مثلا: « لم تتح لي فرصة الإطلاع على تحليلات عز الدين إسماعيل الطللية بقلمه، بل فهمتها من خلال عرض حسين عطوان لها (ص 222-219) الأمر الذي قد يؤثر على فهمي وإلمامي بها»[4].

وهذا لا يمنعه من مهاجمة الأستاذ عز الدين اسماعيل، واتهامه بأحادية النظرة، والإهمال والتجاهل، والإفتقار، وضيق الأفق.

وعندما يعرض لرأي الباحث يوسف خليف، يردد هذا الخطأ المنهجي الفادح في قوله: "يوزع يوسف خليف (الذي لم اطلع على رأيه بقلمه، بل عبر عرضه من قبل حسين عطوان)[5].

وجهله بما كتبه باحث له مكانته، وسبقه إلى الإهتمام بالنص الشعري العربي القديم ... لا يعفيه من مهاجمته، وتسفيه آرائه بعنجهية متورمة.

وقد كنت في عملي الجامعي، لا أقبل من أي طالب أن يقول، أو يكتب في بحث : يقول بعض العلماء، دون أن يذكر من هو القائل، و يحيل على المصدر أو المرجع الذي استند إليه، ويشير إلى الصفحة و الطبيعة في هامش عمله، وذلك بعد إثبات القول محدداً بمزدوجات، حتى لا يختلط بكلام الباحث. أما أن يصنع ذلك رجل يدعي العلم، ويهاجم من سبقه في البحث بدون سند علمي أو تربوي، فهو أمر مرفوض، ولا ينتسب إلى أخلاقيات البحث العلمي الرصين.

وقد كان لقائي بهذا الرجل، في سنة إحدى وثمانين وتسعمائة وألف، عندما اقتنيت

---

[3] مقالات في الشعر الجاهلي، ص.128-129.

[4] مقالات ...، ص.129.

[5] نفسه، ص132، دار الحقائق للطباعة، بيروت 1980.

كتابه: «مقالات في الشعر الجاهلي»، وبعد قراءته لم أجعله أبدا من مراجعي التي يمكن العودة إليها في دراسة الشعر القديم، طيلة عملي أستاذا في الجامعة، وفي تخصص الأدب القديم.

وأعادني إلى هذا الرجل في سنة 2004 م، بحث أحيل علي من قبل المجلة العربية للعلوم الإنسانية بالكويت، وكنت أحد الأساتذة المبرزين المحكمين الذين اختارتهم المجلة، للنظر فيما يستحق أن ينشر على صفحاتها من بحوث رصينة، وكان عنوان البحث:

« الوقفة الطللية بين القبول والتساؤل في رؤى الشعراء الجاهليين » لباحث جامعي، لا يعرف المحكم اسمه لضمان نزاهة وأمانة عملية التحكيم، وكان صاحب البحث قد اعتمد على الباحث يوسف اليوسف في مقالاته، وقد رفضت تصرفه مع من سبقه من المهتمين بالوقوف على الديار، وقد ذكرت بعضهم في الصفحة السابقة، وأنقل هنا نقدي في تعامله غير اللائق مع ابن قتيبة :

«إن الباحث يناقش بكثير من الإستخفاف وعدم التقدير، ناقدا عربيا قديما، كان من الفاعلين الكبار، في تأسيس الوعي النقدي وتأصيله والغريب أن هذا الناقد، لم يكلف نفسه العودة إلى كتاب : الشعر والشعراء ليقرأ ما كتبه ابن قتيبة الدينوري في هذا الموضوع : فإذا استوعبه جيدا، كان له الحق في رفضه أو قبوله، أو قبول بعضه ورفض بعضه الآخر، مع ما يفرضه عليه ذلك من احترام عالم كبير، من علماء اللغة والنقد، مع العلم أن الفرق الزمني الشاسع، بين زمن ابن قتيبة المتوفى سنة 276 هجرية، و زمن الباحث يوسف اليوسف، يتيح فرصة كبرى لتأمل مغاير، وتحليل مخالف، والإستفادة مما جد في مجال الدرس والتحليل، وما استكشف من جديد، في العلوم المختلفة، يساعد على تلمس مجاهل في النص الأدبي، وهو ما وقع في آداب أمم أخرى، وما يحدث في أدبنا العربي على أن يتم ذلك باحترام وتقدير شيوخنا الذين علمونا ما لم نكن نعلم».

وقد كنت أظن أن يوسف اليوسف شاب مندفع مع بعض النظريات في التحليل النفسي لسيجموند فرويد أو الدكتور يونغ، التي طبقت حقاً أو باطلاً على كثير من الشخصيات المرموقة في التاريخ أو الأدب، أو الفن، إلى نظريات في التحليل الإجتماعي والإقتصادي، في شروط تاريخية محددة، وقد علمت بعد ذلك بقليل أن الرجل ناقد فلسطيني ولد في سنة 1938 وتوفي في سنة 2013.

وأختم وقفتي مع هذا الرجل بقولة غريبة له، تبين أنه لا يقيم وزنا للحقائق الثابتة

في التاريخ وفي الأدب، ويمضي إلى ما يريده هو لا غير مؤكداً جهله بوجود الطللية في نصوص فحول الشعر في العصرين الأموي و العباسي، وهذا قوله : « ولا مراء في أن غياب الطللية من الشعر الإسلامي، و تسفيهها على يد الشعراء الإسلاميين، يتعذر أن يجد مبرره في أن الإسلام قد حل مشكلة « خوف التناهي » بدليل أن هذا الخوف قد فض نفسه في الزهد وفي شعر أبي العتاهية و أضرابه، ولا يمكن تفسير ذلك الغياب إلا بغياب الشروط الحضارية والإقتصادية التي أفرزت الطللية. فالشيء يظل حاضرا ما حضرت أسانيده وعوامل وجوده، ولا يغيب إلا إذا غابت هذه الأسانيد وعوامل التواجد، إن انتقال الشعر إلى بيئات متحضرة كدمشق والبصرة قد جعل استمرار الطللية أمرا مستحيلاً»[6].

وأعتقد أنني لست في حاجة إلى تعقيب، بعد كلام هذا الناقد العجيب، رحمه الله وغفر له ... وعلى الذي يريد أن يتيقن من قولي أن يعود إلى شعراء الحواضر في العصر الأموي، ليتأكد أن الأغلبية منهم وقفوا على الديار في كبريات قصائدهم، أما في العصر العباسي، فيكفي أن أشير إلى عملاقين من عمالقة القريض في هذه المرحلة وهما : أبو تمام والبحتري، فقد وقفا على الديار في عدد كبير من أحسن وأجمل قصائدهم و أطولها، ولا تسعفني حدود هذا البحث لأقدم نماذج، يطول ذكرها، لهذين الشاعرين ولغيرهما، وأحيل المهتم على دواوين شعراء المرحلة، ولتكن البداية بقراءة فصل جميل من كتاب الموازنة للآمدي[7] وهو العالم الجليل المتوفى سنة 370 هـ ، وجعل له عنوانا دالا على مقصودي من اختياره وهو:

"الإبتداءات بذكر الوقوف على الديار"

*** <u>على مشارف الحي القديم</u>:**

أعود بذاكرتي إلى سنوات طويلة رحلت، حينما كنت طالبا بكلية الآداب بالرباط لتحضير شهادة الدروس المعمقة، أختلف إلى قاعة الدرس مرتين في الأسبوع، مرة يوم الجمعة مساء لحضور الجلسات العلمية الجادة مع العالم الجليل المرحوم أمجد الطرابلسي ... وكانت هذه اللقاءات تتخذ من كتاب : طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي مرتكزا لها.

---

[6] مقالاته في الشعر الجاهلي، ص135.

[7] الموازنة للآمدي من 384 إلى 442 حقق أصوله محمد محيي الدين عبد الحميد - المكتبة العلمية بيروت لبنان (د.ت).

ويوم السبت ابتداء من الساعة الحادية عشرة بإحدى قاعات الكلية بإشراف المرحوم الدكتور عزة حسن، وكانت هذه الدروس تهتم بالنص العربي القديم، وتقف عند المقدمات التي افتتح بها الشعراء قصائدهم.

وقد وقفنا في هذه اللقاءات على أنواع المقدمات التي ظهرت في النصوص العربية القديمة وهي :

- المقدمة الطللية.

- المقدمة الخمرية.

- المقدمة الغزلية.

- ومقدمة الطيف.

وكان اهتمامنا منصبا على النصوص الجاهلية ودواوين الشعراء القدماء، والمجموعات الشعرية الخالدة مثل : المفضليات للمفضل بن محمد بن يعلى الضبي. والأصمعيات لأبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي ..

وكان تركيزنا في هذه الدروس على المقدمة الطللية وما ورد فيها من ذكر بقايا الديار عندما يرحل عنها أصحابها، نتيجة الرحلات المستمرة لأهل البوادي العربية، تبعا للنجعة و هي الرحلة التي تتبع مساقط الأمطار، وتقيم عند مواطن الكلإ والماء، والتي يصعب الإستقرار الطويل بدونها، مما يفرض على هؤلاء البداة التنقل باستمرار، وترك مواقعهم الأولى والبحث عن مواطن جديدة يتوفر فيها الماء لهم ولعائلاتهم وقطعان إبلهم، وهي رحلة أبدية لا نهاية لها، وعند رحيل القوم والأحياء يتركون خلفهم آثاراً واضحة للعيان مثل النؤي والأثافي والرسم، والعرصات والساحات والقيعان.

وقد اقترحت على أستاذي الدكتور عزت أن أعمل في ديوان الشاعر العربي الكبير أبي تمام، وأقف عند المقدمات الطللية التي بدأ بها العديد من قصائده ... وكان عملاً شاقاً لأن ديوان أبي تمام يتكون من أربعة أجزاء ضخمة و استغرق عملي معه مدة غير يسيرة، وانتهيت إلى إحصاء أربعين مقدمة طللية، بدأ بها الشاعر الكبير أربعين قصيدة من المطولات التي يحفل بها ديوانه، وكان بشرح الخطيب التبريزي وتحقيق محمد عبده عزام، طبعة دار المعارف - مصر.

وقد أعجب الدكتور عزت بعملي وطلب مني أن أقدم عرضاً عنه أمام الطلبة،

واستغرق ذلك حصتين متتابعتين، في أسبوعين متتاليين، وقد أشاد رحمه الله بمجهودي، واعتبره عملاً جيداً لم يسبق أحد إليه، بالمنهج الذي اتبعته في جمع النصوص وتحليلها، وطلب مني أن ينظر في الجذاذات التي وثقت فيها هذه المقدمات، والملاحظات التي أرفقتها بها، والاستنتاجات التي انتهيت إليها وعلاقة هذه المقدمات، شكلاً ومحتوى بالمقدمات الطللية في الشعر العربي القديم، وبلغ عدد الجذاذات أربعين جذاذة، سلمتها للمرحوم عزت، وبقيت في حوزته منذ ذلك التاريخ البعيد، ولم أفكر يوماً في استردادها منه، لأن سعادتي بالملاحظات التي أثنى بها على عملي أمام الطلبة، كان خير تزكية للمجهود الكبير، الذي بذلته، للقيام بهذا العمل العلمي الجاد.

***<u>وقفة على الديار</u> :**

وأقف راحلتي على بعض المقدمات التي افتتح بها الشعراء القدماء قصائدهم، ووصفوا فيها بقايا ديار محبوباتهم، وما صنعت بعواطفهم ودفعتهم إلى البكاء ... واسترجاع الأيام السالفة، والساعات الحلوة التي قضوها في هذه الأماكن، صدقا أو تمثلا، حقيقة أو رمزا يقول امرؤ القيس في مطلع معلقته:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِل ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتُوضِحَ فَالمِقرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا ... لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا ... وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

ويذكر طرفة بن العبد البكري الأطلال في أول بيت معلقته :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد ... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ويشبه بقايا ديار صاحبته بما بقي من وشم في سطح اليد، وهي صورة ألح عليها الكثير من الشعراء، في تشبيه بقايا ديار محبوباتهم، بأثار الوشم، بعد أن مر عليه زمن غير يسير. ويفتح زهير بن أبي سلمي معلقته بذكر بقايا الديار الخالية :

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الدراج فَٱلْمُتَثَلَّمِ

وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَين كَأَنَّهَا ... مَرَاجِعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ

بِهَا العَيْنُ وَالأَرآمِ يَمْشِينَ خِلفَةً ... وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ مِن كُلِّ مجثِمِ

وقفتُ بها من بَعْدِ عِشرِينَ حِجَّةً ... فَلَأْياً عَرفْتُ الدَّارَ بَعْدَ التَّوَهُّمِ

أَثَــافِيَّ سُــفعاً فــي مُعَــرَّس مِرْجَــلِ وَنُؤْيــاً كَجِــذمِ الحَــوض لــم تَــتَلَّمِ

وقد وقف على أطلال الديار الفارغة من أصحاب المعلقات عند الذين جعلوهم عشرة شعراء مثل الخطيب التبريزي وأحمد الشنقيطي، ثمانية منهم وهم : امرؤ القيس وطرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، ولبيد بن ربيعة، وعنترة بن شداد، والحارث بن حلزة اليشكري، والنابغة الذبياني، وعبيد بن الأبرص، وخالفهم عمرو بن كلثوم الذي بدأ معلقته بمقدمة خمرية جاء فيها:

أَلاَ هُبِّــي بِصَــحْنِكِ فَاصْــبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِــي خُمُــورَ الأَنْــدَرِيْنَا

مُشَعْشَــعَة كَــأَنَّ الحُــص فِيْهَــا إِذَا مَــا المَــاءُ خَالَطَهَــا سَــخِيْنَا

والأعشى الكبير ميمون بن قيس، واستهل قصيدته بمقدمة غزلية وفيها يقول :

وَدِّعْ هُرَيْــرَةَ إِنَّ الرَّكْــبَ مُرْتَحِــلُ وَهَــلْ تُطِيــقُ وَدَاعــاً أَيُّهَــا الرَّجُــلُ

غَــرَّاءُ فَرْعَــاءُ مَصْــقُولٌ عَوَارِضُــهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحِلُ

وسأترك المعلقات وأقدم نماذج لمقدمات طللية لبعض فحول الشعر الجاهلي مكتفيا بنماذج دالة، لأن ما قاله الشعراء في هذه المقدمات كثير و يحتاج إلى بحث خاص:

قال سلامة بن جندل :

لِمَــنْ طَلَــلٌ، مِثْــلُ الْكِتَــابِ الْمُنَمَّــقِ خَــلاَ عَهْــدُهُ بَــيْنَ الصَّــلِيبِ فمطــرقِ

أَكَــبَّ عَلَيْــهِ كَاتِــبٌ بِدَوَاتِــهِ وَحَادِثُــهُ فِــي الْعَــيْنِ، جِــدَّةُ مُهْــرَقِ

لأســماءَ، إِذْ تَهْــوَى وِصَــالَكَ، إِنَّهَــا كَذِي جُدَّةٍ، مِنْ وَحْشِ صَاحَةَ، مُرْشِق

وَقَفْــتُ بِهَــا، مَــا إِنْ تَبِــينُ لِسَــائِلٍ وَهَــلْ تَفْقَــهُ الصُّــمُّ الْخَوَالِــدُ مَنْطِقِــي

وقال العباس بن مرداس :

لأســماءَ رَسْــمٌ أَصْــبَحَ اليَــوْمَ دَارِسَــا وَأَقْفَــرَ مِنْهَــا رَحْرَحَــانَ فَرَاكِسَــا

فَجَنْبَــيْ عَسِــيبٍ لاَ أَرَى غَيْــرَ مَاثِــلٍ خَــلاَءً مِــنَ الآثَــارِ إِلاَّ الرَّوَامِسَــا

لَيَــالِيَ سَــلْمَى لاَ أَرَى مِثْــلَ دَلِّهَــا دَلاَلاً وَأُنْســاً يُهْــبِطُ الْعُصْــمَ آنِسَــا

وَأَحْسَــنَ عَهْــداً لِلْمُلِــمِّ بِبَيْتِهَــا وَلاَ مَجْلِســاً فِيــهِ لِمَــنْ كَــانَ جَالِسَــا

ومن مقدمة للشاعر الجاهلي بشر بن أبي خازم أورد الأبيات التالية :

تَغَيَّـــــرَتِ الْمَنَـــــازِلُ بِالْكَثِيـــــبِ وَعَفَّـــى آيَهَـــا نَسْـــجُ الْجَنُـــوبِ

مَنَـــازِلُ مِـــنْ سُـــلَيْمَى مُقْفِـــرَاتٌ عَفَاهَـــا كُـــلُّ هَطَّـــالٍ سَـــكُوبِ

وَقَفْـــتُ بِهَـــا أُسَـــائِلُهَا وَدَمْعِـــي عَلَـى الْخَـدَّيْنِ فِـي مِثْـلِ الْغُـرُوبِ

نَـــأَتْ سَـــلْمَى وَغَيَّرَهَـــا التَّنَـــائِي وَقَـدْ يَسْـلُو الْمُحِـبُّ عَـنِ الْحَبِيـبِ

وقال مرقش الأكبر في مطلع قصيدته :

هَـــلْ بِالـــدِّيَارِ أَنْ تُجِيـــبَ صَـــمَمْ لَـــوْ كَـــانَ رَسْـــمٌ نَاطِقـــاً كَلَّـــمْ

الـــدَّارُ قَفْـــرٌ وَالرُّسُـــومُ كَمَـــا رَقَّـــشَ فِـــي ظَهْـــرِ الْأَدِيـــمِ قَلَـــمْ

دِيَـــارُ أَسْـــمَاءَ الَّتِـــي تَبَلَـــتْ قَلْبِـــي، فَعَيْنِـــي مَاؤُهَـــا يَسْـــجُمْ

أَضْـــحَتْ خَـــلاَءٌ نَبْتُهَـــا ثَئِـــدٌ نَـــوَّرَ فِيهَـــا زَهْـــوُهُ فَـــاعْتَمْ

ونلاحظ في مطلعي سلامة بن جندل و مرقش الأكبر، ذكر الكتابة ووسائلها، من صحيفة يكتب عليها، و الأديم وهو الجلد تكتب عليه النصوص والرسائل، والدواة التي يوضع فيها الحبر، والقلم وهو الوسيلة الرائعة لتحويل المنطوق إلى مقروء، والكاتب العارف بصناعة الكتابة وطرقها، وهذا أمر يؤكد معرفة هذه البيئة، التي تسمى ظلما بالجاهلية بطريقة التواصل الراقية، بين الأفراد و الجماعات، و يحسنون التعامل مع وسائلها بصورة جيدة، ولولا ذلك لما خاطبهم الله عز وجل بقوله في الآية الأولى من سورة القلم : ﴿**ن والقلم وما يسطرون**﴾.

*** الأطلال في شعر الملحون** :

لا شك أن قاريء نصوص الملحون، يقف بسهولة على أنها تأثرت برحلة الأحبة ومغادرتهم للمواطن التي كانوا يستقرون بها، وإذا اختفت صورة المواكب الراحلة، وتفصيل عناصرها والبكاء خلف الراحلين، فإن كثيرا من تركيبة الصورة الطللية ظلت موجودة في قصيدة الملحون مثل : الرسام وهي وحدة تظهر عند أغلبهم وتدل على معناها عند القدماء مع تغيير صيغة الجمع. ورد في لسان العرب، «الرسم الأثر، وقيل: بقية الأثر، وقيل: هو ما ليس له شخص من الآثار، وقيل: هو ما لصق بالأرض منها، ورسم الدار: ما كان من أثارها لاصقا بالأرض، والجمع أرسم ورسوم » والغالب أن تكون وحدة

الرسام عند كثير من شعراء الملحون تحريفاً، من كلمة أرسم و هي أقرب إلى الجمع الظاهر عندهم و هو الرسام، وإن كانت دلالتها ضاربة في القدم، وتعود بنا إلى هذه الرسوم التي تحدث عنها الشعراء الجاهليون في عدد لا يحصى من عيون قصائدهم.

ومن جملة ما ذكروا : الرحيل، والهوادج والحادي. وقد وجدت أن الشيخ التهامي المدغري يأتي بمقدمة طللية كاملة العناصر في بداية قصيدته المشهورة "الكناوي" وذلك حين يقول :

مَعْظَم ذاك اليام فاشْ صدوا ناسي ومْشَاوْا

تركوني نواح فالرسام ضميري كاوي

يحسن عون اللي مْشَاوْا نَاسُه من بعْد اكْوى

حَمْلُوا عن قلبي رحيلهم ومع النجم سراوا

ورجع لي فراقهم في خلاگى مستاوي

واتمادا طَوَّل في ساكني وحلف ما يضوي

لو حملوا ذاتي مع الضمير منايرضواوا

بهوادج تَكْدي بريزها بالحجر الضاوي

ويجمعوه شَمْلي مع العقل تكمل النشوة

لكنّي فرقُوا القلب عنّي وحَدُه وغْدَاوْا

تركوني نجري مع السراب في كل سهاوي

لوما هو حس النواقص نتيه مع السهوة

وزْنَاجَلْ ومقايص الذهب بنغمات دْوَاوْا

واطرارَس ومْدَاوَر الحْلِي لِلخَدْ مْخَاوي

وسوالف حبراج رِيشْهُم على الأقدام اهوى[8]

وعلى قلة ما وجدت من الوقوف على بقايا المنازل الخالية، فإن مطلع قصيدة:

[8] قصيدة الكناوي ديوان الشيخ التهامي المدغري، ص.679.

"المرسم1" للشيخ البارع محمد بن علي ولد الرزين، من أجمل ما قرأت في ذكر أطلال الديار، وما بقي منها بعد أن هجرها الأحبة، وما يترك ذلك من أسى عميق، و وجع جارح في مهجة الشاعر، وهو يقف على هذه البقايا الخالية من الحياة، بعد أن غادرها من كان يعمرها بالأنس ويملأها بالفرح، ويجعلها مجالا مؤنسا بالإنسان والحيوان ومراتع الديار، وفي هذه المقدمة يقول ولد أَرْزين:

أَمُولاَيْ مَا جِيتْ غِيرْ زَايَرْ لِهُمْ وَانْشُوفْهُمْ

أَهْنَا نْوِيتْهُمْ مَا زالُوا رَحْلُوا اجْبَرْتْهُمْ انْشَالُوا خَلاَّوْا سَاكْنِي فِي اهْوَالُهْ

نشْكِي عْلَى ارْجَالِي يا دَلاَّلِي اوْلاَ ابْقالِي

غِيرْ انْبَكِّيكْ بِالْمْحَبَّة وَنْبَكِّي العَاشقين وَيْعَذْرُونِي لاَنَا ولا انْتَ فِي ابْكَايْ يَا النَّايَحْ لِيلُه وَانْهَارُه

و اعْطِينِي الاخْبَارْ

جِيتَكْ يا رسم البَاهِيَاتْ صَبْتَلكْ خَالِي مَهْجُورْ

سُكَّانَكْ جَابُونِي انْزُورْهُمْ لله وَ ايْنْ سَارُوا واعْطِينِي الأَخْبَارْ

آمُولاَيْ يَا مَرْسَمْ الْكْرَامْ اتْخَبَرْنِي وِينْهُمْ

اشْمَنْ بْلاَدْ لِهَا رَاحُوا سَكْنُوا أَوْطَانْهَا وَادْوَاحُهْ جَاهْ الزْهُو وجَاهْ افْرَاحُهْ

السَّالْبِينْ رُوحِي غَايَهْ فَرْحِي اعْلاَجْ جَرْحِي

كَانُو هُومَا اسْوَابْقِي كانت فَرْقَتْنَا ووَّعْدْنَا مَا ضَنِّينَا هَاكْدَا أَوْلا لِنَا مَا نَخْتَارُهْ

وَاعْطِينِي الاخْبَارْ[9]

ثانياً- المقدمة الغزلية:

وقد كان استفتاح عدد كبير من الشعراء القدماء لقصائدهم مقدمات غزلية، وإن خرج عن ذلك شعراء المعلقات السبع كما عند الزوزني وابن الأنباري، وعندما نظم الحارث بن حلزة سيبدأ معلقته بمقدمة غزلية في صاحبة له تسمى أسماء، وهي تتهيأ للرحلة وتخبر ببعدها عمن ألفوا قربها:

---

[9] قصيدة المرسم 1 ديوان الشيخ محمد علي ولد أَرْزين، ص.367، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2009.

آذَنَتْنَـــــا بِبَيْنِهَـــــا أَسْـــــمَاءُ رُبَّ ثَـــاوٍ يُمَـــلُّ مِنْـــهُ الثَّـــوَاءُ

يعود في البيت الثاني وما بعده إلى الحديث عن المواضع التي التقى فيها صاحبته وشاهدت لقاءاتهما:

بَعْـــدَ عَهْـــدٍ لَنَـــا بِبُرْقَـــةِ شَـــمَّاءَ فَـــأَدْنَى دِيَارِهَـــا الْخَلْصَـــاءُ

ويرجع إلى حالة الراهن في البيت الخامس وهو يقف على هذه المواقع التي خلت من صاحبته، فيبكي بكاء مرا ولا يجد من يمنع دموعه من النزول غزيرة مدرارة، مع أنه يعلم أن البكاء لا يرد ما ضاع و ذهب زمنه.

لا أَرَى مَـــن عَهِـــدتُ فِيهَـــا فَـــأَبكي اليَـــومَ دَلَهـــاً ومـــا يُحِيـــرُ البُكَـــاءُ

ويستمر في ذكر المواقع التي عرف فيها صاحبته في البيتين الثالث والرابع، ومعنى ذلك أن المعلقات السبع، استحوذ عليها بأغلبية ساحقة ذكر الأطلال، وبكاء الشعراء عندما بقي من آثار الراحلين الذين تركوها، تعصف بها الرياح و تغير ملامحها إلا ما صمد منها، وبقي على الرغم من تقلب عوامل الطبيعة وفعل الزمن المحول لكل شيء في الحياة، ولم يبدأ بمقدمة غزلية من شعراء المعلقات العشرة سوى الأعشى الكبير، وفيها يقول:

وَدِّعْ هُرَيْـــرَةَ إِنَّ الرَّكْـــبَ مُرْتَحِـــلُ وَهَـــلْ تُطِيـــقُ وَدَاعـــاً أَيُّهَـــا الرَّجُـــلُ ؟

غَـــرَّاءُ فَرْعَـــاءُ مَصْـــقُولٌ عَوَارِضُـــهَا تَمْشِي الْهُوِينَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الوَحِلُ

كَـــأَنَّ مِشْـــيَتَهَا مِـــنْ بَيْـــتِ جَارَتِهَـــا مَـــرُّ السَّـــحَابةِ، لاَ رَيْـــثٌ وَلاَ عَجَـــلُ

تَسْـمَعُ لِلْحَلْـيِ وَسْوَاسـاً إِذَا انْصَـرَفَتْ كَمَـا اسْـتَعَانَ بِـرِيح عِشْـرِقٌ زَجِـلُ

لَيْسَـتْ كَمَـنْ يَكـرَهُ الْجِيـرَانُ طَلْعَتَهَـا وَلاَ تَرَاهَـــا لِسِـــرِّ الْجَـــارِ تَخْتَتِـــلُ

ويستمر في هذا الغزل، وذكر صاحبته هريرة في الأبيات العشرين الأولى من معلقته التي تبلغ أربعة وستين بيتا.

وأختار نماذج المقدمات الغزلية لشعراء آخرين وأبدأ بأسماء بن خارجة وهو شاعر مخضرم عاش بين الجاهلية والإسلام، وكان عالي المقام في قومه، وقد مدحه عدد من الشعراء الكبار، ومنهم القطامي والفرزدق، وأعشى ربيعة، وهذه مقدمة الغزل لقصيدته المختارة، ضمن مجموعة الأصمعيات:

إِنِّـــي لَسَـــائِلُ كُـــلِّ ذِي طِـــبٍّ مَـــاذَا دَوَاءُ صَـــبَابَةِ الصَّـــبِّ
وَدَوَاء عاذِلـــــــةٍ تُبَـــــــاكِرُنِي جَعَلَـــتْ عِتَـــابي أَوْجَـــبَ النَّحْـــبِ
أَوَلَـــيْسَ مِـــنْ عَجَـــبٍ أُسَـــائِلُكُمْ مَـــا خَطْـــبُ عَـــاذِلَتِي وَمَـــا خَطْبِـــي

وأختار مقدمة غزلية لقصيدة أصمعية صاحبها هو : سَوَّارُ بنُ المُضَرَّب وهو شاعر إسلامي، وله حكاية مع الحجاج بن يوسف الثقفي، يقول في مقدمة قصيدته :

أَلَـــمْ تَرَنِـــي وَإِنْ أَنْبَـــأْتُ أَنِّـــي طَوِيـــتُ الْكَشْـحَ عَـنْ طَلَـبِ الْغَـوَانِي
أُحِـــبُّ عُمَـــانَ مِـــنْ حُبِّـــي سُـــلَيْمَى وَمَـــا طيِّـــي بِحُـــبِّ قُـــرَى عُمَـــانِ
عَلاَقَـــة عَاشِـــقٍ وَهَـــوًى مُتَاحـــاً فَمَـــا أَنَـــا وَالْهَـــوَى مُتَـــدَانِيَانِ
تَـــذَكَّرُ مَـــا تَـــذَكَّرُ مِـــنْ سُـــلَيْمَى وَلَكِـــنَّ الْمَـــزَارَ بِهَـــا نَـــآنِي
فَـــلاَ أَنْسَـــى لَيَالِـــيَ بِالكَلَنْـــدَى فَنِـــينَ وكُـــلُّ هَـــذَا الْعَـــيْشِ فَـــانِ

وأَختار مقدمة للشاعر الحَادِرَةِ واسمه قُطبة بن مُحْصن بن جَرْوَل، وهو شاعر جاهلي مُقِلٌّ، وهذه قصيدة تعتبر من روائع الشعر القديم، وهي المفضلية رقم 8 :

بَكَـــرَتْ سُـــمَيَّةُ بُكْـــرَةً فَتَمَتَّـــعِ وَغَـــدَتْ غُـــدُوَّ مُفَـــارِقٍ لَـــمْ يَرْبَـــعِ
وَتَـــزَوَّدَتْ عَيْنِـــي غَـــدَاةَ لَقِيتُهَـــا بِلِـــوَى الْبُنَيْنَـــةِ نَظْـــرَةً لَـــمْ تَقْلِـــعِ
وَتَصَـــدَّفَتْ حَتَّـــى ٱسْـــتَبَتْكَ بِوَاضِـــحٍ صَـــلْتٍ كَمُنْتَصِـــبِ الْغَـــزَالِ الْأَتْلَـــعِ
وَبِمُقْلَتَـــيْ حَـــوْرَاءَ تَحْسِـــبُ طَرْفَهَـــا وَسْـــنَانَ، حُـــرَّةٍ مُسْـــتَهَلِّ الْأَدْمُـــعِ
وَإِذَا تُنَازِعُـــكَ الْحَـــدِيثَ رَأَيْتَـــهَا حَسَـــناً تَبَسُّـــمُهَا، لَذِيـــذَ الْـــمَكْرَعِ

الاستفتاح الغزلي عند شعراء الملحون :

من الواضح لقارئ قصائد شيوخ الملحون أن الغزل في بداية قصائدهم، أو حينما يستحوذ على نصوصهم كلها، فيجعلها نغمة عشق مزهرة، أو زفرة ولع محرقة، يهيمن على عدد كبير من نصوصهم، ولذلك فإن اختيار نماذج من بدايات هذه القصائد، يبدو صعبا لكثرتها أولا، وجودة صورها وعمق الإحساس فيها، ومع ذلك فسأعرض لبعض هذه النصوص، كنماذج اتخذت الغزل في المحبوب منطلقا لها، لا تتجاوزه إلى غيره في النص

كله، أو كمدخل رائق يهيئ نفس القارئ، للمرور إلى موضوع ثان أو مواضيع أخرى.

وأقف أولاً عند نموذجين جميلين لشيخ الأشياخ الجيلالي امتيرد وهو أحد البارعين في هذا الفن، وأستاذ أجيال من شيوخ الملحون الكبار.

يقول في مقدمة قصيدة "أَهْنِيَّة ":

يَالِّـــــي بَهْوَاهَـــــا نُعْـــــدَارْ ... من تَرْكَتْنِي حَالِي نْحِيل وَالَـهْ مَدْهولْ

وَاشْ قَلْبَـــكْ جَلْمُـــودْ احْجَـــارْ ... مَـا وَافِتِـي بَوْفَـا ولا انْعَمْتِـي بوْصُـولْ

وَاشْ مَثْلِـــي عَنْـــدَكْ يُهْجَـــارْ ... اعْيِيتْ امْولاتِي كرْسُـولْ تَابعْ المرْسُـولْ

في اغْرَاضَـكْ تُعـادْ اقْصَيْتِـي اقْصِـيَّا ... يا اعْجَبْ من شَعْلَتْ بين الظْلوع نارُه

ءَاشْ مَـنْ فُرْجَـة تَزْهـا لِـي بـلا انْتِيَّـا ... واشْ مَـنْ شَـهْدْ إيحَلِّـى الجْفَـا أحْـرارُه

طالَـتْ الغِيبَـة يـا ونَّاسْتِـي اهْنِيَّـة ... واجَـبْ الجـار إيكـافي بالاحْسـانْ جـارُه

مالَـــكْ اعْلِـــيَّ غِيضـــانَة ... مَنَّـكْ هَجْـرَة ولاَّ اصْـدُودْ ولاَّ تِيهـانْ

أوْ بَحْكْـــــودَكْ حَكْدَانَـــــة ... ولاَّ واشِـي ولاَّ مَـنْ الحْسُـودْ الرُّقْبـانْ

أوْ مَـــنْ الهْـــوَى حَشْـــمانَة ... ما في الغِيوانْ احْيا ولا في الهْوَى كُتْمانْ

سَرْحِـي مِيسُـورَكْ يـا زِينَـة السْـمِيَّة ... كُـلْ مَحْبُـوبْ احْبِيبُـه بالقْـدامْ زارُه

غِيـرْ كـانْ انْتِـي عَنِّـي غافْلَـة اسْـهِيَّة ... عمَّـرْ الجَيَّـدْ حَاشـا مـا إيْـدوزْ عـارُه[10]

والمقدمة وحدها تخبر عن مكانة هذا الرجل بين الأشياخ الكبار، في هذا الفن الراقي، والذي لا يملك ناصيته، ولا يلين في كفه عنانه، إلا لكل جبار مطوع لجواده الشارد، قادر على امتلاك أسراره، عارف بدروبه، مروض النفس على مسالكه الصعبة. والجيلالي امتيرد بقصائده البديعة، أحد هؤلاء الجبابرة الذين يمسكون بمفاتيح الإبداع، ويحركون أعنة أفراسه، ويتحكمون ببراعة في خيوله؛ يوجهونها في الاتجاه الذي يريدون، ويرتادون أجمل البقاع، وأروع الحدائق، وينزلون بين خمائل البساتين الخلابة.

وفي مقدمة جُنينة من جنيناته الجميلة، والتي وضع على بابها المزركش اسم: "كَبُّورَة" نقرأ هذا المطلع الفاتن:

---

[10] ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، ص155، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية الرباط، 2008.

شُوفْ الحَسَنْ إيزِيدْ في انْظَرْ كُلْ اهَواوِي وايْهَـيَّجْ لِبيعْـة القْلُـوبْ المَـذْكُورَة
الوْصَـالْ دَواءْ مَـا ايْدَاوِيـهْ امْـدَاوِي رَاحَـة واعْـلاَجْ للْخْـلاَقْ المضْـرُورَة
ما احْلَى لِيلَة الوْصَالْ بِينْ هَاوِي وامْهَاوِي فـي اعْـدَادْ احْسـابْها ليـالِي واشْـهُورَة
أَنَـا مِيمُـونِي اسْـعَدْنِي بكُـلْ مَـا نَـاوِي والسَّـعْدْ اسْـكَّامْ بـالغْزَالْ المبْهُـورَة
برْضا مَصْبَاحْ العاشْـقِين تَاجْ الكَسْـراوِي مَـنْ فَاقَـتْ بالجْمَـالْ وابْـدِيعْ الصُّـورَة
صُولي بجْمالَكْ يا شْـبِيهة البَدْرْ الضَّاوِي اللهْ اعْطَـاكْ يـا اغْزَالِـي كَبُّـورَة
مـا رَاهـا في ازْ مَانُـه ولا انْظرْهـا دُنيـاوِي مـا هـيَّ فـي اخْيـامْ ولا فـي اقْطُـورَة
هِـيَّ عَدْرِيَّـة في الغْـرامْ وانـا عَـدْراوِي واتْلاقـاتْ الاطْبَـاعْ شَـهْدَةْ مَعْمُـورَة
هِـيَّ مَعْنَاوِيَّـة اتْصُـولْ وأنـا مَعْنَـاوِي أَنَـا مَـدْكُور والغْزِيّـلْ مَـدْكُورَة
كيف انْبَاتْ انْوَارْ العشْبْ بالمطْرْ القاوِي ضـحكْ ازْمـانِي وفَاضـتْ امْعـاهْ البُـورَة
عَبقْ اشْـدايا حَصَّلْتْ بِه للْقَلْبْ انْشَاوِي واحْلـى واذْكَـى مـن النْسـامْ المعْطُـورَة
صُولي بجْمَالَكْ يا شْـبِيهة البَدرْ الضَّاوي اللهْ اعطـاكْ يـا اغْزَالِـي كَبُّـورَة[11]

وأذكر بعد الشيخ الجيلالي امتيرد مقدمة لقصيدة متميزة في الغزل، لصاحبها سيدي محمد الدباغ، وهو من المقلين الذين يمتلكون قدرة متميزة في القول، وطاقة متمكنة من النظم الرصين، ووصف المعاني الجميلة، المصبوبة في قوالب أخاذة، كأنها مزهريات أنيقة، تهب ما بداخلها من ورود جمالاً وتضفي عليها رونقاً، يزيدها في عين الناظر ألقا، وفي قلب المحب عشقاً.

يقول الشيخ محمد الدباغ في مطلع قصيدته : زهيرو

مول الملك وصيف للهوى ملكه صار لغيره

مملوك الحسن بالقهر

كيف أنا مملوك له من صغري صرت يسيره وفنات اخلاقي بالصبر

عن كهلي حمل الهوى نزها ما تقوى لوقيره

[11] ديوان الشيخ امتيرد، ص159.

إلا يعني في الهوى عذر

ما حازوك ابطال ساجعا في السلالم وحفيره

ما جرحوك صوارم الغزر

وسبابي مكمولة البها والحسن وتشهيره

من صالت بالعز والوقر

يوم نظرت جمالها دمعي هل غزيره

وتمكنت وقلت بالجهر

روفي روفي يا القاصرة مير هواك هجيره

ما تشبه لمحاوره جمر

الرشف نار الفراق يطفيها جد بخيره

وصلك فيه علاج كل ضر[12]

النموذج الثالث هو لأحد الشيوخ الكبار، والذي أدرك مكانة متميزة بين فطاحل هذا الفن، وهو الشيخ عبد القادر العلمي المعروف بسيدي قدور العلمي، وقد اخترت له مقدمة قصيدة من قصائده الجميلة التي ذاع صيتها، ولقيت مكانة رفيعة عند الحفاظ والمنشدين، ولا زال بريقها يأخذ بألباب ومهج عشاق هذا الفن الرفيع.

قصيدة : «المحبوب» أو «كيف ايواسي»

وهو يا سيدي ما صَبْتْ حِين ودَّعْني وَلْفِي ما انْقُولْ

دَهْلُوا أجْوَارْحي واتْقَالْ لسَانِي

وارْتخَاو اعْرُوقْ ابْدَانِي وَانْهَمْرُوا بِالدَّمْعْ اعيانِي

ولا اسْبَانِي حتى جَانِي في لَوْن قَانِي

حَيَّانِي بالسْلاَمْ واجْلَسْ واسْطَابتْ اكْعَادُو

وامْنِينْ شَافْنِي امْسَلِّي نَيَّمْ شَفْرُه وقالْ لِي ودَّعْتَكْ يَا سِيدْ

[12] محمد الفاسي، معلمة الملحون الجزء الثالث" روائع الملحون"، ص193، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث،1990 .

قَبَّل بَعْدْ الوْدَاعْ رَاسِي باشْ املَكْنِي وخَاد عَقْلِي ومْشَى في حَالُه

وقد ذاع أمر هذه القصيدة بين العارفين، ورددتها العديد من المجموعات الغنائية، وعرفت عند آخرين بحربتها الجميلة التي يقول فيها سيدي قدور العلمي :

كِيفْ إِيوَاسي اللِّي افْرَقْ مَحْبُوبُه وبقَى بَلاَ عْقَلْ في الارْسَامْ افْرِيدْ

أَنا كِيفْ اجْفَانِي احْبِيبْ قَلْبِي

ما خَلَّى غِيرْ صُورْتُه وانْعُوتُه واخْيَالُه

من لاَّ عَمْرِي انْظَرْتْ زِينْ في البْدُورْ ابْحَالُه[13]

وآخر ما ألفت إليه نظر القارئ من المقدمات الغزلية الكثيرة في المدونة الكبرى لشعراء الملحون، نموذج متفرد لأحد سادة هذا الفن ومبدعيه الكبار الشيخ التهامي المدغري، وله عدد من الاستهلالات الغزلية الجيدة، ولذلك اختار واحدة منها، وهي تدل ببراعة لافتة، على قيمة هذا الرجل، وموقعه العالي في هذا المجال الإبداعي، وتألقه الواضح بين شيوخ هذا القول في مستوياته الراقية، ونماذجه المرموقة.

أختار للشيخ التهامي قصيدة: "اللام مرشوق"

وهذه مقدمتها :

لاَشْ تَبْكِي يـا مَـن لاَّ دَاقْ نـارْ الفْـرَاقْ لاشْ تَضْـحَك يـا مَـنْ هـو بـالفْراق

لاَشْ تَشْـكِي يـا مـن لاَّجَرْحُـوه الارْمَـاقْ لاَشْ تَصْبَر يا مَن هُو بالأشْفار مَرْشُـوق

لاَشْ تَسْهَى يـا مـن لاَّ عَـدْبُوه الاشْـواقْ لاَشْ تَنْعَس يا من قَلْبُه امْلازَم الشُّوق

لاَشْ تَفْنَـى يَـا مـن لاَّ فَـارْقُوه الرْفـاقْ لاش تحـيَى يـا مـن لاَّ فاكْـده المعْشُـوقْ

لاَشْ تَفْرح يا من هُو في الاحْبَاب مَشْتَاقْ كِيف رَانِي مشتاق باللِّي اهْوِيت مَفْرُوق

لا يعِيـد افْـراق المعْشُـوق يـا العُشَّـاق بعــدما عَنَّقْنِـي تَعْنَــاق لام مَرْشُــوق

من لاَّ داقْ الفْراقْ هانِي يا عُشَّاقْ ما عَمَّر من سواقْ هَجْرِي واشْواقِي

ما نُوَّح بالارْماقْ والدَّمْع الدَّفَّاقْ فُوق اخَدُودُه اهْراقْ مَسْكُوب اسْوَاقِي

[13] ديوان الشيخ عبد القادر العلمي ص.375، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية الرباط، 2009.

ما مَرْضْ ولا ارْقاقْ من زَفْرَتْ الأشْواقْ والهَجْرَة والحْراقْ وَالوَجْد السَّاقِي

ما عَمَّر ما روَى من اكْيُوس اعْراقِي[14]

وهي من الافتتاحيات الجيدة في كلام الملحون عامة، ومن بين مقدمات الشيخ المدغري خاصة، وألفت انتباه القارئ لهذا العمل، إلى هذا التوزيع المتناغم لحرفين اثنين، يصنعان مركزية الجرس الذي تعتمده المقدمة، وهما حرق القاف وحرف الشين، أما الأول فيخرج من اللهاة، فهو لهوي مجهور، والقاف حرف له تميز خاص، فلا يدخل في بناء إلا حسنه، ولا يشارك في صنع تركيب إلا جمله، لأنه أمتن الحروف وأصحها جرسا، وأما الشين فهو حرف مهموس، مخرجه لين وإيقاعه سلس، وقد اعتمد الشيخ المدغري هذين الحرفين لتشكيل زخرفة صوتية، تجعل بداية قصيدته تعتمد على إيقاع منسجم، لأن إيقاع القاف والشين موجود في كل زاوية من مساحة الخطاب، فقد اعتمد على قدرة القاف الصوتية سبعا وثلاثين مرة (37)، ووظف براعة الشين الهامسة ثلاثا وعشرين مرة، وتوزعت هذه الأصوات في زوايا المقدمة، من بدايتها إلى نهايتها، وأعطتها تميزاً خاصاً من الناحية الإيقاعية، التي تساعد في توضيح قدرة المعاني الخاصة في كل جزء من الخطاب، والتي تعمل كلها بتعاون كبير، وتناسق بديع، لتقديم الدلالة الكلية لهذه المقدمة الجميلة.

وعلى الرغم من وجود وحدات تركيب، تظهر بقدرات تواترية، تبدو كبيرة أحياناً، إلا أنها لا تؤثر مطلقا على الصياغة العامة، ولا تنحدر بالمقطع الأول عن مستواه الراقي، إذ نجد أن الشيخ المدغري كرر أجزاء من الخطاب مرات مثل:

لاش: اعتمد عليه تسع مرات: 09

يا من لا: اعتمد عليه خمس مرات: 05

يا من هو: اعتمد عليه ثلاث مرات: 03

وعلى الرغم من تراكم هذه الوحدات، في مقدمة هذا النص، إلا أننا لا نحس بأي نفور لأي جزء منه، لأن القارئ أو المستمع يجد متعة حسية، لجرس هذه الحروف التي تصنع إيقاعات منسجمة، تخدم الدلالة الخاصة للمقدمة، وتعمل على بلورتها، وتسعى إلى توضيحها، بتشكيلة موسيقية غاية في الانسجام.

---

[14] ديوان الشيخ التهامي المدغري، ص، 397، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية الرباط، 2010.

ثالثاً- المقدمة الخمرية:

أشرت قبل هذا عندما تحدثت عن المقدمة الطللية، أن عمرو بن كلثوم هو الشاعر الوحيد، الذي تفرد بمقدمة خمرية، من بين شعراء المعلقات السبعة، كما عند الزوزني وابن الأبار، أو العشرة كما عند الخطيب التبريزي وأحمد الشنقيطي، وأذكر هنا أمرا يبدو مستغربا جدا، وهو أننا عندما نعود إلى المجموعات الشعرية التي تضم روائع الشعر الجاهلي، لا نجد نصا واحدا، يستهل بالمقدمة الخمرية، فنحن مثلا يمكننا أن نستعرض قصائد المفضليات، لجامعها المفضل الضبي، والتي تبلغ في مجموعها ثلاثين ومائة نص شعري، لمجموعة من كبار شعراء وفطاحل الشعر العربي القديم، ولا نجد ضمنها قصيدة واحدة يبدأها صاحبها بمقدمة خمرية؛ وأضيف أيضا إلى ذلك مجموعة الأصمعيات لأبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، المتوفى سنة 216 هـ وتبلغ نصوصها اثنين وتسعين.

في هذا المجموع المهم الذي يعتبر من أهم المجموعات الشعرية التي ضمت أحسن نصوص الشعر القديم، واعتبر مجموعها متناً متميزا من عيون الشعر العربي، ومن أجمل ما قاله الشعراء القدماء ، وأروع ما يكشف عن ملكة قول الشعر، الضاربة في عواطف الإنسان العربي، والمشكلة لجانب جمالي مشرق في تركيبته الباطنية، وتشكله العميق؛ إننا لا نجد نصاً واحداً يبدأ بذكر الخمر، ويجعلها منطلقا إلى غايته المركزية، التي ينشئ عمله الفني من أجلها. ولم يكن ذلك أبدا لدواع أخلاقية أو لأسباب دينية، لأن معظم هذه النصوص قيلت في زمن، لم يحرم فيه الدين الإسلامي بعد شرب الخمر، أو التغني بتعاطيها أو مدح مجالسها وشاربيها؛ مع أن ذلك حدث حتى في فترة ظهور الإسلام في أهم مراكزها الدينية، وإبان حكم الدولة الأموية في دمشق، و هيمنة العباسيين في بغداد.

ونحن نجد شعراء ذكروا شربهم للخمر في هذه القصائد، ولكن أحداً لم يجعلها على رأس عمل واحد، لأن عدداً كبيراً من أصحاب المفضليات أو الأصمعيات، افتخروا بمعاقرتهم للخمر وجعلوها وسيلة للإنفاق على الآخرين، واعتبروها جزءاً من الكرم العربي، حين يدفع الرجل عن نفسه، وعن كل الحاضرين في مجلس الشرب من ماله الخاص؛ وأذكر نماذج من ذلك :

يقول عنترة بن شداد الفارس الكبير والرجل العفيف، صاحب الأخلاق الرفيعة، والذي لا يجد غضاضة في مدح نفسه بشرب الخمر، والإنفاق على غيره من المعاقرين للصهباء التي يذكرها في معلقته، ابتداء من البيت الثالث والأربعين :

ولقد شربتُ من المُدامة بعدما ... رَكَدَ الهَواجِرُ بالمَشُوف المُعْلَمِ

بزجاجةٍ صفراءَ ذَاتِ أَسِرَّةٍ ... قُرِنَتْ بِأَزْهَرَ في الشِّمَالِ مُفَدَّمِ

فإذا شربتُ فإنني مُستهلِكٌ ... مالي، وعِرْضي وافرٌ لم يُكْلَمِ

وإذا صحوتُ فما أُقَصِّر عن نَدًى ... وكما علمْتِ شَمائِلي وَتَكَرُّمِي

ونتأمل أبياتاً للشاعر الجاهلي المنخل اليشكري، وهو شاعر جاهلي قديم، كان نديماً للنعمان بن المنذر، الملك اللخمي، واتهم الشاعر بالمتجردة زوجته، فقد كان المنخل من أجمل الناس، وكان النعمان ذميما أبرش؛ وقيل إن النعمان علم بصلته مع زوجته، فقتله أو دفنه حيا، أو حبسه ثم ضاع خبره؛ وأصبح مضرب الأمثال.

وقصيدة المنخل من أجمل وأحلى ما أنشأه: (الأصمعية رقم 14)

ولقد دخلتُ على الفتاة ... ة الخِدْرِ في اليوم المَطيرِ

الكاعِبِ الحسناءِ تَرْ ... فُلُ في الدِّمَقْسِ وفي الحريرِ

فَدَنَتْ وقالت: يا مُنَ ... خَّلُ ما بجسمكَ من حَرُورِ

ما شَفَّ جسمي غيرُ حُ ... بِّك فاهْدَئِي عَنِّي وسيري

وأُحبها وتُحبني ... ويُحب ناقَتَها بَعيري

يا رُبَّ يوم للمنـ ... ـخل قد لَهَا فيه قصير

فإذا انْتَشَيْتُ فإنني ... رَبُّ الخَوَرْنَقِ والسَّدِيرِ

وإذا صحوتُ فإنني ... ربُّ الشُّوَيْهَة والبعير

ولقد شربتُ من المُدا ... ة بالقليل وبالكثير

وقال ربيعة بن مقروم الضبي وهو أحد شعراء مضر المعدودين في الجاهلية والإسلام، من الذين أسلموا وحسن إسلامهم، وشارك في عدد من الفتوح الإسلامية، عاش مائة عام وهو يذكر الخمر، التي كان يشربها مع صحبه المقربين المخلصين ابتداء من البيت الحادي عشر، في قصيدة تقع في خمسة وعشرين بيتا، وقد وردت في المفضليات والأصمعيات معاً:

وَفِتْيَـانِ صِـدْقٍ قَـدْ صَـبَحَتْ سـلافة إذا الـدِّيكُ في جَـوْشٍ مـن الليـل طَرَّبَـا

سُـــخامِيَّةً صَـــهْبَاءَ صِـــرْفاً وَتَـــارَةً تَعَـــاوَرُ أيـــديهم شِـــوَاءً مُضَـــهَّبَا

ومشـــجوجةً بالمـــاء يَنْـــزُو حَبَابُهـــا إذا المُسْـــمِعُ الغِرِّيـــدُ منهـــا تَحَبَّبَـــا

وأشرك الناظر إلى هذا البحث في صورة عجيبة، نراها باستمرار عند جماعات السكارى عندما تأخذ منهم الخمر كل مأخذ، فتتلون عيونهم بحمرة غريبة، كأنها أبصار العفاريت، ويفقدون السيطرة على أجسامهم من كثرة ما شربوا، يلقي كل منهم بجسمه حيثما اتفق، لا يدري أين يضع جسده، في مكان نظيف أو موضع نجس، يفترشون أفرشة طاهرة، أم يختلطون بالحيوانات في زرائبها، كأنهم متاع رخيص لا قيمة له، يلقى في أي موضع، هكذا يصنع السكارى بأنفسهم، وإن كانوا حال صحوهم من أشراف القوم، ونخبة الناس؛ ولذلك لعنت الخمر، وحرمت على المؤمنين، ولم يمل إلى كؤوسها المترعة، إلا من فقد رجاحة العقل، ومال به اختياره الفاسد إلى وجهة، يفقد فيها آدميته، ويحتقر فيها إنسانيته، ويصبح تفاهة تلقى على جوانب السبل المهملة والطرق العفنة. ولولا عناية الشاعر الحادرة[15] برفاقه، للحقهم ما يسوء أخلاقهم وأبدانهم، ويزري بقيمتهم الاجتماعية والأخلاقية. وهذه أبيات الحادرة في صحبه، والذين حسن حظهم بوجوده حال سكرهم، فهو الذي هيأ لهم الخمر، ولكنه لم يتركهم لخاتمة موجعة، وهم صحب خلص فقد أشرف على تحضير طعامهم، قبل أن يأخذ منهم الجوع كل ما أخذ، وهو بكرمه لا بد موفر لهم مكان نزولهم وإقامتهم:

فَسُمَـــيَّ مـــا يـــدريكِ أنْ رُبَّ فِتْيَـــةٍ بـــاكرتُ لَـــذَّتَهُم بِـــأَدْكَنَ مُتْـــرَع

مُحْمَـــرَّة عَقِـــبَ الصَّـــبُوح عُيُـــونُهمْ بِمَـــرَى هنـــاك مـــن الحيـــاةِ ومَسْـــمَع

مُتَبَطِّحِـــينَ علـــى الكَنِيـــفِ كَـــأَنَّهُم يَبْكُـــون حـــول جِنَـــازَةٍ لَـــمْ تُرْفَـــع

بَكَـــرُوا عَلَـــيَّ بِسُـــحْرَةٍ فَصَـــبحْتُهُمْ مِـــن عـــاتِقِ كَـــدَمِ الْغَـــزَالِ مُشَعْشَـــع

وَمُعَـــرَّضٍ تَغْلِـــي المراجِـــلُ تَحْتَـــهُ عَجَّلْـــتُ طَبْخَتَـــهُ لِـــرَهْطٍ جُـــوَّع[16]

وأقف وقفة سريعة عند أحد أمراء الشعر الكبار، والذي جعله ابن سلام الجمحي

---

[15] هو قطبة بن محصن بن جرول، ويقال له أيضاً: الحويدرة على التصغير، وهو شاعر جاهلي بارع مقل.

[16] المفضلية رقم 8، المفضليات تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة السادسة بيروت - لبنان (ب.ت).

في كتابه المتميز: طبقات فحول الشعراء، في الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية، بل ووضعه في مقدمتهم، وبعده ذكر النابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى والأعشى الكبير ميمون بن قيس، وشاعرنا هو امرؤ القيس، وكنت استغرب دوما كيف لا نجد نصا شعريا واحدا في ديوان[17] هذا الشاعر المجيد البارع، يبدأ بمقدمة في شرب الخمر، مع أنه عرف بمعاقرته للمدام، وإتيانه الفواحش، ما ظهر منها وما بطن، ويعلن عن ذلك بجهر ووضوح في حياته كلها؛ ومعروف عنه أنه عندما بلغه خبر مقتل أبيه، لم يتوقف عما كان فيه من لهو، وشرب للخمر، ومفسدة للوقت والعمر والمال، وقال :

"ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غدا .اليوم خمر وغدا أمر "فذهبت مثلا ثم قال :

خليليَّ لا في اليومِ مَصْحًى لِشارِبٍ ولا في غدٍ إذ ذاك ما كان يُشْرَبُ[18]

ولم أجد في ديوانه المحقق سوى بيت واحد في مطلع مقطعة من ستة أبيات وهو قوله:

يا صَاحِبَي إذا ما خِفْتُمَا فما غرضي فَعَلِّلاَنِي فإن الليلَ قَد طال[19]

وهي من منحول الشعر المنسوب إلى امرئ القيس.

والخمر أول ما يلتفت إليه من كان مثله في تهتكه وانحلاله وإتباعه الشهوات، واختيار الضلالة منهجاً في الحياة.

وأذكر في نهاية هذه الوقفة السريعة، وأنا أتأمل المقدمة الخمرية عند الشعراء القدماء، أبياتاً عجيبة للشاعر المرقش الأصغر، وهو يصف الخمر، وكيف تجعل شاربها، يملك الدنيا بأسرها بمالها وجاهها، عندما تلعب بعقل صاحبها، وفي النهاية يصبح مسخرة وضبعا لا يقدر على المشي، بعد أن ظن نفسه ليثا هصورا لا يستطيع أحد مواجهته.

قال المرقش الأصغر في مقطعة من أربعة أبيات : (الأصمعية 52)

الـزّقُّ مُلْـكٌ لمـن كَـانَ لَـهُ والمُـلْكُ منـه طويـلٌ وقَصِـيرْ

منهـا الصَّـبُوحُ الـذي يَتْرُكُنِـي لَيْـثَ عِفِـرّينَ والمـالُ كثيـرْ

---

[17] ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، طبعة دار المعارف مصر الطبعة الرابعة 1984.

[18] انظر خبر ذلك مطولا في الأغاني : ج 9 ص 84-88، طبعة دار الكتب المصرية.

[19] ديوان امرئ القيس، ص، 28.

فَـــأَوَّلَ الليـــل ليـــثٌ خَـــادِرٌ وآخـــرَ الليـــلِ ضِـــبْعَانٌ عَثُـــورْ

قاتلـــكِ الله مِـــن مَشْـــرُوبَةٍ لـــو أن ذا مِـــرَّةٍ عنـــكِ صَـــبُورْ

البدايات الخمرية في الملحون:

عندما تأملت المقدمات الخمرية لمدونة قصائد الملحون، أو على الأقل في النصوص التي وقفت عليها، وهي لعدة شعراء، لاحظت الفرق الواضح بين الإستهلالات الغزلية والخمرية، فلقد اكتسح الغزل هذه المطالع بفرق كبير يتجاوز ستة أضعاف، مما يجعل الإهتمام بالخمر، في بدايات قصائد الملحون يتأخر كثيراً عن الغزل، ويترك للمرأة الحيز الأكبر، من اهتمام شيوخ الملحون في هذه المقدمات ...

ولكي أجعل هذه النتيجة أقرب إلى الذهن أقدم مثالين اثنين من ديواني شيخين من شيوخ الملحون، وهما الجيلالي امتيرد وعبد القادر العلمي.

- في ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد : في أربعين قصيدة من قصائد الشيخ الجيلالي امتيرد، ظفرت المقدمة الغزلية بتواتر مرتفع بلغ 35، وهذا يؤكد اكتساح المقدمة الغزلية، وتفوقها على كل المقدمات الأخرى لأن نسبتها المئوية بلغت 87,5%. ولم تتجاوز المقدمات الأخرى وعددها خمس النسبة المئوية 12,5%.

والعجيب أنه لا توجد بينها مقدمة طللية أو خمرية واحدة. أما الشيخ عبد القادر العلمي، فقد وقفت له على إحدى وثلاثين قصيدة، ووجدت أن الغزل ومقدماته، تسيطر سيطرة مطلقة على هذه النصوص، فمن بين هذه القصائد أربع وعشرون منها، تهتم بالمحبوب والتغزل بمفاتنه، وبلغت اثنتي عشرة قصيدة، ومثلها في العدد تتقطر أسي و لوعة من هجران المعشوق، وما يقاسيه الناظم في بعده من ويل، ويغرق فيه من أسى؛ وهي كلها مقدمات لا تغادر مجال الغزل، لأنها تجعل المحبوب الواصل، أو المحبوب الهاجر مجالاً مركزياً لها لا تتجاوزه ولا تتعداه، ويظهر فيها السي قدور العلمي رجلاً محباً صادقاً، كمن ظلم في عشقه، ولم يلق من محبوبه سوى الصد والهجران، مما يجعل القاريء يحس أنه يتحدث عن تجربة حارقة ويبث أشجانه الحقيقية في هذه النصوص التي يفرغ على صفحاتها لواعجه الداخلية، ويبثها شكواه، وينثر على وجهها شقاءه الدفين .. ويشكو من حظه العاثر، ويتألم ألما تقطر الدماء من جراحه الموغلة في أعماقه.

ولم تظفر المقدمة الخمرية بفرصة ولو وحيدة للظهور، وإن وقف عند الصهباء

ومجالسها في ثنايا بعض نصوصه مثل : البستان، اخديجة، ورقة مول الحب، وفضيلة وغيرها.

وأقدم نماذج لمطالع وقصائد بدأها أصحابها بذكر الخمر.

أولها : قصيدة : الذهبية للشيخ أنجار

ولم يزد المرحوم محمد الفاسي في تعريفه عن قوله: "شاعر أسفي له الذهبية" وله: "طامو" (...) ولأنجار أيضاً طامو ثانية، وعندي قصيدة له تسمى: "الطليب"[20].

وهو من المقلين الذين تركوا قصائد قليلة ولكن: "الذهبية" تكشف عن تمكنه من صناعة هذا الفن، وقدرته على الإبداع فيه، ولا ندري ما هي الأسباب التي منعته من الانشغال به، وترك مجموع من النصوص في مستوى قدرته الإبداعية التي تكشف قصيدته "الذهبية" عن تمكنه من مفاتيح أبواب الملحون السبعة.

يقول في مقدمة هذه القصيدة الجميلة:

يقظ جفنك يا نْديم واغْنَمْ فَرْجَة العشية

بوجود لامتي والقوم اللي لامو

ماجَا بُولْنَا أخبار

نبهني نسطاب فرجتي بعتيق الحمية

بشرى كاسي على الرْضَى لذْ مْدَامُه

وحْنا ما بين الأشجار

ونغنمو فرجة على الرضى دوت الحسنية

والورد والزهر يشَيَّر باكمامه

وتكلم فرڤ الأطيار

وحربة القصيدة :

غدَّر كَاسَكْ يا نْديم قْبل تْروح الذَّهبية شــوفْ البْهــيم حــين تْمَكَّــنْ بَظْلاَمُــه

وهزم عن ضي النهار

[20] معلمة الملحون محمد الفاسي ج 2، القسم2، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1992، ص114.

ألسَّاقِي ساعة الزْهُو تَحيِي القلوبْ وتعالج من شكى من الضر بحالى

ألسَّاقِي صاحب الهوى قلبُه مسْلوبْ متولع بالرْحيق والكَاس المالى

شف الخودات حين تاقوا من هذيك لذي تصول في الوكر السالي

ما فات بحال ليلة اليوم ليالي[21]

في النموذج الثاني للمقدمات الخمرية أقف القارئ على نص لطيف، يخاطب فيه صاحبه رجلاً فقيهاً، ويدعوه لشرب الخمر والتمتع بمجالسها البهية، التي تزدهي بعدد من الصبايا، يوزعن الكؤوس الملأى على الحاضرين، بغنج كامل وتمام دلال.

والنص لناظم اسمه : أبو عبيد الشرقي، وأورده محمد الفاسي في كتابه روائع الملحون[22]، ولم يزد حين ترجم له في كتابه: "تراجم شعراء الملحون " عن قوله : "من شعراء أبي الجعد له قصيدة "الفقيه "حربتها:

اَلَفْقِيهْ لو نْظَرتْ عْوِيشَة تَسْقِي الكاس أيا الفقيه في يدها يحلى لك يا طالبي

(قياس 4) سيدي الفقيه، وقد تسمى في آخرها، ونسج على منوالها كثير من الشعراء بعده، وهذا القياس يسمى: "الفقيه"[23]

على أن المرحوم محمد الفاسي ذكر في كتابه : "روائع الملحون" حربة أخرى لنفس القصيدة تختلف عن الأولى في نقص عدد من الوحدات، وقد ظهرت بالصورة التالية :

اَلَفْقِيهْ لو نْظَرتْ عْوِيشَة تَسْقِي اَلَفْقِيهْ والكأسْ مَنْ يَدِّهَا يَحْلَى لَكْ

ونتأمل الآن هذه المقدمة العجيبة، التي يريد صاحب الخطاب الرئيسي فيها، أن يعبث بإيمان فقيه ورع، نشأ في تقوى الله، ويود مخاطبه أن يجره إلى عرصة الخطيئة، ويزين له ما سيجده من خمر وغانيات حسناوات وطبيعة خلابة وموسيقى صداحة، وأفرشة حريرية، ومغنيات تذهل القلوب، وراقصة تخلب الأذهان، وهذه مقدمة القصيدة:

اَلَفْقِيهْ جيت لك تنظر شوقي اَلَفْقِيهْ مَنْ خَاطْري بْغيتْ نْسالَكْ

---

[21] معلمة الملحون محمد الفاسي ج3، "روائع الملحون"، ص .151-152.

[22] معلمة الملحون، ج3، "روائع الملحون"، ص .319-321.

[23] معلمة الملحون، ج2، "تراجم شعراء الملحون"، ص .97.

اَلَفْقِيــهْ افْــتِ لــي نْعرفــك ذَوْقِــي الفقيــه الخْمَــرْ واش عنــدكْ سَــالَكْ

الفقيــه الخْمَــرْ فــي شْــرَابُه عَشْــقي نبغـــــي تْحَلْلُـــــه بَمْقَالَـــــكْ

الفقيـــه لْحَضْـــرَةْ المْـــدَا تَرْقِـــي افْـــتِ مَـــنْ احْسَـــانْ كْمَالَـــكْ

وهي تمضي في هذا الإتجاه الذي يروم دفع الفقيه إلى الغواية، وتقذف به في مسالك الضلالة، تجره إلى مهالك الخمر بكل الوسائل. يقول في الناعورة :

سـيدي الفقيـه قَـالْ لي المْـدامْ حْـرامْ تَلْتِ المْـسايل فيـه مـن صَنْعة القيـوم

قلـت لـه الفقيـه لاَ تْحَـرَّم لي المْـدام بـاش نَزهـي بْسَـاط مـولاةْ المَـشْموم

لُورِيتْهَا تتيه وَتْوَدَّرْ العْلُومْ

ومازال الغاوي الضال يتربص بالفقيه الدوائر، ويأتيه من كل جانب، ويطرق عليه كل باب، يزين له مغريات الدنيا ومباهجها الفانية ، إلى أن ينتصر عليه، ويسلم الفقيه في زاده المعرفي، ويترك ما حفظ من نواهي عقيدته، ويرضخ لنغمة الزيغ، المعزوفة بكل أدوات الموسيقى الشيطانية:

سـيدي الفقيـه قـال لي المْـدام ريـامْ من صُغْري كنتْ تايبْ نْصَلِّي ونْصُومْ

لاكـن نمشي معـاك يـا صـاحب الغـرامْ حتى نَشْـفي في عانْسَكْ دُوحَة النْسُومْ

قلتْ سَعْدِي بالفقيه ردّيتُه مَغْرومْ

وقد تجاوزت مقدمة هذه القصيدة، لأرى سقطة الفقيه وهي ضعف بشري، يلعب بعقل ورزانة أقوى الناس ثباتاً، وأقربهم إلى طريق الله، وأبعدهم عن نهج الغواية، ولكن الخطأ مع ذلك من مميزات البشر، لا ينجو منه أحد إلا من تداركه الله بقوة إيمان، لا تهتز ولا تتحرك، وكم من الصالحين والعارفين بحدود الله أخذتهم الضلالة بعيداً عن حياض تقاة المؤمنين، ومنهم من رجع إلى ربه، واستفاق من غفلته التي تؤكد أن الإنسان خلق ضعيفاً، كما أكد النص القرآني العظيم، ومنهم من أخذه انحرافه عن الجادة المستقيمة فلم يرجع عن ذنبه، وأصبح من خدام الشيطان الأوفياء.

النص مع كل ذلك هو وسيلة جيدة للقارئ المتأمل، لينجو من أحبولة الشر المنصوبة للتقاة، ويتفادى شبكة المغريات التي لا يظهر منها إلا كل فاتن، ولا تبدي إلا كل جميل، فإذا وقع الإنسان في خيوطها، أسلمته إلى الضلالة العمياء وقذفته إلى الجهالة

الصماء الجهلاء.

وهكذا يمكن استغلال هذا النص المغري، والذي يهب القارئ مفتاح مدينة من مدن الانحراف عن الجادة المزخرفة بالباطل، المزينة بالأذى، المنتهية بالخزي والعار.

ومع ذلك فإن النص في جانبه الشكلي، يبدو بسيطاً رقراقاً كالجدول المنساب، فيه متعة ورقة، إذا توقف قارئه عند جوانبه الفنية، وضرب صفحاً عن التفكير في تجربة، تمضي به في الطريق المنحرف، الذي سار فيه الفقيه صدقاً أو خيالاً، وأشير إلى هذه الوحدة المسيطرة عليه، من عنوانه إلى آخر بيت فيه وهي كلمة الفقيه، فقد تواترت في القصيدة ستا وثلاثين مرة، ولا نكاد نحس بها مع أنها تظهر في كل بيت مرة أو مرتين، ولكن القارئ تأخذه هذه الخيوط العنكبوتية التي ينسجها صاحب النص، بقدرة سلسة ليصل إلى ذروة الحبكة ببراعة، وإن كان صوت الإغراء أطبق على النص وجعل الفقيه منبهراً، يحاول إقناع صاحب المفاتن وهو لا يزداد إلا اقتناعاً بها.

ولن أتساءل هنا عن واقعية الحدث المركزي في النص لأنه فعلا موجود، وكم من المبحرين في لجة الخطأ يتربصون بغيرهم، وهم في الغالب أقرب أصحابهم وأعز أصدقائهم، ليلحقوا بهم في مركب الإثم، وكثير منهم ينجحون في هذه المهمة التي يباركها الشيطان، ومنهم من يعتصم بهدى الله، فينجو من سفينة الغارقين في بحر ما حرم الله، وإن بدا للبعض جنة على وجه الأرض.

وأنهي هذه الوقفة العجلي عند المطالع الخمرية، في قصيدة الملحون بإيراد نماذج من مقدمات شيخ من أكبر الشيوخ هو التهامي المدغري، ويبدو في كثير من نصوصه التي وصف فيها الخمر، صاحب تجربة جيدة في هذا المجال، لا أدري كيف ستستقيم له القدرة على تقديمها ببراعة واقتدار لو لم يكن مصدره المركزي، هو التجربة الفعلية التي يحس بها القارئ وهو يقرأ هذه النصوص ويتأملها بعين فاحصة، ويدرك روعتها التي لا تتأتى إلا لمن خاض غمار هذا الميدان، وشارك أهله مشاركة واقعية وأحس بما فعلته الخمر في شاربها، وأدرك بصدق المعاشرة لندمانها ما تفعله هذه المجالس الخمرية بروادها، والمتعة البصرية لمفاتن من يحضرها من جميلات يغنين أو يرقصن، أو يقدمن كؤوس الراح التي تسكر صاحبها مرتين، كما ذكر ذلك أحد زعماء السكارى الحسن بن هانئ أبو نواس، وقد كان من الداعين إلى ترك البكاء على الديار الدارسة، والنوح على الحبيبة الراحلة مع الماضي الذي ولى إلى غير رجعة والميل إلى أحسن من ذلك، وهو

الانغماس في مجالس الخمر ومتعها والسكر بجمال وفتنة ساقياتها:

لا تبــكِ ليلــى ولا تطــربْ إلــى هنــدِ واشربْ على الورد من حمراءَ كالوردِ
كأســاً إذا انْحــدرتْ في حَلْــقِ شــاربها أجْدَتْــه حُمرتُهــا فــي العَــين والخَــدِّ
فــالخمرُ ياقوتــةٌ والكــاسُ لؤلــؤةٌ فــي كَــفِّ جاريــة ممشــوقَةِ القَــدِّ
تســقيك مــن عينهــا خمــراً ومــن يــدها خمــراً فمالــكَ مــن سُــكرين مــن بُــدِّ

وننظر إلى المطلع الأول من قصيدة «الدالية» للشيخ المدغري:

أســاقي المــدام صِــيغ نحكِــي لــك مــا بينــي وبــين كــاس أرحيــق المسْــطَار
قَصَّــة بــين النــاس تنــذكر بمعــاني رايقــين وعْجــوب اشْــطاره
كنــتْ امْهَنِّــى مادْريــتْ كــاس ولانــاس ولا عنــاس فــي غــراس بطيــب ازْهــار
ولا نغمــة طيــر فــي الفجَــر ولا مُــوَّال بــين عرســان فــي دارة
ماردِّيــت البــال عَمْــري لنْزَايَــهْ فُرْجــاتْ بــين خُنْتــات فــي ضــل اشْــجار
مــا نَعــرفْ طاسَــة ولا خمَــر ولا نــدري قماصَــل ولا خَمَّــارة
حتــى جــانِي واحَــد النصِــيح اســحرني بالالفــاض والمْعَــاني طَبْعُــه سَــحَّار
وجْلَبْنِــي برْقَــايق الســحَر والالفــاض مْــرُونْقين سَلْسِــين عبــارَة
شَــهَّاني فــي الكــاس قــال لــي مارِيــتْ اَسَــاجِي مْــدام بــينْ اعْــوانس وَبْكــار
بالآلــة ونغــايم الــوْتَر وبنــات الحَــي بــينْ شُــبان سْكارة[24]

وتجربة الشيخ التهامي في هذه المقدمة لا تختلف عن حكاية الفقيه التي حدثنا عنها في النص السابق أبو عبيد الشرقي، والتي يدخل فيها الفقيه مغامرة جديدة لا علاقة له بميدانها، ولا قدرة له على مجاراة فرسانها، أما الشيخ التهامي فيظهر ابتداء من المقطع الثاني لهذه القصيدة من أبرع العارفين بالخمر، فهو يصف بدقة المراحل التي يجتازها العنب في غرسه والحدب عليه بالسقيا والعناية، وكيف تجنى العناقيد التي تتدلى من دواليها، في جمال أخاذ ثم تجنى وتعصر وتصفى وتعتق؛ وتقدم لشاربها بعد رحلة طويلة

[24] ديوان الشيخ التهامي المدغري ص 600 مصدر مذكور سابقا.

تحكي عن المراحل التي يجتازها العنب ليصبح بعد عناية كبيرة جرعات مسكرة، في كؤوس تأخذ بالألباب وتسكر السكرة الأولى وهي في يد الساقية الجميلة قبل أن تنساب قطراتها في حلق شاربها، في السكرة الثانية التي تذهب برشد أعتى العقلاء، وأقواهم صمودا أمام جرعات النار المحرقة لرشد الراشدين.

والقصيدة بعد هذا من أجمل قصائد الشيخ المدغري وإن كانت هذه المقدمة السكرى تقود القارئ إلى وصف رائق لجميلة من الجميلات اللواتي وصفهن المدغري بأوصاف غاية في البراعة، وكمال الدقة مما يفتن القارئ للنص أو المستمع إليه.

ونتأمل النزهة الجميلة التي أتاحت لنا هذه الإطلالة المورقة على بعض عرصات هذا الفن المغربي البديع مقدمة خمرية أخرى، لقصيدة «الخمارة»، وواضح من الطرقات الأولى على بابي النصين والتي نستأذن بعنوانيهما للدخول إلى روضيها الجميلين، فعنوان النص الأول« الدالية» وهي دالة على ما ستتضمنه من عناقيد مبهرة يمضي بعض منها للاستهلاك العادي على موائد الأكل والشرب الحلال، وتسير حمولات عناقيد أخرى إلى معاصر الخمور، بأشكالها وأصنافها المتعددة وحرصها على مزاحمة العقل وإسدال الستائر السوداء دونه، لكي لا يرى بعد دقة رؤيته شيئا... ويفقد الصلة الواعية بكل ما هو موجود ..

أما قصيدة «الخمارة » فعنوانها هو باب حان كبير، يدفع على أبوابه العقلاء الأموال الكثيرة، ليفقدوا أقدر القدرات على إدراك الوجود، والإحساس به ومعرفته المعرفة الإدراكية الحقيقية. يدفع السكارى ويجودون بكل ما عندهم من أجل إحساس آخر مبهم، وشعور متلاش يختلط فيه الواقع بالوهم، والغريب أن كثيراً من المبدعين وهم في غمرة السكر، ومعاقرة الخمر جادوا بأروع الإبداعات الإنسانية الخالدة، في الموسيقى، والرسم والشعر والنحت، وفي الإنتاج العلمي الذي يخلص إلى الحقيقة بالعبور إليها عن طريق الوهم، أو السفر إلى جزيرة لا مكان فيها للوعي، وهذه مقدمة قصيدة «الخمارة»:

وهو يا سيدي قَبل المدام ما دَاخَل تَحْت أحْكامه غِير

مَرتاح ما عرَفْت للهوى جَرَّة

ولا اشْرَبت اكيوس الخَمْرة

ولا اشْعَلْتْ في قلبي جَمْرة

مَطلوق امْعَدَّرْ في عدِير رُوض امْكَدَّلْ بزْهارِي

ما نَدري ليعَة ولا اخْمر

في طِيب النُّوم ما ادْرِيتْ للَّغرام امْرَارَة

كنت امْهَنّي اسْليم ما نعرف ياخُنَّارِي

كاسْ ولا طاسة ولا اخْمر

ولا نَدرِي اشْرُوطْهَا ما بين الخَمَّارَة

أسيدي حتى الْقَاوْنِي شِي عَيْنِين اسْكَارَى

ويثني الشيخ المدغري بمزايا شكلية لموصوفته في بناء قصيدي متميز، ثم يعود إلى الخمر فيقول بلسان المجرب لليالها، العارف بصروفها:

وهو يا سِيدي لِيلَة ويُوم في بساط الزَّهْو على اسْرِيرْ

اأنا ومُولتِي وكْيوس الخَمْرة

هاك وَرَى بين الخُضْرة

بالصْفَا عَشْقِي في العُدْرَة

تَرى نَحْضر تَرى انْغِيب تَرى نَنْشَدْ بشْعاري

دات الزّين افْريدةْ العْصَر

نَعْنِي مَلِكْ في بساطُه بين الوزارَة

كنت امْهَنّي اسْليم ما نَعْرف ياخُنَّارى

كاس ولا طاسَه ولا اخْمَر

ولا ندري اشْرُوطْها ما بِين الخَمَّارة

أَسيدي حتى الْقَاوْني شِي عَيْنِين اسْكارَى

وهو يا سيدي عَكْبْ النهار قالت وَلْفي تَبْقَى بِخِير

هَلُّوا امْدامعي ما وجدت الصَّبْرة

اكْواتْنِي بالنَّار الحَمْرَة

قلت يا رَمْكَاتْ العَفْرَة

كيف يطيب امْنَامِي وكيف نَهْجَعْ لِيلِي ونْهارِي

قالت وانا حَالْتِي اكْثَر

لَكنِّي معلوم في الهْوى عْسَلْ الحُب امْرَارَة

إن مقارعة الكؤوس ليلة بطولها ويوماً بكامله كما يذكر التهامي المدغري لن يبقى منه ومن صاحبته قدرة على الوعي أو الوقوف أو الكلام .. ولا يتأتى مثل هذا الانغماس في الشرب طوال هذه المدة أو البقاء بعده في وعي كامل، أو شبه كامل إلا للمجرب المحنك في شرب الخمر، أما الذي يصفه المدغري في قصيدته بقوله :

مَرتاح ما عرفت للهوى جَرَّة

ولا اشْرَبْتْ اكْيُوس الخَمْرة

فلعله يتحدث عن ماضى بعيد، سبق هذا اللقاء الغارق في اللذة وتعاطي الكؤوس المغدقة الزمن طويل، لا يثبت له إلا كل مجرب بجلسات الخمر ، قادر على الصمود مع أعتى السكارى، والاستمرار بكثير من الإدراك مع الإغراق في مقارعة كؤوس المدام، وعلى الرغم من هذا الضعف الذي يصيب عدداً كبيراً من الناس، وربما من أنضجهم عقلاً، وأقدرهم على معرفة السبيل الذي تقود إليه الخمر، فإن الشيخ التهامي المدغري يعود إلى ربه في نهاية هذه القصيدة البارعة فيناجي خالقه طالبا العفو راجيا المغفرة :

الله يجود ويسمح عن اذْنوبي ووزَارِي

ويجاوَز بعفُوه ويَغْفَر

واللِّي قاسِيت في الغْرام يجَعْلُه كفَّارَة

وسلامِي للأشياخ وجميع اللي هُو قارِي

مادَوَّحت انْسَايَمْ الزهَر

وعلى الوَدْبَة اقْوَامَسْ المُوهُوب الشُّعَارَة[25]

وهي عادة جميلة جري عليها شيوخ الملحون، اعترافاً بما اقترفوه من معصية، وما غرقوا فيه من منكر، والتائب من الذنب كمن لا ذنب له، ولعل الخطأ هو أجمل ناقوس لتلمس الطريق الصحيح، والعودة إلى النهج المستقيم، ومَنْ مِنَ الناس الذي لم يقع في زلة صغيرة أو كبيرة بيده أو لسانه أو عينه أو قلبه أو جيبه ؟ وكم تبدو حبائل الشيطان والزوغ عن طريق الله سهلة، في لحظة حين تفتر العلاقة بالسماء ولو لبرهة من الزمن، وهي التي تتسلل منها أفكار الانحراف، وارتكاب الخطأ من الأفعال والأقوال ما لا تمحوه كلمة نعتذر بها، وما لا تزيله إلا التوبة الخالصة المخلصة، وطوبى لكل مخطئ عاد إلى ربه قبل فوات الأوان، واستظل بظل خالقه قبل انسحاب ظلال الله إلى غير رجعة عن أرض التوبة.

أما أن يكون قول التهامي المدغري أو غيره مجرد معرفة سماعية، فإن الله وحده هو العالم بسره وعلنه القادر على تجاوز ادعاء التجربة ومغفرة الخارج من ظلمات الميل إلى الهوى الفاسد، حين يمد العبد المستغفر يديه إلى ربه طالباً العفو والسماح، نادماً على ما بدر منه من أفعال مشينة، يخجل معها أن يرفع عينيه ليناجي ربه، وهو في قبضة الذنب الآسر، ويعلن توبته النصوحة في قول صادق لا يزيد عن رجاء مبتهل، يختصره صدق نداء الغفار: يا تواب، يا رب.

وقد بادر شيوخ الملحون إلى هذه العودة إلى حياض الله .. ورجع أغلبهم إلى رياض الواهب لكل فضل ورحمة، مستغفرين تائبين عن زلات أفعالهم أو سقطات ألسنتهم ما تحقق منها في الواقع، وما كان مجرد خيال، وتكملة لحكاية تتحرك في ذهن كاتبها ولا علاقة لها بالواقع المرئي والمعيش.

وأحب أن أشرك معي القارئ في متعة التأمل، لإحدى روائع الشيخ التهامي المدغري، وهي من النماذج المتميزة بين القصائد الخمرية نقرأ بإحساس فني قصيدة : «الدالية» [26]

---

[25] ديوان الشيخ التهامي المدغري، ص، 607 - 616.

[26] ديوان الشيخ التهامي المدغري، ص. 599-605.

قصيدة « الدالية»

أَسَـــاقِتِي المْـــدام صِـــيغْ نَحْكِـــي لـــك مـــا بِينـــي وبـــين كـــاس ارْحيـــق المَسْـــطَار
قَصَّـــــة بـــــين النَّـــــاس تَنْـــــدكَر بمْعَـــانِي رَايْقِـــين وعجُـــوب اشْـــطارة
كُنْـــت مْهَنِّـــي مَادْرِيـــتْ كـــاس ولا نـــاس ولاعنـــاس فـــي غـــراس بْطِيـــب ازْهـــار
ولا نَغْمَـــــةْ طِيـــــر فـــــي الفجَـــــر ولا مُـــوَّال بـــين عَرْسَـــان فـــي دارة
مارَدِّيـــتْ البـــال عَمْـــري لنْزَايَـــهْ فُرْجـــات بـــين خُنْتـــات فـــي ضـــل اشْـــجار
مـــا نَعـــرف طاسَـــة ولا خمَـــر ولا نَـــدْرِي قْمَاصَـــل ولا خَمَّـــارَة
حتَّـــى جـــانِي واحـــد النْصِـــيحْ اسْـــحَرْنِي بالالفـــاض والمْعانِـــي طَبْعُـــه سَـــحَّار
وجْلَبْنِـــــي بَرْقـــــايق الســـــحَر والالفـــاض مـــرْوُنْقِين سَلْسِـــين عبـــارَة
شَهَّانِـــي فـــي الكـــاس قـــال لـــي مَارِيـــتْ أَسَاحِـــي امْـــدام بـــين اعْـــوَانَس وبكـــار
بالآلَـــــة ونْغَـــــايَمْ الـــــوْتَر وبنـــات الحَـــي بـــين شُـــبَّان ســـكَارة
قُلـــت اَسَاحِـــي هـــات لِـــي الكـــاس غَفَلْتُـــهْ ورْجَـــع لـــي جْحـــا ونَخَّلْنِـــي ياحُضَّـــار
طـــاح علـــى القُمْصَـــال بـــالبْطَر سَـــلَّك راسُـــه وســـار هَرْبَـــان جْهَـــارة
وبعـــدها كُنـــت واحـــد اليُـــوم فـــي عَرْصَـــة بَاهْيـــة تزهّـــي نـــاس اليَضْـــمار
بالأغَانِـــــي والعُـــــود يَنْتكَـــــر وطبُـــوع اقْـــدام مـــن غْزِيـــل الشُّـــعَارَة
خْلَـــطْ عْلَـــيَّ تَمَّـــة صَـــاحب دْعَـــوْتِي وفهَمْنِـــي وصَابْنِـــي دَهْـــري فـــي التَّحْضَـــار
والطَّاسَـــة فـــي مجـــالَس الحْضَـــر نَـــدْرِي تَـــدْرَاجْهَا يمِينـــا ويسَـــارة
تْعَدِّيتُـــه فـــي ارْقَـــايَق فْنُـــون الكـــاس وقُلـــت لُـــه اصْغَـــى لِـــيَّ قـــال اخْيـــار
قُلـــت أَجِـــي نْـــوَرِّي ليـــك الخْبَـــرْ وروى عَنِّـــي اعْلُـــوم المْـــدام تيـــارَة
رَحَّـــم علـــى الغَـــرَّاس يُـــوم اغْـــرس ادْوَالِـــي الـــمْدام فـــي اريـــاض محتفـــل بَزْهـــار
وَسْـــــقاها بميـــــاه تنْهَمَـــــرْ لقْحَـــات ادْوَاحْهـــا وتاكَّـــت مَسْـــرَارَة
رَبَّاهَـــا تَرْبِيَّـــة الصْبِـــي فـــي حجُـــور امَّاتْـــها علـــى النهـــدين فـــي تَحْضَـــار

بتشَـــــرْغِين وغايَـــــة الصـــــغَرْ طَلْقَـتْ ادْوَاحْهَـا على غِـيض الجـارة

قُلـت اَساحِـي هـات لِـي الكـاس غْفَلْتُـه ورجَـع لـي جْحـا ونَخَّلْنِـي ياحُضَّـار

طـاح علـى القُمْصَـال بـالبْطَر سَـلَّكْ راسُـه وسـار هَرِبَـانْ جْهَـارَة

وبعْـدَها بالرضـى ارْجَعْـتْ عزِيبـات حْكِيتْـها بنـات الفُخـر والجْـدار

جهـد بلُـوغ فـي طَفْحَـةْ النْظَـر هَـدِيك لـدي الْـواتْ بالتِّيْـه اكْـرَارَة

بلغَـتْ وَطَلُّـوا انهودهـا وسـوالْفها حـايْفِين علـى لِيمِينـة ويسـار

لَعْبُـوا فـوقْ أرْخَامَـةْ الصْـدر لَبْسَـتْ اتْيَـابْ سَنْدسِـي عَنْـف ازْكَـارَة

خَطَبْهَـا رِيـح الصْـبَا الـرِّيح الغَرْبـي عَقْـدوا ازْوَاجْهـا بحضـرة الهِيـزار

فـي بْسـاط الفُرجـات والزهَـر وَخْصُـص اتْفُـورْ والسْـهَارَجْ هَمَّـارَة

بَشْـهُود الوَالِـي وصِـيغَةْ الآلِـي وصـداق وجْـواهَر مـن المـزن الغَـزَّار

راحـت فـي عَبْرُوقْهَـا اخضـر مـن فُـوق اسْـرِيرْهَا ازْهُـو لنظَّـارَة

جـاب الفْجَـر هْدِيتُـه بْطِيـبْ انْسـيمُه غنَّـات فـي النْزَايَـهْ لامـة الاطْيـار

رَقْصَـة القُطْبـان فـي الشْـجَر ارْخَـات كمامْهـا علـى العَـرش بْشَـارَة

قُلـت آساحـي هـاتْ لـي الكـاس غْفَلْتُـه ورجَـع لـي جْحـا ونَخَّلْنِـي ياحُضَّـار

طـاح علـى القُمْصَـال بـالبْطَر سَـلَّكْ راسُـه وسـار هَرْبَـان جْهَـارَة

اعْـلاتْ أساحـي فْرُوضْـها وتْوَحْمَـت علـى تربـة الطَّرْشُـون الصَّرْصـار

سِـيدي بلعبَّـاس ينـدكَر اهْـداها لُـه اهْمـام الأشْـراف ازْيَـارَة

ولـدت العْنَاقَـد كيفْهـا تسْـطَعْ بضْـيَاها ولا امْثَلْهـا دْهَـبْ فـي تَشْـحار

صُـنع الله المالـك الأكْبَـر حكمتُـه في اسْـرار العْقُـول احْيـارَة

واجناهـا ولـد الغْـرام وعصـرها فـي تـوب الهَـوى وصـفَّاها بالتَّقْطَـار

عَتَّقْهـا فـي غايَـةْ العْقَـر عَبْقـت نْسُـومْها بنشْـوَة بتَّـارَة

تَفْجِـي الهْمُـوم والكْـدَر والهَجْـرة والبِـين والجْفـا واغْصَـايَصْ ومْـرَارَة

والســـــقْم فـــي القْلُـــوب ينبتـــــر وتْـــزُول بشْـــعاع نُورْهـــا كُـــل كْـــدَارَة

حَضَّـــرْت السَّـــفْرَة كـــم البْـــدَر ليلـــةْ واح اكْوَاكْبُـــه نجُـــوم ضَـــيَاها تَتْنـــار

كيســـــان الفَضَّـــة مـــع التبَـــر في سما البْساط على الحُضْرَة سِيَّارَة

قَلـــت آساحـــي هـــات لِـــي الكـــاس غْفَلْتُـــه ورجَـــع لـــي جْحـــا ونَخَّلْنِـــي ياحُضَّـــار

طـــاح علـــى القُمْصَـــال بـــالبْطَر سَـــلَّكْ راسُـــه وســـار هَرْبَـــانْ جْهَـــارَة

أَجِـــي يـــا مَـــن قـــال يـــا االسَّاحـــي وعـــلاش عليـــك ذا الســـحُو تَسْـــطاب العَقَّـــار

دُوق كْيُـــوس الـــرَّاح تنشـــكر واغْـــنَمْ بـــين الأَيْـــام زهْـــوَة وتْجـــارة

اصْـــغي لـــي نْوَرِّيـــك فـــي المْـــدام وصْـــفُه وســـميتُه نَحْسَبْـــهُم ليـــك اشْـــطار

كُـــون ظْريـــفْ الْبِيـــبْ مشـــتمر سَـــلْفَك غَـــرْدِي انْـــرد لَـــك دُونْ احْـــزَارَة

نَحْسَـــبْ لـــك المْـــدام خَـــل والقَهْـــوِي والـــمَسْطَار والـــمْخَتَّمْ ومْزَيْفَـــتْ جـــار

قَرْقَـــاف وجَرْجُـــون مشتـــهَر ارْحِيـــقْ وخَنْـــدْرِيس نَشْـــوة بَتَّـــارَة

بَـــرْنِيسْ وشـــت الشْـــمُول وتمُـــول ومَتْمُولَـــة وراح ومعَتَّـــق لتَّخْمَـــار

جَرْيـــال والعْكُـــوز الاكبـــر غـــارَت مـــن جازْيـــة عرُوســـة خَمَّـــارَة

الصُّـــهْبَة والصَّـــافْيَة ودم العَنْقُـــود ومْفَاجِـــي الأَهْـــوال ومْفَاجِـــي الأَكْـــدار

حُمِيَّـــة والصَّـــارَع الـــدكَر بنـــت الـــدنان والريـــاق وقْتِيَّـــارَة

قُلـــت اَسَاجِـــي هـــات لِـــي الكـــاس غْفَلْتُـــه ورجَـــع لـــي جْحـــا ونَخَّلْنِـــي ياحُضَّـــار

طـــاح علـــى القُمْصَـــال بـــالبْطَر سَـــلَّكْ راسُـــه وســـار هَرْبَـــان جْهَـــارَة

والحَمْـــرَة ومْفَدْمَـــة وهَرْمُوزِيَّـــة ومدِهْبَـــة وقْصِيصِـــيَّة تُشْـــكَار

وشـــراب يزَهِّـــي لمـــن اسْـــكَر وحليـــب الدَّاليـــة ولـــبن العَصَّـــارة

قَتَّالـــةْ الاحْـــزان دارَت اقْلاَيْـــدْ فـــي اللَّبَـــة علـــى البْســـاط احْمَـــرْ مـــن عَكَّـــار

دات الطَّـــرَب لكـــل مـــن اسْـــكَر والخَمْـــرَة في البْرِيـــقْ رَاحَـــةْ الأفكـــارة

شَعْشُـــوعَة ومْشَعْشْـــعَة والعْرَاقِـــي والصَّنْدْلِـــي وجُـــوهْرِي مـــا كِيفُـــه دُكَّـــار

والزَّاجِـــي والصَّنْدْلِـــي اصـــفَرْ والعَـدْرَة مَاحْيَـة سـرِيعَة في الغَـارَة
عَصْـــفُورِي وُطَاوْسِـــي وفتَّـــاك وعَصَّـــار الخْـــدُودْ بُوغَلْيَـــة يـــا خُمَّـــار
واللمـــــاح مرحـــــة البْصَـــر جَبـت سْـمِيَّات بنـت الكْـرام اجْهَـارَة
اســقِي يــا ساقِــي وكُــبْ وبــدَا مــن راسَــك طُــوفْ علــى الحُضْــرَة رَبّــي غَفَّــار
اَرَى لِـــي المْـــدام بالجْهَـــرْ شُـوف غـرُوب الدْجى من الجَـو تـوَارَة
قُلــتْ اَساحــي هــات لِــي الكــاس غْفَلْتُــه ورْجَــعْ لــي جْحَــا ونَخَّلْنِــي ياحُضَّــار
طــاح علــى القُمْصَــال بــالبْطَر سَــلَّكْ رَاسُــه وســار هَرْبَــان جْهَــارَة
قُلــتْ اَجِيــوْا تْفَرْجُــوا فــي سَــاحِينا بعْــد مــا هْــرَب بالكِيســان اعْبَــار
مــا يَقْــوَى لَمْــنَاصْفُه احْبَــرْ سْـرَق الكَعْبَـة لهَـل الخْمَـرْ بالاشَـارَة
مــا يَقْــوَى عَنُّــه فــي سُــوق المْــدام بــن كَلْثُــوم اوْجُودِيمــا و لاَّ جَــار
وقيـــال التَّفْخِـــيمْ والفْكَـــر هَرْمُـوزَ وكِسْـرَى وقَيْصَـر الأُومَـارة
لكــن أَنَيــا ظلمــت يُــوم نصَــحت السَّاحِــي بالمْــدام وكــاس البــلاَّر
حتــى طلــق عــزَايَمْ السَّــحر وضـغَم في الخَنْـدْرِيس مـا تْـرَكْ إيمَـارَة
عــاد يوَرِّينِــي فــي سُــوق المْــدام وعــرف لُــه مْنَاصْــفُه ومصَــقِّي العْيَــار
صــبح شــدِيد فــي ســاعةْ الخْمَــر وعلِيــه قْرِيــت مــا جْهلــت بَخْتِيَــارَه
ورْجَــعْ فــي الحُضْــرَة مْعَلْمِــي بعْــداً كُنْــت أَنــا مْعَلْمُــه فــي الكــاس والاشْــعار
واليـــوم غْلَبْنِـــي بالقْهَـــر ارْجَـعْ شـدِيدي ارضِـيتْ لِـه دُون عبَـارة
قُلــتْ اَساحِــي هــات لِــي الكــاس غْفَلْتُــه ورْجَــعْ لــي جْحــا ونَخَّلْنِــي ياحُضَّــار
طــاح علــى القُمْصَــال بــالبْطَر سَــلَّكْ راسُــه وســار هَرْبَــان جْهَــارَة
وشْـــهَدت الْرَاسِـــي بالفَتْـــحْ حـــين غْلَبْنِـــي المتْعَلَّـــم بالكُـــدَّار
وتعَلَّــم فــي قَــل مــن شــهر ورجعـت عليـه نـاس الخَمْـرة عَشَّـارَة
لَغْشِــيمْ إلا فَــاقْ مــا يَنْحْصَــر حَــالُو جَرَّبْتْــهَا مــن السَّاحِــي ياحُضَّــار

شـــاع اخبـــارُه لِـــيس ينحْصَـــر بَـــر وبَحْـــرين جُـــوف قَبلـــة وعْمَـــارَة

هَـــاكْ أَرَاوِي طَـــرْز الـــمْعَانِي فـــي ســـلُوك الزَّرْدْخَـــان مـــا غَزْلُـــه شِـــي حَـــرَّار

سْـــــقَلِّي فـــــي غايـــــةْ العْفَـــــر بمعـــانِي رَايْقِـــين وعجُـــوب شْـــطَارَة

والتَّسْـــــلِيمْ سْـــــدَا مْرَمْتِـــــي والتَّوْفِيـــــق مْنَاهْجِـــــي وحلْـــــم الله السَّـــــتَّار

يغَطِّـــــي عَيْبِـــــي مـــــن الـــــوْزَرْ ويفُـــكْ اوْحَايْلِـــي فـــي ســـاعَةْ الـــمْرَارَة

بْجَـــاهْ الهَـــادي شْـــفِيعْنا صـــلى الله عليـــه مـــا سَـــكْبَتْ عْـــوَارَضْ الامْطَـــار

ومـــــا فـــــاح الـــــوَرْد والزْهَـــــر وعلـــى الـــه ولاَمْتُـــه هَـــلْ الإغَـــارَة

رابعاً- مقدمة الحكمة عند القدماء:

وهذه من المقدمات التي لم ينتبه إليها أحد ولم يخصها برعاية مفردة أحد من الباحثين، الذين اهتموا بافتتاحيات القصائد القديمة في العصر الجاهلي والإسلامي، ونالت الاهتمام الأكبر منهم كما سبق أن أشرت إلى ذلك، ولكني سأهتم بهذه المقدمة لأن النصوص القديمة تقدم الدليل على وجودها ويتبعها في ذلك قصائد شيوخ الملحون الكبار كما سنبين بعد قليل، وفي هذه الاستهلالات يتحدث الشاعر إلى نفسه، أو إلى أحد أبنائه أو أقربائه، ويقدم له عصارة تجاربه في حياته الخاصة، وينبهه إلى تجنب الكثير من التصرفات الفاسدة، ويوصيه بإتباع سبيل الراشدين من الناس وترك دروب الضالين والجهلة من القوم الذين أسرفوا على أنفسهم ، والذين لا يعرفون ماذا ينتظرهم في هذه الطرق التي تبدو لهم منيرة ومورقة وتحتوي على كل جميل، والحقيقة أنها تخفي وراء بهائها الكاذب شروراً، لا يستطيع أحد أن يواجهها ويتجاوزها، إلا إذا ترك أعز ما يملك أو أفضل ما لديه، أو أعز من يحب، وربما أعز عزيز هو حياته التي يتركها قربانا في معبد الضلال، وسبيل الوهم الكاذب الذي اختار أن يسير فيه، واعتقد أنه النهج السليم والصراط القويم.

وأبدأ أولاً بثلاث مقدمات من الشعر العربي القديم وهي كالتالي :

الأولى: للشاعر الجاهلي عبدُ قيس بنُ خُفاف وهي الأصمعية رقم 87[27] والمفضلية رقم116 [28].

[27] الأصمعيات تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة الخامسة بيروت لبنان (ب.ت).

[28] المفضليات تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة السادسة بيروت لبنان (ب.ت).

الثانية : الشاعر الجاهلي المُثَقِّبُ العَبْدي بكسر القاف، وهو من الشعراء الفحول القدماء . الثالثة : للشاعر عَبَدَة بن الطَّبيب[29].

المقدمة الأولى لقصيدة الشاعر عبد قيس بن خفاف، وهي من أجمل ما قاله هذا الشاعر، فهي من الأدب السامي، الداعية إلى الخلق الرفيع والتشبث بأحسن الأخلاق والذود عن أجمل الصفات، والشاعر يخاطب بها ابنه جُبَيْل، ويرسم له السبيل الصحيح الذي ينبغي أن يتبعه في حياته، ويتخذه نبراسا يضيء له طريقه ويهديه إلى أحسن سلوك مع نفسه أولا ومع الناس ثانيا. والشاعر يعود إلى تجارب حياته التي مر منها ويستخلص منها أجمل ما فيها يصوغه في هذا النص الجيد، وبما أنه لا يتجاوز ثمانية عشر بيتا ، فإنني لن أكتفي بالمقدمة، وسأورد القصيدة بكاملها، لأنها من أجمل وأقوى النصوص، في تقديم النصح من والد لولده، يكاد يكون جمعا لعُصارة تجارب حياته وأهم ما استفاده في عمره، مما يجعل النص شاملا لأهم مميزات الخلق العربي الرفيع، وهو نموذج للتربية الصحيحة التي يريد الأب أن يلزم بها ابنه، وهو نموذج يحتذي لجماله وصدقه وروعته من طرف الأبناء، عندما يجدون قدوة تشبه شاعرنا، تقدم أجمل، وأروع ما تعلمته من مدرسة الحياة في شكل وصية مطرزة بالحكمة.

يقول عبدُ قيس بن خُفاف :

أَجُبَيْـــلُ إِنَّ أَبَـــاكَ كَـــارَبَ يَوْمُـــهُ ... فَـإِذَا دُعِيـتَ إِلَـى العَظَـائِمِ فَاعْجَـلِ[30]

أُوصِـيكَ إِيصَـاءَ امْـرِيءٍ لَـكَ نَاصِـحٍ ... طَـبِنٍ بِرَيْـبِ الـدَّهْرِ غَيْـرِ مُغَفَّـلِ[31]

اللهُ فَاتَّقِـــــــهِ وَأَوْفِ بِنـــــــذْرِهِ ... وَإِذَا حَلَفْـــتَ مُمَارِيـــاً فَتَحَلَّـــلِ[32]

وَالضَّـــيْفَ أَكْرِمْـــهُ فَـــإِنَّ مَبِيتَـــهُ ... حَـــقٌّ، وَلاَتَـــكُ لُعْنَـــةً لِلنُّـــزَّلِ[33]

وَاعْلَـمْ بِـأَنَّ الضَّـيْفَ مُخْبِـرُ أَهْلِـهِ ... بِمَبِيـــتِ لَيْلَتِـــهِ وَإِنْ لَـــمْ يُسْـــأَلِ

وَدَعِ الْقَـــوَارِصَ لِلصَّـــدِيقِ وَغَيْـــرِهِ ... كَـيْ لاَ يَـرَوْكَ مِـنَ اللِّئَـامِ العُـزَّلِ[34]

وَصِـلِ المُـوَاصِلَ مَـا صَـفَا لَـكَ وُدُّهُ ... وَاحْـــذَرْ حِبَـــالَ الْخَـــائِنِ الْمُتَبَـــدِّلِ

---

[29] المصدر السابق المفضلية رقم 27.

[30] جبيل : ابن الشاعر كارب : قرب ودنا.

[31] الطبن : الحاذق الفطن.

[32] ماريا : مجادلا.

[33] لعنة بضم وسكون : الرجل يلعنه الناس كثيرا.

[34] القوارص : الكلام الرديء القبيح.

وَاتْـرُكْ مَحَـلَّ السَّـوْءِ لاَ تَحْلُـلْ بِـهِ ... وَإِذَا نَبَـا بِـكَ مَنْـزِلٌ فَتَحَـوَّلِ[35]

دَارُ الْهَـوَانِ لِمَـنْ رَآهَـا دَارَهُ ... أَفَرَاحِـلٌ عَنْهَـا كَمَـنْ لَـمْ يَرْحَـلِ

وَإِذَا هَمَمْـتَ بِـأَمْرِ شَـرٍّ فَاتَّئِـدْ ... وَإِذَا هَمَمْـتَ بِـأَمْرِ خَيْـرٍ فَافْعَـلِ[36]

وَإِذَا أَتَتْـكَ مِـنَ الْعَـدُوِّ قَـوَارِصٌ ... فَـاقْرُصْ كَـذَاكَ وَلاَ تَقُـلْ لَـمْ أَفْعَـلِ[37]

وَإِذَا افْتَقَـرْتَ فَـلاَ تَكُـنْ مُتَخَشِّـعاً ... تَرْجُـو الْفَوَاضِـلَ عِنْـدَ غَيْـرِ الْـمُفْضِلِ[38]

وَإِذَا لَقِيـتَ القَـوْمَ فَاضْـرِبْ فِـيهِمُ ... حَتَّـى يَـرَوْكَ طِـلاَءَ أَجْـرَب مُهْمَـلِ[39]

واسْـتَغْنِ مَـا أَغْنَـاكَ رَبُّـكَ بِـالْغِنَى ... وَإِذَا تُصِـبْكَ خَصَاصَـةٌ فَتَجَمَّـلِ[40]

وَإِذَا تَشَـاجَرَ فِـي فُـؤَادِكَ مَـرَّةً ... أَمْـرَانِ فَاعْمِـدْ لِلْأَعَـفِّ الأَجْمَـلِ

وَإِذَا لَقِيـتَ الْبَاهِشِـينَ إِلَـى النَّـدَى ... غُبْـراً أَكُفُّهُـمْ بِقَـاع مُمْحِـلِ[41]

فَـأَعِنْهُمُ وَأَيْسِـرْ بِمَـا يَسَـرُوا بِـهِ ... وَإِذَا هُـمْ نَزَلُـوا بِضَـنْكٍ فَـانْزِلِ[42]

وأورد الجزء الأول من قصيدة ٱلمثَقِّب العبدي، وهي الحاملة لرقم 77 من مجموعة المفضليات، وهي تندرج في قائمة نصوص الحكمة، التي يقدم فيها شاعر عاقل خلاصة تجربته الطويلة في الحياة، ويبدأ بضرورة الوفاء بالعهد إذا قطعه الإنسان على نفسه، لو كان دون ذلك حياته، ويبين المسؤولية الكبيرة لكلمة « نعم »؛ فهي سيف قاطع على رقبة قائلها، إذا كان ينتمي إلى صنف الرجال الأحرار، فما يزكي رجولة الرجل هو الوفاء، ويمنع عنه صفة الرجل أن يخل بعهد وعد بتحقيقه، ولذلك فمن الأحسن أن يبدأ الإنسان بقوله : لا، فإذا تراجع وحقق ما وعد به فإنه ينتقل إلى صف المنتمين إلى كلمة : نعم، التي تضع الناس أمام مسؤولياتهم الجسيمة ، وتحاسبهم عند التخلي عنها حساباً عسيراً دقيقاً، والشاعر بعد ذلك ينصح بإكرام الجار وتجنب الإغتياب والصد عن خلق الرياء،

---

[35] نبا : لم يوافقك.

[36] اتئد : لا تتعجل.

[37] قوارص : جمع قارصة وهي ما يؤلم من قول أو فعل.

[38] الفواضل : النعم والهبات. المفضل : الواهب من فضله.

[39] طلاء : ما يطليه الأجرب على جسده ليشفى من جربه.

[40] الخصاصة: الحاجة - التجمل: الصبر والتجلد.

[41] الباهشين : الفرحين، يقصد الذين يريدون عطاءه، غبرا أكفهم : في حاجة ماسة. قاع ممحل : أرض جدبة.

[42] أيسر : أجهم بسرعة. الضنك الضيق.

والتمسك بالحلم والعفو عن المخطئين، لأن الناس جميعهم معرضون للخطط وتجنب الصواب.

يقول المثقب العبدي :

لاَ تَقُـــولَنَّ إِذَا مَـــا لَـــمْ تُـــرِدْ أَنْ تُـــتِمَّ الْوَعْـــدَ فِـــي شَـــيْءٍ «نَعَـــمْ»

حَسَـــنٌ قَـــوْلُ نَعَـــمْ مِـــنْ بَعْـــدِ لاَ وَقَبِـــيحٌ قَـــوْلُ لاَ بَعْـــدَ «نَعَـــمْ»

إِنَّ «لاَ» بَعْـــدَ «نَعَـــمْ» فَاحِشَـــةٌ فَـــبِلاَ فَابْـــدَأْ إِذَا خِفْـــتَ النَّـــدَمْ

فَـــإِذَا قُلْـــتَ نَعَـــمْ فَاصْبِـــرْ لَهَـــا بَنَجَـــاحِ الْقَـــوْلِ، إِنَّ الْخُلْـــفَ ذَمْ[43]

وَاعْلَـــمْ أَنَّ الـــذَّمَّ نَقْـــصٌ لِلْفَتَـــى وَمَتَـــى لاَ يَتَّـــقِ الـــذَّمَّ يُـــذَمْ

أُكْـــرِمُ الْجَـــارَ وَأَرْعَـــى حَقَّـــهُ إِنَّ عِرْفَـــانَ الْفَتَـــى الْحَـــقَّ كَـــرَمْ

لاَ تَرَانِـــي رَاتِعـــاً فِـــي مَجْلِـــسٍ فِـي لُحُـومِ النَّـاسِ كَالسَّـبْعِ الضَّـرِمْ[44]

إِنَّ شَـــرَّ النَّـــاسِ مَـــنْ يَكْشِـــرُ لِـــي حِـــينَ يَلْقَـــانِي وَإِنْ غِبْـــتُ شَـــتَمْ[45]

وَكَـــلاَمِ سَـــيِّءٍ قَـــدْ وُقِـــرَتْ أُذُنِـــي عَنْـــهُ وَمَـــا بِـــي مِـــنْ صَـــمَمْ[46]

فَتَعَزَّيْـــتُ خَشَـــاةً أَنْ يَـــرَى جَاهِـــلٌ أَنِّـــي كَمَـــا كَـــانَ زَعَـــمْ

وَلَـــبَعْضُ الصَّـــفْحِ وَالْإِعْـــرَاضِ عَـــنْ ذِي الْخَنَـــا أَبْقَـــى وَإِنْ كَـــانَ ظَلَـــمْ[47]

اخترت في الأنموذج الثالث مقدمة قصيدة تقع في ثلاثين بيتا، وهي المفضلية السابعة والعشرون، للشاعر عبدة بن الطبيب وكان شاعراً متميزاً ولكنه مقل، وعاش في الجاهلية وأدرك الإسلام فأسلم، وشارك في حروب ضد الفرس، قال عنه ابن الأعرابي : هو قائم بنفسه، ماله نظير في الجاهلية ولا الإسلام.

والمطلع الذي سأورده كأنه يرسم صورة لشخصيته الحقيقية التي عرفها الناس فيما عرفوه عنه في حياته صدقا« قال رجل لخالد بن صفوان : كان عبدة بن الطبيب لا

---

(43) الخلف : الإخلاء بالوعد.

(44) راتعا: مغتابا، الضرم : الجائع.

(45) يكشر لي : يضحك ويبدي أسنانه.

(46) وقرت : صمت،الوقر، ثقل في الأذن ، أو الصمم.

(47) الخنا : الفحش.

يحسن أن يهجو. فقال: لا تقل ذاك، فوالله ما أتى من عي، ولكنه كان يترفع عن الرجاء ويراه ضعة، كما يرى تركه مروءة وشرفا»[48].

ونتأمل هذا المطلع، وماذا يقول عبدة لأبنائه، وهو يوصيهم بحكمة استقاها من تجربته في حياته، وجمعها مما عاشه وتابعه من الناس وسلوكهم، وكيف رأى الحياة وهي تضع الأقنعة المختلفة على وجهها، ويحثهم على التشبث بخصال الرجال، والثبات على خلق الكرام والإصرار على تقوى الله في كل الأحوال، وبر الوالد في أخريات أيامه، وترك الضغائن والمكائد، وكل الأخلاق والصفات التي تنزل بأصحابها إلى مراتب اللئام.

أَبَنِـيَّ إِنِّـي قَـدْ كَبِـرْتُ وَرَابَنِـي ... بَصَـرِي، وَفِـيَّ لِـمُصْلِح مُسْـتَمْتَعُ

فَلَـئِنْ هَلَكْـتُ لَقَـدْ بَنَيْـتُ مَسَـاعِياً ... تَبْقَـى لَكُـمْ مِنْهَـا مَـآثِرُ أَرْبَـعُ[49]

ذِكْـرٌ إِذَا ذُكِـرَ الْكِـرَامُ يَـزِينُكُمْ ... وَوِرَاثَـةُ الْحَسَـبِ الْمُـقَدَّمِ تَنْفَـعُ

وَمَقَـامُ أَيَّـامٍ لَهُـنَّ فَضِـيلَةٌ ... عِنْـدَ الْحفِيظَـةِ وْالْـمَجَامِعُ تَجْمَـعُ[50]

وَلُهًـى مِـنَ الْكَسْـبِ الَّـذِي يُغْنِـيكُمُ ... يَوْمـاً إِذَا احْتَصَـرَ النُّفُـوسَ الْـمَطْمَعُ[51]

وَنَصِـيحَةٌ فِـي الصَّـدْرِ صَـادِرَةٌ لَكُـمُ ... مَـا دُمْـتُ أُبْصِـرُ فِـي الرِّجَـالِ وَأَسْـمَعُ

أُوصِـيكُمُ بِتُقَـي الإِلَـهِ فَإِنَّـهُ ... يُعْطِـي الرَّغَائِـبَ مَـنْ يَشَـاءُ وَيَمْنَـعُ

وَبِبِـرِّ وَالِـدِكُمْ وَطَاعَـةِ أَمْـرِهِ ... إِنَّ الْأَبَـرَّ مِـنَ الْبَنِـينَ الْأَطْـوَعُ

إِنَّ الْكَبِيـرَ إِذَا عَصَـاهُ أَهْلُـهُ ... ضَـاقَتْ يَـدَاهُ بِـأَمْرِهِ مَـا يَصْـنَعُ

وَدَعُـوا الضَّـغِينَةَ لاَ تَكُـنْ مِـنْ شَـأْنِكُمْ ... إِنَّ الضَّـغَائِنَ لِلْقَرَابَـةْ تُوضَـعُ[52]

وَاعْصُـوا الَّـذِي يُزْجِي النَّمَـائِمَ بَيْـنَكُمْ ... مُتَنَصِّـحاً، ذَاكَ السِّـمَامُ الْمُنْقَـعُ[53]

---

[48] الأغاني للأصبهاني الجزء21 ص 26، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1393هـ- 1973م.

[49] المساعي: المكارم.

[50] الحفيظة: الغضب.

[51] اللهى: العطايا. احتصر: احتصر البعير شده بالحصار.

[52] توضع: تتفشى بسرعة.

[53] يزجي: يسوق. .تنصحا: متشبها بالنصحاء. .السِّمام: جمع سم. المنقع: المعتق.

الاستهلال الحكيم في قصائد الملحون

تمهيد :

على الرغم من أن المطلع على النصوص، التي صاغها شيوخ الملحون، على اختلاف أزمنتهم وانتماءاتهم المكانية، يلاحظ أن أكثر هذه النصوص يسيطر عليه بالدرجة الأولى باب الغزل، وهذا أمر لا يتأتى إلا إذا أخضعنا قصائد الملحون لعملية إحصاء تشمل مدونة الملحون بكاملها، وهو عمل يحتاج إلى زمن طويل وهمة عالية، وصبر وجلد، لا يتاح إلا للقليل من الباحثين، ممن تتوفر فيهم الهمة الكبيرة والاستعداد بالوقت والكفاءة والقدرة على الانصراف الكلي لمثل هذا العمل، خصوصاً إذا اعتمدنا في تحليل نتائج الإحصاء، على منهج موضوعاتي يحلل أهم الموضوعات المسيطرة على نص الملحون، وقد يكون الاهتمام بإنتاج شيخ واحد أو مجموعة قليلة منهم أقرب إلى إمكانية التحقق.

على أن المقدمة التي تعتمد الوصية، أو تستند إلى تجربة الشيخ في حياته الخاصة، أو ما استخلصه من ملاحظاته المتأملة للبشر، من أحبابه أو أصدقائه أو ممن يعايشونه وأعطته فكرة شاملة عن أسرار الدنيا وخبايا الحياة، وما يدور في أعماق الناس بما يختلف عن ظاهرهم، وما يبدونه في علاقاتهم مع الآخرين، قريبين منهم أو بعيدين عنهم، مما يجعلهم قادرين في لحظة متأخرة من أعمارهم على صياغة وصايا نابعة من تجربتهم الخاصة، التي استقوها من الحياة وما رأوه في الدنيا وما عاشوه في وجودهم الكبير، وما شكل ملامح لوسطهم الصغير.

وأبدأ ببعض هذه الحكم التي ظهرت في قصائد لشيوخ الملحون، وهي في تركيبتها العميقة عصارة تجاربهم الحقيقية في الحياة، وانظر إلى مقدمة قصيدة : البحر للشيخ العجيب الجيلالي امتيرد، وفيها يقدم خالص تجربته وملاحظاته التي جمعها حول علاقة المحبة التي تجمع كثيراً من الأحبة، وربما عاش مثلها هو نفسه، واعتبر أن الحب بحر عميق، أمواجه جبال رهيبة، لا تصمد لها أشرعة المحبين، وأخذ مثالاً صارخاً من تاريخ الحب العربي، متمثلا في قيس صاحب ليلى، ومالقيه في حبه من عذاب وهوان وتشرد وضياع، ودعا إلى الابتعاد عن هذا الامتداد الرهيب الذي تتصارع أمواجه حينما تعصف به الرياح العاتية، وتتلاعب بمياهه الجارفة، فيصبح قدرة جبارة لا يستطيع مواجهتها أحد من الناس، ولا تصمد لها أكبر السفن؛ وتصبح أقوى البواخر وأعظمها حجماً وأقدرها على مواجهة غضبة البحر الكبرى، وتظهر أمام بعض هجماته كذبابة في فم

زوبعة عاتية، ولا ينجيها من جبروته الفاتك إلا لطف الله الخفي، حينما تهدأ العواصف وينحدر علو الأمواج العاتية، ويعود هذا الخضم القهار إلى هدوئه وزرقته، ويصبح لوحة جمال أخاذة تظهر قدرة الخالق في حال ثورته وحال لطفه، وهو يغدق على الوجود أجمل اللوحات التي رسمتها الطبيعة بكل ألوان الدنيا، وينطبق على هذا الخضم المفزع المثل المغربي المعروف « البحر الداخله مفقود والخارج منه مولود».

ونتأمل هذا المنطلق الذي بدأبه الشيخ الجيلالي احدى روائعه :

الهْوَى بحْرُه ما ايلُه انْهَاية في أوْصافْ اكْلاحُه

حتى عاشَقْ بِهْ مَا اطْمَعْ

أما مَنْ قُرصَان سارْ فُوقُه مَنْ تَشْتَات ألواحُه

ما نَفْعُه صاري ولا اقْلاعْ

قَبْلَكْ دَخْلُه قَيْسُ لَوْحُه لَمْهَالَكْ تَجْيَاحُه

في أرْضْ اخْلاَ قَافْرَه ابْلا انْجَاعْ

صَيَّادَ إيظَلْ امْعَ الصَّيادَة وَيَرَوَّحْ وِينْ رَاحُوا

واجْمِيعْ اللِّي رَاهْ يَنْخَلَعْ

أمْخَرْدَلْ مَجْلِي عْلَى اوْجُوهْ احْبَابُه وابْطَاحُه

كالمَجْنُونْ إيغِيبْ وايْفَزَعْ

بَعْدْ اهْنَاهْ وصَلةُ وَعَزْامْنَازَل مُرْكَاحُه

عادْ الوَحْشْ عْلِيهْ يَنْجْمَعْ

لابَسْ مَنْ ثُوبْ السْقَامْ سَرْبَالْ على تَنْوَاحُه

والحالْ عْلى حَالْتُه ابْشَعْ

صَادُه ما صَاد مَنْ الهْوَى لا سَلْوَى في رَاحُه

والغَالَبْ مَادَارْلُهْ اشْرَعْ

يُومْ انْجَاوْا اهْلُه وجَاتْ لَيْلَة بسْكُونْ ارْيَاحُه

قال لها دَهْبِي ابْلا ودع

أسَبَّة هَوْلِي وسَبَّة اهْمُومْ لاَّ يَبْرَاحُوا

بِيكْ الوْعَدْ كمَا أقْضَى اوْقَعْ

أَدَّاخَلْ بْحَرْ الهْوَى ارْجَعْ لاَ تَجْلِيكْ ارْيَاحُه وايْغَطُّوكْ افْرَاتْنُه اصْدَعْ

بَسْوَاحَقْ واغْيَامْ وَاسْحَابْ وَرعْدُه واصْيَاحُه والمَطْرْ الهَتَّانْ يَنْهْمَعْ[54]

وأثنّي بمقدمة قصيدة للشيخ عبد القادر العلمي وعنوانها : «القلب».

وفيها يقترح إرشاداً عجيباً، عندما ينصح بعدم نصح الآخرين وتجنب تنبيههم إلى مواطن الخطأ، والسكوت عن الإشارة الى موضوع الزلل، في تصرف الناس، وعدم محاولة إصلاح أعطاب الآخرين، عندما يقعون في المحظور، بل إنه لا يدعو الى التزام الصمت، وعدم رشد الغير إلى ما ينبغي صنعه، في كثير من مواقف الحياة التي تحتاج إلى تصرف سليم ومبادرة واعية، لا تجر الندم بعدها أو تصيب عين الحق، عندما يحسن الرامي تسديد رميته، وأكثر من ذلك، يدعو الشيخ سيدي قدور العلمي، إلى تزيين التصرف الخطإ لصاحبه، وعدم تنبيهه إلى الانحراف، أو الوزر الذي هو مقبل عليه. والشيخ العلمي يبين عذره في حربة هذه القصيدة حينما يقول:

قلبي يا قلبي توب وانتهى من لهوك ولغيه

وعلم ما باقي من تعاشره وتنصحه

وتنهيه على المعيوبة وكلامك يبغيه

وهو عذر يميل إلى أن يكون مقبولاً، فما فائدة النصيحة تتعب وتصوغها أحسن صياغة، وتقدمها للمنحرف في سلوك أو عمل أو خلق، ولا يأبه بها ولا يغير من أفعاله بل يتمادى فيها، وأحسن النصح هو ما أتى أكله، بأن يغير المخطئ من فعاله ويعود عن أخطائه، ويحسن الاستماع إلى الناصح الأمين.

وهذه مقدمة قصيدة "القلب":

وهو يا سيدي عدتي يالقلب الغافل تخطى الصواب

[54] ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد ص.191.

الصَّمت كَيْقُولوا العرب حكمة

مجدوه الناس القدما وسكات عام افْضل منْ كلمة

بغير ندمة

واللي تبغي يعاشرَكْ زيَّن له في ما يدير لا تصلح له معيوبة

حالُه يبقى له

وصَّاوا الاوْلِينْ في زمان أخر على المْصانعة عاد الصّدق عْجوبة

والخَدْعة تنْبيه

قلبي يا قلبي تُوب وانْتْهى مَن لَهوك ولغيه

وعْلم ما باقي مَن تْعاشْرُه وتْنَصْحُه

وتَنْهِيهْ على المَعْيُوبَة وكلامك يبغيه

وهو ياسيدي تحْسابْ ماقْريتي ولا شَفْتي كتاب

اسْمعتْ في الحْديث الصَّمت اسْلامة

والسْكاتْ وُقَرْ وكْرامَة والكلام انْكَدْ وانْدَامَة

مع الغشامَة[55]

يدعو الشيخ العلمي إذن إلى الصمت، بدل الكلام ويجد فيه السلامة، من كل تبعة ويرى أن الجهر والإفصاح عما في الصدر، لا تعقبه إلا الندامة، وهو ولاشك يأخذ بهذه الفلسفة السلبية، نتيجة لما وجده من الناس في حياته، من خداع ومكر وكذب، وما رأى من تقلب أصدق أصدقائه، وخذلان أقرب أقربائه، مما جعله يندم على ما فات من علاقاته السابقة، وبوحه بما في صدره، وإعطاء الفرصة الكافية للجاحد، ليضربه في مقتل. ولعل ثقافة الصمت التي انتشرت بين الناس في المغرب، وفي غير المغرب تعطي فكرة كافية على أن مراقبة اللسان، وصونه بين الأسنان، هو فلسفة للتأمل في الوجود، ووعي هامس لما يجري في هذه الحياة، وتقويم صحيح للناس المتكلمين حولنا، وأسوق بعض ما قيل عن الصمت، وأخذ به في وجودهم عدد كبير من الناس فنجوا بحياتهم،

[55] ديوان الشيخ عبد القادر العلمي ص.177.

ولم يعرضوا أنفسهم لما لقيه المتكلمون، الذين يعلنون عن آرائهم بصراحة، ويواجهون الدنيا كلها بما في نفوسهم بشجاعة وحماس، كانت نتيجة أن دفعوا حيواتهم ثمناً رخيصاً لصمودهم، في الدفاع عن أفكارهم التي لم يقبلها كل الذين يستمعون إليها.

ومن الأمثلة المغربية أذكر :

• الفم المسدود ما تدخله سوسة.

• الصمت حكمة منه تفرقوا لحكايم، كُون ما نْطق ولْد الحمامة ما يْجيه ولد لْحَنْش هايم.

نقرأ قليلاً مما قيل عن الصمت لعلنا نعذر الشيخ العلمي، في ما يدعو إليه ويسير فيه على رأي كثير من الصامتين، ممن سبقوه أو عاشروه أو أتوا بعده :

• الصمت حكمة.

• إذا كان الكلام من فضة فإن الصمت من ذهب.

• الصمت هو السور الذي يحيط بالحكمة.

• الصمت هو الصديق الذي لن يخونك أبدا.

• لابد أحيانا أن نلزم الصمت ليسمعنا الآخرون.

وماذا نقول بعد هذا في ما حفظناه عن شجاعة الشجعان، الذين لم يأبهوا لما ينتظرهم من انتقام أعدائهم فكسروا جدران الصمت، وأعلنوا عن آرائهم بصراحة، وإن كانت تخالف آراء المستمعين، أو تتناقض مع أواخر الحاكمين، أو تسفه رأي الساسة والمتحزبين، إن التاريخ العام، والتاريخ العربي والاسلامي تمدنا بنماذج لرجال، باحوا بخوالجهم أمام أعدائهم، وهم يعرفون أن السيوف القاطعة للجلادين العتاة، تظلل أعناقهم فما ضعفوا ولا وهنوا، وأعلنوا عن انتمائهم إلى المظلومين، وأنهم يستظلون بلواء الحق ولا تخيفهم في الله لومة لائم، وكان بإمكانهم أن يمروا من هذه المحنة واتقاء بطش الولاة والخلفاء، والملوك، والرؤساء، باعتماد التقية وقد أباحها الله تعالى لهم، أو إعلان التوبة أو طلب العفو، وقد حاصرتهم المحنة القاهرة من كل مكان، ولكنهم اختاروا بإباء وشجاعة قول الله تعالى: ﴿وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ

وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾[56].

وقوله جل شأنه : ﴿وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَن تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ كِتَابًا مُّؤَجَّلًا وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ الدُّنْيَا نُؤْتِهِ مِنْهَا وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ الْآخِرَةِ نُؤْتِهِ مِنْهَا وَسَنَجْزِي الشَّاكِرِينَ﴾[57].

أو اعتصموا بقوله تعالى:

﴿وَكَأَيِّن مِّن نَّبِيٍّ قَاتَلَ مَعَهُ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُوا لِمَا أَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَمَا ضَعُفُوا وَمَا اسْتَكَانُوا وَاللَّهُ يُحِبُّ الصَّابِرِينَ﴾.

وربما اتخذوا لأنفسهم نهجاً في الحياة لا يجدون عنه محيداً، معتمدين القولة المشهورة« : قل الحق ولو كان مرا» و سارو في ظل قول الرسول الكريم: « من رأى منكم منكرا فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان»[58].

وتحضرني مجموعة من القصص الجميلة وهي تحدثنا عن عدد من الرجال والنساء، الأحرار الذين يستحقون هذا الوصف، لأنهم تصرفوا في مواقف صعبة، تصرفات تجعلهم نماذج رائعة في مغالبة المصلحة الخاصة، والدفاع عن مصلحة الآخرين، وإن كان فيها موتهم أو سجنهم أو تعليقهم، في حبال المشانق، وأذكر هنا بسرعة الكلمة الرائعة التي قالتها الأم الحكيمة :أسماء بنت أبي بكر الصديق، تخاطب بها نفسها وتناجي ربها المعبود الأوحد وهي بجانب ابنها المصلوب على خشبة الموت، وكان قد بويع بالخلافة في الحجاز سنة 64 هـ بعد وفاة يزيد بن معاوية. قالت هذه الأم كلمة تفتن بقولها وبهائها لا تريد بها إلا وجه ربها، ولا تتوجه الى الحجاج بن يوسف الظالم الجائر الذي علق ابنها عبد الله بن الزبير، ولم يرع مكانته بين المسلمين وموقع أمه، ولا احتراما لعشيرته، وكان الحجاج قد طلبها لتحضر إليه، فرفضت بإباء وصبر المؤمنين، ولم تقبل أن تطلب الشفاعة من ظالم لمؤمن دافع عن بيت الله إلى أن قتل؛ قالت أسماء بروعة الثابتين وجلد المؤمنين: «أما آن لهذا الفارس أن يترجل» وبلغت الجملة الفاتنة سمع الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، فبعث إلى الحجاج قائلا: « مالك ولابنة الرجل الصالح ؟ »

---

[56] سورة آل عمران، الآية 104.

[57] سورة آل عمران، الآية 145.

[58] صحيح مسلم 69/1، تحقيق فؤاد عبد الباقي دار الفكر بيروت 1403 هـ- 1983م.

وأمره بإنزال عبد الله بن الزبير من الخشبة : فأسرع إلى إنزال عبد الله من أعلى الخشبة التي نصبت له، وهو الفارس المغوار الذي دافع عن بيت الله، وواجه الظالم الذي لم يتورع عن رمي الكعبة بالمنجنيق.

وأذكر بسرعة حكاية السموءل، هو من يهود المدينة وشعرائها الكبار، وعرف بقصيدة جيدة من أجمل ما قيل في الدفاع عن الأخلاق السامية، وقد استقاها من الصفات الرجولية التي عاش بها في البيئة العربية، التي رعت تربتها هذه النبتة الأصيلة وقد امتدت عروقها في أرض العربان، وهي التي يقول في بدايتها:

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل

وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل[59]

وأورد قصته كما أتى بها محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء (ج، 1، ص،279) عندما تحدث عن شعراء يهود المدينة وفيها يقول: « السموءل بن عاديا، من أهل تيماء، وهو الذي كان آمرؤ القيس استودعه سلاحه، فسار إليه الحارث بن أبي شمِر الغسَّاني فطلبه فأغلق الحصن دونه فأخذ ابنا له خارجاً من القصر، وقال له : إما أن تؤدي إليَّ السلاح وإما أن أقتله. قال : أقتله فلن أؤديها ووفى، فضرب به الأعشى المثل، فقال :

كُنْ كَالسَّمَوْأَلِ إِذْ طَافَ الْهُمَامُ بِهِ فِي جَحْفَلٍ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَرَّارِ

بِالْأَبْلَقِ الْفَرْدِ مِنْ تَيْمَاءَ مَنْزِلُهُ حِصْنٌ حَصِينٌ وَجَارٌ غَيْرُ غَدَّارِ

فَسَامَهُ خُطَّتَيْ خَسْفٍ فَقَالَ لَهُ : قُلْ مَا بَدَا لَكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي

فَقَالَ ثُكْلٌ وَغَدْرٌ أَنْتَ بَيْنَهُمَا فَاخْتَرْ وَمَا فِيهِمَا حَظٌّ لِمُخْتَارِ

فَشَكَّ غَيْرَ طَوِيلٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ : اقْتُلْ أَسِيرَكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي

وأذكر في باب الحكمة الشيخ البري، وهو من مدينة سلا، وكان يعمل في الحياكة مثل عدد كبير من شيوخ الملحون، وله قصائد جيدة منها :«التوبة» و«المصباحية» و«الرياض» و«الوصاية» وحريتها :

أراسي نوصيك يا الزايد عنوة مابي غاب الغطا عن ذهن الشيخ أبوجمعة

[59] شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط2ج1، ص، 111.

ومن أعماله المتميزة قصيدة «القلب» وتدخل في مجال الوصية، ويغلب عليها عنده التطير من الناس، وتسدل ستاراً كثيفاً على عيني الناظر إلى الدنيا، وتجعله متشائما من الحياة والبشر، وحربة هذه القصيدة:

من كَرهكْ بالقلب كَرْهُه *** واشْبيكْ انتَ مشيدوه *** من بالك غير حَيْدُوه

خليه على هواه لا تدخل لسواق المعانده

ومما يقول فيها :

ما باقي في الزمان صاحب حضران وغيبة

غير الضحكات بالشوارب لقلوب صعيبة

بلغاوي دارت اللوالب وقوات الهيبة[60]

أكتفي بهذه النماذج من المجال، الذي تحرك فيه شيوخ قصائد الحكم الكبرى مثل الشيخ الجيلالي امتيرد، وعبد القادر العلمي، وأقترح في نهاية هذه الإلتفاتة المعجبة بنصوص الحكمة في أدب الملحون، أن نتأمل قصيدتين اثنتين من أجمل ما قيل في هذا الباب، وهما لأحد الشيوخ العتاة، في ميدان الملحون الأصيل، وهو الشيخ محمد بن علي ولد ارزين، وهو يسميهما معا باسم : الوصاية ويميزهما بالرقم 1 والرقم 2، وأدعو المطلع على هذا البحث، إلى أن يتأمل بوعي هذه المقدمة التي افتتح بها الشيخ قصيدة الوصاية 1 : وهو ينبه الغافلين من سذج الناس الذين يغترون بمظاهر الدنيا الزائفة، ويقعون في فخاخها المنصوبة في كل ركن، ويبالغون في تصديق مغرياتها المضللة، وينسون ما ينتظرهم من مساءلة، عندما تزول هذه المظاهر التافهة من بهرجة كاذبة، وغنى مسرف يؤدي الى خاتمة مؤلمة، والشيخ يقدم مفتاح أسرار الدنيا في جانبها المضيء، الذي يقود إلى رحمة الله، ويغرق العبد الصالح في رضى خالقه ومولاه.

وهذه مقدمة قصيدة : الوصاية 1

يَا مَنْ اخْفَاهَ حَالْ الدُّنْيَا واحْوَالْ نَاسْهَا يَتْصَنَّتْ لِيَا

اشْحَالْ مَنْ قَوْمْ اوْرَدْ فِيهُمْ يا مَنْ أصْغَاهْ

على الطْمَعْ ارْتكَبْ حَالْ الدُّنْيَا وحَيها وعلى ماهيَّا

[60] معلمة الملحون ج 3 روائع الملحون ص329، محمد الفاسي، نشر أكاديمية المملكة المغربية 1990 .

كِيفْ مَنْ شَيَّدْ سُورْ على الفْضا وعلاَّهْ

أَحْرُوبْ الطْمَعْ كِيفْ اهْلْ الدُّنْيَا أجْبَاحْ من داخَلْ مَخْوِيَّا

آشْ تَرْجَى في اللّي خَاوِي اعْلاَشْ اتْرَجَّاهْ

هيَّ الغْرورِ والاَّهِي بِها كَيْغُرْ الوْشَاقْ المَدْهِيَّا

خَابْ مَنْ اسْعَاهَا مَغْرُورْ خَابْ مَسْعَاهْ

جَنَّة لْكُلْ كَافَرْ واسْجَان المُومْنِينْ شَافَتْهَا الصُّوفِيَّا

مَنْ ادْخَلْهَا يَخْرَجْهَا وَاشْ خَرَّجْ امْعَاهْ

اللّي كَيْكَنْزُوا الْفَضَّة بِهَا اجْبَاهْمْ تَضْحَى مَكْوِيَّا

يوم يَصْلاَوْا على حَرْ الجْحِيمْ وَلْضَاهْ

اللي اتْقَدْمُه اتْوَجْدُه واللّي اتْنَفْقُه اتْرَبْحُه لا شَكِيَا

كل ما تْرَكْتِي مَخْسُورْ غِيرْ أدَّاهْ

لله يابْن الدُّنْيا خُدْ وْصَاية الدْهاتْ اللّي مَرْوِيَّا

قُلْ مُومَنْ لِيكْ اعْطَاهَا خُوكْ في الله[61]

والشيخ ولد ارزين يمضي في تقديم وصيته، ويجعلها سلسلة متتابعة من الدرر الغالية، تشد كل واحدة منها اختها، في توافق جميل، وتكامل عجيب، وأعتقد أن صاحب القصيدة يقنع قارئها، أو المستمع إليها بأن صاحبها، ينطبق اسمه على فعله الإبداعي، لأنه ينطلق من الرزانة والثبات الفكري، وينتهي إلى الحكمة العاقلة، التي تنتظر المحتاج إلى النصيحة، وكأنها يد خير تمتد من بين سطور الوصية، لتجر المخطئ الذي يضع على عينيه نظارات سوداء، لا يرى من خلالها إلا سبيل الشر، وفعل الأذى يؤذي به نفسه أولا، وأقرب الناس إليه ثانيا .. وبقية خلق الله بعد ذلك.

هذه الحكم تُفَجِّر أفق ألوان يأخذ العقل .. وتسكب أمام الناظر إليها بمقلة فكره سلسبيلاً، تتولد عذوبته كلما ازداد دفقه في العين.. وسال على القلب المتقلب في ضلالاته، ينظفه من كل الأدران التي جعلته ناقوساً، يدق في معبد الشيطان؛ وهي كفيلة

[61] الوصاية 1 ديوان الشيخ محمد بن على ولد ارزين، ص135. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 2009 م.

بقليل من التأمل، والاعتراف بالخطإ، والاستجابة إلى النصيحة التي تقود إلى طريق الرشاد، أن تجعل كثيراً من العصاة، والآكلين أموال الناس بالباطل، والمغتنين بغير وجه حق.. والظالمين والطغاة بكل أصنافهم الرديئة، وجميع أنواعهم المنحطة، لو فكر هؤلاء في الحقيقة الباقية، بعد كل ما جمعوه من حطام الدنيا، فلن يكون شيئاً مذكوراً، بجانب ما كرسه الذين اغتنوا بغير وجه حق، في تاريخ الظلم الطويل وجغرافيا الاستبداد، وأكل أموال العباد، وإنفاقها على الذين لا يستحقونها، وكل لقمة فيها هي جزء من جلد المحرومين المسلوخ، وقلوبهم المجهدة، وبطونهم الجائعة دوماً، وهل سيجمع أحد عبر العصور كلها مثل ما جمعه قارون، والذي وصف القرآن الكريم ظلمه العباد والبلاد، واستحواذه على ثروات هي من حق المحتاجين .. وقسمها الأكبر مقتطع من انصبة ملايين البؤساء والمحرومين؟ هل باستطاعة أحد أياً كانت عبقريته في الفساد، وتخطيطاته الشيطانية في النهب، والتسلط على أرزاق الناس، أن يجمع مثل ما جمعه أحد جهابذة الفكر الاستحواذي، والنموذج الصارخ في النهب وأكل أموال الناس بالشر والباطل، والتسلط على الخيرات التي خلقها الله للجميع، وتحويلها إلى الملكية الخاصة عندما يصبح الساسة سدنة لأغوال المال، وسنداً لمحتكري نعم الله.

وان المتأمل للنص القرآني، عندما يقدم لنا شخصية من أكبر مكتنزي الأموال، عبر العصور، وعلى مدار الأحقاب، مقرونة بهذا الوصف العجيب الذي يدل دلالة رائعة على الكم الهائل من الأموال، والذهب وكل ثمين في الأرض، يقول تعالى عندما يقدم لنا هذه الشخصية الفاسدة:

﴿إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِن قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ﴾[62].

والآية لا تحدد ما وهبه الله لقارون، من أموال وقصور وممتلكات، إنما تمضي إلى المفاتيح التي تتحكم في ما يملك هذا الطاغية، والتي إن جمعت لكان من الصعب أن تحملها جماعة من الرجال، من أصحاب العافية الكاملة، والقوة المجتمعة، وعددهم لا يقل عن العشرة، جاء في اللسان «والعصبة والعصابة جماعة ما بين العشرة إلى الأربعين»[63]، والآية العجيبة تعطينا فرصة للتقدير، وتفسح لنا فجوة في محيط التفكير

---

[62] سورة القصص الآية 76.

[63] لسان العرب / عصب.

والتأمل فكم هو عدد المفاتيح التي تحملها جماعة من الرجال، أولي القوة وأصحاب المتانة، ويجدون في حملها مشقة ومحنة فإذا جئنا الى تقدير عددها، وتصور ما يمكن أن تفتحه من أبواب وخزائن، وقصور وبروج .. إن مجرد تقدير ذلك يتيه بعقل الإنسان، ويلقيه في مدارات لأرقام، لا يجد لها نهاية حقيقية أو متخيلة.

ومع ذلك فقد مكن الله لهذا الطاغية في الأرض، ورزقه من حيث لا يحتسب وأمدَّه بالغنى الفاحش، لعله يذكر أو يخشى، ويعترف بربوبية الخالق، ويجعل ما وهبه الله في خدمة البلاد، ومن عليها، ولكن هيهات ففعل الطغاة والجبابرة في أرض الله وعباد الله، هو أولاً وأخيراً نسيان كرم الله، الجواد المعبود، والعاقبة هي النهاية المخزية لقارون الظالم المتجبر، لعل غيره يتعظ قال رب كل النعم»: ﴿فَخَسَفْنَا بِهِ وَبِدَارِهِ الْأَرْضَ فَمَا كَانَ لَهُ مِن فِئَةٍ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مِنَ الْمُنتَصِرِينَ﴾[64].

وأختم هذه الإطلالة على مقدمة الحكمة في النص الملحون، بتأمل قصيدة ثانية للشيخ الحكيم، محمد بن علي ولد ارزين، وأترك لقاريء هذا العمل أن يتأملها بعقله، وهو ينظر إليها بعينه، ليكتشف أن صاحبها يخاطب الناس، في كل زمان وفي كل مكان، وكأن الشيخ كتبها لمن عاشوا قبله وأهداها لمن يعاشرونه، في زمانه الخاص، وهي باقية تخترق المسافات والأوطان، ولا تذوب حكمتها مع تتابع الأجيال وتعاقب الأزمان على الرغم من نزعتها التشاؤمية، والتي تلامس تجربة الشيخ سيدي قدور العلمي، ولكنه الواقع المرير، الذي يفرض الحكمة التي تشرق أجزاء منها، إشراق الشمس في عليائها، وتسود أحياناً كالسحب المتراكمة في الآفاق تمنع عن عيون الضوء النظر إلى المكان والانسياب إلى قلب الإنسان، ومع ذلك ففي كثير من ظلمات الأفق إشراقات على وجه الأرض، عندما تحيي ظلمات الآفاق خيرات الأرض، بكل صنوفها وألوانها.

نقرأ بكثير من التقدير والمشاركة قصيدة : الوصاية 2[65] للشيخ الرزين محمد علي ولد ارزين:

قصيدة «الوصاية» 2

بَعْـضْ النَّـاسْ احْبَـابْ دَرْتْهُـمْ وْجَـدْتُهْم مَـــنْ عُدَّالِـــي كُرْهْنَـــا احْصَـــلْ
واعْيِيتْ انْهَادِي في جِيلْهُمْ مَا دَارُوا بَهْدَايا كُـــلْ أمَّـــا دَارُوا لنـــا أوْصَـــلْ

---

[64] سورة القصص الآية 81.

[65] الوصاية 2 ص 121-125، ديوان الشيخ محمد بن علي ولد ارزين.

مَـا جَرَّبْنـا غْيـرْ حَـالْهُمْ والتَّجْرِيـبْ ارْوَايَـا واعْلَـــى عَنَّـــا جُـــلْ أعْمَـــالْهُمْ دَلْ

قُـدَّامِي يَـدْوِيوْا خِيـرْ ويقُولـوا شَـرّْ اوْرايـا لا بَعْـــــدْ إيْعَرْفُـــــوهْ لاَ قْبَـــــلْ

لا تَقْـــدِيمْ إيقَـــدْمُوهْ لاَ تَـــوْخِيرْ لمَـــعْنَايَا لا تَشْـــــــبِيهْ ارْوَاوْا لا مْثَـــــــلْ

لا يَشْـرَحْ جَـابُوا اعْلُومْنَـا ولا شَـرْحْ أقْرَايَـا لا قُسْـــطَاسْ عْلـــى الوْفَـــا أكْمَـــلْ

ما عَرْفُـوا في الْغِيبْ اسْـرَارْنَا مَالِهِمْ أنْهَايَا لا جَـــــدْ إيعَرْفُـــــوهْ لاَ اهْـــــزَلْ

ما حَسْـنُوا في بدْيـة المْعَانِي ولا في انْهَايا مـــا صَـــقَّاوْا اخْبَـــالْ مَـــنْ اغْـــزَلْ

عَاشُـوا في تَمْثِيلْ واهْيا وعلى الموت أوْهَايا مـــا شَـــافوا فيهـــا اللِّـــي ارْحَـــلْ

وَيْنْ امَّا كَانُوا امْثِيلْهُمْ عْلى الموتْ اسْـهَايا ســـارُوا وابْقَـــى غِيـــرْ الفعـــل

أراسـي نْوصِـيكْ يالزَّايَـد تَعْبِـي واشْـقَايَا مَـــنْ خَلْطَـــتْ هَـــلْ جِيلْنَـــا اعْـــزَلْ

قَـوْمْ الاَّ عَرْفُـوا امْحَبْتِي وامْعَنْتِي واهْوَيَـا جَنَّبْـــــهُمْ يَـــــا رَاجَـــــحْ العْقَـــــلْ

جَنَّـبْهُمْ تَرْتَـاحْ يَاللِّـي بِهُـمْ طَـالْ انْكَايَـا خَلِّـــي فـــي الخُلْطَـــة اللِّـــي أوْحَـــلْ

مـن احفـر شـي حفـرة ايطيح فيهـا تلقـاه مـــــايتفكر غيـــــر ماأعمـــــل

مَنْهُمْ مَنْ حَبِّيتْ بالصْفَا وَصَّفْتُه في لغايا والغَـــاني وعْلـــى اللْغَـــى اغْفَـــلْ

ومْشَى لِي مَخْسُور كُلْ ما مَجَّدْتُه في اغْنَايا يَبْغِينِـــي لُـــو فِيـــهْ الفْضَـــلْ

مَنْهُمْ مَنْ عَنِّيتْ لُـه بشُـوقِي في كَمَّنْ مايا وانْعَظَّـــمْ بِـــهْ وَقْـــتْ امَّـــا انْـــزَلْ

وانْعَرْفُـه مَكْسُـوبْ عَبْـدْنَا وانْـدِيرُه مُولايَـا وانْرَفْعُـــهْ لُـــو كَـــانْ مَـــنْ اسْـــفَلْ

مَنْهُمْ مَنْ خَالْطَتُه بالوْفا كفى لِي بخْطايا لا راسْـــــمَالْ ادِّيـــــتْ لا افْضَـــــلْ

كَفَى لِي بَخْطَـاه والخْطَا مَـا رُوَّحْ العْنَايـا مـــا عَرْفُـــوا للْعَـــزْ مَـــنْ الـــدَّلْ

والضَّـارِي بِـالعَزْ مَـا ادْرَى يـا قَلْبِـي بـدْنَايَا والضَّـــــارِي بِهـــــا إلـــــى امْهَـــــلْ

يـاك الـدَّهَرْ اطْوِيـلْ والحْمَـارَة قَـالُوا مَشَّـايَا نَتْفَـــــدَاوْا مْـــــعَ اللِّـــــي احْصَـــــلْ

أراسـي نْوصِـيكْ يالزَّايَـد تَعْبِـي واشْـقَايَا مَـــنْ خَلْطَـــتْ هَـــلْ جِيلْنَـــا اعْـــزَلْ

قَـوْمْ الاَّ عَرْفُـوا امْحَبْتِي وامْعَنْتِي واهْوَيَـا جَنَّبْـــــهُمْ يَـــــا رَاجَـــــحْ العْقَـــــلْ

لاَ خِيـرْ في نَكَّارْ خِيرْنا واشْ رى خِيـرْ امْعَايَا ... ومَـــنْ الخِيـــرْ قُومَـــانْ تَنْـــدْهَلْ

بَطْعَـامِي وَدِّيـتْهُمْ وَالـبَعْضْ اسْـقِيتْ بْمَايَـا ... والجـــــوهَرْ عَلَّفْـــــتْ لْلْبْغَـــــلْ

ولا وَدِّيـتْ في النْشُـوشْ في اخْطَايَـا زْهَـرْ ... وانْحَاجِـــي الحْمِيـــرْ فـــي الْمْثَـــلْ

ولاَّ دَرْتْ اشَـيْاطَنْ الوْهَـا في تَمْثِيـلْ اوْلايـا ... ولاَّ دَرْتْ الشَّـــــــيْبْ لَطْفَـــــــلْ

هَـدِي سْـهَوْت حُـبْهُمْ ومَـنْ سْـهْوْ احْجَايـا ... واخْبَـــارِي عَـــنْ كُـــلْ حَـــالْ ظَـــلْ

واليُـومْ اتْيَقَّنْـتْ بـالقْلُوبْ ارْجَعْـتْ لْمُولاَيَـا ... رَبْ ابْلاَزِنـــــي بالشْـــــفا عَجـــــلْ

ارْضْهُمْ طُوَّعْتْ مَنْ أزْمَانْ وضَيَّعْتْ ارْضَايَا ... وارْضَـــاهُمْ امْشَـــى بـــلا امْحَـــلْ

لا مَجْـزَا مَـنْهُمْ لاشْـكُرْ يَتْلِيـوَهْ بَتْنايـا ... مـــا شَـــهْدُوا لَـــكْ غِيـــرْ بالخْطَـــلْ

مـا بِهُـمْ يـلاَّ أجْفِيـتْهُمْ وادْخَلْهُـمْ اجْفَايَـا ... كَـــدَخْلْ السَّـــارُوتْ فـــي القْفَـــلْ

واقْفَلْـتْ عْلـى كُـرْهُهمْ بِـينْ اصْمِيمِـي ... واخْلَفْـــتْ علـــى الفْعَـــلْ لا انْحَـــلْ

أراســي نوصـيك يالزايـد تعبي واشـقايا ... مـــن خلطـــتْ هـــل جيلنـــا اعـــزل

قـوم الا عرفـوا امحبتي وامعنتي واهويـا ... جنبـــهم يـــا راجـــح العقـــل

من لاَّ يَعْـزَلْ في هَـلْ ازْمَننـا يَتْلاكَى مَلْكَّايَا ... كُـــلْ مَـــا يَلْكَّـــاهْ يَسْـــتْهَلْ

وَصِّي يَاقَلْبِي اللّي ابْحَالَـكْ يَتْبَـعْ الوْصَـايَا ... الوْصَـــايَة عَـــنْ جِيلْنَـــا اتْـــدَلْ

سِيرَة نَـاسْ اليُـومْ ما يْكَتْمُـوا سِيرَة الخْلايا ... يَسْـــتَخْلاَ بِهُـــمْ مـــن اهْبَـــلْ

مـا وَلاَّوْا ارْجَـالْ عَنْـدْهُمْ مَنْ غِيـرْ الـدُّووَّايَا ... وســـارْ الكَّايَـــلْ سَـــرْ مَـــنْ انْقَـــلْ

أَنَايَـا جَـرَّبْتْهُمْ بَصْـنَايَعْ صَـنْعْ اجْزَايـا ... تَلْقـــــاهُمْ كـــــرِيحْ مَرْتْسَـــــلْ

لا كَلْمَـة لِـيهُمْ وَافْيَـة لا عَهْـدْ بوْفَايَـا ... نَاصْـــبِينْ بشَـــبْكَاتْ الحْجَـــلْ

لا جُـورَة جَـابُوا احْقيقْهـا لا تَجْرِيبْ اوْفَايا ... لا وَصْـــلُوا للمْـــرِيضْ بالرْجَـــلْ

لا شـافُوا بعْيُـونْ شـافْية ولا رِيحْ اشْـفَايا ... لـــو شَـــافُوا للْيُـــومْ الكْحَـــلْ

تَـمَّ كُلْ النْفُـوسْ تَنْجْـزَا بما عَمْلَـتْ اهْنَايا ... كـــانْ اتْـــرَكْتِهُمْ ياعْقَـــلْ

تَـدْرَك صُـولَة لاَّ يَـدْرَكْهَا شِـي صَـايَلْ في ... تَـــمَّ إبْبَـــانْ اللّـــي انْـــهُ افْحَـــلْ

أراسي نوصيك يالزايد تعبي واشقايا ... من خُلْطَتْ هل جيلنا اعزل
قوم الا عرفوا امحبتي وامعنتي واهويا ... جَنَّبْهُمْ يا راجح العقل
أما يا قلبي اخطيت وهْدِيتْ لهم اخطايا ... ونا لهم سعد بن ادبل
وما بدل خاطري اعدايا واضياق افضايا ... واتقطع بهم الحبل
امثيل اللي صابوا شي اديابٍ على الغدر ... ما يستهلوا غير النقل
من لا غابوا في احقوق سيرة الحسان ... لا خير إيفصلوه لابدل
واللي باعك بالرخيص بيعه حتى بسفايا ... واستنصف للحق بالعدل
ما تعرف الاشراف منهم الاستنصاف ... يالحامل شلا يَنْحْمَلْ
لا تشكي بالضر للعدا يعجبهم اشكايا ... ياشاكي لعداك بالتقل
خط احمال الا اتطيقها دير الصبر انوايا ... شلا تقوا ذا الشقا انزل
واعرف كيف اتقيس جيلنا تقييس ... من قبل ايسجنوك في الغلل
ميسور الا ينفدا اولا يشريوك شرايا ... لا مالك يَفْدِيكْ لا بطل
أراسي نوصيك يالزايد تعبي واشقايا ... من خلطتْ هل جيلنا اعزل
قوم الا عرفوا امحبتي وامعنتي واهويا ... جَنَّبْهُمْ يا راجح العقل
إلا شفتي أوجوههم تحساب اوجوه اغنايا ... ما بالك نوار الدفل
عن تمثيل اوجوههم وعليهم جبت احكايا ... واحكاية قصار الغزل
واحد كان احبيب منهم درته جار احدايا ... جاورني كجورة النمل
إلا يدي ما إيجيب كيف الموت البدَّايا ... ويشد اشراكوا لمن أغفل
هدي سيرة هل جيلنا جبت اصحيح ... كل امن اقضى حاجته اجفل
وافداوه بالروح والدما قبل ايهرق ادمايا ... وبحق ادمامي فيما ابدل
من بدلني بالحسود واسعى ليهم في اسعايا ... واسعاوه وغلبوه بلا نصل
قوم الا فادوا بافايدة ما تعرفهم دايا ... وادوايا في افراقهم حل

سلم تسلم للشْرَافْ لن التسليم أهدايا والقـــادر يهـــدي مـــن أيظـــل
لوكان اعراها من الستر تضحى الكل لكـــن فضـــله اعلينـــا امجـــل
ورحمته للكل عامة يغفرلي في الجنايا مـــا خـــاب امـــن اعليـــه متكـــل
نهيت بالوفا اوصايتي وانفكرت الخطايا واســـتغفرت لشـــامخ الفضـــل
من نرجاه إيشوف حالتي يكمل فيه ارجايا وارجـــاي فـــي مـــن لا إيلُـــه امثـــل
واسلامي للأشياخ وقتنا من دركوا النهاية بـــالغ والوســـطي امـــع الكهـــل
من دون الجُحَّاد كل جاحد مبكّاه اشظايا قـــال بـــن علـــي راجـــح العقـــل
طالب مولانا ايجيرني من النار الكُوَّايَا ومـــن اهـــل الغتبـــة امْـــعَ الغَـــلْ

* * *

مصادر البحث:

1- النصوص القديمة :

- الأصمعيات، أبو سعيد الأصمعي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون الطبعة الخامسة بيروت (ب.ت).
- الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، طبعة دار الكتاب المصرية المؤسسة المصرية العامة، 1963 م .
- تاريخ الشعر العربي، البهبيتي نجيب محمد، مؤسسة الخانجي القاهرة، 1961 م.
- العربي، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط 4 دار المعارف القاهرة، 1984م.
- ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق عزة حسن دار الشرق العربي لبنان، طبعة 1416هـ-1995 م.
- ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق بيروت، ط 3، 1980 م.
- ديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1987 م.
- ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي بيروت، 1970 م.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الطبعة 3، سنة 1977 م.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود شاكر، مطبعة المدني،

القاهرة.

- المعلقات السبع، أبو عبد الله الحسين الزوزني، المكتبة التجارية مصر1358 هـ-1938 م.

- المعلقات العشر، أحمد الشنقيطي، حققه محمد الفاضلي، المكتبة العصرية بيروت، 1429هـ-2008 م.

- المفضليات،المفضل الضبي، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ط 6 (ب.ت)، بيروت، لبنان.

2- نصوص الملحون:

- ديوان الشيخ التهامي المدغري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية الرباط، 2010.

- ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، مطبوعات أكاديمية الرباط، 2008 م.

- ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية الرباط، 2009 م.

- ديوان الشيخ محمد بن علي ولد ارزين، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية الرباط، 2009 م.

- معلمة الملحون، محمد الفاسي، الجزء الثالث "روائع الملحون"، مطبوعات أكاديمية المملكة المغرب 1990 م.

*****

عـــروض الملـــحـــون
(الـجهاز الـصوري الـمُولـِّد للأوزان)

د.محمد المدلاوي المنبهي*

تلخيـــص:

يتعلق الأمر في هذا المقال بالإجابة عن السؤال المركّب الآتي: "**ما هي الوحدات التي يقوم عَروض الملحون بحسابها، وكيف يتمّ ذلك؟**". يطلق مصطلح "**الملحون**"، كما هو معلوم، على صنف من الشعر الموزون المنظوم بالعربية المغربية الدارجة، والذي يُغنّى مِنه على مقامات وطبوع موسيقيّة معلومة الريبّيرتوار، بإيقاعات متواترة، وبمصاحبة آلات وترية ونقرية معلومة، وبطقوسيات أدائية وظرفيات سوسيو-ثقافية خاصة. وليس هذا موضوع البحث في هذا المقال. هذا الشعر يُنظم على منوال **عروض كـمّـي** (mètre quantitatif) يقابِل، في اعتبارِ المقاطع وحسابها، بين المقطع **الخـفيـف** (أو "المفتوح"، syllabe ouverte/légère) المتكوّن من **متحرّك** (أي من حرف صحيح يليه ما يُحرّكه: **C**v)، والمقطع **الثـقيـل** (أو "المغلق"، syllabe fermée/lourde) المتكوّن من نفس العنصرين يليها صحيح **ساكن** (C**v**C)[1]. لن أقول أي شيء ما يتعلق بتاريخ تطوّر فنّ الملحون ولا بجمعه وتدوينه وتراجم شعرائه ورواته، ولا بوصف الأطر السوسيو-ثقافية والطقوسية للملحون، مما تراكم فيه اليوم الشيء الكثير منذ العمل الرائد المؤسّس للأستاذ عباس الجراري-1970 وما تلا ذلك من أعمال أخرى أهمّها دواوين شعراء "**موسوعة الملحون**" الصادرة عن أكاديمية المملكة المغربية بدواوينها ومقدماتها.

• أستاذ جامعي، المعهد الجامعي للبحث العلمي، جامعة محمد الخامس، الرباط.

[1] حسب ما أعلم، كان عمل Tahar-1975 أول عمل انتبه إلى هذه **الطبيعة الكميّة لعروض الملحون** من حيث إنه عروض يعتبر التقابل بين المقاطع الخفيفة والثقيلة، وقد تلا ذلك عمل Dell & Elmedlaoui-1988 في تقطيعه لبعض أشطر زجلية محمد فويتح "الحبيب اللي والفتو" في إطار المقارنة بين النظامين المقطعيين في كل من الأمازيغية (تاشلحيت) والدارجة المغربية، ثم عمل Jouad-1995 من خلال تقطيعاته لبعض القصائد معتمدا على مجرد حدس أذنه العروضية دون أن يقدّم تصورا صوريا لبنية المقطع. وبعد حوالي ثلاثة عقود ضئيلة البحث في باب الدراسات العروضية الملحونية، ابتداء من محمد الفاسي-1970 وإلى عمل Dell & Elmedlaoui-2002 وإلى العمل جدّ المتقدّم لمصطفى حركات (غير مؤرخ)، لم تتوفر أول دراسة صورية متكاملة وواضحة **لآلـة** عروض الملحون **ولكيفية اشتغالها** سوى مع عمل المدلاوي-2012.

إنما سأعرض، في ثنايا هذا العمل، العناصرَ الأساسية لدراسات وصفية سابقة لي، قامت بدراسة **النموذج العروضي** المشار إليه. وسيتمّ من خلال عرض تلك العناصر **حصْر وتعريف الوحدات/المقولات العروضية** (مقاطع، أسباب، تفعيلات) التي يتمثل ذلك **النموذج الصوري** - ذهنيا ومعرفيا - في تناولها/معالجتِها، وحسابِها، وهيكلتِها، لبناء **أشطر وسُطروفات قصيدة الملحون**، وذلك عن طريق **وصف صـوري** للكيفيّة التي تتمّ بها تلك العمليات. ولقد تم اقتراح نموذج صوريّ لـ"**مولِّد القوالب العروضية**" **الممكنة** في شعر الملحون (Possible metrical patterns generator)؛ وهو نموذج تمّ توضيحه بصريا بواسطة "**دائرة عروضية صورية**" مكوّنة من تفعيلتين: تفعيلة **خفيفة** (/هادا حالي/)، وتفعيلة **ثقيلة** (/ما دمام حال/) وبواسطة عدد من جداول **التقطيع العروضي** لأمثلة الشواهد الملحونية المختارة. ومن مزايا هذا النموذج المذكور ما يلي:

(أ) أنه نموذج عروضي يُرجع ما يفوق 140 قالباً وزنياً مما تمّ إحصاؤه من **قوالب أشطر** النظم الملحوني (أحصى منها محمد الفاسي-1970؛ ص:7، 146 نموذجا) إلى مبدإ **آليـة عروضيّـة واحـدة**؛

(ب) أنه نموذج عروضي يبيّن أن لائحة **قوالب/قياسات تشطير** النظم الملحوني لائحة **مفتوحة** أمام **ارتجال** أوزان جديدة ("**قياسات**" جديدة) و**ليست لائحة محصورة لقوالب** يُحفظ كلّ منها حفظا في الذاكرة فيُعملُ على منواله؛

(ج) أنه - خلافاً لما ورد في دراسة كتاب محمد المدلاوي-2012 "**رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب**" - نموذجٌ عروضي لم تعُد فيه حاجةٌ إلى تعقيداتِ صياغةِ قواعد **زحـافات وعِـلل**؛ وذلك بفضل اكتشاف خاصيّة من الخاصيّات العروضية **لقـافية** الشطر في نظم الملحون، ألا وهي **تحرّر** قافية القصيدة الملحونية من **قيد الالتزام بالكمّ المقطعي** (quantité syllabique) **من حيث الثقل أو الخفة**، وهو ما تم اكتشافه في عمل Elmedlaoui-2014؛ وأخيراً،

(د) من مزايا **المُولّد الصوري الموحّد للقوالب العروضية** الذي سيعرض هنا في صيغته المبسّطة أكثر هو أنه **نموذج بسيط** يُرجع جميع ما تمّ إحصاؤه من أشطر الملحون، على اختلافها، طولا وقصرا ونوعا، إلى **نفس الآلية العروضية**، بشكل يجعل **التصنيف القديم** إلى "**مبيّت**"، و"**غير مبيّت**" باختلاف التسميات الاصطلاحية لهذا الأخير، عبارة عن تصنيف **لكيفية تنظيم الأشطر المقفّاة في القصيدة** من القصائد، ما

بين قصائد ذوات "سطروفات شطرينيّة" (أبيات من نوع "الديستيك") وأخرى من ذوات "سُطروفات ما-فوق الشطرين"، **مع اشتراك الكُلّ في نفس الآلية العروضية** لتوليد الأشطر انطلاقا من تآليف تفعيلتين اثنتين لا أقل ولا أكثر.

الكلمات-المفاتيح:

الملحون، العروض الكمّي، مُولّد أبحر الأشطر، الدائرة العروضية، القافية، العربية الدارجة المغربية، الصحاح المقطعية.

القسم الأول: تقـديــم

مصطلح "الملحون" من الأسماء المشتركة المعنى باعتبار سياق الاستعمال. فهو يطلق، من جهة، على **قبيل من الشعر الموزون، المنظوم بالعربية المغربية الدارجة**، مغنّىً كان أم مجردَ مادّة مدوّنة في كناشة أو منشورة في منشور؛ كما يطلق من جهة أخرى على **ربيّرطوار من ألحانٍ** ذات مقامات خاصة ليس هنا مكان البحث في خصائصها الموسيقية، ومؤداة بمصاحبة آلات وطقوس أدائية خاصة، ويشكّل ذلك القبيل من الشعر كلماتٍ لها. الأغنية الملحونية (بـ"االصولاني"/الوحداني كان أداؤها أم في تناوب بين الصولاني والكورال) تظل غناءً ذا **ميزان إيـقـاعي** (سريع أو بطيئ، حسب اللحن وحسب الوصلة من وصلات الإغنية/القصيدة). وبعد مرحلة كانت مقصورة على آلة نقر الإيقاع، التعريجة/أگّوال، تظل أهم الألات التقليدية التي تم إدخالها واستقرار الأداء عليها هي العود، والسويسدي، والكمانجة، كآلات عزف وترية، والتعريجة والطمطم المنقور بالقضيبين كآلات نقر الإيقاع.

اعتماداً على مادةٍ قوامُها عدّة مئات من القصائد القصار والطوال، ما بين **مادة غنائية** ومادة **كتابية**، التي قمت بتدوينها **تدوينا صوتيا** (على طريقة تدوين الشعر العربي لغاية التقطيع العروضي)، وبتقطيعها العروضي إما كليا وإما جزئيا، أو بمجرّد استعراضها وتقدير أقيستها العروضية بحسّ شَـشـقلة **الأذن العروضية**، سأقوم في هذا العمل بتقديم دراسة وصفية **لآليـة اشتغال النظام العروضي** لشعر الملحون. وسأعمل خصوصا على الإجابة عن الأسئلة الآتية:

(أ) ما هي **الوحدات/المقولات العروضية** التي يقوم الجهاز الصوري العروضي بتجريدها في الكلام وحسابها ومعالجتها في إقامة أوزان أشطر شعر الملحون؟

(ب) ما هي **الآليّة الصورية** التي يجري بها تجريد وحساب ومعالجة تلك الوحدات/المقولات العروضية قصد **توليد قياس الشطر** المعيّن أو تقويم مدى **سلامة وزن** شطر من الأشطر المعطاة؟

هذان السؤالان يتفرعان عن فرضية عمل تفترض أن كلمات قصيدة الملحون هي من نوع الشطر/البيت **المنظوم**، أي أن لها خصائص **إيقاع عروضي ذاتي/مستقل** يشكل مكوّنا من المعرفة اللغوية، مثله مثل النحو؛ بمعنى أن ليست **الخصائص اللفظية** لكلمات الملحون مجرَّدَ **نيتيجةٍ/انعكاسٍ** لإنشادها الفعلي أو المفترض بما يوافق/يلائم **إيقاعا موسيقيا للحنٍ** معيّن معروف ومعتبرٍ سلفا ولو بشكل ذهني فقط[(2)]. معنى كل ذلك هو افتراض كون عروض الملحون **جهازا صوريا** قائما في الذهن **بشكل مستقّل** عما يمكن أن يتاوفق مع قياس الشطر المعين من إيقاعات موسيقية مصاحبة. أي أنه **عروض كمّي** (quantitative meter) مستقّل عن أي اقتران محتمل للكلمات بلحن/إيقاع موسيقيّ معين. إنها نفس الفرضية التي قامت على أساسها الدراسة الوصفية والتفسيرية لما يفوق 120 وزنا/بحرا ممّا تم احصاؤه استقرائيا بالنسبة للشعر الأمازيغي السوسي رغم اقترانه عملياً وإلى حدود السبعينات من القرن-20 بالغناء (انظر Dell and Elmedlaoui-2008:27).

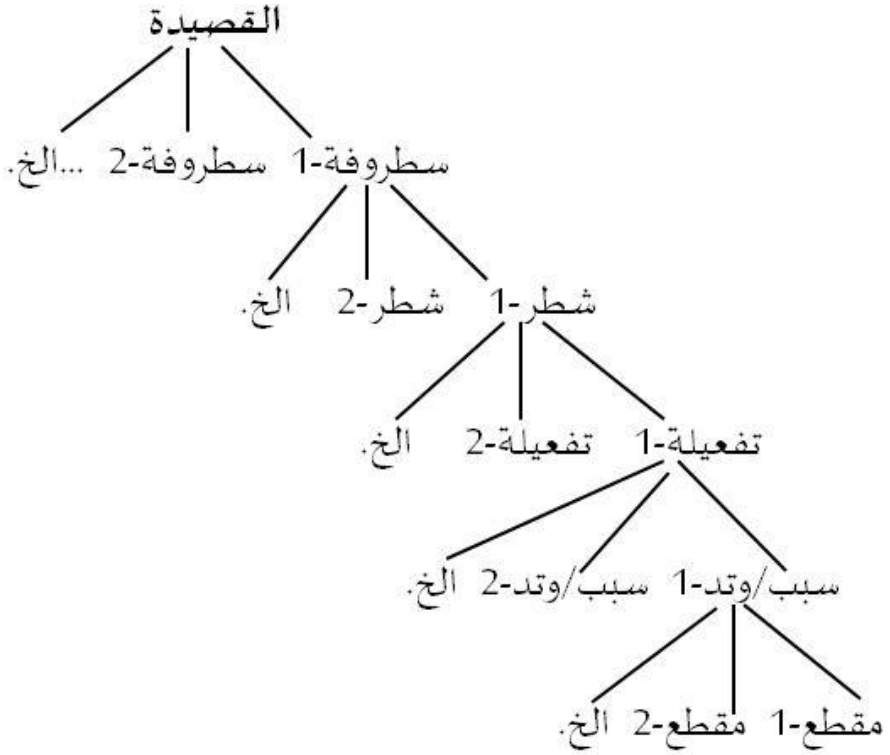
ويتعيّن منذ الآن رفعُ التباس مفهومي منتشر، يعتري استعمال مصطلح "**إيقاع**" في الدراسات الأدبية العربية. فهناك، من جهة، **إيقاع لغوي/عروضي** (Prosodic **meter**) يتمثل في تنضيد معيّن مقصود للكلام لغايات فنّية، قوامه **توالٍ مطرد محسوب للمتحرك والساكن**، أو **للمنبور وغير المنبور** في سلسلة توالي مقاطع الكلام؛ وهناك، من جهة ثانية، **إيقاع موسيقي** (Musical **rythm**)، قوامه توزيع مواقع **الأوقاع** القويّة (Strong **beats**) على القيم الزمنية النسبية (...، السوداء/♩، ذات السن/♪، ذات السنّين/𝅘𝅥𝅯، الخ) في دورة **ميزان الإيقاع الموسيقي** (Musical measure). المفهوم الأول (وليس الثاني) هو الذي يندرج تكوينيا في الواقعة/الظاهرة العروضية.

[(2)] **معنى ذلك أن هناك مكوّناً عروضياً قائما بذاته (Proper metrical component) هو جزء من ملكة ممتلكي سليقة العربية المغربية الدارجة، على غرار نظيره الذي تم افتراض وجوده بالنسبة لممتلكي سليقة أمازيغية تاشلحيت في باب النظم بها (انظر Dell and Elmedlaoui 2008: 27). وبخصوص علاقة الملحون التكوينية/النشوئية تاريخيا بالموسيقي**، أورد المرحوم عبد الله شقرون-2001 (ص: 74-75) في سياق حديثة عن الملحون ما يفيد أنه "لم يُنغّم ولم يُلحّن موسيقيا إلا منذ عهد غير بعيد نسبيا"، "بعد أن كان في ما سبق مجرّد زجل للحِكَم والتعبير الشعري".

ويقوم هذا الجهاز العروضي الصوري المذكور بحسابِ **المقاطع** (Syllables computation) باعتبار المقاطع أدنى مكونات **هرَم البنية العروضية** (انظر [1] أسفله)، وذلك من حيث عددُ تلك المقاطع، ومن حيث **تراوحها/تقابُلها** ما بين مقطع **خفيف/مفتوح** (يتمثل في **متحرّك**) ومقطع **ثقيل/مُغلق** (يتمثل في **متحرّك يليه ساكن**)، وباعتبار انتظامها في وحدات عروضية أكبر منها (وأصغر من الشطر) هي **الأقدام** (Feet) التي تكون على شكل **أسباب أو أوتاد** وتنتظم بدورها في **تفعيلات** (Dipodies). وهذا تمثيل لهرمية البنية العروضية لقصيدة الملحون:

[1]

هرمية البنية العروضية لقصيدة الملحون



جرى التقليد في أدبيات الدراسات الملحونية بإطلاق صنف "**المبيّت**" على القصائد التي تتكون فيها السُطروفة من شطرين فقط (لكن، يتم الحديث أحيانا عن "المبيّت المثلّث"). وقد جرت العادة في التدوين بكتابة القصيدة، في هذه الحالة ،على الشكل الكتابي للقصيدة المعمودية في شعر العربية الفصحى، أي في عمودين. أما إذا تعدّت

أشطر السطروفة الاثنين، فإن القصيدة الملحونية تصنّف ضمن ما يسمّى بـ"**المشطور**" أو "**مكسور الجناح**" أو "**البراويل**".

والشطر، كوحدة تكوينية مباشرة من مكوّنات السُطروفة تحدّده **القافية** في نهايته؛ إذ كل شطر في الملحون ينتهي بقافية. وسنرى لاحقا أن هذا التمييز بين صنف "المبيّت" وأصناف غير "المبيّت" أنما يقوم، في قاموس الممارسين والدارسين، على أساس النظر إلى **نظام "السَطرفة"** في القصيدة، ما بين ثنائية التشطير وما فوق الثنائية، وليس بناء على **خصائص عروضية واضحة** في أذهان الدارسين، تلك الخصائص التي سيتبين أن أسُسها تظل هي نفسها ما بين "المبيت" وغير "المبيت"، كما سيأتي بيانه.

هيكلة هذا العمل:

في القسم الثاني من هذا المقال سأقدم معلومات حول الطبيعية الصوتية الفونولوجية للعربية الدارجة المغربية، مما يتوقف عليه بيان طبيعة **بنياتها المقطعية** التي هي الوحدات الدنيا التي تتكون منها **الأسباب والأوتاد** التي تتكون منها بدورها **التفعيلتان الوحيدتان** (التفعيلة الخفيفة والتفعيلة الثقيلة) اللتان يتمّ بواسطة تناوبهما بناءُ **أشطر** الملحون، المشكِّلة بدورها **للسُطروفات**، على شكل البنية الهرمية المبينة في التفريع [1] أعلاه.

بعد ذلك، سيُعرّف القسم الثالث بالمقولات/الماهيات العروضية المعتمدة في نظم الملحون (الأقدام والتفعيلات) ويسحدّدها تحديداً صورياً، ويفصّل القولَ في معالمَ "**المولّد العروضي**" (Le générateur métrique) الذي **يولِّد** أوزان/قاياسات الأشطر الملحونية (التي تنتظم في سُطروفات قصائد الملحون من مبيّت وغير مبيّت) **عبر دورانٍ تقديري صوري** في محيط "**الدائرة العروضية**". ويتخلل هذا القسم الثالث كثير من العناصر المرقّمة من التعريفات والأمثلة وجداول التقطيع (Tables de scansion). وينتهي العمل بخاتمة حول وضعية شعر الملحون وعروض الملحون في الدراسات المغربية والعالمية.

ومن المفيد أخيراً، في هذا القسم التقديمي الأول، التذكيرُ بأن نصوص الدراسات العروضية، مثلها مثل نصوص الدراسات اللسانية عامة، **نصوص ذات طبيعة رياضية**، لا يمكن قراءتها كما تقرأ **النصوص الإنشائية**. فلا بد فيها من **ذهاب وإياب** أفقيين بين السابق واللاحق من مختلف التعريفات والمقدمات والمبادئ العامة المصوغة، من أجل

تمام الاستيعاب وحصولِ أمكانية الحُكم بمدى **التماسك المنطقي** للوصف والتعليل والبرهنة المعتمَدة في العمل (المقدمات الفرضية، والمبادئ العامة المصوغة، في علاقتهما بالمعطيات من مادة تجريبية من فن الملحون).

القسم الثاني: طبيعة الدارجة المغربية، ونظامُها المقطعي

شعر الملحون وجه من أوجه **الزجل** المغربي **المنظـوم**، يتخذ **العربية المغربية الدارجة** لغة نظم وتعبير (التفاصيل في الجراري - 1970: 45-81). وباعتبار ذلك الشعر - من المنظور السوسيو-ثقافي- **حلقةً وسطى** ما بين الوسطين، **العامّي والعالِم** في المجتمع المغربي، فإنه لا يفتأ **يغرف المفردات من معجم الفصحى**، بما في ذلك بعض **غريب** الفصحى نفسها، ليضفي على نفسه مُسحة من "**العالِمية**". لكنه شعرٌ لا يفتأ يُـدرّج تلك المقترضات **تدريجاً**.

والتدريج، على الطريقة المغربية، **إجراء صوتي/فونولوجي** يُجرى على الكلمة المقترضة (ليس بالضرورة من الفصحى فحسب) فتصبح تلك الكلمة ذات **جَرْس مغربيّ دارج**. وأهم أوجه ذلك الإجراء، ممّا له أهمّية في باب العَروض، إجراءُ **الاختزال الحركي** (Réduction vocalique، أيْ إسقاط حركات الكلمة من فتحة وضمة وكسرة أو إحالة بعضها في سياقات معينة إلى **حركة مختلسة**/.'./) كما في كلمة /كَتَـبَ/ التي تنطق بلفظ **[كْتَ'بْ]** مثلا، وكذلك **تطوير أحرف اللين والمدّ** الموجودة في الفصحى إلى **نظائرها من حركات قصيرة** (فتحة أو ضمة أو كسرة)، كما في /كِتَـاب/ **[كْتَب/ktab]**، و/دَلْـو/ [دْلُ/dlu]، و/جَـدْي/ [جْدِ/jdi]، و/سَـيْف/ [سِـفْ/sif]، /قَـوْسْ/ [قُـسْ/qus]، الخ. بحيث إنه لم يعُد في العربية الدارجة المغربية (شأنها في ذلك شأن الأمازيغية) من تقابُلٍ فونولوجي، **مميّز دلالياً** في الكلمات بمقتضى مجرّد **الكمّ الحركي** من **قِصر ومدّ**، على العكس ممّا هو قائم العربية الفصحى التي يتميز فيها مثلا /**علم**/ عن /**عـالم**/ بمجرد التقابل بين كمّين حركيين (فتحة قصيرة وفتحة ممدودة)، وهو تقابل يتم اعتباره كذلك في عروض العربية الفصحى (الحركة الممدودة تُحسب حركةً يتلوها ساكن)[(3)].

[(3)] بخصوص العلاقة البنيوية المقارنة بين العربية المغربية الدارجة واللغة العربية الفصحي، صوتيا/فونولوجيا وصرفيا على الخصوص، يمكن الرجوع إلى Elmedlaoui-2000 وإلى المدلاوي المنبهي-2019. في هذا العمل الأخير تقديم وتعليل مفصل للأوفاق الإملائية الملائمة المقترحة لتدوين العربية المغربية الدارجة، وهي الأوفاق المطبقة

التدوين الإملائي، وتدوين التقطيع العروضي لمتون شعر الملحون:

ونظرا لهذه الخاصية الجديدة للعربية الدارجة، مقارنة بالفصحى (أي **اختفاء المدّ الحركي** فيها)، فإنّنا قد عمدنا هنا (وفي أعمال سابقة في الموضوع)، في ما يتعلق بتدوين سِجلّ العربية المغربية الدارجة، الذي هو سجلّ نظم الملحون، إلى تمثيل صوت **الفتحة** (/ـَ/) كما هي منطوقة في الدارجة، بحرف **الألف**، و**الضمة** (/ـُ/) بحرف **الواو**، و**الكسرة** (/ـِ/) بحرف **الياء**؛ وذلك كما هو معمول به مثلا في كتابة أغلب الأعلام المكانية، المغربية (وحتّى الأجنبية غير العربية) حتّى في إملائية الفصحى نفسها، مثل: **تارودانت** [تَرُدَنْت]، **تاغازوت** [تَغَزُت]، **تاوريرت** [تَوْرِرْتْ]، **واگادوگو** [وَگَدُگُ]، **كاليفورنيا** [كَلِفُرْنْيَ]، ...). تُتّبع هذه الأوفاق في **الكتابة الإملائية** للنصوص وكذلك في **التدوين الصوتي** للتقطيع العروضي. ويتميز التدوين العروضي عن الكتابة الإملائية بما يلي:

[2]

التدوين العروضي وحساب المتحرك والساكن

أ- **عدمُ اعتبارِ/تدوينِ الألف الزائدة إملائيا في لام التعريف** في عملية التقطيع العروضي، كما هو الشأن في تقطيع شعر الفصحى نفسها؛

ب- تدوينُ **علامة تأنيث الاسم المفرد غير المُضاف** (/ـة/) بلفظ مجرّد **فتحةٍ** (/ـا/) في التقطيع، كما في: شجرة [شجرا]، أو فاطيمة [فاطيما]، أو حادّة [حادّا][(4)]؛

ج- تدوين الحركة المختلسة [ə] على شكل ألف صغيرة "محذوفة"، فيتمّ بذلك مثلا التمييزُ بين /**حبـ**ا**س**/ "حَبَسَ"/"سَجَنَ" و/**حـ**ا**بس**/ "حَبْسٌ"/"سجنٌ"، وبين /قلـ**ا**ب/ "قَلَبَ" و/قـ**ا**لب/ "قَلبٌ"، وكل ما هو على شاكلة هذه الأزاوج التقابلية، وهو كثير في العربية الدارجة المغربية (انظر Dell and Elmedlaoui-2002 ومحمد المدلاوي-2019).

كذلك في عمل سردي قيد الطبع: "يوميّات موحمّاد". وأخيرا، هناك مقال مطوّل في المضوع عبر الرابط الآتي "العربية المغربية الدارجة؛ ماهي، وما وظائفها":

https://orbinah.blog4ever.com/en-arabe-1-c-est-quoi-l-arabe-marocain-1-lexique

(4) يعمد عباس الجراري أحيانا إلى اتباع هذه الطريقة في تدوين علامة التانيث (/ـا/ في المرسل، و/ـة/ في المضاف) حتى في الكتابة الإملائية كما في كتابته (الجراري-2002: 182):

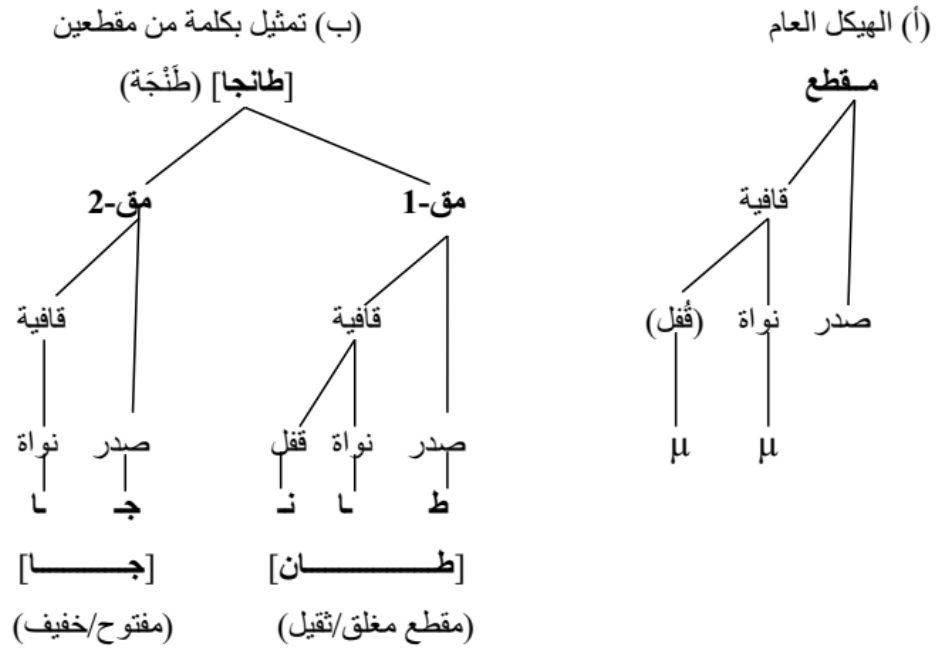
اعين **الرحما الراحما** يا **قرّة** لنيام * يا قرّة لنيام جُد لي يا بحر التعظيم * يا بحر التعظيم والفضل يا عين **الرحما**

د- اعتبارُ الصوت المشدّد **صوتين اثنين** في تقطيع المادة اللفظية إلى مقاطع؛ وبذلك يقطّع لفظ اسم /**حادّة**/ مثلا على شكل مقطعين مُغلق/ثقيل، يليه مفتوح/خفيف: [.**حاد.دا**.]

وقبل تفصيل القول في البناء المقطعي في العربية الدارجة، هاهي، بدايةً، بنيةُ مقولةِ/ماهيةِ **المقطع** في اللغات الطبيعة كما استقرت عليه في تصور النظرية الفونولوجية العامة:

[3]

بنية المقطع ("مق")



يتضح، من خلال التشجير الهيكلي العام لبنية المقطع بصفة عامة في اللغات الطبيعية في الشكل [3]-(أ)، أن المقطع يتكوّن من **صدر** (Attaque) و**قافية** Rime؛ وأن هذه الأخيرة تتكون من عنصر لازم هو **النواة** Noyau وعنصر قد يكون وقد يغيب، وهو الموضوع بين قوسين في التشجير، أي **القفل** (Coda). النواة هي العنصر **الثابت الوجود** في كل مقطع في جميع اللغات. أما **القفل** فقد يكون أو لا يكون، حسب بنية الكلمة وحسب موقعها من السلسلة الكلامية. أما **الصدر** فهناك لغات تسمح بغيابه؛ وغيابه

شيء **مستثقل** (marqué) ما عدا في بداية الكلام؛ وحتّى في هذه الحالة، غالبا ما يتمّ النطق، على مستوى اللفظ، بهمزة قطع غير أصلية لتقوم بوظيفة **صدر المقطع**.

وحينما يكون عنصر **القفل** متوفرا، يسمّى المقطع مغلقا أو **ثقيلا**، مثل المقطع الأول [**طان**] في الشكل [3]-(ب)؛ وإذا لم يكن القفل متوفّرا، سمّي المقطع مفتوحا أو **خفيفا**، مثل المقطع الثاني [**جا**] في نفس الشكل [3]-ب. فكلمة /**طانجا**/، إذن، متكوّنة من مقطعين: ثقيل يليه خفيف [**طان.جا.**]. وكلمة أخرى مثل /**ماداغ**/ متكوّنة من خفيف يليه ثقيل [**ما.داغ**]؛ بينما كلمة /**طانطان**/ تتكوّن من مقطعين ثقيلين [**طان.طان.**]، و/**طاطا**/ تتكون من مقطعين خفيفين [**طا.طا.**]. ويقوم حساب هذا الثقل والخفة العروضيين في المقطع على اعتبار كون النواة تشكل **وقْعا** عروضيا (Mora، ويرمز إليه بالرمز "μ") وكون القفل يشكل كذلك **وقْعا** ثانيا في المقطع المغلق/الثقيل؛ ولذلك كثيرا ما يحل المقطع الثقيل محل مقطعين خفيفين في بعض الأنظمة العروضية، فيسمّى ذلك **زِحافاً** في اصطلاح العروضيين.

وبما أن أوفاق التدوين الصوتي المتّبعة هنا تقوم **بتدوين الحركات** من **فتحة وضمة وكسرة** في صلب الكلمة (وليس على شكل إعجامات ملحقة بأحرف الصحاح) ممثَّلةً بأحرف **الألف** أو **الوو** أو **الياء** على الترتيب، فإن ذلك يسهّل **التمييز البصري** بين كمّي المقطع في جداول التقطيع. فالمقطع **الثقيل** يتكون من ثلاثة أحرف: **صدر ونواة وقفل**، مثل المقطع الأول من كلمة "طانجا"، أي المقطع [**طان**]؛ والمقطع **الخفيف** يتكون من حرفين فقط: **صدر ونواة**، مثل المقطع الثاني من نفس الكلمة، أي[**جا**].

[4]

حساب الكمّ المقطعي في التقدير/التقويم العروضي

أ- المقطع **المفتوح** (غير المتوفر على قفل) مقطع **خفيف** (خ)

ب- المقطع **المغلق** (المتوفر على قفل) مقطع ثقيل (**ث**)

ج- المقطع الذي تتمثل نواته في مجرد حركة مختلسة /.ˌ./ **ملتبس الكمّ**: يصلح أن يعتبر ثقيلا (ث) **أو** خفيفا (خ)

د- المقطع الذي يتمثل قفله في شقٍّ أول من صحيح مشدّد، **ملتبس الكمّ**: يصلح أن يعتبر ثقيلا (ث) **أو** خفيفا (خ).

نواة المقطع في الدارجة المغربية:

في التصوّرات النظرية لقيام المقاطع في اللغات الطبيعية، مما كان سائدا حتى بداية ثمانينيات القرن العشرين، كان يُفترض/يُعتقد أن موقع **النواة** (noyau) من بِنية المقطع لا يمكن أن يشغله سوى صوت صنف الحركات (voyelle) من مختلف درجات الفتح (â، a،) والضم (o، ou، u، eu) والكسر (è، é، i،). أما الحالات التي تخرج عن ذلك، فكانت تعتبر حتّى ذلك الوقت هامشية، فتتلافاها دراسات النظرية المقطعية. من ذلك مثلا حالة لغة، مشهورة مع ذلك، مثل الإنجليزية، حيث نجد أن كلمات من قبيل bottle [**بوطل**] "قنّينة" أو battle [باطل] "معركة"، تتكون من مقطعين خفيفين [(**بو**)(**طل**)] و[(**با**)(**طل**)] على الترتيب، الثاني منهما (أيْ [**طل**]) مقطعٌ لا يتوفر على أيّ **حركة** في موقع **النواة**؛ إذ يتمثل **صدره** في صوت التاء/الطاء/t، وتتمثل **نواته** (التي هي صوتٌ صحيح بمثابة حركة) في صوت اللام[l].

هذا القبيل من البنيات المقطعية، التي **تقوم فيها الصحاح مقام الحركات** في وظيفة شغلِ موقع النواة من المقطع، كثير في اللغة الانجليزية؛ لكن قائمة الأصوات المؤهلة لأداء هذه الوظيفة (الحلول محل الحركات) مقصورة في تلك اللغة على **الصحاح الناغمة** (consonnes sonantes)، أي الراء/**r** واللام/**l** والميم/**m** والنون/**n**. غير أن هناك لغاتٍ كثيرةً (سلافية وأسيوية وهندو-أمريكية، وغير ذلك) لا تقتصر فيها أهليةُ القيام بتلك تلك الوظيفة العروضية على الصحاح الناغمة. وتنتمي كل من العربية المغربية الدارجة، والأمازيغية، إلى هذا الصنف الأخير من اللغات، أي أن جميع الصحاح يمكن أن تحلّ في هتين اللغتين في موقع نواة المقطع، حسب **آلية أسبقيات** ليس هنا مكان تفصيلها[(5)]. وفي ما يلي أمثلة لكيفية **عزل** المقاطع (découpage/détachement syllabique) في كلمات وعبارات بالعربية الدارجة:

[(5)] كانت أول دراسة تفصيلة لهذا القبيل من آليات بناء المقاطع (mécanisme de syllabation) في الأمازيغية هي دراستا كل من: Elmedlaoui-1985 ثم Dell and Elmedlaoui-1985، اللتان أطلق على مضمونهما في الفونولوجيا مختزل DEA (أي: Dell & Elmedlaoui Algorythm). ولقد تم إدراج جوهر فكرة هذين العملين، بعد سنوات (أي في 1993)، في إطار النظرية الفونولوجية السائدة اليوم. انظر القسم-2 من كتاب Prince and Smolensky 1993

[5]

أمثلة لعزل المقاطع في الدارجة

(خ = خفيف؛ **ث** = ثقيل)

أ- /**حرب عنتر**/ (حرب)(عن)(تر)، أي ثلاثة مقاطع: (ث)(خ)(خ)

ب- /**درب تازا**/ (درب)(تا)(زا)، أي ثلاثة مقاطع: (ث)(خ)(خ)

ج- /**باب برّد**/ (باب)(بر)(رد)، أي ثلاثة مقاطع: (ث)(خ)(خ)

د- /**بنت برگمت**/ (بنت)(بر)(كُمت) أي ثلاثة مقاطع: (ث)(خ)(ث)

هـ - /**بنگرير**/ (بنگ)(رير)، أي مقطعان: (ث)(ث)

و- /**برّشيد**/ (برر)(شيد)، أي مقطعان: (ث)(ث)

ز- /**تلت مرّات**/ (تلت)(مر)(رات)، ثلاثة مقاطع: (ث)(خ)(ث)

ح- /بو كتْف/ (بوك)(**تْف**)، أي مقطعان: (ث)(**ث**) أو (ث)(**خ**)

ط- /**وازّان**/ (**واز**)(زان)، أي مقطعان: (**ث**)(ث) أو (خ)(ث)

(بخصوص ازدواجية القيمة الكمية، (**ث** أو **خ**) في حالتي ح-، ط- هنا في [5]، راجع [**4**]/ج، د)

وعملية **عزل المقاطع** (détachement de syllabes = syllable parsing) تصدر عن **مَلَكةٍ** ذات أسُس ذهنية-معرفية (Faculté cognitive) هي جزء **من ملكة اللغة**، التي هي ملكة **مستبطنة** لدى ممتلكي اللغة المعيّنة وإن لم يكن للفرد منهم وعيٌ صوري بذلك على غرار ما هو مستبطن بشكل غير واعٍ لدى كلّ ممتلك لنحو لغة معيّنة (أصواتاً وصرفاً وتركيباً) **بالسليقة لا بالتعلّم الصوري** للقواعد بمصطلحاتها في المدرسة (عن هذا القبيل من المعرفة غير الواعية: المدلاوي-1986). وإذ جميع أجزاء النحو المُصَوَرَنة أعمالٌ **استنباطية** يقوم بها الدارس النحوي لتمثيل الملكة النحوية المستبطنة لدى ذوي السليقة تمثيلاً صورياً صِناعياً، فإن **عزل المقاطع** عزلاً صحيحاً **قابلٌ للصورنة** بدوره باستعمال **مقولات/ماهياتٍ** مفاهيمية ومصطلحاتٍ (مقطع، صدر، نواة، قفل، الخ.) **وآليةٍ اشتغال** معيّنة.

وفي هذا الإطار، يمكن، مثلا، التساؤل عن **الأسس/المبادئ الموضوعية** التي تجعل العناصر الصوتية **السبعة** (سبعة أحرف) المكونة لكلّ من عبارات الأمثلة السابقة في

[5]/أ،ب،ج، تُعزَل في مجموعات من فيئة (3)+(2)+(2) =7، وليس في أيّ تجميع آخر ممكن جبريّاً، مثل: (2)(2)(3) =7. ويعتبر عمل Elmedlaoui-1985 أول عمل قدّم **آلية صورية موضوعية** لتجميع الأصوات في مقاطع على طريقة الأمثلة **[5]**، وهو عمل أنجز حول البناء المقطعي في أمازيغية تاشلحيت (انظر الهامش-5) التي يسود فيها، إلى حد بعيد، نفس النظام المقطعي القائم في العربية المغربية الدارجة. وقد تمت العودة إلى تلك الآلية بتفصيل، في تطبيقها على الدارجة المغربية بدورها في عمل آخر هو Dell and Elmedlaoui-2002. هذه الآلية الصورية، إذا ما حَصّل الواحد مبادئ/أسُس وكيفية اشتغالها، يُمْكنه أن يعزل مقاطع أيّ سلسلة كلامية عزلا صحيحا تؤكّده الاطراداتُ العروضية من شطر إلى آخر، ولو لم يكن الشخص يعرف معاني العربية الدارجة أو الأمازيغية التي تتميز بهذا الصنف من أصناف بناء المقطع (صنف إمكانية قيام الصحاح مقام الحركات في موقع نواة المقطع). ومن الواضح أن ليس هنا مكان إعادة التذكير - ولو على شكل مجرد تلخيص - بتفاصيل تلك الآلية الموجودة في المصادر المشار إليها.

وكما أن **الأداء** (performance) عند الناطقين متفاوت في مدى تمثيله/عَكسِه، بأمانة، للملكة اللغوية (linguistique Compétence)) وحتّى الملكة الحسابية، فإن أداء الناس متفاوت كذلك في باب **الحِسّ العروضي** والقدرة على **عـزل المقاطع** عزلاً صحيحاً.

القسم الثالث: المُولِّد العروضي لأشطر قصيدة الملحون

من خلال تمهيدنا لوصف عروض الملحون بتفصيل الكلام عن بنية المقطع من أجل التمييز بين المقطع الخفيف (خ) والثقيل (ث) يُستفاد ضمنيا أن عروض الشعر الملحون **عروض كمّـي** (mètre quantitatif) يراعي **توزيعَ المقاطع في الشطر** ما بين **خفيف** (Xx) **وثقيل** (xXx)، مثله في ذلك مثلُ عروض شعر اللغات الإغريقية، والعربية الفصحى، والأمازيغية، ولغات أخرى (انظر Fabb-2015:93-98). أي أن عروض الملحون عروض لا يكتفي بمجرّد حساب **عـدد** المقاطع في الشطر بقطع النظر عن توزيعها ما بين خفيف وثقيل (مثل العروض الفرنسي)، أو بحساب عدد المقاطع مع اعتبار **توزيع المنبور وغير المنبور** منها (مثل العروض الانجليزي والاسباني)، بل يتعدى ذلك إلى النظر إلى نظام توزيع المقاطع الخفيفة والثقيلة في الشطر.

عروض الملحون، إذن، عروض كمّي يقوم على **حساب انتظام توزيع المقاطع الخفيفة والثقيلة في الشطر**، الذي يمثل الوحدة الدنيا للنظم، والذي ينتظم مع غيره من الأشطر **مثنى-مثنى** في ما يسمّى بقصيدة **المبيت** أو في أكثر من شطرين في السطروفة الواحدة في ما يسمي بـ"**المشطور**" أو "**مكسور الجناح**" من القصائد. ولقد أحصى محمد الفاسي، من هذه الأشطر وكيفية انتظامها، ما يفوق 140 قالبا/نموذجا، أو ما يسمّى "**قيـاسْ**" عند الممارسين، الذين يقول الدارسون عن الواحد منهم مثلا: "لقد نظم قصيدة على **قياس** قصيدة كذا" في إشارة إلى قصيدة انتشرت واشتهرت وكثر النظم على منوال نظامها التشطيري.

هذا، وإن الفرضية التي كنتُ قد دافعت عنها في عملين أساسين سابقين (المدلاوي المنبهي-2012، و Elmedlaoui-2014) هي أن أبحر أشطر الملحون، وكذلك نظام انتظامها في سطروفات، ليست **لائحة محصورة/مغلقة** من القوالب تُحفظ في الذاكرة حفظا (ذاكرة **الناظم**، وذاكرة **المتلقي** الذي يدرك قيمة الوزن ويميز الموزون من غير الموزون)، وإنما هي نتيجة إعمال **جهاز تجريدي ذهني توليدي يولّد الأشطرَ الملحونية السليمة الوزن** كما يولّد الجهاز التركيبي للنحو (قواعد بناء أنواع الجمل الفعلية والاسمية، الكبرى والصغرى) ما لا نهاية له نظريا من **الجمل الفعلية السليمة التركيب**. أي أن لائحة الأشطر الملحونية السليمة ولائحة الهيكلة السطروفية الممكنة **لائحة مفتوحة** نظريا لابتداع تشطيرات جديدة يتقبلها المتلقي بشكل سليقي ولو لم يسمع بها من قبل، وكذلك تسميطات وتطريزات جديدة للأشطر في سطروفات، لم يسبق أن استعملت. هذا، وإن **تفاوت انتشار استعمال** قياسات/أوزان بعينها و/أو تسميطات بعينها، لا يعود إلى اعتبارات من صميم مبادئ وقيود العروض، وإنما مردّه إلى **نجاحات فنيّة** لبعض النماذج، يقوم القومُ بعد نجاحها الأدبي/الفني بالنظم على منوالها (انظر الفاسي-1970؛ ص: 10-11). أي أن هناك، من جهة أخرى، كثيراً من الأوزان/الموازين تظلّ موجودة بالقوة فقط، من باب **السليم المهمل**، الذي قد يستعمل يوماً من طرف ناظم من نظّام الملحون. ويتمثل عِلمُ عروض الملحون في **صياغة صورية لذلك الجهاز العروضي التوليدي** الذي يولّد أوزان الأشطر وينظِمها في سطروفات تشكّل القصيدةَ الملحونية. ذلك ما تمّ، بدرجتين متفاوتتين من **الملاءمة الوصفية والتفسيرية**، في العملين المذكورين (المدلاوي-2012، و Elmedlaoui-2014)، والذي سنلخصه في هذا القسم من خلال صيغة العمل الثاني المبسطة التي ليس فيها لا زحافات ولا علل.

المكوّنات العروضية لأوزان أشطُر الملحون:

بالرجوع إلى الشكل [1] أعلاه ("هرمية البنية العروضية لقصيدة الملحون")، نكون الآن - ومن خلال القسم الثاني (خاصة [3] و[4] و[5]) - قد فصّلنا القول في **المكوّن الأدنى** من مكونات عروض الملحون (المكون الأسفل في الشكل [1])، أي مكوّن **المقاطع** (من خفيف وثقيل). ويبقى الآن أن يتمّ بيانُ أمر المكوّنين، الأول والثاني ما-قبل-الآخيرين أسفلَ نفس الشكل [1]، أي **الأسباب/الأوتاد** ثم **التفعيلات**.

سبقت الإشارة إلى أن أوزان أشطر الملحون ليست مجرد تعدادٍ/حسابٍ **لعـدَد** المقاطع الشطر (مثلا: 10، 12، 14، الخ.) حتى وإن كان ذلك التعداد مقرونا بالقول إن المقاطع رقم كذا، وكذا، وكذا، مقاطع ثقيلة والباقي خفيف؛ أي كأن يقال مثلا: يتمثل وزن الشطر الأول من بيت قصيدة "خلخال عويشة" (المنسوبة إلى الجيلالي امتيرد) من **19 مقطعا**، منها المقاطع **6**، **7**، **13**، **14** مقاطع **ثقيلة** والباقي خفيف (انظر [15]). هذا القبيل من الوصف للعروض غير حائز على الملاءمة التفسيرية (Adéquation explicative)؛ إذ ليس من طبيعة **المعرفة الذهنية** أن يَحسُب/يعدّد الذهنُ هذا النوع من **المعلومات الرياضية** حسابا في معالجته للمادة الكلامية، إنشاءً ونظماً أو تلقّياً وإدراكا للقيمة العروضية. فالذهن يدرك المقاطع ليس كسُبحة من الوحدات، وإنما يدركها من خلال كونها **مشكّلة لأسباب/أوتاد**، ويدرك هذه الأخيرة من خلال كونها مشكّلة لتفعيلات، فيدرك الماهيات الدنيا والوسطى والعليا على شكل مجموعات منتظمة في تقويسات ثنائية دنيا ووسطى وعليا على الشكل الآتي { (خ.خ) (خ.خ)] [(خ.ث) (ث)]}. وبناء على هذا، تنتظم مقاطع الشطر من أشطر الملحون في الوحدات التكوينية المبينة في الفقرة التالية أسفله (جهاز توليد أوزان أشطر الملحون):

الجهاز المولّد لأوزان أشطر قصائد الملحون:

بالرغم من العدد الهائل مما تم إحصاؤه من نماذج أوزان و"قياسات" أشطر الملحون، سواء أتعلق الأمر بفئة أوزان "المبيّت" أم بفئة "مكسور الجناح"، فإن **الجهاز العروضي التوليدي** الذي يولّد تلك الأوزان، **المستعمل منها والمهمل الممكن**، جد بسيط ويتمثل في ما يلي:

[6]

أسُس عروض أوزان نظم الملحون

أ- قيامُ تقابُل كمّي، محتسب في العروض، بين المقاطع **الخفيفة** (خ) ذات الوقع الواحد، **'μ'**، والمقاطع **الثقيلة** (ث) ذات الوقعين، **'μμ'** (راجع [3]-أ) كما هو الشأن في العروضين العربي الفصيح والأمازيغي (تاشلحييت وتامازيغت)؛

ب- عدمُ لزوم وجود حركة، بمفهومها التقليدي (voyelle)، لقيام مقطع سليم؛ أيْ وجودُ إمكانية تحريك بعضِ الأصوات الصحيحة لصوامتَ أخرى قبلها، حسب آلية مدروسة، كما هو الشأن في العروض الأمازيغي (تاشلحييت وتامازيغت)؛

ج- انتظامُ المقاطع الخفيفة والثقيلة في **تفعيلتين** اثنتين هما: التفعيلة **الخفيفة** والتفعيلة **الثقيلة** (انظر [7])؛

د- وجودٌ **قاعدة تركيبيّة** واحدة للتأليف بين نوعي التفعيلات في حيز الشطر المعيّن (انظر [8])، سواء كان الشطر مبيّتا أو مكسور الجناح؛ والشطر يحدّده ظهور القافية وتمامُ بعض البنيات التركيبية النحوية (جملة تامة، مركب اسمي تام، مركب فعلي تام، مركب نعتي تام، الخ).

[7]

تفعيلتا عروض الملحون:

أ- **التفعيلة الخفيفة**: [خ،خ،خ،خ]؛ وتنتظم مقاطعها الخفيفة الأربعة في **قدمين** على شكل **سببين** ثقيلين؛ أي أن بنيتها بالتقويسات الجبرية هي: **[(خ،خ) + (خ،خ)]**؛

ب- **التفعيلة الثقيلة** [خ،ث،ث]، وتنتظم مقاطعها الثلاثة في **قدمين** على شكل **وتد مجموع** يليه **سبب** خفيف، أي أن بنيتها بالتوقويسات الجبرية هي: **[(خ،ث) + (ث)]**.

[8]

أسُس التأليف بين تفعيلتي عروض الملحون:

أ- التفعيلة الخفيفة **خاضعة لقيد التناوب**؛ أي أنه: **لا تتوالى** تفعيلتان خفيفتان.

ب- قد يلحق التفعيلة المعيّنة **جَزءٌ** على شكل **جَذع** في أول الشطر و/أو **بتر** في آخره، يُلتَزَم بهما كـ"**عِلّة**" في موقع الشطر المعنيّ من سائر سطروفات القصيدة؛ ويسمى تجلّي

أوجه ذلك الجَزء على شكل خانات فارغة في جداول التقطيع بـ"**الراحة النظمية**" (انظر فقرة "التشطير والتقفية" الآتية).

ومن باب تحقيق كامل أدنىً للتفعيلتين، الخفيفة والثقيلة في شطر، قولُ السطروفة الأولى من قصيدة عمر اليوسفي "التوبة" ما يلي في [9] (العزل المقطعي لمادة كل شطر، حسب الآلية الموصوفة في Dell and Elmedlaoui-2002 بقطع النظر عن العروض، مُعطىً هنا، عن طريق التقويس، بعد كل شطر):

[9]

قصيدة "التوبة" لعمر اليوسفي

ا-فيق، ا-راسي، فيق، فيق (أ)(فيـ) (قا)(را) (سي)(فيق)(فيق)

وا راك بقيتي فالطريق (وا)(را) (كب)(قيـ) (تي)(فطط)(ريق)

ما عند'ك زاد ولا رفيق (ما)(عنـ) (دك)(زا) (دو)(لار)(فيق)

تقويسات عزل المقاطع في السطروفة [9] تمثل تركيبا/تأليفا أدنى للتفعيلتين، الخفيفية والثقيلة، المبيّنتين في [7]/أ،ب، أي{[(خ.خ)(خ.خ)] و [(خ.ث)(ث)]} على الترتيب؛ وذلك في حالة البدء في نظم الشطر بالتفعيلة الخفيفة، أي أن تلفيظ وزن هذه الأشطر هو /**هادا حالي، ما دام حال**/.

وبما أن نظم أشطر قصيدة الملحون يتمّ عبر ما يناظر الدوران في محيط **دائرة عروضية هي المولّد العروضي** لأشطر الملحون كما سنرى، فإنّ الشطر المعيّن يمكن أن يتمثل في نفس التفعيلتين، تامّتين من غير جَزء، لكن بدءا بالتفعيلية الثقيلة، كما في الشطرين الآتيين، أي أن وزن الأشطر يمكن أن يكون هو /**ما دام حال، هادا حالي**/:

نوّ'حت، ما نفع تنواحي (نو)(وحت)(ماذ) (فع)(تنا)(وا)(حي)

كلّيت بالجفا والهجرة (كلـ)(ليت)(بلجـ) (فا)(ولـ)(هجـ)(را)

ومن نفس قبيل البدء بالتفعيلة الثقيلة على الدائرة العروضية، الأشطر الآتية من قصيدة "نُهى" لأحمد سهوم (2002.ص:209؛ وكذلك Elmedlaoui-2014:147):

ومعدّبة معاه المهجة (وْم)(عدد)(بام) (عا)(هل)(مهـ)(جا)

والروح واهنة كا ترجا (وْر)(روح)(واهـ) (نا)(كا)(تر)(جا)

يمتى تصيب باب المنجى (يْم)(تات)(صيب) (با)(بلا)(منـ)(جا)

ومن أجل تسهيل **تلفيظ** أوزان أشطر شعر الملحون، على غرار استعمل عِلم عروض الشعر الفصيح لمادة /**فعل**/ ومشتقاتها (فاعلُن، فعولنُ، مستفعلٌ، مستفعلاتٌ، فاعلاتٌ ...) لتمثيل قوالب الأبحر، تم في عمل المدلاوي-2012 اقتراح عبارة /**هاذا حالي**/ (ها.دا. حا.لي) كتلفيظ للتفعيلة الخفيفة (خ.خ. خ.خ)؛ وعبارة /**ما دام حال**/ (ما.دام. حال) كتلفيظ للتفعيلة الثقيلة (خ.ث. ث). وقد تم اتخاذ وجه البدء بالتفعيلة الخفيفة كفرمولة لتلفيظ خانات **الدائرة العروضية** المولّدة لأوزان أشطر فصيدة الملحون، على الشكل الآتي:

[10]

فرمولة الدائرة العروضية ممثلة تمثيلا سطريا:

{هـادا حـالي، مـا دام حـال}

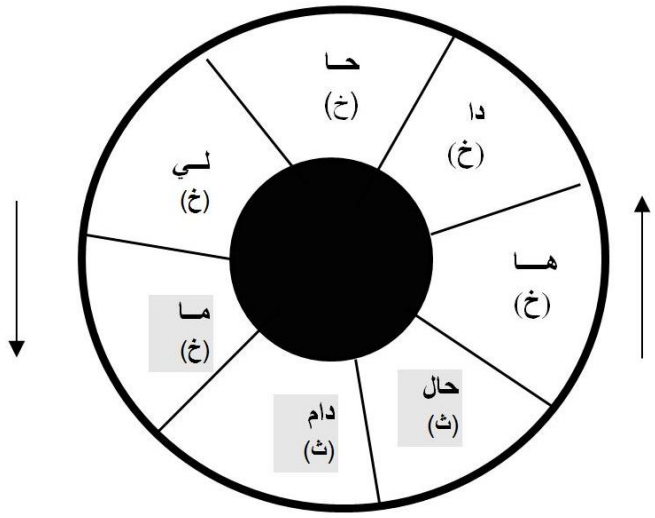
{[(ها.دا) (حا.لي)] [(ما.دام) (حال)]}

{[(خ.خ) (خ.خ)] [(خ.ث) (ث)]}

[11]

التمثيل الدائري لفرمولة توليد أوزان الملحون:

الدائرة العروضية الكبرى



اتجاه الدوران لا يغير شيئا، إنما عُيّن هنا نظر للتلفيظ اللغوي لكمّ المقاطع السبعة المشكلة لتفعيلتي الدائرة

يتمثل نظم أشطر الملحون في **آلية رياضية** يُفترض أنها **مستبطنة معرفيا في ذهن كل من له حِسّ/سليقة عروض الملحون**؛ وتتمثل هذه **الآليـــة** في الانطلاق من أيّ خانة من **الخانات السبع** (ها، دا، حا، لي، ما، دام، حال) التي هي مجموع توالي التفعيلتين، الخفيفة والثقيلة في **الدائرة العروضية** التجريدية المجسدة بصريا في الشكل [11] أعلاه، ثم **قرض كلمات النظم على منوال توالي الخانات** من حيث توالي المقاطع الخفيفة والثقيلة المنتظمة في تفعيلات، والاستمرار في ذلك **لعدد معين من الخانات**، في دورة أو أكثر من دورة على الدائرة العروضية. ويفترض أن لا حدود، من الناحية النظرية، لطول الشطر من حيث عدد المقاطع، باعتبار الآلية العروضية في حدّ ذاتها[6]. وأقصى ما وقفنا عليه، بالاستقراء، كطول للشطر بحساب المقاطع هو 19 خانة/مقطعا في بعض القصائد، من بينها قصيدة "خلخال عويشة" المنسوبة إلى الجيلالي امتيرد (مُقطّعة في Elmedlaoui-2014: 148-149، وكذلك [15] أسفله)[7].

وتسمّى **الخانة التي يبتدئ منها الشطر** على الدائرة العروضية بـ"**المفتاح العروضي**" للشطر (انظر المدلاوي-2012). فيكفي مثلا، من أجل تحديد وزن شطرمعيّن من أشطر الملحون، أن يقال "إنه شطر مفتاحه كذا (**ها، دا، حا، لي ما دام، أو حال**)

---

[6] يتم التمييز في كيفية اشتغال **الملكات المعرفية** (ملكة الحساب، ملكة المنطق، ملكة اللغة، ملكة الإيقاع الموسيقي، ملكة العروض) ما بين **الملكة** (Competence) نفسها وفي حد ذاتها (التوفر مثلا على نحو سليقي للغة معينة، التوفر على إدراك للعلاقات بين الأعداد والمقادير، من جمع وطرح وضرب وقسمة ومقارنة، الخ.) وبين **تفعيـل/إداء** (Performance) تلك الملكة، ذلك الأداء الذي قد يتأثر بعوامل فيزيولوجية أو سيكولوجية أو بحجم **الذاكرة الحية** و/أو بدرجات تعقيد مادة الموضوع، ممّا تؤثر على الحضور والانتباه، فيقع الخطاء في إدراك الموضوع وعلاقات مكوّناته؛ هذا الخطأ الذي ما أن يُنبّه إليه المخطئ حتّى يتدارك خطآه بفضل وجود نفس الملكة. وكما أن الطول المفرط لجملة كبرى مثلا تتضمن سلسلة من المركبات الاسمية الإضافية والعطفية ومن الجمل الموصولية والمفعولية والاعتراضية، بما يبلغ بالجملة الكبرى حجم فقرة كاملة، طولٌ يجعل تَبيُّن بنية تلك الجملة العملاقة وإدراك مضمونها متعذرا رغم سلامة تركيبها وتماسك، فإن تجنّب/نُدرة الأشطر المفرطة الطول في الأنظمية العروضية إنما يعود حسب فـاب و هالـي (Fabb and Halle 2008:7) إلى محدودية الطاقات الاستيعابية للقدرات الإدراكية، وليس إلى قيود من صميم العروض.

[7] ومن القصائد الأخرى التي وقفت فيها على شطر من 19 مقطعا، قصيدة رثاء السلطان مولاي عبد الرحان في الشطر الأول من إحدى سطروفاتها المبيّتة تبييتا ثنائية؛ وهي لأحمد الكَندوز (الجراري-1970:395؛ كذلك "ديوان الشيخ أحمد الكَندوز"؛ ص:428-431). وقد جاء فيها:

هادي هيْ الدنيا الغارّة، وين القوم اللي مضاو، وين الكسراوي * وين الظاهر، وين الرشيد، وين القوم الشجعان.

فالشطر الأول من هذا البيت على نفس ميزان الشطر الأول (ذي الـ19 مقطعا) من قصيدة "خلخال عويشة" (انظر [15])

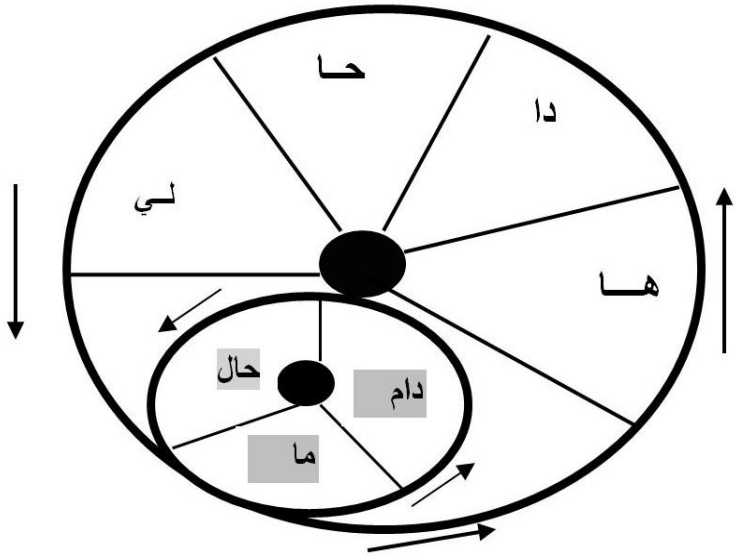
وعدد مقاطعه كذا"، ليكون ذلك الشطر قد تم تحديده. وبذلك يمكن أن يقال مثلا إن وزن الأشطر في المجموعة الأولى من [9] هو وزن **هـا:7** (أي مفتاح "**هـا**" بطول 7 مقاطع)، وأن وزن أشطر المجموعتين الأخيرتين من [9] هو وزن **مـا:7** (أي مفتاح "**مـا**" و7 مقاطع)؛ وهكذا ذواليك بالنسبة لعشرات قوالب البحور، التي تعدّى ما تمّ إحصاؤه منها بالاستقراء عددَ الـ 140 حسب محمد الفاسي-1970.

ونظراً لما يستفاد من منطوق **قيد التناوب** المصوغ في [8]-أ أعلاه، الذي يقول {**لا تتوالى** تفعيلتان خفيفتان}"، بما يفيد، مفهومياً، أن **التفعيلة الثقيلة لا تخضع لقيد التناوب**، وأن نظم الملحون **يسمح بتكرارها في تتابع**، فإن الدائرة العروضية [11] في حاجة إلى استكمال عن طريق إدماج دائرة صغرى داخلها لتعكس ذلك الانتقال الذي يُصادَف في بعض سطروفات الملحون بين دائرتين: من الكبرى إلى الصغرى والدوران في الصغرى لأكثر من مرة، ثم العودة إلى الكبرى، وهكذا.

[12]

الدائرة العروضية المركّبة

("الصغرى داخل الكبرى"، أو "الكبرى خارج الصغرى")



الجدول المعيار لتقطيع أشطر الملحون:

نظراً للطبيعة الدائرية لجهاز توليد أشطر الملحون، الممثَّل له بصرياً في كل من الشكلين [11] و[12] أعلاه، فإنه يمكن اعتماد عدة نماذج ممكنة كجدول نموذج معيار لتقطيع أشطر قصائد الملحون. وفي هذا الباب كان قد تم اعتماد جدول يمثل الدائر العروضية الكبرى [11] تمثيلاً سطرياً ضمن جدولٍ من أسطر وأعمدة يمثل فيه السطر الأول الأعلى الخانات السبع لتلك الدائرة على الشكل الآتي:

[13]

الجدول المعيار لتقطيع قصائد الملحون

	1	2	3	4	5	**6**	**7**
الدائرة :	**{** [(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	**ث)**	**(ث)] }**
الفرمولة:	**ها**	**دا**	**حا**	**لى**	**ما**	**دام**	**حال**

في الجدول المعيار-أعلاه، وهو جدول لتقطيع قصائد الملحون، تمّ بسط الخانات السبع المكوّنة لمحيط الدائرة العروضية [11]، والمتمثلة في **فرمولة التلفيظ** المعيار (**هادا حالي ما دام حال**) مع ما يقابل تلك الخانات من كمّ عروضي لكل مقطع من حيث قيمتي **خ/ث**، بسطاً في سطر أفقي، على أساس أن استئناف دورة الدائرة يتمّ عبر الانتقال من الخانة-7، [**حال**]، في كل سطر، إلى الخانة-1 [**ها**] في السطر الذي يليه؛ وهاكذا ذواليك. وقد تمّ تعليم حيّز التفعيلة الثقيلة ذات المقاطع الثلاثة (**ما.دام.حال**) التي تشتمل على مقطعين ثقيلين /**دام**/ و /**حال**/ في الجدول بتظليل خاناتها الثلاث، تمييزاً لها عن حيز التفعيلة الخفيفة (**ها.دا.حا.لي**).

وسيلاحَظ من خلال أمثلة التقطيع، على هذا جداول التقطيع المعيار، أن خانات المقاطع الخفيفية /خ/ يملأها دائما **حرفان** من الكلام المنظوم، أي صدر المقطع ونواته (وقد يملؤها حرف واحد إذا تعلق الأمر بمقطع بلا صدر في بداية الشطر)، بينما يملأ خانات المقاطع الثقيلة **ثلاثة حروف** من الكلام المنظوم، أي صدر المقطع ونواته وقفله (وقد يملؤها حرفان اثنان إذا تعلق الأمر بمقطع بلا صدر في بداية الشطر). وفي ما يلي عينةٌ من أمثلة التقطيع العروضي على الجدول المعيار لتقطيع قصائد الملحون.

[14]

تقطيع المجموعة الأولى من أشطر أمثلة [9]

من قصيد التوبة لعمر اليوسفي

ا-فيق، ا-راسي، فيق، فيق

وا راك بقيتي فالطريق

ما عند'ك زاد ولا رفيق

	1	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	{[(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	ث)	(ث)] }
الفرمولة:	ها	دا	حا	لي	ما	دام	حال
	ـا	فيـ	قا	را	سي	فيق	فيق
	وا	را	قبـ	قيـ	تي	فطط	ربق
	ما	عند	دك	زا	دو	لار	فيق

أشطر من وزن **هـا:7** (أي: مفتاحُها على الدائرة هو '**هـا**'، وعدد مقاطعها: 7)

ومن نفس **قياس** التقطيع أعلاه (أي قياس /هادا حالي ما دام حال/) الأشطر الأولى من أبيات دُريدِكة مُبيّتة من قصيدة "هنيّـة" للشريف محمد بن الحسن (انظر عباس الجراري 1970؛ ص:171)؛ وهذه نماذج منها:

خود آ-راوي روض الفنان *

بيها زال الهول وهوان*

بيها سعد الفال وزيان*

	1	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	{[(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	ث)	(ث)] }
الفرمولة:	ها	دا	حا	لي	ما	دام	حال
	خو	دا	را	وي	رو	ضلف	نان
	بيـ	ها	زا	لـلـ	هو	لوهـ	وان
	بيـ	ها	سعـ	دلـ	فا	لوز	يان

[14] -مكرر

تقطيع المجموعة الثالثة من أشطر أمثلة [9]

(قصيدة "نُهى" لأحمد سهوم)

1 ومعدّبة معاه المهجـة

2 والروح واهنة كا ترجـا

3 يمتى تصيب باب المنجى

("#" : علامة نهاية الشطر. قافية الأشطر: **جـا#**)

	1	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	{[(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	ث)	(ث)] }
الفرمولة:	ها	دا	حا	لي	ما	دام	حال
					1وْم	عدد	بامـ
	عا	هلـ	مهـ	جا#	2ور	روح	واهـ
	نا	كا	تر	جا#	3مـ	تاتـ	صيب
	با	بلـ	منـ	جا#			

أشطر من وزن **مـا:7** (أي مفتاحها على الدائرة هو 'مـا' ومقدارها **7** مقاطع)

[15]

تقطيع نموذج من صنف المبيّت

من قصيدة "خلخال عويشة"،[8] المنسوبة إلى الجيلالي امتيرد

وتتضمن أطول شطر ممّا أحصِي في مادّتنا الاستقرائية.

1-أ خلخال عويشة درّة البها؛ في مكتوبي ، يا فهيم، درتُه ومشى لي

1-ب كيف المعمول يلا تسالني مولاة الخلخال؟

2-أ يا من هو فالهجرة فريد تايه، شاكي، باكي، هميم، مكّروح بحالي

2-ب فينمّا شاف الزين ورقتُه تصفار وتدبال

("#" : علامة نهاية الشطر. قافيتا الشطرين: **الي#**، **ال#**)

[8] بخصوص هذه القصيدة، انظر Jouad-1995:308، وElmedlaoui-2014:148-149 (بالرغم من أن Jouad قد سمّط القصيدة في الكتابة إلى ثلاثة أشطر بدل اثنين، من غير أن يُعرف على أي أساس). ويوجد نصها كاملا في "ديوان الجيلالي امتيرد" (ص:373-379) من **موسوعة الملحون**. وهناك قصيدة أخرى "المرسول" لأحمد الغرابلي، هي ومن نفس وزنَي شطري "خلخال عويشة"، وتمّ تقطيعها في المدلاوي-2012، ص: 467.

	1تس	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	**{ [(خ**	**خ)**	**(خ**	**خ)]**	**[(خ**	**ث)**	**(ث)] }**
الفرمولة:	**ها**	**دا**	**حا**	**لى**	**ما**	**دام**	**حال**
1-أ	خل	خا	لـع	وْي	شا	درر	تلب
	ها	فى	مك	تو	بى	يافـ	هيم
	در	تو	وْم	شـا	لى#		
1-ب		كي	فن	دي	ر	لات	سال
	نى	مو	لا	تل	خل	خال#	
2-أ	يا	من	هو	فل	هج	رافـ	ربد
	تا	يْه	شا	كى	با	كهـ	ميم
	مكً	رو	حب	حـا	لى#		
2-ب	فيـ	نم	ما	شا	فز	زين	ورق
	تو	تصـ	فا	رو	تد	بال#	

أشطر من وزن **ما:7** (أي مفتاحها على الدائرة هو 'ما' ومقدارها 7 مقاطع)

التشطير والتقفية في نظم الملحون:

يعكس التقطيع الأخير أعلاه في الجدول [15] ظاهرةً من ظواهر نظم الملحون لم نجد بعدُ **لحسابها ولتفسيرها وتعليلها** حساباً صورياً **عروضياً محضاً** (أي دون اللجوء إلى العلاقة بإيقاع الأداء الموسيقي). إنها ظاهرة ما تمّت تسميته في كتاب المدلاوي-2012 (ص:475-476) بـ"**الراحة النظمية**" (Pause de versification ; Lineation breathing) التي تحصل ما بين الأشطر على مدار **التحرك التقديري لعجلة الدائرة العروضية**. تلك الراحة النظمية، تعكسها في الجدول أعلاه خانات الفراغ المظلّل القاتم بين الأشطر[(9)]. إنها راحة بعدَد ثلاثة خانات بعد الأشطر الأولى-أ من القصيدة المقطّعة في الجدول والتي هي من صنف "**المبيّت**"، وبعدَد خانة واحدة بعد الأشطر الثانية-ب. وتعكس الراحة النظمية - كما تبدو بصريا على جداول التقطيع - حالاتِ **الجَـزء**، من **بتر** في **أواخر** الأشطر و/أو **جدع في بدايات** ما يليها من أشطر أخرى على عجلة الدائرة كما تمثلها جداول التقطع في خانات أسطر أفقية. ولم يتمّ لحدّ الآن التوصل إلى المبادئ العروضية التي من المفترض الأكيد أنها تُقيّد ما هو ممكن كعدَدٍ لخانات الراحة النظمية بين

(9) في مقال Elmedlaoui-2014 تمّت تأدية مفهومُ "الراحة النظمية" في شعر الملحون بمصطلح " Lineation breathing".

الأشطر أو بين السطروفات. وفي ما يلي نموذج تقطيعي آخر لحالة ورود الراحة النظمية في قصائد ذات سطروفات أكثر من ثنائيةٍ، أي قصائد صنفِ النظم المسمّى بـ"المبيّت"؛ إنها قصيدة "**الغالية**" لمحمد ولد سيدي أبو عمرو (انظر النص في محمد الفاسي 1997؛ ص:35. وقد تمّ تقطيعها كذلك في Elmedlaoui-2014: 154)، ويلي السطروفتين جدول تقطيعهما.

[16]

من قصيدة "الغالية" ليسدي محمد ولد سيدي أبو عمرو

1-أ ما شافت عيني عشيق سكران بخمر الحبّ والهوى وكتم سرّ الحال،

1-ب وشراب مهجتُه الفانية؛

1-ج من راس العين ورد شربة مخفيّة.

2-أ ولقحت دواحُه بطلّ عشقُه، ورقصت معا نسيم صبح العطف الميّال؛

2-ب وطيارُه فالعرش داوية؛

2-ج تنشد وتبوح بالسرار المكميّة ("المكنيّة"؟)

("#" : علامة بداية ونهاية الشطر. ترتيب القوافي: **ال#**، **يا#**، **ييا#**. خانات الراحة النظمية قاتمة)

	1	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	{ [(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	ث)	(ث)] }
الفرمولة:	ها	دا	حا	لى	ما	دام	حال
#1-أ		#ما	شا	فت	عي	نيع	شيق
	سك	را	نب	خم	رل	حبب	وْلهْ
	وا	وْك	تم	سر	رل	الحال#	
#1-ب		#وش	را	بم	هج	تول	فاذ
#1-ج	يا#		#من	را	سل	عين	ورد
	شر	با	مخ	فيـ	ييا#		
#2-أ		#ول	قح	تد	وا	حود	طلل
	عش	قو	ور	قص	تم	عاذ	سيم
	صب	حل	عط	فل	مي	يال#	
		وط	يا	رو	فل	عشش	داو
	يا#		تذ	شد	وت	بوح	بلس
	را	رل	مك	ميـ	ييا#		

(لاحظ اطّراد تماثلية توزيع خانات القوافي وخانات الراحة النظمية من سُطروفة إلى أخرى)[10].

وفي هذا الباب (باب ظاهرة الراحة النظمية)، من المفيد أن نمثل بتقطيع قصيدة زجلية من نفس نظم الملحون تتميز بأن النظم فيها - وهو مقصور على تحقيق أدنى للتفعيلتين بدءا بالخفيفة - نظم **موصول بدون راحة نظمية، وهو دائريّ عروضيا** على العجلة، وعبر الأشطر، من البداية حتى النهاية، بدون راحة نظمية؛ إنها قصيدة /تيقشبيلة/ ("طريق أشبيلية"):

[17]

من مردّدة /تيكشبيلة/ ("طريق اشبيليّة")

تيكشبيلا تيوليولا

ما قتلوني ما حياوني

غير لكاس لّي عطاوني

ءا لحرامي ما يموت شي

جات خبارو فْل كوتشي

تقطيع مردّدة "تيقشبيلا"

("#" : علامة نهاية الشطر. القوافي في العمود-1 بموقع المفتاح "ها")

---

[10] في صيف سنة 1999، وأنا حينئذ بإقامة عمل بشراكة مع زميلي، اللساني فرانسوا ديل، بمركز CNRS بباريس، ونحن رهن إعداد كتابنا (Dell and Elmedlaoui-2002) حول المقطعية في أمازيغية تاشلحيت، وكنت أحاول حينئذ إقناعه بتضمين ذلك الكتاب جزءا ووصفيا مقارنا حول النظام المقطعي في العربية المغربية الدارجة، قمت يوما بتفريخ شريط قصيدة "الغزال فاطمة" للمرحم الحسين التولالي وتدوينها فونيتيكيا وتقطيع سطروفاتها من البداية حتى النهاية في جدول. مكّنته من المادة تدوينا فونيتيكيا وتقطيعا في جدول وقلت له هذه عينة من الشعر الشعبي (poésie populaire) بالدارجة المغربية، وهو لا يفهم هذه اللغة البتّة. بعد يومين أو ثلاثة جاء عندي لنتناقش حول تلك القصيدة. أول ما قال لي في استغراب، اعتمادا على مجرد ملاحظة توزيع المادة الصوتية بصريا **على رقعة جدول التقطيع** (في مقابلة لذلك بتدوين أشطر القصيدة كاملة) هو: [لقد قلتَ لي إن هذا شعر شعبي! كلّا؛ إني أجده شعرا عالما، فيه من بديع الصنعة ما يذكّر ببساتين قصر فيرساي "... Mais c'est de la poésie savante ; c'est tiré à la corde. On dirait les jardins de Versailles"

	1	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	{[(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	ث)	(ث)] }
الفرمولة:	ها	دا	حا	لي	ما	دام	حال
		1 تيـ	قشـ	بيـ	لا	تيو	ليو
	لا#	ما	قتـ	لو	ني	ماح	ياو
	ني#	**2** غيـ	رلـ	كا	سلـ	ليع	طاو
	ني#	**3** أ	لحـ	را	مي	ماي	موت
	شي#	**4** جا	تخـ	با	رو	فـ'ل	كوت
	شي#						

أشطر من وزن **دا:7** (أي مفتاحها على الدائرة هو 'دا' ومقدارها 7 مقاطع)، والنظم بدون راحة.

التقفيّة:

يلاحظ، من خلال العيّنات التي تم تقطيعها في الجداول السابقة أن **الشطر ينتهي دائما بقافية**. وبالرغم ممّا تمّت الإشارة إليه من أن عروض الملحون خاصة، والدارجة المغربية عامة، يسمح بوجود مقاطع خالية من الحركات بمفهومها التقليدي (راجع فقرة "نواة المقطع في الدارجة" أعلاه)، فإن الغالب الأغلب في القافية الملحونية هو **أن تكون نوى مقاطعها حركاتٍ ملأى** (voyelles pleines)، من فتحة وضمة وكسرة. لكن هذه الغلبة لا تمنع من وجود قوافٍ تتمثل نواها في مجرد **حركة مختلسة** (ə / ˑ) كما في الشطر الأول من قصيدة "**الشمعة**" للشريف مولاي التايك (الجراري-1970؛ ص 154)، الذي تتمثل قافيته في [ˑك]/[**ək**]، أو كما في أغلب أشطر قصيدة "**مليكة**" للحاج أحمد الغرابلي (ديوان الشيخ أحمد الغرابلي؛ ص:273-277). وهناك أنظمة مختلفة لتوزيع القوافي في على أشطر السُطروفة، مع الالتزام بذلك التوزيع عبر سائر سطروفات القصيدة. وقد تتشكّل القصيدة من **مجموعات سُطروفية** تتميز كل مجموعة منها **بنظام تشطيري** معيّن بما يرتبط به من **توزيع للقوافي**.

ومن خصائص القافية في أشطر الملحون (من مقطع واحد كانت، أم من مقطعين على سبيل إغناء "لزوم ما لا يلزم") أن مقطعها (أو مقطعيها) **لا يتقيدان بالضرورة بالكم المقطعي** (من خفيف أو ثقيل) الذي تقتضيه الخانة (أو الخانتان) التي تقع فيها القافية على **الدائرة العروضية** ([11] و/أو [12]) ،أي على **الجدول المعيار للتقطيع** ([13]). فقد

يكون مقطع القافية مقطعا **خفيفا**، لكنّه يصادف موقعا/خانة من الفرمولة التقطيعية ([13]) يقتضي تقديريا كمّا مقطعيا **ثقيلا**؛ وقد يحصل العكس: تحقيق قافية بلفظ مقطع **ثقيل** في موقع يقتضي الكم المقطعي **الخفيف**. معنى هذا أن **القافية الملحونية متحرّرة من قيود الكمّ المقطعي العروضي**. فكأن مجرّد **اطراد انتظام عودة جناسها الصوتي** (homophonie périodique) مُغنٍ ومُجزٍ - كعنصر من عناصر الصناعة الشعرية - عن عنصر الكمّ العروضي (خفيف/ثقيل) كا لزوم نظمي. لكل ذلك، يتعين صياغة التعميم الآتي كعنصر من العناصر الوصفية والتفسيرية لعروض الملحون:

[18]

القافية والكمّ المقطعي

[**قوافي** أشطر الملحون **غيرُ متقيّدة** بالكمّ المقطعي، من **خفّة وثقل**، على دائرة العروض]

Elmedlaoui-2014: [*The Malhun poetic rhyme is insensitive to metrical syllabic weight*]

إن صياغة التعميم [18]، كخاصيّة من خصائص الملحون، هو الشيء الجديد الذي أضافه عمل Elmedlaoui-2014 بالقياس إلى عمل سابق في نفس الموضوع (المدلاوي-2012). فبصياغة هذا التعميم، باعتباره جزءاً من آليـة نظم الملحون، استغنت الآلية المولدة لأشطر الملحون عن صياغة قواعد اختيارية على شكل "زِحافات" و"عِلل" كما تمّ اللجوء إلى ذلك الاصطناع في المدلاوي-2012. وبذلك تم **تبسيط الصياغة الصورية** لمولّد أشطر الملحون التي تفوق 140 حسب ما تم إحصاؤه، صياغة تتمثل في: **تفعيلة خفيفة [(خ.خ)(خ.خ)] خاضعة لقيد التناوب** بمقتضى **[8]**-أ، **وتفعيلة ثقيلة [(خ.ث)(خ)] حرّة الورود، وقافية متحررة من قيد الكمّ المقطعي** بمقتضى **[18]**.

وفي ما يلي مثال لحالة ورود قافية ثقيلة المقطع (ث) في موقع الخفة (خ) من الدائرة العروضية. إنه مطلع قصيدة "**دخول وجدة**" لهاشم السعداني، المنظومة على **قياسٍ** رائج الاستعمال، هو قياس "**حال:10**" (أي مفتاح **حال**، بـ**10** مقاطع). ويتعلق الأمر **بقافية الشطر الثاني** التي هي بلفظ [اد] والتي يقع مقطعها ثقيلا (ث) في الخانة الثانية /دا/ التي هي خفيفة الكمّ المقطعي على الدائرة العروضية.

[18]-مكرر

"دخول وجدة"

يا لسلام بكيو على دخول وجدة * دون حرب غنمها العدو ونال المراد

يا الموجود فضيق محان كلّ شدّة * يا الموغيت اللي نادى فضيق لنكاد

تقطيع بيتي "دخول وجدة"

	1	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	{[(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	ث)	(ث)] }
الفرمولة:	ها	دا	حا	لى	ما	دام	حال
بيت-1							يآ
	لسـ	لا	مبـ	كيـ	وْعـ	لاد	خول
	وْجـ	دا *					دون
	حر	بغـ	نمـ	ها	لعـ	دووْ	نال
بيت-2	لـ	راد#					يال
	مو	جو	دف	ضيـ	قمـ	حان	كلل
	شد	دا*					يال
	مو	غيـ	تل	لى	نا	داف	ضيق
	لـ	كاد#					

قافية الشطرين الثانيين من البيتين، أي /**راد**/ و /**كاد**/، مقطعٌ **ثقيل** يرد في موقع **خفيف**

ومن بابِ **معكوسِ تحقّق قافيةٍ ثقيلةٍ في موقع خفيف** كما حصل في تقطيع الجدول [18]-مكرّر، وكمثال على قافية من مقطعين **خفيفين** يحلّان في موقعين من مواقع الكم **الثقيل** من الدائرة العروضية (أي في موقعي /**دام حال**/)، هذه اشطرٌ من قصيدة "**لطف الله**" لسيدي قدور العلمي، ويليها تقطيعُها الذي يمثّل في نفس الوقت، ولأول مرة من بين الأمثلة المسوقة حتّى الآن، لحالة **انتقال النظم، في الدورة العروضية، من الدائرة الكبرى [11] إلى الدائرة الصغرى المدمجة في الدائرة المركّبة [12]** عبر الخانة السابعة المفصلية (مفتاح "**حال**")، وذلك اعتباراً لكون **التفعيلة الثقيلة [(ما.دام)(حال)] لا تخضع لـ"قيد التناوب"** (راجع [7] و[8]):

[19]

من قصيدة "لطف الله" لسيدي قدّور العلمي

1-أ يا لطف الله الخافي،

1-ب لطف بينا في ما جرات بيه القدار.

2-أ يا نعم الحيّ الكافي،

2-ب كفينا شرّ الوقت ما نشوفو غيار.

3-أ يا مول الفضل الوافي

3-ب فضلك ما يتناهى ولا تحدّو شطار،

4-أ عجّل بدواك الشافي،

4-ب ورحم ضعف الأمّة الغارقة فالوزار

("#" : علامة بداية أو نهاية الشطر. القافية /**افي**/ لا تتقيّد بالكمّ المقطعي في الأشطر-أ)

	1	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	{ [(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	ث)	(ث)] }
الفرمولة:	ها	دا	حا	لي	ما	دام	حال
#1-أ	# يا	لط	فل	لا	هل	خـا	في#
# 1-ب	# ءل	طف	بيـ	نا	في	ماجـ	رات
					بيـ	هلق	دار#
# 2-أ	يا	نعـ	ملـ	حيـ	يْل	كـا	في#
# 2-ب	# ءك	فيـ	نا	شر	رل	وقت	ماذ
					شو	فوغ	يار#
# 3-أ	# يا	مو	لْل	فضـ	لْل	وا	في#
# 3-ب	# فضـ	لك	ما	ينـ	تا	هاو	ماتـ
					حد	دوش	طار#
# 4-1	# عجـ	جل	بد	وا	كشـ	شـا	في#
# 4-ب	# ور	حم	ضعـ	فل	أم	مال	غار
					قا	فلْو	زار

(لاحظ تحقّق القافية /ـا.في/ كمقطعين **خفيفين** في موقعي **الثقل** من دائرة العروض.

لاحظ كذلك **تكرار** النظم على التفعيلة الثقيلة /**ما دام حال**/ في الأشطر-ب في توالٍ متّصل مباشر)

لقد سبق أن تمّ بيان كون التفعيلة الثقيلة [(خ .ث) (ث)] التي تُلفّظها فرمولة /**ما دام حال/ لا تخضع لقيد ضرورة التناوب** كما تضع له التفعيلة الخفيفة [(خ.خ.) (خ.خ.)]، أي أن التفعيلة الثقيلة يمكن أن تحقق في النظم متكررة (راجع الفقرة ما قبل [12]). ويمثل جدول التقطيع أعلاه في [19] حالة من حالات ذلك التكرار كما يتجلى ذلك في الأشطر-ب من قصيدة "لطف الله"، تلك الأشطر التي تنتهي بما وزنه {[(خ.ث)(ث)] [(خ.ث)(ث)]}، أي ما تلفيظه [(ما دام حال) (ما دام حال)]. أي أن الأشطُر-ب في هذه القصيدة تقوم بتفعيل **الإمكانية** النظمية التي توفرها الدائرة العروضية المركبة [12] والمتمثلة في إمكانية "الجنوح" من **مدار الدائرة الكبرى** ذات الخانات السبع و"التسلّل" إلى **مدار الدائرة الصغرى** ذات الخانات الثلاث. وحسب ما تمّ استقراؤه من المادة التي اشتغلت عليها وهي كثيرة ومتنوعة، يتراوح **تكرار** التفعيلة الثقيلة في أشطر قصائد الملحون ما بين الحصول مرتين، كما في الأشطُر-ب في [19]، وثلاث مرات، وهو كثير نسبيا، بل قد وقفت على أشطر يبلغ فيها تكرار تفعيلة /ما دام حال/ أربع مرّات. ورد ذلك في قصيدة "**منصورة**" لـ"عبد العزيز المغراوي" (نسبها محمد الفاسي-1997 لـ"ابن زاكور الكبير").

وها هي بعض السطروفات المنظومة على منوال السطروفة الثالثة بقوافيها من تلك قصيدة "منصورة" المذكورة، قوام كل سطروفة منها **تــوالي أربعة أشطر مقفّاة** من وزن /**ما دام حال**/، أي من تفعيلة (**خ.ث.ث**). ولقد اخترنا هتين السطروفتين - في غير تتابع في ثنايا القصيدة ولا ربط بسطروفات أخرى من الدائرة العروضية الكبري - لأن تدوين نص القصيدة يعتريه أحيانا تصحيف تدويني أو استبدال كلمات بالمعنى (كما يبدو) بما لا يوافق الوزن (تصرّف بعض الحفّاظ الرواة أو المنشدين)، ممّا يجعل بعض الكلمات غير قائمة الوزن.

[20]

من قصيدة "منصورة" للشيخ عبد العزيز المغراوي

(ديوان عبد العزيز المغراوي ص:277-280؛ محمد الفاسي-1997؛ ص:100-102)

سطروفة-1

عشـقي شريـر،

جايـر كثيـر،

بحـري زخيـر (/كبير/ حسب الفاسي-1997)

هايـل طميـم (/هايم/ حسب الفاسي-1997)

سطروفة-2

دايـم غريـق،

دمـعي دفيـق،

شـلّا نطيـق،

دْعـني نهيـم

تقطيع سطروفتي قصيدة "منصورة"

(قوافي السطروفة-1: /ير/ ثلاث مرّات، و/يم/ كقفل للسطروفة.

وفي السطروفة-2 /يق/ ثلاث مرات، و/يم/ كقفل)

	1	2	3	4	5	6	7
الدائرة :	{[(خ	خ)	(خ	خ)]	[(خ	ث)	(ث)] }
الفرمولة:	ها	دا	حا	لي	ما	دام	حال
سُطروفة-1					# عش	قيش	ريـر#
					# جا	يرك	ثيـر#
					# بحـ	ريز	خيـر#
					# ها	يْلط	ميـم#
----------					------	-----	-----
سُطروفة-2					# دا	يْمغ	ريق#
					# دمـ	عيد	فيق#
					# شل	لاذ	طيق#
					# دعـ	نيذ	هيـم#

(سُطروفتان تتمّ أشطرها في الدائرة الصغرى الثلاثية الخانات من الدائرة العروضية المركّبة [12])

خـاتـمــة:

تجلّى لنا من خلال فقرات هذا المقال الملخِّص في تركيبٍ لأعمال سابقة أن عروض الملحون يتمثل في **آليّة صورية** بسيطة المكوّنات (تفعيلتان لا غير: **خفيفة** (ها.دا حا.لي) **وثقيلة** (ما.دام.حال)) وبسيطة الاشتغال (قاعدة واحدة بإلزامية **التناوب على التفعيلة الخفيفة**، وخاصية واحدة **بعدم تقيد القافية بالكم المقطعي** من خفة (خ) وثقل (ث)). هذه الآلية البسيطة التكوين والأنيقة كيفية الاشتغال والتي تولّد ما يفوق الـ140 وزنا مما تمّ إحصاؤه، تم استنباطها بفضل معالجة مئات من القصائد الملحونية، قراءة وسماعا وتدوينا وتقطيعا، على ضوء علم **الفونولوجيا العروضية** الحديث (Prosodic

phonologgy) وعلى ضوء تطبيق التقدّمات النظرية لذلك العلم في أعمال سابقة لاستكشاف معالم مُولّد أبحر الشعر الأمازيغي (تاشلحييت وتامازيغت وتاريفيت). ولقد تبوأ بذلك عروض الملحون اليوم، باعتباره إنجازا ذهنيا بديعا (راجع الهامش-10)، وباعتبار **القيمة التجريبية** (Empirical value) لمادته الشعرية بالنسبة للعلوم المعرفية (Sciences cognitives)، مكانته اللائقة في حظيرة الدراسات العروضية النظرية المقارنة والكلّية. وليس أدلّ على ذلك من الحيّـز الواسع بالنسبة لغيره (ص:97-98) الذي خصّصه الباحث اللساني Nigel Fabb-2015 لعروض الملحون (إلى جانب أعاريض لغات كلاسيكية من عربية وإغريقية وغيرهما) في كتابه الأخير حول **نظرية العروض الكلّي** بعنوان "*What is Poetry? Language and Memory in the Poems of the World*"، وذلك اعتمادا منه على دراسة Elmedlaoui-2014، وعلى تبادلات بريدية إليكترونية مكثفة لمدّة أسبوعين سنة 2015 مع هذا الأخير حول بعض تفاصيل عروض الملحون. أصبح بذلك عروض الملحون **علما قائما بذاته، كعلم من علوم الآلة** له مفاهيمه ومقولاته ومصطلحاتها، وهي قليلة عددا، ولكنها وافية كافية لوصف وتفسير ما يتجلى من أوجه نظم الملحون، وقابلة للتبليغ البيداغوجي الصوري، بشكل يقطع مع **خطاب الانطباعية واستعارة المفاهيم غير المضبوطة** من عالم الموسيقي والرقص وفنون أخرى.

الكُرة اليوم موجودة في جهة **الأقسام المعنيّة في الجامعة المغربية والمؤسسات المعنية بالثقافة المغربية**، خصوصا إذا ما عرفنا كذلك أن **الجانب الأنثروبو-ثقافي لفن الملحون**، باعتباره أبرز وجوه تجلّي الهوية/العبقرية المغربية ("ديوان المغاربة")، قد أصبح من بين الجوانب التي أضحت بدورها تحظى باهتمام لدراسات الأكاديمية العالمية، ومن آخرها إطروحة ميلاني ماگيدُو (Mélanie Maguidow-2013)، ودع عنك الاهتمام الأكاديمي العالمي، من الوجهة الإثنو-موسيقية، بقصيدة الملحون عامّة، تلك القصيدة التي تتداخل فيها وعبرها كثير من روافد الثقافة المغربية بأشكال وقواميس مختلفة. وفي هذا الباب، يجدر التذكير بقول من أقوال عباس الجراري-2002، ص: 163-165 ما يلي: ["لما كنت أشتغل بالملحون منذ أكثر من ثلاثين سنة، وجدت العوائق والعراقيل وصلت إلى حد الاستهزاء بالموضوع. وزادت هذه المصاعب والعوائق حين حاولت مرارا أن أدخل موضوع الدرس الشعبي في مقررات الجامعة، ولم تكن الصدور تسمح بهذا الفتح." إلى أن قال: "أطالب وأرغب إلى كلية الآداب بصفة خاصة أن **تنشئ شعبة للتخصص ووحدة للتخصص في الدراسات الشعبية يكون من بينها الملحون**. لقد حان الوقت ...

لأن نفتح المجال للأنماط التعبيرية الشعبية من خلال **الدرس العلـمي** ومن خلال **البحث الجامعي**"][11].

وأخير، أشير إلى أن بساطة النموذج الوصفي الذي تمّ تقديمه هنا حول عروض الملحون بساطة تسمح، من حيث المبدإ، بأن لا يتعدى الكلام حوله، بما في ذلك أمثلة جداول التقطيع، عشر صفحات. غير أن الرغبة في جعل النص في متناول اللساني وغير اللساني اقتضى التمهيد بكلام عام حول طبيعة العربية المغربية، وحول كيفية تدوينها إملائيا وصويتا لضبط المادة المخضعة للدراسة، وكيفية بناء المقاطع فيها، وإعطاء التعريفات والمصطلحات اللازمة لعملية الوصف العروضي (مفهوم المقطع، بنية المقطع، أنواع المقطع، ...)؛ كلّ هذا أعطى في النهاية لهذا العمل حجمَه الحالي.

*****

مراجع المقال:

الجراري، عباس (1970) **القصيـــدة**. نشر مكتبة الطالب. مطبعة الأمنية. الرباط.

الجراري، عباس (2002) **النغم المطرب بين الأندلس والمغرب**. منشورات النادي الجراري-22. مطبعة الأمنية. الرباط.

دواويـــن الملحون:

الجراري، عباس (2008؛ إشراف وتقديم ---). **ديوان الشيخ عبد العزيز المغراوي**. موسوعة الملحون. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية, الرباط.

الجراري، عباس (2011. إشراف وتقديم ---). **ديوان الشيخ أحمد الكَندوز**. موسوعة الملحون. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية. الرباط.

الجراري، عباس (2008. إشراف وتقديم ---). **ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد**. موسوعة الملحون. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية, الرباط.

---

[11] انظر في هذا الباب نصّا من حلقات قصيرة في مدونة OrBinah بعنوان "عن واقع الدراسات الأدبية في شعب العربية بالجامعة المغربية" :

https ://orbinah.blog4ever.com/en-arabe-1-de-l-etat-des-etudes-litteraires-aux-dpts-d-arabes-a-l-universite-1.

الجراري، عباس (2012. إشراف وتقديم ---). **ديوان الشيخ احمد الغرابلي**. موسوعة الملحون. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية. الرباط.

حركات، مصطفى (بدون تاريخ). الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. الأوزان والقافية: تحليل للقصائد. منشورات الآفاق. 3-228-57-99661-978 ISBN (بدون مكان طبع/نشر).

المدلاوي، محمد (1986) "اللغة والمعرفة غير الواعية". **دراسات أدبية ولسانية**؛ فاس، المغرب ع4 (1986) ص58-87 (ترجمة عن الإنجليزية للفصل الأخير : 217-254 من كتاب *Rules and Representations*. Blackwell لتشومسكي 1980).

المدلاوي، محمد (2001)-أ "الأسس العروضية لشعر الملحون والزجل المغربي عامة"؛ ص 129-137 من **البحث في الطرب الغرناطي: حصيلة و آفاق**. إعداد مصطفى الغديري؛ منشورات كلية الآداب-وجدة، رقم 41؛ سلسلة ندوات و مناظرات، رقم 12.

المدلاوي، محمد (2001)-ب. "نحو تدوين الآداب الشفهية المغربية في إطار تطوير الحرف العربي الموسع" **أعمال ندوة الأمثال العامية في المغرب؛ تدوينها، وتوظيفها العلمي والبيداغوجي**. مطبوعاتُ أكاديميةِ المملكة المغربية؛ سلسلة "الندوات". الرباط 2003. ص: 159- 211.

المدلاوي محمد (2011). "البحث في عروض الملحون والزجل الموزون: ما تم وما ينتظر". **الملتقى الوطني الثاني لجمعيات الملحون، يكرم الأستاذ الجليل عبد الله الشليح**. ص: 197-212. نشر جمعية هواة الملحون بمراكش

المدلاوي المنبهي، محمد (2012). **رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب؛ مع دراسة لعروضي الأمازيغية والملحون**. منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي. الرباط.

المدلاوي المنبهي، محمد (2019) **العربية المغربية الدارجة. إملائية ونحو: الأصوات، الصرف، التركيب، المعجم**. مركز تنمية الدارجة؛ زاكورة. الدار البيضاء.

المدلاوي المنبهي، محمد (2020). **يوميّات موحمّاد**. (نصوص سردية قيد الطبع؛ تقديم مراد القادري؛ 550 صفحة)

الفاسي، محمد (1970). "عروض الملحون ومصطلحاته". **الثقافة المغربيّة** (1)-1970؛ ص: 7-29. منشورات وزارة الثقافة. المغرب.

الفاسي، محمد (1997). معلمة اللحون. مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية. منشورات أكاديمية المملكة المغربية. الرباط.

سهوم، أحمد (2002) **نُهَى** (قصيدة). الصفحات 207-212 من المرجع الآتي:

جمعية هواة الملحون (2002). شعر الملحون بين الثقافتين، العالمة والشعبية؛ تكريما للشيخ محمد بن الكبير واحتفاء بالشاعر أحمد سهوم. إصدارات جمعية هواة الملحون بمراكش. منشورات وزارة الثقافة.

شقرون، عبد الله (2001) **نظرات في شعر الملحون**. منشورات الملتقى. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء.

Dell, F. & M. Elmedlaoui (1985); "Syllabic Consonants and Syllabification in Imdlawn Tachlhiyt Berber"; ***Journal of African Languages and Linguistics*** n° 7, 105-130.

Dell, F. & M. Elmedlaoui (1988); Syllabic Consonants in Berber: some new evidence"; ***Journal of African Languages and Linguistics***, n° 10: 1-17.

Dell, François and Mohamed **Elmedlaoui** (2002) *Syllables in Tashlhiyt Berber and in Moroccan Arabic*. The Kluwer International Handbooks in Linguistics; vol. 2; Kluwer Academic Publishers Dordrecht / Boston / London.

Dell, François and Mohamed **Elmedlaoui** (2008) *Poetic meter and musical form in Tashlhiyt Berber songs*. Rüdiger Köppe Verlag. Cologne.

Elmedlaoui, Mohamed (1985). Le parler berbère chleuh d'Imdlawn: segments et syllabation. Doctorat de 3^{e} Cycle. Département de Linguistique. Université Paris-8 à St Denis.

Elmedlaoui, M. (2000) "L'Arabe Marocain: un lexique sémitique inséré sur un fond grammatical berbère"; pp: 155-187 *in* Salem Chaker, éd. ***Etudes Berbères et Chamito-Sémitiques; mélanges offerts à Karl-G. Prasse***; réunis par Salem Chaker et Andrjez Zaborski. Peeters: Paris-Louvain 2000.

Elmedlaoui, Mohamed (2006)-b. "Questions préliminaires sur le mètre de la chanson rifaine". *Etudes et documents berbères* (Paris. Décembre 2006). N° 24 (2006). Pp 161-191.

Elmedlaoui, Mohamed (2014). "What does the Moroccan Malhun meter compute and how?". Pp. 139-160 in Sabrina Bendjaballah, Noam Faust, Mohamed Lahrouchi & Nicola Lampitelli, éds. *The Form of Structure, the Structure of Form: essays in honor of Jean Lowenstamm*. Series: Language Faculty and Beyond. John. Benjamins' Publishing Company. Amsterdam / Philadelphia.

Fabb, Nigel (2015). *What is poetry? Language and memory in the Poems of the World*. Cambridge University Press. Cambridge. UK.

Fabb, Nigel and Morris **Halle** (2008). *Meter in Poetry. A New Theory*. Cambridge University Press. Cambridge. UK.

Jouad, Hassan. 1995. *Le calcul inconscient de l'improvisation*. Paris -Louvain. Peeters.

Magidow, Melanie Autumn. 2013. *Multicultural Solidarity: Performances of Malhun Poetry in Morocco*. PhD dissertation. University of Texas at Austin. August 2013.

Prince, Alan and Paul **Smolensky**. 1993. *Optimality Theory. Constraints in Generative Phonology*. Technical Report #2 of the Rutgers Center for Cognitive Science. Rutgers University.

Tahar, Ahmed. 1975. *La poésie populaire algérienne (malḥûn); rythme, mètre et formes*. Alger : Société National d'Edition et de Diffusion.

استعارات الحب في شعر الملحون: مقاربة معرفية

ذ. محمد اليملاحي *

قد لا يندهش معظم الناس عندما يكتشفون أن التصورات العاطفية، مثل الحب والغضب، تفهم بطريقة استعارية.

جورج لايكوف (1990)

قد تعبر العامية عن صور ومعان ومعتقدات ومدركات بصفة مبدعة خلاقة ومثرية، كما نجد في النصوص الرائعة للملحون أو الزجل أو الأمثال أو الحكي الشعبي.

عبد القادر الفاسي الفهري (2013)

يهدف هذا الموضوع لدراسة استعارات الحب في شعر الملحون، على ضوء المقاربة المعرفية للاستعارة كما تبلورت في بعض الأعمال المشهورة لجورج لايكوف ومارك جونسون وكذا في بعض تطبيقاتها العربية.

وتعد المقاربة المعرفية للاستعارة ثورة في مجال الدراسات اللسانية والبلاغية؛ إذ نقضت التصور الأرسطي التقليدي للاستعارة وامتداداته الغربية والعربية في القديم والحديث معا.

وقد كان للباحث الجاد الأستاذ عبد المجيد جحفة السبق في اطلاع القراء العرب على هذا التصور الجديد للاستعارة بفضل ترجمته الرائدة لكتاب: "الاستعارات التي نحيا بها" لجورج لايكوف ومارك جونسون[1].

---

* أستاذ باحث، المدرسة العليا للأساتذة، جامعة محمد الخامس، الرباط.

[1] صدرت عن دار توبقال في طبعتين: الأولى سنة 1996، والثانية سنة 2009، وأعتمد هنا على الطبعة الأولى.

وأتبعه، رفقة زميله الباحث عبد الإله سليم، بترجمة ثلاث مقالات تتصل بحرب الخليج، واختارا لها عنوان: "حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل"[2]، ثم ترجم بمفرده الكتاب الضخم: "الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي" لجورج لايكوف ومارك جونسون[3] مبرزا، في كل ذلك، عن كفاءة عالية في فهم اللغتين العربية والإنجليزية.

وقد نهت ترجمة الأستاذ جحفة الباحثين العرب لأهمية التصور الجديد للاستعارة، فظهرت، تباعا، أبحاث تقارب بعض المواضيع في اللغة العربية على ضوء التصور المذكور[4]، مدشنة بذلك "سبيل حوار عبر - ثقافي حول عدد من الموضوعات المتصلة بالمعرفة المتجسدة"[5] محققة بذلك الأمل الذي أعرب عنه مارك جونسون في تقديمه للترجمة العربية للكتاب المذكور، ومستدلة، ولو بطريقة غير مباشرة، على وجود بنيات المعنى والفكر المتجسدة التي تشترك فيها العربية مع الإنجليزية.

ويندرج هذا الموضوع، على قصره، ضمن البحوث السابقة متوخيا تحقيق نتيجتين:

- إثارة الانتباه إلى أهمية إعادة قراءة شعر الملحون على ضوء المقاربات اللسانية الحديثة، مع إيلاء العناية للغته على الخصوص، لما في ذلك من مردودية نظرية وتجريبية؛
- بيان خصوبة الطرح المعرفي للاستعارة في دراسة شعر الملحون، بعد أن أثبتت بعض الدراسات استجابة استعارات اللغة العربية لهذا التصور، ما يؤدي إلى إلغاء الفروق، من هذه الناحية، بين الشعرين العامي والفصيح، ما داما صادرين عن كائن واحد هو الإنسان.

وسنكتفي هنا بإيراد بعض المبادئ العامة لنظرية الاستعارة المعرفية لنركز لاحقا على نماذج من استعارات الملحون.

يختزل كتاب "الاستعارات التي نحيا بها" السالف الذكر أهم مبادئ الاستعارة التصورية، إذ من بين ما يستخلص من العنوان ما يلي:

---

[2] دار توبقال للنشر، البيضاء 2005.

[3] دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2016.

[4] سترد نماذج من ذلك في قائمة المراجع.

[5] مارك جونسون، مقدمة الترجمة العربية لكتاب الفلسفة في الجسد، ص: 6.

- أن الاستعارة ليست اختيارا لغويا يلجأ إليه متكلم اللغة متى شاء ويتركه متى شاء؛
- أن الاستعارة ضرورية في حياة الإنسان، لا تقل شأنا عن الماء والهواء، ومن ثم لا محيد للإنسان عنها مهما حاول ذلك؛
- أن جميع المتكلمين يستعملون الاستعارة لا فرق في ذلك بين متعلم وأمي، ولا بين طفل وبالغ؛
- أن الاستعارة ذات طبيعة تصورية تمكن الإنسان من تمثل أفضل للمفاهيم المجردة.

ويعتبر المعرفيون أن الاستعارة عملية ذهنية تمكن مستعمل اللغة من فهم ميدان تصوري ما (الهدف) بواسطة ميدان تصوري آخر (المصدر).

فإذا نظرنا مثلا في استعارة "وباء كرونا عدو" فإننا نتعامل مع "كرونا" باعتباره عدوا يهدد حياتنا ويقتل عددا من مواطنينا بفعل قوة فتكه، ما يستوجب محاربته بعدة وسائل.

ويعبر حاليا عن هذه الاستعارة التصورية (كرونا عدو) بتعابير لسانية مختلفة، لكنها تظل، مع ذلك، مرتبطة بالاستعارة الأم مثل:

- كرونا عدو لا يرى؛
- الانتصار في الحرب على كرونا يقتضي تعبئة شاملة؛
- الحجر الصحي أحد الأسلحة لمحاربة الوباء؛
- استشهاد بعض الأطباء والممرضين في الحرب ضد كرونا؛
- طلبت بعض الدول تزويدها بإمدادات طبية

ويلاحظ أن استعارة "كرونا عدو" أصبحت استعارة كونية بفعل انتشار الوباء، ما جعل البشرية مجتمعا واحدا كأنه يتكلم لغة واحدة.

وبما أن الحرب تقتضي وجود أسلحة وإمدادات، فقد أصبح الأطباء والممرضون جنودا لمحاربة الوباء، وأصبحت الكمامات والأدوية والأسرة... هي الذخيرة المستعملة في الحرب على الوباء، وتحولت معها المستشفيات المختصة الساحة التي تجري عليها المعارك ضد "كرونا"، والمتوفون بسبب الوباء قتلى والمتعافون منتصرين على الوباء، ولذلك

يغادرون المستشفيات رافعين شارة النصر وسط تصفيقات الهيئة الطبية التي تولت علاجهم[6].

وقد عزز هذا التصور انتشار الدبابات في بعض المدن العالمية، وسهر رجال السلطة بالمغرب على تطبيق الحجر الصحي بلباس ميداني، وانخرطت بعض المدن في عملية تجييش شاملة، رفع خلالها العلم المغربي وردد النشيد الوطني، وانتقلت وزارة الصحة من مرحلة "صد هجوم العدو "كرونا" إلى مرحلة البحث عن الوباء ومباغتته متحصنا داخل البؤر الأسرية والصناعية.

ومعلوم أن استعمال هذه الاستعارة يبعد استعارات أخرى...، لكنه لا يلغيها مثل "كرونا" وحش، "كرونا" لص... وفي حال استعمالها، سيغير تصور الوباء وينظر إليه من هذه الزاوية.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لاستعارات اللغة العادية، فما القول في استعارات اللغة الشعرية التي ساد الاعتقاد بأنها لغة خاصة ؟

بما أن النظرية المعرفية ترجع الاستعارة إلى الفكر لا اللغة، فإنها تعتبر أن القواعد التي تضبط استعمال التعابير الاستعارية واحدة في اللغتين معا، غير أنها تميز، مع ذلك، بين مستويين؛ الأول معروف باسم الاستعارات التواضعية، وهو أكثر تداولا بين العشائر اللغوية مثل استعارة الشمس والبدر للوجه الجميل والبحر للرجل الكريم كما هو شائع في الثقافة العربية. وقد رسخ النقد العربي القديم هذا المستوى حين اشترط في "عمود الشعر" مناسبة المستعار منه للمستعار له، ولذلك فهو لا يتطلب جهدا كبيرا في التأويل.

أما المستوى الثاني فيستدعي جهدا تأويليا كبيرا للربط بين موضوعات وأوضاع بعيدة عن المتناول، ومن هنا فإن "المبدع يعتمد على نفس الإمكانات الواردة لدى جميع الناس بخصوص آليات الربط بواسطة المشابهة، إلا أن ما يميزه هو قدرته الاستثنائية على خلق كثافة أقوى، فإذا كان الناس جميعا يدركون وينتجون بسهولة ترابطات مطردة في النسق كالربط بين الغبي والحمار، وبين الجمال والغزالة... الخ، فإن المبدع يستطيع

---

[6] ترجم الأستاذ عبد المجيد جحفة مقالا للطبيبة "أدينا وايز" تنتقد فيه الاستعارات العسكرية التي تصف تدخلات الأطباء في معالجة وباء كرونا لأنها تقوض الممارسة الطبية التي تختلف عن الممارسة العسكرية. نشر المقال في عدد أبريل 2020 ساينستفيك أمريكان Scientific American ووضعه الأستاذ جحفة على حسابه في موقع الفايسبوك، وأشكر الطالبة الباحثة خلود بناصر التي أطلعتني على الترجمة.

أن يكثف من قدرة الربط هاته فيربط، مثلا، بين الأسنة الزرقاء وأنياب الغول كما فعل امرؤ القيس فاستنكرت فعله الجماعة لعدم إدراكها طبيعة المشبه به"[7].

وعلى هذا الأساس فإن "الاستعارات الشعرية ليست غير توسيع وإعادة تشكيل وتركيب لهذه الاستعارات القاعدية التي يستعملها الناس، لذلك تبقى الاستعارة الشعرية مشدودة بذلك الحبل السري الذي يشدها إلى الاستعارة القاعدية التصورية"[8]، وهذا ما يجعلها قابلة للفهم.

- **الدراسات السابقة في الموضوع:**

ليست هناك، بحسب علمي، دراسة اهتمت بالمقاربة المعرفية للاستعارة في شعر الملحون، لأن جل ما أنجز في بلاغة هذا الشعر درس من زاوية البلاغة العربية القديمة؛ إذ اهتدى أغلب الباحثين في الموضوع بما قدمه الأستاذ الجراري في بحثه المبكر حول القصيدة[9].

وقد أفدت بدوري من بحث الأستاذ الجراري، كما أفدت كثيرا من بحث الأستاذ عبد الإله سليم حول موضوع: "الكونية والتباين في النماذج الثقافية: صورة الحب في الثقافة العربية"[10] الذي يعد في نظري أول بحث يدرس استعارات الحب في الشعر العربي الفصيح في القديم والحديث على ضوء النظرية المعرفية، غير أن المدونة الشعرية التي وظفها الباحث قد تبدو غير كافية وفي حاجة إلى التوسيع لتشمل متونا أخرى. ومع ذلك فإن فكرة الموضوع في حد ذاتها تستحق التنويه لريادتها وخصوبتها وإمكانية البناء عليها في أعمال أخرى، وهذا ما حاولت القيام به في هذا الموضوع كما سيلاحظ القارئ ذلك لاحقا.

تتوزع استعارت الحب في شعر الملحون على غرضين شعريين أولهما الربيعيات (وصف الربيع) وثانيهما العشاقيات (الغزل). وترد استعارات الحب في الربيعيات في موضعين:

---

[7] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص: 111، توبقال، البيضاء، 2001.

[8] محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص: 173، مكتبة علاء الدين صفاقس، تونس، 2009.

[9] مكتبة الطالب، الرباط، 1970.

[10] نشر ضمن أعمال: اللغة، المعرفة، السيمياء، التخطيط، والتربية، تكريما للأستاذ عبد القادر الفاسي الفهري، ص: 131، مطبعة كانا برينت، الرباط، 2014.

- الأول ربط جمال الطبيعة بجمال المحبوب، وجعل فصل الربيع مناسبة للحديث عن وصال المحبوب؛
- الثاني ربط الإحساس بالحب لدى الإنسان بمكونات الطبيعة نفسها التي تستحيل، بفعل ذلك، إلى عشاق ينعمون بالحب كما سنرى ذلك لاحقا، غير أن استعارات الحب في الربيعيات قليلة بالقياس إلى نظيراتها في العشاقيات، أما استعارات العشاقيات، فكثيرة نظرا لكثرة وطول قصائد هذا الغرض في شعر الملحون.

وتهيمن على الغرضين المذكورين أربع استعارات كبرى هي:

- استعارة الطبيعة - إنسان في الربيعيات؛
- استعارة الحب - نار في العشاقيات؛
- استعارة الحب - مرض في العشاقيات؛
- استعارة الحب - بحر في العشاقيات.

1. استعارة الطبيعة – إنسان:

سنتوقف هنا عند التقابل المفهومي بين مجال الإنسان بما يميزه عن الكائنات الأخرى من عقل ونطق وغيرهما ومجال الطبيعة بما فيه من مكونات من سماء وجبال ووديان وبحار ونباتات، وقد استثمر شاعر الملحون مجال الإنسان في تشكيل مفهوم الطبيعة ممثلة في فصل الربيع، فقابل جزئيا بين المجالين: المصدر (إنسان) والهدف (فصل الربيع)، كما يتبين ذلك من خلال قصيدة الشيخ الجيلالي امتيرد "الربيع"[11]

سـعد السعـود تخبـر بخبـاره عامنا عام البركة والهنا وعام الخير

من بركة النبي صلى الله على باهي الصورة

أيا سيدي من بعد موتها حياها بعوارض المطار اسقاها

سبحان ذا الثنى والعظمة والجود

أيا سيدي المطار كبعل يتباها والأرض ضمته في احشاها

بمحاسنه ابديعة الجمال تسود

أيا سيدي في انهار ضمها واسقاها منه احملت فوق افضاها

ووضعت السرود دكورة وغيود

[11] ديوان الشيخ الجبلالي امتيرد، ص: 65، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2008.

يلاحظ أن الشاعر اختار تفعيل سمة عاطفة الحب التي تجمع بين الذكر والأنثى عند الإنسان وما يصاحبها من طقوس تنتهي بحمل الأنثى ووضعها، فأصبحت الطبيعة، تبعا لذلك، تمارس نفس الطقوس؛ إذ هوى المطر من السماء بفعل عشقه للأرض فضمها إليه بحنو إلى أن استقر ماؤه بأحشائها فحملت ثم وضعت زهورا وورودا مختلفة الألوان.

وهكذا وظف الشاعر سمة الخصوبة البشرية وعممها على الطبيعة بنفس الطقوس التي تتم بها عند الإنسان، مستبعدا بذلك سمات إنسانية أخرى كالعقل والنطق والأخلاق...

السؤال الذي يطرح الآن هو لماذا ركز الشاعر على هذه السمة (الخصوبة) دون غيرها من السمات ؟ يعود ذلك إلى الخيال الخلاق الذي مكن الشاعر من إسقاط ما هو بشري على ما هو طبيعي خاصة وأن الإنسان جزء من الطبيعة نفسها؛ فربط بذلك علاقة عاطفية بين المطر (مذكر) والأرض (مؤنث) وبين ماء الرجل وماء المطر، فحملت الأرض من المطر ثم وضعت ولدانا كغيرها من إناث البشر، كما يتضح ذلك من خلال ما يلي:

- المطر ⟵ الذكر البالغ القادر على الإنجاب
- الأرض ⟵ الأنثى البالغة القادرة على الحمل والإنجاب
- استقرار المطر بالأرض يؤدي إلى الإنبات والإزهار ⟵ استقرار ماء الذكر برحم الأنثى يؤدي إلى الحمل والوضع.

ولأجل بيان قوة الخيال الخلاق لدى الشاعر امتيرد، سنقارن استعاراته السابقة بما ورد عند بعض الشعراء الذين عاشوا قبله وبعده. من بين أولئك الشعراء الشيخ عبد العزيز المغراوي (عاش في القرن الحادي عشر الهجري)؛ إذ ورد بإحدى ربيعياته:

والشجار في ابساطات أرياضنا عرايس باللقاح اختلفت من كل انزاهار

وإلى يهب اصباها تفتح اثغار الأزهار بالنسيم تتمايح الأغصان كالسكار[12]

[12] ديوان الشيخ عبد العزيز المغراوي، ص: 258، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2008.

وقوله في أخرى:

اصبحت الدنيا فوق ابساطها البديع كصباح اعروسة من غاية الغوالي

كعروسة قدمت لعريسها لمعظم بارزة محلية مرفوعة لحجاب[13]

وبالرغم من أن الشاعر اعتمد التشبيه لنقل تصوره لفصل الربيع، فإنه صور الأرض في هذا الفصل عروسا زفت لعريسها في أجمل الحلل بعد أن تلقحت النباتات فيما بينها، وهذا هو المعنى الذي طوره الشيخ امتيرد لاحقا عن طريق رفع اللقاح إلى مستوى العلاقة الجنسية بين المطر والأرض.

كما سار على نفس المنوال الشيخ إدريس بن علي السناني المعروف بالحنش (عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر)؛ حيث قال في إحدى ربيعياته:

وهو يا سدي فصل الربيع جر ديوله فوق الابطاح

واقبل كهمام في قبة خضرة امطرزة بكفوف القدرة

واتشوف الأرض حين فاح اشداها كن بنت لاح اياها

لابسة ثوب من الجنة وتاجها ناسب ذاك الزين واللباس

فوق ازرابي من الأزهار اتراها سرح الابصار معاها[14]

كما كانت بعض معاني قصيدة الشيخ أحمد الغرابلي (عاش أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين) أقرب إلى ما ورد عند الشيخ امتيرد ولعله قد نقل ذلك كما يتضح من قوله:

واحياها بعد موتها محي الأموات مثل اعروسة حكيت لبعلها راحت

ونضموا بالسرور في ابساط الفرجات حياها بالوصال رقات وراقت

حملت منه بقدرة الحي الوارت

بعدما حملت وضعت فصل الربيع سلطان أميرا سعد به اكرمنا الكريم راح[15]

---

[13] نفسه: ص: 263– 264.

[14] ديوان الشيخ إدريس بن علي السناني، ص: 399، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2012.

[15] ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، ص: 143، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2012.

إذ شبهت الأرض في فصل الربيع بعروس زفت إلى عريسها فحملت منه ووضعت مولودا جميلا هو فصل الربيع.

وتستدعي هذه المعاني مجتمعة الأبيات المشهورة للبحتري في وصف قدوم فصل الربيع:

أتاك الربيع الطلق يحتال ضاحكا ... من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقد نبه النوروز في غلس الدجى ... أوائل ورد كن بالأمس نوما

يفتقها برد الندى فكأنه ... يبث حديثا كان أمس مكتما

ومن شجر رد الربيع لباسه ... عليه كما نشرت وشيا منمنما

أحل، فأبدى للعيون بشاشة ... وكان قذى للعين إذ كان محرما

ورق نسيم الريح حتى حسبته ... يجيئ بأنفاس الأحبة نعما[16]

قد تبدو معاني الأبيات بعيدة عن المعاني السابقة خاصة إذا حللناها بطريقة تقليدية تكتفي بملاحظة تشخيص الشاعر لفصل الربيع في هيأة رجل أقبل ضاحكا مسرورا منتشيا بجماله حتى كاد أن يتكلم تعبيرا عن ذلك فأيقظ الورد من سباتها ورد للأشجار أغصانها وأوراقها فبدت جميلة بعد أن كانت جرداء عارية تمجها العين كما رق نسيم الريح وكأنه يحمل أنفاس الأحبة.

وهناك إمكانية قراءة أخرى تقرب بين صورة البحتري وصورة الشيخ امتيرد؛ لأن لها عند الشاعرين مدلولا جنسيا.

وإذا كان المدلول الجنسي عند الشيخ امتيرد واضحا لا يحتاج إلى بيان، فإنه، بالنسبة للبحتري، يحتاج إلى استدلال.

إن مدخل إدراك البعد الجنسي في أبيات البحتري هو توظيف غرض الغزل في وصف الربيع، كما هو الحال بالنسبة للشيخ امتيرد، فأصبحنا أمام محبوبين ينعمان بالوصال. وإن كانا ينتميان لا إلى البشر بل إلى عناصر الطبيعة نفسها؛ فالمطر والأرض، في

---

[16] ديوان البحتري ج4، ص: 2090 – 2091 تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1963.

قصيدة امتيرد يتبادلان العشق، فتثمر علاقتهما الأزهار والورود ومختلف النباتات في حين أن العاشق في نص البحتري هو فصل الربيع نفسه، أما المحبوبة فهي الورود والأشجار.

يأتي فصل الربيع الورود ليلا لينبهها إلى حلول موسم الخصوبة ويأخذ في فتق أكمامها بواسطة برد الندى، لكنها، خلافا للأرض تبدي تمنعا شديدا كما يدل على ذلك تشديد عين الفعل (يفتق) الدال على التكثير والمبالغة، وتستمر عملية الفتق على ما فيها من مشقة للطرفين إلى أن تنفتح الورود ويسري ماء البرد في جذورها فتبدو أكثر جمالا.

ويلاحظ أن الشاعر وظف الفعل "فتق" الذي يدل أحد معانيه على مدلول جنسي[17]. ويرجح هذا التأويل تشبيه الشاعر لعملية الفتق ببث حديث كان قبل "مكتما" بدل "محرما" وهو المقصود. صحيح أن العلاقة بين المشبه والمشبه به بعيدة، لكنها ستبدو قريبة إذا أدركنا أن المقصود بالحديث هنا هو حديث الوصال وما يترتب عنه من فعل في زمن لا يمكن الجهر به خارج موسم الخصوبة (فصل الربيع)، لكنه أصبح حلالا في هذا الموسم الذي خرجت فيه الطبيعة من الإحرام الذي يقتضي، كما هو معلوم، الامتناع عما منعه الشرع من لبس مخيط الثوب والنكاح والتطيب...

ويستخلص من هذا أن البحتري قرب فصل الربيع إلى المتلقي عن طريق مجال معيش وما يؤطره من قيود شرعية (الحلال، الحرام).

وإذا سلمنا باشتراك نصي البحتري وامتيرد في الدلالة الجنسية، فإننا نسلم، لا محالة باختلاف المبنى الذي عبر به كل منهما عن ذلك، إذ اختار امتيرد العبارة الصريحة الواضحة المباشرة التي لا تحتمل التأويل ولا الجهد في فهمها، في حين اختار البحتري الإشارة فدفع القارئ، بذلك، إلى إعمال النظر والحيلة للظفر بما سكت عنه الشاعر، ويعود السبب الأول في هذا السلوك اللغوي عند الشاعرين إلى مستواهما الثقافي؛ فقد كان الشيخ امتيرد رجلا أميا؛ ولذلك اختار التعبير المباشر لأنه لا يعرف غيره، أما البحتري فقد كان شاعرا كبيرا خبر اللغة العربية وإيحاءاتها. ولذلك اختار التعبير بالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وهذا هو تصوره للصناعة الشعرية، كما في قوله:

والشعر لمح تكفي إشارته ... وليس بالهذر طولت خطبه[18]

---

[17] ينظر لسان العرب لابن منظور، مادة "فتق".

[18] ديوانه (م.س) ج1، ص: 209.

وقوله أيضا في معاني شعره:

حـــزن مســـتعمل الكـــلام اختيـــارا وتجنـــــبن ظلمـــــة التعقيـــــد

وركـــبن اللفـــظ القريـــب فـــأدرك ن بـــه غايـــة المـــراد البعيـــد[19]

أما السبب الثاني، وهو مترتب عن الأول، فيعود إلى متلقي الشاعرين؛ فهو بالنسة للشاعر امتيرد، من عامة الناس غير المتعلمين في حين أن الأمر ليس كذلك بالنسبة للبحتري.

ويمكن التماس أصول تلك المعاني في القرآن الكريم الذي عبر عنها باستحياء في بعض السور مثل قوله تعالى: ﴿**إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ**﴾ (يونس، 24).

وبالرغم من أن سياق الآية ودلالتها يختلفان عن سياق ودلالة استعارات الشواهد الشعرية السابقة، فإنهما يوظفان نفس المكونات: الماء، النبات، زينة الأرض وزخرفها...، ولهذا فسر الزمخشري الآية بقوله: "أخذت الأرض زخرفها وازينت كلام فصيح، جعلت الأرض آخذة زخرفها على التمثيل بالعروس؛ إذ أخذت الثياب الفاخرة من كل لون فاكتستها وتزينت بغيرها من ألوان الزينة"[20]، كما ورد في نفس المعنى قوله تعالى ﴿**وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ**﴾ (الحج، 5)،

وقد فسر الزمخشري الآية بقوله "الهامدة الميتة اليابسة... اهتزت وربت تحركت بالنبات وانتفخت، وقرئ وربأت: أي ارتفعت، البهيج: الحسن السار للناظر إليه"[21]، وفي هذا المعنى قوله تعالى في سورة الأعراف الآية 57، ﴿**حَتَّىٰ إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ**﴾. ويلاحظ أن ربط الزمخشري لزينة الأرض واهتزازها وربوها بالانتفاخ والعلو قد يدفع بذهن المتلقي إلى ربط ذلك بما ورد عند الشيخ امتيرد، لأن العروس تزين لتزف إلى العريس، وانتفاخ الأرض وعلوها يحيل على الحمل. وبالفعل فقد وضعت الأرض في قصيدة امتيرد زهورا من كل صنف، لكن المتلقي

---

[19] نفسه، ص: 637.

[20] الكشاف، ج2، ص: 233، طهران (د.ت).

[21] نفسه، ج3، ص: 6.

سيندهش حقا للتناص الحاصل بين قول الشاعر "ووضعت السرور دكورة وغيود" وبين قوله تعالى "وأنبتت من كل زوج بهيج" علما بأن الشاعر كان أميا.

وقريب من هذا قوله تعالى: ﴿نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّىٰ شِئْتُمْ﴾(البقرة، 223) وفسر الزمخشري الآية بقوله: "مواضع حرث لكم، وهذا مجاز، شبههن بالمحارث تشبيها بما يلقى في أرحامهن من النطف التي منها النسل بالبذور..."[22].

يستفاد مما سبق أن التعبير عن علاقة ثنائية السماء والأرض يتم من خلال الاستعارات العاطفية التي تميز علاقة الذكر بالأنثى عند الإنسان، لا فرق في ذلك بين لغة عليا وأخرى اعتبرت دون ذلك. ويتراوح ذلك التعبير بين الإيحاء كما في لغة القرآن وبين الضمني كما في لغة الشعر وبين الصريح كما في لغة الملحون.

2. استعارة الحب – نار:

للنار طاقة توليدية كبيرة لإبداع دلالات معجمية وتراكيب دلالية جديدة سواء للتعبير عن المجردات أو المحسوسات، ويعود ذلك إلى الدور الهام لهذا العنصر في حياة الإنسان قديما وحديثا؛ إذ اتخذه للعبادة والطبخ والعلاج والعقاب. ومن ثم اتسعت دلالته للتعبير عن معان أخرى.

ومن بين تلك المعاني استعارة "الحب - نار" التي كادت أن تصبح استعارة كونية. وقد عرض الباحث المغربي عبد الإله سليم في بحثه المشار إليه لهذه الاستعارة؛ حيث استدل على وجود "ثلاث استعارات كبرى تبنين الحب في النموذج الثقافي العربي لهذا الموضوع المجرد؛ وهي: الحب داء، والحب محتوى مضمر في الجسد، والحب نار"[23]، ولاحظ سليم أن استعارة الحب نار قل استعمالها بدءا من الشاعر عمر بن أبي ربيعة وانتهاء بالشعراء العرب المعاصرين لكنها تحضر في الإنجليزية وتنظيرات العلماء المعرفيين.

ويلاحظ أن استعارة الحب – نار تحضر بكثافة مثيرة للانتباه في شعر الملحون، ولعلها تفوق نظيراتها بالشعر الفصيح قديما وحديثا؛ ما يشجع على افتراض أنها أكثر استعارات الحب في ذلك الشعر.

واستدعى تعبير الشاعر عن الحب بالنار توظيف معجم يحيل عليها مثل: الطبخ، الجمر، الاشتعال، الذوبان، الاصطلاء، الزند، الإطفاء، الشي، الكي، الحرق، الإيقاد،

---

[22] نفسه، ج1، ص: 362.

[23] م.س، ص: 362.

اللظى، اللهيب... وقد عبر شعراء الملحون عن هذه الاستعارة بأساليب مختلفة تشترك في ربط مجال النار بمجال الحب، بحيث يصبح الأول وسيلة لفهم الثاني.

وبما أن القلب هو مصدر الشعور بالحب في الثقافة العربية، فقد كان هو العضو المستهدف بنار الحب؛ إذ يسومه المحبوب سوء العذاب، تارة بإضرام النار فيه، كما في قول عبد العزيز المغراوي:

كيف لا انصيح النار النار من حبها دايم في قلبي شعاله[24]

أو بتقليبه على الجمر في قوله:

قلبي على الجمر مصلي بجفاك يا غايت أملي...[25]

أو بتعريضه للكي، كما في قول الشيخ امتيرد:

آه اعلى من كوى وقلبه مجروح كما اكويت وكايدت اجراحي[26]

وقد استمد شعراء الملحون هذه الاستعمالات من المجالات الاجتماعية التي تستخدم فيها النار لأجل نقل معاناتهم إلى القارئ.

وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى المبالغة في معاناته، إذ يصبح البحر على اتساعه وكثرة مائه وتوالي أمواجه غير كاف لإطفاء نار الحب المشتعلة في أحشاء الشيخ امتيرد:

كيف نعمل واش المعمول في احشايا أناس شعلت ناره

شلا ايطيك يطفي البحر لو كسم موجاته[27]

وقد وسع الشيخ أحمد الغرابلي هذا المعنى بقوله:

مهما تهيج نار لهيبه ما تنطفى بسبع بحور[28]

ويستدعي هذا المعنى قوله سبحانه وتعالى ﴿قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي﴾ (الكهف 109).

---

[24] م.س، ص: 279.
[25] م.س، ص: 287، وينظر أيضا الصفحة 269.
[26] م.س، ص: 141، وينظر أيضا الصفحة 171، 105.
[27] م.س، ص: 105.
[28] م.س، ص: 172.

وقد تجاوزت المبالغة هذا المستوى لترقى إلى درجة عالية من التخييل كما في قول الشيخ المغراوي:

كـــل نهـــار اجمـــار الغـــرام متـــدركا لـو شـعلت سـاعة في جبـل عـالي يـدوب[29]

كما قال الشيخ أحمد الغرابلي في نفس المعنى:

الفـراق لـو انـزل على الجبـال ايردهـا وغبـــار بضـــاه تـــنحطم الأشـجار[30]

وقوله أيضا:

لـو اشكيت بنار هوايا على جبل عـاتي ويصـــــغى لحـــــــر زفـــــــراتي[31]

إيعود صفوانه غبرة لـو إيكون مصموت

كما قال في نفس المعنى الشيخ السناني:

وهو ياسيدي الفراق لو انزل عن رضوة لوكان راب[32]

ويطرد هذا المعنى لدى شعراء آخرين، وقد استعمل الشاعر العربي فرعان التميمي هذا المعنى في قوله:

وإنـــي لـــداع دعـــوة لـــو دعوتهـــا علـى جبـل الريـان لانقـض جانبـه[33]

وليس من المستبعد أن يكون شعراء الملحون قد أفادوا في هذا المعنى من قوله تعالى: ﴿لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾ (الحشر 21) وقوله تعالى في سورة إبراهيم الآية 46 ﴿وَإِن كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الْجِبَالُ﴾.

ومن المرجح أن شعراء الملحون لم يعرفوا في حياتهم ذلك العذاب الأليم جراء حبهم لنساء تعددت أسماؤهن، ولا عاشوا جميع المغامرات الغرامية، ولا خالطوا جميع النسوة كما تحكي أشعارهم، فكل ذلك ضروب من الخيال ألفوا بينها التعبير عن

---

[29] م.س، ص: 271.

[30] م.س، ص: 172.

[31] م.س، ص: 182.

[32] ديوانه، ص: 180، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2012.

[33] أورده فخر الدين قباوة في "إعراب الجمل وأشباه الجمل"، ص: 240، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981.

أشواقهم العالية، فلما استحالت أشعارا، أصبحت حقيقة يتضافر فيها الواقع بالخيال، متبعين في ذلك أسلافهم من الشعراء العرب القدماء الذين كان بعض الشيوخ على علم بأخبارهم وأشعارهم، كما يظهر ذلك من خلال قول الشيخ الغرابلي:

بحر لغرام ما ينفع في الجوجه لدخله كدار أمـــا ضـــيع مـــن أعمـــار

وفنات بين جهد أماجه عشاق اخبارهم مدكور

تمثيل قيس والنابغة واخرين قبلهم في الكتوب خـــلاوه قـــولهم مكتـــوب

واشحال بعدهم من عشاق ألا نعدهم بحساب

فيهم من اسهر غيهابه نواح والدمع مسكوب وتشـــوف حالتـــه لقلـــوب

والبعض من تمحانه والبعض صابر (اللوصاب)[34]

كما استحضر الشيخ امتيرد شخصية قيس بن الملوح في قصيدته الرائعة "البحر" التي مطلعها:

الهوى بحره ما إيله انهاية في وصاف حـتى عاشـق بـه مـا اطمـح[35]

وخصص الأبيات الثمانية الموالية لقيس بن الملوح وصف خلالها أخبار معاناته لعشق ليلى مما هو متداول معروف.

ويستفاد من هذا أن شعراء الملحون كانوا يعتبرون غزلهم امتدادا للغزل العربي القديم، لأنهم كانوا جميعا يستمدون معانيهم من مجال تداولي واحد، ويقصد به "جملة المبادئ اللغوية والعقدية والمعرفية التي يتبعها كافة أفرادها، سواء أوعوا بذلك أم لم يعوا، مستثمرين لها في إنشاء أقوالهم وإتيان أفعالهم"[36].

3. استعارة الحب – مرض:

تقوم هذه الاستعارة على إسقاط بنية الجسم البشري وما يعتريه من أمراض على الحب، فيصبح أحد الأمراض التي تصيب الإنسان، غير أنه يصيب فئة معينة من الناس

---

[34] م.س، ص: 172.

[35] م.س، ص: 191.

[36] طه عبد الرحمان، فقه الفلسفة،ج2، ص: 98، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 1999.

هم العشاق والذكور منهم على الخصوص. وقد نقل شاعر الملحون أعراض المرض (المصدر) إلى مرض الحب (الهدف)، موصلا بذلك بين المجالين، فبدا مريض الحب مريضا حقيقيا لظهور نفس أعراض المرض على جسده من شحوب ونحول وهزال، كما يصف ذلك الشيخ امتيرد:

شوف لوني يقطع حال الشكوك بسقام إغطه باح وافشى سري واقوا ابتعبه واشطاطي[37]

ساقم ناحل ساخف العضا من تمكين ما رامه في الداوية اربع[38]

كما ابتلي العاشق في شعر امتيرد بمجموعة من العاهات كالصمم والبكم والعمى، كما في قوله:

مولاه اخريص باللسان وعمى من بصر زيزون الهرش ما إليه اسمع[39]

وإلى جانب الأعراض الجسمية يعاني العاشق من أعراض نفسية كما كان الحال عليه عند بعض الشعراء العرب القدماء، يقول امتيرد في وصف العاشق:

ترى كالمهبول توجده هايم عن تجياحه ما يقرب من حيها اجمع

تراه بلا أوقات ما يفقه دجاه من اصباحه ترى ليه يضيق الوسع[40]

وبما أنه لكل داء دواء، فإن مرض العشق بكل أصنافه وتجلياته ليس له سوى دواء واحد لا غير هو وصال المحبوب، لأنه أصل الداء كما يقول الشيخ امتيرد:

الوصال دواء وما يداويه امداوي راحة واعلاج للخلاق المضرورة

تجرح واتداوي من اضحى بليعاته كاوي واتجدد ليعة الجراح المعكورة[41]

وفي هذا المعنى يقول إدريس بن علي السناني:

مالجيني برضاك أروح راحتي حبيبة
دون عطفك ما كان اطبيب[42]

---

[37] الديوان، ص189.
[38] م.س، ص: 192.
[39] م.س، ص: 191.
[40] م.س، ص: 192.
[41] م.س، ص: 159.

ويستمر حضور هذا المعنى في الشعر العربي المعاصر كما في قصيدة "رسالة من تحت الماء"لنزار قباني إذ يقول:

إن كنت حبيبي ساعدني كي أرحل عنك
أو كنت طبيبي ساعدني كي أشفى منك[43]

4. استعارة الحب – بحر:

وإلى جانب الاستعارتين السالفتين وما تفرع عن كل منهما من استعارات، نجد الاستعارة التصورية "الحب – بحر" تتردد على ألسنة بعض شعراء الملحون، وخاصة الجيلالي امتيرد الذي خصها بقصيدة مستقلة عنوانها "البحر".

ويحظى البحر بأهمية خاصة في الثقافة العربية قديما وحديثا؛ إذ وظف في كثير من أغراض الشعر العربي القديم وخاصة المدح والرثاء والفخر للدلالة على الكرم والعطاء وغزارة العلم، كما تكرر وروده في القرآن الكريم في مناسبات عدة.

أما في الأدب الحديث، فقد تراكمت أعمال كثيرة تهتم بالبحر، ما أدى إلى ظهور مصطلح "أدب البحر"[44]. وقد ارتبط البحر في شعر الملحون بالأهوال والتقلبات المؤدية إلى الغرق والهلاك، وهذا هو الجانب الذي يفعله شاعر الملحون في التعبير عن الحب لأنه هو الذي يعكس تصوره لهذا الأحساس، حيث قابل تصوريا بين حالة البحر (العمق، التقلب، الهيجان، انعدام الأمن...) وهي محسوسة مألوفة، وحالة الحب المجردة، ولهذا نجد كلمات مثل: أمواج، رياح، غرق، قرصان، قلاع، صاري... كما في قول الشيخ امتيرد:

أداخل بحر الهوى ارجع لا تجليك ارياحه وايغطـــوك افراتنـــه اصـــدع
بســواحق واغيــام واســحاب ورعــده والمطـــر الهـــتان ينهمـــع
الهـوى بحـره مـا إيلـه انهايـة في أوصـاف حتـــى عـــاشق بـــه مـــا اطمـــع
أمـا مـن قرصـان سـار فوقـه مـن تشـتات مـــا نفعـــه صـــاري ولا اقـــلاع[45]

---

[42] الديوان، ص: 174 – 175، وانظر أيضا ص: 182، وانظر أيضا ديوان المسفيوي الدمناتي، ص: 353.
[43] يؤدي مقاطع من القصيدة المطرب الراحل عبد الحليم حافظ.
[44] من بين الأدباء الذين اهتموا بالبحر في أعمالهم الروائي السوري الراحل "حنا مينة".
[45] الديوان، ص: 191، انظر أيضا ديوان المسفيوي الدمناتي، ص: 377، 389، 419، 428، 439، 467، 587.

ويركز الشاعر هنا على سمة عمق البحر ويصل بين القرصان الذي صرعه البحر رغم ما يتوفر عليه من مقومات (الصاري، القلاع) وبين العاشق الذي يدخل تجربة ركوب بحر الهوى لينتهي به المآل إلى الموت. ولهذا يحذر كل من يروم دخول بحر الهوى، فيقابل بين غيومه وسحابه ورعده وأمطاره وبين ما يصيب العاشق جراء هجر المحبوب. ويتردد هذا المعنى في قصيدة نزار قباني السالفة الذكر؛ إذ يقول:

لو أني أعرف أن الحب خطير جدا ما أحببت
لو أني أعرف أن البحر عميق جدا ما أبحرت

...

إن كنت قويا أخرجني من هذا اليم

فأنا لا أعرف فن العوم

ويلاحظ القارئ هنا أن معاناة العاشق عند شاعر الملحون أقوى من معاناته عند نزار قباني. ولمزيد من التوضيح نقترح النظر إلى استعارة تصورية أخرى هي "العلم - بحر"؛ إذ غيب الجانب الذي استثمره شاعر الملحون في التعبير عن الحب، فنسخ العلم سماته الإيجابية (البحر): الكثرة، العمق، الخيرات والمنافع للدلالة على أن العلم لا حدود له، فأصبح الغارق في بحر العلم "حيا يرزق" و"الغارق في بحر الحب ميتا"، وركوب بحر العلم مصدر لذة ومتعة، بينما ركوب بحر الحب متعب شاق وقد يؤدي إلى الهلاك.

ويعود اختلاف الاستعارتين إلى زاوية النظر إلى البحر؛ إذ تنتمي كل منهما إلى أسلوبين مختلفين للتفكير؛ ومن ثم فإن إدراكهما وفهمهما للبحر يكون مختلفا بالضرورة.

يتضح مما سلف أن الحب يبنين من خلال عدة استعارات داخل اللغة الواحدة، وتتعدد هذه الاستعارات وتختلف تبعا لتعدد واختلاف اللغات لدرجة لا يمكن معها تصور الحب بمعزل عن الاستعارات التي تبنينه لأن "استعارات الحب تكون بشكل دال تصورنا للحب، تصور تصورا للحب بدون قوة فيزيائية - أي بدون انجذاب، وكهرباء، ومغناطيس - وبدون اتحاد، أو جنون، أو مرض، أو سحر، أو اعتناء، أو رحلات، أو قرب، أو سخونة، أو منح للذات. اترك هذه الطرق الاستعارية في تصور الحب، ولن تعثر بعد ذلك على تصور الحب ككل. ما سيتبقى هو الهيكل الحرفي تقريبا: محب، محبوب، وأحاسيس حب، وعلاقة لها بداية ونهاية. بدون الاستعارات التصورية التواضعية للحب، لا يتبقى لنا سوى الهيكل، المجرد من كل ما يصنع غنى التصور. لو كان الناس قد أجبروا، بكيفية من الكيفيات، على التحدث عن الحب والتفكير فيه باستخدام هذا القليل الحرفي، فإن معظم ما فكر فيه وما قيل حول الحب على مر العصور لم يكن

ليوجد، بدون هذه الاستعارات التواضعية، سيكون من المستحيل افتراضيا أن نفكر بصدد الحب أو نتحدث عنه. فجل الشعر المرتبط بالحب في تقليدنا ليس سوى تطوير وتوسيع لهذه الاستعارات التصورية"[46].

وقد أوردت هذا الاستشهاد رغم طوله لكفايته التفسيرية وبيان أهمية الاستعارة وضرورتها في التعبير عن عاطفة الحب، إذ بدونها سيبدو الحب خاليا من المعنى، فقيرا، لا تحكمه سوى الرغبة الجنسية لا غير، ما يؤدي إلى تحجر اللغة وفقر معجمها العاطفي وستصبح اللغة أشبه بحالة أبكم يريد التعبير عن حبه، فلا تسعفه الإشارات والانفعالات في نقل ذلك الشعور، فيظل ناقصا، ولنا أن نتصور، في المقابل، جرد استعارات الحب في اللغات الإنسانية أو على الأقل الأكثر استعمالا في العالم، إذ سنحصل على ثروة لغوية هائلة تكشف عن غنى العقل البشري الذي تحكمه مبادئ عامة واحدة في إبداع الاستعارات، لكنه يختلف مع ذلك في الربط بين المواضيع.

ولعله من المفيد المقارنة بين استعارات الحب التي درسناها سابقا في شعر الملحون وبين استعارة الحب رحلة التي يوردها لايكوف وجونسون. واضح أن هذه الاستعارات تأتلف في كونها تصور مجال الحب المجرد بواسطة مجال آخر مادي معيش (النار، المرض، البحر بالنسبة للملحون والرحلة بالنسبة للغة الإنجليزية)، لكنها تختلف في مصدر الربط. فبم يمكن تفسير ذلك ؟

من المرجح أن ذلك يعود إلى أصول ثقافية تحدد أسلوب تمثل وتفاعل المتكلم مع محيطه الحضاري، إذ ترسخت في ذهن المتكلم العربي صورة النار وآثارها من خلال مشاهد معيشة أو محكية (مشاهد القيامة في القرآن مثلا)، كما يلاحظ أثر المرض الذي يودي بحياة الإنسان قديما وحديثا، وخاصة في البلدان التي تضعف فيها وسائل التطبيب، أما البحر، فقد أثار دهشة الإنسان بفعل عمقه واتساعه وتنوع مخلوقاته، فارتبط في التمثل العربي القديم بالمجهول، ولذلك ظل ركوب البحر دوما محفوفا بالمخاطر.

ولشدة وطأة هذه المجالات في التمثل العربي نقلها الشعراء للتعبير عن مجالات أخرى مجردة، وخاصة الحب ليميلوا نحوهم القراء سواء كانوا صادقين أو كاذبين، وساهم الشعر، من هذه الناحية، بدور أساسي في تشكيل نظرة الإنسان العربي إلى الكون عن طريق ترسيخ مجموعة من القيم والصور.

---

[46] الفلسفة في الجسد، (م.س)، ص: 121.

في مقابل هذه الصورة نجد استعارة الحب رحلة تقوم على "سيناريو استعاري: العاشقان مسافران في رحلة، وينظر إلى الأهداف المشتركة بينهما في الحياة على أنها الوجهة التي سيتم الوصول إليها، هذا التصور مبني من خلال علاقتهما بسيارتهما؛ إذ أنها تمكنهما من تحقيق الأهداف المشتركة معا، وتعتبر العلاقة محققة طالما تسمح لهما بالتقدم نحو أهدافهم المشتركة، والرحلة ليست سهلة، هناك عوائق وأماكن (مفترق الطرق) سيتخذ فيها القرار بخصوص الاتجاه الذي سيتم اتباعه وما إذا كانا سيستمران في السفر معا"[47].

ويستفاد من هذه الاستعارة وجود تكافؤ بين عشيقين ألفت بينهما وحدة الأهداف، فسعيا معا في رحلة لأجل تحقيقها، فأصبح العاشقان بذلك، يتوافقان مع المسافرين، وعلاقة الحب التي تجمع بينهما تتوافق مع وسيلة النقل (سيارة، حافلة...) وأهدافهما المشتركة (بناء أسرة، استقرار عاطفي...) تتوافق مع الوجهة المقصودة في الرحلة، كما أن الصعوبات التي تعترض علاقة العشيقين تتوافق وعوائق السفر.

أما السيناريو الاستعاري في النماذج الشعرية المذكورة، فتصور عاشقا بمفرده يصلى نار الحب تارة ويعاني من مرض العشق الذي يفني صحته البدنية والعقلية تارة، ويصارع موج بحر الغرام تارة أخرى، فلا وجود للأهداف هنا؛ لأن المعشوق في ثقافتنا هو مصدر العذاب؛ إذ له سلطة يستمدها من جماله، لكنها سلطة ظالمة جائرة، ولذلك يرفع العاشق أمره للقضاء لإنصافه، لكن دون جدوى، فيرضى بالعيش عبدا مطيعا لمعشوقه.

هل يمكن اعتبار سلطة المحبوب أحد تجليات السلطة السياسية، وظلم المعشوق امتداد لظلم الحاكم، وخضوع العاشق امتداد لخضوع الفرد أو المواطن، ومن ثم نجد أنفسنا أمام استعارة أخرى هي الحب سلطة جائرة.

إن مثل هذه الأسئلة تحتاج لمزيد من الحفر في تصور السلطة في التمثل العربي وامتداداتها في مجالات أخرى بعيدة عن السياسة مثل الأسرة والتربية والتعليم وغيرهما.

وكيفما كان الحال، فإنه "عندما لا يشترك الناس... نفس الثقافة ونفس المعرفة ونفس القيم ونفس المسلمات، فإن الفهم المتبادل يكون صعبا. إن هذا الفهم يكون ممكنا من خلال التفاوض بشأن المعنى. ولكي تتفاوض مع أحدهم بشأن المعنى عليك أن

---

[47] جورج لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، ترجمة محمد الأمين مومين، ص: 20، نشر ضمن أعمال الاستعارة والمعرفة، إعداد خليد برادة وعبد المجيد جحفة، منشورات المختبرات، كلية الآداب ابن مسيك، البيضاء، 2011.

تعي الاختلافات في الخلفيات وتحترمها، وتعلم متى تكون تلك الاختلافات مهمة. وتحتاج إلى ما يكفي من التنوع الثقافي والتجربة الشخصية كي تعي بوجود رؤى مختلفة للعالم، وتعرف ما هي طبيعتها المحتملة. تحتاج كذلك، إلى الصبر، وإلى نوع من المرونة في رؤيتك للعالم، وتفهم للأخطاء، وموهبة في إيجاد الاستعارة المناسبة لكي توصل الأجزاء الواردة في التجارب غير المشتركة، أو لتسلط الضوء على التجارب المشتركة فيما تقلل من أهمية تجارب أخرى. إن الخيال الاستعاري مهارة حاسمة في خلق الصلة، وفي إيصال طبيعة التجربة غير المشتركة. وتمكن هذه المهارة، في جزء منها، في القدرة على توجيه نظرتك للعالم وتكييف الطريقة التي تمقول بها تجربتك. إن مشاكل الفهم المتبادل ليست غريبة، إنها تبرز في كل الحوارات الهادفة حيث يكون الفهم مهما"[48].

حاولنا في هذا الموضوع دراسة نماذج من استعارات الحب في شعر الملحون على ضوء المقاربة اللسانية المعرفية، وقد خلصنا من خلال ذلك إلى النتائج التالية:

- استجابة استعارات الملحون للمقاربة المعرفية، ما يبين الكفاية التفسيرية لتلك المقاربة من جهة، وإبداعية شعر الملحون من جهة ثانية؛
- الكشف عن الخيال الخلاق لدى شاعر الملحون، ما جعل شعره يرقى إلى مستوى بعض شعراء العربية قديما وحديثا، بل ويفوق بعضهم أحيانا؛
- ارتباط شعر الملحون بالموروث الثقافي العربي القديم من شعر وقرآن وغيرهما.

*****

المصادر والمراجع:

1. المصادر:

- القرآن الكريم برواية ورش؛
- لسان العرب لابن منظور؛
- ديوان امتيرد، الجيلالي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2008؛
- ديوان سهوم، أحمد، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2018؛
- ديوان العملي، عبد القادر، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2009؛

[48] الاستعارات التي نحيا بها (م.س)، ص: 216.

- ديوان العلوي، عبد الحفيظ (السلطان)، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2014؛
- ديوان الغرابلي، احمد، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2012؛
- ديوان المدغري، التهامي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2010؛
- ديوان المغراوي عبد العزيز، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2008؛
- ديوان المسفيوي الدمناتي، محمد بن علي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2016؛
- ديوان ولد الرزين، محمد بن علي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2009.

2. المراجع:

- ابن عاشور، محمد الطاهر، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978؛
- البوعمراني، محمد الصالح، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، 2009؛
- الحراصي، عبد الله، دراسات في الاستعارة المفهومية، كتاب نزوى، عمان، 2002؛
- الحلواني، عامر، المنوال المنهاجي والرهان العرفاني، الاستعارة في أشعار الهذليين نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، 2009؛
- اللغة، المعرفة، السيمياء، التخطيط، والتربية، مؤلف جماعي نشر تكريما للأستاذ عبد القادر الفاسي الفهري، مطبعة كانا برينت، الرباط، 2014
- سليم، عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال، البيضاء، 2001؛
- قريرة، توفيق، العرفاني في الاصطلاح النحوي العربي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس (د.ت)

3. المراجع المترجمة:

- لايكوف، جورج وجونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، البيضاء، 1996؛
- لايكوف، جورج، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ترجمة عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال، البيضاء، 2005؛
- لايكوف، جورج، النظرية المعاصرة للاستعارة، ترجمة محمد الأمين مومين، نشر ضمن الاستعارة والمعرفة بإعداد خليد برادة وعبد المجيد جحفة، منشورات المختبرات، كلية الآداب ابن مسيك، البيضاء، 2011؛
- لايكوف، جورج وجونسون مارك، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، ترجمة وتقديم عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2016.

استعارة النور في ديوان الشيخ أحمد سهوم
نماذج من الشعر الصوفي
-مقاربة لسانية معرفية-

خلود بناصر*

الكلمات المفاتيح:

الاستعارة Metaphor، نظرية الاستعارة التصورية Conceptual Metaphor Theory، النور، التصوف، الملحون.

ملخص:

تتميز قصائد الشيخ أحمد سهوم ببعدها الصوفي، خاصة في قصائد التوسلات الإلهية والأمداح النبوية، وتلعب استعارة النور دوراً هاماً في التعبير عن هذا البعد؛ إذ تحضر في الديوان بشكل ملحوظ ومكثف حيث تتضمن القصيدة الواحدة العديد من استعارات النور، مما يدعو للوقوف عندها بهدف معرفة بنيتها الدلالية والكيفية التي تساهم بها في إبراز البعد الصوفي في الديوان، وذلك ضمن مقاربة لسانية معرفية تعتمد بالأساس على نظرية الاستعارة التصورية.

مقدمة:

تعتبر استعارة النور من الاستعارات التواضعية (Conventional Metaphors) التي نجدها في اللغة اليومية؛ ففي العربية المغربية نعبر عن أمور إيجابية من خلال عبارات من قبيل: "الله ينورلكْ"، "مْنوّرْ"، "أنا وحْدي نْضَوّي البْلادْ"، وأسماء أعلام من قبيل: "الضاوية"، "نور الهدى"، "نور الدين"، كما نجد هذه الاستعارة كذلك في الخطاب الشعري. ومن المعلوم أن استعارات الخطاب الشعري تخضع للتعقيد، بحيث تعتمد على الاستعارات اليومية لإنتاج استعارات أخرى جديدة وأكثر تعقيداً، وهو الموضوع الذي تناوله بالتحليل لايكوف وتورنر Lakoff & Turner (1989).

* باحثة بسلك الدكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء.

وانسجاما مع ما سبق، نهدف في هذا المقال إلى دراسة استعارة النور في الملحون المغربي من خلال نموذج ديوان الشيخ أحمد سهوم، انطلاقا من ملاحظة اطراد هذه الاستعارة داخله، وخاصة في الجزء المخصص منه للتوسلات الإلهية والأمداح النبوية مثل فصل "المناجاة" وفصل "في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم".

ويرتبط شعر التصوف والمديح ارتباطاً وثيقاً باستعارة النور، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة في هذين الغرضين الشعريين من هذه الاستعارة التي يستثمر الشاعر لإنتاجها مختلف الألفاظ التي تنتمي إلى حقل النور. مع التنبيه إلى أمرين: الأول أن التأكيد على حضور استعارة النور في قصائد التصوف والمدح لا يعني خلو قصائد الأغراض الأخرى من هذه الاستعارة؛ حيث نلاحظ حضورها في مختلف الأغراض الشعرية أيضا ولكن بدرجة أقل من حضورها في قصائد التصوف والمدح، والثاني أن التركيز على استعارة النور لا يعني أنها الاستعارة الوحيدة المهمة في النصوص المدروسة حيث سنشير أثناء التحليل إلى بعض الاستعارات الأخرى.

ويطرح هذا المقال الأسئلة التالية:

- كيف تُبنى استعارة النور في ديوان الشيخ أحمد سهوم؟

- ما دلالات النور في كل من قصيدة "الحضرة الإلهية" وقصيدة "في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم"؟

- كيف ترتبط استعارة النور بالبعد الصوفي في الديوان؟

- ما هي بعض الاستعارات الأخرى التي ترتبط سياقياً باستعارة النور؟

الإطار النظري:

يستند هذا المقال إلى نظرية الاستعارة التصورية Conceptual Metaphor Theory التي قدمها لايكوف وجونسون في كتابهما الشهير "الاستعارات التي نحيا بها" (Metaphors we live by) (1980)، وهي نظرية تستطيع تفسير العديد من القضايا التي تتعلق بالاستعارة[49].

[49] Kövecses, Zoltán (2017). P 25.

وتقدم هذه النظرية مفهوما جديدا للاستعارة باعتبارها مسألة فكرية بالأساس وليس مجرد مسألة لغوية، كما تعتبر أن اللغة اليومية مليئة بالاستعارات، وأن الاستعارات الجديدة والشعرية ما هي إلا توسيعات للاستعارة اليومية العادية[50].

وتضطلع الاستعارة وفق نظرية الاستعارة التصورية بوظيفة معرفية تعتبر أن جل التصورات تفهم، جزئيا، بواسطة تصورات أخرى كالزمن باعتباره مالا والجدال باعتباره حربا، وذلك على خلاف الدراسات البلاغية التي ركزت على الوظيفة الجمالية للاستعارة، واعتبرتها أداة تزيينية[51].

التعريف المعجمي للنور

نعرض في هذا المحور لدلالات النور في المعجم مع التمييز بين المعجم العام والمعجم الخاص، وبالنسبة للمعجم الأول نعتمد كلا من "أساس البلاغة" للزمخشري و"لسان العرب" لابن منظور. أما بالنسبة للمعجم الثاني فنستند إلى "اصطلاحات الشيخ محيي الدّين بن عربي" و"كتاب التعريفات" للشريف الجرجاني، وذلك كما يلي:

النور في المعاجم العامة:

1) أساس البلاغة، الزمخشري:

"نَارَ وأنارَ واستنار. وشيء مُنير ومُستنير ونَيِّرٌ. وأنار السّراجَ ونوّره. وصلَّى الفجرَ في التَّنوير. واهتَدَوْا بمَنار الأرض: بأعلامها. وهدَم فلانٌ مَنار المساجد: جمع مَنارةٍ. ووضع السِّراجَ على المَنارةِ. وتنوَّرَ النّارَ: تَبَصَّرها وقصدها؛ قال الكميت:

إذا زَنَدوا ناراً ليوم كريهَةٍ سَبقنَا إلى إيقادها مَن تَنَوَّرا

وبينهم نائرة: عداوة وشحناء، وأطفأ الله تعالى هذه النائرة. وتنوَّر: اطّلى بالنُّورة. ونارت المرأةُ من الرِّيبة نَوْرًا ونِوارًا، بالكسر، وهي نَوَارٌ، وهنّ نُورٌ. وتقول: الشيب نُور عنه النساء نُور. ونوَّر الشَّجرُ: خرج نُوّاره ونَوره.

---

[50] Lakoff, George (1993). P 202, 203.

[51] نأخذ بعين الاعتبار التعديلات التي أدخلها كوفيتشيش (Kövecses) (2020) على هذه النظرية خاصة الجانب المتعلق بأهمية السياق الاستعاري.

ومن المجاز: نوَّر الأمرَ: بيَّنه. وهذا أنورُ من ذاك: أبين. و(أوْقَدُوا نَاراً لِلْحَرْبِ). وما نارُ هذه الإبل: ما سِمَتُها. ولا تستضئ بنار فلانٍ: لا تَسْتَشِرْه. وفي الحديث: "إن للإسلام صُوًى ومَناراً"[52].

2) لسان العرب، ابن منظور:

"في أَسماء الله تعالى: النُّورُ: قال ابن الأَثير: هو الذي يُبْصِرُ بنوره ذو العَمَاية ويَرْشُدُ بهداه ذو الغَوايَةِ، وقيل: هو الظاهر الذي به كل ظهور، والظاهر في نفسه المُظْهِر لغيره يسمى نوراً: قال أَبو منصور: والنُّور من صفات الله عز وجل، قال الله عز وجل: الله نُورُ السموات والأَرض؛ قيل في تفسيره: هادي أَهل السموات والأَرض، وقيل: مَثل نوره كمشكاة فيها مصباح؛ أَي مثل نور هداه في قلب المؤمن كمشكاة فيها مصباح. والنُّورُ: الضياء. والنور: ضد الظلمة. وفي المحكم: النُّور الضَّوْءُ، أَيّاً كان، وقيل: هو شعاعه وسطوعه، والجمع أَنْوارٌ ونِيرانٌ؛ عن ثعلب.

وقد نارَ نَوْراً وأَنارَ واسْتَنارَ ونَوَّرَ؛ الأَخيرة عن اللحياني، بمعنى واحد، أَي أَضاء، كما يقال: بانَ الشيءُ وأَبانَ وبَيَّنَ وتَبَيَّنَ واسْتَبانَ بمعنى واحد. واسْتَنار به: اسْتَمَدَّ شُعاعَه، ونَوَّرَ الصبحُ: ظهر نُورُه، قال:

وحَتَّى يَبِيتَ القومُ في الصَّيفِ ليلَةً

يقولون: نَوِّرْ صُبْحُ، والليلُ عاتِمُ

وفي الحديث: فَرَض عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، للجدّ ثم أَنارَها زيدُ بن ثابت أَي نَوَّرَها وأَوضحها وبَيَّنَها. والتَّنْوِير: وقت إِسفار الصبح؛ يقال: قد نَوَّر الصبحُ تَنْوِيراً. والتنوير: الإنارة. والتنوير: الإسفار. وفي حديث مواقيت الصلاة: أَنه نَوَّرَ بالفَجْرِ أَي صلاَّها، وقد اسْتنار الأُفق كثيراً [...] والمَنارُ: مَحَجَّة الطريق، وقوله عز وجل قد جاءَكم من الله نور وكتاب مبين؛ قيل: النور ههنا هو سيدنا محمد رسول الله، صلى الله عليه وسلم [...] وقوله عز وجل: واتَّبِعُوا النُّورَ الذي أُنزل معه؛ أَي اتبعوا الحق الذي بيانه في القلوب كبيان النور في العيون ..." [53].

---

[52] الزمخشري (1979). ص 657.

[53] ابن منظور (1990). م 5، ص 240، 241.

نستنتج من هذين التعريفين أن النور يتخذ دلالات "مجازية" متعددة في مقابل الدلالات "الحقيقية" باعتماد اصطلاح البلاغيين القدامى. ويمكن القول، من منظور لساني معرفي، إن النور يتخذ دلالات استعارية مقابل دلالاته الحرفية، ومن بين هذه الدلالات الاستعارية نجد دلالة النور على الله وعلى الرسول.

كما نستنتج من هذه التعاريف المعجمية أيضا أن استعمال كلمة النور يرتبط بشكل وثيق بالحقل الديني الإسلامي، وتدل على ذلك الاستشهادات المأخوذة من القرآن والحديث.

النور في المعاجم المختصة:

1) **اصطلاحات الشيخ محيي الدّين بن عربي**

"**النُّورُ: كُلُّ وارِدٍ يَطْرُدُ الكَوْنَ عَنِ القَلْبِ**"[54].

2) كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني

"**النور: كيفية تدركها الباصرة أوّلاً بواسطتها سائر المبصرات.**

نور النور: هو الحق تعالى"[55].

يتضمن المعجمان الأخيران "اصطلاحات الشيخ محيي الدّين بن عربي" و"كتاب التعريفات" للشريف الجرجاني - وهما معجمان مختصان- تعريفا صوفيا للنور؛ حيث ترد مصطلحات تنتمي إلى حقل التصوف من قبيل: "الوارد" أو "الواردات" و"الباصرة".

استعارة النور:

تنبني استعارة النور على استعارة أولية هي استعارة **المعرفة رؤية** حيث يقول لايكوف وجونسون (1999) إن "أضاء، وهو مثال مُوسَّع للاستعارة العامة: **المعرفة رُؤية، يُتَعلَّم بعد أنْ تُتَعلَّم الاستعارةُ التصوُّرية الأوّلية المعرفة رُؤية**"[56].

وكما تستعار الرؤية للمعرفة، يستعار النور كذلك للمعرفة كما في المثل المشهور: "العلم نور والجهل عار"، ولكن ما يهمنا أساسا هنا هو استعارة الرؤية والنور للمعرفة الصوفية.

---

[54] الجابي، بسام عبد الوهاب (تحقيق وتقديم) (1990)، ص 71.

[55] الجرجاني، الشريف علي بن محمد (1983)، ص 246.

[56] لايكوف، جورج وجونسن، مارك (2016)، ص 93.

يقدم المؤلفان تحليلا لاستعارة **المعرفة رؤية** انطلاقا من تتبع عناصر كل من مجال الرؤية ومجال المعرفة، وسنعرض هنا هذا التحليل إلى جانب عناصر مجال المعرفة الصوفية كما يلي[57]:

مجال الرؤية	←	**مجال المعرفة**	←	**مجال المعرفة الصوفية**
الموضوع المرئي	←	الفكرة	←	الحقائق الإلهية
رؤية موضوع بوضوح	←	معرفة الفكرة	←	معرفة الحقائق الإلهية
الشخص الذي يرى	←	الشخص الذي يعرف	←	الصوفي العارف
الضوء	←	"ضوء" العقل	←	الأنوار الإلهية
التركيز البصري	←	الانتباه الذِّهني	←	التجلي والكشف الصوفي
حِدَّة البصر	←	الحِدّة الفكرية	←	البصيرة
المنظور الفيزيائي	←	المنظور الذِّهني	←	المنظور الروحي الصوفي
حَجْب الرُّؤية	←	عوائق المعرفة	←	الحُجُب

نستنتج مما سبق أن استعارة الرؤية والنور للمعرفة الصوفية هي توسيع لاستعارة **المعرفة رؤية**.

وبالتركيز على عنصر "الضوء" في مجال الرؤية نجده يقابل عنصر "الأنوار الإلهية" في مجال المعرفة الصوفية، وهو العنصر الذي سنركز عليه في هذا التحليل مع الأخذ بعين الاعتبار تعالقه مع العناصر الأخرى.

نماذج من ديوان الشيخ أحمد سهوم:

يتأطر ديوان الشيخ أحمد سهوم[58] ضمن الملحون، وهو "لفظ أطلقه المغاربة على نوع من أنواع الزجل الشعبي المنظوم باللهجة المغربية العامية. ويتمثل من خلال

---

[57] المرجع السابق، ص 521.

[58] "أحمد سهوم، من الشعراء المعاصرين، وهو من أهل فاس". الفاسي، محمد (1986)، ص 351.

منظومات يطلق عليها القصائد والسرابات"[59].

ونعتمد في دراسة استعارة النور في ديوان الشيخ أحمد سهوم على قصيدتين، أولاهما قصيدة "الحضرة الإلهية" وهي مأخوذة من الفصل المعنون بـ: "المناجاة"، وثانيهما قصيدة "في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم" وهي مأخوذة من فصل بعنوان: "في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم". وتنتمي القصيدة الأولى لغرض "التوسلات الإلهية" والقصيدة الثانية لغرض "الأمداح النبوية"[60].

1. غرض التوسلات الإلهية: نموذج قصيدة "الحضرة الإلهية":

تحمل القصيدة عنوان "الحضرة الإلهية"[61]، وهو مصطلح صوفي[62]، وتنبني على مجموعة من الاستعارات كاستعارة النور التي تحضر من خلال مجموعة من الألفاظ، مثل:

"نور"، "لَلْمَعْمي"، "اتْمادي" (عيوني).

بحيث تدخل هذه الألفاظ ضمن معجم النور.

وتتكرر استعارة النور في القصيدة من خلال اللازمة الشعرية:

إلاَهي يا حْبيبْ قَلْبي يا نورْ اتْمادي إلاَهي ياللّي ارْضاكْ انْهايَةْ لَمْرادْ
يا قوتْ القَلْبْ وزادُه خَلّي روحي بيكْ ساعْدَة

وذلك أربع مرات على امتداد القصيدة، كما في الأبيات: 11، 26، 41، 56.

وتتضمن اللازمة استعارة **الله نور**[63]؛ حيث يتضمن المضاف والمضاف إليه "إلاَهي" المجال الهدف للاستعارة، ويمثل المضاف والمضاف إليه "نورْ اتْمادي"؛ أي "نور عيوني"

---

[59] عبد العزيز بن عبد الجليل، حجي، محمد (المدير المشرف) (1989)، ص 7254.

[60] يحدد أحمد سهوم أغراض شعر الملحون في عشرة أغراض هي: التوسلات الإلهية والأمداح النبوية، والوصايا الدينية والاجتماعية، والربيعيات، والعشاقي، والترجمة، ولعراض، والهجاء والرثاء. نفس المرجع والصفحة.

[61] تنظر القصيدة في: الجراري، عباس (إشراف وتقديم) (2018). ص 147 – ص 151.

[62] تعرف أيضا بـ"الحضرات الخمس الإلهية". ينظر: الجرجاني، الشريف علي بن محمد (1983).

[63] نثير الاهتمام إلى أننا نميز هذه الاستعارات بواسطة **الخط المضغوط (Boldfaced)** في مقابل الحروف كبيرة (SMALL CAPS) المعمول بها في اللغة الإنجليزية.

مجالها المصدر، ويتصف هذا الأخير بالحسية لارتباط النور بحاسة البصر، وهو ما يجعل هذه الاستعارة تنبني على التجربة الجسدية في علاقتها بالفضاء الذي يحيط بها.

وتنبني استعارة **الله نور** أيضا على الاتجاه العمودي؛ فمصادر النور من قبيل الشمس والقمر المصباح وغيرها تتخذ في العادة وضعا أعلى من الفضاء الذي ينتشر فيه ضوؤها، وهو نفس الاتجاه العمودي للعلاقة بين الله والعباد، ومن ثم تنبني استعارة **الله نور** على استعارة **الله أعلى**[64].

والملاحظ أن هذه الاستعارة تتناص مع الاستعارة في الآية القرآنية: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾ سورة النور.

وهي الاستعارة التي يلاحظ حضورها المهم في النص القرآني[65].

وتحضر استعارة النور كذلك في الأبيات التالية:

 البيت 7، 8:

لاَيــنْ البْــدايَعْ الرّوايَــعْ تَفْجــي لَتْمــادي والْمُعْجِــزاتْ نورْهــا يــا رَبّــي أخّــاذْ
تَسْبــــي مــــن كــــانْ افْــــآدُه مــا عَمْــره مــا هــاجْ مــا انْــدا

حيث **المعجزات نور**، وحيث النور مقترن بالصفة "أخاذ". ويتم هذا الانتقال من المجال المصدر "النور" إلى المجال الهدف "المعجزات" من خلال الربط بين خصائص معينة داخل كل من هذين المجالين، كما يلي:

المجال المصدر (النور):

- يكشف النور عن الوجود المادي

---

(64) تجدر الإشارة إلى أن من أسماء الله الحسنى "النور" و"العلي".

(65) تناولت استعارة النور في القرآن والشعر العربي في بحثي لنيل شهادة الماستر: سيميائية النور -نماذج تحليلية من الخطاب الديني والشعري- (السنة الجامعية 2017 - 2018). إشراف د. محمد حجو. ماستر السيميائيات ومناهج تحليل الخطاب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط.

- يُهتدى بالنور للسير على الطريق المادية

المجال الهدف (المعجزات):

- تكشف المعجزات عن الحقائق الغيبية

- تهدي المعجزات إلى الطريق المستقيم

وتتم الإحالة على هذا الربط تحت مصطلح "الدمج" Blending كما أتى به جيل فوكونيي ومارك تورنر Gilles Fauconnier & Mark Turner (2002).

– الأبيات 16 - 25:

تَسْعَدْ روحي إيْلاَ انْكونْ على شَطّ الْوادي كانَتْرَجّا وَقْتْ الشْروقْ ساهي شاخَّصْ لَتْماذْ
والعَقْلْ إيضيعْ ارْشادُه حينْ اتْصيرْ الشَّمْسْ سايْدَا
ويلاَ حانْ لَغْروبْ نَدْهَلْ ويْديعْ امْلادي ويْمَسّي بَصْري وساكْني ليها بالْمَرْصادْ
والجَسْمْ وقَلْبْ افْآدُه غيرْ إيْلاَ مَسّاتْ صادّا
ويْلاَ يَخْلى الْكَوْنْ من نّورْ الشَّمْسْ الكادي كاتَبْزَغْ لَكْواكَبْ العْجيبَة فَرْقَدْ فَسْوادْ
بها قَوْمانْ اهْتادُوا في ظْلامْ الدُّنْيا الْبايْدا
وأنا بيها إيهيم عَقْلي وانْباتْ أَنّادي من قَلْبي في النَّثْرْ والاشْعارْ أَنَعْمَ الْجُوّادْ
والْفَكْرْ ايْصيبْ امْرادُه في مْديحْ العَزَّة الخالْدا
والنّاسْ البَعْضْ قالْ مَجْنونْ اضْميرُه صادي والبَعْضْ إيقولْ اخْلَخْلوهْ اقْوافي الانّشادْ
ما فادوا ما اسَتْفادوا ولاَ في المَقْوالْ فايْدا

تتضمن هذه الأبيات استعارة **حدة البصر كشف وتجل**؛ حيث تدل الألفاظ "ساهي"، "شاخص"، "إيضيع"، "إيهيم"، "مجنون"، "اخلخلوه" وغيرها على حالة الكشف والتجلي التي يعيشها الشاعر والتي تقابل حالة حدة البصر.

ويلاحظ وجود كناية في البيتين 20 و21:

ويْلاَ يَخْلى الْكَوْنْ من نّورْ الشَّمْسْ الكادي كاتَبْزَغْ لَكْواكَبْ العْجيبَة فَرْقَدْ فَسْوادْ
بها قَوْمانْ اهْتادُوا في ظْلامْ الدُّنْيا الْبايْدا

وتتمثل في دلالة "ظلام الدنيا" على الضلال، وهي تقابل استعارة **الهدى نور**.

– البيت 46، 47:

الشَّـمْسْ اكْمـا أوْحيـتْ عـن نّـور الحَـقّ الهـادي تَجْـري في سـيرْها لـمَرْسَمْها كالـمُعْتادْ
والفُلْـــــكْ احـــــــملْ مَتْـــــــدادُه شَـــلاَّ شـــافَتْ عَـــيْنْ شـــاهْدا

يضمن هذا البيت استعارة **الهدى نور**، إضافة إلى استعارة **الله نور** السابقة.

– البيت 50، 51:

تَـدْبيرَكْ يـــالله يظْهَـرْ لَلْمَعْمـي عـــادي واللّـي مَلْهـومْ حَـسّ بـهْ امْدَبَّـدْ تَـدْبادْ
واللّـــــي حَـــــسّ ابْتَـــــدْبادُه خَـــرَّتْ داتـــه ليـــكْ ســـاجْدا

ترد في هذا البيت استعارة **الضلالة عمى**، وهي مقابلة لاستعارة **الهدى نور** في البيت السابق.

– البيت 61، 62:

نَرْجـاكْ اخَـالْقي اتْطَهَّـرْ قَلْبي وَجْسـادي نَضْـحى في الْـحُضْرَ الْعالْيـا مـا بـينْ الْعُبّـادْ
مـــن بيـــكْ إليـــكْ اهتـــادوا نـــاجَوَكْ والنّـــاسْ راقْـــدا

تحضر استعارة **الله نور** بشكل ضمني دون استعمال ألفاظ النور في قول الشاعر "من بيكْ إليكْ اهتادوا"، حيث يعود الضمير في "بيكْ" على الله، ومن المعلوم أن الاهتداء يكون بالنور.

استعارات أخرى:

من أهم الاستعارات التي ترد في هذا النص أيضا استعارة **الله حبيب**، **والله طبيب**، **والذنوب أوساخ**، كما يلي:

– استعارة **الله حبيب:**

إلى جانب معجم النور في القصيدة يلاحظ حضور معجم مكمل هو معجم الحب والذي يساهم أيضا في إبراز البعد الصوفي للديوان، وتندرج ضمنه الألفاظ التالية: "حْبيبْ"، "حُبَّكْ"، "اعْشَقْتْ"، "لَمْحَبّة".

تُفهم العلاقة الروحية بين العبد والإله من خلال مشاعر الحب البشري التي تدخل ضمن التجربة الإنسانية، والتي من خلالها يتم تصور الحب الإلهي، كما في اللازمة التي سبق الوقوف عندها:

إلاَهي يـا حْبيـبْ قَلْبـي يـا نـورْ اتْمـادي إلاَهـي يـاللّي ارْضـاكْ انْهايَـةْ لَمْـرادْ
يـــا قـــوتْ القَلْـــبْ وزادُه خَلّـــي روحـــي بيـــكْ ســـاعْدَة

والملاحظ هنا اقتران استعارتي **الله حبيب والله نور**، وهو ما يدل على أنه حيث يوجد الحب الإلهي يوجد النور الإلهي، وحيث لا يوجد الحب الإلهي توجد ظلمة.

كما نجد استعارة **الله حبيب** في البيت 13:

حُبَّـكْ يـا خـالْقي اتْرَبّـا فـي قَلْبـي مـن زْمـانْ وكْبَـرْتْ على اهْلـي اغْريـبْ

وأيضا في الأبيات 28 و29 و30:

مـا جـابَتْلي الْـحُبّ رَغْبَـة في اجْنـانْ الـخُلْدْ يـاوْ مـن تالَضـّى امْعـا اللّهيـبْ
اعْشَـقْتْ ابْـهاكْ دون سَـبّة رَهْبـة مـا مَثْلَـكْ في الـوْرى احْبيـبْ
رايَـدْ عُمْـرِي اجْـميعْ يَرْبـا لأَنّـك تَسْـتاهَلْ لَمْحَبّـة نَنْسـى لَبْعيـدْ والقْريـبْ

- استعارة **الله طبيب:**

ترد هذه الاستعارة في البيتين 65، 66:

يـا رَبّـي عَنْـدَكْ الَعْـلاجْ ادْلَفْـآدْ الصّـادي وعَنْـدَكْ طُـبّ اضْـرازْ سـاكْنة فـدْواخَلْ الاجْسـادْ
يـــا مـــن لاَدازْ اعْبـــادُه يـــا مـــولْ القُـــدْرة القـــادّا

حيث الإنسان/ الشاعر بمنزلة المريض، وحيث القلب هو العضو المتضرر، والله هو الطبيب.

- استعارة **الذنوب أوساخ:**

نجد هذه الاستعارة في الأبيات 61، 62، 63، 64:

نَرْجـاكْ اخَـالْقي اتْطَهَّـرْ قَلْبـي وَجْسـادي نَضْـحى فـي الْـحُضْرَ الْعالْيـا مـا بـينْ الْعُبّـادْ
مـــن بيـــكْ إليـــكْ اهتـــادوا نـــاجَوَكْ والنّـــاسْ راقْـــدا
امُـــولاَيْ إلا اتْطَهَّرْنـــي ذاكْ امْـــرادي انْسـامَحْ في الفانِيَـة ونَـجْعَلْ في التَّقْـوى زادْ
والفَكْـــرْ اتْصـــيرْ انْشـــادُه والـــحُضْرَة والـــمَدْحْ واجْـــدا

حيث الذنوب أوساخ لا تُطهَّر بالماء، ولكن بالاهتداء والمغفرة.

2. غرض الأمداح النبوية: نموذج قصيدة "في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم"

تتضمن قصيدة "في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم" معجماً للنور تمثله الألفاظ التالية[66]:

"نَتْنَوَّرْ"، "نورَكْ"، "سْراجْ"، "لَبْدورْ"، "لَنْواري"، "الضّيا"، "ديجورْ"، "يَشْرقْ"، "السّيراجْ"، "المُنيرْ"، "نُوَّرْ"، "اتْنَوَّرْ"، "اسْناكْ"، "نشوفَكْ"، "شوفانْ"، "امْصابَحْ".

وتحضر استعارة النور على امتداد القصيدة في اللازمة الشعرية:

يـاللّي بيـكْ عرَفـتْ الله جـودْ بَـمْزارِي نَشْـــــفا بْـــــهاكْ بابْصـــــاري

وَنَتْنَوَّرْ من نورَكْ يا سْراجْ لَبْدورْ

حيث تتكرر على امتداد الأبيات: 13 و14، 29 و30، 46 و47، 62 و63، 78 و79.

وتتمثل في استعارتين هما: **الهدى نور** في "وَنَتْنَوَّرْ من نورَكْ"، و**الرسول سراج** في "يا سْراجْ لَبْدورْ"، وسنقوم بتحليل كل استعارة على حدة كالآتي:

1) **استعارة الهدى نور:**

يلاحظ أن استعارة **الهدى نور** تقترن بمجموعة من الاشتقاقات الاستعارية، كما يلي:

- **الهدى نور**
- **الرسول مصدر النور**

---

[66] تنظر القصيدة في: حجي، محمد (المدير المشرف) (1989)، ص163، ص 168.

- **المهتدي المستنير**

وتُستنتَج هذه الاشتقاقات الاستعارية من جملة الاستعارة "ونَتْنَوَّرْ من نورَكْ"؛ حيث يتضمن الفعل **نَتْنَوَّرْ** (أتنور) فاعلا هو الضمير المستتر "أنا" الدال على المستنير (استعارة **المهتدي المستنير**)، وحيث "**من نورَكْ**" تتضمن "**من**" الدالة على مصدر النور مقترنة بكاف الخطاب العائدة على الرسول (استعارة **الرسول مصدر النور**).

أما استعارة الانطلاق؛ أي **الهدى نور** فتَظهر أوضح لاحتلالها وحدات معجمية كالفعل "تنور"، والاسم "نورك" خلافا لاستعارتي **المهتدي المستنير**، و**الرسول مصدر النور** المتضمَّنَتين في الضمائر.

2) **استعارة الرسول سراج:**

سبقت الإشارة إلى استعارة **الرسول مصدر النور**، وهي نفس الاستعارة التي نجدها هنا لكن مع تحديد نوع هذا المصدر المتمثل في السراج؛ أي "المصباح الزاهر الذي يسرج بالليل"[(67)].

وإلى جانب هذه اللازمة الاستعارية، تحضر استعارة النور في مجموعة من الأبيات الأخرى، كما في:

- البيت 1، 2:

بَسْـــمْ الله بـــديتْ مـــديحْ نـــورْ لَنْـــواري لَـــــحْبيبْ قُـــــرَّةْ ابْصـــــاري

سيدْ الوْرى كَهْفْ التَّعْظيمْ تاجْ لَبْدورْ

حيث يتضمن البيت استعارة **الرسول نور**، واستعارة **الرسول تاج البدور**، بالإضافة إلى استعارة **الرسول حبيب**، وذلك كما يلي:

1) استعارة **الرسول نور**: تنبني هذه الاستعارة على الدمج بين مجال الرسول ومجال النور انطلاقا من وجود خصائص مشتركة تتعلق بالوظيفة التي يقوم بها كل من الرسول والنور والتي تتمثل في الهداية.
2) استعارة **الرسول تاج البدور**: هي نفس استعارة **الرسول مصدر للنور** السابقة ولكن بتخصيص هذا المصدر المتمثل في البدور، والملاحظ أن هناك استعارة أخرى تتدخل

[(67)] ابن منظور (1990)، لسان العرب، بيروت: دار صادر. م 2، ص 297.

في بناء هذه الاستعارة وتتمثل في استعارة **الأفضل أعلى**[68] التي تدل عليها كلمة "تاج" المضافة إلى البدور.

3) استعارة **الرسول حبيب**: هي استعارة أخرى تضاف إلى استعارة النور المطردة في القصيدة وسنعود إليها في نهاية هذا المحور.

– البيت 15، 16:

أنـــتَ الـــمَخْتارُ للهُدايَـــة والتَّبْشـــارْ يـــا سَـــرّ اسْـــرارْ كَـــونْ لَجْليـــلْ القـــادَرْ
لَحْصـى بَجْهـارْ سَـبَّحْ في كَفَّـكْ واشـجارْ حَيّـاتْ أنْـوارْ فيـكْ يـا نَعْـمْ القـاهَرْ

ترد في البيت 16 استعارة **الرسول نور** أو **الرسول متضمن للنور**، حيث النور مادة والرسول المتضمن لهذه المادة، كما يشير إلى ذلك حرف الجر "في" المتصل بـ"كاف" المخاطب العائدة على الرسول (فيكْ). ومن المعلوم أن الأجسام التي تحتوي حَرفيّا على النور هي من قبيل السراج والمصباح؛ ولذلك ترد استعارات من قبيل **الرسول سراج** التي سنعود إليها في البيت 64.

– البيت 23، 24:

الصّـلاةْ والسَّـلامْ عليـكْ عَـدّ لَعْصـارِي ومـــــا فعلـــــتْ القْصـــــارِي
مَدّها واجْزَرْها بينْ الضّيا وديجورْ

يتخذ الضياء والديجور في البيت 24 دلالات غير حرفية يدل عليها السياق؛ بحيث **الضياء هدى** و**الديجور ضلالة**، وهما استعارتان تنسجمان مع الاستعارة السابقة: **الرسول نور/ضياء**، نظرا للوظيفة التي يقوم بها الرسول وهي الهداية.

– البيت 27، 28:

إيْـمْتا تَـنْعَمْ يـا نَعْـمْ الحبيـبْ بَـمْزارِي تَنْـــــــــزاحْ ســـــــــايَرْ اوْزارِي
تهيمْ روحي وافْكارِي في اعْوالَمْ النورْ

يتضمن البيت 28 استعارة **الروحانيات عوالم نور** بحيث تقابل عوالمُ النور العالمَ المادي، وهي المفاهيم التي تقوم عليها الصوفية.

وبالإضافة إلى هذه الاستعارة، ترد استعارة **الرسول حبيب**، واستعارة **الذنوب أثقال** في البيت 27، وسنعود إليهما في نهاية هذا المحور.

---

[68] من الاستعارات التي يشير إليها لايكوف وجونسون (1980) والمعروفة بـ: GOOD IS UP.

– البيت 54، 55:

وهـابْ لـك مـن العلـومْ الاَّ ادْراوْ لَحْبـارِي واوْحـــــى عليـــــكْ لَسْـــــوارِي

ولاَ غْفَلْ عَنَّكْ لَمْحَة من الْماحْ لَبْصورْ

حيث ترد استعارة **معرفة الحقائق الإلهية رؤية للموضوع المادي**، التي تتضمن أيضا استعارة **البصيرة بصر**.

– البيت 60، 61:

آش مـن سـاعة يَشْـرقْ نـور نـورَكْ فـي تَنْـــــزاحْ ســـــايَرْ كْـــــداري

إسْعَدْ سَعْدي بالمَلْقا نعيشْ مَسْرورْ

يتضمن هذا البيت استعارة **الرسول شمس**، وترتبط هذه الاستعارة باستعارة **الرسول مصدر النور** مع تحديد هذا المصدر المتمثل في الشمس التي من خصائصها الشروق. بالإضافة إلى استعارة **الذنوب أثقال** التي سنعود إليها في نهاية هذا المحور.

– البيت 64:

أنـــتَ الَبْشـــيرْ يـــا السّـــراجْ الـــمُنيرْ وأنـتَ النَّـديرْ بيـكْ الاسْـلامْ شْـتاهَرْ

يتضمن هذا البيت استعارة **الرسول سراج منير**، وترتبط هذه الاستعارة بالاستعارات السابقة: **الرسول مصدر النور**، و**الرسول تاج البدور**، و**الرسول شمس**؛ فكل من السراج والبدور والشمس مصادر للنور.

– البيت 68، 69:

يـا عْـريسْ الْفِـرْدَوْسْ الطّاهْجَـة بـالانوارِي يـــا ســـيفْ فـــي الوْغـــا بـــارِي

هَدّ عَدْيانْ الدّينْ ولا يْزولْ مَشْهورْ

ترد في البيت 68 استعارة **الفردوس فضاء منير** وهي ترتبط بالاستعارة السابقة **الروحانيات عوالم نور** في البيت 28.

– البيت 82، 83:

نُـــوَّرْ وَكْـــرِي إيْـــلاَ اتْنَـــوَّرْ لـــي صَـــدْرِي **يَغْمَـرْ بَصْـرِي اسْـناكْ قْـويّ البـاهَرْ**

ونشوفَكْ بالابْصارْ شوفانْ الباصَرْ

تتركب استعارة النور في هذا البيت من العناصر التالية:

+ **الرسول مصدر النور**
+ **النور/ السنا هدى**
+ **القلب مكان انتشار النور**
+ **البصيرة بصر والاهتداء رؤية**

– البيت 88، 89:

الصّلاةْ والسَّلامْ عليكْ عَدّ من قارى واعْدادْ نـاسْ لَشْعارى

واسْلامْ إيْعَم الشُّرْفا امْصابَحْ النّورْ

يتضمن البيت استعارة **"الشرفاء" مصابيح نور**، وهي استعارة تستدعي الإشارة إلى مصطلح "الشُّرْفا" وما يستدعيه من خصوصية مغربية تتعلق بانتشار الزوايا، وهو ما يندرج ضمن سياق ديني عام يعبر عنه مصطلح التصوف.

استعارات أخرى:

ليست استعارة النور - وإن كانت الاستعارة الأكثر اطرادا في نص "في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم" - سوى نموذج واحد لاستعارات أخرى كثيرة، من أبرزها استعارة **الذنوب أثقال**، و**الذنوب أوساخ**، و**الرسول حبيب**، و**الرسول طبيب**. والملاحظ أنها نفس الاستعارات التي نجدها في القصيدة السابقة؛ حيث تتكرر استعارة **الذنوب أوساخ**، ويتم استبدال استعارتي **الله حبيب** و**الله طبيب** باستعارتي **الرسول حبيب** و**الرسول طبيب**. ويمكن تقديم أمثلة على هذه الاستعارات كما يلي:

– استعارة **الذنوب أثقال**: البيت 44، 45

يالمُصْطَفى حْمَلْ الذَّنْبْ فاسْخْ اسْيارْي خُوفانْ يُومْ لَحْشارِي

لاَ يْحَشَّمني مَسْطورِي الا حْمَلْ زورْ

والملاحظ أنه مباشرة بعد هذه الاستعارة تظهر استعارة النور في البيتين 46 و47 (اللازمة السابق إيرادها).

– استعارة **الذنوب أوساخ**: البيت 81

جودْ ايْطَهْري نَتْنَقّى من وَزْرِي يَصْفى سَرِّي يْصيرْ مَدْحي يَتْكاثَرْ

والملاحظ مرة أخرى أنه بعد هذه الاستعارة ترد مباشرة استعارة النور في البيتين 82 و83 (السابق إيرادهما)، ثم تعود استعارة **الذنوب أوساخ** مرة أخرى مع البيتين 84 و85:

ونتْوَجَّــهْ لَــمْديحَكْ باللســانْ وافْكــارِي وانْقــــولْ حــــانْ تَطْهــــارِي

اتاتْ ساعْتي سَعْداتي واضْحى الذَّنْبْ مَغْفورْ

لتظهر مرة أخرى استعارة النور في البيتين 86 و87 (السابق إيرادهما).

– استعارة **الرسول حبيب**:

ترد هذه الاستعارة في مطلع القصيدة وفي البيت 27 كما مر بنا، وترد أيضا في البيتين 21، 22:

يــا الْــمُصْطَفى يــا الــحْبِيبْ جالَــتْ افْكــارِي وامْشــــــاعْرِي ويَضــــــمارِي

في بعض معجزاتَكْ واثْناكْ ليسْ مَحْصورْ

والبيتين 36، 37:

يا المَحْبوبْ اصْدَعْتي كيفْ آمَرْ الْبارِي وانــــتَ عْديــــمْ لَنْصــــارِي

ولا يأَسْتي مَهْما كَنْتي يْتيمْ مَفقورْ

كما ترد في البيت 65:

بَعْتَــكْ لَــخْبيرْ يــا حْبيبــي لَلتَّــدْكيرْ ومعــاكْ الــخيرْ جــاء وعَمَّــتْ

والبيت 90:

يــا حْبِيــبْ الله ارْغَــبْ لــي احْبيبَــكْ الْبــارِي يَــــمْحي صْــــحايفْ اوْزارِي

ولاَ يْخَلّيني في يومْ النّشورْ مَزْجورْ

– استعارة **الرسول طبيب**:

ترد هذه الاستعارة في البيتين 76، 77:

يــا الــمَبْعوثْ اشْــفا لَلنّــاسْ عالَــجْ اضْــرارِي رَغْــــبْ لَكْــــريمْ فــــي اوْزارِي

لاَيْنَكْ شافَعْ من لَدونْ رَبّ غفورْ

والبيتين 92، 93:

امْـزاوَكْ فـي لَشْـرافْ أَجَـدّ الاَشْـرافْ الاَبْـرارِي سـارِي لله جَبَّـــــــزْ اكْســـــــــاري

ولا تْخَلّيني في الدُّنْيا اعْديمْ مَدْحوزْ

ومن اللافت للانتباه أن هذه الاستعارات (**الذنوب أثقال، والذنوب أوساخ، والرسول حبيب**) ترتبط باستعارة النور على المستوى السياقي وإن كانت لا ترتبط بها على المستوى المفهومي. وبعبارة أخرى تظهر هذه الاستعارات مع بضعها البعض في سياق مدح الرسول، كما رأينا في تحليل هذا النص، رغم أن كل استعارة مستقلة مفهوميا عن الاستعارات الأخرى[69].

خاتمة:

تمثل استعارة النور استعارة هامة في نصوص الشيخ أحمد سهوم خاصة المتعلقة منها بالتوسلات الإلهية والأمداح النبوية، كما رأينا في قصيدتي "الحضرة الإلهية" و"مدح الرسول صلى الله عليه وسلم"؛ بحيث تبرز البعد الصوفي للديوان. وترتبط هذه الاستعارة سياقيا باستعارات أخرى متعددة بحيث تظهر هذه الاستعارات مع ظهور استعارة النور رغم أنها منفصلة عنها مفهوميا.

ويمكن أن يلاحظ الباحث إمكانية تعميم هذه الخلاصة على نصوص المديح النبوي عامة، وهو ما يمكن التأكد من صحته بدراسة نماذج أخرى من نصوص مدح الرسول عند شعراء آخرين، سواء تعلق الأمر بالملحون أو الشعر الفصيح، من أجل تتبع حضور هذه الاستعارات واستعارات أخرى.

وختاما لهذه الورقة نطرح الأسئلة التالية:

إلى أي حد يمكن تعميم نتائج هذا التحليل على ديوان الشيخ أحمد سهوم ونصوص موسوعة الملحون خاصة؟ وهل يمكن تعميمها كذلك على النصوص الشعرية العربية الفصيحة أيضا، خاصة ما يتعلق منها بغرض مدح الرسول والتي تغطي متنا واسعا من المدونة الشعرية العربية؟

* * *

[69] يمكن استثناء العلاقة الرابطة بين استعارتي **الذنوب أثقال** و**الذنوب أوساخ** باعتبارهما يُبنينان نفس المجال الهدف: الذنوب، انطلاقا من مجاليْ مصدر مختلفين هما: الأثقال والأوساخ.

المراجع المعتمدة:

- ابن منظور (1990). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.
- الجابي، بسام عبد الوهاب (تحقيق وتقديم) (1990). *اصطلاحات الشيخ محيي الدين بن عربي (معجم اصطلاحات الصوفية)*. بيروت: دار الإمام مسلم.
- الجراري، عباس (إشراف وتقديم) (2018). *موسوعة المَلْحون ديوان الشيخ أحمد سهوم*. الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "التراث".
- الجرجاني، الشريف علي بن محمد (1983). *كتاب التعريفات*. بيروت: دار الكتب العلمية.
- حجي، محمد (المدير المشرف) (1989). *معلمة المغرب*. الرباط: الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر / مطابع سلا.
- الزمخشري (1979). *أساس البلاغة*. بيروت: دار صادر.
- الفاسي، محمد (1986)، *مَعلمة المُلحون*. الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية – سلسلة "التراث".
- *القرآن برواية ورش عن نافع* (2011). المحمدية: مؤسسة محمد الساس لنشر المصحف الشريف.
- لايكوف، جورج وجونسن. مارك (2016). *الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي*. ترجمة عبد المجيد جحفة. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- لايكوف، جورج ومارك جونسن (2009). *الاستعارات التي نحيا بها*. ترجمة عبد المجيد جحفة. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

باللغة الإنجليزية

- Fauconnier, Gilles and Mark Turner (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Kövecses, Zoltán (2017). "Conceptual metaphor theory". In Semino, Elena and Zsófia Demjén (eds.). *Routledge Handbook of Metaphor and Language*. London and New York: Routledge.
- Kövecses, Zoltán (2020), *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, George (1993). The contemporary theory of metaphor. In Ortony, Andrew (ed.). *Metaphor and Thought*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Lakoff, George and Johnson, Mark (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- Lakoff, George and Mark Johnson (1980). *Metaphors we live by*. London: the university of Chicago press.
- Lakoff, George and Mark Turner (1989). *More than cool reason. A field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago and London: University of Chicago Press.

الاستعارة في خطاب الملحون: طرائق التشكيل واستراتيجيات التأويل.

دراسة لسانية معرفية في قصيدتي: "الغالية" للشيخ محمد البوعمري و"قوت الروح" للشيخ الجيلالي امتيرد

ذ. عبد الرحيم بلكاني*

تقديم:

نسعى من خلال هذه الورقة البحثية إلى تقديم دراسة منهجية تحليلية حديثة في تأمل ومقاربة الاستعارة في خطاب الملحون، وذلك بالإفادة من أهم ما قدمه المنجز اللساني والبلاغي الحديث من مفاهيم إجرائية وأدوات تحليل منهجية. ذلك كله بغية الوقوف النوعي على محدداته الجمالية والتخييلية، وقيمه الإنسانية والمعرفية، ومقاصده التواصلية والإبلاغية، بما يسعف من استكشاف وفتح آفاق معرفية وتأويلية جديدة، في فهم شعرية هذا الخطاب الأدبي المتفرد في مبناه ومعناه، مع ما يستدعي ذلك من ضرورة استحضار خصوصيته الفنية، لتجنب مزالق انحراف التأويل أثناء سيرورة الاستدلال على معانيه ومقاصده، خاصة تلك المعاني الضمنية والمستلزمة التي لا يُتحصل عليها إلا بضرب من التأول، وطول التأمل، وإعمال الفكر، ومعاودة النظر.

وإذ نفترض أن الاستعارة لم تعد مرتبطة باللفظ ما يسمح بدراستها تجزيئيا بعيدا عن السياق العام للنص؛ ولم تعد مجرد انزياح أسلوبي أو انحراف عن سنن اللغة المعيارية، أو مجرد حلية لغوية هامشية وثانوية يمكن الاستغناء عنها، كما تقرر ذلك مع الدراسات البلاغية التقليدية التي تميزت في دراستها للاستعارة بميزتين هما:

- ارتباط دراسة الاستعارة بمستوى اللفظ دون الفكر، ولم يتم تجاوز هذا الأفق التحليلي الضيق إلا مع اجتهادات الجرجاني (ت471هـ/1078م) ومقترحاته النقدية من

* أستاذ باحث في اللغة والبلاغة، آسفي.

خلال مقولة الادعاء. فلم تعد مجرد نقل واستبدال Substitution بقدر ما صارت تفاعلاً بين مجالين تصوريين، لا يفقد فيه اللفظ دلالته الوضعية، بل يكتسب معنى جديداً يجاور معناه الأصلي، ليقدم دلالة تأويلية يُتوصل إليها عبر سيرورة من الاستدلال.

- دراستها دراسة تجزيئية، بالنظر في كل استعارة مفردة معزولة عن سياق الخطاب، ومن غير النظر إلى تعالقها مع الاستعارات الأخرى المشكلة له[1]. وهو ما تم تجاوزه عبر ما اصطلح عليه في الدراسات الحديثة بـ"الاستعارة المسترسلة La métaphore filée" التي تتشكل عبر استعارات مشتقة[2].

ولتجاوز ذلك التحليل التقليدي سنتبنى مقاربة لسانية معرفية Cognitive حديثة تستند إلى خلفية تجريبية تفاعلية، تنظر إلى الاستعارة على أنها آلية مفهومية يؤول بها الإنسان عالمه ووجوده، تمكنه من فهم مجال تصوري Conceptual Domain أقل بنينة بآخر أكثر بنينة بالاستناد إلى تفاعله مع محيطه، واسقاطاته الاستعارية في عملية الفهم والإدراك. ولأجل ذلك سنستثمر بعض المقولات التي أفرزتها هذه النظريات من قبيل: (الاستعارة المسترسلة، الاستعارة التصورية، البنينة، المزج التصوري، الفضاءات الذهنية، التجسيد، ...)، مع بعض الوقفات التأملية عند ما قد يناظر هذه المقولات من مصطلحات في بلاغتنا التراثية من قبيل: (الادعاء، التعالق، معنى المعنى، المبالغة...).

---

[1] من ذلك مثلا ما نجده من دراسة القدماء للاستعارة ضمن منظور جزئي اكتفوا من خلاله ببيان فاعليتها ضمن الآية القرآنية الواحدة، أو بالتركيز على بيان فاعليتها الجمالية ضمن البيت الشعري الواحد. إذ نجدهم يقررون أن أحسنه ما استقل بذاته وانفرد بمعناه، فعابوا على الشاعر الذي لا يستطيع إكمال معناه إلا في البيت الذي يليه. لتكون محصلة ذلك قولهم: "أغزل بيت،" "أهجى بيت"، "أرثى بيت..."، فحصل أن صار البيت الواحد عندهم بنية مكتفية بذاتها عن غيرها. قال الجاحظ (ت255هـ/868م:) "حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرفا واحدا". البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط، 1990 ،2ج. 1، ص. 51.

[2] ارتبط ظهور الاهتمام بدراسة الاستعارة على مستوى الخطاب بمجموعة من الاجتهادات مثل: "فان دايك، (Van Dijk1977) " و"هالداي ورقية حسن Halliday and Hassan" (1976) الذين أكدوا على حتمية عدم الاقتصار على نحو الجملة بالانتقال إلى دراسة النصوص دراسة تأخذ بالحسبان ظروف إنتاج الخطاب، ما أفرز لنا مفهوم "الخطاب الاستعاري "Le discours métaphorique الذي يفيد وجود استعارة كلية تتناسل عنها استعارات نووية. كما يرتبط هذا الاتجاه باجتهادات "ميكائيل ريفاتير (Michel Riffaterre1969") الذي اشتغل على تحليل تنامي الاستعارة في النص الشعري على المستوى التركيبي والدلالي. لتنتقل الاستعارة بهذا الفهم الجديد من الكلمة إلى الخطاب، هذا الأخير والذي على الرغم من اشتماله على استعارات صغرى، يبدو غياب الرابط بينها؛ إلا أنه يعد استعارة كبرى.

لتكون الغاية من هذه الدراسة المساهمة في تنويع أساليب دراسة خطاب الملحون، وتجديد طرائق تحليله، وتمثل كيفيات اشتغاله، وفهم استراتيجيات تأويله. منطلقين من اعتبار القصيدة مجموعة من البنى الاستعارية لغوية وتصورية، يسعى هذا التحليل إلى تتبعها للوقوف على عمليات الاستدلال وآلياته التي يزاولها المتلقي في الانتقال من المعنى إلى معنى المعني، بوصف النص نسيجا من الفضاءات القابلة للتأويل، والتي يجب ملؤها من قبل متلق نموذجي يشارك في بناء الدلالة والكشف عن الضمني منها، ولا يتم ذلك إلا بقرائن السياق وضوابط التأويل، وشروط التلقي لأدبية الخطاب، حتى يتحقق التفاعل بين الذات القارئة والبنية النصية، لتوليد الدلالة.

1. الاستعارة المسترسلة في قصيدة "الغالية": تماسك تركيبي وانسجام دلالي

حدد "ريفاتير" الاستعارة المسترسلة بأنها: "مجموعة من الاستعارات المتتالية والمتسلسلة التي تتعالق فيما بينها عن طريق التركيب، والتي تنتمي إلى البنية نفسها أو الجملة ذاتها، حيث يعبر كل منهما عن مظهر خاص لشيء أو لمفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة"[(3)]. فهذا النموذج يحلل القول الاستعاري ضمن بنية الخطاب بالتركيز على الاستعارة الكلية التي ينبني عليها النص، والتي تتفرع إلى استعارات صغرى تترابط فيما بينها لتشكل الاستعارة الجوهرية. فالاستعارة المسترسلة متتالية من الأقوال الاستعارية المشتقة من الاستعارة الأم تقوم بتطويرها، بما يفيد من جهة تحليل الخطاب أن الدلالة التي تشكلها الاستعارات المشتقة لا معنى لها مفردة، إلا في علاقتها بوظيفة الاستعارة الكلية. واستناداً إلى هذه الخلفية النظرية، سنحلل نسق الاستعارة في قصيدة

---

(3) Michel (Riffaterre): La métaphore filée dans la poésie surréaliste In Langue française, n°3,1969. La stylistique, sous la direction de Michel Arrivé et Jean-Claude Chevalier, P.47.

انطلق "ريفاتير" (1924-2006) في تأسيس تصوره لمفهوم "الاستعارة المسترسلة" من مستويين اثنين هما: التركيب والدلالة. فالتركيب يتجلى في ارتباط واتصال الاستعارات فيما بينها، أما الدلالة، فتتحدد في تشاكل الاستعارات دلاليا بالاستعارة الأولى من السلسلة في وحدة المعنى، عبر انتماء الألفاظ الاستعارية إلى حقل دلالي واحد. وهو ما عبر عند محمد مفتاح بوجود "استعارة أم واستعارات متفرعة عنها تتوالد عنها استعارات أخرى إلى نهاية النص". ينظر: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الرباط، ط. 1، 1990، ص85. بما يفيد أن الاستعارة المسترسلة تنبني على استعارة أولية تتأسس عليها استعارات أخرى موالية للأولى، ومشابهة لها في التركيب ومتعالقة معها في الدلالة. وإذا ما عدنا إلى تراثنا النقدي والبلاغي نجد إشارات لطيفة لهذا النوع من "التعالق الاستعاري" الذي تحدث عنه "ريفاتير"، من ذلك مثلا حديث عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة، إذ يقول: "ومما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى قد جمع بين عدة استعارات قدا، إلى أن يلحق الشكل بالشكل وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد". دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط. 1992، 3، ص. 125.

"الغالية" للشيخ محمد البوعمري، تحليلاً شمولياً نتجاوز من خلاله التحليل التجزيئي، إذ نعتمد مقولة التعالق الاستعاري الذي ننظر من خلالها إلى النص/القصيدة على أنها استعارة كبرى أو موسعة، تنبني من خلال استعارات جزئية مضمنة في نسقه التركيبي والأسلوبي، يتعالق فيها السابق باللاحق. كما سنحلل الدلالة الاستعارية على أساس أنها نسق تأويلي قابل للنمو، تتفاعل أجزاؤه بشكل مترابط متدرج في بناء دلالة الخطاب، لنبين كيف تعمل هذه الاستعارات في بناء القصيدة وجعلها بنية دلالية منسجمة، يعمل القارئ استناداً إلى موسوعته وكفاءته التداولية على تأويل دلالتها، وكشف تعالقها.

القصيدة مملكة الحب:

"الغالية " أميرتها، والعشق دستورها، والشاعر سلطانها

يتأسس النظام الاستعاري في قصيدة "الغالية" على استعارة مسترسلة كبرى **"القصيدة مملكة الحب: "الغالية"** أميرتها، والعشق دستورها، والشاعر سلطانها"، تتناسل منها استعارات نووية/مشتقة، تتشاكل معها تركيبياً ودلالياً، محققة للخطاب اتساقه وانسجامه، وللغرض الشعري وحدته، وللصورة شعريتها، وللغة ديناميتها وبلاغتها.

1- العشق سر مكشوف:

استهلت قصيدة "الغالية" بمطلع لطيف وبديع يناظر في بنيته الأسلوبية وقيمته الجمالية حسن مطالع القصائد العربية، على دأب وعادة فحول الشعراء من أهل صناعة القريض وفنونه. حيث دبج الشيخ محمد البوعمري قصيدته بنفي وجود عاشق يكتم حبه، ويخفي ما في القلب والجنان من أسرار "مَا شَافَت عِينِي اعْشِيقْ سَكْرَانْ ابْخَمَرْ الحُبْ والهْوَى وكْتَمْ سِرْ الحَالْ"، بما يفيد أن العشق عند أهله من المحبين الوالهين سر من الأسرار، وهو ما أكده بعد ذلك بقوله: "لهل العشق اظهرت ما ضمرت". فلعل كتم الحب وعدم البوح هو تعظيم وإكرام للحب، فلا يُعظَّم إلا ما كان عظيماً، ولا يكرم إلا ما كان كريماً، ورحم الله المتنبي حين قال: [البسيط]

كتمت حبك حتى منك تكرمة ثم استوى فيه إسراري وإعلاني

كأنه زاد حتى فاض من جسدي فصار سقمي به في جسم كتماني

ولقد كان خوف الشاعر من حسد الحاسدين، ولوم اللائمين، مبرراً في كتمه "فيك انظر اسرار ضمها صور ابهاك اخفيتها على الواشي والعذال"، ولعله كان محقا، إذ أحس

بما يهدد حبه من قول القائلين ونظرة الحاسدين، وهو ما سيؤكده في نهاية المسار الاستعاري للقصيدة عبر استعارة الموت: "واغمد سيف صقيل في اضماير عذال". وهنا تتشاكل الاستعارات دلاليا، ويتعالق السابق فيها باللاحق، فالخوف من العُذال" اخْفِيتْها عْلَى الْواشي والْـعَذَّالْ" كان سبباً في كتم الأسرار "وكتم سر الحال"، وذاك حال العاشقين الذين يسمعون لقلوبهم ويعرضون عن عُذالهم. قال المتنبي: [المتقارب]

إلام طماعيـــــــة العـــــــاذل ولا رأي فـــي الحـــب للعاقـــل

يـــراد مـــن القلـــب نســـيانكم وتـــأبى الطبـــاع علـــى الناقـــل

وهبـــت الســـلو لمـــن لامنـــي وبـــت مـــن الشـــوق فـــي شـــاغل

لكن هذا السر سرعان ما سينكشف وتبوح به الألسن"وطْيَاُر فالْعَرش دَاويَا، تَنْشَد وتْبُوح بالسرار المِكمِييًّا". لقد صار الحب الذي هو في الصدور مكنون، أنشودة أبدية تتغنى بها الأطيار في الآفاق والسماء، ولعل في "استعارة البوح" نوع من الإعلان عن الاحتفاء، والبهجة، والفرحة، بكل عاشق محب تُنشد له الأغاني والأشعار، وتُضرب له الدفوف والأوتار. فهي استعارة تنقلنا إلى عالم من الطقوس الاحتفالية بالمحبين والعاشقين. فالشاعر مهما حاول طي وإخفاء حبه فإنه سرعان ما سينكشف ذلك السر. فالحب علة وسقم من الأسقام، لا تخفى شواهده عن سائر الأنام. صدق الأحوص الأنصاري حين قال: [البسيط]

ما عـالج النـاس مثل الحـب من سـقم ولا بـــرى مثلـــه عظمـــا ولا جســـدا

مـــا يلبـــث الحـــب أن تبـــدو شـــواهده مـــن المحـــب وإن لـــم يبـــده أبـــدا

2- الحب خمر حلال:

تؤسس هذه الاستعارة المشتقة لدلالة نشوة الحب "بنشوتك سكران كل محبوب"، فالعشق خمرة المحبين العاشقين الذين يتلذذون به، ويستزيدون منه فلا يرتوون، وكلما ازدادوا شرباً ازدادوا ظمأ. لله در بشار بن برد حين قال: [الكامل]

حـــــوراء إن نظـــــرت إليـــــ ك ســـــقتك بـــــالعينين خمـــــرا[4]

[4] البيت الثاني من قصيدته التي مطلعها:

بل إن الشيخ محمد البوعمري فاق كل المحبين، إذ لم يكتف من خلال هذه الاستعارة بتقرير حالة السكر، بل إنه سكر مفرط ومبالغ فيه من شدة التعلق والوجد "ما غلغل بقداح ماليا" تغلغل إلى أعماق الروح والنفس، وسار فيها سيراً سريعاً، مع ما يصاحب ذلك الحب من غياب العقل إنها "استعارة الغياب"، غياب العقل والفكر. وهنا تتعالق هذه الاستعارة مع ما قبلها؛ فالحب الذي شرب الشاعر من كأسه أقداحاً مملوءة، كانت سبباً في حالة الغياب التي يعيشها، وهذا حال العاشقين الذين أحاط بهم الحب من كل جانب، ممن غاب عقلهم، وانشغل فكرهم. رحم الله عمر بن أبي ربيعة حين قال: [الطويل]

إذا طلعت شمس النهار ذكرتها وأحدث ذكراها إذا الشمس تغرب[5]

لقد رضي عاشق "الغالية" بكل ذلك في سبيل محبوبته، معتبراً إياه نوعاً من رفعة المقام "فطريق العدرى الغاليا، من عشق بهاك زاد رفعا ومزيا". فالعشق ليس نقيصة ومذلة، بل إنه في رؤية الشاعر وتجربته يرفع صاحبه مقاماً جليلاً ومحموداً "محبوبك، نال مقال جليل"، "ودرك حظ جزيل"، فللعشق أهله وخاصته. بل الأكثر من ذلك الحب علامة يفخر بها المحب بين الناس "غرا فجبين هل العشق العدريا"، فهو نور به الوجوه تشرق ضياء كوجوه العابدين. أوليس الحب عبادة تعلو غرة محيي العاشقين؟.

يتشاكل القول الاستعاري دلالياً مع القول الاستعاري السابق "مَا شَافَت عِينِي اعْشِيقْ سَكْرَانْ ابْخَمَرْ الحُبْ والهْوَى وكْتَمْ سِرْ الحَالْ"، ذاك أن المحب الذي تجرع كأس الهوى لا يصبر عن البوح بسره، فللحب أعراضه الظاهرة الواضحة كسمة بيضاء على جبهة الفرس. حاله أشبه بحال الإنسان المخمور الذي يكون فاقداً للوعي فينطلق لسانه وهو يبوح بأسراره، فحال المحب العاشق كحال الثمل، تجمعهم لذه الشراب ونشوتُه، إلا أن الأول شرب كأساً من الحب، والثاني كأساً من الخمر يصحو بعد سكرته، وشارب كأس الهوى طول الدهر سكران.

يا ليلتي تزداد نكرا من حب من أحببت بكرا

[5] البيت الرابع من قصيدته التي مطلعها:

ذكرتك يوم القصر قصر ابن عامر بخم وهاجت عبرة العين تسكب

ولعل افتخار الشاعر بحبه الذي ارتشفه من" ورضي به سمتا يرفعه عن عامة الناس، ويدخله في زمرة العاشقين "غرا فجبين هل العشق العدريا"، هو اختيار يعكس نظرة ورؤية خاصة للحب عنده، فهو خمر حلال "بسكرت الحب حلال". هذا الحب المرتبط بالجمال الأسطوري للمحبوبة الذي لا يمكن لعامة الناس وسوقتهم إدراكه أو الإحساس به، "حسنَك مَا يَدرِيه اجفِيلْ، ولاَ قلّب اغفِيلْ". ولعل هذه الاستعارة "قلب غافل" تحمل مضمراً دلالياً، يفيد أن الشاعر يمتاز عن غيره بما يملكه من إحساس صادق، ومشاعر نبيلة مكنته من إدراك حسن محبوبته، فاستحقت بذلك أن تكون ملكة معبودة.

3- العاشق عبد مملوك:

تستمر القصيدة في بنائها للاستعارة المسترسلة، عبر استعارات مشتقة تضيف بدورها معاني جديدة تساهم في بناء الخطاب الاستعاري ونموه، في تعالق دلالي وطيد مع الاستعارة الأولية؛ حيث إن الشاعر العاشق المحب رضي أن يكون عبداً مملوكاً لمحبوبه "بِهَواه شَاغَلْ الْفَكر ومَحبُوب ارضَاه عَبْد افْسَايَر لَحَوالْ"، "قَبْلِينِي مَملُوك فِي احيَاتَك نَفْخُر بِين لَعبِيد". فهذا العاشق لم يعد يملك قلبه، بل أصبح أسيراً في يد المعشوقة/الملكة، خاضعاً لسلطتها وسلطانها، ينفد أوامرها ويترك نواهيها كدأب العاشقين من الشعراء الخاضعين الحب، قال امرؤ القيس: [الطويل]

أفــاطم مهــلا بعــض هــذا التــذلل وإن كنـت قـد أزمعـت صـرمي فـأجملي[6]

ومن لطيف وعجيب ما تؤسس له استعارة "قَبْلِينِي مَملُوك فِي احيَاتَك نَفْخُر بِين لَعبِيد" ما يفيد ذلك من أن العاشق المملوك يرفعه الحب إلى مقام الأسياد بين العبيد. فمن كان عبداً مملوكاً وذليلاً مهاناً، يصير حراً كريماً عزيزاً شريفاً، بين غيره، لا لشيء إلا لكونه من أهل مقامات العشق والهوى، فالحب مع الذل عزة وشرف. تذكرنا شعرية المعنى المؤول في هذه الاستعارة بما قاله الجرجاني: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى فكان موقعه في النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف]...[وإن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو

---

[6] البيت العشرون من معلقته التي مطلعها:

قفــا نبــك مــن ذكــرى حبيــب ومنــزل بســقط اللــوى بــين الــدخول فحومــل

في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، واباؤه أظهر، واحتجابه أشد"[7].

ولعل هذه الاستعارة التي تؤسس لدلالة العبودية تفيد أمرين: أولهما يتعلق بهذا الاختيار الذي قبل من خلاله الشاعر التخلي عن حريته، ليجد نفسه أمام خيار حتمي هو "العبودية مقابل الحب". فهل يوجد عاقل يرضى بأن تُسلب منه حريته؟. فمن سلبت منه حريته سلبت معها حياته، فصار ميتا بين الأحياء. إنه العالم الممكن، عالم الحب الذي تكون فيه العبودية انعتاقاً، والموت انبعاثاً. إنها الاستعارة القادرة على تطويع أعناق المتنافرات، وجمع المتباعدات، وتوليف المتناقضات. قال الجرجاني: "وهل تشك في أنه [التشبيه] يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر ما بين المشرق والمغرب، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[8].

أما الأمر الثاني فيقتضي أن تكون هذه المعشوقة ملكة لها عرش وسلطان، يبايعها الشاعر العاشق بكل فخر وامتنان "بَايَعت التَّاج هِيبْت قَهْر اعلِييًّا"، وهو ما سيؤكده لاحقاً "فُوق اسرِير الْمَجد سَالْيَا، عَرشَك عَدَرا فحجَاب ظَل ضرِييًّا"، وهي مبايعة يشترك فيها معه كل الخدم "ادواحي فَريَاض صولْتَك وشَوَارد وجوار بَايعوك ايمِينَا وشمَال". فللحب قانونه الذي تخضع له رقاب الرجال الأحرار قبل الخدم والجواري.

تتشاكل "استعارة بَايعت التَّاج هِيبْت قَهر اعلِييًّا"، مع سابقتها "قَبْلِيني مَملُوك فِي احيَاتَك"، حيث لن تقبل دعوة الشاعر إلا إذا أدى مراسيم البيعة والمبايعة، فهي شرط ولوج مملكة الحب، مملكة" الغاليا"، "العذرى"، "الغزال" أميرتها، والمجد عرشها "فُوق اسرِير الْمَجد سَالْيَا"، "والعاشق خادمها "قَبْلِيني مَملُوك فِي احيَاتَك"، وكؤوس خمر العشق شرابها "بَشراب المحبُوب"، "وشَرابِي مَن ابْرِيق شُوقَك"، "وسكَر بمدَام رِيق شَفا عَسلِييًّا"، والفاكهة جنيها وأكلها "وجنَا تَفَّاح مَن اغصَن مَا لَحقُوه اطْفَالْ"، وثوب العشق لباسها

---

[7] الجرجاني (عبد القاهر:) أسرار البلاغة، تح: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978، ص. 126. وهو في هذا يختلف تمام الاختلاف عن أسطو الذي يطلب المعنى بكل يسر وبدون عناء، يقول: "إن لذه الفهم الخالي من العناء هي إحدى اللذات الطبيعية لبني الإنسان، وأن الكلام الذي يعطينا مدلوله في يسر يهب لنا أكبر مقدار من اللذة العقلية، وهذه هي المزية لكبرى للمجاز".

[8] أسرار البلاغة، ص.132.

"ونَيَا مَكِسي بْتُوب عَشقَك"، والنسيم هواؤها "ورقست مع انْسيم صبْح الْعَطْف الْمِيَّالْ"، وبهاء المحبوبة نورها "بِك ابْدُور الزّين ضاويَا وشُموس الْعشَّاق مَن اعيُون ابْهاك"، "شَفْت ابْهاك افْكل ناحيا"، والسعادة مقامها "نفحت ازهار طيب عَطْفَك تَهنِيياً"، "وضحَك ثَغر الْفْراح بُشرى وهنِيياً"، فهنيئا للعاشقين إن كانت تلك ملكتهم ومملكتهم، وذاك مقامهم.

وإذ نطرح مع هذه الاستعارة سؤالين، أولهما: ما السبب الذي أوقع الشاعر في شرك الغرام؟، وثانيهما: لماذا رضي هذا المحب أن يصير عبدا لمحبوبه؟ على مشقة ذلك، وعنائه، وإذلاله؟، وإن كان العاشق لا يلام. رحم الله المتنبي حين قال: [الكامل]

لا تعـــذل المشـــتاق فـــي أشـــواقه حتـى يكـون حشـاك في أحشـائه[9]

إن القتيـــل مضـــرجاً بدموعـــه مثـــل القتيـــل مضَـــرَّجاً بدمائـــه

والعشـــق كالمعشـــوق يعـــذب قربـــه للمبتلـــى وينـــال مـــن حوبائـــه

يمكن أن نلمس جواب السؤال الأول في استعارة "النظرة سهم"، وجواب السؤال الثاني في استعارة "العشق متعة ولذة" كالآتي:

4.النظرة سهم والحاجب غمد:

لقد شكلت نظرة المحبوبة سهما أصاب قلب الشاعر واخترقه، فوقع صريع غرامها "شَار ابْطرف اكحيلْ"، "اعيُون اقْواسها تْلُوح امزارك ونْبَالْ"، فالاستعارة تؤسس هنا لسياق دلالي يرتبط بمجال الحرب، الشاعر ضحيته، والعين آلته، والنظرة سلاحه، والقلب مقتله، والمحبوبة قائده، والمحب أسيره. فرب حرب جنيت من لفظ، وُرب عشق غُرس من لحظ. ليؤكد الشاعر في مسار القصيدة على هذه الدلالة الاستعارية بقوله: "وشفار النَّجلاَ السَّهيَا، واقْواس تلوح سم حَربَا مَسقِيياً"، على عادة الشعراء الذين لم يسلموا من فتنة العيون وسحرها. قال ابن الرومي: [الكامل]

نعمـــت بهـــا عينـــي فطـــال عـــذابها ولكـــم عـــذاب قـــد جنـــاه نعـــيم[10]

---

[9] البيت التاسع من قصيدته التي مطلعها:

القبـــل أعلـــم يـــا عـــذول بدائـــه وأحـــق منـــك بجفنـــه وبمائـــه

[10] البيت الخامس من قصيدته التي مطلعها:

نظــرت فأفصــدت الفــؤاد بســهمها ثــم انثنــت نحــوي فكــدت أهــيم

ويــلاه إن نظــرت وإن هــي أعرضــت وقـــع الســـهام ونـــزعهن ألـــيم

وتتشاكل/تتعالق استعارة (العين قوس والنظرة رمح) مع استعارة (الحاجب غمد للسيف) ما يقوي الدلالة ويؤكد المعنى "ما سل سيوف المشاليا من غمد احواجب العيون السرديا". فنظرة المرأة سهم وسيف يصيبان قلوب العاشقين، كما تصيب السهام والسيوف أهدافها في ساحة الوغى فترديها قتيلة صريعة. ولله در ابن الفارض حين قال: [الطويل]

وقــد علمــوا أنــي قتيــل لحاظهــا فــإن لهــا في كــل جارحــة نصــل[11]

ورحم الله المتنبي حين قال: [المنسرح]

كـــل جـــريح ترجـــى ســـلامته إلا فـــؤاداً رمتـــه عيناهـــا[12]

بل الأكثر من ذلك تحقق استعارة "عيُون اقْواسها تْلُو امزارك ونْبَال" بعداً تداولياً وحجاجياً؛ فكأن الشاعر يبرر هذا العشق المبالغ فيه، عبر افتراض مخاطب ضمني يلومه على قبوله أن يكون عبدا لمعشوقته على غير العرف المألوف في ما جرى بين عوام الناس. فأراد بذلك تقرير أن العاشق لا إرادة له أمام سلطان الحب، فالحب سحر يذهب بالعقول قبل القلوب، ونظرة المرأة سهم كالمنية إذا أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع. صدق المتنبي حين قال: [الخفيف]

راميـــات بأســـهم ريشـــها الهـــد ب تشــق القلــوب قبــل الجلــود[13]

قلبـــي مـــن الطـــرف الســـقيم ســـقيم لـــو ان مـــن أشـــكو إليـــه رحـــيم

[11] البيت التاسع والعشرون من قصيدته التي مطلعها:

هــو الحــب فاســلم بالحشــا مــا الهــوى ســهل فمـــا اختـــاره مضـــنى بـــه ولـــه عقـــل

[12] البيت السادس من قصيدته التي مطلعها:

أوه بـــــديل مـــــن قـــــولتي واهـــــا لمـــــن نـــــأت والبـــــديل ذكراهـــــا

[13] البيت الخامس من قصيدته التي مطلعها:

يذكرنا حال الشاعر هنا، بسياق قرآني لطيف متصل بقصة امرأة العزيز التي تعلقت بحب نبي الله يوسف عليه السلام، فتعرضت للوم، فلم يكن منها إلا أن بررت للعاذلات فتنتها وافتنانها، وبينت لهن ضعف إرادة الإنسان أمام سلطان الهوى والجوى، قال تعالى :﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ للهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ﴾ يوسف: [31-32] ، فعلموا أن لا ملامة عليها منهن وقد أصابهن ما أصابها. رحم الله المتنبي الذي كان يلوم العاشقين لكنه عذرهم بعد أن ذاق مرارة العشق والومق، ولوعة الولع والوله، قال: [الكامل]

وعذلت أهل العشق حتى ذقته فعجبت كيف يموت من لا يعشق[14]

وعذرتهم وعرفت ذنبي أنني عيرتهم فلقيت فيه ما لقوا

5- العشق متعة ولذة:

فلعل الشاعر علم أن الفوز بالمحبوبة سيكسيه ثوب العزة والكرامة "ونَيَا مَكِسي بْتُوب عَشقَك وشَرابِي مَن ابْرِيق شُوقَك والْقُوت اوصَالْ"، فضلاً عما سيغنم به من المكاسب "مَا يَتْعَب فَسبِيلْ"، "مَن جَدب لَخْلِيلْ" "واسقَاهْ اسلَسبِيلْ" "عِين قُرب ووصَالْ"، "نَغنَم بِك اوقَات زاهيَا". أسست الاستعارة هنا لدلالة متعة العشق ولذته من خلال علاقة الشاعر مع تجربة "اللباس"، و"الشرب"، والأكل"، وهي تجارب مادية واضحة وملموسة، تنتمي إلى مجال تصوري أكثر بنينة، أسقطها الشاعر استعارياً على مجال تصوري أقل بنينة هو الحب، باعتباره مفهوماً ذهنياً ليس له مرجع واقعي ومادي يمكن لنا فهمه بالإحالة علية.

واستناداً إلى هذا الفهم، فإن استعارة "ونَيَا مَكِسي بْتُوب عَشقَك وشَرابِي مَن ابْرِيق شُوقَك والْقُوت اوصَالْ" ليست مجرد حلية لغوية ثانوية يمكن الاستغناء عنها ضمن بنية الخطاب، أو انزياحاً أسلوبياً له وظيفة جمالية تخييلية، بل هي استعارة تصورية Conceptual Metaphor مرتبطة بالفكر وليس باللغة فقط، لها وظيفة معرفية تمككنا من فهم العالم، وتأويل مفاهيمه ومدركاته الذهنية والغامضة. وهنا يتحقق مفهوم

كم قتيل كما قتلت شهيد ببياض الطلي وورد الخدود

[14] البيت الخامس من قصيدته التي مطلعها:

أرق على أرق ومثلي يأرق وجوى يزيد وعبرة تترقرق

البنينة Conceptualize حيث تمت بنينة/مفهمة الحب من خلال تصوره لباسا يُلبس، وشرابا يُشرب، وطعاما يُؤكل، عبر استدعاء صور ذهنية مرتبطة بتفاعلنا مع محيطنا[15].

إنها طريقة من طرق إثبات المعنى وتأكيده، وادعاء أن هذا قد أصبح ذاك دون أن يكون كذلك بالفعل. فالمعنى الاستعاري ليس هو المعنى الأصلي، بل هو معنى جديد حاصل عن تفاعل طرفي الاستعارة. يقول الجرجاني: "واعلم أن العقلاء بنوا كلامهم، إذا قسموا وشبهوا، على أن الأشياء تستحق الأسامي لخواص معاني هي فيها دون ما عداها، فإذا أثبتوا خاصة الشيء لشيء، أثبتوا له اسمه، فإذا جعلوا الرجل بحيث لا تنقص شجاعته من شجاعة الأسد، قالوا "هو أسد". وإذا وصفوه بالتناهي في الخير والخصال الشريفة أو بالحسن الذي يُبْهرُ قالوا: "هو ملك"[..]. ثم إنهم إذا استقصوا في ذلك نفوا عن المشبه اسم جنسه، فقالوا: ليس هو بإنسان وإنما هو أسد، وليس هو آدميا، وإنما هو ملك"[16].

لقد استطاع الشاعر عبر هذه البنيات الاستعارية أن يوضح لنا كيف أن العشق امتلك جوارحه وأحاط بجسده وروحه عبر تجربة اللباس، فكأن الحب لباس يغطي جسد الشاعر بما يحقق مقولة المبالغة L'hyperbole في البلاغة العربية، فالحب أحاط بالشاعر كما يحيط الثوب أو اللباس بلابسه، فكما أن اللباس لا يترك عضوا من أعضاء الإنسان إلا وغطاه، فذاك شأن الشاعر، لم يترك الحب عضوا أو جارحة من ذاته وروحه إلا وشملها أو أصابها. إنها شمولية الإحساس تمل والشعور بالحب الذي كالوجدان، إنه الحب المطلق والأبدي الذي يُسقم الأبدان، ويُشغل الأفكار، "بنفاسك لفكار ساريا"، "بَشراب المحبُوب غاب عقل"، "بهواه شَاغل لفكر"، فتلك مقامات العاشقين ممن نال منهم الحب، وأسهدهم الهوى، وأجهدتهم الصبابة. رحم الله ابن الفارض حين قال: [الطويل]

جرى حبها مجرى دمي في مفاصلي فأصبح لي عن كل شغل بها شغل[17]

---

[15] قد ينتبه القارئ الكريم إلى أنه لم يجر التوسع في دراسة الاستعارة في قصيدة "الغالية" من جهة أنها آلية معرفية أو مفهومية، حيث اقتصر التحليل في المحور الأول على دراسة الاستعارة لسانيا من خلال مفهوم "الاستعارة المسترسلة والاستعارات المشتقة." لندرس بعد ذلك في المحور الثاني قصيدة "قوت الروح" للشاعر الشيخ الجيلالي امتيرد دراسة معرفية عبر اجراء الاستعارة التصورية وما يتصل بها من مفاهيم من قبيل: البنينية، الاسقاط الاستعاري، تجربة الجسد، المجالات التصورية، الخرائط الذهنية، المزج التصوري...

[16] دلائل الإعجاز، ص. 31.

[17] البيت الثامن والثلاثون من قصيدته التي مطلعها:

هو الحب فاسلم بالحشا ما الهوى سهل فما اختاره مضنى به وله عقل

تذكرنا هذه المبالغة التي تؤسس للدلالة المطلقة وشمولية المعنى ضمن استعارة "ونَيَا مَكِسي بْتُوب عَشقَك وشَرابِي مَن ابْرِيق شُوقَك والْقُوت اوصَالْ"، بقوله تعالى:﴿وَضَرَبَ اللهُ مَثَلاً قَرْيَةً آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَداً مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللهِ فَأَذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾[النحل: 112]، حيث جعل الحق تعالى الجوع والخوف طعاما يُذاق، ولباساً يُلبس، لتحقق الاستعارة في هذا الاستعمال القرآني النادر المبالغة وشمولية المعنى، فحصل بذلك أن الجوع والخوف ملازمان لأهل القرية في سائر أحوالهم، ومحيطان بهم كما يحيط اللباس بسائر الجسد.

لكن من هي هذه المرأة (النموذج) الجميلة "ابحب غزال" التي رضي الشاعر أن يكون عبداً مملوكاً لها؟، والتي جعلته بحبها سكران "بنشوتك سكران"، وما صفاتها التي جعلته يفتن بها حتى أصبح لا ينام "بنفاسك لفكار ساريا"، وما سر هذا العشق المجنون في سائر الأيام والليالي "ما رالقب فجر قليل شعرك؟".

6- المعشوقة شمس:

هذه الاستعارة الصغرى "المعشوقة شمس" هي نتيجة للمسار الاستعاري الناظم لبنية القصيدة، مسار يتميز بالنمو والتدرج الدلالي من استعارة إلى أخرى، يتعالق فيها اللاحق بالسابق، وهو أمر يحقق للقصيدة شعريتها، وحدتها التركيبية وانسجامها الدلالي. مفاد ذلك أن الإحساس بالمتعة الذي عبر عنه الشاعر في الاستعارة السابقة "العشق متعة ولذة" هو إحساس راجع سببه إلى ما تمنحه المرأة من دفء (في غير إحراق) ونور ما دامت "المعشوقة شمس". كما تتعالق مع دلالة الماء التي أسست لها استعارة "واغصَانِي بِنْدَاك رَاوِيَا"، لتتضافر كل هذه العناصر (الماء، النور، الدفء) في تشكيل أسرار الوجود، والذي شكل الحب سرا من تلك الأسرار.

تؤسس إذن، استعارة "وشموس فسمَاه ضَاوِيَا، شَاهد بها اشموس وبْدُور ازهييًّا"، لدلالة النور، والإشراق، والضياء، ليؤكدها السياق فيما بعد بنوع من المبالغة، "شَفْت ابْهاك افْكل"، "وهو أمر يفيد أن إشراق المحبوبة لا يقتصر حضوره على أفق مكاني ضيق ومحدود، بل إن تجلياته شملت كل الآفاق "بِك ابْدُور الزّين ضَاوِيَا وشُموس العشَّاق مَن اعيُون ابْهاك الـغَزالْ"، وهي سمات دلالية اختصت بها محبوبة الشاعر دون سواها، فكان

ذلك داعيا من دواعي عشقها، فهي النور المطلق الذي تكون الحياة بدونها مظلمة قاتمة، فالمرأة ضياء به تشرق الأرواح، وتتجلى الأكوان.

ولعل استعارة "المرأة شمس" لا تؤسس لدلالة النور فقط، بل إن سياق القصيدة يسمح بالتوسع الدلالي عبر استدعاء سمات نووية ثانية تتجلى في علو القدر، ورفعة الشأن، وجلال المقام. فالمحبوبة كالشمس، عال شأنها، رفيع قدرها، فاتن جمالها، ذلك كله لا يتنبه له ولا يناله إلا الشاعر الذي أوتي حكمة العارفين، وإلهام المتأملين، والذي انفرد بادراك ما لا يدركه غيره، "حسنك ما ايدريه اجفيل ولا قلب غفيل". بل إن سياق القصيدة يلح على دلالة أخرى من دلالات "المرأة شمس" وهي الدفء الذي تمنحه الشمس للكائنات الحية، الدفء بما هو رْدف الحنان الذي تهبه المرأة المحبوبة لحبيبها (بخلاف استعارة مشاعر باردة)، دفء يمنح الحياة، لتصل الاستعارة إلى قمتها وأوجها فتصير معها المرأة حياة.

7- المرأة حياة:

خضع البناء الاستعاري على طول القصيدة لنسق محكم، أساسه التعالق والتشاكل التركيبي والدلالي للاستعارات النووية والمشتقة عن الاستعارة الأم *"القصيدة مملكة الحب: "الغالية" أميرتها، والعشق دستورها، والشاعر سلطانها"*. إذ أنها استعارات أسست لدلالة الخطاب، كما عملت على تحقيق انسجامه الداخلي، ووحدة موضوعه، وجمالية صوره، إلى أن ختم الشاعر قصيدته باستعارة "المرأة حياة" "وغصوني بَنْدَاك راويَا، ودرار الْقَلْب فِي اعقُودَك مَحضيياً"، لتمثل بذلك نضج الاستعارات المشتقة عبر المسار المتدرج للقصيدة. ما يسمح لنا بالاستنتاج أن الشيخ محمد البوعمري استخدم النسق الاستعاري بوعي واستدامة على طول الخطاب، وهذه من أهم السمات التي تتميز بها الاستعارة الموسعة، خلافاً للاستعارة اللغوية العادية التي تستخدم مرة واحدة في بنية الخطاب.

فكأن الشاعر عبر قوله "واغصوني بِنْدَاك رَاويَا" قد شبه نفسه (على سبيل الاستعارة المكنية) بالشجرة اليابسة أغصانها، الذابلة أفنانها، الواقعة ورقاتها، والتي إذا كان بعض الندى يرويها، فكيف يكون الحال بكثير ماء يسقيها. فإذا كانت أغصان الشجرة تحتاج إلى الماء لكي تبقى رطبة نظرة مورقة، فكذلك حال الشاعر الذي تحتاج جوارحه وأحاسيسه إلى أن تُسقى من دفء المرأة وحبها، فهو الندى الذي به ترتوي

الأغصان، وتخمد النيران، وتنام الأجفان، وتذهب الأسقام، وتزول الأوهام، ويرتاح الفكر، ويهدأ البال.

فالشجرة بلا ماء تفنى وتذبل وتموت، فذاك شأن وحال الشاعر، فالمرأة منبع الماء، والماء سر الحياة، فهي الحياة، وجودها بقاء وغيابها فناء، فالعشق تجل من تجليات الموت والحياة. فالشاعر/الإنسان لا يمكن أن يحيا خارج مملكة الحب لأنه سيتيه بلا عنوان. هنا تؤسس لنا الاستعارة صورة المرأة في بعدها الرمزي والأسطوري، حيث "الغالية" بصفاتها تلامس المقدس وتتنزه عن المدنس.

كما أسست الاستعارة هاهنا ثنائية "الجدب والخصب" من خلال محور "الهجر والوصل"؛ فالمرأة في حال الهجر تعبير عن الموت، والأفول، والجدب، (لفراق، اعليل، لخبيل، جدب لخليل، التيه...)، وفي حال الوصل تعبير عن الحياة والخصب والانبعاث (عيون جاريا، غصوني بنداك راويا، لوصال، بدور زاهيا...). مشكلة بذلك لشعرية الماء والنور "واغصوني بِنْدَاك رَاوِيَا" "بِك ابْدُور الزّين ضَاوِيَا"، فجاز للشاعر العاشق العابد بكل ذلك أن يصير عبداً مملوكاً، وحق للمرأة أن تكون إلهاً معبوداً، حيث تصير العبودية حرية مطلقة، والموت حياة أبدية، والعشق عبادة مقدسة، والموت في سبيله تضحية وشهادة. رحم الله المتنبي حين قال: [الخفيف]

كـــم قتيـــل كمـــا قتلـــت شـــهيد ببيـــــاض الطلـــــي وورد الخـــــدود

2- الاستعارة التصورية في قصيدة "قوت الروح": بنينة المجالات وتجسيد المفاهيم

تقديم:

نحلل في هذا المحور الثاني قصيدة "قوت الروح" للشيخ الجيلالي امتيرد، بالاستناد إلى نظرية الاستعارة التصورية Conceptual metaphor theory التي وضع أسسها كل من لايكوفGeorge LAKOFF جونسون JOHNSON Mark من خلال كتابهما: METAPHORS WE LIVE BY(1980). وبالاستناد كذلك إلى نظرية المزج التصوري Conceptual Blending theoryالتي أسسها جيل فوكوني Gilles fauconnier[18]، ومارك تورنر Mark turner[19]، من خلال كتابهما:

[18] جيل فوكوني لساني فرنسي، أستاذ العلوم المعرفية بجامعة كالفورنيا سان دييغو(UCSD) . قدم مع مارك تورنر نظرية المزج التصوري، والتي طورها لايكوف في دراسته للاستعارة التصورية. من أهم مؤلفاته:

(2002) The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden . Complexities

حيث شكلت هذه المقترحات مدخلا لمقاربة جديدة في دراسة الاستعارة، عبر رد أصولها إلى الذهن في إطار لساني معرفي، انطلاقاً من الفلسفة التجريبية التي بحثت في العلاقة بين اللغة، والذهن، والتجربة، على أساس أن الاستعارة لم تعد مجازا لغويا A figure of speech بل صارت أسلوب تفكير A mode of thought. فهي عملية إدراكية كامنة في الذهن تؤسس أنظمتنا التصورية، وتحكم تجربتنا، لأنها في الأساس ذات طبيعة تصورية لا لسانية. "من هذا المنظور أصبح للمجاز دور محوري في بناء المقولات[..].ذلك أن الآليات التخييلية مثل: الاستعارة والمجاز تحتل مكانة مركزية في بناء تجاربنا ومن ثم في بناء مفاهيمنا وتصوراتنا للأشياء والعالم"[20].

أصبحت الاستعارة ممارسة معرفية، تنظم عالم الإنسان، وتمنحه نسقا لفهمه، ما ينقلها من جانبها اللساني إلى مستواها المعرفي المرتبط بالذهن، باعتبارها حصيلة تفاعل فكرين لا مجرد نقل واستبدال. ذاك أن الإدراك البشري يتكون من مجموعة من التقابلات بين مجال المصدر Source Domain ومجال الهدف Target Domain، بحيث إن العناصر التصورية التي تكون المصدر تتناسب مع العناصر المكون للهدف، فتتم صياغة

- Mental Spaces: Aspects of meaning construction in natural language, Cambridge University Press, (1985).

- Mapping in Thought and Languge, Cambridge University Press, (1997).

(19) من مارك تورنر لساني ومعرفي، يشتغل أستاذا للعلوم المعرفية في جامعة Case Western Reserveالأمريكية، ومديرا لشبكة العلم المعرفي (CSN)، ومديرا فرعيا لمختبر Red Hen. أسس مع جيل فوكونيي نظرية المزج التصوري conceptual blending. كما ألف العديد من الدراسات التي اشتغل فيها على قضايا تنتمي لمجال تخصصه في إطار العلوم المعرفية، أبرزها:

- Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism, University of Chicago Press, (1987).

- More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor, with Lakoff, University of Chicago Press,

(1989).

(20) لايكوف (جورج) وجونسون (مارك): "الاستعارات التي نحيا بها"، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط. 2، 2009، ص.21. في الحقيقة وإن كانت نظرية الاستعارة التصورية إطارا نظريا طوره لايكوف وجونسون؛ فإنها قد ارتبطت أيضا بدارسين آخرين مؤثرين مثل: زولطان كوفكس Zoltan Kovecses (2002)، وإيف سويتسر Sweetser(2001)، ومارك تورنر Mark turner (1987) و(2002).

مفهوم مجال ما بمفاهيم المجال الآخر عبر عملية الإسقاط التصوري Conceptual Projection.

وبهذا، تتحدد الاستعارة التصورية على أنها: "إسقاط عابر للمجالات في النظام المفهومي، وما العبارة الاستعارية إلا تحقق سطحي لتلك العمليات من جملة تحقيقات أخرى كائنة في الخطاب العادي والإنشائي قياما واحدا"[21]. فنحن نكون إزاء استعارة تصورية إذا فهمنا مجالاً تصورياً من خلال مجال تصوري آخر، ويكتمل هذا الفهم بالنظر في مجموعة التطابقات الآلية أو الاسقاطات بين هذين المجالين. فالاستعارة التصورية هي فهم مجال من خلال مجال آخر، عبر استدعاء مجالين تصوريين هما على سبيل المثال "أ" و"ب"، ليتم إسقاط المجال التصوري "أ" على المجال التصوري "ب".

فما العلاقة بين الاستعارة التصورية ونظرية المزج التصوري؟

إذا كان المزج التصوري Conceptual Blending آلية عرفانية سارية في جميع ضروب تفكيرنا، وعينا بذلك أم لم نع، وجميع الناس يستعملون هذه الآلية حتى الأطفال، لأنها ما به نفكر، بل هي التفكير نفسه، وتتجلى في كل أنشطتنا الرمزية، وأنظمتنا العلامية، وأهمها اللغة[..]. وهي آلية تحكم أبسط أنشطتنا وأشدها سذاجة، كما تحكم أعلى درجات تفكيرنا، وانتاجاتنا المعرفية الكبرى، وهي ليست شيئا مضافا إلى الفكر، بل هي الفكر نفسه في آلية اشتغاله[22].

إن الاستعارة التصورية تقوم على مبدأ معرفي يتمثل في كونها تمكننا من تمثل مجال ما على أساس مجال آخر من خلال علاقات الإسقاط المفهومي التي تتوسط المجالين. فهي آلية معرفية تبنين تفكيرنا التصوري الذي يحكم علاقة الإنسان بعالمة، ولغته، وثقافته. "فالاستعارة تشتغل وفق نفس الآلية العرفانية، وتستغل الجهاز المفاهيمي نفسه، فهي نتاج عملية مزج بين فضاءات ذهنية، فهي إذن آلية في التفكير، فجانب كبير من المزج الذي نقوم به هو مزج يقوم على الاستعارة[23]. فكل من نظرية الاستعارة ونظرية المزج التصوري تقومان على عملية المزج بالجمع بين مجالين مختلفين لإنتاج مجال ثالث.

---

[21] الاستعارات التي نحيا بها، ص.21.

[22] البوعمراني (محمد صالح:) السيميائية العرفانية الاستعاري والثقافي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015، ص.2.

[23] السيميائية العرفانية الاستعاري والثقافي، ص.7.

واستناداً إلى هذا الإطار النظري، وإلى هذه الخلفية المعرفية، نطرح الأسئلة الآتية:

- كيف عملت الاستعارة التصورية على بنينة المجالات التصورية في القصيدة؟

- وكيف عملت على تجسيد المفاهيم الذهنية وتأثيث الفضاء الشعري للقصيدة؟

- ما دورها في تأسيس المعرفة وتنظيم الفكر المرتبط بالتجربة الشعرية؟

- وكيف يعمل المزج التصوري بين الفضاءات الذهنية على إنتاج فضاء دلالي جديد؟

- كيف يساهم التمثيل الذهني على فهم الاستعارة وتحقيق مقبوليتها لدى المتلقي؟

- ما هي طرائق تشكيل الدلالة الاستعارية؟ وما استراتيجيات التأويل؟

1- مفهمة الحب استعاريا:

كان من أهم نتائج الأبحاث المعرفية في مجال الاستعارة، أن هذه الأخيرة لم تعد ظاهرة لسانية مرتبطة باللغة، ولم تعد مكوناً أسلوبياً هامشياً مرتبطاً بتحقيق قسط من جمالية الخطاب؛ بقدر ما صارت آلية معرفية مرتبطة بالفكر وبطريقة تمثلنا للمفاهيم الذهنية المجردة، عبر مفهمتها وبنينتها بالاستناد إلى تجاربنا الفيزيائية، وبالنظر إلى تفاعلنا مع محيطنا، وعبر إسقاط سمات وخصائص مجال أكثر بنينة من أجل فهم مجال أقل بنينة.

وقد سمح النظر في قصيدة "قوت الروح" بفهم عمل الاستعارة التصورية على بنينة مجموعة من المفاهيم الذهنية من قبيل: (الحب، الهجر، الألم، الشوق...) باعتبارها انفعالات ليس لها مرجع خارجي يمكن الإحالة عليه حتى نفهمها، فعملت الاستعارة على تجسيدها. ذاك أننا لا نفهم الأشياء ولا نفكر فيها، ولا نراها إذا كانت غائبة عنا، إلا إذا كانت لها في الذهن صورة تماثلها، فيتم إدراكها عبر خطاطات تمثيلية، والذي يكشف عن دور الذهن في فهم الأشياء، وكيفية التفكير فيها. إذ تمت مفهمة الحب استعاريا من خلال منوال استعاري يتحدد في: [الحب نار محرقة، بحر هائج، ريح عاصف، سقم وعلة، ابتلاء ومصيبة، الهجر جمر متقد، سيف طاعن، باب مغلق، نفي وغربة...].

استهلت قصيدة "قوت الروح" مسارها الاستعاري بصرخة أنين وتأوه[24]، تكشف عن جو نفسي حزين ومضطرب، ناجم عن معاناة الشاعر مع صبابة الوجد، ونار الحب، وألم الهجر، وإعراض الحبيب وصده، وما أحدثه ذلك من جراح أدمت الفؤاد، وأسالت المدامع، يقول: "اَه علَى مَن اَكوو قلّب مَجُروح، كمَا كوِيت وكَايَدت اَجراحي"، فالهجر آلة كي حامية، تكوي قلوب العاشقين وتحرقها كما تكتوي الأبدان، وتمزقها كما تتمزق الأثواب. إنها ثنائية الكي والجرح التي تحقق للاستعارة قسوتها "عنف الاستعارة"؛ فقلب الشاعر اكتوى بنار الحب وحصل له من الجراح والاحتراق ما يحصل لسائر الأبدان المكتوية المكلومة.

وفي سياق مواصلة مفهمة الحب؛ استدعت الاستعارة مكونا من مكونات المجال المصدر "النار" يتصل بوظيفة الكي والإحراق وهو "الصليب": "كاوي بَصلِيب، مَن فُوق اجبِينِي نَار الْمحبَّا "، فأسقطته استعارياً على المجال الهدف "الحب"، حيث صار من المقبول تمثل وفهم هجر الحبيب على أنه "صليب" يسم جبين الشاعر، ويكوي قلبه كما يكتوي الجسم بصليب حامي، فالمحبة نار تحرق، وصليب يكوي. إنها السمات الدلالية المستمدة من المجال المصدر المرتبط بتجربة الذات وتفاعلها مع محيطها، فأسقطتها على المجال الهدف "الحب" وما يتصل به من إحساس بالألم بما هو مفهوم ذهني مجرد ليس له مرجع مادي يمكن الإحالة عليه من أجل فهمه، فأمكن مقولة "الإحساس" بالإحالة على تجربة النار وما يتصل بها من كي واحتراق.

هنا يتحقق البعد المعرفي للاستعارة التصورية باعتبارها آلية معرفية مرتبطة ببنينة مجال تصوري أقل بنينة (الحب) عبر مجال تصوري أكثر بنينة (النار)، فأمكننا فهم إحساس الشاعر بألم الفراق ووجع الحب، عبر تمثلنا لتجاربنا الشخصية مع النار، فالحب نار: [+احتراق]، [+كي]، +[ألم]، +[جرح]، [-الراحة]، [-الهدوء]، [-سلامة الجسد]، [-سكينة القلب]. وستتقوى هذه الوظيفة المعرفية للاستعارة التصورية في مفهمة الحب عبر الإحالة على مكون آخر من مكونات المجال المصدر "النار" ألا وهو "الجمر" "نِيران واقْدَا الْهيبَا، مَاكي فاجمَارَها الْهيب"، هذا المكون الذي سيحقق لدلالة

---

[24] تذكرنا براعة الاستهلال في قصيدة "قوت الروح" المعبرة عن مشاعر صبابة الوجد وألم الحب، بمطلع قصيدة المتنبي الذي يقول فيها: [البسيط]

واحـــر قلبـــاه ممـــن قلبـــه شـــبم ومـــن بجســـمي وحـــالي عنـــده ســـقم

الاحتراق أوجها وقمتها، من حيث كونه قطعة ملتهبة من النار شديدة الاتقاد والاشتعال، فهي في الإحراق أشد ألماً، وفي الكي أبلغ أثراً. فكأن الحب قطعة جمر تزيد الفؤاد المتقد اتقاداً.

هذا الجمر الذي كلما هبت عليه رياح الهجر زاد اشتعالاً، وكلما مرت بالخاطر ذكرى الحبيب احتدمت استعاراً "خَلاني دون حال بالسر انبوح، زند جمري وقْوى تَلْحَاحِي"، فالبعد جمر يكتوي به الشاعر، كلما طال اشتد اتقاداً، فكأن الشاعر يحترق ببعد محبوبته، فالبعد جمرات لا يخمدها إلا الوصال. تواصل الاستعارة مسارها التشييدي في تقوية دلالة الاحتراق وقياس شدته عبر اسناد الجمر إلى صفة من صفات النار وهي "لظى" وهي أشد نيران جهنم التهابا[25]، "وعلى جمر الظا قليبي مطفوح، كيف نهنا وتريح كلاحي"، ليحقق الاسناد الاستعاري مبالغته ووقعه على نفس المتلقي. فكأنها صورة شعرية نحس بشدة لهيبها، ونشعر بشدة أجيجها، في قمة المبالغة على تأكيد المعنى وتقوية الإحساس به، وهو المعنى الذي سيتقوى بقوله: "وقوى تلحاحي"، إنها شدة الألم، وقسوة الهجر، وجور الحبيب، واستحالة الوصال.

فمهما كان إحساسنا بشدة الألم الناتج عن تجربة النار الحقيقية، فهو إحساس لا يمكن أن يقاس بنار الحب المتقدة والملتهبة "ما كيف اجمارك الهيب" فهي نار لا مقياس يقيسها، ولا درجة تحددها، ولا وصف يصفها، ولا مرجع يحيل عليها، ولرب نار الهجر أشد ألما وأقوى، إنها الصورة الفنية في قمة تمثيلها الذهني وتخييلها الشعري. إنها الجراح التي لا تشفى ولا تندمل، فكلما تذكر محبوبته كلما ازداد القلب جراحا "وقلبي بالجفا مجروح، من فكد الزين ما نريح"، فحتى الذكرى جراح وألم، وهو الذي في ذكراها لا يتعب ولا يمل "ولها قلت في امهاجي مدوح، بك نلهج فغدا ورواحي"، هجرته وقطعت حبل المودة من بعد ما ملكت حاله، وشغلت باله، وجرحت قبله بسيف هذام طاعن "لاكن الْبِين جَرح قلْبِي سيف الطَّاعَن"، فالهجر صليب يكوي الأبدان، ونار تحرق الوجدان، وسيف يطعن الجنان، وذكرى شغلت البال واللسان، فما لها من زوال.

---

[25] جرى هذا التوصيف لنار جهنم في قوله تعالى :﴿**كَلَّا إِنَّهَا لَظَى نَزَّاعَةً لِلشَّوَى تَدْعُوا مَنْ أَدْبَرَ وَتَوَلَّى وَجَمَعَ فَأَوْعَى**﴾ [المعارج: 15-18]، فهي نار شديدة الحرارة تفور بالمجرمين، وتكوي جلودهم، وتنزع أعضاءهم وأحشاءهم بما كانوا عن ذكر الله وعبادته معرضين، بالأموال واتباع الشهوات منشغلين. فلا مناص لهم من العذاب وقد حلت عليه كلمة الله.

لقد عمل المجال المصدر "النار" عبر مكوناته (الكي، الاحتراق، الجروح، الدماء..) على مفهمة المجال الهدف "الحب" عبر "استعارة القسوة" "ومَا قَسيت فلَمحَبًّا وسْرارِي بَاح"، لقد كان الحب قاسيا عليه، فهو لم يجن منه إلا الهجر والصد والامتناع، بل إنه كلما طال الفراق اشتدت الآلام، "يَحسَن عَوْنِي افْرِيد هايَم مَجيُوح، من لَفْراق اتْقَوَّى تَجراحي"، إنها منابع الألم ومغذيات الجراح: هجر، وصد، وفراق، وتذكر، وهيام. فأي قلب هذا سيتحمل العناء الذي أدمع العين ألما وشوقاً "ودموعي بلشواق من فوق اخدودي طاحُ"، دموع مغايرة لما هو معلوم من أسباب البكاء في العرف والعادة بين الناس؛ فهو بكاء الشوق على من صدف عنه وهجره حتى فاضت مدامعه، فتصير دموع الشوق اختناقاً وضيقاً "مبكاني بلهوى مجيح"، فلم يكن له إلا مواساة نفسه، وتسويغ بكائه "والعشق كيف ما يجيح".

ولم تكتف الاستعارة بتقرير حالة البكاء "ودموعي بلشواق من فوق اخدودي طاحُ"، بل عملت على بيان كمية الدموع وتحديد قدرها، عبر صورة تخييلية تحيل على مجال "الوديان الجارية" وما يتصل به ظاهرة جريان الماء "ساهر ومدامعي تسيح"، فكأن عين الشاعر منبع ماء لا ينضب معينه وإن كثر بكاؤه، إنها دلالة الاستمرارية، والكثرة والسرعة، فحال دموعه وهي تسيح على خدوده، كحال الماء في سرعة جريانه، وكثرة تدفقه، تدفق الدموع على الخدود كصورة جريان الماء في الأودية والأنهار. إنه توصيف ينسجم نفسيا مع شدة الألم، والكي، والاحتراق، التي يتعرض له الشاعر من قساوة الهجر، فانسياح الدموع غزيرة إنما من ورائه ألم دفين، وفؤاد حزين، كان الألم فسالت الأودية بكاء.

كان من عوامل التأسيس لشعرية الحب استعاريا، ذلك التنويع في المجالات التصورية المرتبطة بتفاعل الشاعر مع محيطه، إذ سنجده يحيل بعد ذلك على فضاء "البحر" وما يتصل به من عواصف ورياح شديدة، "خَلاَّنِي بَلْغَرام مَثْلْ الْمَرِيُوح، هاج وجدي وعظَمت اريَاحي، وعصَف رِيح الْهَوى عليَّ وعظَمت اريَاح"، حيث أسقط مجموعة من سماته الدلالية التي تنسجم مع السياق الاستعاري: [+ماء]، [+أمواج]، [+عواصف]، [+غرق]، واختزال وإقصاء باقي السمات التي لا تتحملها الدلالة. ليتشكل فضاء استعاري جديد هو: "الحب بحر" +[أمواج]، [+رياح]، [+عواصف]، [+اضطراب]، [-الهدوء]، [-السكينة]، [-الاطمئنان]، [- الاستقرار].

لقد أمكن الإحالة على الحب وتمثل ألم الوجد، عبر التمثيل الذهني الذي ينجزه العقل بالدمج بين الفضاءات الذهنية Mental Spaces لإنتاج فضاء استعاري ثالث، تتفاعل فيه تجاربنا مع البحر والعواصف، ويساعدنا على فهم حالة القلق والاضطراب، وعدم الاستقرار التي يعيشها الشاعر من هجر الحبيب. فكأن الحب لج أمواجه عالية تتقاذفه، ورياحه عاتية تمايله. فذلك حال الشاعر مع بحر الهجر الذي يصارع أمواجه، ويتحدى عواصفه ورياحه، ويقاوم اضطرابه، لعله يصل إلى شاطئ الوصال، فيغنم بسكون القلب، وراحة البال، ورضى الحال.

2- الزمن الاستعاري:

طرح مفهوم الزمن سؤالا أساسه: "هل يمكن التفكير في الزمن بدون استخدام الاستعارة"؟. في الحقيقة ذاك أمر غير وارد، لأنه يتشكل استعاريا بالاعتماد في أكثر سماته على معرفتنا بالأحداث ذات البداية والنهاية. وإذا كان هذا هو الزمن في جوهره؛ فإن جزءا كبيرا من حديثنا عنه يقوم أساساً على الاستعارات القائمة على معرفتنا بالمكان والحركة، ذاك أن "مسألة أن الزمن مفهوم استعاري وفقا للحركة والكيانات والمواقع تتفق مع معرفتنا، إذ أننا نملك في أجهزتنا البصرية وسائل لتتبع الحركة والمواقع، في حين أننا ليس لدينا وسائل لتتبع الزمن. ومن ثم، فإنه ليبدو أمرا لا بأس في أن يُفهم الزمن بناء على الأشياء والحركة"[(26)]. فكيف تشكل مفهوم الزمن استعاريا في قصيدة "قوت الروح"؟.

يتحدد الزمن استعاريا عبر مسارين يشكلان استعارة "الحب رحلة":

المسار الأول: مسار أفقي Horizontal Path يتواصل بشكل خطي عبر نقطة مسارية ممتدة في الزمن، تؤسس له استعارة: "طُولْ اَدجَيَا نْبَات نَرتي وانُّوح، طَالْ هجرِي ولْزْمت اَنْوِاحي"، فللهجر والجفى زمن طويل ممتد كطول الليالي وامتدادها، بل هو أطول وأشد، فالشاعر يبيت طول الليالي في أنين، ونواح، وسهاد، وبكاء " بَايَت طُولْ الدجا اَلنُّوَّح، سَاهر ومدَامعي اتْسيح". فهذا المسار يدرك نفسيا عن طريق تجاربنا الذاتية مع الأشياء ومقاساتها، ومن خلال ممارسة بعض المهام في حياتنا اليومية (قياس الأشياء وتحديد طولها)، وعبر احتكاكنا مع محيطنا. لقد أمكن تحديد الزمن باعتباره مسارا يمتلك توجها نحو الأمام، ومن خلال استعارة اتجاهية Orientational Metaphor مرتبطة بحركية الأشياء في الفضاء القائمة على تجربة الفرد الفيزيائية والثقافية.

[(26)] لايكوف (جورج،) "النظرية المعاصرة للاستعارة،" تر: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2014، ص.3.

لقد أكسبت "استعارة الطول" "طال هجري" الزمن معنى ودلالة، من حيث هو تصور ذهني مجرد، ومنحتنا وسيلة للتفكير فيه، والتعايش معه، ومجاراته، كما مكنتنا من الإحالة علية، وتحديده، وبيان كميته. فللهجر سيرورة زمنية تستغرق حياة الشاعر وتلازمها، نهاره تفكير، وليله سهاد وسهر، أبلغته إلى حالة نفسية من الألم والسقم. ليظهر أن مسار الهجر عبارة عن مساحة عملت الاستعارة على بنينة الطريقة التي نتعامل بواسطتها مع المسار الاستعاري من خلال تمثلنا للأشياء، وطولها، ومساحتها، في العالم الخارجي، وهو ما سيؤكده المسار الزمني الثاني.

المسار الثاني: مسار زمني ثابت يتميز بالاستقرار وعدم الحركية "ولزمت نواحي"، فكأن النواح -الذي هو تجل من تجليات ألم الهجر- محل يلازمه الشاعر ولا يغادره أبداً، إنها دلالة الالتصاق والمكوث، فالنواح ملازم للشاعر، ومعاناته لا تنتهي ولا تنقضي، بما يفيد أن الحزن حالة نفسية مصاحبة لحياة الشاعر وملازمة له طول الوقت، حتى تحول إلى ديمومة زمنية متواصلة، ساعات ثقيلة، وأيام عصيبة، وليالي طويلة، إنه الزمن المطلق في جوره، وظلمه، وصروفه، قلب مكلوم، وجسم عليل، وسهر طويل. وهو ما يمكن تفسيره بالاستناد إلى "استعارة الأحوال أماكن States are locations"، بما يفيد أن الحزن بما هو حالة نفسية شكل من الناحية الاستعارية مكانا لزمه الشاعر فلازمه، لا يبرحه أبداً، وهما مساران زمنيان متكاملان، شكلا صورة الحزن في كليته وشموليته، لتصل الاستعارة إلى أوجها الدلالي إذا ما ربطنا دلالة "ألم الهجر" مع "سيميائية الليل" من خلال قوله: "طول الدجيا"، حيث غالباً ما يشتد الألم في الليل الذي يحيل على الوحدة، والهجر، وطول السهر، وغياب الأنيس. هنا يتشاكل كل شيء لتأسيس "استعارة الألم"؛ فباب الرضى مغلق، وجمر الهجر متقد، والدمع على الجفن منسكب، والقلب من الجراح ينزف. يذكرنا هذا الجو النفسي الذي شكلته استعارة "طُولْ اَدجَيَا نْبَات نَرتِي وانُّوح، طَالْ هجرِي ولْزْمت اَنْواحي"" بقول امرئ القيس: [الطويل]

وليـــل كمـــوج البحـــر أرخـى ســـدوله علـــي بـــأنواع الهمـــوم ليبتلـــي[27]

---

[27] الرابع والأربعون من معلقته التي مطلعها:

قفـــا نبـــك مـــن ذكـــرى حبيـــب ومنـــزل بســـقط اللـــوى بـــين الـــدخول فحومـــل

من طرائف الاستعارة في هذا الشاهد الشعري، ما ذهب إليه قدامة بن جعفر (ت337هـ/948م) من استهجان استعارات امرئ القيس في هذه الأبيات وعدها من باب المعاظلة، وإن كان لم يخصص بابا خاصا للاستعارة، وإنما اكتفى بالإشارة إليها. قال: "ومن عيوب اللفظ المعاظلة، وهي التي وصف عمر بن الخطاب رضي الله عنه زهيرا بمجانبته لها في شعره". وقد أشار إلى بيت امرئ القيس السابق معلقا عليه بالقول: "وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة، وفيها لهم معاذير، إذا كان مخرجها مخرج

وتؤكد هذه الدلالة التأويلية التي شيدتها "طُولْ اَدجَيَا نْبَات نَرتِي وانُّوح، طَالْ هجرِي ولْزْمت اَنْوِاحي" استعارة "خلاني كيف طير متقزب ريش جناح"، لإحالتها على مجال تصوري مرتبط بعالم الطيور وما يتصل به من سمات دلالية مثل: [+حيوان]، [+ريش]، [+جناح]، [+طيران]، [-عاقل]، وهو مجال واضح ومعلوم لارتباطه بتجاربنا اليومية التي نتعامل فيها مع الطيور وتجربتها في الطيران، وما تتمتع به من حرية وتحليق في أرجاء السماء الرحبة بفضل أجنحتها، لكنها تفقد كل هذه الخاصيات إذا ما تم قص ريشها، فتفقد حريتها وقدرتها على الطيران، فيكون موتها وهلاكها بفساد آلتها/ريشها.

فما قيمة أن يعيش الطائر سجينا في قفصه وهو خلق للتحليق في الآفاق؛ فذلك حال الشاعر الذي اسقطت استعارة "خلاني كيف طير متقزب ريش جناح" عناصر المجال المصدر (الطير) على المجال الهدف (لزوم المكان) من أجل بنينته ومفهمته، ليظهر لنا أنه حينما هجره المحبوب وصد عنه وأعرض، وأغلق باب الرضي عنه وزج به في غيابات الهجر والنسيان، أصبح مقعدا أسيرا لا يقوى على الحركة، كحال الطائر الذي قص ريشه، وفقد جناحه. فالهجر مقص قطع للشاعر جناحه فتركه ملازم آلامه نديم أحزانه "ولزمت انواحي"، يعيش على ذكرى تجرح "وقليبي بالجفا مجروح، من فكد الزين ما نريح"، ووصل لا يكون "".

لقد توقفت "رحلة الحب" قبل أن تنطلق؛ سافر فيها الشاعر وحيدا لأن المحبوبة (رفيق السفر) تركته وهجرته، فلا أنيس ولا صديق، واجه صعوباتها ومشاكلها منفرداً بلا معين، توقفت عجلاتها ولم تصل إلى غايتها ومبتغاها قلب المحبوبة ووصالها (نقطة النهاية). كانت رحلة فاشلة، حزينة مؤلمة، طريقها مظلم، وزادها نزير، والصبر عليها قليل، حوادثها أفاضت من العيون مدامعها، وأسالت من الأجسام دماءها، فزجت بالشاعر في سجن الغربة والهجر، وقيدته بقيود الحسرة والندم.

ولعل هذه النهائية المأساوية لرحلة الحب، وما ألحقته من فساد وعطل لحقا الشاعر جراء هجر الحبيب وإعراضه ("قلّب مَجُروح، ومَا قَسيت فلْمحَبَّا، طَالْ هجرِي،

التشبيه، من ذلك قول امرئ القيس: فقلت له... فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه لا أن له صلبا". ينظر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص. 174. وما بعدها. وهو مذهب ابن سنان (ت466ه/1073م) الذي وصفها بأنها استعارات بعيدة لأنها تشكلت من استعارة مبنية على استعارة. وبالمقابل استحسن الآمدي (ت631ه/1233م) مذهب امرئ القيس الطريف في هذا التشكيل الاستعاري، يقول: "قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته". ينظر: "الموازنة بين الطائيين"، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مكتبة الخانجي، ط. 4، د.ت، ص.2.

ودموعِي اتْسيح، وغلَق بَاب الرضَى، طير مَتْقَزَّب...") هو ما جعله يتوجه إلى المولى عز وجل بالدعاء والمناجاة ليصلح حاله الذي أصابته الأسقام والعلل (مجروح، مكوي، مريوح، مطعون، مهجور، امجَيَّح...) "نَطْلَب مَن لاَ يْنَام يَجبَر حَالِي بَصلاَح، نَرجَا الْمولَى ايْعود حَالِي مَصلُوح"، متوسلا بالأنبياء والأولياء الصالحين، "سعَاه ابْلَنْبْيَا مَع لَولِيَّا صَلاَّح " فأي ابتلاء هذا ابتلي به الشاعر، "الحب ابليت صعيبا، عمدا العاشق الغريب"، وأي مصيبة تلك التي ألمت به "ما كيف امصيبت مصيبا".

3- الاستعارة البنيوية والنسق التصوري للذهن:

تتأسس الاستعارة البنيوية Structural Metaphor على ترابطات نسقية مرتبطة بتجاربنا، تسمح لنا "بأن نبنين تصوراً ما استعاريا عن طريق آخر[28]"، ونفهم من خلاله الأشياء والتجارب في تعابير أشياء أخرى، أي أنه يوضح لنا عنصرا من خلال عنصر آخر أكثر وضوحاً. كما أنها استعارات تنشأ من تجربتنا مع الأشياء والواقع الاجتماعي والثقافي، لذلك فهي تختلف باختلاف المجتمعات[29]. ولعل مما يحقق لقصيدة "قوت الروح" شعريتها وشاعريتها -إضافة إلى مقومات بلاغية وأسلوبية أخرى- ما تحفل به من استعارات بنيوية عكست الطبيعة الاستعارية لنسقنا التصوري، مثل: "الرضى باب"، "الهجر سجن"، "الحب بلية وإدمان"...، ما يجعل منها استعارات تقتلنا وتحيينا.

يتمظهر النسق التصوري المرتبط بالاستعارة البنيوية عبر منوال استعاري قائم على اعتبار "الرضى باب" "وغلَق باب الرضَى علِيَّ ودًّا مَفْتَاحُ"، مؤسسة بذلك لدلالة مجازية تتحدد في كون "الرضى بابا مغلقا"، دلالة تكتسب مشروعيتها ومقبوليتها عبر المزج التصوري القائم على أساس الجمع بين فضاءين ذهنيين مختلفين "الرضى" و"الباب"، لإنتاج فضاء ثالث/جامع "باب الرضى". لتتحول الاستعارة التصورية من مجرد عملية استبدال إلى عملية ترابطات نسقية، Mappings ولتحقق هنا أيضاً بعدها المعرفي، من حيث كونها ليست ظاهرة لسانية فقط، بل هي آلية معرفية تساعد على سيرورات الإدراك، وتنظيم المعرفة وإنتاجها، وفهم العالم وتأويله، بل تبالغ هذه الاستعارة في دلالة الهجر الذي لا وصال فيه، بأن جعلت للباب مفتاحا، ليتشكل الرضى عبر خطاطة/صورة

---

[28] الاستعارات التي نحيا بها، ص33. يستعمل لايكوف مصطلح "المجال التصوري"، في حين نجد "جيل فوكوني" يستعمل مصطلح "الفضاءات الذهنية"، وهي بنيات ذهنية مجردة تحتوي على عناصر وعلى علاقات تربط بين هذه العناصر. وتنشأ هذه الفضاءات الذهنية عن طريق الخطاطات التصورية. كما ذهب فوكوني إلى أن هذه الفضاءات الذهنية هي أساس تصوراتنا وتنظيمنا لفكرنا وعملنا وجميع أنشطتنا اليومية حتى البسيطة والساذجة منها.

[29] نفسه، ص.82.

Image-Schéma تمزج بين فضاءين دلالين هما: "الوصل" و"الباب"، لتنتج لنا فضاء استعاريا جديدا هو: الرضى باب له مفتاح بيد المحبوب" ودا المفتاح ."إنه الهجر المطلق الذي لا أمل في الوصال منه، فكيف تفتح الأبواب ليحصل اللقاء، والمحبوب قد تملك مفاتيح أبواب الرضى والقبول، وأوصد أبواب الحب في وجه العاشق الولهان، إنه اليأس من وصال عقيم في أقوى لحظات تجلياته الاستعارية، إنها "استعارة اليأس"، وإن كانت في الحقيقة "استعارة اليأس" التي أسست لها القصيدة في "وغلَق باب الرضَى عليَّ ودًّا مَفْتَاحُ"، لا يمكن أن يكون لها ذلك الأثر الدلالي في المسار الاستعاري للقصيدة، والوقع النفسي في المتلقي؛ إلا إذا تم إردافها باستعارة "الهجر سجن"، ولذلك أمكن انفتاح استعارة "وغلَق باب الرضَى عليَّ ودًّا مَفْتَاحُ" على أفق تأويلي يسمح اعتبار فعل الإغلاق حكما بالسجن والإعدام. فبانصراف المحبوب الذي أقفل أبواب الوصال، وأخذ مفاتيح الحرية، تبقى روح الشاعر المحب معلقة سجينة "وِلّي نَهوى اَحلَف لاَعْتَق الرُّوح، ولاَ عطَف ولاَ اطْلَق اسَراحي"، ومهجورة غريبة "وبْقِيت اغرِيب، كَاوِي بَجمَار مَن الْغربَا، فَرقَت لَحبِيب، مَا كيف افْراق الزّين صَعبَا".

أوليس الفراق/السجن قمة الغربة والاغتراب، فيه يهن العظم ويضعف، وينحل الجسم ويهزل، ويشتد الوجد ويتأجج، "وبْقِيت اوِهين، مَن لَهْو مَا كيف امحَايَن، ونَاحَالِي انْحيل"، فهل إلى الحرية من سبيل؟. لعل صرخة استغاثة، ونداء رجاء به يكون الوصل/الحرية من بعد ما طال الهجر/السجن "وافِيني بَلْوصَالْ يَاك اخْلاَكّي يَرتَاح". فأنى لهذا الوصال أن يكون، وكيف للبال أن يرتاح والمحبوب أقفل الباب وأخذ المفتاح؟، ليترك الشاعر أسير وحدته سجين لوعته، غريباً يكتوي بجمار الغربة، وجريحا ينزف من ألم الحرقة.

وهي الصرخة التي سنسمع صداها يتردد بين جدران القصيدة وزنزاناتها "وافِيني بَلْوصَالْ وافِي، وعطَف يَا صَابَغ الْحُروف"، وكيف لمن أطبق الأبواب ورحل أن يسمع النداء فيحن. يتجدد الرجاء على يأسه "لَفْرا ق اصعِيب، قُلُ لَلْمَالَك مَن اجفَانِي، يَعجَلْ فَقْرِيب، بَلْوصَالْ قَبْلْ انْعود فانِي"، إنه النداء الأخير، فإما وصل فبقاء أو هجر ففناء، إنها دعوة للحياة بالتعجيل باللقاء. فلا راحة لقلب أسير، وجسم عليل "مَا يَهنَى مَا يْرِيح قَلْب مَتْيُوح، كمَا فْنِيت وتَهت مَن اسيَاحي".

4- الاستعارة الأنطولوجية وتشخيص المعاني:

تمكننا الاستعارات الأنطولوجية Ontological Metaphors[30] من تشخيص المعاني المجردة عبر اسناد ما هو بشري إلى غير البشري. فهي استعارة تقوم على أساس فهم تجاربنا عن طريق الكيانات والمواد، وحين نتمكن من تعيينها فإنه يصبح بوسعنا الإحالة عليها ومقولتها وتجميعها وتكميمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقنا. فهي استعارات تسعى إلى بنينة أنساق وموضوعات مجردة استناداً إلى أنساق فيزيائية أو موضوعات محسوسة، لفهم التجارب غير البشرية من خلال أنشطة بشرية[31].

كما يسمح لنا هذا النسق من الاستعارات بأن ننظر إلى الأشياء غير البشرية[32] مثل: (الحب، الهجر، الألم، الحياة، الأخلاق، العدالة...) على أنها كيانات أو أشخاص، حيث نعبر عنها انطلاقاً من أنشطة بشرية. كما يساعدنا هذا النسق من فهم مختلف التجارب والظواهر التي ترتبط بكيانات غير بشرية ومنحها معنى ودلالة، عبر إسقاط ما هو بشري عليها، وتجعلنا نتعامل معها كأنها أشخاص، حيث غالبا ما نلجأ في حياتنا اليومية لاستخدام مثل هذه البنيات الاستعارية، ونعتبرها بمثابة مسلمات وبديهيات.

إذ تشخص الاستعارة الأنطولوجية المعاني من خلال مفهوم "التجسد Empodiment"، الذي يفيد أن المفاهيم المجردة متجسدة، وأن تشكيل الدلالات والمعاني متجسد كذلك في تجاربنا المادية، من خلال تفاعل جسدنا مع المحيط[33]. يكون ذلك عبر نقل تصورات ومفاهيم من مجال معين (المجال المصدر) يكون مألوفا عندنا إلى (المجال الهدف)، ما يولد فكرة جديدة تقربنا من فهم كيفية تشكل التجارب والوقائع. فالتجسد في الحقيقة هو تجسد الفكر، عبر تفاعل الجسد مع عناصر الكون الخارجي، فينعكس هذا التفاعل في تصور الأشياء المحسوسة والأمور المجردة، فنفهم بعض تجاربنا باعتبارها موادا وكيانات، ونتعامل معها كما لو أنها بالفعل كذلك.

ويمكن أن نحدد الاستعارة الأنطولوجية في قصيدة "قوت الروح"، ضمن نسق (استعارة الكيان) التي يمكن أن نستخرج منها استعارة "الحب عدو." وهو نسق يتشكل عبر منوال استعاري يتحدد في:

---

[30] يسميها "لايكوف" كذلك بالاستعارات الوجودية.

[31] لايكوف (جورج) وجونسون (مارك:) "حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل"، تر: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، المغرب، 2005، ص.13.

[32] مثل: المفاهيم، الانفعالات، القيم، التصورات...

[33] حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص.1.

- خدعني الحب؛

- غدرني الوصل؛

- سكنني الشوق؛

- لازمني الحزن؛

حيث سمح تتبع طرائق اشتغال هذه الاستعارات ضمن بنية القصيدة، بفهم استراتيجية الشاعر الشيخ الجيلالي امتيرد في التعامل -ضمن سياق ابداعه الشعري وما يتصل به من تجربة "الألم"- مع الحب على أنه كيان أو إنسان، أي كيف عمل على تشخيصه وتجسيده، من خلال إسقاط سمات الإنسان عليه، التي نقلته من عالم المجردات الغامض، إلى مجال الرؤية البصرية، بما أكسبه في النهاية معنى ودلالة، فصار أكثر وضوحا، وتمثيلا، وتحديدا، ليتجسد الحب إنسانا.

لقد تشكلت صورة الحب في القصيدة على أنه إنسان عدو يتصف بالخداع والغدر، الحب إنسان لا ثقة فيه ولا أمان، خائن لا يفي بالعهد، ظالم؛ جرح القلب "وقليبي بالجفا مجرح"، وأبكي العين وكوى الجسم "من فوق اجبيني نار المحبة"، لا رحمة فيه ولا شفقه "افْنَانِي ومَلْكِنِي وطْعَنِّي بَرمَاح"، جعل حياة الشاعر جحيم "بَايَت طُولْ الدجَا اَلنُّوَّح"، يسهر الليل ويسرح بالنهار، يقسو عليه ويتركه ويرحل "ومَا قَسيت فلّمحَبَّا"، عذبه وأدخله سجن الشوق والتذكر. فيا الله، أي حب/إنسان هذا، وأي قسوة تلك، كان الله في عون كل عاشق ولهان، من كأس الهوى اغترف، ومن نار الوجد احترق "يَحسَن عَونِي من الْهَوى صَدف الْقلّب اجراحُ".

قد منحنا هذا التوظيف الجمالي والمعرفي للاستعارة إمكانية النظر إلى الحب والتعامل معه على أنه إنسان ظالم، صدف وأعرض عن الشاعر المتيم "يَحسَن عَونِي من الْهَوى صَدف الْقلّب اجراحُ"[34]، الهوى ذلك الكائن الذي يتميز بصفات البشر (الإعراض، الميل، الستر، الصدف، الهجر..). بل إنه شبح سكن روح الشاعر وامتلك مفاتيحها وحاز سيادتها "ونَا حالِي انْحيلْ والْعَشق اجموح، والْغَرام اسكَن مِير اشبَاحي" إنه الإسقاط

---

[34] ذكرنا استعمال الشاعر الشيخ الجيلالي امتيرد لمفردة "صدف،" بذلك التوظيف الجمالي للمفردة القرآنية في قوله تعالى :﴿انْظُرْ كَيْفَ نُصَرِّفُ الآيَاتِ ثُمَّ هُمْ يَصْدِفُونَ﴾ [الأنعام: 46]، وفي قوله أيضا: ﴿سَنَجْزِي الَّذِينَ يَصْدِفُونَ عَنْ آيَاتِنَا سُوءَ الْعَذَابِ بِمَا كَانُوا يَصْدِفُونَ﴾ [الأنعام: 157]. قال ابن عباس: وصدف عنها، أعرض عنها.

الاستعاري، وتشخيص المعاني. قال الجرجاني: "تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا[...]فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا[...]والمعاني الخفية بادية جلية[...]إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون[35]".

ولم يقتصر دور الاستعارة التصورية "الحب عدو" على مجرد منحنا وسيلة للتفكير في الحب، "نتعامل معه كما لو كان شخصاً[36]"؛ بل تمدنا أيضا بوسائل متنوعة لمواجهة هذا "الحب العدو"، وتدفعنا إلى اتخاذ مجموعة من التدابير للتخلص من صروفه ومحنه. فعندما يتصف "الحب" بصفات العدو (الشر، العدوانية، الظلم، الخبث، المكر، القتل...) يكون قد تلبس بسمات بشرية، وعلى هذا الأساس يصير تعاملنا معه كتعاملنا مع الإنسان العدو، وهذا يولد لنا نوعاً من الخوف والقلق والاضطراب وعدم الاستقرار، فنسرع تلقائيا إلى اتخاذ التدابير الوقائية الكفيلة بحمايتنا منه، والتي "تجعلنا أفراداً واعين تماماً بالعدو الذي يضمر لنا الشر فنتخذ كل الاحتياطات لقهره"[37]. فكيف تعامل الشاعر مع الزمن الغادر، والحب الظالم، والوجد الساكن، والوصل الخادع ؟.

لقد قرر الشاعر المواجهة وخوض المعركة معركة الحب، لكنه انهزم فيها وسجن مملوكاً أسيراً "قُلْ لَلْمَالَك مَن اجفَانِي"، وكيف لنصر أن يكون والحب مملكة وحصن حصين، أبوابها موصدة، أسوارها عالية وأسرارها مخفية، قائدها "حب" جبار تسلح وأعد العدة والجيش الجرار (خيلْ الْغَرام، سيف الطَّاعَن، طْعَنِّي بَرمَاحُ...)، انهزم الشاعر لقلة خبرته وانعدام حيلته، لم ينفعه وَهْمُ السلاح "مَن صغري يَا هلَالْ هَوى مَتْقلَّد بَسلاَح"، ولا فخُر الخيول "لْعَبْت اخْيُولْ فَمَراحي".

تلذذ الحب في إهانته، وتفنن في تعذيبه والتنكيل به، أوقع به أشد الجراح "الْهَوى صَدف الْقلّب اجَراح"، أحرق فؤاده وكوى جبينه "مَن فُوق اجبِينِي نَار الْمحبَّا"، كتم أنفاسه وجثم على صدره "مَبْكَّانِي بَلْهَوى امجَيَّح" مزق جسده، أضعفه وأوهنه "وبْقِيت اوهِين"، رماه وحيدا في سجن النسيان "ولّي نَهَوى اَحلَف لاَعَتْق الرُّوح، ولاَعطَف ولاَ اطْلَق اسَراحي"، وفي ظلام الهجران "أَه امنَايَن غَاب ضيَّ الدَّبْدُوح، عَنِّي وجفا صَدم ركَاحِي"،

---

[35] أسرار البلاغة، ص.41.

[36] الاستعارات التي نحيا بها، ص.33.

[37] نفسه، ص68.

يتجرع مرارة الهجر وقساوة الصد "وبْقِيت اغرِيب كَاوِي بَجمَار مَن الْغربَا"، جليس أنينه ونديم نواحه "نْبَات نَرتِي واتُّوح، طَالْ هجرِي ولْزْمت اَنْواحِي"، يتحسر على غدر الأمان، وجور الزمان، ومصاحبة الأحزان "وافِيني بَلْوصَالْ يَاك اخْلاَكِّي يَرتَاح". انتهت الحرب فسجن الشاعر، أما الحب الفارس المغوار فقد امتطى فرسه ورحل وهجر، وهو عن الشاعر يتكبر "عَنِّي ِخيلْ الْغَرام تَغدَا وتْروح". فهل إلى خلاص من سبيل؟.

لا خلاص إلا بالتوبة إلى الله "نَرجَع لَلْخير، اُمَن لَمزاح انْدير خَيْرَا"، وطلب رحمته "يَرحَمِني ويفْتَّح الْبْصيَرا"، فهو أهل العفو "مُولْ التَّدبِير، يَعف علَ لْخْلاَك العْسِيرا، بَعد التَّعْسير"، وأهل المغفرة "نَطْلَب ربِّي يْعود دَنْبِي مَسُموح". لا خلاص إلا بالتضرع إلى المولى خالق الأنام ومقدر الأحكام، بالصفح وحسن الختام "وِيخْتَم عَنِّي وقْت ارْواحِي، ابْحُسْن اَلْخَتْمَا".

إنه البعد الروحي في الاستعارة، بإشراقاته ونفحاته الدينية التي جعلت من الحب وشدة وجده، قدرا إلاهيا يقتضي من المؤمن الإيمان به، والصبر عليه "انْصَرف مَا قْضَا السَّابَق فلُّوح، كيف راد الْحي الْفَتَّاحِي". قدر لا ليس إلى رده من نافع ولا دافع، إنما هي الدعوة إلى اللطف فيما صرف الله وفعل "يَجْعَلْ لِي فِي اقْضَاه لُطف، يَنْقَد حَالِي مَن الْهيَام". إنه الانكسار إلى بارئ الأكوان، والخالق الذي لا ينام، والعالم بالأحوال، والمطلع على الأسرار، ليصلح الأعطال، ويشفي الأسقام، ويعفو عفوا لا ينقضي على طول السنين والأعوام" "نَطْلَب مَن لاَيْنَام يَعْفُ، مَن لِهْ الاَمْر والْحكَام "نَطْلَب مَن لاَيْنَام يَعْفُ، مَن لِهْ الاَمْر والْحكَام".

* * *

المصادر والمراجع:

1- البوعمراني (محمد): السيميائية العرفانية الاستعاري والثقافي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015.

2- الجرجاني (عبد القاهر):

- دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط. 3، 1992.

- أسرار البلاغة، تح: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978.

3- لايكوف (جورج)، "النظرية المعاصرة للاستعارة"، تر: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2014.

4- لايكوف (جورج) وجونسون (مارك):

- الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط. 2، 2009.

- حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، المغرب، 2005.

5- Fauconnier (Gilles): Mental Spaces: Aspects of meaning construction in natural language, Cambridge University Press, (1985).

6. Fauconnier (Gilles) And Turner (Mark): The Way We Think, Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities, Basic Books, (2002).

7. Lakoff (George) And Johnson (Mark): Metaphors We Live by, Chicago, University Of Chicago, press, (1980).

8. Michel (Riffaterre): La métaphore filée dans la poésie surréaliste In Langue française, n 3,1969. La stylistique, sous la direction de Michel Arrivé et Jean-Claude Chevalier.

*****

لغة الملحون وإشكالية العلاقة بين الفصحى والعامية: نحو مقولة معرفية جديدة

د.أبو بكر العزاوي*

المقدمة:

نهدف في هذا البحث إلى دراسة لغة الملحون، وهو لا يندرج بشكل صريح ومباشر في عنوان الندوة الذي هو: (قراءة جديدة في شعرية الملحون)، لكنه يندرج فيه بشكل ضمني وغير مباشر، إذ يسعى إلى أن يقدم قراءة جديدة للغة شعر الملحون، واللغة هي العنصر الأول في الشعر، والمفتاح الأساسي لولوج عوالمه الرحبة والغامضة، ومن شأن القراءة الجديدة للغة الملحون، أن تساعد وتمهد لقراءة جديدة لشعرية الملحون، وأن تساعد أيضا على دراسة جوانبه البلاغية والمجازية والمعرفية بشكل عام. ويمكن أن يتحقق هذا بشكل كبير، إذا استفدنا من بعض النظريات الحديثة في مجال اللسانيات المعرفية، وعلم النفس المعرفي، أو في مجال العلوم المعرفية بوجه عام[1]، وكذلك إذا تمت الاستفادة مما أنجز من بحوث في مجال اللسانيات الاجتماعية، وعلم اللهجات، وغيرها من العلوم والمعارف الحديثة.

وسنحاول أن نجيب في هذا البحث، عن مجموعة التساؤلات التي تفرض نفسها على الباحث، عندما يهم، أو يفكر في دراسة هذا الموضوع. ونذكر من هذه الأسئلة ما يلي: ما هي القضايا والإشكاليات المرتبطة بلغة الملحون؟ ما هي اللغة التي كتب بها؟ هل كتب شعر الملحون بلغة واحدة؟ هل هناك أنماط ومستويات من اللغة في شعر الملحون؟ هل كتب بعضه بالعامية، وبعضه الآخر بالعربية الفصيحة؟ أو كتب بعربية تقترب من العربية الفصيحة؟ هل هذه القضايا والإشكاليات تهم شعر الملحون فقط؟ أم أنها تهم أيضا الألغاز والأحاجي الشعبية، والأمثال العامية، والسير والحكايات الشعبية، وأنماطا أخرى من التأليف مثل المنظومات العامية، وكتب الطبيخ وغيرها؟

هل تفيدنا النظريات المعرفية الحديثة مثل نظرية النموذج الأمثل (La théorie du prototype)، ونظرية المنطق المائع (La logique floue)، ونظرية التشابه العائلي (La

* أستاذ جامعي، كلية الآداب، جامعة السلطان مولاي سليمان، بني ملال.

théorie des ressemblances de famille) وغيرها في دراسة هذا الموضوع؟ ذلك ما سنبينه في ثنايا هذا البحث، من خلال تقليب جوانب الموضوع، ومن خلال محاولة الإجابة عن كل الأسئلة التي ذكرناها آنفا، أو على بعضها على الأقل.

نشير في البداية، إلى أن هذا الإشكال لا يهم شعر الملحون فقط، ولكنه يهم عددا كبيرا من الفنون والأجناس الأدبية، وخاصة ما يندرج منها في الأدب الشعبي، أو في التراث والثقافة الشعبية بشكل عام، مثل الأغاني والموال والأمثال العامية والحكايات الشعبية والأهازيج والأحاجي الشعبية وغيرها. إنه يهم أيضا أنماطا عديدة من التأليف، التي كتبت بلغة تتأرجح بين الفصحى والعامية، نذكر منها، على سبيل التمثيل لا الحصر، ملعبة الكفيف الزرهوني[2]، وهي منظومة شعرية شعبية، قيلت في مدح السلطان المريني، ومنها كتاب: (فُضالة الخوان، في طيبات الطعام والألوان)[3] لابن رزين التجيبي، ومصنفات كثيرة لا يمكن عدها ولا حصرها، فهذه الأجناس الأدبية، وهذه الكتب والمصنفات تتضمن نصوصا متنوعة: بعضها كتب بلغة قريبة جدا من العربية الفصيحة، وبعضها كتب بالعامية، وبعضها كتب بلغة وسيطة. والسؤال الذي يفرض نفسه علينا في هذا السياق هو: كيف نعالج هذا الوضع؟

ونشير بهذا الصدد، إلى أن مسألة اللغة التي كتب بها شعر الملحون، والأجناس الأدبية الشعبية المشار إليها قبلا، وأيضا المصنفات والكتب التي ذكرنا نماذج منها، لم تدرس لحد الآن بشكل كاف، ولم تدرس الدراسة العلمية اللسانية المطلوبة. ونقصد الدراسة التي تحاول الاستفادة مما تحقق من منجزات ومكتسبات في مجال اللسانيات العامة بشكل عام، واللسانيات التطبيقية واللسانيات الاجتماعية وعلم اللهجات والسياسة اللغوية، والتحليل التقابلي، وغيرها بوجه خاص. ويمكن الاستفادة أيضا مما تحقق في مجال اللسانيات المعرفية.

نعم هناك إشارات مهمة ومفيدة، بخصوص لغة الملحون، نجدها عند الدكتور الجراري، في كتابه (الزجل في المغرب: القصيدة)[4]، والأستاذ محمد الفاسي في عدد من مقالاته[5]، وعند غيرهما، ولكن نعتقد أنه آن الأوان لإنجاز بحوث علمية أكاديمية، ودراسات لسانية عميقة، حول لغة شعر الملحون، وحول اللغة التي كتبت بها الآداب والفنون العامية، وحول مؤلفات ومنظومات تندرج في هذا السياق.

إذن المطلوب هو أن نحلل أكبر قدر من النصوص والمتون، من حيث لغتها، أي من حيث ألفاظها ومعجمها وتراكيبها، ومن حيث جوانبها الصوتية والصواتية والتطريزية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية والتداولية، حتى نحدد بدقة: هل كتبت بالعامية، أم العربية الفصيحة؟ أم أنها كتبت بلغة، أو لغات وسيطة؟ أما الاكتفاء بدراسة أمثلة قليلة، أي بعض الأبيات الشعرية، وبعض النماذج من شعر الملحون المتفرقة، واستخراج بعض الظواهر والاختلافات الصوتية والصرفية والنحوية فلا يكفي. وإذا كان هذا مقبولا فيما مضى، أي في الفترات السابقة التي كان الاهتمام فيها بدراسة الملحون ضعيفا، وكان التركيز منصبا على التعريف به، وتحديد بدايته، والتعريف بمضامينه وقضاياه وأعلامه وعروضه وغير ذلك، فإنه غير مقبول اليوم.

ومن الظواهر التي أشير إليها باقتضاب، ولم تنل حقها من الدراسة والتحليل - كما ذكرنا ذلك آنفا - مسألة اللغة التي كتب بها شعر الملحون: هل هي عامية؟ أم هي عربية فصيحة طرأت عليها بعض التغييرات والتحريفات اللغوية؟ أم هي لغة وسيطة تتأرجح بينهما؟

إن القضايا والإشكاليات اللغوية التي أثارتها لغة الملحون هي القضايا نفسها التي تطرح للنقاش دائما بخصوص اللغة العربية، وعلاقة الفصحى بالعامية، واللهجات واللغات المذمومة، وتاريخ اللغة العربية وتطورها، والدوارج والعاميات بمختلف أصنافها وأنماطها، وغير ذلك.

ولذلك نعتقد أن الإشكال المرتبط بلغة الملحون، ينبغي أن يعالج في إطار أعم، هو علاقة الفصحى بالعامية. والذين درسوا لغة الملحون أثاروا بعض القضايا والإشكاليات اللغوية، وتحدثوا عن اللحن والتفصيح والانزياح، وذكروا بعض الاختلافات اللغوية (فقدان الإعراب، الإدغام، المماثلة، الإبدال، معاني الصيغ، الجموع،...)، ولكننا بحاجة اليوم، إلى دراسات نسقية وشمولية وعميقة للغة التي كتب بها شعر الملحون، وأيضا اللغة التي كتبت بها الآداب والثقافات والمصنفات والفنون العامية.

ولقد حصل الخلاف بشأن مصطلح "الملحون" نفسه، فهناك من قال إنه من اللحن بمعنى الخطأ، وهناك من قال إنه من اللحن، بمعنى الإيقاع والموسيقى، وهناك آراء أخرى. ونعتقد أن الدراسات اللسانية العميقة ستحل كثيرا من الإشكالات، وتجيب عن أسئلة عديدة.

الإطار النظري:

إن الإطار النظري والمنهجي لبحثنا هذا هو اللسانيات المعرفية بشكل عام، ونظرية النموذج الأمثل (Théorie du prototype) بشكل خاص. وهذه النظرية تدرس موضوع المَقْوَلَة (La catégorisation). وتتمثل عملية المَقْوَلَة، في تصنيف الأشياء والموضوعات الموجودة في العالم، ضمن مقولات وأصناف محددة: مَقُولة الطيور، مقولة الحشرات، مقولة الكراسي. هناك مقولات كبرى، وتندرج فيها مقولات صغرى، وهكذا دواليك. وتنسب هذه النظرية إلى عالمة النفس الأمريكية إليانور روش (E. Rosch)[6]، وهي عالمة أمريكية، ومن رواد العلوم المعرفية، وقد نشرت أبحاثا عديدة منذ بداية السبعينيات. وتهدف نظرية النموذج الأمثل التي اقترحتها إلى تقديم تصور جديد لموضوع المَقْوَلَة، وتنتقد فيه نموذج أرسطو، وجان بياجي، ومن سار في ركبهما، وهو نموذج يدافع عن فكرة المقولات المنطقية، ويتبنى نظرية الشروط الضرورية والكافية (C.N.S). وهذا النموذج المنطقي، يقول بأن عناصر المقولة الواحدة متشابهة ومتماثلة، وإن الحدود بين المقولات صارمة، وإن كل عنصر من عناصر المقُولَة تتوفر فيه كل الشروط الضرورية والكافية، أي تتوفر فيه كل خصائص وسمات المقولة، وليس بين العناصر أي فرق بخصوص التمثيلية. فهذا النموذج، يدافع عما يمكن تسميته بالمقولات المنطقية (Les catégories logiques)[7].

أما النموذج الذي جاءت به إليانور روش، فهو ينتقد النموذج السابق، ويدافع عن المَقْوَلَة الطبيعية، أو المعرفية. والمقولات الموجودة في الواقع- حسب هذه الباحثة – هي مقولات طبيعية (catégories naturelles). أما المبادئ التي يقوم عليها هذا النموذج، فهي مناقضة تماما لمبادئ النموذج المنطقي، وهذه المبادئ هي:

- عناصر المقولة الواحدة ليست مماثلة ولا متكافئة، ومن هنا جاء مفهوم التمثيلية (La Typicalité)، ومفهوم الدرجية (La gradualité).

- المقولات ليست بينها حدود صارمة وفاصلة، بل بينها تداخل وتقاطع، وبعبارة أخرى، فإن الحدود مائعة.

- العناصر متفاوتة فيما بينها من حيث عدد خصائص المقولة وسماتها، أي من حيث درجة التمثيلية. والعنصر الذي يتوفر على معظم الخصائص والسمات، يدعى "النموذج الأمثل" (prototype)، فهو الممثل للمقولة، وهو الأكثر تمثيلية لها، ويحتل مركز

المقولة، أما العناصر التي تتوفر على عدد محدود من خصائص المقولة، فإنها تكون في الأطراف والهوامش[8]. وهذا التصور الجديد للمقولة، الذي اقترحته إليانور روش، وتبناه ودافع عنه عدد كبير من رواد اللسانيات، بل رواد العلوم المعرفية ومنهم جورج لايكوف ولانكاكير وبول كاي وفيلمور وفوكونيي[9]، أبان عن فعالية كبيرة، ومصداقية قوية فيما يتعلق بموضوع المقولة في عدد كبير من المجالات.

فلو أخذنا أي مقولة طبيعية (والمقُولة هنا بمعنى الصنف أو النوع، أو الفئة) من المقولات الموجودة في الواقع، لوجدنا أن النموذج المنطقي الذي اقترحه أرسطو، ودافع عنه بياجي وآخرون، لا ينطبق عليها بتاتا، فليست هناك مقولة طبيعية (الطيور، الحشرات، الأثاث،...) تخضع لهذا النموذج، أو هذا التصور الذي لا وجود له في الواقع على الإطلاق، هذا النموذج الذي يقوم على نظرية الشروط الضرورية والكافية (Les conditions nécessaires et suffisantes). ليست هناك مقولة منطقية في الواقع، بحيث تكون جميع عناصرها متماثلة ومتكافئة، ويكون كل عنصر من عناصرها مشتملا على جميع الشروط الضرورية والكافية، أي على جميع خصائص المقولة وسماتها.

ولو أخذنا مقولة الطيور على سبيل المثال، فهل كل الطيور التي تنتمي إلى هذه المقولة، تتوفر فيها جميع الشروط والخصائص؟ الجواب سيكون بالنفي والسلب طبعا، منذ أول وهلة. ما هي خصائص هذه المقولة؟ وما هي الشروط الضرورية والكافية التي ينبغي أن تتوفر في عنصر ما ليكون منتميا إليها؟ من هذه الخصائص والشروط، يمكن أن نذكر ما يلي: (يطير، يغرد، يبيض، له ريش، له جناح، له منقار...). والسؤال الذي يطرح هنا هو: هل جميع الطيور تطير؟ هل كلها تغرد؟ هل كلها تبيض؟ هل جميعها يتوفر على الريش والجناح والمنقار؟

هل كل الطيور متماثلة ومتكافئة؟ أي هل لها نفس الدرجة من التمثيلية؟ هل يتوفر كل طائر على جميع الشروط الضرورية والكافية؟ وهل يتوفر على كل سمات وخصائص المقولة؟ سيكون الجواب هذه المرة أيضا بالنفي.

هناك طيور كثيرة لا تطير (الدجاج، الإوز، النعام، البطريق...إلخ)، هناك طيور كثيرة لا تغرد، هناك طيور لا تبيض، بل تلد، أي أنها من الحيوانات الثديية (الخفاش مثلا). الخفاش لا يبيض، وليس له ريش ولا منقار، وإنما رأسه كرأس الفأر، ومع ذلك فهو طائر، أي أنه ينتمي إلى مقولة الطيور، وليس له من خصائص المقولة، إلا خاصية

وسمة واحدة هي الطيران. خاصية واحدة سمحت بإمكان انتمائه إلى مقولة الطيور. إن الطيور كلها تنتمي إلى نفس المقولة، مع أنها متفاوتة فيما بينها، من حيث خصائص المقولة، بشكل كبير، وهناك درجات ومراتب متنوعة ومختلفة داخل هذه المقولة. والطائر الذي يتوفر على أكبر قدر من خصائص المقولة، وهو البلبل في سياقنا هذا، سيكون هو النموذج الأمثل للمقولة، والعنصر الأكثر تمثيلية لها، وسيكون في مركز المقولة، ولو استعملنا لغة الأرقام والنسب، فسنقول إن البلبل طائر بنسبة 90% وسيكون الهدهد طائرا بنسبة 80%، والدجاجة طائر بنسبة 60%، والنعامة بنسبة 50%، والخفاش 10 أو 5%،...إلخ.

ونشير إلى أن هناك نماذج عديدة للمقولة، (يرجع إلى محاضراتنا في مادة الدلالة المعرفية) [10]، وقد حاولنا حصرها في ثلاثة نماذج[11]:

1- نموذج المَقْوَلة المنطقية، أو نظرية الشروط الضرورية والكافية، وهو الذي دافع عنه أرسطو وجان بياجي وآخرون.

وهذا النموذج لا يمكن الأخذ به بتاتا، ولا يعكس الواقع الذي نعيش فيه، لأنه يشترط أن تتوفر في كل عنصر من عناصر المقولة الواحدة، جميع الشروط الضرورية والكافية، وقد تخلى عنه جل الباحثين والعلماء، وفي كل المجالات العلمية والمعرفية.

2- نظرية النموذج الأمثل التي اقترحتها إليانور روش وهي تدافع عما أسمته بالمقولة الطبيعية (نسبة إلى الواقع الطبيعي الذي نعيش فيه)، أو المقولة المعرفية (La catégorie cognitive). وهي تضع شرطا واحدا، وهو أن يشترك جميع أعضاء المقولة الواحدة في خاصية، أو سمة واحدة.

3- نظرية التشابه العائلي (أو الأسري) (La théorie des ressemblances de famille)، وتنسب هذه النظرية للفيلسوف الشهير: لودفيغ فتجانستاين(L. Wittgenstein). وهذه النظرية فيها أعلى درجات المرونة والتسامح بخصوص موضوع المَقْوَلَة. فهي لا تضع أي شرط صارم، وترى أنه ليس من الضروري أن يشترك جميع عناصر المقولة الواحدة في بعض السمات، أو أن يشتركوا حتى في سمة واحدة، ويكفي بالنسبة لهذا الباحث أن يشترك كل عنصر مع بعض عناصر المقولة، في بعض السمات، أي أن تكون هناك تشابهات عائلية بين عناصر المقولة، مع قدر كبير من المرونة.

والنموذجان الأخيران (أي الثاني والثالث)، أثبتا نجاعة كبيرة في وصف الواقع الذي نعيش فيه، وبالضبط بخصوص موضوع المَقْوَلَة.

وإلى جانب هذه النظريات المعرفية، هناك أيضا نموذج مهم للغاية، ويلتقي مع هذه النظرية المعرفية، وهو المنطق المائع (La logique floue). وتنسب أصول هذا المنطق إلى العالم الإيراني لطفي زاده (L. Zadeh). فلما تبين لكثير من العلماء والباحثين بعض جوانب القصور في نظرية المجموعات الرياضية (La théorie des ensembles)، اقترح هذا العالم نظرية فرعية لها، وهي: "نظرية المجموعات المائعة". وقد تم تطوير هذه النظرية الرياضية الفرعية، فأعطتنا ما يعرف بالمنطق المائع، أو العائم. وهو يقوم على فكرة الحدود المائعة بين المقولات[12]. وهو يلتقي، في هذه النقطة مع نظرية النموذج الأمثل، ونظرية التشابه العائلي.

فكل هذه النظريات تدافع عن مجموعة من المبادئ المتعلقة بالمقولات والتصنيف. فالمقولات بينها حدود مائعة، وعناصر المقولة الواحدة ليست متماثلة ولا متكافئة، وكل عنصر له درجة ما من التمثيلية بحسب عدد السمات والخصائص التي يتوفر عليها. وكلها تدافع عن مبدأ التدرج أو الدرجية، أي أننا نجد في كل مقولة طبيعية، درجات ومراتب ومستويات عديدة ومتنوعة.

الإشكال العام:

ونعود إلى موضوعنا الأساسي، المرتبط بلغة الملحون، والمرتبط بشكل عام، بإشكالية العلاقة القائمة بين الفصحى والعامية، ونطرح الأسئلة التالية: - هل يمكن أن تفيدنا هذه النظريات اللسانية المعرفية في هذا المجال؟ هل يمكن أن تساهم في حل هذا الإشكال؟ هل هي نظريات واردة بالنسبة لموضوعنا هذا؟ هل يمكن تطبيقها والاستفادة منها في سياقنا هذا؟ إلى غير ذلك من الأسئلة الواردة.

إن الجواب، سيكون بالإيجاب.

إننا نعتقد أن هذه النظريات والتصورات يمكن تطبيقها على اللغة العربية، بمختلف لهجاتها وعامياتها ومستوياتها، وسنجني فوائد عديدة من هذا التطبيق، ونحل عددا كبيرا من المشاكل، بخصوص العلاقة بين الفصحى والعامية، ونجيب عن عدد كبير من التساؤلات التي أثيرت بخصوص هذا الموضوع:

- هل يتعلق الأمر بلغتين مختلفتين ومنفصلتين؟

- أم هل يتعلق الأمر بلغة واحدة؟ كيف نفسر هذا التنوع الموجود؟ كيف نفسر تعدد العاميات وتنوعها؟ كيف نفسر تعدد مستويات اللغة العربية؟ ما هو مفهوم العامية؟ ما هو التعريف الدقيق لهذا المصطلح؟ ما الفرق بين المصطلحات التالية: العامية، الدارجة، اللهجة...؟

إننا نعتقد أن اللغة العربية تمثل مقولة لغوية، أي أنها تمثل نوعا، أو صنفا معينا من أصناف اللغات. ونعتقد أن ما ينطبق على جميع المقولات الطبيعية، ينطبق على هذه اللغة بوصفها صنفا لغويا معينا، وبوصفها مقولة محددة لها سماتها وخصائصها، ولذلك فإننا سنعتمد نظريات المقولة الطبيعية والمعرفية التي حاولنا أن نعرف بها، ولو بإيجاز، في الفقرات السابقة.

فهذه النماذج والنظريات، أثبتت نجاعتها بشكل كبير، لأنها تتصف، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بقدر كبير من المرونة والتسامح والواقعية، وهو ما مكننا من الحفاظ على وحدة المقولة ونسقيتها وترابط عناصرها بشكل كبير.

وسنبدأ بالإشكال الأول: ما هو وضع اللغة العربية بشكل عام؟ هل هي لغة أولى (أي اللغة الأم)، أم لغة ثانية (أي أجنبية)؟ وما هو وضعها بالمقارنة مع العامية المغربية؟

والجواب عن هذه الأسئلة ستكون له نتائج في غاية الأهمية، وسيحدد لنا طبيعة العلاقة القائمة بين العربية الفصحى، أو الفصيحة، ومختلف أنماط العاميات والدوارج.

لقد اختلف اللغويون والباحثون بخصوص هذا الموضوع اختلافا كبيرا. وذهب بعضهم إلى أن العامية لغة مختلفة عن العربية الفصيحة، وأنها مستقلة ومنفصلة عنها، وذهب آخرون، ونقصد هنا بالخصوص اللساني المغربي عبد القادر الفاسي الفهري إلى أن العربية الفصيحة لغة بينية، أي بين اللغة الأم واللغة الثانية، أو الأجنبية، وأن ما يجمع بينهما أكثر مما يفرق بينهما، فالفروق بينهما محدودة، ولا يتعلق الأمر هنا بلغات مختلفة ومتباينة.

وسنحاول، فيما يلي، أن نناقش هذه المسألة بنوع من التفصيل. وهذا الأمر، له صلة وثيقة بلغة الملحون، واللغة التي كتبت بها الفنون والآداب الشعبية، وكتبت بها مصنفات ومؤلفات تنتمي إلى التراث الشعبي.

إذا كانت العامية المغربية لغة أولى (أي اللغة الأم)، وكانت العربية الفصحى، أو الفصيحة لغة بينية (أي بين اللغة الأولى والثانية)، وبعبارة أخرى ليست لغة أجنبية،

وليست لغة ثانية تدرس في المعاهد والجامعات بشكل كامل، كما هو الشأن بالنسبة للغات الأجنبية، مثل الفرنسية والإنجليزية والإسبانية وغيرها، فإننا نعتقد أن هذا يؤكد فرضيتنا ويدعمها.

فالعلاقة بين الفصحى والعامية ليست علاقة بين لغة أولى ولغة ثانية، وإنما هي علاقة بين لغة أولى ولغة بينية تشترك معها في جزء كبير من خصائصها. فما يجمع بينهما أكثر مما يفرق بينهما، ولم لا نقول إنها علاقة أصل بفرع. وهذا ما ذهب إليه عدد كبير من اللسانيين المغاربة والعرب، وفي مقدمتهم الدكتور عبد القادر الفاسي الفهري الذي يقول: «درج اللسانيون على تصنيف اللغات إلى لغات أول ولغات ثوان، على اعتبار أن اللغة الأولى تكتسب بدون تلقين، وهي اللغة "الأم"، أي اللغة التي يلتقطها الطفل في محيطه الأقرب، وهو محيط الأم، دون أن يحتاج في ذلك إلى التمدرس، أو إلى توجيهات معلم ملقن، وعلى اعتبار أن اللغة الثانية تعتمد أساسا على التلقين، فأين وضع اللغة العربية في هذا التصنيف؟ طبعا، لا نحتاج إلى كبير عناء لنبين أن اللغة العربية ليست لغة أولى. فالطفل العربي لا يخرج إلى محيطه ليلتقط لغة عربية فصيحة متداولة في الأفواه، بنفس الكيفية التي يخرج بها الطفل الفرنسي إلى محيطه ليتعلم الفرنسية، أو الإنجليزي ليكتسب الإنجليزية، أو المغربي ليكتسب العامية العربية المغربية، أو الأمازيغية. إذن العربية الفصيحة ليست لغة أولى في محدداتها النفسية والإدراكية والذاكرية...إلخ، إلا أن الطفل العربي لا يتعلم العربية الفصيحة بنفس المعنى الذي يتعلم به لغة أجنبية ثانية كالفرنسية والإسبانية والإنجليزية، بل إن الملكة التي يكونها الطفل العربي في عاميته، كثيرا ما تمثل جزءا مهما من الملكة التي سيكونها في الفصيحة. ولذلك كانت الفصيحة لغة بين الأولى والثانية في منظورنا»[13]. إذا كانت العربية الفصيحة ليست لغة ثانية، أي ليست لغة أجنبية تكتسب بالتعليم والتلقين، كما هو الشأن بالنسبة للغات الثواني أو الثوالث، مثل الفرنسية والألمانية والإنجليزية، وغيرها من اللغات البشرية، وليست أيضا لغة أولى، ولكنها لغة بينية، لغة قريبة جدا من العربية العامية، ويرجع هذا إلى عدة أسباب، منها الاشتراك في جزء كبير من الملكة اللغوية، والاشتراك في جزء كبير من المعجم، والاشتراك أيضا في عدد مهم من القواعد اللغوية، ومن النظام اللغوي.

والاشتراك في جزء كبير من الملكة اللغوية مسألة مهمة للغاية، ونعتبره دليلا قويا يؤكد فرضيتنا السابقة. ويذهب الأستاذ الفاسي الفهري إلى أبعد من ذلك. فإذا كانت الملكة اللغوية التي اكتسبها الطفل العربي في عاميته، تمثل جزءا أساسيا ومهما من الملكة

التي سيكونها في العربية الفصيحة، فإنها- وهذا ما نريد أن نضيفه إلى ما سبق – توازي ملكة الفرنسي في لغته الراقية المعيار، والشيء نفسه ينطبق على الإسباني، والألماني والإنجليزي وغيرهم. ويؤكد الفاسي الفهري هذا بقوله: « والذي يدل أيضا على هذا التصور في اعتقادنا، هو أن الإنسان الأجنبي، الذي ترعرع في محيط غير عربي، وفطر على لغة غير عربية، لا يمكن أن يكتسب ملكة مماثلة لملكة العربي في اللغة الفصيحة، مهما بلغ درسه لها، ولو في ظروف مثالية. فملكة العربي في الفصيحة، وإن كانت مكتسبة جزئيا عن طريق التلقين، لا توازيها إلا ملكة الفرنسي في اللغة "الراقية" المعيار، أو الإنجليزي في اللغة الإنجليزية المعيار. ولا يمكن أن تقارن بملكة الفرنسي في العربية الفصيحة، أو غيره من الأجانب»[14].

إذن العربية الفصيحة لها وضع خاص، ولا نعتقد أن هناك لغة لها مثل هذا الوضع، ثم إنه لا يوجد اختلاف كبير بين العربية الفصيحة، وأيضا العربية الفصحى، ومختلف العاميات والدوارج العربية، بمختلف أنواعها وأنماطها: (مغربية، عراقية، سورية، سودانية...). إن العلاقة بين العربية الفصيحة والعامية، ليست علاقة بين لغتين مختلفتين، أو علاقة بين لغة أولى ولغة ثانية، كما هو الشأن بالنسبة للعلاقة القائمة بين العربية والفرنسية، أو بين الإسبانية والتركية...الخ.

إن الأمر، بالنسبة إلينا، يتعلق بلغة واحدة، أو يكاد يكون كذلك. ويمكن أن نستعمل هنا مصطلحي الثابت والمتحول، أو أن نتحدث عن الأصل والفرع.

ولهذا يقع بينهما ما يسمى "بنحو التحويل": (la grammaire de transfert)، وهي الظاهرة التي درسها كثير من اللسانيين المعاصرين أمثال هاريس (Harris)، وجمال الدين كولوغلي وعبد القادر الفاسي الفهري وآخرين.

فالطفل العربي يحول عددا من القواعد في العربية العامية إلى العربية الفصيحة، فيعامل المثنى (le duel) في العربية الفصيحة معاملة الجمع. ومعلوم أن نظام العدد (le nombre) في العربية الفصيحة غير نظام العدد الموجود في العامية المغربية، فنظام العدد في العربية الفصيحة ثلاثي (المفرد والمثنى والجمع)، في حين أن نظام العدد في العامية المغربية ثنائي، أي يشمل المفرد والجمع فقط، وهو يشبه نظام العدد في الفرنسية والإسبانية والإنجليزية والأمازيغية، وكثير من اللغات الأوربية.

وينطبق الأمر على قواعد وظواهر لغوية أخرى. ويرى الأستاذ الفاسي الفهري أن هذه الظاهرة تؤكد تصوره وكلامه السابق، يقول هذا الباحث: « وضمن الأدلة التي يمكن تقديمها على هذا التصور ما أسميناه، في عدة مناسبات، بتحويل القدرة، أو تحويل الراموز (code Transfer)، فالطفل العربي يقوم خلال فترة التمدرس، وفي فترة لاحقة، بتحويل عدد من الضوابط والقواعد من العامية إلى الفصيحة، بحيث يلجأ إلى ملء الخانات الفارغة، أو الثغرات في النسق الفصيح بخصائص وضوابط لم يتعلمها، وهذه الضوابط تأتي، إما من برامترات [وسائط Paramètres] اللغة العامية، وإما من النسق الكلي، أي الملكة اللغوية العامة (التي نفترض أن كل إنسان مزود بها بيولوجيا) بحكم فقر المنبه»[15]. فهذه الظاهرة لا يمكن أن تقع بين لغتين مختلفتين من حيث نظامهما اللغوي، أي بين لغتين أجنبيتين (لغة أولى ولغة ثانية).

والأدلة التي تؤكد أن اللغة العربية الفصيحة لها وضع خاص، وأنها ليست لغة ثانية، أو أجنبية تكتسب بالتدريس والتلقين، وإنما هي لغة بينية، وأنها متمازجة مع الأولى إلى حد كبير، وأنها تشترك معها في جزء كبير وأساسي من الملكة اللغوية، وتشترك معها في جزء مهم من النسق اللغوي، كثيرة وكثيرة جدا، ويمكن أن ندرس هذا - إلى جانب المستوى اللغوي- في مستويات أخرى (نفسية، عصبية، إدراكية، ذاكرية...الخ).

كل هذا من شأنه أن يعزز تصورنا للفصحى والعامية، وأيضا للعلاقة القائمة بينهما، ويؤكد أيضا فرضيتنا السابقة، والتي تتمثل في القول: إن الأمر يتعلق بعربيات متنوعة، أو بمستويات ودرجات من اللغة العربية، إن الأمر يتعلق - بالنسبة إلينا، بمتصل لغوي (Un continuum)، أو بمقولة واحدة، وفئة واحدة. وهذه المقولة، تنتمي إليها عناصر عديدة، بينهما تشابهات كثيرة أو قليلة، كما هو الشأن بالنسبة لمختلف المقولات الطبيعية، والعنصر الذي نجده في مركز المقولة، هو العنصر الأكثر تمثيلية لها، وهو الذي يشتمل على أكبر عدد من خصائص وسمات المقولة. وبالنسبة لموضوعنا هذا، فإن العربية الفصحى، هي النموذج الأمثل (Le prototype)[16]، أي هي التي ترد في مركز المقولة، وهي التي يتوفر فيها أكبر قدر من خصائص هذه اللغة. وهناك عربيات أخرى، قريبة أو بعيدة من المركز، بحسب القدر الذي تشتمل عليه من خصائص المقولة، أو من خصائص النموذج الأمثل. وهنا يمكن الحديث عن العربية الفصحى، والعربية الفصيحة، وما دونهما من مستويات العربية.

وبعبارة أخرى، سنتحدث عن الفصيحة الفصيحة، والفصيحة العامية، والعامية الفصحى، وأنماط أخرى. واللغة الفرنسية هي مقولة مختلفة، والشيء نفسه نقوله عن لغات أجنبية أخرى.

وهذا من شأنه، أن يدفعنا إلى إعادة النظر في مفاهيم مثل: العامية، الدارجة، اللهجة،...إلخ.

إذن ما أورده الفاسي الفهري مهم للغاية، ويخدم تصورنا بشكل كبير، ولكننا لن نقف عند هذا الحد، والاكتفاء بما جاءت به نظريات المقولة المعرفية والطبيعية الحديثة
(La catégorisation naturelle et cognitive)، وأقصد هنا أعمال الباحثة الأمريكية إليانور روش (E.Rosch)، وأعمال لودفيغ فتجنشتاين بالخصوص، وأيضا ما جاء به المنطق المائع (la logique floue)، والنحو المائع، من أفكار جديدة بخصوص المقولة والتصنيف، يقدم لنا خدمة كبيرة لحل عدد كبير من المشاكل، وفك عدد مهم من الألغاز.

فهذا المشكل، أي علاقة الفصحى بالعامية، لا نجده في لغات أخرى، بنفس الشكل، وبنفس الكيفية. ليس هناك إشكال من هذا القبيل، بالنسبة لأي لغة من اللغات الطبيعية المعروفة. فعندما يتعلم الفرنسي، لغة أخرى، فإن هذه اللغة هي ثانية، أو أجنبية، وهو يكتسبها بشكل كامل عن طريق التلقين والتدريس، وليس هناك أي اشتراك في الملكة اللغوية، أو في عدد كبير من القواعد والضوابط اللغوية. وهذا هو ما جعلنا نتصور، بناء على المنظور اللساني المعرفي، وما جاءت به البحوث الجديدة والجيدة في علم النفس المعرفي، أن الأمر يتعلق بلغة واحدة، هي اللغة العربية.

وهذه اللغة، وهي مقولة معرفية طبيعية، ينطبق عليها ما ينطبق على جميع المقولات والأصناف الطبيعية الموجودة في الكون، أي هناك درجية وتراتبية، وهناك اختلاف في مراتب التمثيلية ودرجاتها، وبعبارة أخرى، فهناك العربية الفصحى التي هي النموذج الأمثل للمقولة برمتها، وهناك عربيات، هي درجات ومستويات من هذه اللغة، وهي متفاوتة فيما بينها من حيث قربها أو بعدها من المركز، ومتفاوتة من حيث عدد الخصائص والسمات التي تتوفر عليها، وهذا التصور مختلف شيئا ما، عن التصور الذي

قدمه الفاسي الفهري، والمتمثل في القول بوجود لغة أم، ولغة بينية. ولو لخصنا المواقف الموجودة، بخصوص هذا الإشكال، لحصرناها في مواقف ثلاثة:

1- الموقف الأول، الذي يقول بالاختلاف الكبير بين العربية الفصيحة والعامية، أي أن الأمر يتعلق بلغتين مختلفتين: لغة أولى ولغة ثانية (حتى وإن كان هناك اشتراك في بعض الظواهر اللغوية، وخاصة في المعجم).

وهذا الموقف مرفوض تماما والبتة، يكذبه الواقع اللغوي، ويكذبه ما وصلت إليه البحوث اللسانية الجادة والجديدة.

2- الموقف الذي يتبناه الأستاذ الفاسي الفهري، ويدافع عنه، وهو أن العربية العامية المغربية لغة أولى، والعربية الفصيحة لغة بينية، أي أنها ليست لغة ثانية أو أجنبية. وهذا الرأي وجيه، ومهم للغاية، ونحن نتفق معه في هذا بشكل كبير.

3- الموقف الثالث، هو الذي ندافع عنه، وهو أن الأمر يتعلق بلغة واحدة، هي اللغة العربية. وهذه اللغة لها تحققات عديدة، وفيها درجات ومستويات متنوعة. وهذا التنوع في المستويات، والتعدد في الدرجات، مرده إلى الاختلاف الموجود في بعض الظواهر الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية. هذا الاختلاف الذي قد يكون خفيفا أو أكثر من الخفيف.

طبعا سنحتاج إلى بعض الوقت للقيام ببحوث ودراسات ومقارنات لسانية عديدة، للبرهنة على صحة هذه الفرضية. وهذا التصور الذي يستفيد مما جاءت به نظريات المقولة الطبيعية والمعرفية الحديثة، وقد سبق أن عرضناه في دروسنا ومحاضراتنا الجامعية، في مادة الدلالة المعرفية، منذ بداية التسعينيات، يساعدنا في حل عدد كبير من المشاكل، ويساعدنا في دراسة عدد مهم من الظواهر الصوتية والتركيبية والدلالية، وفي ضبط وتفسير ظواهر لغوية مثل اللحن، والسلامة اللغوية، وتطبيق القواعد اللغوية، والاختلافات اللهجية والسوسيولسانية، بمختلف أنواعها، وغير ذلك. وسنخصص لتناول هذه المواضيع، بحوثا ودراسات مستقلة في الأيام القادمة إن أنسأ الله في العمر.

فلو أردنا أن نطبق هذا المنظور في المجال الصوتي، بالنسبة لحرف الجيم، أو حرف القاف، أو السين والشين والصاد، أو غيرها من الحروف. ولنأخذ حرف الجيم، على سبيل المثال، فقد خصصت له مؤلفات وبحوث عديدة، منها مثلا، كتاب: (تحقيق في حرف الجيم[17]) الذي وضعه حامد بن محمد بن محنض الديماني الشنكيطي، والذي يميز فيه

بين جيم سودانية وجيم حسانية، ويرى أنهما مختلفان في السمع، يقول: «وإذا كان لفظ الجيمين مختلفا في السمع، فإحداهما إما عارية عن بعض صفات الجيم العربية، أو متصفة بغيرها، وما خلا من صفة الشيء، أو اتصف بغيرها فهو غير ضرورة، فمن قال إن كل واحد من الحرفين هو الجيم العربية، فقد خالف العقل بإثباته اختلاف اللفظ المتحد مخرجا وصفة، والنقل بالزيادة في الأصول المتفق على أنها تسعة وعشرون»[18]، والمقال الذي كتبه المرحوم الأستاذ إدريس السغروشني بعنوان: (عن الجيم)[19]، وهناك مقالات أخرى. والقدماء أيضا تحدثوا عن "الجيم" في مؤلفاتهم، ومنهم سيبويه ومكي بن أبي طالب القيسي وابن سينا وابن جني وابن الجزري وأبو عمرو الداني وغيرهم من اللغويين والقراء والمجودين والفلاسفة.

وقد تحدثوا عن أنماط عديدة من الجيم: الجيم السودانية، الجيم الحسانية، الجيم المعقودة أو المنعقدة، الجيم المعطشة، الجيم قليلة التعطيش، والجيم الشامية (وهي كثيرة التعطيش)، وغيرها، وتحدثوا أيضا عن الجيم في علاقتها بظواهر مثل الإبدال والإدغام والمماثلة والبدائل (والبدائل هي التي يسميها الشنكيطي بالترخيصات)[20]، وغيرها.

فهل سنقول بوجود جيمات مختلفة، أم أن الأمر يتعلق ببعض الاختلافات في النطق والسمع، أي أن المسألة هي مسألة بدائل أو ترخيصات، ونفسر هذا في إطار اللسانيات الاجتماعية، أو علم اللهجات، أو نستفيد - وهو ما أدافع عنه في هذا البحث- مما جاءت به اللسانيات المعرفية بشكل عام، ونظرية المَقْولة المعرفية الطبيعية بشكل خاص، بالنسبة لنا، يتعلق الأمر بحرف واحد، هو "الجيم". هناك النموذج الأمثل للمقولة، لهذا الحرف، وهو الجيم العربية الفصيحة، أو المعيارية، وهناك جيمات أخرى، تبعد قليلا أو كثيرا من الجيم الفصيحة التي تحتل مركز المقولة، والتي تتوفر على أكبر قدر من التمثيلية.

وضمن هذا المنظور، سندرس كل ما ذكره القدماء عن اللغات المذمومة: الكشكشة والكسكسة والعنعنة والطمطمانية والعجعجة والفحفحة والشنشنة وغيرها[21].

وسنقيس ما ينطبق على المقولات المعرفية والأصناف الطبيعية، على اللغة العربية بوصفها مقولة، أو صنفا معينا من اللغات الطبيعية، اللغة العربية بتحققاتها المختلفة، ودرجاتها ومستوياتها المتنوعة والمتدرجة. ونطبق هذا أيضا، على الظواهر اللغوية الجزئية.

وهذا ينسجم مع ما ذهب إليه عدد من النحاة واللغويين القدماء، وأيضا عدد من اللغويين والباحثين المحدثين. فابن جني، عقد فصلا من كتابه: (الخصائص)، بعنوان: (اختلاف اللغات، وكلها حجة)، وهو يقصد باللغات هنا، لهجات العرب المختلفة، وينص على جواز الاحتجاج بها جميعا، ولو كانت خصائص بعضها أكثر انتشارا وشيوعا من خصائص بعضها الآخر، يقول: « إلا أن إنسانا لو استعلمها، لم يكن مخطئا لكلام العرب، لكنه يكون مخطئا لأجود اللغتين، فأما إن احتاج إلى ذلك في شعر أو سجع، فإنه مقبول منه، غير منعي عليه(...) فالناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ، وإن كان غير ما جاء به خيرا منه»[22]. وفي هذا السياق، نتحدث عن لغة تميم ولغة الحجاز ولغة نجد ولغة هذيل، وغيرها من اللهجات. والفرق بينها، حسب ابن جني، هو فرق في الجودة والفصاحة، وبالنسبة إلينا هو فرق في معيارية اللغة، أو في درجة هذه المعيارية، وبعبارة أخرى، هو فرق في درجة القرب أو البعد من العربية الفصيحة، أو العربية الفصحى المعيار التي هي النموذج الأمثل.

وهذا هو ما ذهب إليه لغويون محدثون آخرون، أمثال صبحي الصالح وعلي عبد الواحد وافي وغيرهما، فهذا الأخير يرى أن اللغة العربية انقسمت، منذ الفترات الأولى، من تاريخها إلى لهجات عديدة ومتنوعة، يختلف بعضها عن بعض، في كثير من الظواهر الصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية، وأن كل قبيلة، أو كل مجموعة بشرية لها ظروف طبيعية واجتماعية وسياسية معينة، نجد أنها قد اختصت بلهجة من اللهجات[23].

وهذه اللهجات بينها، وبين العربية الفصحى اختلافات لغوية كثيرة، صوتية وصواتية وصرفية ومعجمية وتركيبية ودلالية: اختلاف في بعض خصائص الأصوات والحروف والإمالة والإدغام والمماثلة والنبر والهمز والإبدال والإعلال والتذكير والتأنيث والإعراب وصيغ الأسماء...إلخ. وينطبق على اللهجات الحديثة، والعاميات والدوارج الموجودة اليوم (مغربية، عراقية، شامية، يمنية، مصرية...) ما ينطبق على اللهجات القديمة (لغة هوازان، لغة أسد، لغة طيء، لغة تميم، لغة الحجاز...) تماما، فكل اللهجات القديمة والحديثة متفرعة من اللغة العربية، أي هي فروع منبعثة من الأصل الذي هو العربية الفصحى، أو هي درجات ومستويات من اللغة العربية. وهذا الرأي يأخذ به معظم اللغويين والباحثين والدارسين، وهو رأي الجمهور، فهذا طه حسين يقول: «ومهما تتطور اللهجات الإقليمية العامية في بعض الأقطار العربية، ومهما يحاول الدعاة إليها وضع

القواعد لها والأصول، فمما لا ريب فيه أن العامية متفرعة عن الفصحى، ومتأثرة بها»[24].

بل إن هذا الرأي يتبناه، ويدافع عنه كثير من المستشرقين، وكثير من اللسانيين الأجانب، وإني لأعجب ممن يقول إن الدارجة المغربية لغة مختلفة، ومستقلة عن العربية الفصيحة أو الفصحى، ونستشهد هنا بقول باحثين مغربيين. فبعد أن تحدثا عن التشابه بين العربية الفصيحة، والعامية المغربية، نجدهما يقولان ما يلي: « وليس معنى التشابه الحاصل بين اللغتين، أن المغربية هي العربية، فكل لغة مستقلة عن الأخرى، فالجرد الصوتي في المغربية أبسط منه في العربية، إذ تحتوي العربية على عدد يفوق أصوات المغربية. وهذا الاختلاف ينتج تفاوتا بين نسق المغربية ونسق العربية. فالنسق ينضبط (كما هو معروف في البنيوية) بعدد وحداته، وإذا كان عدد الوحدات مختلفا بين العربية والمغربية، فإن القواعد الصوتية في المغربية لن تكون هي القواعد الصوتية في العربية. وهذا ما يجعلنا نميل إلى الفرضية القائلة: إن المغربية لغة منفصلة عن العربية. أما تشابههما من حيث المعجم والأصوات (وربما التركيب في بعض جوانبه)، فيعود إلى كونهما يرجعان تاريخيا إلى زمان ومكان واحد يفترض أنه شبه الجزيرة العربية، حيث سادت الفصحى باعتبارها لهجة، بسبب سيادة المنطقة الناطقة بها اقتصاديا، ومن ثم سياسيا »[25].

كيف يمكن أن نقبل هذا التصور؟ كيف نقبل الموقف الذي يرى أن العربية العامية المغربية مستقلة عن العربية الفصيحة، وأنها منفصلة عنها؟ هل هذا الاستقلال نسبي أم كلي؟ وهل هذا الانفصال تام أم ناقص وجزئي؟ وهذان الباحثان قد قدما من الأدلة والحجج ما يكفي لإبطال دعوى الاستقلال والانفصال. إنهما يقولان: إن بين العربية الفصيحة والعربية المغربية تشابهات عديدة في الأصوات والمعجم والتركيب، والصرف، وأن العاميات واللهجات تفرعت من العربية الفصحى. ويقولان أيضا: «ما ننتظره بالنسبة للمتكلم المغربي هو أنه سيلاقي صعوبات في تعلم العربية، لكنها صعوبات بسيطة للغاية، إذا قورنت بتلك التي يلاقيها الأنجليزي وهو يتعلم الإيطالية»[26] ولماذا يقع تحويل القدرة، أو تحويل الراموز بين العربية الفصيحة والعربية المغربية؟ ولماذا يشتركان في جزء مهم من الملكة اللغوية، كما يذهب إلى ذلك الفاسي الفهري؟ ونحن بدورنا نؤكد صواب هذا الرأي ووجاهته. لقد اعتبر الأستاذ الفاسي الفهري، وجود هذه الظاهرة، التي هي تحويل القدرة من العامية إلى الفصيحة دليلا قويا على أن العربية لغة بينية، وأن بين

العربية الفصيحة والعامية اشتراكا في جزء كبير ومهم من الملكة اللغوية. فهذه الظاهرة لا يمكن أن تقع بين لغتين مختلفتين، ولا يمكن أن تقع بين لغتين، كل واحدة منهما مستقلة ومنفصلة عن الأخرى.

وما معنى قولهما: إن المتكلم المغربي، عندما يريد تعلم اللغة العربية، فإنه سيلاقي صعوبات بسيطة للغاية؟ ولماذا ستكون هذه الصعوبات بسيطة للغاية، أو بسيطة جدا، أو لا أهمية لها؟ ما سبب ذلك؟ وما تفسيره؟ إن النتائج، والاستنتاجات المتوصل إليها تتناقض، بشكل كبير، مع هذا الكم الهائل من الملاحظات المقدمة، ومع هذا العدد الكبير من الأدلة والحجج والبراهين التي تخدم الفرضية القائلة بعدم الاستقلال والانفصال. كيف ينسجم الكلام عن التشابه الكبير والمهم بين العربية الفصيحة، والعربية المغربية في الأصوات والصرف والمعجم والتركيب والدلالة والأصل اللغوي والملكة اللغوية وحدوث ظاهرة تحويل القدرة، مع القول: إن كل لغة منهما منفصلة عن الأخرى، ومستقلة عنها؟ إنهما يقولان أيضا: إن العلاقة بين العربية الفصيحة والعامية المغربية، ليست مثل العلاقة الموجودة بين لغتين مختلفتين أجنبيتين، أي بين العربية والفرنسية، أو بين الإيطالية والإنجليزية. إن هذا التصور الذي دافع عنه الفاسي الفهري منذ زمان بعيد عندما قال إن العربية الفصيحة لغة بينية (بين اللغة الأولى أو اللغة الأم، واللغة الثانية أو الأجنبية).

إننا نقبل هذا التصور، ولكننا نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فنقول: إن الأمر يتعلق بلغة واحدة، وإن العربية العامية، أو العامية المغربية هي مستوى من مستويات اللغة العربية.

وكل ما قدمناه يفند بشكل كبير، ما ذهب إليه هذان الباحثان، من القول باختلاف هاتين اللغتين، وأن كل واحدة منهما مستقلة ومنفصلة عن الأخرى. وهذا الرأي وجدناه عند بعض الدارسين واللغويين العرب، وبعض المستشرقين والأجانب، ولكنهم يمثلون فئة قليلة من الباحثين. أما التصور الذي ندافع عنه، ويؤكده الواقع اللغوي، ويؤيده عدد كبير من اللسانيين العرب المحدثين، فهو الذي يقول بوجود مستويات من اللغة العربية، أو درجات ومراتب عديدة، أو عربيات متفاوتة فيما بينها من حيث الفصاحة، أو من حيث الخصائص التي تشتمل عليها من خصائص العربية الفصحى المعيار. إن الأمر - بالنسبة إلينا- يتعلق بنفس اللغة، أي يتعلق بلغة واحدة هي اللغة العربية، وإن العربيات الأخرى، أو العاميات والدوارج واللهجات العربية الموجودة في

البلدان العربية، هي فروع للغة العربية، أو هي مستويات ودرجات ضمن هذه اللغة، لا أقل ولا أكثر. فالنسق اللغوي، في معظمه، وفي جزء كبير منه، هو هو، والاختلافات اللغوية، أي الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية، الموجودة بين الأصل والفرع، أو بين العربية الفصيحة والعربيات العامية، لا يمكن أن تؤدي إلى انفصالها، واستقلال بعضها عن بعض.

إن العربيات العامية، هي مجرد تنويعات بالنسبة للأصل، وكلها تنتمي إلى اللغة العربية، ويمكن ردها إلى الأصل، الذي هو العربية الفصحى التي نجدها في القرآن الكريم والحديث النبوي والأدب العربي القديم.

لغة الملحون:

لقد تناولنا فيما سبق موضوع العلاقة القائمة بين العربية الفصيحة والعربية العامية بكثير من التحليل والتفصيل، لأننا نعتبر أن الإشكال المرتبط باللغة التي كتب بها شعر الملحون، أو غيره من الآداب العامية، هو فرع من الإشكال الأول، الذي هو إشكال عام. وإذا عولج الإشكال العام، والأعم، فإننا نكون، في الوقت نفسه، قد وجدنا حلولا للإشكالات الخاصة والفرعية. وقد طرحنا فيما سبق مجموعة من الأسئلة المهمة، والمفيدة، نعيد التذكير ببعضها كما يلي: ما هي اللغة التي كتب بها شعر الملحون؟ وهل كتب كله بلغة واحدة أم لا؟ وهل هناك مستويات ودرجات وأنماط من اللغة في شعر الملحون؟ هل كتب بالعامية، أم بعربية قريبة من العربية الفصيحة؟ إلى غير ذلك من القضايا والإشكاليات المرتبطة بلغة الملحون.

أغلب الباحثين الذين درسوا لغة الملحون يذهبون إلى أنها تتأرجح بين العربية الفصيحة والعامية، ولهذا نجد بعضهم يقول إنها كتبت بالعامية الفصيحة، أو كتبت بالفصيحة العامية، أو أنها كتبت بلغة تمزج بينهما: فلغة الملحون تسعى إلى أن تجمع بين مقتضيات التعبير الشعري، ومتطلبات التواصل اليومي.

وهو ما أشار إليه الدكتور عباس الجراري بقوله: «واللغة في الملحون ليست سوى أداة التعبير الشعري بمستويات متفاوتة تخضع لمختلف الحالات المشار إليها، بالإضافة إلى كونها أداة التواصل اليومي، وإن كانت في الغالب تحاول الخروج عن المعتاد في هذا التواصل، وهو خروج يتجلى في اقتباس الشعراء من اللغة المدرسية التي أغنت معجمهم الشعري بجملة هائلة من المفردات استعملوها وفق ما يقتضيه التعبير المعرب، كالميز في

معنى الذكاء، وكإطلاقهم الأحبار على الشعراء الكبار، إلا أنهم غالبا ما كانوا يخضعون صيغ المفردات المقتبسة للنطق العامي، أو يشتقون لها صيغا جديدة، كجمعهم قصيدة على قصدان، وقولهم في الأديب المدوب، وفي التغريد التغراد، وتحويلهم فعل استقام إلى اسقام (...) وزادوا على ذلك فسموا ببعض الصفات، فأطلقوا الزخار على البحر، والخبير على القلب، والذهبية لشمس الأصيل، (...) ونجدهم كذلك يخرجون عما تقتضيه قواعد العربية، فيستعملون "ليس" منونة، ويدخلونها على الماضي، كما يستعملون بعض الظروف منونة كقبل وبعد»[27].

ونجد الأستاذ عبد الوهاب الفيلالي يقول: « تتميز لغة الملحون بخصائص منها أنها مزيج تفاعلي بين لغة المعرب واللغة العامية، فهذه من أهم خصائص البنية اللغوية في شعر الملحون، والتي يفوق فيها غيره من أنماط أدبنا العامي، مما ولد خصوصيته المعجمية والتعبيرية. وإن تكررت بعض الوحدات اللغوية فيه، وفي اللغة العربية، فإن الاختلاف البنائي ثابت، والاختلاف الدلالي بين الطرفين وارد، نظرا لخصوصية هذا الفن، مما يسهم إلى حد واضح في منح لغته حظا وافرا من الفصاحة، والرصانة والجزالة، والتميز المعجمي والتركيبي»[28].

فإلى جانب العبارات والمصطلحات التي أشرنا إليها آنفا، وهي: (العامية الفصيحة، الفصيحة العامية...)، وجدنا الأستاذ الجراري والأستاذ الفيلالي، يتحدثان عن المزج والمزيج. فلغة الملحون هي مزيج من العربية الفصيحة والعامية المغربية. وهذا يطرح إشكالا جديد، فلغة الملحون ليست مكتوبة باللغة العربية، وليست مكتوبة بالعامية، بل هي تجمع بينهما، وهي مزيج مكون من عناصر مأخوذة منهما معا. فلغة الملحون لها وضع خاص. ومرد هذا إلى أنها أداة للتواصل اليومي، ولغة الأداء الشعري.

وقد أشار الأستاذ الجراري إلى نقط الاشتراك والاختلاف، فيما يتعلق بهذين النمطين من اللغات، إذ يقول: «ونهوض اللغة العامية بوظيفتين- التواصل العادي والأداء الشعري - يجعلها تختلف عن اللغة المدرسية التي تقوم - بالإضافة إلى هاتين الوظيفتين- بأخرى ثالثة وأساسية، باعتبارها لغة الفكر والعلم، مما يعد مجالا لا مكان فيه للعامية»[29].

وأشار الأستاذ الجراري في كتابه: (الزجل في المغرب: القصيدة) إلى عدد من الاختلافات اللغوية الموجودة بين اللغة العربية ولغة الملحون، وتهم المستويات الصوتية

والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية[30]. ويمكن الاستفادة منها للقيام بدراسة لسانية نسقية مقارنة، بشكل كبير.

ننتقل الآن إلى دراسة نماذج من الشعر الملحون، وبالضبط ما له علاقة بالجانب اللغوي، وفي ضوء الإشكالية العامة التي أشرنا إليها سابقا. ولنأخذ النموذج الأول، وهو مقطع من قصيدة طويلة، بعنوان: (عيد حامي لوطاني)، للشيخ عمر بوري الروداني، يقول فيها، وهو يمدح ملك البلاد[31]:

- بانِي السْدُودْ كَلَطْوَاد ومْرَاسِي كبرى جْدَاد

وقْنَاطْرْ فُوقْ كل واد

- طَوَّرْ الطَّبْ ولَارْصَادْ ومْشَارْعْ مَا لْهَا عْدَادْ

اَلْغَنِي زَادُو فْالْمْدَادْ

فهذا المقطع، هو من النمط الأول، وهو أقرب الأنماط إلى العربية الفصحى، أو إلى الفصحى التي هي النموذج الأمثل (le prototype)، والتي تشتمل على جل مقومات الفصاحة. وحسب الباحثين والدارسين، فإن هذا النص مكتوب بالعامية، ولكننا إذا درسناه، وحللنا اللغة التي كتب بها، فسنقول إنه كتب بالعربية الفصيحة، مع بعض الاختلافات الطفيفة، أو كتب بالعربية الفصيحة العامية" (وهو مصطلح ابتكرناه لوصف هذا المستوى اللغوي).

ولغة هذا النص، لا تختلف عن العربية الفصيحة، إلا في مسألة الإعراب، وبعض الظواهر الصوتية والصرفية القليلة. ومنشأ بعض هذه الظواهر الصوتية مثل تسهيل الهمزة والمماثلة والإدغام وغيرها هو الرغبة في سهولة النطق، ومبدأ الاقتصاد اللغوي الذي هو بدوره فرع من مبدأ عام، وهو مبدأ الأقل مجهود.

فالكلمات التالية، والتي وردت في النص: (كَلَطْوَاد - عْدَادْ - فْالْمْدَادْ - زَادُو - كْبَارْ - جْدَادْ)، أصلها هو: (كالأطواد: أي الجبال - عَدَد - المدَد - زَادَهُ - كِبار، أو كَبيرَة - جُدُد..). ويمكن أن نعيد كتابة هذا النص، بعد إضافة الإعراب، واستعمال الكلمات العربية الأصلية الفصيحة، على الشكل التالي:

- يَا بَانِي السُّدُودِ كالأَطْوادْ وَمَراسِيَ كَبيرَة جَدِيدَة

وقَنَاطِرَ فَوقَ كُلِّ وَادي

- طَوَّرَ الطِّبّ والأَرْصَادْ وَمَشَارِيعَ مَا لَهَا عَدَدْ

الغَنِيُّ زَادَهُ فِي المَدَدْ

فلنقارن بين النصين، الأول والثاني، لنلاحظ حجم الاختلافات ونوعها، إن الاختلاف الموجود بينهما طفيف وضئيل جدا، يكاد لا يذكر. وعموما، فهذا نص كتب بعربية تكاد تكون فصيحة، أي كتب بعربية قريبة جدا من العربية الفصيحة، والاختلافات قليلة جدا. ولنقل إذن، إنه كتب باللغة العربية، وليس بالعامية، إذا كنا نقصد بالعامية المعنى المعروف والمتداول، وإلا فإن السؤال سيكون: ما هي العامية؟ ماذا نقصد بهذا المصطلح؟ هل هي لغة مغايرة للعربية الفصحى؟ هل هناك أنماط من العامية؟...الخ. نعم، النص، عندما أضفنا إليه الإعراب، وحذفنا منه التغييرات الصوتية والصرفية التي طرأت على الكلمات الأصلية، ليصبح عربيا فصيحا بشكل كامل، فإنه قد فقد جزءا من اللحن، أي الوزن والإيقاع والموسيقى، ولم يعد منتميا إلى شعر الملحون، لأن الشعر- كيفما كان نوعه – لا بد أن تتوفر هذه العناصر.

ونشير إلى أن ما ذكرناه بخصوص هذا المقطع، ينطبق على مقاطع وأبيات أخرى في القصيدة، هناك مقاطع وأبيات وجمل فيها نسبة، أو درجة أعلى من الاختلافات، ومع ذلك، فهي مكتوبة باللغة العربية، ليست مكتوبة بالعربية الفصيحة، ولكنها مكتوبة بعربية قريبة جدا منها، بحيث يفهمها جميع من يعرف اللغة العربية، وبعبارة أخرى، إنها تمثل مستوى آخر من مستويات اللغة العربية، وتأتي في المرتبة الثانية، بعد النص السابق. ونمثل لهذا بالمقطع التالي (من القصيدة نفسها):[32]

- مَنْ الكْوِيرَة لُوجْدَا قُرَى ومْدُنْ سَاعْدَا

كِيفْ وْرِيدَاتْ فْالنْدَى

- بِينْ شْوَاطِئ وَالْكْدَا لَزْهَارْ عْبِيرْهَا شْدَى

فرحه بالعيد خالدا

- فْأَرْضْ الصَّحْرَاء وَاكْدَا طَاعَة لْلْعَرشَ نَافْذَا

وْنَارْ للْصْلَابْ وَاقْدَا

هذا النص أيضا كتب بالعربية، ولكنه يختلف عن النص السابق من حيث كم الاختلافات ونوعها، فيه درجة أعلى من الاختلاف اللغوي، بالمقارنة مع الأول. الكلمات

المعجمية الواردة فيه، تنتمي إلى العربية الفصيحة، باستثناء كلمتين: (وَالْكْدَا - وَاكْدَا)، وقد يكون لهما أصل فصيح.

ويمكن حصر هذه الاختلافات في انعدام الإعراب أولا، وفي بعض الظواهر الصوتية والصرفية والمعجمية، مثل:

لُوجْدَا ⟵ إلى وَجدة

وْرِيدَات ⟵ ورود

لَزْهَارْ ⟵ الأزهار

كِيفْ ⟵ مثل

سَاعْدَا ⟵ ربما الأصل هو سَاعَدَ، ربما يقصد "مُسَاعِدَة".

"عْبِيرْهَا شْدَى" ⟵ استعمال كلمة "شْدَى" هنا، مختلف عن طريقة استعمالها في العربية الفصحى، لكن الأصل الدلالي واحد.

إذن، هناك اختلافات صوتية وصرفية ومعجمية وتركيبية ودلالية في هذا النص، والنسبة هنا أعلى بالقياس إلى النص الأول، وهذا ما جعل عربيته خاصة، فقد كتب بالفصيحة العامية، أو العامية الفصيحة، وهو على أي حال، مستوى من مستويات اللغة العربية، ودرجة من درجاتها، وتنتمي إلى مقولة اللغة العربية، وأشدد على كلمة "مقولة" (la catégorie). فالأمر لا يتعلق بلغة أخرى بتاتا، وإنما بنفس اللغة. فكل عربي يقرأ هذا النص، سيفهمه جيدا، ربما يجد بعض الصعوبة بالنسبة لبعض الكلمات (وَالْكْدَا، وَاكْدَا). وهذا يحصل لنا نحن أيضا، أساتذة وطلبة وباحثين، عندما نقرأ الشعر العربي القديم، فنجد فيه كلمات غريبة، أو لم تعد مستعملة، ونجد فيه أسماء الأعلام القديمة، البشرية والقبلية والمكانية وغيرها. فهذا التمرين الذي قمنا به مهم للغاية، وهذا التحليل والتفكيك والتقطيع البنيوي للنص، جعلنا نستخرج هذه الاختلافات اللغوية، ونصنفها وندرسها، لنحدد نوع الاختلاف ونسبته ودرجته. وإن عممنا هذا التحليل، وطبقناه بشكل شامل، على أكبر عدد من النصوص والمتون، فإنه سيمكننا من استخراج واستقراء وتحديد خصائص كل مستوى من مستويات اللغة العربية. نقول هذا بنوع من التعميم والاختزال، وانطلاقا من تحليلنا لبعض نصوص الشعر الملحون. ولو ذهبنا ندرس مختلف أنماط العاميات، أو مختلف مستويات اللغة العربية التي

نجدها في شعر الملحون، والأمثال العامية، والحكايات الشعبية، والروايات الشفوية، وغيرها من المتون المتنوعة والعديدة، لاحتاج الأمر إلى جهود كبيرة، وإلى فترة طويلة، وإلى عمل جماعي ومؤسساتي، تقوم به الدولة، ولم لا نقول: الأمة العربية، لأن الأمر له صلة بتاريخ اللغة العربية، وتطورها عبر القرون. وهو عمل ينبغي أن نقوم به، طال الزمان أم قصر.

وننتقل إلى نموذج ثالث، وهو قصيدة "الدمليج" (=الدملج)، للشاعر محمد الفلوس، ولنتأمل هذا المقطع الذي يقول فيه[33]:

- هَاكْ الدَّمْلِيجْ يَاعَاشْقْ لْمَاسْنْ صُونُو وَاحْضِيهْ مَحْجُوبْ السَّرِيَة
حَتَّى نَهْدَفْ وَنْزُورْ مْرَسْمَكْ، ونْصِيبُو مْحْصَانْ

- وَدَّعْتْ هْلَالْ الزِّينْ تَاجْ الْبَهَا ورْجَعْتْ مَن لْفْرَاقْ رُوحِي مَدْهِيَّة
وَعْمَلْتْ بْجِيبِي بَلَشْوَاقْ دَمْلِيجْ ضْيَا لَعْيَانْ

- تَمَّ الدَّمْلِيجْ مْشَى وَطَاحْ لِي، وْبْقَى عَقْلِي كَيْجوُلْ صُبْحَا وَعْشِيَه
وَانَا لَا حَالَه كِيفْ حَالْتِي فِي الضَّيْ وْدِيجَانْ

- دَمْلِيجْ زْهِيرُو غَابْ مَا بانْ وَبْقِيتْ مَنْ فْرَاقُو مَهْمُومْ حْـزِينْ

- مَا شَاف مْثِيلُو فْيَدْ سُلْطَانْ عَنْدْ لْعَرَابْ، وْلَا فْلْهَنْد وَالصِّيـنْ

- دَمْلِيجْ لَا يـوجَـدْ فْمْكَان فى الرّوسْيَا، وْلَا ف خْزِينْ سْتَالِينْ

هذا النص، كما نلاحظ ذلك، مكتوب بعربية قريبة جدا من العربية الفصيحة. وهذا أمر طبيعي، فشعر الملحون شعر شفاهي، وهو موجه بالأساس للعوام، والطبقات الشعبية، وهو موجه أيضا لعموم المثقفين والأدباء، ويسعى أصحابه إلى أن يفهمه عامة الناس، وأن يكون قريبا من حياتهم اليومية، وانشغالاتهم واهتماماتهم المألوفة، ولولا هذا، لكان فصيحا بشكل كامل، ثم إن بعض الاختلافات اللغوية، مردها إلى أمور تتعلق بالوزن واللحن والموسيقى، فهو شعر ملحون يتغنى به.

فما هي المظاهر والخصائص الموجودة في هذا النص؟

أولا، هناك انعدام الإعراب، ونقصد هنا بالضبط، انعدام الحركات الإعرابية من رفع ونصب وجر، أي الإعراب الصوتي- الصرفي (les cas morphologiques)، وليس الإعراب التركيبي.

فنحن نجد في شعر الملحون الإعراب التركيبي، المرتبط بعلاقات الفاعلية والمفعولية، والذي تسنده الوظائف التركيبية، ونجد فيه أيضا الإعراب الدلالي، الذي تسنده الوظائف الدلالية، أو الأدوار الدلالية مثل المنفذ والضحية والأداة والزمان وغيرها، وقد تكون فيه أنماط أخرى من الإعراب مثل الإعراب التقديري أو المجرد.

كثير من الباحثين والدارسين، الذين درسوا الملحون، يتحدثون عن فقدان الإعراب في الشعر الملحون، بشكل عام ومطلق، وهم معذورون، لأنهم لم يدرسوا اللسانيات الحديثة، ولم يدرسوا نظريات الإعراب المختلفة، ولم يدرسوا أنماطه وأشكاله ووظائفه وقضاياه وغير ذلك، الذي لا نجده في الملحون، إنما هو الحركات الإعرابية الظاهرة لا غير، ولكن الإعراب من حيث هو ظاهرة تركيبية، ومن حيث هو ركن أساسي من أركان النظام التركيبي، فهو موجود. وانطلاقا من هذا، فإن النظام اللغوي الموجود في شعر الملحون هو - بشكل عام- النظام اللغوي الموجود في العربية الفصيحة.

هناك بعض الاختلافات اللغوية، وهي التي جعلتنا نقول إنه مكتوب بالعربية العامية، أو العربية الدارجة، ولكن على العموم، هو مستوى من مستويات اللغة العربية.

وإذا عدنا إلى النص المأخوذ من قصيدة (الدمليج)، فإننا نجد أنه اشتمل على بعض الاختلافات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية، واختلافات أخرى مرتبطة بالرسم والإملاء، ومن هذه الظواهر الصوتية، إبدال هاء الغائب واوا مثل:

(صونو ← صُنْه، فْرَاقو ← فراقه، مْثِيلُو ← مثله،...)، وتسهيل الهمز: (وانا ← وأنا).

هناك أيضا استعمال صيغة "مِفْعَال" بكثرة في الأوصاف:

(مْحْصَان ← محصن، محساد، مغيار، مزيان...).

وهناك ألفاظ عديدة، طرأت عليها تغييرات صوتية، وصرفية، ودلالية ومعجمية، وإذا رجعنا إلى النص الأخير، فنجد فيه الكلمات التالية: (هاك، احضيه، نَهْدَف،

مْرَاسْمَكْ، محصان، عْمَلْت، طاح، الضي، ديجان، ما بان، شَافْ، لَعْرَابْ، نصيبو...). ومعظم هذه الألفاظ، إن لم نقل كلها، له أصل فصيح، أو طرأت عليها تغييرات طفيفة.

هناك بعض الاستعمالات الخاصة للكلمات، وبعض الاستعارات والمجازات المرتبطة بالعامية التي يستعملها الناس في حياتهم اليومية.

لقد اشتمل هذا النص على اختلافات لغوية عديدة، أشرنا إلى بعضها، ويمكن أن نذكر اختلافات أخرى. فمن الناحية المعجمية، نجد أنه اشتمل على كلمات عامية مثل:

- احْضِيه ← احفظه.
- نْصِيبُو ← أجده.
- شَافْ ← رأى.
- طَاحْ ← سقط.
- كيف ← مثل.

وهناك أمثلة أخرى، ويمكن ردها إلى الفصيح، أو تفصيح معظمها كما تمت الإشارة إلى ذلك أنفا.

هناك أيضا تغييرات دلالية، بمعنى أن هناك كلمات تطورت من حيث استعمالها ودلالتها، فأصبحت لها استعمالات جديدة، مثل العبارة (عْمَلْتْ بجيبي)، والمقصود: (وضعت في جيبي)، وهو استعمال جديد بالنسبة للفعل (عمل)، وكذلك لفظة: (كِيفْ) التي تعني: (مثل)، ولفظة: (مَدْهِيَة)، بمعنى (حائرة).

هناك تغييرات صرفية، متعلقة بالأسماء والصيغ والجموع وغيرها, فلفظة (الدَّمْلِيجِ)، أصلها: (الدُّمْلُج) أو (الدملوج) في العربية الفصيحة، وكذلك لفظة: (الدِّيجَان) بوصفها جمعا للكلمة: (الدجى)، والأصل أن يكون الجمع هو(الدياجي). ونجد في نصوص أخرى، كلمات مثل: (حسود- غيور - محصن...)، التي تتحول إلى: (مْحْسَاد- مْغْيَار- مْحْصَان).

هناك أيضا تغييرات وتنويعات تركيبية، لها صلة بالإعراب، ورتبة الكلمات داخل الجمل، ونوع البنى التركيبية وغيرها.

ونحن نريد إعطاء بعض الأمثلة فقط، وليس القصد، استقصاء كل ما ورد في النص موضوع التحليل من تغييرات واختلافات لغوية.

وقد اشتمل هذا النص، بالمقارنة مع النص الأول، على نسبة أكبر من الاختلافات الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية، الدليل على ذلك، هو إذا أردنا أن نُعْرِبه بشكل تام، أي أن يصبح نصا عربيا فصيحا، كما فعلنا مع النص الأول، والعملية - مع ذلك- ممكنة بشكل كامل. والسبب هو أنه مكتُوب بعربية قريبة جدا من العربية الفصيحة. وإذا عربنا البيت الأول من النص، سيصبح بهذا الشكل: (خذ الدملج يا عاشق المحَاسِن، صنه واحفظه، محجوبا في غاية السرية).

أريد أن أختم تعليقي على هذا النص، بمسألة تتعلق بالرسم والإملاء. فالباحثون الذين درسوا شعر الملحون، وحاولوا تدوين نصوصه، كانت تواجههم مشكلة الكتابة، أو الإملاء، وقد اختلفوا فيما بينهم بشكل كبير. فإذا أخذوا العبارة التالية: (عَاشْقْ لْمحَاسن): هل يكتبون (الْمْحَاسْن) أم يكتبون (لمحاسن)؟ والأغلبية كانوا يختارون الطريقة الثانية، وهم محقون، فلا يثبتون الألف، لأنها هي التي تعكس النطق الصحيح والحقيقي للكلمة، أي كما ينطق بها الشيوخ والمنشدون. ولم يتفق دارسو الملحون، لحد الآن، على طريقة معيارية موحدة، تعتمد في كتابة الملحون، أو غيره من الآداب الشعبية والمتون الشفوية، ومن هنا وجب التعاون مع اللسانيين، وخاصة المتخصصين في الصوتيات.

ويمكن إيراد نصوص أخرى، للمزيد من الإيضاح والبيان. ولنأخذ هذا المقطع من قصيدة: (فاطمة- 3)، للشيخ أحمد الكندوز، وهو أحد شيوخ الملحون المعاصرين، وينتمي إلى مدينة الرباط، الذي يقول فيه:[34]

وَاهْوَاكْ جَارْ عَنّي واقْـــوى بـــضْرَار عَالْمَه
والرُّوحْ سَاقْمَة
لا حَالْ حالْتِي، من صَدَّكْ جَسْمِي افْنَى قْوامُه
أَنْتِ السَّالْبَة دِيـــوَانِي وانْتِ الشَّـاهْـــمَة
قَلْبِي افْنَى واضْمى
شُوفِي حَالَةْ اصْفِرَارِي، حَـالِي افْنَى اجْسَامُه
اكْمَا انْضْلْ انْبَاتْ ادْمُـوع النَّجْلات سَاجْمَة
كالسِّيلْ دَايْمَه

والطَّرْفْ اشْجَامْ بالدَّمْـعْ مَا رَامْ لُه امْنامُه
سَالْ الهلَالْ والدَّبْــدُوحْ والبْدُورْ عَـامَّـة
واكْوَاكْبْ السَّمَا
هُمَا يوَصْفوا لَكْ حَالْتِي يا من اقْوَى مْلَامُه
يكْفاكْ لا اتْلُومْ حَالِي، والْــغِي قُومْ لَايْمَه
بَعْقُولْ هَايْمَة
إِيطَـالْـعُوا على سِرِّي، ويبُوحُو بما اكْتَامُوا
لَامُوا حَــالْتِي في هْوَاكْ أَلْــغْزَالْ فَاطْمَة
قَوْمْ المْلَاوْمَة
أَنَا اعْشِيقِ حُسْنَكْ، وَاشْ اعْلِيَّ في قُومْ لَامُ

استشهدنا بهذا المقطع الطويل من القصيدة، وكما نلاحظ، فإنه ينطبق عليه ما أوردناه من ملحوظات بخصوص النصوص السابقة. فهو مكتوب بالعربية الفصيحة العامية، أو بالعربية العامية، أو نقول إنه مكتوب بعربية قريبة من العربية الفصيحة، فالمعجم الوارد في هذه القصيدة، يكاد يكون المعجم الذي تستعمله العربية الفصيحة، باستثناء بعض الكلمات العامية، مثل: (واش ← ماذا، شوفي ← انظري،...). كثير من الكلمات العربية الفصيحة، طرأت عليها تغييرات صوتية وصرفية وتركيبية وغيرها، وهذا لتحقيق سهولة النطق، ولتحقيق مقتضيات أخرى تتعلق بالشعر والإيقاع واللحن، ولتكون قريبة من لغة التواصل اليومي.

هناك أيضا عبارات مجازية، لا نجد مثيلا لها في العربية الفصيحة، مثل الشطر التالي: (حَالِي افْنَى اجْسَامه)، ولو عربناه لأصبح على الشكل التالي: (فنى جسم حَالي)، والحال، أن لفظة: (الحال)، بمعنى الذي وردت به في النص، غير مستساغ في العربية الفصيحة، فالأمر يتعلق هنا بالحال المعنوية المجردة. وهذا شيء طبيعي، فلغة الملحون لها خصوصيتها اللغوية، ولها خصوصيتها المجازية والبلاغية.

ونورد نصا آخر، من قصيدة بعنوان: (أُمْ هَانِي- 2)، للشيخ محمد بن علي ولد أرزين[35]، يقول فيه الشاعر:

- الحُبْ عَلِيَّ جَارْ حُبْ اغْزَالِي أنْوى عْلَى الغْدَرْ
- سَايَقْ لِي بالتَّارْ مَـا رَايَـدْ غِيــرْ يفْنَانِـي

- جَا بعْسَاكَرْ جَرَّارْ والـنُّوبَة من اوْرَاهْ تَـنْشْـقَـرْ
- وَانا خَلْفُـه غَوَّارْ قُـلْتْ انْدِيـرُه فـي اسْـجانِي
- لَا كِنَّه يُهْـجَار والهـاجَرْ بِينْ النَّـاسْ يَـنْهْجَرْ
- عَمْـرُه مَا يُدكَـارْ يَـــبْقى بالـهَجْرَة فَـانِـي
- كانْ اسْبَابِي خَمَّارْ عَـيْنِي والـوْدَنْ تَحْكُم القْدَرْ
- الْقِيتُه في انْـهَارْ أُكـــوَى بالـشُّوفْ اعْيَانِـي
- تَرى لُوني يَصْفَار لُـــوني ساقَطْ تَـارَتًا يَنْعْصَرْ
- تَـارَة يَخْـــضَار تَـــارَتًا يَـرْجَـع سُـــودانـي

فالعربية التي كتب بها هذا النص، وأيضا القصيدة برمتها، عربية قريبة من العربية الفصيحة. وربما لا أتفق مع الذين يقولون إن الملحون مزيج من العامية والعربية الفصيحة، إنه مكتوب باللغة العربية، ولكنها ليست العربية المعيار(L'arabe standard) أي العربية الفصحى، أو العربية الفصيحة، أي أنه يمثل مستوى من مستويات اللغة العربية، ودرجة من درجاتها.

فإذا وجدنا في النص بعض الاختلافات الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية المعدودة: هل يجوز لنا أن نقول إنه كتب بلغة مختلفة عن العربية، ونساير الذين يقولون إن العربية الفصيحة والعامية، لغتان منفصلتان، وكل واحدة مستقلة عن الأخرى؟ لا يجوز هذا أبدا، إنه رأي بعيد كل البعد عن الصواب، ومخالف لحقيقة الأمر، ولا يعكس الواقع اللغوي بأي شكل من الأشكال. وهناك قضايا عديدة، لم نفصل فيها في هذا البحث، ولكن سنعالجها في بحوث قادمة بحول الله وقوته، ومنها مصطلح أو مفهوم: "العامية": ما دلالة هذا المصطلح؟ ماذا نقصد به؟ ما هي التفسيرات الممكنة لهذا المصطلح؟ إلى غير ذلك من الأسئلة الواردة والمشروعة. قد يكون المقصود بهذا المصطلح - في رأينا- اللغة العربية التي يستعملها عوام الناس، وعامتهم في التواصل اليومي، وللتعبير عن أغراضهم وهمومهم ومشاكلهم في الحياة العادية واليومية، ويمكن أن يكون للمصطلح، حسب هذا المعنى، مرادفات من قبيل: العربية العامية أو العامة، عربية العوام، عربية عموم الناس،...إلخ. وهذه العربية ستكون مختلفة شيئا ما عن العربية الفصحى، أو الفصيحة، وستكون هناك بعض التغييرات والاختلافات التي تهم جل

المستويات اللغوية، لتكون أسهل في النطق، وأَبْسط من حيث التعبير، وهي عربية لا تشترط أن يتوفر فيها قدر كبير من الفصاحة والجزالة والبيان.

وإذا عدنا إلى قصيدة : (أم هاني- 2) للشاعر محمد بن علي ولد أرزين، التي أوردنا مقطعا منها فيما سبق، وحللناها لغويا، فما الذي نجده؟ هناك تغييرات بسيطة وطفيفة، جعلت لغة هذا النص (أي لغة الملحون) تختلف قليلا عن اللغة العربية الفصيحة. ومعظم أبيات هذا النص، وأشطار الأبيات، يمكن تعريبها بسهولة كبيرة، ودون الحاجة إلى تعديلات كبيرة ومهمة. فالبيت الأول من هذا النص، أي (الحُبْ عَلِيَّ جَارْ، حُبْ اغْزَالِي، أنْوى عْلَى الغْدَرْ)، إذا عربناه، سيصبح على الشكل التالي:

- الحُبُّ جَارَ عَلَيَّ.

- الحُبُّ، عَلَيَّ جَارْ.

- جَارَ الحُبُّ عَلَيَّ.

يمكن أن نكتبه بصيغ مختلفة، أي أن نكتبه حسب الرتبة الأصلية للجملة في اللغة العربية، وهي: (فعل- فاعل- مفعول)، أو حسب رتبة من الرتب الفرعية، التي يكون فيها تقديم، أو تأخير، أو خفق، أو تبئير.. إلى غير ذلك. والشطر الثاني سيصبح بهذا الشكل: (حُبُّ غَزَالِي الذي نَوى الغدر). ماهي الاختلافات اللغوية الموجودة في هذا البيت؟ ما حجمها؟ وما درجتها ونسبتها؟ اختلافات بسيطة وطفيفة للغاية: (غزالي ـ اغْزَالِي)، (نوى الغَدر ـ انْوَى عْلَى الغْدَر)، (عَلَيَّ ـ عْلِيَّ).

ولنأخذ أمثلة أخرى من التغييرات والاختلافات اللغوية:

- جَا بعْسَاكَرْ جَرَّارْ ← جاء بعسكر جرَّار.

- لَا كِنَّه يُهْجَار ← لكنه يهجر.

- كانْ اسْبَابِي خَمَّارْ ←كان السببُ خمار.

- عَمْرُه مَا يُدكَارْ ← لن يذكر طول عمره.

- الْقِيتُه في انْهَارْ ←لقيته في نهار (ما).

- مَـــا رَايَدْ غِيرْ يفْنَانِي ← لا يريد غير فنائي (أن يفنيني).

- والهاجَرْ بِينْ النَّاسْ يَنْهْجَرْ ← والهاجر، يهجره الناس.

- تَرى لُونِي يَصْفَار ⬅ تارة يصفر لوني.

- تَارَة يَخْضَار ⬅ تارة يخضر.

فهذا النص، كما نلاحظ، مكتوب باللغة العربية، ومكتوب على الأصح بعربية قريبة من العربية الفصيحة لوجود بعض التغييرات اللغوية التي تجعل لغة هذا النص ومختلفة بعض الشيء عن العربية المعيار، تغييرات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية: (يهجار- يهجر، يذكار ـ يذكر، رايد ـ يريد، لُونِي ـ لَوْنِي، اعْياني ـ عيوني، اوْرَاه ـ من ورائه، بعْسَاكر ـ بعسكر، انْوَى عْلَى ـ نوى، ألْقيتُه/ القيتو ـ لقيته،... إلخ). وهناك أيضا ألفاظ عامية مثل: (الشوف، تَنْشْقَر...)، وهناك تراكيب وعبارات مجازية خاصة بالعامية.

وهناك أمور تقتضيها صناعة الشعر، ويقتضيها الوزن والإيقاع، فلغة الملحون، وإن كانت لغة عامية، أو على الأصح عربية عامية، فإنها تختلف شيئا ما، عن العربية العامية المستعملة في الحياة اليومية، أي لغة التواصل اليومي العادي، فلغة الملحون هي لغة الإبداع الشعري والنظم الفني، ونجد فيها أنماطا من العبارات المجازية والتراكيب البلاغية (تشبيهات، استعارات، كنايات...)، ونجد فيها أنماطا من الوزن والإيقاع وموسيقى الشعر، ولهذا اعتبرها الباحثون والدارسون أرقى درجات العامية، أو أنها كتبت بالعربية الفصيحة العامية، ونحن نرى أنها كتبت بلغة عربية (ولا نستعمل مصطلح العامية)، قريبة من العربية الفصيحة، وأنها تمثل مستوى من مستوياتها، قد يكون أقرب إلى العربية المعيار الذي توجد في المركز (بصفتها النموذج الأمثل)، من العاميات الأخرى، أو من مستويات العربية الأخرى.

وإذا نظرنا في النماذج التي أوردناها وحللناها من شعر الملحون، فإنها تتفاوت فيما بينها من حيث حجم الاختلاف اللغوي ونسبته ودرجته، بالقياس إلى العربية الفصيحة، فقد تكون درجة الاختلاف منخفضة جدا، وقد تكون أكثر من ذلك بقليل، أو تكون درجة متوسطة، ثم إننا نجد التفاوت، داخل القصيدة الواحدة، بين مقاطعها وأبياتها وأشطار الأبيات، وهذا أمر طبيعي.

ويمكن أن نقارن هذه النصوص مع قصائد أخرى لشعراء مختلفين. وإذا أردنا الحصول على تصور واضح، ورؤية شاملة، فعلينا القيام بتحليل أكبر قدر من نصوص وقصائد شعر الملحون، علينا أن ندرسه صوتيا وصرفيا وتركيبيا ومعجميا ودلاليا، لحصر أنماط التغييرات والاختلافات اللغوية، وتحديد درجتها ونسبتها، بالنسبة لكل قصيدة على

حدة، وبالنسبة لكل شاعر بشكل مفرد. ومن الطبيعي أن تكون هناك فروق واختلافات بين الشعراء، وفي مختلف العصور، في درجة الاختلاف ونمطه، فاللغة العربية تتطور، وإن كان هذا التطور بطيئا، والعاميات والدوارج واللهجات تتطور هي الأخرى. وهناك اختلاف بين شعراء الملحون، من حيث تكوينهم الثقافي والعلمي، ومن حيث خلفيتهم المعرفية ومرجعيتهم الفكرية. ولا بد أن نأخذ كل هذا بعين الاعتبار، عندما يكون هدفنا متمثلا في إنجاز دراسة وصفية شاملة للغة الملحون، في إطار الإشكال العام، الذي هو علاقة الفصحى بالعامية.

لقد ركزنا في هذا البحث على لغة الملحون، بوصفها نموذجا، وعينة للتمثيل والتحليل، ولكن الإشكال العام الذي طرحناه في هذه الدراسة لا يهم شعر الملحون فقط، أو الشعر العامي بشكل عام، وإنما يهم الأمثال العامية، والحكايات الشعبية، والسير والنوادر والألغاز وغيرها من الأجناس والفنون الشعبية، ويهم الكتب والمصنفات التي ألفت بالعربية العامية، أو بعربية قريبة من العربية الفصيحة، مثل ملعبة الكفيف الزرهوني التي أشرنا إليها من قبل، وهي منظومة شعرية عامية نظمها الشاعر الكفيف الزرهوني في مدح السلطان المريني، أو كتب الطبيخ على سبيل المثال. ويمكن أن نستشهد هنا بكتاب: (فضالة الخوان، في طيبات الطعام والألوان) لابن رزين التجيبي، فقد كتب هذا الكتاب باللغة العربية، وبشكل أدق، كتب بعربية بسيطة وسهلة، وفيها قد كبير من العامية، لأن الأمر يتعلق بوصف الأطعمة، وتحديد عناصر كل أكلة، والمقادير، وطريقة الصنع والإعداد. والكتاب موجه لعموم الناس، وعامتهم وعوامهم.

إن عربية الكتاب، ليست هي العربية الفصحى، أو الفصيحة، ولكنها قريبة منها، وهو ما أكده محقق الكتاب الدكتور محمد بن شقرون في مقدمة التحقيق إذ يقول: « إن لغة الكاتب الأديب الفقيه العلامة التجيبي لغة سهلة بسيطة، لا تكلف فيها ولا تصنع، بل هي أقرب إلى الدارجة منها إلى اللغة الأدبية، إذا استثنينا المقدمة التي ترقى إلى مستوى عال(...) بنثرها الفني وبأسلوبها المنهجي»[36].

والسؤال الذي نطرحه هنا هو: هل كتب هذا المصنف باللغة العربية أم بالعامية؟ الجواب هو أنه لم يكتب بالعربية الفصيحة، ولم يكتب أيضا بالعامية، إنه كتب بعربية قريبة من العربية الفصيحة، أي أنه يمثل مستوى من مستويات اللغة العربية، ودرجة من درجاتها، إن عربية الكتاب تتموقع في الوسط، فلا تمثل العربية المعيار، أو العربية الفصحى التي هي النموذج الأمثل، والتي تحتل مركز المقولة، والتي نجد فيها معظم

خصائص اللغة العربية وسماتها (عربية القرآن الكريم والحديث النبوي والأدب العربي القديم)، ولا تمثل أيضا العامية الدنيا التي يتكلم بها العوام في حياتهم اليومية، وأغراضهم الدنيوية، العوام الذين ليس لهم أي قسط من الثقافة والتعليم. ويمكن أن نستشهد بنص من كتاب: (فضالة الخوان)، يوضح ما قلناه، ويؤكد ما ذكرناه وبيناه، يقول ابن رزين التجيبي، متحدثا عن لون من الطعام، تحت عنوان: (عمل المورقة، وهي المسمنة): «يعجن السميد، أو دقيق الدرمك بالماء والملح، ويعرك عركا بليغا، ثم يذاب السمن، وتمد به قطعة من العجين في المعجنة أرق ما يمكن، ثم تطوى بعدما يدهن داخلها بالسمن، وتمد مرة أخرى، وتلطم باليد، وتوضع في المقلاة، أو في الملة على النار، بعدما تدهن الملة بقليل من السمن لئلا يحترق، فإذا نضجت، أزيلت عن النار، وضربت باليدين ضربا يفصل بعضها من بعض حتى تتناثر، ثم توضع في مثرد، وتغطى بمنديل، ويصنع بباقي العجين كذلك»[37].

هل اللغة التي كتب بها هذا النص، هي العربية الفصيحة؟ هل هي العامية؟ أم هي ماذا؟ ما خصائص عربية هذا النص؟

الجواب هو التالي: إن النص، والكتاب برمته، كتب بعربية وسيطة، أو بعربية فصيحة عامية، أو بعربية أقرب إلى الدارجة كما قال محقق الكتاب، لأن السياق يقتضي ذلك، فالمؤلف يصف لنا عددا كبيرا من الأطعمة الأندلسية والمغربية، وهو موجه لعموم الناس وعامتهم، فوجب أن تكون اللغة سهلة وبسيطة، وأن تكون لغة الكتاب هي العربية الوسيطة.

هناك أمر آخر، أشار إليه محقق الكتاب، ولاحظناه بأنفسنا، وهو أن المؤلف كتب المقدمة بالعربية الفصيحة، لأنها ديباجة الكتاب، وكتب مباحثه وفصوله بالعربية الوسيطة، التي تتموقع بين العربية الفصيحة والعامية.

سنعود في فرصة أخرى، إلى هذا الموضوع (أي الفنون والأجناس الشعبية، والمؤلفات المكتوبة بالعامية، أو بعربية وسيطة)، للمزيد من التحليل والتفصيل والتدقيق، حتى يكون التصور الذي قدمناه واضحا وشاملا، وحتى نقدم أكبر قدر من الحجج والأدلة لصالح الفرضية التي اقترحناها في بداية البحث. وسيلاحظ القارئ أننا حاولنا، أن نتجنب استعمال مجموعة من المصطلحات، من قبيل: الخطأ، واللحن، والتحريف، وغيرها، وخاصة إذا كان لها معنى قدحي، أو مضمون سلبي. لقد ألف شوقي ضيف كتابا

بعنوان: (تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات)، وألف الأقدمون والمحدثون كتبا عديدة حول موضوع: (لحن العوام). نحن نعتبر أن الاختلافات اللغوية مسألة طبيعية، وأمرا عاديا، ومصدر هذا وسببه هو الاختلافات الاجتماعية والجغرافية والثقافية والتداولية وغيرها، وهو موضوع تدرسه اللسانيات الاجتماعية، وعلم اللهجات، فالعامية هي لغة الحياة اليومية، ولغة التواصل العادي، وهي اللغة التي يتكلم بها عموم الناس للتعبير عن مشاكلهم اليومية، وأغراضهم الحياتية، وانشغالاتهم واهتماماتهم، التي تختلف من مجتمع لمجتمع، ومن منطقة لأخرى، ومن مجموعة بشرية لأخرى. هناك أيضا ما يعرف باللغات القطاعية، أو اللغات المتخصصة (les langues de spécialité)، مثل اللغة الإعلامية، واللغة القانونية، واللغة الإدارية، واللغة السياسية، وغيرها، وهو موضوع له صلة بموضوعنا هذا.

الخاتمة:

نختم هذا البحث، باقتراح سلمية، أو تراتبية لدرجات اللغة العربية، ومستوياتها. وهذه السلمية تخضع لمعيار الاختلاف اللغوي مع الأصل، أي نمط الاختلاف، وحجمه، ودرجته.

1- المستوى الأول تمثله العربية الفصحى، التي كتب بها القرآن الكريم والحديث النبوي، وكتب بها الشعر الجاهلي، والأدب العربي القديم.

وهناك من يسميها فصحى التراث، وهي تسمية غير موفقة، ونحن نرفضها بشدة، فكأنها تنتمي إلى الماضي، ولا صلة لها بالاستعمال، أو بعربية اليوم. والعربية الفصحى هي النموذج الأمثل(le prototype)، أي العنصر الأكثر تمثيلية للمقولة (la catégorie)، ولهذا الصنف من اللغات، فهي تتوفر على كل، أو جل الشروط الضرورية والكافية التي يتطلبها الانتماء إلى المقولة، أو بعبارة أخرى، تتوفر على كل خصائص وسمات هذا النمط من اللغات، وهي التي تحتل مركز المقولة، ويكون ما سواها من العربيات والعاميات في موقع قريب من المركز، أو في الأطراف والهوامش، بحسب درجة القرب والبعد من النموذج الأمثل.

2- المستوى الثاني: وتمثله العربية الفصيحة، وهي اللغة المشتركة بين كل العرب الآن، وهي التي يفهمونها ويتواصلون بها، ويفهمها الجميع. وهي اللغة الرسمية للبلدان العربية: لغة العلم والتعليم والإعلام ولغة الثقافة والفكر والبحث العلمي، ولغة الدين

والأدب وغير ذلك. وهي ليست اللغة اليومية، وليست لغة محلية خاصة بمنطقة معينة، أو بمجتمع بعينه.

اللغة العربية تتطور مثل أي كائن حي، وتتطور على الجميع الأصعدة والمستويات، ولكن هذا التطور بطيء وجزئي، إذا قورن بتطور العاميات واللهجات العربية، أو بتطور اللغات البشرية الأخرى.

3- المستوى الثالث تُمثله عربية الملحون على سبيل المثال لا الحصر، فهي عربية قريبة جدا من العربية الفصيحة، وهي لغة الشعر الراقي، والإبداع الفني، ولغة تتضمن قدرا كبيرا من المجازات والتعابير البلاغية. والنصوص والنماذج التي أوردناها وحللناها في هذا البحث شاهدة على ذلك. هناك نصوص فيها تغييرات بسيطة، واختلافات لغوية طفيفة للغاية. ويبقى الإشكال بالنسبة إلينا، هو: هل سندرج كتب الطبيخ، مثل كتاب (فضالة الخوان) الذي أشرنا إليه، واستشهدنا بنص منه، ضمن هذا المستوى؟ نحن نميل إلى هذا بشكل مؤقت، وسنعود إلى هذا الموضوع في فرصة لاحقة.

4- المستوى الرابع: تُمثله عامية المثقفين والباحثين، وهي مزيج بين العربية الفصيحة والعامية، وهي التي يستعملها الباحثون والمثقفون في مناقشاتهم العلمية والفكرية، وبخصوص موضوعات مجردة وعلمية، أو بخصوص موضوعات ثقافية وحضارية، طبعا خارج الندوات والمجامع العلمية، والفصول الدراسية.

5- المستوى الخامس تُمثله عامية بعض الأشخاص الذين لهم نصيب من التعليم والثقافة، وعدد من الإذاعيين والفنانين وغيرهم، وغالبا ما يكون الحديث هنا متعلقا بأمور اجتماعية وحضارية، أو بالعادات والتقاليد والأخبار ومشاكل الحياة اليومية.

6- المستوى السادس والأخير: تمثله عامية العوام، أو التي يستعملها الأميون الذين لم ينالوا أي قسط من التعليم والتكوين العلمي، وهؤلاء يكون حديثهم في مشاكل الحياة اليومية، والجزئيات والأمور البسيطة العادية مثل الأكل والشرب واللباس والزواج والعادات والتقاليد وغيرها.

ونشير في نهاية هذا البحث، إلى أن السلمية، أو التراتبية التي اقترحناها، والمتعلقة بمستويات ودرجات اللغة العربية هي سلمية مؤقتة، تحتاج إلى مزيد من التمحيص والتدقيق، وتحتاج إلى أن نحلل أكبر قدر من المتون (les corpus) اللغوية المتنوعة والمختلفة، بما في ذلك الحكايات والأمثال والألغاز والنوادر، وكتب الطبيخ وغيرها،

والشعر العامي...إلخ، ونحتاج كذلك إلى أن ندرج العاميات واللهجات العربية بمختلف أنواعها، حتى يتسنى لنا بناء تصور شامل ودقيق للظاهرة موضوع البحث، ولكننا نعتقد أن الفرضية التي دافعنا عنها في البحث، وانطلاقا من نظريات المقولة المعرفية والطبيعية، وخاصة نظرية النموذج الأمثل، فرضية قوية وواردة بشكل كبير، ونرجو أن تتاح لنا فرصة، أو فرص أخرى، لتقديم حجج وأدلة لصالح هذه الفرضية، ولتعميق البحث في هذه الظاهرة، ولمزيد من التدقيق والتفصيل. والله الموفق والهادي إلى الصواب.

* * *

هوامش البحث:

1- يرجع إلى أعمال لايكوف ودجنسن وفوكونيي وروش ولانگاكير وطالمي ووغيرهم، ويرجع إلى بحوثنا (انظر فهرس المراجع).

2- ملعبة الكفيف الزرهوني، تحقيق محمد بن شريفة، المطبعة الملكية، 1987، ط1، الرباط.

3- فضالة الخوان في طيبات الطعام والألوان، ابن رزين التجيبي، (فن الطبخ في الأندلس والمغرب في بداية عصر بني مرين)، تحقيق محمد بن شقرون، مطبعة الرسالة، 1981، الرباط.

4- الزجل في المغرب: القصيدة : عباس الجراري، مطبعة الأمنية، ط 1، 1969، الرباط، الصفحات: 103 ــ 110.

5- انظر المقال الذي كتبه بعنوان: (لغة الملحون). وأيضا إشارات متفرقة في أعماله، وخاصة في (معلمة الملحون).

6- عالمة أمريكية مختصة في علم النفس المعرفي، وأحد رواد العلوم المعرفية في العالم، ولقيت نظريتها (نظرية النموذج الأمثل) إقبالا كبيرا، وترجع كتاباتها الأولى إلى بداية السبعينات.

7- العزاوي: محاضرات في الدلالة المعرفية، طلبة الإجازة، تخصص لسانيات، شعبة اللغة العربية، 1991/1990، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بني ملال.

8- المرجع نفسه.

9- نفسه.

10- نفسه.

11- انظر أعمال إليانور روش وفتجنشتاين وجورج لايكوف وجورج كلايبر وآخرين، وانظر أيضا محاضرات في الدلالة المعرفية للمؤلف.

12- لطفي زاده (L. Zadeh)، عالم إيراني، يحمل الجنسية الأمريكية، طور نظرية المجموعات الرياضية، مبرزا مجموعة فرعية داخلها، وهي المجموعات المائعة، وهذه أيضا تم تطويرها إلى المنطق المائع (logique floue).

13- الفاسي الفهري: (المعجم العربي)، ص ص: 20 _ 21.

14- المرجع السابق، الصفحة: ص ص: 21_ 22.

15- نفسه، الصفحة: 22.

16- باعتبارها تتضمن جل، إن لم نقل كل، خصائص النظام اللغوي للغة العربية، وهي لغة القرآن الكريم والحديث النبوي والأدب العربي القديم.

17- كتاب (تحقيق في حرف الجيم) للشنكيطي، المطبعة الملكية، 1974، الرباط.

18- المرجع السابق، الصفحة: .18

19- السغروشني: (عن الجيم)، ضمن كتاب: (في اللسانيات واللسانيات العربية)، مطبعة النجاح، 1988، البيضاء.

20- انظر كتاب الشنكيطي: الصفحات: 34-36، ومقال السغروشني، الصفحة: 47.

21- انظر مؤلفات ابن جني والسيوطي وغيرهما من القدماء، وكتب فقه اللغة عند المحدثين.

22- ابن جني: (الخصائص)، 411/1، وكتاب صبحي الصالح: (دراسات في فقه اللغة)، الصفحة: 61.

23- انظر أعمال علي عبد الوافي: (فقه اللغة) و(علم اللغة).

24- صبحي الصالح: (دراسات في فقه اللغة)، الصفحة: 360.

25- انظر مقال: (تحويل القدرة من المغربية إلى العربية): جحفة عبد المجيد وشوطا عبد اللطيف، ضمن كتاب: (قضايا في اللسانيات العربية)، ماي، 1992، الصفحة: 33.

26- المرجع السابق: الصفحة: 37.

27- انظر مقال د. عباس الجراري: (قصيدة الملحون: إبداع وتجديد)، ضمن كتاب: (الأدب الشعبي المغربي)، منشورات عكاظ، 1989، الصفحة: 56.

28- كتاب: (دراسات في فن الملحون): د. عبد الوهاب الفيلالي، منشورات أنفو برانت، فاس ، 2014، ص ص: 13- 14.

29- عباس الجراري: (قصيدة الملحون: إبداع وتجديد)، الصفحة: 56.

30- انظر كتاب: (الزجل في المغرب: القصيدة): د. عباس الجراري، الصفحات: (103_ 110).

31- ديوان فن الملحون، للشيخ الحاج عمر بوري الروداني، منشورات النادي الجراري ومنتدى الآداب لمبدعي الجنوب، 2014، الجزء الأول، الصفحة: 104.

32- المرجع السابق، الصفحة: 103.

33- عبد الله شقرون: (نظرات في شعر الملحون)، منشورات الملتقى، 2001، (ص ص: 65- 66).

34- موسوعة الملحون، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، ديوان الشيخ أحمد الكندوز، 2011، الرباط، (ص ص: 365- 366).

35- موسوعة الملحون، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، ديوان محمد ولد ارزين، الرباط، 2009، الصفحة: 315.

36- فضالة الخوان في طيبات الطعام والألوان: ابن رزين التجيبي، 1981، الصفحة:(ع) من مقدمة المحقق.

37- المرجع السابق، الصفحة: 35.

فهرس المصطلحات:

خاصيات/ خصائص	Caractéristiques
حالات إعرابية	Cas morphologiques
إعراب دلالي (حالات)	Cas sémantiques
مَقُولة	Catégorie
مقولة معرفية	Catégorie cognitive
مقولة منطقية	Catégorie logique
مقولة طبيعية	Catégorie naturelle
مَقْوَلة	Catégorisation
مركز المقولة	Centre de la catégorie
شروط ضرورية وكافية	Conditions nécessaires et suffisantes
معرفة	Cognition
معرفي	Cognitif
متصل	Continuum
درجة	Degré
علم اللهجات	Dialectologie
مجموعات مائعة	Ensembles floues
مائع	Flou
درجية/ تدرج	Gradualité
نحو مائع	Grammaire floue
معجم	Lexique
لسانيات معرفية	Linguistique cognitive
منطق مائع (متدرج)	Logique floue
مستويات لغوية	Niveaux de langue
الهوامش والأطراف	Périphériques
صواتة	Phonologie
تداولي/ تداوليات	Pragmatique
نموذج أمثل	Prototype
علم النفس المعرفي	Psychologie cognitive

تمثيلي	Représentatif
تشابه عائلي	Ressemblance de famille
علوم معرفية	Sciences cognitives
دلالي/ علم الدلالة	Sémantique
دلالة معرفية	Sémantique cognitive
لسانيات اجتماعية	Sociolinguistique
تركيب	Syntaxe
سمات	Traits
نمطية	Typicalité

فهرس المراجع:

المراجع العربية:

- أكاديمية المملكة المغربية: موسوعة الملحون (10 أجزاء)، إشراف وتقديم الدكتور عباس الجراري، الرباط، 2018/2008.

- برجستراسر: التطور النحوي للغة العربية، 1929، ط 4، مطبعة الخانجي، القاهرة، 2003.

- بنشريفة محمد: "حول معاجم العامية المغربية: عرض تاريخي"، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء 89، 1999، القاهرة.

- بنشريفة محمد: "أمثال العوام في الأندلس لأبي يحي الزجالي وفوائدها اللغوية"، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء 89، 1999، القاهرة.

- بوري، الحاج عمر الروداني: ديوان فن الملحون، الجزء الأول، منشورات النادي الجراري ومنتدى الآداب لمبدعي الجنوب، 2014.

- التجيبي، ابن رزين: فضالة الخوان في طيبات الطعام والألوان، تحقيق وتقديم الدكتور محمد ابن شقرون، مطبعة الرسالة، 1981 ، الرباط.

- جحفة عبد المجيد وعبد اللطيف شوطا: "تحويل القدرة من المغربية إلى العربية"، ضمن كتاب: قضايا في اللسانيات العربية، منشورات كلية الآداب، البيضاء- ابن مسيك، 1992.

- الجراري عباس: الزجل في المغرب: القصيدة، مطبعة الأمنية، ط 1، 1969، الرباط.

- الجراري عباس: معجم مصطلحات الملحون الفنية، ط 1، 1978.

- الجراري عباس: في الإبداع الشعبي، القصيدة، ط 1، 1988، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

- الجراري عباس: "قصيدة الملحون: إبداع وتجديد"، ضمن كتاب: الأدب الشعبي المغربي، كتاب جماعي، منشورات عكاظ، 1989، الرباط.

- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، 1952، بيروت.

- الخفاجي شهاب الدين: شفاء الخليل، فيما ورد في كلام العرب من الدخيل، مطبعة بولاق، القاهرة.

- الزبيدي، أبو بكر: لحن العوام، تحقيق د. رمضان عبد التواب، ط 1، 1964، القاهرة.

- الزجالي أبو يحي: أمثال العوام في الأندلس (2 ج)، تحقيق د. محمد بن شريفة، ط 1، منشورات وزارة الثقافة، 1975، الرباط.

- السغروشني إدريس: مدخل إلى الصواتة التوليدية، الطبعة الأولى، 1987، دار توبقال، البيضاء.

- السغروشني إدريس: "عن الجيم"، ضمن الكتاب الجماعي: في اللسانيات واللسانيات العربية، إشراف إدريس السغروشني وعبد القادر الفاسي الفهري، 1988، مطبعة النجاح، البيضاء.

- سيبويه، أبو بشر: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، 1983، دار الكتب العلمية، بيروت.

- السيوطي، جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

- شقرون عبد الله: نظرات في شعر الملحون، منشورات الملتقى، ط 2، 2001، مطبعة النجاح، البيضاء.

- الشنكيطي، حامد بن محمد بن محنض: تحقيق في حرف الجيم، 1974، المطبعة الملكية، الرباط.

- الصالح صبحي: دراسات في فقه اللغة، ط 11، 1986، دار العلم للملايين، بيروت.

- العزاوي أبو بكر: "الأمثال الشعبية: من المنطق إلى الحجاج"، مجلة المناهل، العدد: 64، 2001، وزارة الثقافة، الرباط.

- العزاوي أبو بكر: اللغة والحجاج، دار الأحمدية، 2006 ، البيضاء.

- العزاوي أبو بكر: اللغة والمنطق، 2014، طوب بريس، الرباط.

- العزاوي أبو بكر: "الاكتساب اللغوي"، المجلة المغربية للتربية، العدد: 2، 2015، البيضاء.

- العزاوي أبو بكر: "العنوان والإطار: مقاربة معرفية"، مجلة فكر، العدد: 6، 2007، الرباط

- العزاوي أبو بكر: "قضايا اللغة العربية: الواقع والمأمول"، مجلة عالم التربية، العدد: 26، 2016، الجديدة.

- العزاوي أبو بكر: محاضرات في الدلالة المعرفية، طلبة الإجازة، تخصص لسانيات، شعبة اللغة العربية، 1991/1990، كلية الآداب، بني ملال.

- العزاوي أبو بكر: "لسانيات تشومسكي: دراسة نقدية من منظور اللسانيات المعرفية"، ضمن أعمال المؤتمر الدولي(لسانيات تشومسكي: مراجعة نقدية)، جامعة دجلة، 2018، بغداد.

- العزاوي أبو بكر: "اللغة العربية والدلالة المعرفية: الفضاء في اللغة نموذجا"، ضمن الموسوعة (اللسانيات العربية: رؤى وآفاق)، تنسيق الدكتور حيدر غضبان، عالم الكتب الحديث، 2018، الأردن.

- العزاوي أبو بكر: "لغات التدريس والمسألة اللغوية"، مجلة طنجة الأدبية، العدد: 69، 2019، طنجة.

- الفاسي محمد: معلمة الملحون (مجموعة أجزاء)، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، 1986، الرباط.

- الفاسي الفهري عبد القادر: اللسانيات واللغة العربية (2ج)، ط 1، دار توبقال، 1985، البيضاء.

- الفاسي الفهري عبد القادر: المعجم العربي: نماذج تحليلية، ط 1، 1986، دار توبقال، البيضاء.

- الفاسي الفهري عبد القادر: أزمة اللغة العربية في المغرب، بين اختلالات التعددية وتعثرات الترجمة، منشورات زاوية، ط 1، 2005، مطبعة المعارف، الرباط.

- ابن فارس، أبو الحسن: الصاحبي في فقه اللغة، 1962، بيروت.

- الفيلالي عبد الوهاب: دراسات في فن الملحون، ط 1، 2014، مطبعة أنفو- برانت، فاس.

- الكفيف الزرهوني: ملعبة الكفيف الزرهوني (منظومة شعرية شعبية)، تحقيق محمد بن شريفة، ط 1، 1987، المطبعة الملكية، الرباط.

- لانگاكير، رونالد: مدخل إلى النحو المعرفي، ترجمة وتقديم أبو بكر العزاوي، (قيد النشر).

- وافي علي عبد الواحد: علم اللغة، ط 7، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت، القاهرة.

- وافي علي عبد الواحد: فقه اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت، القاهرة.

مصطفى يعلى: نحو تأصيل الدراسة الأدبية الشعبية بالمغرب، ط 1، 2012، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.

المراجع الأجنبية:

- Andler. D (1992) .(Ed) : Introduction aux sciences cognitives, Gallimard. Paris.

- Azzaoui. B (2014) : Argumentation et énonciation, Top. Presse. Rabat.

- Chomsky. N (1987): Knowledge of language, New York.

- Dubois. D (1991), (Ed): Sémantique et Cognition, Editions du C .N.R .S, Paris.

- Ducrot. O (1989): logique, structure et énonciation, Minuit, Paris.

- Fouconnier. G (1984) : Espaces mentaux, Ed. Minuit, Paris.
- Fouconnier. G et Turner. M (2002) : The Way We Think, New York.
- Fillmore. Ch (1985): Frames and the semantics of understanding quaderni di semantica, 62.
- Grize. J. B (1990): logique et langage, Ophrys, Paris.
- Jackendoff. R (1983): Semantics and Cognition, Mit. Press.
- Johnson- laird. P (1983): Mental models, Harvard, Univ.Press.
- Kay. P (1985): «linguistic competence and Folk Theories of language: Two English Hedges».
- Kleiber. G(1990), (Ed): La Sémantique du prototype, PUF. Paris.
- Lakoff. G et Johnson. M (1985): les métaphores dans la vie quotidienne, Ed. Minuit, Paris.
- Lakoff. G (1973) : «Hedges: A study in meaning criteria and The logic of Fuzzy concepts», Journal of philosophical logic, 2, 1973.
- Langacker. R (1986): «An introduction to cognitive grammar», In Cognitive Science, X , 140.
- Rosch. E (1973): «Natural categories», Cognitive psychology, N: 4.
- Rosch. E (1978): «Principles of categorisation» in Rosch. E and Lloyd. B. B (Eds): Cognition and Categorisation, Hillsdale.
- Sweetser. E (1984): Semantic Structure and Semantic change, Dissertation, Univ of California, Berkeley.
- Zadeh. L. A (1988): «Fuzzy logic », IEEE Computer, April.
- Vandeloise. C (1986): L'espace en Français, Ed. Seuil, Paris.

*****

لغة الكلام الملحون بين الأصيل المغربي والوافد الأندلسي
من خلال التناص اللغوي وبعض بنياته الدالة وتوظيف الأصيل في الوافد

د.خالد السقاط*

إن مشاركتي في هذا الكتاب الجماعي في هذه المناسبة، هو قول في لغة كلام الملحون، الذي استوعب كل أصيل من كلمات وموضوعات بلد المنشئ المغرب، حتى استنفذ المتداول، وأخذ يبحث عن الوافد والدخيل من الأقطار التي كانت تابعة للبلد آن نشأته وتطوره في منطلقه، وأقصد الأندلسي الوافد خاصة قديما، وما تأثر به المغاربة عامة من وافد لغوي أوروبي، من جراء حدث الحماية أولا، والتعايش مع الأجنبي الرومي ثانيا. كما سأذيل المقال بالتناص اللغوي المتنوع للخطاب الملحوني الذي يعتبر دليلا وجوديا ثقافيا وحضاريا.

إن ما أثار انتباهي لهذا الموضوع، هو اهتمام أستاذنا الجراري البالغ بالإبداع الشعبي المغربي، في صوره الصادقة الجلية الصافية، الذي جعله قديما يبحث في الجذور لهذا الأدب قبل التطور وتوفر عوامل الاستمرار، ويبحث في المؤثرات الكلامية قبل الخصائص والخصوصيات اللغوية، وهو ما تجلى بديهيا في إحدى تجلياته، في الارتباط الوثيق بين فن الملحون لغة وكلاماً عفوياً وسجية ونغماً، وبين فن الآلة أداءاً ولحناً، وقولاً شعرياً، موافقة ومرافقة، وما بين المجالين من علاقة. والحقيقة أنه يصعب استقصاء الفوائد والزوائد في الموضوع المطروحة في كتابات الدكتور الجراري، وبخاصة في كتابه "القصيدة"، لأنه تطرق فيه لكل شيء يمس قصيدة الملحون ضمن الإبداع الشعبي، في لغتها وموضوعاتها، وفي علاقتهما الوطيدة الممتدة مكاناً، وعبر العصور زماناً.

أتى الكتاب في زمانه بكل جديد في المجال، والجميل والغريب أنه بقي كذلك إلى يومنا، تزداد جدته وجديته كلما تقادم صدوره، بل إن كثيراً من القضايا الموضوعية

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.

والفنية تحتاج لتدخل الدراسات العليا لتوضيحها وتقريبها، لأهميتها وتجدد الحاجة إليها عبر الأجيال.

لقد أبرز المؤلف القنطرات القديمة التي كانت ممتدة بين المغرب الكبير والأندلس، والتي انتهت إلى تكسر سفنها وغرقها بالمغرب الأقصى خاصة، بكل حمولاتها الشعرية، موشحها وزجلها، اللذين كانا نشآ بالأندلس استجابة لمحاولات التجديد في الأغنية الشعبية، المزيجة من اللغة العربية المعربة واللهجات المحلية، بما فيها الرومانية. كما انتقلت بقوالبها وطبوعها وميازينها، إلى أرض الاستقبال والوفود والترحاب والتعايش، أرض المغرب، عن طريق الرواية الشفوية، باعتبارها ألفاظا مؤداة بألحان، لأنها لم تكن مدونة موسيقيا في البداية، مما يكون قد أحدث فيها تغييرا وتحريفا. ورغم ذلك يرى الدارسون أنها حين وصلت في النوبات في ارتباطها بالشعر، حفظها اللحن من كثير من الضياع. والثابت تاريخياً، أن الحظ الأوفر كان من نصيب المغرب الأقصى، الذي رحب، فمزج، فأغنى واغتنى، ولم الشمل بين الكلام واللحن في إبداع شعبي، فبلغ منتهى البلاغة، وهو يحافظ من حيث يدري أو لا يدري على تراث تسعة قرون من قوالب فنية إسلامية عربية، كانت يوما مضى في الفردوس المفقود. فاستحق بذلك شرف الحضانة والتربية، والتوظيف المتميز للنوبات والطبوع التي زاد استهلالها، وأضاف لميازينها حينما ابتكر المغاربة درجها.

لطالما، وأنا أتجاذب أطراف فضول البحث في الدراسات الأندلسية، وأهتم بأدب موسيقى الآلة الأندلسية، أحسست أن هناك غموضا بين لغة الموشح والزجل الأندلسيين، وما يتخللها من براول مسرودة بلغتها العامية، إما مواويل أو سردا مغنى في النوبات، وبين الزجل في الملحون المغربي في لغته المدرجة، حتى تنبهت إلى الخيط الرفيع الرابط بين موسيقى الآلة ولغة البراول الملحونية، واستفدت مجمله من الكتاب "القصيدة"، وأن الارتجال في الأداء في الآلة، وما ينتج عنه من زخرفة وتزويق آلي بالنغم الذي تأثر به الملحون، غَيَّرَ كثيرا من الأشعار في الآلة، ومن الكلام في الملحون كذلك، وبالتالي في البراول بالضرورة. وما خلوُّ العديد من نسخ كنانيش الآلة من البراول، عدا مختصر الوزير الجامعي لكناش الحايك، إلا دليل أنها ليست منها في الأصل. لذلك، يحق لنا التساؤل: متى أصبحت منها، وكيف ثم ذلك؟ ولماذا؟ وهل بالأندلس، أو عندما هُجِّرت كلاما/شعرا ونغما/موسيقى، إلى المغرب طوعا وكرها؟ وما العلاقة بينهما، رغم اختلاف المصدر والمنبت مع الملجئ المستقبِل؟ ولماذا البراول تُغَنَّى باختلاف نسبها في النوبات؟ ولماذا

تغنى في الغالب في ميزاني القدام والدرج الذي هو من البطايحي؟ وذلك هو ما سنحاول الإجابة عليه في جزء أول من هذه المشاركة، عبر استنطاق ما يجمع ويفرق، في نفس الآن، بين لغة وموسيقى الآلة ولغة الملحون وكلامه، من براول، موضوعياً وفنياً.

إن إبداع الخطاب، كيفما كان ميثاقه الإجناسي، لم يعد مقتصراً على الانطلاق من الموهبة الخلاقة والإلهام الشعوري، ذلك لأن الخطاب، ومنه الكلام الملحوني، كائن ذو جذور تاريخية وثقافية؛ فالذي ينتج الخطاب اللغوي الدال هو إنسان، والإنسان خاضع لكل عناصر التنوع المعرفي. لذلك عمل النتاج النقدي الحديث والمعاصر على تفكيك كل البنيات اللغوية التي تشكل الخطاب، حيث إنه من الطبعي أن يخضع مبدعو الخطاب الإبداعي لحتمية الوجود الثقافي لكل نتاج نصي. وكذلك الشأن بالنسبة لنص الكلام الملحون المغربي، ذلك النص الذي تبدو فيه معالم وتجليات تفاعلية، على المستوى اللغوي، وعلى المستوى الإبداعي، من خلال العلائق البنيوية الموجودة بين إبداع الذات (ناظم القصيدة الملحونية)، وإبداع الغير (كل الأنساق اللغوية والمعنوية التي أنتجها الإنسان)، "فلا يعود تعدد الألسن عقاباً، وتلج الذات المتعة من باب تساكن لغات تعمل جنبا لجنب"[1].

إن التساكن اللغوي، داخل النص الملحوني، يتأسس من خلال الحوار النصي الإبداعي، الذي يعقده خطاب الملحون، مع المحيط الثقافي واللغوي والاجتماعي الذي ينشأ فيه هذا الخطاب. وذلك لأن الملحون خطاب إبداعي منفتح على كل الكيانات البنيوية والفكرية، التي ولا شك، يتفاعل معها مبدع النص الملحوني، إن بوعي أو من خلال ما يسمى بلا وعي، التناص، باعتباره كما يقال: "تضمينات لا واعية أو تلقائية، تقع في النص دون اصطناع علامات تنصيص، وعدم وعيها لا يعني تسربها كيانياً وخطابياً، كما تمظهرت نصياً في كياناتها النصية السابقة، بل تعني تسرب معطياتها النصية وبؤرها وتفاصيلها الإبداعية وتغلغلها وذوبانها في الكيان النصي الجديد"[2].

جاء في بعض معاجم اللغة: برل برلان لعب البرلان: لعبة ورق. برول فرعون: اسم نبات. برولة: لحن موسيقي، مقام موسيقي.

---

[1] لذة النص، رولان بارت، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص: 13.

[2] تجلي الخطاب النقدي، محمد صابر عبيد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص: 46.

في المحيط في اللغة للصاحب بن عباد أن: برل: البرولة والجمع البرائل: ريش عنق الديك ونحوه، فإذا نفشه للقتال قيل: برأل الديك وابرألَّ وتبرأل ريشُه. وهي البُرائل والبُرائلاء، يقال: نفض بُرائلاه، ويقال للديك: أبو بُرائل. وأخرجت الأرض زهرها وأخالت بُرائلَتِها: أي في كثرة عشبها وطيبه.

جاء في معلمة المغرب (ج4 ص1209)، قول للأستاذ عبد الرحمان الملحوني: البرولة تجمع على براول، قطعة شعرية ملحونة، تغنى ضمن موسيقى الآلة، أو قصائد الملحون وسراباته، مع بعض الخصوصيات. وقد أطلق شعراء الملحون البرولة على لون من النظم لا يرقى إلى درجة قصائدهم وسراباتهم، وهذا اللون له مرماته أي بحوره، تخضع فيها الكلمات لحركات موسيقية معينة ومضبوطة، تحدث مجموعة من الأنغام على طبوع موسيقة معروفة ينتشي بإنشادها المستمع. وقد تحدث عنها الأستاذ محمد الفاسي في معلمة الملحون ج73/1 قائلا: إن المغاربة ضمنوها بعض الميازين في الآلة. وتوجد براول تغنى كالقصائد، فكأنها نوع خاص، ولكنها لا تمتاز عن القصيدة بميزة خاصة، لذلك جعلتها ضمن بحور المبيت. ومن البراول المعروفة في الملحون "يوم نهار الخميس" للشيخ الجيلالي امثيرد، و"ذَهْبية الصباح" للسي التهامي المدغري.... ويحتمل وجه التسمية، أنه حين ظهر فن البراول في طرب الآلة يطرد من الساحة الفنية بعض القطع الزجلية التي حملت بين كلماتها معالم من اللهجة العامية بالأندلس، لم يرق إلى مرتبة القصيدة الزجلية عند شعراء الملحون، ولم يصل إلى ما وصلت إليه في تنوع طبوعها وميازينها وموضوعاتها، وظلوا يعدونه غزْلا من الدرجة الثانية، لأنهم يثنون على غزلهم الرقيق الذي يغزلونه في قصائدهم وسراباتهن. ولعل هذا هو الدافع الذي دعا الشيخ الجيلالي مثيرد إلى أن يفاخر بغزله الرقيق، حين انتشر غزل البراول في الوسط الشعبي، إذ يقول:

غزلي صافي مشنوع ما يلحقو من كان سقيم

مانا داعي مانا جحيد

كما يحتمل أن تكون التسمية شيئاً آخر عند شعراء الملحون، فهم يعنون بالبرولة زجلاً يخضح لطبوع غير طبوعهم، ولطريقة في الإنشاد غير طريقتهم، وبما أن التعامل مع هذا اللون من حيث الغناء والإنشاد يحتاج إلى الإلمام بأنواع من الأنغام في موسيقى الآلة، فإنه كان من الصعب أن يمارسوه كما مارسه أهل الطرب الأندلسي، فأصبح معقداً تعقيد خيط البرول عند الحائك.

وربما تكون تسمية البرولة عند الزجال المغربي تعني شيئاً آخر، يفيد عدم الاعتراف بهذا اللون بتاتاً في سوق أدبهم، وفي محافلهم ومنتدياتهم، فهم بهذا يرفضونه في حظيرتهم رفض خيط البرول في سوق الحياكة. فإذا راجت قصائدهم وسرابلهم وحظيت بالإقبال عليها من لدن جمهور عريض، فإن البرول لم يجد ذلك الصدى، وذلك الإقبال الكبير من عشاق الغناء المغربي، عكس براول الآلة التي تعد من أحسن مقاطعها وأشجاها، كالبرولة الشهيرة التي تنشد في قدام الاستهلال ذات المطلع:

يالعْنسْ طلعت بدر التمام يا ذات المحيا الجميل

فاق جْمالك طلعت الثريا والشمس الوسما

حُرْمتْ اجمالك يا قد لعلام يا مولات التهليل انتهى كلام الأستاذ الملحوني

وعن ظهور البرولة وبداية الاشتغال بها، يرى الباحث ذ.عبد العزيز بن عبد الجليل أنها ظهرت زمن السعديين بالمغرب، وأنها من ابتكار المغاربة، وظل استعمالها أولا محصورا في أوساط أرباب الزوايا الدينية، ولم يضمها محمد بن الحسين الحايك لكناشه. ولما آل هذا الكناش إلى لجنة المراجعة في عهد السلطان المولى الحسن الأول، ضمت إليه بعض تلك البراول، وأصبح تداولها شائعا بين منشدي الآلة. ويبلغ تعداد البراول التي تتضمنتها النسخ الحديثة من كناش الحايك خمسا وستين برولة، موزعة على سائر ميازين الدرج والقدام في النوبات الإحدى عشر؛ نُسبت ثلاثة عشر برولة إلى الشيخ محمد الحراق، وإثنان إلى أحمد بن علال الشرابلي، وبرولة واحدة لأحمد بن العربي عاشور، وأخرى للحاج إدريس بنجلون. ولأنها وردت أحيانا مقطعة، فإن عددها يتقلص إلى ما دون خمسة وستين برولة، تتوارد أغلبية مقاطعها عبر الأدراج والقدادم سبعا وتسعين مرة، تبعا لوضعها عند كل من ابن منصور وابن جلون. انتهى كلامه بتصرف.

أما الدكتور عباس الجراري، فقد تحدث عن البرولة ضمن الشق الثاني من أنواع الزجل المغربي، الأول يُعرف منشؤه، وهو القصيدة، والثاني الذي لا يعرف منشؤه وهو البرولة، والعروبي، والمزوكي، والموال، والسلامات، والعيطة، والطقطوقة، وأعيوع، والدقة، وغيوان ابن يازغة، وأبيات الحكمة، وإن كان منشؤها معروفاً، ولكنه بعيد عن القصيدة وعن غيرها ولا يغنى.

يقول عن البرولة: ولعلها أقرب الأنواع إلى القصيدة، من حيث الميزان ونظام القوافي والأبيات، وهي من صنائع الموسيقى الأندلسية، يغلب وجودها في ميزان القدام والدرج.

وتعتبر بالنسبة لهذه الموسيقى كالدريديكة بالنسبة للقصيدة. وإن كانت مجهولة المؤلف، فليس لأنها من إنشاء جماهير الشعب، كما هو الشأن بالنسبة للألوان الأخرى المجهولة المؤلف، وإنما لأن اسم منشئها ضاع ولم يعن بذكره. والسبب أن الكلام في الموسيقى الأندلسية يأتي في الرتبة الثانية بعد النغم، بل لا يقصد منه إلا إلى حفظ اللحن، وهذا ما يفسر ظاهرة إنشاد القطع قبل عزفها بالآلات. ثم يسوق الأستاذ نموذجين من البرولة؛ الأول ينشد في قدام الاستهلال، والثاني في الحجاز المشرقي.

ويقول أيضاً: البراول هي مقطوعات ملحونة باللهجة العامية المغربية، وليست من الزجل الأندلسي، ولا من الموشح، ولا من القصيدة الفصيحة المغربية، البراول تكاد تكون كلها قطعا من الملحون. والذي يثير الانتباه أن أغلب ما ينشد في الدرج، يقال فيه هو من البراول. النغم المطرب بين الأندلس والمغرب. ص 24.

وفي ص40 منه: النصوص الشعرية المعتمدة في الآلة من قصائد وتواشيح وأزجال، تأثرت بدورها بأشعار ملحونة، وهو ما يتجلى في البراول، التي غالبها ما يؤدى على طبع الدرج. لقد انتقل الملحون من العفوي إلى المنظم بفعل التأثر بالآلة الأندلسية، والآلة حاولت إدخال ما هو عفوي من الملحون في إنشادها، فأصبحت البرولة مأخوذة من الملحون. ولا يمكن على إثر هذا القول النظري التوضيح أكثر، إلا بتطبيق موضوعي وفني، يتيح الاستماع إلى البرولة في الملحون وأختها أو مثيلتها في الآلة.

إن ما يجب التلميح له، هو أن الأدب الشعبي عامة، والملحون خاصة، والبراول على الأخص، لم تُبتدَع للسرد عبر القراءة لها بعد كتابتها وتدوينها، بقدر ما خُلقت لتتداول بين عشاقها، موقعة باللحن والتنغيم بالآلات وبدونها. كما أنه من المحتمل أن تكون البرولة سميت برولة فقط عندما انتقلت نصوصها من الملحون إلى الآلة، لأنه لا نجد في غالب دواوين أشياخ الملحون تسمية فقرات بذلك، عدا ما وجدت في ديوان الحراق، أما ما أصدرته الأكاديمية من دواوين الملحون، فلا ذكر لذلك بين كلام قصائدها.

إن المشترك بين الآلة والملحون في الموضوع واللغة ليس هينا ولا قليلا، حتى يحجمه الباحث من خلال هذا المقال، الذي يَحْدُث فيه تراقص البرولة بين الملحون والآلة. ولقد خص الأستاذ عباس الجراري قولا فصلا ومفصلا لأثر الآلة في الملحون، وأدرج ضمنيا قولا جميلا وهاما، يُستنبط من كلامه حول تأثير الملحون في الآلة، أو بعبارة أوضح، عمل أهل

الملحون في ميراثهم من الآلة. وما أحدث في الآلة من زيادة للبراول من الملحون عندما خلصت للمغاربة. إنه تناص متبادل بين النوعين من القول والفن والموسيقى.

ظهر الملحون بالمغرب بحسب الأستاذ الجراري متحدياً نمط القصيدة العربية، بنظامها في الوزن والقافية، وهو نفسه ما وقع في الأندلس عند ابتكار الموشح، ثم ما لبث أن تأثر الملحون في المغرب، بالقوالب الجديدة التي ظهرت في الأندلس من موشح وزجل، وانتقلت إلى المغرب، وخاصة في تعدد القوافي وتقسيم القصيدة إلى مقاطع... بعدها شاع عند أصحاب الملحون القصيدة النموذج للنسخ على منوالها (القياس)... وبتحول قصيدة الملحون من الإنشاد للنص وسرده إلى القصيدة التي تؤدى غناءا، ظهر التجاوز للقصيدة القياس أو النموذج، وبدأت تظهر مقاييس (الصروف) إيقاعية قادرة على تحقيق الملاءمة بين الشعر واللحن في الغناء والنغم الموسيقي.

انطلق الدكتور عباس الجراري في أبحاثه الموضوعاتية - بخصوص القصيدة الزجلية المغربية- المتضمنة للبراول في الآلة المضمنة في القصيدة الملحونية، من بنيات دلالية، شكلت الرؤيا الجمالية والفكرية التي صدر عنها شعراء الزجل، وتأسست بها الروح الفكرية للفترة المدروسة، حيث نرى من المتابعة النقدية لكتابه "القصيدة" مدى الوعي الثقافي بالقيمة المضافة لتراث الإبداع الشعبي في بناء الصرح الحضاري للأمم، لأن "كل تراث لغوي هو شيء ينتقل عبر الأجيال، وما يصلنا عبره ليس مجرد شيء يحفظ ليتم بحثه وتأويله بوصفه بقايا لحياة ماضية، بل هو شيء معطى لنا. ذلك أن التراث المكتوب، وبمجرد أن تفك رموزه، يصبح روحا خالصة يتوجه إلينا كما لو كان حاضراً، ومن ثم يكون التراث كله معاصراً"[3].

من هذا المنطلق، يمكن القول إن كتاب "القصيدة"، جاء في سياق نقدي طغى فيه الحديث حول القصيدة العربية الفصحى، بالدرجة الأولى، وعدم إيلاء الأهمية لقصيدة الزجل، باعتبار لغتها ووزنها، أنها لا تدخل ضمن المدرسي أو الرسمي، وبالتالي فالبرولة في لغتها قد تُهمَل حتى تتأخر بعد القصيد والموشح والزجل، رغم أنها من كل نوع. ولعل بحثه في هذا الموضوع ضمن الرؤية العامة للزجل في المغرب، يحقق لكتاب "القصيدة" نوعا من المسافة الجمالية بتعبير أصحاب نظرية التلقي، حيث عمل الدكتور عباس الجراري على تكسير أفق انتظارات المتلقي آنئذ، وإحداث نوع من العدول الجمالي، وعيا منه بأنه "بقدر

[3] التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، هشام معافة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر ولبنان، الطبعة الأولى، 2010، ص: 223.

ما تتسع المسافة الجمالية بين أفق النص (أفق الكتابة) وأفق توقع جمهوره الأول (أفق القراءة)، بقدر ما تزداد القيمة الفنية للنص، لأنه يقدم لتجربة القارئ تجربة جمالية جديدة"[4]. وما تَناوُله الحديث عن الزجل في فترة سيطرة الحديث عن القصيدة الفصيحة، إلا تكسير لما يسميه النقاد بنظام الهيمنة الأدبية للمشهور الرسمي من فنون القول. على اعتبار كما يرى المؤلف، أن لغة الملحون تكتسي أهمية خاصة، لأنها أداة للتعبير الشعري بمستويات متفاوتة، لأنها تخضع لحالات عدة من الاحتكاك بالواقع الاجتماعي، لأنها أداة للتواصل اليومي، مع اقتباس من اللغة المدرسية المعربة، حيث يخضعها شاعر الملحون للنطق العامي، وذلك باشتقاق صيغ جديدة للجمع والمبالغة أو التركيب الإضافي، وأحيانا يعكسون المعنى المعروف، ويخرقون الإعراب والبناء. انتهى كلامه.

كلام دقيق جداً في تحقيق التشريح اللغوي للملحون، وهو ما سنوظفه في الاستشهاد بالبراول في الآلة، على اعتبار التأثر البليغ الذي استفادت منه الآلة، عندما استعارت أشعار البرولة بلغتها من الملحون، لإتمام موشحها وزجلها، إما مضمونا، أو لحنا، عبر الإنشاد أو الموال.

تنتمي الكتابة النقدية عند الدكتور عباس الجراري إلى فلسفة العودة إلى الذات، لكنها ليست عودة رومانسية حالمة، وإنما هي عودة واعية بوجودها الفكري والأدبي، ذلك لأنه يرى أن قضايا وجودنا المعاصر هي امتداد لوجودنا التراثي، الذي يتجسد في هذا الكتاب في القصيدة الزجلية، التي عبرت في فترة ماضية لتؤشر عن ملامحنا الوجودية الراهنة، لأن أهل الزجل وهم يتأملون الكون "يتكلمون عن العالم بكلمات أولية، بصور أولية، يتكلمون عن العالم بلغة العالم، والكلمات الجميلة، والكلمات الكبيرة الطبيعية تؤمن بالصورة التي خلقتها"[5]. لقد انطلق كتاب "القصيدة" ليحتفي بالقصيدة الزجلية كما قرأها وحللها وأَوَّلها المؤلف، بفكر ومنهج موضوعاتي، استطاع من خلاله أن يجلو ما كانت "القصيدة" تستحضره في ثناياها من قضايا اجتماعية وفكرية ودينية وسياسية وحضارية ... كل هذا مع إشارة بنيوية هامة تكمن في "أن لغة القصيدة الزجلية ليست عامية صرفا، كالعامية التي يتخاطب الناس بها في حياتهم العادية، وإنما هي تقتبس كثيراً

---

[4] H. R. Jamss : Pour une ésthétique de la récaption, édition Gallimard, Paris, 1978, P : 53.

[5] شاعرية أحلام اليقظة، غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1998، ص: 65.

من اللغة المعربة، وتبيح لنفسها غير قليل من الاشتقاق والتصرف في صياغة الألفاظ والتراكيب، بعيدا عن قيود القواعد"[6]. وفي هذا إشارة، منه إلى أن القصيدة الزجلية قد استطاعت أن تحاور المعايير اللسانية، وتستعير منها في التعبير عن قضاياها ومواضيعها المقصودة، ثم تنزاح عن هذه اللغة المعيارية لتصنع لبنيتها آفاقاً من الحرية الباذخة، ما دام سر الإبداع يكمن في مساءلة السائد وتكسير المعيار.

لقد تناول المؤلف مجموعة من البنيات الدلالية في الباب الموضوعاتي لكتابه "القصيدة"، وفي كله وجزئياته نماذج حية من القول الزجلي، الذي استعمل في الآلة تحت تسمية "البرولة"، حيث تنتصب هذه البنيات الدلالية مقوماتٍ مضمونيةً، شكلت المساحة الفكرية لبلاغة الزجل في الثقافة المغربية. إنها الثقافة بمعناها الأنثربولوجي، الذي عبرت عنه قصيدة الزجل، ذلك أن "القصيدة" لم تكن معزولة عن السياق الحضاري، بل كانت مشاركة في تدوين كل الأنشطة المادية والفكرية للإنسان المغربي، مما يضفي عليها الصبغة الانعكاسية التي تجعل منها نشاطاً فكرياً وأدبياً، يعكس ما يسميه لوسيان غولدمان، في البنيوية التكوينية، برؤية العالم، تلك الرؤية "تنظر في علاقات الناس ببعضهم وعلاقتهم بالعالم، من منطلق وضعية مادية، تساعد على تناول الواقع بعين الاعتبار وتعمل على توجيه السلوك"[7]. وقد تناول كتاب "القصيدة" هذه المقومات الرؤيوية داخل القصيدة الزجلية المغربية بأنواعها المختلفة، التي استنبطها المؤلف من سياقها السيميائي الشعبي وتحدث عنها (البرولة - العروبي - المزوكي- الموال - السلامات - العيطة - أعيوع - غيوان بن يازغة ...)*.

وقبل هذا وذاك، نجد في "القصيدة" أن القصيدة الزجلية، ترتبط أولاً بالكلام والسرد، وثانياً بالطرب والغناء ارتباطاً وثيقاً، مما يجعل النص الزجلي يتقاطع مع كل الأبعاد الفكرية والصوتية والسمعية والحركية، وعليه تلامس هذه القصيدة أعنان ما يسميه جيرار جنيت بالمتعاليات النصية، حيث يطاول النص أعنان اللحن والحركة، "وتعتبر القصيدة الزجلية من أهم ألوان هذا الغناء (يقصد الغناء المغربي)، يطرب لها العامة والخاصة من الناس، يقوم إنشادها على نوبات الموسيقى الأندلسية وميازينها"[8].

---

[6] من وحي التراث، الدكتور عباس الجراري، مطبعة الأمنية، الرباط، 1971، ص: 139.

[7] Lucien Goldman : Marxisme et science humaines, Idées. N. R. F Gallimard. Paris, 1970, P : 43.

* للاطلاع يرجى العودة لكتاب "القصيدة"، الدكتور عباس الجراري، مكتبة الطالب، الرباط، ص: من الصفحة 62 إلى الصفحة 82.

[8] الزجل في المغرب - القصيدة، الدكتور عباس الجراري، مكتبة الطالب، الرباط، ص: 21.

إنه تشابك الفضاءات الإبداعية في أحلى صوره، مادام لقصيدة الزجل المغربية صلات، لا تخطؤها العين وولا يهملها السمع، بالمجال الموسيقي، ولعل هذا أسهم بشكل كبير - حسب ما ورد في الكتاب- في بلورة معطيات التلقي البنائي والدلالي لمضامين القصيدة الزجلية، وتقديمها لأكبر شريحة من القراء أو المستمعين، مادام حلم الزجل "هو حلم يقظة يرى الأشياء وهي تشف وتتجلى وتتمثل وتتصير بطاقة تكثيف وتركيز هائلة، لا يمكن نسيانها من أجل الاستعانة بمرجعية الذاكرة بمعناها الماضوي"[9]. وما عمل الدكتور عباس الجراري، في كتاب "القصيدة"، إلا استنهاض للذاكرة باعتبارها مرجعية دالة، من أجل الكشف الذاتي الذي يبقى هدف كل نص إبداعي حسب فولفغانع إيزر؛ فالخطاب الزجلي - بهذا الاعتبار - "ليس شيئا يقف في ذاته، شيئاً يقدم الرؤية نفسها لكل قارئ في كل عصر. إنه ليس أثراً تاريخياً يكشف بشكل منفرد عن ماهيته التي لا تعرف الزمن، إنه يميل إلى أن يكون فرقة موسيقية يعزف دائماً أنغاماً جديدة لقرائه، وهو ما يحرر النص من مادة الكلمات ويمنحه وجوداً معاصراً"[10].

جميل هذا القول عن تحرر الموسيقى بأنغامها للنص في مادة الكلمات من سجن الكتابة والتسجيل الرقمي وهو يحلم، ما يعني أن الذي بدأ سردا لغويا، وبعده امتزج بالنغم والألحان موسيقياً، قبل أن يدون خوفا عليه من الضياع، من جراء ضعف ملكة الحفظ والترداد الصوتي، يكون أقرب إلى القلب والروح والوجدان، لأنه ولد حرا طليقا مع أصل الأنغام في الطبيعة وفي الكون، وهذا شأن كل فنون الإبداع الشعبي، ومنه الملحون الذي يقول عنه الأستاذ: قصائده مسرودة ومرتلة، وإذا زاد عليها الإنشاد باللحن والغناء، كانت أكثر تأثيرا، لأن الإنشاد يفوق المكتوب في التلقي والتأثير. وعن عفوية الكلام في الملحون وأصله قبل تلحينه، وأنه من الخطإ في الإعراب وليس من التلحين كما في الغناء، يخصص المؤلف قولاً محكماً، منه يقول: إن قصيدة الملحون لم تخضع للإنشاد المنغم إلا في مرحلة متأخرة، وأن طريقة السرد المعروفة الآن لا تعدو أن تكون أثراً لطريقة الأداء البسيط التي كانت تلقى به القصائد أول الأمر، ولعل إطلاق مصطلح "لكلام" على الملحون لا يخلو من دلالة في هذا الاتجاه، مقابل مصطلح الآلة الذي كانت

---

[9] تجلي الخطاب النقدي - من النظرية إلى الممارسة، محمد صابر عبيد، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف ودار الأمان، الرباط والجزائر والرباط، الطبعة الأولى، 2013، ص: 35.

[10] الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، مجلة عالم المعرفة، العدد 298، نونبر 2003، ص: 127.

تعرف به الموسيقى، وخاصة منها الأندلسية. والقصيدة في الملحون في الأساس غير مكتوبة.

وما نراه في كتاب "القصيدة" هو أن مؤلفه رائد من رواد هذه الفرقة الموسيقية الفكرية، التي حررت النص الزجلي المغربي من سلطة كلماته وسلطة لغته الشفوية، ليمنحه النفَس المعاصر ويكسبه ذائقة جديدة. ومن القصيدة الزجلية المغربية طفق الكاتب يستنطق مكنونات الذاكرة، ويستجلي الدلالات الحية الثاوية في البنية اللغوية للمتون الزجلية، التي استضمرت في لغتها الشعبية، أصنافا من الوعي بالإنسان وبالوجود. ويمكن العودة إلى بعض هذه البنيات الدالة والهامة، وهي في مجملها كلام زجلي انتقل إلى الآلة على شكل براول قصيرة، ومطولة، وأحيانا مقطعة إلى مقاطع، بينهما توشية أو صنعة أو بغية داخل النوبات. مما يعني أن البراول التي يمكن استخرجها من نوبات الآلة، والمختلف في عددها بين الدارسين، والتي تحولت إلى مواويل، نقلت بلغتها العامية وبغرضها من موضوعاتها من الملحون، أقول وأؤكد، بلغتها العامية وخضعت بلحنها أو بدونه، متحولا إلى الغرض منه في توظيفها في الآلة، والذي لا يمكنه إلا أن يساير وضعه الأول المتحول منه من الملحون. ما يعني أنها تتبع غرضها الأول في الملحون، بلغته الشعبية والعامية، كما كانت مسرودة في الأصل.

<u>البنية الدلالية الأولى: رمزية المرأة</u>

لقد تناول الدكتور عباس الجراري، في متنه النقدي الكبير تحت عنوان الزجل في المغرب (القصيدة)، تيمة المرأة باعتبارها قضية مضمونية، حفلت بها القصيدة الزجلية المغربية، ولعل هذه التيمة تؤطر بنية الغزل داخل هذه المتون، حيث إن الزجالين - موضوع الدراسة - "نظروا إلى المرأة بحسهم مفتونين بجمالها، ورسموا لها لوحة واضحة الملامح زاهية الألوان، ونحتوا تمثالا متحرك الأطراف مكشوف الملامح دقيق القسمات، كل ما فيه رائع فتان، يحرك القلوب ويهيج الخواطر، أودعوه تصورهم للجمال كما تهواه نفوسهم وليس كما هو في الواقع"[(11)]. وقد ينجلي من خلال هذا القول، وغيره كثير في الكتاب، تلك المحاولة الإبداعية من لدن الزجال المغربي في أسطرة المرأة، لتصير القصيدة بذلك متناً وجودياً يتأسس من خلال الكينونة العشتارية للمرأة في القصيدة التي يروم الدكتور عباس الجراري تأويلها بآليات نقدية دقيقة. إنها رمز العطاء والخصوبة، وهي في

[(11)] الزجل في المغرب - القصيدة، الدكتور عباس الجراري، مكتبة الطالب، الرباط، ص: 198.

الآن نفسه مظهر من مظاهر الوجود الجمالي المرتبط بالسحر والفتنة العشقية، "وتغدو المرأة للذات العلوية التي يذوب الشاعر فيها ويهاجر إليها بكل أحاسيسه، وهنا يرقى الشاعر بالمظهر الفيزيائي الأنثوي إلى أعلى مستويات الروحانية ... بهدف إبراز القيم الروحية التي يستحضرها النص"[12].

تقف القصيدة الزجلية المغربية على تخوم العشق، لترتقي بالمفهوم الإبداعي لقضية المرأة، انطلاقاً من النماذج العديدة التي مثَّل بها الدكتور عباس الجراري ليحتج على استنتاجاته، بخصوص المتخيل الزجلي ورمزية المرأة "بوصفها المحبوبة رمز الأنوثة الخالقة للرحم الكونية، وهي، بوصفها كذلك، علة الوجود ومكانه، والعاشق (وهنا نقصد الزجال المغربي) لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته، لكي يثبت ذات حبيبته، وليوجد بهذه الذات"[13]. وقد استدل الدكتور عباس الجراري بمجموعة من النصوص التي تؤكد هذا القول، حيث تذوب ذات الزجال أمام لحظات عشقية تظهر على ضوئها صورة المرأة في الشكل الزجلي الغنائي المغربي، فهو مثلا جاء بقول التهامي المدغري حول محبوبته خديجة:

أسباب كيتي واهجرتي واكرايحي أو تهياجي ذات ليها الوهاج

سلطانت الريام اغزالي بوسالفين خدوج

شمسك واضحا شارقا في وسط الضحى

والقلب اضحى

ايدوب يا كنز أرباحي طيبك نفحا[14]

وكذلك فاطمته راية الكفاح وياقوت الروح

وكذلك زهرته قد الخيزرانة راية النصر وتاج العوارم

وكذلك هشومته سلطان كل حسن

وحليمته ذات دلال

---

[12] الرائي- الفصوص والرؤيا، مجموعة من المؤلفين، منشورات اتحاد المبدعين المغاربة، الطبعة الأولى، 2015، ص: 28-29.

[13] الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، 1992، ص: 107.

[14] الزجل في المغرب - القصيدة، الدكتور عباس الجراري، مرجع سابق، ص: 201.

وزينبه ذهب التهذيب وسلطان المولعات

ووووو

لقد اعتمد الزجال المدغري في هذا الوصف الغزلي كلمات (شمسك، شارقا، واضحا، الضحى)، ولعل هذه الكلمات قد ارتفعت وسمت عن المعيار المعجمي الاجتماعي، لتؤسس دلالات رمزية يكون المشترك فيها هو ذاك النور العشقي الذي تنمحي أمام سطوعه الذات الشاعرة، تلك الذات التي تكتوي بالعشق اكتواء خالدا خلود هذا النص في المتن النقدي للدكتور عباس الجراري، الذي عمل، في "القصيدة"، على استجلاء المعالم الأنثروبولوجية للحب داخل المتن الزجلي في المغرب، ولعل هذه المعالم تأسست عنده من خلال الصيغ السيميائية السائدة (المحبوبة - أوصاف وألقاب - الوشم - صورة مكتملة - الشكوى -الطاعة - الوصال ...).

البنية الدلالية الثانية: الرؤيا الجمالية والحياة:

يرسو الإبداع على شط الحياة، ولا يمكن أن تقوم للإبداع قائمة إلا من خلال التصاقه والتزامه وتعبيره عن الحياة التي يترعرع فيها، كل هذا يجعل من أي عمل إبداعي رؤيا وموقفا جماليا تجاه الحياة، فلكي يحيا العمل الإبداعي لابد أن يكون ناهلا لماء الحياة بكل تلوناتها وتموجاتها، ولعل هذا ما عبر عنه الدكتور عباس الجراري بقوله في كتاب "القصيدة": "ونستطيع أن نلمس نظرة الزجال المغربي إلى الحياة، مع ما قد يكون فيها من وجوه التمرد، واضحة في جانبيها التجريدي والحسي، فيبدو في هذا راغباً في الاستمتاع بالحياة وملذاتها ... ويبدو في ذاك ساخطا على الدنيا رافضاً لمتعها"[(15)] إذن، بحسب هذا القول، فقد عاشت القصيدة الزجلية المغربية نوعا من التجاذب الفكري بين بنيتي الرفض والقبول بخصوص الموقف من الحياة وملذاتها، إذ اختلفت الرؤيا بين الزاهد الرافض والمقبل الراغب. إن المؤلف يعلن، من خلال قوله هذا، حالة البين-بين، والانشطار الرؤيوي الذي تستضمره القصيدة الزجلية في المغرب.

نستنتج كذلك، من خلال هذه الدراسة الموضوعاتية للبنيات الدلالية داخل كتاب "القصيدة"، أن الزجال المغربي قد بث هذه الرؤيا الفكرية المنشطرة داخل قصائده، ومراد المؤلف، هو أن هذا الزجال المغربي "شخص يعيش في زمن معين، وفي بيئة معينة، تخضع لمؤثرات اجتماعية وثقافية ومادية معينة، ويكتب في ظرف معين، وقد حبته

[(15)] الزجل في المغرب - القصيدة، الدكتور عباس الجراري، مكتبة الطالب، الرباط، ص: 278.

الطبيعة مزاجاً خاصاً، فهو يخلق قصيدته ويختار لها تجربة واحدة من تجارب الحياة العديدة التي مرت عليه"[16]. إننا أمام فلسفة في الإبداع الزجلي، وهي فلسفة، كما يؤكدها كتاب القصيدة، تستقي أبنيتها من الطبيعة والتجارب الحياتية.

وقد استدل الدكتور عباس الجراري، على هذه البنية الدلالية بمجموعة من الشواهد الزجلية، فالزجل لغة، وإذا كان الأمر كذلك، فإنه استعمال خاص لهذه اللغة، "ولكن قيمة أي استعمال للغة هي أن نقول شيئا"[17]، ولعل كتاب الدكتور عباس الجراري ينطلق من هذا الوعي النقدي، ذلك الوعي الذي يتيح لنا الوقوف على موقف هذا الزجال المغربي من مفهوم الحياة، فمثلا نقرأ في كتاب القصيدة قول الجيلالي امتيرد في الخمرة.

آش من فرحا دون امدام[18]

وعند ابن علي نقرأ قوله:

كب يا ساقي كاس الراح لعتيق

كب يا ساقي هات لنسا طيب لمدام واسقنا بالكيسان[19]

لعل ما نستشفه من هذا المتن الزجلي، هو نمط من الوجود الخمري الذي يؤمئ بفلسفة الاستلذاذ، القادمة من رواقية إبداعية تُقبل على الحياة بشغف.

يحضر الحديث عن الخمرة أيضاً في المنجز النقدي للدكتور عباس الجراري، ومنه داخل المتن الزجلي المغربي. لكن التحليل- في هذا الباب- جاء باستعمال مغاير ومفهوم مغاير ورؤيا مغايرة، وفي هذا السياق نقرأ قول شقور:

أيـــا الســـاقي كـــب واســـقيني وشـــربني مـــن اكيـــوس الخمـــرا

داوي القلـــوب بـــاش تبـــرا يـــا اللـــي بيـــدك كـــل قـــدرا

يـــا ســـادتي يـــا مواليـــا نظـــروا نظـــرة خالصـــا فيـــا

---

[16] الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيت درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961، ص: 128.

[17] الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيت درو، مرجع سابق، ص: 125.

[18] الزجل في المغرب - القصيدة، الدكتور عباس الجراري، مرجع سابق، ص: 280.

[19] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

انظـــرت فـــيكم نظـــروا فيـــا نشـــــــرب شربـــــــا حقيقـــــــيا

ســـعدي بـــك وارضـــى عليـــا يـــــا محمـــــد ســـــرك فيـــــا[20]

إن للخمرة، في هذا المقطع الزجلي، دوراً إبداعياً صوفياً، قميناً بتجسير الهوة القائمة بين الحسي والروحي، لمعانقة أفضية وألوان التسبيح وكشف الأسرار. كل هذا يجعل النص الزجلي نصاً حابلاً بالوعي الوجودي، والكينونة الصوفية المستجلاة من البنية المعجمية والرمزية للنص.

وفي سياق الحفريات الدلالية، لكتاب "القصيدة"، لا يفوتنا أن الكاتب قد حلل مفهوم الحياة عند الزجالين المغاربة، من مفاهيم إبداعية ودلالية أخرى غير الخمرة، كالطبيعة والكون والاستغفار والرفقة وغيرها. وكلها مفاهيم تجسد، بحسبه، ثنائية الإقبال والرفض التي طرحناها في بداية الحديث عن الرؤيا والموقف من الحياة.

البنية الدلالية الثالثة: الزجل والعلاقات مع الناس:

تنطلق العملية النقدية، عند الدكتور عباس الجراري، من الواقع الاجتماعي، حيث صار يبحث في كتابه "القصيدة" عن المعادل الإبداعي لهذا الواقع الاجتماعي العلائقي والبنيوي بين الأفراد (مبدعين ومتلقين)، ولعل هذا الفعل كان قميناً بتوجيه النقد عنده نحو مسارات تكوينية وأنثربولوجية، استطاع أن يستكشفها من خلال قراءته لمتن الزجلي المغربي، وعياً منه أن "الناقد الأدبي الذي يريد تحليل أثر ما، ملزم، قبل كل شيء، بأن يدرك ما العنصر المعبر عنه في هذا الأثر من عناصر الوعي الاجتماعي ... وهذا يعني أن تحليل فكرة أثر من الآثار الفنية يجب أن يعقبه تقييم خصائصه الفنية"[21]. إن الأثر عند الدكتور الجراري هو قصيدة الزجل المغربية، وما مدى تمثل هذه القصيدة لمرجعيات اجتماعية علائقية بين الأفراد. ولعله قسم هذه الأنسجة الاجتماعية إلى قسمين: الخاص والعام، إذ يقول: "أما العام فيتمثل في نظرته (يقصد الزجال) إلى الناس كجماعات واهتمامه بمشاكلهم وقضاياهم وتجاوبه معهم في رضى عن سلوكهم أو نفور منهم في سخط على هذا السلوك ... وأما الخاص فينحصر في العلاقات التي تربطه بأفراد معينين، قد تكون لهم في نفسه أوفي المجتمع مكانة تقدير وإكبار فيثني عليهم أحياء

---

[20] المرجع نفسه، ص: 304.

[21] الفن والتصور المادي للتاريخ، جورج بليخانوف، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1977، ص: 38.

وأمواتاً مدفوعاً بالحب الصادق حيناً والتقرب والتملق أحياناً كثيرة"[22]. إن الدكتور عباس الجراري يُجلي - من خلال هذا القول - نظرة الزجال إلى الناس، تلك النظرة التي تنعكس على إبداعه الزجلي، باعتباره حاملاً لرؤية للعالم حسب تعبير لوسيان غولدمان.

لعل ما يثير في قول الدكتور الجراري هو ما يتعلق بالجانب الخاص في العلاقة مع الأفراد، ذلك أنه جعل للحب الصادق حيناً وحداً، واستقرأ من التملق والتزلف أحياناً متعددة بالجمع، ومنه نستنتج رائحة النموذج التكسبي، في سياق الإبداع الزجلي، على حساب الالتزام بالقضايا والحب الصادق. ونسوق في هذا الباب مثالاً من مدح العلمي للسلطان المولى عبد الرحمن، قائلا - حسب ما ورد عند الدكتور عباس الجراري-:

غـث لهمـام ابـريح النصـر يالقهـار ونفـــد ادعوتـــو فالطغـــاة والحبـــابر

يا من رسى اجبال وارصدها بصخور وابحـــور الطاميـــا ابقهـــرو محصـــورا

يـا عـالم مـا بـدا ومـا تخفي لصـدود ســـلتك بملايـــك لحجـــوب المشـــهورا

احفظ ذات لهمام من كل اضرورا[23]

إن الشيخ العلمي يصل، في هذا المقطع الزجلي، إلى درجة أسطرة هذا الممدوح الذي يريد أن يمكنه من النصر الواقعي الأرضي (بريح النصر)، وكذا النصر الغيبي السماوي (نفد ادعوتو)، بل تصل حدود هذه الأسطرة إلى الدعوة له بالحجب السماوي، لنحصل على صورة لما يسميه فريدريك نيتشه بالرجل السوبرمان.

نود أن نشير كذلك إلى أن هذه البنية الدلالية، المتجسدة في العلاقة مع الناس، قد ظلت - حسب كتاب القصيدة - رهينة الوجود التراثي الذي تأسس بمفهوم الأغراض الشعرية (المدح - الهجاء - الرثاء - الفخر...).

إنه تراث لا يريد المؤلف أن يقول "إنه ميت، لأنه يحيى حين نبعثه ونريد له أن يعيش، ولكنا نقول إنه معطل ينتظر دائما من يخرجه ويبث الروح فيه"[24].

---

[22] الزجل في المغرب - القصيدة، مرجع سابق، ص: 378.

[23] المرجع نفسه، ص: 380.

[24] من وحي التراث، الدكتور عباس الجراري، مطبعة الأمنية الرباط، 1971، ص: 88.

البنية الدلالية الرابعة: في حمى الرسول صلى الله عليه وسلم:

لقد كانت القصيدة الزجلية بنية إبداعية حاضنة للفكر الديني، ومنه للقيم الإسلامية، وعلى هذا الأساس تنجلي الوظيفة المرجعية للمتن الزجلي في هذا السياق، فالزجال ينطلق من انفعالات دينية مرجعها الرسالة الإسلامية، وهكذا رأينا القصيدة الزجلية - كما ورد عند الدكتور عباس الجراري- تنزع نحو تأسيس وظيفتها المرجعية، ذات القيم الصوفية، تلك القيم التي تجسدها الدلالات الحافة للغة Connotative، باعتبارها ذلك "المستوى الحافِّي الإيحائي، وهو ما يعبر عنه باللغة الشعرية"[25] ولقد نهلت القصيدة الزجلية من هذا المستوى الإبداعي، لتشذو شذواً رمزياً دينياً، يتجسد في المديح النبوي، حيث صارت "المدائح النبوية والتوسلات من أغنى الموضوعات التي شغلت ذهن الزجال المغربي وملأت قلبه وعقله. فأفاض في القول كاشفاً عن خالص حبه للرسول، مادحاً ومصلياً ومتوسلاً، ليس له من غاية غير زيارة قبره والتملي بمشاهدة نوره عساه يكسب عطفه وينال شفاعته ويحشر في زمرته يوم القيامة"[26]. إن الدكتور عباس الجراري - بهذا القول - يرى أن الدليل الزجلي أخذ شحنة مديحية متعلقة، في حين صارت الوظيفة المرجعية مرتبطة بذات الرسول صلى الله عليه وسلم، لتنطلق الوظيفية الانفعالية للدليل الزجلي من ذات الزجال العاشقة المتوسلة، متوخية الوظيفة التأثيرية المرتبطة بالمتلقي، في سياق روحاني صوفي يؤسس الوظيفة الشعرية التي يؤمئ بها النص الزجلي.

لقد جعل الدكتور عباس الجراري لهذا الباب مجموعة من النماذج الدالة، التي تنسجم مع الخلاصات العامة التي توصل إليها، من خلال عملية الاستقراء النقدي للمتن الزجلي في سياق المدائح النبوية: يقول ابن علي:

نرجـــــا طـــــب اســـــقامي وانمتـــع النظـــر وانفـــوز بطيـــب لمـــرام

نـــــور الحـــــق الســـــامي صـــلى اعليـــه ربـــي وعلـــى آلـــو لكـــرام[27]

---

[25] شعرية الخطاب الصوفي - الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجاً، محمد يعيش، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - سايس - فاس -، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 1، 2003، ص: 81.

[26] الزجل في المغرب - "القصيدة"، مرجع سابق، ص: 452.

[27] المرجع نفسه، ص: 454.

يسوق المؤلف هذا المثال من قصائد النجار، في مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك من أجل التأكيد على أن الزجل المغربي، جعل من المرجعية النبوية تسامياً عن المادة، وانغماسا في كل ما هو روحي، ولعل في ذلك تعبيراً عن الأفق الجمالي الصوفي الذي يصدر عنه الزجال المغربي، الذي "يرجو أن يمنح نظرة في الرسول نور الحق السامي لأنه علاج"[28]. وقد قسم المؤلف الحديث في هذه التيمة إلى مجموعة من النقاط الأساسية (حب الرسول، أوصاف الرسول وشمائله، الشوق والحنين للبقاع المقدسة، التوسل ...)، وكلها مواضيع تنم عن وعي تام لدى الزجال المغربي -كما جاء في كتاب "القصيدة"- بالكينونة الصوفية لقصيدة الزجل المغربي.

جل المصادر التي تتغنى تقديم نصوص زجلية صوفية في قصيدة الملحون تقدم قصائد الشيخ سيدي محمد بن محمد الحراق، سواء في شكل موشحات أو براول. وأشهرها الثمانية المدونة في نهاية ديوانه، منها المقطعة الملحونة:

نلت ما نويت لما رأيت حبي وذاتي رأيت

ماذا لي ونا مهجور ونا الحبيب

وسري عني مستور وهو قريب لله يا صاح انظر ذا الأمر العجيب

عني قد خفيت وشمسي مني تطلع ونا ما دريت

هذا هو الحبيب اذا رضى يرضى كل شيء

واللي يهوى وصال ذات يطوي طي وعلى جهات هايمما يبقى ل راي

أنا من هويت وخمري مني اشربت وعني رويت

يا طالب الحقيقا اسمع ما أقول

منك هي الطريقا ولك الوصول نزل تراك حقا بعد ما تزول

إليك انتهيت وليس تم غيرك وبك بقيت

وله بريولة أخرى:

جاد علي برضاه الحبيب اللي حبيت

---

[28] المرجع نفسه، ص: 453.

زارني ونعم لي بالوصال حين اشرق نور أبهاه

كل شي بالقهر نسيت يا هل عقلي إذا شفتوه زال

ما بي غير هواه بان في بعد خفيت

ولغرام إذا هو تقوى وصال ما يقـدر من يلقـاه

شف حالي جين القبت حاط بي وقهرني بالنصال

كلي فالحق افناه قال لي غيرك ما ريت

يا الواله زول شك الخيال ما تم غير الله

كلي فوجودك غيبو عني يا سيدي رضاه وغشاني جودك

ولحسان اللي ظاهر فيك

لاين مقصودك فالذي يبقى فالحضرا معاك زهى بوصولك

لا غنى دايم والع بيك

يشرك بسعودك في سما عقل بالنظر بهاك من بين عبيدك

فلمقام اللي كيرضيك

اخضع لسيدك بالصفا وتحدث بللي عطاك الكريم يزيدك

بلفضل يا صاح يفنيك

وبدل مجهودك فالذكر وتتلذذ اللي نشاك تنحل قيودك

بالي في الدنيا يلهيك

وأنس بحبيبك كل شي وجمع في ذاتو هواك واشكر معبودك

من ضحى بالقدرا يهديك

شيء جميل أنه في بعض كتب الآلة، وخاصة التي توزع في المهرجانات الرسمية، تكتب عبارة ملحون عوض برولة في عنوانها، أو ملحون/برولة.

وفي الأخير، ليس هناك ضابط علمي يضبط عملية أخذ المنشد، أو الجوق في الآلة الأندلسية، من كلام الملحون وجعله برولة، إلا ما كان من نسبة ثمانين في المئة من

العرف تقريباً، المتداول بين المنشدين في تضمين كلام معين في نوبات بعينها، الغالب في جميعها المتعارف عليه والمحفوظ بين المنشدين والمولعين بالآلة، تلك المنسوبة لكبار الزجالين والمرجع عند أشياخ الملحون المشهورين في مجالات معينة وأغراض بعينها، كالشيخ الجيلالي امتيرد ومحمد الحراق، وسيدي قدور العلمي والتهامي المدغري وعبد العزيز المغراوي، وأحمد الكندوز والحاج إدريس لحنش، والحاج أحمد الغرابلي ومحمد العيساوي الفلوس.

يشهد على ذلك حرية المنشد أو اتفاق الجوق في الآلة مسبقاً، على تحديد نصوص جديدة من الملحون في منشدهم، لم تكن من منشدات أجواق أخرى. مما يعني أن كل أو جل الكلام في الملحون مستباح تقريبا عند الآليين في الموسيقى الأندلسية، بالإضافة إلى ما هو متعارف عليه وموروث من عند أرباب صنعتهم. المقياس في ذلك على ما يبدو، أن يكون النص المستورد من الملحون مواتياً ومناسباً ومسايراً لموضوع النوبة أو البغية أو التوشية في الآلة الأندلسية.

كما يمكن الوقوف للتناص اللغوي من خلال أنفاس نصية جديدة عند كل ناظم للكلام الملحوني، لا تتمظهر بكياناتها النصية المستعملة الأولى. وسنركز الكلام في ديوان الشيخ أحمد الغرابلي مثلا، يقول الناظم بعنوان " الصبوحي أو الساقي":

والحواجـــب نحكـــي نقشـــات والعيـــون الحرشـــة جعبـــات

والاشفار سهوم الموضة يشتتوا[29]

إن الكلمة التي تضمنت كياناً نصياً جديداً، في هذا المقطع الملحوني، هي كلمة (الموضة)، ذلك أن كيانها النصي السابق، هو ما جاء في البنية المعجمية الإفرنجية، تحت اسم la mode، إنه التعالق المعجمي أو التناص المعجمي، حيث إن الناظم/الشاعر، معنيٌّ في هذا المقطع، بإبراز كينونته العاشقة، أمام مشهد يدخل في سياق ما هو المرئي، الذي تكون طبعا الموضة la mode، إحدى تجلياته التي تصهر النص ضمن المعجم الغائب، ذلك الغائب الفرنسي الذي يحضر بفاعلية النظم الذي استثمر، ذلك التفاعل بين نص الذات (الشيخ أحمد الغرابلي)، ونص الغير (المعجم الفرنسي). فلا يمكن لأي نص من النصوص، أن يتشكل بمعزل عن السياقات اللغوية التي تتواصل وتتحاور داخل النتاج

[29] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، الرباط، 2012، ص: 140.

النصي الجديد. كما حضرت كلمة الموضة متخذة طابعاً ملحونياً، عند الناظم في هذا المقطع النظمي، آخذة تطورها من ثقافة فرنسية إلى ثقافة مغربية. وهذا لعمري هو صميم التناص، من حيث كونُه استثماراً وتسخيراً نقدياً لدراسة التفاعلات النصية والبينصية.

لذلك، فإن التناص l'intertextualité، يتيح للمتن الملحوني أن يتفاعل مع ذاته، من خلال التقاطعات اللغوية والدلالية بين قصائد الديوان، ويتفاعل في الوقت نفسه مع آفاقه الثقافية السابقة أو المعاصرة له. وقد ضربنا مثالا لكلمة بلفظة: الموضة، بأنه معطى لغوي يحقق التناص المعجمي. وسنفصل في ذلك، على نحو يبرز تجليات التفاعل اللغوي لديوان الشيخ أحمد الغرابلي، مع مكوناته الداخلية ومنابعه اللغوية الوافدة الخارجية، على أساس أن "كل نص هو تداخل نصي، تحضر فيه نصوص أخرى، بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليس التعرف عليها أسهل ولا أصعب، نصوص من ثقافة سابقة وأخرى من الثقافة المحيطة. فكل نص ما هو إلا نسيج جديد من استشهادات تامة"[30].

"فباعتبار النص مجال توزيع اللسان، وبالنظر إلى ما يقوم به من إعادة توزيعه (توزيع اللسان)، يكون النص تفكيكا وإعادة تركيب لتبادلية النصوص"[31]. لذلك حضرت في النص الملحوني للشيخ أحمد الغرابلي، مستويات متفارقة من البنيات اللفظية الوافدة للمتن من خارج المتن، والوافدة للقصيدة من قصيدة أخرى.

لقد أعاد النص في شعر الملحون تفكيك اللفظ الوافد، وأعاد النظر في توزيعه، ليتشكل من جديد داخل منظومة إبداعية، هي الفضاء الملحوني، الذي أبان عن اقتداره استنبات البنيات اللغوية المعجمية، الوافدة من لغات مختلفة، داخل فن الملحون.

واستنادا إلى الدرس النقدي المعاصر، يمكن القول إن حياة الإبداع صارت مشروطة بعلاقاتها الكبيرة والمعقدة، مع كل إنتاجات الإنسان اللامحدودة، التي منها الإنتاج اللغوي. ولعل ذلك ينطبق على كل المتون النظمية الإبداعية، ومنها كلام الشيخ أحمد الغرابلي؛ فاللفظ الحاضر أو العبارة الموجودة في هذا المتن، يوازيها نص أصلي، هو اللفظ الغائب أو العبارة غير الموجودة، لأن الدراسة النقدية أصبح لها التفات ذو بال في الكشف عن

---

[30] الشعر الحديث في المغرب العربي، الجزء 2، يوسف ناوري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. ط1، 2006، ص114.

[31] م.ص. نفسه.

الدلالات العميقة الكامنة في العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب. وقد تنوعت الروافد اللسانية التي نهل منها النص الملحوني عند الشيخ أحمد الغرابلي، ليؤسس للصياغة اللفظية لقصائده، فأين تظهر مكامن هذا التنوع؟ سنحاول الوقوف عند بعضها:

1- التناص المعجمي مع المكون الديني:

لقد استلهم الشيخ أحمد الغرابلي في ديوانه، العديد من السياقات المعجمية الوافدة من المنظومة الدينية الإسلامية، وذلك من أجل ترصيص الدلالات العامة الكبرى التي يصبو إلى الكشف عنها، حتى يتناظر هذا المعطى المعجمي الديني، الذي وقع معه التناص، مع العوالم الوجدانية الشعورية للذات المنتجة للنص الملحوني، "ونعني بالتناص الديني تداخل نصوص (لغة) دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الأخبار الدينية"[32]. وبهذا يحاول الناظم تحقيق أفق حواري لكلامه، عن طريق اللغة، مع كل مكونات النص الديني، خصوصا فيما يتعلق بالقصائد التي كانت فضاء للمديح النبوي لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم، لهذا حضرت في هذا المتن الملحوني كلمات من قبيل (الإسلام، صلاة، الروح، المدثر، بني آدم، الملايك، طه، المؤمنون، الرسول، الحق، الباطل، المرسلين، العباد، ربي رؤوف، سورة الأعراف...).

يقول الشيخ أحمد الغرابلي:

المدثر زين البشرة // إمام الــورى

سيـد بني آدم طرة // اكبار وصغار

ويقول كذلك:

جاء الحــق لحقيـق// وفتح كل مضيـق

وضحى الباطل ازهيق// وأهله في تمزاق[33]

إن التناص المعجمي في المثال الأول، يتجلى من خلال كلمة (المدثر)، وكلمة (نبي آدم)، ذلك لأنهما مكونان معجميان وافدان من سورة المدَّثر. وفي المثال الثاني، فإن

---

[32] التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص37.

[33] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، ص90 و91.

الشيخ في هذين البيتين، يستلهم عن طريق ما يسمى ببيئة النص الغائب، من سورة الإسراء، ﴿وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقاً﴾.

يكشف هذا التناص المعجمي، مع القرآن الكريم، عن الوجود الديني للذات المنتجة للخطاب الملحوني، عقد عمل الشيخ على استلهام من القرآن الكريم، إيمانا منه بخلود هذا النص السماوي الإسلامي، وصلاحيته الأبدية في كل زمان ومكان. كما يومئ ذلك بالحضور القوي للقرآن الكريم في تأسيس الدعامات الكونية لكل خطاب؛ فقد متح المتن الملحوني من آيات الله عزوجل في مواضع كثيرة من كلامه، استلهاما لأحسن قول وأصدق تعبير يمكن اللوذ به، للكشف عما تكنه الذات من مشاعر إنسانية صادقة، جعلت الملحون عند الشيخ أحمد الغرابلي، ينفتح على الآفاق المعجمية القرآنية، حيث إن "اللغة تظل قابلة للتجدد في الاستعمال وفي تجديد الدلالات، ولكنها تبقى بالرغم من ذلك اللغة نفسها على وجه التعريب... إن التضمين احتواء للنص، سواء أكان موروثاً أو معاصراً، شعرياً أو غير شعري، ويتم هذا الاحتواء بطريقة تحافظ على النص حرفيا، سواء أكان الأمر بوضعه بين قوسين أو بغير ذلك"[34].

وفي إطار الانصهار اللغوي المعجمي، بين النص الملحوني والنص القرآني الكريم، فقد أثار الشيخ أحمد الغرابلي، المحافظة على البنية اللفظية القرآنية، وما ذلك إلا للرفع من منسوب الاحتماء والاستظلال بالأنس والأمان الصادق النابع من نبع أصدق هو كتاب الله عزوجل.

أما بخصوص النص المستلهم، ذلك النص الذي لا ينجلي حرفيا، بل يرخي بظلاله الدلالية على بنية الخطاب الملحوني، فإنه كذلك يحضر بقوة، داخل الفضاء الملحوني لأحمد الغرابلي،"نذكر أن هذا اللون أَدْخَلُ في مفهوم النص الغائب من سابقه، لأن الغياب هنا كامل، على الأقل من الناحية المظهرية. وربما كان الباحث أكثر احتياجا أمام هذا النص إلى أدوات معرفية، لها من التنوع والفعالية ما يكفي، وإلى ذاكرة تستطيع أن توظف مخزونها الكبير لالتقاط الأصداء واكتشاف البصمات"[35]. وقد حضر هذا النوع من النصوص المستلهمة، بشكل غير مظهري حرفي، داخل المتن الملحوني المدروس، حيث يقول الشيخ أحمد الغرابلي:

---

[34] القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج2، عبد الله راجع، عيون المقالات. الدار البيضاء، ط1، 1988، ص16.

[35] نفسه: ص23.

بَحْنا بالمحرمات// والمعاصي اقوات

واقلوب الناس اضحات//غافلة على الموت

العلامات انبات// للورى ما اخفات

واقوات الظلمات// والمكر والهوت[36]

إن التناص الاستلهامي، غير الظاهر حرفيا، يعنُّ في استلهام الشيخ أحمد الغرابلي، في نظمه هذا قول الله عز وجل: ﴿ **ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُم بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ**﴾[37].

إن التداخل الدلالي حاصل رغم عدم مظهريته لفظياً، حيث إن الناظم لم يجد أبلغ من معنى هذه الآية، في التعبير عن مأساوية الوضع، والكشف عن معالم الفساد الوجودي، الذي اعترى الواقع الموضوعي الذي تعيشه الذات بكل تناقضاته وظلماته. إن النص البشري الملحوني يحاول أن يتعالى إبداعيا، لذلك يطلب ملاذه في الاحتماء بالبنيات اللغوية والدلالات العميقة السامية لكتاب الله عز وجل.

2- التناص المعجمي مع المكون الصوفي:

لقد انبعثت العديد من نصوص الملحون من صميم الخطاب الصوفي، حيث انصهر النص الإبداعي الملحوني في هذا النوع من الفكر المتسامي، ذلك الفكر الذي يصير في ظلاله، النص الإبداعي من الداخل صلاة، لأن المبدع الناظم يختار لنصه، من خلال النص الصوفي، أفق العلو والارتقاء، لأن أرضه يرسمها الخواء، لهذا يكون المبدع النظام مضطرا لمعانقة الأفضية الروحانية، ليصدر من خلال ذلك عن نظرة صوفية، قوامها البحث التصعيدي والمستمر عن الصفاء والطهر. وفي هذا الصدد يقول الشاعر/الناظم في تناص مع المعجمية الصوفية:

عقلي يهوى الحبيب انسبى// ما اصبرني للفراق دمع العين اسكيب

والجسم افنى وداب واهبى// من حر البين سار يتكلب في اللهيب

قلبي يهوى اســـراج طيبة// محمد راحة العوالم نعم الحبيب

---

[36] الديوان، ص48.

[37] سورة الروم الآية: 40.

هل لي بعد الفراق ملقى// نتباشر بالهناء ويذهب عني الباس

يملي لي طاس به نسقى// من خمر اعتيق نرشفه تبرد الاحساس

نجمي في علا البراج يرقى// للمنهج نهتدى بنوره في الحمداس

نرجى فجر الوصال ينبى// يمحي ليل الجفا وعني ليس ايغيب

يكمل قصدي في كل طلبة// ويقربني لحضرته جل التقريب[38]

يسبح هذا الكلام الملحوني في العوالم الروحية الصوفية، تلك العوالم المتسامية عن كل ما هو أرضي مادي فان. إنها عوالم ترتقي بقاموسها الخاص الحافل بإشراقات الرؤيا، مما يجعل النص معها "تجربة ذاتية داخلية، هي في الوقت ذاته تجربة الوجود، من حيث إنها تجلي الوجود لذاته. وهو تجلي عبر تجربة الكشف أو المكاشفة"[39].

إن حضور المصطلح الصوفي في هذا النص الملحوني هو تناص وتقاطع امعجمي، حاصل بين الناظم والفضاء اللغوي الوافد، تجلى ذلك في حضور كلمات (يهوى، الحبيب، دمع، الجسم، فنى، البين، قلبي، اللهيب، اسراج، العوالم، الهناء، ملقى، كاس، نسقي، خمر، اعتيق، الاحساس، علا، الجفا، نهتدي، بنوره، الوصال، فجر، قصدي، حضرته...). هذه الكلمات ارتقت بهذا النص الملحوني إلى مصاف النورانية، التي تبث كل ارتقاء لما هو روحي، بعيداً عن الطابع الفاني للجسم ذي الطبيعة الأرضية. إن النص يدخل سياق الكينونية الصوفية، المنبعثة من الأعالي. ومن هنا تبدو رمزية هذه الكلمات التي تسمو عن معانيها المعيارية، لتؤسس لغة ضمن النسق الشعري الملحوني الصوفي، المائز من لدن الشيخ أحمد الغرابلي. كل ذلك يوحي بأن "التصوف في النهاية عبارة عن تجربة روحية، تهدف من تربية النفس، إلى الوصول إلى المعرفة اليقينية، عن طريق الإدراك المباشر عند غالبية الصوفية. وهذا يعني أن الصوفي في معراجه الروحي كان يستمد معارف لذنية، كانت تتجاوز حدود المدارك العقلية"[40]. إضافة إلى هذه المعارف اللذنية يستمد كذلك الصوفي في معراجه الروحي هذا، كما رأينا عند الشيخ الغرابلي،

---

[38] الديوان، ص57.

[39] الصوفية والسريالية، أدونيس، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ط2. 1995. ص41.

[40] شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض، محمد يعيش، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس، فاس. سلسلة رسائل وأطروحات، رقم1، 2003. ص345.

البنيات اللغوية التي تتصير رموزا دالة، على نمط الوجود الصوفي للذات الملحونية التي ينطلق منها الناظم. ويقول في مقام صوفي آخر:

عشقي في حسن اجمالك نهواه// من لاَّ يهوى الحبيب أش يهوى

واش من مدام يَرْوَى// حتى اينال سطوة

من لا اسقاه قلبه كاوي// واللي اسقاه دمه راوي

هو لكل جرح امداوي[41]

لقد أبدع الناظم في تبئير الخمر أو الرمز الخمري، باعتباره مكونا صوفيا يتيح للخطاب شعريته، ولعل هذا التناص يفضي بنا إلى أن النص الملحوني يستقي سكرته الروحية الصوفية من قاموس السكر عند المتصوفة، الذين يرون بأن "السكر، سواء في الخمرة الحسية أو الخمرة الروحية، يعتمد في تحديده على خاصية تغطيته للنور العقلي، إلا أن الفرق بينهما يكمن في أنه في الخمر الحسية يستتر النور العقلي بالظلمة، وفي الخمر الروحية يستتر النور العقلي بنور أسطع، هو نور الجمال الإلاهي"[42].

وفعلا، فإن ذكر المدام عند الغرابلي دليل على أنه التماس لهذا النور الأسطع، وهذا الجمال اللامتناهي. وهذا عربون التناص المعجمي والتقاطع الثقافي بين الوجود الصوفي لنص الملحون، والبنية الفكرية الكبرى لمجال التصوف.

3- التناص المعجمي مع المكون الكوني:

يتجلى هذا النوع من التناص في تلك القطوف الكوسمولوجية (علم الكون)، التي استلهمها الشيخ الغرابلي من القاموس الكوني، وذلك انسجاماً مع الرؤيا الجمالية والآفاق الكونية الفسيحة التي يصدر عنها الخطاب الملحوني عنده. إن اعتماده على كلمات تدخل في صميم المعجم الكوني الفلكي، دليل ساطع على الفتوحات الرؤيوية التي يصبو إليها، تلك الفتوحات التي يطمع النص الملحوني من خلالها أن يؤسس خطاباً كونياً، بتسخير الفضاء بكل مكوناته، وشحنه بالإبداعية والشعرية وعناصر التخييل، لخلق قيم جمالية جديدة، بملحون "كوني قادر، يساير إيقاعات الكون، قادر يْفَجَّرْ فينا جماليات بأكثر سحر، يزرع خيالنا نبوءات ووجدانا حلمات، قادر يحرر لعقل ولجسد

---

[41] الديوان،ص84.

[42] شعرية الخطاب الصوفي، محمد يعيش، ص204.

ولحواس واللغة، يشكل رؤيتنا للحياة وللوجود بأكثر حب وحماس وتفاؤل. قادر يرقى بتطلعاتنا لمستقبل مشرق، تحتضنا فيه القيم الإنسانية العليا، تجعلنا نحياو ف تعايش إنساني ومكبروا ف إنتاج كوني... لإشراقات تولد فينا كواكب شعرية حية بشموس نايرة"[43].

لقد أبدع الشيخ الغرابلي في ترصيف هذه القصيدة الملحونية ذات الآفاق المتقاطعة المتناصة مع كل ما هو كوني مشرق، من خلال حضور كلمات مثل: (الفلاك، الكواكب، الشموس، الأقمار، النور، البدر، المشتاري، العلا، السما، النجوم...). إن حضور هذه الكلمات دليل ساطع سطوع البدر على أن الناظم حاول جعل خطابه الملحوني في تناص وتقاطع لغوي وفكري مع وجوده الكوسمولوجي، الذي يتوق إلى رحابة الكون اللامتناهية، يقول:

وجبينها بدر// والغرة مشتاري

والحاجبين اقواس عنترة// واشفار اعوالي ترد الكشرة[44]

ويقول أيضا: والشمس والهلال والكواكب في سناك غاروا

تسبي أهل الذكر والقاري العلوم في السطور

ألالة زهور[45]

لعل الناظم من خلال هذه الصفات الكونية، التي أسقطها على محبوبة آدمية، قد سخر فاعلية التخييل وألبسها على هذه المكونات، باعتبارها رمزية دالة، لأن المقصود في التأويل هو محاولة استنباط إبداعية من لدن الناظم لأسطرة المحبوبة وجعلها في مصاف اللاواقعي.

4- التناص المعجمي مع المكون التاريخي:

لاشك أن الخطاب كائن تاريخي، والملحون خطاب كذلك، يعلن عن تاريخيته التي تبتدئ من خلال اعتماده على جملة من الكلمات ذات الصلة بالمجال التاريخي، حيث جاء في إحدى قصائده:

---

[43] المستقبل ورثي، إدريس أمغار مسناوي، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 2017. ص87.

[44] الديوان: ص232.

[45] نفسه 242.

لأن اوجودك فايق القدر مروي على الأسناد// في خلوقك الأقوال واردة

واضوا نورك في الجبال على المداين والبادي//وقصر كسرى طاح بعد ذا

والبحر غرات لأجل النور المحمادي// صبحت نار الفرس خامدة

والجن اهتف بالأخبار والشيطان المتمادي//بنرانه في عضاه زاندة[46]

إن التقاطع مع المكون التاريخي ينجلي من خلال حضور كلمات (الأقوال واردة، المداين كسرى، الفرس، الأخبار...). ولعل هذه البنية المعجمية تجعل النص محتفياً بوجوده التاريخي، لأن استلهام التاريخ شأن إبداعي هام. وهناك مثال آخر على هذا الحضور الإبداعي للبنية التاريخية في النص الملحوني، نتأمل في عمق توظيف الناظم، لكلمة الجاهلية بحمولتها التاريخية، من خلال قوله في إحدى قصائده:

آمنوا به الأتقيا// أهل المزية

وكذبوه أهل الجهلية//الأشراك الأضلال[47]

إن النص الملحوني من خلال هكذا أمثلة وغيرها، يصر على إبراز أبعاده التاريخية، التي تستضمرها بنياته اللغوية. تلك البنيات التي أضفى عليها الناظم طابعاً تخييلياً، يضع النص في آفاقه الإبداعية التي يصبو إليها كل خطاب.

لقد تأكد بالملموس إذن، أن النص، أو الخطاب الملحوني بالأحرى، هو نص غني، مما يجعله كائناً إبداعياً ثقافياً، تتقاطع فيه مجموعة من المكونات، لأنه نص لا يعيش بمعزل عن البنيات التي تحيط به، سواء كانت بنيات متوارثة أو بنيات معاصرة. "ومن ثمة، فلا يمكن أن نغفل تاريخية النص (الملحوني)، لأنه حتى الصخور يكون لها تاريخ جيولوجي"[48].

بذلك يكون الملحون، من خلال ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، قد اكتسح جل الأفضية الممكنة واستغورها، من دينية وصوفية وكونية وتاريخية. هذا علاوة عن استضماره لمجموعة أخرى يمكن الإحاطة بها مختصرة فيما يلي:

---

[46] الديوان: ص68.

[47] نفسه 90.

[48] دراسات في علم الجمال والفن، وفاء إبراهيم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000. ص224.

- المكون الرمزي: آثر الناظم اعتماد مجموعة من الرموز في كلامه الملحوني، التي تم تسخيرها من أجل الإبداع، ولعل ذلك يومئ إلى أن هذا الاستخدام الرمزي الذي تجسده مجموعة من الكلمات، هو استخدام سابق على استخدام شعراء الحداثة، الذين يصرون على أن التوظيف الرمزي لمجموعة من الأسماء هو خاصية حداثية في الشعر الحر. لكن لهذا الاستخدام الإبداعي للرموز امتداداً سابقاً في النص الملحوني، إنها "لغة الكلمات الأولى والرموز الأصلية التي ينبغي لكل عصر أن يكتشفها بنفسه، وهي العالم بأسره، وقد أصبح صورة لا تتجزأ"[49]. ولعل هذا الإبداع الرمزي ينجلي عند الشيخ الغرابلي في ترصيفه لحزمة من الكلمات التي تجسد رموزاً أصلية، سواء في إشارتها للخير أو السوء، حيث نجد مثلا (كعب بن مالك، حليمة السعدية، أبو جهل، عبلة، مكة، زمزم، الحجر السعيد، الحرمين، أبو لهب، جبل عرفة، الصفا والمروة...).

- المكون النقدي: يتجلى بعضه في رسوخ رزمانة من المصطلحات ذات الصبغة النقدية داخل الكلام الملحوني للناظم، مما ينم عن وعي نقدي بالعملية الإبداعية ومساراتها، لذلك لا غرو أن نجد في العديد من قصائده مجموعة من الإشارات النقدية المهمة، حيث تم الحديث حول قضايا وجودية ودينية وكونية وعشقية، بالشكل الإبداعي الشعري الذي يحقق للمتلقي الوعي بالمعرفة النقدية، التي كان يمتلكها هذا الناظم. إن هذه المعرفة النقدية قد ظهرت في كلمات من قبيل (الرؤية، الموهبة، الأبيات، المدح، المديح، الغزل، العذري، الراوي، المعاني، الأشعار، الخيال، العقل، النظم، البلاغة، الذوق...). إنها كلمات غير عادية التوظيف ولا عفوية الورود، لأنها تشكل حدوداً مفهومية تدل على أن النص الملحوني مع الشيخ الغرابلي يقع في حدود التناص مع الفكر النقدي. ذلك الفكر الذي يعتمد في إجراءاته التأويلية والتحليلية للإبداع، على هذه الحدود المفهومية لقراءة النصوص والكشف عن معمياتها. وهكذا تبدو علاقة الناظم/الشاعر بالخطاب الملحوني، باعتباره واعيا بكل الخصوصيات النقدية التي يجب الانطلاق منها، للوصول إلى وجوده عبر اللغة. وهي "كعلاقة البستاني بأشجار الورد، يبعد عنها ما ليس منها، وينقيها من الأعشاب، ويعالج ما في بعضها من علل، ويبرز جمالها وفتنتها، فإذا هي مرأى يسر الناظرين"[50].

---

[49] صورة الفن، إرنسر فيشر. ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ط.ت. ص117.

[50] الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، وهب رومية، مجلة عالم المعرفة، العدد 331، سبتمبر، 2006. ص7.

- التناص الداخلي: تتشابه وتتداخل العوامل المتحكمة في العملية الإبداعية النظمية لدى الناظم الغرابلي، ذلك لأن المنطلقات الشعورية واحدة في المتن كله، لذلك فلا غرو أن تتحاور داخل ديوانه القصائد فيما بينها، في نوع من الأسس البنيوية المتجاورة، التي تحقق شعرية التناص الجواني في الديوان. إن قصائده تعرف مجموعة من التقاطعات اللغوية، على المستوى البنيوي، الشيء الذي يفضي إلى استخلاص الاستراتيجية المونولوجية التي يوفرها هذا النوع من التناص.

إن هذه الخصوصية، التي تتيح الاطلاع على المشترك بين النصوص، داخل هذا الديوان، تسمح باستنتاج أشكال التأسيس الرؤيوي في الخطاب الملحوني، ثم إنها تلغي الخطوط الفاصلة بين كل القصائد. هذا دون استبعاد الخصوصية الفنية والإبداعية لكل قصيدة وفرادتها. ولقد انجلى ذلك بشكل واضح في جل القصائد العشقية الغزلية، وللتمثيل، يمكن جرد بنيات لغوية تتكرر في أكثر من قصيدة، مثل: (اصدر مرمري، ازنود سيوف، القدايميس، الارفاغ اسوابل، عيون حعاب، الاشفار سيوف، الاريام، اسهوم الطعن، الغرة، تاج البها، ليعة الغرام، الصب، الاسقام، السمريس، التهان...).

إن هذه البنيات اللغوية، وغيرها كثير، تشكل نبعاً عشقياً تمتح منه كل القصائد، في نوع من التجاوب البنيوي، لأن النبع العشقي الشعوري واحد، رغم اختلاف وتعدد أسماء معشوقاته في كل القصائد، وبهذا يكون الناظم الغرابلي متجدداً، متعدداً في أحاديته.

ذلكم هو التناص في لغة الكلام الملحون، بين الأصيل المغربي والوافد الأندلسي، من خلال بعض بنياته الدالة، حيث التقى الكلام الملحون مع الآلة/الموسيقى الأندلسية، من خلال تراقص البراول بينهما، حتى نجح توظيف الأصيل في الوافد.

ذلكم هو لغة الكلام/الخطاب الملحوني عند الشيخ الناظم أحمد الغرابلي رحمه الله. وهو شبيه جداً بما عند سائر رجال الملحون، مع الاحتفاظ ببعض الخصوصية، حتى لا ندعي التكرار.

*****

سيرةُ فنّ الملْحون
في مسار أحمد سُهوم

د.أحمد زنيبر*

تنمُّ العناية التي حظي بها فن الملحون، في السنوات الأخيرة، جمعاً وتحقيباً وتدويناً، عن دينامية ثقافية تروم لفت الانتباه إلى ما في هذا التراث الأدبي المغربي، من سمات جمالية وأبعاد إنسانية. كما أن مجموع الأبحاث والدراسات المتعاقبة، التي قاربت عوالمه النصية المختلفة، سابقاً أو لاحقاً، تجسد مكانته المرموقة بين باقي الأجناس التعبيرية الأخرى. ولأن لغة الملحون تعد الوسيط الرئيس بين الشاعر وموضوعه من جهة، وبينه وبين قارئه من جهة ثانية؛ فإن أهميتها لا تنحصر في كونها لغة الأم والمجتمع فحسب، وإنما باعتبارها لغة قادرة على منح مستعمليها إمكانيات جديدةً للتوليد والتعبير، على مستوى الصوت والمعجم والأسلوب والدلالة.

لقد وجد شاعر الملحون، في رحابة لغته اليومية، أو **"لَكْلام"** بلغة أهله، ما لا يُحد من الألفاظ والتراكيب لبناء المعنى داخل النص/القصيدة. هكذا، كلما كان الشاعر مرتبطاً بقضايا مجتمعه، الدينية والوطنية والسياسية والثقافية أو غيرها، كلما كانت الحاجة إلى توظيف اللغة ضرورة لنقل المشاعر ووصف المواقف والحالات. ومن ثمة، لم يكن عجيباً أن تُتداول، في هذا السياق، تلك العبارة الشهيرة: **"الملحون فراجْتو في كْلامو"**. لكن ما المقصود بالملحون؟ وما هي وظيفته؟ وكيف تتحقق فرجته؟ أفي اللغة المنظوم بها فحسب؛ أم في الموضوعات المطروقة أيضا؟ ثم من المستفيد من كل ذلك؟ هل هو الشاعر/الناظم أم المتلقي/السامع؟ وأخيرا ما الغاية المستهدفة من إعادة الاهتمام بالتراث الشعبي وإحيائه؟ هي أسئلة، وأخرى ضمنية، تتغيا ملامسة الأبعاد الفنية التي يزخر بها هذا اللون من القول الشعبي.

والواقع أن الحديث عن فن الملحون المغربي، من خلال ما تراكم من نصوص ممتدة في الزمان والمكان، لا يستقيم دون أن نستحضر أعلامه المبرزين ممن برعوا فيه، نظماً

* أستاذ التعليم العالي، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، الرباط.

وإنشاداً. نذكر من بينهم أسماء بعض الرواد من قبيل: الجيلالي امثيرد، أحمد الغرابلي، التهامي المدغري، محمد علي ولد رزين، سيدي قدور العلمي ومن سبقهم زمنيا، بالإضافة إلى أسماء بعض الشعراء المعاصرين، على اختلاف انتماءاتهم الجغرافية، ممن ساروا على الدرب وأجادوا أمثال الحاج أحمد سهوم. فما الذي يبرر اختيار هذا الأخير من شعراء الملحون المغاربة ؟ وكيف يتسنى الاقتراب من عوالمه الإبداعية ؟ ثم إلى أي حد يمكن الإفادة مما طرحه من أفكار وتصورات تخص اشتغاله بالقصيدة الملحونية الحديثة، مفهوما وممارسة ؟

1- الشاعر وفن الملحون/ الكتابة:

يمثل الحاج أحمد سهوم (1936م/.... علامة مميزة في فن الملحون، بالنظر لما خلفه من إنتاجات غزيرة جعلت منه مرجعا رئيسا في هذا المجال. فقد جمع الشاعر من الصفات ما تفرقت في غيره. فهو الشاعر الناظم والمنشد البارع والباحث المحقق والدارس المحلل والقارئ الناقد. والواقع أنه كرس حياته لخدمة هذا الفن، تعريفا وتأريخا، كما أنجز فيه أكثر من مئة وسبعين قصيدة في أغراض مختلفة وقياسات متفاوتة[51]. ينضاف إلى ذلك، تنشيطه، ولا يزال، لسلسلة من البرامج والحلقات الإذاعية التي تعنى بالشرح والتحليل وطرح القضايا ذات الصلة بالملحون شكلا ومضموناً[52].

يقول محمد الفاسي معرفا بأحمد سهوم، إنه: "من الشعراء المعاصرين، وهو من أهل فاس أصله من تافيلالت ويسكن بسلا، له طريقة في نظم الشعر وإن كانت تتمشى مع قواعده كلها، وإنما يطرق بعض المواضيع الحديثة. وله إطلاع واسع على الملحون ويتذوقه ويعرف تقديمه للجمهور في الأحاديث التي يذيعها بالتلفزة المغربية"[53]. ويقول عنه عباس الجراري أيضا إنه: "من أشياخ فاس المقيمين في الرباط، كان له طوال سنة خمس وستين وتسعمائة وألف برنامج يقدمه في الإذاعة بعنوان (ركن الأدب الشعبي) استفدنا منه. وقد اطلعنا على بعض الأوراق والتقاييد فأفدنا منها غير قليل من النصوص والمعلومات. وفيها وقفنا على قصيدتين: إحداهما (محكمة الضمير) والثانية في

---

[51] أحمد سهوم. الديوان. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 2018.

[52] قدم الشاعر عدداً من البرامج التي تعنى بالملحون على أمواج الإذاعة الوطنية المغربية من بينها: ركن الأدب الشعبي، إطلالات على التراث، الألفبائية وغيرها.

[53] محمد الفاسي، معلمة الملحون ج2 ق2، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط 1992، ص351، ديوان أحمد سهوم، ص34.

(تحية مؤتمر القمة العربي) الذي انعقد بالدار البيضاء في سبتمبر من السنة المذكورة"[54].

وبين هذا التعريف أو ذاك، يقول عنه نور الدين شماس، في إحدى مقالاته: هو "من أكبر شعراء الملحون على الإطلاق خلال النصف الثاني من القرن الماضي. بزغ نجمه وذاع صيته حتى ملأ الآفاق، غزير الإنتاج جيده، كتب في جل بحور الملحون باستثناء بحر السوسي[55]."

أما هو، فيقول عن نفسه: "لقد تعلم أحمد سهوم داخل السور بفاس القديمة، وبالضبط في حي مولاي عبد الله، المبادئ الأولى لحرفة الخرازة في دكان الخراز محمد الطالب. وفي هذا الدكان كان يجتمع الناس من مختلف المستويات والاهتمامات، يتبادلون الفن والعلم والأفكار الوطنية، وجديد الأخبار الدولية. في تلك الفترة (بين سنوات 1945 و1947 التحق أحمد سهوم بمدرسة القرويين.. لكن سلطة الملحون عليه كانت قوية. فقد ترسبت في وجدانه كأمواج جارفة.. ولم يشعر طالب القرويين إلا وهو محاصر من كل جانب بالملحون، يقرؤه ويفسره، باحثا عن مصادره وروافده، منشغلا به إلى درجة التصوف[56]."

وانسجاما مع هذه الصفات والميزات المتعددة للشاعر أحمد سهوم نسعى، في هذه المداخلة، إلى مقاربة مفهومه للكتابة والإبداع من جهة، وكيف ساهم في تقريب فن الملحون من القارئ المغربي والعربي، من جهة ثانية، متوسلين بنماذج من شعره.

تعود علاقة أحمد سهوم بالكتابة، ومنها الملحون على وجه التخصيص، إلى زمن الطفولة والشباب، كما يقول، وما رافق تلك المرحلة من انجذاب ظاهر إلى الفن والأدب. فإلى جانب حفظه للقرآن الكريم حفظ الأشعار وتغنى بالقصائد غناء لفت انتباه أحد أبرز شعراء الملحون في عصره. وهو إدريس العلمي الذي سيصبح، في ما بعد، شيخه المفضل في هذا المجال. ولعل السمة المميزة لأحمد سهوم، باعتباره ناظما، تتجلى في توظيفه الأغراض الشعرية المتعددة لخدمة المجتمع، في تطلعاته الإنسانية، وتسخيره الأبعاد الفنية المتنوعة لتطوير الذائقة الأدبية. أما باعتباره، باحثا في التراث الشعبي، فإن

---

[54] عباس الجراري، الزجل في المغرب القصيدة، مطبعة الأمنية الرباط 1970، ص.ص683-684، مقدمة ديوان أحمد سهوم، ص33.

[55] مقدمة ديوان أحمد سهوم، ص40.

[56] أحمد سهوم، الملحون المغربي، منشورات شؤون جماعية، ط1993/3، ص8.

مساهمته ظاهرة وجلية في التعريف بأعلامه والارتقاء بنموذجه، من خلال ما أذاعه ودونه وأنشده. يشير في مقطع من إحدى قصائده إلى فضل شيوخه عليه[57]:

هاك آمَنْ يَهْوى قصيّداتْ من ابْناتْ افْكاري

صَلَواتْ الطَيَّبْ الذّكَرْ

ومْعاهُمْ صَفَحاتْ من كْتِيَّبْ الأكوانْ اتْساري

في الْفَلَكْ القَلْبْ والفكَرْ

واسْلاَمي مَنْسُوْم بالزَّهَرْ والوَرْدْ ولَقْمَاري

لَلشَّرْفا في الجاهْ والقْدَرْ

والعُلَما والمْشَايَخْ اللّي رَفْعوا مقْداري

بَمْعَارْفهُمْ ليهُمْ الشّكُرْ

ولأن الوعي بالكتابة لدى أحمد سهوم بدا مبكراً؛ فإن ولعه بالملحون قراءة ونظما جاء موازيا لرؤيته النقدية وتصوراته الجمالية. وتجسيداً لهذا الولع فقد نظم في أغراض شعرية كثيرة منها المدح والغزل والتوسل والوصف والهجاء، كما نظم في موضوعات أخرى تحفل بالحكمة والتأمل والعِبر، ناهيك عن قصائده ذات المنحى الثقافي والفني.ولعل ديوانه الضخم يشهد بذلك، إذ يضم أكثر من مئة وسبعين قصيدة في قياسات متفاوتة تنم عن موهبة أصيلة ومعرفة رفيعة بالمجال[58]. ويمكن أن نسوق شاهدا من ديوانه الضخم، يتعلق بأولى القصائد المثبتة به تحت عنوان "أسماء الله الحسنى" يقول في لازمتها (الحربة):[59]

واقف لابْواب الله طالب التوبة والغفران **** ليّ ولكل المومنين بجاه اسرار معاني الأسماء الحسنى

وهي قصيدة تندرج إيقاعيا ضمن مكسور الجناح على قياس (الاشراف الحسنين) للشيخ أحمد الغرابلي. عرض فيها الشاعر، بشكل بديع، لكل اسم من أسماء الله

---

[57] أحمد سهوم. الديوان. ص261.

[58] أحمد سهوم. الديوان. مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 2018.

[59] أحمد سهوم. الديوان. ص63.

الحسنى. ويظهر ذلك من خلال عنايته الفائقة بانتقاء الألفاظ واصطفاء التراكيب، من أجل تقديم صورة مشرقة لعظمة الذات الإلهية. وبغض النظر عن المنحى الديني الواضح، الذي تحفل به القصيدة والمعاني الصوفية التي تتخللها؛ فإن اللافت للانتباه أن الشاعر حين استدعى قوافي القصيدة تفنن في توزيعها على سائر الأبيات، فكان أن توخّد الحرف والإيقاع لبناء المعنى والدلالة. يقول:[60]

وهو يا سيدي ومن الأسماء من يصغى لي مؤمن

الخلق في احماه اتأمن***** هو أعطاه باش تأمن***** وعلى دعا العبد يأمن

كيف يخشى ومن من؟ ***** في أنس وجن ***** عبد مومن

والمومن لا غنى مآمن بايّنه في حمى المومن إيجعلآماني

الأسماء الحسنى

فتكرار حرفي النون والميم وما يتميزان به من صفات كالجهر والانفتاح والغنة والتوسط بين الشدة والرخاوة، بشكل بارز. وكذا تكرار بعض الألفاظ بصيغ صرفية مختلفة (تأمن، يأمن، مآمن) وما ورد من جناس وطباق (إنس/جن، مَن/مِن)قد ساهم في تشكيل حركية الإيقاع. ثم يمضي الشاعر في عرض باقي الأسماء والصفات الإلهية متفكرا في خلقه تعالى سابحا في ملكوته متدبرا لقوته وجبروته، إلى أن ينهي القصيدة في أطول قسم بها يدعى "السارحة"، بالصلاة على النبي وطلب عفوه وشفاعته ويختم بالسلام على الأشراف والعلماء الشعراء بمن فيهم أهل الملحون. يقول: [61]

كنتوسل بمقامك المشرف عند الديان

ومزاوك لك في كل ما تحبه رغب الوحداني

يغفر لي نهنا

وسلام الله على اشراف كل امكان وزمان

والعلما وهل الفنون والشعراعشراني

وعلى من يعنى

---

[60] أحمد سهوم. الديوان. ص65.

[61] أحمد سهوم. الديوان. ص.ص94-95.

بالملحون أو ناسه الطيبين ارجال او نسوان

والاسم أحمد سهوم والقبول اد سيدي لوزاني

مفتاح الجنة

وفي هذا المقطع تبدو اللغة الموظفة قريبة جدا من فهم وذوق العامة من القراء. غير أنه بالرغم من عاميتها، فإن الشاعر استعان ببعض العبارات التي تتيحها اللغة العربية الفصحى، مع تحريفات طفيفة غير خاضعة للإعراب وقواعد النحو (رُغْب = رغبة/ نَهْنا = أهْنأ وأطمئن/ كنتوسل = أتوسل/ هل = أهل..). الأمر الذي يجسد العلاقة الجدلية بين العامي والفصيح، وبالتالي يبعد معنى "الملحون" من دائرة الخطأ اللغوي. يقول أحمد سهوم: "نعم إن الدارجة المغربية هي الابنة البكر -أي الأولى- للعربية الفصحى ولقد ورثت عن أمها سائر مقومات التعبير العربي، وقيمه، وخصائصه وخصوصياته. إلا أنها تحررت وبصفة نهائية من كل قيود النحو، وأصبحت لا يحكمها إلا "المنطق" الذي ينبثق عنها في الاستعمال اليومي السريع، والذي يمكن أن نعتبره "فقه الدارجة المغربية" ولغة هذه طبيعتها... لا يستساغ إبدا أن نعتبر آدابها مغلوطة أو مخطوءة.[62]"

2- فن الملحون والمُنجز/القصيدة:

لا شك أن تردد لفظ كلمة الملحون، في نهاية القصيدة أعلاه، أوفي غيرها من القصائد، يعود بالأساس إلى عمق النظرة التي يصدر عنها أحمد سهوم في تصوره للمفهوم وتمثله الإجرائي له داخل القصيدة ذاتها. أي مقاربته لفن الملحون بالملحون. وفي هذا السياق، تستوقفنا لاميّة بها رصد لمفهوم الملحون وتبيان لوظيفته ودلالاته. يتعلق الأمر بقصيدة (الألفبائية) المتألفة من دخول وتسعة أقسام متساوية نسجت على قياس (الوصاية) للشيخ محمد بن علي ولد رزين، كما صيغت أبياتها على غرار الترتيب الألفبائي لحروف المعجم، من الألف إلى الياء. يقول في لازمتها:[63]

ملحونا اتحدث عن نفسه كال في اكلامه بلسان الحال

يا من اصغاوا أنا الملحون فن مكمول

---

[62] أحمد سهوم. الملحون المغربي. ص230.

[63] أحمد سهوم. الديوان. ص485.

تشي هذه اللازمة، كما هو بيّن، بالغاية التي استهدفها الشاعر. وهي غاية تنويرية وتثقيفية بالأساس، إذ تعرف بأحد فنون القول الشعبي من جهة، وتؤسس لخطاب شعري له نكهته الخاصة من جهة ثانية. لذلك، فنحن أمام مادة لغوية (كلام) ترسم لنفسها مساحات كبرى للتعبير عن الذات والمجتمع، من خلال تنويع في المعاني والصور الفنية. فالشاعر تقصّد الحديث عن الملحون، باعتباره فنا ورسالة، له أصول ومعايير ترقى به إلى مصاف الألوان والأشكال التعبيرية الأخرى. ومن ثمة، لا ينفصل الملحون عن المعنى الاصطلاحي للشعر، من حيث هو "صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير" بتعبير الجاحظ.

وغير بعيد عن مطلب الفن وجودة الصياغة، يعمد الشاعر إلى إسناد ضمير المتكلم إلى "الملحون" ليتحدث بلسان حاله عن نفسه بنفسه. وهو إسناد يحيل، بصورة أو بأخرى، إلى البعد التفاعلي الذي تغَيّاه أحمد سهوم من زرع الحياة في جسم الملحون كي يعطينا الانطباع بأننا أمام كائن حيّ قادر على التعبير والتواصل. يقول في مقدمة القصيدة (الدخول):[64]

أنا فن ملحون امغربي فايق الفنون اذ جمع الدوال

وعن اجناس القول انا تنصول ونجول

البا برّ بيَ طول وهام حب في شعب العقال

واعشقت سواق امعاني للأفكار ومثول

وكل ما اتفرق في افنون الناس كلها تفصيل او بجمال

جيت به العشاقي في اروايع القول

أنا اللي ارسمت الطبيعة بالألفاظ في اقصايد ليها بال

كي اوصفت اطباع اهل الذوق وصف معقول

يتضح من المقطع أعلاه كون فن الملحون له من الخصوصية الجمالية والهوية المغربية ما يضمن له ذيوعاً وانتشاراً معقولاً، يطال فئات عريضة من المجتمع، حيث يحصل التفاعل بين الناس بكل يسر وعفوية. غير أن طبيعة هذه اللغة ليست بالسهولة

[64] أحمد سهوم. الديوان. ص485.

التي تمضي بها نحو اللغو والإسفاف؛ بل هي لغة تثير أكثر مما تشير حين لا تسلم في جماليتها التعبيرية. فالشاعر العامي، وهو يعبر بالكلمات، سرعان ما يرتقي بمعجمه وصوره وأخيلته ابتغاء الوصول إلى الإمتاع والمؤانسة بتعبير أبي حيان التوحيدي. وتأتي أهمية هذا الحس الإبداعي في ما يعرف بالمحسنات اللفظية والمعنوية، وفي ما تلا ذلك من مستويات التضمين والاقتباس والتناص.

يقول أحمد سهوم في حربة قصيدة بعنوان (شعر عن الشعر):[65]

شف الشعر أصاح كيف واتاه التاج وكيف جالس على عرش التعبير

ها هو في قبة النصر****وفنون القول في احضرته أُمارا

وهي قصيدة صيغت وفق تصور جمالي ينطلق من كون الشعر حالة وجودية للتعبير عن مختلف الأحاسيس المرتبطة بالعقل والوجدان. لذلك تراه، في غير ما قصيدة، يلح على اعتبار الملحون نموذجا للارتقاء بالذوق العام، لغة وبناء ودلالة. فثمة ما يفيد أن شاعر الملحون لم يألُ جهدا، وهو يبدع القصيدة ويحاورها، في تجويد اللفظ وتجديد المعنى بما يتناسب وطبيعة الغرض. يقول:[66]

وانهاية قولي الشعر نفحة من عالم الخلود لو جات العمر قصير

إيعمر ما طايل الدهر **** أو في الملحون بنسليمان إيمارة

هاك أراوي شعر عن الشعر وكما هو الشعر ما شي ولد التفكير

وما شي في الخاطر يخطر **** في المهجة فاين المنابع همارة

قلب يحب الشعر قلب راقي ذواق ارهيف قلب نوراني قلب اكبير

يتاسع لله في الكبر **** عسا الخلق على الأرض السيارة

هكذا، حق للملحون أن يفتخر بكونه جمع ما تفرق في سائر الفنون، وأنه شغل الأذهان والعقول، وقدم نصوصا فائقة الجمال في موضوعات مختلفة، أبهرت متلقيها ودفعتهم لتوثيقه وتدوينه. فكلما تمرس شاعر الملحون باللغة ووظائفها الشعرية المختلفة، كان قادرا على إيقاظ مشاعر المتلقي والتأثير في نفسيته. وهذا الشعور، في الأصل، نابع

---

[65] أحمد سهوم. الديوان. ص453.

[66] أحمد سهوم. الديوان. ص455.

من تلك اللذة الصادرة عن المشاعر قبل الحواس. وهي لذة معنوية/ شعرية يطلبها المتلقي المفترض لأي نص فني أو أدبي. وكما تنشأ اللذة من الحزن ومن الفرح، تنشأ أيضا من الرضى والقبول، بتعبير الجرجاني.

وعودة إلى القصيدة (الألفبائية) واعتبارا للقيمة الاعتبارية للملحون، يقترح أحمد سهوم لحرفي الجيم والحاء معنى جديرا بالتأمل والإنصات يتجلى في قوله[67]:

الجيم جل من جاعلني ديوان دونوه احبابي في اسجال

وثقوا في اسطوره معقول جنب منقول

فيه الكتاب فيه السنة فيه الأقوال ذا السادات الكمال

فيه تاريخ الأمة حول لاحق ابحول

الحا احرام يا ناسي وحشوما وعيب نتعامل بالإيهمال

بعد ما كنت أنا فن الحلي والحلول

أنا اللي انحث الفاظ اللهجة العامية في اسنين طوال

ودرت لها القواعد كاملة والأصول

وهي إشارة ذكية من الشاعر إلى تأكيد القيمة التاريخية والرمزية لفن الملحون. فهو بمثابة ديوان المغاربة، فيه دونوا أخبارهم وأسرارهم ومجدوا تراثهم وأعلامهم. لذلك، لم يكن غريبا أن تكون الدعوة إلى ضرورة حفظ الملحون بوصفه ذاكرة الأمة وماضيها الذي ينبغي أن يتعايش مع حاضرها، ليس من باب التمجيد فحسب؛ وإنما من باب المحاورة والمجاوزة. وهكذا دواليك، مع كل حرف من الحروف الألفبائية، نقف أمام صور ودلالات عميقة تقربنا من الملحون ومن عوالمه الفسيحة. فالملحون، كما عبر عن نفسه، اعتنى باللغة العامية وهذبها وطور قواعدها خدمة للموضوع والمضمون الجديدين.

والواقع أن بعض قصائد الشاعر قد تستعصي، رغم عاميتها، على فهم القارئ والمستمع البسيط، إذ تحتاج إلى شرح معجمها وتفسير دلالتها. وهو ما يعني أن الملحون ليس مجرد كلام دارج تقريري مباشر؛ بل هو كلام يصدر عن شاعر متمكن من لغته اليومية المتداولة وعارف بالتغيرات التي تنتج عن تفاوت البيئات اللغوية الأخرى. والشاعر

---

[67] أحمد سهوم. الديوان. ص486.

بالرغم من أميّته أو حرفيته، فهو يمتلك، بشهادة النص/ القصيدة، حسا لغويا متجددا مثلما يمتلك مخزونا واسعا يستدعيه كلما ارتضى ارتقاء فنيا.

وأما عن أحرف الخاء والدال والراء والطاء، فيقول[68]:

الخا اخفا اخيالي وظهر حالي في روح القصيدة والموال

ولا إيراني إيلا من ليه ذوق لا تركوا امجال

الدال دان داني يا داني دان درتها دندناتلافعال

تايوازنوا بها القياس كيف معمول

الرا الروح والراحة وارتياح في اعراصي ما كتبدال

ريها من حياضي في اجميع الفصول

الطا اطالوا عن قصداني في الربيع واسرارب تا اتكال

والنحل فيها برشيف الرحيق مشغول

يبدو جليا أن اللغة، في مثل هذا المقام، تشكل "وسيلة من وسائل الشاعر لنقل أفكاره وبث مشاعره ووجدانه. فكلما اتسعت الرؤية الفنية لديه كلما احتاج للنهل من ينابيع اللغة، بما تشمله من مفردات وتعابير وبما تقتضيه من مجازات وتخييل. لغة لا تقف عند حدود الضوابط القاعدية حيث الدلالة المعجمية القريبة من اللسان المستعمل (الدارج)؛ وإنما تتجاوزها صوب ابتكار بدائل وصيغ تعبيرية جديدة، قد تستفيد من عوالم لغوية خارجية أو من ثقافات أجنبية مغايرة. وانطلاقا من هذا التواشج اللغوي والثقافي الإنساني يتم توجيه القارئ المتلقي، من خلال النص الإبداعي المقترح، إلى طبيعة الخطاب المفترض[69]."

ومن ثمة أمكن الحديث عن طبيعة الموضوعات التي تشكل إلى جانب اللغة لحمة الملحون. موضوعات تفنن الشاعر في طرقها وتقاسمها، مع الآخر الشعري، وفق تراكيب وأساليب تستدعي إعمال الفكر وتجديد الذوق. ولا شك أن تخصيب اللغة يتم من خلال

---

[68] أحمد سهوم. الديوان. ص.ص486-487.

[69] أحمد زنيبر. اللغة والخطاب الوعظي في شعر الملحون. مقال ضمن أعمال ندوة حول معجم معاجم ديوان فن الملحون. مجلة التراث المغربي الأصيل. العدد السابع 2019.

إدراج مفردات من حقول معجمية مختلفة تقوي دلالة القصيدة. فالطبيعة هنا، مثلا، حاضرة بقوة عبر مفردات (اعراصي، حياضي، الفصول، الربيع، النحل)، مثلما هو حضور الجسد بحواسه عبر مفردات (دان داني، الارتياح، الري، اتفججوا، اطالوا، تا اتكال، الرحيق). فإن بدت في النص مناطق غامضة، فلأنها "هي ما يستنفر وعي المتلقي ويذهب به بعيدا في تاويل الملفوظ. فالغموض مطلوب في بعده الدلالي والإيحائي ما دام الوضوح ملل كما يقول الرومانسيون.[70]"

ثم يواصل الشاعر، في المنحى ذاته[71]:

الميم مرحوا الأهداب في الجبال عاملا شال على شملال

فوق من القمايص ذا الصوف كيف منزول

النون ناسنا ناس الجد اللي امرسمين واللي رحال

في المصار والنجوع اهل السخا المبدول

الصاد صول يا مغرب الشرفا احجاب سترك في الاسرار الآل

صاينا كاسلالة بنت النبي البتول

وهو ما يعمق ما ذهب إليه أحمد سهوم من توثيق هذا الفن، والإشادة بناسه وأهله. فهم دائمو البحث عن المعنى، سواء منهم من استقر في المكان أم من يتنقل في المرابع. فالشموخ والجد والإباء والفراسة، فيض من غيض صفات هؤلاء المنتمين إلى (مغرب الشرفا). ولكي يُجمع الشاعر ما تناثر من أفكار وما بثه من معان، على لسان الملحون دائما، يجدد التنويه بهذا الفن والإشادة بأهله وصنّاعه محيلا إلى ما تختزنه القصائد والأشعار من حكم ورسائل وأمثال ومن علوم وفنون وآداب. يقول[72]:

همزا آل طه هم اهل المجد والفضايل واهل التبجال

منهم احبيب الأمة اشريف الأصول

ارضات ربنا عن سادتي والسلام لأهل العلم وعمال

---

[70] عبد الحميد هينة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. اتحاد الكتاب الجزائريين 2003. ص79.

[71] أحمد سهوم. الديوان. ص489.

[72] أحمد سهوم. الديوان. ص492.

واسمي ما يخفى ملحون صال ويصول

وعلى غير العادة، لا يختم الشاعر قصيدته بذكر الاسم (أحمد سهوم)، ولكنه يستبدله بمن خصه بالحديث عن نفسه بنفسه وهو (الملحون) الحاضر بكامل عنفوانه وكينونته (صال ويصول).

3- فن الملحون والذائقة الأدبية/ التلقي:

إذا كان فن الملحون قد استطاع الصمود لقرون في أن يحافظ على مكانته بين فنون القول الشعري الشعبي؛ فإن التحولات التي عرفها المجتمع الثقافي المغربي، على مستوى التلقي والكتابة، اقتضت أن يعاد التفكير في نظرتنا إلى التراث. فالتعصب للقديم أو للحديث أمر لا يجدي إذا خلا من حكمة وتروّ. فكل قديم كان جديدا في عصره وكل جديد سيؤول إلى القِدم لا محالة. ولا شك أن أحمد سهوم، في اشتغاله على فن الملحون كان يراهن على ما في هذا الفن من إبداعية وتجديد، فظل يسائل النصوص ويقارب أشكالها ومعانيها انطلاقا من رؤية منهجية تبحث في المناطق الخفية التي لم تكتشف بعدُ في هذا التراث الشعبي. ولعل ما يعكس منزعه التنويري قصيدة تحت عنوان (رسالة إلى الشعراء)، يقول في لازمتها[73]:

يـــا كاتـــب البـــرا للشـــعارة إلا اختمتهـــا غلفهـــا وســـير بهـــا ســـير

دق علـــى الشـــيخ فـــي داره واقـــرا عليـــه دا المســـطور

وفي هذه القصيدة يلفت أحمد سهوم انتباه شعراء الملحون إلى الاهتمام بالموضوعات المجتمعية إسوة بمن سبقوهم من الأشياخ حيث الدعوة إلى ترسيخ القيم ومكارم الأخلاق. والقصيدة عنده قائمة على عرض نماذج من المشاهد الاجتماعية التي تستدعي تضامنا وتحريضا على معالجتها بما يليق وحقيقة الذات الإنسانية. فالاهتمام بموضوعات الوطن والطفولة والشباب والمرأة والفقر وما إليها ضرورة أخلاقية تعكس مدى تفاعل الشاعر مع محيطه. وهي دعوة مردها ما لاحظه من ابتعاد قصيدة الملحون عن واقعها وواقع صاحبها. لذلك انتقد شعراء اليوم ووصفهم بالثرثرة والتقوقع في موضوعات مكرورة، ثم دعاهم للعناية بتجويد القصيدة معنى ومبنى، كما في قوله[74]:

---

[73] أحمد سهوم. الديوان. ص447.

[74] أحمد سهوم. الديوان. ص448.

نظمـــوا ازمـــان شـــعر الخمـــارة قـل للشـيخ يعـف مـن الشـعار ذا التخمير

واتغزلـــــــوا اكثيـــــــر وداروا عـــــــدرات جنســـــنا كـــــالحور

وريـــــه كيـــف كـــانوا شـــمارة وحننوا القلوب على بعضها في شعر غزير

والقـــــول غايـــــة اختصـــــاره كـــــانوا امصـــــابح الـــــديجور

أو في مثل قوله[75]:

ورّيـــــه صـــــورة امراةمســـــرارة مـات لهـا واليـد ولادهـا في يـوم امطير

ولا لقـــــات فـــــي تـــــدخاره لا عـــــيش لا كســـــا لا نـــــور

إيـــلا اديـــون عنـــد الكـــزارة ومـول الفحـم والبقالـة الناسـيين الخيـر

المـــــاجيين فـــــي تقبـــــاره بحســـــاب فرضـــــهم محســـــور

وادمـــوع عـــين مرتـــو قطـــارة والأطفال الا يعرفوا ما جرى علاش ايصير

الكبيـــــــرزايغين بصـــــــاره واللـــــي صـــــغيرهم مقهـــــور

والصـــــايرة الحـــــرة محتـــــارة والعزاقـايم واهـل الـدين قـايمين اهـدير

والشـــــيخ دااللغـــــا فـــــي داره ناســـــي الكـــــون والمعمـــــور

إنه مشهد من مشاهد الحياة الاجتماعية، حيث الحالات الإنسانية الحرجة التي تستوجب التفاتة وعطفا تكريما لبني البشر. وهو مشهد يذكرها بمعاني قصيدة معروف الرصافي (الأرملة المرضعة). وقس على هذا المعنى، في باقي أقسام القصيدة؛ بل وفي ديوان الشاعر ككل، حيث تحضر موضوعات من قبيل (الغلاء، والوباء) وما إليهما. فغاية الشاعر/ الناقد أن يظل شعراء الملحون قريبين من واقعهم اليومي حريصين على خدمة الغاية الإنسانية، دون أن يفرطوا في جودة التعبير والكتابة. فاللغة العامية بطبيعتها خصبة وغنية غنى مناطقها (شرق/غرب وشمال/جنوب) ويحسن الإفادة من هذا التعدد والتنوع اللغوي. هكذا حين يتوحد اللفظ والمعنى في حلة تعبيرية بديعة نكون أمام نص قمين بالقراءة والحفظ والإنشاد.

---

[75] أحمد سهوم. الديوان. ص449.

أما قصيدته (ركبوا الهوى وهواو) [76] فتكشف، من جديد، عن الجانب النقدي في مسار الشاعر أحمد سهوم. نقد تمثل في إشارات شعرية تعرض لبعض ما أصاب الملحون من تراجع وتقهقر، جراء حداثة زائفة وتفريط في مجد القصيدة. يقول في قصيدة واوية، حربتها[77]:

ركبـــــوا الهـــــوى وهـــــواوا والراكـــــب الهـــــوى هـــــاوي

ساب التسيب ما ابقى منه ما نخفيوا وعمّـــــــــــات البلـــــــــــوة

ولهذا السبب، عمد سهوم إلى تسليط الضوء على هذه المرحلة، رغبة منه في إنقاذ ما يمكن إنقاذه. وقد تجلى ذلك في إظهار انتصاره لإقامة منظمة شيخ الأشياخ، بديلا عن الجمعية أو الرابطة من جهة، وإعلان انحيازه إلى القصيدة كما سطر لها الرواد حيث اللفظ والمعنى ينتظمان في تناغم وانسجام من جهة ثانية. لكن ما الذي حذا بالشاعر إلى نظم هذه القصيدة؟ ولم جاءت لغته آمرة قاسية (المسخ، الجفوة، الفجوة، الخاوي، البلوة الغناوي، الغفوة، التسيب وغيرها؟ ومم يستقي هذه السلطة للحديث باسم الملحون؟

يبدو أن الشاعر، في هذه القصيدة، كان ميالا إلى الإبداع من حيث سطوع الكلمة وعذوبة المعنى، لذلك لم يكن غريبا أن يناصر القصيدة الملحونية الأصيلة لما تنماز به من فنية. يقول[78]:

يـــــا ذوك أو ذوك اصـــــغاوا فصـــــل الخطـــــاب فـــــي واوي

المنظمـة ذ شـيخ الأشـياخ أو لا نلغيـوا هـــــاذا الفـــــن الـــــدهوة

همـــــا يـــــا مـــــا غنّـــــاوا علـــــى وتـــــر مســـــاوي

عـز الأصـالة ومجـدها واليـوم ايغنيـوا هـــــاذوا عـــــن شـــــي بلـــــوى

وانسجاما مع المنزع النقدي الذي ركبه أحمد سهوم، بوصفه معنيا بحقل الملحون، يوجه انتقاده لأولئك الشعراء الذين عاثوا فسادا في القصيدة باسم الحداثة، والحداثة منهم براء. ومن ثمة، فقد انبنت قصيدته على محورين اثنين: أحدهما في مدح القصيدة

---

[76] الديوان ص467.

[77] أحمد سهوم. الديوان. ص467.

[78] أحمد سهوم. الديوان. ص468.

المتوسلة بمقاييس الملحون بأبعاده المختلفة. وثانيهما هجْو لمن أساء لماء الشعر وحال دون اعتبار لرسالته الإنسانية. وهو في ذلك يصدر عن رؤية فنية خاصة بالشعر ونظرة متأنية لمفهوم الكتابة بشكل عام. فالكتابة، في نظر سهوم، لا تتم إلا عبر الإنصات والقراءة ثم الدراية والارتواء، فلا استسهال في الكتابة، ومن يأتيها لا بد أن يمتلك أدواتها ويفقه قوانينها. لذلك لم يفوت الشاعر/الناقد أحمد سهوم فرصة الانكباب على قصيدة الملحون وسبر أغوارها الفنية واللغوية. يقول[79]:

الحَداثَـــــــة شَـــــــتْهاوا ... شَـــــتْهاوا امْسَـــــخْ لَحْضَـــــاوِي

وهي اللي جَرْتْلاَتْنـا مـا عَـدْنا نَجْـدِيوْا ... المسَـــــــــخْ ماليـــــــــه ادْوَى

الرّيَّـــــــاضْ اتْلاشـــــــاوْا ... بـــــــينْ المـــــــدْبَالْ أو لاوِي

الجِيَّـاضْ اللّـي مـنهم كُنّـا كَنَشْـكِيوْا ... شَـــــحْفُوا مَـــــنْ بَعْـــــدْ ارْوَى

بَالأصَـــــــالة نَحْيـــــــاوا ... فـــــي الحَداثَـــــة الفْنـــــاوِي

ما بِين التَّجديدْ والتَّحْديث آمَنْ يَرْوِيوْا ... بُعْـــــــــدْ اللاَّيَتَّطْـــــــــوَى

هَـــــا الاَحْبـــــاب اتْجافـــــاوْا ... هـــــا هُـــــم جَبْـــــدوا الجُّنـــــاوِي

هـــا هُمـــا تَيْغِيّـــزُوا بِهُـــمْ وِيوْوِيـــوْ ... الحَداثَـــــــــة جَفْـــــــــوَة

أَشْ ابْقينـــــــا نَسْـــــــواوْ ... وكْثِيرْتْنـــــــا مَنْـــــــزَاوِي

الحَداثَـــة شَـــرْدْمَتْنَا وَبْـــدينا نَرْخِيـــوْا ... قَبْضَـــــــتْنَا فـــــــي التَّقْـــــــوى

هكذا جاءت منافحة أحمد سهوم عن قصيدة الملحون منتقدا خصومه ممن ركبوا الحداثة التي أساءت إلى الإبداع وساهمت في نفور المتلقي. وإذ ينبه إلى مزالق الشعراء الجدد وما راموه من نظم يفتقر إلى الحس الجمالي المطلوب، فبغاية التصدي لمثل هؤلاء حيث جهل بعضهم لأسرار هذا الفن وافتقداهم لتصور يروم إنعاش الحركة الثقافية الوطنية.

غير أن دفاعه عن القصيدة في صيغتها الموروثة لم يكن من باب تقديس التراث الشعري وتمجيده؛ بل تقديرا لجهود السابقين من ناحية، وتمثلا لإبداعيتهم الفائقة التي

---

[79] أحمد سهوم. الديوان. ص.ص468-469.

جاوزت الزمن من ناحية ثانية. ويمكن بسط زاويتي النظر إلى الاتجاهين، كما قدمتهما القصيدة، في جدول توضيحي مختصر.

سمات أنصار القدامة	عيوب أنصار الحداثة
✓ أهل تقوى	✓ أهل جفوة
✓ أصحاب فن وسجية	✓ غرور واستعلاء
✓ أصالة وريادة	✓ انزواء وتفرقة
✓ عز ومجد	✓ استهانة بالسابقين
✓ مشيخة	✓ استسهال الكتابة
✓ منافسة	✓ تقاتل وتناحر
✓ عزف مساوي	✓ ابتغاء اللاجدوى
✓ فن ضاوي	✓ فناء ومسخ

أمام هذا الوضع الشعري، لا يخشى أحمد سهوم من الجهر بموقفه الفني من الملحون ومن شعرائه، بإعلان تصديه لكل من يسعى إلى إتلاف القصيدة أو المضي بها نحو المجهول. وفي المقابل يفصح عن مدى انحيازه الكلي للقصيدة المحبوكة، لغة وموضوعا وإيقاعا وبلاغة. يقول في آخر القصيدة[80]:

واسْـــــــلاَمِي كِـــــــي يَرْضَـــــــاوا فـــــي اصْـــــباحاتْ وعْشَـــــاوِي

نـاسْ العلمْ وهَلْ الفَنّ من لا زالوا يَحْيِيوْا مَجْـــــدْ اعْهـــــودْ الصَّـــــفْوَة

وِيْـــــلا ســـــالُوا وَسْـــــلاوْا قولـــــوا ذاكْ الهَـــــدَّاوِي

ذاكْ أحمد سُهوم ذاكْ منْ لاَّ عادُوا يَبْغِيوْا وكـــــانْ الْهُـــــمْ عَـــــزْوى

وتلك عادة شعراء الملحون حين يختمون قصائدهم بالتسليم والدعاء والشكر، وأحيانا بالقدح والنيل من الأعداء، مع توقيع الاسم تارة بالحرف وتارة بالحروف.

[80] أحمد سهوم. الديوان. ص470.

4- عودة إلى فن الملحون/السيرة:

لقد كان الحاج أحمد سهوم، ولا يزال، مهووسا بفن الملحون مشغولا بفكرة تثمين ما أنجز من نصوص، على فترات زمنية مختلفة، وما طرح حولها من قضايا تمس الشكل والمضمون معا. ولعل في الأمثلة السابقة ما يؤكد انسجام الشاعر مع نفسه. فالوعي الثقافي عنده ظل موازيا لوعيه الجمالي، فكان أكثر إقناعا وإمتاعا.

وبغاية تقريب المتلقي من عالم الملحون وتجديد صلته بمعاييره ومعانيه، نصادف قصيدة أخرى تعيد التذكير بأهم الخصائص التي تميز فن الملحون وتقدمه مادة دسمة للبحث والدرس والتحليل. يقول[81]:

فن الملحون فن ساني **** ساطع في ساير لزمان **** فيه الحكمة على لوان

فن الملحون فن باني **** ما يهدم يا سيادنا

بالتصوير الرفيع غاني **** واستعارات كاتبان **** تنظرها ساير لعيان

والتشبيهات يا خواني **** سلبت لينا ذهانا

أما اللفاظ والمعاني ****خلاص تحير لذهان **** او تطرب كل إنسان

خففت بجنانها كناني **** صالت بها بلادنا

فن الملحون فن غاني **** بالدين الناسخ لديان **** والوعظ يسرح لدهان

حتى لرواح في البداني **** متعها في وطانا

والتسليات للحزاني**** ما تخلى منها وزان **** والحب متيه لكنان

أواه أيا اللي صغى لي **** صافي وانقى فننا

وهلوا في ساير لزماني **** ناس الطيبة في كل آن **** فيهم العطف والحنان

أميين لكن الغاني **** اوهبهم علم ما فنى

وهي قصيدة جامعة، على قصرها، تطفح بكثير من الإشارات القوية إلى العلاقة التي ينسجها الشاعر مع الذات والموضوع، من خلال التوسل باللغة والإيقاع والخيال. وكأن

---

[81] قطعة تغنت بها مجموعة جيل جيلالة. كما أداها المرحوم الحاج الحسين التولالي على أمواج الإذاعة الوطنية.

أحمد سهوم يجيب سائلا فيقول إن الملحون، من جهة الاصطلاح، يجمع بين ميزات كثيرة منها: الفن، السمو، البناء، الحكمة، الغنى، الطرب، الصولة، الصفاء والغنى. والملحون من زاوية الأداة، يتوسل بوسائط تعبيرية عديدة منها: التصوير والاستعارة والألفاظ والمعاني، بالإضافة إلى الوزن والإيقاع. والملحون باعتبار الأغراض، يقوم على اختيارات موضوعاتية متنوعة منها: الوعظ والإرشاد والتسلية والمتعة والحب وغيرها. أما من ناحية القول فوراء الملحون ناظم أمّيّ؛ لكنه لا يعدم موهبة وفنية وطيبة وتسامحا.

يتبين مما سبق، أن الحاج أحمد سهوم يمثل نموذجا حيا لاعتداد الشاعر المغربي بموروثه الشعبي ومدى إسهامه في نفض الغبار عنه من خلال إعادة إحيائه وتجديده وفق نفس إبداعي مغاير يستند إلى حاضر الملحون، تفاعلا وحوارا. وقد جاء هذا المسعى في سياق ثقافي لا يتعلق بتوجيه أو إملاء لشروط الكتابة الشعرية باللغة العامية بقدر ما يعبر عن غيرة وطنية على هذا الفن تروم تحصينه ونشره وترويجه. فشعر الملحون ضارب في عمق التاريخ وينبغي أن تكون العودة إليه من باب الإفادة والتجديد وربط ماضيه بالحاضر والمستقبل أيضا.

لقد سعى أحمد سهوم، في مساره الشعري والبحثي، إلى تأكيد القيمة الأدبية والرمزية لفن الملحون، معتبرا إياه رافدا من روافد الثقافة المغربية ورافعة أساسية للتنمية البشرية. ويمكن، تأكيد هذه النتيجة من خلال العودة إلى القصائد المنشورة والمسموعة، وهو أمر لا يستدعي سوى إنصات عميق بعيد عن الأحكام المسبقة أو المطلقة.

إجمالا، يمكن اختزال سيرة الملحون في:

- ❖ تحصين التراث والذاكرة
- ❖ ترسيخ الذات والهوية
- ❖ توثيق الأحداث والوقائع
- ❖ تثمين الثقافة والأدب
- ❖ تهذيب الأخلاق والسلوك
- ❖ نشدان الفن والجمال
- ❖ ترويض اللغة والخيال
- ❖ تطوير الكتابة الإبداع

ولا ريب أن أحمد سهوم باق على العهد، ما بقي في العمر من رمق، إذ لا أحد يشفيه من حب القْصيدة سوى القْصيدة في تداعياتها المختلفة. فاستمع إليه في (ترنيمة سهومية) كيف يختم القصيدة بقوله[82]:

اوْفي اتْمام اليَلْهامْ اللاّهْمُه انْساكْ مسكْ الختامْ ايطبْعوا ليكْ بكْ فيكْ
أسمكْ تارودانت ياكْ جا مْعاكْ اختاصْـــروه فـــي رودانـــةخنّتوكْ
او طيبْ لَكْلام افْى منْظومة امْواتياكْ الصّلاة والسّلام اعْلى انّبي اوْ ليكْ
ارْضى والرّافة لَنْفوس ساكناكْ والسلام لْمنْ سَلْت أُو جاوبْ اشْريكْ
فالْقْصيدة بينْ القَوْسينْ هاتْ هاكْ قالْ سهومْ احْمدْ سهومْ بنْ ابريكْ

اختمتْ هذي نَبْدا دابَة انظيمْ ذيكْ

وللسيرة بقية..

*****

بيبليوغرافيا

- أحمد زنيبر. مديح الصدى دراسات في أدب الغرب الإسلامي. دار التنوخي بالرباط. 2011.
- ديوان الشيخ أحمد سهوم، جمع وإعداد الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، عضو أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2018.
- أحمد سهوم، الملحون المغربي، منشورات شؤون جماعية، ط3/ 1993.
- عباس الجراري، الزجل في المغرب القصيدة، مطبعة الأمنية الرباط 1970.
- عبد الحميد هينة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين 2003.
- مجلة التراث المغربي الأصيل، العدد السابع، 2019.
- محمد الفاسي، معلمة الملحون ج2 ق2، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط 1992.

*****

[82] أحمد سهوم، الديوان، 705.

تراث الفروسية المغربية كخزان للقيم الإنسانية من خلال شعر الملحون

ذ. وهيب زنفوخ *

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام الأتمان الأكملان على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

بداية، لابد لي هنا أن أعبر عن عظيم امتناني للنادي الجراري على دعوته لي من أجل الإسهام في فعاليات هذا الاحتفاء الثقافي والفني بالذكرى التسعين لتأسيسه، والذي تنظمه هذه المؤسسة العتيدة، وأعتبر هذا مفخرة لي وشهادة تقدير أعتز بها.

لذا يسعدني ويشرفني أن أتقدم لكم أستاذي الفاضل السيد الدكتور عباس الجراري، على رأس هذا النادي الأدبي العريق، بخالص الشكر على الثقة الغالية التي وضعتموها في شخصي المتواضع كي أساهم بصفتي باحثاً من خلال مقاربة علمية قد تغني البحث والدراسة في موضوع ثقافة الملحون.

والشكر موصول أيضا إليكم أستاذي الجليل الدكتور محمد احميدة، عضو النادي الجراري، على الاتصال والتواصل الدائمين منذ اخترتموني ضمن أسرة المشاركين في هذا المنتدى العلمي حول " ديوان المغاربة ".

وقد كان لصديقي وزميلي الأستاذ منير البصكري الفضل الكبير في اقتراحي قصد المشاركة في فعاليات هذا الموعد الثقافي للخوض في أسرار هذا الموروث الشعري المغربي، وما فتئ يحفزني على الانخراط في هذا المشروع العلمي ضمن مجموعات بحث منتظمة ومتناسقة، على اعتبار أن كل عمل فردي ليس فيه نفع واسع. لكم مني أستاذي الكريم جزيل الشكر والتقدير.

---

* أستاذ باحث في أدب الملحون، القنيطرة.

كما أني جد سعيد بتواجدي إلى جانب نخبة من الأساتذة الباحثين والأكاديميين وثلة من الأشياخ والمنشدين، والذين لبوا الدعوة للمساهمة أيضاً في هذه الاحتفالية حول تراث الملحون بالمغرب.

هذا، وإني أشكر لكم مسبقا حسن الإصغاء إلى ما سأعرضه على مسامعكم جميعاً من محاولة مقاربات تخص غرضاً من أغراض هذا المتن الشعري، وقضايا يطرحها رافد من روافد هذه الثقافة الشعبية، أعني بذلك تراث الفروسية المغربية كخزان لمنظومة قيم إنسانية من خلال قصيدة الملحون.

لسنا لنتحدث هنا عن التعريف بشعر الملحون، ولا عن أصل التسمية التي اشتهر بها أو اللغة التي نظم بها شيوخ الكُرِيحَة - وإن حدث ذلك فإننا لن نقف مطولاً عند هذه العناصر - بحيث أن مداخلات السيدات والسادة الأساتذة قد تطرقت إن لم تكن ستفي بهذا الأمر، وبشكل مستفيض، لكل ما تستوجبه جملة المقاربات العلمية لهذا الموروث الثقافي والفني.

من الطبيعي أن الملحون يجسد تراث المغاربة قاطبة، فقد اهتم شعراؤه طيلة قرون خلت بجل قضايا المجتمع المغربي التي حكت ولا زالت تحكي حياة الإنسان اليومية، وذلك من خلال تجارب إبداعية لطالما أبرزت هوية بلادنا ومقوماتها الحضارية من فنون العمارة واللباس والطبخ، ومن طقوس وعادات وتقاليد، فضلاً عن توثيقها لأحداث تاريخية واجتماعية ودينية وما إلى ذلك. من هذا المنطلق، يتبين لنا أن ثراء أدب الملحون يتجلى كذلك في تعدد وتنوع أغراضه الشعرية، إذ حمل نظم الشيوخ حينئذ محطات ومواقف، تتجلى في الشعر هجاءً أو مديحاً، وصفاً أو سرداً ، توسلاً أو إرشاداً ، بطولات أسطورية بل عجائبية أيضا ؛ مما ساهم، منذ الفترات الأولى من نشأة هذا النمط الثقافي ،في بروزه ونهضته وانتشاره، إلى أن جعله يحظى بمكانة أدبية مرموقة تَنِمُّ عن حس رقيق وذوق راق.

وبما أن الشعر يمثل، كإبداع أدبي، تجربة إنسانية تبحث في طبيعة الفرد ومشاعره وانشغالاته الحياتية، وتهدف إلى تشخيص أخلاقه الذاتية وأخلاقياته العملية، بل وتسعى إلى الكشف عن سلوكياته والتزاماته تجاه الغير، عبر صور فنية وجمالية ، فإنه ليس لأحد أن ينكر أن القيم الإنسانية هي مجال الشعر بامتياز. ولعل تفاعل الشاعر المغربي عموماً، وناظم قصيدة الملحون على وجه الخصوص، مع واقعه الاجتماعي والديني

والثقافي، يجعل المتلقي، فرداً كان أم جماعة، أكثر استعداد ليس فقط لتذوق طابع الإنشاد، ولكن لفهم الخطاب الشعري والتفكير في عمق الرسالة الأدبية. ومما لا شك فيه أن شعر الملحون، باعتباره وعاءً حكائياً ووصفياً مميزاً، قد أفلح في أن يؤسس لمنظومة قيم إنسانية تطبع فئات المجتمع المغربي، بحيث نجد نصوصاً تناولت هذا النسق من خلال ومضات عابرة، ونصوص أخرى عالجتها بشكل أعمق.

ما الفائدة إذن من قراءة شعر الملحون من باب سلم القيم الإنسانية ؟ عن هذا السؤال الأولي تتناسل أسئلة كثيرة بدت لنا جوهرية، سنطرح بعضاً منها فيما يلي:

- ✓ ما القصد من القيم الإنسانية ؟
- ✓ هل بإمكاننا مقاربة المتن الشعري من خلال منظومة القيم ؟
- ✓ هل تطور تناول قصيدة الملحون لموضوع القيم بين الماضي والحاضر ؟
- ✓ ما مدى إسهام "ديوان المغاربة" في استنباط قيم إنسانية مشتركة وإشاعتها داخل المجتمع المغربي ؟

لن نجيب على هذه الأسئلة فورا بقدر ما سنقترح بشأنها عناصر إيضاح. تجدر الإشارة هنا إلى أن ما تعيشه الحضارة الإنسانية المعاصرة والبشرية جمعاء من تحولات جسيمة، يجعل سؤال القيم من أبرز التحديات التي تواجه الأفراد والأهل والمؤسسات والمجتمعات. لا غرابة إذن في أن الإنسان أصبح يعيش حالة انسلاخٍ حادٍّ عن الذات، تارة يجتر القديم دون تمحيص، وتارة يقلد دون وعي أو تبصر. الأمر الذي يغدو معه استخلاص جملة من المبادئ الفطرية والممارسات السليمة من أغوار ذاكرة الملحون، قضية ضرورية وملحة. لكن لا يجب أن ننسى - وهذا أمر أكيد - أن الإحاطة بشمولية المتن الشعري تستحيل عند تحليل أغراض القصائد انطلاقاً من مصفوفة القيم.

فعلى اعتبار أن صميم رؤية هذا الاحتفاء الأدبي والثقافي، بمناسبة مرور تسعين سنة على تأسيس النادي الجراري، يستدعي أن ننكب على مقاربات جديدة ومتجددة تخص شعر الملحون، من قبيل إبراز مادة أدبية لا تقل أهمية عن موضوعاته المتشعبة والمتداولة[1]، ارتأينا، من خلال ورقتنا هاته، أن نطرح للدراسة نسقَ قيمٍ ترتبط بالأساس بممارسة حضارية عريقة قلَّما عكف عليها شيوخ علم الموهوب، كمصدر إلهام إبداعي

[1] عبد الصمد بلكبير، شعر الملحون، الظاهرة ودلالاتها، ص140.

وخصوصاً كمادة تخييل أدبي، والقصد هنا آداب الفروسية المغربية وتجلياتها. ثمة حقل ثقافي وفني يضمن للناظم خيالاً خِصباً وتأليفاً طَيِّعاً، بقدر ما يكرم المتلقي بصور حسية نابضة وبأسلوب تصويري حي. فعند الحديث عن علاقة الفارس بالفرس، لا أعتقد أننا سنختلف في التذكير بأن "الملحون فراجتو فكلامو".

قبل الخوض في عمق هذا الطرح الذي يدعو إلى تسليط الضوء على أخلاقيات ركوب الخيل، نود أن نقف عند إكراه منهجي تجدر الإشارة إليه في مستهل هذا المبحث. قليلة هي الإشارات التي توفرها المتون الشعرية لأدب الملحون عن الفرس والفارس بشكل خاص، وغالباً ما يأتي ذكرها عَرَضاً في إطار التوثيق للحَرْكات والمعارك، أو للحديث عن التنقل والإخبار؛ فالنظر في قصائد شيوخ السُّجِية يستوجب بدايةً رصد ثلاث مستويات تحكم خطاب الملحون في تعامله مع الفرس وتواصله مع الفارس، من أجل استثمارها جيّداً في تجسيد تلك العلاقة الفعلية والتفاعلية بينهما ومع محيطهما الاجتماعي والثقافي:

- يخص المستوى الأول تجربة إنتاج خطاب عام حول موضوع الفروسية المغربية. ليس خفيّاً، في هذا السياق، أن جل شعراء الملحون تناولوا هذا المكون الحضاري في نطاق جزئي عند نظمهم لقصائد التوسل والهجو والعشاقي والربيعيات والخصام والحراز والحجام وما إلى غير ذلك. فمن الملاحظ أن الحقل المعجمي والنسيج الدلالي قد اكتفيا في غالب الأحيان، تلميحاً فحسب، بوصف عنصرٍ وحيدٍ ، الفرس أم الفارس، بيد أن اسم الواحد يقترن، طبيعياً وفطرياً، باسم الآخر فيصبحان متلازمين متكاملين، إذ يغدو الراكب، والقصد الفارس، فاعلاً مأخوذاً إن لم نقل مشتقّاً من مطيته، أي الفرس.
- أما المستوى الثاني، فيقف عند صنف مغاير لمقاربة سؤال الفروسية الأصيلة، يمكن أن يندرج تحت ما يسمى ببناء الخطاب المباشر، ونعني هنا تلك التجارب الإبداعية التي رأت النور أثناء عصر نهضة أدب الملحون، وهو ما اصطلح عليه بظاهرة "صابة الأشياخ". فقد عرف هذا الموروث الثقافي آنذاك قفزةً نوعيةً وطفرةً كَمِّيةً، مما دعا الشعراء إلى مزيد من الاجتهاد في التأليف والتنافس في النشر حول أغراض معينة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، علاقة الفارس بالفرس، موضوع الدراسة. وسنكتفي بالقول إن ما قد يزكي نوعية هذا الخطاب هو توجُّه الناظم نحو استدراك ما كان قد يعاب عليه في هذا الشأن من قصور في قوة الملاحظة واستخفاف بدقة

التصوير البلاغي، لا سيما وأنه واظب على التخلص رويداً رويداً من الاستطراد الذي أدرك بنية الخطاب العام، إما للتوضيح أو لمجرد الإفاضة.

- وأخيرا، يفيد المستوى الثالث التركيز على خطاب خاص تلتمس قصيدة الملحون التأسيس له للإحاطة بذكر الخيل وركوبها. ويقوم هذا الاختيار على عوامل شتى سوف أتناول اثنين منها : من جهة، يرى بعض المهتمين أن هاجس الاختصاص لطالما دفع الناظم إلى نسج قصائد خالصة تنفرد بتناول موضوع الفرس وتقاليد الفروسية المغربية ؛ أما من جهة أخرى، هناك رأي آخر ينادي بأن يُعير الشعراء، شيوخاً وشباباً، اهتماماً صريحاً بهذا السجل الحضاري من أجل تطعيم نصوصهم، اعتماداً على مخطوطات وأراجيز وكنانيش ودواوين ومراسلات وكل ما تم تأليفه بخصوص عالَم الخيل وعلومه، فضلاً عن معاينتهم الذاتية لمحطات وظائفية رسمية أو عند حضورهم في مناسبات احتفالية توثق لارتباط الفارس بالفرس.

تصبو هذه المداخلة إذن إلى الاعتماد في مقاربتنا لشعر الملحون على أحد أبعاده اللامادية، والمقصود هنا البعد القيمي، الذي ظل يلامس الأغراض التقليدية التي تناولتها المتون الشعرية. فمنظومة القيم الإنسانية التي سنعالجها تتمحور - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك سلفا - حول العلاقة الفطرية والأبدية التي تجمع شخصاً بكائن حي غير بشري، تلك العلاقة الدينية والروحية التي تربط الإنسان بأكرم حيوان خلقه الله تعالى وأنالَهُ منزلة ومكانة لدى البشر، بحيث خصه العلي القدير بالذكر في مجموعة من آيات القرآن الكريم. يقول تعالى في سورة آل عمران: ﴿**زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ**﴾[2]، وكقوله في سورة الأنفال: ﴿**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ**﴾[3]، ويقول جل جلاله في سورة العاديات: ﴿**وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحاً (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحاً (2) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحاً**﴾[4]. ثم قوله في سورة ص: ﴿**إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ**﴾[5]. كما أن رسول الله عليه الصلاة والسلام قد أفرد الخيل بعدة أحاديث شريفة حيث قال: «**إِنَّ جِبْرِيلَ عَاتَبَنِي فِي الْخَيْلِ**»، وفي الحديث الشريف قال صلى الله عليه وسلم:«**ارْكَبُوا الْخَيْلَ فَإِنَّهَا مِيرَاثُ أَبِيكُمْ**

---

[2] سورة آل عمران، الآية 14.

[3] سورة الأنفال، الآية 60.

[4] سورة العاديات، الآية 1، 2، 3.

[5] سورة ص، الآية 30.

إِسْمَاعِيلَ». وهذا كله خير دليل على هذه الحظوة الربانية التي خصه بها الخالق. إنه بالتأكيد ارتباط الفارس بالفرس. من المعلوم أن الفروسية استلزمت كممارسة عريقة شيماً وقيماً فرضتها منذ عهد بعيد أعراف وشعائر ركوب الخيل في زمن السلم أو إبان الحرب؛ إذ كثرت استعمالات الفرس اليومية في تنقل الأفراد ونقل الأثقال، وتعددت صلاحياته الدورية في إخبار القبائل وبعث البريد بل وتنوعت توظيفاته العسكرية في استتباب الأمن الداخلي والدفاع عن وحدة البلاد.

إن الحديث عن تراث الفروسية المغربية، كخزان لمنظومة قيم إنسانية، يجعل منه مادة شعرية فريدة، تستوجب من خلال دلالاتها المتعددة وتجلياتها المشهدية، الوقوف عندها والإبحار بين الماضي والحاضر في أعماق متون الملحون، باعتباره سجِلاً للذاكرة الجماعية للمغاربة وإرثاً حضارياً متميزاً. مما حفزنا إلى أن ننخرط في تجربة اطلاع ومطالعة لأحد عشر ديواناً من دواوين الملحون التي أصدرتها أكاديمية المملكة المغربية، كان آخر ما نشرته ديوان الشيخ الحاج أحمد سهوم، تحت إشراف رئيس لجنة موسوعة الملحون، عضو أكاديمية المملكة، الأستاذ الفاضل السيد عباس الجراري، فضلاً عن عملية غوص واستقراء بين ثنايا أشعار معلمة الملحون التي أشرف عليها المرحوم محمد الفاسي. مما أرشدنا إلى أن نسجل ملاحظة قد تكون بديهية، مفادها أن شيوخ السُّجِية اهتموا، كُلٌّ وفق اختياراته البنيوية والبلاغية، بالنظم في علاقة الفارس بالفرس وتقاليدها وآدابها، مثلما حفل الشعر العربي منذ فترة الجاهلية بتناول موضوع ركوب الخيل وكل ما يرتبط بها آنذاك، على اعتبار أن الفروسية كانت أسلوب حياة العرب دون تمييز بل طابعاً مميَّزاً لعيشهم وتنقلهم على امتداد رمال صحراء شبه الجزيرة العربية. فاستوقفتنا - بالرغم من صعوبة الإحاطة بمجمل جوانب موضوع بهذا الاتساع - شيم أفراس وقيم فرسان رسمت، في تقديرنا، غير قليل من الصور الجمالية في قصائد "ديوان المغاربة".

لهذا، ارتأينا أن نتناول بالدراسة والتحليل ثلاث محاور أساسية : يبرز المحور الأول شيم الفرس وأوصافه الخلقية والخلقية في ارتباطها الفطري والمكتسب بركوب الخيل في تاريخ الحضارة المغربية. أما المحور الثاني، فيكشف عن قيم الفارس وصفاته الذاتية وخصاله الاجتماعية حين يستوي على صهوة فرسه وعند رعايته والعناية به. ويتميز المحور الثالث والأخير بالوقوف عند تجليات آداب وأدبيات الفروسية المغربية من خلال سبر أسرار وخفايا علاقة الفرس بالفارس عند المغاربة.

عن شيم الفرس:

حين نتأمل متون تراث الملحون، نلاحظ أن هناك قصائد جسدت حضور الفرس المغربي في عديد من المحطات من خلال ذكر صفاته الخِلقية وأوصافه الخُلقية، بينما أضفت أشعار أخرى على الخيول قدرات ومهارات فاقت الوصف وأطنبت في السرد. وبالرغم من أن جل الشعراء قلَّما ارتكزوا على الفرس ليلعب دوراً محورياً في التشكيل الحكائي، لا يكاد توظيفه يخرج عن ثلاث صفات تؤسس لنسق من الشيم التي ينعم بها ضمن طقوس ركوب الخيل في الثقافة المغربية، كفرس رحلة أو فرس حرب.

- **السرعة والخفة والحيوية:**

يعتبر الفرس المغربي من أجود وأسرع أنواع الخيول العربية، وذلك لخفة جسمه ورشاقة حركته وشدة عدوه، حتى أنه غالباً ما كان يُشَبَّهُ بالسَّهْب، لاتساع الخطوة في السير[6] وبطء التعرق. ثم إن إثارته للغبار تعبر عن سرعته وهيجانه خصوصاً في ساحة الوغى. وفي هذا الصدد، يقول الشيخ محمد بن علي ولد ارزين في قصيدته "الجافي II":

اركبت شيهان اجواد اسريع في الوغا ومقلد صمصام نقهر جماعة للائام

منسجي صافي ويح من يترامى يوم البراز لحروبي[7]

ثم إن سباق الخيل، أي التباري بينها في مضمار تتسابق فيه، كان يتطلب دوماً سرعةً فائقةً قد تخول له انتقاءه ليلتحق بصفوف الجيش. وفي هذا السياق، تم توظيف لفظة "سَبَّاقٌ"، في صيغتها التي تقابلها في معجم الملحون "سْبَّاكْ" بمعنى "عَدَّاءٌ"، من لدن الشيخ أحمد سهوم في نص شعري عنونه "ركْرا كْة الحرار":

يا مسعدهم خيلهم سباكْة وجمعهم حين اتلاكْا

امع النبي صلى الله عليه جابوا كم من خيرات دافكْة[8]

ولا أدلَّ على رشاقة الحركة وشدة العدو عند الفرس من استعمال كلمة "السُّرُوت" جمع "سْراتة"، أي الأفراس الجيدة الكريمة السريعة. فحسب ما جاء في لسان العرب، قيل عن الفرس "سرط وسرطان كأنه يسترط الجري. والسُّرَطُ : السّريع الجَرْي، وقُلبت

---

[6] بناني، دليل الفارس النجيب والكاتب الأريب لاقتناء ووصف خيل السبق والتقريب، ص 109.

[7] محمد بن علي ولد ارزين، الديوان، ص 152.

[8] أحمد سهوم، الديوان، ص 309.

الطاء تاء فقيل سرتي". هذا، وفي قصيدته الشهيرة "العود"، تناول الشيخ التهامي المدغري نفس المعنى بعمق وجمالية:

والسراتة كاتردي بين بوي وامي عرسانهم في الوحش تطرد

سال عن بوي وجدي سال عن خالي واعمامي وكل سمحوج مولد[9]

والصفة نفسها، يؤكدها هذا البيت الشعري لناظمه عبد القادر العلمي في "التائية":

يوم طول الغرات ايوكدو و الفرسات في ساعة الميز و فخر اتوكد السراتة[10]

من خلال هذه الأبيات، يتبين أن الشاعر يعمد إلى تصوير السرعة والخفة بالحديث عن مشاهدة أو تخيل الفرس بعجب وإعجاب، بحيث يبرز في عنفوانه نشيطاً خفيفاً. على شدة عدو الخيل في طي المسافات الشاسعة وعند مقارعة الفرسان تتوقف النجاة من المهالك والأخطار.

- **الحسن والجمال:**

يقصد الفلاسفة بالجمال، تلك الصفة التي تُلْحَظُ في الأشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضاً. ويمثل أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم : الجمال والحق والخير. بالإضافة الى هذا الاصطلاح، يُعرِّف المتصوفة ما يطلقون عليه اسم "مذهب الجمال" بأنه "اتجاه يُعْلِي من شأن الجميل، ويجعل من قيم الجمال أعلى قيم الحياة، ويُطلب الجميل لذاته لا لمنفعته". والذي نود أن نستوضحه من خلال هذه التعريفات المتكاملة أن مقومات جمال الهيئة، وما يرتبط به من حسن المظهر وتناسب الأعضاء، كلها أوصاف يتمتع بها الفرس المغربي، ويتميز بها عن بقية الخيول الأخرى. فمن شيمه الجمالية، ضمور الجسم ولمعانه، لمعان العينين وحدة الرؤية، بياض الجبهة أي الغرة، طول العنق، بياض القوائم، طول شعر الذنب، لمعان العرق وما إلى ذلك. وقد استعرض الشيخ محمد بن علي ولد ارزين هاته الصفات في قصيدته "الطرشون":

كنت ما دالي فصل الربيع نخرج بكرة واصل واصيل

فوق ملالي ادهب كيف جاوا من اعتاق الخيل

---

[9] التهامي المدغري، الديوان، ص 640.

[10] عبد القادر العلمي، الديوان، ص 205.

مفيض اتوالي عشوا شاردة والغرة قنديل
والنخل فالي وعلى اجوانحه جرد زوج انخيل
والكفل مالي اسبيب من الحرير والرقبة والديل
سرج فيلالي واسطارت المبر فوق المنديل[11]

وفي نفس المنحى، رسم لنا الشاعر ادريس بن علي السناني مطية فارس، لكن بإمعان واختزال، من خلال قصيدة "الحراز" :

عولت معاه على الفصال وعملت في ديواني احيال
واحتالت وجيت امتيل فارس راكب شلوي عجيب
شيهان احمر امبيض التوالي والغرة واسبيب[12]

ثمة صفة خلقية أخرى ينبغي الوقوف عندها بشكل خاص، ألا وهي لون الفرس. فبتنوع طيف ألوانها[13]، تعددت أسماء الخيل وتباينت ألقابها، علاوة على نسبتها إلى القبائل التي تناسلت فيها أو امتلكها فرسانها. فقد ألهم اعتزاز المغاربة بالفرس وحبهم له وتقديرهم إياه كثيراً من شعراء الملحون، إذ أظهروه بأجمل الأوصاف في أسلوب شعري بليغ يكاد كل اسم أو نسب أو لون لهذه الأفراس يحظى ببيت أو حربة أو قسم من قصيدة لوصف حسنها وجمالها. لا يسعنا هنا إلا أن نستحضر قصيدة "الزهو" لناظمها الشيخ التهامي المدغري، إنها تحفة شعرية قل نظيرها في متون تراث الملحون، حيث ترسم لوحة تستعرض ببلاغة نادرة جل الألوان التي تشتهر بها الخيول المغربية الأصيلة. يقول الشاعر:

هات اوصاف سروت الفرسان بالشقر نبدا بوخلخال تايق سليماني
زد شقرا لون الدهبان
دير برقي لون المرجان دير برقية من حبش جارية ترضاني
دير اشهب وشهبا عرسان
دير ادهم اكناوي جذبان زد دهما كورية للكحار والغناني

[11] - محمد بن علي ولد ارزين، الديوان، ص 281-282.
[12] ادريس بن علي السناني، الديوان، ص 308.
[13] بناني، دليل الفارس النجيب والكاتب الأريب لاقتناء ووصف خيل السبق والتقريب، ص 114.

جدها حاكم في السودان

ديرزيتي يوم الوكدان ديرزيتية تقسم في مهامه الوطياني

ديرازرق وزرقا حقدان

ديرثم حجر الويدان ديرخيته والزرزوري مع اخت سلاني

لحديدى واخت عقبان

ديردنجالي لا تونان ديردنجاليه وكميت راه اخته تهواني

ديرودي وخت سيطان

هات حميري في الشيهان هات خيته عذرو يلمن كسب مرواني

خاطفة من روس الربعان

والصنابي خيل اهل زمان واصنابية بسوالف اكحال زهو الاكناني

ديرنمرى واخته مزيان

والصفرفي الوكدة غضبان كان سيتل والصفرا كان برق من امزاني

بالسراعة خف من الاجفان

عيد ونطعة والزغنان والسبع والغلاب زين اخواتهم زهاني

مغربين اوهام الخليان

من ضنايت خيل العربان لمزيرڤي وبورڤبة وبوتڤاب الضاني

لمغفري عز الحيران

الكحيلي صافي العنان والاحلافي والعيساوي والحاجي زهاني

فالرقص ما كيفه زفان

المنيعي والعبدي شان والعزري وبوشامة والدويش ما هناني

بودروة والجربوع اخوان

حلة الحيمر ما توهان والجلمعي والدليمي والسهلي نشواني

والابلق والزغرات اعوان

عايدي والزريرق صوان والزويول والبحري بوحوافر القيقاني

حلة الصباحي تومان[14]

يبدو أن هذا النص الشعري يقدم لنا درساً تعليمياً مميزاً عن الحقل المعجمي المرتبط بأسماء الخيول وألوانها، ألوان تبدو أحياناً واصفة وأحياناً أخرى موصوفة. ولمزيد من الإيضاح، تستوجب المقاربة الوقوف عند بعض منها قصد التعريف بها بإيجاز، مما سيساعدنا على إدراك أوضح لارتباط صفات الفرس الخِلقية بنعوته الخُلُقية:

- **ادْهَم**: يقابله في اللغة العربية الفصحى اسم "الأَدْهَم"، ويطلق على الفرس الأسود، من الدُّهْمَة أي السَّواد[15]. وهو من أفراس النبي صلى الله عليه وسلم ولعنترة العبسي فرس أسود سماه الأدهم. ويُعد الأدهم الخالص أشد الخيل الدّهم سواداً، وأصفاها شَعْراً ولوناً. وتسمى الأنثى دهماء، والجمع: دهم ودهمان. وقد قالت العرب:"دُهمُ الخيل ملوكها". وقد روي عن الرسول عليه الصلاة والسلام أنه قال: « **خَيْرُ الْخَيْلِ الأَدْهَمُ، الأَقْرَحُ، الأَرْثَمُ، المُحَجَّلُ طُلْقُ الْيُمْنَى، فَإِنْ لَمْ يَكُنْ أَدْهَمَ فَكُمَيْتٌ عَلَى هَذِهِ الشِّيَةِ** »[16].
- **كُميت**: أي "الكُمَيْتُ"، ما كان لونه بين الأَسود والأَحمر. الشديد الحمرة. ولا يقال كُمَيْت حتى تكون غرته وذنبه أسودين[17]. وهو تصغير "أَكْمَت" ترخيماً. روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : أول ما خلق الله من الخيل خلق فرساً كُمَيْتاً. ويشاع أن الكُمَيْتَ من أَصْبَر الخيول.
- **احْدِيدِي**: والقصد منه "الحديدي" أو "السُّسَنِي"، يطلق إسم "الحديدي" على الفرس الذي غلب على شُهْبته السّواد، كأنه في لون الحديد[18].
- **لْشْقَر**: وهو "الأَشْقَر"، فرس أحمر في مُغْرَةٍ حُمْرَةٍ صافية يَحْمَرّ منها العُرْف والسَّبيب والناصية، فإن اسْوَدَّا فهو الكُمَيْتُ. ومن المعلوم أن الأشقر من أفضل الخيول

---

[14] التهامي المدغري، الديوان، ص 531.

[15] محمد الزكي بن هاشم بن محمد الكبير العلوي الحسني، حسن المسامرة بالليل الجامعة لآداب الخيل، ص 88.

[16] نفسه، ص 105.

[17] نفسه، ص 66.

[18] نفسه، ص 109.

وأعتقها، وأسبقِها وأسرَعِها، بل وأَحَبِّها الى الرسول صلى الله عليه وسلم : **"اللهم بارك في الشُّقْرِ"**[19]. وتقول العرب في هذا الشأن "أكرم الخيل وذوات الخير منها شُقْرُه"، حكاه ابن الأعرابي. و"الأَشْقَر" فرس مروان بن محمد وفرس قتيبة بن مسلم[20].

- **بُرْقِي**: بمعنى "البَرْقِي"، نسبة إلى لون البرق. وهو فرس لونه احمر، شديد الحمرة أو المائل إلى اللون البني.
- .**صْنَابِي**: اسم يحيلنا بوضوح على "الصِّنَابيّ" أو "الأَصْنَبِيُّ"[21]، وهو الكُمَيْتُ أو الأَشْقَرُ إذا خالطت شقرته شعرة بيضاء. لونه بين الحمرة والصفرة، نسبة إلى الصّناب وهو صِباغ يتخذ من الخردل والزبيب. فرس رملي اللون مع سواد العرف والذنب والرجلين[22].
- **اشْهَب**: أي "الأَشْهَب". ليس في ألوان الخيل ما يُسمى الأبيض، فالشُّهْبَةُ في ألوان الخيل هي البياض الذي غلب عليه سواد، فالفرس أشهب، والأنثى شهباء والجمع شُهُبْ.
- **لْصْفَر**: نعني به "الأَصفر"، وهو فرس لون صفرته كالذهب، وربما كانت عليه شَعْرات سود تخالطها لكنها ليست غالبة عليها. ويكون عُرْف الحصان وناصيته (أي الشعر النابت بين الأذنين) وذنبه صُهْبٌ، وإلى البياض أقرب منه للصفرة.
- **كُمْرِي**: فرس معروف بلونه الأبيض، لكنه لا يستقر على لون واحد، فمع تقدمه في السن، يتغير لونه إلى (الأزرق الداكن) ثم بعد ذلك تظهر عليه بقع بيضاء.
- **ازْرَقْ**: اسم يقابله في الفصحى "الأَزْرَق". ويدل على الفرس الذي يعلوه لون البياض مع غلبة السواد.
- **بْلَقْ**: يقابل هذا الاسم في معجم الفصحى مصطلح "الأَبْلَق". والبَلَق في الخيل يُدْعى بما يخالطه ظهور البياض من الألوان. وهو الذي فيه بياض وسواد[23]. يقال: كميت أبلق، وأشقر أبلق وكذلك في سائر الألوان.

---

[19] نفسه، ص 106.

[20] نفسه، ص 93.

[21] نفسه، ص 109.

[22] محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج.2، ق.1، "معجم لغة الملحون"، ص 137.

[23] محمد الزكي بن هاشم بن محمد الكبير العلوي الحسني، حسن المسامرة بالليل الجامعة لآداب الخيل، ص 89.

وقد كان لشعراء الملحون تجارب وصفية لهذا الطيف من ألوان الخيول المغربية. فقد كتب الشيخ محمد بن علي المسفيوي الدمناتي في قصيدة "القلعة":

كيف ريت الخيل بالالوان كاتشالي توكد في كل جيه

هذا بركي جدبان ذاك فوطي قرب حمام مع الصفر والبلق

وعبد مع الزرزوري حجر الواد والشهب سالباه شهبة ودهم مبيض اتوالي[24]

وحول نفس الموضوع، يمكننا أن نستشهد بقول الشيخ محمد بن علي ولد ارزين في "المرسم ا":

امولايا واين الخيول يا مرسم واين اسروجهم

البيض ولا هم واغرابي لزرك والحمر واصنابي واحجر الواد لونه سلبي

واسروجها امن الدهب باش اترتكب ساعة الحرب

الى ركبوا ابطال بمهامز واركبات من اوريق ولجمات اعقيق والبطال افراسن يدكاروا[25]

كذلك قوله في السياق نفسه، من خلال قصيدة "الذيب":

عندي كْمري

للركوب ودايز برني اسريع خصال

واملوح على جهد يدي بازناد باشة واعجوبة

في الصيد كان شفته اخطيته[26]

ورد في كتاب الخيل (مطلع اليمن والإقبال في انتقاء كتاب الاحتفال)، لمؤلفه عبد الله بن محمد بن جزي الكلبي الغرناطي، أن اسم "الخيل" مشتق من "خال يخيل خيلاً، واختال اختيالاً"، إذا كان ذا كِبْر وخُيلاء، ذلك أن "الخيلاء" صفة لا تكاد تفارقها[27]. تلك هي إذن شيمة فطرية، تميز الفرس انتصاراً وافتخاراً أو فرحاً ورضاً. و نستدل، في هذا

---

[24] محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، الديوان، ص 332.

[25] محمد بن علي ولد ارزين، الديوان، ص 371.

[26] محمد بن علي ولد ارزين، الديوان، ص 359.

[27] ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، ص 278.

السياق، بما نظمه الشيخ التهامي المدغري واصفاً الفرس والفارس، كلاهما يتمتع ويستمتع بالمرح والزهو والخيلاء[28]. يقول في قصيدة "الراحة ":

مير هواها جار ما نطيقه صايل في كفاحي يتخنتر في امراح

وجيوشه معاه فى انهار الهوشة نطاحة

بنفاضه والمهارز استولى كسب امراحي وكتر به اجياح

اورى ضهرو لاحني ولا صبت الراحة[29]

بل إن الناظم أكرم الخيل، عندما أدرجها ضمن حربة إحدى روائعه الشعرية، وأعني هنا قصيدة " الزهو ":

الزهو فبنات وشبان والمنازه والخيل وماية الوتر والغاني

وقماش وروض وكيسان[30]

ونستخلص من هذا أن الفرس المغربي يستمد حسنه وجماله من أصالته، على غرار الحصان العربي الذي تغنى به شعراء المعلقات. ويعتقد البعض أن كلمة "أصيل" تطلق على الخيل العربية فقط، وهي تطلق على جميع الخيول التي تحتفظ بصفات سلالتها دون مخالطة أو اختلاط بدماء هجينة، سواء كانت عربية أو غيرها. للخيل شجرة تخبر عن عراقة نسبها وجاه مالكها بل وتدل على قوتها وفتوتها.

- **القوة والشدة والفتوة :**

من شيم الفرس المغربي فتوته التي تتمثل في قوته وشدته. ويتميز بضخامة الجسم وكبر حجم الصدر وصلابة الحافر مما يؤهله للقيام بالأعمال الشاقة وللإسهام المتميز عند خوض المعارك والحروب، فضلا عن تفرده في سباقات الخيل. وغالباً ما تشير قصائد الملحون إلى ضرورة اتصاف الخيل بمتانة البنية ونشاط الحركة، مع خُلوّها من عيوب خلقية تسيء - وهذا أمر لا يخالفه أحد - إلى شروط الأصالة والنسب. وهذه أبيات

---

[28] محمد الزكي بن هاشم بن محمد الكبير العلوي الحسني، حسن المسامرة بالليل الجامعة لآداب الخيل، ص 113.

[29] التهامي المدغري، الديوان، ص 282.

[30] التهامي المدغري، الديوان، ص 532.

مقتطفة من قصيدة "العزيزة "ا للناظم الشيخ أحمد الكْندوز تُغْني عن كل تفصيل في الشرح:

اركبت في الوغى شلوي ما يرضى اهميز

صافي من عيوب العترة وعملت عن اشمالي بترة

وانفوق في الحروب عنترة[31]

صلابة فشدة ثم شجاعة - كان الفرس يكنى أبا شجاع[32]-، تلكم صفات تتمتع بها خيول المغاربة، كما يشير إليه الشيخ ادريس بن علي السناني في قصيدة "ربيعية 2" :

والرياح تشالي نحكي ابطال في الطام كل واحد راكب شلوي اشجيع قايم[33]

وقد تناولت "المولاة" للشيخ الحاج محمد النجار وصف قوة الفرس وهيجانه إبان القتال:

وهو يا سيدي فرس الهيجا ما يخشا احراب غزار واللي يكون قرقار[34]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن كل هذه الشيم الخلقية تجسدها بعض أصناف الخيول المغربية، عبر عنها شعراء الملحون في نظمهم، نذكر منهم، على سبيل المثال لا الحصر، السلطان مولاي عبد الحفيظ، وذلك في قصيدة "ها هي بالعاني":

هـــــا هـــــي بالعـــــاني تبغـي تـدير مـا يتعـامى بـين الاكْـران

وتخبـــــــع شـــــــيهاني واللي اعشـيق مـا يتـدرك بـين الاعيـان[35]

ثم إن هذا يحيلنا على نص شعري آخر، "يا الغري في الدنيا" من نظم الشيخ ابن سليمان، أشار فيه إلى نوع مميز من الأفراس المغربية، يُركب ويُطارد به في الحروب بفضل قوته وفتوته، والقصد ما يصطلح عليه باسم "شلوي":

لا ترفـد فنـار في ليـل غيـر يهـدلوا بـك وقـــت القمـــرة تكـــون للنـــاس فـــرايج

---

[31] أحمد الكْندوز، الديوان، ص 262.

[32] محمد الزكي بن هاشم بن محمد الكبير العلوي الحسني، حسن المسامرة بالليل الجامعة لآداب الخيل، ص 113.

[33] ادريس بن علي السناني، الديوان، ص 335.

[34] الحاج محمد النجار، معلمة الملحون، "مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية"، ص 230.

[35] السلطان مولاي عبد الحفيظ، الديوان، ص 155.

لا تركـــب حمـــار موخـــوري يتليـــك اركـب شـلوي يكـون في العلفـة خـارج[36]

كذلك في نفس الموضوع، رسم الشيخ عبد العزيز المغراوي لوحة شعرية، أبرزت كلا الصنفين من الخيول السالفة الذكر. فيقول الشاعر في قصيدة "الأسر":

بعـد غيبـة بوفـارس رايـس العقـاد والنصـــارى يـــا حســـرة بـــه بوجـــوا

والســـرور امجـــدد والفـــرح والـــوداد والفراســـن مـــن لـــه شـــيهان ســـرجه

ءاش را من لا يركب شلوي زين سابق للصـيادة في الصـحرى بهجـة الفـرايج[37]

عن قيم الفارس:

ارتكزت تقاليد الفروسية المغربية طيلة قرون خلت على مصفوفة قيم ميزت انصهار شخصية الفارس في ذات الفرس. ويعتقد البعض - وهذا رأي نميل إليه - أن الإنسان لطالما استقى من الصفات الخِلقية والخُلقية التي ينفرد بها هذا الحيوان، الذي أنعم عليه الخالق جلت قدرته بالكرم والإكرام والتكريم، مثلما تستمد المطية من الخيل الأخلاق والسلوكيات الفطرية التي يتحلى بها راكبها. وبالتالي، كما يضم متن الملحون نصوصاً شعريةً تتمحور حول شيم الفرس، يضم أيضا قصائد تهم قيم الفارس سنتناول الحديث عنها.

من يكون الفارس ؟ تستعصي الإجابة على هذا السؤال بالرغم من تداول معجمه واقتضاب صياغته. قد يكون كل ولوع بالخيل وشديد التعلق بها، أو كل من يحب ركوبها ويجد راحة وطمأنينة عند امتطائها، وحتى كل من يقتنيها لحسنها ولجمالها ولبركتها الإلهية، إلى غير ذلك. فالفارس العربي عشق الخيل وولع بها منذ نعومة أظافره، معتمداً عليها في تنقلاته للسفر وللصيد، ولاسيما للمشاركة في الحركة أو الحرب. وقد بلغ من شغف بعض شعراء الملحون بالفرس أنهم نظموا ليعبروا عن ولع الفرسان به وحرصهم عليه. فهذا الناظم ابن الصغير يصف في قصيدته "الطبايع" التعلق الشديد بالخيول المغربية:

---

[36] ابن سليمان، معلمة الملحون، ج.3، "روائع الملحون"، ص 380.

[37] عبد العزيز المغراوي، الديوان، ص 181.

وواحد مولوع بالسراتة سياس راس عوده في صرع لجامه يغنم عليه فراجة العشية تزهى له[38]

الفروسية ليست مجرد ركوب على صهوة الخيل، بل هي أصالة وتربية وسلوك. لذا، للفرسان المغاربة في ميادين الفداء وساحات والوغى شأن عظيم. إن تاريخ الحضارة المغربية لشاهد على هذا التميز طوال قرون ولت، بحيث أن الفارس قد اشتهر بصفات وخصال تقاربت سماتها وملامحها. ومن جملة هذه القيم الإنسانية التي نشأ وترعرع عليها في محيطه الطبيعي والاجتماعي، نذكر النبل والأيد والشجاعة والمروءة والذكاء. هذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال متن قصائد الملحون.

– النبل:

ليس بإمكاننا أن نتحدث عن صفات الفارس العربي عموماً، والمغربي على وجه الخصوص، دون الحديث عن نبله وسمو أخلاقه تجاه الغير. فإن قيمه الذاتية تنصهر في نسق القيم الاجتماعية المرتبطة بعالم الفروسية. وقد عرف الفارس بخصال حميدة، تجلت معانيها في عنايته بالخيل وركوبها ورسمت صور حياته داخل طبقات المجتمع. وتتجلى هذه القيم النبيلة في الاستقامة على شرف النفس والتضحية في سبيل غايته. وقد عبر عنها الشيخ التهامي المدغري أصدق تعبير في نص شعري رائع يؤثث صفحات ديوانه ضمن موسوعة الملحون، تحت عنوان "العود":

صال بالسيف الهندي وحازني حوزة فارس في اللطام غضبان مغدد

قالي قم تودي باين مملوك احباس للباهيات مكسوب مخلد

قلت بالواجب وجدي نشد سرجي ونستوى فوق سابق الخيل مكرود

اشحال مدى لك عندي (ا) جوادي لنهار اليوم كنت نعلف ونورد

قال عودي يا سيدي على الحطة راني ديما حريص مزنود موجد[39]

ولطالما رغب الفارس المغربي في أن يفلح، على غرار باقي الفرسان العرب، في إدراك العز ونيل المجد. فها هو الشاعر الشيخ التهامي المدغري نفسه ينظم حول هذا الموضوع في القصيدة نفسها:

---

[38] ابن الصغير، معلمة الملحون، ج.3، "روائع الملحون"، ص 205.

[39] التهامي المدغري، الديوان، ص 641.

قلت يا عودي ولدي تبارك الله علينا حالنا بفضل الله أسعد

احتال يا ولد الوردي على تفاجج ما بين ابطال عزها في كفح الوند

بين فرسان المجد اولاد عمي والخوت وكل قوط بسهام مقلد[40]

الغاية نفسها، أي سعي الفارس إلى الصولة والعز، تناولتها قصيدة "الساقي" للشيخ عبد القادر العلمي، يقول فيها :

والصولة والعز في اركوب الفرسان احقيقة

و مع الفضة والوريق[41]

– الأيد :

يتمتع الفارس المغربي بقوة جسدية بالغة في المتانة والصلابة على كل العوارض والآفات، بحيث لا يبالي الحر والبرد، ولا يحفل وعورة التضاريس ومحنها، على ظهر فرس الرحلة كما على صهوة فرس الحرب. قد يبدو انه يجدد تلك العلاقة الصوفية مع الألم والمعاناة[42]. لا أدل على هذه الاستماتة والصبر من قصيدة "ركْرا كْة الحرار" لناظمها الشيخ أحمد سهوم، يقول الشاعر:

كانت لامة الشوفته مشتاكْة ولمحاسنه عشاكْة

ولا عباوا ما في الصحرا امن المخاطر ونوارنها التابكْة[43]

ويفيد البيت الشعري أسفله، من نظم الشيخ أحمد الكْندوز في قصيدة "صفية"، وبشكل مباشر، إلى أن مقارعة الأعداء، تستلزم من الفارس العاشق، وهو يحاكي نظيره الفارس المحارب، أن ينعم بالقوة والقدرة والشدة:

امير الغرام جا بجنود اقوية عول اعلي جاب بالجيش تاك خلفه[44]

نفس العبارة "**بجنود اقوية**" اعتمدها الشيخ أحمد الغرابلي في قصيدة "في مدح الرسول (ص)"، حيث قال :

أمير الهوى جار علي حاط بي

---

[40] نفسه، ص 642.

[41] عبد القادر العلمي، الديوان، ص 286.

[42] المعتصم، عز الدين، النزعة الصوفية في الشعر الملحون بالغرب، دراسة في الرموز والدلالات، ص 185.

[43] أحمد سهوم، الديوان، ص 308.

[44] أحمد الكْندوز، الديوان، ص 289.

هزني في المشالية بالخيول وابطال

صاك لي بجنود قوية ضغاد علي

ليس يقبل دية ولا هدية اموال[45]

وفي هذا السياق ذاته، لابد من الإشارة إلى أن الدارجة المغربية قد أكرمت، كعادتها طبعاً، معجم لغة الملحون بجملة من المصطلحات التي تصف المقومات الخلقية للفارس المغربي. نذكر منها لفظة "امْقَلْضَم" أو "امْكَلْضم"، للتعبير عن ضخامة الجسم وصلابة البنية لدى المحارب القوي، كما جاء في قول الشيخ محمد بن عمر في قصيدة "مريم":

ما يشالي فى انهار الحرب غير من كان امقلضم راكب على شلوي مدوب من خيول الصحرا[46]

نفس الدلالة، عبر عنها مصطلح قاصْح" أو "قاصْحَة"، كيفما تناولتها قصيدة "الصالحة" لناظمها الشيخ الحاج حمان النجار:

مير الغرام جيش عني ببطال قاصحة ولفي الصالحة طافة املاحقها طايفة

ما حن من اكلاحي[47]

- **الشجاعة** :

الفارس الشجاع لا ينهض له أحد في ساحة مناجزة أو ميدان مبارزة. وتعتبر الشجاعة كإحدى أمهات الفضائل الأربعة عند أفلاطون - إلى جانب الحكمة والعفة والعدالة - شرطاً رئيساً قصد امتطاء فرس من الخيول العتيقة، وبالتالي، الالتحاق بصفوف وحدات الجيش. مما يمكنه من مقاومة المحن، ومجابهة الأخطار، وتحمل الآلام، ويدفعه إلى الدفاع بحزم عن نفسه وعن قائده أو جنوده. ومن خلال قصيدة "الجهاد"، يعبر الشيخ محمد بن لحسن السلاوي عن هذا المعنى، بقوله:

صـــلاح ســـلا الاســـياد نمجـــد همـــا حجابنـــا ويقهـــروا الطغيـــان

مـــولى القمـــري ســـيدي محمـــد ونقـــول امفضـــل اميـــر الشـــجعان[48]

---

[45] أحمد الغرابلي، الديوان، ص 89.

[46] محمد بن عمر، معلمة الملحون، "مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية"، ص 141.

[47] حمان النجار، معلمة الملحون، "مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية"، ص 27.

[48] محمد بن الحسن السلاوي، معلمة الملحون، ج.3، "روائع الملحون"، ص 75.

وقد أبرز غير قليل من شيوخ السجية تجليات الشجاعة عند الفارس المغربي، وذلك باستخدام مشتقات من لفظة "زطمة"[49] أي الجرأة، والإقدام، وشدة القلب عند البأس. ويقدم لنا الشيخ الجيلالي امتيرد في قصيدته "الزطمة" مثالاً واضحاً على ما يميز الفارس الجريء. إن الفرس لا يخوض الحرب، بل إن المحارب هو الذي يدفع مطيته للاندفاع:

هيجت اشواقي بالغرام وارفدت الدركة والحسام

واحلفت واقسمت برافع السماء حتى نزطم لو نصيب غشامة

ولا سيف السواعق ولا يشين او نشين او النسناس او عمر مستقتل رافد الجفا[50]

وفي سياق الاشتقاق ذاته، نتطرق إلى صيغة المبالغة على جرأة أعداء حرب يخوضها ضدهم فارس عاشق، من خلال قصيدة "مريامة" للشيخ عبد الوهاب الفناري:

مير الغرام جار اعلي خيله امحزمة ما نقوا له للملاطمةوابطاله ليوم الحرب زطامة[51]

- المروءة :

لا يعرف الناس حلية للشجاعة والشهامة أجمل من تلك الصفة التي طبع عليها الفارس المقدام، وهي المروءة مع الخصم ، قوياً كان أم ضعيفاً، في ميدان صيد أو ساحة قتال، أو حتى ضمن علاقة استعارية بين عاشق ومعشوقته. وعند التورع عن البغيٍ أي التعفف عن الجور والظلم تجاه العدو، وإثر سلامة الصدر من الضغن على العدو بعد الفراغ من المعركة الطاحنة. فالفارس حر حليم بفضل رباطة الجأش وثبات القلب وعدم الخروج عن طوره عند الغضب، والمسامحة والتجاوز والعفو عند المقدرة. فمن خلال ملحمته الشعرية "ذكرى واد المخازن"، يصف لنا الشيخ أحمد سهوم الفارس المغربي تحديداً ،إذ يبرز حِلمه وتعففه عند الدفاع عن حوزة البلاد. يقول الشاعر:

في واد المخازن كانت الملحمة لمؤرخة في تاريخ ابلادي

كي لمراية فيها انشاهدوا عظمة الاجداد

...

---

[49] محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج.2، ق.1، "معجم لغة الملحون"، ص 86.

[50] الجيلالي امتيرد، الديوان، ص 94.

[51] عبد الوهاب الفناري، معلمة الملحون، "مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية"، ص 54.

هذا المغربي جد عن جد معروف بالصفا و الرافة والجود
أسد ولا عمره استأسد إلا على اللي يتعد الحدود
ويلا أتات سوايع الجد تلقاه واجد له بالروح يجود[52]

– الذكاء :

كان الفارس دوماً على نصيب من الذكاء والفطنة والتبصر في تعامله مع الفرس وفي رد فعله تجاه العدو. لكن موازاة مع هذه الملَكات الخلقية نستحضر صفات قد تبدو للأسف تتناقض مع واقع المقاتل الهمام الباسل، على اعتبار أن "الحرب خدعة" حتى يتسنى للفرسان الانتصار في ساحة الوغى. لهذا، رسم لنا ديوان المغاربة سلسلة من اللوحات التعبيرية عن دهاء الفارس واحتياله عند الاستعداد للظفر بالهدف من مقارعة الخصم، ونمثل لذلك من خلال غرض من الأغراض الشعرية، والمقصود هنا "الحرازيات" أو "الترجمة". نلحظ أن الفارس العاشق سيوظف أقصى طاقات ذكائه ودهائه من أجل التغلب على "الحراز"، أي حارس الحصن. هنا تلتقي الملاحم العاطفية بنظيراتها الحربية. في إطار محاكاة شعرية، لا سيما وأن الظفر برؤية محبوبته يلزم الفارس بمعية فارسه بالاجتهاد أكثر فأكثر في كل الأساليب من تنكر وخداع، لكن على مستوى محاورة يغلب عليها الطابع الهزلي. وقد تعددت قصائد الملحون التي تصف الفارس المحتال وهو على عتبة بيت عدوه اللذوذ، ولي محجوبته. فيقول الشيخ أحمد الغرابلي في "الحراز":

اول ما جيته في الاشكال في صفة مرو من الابطال
فارس مدوب اشجيع عن اجوادي
ومقلد بالنصال وتقلي واحمولي[53]

وهذا السلطان مولاي عبد الحفيظ يقدم لنا، من خلال قصيدة "الحراز"، لوحة شعرية عن مشهدي دهاء وتنكر:

له رجعت حريص في شكل فارس من الابطال
مركوبي مسروج من سروجة يفهى في اشكالها
متقلد هندي على الوغى ومقرنس قتال

[52] أحمد سهوم، الديوان، ص 595- 596.
[53] أحمد الغرابلي، الديوان، ص 416.

كنفتح تصعيب طال ما يتعزوا اقفالها

...

جيته متطور كمثل باشا من الاقيال

فارس قدامي نجيب كيتعظم في جيالها[54]

وفي السياق ذاته، نورد قول الشيخ الجيلالي امتيرد في قصيدة " الحراز" :

من ساعتي ارجعت امخزني مشمور

من اصحاب الملك الله يرحمه سيدي محمد راكب اجواد اميصل

من اضناية الفايز بوعرڤوب

خنجري مقفول وامضمة واكداك مكحلتي

زينة منقرةوكسوتي تفهى العين فيها

سكين ارفيع بندقية وامحاسن شارقة عليا هيبة سيدي على اخيالي[55]

وفي ذلك، يقول الشيخ ادريس بن علي السناني في قصيدة "الحراز" :

عولت معاه على الفصال وعملت في ديواني احيال

واحتالت وجيت امتيل فارس راكب شلوي عجيب

شيهان احمر امبيض التوالي والغرة واسبيب

واركابي سيساني وسبد نعماني والدير تلمساني يا لبيب

واشرج موبر عدرة امنبتة بعقيق وعفيان

والمهامز في قدامي رايمين

واتقلدت للمساقرة واحمايل متخالفين

واعملت اخماسية اسرير وازناد وجعبة في اليمين

---

[54] السلطان مولاي عبد الحفيظ، الديوان، ص 155.

[55] الجيلالي امتيرد، الديوان، ص 94.

واركبت على الحراز فارس امقاتل كليت العرين[56]

وهذا ما نلمسه بجلاء - وقد نقول من باب اختصاصه - في عدة نصوص شعرية للشيخ محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، منها قوله في قصيدة "حراز كنزة ":

جيت لو في صيفة باشا بالابطال مع الجياشة

كل ابطل مشتمر مكرود عن اجواده

خلفي صربة مسنحة بصوارم وارماح والمزارك[57]

وقال أيضا في "حراز غزالي بوحرام":

جيته في شكل من الاشكال فارس معدود من الابطال

فوق اجوادي مشمور كنشالي ما يقوى لي اشجيع

يفزع مني لهمام عنتر والظاهر وكذاك سيف ما يقوى لي

...

جيته في الصيفة الثالثة ابهمة وعزيمة تابتة

باشا مامور اخليفة الهمام الله ينصروه اعساكري قدامي حتى المخازنية داروا بي[58]

وكذلك قوله في قصيدة "حراز خدا":

وهو يا سيدي جيته امثيل فارس تاتيك حربي من الصناضد

مشمور فوق سابق راخف العنان

ما يطيقوا عني شجعان درت عن قربه شي غزلان[59]

ونلحظ من هذه الأبيات تنافس كثير من شيوخ السُّجِية في نظم هذا الغرض الشعري، لما يحمله من مواقف إنسانية هامة تصور لنا إلحاح وإقدام العاشق الولهان، شأنه في ذلك شأن المحارب عند الاستماتة في المعركة للقضاء على عدوه.

---

[56] ادريس بن علي السناني، الديوان، ص 335.

[57] محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، الديوان، ص 746.

[58] نفسه، ص 779.

[59] نفسه، ص 692.

الفروسية المغربية، آداب وأدبيات:

إن مكانة الفرس لدى المغاربة ليست وليدة ظروف فجائية ولا نتاج أحداث طارئة، وإنما هي منزلة عالية حظي بها الفرس منذ ظهرت المجتمعات البشرية على وجه البسيطة. فما ناله الفرس من حظوة وعناية وما تمتع به الفارس من رعاية وتكريم داخل المجتمع المغربي هو إرث ثقافي وحضاري ورثه الخلف عن السلف. وعند الحديث عن مظاهر الفروسية الأصيلة، لا يمكن أن نقتصر على مقاربتها من زاوية الحروب والمعارك فحسب، فقد قدمت لنا متون الشعرية لشعر الملحون تشكيلات حكائية عن ظاهرتين اجتماعيتين : نذكر، من جهة أولى، ركوب الخيل من أجل الصيد وكان يمارسه أهل السيادة كمتعة من متع النفس، وأهل الفاقة كوسيلة من وسائل الرزق، أما من جهة ثانية، توظيف الفرس في ملاحم العشق والتغزل،حيث كان الفارس يستنجد بمطيته للقاء محبوبته أو البحث عنها. غير أن ما يهمنا أكثر في سياق مقاربتنا، هو انخراط الخيل والخيال في صفوف قوة حربية قصد الدفاع عن حوزة البلاد من خلال توطيد دعائم الدولة في الشدة كما في الرخاء، إننا نقصد به ذلكم الفرس الذي وهب صهوته وسلم عنانه لفارس محارب. طبعاً، لا جدال في أن ملازمة أحدهما للآخر تتجلى في علاقتهما التفاعلية، على اعتبار أنها ارتباط تعزيز وتقوية، وليست رابطة كَلٍّ وعالة، بحيث يستحيل أن نتصور أن يُغير أحدهما بدون إغارة الآخر، وبعبارة أوضح، يشتهر الفرس بمهارة فارسه في الشدة والبأس، مثلما يشتهر الفارس بقوة فرسه وسرعة عدوه.

من هذا المنطلق إذن، وبعد أن أسهبنا في الحديث عن شيم الفرس من صفات خلقية وخلقية ينفرد بها، ثم بعد ذلك عن قيم الفارس من خصال وسلوكيات، سينتهي المحور الثالث والأخير إلى تسليط الضوء على جوهر هذا النسق من الأخلاقيات التي تطبع علاقة الفرس بالفارس وتؤثث لطقوس الفروسية في الثقافة المغربية.

يُقال إن أصل الفروسية هو الثبات على الفرس العُريّ - أي الفرس العاري الغير مُسرج، وفي معجم لغة الملحون نستعمل لفظة "مْلَّاطِي"[60]. تدل هذه الملاحظة على أن ركوب الخيل تطلب أكثر من مهارة، وبمجهود هائل، ليتمكن الإنسان من تدجينها، وتليين طبائعها وتطويعها. فمثلما اعتنى الفارس بحسن مظهره وشدة قوته ونبل أخلاقه، فقد اعتنى بتربية الفرس ورعايته وعلاجه[61]، منذ أن تيسر له إخضاعه. في هذا الصدد، دأب

[60] محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج.2، ق.1، "معجم لغة الملحون"، ص 118.

[61] بناني، دليل الفارس النجيب والكاتب الأريب لاقتناء ووصف خيل السبق والتقريب، ص 121.

شعراء الملحون على وصف لباس الفارس وكسوة الفرس، وإبراز مكونات ووظائف كل منهما. يقول الشيخ محمد بن علي المسفيوي الدمناتي في قصيدة "مرسول إلى المدينة المنورة":

والعساكر تظهر في زيها المكمول بالكساوي ما دركت كيفها اعمالة[62]

يتضح من خلال هذا البيت الشعري أن طقوس ركوب الخيل تستلزم ارتداء حلة رسمية، ونعني بها لباساً خاصاً بفئة معينة دون أخرى يلبس في المناسبات الرسمية بل وحتى في المحطات الاحتفالية المتعلقة بتراث الخيل. مما يميز الفرسان المحاربين ويخصهم بالتقدير والإعجاب من لدن الفرد والجماعة. وقد أشار الشيخ أحمد سهوم، في "قصيدة السيرة النبوية" إلى أن الفارس يستعين بالدِّرْع ،أي ذاك القميص من حديد الذي يلبس وقاية من سلاح العدو. يقول الشاعر:

سعدنا بالمولى معبودنا الديان سعدنا بالمصطفى قرة العياني

...

قاموا بجميع كلها لابس جوشن واستعدوا الكل حرب وميدانه

حتى خرج النبي وقاله بلسانه[63]

وفي نفس الموضوع، يقول الشيخ سيدي قدور العلمي في قصيدة "المحبوب الأول":

وشفر هندي وخد وردي سلطان في حومت النصر راكب فوق اجواده

وسيوف الطعن والمزاق وابطال معاه غانصة بالزرد[64]

وبما أن شيم الخيول من قيم الفرسان، فمن المستحيل أن نتصور فارساً شجاعاً في أبهى حلة على صهوة فرس "مُلَّاطِي" أو ذي كسوة قيمتها زهيدة. ما من شك في أن تجهيز الفارس والفرس ارتبط منذ القدم بما يفيد من إعداد لموقف جاد أو استعداد لحدث شديد الأهمية، فمعدات الفروسية ثمينة للغاية، بحيث يقتصر اقتناء لباس الفارس وسلاحه وسرج الفرس على كرم أهل المال والجاه. فهذا الشيخ محمد بن علي ولد

---

[62] محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، الديوان، ص 239.

[63] أحمد سهوم، الديوان، ص 234.

[64] سيدي قدور العلمي، معلمة الملحون، ج.3، "روائع الملحون"، ص 238.

ارزين، يدعونا لنتأمل صورة شعرية تتغنى بالخيول وكسوتها. يقول الشاعر في قصيدة "المرسم ا":

امولايا واين الخيول يا مرسم واين اسروجهم

البيض ولا هم واغرابي لزرك والحمر واصنابي واحجر الواد لونه سلبي

واسروجها امن الدهب باش اترتكب ساعة الحرب

الى ركبوا ابطال بمهامز واركبات من اوريق ولجمات اعقيق والبطال افراسن يدكاروا واعطيني الاخبار[65]

وكانت جمالية السروج المغربية ونفاسة مكوناتها، طيلة فترات حكم الملوك والسلاطين، بمثابة حجر الزاوية في ما يصطلح عليه بتبادل الهدايا في العرف الدبلوماسي بين المغرب والدول الأجنبية، وعند استقبال البعثات الدبلوماسية بحفلات الفروسية. ولا ننسى محطات جوهرية في تاريخ الدولة المغربية توثق لتراث الخيل وركوبها، نذكر منها طقوس البيعة الشرعية، الحركة السلطانية والمواسم الدينية والروحية، فضلا عن المناسبات الاحتفالية كفنون التبوريدة. وربما كان الناظم ولد ارزين أكثر دقة وبراعة في التعبير عن هذا وتصويره، فها هو يبدع تجربة مشهدية في قصيدة "الطرشون" قائلاً:

كنت ما دالي فصل الربيع نخرج بكرة واصل واصيل

فوق ملالي ادهب كيف جاوا من اعتاق الخيل

مفيض اتوالي عشوا شاردة والغرة قنديل

والنخل فالي وعلى اجوانحه جرد زوج انخيل

والكفل مالي اسبيب من الحرير والرقبة والديل

سرج فيلالي واسطارت المبر فوق المنديل

امهامز اتلالي اركاب من ذهب توراق وتنيل

ابرسع الالي الجام من الدرار امكلل تكليل

سلوي ينصالي اجوان طابعه صوانا واصيل

[65] محمد بن علي ولد ارزين، الديوان، ص 371.

جوف وارمالي نصطاد به وانجيب الصيد اقتيل[66]

أما في قصيدة "القلعة"، فنلحظ أن الشيخ محمد بن علي المسفيوي الدمناتي يستعرض عدة أسلحة نارية على وجه الخصوص والتي كان يستخدمها الفارس في غاراته الدفاعية. يقول الشاعر:

تم ارسلت مولاتي للخوضات بعد درت بهم جيش الريام
عملوها في محفا وتم نصرها سلطانة ونظموا عسكر قاوي منهم
تبعها وزرا مع القياد وساقوها امشاورية وكذا مسخرين
عملوا احجاب في جنبهم كتاب ودومنا كبالهم سيافة بنبال والمزارق
والعدة صاينة رفيعة بالسطاشي مع الخماسي وعشاري وكزيز
والبوري وعسيلي مع زوان وبوحبة صاينة ورواو وبوح[67]

وكذلك قول الشيخ ادريس بن علي السناني في قصيدة "الحراز":

عولت معاه على الفصال وعملت في ديواني احيال
واحتالت وجيت امتيل فارس راكب شلوي عجيب
شيهان احمر امبيض التوالي والغرة واسبيب
واركابي سيساني وسبد نعماني والدير تلمساني يا لبيب
واشرج موبر عدرة امنبتة بعقيق وعفيان
والمهامز في قدامي رايمين
واتقلدت للمساقرة واحمايل متخالفين
واعملت اخماسية اسرير وازناد وجعبة في اليمين
واركبت على الحراز فارس امقاتل كليت العرين[68]

لم تكن وظيفة السلاح لحماية الفارس فحسب، بل لعبت الأسلحة دوراً فعالاً في وقاية الفرس عند الهجوم أو الدفاع أثناء المعارك، تعبيرا عن الحب والإيثار والاعتزاز بالخيل. هكذا، تدل هذه الرعاية التي يحظى بها الفرس على أبدية ارتباط الخيل بالخير في

---

[66] محمد بن علي ولد ارزين، الديوان، ص 281-282.
[67] محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، الديوان، ص 332.
[68] ادريس بن علي السناني، الديوان، ص 308-309.

الدنيا بعد إكرامها وتكريمها، كما حث عليه رسول الله عليه الصلاة والسلام بقوله: «الخَيْلُ مَعْقُودٌ فِي نَوَاصِيهَا الخَيْرُ إِلَى يَوْمِ القِيَامَةِ»[69]. يظهر جليّاً أن تقاليد الفروسية المغربية تقتضي، إلى جانب ما ذكرناه من شيم الفرس وصفاته وأوصافه، استحضار قيم الفارس وسلوكه.

لقد شرع العلي القدير الجهاد لا لقتل النفوس، وإزهاق الأرواح، بل لمواجهة الطغيان والطغاة، وإقامة دولة الحق والحرية، ومما يؤكد ذلك قوله تعالى في سورة الأنفال: ﴿**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ**﴾[70].

فالغاية من الإعداد والاستعداد هو تحقيق الردع النفسي، والقضاء على الأعداء. ففي ظل المعارك والغزوات، كان الفرسان جنود مهرة دربوا على القتال على ظهور الخيل، فكانوا أجودهم فعاليةً في قتلا الكر والفر[71]. ونستشهد، في هذا السياق، بقصيدة "العود" للشيخ التهامي المدغري، بقوله:

قلت بالواجب وجدي نشد سرجي ونستوى فوق سابق الخيل مكرود

اشحال مدى لك عندي (ا) جوادي لنهار اليوم كنت نعلف ونورد

قال عودي يا سيدي على الحطة راني ديما حريص مزنود موجد[72]

لنقف إذن عند عبارة "**عْلى الحْطَّة**"[73]، فالقصد منها هو كون الفارس المحارب كان دوماً على استعداد تام، للقفز أو الوثوب أو الهجوم أو إخراج النار، كأنه الطائر النازل على حائط أو غصن. ثم إن ثبات الفرس من صمود الفارس، فهو صبور خلوق، يتمتع بشخصية تبرز قوة النفس وتماسكها أمام الأحداث الجسام. فهو ينتهز الفرصة ويقتنص الوقت المناسب لمباغتة عدوه قصد التعجيل بالنيل منه بقوة وفعالية. وهذا الشيخ الكحيلي يصور لنا فارساً صائداً يتسم بقيمة الصبر. يقول الشاعر في قصيدة "الرامي":

ولاعتي نصاد الغزلان في بلادي عارف مخابعها ومخاتل الصيادة

---

[69] السيوطي، الدر المنثور في تفسير المأثور، ص 71.

[70] سورة الأنفال، الآية 60.

[71] ابن خلدون، المقدمة، ص 286.

[72] التهامي المدغري، الديوان، ص 641.

[73] محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج.2، ق.1، "معجم لغة الملحون"، ص 146.

داير أبو راى في يدي بوزناد ڤادي قمت بارود مشحر طاعتو ايفادة[74]

فالنصر في ميدان الحرب أو اصطياد الطريدة في القفار يكون مع الصبر، أي تحمل المشاق وتحمل الجوع والعطش وحسن التصرف، بل والتفكير في الخلاص. فعدم الصبر منقصة مذمومة يشعر بها الفارس. بعد صمود طويل من دون اندفاع ولا تهور، "يشالي"[75] الفارس، أي يرتمي في الكفاح بنفسه أو بسيفه. وتقدم لنا مقارعة الفرسان لوحة فنية استأثرت باهتمام كثير من الشعراء. ويتيح لنا هذا النص مشهداً تخييلياً رائعاً، يقول عنه الشيخ المدني التركماني في قصيدة "راضية":

شوف الديجور والفجر كن سلاطن في المشالية على النجمة الضاوية

في الجو اتشابكوا كل اهمام بجيشه وعسكره[76]

ثم قول الشيخ ابن زاكور الكبير في قصيدة "منصورة" :

واجب انجاهد في الظلام فرخ الام سيفي اسقيل لهم ماضي

انا لهم في كل مقام ننشر اعلام وانصول بشعاع الفاضي

واذا اطغى منهم شمشام نجبد احسام واقتل من جا لعراضي

سيفي اسقيل ماضي اطويل ماله امثيل يبري اللئيم[77]

ومن الطبيعي أن نستحضر في سياق النزال والقتال، قيماً وطنية تستمدها الذاكرة الجماعية من شيم الفرس المغربي وقيم الفارس المغربي. هكذا يصبح النص الشعري وثيقة تاريخية بامتياز توثق لإحدى المعارك الخالدة. ولا أدل على هذا من قصيدة "ذكرى واد المخازن" لناظمها شيخ الملحون أحمد سهوم:

والمنصور اللي في القيادة في الشعب قوته والله المقصود

ديك العاتق جاها اخبار باباها مات في حركته وقالت للحادي

مات على قد غلاوته التمن النصر تزاد

...

---

[74] الكحيلي، معلمة الملحون، ج.3، "روائع الملحون"، ص 164.

[75] محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج.2، ق.1، "معجم لغة الملحون"، ص 178.

[76] التركماني، معلمة الملحون، "مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية"، ص 128.

[77] ابن زاكور، معلمة الملحون، "مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية"، ص 102.

واد المخازن ايتعاد كي تتعاود ملحامته في ساير الابادي

ما داموا في الدنيا اهل الاطماع وفيها حساد[78]

وكذلك قوله في نفس القصيدة :

لا تسألني عن زادهم في المعركة واعتادهم وسأل الاسيادي

هل بدر وباش انتصروا على الظالم والمعناد

بالتضحية والحب والالتحام وخمرة صافية في كاس التودادي

أو بيعان الدنيا بالآخرة والشاري جواد[79]

ويستميت الفارس دفاعاً عن وطنه - أو استبسالاً للنيل من حراز معشوقته في سياق محاكاة حب/حرب - متصدياً بثبات ومُلحّاً في تصديه، بفضل حلمه ونكرانه للذات. وحين ينتصر الفارس الهمام على العدو أو الخصم، يعيش في عز وسؤدد متباهياً ومفتخراً بنفسه. في هذا السياق، نظم الشيخ عبد القادر العلمي في قصيدة "التائية" :

يوم طول الغرات ايوكدو و الفرسات في ساعة الميز و فخر اتوكد السراتة

مزين لا متهم حين يتألفه ابسربات ايسندوا كتاف اللي محتاج بالإغاتة

الكسيبة ومال وخيل والسلاحات ولا حبيب اتوجدوا في ساعة لمراتة[80]

وقد أشار إلى ذلك الشيخ التهامي المدغري في قصيدته الشهيرة " النحلة " :

بين جيوش العز والنصر وخيولي عايمة يمينا ويسارا[81]

تلكم كانت إذن مقاربتنا لرصيد غني من القيم الإنسانية المرتبطة بالفروسية المغربية، كموروث ثقافي وسجل حضاري، وذلك من خلال دراستنا لنموذج فريد ومتميز من نماذج الثقافة الشفهية، ويتعلق الأمر بشعر الملحون. فعلى اعتبار أن للخيل مكانة عالية لدى المغاربة، بحيث أنهم اعتنوا طيلة قرون خلت بتربيتها وعلاجها، كما حافظوا على آداب ركوبها، ولا زالوا حرصين كل الحرص على تحصين تراثها والاعتزاز بتقاليدها، نأمل أن نكون قد وُفقنا في الإحاطة بمجمل زوايا موضوع بهذا الاتساع. وكما أشرنا سالفاً، فإن المتون الشعرية التي اعتمد عليها مشروع مبحثنا هذا تتشكل من قصائد

---

[78] أحمد سهوم، الديوان، ص 597.

[79] نفسه، ص 597.

[80] عبد القادر العلمي، الديوان، ص 205.

[81] التهامي المدغري، الديوان، ص 526.

نشرت في دواوين موسوعة الملحون، وأخرى اطلعنا عليها في معلمة الملحون، مما ساعدنا على استخلاص ما يليه من نتائج ذات فائدة:

- إن اهتمام شيوخ السُّجِية بحضور الفرس وعلاقته بالفارس، طيلة فترات تاريخ الحضارية المغربية، لم يكن بقدر ما اهتم الشعراء العرب بالفروسية منذ فترة الجاهلية. ويبدو الحديث عن الخيل في الخطاب الشعري الذي يميز المعلقات أكثر من بديهي، إن لم نقل طبيعياً، وذلك لاعتبارات عدة، نذكر منها الاعتماد على الفرس بشكل مكثف في أسلوب حياة العرب آنذاك، ثم لأن الشاعر العربي هو في الأصل فارس مميز، لطالما ركب الخيل ومارس طقوس الفروسية الأصيلة.
- تناول جل شعراء "ديوان المغاربة" هذا المكون الحضاري من خلال ثلاث مستويات : إنتاج خطاب عام استثمر في نطاق جزئي تجسيد العلاقة الفعلية والتفاعلية بين الفرس والفارس، فبناء خطاب مباشر استدرك شُحَّ النظم وتخلص من الاستطراد الممل، ثم إبداع خطاب خاص انكب على التأسيس لنموذج شعري، والقصد هنا شعر الفروسية.
- لكل من يعتبر أن الحديث عن الفروسية المغربية لا يرقى لأن يؤلف موضوعاً مستقلاً ضمن متن الملحون، نقول إن المادة الشعرية متوفرة، شأنها في ذلك شأن رموزها ودلالاتها التي لا يخفى على أحد الآن أنها متوافرة. أهذا غير كافٍ، كي يدرك أهل الملحون، وبإجماعٍ، أن مظاهر حضور الفرس المغربي، وعلى صهوته رفيقه النبيل أي الفارس، تشكل غرضاً شعرياً قائماً بذاته ضمن أغراض ديوان المغاربة ؟ لا شك أن قصيدة الملحون لن تستطيع أن تحقق ذاتها الأدبية، ولا قيمتها الجمالية، ولا حتى غايتها الإنسانية، إلا بتجاوز سقف الأغراض المتداولة والمتداخلة التي طالما استثمرها الشعراء. كيف لم يحظ الفرس بمكانة أدبية خاصة، وتحديداً من خلال المتن الشعري، لدى شيوخ السُّجِية، على غرار شعراء المشرق العربي ؟ كفانا من تهميش النظم، أو حتى تحقير التأليف لهذا الحقل الأدبي الخصيب من علم الموهوب، ولندعو شيوخ الملحون المعاصرين، بمعية الشعراء الشباب، كي يستمدوا صورا حسية حديثة وينسجوا بلاغة مشهدية وفاءً لمكانة الخيل وتكريماً لركوبه.
- تتميز طقوس الفروسية المغربية، كما تصفها وتحكيها قصائد الملحون، بكون الفارس يلتقي بالفرس في غير قليل من الشيم والقيم التي تحدد هذه العلاقة الروحية التي تجمعهما. فما أحوجنا، اليوم أكثر من أي زمن ولى، إلى أن نستمد تراث الخلف من السلف، ونستشف أسلوب حياة هذه الأجيال من نمط عيش الأجداد. قد يتحقق

ذلك، إن تذوقنا بإدراك وجداني ثمار فن القريض، وهو يتحدث عن الخيل وآدابها. وفضلا عن كل ما ذكر من المكونات المنتظمة لهذا النسق القيمي، فإن الفرس أكثر نفعاً كمطية وحماية في السلم كما في الحرب، صبور وذو إيثار عند النقل والتنقل، مطيع ومنقاذ لفارسه في الكر والفر، أصل فخر واعتزاز طيلة الوقت. في المقابل، يظل الفارس كثير الإخلاص لفرسه حيث يفي دوماً بتعهداته تجاهه ويقوم دون إهمال بواجباته إزاءه.

ولا زال في الموضوع قول كثير. ثمة جانب آخر لم يكن بوسعنا أن نخوض في أغواره، عند اقتراحنا هذا لرؤية جديدة في مقاربة متن شعر الملحون. المقصود هنا، أن نطرح للدراسة مستقبلاً، من باب سلم القيم، القيمة الإبداعية لقصيدة الملحون في ارتباطها بتراث الخيل لدى المغاربة. إذ لم يكتف ناظم هذا الموروث الثقافي بإنتاج تجربة إبداعية في شعر الفروسية فحسب، بل تبادر كثير من القصائد إلى أن تبرز فَراسة وفِراسة الشاعر على السواء. لطالما استعار شيخ السُّجِية صوراً فنية ترسم مشهداً من مشاهد تراث الخيل، فيوظفها لوصف ذاته كفارس، وأثره الشعري بمثابة انتصار وغنيمة معركة، وسلوكه الاجتماعي من نبل وفخر وعز تجاه أهل الملحون، دون إغفال النيل من كل من جحد بحقه كعدو حرب ضروس. في هذا السياق، يقول الشيخ عبد العزيز المغراوي في قصيدته "يا عدول ارماني قوس الهوى بنشاب":

انسخ عني في مديحه جل اشفيع للجاحدني انقول قال المعناوي

بو فارس عبد العزيز المغراوي[82]

وكذلك، قول السلطان مولاي عبد الحفيظ في قصيدة "الفراق":

والجحيد تعلمه بنا يعرفنا خيالة قاسمين ظهور الفرسان[83]

ولا يسعنا، في الختام، إلا ان نجدد الإشادة بجهود كل الباحثين والمؤلفين، الذين أسهموا في حقل الاشتغال على تراث الملحون بدراسات ومقاربات تستحق كل إعجاب وتقدير. فمزيداً من الانكباب - بشكل جدي وبطريقة علمية - على هذا الرافد من روافد الذاكرة الجماعية للكشف عن مميزات النظم الشعري لدى شيوخ "ديوان المغاربة".

* * *

[82] عبد العزيز المغراوي، الديوان، ص 321.

[83] السلطان مولاي عبد الحفيظ، الديوان، ص 235.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة، تاريخ العلامة ابن خلدون،دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط.2، 1979.
- ابن زيدان، عبد الرحمان،إتحاف أعلام الناس بجمال اخبار حاضرة مكناس، ت: علي عمر، .5، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2007
- ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، ت: أمين عبد الوهاب، ج6، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1999.
- بلكبير، عبد الصمد، شعر الملحون، الظاهرة ودلالاتها، ج1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط.1، 2010.
- بلكبير، عبد الصمد، شعر الملحون، الظاهرة ودلالاتها، ج2، اتصالات سبو، ط.1، 2013.
- بناني، محمد بن محمد بن عبد السلام بن الحسن، دليل الفارس النجيب والكاتب الأريب لاقتناء ووصف خيل السبق والتقريب، تحقيق: عبد القادر سعود، مراجعة: أحمد شوقي بنبين، جمعية معرض الفرس، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2016.
- الجراري، عباس،الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مكتبة المعارف، الرباط، 1979.
- الجراري، عباس، معجم مصطلحات الملحون الفنية،مطبعة افضالة، المحمدية، 1978.
- الجراري، عباس، الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية، الرباط، 1970.
- الحسني، محمد الزكي بن هاشم بن محمد الكبير العلوي، حسن المسامرة بالليل الجامعة لآداب الخيل، تقديم: أحمد شوقي بنبين، تحقيق: رشيد يشوتي، جمعية معرض الفرس الجديدة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط.1، 2014.
- الدمناتي، محمد بن علي المسفيوي، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2016.
- السناني، ادريس بن علي، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2012.
- سهوم، أحمد، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2018.
- السيوطي، الإمام عبد الرحمان جلال الدين، الدر المنثور في التفسير المأثور، ج.4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
- الشريف، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف بن يعلى الحسني، زهر الروض الندي في شرح مقصورة الأسدي (في وصف الفرس)، تقديم: أحمد شوقي بنبين، تحقيق: عبد العالي لمدبر، جمعية معرض الفرس الجديدة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2015.
- شقرون، عبد الله، نظرات في شعر الملحون، منشورات الملتقى، دار القرويين، الدار البيضاء، ط.3، 2020.

- شقور، عبد السلام، الشعر المغربي في العصر المريني – قضاياه وظواهره، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، ط.1996،1.
- العلمي، عبد القادر، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، دار المعارف الجديدة، الرباط، 2009
- العلوي، مولاي عبد الحفيظ، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2014.
- اعمار، عبد العزيز، سؤال الهوية في المأثور الشفهي، استكانة الى الذات أم نزوع الى الكونية، تنسيق: ليلى المسعودي، ضمن الثقافة الشفهية والتنوع اللغوي في المغرب، منشورات مختبر اللغة والمجتمع، جامعة ابن طفيل، 2009.
- الغرابلي، أحمد، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2012.
- الفاسي، محمد، دراسات مغربية (من وحي البينة)، الدار البيضاء، ط.2، 1990.
- الفاسي، محمد، رباعيات نساء فاس، الدار البيضاء، ط.2، 1986.
- الفاسي، محمد، معلمة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1986.
- الكُندوز، أحمد، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2011.
- امتيرد، الجيلالي، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2008.
- المدغري، التهامي، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2010.
- المعتصم، عز الدين، النزعة الصوفية في الشعر الملحون بالغرب، دراسة في الرموز والدلالات، الراصد الوطني للنشر والقراءة، سليكي أخوين، طنجة، 2019.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.2، 1986.
- المغراوي، عبد العزيز، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2008.
- الملحوني، عبد الرحمان، أضواء على التصوف بالمغرب، منشورات وزارة الثقافة المغربية، مجلة دار المناهل، الرباط، 2003.
- ولد ارزين، محمد بن علي، الديوان، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2009.

*****

جماليات السرد في شعر الملحون
الحراز نموذجاً

إهداء

إلى الروح الملهمة عباس الجراري

مريم الشلح*

الملحون تراث، والتراث أبو الحداثة، دائما ما كنت أسمع هذا القول، ولم أفهم معناه بشكل صائب إلا حينما غصت في دواوين شعر الملحون، فعشت التراث والحداثة في آن واحد، **عندما سُبك جمال القول والإيقاع التراثي بجمال السرد وتقنياته الحداثية وهذا ما جمعه فن الحراز.**

ونحن نطرق بنية النص الحرازي، نجده يمتلك كل مقومات العمل الحكائي الحداثي؛ التي كلما توفرت في أي عمل - وبأية صورة - أمكننا وسم هذا العمل بأنه ينتمي إلى جنس السرد[1]. وتتحقق الحكائية في الكلام الحرازي من خلال تحقق العناصر التالية:

- **فعل أو حدث قابل للحكي.**
- **فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.**
- **زمان الفعل.**
- **مكانه أو فضاؤه.**

والكل أعلاه نسجه فن الحراز جيدا حتى انصهر بمهارة متناهية، وفق برنامج حكائي سردي يزدوج فيه خطاب الشاعر بخطاب الراوي بشكل متناغم محكم البناء:

---

* باحثة في أدب الملحون،سلك الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط.

(1) سعيد يقطين، "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1997، ص 19.

◆**البنية الحكائية:**

أ- بنية الاستهلال:

لكي يتحول المجهول - الفراغ - إلى مادة معرفية ملموسة لابد أن يكون هناك نص ما يعلن عن بداية هذا التحول، والاستهلال هو ذلك النص الذي يبتدئ به الكلام "تأسيسا لمتوالية من المعاني التي تعلن في اكتمالها الأخير ولادة نظام ما"[2]، هنا يتمثل البعد البؤري؛ الذي ينهض به الاستهلال في إضاءة دلالات القصة ومضامينها وسياقاتها ومما سيأتي من أحداث بعده، فهو رسالة (مرويا) صادرة عن مرسل (راو) قاصدة (مستقبل) مرويا له، وهذه هي أركان الرسالة الأدبية التي "تتحدد بها أدبية القص أو شعريته"[3]، فالمرسل الجيد هو من ينظر في أحوال المخاطبين ويعنى بالافتتاح/الاستهلال في نثره وشعره حتى يضع متلقيه في مكانة تجعلهم يتقبلون ما يقوله، ومن ثم الانشداد إليه والتأثير فيهم[4]. من خلال هذا تبرز أهمية الاستهلال ودوره في الجذب والاستقطاب فوظيفته الأساسية هي "جلب انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية"[5] من القص، فهو يحمل ضمنا "تاريخا وتقليدا ما، وله بعد ذلك، أعراف بناء وطريقة قول"[6].

وبما أن للاستهلال أعراف بناء وطريقة قول، فإن لقصة الحراز كذلك أعراف قول يبتدئ بها الكلام، وتبنى عليها أطراف الحكاية، فالاستهلال في قصة الحراز سنة مؤكدة ينطلق منها النص، معلنا عن بنية النص بكامله، فهو إذ جاز التعبير؛ قصة مختزلة للنص برمته، يدخل الراوي عبره إلى العالم الحكائي بتقديمه لشخصية البطل "الحراز"، هاته الشخصية التي تعتبر عنصرا فعالا من حيث الدور الذي تلعبه في إظهار محتوى العمل القصصي، وإبراز جانبه الجمالي يصفها الراوي بقوله:

---

[2] وليد منير، "النص القرآني من الجملة إلى العالم": المعهد العالي للفكر الإسلامي القاهرة، ط (1)، 1997، ص79.

[3] ناهضة ستار "بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، الوظائف، التقنيات"، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2003، ص84.

[4] أسامة ابن منفذ، "البديع في نقد الشعر"، تحقيق عبد العلي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت ط 1، 1987، ص285.

[5] ياسين النصير " الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط 1 -1993-، ص22.

[6] نفسه، ص21.

حـــــرّازَكْ يـــــا طـــــامُو الغْـــــزالْ مـــا ريـــت ابْحالُـــه فـــي ارْجـــالْ

حـــــرّازْ ألبِيبْ افْـــــــلاسْفِي وعقلُه شـــــاطَرْ

عامَـــلْ بحْســـــابه اهْـــل الغْـــرامْ عـــارَفْ راسُـــهْ مَتْبُـــوعْ في الباهيـــة

فـــــي الـــــــدّوقْ والبشـــــــايَرْ يـــــا فـــــاهَمْ طُـــــولْ الـــــدْوامْ

حدّارْ من النّاسْ كلهم ما عنده حتى صديقْ

ولا صاحَبْ ولا ارْفيقْ[7]

إن الحراز هو ذلك الشخص الذي يجعل الحسناء في حرز حريز ويشدد الحراسة عليها، وقد يكون بعلا لها -وكلمة بعل تعني الزوج بقدر ما تعني مالك الشيء -[8] نعم قد يكون بعلا لها، أخدها عنوة أو تزوجها غصبا عنها، أو امتلكها، لكنه علم بأن لها في السابق خليلا تحبه ويهواها، ويسعى بكل عزم إلى استردادها أو الوصول إليها، ولذلك فإن لهذا الحراز غيرة تجعله رجلا استثنائيا شديد النباهة والحرص، لبيبا فاطن الذكاء، فيلسوف زمانه، يثير الإعجاب والتقدير كما يثير السخط والنفور، فمن شدة غيرته يصبح في معاملته شرسا فظا، كما يقول الراوي:

شُوفَة وَحدَة يكْرَها في اخْيَالِي

يَسْقَلْ اجْبَهْتُه واعْقُدْ عَبْسَة في سْيفْتُه ويَوَلّي قَلْبُه اظْلامْ

واقْسى مَنْ صَلْدْ الصَّمْ لِبسْ يَرْطابْ ولا يَلْيانْ

ما ايْحَنْ ولا يَشْفَقْ مَنْ اعبِيدْ رَبّي

نَحْسُبُه يا لطيفْ كافَرْ مَتْمادي مَنْ اسْلالَةْ الكُفَّار[9]

إن إسناد صفة الكفر للحراز تدل على أنه شخص يتصرف دون رحمة ولا رأفة بالآخرين ينظر إلى البطل الراوي بعين كارهة ناقمة، معمية على المحاسن باصرة للمساوئ.

تلك إذن هي الصورة الفتوغرافية النفسية التي قدمها لنا الراوي حول شخصية البطل "الحراز"، هاته الصورة التي تشد القارئ أو المستمع وتجعله راغبا أو مرغبا فيما

---

[7] موسوعة الملحون، "ديوان الشيخ ادريس بن علي السناني"، جمع وإعداد لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، 2008، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، ص307.

[8] عبد الله شقرون، "ألوان من الفنون المغربية"، مطبعة النجاح الجديدة الطبعة الأولى، 2003، ص181.

[9] موسوعة الملحون، "ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد"، جمع وإعداد لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، 2008، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، ص 261.

سيتلو من أحداث، فالراوي حين يقدم شخصية الحراز يقوم ضمنا بتوقيع عقدين ضمنيين؛ بينه وبين المتلقي (السامع / القارئ)، الأول رسخ فيه صورة الحراز في ذهن المتلقي، والثاني كسب من خلاله عطف المتلقي به في مقابل كرهه للحراز وانتظار النيل منه لما قام به من حدث سيتلو.

- ذكر الحدث:

يعد الحدث عنصرا ملازما لعنصر الشخصية في العمل الحكائي، فطالما هناك شخصية في النص القصصي، كان هناك حدث قامت به أو ستقوم به، وشخصية الحراز أعلاه قامت بحدث أساسي يحرك النص بكامله وهو:

حَرّزْهـا واحْضـاها على اعْيُـونْ في ابْسـاطْ سُـلطْنِي يرْضـاها

وأعمل كل مـــــا تتمنى داتْ الجمـــــــالْ

مـــــا يوْصَـــــلْها واشِـــــي ولا اتْشـــــاهَدْ غاشـــــِي

راسُه لراسْها كيف ايْظَلّ ايْباتْ

بالزهُو والفُرجة بين الاغصانْ والسّفرة والكيسانْ

في ابْساطْ امْحَصَّنْ بسْوارْ عالْيَة واقْفالْ وبيبانْ

والرياض امْنَعَّمْ بالأشجارْ باسْقَة[10]

إن قطب الرحى في قصة الحراز هو هذا الحدث أعلاه، فالحراز بنى قصرا ووضع فيه ما لذ وطاب من متاع الدنيا وسجن فيه محبوبته ولم يترك لها أي سبيل للخروج أو اللقاء بأحبابها وهذا الحدث سيكون موضع صراع بين الحراز والبطل العاشق الذي سيشغل تفكيره في البحث عن الحيلة المناسبة من أجل خرق أقفال أبواب هذا القصر الموصد أمامه وأمام غيره.

- التفكير في الحيلة: القرار

تنتهي بنية الاستهلال هنا عند التفكير في الحيلة، فبعد أن وصف لنا الراوي البطل شخصية الحراز، وأكد على صرامته وعدم ثقته بالناس وفطنته ودهائه الاستثنائي،

---

[10] موسوعة الملحون، "ديوان السلطان مولاي عبد الحفيظ"، جمع وإعداد لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، 2008، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، ص309.

وحرصه الشديد على حماية حبيبته؛ التي حرز عليها في قصر محصن مقفل عالي الأسوار يقف على بابه ليل نهار، ينتهي البطل العاشق إلى اتخاذ القرار "بالتصدي ومواجهة كل العوائق التي تحول دون تحقيق الوصال"[11] والوصول إلى قاع الدار:

وأنا كيف نعمل واشْ المَعْمُولْ
واشْ من حيلة تَنْفَعْنِي امْعاهْ حتى تدرجْ في ابْطاحِي
أصـاحـي
وتعَنَّقْنِي بالضعادْ ونحُوزْ اضْيا الالماحْ
حـراز أمينة بـودلال
حـرّزْها عـن مركاحِي
أصـاحِي
لكن بحيالِي أدّيتها وظفَرتْ بالنجاحْ
من قاسُه الهوى ما ارتاحْ[12]

إن الحب هو المحرك الرئيسي هنا، فقد ولد دافعية كبيرة لدى البطل، جعلته يتبنى قرار التحايل على الحراز واللعب بشكله وشخصه وجنسه، وحتى في الإطاحة بكرامته التي تعتبر أسمى شيء يتمتع به الإنسان العاقل:

لَكن يا وَلْفِي ما اسمَحْتْ في شَعْرَكْ
وابهى غُرْتَكْ واجْبينَكْ واحْواجَبْ واعيوُنَكْ والاشفارْ
حتى نُورِي له العبارْ واللَّعْبْ اللّي يخْفى لُه
أسيدنا
ولا يدْرِي افْصالْ باشْ انْتَرْكُه مدهُولْ[13]

جمال المحبوبة الذي لم ولن ينس من قبل البطل، كان محفزا له على قرار النيل من الخصم الفريد، فربط البطل الولهان بينه وبين ذاته عقدا فريدا، جواهره الاحتيال، حتى

---

[11] سعيد يقطين، "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1997، الصفحة 37.

[12] موسوعة الملحون، "ديوان الشيخ أحمد الغرابلي"، جمع وإعداد لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، 2008، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، ص415 - 416.

[13] موسوعة الملحون، "ديوان الشيخ إدريس بن علي السناسي"، جمع وإعداد لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، 2008، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، ص 308.

يصل إلى اللؤلؤة التي يريد. وبالتفكير في الحيلة كما سلف الذكر تنتهي بنية الاستهلال في قصة الحراز، وبالتالي يمكننا تجسيد مراحل هاته البنية بالشكل أسفله:

- بنية الصراع السيزيفي:

ارتأيت ان اسميها بنية الصراع السيزيفي[14] نظرا لما تحمله هذه الكلمة من معنى مهم في قصة الحراز، فالبطل العاشق يصارع بدون كلل ولا ملل من أجل الحصول على مبتغاه، الحبيبة المحرز عليها، فإذا فشلت خطته الأولى، يصارع إلى الثانية، فالثالثة، وهكذا دواليك حتى يتمكن من الحيلة التي تتحقق بها النهاية. ومن ثم الانتصار، وهذا ترجمان لتلك الذات الأسطورية الرافضة للاستسلام، والطامعة في الانتصار حتى وإن كان الفشل حليفها في البداية.

بالإضافة إلى هذا الصراع الذاتي بين الفشل والمحاولة، هناك صراع آخر بين شخصين وبين موقفين؛ ترغيب وإغراء من جانب، وامتناع وامتعاض من جانب آخر. فالصراع الكلامي هو السمة البارزة التي وجهت مسار القصة، كما يتجلى في المقاطع التالية التي تبتدئ بالإغراء والإغواء من طرف البطل العاشق؛ الذي تحول إلى فقيه عالم بأسرار الغيب وما يكتنفه القدر:

---

[14] سيزيف بطل أسطوري في التراث الإغريقي، حكمت عليه الالهة أن يدفع صخرة إلى قمة الجبل كي تتدحرج الى سفحه ويعود إلى دفعها من جديد وهكذا دواليك.

بدْوايْتِي أعْزَمْتْ وجِيتُه

خَطَّاطْ كُلْ رَمْزْ ادْرِيتُه

مَعْلُومْ بالزَّناتي وابروجُه والأشكالْ

واحْسَابُه نَدْري عَنْ اصْوابْ بالكْمالْ

قاري عَلْمْ الَّتْنجِيمْ عَنْ اصْوابْ اكماله

قُلْتْ له أسيدي لله زِيدْ تَسْمَعْ فالَكْ لاجابة للا ادْراهَمْ[15]

نجد أن الموقف الأول مصطنع ومقصودا عن سابق عمد وإصرار من قبل الفقيه المزيف، الذي يدعي الإلمام بعلم التنجيم وأصوله، ولا يقبل المال عوضا له لمضاعفة الترغيب في قراءة طالع غريمه، وكشف مستور القادم من أيام الحراز الذي وقف صامتا مصغيا لقوله يفكر ويتمعن في كلماته.

ترى ماهي نتيجة هذا السلوك على الحراز؟ ماذا سيكون رد فعله؟ أ سيوافق أم سيستمر في الرفض كعادته؟، هكذا كان رد فعل الحراز:

ما عَنْدي قال لي امْريضْ في داري

ولا ايْسِير ولا غايَبْ ولا امْشاتْ لِيَّ حاجَة

ولا إيْلي اغْراضْ منِّي بشَهْوَة عَنْدي اغْزالتي تَكْفِيني

هي ادْخِيرتي وامْنايَ واجْميعْ كُلْ مَنْ صَدَّقْ

شي خَطَّاطْ اكْرانْ كَدَّابْ امْياتْ أَلَفْ

واكْدالَكْ لرَّبْعَة والعَشْرِينْ ناسْ الوافا للأنبيا

لله نُوضْ وتَنْها ابْربْ مَنْ الكْدوبْ

اسْتَغْفَرْ لله ما يَعلَمْ ما ساكَنَ في الغَيْبْ غِيرْ ربّي

سيرْ اعْلِيَّ أدِّي ابْهُوتَكْ واجْرومَكْ شُوفْ مَنْ اتْغَشَّمْ[16]

لم يكن كلام المتحايل الإغرائي للحراز سوى ترهات سهلت حدث التخلص منها، ويسرت سبل الاستهزاء بها، فعلم الغيب لا يعلمه إلا الواحد الأحد، وحبيبته اكتفى بها

---

[15] حراز الشيخ الجيلالي امتيرد، ص267.

[16] نفسه، ص 268.

عن أي أحد، هذا الموقف الكلامي قوى من عناصر الاستجابة الذاتية للحراز في عدم الثقة بأي شخص كيفما كان نوعه وعلمه، فوجد العاشق نفسه قد انتقل إلى موقع وموقف آخر، موقف الذل والمهانة، تخلى عن التمادي في كلامه المغري وطأطأ رأسه مكويا بنار الصد اللاذع من قبل الحراز فقال:

واقْهَرْنِي ناقَصْ الأفْعالْ وامْشا بالعَنْوَة

وصَدَّعَنِّي خَلَّى قَلْبي مَنْ الثْغايَصْ يَلْوى

وانا ابْقيتْ نَتْشَوَّى بِينْ الما وبينْ صَهْدْ النَّارْ[17]

هناك إذن الصراع ذو طابع عدائي لا مجال فيه للتنازل أو المساومة أو التعايش، أساسه صراع بين قوتين فاعلتين وبين مبدأين مختلفين وفكرتين مغايرتين إحداهما تنزع الإغراء بمصداقية علم التنجيم وخبرته به من خلال سرده للعلوم المتمكن منها فيزين له فعلها ومفعولها، وموقف آخر رافض لها نهائيا بعدم إيمانه بها، هنا سيتم المرور إلى الضفة الثانية والمغامرة القادمة، التي يجب أن تكون أغرى وأمتن من سابقتها.

في موقف صراعي آخر يفرض خطاب منطق الاقناع، وتقمص القناع، جاء به البطل العاشق للحراز، يرسم شخصية أخرى وسلوكا آخر وكلاما آخر، فلون جلده وادعى عبوديته ولبس ثوبا غير ثوبه من أجل إقناعه بدخول قصره:

واخْبيري هايَمْ كيلُوبْ

اخفِيت الأمورْ وجيتْ لُه

في صفَةْ عبد اكْناوي وصيفْ مدُّوبْ وفارَسْ في الحرُوبْ

قدّ وقامَة واخيالْ ولسانْ امْرِبّي

تَربِيَّةْ المْلاكَة كيّسْ دُوقِي لْبيبْ

بلَغْتْ وطَحْتْ على يدُّه وسلَّمْتْ عليه وقُلْتْ له اقْبَلْ بحْسانَكْ هذا الغريبْ

واذْوى وقالْ لِّي أشْ تريدْ في الحينْ قُلْتْ لُهْ حالِي ما يخْفى عليكْ

لأنِّي عبد من العبيدْ ربَّاني سيدي من اصْبايا في العزّ والرضا وصُولة والخناتْ

---

[17] نفسه.

كُنْتْ في دارُه مَحْسُوبْ من زمامْ اوْلادُه واليُومْ ماتْ

واتنقل من دار الحياة وكداك أولاده والبنات[18]

هنا نكون مع بطل حكاء، حكاء ذا قدرة على الاغراء وتزين الكلام، وبناء قصة تستحق الإصغاء، فهو عبد رباه مالكه في العزو الثراء وعلمه شؤون الحياة وسلوك الأمراء، تركه بعد أن غدرت به الحياة وأخدته إلى دار البقاء، ولم يبقى له سوى الحراز الذي يعلم أنه لا يملك من يخدمه في هذه الحياة:

وأنت شفتك حاسبه ولد دار الكبيرة لا أولاد ولا خّوت ولا عبيد

جيت نخدمك في جميع ماتحب في الأشيات وما تريد[19]

نستشف من هذا القول المغري الذي يعبر عن دراية بكنه محاجه وما يحتاجه من خدمات وعون، فهو لا يملك لا خادما ولا ذرية ولا قريبا، يحتاج الى العون في قصره البديع، لدى عرض عليه خدماته بشكل صريح، فهل سيقبل الحراز بهذا الخادم المؤهل كما سبق الذكر بخدمة الملوك والأمراء؟

قالْ ادْهَبْ يا قلّ العبيدْ

لأنّكْ زغْبِي مَطْيارْ

ليسْ مَتْلكْ يَصْلَحْ للدّارْ يا الغَدَّارْ[20]

امْشِي لَهْلا يرْيَحكْ فالَك فالْ اقبيحْ والاكْحلْ امْضرَّةْ وقتْ الصباحْ

لِّي شافُه بانْجالُه

أسيدنا

انْزَلْ من ساحْتِي وشُوفْ اللِّي مَهْبُولْ[21]

رفض الحراز وتحول لحظتها إلى كائن آخر، كائن سلطوي رهيب، يأمر وينهي بل ويشترط، كائن لا تحتمل صرامته كل شيء فيه ينذر بالشر، كلماته أسلوبه اعتقاداته بشؤم أصحاب البشرة السوداء. كما يتحول كلامه من إطاره العادي إلى إطار ملؤه

---

[18] حراز "ادريس بن علي السناني"، ص، 311.

[19] نفسه.

[20] نفسه.

[21] نفسه.

التنقيص والتهميش، وفي نهاية الكلام يتركه وحده كأي مهرج مع نهاية الفرجة يزدادا بؤسه بؤسا وحرمانه حرمانا.

إنه جدل الحياة يتمظهر هنا سلوكا وتمثيلا، بين شخصين، موقفين، معتقدين اندمجا في جو من الصراع الكلامي، "الصراع من أجل كلمة، ضد كلمة أخرى"[22] فالكلام هو باب الشخص ومظهر حقيقته الباطنة"[23]، لأنه يستطيع ان يستكنهم ويعري عن حقيقتهم أمام أنفسهم وأمام الآخرين، خصوصا في مواقف ملؤها التناقض والصراع والخوف كالتي مثلنا بها هاته البنية الدياليكتية بامتياز.

لا شك أن عنصر الصراع، الذي طبع الجو العام للقصة داخل القصيدة، انعكس بشكل أو بآخر، على مستوى البنية الحكائية التي اعتمدت في بناء القصة، فتمة تسلسل منطقي واضح في رسم الاحداث وانسجام تام بين هذه الأخيرة والشخصيات، كما أضاف لهذه البنية الكلية حيوية وحركية وكشف عن خبرة أبطالها واختلاف ميزان القوى بين قطبيها الأساسيين، فكيف ستكون نهاية هذا الصراع؟ من سيفوز في الأخير؟ هل ستتدخل قوة ثالثة لكي تحسم النتيجة في هذا الصراع؟ هذا ما سنتعرف عليه في قفل الحكاية.

- بنية النهاية /البداية:

لكل قصة نهاية ولقصة حرازنا كذلك نهاية، بداية/حزينة، سعيدة. نهاية للصراع والتحايل بموت الحراز او ضياعه فجنونه وبداية للحب من جديد بين البطل العاشق والحبيبة التي فك حرزها تقول بداية النهاية:

مَرْضَتْ الوْجيبة بالاشواقْ
والغيوانْ وحرّ الفراقْ
مهما غَبت عليها اشْهور ما شافَتْني ما راتْنِي العدْرة شايقْ لوصالْها
ولا نَفَعتْنِي شي احْيالْ
والحرّازْ المَطيَارْ زادْها مَكمُولة البها انْكالْ
مَهما حَجَّبْها عن احْبابْها صبْحَتْ مسبُولَة على الفراشْ امْريضَة زيّ الخْيالْ

[22] بيير زيما: النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة 1991، ص177.
[23] عبد الصمد بالكبير، شعر الملحون الظاهرة ودلالاتها الجزء الأول، ص291.

ما نَعْرفْ عملتها الرّيم حيلَة

أو الغيوانْ هزْها حتى دَهْلَتْ بودْلالْ[24]

لم تنفع مع الحراز كل الحيل التي قام بها العاشق، فجاء كيد النساء يتحايل بالمرض على فراق الأحبة والشوق إلى رؤيتهم، مرض المحبوبة المزيف أو الصادق حرك في الحراز خوف الفراق الحقيقي، فراق موتها جراء المرض شطن عقله وقتل صرامته وشوش عزيمته حتى فتح قفل بابه إلى عدوه كما في المقطع التالي:

والحرّازْ اصْبَحْ في الاهوالْ

عقْلُه مشطُون اهْميمْ

وحالْتُه مشوّشَة داهَلْ قَلْبُه انْكيدْ

ساعَةْ ميَّزتُه من ابْعيدْ

في الحينْ اعْرَفَتْ الأمر والقضيّة

وامشيتْ اسْريعْ جَبتْ آلات الطِّبْ ورَجتْ حَوْازْ دارُه ونظَرني يا افهِيم

قامْ لعَنْدي دَمْعُه اسْجِيمْ

قالْ أسيدي عَنْدِي امْريضْ في الدّارْ

ادخُلْ لله شُوفْ حالُه

وانْظَرْ أمْرُه وعلّته لايَنْ يا هذا احْسَنْتْ فيكْ الظَّنْ والنّيّة

ساعَةْ اعْرفتكْ برّاني اغْريبْ

وجبَدْ المْفاتَحْ من الجيبْ في الحينْ وحلّ اقْفالُه

وادخَلْ وأمَرني انْزِيدْ ودخْلَتْ امْعاهْ ادْخُولْ

جيتْ امْعاهْ لقلْبْ الرسامْ نَوْجَـــدْ وَلْفِـــي تـــاجْ الريـــامْ

في قبّة فُوق افْراشْ سُلطْنِي شلاّ نَوْصَف في النظامْ

والمُولُوعَة بالحُبّ غايبَة على الوْجُود ولا كلامْ

تمّة ريتْ الحرّازْ حضَّرْ السفْرَة واتى بالطْعامْ

[24] حراز الشيخ ادريس السناني، ص314.

وانطَقْتْ اقْسَمْتْ له بالحلُوف القاطَعْ

حتى ايحيّدْ من قُدّامِي

غيرْ إلا داوِيتْ تاجْ البْها وبراتْ من السْقامْ

قالْ أسيدي أنا اغْلامْ

أمَرْ باللّي تَبْغِي انحَضْرُه لكْ وانطَقْتْ وقُلْتْ لُه

اخْرَجْ عازَمْ وامشِي جيبْ الدْواية وقلمْ باشْ نَكْتبْ وانشُوفْ الرّيم مالها

واشْ من ضرّ اسْكَنْ داتْها

انْعرفُـــه عـــادْ يكُـــون الكْـــلام وخـــرَجْ عـــازَمْ قـــلّ الغْشـــامْ[25]

جاب جزارو وكدارو، القلب داور، مع غيارو.. إن هذا هو المثل الشعبي الصائب الذي ينطبق على نهاية الحراز، نهاية انقلب السيد إلى غلام والغلام إلى سيد، تحول الطرفين كليهما فالراغب صار معرضا والمعرض صار راغبا، لقد نضجت الثمرة ولم يبقى سوى سقوطها وهنا سيسارع الراوي البطل إلى التقاطها، لقد أمست ملكه، فارتد السحر على الساحر حيث ذهب البطل إلى أبعد ما يرغب فيه فستحال منقذا، حلا يرغب فيه عدوه إنه المسخ الأدبي، نهاية سياق من التحولات المفتعلة، استحال من خلالها البطل الثاني بطلا رغم أنفه حقق النفاد بالوصول إلى حبه ودخول قصر عدوه، أما الجديد فهو رد فعل البطل القديم الذي لم يفصح، لم يعارض، ولم يساير. تنازل عن بطولته في الحكاية ولم يلوي على شيء، إنها النهاية نهاية الحراز وفعله نهاية التحايل وبداية الوصال المنقطع بين الحبيبين من جديد.

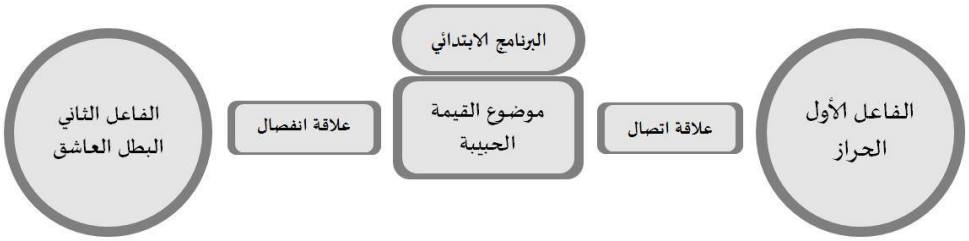
<u>بنية البرنامج الحكائي:</u>

يبنى البرنامج الحكائي في قصة الحراز على تيمة المواجهة "لأننا نكون فيها أمام فاعلين اثنين لهما رغبة مشتركة في موضوع قيمة واحد، الفاعل الأول على اتصال به والفاعل الثاني على انفصال عنه"[26]، ويتمثل ذلك في قصة الحراز على الشكل التالي:

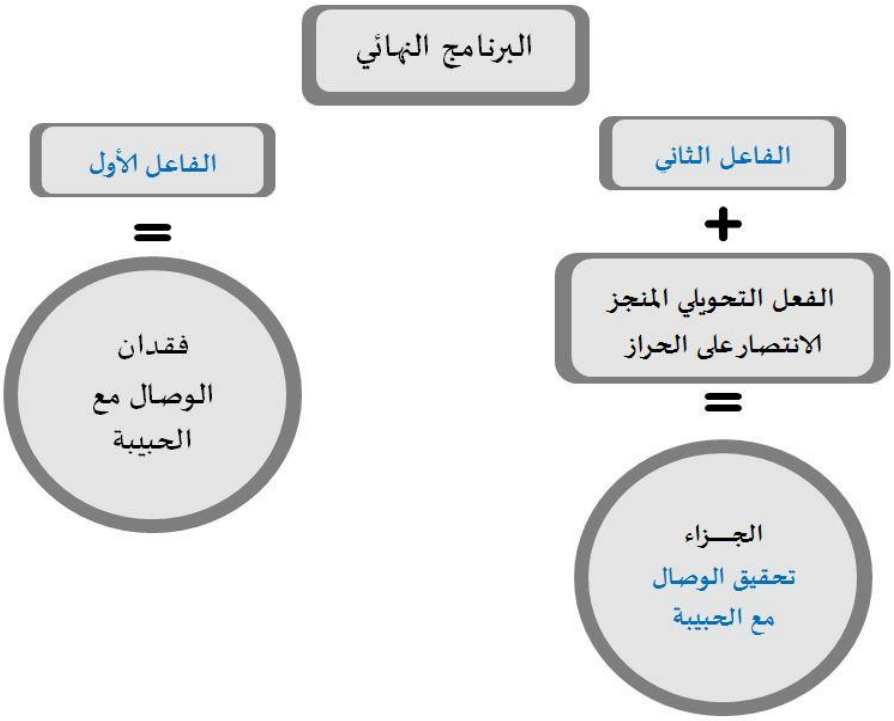
---

[25] نفسه، ص 315.

[26] عبد العالي بوطيب، "مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية"، الطبعة الأولى 1999، مطبعة الأمينة الرباط، ص 128.



لكن هذا البرنامج السردي الأولي سوف تقلب العلاقة فيه رأسا على عقب بفضل الفعل التحويلي المنجز من قبل الفاعل الثاني -البطل العاشق- الذي يتمثل في الاحتيال النهائي "الإنجاز"[27] على الفاعل الأول -الحراز- وحصوله على الجزاء بتحقيق الوصال مع المحبوبة، فتقلب الوضعية الابتدائية المجسدة أعلاه بتحول أحوال العلاقة بين الفاعلين بالموضوع فيصبح الفاعل المالك للموضوع فاقدا له، والفاقد له مالكا له حسب الشكل التالي :



[27] يعتبر مصطلح الإنجاز كمقابل لما يسميه بروب بالاختبار المصيري تمييزا له عن باقي الاختبارات الأخرى التأهيلي مثلا وهو بمثابة الأساسية لإقامة كل برنامج سردي كيفما كان نوعه وبدونه يستحيل وجوده، نفسه، الصفحة 114.

البنية الحكائية وقانون التحول:

يتحكم قانون التحول "الكافكاوي"[28] في البنية الحكائية لقصة الحراز، فالنص أنتج ضمن مسار يطبعه ذلك المسخ الجزئي القائم على قدرة البطل على التحول والمقصود بذلك "درايته باصطناع التنكر وبالصورة التي يريدها حتى يتمكن من تمرير مقالبه وحيله على خصمه"[29].

ويمكن حصر المنظومة الداخلية لهذا القانون داخل المتن البنائي للحكاية بالشكل التالي الذي يُظهر تحكم هذا القانون في منظومتها الداخلية.

1- قبل التحول:

يعيش البطل - الراوي حياة المراقب بالعين، يتدبر في أفعال وشخصية الحراز دون حركة، إذن هناك لحظة توازن يتربص فيها فريسته، ويسطر حركاتها وأفعالها حتى يتدبر في الحيلة التحولية التي تمكنه من اصطيادها، فترافق لحظة الاستقرار الحركي لحظة هيجان فكري سيولد مجموعة من التحولات المفتعلة بذكاء.

2- لحظات التحول:

هنا سيتحول الثبات الحركي إلى عالم تلفه حركية غير متناهيه يتحكم فيها قانون التحول الاختياري للبطل، فتبدأ لحظة اختلال التوازن الحكائي، حيث ينتقل البطل من لحظة تحولية إلى أخرى على مستوى الشكل واللون واللباس والقول، فيتحول من فارس قوي، فتاجر غني، إلى فقيه عليم، فامرأة فاتنة، ثم إلى عبد أسود إلى أن يتحول إلى طبيب يحمل مفتاح الفرج الكاذب لخصمه ويحمل القفل التحولات لشكله.

3- بعد التحول:

يخلع البطل - الراوي رداء التحول فيعود إلى طبيعته كعاشق وجد محبوبته، فتسقط كل أقنعة التحول التي أخلت بالتوازن وملأت النص حركية عالية، فتتحول الحيلة إلى حقيقة ثم تنحدر القصة نحو التوازن من جديد، توازن على مستوى الحركة والتفكير وحتى على مستوى المشاعر.

---

[28] نسبة الى الكاتب الروائي فرانز كافكا ونصه الروائي التحولي.

[29] سعيد يقطين، "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعربية"، ص 130.

إذن فالنص ينطلق من حالة طبيعية ليصب في تحول اختياري لكي يعط في نهاية المطاف بعدا منطقيا اعتياديا لعملية القص، فالبطل يحضر قارئه وسامعه لتصديقه منذ الوهلة الأولى، حين يتخذ من لعبة العقل والشكل جزءا هاما داخل الخطاب اللغوي، ليصبح التحول حقيقة يجب أخذها كما هي، دون البحث الجاد لإيجاد العلاقة بين الممكن والمستحيل، لكي يصبح كل مستحيل ممكن داخل هذا الخطاب التحولي الذي تنشأ فيه كل الضمانات، التي تجعل مثل هذه الكتابة التحولية حقيقة لا يصدقها فقط القارئ الضمني، ولكن كذلك القارئ الحقيقي.

◆**بنية الشخصيات:**

يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور حكي بدونها فكيف قدمت لنا هاته الشخصيات؟

تتكون الشخصية الحرازية من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها، وجاءت محصورة بين ثلاثة أقطاب أساسية:

*** الحراز: كفاعل مركزي أول:**

تبتدئ كل قصيدة من قصائد الحراز بنبذة تطول أو تقصر حول هذا البطل المركزي، الذي يعتبر بؤرة الحكي المركزية داخل القصة، فجاء على هيأة شخصية تاريخية "متكررة"[30] ارتسمت بها الثقافة الشعبية المغربية وتعرفت على صفاتها المنبثقة من وحي الذاكرة الفنية (الخيالية -الواقعية) فقدمتها لنا بصورة أحادية على عدة مستويات:

- على مستوى الاسم:

بالاسم نتعرف على الأشخاص، لكن هنا نتعرف على هاته الشخصية بفعلها الذي اقترن بها حتى صار لقبها الدائم، مما منعنا من التعرف على الاسم الحقيقي لهذا البطل الشعبي، لكن اقتران هذا اللقب باسم الحبيبة التي وقع عليها الفعل "**حراز امينة بودلال، حراز الغزال، حراز طاموا، حراز لالة لرسامة**" جعلنا ندرك الفرق بين حراز هذا الزجال وذاك، والحديث عن الحراز يخوضنا إلى البحث في جذر الكلمة اللغوي (ح ر ز) التي تعني أخفى ومنع من الظهور، وكلمة حراز جاءت على صيغة المبالغة (فعال)، أي كثير

[30] حسن بحراوي، "بنية الشكل الروائي ط المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1990، ص217.

الحصن والصون والاخفاء، فالحراز هنا يحصن ذاته ومحبوبته من كيد الآخرين، ومن كيد العاشق بالأساس.

- على مستوى الوصف:

يعد الوصف الالية التي تعمل على تشكيل الشخصية ورسم ملامحها وهويتها وتجذيرها في الواقع وينقسم إلى قسمين داخلي وخارجي، لم يركز لنا الراوي بشكل دقيق على الوصف الخارجي لهاته الشخصية سوى أنها شخصية ذات وجه دائم العبس بقوله في غير موضع: "يسقل اجبهته واعقد عبسته ويولي قلبه اظلام"[31]، "وأنا وقت أما نجيه نلقاه في باب الدار جالس امعبس قلبه كحجار"[32] لنتخيل معا هذا الوجه العابس رفقة ما يقدمه لنا الراوي من وصف داخلي لها، تتميز هاته الشخصية وفق لسان الراوي الذي اعترف بقوتها منذ أول الكلام فميزها بالطبع الحاد والمزاج السيئ والانعزال عن الناس، لأنه اكتفى بمحبوبته عنهم، وارتضت هذه الشخصية أن ترسم لنفسها سيرة يتحكم فيها القلب والخوف من فقدان المرأة، وتتميز هذه الشخصية ومنذ البداية بعدم قدرتها الكبيرة على كتم خوفها في داخلها، هذا الخوف جعلها شخصية معقدة صارمة لا تمد يد الثقة لأحد. توافق الوصف الداخلي والخارجي لهاته الشخصية الفاعلة، والذي يعبر عن ذلك بوضوح هي الأفعال التي أسندت لها في عالم القصة.

- على مستوى الأفعال:

بنيت حبكة القصة بمجملها على الأفعال التي قام بها هذا الفاعل المركزي المحرك للقوى الأخرى، فهو الذي حرز على حبيبة العاشق وبنى لها القصر وقيد بابه بالأقفال، وبات ليل نهار حارسا حريصا يفشل كل خطط العاشق المحتال، ويجعله يفكر في الخطة التي بها ينال الوصال، كل أفعاله أضفت على القصة حيوية ونشاطا، فبسببها تستمر الأحداث، وبنهايتها ينتهي عالم الحكي والمغامرات الذي صده بلسانه النافي لكل قول يحس أن وراءه الرغبة في تخطي عتبة الدار.

- على مستوى الأقوال:

للحوار دور في بناء الشخصية، فالشخصية لا تبن من خلال أفعالها فقط، ولا من خلال أقوال الآخرين عنها فحسب، بل تبنى أيضا من خلال ما تقول، فهي حين تتحدث

---

[31] موسوعة الملحون، "ديوان الشيخ الجلالي امتيرد"، ص261.

[32] موسوعة الملحون، "ديوان الشيخ إدريس بن علي السناسي"، ص308.

مباشرة وتحاور جهات أخرى تكشف عن دواخلها، فيسهل على المروي له تحديد ملامحها تحديدا أفضل مما لو كانت فاعلة فقط.

لقد نمَت أقوال هاته الشخصية في كل مرة يحاور فيها بطله المضاد عن سلاطة لسانه وذكائه وكثرة سؤاله، فإذا لم يشف جواب غريمه مرمى سؤاله قابله بالرد اللاذع، واعتماده لاستراتيجية سلاطة اللسان مع التحقير من شأن محاوره خلق بيئة كلامية مزعجة مع غريمه. إذا كان جو الكلامي العام تسوده الإهانات والتخويف والترهيب والكلمات الصادة لكل قول منافي لما يؤمن به من اعتقادات طمع غريمه الى تغير نظرته لها. هذا الحذر السلوكي والقولي الذي خلقه الحراز حوله في المكان هو مالكه منحه المزيد من القوة، وجعله أكثر تأثيرا في سير الأمور، حيث وافق الفعل القول فيها، إلى أن جاءت النهاية فتحول هذا اللسان الصلب في القول إلى لسان نطقت حروفه بالتوسل والتكبير من مقام من كان في وسط الملحمة الحوارية يصغر من شأنه فانقلب ميزان القوى الكلامي من قمة التسلط إلى أدنى مراحل التوسل إنه الخوف من فقدان الحب عقد لسانه وحد من سلاطته.

يمكننا القول في نهاية التعريف بهذه الذات الفاعلة داخل القصة/القصيدة أنها شخصية جاهزة يتسنى للقارئ والسامع معرفتها منذ البداية، لأن الراوي يقدمها بالكثير من التوضيحات التي تقربه منا فتنطبع ملامحها في ذهننا، وتستمر هذه الصفات التي وضعها لها الراوي طوال الحكاية فلا تؤثر فيها الاحداث إلا بالقدر الذي أريد لها في نهاية القصة.

وعلى هذا النحو فشخصية الحراز ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر، أي شيئا ثقافيا أو خديعة أدبية يستعملها الراوي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إحالية كبيرة فهي علامة لغوية، شعبية، ثقافية بامتياز تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل رهينة دائما بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة.

*** البطل العاشق: الفاعل المركزي المتحول:**

شخصية مجهولة وزئبقية وهذا ما يجعل تخيلها يلفه الغموض، لأن معالمها متغيرة ومتحولة ومن تم فهي شخصية لا تعرف الاستقرار والثبات، بل تتجدد باستمرار، لأنها شخصية نامية بدت معالمها باهتة وغير واضحة في البداية، لكن سرعان ما تطورت

معالمها مع تطور أحداث القصة، فهو الفاعل الأساسي فيها وتتحقق فعاليته على عدة مستويات:

- على مستوى الاسم:

مجهول الاسم، متعدد الألقاب والأدوار، فهو العاشق، المتحايل، الطالب، الشيخ، العبد، المرأة الجميلة، الفارس ... كلها صفات التصقت به دون أن تحيلنا على اسمه الفعلي سوى أنه عاشق محتال.

- على مستوى الوصف:

لم يفصح لنا هذا البطل الراوي عن ملامحه الكلية لأنه فضل التحايل بشكله وجسمه خدمة لغرض القصة، لكنه يفشي في غير موضع عن شكله الحقيقي كقوله "حب الغزال شيب راسي، والجوارحي اضحات نحيلة"[33] غر به الحب فلف رأسه بالشيب رغم صغر سنه، حرمه من النوم "اجفات بالغرام انعاسي"[34] مما جعله نحيلا، تتداخل أوصافه الداخلية مع أوصافه الخارجية التي تحايل عليها بكل ذكاء من أجل دخول قصر الحراز فاختلفت الصفات التي يتبناها في كل مرة، مما جعلنا أمام شخصية غير محددة الملامح، ولهذا تلعب هذه الشخصية داخل القص الدور الرئيسي والمحوري فهي شخصية رئيسية محورية، دينامية تمتاز بالتحولات المفاجئة داخل البنية الحكائية الواحدة، وتخضع لخاصية تغيير عميقة ومتعددة الأبعاد.

- على مستوى الأقوال:

أطل علينا بلغة غاية في الروعة والاتقان، اختار في كل مرة أسلوبا ليتكلم به يناسب الدور الذي أسنده إلى نفسه، فتكلم بلسان الفقيه، ولسان العبد، ولسان المرأة ولسان الطبيب....، ماهر في الوصف والتشويق، فتيق اللسان، بارع في الحكي وترتيب الكلام، لين القول سريع الجواب، في محاوراته مع الخصم يبطن القول القبيح ويظهر جميله "جاوبته باللطافة"[35] لكي يتم المراد وإن لم يتم يلقي بلسانه عليه بأقبح الأقوال "الحراز الرديل"[36]، تختزل موهبته في هذا اللسان الذي يظهر لنا قوته على مستوى الأفعال.

---

[33] موسوعة الملحون، "ديوان الشيخ إدريس بن علي السناني"، ص311.

[34] نفسه.

[35] نفسه، ص 310.

[36] نفسه، ص311.

- على مستوى الأفعال:

مخادع ينتمي الى شريحة المحتالين الأذكياء البلغاء، يستخدم الحيلة والفطنة والدهاء في التحايل على بطله المضاد، لدى فإن أبرز مميزات البطل الفعلية التي يتمتع بها هي: عدم الاستسلام والرغبة في التفوق على خصمه فعلا وقولا، لأنها شخصية ترفض الاستسلام والانهزام تسعى دائما لتحقيق أهدافها وغايتها بغض النظر عن وسيلتها في ذلك. فالمهم هو تحقيق الهدف، لا يهتم للثمن الذي سيدفعه حتى لو كانت كرامته التي أحط بها الحراز في غير موقف من مواقفه التحايلية. يأتي خفي المكر، لين المصانعة، كاذب مطرز للحكي، شديد العارضة، مفوهاً حذاقاً، ذا خيال واسع في بناء القصص وتخيلها، بحر في المعرفة وصنوف الأدب وغريب اللغة وأحكام الدين وصنوف العلم، والسحر والشعوذة، فهو شاعر وخطيب وواعظ، يتظاهر بالإيمان والزهد ويضمر الفسق والمجون، ويتصنع الجد ويخفي في طياته الهزل، ويظهر غالباً كشخص مسكين متهالك بائس، إلا أنه في واقع الأمر صاحب منفعة مستبطنة في أعماقه.

إنها شخصية مركبة تتركب من مجموعة من السمات التي تبدو غير منسجمة، لا تستقر على حال واحد ويصعب التنبؤ بمصيرها، وعلى الرغم أنها تدهش المتلقي، إلا أنها تقنعه بواقعية ما تفعل، ويكون تأثيرها على الأحداث نتيجة تطورها الدائم وهذا يرجع إلى تعددية أبعاد هذه الشخصية في الحياة داخل النص. كبطل معاصر يخضع لقانون التغيير ويتخذ طريقاً محفوفاً بالحواجز والصراعات التي تفرض عليه التحول والتغيير وعدم الوصول إلى البطولة الكاملة، لأنها ستكون من نصيب كيد البطلة الثالثة.

*** الحسناء المطلوبة:**

المحبوبة إنها المرأة الفاتنة التي تسحر العيون، وتبهر الأبصار، تفوز بانتباه الرجل وتملكه في عالمها الخاص، إنه عالم الجمال والذكاء، عالم يبنيه جسدها ويزينه ذكاؤها لتكون مسكن العاشق الوامق الولهان، هكذا قدمتها لنا قصة الحراز وعلى عدة مستويات:

- على مستوى الاسم:

هي الشخصية الوحيدة داخل عالم الحكاية التي تميزت باسم له مرجعتيه الشعبية داخل الثقافة المغربية "كطامو"، "امينة" "لالة لرسامة"، "الغزال". وهي أسماء متجذرة في عمق التراث المغربي جرى استعمالها هنا لغاية أساسية سلف ذكرها هي التفريق بين حراز هذا الزجال وذاك.

- على مستوى الوصف:

تتميز المحبوبة في القصة، بما يؤلها من صفات لأن تقوم كبؤرة للإغراء ومصدر لخلب ألباب الناظرين فهي لا تتميز عن سائر النساء الاتي حفلت بهن كتب الأدب ودواوين الشعر العربي: من القد القويم والشعر أسود الطويل والعيون التي تشبه عيون الريم والوجه القمري المنير، كلها صفات تصب في الجمال العربي المتين، الذي يأسر العين وكيف لا ؟ و الحراز وضعها في حصن حصين.

وقد كان جمال هذه الشخصية، في حقيقة ما تصفها المتون الحرازية، يشكل نقطة جاذبية أزلية ويمارس إغراء لا يمكن مقاومته "بل انه أصبح بعد وقت وجيز اختزالا لشخصيتها وتحجيما لدورها في الحكي"[37] من كثرة التركيز عليه وإظهاره بمظهر العنصر المهيمن على فاعليتها.

- على مستوى الأفعال:

ثابتة طوال القصة، لتكسر كل القيود، قيود المخلوق الضعيف المسجون، لتفاجئ أفق انتظار القارئ بحيلتها وذكائها الخارق، لتخطف البطولة من البطلين السابقين بدهائها وتتربع على عرشها.

- على مستوى الاقوال:

الصمت عنوانها والنطق زاد من جمالها، فلما نطقت بالكلام الموزون، وهي تعبر للعاشق عن حبها المكنون، الذي لم يستطع الحراز أن يغمض له جفون.

ظلت المرأة في صورتها النمطية في هاته الحكاية، تلك الصورة التي تضعها دائما في موضع القوي الذي يقهر الرجال بجماله ويصليه نار الهجر والحرمان، وبالتالي كانت دائما هي الممدوح من خلال ما قيل فيها هنا من وصف لجمالها ومناعتها وصعوبة وصالها، وهذا ما انطبع في أذهان مختلف البشر عنها منذ قديم الزمن، لكنها في النهاية أبت إلا تبق أسيرة هذا الجانب فقط، بل تعدته بنوع من الشموخ والتسامي والدهاء إلى فرض نفسها على الجنس الأخر فكانت رمزا لانتصار النسوة على الرجال من أجل الرجال.

◆**البنية الزمانية:**

يعد الزمن أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النص الحكائي، في قصص الحراز، فهو الذي يضعنا في تاريخ الأحداث وينظم لنا الأفعال ويقدم لنا الحكاية بشكل

---

[37] حسن بحراوي، "بنية الشكل الروائي"، المركز الثقافي العربي 1990، ص 276.

متسلسل داخل عالم الحكي الجميل. لدى وجب التنقيب عن جمالية هذا العنصر الحكائي وفق ثلاث مستويات أساسية من أجل الالمام بكل مكوناته التاريخية والنصية وكذا الإلقائية الشفوية منها والكتابية.

*** زمان القصة العام:**

يدرك هذا الزمن داخل العمل الحكائي من خلال مجموعة من المؤشرات التاريخية التي يستنطقها النص من خلال أقوال الشخصيات الفاعلة في القصة.

1. زمان الخطاب: أو زمان القصة الخاص، هنا الاهتمام باتساق العالم الحكائي الداخلي وبمجموع التحريفات الزمنية التي تهدف إلى بناء توازن زمني بين زمن القصة وزمن الخطاب.
2. زمن النص: يرتبط أشد الارتباط بإنتاج وتلقي العمل الإبداعي سواء في مرحلته الشفوية أو القرائية.

إن الزمن العام يشكل دون الشك البنية العميقة للنص القصصي الحرازي، لأنه البنية التي ينهض النص على انقاضها ويبنى على أساسها هذا العمل ووفق المعطيات التاريخية التي أنتجتها، والبحث عن زمن تاريخي دقيق واضح المعالم لأحداث النص يبدوا أشبه بالمستحيل، وذلك لعدم وجود أيه تواريخ تتخلل النص تشير صراحة أو ضمنيا إلى زمن معين أو حتى تلميح لحدث تاريخي كبير يمكننا من تقدير الزمن الأصلي للقصة، لذلك سأقتصر على بعض الإشارات التي تخللت النصوص والتي نحاول عن خلالها الكشف عن زمن تقريبي له. وأول إشارة زمانية، تطالعنا بها قصيدة المبتكر الأول لهذا الفن القصصي "الشيخ جيلالي امتيرد" وهي ذكره للسلطان محمد بن عبد الله، حيث أورد اسمه في الصفات التي تنكر بها ليصل إلى محبوبته بصفته "امخزني" لهذا السلطان:

منْ ساعْتي ارْجَعْتْ امْخَزْني مَشْمورْ

مَنْ اصْحابْ المِلِكْ الله إيرَحْمُه سيدي مُحَمَّدْ راكَبْ اجْوادْ امْيَصَّل[38]

إن هاته الإشارة التاريخية تمككنا من استنتاج مفاده أن هذه القصة أنتجت بعد وفاة السلطان العلوي "محمد بن عبد الله"، فبعد أن توفي هذا السلطان الذي كان يأوي بطلنا ويشتغل لديه، لم يجد من يحميه ضالة الجوع سوى الحراز، ولهذا طرق بابه بعد

[38] حراز الشيخ جيلالي امتيرد، ص 265.

أن أغلقت في وجهه كل الأبواب وحتى هذا الباب. - هنا إشارة تاريخية على تدهور الوضع الاجتماعي بعد وفاة هذا السلطان الذي ازدهرت المملكة المغربية على يده كما ازدهر فن الزجل حيث كان يولي أهمية قصوى لأهله - وبالرجوع إلى تاريخ وفاته نجده يحدد في 1290هـ[39]، وبما أن "الشيخ الجيلالي امتيرد" كان له قصب السبق في نظم أحداث هذه القصة/القصيدة فإن درجة الصفر تنطلق من هذا التاريخ المقترن بوفاة هذا السلطان، فبعد أن كانت هاته القصة أسطورة -كما سنرى- تتداول في الوسط الشعبي بأسطورة "القصر المسكون" ستتحول إلى قصيدة شعبية تدعى بالحراز في هاته المرحلة من تاريخ الثقافة الشعبة المغربية، ومن تاريخ تحول الحكم من هذا السلطان المتوفى إلى خليفته المنتظر، إنها فترة بينية حاسمة -بأوضاعها الجماعية والفردية - فبعد أن كان هذا الشاعر من شعراء هذا السلطان وكان يوليه أهمية كبيرة ويجود عليه بالإحسان[40] وجد نفسه بعد وفاته ينتظر من السلاطين من يجود عليه بهذا المكان فأنتج بذرة أدبية شعبية رسمت صورة مصغرة للدولة المغربية ولحاله بغية العطف عليه في هذا الزمان.

تطالعنا مظاهر أخرى لتحديد هذا الزمن المكبل بأغلال الزمان الباهت، من خلال قصيدتي الشيخ "أحمد الغرابلي" والشيخ "إدريس بن علي السناني" اللذان ينتميان الى فترة السلطان الحسن الأول[41] الذي تولى الخلافة بعد السلطان المتوفى أعلاه، حيث كتبا قصتهما في نفس الفترة التاريخية والدليل على ذلك هو ذلك "الشحط"، أي الذم والهجو لبعضهما الموجود في نهاية قصة حرازهما، ويمكننا تحديد زمان القصة الأولى عن زمان الثانية انطلاقا من المؤشرات القولية التي نطق بها الأول "قال أحمد الغرابلي أحبر اسْتغْفَرْ الله من القُولْ موضُوع بلا افْعالْ"[42] فرد عليه الثاني "وَاشْ من غْرَابلي ياَ مَعْمِي الأبْصَار "[43]. كما أن هنالك إشارة في آخر قصيدة الشيخ "ادريس السناني" على أن قصيدته هي آخر قصيدة بقوله "والجاحَدْ ما نصْغى لُه أسيدنا وجوابُه هوّ السّكاتْ لو كانْ يباتْ يقُولْ اختَبْرتُه واجبَرْتُه اغشيمْ واعرضتْ على منوالُه"[44]، من هاته النهاية يمكن التأكيد على أسبقية حراز الغرابلي وتبعية حراز "ادريس السناني".

---

[39] بويع سنة 12765هـ توفي سنة 1290هـ

[40] موسوعة الملحون، ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، ص32.

[41] انظر مقدمة ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، ص 26، ومقدمة ديوان الشيخ ادريس السناني، ص25.

[42] حراز الشيخ أحمد الغرابلي، ص426.

[43] حراز الشيخ ادريس السناني، ص318.

[44] نفسه، ص319.

يأتي حراز السلطان مولاي الحفيظ[45] في نهاية المسار التاريخي العام لحكايتنا المدروسة كونه ابن السلطان الحسن الأول الذي كتبت في زمانه كل الحرايز السابقة، فنظم هو الاخر حرازه وفي زمان حكمه مما مكننا من تحديد تاريخها في هاته المرحلة من حكمه.

ومن خلال هذه المؤشرات التاريخية والموضوعية يمكن إقامة ترتيب زمني وفق مسار تسلسلي ينطلق من ترجمة المبتكر الأول الشيخ الجيلالي امتيرد الى الشيخ "أحمد الغرابلي" فالحراز الشيخ "ادريس بن علي السناني"، فالسلطان "مولاي حفيظ العلوي": **حراز الشيخ الجيلالي امتيرد ـ حراز احمد الغرابلي ـ حراز ادريس بن علي السناني ـ السلطان مولاي حفيظ ...**

*** تنوير:**

يحدد الزمان العام في هاته الترجمات الشعبية في ارتباطه بالحكم السلطاني العلوي، كما يرتبط بالمشادات الموضوعية بين الشعراء الذين ينتمون الى نفس الفترة التاريخية، ولا يمكن الحسم بدقة هذا التسلسل التاريخي العام لعدم اشتغالي على قصائد أخرى يمكن أن تتخلله.

- زمان الخطاب:

إن الخط الزمني للأحداث في "المبنى الحكائي" يأخذ له مساراً متسلسلاً، حيث يأتي الحدث الأول قبل الثاني وهكذا.. إذ تمثل الوقائع والأحداث، الوحدات الزمنية الأساسية التي يتكون منها "المبنى الحكائي" كما تمثل هذه الأخيرة مكونات "المتن الحكائي"، لكن هنا نلمس أن الزمان بين اتخاذ القرار بفعل التحايل وأول فعل تنكري قام به البطل ونهاية التحايل، زمان يلفه الكثير من الغموض، ويبقى مستحيل التحديد فنحن لا نعرف إذ كان هذا البطل يتخذ كل يوم شكل، فيكون الزمان لا يتعدى سبعة أو ثمانية أيام حسب كل فعل تحايلي، لكننا نلمس غير ذلك حين يقول البطل "مهما غَبت عليها اشْهور ما شافَتْني ما راتْني العدْرة شايقْ لوصالْها[46]"، هنا تنقلب آية الأيام السابقة إلى شهور، فنستشف أن ذلك الترتيب الزمني الذي قدمه لنا الراوي بشكل مرتب يوما بعد يوم خضع للعديد من

---

[45] السلطان العلوي "عبد الحفيظ"، ابن السلطان الحسن الأول، قد استمر ملكه بالمغرب من سنة 1908 إلى سنة 1912. وفي عهده تم ابرام عقد الحماية مع فرنسا، وقد عاش بعد تنازله على العرش في باريس وكان مولوعا بالملحون وشاعرا يقوله.

[46] حراز الشيخ ادريس السناني، ص 314.

المفارقات الزمنية والتي يمكن حصرها في الشكل التالي داخل هاته البنية النصية الخطابية :

1- <u>الاسترجاع:</u>

هو عملية سردية تهدف إلى استذكار واستدعاء الماضي لدمجه في الحاضر الحكائي، فهو بذلك يتمثل في كل مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، والحكاية الحراز هي استذكار كلي لقصة ذلك البطل الراوي، الذي يحكي ما وقع له وهو في شرك الحراز، كما أن في النص استرجاعات داخلية، ارتد بها البطل إلى الماضي وهو يتذكر جمال محبوبته المحرز عليها "لكن يا وَلْفِي ما اسمَحْتْ في شَعْرَكْ وابهى غُرْتَكْ واجْبينَكْ واحْواجَبْ واعيوُنَكْ والاشفارْ، حتى نُورِي له العبارْ واللَّعْبْ اللِّي يخْفى لُه"[47]، إن هذا الارتداد والنكوص إلى الماضي لم يكن الدافع إليه مجرد إضاءة هذا الماضي، وتقديم صورة عن المحبوبة، بقدر ما كان يهدف إلى تأكيد رغبته العارمة في الانتصار على الحراز ودفع القارئ أو السامع نحو تقديم تفسير لسلوكه التحايلي، كما أن هذا الاسترجاع يعكس عمق الصراع القائم في ذات الشخصية وهي تسترجع زمنها الوردي، داخل زمانها القاتم.

2- <u>الاستباق:</u>

حكي الشيء قبل وقوعه[48]، كل حكاية حرازية يتخللها ذلك الاستباق بالفوز على الحراز وتحقيق الانتصار عليه بفعل التحايل، ونلمس ذلك بجلاء في هاته الصيغة الاستباقية التي تقول "لكن بحيالِي أدّيتها وظفرت بالنجاحْ من قاسه الهوى ما ارتاحْ"[49]، استبشر الراوي بالفلاح والانتصار على الحراز رغم كونه لم يتمم دعواه التحايلية بعد.

3- <u>الحذف:</u>

هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد، لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة، وينتقل إلى أخرى وبذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث، ونسجه في النص"[50]، وتطالعنا حكاية الحراز بمجموعة من الصيغ التي حذفت فيها أحداث بغية الحديث عن أخرى

---

[47] نفسه، ص 308.

[48] سعيد يقطين، قال الرواي "النيات الحكائية في السيرة الشعبية"، ص 185.

[49] حراز أحمد الغرابلي، ص 416.

[50] حميد الحميداني "بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي"، الطبعة 3 المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء 2000، ص77.

ومنها "اخفِيت الأمورْ وجيتْ لُه في صفَةْ عبد اكْناوي وصيفْ مدُّوبْ وفارَسْ في الحرُوبْ"[51]، في هذا المقطع الحكائي، حذف الراوي فترة من الزمن الماضي، يفترض أنها جرت فيها أحداث كثيرة، فقد صرح أنه أتاه في صفة فارس شجاع لكنه لم يذكر لنا كيف استقبله الحراز وما نتيجة ذلك صد الأكيد من طرفه، فانتقل مباشرة الى حيلته التنكرية الأخرى بعد أن جاءه في صفة عبد "كناوي" أتاه في صفة فقيه أديب قفزا عن صفة الفارس الشجاع، ويعد الحذف هنا وسيلة مهمة في تجاوز التسلسل الزمني المنطقي للأحداث، كما لعب دورا آخر في عدم إحساس القارئ/السامع بالملل وهو يرافق فشل بطله في كل حيلة تنكرية. كما أن هذا الحذف رافق جميع المقاطع السردية حيث لا يخبرنا كيف توصل إلى المعدات واللوازم التي ساعدته على التنكر.

4- <u>المشهد:</u>

هو بمثابة الإعلان عن "حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب"[52] معلنا عن ولادة مشهد حواري تتمخض عنه لحظة يتطابق فيها "زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[53]، والمشهد في حكاية الحراز فرض سلطة حضوره حيث اتسعت مساحته النصية على طول الحكاية، فجاء بمثابة تركيز وتفصيل لبعض الأحداث بشكل مسرحي وتلقائي، اعتلى خشبته قطبي الحكاية مما جعلنا نحس بأن الأحداث تتحدث عن ذاتها، ولقد كان لهذه المشاهد المتربعة في صلب النص دور كبير في بناء الشخصيات والتعبير عن أفكارها وتحديد علاقتها بغيرها، كما أن هاته البؤرة الزمنية لم توقف زمن السرد بقدر ما شخصت الأحداث وسارعت من وثيرة حدوثها في الزمن، فالحوار مثل الصراع وهذا الأخير أساس المتن الحكائي، وبالتالي فقد بسطه أحسن بسط مما أكسب النص زخما هائلا من الصور التي رسمت في أذهاننا أطوار الحكاية، فجعلتنا بذلك نشارك الحضور لكن على خشبة مسرحنا الواقعي الذي انطلقت منه وانبثقت عن زمنيته هذا من جانب، ومن جانب آخر أدى هذا التنوع في المشاهد الحوارية إلى تنوع الإيقاع الزمني داخل النص كما أسهم في إغناء حركة السرد.

---

[51] حراز الشيخ ادريس بن علي السناني، ص 311. للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط،1، 1987، ص 49.

[52] تزيفيطان، تدوروف، الشعرية، ترجمة، شكري المخبوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال 1987.

[53] حميد الحميداني، "بنية النص السردي"، ص 78.

5- الوقفة:

تظهر هذه الأخيرة وبشكل جلي عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف، هذا الانشغال الذي يؤدي إلى توقيف النمو الحدثي داخل الحكاية، وهي تأتي بمثابة محاولة يتم فيها تجسيم وتجسيد "المشهد العام الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات"[54] تعطي للقاص فرصة استرداد أنفاسه للبدء مجدا من جهة، ومن جهة أخرى تعطي للقارئ فرصة تمثل العالم التخيلي للقصة، بإعطائه إشارات حسية وذاتية تمكنه من ذلك، وهذا ما أكد عليه الوصف في قصة الحراز، حين وصف لنا قصر هذا الأخير وسلوكياته فقربنا من مشاعره وحقق فرصة لتخيله، ويأتي الوصف الأعظم حين يصف لنا شكله التنكري ويذكر كل جزئياته بغية اقناعنا ببراعته في عملية التحول، وذلك ما حصل فعلا.

قامت هذه المفارقات الزمنية بمليء فجوات النص، مما جعلها بهذا العمل تقيم البناء العام للنص وتساعد على رسم معالم اكتماله عند المتلقي.

*** تنوير:**

أثناء سيرورة الأحداث تظهر براعة الراوي في تتبع تفاصيل الأحداث، بحيث تصبح صيغة الماضي القريب سائدة في الغالب أثناء مجموع عملية السرد وهي صيغة تؤكد أن الراوي له عين راصدة تترقب كلما يحدث أمامها، وتخبر عنه مباشرة بعد وقوعه وهذه الصيغة بقدر ما فيها من معنى الزمن الماض، بقدر ما تحمل طابع سيرورة الوقائع في الحاضر، وهكذا نجد السرد على طول القصة يجري على هذه الطريقة وبهذا المنوال.

- زمان النص:

اتسمت هذه النصوص الحرازية ببعدها الشفهي في ذلك الزمان الغابر، لكنه سرعان ما تحول إلى نص مدون بالحبر والورق في زمان قائله وفي شكل "كنانيش" زجلية، لحفظه من الضياع، إلى أن كتب لها أن تخرج الى أرض الواقع في تدوين حديث من طرف "أكاديمية المملكة المغربية" التي كونت لجنة علمية أشرفت على تحقيق تلك الدواوين - المخطوطات - وتقديمها إلى القارئ المتعطش إلى هذا النوع من الفن، فنفض عنها غبار الزمان منذ سنة 2008 إلى سنة 2014. في هذه الأثناء وفي المراحل السابقة حين كان

---

[54] سيزا أحمد قاسم، "بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، مكتبة الأسرة 2004، ص110.

مخطوطا، تحول زمن تلقيها المباشر من الراوي الى السامع في الأسواق والمجالس .... حين كان الشفهي هو السائد، إلى تلقي آخر غير مباشر احتك فيه القارئ بالنص في حلته الجديدة فعاش زمان السامع المباشر وزمان القارئ الحاضر حين تفاعل مع راوي الحراز، وهو يوجه له الكلام كأنه كان عليما بأن الزمان سيفرق بينه وبين سامعه، فجعل القارئ محله تاركا له من العبارات ما تجعله يعيش الزمانين معا.

◆**بنية الفضاء الحرازي:**

"في الفضا يرعاني "

حراز جيلالي امتيرد ص 266.

يعد الفضاء مكونا أساسيا في البنى الحكائية، لدى من اللازم هنا أن نبحث في الأفضية التي تخللت هذا العمل الحكائي، وأن نميز بينها من خلال ثلاث مستويات أساسية، الفضاء المتعالي العامي، وفضاؤها الخاص، ثم فضاؤها الذهني عند المتلقي السامع والقارئ :

تعالي الفضاء العام:

نقصد بالفضاء العام الفضاء الكلي للحكاية الحرازية، أ لهاته الحكاية فضاء حقيقي ومرجعي يمكن رجوع إليه والبحث عن تاريخانيته، أم هي حكاية بناها الخيال وجعل فضائها يتسامى عن تحديده في مجال معين ؟

لا شك أن القارئ لقصيدة الحراز سيكتشف فضاء متعاليا مغرقا في العمومية، فالحكي نسج متوالياته خالقا فضاء ورقيا يصح أن يصدق على كل منطقة في العالم حيث يوجد قصر مغلق الأبواب، فهذا المكان مع الأسف بدت ملامحه باهتة ومتوارية، فهو إذن فضاء غير حقيقي نشأ عن طريق الكلمات، مما لم يكسب النص سمته المميزة بحيث ظهرت غارقة في الهلامية و الضبابية.

وغياب علامات دالة تعمد إلى تشخيص المكان تشخيصا واقعيا، فوت على القصة فرصة خلفيتها الواقعية، فالقصة تتجه الى الحدث رأسا في محاولة لتبئيره، مما جعل الفضاء العام المرجعي "يتصف ببعض الصفات المرجعية، لكنه غير قابل لأن نحدد مرجعيته"[(55)] متعاليا عن كل أشكال التحقق، فصار لأجل ذلك مجرد فضاء ورقي تبقى

[(55)] سعيد يقطين، "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، ص 246.

دلالته معلقة في سماء النص دون أن تسندها أرض حقيقية يمكن أن ترسو عليها، ويمكن أن نعزو ذلك إلى أن النص ينتمي إلى الثقافة المغربية الخيالية المشتركة في كل مكان وزمان، لا يحدها حيز محدد فهي تلقي بضلالها على القراء والسامعين دون أن تراعي التركيز على هاته الجزئيات بقدر ما تركز على ما هو مشترك بين طبقات الشعب المغربي.

- **ثنائية الانفتاح والانغلاق والفضاء الخاص:**

إن القراءة النقدية المتفحصة للعمل السردي، وملاحظة للأماكن المفتوحة والمغلقة في النص الحكائي، من شأنها أن تغني الدلالات، والإيحاء بنوعية الشخصيات وخصائصها النفسية والثقافية، وبطبيعة الأواصر التي تشدهم إلى بعضهم بعض، ومقدار الانفتاح والمواصلة التي يتمتعون بها حيال العالم، ومن هنا جاءت عملية الصراع الجدلي بين الأماكن المفتوحة والمغلقة، بل لعل من أبرز الثنائيات المتصارعة على مسيرة السرد العربي، هي ثنائية المكان المفتوح والمغلق، فالفرد يتناوب في الانتقال بين أمكنة تكاد تشكل علباً مغلقة لأصحابها، وبين أمكنة أخرى أكثر سعة وانفتاحاً وتفاعلاً مستمراً مع الحياة. وقد شهدت النصوص الحرازية المختارة هذا الصراع الجدلي بين المكان المفتوح والمكان المغلق، فأحداث الحكاية تدور في فضاءين أولها يتسم بالانغلاق وثانيها لا حدود لانفتاحه.

تمثل ثنائية (المفتوح/المغلق) أساس الحكاية التي نحن بصدد دراستها فالمكان المغلق فضاء ضيق ومحدد بأطر تمنع اختراقه وهذا ما مثله فضاء القصر هنا، والفضاء المفتوح فضاء مشع وممتد جغرافي كفضاء العتبة وما يليه من فراغ.

- **القصر الفضاء البؤرة:**

يشكل فضاء القصر البؤرة المركزية في الفضاء الكلي فهو يجذب اليه معظم الاحداث، وتقع أمام بابه كل التحولات، لهذا الفضاء بداية أسطورية إلى حد كبير، على حد ما عبر به الراوي فهو مكان حماية المرأة مكان يحرم على أعين من الخارج تدخله، وهذه الأعين الخارجية هي العاشق. لنتخيل معا هذا الفضاء كما رسمه لنا الراوي، "في بساط محصن بسوار عالية واقفال وبيبان، والرياض منعم بالشجار باسقة، والأطيار في الاغصان ناطقة، واجداول بمياه دافقة، والكاموس ايروج والمهر والشادي ما كيخصها

ولفي غير اتزور ناسها"[56] إنها لغة تهاجر بنا إلى فضاء الحكايات البكر، فترسم لنا لوحات أسطورية لهذا القصر، قصر فصيح رفيع البناء مزين بالأشجار تلفه الطيور على جمع الأشكال في بستان ليس له نظير في الزمان، إنه لوحة فنية اجتمعت فيها صورة البستان والأزهار وشتى أنواع الجمال بما في ذلك المحبوبة الجميلة الجالسة في بساطه الواسع الخفي عن الأنظار، ألا يعطينا ذلك صورة مصغرة للجنة،؟ جنة الحراز الذي يحرص بابها ليلا نهار كي لا تدنس بأقدام العاشق الذي يجد في عتبة بابه مكان للتحايل والانتظار. وبالتالي يعد القصر فضاء مغلقا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، سواء تعلق الأمر به كفضاء جغرافي محاط بحواجز محكمة من كل الجهات، تمنع سجينته من الخروج كمكان إجباري، يجرد الانسان من أبسط حقوقه، يقتل قيم الراحة والطمأنينة، ويحل محلها الشعور بالخوف والضياع والعجز، فهو يعبر عن الظلم والقهر والاستبداد.

نستخلص أن هذا الفضاء الخاص، المغلق، المقدس انطلاقا من فكرة الحرم، وارتباط جسم المحبوبة به يحدد إذا كانت هناك قداسة أم لا، ومن ظاهرة الحراسة التي تبناها الحراز لكي يضع حدودا لحرمته في هذا المكان، إذن فهو فضاء حماية المحبوبة بالنسبة للحراز، لكنه سجن بنسبة لها، إنه أشبه بالمعبد المغلق تنتظر فيه الى أن يأتي المعبود لكي يحررها من سجن الشيطان المزين بالأشجار.

- **رمزيته :**

ويحتل هذا الفضاء دورا مهما في إضاءة المتخيل الشعبي فهو رمز للسلطة والمال، وأيقونة للشعب المتطلع إلى تغيير أوضاعه المعيشية... ففي القصر تتبدد الأحزان وينال المطلوب ويتحقق المراد.

- **فضاء العتبة الفضاء الواصل/الفاصل:**

تستعمل هاته الكلمة للدلالة على مدخل البيت وتسمى كذلك "باب الدار" وهي الحد الفاصل بين الداخل والخارج، لا يخلو منها فضاء، فهي الفضاء الذي يربط عالمين أو مجتمعين أو ثقافتين أو ما يربط الداخل المختنق بالخارج المنفتح ، فالأحداث تقع والشخصيات لا تتحرك إلا في فضاءها ،تعتبر هنا مسرحا للتحولات والصراعات بين قطبي القصة الرئيسيين - الحراز/العاشق- وشريكا فيها بالأن نفسه فهي معدة ومؤهلة لكي تساير كل التحولات التي استعارها العاشق بشكل مناسب لها، لأنها تمثل الفراغ، والفراغ

[56] حراز الشيخ أحمد الغرابلي، ص 415.

بإمكانك أن تتحكم فيه كما تريد وتصنع به ما يحلو لك فهو غير محدد بقوانين و لا يحكمه مالك، وهي حين توارى بعناية عند الحراز لأنها تنوب عن القصر كله، تعد المنفذ الوحيد والرئيسي للدخول والخروج، كما أنه يؤدي وظيفة الانفتاح على العالم الخارجي قصد التخلص من قيود العالم الداخلي. بحيث سيرتهن بها مصير علاقته بالمحبوبة، فالعتبة هي النقطة المتصلة المباشرة بالشارع بالخلاء تشير الى الاستقرار و الخوف من المجهول من عالم الغاب والتحايل، ينسكن بالقلق والحيرة ويلفه زمن مشحون بالتوتر والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية من قبل شخوص القصة الذين يعشون مرحلة البين بين؛ بين الدخول والخروج، الفشل والنجاح، في الأخير نستطيع القول أن العتبة مكان حار ومكان خطر ،مكان العبور ومسرح مستمر لحركة الدخول والخروج التحول والثبات، الفشل والنجاح. تمتاز بالسلطة ما بين حاجز الاستئذان والرفض، إذ ليس ثمة مجانية في الدخول والخروج، وكذا تتجدد وتتنوع أشكال سلطتها بين تهميش الخارج بغية تأمين الداخل.

- **<u>رمزيتها:</u>**

ترادف المرأة وخاصة الزوجة، وهي بهذا الرمز الظاهري تدل على مرموزات مختلفة منها الجنس، ورمز التثبيت وإقامة البناء ماديا واجتماعيا في الثقافة الشعبية والدينية الإسلامية، كما ترمز هاته العتبة الى المجتمع المغربي بكل تحولاته و أصنافه، هذا المجتمع الذي كان يعيش فترة تهميش وتفاوت طبقي عبر عنه القصر وعتبته بكل وضوح.

جسد الفضاء بكل مستوياته هاته التجربة الإبداعية. ذلك أنه استجاب بأصوله المعرفية ورواسبه الفكرية ومرجعيته الفنية والتاريخية وأهدافه من التوظيف لما يحمله الراوي من أفكار في تلك اللحظة الزمنية.

- **<u>تداخل الفضاء والبنيات الأخرى:</u>**

يرتبط الفضاء داخل حكاية الحراز ارتباطا قويا بباقي العناصر الحكائية الأخرى من حدث، وشخصيات، وزمان، فيقيم علاقات صلات وثيقة معها كما سنبين في التداخلات التالية:

1- الفضاء والحدث:

لا يمكن غض البصر عن هذا الجانب الترابطي بين الفضاء وأحداث الحكاية. "حيث لا توجد أحداث، لا توجد أمكنة"[57] فبدون فضاء لا يمكن وقوع حدث، فكان القصر منبع الحدث الذي ترتكز عليه الحكاية، فكيف يمكن التحريز على هاته المحبوبة بدون قصر مقفل الأبواب عالي السوار؟، وهو الجالب الرئيسي للأحداث الأخرى التي تقع أمام عتبة بابه، هذه الأخيرة التي لولاها لما استمرت الأحداث وعشنا تلك التحولات التي اقترنت بانفتاح هذا الفضاء، فلهاته الأفضية دور فعلي يعكس مغزى الموضوع الحدثي المتضمن في النص، ومن هذا المرئي تمكنت الحكاية من الارتكاز على ازدواجية الفضاء والموضوع باعتبارهما عنصرين متلازمين يكمل الواحد منهما الآخر. أو بالأحرى لا يمكن وجود الأول دون تحقق الثاني، سواء الفضاء الرئيسي أو العناصر التابعة له.

2- الفضاء والشخصيات :

إن العلاقة التي تربط الانسان بالمكان هي قديمة، قدم هذا الوجود الإنساني، تبدأ منذ أول صرخة يطلقها الانسان اعلانا بخروجه إلى عالم -مكان جديد- يحتم عليه ضرورة التفاعل مع محيطه، فـ"من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه"[58] وهذا ما يبدو جليا من خلال الانفعالات التي تجسدها الشخصيات الحرازية في علاقتا بالمكان الذي تتحرك فيه، وترتسم ملامح مشاعرها داخله وخارجه وبالتالي تتعدد أنواع العلاقات التي تربطها بذلك الفضاء أعلاه:

علاقة نفور:

بين فضاء القصر والمحبوبة، القصر من بين الأماكن المغلقة التي توحي بمعنيين متناقضين، يدل تارة على معاني الراحة والطمأنينة باعتباره يضم كل وسائل الراحة التي ينحى إلى تحقيقها كل إنسان، وتارة أخرى يعبر عن الشقاء والتعاسة إذا لم يجد الإنسان راحته فيه، وهذا ما حدث في علاقة هذا القصر مع المحبوبة فرغم تحقق كل ما تريد من جمال طبيعي وأثاث رفيع ... إلا أنها اعتبرته سجنا إجباريا لها، جردها من أبسط حقوقها، قتل قيم الراحة والطمأنينة فيها، وأحل محلهما الشعور بالخوف والضياع والعجز، لأنه

---

[57] حسن بحراوي، "بنية الشكل الروائي"، ص 30.

[58] نفسه.

خالي من الحب، تعيش فيه كجارية لسلطان يهتك جسدها، مما نفرها منه واحتالت بالمرض لكي تخرج إلى فضاء أرحب حيث الحب ينتظرها.

علاقة مصير:

تجمع بين الحراز وفضاء العتبة، اتخذ الحراز لنفسه الحارس لهذا الفضاء لكونه يشكل نقطة مصيرية في حياته فإذا تم تجاوزه الى داخل فقد سلطته عليه، لهذا نجده دائم الرفض لكل أشكال الاستئذان التي جاء بها خصمه، ورغم كونه حارسا ذكيا صد جميع الضربات الموجهة إلى بابه، إلا أن مصيره بها انقلب في آخر الحكاية رأسا على عقب، فتلك الأبواب المغلقة التي اقترنت بالمجاهيل فتحت على مصراعيها وبإذن منه على الخارج ليفقد سلطة عتبته وسلطة مصيره الذي أراد أن يصنعه بها.

علاقة تحول:

بين البطل العاشق وفضاء العتبة، وجد في هذا الفضاء الشاسع مسرحا لتحولاته، فطغيان الانفتاح دلاله على ثورة الحركة والتحول، بالقدر الذي يسمح له بولوج بابها فتعامل معها بالكثير من مظاهر الخشية والانفعال، وتحولات بحسب ما تتطلب نوعية هذا المكان الذي يطرقه السائل والتائه والساحر ... كلها تحولات حاكها هذا البطل في تناسب تام مع نوعية هذا المكان، كما ان التحول لم يقتصر على هاته الأدوار التي لعبها فقد، بل تعداها الى تحول على مستوى علاقة الوصال التي كانت في انفصال بينه وبين محبوبته، كل هذا التحول كان بفضل هذا الفضاء الذي أتاح له فرصة ابراز قوته على التنكر وفرصة الالتقاء بمحبوبته.

- فضاء التلقي:

يعنى هذا الفضاء بعالم تلقي النص الذهني من قبل المتلقي وبفضاء تلقيه المباشر من راو الى سامع ينتمي الى نفس فصيلته اللغوية.

- الحكي:

إذا كانت اللغة العامية وسيلة الحراز في تشكيل فضائه النصي، فهي ميسم آخر يبنى بها فضاء الحكي في علاقة وطيدة بين هذا الفضاء و تلك اللغة، وبين ذلك المتلقي الذي ينتمي إلى نفس جهازها المفاهيمي، يفهم قصدها، يؤول رموزها يتخيل فضاءها "فبواسطتها يعاد تشكيل النص من قبل المتلقي في هيئة تمثلات"[(59)]، فإذا لم تحرك

[(59)] سعيد يقطين، "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، ص 297.

اللغة ذهن المتلقي، برموزها، وصورها، أقاليمها لا وجود لفضاء الحكي في مخيلته، عكس ذلك إذا ألقت بحبال كلماتها في شرك عالمه التخيلي أعاد إنتاج النص وتمثله بكل تفصيلاته، وبالتالي فعملية تلقي النص الحرازي لها فعالية "هامة ودور لا يستهان في اكتشاف النص وانتاجه وتشكيله وتصنيعه"[60] من جديد في الفضاء الذهني للمتلقي. وهذا التلقي الحكائي فعل لا يقف عن حد معين فهو حدث يبدأ مع النص المسموع/المقروء ويستمر معه متكيفا في كل مرة مع الأفق الذي يظل يتحرك دونما توقف أو استقرار.

- المجلس:

عاش الحراز قبل أن ينتقل إلى عالم القراءة بالعين، من عالم السماع بالأذن، في مجالس شعبية (الأسواق - الساحات الشعبية - حوانيت الحرفين ...) ورسمية (المجالس السلطانية - المقامات العلمية...)، فكانت هذه المجالس العامة والخاصة فضاء تواصليا بامتياز، بين الراوي والمروي له، تجمع بينهما علاقة تفاعلية[61]، حيث يوجه الأول الكلام، ويستقبله الثاني بالانفعال، وقصة الحراز فيها ما فيها من الانفعال ونحن نساير تلك التحولات، فنتعجب حينا ونضحك آخر، نواسي في الفشل ونفرح للانتصار، نستجيب لنداء الراوي وهو يوجه لنا الحديث كسامعين وقراء من خلال مجموعة من الأول تصب في هذا المجال كان أبرزها حين قال "أسيدنا" "أصاحي" "يا حفّاضِي"، كلها نداءات موجهة الى ذلك المتلقي الشارق في فضاء المجلس الواقعي والقرائي، ولم يكتفي بتلك المقولات فقط بل تعداها إلى استعمال أفعال الأمر في حواره الحكائي معه، امْسك أحفّاظِي" "خُد ابْدِيعْ الْفاظِي" "خُدْ أراوِي". كلها أفعال منحت النص بعدا تواصليا بين أقطاب العملية التواصلية.

على سبيل التركيب : الشخصيات، الفضاء، الزمان وفق قانون السعد والنحس

تغدو علاقة الزمن بالفضاء علاقة عضوية وثيقة لا سيما وأن المكان لا يعيش منعزلا عن بقية عناصر الحكي، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى كما رأينا سابقا، ويأتي الزمان في أقوى تلك المكونات التي تربطها علاقة حميمية بالمكان، وهذا ما يجعل "الزمان والمكان متداخلان بحيث يستحيل الفصل بينهما، فلا

---

[60] نادر كاظم، "المقامات والتلقي" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة 1، 2004، ص 13.

[61] سعيد يقطين، "السرد العربي مفاهيم وتجليات"، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2006، ص 151.

مكان بدون زمان، ولا زمان بدون مكان"[62] ويمكن تمثل هذه العلاقة العضوية في حكاية الحراز تحث قانون "السعد والنحس"[63]، يتحكم هذا القانون في الزمان كما يتحكم في المكان.

بالنسبة للزمن:

يرتبط أشد الارتباط بنظامي السعد والنحس، فلزمان هنا أوقات ترتبط بالسعد وأخرى بنظيره النحس، حيث يتخير البطل المتحول أوقات سعده في الصباح وفي المساء "ما عندي عليه صدة في كل مسا واصباح"[64]، هذا الصباح الذي يسأل فيه السائل، ويخط فيه الساحر (جداوله) تيمنا بأنه الوقت الصالح لفعل مقالبه السحرية، "فالصباح في ثقافتنا الشعبية هو افضل وقت لقراءة الطالع وفعل السحر كما أنه أنسب وقت لطلب الصدقة والعمل" إذن فوقت الصباح كان زمان السعد لبطلنا المتحول، كما أن ذكاءه في تخير زمان الليل كوقت سعد لحيلته التحولية، خاصة حين تنكر في شكل حسناء مزينة بالجواهر والحلي تائهة في ليل دامس، حيث قطاع الطرق واللصوص، لم تجد مكانا تأوي إليه حتى الصباح "أنبات في الحضا في عارك، ومع الصباح نخرج عند حبابي نسير"[65] هذا الاختيار لزمان الليل لم يكن عبثيا، وإنما جاء عن دراسة ذكية لهذا الزمن لكي يؤثر في الحراز، ويحرك أحاسيسه - خاصة وأن المرأة فاتنة الجمال - فالليل وقت الهيجان المشاعر والأحاسيس، كما أنه أراد أن يزعزع قيم الشهامة لديه بأن لا يتركها وسط هذا الزمان عرضة للهتك والسرقة والضياع، وبالتالي فالبطل يعتبر بعض الأوقات ملائمة لسعده وأخرى عكس ذلك، وبالتالي فزمان السعد أحد شروط نجاح الحيلة ونفادها.

أما بالنسبة للحراز فالزمان عنده وقت نحس لا سعد، فكلما اتاه الخصم صباحا "ادْوى وقالْ لِّي صبَّحْت على الله أشْ جابَكْ عندي هذا النْهارْ"[66] يؤمن بالنحس في الزمان، كما قال حين جاءه في صفة عبد أسود قال "امْشِي لَهْلا يرْبَحكْ فالَك فالْ اقبيحْ والاكْحلْ امْضرَّةْ وقتْ الصباحْ". هنا نلحظ التضاد بين زمان سعد المتحول وزمان نحس

---

[62] نبيلة إبراهيم، "فن القص في النظرية والتطبيق"، دار قباء للطباعة، ص 160.
[63] سعيد يقطين، "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، ص 194.
[64] حراز الشيخ أحمد الغرابلي، ص 421.
[65] نفسه، ص 418.
[66] حراز الشيخ، "ادريس بن علي السناني"، ص310.

الحراز، فالأزمنة التي اختارها الأول سعدا يقابلها النحس عند الحراز لهذا فشلت كل محاولاته في اختيار الزمان.

بالنسبة للمكان:

يمثل القصر فضاء سعد بالنسبة للحراز حيث توجد الحسناء التي اكتفى بها عن ملذات الحياة، "عَنْدي اغْزالتي تَكْفِيني هي ادْخِيرتي وامْنايَ واجْميعْ كُلْ مَنْ صَدَّقْ"[67] هي الحياة وبهجرها وفقدانها الممات، وبقفل القصر يضمن السعد في هاته الحياة. أما العتبة فيؤطرها زمان متأزم مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية، من قبل الحراز، ومن طرف البطل المتحول الذي وجد فيها ملاذه نحسه وسعده فهي مكان الفشل كما أنها عتبة للانتصار والفوز بالسعد الدائم الذي يوجد داخل القصر، إنه المحبوبة التي تعتبر هذا القصر بكل ما فيه من متاع فضاء نحس بالنسبة اليها فلا حبيب فيه ولا قريب يدخل إليه، حرم عليها الخروج منه "ما يترك للرّيم وقت تخرج لمقام ازهى لها"[68] فكيف سيكون حالها ؟ طبعا ستشعر بنحس مصيرها لأنها فقدت حبها وحريتها و سجنت على يد حارس يحمل قفل سجنها ليلا ونهارا.

وفق هذا المنطلق يمكنني القول أن من بين الخصائص المميزة لحكاية الحراز، احترام الراوي لمقاييس المكان والزمان والحدث والشخصيات، إذ نجد الاطار المكاني والزماني الذي تجري فيه الأحداث محددا وفق طبيعتها والتحولات التي تتحكم في شخوصها فتصبح مواصفات المكان واجهة تكمل هوية الأشخاص وتفسر طبيعة سلوكهم وتعبر عن شعورهم الداخلي وفق زمن خاضع للكل أعلاه.

بنية التضمين القصصي:

تعرض علينا قصة الحراز مادة حكائية غاية في الخصوبة والتنوع تتداخل فيها عناصر الحكي الشعبي وتنصهر مع بعضها البعض لتشكل فسيفساء سردية منسجمة ومقنعة بفنيتها وجماليتها...، ومما يؤكد هذا القول هو ذاك التضمين القصصي الذي تزخر به قصائد "الحراز" هاته القصة الإطار تتضمن بين سطورها قصصا أخرى تسعي إلى السير بالحدث الى الأمام، وتفعيل إحداثية إنجاز الحكاية. اد لا تخلو قصة من تواجد حكاية إطار تتفرع عنها حكاية أخرى أو أكثر خادمة لها فسرعان ما يعود مسار الحكي في

---

[67] حراز الشيخ الجيلالي امتيرد، ص 268.

[68] حراز السلطان مولاي عبد الحفيظ، ص 309.

الأخير الى نقطة الحكاية الأم، وهذا ما سيتجلى بوضوح في قصيدة الشيخ "أحمد الغرابلي" التي انتقيتها كنموذج في هذا الباب من التحليل والتي يبنى التضمين فيها على النحو التالي:

الحكاية الإطار:

قصة البطل العاشق مع الحراز الذي أخذ حبيبته أمينة عنوة وحرز عليها في قصر محصن من كل الجوانب حتى لا يصل اليها أحد، لعلمه المسبق بأنها كانت على علاقة غرامية مع شخص قبله، الشيء الذي دفع ببطل المحتال الى الرغبة في الوصول اليها بالتحايل وابتكار القصص المضمنة أسفله.

الحكاية المضمنة الأولى:

قصة الفارس البدوي الشجاع المنفي من طرف الأمير الدي أخد منه كل متاع ما ترك له الا ما خفي من ماله وخليلته الفاتنة التي يبحث لها عن مكان أمن لتسكنه وإياه.

الحكاية المضمنة الثانية:

قصة امرأة فائقة الحسن والجمال والمال في لحظة سجال وغيار مع زوجها خرجت من بيتها نحو بيت أهلها فحارت بها الطرق وضاعت بها الأفكار حتى جاءها الليل ولم تجد مأوى تحتمي فيه وتنام فيه.

الحكاية المضمنة الثالثة:

قصة الفقيه الاديب اللبيب العارف بشؤن العلم والدين، الذي رأى مناما يخص الحراز بأنه ملهي عن طاعة الله صياما وصلاة مغوي بسبب امرأة في بيته لقبها بالشيطان فجاء لينصحه حتى يرتد الى دينه الدي هو خير له من دنياه.

الحكاية المضمنة الرابعة:

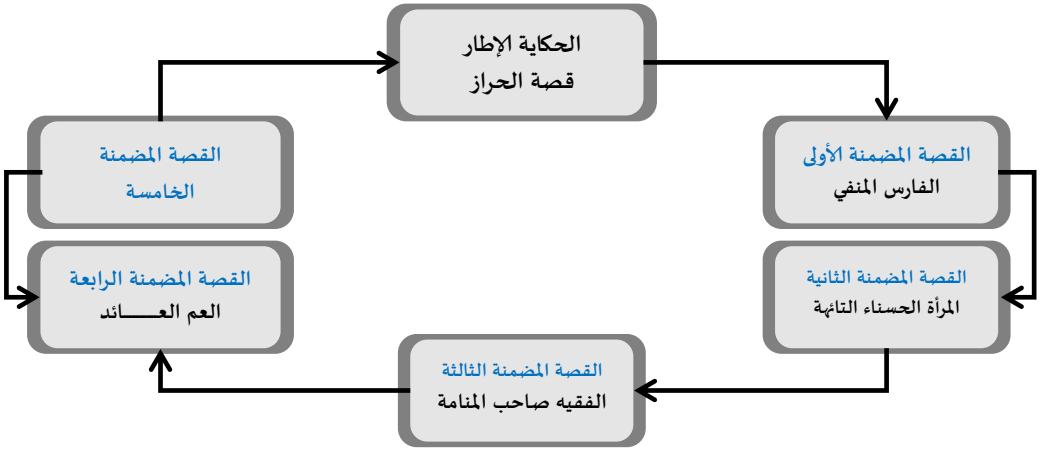
قصة رجل طاعن في السن غدرت به الدنيا فتركت دمعه في مرمى عينيه، كان مسافرا بعيدا عن وطنه ولما عاد وبحث عن ديار أخيه فوجئ بأن المنية سبقته إليه، لكنه أخبر بأن له ابنت اخ في عصمة الحراز فجاء ليصل معها الرحم وينعم بإحساس الأهل والأقارب من جديد.

الحكاية المضمنة الخامسة (القفل):

قصة الطالب المنجم العارف بأمور السحر والشعوذة والجن، الذي استدعاه الحراز ليشفي محبوبته، فأخبره بأنها "مسكونة بجن أعور" جراء البكاء الكثير على عمها الذي

منعته من وصالها، وأكد له أن شفائها سيكون على يديه، فأخذه الحراز إلى الرسم والغشاوة على عينه، فكان أن نال منه وأخذ حبيبته وغادر الرسم والفرحة والرضى والحب والانصار كان من نصيب هاد البطل المحتال الذي رسم لنا في كل قصة حال.

ويمكننا تلخيص هذه البنية على الشكل التالي:



ومن أجل دعم فعالية الحكي في هذا التضمين القصصي يلجأ الراوي إلى استراتيجية فنية مبنية على التشويق والابهار فهما شكلين ثابتين ودائمين على طول القصة، فلا ينتقل الراوي من الحكاية الإطار الى الحكاية الأخرى فالتي تليها دون تحفيز المتلقي ووضعه في موقع تأهب ورغبة وفضول ودلك عن طريق الوصف والتصوير الدقيق للشخصية والموقف، مثال ذلك قول الراوي المدخل الى القصة الأولى:

أول ما جيتُه في الأشكالْ في صفة مرو من الابطالْ

فارس مدُّوبْ اشْجِيعْ عن اجْوادِي

ومقَلّـــــــــدْ بالنْصـــــــــالْ وتُقلِـــــــــي واحْمُـــــــــولي

علـــــى اظْهُـــــوزْ اجْمـــــالِي وهـــــويرْ تابْعـــــاهْ ارْجـــــالِي

خلْـــــفْ الهـــــوِيرْ هـــــودج والهـــــودج فيـــــه

بنت عَدْرة فتْنة للنّاظرِينْ[69]

[69] موسوعة الملحون، "ديوان الشيخ أحمد الغرابلي"، جمع وإعداد لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، 2008، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، ص 416.

وفي مطلع القصة الثانية يقول :

جيتُه في صفَة بنت حانطة في اكْساوي

شـــــلاّ مـــــا اكْسَـــــبْ دُنْيـــــوِي لوشـــــافْها اعْشِـــــيقْ اهْـــــواوِي

تَسِبِيه بالمحاسَنْ داتْ القدّ القوِيمْ

التِّيـــــتْ اغْلَـــــسْ مـــــن قـــــارْ والعيُـــــــــونْ اسْـــــــــرادَة

والخدّ ورْدْ قاني فاتح ورْدْ الكمامْ

حين اوْصَلْتْ ارْخيتْ اللتامْ

انْهض فيّ وابْقى وجيل داهْلْ وتكَلّمْ باللسانْ[70]

إن هذا التصوير المطلعي لكل قصة مضمنة يشد ذهن المتلقي ويوهمه بصدق الحكي حتى يتخيل ذهنيا كل قصة على حدة، فحبكة الحكاية هنا مشدودة بخيوط حكائية غاية في البارعة والصنعة، يستضيف فيها النص نصوصا أخرى تمتزج معه خدمة لعالم الحكي عن طريق التمديد الحكائي بالحكايات الفرعية كي يستمر البطل بالمغامرة أو المجازفة التي يقوم بها فهاته اللحظات الدرامية الفرجوية وضعت وفق خطة مدروسة تذكرنا بلعبة الدمى الروسية حيث القصة الأولى تتضمن القصة الثانية فالثالثة وهكذا دواليك...، ومن هذه الناحية فإن منطق السرد في قصة الحراز يذكرنا كذلك بالتقنية المستعملة في ألف ليلة وليلة.

يكمن الجمال دائما عندما نقف في النهاية أمام صورة كلية لفن شعبي اتسم بالشعرية الغنائية ويحمل في جوفه شعرية سردية غاية في الجمالية، ربطت بين معظم أو بالأحرى كل تقنيات السرد الحداثية من بناء حكائي متقن الصنعة وبديع النسج، وشخوص تعبر عن ذاتها وواقعها الاجتماعي والنفسي وكذا التاريخي...، داخل فضاء خادم لمآرب الحكاية، وزمان معبر عنه بالكلمات والتقنيات السردية.، مُزِجت كلها بسرد أخاد الى زمن الحكي الجميل حيث تتراقص خيوط السرد على إيقاع كلمات الشعر الشعبي في تناغم يدفعنا الى الفخر أنه ينتمي إلى ثقافتنا المغربية.

---

[70] نفسه، ص417 - 418.

راهن القيم الإنسانية
في شعر الملحون المعاصر

محمد الزين*

بسم الله الرحمان الرحيم به نستعين وبه توفيقي،

سعادتي غامرة وأنا أقدم خالص شكري وتقديري للسادة الدكاترة والأساتذة الباحثين والقيمين على النادي الجراري، لتكرمهم بنشر هذه الدراسة وإتاحتهم لنا فرصة الإسهام مع ثلة من الأفذاذ الذين قدموا الشيء الكثير لأدبنا المغربي، أتمنى من العلي القدير أن تسعفني كلمات التقدير لأجزل ثنائي العاطر لأستاذي الأكاديمي فضيلة الدكتور منير الفلالي البصكري[1]، على ما خصني به من جليل العناية حتى كتب لأعمالي أن تستقيم، لفضيلتكم ولعموم القراء فإن لسان الحال والمقام يستدعي قول الشيخ الروداني الحاج عمر بوري[2]:

وسلامي للشرفا وأهل العلم سيادي الاحبار بالورد والازهار ولشياخ الوهب والنشاد الأتقياء[3]

على سبيل التوطئة:

وفي محاولة منا التعريف بالموضوع وأهميته، نبسط مساحة تطوي المسافة طياً فريداً للحديث عن قيمة هذا الموروث الذي يتسنم أسنمة الرتب العالية ضمن منظومة الثقافة الشعبية ببلادنا فكان أن يسر على أهل العناية من الأكاديميين والدارسين الأوائل كل من د. عباس الجراري وذ. الراحل محمد الفاسي وذ. أحمد سهوم الكشف، ومن نسج على نولهم استزادة لتشغيل إمكانات هذا الأدب وقيمته الفنية ومقوماته الجمالية، فأوضحوا لنا ما أشكل على أفهامنا وأزالوا ما غمض من المبهمات، وسيتوجه هم هذه

---

* باحث، آسفي.

(1) الدكتور منير الفيلالي البصكري، أستاذ التعليم العالي بالكلية متعددة التخصصات بأسفي، باحث ومهتم بالأدب المغربي، له دراسات ومقالات عديدة حول الأدب المغربي، وله كتاب "الشعر الملحون بأسفي".

(2) الحاج عمر بوري، شيخ من أشياخ الملحون، معاصر له ديوان في فن الملحون عن منشورات النادي الجراري، ومنتدى الأدب لمبدعي الجنوب، سنة 2014.

(3) مقتطف من قصيدة التعلم ديوان الحاج عمر بوري، ص.72.

التوطئة بعد أن انعقد العزم على الخوض في فرضية محورية حول راهن القيم الإنسانية في شعر الملحون المعاصر، لأنها بإجمال المدخل المناسب والماهد الأساس باعتبار أن الملحون "ديوان المغاربة" بامتياز، فهو الأدب الذي يأسر الوجدان، ويبكت القدرة على تمثل أحافير الهوية الثقافية للشخصية المغربية الأصيلة، والقصائد التي وصلتنا إنشاداً وتدويناً ونسخاً إيراد لأغراض وقضايا قام بتوثيق دقائقها وجزئياتها "أهل النظام"، أهل الدراية بالأدب الشعبي الرفيع، الداربين للاختيار من غير جهل بالطرائق، ولا ضنك في العلم والمعرفة، وإذا تسنى لعموم النقاد أن يجمعوا على مهد ظهور هذا الفن سيقال: تافيلالت وسجلماسة، والحظ الوافر من اليقين أن جذوره راسخة في القدم ترجع إلى عصور طبعت حضارتنا المغربية ذلك أن التهدي إلى ظهور قصيدة الملحون مكتملة الأركان حسب الباحثين كان في عهد كل من الشاعرين: شيخ لشياخ "عبد العزيز المغراوي"، والشيخ "المصمودي" حتى صارت هذه القولة مأثورة ومتداولة على الألسن: "المغراوي شجرة الكلام والمصمودي فرع من فروعها"، إضافة إلى كل الرواد والأعلام والدارسين والمهتمين الذين أعدوا لهذا الأدب أسسا قويمة، حتى غذا يانعاً ومعشباً خضراً ومتفرع الأفانين وهذه العوامل مجتمعة تبعث على الفلي والتنقيب، وإعمال البحث حتى تعدو منزلته جديرة بالقراءة من مظانه.

تروم هذه الدراسة النقدية الموضوعية استبار ما تتلبس بها تجربة الشعر الملحون باعتباره علامة مائزة في ثقافتنا وهويتنا المغربية، والحال أن قلعة الملحون المحروسة فيض زاخر يمتح من لغة الإدلاء والإيحاء والتخييل، تجعلنا نقف إزاء ذخيرة فنية وثقافية وتاريخية واجتماعية وحضارية وصوفية، وهذه المقترحات ارتوت منها الموضوعات التي استند إليها هؤلاء الشعراء في طرق لأغراض تناولت جانباً مهماً من الحديث عن مجتمعنا، ويعود أغلب المتن المدروس للشيخ عمر بوري الروداني، وفي التقديم الذي خصه به عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري للديوان مشيراً إلى سمت هذا الشاعر: "..فلفت انتباهي بكبير تواضعه، وهدوء طبعه، وحسن سمته، ووافر معرفته بهذا الفن، وفائق تبريزه فيه، نظماً بديعاً، وحفظاً غزيراً، وحسن أداء، إضافة إلى عصاميته التعليمية وما لها من أثر في صقل موهبته وتثقيف إبداعه (..) وبروح وطنية غيورة يتابع

بعض أحداث الساعة، كحديثه عن الوحدة الترابية ومقترح الحكم الذاتي، باعتباره حلا لمشكل الصحراء المغربية"[4].

لا يخفى على أحد الدور البالغ لمنظومة القيم الإنسانية في شعر الملحون المغربي والذي يمنح هذا الأدب مشروعيته في الوجود الإنساني من خلال ما هو قيمي وأخلاقي وكوني، ونحن هنا لا نزعم أننا نذهب بالقصيدة مذهب خطابة أخلاقية صرفة، وعندئذ نبحر في ديوان المغاربة المعاصر باعتباره صوتاً ناطقاً بحال هذه القيم، ومدافعاً مستميتاً عنها انطلاقاً من الأسئلة الكبرى والمتمثلة بالأساس في:

هل بإمكان القصيدة الملحونة أن تقوم بدور في حماية القيم الإنسانية ومواجهة القيم السلبية ؟ وبأي آلية تمارسه ؟ ما الطريقة الملائمة لرصد اشتغال منظومة القيم في القصيدة الملحونة المعاصرة ؟ ووعاء هذه الأسئلة المنهجية وغيرها يتصل بافتحاص النصوص بما هي ممارسة ذهنية تتغيا شرح القيمة التي ينطوي عليها العمل الأدبي اعتماداً على قراءة تستند إلى معرفة نسعى من خلالها إلى إنتاج الدلالة وفق قراءة تناسلية للخطاب الشعري، وحسبنا هنا أن نتقصد استيلاد الطريف من داخل القصيدة الملحونة المعاصرة باعتبارها الوسيلة الإبداعية الكامنة وراء عملية استجلاء العلاقات الإنسانية التي ابتغينا إثباتها إلى أبعد حد هو ما تصبو إليه رحلة الإنسان في الحياة.

في المعجمية العربية لمادة "ق و م"

جاء في اللسان أن القيمة: "واحدة القيم، وأصله الواو؛ لأنه يقوم مقام الشيء بالتقويم[5]"، ويقال "أقام الشيء: أدامه وما لفلان قيمة: ثبات ودوام على الأمر، وهو الحي القيوم: الدائم الباقي، وهو قائم بالملك وساسته، وهو قيّم "بكسر الياء" القوم ودين قيّم. وقم الماء جمد"[6].

هذه الدلالات اللغوية الوجيزة تفيدنا فائدة تنسجم مع المعنى العميق للقيم الذي يحيل بالضرورة على الثبات والدوام بمنأى عن التأثر بعاملي الزمان والمكان، ولا بالتقدم

---

[4] تقديم الدكتور عباس الجراري عميد الأدب المغربي لديوان فن الملحون للشيخ الحاج عمر بوري الروداني، ص8/10.

[5] لسان العرب، ابن منظور الأنصاري، تحقيق عامر حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 2002 م. "مادة : قوم590/ 12 ".

[6] أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د، ط، 1992، ص.528.

الحاصل في المجتمعات؛ إذ الأصل أن القيم ثابتة وعلى المجتمع أن يعتبرها نواة تنظم الحياة والعلاقات الإنسانية، وعلى الأفراد أن تلتف حولها في مطلق الأحوال.

في التحديد الاصطلاحي:

جار جنب المعنى الاصطلاحي لصيق اللغوي منه، والقيم هي: "معايير أو مقاييس تستمر خلال الزمن، وتمدنا بمعايير يستخدمها الناس لتنظيم وترتيب رغباتهم المتنوعة"[7].

والباعث على استحضار هذا الكلام هو أن القيمة أيضا هي خاصية الشيء التي إذا وجدت فيه جعلته مرغوباً ومحموداً مستمراً في الزمن، أو العكس من ذلك، فالقيم مبادئ نمارسها، وهي مكون أساس لثقافة وحضارة كل أمة، فبوجودها تنهض الأمم، وباختفائها تضطرب، هذه الضوابط هي البيئة الحاضنة للقيم التي تسمح للإنسان بالارتقاء بحياته وحياة مجتمعه.

في المطلب الفلسفي:

لقد انصرف هم الدارسين لهذا الحقل إلى مباحث التفكير الإنساني الفلسفي، فجسد مفهوم القيم مبحثاً متفرداً ليحيلنا هذا اللفظ على معنى المكانة والمنزلة، فالفعل أو السلوك القيم أمران جديران بالتقدير.

إن القيم كمجموعة من القواعد موجهة للسلوك الإنساني تتمحور تبعاً لمباحث الفلسفة وبالأخص فيما يصطلح عليه ب : "الإكسيولوجيا"، الذي يهتم بالبحث في قيم الأشياء، وكل ما يخص حياتنا الاقتصادية، والاجتماعية. ليعكس نوعاً من الشمولية، فهي تهم الإنسانية جمعاء، وتهتم بالقضايا الكبرى، والتعريف بالقيمة من هذا المنظور للفيلسوف الفرنسي "أندريه لالند" يقودنا إلى: "تصور متحرك، على مرور من الواقع إلى الحق، ومن المرغوب فيه إلى القابل للرغبة فيه"[8].

فالقيمة حسب هذا التقدير تبدو بائنة كل البينونة أنها كل شيء، فلنقل هي الأسمى فيما نسعى إلى تحقيقه، وفيما هو جدير باهتمام الإنسان سعياً للخير. لسنا بذلك ندعي القول بالتمثيل للقيم من جميع الحقول المعرفية، بقدر ما نتوقف عند بعض العلامات

---

[7] بيومي محمد أحمد، مبحث القيم في علوم الإنسان، دار المعرفة الجامعية، مصر "الإسكندرية 1980" .

[8] A Lalande, Vocabulaire technique et critique de la langue philosophique ; 184, P U F, Paris 1968.

الفارقة التي تستوجبها هذه الدراسة، وإننا من خلال استحضار هذه الجوانب الثلاثة، لا يعني حديثنا هنا بالبحث والتمحيص عند كل جزء على حدة، بقدر ما شذرناها بما يلائم لطف المنزلة وحسن التناسب بين هذه التصنيفات ومما ينخرط في سلك المتن الشعري الذي أساسه توظيف اللغة، وهذا منزع جليل للاستثمار الأليق للقيم الإنسانية.

القيم الإنسانية في عصرنا الراهن من منظور شعر الملحون

ترتبط الإنسانية في أبهى تجلياتها بالعالمية لتعطي الإنسان مركزية لهذا الكون من منطلق الحياة والوجود والمجتمع، وبالنظر إلى ما يهدف إليه الأدب بصفة عامة فهو ما يتعلق بالظاهرة الإنسانية التي هي من نسغ تجارب الأفراد، هذه الرؤى وجدت صداها عند مجموعة من المفكرين والأدباء والدارسين، وصديق العرب الشاعر الألماني فولفغانغ غوته واحد ممن تمثلوا هذه المقترحات فكان يؤمن بالإنسانية الواحدة لنشر القيم السامية، بيد أن القرن الحادي والعشرين يقدم عالمنا العربي بوصفه عالماً مختلاً بحكم زوغانه عن ذاكرته التاريخية، و لذلك وصف "بضم الواو" برجل العالم المريض، والتاريخ المعاصر أيضاً يجسد إطاراً فريداً لديوان المغاربة، من خلال الكتابة عن الراهن الحاضر أو التاريخ المتشكل، فعالمنا اليوم تخلى عن ميراث الإنسانية العقلاني المستنير والأخلاقي والقيمي، حتى ألفينا أنفسنا أمام صراعات العواطف الإنسانية العظيمة، ماذا حدث بالضبط ؟ هل كل ما تعلمناه طيلة مسيرة البشرية، أو على الأقل منذ التحديث قادنا إلى تغيير كابوسي لصورة العالم الذي نعيشه.

إن الحرص على بلورة رؤى ومنظورات جديدة تستند إلى افتراضات نقدية ومنهجية ملائمة، قابلة لأن تندرج في سياق ثقافة الأدب المغربي عموماً وشعر الملحون خصوصاً انطلاقاً من مسوغات ما يمتلكه من قدرة على التأثير وهو ما يدفع القارئ أكثر إلى الدراية ببواطن النفس البشرية، والمتأمل الفاحص لبعض من قصائد ديوان الشيخ الحاج عمر بوري الروداني يجد نفسه إزاء نزعة إنسانية تحمل قيما تضفي على الحياة معان نبيلة كالأخوة والحب الإنسانيين، والإيمان بالاختلاف ونذكر الآن بعضاً من القضايا الجزئية في لمعة منيفة تجسد الوعي بالذات والعالم الذي نوجد فيه حيث يقول الشاعر في مونولوج ذاتي :

الحربة

لـين هـايم بيـا ولهـان عيـد لي يـا راسـي واش مـــــا فكرتـــــي لرمـــــاس[9]

هذه الحربة مناجاة النفس البشرية يتملى منها غاية خفية وهي الجرأة والشجاعة التي يتحلى بها الشاعر في المساءلة عن الفعل الإيجابي، فهو صادق مع نفسه حتى درجة الإيثار، قياساً على الطريقة والشكل اللذين يتم بهما القول الشعري، كما تحيلنا هذه المسافة الجمالية على ما يطوى "بضم الياء" فيها من شعور بالمصالحة مع الذات، ولنا أن نتلمس ذلك من وجود الدلالة في اللفظة الواحدة على انفرادها أو منظومة مع بعضها البعض، نتوقف بالمناسبة أيضاً عند عتبة عنوانها: "عتاب النفس" بالنظر إلى فاعليته في دقة القراءة وتوجيهها، والتي انتحت إلى وجهة النص في كلياته، ولذلك يتيح لنا هذا العنوان إمكانيات التعرف على طبيعة اشتغال هذا الخطاب الذي نحن بصدده، ويمكننا أن نلاحظ نبضاً مستقراً بينه وبين القصيدة، فالشاعر يخاطب نفسه، ويتقبل اللوم، وهو نوع من التطهير يطبعه دحض ضغائن هذا العالم، والمضي قدماً نحو تحقيق صفاء الذات في مشهد إنساني مؤثر تبرزه الذائقة الشعرية لشيخنا كقيمة تعلي من صاحبها وتتجلى فضائلها على المجتمع، فلسان حاله ناطق ب:

يكفـى مـن اللهـو يـا راسـي فكـد القبـر والصـــــراط والميـــــزان والحشـــــر

أش طامع باقي تنظر

غض البصر لله ذكر لاش تايه ناسي

يوم ما تلقى فيه وناس[10]

ونحن نعلم والناس كذلك يعلمون أن القيمي في هذا الخطاب يعكس ما ينبغي أن يكون عليه السلوك الإنساني من حيث ما هو خير لنقبل ونمضي إلى فعله، أو ما هو شر فنكف ونحجم عنه، فحياة الإنسان لا معنى لها من دون أن تحظى بحقها الوافر من هذه الفضائل التي وردت على لسان شاعرنا، ومن غيرها نعيش دون أن نشعر بإنسانيتنا، ولم تقتصر هذه الحوارية مع ذات الشاعر، فكان المتكلم الشاعر مخاطباً في نفسه والآخرين

---

[9] المرجع نفسه، من قصيدة "عتاب النفس"، ص75.

[10] المرجع نفسه، ص75.

أيضاً، فنراه في "القسم الثالث" [11] يجيب عن من صدئت أفئدتهم ودنست طباعهم أولئك الذين وصفوه بما يتنافى وسمته النبيل، يقول:

كـذبو مـن قـالو شـاطر وانـت ابهـل كـل مـن دار ليـك مصـيدة تحصـل

ويضحى لضميرك محتل

يسد ويحل من غير قفل صكتني لتعاسي

وبركتي عني بالتسلاس[12]

فالشاعر يحرك شراعه بثبات مستنداً إلى العقل والفكر والإرادة بما ينسجم والمعاني الإنسانية القيمية التي تستأنس بها الذات وتتشوف إليها بالشكل الذي اتصفت به شخصية شيخنا من تسامح، وتواضع واحترام للآخر:

واسمي عمر بوري روداني مشهور بالصبر متواضع قابط الوقر

ما نتملق ما نجامل ما نجري للمصاقرا[13]

فالشيخ عمر بوري الروداني من طينة الشعراء الأكثر سلامة للطبع، وخبرة بصياغة الكلام الشعري والاتساع فيه، فهو فيلسوف عصرنا، بصير بمنطويات لغة الملحون وهذا التلازم جعله متقعراً في معانيه، ويرجع هذا كله فيما نعتقد إلى اهتمام شاعرنا الأول والأخير بالمقام الإنساني، وجملة الأمر أن الأخلاق منظومة قيم، وهي بلا هوادة جزء لا يتجزأ من القيم الانسانية الإيجابية التي شهدتها المجتمعات، وحققت للإنسان من امتلاكها عيشاً رغداً وكريماً تسوده السكينة والاستقرار، حتى أضحت لازمة ضرورية لوجود الإنسان وتطوره، إنها بلا شك السبل التي تأخذ بنا إلى سمة أخرى زاد من وضوحها وجود قيم مشتركة تختص بالأفراد من جنسيات وثقافات مختلفة، والظاهر أن تنبني هذه القيم على ما هو أصل وبطبيعة الحال فهو الإنسان، وثمة حقيقة لا مراء في

---

[11] مقتطف من الأبحاث المقدمة خلال المؤتمر الخامس للمجمع العربي للموسيقى بالرباط أكتوبر 1977 م: القسم هو: "المقطع. وقد يكثر عدد الأقسام في القصيدة أو يقل. كما أن عدد الأبيات داخل القسم الواحد قد يكثر أو يقل. والغالب أن يتراوح عدد الأقسام من أربعة إلى عشرة. وكذلك يكون عدد الأبيات داخل القسم الواحد. ومع ذلك فأن بعض القصائد فاق عدد أقسامها المعتاد .."، معجم مصطلحات الملحون الفنية للدكتور عباس الجراري ص41.

[12] ديوان فن الملحون للشيخ عمر بوري، من قصيدة "عتاب النفس"، ص77.

[13] المرجع نفسه، من قصيدة "المعهد"، ص196.

صدقها هي ما يرسخ لدينا الاعتقاد، والإيمان بثقافة جوهرها العيش المشترك بين المجموعات المختلفة وشعر الملحون يربي نزعة القارئ إلى التفكير هكذا من خلال الحديث عن القيم الانسانية الكونية التي يلتقي حولها الناس رغم اختلاف السياقات والثقافات أن تكون ممارسة مركزية ومعرفية في الأدب الشعبي والبحث في القيم عمق فلسفة الحضارة:

حيـــــــاك الله بـــــــالمغرب أرض الســـــــلام و الاديـــــــان

مجمـــــوع فيـــــك دون ريـــــب انصـــــارى ويهـــــود فالامـــــان[14]

إن العمل الإبداعي يجسد لوحة تشكيلية أثناء التعبير عن القيم، وهي القيم الإنسانية الإيجابية التي لها صلات وثيقة بما يحلم به الفرد في صراعه مع العالم الذي يعيش فيه، والقصيدة الملحونة عموماً أرض خصبة لاحتضان القيم الانسانية الإيجابية التي تقع موقعاً حسناً في صميم الغاية والجدوى من الأدب، إذ تساهم في بلورة معرفة فلسفية تستند على العقل باعتباره من أجل وأرقى الفاعليات الإنسانية، وتتعين كذلك كنوع من الرد بوصفها على القيم المضادة أو السلبية التي تصدى لها شاعر الملحون من كريم السجايا.

والأكيد أن القصيدة الملحونة المعاصرة خير نموذج يدل على الالتزام بالدفاع عن هذه القيم الإيجابية السالفة الذكر، ومن هذا المنطلق يجد القارئ نفسه متمسكاً بها، ومحافظاً عليها لأنها الوسيلة الوحيدة لبناء المجتمع الذي نحلم بالعيش فيه.

نخلص إلى أن القيم هي البناء الصلب للشخصية مع محيطها، وشاعر الملحون يعكس أهمية تواجد القيم في حياتنا من خلال رصد هذا التكامل الحاصل بين النفس الإنسانية والعقل والعاطفة يمثل جانباً من التيقظ الذي يتمتع بع شاعرنا إحساساً منه بطبيعة ما يدور حوله، ويعطينا صورة إيجابية وتألفاً ناجزاً لصورة الوشائج الإنسانية من كل جهات الحياة، وأن الوجهة التي ينشئها انطلاقاً من قصائده ليس يمتري عاقل أنها طريق ناهج نحو إنسان أفضل.

في مسألة القيم المجتمعية المواطنة :

ومن البداهة أن الانسان ليس منفصلاً عن المجتمع، فهو في تفاعل دائر مع محيطه، والرأي حيالها أن القيم المجتمعية متشعبة الأبعاد، ومن واد مخصوص ذي العناية

[14] القسم الثاني من قصيدة "التنمية البشرية" للمرحوم الشيخ مولاي اسماعيل العلوي سلسولي.

والتهمم اخترنا منها المواطنة؛ إذ إن هذه العزائم لا تتحقق إلا عند الأديب الجهبذ من شعراء الملحون ذي الحس المرهف والحجة المفحمة والتعبير الجيد الرامي إلى تثقيف فكر المواطن، وأظننا ندرك الأهمية الكامنة وراء الخطاب الشعري الذي يعمل على استشفاف المعاني التي تنطوي على ثقافة المودة والتسامح وإشاعة السلام ونبذ العنف والتطرف هذه الغايات والمواقف هي المؤهلة دوماً لإمداد المجتمع وأفراده بقيم وطنية محددة لسلوكنا ولمواطنة صالحة ويتبين مما تقدم أن قيمة الوطن في شعر الملحون هي قيمة عظيمة، وهي سمة من سمات المتن الشعري للقصيدة الملحونة توفر للقارئ معنى العبور من تمثل قيم وطنية إلى قيم شعرية وهذا نمط غال ونمط نفيس، فلا مندوحة إذن أن شعر الملحون مشحون بالتزامات فكرية تعنى بقضيتنا الوطنية، والمجال المتاح هو المواطنة باعتبارها كياناً أدبياً وشعرياً وثقافياً يجسد معالم الوطن، وشاعر الملحون فخور بانتمائه إلى وطن يحضن أناسه ومتمسك بصحرائه ولأن المواطنة جزء هام من الشخصية الفردية والجماعية للإنسان المغربي وهي الطاقة الدافعة الأكثر قدرة على بلورة تصور فلسفة الحكم الذاتي، وفي تعبير صادق عن الاتصال الوثيق للبعد الفكري والوعي الشديد بهذه الفكرة كحل عادل للحمة هذه المملكة نجد الشاعر في بداية القصيدة متحدثاً عن أثر هذه المبادرة الرشيدة والجدية وما يحدثه جوهرها الذي يروم إنهاء فتيل الصراع لصالح غلبة القيادة الرشيدة والقوى التأثيرية والإقناعية :

الحربة

بالحكم الذاتي كل صحراوي يرجع هاني عايش فالحرية

ناشط بين اهلو مع صدقانو والجيران

القسم الأول

الحكم الذاتي بيه يتحلو بيبان كبار للي جا بالنية

قاصد دون اخطا يكون من خدام الوطن

الحكم الذاتي يزيد السرور والهنا وكذاك كل همة ومزية

والتقدم للمومنين فكل ميدان

الحكم الذاتي يجيب كل خير لساير سكان شمال افريقيا

ولأمة الاسلام يفتح كنوز و طرقان[15]

[15] من قصيدة "الحكم الذاتي"، ديوان فن الملحون، ص141.

للتبليغ والإفهام اكتسى كلام الشاعر أسلوباً كلما تكرر على الأسماع تقرر في الأذهان وترسخ على الرأي والفكرة، وتكرير "الحكم الذاتي" بما هو ترديد "عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى[16]"، وهو ضرب من ضروب التوكيد، أو التعظيم، لإحداث الأثر المراد، و"هو تمكين الشيء في النفس وتقوية أمره، وفائدته إزالة الشكوك وإماطة الشبهات عما أنت بصدده، وهو دقيق المأخذ كثير الفوائد[17]"، فالشاعر أراد بهذا التوظيف تعميق الدلالة، وتحقيق التناغم الحاصل بين اللفظ والمعنى، وإنما حمل ذلك على ما يجري على أفهام الناس ليجدوه ألصق، بالنظر إلى الفائدة التي يوليها المتكلم لتقوية المضمون العام؛ وهو الاستيعاب والاستجابة، والتنويه بفكرة الحكم الذاتي وتوجيه اهتمام المخاطبين إليها والتسليم بالقضية المعروضة، وإلى جانب ظاهرة التكرار نسجل إلحاحاً على جهة غاية من الأهمية، وهي الحضور اللافت لزمن الفعل المضارع:

"يتحلو بيبان، يزيد السرور، يجيب كل خير، يفتح كنوز"، وهي أفعال تفيد التحقق والثبوت والتجدد والدلالة عن الحاضر أو الاستقبال والإفادة بالخبر ومزيته، ففي ثنايا اللغة الشعرية صور وجود الوطن، وكل جملة هي بمثابة قصة تتساوق مع حقيقة القيم والأفكار كما هو الشأن:

القسم الثاني

رجعـــوا يـــا الخـــوت رجعـــوا	لـــيكم حـــاب وطننـــا والجمهـــور
يســـعى لله ســـريع ترجعـــوا	يضـحى الكـل فـارح هـاني مبشـور
بصـــفاوة القلـــوب والجـــو	فـــالحين يســـكام الأمـــر والشـــور
نخلـدو فـالعز مـا بـين الأمـم قيمتنـا	مهتمين بـأقوال النبي وآيـات القـرآن[18]

يندرج هذا السياق الشعري ضمن بنية واحدة متماسكة بالنظر إلى الإيمان الراسخ بقضايا الوطن والإنسان، ذلك "أن القضية الوطنية ترتبط بالزعامة، ومدى قوتها على الأرض"[19]، فالشاعر يتغنى ويفتخر بكل ما هو مغربي انطلاقاً من تاريخه القديم من

---

[16] القاضي الجرجاني، التعريفات، تحقيق: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص13.

[17] يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، ج 2، ص176.

[18] المرجع نفسه، من قصيدة "الحكم الذاتي"، ص141/142.

[19] Shafer Poyd, Nationalism Myth and Reality, Harcourt brace and world Inc, New York, 1955, P 64.

معارك خاضها، ولا يخفى على شاعر الملحون ما يقع حوله من أحداث وما يتشكل عنده من معرفة دقيقة بتاريخه، بحيث يترجم من خلالها رابطته المنغرسة في وجدانه وهي قيمة حب الوطن بنعتها أساً رئيساً لخطاب شعر القصيدة الملحونة المعاصرة، والشاعر من خلال التصوير ودقة الوصف، وحجم الطاقة التعبيرية يسرد لنا صورة ناصعة تحيل على أحداث سجلها التاريخ بمداد الفخر قيماً تجعل من الإنسان المغربي يدرك تمام المغازي أن الوطن حي نابض في الفكر والوجدان.

القسم الرابع

يـــا مـــن هـــو محســـوب مـــاهر سـال عـن جيشـنا الالـواح والكتـوب
فشـــحال مـــن معركـــة انتصـــر وعـــاون الضـــعاف وســـاعد شـــعوب
بشـــجاعتو الاســـلام يفتخـــر والتـــاريخ شـــاهد لـــو دون كـــذوب

من شلا بلدان خرج الغزاة والكفار اصحاب العنصرية

وحرر عدد من الذل رجال ونسوان

سال الزلاقة والأرك وجبال الريف وسبو وملوية

وأماكن كثار كي جرى ليه مع الرهبان

من ظنوا بالجيش والسلاح يفتحوا الأمصار لدين المسيحية

ما حسبوا للموت جاو مع سيباستيان

القسم الخامس

أمـــا عاونـــا ســـال وجـــدة للأميـــر عبـــد القـــادر الفـــذ
وللجزائـــر أيـــام الفـــداء عـــدد قـــدمنا مـــا ليـــه الحـــد
كنـــا بـــاثنين يـــد وحـــدة ضـــد العـــدا والبـــاقي يشـــهد

الله يتاوينا نرجعوا كي كنا ديما أفكارنا إنسانية

اللي عندي عندك محابين كبار وصبيان[20]

[20] من ديوان فن الملحون، ص143/144.

ولم يكن الأمر على خلاف ما توقعنا كلما توغلنا في نصوص أخرى، فالقضايا الوطنية باعتبارها أحد التيمات الرئيسة في القصيدة الملحونة المعاصرة تناولها الشعراء بكل وعي وحس وطني غيور ليجسدوا معالم قيم التجربة الإبداعية الراهنة، وفي هذا الصدد نستحضر صوتاً منتجاً من أهل الملحون، يتعلق الأمر بالأستاذ أحمد بدناوي[21]، وسنتوقف عند قصيدته الموسومة ب "الحكم الذاتي"، يقول:

الحربة

دامت أمة محصنة بالسبع المثاني وعنايت لجليل شاملاها

بأرض الصحرا الناعمة فحمايت سلطاني والحكم الذاتي على ثراها

القسم الثاني

حين العدا كيدها حمل والأزمة بلغت حدها

بالحكمة ورجاحت لعقل جاب همام العز حلها

سيدي محمد من وصل بالأمة لمقام مجدها

بادر نجل لشراف وفحم قوم البهتاني وقضى بالرجحان والنباها

عن كل دسايس لعدى ووهام الطمعاني فدخول التاريخ بالسفاها

وظهر مولاي في قرارو واعي يقضاني بالحكم الذاتي فدى حماها[22]

مدماكا من فوق مدماك يبلغ هذا الجيد من الكلام المتمكن في النفوس ما نحن قائمون إلى بيانه، ويمكننا أن نجلو أبعاده من خلال "استبانة" مقاصده التي لا تزيده إلا رحابة، فكان السياق والمعنى رائقين لمن غلغل الفكر وأدام النظر في استنباط ملامح شخصية الملك الهمام المتسم بالحكمة وسداد الرأي ورجحانه، والشاعر أيقظ لهذا الحل

---

[21] الأستاذ أحمد بدناوي شاعر معاصر ومنشد وعازف على ألة العود والسويسن، صدر له ديوان "قال يانا سيدي" سنة 2018م، أسس جمعية "الشيخ محمد بوستة لطرب الملحون" سنة 2010م، وهي الجمعية التي ما يزال شاعرها.

[22] ذ أحمد بدناوي، منشورات جمعية سبعة رجال لفن الملحون والتراث المغربي، من ديوان "قال يانا سيدي"، ص137/138.

عين تمحيص وكشف له من كنز البراعة عن ساق جد وتشمير، وبذلها بكل أمانة لتعكس قيمة الإمكانات التعبيرية والطاقات التأثيرية للخطاب والمقام ومقتضياته والمتلقي سواء الفردي منه أو الجماعي، فانكشفت هذه المادة الإبداعية مترعة بالإظهار والإيصال والإقناع والإفحام.

القسم الخامس

دام العـــــــــز ودام مجـــــــــدنا بالوحـــــــدة والأمـــــــن والهنـــــــا

طـــــول الـــــدهر إيعـــــيش غربنـــــا فالســـــــلام وغايـــــــت لمنـــــــا

والصـــــــــحرا قلعـــــــة مأمنـــــــا محضـــــــيا فهـــــــذاب عرشـــــــنا

بالهيبـة والشـموخ تلهـب كيـد العـدياني تنجالـــــي لغيـــــوم عـــــن ســـــماها

وتجـــاهر فـي وجـــوه لخلايـــق بالبرهـــاني والتـــــــاريخ بهـــــــالتو حباهـــــــا

هـاك أراوي قـريض نـابع من فـيض كنـاني بمحبـــــة لوطـــــان مـــــن صـــــباها

واسـمي موضـوح مـا خفـا فنهايـت لـوزاني بـــــدناوي مـــــازال مـــــا نتاهـــــا[23]

الذاكرة إحدى القيم التي تعطي للزمن توازنه بحيث تتفاعل بين سحر ماض يتجدد، وعبق حاضر يعبر، ومستقبل يانع يتشكل، وجملة الأمر أن ما ينقله لنا الشاعر من أخبار عن أمجادنا لا تعدو كونها فقط مجرد وقائع، بل نحس من خلال النظم أن هناك حياة تدب وتنبض، وشيخنا في مسعاه يقدم لغة الملحون باعتبارها قيمة، وبوصفها حالة وطنية، وفي هذه القصيدة تجيش وقدة قريحة الشاعر بمعان ينشئها المتلقي في فكره، وتتغازر دلالتها الوجدانية في قلبه، وتتماهى إلى جهة النفس والانفعال والشعور، ولهذه الصناعة المعجبة المزايا العظيمة التي يقع التفاضل في استقصاء غاياتها، وإبراز لمكنونات عمق الذات الشعرية في ترجمة العواطف الوطنية والتجارب الحسية دفاعاً عن مقدسات الوطن والمنافحة عن قضاياه، وشعر الملحون في ذاته هو الرسالة.

القيم المجتمعية المواطنة من صميم المفاهيم العامة للحياة، وكان ولاء شاعر الملحون لوطنه من خلال قصائده مفتخراً ومبرزاً ثقافة المواطنة من جهة العلاقات

---

[23] المرجع نفسه، ص139.

المتينة التي تربط الإنسان بمجتمعه وعلى الأسس التي جعلته ينطبع في الذاكرة الفردية والجماعية لإنشاء جيل متمكن وقادر على مجابهة التحديات التي تعصف بالإنسانية إن ابتعدت عن ترسيخ أبعاد الهوية الجمعية الإيجابية والفعالة.

ولشاعر الملحون توصيف دقيق لعديد المنجزات التي تجعل من بلادنا رافعة للتقدم والعيش الكريم.

القسم الرابع

ملكنا بحكمة يسير وحنا فطاعتو ما نخالف أمر

ملكنا حمانا من الشر بمسيرة حرر صحرا وبحر

ملكنا هنا الخاطر ترك العدا تعوم فالدل والكدر

فيامك يا ملك عادت البادية جنة كل بير بمسابحو

فلاحة عصرية مغطيا لحقول الفلاح

شيدتي جامعات للعلوم ومراسي فيها سفون كبرى يسباحو

وسدود للتنمية بالسواقي ماها كفاح

وبعزمك يا ملك نبنى أكادير بعد صدمو الزلزال ولاحو

بنيانو أية كل عارف بها صراح

وبنيتي القناطر والمساجد واللي منها رشا تامر بصلاحو

تحيا فيهم جميع الوقات حيا على الفلاح[24]

وعلى حاق مبلغ التمام إجادة و إفادة ما سلكه مولاي اسماعيل العلوي سلسولي من نفس طيب:

الحربة

يحيـا ملكنـا السـادس أمـر فخطـابو بالتنميـــــــــة يالشـــــــــباب

[24] المرجع نفسه، من قصيدة "عرش المعجزات"، ص109/110.

القسم الأول

نبدا باسم العظيم من أمرنا فكتابو نعملو بالجد فاتح الباب
باب التيسير والعناية واسع ما خابو بالنية دخلوه عز لقطاب
فيهم همامنا السادس حسب حسابو للتنمية وبان لحساب
من لكويرة لطنجة ردات جوابو المشاريع خيرها جاب
فرص الشغل والازدهار لقلوب رطابو ربي سهل جميع لصعاب[25]

ومن ذلك أيضا قوله:

القسم الثالث

مبادرة نكولها وطنية وكاملة
والتنمية نشوفها بشرية وشاملة
قرى ومدن كلها وجبال وسهول كافة
الفلاحة ازدهرات بالالات أ صاحي عصرية تخدم كل ساحة
تعطي لقطن والشمندر منتوج انزاحي فالمعامل صاب راحة
سدود كثار عندنا فجميع النواحي سقات الاغراس مع الواحة
تافيلالت زور لشراف وقصد جنابو في مرزوكة تزول لتياب
وسخن تحت الرمال يبرا جسمك وعطابو من داء البرد هلك لعصاب[26]

واهتم شاعر الملحون أيضاً بالأمجاد والمناسبات والأعياد التي تعبر عن حب المغاربة العميق لوطنهم ولملكهم، ولقد أفرد شيخنا الحاج عمر بوري الروداني جزء خصه ب : "الوطنيات" من خلال منجزه "ديوان فن الملحون"، فالشأن فيه أن قصائده ناقلة للمعاني إلى حقائقها وماضية في طريقها المستقيم لإبراز الدلالات الوطنية من أعياد ومناسبات خالدة، والتي هي من أفراح الشعب المغربي، يقول:

الحربة

بعيدك الذهبي فرحان يا وثيقة الوطان غاية السلواني
للاستقلال انت عنوان

---

[25] ينظر قصيدة "التنمية البشرية" للشيخ مولاي اسماعيل العلوي سلسولي.
[26] نفس القصيدة "القسم الثالث".

القسم الأول

اجتمعو لحرار البيزان حررو وثيقة بامان وقعو العياني
مشجعين باب الوطان
سيدنا الهمام السلطان الزعيم حكيم ويقضان القطب الرباني
صادق وقدمها يعلان
قلب للمحتل الميزان بان بشجاعة أهل ليمان نكد العدياني
من جعل ربحهم خسران
يوم فالدار البيضا كان قال للحلفا بلسان قولة المتفاني
حررو شعبي والبلدان
تصنتو لو قالو مزيان بعد طلبو يضحى عوان ضد فالغزياني
الجيش النازي لا ليمان[27]

والشعر الملحون موضوعاً لتجسيد مضامين التعلق بعرش الدولة العلوية المجيدة، تلكم الذكرى الغالية والتي هي ملحمة وفخر وخير عميم رسمت ملامحها في صوغ إبداعي أصيل، يقول:

الحربة

حلت الذكرى الربعين نعتز بها ونفتخر فالتاريخ يوم مشتهر
ثورة الشعب والملك المجاهد الاكبر[28]

وفي قصيدة أخرى يثري الشاعر نصه بالامتلاء والفرح بحلول عيد حامي الوطن، لتبدو مدن المملكة مزينة بحلة بهيجة وبيان وجه الاستشهاد حاصل في قول الشاعر:

الحربة

فعيـدك العظـيم يالحـامي لوطـاني فرحـــــة شـــــياب وشـــــباب

[27] من ديوان فن الملحون، ص89/90.
[28] المرجع نفسه، ص95.

القسم الخامس

أما شاهدت بالتماد في طول وعرض د البلاد عيد لا مثلو عياد

عيد الملك د لمجاد بطال الفداء مع الجهاد ورجال الله الجواد

لينا خلاوه الاجداد بيه نفخر عل العباد دوام نخلوه للحفاد

من طنجة لداخلة في كل مكاني رايات على كل باب

ولافتات كتمجد سلطاني فالبحر حفلات للركاب

الانوار تبان كنجوم الديجاني منضوداً فن وحساب

في تارودانت وأكادير الثاني حفلا فبساتن وقباب

الجماهر جاهرا تمجد سلطاني الله يحفظو من الرهاب[29]

ولبناء صرح وطني لا بد من التأكيد على ضرورة التسلح بالعلم والمعرفة للنهوض بهذه الأمة، ونجد شاعر الملحون يذكي فينا روح التعلم لأنه السبيل الوحيد لإنشاء جيل مواطن إيجابي محب لوطنه ومدافع مستميت عن وحدته الترابية والتعلم أيضاً مفتاح لتصييغ الرقي الحضاري بين الأمم، يقول:

القسم الثالث

العلمـــــاء أشـــجار الحيـــاة كـــل حـــين يولـــدو غـــلات

العلم بلا عمل شجرة عاكرة من لثمار حطـــب ورمـــي للنـــار

ماهي كالنخلة تهدي ثمار ذهبية[30]

شاعر الملحون المغربي المعاصر إنسان حذق التجربة، وأصاب بألفاظه مواقع الشعور واستلهم المعاني الشريفة التي أجاد فيها حق الإجادة وفق حلة ذات فيوضات قمينة بأن تدعى شعراً.

---

[29] المرجع نفسه، ص101/103/104.

[30] المرجع نفسه، القسم الثالث من "قصيدة التعلم"، ص70/71.

تركيب:

وصفوة القول إن الأدب عموماً صورة عن الواقع والحضارة والفكر عبر جميع الأزمنة، وهو تعبير إنساني يراعي قيم الجمال وملامح البيئة التي نشأ فيها، وتتوقف قيمة الأدب ومدى ارتباطه بالإنسان والحياة وقدرتهما على التأثير، لتتفتح أكمامه إبداعاً رسالياً قيمياً، وتبرز بشكل جلي شبكة من العلاقات المقترحة بين الأدب والقيمة والمعرفة، لأن انفصال القيمة عن العمل الأدبي يفقده قيمته وجماليته، والشعر مرتبط أشد الالتحام بالشعور، وإذا كان الأدب في جوهره كشفاً للإنسان والعالم فهو أيضاً وسيلة المعبر عنه انطلاقاً من انفعالات وأحاسيس، فإنتاج هذه الدلالات معطى مفتوح والقراءة المنصتة والمتجددة بالكاد هي الطرف المعجز له، فهي لا تتجاوزه بل تدلف بروية و تؤدة إلى الإحاطة به، وبعد كل ما تقدم نوجز أهم الخلاصات التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة المتواضعة فيما مؤداه:

- اعتبار شاعر الملحون أن الإنسان هو القيمة الكبرى التي تستحق العناية بها والالتفات إليها.

- التزام القصيدة الملحونة المعاصرة بنصرة القيم الإنسانية الإيجابية وطرح ممكنات القضايا البشرية بما يتماشى والنفس المحبة للخير والنابذة للشر، إذ كل فرد هو مشروع إنساني يساهم الأدب بنصيب كبير من جعله إنساناً كونياً ووارثاً شرعياً لثقافات الأرض.

- أثر البعدين الوطني والانساني يوحي بالعمق والتكامل وتمثيل الإرادة الجادة في إعداد الإنسان للحياة وذلك بتزويده بالمعرفة كي يصبح إنساناً خيراً وبوجدان متعطش إلى تيجان السلم والأمن والأمان والاستقرار.

- على الإنسان المجتمعي أن يتسم بالتوازن العقلي والحياتي، وأن يتشبع بمعاني المعايشة والقيم والأفكار، والإنسان موضوعاً للأدب الشعبي والملحون نموذجاً تلك الكتابة التي تمس كياننا بأكمله، وتجعل من الشعراء أكثر تعبيراً عن الذاتي لرسم شخصية وطنية متميزة بطابعها الإنساني.

*****

الفـــهـــرس

تقديم : ..... د.منير البصكري- 7 -

الشعر الملحون في المغرب: قراءة تركيبية ..... د.منير البصكري- 15 -

مقدمات دواوين موسوعة الملحون للأستاذ عباس الجراري
قراءة في المتن والمنهج ..... د.عبد الوهاب الفيلالي- 40 -

الزجل في المغرب، القصيدة، للدكتور عباس الجراري من خطاب التأسيس
إلى تأسيس خطاب شعر الملحون المغربي ..... د. عبد الإله جنان- 58 -

ملامح الشعر القديم في مرآة الملحون ..... د. ابراهيم المزدلي- 100 -

عـروض الملـحـون

(الجهاز الصوري المُولِّد للأوزان) ..... د.محمد المدلاوي المنبهي- 163 -

استعارات الحب في شعر الملحون: مقاربة معرفية ..... ذ.محمد اليملاحي- 201 -

استعارة النور في ديوان الشيخ أحمد سهوم
نماذج من الشعر الصوفي -مقاربة لسانية معرفية- ..... خلود بناصر- 223 -

الاستعارة في خطاب الملحون:

طرائق التشكيل واستراتيجيات التأويل ..... ذ. عبد الرحيم بلكاني. - 242 -

لغة الملحون وإشكالية العلاقة بين الفصحى والعامية:
نحو مقولة معرفية جديدة ..... د.أبو بكر العزاوي- 273 -

لغة الكلام الملحون بين الأصيل المغربي
والوافد الأندلسي..... د.خالد السقاط- 314 -
سيرةُ فنّ الملْحون في مسار أحمد سُهوم..... د.أحمد زنيبر- 344 -
تراث الفروسية المغربية كخزان للقيم الإنسانية
من خلال شعر الملحون..... ذ. وهيب زنفوخ- 363 -
جماليات السرد في شعر الملحون: الحراز نموذجاً..... مريم الشلح- 397 -
راهن القيم الإنسانية في شعر الملحون المعاصر..... محمد الزين- 435 -

*****