الفصل الثـــانى

رجلان والتوشيح

- ١ -

زريـــاب

كل من يشتغل بالثقافة الاندلسية يردد اسم زرياب باعتباره أسطورة . الاسم نفسه غريب ونـــادر ، وان حملته مطربة فى بغداد معـــاصرة له ، يتردد اسمها فى ثنايا كتاب الأغانى ، وفى بعض أشعاره ، والمحققون يرد على ظنهم - باشارتهم «لعله زرياب الأندلس» (١) شىء من الاسطورة ، فينسون زرياب المغنية . وتحول الرجل الى أسطورة أخرج سيرته من كتب التـــاريخ لتحل محلها بعض عناصر الاسطورة ، ونقصد العنصر التبريرى ، الذى يحاول أن يفسر أمرين معا : لماذا ظهر زرياب فى قرطبة ، ثم ماسر عبقريته .

والأسطورة تبدأ « ... وكان من خبره فى الوصول الى الاندلس ، أنه كان تلميذا لاسحق الموصلى ببغداد ، فتلقف من أغانيه استراقـــا ، وهدى من فهم الصناعة ، وصدق العقل ، مع طيب الصوت وصورة الطبع الى ما فاق به اسحق ، واسحق لا يشعر بما فتح عليه ، الى أن جرى للرشيد مع اسحق خبره المشهور فى الاقتراح عليه بمغن غريب مجيد للصنعة ، لم يشتهر مكـــانه اليه ، فذكر له تلميذه هذا ، وقال : انه مولى لكم ، وسمعت له نزعات حسنة ، ونغمات رائقة ملتاطة بالنفس، اذا أنـــا وقفته على ما استغرب منهـــا ، وهو من اختراعى ، واستنباط فكرى ، أحدس أن يكون له شأن ، فقـــال الرشيد : هذا طلبى ، فأحضرنيه لعل حاجتى عنده ، فأحضره ، فلمـــا كلمه الرشيد أعرب عن نفسه بـــأحسن منطق وأوجز خطاب ، وسأله عن معرفته بالغناء ، فقال : نعم ، أحسن منه ما يحسن الناس ، وأكثر ما أحسنه لا يحسنونه ، مما لا يحسن الا عندك ، ولا يدخر الا لك ، فان أذنت غنيتك بما لم تسمعه أذن قبلك ، فأمر باحضار عود أستاذه اسحق ، فلما أدنى وقف عن تنـــاوله ، وقال : لى عود نحته بيدى ، وأرهفته باحكـــامى ، ولا أرتضى غيره وهو بالباب ، فليأذن لى أمير المؤمنين فى استدعائه ، فأمر بادخاله اليه ، فلما تأمله الرشيد - وكان شبيها بالعود الذى دفعه - قال له : ما منعك

---

(١) الأغـــانى ج ٢٠ ص ١٣٤ .

أن تستعمل عود أستاذك ؟ فقال : ان كان مولاى يرغب فى غنـاء أستاذى غنيته بعوده ، وان كان يرغب فى غنائى ، فلابد لى من عودى ، فقال له : ما أراهما الا واحدا ، فقـال : صدقت يا مولاى ، ولا يؤدى النظر غير ذلك ، ولكن عودى ، وان كان قدر جسم عوده ، ومن جنس خشبه ، فهو يقـع من وزنه فى الثلث أو نحوه ، وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن ، يكسبها أناثة ورخاوة ، وبمها ومثلثها اتحذتهما من مصران شبل أسد ، فلهـا فى الترنم والصفاء والجهارة والحدة اضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان ، ولها من قوة الصبر على تاثير وقع المضارب المتعاورة بها ما ليس لغيرها ، فاستبرع الرشيد وصفه وأمره بالغناء فجس ، ثم اندفع فغناه :

يـا أيهـا الملـك الميمـون طـائره هارون راح اليك الناس وابتكروا

فاتم النوبة ، وطار الرشيد طربا ، وقال لاسحق : والله لولا انى أعلم من صدقك لى على كتمانه اياك لمـا عنده وتصديقه لك من أنك لـم تسمعه لأنزلت بك العقوبة لتركك اعلامى بشأنه ، فخذه اليك واعتن بشأنه ، حتى أفرغ له ، فان لى فيه نظرا ، فسقط فى يد اسحق ، وهاج به من داء الحسد ما غلب صبره ، فخلا بزريـاب ، وقال : يا على ! ان الحسد أقدم الأدواء وأدواها ، والدنيا فتـانة ، والشركة فى الصناعة عداوة ، لا حيلة فى حسمها ، وقد مكرت بى فيما انطويت عليه من اجادتك وعلو طبقتك ، فاذا أنا قـد أتيت نفسى من مأمنها بادنـائك ، وعن قليـل تسقط منزلتى ، وترتقى أنت فوقى ، وهذا مالا أصاحبك عليه ، ولو أنك ولدى ، ولولا رعيى لذمة تربيتك ، لمـا قدمت شيئا على أن أذهب نفسك ، يكون فى ذلك ما كان ، فتخير فى ثنتين لابد لك منهما : اما أن تذهب عنى فى الأرض العريضة ، لا أسمع عنك خبرا بعد أن تعطينى على ذلك الأيمان الموثقة ، أنهضك لذلك بما أردت من مال وغيره ، واما أن تقيم على كرهى ورغمى مستهدفـا الى ، فخذ الآن حذرك منى ، فلست والله ابقى عليك ، ولا أدع اغتيالك باذلا فى ذلك بدنى ومالى ، فاقض قضاءك. فخرج زرياب لوقته ، وعلم قدرته على ما قال ، واختار الفرار قدامه ، فأعانه اسحق على ذلك سريعـا ، وراش جنـاحه ، فرحل عنه ، ومضى يبغى مغـرب الشمس ، واستراح قلب اسحق منه .

وتذكره الرشيد بعد فراغه من شغل كان منغمسا فيه ، فأمر اسحق بحضوره ، فقال : ومن لى به يا أمير المؤمنين ؟ ذلك غلام مجنون يزعم أن الجن تكلمه وتطارحه ما يزهى به من غنائه ، فلا يرى فى الدنيا من يعدله ، وما هو الا أن أبطأت عليه جائزة أمير المؤمنين وترك استعـادته ، فقدر التقصير به والتهوين بصناعته ،

فرحل مغاضبا ذاهبا على وجهه مستخفيا على ، وقد صنع الله تعالى فى ذلك لأمير المؤمنين ، فانه كان به لم يغشاه ويفرط خبطه ، فيفزع من رآه ، فسكن الرشيد الى قول اسحق ، وقال : على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير .

ومضى زرياب الى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، اذ لم يكن اسمه شهر هنـاك شهرته بالصقع الذى قطنه ونزعت اليه نفسه وسمت به همته ، فأم أمير الاندلس الحكم المباين لمواليه (بنى العبـاس) ، ... فسر الحكم بكتابه ... فسار زريـاب نحوه بعياله وولده ، وركب بحر الزقاق الى الجزيرة الخضراء ، فلم يزل بها حتى توالت عليه الاخبار بوفاة الحكم ، فهم بالرجوع الى العدوة ... فجاءه كتاب عبد الرحمن (الذى تولى الامارة بعد أبيه الحكم عام ٢٠٦ هـ) يذكر تطلعه اليه والسرور بقدومه ... فدخل هو وأهله البلد ليلا صيانة للحرم ... وبعد ثلاثة أيام استدعاه، وكتب له فى كل شهر بمائتى دينار راتبا ، ... وأن يجرى (عليه) من المعروف العام ثلاثة آلاف دينار ، منها لكل عيد ألف دينار ، ولكـل مهرجان ونوروز خمسمائة دينار ، ... فلما قضى سؤله وأنجز موعوده ، وعلم أن قد أرضاه ، وملك نفسه استدعاه ، فبـدأ بمجالسته على النبيـذ وسماع غنـائه ، فما هو ألا أن سمعـه فاستهوله واطرح كل غناء سواه ، وأحبه حبا شديدا ، وقدمه على كـل المغنين ، وكان لما خلا به ... وذاكره فى أحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء فحرك منه بحرا زخرا عليه مده ... ولما ملك قلبه (قلب الأمير) واستولى عليه حبه فتح له بابا خاصا يستدعيه منه متى أراده .

وذكر أن زرياب ادعى أن الجن كانت تعلمه كل ليلة نوبة الى صوت واحد ، كان يهب من نومه سريعا فيدعو بجاريتيه غزلان وهنيدة فتأخذان عودهما ، ويأخذ هو عوده فيطـارحهما ليلته ، ويكتب الشعر ، ثم يعود عجـلا الى مضجعه ، وكذلك يحكى عن ابراهيم الموصلى فى لحنه البديع المعروف بالماخورى أن الجن طارحته ايـاه ...

وزاد زرياب بالاندلس فى أوتار عوده وترا خامسا اختراعا منه ... وهو الذى اخترع بالاندلس ، مضراب العود من قوادم النسر ، فـأبرع فى ذلك للطف قشرة الريشة ونقائه وخفته على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته اياه .

وكان زرياب عالما بالنجوم ، وقسمة الأقـاليم السبعة ، واختلاف طبائعها وأهويتها وتشعب بحارها وتصنيف بلادها وسكانها ، مع ما سنح له من فك كتاب الموسيقى ، مع حفظه عشرة آلاف مقطوعة من الأغانى بألحانها ، وهذا العدد من الألحان غاية ما ذكره بطليموس واضع هذه العلوم ومؤلفها .

وكان زرياب قد جمع الى خصاله هذه الاشتراك فى كثير من ضروب الظرف وفنون الأدب ... حتى اتخذه ملوك الانـدلس وخواصهم قدوة فيما سنه لهم من آدابه ... (١)» . من تسريحة الشعر الى العطور والمنظفـات الصناعية والملابس وألوان الطبيخ وأساليب تناول الطعام والشراب (٢) .

واستمر بالاندلس أن كل من افتتح الغنـاء فيبدأ بالنشيد أول شدوه بأى نقر كان ، ويأتى أثره بالبسيط ويختم بالمحركات والأهزاج تبعا لمراسم زرياب (٣)» . وقد افتتح مدرسة لتعليم الغناء كان يتم اختباره المقبولين لها اختبارا يركز على قـدرة أجهزتهم الصوتية ، وقد أخذ النـاس بعده الغنـاء عن أولاده وجواريه وتلاميذه أجيالا تتوالى حتى أن ابن عبد ربه الذى مات بعده بقرن كامل استمع الى احدى الجوارى اللائى تعلمن على يديه (٤) . وذكر عبادة الشاعر أن أول من دخل الاندلس من المغنين علون وزرقون ، دخلا فى أيام الحكم بن هشام ، فنفقا عليه . وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه . لقد عاش زرياب فى الاندلس معيشة الامراء يأكل مع أميرها وأولاده (٥) ، ويمشى فى موكب يركب فيه وقد أحاط به مائة غلام (٦) .

وبعد ، تلك هى أسطورة زريـاب من نصها العمدة كما أورده النفح ، وقد أسقطنا بعض التفاصيل ولخصنا بعضها . والقصة يمكن أن تكون مقبولة ، فهى لا تخرج عن المعقول ولا تتجاوز الممكن . فما أسطوريتها اذن ؟ قبل أن نجيب على هذا السؤال ينبغى أن نؤكد أنها قدمت من المعلومات والحقائق التى تخدم بحثنا والتى تتفق مع ما نعرفه عن الموسيقى الاندلسية اليوم ، كما أنها تفرز مصطلحات جديدة كما سنشير بعد لا يمكن أن تكون من اختراع واضع القصة اذا كانت قد مزجت الواقع بالخيال .

صياغة القصة أندلسية محضة ، فرحلة زرياب الى الاندلس تشبه رحلة عبد الرحمن الداخل ، وكان أحرى بمن صاغها (ابن حيـان صاحب المقتبس الـذى ينقل عنه صاحب النفح ، ولعل ابن حيان كان ينقل عن عبادة الشاعر الذى نقل

---

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ – ١٢٧ .
(٢) نفسه ص ١٢٧ – ١٢٨ .
(٣) نفسه ١٢٨ – ١٢٩ .
(٤) نفسه ١٢٨ – ١٣٣ .
(٣) نفسه ص ١٢٣ .
(٤) نفسه ص ١٣٣ .

عنه الغزير من أخباره) أن يسمى هذا الموسيقار «زرياب الداخل» . فهو يخرج من بغداد وقد تهدده الموت مرتين : مرة فى بغداد ، ومرة أخرى فى القيراون . وقد تهدد الداخل الموت مرتين ، ثم بعد ذلك الرجلان بطلان أحدهما أقام فردا دولة لبنى أمية فى قرطبة والآخر منهما أقام دولة للموسيقى فى الأندلس . والتلميح الأسطورى لبطولة زرياب ينبع من اصطياده شبل الأسد على الارض واستخراج مصرانه ليصنع منه أوتارا ، واستنزال النسر من السماء ليتخذ من قوادمه مضرابا . ثم تلك السلسلة من الصدف التى تجعل هارون الرشيد ينشغل زمانا يتيح لاسحق أن ينفى زرياب (*) . ثم تصادف وصول رد الحكم بقبول استقدام زرياب خلال مهلة الثلاثة أيام التى أعطاها له الملك الأغلبى لمغادرة البلد والا قطعت رأسه (**) . ثم تصادف موت الحكم مع دخول زرياب الاندلس ، كأنه مكث فى القيروان كى يمهد لهذه الصدفة تمشيا مع أسلوب الحكاية الشعبية التى دائما كلما أسقطت خطرا عن البطل الخير نبت خطر جديد . ان الصدفة فى الاسطورة والحكاية الشعبية هى أداة القدر الحاسمة لدفع البطل نحو غاية كبرى نبيلة قدرتها بشكل نهائى سابق للحدث ارادة السماء . ان تفوق زرياب على اسحق كان يعده للمكان اللائق به . هذا المكان – كما يريد أهل الاندلس تفضيل بلدهم – هو قرطبة .

أخيرا لا يقرن زرياب بداخل الاندلس (***) – طبقا لتحليلنا للخبر – الا اذا كان قد ترك أثرا لا ينسى فى الاندلس ، ولا سيما أن هذا الخبر قد تمت صياغته بعد موت زرياب بما يقرب من قرنين ، وهذا ما يقوله الخبر فى رواية النفح هذه بشكل مباشر «فما هو الا أن سمعه فاستهوله ، واطرح كل غناء سواه» ، ولنلاحظ لغة النص «استهوله – اطرح» ، فكأن الامير أمام ظاهرة اعجازية . ثم قوله فى وصف علون وزرقون «وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه» ثم موقف الأمير منه مرة أخرى «... ولما ملك قلبه واستولى عليه حبه وفتح له بابا خاصا ...» ثم «وأحبه حبا شديدا وقدمه على كل المغنين» ، وأخيرا يصير هذا المغنى قدوة للقدوة «حتى اتخذه ملوك الاندلس وخواصهم قدوة فيما سنه

(*) الكلمة على ما أظن أعجمية ومؤنثة فهى ممنوعة من الصرف .

(**) اضافة القيروان لرحلة زرياب واضع رواية النفح غير مسئول عنها لعدم ورودها فى الرواية ، لكنها تكرار لموقف اسحق معه «قبول الموت أو المغادرة» ، مما يرجح انها كانت أصلا جزءا من الرواية الأصلية فى المقتبس ، والذى سقطت منه ترجمة زرياب . وهى رواية أندلسية وردت فى (العقد جـ ٧ ص ٣٠ – ٣١) وسنعود اليها فيما بعد عنده .

(***) عبد الرحمن الداخل .

لهم من آدابه» . ونلاحظ خطورة هذه العبارة ، فهو يقول «ملوك الاندلس» ، ونحن نعرف أن زرياب مات قبل عبد الرحمن الأوسط والذى استقدمه الى الاندلس فهو لـم يشهد الا ملكـا واحد . ومعنى ذلك أن الملـوك بعـد عبد الرحمن ظلـوا – وخاصتهم – يتخذون منه لهم قـدوة . والطريف أن صاحب المقتبس عاصر بداية ملوك الطوائف ، ومن قبلهم من بنى أمية أمراء وخلائف ، وان كان يشملهم لفظ الملوك الا أن التعبير مشتق من العصر ، فهو أيضا يشمل ملوك الطوائف ، فأثر زرياب يحوله بالفعل الى أسطورة (*) .

والنص بعد ذلك يلتئم أوله مع آخره ، فـالعود العجيب الذى عزف به أمـام الرشيد ، عود فيه من الابتكـار الكثير فخفة وزنه عن أمثـاله من عيدان العصر يعنى نقلة ثقافية علمية تتصل بمعرفة فونولوجية حول الصناديق الرنانة . ويدخل فى هذا الامر ما استحدثه على الأوتار . والموسيقار لديه وعى بأنه مبتكر ، وهذا هـام جدا لأن المبتكرين لا يبتكرون لأنفسهم وانمـا للآخرين وهكذا نفهم دلالـة الصوت الذى غناه للرشيد (ولعل الرشيد قد فهم ما نفهم (**)) :

يـا أيهـا الملك الميمـون طـائـره هارون راح اليك الناس وابتكروا

فالطائر الميمون هو زرياب وهو «لقب غلب عليه ببلاده من أجل سواد لونه مع فصاحة لسانه ، وحلاوة شمائلـه ، شبه بطـائر أسود غرد عندهم (١) » . أمـا «ابتكروا» فهو تورية بديعة تتطـابق مع «راح» فتشير الى التبكير ظاهرا وتورى الابداع والابتكار .

ومن أدلة وعيـه بأنه مبـدع حواره مـع الرشيد «وأكـثر ما أحسن لا يحسنه الناس ... » ثم ما يقوله الخبر «ومضى زرياب الى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، اذ لم يكن اسمه شهر هنالك شهرته بالصقع الذى قطنـه (الاندلس) ونزعت اليه نفسه وسمت به همته ... ويعلمه بمكانه من الصناعة» ثم يستخدم النص لفظة الاختراع مرتين .

(*) يشير اليه ابن الأزرق الذى توفى ٨٩٦ هـ بعبارة «المغنى الشهير» . وهذا يدل على استمرار تردد اسمه فى الاندلس حتى آخر أيـامها . ابن الازرق ، بـدائع السلك فى طبـائع الملك (تحقيق : د. النشار) ، وزراة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٧ .

(**) راجع تعليقه الحزين عندما أبلغه اسحق بتخليط زرياب وهربه : «على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير» .

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ .

ثم استيحاؤه الجن ، واستيقاظه ليضرب ما تعلم من نوبة أو صوت يطارح بهما جاريتيه ثم يكتب ما أوحى اليه من شعر «وكان شاعرا مطبوعا» (١) . أما القاء ما يلهم من الجن على جـواريه وتلامذته وحواريه ، فهذا هو الجديد ، ربمـا فى الحضارة العربية كلها . ان من يراجع ترجمة اسحق بالأغانى يصاب بالاكتئاب لسرية الأصوات الجديدة التى يؤلفها اسحق ، فهو يمنعها ويتمنع بها عن أقرب الناس اليه ، وعندما يعزفها لا يتيح لغيره من الموسيقيين التقاط أنغـامها (٢) ، بينما زرياب يذيع ما يلقى فى روعه أولا بـأول ، وهذا أول شرط للابتكـار ، حتى يتـيح لغيره أن يتعلم علمه ويطوره . وموقف اسحق يكـاد يتكرر عنـد غيره فى مختلف جوانب المعرفة . ولهذا نفهم لماذا تلقف زرياب من أغانى اسحق استراقا ،

فهذا هو السبيل الوحيد . وأيضا لماذا تعيش الموسيقى الاندلسية حتى اليوم حية ومسموعة فى المغرب والمشرق وعلى المستوى الرسمى والشعبى بينما اندثر تراث اسحق ، وصار ما تبقى من خبره سرا من الأسرار .

وأخيرا اضافات زرياب للعود ، لم تأت من عبقريته بل من علمه الموسوعى وفك كتاب الموسيقى ، وهذا باختصار يعنى فهم (ان لم يكن ترجمة) النصوص اليونانية عن الموسيقى ، وهذا ما افتقده اسحق (٣) .

أما المعلومات الأخرى التى أضافها خبر النفح عن زرياب ، هو أنه نقل كلمة النوبة من معنى (دور أو تنـاوب) المغنى فى التقدم للغنـاء أو ما نقوله بعـاميتنا «وردية النوبتجى» الى هيكل موسيقى هندسى يضم الانشاد ثم البسيط ثم المحركات والأهزاج أى ما يشبه سهرة أو ليلة موسيقية ، أو كونسرت ، وهو ما يطلق عليه اليوم النوبة الاندلسية ، وهى انتاج موسيقى كامل له مقوماته اللحنية والايقاعية، وترى الدكتـورة سمحة الخولى أن النوبـة الاندلسية فى مفهومها تقـابل الوصلة المعروفـة فى المشرق ، وهى تمثل نظـاما خاصا فى تتـابع المقطوعات الغنـائية والموسيقية أصبح (تقصد : فى العصر الحديث) تقليدا يتوارثه أبناء المغرب العربى باحترام عظيم (٤) .

والمصطلح التالى هو المحركات والاهزاج باعتبارها مرحلة الانصراف من النوبة

---

(١) نفسه .
(٢) راجع ترجمة اسحق الموصلى ، الأغانى ج ٥ ص ٢٦٨ – ٤٣٥ .
(٣) راجع هذا البحث ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .
(٤) الموسيقى الأندلسية المغربية ، راجـع الفصل الاول من البـاب الثانى : نظـام النوبـة الاندلسية (مفهوم النوبة) ص ٥٧ – ٦٠ .

أو القفلة حسب تفسيرنا لهذه الكلمة فى الأبيات الشعرية التالية التى قالها الفقيه المـالكى عبد الملك بن حبـيب السلمى (ت ٢٣٨/نفس عام وفـاة زرياب) حسدا بزرياب :

صلاح أمـرى والذى ابتـغى هين عـلى الـرحمن فى قـدرته
ألـف من الصفر وأقلـل بهـا لعـالـم أربـى عـلى بغـيتـه
زريـاب قـد يـأخذهـا قفلـة وصنعـتى أشرف من صنعتـه

وتروى الشطرة الاخيرة «يأخذهـا زرياب فى نوبـة» (١) . ونحن لا نستبعـد امكانية رواية ثالثة «يأخذها زرياب فى قفلة» . «والقفلة» هنا تورية تشير الى القفلة الموسيقية ظاهرا وتورى عن قبضه لها دفعة واحدة (*) .

وآخر مصطلح هو الوتر الدموى أو الوتر الأحمر . وهو الوتر الذى يقـابل النفس لجسم العود ، والدم رمز للنفس فى مواجهة تقابل الأوتار الاربعة القديمة مع الطبائع الاربعة (٢) .

أخيرا زرياب – شأنه شأن كـل الموسيقيين – يحسن ما يحسنون وهو أنه «راوية» يحفظ التاريخ وعشرة آلاف أغنية لحنا وشعرا ، وغيرها من الاشعار ، لكنـه يحسن ما لا يحسنون ، وهذا الجانب يشكـل فيما يبدو ثلاث بؤر : بؤرة احسان العلوم القديمة ، ثم الموسيقى النظرية الكلاسيكية التى استرقها من اسحق بجانب الموسيقى النظرية الاغريقية ، مضيفا هذا العلم النظرى لصوت بديـع ، وحفظ خارق لأغان سابقة ، وموهبة متدفقة الابداع والاختراع ثم أخيرا ثقـافة عامة ومعرفة موسوعية فيها جوانب قيادية جعلته زعيما اصلاحيا يغير من وجه الحيـاة ونظم السلوك فى الملبس والمـأكل والمطبخ والمجالسة والآداب والظـرف والمنادمة . نموذج لرجل لا يتكرر فى تاريخ الاندلس كله على كثرة عمالقته . ومن النادر أن نجد له نظيرا فى تاريخ معظم البلدان ! .

فهل يحق لاسحق العملاق أيضا أن يحسد مثل زرياب ؟ بالطبع الاجابة : نعم ، لكنى أشك تماما فى أن حسد اسحق هو سبب مغادرته بغداد ، ولكن القهر الذى

---

(١) نفسه ص ٥٨ ، والرواية الاخيرة تعد أقدم اشارة للنوبة .

(*) فى رأينا أن التورية تتضمن مقابلة (أو طباقا) دلالية بين ضخامة الف دينار ذهبا ، وقفلة تستغرق ساعة من الزمان ضئيلة المقدار .

(٢) نفح الطيب ص ١٢٦ ، أسقطنا هذا الجزء من النص المنتخب من الرواية كما أشرنا .

كان يمارس ضد الحداثة بانتكاس ثورة العباسيين الثانية بقيادة المأمون ، بثورة ابراهيم بن المهدى الفاشلة عسكريا ضده ، والناجحة فى اثنائه عن اخراج الخلافة من بنى العبـاس الى بنى على ولا سيما بعد موت ولى عهده العلوى على بن موسى الرضى ، وتحوله الى الاعتزال تحولا مأساويـا جعله يفرض أفكـاره على غيره ، ودفع العباسيين من ناحية الى استجلاب الاتراك واسترضاء العنصر العربى ، كما دفع الفرس من ناحية أخرى الى الانصراف الى تدبير استقلال الاقاليم الفارسية والانصراف عن قيادة حركة الحداثة التى كان لهم الدور الكبير فيها ، فاتجهت بقاياهم غير المسيسة من أمثال اسحق الى الالتحاق بالعروبة الثقافية والتعصب لها وجعلت فلـول المحدثين تقف وراء شخصية شديدة التنـاقض هى شخصية ابراهيم بن المهدى الذى كان هواه الثقافى مع الفرس والحداثة ، وهواه السياسى ضدهما ، ولعل هذا الهوى السياسى لم يكن عنصريا بقدر ما كان عباسيا ، بمعنى غضبة من أجل استمرار الخلافة فى بنى العباس ، وما كانت لتستمر دون مساندة الفرس الذين ساندوها دائما بهوى علوى ، اضطر المأمون الى الدخول فيه حتى ينتصر لنفسه (*) .

قضية شائكة . لكن مراجعة الواقع الثقـافى والادبى منه بصفة خاصة تجعلنا نحس بدبيب بدوى فى الشعر والادب عامة (كما تجلى فى لغة الرسائل والمقامات) ، وبفشل خارق يمنى به ابراهيم بن المهدى فى ثورته الموسيقية كمـا فشل فى ثورته السياسية . هذا الجو الثقافى ينبى مثل زرياب بأن لا أحد سوف يسمع له صوتا ، وأن أحلامه فى الثورة على الموسيقى القديمة واستمرار الحداثة فى الشعر ليست الا أضغاث أحلام . فاستخدم معرفته الجغرافية بتفتيش الاقاليم بلادا وسكانا ، فرأى هناك فى شبه جزيرة ايبيريا الظروف التاريخية التى تشبه المشرق فى أيام الوليد بن يزيد حيث كانت بذور الحداثة تنمو بسرعة ونشاط ، فحمل معه آخر منتجات هذا

(*) دعبـل عربى متشيع يخاطب المـأمون باسم الخراسانيين الذين نـاصروه ، كـأنه مولى خراسانى :

انى من القـوم الـذين سيـوفهم ... قتـلت أخـاك وشرفتـك بمـقعـد
رفعـوا محلك بعـد طول خمولـه ... واستنقذوك من الحضيض الأوهد

وابراهيم بن المهدى عربى مولى (فارسى) الهوى ثقـافيا ، عربى عباس الهوى سياسيا يحرض المأمون ضد دعبل كمولى سياسيا ، ولان المأمون فارسى النزعة سياسيا وعربى ثقافيا ، فقد عفا عن دعبـل (الذى عيره ومن عليه فى غطرسة) لهجائه ابراهيم بن المهدى أولا ، ولشرف نسبـه العربى ثانيا . ثلاثة من العرب يقيمون الصراع فيما بينهم لكى يعكسوا صراعا داخليا دراميا (الاغانى ج ٢٠ ص ١٣١ ثم ص ١٢١) .

المذهب الفنى فى قمة ازدهاره صوب مغرب الشمس ، لم يكن يحمل معه الموسيقى فحسب ، ولكن الشعر ، ولا سيما شعر أبى نواس وأبى العتاهية وأستاذهما بشار، تماما مثلما حمل ابتكارات ابراهيم بن المهدى وأخته علية التى سمى ابنته باسمها وشاء القدر أن يطول عمر علية بنت زرياب ــ مقابل قصر عمر علية بنت المهدى ــ فاضطر الناس أن يأخذوا منها علم الألحان والغناء بعد موت أبيها . وكـأنما ما قصر من عمر بنت المهدى ضم الى عمر سميتها بنت زرياب رمزا ــ صاغه القدر ــ لامتداد مذهب علية (وأخيها) المحدث هناك بعيدا عن المشرق ؛ مشرق الحداثة فى المغرب حيث كانت تنتظر الشمس السمراء ؛ شمس زرياب ، الهارب بأحلامه نحو أرض صالحة .

الخلاصة ، أسطورة زرياب كما أوردها النفح ليست الا صياغة لميـلاد النهضة العربية فى الاندلس على أسس محدثة عباسية حملها البطل الفرد زرياب الذى نظن أن اختيار اللون الأسود له تقف وراءه عقلية جعلت كل أبطال السير العربية سود البشرة . وهى كما أسلفنا صياغة اندلسية ، وان لدينـا قصة أخرى ، فيما يبـدو أدخلها أحد نساخ العقد الفريد ، وهى هامة جدا ، فهى تكمل ما أسقطته رواية النفح من خبر مرور زرياب بالقيروان ، كما أنها تنفى أية علاقة لاسحق برحيل زرياب من بغداد أو باستدعاء الحكم له ، وذلك باهمال الأمر والسكوت عنه .

تلك القصة هى : «وكان لابراهيم عبد أسود يقال له زرياب ، وكان مطبوعا على الغناء علمه ابراهيم : وكان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه . ثم انه انتقل الى القيروان ، فدخل على زيادة الله ابراهيم بن الأغلب ، فغناه بأبيات عنترة الفوارس ، حيث يقول :

فـان تـك امـى غـرابيـة من ابنـاء حام بها عبتنى
فـانى لطيف ببيض الظبـا وسمر العوالى اذا جئتـنى
ولـولا فرارك يـوم الـوغى لقدتك فى الحرب أو قـدتنى

فغضب زيـادة الله (لسواد أمه) ، فأمر بصفع قفـاه واخراجه وقـال له : ان وجدتك فى شىء من بلدى بعد ثلاثة أيام ضربت عنقك ! فجاز البحر الى لاندلس ، فكان عند الامير عبد الرحمن بن الحكم» .

العقد يسوق الخبر بدون سند من الرواة ، فهو على لسان ابن عبد ربه ، وهو لم يشهد زرياب . فقد ولد عـام موته أو بعد ببضع سنوات ، فلابد من راو . فهـل الخبر من ادخال أحد النساخ المشرقيين الذين لم يعرفوا زرياب ؟ أرجح ذلك ، لأن

الصياغة توحى بعدم معرفة ابن عبد ربه لزرياب . وهذا غير صحيح ، ومع ذلك فهى رواية موضوعية محايدة أو متحاملة بعض الشىء ، لكنها تثبت أن زرياب ترك بغداد بمحض ارادته ، وأنه دخل الاندلس بحثا عن نجاح بعد كساده فى بغداد ، وعند بنى الأغلب ، وأنه بعبقريته حقق مكانته المرموقة ، وليس بمساعدة القدر ، وأن رواية نفح الطيب صاغت الرواية لتكشف عن رؤيتها لرائد موسيقاها بعد أن احتل هذه المكانة ، التى يعترف بها صاحب الأغانى على لسان علوية مغنى المأمون . والرقيق فى كتابه «معاقرة الشراب» (١) .

واخيرا توجد نسخة ثالثة للخبر لم يتنبه اليها أحد ممن كتبوا عن زرياب ، وهى رواية ابن خلدون . وهو يتحدث عن العرب الجاهليين وترنمهم بالشعر وكيف أنهم لم يتجاوزوا الترنم الا بالسناد ، وهو استخدام الدف والمزمار «وكان اكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار ، فيضطرب ، ويستخف الحلوم ، وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلاحين هو من أوائلها ، ولا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع ، ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم ، فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا ، وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه ، وكانوا من البداوة ... مع غضارة الدين ، فهجروا ذلك شيئا ما ، لم يكن الملذوذ عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر .. فلما جاءهم الترف .. وافترق المغنون من الفرس والروم ، فوقعوا الى الحجاز ... وغنوا جميعا بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير ... الى أن كملت أيام بنى العباس عند ابراهيم بن المهدى ، وابراهيم الموصلى وابنه اسحق وابنه حماد ... وكان للموصليين غلام اسمه زرياب أخذ عنهم الغناء فأجاد ، فصرفوه الى المغرب غيرة منه ، فلحق بالحكم ابن هشام بن عبد الرحمن الداخل أمير الأندلس ، فبالغ فى تكرمته ، وركب للقائه ، وأسنى له الجوائز والاقطاعات والجرايات وأحله من دولته وندمائه بمكان ، فأورث بالاندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه الى أزمان الطوائف ، وطما منها بأشبيلية بحر زاخر ، وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها الى بلاد العدوة بافريقية والمغرب ... » (٢) .

---

(١) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٣٢ ، ويؤكد الرقيق ان زرياب مولى المهدى ، فكأنه ينفى صفة «عبد أسود» الواردة فى رواية العقد ، وقد أورد الرقيق ذلك فى كتابه قطب السرور . راجع قطب السرور ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٤٢٧ – ٤٢٨ .

والآن نسأل سؤالا هاما : ما معنى ما ورد فى نص النفح «فاتم النوبة وطـار الرشيد فرحا» . ان العبارة لا تحمل سوى دلالة قصصية ، هل هى النوبة بمعنى العمل الموسيقى المتكامل ، أم أنها النوبة بمعنى الدور المتناوب للموسيقار ؟ النص لا يقول شيئا ، ولكننا لو ربطنـاه بنص العقد « وكـان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه» ، لن تكون الا بمعنى : أنهى دوره فى الغناء . وبالتالى : كيف يتطور من الغناء المشرقى الصرف الى نظام النوبة الاندلسية فجأة ؟ .

هنا يصبح خبر مروره على القيروون بالغ الأهمية ، ولو أخذنا بما يورده كتاب الغناء فى الاسلام من ناحية ، والحنفى من ناحية أخرى نعلم أنه قد قضى بالقيروان عدة سنوات : «ولما وصل الى القيروان ، ونزل عند ملوك الأغالبة ، ذاع صيته فى جميع ولاية أفريقية . ولم تنقض السنوات الاولى على اقامته حتى تحول جزء من هذه المدينة الى منطقة تخصصت للملاهى والترف ... حتى انقسمت المدينة الى حيين متنـاقضين ... عرف أحدهمـا باسم : الحى الزريـابى ، وعرف الآخر باسم : حى الزهاد (١) .

لعل زرياب وقع على نظـام النوبة فى الشمال الافريقى أو لـم يفعل فوجده فى الاندلس ، وأن النوبة الواردة فى الاشارة الى لقائه الاول بعبد الرحمن لم تكن الا «الدور والتناوب» ، وأن ابن حيان فسر الكلمة ذات المفهوم القديم طبقـا لمفهوم معاصر له ، ولكن من المتواتر أنه اخترع النوبة ، وأن هذا الاختراع ميز الموسيقى الأندلسية .

وتتطور النوبة بعد زرياب ومعها بعض المصطلحات ، «ولعل أقدم التعريفات للنوبة (بنظامها المتطور) هو تعريف أحمد التفـاشى فى القرن السابع الهجرى ، فقـد ورد فيه : أن النوبة الكـاملة للغنـاء بالمغرب (الاندلس) تقوم على نشيد ، واستهلال ، وعمل ، ومجرى ، وموشحة ، وزجل . وجميعها يتصرف فى كل بحر من بحور (أى أدوار) الأغانى العربية» (٢) .

وهذا معناه أن هذه النوبة المتطورة تحل الاستهلال محـل البسيط ، والعمـل والمجرى محـل المحركات ، وأن الموشح والزجل حلت محـل الأهازيج فى نوبـة زرياب ، وبعملية رياضية يمكن أن نصل الى نتيجة مؤداها أن :

---

(١) الغناء فى الاسلام ص ١٣٨ – ١٣٩ ، زرياب ص ٩٠ – ٩١ .

(١) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٥٩ ، وربما يقصد ببحر هنا «المقام الموسيقى» ، وهو الأرجح لأننا نعلم أن الموشحة صالحة للغناء على كل المقامات .

الأهازيج = الموشح + الزجـل

فما هى الأهازيج التى صارت بعد موت زرياب ببضعة عقود (موشحة + زجل) ثم قبل ذلك موشحات تحتل الأفق كله مع شىء من الزجل فى الخرجة ليستقل من بعد كلا النوعين الأدبيين مع قنطرة تضمهما فى بنائهما المغنى كهيكل شعرى مادته اللغة من ناحية ، واطار يجاور بينهما باعتبارهما صحبة اعتادها ذلك الاطار ، الذى اسمه النوبة الموسيقية الاندلسية ؟ .

لا أمل فى العثور عليها فى رأيى الا فى لغة الحياة الفنية الاندلسية على المستوى الشعبى . ان الموسيقى الاندلسية لا زالت تعيش على المستوى الرسمى «جوقات محترفـة أو من الهواة» ، فما المـانع أن الأغنيـة الشعبية هى الأخرى لا زالت تعيش ، ونحن نعلم أنها أخلـد على المستوى السمـاعى من أى فن آخـر رسمى وفردى ، شاء حظه أن ينتقل عبر السماع . أين هذه الأغنية ؟ لابد من المغـامرة المحسوبة مهما لم تتوفر الأرقام التى يتم على ضوئها الحساب .

لقـد مضيت أفتش فى الكتب التى تجمـع التراث الشعبى فى المغرب العربى فى منطقة لا زالت تتسم بشىء من النقاء وقد حظيت بهجرة أندلسية مبكرة اختيارية منذ زمن مبكر ، وأن هؤلاء المهاجرين كانوا من الحجيج الذين يعرضون خبراتهم الزراعية والمعمارية والاقتصادية والعلمية المتطورة ، وأن العرض أحيانا كثيرة كان استجـابة لطلب . وبين الطلب والعرض تنغرس فى درنـة فى ليبيا – كبؤرة لمساحة شاسعة تمتد شاملة شرق ليبيا حتى الفيوم بمصر – النظم المتقدمة للرى والزراعة فى الاندلس ، ومع الزراعة منظومة من العـادات والشعائر والأغـانى والألحـان .

ولنقرأ معـا ما يرويه صاحب تجريدة حبـيب «مرت بمدينة درنة قـافلة من الحجيج القادمين من المغرب ، وموطنهم الأصلى الاندلس مكونة من أربعين حاجا. والسبب فى استيطانهم مدينة درنة وجود (هند) الحاكم . (فبعد أن شفى أمير الركب الاندلسى امراة مريضة بآيـات من القرآن) عرض عليهم الحاكم هند أن يجلبوا المياه من الوادى فى الساقية . وهى ميـاه عين بو منصور ، واشترط أن يمنحهم نصف الارض التى تجرى عليها الساقية هبة لهم ولأولادهم من بعدهم ، فقبلوا الطلب ووعدوا بتنفيـذه عندما يعودون من الحج ، وعـادوا من الحج ، ونفذوا كلامهم . وكانت البساتين المطلة على بحر درنة عبارة عن حيطة أو غابة قبـل أن تجرى عليها السواقى . وقد حدثنى الشيخ عبد السلام عزوز أن الاخبار تواترت عن أجدادهم أن عين بو منصور كانت (مرصودة) ، ومياهها محبسة فى زمن قديم.

فذبح عليها الحجيج ثورا أسود ، ووفقوا بما أوتوا من كرامة وأسرار أن يجروا الماء فى الساقية من فوق الجبـل بضفة الوادى الغربية مـارة بالحصار (مكان مشهور دارت فيه المعركة المعروفة بين الأمريكيين بحرا وبين أخ ليوسف بـاشا القرملى فى مناصرة منهم لأحمد الثانى) ، وبالبساتين حتى منازل عائلة جبريل فى المغـار .

ويميل بعض الشباب الى ترجيح الاعتقاد القائل بأن هؤلاء الحجيج من أهـل الاندلس – وهم أصحاب حضارة وأهل عمارة ولهم نظـام وتخطيط وخبرة فى الزراعة ، لا شك أنهم استغلوا هذه القدرات واختطوا أول ساقية لهم بدرنة . ولا زال التاريخ يذكر لهم القنوات المائية العظيمة التى اختطوها فى غرناطة وقرطبة ، وكذلك البساتين الوارفة الظلال فى الاندلس مثل جنة العريف .

وبما أن هؤلاء الحجيج من أهـل الاندلس اختطوا أول ساقية ، بدرنة ، فقـد سموا حجاج الساقة ، قبل أن يختط سيدى محمد بى ساقيته المشهورة ، وقد كان عددهم كما ذكرت أربعين حاجـا ، ولكن عند وصولهم عين أبو منصور وجـدوا عندها رجلا فسألوه من هو ؟ فأجاب أنه من الركب . فقالوا : هذا هو الزائد عن الأربعين . فسمى الرجل زائدا ، وكـان يدعى « الشاعر » ، وهو جد قبيلـة زائد الشواعر . ولا ريب أنه أندلسى الأصل . وتتمثل آثار انشاء الحجيج لأول ساقية تدخل المدينة فى مكان وراء الشلال يقال له (بطاح الربل) أعلى عين أبو منصور وفى (باطن الشيخ) فى نقطة الحصار فى الجبل . وقد أنشأ بها هؤلاء المهاجرون القدماء القادمون من غرنـاطة بعد سقوط الانـدلس الحدائق وزرعوا أنواع الريـاحين والورود ، كما أوجدوا الطراز العربى الاندلسى فى المبـانى كالأقواس ، وأبواب الخوخة والأعمدة والكروم وغيرها . وبعد أن توفى (هنـدى) (*) حاكم المنطقة ، وأحضر الحجيج الساقية حقد (أولاد على) على العبيدات (من تقـاسموا الارض والساقية مع الأندلسيين) ، وحقدوا على الحجيج الذين أحضروا الساقية ، وملكوا بدرنة وبساتين الوادى» (١) .

اننا أمام «حدوتة» ذات طابع أسطورى ، يذكرنا فيها الرقم ٤٠ وظهور الزائد بعلى بابـا والأربعين حرامى ، لكن الـذى يعنينا فيها ارتباط قـدوم الاندلسيين

(*) هكذا فى النص ، وهو أقرب لواقع أسماء الرجال من (هند) ، ومع ذلك فالاسم (هند) له دلالة زراعية ، حيث يشير الى الأرض الخضراء .

(١) صلاح الدين محمد جبريل ، تجريدة حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية، مكتبة قورينا، بنغازى ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣ – ٢٥ .

بالزراعة ، فهم لا يذكرون الا باحضار الساقيـة والبساتين ، كذلك ارتبـاطهم بالشعيرة الاعتقادية مثل ذبح ثور أسود يشبه ثيران المصارعة فى اسبانيا حاليا ، وأخيرا هذا الظهور الأسطورى للزائـد (عن الأربعين) يربطهم بـالشعر فاسمه الشاعر ، وقد وجدوه عند البئر ، وقد ارتبطت شياطين الشعراء عند ابن شهيد بموتيفة « البـئر » ، ثم أخيرا تحول الحجيج الى مهـاجرين من غرناطة فى آخـر «الحدوتة» ، كأن راويها أراد أن يلخص علاقة الاندلسيين القديمة المحدثة فى آن ، فهم كانوا أحيانا كثيرة عند ذهـابهم للحج يستقرون فى أمـاكن متعددة فى طريق الحج منذ القرون الأولى فى الاندلس هربـا من جحيم الحروب التى لا تتوقف فى الانـدلس ، ثم أخيـرا صاروا مهـاجرين على طـول الشريط الصحـراوى من الاسكندرية حتى طنجة . وسواء كان قـدوم هؤلاء منذ ٦٢٠ عاما كمـا يقول أوجستينى (١) ، أو عند سقوط غرناطة (منذ ٥٠٠ سنة) ، فان هجرة الاندلسيين نحو المشرق لم تتوقف قط .

ولعـل هذا الربط بين الوجود الانـدلسى والزراعة مع الشعيرة مـا يفسر استمرار سكان بنى غازى ممن هجر الريف واستقر بها الى الاصرار على هذا الارتباط بتعليق الآلات والأدوات الزراعية داخـل بيوتهم فى المـدينة اذ يخبرنا مؤلف أغنيات من بلادى : «ولقد كان فى كل بيت ببنغازى – وغيرها من المدن والقرى الليبية – جميع معدات الزراعة ؛ التى يعلق بعضهـا فى سقف مدخل البيت» (٢) . ثم يواصل : «ومع هذا فان قلة قليلة جدا من أصحاب البيوت التى دخلتها طفلا وصبيا ، وأعرف أهلها معرفة جيدة ؛ ممن كان يمـارس الزراعة كحرفة رئيسية ، بل ان أغلبهم كانت حرفته التجارة وبعضهم كان يمارس أعمالا أخرى ؛ كالحدادة وصناعة الأحذية والبناء ... الخ» (٣) ان الارتباط بالزراعة فيما يبدو يشبه النسب الاندلسى المفقود ، والذى يتشبثون به حتى عند تسميتهم للأماكن فان «بطاح الربل» مثـلا يتكون من كلمتين الاول «بطـاح» ، وهى من المفردات التى لا يمل أهـل الاندلس من ترديدها فى وصفهم للبساتين والارض المزروعة سواء فى نثرهم أو شعرهم . ويكفى استعراض النثر الـوارد فى نفح الطيب أو فى ديوان ابن خفاجة للتأكد من ذلك ، وهذا بعكس المشارقة حيث تشير

---

(١) نفسه ص ٢٥ .

(٢) عبد السلام ابراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادى – دراسة فى الاغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٩٦ .

(٣) نفسه .

عندهم الكلمة للصحراء ، ثم الكلمة الثانية «الربل» هى كلمة «روبل» الاسبانية وتعنى البلوط .

وليس سبب البحث عن الأغنية الشعبية الاندلسية المهاجرة فى المنطقة الشرقية بليبيا صدفة ، بل دفعنى اليه أثناء البحث العثور على ما يمكن أن نعتبره أصل كلمة الخرجة فى الموشح الاندلسى ، بجانب ظهور شعر شعبى مقطوعى متعدد القوافى يشبه هيكل الموشح مع بعض الكلمات الاسبانية .

وكما ارتبط الاندلس بالزراعة والشعيرة ترتبط الكلمة «خرجة» بهمـــا كما ترتبط أيضا بالغناء الشعبى الذى نبع من العمل الزراعى وارتبط بحياة الناس فى الريف ، ولاسيما فى أفراحهم واحتفـــالاتهم . فوق هذا ــ وبشكل ما ــ ، فان الخرجة والمرأة يتعالقان فى الحصاد والغناء والاحتفال جميعا .

ولكن ما هى الخرجة فى الزراعة ؟ «يتم حصاد القمح يوميا على ثلاث فترات، فترة ما بين الصباح الباكر حتى الضحى ثم يفطر العمال الحصادة ، لتبدأ الفترة الثانية من الضحى حتى منتصف النهار ويعرف الفلاحون هذا الوقت من اليوم بأن الانسان فيه (يوطا على ظله أى أن الانسان (يكاد) يطأ ظله لأنه تحته تماما ، فيذهبون الى خيمتهم للغداء ... ثم يعودون للحصاد عند اقتراب العصر الى آخر اليوم . وفى كـل فترة يحددون قسمـــا من الارض يطلق عليـــه الخرجة ، ومن المعروف بيـــنهم أن الفـــترة الاولى حيث النشاط والحيوية بهـــا «الخرجة تمشى بخرجتين ، [ولعل اطلاق اسم الخرجتين والقفلين عند صاحب العاطل الحـــالى على الخرجة الواحدة أو القفل الواحد من الزجل عندما يكون مكونا من بيتين له علاقة بهذا الاصل الزراعى فهو على سبيل المثال يورد : «وقد وجدنا لابن قزمان فى زجل ... بيتا «خرجتاه» موطأة بحالها(١) ...» ، وهو هنا يصف المثنى بصفة فى حالة افراد وتأنيث كأن [«خرجتاه» مفرد مؤنث] .

ويقل النشاط تدريجيـــا فى الفترتين الأخريين . ويقسم الحصادة الى ثـــلاث فئات : الولاى ، هو الذى يحدد الخرجة تلو الخرجة ، ويحصد مطلع الخرجة ، وحصاد صدر الخرجة أى وسطها ، والجحاش (*) وهو يقابل الولاى فى الناحية الأخرى من الخرجة ، وهذا ما جعل صفى الدين الحلى يجعل من كل الأقفـــال

---

(١) صفى الدين الحلى ، العاطل الحالى والمرخص الغـــالى (تحقيق : د. حسين نصار) ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٨١ .

(*) ولعله «الوحاش» تصحيف لـ «الحواش» فالولاى يضرب والوحاش يـــلاقى «يحوش» . واللفظ صوتيا له علاقة بالجذر «وشح» ! .

خرجة ، ويطلق أحيانا على ما اصطلح ابن سناء الملك على تسميته خرجة اسم الخرجة الاخيرة (١) . ويصف أى قفل بأنه خرجة «ويقول فى خرجة بيت منه» ، أو «يقول فى احدى خرجاته» ، أو «يقول فى خرجة بيت منه ويقول فى الاخرى» ، أو «وباقى الزجل جميع خرجاته (٢) » ، حيث أن الحقل ينقسم الى خرجات متوالية فى خطوط وكل خرجة تنقسم الى ثلاثة أقسام [هل تقابل الفقرات فى خرجة الموشح والزجل ؟] والعمل بها الى ثلاث فترات تتدرج فيها سرعة الايقاع نحو البطء تدريجيا [هل يقابل هذا اختلاف وايقاع فقرات خرجة الموشح والزجل] ، وحسب هذه السرعة تظهر أغانى متدرجة السرعة (٣) » .

١ – اغانى الفترة الاولى أورد لها صاحب «أغنيات من بلادى» هذا المثل :

١ – زرع البيار	يبقى لى عار	البيار (الكسلان)
٢ – الزرع يريد	مناجل وايد	
٣ – الزرع يريد	تريس حصاصيد	تريس (ثلاثة بالاسبانية)
٤ – صدر الخرجه	قاعد يرجا	

* * *

٥ – داروا بك بتر	عدى بالكتر	
٦ – داروا بك سمر	عدى بالغمر	
٧ – يا قلبه خى	يعين شوى	
٨ – يا زرع انجل	جاك المنجل	(انجل : زل)
٩ – قال الولاى	تعالى جاى	(جاى : هنا)
١٠ – صدر الخرجه	موعر درجه	(موعر : صعب)
		(درجه : تناوله)

* * *

---

(١) نفسه ص ٢٢ ثم ص ١٤ «وهذه الخرجة الاخيرة هى مطلع زجل ابن قزمان المعارض (لا يقصد بالاخيرة : السالفة) .

(٢) نفسه ص ٧٨ ، ٧٠ ، ٦٩ ، ٦٤ ، ٥٦ ، ٥٥ ، ٥٢ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٧٦ ، ٧٧ .

(٣) هذا النص ماخوذ بشىء من الايجاز من «اغنيات من بلادى» ص ٢٠٨ – ٢١٠ اما التعليقات التى وضعت بين أقواس [ ] فهى للباحث فى محاولة آنية لربط واقع الحصاد ومصطلحاته بالموشحة والزجل .

١١ – ظلـل تظليل الـزرع يـخـيـل

١٢ – هذه خـرجه ولخرا ترجـا (١)

يلاحظ انقسام الأغنية الى ثلاث مقطوعات . كل مقطوعة آخرها بيت موحـد القافية فى شطريه لتساوى النطق فى العامية لاسيما فى الغناء بين الهاء المسكنة التى أصلها فى الفصحى تاء تأنيث ، وهذا البيت يشتمل على لفظة (الخرجة) ، كأن اللفظة صارت مركزا للأغنية كلها وبؤرة تصب فيها كل الأبيات فى كل مقطع.

ومن الطريف ظهور التغصين فى كل مقطع ، ففى المقطع الاول بعد المطلع نجد تغصينا بين البيتين ٢ ، ٣ ، وفى المقطع الثانى نجد تغصينا بين البيتين ٥ ، ٦ ، ثم بين ٨ ، ٩ وفى المقطع الثالث يصير التغصين بين شطرى البيت ١١ ، «فالزرع يخيل» يعنى أن خيال الزرع مقـابل «ظل تظليل» أخيرا يقوم وزن المقطوعة على نظام تقطيع الأزجال طبقا للمقاطع اللغوية الصغرى حسبما أورده صفى الدين الحلى (٢) ، وبمـا يتفق مع النظـرية المقطعية لـوزن الازجال عنـد المستشرق الاسبانى المعاصر غارسيا غومس ، كما أن سرعة الايقـاع وانطلاقه فى رشاقة للحث على العمل يعين على هذا التقطيع كما يلى :

١ – زر/عل/بي/يـار يب/قـل/لـى/عـار

ثلاثة مقاطع مضغوطة جدا ثم مقطع طويل لرفـع طبقة الغناء خطفـا دون اطالة . وفى بعض الأبيـات يظهر هذا المقطع الطويل فى أول الشطر اذا لم يظهر فى آخره :

٥ – دا ، رو/بك/بتـر عـد/دى/بـل/كـتر

وكل مقطع عبارة عن ضربة عاجلة بالمنجل ، والمقطع الطويل تستجمع معه القوة لضربة غمر تحصد حزمة أكـبر ، ولهذا عندما يذكر البـتر يسبق المقطع الطويل ويأتى فى مطلع البيت (البيتان ٥ ، ٦) .

اننا أمام أهزوجة سريعة الايقـاع ومرتجلة ، لكن بنظام موروث ومطـابق لطبيعة العمل ، ولهذا عندمـا ينسب صفى الدين الحلى الموال – بشكـل غير

---

(١) اغنيات من بلادى ص ٢١٠ – ٢١١ .

(٢) العاطل الحالى ص ٢٤ ، وهو المستوى الثـانى لمفهوم التغصين (بعد مستوى المماثلة الدلالية) ويعنى تساوى عدد المقاطع وتكراريتها كما سيرد بعد .

مباشر(*) – للعمل فانه أيضا يجعله موروثا للعبيد من سادتهم « وانما سمى بهذا الاسم لأن الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التنـاول لقصره ، تعلمه عبيدهم المتسلمون عمارة بساتينهم ، والفعول ، والمغامرة ، والأبارون ؛ فكانوا يغنون به فى رؤوس النخيل وعلى سقى الميـاه ، ويقولون فى آخر كل صوت مع الترنم : يا مواليـا ! ؛ اشارة الى ساداتهم ، فغلب عليـه هذا الاسم وعـرف به» (١) . ان الخرجة فى عمل الحصاد تقفز من نظام لتقسيم الارض الى نظـام لتقسيم النص الغنـائى الشعبى لتعطى زريـاب أساسا لتقسيم ألحانه – على أغلب الظن (٢) – ثم لمن بعده لتطوير أسلوبه فى شكل الموشحة ثم الزجل .

٢ – أغانى الفترة الثـانية متوسطة سرعة الايقـاع وضرب لها صاحب «أغنيات من بلادى» بالاغنية التالية :

نبرمهـا وتجى مبرومـه ع الولاى عيون البـومه

لحق ذيلـك يـابو ذيـل والرجـالة كيف الخيـل

يـابـو سبيله مـا يلـه مطيب عبشـك القـايلـه

والـزبدة فـوقه سايلـة (٣)

نلاحظ أن مطلع الاغنية من شطرين ثم موسطتها بيت واحد من شطرين ، ثم يختم بخرجة من ثلاثة أشطار ، ويتحد المطلع مع الخرجة فى القافية مع سبق الروى بألف المد دلالة على تحرك النشاط بينما سبقه فى المطلع «واو» المد علامة على البطء ومحاولة ضم القوة ، ولذلك يبدأ بالغناء الجحاش أضعف الحصاد ليتشجع على اللحاق بغيره فى شىء من المـزاح مع الولاى ، وكـأن جرأته على رئيس العمـل ستمنحه جرأة على حصد أعـواد القمح ، وتختفى كلمـة الخرجة لفظـا وتظهر بوضوح غناء فى هيكل بنية الاغنية وفى مطلعها .

(*) أخشى القول من أن الموال قد نشأ فى عدة بيئات مرة واحدة ، وقد تكون بداية نشأته فى البيئات الاندلسية سواء فى الاندلس أو بين الاندلسيين المهاجرين الذين ملكوا (مثال درنة) وفرضوا تراثهم لتفوقه . وأقدم هذا الفرض من مصطلحات شائعة بين هؤلاء القوم هى أولى باعطاء الموال اسمه ، فمربى الغنم والماشية والماعز يطلق عليه «موال» وقائد الحصاد اسمه «الولاى» ورأينا كيف يختلط اسم أجزاء من العمل باسم الغناء وهذا يشكك فى رواية الحلى فالمفروض نشأة الموال مع العمل الزراعى ، ومن ثم ينتقل من الموالى لسادتهم وليس العكس .

(١) نفسه ص ١٠٧ .

(٢) الزجل فى الاندلس ص ٢ – ٣ .

(٣) أغنيات من بلادى .

٣ – أغانى الفترة الأخيرة المجهدة مثلها :

يـــا متحروس يـــا مدروس يـــا حصاد القـــايله
يا مطيب عيشك فى البحرى والزبدة فوقه سايلـــه
ارحـــل ، والا لا تـــرحـــل والا لا نـــويـــت رحيـــل
ما زالت ايدى والمنجل فى عقـــابك نين تشيـــل (١)

الأغنية بطيئة ، مكونة من أربع شطرات طويلة مملولة كل شطر بمثـــابة بيت ملتحم الشطرين ، لا يحتمل الا أن تكون ما يطلق عليه خبراء الموسيقى الاندلسية التصدرة ، وهى مجموعة من الصناعـــات المشغولة التى تقوم على حركة بطيئة جدا ، ويصدر بها الميزان بعد أداء الجوق لتوشية آلية بعزفها على ايقاع الصنعات نفســـه (٢) .

ولا تقف أغانى الحصاد عند ذلك الحد ، فأغانى القسم الاول حسب النموذج الوارد منذ قليل لاحظنا أنها تبـــدأ بمطلع وتنقسم الى مقـــاطع ينتهى كـــل مقطع بخرجة ، كما لاحظنـــا وجود أزواج من الأبيـــات المغصنة ما عـــدا البيت (٧) ، وهـــو :

يـــا قـــلـــه خـــي يـــعـــيـــن شـــوى

فما شأن هذا البيت ؟ من الواضح أن جامع النماذج لم يضعه فى مكانه بدقه ، كما نفهم من سياق كلامه ، فهو يقول مشيرا للنماذج الثلاثة : «وطريقة أداء هذه النماذج تسمى (التهنديب (*)) أى الدعوة الى العمل والحث عليه والاسراع فيه ، وان لم تكن كلها تتضمن هذا المعنى مباشرة ، الا أنهـــا توحى بذلك ، وهى تلقى بشكل حماسى ، وقد يفصل بين القائها – بين المرة والأخرى – أصوات تؤدى نفس معنى الحث على العمل وبث روح الحماس فى العمل مثل :

---

(١) أغنيات من بلادى ص ٢١٢ .
(٢) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٩٦ .
(*) تعترينى شكوك أن أصل هذه الكلمة رومانثى (اسبانى قديم ، فهى تشبه كلمة حث اسبانية ته اندى ونطقها السريع يلحق الباء (الزائدة ؛ كما تزيد فى «مى» فى الخرجة الأعجمية «ميب») بالياء فى (أندى) ، ويلغى الهمزة التى تلغى فعلا فى الرومانثية بعد (ته) . وبعد تعديل وضع الضمائر فى الاسبانية الحديثة صارت (أندى ته) .

يـا قـلـه خـي يـعـيـن شـوى

حـا ... حـا ... حـا

يـا قـلـه خـي يـعـيـن شـوى

حـا ... حـا ... حـا

وهكـذا حتى يأخذ المبـادرة حصاد آخر فيردد نفس النص أو يختـار نصا آخر (١) » وأتصور أن هذا الترديد الأخير يتم بعد آخر كل مقطوعة تاليا للخرجة أو هو جزء مكمل لها .

والمفـاجأة التى تربط هذه الأغانى مرة أخرى بالخرجة والموشحة معـا ، هو ظهور المرأة فى الخرجة ، وكـأنها خرجة الموشحة التى هى عـلى لسان النساء . فالمعتاد أن يتفق الحصادون مع امرأة تسمى النفاقة لخدمتهم ، وقد تساعدهم فى الحصاد أيضا (٢) . وبالتالى فى الغناء ، ويخصص لها محصول الخرجة الأخيرة. وتقام وليمة احتفاء بانتهاء الحصاد ، وهنـاك نص لا يؤدى الا فى اليوم الأخير للحصاد وهو نص احتفالى نورد كلماته :

هذى خرجـه ، بـاركلو عيش وسمن مغير أكلـه

بـاركـلـو بـارك فـى خـرجـتـه

بـاركـلـو بـارك فـى وكـلـتـه

بـاركـلـو بـارك فـى عـرمـتـه

بـاركـلـو بـارك فى درستـه (٣)

ونلاحظ البناء العمودى للقوافى والمقـاطع اللغوية المتساوية الأوزان . انه بناء توشيحى مثالى ، وتسمى هذه الخرجة الاخيرة باسم هذه الاغنية «خرجة باركلو (٤) » . وكأن تميز هذه الخرجة بين الخرجات الأخرى ، هو الذى جعلها تغلب على اسم الخرجة الاخيرة من الموشحة .

---

(١) نفسه ص ٢١٣ .
(٢) نفسه ص ٢٠٧ .
(٣) نفسه ص ٢١٥ .
(٤) نفسه ص ٢١٦ .

ونعود للسؤال الذى بدأنـا به : ما هى أهـازيج زرياب التى شكـلت الجزء الاخير من النوبة ثـم حلت محلهـا الموشحات والازجال ؟ ينقسم الايقـاع الى قسمين : القسم المـوصل والقسم المـفصل ، والقسم المـوصل هو مـا تتساوى فيه أزمـان النقرات ، ويعرف بـالهزج ، والهزج أربعة أهزاج سريـع وخفيف وخفيف الثقيل والثقيل ، والاول مالا يمكن احداث نقرة بين نقرتين ، والثـانى يمكن احداث نقرة بين كل نقرتين والثالث يمكن احداث نقرتين بين كل نقرتين والرابع يمكن احداث ثلاث نقرات بين كل نقرتين (١) . هذا فى الموسيقى ، فاذا انطبق هذا الكلام على الشعر صار أهزوجة التى جمعها أهازيج . وكل الاغنيات السابقة متساوية النقرات التى هى فى الشعر أسباب وأوتاد أو مقـاطع لغوية . وقد قطعنـا بيتين من نموذج القسم الاول ، فوجدناها مقـاطع لغوية متساوية الايقـاع . وهذا ينطبق على كل النماذج ولا سيما « خرجة باركـلو » التى تنطق كلمات القوافى هكذا (خر/جى/ته/، وك /لى/ته/ ، عر /هى/ تـه ، در/سى/ تـه) (*) .

* * *

أغانى الحصاد ومعها أغانى الزراعة الاخرى – اذن – ليست الا أهازيج، وقد انتقلت من الحقـل الى القرية والمدينة مطورة لتمثـل العملية الزراعية فى الاحتفال بالافراح ربما طلبـا للخصوبة التى هى السبب الميتـافيزيقى الكونى للزواج أو للختان . ففى عرض ترتيب المشاهد الاحتفالية فى العرس أو الختان ، والتى تسمى الكشك ، يصل الجامع صاحب كتاب «أغنيات فى بلادى» الى آخر أغنية واسمها «ضمة قشة» التى يغنيها الشاعر وحده مع واحد فقط من المنشدين يردد آخر بيت من كـل مقطع ، فيقول : «ويقـال أن هذه الاغانى سميت ضمة قشة (**) لأنها تمثل آخر مظهر للاحتفـال ، كما يمثل ضم القش آخر عمـل فى الحصاد والدرس ، وكأن (الكشك) تمثيل لكل عمليات الزراعة والجنى ، فالقاء أول أغنية لـ (العلم) فى البداية يصحب بكلمة (زرع غناوة) ثم تمثل (الحجالة) والتصفيق وما قـد يعرض فيها من مشاهد تمثيلية : الارهاصات التى تصحب

---

(١) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

(*)هذا لـون متقدم من التضمين يعتمد عليه ضبط ايقاع الغنـاء الشعبى ولاشك أن نظـام التضمين فى الموشحات قد استفاد منه كما سنرى فى الفصل الأخير .

(**)انها نوع من التهذيب والمصطلح يستخدم فى الغنـاء وفى العمل على حد سواء ، وكـأن الغناء (فى الأفراح) محاكاة للعمل الزراعى ، ان لم يكن مرادفا لها .

عملية النمو والنضج ، أما أغنيتا (الطق) و (ضمة القشة) فتمثلان عملية الدرس وفصل الحب عن التبن ، وهما آخر عمليتين فى زراعة المحصول وجنيه (١) » .

يتضمن النص السابق مجموعة من أسماء الاغانى والمصطلحات . فما هى أغنية العلم ؟ وما هى الحجالة ؟ وما دلالة زرع غناوة (٢) ؟ أغنية العلم تكاد ترادف أغنية صوب خليل ، وكلتاهما أغان لا يعرف مصدر اسمها ، لكننى أتصور أنهما تشيران الى المطر والماء فالصوب هو المطر ، ووصفه (بالاضافة) الى خليل يشير الى تخلل الارض ، والى خلة الماء وحبه للأرض وعطائه للانسان ، أما العلم فله علاقة بالوسمى والوسمى مطر ، وعليم البئر والبحر وعلماء اختصار لقوله (على الماء) ، فكلمة علم صرخة للمطر ودعوة بنزوله . لاننا اذا وافقنا على ما يقال عن (الكشك) بأنه تمثيل للعملية الزراعية ثم يبدأ بالعلم فهو الماء ، ولذلك تتبع أغنية (علم) بأغنية شتاوة ، وحتى الآن فى لهجتنا المصرية نقول (الدنيا بتشتى) أى تمطر وأغنية الشتاوة مشتقة من أغنية (علم) وتغصن معها أى ترادفها معنى ومبنى .

والاغنية تستخدم فى محاورات بريئة بين الفتيات (*) والفتيان ، وهى غالبا ما تتشكل من بيت واحد تقوله الفتاة فيرد عليها الفتى بمثله ، وقد يتكلم أحدهما بكلمة واحده ويطلب ردا ببيت (علم) . فالفتاة تقول :

طاسة (كوب بالاسبانية)

فيرد عليها الفتى :

طاسة أصحاب الصوب مليانة غلانين بددت

وتقول الفتاة للفتى :

السلام تفكر وسطه عسل وأطرافه سكر

---

(١) أغنيات فى بلادى ص ١٢٠ .

(٢) يورد صاحب تجريدة حبيب أغنية «ضمة قشة» وهى تشبه مدخل أغنية طق المأخوذة من «أغنيات فى بلادى» ، راجع التجريدة ص ١٣٣ – ١٣٤ .

(*) يعرفها جامعها «هى الأغانى الوجدانية ، وأغانى الافراح والممارسات وأغانى الوصف والفخر والحماسة والرثاء التى تتكون الواحدة منها من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع الى أعلى الجواب وينخفض الى حضيض القرار (حسب المناسبة) ، بدون ايقاع أية آلة موسيقية ، أما اذا قيلت هكذا بدون غناء فانها تبتعد عن وظيفتها ، «أغنيات من بلادى» ص ١٢٩ – ١٣٠ . وهذا معناه أن الغناء يقوم وزنها ويتسع به زمن أدائها . ونلاحظ ورود كلمتى طاسة وغلان (مغازل) ، وهما كلمتان اسبانيتان .

ونفس التعريف ينطبق على أغنية الصوب (تجريدية حبيب ص ٧٦) .

فيرد عليها :

سـلام فـــرض مـســاوى لـرض

تستيف نين لاطـى ع السقف

وتكاد الشطرة الاولى تنقسم الى قسمين ، مثل الشطرة الثانية ويقول الفتى :

سـلامـو عـلـيـكـم

وترد الفتـاة :

سلامك هـلب مـا ريـنـاه خـذنـا ريـاح الـهـبـايـب

عقـلـك ودليلـك خـذيـنـاه وجـاك البـلا ما كـان غـايب

كانت هذه نماذج من اغانى صوب خليل(١) ، ونتبعها بنماذج من اغانى (علم):

الفتـاة : تـذارى بنـار عزيز تقول سارقـه بيت جارهـا

الفـتى : عليك مو سريقة جـار حتى ان بـان يا عين الغـلا

وكلمة تـذارى اصلها تـدارى ، واللهجـة الاندلسية تنطق الـدال ذالا .

واخـرى :

الفتـاة : يديرن غرض ويضيـع لنظـار يـا علم يـا بختهن

الفـتى : من غيـر العلم يـا عين الله لا يـداعـيـلـك (٢)

والطريف حول هذه الاغانى امران يدخلان فيما نحن فيه :

الاول : انهـا تؤدى بطريقة التقطيع ، التى قد تختلف عما ذكره صفى الدين الحلى وذكرناه وطبقناه على اغانى الحصاد ، الا انه يوحى بظهور شعر مقطوعى مقسمة مقطوعاته الى فقرات لو تنبه لـه احد لصار نموذجا بفتح طريقـا جديدا لشعر اغلق ابوابه كالشعر العربى . فمثلا تؤدى اغنية علم هى (٣) :

فـاقـد ايـام زهـاه العقـل يا علم حـايس علي

---

(١) نفسه ص ١٣٢ – ١٣٤ .

(٢) نفسه ص ١١٠ – ١١١ .

(٣) نفسه ص ١١٨ – ١٢٠ .

هكذا : صوت يشبه الأنين أو البكاء لمدة ٤ ثوان تقريبا .

يـــا عـــلـــم	١١ مـــرة
حـــايـــس عـــلى	مـــرتـــان
علـم حـايس على	٣ مـــرات
يا علم حايس على	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يـــا عـــلـــم	١١ مـــرة
حـــايـــس عـــلى	مرة واحدة
علـم حـايس على	مـــرتـــان
يـــا عـــلـــم	٣ مـــرات
يا علم حايس على	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يـــا عـــلـــم	٦ مـــرات
حـــايـــس عـــلى	مـــرتـــان
علـم حـايس على	مـــرتـــان
فـــا قـــد	مـــرتـــان
فـاقد ايـام زهاه	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

فـــا قـــد	٣ مـــرات
فـاقد ايـام زهاه	مرة واحدة

أيـــام زهـــاه	مـــرتـــان
فـــاقـــد	مـــرتـــان
أيـــام زهـــاه	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يـــا عـــلـــم	٧ مـــرات
حـــايـــس عـــلى	مـــرتـــان
يـــا عـــلـــم	مـــرتـــان
الـــعـــقـــل	مـــرتـــان
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

الـــعـــقـــل	مرة واحدة
العقل حايس على	مـــرتـــان

ان أداء الأغنية بهذا التقطيع مثير ، وتقف وراءه منظومة شعـائرية لكن من الشعائر والمعتقدات المطموسة ، الا انه يشكل قصيدة مقطوعية متعددة القوافى والأشطار فى نظام غير مسبوق قد يؤدى الى أغنية طق التى تشبـه موشحة قد الحق بها زجل . وقد أطلق حديثا على هذه الاغنية اسم أهزوجة (*) . الأغنيـة تبدأ بمطلع :

(*) طبقا للجامع : المسئول عن هذه التسمية هم مذيعو الراديو . فهل اكتشفوا تشكلها من نقرات (مقاطع لغوية) متساوية ، فأعطوها اسما مشتقا من المصطلح الموسيقى هزج المشار اليه منذ قليـل أم هكذا سمعوا اسمها من فم منشديها فى مكـان آخر ريفى بعيد عن الحقل الميدانى لجامع (أغنيات من بلادى) ؟ الاحتمال الثانى أرجح لعدم ميل المذيعين الى البحث ، وسعيهم المرتجل السريع لالتقاط المعلومة من الفم مباشرة ، وبالتالى وصف الجامع للتسمية بانها حديثة كان «على حد علمه» . وعموما أظن ان المصطلح بدوى يطلق على الأغانى الشعبية طبقا لابن خلدون فهو يتحدث عن تطور الغناء عند العرب ، وكيف أنهم توصلوا الى السناد ، وهو استخدام الدف والمزمـار أثناء الترنم بالشعر ، وقد سمى هذا الترنم الخفيف الذى يرقص عليه «الهزج» ، المقدمة ص ٤٢٧ .

بـوشيمـات على ذرعـانـا مـويـالانـا

متبـاعد يـا طـول رجـانا

ثم أغصان :

بـوشيمـات مخـوتم يـدا ضـاوي خـدا

مغيـر بـنـاه العقـل يـدا

جوف اللى خـايل بـالعـدا

وبعدها قفل أقل من المطلع :

هو مشكـانـا

لا تـنسوه ولا يـنسـانـا

ثم أغصان :

بـوشيمـات مختـوم كفـا عقـلى خـفـا

والـكبـد بـنـاره صيفـا

بـوسالف ع الجوف اسفـا

وبعد قفل مساو للسابق :

خـان غـلانـا

مـا وفى فى قـول مـعـانـا

ثم تنقلب الأهزوجة أو الطق فتصير أغصانها غير متساوية :

بيمينـا حـالـف لا يخون غلاي ولا يخـالف

لا غيـرى يـوالف

ثم القفل من شطرة واحدة مع تغير فى القافية طفيف :

هكي العهـد بيـنى وبـينـا (يريـد : بيـنى وبـينهـا)

ويستمر بأغصان :

هكي قـايـل لـى مـولي الخـد قمـر مجـلي

منـا يـا نـا اللي

والقفـل :

قـلـبى ذايـب راح سجينـا

ثم دور جديـد :

قـلـبـى وكـلـهـا من فرقـا مبـروم خجلهـا
والـعـين ذبـلـهـا وقـــل هـــنـــانـــا
سمح اللـون حـزن خلانـا
بوشيمات على ذرعانا مـــويـــا لانـــا
متبـاعد يـا طـول رجانـا

ويصبح المطلع خاتمة لهذا البنـاء التوشيحى المتطور والمتغير ، ليبدأ بنـاء زجلى مثل الثلاث عشرة قصيدة التى أورد مختارات منها صفى الدين الحلى فى العاطل الحالى (١) :

بـو وشمات مغرغر عينـا سمح اللون كحيل انظـارا
بـوشنيـف فيـه دنيـدينـا بـوحوتـا فى ليـدا امـارا

ويلى بعد ذلك اثنا عشر بيتا بنفس الوزن والقـافية ثم شطر واحد على وزن وقافية الأشطار الاولى ، وبعده يعود لشىء من المخالفة لقـافية مطلع القصيدة شديدة الطول والتطور فى الأوزان وطول الأشطار والقوافى :

طـايـل فـرقـا مخلـينـا :
ملـولـين زهـاو وادبـاره
وقـــل حـــبـــانـــا عين اللي سابل جنحانه (٢)

* * *

ولو عدنا الى طريقة أداء أغنيـة علم بتفقير البيت ، وترديد كـل فقرة مرات

---

(١) العاطل الحالى ص ١٥ – ٢١ .
(٢) القصيدة مقطوعية مكونة بجانب الجزء الزجلى الاخير من مقطوعات توشيحية متساوية فى عدد الأشطار ، ثم ١٤ متباينة وأقصر ، وأخيرا الزجل ، أغنيات من بلادى ١٧٢ – ١٧٦ .

متباينة لخرج الينا شيء أشبه بذلك ، بدليل أن صاحب تجريدة حبيب (١) ، يورد نصا أشبه بالمقاطع الاولى لهذه القصيدة هو :

اللى مر علم يا عين من تأصيله / لا يعجبك مرقاه لا تجولى له
اللى موا علم باقداره / ما يوجعك كيف اتباعد داره
الشين يطهق طهقة النواره / ويطغى بعد تفتيقه وتشهيله
لو يكون شرع وقاضى / عليه ما انطاطى ولا نقيم غراضى
هناك العزيز اللى عليه تشاظى / يقيم العنا والموح ومن تجى له

ويفاجئنا بقوله : «ودليل القصيدة» أغنية العلم الآتية :

«أنفيت وأنت داير فيه ربيع النبا لا تجول له»

وكأن أغنية العلم عند الشاعر البدوى ميزان عروضى مثل ميزان الخليل ينتج قصائد متعددة الألوان . عموما نحن أمام أغنية (طق) ، أخذت شكلها نتيجة الأبنية العروضية أو الموازين (أو حتى التفعيلات) الناتجة بشكل مطرد ومتلاحق نتيجة تقطيع بيت أغنية العلم السابقة على النحو الذى أوردناه فى الصفحات السابقة ، مع العلم أن تلاحق نظام محدد لعدد تكرار كل فقرة تتقطع اليها الاغنية أمر خاضع لعدد من الأنماط المعروفة لدى أصحاب هذه الاغانى ، وهذا الأسلوب العروضى الفريد يبرر تصور جامع اغانى «أغنيات من بلادى» أن اسم صوب خليل (وأحيانا يطلق عليها : كتاب خليل) معارضة شعبية لبحور الخليل بن أحمد، وهذا يفسر استخدام كلمة كتاب ، وحذف (ال) العهد من خليل ليصبح الاسم أشبه بالصفة ، وأخيرا يصير مقبولا تفسير الباحث نفسه صوب بأنها صواب (٢) . ونحن نفضل تفسيرها بمنحى (خليل) . ولعدم اختلاف هذه الاغانى عن اغانى العلم فى شيء ، فاننا نتصور أن «علم» هو صوب خليل (عروض) لأغانيهم الشعبية . ومن ثم فأغنية «طق» تبدأ بتوشيح وتتجه نحو الزجلية حتى تصير زجلا صرفا ، هذا من ناحية الهيكل البنائى لكل من النوعين ، وتتخذ من اغان أخرى أحادية البيت عروضا لها . والسؤال : هل وجد مثل هذا الغناء فى الاندلس أيام زرياب ؟ أو هل وجد فى بغداد أو حتى حول القيروان وحمله زرياب الى

---

(١) تجريدة حبيب ص ١٣٥ .
(٢) أغنيات من بلادى ص ١٢٦ .

الأندلس ؟ أرجح امكـانية وجوده فى الاندلس درجة ترجيح وجوده فى بغـداد أو القيروان لكنه لم يصر شيئا مؤثرا ومحترما ومنتشرا الا فى الاندلس بعد ازكاء زرياب لناره ، وعموما حضاريا كل منطقة المغرب كانت تابعة للأندلس .

والثانى : أن الكشك يبدأ بأن يصطف الشبـان على هيئة هلال وبصفة خاصة الرواة والشعراء ، ويبدأ الحفل بغناء أغانى (علم) يطلق عليها أغانى الصف ، وتنطلق عبارة تهنديب (تحميس) ، من الموجودين ، وتكرر ، وهى :

عـلـم ويـش (١) !

ومثل هذه الصرخات تشبه صرخة (olé) التى يرددها الجمهور والمغنون عند اداء الأغانى الشعبية فى الاندلس اليوم ، ولا سيما الفلامنكو ، فهل كلمة (علم) هى أصل (olé) وليس (الله) كما يعتقد الجميع ولا سيما أن التحول من العربية الى الاسبانية قد يؤدى الى ذلك ، فقبلها كلمة «عالم» صارت (Olema) ، ثـم ان صرخة (علم) تؤدى حتما الى اختفاء الميم بنبرة الصرخة فوق اللام فتصير بدلا من Olema فقـط (olé) (*) . ان هذا الفرض قـد يدعمه شىء واحـد ، وهو القدرة التوليدية الهـائلة لهذه الاغانى ، فـانى أظن انها أم لأنواع كثـيرة من الأغانى ، وأن كثرة ترداد علم أثنـاء الغناء يعطى الكلمة القدرات السحرية لـ (ليل يا عين) .

وفى تلك الأفراح بعد أن تردد عدة أغنيات علم تدخل الحجالة أى الراقصة فى مشهد شعائرى ، ويبدأ أداء علم (رغوث) أى الحيوان الذى له ابن ، والابنة هى أغنية أخرى ليس لهـا (ابنة) هى أغنية الشتاوة التى تشتق من أغنيـة (العلم) ونضرب مثلا :

علـم :

ان كـان مـا قسم لا مـاك نبـات نـا المأخوذ يـا علم

---

(١) أغنيات من بلادى ص ١٥٣ .

(*) أما كلمة (ايش) فهى تحمل دلالة (Venga) بالاسبـانية فهـم يصيحـون ,olé! olé! vengal vengal ونتصور أن الاسبان يعرفون كلمـة Al-lah ، وليس من السهل خلطها بصوت آخر مثـل olé مما يعطى بعض المشروعية للفـرض المقتـرح لأصل الكلمـة ، التى قد تكون لهـا علاقة بالاستسقاء . أو باسطورة اسبانو – عربية عاشت فى الاندلس. وكما سنعرف بعد فان أغنية العلم تؤخذ دليلا لنظم قصائد متعددة الهياكل ، ومن معانى كلمة «علم» حسب اللسان : الطبل .

شتـاوة :

نبـاتـو ميخـوذين صحيـح ان كان ما قسم بودور يميح (١)

ان لغة الأغنيتين تذكرنا بلغة ابن قزمان ولا سيما عند استخدام (أنا) بدون الهمزة (نا) وتحويل الهمزة الى يـاء فى (مأخوذين) ، واستخدام الفعل المضارع لجماعة المتكلمين للمتكلم المفرد ، بجانب نطق الدال «ذالا» ، ونلاحظ أن مرددى الأغنيتين يشتكيان من الهجر بنفس الاسلوب ، فالشتاوة تغصين مع العلم ! .

* * *

ان وجود هذه الأغانى بين السلالات التى من أصل أندلسى فى شرق ليبيا مع الدلالات الغزيرة التى تحملنـا حملا الى ذكر الأندلس والموشحات والأزجـال ، تجعلنا نفترض وجودها فى الاندلس فى عصر زرياب بشكل يقارب ما رأيناها عليه . فنحن نتصور أنها كانت مختلطة بالألفاظ والعبارات الرومانثية ، وأنها تعربت تدريجيا فى منفـاها ، لكنها ظلت تحمل روائح الاندلس فى مجتمعها الزراعى ، وتمت لها بصلة الرحم ، التى تهدينا الساعة الى المنابع الأولى للموشحات .

والآن كيف استوحى زرياب مثل هذه الأغـانى أهازيجه ؟ أظن أن اجابة ذلك ستكون فى بغداد تارة وفى الاندلس تـارة أخرى . انه تراث الحداثة البغدادى ، واحتياجات اجتماعية شائقة وحاسمة فى الاندلس ، الأمر الذى سيحظى باهتمام منا فى الصفحات التالية .

---

(١) نفسه ١٥٧.