

القصيد الزجاجي

(في فلسطين)

الأستاذ نجيب صبري يعاقبه

إشارة

الزجل من مواليد الأندلس.ومن فرسانه الأوائل آنذاك ابن قزمان.انتقل من هناك إلى المغرب العربي ومصر وبلاد الشام ،وتحديدا جنوب لبنان وشمال فلسطين.ولذلك اختلفت أشكال بنائه من قطر إلى قطر.فالزجل المصري مثلا يختلف عن الزجل اللبناني.كان لدخول العجم والبربر دور كبير في ظهور هذا اللون من الأدب.

يقول كرم ملحم "إن للزجل قوة الشعر الفصيح،وهما من معدن واحد،فإذا تساويا في الروعة فما يعيب أن يجري في مضمار العامة...؟

وكتب المرحوم جبران خليل جبران "...إن في الموالي والزجل والعتابا من الكنايات المستجدة، والاستعارات المستملحة، والتعابير الرشيقة المستنبطة، ما لو وضعناه بجانب تلك القصائد المنظومة بلغة فصيحة،لَبَانَتْ كِبَاقَة من الرياحين بقرب رابية من الحطب،أو كسرب من الصبايا الراقصات قبالة مجموعة من الجثث المحنطة..." .

إن أدبا يحترمه أدباء مبدعون ومطبوعون مثل جبران، وتؤلف فيه الكتب ، يدفع الدارس إلى البحث والدراسة ، والوقوف عنده بشوق كبير.أرجو أن أشير هنا أنني سأتناول في هذه الورقة البحثية المختزلة جزئية واحدة فقط، تتعلق ببعض أشكال بناء أو نظم القصيدة الزجلية في بلادنا فلسطين،مُدَلِّلا على كل شَكْلٍ بنموذجٍ واحد على الأقل لشاعر شعبي معروف.وقد حصلت على هذه النماذج من بعض الكتب المنشورة،أو من الأشرطة المسجلة بصوت الشاعر،أو من ملف خاص وافاني به الشاعر نفسه أثناء قيامي بمسح ميداني للزجل والحُداء . وبما أننا ما زلنا في مرحلة أبجديات جمع توثيق التراث الشفوي الفلسطيني ومنه الزجل، فيقيني أن أشكالا من بناء القصيدة الزجلية لم تُوثق بعد.

لماذا هذا البحث:

إن ندرة الأبحاث المتعلقة بالزجل في بلادنا ، هو السبب الرئيس لكتابتي هذا البحث الذي يتطلب الدقة المتناهية، ويحمل صاحبه مسؤولية أدبية جسيمة أمام

الأدباء والمتقنين الفلسطينيين المهتمين بالهوية الثقافية الوطنية الأصيلة. وخاصة أن هذا اللون الرائع من الأدب المُنغنى يشكل النقيض المقاوم لاتجاهات ثقافية وفنية أصابت مجتمعنا الفلسطيني الطيب بالسرطنة الفكرية والنفسية.

كما أنني أسعى جاهدا لتنمية مهارة التذوق الأدبي للزجل في مجتمعنا أسوة بالمجتمعات العربية الأخرى التي تجد عندها - على الأقل - الحد الأدنى من احترام النصوص الأدبية الزجلية، ومن تقدير زجاليها إلى الحد الذي يسبب لنا الدهشة، وخاصة في لبنان وسوريا. وإنني أصبو إلى ذلك اليوم الذي يصبح فيه الزاجل في بلادنا علما من الأعلام التي يشار لها بالبنان حيث إنه من حملة الرسائل الأدبية التي تحمل في ثناياها الكثير جدا من القيم السامية التي يتوجب علينا نشرها بين مختلف فئات المجتمع. إن شيوع الثقافة الزجلية في أي مجتمع يدلل على مستوى التذوق الأدبي السليم فيه. ولا أدري لماذا يصر المتنبّي على إسماعي قوله:

ومن يك ذا فمٍ مُرٍّ مريضٍ يجدُ مُرّاً بهِ الماءُ الزلالا

كما آمل أن يكون في هذا البحث فوائد جمة للدارسين والباحثين على اختلاف مواقعهم. وقد لاحظت أن شريحة واسعة من مجتمعنا تتمنى أن يكون لديها هذه الثقافة الأدبية لتشكل غذاءً طيباً للعقل والروح، وتستغني بها عما سواها.

الزجل لغة: اللعب والجلبة والصياح. ومنها انتقلت إلى معنى رفع الصوت المرنم (التطريب).

اصطلاحا : الزجل شكل من أشكال النظم العربي، أدواته اللغوية هي إحدى اللهجات العربية الدارجة، وأوزانه مشتقة أساسا من أوزان العروض العربي، وهو يميل إلى الشعر الفصيح.

كان الزجل سابقا يتناول مواضيع الغزل ووصف الطبيعة غالبا. أما حديثا، فيشارك الزجالون في الحركات الوطنية، والقضايا الاجتماعية والسياسية. ومن باب إحقاق الحق، أقول أن الحُداء في بلادنا غلب على القصيد الزجلي لعقود طويلة. والسبب الرئيس في ذلك هو أن بناء القصيدة الزجلية يتطلب مهارات عالية، ومستوى ثقافي أعلى من بناء أي لون من ألوان الحداء كالمربع، والمثمن، والفرعاوية، والسبعاءية وغيرها. وحديثا ظهرت بعض الطاقات الزجلية التي لا يستهان بها، ولكنها لا تمارس هذا الأدب ميدانيا بقدر ممارستها للحداء. ويكفي أن أشير هنا أنه وحتى إعداد هذه الورقة البحثية لا يوجد في الضفة الغربية فرقة زجل منبري. ولن يكون ذلك في غزة لأن الزجل هناك يختلف بالمطلق عن الزجل عندنا بسبب التأثير بالزجل المصري. ولعل في هذه الحقيقة الموجعة دعوة لتشكيل مثل هذه الفرق التي من شأنها أن تسهم بشكل كبير بتنمية الذوق الأدبي لدى الناس بمختلف فئاتهم. وأن تنشر لونا رائعا جدا من الأدب العربي الذي يوجد فيه مساحة كبيرة لأحلامنا ونفوسنا ومشاعرنا، على العكس من ألوان الفن الأخرى التي تجتاحنا اجتياح النار للهشيم، دون أن نتوقف عند سلبياتها أو أن نحاول التصدي لها بالنقيض الوطني الجميل.

أشكال بناء القصيدة الزجلية:

يجمع الدارسون أن العلاقة بين الشعر العربي الكلاسيكي والزجل علاقة حميمة، فالقصيد الزجلي يُبنى (يُنظم) على واحد من أوزان الخليل المعروفة.

وسأتناول هنا القصيدَ فقط. وأجدني مضطرا إلى القول أن هناك الكثير من الخلط والغط في العديد من الكتب التي حاولت أن تبحث في التراث. فلا تجد الدارس يفرق بين الحُداء والزجل والأغنية الشعبية والموال وغيرها من مفردات الأدب الشعبي. وهذا يقيم سؤالا أعرف سلفا أن لا إجابة عليه. وهو: متى سنعيد كتابة كل ما كتب عن تراثنا الشفوي المُعنى بمنهجية علمية صحيحة؟! وهل ستتوفر الجرأة الأدبية لدينا لاستدراك أخطاء سلفنا الذين نكن لهم كبير الحب والتقدير! ومن أشكال البناء الزجلي للقصيدة:

أولاً: قصيد البسيط (الشروقي) أو (القصيد البدوي). ومن أشكال بنائه:

أ - التزام جميع صدور الأبيات بقافية ، والتمزام جميع أعجاز الأبيات بقافية أخرى. وهذا هو الشائع. يقول نجيب صبري من قصيدة بعنوان (فلسطين)



فلسطين يا موطني يا بسمّة الأيّام	لوحات حُسْنِكَ مِنَ الرَّحْمَنِ مَرْسُومِي
يا قِبْلَةَ الرّوح ، يَ الزَّهْرِ النّدي البَسَام	يا لَحْنِ ساكِنْ أَبَدُ فِ قُلُوبِ مَكْلُومِي
شُفْتِكَ بَعينِ العَقْلِ أحمى مِنَ الأَحْلام	وشُفْتِكَ بَعينِ الحِلْمِ آياتِ مَرْقُومِي
وَشَافِكَ مَلاكِ الأَحْلا، اسْتَحلى حَلاكِ وَنام	فِ عَيُونِ لونِ المِسِكِ بالطَّيبِ مَخْتُومِي
يا حُلُوتِي سُلُوتِي في دُنْيَتِي أَقْلام	سَمِعْتُ نَهْيَدِي وَبَكَتِ دَمْعَاتِ مَحْرُومِي
وَأوراق شُ مَبْعَثَرًا مِثْلِي بِدونِ نِظام	عاشتْ مَعايِي عُمُرٌ وَهُمُومُها هُمُومِي

فلسطين إنتِ أنا، قَلْبِيْن مــــنَ ألامَ جُرْحِيْن وِلْدو سَوَى بْ أَفْدَارَ مَحْتُومِي
طيرين عَرَفو الهوى وَتَبَادَلو الأَنْغامَ وَبُكَل نَغْمِي صَدَى أَنَاتْ مَكْتُومِي
(فينيق) جِفْنو غَفِي، ما غَفِيَتِ الأَعوامَ كُلْ عامَ بُمُرُقْ بِصَحِّي عَوامَ مَحْمُومِي
(كَنْعَان) مَرَجِ ابْنِ عامِرْ ما نِسيْلُهُ وَشامَ دَقَّو عَ وَجِنَةُ مَرَجِ بِالْجُودِ مَوْسُومِي

لاحظ التزام الصدر ب (الألف والميم)، والتزام الأعجاز ب (الواو، والميم، والياء)

ب- التزام الثلاثة أشطر الأولى بقافية، واختلاف قافية الشطر الرابع. تلتزم الأشطر
الرابعة في كل القصيدة بقافية الشطر الرابع الأول. وهي هنا (ياء نون ألف –
أمانينا، فلسطينا، توافينا). يقول عساف طاهر البرقيني من شروقية مأثورة:

أَتَيْتَ تَحْمِلَ لَ ذِكْرِي الشَّوْمَ يَا أَيَّارَ وَحْنَا حَيَّارِي، وَلَمْ نَخْلَعْ ثِيَابَ الْعَارِ
مَا لَمْ نُوَحِّدْ قُوانا فِي سَبِيلِ الثَّارِ فَلَنْ نَعُودَ وَلَنْ نَبْلُغَ أمانينا

يا مِصْرَ إِنَّا عَلَيْكَ نَعْقِدُ الأَمانَ وَالْأَمَلَ تَأْيِيدُكَ الأَقْوالَ بالأَفْعَالِ
جَدِّي عَلينا تَرينا فِي الوَغى أَبْطالَ لا نِرْهَبُ المَوْتَ كَيْ نُنْقِذَ فِلَسْطينا

**

ج- يلتزم الصدر والعجز بقافية مختلفة في البيت الثاني. فيكون في القصيدة قافيتان
يلتزم الشاعر بهما على التوالي حتى نهاية القصيدة. يقول أبو فتحي الكفرداني:

حَيِّي أَهْالي البَلَدُ، حَيِّي اصْحابِ الدَّارِ حَيِّي أَهْلُها وَحَيِّي اكْبَارُها وَصُغارُ
حَيِّي فِلَسْطينَ أَوَّلُها عَ تالِيها وَخُصوصَ أَهْلِ الرِّجْلِ هالِيوْمَ حَيِّيها
مَنْ بَعْدَ هَذا الحَكي يَاسادَتِي الحُضَّارُ عِنْدِي نَصيحا يَتَسَوَى مِنْ الذَّهَبِ قِنْطارُ
عِنْدِي وَصِيِّي إِلى الخِلالِ أوصِيها كَلِمَةُ بْ أَخُوِّي لَ قاصِيها وَدانِيها

ثانياً: قصيد الرجز. وهو من أكثر ألوان القصيد شيوعاً في بلادنا. ولعل عذوبة موسيقاه، وتعدد أشكال نظمه وسهولة البناء عليها جعلته في متناول الشعراء الشعبيين أكثر من البسيط. وقد تأتي بعض أبيات القصيدة على الكامل، إلا أن الغالب أن تأتي معظم القصيدة على الرجز، ومن أشكال بنائه:

أ - التزام صدور جميع الأبيات بقافية، والتمزام جميع أعجازها بقافية أخرى. وهذا هو الشائع. يقول نجيب صبري من قصيدة بعنوان (يا إخوتي):

بِاسْمِ الْإِلَهِ الْوَاحِدِ الْحَيِّ الْغَفُورِ	وَبَعْدِ الصَّلَاةِ عَلَى النَّبِيِّ، صَلُّوا عَلَيْهِ
بَحْكِ شِعْرِ مَوْزُونٍ مِنْ حَسٍّ وَشُعُورِ	شَاعِرٌ عَلَى النَّهْجِ الْأَصِيلِ الْأَوَّلِيِّ
يَا إِخْوَتِي مِنْ قَلْبٍ مَجْرُوحٍ وَغَيُورِ	مَا فِي هَدَفٍ شَخْصِي وَلَا غَايِي إِلَى
يَا إِخْوَتِي يَا إِلَهَ سَوَى نَبْنِي جُسُورِ	بِالْحُبِّ وَالْإِيمَانِ وَالنُّورِ الْجَلِيِّ
وَاللِّي مَ بَقَرَى مُلِيحٌ مَا بَيْنَ السُّطُورِ	بِتُكُونِ عَيْنُو بِالسَّوَادِ مُجَالِي
وَاللِّي فِ وَقْتِ الْجَدِّ مَا فِي لَوْ حُضُورِ	أَفْضَلُ مَكَانُو لَوْ بُتَجَلَّسَ أَرْمَلِي

لاحظ التزام الصدور بـ (واو، راء)، والتمزام الأعجاز بـ (لام، ياء)

ب- بناء القصيدة من أدوار، يتألف كل دور من خمسة أشطُر. تلتزم الأشطُر الثلاثة الأولى بقافية. يختلف الشطر الرابع بقافيته في كل دور، ويعاد ليصبح الشطر الأول من الدور التالي ليبنى عليه الشطران الثاني والثالث من الدور التالي. أما قافية الشطر الخامس من كل دور فهي ثابتة وتلتزم بها جميع الأشطُر. وهي في القصيدة التالية (دال، هاء، ألف). يقول الشاعر أكرم البوريني من قصيدة مطولة بعنوان (الله أكبر):

اللَّهُ أَكْبَرُ يَا إِلَهِي يَا لَطِيفُ	شُ اللَّي جَرَى فِ بِلَادِنَا بُعَالَمٍ مُخِيفُ
شَعْبِي عَلَى الْعَالَمِ بَقَى مِثْلَ الْعَرِيفُ	حَتَّى عُرُوبُنَا الْأَبْيَهُ تُضَعَّضَعْتُ

وَتَغَيَّرَتْ حَتَّى سِمَاتِ امْجَاذْهَا

**

حَتَّى عُرِوْئُنَا الْأَبْيَّهْ تُضَعِّضَعَتْ وَصُورَةُ مَجْدُنَا وَالشَّهَامِهِ أَنْمَحَتْ
حَتَّى لَعْنُنَا اتَّفَرَنْسَتْ وَتَأْمَرَكَتْ وَضِعْنَا جَمِيعاً فِي مَهَبَاتِ الْهَوَى
وَبَلَاذُنَا بَتْنَادِي وَيْنِ اسْ—يَاذُنَا

**

ويقول أبو جاسر الحفيري من قصيدة تشبه في بنائها قصيدة البوريني مع
فارق بسيط، وهو أن مطلع القصيدة يتألف من أربعة أشطر وليس من
خمس. وهذا يدلُّ على اجتهد الشاعر في النظم الزجلي وتوليد أشكال أخرى
من البناء:

مَا أَجْمَلَ الْأَزْجَالَ تَنْهَضُ بِالصِّفَاتِ وَبِتَصْلِحِ الْأَعْمَالِ وَتَلِمُ الشَّتَاتِ
وَمِنْ الْكَمَالِ اتَّقَرَّبُ وَحُسْنِ الْفِعَالِ وَبِتَعْلَمِ الْجُهَّالِ تَنْظِيمِ الْحَيَاةِ

**

وَمِنْ الْكَمَالِ اتَّقَرَّبُ وَحُسْنِ الْفِعَالِ وَبِتَعْلَمِ الْجُهَّالِ تَحْسِينِ الْخِصَالِ
وَبِتَدَرِّبِ الْأَطْفَالَ تَ يَكُونُوا رِجَالًا وَبِتَرْفَعِ الْإِنْسَانَ فِي أَعْلَى مَكَانٍ
وَجِيَالُنَا بِيْتَشَّاعٌ نَبَاتِ الْمَكْرُمَاتِ

**

وَبِتَرْفَعِ الْإِنْسَانَ فِي أَعْلَى مَكَانٍ أَجْمَلَ مِنَ الرِّيحَانِ فِي جِيدِ الزَّمَانِ
وَبِتَحْفَظِ الشَّبَابَ فِي بَرِّ الْأَمَانِ وَبِتَجْبِرِ الْمَخْلُوقَ بِفَعَالٍ يُفَوِّقُ
عَا نَجْمَةِ الْمِيزَانِ فِي كُلِّ لَأَوْقَاتِ

**

ج- بناء القصيدة من أدوار. يتألف كلُّ دَوْرٍ من خمسة أشطر. يلتزم الصدر
والعجز في مطلع القصيدة بالقافية. ثم تلتزم جميع صدور الأبيات التالية
بقافية، والأعجاز بقافية. وفي القصيدة التالية للشاعر عبد الله رضوان، نرى

نرى تكرار الشطر الخامس في نهاية كل دور (بُحْبُكُ بُحْبُكُ يا حَيَاتِي يا سَمَر) للدلالة على قوة تأثير هذا الشطر في نفس الشاعر.

سَمَر

بُحْبُكُ بُحْبُكُ يا حَيَاتِي يا سَمَر عَا قَدَمَ النُّجُمَاتِ بُحْبُكُ الْقَمَرِ

وَعَا قَدَمَ النُّخَلَاتِ بُحْبُكُ الزُّهُورِ وَعَا قَدَمَ الْبَحَارِ بِحْبُكُ الْبَحْرِ

بُحْبُكُ بُحْبُكُ يا حَيَاتِي يا سَمَر

عَا قَدَمَ الضُّفَاتِ بُحْبُكُ النَّهْورِ وَعَا قَدَمَ الْحُلُوبِ بِحْبُكُ السَّهَرِ

وَعَا قَدَمَ الْأَشْجَارِ بِحْبُكُ الطَّيُورِ وَعَا قَدَمَ الْأَغْصَانِ بُحْبُكُ الثَّمَرِ

بُحْبُكُ بُحْبُكُ يا حَيَاتِي يا سَمَر

**

د- نلاحظ في القصيدة التالية للشاعر أبي الصافي التزام أعجاز جميع الأبيات بقافية واحدة، دون أن نرى ذلك في صدور الأبيات. فالشاعر هنا ألزم نفسه بالوزن في صدور الأبيات. وله ذلك. وهذا الشكل من البناء يذكرنا بالشعر الفصيح تماما، إذ لا يلتزم الشاعر بقافية معينة في صدور الأبيات عادة. وهذا الأمر يكاد أن يكون من سمات القصيدة الزجلية، وليس الفصحى.

رسالة صوتية

كُلْ مَا نَدِينَا بَحَلْ عَايِلْ أَوْغَلُوا

فِ جَنْبِ وَنُهُمْ وَاظْمُاعُهُمْ وَتَغَوْلُوا

كُلْ يَوْمَ سِرْقَةِ أَرْضِ، قَتْلِ بُلَا سَبَبِ

وَهَرُوبِ مَنْ وَجْهِ الْحَقِيقَةِ تُجَاهِلُوا

صَوْتِ الْعَقْلِ، زَادُوا الْقَتْلِ وَتَذَرَّعُوا

بِمَلِيحِ وَنِ جَبَّهِ كَاذِبِهِ وَتَعَلَّلُوا

النَّقْوِ عَلَى حَقِّ الشَّعْبِ فِي مَوْطِنِهِ

تَاهُوا غُرُورُ وَعَنْجَهِيَّاهُ أَنْطَلُوا

**

ثالثا: مجزوء الرجز ،حيث تُبنى القصيدة على (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ) في الشطر الواحد.يقول موسى حافظ في قصيدة بعنوان (يا ديرتي):

يــــا ديرتــــي ويــــن الرّبــــيــــع
نــــادي النّشــــاما نَجْمــــي
بــــنْجَنٌ دَأْــــةٌ قَهْــــوتــــي
ويــــا دَمْعــــةً يــــبْعــــي نَبــــي
عَأْــــي بَعــــوْنــــي بَعْفــــوتــــي
لَمّــــا السّــــبا ع بَتَنْفَجــــي
إلــــي ذَيْبٌ يَخْشــــي وَقْعــــي
يــــا نــــاسٌ مــــن لــــي الطّــــيــــع

رابعا:الرجز المُجَنّس (جناس ناقص).ولا شك أن هذا الشكل من البناء يعتمد الصنعة والبديع إلى الحد الذي يستوقف القاريء والسامع حين يُغنى.ومع أن الشكل هنا يكون على حساب المعنى كما هو الحال في الفصيح، إلا أن هذا اللون يلقي استحسانا كبيرا عند الجمهور حيث أنه يدل على مهارة الشاعر وقدرته الفنية العالية. يقول الحفيري من قصيدة مبنية على الأدوار رباعية الأشرط:

أَجْمَلُ مَعَانِي مِنْ ذَوِي الْإِنْجَابِ جَابُ	فَاتِحْ إِلَيْكُمْ يَا أَلِي الْأَلْبَابُ بَابُ
عَا مِئْنَ كُلَّ اللَّوْمِ قُولُوا يَا بَشَرُ	خَلِّي غَدْرَنِي، بَعْدَ هَا لَاتْعَابُ عَابُ

**

وَقَلْبِي تُعْرَبُشْ فَوْقَ هَالرَّابَاتْ بَاتْ وَنَهْدَاتْ قَلْبِي تَقُولُ لَلَاهَاتْ هَاتْ
بِیصِيرْ لَمَّا وَصَلَ ابُو الشَّامَاتْ مَاتْ يَا حَسْرَتِي مَا بَيْنَهَا ضُلُوعِي أَنْقَبَرْ

**

خامسا:قصيد الرجز المعلول:وهو من ألوان القصيد النادرة جدا في بلادنا،ويُبنى على (مُسْفَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)،لاحظ أن التفعيلة الرابعة جاءت ناقصة،ولذلك سمي بقصيد الرجز المعلول.وقد أسعدتني الأقدار بالعثور على هذا اللون من البناء الزجلي عند الشاعر إبراهيم شلبي.ونلاحظ في قصيدته التالية(يا زارع الكلمات) التزام صدور الأبيات بقافية، والأعجاز بقافية أخرى.

يا زارع الكلمات

ف بِيوتْ مِنْ صُنْعِ الشَّعْرِ طَالَتْ مَعِيَ الرِّخْلَاتْ	وَعَارِفْ أَنَا عَنْ هَالْأَرْضِ آخِرْ مَقَامِي نُزُوحْ
بَكْتَبْ قَصِيدِهِ وَبَعْتَرِفْ يَا زَارِعِ الْكَلِمَاتْ	سَلَبْتُ فَوَادِي نَعْمَتِكَ تَا فَيَضَتْ لِي جُرُوحْ
نَفْسِي بِرَوْضِكَ أَنْزَرِغْ وَزِدْهُ مَعَ الْوَرْدَاتْ	وَارَوِ بِدَمْعِكَ عِ الصُّبْحِ شُرْبِهِ تَرْدُ الرُّوحْ
مِثْلِ النَّدى قَطْرَةَ دَوا تَمْسَحْ أَسَى الزُّهْرَاتْ	عِطْرُ وَشَذَا يَنْشُرْ مَعَهُ كُلَّ مِ النَّسِيمِ يَرُوحْ
بُجْجِيهِ وَرَوَاحِهِ وَغَدَوْتِهِ مَا أَطْيَبِ الْهَبَاتْ	بِيْلَاطِفِ عُصُونِ الزَّهْرِ حَتَّى شَذَاهَا يُفَوِّحْ
وَعُصْفُورْ عَا غُصْنِ الْمَسَا بِيَدَا عِبِ النُّجُمَاتْ	بِنَعْمِهِ شَجِيهِ وَطَيِّبِهِ سِرَّ الْقَلْبِ بِيَبُوحْ
مِثْلِي أَنَا طَيْرِ الْمَسَا بِيَأْلَفِ خُكَايَاتْ	وَيُبْنِي فِي مَمْلَكَةِ الْهُوى بِسَمِ الْخَيِّبِ صُرُوحْ

المُعْنَى:أود أن أنوّه هنا أن ما ينظم على بحر الرجز قد يُؤدى بقوالب لحنية عديدة.

ومن أهمها المعنى الذي يُبنى على العديد من أشكال النظم.ونظرا للمساحة الواسعة التي يشغلها المعنى في الزجل،فسيتم تناوله في ورقة بحثية مستقلة.

سادسا: قصيد الوافر، ومن أشكال بنائه:

أ- التزام صدور الأبيات بقافية عدا المطلع، والتزام أعجازها بقافية .لاحظ فقط اختلاف قافية الشطر قبل الشطر الأخير. يقول نجيب صبري في قصيدة بعنوان (لمع برق القصيدي):

وَأَجْو شُـيَاطِينُهَا يَتَلَبَّسُونِي	لَمَعَ بَرْقِ الْقَصِيدِي فِي عُيُونِي
إِذَا مَا آمَنُوا وَمَا طَاوَعُونِي	حَلَفُوا تَاهُمْ لَكَ تَفْهُمُ بِإِيْدِي
أَكْثَرُ مِنْ مُنَى عَيْنِي عَطُونِي	بُسْرَعَا جَاوَبُوا حَاضِرِي سِيْدِي
إِذَا فَيْكُمْ عَلَى الْقُدْسِ احْمِلُونِي	قُلْتُ مَا دَامَ سِيرَتُكُمْ حَمِيدِي
وَمَ بَعْرِفَ وَيْنُ أَخَذْتَنِي ظَنُونِي	وَقِفْتُ عَا سَوْرَهَا، بَلَّشْ نَهِيدِي
وَقَرِيبِي قُرْبُ عَيْنِي مِنْ جُفُونِي	ظَنُونِي أَنَهَا الْقُدْسُ عَنِّي بَعِيدِي
شُفْتُ شَوْفَاتُ كَادُوا يَصْعَقُونِي	وَقَعَ قَلْبِي عَ لِبَوَابِ الْعَتِيدِي
قَبْلَ مَا شَاهَدُونِي طَارَدُونِي	عَسَاكِرُ سَوْدَ بِالزِّيِّ الْحَدِيدِي
وَعَلَى أَحْبَالِ الْمَشَانِقِ تَشْنُقُونِي	قُلْتُ لَوْ تَقْطَعُوا مِنِّي وَرِيدِي
تَ طَارِدُكُمْ بَعْدُ مَا تَقْتُلُونِي	رَحَ ارْجَعْ ثَائِرِ بُرُوحِي الْعَنِيدِي
وُخِيوْطِ النَّوْرِ صَارُوا يَأْخُذُونِي	وَأَجْتُ عَيْنِي عَلَى الْقُبَّةِ الْفَرِيدِي
بَصَلَاتِي ابْمَسْجِدِ الصَّخْرَةِ الْخَنُونِي	ارْفَعْتُ إِيْدِي، قُلْتُ يَا رَبَّ عِيدِي

ب- يُبنى الوافر أيضا على شكل أدوار خماسية الأَشْطَر. تتشابه القوافي في الأَشْطَر الأولى والثانية والثالثة وتختلف في الشطر الرابع والخامس في الدَّور الأول. يستعمل الزاجل الشطر الرابع لبناء الدور الثاني. وتأتي القوافي مرة أخرى متشابهة في الأَشْطَر الأولى والثانية والثالثة في الدَّور الثاني وتختلف القافية في الشطر الرابع، في حين نرى أن القافية في الشطر الخامس جاءت متشابهة مع قافية الشطر الخامس في

الدَّورِ الأول. وهكذا يذهب الشاعر في نظم قصيدته إلى المَدَى الذي يريد. يقول عساف طاهر البرقيني في قصيدة غزلية وصفية:

إِنْتِي مُشْ مِثْلُ كُلِّ الْخَلِيقَةِ أَنْيَقَهُ لَا سَمِينَهُ وَلَا رَقِيقَهُ
شَوْ هَالْقَامَةِ الْحُلُوهِ الرَّشِيقَةِ أَنْعَكْسَ عَنْمِ اللَّيَالِي عَلَى جُودِكَ
وَصَبَاحِ الْخَيْرِ عَجَبِيْنَاكَ رَصَفْتِي

**

أَنْعَكْسَ عَنْمِ اللَّيَالِي عَلَى جُودِكَ صَبَاحِ الْخَيْرِ مِنْ لَمْعَةِ خُودِكَ
يَا وَيْلَ الدَّوْلَةِ إِنْ قَرَبْتُ خُودَكَ إِذَا بَتَجَمَّدي الْعَيْنَيْنِ فِيهَا
لَعَنَتِ الْأَرْضُ وَالدَّوْلَةُ نَسَفْتِي

ج- يُبنى قصيد الوافر من أنوار يتكون كل دورٍ من أربعة أشطر. تتشابه القوافي في الأشطر الأول والثاني والثالث، وتختلف في الشطر الرابع. تتشابه القوافي في جميع الأشطر الرابعة من كل دور. في حين تختلف القوافي في الأشطر الأولى والثانية والثالثة من دورٍ لآخر. يقول أبو جاسر الحفيري في قصيدة بعنوان (عُيوني ساهري):

عُيوني ساهري طولِ اللَّيَالِي وَإِسْمِ النَّوْمِ مَا بِخَطَرِ عِ بَالِي
كَأَنِّي عَاشٍ فِي دُنْيَا الْخَيَالِي يَا رَيْتِ الْمَوْتَ يَأْتِينِي سَرِيعَا

**

يَا رَيْتِي أَنَامَ مِنْ رِيحِ دَقِيقَا وَأُنْسَى إِنْوِ يَوْجَدَ لِي عَشِيقَا
بَعْدَهَا بُجُوزُ أَحْصُلْ عَا طَرِيقَا وَأَمْرَحُ وَخُدي فِي الدُّنْيَا الْوَسِيعَا

سابعاً: قصيد سريع ، ومن أشكال بنائه:

أ- تلتزم صدور جميع الأبيات بقافية، وتلتزم جميع أعجازها بقافية تختلف عن قافية الصدور. يقول نجيب صبري من قصيدة بعنوان (الطيور):

يَ طَيُورُ بِحُكِّي تَا تُحَاكِينِي	وَأُخْبَارُ عَنَّا تَا تُوَاڤِينِي
كُنْتُ بَوَاطِنَا مِطْرِبِي لِجِبَالٍ	وَكُلُّ يَوْمٍ صُبْحِيِّي تُصَحِّينِي
كَانَ الْفَضَا فِي بِلَادُنَا مَوَالٍ	مِنْ عَالَمِ الْمُسْحُورِ يَبْجِينِي
شَدُو الْبَلَابِلِ ، تَكْتَكِتُ حُجَالٍ	شَحْرُورُ بِيَشْقُشِقُ عَلَيَّ تِينِي
يَ طَيُورُ حَمَمَهَا نَدَى لِثَلَالٍ	وَعَاشَتْ مَ بَيْنَ أَشْجَارُنَا زِينِي
شَوْ صَارَ تَا صِرْتُو كَثِيرٍ قُلَالٍ	وَتَا صَارَتْ الْأَشْجَارُ مَسْكِينِي

ب- يُبنى قصيد السريع على شكل أدوار، بحيث يتألف كل دور من خمسة أشر. تلتزم الأشر الأولى والثانية والثالثة بنفس القافية، وتختلف القافية في الشطر الرابع، بينما يلتزم الشطر الخامس بقافية الأشر الثلاثة الأولى. يبدأ الشطر الثاني بالشطر الرابع من الدور الأول، ويلتزم الشطران الثاني والثالث بقافية هذا الشطر، ثم تختلف القافية في الشطر الرابع، في حين يلتزم الشطر الخامس بقافية الشطر الخامس في الدور الأول. وهكذا يستمر الناظم في قصيدته حتى ينتهي من أدوار القصيدة. ويبدو هذا واضحاً في قصيدة للشاعر موسى حافظ بعنوان (يَ بِلَادُنَا):

يَ بِلَادُنَا عِ الْخُوبِ مَنِيَّيْهِ	فِيهَا الْوَرْدُ فِي غَيُونِهَا غِيَّيْهِ
وَفِيهَا جَمَالُ الْخُضْرَةِ وَالْمِيَّيْهِ	وَتَلَاهَا وَسْهُولُهَا وَجِبَالُ
نَغْمَةً مَحَبَّةً بِرُوحِ غَنِّيَّيْهِ	

**

وَتَلَاهَا وَسَهَوَهَا وَجَبَالَ وَوَرَوْدَهَا أَجْمَلَ حُلَّ وَغَلَالَ
وَحَجَّارَهَا ، بَوْرَوْدَهَا وَأَطْفَالَ وَعَ شَجَّارَهَا بِيَعْرَدِ الْحَسَّوْنَ
لِلخُضْرَةِ وَالْبُسْتَانِ وَالْمَيْمَةِ

ج- يشبه هذا الشكل من البناء الشكل السابق مع اختلاف عدد الأَشْطَرِ في الدَّوْرِ الواحد من القصيدة، وتكرار الشطر الأخير في كل دَوْر ،لما لهذا الشطر من وقع كبير في نفس الشاعر. كما أن للزاجل أن يتحرر من تكرار الشطر الرابع (أو ما قبل الأخير بغض النظر عن عدد الأَشْطَرِ).يقول نجيب صبري من قصيدة بعنوان (فلاح)

فلاح

فَلَّاحٌ لَاقَانِي الصُّبْحَ بَكَّيْرُ سَارِحٌ قَبْلَ حَبِّ النَّدَى مَ يُطِيرُ
مَكْتُوبٌ عَ جُبِينِو صَبَاحِ الْخَيْرِ لَلْأَرْضِ ، لِلْإِنْسَانِ ، لِلتَّعْمِيرِ
حَسْبِيَتْ بِالْفَرْحَا كَثِيرٌ كَثِيرُ لَمَّا مَ هَ الْفَلَّاحُ لَاقَانِي
وَفَ دَاخِلُو إِنْسَانُ إِنْسَانِي

**

قَلْبُو نُظِيفٌ وَرِيحَتُو بَخَّوْرُ مَلْيَانُ طَيِّبِي زَائِدِي وَغَطَّوْرُ
يَا نَاسُ مِنْ وَجْهِو بِشَعِّ النَّوْرِ وَالنَّظَرُ فِيهِ بِغْنِيَاكَ عَنْ لِ فَطَّوْرُ
حَبَّيْتُ هَالْفَلَّاحُ وَمِشْ مَجْبُورُ أَمَدَحُ حَادَا بِالْكُونِ عَ لُسَانِي
إِلَّا إِذَا بِيكَ وَنُ إِنْسَانِي

**

د- التزام الأعجاز بالقافية، وتحرر الصدور من هذا الالتزام. يقول أبو الصافي في قصيدة بعنوان (زهر الشفاف):

لَوْ كُنْتُ أَعْرِفُ شُ الْحِلْوِ بِدُو	لَوْ كَانُ يَعْرِفُ شَوْ أَنَا بِدِي
كَانَ بِطَرِيقُفْهِ شَاوَرِ بِيْدُو	بِالْمَثَلِ أَنَا شَاوَرْتُ لَهُ بِيْدِي
يَ الْخُبِّ يَ الْكَاوِي ، وَيَ الْحَرَّاقُ	إِرْحَمْ عَذَابِي شَوِي مُ بِيْدِي
مِنْ مَا عَيُونِي اشْتَاقَتْ الدُّرَّاقُ	مَحْمَرُّ فِي الْخَدَّيْنِ ، وَمُنْدِي
قَلْبِي نَهْدَ نَهْدِهِ مِنَ الْأَعْمَاقُ	يَوْمَ أَنهَا مَرَّتْ فِي الْمَسَاحِدِي
فَوْرًا أَمَرَنِي الْقَلْبُ إِنِّي رُوخُ	وَاللَّهِ حَرَامِ الْقَتْلِ ، يَا وَرْدِي
وَوْنُ كُنْتُ مِنْ خَائِفِهِ مِنَ الْبُوخُ	عَهْدِي إِلَيْكَ مَخُونُ أَنَا عَهْدِي

ه- الالتزام بالوزن فقط، والتحرر من القافية في أدوار القصيدة. بل وحتى الانتقال إلى أصوات جديدة في نفس القصيدة. لاحظ الصوت الجديد في آخر قصيدة الأسير لنجيب صبري:

يَا سِجْنَ يَا سَجَّانِ يَا عَثْمَه	يَا لَيْلُ، يَا جُذْرَانُ، يَا ظَلْمَه
يَا قَيْدِي اللَّيْ شَبِعْتُ مِنْ لَحْمِي	وَحَايْتُ فِي الْهَيْكَلِ الْعَظْمِي
مَ يَهْمَنِي كُلُّ اللَّيْ بِدَوِ يُصِيرُ	مَا دَامَ إِنَّهَا رَاضِيِي إِمِّي
فَلِسْطِينِ إِمِّي وَتُكْرَمِي يَ إِمِّي	

**

يَ إِمَّا مَرَقْنِ اغْوَامَ بَعْدِ اغْوَامَ	وَأَنْتِي حَزِينِي تَجْرَعِي الْآلَامَ
يَا رَيْتِ يَ إِمَّا تَنْسَحِرْ لَ آيَامَ	وَتُدَوِّرْ عَ أَهْلِ الظَّلْمِ وَالظَّلَامَ
وَاطَّلَعَ يَ إِمِّي مِنَ السَّجْنِ تَانَامَ	فِي حُضْنِكَ الدَّافِي وَعَيْنِيكَ تُتَامَ

مَ يُهَمَّنِي كُلَّ اللَّيْلِ بِتَوْبِصِيرٍ مَا دَامَ إِنَّهَا رَاضِيِي إِمِّي

فَلِسْطِينِ إِمِّي وَتِسْلَمِي يَ امِّي

**

يَ امَّا بِشَوْفِكَ مِنْ وَرَا الْجُدْرَانِ	فِي بَيْتِنَا وَبِتَدَوْرِي غَلِيِي
وَبِتِسْأَلِي عَنِّي بِكُلِّ مَكَانٍ	وَمَ بِتِسْأَلِي عَن أَخَوَتِي وَبَيِّي
دَمْعِكَ وَصِلَانِي وَالْهَبِ النَّيْرَانِ	فِيِي ، وَتَأْصُرْخُ آخَ مَا فِيِي
وَصَوْتِكَ أَجَانِي وَالْقَلْبُ عَطْشَانٍ	شَرِبْتُو لَ حَتَّى ارْوَيْتُ حَنِّيِي
بِدِّي اسْأَلُكَ يَمَّا عَنِ الْجِيرَانِ	وَعَنْ نَاسٍ عَاشُوا عُمْرُفَ غَنِّيِي
وَعَنْ حَوْضِنَا لِمَزْرَعِ بَرْحَانِ	وَعَا دَايِرُو وَرَدَاتِ جَوْرِيِي
وَدِّي سَلَامَاتِي (لَقَمَرِ نَيْسَانِ)	مَحْبُوبَةِ الْقَلْبِ الْأَثِيرِيِي
اللَّيْلِ خُطْبَتْهَا عَن حُبِّ وَعَنْ إِيْمَانِ	وَرَضِيَتِ مَهْرَهَا يَكُونُ غَنِّيِي
يَامَا خَلِمْنَا بَرْقَةِ الْعَرْسَانِ	وَبِشْمُوعِ لَيْلَةِ فَرَحِ مَضُويِي
لَكِنْ يَ إِمِّي لَعْنَةُ السَّجَّانِ	أُخَذْتَنِي قَبْلَ الْعَرْسِ بِشُويِي
قَوْلِيلَهَا بَعْدُو مِثْلَ مَا كَانَ	وَاهْدِي مِنْ أَشْعَارِي لَهَا اهْدِيِي
مَ تَعَيِّطُشْ ، وَتَعَطَّرِ الْفُسْتَانِ	وِتَزَيِّنُو بِوَرْدِي جَنِينِيِي
وَقَوْلِيلَهَا بَعْدُو الْقَلْبُ وَلَهَانِ	بِ غَيُونَهَا الِ بِنْفِيضِ حُرِّيِي
وَقَوْلِيلَهَا حُرِّيَّةِ الْأَوْطَانِ	بِذَهَا الْمَهْرُ مِنِّي أَنَا وَهَيِي

**

قَوْلِيلَهَا فُلَسْطِينِ	بِذَهَا الْمَهْرُ غَالِي
شُ هَدَاءُ وَمُعْتَقَايْنِ	نِنْدَفَعُ وَلَا نُبْنَالِي

فِينَا الْعَزِمَ يَلِيْنُ آسَادُ وَشْشِـبَالِي
تَنَا نَطْرُدِ التَّنِيْنُ وَنَغَيِّرُ الْحَالِي

**

وَالْقُدْسُ إِنَّا تَعُوذُ بِيْتِ لَحْمٍ وَرَامَ اللَّهِ
يَ خَايِلُ بِيْتِ الْجُوذُ عَنْهُمَا مَ نَتَخَالِي
طَوْلَكْرُمُ وَقَلْقِيلِي تُتَادِي جِبَالِ النَّارِ
سَأَفِيَتْ تَدْعِي تَعَزِمُ عَلَيِ الثَّوَارِ
يَ جَنِيْنُ ، يَ فَتِيلِي عَمَلْتُ إِشِي مَا صَارَ
يَا إِمِّي غَنِيْلِي رُشِّي الْعُطْرُ فِي الدَّارِ
لَا بُدَّ مِنْ لَيْلِي فِيهَا تَهْلُ أَنْوَارِ
وَالْعَزِمُ يُضْنُوِيلِي وَيَطْلَعُ عَلَيْنَا نَهَارِ
يَطْلَعُ عَلَيْنَا نَهَارِ يَطْلَعُ عَلَيْنَا نَهَارِ
يَطْلَعُ عَلَيْنَا نَهَارِ

ثامنًا: قصيد الرمل، ومن أشكال بنائه:

أ - يُبنى قصيد الرمل من أدوار، يتألف كل دَوْر من أربعة أشطر. تلتزم
الأشطر الثلاثة الأولى بنفس القافية، وتختلف قافية الشطر الرابع. يلتزم
الشطر الرابع من كل دَوْر بقافية الشطر الرابع في الدَّور الأول. يقول
نجيب صبري من قصيدة بعنوان (كل واحد مُعجب ابشْخُصِيَّتو):

كُنْتُ مَرًّا سَارِحَ فْ هَيْشِ الْعَرَامِ وَالْهَوَى غَرَبِي بِنَسَمٍ... يَا سَلَامَ !
وَالْعُطْرُ دَاشِعٌ مِنْ زُهورِ الْخُزَامِ فَالِـتُ وَبِنَنَعُوسِ بْ حُرِّيَّتْـو

**

وَالشَّجَرُ بِمَيْلٍ مِيلَاتِ الْغَوَى
وَلِغُصُونٍ تُرَاقِصُوا...ضِخْكَوَا سَوَى
كُلَّمَا شَدَّتْ عَلَيْهِ نَسَمَةٌ هَوَى
عَ الْهَوَى الِ بِيصِيحِ حِدْيَوِيَّتُو

**

وَلِطَيُورٍ مُعَبِّئِهِ الْمَرْجِ النَّضِيرُ
شِي فَ عِشَّو فَاتِحِ الثَّمِّ الصَّغِيرُ
شِي بِيذْرُج...شِي بِزَفَرْقُ...شِي بِطَيْرُ
تَا تَجِي إِمَّو مَعَاهَا هُدْيَتُو

**

مِنْ بُعِيدٍ لَمَحَتْ شَيْ مِثْلَ الزَّوَالِ
فِي غَزَالِي قَاعِدِي...مَعَهَا غَزَالُ
قَرَّبْتُ...وَلَقِيْتُهُ وَاقَعَ مُشْنُ خَيْالِ
وَالْغَزَلَ شَعَّالُ...وَاصِلُ ذُرُوتُو

**

وَقَفْتُ وَتَأَمَّلْتُ دُنْيَا الْجَمَالِ
كُلُّ شَيْ فِي هَالْبَرَارِي وَالتَّلَالِ
فِي رَبِيعِ بِلَادِنَا بِأَسْمَى مِثَالِ
عَايِشُ وَمَبْسُوطُ فِي بَرِّيَّتُو

**

قَارَنْتُ لِلطَّيْرِ سَابِحِ فِي الْفَلَاهِ
وَبَيْنَ نَاسٍ تُقُولُ...لَا حَوْلَ وَلَا
بِسُكْبِ الْأَحْيَانِ فِي جَوِّ الْخَلَا
كُلُّ وَاحِدٌ مُعْجَبٌ بِشَخْصِيَّتُو

**

ب - التزام أعجاز الأبيات بقافية، وتحرر صدورها من هذا
الالتزام. يقول شناعة مريح من قصيدة يصف بها محبوبته:

سَالِ دَمْعِ الْعَيْنِ عَ الْوَجْنِي ارْشَاشُ
إِسْمَعُوا مَا قَوْلُ عَمَّا صَابِنِي
سَالِ دَمْعِ الْعَيْنِ يَ الْتَهْوَى عَمَاشُ
بَعْدِ قَوْلِي قِصَّتِي مَا تَنَحَّكَاشُ

هَيَّجَتْ مَكْنُونٌ سِرِّي وَالضَّمِيرُ	طِفْلَةٌ مَا زَارَ عَيْنِيهَا عَمَاشُ
بُنْتُ عَشْرًا بَعْدَ خَمْسٍ كَامِلَاتُ	مِنْ غَضِيضَاتِ الطَّرْفِ عَنْ كُلِّ لَاشُ
فِي رِيَاضِ الْخَدِّ وَرَدِ يَاسَمِينُ	زَهْرُ حَنَا وَالنَّدَى فَوْقَ ارْشَاشُ
فَاتِرِ اللَّحْظَيْنِ مِنْهَا صَابِنِي	نَيْلُ، مَا تَذَلُّلِ اغْيُونُو وَالرَّمَّاشُ
إِلَّصِّدِرُ يَا عَاذِلِي لَوْحِ ارْخَامُ	بَاضُ بِيهِ الشَّوْحُ وَابْنَا اغْشَاشُ

ثامنًا: مجزوء الرمل. حيث تُحذف التفعيلة الثالثة من الرمل لتصح القصيدة على المجزوء (فاعلاتن فاعلاتن في الشطر الواحد). يقول موسى حافظ من قصيدة بعنوان (كيف ابيعك!)

كيف ابيعك

وُنُتِ فِ غِيُونِي هَـ	كَيْفَ ابْيَعُكَ يَا وَطَنَا
وَنَحْنُ أَلْنَارُكَ حَطْبُهَا	وَكَيْفَ ابْيَعُكَ يَا وَطَنَا
وَعْرِفْتُ شَيْئًا سَـ	عَلَّتِي يَلُكُنُ نَدَايُ
مِنْ عَرَبِيٍّ مِنْ عَرَبِيٍّ	مَنْدَرِي مَنَّا وَلَا مَنَّا
شَوْ دَبْنِي شَوْ دَبْنِي	دِيرَتِي ظَلَّ حَزِينِي
أَنْ كُنَّا عِ بِلَادِي كَبْنِي	نَحْنُ نَقْبُ لِحُكْمِ اللَّهِ
دُرُونُنَا عَرَفْنَا وَدُرْنِي	نَاسُ نَمُشِي وَنَحْنُ نَمُشِي

تاسعًا: قصيد المتدارك: مع أن هذا اللون من ألوان القراي المشهورة، إلا أن للشعراء الشعبيين خيالهم الجامح، وقدرتهم على اجتراح الأشياء بطريقة خارجة على العادة. فهذه قصيدة للشاعر يوسف فخر الدين بعنوان (وادي النحل) وهي على المتدارك:

دَلَيْتُو مَا عَشَّيْتُو	الْ بِدَوِ يَعْرِفْ وادي النَّحْلْ
دَرْبُهُ الْحَلْوِ اَتَمَشَّيْتُو	إِنِّنِ الْكَرْمِلْ وادي النَّحْلْ
هَمَّيْ فَيَّيْو فَشَّيْتُو	بِيَعْرِفْ سِرِّي وادي النَّحْلْ
وَمَسْكَبْ شِعْرِي رَشَّيْتُو	وَالْهَامِي مِنْ وادي النَّحْلْ
لَوْ هَدَّيْ مَا كَشَّيْتُو	صَارِ النَّحْلْ بُوادي النَّحْلْ
أَفْطَرْتُو وَنَعَشَّيْتُو	حَتَّى الشَّهْدْ بُوادي النَّحْلْ
وَدِيَوَانِي مِنْ شِعْرِي الْبُكْرْ	وَفَضَّلُو عَلَيِّي وادي النَّحْلْ
رُخْصَتِ بْ إِسْمُو سَاسَمَيْتُو	

مباشراً: قصيد الهزج: للزاجل أن يبني القصيدة على شكل أدوار. يتألف كل دَوْرٍ من أربعة أشطُر. تلتزم الأَشْطُر الثلاثة الأولى بقافية، وتختلف القافية في الشطر الرابع. تلتزم جميع الأَشْطُر الرابعة في جميع الأدوار بنفس القافية. وله أن يبنيه على أشكالٍ أخرى. يقول الشاعر هشام أبو عيسى من قصيدة له بعنوان (العانس):

فَلَانِي عَازِبِي، عَانِسْ	جَمِيلِي وَالِدَّهْرْ خَانَا
إِجَا تَشْرِينْهَا الْيَابِسْ	خَرِيفُو كَتَّكَتْ غُصَانَا

**

لَمِينِ مُصَيَّبَتَا تَشْكِي	لَمِينِ تَفَضُّفُضْ وَتَحْكِي
عَلَى حَظَا النُّحْسْ تَبْكِي	عَلَى مُصَابِينْهَا وَخَزَانَا

**

أحمدى عشر: قصيد المتقارب. لاحظ التقارب الشديد بين الفصيح والشعبي في قصيدة
للشاعر (حليوه الكفر عيني)، أقتطف منها هذه الأبيات ،وهي على البحر المتقارب.

لَقَدْ فَاضَ وَجْدِي وَطَابَ الْعَزَلُ	إِذَا مَا تَذَكَّرْتُ وَصَفَ الْعَزَالُ
فَأَنْشَدْتُ مِنْ بَحْرِ فِكْرِي بَيَاتُ	وَقُلْتُ إِلَى الْعَقْلِ صِفُهُ فَقَالَ
فَإِنْ دُرْتُ أَوْصِفْ مَدَى عَيْشَتِي	فَمَا جِئْتُ مِقْدَارَ عُشْرِ الْجَمَالِ
وَلَوْ أَنَّ أَشْجَارَ كُلِّ الدِّيَارِ	قِلَامٌ وَوَجْهُ الْأَرْضِ سِجَالُ
وَمَاءُ الْبَحَارِ يَكُنْ لِي مِدَادُ	لَ نَفَذْتُ وَوَصَفَ الْمُشَنَّفِ ظِلُ
فَقُلْتُ إِلَيْهِ أَصِفْ مَا تَجِدُ	كَفَانَا مِنَ الْوَجْدِ مَا قَدْ حَصَلَ

خلاصة

يتبين لنا مما تقدم من عرض سريع ومختزل لبعض أشكال بناء القصيد الزجلي في بلادنا أن هناك علاقة حقيقية وليست تعسفية بين الشعر العربي الكلاسيكي والزجل. وتشير الدراسة الميدانية إلى أن قصيد الزجل بدأ يتحسن ويتعافى عندنا في التسعينيات لأسباب ثقافية محضة. فالمعروف أن (الحدّايه) أو (القوّيله) كانوا يمارسون الحداء في جميع الأفراح الشعبية والناسبات ما قبل التسعينيات أكثر بكثير من الزجل. لأن معظمهم كانت تعوزه الثقافة الزجلية. وقد جاهدت لأجد شيئاً من الزجل لبعض كبار الحداة في بلادنا، إلا أنني لم أوفق في العثور على قصيدة شروقي واحدة على الأقل للكثير منهم. ناهيك عن عدم توثيق المواد الشعرية للرغيل الأول من شعرائنا الذين جاهدوا ونقلوا هذا التراث من جيل لجيل.

وحرصاً على هويتنا الثقافية الفلسطينية الأصيلة، فإنني أستنهض كل من يهيمه الأمر أن يسعى جاهداً لتوثيق التراث، وخاصة الشعر الشعبي منه لأن يعكس واقع حياة الشعب الفلسطيني دون تملق ورياء. ولا يكفي أن نقول دائماً أن تراثنا يتعرض للسرقة والانتحال والطمس والتشويه دون أن نخطو خطوة واحدة لحمايته من أيدي العابثين.

وفي الختام، اسمحوا لي أن أرفع قبعتي احتراماً لجامعة النجاح الوطنية ولكل العاملين فيها، وأخص بالذكر اللجنة التحضيرية القائمة على هذا المؤتمر الوطني . بارك الله بكم، وسدد خطاكم، وأدامكم حراساً وسدنة للتراث والهوية الفلسطينية العريقة!

والله ولي التوفيق.

المراجع

- ١-الزجل، تاريخه، أدبه، أعلامه قديما وحديثا، منير الياس وهيبه.
- ٢-نجيب صبري يعاقبه، فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ط١، ٢٠٠٧.
- ٣-سرحان، نمر: موسوعة الفلوكلور الشعبي الفلسطيني، عمان، ط٢، ١٩٩٨.
- ٤-ديوان وادي النحل، الطبعة الثانية، تشرين ثاني، ١٩٩٦.
- ٥-ديوان خمير العجين، مطبعة السلام، جنين، ١٩٩٧.
- ٦-أوزان الزجل وأوزان الخليل، الدكتور جورج زكي الحاج، نشر| الرابطة الوطنية للأدب الشعبي.
- ٧-مجموعة من الأشرطة القديمة بصوت الأعلام أنفسهم، وأبحاث ميدانية قام بها نجيب صبري.
- ٨-حافظ موسى: فنون الزجل العبي الفلسطيني، منشورات البيادر، القدس، ١٩٩٨.
- ٩-البرغوثي عبد اللطيف، الأغاني العربية الشعبي في فلسطين والأردن، مركز أبحاث جامعة بير زيت، ط١٩٧٩، ١.
- ١٠-القادري امين، روائع الزجل اللبناني، جروس برس.
- ١١-الأسدي سعود، أغاني من الجليل، الناصرة، ١٩٧٦.