بنية الموشحات الليبية (المالوف)

"بحثٌ في النسيج اللغوي"

حليمة أحمد محمد بيت المال

قسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة عمر المختار

ملخص

يتناول هذا البحث فن الموشحات الليبية المعروفة باسم المالوف، وهو فنٌّ أندلسيٌّ وفد إلى ليبيا من الأندلسيين الفارِّين من بطش الفرنجة بعد سقوط دولة الإسلام في الأندلس، فاستقرَّ في ليبيا وتشكَّل من خصائص البيئة الوافد منها وخصائص البيئة الوافد إليها، فأنتج مزيجًا فنيًّا فريدًا لقي رواجًا وقبولًا في البيئة الطرابلسية تحديدًا، وتشرَّبته العقول والأفئدة حتى أصبح أيقونة ليبية طرابلسية بامتياز، تعبِّر عن الأصالة والعراقة والذوق المغاربي الفريد، وانتهجت الباحثة المنهج التاريخي والمنهج الوصفي، كونهما أنسب منهجين لدراسة هذا الفن الذي تفتقر إليه المكتبة الليبية والمغاربية والعربية بوجهٍ عام، وانتهى البحث إلى جملة من النتائج، من أهمها: للبيئة تأثيرها العميق والمباشر في الفنون عمومًا ومنها الشعر، وقد ظهرت بكل تجلياتها وعناصرها وتفاصيل الحياة فيها من خلال الموشحات والأزجال والمالوف، حتى إنها أعطت صورة صادقة ودقيقة عن بيئتها التي ولدت فيها، ويتمثَّل جمال المالوف في فرادة نظمه وجمال لغته، ورقة أغراضه التي تنحصر في الغزل العذري المشوب بلمسة صوفية جميلة، أضافتها الزوايا العيساوية في طرابلس التي احتضنت هذا الفن مثلها مثل مدن المغرب العربي، فصارت موئلًا أصيلًا لهذا الفن البديع الفريد، وعلامة تميِّزه عن فنون الشعر في مشرق الوطن العربي، وترى الباحثة أن الدلالة لا تقتصر على مستوى واحد من مستويات اللغة، بل تمتزج بكل تفاصيلها ومستوياتها العالية والعادية والمحكية، فالمعنى هو المحور الذي يدندن حوله كل البشر في كل مواقف الحياة عاليها وعاديِّها، عميقها وسطحيِّها، وهو ما يمنح الصلاحية لدراسة اللغة وفق أغراضها ومعانيها، بغضِّ النظر عن المستوى اللغوي للنص.

الكلمات المفتاحية: الموشحات- الأزجال- المالوف- النسيج اللغوي.

المقدمة

الشعرُ ديوانُ الشعوب، وذاكرتُها التي لا تبلى، وأرشيفها الموثَّق والموثِّق لمراحلها التاريخية

المختلفة، وطبيعتها النفسية، ومستوياتها الفكرية المحكومة بالتغيرات المرافقة لحياتها، والشعرُ ترجمةٌ دقيقة لواقع الناس وتفاصيل حياتهم ويومياتهم، وما يمرُّ بها من مواقف وأحداث، معبِّرٌ عن أذواقهم وبيئاتهم المتنوعة بين بيئةٍ مطبوعة بطابع الشدة والقسوة والجفاف وقلة الماء والكلأ، وبيئةٍ تغمرها الليونة والوفرة والبذخ والترف والحياة المرفَّهة والخضرة والماء الجاري أنهارًا وجداولَ، وإن كانوا- أحيانًا- من جنس واحد ينتمون إلى أصلٍ واحد، وهو ما ينطبق على العرب الذين توزَّعوا بين مشرق ومغرب، فانطبع شعرهم بطابع البيئة الخاصة، فللشعر العربي في المشرق خصوصية تنبع من خصوصية أهل المشرق، ولأهل المغرب خصوصيتهم المعبِّرة عن بيئتهم المغاربية، وهذه الأخيرة تُعد امتدادًا للبيئة الأندلسية التي تمازجت فيها ثقافة أهلها وثقافة العرب الفاتحين، بعد أن حكموها قُرابة الثماني قرون، وهو زمنٌ كافٍ لإحداث تأثيرٍ عميق في بنية المجتمع الجديد، نتج عن هذا الاختلاط الطويل تلاقحٌ وتمازجٌ وتبادل ثقافي ومعرفي وأدبي أنتج لونًا شعريًّا فريدًا فيه من روح المشرق والمغرب معًا.

ولأن سُنَّة الحياة ألَّا يدوم فيها حال، لم يكن للعرب نصيبٌ في مقام أبديٍّ في الأندلس، فخرجوا منها لتعود ملكيَّتها إلى أوروبا المسيحية التي أجبرت المسلمين على الخروج منها هربًا بدينهم من البطش والفتنة، فانتشروا في شمال إفريقيا، حاملين معهم تراثهم وثقافتهم ولغتهم وكل تفاصيل هُويتهم الأندلسية، ومنها اللون الأدبي الذي امتازوا به وهو الموشحات والأزجال، فكان له نصيبٌ من الحظوة والانتشار والذيوع، ولكن بنكهة مغاربية، اجتمع فيها العامي بالفصيح، فنتج لونٌ شعري جديد يستمد فرادته من الفردوس الأندلسي المفقود، فكان جديرًا بالبحث والدراسة من حيث النسيج اللغوي الذي تمثِّل انعكاسًا حقيقيًّا لبيئته الأصلية وبيئته الجديدة معًا، ألا وهو فن المالوف والموشحات الليبية.

تعبِّر بنية النص عن اللفظ والمعنى معًا، ويُعالَج مضمون النص الأدبي من خلال تحليل الموضوع الرئيس والموضوعات المساندة المحورية والتفصيلية، وروابط النص ونسيجه اللغوي، ومن خلالها يُثبت الباحث أو يَنفي التماسك الدلالي الذي ينتظم في مستويات التماسك النصي بوجهٍ عامٍّ، ويمثل أبرز تقنياته من خلال تسليط الدلالة على مكونات النسيج اللغوي للنص، وبها يتحقق الوصول إلى مقصود الشاعر، وتتكشف المساقات الثقافية المتنوعة التي يحتويها النص ويعبِّر عنها، ومنها أيضًا تظهر معالم البيئة التي تربَّى الشاعر في أفيائها، فألقت بظلالها على تعابيره وأسلوبه.، وهو منطلق هذا البحث الذي سيسير وفق المنهج التاريخي لفن الموشحات والمالوف والمنهج الوصفي

للنصوص المختارة، وقد قُسِّم على ثلاثة مباحث تتوزَّع عليها مادته العلمية التي تتناول الموشَّحات والأزجال بإيجاز، والمالوف الليبي بشيءٍ من التفصيل؛ كونه مقصود هذا البحث، ومباحثه هي:

المبحث الأول: فنون الشعر الأندلسي: الموشحات والأزجال: تعريفها- لغتها- توليفها وعناصرها- أبرز شعرائها.

المبحث الثاني: الموشحات الليبية (المالوف): أغراضها وتوليفها وتوصيفها.

المبحث الثالث: بنية المالوف: النسيج اللغوي في نماذج مختارة.

المبحث الأول

فنون الشعر الأندلسي: الموشحات والأزجال

لكل بيئة خصوصيتها النابعة من طبيعة أرضها، وطبائع أهلها، ولغتهم، وطرائق تفكيرهم، وعاداتهم وتقاليدهم التي يسيِّرون بها تفاصيل الحياة اليومية التي يعيشونها، وهي أمور تنعكس على الفنون بوجهٍ عام، وعلى الشعر بوجهٍ خاص، فما عُرف بالقصيدة في المشرق الإسلامي، عُرف بالموشح والزجل في مغربه الأقصى، وهو محور هذا المبحث.

أولًا: الموشحات

يقول ابن خلدون: "وَأَمَّا أَهْلُ الْأَنْدَلُسِ فَلَمَّا كَثُرَ الشِّعْرُ فِي قُطْرِهِمْ، وَتَهَذَّبَتْ مَنَاحِيهِ وَفُنُونُهُ، وَبَلَغَ التَّنْمِيقُ فِيهِ الْغَايَةَ، اسْتَحْدَثَ الْمُتَأَخِّرُونَ مِنْهُمْ فَنًّا مِنْهُ سَمَّوْهُ بِالْمُوَشَّحِ، يَنْظِمُونَهُ أَسْمَاطًا أَسْمَاطًا وَأَغْصَانًا أَغْصَانًا، يُكْثِرُونَ مِنْ أَعَارِيضِهَا الْمُخْتَلِفَةِ، وَيُسَمُّونَ الْمُتَعَدِّدَ مِنْهَا بَيْتًا وَاحِدًا، وَيَلْتَزِمُونَ عِنْدَ قَوَافِي تِلْكَ الْأَغْصَانِ وَأَوْزَانِهَا مُتَتَالِيًا فِيمَا بَعْدُ إِلَى آخِرِ الْقِطْعَةِ، وَأَكْثَرُ مَا تَنْتَهِي عِنْدَهُمْ إِلَى سَبْعَةِ أَبْيَاتٍ، وَيَشْتَمِلُ كُلُّ بَيْتٍ عَلَى أَغْصَانٍ عَدَدُهَا بِحَسَبِ الْأَغْرَاضِ وَالْمَذَاهِبِ، وَيَنْسِبُونَ فِيهَا وَيَمْدَحُونَ كَمَا يُفْعَلُ فِي الْقَصَائِدِ، وَتَجَارَوْا فِي ذَلِكَ إِلَى الْغَايَةِ، وَاسْتَظْرَفَهُ النَّاسُ وَحَمَلَهُ الْخَاصَّةِ وَالْكَافَّةِ؛ لِسُهُولَةِ تَنَاوُلِهِ، وَقُرْبِ طَرِيقِهِ" (ابن خلدون، 1992م، ج3/ص390).

هذا ما ذكره ابن خلدون عن الموشحات معبِّرًا بها عن فن "التوشيح" الذي تفردت به الأندلس مع فن الزجل، لتقصَّ حكاية فنٍّ شعبيٍّ له خصوصيته من حيث اللغة والأوزان والتوليف والتقاسيم الداخلية.

وتعد الموشحات والأزجال لونًا شعريًّا يعبِّر عن بيئة مختلفة عن بيئة أرض العرب، فجاء مختلفًا تمام الاختلاف عن الشعر العربي ذي الأوزان والقوافي والبحور الشعرية المحددة، وبرز فيه شعراء كُتب لأشعارهم خلود لا يقلُّ في استحقاقه وقيمته الأدبية عن القصيدة العربية، وإن كان

لكلٍّ منهما خصوصيته وهُويته، فكما أن التاريخ قد حفظ أشعار العرب كامرئ القيس وزُهير وطرفة والنابغة والبحتري والمتنبي وأبي تمام وغيرهم، فقد حفظ أيضًا أشعار الأندلسيين التي وَشَّحت أدبهم بوشاحٍ مطرَّزٍ بالأخيلة، والنَّظْم الخاص، واللغة الرشيقة الفريدة المعبِّرة عن رهافة الحس الصوفي، ورونق البيئة الأندلسية المترعة بالجمال، تلك اللغة التي مزجت بين العربية والعامية الأندلسية فصنعت فضاءً شعريًّا لا يحاكي غير ذاته وبيئة قائله.

تعريفها

الموشحات جمعٌ مفرده: الموشَّح، وتسمى أيضًا الموشَّحة والتوشيحة، وهي مصطلحات مترادفة مأخوذة من الوِشاح أو الوُشاح أو الإشاح- وكلها صحيحة- وهو عبارة عن خيطين من لؤلؤ وجوهر منظومين، يخالَف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح به المرأة للزينة والتجمُّل وإظهار الترف، وقد تناغم المعنى اللغوي للموشح مع معناه في الفن الذي سمي به كما يقول شوقي ضيف (شوقي ضيف، ص146)، هذه الألفاظ الثلاثة جرت على ألسنة أهل الأندلس وأقلامهم لتعبِّر عن فنٍّ شعري فريد اختصَّت به الأندلس، وإليها وحدها نُسب هذا الفن، وهي الأرض التي امتزجت فيها الحضارة العربية الإسلامية وأهلها بالحضارة الأوروبية وأهلها، فأنتجت لونًا أدبيًّا رفيعًا لا يوجد له شبيه، سُمِّي بالموشَّحات الأندلسية، مثَّل تلك الحقبة الفريدة تمثيلًا دقيقًا لم يسبق له مثيل في تلك الربوع، ولم يكن له شبيه في غيرها، تقابل في روعتها الفن الشعري عند العرب في مشرقهم، وتمثَّل فيه النمط الثقافي السائد في العصور المتعاقبة على حكم الأندلس (مصطفى السقا، 1991م، ص31).

لغتها

يصف مؤرخو الأدب الأندلسي الموشّحات بالشعبية؛ كونها اتجاهًا شعبيًّا نشأ في بيئة المجتمع الأندلسي لإرضاء حاجته الفنية التي كانت تميل للموسيقا والغناء، فأغنوا ذائقته الفنية بهذا اللون الشعري المميز، لا سيما أنه كان خليطًا من الفصحى والعامية ولغةٍ أخرى هي عامية أهل الأندلس الأعجمية (أحمد هيكل، 1985م، ص138)، عكست ثنائية متعددة الاتجاهات عاشها أهل تلك البقعة على المستوى الاجتماعي، والديني، واللغوي.

في الأندلس سارت العربية جنبًا إلى جنب مع الدين الإسلامي، فكان لهما معًا حظٌّ وافرٌ من سرعة الانتشار وقوة التأثير في المجتمع الأندلسي، ولعل دخول الناس في الإسلام، وإعجابهم به وبتعاليمه، واختلاطهم بالعرب الفاتحين كان سببًا مباشرًا ووجيهًا ليُغرَم الأندلسيون بكل ما يتصل بهذا الدين الجديد، وفي مقدمة ذلك اللغة العربية، فقد أُغرم بها الأندلسيون مسلمين وغير

مسلمين، وصاروا يتباهون بمعرفتهم وتحدثهم بها أمام أضرابهم من الأوروبيين، وعدُّوها مدعاةً للفخر والتباهي، فصار الإسلام دين الدولة، والفصحى لغتها الرسمية، حتى إن أحد قساوستهم، ويدعى (ألثرو القرطبي) قال: "يَالَلْحَسْرَةِ! إِنَّ الْمَوْهُوبِينَ مِنْ شُبَّانِ النَّصَارَى لَا يَعْرِفُونَ الْيَوْمَ إِلَّا لُغَةَ الْعَرَبِ وَآدَابَهَا، وَيُؤْمِنُونَ بِهَا، وَيُقْبِلُونَ عَلَيْهَا فِي نَهَمٍ، وَهُمْ يُنْفِقُونَ أَمْوَالًا طَائِلَةً فِي جَمْعِ كُتُبِهَا، وَيَفْخَرُونَ فِي كُلِّ مَكَانٍ بِأَنَّ هَذِهِ الْآدَابَ- حَقِيقَةً- جَدِيرَةٌ بِالْإِعْجَابِ... يَالَلْأَلَمِ! لَقَدْ أُنْسِيَ النَّصَارَى حَتَّى لُغَتَهُمْ، فَلَا تَكَادُ تَجِدُ فِي الْأَلْفِ مِنْهُمْ وَاحِدًا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَكْتُبَ إِلَى صَاحِبِهِ كِتَابًا سَلِيمًا مِنَ الْخَطَأِ، فَأَمَّا عَنِ الْكِتَابَةِ فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ فَإِنَّكَ وَاجِدٌ مِنْهُمْ عَدَدًا عَظِيمًا يُجِيدُونَهَا فِي أُسْلُوبٍ مُنَمَّقٍ، بَلْ يَنْظِمُونَ مِنَ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ مَا يَفُوقُ شِعْرَ الْعَرَبِ أَنْفُسِهِمْ فَنًّا وَجَمَالًا" (أحمد هيكل، 1985م، ص40).

هذا الإعجاب الشديد بالعربية، دفع بأهل الأندلس خاصَّتهم وعامَّتهم إلى تعلُّمها ومحاولة إتقانها، على الرغم من الفوارق العميقة التي يفرضها اختلاف الأجناس والألسن، فأقبلوا على تعلُّمها، غير أنهم لم يتقنوها، فكان لسانهم كثير الانحراف عن قواعدها وأوضاعها، حتى عند علماء اللغة أنفسهم كما ذكر المقري: "لَوْ أَنَّ شَخْصًا سَمِعَ كَلَامَ الشَّلُوبِينِيِّ أَبِي عَلِيٍّ الْمُشَارِ إِلَيْهِ بِعِلْمِ النَّحْوِ فِي عَصْرِنَا، الَّذِي غَرَّبَتْ تَصَانِيفُهُ وَشَرَّقَتْ، وَهُوَ يُقْرِئُ دَرْسَهُ لَضَحِكَ بِمِلْءِ فِيهِ مِنْ شِدَّةِ التَّحْرِيفِ الَّذِي فِي لِسَانِهِ، وَالْخَاصُّ مِنْهُمْ إِذَا تَكَلَّمَ بِالْإِعْرَابِ وَأَخَذَ يَجْرِي عَلَى قَوَاعِدِ النَّحْوِ اسْتَثْقَلُوهُ وَاسْتَبْرَدُوهُ" (المقري، 1988م، ج1/ص221- 222)، وهو أمرٌ طبيعيٌّ؛ بالنظر إلى ما بين اللغتين من فوارق، لما بين الجنسين من تباعد متعدد الجوانب والأسباب.

ولم يكن الأمر مقتصرًا على الفصحى فقط، بل جمعوا في تعلمهم جانبي العربية معًا: الفصحى والعامية، فأضافوا إلى لغتهم (الرومانثية) لغة جديدة تختلف عنها تمامًا، وبحكم الاختلاط والامتزاج بين العرب والإسبان، ومخالطتهم بالنسب والصهر، والتبادل بأشكاله المختلفة تألَّف شعب جديد، فيه عروبة وإسبانية، فنشأت- تبعًا لذلك- لغة جديدة، حملت بعض خصائص اللغتين، هي مزيج وخليط من ثلاث لغات: الفصحى والعامية العربية والعامية الأندلسية، عُرفت بفصحى الأندلس التي تميزت بخصائص كثيرة، بعضها صوتي، كالإمالة، وبعضها نحوي كتسكين أواخر الكلمات، وبعضها دلالي كالتخصيص والتعميم لدلالة بعض المفردات، وبعضها معجمي يرتبط بألفاظ خاصة بهم في مناحي الحياة المختلفة (أحمد هيكل، 1985م، ص42- 47)، وقد ذكر المقدسي أن لغتهم عربية منغلقة عسيرة الفهم، ولهم لغة أخرى رومية (المقدسي، 1991م، ص243)، وهي المعروفة بالرومانثية، يقول الدكتور أحمد هيكل: "عَلَى أَنَّهُ يَجِبُ أَنْ نُقَرِّرَ أَنَّ الْعَرَبِيَّةَ الْفُصْحَى

كَانَتْ دَائِمًا فِي الْمَحَلِّ الْأَوَّلِ، فَكَانَتْ لُغَةَ الْعِلْمِ وَالْأَدَبِ الْعَالِي، كَمَا كَانَتْ لُغَةَ الرَّسْمِيَّاتِ وَكُلِّ مَاهُوَ جَادٌّ مِنْ أُمُورِ الدَّوْلَةِ، أَمَّا الْعَامِّيَّةُ الْعَرَبِيَّةُ فَكَانَتْ تَلْي تِلْكَ الْفُصْحَى فِي الْمَنْزِلَةِ؛ وَذَلِكَ لِاسْتِنَادِهَا إِلَى الْفُصْحَى، وَتَفَرُّعِهَا عَنْهَا، وَقُرْبِهَا مِنْهَا، وَأَمَّا تِلْكَ الْعَامِّيَّةُ اللَّاتِينِيَّةُ فَكَانَتْ فِي الْمَحَلِّ الْأَخِيرِ بِطَبِيعَةِ الْحَالِ" (أحمد هيكل، 1985م، ص49).

ولأن الموشحات فنٌّ شعبيٌّ كان طبيعيًّا أن يعكس هذه البيئة، ويعبِّر عن مستواها الذي تخاطبه وتمثله لغة هذا الفن، لذا جاءت خليطًا بين العربية والرومانثية؛ ليجذب إليها العامة المعروفين بولعهم بالطرب والغناء والموسيقا، فصارت لغة الموشحات مزيجًا بين الفصحى والعامية بلونيها، فجاءت فصيحة في فقراتها، عامية في خرجتها (أحمد هيكل، 1985م، ص143)، ويذكر ابن بسام أن مخترع هذا الفن كان يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز، ويضع عليه موشحته (ابن بسَّام، 1997م، ج1/ص469).

إذًا فالموشحات فنٌّ شعبيٌّ أندلسي اجتمعت فيه الثنائية اللغوية، العربية والأعجمية، بناءً على الثنائية العنصرية التي جمعت العرب والإسبان على صعيد واحد.

توليفها وعناصرها

يعد فن التوشيح أو الموشحات شعرًا له خصوصية وطبيعة مختلفة عن الشعر العربي، وهو شعرٌ مُغنًّى متعدِّد القوافي والأوزان، يُنظم على طرائق خاصة، لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي المعروف في القصيدة العربية ذات الشطرين والقافية الموحّدة والوزن المنضبط، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرِّر يعتمد تعدُّد الوزن والقافية معًا (أحمد هيكل، 1985م، ص139)، وله توليف خاص به لا يسري على غيره من الشعر، وتسميات أجزائه وعناصره لا توافق تسميات أجزاء القصيدة العربية التي تسير من أولها إلى آخرها على وزن واحد وقافية موحَّدة، وربما سُمِّيت القصيدة بحرف رويِّها، فيقال: لامية الشنفرى، أو بائية المتنبي، أو رائية عُمر بن أبي ربيعة، وغيرها؛ دلالة على القافية الموحَّدة في كل القصيدة، وهو النهج الثابت الذي يسير عليه كل ناظمٍ للشعر العربي.

يختلف الموشح في بنيته وهيكليته العامة عن بنية القصيدة العربية المشرقية التي تتألف من أبيات، وكل بيتٍ منها يتكون من شطرين، أما البيت في الموشحات فيتألف من خمس فقرات، تسمى كل فقرة بيتًا، وكل فقرة من الفقرات الخمس تنقسم إلى جزأين: الأول: مجموعة أشطار تنتهي بقافية واحدة فيما بينهـا، مغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة، وهو ما يسمى الغُصن أو الدَّوْر أو السِّمْط؛ فرارًا من التعبير بلفظ البيت الذي عُرف

مصطلحًا يستخدمه شعراء المشرق العربي للتعبير به في تقسيم قصائدهم وأراجيزهم، ويمثل الغصن جانب الحرية والتنويع من حيث مخالفته لبقية الأغصان، ويكون على وزن أحد البحور الشعرية المعروفة عند العرب، ويتكون الثاني من شطرين أو أكثر، تتحد فيهما القافية في الموشحة كلها، وهو ما يُسمَّى القفل الذي يسمى أيضًا المركز، ويمثِّل جانب الالتزام باتحاد القافية في كل الموشحة (شوقي ضيف، ص146)، ويتكون من أربعة أجزاء، تتنوع في أوزانها ولا تُنظم على بحر واحد، ويُختم الموشح بالخَرْجَة، وهي القفل الأخير منه، ويشترط فيها أن تكون منظومة بالعامية على لسان الصبيان أو النسوان أو السكارى، ولا بد في البيت قبل الخرجة أن يشتمل على لفظ قلت أو قال أو قالت أو غنَّى أو غنَّت، ومن صفاتها أن يكون معناها قويًّا محرقًا حارًّا لاذعًا (مصطفى السقا، 1997م، ص40).

أبرز شعرائها

ذهب كثير من المؤرخين للأدب الأندلسي إلى أن مخترع الموشحات هو مقدم بن معافى القبري الضرير (ابن بسام، 1997م، ج1/ص469- ابن خلدون، 1992م، ج3/ص390- آنخل جنثالث، 2011م، ص185)، وإن كانوا يذكرون ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد، وينسبون إليه هذا الفن، ويذكرون عبد الله ابن المعتز أيضًا، ولا مجال هنا لمناقشة هذا الأمر، ويكفي القول: إن أغلب من أرَّخ للأدب الأندلسي نسب هذا الفن إلى مقدم بن معافى القبري.

ولقد برز في هذا اللون الشعري الفريد شعراءُ توزعوا على عصور الخلافة والإمارة التي قضاها العرب حُكَّامًا للأندلس، بين أُمويين ومُلثَّمين ومُوَحِّدين ومُرابطين، وانتشر الفن في أنحاء الأندلس، وامتد إلى شمال إفريقيا، ولقي هذا الفن رواجًا وقبولًا واسعًا في أوساط الأندلس والمغرب العربي، واشتهر في ميدانه شعراء كُثُر، خدموا هذا اللون الشعري، وعبَّروا به عن هُويَّة الأندلس وتراثها، منهم: ابن عبد ربه، والأعمى التطيلي، وابن عبادة القزاز، ويحيى بن بقي، وأبو بكر بن باجه، وابن هردوس، وابن زهر، وابن زمرك، وابن سهل الإشبيلي، ولسان الدين بن الخطيب (مصطفى السقا، 1997م، ص36- 65) الذي اشتهرت له موشحته العصماء (جادك الغيث).

وبحكم الاتصال والتواصل والارتحال بين المشرق والمغرب- لا سيَّما في مواسم الحج- اختلطت الشعوب وتعارفت، وتمازجت الثقافات رغم اختلافها وتآلفت، حيث يفد المسلمون على هذه البقعة المباركة من كل حدب وصوب، فيتعارف الناس وتتآلف القلوب، ويصيبُ كلُّ زائر من بركات المكان ويحملها معه إلى بلاده، ومن بركاته أنْ تعارف أهل المشرق العربي بأهل المغرب العربي والأندلس، وظهرت آثار هذا التعارف في تأثر الشعوب ببعضها، ومن ذلك ما ظهر من إعجاب المشارقة

بالأدب الأندلسي، ممثَّلًا في فن الموشحات، فتلقَّفه المصريون أكثر من غيرهم، عنايةً وشرحًا ومحاكاةً، فكان كتاب (دار الطراز) للوزير المصري ابن سناء الملك أول كتاب مشرقي يُعنى بفن الموشحات؛ لدراسته واستخراج قواعده، واشتهر وشَّاحون مشارقة برزوا في هذا الفن بطابعٍ هو مزيجٌ فريد بين المشرق والمغرب، منهم: ابن نُباتة المصري، وابن سناء الملك، وصلاح الدين الصفدي (مصطفى السقا، 1997م، ص65- 66).

ثانيًا: الأزجال

الأزجال جمعٌ مفرده زَجَل، معناه في اللغة: التطريب (ابن منظور، 2003م، مادة "ز. ج. ل")، سُمِّي به الفن الشعبي الأندلسي المقابل للموشح، يقول شوقي ضيف: "وَفِي اِسْمِهِ الَّذِي اخْتَارَهُ الْأَنْدَلُسِيُّونَ مَايَدُلُّ عَلَى أَنَّهُ نَشَأَ لِلتَّغَنِّي بِهِ فِي الطُّرُقَاتِ وَالْأَسْوَاقِ وَالْمَحَافِلِ الْعَامَّةِ" (شوقي ضيف، ص163).

ظهر فن الزَّجَل عقب انتشار الموشح، وأخذ من صفاته: سهولة اللغة، والجانب الطربي، ومناسبته للعامة، وقد ذكر ابن خلدون ذلك حين قال: "وَلَمَّا شَاعَ فَنُّ التَّوْشِيحِ فِي أَهْلِ الْأَنْدَلُسِ، وَأَخَذَ بِهِ الْجُمْهُورُ لِسَلَاسَتِهِ، وَتَنْمِيقِ كَلَامِهِ، وَتَرْصِيعِ أَجْزَائِهِ، نَسَجَتِ الْعَامَّةُ مِنْ أَهْلِ الْأَمْصَارِ عَلَى مِنْوَالِهِ، وَنَظَمُوا فِيهِ طَرِيقَتَهُمْ بِلُغَتِهِمُ الْحَضَرِيَّةِ، مِنْ غَيْرِ أَنْ يَلْتَزِمُوا فِيهِ إِعْرَابًا، وَاسْتَحْدَثُوا فَنًّا سَمَّوْهُ الزَّجَلَ" (ابن خلدون، 1992م، ج3/ص404).

ويعد فن الزجل طرازًا شعريًّا شعبيًّا سُوقيًّا دارجًا امتزج فيه الشرق بالغرب بمؤثرات صنعت هذا الفن الشعري الغريب.

ويرى آنخل جنثالث بالنثيا أن الزجل والموشحة فن شعري واحد، والفارق بينهما هو فارق في مستوى الخطاب والمخاطَب، إذ يأتي الزجل في درجةٍ دون الموشح؛ بحكم اعتماده على اللغة الدارجة الرائجة بين الناس السيارة في الطرقات والأسواق والمحافل العامة، في حين يرتفع الموشَّح بأسلوبه ليخاطب درجةً أرفع، تعتمد الفصحى لغةً أساسية في جُلِّ القصيدة (آنخل جنثالث، 2011م، ص174).

ويؤكِّد المؤرخون للتاريخ الأندلسي وآدابه أن الزجل جنسٌ أدبي مُغنًّى، بلغ حدًّا عاليًا من الحيوية والذيوع في الأوساط الشعبية؛ فقد خدم خصوصية الأندلس الإسبانية، إذ ابتعد عن الموضوعات الأدبية التي تحفل بها القصيدة العربية، ويختص بالأعياد والمواسم المرتبطة بالثقافة اللاتينية حصرًا، مصوِّرةً الحياة اليومية لمسلمي الأندلس وعاداتهم وتقاليدهم وكل ما يختص بالمستعربين من أهلها (آنخل جنثالث، 2011م، ص188).

أما لغتها فقد وقع خلاف في تحديدها، فقد ذكر بالنثيا- ووافقه الدكتور أحمد طاهر مكي- أن لغة الزجل كانت مزيجاً من العامية العربية والرومانثية، فهو تعبير فني باللغة الدراجة بين أهل الأندلس، بما فيها من النكات السوقية، والعبارات المبتذلة، والكلام الذي يتبادله الناس في الأزقة والحانات والمواخير، كما لا تخلو أيضًا من اللغو الفارغ الذي تحفل به أحاديث الناس في بيوتهم (أحمد مكي، 1987م، ص186)، والقارئ لديوان ابن قزمان الذي يعد إمام الزجَّالين على الإطلاق كما قال ابن خلدون (ابن خلدون، 1992م، ج3، ص404) يرى سذاجة الأغراض وركاكة اللغة التي لا تروق لمن تذوَّق الشعر الرصين، المشرقيَّ والمغربيَّ على حدٍّ سواء.

ولكن هذا الرأي لم يَرُق للدكتور شوقي ضيف الذي فنَّد وجود الرومانثية في لغة الزجل، مستدلًّا بأن أبواب البلدان العربية فُتحت أمامها، واستقبلها الناس بالترحاب ترديدًا وروايةً وشرحًا، فنالت من الشهرة والذيوع على الصعيد الشعبي والصعيد العلمي ما لم تنله في بيئتها الأصلية وجوارها من بلاد المغرب، وإن كان ينقض رأيه بوجود ألفاظ رومانثية في بعض الأزجال (شوقي ضيف، ص164).

ومهما يكن من خلاف فالجميع يتفق على أنه فنٌّ شعبيٌّ نال حظًّا وافرًا من الشهرة والذيوع، ولم يقتصر على بيئته الأندلسية فقط، بل امتدَّ إلى دول الجوار المغربي، ومنها إلى مشرق الدولة العربية؛ ولعل سهولتها وقربها من طبقات المجتمع البسيطة، وتوظيفها للدارجة المتداولة، وتناولها لتفاصيل يومياتهم وحياتهم كان سبيلها إلى تلك الشهرة، لينطبق عليها القول الشهير: الإغراق في المحلية هو طريق الوصول إلى العالمية.

وخُلاصة القول: إن لغة الزجل لا قيد لها ولا ضابط، ولا قاعدةَ لغويةً تحكمها، بل هي لغة شعرٍ من شروطه أن يكون ملحونًا، كما قرَّر ابن قزمان رائد فن الزجل وإمام الزجالين حين قال: "وَلَيْسَ اللَّحْنُ فِي الْكَلَامِ الْمُعْرَبِ الْقَصِيدِ أَوِ الْمُوَشَّحِ بِأَقْبَحَ مِنَ الْإِعْرَابِ فِي الزَّجَلِ" (ابن قزمان، 1995م، ص19)، وعلى الرغم من كل ذلك فإنها استطاعت أن تُوجِدَ لها مكانًا وفنًّا يتغنَّى بها وبأغراضه من خلالها، وتُحسَب- ربما- على لهجات العربية التي امتدت على رقعة جغرافية كبيرة، ضمَّت العرب والمستعربين، يقول الدكتور محمد وريث: "وَبِمَا أَنَّ لُغَةَ الزَّجَلِ الَّذِي يُسَمِّيهِ الْعَلَّامَةُ ابْنُ خُلْدُونَ (فَنُّ الْعَامَّةِ) هِيَ الْعَامِّيَّةُ أَوْ لَحْنُ الْعَامَّةِ، أَيْ لُغَتُهُمْ، فَلَا شَكَّ أَنَّهَا لَمْ يَكُنْ فِي مَقْدُورِهَا أَنْ تَسْمَحَ بِابْتِدَاعِ فَنٍّ لَهُ كِيَانُهُ وَأَرْكَانُهُ الْوَطِيدَةُ لَوْ لَمْ تَكُنْ قَدْ تَعَدَّتْ طَوْرَ الظَّاهِرَةِ، لِتَسْتَقِرَّ لُغَةً مُتَكَلَّمَةً وَمُسْتَخْدَمَةً فِي كُلِّ مَجَالَاتِ الْحَيَاةِ خَاصَّةً وَعَامَّةً، بَلْ وَرُبَّمَا تَكُونُ قَدْ تَرَسَّخَتْ لِتُؤْذِنَ بِانْبِعَاثِ مَرْحَلَةِ الِازْدِوَاجِ اللُّغَوِيِّ أَوْ الِانْشِطَارِ اللُّغَوِيِّ عِنْدَ الْعَرَبِ، فَصَارُوا يَكْتُبُونَ بِلُغَةٍ وَاحِدَةٍ مُوَحَّدَةٍ،

وَيَتَكَلَّمُونَ لَا بِلُغَةٍ بِذَاتِهَا، وَإِنَّمَا بِلُغَاتٍ لَا يَكْتُبُونَهَا، وَلَيْسُوا بِمُسْتَطِيعِينَ أَنْ يَكْتُبُوهَا؛ لِأَنَّهَا لُغَاتٌ تَصْوِيتِيَّةٌ مُنْفَلِتَةٌ مِنَ الْقَوَاعِدِ النَّحْوِيَّةِ وَالْإِمْلَائِيَّةِ، وَكُلُّ أَوَاخِرِ أَلْفَاظِهَا مَوْقُوفَةٌ، وَهَذَا فِي مُجْمَلِهِ أَدَّى إِلَى مَا يُمْكِنُ أَنْ نُسَمِّيهِ تَشَظِّيَ اللُّغَاتِ السَّائِدَ الْآنَ" (محمد أحمد وريث، ص10).

وما يهمُّ هذا البحث هو ذكر المقدمات المهمة التي مهَّدت لظهور فن المالوف في المغرب العربي بتسميات متعددة تنهل من معين واحد هو الموشحات والأزجال الأندلسية.

المبحث الثاني: الموشحات الليبية (المالوف): **أغراضها وتوليفها وتوصيفها.**

لم تقتصر حضارة الأندلس على حدود تلك البقعة من أوروبا فقط، بل امتدَّت إلى دول الجوار الإفريقي أيضًا، وما حلَّ بدولة الإسلام هناك كان سببًا رئيسًا في حدوث تأثيرات كبيرة وواضحة وسريعة في الشمال الإفريقي على وجه الخصوص، فبعد الهجمة المسيحية الشرسة على المسلمين في الأندلس لم يعد أمامهم سوى الهروب إلى أقرب البقاع إليهم، فكان المغرب العربي بوابة نجاتهم بدينهم، فانتقلوا إليه بهويتهم وثقافتهم وعاداتهم ولغتهم وفنونهم فأثَّروا بكل من مرُّوا بهم وخالطوهم، وأثْروا ثقافتهم بجديد فيه روحٌ فريدة وغريبة نوعًا ما على الذوق العربي والعقلية المشرقية، هي مزيجٌ من الثقافات والهويات واللغات أيضًا.

ولعل القدر السعيد كان من نصيب دول الشمال الإفريقي، المتمثلة فيما عُرف بعد ذلك العهد بدول المغرب العربي: المغرب والجزائر وتونس وليبيا، وهي الدول الأكثر تأثرًا بالهوية الأندلسية، كان على رأسها اللغة والفنون المتصلة بها، موشحاتٍ وأزجالًا.

ظهر المالوف في دول المغرب العربي فنًّا متصلًا بفنون الأندلس متأثرًا بها وبالبيئة الأندلسية التي كانت حاضرةً وبقوة في هذا الفن المغاربي، حتى إن بعض الصور والأخيلة الواردة فيه- كما يقول الدكتور محمد وريث: "لَا تَمُتُّ إِلَى بِيئَتِهِ بِأَيِّ صِلَةٍ، إِذْ أَيْنَ الْغِزْلَانُ وَحُدَاةُ الْعِيسِ فِي مَدِينَةٍ مِثْلِ طَرَابُلُسَ؟" (محمد أحمد وريث، ص10)، كل ذلك بحكم التأثير الذي جاءت به هجرات المسلمين من الأندلس إلى المغرب العربي، وقد أشار إليه ابن خلدون حين قال: "ثُمَّ اسْتَحْدَثَ أَهْلُ الْأَمْصَارِ بِالْمَغْرِبِ فَنًّا آخَرَ مِنَ الشِّعْرِ، فِي أَعَارِيضَ مُزْدَوَجَةٍ كَالْمُوَشَّحِ، نَظَمُوا فِيهِ بِلُغَتِهِمُ الْحَضَرِيَّةِ أَيْضًا، وَسَمَّوْهُ: عَرُوضَ الْبَلَدِ" (ابن خلدون، 1992م، ج3/ص417).

معلومٌ لكلِّ مشتغل بهذا الفن أو مهتمٍّ به أنه يقوم على الإيقاع بشكل أساسي؛ كونه شعرًا غنائيًّا يعد امتدادًا لفني الموشحات والأزجال الأندلسية، وقد انتشر في أقطار المغرب انتشارًا واسعًا، واتخذ في كل قطرٍ خصوصية أهله وذوقهم الذي يعكس هويتهم الفنية فيما يتعلق بالإيقاعات

والألحان التي وظَّفوها لتأدية هذا النوع من الفن الشعري الذي اتخذ عدة تسميات، ففي المغرب يسمى الموسيقا الأندلسية الكلاسيكية، وفي الجزائر يسمى الطرب الغرناطي، وفي تونس وليبيا يسمى المالوف (محمد إحسان عزيز، ومحفوظ الصغير الكانوني، 2006م، ص9)، وسوف يقتصر البحث على فن المالوف الليبي الذي لا يتجاوز اليوم حدود طرابلس وما جاورها.

أصل التسمية

يأتي معنى كلمة (مالوف) من أصلها اللغوي الدال على اعتياد الشيء وملازمته والأنس به، حتى يصير مألوفًا، من قولنا: أَلِفْتُ الشيء، بمعنى: لزمته، وأنستُ به، فهو مُؤْلَف ومألوف (ابن منظور، 2003م، مادة "أ. ل. ف")، ويبدو أن تسهيل الهمزة جاء لكثرة استخدام الكلمة وجريانها على ألسنة العامة والخاصة، لا سيما وهو الفن الشعبي المحكيُّ في جزء منه بالدارجة.

ويعرِّف الأستاذ حسن عريبي- رحمه الله- نوبة المالوف الليبية الأندلسية بأنها مجموعة من الموشحات والأزجال وأبيات من الشعر، وحَّدت بينها دائرة النغم فأصبحت وحدة متكاملة في مضمونها الفني، أما المضمون الكلامي فتستقلُّ كل قطعة بمعنى خاص (حسن عريبي، 1973م، ص7).

ويذكر المؤرِّخون أن ظهور المالوف مرتبطٌ بزمنٍ سبق خروج المسلمين من الأندلس، ليمتدَّ إلى أبي الحسن الششتري الأندلسي في القرن الثالث عشر، عندما زار طرابلس وأمدَّ أهلها بعدد كبير من نصوص الموشَّحات التي يزخر المالوف الليبي بها (محمد السيد الطناوي، 2019)

وتذكر بعض المصادر أن القرن الرابع الهجري/ الحادي عشر الميلادي كان موعد لقاء أهل طرابلس بهذا الفن، على يد أُمَيَّة بن عبد العزيز بن أبي الصلت، أحد عباقرة الموشح والزجل الأندلسي (محمد إحسان عزيز، ومحفوظ الصغير الكانوني، 2006م، ص21)، لا سيما أنه ارتبط بالإنشاد الديني الذي أدخلته الزوايا الصوفية، وعلى رأسها الزاوية العيساوية المنسوبة إلى محمد بن عيسى والي مكناس (ت933ه) وإليها تنتسب معظم الزوايا الصوفية في طرابلس.

وقد اختارت الزاوية العيساوية الموشحات الدينية بادئ الأمر للترويح، ثم تدرَّج الأمر فأدخلت الموشحات الغزلية، ولم تمرَّ فترة من الزمن حتى تكوَّنت للمالوف الليبي شخصيته المستقلة عن الموشح الأندلسي بتفرُّد ألحانه وإيقاعاته (محمد السيد الطناوي، 2019)، وكانت الزوايا تتفنَّن في إدماج القصائد الصوفية وتحريف بعض الكلمات وتغيير المعاني؛ لتتناسب مع طبيعة الإنشاد الديني عند الصوفية، الذي يرى أهله أن "التَّغَزُّلَ فِي الْمَالُوفِ إِنَّمَا هُوَ تَغَزُّلٌ فِي ذَاتِ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وَصِفَاتِهِ الْحَمِيدَةِ" (محمد إحسان عزيز، ومحفوظ الصغير الكانوني، 2006م، ص21)، وبذلك اتخذ

المالوف سبيلًا منضبطًا يركِّز على المديح النبوي في المقام الأول.

توليف المالوف ومكوناته

يتكون المالوف الطرابلسي من عدة دَخْلات، والدَّخْلَة تتكون من ثلاثة أبيات عادةً، وتتميز بلحن مستقل، يليها بيتان يُسمى أحدهما الطالع، وله لحن مختلف عن سابقاته، ويسمى الآخر المرجع، ولعل تسميته جاءت بسبب رجوع المنشد فيه إلى لحن الأبيات الثلاثة الأوَل (محمد إحسان عزيز، ومحفوظ الصغير الكانوني، 2006م، ص26).

الأغراض الشعرية للمالوف

بناءً على مصدرها الأندلسي الأصيل فإن أبرز الأغراض التي يقوم عليها المالوف هو وصف الطبيعة، والتغزل بها، وذكر عناصرها ومعالمها الجميلة التي تبعث في النفس السرور، وتُشيع فيها أجواء الاستمتاع بالجمال الكوني.

وكونه فنًّا مختلفًا عن فنون الشعر عند العرب في مشرق دولتهم فقد اختلفت أغراض الشعر في المالوف بعض اختلاف، وإن اتفق مع الشعر العربي في الغزل، فإنه يتفرد بوصف مجالس الأنس والطرب ووصف الخمر؛ وكلها تعكس حالة الترف التي عاشها أهل الأندلس، فلا وجود لأغراض الفخر أو الهجاء أو القضايا الإنسانية التي يُنظم لها الشعر بعمومه، ولعل التفاف الزوايا الصوفية حول المالوف وتبنِّيها لهذا الفن هو الذي جعل مساره يتغيَّر إلى ما يُحمَد قولًا وعاقبةً، فأصبح مداره على المديح النبوي، وأصبح الطربَ الأصيل الذي يمثِّل ذوق أهل طرابلس خاصةً، وتقوم عليه مناسباتٌ كثيرة في مقدمتها ذكرى المولد النبوي الشريف والأفراح، والأتراح أيضًا، لاسيما تلك الجنائز التي تخرج من المدينة القديمة تُشيَّع فيها جثامين الشباب الذين غادروا الدنيا دون زواج أو الشخصيات العامة المعروفة لكل الناس (محمد إحسان عزيز، ومحفوظ الصغير الكانوني، 2006م، ص26- 27).

لغة المالوف

يُعد المالوف وريثًا شرعيًّا لفن الموشحات والأزجال الأندلسية، التي عُدَّت فنًّا شعبيًّا عبَّر عن حياة الناس بلغتهم الدارجة، وإن كانت ظاهرةً بقوة في الأزجال أكثر من الموشحات، وقد سبق الحديث عن طبيعتها وغرضها.

أما المالوف فهو أشبه بالموشح منه بالزجل، ويبدو ذلك واضحًا في الأغراض الشعرية المشتركة، واللغة التي نُظم بها الموشح والمالوف، بألفاظه المهذَّبة، وتراكيبه الأنيقة، وقد امتزجت فيها الفصحى بالعامية، وإن كانت الغلبة فيها للفصحى، وهو حال الأدب العامي بشكل عام.

وهنا يبدو واجبًا التعريج على ما يتعلق بالفرق بين الأدب الشعبي والأدب العامِّيِّ، وهما وإن كانا يعتمدان العامية في لغتهما، إلا أن هناك فارقًا في مستوى التوظيف وحجمه في القصيدة، فالأدبُ العامِّيُّ يستخدم الألفاظ والتراكيب العامية التي درج الناس على توظيفها في حياتهم اليومية، ولكنه يستخدمها بأسلوب فني أدبي راقٍ، يُظهرها في حُلّة جديدة تُظهرها في صورة تراكيب جديدة، وبجانب الفصحى التي تبدو ظاهرة في النص بقوة يرتقي النص المَصُوغ بها إلى الأدبية، أما الأدب الشعبي فهو يعتمد اعتمادًا كُلِّيًّا على لغة الحياة اليومية ألفاظًا وتراكيب، بصورة نظمية ترتقي بالنص الشعبي إلى مستوى يرتفع عن لغة الحديث اليومي، ولكنه لا يرقى إلى لغة الأدب العامِّيِّ، وقد لخَّص ذلك الدكتور مجدي شمس الدين بقوله: "نَسْتَطِيعُ أَنْ نُغَامِرَ بِالْقَوْلِ إِنَّ الْأَدَبَ الشَّعْبِيَّ وَسَطٌ بَيْنَ لُغَةِ الْحَيَاةِ الْيَوْمِيَّةِ وَلُغَةِ الْأَدَبِ الْعَامِّيِّ، وَإِنَّ الْأَدَبَ الْعَامِّيَّ وَسَطٌ بَيْنَ الْأَدَبِ الشَّعْبِيِّ وَالْأَدَبِ الْفَصِيحِ؛ لِأَنَّهُ دُونَ شَكٍّ لَا يَسْمُو إِلَى مَرْتَبَةِ الْأَدَبِ الْفَصِيحِ الَّذِي يَتَّصِفُ بِالْجَزَالَةِ وَحَبْكَةِ السَّبْكِ، وَفِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ لَا يَنْزِلُ إِلَى مُسْتَوَى الْأَدَبِ الشَّعْبِيِّ" (مجدي محمد شمس الدين، 2004م، ص227).

المبحث الثالث: بنية المالوف: النسيج والدلالة في نماذج مختارة.

يمكن القول بدايةً إن تحليل نصوص المالوف يحتاج قراءة متمعِّنة متأملة؛ فهي نصوص تختلف عن القصيدة العربية في طبيعتها ولغتها ونسيجها وتعددية موضوعاتها في القصيدة الواحدة.

سبق القول: إن لغة المالوف مزيجٌ من الفصحى والعامية، يُلحَظ فيها غلبة الفصحى قياسًا إلى العامية، كما يُلحَظ فيها الإعراب تارةً والتسكين تارة واللحن تارة، هذا التنوع الفريد في قصيدة المالوف صنع تركيبةً لغويةً غير مألوفة، أخرجتها من دائرة البحث العلمي الرصين، بعد أن حُسبت على المحكية، وهو قصورٌ- كما أرى- في فهم طبيعة البحث الأدبي والدلالي الذي يستلزم دراسة أي نصٍّ أدبي ما دام يحمل قيمة أدبية ومعنوية، بغض النظر عن مستوى لغته أو نوعها، ولعل الأستاذ عبد الستار ابشيَّة أول باحث يتناول فن المالوف في دراسة علمية أخرجت إلى الوجود رسالة ماجستير حملت في طيها تاريخ هذا الفن وكل ما يتعلق به في دراسة وصفية تحليلية طُبعت في كتاب أثرى المكتبة الليبية خصوصًا والعربية عمومًا.

تأتي قصيدة المالوف في مستوى لغوي يقع في منتصف المسافة تقريبًا بين الفصحى الرصينة المُعْرَبة المحكومة بالقواعد، والعامية المحكية المعبِّرة عن لغة الحديث اليومي التي لا يحكمها ضابط، ولعل هذا التنوع في لغة المالوف هو الذي سبَّب ضعفًا واضطرابًا في وزنها الشعري، ولم تُحسب على بحر من البحور يمكن أن ينضبط به، فلجأ أهل هذا الفن إلى ضبطه وتصويب خلل الوزن فيه بالإيقاع

واللحن، بمدّ الصوت في بعض الكلمات أو تكرارها، كلها أو بعض حروفها ليستقيم الوزن ويستحسنها المتلقي ويطرب لسماعها.

إن تحليل النسيج اللغوي للشعر عمومًا ولقصيدة المالوف خصوصًا يوقفنا على عدة أمور، هي:

1. معرفة الموضوعات التي نُظمت عليها قصائد المالوف وأغراضها الأساسية.

2. الوقوف على لغة القصيدة بمعرفة نسبة اعتمادها على الفصحى قياسًا إلى العامية.

3. الكشف عن الدلالات التي تحملها القصيدة والمعاني المباشرة التي تكشف عنها حرفية الكلمات، وغير المباشرة المختبئة خلف حروفها

ويمكن تحقيق كل ذلك من خلال تحليل النسيج والبنية اللغوية لقصيدة المالوف.

النسيج اللغوي لقصيدة المالوف

يعبِّر مصطلح النسيج اللغوي عن البنية الخارجية للنص، الذي تعد الكلمة نواته الأولى ومنها

تُنسج الجملة، لتكتمل الصورة عند حدود النص، وتظهر قيمته الدلالية من خلال مفرداته وتراكيبه، كما يُظهر مدى قدرة النص على التعبير عن المضمون وعلى التأثير في المتلقِّي من خلاله.

ومن هذا التعريف البسيط يمكن أن يشتمل التحليل على معرفة الكلمات التي كوَّنت- في المجمل- نسيج المالوف؛ لمعرفة المستوى الذي تنتمي إليه (فصحى- عامية عربية- عامية أندلسية)، ومنها إلى معرفة تكوين الجمل وتحديد أنواعها، ومدى ارتباطها دلاليًّا، من خلال ارتباط بنيتها السطحية بالعميقة أو عدم ارتباطها؛ للخروج بالمضامين التي تغطيها القصيدة والأغراض التي تستهدفها.

ولعل مما يُشكل في قصائد المالوف أنها وردت في مصادرها الشحيحة غير منسوبة إلى قائليها، فقد أوردها حسن عريبي رحمه الله في كتاب ولم ينسب أيًّا منها، وكذلك محمد إحسان عزيز، وقد ضنَّت المكتبة الليبية بمصادر توثِّق هذا الفن وتترجم لروَّاده.

الأغراض والموضوعات

كونه فنًّا أندلسيًّا مرتبطًا بالبيئة ومكوناتها والمجتمع الأندلسي وطبيعته الخاصة يمكن القول إنه معبِّرٌ عنها وعن ثقافة أهلها بوضوح تام، وما البيئة الطرابلسة إلا بيت الضيافة الذي استقبل هذا الفن بحفاوة جعلته يتغلغل في عمق البيئة الجديدة، حتى أصبح أيقونة فنية تعبِّر عن

هويتها، وملمحًا من ملامح أصالتها.

وبالنظر إلى قصائد المالوف عمومًا يدرك القارئ أنها مبنية بناءً شبه كليٍّ على عناصر تتصل اتصالًا مباشرًا بالأندلس بيئةً وطبيعةً ومجتمعًا، مع ما أضافته البيئة الدينية في طرابلس من لمسات أعطته خصوصية وميزة، وهذه العناصر يمكن حصرها في:

1- العناصر الكونية وثنائياتها ومعالم الطبيعة الأندلسية: التي تحضر بغزارة وقوة في قصيدة المالوف، كما هو الحال في قصيدة الموشح، فالبستان والروض والرياض والأشجار والأزهار والورود والنرجس والرياحين والأغصان والأطيار والحمام والغزلان والظبي والرشا والعيس والنجوم والبدر والقمر والشمس والربيع والنسيم وريح الصبا والمطر والليل والنهار والصباح والمساء والغدير، وما يتصل بمعالم الكون الفسيح، كلها حاضرة بقوة، بل تقوم عليها قصيدة المالوف، ومن ذلك مطلع قصيدة (ياغزالًا):

ياغزالًا بين غزلان اليمن يا وفيٌّ العهد ياصافي البدن

ياضياء الشمس يا بدر الدجى **يا نسيم الصبح** يا دفع الحزن (حسن عريبي، 1973م، ص14)

وفي قصيدة ناح الحمام:

عن نغمة **الأسحار** رأيت **الطيور** جملة

وفاحت **الأزهار** واكسو **الرياض** حلة

فوق **الغصون** يا صاح رأيت **الطيور** جلاس (حسن عريبي، 1973م، ص38)

وفي قصيدة دمعي جرى:

هب **النسيم** وتخبلت رشقاتهم وأنا مع **الأغصان** حين مالت أميل

ياصاحب الوجه الجميل على قوام **الغصن**

ووجهه دورة **قمر** وقده يعجبني

يامن إذا عاينته يساقط **الورد** الجني

بالله يا سيد **الغزلان** أزهو ودير

على **رياحين البستان** جنب **الغدير** (حسن عريبي، 1973م، ص10- 11)

2- الروح والقلب والفؤاد: فأغلب القصائد تنحو إلى حديث القلب والروح كونها محل العاطفة بكل تجلياتها ودرجاتها:

دمعي جري عن صحن خدي كالمطر **والروح** من فرط الهوى في هاوية

روحه روحي وروحي روحه من رأى **روحين** عاشا في بدن

زارني محبوب **قلبي** في الغلس وقفت إجلالا له حتى جلس

قلت ياروحي وياكل المنى زرتني ليلا وما خفت العسس

قال لي خفت ولكن الهوى أخذ **الروح والعقل والنفس** (حسن عريبي، 1973م، ص10)

3- المرأة ومحاسنها التي دمج بينها وبين الطبيعة تشبيهًا لها بأجمل مافيها، والحب العُذري الذي لا تخلو منه قصيدة، بل إن القصائد على تنوع مضامينها تنبني عليه مفتتحًا ومختتمًا، فالحب والعشق والهوى والجوى والغرام والوجد والقُرب والوصل، والمحبوب والمعشوق والمغرم وأضداده من الهجر والهجران والفراق والحزن والنوى، كلها مذكورة في نوبات المالوف، وما ذاك إلا دليل على أنه الغرض الأساسي والرئيس الذي نُظمت لأجله هذه القصائد، سواءٌ قُصد به المحبوبة كما يوحي الظاهر، كما في قصيدة (ناح الحمام):

عيناك والحواجب يا طلعة القمر

أمضى من القواضب قد هيجوا الفكر

منهم ترى عجايب ترمي بلا وتر

تقتل بلا سلاح والقتل مستباح

ما هي بالمزاح ألحاظ كالجراح

سلم على ذاك الحبيب اللي بدا منه الجفا

وقل له نار لهيب في جاشي ما بت تنطفى

إذا غواك عني الرقيب إصبر وللأمر الكفى (حسن عريبي، 1973م، ص38- 39)

كما يهيم ناظم المالوف بذكر ليلى، على عادة العربي عندما يتغزَّل، إذ يقول في (ياحادي العيس):

ليلى ويا ليلى ما بين الأقمار

والكاس يدور ما بين جمع الأخيار (حسن عريبي، 1973م، ص34)

وقد يُقصد به حب الصوفية كما يوحي به المعنى الخفي المختبئ وراء الكلمات، وقد أُلبست عبارات الحب العذري في قصائد المالوف رداءً دينيًّا صوفيًّا في معناه ومغزاه، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (دمعي جرى):

يالبيض ياشبيه مرود فضة يا من لحظه أمضى من السيف أمضى

أقسمت عنك بالنبي والروضة يامحبوبي متى عليَّ ترضى

أقسمت عنك بالنبي القرشي لا تهجرني لأنني لا أحمل شي

ياذا العلا يا جبار يا من بيده الحكمة

يا من يدل الأطيار في جنح ليل الظلمة

سألتك بجاه المختار أحمد شفيع الأمة

هون علي أمري أنت الإله المطلوب

ما غاظني في صدري إلا فراق المحبوب (حسن عريبي، 1973م، ص11- 12)

4- الشراب وما يتصل به من أدوات، فالخمر باسمها والشراب والسُّكر والراح والكأس والساقي والنديم والشموع وأفعال الأمر المتصلة به، كلها ترد في جُلِّ القصائد؛ في دلالة واضحة وصريحة على وفرة هذه المجالس في تلك البيئة من ناحية، ومن ناحية أخرى تشير إلى منحًى صوفيٍّ؛ فللخمر رمزية عند الصوفية، لعل الرابط بينهما هي النشوة التي تعتري الإنسان، مع الفارق بين النشوة التي مصدرها الروح والنشوة التي مصدرها الشراب المسكر، ومنها قصيدة (إن الهوى):

ألا فاسقني خمرًا وقل لي هي الخمر

ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر

مشعشعة صفراء يلذ بها السكر (حسن عريبي، 1973م، ص24)

وفي قصيدة (الذهب):

إملا واسقيني يابدري يا سيد الغزلان

من شراب صاف مرونق يبرئ الضمآن

إملا كاسي واجلي باسي

وارحمني تُرحم (حسن عريبي، 1973م، ص26)

5- مدح النبي صلى الله عليه وسلم، وكما تقول المصادر فإنها من إضافات الزوايا الصوفية التي تبنَّت هذا الفن (محمد إحسان عزيز، ومحفوظ الصغير الكانوني، 2006م، ص21)، ووجَّهتها بما يتناسب مع الدين والأخلاق، يأتي هذا الغرض في قصيدة كاملة كقصيدة (طيبوا المنازل) بمدح النبي صلى الله عليه وسلم، ووصفه ببهيِّ الأوصاف، وبثُّ الأشواق لزيارته، يقول مطلعها:

لبابك أتيت ياغاية المرغوب

نرضى إن رضيت

وفيها:

طيِّبوا المنازل بذكر الحبيب

عمروا المحافل بالمرغبين

وابعثوا الرواحل للمقربين

واحملوا الرسائل إلى الطيبين

ويتغزل بذكره

مطلع الكمال خير العالمين

درة الكمال قطب المرسلين

لينتهي إلى ذكر شوقه إلى زيارته صلى الله عليه وسلم:

ساروا بليله ولا ودعونا

والله العظيم في القلب أوحشونا

ساروا بليله إلى نحو المدينة

إلى أحمد محمد هو الشفيع فينا

ساروا بليله يا الله السلامة

إلى أحمد محمد صاحب العلامة (حسن عريبي، 1973م، ص43- 45)

وتظهر أحيانًا في نهاية القصيدة، منها مختتم (ناح الحمام)

قد أشرقت أنوارك وكساك ربي حلة

نال المنى من زارك ويرى كؤوسا تُجلى

لما رفعت عيوني ونظرت تلك الروضة

زالت على مكنوني كل الكدر والغمة (حسن عريبي، 1973م، ص39)

المكونات البنيوية لقصيدة المالوف

بدايةً يمكن القول إن جُلَّ الكلمات والتراكيب التي وظَّفها الوشَّاحون لنسج نوبة المالوف تنتمي إلى الفصحى، ولكن طريقة توليفها وضبطها وأدائها تُظهرها في ثوبين مختلفين:

أحدهما: ثوب النص المعرَب الفصيح، الذي تتجلَّى فيه قوة العربية وبلاغة ألفاظها وتراكيبها، مع العناية بوزن القصيدة مضبوطًا بالأوزان العربية، ومما نُظم على بحور الشعر العربي مطلع (دمعي جرى) التي جاءت أبياتها الثلاثة على بحر الرجز بلغة عربية رصينة، تقول:

دمعي جرى عن صحن خدي كالمطر والروح من فرط الهوى في هاويه

لما رأينا الغيد مابين الشجر عقلي مضى والروح مني فانيه

ونقروا الطار وحركوا الوتر غنوا صبا ساروا بسيرة باهيه (حسن عريبي، 1973م، ص10)

ومطلع (ياغزالًا) الذي نُظمت أبياته الثلاثة الأُوَل على بحر الرمل:

يا غزالا بين غزلان اليمن يا وفي العهد يا صافي البدن

يا ضياء الشمس يا بدر الدجى يا نسيم الصبح يا دفع الحزن

أصلوا حبلي وإن شئتوا اصرموا كل فعل منكمُ عندي حسن

روحه روحي وروحي روحه من رأى روحين عاشا في بدن (حسن عريبي، 1973م، ص14)

وفي نوبة (إن الهوى) نظم على مجزوء الرمل قوله:

لي حبيب قد سمحْ لي بعد بُعد بالوصال

من دموعي رق جسمي صرت مضنى كالخيال (حسن عريبي، 1973م، ص22)

ومثله في نوبة (ياحادي العيس) قوله:

مرحبا أهلا وسهلا بالحبيب

زارني حبي على غيظ الرقيب

وسمح لي وقال لي يا ما تريد (حسن عريبي، 1973م، ص33- 34)

والآخر: ثوب النص الملحون، ويمكن تحديد معالم اللحن في جملة أمور:

1. خفاء علامة الإعراب أواخر كلمات النص، والميل إلى نطقها ساكنةً، والتسكين هو المرحلة الأولى التي سبقت مرحلة ظهور اللحن وانتشاره في أرض العرب على ألسنة أهل العربية، بالهروب من الإعراب إلى تسكين الأواخر خوفًا من الوقوع في اللحن، بل إن بعض الكلمات لم تسلم من البدء بالساكن والتقاء الساكنين، في مخالفة جليَّة وواضحة لسنن العربية وطبيعتها، وميلٍ إلى العامية التي تجيز ذلك، ويتجلى هذا المظهر في عدد من القصائد، منها في قصيدة (دمعي جرى):

يومْ تْزورْني عيدْ أكبر يا رشا حلو الشيم (حسن عريبي، 1973م، ص13)

وفي مطلع (من يعشق الغزلان)

من يعشق الغزلان يخدم كما **يخدمْ** العبيد

ويْصفف القطعان **ويْراقب** النجم السعيد

يبقى هني مطمان يفعل في حكمه ما **يْريد** (حسن عريبي، 1973م، ص29)

وفي قصيدة (طابت أوقاتي)

شمس **النهارْ** فوق **الجبينْ** تكسي الدراري نورا **مبينْ** (حسن عريبي، 1973م، ص36)

وفي قصيدة (إن الهوى) يلتقي الساكنان بحسب ضبط المؤلف:

إن الهوى قد ملك فؤادي بالله بالهجر لا تْزدْ

إن مت بالهجْرْ ياغزالي أموت في عشقتك شهيد (حسن عريبي، 1973م، ص22)

وفيها:

الركائب ساروا عني وخلفوني الركْبْ منحدر

عوَّل على السفر فلم أجد صبْرْ (حسن عريبي، 1973م، ص24)

2. تسهيل الهمزة في بعض مواضع قطعها، وهذا يبرزه الأداء الذي يميل بالنص إلى العامية إلى حدٍّ كبير، ومن ذلك الفعل (رأيت) في قصيدة (نعس الحبيب)

أخدت العقل وآش خليت ومثلك في الملاح ما **ريت** (حسن عريبي، 1973م، ص18)

وكلمة (الكاس) التي وردت بتسهيل الهمزة في أغلب مواضع ورودها، ومنها:

رشقوا الشمع و**الكاس** يدور مابينهم وأنا شربت الحب والصبر الجميل (حسن عريبي، 1973م، ص10)

3. إثبات حرف العلة في مواضع جزم الفعل، سواء كان مضارعًا مجزومًا أم فعل أمر، ومن ذلك في قصيدة (دمعي جرى):

دير لي يا حبيبي **جود** لي ياطبيبي (حسن عريبي، 1973م، ص13)

وفي قصيدة (ياغزالا)

لولاك **لم أمسي** في الأهل والدار غريب

يا قلبي اترك المحبة وتسلى و**طيب** (حسن عريبي، 1973م، ص15)

وفي قصيدة (إن الهوى)

أدرها على الكاسات زمزم ياناديمي إملا واسقني و**طوف** بالكاس نحوي (حسن عريبي، 1973م، ص22)

4. توظيف كلمات عامية ودمجها في النص مع الفصحى: أما الكلمات العامية التي تزينت بها القصائد فيمكن حصرها في قائمة محدودة من الكلمات التي تخص البيئة الطرابلسية، وهي جزء من البيئة المغاربية المتشابهة في بعض المصطلحات والتعابير، ولعلها من تأثيرات أندلسية، ومنها (علاش وتعني على أي شيء- أربعطاش وهي الرقم أربعة عشر- م اللي وتعني من الذي- ليش وتعني لأي شيء- آش وتعني أي شيء- آش حال وتعني أي حال)، في قصيدة (بشرى هنية):

آش السبب في هجركم نيران قلبي تشتعل

أنا الذي مالي سويا تخطم ولا تنظر عيناك فيا

آش الذي قسى قلبك عليا (حسن عريبي، 1973م، ص21)

وفي قصيدة (الذهب):

أنا لا أقطع نصيب حتى أقبِّل وجنتك

ليش الحبيب ينسى الحبيب تصعب عليا فرقتك

حتى يكون قلبي كئيب م اللي حصل في عشقتك

قل لي علاش بدلتني وصرت تحلف باليمين

ليش ياغزالي هجرتني الله حسيب الظالمين (حسن عريبي، 1973م، ص28)

الترابط النَّصِّي

هذا العنصر لا يتوافر في كل مقاطع المالوف، وتبدو أحيانًا- رغم محدودية أغراضها ومضامينها- مفكَّكة لا رابط بين عباراتها، بل بين الجمل في بعض القصائد، وهو أمرٌ مردُّه إلى تأليف النوبة في شكل مقاطع منفصلة في نظمها، فكل مقطع (طالع) له قافيته وموسيقاه المختلفة عن سابقه ولاحقه، فجاءت غريبة النظم في كثير من المقاطع، فيظهر كل مقطعٍ منها بثوبٍ مختلف عن بقية المقاطع، وقد يتوافق طالعان في النظم والقافية، ويختلفان عن الثالث وما بعده، كما في نوبة (إن الهوى) التي توافق طالعاها الأول والثاني في الموسيقا والقافية معًا، يقول:

إن الهوى قد ملك فؤادي بالله بالهجر لا تزد

إن مت بالهجر يا غزالي أموت في عشقتك شهيد

انظر لحالي وما جرى لي الحب كم أذل من أسود

❖❖❖❖❖❖

يا ليلة الوصل عودي رفقا لصاحب السعود

قد لاح لي فيك بدر ما مثله في الوجود

عيناه تحلف غزالا والوجه سعد السعود (حسن عريبي، 1973م، ص22)

ثم يأتي في الطالع الثالث ليختلف النظم في موسيقاه وقافيته، فيقول:

لي حبيب قد سمح لي بعد بعد بالوصال

من دموعي رق جسمي صرت مضنى كالخيال (حسن عريبي، 1973م، ص22)

وفي الرابع يأتي بطالع يختلف عن السابقات، فيقول:

أدرها على الكاسات زمزم يا نديمي إملا واسقني وطوف بالكاس نحوي

هل ترى أحبابي لشرب الراح راحوا وصفا وقتي وقد راق المدام (حسن عريبي، 1973م، ص22- 23)

وتمضي بقية القصيدة بهذه الصورة، كل طالع مستقل بموسيقاه وقافيته عن سابقه ولاحقه، وهو- ربما- ما يظهرها في صورة النص المفكَّك، حتى كأن كل طالعٍ نصٌّ مستقل بذاته لا رابط بينه وبين بقية الطوالع.

وبالنظر إلى كل النوبات المذكورة في كتاب عريبي يظهر للقارئ هذا التفكك في موسيقا النص وقافيته، وهو ما أعطى المالوف خصوصيته عن بقية النظم المألوف لدى العربي بناءً على ما اعتاده من الشعر العربي الذي يعتمد قافية موحَّدة وبحرًا واحدًا تسير عليه القصيدة من أولها إلى آخرها.

الخاتمة

بعد رحلة قصيرة في أرجاء الشعر الأندلسي وفنونه المغاربية، وقد اقتصر هذا البحث على المالوف الطرابلس، يمكن الخروج ببعض النتائج والتوصيات وهي:

- للبيئة تأثيرها العميق والمباشر في الفنون عمومًا ومنها الشعر، وقد ظهرت بكل تجلياتها وعناصرها وتفاصيل الحياة فيها من خلال الموشحات والأزجال والمالوف، حتى إنها أعطت صورة صادقة ودقيقة عن بيئتها التي ولدت فيها.
- على الرغم من أنهما فنين متآخيين يعبران عن بيئة واحدة ويتشابهان في البنية العامة، فإنهما يختلفان من حيث المستوى اللغوي والأدبي والذوقي العام، فالموشحات مثَّلت مستوى رفيعًا راقيًا من حيث الموضوعات والأغراض واللغة ومراعاة الذوق العام في انتقاء الكلمات والتعابير، أما الأزجال فهي دون الموشحات في كل ما سبق، فإذا كانت الموشحات فنًّا يخاطب الطبقات الراقية في المجتمع الأندلسي، فإن الأزجال تخاطب مستوى العامة، وتعبِّر عن البيئة البسيطة حد السذاجة في الموضوعات، وحد الإخلال بالأدب- أحيانًا- في التعبير.
- يأتي فن المالوف ليمثِّل مزيجًا من البيئة الأندلسية والبيئة الطرابلسية، بعد أن أدخلها الأندلسيون الذين فروا بدينهم من بلادهم إلى بلاد المغرب العربي، فاستأنست به، وأحسنت استقباله، وأضافته إلى فنونها، وألقت عليه شيئًا من هويتها، حتى صار من أيقوناتها المعبرة عن أصالتها، والتي تميَّز بها المغرب العربي عن مشرقه.
- يتكون المالوف من طوالع مستقلة عن بعضها، ولغته مختلطة بين الفصيح والعامِّي، كما أنه لا

يسير وفق نظمٍ موحَّد، إذ تختلف فيها الموسيقا والقافية، وقد يتفق طالعان، ولكن هذا الاتفاق لا يسير إلى آخر القصيدة.

- جمال المالوف يكمن في فرادة نظمه وجمال لغته، ورقة أغراضه التي تنحصر في الغزل العذري المشوب بلمسة صوفية جميلة، أضافتها الزوايا العيساوية في طرابلس التي احتضنت هذا الفن مثلها مثل مدن المغرب العربي، فصارت موئلًا أصيلًا لهذا الفن البديع الفريد، وعلامة تميِّزها عن فنون الشعر في مشرق الوطن العربي.

- قصائد المالوف غير منسوبة إلى قائليها، وهذه مشكلة تحيط به، فالكتب التي وقعت في يدي ذكرت القصائد دون نسبة، وهذه ثغرة تُحسب على من وثَّق لهذا الفن الأصيل، تعيق الباحث الذي يحاول دراسته بصورة علمية رصينة.

- لا تقتصر الدلالة على مستوى واحد من مستويات اللغة، بل تمتزج بكل تفاصيلها ومستوياتها العالية والعادية والمحكية، فالمعنى هو المحور الذي يدندن حوله كل البشر في كل مواقف الحياة عاليها وعاديِّها، عميقها وسطحيِّها، وهو ما يمنح الصلاحية لدراسة اللغة وفق أغراضها ومعانيها، بغضِّ النظر عن المستوى اللغوي للنص.

التوصيات

إذا كان ثمة ما توصي به الباحثة في هذا المجال فهو تكثيف الدراسة والبحث المعمق والدقيق لفن المالوف، الذي يستحق مزيدًا من البحث والتنقيب في المصادر الأندلسية وسؤال القائمين على العناية به من أهله، لا سيما وأن المكتبة العربية عمومًا والمغاربية خصوصًا تفتقر جدًّا إلى كتب توثِّقه وتتبع تاريخه، ولعل اختلاط لغته بالعامية هو الذي أبعده كثيرًا عن ميدان البحث اللغوي العلمي الرصين، وهذا ليس حجةً يؤخذ بها؛ طالما كان النص حاملًا لمضمون ومعنى يجعله جديرًا بالبحث الرصين والدراسة الجادة.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: الكتب

- أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، المقدسي المعروف بالبشاري، الطبعة الثالثة: 1991م، مكتبة مدبولي- القاهرة.
- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، الدكتور أحمد هيكل 1985م، دار المعارف- القاهرة.
- تاريخ الفكر الأندلسي، آنخل جنثالث بالنثيا، ترجمة حسين مؤنس 2011م، الهيأة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

- دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، حرَّر بعضها وترجم بعضها الآخر الدكتور الطاهر أحمد مكي، الطبعة الثالثة 1987م، دار المعارف- القاهرة.

- ديوان ابن قزمان، تحقيق وتصدير فيديريكو كورينتي، تقديم الدكتور محمود علي مكي 1995م، المجلس الأعلى للثقافة- مصر.

- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق الدكتور إحسان عباس، 1997م، دار الثقافة- بيروت.

- عصر الدول والإمارات (الأندلس)، الدكتور شوقي ضيف، الطبعة الثانية، دار المعارف- مصر.

- فنون أندلسية في الأدب العامي المملوكي، الدكتور مجدي محمد شمس الدين، الشركة الدولية للطباعة- القاهرة 2004م، مكتبة التراث.

- لسان العرب، ابن منظور 2003م، دار الحديث- القاهرة.

- المالوف تراث مدينة، محمد إحسان عزيز، ومحفوظ الصغير الكانوني 2006م، دار النخلة للنشر- طرابلس- ليبيا.

- المالوف والموشحات، مقتطفات من التراث الأندلسي الليبي، حسن عريبي، الطبعة الثانية 1973م، دار مكتبة الفكر- طرابلس- ليبيا

- المختار من الموشحات، مصطفى السقا، مطبعة دار الكتب المصرية- القاهرة 1997م.

- مقدمة ابن خلدون، وهو الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق المستشرق الفرنسي أ. م. كاترمير، عن طبعة باريس 1858م، مكتبة لبنان- بيروت 1992م.

- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق الدكتور إحسان عباس 1988م، دار صادر- بيروت.

ثانيًا: الدوريات

- ألفاظ مشتركة بين العامية الليبية ولهجة أهل الأندلس، الدكتور محمد أحمد وريث، مجلة تراث الشعب (فصلية متخصصة محكّمة) تصدر عن المركز الوطني للمأثورات الشعبية- طرابلس- ليبيا، السنة (25)، العددان (1، 2)، 2005م.

ثالثًا: المواقع الإلكترونية

- المالوف الليبي، أغنيات رحلت من الأندلس إلى طرابلس، محمد السيد الطناوي، العربي الجديد 2019، على الرابط: https://www.alaraby.co.uk