البُلَّيْق: من التنظير الأدبي إلى الممارسة الشعرية في العصر المملوكي

د. خاقان أوزقان *

hakan.ozkan@univ-amu.fr

تاريخ تقديم البحث: 18 /7 /2025م. تاريخ قبول البحث:30 /9 /2025م.

الملخّص

يتناول هذا البحث فن "البُلَّيْق" الشعري في العصر المملوكي، مُسلطًا الضوء على الفجوة بين تصنيفه النظري الذي حصره صفي الدين الحلّي في "الهزل والخلاعة"، وممارسته الشعرية الحية التي كانت أكثر ثراءً وتعقيدًا. ويهدف إلى إعادة تقييم هذا الجنس الأدبي الذي غالبًا ما يُختزل خطأً كفرع من الزجل.

ولتحقيق ذلك، تتبع الدراسة مسار المصطلح وأصوله، وتنتقد الإطار النظري السائد، وتحدد خصائصه الفنية. وتعتمد الدراسة على منهج وصفي تحليلي متكامل يقوم على بناء مدونة نصية واسعة من المصادر التراثية، ثم تحليلها للكشف عن السمات الفنية وتأويل المضامين ضمن سياقها الثقافي.

وتخلص الدراسة إلى أنّ البُلَّيْق لم يكن مجرد نوع فرعي، بل جنسًا أدبيًا مصريًا حيويًا ومستقلًا، له سماته البنائية الخاصة كالإيقاع المتناوب. وتبيّن أنّه استوعب مضامين أوسع من الهزل، كالنقد الاجتماعي والسياسي، وشكّل صوتًا للثقافة الشعبية يعبر عن قضايا همّشتها الثقافة الرسمية. كما أنّ ممارسة النخب الدينية والأدبية له تتحدى مقولة "الانحطاط" السائدة عن العصر المملوكي، وتكشف عن الهوة بين التنظير والممارسة الإبداعية الحية.

الكلمات المفتاحية: البُلَّيْق، الزجل، الشعر الشعبي، العصر المملوكي.

* جامعة إيكس، مرسيليا، فرنسا.

The Poetic Art of Al-Bullayq: From Literary Theory to Poetic Practice in the Mamluk Era

Dr. Hakan Özkan *

hakan.ozkan@univ-amu.fr

Submission Date: 18/7/2025 Acceptance Date: 30/9/2025

Abstract

This research investigates the poetic art of the bullayq. It addresses the dichotomy between its theoretical definition as a form of "humor and licentiousness" and its complex application in the Mamluk period. This study aims to trace the term itself, uncover its distinctive formal and thematic features, and examine its complex relationship with neighboring genres. It adopts an integrated descriptive-analytical methodology, constructing a broad textual corpus from classical sources for its descriptive component, whilst the analytical component consists of a close examination of this material to investigate its artistic features and interpret its themes in their cultural contexts. Also, the analysis concludes that the bullayq was not a minor subgenre but a vibrant and widespread literary form in Mamluk Egypt, distinguished by formal characteristics such as the alternation of long and short hemistichs. It functioned as a vessel for broader concerns, including social and political critique, thereby highlighting the significant gap between poetic theory and living literary practice.

Keywords: bullayq, zajal, popular poetry, Mamluk poetry, poetic forms.

* Aix-Marseille University, Department of Middle Eastern Studies, France.

مقدمة:

يُمثّل فن "البُلَّيْق" أحد أبرز تجليات الأدب الشعبي وأكثرها حيوية في مصر في العصر المملوكي، ورغم ذلك، لا يزال هذا الجنس الأدبي يكتنفه قدر غير يسير من الغموض والالتباس في الدّراسات الأدبية الحديثة. لقد كان البُلَّيْق صوتًا نابضًا بالحياة اليومية، يعكس بجرأة وسخرية لاذعة هموم الناس وتطلعاتهم، ويسجل بفكاهة ومجون مشاهد المجتمع القاهري آنذاك. وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن هذا الفن، من خلال تتبّع مساره منذ محاولات التنظير الأدبي الساعية إلى تصنيفه، وصولًا إلى الممارسة الشعرية التي أضفت عليه هويته المميّزة والحيوية.

مُشكلة الدّراسة:

يشغل فن "البُلَّيْق" موقعًا إشكاليًا في تاريخ الأدب العربي؛ فعلى الرغم من حضوره البارز في المصادر الأدبية والتاريخية للعصر المملوكي، لكنّه ظلّ على هامش البحث الأكاديمي الحديث، وغالبًا ما يُختزل في كونه مجرد تنويعة هزلية من فن الزجل الأوسع. وتكمن مُشكلة هذه الدّراسة في الفجوة القائمة بين التصنيف النظري الذي أسس له صفي الدين الحلّي، الذي حصر البُلَّيْق في "الهزل والخلاعة"، وبين الممارسة الشعرية الفعلية، التي تكشف عن فن أكثر غنىً وتنوعًا وتعقيدًا. وظلّ الإطار النظري، رغم تأثيره، قاصرًا عن تفسير أسباب هيمنة هذا القالب الشعري في مصر تحديدًا، وعن فهم وظائفه العاطفية، والاجتماعية والسياسية المتعددة، وخصائصه الشكلية المميزة.

أهمية الدّراسة:

وتبرز أهمية هذه الدّراسة في كونها تسعى إلى تجاوز هذا الاختزال، لتقدم قراءة معمقة للبُلَّيْق كجنس أدبي قائم بذاته. فمن خلال إلقاء الضوء على هذا الفن الشعبي، لا نكشف عن وجه حيوي من وجوه الثقافة العامية في مصر في العصر المملوكي فحسب، بل نسهم أيضًا في مساءلة السردية الكبرى حول "الانحطاط" التي طالما وُصمت بها هذه الحقبة عبر البرهنة على أنّه وفّر فضاءً موازيًا وحيويًا للإبداع.

ولعلّ الدليل الأقوى على هذه الحيوية، التي تتجاوز ثنائية "الرصانة" و"الابتذال"، هو الإقبال عليه من قبل كبار شخصيات النخبة الدينية والأدبية. فلم يقتصر الأمر على شعراء كبار كابن نباتة المصري (ت: 768هـ/1366م)، بل امتد ليشمل رجال دولة وعلماء مثل ابن حجر العسقلاني (ت: 852هـ/1449م)، وزيادة على ذلك، امتد تأثيره إلى قمة الهرم الديني، ممثلة في شخصية قاضي القضاة

ابن دقيق العيد (ت: 701هـ/1303م)[1]، الذي لم يجد حرجًا في نظم بلاليق ماجنه. إنّ انغماس شخصيات بهذا الوزن في فن كهذا، ليس بالضرورة مؤشرًا على الانحطاط، بل هو دليل على وجود مشهد ثقافي أكثر تركيبًا، كانت فيه الحدود بين ثقافة النخبة والعامة أكثر سيولة ممّا يُعتقد، وهي دينامية ثقافية مخصوصة لا يمكن لمفهوم "الانحطاط" أحادي البعد أن يحيط بتعقيداتها.

أهداف الدّراسة:

وعليه فإنّ الدّراسة تسعى إلى تحقيق جملة من الأهداف المتكاملة، أولها تأصيل المصطلح عبر ضبطه ضبطًا صوتيًا دقيقًا، وتتبّع أصوله اللغوية المحتملة، وثانيها نقد الإطار النظري الذي وضعه الحلّي، وبيان حدوده العملية، وقصوره عن الإحاطة بواقع الممارسة الشعرية، وثالثها تحديد الخصائص الفنية للبُلَّيْق من خلال استقراء مجموعة من النصوص لاستنباط سماته الموضوعية والشكلية، ورابعها إبراز البصمة المصرية كعامل حاسم في تبلور هذا الفن ومنحه هويته، وآخرها تحليل الوظائف الاجتماعية للبُلَّيْق كأداة للتعبير الشعبي، سواء في مجال النقد، أو كجزء من ثقافة الأداء والترفيه في عصره.

الدّراسات السّابقة:

لم يحظَ فن البُلَّيْق بدراسة أكاديمية مستقلة وشاملة تقف على خصائصه وتاريخه، لكنه ورد في سياقات متعددة ضمن دراسات تناولت الأدب في العصر المملوكي. ويمكن تتبع مسار هذه الدراسات زمنيًا؛ فقد بدأ الاهتمام به في العصر الحديث مع مصطفى صادق الرافعي (1940م)، الذي تناوله في سياق خصوصية الأدب المصري، بهدف إبراز التفوق المحلي فيه، وخلص إلى أنّ المصريين هم من اخترعوه[2]. ثم جاءت مرحلة حاسمة مع تحقيق فيلهلم هونرباخ (1955م) لكتاب صفي الدين الحلّي العاطل الحالي والمرخّص الغالي، الذي قدّم الإطار النظري التأسيسي للبُلَّيْق[3]. وفي سياق آخر، قدّم أحمد صادق الجمال (1966م) في عمله عن الأدب العامي، قراءة سوسيولوجية للبُلَّيْق، عادًّا إياه

---

(1) تقي الدين أبو الفتح محمد ابن دقيق العيد، حُمِل لقب شيخ الإسلام، فكان من كبار العلماء، الذي برز في مجالات علم الكلام والتفسير والحديث والفقه، وله أيضًا إسهام في الشعر. وقد خصّص الصفدي لترجمته سبعًا وعشرين صفحة، أفرد عشرًا منها لنتاجه الشعري، انظر: الصفدي، خليل بن أيبك (ت: 764هـ/1363م)، أعيان العصر وأعوان النصر، تحقيق علي أبو زيد وآخرون، دار الفكر، بيروت، دمشق، 1997-1998م، ج 4، ص 576–603.

(2) الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، القاهرة، 1940، ج 2، ص 156.

(3) الحلي، صفي الدين أبو الفضل عبد العزيز (ت 750هـ/1349م)، كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي، تحقيق فيلهلم هونيرباخ، فرانز شتاينر، فيسبادن، 1955.

وثيقة تاريخية وأداة للنقد السياسي وسردية مضادة لأدب النخبة[1]. وقد سار محمد زغلول سلام (1971م) على خطى متقاربة، مؤكدًا على طابعه الشعبي وارتباطه بالبيئة المصرية[2]. أما إحسان عباس (1978م)، فقدّم من منظور مقارن رؤية نقدية، حيث أوضح من خلال دراسته للأدب الأندلسي أنّ تصنيف الحلّي الصارم لا يتوافق مع طبيعة الزجل الأصلي الأكثر مرونة[3].

منهج الدراسة:

تعتمد هذه الدّراسة في مقاربتها لفن البُلَّيْق على المنهج الوصفي التحليلي، بوصفه الإطار الإجرائي الأنسب للكشف عن أبعاد هذه الظاهرة الأدبية المركبة. ويتجلى تطبيق هذا المنهج عبر مستويين متكاملين؛ فالمستوى الوصفي يتولى الرصد الدقيق لحضور البُلَّيْق في المصادر التراثية، ويهدف إلى بناء مدونة نصية موثوقة من الشواهد الشعرية والخطابات النظرية التي تناولته.

أما المستوى التحليلي، وهو جوهر المجهود النقدي، فيتجاوز مجرد العرض ليتعمق في تفكيك المادة الموصوفة واستنطاقها. وينصرف التحليل هنا إلى دراسة البنى الفنية والخصائص الأسلوبية للنصوص بهدف استنباط سماتها الجمالية، وتأويل مضامينها الدلالية لكشف أبعادها العاطفية الفردية، والاجتماعية، والسياسية، فضلًا عن مقارنة الخطاب النظري مع الممارسة الإبداعية الفعلية لرصد مواطن الاتفاق والافتراق بينهما. وبهذا التكامل بين الوصف والتحليل، تسعى الدّراسة إلى تقديم رؤية تركيبية شاملة حول هوية هذا الفن ومنزلته في تاريخ الأدب العربي.

تمهيد: في تحديد المصطلح وضبطه وأصوله

إنّ الخوض في دراسة فن "البُلَّيْق" يضع الباحث أمام تحدٍ أولي يتعلق بضبط المصطلح إذ يجد في المصادر والمراجع التي عُنيت بهذا اللون الشعري تباينًا ملحوظًا في قراءة الكلمة بسبب طبيعة الرسم الإملائي القديم لكلمة "بليق" الخالي من التشكيل في كثير من الأحيان، ما أفسح المجال لعدة قراءات مثل:

(1) الجمال، أحمد صادق، *الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي*، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966م.

(2) سلام، محمد زغلول، *الأدب في العصر المملوكي*، دار المعارف، القاهرة، 1971م.

(3) عباس، إحسان، *تاريخ الأدب الأندلسي*، دار الثقافة، بيروت، 1978م.

"بَلّيق"[1] أو "بَلِيق"[2] أو "بِلّيق"[3]. وقد استمر هذا اللبس قائمًا في العديد من الدراسات الحديثة. لكن هذا الإشكال قد حُسِمَ، على الأقل منذ أن قام المستشرق الألماني فيلهلم هونرباخ بنشر كتاب صفي الدين الحِلّي الموسوم بـ"العاطل الحالي والمُرخّص الغالي" عام (1955م). فقد أثبت هذا العمل التراثي أنّ الضبط الصوتي الصحيح لهذا الفن الشعري هو بُلَّيْق (بضم الباء وفتح اللام وتشديد الياء). ويُجمع على بَلالِيق، وتأتي المنظومة الواحدة منه بصيغة المؤنث بُلَّيْقَة وجمعها بُلَّيْقات[4].

وإذا ما تتبعنا الأصل اللغوي للكلمة، وجدنا له في المعاجم العربية دلالات متعددة قد تلقي بظلالها على طبيعة هذا الفن. فـ"البَلَق" هو سواد وبياض في اللون، ما قد يوحي بطبيعة الفن المختلطة بين جد وهزل أو فصيح وعامي[5]. ومن معانيه أيضًا الانفتاح؛ إذ يُقال "بُلِقَ البابُ" أي فُتِحَ[6]، وهو ما قد يلمح إلى صراحة المضمون وجرأته. كما أُطلق المصطلح على أماكن بعينها، من أشهرها "البَلْق" كاسم للفسطاط[7]، عاصمة مصر آنذاك، و"البلاليق" كاسم لموضع كثير النخل والروض باليمامة الخ[8]. ولعلّ أكثر الدلالات ارتباطًا بمضمون الجنس الأدبي هو ما ورد من أنّ "البَلَق" قد يعني الحُمْق[9]، ما يتناسب مع طبيعة هذا الشعر القائمة على الهزل والفكاهة اللاذعة.

أما أصوله، فيبدو أنّ البُلَّيْق تطور في أحضان فن الزجل الأوسع الذي نشأ في الأندلس. فالزجل كان فنًّا شعبيًا مارسته العامة والخاصة على حد سواء. وينقل الدجوي (ت بعد 1266هـ/1850م)[6] في

---

(1) Guo, Li, "Songs, Poetry, and Storytelling: Ibn Taghrī Birdī on the Yalbughā Affair", in Developing Perspectives in Mamluk History: Essays in Honor of Amalia Levanoni, edited by Yuval Ben-Bassat, Leiden: Brill, 2017, pp. 189, 190, 196, 198.

(2) Haydar, Adnan, "The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel", in Oral Tradition 4/1-2 (1989), p. 192.

(3) Lagrange, Frédéric, " العاقل إبراهيم [= Ibrahim Akel]، الشرائبي بكر أبو [= Aboubakr Chraïbi] الحوار وفرج ،(عشر الرابع القرن من النساء عن حكاية وعشرون خمس) المجاريات مجهول، مؤلّف ,(préface) [= Fredj Lahouar] كتاب الزهر الأنيق في والتعنيق البوس والغنج والشهيق والمخالفة الزوج ومطاوعة العشي", in Bulletin critique des Annales islamologiques, 38 (2024), تم الاطّلاع عليه في 3 نوفمبر 2024، الرابط: http://journals.openedition.org/bcai/5572.

(4) الحلّي، كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي، ص 10 وما بعدها. وهذه القراءة تؤيّدها المخطوطات الأقدم، ولا سيّما المخطوط المحفوظ في مكتبة ولاية بافاريا (Bayrische Staatsbibliothek)، الذي كُتِب في حياة المؤلّف واعتمد على نسخة بخطّه: كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي، مخطوط مكتبة ولاية بافاريا، Cod. or. رقم (528)، ورقة 51 ظهر (بُلّيق)؛ مخطوط إسطنبول، مكتبة بايزيد، رقم (ب 4/5542)، ورقة 18 وجه (بُلّيق) ورقة 64 وجه (بُلّيق في شكوى مشقّة الصوم) ورقة 66 ظهر (بُلّيق طريقة المصريين) ورقة 67 ظهر (بُلّيق طريقة البغادة).

(6) وهو محمد بن مرزوق الدجوي، لا يُعرف عن هذا الشاعر والناقد سوى أنّ نسبته تُرجّح اتصالَه بمدينة دَجوة الواقعة على بُعد نحو خمسين كيلومترًا شمال القاهرة.

مخطوطته عن ابن خلدون أنّ مبتكر الزجل الأول هو ابن قزمان، بينما ينسبه آخرون إلى شاعر اسمه ابن عمير الأندلسي الذي، بحسب الرواية، كان جالسًا على شاطئ نهر فسمع صوت حمامة تُغرِّد فقال مطلع قوله[1]:

الصباح أبكاني بشاطئ النهر نوح الحمام / على الغصن في البستان قريبة.

ومهما يكن من أمر النشأة الأولى في المغرب والأندلس، فإنّ هذا الفن سرعان ما انتقل إلى المشرق، حيث لقي تربة خصبة، وبحسب تعبير الدجوي: "ثم إنّ المصريين أخذوا هذا الفن عنهم وبرعوا فيه وأتوا فيه بالتوريات الظريفة، والتلميحات اللطيفة، والنكت، والبراعات حتى فاقوا في ذلك أهل الأمصار"[2]. وقد اكتسب هذا الجنس الشعبي منزلة خاصة في مصر، حتى أنّ ابن إياس (ت 930هـ/1524م)[3] يروي كيف أنّ العامة في القاهرة نظموا "كلامًا ولحنوه وصاروا يغنون به في أماكن التفرجات وغيرها" على إثر أزمة سياسية، وكان هذا الكلام بُلّيقة شهيرة نظمها ابن مولاهم[4]. وهذا يؤكد أنّ فن البُلَّيْق، وإن كانت جذوره أندلسية، قد بلغ تبلوره وذروة ازدهاره في مصر. وتجدر الإشارة إلى وجود فنون شعبية أخرى مشابهة في مناطق أخرى من العالم الإسلامي، مثل فن "الزكالش" في العراق، الذي كان يمارسه في الأسواق ابن نقطة المزكلش (ت: 597هـ/1200م)[1]، ما يدل على وجود مشهد غني ومتنوع من الشعر العامي في تلك الفترة[2].

---

(1) الدجوي، محمد بن مرزوق (ت: بعد 1266هـ/1850م)، *بلوغ الأمل في بعض أحمال الزجل*، مخطوط دار الكتب رقم (1182) شعر تيمور، ورقة 3 وجه.

(2) الدجوي، *بلوغ الأمل في بعض أحمال الزجل*، ورقة 4 ظهر.

(3) ابن إياس، محمد بن أحمد (ت: 930هـ/1524م)، هو مؤرخ مصري، يُعد كتابه بدائع الزهور في وقائع الدهور من المصادر الأساسية لتاريخ مصر في العصر المملوكي، وقد اهتم فيه بتسجيل الأحداث السياسية والثقافة الشعبية في القاهرة.

(4) ابن إياس، محمد بن أحمد (ت: 930هـ/1524م)، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ط1، بيروت، 1379–1395هـ/1960-1975م، ج 1، ص 425. فيما يخص مولاهم، فهو الشيخ سراج الدين عمر ابن مولاهم، لا تُعرف تواريخ حياته، ويرجَّح أنّه عاش في القاهرة في منتصف القرن الثامن، انظر: ابن تغري بردي، يوسف (ت: 874هـ/1470م)، المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي، تحقيق محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1984–2009م، ج 7، ص 216.

(1) ابن نقطة المزكلش (ت: 597هـ/1200م) هو شاعر شعبي من العراق، عُرف بممارسته لفن "الزَّكَلش" في الأسواق، انظر: ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل (ت 774هـ/1373م)، البداية والنهاية، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، جيزة 1997–1999، ج 16، ص 171–172.

(2) يعود لقب "المُزَكْلِش"، أي "ناظم الزَّكالش"، حسب الصفدي إلى التسمية العراقية للشكل الشعري "كان وكان" (الصفدي، خليل بن أيبك (ت: 764هـ/1363م)، الوافي بالوفيات، تحقيق س. ديدرينغ وه. ريتر وآخرون، ط 1، دار فرانز

تصنيف الحِلّي الرباعي للزجل: تأسيس نظري إشكالي

يُعدّ صفي الدين الحلّي، على قدر علمنا، أول من قدّم في التراث الأدبي العربي تعريفًا وتصنيفًا منهجيًا لهذا النوع الزجلي. ومن خلال تعريفه، يتضح أنّ البُلَّيْق يندرج ضمن منظومة شعرية أوسع، تتميز بالنزعة الفكاهية أو الانحلالية. يقول الحلي في "العاطل الحالي"[3]:

وقد قسمه [الزجل] مخترعوه على أربعة أقسام يُفْرَقُ بينها بمضمونها المفهوم، لا بالأوزان واللزوم؛ فلقَّبوا ما تضمّن الغَزَلَ والنسيبَ والخمْريَّ والزهْرِيَّ زَجَلاً، وما تضمّن الهزل والخلاعة والإحماض[1] بُلَّيْقًا، وما تضمّن الهجاءَ والثَّلْبَ قَرْقِيًّا[2]، وما تضمّن المواعظ والحكمة مُكَفِّرًا.

وقد لقي هذا التصنيف النظري رواجًا لدى الأدباء اللاحقين، فسار على نهجه معاصره الصفدي البريدي (نشط أواخر القرن السابع ومنتصف القرن الثامن الهجري) الذي أكد أنّ البُلَّيْق يُنظم "على ترتيب الزجل"، وأنّ أهل مصر قد برعوا فيه وفي الزجل والقَرْقي على حد سواء[3]. ثم تناقل هذا الإطار النظري المؤلفون من بعدهم، حيث أورد ابن حجة الحموي (ت: 837هـ/1434م) نص الحلي في مصنفاته، الذي أصبح بدوره مرجعًا للمقدسي (نشط في القرن الخامس عشر)[4] ، والمحبي (ت: 1111هـ/1699م)[5] وغيرهم في معرض حديثهم عن هذه الفنون[6].

شتاينر، فيسبادن/إسطنبول، 1931م–، ج 19، ص 33، حاشية 4). ووفقاً لابن شاكر الكتبي، فإنّ مصطلح "زكالش" يدل على نوع من الزجل كان يُمارس في مصر (ابن شاكر الكتبي (ت: 764هـ/1363م)، فوات الوفيات، تحقيق إحسان عباس، ط 1، دار صادر، بيروت، 1973-1974م، ج 4، ص 154، حاشية 4).

(3) الحلي، *كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي*، ص 20.

(1) الإحماض، استنادًا إلى تعريف ابن منظور، هو الانخراط في حديث طريف ومؤنس بهدف كسر رتابة الكلام الجاد، وهو بذلك مرادف للتفكّه وإضفاء الهزل على الحوار، انظر مادة "حمض" في ابن منظور، لسان العرب.

(2) لم يثبت لهذا المصطلح معنًى إلّا في إطار تسمية نوع من الزجل؛ وللاستزادة عن النوع الزجلي يُراجع ما يأتي.

(3) الصفدي البريدي، جلال الدين الحسن (ت بعد 700هـ/1400م)، *المقامات الجلالية*، مخطوط إسطنبول، لاليلي، رقم (1929)، ورقة 170 ظهر-171 وجه: "اِنفردَ به أهلُ مصر والبلّيق والقَرْقيّات لأهل مصر أيضاً". ولا يذكر الصفدي المكفِّر في هذا السرد.

(4) عيسى بن محمد المقدسي، هو مؤلف نشط في القرن التاسع الهجري. يُعرف بكتابه المخطوط "الجوهر المكنون في سبعة فنون "، وقد اعتمد في كتاباته عن الفنون الشعرية على أعمال المنظرين الذين سبقوه مثل صفي الدين الحلّي.

(5) محمد أمين بن فضل الله المحبي (ت: 1111هـ/1699م) هو مؤلف ومؤرخ، اشتهر بمصنفه "خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر".

(6) ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر (ت: 837هـ/1434م)، بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن القريشي، ط1، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974م، ص 128؛ المقدسي، عيسى بن محمد (ت: 883هـ/1479م) الجوهر المكنون في سبعة فنون، مخطوط إسكوريال، رقم (459) árabe، ورقة 28 وجه – 28

ومن هذا النص التأسيسي، يمكننا استخلاص ملاحظتين جوهريتين:

التقسيم الرباعي: يقدم الحلي تقسيمًا رباعيًا للزجل إلى: الزجل، والبُلَّيْق، والقَرْقي، والمُكَفِّر. هذا التصنيف يكشف عن ازدواجية دلالية لمصطلح "الزجل" نفسه. فهو يُستخدم تارة كمصطلح عام وشامل يضم تحته الأنواع الأربعة، وتارة أخرى كمصطلح خاص يدل على أحد هذه الأنواع الفرعية. وقد تبنّى هذا التقسيم من بعده المحبي في "خلاصة الأثر" مع بعض التعديلات الطفيفة، فجعل الزجل يضم "الغزل والزهر والخمر وحكايات الحال"، والبُلَّيْق يضم "الهزل والخلاعة"، واستبدل القَرْقي بـ"الحمّاق" للهجاء والنكت، وأبقى على "المكفّر" للمواعظ والحكم.[1]

ظهر؛ المحبّي، محمد أمين بن فضل الله (ت 1111هـ/1699م)، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، بولاق، 1284-1285 هـ/1867-1868م، ج 1، ص 108-109.

(1) بحسب المحبّي استُعمل مصطلح حمّاق للدلالة على الزجل ذي المضمون الساخر والفكاهة (المحبّي، خلاصة، ج 1، ص 109) وهو ما يجعله يغطي جزءًا من الموضوعات التي تغطيها البُلَّيق عند الحلّي. وقد أشار Li Guo إلى المصطلح في سياق حديثه عن أعمال ابن دانيال، قائلاً: حددت الدراسات السابقة التفاهة في أعمال ابن دانيال بوصفها تجسيدًا لموضوع متكرر هو التحامق (أو الحمّاق) أي جعل شخص يبدو أحمق؛ أو التظاهر بالحمق، باعتباره اتجاهًا جديدًا في السخرية داخل الشعر المملوكي المصري Performing Arts, Guo، ص 150. إلا أنّ المصطلح لم يكن يُستخدم بمعنى موحّد؛ إذ تُظهر الأمثلة الواردة في المصادر (منها اثنتان في المستطرف للإبشيهي، انظر: الإبشيهي، بهاء الدين أبو الفتح محمد (ت: بعد 850هـ/1446م)، المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق إبراهيم صالح، ط1، دار صادر، بيروت، 1999م، ج 3، ص 179-180؛ وسبع قصائد في قرّة العيون للبنواني، انظر: البنواني، تاج الدين عبد الوهاب (ت: حوالي 860هـ/1456م)، قرة العيون في ترتيب نظم السبعة فنون، مخطوط لايبزيغ، رقم (490)، الأوراق 91 ظهر – 92 وجه؛ واثنتا عشرة قصيدة في الدر المكنون لابن إياس، الدر المكنون في سبعة فنون، مخطوط سانت بطرسبرغ، رقم (99)، الأوراق 198 ظهر – 198 ظهر) أنّ الحمّاق لا يطابق شكل الزجل أو البُلَّيق، بل يتكون من قصائد عامية قصيرة من بيتين مزدوجين تتطابق قافية الشطرين الأولين معًا، وكذلك قافية الشطرين الأخيرين، وهو ما يتفق مع تعريف الصفدي البريدي. علاوةً على ذلك، لا يقتصر مضمون الحمّاق على السخرية أو الفكاهة؛ إذ لا تتضمن أغلب القصائد التي اطّلعتُ عليها محتوى ساخرًا، وإنما تتنوع موضوعاتها بين الغزل، والمدائح النبوية، وأشعار الخمر. ويذكر الحلّي، خلافًا للمحبّي، أنّ في العراق وديار بكر حُلَّ محلّ الحمّاق، الذي كان رائجًا في المغرب ومصر والشام، قالب آخر يُسمّى القوما (الحلّي، العاطل، ص7–8). كما يشير الصفدي البريدي إلى أنّ الحمّاق، شأنه شأن البُلَّيق والقَرْقيّ، كان منتشرًا في مصر، مع خصوصية له في الإسكندرية. وغالبًا ما يُستبعد الحمّاق من إحصاء الأشكال السبعة للشعر، لكن البنواني اعتبره أرقى الأشكال الشعرية التي لا تُدرج ضمن السبعة، إذ قال في كتابه قرة العيون (انظر: البنواني، تاج الدين عبد الوهاب (ت: حوالي 860هـ/1456م)، قرة العيون في ترتيب نظم السبعة فنون، مخطوط لايبزيغ، رقم (490)، ورقة 91 ظهر): "وهو أعلى الفنون السبعة المسقوطة وأغلاها وأعذبها وأحلاها".

أولوية المضمون: يؤكد الحلي أنّ معيار التمييز بين هذه الأنواع هو المضمون أو الموضوع، وليس بنية الأوزان أو الشكل الفني "لا بالأوزان واللزوم". وهذا يمثل تركيزًا نوعيًّا في النظر إلى هذه الفنون، حيث تصبح الأغراض الشعرية هي المحدِّد الأساسي لهوية الجنس الأدبي.

إشكالية التصنيف وحدوده العملية:

على الرغم من التأثير النظري الكبير لتصنيف الحلي، فإنّ الممارسة الشعرية والنقدية تكشف عن حدوده وتناقضاته.

محدودية القَرْقي والمُكَفِّر: ظل مصطلحا القَرْقي (للهجاء) والمُكَفِّر (للمواعظ) تصنيفين نظريين لم يترسخا في الاستعمال الفعلي. فالمصادر الأدبية نادرًا ما تستخدمهما، والدليل على ذلك أنّ كاتبًا كابن الوكيل (ت: 716 هـ/1316م)[1] ، الذي قيل إنه نظم في كلّ فن، لم يُذكر عنه أنه نظم "قرقيًا"، بالرغم من تعداده ألوانًا أخرى كالزجل والبُلَّيْق[2].

التصنيف في مواجهة الممارسة الأندلسية: يرى إحسان عباس أنّ هذا التقسيم الموضوعي الصارم الذي وضعه الحلي لا يتوافق إطلاقاً مع واقع الزجل في منشئه الأندلسي. فالزجالون الأندلسيون، وعلى رأسهم ابن قزمان، لم يعرفوا هذا الفصل بين الأغراض؛ فالزجل الواحد لديهم كان يمكن أن يحتوي على الغزل والمديح والرثاء، وعلى "الإحماض" (الذي سماه الحلي بُلَّيْقًا)، وعلى الهجاء (الذي سماه قرقيًا). وعليه، فإنّ تصنيف الحلي يمثل رؤية مشرقية متأخرة فُرِضَت على فن ذي طبيعة أكثر شمولية وتنوعًا في أصله الأندلسي[1].

هيمنة الأداء على التصنيف: كانت الحياة الأدبية في المشرق، وخاصة في العصر المملوكي، ترتكز غالبًا على الأداء والمنافسة والمجالسة. وخير مثال على ذلك المناظرة الشهيرة التي جرت بين الزجالين ابن

---

(1) كان صدر الدين محمّد بن عمر ابن الوكيل أو ابن المرهّل (ت: 716هـ/1316م) عالمًا موسوعيًّا، فقد جمع بين التفسير والحديث وعلم الكلام والفقه والنحو والطب والصيدلة والأدب. وُلد بدِمياط سنة 665هـ/1266م، وانتقل في صباه مع أسرته إلى دمشق حيث نشأ، ثم استقر لاحقًا في القاهرة إلى أن توفي فيها، انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج 4، ص 264–284.

(2) الصفدي، خليل بن أيبك (ت: 764هـ/1363م)، *أعيان العصر وأعوان النصر*، ج 2، ص 264.

(1) عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي*، ص 253.

مقاتل الحموي (ت: 761 هـ/1359م)[2] والأمشاطي (ت: 725 هـ/1325م)[3] أمام السلطان الملك المؤيد، التي حكم فيها شعراء كبار مثل ابن نباتة المصري وابن حيان. إنّ مثل هذه الأحداث تؤكد أنّ الأهمية كانت تُعطى للمهارة الفنية والقدرة على الارتجال والمعارضة[4].

يتضح من كلّ هذا أنّ الإطار النظري الذي وضعه الحلي، رغم أهميته التاريخية، يظل قاصرًا عن الإحاطة بواقع الممارسة الزجلية التي كانت أكثر سيولة وحيوية وتداخلًا، ما توحي به هذه التقسيمات النظرية.

مصير "القَرْقي" و "المُكَفِّر": بين النظرية والتطبيق

على الرغم من هذا التأسيس النظري الذي وضعه الحلي، يبدو أنّ الممارسة الشعرية كان لها مسار مختلف، وأنّ مصطلحي "القَرْقي" و"المُكَفِّر" عاشا حياة نظرية أكثر منها حياة واقعية في دواوين الشعراء.

فمصطلح القَرْقي، الذي خُصص لأزجال الهجاء والذم، لم يلق رواجًا يُذكر وبقي حبيس الإطار النظري.

ومن المفارقات أنّ بعض المصادر، كالصفدي البريدي المعاصر للحلّي، نسبت إلى المصريين التفرد والبراعة في الزجل والبُلَّيْق والقرقي على حد سواء[1]، في حين ذهب الرافعي إلى أنّ ابتكار هذا المصطلح كان من نتاجهم إلى جانب البُلَّيْق[2]. ولكن، على الرغم من هذه الإشارات، تظل الشواهد النصية والأمثلة الشعرية المندرجة تحت هذا المسمى نادرة، إن لم تكن معدومة.

وهذا الغياب العملي يفسر الاضطراب في التعامل مع المصطلح لدى المتأخرين. فالمحبي في "خلاصة الأثر"، وهو يتبع إطار الحلي، يستبدل مصطلح "القَرْقي" بمصطلح "الحمّاق" ويخصصه للهجاء والنكت، ما يشير إلى أنّ مصطلح الحلي لم يكن راسخًا أو متداولًا بشكل واسع[3]. وحتى عندما حاول بعض المنظرين المتأخرين تحديده، بدت تعريفاتهم متضاربة؛ فالتنوخي مثلًا حاول أن يضع له حدًا شكليًا، فزعم أنّ "القرقية"

---

(2) علي (أو علاء الدين) بن مقاتل بن عبد الخالق الحَمَوي التاجر، كان أحد أبرز شعراء الزجل وأكثرهم تأثيرًا في القرن الثامن، انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج 22، ص 218–222، الصفدي، اعيان العصر وأعوان النصر، ج 3، ص 556–566.

(3) شهاب الدين أحمد بن عثمان الأَمشاطي، من أبرز شعراء الزجل في بلاد الشام أواخر القرن السابع وبدايات الثامن، انظر: الصفدي، *اعيان العصر وأعوان النصر*، ج 1، ص 287–292.

(4) ابن حجة، *بلوغ الأمل في فن الزجل*، ص 129.

(1) الصفدي البريدي، *المقامات الجلالية*، مخطوط إسطنبول، لاله لي رقم (1929)، ورقة 171 وجه.

(2) الرافعي، *تاريخ آداب العرب*، ج 2، ص 156.

(3) المحبّي، *خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر*، ج 1، ص 109.

تكون أطول من "البُلَّيْقة"[4]. أما على صعيد الممارسة، فالشواهد تزيد الأمر غموضاً. ففي حين أنّ الهجاء كان غرضًا حاضرًا بقوة في الشعر العامي، لكنّه كان يُصنف غالبًا تحت مسمى "البُلَّيْق". ولعلّ السبب وراء هذا المصير الهامشي لمصطلح "القَرْقي"، يكمن في كونه تصنيفًا مستحدثًا في المشرق، ولا يتوافق مع طبيعة الزجل الأصلية في الأندلس. وكما يوضح إحسان عباس، فإنّ الزجالين الأندلسيين كابن قزمان لم يعرفوا هذا الفصل بين الأغراض؛ فالزجل الواحد لديهم كان يتسع للهزل والهجاء والمديح والغزل دون الحاجة إلى تسميات فرعية متخصصة[1]. وينطبق المصير نفسه على مصطلح المُكَفِّر، الذي خُصص للمواعظ والحكم. فغياب ذكره في ترجمة شاعر غزير الإنتاج كابن الوكيل، الذي قيل إنّه نظم في الشعر والموشح والدوبيت والمخمس والزجل والبُلَّيْق، يوحي بأنّ هذا المصطلح لم يكن متداولًا[2]. ويبقى الاستشهاد الوحيد هو ما ذكره المقّري في "نفح الطيب" من أنّ الشاعر والقاضي الأندلسي أبا الحجاج يوسف الرندي (ت: نحو 767هـ/1365م) قد نظم "مُكَفِّرات"، ولكن حتى هذا الاستشهاد لا يقطع بأنّ المقصود هو أزجال بالضرورة[3]. إنّ هذا الوجود الغامض لهذين المصطلحين في بطون المصنفات النظرية، مقابل غيابهما عن الواقع الشعري، يكشف عن الهوة بين التنظير والتطبيق في دراسة هذه الفنون.

حضور البُلَّيْق البارز في الممارسة الشعرية

يجد الباحث أنّ مصطلح البُلَّيْق كان حيًّا وحاضرًا بقوة في المشهد الأدبي على النقيض تمامًا من المصير النظري، الذي آل إليه مصطلحا "القرقي" و"المكفر"، ولم يكن قالبًا مجوّفًا نظريًّا، بل كان جنسًا شعريًّا قائمًا بذاته وقارًّا في وعي الأدباء والشعراء والنقاد أنفسهم. وأول شهادة على ذلك وأهمّها ما ذكره ابن سعيد المغربي، وهو سابق للحلّي من أنّ مصطلح البُلَّيْق كان متداولًا وقارًا قبل أن يوضع له التنظير التصنيفي، حيث أشار بوضوح إلى أنّ الزجل الزجل الأندلسي "يُعرف في مصر بالبُلَّيْقي،" ويؤكد أنّه

---

(4) نقلا عن الرافعي، *تاريخ آداب العرب*، ج 2، ص 159؛ انظر أيضا: الجمال، الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي، ص 58-59، 83-86، 193-195، 206-208.

(1) عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي*، ص 253.

(2) الصفدي، *أعيان العصر وأعوان النصر*، ج 5، ص 15.

(3) المقّري، أحمد بن محمد (ت: 1041هـ/1631م)، *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*، تحقيق إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1968م، ج 6، ص 135؛ كحّالة، عمر رضى، معجم المؤلفين – تراجم مصنفي الكتب العربية، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1414هـ/1993م، ج 4، ص 185؛ وانظر: أيضًا البدر السافر عن أنس المسافر، تحقيق قاسم السامرائي، ط1، رباط 1436هـ/2015م، ج 1، ص 550.

كان فنًّا يُمارس في الفسطاط[1]. ولا يكتفي بذلك، بل يستشهد بمطلع بُلَّيْقَة للشاعر الخولي (وهو من معاصريه) تدور حول الخمر والحب المثلي، فيقول[2]:

قد غنّت البلابل ... فوق الأشجار

فانهض وقم عاجل ... تجني المصطار

ويروي ابن سعيد أنه سمع باعة الجُمَّيْز[3] على شط خليج القاهرة يتغنون ببُلَّيْقة رائجة، ما يثبت تغلغل الفن في الثقافة الشعبية اليومية، ومطلعها[4]:

السود مسك وعنبر ... والسمر قضبان الذهب

والبيض ثوب دبيق ... ما يحتمل تمعيق

ولم يكن هذا الوعي بتميز البُلَّيْق حكرًا على ابن سعيد. فقد تواترت الشهادات التي ترسخ هذا التمييز بينه وبين الزجل كجنسين متمايزين. فالأدفوي (ت: 748هـ/1347م) في ترجمته لقاضي القضاة ابن دقيق العيد قال إنه كان ينظم "الأزجال والبلاليق"[1]. وكذلك يفعل الصفدي في ترجمته لشهاب الدين بن فضل الله العمري (ت: 749هـ/1348م)، فيعدد الفنون التي برع فيها من قصائد وأراجيز وموشحات، ثم يضيف

---

(1) ابن سعيد المغربي، علي بن موسى (ت: 685هـ/1286م)، *المغرب في حلى المغرب*، الجزء الأول من القسم الخاص بمصر، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1953م، ص 365. يذكر فيه أنّ البُلَّيْق يقابل الزجل الأندلسي وأنه كان يمارس في الفسطاط.

(2) ابن سعيد المغربي، علي بن موسى (ت: 685هـ/1286م)، *المقتطف من أزاهر الطرف*، تحقيق سيد حنفي حسنين، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م، ص 265.

(3) يُسمّى أيضًا التين الجُمَّيْزي، وهو شجر ضخم معمّر، ينتشر في مصر والسودان وبلاد الشام. ثمره أصغر من التين العادي.

(4) هذه الحكاية الشهيرة يرويها ابن سعيد المغربي. ورغم أنّ الإشارة إليها متواترة في الدراسات الحديثة، لكنها تأتي من ضمن مدوناته وملاحظاته البحثية التي لم تصلنا كلها في طبعات محققة بالكامل، ما يجعل تحديد الصفحة الدقيقة أمراً صعباً. لكن المرجع الأساسي الذي تُنسب إليه الحكاية هو المغرب لابن سعيد المغربي، ص 265–267 (ترد الحكاية في سياق حديثه عن الحياة الشعرية والعامية في مصر ضمن هذا العمل الموسوعي).

(1) الأدفوي، كمال الدين جعفر بن ثعلب (ت: 748هـ/1347م)، الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد، تحقيق سعد محمد حسن وطه الحاجري، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966م، ص 567–599. لا يكتفي المؤلف بذكر أنه نظم "البلاليق" بل يورد أبياتاً منها لإثبات طابعها الماجن.

"والبلاليق والأزجال" كفنين مستقلين[2]. وتطول القائمة لتشمل الحافظ مغلطاي (ت: 762هـ/1361م)[3]، وابن الوكيل (ت: 716هـ/1316م)، وقطب الدين المنجم (ت 812هـ/1410م)[4]، وغيرهم الكثير، الأمر الذي يؤكد أنّ "البُلَّيْق" كان فئة تصنيفية حقيقية ومستعملة.

ولم يقتصر البُلَّيْق رغم ارتباطه بالهزل على هذا الغرض، بل طرق أبوابًا أخرى كالمديح، وإن كان نادرا، كما في بُلَّيْقة الفلك المسيري (ت: 643هـ/1245م) في مدح الملك الأشرف موسى[1]، أو بُلَّيْقة الشاعر نوشادر في مدح الملك نفسه طلباً للمال[2]. وكان أيضاً أداة للنقد السياسي اللاذع، كما في البُلَّيْقة الشهيرة التي نظمها ابن مولاهم (ت: نحو 710هـ/1311م) للسخرية من الحاكمين ركن الدين بيبرس وسلار، التي انتشرت بين العامة في القاهرة وصارت تُغنى في أماكن التجمعات[3]. إنّ هذا الحضور في دواوين الشعراء، ومختارات النقاد، وأغاني الشارع، يثبت أنّ البُلَّيْق كان جنسًا أدبيًا حيويًا ومهيمنًا، بعيدًا كلّ البعد عن المصير النظري الذي لحق بأقرانه.

ويتأكد هذا الحضور المستقل له من خلال شهادات متواترة لأهم المؤرخين وكتّاب التراجم في العصر المملوكي، الذين دأبوا على التمييز بينه وبين الزجل عند تعدادهما ضمن الفنون التي يتقنها شاعر ما، ما يثبت أنّه لم يكن مجرد تنويعة موضوعية، بل فئة تصنيفية حقيقية ومستقرة.

وأهم هذه الشهادات المبكرة شهادة المؤرخ الأدفوي (ت: 748هـ/1347م)، الذي لا يكتفي بالقول إنّ قاضي القضاة ابن دقيق العيد (ت: 702هـ/1303م) كان ينظم "الأزجال والبلاليق"، بل يورد أبياتًا من

---

(2) الصفدي، *الوافي بالوفيات*، ج 7 ، ص 204 (في ترجمة شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله العمري، حيث يعدد الصفدي الفنون التي نظم فيها، ذاكراً" البلاليق والأزجال "بشكل منفصل).

(3) الصفدي، *أعيان العصر وأعوان النصر*، ج 5 ، ص 433–438، ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي (ت: 852هـ/1449م)، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، تحقيق عدنان درويش، ط1، دار الجيل، بيروت، 1993، ج 4، ص 344.

(4) أبو بكر بن عبد الله بن قطلوبك الدمشقي الأديب المنجّم، شاعر ومنجّم، وُلد في دمشق أو عاش فيها، وتوفي في حماة، انظر: السخاوي، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (ت: 902هـ/1497م)، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992، ج 11، ص 40.

(1) وهو عبد الرحمن بن هبة الله، أبي بكر بن فلك الدين (ت: 643هـ/1245م)، الوزير المعروف بالفلك المسيري؛ انظر: ابن تغري بردي، يوسف (ت: 874هـ/1470م)، المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي، ج 7، ص 231-233.

(2) الصفدي، *الوافي بالوفيات*، ج 19، ص 63-69.

(3) وردت الحكاية ومقتطفات من القصيدة في مصادر عدة، أبرزها ابن اياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج 1، جزء 1، ص 425؛ ابن تغري بردي، المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي، ج 3، ص 359.

بلاليقه الماجنة لإثبات الأمر، وكأنه يريد أن يؤكد أنّ هذا الجنس الأدبي كان له من الجاذبية ما يكفي لإغواء حتى أرفع الشخصيات الدينية في الدولة[4].

ويسير على النهج نفسه، خليل بن أيبك الصفدي (ت: 764هـ/1363م)، وذلك في ترجمته لشهاب الدين بن فضل الله العمري (ت: 749هـ/1348م)، فعندما يعدد الفنون التي برع فيها العمري من قصائد وأراجيز وموشحات ودوبيت، يختم قائمته بـ"والبلاليق والأزجال"، واضعاً إياهما جنبًا إلى جنب كجنسين متمايزين[1].

وقد تحولت هذه الممارسة إلى ما يشبه العرف الراسخ لدى كتاب التراجم اللاحقين. فنجد الشاعر مغلطاي (ت: 762هـ) يُوصف بأنه كان له "شعر وأزجال وبلاليق وأكياس"[2]، ويُذكر ابن الوكيل (ت: 716هـ/1316م) ضمن من أتقنوا الفنين معاً[3]. ويستمر هذا التقليد حتى القرن التاسع الهجري مع السخاوي (ت: 902هـ/1497م)، الذي يؤكد في ترجمته لقطب الدين المنجم (ت: 812هـ/1409م) أنّه كان ينظم "الزجل والبُلَّيْق"[4]. إنّ تواتر هذه الشهادات، من القرن الرابع عشر إلى الخامس عشر، وعلى لسان أصحاب أكثر المصادر الموثوقة في تلك الفترة، يبرهن على أنّ الأوساط الأدبية كانت تنظر إلى البُلَّيْق كهوية فنية مستقلة، وإن كانت هذه الهوية متجذرة بقوة في الهزل والتجاوز.

في مضامين البُلَّيْق: عالم الفكاهة والمجون والنقد الاجتماعي

إذا كان الإطار النظري الذي وضعه منظّرون كالحلي والصفدي البريدي، قد حصر البُلَّيْق في خانة "الهزل والخلاعة"[1]، فإنّ استقراء الممارسة الشعرية يكشف عن عالم أرحب وأكثر تعقيدًا، حيث أصبح هذا الفن هو الوعاء المفضل لكلّ ما هو يومي، أو ساخر، أو ناقد، أو خارج على الأعراف الأدبية والاجتماعية السائدة. فالهزل والمجون كانا بالفعل السمة الأبرز للبُلَّيْق، وقد تجليا في صور متعددة بالغة الجرأة. فمن جهة، برز تيار شعري تميّز بصراحته الجسدية اللافتة، متخذًا من مواضيع كانت تُعدّ من المحظورات

---

(4) الأدفوي، *الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد*، ص 567.

(1) الصفدي، *الوافي بالوفيات*، ج 8، ص 255 (في ترجمة شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله العمري).

(2) ابن حجر العسقلاني، *الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة*، ج 4، ص 344 (في ترجمة "مغلطاي بن قليج").

(3) ابن شاكر الكتبي، *فوات الوفيات*، ج 4، ص 61 (في ترجمة صدر الدين ابن الوكيل).

(4) السخاوي، *الضوء اللامع لأهل القرن التاسع*، ج 11، ص 40 (في ترجمة قطلبك المنجم).

(1) عن تعريف الحلي، انظر: *كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي*، ص 20. عن تعريف الصفدي البريدي، المقامات الجلالية، ورقة 170 وجه.

محورًا له بنبرة ساخرة من الذات. وقد تخصص في هذا اللون شعراء مثل القوسان[2]، الذي عُرف بنظم بلاليق تجاوزت في كثير من الأحيان حدود اللياقة والأعراف السائدة، مستعملًا لغة بالغة الصراحة في وصفها، وصاحبه عبد القوي النوشادِر[3]، إلى جانب الحلي نفسه. ولم يقتصر هذا الأمر على شعراء الهامش، بل إنّ شخصيات من قمة الهرم الديني، مثل قاضي القضاة ابن دقيق العيد (ت: 702هـ/1303م)، لم تتورع هي الأخرى عن نظم بلاليق بلغت درجة كبيرة من الصراحة والمجون، حتى إنّ الصفدي قد نقل عنه أبياتًا بالغة الجرأة في هذا الباب[4]. وقد تغلغل هذا النوع من الأدب حتى وجد طريقه إلى كتب الإيروتولوجيا، كما في كتاب الماجريات من القرن الرابع عشر، حيث كانت النساء أنفسهن ينشدن بلاليق ماجنة في سياق قصصي عن الخيانة الزوجية[5]. وغالبًا ما كان هذا الجانب يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمشاهد المجون ومجالس الشراب، حيث أبدع شعراء مثل ابن نباتة، والمعمار (ت: 749هـ/1348م)[1] ، والخولِي، والصاحب تاج الدين ابن حنّاء، في نظم بلاليق تصف هذه الأجواء، التي يمتزج فيها الغزل بالغلمان مع وصف الخمر والحشيش. وإلى جانب هذا العالم من المجون، أُستعمل البُلَّيْق أيضًا أداة للتعبير عن هموم الحياة اليومية والنقد الاجتماعي، ولكن من خلال منظور فكاهي لاذع. كانت الشكوى من الفقر والحياة الصعبة موضوعًا متكررًا، لكن البُلَّيْق تفرد في تقديمه عبر قالب من السخرية الذاتية، حيث يسخر الشاعر من حاله المتردي، كما فعل نوشادر في بليقته الشهيرة التي يشكو فيها فقره المدقع قائلا: أصبحتُ مكشوف إليَّه / ما نمتلك غير ... / لا ثوب عندي لا منديل / ولا قماش غير ذا الكريل[2].

---

(2) وهو علي بن عبد الواحد أبو الفيّاح السعدي الحسري المعروف بالقَوْسان (ت: بعد 635هـ/1237م)، انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج 21، ص 282-291.

(3) وهو عبد القوي المعروف بالنوشادر أو النوشاذر. لا يُعرف الكثير عن النوشادر ولا عن القوسان، وما وصلنا عنهما يقتصر على ما أورده الصفدي في ترجمة قوسان: "كانا متصاحبين، وهما ماجنان خليعان ينظمان البلاليق ويأتيان فيها بالسخف الفاحش، إلا أنّه ظريف إلى الغاية"، انظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، ج 19، ص 63–69.

(4) الصفدي، أعيان العصر وأعوان النصر، ج 4، ص 598.

(5) مؤلف مجهول، الماجريات.

(1) إبراهيم بن علي المعمار (ت: 749هـ/1348م)، هو شاعر مصري بارز من العصر المملوكي، ويُعتقد أن لقبه "المعمار" يشير إلى مهنته الفعلية كبنّاء أو مهندس معماري، مما يضعه ضمن فئة الشعراء الحرفيين لا شعراء البلاط أو العلماء. يُعدّ المعمار من أهم شعراء القاهرة في زمانه، وتكتسب وفاته أهمية خاصة لوقوعها في ذروة تفشي وباء الطاعون الأعظم الذي اجتاح مصر في ذلك العام، انظر: المعمار، إبراهيم بن علي (ت: 749هـ/1348م)، ديوان إبراهيم المعمار، تحقيق توماس باوير وآخرون، إيرقون، ويورتسبورغ، 2018، ص 11–24.

(2) الصفدي، *الوافي بالوفيات*، ج 19، ص 63.

وإلى جانب عالم المجون، استعمل البُلَّيْق أيضًا كأداة للتعبير عن هموم الحياة اليومية والنقد الاجتماعي، بأسلوب فكاهي لاذع قد يصل أحيانًا إلى حدود التجاوز الصادم للأعراف. والأهم من ذلك، أنّ وجود مثل هذه المضامين التجاوزية لم يكن تعبيرًا عن ثقافة "سفلية" معارضة، بل كان جزءًا لا يتجزأ من المشهد الأدبي للنخبة ذاتها.

فلم يكن هذا اللون حكرًا على شعراء الهامش، بل كان يمارسه كبار الأدباء كابن نباتة المصري، ويوثقه ويحلله مؤرخو الأدب الكبار كالصفدي. وينم هذا عن أنّ الأعراف الثقافية للعصر كانت تتضمن مساحة من التساهل مع هذا اللون الهزلي الجريء، الذي كان مقبولًا ومستساغًا في الأوساط الأدبية، شريطة ألا يطغى على الإنتاج الجاد للأديب أو العالم. فلم تكن الممارسة في حد ذاتها مستهجنة بالكامل، بقدر ما كان الإفراط فيها هو ما قد يثير النقد. وهذا يكشف ليس عن انحطاط العصر، بل عن مرونة الأعراف الأدبية والاجتماعية آنذاك وقدرتها على احتواء تناقضاتها الظاهرية[1]. وأخيراً، وخلافًا لتصنيف الحلي الذي خصص: القَرْقي للهجاء، استوعب البُلَّيْق هذا الغرض ليصبح المنفذ الرئيسي للشعر الهجائي العامي، وقد برع فيه مجموعة من الشعراء مثل مجاهد الخياط (ت: 672هـ/1274م)[2] في هجائيته اللاذعة للشاعر المشهور المعروف بالجزار (ت: 679هـ/1281م)[3] ونوشادر، والمعمار، وصدر الدين ابن الوكيل، وابن مولاهم، وابن الخراط، وغيرهم[4]. وإلى جانب الهجاء، برع شعراء كابن سودون (ت: 868هـ/1464م)[5] في المعارضات الهزلية، حيث عمدوا إلى نصوص تأسيسية كألفية ابن مالك في النحو، فحافظوا على وزنها وقافيتها، لكنهم استبدلوا محتواها العلمي الجاد بمضامين من الحياة اليومية كفنون الطبخ. ولم يكن هذا عبثًا، بل لعبة أدبية رفيعة تبرهن على تمكنهم التام من النص الأصلي، وتدل على وعي أدبي عالٍ وقدرة فائقة على التلاعب بالأشكال التراثية الراسخة[6]. إنّ هذا التنوع الموضوعي، وهذه القائمة الطويلة من الشعراء توضح أنّ هذا الفن كان يندرج ضمن الأشكال،

---

(1) ابن إياس، *الدر المكنون في سبعة فنون*، الأوراق 130 وجه - 131 وجه.

(2) يصف ابن شاكر الكتبي مجاهد الخيّاط بقوله "كان من كبار الأدباء العوامّ"، انظر: ابن شاكر الكتبي، *فوات الوفيات*، ج 3، ص 236.

(3) ابن شاكر الكتبي، *فوات الوفيات*، ج 4، ص 280.

(4) هذه قائمة جامعة لشعراء برعوا في الهجاء عبر البليق، وتراجمهم وأشعارهم متفرقة في المصادر الكبرى مثل الوافي بالوفيات وأعيان العصر للصفدي، وفوات الوفيات لابن شاكر الكتبي، وغيرها.

(5) أبو الحسن علي البشبغاوي، المعروف بابن سودون (ت: 868هـ/1464م)، هو شاعر محترف من العصر المملوكي لم يتردد في الخوض في الفنون الشعرية الشعبية. اشتهر ببراعته الفائقة في "المعارضات الهزلية". من أشهر مؤلفاته المطبوعة كتابه "نزهة النفوس ومضحك العبوس".

(6) ابن سودون، أبو الحسن علي البشبغاوي (ت: 868هـ/1464م)، *نزهة النفوس ومضحك العبوس*، تحقيق ارنود ورولیك، لايدن، 1998، ص 178-180

التي حظيت بقدرٍ من الحيوية والشعبية في عصره، وكان يُستثمر في التعبير عن موضوعات مهمَّشة أو غير مطروقة في الثقافة الرسمية.

البصمة المصرية ودورها المحوري في تبلور البُلَّيْق

يبدو أنّ لمصر دورًا محوريًا في تبلور هذا الفن، إن لم تكن الحاضنة، التي وُلد فيها بشكله وخصائصه. فالبُلِّيقة، كما وصفها أحد الباحثين، هي "صورة مصرية للزجل"[1]، وقد ازدهرت بفضل "طبيعة المصريين السهلة وميلهم إلى الفكاهة، وهي أمور تُعزى غالبًا إلى حلاوة النيل"[2]، على حد تعبير الأديب مصطفى صادق الرافعي، الذي يذهب إلى حد القول بأنّ المصريين هم من اخترعوا البُلَّيْق والقَرْقِيّات[3]. وهذه الرؤية، وإن كانت تحمل طابعًا إنشائيًا، تجد صداها في شهادات الأقدمين؛ فابن سعيد المغربي (ت: 685هـ/1286م)، وهو شاهد عيان من القرن السابع الهجري، يؤكّد أنّ أهل المشرق، ويقصد بهم المصريين تحديدًا، كانوا مغرمين بالبُلَّيْق[4]. ولم يكن هذا الفن حكراً على النخبة، بل كان جزءًا من الثقافة الشعبية الحية في شوارع القاهرة.

إنّ هذا الطابع المصري لم يكن مجرد انطباع لدى المراقبين، بل كان حقيقة فنية يعيها المبدعون أنفسهم. ولعلّ أبلغ شهادة على ذلك تأتي من شاعر عراقي كبير بحجم صفي الدين الحلي، الذي لم يكتفِ بالتنظير "للطريقة المصرية"، بل مارسها بنفسه[1]. وهنا تكمن مفارقة دالة؛ فإعلانه أنّ إحدى أكثر قصائده صراحة وجرأة قد صيغت "على طريقة المصريين"، يجب ألا يُفهم كاحتفاء بالفحش لذاته، بل كشهادة خبير تحدد السمة الأسلوبية الفارقة لهذه المدرسة، وهي قدرتها على كسر المحظورات واستعمال الفكاهة الجسدية اللاذعة كأداة فنية.

ويزداد هذا التحليل عمقًا حين يقدم الحلّي نفسه نموذجًا نقيضًا، عبر بليقة "بغدادية" تدور حول موضوع لا يقلّ انحلالًا، يصف فيه معاناة أب من سلوك ابنته. إنّ المقارنة بين النموذجين، على ما فيهما من إشكاليات أخلاقية واضحة، تكشف عن فارق جوهري؛ فالنموذج البغدادي يعرض انحلالًا اجتماعيًا خارجيًّا، بينما النموذج المصري يتخذ من الذات الشاعرة وجسدها موضوعًا مباشرًا للسخرية.

---

(1) سلام، *الأدب في العصر المملوكي*، ج 1، ص 316.

(2) Ceviz, Nurettin, Osmanlılar döneminde Mısır'da Arap Edebiyatı (1517-1798), Ph.D. dissertation, *Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı*, Erzurum: Atatürk University, 2002 (عن محاكاته للألفية), p. 48.

(3) الرافعي، *تاريخ آداب العرب*، ج 2، ص 156.

(4) ابن سعيد المغربي، *المقتطف من أزاهر الطرف*، ص 265 وما بعدها.

(1) الحلي، *كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي*، ص 126.

وليست القيمة البحثية لهذه الشواهد في إقرار محتواها، بل في كونها وثائق تكشف، وفقًا لرؤية الحلّي نفسه، عن حدود التعبير المتاحة آنذاك، وتفضح تعقيدات مشهد ثقافي لم يكن بالبساطة، التي قد نتصورها. وهذا بالتحديد ما رسّخ منزلة مصر كمركز لهذا الفن، الذي برع فيه شعراء مؤسسون كخلف الغباري (ت: 791هـ/1389م)[2] ، والبنواني (ت: حوالي 860هـ/1456م)[3]، والبلعوطي (ت: بعد 860هـ/1456م)[4].

ولم يقتصر دور البُلَّيْق على الهزل، بل تعداه ليكون سجلاً للحياة السياسية، كما في البُلَّيْقة الشهيرة، التي نظمها ابن مولاهم (ت: نحو 710هـ/1310م) للسخرية من الحاكمين بعد خلع السلطان الناصر محمد[1]، أو حتى تاريخيًّا، كما فعل بدر الدين الزيتوني (ت: 924هـ/1518م)[2] في بُلَّيْقته، التي رثى فيها سقوط الدولة المملوكية. وإذا ما قمنا بتحليل جغرافي لقائمة الشعراء، الذين ورد ذكرهم في المصادر كمنظمين للبلاليق، نجد أنّ أغلبهم مصريون. أما الاستثناءات القليلة من خارج مصر، فنجد أنها تؤكّد القاعدة ولا تنفيها. فالشاعر الشامي ابن ريان (ت: 769هـ/1367م)[3] ، على سبيل المثال، اشتهرت بلاليقه بالهزل والفحش لدرجة أنّ الصفدي قال إنّه تأثر بالمدرسة المصرية وهيمنتها على هذا الفن: "وأما البلاليق الهزلية فإنه قوسان عصره ونوشادره، بحيث أنني ما أعلم أحداً في عصره يقاربه فيه"[4]. إنّ تشبيهه بالقوسان ونوشادر، وهما رائدا البُلَّيْق المصري الفاحش، يربطه مباشرة بقلب هذا التقليد المصري. كلّ هذه

---

(2) أبو عبد الله خلف بن محمد الغباري (ت: 791هـ/1389م)، هو شاعر مصري وابن الزجَّال أحمد الغباري، انظر: ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج 1، جزء 2، ص 821.

(3) تاج الدين عبد الوهاب البنواني (ت: حوالي 860هـ/1456م)، هو شاعر ومنظّر مصري، ويُعدّ من أهم من صنّفوا في "الفنون السبعة" الشعرية الشعبية. ويُعتبر كتابه "قرة العيون في ترتيب نظم السبعة فنون" مصدرًا أساسيًا لدراسة هذه الأنواع، حيث سعى إلى تقنينها وشرح أصولها الفنية.

(4) الحاج محمد البلعوطي (ت: بعد 860هـ/1456م) هو شاعر مصري، ورغم أن المصادر تعده من رواد الزجل إلى جانب الخلف الغباري والبنواني، إلا أنها لا تسعفنا بمعلومات إضافية حول حياته أو إسهاماته في فنون شعرية أخرى.

(1) ابن إياس، *بدائع الزهور في وقائع الدهور*، ج 1، جزء 1، ص 425.

(2) بدر الدين أبو النجاح محمد بن أحمد العوفي الزيتوني (ت: 920هـ/1514م)، كان فقيهًا شافعيًّا وخطيبًا بارعًا، عُرف بموهبته في نظم الزجل. كما برع في القريض، وأتقن الأجناس الشعرية المستحدثة الأخرى، انظر: ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، ج 5، ص 265.

(3) ابن ريان (ت: 769هـ/1368م) هو شاعر شامي اشتهر في العصر المملوكي ببراعته في نظم البلاليق الهزلية والفاحشة .ورغم أنه من خارج مصر، فإن شهرته في هذا اللون ربطته مباشرة بالمدرسة المصرية الرائدة في هذا الفن انظر: ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة، ج 2، ص 55–56؛ الصفدي، الوافي بالوفيات، ج 12، ص 369–377.

(4) الصفدي، *الوافي بالوفيات*، ج 12، ص 369.

الأدلة، من شهادات المؤرخين إلى تحليل أصول الشعراء وأساليبهم ونصوصهم، تجعل من مصر المملوكية والعثمانية البيئة، التي احتضنت هذا الفن وطورته ومنحته هويته النهائية.

خصائص عروضية والبناء المقطعي

يتجلّى للباحث من خلال دراسته لبعض البُلَّيْقات أنّ هناك قواسم مشتركة بين الشعراء فيما يتعلّق بالوزن والبناء المقطعي، وهذه القواسم لا تقتصر على بليقات هؤلاء الشعراء فحسب، بل تبدو سمة ملازمة لشكل البُلَّيْق الشعري في حد ذاته. في هذا السياق، يقتبس لاركن (Larkin) من عمل سلام ما يلي[1]: لكون هذه القصائد قصيرة وتستخدم أوزانًا سهلة الترديد، كانت أكثر شيوعًا بين عامة الناس من الزجل. وفي حين أنّ الأمثلة التي يستشهد بها سلام للبُلَّيْق تتوافق جميعها مع هذا الوصف في استعمالها للأوزان القصيرة ذات الإيقاع الغنائي الرتيب، فإنّ استعمال صفي الدين الحِلِّي للمصطلح في قصائد أطول يشير إلى تطبيق أقل تحديداً للمصطلح.

إنّ تحفظ لاركن، بوجود بُلَّيْقات أطول كتلك التي نظمها الحِلِّي ولا تتوافق مع وصف سلام، ليس دقيقاً بالضرورة. ففيما يتعلق بطول القصائد، يُصيب لاركن في قوله إنّ بُلَّيْقات تُعدّ من بين أطول الأزجال على الإطلاق. ولكن ما أصاب فيه سلام هو أن البُلَّيْق يتميز على وجه الخصوص بأبيات قصيرة وأوزان إيقاعية، أو بعبارة لاركن ذات إيقاع غنائي رتيب (sing–songy). فهذه السمة تنبع من بنية داخلية تقوم على استعمال أبيات أو أجزاء أبيات قصيرة، وبنية مقطعية غير تقليدية، وأوزان سهلة الحفظ ومتنوعة (ولا سيما الرجز والرمل). فماذا يُقصد تحديدًا بمصطلحي "قصير" و"رتيب"؟

سوف تُعالج في هذا الموضع الخصائص البناء العروضي، التي تميّز البُلَّيْق من حيث الوزن (أو البحر) والبناء المقطعي. ومن المهم الإشارة إلى أنّ النقاش حول طبيعة هذا الفن ليس مسألة جديدة، ففي حين يرى باحثون كمحمد زغلول سلام أنّ البُلَّيْق يتميز بقصره و"أوزانه سهلة التكرار"[1]، ما جعله شائعاً بين العامة، يتحفظ آخرون كلاركن على هذا الرأي، مشيرًا إلى وجود بُلَّيْقات طويلة كتلك التي نظمها الحلي. ولكن جوهر ملاحظة سلام يظل صحيحاً: فالبُلَّيْق، حتى وإن طال، يتميز بإيقاع خاص، وبأبيات قصيرة تخلق إيقاعاً غنائياً رتيبًا[2]. فما هي عناصر هذا الإيقاع؟

أوّلاً، على مستوى البحور الشعرية، يظهر البُلَّيْق نزوعًا واضحًا نحو التحرر من العروض الخليلي. ففي حين نجد استعمالًا لبعض البحور التقليدية السهلة كالرجز والرمل، فإنّ السمة الأبرز هي هيمنة الأوزان

---

(1) Larkin: Popular، ص 205، الحاشية 45.

(1) سلام، *الأدب في العصر المملوكي*، ص 316–317.

(2) سلام، *الأدب في العصر المملوكي*، ص 326-320.

غير الخليلية. فمن بين ثلاث وعشرين بُلَّيْقة فُحصت، وُجدت ست عشرة منها منظومة على وزن غير خليلي أو الأوزان المركبة. وتتجلى هذه الظاهرة بوضوح عند الشاعر المعمار، الذي تخرج ست من بلاليقه الإحدى عشرة على دائرة البحور التقليدية. بل إنّ بعض هذه الأوزان تكتسب طابعًا فريدًا، حيث تتكون بوجه شبه حصري من مقاطع طويلة، كما في ثلاث من بلاليق المعمار وفي بُلَّيْقة ابن ريان الشهيرة[3]. أما من بين البحور الخليلية القليلة المستخدمة، فيأتي الرجز ومشتقاته في الصدارة، حيث يشكل ما يقرب من نصف بلاليق المعمار، بينما يظهر الخفيف والمجتث نادرًا. وتجدر الإشارة إلى أنّ أبرز المتخصصين في هذا اللون، كالقوسان والنوشادِر، قد نظموا أكثر أعمالهم على هذه الأوزان غير الخليلية، ما يؤكّد أنّها كانت جزءاً لا يتجزأ من هوية البُلَّيْق[1].

ثانياً، على مستوى البنية البيتية، تنتمي الغالبية الساحقة من البلاليق التي فُحصت (34 منظومة) إلى "نوع الزجل الأصلي"، الذي يتألف من مطلع ودور وقفل، وليس إلى النوع الشبيه بالموشح[2]. وضمن هذا الإطار، يمكن تمييز نمطين بنائيين رئيسين:

النمط الأول (البناء المتجانس): يتألف المطلع فيه من شطرين، بينما يتكون كلّ من القفل (البيت ذي القافية الموحدة) والأغصان (الأبيات ذات القافية الخاصة) من شطر واحد. وتكون جميع الأشطر متساوية في عدد المقاطع وطول التفعيلة. وخير مثال على ذلك بليقة المعمار التي مطلعها:

مِـثْقَـالْ حَشِيشْ مِنْ ذِي الخَضْـــرا ... أَحْـسَنْ هُوْ مِنْ أَلْفَـيْنْ حَمْـــرَا
سُكْـرُ المُـحَمَّـــصْ هُـو المُـعْـــلَمْ
أَطْـيَـبْ مِـنَ الخَـمْـرَهْ وَأَسْـــلَمْ

فكلّ شطر هنا يتكون من تفعيلتين، ما يخلق إيقاعًا منتظمًا وثابتًا. ويندرج تحت هذا النمط عدد من بلاليق المعمار الأخرى.

النمط الثاني (البناء المتناوب): وهو السمة الأكثر تميزًا للبُلَّيْق، حيث يتناوب عدد التفعيلات داخل الأشطر بين تفعيلتين وتفعيلة واحدة، ما يخلق ذلك الإيقاع "الغنائي الرتيب" الذي لاحظه لاركن. ويتجلى

---

(3) وانظر: Talib, Caricature، إنّ هذه البُلَّيْقات ذات المقاطع الطويلة لا يمكن تقطيعها على الأوزان الكمية، بل تعتمد في بنائها على النبر.

(1) الصفدي، *الوافي بالوفيات*، ج 21، ص 282–291 (القوسان)، ج 19، ص 63–69 (النوشاذر).

(2) الصفدي البريدي، *المقامات الجلالية*، ورقة 171 وجه - 171 ظهر.

هذا بوضوح في بليقة المزر للمعمار[1]:

مَا نَشْـرَبِ المِـزْرَ العَـجِيبْ (مستفعلٌ/مستفعلٌ) ... مِـنْ غَـيْرْ تُجِـيبْ (مستفعلٌ)
طِبْطَابْ يَطِيبْ بِيهْ عَيْشَـنَا (مستفعلٌ/مستفعلٌ) ... بِيهْ طِبْـتُ آنَا (مستفعلٌ)

ويضيف المعمار إلى هذا البناء لمسة فنية متقدمة، حيث يجعل أحيانًا نهاية التفعيلة الأولى من الشطر الطويل تتناغم مع قافية الشطر القصير الذي يسبقه (كما في تناغم "يطيب" مع "تجيب")، ما يكسر رتابة التناوب، ويضفي على البناء مرونة إضافية.

إنّ هذين النمطين البنائيين، وخاصة النمط الثاني القائم على التناوب، ليسا مجرد حالة خاصة بالمعمار (ت: 749هـ/1348م)، بل يشكلان السمة الغالبة في غالبية البلاليق التي وصلتنا، ما يؤكّد وجود تقاليد عروضية ميزت هذا الفن عن غيره من أشكال الزجل.

البُلَّيْق كصوت شعبي:

لا يكاد يكون من المستغرب إذن أنّ معظم الشعراء، سواء من كانوا من صميم العامة أو من أبناء النخبة، قد وجدوا في البُلَّيْق ضالتهم للتعبير عن كلّ ما هو مهمش أو مُستهجن. فقد أصبح هذا القالب الشعري المرن الوعاء المفضل لموضوعات الجنس والمخدرات[2]، ورفض الواجبات الدينية، والشكاوى اليومية، والهجاء اللاذع؛ أي كلّ ما عدّه الحلي وابن سعيد المغربي مرادفًا للهزل والخلاعة. وقد تبنى هذا الشكل الشعري طيف واسع من المبدعين، من الحرفيين والشعراء الشعبيين مثل المعمار، إلى المحترفين، الذين لم يخشوا على سمعتهم مثل ابن سودون أو المتخصصين في الفحش كالقوسان ونوشادر. والأكثر إثارة للدهشة هو أنّ هذا الفن قد أغوى حتى شخصيات من قمة الهرم الديني، مثل قاضي القضاة ابن دقيق العيد، الذي لم يتورع هو الآخر عن نظم بلاليق فاحشة، في دلالة واضحة على أنّ جاذبية البُلَّيْق قد تجاوزت كلّ الحواجز الاجتماعية.

ولكن القوة الحقيقية للبُلَّيْق تتجلى في قدرته على التحول إلى صوت شعبي وأداة للمعارضة السياسية. ولعلّ أبلغ مثال على ذلك هو البليقة الشهيرة مجهولة المؤلف التي انتشرت في القاهرة في أعقاب الانقلاب الذي قاده ركن الدين بيبرس الجاشنكير ووزيره سالار على السلطان الناصر محمد بن قلاوون سنة (708)

(1) المعمار، *ديوان إبراهيم المعمار*، ص 301-304.

(2) Özkan, Hakan: "The Drug Zajals in Ibrāhīm al-Miʿmār's Diwān," in: Mamlūk Studies Review 17 (2013), 212-248.

للهجرة. فلم يكد يمضي عام على حكم السلطان الجديد حتى حلت بالبلاد أزمة اقتصادية خانقة بسبب ضعف فيضان النيل، ما أثار سخط العامة. وفي هذا السياق المشحون، يروي المؤرخ ابن إياس أنّ أهل مصر "صنفوا كلاماً ولحنوه وصاروا يغنون به العوام في أماكن المتفرجات وغيرها"[1]. يقول مطلع هذه البليقة:

سُلْطَانُنَا رُكَيْنْ ... وَنَائِبُو دُقَيْنْ

يَجِينَا المَا مِنَيْنْ

هَاتُوا لَنَا الأَعْرَجْ ... يِجِي المَا بِدَهْرَجْ

تكمن البراعة الفنية والسياسية لهذه البُلَّيْقة في سخريتها اللاذعة التي تستخدم صيغ التصغير، وهي من أبرز سمات الزجل، للتحقير من شأن الحاكمين؛ فـ"رُكَين" هي إشارة تهكمية إلى لقب السلطان "ركن الدين"، و"دُقَين" (ذو اللحية الصغيرة) هي تلميح إلى الوزير سالار، الذي كان من أصل تتري–تركي وعُرف بلحيته الخفيفة. ولم تكن هذه مجرد أغنية عابرة، بل كانت عملًا احتجاجيًّا منظمًا أثار حفيظة السلطان الذي أمر بالقبض على (300) شخص، فقُطعت ألسنة بعضهم وعُوقب آخرون بالجلد والتشهير، في دلالة واضحة على مدى انتشار هذا البُلَّيْق وقوة تأثيره كسلاح سياسي في يد الشعب[1].

ومع ذلك، فإنّ النظر إلى البُلَّيْق كـ"صوت للشعب" فقط قد يكون تبسيطًا للأمور. فهذا الأدب الهزلي، أو ما يُعرف بـ"السخف"، كان يؤدي وظيفة اجتماعية أكثر تعقيدًا. فكما يرى بعض الباحثين، لم يكن هذا النوع من الأدب بالضرورة أداة تخريبية تهدف إلى تغيير الأعراف، بل كان أيضًا شكلًا من أشكال الترفيه الذي استهلكته النخبة نفسها، حيث كانت تجد متعة في السخرية من "فظاظة" العامة وعجزهم عن ضبط ألسنتهم وأجسادهم، ما يعيد ترسيخ الحدود والمسافات الاجتماعية[2]. ويتأكد هذا البعد الأدائي والترفيهي للبُلَّيْق من خلال ارتباطه الوثيق بفن شعبي آخر كان له رواج كبير في القاهرة المملوكية، وهو خيال الظل. فلم يكن البُلَّيْق مجرد نص يُنشد، بل كان عنصرًا حيويًّا في العروض المسرحية، حيث كان يُستعمل كمادة غنائية ضمن مسرحيات خيال الظل التي أبدعها رائد هذا الفن، ابن دانيال (ت: 710هـ/1311م)، وتدل المصادر على أنّ إتقان الزجل كان شرطًا أساسيًا لنجاح "مُخيِّل الظل" (محرِّك الدمى)، الذي كان عليه أن

(1) ابن إياس، *بدائع الزهور في وقائع الدهور*، ج 1، الجزء 1، ص 425.

(1) ابن إياس، *بدائع الزهور في وقائع الدهور*، ج 1، الجزء 1، ص 425؛ ابن تغري بردي، المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي، ج 3، ص 359.

(2) Szombathy, Mujūn، ص 35: يناقش المؤلف كيف أنّ هذا الأدب، رغم مظهره الشعبي، كان يعيد إنتاج وترسيخ الهرمية الاجتماعية.

يمتلك "ولعاً خاصاً بالقصص الشعبي والألغاز والأزجال" لكي يستطيع أن يجذب جمهوره ويسليه[1]. إنّ هذا التداخل بين البُلَّيْق وخيال الظل يثبت أنه كان فنًّا أدائيًّا، يُغنى في المقاهي والأسواق، ويتفاعل مع فنون شعبية أخرى، ليرسم صورة نابضة بالحياة لثقافة القاهرة العامية، بكلّ تناقضاتها وحيويتها، حيث يمتزج الهزل بالجد، والنقد بالترفيه، وصوت النخبة بصوت الشارع.

خاتمة:

في ختام هذه الدّراسة، التي انطلقت من إشكالية الغموض الذي يكتنف فن البُلَّيْق وموقعه الهامشي في البحث الأكاديمي، يمكننا الخلوص إلى جملة من النتائج المترابطة التي تعيد رسم ملامح هذا الجنس الأدبي. لقد أثبتت الدّراسة، بعد ضبط المصطلح وتأصيله، وجود هوّة عميقة بين الإطار النظري الذي أسس له صفي الدين الحلّي، الذي حصر البُلَّيْق في الهزل والخلاعة، وبين الممارسة الشعرية الحية. فقد تبيّن أنَّ هذا الإطار كان قاصرًا، وأنَّ مصطلحين من مصطلحاته الأربعة، وهما "القَرْقي" و"المُكَفِّر"، لم يتجاوزا حدود التنظير، بينما كان البُلَّيْق هو الجنس الأدبي المهيمن الذي استوعب مضامين أرحب بكثير.

وكشفت الدّراسة عن أنَّ البُلَّيْق لم يكن مجرد تنويعة موضوعية للزجل، بل تبلور في مصر ليصبح جنسًا أدبيًا ذا هوية متفردة، له سماته الخاصة كالإيقاع المتناوب بين الأشطر، ونزعته نحو التحرر من الأوزان الخليلية. وقد احتضنته البيئة المصرية ليصبح الوعاء المفضل لكلّ ما هو مهمش في الثقافة الرسمية، من النقد السياسي والاجتماعي اللاذع إلى الشكوى الشخصية وهموم الحياة اليومية.

وأخيرًا، فإنَّ الحضور البارز لهذا الفن لدى كافة طبقات المجتمع، من العامة إلى كبار رجال الدولة والقضاء، لا يبرهن على حيويته فحسب، بل يطرح رؤية أكثر تركيبًا للعصر المملوكي، تتجاوز مقولة "الانحطاط" المبسطة. إنَّ البُلَّيْق، كما أظهرت الدّراسة، لم يكن مجرد فن شعبي، بل كان مرآة معقدة لمجتمعه، وصوتًا أدبيًا أصيلًا يكشف عن الفجوة الدائمة بين صرامة النظرية ومرونة الإبداع الحي.

المصادر والمراجع

[1] Buturovic, Baybar's Cairo: تستشهد الكاتبة بإبراهيم حمادة الذي يؤكد على ضرورة معرفة محرك الدمى بالأزجال.

الإبشيهي، بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد (ت: بعد 850هـ/1446م)، *المستطرف في كل فن مستظرف*، تحقيق إبراهيم صالح، ط1، دار صادر، بيروت، 1999م.

الأدفوي، كمال الدين جعفر بن ثعلب (ت: 748هـ/1347م)، *البدر السافر عن أنس المسافر*، تحقيق قاسم السامرائي، ط1، مركز الدراسات والأبحاث وإحياء التراث، رباط 2015م.

الأدفوي، كمال الدين جعفر بن ثعلب (ت: 748هـ/1347م)، *الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد*، تحقيق سعد محمد حسن وطه الحاجري، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966م.

ابن إياس، محمد بن أحمد (ت: 930هـ/1524م)، *بدائع الزهور في وقائع الدهور*، تحقيق محمد مصطفى، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ط1، بيروت، 1960-1975م.

ابن إياس، محمد بن أحمد (ت: 930هـ/1524م)، *الدر المكنون في سبعة فنون*، مخطوط سانت بطرسبرغ، رقم (99).

البنواني، تاج الدين عبد الوهاب (ت: حوالي 860هـ/1456م)، *قرة العيون في ترتيب نظم السبعة فنون*، مخطوط لايبزيغ، رقم (490).

ابن تغري بردي، يوسف (ت: 874هـ/1470م)، *المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي*، تحقيق محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1984–2009م.

ابن تغري بردي، يوسف (ت: 874هـ/1470م)، *النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة*، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، 1992م.

الجمال، أحمد صادق، *الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي*، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966م.

ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي (ت: 852هـ/1449م)، *الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة*، تحقيق عدنان درويش، ط1، دار الجيل، بيروت، 1993م.

ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر (ت: 837هـ/1434م)، *بلوغ الأمل في فن الزجل*، تحقيق رضا محسن القريشي، ط 1، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974م.

الحلّي، صفي الدين أبو الفضل عبد العزيز (ت: 750هـ/1349م)، *كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي*، تحقيق فيلهلم هونيرباخ، فرانز شتاينر، فيسبادن، 1955م.

الحلّي، صفي الدين أبو الفضل عبد العزيز (ت: 750هـ/1349م)، *كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي*، مخطوط مكتبة ولاية بافاريا Cod. or رقم (528).

الحلّي، صفي الدين أبو الفضل عبد العزيز (ت: 750هـ/1349م)، *كتاب العاطل الحالي والمرخّص الغالي*، مخطوط إسطنبول، مكتبة بايزيد، رقم (ب 4/5542).

الحموي، ياقوت شهاب الدين ياقوت بن عبد الله (ت: 626هـ/1229م)، *معجم البلدان*، تحقيق فيرديناند ويوستينفيلد، ط1، بروكهاوس، لايبزيق، 1866-1873م.

الدجوي، محمد بن مرزوق (ت: بعد 1266هـ/1850م)، *بلوغ الأمل في بعض أحمال الزجل*، مخطوط دار الكتب، شعر تيمور رقم (1182).

الرافعي، مصطفى صادق، *تاريخ آداب العرب*، مكتبة الإيمان، القاهرة، 1940م.

السخاوي، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (ت: 902هـ/1497م)، *الضوء اللامع لأهل القرن التاسع*، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992م.

ابن سعيد المغربي، علي بن موسى (ت: 685هـ/1286م)، *المغرب في حلى المغرب، الجزء الأول من القسم الخاص بمصر*، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1953م.

ابن سعيد المغربي، علي بن موسى (ت: 685هـ/1286م)، *المقتطف من أزاهر الطرف*، تحقيق سيد حنفي حسنين، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م.

سلام، محمد زغلول، *الأدب في العصر المملوكي*، دار المعارف، القاهرة، 1971م.

ابن سودون، أبو الحسن علي البشبغاوي (ت: 868هـ/1464م)، *نزهة النفوس ومضحك العبوس*، تحقيق ارنود ورولیك، جنوس المعهد للدراسات، لايدن، 1998م.

ابن شاكر الكتبي، محمد (ت: 764هـ/1363م)، *فوات الوفيات*، تحقيق إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1973-1974م.

الصفدي، خليل بن أيبك (ت: 764هـ/1363م)، *أعيان العصر وأعوان النصر*، تحقيق علي أبو زيد وآخرون، دار الفكر، بيروت/دمشق، 1997-1998م.

الصفدي، خليل بن أيبك (ت: 764هـ/1363م)، *الوافي بالوفيات*، تحقيق س. ديدرينغ وهـ. ريتر وآخرون، ط1، فيسبادن/إسطنبول، دار فرانز شتاينر، 1931م–.

الصفدي البريدي، جلال الدين الحسن (ت: بعد 700هـ/1400م)، *المقامات الجلالية*، مخطوط إسطنبول، مجموعة لالهلي رقم (1929).

عباس، إحسان، *تاريخ الأدب الأندلسي*، دار الثقافة، بيروت، 1978م.

ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل (ت: 774هـ/1373م)، *البداية والنهاية*، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، جيزة 1997–1999

كحّالة، عمر رضا، معجم *المؤلفين – تراجم مصنفي الكتب العربية*، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1993م.

مؤلف مجهول، *الماجريات (خمس وعشرون حكاية عن النساء من القرن الرابع عشر)*، تحقيق إبراهيم العاقل، ومقدمة أبو بكر الشرايبي، منشورات الجمل، بيروت، 2021م.

المحبّي، محمد أمين بن فضل الله (ت: 1111هـ/1699م)، *خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر*، بولاق، 1867-1868.

المعمار، إبراهيم بن علي (ت: 749هـ/1348م)، *ديوان إبراهيم المعمار*، تحقيق توماس باوير وآخرون، أيرقون، ويورتسبورغ، 2018م.

المقدسي، عيسى بن محمد (ت: 883هـ/1479م)، *الجوهر المكنون في سبعة فنون*، مخطوط إسكوريال، رقم (459) árabe.

المقّري، أحمد بن محمد (ت: 1041هـ/1631م)، *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*، تحقيق إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1968م.

ابن منظور، محمد بن مكرم (ت: 711هـ/1311م)، *لسان العرب*، تحقيق عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسن، هاشم الشاذلي، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1883م.

References

Al-Maṣādir wa-al-marāğiʿ

Al-Ibshīhī, Bahā’ al-Dīn Abū al-Fatḥ Muḥammad (d. after 850 A.H/1446 A.D). al-Mustaṭraf fī kull fann mustaẓraf. Edited by Ibrāhīm Ṣāliḥ. 1st edition. Beirut: Dār Ṣādir, 1999.

Ibn Iyās, Muḥammad ibn Aḥmad (d. 930 A.H/1524 A.D.), Badā’i‘ al-zuhūr fī waqā’i‘ al-duhūr. Edited by Muḥammad Muṣṭafá. 1st edition. Beirut: Orient-Institut, 1960-1975.

Ibn Iyās, Muḥammad ibn Aḥmad (d. 930 A.H./1524 A.D), al-Durr al-maknūn fī sab‘at funūn. Ms. St. Petersburg, no. (99).

Al-Udfuwī, Kamāl al-Dīn Ja‘far ibn Tha‘lab (d. 748 A.H./1347 A.D.), al-Ṭāli‘ al-sa‘īd al-jāmi‘ asmā’ nujabā’ al-Ṣa‘īd. Edited by Sa‘d Muḥammad Ḥasan wa-Ṭāhā al-Ḥājirī. 1st edition. Cairo: al-Dār al-Miṣrīyah lil-Ta’līf wa-al-Tarjamah, 1966.

Al-Udfuwī, Kamāl al-Dīn Ja‘far ibn Tha‘lab (d. 748 A.H./1347 A.D.), al-Badr al-sāfir ‘an uns al-musāfir. Edited by Qāsim al-Sāmarrā’ī. 1st edition. Rabat: Markaz al-Dirāsāt wa-al-Abḥāth wa-Iḥyā’ al-Turāth, 2015.

Özkan, Hakan, Geschichte des östlichen zağal, Baden-Baden: Ergon, 2020.

Özkan, Hakan: "The Drug Zajals in Ibrāhīm al-Miʿmār’s Diwān," in: Mamlūk Studies Review 17 (2013), 212-248

Al-Banawānī, Tāj al-Dīn ‘Abd al-Wahhāb (d. ca. 860 A.H./1456 A.D.). Qurrat al-‘uyūn fī tartīb naẓm al-sab‘at funūn. Ms. Leipzig, no. (490).

Buturovic, Amila, “Baybar’s Cairo in Ibn Dāniyāl’s shadow play”, in Writers and Rulers: Perspectives on their Relationships from Abbasid to Safavid Times. Edited by B. Gruendler and L. Marlow, Wiesbaden: Reichert, 2004.

Ibn Taghrī Birdī, Yūsuf (d. 874 A.H./1470 A.D.), al-Manhal al-ṣāfī wa-al-mustawfá ba‘da al-wāfī. Edited by Muḥammad Muḥammad Amīn. 1st edition. Cairo: al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1984-2009.

Ibn Taghrī Birdī, Yūsuf (d. 874 A.H./1470 A.D.), al-Nujūm al-zāhirah fī mulūk Miṣr wa-al-Qāhirah. Edited by Muḥammad Ḥusayn Shams al-Dīn. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, 1992.

Al-Jammāl, Aḥmad Ṣādiq. al-Adab al-‘āmmī fī Miṣr fī al-‘aṣr al-Mamlūkī. Cairo : al-Dār al-Qawmīya lil-Ṭibāʿah wa-al-nashr, 1966.

Ceviz, Nurettin, Osmanlılar döneminde Mısır'da Arap Edebiyatı (1517-1798), Ph.D. dissertation, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Erzurum: Atatürk University, 2002.

Guo, Li, "Songs, Poetry, and Storytelling: Ibn Taghrī Birdī on the Yalbughā Affair", in Developing Perspectives in Mamluk History: Essays in Honor of Amalia Levanoni, edited by Yuval Ben-Bassat. Leiden: Brill, 2017, pp. 187–200.

Ibn Ḥajar al-ʻAsqalānī (d. 852 A.H./1449 A.D.). al-Durar al-kāminah fī aʻyān al-miʾah al-thāminah. Edited by ʻAdnān Darwīsh. 1st edition. Beirut: Dār al-Jīl, 1993.

Haydar, Adnan, "The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel", in Oral Tradition 4/1-2 (1989), 189-212.

Al-Ḥamawī, Yāqūt Shihāb al-Dīn Abū ʻAbd Allāh (d. 626 A.H/1229 A.D.). Muʻjam al-buldān. Edited by Ferdinand Wüstenfeld. 1st edition. Leipzig: Brockhaus, 1866-1873.

Ibn Ḥijjah al-Ḥamawī, Taqī al-Dīn Abū Bakr (d. 837 A.H./1434 A.D.). Bulūgh al-amal fī fann al-zajal. Edited by Riḍā Muḥsin al-Qurayshī. 1st edition. Damascus: Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah wa-al-Irshād al-Qawmī, 1974.

Al-Ḥillī, Ṣafī al-Dīn Abū al-Faḍl ʻAbd al-ʻAzīz (d. 750 A.H./1349 A.D.), Kitāb al-ʻāṭil al-ḥālī wa-al-murakhkhaṣ al-ghālī. Edited by Wilhelm Hoenerbach. Wiesbaden: Franz Steiner, 1955.

Al-Ḥillī, Ṣafī al-Dīn Abū al-Faḍl ʻAbd al-ʻAzīz (d. 750 A.H./1349 A.D.), Kitāb al-ʻāṭil al-ḥālī wa-al-murakhkhaṣ al-ghālī. Ms. Bayrische Staatsbibliothek, Cod. or, no. (528).

Al-Ḥillī, Ṣafī al-Dīn Abū al-Faḍl ʻAbd al-ʻAzīz (d. 750 A.H./1349 A.D.), Kitāb al-ʻāṭil al-ḥālī wa-al-murakhkhaṣ al-ghālī. Ms. Isṭanbūl, Bāyazīd, no. (B 5542/4).

Al-Dajawī, Muḥammad ibn Marzūq (d. baʻda 1266 A.H./1850 A.D.). Bulūgh al-amal fī baʻḍ aḥmāl al-zajal. Ms. Dār al-Kutub, no. (1182) Shiʻr Taymūr.

Al-Rāfiʻī, Muṣṭafá Ṣādiq. Tārīkh ādāb al-ʻArab. al-Qāhirah: Maktabat al-Īmān, 1940.

Al-Sakhāwī, Shams al-Dīn Muḥammad ibn ʻAbd al-Raḥmān (d. 902 A.H./1497 A.D.). al-Ḍawʾ al-lāmiʻ li-ahl al-qarn al-tāsiʻ. 1st edition. Beirut: Dār al-Jīl, 1992.

Ibn Sa‘īd al-Maghribī, ‘Alī ibn Mūsá (d.685 H/1286 M), al-Mughrib fī ḥulá al-Maghrib, al-juz’ al-awwal min al-qism al-khāṣṣ bi-Miṣr. Edited by Zakī Muḥammad Ḥasan. 1st edition. Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1978.

Ibn Sa‘īd al-Maghribī, ‘Alī ibn Mūsá (d. 685 A.H./1286 A.D.), al-Muqtaṭaf min azāhir al-ṭaraf. Edited by Sayyid Ḥanafī Ḥasanayn. 1st edition. Cairo: al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1983.

Salām, Muḥammad Zaghlūl. al-Adab fī al-‘aṣr al-Mamlūkī. Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1971.

Ibn Sūdūn, Abū al-Ḥasan ‘Alī al-Bashbaghāwī (868 A.H./1464 A.D.). Nuzhat al-nufūs wa-muḍḥik al-‘abūs. Edited by Arnoud Vrolijk. Leiden: CNWS, 1998.

Szombathy, Zoltan, Mujūn: Libertinism in Medieval Muslim Society and Literature, Cambridge: Gibb Memorial Trust, 2013.

Ibn Shākir al-Kutubī (d. 764 A.H./1363 A.D.). Fawāt al-wafayāt. Edited by Iḥsān ‘Abbās. 1st edition. Beirut: Dār Ṣādir, 1973-1974.

Al-Ṣafadī, Khalīl ibn Aybak (d. 764 A.H./1363 A.D.), A‘yān al-‘aṣr wa-a‘wān al-naṣr. Edited by ‘Alī Abū Zayd et al. Beirut/Damascus: Dār al-Fikr, 1997-1998.

Al-Ṣafadī, Khalīl ibn Aybak (d. 764 A.H./1363 A.D.), al-Wāfī bi-al-wafayāt. Edited by S. Dedering, H. Ritter et al. 1st edition. Wiesbaden/Istanbul: Franz Steiner, 1931-.

Al-Ṣafadī al-Barīdī, Jalāl al-Dīn al-Ḥasan (d. after 700 A.H./1400 A.D.). al-Maqāmāt al-Jalālīyah. Ms. Istanbul, Laleli, no. (1929).

‘Abbās, Iḥsān. Tārīkh al-adab al-Andalusī. Beirut: Dār al-Thaqāfah, 1978.

Kaḥḥālah, ‘Umar Riḍá. Mu‘jam al-mu’allifīn – tarājim muṣannifī al-kutub al-‘Arabīyah. 1st edition. Beirut: Mu’assasat al-Risālah, 1993.

Ibn Kathīr, Imād al-Dīn Abū al-Fidāʾ Ismāʿīl (d. 774 A.H./1373 A.D.), al-Bidāyah wa-al-Nihāyah. Edited by ‘Abd Allah ibn ‘Abd al-Muḥsin al-Turkī, Gizeh: Hajar li al-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘ wa-al-Iʿlān, 1997-1999.

Lagrange, Frédéric, “ العاقل إبراهيم [= Ibrahim Akel]، الشرائبي بكر أبو [= Aboubakr Chraïbi] (préface), المجاريات مجهول، مؤلّف (القرن من النساء عن حكاية وعشرون خمس والغنج والتعنيق البوس في الأنيق الزهر كتاب [= Fredj Lahouar] الحوار وفرج ،(عشر الرابع العشي ومطاوعة الزوج ومخالفة والشهيق”, in Bulletin critique des Annales

islamologiques [en ligne], 38 (2024), تم الاطّلاع عليه في 3 نوفمبر 2024، الرابط : http://journals.openedition.org/bcai/5572.

Mu’allif majhūl. al-Mājirīyāt (khams wa-‘ishrūn ḥikāyah ‘an al-nisā’ min al-qarn al-rābi‘ ‘ashar). Edited by Ibrāhīm al-‘Āqil, introduction by Aboubakr Chraïbi. Beirut: Manshūrāt al-Jamal, 2021.

Al-Muḥibbī, Muḥammad Amīn ibn Faḍl Allāh (d. 1111 A.H./1699 A.D.). Khulāṣat al-athar fī a‘yān al-qarn al-ḥādī ‘ashar. Būlāq, 1284-1285 A.H./1867-1868 A.D.

Al-Mi‘mār, Ibrāhīm ibn ‘Alī (d. 749 A.H./1348 A.D.). Dīwān Ibrāhīm al-Mi‘mār. Edited by Thomas Bauer et al. Würzburg, 2018.

Al-Maqdisī, ‘Īsá ibn Muḥammad (d. 883 A.H./1479 A.D.). al-Jawhar al-maknūn fī sab‘at funūn. Ms. Escorial, no. (459) árabe.

Al-Maqqarī, Aḥmad ibn Muḥammad (d. 1041 A.H./1631 A.D.). Nafḥ al-ṭīb min ghuṣn al-Andalus al-raṭīb. Edited by Iḥsān ‘Abbās. 1st edition. Beirut: Dār Ṣādir, 1968.

Ibn Manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram (d. 711 A.H./1311 A.D.). Lisān al-‘Arab. Edited by ‘Abd Allāh ‘Alī al-Kabīr, Muḥammad Aḥmad Ḥasan, Hāshim al-Shādhilī. 1st edition. Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1300 A.H.