The Modernity In The Andalusian Muwashshahat

Dr. Issa Fares*
Ammar Bahloul**

(Received 5 / 9 / 2019. Accepted 6 / 11 / 2019)

□ ABSTRACT □

The research studies the modernity in the Andalusian Muwashshahat, because it was known that The Muwashshahat make the first try to get out from the traditional type of poetry from language side and the rhythm side, So it made a new type of poetry which magnified by a new form that doesn't have less arts than the previous one, although that some critics didn't admit by its poetries .

This research will deal with this modernity in the Andalusian Muwashshahat deeply from two sides: first: from language side, because it contained colloquial words not only that, but the Muwashshah was built on a colloquial lock, and it was also contained the frames and its follows, Second: the rhythm side, because it got out from traditional Alphalil Bn Ahmad Alfraheedy's measurings, and it based on tune as a replacement form it in setting the rhyming of the poetry language, And we will deal with all of this by choosing variety poetry syllable, and studying it analyzing study .

Keywords: Modernity, Language, Rhythm, Denotation, Poetry .

***Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria**

****PhD Student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria**

الحداثة في الموشحات الأندلسية

د. عيسى فارس*

عمار البهلول**

(تاريخ الإيداع 5 / 9 / 2019. قبل للنشر في 6 / 11 / 2019)

□ ملخّص □

يدرس هذا البحث الحداثة في الموشحات الأندلسية، فمن المعروف أن الموشحات تشكل أول محاولة ناضجة للخروج على نمط الشعر التقليدي سواء من ناحية اللغة، أو من ناحية الإيقاع، فشكلت نمطاً جديداً من الشعر تميّز بهيئة جديدة لا تقل فنيّة عن سابقتها، وإن لم يعترف بعض النقاد بشعريتها.

وسيتناول هذا البحث الحداثة في الموشحات الأندلسية على نحو تفصيلي من ناحيتين: الأولى: ناحية اللغة إذ ضمنتها ألفاظاً عامية، بل وبُني الموشح على خرجة عامية، وشملت أيضاً التراكيب وما يتعلق بها، والثانية: ناحية الإيقاع إذ خرجت على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي التقليدية، واعتمدت اللحن ليكون بديلاً عنها في ضبط نظم اللغة الشعرية، وسنبحث كل ذلك من خلال اختيار شواهد شعرية متنوعة، ودراستها دراسة تحليلية.

الكلمات المفتاحية: حداثة، لغة، إيقاع، دلالة، شعر.

* **أستاذ– قسم اللغة العربية–كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة تشرين– اللاذقية– سورية**

** **طالب دكتوراه– قسم اللغة العربية –كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة تشرين– اللاذقية– سورية**

مقدّمة:

لقد شكّلت الموشحات الأندلسية ثورة على نظام الشعر التقليدي؛ إذ خرجت على نمط الشعر المعروف، وذلك من خلال استخدام الألفاظ العامية، وخروجها على الوزن الخليلي، فمما يلفت الانتباه الإكثار من استخدام الألفاظ العامية فيها، حتى أصبح بناء الخرجة في معظمها بناءً عامياً، وكأنَّ ذلك أصبح من شروط نظمها، وأيضاً خروج بعضها عن الوزن الخليلي على نحوٍ كامل.

قرأت بعض الموشحات الأندلسية، وقد جذبتني جرأة الوشاح الأندلسي في استخدام الألفاظ العامية، التي لم يقتصر استخدامها على الخرجة، بل وردت أيضاً في متن الموشح، كما شدّني اعتماده على اللحن كوسيلة إيقاعية، لنظم الموشح غير الموزون خليلياً، وكل ذلك دفعني إلى الخوض في هذا الموضوع، أملاً في أن يكون هذا البحث وسيلة لتسليط الضوء على هذا الجانب، الذي يتطلب أكثر من هذا البحث بكثير للإحاطة به.

أهمّيّة البحث وأهدافه:

تنبع أهمية البحث من دراسته موضوعاً يتطلب مزيداً من العناية؛ فالحداثة في الموشحات الأندلسية لها جوانب متنوعة تتطلب توضيحاً، وتعمقاً، بما أن هذا اللون الأدبي شكّل انعطافة كبيرة؛ فقد أخذ فيه الشعر شكلاً جديداً، هذا الشكل الذي لم يأخذ حقّه من الدّرس، على الرغم من غناه الإبداعي؛ هذا الغنى الذي يعادل – وربما يزيد – على غنى الشعر التقليدي.

ويهدف البحث إلى الوقوف على الحداثة في الموشحات الأندلسية من جانبين:

الجانب الأول: جانب اللغة بما يشمل الألفاظ والتراكيب، وتوابعهما.

الجانب الثاني: جانب الإيقاع بما يشمل الخروج على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، واعتماد اللحن كإيقاع بديل.

وسنخوض في الجانبين من خلال دراسة تحليلية لشواهد شعرية تتناسب وهذا المقام.

منهجيّة البحث:

سيتّبع البحث الأسلوبية بمستوياتها الأربعة:

- التركيبي: الذي يتيح دراسة البنية السطحية والعميقة، وأيضا الجملة بكل ما تحتويه... .
- الدلالي: الذي يشمل قضايا الكلمات واختيارها، ودورها في السياق، وأيضاً الصيغ الاشتقاقية... .
- البلاغي: الذي يشمل الصور البيانية، وألوان البديع أيضاً... .
- الإيقاعي: الذي يشمل الوزن، وأيضاً القضايا الموسيقية كالنبر والتنغيم، وقضايا مثل تكرار الأصوات.... .

وكل ذلك للوقوف على البناء الداخلي للشواهد الشعرية المختارة على نحو تفصيلي، والبحث في جوانب التجديد فيها.

الحداثة في الموشحات الأندلسيّة:

أولاً: على صعيد اللغة:

يعدّ دخول الألفاظ العامية (أو الألفاظ التي صِيغَتْ بطريقة مغايرة للصيغة الفصيحة) إلى الموشح الأندلسي أمراً شائعاً؛ فقد بُني الموشح على خرجة في أغلب الأوقات جاءت عاميّة[1]، وهذه اللفظة العامية تعود إلى اللهجة التي كان أهل الأندلس يستخدمونها فيما بينهم فقد كانوا "يستعملون العربية الفصيحة كلغة رسمية يتعاملها الناس في المدارس، ويكتبون بها الوثائق وما إليها، أما في شؤونهم اليومية وأحاديثهم فيما بين بعضهم وبعض فكانوا يستعملون لهجة من اللاتينية الدارجة أو المعجمية"[2]، ولم يقتصر اللفظ العامي على الخرجة، بل تعدّاها إلى مواضع أخرى في الموشح، وسنبحث في كلا الاتجاهين.

يقول أبو بكر التطيلي (ت: 650 هـ): [3]

لم تزلْ في القلب حتى عشقا فعلى رسلك قد فزت به

بأبي لحظك ذاك الأحـــــور

هكذا يجني ولا يعتـــــــــذر

خلته والشكر فيه يسكـــــــر

عب في القهوة صرفاً وسقى ناعساً يفعل في المنتبه

كيفَ لا يبكي على ريقـــــه

من حبالي في يدي مخلقـــــه

..... في مفرقـــه*

وضحى شاع فعمَّ المفرقا قبل أن يفرغ من مطلبه

أحســبُ البينَ والعيَّ كمـــد

فأرى في العودِ فوقَ العـــرد

كلما كررته قـــــــالَ زد

وعلى الجملة إن عزَّ اللقا حصلت لي همّةٌ في شعبه

جمعت رقّته في وجنتيـــــه

لو كسوني لامة من ... تيه**

---

[1] يُنظر: د. عبد الحميد سلامة بن زيد، *خصائص الإيقاع في الموشحات العربية*، دار المدار الإسلامي- بيروت، ط1، 2009، ص11 .

[2] بالنثيا: انخل، *تاريخ الفكر الأندلسي*، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية – مصر، د.ط، د.ت، ص142 .

[3] ديوان الموشحات الأندلسية، تحقيق: د. محمد زكريا عنّاني، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية، د.ط، د.ت، ص62 .

* ربما يكون المحذوف: واضعاً الزينة.

لم أقلْ بعدُ بسهمي مقلتيـــــــه

فانجُ عنها لحظة لا تشقى بسوى ذاكَ الذي في قلبه

خلِّ نفسي فيكَ تلتذ العنـــــــا

فهي كالصعدة (فيه) والقنـــــا

يحذر العطب ولا يخشى الفنـــا

سفح الظبي فمالت فرقا وعدا الليث فلم يحفل به

نلاحظ أن الألفاظ العامية في هذا الموشح دخلت بنية الموشح كاملاً، بل وعلى العكس من الوضع الطبيعي جاءت الخرجة فصيحة، فكأنما جاء تعويضها من خلال ورود اللفظ العامي في الأبيات، ونلاحظ طاقة اللفظ (خلِّ: وقد صِيغَ بطريقة مغايرة) في الغصن الأول من البيت الأخير الذي جاء بمعنى دع واترك، وهذا اللفظ كان ذا أبعاد دلالية، فهو يحمل في ثناياه طاقة كبيرة، وذلك من خلال التضعيف الذي يمنح الدلالة شدة، فكأن الشاعر يركّز على مسألة الترك دلالياً، ويحض عليها بعزيمة أقوى، ولعل هذه القوة تزداد من خلال إسناد ياء المتكلم إلى لفظ (نفسي) التالي لهذا اللفظ العامي، فكأنه بحديثه عن نفسه هو بذاته يشحن الفعل بصيغته العامية بطاقة أعلى تتناسب والتشديد الموجود فيه، وتسهم في منح الأثر العام للبيت بعداً أقوى، وهذا أيضاً يتناسب مع اللفظ (تلتذ) وهو من اللذة، ولكنّه جاء على هذه الصيغة، ليعطي دلالة أقوى من خلال تكرار حرف التاء من جهة، وليكي يُحدث تفاعلاً دلالياً مع طاقة الفعل (خلِّ)، هذا الفعل الذي جاء مسنداً إلى لفظ (النفس)، فكأن الشاعر يريد بذلك أن يقول إنه حرٌّ بنفسه، هذه نفسه وهو يريد تركها للتلذذ بالمعاناة، الفعل (خلِّ) استمد طاقة عالية من لفظ (النفس)، ومن صيغة (تلتذ) أيضاً فجاء التأكيد مضاعفاً على الترك فهو بتحديد موضوع الترك بأنه في اللذة، إنما يمنحه طاقة دلالية أقوى تزيد من الأثر الجمالي، فهنا يخرج المتلقي من صدمته الناجمة عن الفعل (خلّ) ليصل إلى التفسير المنطقي، فكأن هذا الفعل بهذه الصياغة تطلَّب توضيحاً بالقوة الدلالية نفسها، فجاء اللفظ (تلتذ) ليطلق العنان للمخيلة لتخيل مقدار هذه اللذة بعد الإصرار على الترك، فكأنما هناك جسرٌ دلالي بين هذين اللفظين (خل، تلتذ) لإطلاق طاقة كبيرة، ثم يعود الشاعر إلى صدم المتلقي من خلال تحويل هذه الطاقة باتجاه المعاناة، فبعد جعل طاقة فعل الترك المشددة موجهة نحو اللذة، وأخرج المتلقي من الصدمة الأولية عاد وأدخله في صدمة جديدة وهي توجيه هذه الطاقة الدلالية الكبيرة باتجاه المعاناة عبر لفظ (العنا)، هذا اللفظ الذي قيّده الشاعر بـ (ال) التعريف، ليحدّ من فاعليته الدلالية، ولتقييد الطاقة التأثيرية له، فتكون الصدمة محدودة لا يلبث المتلقي أن يخرج منها ويدرك أي نوع من المعاناة يتحدث عنه الشاعر؛ إنها المعاناة في المحبة، وهذه المعاناة تحمل نوعاً من اللذة، ولكن الشاعر عمد إلى تقديم لفظ اللذة في هذا الغصن، فأحدث نوعاً من التوافق الدلالي مع صيغة فعل الأمر في مطلعه ليطلق العنان للمخيلة لتخيل هذه المعاناة فَيُحدِثُ بذلك نوعاً من اللذة الشعرية، فاللذة مرتبطة بانطلاق الخيال، إن التخييل الشعري – عند الفلاسفة – بمعنى الاستجابة النفسية غير الواعية التي يترتب عليها سلوك المتلقي إزاء الشيء المُخيَّل يُحدثُ نوعاً من التأثير الانفعالي، فيصبح شعوراً باللذة أو العجب أو الدهشة[4]،

**** ربما يكون المحذوف: كسوتيه.**

[4] ينظر د. عبد العزيز: ألفت محمد كمال، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص136 .

فاللذة حدثت هنا عبر إطلاق المخيلة من خلال طاقة عالية مجتمعة في اللفظين (خلّ)، (تلتذ)، ومن خلال التآزر بينهما، ليأتي لاحقاً لفظ المعاناة في ختام هذا الغصن فيُدخل المتلقي مرّة أخرى في دائرة الصدمة، ولكن تقييد هذا اللفظ بـ (ال) التعريف مدّ من فاعليته على صعيد الطاقة، وأخرج المتلقي من دائرة الصدمة، لتأتي بقية الأغصان مسوغةً كل هذه الطاقة المطلقة في هذا الغصن فلفظ (العطب) في الغصن الثالث يدعم هذا الاتجاه، ويتوافق دلالياً مع لفظ (المعاناة)، وأيضاً في الصيغة المصدرية (عطب، فناء)، وأيضاً في تقييد الطاقة عبر (ال) التعريف، فكأنه معادلٌ للفظ (العنا) في الامتداد الدلالي وفي أثر الطاقة:

العنـــــــــــــا	≠	العطـــــــــــــــب
↓		↓
المعاناة تولد ضرراً		يتولد عن المعاناة
↓		↓
صيغة مصدرية		صيغة مصدرية
↓		↓
تقييد (ال) التعريف		تقييد (ال) التعريف

فكأن الشاعر يريد أن يوصل فكرة مفادها أن مقدار (العطب) يتوازى مع مقدار المعاناة تماماً (هذه المعاناة التي جاءت مقيدة بـ ال التعريف)، وهي محببة من خلال لفظ اللذة، وليزيد الحد من فاعلية الطاقة التي تشكلت من هذا الامتداد بين هذين اللفظين (العنا، العطب) يأتي لفظ (الفنا) في آخر هذا الغصن مسبوقاً بأسلوب نفي، وذلك لتأكيد إبطال الطاقة التأثيرية العالية للمعاناة ووضع المتلقي في صورتها الحقيقية، فهي غير مؤذية للشاعر، وإنما محببة.

لقد نجح الوشاح في إطلاق عظيم هذا الأثر في هذا البيت وذلك عبر الألفاظ العامية التي خاطبت كل طبقات المجتمع فبثّت فيه أثراً دلالياً وذلك من خلال تفاعلها ضمن السياق القصدي، فأسهمت في رسم صورة المعاناة على حقيقتها وذلك من خلال غرابة هذه الألفاظ، فعرّف بعضهم الصورة من وجهة نظر الواقع اللغوي بأنها: "استخدام لفظة غريبة عن ائتلاف السياق الحاضر"[5]، وإن كانت الغرابة التي لجأ إليها الشاعر هنا مُستمدَّة من خارج اللغة الفصيحة، إنها غرابة اللفظ العامي القادر على صدم المتلقي من جهة، والقادر على بث الطاقة التأثيرية المطلوبة من جهة ثانية، والقادر على إحداث البعد الجمالي المطلوب في اللغة الشعرية من جهة ثالثة.

لقد اختار الشاعر الألفاظ مُصاغة بطريقة مُغايرة عن الصياغة التقليديّة، لتكون جزءاً من الصورة الكلية للمعاناة على نحوٍ غير مألوف في الشعر، واضعاً إيَّاها في موضع الأثر الجمالي؛ ليبث (على المستوى البلاغي) عظيم الأثر في هذه الصورة، لقد عمد إلى اللفظ الغريب ليشحن هذه الصورة بالطاقة التأثيرية، فالصورة في نهاية المطاف "طريقة في الكلام"[6].

ويقتصر اللفظ العامي في بعض الموشحات على وجوده مفرداً في خرجة الموشح في الوقت الذي تُحافظ فيه بنية الموشح على فصاحتها اللغوية، ومن ذلك قول ابن زهر (ت595هـ):[7]

---

[5] **مورو: فرانسوا، *الصورة الأدبية*، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع – دمشق، د.ط، 1995، ص24 .**

[6] **السابق نفسه، ص25 .**

[7] **ديوان الموشحات الأندلسية، تحقيق: د. محمد زكريا عنّاني، ص55 .**

هات ابنةَ العنب واشـــــرب

يا صاحبي ما تقـول

ماءٌ وطلٌّ ظليـــــــل

وقهوةٌ سلســـــــــبيل

ظفرت بالطرب فاطـــــرب

ظمئتُ ويحي ومـــا

كنتُ أخافُ الظَّمـــا

ما ذاقَ ماء اللمـــــا

وقهوةٌ كالشَّنب مشـــــرب

ظبي هضيمُ الوشاح

يرعى بمولى الملاح

أذلَّ أســـــد الكفاح

في موضعِ العجب فاعجـــب

يا زائري في المنـــام

بحق بدر التمـــــــام

بلّغهُ عني السَّـــــلام

وفاده بأبي ثم بـــــي

وتسله أن يصحبـــا

تحيّةً للصبـــــــــا

وغنِّه إن أبـــــــــى

ردَّ السلام يا صبي بالنّجـــى

نلاحظ غلبة الألفاظ الفصيحة على الموشح باستثناء بناء الخرجة على لفظ واحد صِيغَ بطريقة مُغايرة للصياغة الفصيحة وهو لفظ (صبي)، وهو بمعنى الغلام، وكأن هذا اللفظ يشتمل في ثناياه على تصغير للفظ الغلام، هذا التصغير الذي يحمل أبعاداً دلالية تتناسب والسياق العام للبيتين الأخيرين:

فنلاحظ افتتاحه للبيت الرابع بأسلوب النداء القائم على الخطاب (خطاب زائر له)، هذا الخطاب الموجّه إلى شخصية وهمية (فقد أبطل فاعليتها الواقعية عبر الجار والمجرور: في المنام)، فحدد وجودها في غير الواقع، لقد نجح في إقامة حوار وهمي قائم على (المنام)، فعمد إلى امتداد دلالي شمل البيتين الأخيرين لتأتي الخرجة متأثرة تأثّراً واضحاً، فكانت

مخاطبة الغلام باللفظ (صبي) القائم أيضاً على أسلوب النداء، هذا الأسلوب الذي سبقه أسلوب أمر (ردّ)، وأسلوب الأمر بهذه الصيغة التشديدية نجح بالتمهيد للفظ للغلام بهذه الصّيغة، فعندما يستخدم الفعل (ردّ) وقد لحقه التضعيف إنما يحمل في ثناياه ليس فقط الأمر، وإنما الأمر الحتمي (التشديد على القيام بالفعل)، فكأنه بهذه الصيغة، مهّد لمجيء لفظ (الغلام) بهذه الصياغة، فجاء بناء الخرجة متناسباً مع لفظ (صبي) وكأنها راعت استخدامه، وأيضاً أسلوب النداء المماثل لأسلوب النداء في البيت الرابع (بـ: يا)، وأيضاً الجار والمجرور (بالنجى) الذي يحمل معنى المناجاة، وأيضاً هناك تناسب مع الدلالات القائمة على اختيار الدوال المناسبة في هذا الموضع، فحتى لفظ (السلام) مرتبط دلالياً هو الآخر بالبيت الرابع الذي ختم غصنه الأخير به، فالارتباطان الدلالي والتأثيري واضحان تماماً من خلال تكرار لفظ (السلام)، وأيضاً أسلوب النداء بـ (يا)، وكل ذلك في إطار التمهيد للفظ المغاير الصيغة المُستخدم هنا (صبي)، ونلاحظ أن المقام العام الذي بنى الوشاح عليه وشاحه يتناسب مع هذا اللفظ، فهو يتحدث عن المنام (مهد بحدث المنام) وزيارة له في المنام، فمن الطبيعي والوضع كذلك، أن يُستخدم لفظ (الغلام) بهذه الصياغة وأن يأتي بلفظ (المُناجاة)، إن الموشح –كما سبق وأسلفنا– يقوم على الخرجة، وسنتابع هذه القضية بالتفصيل:

نلاحظ في البيت الثاني في الغصن الثاني تخفيف لفظ (الظما: وهي الظمأ)، وهذا يتناسب مع لفظ (صبي) في الخرجة، فهناك تناسب في بناء النسيج الداخلي للموشح، لقد تناسب اللفظ المُخفف مع الوزن من جهة، ومع اللفظ المُصاغ بطريقة مُغايرة للصياغة الفصيحة في الخرجة من جهة ثانية (التناسب في البناء واضح).

ونلاحظ لفظ (السلام) في الغصن الأخير من البيت الرابع الذي يعدُّ بمثابة التمهيد للفظ (السلام) في الخرجة من جهة الدلالة، كما يُعدُّ (على المستوى الصوتي) تكراراً لحرف السين، فصوت السين "المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة"[8]، فكأن الشاعر باختياره للكلمات التي تشتمل على هذا الحرف إنما يهدف إلى إحداث تناسب مع الخرجة التي يقوم عليها الموشح وعلى لفظ (صبي) فيها، فهذا اللفظ جاء بهذه الصياغة تحبّباً، وحرف السين يوحي بالنعومة والملاسة أي بشيء من الرقة، التي تتناسب مع التّحبّب، فتكرار هذا الحرف في الموشح يتناسب من ناحية البناء الداخلي مع الخرجة، ونلاحظ أن الوشاح أكثر من هذا التكرار: (سلسبيل: اللفظ يشتمل على تكرار السين على نحو مضاعف، أسد، السلام: مكرر مرتين، سله)، فالشاعر بهذا التكرار يُحدث تناسباً مع اللفظ (صبي) في الخرجة، وإيراد لفظ (السلام) على نحو سابق على الخرجة (في البيت الرابع) من شأنه أن يُحدث تمهيداً دلالياً تاماً لتركيب الخرجة الكلي، فلفظ (السلام) بذاته يَرِد فيها، وكأن الوشاح كان يضع الخرجة نصب عينيه وهو يصوغ الموشح، لقد مهّد على نحوٍ مباشر لها من خلال هذا اللفظ في هذا الموضع، ليأتي لاحقاً تكراره على نحوٍ مباشر في الخرجة، وفي موضع يُناسب دلالياً وإيقاعياً لفظها المُصاغ بطريقة مُغايرة (صبي)، (وسنوضح ذلك لاحقاً).

فيصبح لدينا الشكل الآتي:

تخفيف (الظما) / ب1

↓

تكرار حرف السين / <u>على نحو عام</u>: أسد، السلام: مكرر مرتين، سله.

<u>على نحو خاص</u>: سلسبيل.

↓

تكرار لفظ (السلام) / ب4 + ب5 (الخرجة) ⇐ ارتباط عضوي

[8] **عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998، ص109.**

↓

اللفظ (صبي) / الخرجة ⇐ يتناسب مع كل ما سبق

ولعل الوشاح هنا أجاد هذا البناء، وأجاد استخدام اللفظ (صبي) في هذا الموضع من الخرجة، وسنبحث هذه القضية بالتفصيل:

لقد حمل المتلقي على التفاعل مع الطاقة التأثيرية المطلقة من خلال اللفظ بذاته من جهة فـ "للكلمة قدرة ذاتية على الدلالة"[9]، كما يرى الدكتور لطفي عبد البديع، ومن خلال علاقة هذا اللفظ بغيره من الألفاظ في الخرجة من جهة ثانية؛ فنلاحظ ارتباط أسلوب النداء بأسلوب الأمر التشديدي، وبالمناجاة على نحوٍ واضح، وأيضاً من خلال موقع هذا اللفظ في الخرجة من جهة ثالثة، فلو قدَّم الوشاح لفظ أسلوب النداء (يا صبي) بمجمله على لفظ (السلام) لما حدث الأثر الدلالي المطلوب، ولما كان له الوقع الفني على المتلقي كما هو الآن، فتوسط لفظ (السلام) بين أسلوب الأمر التشديدي (ردّ)، وأسلوب النداء أسهم في تخفيض حدّة الطاقة الناجمة عن الفعل (ردَّ)، ولا سيما عبر معنى لفظ (السلام) المعجمي وهو "التحية واستلامه، لمسه باليد تحرياً لقبول السلام منه تبركاً منه"[10]، ففيه شيء من المباركة فهو يسهم في إحلال الراحة في النفس، فيحدّ من طاقة التوتر التي يحدثها لفظ (ردّ)، فيحدث امتصاص لها، ليأتي لاحقاً أسلوب النداء (يا صبي) على وقع لفظ (السلام) فيُحدث طاقة تأثيرية جديدة تحمل المتلقي على تتبع أبعاد استخدام لفظ (صبي) هنا تحبّباً، فتحمله على الاستنفار في ربط الأنسجة الداخلية للموشح، ليأتي لاحقاً لفظ (النجى) فيكون له عظيم الأثر في امتصاص هذا التوتر الذي أحدثه استخدام لفظ (صبي) في نفسية المتلقي التي استنفرت لمعرفة أبعاده (إذ إنه يضلله ويدفعه باتجاه دلالة التحقير ولو لوهلة)، لقد كان الشاعر موفقاً في اختيار الموقع على وجه الخصوص، فنجح في امتصاص الأثر الإيقاعي الشديد في لفظ (ردّ) المستمد من حرف الدال، هذا الحرف "القوي والثقيل"[11]، ولم يكن الشاعر ليوفق لو لم يختر لفظ (السلام) بذاته ليتوسط بين أسلوبي الأمر والنداء القائم على لفظ (صبي)، فلو اختار مثلاً لفظ (التحية) لما نجح في منح التركيب الطاقة التأثيرية نفسها؛ لأنه لا يبث معاني الراحة نفسها التي يبثها لفظ (السلام)؛ هذه المعاني التي اقتضاها تركيب الخرجة (لامتصاص الشدة في الفعل: ردَّ)، وليمهد الطريق للفظ (صبي) المتناسب مع المقام العام، فيصبح لدينا الشكل الآتي:

أسلوب أمر: ردّ / طاقة تشديدية عالية /

↓

لفظ: السلام / امتصاص الطاقة وخفض حدتها /

(لفظ محوري) ⇐ تناسب بالدلالة والموقع والإيقاع (حرف السين).

↓

أسلوب نداء قائم على لفظ (صبي): يا صبي / تناسب في اللفظ المُصاغ بطريقة مُغايرة/.

---

[9] **د. عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، دار المريخ للنشر – الرياض، د.ط، 1409هـ – 1989م، ص65 .**

[10] **ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ط1، 1426هـ – 2005م، مادة سلم 1880/2 .**

[11] **عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–* ، ص68 .**

ولا يقتصر اللفظ العامي (أو اللفظ المُصاغ بطريقة مُغايرة عن الصياغة الفصيحة) على لفظ واحد فقط، ففي بعض الحالات نلاحظ وجود تراكيب عامة كاملة [مبنية في معظمها على ألفاظ عامية (أكثر من لفظ عامي)]، وعادة تقوم عليها الخرجات، ومن ذلك قول الجزار* في موشح مطلعه:[12]

عن التأنيب ويك عزِّج

ما نهى الناهي لي بمزعج

وهذا الموشح جاءت خرجته على النحو الآتي:

أحمد محبوبي بالنبي تيجي

جي بالله جي حبيبي جي

نلاحظ تركيب الخرجة القائم في مجمله على اللفظ العامي، إذ شغل حيّزاً واسعاً من الأسماط هنا، فبدأت الألفاظ العامية من السمط الثاني (تيجي)، وهذا اللفظ عامي يوحي بالأمر فهو ينطوي في مضمونه على الطلب، واستخدام أسلوب القسم قبله (بالنبي) يمنح الطلب هنا نوعاً من الاستعطاف والترجي، فأسلوب القسم السابق للفظ العامي غيَّر من مدلول اللفظ، ومنح الدال مدلولاً جديداً يقوم على الاستعطاف، ولفظ (النبي) بذاته يمنح الجملة نوعاً من القداسة، ويشحن طاقة اللفظ العامي المُحمَّل بطاقة دلالية عالية سلفاً، فمكانة النبي (ص) معروفة عند المسلمين جميعاً وجَعْلُ الطلب مُرتبطاً به إنّما يحيل المتلقي على هذا الكم الكبير من المكانة، ويحيله على الحاجة الكبيرة للطالب لحضور الشخص المطلوب حضوره وهو هنا الشخص الذي وقع عليه التقديم في مطلع سمط الخرجة الأول (أحمد)، لقد منح اللفظ العامي – المُحمَّل بطاقة دلالية مُضاعفة ناجمة عن كونه طلباً مسبوقاً بقسم مُشتمل على لفظ النبي (ص)– المحبوب (أحمد) مكانة عالية تجعل المتلقي يقف مصدوماً لتخيل كل تلك المكانة، والمقدار العظيم لمحبة هذا الشخص، ليأتي السمط الثالث مبدوءاً أيضاً بلفظ عامي (جي)، وأيضاً هو الآخر مشتملٌ على أمر فيه استعطاف؛ وذلك من خلال إتباعه بالقسم المُشتمل على لفظ الجلالة (الله)؛ هذا اللفظ الذي يشحن اللفظ العامي بطاقة دلالية عالية، تصل بالطاقة التأثيرية إلى أعلى المراتب، فيصبح اللفظ العامي المتضمن معنى القدوم مُسيطراً على تفكير المتلقي، ومحركاً لمخيلته لتخيل كل تلك الرغبة برؤيته، تلك الرغبة التي تتحول إلى حاجة، وذلك من خلال التآزر الدلالي بين لفظ (النبي) ضمن أسلوب القسم، مع لفظ الجلالة (الله)، فيصبح لدينا الشكل الآتي:

تقديم وتأخير←أسلوب قسم←لفظ (نبي)←لفظ عامي←لفظ عامي←أسلوب قسم← لفظ الجلالة (الله)

/أحمد/ /بالنبي/ /مكانة رفيعة/ /تيجي: /جي/ /بالله/ /مكانة رفيعة/

مركز الطاقة/

فتآزر الألفاظ وتمحورها دلالياً وتأثيرياً حول اللفظ العامي (تيجي)، يشحنه دلالياً، ويخرج المعنى من دائرة المحبة والرغبة إلى دائرة الحاجة، فكأن الشاعر يحتاج إلى رؤية المحبوب (أحمد)؛ هذه الحاجة التي تُشحن هي الأخرى دلالياً عبر التركيب العامي في السمط الأخير من الخرجة، فعندما يكرر الشاعر اللفظ (جي) مرتين، ويجعل بينهما لفظ

*** هو: يحيى السرقسطي، أبو بكر، يُعرف بالجزار، من شعراء عصر الطوائف، صدر له أشعار مدح فيها الملوك من بني هود ووزرائهم.**

[12] د. عبد الحميد سلامة بن زيد، *خصائص الإيقاع في الموشحات العربية*، ص 116 .

(حبيبي)، إنما يطلق طاقة تأثيرية عالية تتآزر مع الطاقة المُطلقة في الأسماط الثلاثة السابقة، فيحدث تطور دلالي جديد يُخرج المعنى من دائرة الحاجة إلى المحبوب، إلى دائرة الحاجة الملحة إلى المحبوب، فتكرار اللفظ العامي (جي) ضمن التركيب العامي من شأنه أن يسيطر تماماً على عقل المتلقي، ليحرك مخيلته التي تقف عاجزة عن تخيل تلك الحاجة إلى المحبوب (أحمد)، واختيار هذا اللفظ المُشتمل على حرف الجيم من شأنه أن يمنحه دلالة أكثر قوة، وأكثر رسوخاً في ذهن المتلقي، لينتقل إلى مدلول جديد للتركيب العامي مفاده أن الشخص المطلوب مُحتاجٌ إليه لا يمكن الاستغناء عنه، وتوسط لفظ (حبيبي) للفظ العامي المُكرر من شأنه أن يشحنه بطاقة تأثيرية مُضاعفة تُضاف إلى الطاقة الذاتية التي يشتمل عليها (دلالة الطلب + حرف الجيم) وأيضاً إلى الطاقة الناجمة عن التكرار (جي + جي= طاقة مضاعفة)، فتبلغ طاقة الطلب الدلالي ذروتها، والأثر الجمالي يصل إلى القمة، وذلك من خلال الانتقال إلى معنى الحاجة إلى رؤية هذا المحبوب، هذه الحاجة التي قد تدفع الشاعر إلى سلوك غير إيجابي في حال عدم الاستجابة إلى الطلب المُتضمَّن، في اللفظ العامي، هذا السلوك الذي يمكن أن يُستشف من طاقة التركيب العامي، الذي يمكن أن يكشف عن دلالات نفسية، فقارئ القصيدة "يتعامل مع الكلمات الحية التي شغلت مواقع نحوية في سياق القصيدة ونسيجها الحي، وليس مع المواقع النحوية وحدها، وليس مع الكلمات وحدها"[13]، فالكلمات ليست معزولة عن مواقعها النحوية، والمواقع النحوية ليست معزولة عن الدوال ومدلولاتها، وعلى هذا النحو يصبح لدينا تعاون تام في صياغة هذا التركيب العامي للكشف عن مدلولات نفسية توحي بالحاجة الشديدة إلى هذا المحبوب، وبهوس داخلي – يمكن أن يستشفه المتلقي – لدى الشاعر بهذا المحبوب، فعدم الاستجابة للطلب يمكن أن تدفع الشاعر إلى سلوك نفسي قائم على الاعتكاف أو العزلة، في حال عدم رؤية (أحمد).

إن لفظ (جي) المكرر يُعدّ من الألفاظ العامية الحية، ويصبح هو مركز الطاقة التأثيرية في هذه الخرجة، بعد أن كان اللفظ العامي (تيجي)، فكأنه بتكراره في هذا السمط نقل مركز الطاقة من لفظ عامي إلى آخر، بل وشحنه بطاقة مضاعفة بالاستفادة من طاقة اللفظ الأصلي، فجاء التركيب العامي مُضاعف الطاقة، بالارتباط دلالياً وإيقاعياً بالأسماط السابقة في هذه الخرجة، فانتماء (تيجي، جي) إلى حقل دلالي واحد هو (ج ا ء) أحدث جسراً دلالياً نقل الدلالة من جهة، وأحدث جسراً تأثيرياً نقل الطاقة التأثيرية من جهة ثانية، هاتان الطاقتان اللتان تعززتا من خلال جسر دلالي آخر، وهو انتماء (محبوبي، حبيبي) إلى حقل دلالي واحد هو (ح ب)، فأصبح لدينا جسران دلاليان يتقاطعان ويتعاونان لرفع منسوب الطاقة، فكأن، نسيجاً عضوياً داخلياً يربط بين أسماط هذه الخرجة من ناحية الدلالة والإيقاع، فأثر لفظ الجيم مهم في السيطرة على ذهنية المتلقي من جهة، فهو حرف قوي (وللوهلة الأولى لا يتناسب وموضوع النص)، ومهم في الدور الذي يؤديه في تطور الدلالة من الرغبة إلى الحاجة، إلى الحاجة الملحة من جهة ثانية، فيصبح لدينا الشكل الآتي:

محبوبي /سمط 1/

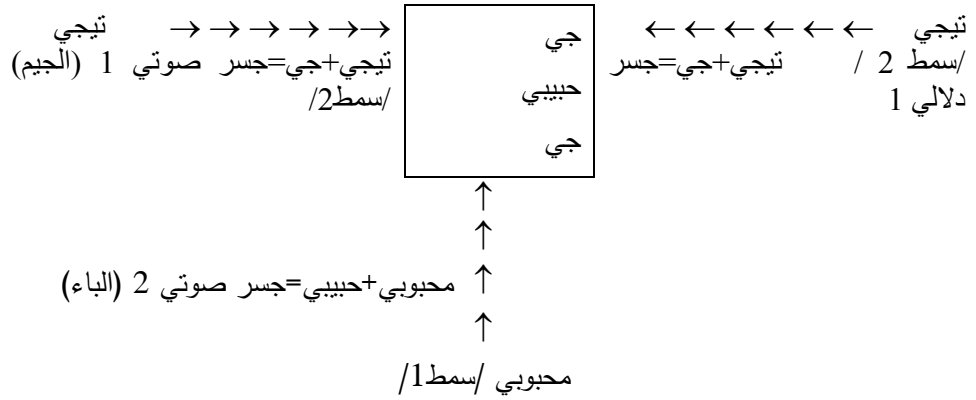
↓

↓ محبوبي+حبيبي=جسر دلالي 2

↓

↓

[13] **د. عبد اللطيف: محمد حماسة، *الجملة في الشعر العربي*، مكتبة الخانجي–القاهرة،ط1، 1410هـ – 1990م، ص50 .**



فهناك جسران دلاليان يعتمدان على الجذرين (ج ا ء)، (ح ب) يوازيان جسرين صوتيين يعتمدان على الحرفين (الجيم، الباء)، وكل منهما مرتبط بالتركيب العامي (جي حبيبي جي) ويسهم في شحن طاقته، وبالتعاون بين الجسرين الدلاليين والجسرين الصوتيين (المستويين الدلالي والإيقاعي) تحدث سيطرة تامة على ذهن المتلقي من شأنها أن تبلغ بطاقة التركيب العامي الذروة، فيحدث انتقال بين المعاني الثلاثة التي ذكرناها (الرغبة←الحاجة←الحاجة الملحة)، وذلك بالتعاون مع علاقة الكلمات ذاتها داخل التركيب العامي ذاته (جي حبيبي جي) الذي يعد مركز الطاقة التأثيرية هنا.

ثانياً: على صعيد الإيقاع:

تعدُّ الموشحات أول تجسيد عملي للميل الذي كان شائعاً منذ القديم بالخروج على الوزن الخليلي التقليدي، هذا الميل الذي تجسد في محاولاته الأولى بالمزدوجات والمثلثات والرباعيات والمخمسات... ، وأغلب الظن أن الموشح تطور عن هذه الفنون[14] ، فأخذ شكله الجديد المتحرر من القافية، ومن الأوزان الخليلية في بعض أشكاله، فشكّل ذلك أول نقلة حداثية، سنتابع أبعادها من خلال الدراسة التحليلية.

يقول ابن مالك السرقسطي (أبو بكر أحمد : ت:571هـ): [15]

ماذا حمَّلوا فؤاد الشجي يوم ودَّعوا

ما لي بالنّوى يدٌ تُستطـــــــــاع

ونار الجوى يذكيها الـــــــــوداع

وسرُّ الهوى بدموعي يُـــــــــذاع

بالحبِّ تَهمِلُ عيونٌ وتلتاع أضلعُ

هل يُرجى إيابٌ لعهدِ الحبائـــــبِ

إذْ غصنُ الشبابِ مطلول الجوانب

ووصلُ الكعاب مبذول المطالــبِ

[14] ينظر: د. خلوصي: صفاء، *فن التقطيع الشعري والقافية*، منشورات مكتبة المثنى – بغداد، ط5، 1937هـ – 1977م، ص305 .

[15] د. عناني: محمد زكريا، *تاريخ الأدب الأندلسي*، دار المعرفة الجامعية – مصر، د.ط، 1999، ص208 .

فلا تبخلُ بالوصلِ ولا الصَّبُّ يَقنعُ

لا أسلو ولا أصغي للواحـــــــي

بل أصبوا إلى هَضيمِ الوشـــــاح

مُجيلِ الطلا ما بين الأقـــــــاح

فلو يعدلُ ما بتُّ أظما وينقعُ

كم ذا تَهجعُ وجفني ســـــــــاهرْ

بدرٌ يَطلُعْ في الصُّبحِ لناظـــــــرْ

لهُ بُرقُعُ من سودِ الضَّفائـــــــــرْ

إذْ تُسلُ فشمسٌ بليلٍ تقنَّعُ

نلاحظ غياب الوزن الشعري من بداية الموشح، حتى ضمن الأسماط ذاتها فهي غير متساوية الطول، فتغيب تفعيلات تتكرر ذاتها من قفل إلى قفل، فالخروج عن الوزن الموسيقي واضح، ونلمح الأمر ذاته في الأغصان، فنلاحظ غياب تفعيلات ضابطة لها على نحوٍ واضح وإن بُني البيت على أغصانٍ متساوية الطول، ولكن لا وجود لتفعيلات تضبط النظم، ولا وجود لقسمات متساوية تقابل تفعيلات متساوية.

وفي غياب الوزن الشعري، يسيطر اللحن على النظم الشعري بل ويُبنى عليه، وهذا من الأمور التي شاعت وعُرفَت في الأندلس، فأحد الأسباب المحتملة لنشأة الموشح التأثر بالأغاني الشعبية التي كانت سائدة في الأندلس[16].

وفي غياب الوزن الضابط نلمح إيقاعاً موسيقياً للكلمات؛ إنه ضابط اللحن الذي يُظهر الطاقة الكامنة في الحروف، هذه الحروف التي تتفاعل هي الأخرى في علاقة فيما بينها، ومع هذا اللحن، فمثلاً نلاحظ تكرار حرف الجيم من المطلع إلى آخر بيت أوردناه هنا (الجوى، يُرجى، مُجيل، تهجع)، فلا يخلو بيتٌ منه، وهذا الحرف يُوحي بقوة داخلية على الصعيد الدلالي، ويعطي إيقاعاً موسيقيّاً عالياً في أثناء اللحن فتتفاعل هذه الكلمات فيما بينها، فكأنها تبني جسراً صوتيّاً يُسهم مع هذا اللحن في تشكيل إيقاع موسيقي داخلي قائم على البنية الصوتية للكلمات، هذه البنية التي تشكّل نوعاً من الملاءمة الصوتية، فهذه الملاءمة عمليّاً تحلُّ محلَّ الأوزان الخليلية في منح النص جمالية موسيقية، ويُسهم اللحن (تفاعلها مع اللحن) في زيادة هذه الجمالية، وذلك بالتعاون أيضاً مع تكرار حرف الروي، فعلى الرغم من غياب التفعيلات الخليلية، بقي حرف الرّوي ليسهم في ضبط إيقاع النظم الموسيقي، وليسهم في إحداث الأثر الموسيقي الجمالي؛ فحرف العين كحرف روي يتكرر على مدى البيت الأول، ويصبح أثره مُضاعفاً من خلال الامتداد الموسيقي (التآزر مع المطلع)، فاختيار الروي في البيت الأول ليكون متوازياً مع روي المطلع له دوره الموسيقي، وأيضاً نلاحظ بناء كل بيت على رويٍّ يتكرر في أغصانه، فكأنما حرف الروي يسهم في ضبط الأغصان، وكأنه يوحي بوجود ضمني للتفعيلات على الرغم من غيابها، إنه يقوم بدورها في ضبط الكلمات والتراكيب.

[16] ينظر: د. هيكل: أحمد، ***الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة***، دار المعارف–القاهرة، د.ط، 1985، ص148 .

وفي هذا النمط من الموشحات يبقى اللحن هو الضابط والراسم للعلاقة بين التراكيب والألفاظ ذات الإيقاع الموسيقي، ويسهم في إظهار موسيقية القسمات في الموشح، وهذا بالتوازي طبعاً مع الصور البلاغية المستخدمة فيه، هذه الصور التي تتفاوت بين أسلوب شاعر وآخر، فجملة الصيغ اللغوية تعمل عملها "في إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وكشف عن سرائره وبيان لتأثيره في السامع"[17]، إنّ الصور البلاغية تسهم إلى حدٍّ كبير في منح هذا النوع من النصوص الشعرية شعريتها، وهذا كله بالتعاون مع الإيقاع الموسيقي القائم على اللحن، والتعاون بين الكلمات الموسيقية، وبالطبع يهدف ذلك إلى إحداث الأثر الفني في المتلقي، فلا يخفى على أحد ما يحدثه غياب الأوزان الخليلية من فجوة موسيقية في النص الشعري، ولكن الإيقاع اللحني يحل محله، ويسد هذه الفجوة بالتعاون مع الكلمات الموسيقية، وأيضاً بالتعاون مع الجانب الدلالي البراق المتمثل بالصور البلاغية، فيحدث أثراً فنّياً عظيماً يضاهي الأثر الفني في النص الشعري المضبوط بالأوزان الخليلية، فلعل الخروج عنها أسهم في منح النص مزيداً من الحرية الدلالية، وفيما يأتي نمثّل لذلك:

قول الشاعر في الغصن الأول من البيت الثاني (هل يُرجى غيابٌ لعهدِ الحبائب): فنلاحظ استخدامه أسلوب استفهام مجازي بـ (هل)، ونلاحظ تصريحه برغبة دفينة بالعودة (إياب)، هذا اللفظ الذي يعدّ جوهرياً في إطلاق طاقة تأثيرية عالية تواجه طاقة (الجوى) في البيت الأول، فكأنه يُبطلها ويُحدث طاقة مُضادة تزيد فاعليتها من خلال إسناد لفظ (عهد) إلى لفظ (الحبائب)، هذا الإسناد الذي يُعدُّ مركز الطاقة في هذا البيت كلّه، هذا التركيب يحيل المتلقي على أيام الحب التي كان الشاعر يعيشها، فيكشف عن لحظات ود ومحبّة؛ فكلمة (عهد) تطلق الطاقة الدلالية إلى الأوج وأيضاً لفظ (الحبائب) بصيغته الصرفية؛ صيغة الجمع التي تشحنه بمزيد من الطاقة والإسناد بينهما يجعل التركيب محور الطاقة التأثيرية في هذا البيت، وكونه ضمن أسلوب الاستفهام المجازي، هذا من شأنه أيضاً أن يزيد من طاقة الصورة الكلية في هذا البيت التي تهدف إلى إبطال طاقة الصورة الكلية في البيت الأول؛ صورة (نار الجوى):

(نار الجـوى) × (عهد الحبائب) ⇐

(طاقة سلبية) × (طاقة إيجابية) ⇐

موت × حياة

فالتركيب (عهد الحبائب) جوهري في منح هذا البيت وظيفة فنية جمالية تأثيرية لتحريك طاقة مضادة لطاقة الموت فيبث الحياة عبره في النص، كما يبث طاقة حركية ديناميكية فيه من خلال هذه الثنائية التي تواصل سيطرتها إلى نهاية الأبيات فلا تقتصر على هذا البيت، فنجد مثلاً لفظ (سود) في البيت الأخير يتصدّى له الشاعر بلفظ (شمس)؛ الثنائية مسيطرة، والتركيب (عهد الحبائب) جزءٌ لا يتجزّأ منها، ولعله الجزء الأكثر قوة تأثيرية؛ فهذا التركيب يمتد بأهميته التأثيرية ليشمل بقية الأبيات من خلال امتداده تأثيرياً عبر ثنائية الحياة والموت، وهو جوهري أيضاً في الكشف عن الرغبات الداخلية النفسية للشاعر في عودة أيام المحبة؛ "إن التشكيل الإيقاعي تشكيل نفسي بالدرجة الأولى"[18]، فكأن الرغبات النفسية للشاعر هي التي حرّكت قريحته في بناء هذا الغصن ضمن أسلوب استفهامي مجازي يحمل في ثناياه دلالة التمني، ليخرج التركيب (عهد الحبائب) من عمق اللاشعور الجمعي، والسؤال الذي يطرح نفسه: هل كان الشاعر

[17] **د. عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب*، ص75 .**

[18] **د. الديوب: سمر، *الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم*، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة – دمشق، د.ط، 2009، ص77 .**

ليتمكن من صياغة هذا الغصن على هذا النحو الدلالي والإيقاعي لو كان مقيّداً بالأوزان الخليلية؟ ، ولو كان مقيداً بحرف الروي الأساسي العين؟ ، وهل كان ليتمكن حقّاً من ترك المجال لقريحته لتُساق بلاشعوره ليعبر بالتركيب (عهد الحبائب)؟! .

إن الجواب البديهي هو (لا)؛ فالوزن الخليلي كان ليضبط تراكيب البيت، وما كان ليأتي على صورته الحالية (الصورة المشبعة تأثيرياً)، وما كان ليتمكن من صياغة التركيب (عهد الحبائب) في موقعه الذي يعد مركز الطاقة التأثيرية، فحرف الروي بالشكل التقليدي يلزمه بكلمة تغاير (الحبائب) على أقل تقدير، وغير ما نستطيع أن نستفيض فيه في الأوزان الخليلية التي كانت لتغير تركيب هذا الغصن.

إن الشكل الإيقاعي الحديث أسهم هنا في إطلاق طاقة تأثيرية عالية من خلال الاعتماد على التنوع في حرف الروي؛ فالصور عندما تحررت من الأوزان، ومن حرف الروي جاءت تتضح قوة وتتضح أثراً، وما كان الشاعر ربما لينجح في صياغتها على هذا النحو، لولا التحرر من الشكل القديم الذي عُرف فيه غلبة الوزن على المعنى في حال حدوث تعارض بينهما.

وثمة من يقول بذهاب جمالية النص الشعري بذهاب الوزن العروضي، وذلك باختلال أحد شروط الشعر، وهذا الحديث يُرد عليه بتأكيد الأخفش أن الإيقاع قام "على أساس صوتي لغوي، وليس على أساس آخر على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض – أي إنّ الأساس كان الواقع اللغوي الشعري وترتيب الأصوات فيه"[19]، وأيضاً يُردُّ عليه بقول جون كوين عن الإيقاع: دورة ملحوظة، وهذه الدورة تتأكد على مستويين: من خلال العدد المتساوي للنبرات، والتوزيع العام للنبرات على البيت[20]، واعتبر أنه "يجيء من تردد زمني يمتع الأذن"[21]، إذن ترتيب الأصوات، أو تكرار الكلمات المفتاحية الصوتية يعد الأساس في الإيقاع الصوتي، تُضاف إليه مواضع النبر التي تعد جوهرية، وفيما يأتي نمثل لذلك من الشاهد الذي أوردناه ذاته:

في البيت الأول التركيبان (نار الجوى)، (سر الهوى)، كل تركيب يتألف من كلمتين، نلاحظ أن وجود هذين التركيبين في البيت ذاته يسهم في تحريك النغم الموسيقي؛ فالتركيب (نار الجوى) يماثل التركيب الثاني (سر الهوى) صوتياً، حتى إن كلمته الثانية شبه متطابقة صوتياً مع كلمة التركيب الأول الثانية، والاختلاف فيها مقتصر على الحرف الأول [هوى، جوى(الاختلاف في الحرف الأول: الهاء، والجيم)]، فالتماثل الصوتي القائم على الجناس هنا جزء من الإيقاع الصوتي، ولعل وجود هذين التركيبين على نحوٍ متقابل أسهم في إغناء هذا النغم الموسيقي، فلا يكاد يخرج السامع من نغمة التركيب الأول ليصل إلى نغمة التركيب الثاني، وهاتان النغمتان متوافقتان جزئيّاً مع النغمة في الغصن الأول المتمثلة بالكلمة ذات المقطع الصوتي القصير (النوى)؛ فهي الأخرى لا تختلف في بنائها عن (هوى، جوى) إلا بحرف واحد (النون)، فيحدث التطابق الصوتي شبه التام، فيكون له وقعه التأثيري على السامع إلى جانب الوقع التأثيري الدلالي القوي، إن هذا التطابق بين هذين التركيبين (ومع لفظ: النوى) جوهري على المستوى الإيقاعي، لإحداث الأثر الفني الجمالي الذي يمكن أن نقول إنه يضاهي الأثر الموجود في النظم الخليلي، بل وربما يفوقه، إن الشاعر بهذا

---

[19] **د. البحراوي: سيد، *العروض وإيقاع الشعر العربي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص18 .**

[20] **ينظر: كوين: جون، *بناء لغة الشعر*، ترجمة: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، 1990، ص96، 97 .**

[21] **السابق نفسه، ص97 .**

البناء يحكم سيطرته ليس فقط على مخيلة المتلقي (من خلال الصور)، بل على سمعه من خلال البناء الصوتي، فكأنه بذلك يُحدث أثراً جمالياً مضاعفاً، ما كان ليتم لو كان الشاعر مقيداً بالوزن الخليلي المعهود.

ولنأخذ مثالاً آخر في البيت الثاني التركيبان: (مطلول الجوانب)، (مبذول المطالب)؛ كل تركيب يتألف من كلمتين، نلاحظ أن وجود هذين التركيبين في البيت ذاته يسهم في تحريك النغم الموسيقي، فالتركيب (مطلول الجوانب) يماثل التركيب الثاني (مبذول المطالب) صوتياً، حتى إن كلمته الأولى شبه متطابقة مع كلمة التركيب الأول الأولى: (مطلول، مبذول)، الاختلاف في حرفين: (الطاء، اللام الأولى)، ونلاحظ صيغة الجمع في الكلمة الثانية (الجوانب، المطالب)، لها النغم الصوتي ذاته، فالتركيبان متماثلان صوتياً، ولعل وجودهما على نحوٍ متقابل أسهم في إغناء هذا النغم الموسيقي فلا يكاد يخرج السامع من نغمة التركيب الأول، ليصل إلى نغمة التركيب الثاني، وهاتان النغمتان متوافقتان جزئيّاً مع النغمة في الغصن الأول (الحبائب) فهي الأخرى لا تختلف في بنائها النغمي الصوتي عنهما كثيراً؛ فهي بصيغة الجمع (وإن اختلفت في بعض الحروف)، ولكن النبرة ذاتها، والصيغة ذاتها، فكأن امتداداً صوتياً حدث هنا، وأسهم في إحداث تكامل في الإيقاع الموسيقي، فكان له وقعه التأثيري على السامع، إلى جانب الوقع التأثيري الدلالي القوي، وبذلك يحدث – كما في التركيبين السابقين – أثر جماليٌّ عالٍ يُضاهي الأثر الموجود في النظم الخليلي، بل وربما يفوقه.

ويحدث في بعض الأحيان تركيز الوشاح إيقاعياً على كلمة بذاتها، فتكون ذات طاقة موسيقية عالية ضمن الإيقاع الموسيقي، سواءٌ أكانت عامية أم فصيحة، ومن ذلك قول ابن زمرك:[22]

المطلع: بالله يا قامة القضيب ومخجل الشمس والقمر
من ملك الحسن في القلوب وأيَّدَ اللحظ بالحَور

شادن قادَ لي الحتوفا بمربعِ القلبِ قد سَكَنْ
يَسُلُّ من لحظه سيوفا فالقلبُ بالرَّوعِ سَكَنْ
خُلقتُ من عادتي ألوفا أحنُّ للإلفِ والسُّكَنْ
غرناطة منزلُ الحبيبِ وقُربُها السُّؤلُ والوطرْ
تَبهرُ بالمنظرِ العجيبِ فلا عَدا رَبْعَا المطَرْ

الخرجة: يا مُلهَمَ القلبِ للغيوبِ ومطعم النَّصرِ والظَّفَرْ
أسمعكَ الله عن قَريبِ " على السلاما من السَّفرْ "

[22] **التلمساني، *أزهار الرياض*، تحقيق: مصطفى السقا؛ إبراهيم الأبياري؛ عبد الحفيظ شلبي، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات العربية المتحدة، د.ط، د.ت، 177/2 .**

نلاحظ في البيت الذي بين أيدينا تكرار لفظ (سكن) في ختام أغصانه الثلاثة، وإن كان بدلالة مختلفة، فعمد الوشاح إلى التركيز على دلالة التموضع لحرف السين في كل غصن، فهو يفيد النعومة والملاسة، هذه النعومة التي تتناسب ولفظ (القلب)، وأيضاً لفظ (أحن) من ناحية الدلالة، فكلا اللفظين يميل إلى الملاسة والنعومة، مما يطلق فيهما هذه الدلالة وتحديداً حرف النون في لفظ (أحن) يزيد من طاقة الانكسار، فيتجاوب في الإيقاع الموسيقي مع لفظ (السكن) المكرر، والذي يعدّ حرف السين جوهره ومحوره، فهو الذي يحرك إيقاع هذا البيت ويتصدى للقوة الإيقاعية في حرف القاف في لفظ (القلب) المكرر أيضاً، فيمتص تلك الطاقة ويحيلها على السكون والملاسة، ويضبط إيقاع البيت الموسيقي على نبرة هادئة، ودورة ترددية تحيل القارئ على الراحة النفسية من جهة، كما تحيله على المتعة الجمالية بإمتاعه لأذنه من جهة ثانية، وذلك من خلال اختتام الأغصان الثلاثة باللفظ ذاته، فتجاوز الشاعر في التشابه الصوتي الجناس البلاغي (القائم على التشابه الصوتي بين لفظين) إلى أبعد من ذلك، فجعل التقارب الصوتي بين ثلاثة ألفاظ، فكأنه بذلك يسيطر على البيت موسيقياً على نحوٍ كامل، وليس فقط من خلال هذا التكرار الصوتي الثلاثي للكلمة ذاتها، وإنما من خلال تكرار لفظ (القلب) أيضاً الذي يدخل في صلب الإيقاع الموسيقي، فالشاعر يتواتر في النغم بين حروف لا تتمتّع بالسلاسة، وحروف سلسة تبعث الراحة في النفس، ولكن على نحوٍ مكرر، وذلك وفق تكرار ألفاظ بعينها تشتمل على هذه الحروف، فالشاعر يجعل لفظ (القلب) الذي يشتمل على حرف القاف القوي مُكرراً مرتين في الأغصان، ثم يجعل الضبط الموسيقي – من خلال تكرار حرف السين في لفظ (السكن) في ختام كل غصن – أداةً ضابطة لهذه القوة الإيقاعية التي يتميز بها هذا اللفظ (لفظ القلب)، فتحدث سيطرة موسيقية نغمية شبه تامة على الأغصان، تمتد لتشمل السيطرة على قفل هذا البيت، وذلك من خلال امتداد السيطرة النغمية إليه عبر حرف السين في لفظ (السُّؤل)، في سمطه الثاني، فلعل هذا اللفظ يعدُّ جوهرياً على صعيد الإيقاع الموسيقي في هذا الموضع؛ فهو الرابط الموسيقي النغمي بين الأغصان من جهة والقفل من جهة أخرى، فعمد إلى مد جسر صوتي بين الأغصان والأسماط ليضمن الوشاح من خلاله استمرار فاعلية التردد الزمني الموسيقي، وامتداده إلى القفل، فلا يبقى القفل معزولاً موسيقياً عن الأغصان، وإنما يشمله النغم الصوتي، فينجح الوشاح عبر هذا اللفظ في الاستمرار في ضبط الإيقاع الموسيقي وشمول القفل ضمنه، هذا الشمول الذي امتد إلى بقية الأسماط في هذا القفل، فنلاحظ حرف النون الذي سيطر في السمط الأول والثالث: (منزل)، (منظر) على نحوٍ متقابل، فسيطر الوشاح من خلاله على النبر في هذه الأسماط ليكون معادلاً نغميّاً هادئاً للسين فيها، فيحدث وعبر هذا الحرف ضبط موسيقي نغمي كامل للقفل في هذا البيت، هذا الضبط الذي يقوم على الإيقاع الهادئ، فهو يخلو من لفظ (القلب) وقوة حرف القاف ضمنه، فنلاحظ اقتصار ورود هذا الحرف على لفظٍ واحد (قربها)، وهو سابقٌ للفظ (السؤل)، وتاليٌ للفظ (منزل) بكلمة واحدة، فعمل حرفا النون والسين على امتصاص الطاقة القوية في هذا الحرف، وتجريد هذا اللفظ من أي إيقاع نغمي شديد، هذا اللفظ الذي ورد على ما يبدو لدعم الطاقة الدلالية، وزيادة فاعليتها، فاقتصر الإيقاع الصوتي الشديد في هذا القفل على حرف الطاء المكرر في ختام السمطين الثاني والرابع (الوطر، المطر)، فعمد الشاعر من خلال هذا الحرف وتكراره إلى بث نوع من النغم القوي، وسط الألفاظ النغمية الهادئة، ليُحدث تعادلاً نغميّاً مع الأغصان التي لم يكتفِ الشاعر فيها بنغمٍ خافت، بل كرر لفظ (القلب) فاشتملت على تواتر نغمي كما قلنا (تواتر عال ومنخفض)، فعمد الوشاح إلى إحداث تواتر مماثلٍ في القفل، وسط امتداد النغم الهادئ إليه عبر حرف السين وأيضاً تكرار حرف النون، فكان الشاعر موفقاً في إحداث توازنٍ كاملٍ في هذا القفل، على غرار التوازن في الأغصان، الذي كان لفظا (قلب، سكن) محوره، وهنا ألفاظ (السؤل، الوطر، المطر) محوره، فيصبح لدينا الشكل الآتي:

الأغصان:

القلـــــــب × 2 (ســـــــكن ×3)+ أحــن

نغم شديد (القاف) × نغم هادئ (السين+النون) = نغم هادئ

القفل:

منزل+منظر+الســـــــــؤل × الوطــر+المطـــــر = نغم هادئ

نغم هادئ (السين+النون) نغم شديد (الطاء)

↓↓↓↓

تواتر نغم الأغصان +تواتر نغم الأسماط = ضبط إيقاعي كامل قائم على نغم هادئ متوافق والغرض الشعري، ولفظ سكن محوره (فالإيقاع الهادئ انتصر بتكراره الثلاثي في ختام الأغصان)

إن لفظ (سكن) في الأغصان ذو فاعلية موسيقية عالية، فهو الضامن الرئيس للإيقاع الصوتي النغمي الهادئ المتناسب مع الدلالة العامة في الموشح، والغرض العام فيه وهو التشوق إلى غرناطة، ومدح الغني بالله، فالشاعر أجاد اختيار اللفظ المكرر من أكثر من ناحية؛ فمن جهة: احتواؤه على حرف السين الذي يعد محوره وجوهر الإيقاع المركزي، وأيضاً حرف النون الذي يعد داعماً للنغم الهادئ المنكسر المتوافق مع الدلالة (دلالة الشوق)، فالإنسان المُشتاق المتلهف يكون في حالة انكسار كامل، نابعة من اللهفة، فالنون يمثل الانكسار، والسين يمثل الملاسة والنعومة، فالنعومة المنكسرة على نحوٍ كامل تتناسب وحالة الشوق الجياش المتمثل في الموشح هنا، فجاء اللفظ المكرر متناسباً مع الدلالة، ومتناسباً مع الإيقاع وداعماً له؛ فحرف النون موجود سابقاً (أحن)، فهو (أي لفظ: سكن) يتواصل إيقاعياً مع لفظ آخر في الأغصان، كما يتواصل مع ألفاظ في القفل، فلفظ (سكن) جوهري في تركيبه إيقاعياً ودلاليّاً (وإن كان بروزه على الصعيد الإيقاعي أقوى)، ومن جهة ثانية: يعد جوهرياً في موضعه؛ فاشتماله على حرف الروي الخاص بالأغصان يجعله المتمكن موسيقياً في الضبط العام فيها، (متمكن من ناحية موقعه، كما كان متمكناً من ناحية بنائه وتكراره كما رأينا سابقاً)، فالشاعر هنا أجاد الضبط الموسيقي بتجاوزه تكرار حرف الروي في الختام (ختام الأغصان) إلى تكرار لفظ كاملٍ بذاته من غصنٍ إلى غصن، فزاد فاعلية الضبط الموسيقي بهذا اللفظ المكرر كما زاد النغم روعة وجمالاً؛ عبر صدمه المتلقي نغميًّاً بالتكرار الذي تجاوز التكرار الثنائي، إلى تكرار ثلاثي، وأيضاً بالتناسب الداخلي للكلمة المكررة (السكن) التي تعدُّ محور طاقة الارتكاز النغمي؛ فهي تشتمل على طاقة نغمية عالية عبر التفاعل بين الحرفين (السين +النون) وتلاؤمهما مع الغرض العام في النص.

لقد ربط هذا اللفظ المكرر ذو الطاقة الموسيقية العالية الأغصان الثلاثة نغمياً، كما ربطها بالمطلع (الشمس، الحسن) عبر امتداد النغم الموسيقي عبر حرف السين، وأيضاً ربط كلّاً من المطلع والأغصان، بالقفل عبر الامتداد النغمي أيضاً (السؤل)، وعبر زيادة هذا النغم عبر حرف النون وإيقاعه الهادئ، فكان بمنزلة الجسر الصوتي الذي يربط الأقسام الداخلية للموشح هنا، فجعل الدورة الإيقاعية متناسبة، منسجمة، منضبطة على نحوٍ لطيف، كما لو أن الأوزان الخليلية موجودة وتضبطها ضبطاً كاملاً، ولكن باستثناء فارقٍ بسيط؛ وهو عدم وجود هذه الصرامة في الإيقاع الموسيقي، الذي يتحكم في بعض الأحيان باختيار اللفظ ويؤثر في الدلالة، فالإيقاع هنا يتميز بحرية أكبر، كما يتميز باعتماده على التكرار الصوتي، فلا تكرارٌ لأوزان بذاتها تدور وتضبط الألفاظ بصرامة عالية، إنه الوزن الحر القائم على التكرار الحر

للأصوات من موقع إلى موقع، ولكن بالطبع بالارتكاز على بعض المواقع الجوهرية، وبعض الألفاظ الرئيسة ذات الطاقة النغمية العالية، كما رأينا في لفظ (سكن) السابق.

خاتمة:

نستنتج وجود حداثة في بناء الموشح الأندلسي، وذلك على صعيد اللغة؛ من خلال الألفاظ العامية، أو تلك التي صِيغَتْ بطريقة مغايرة للصيغة الفصيحة، والتي تتمتع بطاقة عالية ربما تفوق طاقة اللفظ الفصيح، فهي تُخاطب عامة الناس لا المثقفين منهم فقط، فتأثيرها ممتد إلى العقول والثقافات على اختلاف درجاتها، وأيضاً من خلال التركيب العامي الذي يرتفع فيه منسوب الطاقة التأثيرية إلى الأوج، وأيضاً من خلال الاعتماد على طاقة الكلمة دلاليّاً وموسيقياً وهذا ما لا نجده في الشعر التقليدي، وأيضاً على صعيد الإيقاع بالتحرر من الأوزان الخليلية، واعتماد شكل جديد يقوم على تنوع القوافي، الأمر الذي كان له انعكاساته على الدلالة، وأيضاً على موسيقا النص التي بناها الوشاح بالاعتماد على اللحن من جهة، وعلى التشابهات الصوتية بين الألفاظ والتراكيب من جهة ثانية، فيمكن القول: إن الموشح الأندلسي شكَّل نواةً مبكرة لظهور الشعر الحديث (الحر)، فكلاهما اعتمد على طاقة الكلمة، وعلى التحرر من صرامة أوزان الخليل.

References:

1. Ibn Manzoor, the tongue of the Arabs, investigation: d. Yusuf Al-Buqai; Ibrahim Shams Al-Deen; Nidal Ali, Publications of Al-Alami Publications Foundation, Beirut, 1st Floor, 1426 H - 2005
2. Palencia: Inkhel, the history of Andalusian thought, translation: Hussein Mounis, Library of Religious Culture - Egypt, d.
3. d. Al-Bahrawi: Sayed, Presentations and Rhythm of Arabic Poetry, Egyptian General Book Organization, D.T., 1993.
4. Tlemceni, flowers of Riyadh, the investigation: Mustafa Sakka; Ibrahim Al-Abyari, Abdelhafid Shalabi, Joint Fund for the Revival of Islamic Heritage between the Kingdom of Morocco and the United Arab Emirates, d.
5. Dr.. Hulusi: Safa, the art of poetic cutting and rhyme, publications Muthanna Library - Baghdad, i 5, 1937 e - 1977.
6. d. Diop: Samar, Antagonistic Duets Studies in Ancient Arabic Poetry, Publications of the Syrian General Book Organization, Ministry of Culture, Damascus, D.T., 2009.
7. Abbas: Hassan, Characteristics and Meaning of Arabic Letters, Study, Publications of the Arab Writers Union, D.T., 1998.
8. d. Abdul Badi: Lutfi, the linguistic structure of literature (research in the philosophy of language and Asttigia), Dar Al-Mareekh Publishing - Riyadh, d. 1409 e - 1989.
9. d. Abdul Hameed Salama Bin Zaid, Rhythm Characteristics in Arab Muwashahat, Dar Al-Madar Al-Islami, Beirut, 1st floor, 2009.
10. d. Abdulaziz: Authored by Mohamed Kamal, The Theory of Poetry among Muslim Philosophers from Al-Kindi to Ibn Rushd, Egyptian General Book Organization, D.T., 1984.
11. d. Abdul Latif: Mohammed enthusiasm, the sentence in Arabic poetry, Al-Khanji Library - Cairo, I 1, 1410 - 1990.
12. d. Anani: Mohammed Zakaria, History of Andalusian Literature, Dar Al-Marefa University - Egypt, dt, 1999.

13. Office of Andalusian Muwashahat, investigation: d. Mohamed Zakaria Anani, Dar Al-Marefa University, Alexandria, D.T.
14. Quinn: John, Building the Language of Poetry Ahmad Darwish, General Authority for Culture Palaces, d. 1990.
15. Moro: Francois, literary picture, translation: d. Ali Najib Ibrahim, House of Springs - Damascus, dt, 1995.
16. d. Structure: Ahmed, Andalusian literature from conquest to the fall of the Caliphate, Dar Al-Maarif, Cairo, dt, 1985.