انزياح موسيقى الموشحات وإيقاعاتها

الكلمة المفتاح: الانزياح
البحث مستل من أطروحة دكتوراه

أ.د. خليل ابراهيم عبد الوهاب أ . م . لؤي صيهود فواز
Dr. Khaleel@yahoo.com Luaysfawwaz@yahoo.com
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الانسانية

الملخص

يحاول الانزياح الصوتي استجلاء أبرز المظاهر الصوتية من خلال بُعدين رئيسين، **أولهما:** إيقاعي مقنّن بوصفه نظامًا يتمثل في الأوزان العروضية **وثانيهما:** القوافي، وقد لاحظنا ان الالتزام بالأوزان العروضية والقوافي لا يعني سقوط قصائد الشعراء في نمطية الموروث، إنما هناك متغيرات يفرضها تبدل الحالة النفسية والانفعال الشعوري وتغيرات المكان للمبدع، وقد رصدت مظاهر القافية من حيث الأشكال الصوتية العامة وطولها وحركاتها وتكرارها داخل حدود البيت الشعري وما لها من أثر في موسيقية البيت والمعنى، فهي تعمل على خلق شعرية البيت من خلال ما تحققه من ترجيع صوتي ونغمي يزيد من موسيقية القصيدة، فضلًا عن دورها في تكثيف الدلالة.

وتُعد الموسيقى من المرتكزات الأساسية للنص الشعري، فهي الوسيلة الرئيسة التي يمكن من خلالها التمييز بين الشعر والنثر. وَالشعر في صياغته الفنية يتكون من تفعيلات تكسب القصيدة نغمًا مؤثرًا يشد المتلقي للإصغاء. فالعلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة عضوية تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره وتبرّرها عاطفته.

ويبدو أن الموشح تجديدٌ شكلي محدود ولم يأخذ مداه لأنه جزئي، إذ نرى أن الحداثة والتجديد شكل ومضمون، لذلك فإن حصر أوزان الموشحات الأندلسية جميعًا أمر يُعدّ ضربًا من الاجتهاد الشخصي، إذ إن ذلك موكول بالوقوف على النتاج التوشيحي الأندلسي كله .

ولذلك فقد أصبح هذا المرتكز الفني موضوع اهتمام النقاد قديمًا وحديثًا، فهو في رأيهم كيان المتن الشعري، وبوساطته يتحقق الترابط اللحمي بين المستويات الإيقاعية والدلالية والنحوية لتبدو القصيدة وحدة متكاملة بنائيًا وفكريًا تترك أثرها الفاعل في ذاكرة المتلقي إذ ان نفسه بدأت تتوق إلى هذا الإطار النمطي بعيدًا عن الجملة النثرية التي تغني تراكيبها بقوانين ذات ضرورات إيقاعية.

انزياح موسيقى الموشحات وإيقاعاتها

شغل وزن الموشح وبنيته الدارسين المحدثين في العصر الحاضر مترسمين خطى القدماء الذين تنبهوا في وقت مبكر إلى اختلاف بناء الموشح عن القصيدة العمودية، فحاولوا في ضوء ذلك تحديد أبعاد الموشحات في بنيتها وأوزانها وقوافيها.[١]

ولقد ((لقيت ثورة الأندلسيين على العروض تشجيعًا وصدى مدويًا، وتقبلًا عجيبًا من المتلقين والمتذوقين، على الرغم من موقف بعض النقاد وأصحاب التراجم المشوب بالحذر والتردد، لاسيما أولئك الذين تعصبوا للتراث العربي، فخشوا أن تكون الموشحات عاملًا من عوامل الهدم والتخريب، وعلامة من علامات الانحطاط والتدهور، لما فيها من تمرد على العروض ولما تتطعم به من ألفاظ عامية وأعجمية، لكنها استطاعت، مع هذا الحذر والتردد أن تثبت أقدامها وتشق طريقها حتى تصبح فناً قائماً بذاته)).[٢]

ومع علمنا أن الموشحات الأندلسية ولدت قدرًا متنوعًا من الأوزان الجديدة التي قبل الشعر القديم بها، وهذه الأوزان لا يمكن العمل بها من لدن الوشاحين المتأخرين، لأنها وليدة الخرجات العامية والاعجمية التي يختارها الوشاح وينسج أقفال موشحِه عليها وزنًا وقافية، ثم يوائم بينها وبين أوزان الأدوار لعلة التناسق الإيقاعي[٣] إلا أن السبب في اختراع الموشحات كما يرى الآخرون [٤] هو ضيق الأوزان الشعرية العربية المعروفة بالشعر وعجزها عن وصف حاجات حضارة الأندلسيين وعن استيعاب أغراضها.

ولقد وجدت الموشحات الأندلسية الكثير من اهتمام الباحثين والدارسين من عرب ومستشرقين، وكان من نتائج ذلك الاهتمام أن تعددت البحوث والدراسات حول هذا الفن العربي الجميل، ولم تلتق تلك البحوث والدراسات عند نتائج واضحة ومحددة، بل تضاربت وتعددت أيضًا، وذلك أمر طبيعي، إذ إن زمن الموشحات بعيد عنا جدًا وأن قريبي العهد منه من علماء ومصنفين لم يسعفونا بشيء مفصل وواضح وكاف حول تلك الحقبة، بل أن الموشحات الأندلسية لقيت الكثير من عنتهم وإمساكهم عنها، مما جعل الوصول إلى حقيقة ثابتة في هذا الشأن من المسائل الصعبة المتعذرة، كما جعل الآراء والنظريات ضربًا من التخمين والإستنتاج، إلا أن وفرة الدراسات والبحوث وكثرتها خففت كثيرًا من تلك الصعوبة وقربت من هدف الوصول إلى حقيقة هذا الفن إلى حدٍ ما.[٥]

لقد نظر الشاعر الأندلسي إلى القصيدة العربية فرآها شكلًا متكامل الأجزاء، محكم الإيقاع، فنسج على منوالها، ولكن بعد مضي السنين، أدرك الاندلسيون حاجتهم إلى التجديد البنائي الإيقاعي لتطور حياتهم الاجتماعية المتحضرة، لذلك ظهرت أنواع أخرى كالموشحات والأزجال.[٦] والموشحات لم تستوِ من حيث النظم والانتشار إلا في عصر الطوائف ويكاد يكون هناك إتفاق بين الباحثين المُحْدَثين في هذا الشأن.[٧]

إن الموشحات بوصفها بناءً وزنيًا جديدًا تُعدّ ثورة على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي، فعلى الرغم من انها نظمت أولًا في البحور القديمة، ما لبث أن تحررت منها بما تالفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها،[٨] ويبدو أن هذه الثورة على تقليدية الأوزان لم تكن على حساب إيقاع الشعر العربي، وليست هي طلبًا للحرية المطلقة والانفلات من القيود، بل حاولت أن تضع لها قيودًا جديدة تعمل على التنويع الذي أضاف إلى النمط التوشيحي جمالا فوق جماله.[٩]

وما دام الموشح نمطًا إيقاعيًا طرأ على الساحة الأدبية عمومًا والأندلسية خصوصًا، ومع علمنا بأن الموشح وبشكل غير مسبوق شكل جدة ملحوظة وثورة شكلية، فأن خروج وزن الموشحات عن المألوف كان يلبي حاجة غنائية في مجملها لا حاجة عروضية فقط، والحاجة الغنائية قادرة على طمس ما قد يلحق الموشحة من كسر أو زيادة أو نقص أو قد يزيد عليها كلمة أو كلمتين، لأن الأساس مطابقة الموشح للغناء قبل مطابقته للعروض الخليلي، حتى وجدنا صاحب الطراز يصرح بأن الجم الغفير من الموشحات لا عروض له إلا التلحين والأوتار وأكثرها مبني على "الآرغن"[١٠].

وهذا التنويع الحاصل في أوزان الموشحات زاد من مسافة التقاطع بين الوزن والإيقاع مما جعل الموشحة تختلف عن القصيدة العمودية من وجهين: الوجه الأول: أنها تتألف من صوتين أو لحنين الوجه الثاني[*]: أن كل صوت تجري فيه شطور متتابعة وتتكون انغامًا.[١١]

أما كسر الأنساق الوزنية الحاصلة في الموشحات فأنها قائمة على أسس وبواعث أدت إلى تنوع إيقاعي كبير قائم على الأسلوب الإيقاعي الذي قامت عليه الموشحات وقد آلت إلى نشوء أنساق وزنية غير معروفة عند العروضيين السابقين.

تعمل الانزياحات في البنية الوزنية على زيادة الأنساق الوزنية بالبحر الواحد يمكن أن يكون صورًا متعددة وأشكالًا مختلفة من الإيقاعات وهذا ما يحدث بما يعرض له من عوارض.[١٢]

قد وجدنا صعوبة في وضع ميزان ثابت ودقيق لإيقاعات الموشحات الأندلسية، وعدم إمكانية وضع عروض خاص بها يمكن ان يحتذى به دون سواه في نظم الموشحات، لأن الوشّاح في شروعه إلى نظم الموشح لا ينظر إلى إيقاع سابق متفق عليه، يجتذبه إلا ما وقع في باب المعارضة لموشح آخر، ولذلك فان كل وشّاح يستطيع أن يخترع ضروبًا مختلفة من الإيقاعات إذا توفر على استعمال خرجات عامية أو أعجمية، تختلف إيقاعاتها وتتنوع،[١٣] ان العلاقة واضحة جدًا فالموشح الشعري يوازي الموشح الغنائي فينساق في تركيبه وأدواره، غير مكترث بعروض مألوف أحيانًا، ويصطنع لنفسه عروضًا يتآلف مع الغناء والتلحين، لا يخرج عن التفعيلات المعروفة، لكنه يركبها تركيبًا جديدًا.

لذلك فإن حصر أوزان الموشحات الأندلسية جميعًا أمر يُعدّ ضربًا من الاجتهاد الشخصي، إذ إن ذلك موكول بالوقوف على النتاج التوشيحي الأندلسي كله، وهذا من الأمور الصعبة. بطبيعة الحال، ثم ان دراسته على ذلك الوجه من الدقة تبقى غير ذات جدوى؛ لأن حصر أوزان الموشحات على تلك الطريقة لا فائدة فيه، إن لم تكن الأوزان بحورًا يغترف منها دائمًا. ويبدو أن الموشح تجديدٌ شكلي محدود ولم يأخذ مداه لأنه جزئي إذا نرى أن الحداثة والتجديد شكل ومضمون.

ويرى حاتم الصكر أن الموشحات ((تجديد لم يأخذ مداه فانقطع ووقف عند تحديث القصيدة الموزونة: محاولًا تطويعها لإيقاع الأندلس في عصر معين بحثًا عن شكل يناسب الحاجة إلى الغناء ومجالس السمر وجو الطبيعة، وسرعان ما أصبح هذا الشكل المقترح إطارًا موحدًا تصب فيه المضامين لموضوع واحد وبشكل واحد)).[١٤]

والحديث عن الموشحات عند حاتم الصكَر جاء ضمن تفريقه لمصطلحين هما: التجديد والتحديث، فالتجديد في نظره تغيير والتحديث تطوير، ولذا فالموشح في ظل فهمه للمصطلحين تحديث أوتطوير لا تجديد وتغيير، والتجديد عنده أوسع من التحديث، لذا فكل تجديد تحديث وليس العكس.

ويقسم الدكتور مقداد رحيم[١٥] الموشحات الأندلسية على أربعة أقسام:

أولـهـا: ما جاء على أوزان الشعر العربي صافيًا.

والثاني: ما جاء بعضه على هذه الأوزان، والبعض الآخر من الأوزان الجديدة المبتدعة في الأقفال والأدوار معًا.

والثالث: ما جاءت أدواره من أوزان الشعر العربي المألوفة وأقفاله منها ومن غيرها.

والقسم الرابع: فهو ما جاء كله على أوزان غير مألوفة في الشعر العربي وله عدة أنواع: والذي يهمنا من هذه التقسيمات هو القسم الثاني والقسم الرابع لأن فيهما ما جاء على غير الوزن الخليلي المألوف والذي يُعد خرقاً للمألوف.

ويبدو لي أن الاهتمام بعروض الموشحة الشكلي ومدى ارتباطه بعروض الخليل كان هو الهم الشاغل، فصرف النظر عن البحث في جماليات هذا التشكيل الإيقاعي المتنوع المتدفق، الذي تحظى به الموشحة سواء على مستوى أغصانها واسماطها أم على مستوى الإيقاع الداخلي والخارجي، لا سيما أن الموشحة ثورة على الشكل في المقام الأول، ومع أننا مؤمنون بإن الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلاً من البحر، ومزج الأوزان في الموشحة الواحدة وإرتكاز الإيقاع على اللحن تمثل انزياح الموشح وتبقى معالم مائزة للموشحة.[١٦] إلا ان الغوص في أسرار هذا الإنحراف والكشف عن شعريته وفنيته لم يحظ باهتمام ملحوظ إلا ما كان من إشارات سريعة فلتت قسرًا من التنظيرات لوزن الموشحة وقافيتها الشكليين.

قسم الدكتور حبيب حسين الحسيني الموشحات في كتابه (دراسة أوزان الموشحات العربية) على أربعة اقسام معتمدًا على تقسيمات الآخرين كما يأتي:[١٧]

١. الموشحات التي نظمت في البحور الخليلية– وان لم تكن خالصة نقية لبحورها.
٢. الموشحات المختلطة التي حوت أوزان بحرين أو ثلاثة أو أكثر.
٣. الموشحات غير الموزونة.
٤. ما جدد الشعراء في الموشحات من أوزان غير موجودة في بحور الخليل.

وتلك التقسيمات على ما يبدو لم تخرج عن تقسيمات د. مقداد رحيم التي ذكرناها فيما سبق وفي ظني تُعدّ دراسة د. مقداد رحيم هي الرائدة في هذا المجال إذ ركزت على قضايا دقيقة ومهمة في عروض الموشحات الأندلسية بوصفه متخصصًا ومتابعًا للأدب الاندلسي ولا سيما الموشحات .

يرى الدكتور صلاح فضل أن انحراف الموشحة الموسيقي يتمثل في ثلاثة مبادئ:

١. الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلًا من البحر.
٢. مزج البحور في الموشحة الواحدة.
٣. ارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب على الوزن العروضي فحسب.[١٨]

فنجد انها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها، بل هي معالم مائزة للموشحة لو عدل عنها وقوم إنحرافها عاد إلى جنس الشعر المألوف .

ومع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت كما يقول د.صلاح فضل غير انها تبتدعُ نسقًا مرتبًا وتحافظ عليه. وهي وإن كانت تخلّ بأحوال السطور الشعرية –مثل الشعر الحر– إلا انها تعمد إلى تكرار النمط الذي تتخذه وتلتزم به، فضلًا عن تكرار القافية المتنوعة ولها في اختلاف الاطوال عدة أنماط أوضحها: المرؤوس، والمذيل، والمُجَنَّح.

أما مزج الأوزان فهو من خصائص البنية الموسيقية للموشحات، ومظهر من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيدة، أما الإتكاء على التلحين فهو الذي يجبر كسورها العروضية ويكمل مسافاتها الإيقاعية، فإذا قُرئت أبيات الموشحة بدون موسيقى بدت الموشحة كأنها أبيات نثرية، لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها.

ونجد مصطفى عوض كريم يعلق على مسألة الوزن في الموشحات فيضع لنا صورة واضحة لِما نريد أن نتبينه من هذا الجانب وإن لم يخلُ من الانتقادات فهو يبسط الصورة من خلال التوضيح الذي يبين فيه قصدية الوشاحين إلى صنع حيل كثيرة ليخرجوا بها موشحاتهم عن مشابهة أوزان الشعر التقليدية إذا حدث مثل هذا الشبه بأن يقحموا كلمة يخرج بها الوزن عما هو مألوف، ويعمدون إلى التنويع في الاوزان للموشحة الواحدة. ومن صور التنويع في الوزن اختلاف عدد تفعيلات البحر الواحد بين غصن وآخر وفي فقر السمط الواحد، كأن يكون في غصن أو فقرة تفعيلة واحدة وفي الغصن أو الفقرة التالية تفعيلتان. وإذا لجأ الوشاحون إلى الأوزان التقليدية لجأوا إلى البحور الخفيفة الرشيقة مثل: المخلع البسيط والرمل والمجتث والمقتضب.[١٩]

أما عن تداخل المستويات اللغوية، تأتي الموشحة لكسر العمود الشعري وتتخذ مسارًا مغايرًا في أحيان كثيرة، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية وتجمع في نسجها بين ثلاثة محاور: الفصحى المعربة والعامية الملحونة والأعجمية الرومية. ويصبح هذا التداخل شرطًا لا تتحقق بدونه وبذلك تحقق الموشحات انزياحات متعددة على المستوى الإيقاعي واللغوي،

ويظل التفاوت اللغوي هو الخصيصة الشائقة والفارقة بين الموشح والقصيدة، ولو أطلعنا على ما جمعه سيد مصطفى غازي في كتابه (ديوان الموشحات الأندلسية) بجزأيه الأول والثاني نجد أن الموشحات ذات الخرجة العامية والاعجمية أنها ليست –نثرية الكلام الدارج– ولكنها لون من الشعرية مخالف للمستوى اللغوي الواحد في القصيدة ودلالة هذا الإنحراف اللغوي عن عمود الشعر هي دلالة لها ملمحان؛ أحدهما: يتصل بطبيعة تطور الأجناس الشعرية في اللغة العربية، والآخر يتعلق بإستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبنية الوعي الاجتماعي.

ومن هذا نجد تضمينًا في الموشح إذ لم يتعدَّ التضمين عند وشّاحي الأندلس المصراع أو البيت أو البيتين يستلهم منها الوشاح إيقاع موشحه دون أن يكون هذا الإيقاع أسير إيقاع الشعر. فالوشاح يطوّع الشعر ويُعيد صياغته ويوظفه توظيفًا جديدًا كما في موشح ابن بقي الذي أخذ بيتًا لأبن المعتز وجعله خرجة لموشحته:[٢٠]

لستُ أشكو غيرَ هجرٍ مُواصلْ
مُذ مَنعتُ القلبَ عن عَذْل عاذلْ
وَتَغذَّيتُ لهم قــولَ قائِــلْ
عَلّمِــوني كـيف أسـلـو وإلاّ (فاحجُبوا عَن مُقلتيَّ المِلاحا) [*]

إن حضور الشعر في هذه الصورة كالعطر يفشو في إرجاء الموشح فتعبق فيه رائحة الأصيل العتيق.

وقد عمدت الموشحات إلى الإطار الأخلاقي الذي تكرّس حول الإبداع الشعري فأصابه بالجمود والنمطية، فلعبت بقوانينه وجعلت التصرف المحسوب من تقاليده، وأكمل هذا الصنيع دورة التصرفات العروضية التي تخللت الأوزان والتراكيب، فمزج الأنغام واستعمال العامية والأعجمية لعب فني مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل، وطرافة دلالته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف الذي تجلى في الموشحة وخصوصاً الخرجة.

ولعل تعدد المستويات اللغوية في الموشحات والطابع الحواري القصدي الذي تعتمد عليه هما المسؤولان عن وهم النثرية التي لوحظت فيها منذ بداياتها، لكن حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهوداً في النظم العربي.

وإذا كانت القصيدة العربية لا يشمُّ منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى وإلا عدّ ذلك من السرقات، فإن الموشحات تقصدت النموذج المضاد وذلك لنصل إلى أقصى درجات الامتاع الغنائي، فإذا كان أنموذج القصيدة طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية إنموذجًا لا تاريخيًا يقوم في الفضاء المطلق، فإن الوشّاح يفترض تعدد الطبقات في النص، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية.

وبما ان الخرجة نسج من اللفظ العامي أو الأعجمي أو بعض الفصيح فإن محاولة إيجاد صيغة عروضية خليلية لها، يُعد ضربًا من الاجتهاد الشخصي، إلا ما أتى مصادفة ومن غير قصد مع علمنا بأن لكل لغة نظامًا موسيقيًا خاصًا ينبع من طبيعة تلك اللغة ومن طرقها الصوتية، وهذا يعني ان فن التوشيح هو الفن الوحيد الذي لا يمكن وضع قوانين عروضية له لسبب واحد، هو وجود الخرجة المذكورة آنفًا في الموشحات، نظرًا للاختلاف بين اللغات في الخصائص اللهجية والصوتية.

وأن نظم الخرجة بالعامية نافذة مفتوحة على الزّجل الأندلسي الذي لا يخضع للأوزان الخليلية. وإنّ حضور الخرجة العامّية حضورًا ضعيفًا في عصري الطوائف والمرابطين قد يكون مؤذنًا بميلاد فنّ شعري عامّي نحت لنفسه موقعًا في فضاء الإبداع الشعري.[٢١]

ومن هذا المنطلق تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات في الموشحة سواء أكان تعددًا فعليًا يعتمد على اختلاف المؤلفين أم عندما يعمد الوشاح إلى إقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه موشحته أو تعددًا مفترضًا، وذلك بأن يجتهد الوشاح أولًا في مثل موقف ما على لسان شخص آخر يعبر عنه.

وإذا أجملنا القول في العلاقة الممكنة بين الخرجات العامّية والأوزان التي نظمت عليها الموشحات أكّدنا إنها صيغ ذات علاقة باللغة الفصيحة وثيقة لو لا تطرّق اللحن إليها وتفشيّ التّسكين في أواخر الكلم فيها. ومن ذلك نجده في موشح تام في الغزل للجزار السرقسطي يقول؛ في مطلع الموشح:[٢٢]

عـنِ التأنْيبِ وَيْـكَ عَـرِّجِ
ما نَهْى الناهي لـي بِمُــزْعِجِ

وخرجتهُ:

أحمدْ محبوبي بالنبي تيجـــي
جـــنِى باللهِ جي حبيبي جي

فإن الخرجة هنا اخرجت وزن الموشح من السياق الخليلي، وهو ما كان لأبن سناء المُلك رأي في ذلك، إذ قال هذه الخرجة "خرجة حادة منضجة".(٢٣)

وكذلك من بحر الرمل خرجة (للكميت) من موشح أقرع موضوع القول فيه قائم على ثلاثية الخمرة والطبيعة والمرأة، يقول فيه:(٢٤)

نَشَرَ الطَّلُّ عَلَيْهَا حِينَ فَاحْ أيَّمـــا عِقْـدِ
حَبَّذْ اكَ البِشْرُ لِي عِنْدَ افْتِتَاحْ وَجْـنَةِ الـــوَرْدِ

أما خرجته العامية:

ذُبْتُ وَالله أسَى نُطلِقْ صِياحْ قَدْ كَسَرْ نَهْدى
وَعملْ لي في شُفَيْفاتي جِراحْ وَنَشَرْ عَقــدي

وهي خرجة معربة لم يخرج فيها عن الفصيح الا تسكين الأفعال: نُطلِقْ- كَسَرْ- وَنَشَرْ. لم تتعارض في وزنها مع الرمل.

ومن الموشح ذي الخرجة العامية على الوزن الشعري ينسب إلى ابن اللّبانة وهو موشح مدحي من المجتث(٢٥).

مطلعهُ:

شـق النسيم كمامـه عن زاهر يتبسم

وخرجتهُ:

هَـذَا المَلِـيحْ العِمَامَـــهْ لَـوْ أَنَّـهُ يَتَلَـــثَّمْ
لَقُلْـتُ هَـذِي غَمَـامَـــهْ غَطَّتْ عَلَى قَمَرِ التِّمْ

إن تقطيع الكلام وبناء الاسماط أو الأغصان على قصار الوحدات التركيبية تحصيلًا للقوافي يجعلان الوشاح ميالًا إلى الأغراق في تسكين أواخر الكلم وذلك عامل من العوامل المساهمة في إبتعاد البنية الوزنية للموشح عن البنية الوزنية الخليلية وما نلاحظه في هذه الشواهد تأثير طبيعة لغة الخرجة العامية في وزن الموشح وقرب توقيع هذه اللغة من اللغة الفصيحة، وقد عاينا أن طبيعة هذه الخرجات لم تتأثر بموضوع القول في الموشح بل حُكمت بعلاقاتها المتينة باللغة الفصحى.

وبذلك يصبح الموشح خطابًا لا يستأصل نيات الآخرين من لغته بل يستخدم إلى جانب خطابه خطابات مأهولة مسبقاً بنيات الآخرين ويتسم الإيقاع في الموشح بميسم الانفتاح على عكس الإيقاع المنضبط بقوانين الشعر العربي، فإذا ارتبطت الدّلالة بذلك الميسم وذلك أمر مؤكد غدت أكثر تنوعًا وثراءً.

وقد أشار الدكتور صلاح فضل في كتابه (طراز التوشيح) الى أن هناك نوعًا من التناص يوظف الوشاح فلذات شعرية يستثمر الوشاح طاقاتها الإيحائية في إنتاج دلالته، فقد لا يحضر تضمين في الخرجة بل قد يحلَّ البيتان من الشعر في أحد الأقفال. كما فعل (ابن بقي) الوشاح ببيتين (لكشاجم الرملي):[٢٦]

أَشْكُو وَأَنْتَ تَعْلَمُ حَالِي

أَلَيْسَ ذَاكَ عَيْنُ المُحَالِ والضَّلَالِ

وبيته الثاني الذي شهد حل بيتين شعريين[*] في قفله[٢٧]:

قَالُوا وَلَمْ يَقُولوا صَوَابَا

أمْنَيْتَ فِي المُجُونِ الشَّبَابَا

فَقُلْتُ لَوْ نَوَيْتُ مَتَابَا

وَالكَأْسُ فِي يَمِينِ غَزَالِي

وَالصَّوْتُ فِي المَثَالِثِ عَالِ لَبَدَالِي

وخرجتهُ:

وَاحَسْرَتِي وَمَا قَدْ جَرَى لِي

لاَعَبْتُهُ فَمَزَّقَ وَالِي وَدَلاَلِي

لقد مثل الشعر في هذه الموشحة وفي مثيلاتها فضاءً دلاليًا وإيقاعيًا رحبًا يستمد منه الموشح إيقاعه، وبذا يُعد مولدًا إيقاعيًا، وهنا فقد عمد الشاعر (ابن بقي) إلى حل بيتين (لكشاجم)، فبث إلفاظًا منهما في الغصن الأخير من الدور الثاني وقفله. فأفتتح الغصن بـ[قلت، وأقام، والكأس، مقطعاً] للسّمط الأول، وبنى السّمط الثاني بفقرتيه بألفاظ (كشاجم) متصرفًا في الفقرة الأولى مشكلًا الفقرة الثانية [لبدالي] من مقطع البيت الثاني. وقد نجح عن هذا التصرف اختلاف وزن البيتين الذي كان من (الطويل) عن وزن الموشح الذي بنيت أغصانه وسمطه الأول الأعرج والفقرة الأولى من سمطه الثاني على وزن هجين. (مستفعِلُن، فَعُولُن، فعُولُنْ) وبينت الفقرة الثانية من السمط الثاني وقد كانت أقصر مدى على تفعيلة (فاعِلاتُن) ومثلت بذلك في الموشح كل الأوزان التي تحضر فيها تفعيلات: (مستفعِلُن، فَعُولُنْ، فاعِلاتُن).

إن البيتين المحلولين كانا المولّد الإيقاعي في الموشح إذ منهما استمد عناصر بنيته ونظام تقفيته، دون أن يكون المولّد قيدًا للوشاح يجعل خصائص إيقاع موشحه محاكية لخصائص إيقاع القصيدة المستعار منها البيتان. أن للوشاح إذن موقفًا من الشعر، فلئن تأثر به وأتخذه مرجعًا فإنه كان حريصًا على أن يكون لموشحه تمييز على أكثر من مستوى.

وسنختار موشحًا آخر لابن بقي ومبرر الاختيار يتمثل في أنه شهد إضافة إلى العرج ظاهرة التذييل وبهذا التعاضد الفني تميز الموشح من الموشحات التي اقتصرت على العرج والموشح تام، مطلعه:[٢٨]

صَبِرتُ والصَّبْرُ شِيمَةُ العانِي

ولـمْ أقُـل للمُطـيلِ هِجرَانِي مُعـذِّبي كَفَـانِي

فكان من المقترح له وما يناسبه من خطاطة وزنية وهي ما يؤيدها سيد مصطفى غازي من (المنسرح):

مُستفعِلُن، فاعِلاتُ، مَفْعُولُنْ

مستفعِلُنْ، فاعِلاتُ، مفعولُنْ مُستفعِلُن، مفعولُنْ.

وهذه الخطاطة تنطبق على سائر الأقفال في سمطها الأوّل المفرد والفقرة الأولى من سمطها الثاني، بينما خُبنت في المصطلح " مُعذِّبي" في القفل الأول و "بأَشْنَب" في القفل الثاني وطويت في القفل الرابع "مُنْسَكِب" وأما الفقرة الأخيرة من كل قفل فإن "كَفَانِي" في المطلع

و"سقاني" من القفل الأول و "كَفَانِي" في الخرجة قد جاءت على وزن (مَعُولُنْ) أو (فَعُولُنْ) بينما كانت الأدوار رباعية الأغصان. كل غصن منها ورد مفردًا على وزن "مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُ، مَفْعُولُنْ" وبذلك تتجاوز الأغصان مع السمط الأول المفرد والفقرة الأولى من السمط الثاني. ولم نجد إلاَّ الغصن الأول من الدور الأول قد ورد على النحو الآتي:

هـل كَـان غَـيْرِي يعتَزُّ بالذّلَّــةْ

ولذلك فإننا نقول أن التفعيلة الثانية في كل الأغصان هي في حقيقة الأمر "مفعولاتُ" وردت مطوية في سائر الأغصان باستثناء هذا الغصن ومما يؤكد ذلك أن السمط الأول من القفل الثاني:

"**وأسكَرَتْهُ مُدَامُ أجفـانِ**"

وينتهي الموشح بالخرجة العامية التي مهد لها الوشاح في الغصنين الثالث والرابع. وإن المنشد كان مخصوصًا لم يتواتر كثيرًا في الموشحات الأندلسية. إذ أنشد الشوق عن الفتاة.

وما قلناه في السمط الأخير من القفل الرابع ينطبق على السمط الأخير من الخرجة رغم استقلال الجملة بأسم الموصول واستئثارها بالفقرتين الأخيرتين.

وفيما تتبعناه في موشح بُني على خرجة عامية، كان لسمة العرج المتعاضدة مع سمة التذييل كان تأثيرهما الرئيس في بنية الأقفال، فأخرجها إخراجًا كانت له وظائف ثلاث.

فقد أخرج وزن الموشح من الحيز الخليلي وأغنى بنيته التقفوية وأحرج البنية التركيبية بأن فكّك استرسال الكلام وقطعه وفرض على تلك البنية مواضع للوقف لم تقتضيها. ثم أن العرج والتذييل خلعا على الموشح صفة للتميز عن القصيد. وهكذا يدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة يرتكز اللاحق فيه على السابق.

وبعد كل ذلك نخلص إلى عدة أمور من مجملها:

١. **البنية اللغوية:** لابد من قراءة البنية اللغوية للموشحات قراءة جديدة، وهذا لا يتم إلا بتفكيك الجملة الشعرية، سواء أكانت معرّبة أم عامية، فالتفاوت في المستوى اللغوي هو المستوى البسيط من سطحية هذه البنية وهذا التفاوت ليس بين عامية وفصحى وأعجمية وإنما في اكتشاف الأنساق الخفية التي تحكم هذه الظاهرة البسيطة

الواضحة، وهذا لا يتم إلا بقراءة مستويات الجملة الشعرية. والمسألة الثانية والمهمة هي أن المسألة ليست مسألة ألفاظ رقيقة في الموشح في مقابل ألفاظ فخمة جزلة فصيحة.. إلخ في القصيدة الموروثة، لأننا إذا انطلقنا من التفكير اللفظي فلن نصل إلى شيء، وما المعجم الشعري للموشحات إلا البداية الطبيعية لدراسة الفباء البنية اللغوية ولكن ليس ابجديتها الكاملة. بل ينبغي أيضاً قراءة المستويات اللغوية لِما أسميناه بالفقرة في الموشح إضافة لقراءة الخرجة بسبب خصوصيتها ليس إنطلاقًا من اختلاط الفصحى والعامية فيها أو كونها عامية بالكامل، فهذا مظهر سطحي. ثم نحاول اكتشاف ماهية العلاقات الجدلية الحاكمة بين: الجملة الشعرية –الفقرة الشعرية– الخرجة الشعرية. وهذا يتطلب إستقراءً واسعاً لأكبر عدد من نصوص الموشحات.

٢. **البنية الإيقاعية:** لقد استخدمت الموشحات عددًا من البحور الموروثة (الخليلية) لكنها أيضًا ابتدعت عددًا جديدًا آخر من الأنماط الوزنية، ولا ينبغي النظر إلى هذه البحور الجديدة على انها منحرفة مهملة، أو انها تابعة لما كان يعتبره الأقدمون المهملة في البحور، بل ينبغي الاعتراف بأن هذا الانحراف ليس كسرًا وإنما هو ظواهر عروضية جديدة تنفعنا في مجال الانزياحات الإيقاعية، بل بحور جديدة. ومن المؤسف أن عقلية القياس على الأنموذج العروضي الخليلي، حرم الموشحات من حقها الشرعي في أن تكون إضافة وليس كسرًا، فالخروج عن النموذج العددي العروضي، هو تجديد فعلي وإضافة جديدة.

كذلك فإن ظاهرة مزج الأوزان بقصدية واعية في الموشح الواحد، تدل هذه القصدية على شرعية المزج بل هو محاولة اجتهادية كان ينبغي أن يتم توسيعها ليس باعتبارها نهاية النهايات، وليس باعتبارها معبرة عن الواقع الشعري.

والمؤسف أيضًا أن الظلم الذي وقع على الموشّحات هو الظلم نفسه الذي فصل بين الموشحات وامتداداتها الإيقاعية في الزجل، وإذا كنا نفصل بينهما لأسباب تعليمية وتبسيطية مؤقتة[٢٩]، فأن الموشح له امتداد إيقاعي آخر هو الزجل يضاف له ولا يناقضه، ما دامت قوانين البنية الإيقاعية واحدة تقريبًا وكذلك هناك ظاهرة تغير القوافي في الموشّحات إذ إن الطريقة المتبعة في محاولة ربط التغيرات في القافية بماضي القافية أمر شرعي ولكن بعد

قراءة المتغيرات نجد أن القافية في الموشح أصبحت ظاهرة أساسية بعد أن كانت ظاهرة فردية، ثم أن طبيعة المتغيرات في قوافي الموشح تدل على انها جديدة فعلًا.

ولعلّ تنوع القوافي وثرائها تهدينا إلى إدراك قدرة الفنّان على جعل ملفوظه يتصّف بصفات عديدة في آنٍ معًا وينهض بوظائف متنوّعة ويشهد ظواهر إيقاعية متضافرة متفاعلة باحكام تركيب وتوزيع ألفاظ وعلاقات نسقية في السياق، وكلُّ إيقاع حركته حركة مزدوجة إذ الكلام ذو نسق بطيء تقطعه وقفات متتالية تلتفت إلى الوراء لترجّع قافية أو لتحقق جناسًا.

ومن ذلك قول ابي بكر بن البقي(٣٠):

دعني أباكر راحاً كمسفوح النجيع
والروض زاهرْ نجومه ذات طلوع
وأي زاهرْ أجمل من زهر الربيع
هلال وسلسال عذبٌ زلالْ والروض حالْ ناهيك حالْ
والغزالْ فينا جمالْ ما زالْ ذا جمالْ
مهلا يا صد فقد تجاوزت المقدار
ومن أود ملكتُه قلبي فجار
ولاح الخدّ منه فاخجل الأقمار
ونالْ بالآمالْ قافٌ ودالْ له اعتدالْ وبي اعتلالْ
فهل يدالْ يا قوم والْ قتّالْ في اعتلالْ
تجري الكرام على مدى أبي إسحاق
وهو مرام صعب على السباق
فُزْ يا غلام من الكهول باللحاق
أقبال واقتبالْ يثني الليالْ وهي لآلْ فلو ينالْ
ذاك الهلالْ حدِّ الكمالْ إذا نالْ ثم اختالْ

فقافية الفقرة الأولى من الغصن الأول تؤسس إيقاعًا وتترك للأذن أو العين فرصة التشبع بهِ وتبشرَ في الوقت ذاته بآخر لاحق تعلن عنه. فإذا ما ارتاضت الأذن لهذا الإيقاع واطمأنت

إليه بالفقرة الثانية تفاجأ بإيقاع نهاية الغصن المختلف عن إيقاعي الفقرتين الأول والثانية. فكان على الذاكرة التوزّع بين إيقاعين، إيقاع مضى وإيقاع الحال؛ ولكن سرعان ما تحمل بالغصن الثاني على تذكر إيقاع ثالث. بيد أنّها ما إن ترتاح إليه حتى يطلّ إيقاع آخر ينسج إلى حين ما علق بالسّمع، فتصبح ذاكرة المتلّقي زاخرة بالسجلّات الإيقاعية تتذكر الواحد والآخر في مواضع بعينها. وهذه الأوزان المجزأة المستخرجة لم تجد (خليلًا) آخر ليمنحها أسماءها وهذا ما يدخل في التنويع.

أما في قوافي الأقفال فإن طاقة الإيقاع التذكرّية أكبر إذ إنّ مداه مضاعف فهو قصير المدى بين الفقرة الأولى من السمط الأول وفقرة السمط الثاني العرجاء وبعيد المدى إذ يشحذ الذاكرة ويدفعها إلى تذكّر إيقاع قافيتي الفقرتين الثانية والثالثة في كل قفل.

إن تلقي هذا الصنف من الموشحات تلقّ يحث المتقبل حثّاً على التحفّز الدائم لإدراك هذا الثراء الإيقاعيّ؛ ولكن كلّ لبنة فيه مبرّرة الموضع بعيدة عن كلّ حشو أو اعتباط ، والرّبط بينها وتوزيعها محكم السّبك. أما عن مظاهر الإيقاع فقد أسهم بعضها مباشرة في إنتاج دلالة الموشح كإيقاع القوافي وإيقاع التركيب؛ ولكن بعضها الآخر إيقاع الوقف كان مؤكداً للدلالة رفدًا لها.

والظاهرة الأهم؛ هي المتغيرات في نظام السطر الشعري، إذ اصبحت التفاعيل في السطر الشعري تصل إلى تفعيلة واحدة، صحيح أن سيمترية السطر من الناحية الإيقاعية ظلت متساوية في بعض الأحيان، إلا أن التخلخل فيه أيضاً واضح.

٣.٠ **البنية الموسيقية:** قمنا بفصل البنية الإيقاعية للموشح عن البنية الموسيقية وذلك بسبب خصوصية البنية الموسيقية للموشح ولمنع اختلاط المصطلحات الموسيقية بالمصطلحات الإيقاعية رغم التكامل بينهما. ولأن البنية الموسيقية لا يكتمل الموشح بدونها.

ونقول هنا إنّ الموشح له بنية موسيقية داخلية نابعة من الكتابة نفسها وهذه البنية تكتمل بالقراءة الموسيقية ولا تتناقض معها. فالموسيقيون اعتبروه (فناً موسيقيًا) انطلاقًا من الشعرية، ولكن النص بما فيه الموشح لم يُعد مجالًا لشعرية نقية مطلقة معزولة، إنما هو يتفاعل مع فنون أخرى. وقد أكد هذا القدماء أنفسهم بمن فيهم أبن سناء الملك، المنظر

الأكثر بروزًا لشعرية الموشح حين التفت إلى صلة الموشح بالغناء فيما بعد ووصلت إلينا على شكل أغاني.(٣١)

فالشاعر الفذ هو الذي يمتلك حساسية قوية لأصوات الكلمات مع قدرة فائقة على الملاءمة بين الصوت والمعنى. وهذا يعني ان مستوى العلاقة بين الوزن والحالات الشعرية الذي يخضع بشكل أساسي لموهبة الشاعر وتمكنه من أدواته التعبيرية هو الذي يشكل ما يسمى بالموسيقى الشعرية، وقد فَعَلَ الشاعر الأندلسي هذه الموسيقى بما أدخله على الوزن والقافية من تعديلات ليصبحا قادرين على تلبية حاجاته التعبيرية المنبثقة من مواقفه وحالاته الشعورية بطرق وجد أن موسيقى الوزن التقليدي برتابته المعهودة قاصرة عن بلوغها والوصول إلى الخصائص الموسيقية القادرة على التفاعل مع تجربته.

٤.٠ **انزياح البنية البَصَرية:** هي الأشكال المتنوعة للموشحات في علاقتها مع البَصَر الإنساني إذ تتحول الى مرئيات ذات أشكال مختلفة من وجهة نظر العين البشرية وقد نسميها انزياح (البنية التوزيعية) قياسًا على المسافات والأحجام في الموشح، أو قد نسميها (البنية المكانية) إنطلاقًا من أن النص –الموشح– كتلة لغوية موزعة على ايقاعات شعرية فوق بياض الصفحة لكننا نختار (البنية البَصَرية) بإعتبار أن القراءة البصرية تكمل الموشح وتتجادل العين مع المكان فهي ليست بنية مستقلة عن القراءة، ومن هنا ترى العين بنية بصرية مرئية للموشح تعطيه شخصية محددة إنطلاقًا من التناص مع الأشكال السابقة، وإن جعل هذا التشكيل البصري للموشحات يمنح النص حيزًا حركيًا يخرجه من تجريديته ويمنحه فيضًا دلاليًا يقوم على التقابل وبذلك يحدث انزياح بسبب ما ذكرنا . والعين البشرية هي التي تقرر طبيعة هذه البنية في الموشح، بإعتبار العين هي التي تعطي عناصر الجسد. فالطاقة الكامنة في جسد المرأة هي التي أعطت للموشح هيئته وبنيته البصرية لكن الوشاحين حين كتبوا الموشحة اكتفوا بالوشاح (وشاح المرأة) كدلالة جزئية عن الكل. هكذا يتميز الموشح ببنية بصرية مرئية على بياض الصفحة، وأهم خصائصها هي التنوع والاختلاف والجمال والتناسب المبعثر المتحول من الطول إلى القصر؛ وبالعكس إلى أن يهدأ في نقطة التوازن وكل ذلك عددناه انزياحًا. فإفراد الكلمات وتشكيلها بهذه الصورة في الموشحات أسهم بصريًا في تأكيد الدلالة، الأمر الذي وضع القارئ أمام

رؤية الوشاح الوجودية للعالم المتغير، فكان هذا التشكيل البصري قد أوحى بأن الأشياء والبنى والعلاقات والأفكار تتغير بسرعة هائلة وبأسرع مما يستطيع الإنسان اللحاق به وإستيعابه وانطلاقًا من التحولات البصرية والكتابية نهض انزياح الموشحات .

إنّ نظام كتابة الموشح تختلف بدرجة كبيرة عن القصيدة، ونحن ننظر لهذه الانظمة من زاوية طبيعتها المكانية قبل أن تؤدي وظائفها ودلالتها الأخرى اللغوية الإيقاعية. كذلك نجد الجملة الشعرية قد تقلصت إلى تفعيلة واحدة، لها هيأتها الخاصة بها في علاقاتها مع السطر الشعري السابق والسطر الشعري اللاحق. صحيح أن بقاء المطلع والأقفال يعطي للموشح صفة القواعد التقليدية، إلا أن الالتزام الذي تمارسه الأقفال في تضامنها الفاعل مع الأجزاء الأخرى للموشح يلغي تقليديتها لأنها إجبارية.

قد لاحظنا أنّ موشحات عديدة لا تخرج مواضع القول فيها على تواتر في أغلب الموشحات الأندلسية. منها ما بني على أوزان مخصوصة ومنها ما نظم على أنساق وزنية، قد صيغت الجمل فيها صياغة هي أقرب من صياغة الكلام العادي فطلب من الألفاظ أبسطها وأقربها دلالة وأنآها عن التعقيد وطلب من التراكيب أسلسها ومن الأوزان أو الأنساق الوزنية أخفها وأقصرها وروعي في الجمل قصر المدى والإكتفاء بعناصر النواة الإسنادية.

فالموشح نص شعري يتحقق فيه حدّ أدنى من الأنساق الوزنية وهو نصّ قريب من النثر إذ لم يستطع بعض الوشّاحين أن ينشئوا صياغة الكلام في موشحاتهم تعبق فيها نفحات الشعرية على أنّنا لم نغفل الإشارة إلى أن نص الموشح يفرض على متقّلبه مقاربة تقبض عليه من زاوية نظر مخصوصة، لأن من ينظر إليه مستحضرًا خصائص الشعر العربي المحايث له يغمطه حقه عما حرص عليه الوشاحون من إنزياح عن عمود الشعر أوزانًا ونظام تقفية وصياغة. فمن المؤكد أن أهم ما أنجز على مستوى الموشحة لا يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة؛ بل يتمثل في أمر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الموشحات.

فإن الخروج على ذلك النظام هو في ذاته دخول في الحرية التي تميز التجربة الشعرية، ومن دونه لن يتمكن الشاعر الأندلسي من التعبير عن تجربته بالشكل الأمثل. ومن ذلك فقد تم النظر إلى محاولات الوشاحين في تجاوز النمطية، من خلال بعض التنويعات والتلوينات

الموسيقية، وهذا قد أتاح للوشّاح أن يتخلص من القيود التي تمنعه من التعبير عن تجربته الشعرية، وعن واقعه تعبيرًا ينبض بالحرية والجمال الفني.

أما الخرجات العامية فقد عاينّا بعد دراسة الأنماط الأندلسية إنها طبعت بعفوية خالصة وعددنا ذلك انزياحًا من اللغة الفصحى إلى العامية أيضًا. وإن تلك الأوزان تبتعد عن الأنساق الخليلية كلما خرجت لغة الخرجة العامية على جادّة الفصحى وسبيل الإعراب خروجًا بيّنًا مما يجعل الموشح كتلة انزياحات.

لذلك فإن الوشّاح وهو ينشئ الموشح يعي أهميته في تحقيق فضاء إبداعي مخصوص يختلف عن فضاء الشعر اختلافاً جوهرياً على مستوى لغة القول أو على مستوى الصياغة. لذلك اختلفت لغة الموشح عن لغة القصيد بما أتاحته من خروج على جادّة الفصحى وذلك انزياح في رأينا وما كشفته من إخضاع للبنية الصرفية أو النحوية للإيقاع العروضيّ.

وقد حضرت في الموشح أكثر من لغة: لغة الوشاح ولغة غيرية أو متخللة استدعاءها في الخرجة لينتهك اللغة الفصيحة، فكان النسيج اللغوي للموشح فضاء تصارعت فيه لهجات عامية متعددة، عبرت كل واحدة منها عن وجهة نظر مخصوصة إلى العالم، وكان الإيقاع العامل المشِع للانسجام بينهما وكل ذلك يحيل الى مستوى آخر نسميه انزياحًا.

وإن القوافي في تنوعها وتعددها لها حضورٌ لافتٌ للانتباه في عدد كبير من الموشحات تنويعًا وتركيبًا وتعدد نُظُم تقفية. فكان نجاح توظيف الظاهرة الإيقاعية مرتهنًا بمدى قدرة الوشّاح على جعلها تحقق وظيفتين في آنٍ معًا إذ تضفي على موسيقى الشعر جمالًا وتسهم في إنتاج دلالته متفاعلة مع عناصر مكوناته الأخرى.

إن تنوع القوافي وتعددها قد أمليا الأنساق الوزنية وأثرا في التركيب واستدعيا التّحلّل من قيود الإعراب، وجعلا الوشّاحين لا يأبهون لتمام التركيب في فِقَرِ الأغصان والأسماط ولا باستيفاء الدلالة فيها، إذ إنّ الموشح بشكله الإيقاعي المختلف، قد تجاوز المستوى الأكثر سطوعاً في القصيدة العمودية وفي وحدة البيت الشعري القائم على شطرين متعادلين موسيقيًا. ولا يمكن فهم التجديد الإيقاعي بمعزل عن الوعي الجمالي ومفهومه عن الجمال إذ إن اعتبار الحرية شرطًا من شروط الجمال قد دفع إلى اعتبار الشكل الإيقاعي الكلاسيكي شكلًا عاجزًا عن استيعاب الإنفعال الشعري في إنطلاقاته وحيويته، شكلًا لا يتلاءم والحرية التعبيرية، وهو ما أقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل فكان أن ظهر الشكل

الإيقاعي المفتوح غير المحكوم بضوابط نمطية ناجزة سلفًا والمرتبطة بطبيعة الإنفعال الشعري.

وقد يعمد الوشاح إلى هذا التنوع في الأوزان لأجل تحقيق الضربات الموسيقية التي من شأنها أن تعلو بالنص؛ لأن ((الانتقال من مقطع إلى آخر، أو من وزن إلى وزن مختلف آخر يفترض ان يكون مصحوبًا بالانتقال المعنوي أو الشعوري))[٣٢] وإن توظيف هذا التلون الموسيقي على ما يبدو انه يكون لضرورة موضوعية أو نفسية، فإن هذا الانتقال الوزني يتيح مساحة أوسع لتكثيف المعاني وجعلها منسجمة مع مؤدى الموشحة العام التي أراد من خلالها الوشاح تصعيد النغم الموسيقي وجعله يتلاءم مع إحساسه وهو يثري الموشحة موسيقيًا، لأنه يمدها بممكنات التنوع والتلوين النغمي الضروريين.[٣٣]

الخاتمة

إن انتفاء النمطية الناجزة عن الشكل الإيقاعي للموشحات وهو ما يفسّر التدفق الإيقاعي أحيانًا حتى نهاية المطلع أو نهاية الموشح بكاملهِ، كما يفسر إلغاء القافية أو تنويعها أو تغير مواقعها من الموشح، بحيث لم تُعد تأتي بالضرورة في نهاية الأسماط. أي لم تُعد القافية تعني الوقف الإيقاعي بالضرورة على النحو الذي كانت عليه في الشعر التقليدي وبذلك حقق الموشح انطلاقًا مما سبق انزياحًا متعددًا.

إنّ كل ذلك جعل من الشكل الموسيقي للموشحة مفتوحًا على احتمالات لا تكاد تحصى من الاختلافات الإيقاعية، فقد يكون فنّ التّوشيح قد التجأ إلى فضاء الموشح الموسيقيّ الذي لم يتحقق له في عالم الشعر الموروث مما دفعنا الى دراسته في إطار الانزياح الموسيقي .

ومن العقبات التي تعترض سبيل دارس الموشّح تلك التي تتعلق بورود الصياغة في الكثير منها قريبة من الكلام العادي خلواً ممّا يميّز الصياغة الشعرية من قواعد أهمها العبارة مطلقة الدلالة أو تلك التي تخلق للدّلالة الظاهرة ظلالًا أو ذلك التركيب المحكوم بالاختزال.

ومن الطبيعي بعد كل هذا إن نقول إن الموشح فَنٌ من أفانين الشعر شهد تجليات للإيقاع كان لها في القصيد حضورٌ انزياحي واضح؛ لأن صياغة الموشح تتخذ من اللغة الفصحى سندًا والعامية مددًا، وان مفهوم الإيقاع الذي تناولناه مرتبط بالنسيج اللغويّ صوتًا ولفظًا وتركيبًا.

Abstract

.(Terza rima Al-Muwashah)

Key worad: Aspects of Deviation

Prof. Dr. Khaleel Ibraheem Lu'ai Saihood Fawwaz Abdul-Wahhab

University of Diyala

College of Education for Human Sciences

The following study which is entitled "Aspects of Deviation in Andalusian Poetry: The Poets of Altawa'f and Marabouts Age as an Example" came in an introduction, three chapters, and a conclusion.

The study started with the introduction in which the researcher clarified that art exists only because of the special power of deviation and establishing a new pattern in which the reality is carried by fantasy and the non-existed exists. Imagery in poetry is regarded as the creation of a fantasy free of any conventions because it derives it from a perceptional element. Consequently, the researcher has reviewed some similar terminology, then selected the most comprehensive term ,i.e., deviation which stimulates the mind by crossing convention .

The first chapter discussed replicative deviation, then the second chapter dealt with structural deviation or linguistic deviation which depends on linguistic conventional devices to convey abstract insight. The third chapter discussed the musical perspective which is the deviation of phonetic structure. This chapter contained a theoretical introduction discussed the phonetic structure and rhythm and their role in deviation .

The difficulties that faced the researcher in this study represented by the amount of deviation in Andalusian poetry. The variety of styles, patterns and poets pushed the researcher to the perfection in the choice to give this phenomenon a theoretical representation. The other difficulty was reviewing terza rima because as it is known that it does not follow a certain rhythm which is a type of deviation from the general system of rhymed verse .

The conclusion came up with the results of the study which depended on the descriptive analytical method in studying deviation.

الهوامش

(١) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د. مُنجد مصطفى بهجت: ٢٥٧، وينظر: دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، تحقيق، د. جودت الركابي، دار الفكر، ط/٣، دمشق ١٩٨٠: ٤٤، ٤٦، ٤٧.

(٢) الشعر في ظل بني عباد، د. محمد مجيد السعيد، مطبعة النعمان النجف ١٩٧٢: ٢٨١.

(٣) عروض الموشحات، دراسة وتطبيق: مقدام رحيم، ط/١، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٩٠: ٨١.

(٤) ينظر: تاريخ الادب العربي ،احمد حسن الزيات ، دار نهضة مصر للطبع والنشر -فجالة- القاهرة ، ط٤ (د.ت):٣١٤ ، وينظر:أدب وفنونه، د.محمد مندور ط٢ دار نهضة مصر للطبع والنشر – فجالة- (د.ت):٣٤

(٥) ينظر : نظرية نشأة الموشحات الاندلسية بين العرب والمستشرقين: د.مقداد رحيم،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ١٩٨٦: ٤٢

(٦) ينظر: الشعر العربي في الأندلس، كراتشوفسكي، ترجمة وتعليق د. محمد منير مرسي، تقديم د. أحمد هيكل، مطبعة مخيمر، القاهرة ١٩٧١: ١٥.

(٧) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين- د. إحسان عباس: ٢٢٨-٢٣٥.

(٨) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٤٤٤.

(٩) ينظر: عروض الموشحات الأندلسية، دراسة وتطبيق: مقدام رحيم، ط/١، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٩٠: ٢٠.

(١٠) ينظر: دار الطراز: ٤٧، والآرغن: آلة موسيقية وترية، ينظر دائرة المعارف الإسلامية (ارغن)٢: ٦٠٥.

(*) يقصد بالصوتين أو اللحنين، وزنين عروضيين، وهما بدورهما يحدثان تغايرًا في إيقاع الموشحة نتيجة هذا التبدل في الوزن الشعري أولاً، ومن ثم تغير البنية وتركيبها من خلال الانتقال إلى الأدوار.

(١١) في النقد الأدبي، شوقي ضيف: ٣٤.

(١٢) ينظر: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري: علاء حسين عليوي البدراني ، أطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، ٢٠١٢م: ١٢١.

(١٣) عروض الموشحات الأندلسية، مقداد رحيم: ٥٠.

(١٤) الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكَر، ط/١، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦: ٩٨.

(١٥) ينظر: عروض الموشحات، مقداد رحيم: ٥٠.

(١٦) ينظر: شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، دار الآداب، ١٩٩٩م: ١٠٠.

(١٧) دراسة أوزان الموشحات العربية، ط/١، دار النضال، بيروت ١٩٩١: ٦، وينظر: عروض الموشحات، مقداد رحيم: ٥٠-٥١.

(١٨) ورد في اللّسان: مادة (ل. ح. ن) لحن في كلامه لحناً: أخطأ في الإعراب وخالف وجه الصّواب في النّحو.

(١٩) ينظر: فن التوشيح، مصطفى عوض كريم، ط/٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٤: ٥٢ وللاستزادة، ينظر: من ١٧- ٦٩.

(٢٠) دار الطراز: ٤٥، ديوان الموشحات الأندلسية، تحقيق: سيد غازي، المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٩، ج/١: ٤٦٢.

(*) هذا السمط هو بيت لأبن المعتز.

(٢١) ينظر: خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، عبد الحميد سلامة بن زيد، تقديم د. محمد الهادي الطرابلسي، دار المدار الإسلامي، ٢٠٠٩: ٩١.

(٢٢) ديوان الموشحات الأندلسية ١: ٨١-٨٣.

(٢٣) دار الطراز: لأبن سناء المُلك: ٤٠.

(٢٤) ديوان الموشحات الأندلسية ١: ٦٢-٦٤.

(٢٥) ديوان ابن اللبانة: ٢٣٥-٢٣٨.

(٢٦) ينظر: طراز التوشيح: ٧٧.، ديوان الموشحات الأندلسية،١: ٤٦٣ – ٤٦٥ .

(*)البيت المحلول من بيتي كشاجم: ديوان كشاجم، جمعه ورتبه على حروف المعجم ابو بكر محمد بن عبد الله الحمدوني (د. ت) بيروت.

يقولون تبت والكأس في كف أغيد وصوت المثاني والمثالثِ عالِ
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبةً وأبصرتُ هذا كله لبدا لــي

(٢٧) دار الطراز: ٢٠٧

(٢٨) ديوان الموشحات الأندلسية/ ١: ٤٣٨-٤٤٠.

(٢٩) ينظر: مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة ، عز الدين المناصرة،ط١، دار الكرمل للنشر والنوزيع ،عمان،١٩٩٥ :١٣٠

(٣٠) عروض الموشحات الاندلسية:٦٥

(٣١) ينظر : دار الطراز، ابن سناء الملك : ٣٣ وللاستزادة ينظر من ٣٢-٥٣.

(٣٢) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية)، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/١، ٢٠٠٨م: ٢٥٧.

(٣٣) ينظر: الابلاغ الشعري المحكم، قراءة في شعر محمود البريكان، د. فهد محسن فرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،ط/١، ٢٠٠١م: ٣٦.

المصادر

- الابلاغ الشعري المحكم، قراءة في شعر محمود البريكان، د. فهد محسن فرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،ط/١، ٢٠٠١م.
- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د. مُنجد مصطفى بهجت.
- أدب وفنونه، د. محمد مندور، ط/٢، دار نهضة مصر بالفجالة (د. ت) .
- الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكَر، ط/١، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.
- تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين- د. إحسان عباس: ٢٢٨-٢٣٥.
- تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، دار نهضة مصر للطبع والنشر- فجالة- القاهرة، ط/٤ (د.ت).
- خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، عبد الحميد سلامة بن زيد، تقديم د. محمد الهادي الطرابلسي، دار المدار الإسلامي، ٢٠٠٩.
- دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، تحقيق، د. جودت الركابي، دار الفكر، ط/٣، دمشق ١٩٨٠.
- دار الطراز: ٤٧، والآرغن: آلة موسيقية وترية، ينظر دائرة المعارف الإسلامية (ارغن)٢: ٦٠٥.
- دراسة أوزان الموشحات العربية، ط/١، دار النضال، بيروت ١٩٩١
- ديوان الموشحات الأندلسية، تحقيق: سيد غازي، المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٩، ج/١.
- الشعر العربي في الأندلس، كراتشوفسكي، ترجمة وتعليق د. محمد منير مرسي، تقديم د. أحمد هيكل، مطبعة مخيمر، القاهرة ١٩٧١م .
- الشعر في ظل بني عباد، د. محمد مجيد السعيد،مطبعة النعمان النجف١٩٧٢م .

- شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، دار الآداب، ١٩٩٩م.
- عروض الموشحات الأندلسية، دراسة وتطبيق: مقدام رحيم، ط/١، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٩٠: ٢٠.
- عروض الموشحات، دراسة وتطبيق: مقدام رحيم، ط/١، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٩٠م .
- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية)، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/١، ٢٠٠٨م.
- فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري: علاء حسين عليوي البدراني ، أطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، ٢٠١٢م.
- فن التوشيح، مصطفى عوض كريم، ط/٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٤.
- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، ط ٥، ١٩٦٢.
- مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة ، عز الدين المناصرة،ط١، دار الكرمل للنشر والنوزيع ،عمان،١٩٩٥.
- نظرية نشأة الموشحات الاندلسية بين العرب والمستشرقين: د.مقداد رحيم،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ١٩٨٦.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط/٧، نهضة مصر، ٢٠٠٧.