مجلة العلوم العربية والإنسانية | E-ISSN : 1658-9602 |
جامعة القصيم، المجلد الالكتروني (١)، العدد (١)، ص ص ١١٧-١٨٣، (محرم ١٤٤٤ هـ/ يوليو ٢٠٢٢)، المجلد العام (١٦)

بناء الموشح عند ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي

د. عمر فارس الكفاوين
أستاذ مشارك/قسم اللغة العربية وآدابها/كلية الآداب والفنون/جامعة فيلادلفيا

(قدم للنشر في ١٤٤٣/٨/١٧ هـ وقبل للنشر في ١٤٤٣/١٠/٧ هـ ونشر في ١٤٤٤/١/١هـ)

ملخّص البحث:

تناولت الدراسة بناء الموشح عند ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، ودرسته موضوعيًّا ودلاليًّا وإيقاعيًّا، من خلال رصد نوعي الموشحات: التام والأقرع، وأجزاء كل منهما، وأهم أغراضها كالغزل، والخمريات، ووصف الطبيعة، والزهد والتصوف، ثم درست بناءها العروضي القائم على الالتزام بقواعد الشعر أو عدمه، مفصلة ذلك من خلال إبراز أوزانها، وعروضها، وقوافيها وحروف رويّها، وربط ذلك بدلالة الموشح وإيقاعه، وخلصت إلى أن النوع التام هو الغالب عليها، وأنها جرت في معظمها على النظام غير الموزون، وتوزعت قوافيها بين المطلقة والمقيدة، واعتمدت الدراسة على المنهج الإنشائي؛ لما له من دور في دراسة بناء الموشحات وتحليل إيقاعها ودلالاتها.

الكلمات المفتاحية: ابن خاتمة، الموشح، الأغراض، البناء العروضي.

The Structure of the Muwashah Poems by

Ibn Khatima Al-Ansari Andalusian

Dr. Omar Faris AL-Kafaween
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Philadelphia University
Received on 17-8-1443 AH Accepted on 7-10-1443 AH Published on 1-1-1444 AH

Abstract:

The study dealt with the structure of the Muwashah by Ibn Khatima Al-Ansari, and it studied it thematically, semantically, and rhythmically. This was done by inspecting the two major types of the Muwashah genre: al-Tamm (complete) and Al-Aqra (incomplete), and their most important purposes such as love, winery, description of nature, asceticism, and mysticism. The study then focused on the prosodic structure of these poems based on compliance with the laws of Arabic poetry. This was detailed by highlighting the rhythms, rhymes, and phonetic structure of these poems, linking them to the significance and music of the Muwashah genre. The study had several conclusions: the complete type (Tamm) is the predominant one; most of them followed a non-poetic system, and their rhyme schemes ranged between the free and the limited, The study adopted a structural constructive method, because of its role in studying the construction of Muwashah and analyzing its rhythm and connotations.

Key words: Ibn Khatima, Muwashah, Poetry Functions, Prosody.

المقدمة:

مثّل فن التوشيح تجديدًا في بناء القصيدة الذي كان معروفًا عند العرب؛ إذ إنه خرج عليه من حيث الالتزام بالوزن والقافية الموحدينِ، وقام على أساس تعدد الأوزان، وتنوع القوافي وحروف رويّها، وقد ظهر هذا الفن في أواخر القرن الثالث الهجري في الأندلس، وظل الوشاحون ينظمون فيه إلى جانب الشعر العمودي حتى نهاية الحكم العربي لتلك البلاد، وبرز منهم مبدعون أمثال أبي بكر عبادة بن ماء السماء (ت٤٢٢هـ/ ١٠٣١م) والأعمى التطيلي (ت٥٣٥هـ/ ١١٤٠م) وابن زهر الإشبيلي (ت٥٥٧هـ/ ١١٦١م) وابن زمرك الغرناطي (ت٧٩٣هـ/ ١٣٩٠م) وغيرهم.

وسعت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على فن التوشيح عند أحد أدباء القرن الثامن الهجري في الأندلس، هو ابن خاتمة الأنصاري، هادفة إلى إبراز أنواع موشحاته، وإظهار أغراضها وطريقته في نظمها، عبر أوزان متنوعة وقوافٍ متعددة، ولغة قادرة على تمثيل معانيها ومنسجمة معها، ودراسة بنائها العروضي وأهم تشكيلاته الوزنية، وعليه فإن الدراسة تكتسب أهميتها من كونها تدرس موشحات شاعر أندلسي متأخر، وتنظر في آلياتها البنائية على مستويات: الإيقاع، والموضوع والدلالة، مما يكشف أنها امتداد لفن التوشيح وتطوره، مع الالتزام بتقاليده الرئيسة.

وقد اخترتُ الموضوع لأسباب منها: أن كثيرًا من الدارسين نظروا في شعر ابن خاتمة، ودرسوه على مستويات موضوعية وفنية عدة، لكنهم لم يلتفتوا إلى موشحاته ويدرسوها إلا ما ندر، إضافة إلى سعيي إلى إثبات أنها موشحات محكمة تضاهي نظيراتها التي سبقتها؛ لأنها التزمت بالتقاليد البنائية للموشح، وعبّرت عن معانٍ ترتبط بعصر الشاعر، من خلال لغة وصور تمثل تلك المعاني، وأوزان إيقاعية قابلة للغناء الذي يعدّ هدفًا من أهداف نظم الموشحات.

وقد بحثتُ عن دراسات سابقة حول تلك الموشحات، فلم أعثر إلا على دراسة مداني زيقم: "صناعة الموشح في آخر العصر الأندلسي: موشحات ابن خاتمة الأنصاري أنموذجًا"، مجلة الآداب، جامعة منتوري، الجزائر، المجلد ٢٠، العدد ١، أكتوبر، ٢٠٢٠م، الصفحات (٨ -٢٧). وقد تناولت لغة موشحاته، وصورها وأغراضها، مطبقة على نماذج منتقاة منها. وتميزت دراستي هذه الحالية عنها بأنها توسعت في دراسة موشحاته، وأبرزت أنواعها وأهم معانيها، ونظرت في إيقاعها ووزنها ودرست تشكيلاته، وربطته بدلالاتها وموسيقاها.

وانتظمت الدراسة في مقدمة، وتمهيد عرّف - باقتضاب - بابن خاتمة وموشحاته، ثم تدرجت في مبحثين: الأول بعنوان "نوعا موشحات ابن خاتمة وأغراضها"، إذ عرّج على نوعيها: التام والأقرع، وأبرز أغراضها كالغزل، والخمريات، ووصف الطبيعة، والتصوف والزهد، أما الآخر، فقد جاء بعنوان "البناء العروضي لموشحات ابن خاتمة"، حيث درس الموزونة منها وغير الموزونة وعروضها وقوافيها، وانتهت الدراسة بخاتمة تضمنت أبرز نتائجها. واعتمدت الدراسة على المنهج الإنشائي ؛ لما له من دور في دراسة بناء الموشحات وتحليل إيقاعها ودلالاتها.

التمهيد :

ابن خاتمة الأنصاري (ت٧٧٠هـ/ ١٣٩٨م) - أحمد بن علي المريني الأندلسي - أحد أبرز شعراء الأندلس وكتّابها في القرن الثامن الهجري، نظم الشعر في أغراض عدّة: المدح والثناء، والنسيب والغزل، والملح والفكاهات، والوصايا والحكم وغيرها، أما فن التوشيح، فقد ورد في ديوانه بتحقيق محمد رضوان الداية ثمانية عشر موشحًا، منها ما هو معرب ومنها ما هو غير ذلك، وقد وصفها الداية بأنها "موشحات راقية، عالية المكانة، على طراز فائق من الجودة، أسبغ عليها ابن خاتمة ألفاظًا عذبة، شعرية، منتقاة، واختار لها أنغامًا سائغة رقيقة، وأودع فيها من المعاني كل جميل طريف أو مولد تليد في ثوب جديد"[١].

أبدع ابن خاتمة في فن التوشيح؛ لأنه ارتكز في نظمه له على "خصائص الموشحات بعد مرحلة النضج والاكتمال كلطافة المعاني، ورقة العبارة، والسلاسة، والموسيقية وعذوبة الكلمة المنتقاة"[٢]، وتمثل موشحاته - إلى جانب غيره من وشاحي عصره - استعادة لهذا الفن، بعد عصر من التقهقر أمام شيوع الزجل[٣]، وجاء إيقاعها، ولغتها، وموضوعاتها وجمالياتها امتدادًا للموشحات الأندلسية في فترة نضجها في القرن الخامس الهجري، إذ استطاع ابن خاتمة أن يجاريها، وينظم على منوالها بلغة تتناسب مع عصره وبيئته، مما جعله من أولئك الوشاحين الذين أعادوا لهذا الفن قيمته بعد أن كادت تخبو.

---

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ٢١.

(٢) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٦.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ٢١.

ومعلوم أن الموشح "فن شعري، استحدثه العرب في الأندلس، قبل نهاية القرن الثالث الهجري"[١]، يقوم على تعدد الأوزان والقوافي، ولعله يمثل ثورة على البناء التقليدي للقصيدة العمودية؛ لأن بيته يختلف عنه في تلك القصيدة، إذ يقوم فيها على نظام الشطرين: الصدر والعجز، أما في الموشح، فيتألف من "دور وقفل، وقفله الأول يسمى مطلعًا، وما يليه من أشطر تسمى الدور مجتمعة، وكل جزء في المطلع يسمى غصنًا، وفي الدور يسمى سمطًا، وآخر قفل يسمى الخرجة"[٢].

لقد تنوعت موشحات ابن خاتمة بين الشعرية (الموزونة)، وغير الشعرية (غير الموزونة)، والمقصود بالشعرية تلك الموشحات التي "تأتي على وفق ما هو مألوف من أوزان الشعر العربي، أما غير الشعرية، فإنها تخرج على أوزان الشعر العربي المألوفة"[٣]، أما أغراضها، فلم تخرج على أغراض الموشحات بوجه عام كالغزل، والوصف، والخمريات، والزهد وغيرها.

(١) ينظر: رحيم، عروض الموشحات الأندلسية - دراسة وتطبيق، ١١.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١١ - ١٢.

(٣) ينظر: رحيم، عروض الموشحات الأندلسية - دراسة وتطبيق، ١٢.

المبحث الأول: نوعا موشحات ابن خاتمة وأغراضها

تنقسم الموشحات بوجه عام من حيث البناء إلى قسمين: التام والأقرع، وقد نظم ابن خاتمة موشحاته ملتزمًا بهذين النوعين، وأكثر من التامة.

أولًا: الموشح التام

وهو الذي "يبدأ بالقفل (المذهب) المكون من أشطر تسمى أغضانًا، ويُدعى المطلع"[١]، وقد نظم ابن خاتمة ستة عشر موشحًا تامًا، التزم فيها بالبناء المعروف في مثل هذه الموشحات، ويبين الجدول الآتي ذلك:

نوع الموشح	رقم الصفحة في الديوان	عدد الأقفال/عدد أغصانها	عدد الأدوار/عدد أسماطها	نوع الخرجة
تام/ غير موزون	١٦٩ -١٧٠	٥/٦	٦/٥	عامية
تام/ غير موزون	١٧٠ -١٧١	٥/٦	٦/٥	عامية
تام/ غير موزون	١٧٢ -١٧٣	٤/٦	٦/٥	عامية
تام/ موزون متنوع البحور	١٧٤ -١٧٦	٨/٦	٨/٥	معربة فصيحة
تام/ غير موزون	١٧٧ -١٧٨	٤/٦	٦/٥	عامية
تام/ غير موزون	١٧٩ -١٨٠	٤/٦	٤/٥	معربة فصيحة
تام/ موزون متنوع البحور	١٨٠ -١٨١	٨/٦	٦/٥	عامية
تام/ موزون	١٨٢ -١٨٣	٤/٦	٦/٥	عامية
تام/ غير موزون	١٨٤ -١٨٥	٤/٦	٦/٥	عامية
تام/ غير موزون	١٨٥ -١٨٦	٤/٦	٦/٥	عامية
تام/ موزون	١٨٧ -١٨٨	٤/٦	٦/٥	عامية
تام/ موزون	١٨٩ -١٩٠	٤/٦	٤/٥	معربة فصيحة
تام/ غير موزون	١٩١	٤/٦	٦/٥	معربة فصيحة
تام/ غير موزون	١٩٣ -١٩٤	٤/٦	٢/٥	معربة فصيحة
تام/ غير موزون	١٩٤	٣/٦	٤/٥	عامية
تام / غير موزون	١٩٦ -١٩٧	٤/٦	٤/٥	عامية

(١) ينظر: المرجع السابق، ١١.

لقد التزم ابن خاتمة ببناء الموشح التام القائم على ستة أقفال وخمسة أدوار، واختلفت أعداد أغصان الأقفال في كل موشح، إذ تراوحت بين (٣ -٨)، أما أعداد الأسماط في الأدوار، فقد تراوحت بين (٢ -٨)، وكانت أغلب الموشحات غير موزونة، لا تجري وفق أوزان الشعر المعروفة، ما عدا أربعًا منها جاءت موزونة، وأغلب الخرجات عامية، ما عدا خمسًا معربة فصيحة. أما أغراضها، فقد جاءت على النحو الآتي:

١ - **الغزل**: الغزل أكثر الأغراض شيوعًا في موشحات ابن خاتمة؛ لأنه من الموضوعات المناسبة للغناء الذي يعدّ لصيقًا بالموشحات، ومن أهم أسباب نشأتها، فهو "أكثر اتصالًا بالغناء والترنيم"[(١)]، مما يتطلب لغة ذات ألفاظ عذبة رقيقة، حيث "تخلت العبارة إلى حد كبير في الموشحات عن جزالتها، وجنحت إلى الرقة، وغلبت على ألفاظها العذوبة والسهولة، واتسمت بالتدفق واليسر"[(٢)]، وقد صور ابن خاتمة هيامه وعشقه ولواعج نفسه، من خلال لوحات فنية تعكس معانيه في الغزل، وإبداعه في صياغة الصور، ومن ذلك قوله:[(٣)]

المذهب/ المطلع

يا مِصْباحْ قدْ أخْجَلَ الإصباحْ
هلْ تَلتاحْ يــا بَدْرُ أو ترتــاحْ لِذي وُدِّ؟

الدور

---

(١) ينظر: الشكعة، الأدب الأندلسي - موضوعاته وفنونه، ٤١٢.

(٢) الدقاق، ملامح الشعر الأندلسي، ٣٤٨.

(٣) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٦٩.

مَرْآكـــــا البدرُ بالسَّعْدِ
لَماكـــــا الخمرُ بالشَّهْدِ
رَيَّاكـــــا القطرُ بالنَّـــدِّ

حيث استهل موشحه بمطلع يجري عبر خمسة أغصان، جاءت لغتها سهلة سلسة قابلة للتلحين، مؤثرة في المتلقي بوساطة جرسها الموسيقي العذب وألفاظها المرنة متعددة الدلالات، إذ خاطب حبيبته عبر النداء (يا) التي تستخدم لنداء البعيد، إذ هي بعيدة عنه مكانيًّا، إلا أنها قريبة منه قلبيًّا، ثم إن المنادى (مصباح) رمز لتلك الحبيبة التي جعلها تشع بالنور، بل إن نورها وبهاءها يُخجل الصباح، فيرسم صورة بصرية مرهونة بمظهر طبيعي (الصباح)، لتمتزج صفاته النورانية بصفات الحبيبة التي تتسم بالجمال الفائق، ثم يؤنسن الصباح ويمنحه صفة الخجل أمام المحبوبة.

وينتقل بعد هذه الصورة إلى مشهد آخر قائم على الاستفهام (هل) الموجه إلى الحبيبة التي جعلها بدرًا (يلتاح) يظهر أمام ناظريه، ويطلب منه الراحة إلى جانبه، وهو الذي يحبه ويُظهر وده له، ثم يبدأ برسم صور جزئية لهذا البدر (الحبيبة) على النحو الآتي:

أ- وجهها كالبدر الذي يهب السعادة.

ب- شفتاها كالخمرة والعسل.

ج- رؤيتها تروي كما القطر.

إن هذه الصور التفصيلية مرهونة بحدوث الشيء وما ينتج عنه، بمعنى أن هنالك سببًا ونتيجة، فالسعادة ناتجة عن رؤيتها، وحلاوة الشراب وتذوقه ناتجة عن شفتيها، وارتواؤه ناتج عن رؤيتها، ومثل هذه النتائج تعكس انفعالات الوشاح، وردود أفعاله تجاه الحبيبة ومشاعره نحوها، موظفًا ألفاظًا رقيقة معبرة عن الموقف الذي هو فيه، مما

يحقق وظيفة أسلوبية تمنح النص شاعرية، تتمثل باختياره ألفاظًا ذات طاقات تأثيرية مناسبة للحظة استعمالها، وتكون بمنزلة "منبهات تشد المتلقي، من خلال مقتضياتها في الشحن والإبلاغ لدلالاتها التصريحية والمجازية"[١]، وهذا يجعل منها حدثًا يربط بين الوشاح والمتلقي الذي يسعى بدوره إلى البحث عن إيحاءات الألفاظ والصور وتأويلها، فيغدو مشاركًا في إنتاج النص وتفسيره.

واللوحة التصويرية السابقة هي قطعة من موشح غزلي غير موزون، إلا أن لغتها وما انطوت عليه من ألفاظ، منحت النص إيقاعًا سلسًا يطرب النفس، ولا سيما أن تلك الألفاظ (يا، مصباح، الإصباح، تلتاح، ترتاح، مرآكا، لماكا، رياكا) مرهونة بحرف المد (الألف)، وما يتحقق نتيجة صوتها من طول نطق وتمطيط قابل للغناء، ثم إن تكرار حرف الجر (الباء) ومجروراته (السعد، الشهد، الند) ذات الوزن المتشابه، يجعل المتلقي يردد بنية لغوية يسهل تلحينها بأنغام متشابهة، تجعله يترنم ويبحث عن رمزيتها، وإيحاءاتها وعلاقتها بموضوع النص.

ويفتتح موشحًا غزليًّا آخر بمشهد تصويري لامرأة فتنته، يقول:[٢]

المذهب/ المطلع

فـــي ظَبْيَةٍ رَخيمهْ للألبـــابِ فَتَّانـهْ
رِدْفُها الرَّجْـــراجْ قد ماسَتْ بهِ بانَهْ

الدور

يا مَـــنْ لِمستَهامْ بِهَيفاءَ مـــــن عَدْنِ
كالبدرِ في التّمـامْ وكالظَّبْيِ في الحُسْنِ

(١) ينظر: المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ٧٧.

(٢) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٧.

قد هَيَّجَتْ سَقَامْ وقد سَهَّدَتْ جَفْنِي

فيمزج صورة الحبيبة بمظاهر الطبيعة بنوعيها: الصائتة والصامتة، حيث غدت ظبية ذات صوت رخيم شجي، وشجرة تتمايل أغصانها، وبدرًا بلغ تمامه، ثم يصور حالته نتيجة هيامه بها، إذ أصبح هائمًا على وجهه، سقيمًا لا ينام، وهذا المشهد يقوم على ركيزتين: صورة الحبيبة الفاتنة، صورة الوشاح العاشق الذي أتعبه الغرام، وقد جاء ذلك عبر لغة عذبة وتشبيهات تنسجم مع المعاني، وتمثل السبب والمسبب:

أ- السبب: فتاة حسناء صوتها رخيم (ظبية رخيمة)، المسبب: افتتان الوشاح وانشغال عقله بها.

ب- السبب: فتاة جميلة (هيفاء)، المسبب: هيام الوشاح بها.

ج- السبب: فتاة كالبدر والظبي، المسبب: مرض الوشاح وأرقه.

إن هذه الصور وردود الأفعال حولها تحقق وظيفة اللغة المرتبطة بـ"توصيل واقعة وإحداث انفعال"[١]، الواقعة هي العلاقة الرابطة بين الوشاح والمرأة وصورتها الفاتنة، والانفعال هو ردود أفعال الوشاح وأحاسيسه ولواعج نفسه تجاه تلك الواقعة التي تعكس عواطفه ومعاناته، وتثير في المتلقي عواطف مماثلة، نتيجة انفعاله تجاهها وانشغاله بتأويل دلالات الصور والألفاظ، وهذا يؤكد وظيفة أخرى تتعلق بـ"التمثيل العاطفي"[٢]، الناتج عن الصورة وطاقاتها الإيحائية التأثيرية في وعي المتلقي.

٢ - **الخمريات**: وصف الخمرة وأصدائها وآثارها ومجالسها من الموضوعات الشائعة في الموشحات، ولعل ذلك مرتبط بحياة الترف واللهو التي كان يعيشها بعض الشعراء والوشاحين، وكانوا يمزجون وصفهم لها بالغزل ومظاهر الطبيعة،

(١) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ١٩٦.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٩٧.

ويرسمون مشاهد تقوم على أساس تصوير الخمرة وأجوائها وتأثيرها في النفوس، وسط بيئة خلّابة تثير مشاعر الحب والغرام.

لقد بنى ابن خاتمة بعض موشحاته التامة على موضوع الخمرة ووصفها، وإظهار ما تحدثه في النفوس من لذة، وتنتقل بها إلى عالم آخر من الحب والهيام، ومن ذلك قوله:[١]

القفل

فاجْلُ المُدامَ عَلَيّا بالكِبـارْ لا تُـــدارْ في العشقِ والخمرِ
هيهاتَ يا عاذِلَيَّا لا مَتابْ فالصَّوابْ سُكري مع العُمْر

الدور

قُـــمْ هاتِها سِرَّ تيّاهْ كالغُصنِ في لينِ قـدِّهْ
والصُّبحُ في نورِ مرآهْ والرَّوض في وَرْدِ خَدِّهْ
الشّمسُ تعشقُ لُقياهْ والبـــــدرُ صَبٌّ بِوُدِّهْ

إنه يخاطب ساقي الخمرة، وربما يكون غلامًا يتغزل به، أو أنه فتاة يعشقها، فيطلب منه أن يأتي له بالخمرة فهذا وقتها؛ لأنه في ساعة عشق وسكر، ثم يخاطب عذاله بأن يكفوا عن لومه، فلا جدوى منه، بل إنه يقرر أن ما يفعله هو الصواب. ويمثل هذا القفل في الموشح افتتاحية لوصف الخمرة وساقيها، كأنه يهيئ المتلقي للدخول إلى أجوائها ومعرفة أوصاف ساقيها الذي افتتن به الوشاح، وتدل تلك الافتتاحية على أن الأمر حاصل لا محالة، وأن التوبة عن الشراب مستبعدة؛ لذا لا بدّ من تجاوز هذا

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨١.

الأمر، والانتقال إلى آخر يتعلق بالساقي الذي بدأ برسم صورته الممتزجة بمظاهر الطبيعة، لتكون وسيلة في تقديم أفضل صورة له وأجملها.

يوجه الوشاح الخطاب إلى الساقي، ويطلب منه أن يقترب منه، ويسير نحوه، ليبدأ بالتفصيل في أوصافه، من خلال استعانته بالطبيعة، إذ هو كالغصن في رقته وتمايله، وكالصبح في جمال وجهه وإشعاعه، وخده كالورد في وسط الرياض، لتكون النتيجة أن الشمس تعشق رؤياه، والبدر يتمنى وده، وقد جاء هذا كله انعكاسًا عن فضاء الخمرة ومجلس شرابها، إذ لم يعد للعاذل دور لكي يوجه اللوم للوشاح؛ لأن الخمرة فعلت فعلها، فأصبح كل شيء يثير النشوة والهيام، ولا سيما ظهور ذلك الساقي جميل المرأى، بهي الطلعة الذي أخذ صفاته من صفات مظاهر الطبيعة الفاتنة، لتتقاطع معاني الغزل والطبيعة.

أسهمت لغة الوشاح بألفاظها الرقيقة وما نسجته من صور تشبيهية عذبة في جعل المشهد التصويري "ذا فاعلية منبثقة ليس من مساعدة الصورة في تقريب المعنى وتوضيحه فحسب، وإنما من جعل ذلك المعنى حادثًا ذهنيًّا له ارتباط خاص بالإحساس"[(١)]، إنه إحساس الوشاح وانفعالاته تجاه الخمرة وساقيها التي يحاول إيصالها إلى المتلقي، ليتأثر بها وتنعكس على إحساسه أيضًا؛ ليتمثل الموقف ويستشعر حرارة الحب وفعل الخمرة بمن يتعاطاها، ومما ساعد في ذلك أن الصور في جلها قائمة على البصر، إذ هي بصرية متعلقة بالإحساس والإدراك، فضلًا عن أنها تعكس شيئًا داخليًّا مرهونًا بما يحسه الوشاح.

(١) ينظر: وليك، ووآرن، نظرية الأدب، ٢٥٥.

ولا يتوقف الأمر عنده على وصف ساقي الخمرة، بل إنه في بعض موشحاته يصف الخمرة نفسها، ويجعلها كالذهب تشع نورًا، ويدعو إلى شربها غير آبه بلوم العذال:[١]

الدور

ولْتُدِرْها رَحيقًا كالذَّهبْ صِيغَ في قالبٍ من نورِ
قد تحلَّت بأسلاكِ الحَبَبْ واكتستْ حُلَّة المهجورِ
جوهرٌ في نُضارٍ من لهبْ قد تلاقتْ على تقديرِ

القفل

فاسقِنيها ودَعْ من قد عَذَلْ وَيْكَ مالِي وللعُذَّالِ
في هوى أهيفٍ بدعِ الجَمالْ بابليٍّ رخـــيِّ البالِ

أخذت الخمرة صفاتها من الذهب ولمعانه والنور وإشعاعه، وهي كالحبيب الذي يرغب الوشاح بلقياه، ويشتاق إليه، ثم إنها كاللهب في نضارتها، وجميع هذه الصفات أغرته، مما جعله يطلب من الساقي أن يسرع في إحضارها، ويترك أهل اللوم والعذل، وهو ساقٍ جميل أهيف، أخذ جماله من جمال فتيان بابل وبهائهن.

تعكس هذه اللوحة التعبيرية والتصويرية أثر الخمرة في الوشاح قبل شربها، بل إن منظرها وجمالها فعل فعلته به قبل أن يتذوقها، وأحدث لذة في نفسه دفعته إلى ترك العذال ولومهم، وقد توسل لذلك ألفاظًا مرتبطة بالإشعاع والنور اللذين يعكسان نضارة الشيء ورونقه، مما "أعطى المعنى جودة وإفهامًا ولذة"[٢]، وهذا يؤكد قيمة اللغة الشعرية المتمثلة بتحفيز النفس على فعل ما وإغرائها للقيام به، من خلال تحسينه، عبر

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨٥ - ١٨٦.

(٢) ينظر: ابن رشد، تلخيص الخطابة، ٥٤٧.

اختيار ألفاظ وصور تتولى مهمة ذلك التحسين، وتحقق المتعة لدى المتلقي وتشحنه نحو السياق، ليتعرف إلى مكنوناته والغاية من ورائه.

استطاع ابن خاتمة أن يعبر عن عواطفه وخلجاته تجاه الخمرة وهيامه بها، من خلال تصويره تأثيرها في نفسه قبل أن يشربها، مما يحقق وظيفة مهمة للخطاب الشعري، تتمثل بما تحمله اللغة من "شحنات وعناصر عاطفية إلى جانب معطيات الفكر المرتبطة بحالة معينة، تتعلق بالوسط أو الأجواء التي يكون فيها الشاعر"[١]؛ لذا فإن لغة ابن خاتمة جاءت متسقة مع موقف محدد، يتمثل بمجلس الشراب وما يشتمل عليه من خمرة وساقٍ، وعليه فإنها انسجمت مع فكره في هذا الموقف، وعكست عواطفه تجاه مجرياته وأحداثه.

٣ - **وصف الطبيعة**: أغرت الطبيعة الأندلسية الفاتنة الوشاحين، وتفننوا في وصف مظاهرها وإبراز أثرها في النفوس، وانعكاساتها على المشاعر والأحاسيس، وقد نظم ابن خاتمة بعض موشحاته في وصفها، وكانت "أدواته في ذلك التشبيه العذب، والاستعارة الجميلة، واللفظ الرقيق والموسيقى المناسبة"[٢]، ولجأ في كثير من الأحيان إلى التفصيل في وصف المظاهر الطبيعية المتنوعة، والتركيز على الجزيئات؛ ليرسم لكل مظهر لوحة تصويرية قائمة على الأنسنة، مستعينًا بالحواس القادرة على تمثيل المعنى والصورة، ومن ذلك قوله:[٣]

الدور

هذي عَرُوسُ الرِّياضِ تُجْلى مـــن رائقِ الزَّهْرِ في حُلَلْ

---

(١) ينظر: المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ٤٠.

(٢) ينظر: المزروع، العالم الجديد للموشحات، ٦٧.

(٣) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٤.

والجوُّ بالغيمِ قـــــد تَحَلَّـى ولاحتِ الشّمسُ من خَلَلْ
وخَبَّ فصلُ الرّبيـــعِ طِفلًا يَسْقيهِ ثدْيُ الحَيـــــا عَلَلْ

إن سحر الطبيعة الذي تجلّى أمام ناظري الوشاح، جعله يفصل في مظاهرها، ويختار أجمل الصفات والصور ليسبغها عليها، وقد صنف تلك المظاهر، ورسم لها صورًا قائمة على حاسة البصر ومرهونة بالتشخيص أو الأنسنة:

أ- صورة الروضة الغناء التي غدت كعروس فاتنة تجلت أمامه.

ب- صورة الورود التي غدت كحلي تزينت بها الروضة (العروس).

ج- صورة الجو الذي اتخذ من الغيوم حلية.

د- صورة الشمس التي تلوح وتخفى.

هـ- صورة فصل الربيع الذي "ألقى بظلاله على الطبيعة رويدًا رويدًا، مثل الطفل الذي يقترب شيئًا فشيئًا حياء وخجلًا"(١).

بنى الوشاح مشهده على مظاهر الطبيعة، واستعان في ذلك بأوصاف إنسانية، استمدها من صفات فتاة حسناء في يوم عرسها، تزينت لتخرج بأبهى صورها في أجواء خلّابة، تتعلق بالزمان الذي جعله فصل الربيع، وهو من أجمل الفصول، وكان ذلك الزمان محركًا رئيسًا للصورة، إذ قرّب المشهد للمتلقي، فغدا كأنه ماثل أمام ناظريه، مما يجعله يتلذذ بهذا المنظر، وتتوحد مشاعره مع مشاعر الوشاح في إدراك جماليات الطبيعة، المتمثلة من خلال صور وألفاظ أسهمت في تشكيل فعل تواصلي لفظي بين

(١) ينظر: زيقم، صناعة الموشح في آخر العصر الأندلسي: موشحات ابن خاتمة الأنصاري أنموذجًا، ٢٠.

المبدع والمتلقي، وانعكست على عواطفه، مما يؤكد "الوظيفة العاطفية والانفعالية"[١] للغة وسياقاتها.

ويمزج ابن خاتمة الطبيعة بالخمرة، فيتغنى بروضة غنّاء أزهارها يانعة، ليطلب في أجوائها الخمرة الدرية: [٢]

المذهب/ المطلع

الرَّوضُ أبْدَى ابْتِسامْ عن يانعِ الزَّهرِ
لَّما غَدَتْ في انْسِجـامْ مدامعُ القَطْـرِ

الدور

وافْتَرَّ نـــــورُ الأقاحْ عــن ثغرهِ الشَّنبِ
والقُضْبُ ذاتُ ارتياحْ للرَّقْصِ من طَرَبِ
فهاتِها كالصَّبـــاحْ دُرِّيَّـــــةَ الحَبَبِ

فيصف مجلس السمر والخمرة وسط روضة كفتاة حسناء ابتسمت، فانكشف جمالها الذي يشبه الأزهار اليانعة، وقد جاء ذلك بفعل قطرات المطر التي نزلت، ونتج عنها الربيع، وتفتح الزهر (الأقاح) الذي جعله نورًا وبياضًا يشبه بياض الأسنان الجميلة التي انكشفت بعد أن تبسم صاحبها، أما الأغصان، فقد رقصت طربًا بفعل ارتياحها الناتج عن جمال الزمان والمكان، لتكون النتيجة أن طلب الوشاح الخمرة المشعة كالصباح المحببة إلى نفسه.

يمثل وصف الطبيعة وما تخلله من تفنيد لمظاهر المطر، والأزهار والأغصان تمهيدًا لطلب الخمرة التي يتناسب شربها مع تلك الأجواء الخلّابة، ثم إن رقة الألفاظ

(١) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ١٩٦.

(٢) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨٩.

(ابتسام، افترار، ارتياح، رقص ...) المستمدة من صفات الإنسان ودلالاتها العذبة الموحية بالجمال والسكينة، أسهمت في التهيئة للسمر ومجلس الشراب؛ لأن مثل هذه الانفعالات العاطفية المرتبطة بالراحة والطرب والنشوة تناسب الشراب ومجلسه، فضلًا عن أنها تمنح النص نشاطًا؛ لأنها مؤسسة على الحركة، وهي حركة إيجابية تثير الفرح، والترنم، والشعور الحسي والمعنوي الجميلين، إضافة إلى دورها في إيصال المعنى للمتلقي عبر الصور، وهذا له قيمة مهمة تتمثل بـ"حسن البيان"[١] الذي تنفعل له النفس، وتتأثر به وتتقبله، ويمنح المعنى جودة إفهام ولذة، من خلال توجيه المتلقي إلى منطوقات "تستمتع بها نفسه وتستثير نشاطه"[٢].

٤ - **الزهد والتصوف**: الموشح لون شعري، ومن الطبيعي أن تتمثل فيه أغراض الشعر المعروفة، ومنها الزهد والتصوف، وعلى الرغم من أنه غنائي وتناسبه موضوعات الغزل والخمرة والطبيعة، إلا أنه قابل للتعبير عن الزهد الديني ومظاهر التصوف، فهي أيضًا قابلة للغناء والترنم، فضلًا عن أن الوشاح الناجح هو القادر على النظم في الأغراض كافة، ثم إن مظاهر اللهو والمجون لا بدّ من أن يقابلها الرجوع إلى الله وإظهار الزهد، وهذا أمر شائع عند الشعراء على مر العصور، إذ منهم من نظم في اللهو ثم رجع عنه، ونظم في الدين والزهد، ويكون ذلك نتيجة عوامل ذاتية لدى الشاعر أو بفعل ظروف دينية أو سياسية أو اجتماعية أو ثقافية محيطة به، ولعل الزهد في الموشحات يعكس قدرتها وقدرة أصحابها على استيعاب ذلك الفكر الصوفي والاتجاه الزهدي، ويعدّ ابن خاتمة أحد أولئك الوشاحين الذين طوعوا بعض موشحاتهم لأغراض دينية،

---

(١) ينظر: الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ١٠٧.

(٢) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ١٢٢ -١٢٤.

نظمها بأسلوب سهل وألفاظ رقيقة تنسجم مع معانيها، وتعكس مشاعره وتشوقه للديار المقدسة في أراضي نجد والحجاز، يقول:[١]

المذهب/ المطلع

يا نسيمًا قد هبَّ من نجدِ وسَــرى بالخيامْ
بحياةِ الهوى على العَتْبِ كيفَ بدرُ التَّمامْ؟

الدور

كيف بدرُ التَّمامِ حَدِّثني بالرِّضى يا نسيــمْ
هل تَسلَّـــى بِنَأْيِهِ عَنِّي أمْ هـــــواهُ مُقيمْ
وعليــم الغُيوبِ لا أثْني عنهُ وُدِّي الكــريمْ

القفل

كيف يسلو عن ذلكِ العهدِ والِهٌ مُستهـــــامْ
حاشَ للهِ يا مُنَـــى قلبـــي لستُ أنسى الذِّمامْ

فقد استهل الموشح بمخاطبة النسيم الذي هب من نجد وغشي مسكنه، ليسأله عن (بدر التمام) الذي رمز به إلى الرسول - صلى الله عليه وسلم - وألح في سؤاله، ليبدو متشوقًا ومتلهفًا إلى زيارته عليه السلام، ثم يقسم بعلام الغيوب (الله) أنه سيبقى على طاعته له ومحبته لرسوله الكريم، وهذا عهد في عنقه لا يخونه ولا ينساه، وكيف يكون ذلك وهو المستهام بحب الله عز وجل ورسوله - عليه السلام - وهي ذمة سيظل وفيًّا لها ولن يقطعها.

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٩.

إن الألفاظ (نسيم، نجد، الهوى، بدر التمام، يسلو، العهد، مستهام، الذمام ...) متعلقة بالزهد، وهي كثيرة الاستعمال عند أهله وعند المتصوفة، إذ لها علاقة بالقلب والرابطة الوجدانية بين العبد وربه، وتصور مشاعر ذلك العبد تجاه معبوده، وتعبر عن وفائه له وأشواقه للأماكن المقدسة ولقبر الرسول الكريم، مما يعكس إحساسه ووجدانه المرهف، من خلال تلك التعابير والصور والمعاني التي جعلته كمتصوف يناجي ربه ورسوله بإخلاص.

وتحمل أيضًا سمات التقرب إلى الله والتمسك بدينه، مما يجعلها تحقق قيمة ترتبط بالسياق، تتمثل بـ"الإقناع والإخبار"[١]؛ لما تضمنته من عناصر إخبارية تدل على زهد الوشاح، وتحاول إقناع المتلقي به، فضلًا عن أن رقتها وقدرتها على رسم المشهد، منحت النص "رقيًّا في الخطاب إلى مستوى تعبيري، قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، إضافة إلى استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال، إي الإمتاع"[٢]، وتتمثل تلك السمات الجمالية عبر الصور المتعلقة بجعل النسيم إنسانًا زار الوشاح، ليخاطبه هذا الأخير ويسأله عن نجد وساكنها (الرسول عليه السلام)، كذلك تلك الصورة التعبيرية القائمة على رسم حال الوشاح بأنه والهٌ مستهام، متشوق لزيارة قبر النبي - عليه السلام - والديار المقدسة.

ونجده في موشح آخر يخاطب رب العزة جلّ جلاله، ويستغيث به بأن يمنحه القوة والغوث:[٣]

---

(١) ينظر: بليث، البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ٢٤.

(٢) ينظر: خطابي، لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، ٩٥.

(٣) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨٧.

الدور

الغوثُ من ذا الهوى فُلَّ بهِ عَزْمـــــي
قــد هَدَّ مِنِّي القُوى وقـد مَحا رسمي
يا رَبّ هــذا الجَوى لم يَكُ في علمي

القفل

وأنتَ نِعْمَ المُقيلْ وحُكْمُكَ الحُكمُ
أجِرْ فؤادًا قَريحْ قد خانَهُ الزَّعْـمُ

فالنص مبني على لغة دينية تتعلق بألفاظ الاستغاثة واللجوء إلى الله - عز وجل - (الغوث، العزم، القوى، رسمي، الجوى، المقيل، الحكم ...)، فهي ألفاظ تعبر عن حالة الوشاح المتعبة على المستويين الحسي والمعنوي، الحسي المتمثل بمرضه وقواه الواهية، والمعنوي المتمثل بهمومه وعدم راحته، وهو موقن أن الله هو المغيث والمقيل؛ لذا فإنه يخاطبه ويناجيه متوسلًا له بأن يفرج غمه ويزيل كربه، وهو راضٍ بحكمه جل وعلا.

يثير النص بألفاظه ومعانيه فكر المتلقي ليتعرف إلى حالة الوشاح والمرحلة التي وصل إليها من الزهد والمناجاة وأسباب ذلك، ليكتشف أنه ربما تعرض لمواقف صعبة جعلته يتيقن أن الله هو القادر على تخليصه من تلك الهموم، ولا يكون ذلك إلا بالإقرار بقدرته تعالى ومناجاته والتوسل إليه، وهذا يحقق مبدأ التخاطب الحادث من خلال المنطوقات والأفعال التواصلية المبنية على ثلاثة عناصر: المرسِل وهو الشاعر، والمرسَل إليه وهو رب العزة الذي يكون التواصل معه بالعبادة والدعاء، والرسالة المتمثلة بما يعكسه السياق من تصوير لحالة الوشاح، وسقمه وهمومه، وهي رسالة

موجهة إلى الله عبر مناجاته ودعائه بأن يخفف عنه، ويقيله من العثرات، مما يحقق تواصلًا بين المرسِل والمرسَل إليه.

يساعد هذا التواصل القائم على المناجاة والتوسل في تحقيق النص "الوظيفة التعبيرية المتمركزة حول المرسل، والهادفة إلى تعبيره عن موقف ما، يقدم انطباعًا عن انفعال صادق"[١]، ووظيفة مرجعية تتمثل بالمرسل إليه (الله) الذي هو المرجع لكل إنسان مخلص في دينه، ويتوجه بدعائه الصادق له، فضلًا عن "الوظيفة الشعرية المتولدة من الرسالة"[٢]، القائمة على التصوير والوصف لحالة الوشاح وما آلت إليه، ولجوئه إلى ربه.

ثانيًا: الموشح الأقرع

وهو الذي يبدأ بالدور[٣]، وكل شطر فيه يسمى سمطًا، وغالبًا ما يتألف من خمسة أدوار وخمسة أقفال، وقد نظم ابن خاتمة موشحين أقرعين، التزم فيهما بالبناء المعروف عند غيره من الوشاحين، إذ تكوّن كل واحد منهما من خمسة أدوار وخمسة أقفال، وجاء أحدهما شعريًّا موزونًا، أما الآخر، فغير موزون، وخرجتهما عامية.

أما غرضهما، فإنه وصف الخمرة، ومجلسها، وساقيها ولذتها، ومن ذلك قوله:[٤]

---

(١) ينظر: ياكبسون، قضايا الشعرية، ٢٨.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٣١.

(٣) ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ٢٥. ورحيم، عروض الموشحات الأندلسية، ١١.

(٤) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٢.

الدور

ألا نَبِّهِ السَّاقي فَذا اللَّيلُ قد أغْفى وبَرْقُ الدُّجى يُذْكي لِعَنْبَرِهِ عَرْفا

وهاتِ اسْقِني واشربْ مُعتّقةً صِرفا

القفل

فما لَذَّةُ الدُّنيا سِوى وَجْهِ مَحْبُوب ومَشْروبِ

فقد استهل موشحه بدور خاطب فيه رفيقه بأن ينبه ساقي الخمرة، مذكرًا إياه أن موعدها قد حان، وهو الليل، حيث السهر والشجون؛ لذا فإنه انتقل بعد التنبيه إلى توجيه الخطاب إلى الساقي، طالبًا منه أن يأتيه بها، ويسقيه أجود أنواعها المعتقة التي لا تشوبها شائبة، ويعلل ذلك بأن لذة الدنيا لا تكون إلا بشربها ورؤية وجه الحبيبة، وبهذا فإنه يبرر عشقه لها؛ إذ إنها وسيلة للنشوة والتلذذ في هذه الدنيا التي كلها مصاعب، فكأنه يحتاج إلى شيء ينسيه ذلك، فلم يجد سوى الخمرة.

ويمزج ذلك بالغزل وآثاره عليه، إذ يقول:[1]

الدور

لِما بيَ فليُشفِقْ عَذُولي مِنَ الوَجْدِ غَرامٌ بلا بُقيا وهَجْرٌ بلا حَدِّ

رَضِيتُ لِمن يَهْوى بَخيلًا ويَسْتَجدي

القفل

فيا مُهْجَتي ذُوبي ويا أدْمُعي صُوبي لِمَوْصُوبِ

الدور

أيا مَنْ لأشجانٍ تَسُومُ الحَشا سُقمًا بُليتُ بِتَيَّـــــاهٍ يُقطعُني رَغْمـا

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٢.

وَهَبْتُ لهُ رُوحـــــي فناهَبَني الجِسْمـا

القفل

فقدْ صِرْتُ مَمْلوكًا لهُ بينَ مَوهوب ومنهـــــوبِ

إنه يصور سوء حالته وسقمه بسبب العشق وفراق الحبيبة له وصدودها عنه؛ لذا يطلب من عاذله أن يشفق عليه، وهو الذي بذل أغلى ما عنده لكي يستميل قلبها، لكنها بخيلة عليه في الحب، فغدا كمن يستجدي منها، بل إنه أصبح مملوكًا لها دون جدوى، والملحوظ أنه قد بدا كشاعر عذري؛ إذ لم يتغزل بالمرأة من خلال وصف جسدها ومفاتنها، إنما وصف آثار الحب في نفسه، وآثار هجران الحبيبة له، وما نتج عن ذلك من إصابته بالمرض والتعب على المستوى الحسي، وتحوله كمن يستجدي أو كالعبد أمامها على المستوى المعنوي.

ساعدت الألفاظ في تصوير "لوعة المحب بسبب بعاد المحبوبة وصدها المتواصل"[١]، وكشفت عن العاذل الذي عادة ما يكون في حالات الحب والهوى، إلا أن الوشاح اكتفى بالطلب منه بأن يرأف لحالته، ولم يتطرق إلى عذله ولومه، مما يوحي أن الوشاح المحب وصل إلى درجة عالية من التعب، وأن المجال ليس مجال لوم أو وصف لمفاتن الحبيبة، بل إنه موقف تصويري لسوء حالته؛ لذا فإن العاذل والمحبوبة أصبحا في كفة واحدة بالنسبة للوشاح، إذ يستجديهما بأن ينظرا إليه بعين الرأفة والعطف.

ويفتتح موشحه الأقرع الآخر بمخاطبة ساقي الخمرة أيضًا، طالبًا منه تقديم كؤوسها لمن يترقبها:[٢]

---

(١) ينظر: طويل، مدخل إلى الأدب الأندلسي، ١٦٥.

(٢) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٥.

الدور

أدِرِ الكُؤوسا على الطَّرَبِ واجْلُها شُموسًا لِمُرْتَقِبِ
يـــا لها عَروسًـــا لـــم تَحْتَجبِ تُبْهِجُ النُّفوسـا

القفل

فَيَطوي الخَجَلْ بِشْرَها طَيّا

لقد بدا كإنسان يترقب حدوث أمر مهم أو ينتظر وصول عزيز، وقصد به الخمرة التي طلب كؤوسها من الساقي، لتظهر أمامه متجلية كالشمس، وما لبثت أن تحولت إلى عروس تبهج النفوس، فيذهب الخجل؛ لأن منظرها الجميل ومذاقها يطويه، فبدأ بشربها في أجواء فاتنة، ليمزج ذلك بوصف الطبيعة:[١]

الدور

حَسْبُكَ الطِّلاءُ على ذا الرّبيعْ قد مضى الشّتاءُ وهذا الرّبيعْ
وصَحا الهواءُ ومالَ الخليـــعْ وثَوَت ذُكاءُ[٢]

فقد مثلت الطبيعة وجمالها مجلس الخمرة فزادته رونقًا وبهاء، حيث جاء الربيع وكسا الأرض خضرة كأنها طلاء جميل، وذهب الشتاء وأصبح الهواء عليلًا، ولم تكن حرارة الشمس مرتفعة، وكل ذلك يحفز على الشراب ويستميل شاربه نحوه، وهذا يعكس انفعالات الوشاح تجاه الخمرة والطبيعة، وهي انفعالات مرهونة بالانبهار، إذ انبهر بجمال المجلس في وسط طبيعة خلّابة، مما يتطلب شيئًا يثير النشوة، يتمثل بالخمرة التي أبهرته هي أيضًا.

---

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٥.

(٢) ذكاء: اسم للشمس. "اللسان: ذكا".

أسهمت تلك التعابير التي استخدمها الوشاح في إبراز عاطفته، وعبرت عن مشاعره تجاه الطبيعة والخمرة، مما يؤكد وظيفة اللغة المتمثلة بـ"التعبير عن المحتوى العاطفي والوقائع الشعورية"[١]، المرتبطة بذاتية الوشاح وما يعتريها من أحاسيس في لحظة معينة، تمثلت بأجواء الخمرة وسط طبيعة فاتنة، فانعكست عواطف الدهشة وهيامه بالخمرة من خلال ألفاظه وتعابيره، محاولًا تبرير موقفه منها وإعجابه بها، ليقنع المتلقي ويؤثر فيه بأن الموقف الذي هو فيه يتطلب مثل ما فعل.

وقبل أن نختم الحديث عن الموشحات وأغراضها، لا بدّ من التطرق إلى الخرجة التي تعد جزءًا أساسيًّا في الموشحات، وهي "آخر قفل في الموشح"[٢]، وأفضلها ما كانت "حلوة عذبة، تخلب الألباب وتهز النفوس، ينتقل إليها الوشاح عن طريق (قال أو قلت أو غنّى أو غنيت) على لسان الصبيان أو النسوان أو الطير أو الحب أو السكران أو غير ذلك"[٣]، وتكون "حجاجية من قبل السخف، قُزمانية من قبل اللحن"[٤]؛ لأن ذلك يسهل تلحينها وغناءها، وتكون سلسة عند النطق، سهلة على

(١) ينظر: فضل، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته، ١٨.

(٢) ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ٣٠.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص٣١. وسلطان، الموشحات إرث الأندلس الثمين - دراسة وشواهد، ٢٣.

(٤) ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ٣٠. حجاجية: يجب أن يكون مضمونها اللهو والمجون أو التظرف، أي لا يعالج موضوعًا جديًّا على منوال أشعار أبي بكر بن الحجاج (ت٣٩١هـ/ ١٠٠٠م) الشاعر البغدادي، وكان مشهورًا بمجونياته. قزمانية: أن تأتي على منوال أسلوب أبي بكر بن قزمان (ت٥٥٥هـ/ ١١٦٠م)، وكان مشهوراً بفن الزجل الذي يقوم على عدم الالتزام بقواعد اللغة والنحو.

الفهم، وقد تأتي "معربة بألفاظ فصيحة بعيدة عن العامية"[١]، أو عامية بلغة بعيدة عن الفصحى، وقد "استحسنها الأندلسيون والمشارقة"[٢].

لقد غلبت الخرجة العامية على موشحات ابن خاتمة، إذ جاءت في (١٣) موشحًا، وجاءت معربة في خمسة فقط، وانسجمت مع أغراض الموشحات، وكانت خاتمة الحديث عنها، ومن ذلك قوله في آخر إحدى موشحاته:[٣]

آخر شطر من الدور قبل الخرجة

شكوتُ لهُ وَجْدي فقالَ - ولم يَغْلُ -:

الخرجة

لمن نَشْتَكُو بالحَقّ قد أفْسَدْ لي تَوْدِيبي وتَرْتيبي

وهي خرجة عامية تضمنت ألفاظًا غير فصيحة (نشتكو، تودِيبي، أفسدْ "بالوقف")، وسبقها فعل القول (فقال)، ومثلت نهاية الموشح الذي دار حول الخمرة والتغزل بساقيها، إذ أقرّ الوشاح من خلالها بأن تلك الخمرة أفسدت أخلاقه وغيّرت سلوكه، حتى أصبح مرتبكًا غير قادر على ترتيب حياته وأفكاره.

ويختم موشحًا غزليًّا تغزل فيه بفتاة، جعلها كالظبية في جمالها تفتن العقول، إذ افتتحها بقوله:[٤]

أول جزء من المطلع

---

(١) ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ٣١. والشكعة، الأدب الأندلسي - موضوعاته وفنونه، ٣٧٨.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ٣٠ - ٣١. والشكعة، الأدب الأندلسي - موضوعاته وفنونه، ٣٧٨ - ٣٧٩.

(٣) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٢.

(٤) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٧.

فِي ظَبْيَةٍ رَخيمَهْ للألْبابِ فَتَّانَهْ

وختمها بخرجة عامية، سبقها دور يشي بالقول والتغني، إذ يقول:[١]

آخر جزء من الدور قبل الخرجة

فأنْشَأَتْ تُغَنِّي لِلُطْفِ مَعانِيه:

الخرجة

على يَمينِ لِيْمَهْ وقُدَّامَ رَيْحـانَهْ

والعَريشْ نَسَّاجْ قد عانَقْ لِرُمَّانَهْ

ولا يخفى على الناظر فيها من أنها انتظمت عبر لغة عامية من خلال الألفاظ العامية وغير المعربة، فضلًا عن الوقف في آخر الكلمات ونطقها ساكنة، وفي الوقت نفسه المزج بين العامية والفصيحة، مما يكسب السياق مرونة وسهولة في التلحين؛ لقربه من الكلام الدارج، ثم إنه جاء بألفاظ تتعلق بالأزهار والنباتات وأمكنتها كالعريش الذي يستظل به الإنسان وقت الحر، والريحان "نوع من الورود أو النبت طيب الرائحة"[٢]، ونبات الرمان الأحمر الجميل، وقد ربط ذلك كله بالسياق الذي سبقه في الموشح، إذ وصل إلى مرحلة النشوة في الغزل عند جلوسه مع حبيبته التي أصابها الغرام وانتشت، فبدأت تغني في مجلس وسط طبيعة مليئة بالأزهار والنباتات.

ويأتي بخرجة فصيحة في آخر إحدى موشحاته الدينية[٣] التي عبّر من خلالها عن شوقه لزيارة الديار المقدسة في الحجاز، فيختمها بقوله:[٤]

---

(١) المصدر السابق، ١٧٨.

(٢) اللسان: روح.

(٣) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٩ - ١٨٠.

(٤) المصدر السابق، ١٨٠.

آخر جزء من الدور قبل الخرجة

ظَلْتُ أشْدو شَوْقًا لِلُقْياهُ صادِحاتِ الغُصون:

الخرجة

يا حمامًا شَدا علـــى الرَّنْدِ بالنَّبي يا حَمـامْ

إنْ خَطَرْتَ على دِيار حِبِّي خُصَّها بالسَّلامْ

فالخرجة فصيحة معربة مسبوقة بما يشي بالقول (صادحات)، ويخاطب فيها الحمام لكي يظل يشدو بصوته الجميل على الرند "شجر طيب الرائحة"[١]، ويردد ذكر النبي - عليه السلام -، ويطلب منه إن زار تلك الديار المقدسة التي فيها قبر رسول الله بأن يبلغه سلامه، ويخبره عن شدة شوقه إليه.

ويقول في آخر إحدى خمرياته:[٢]

آخر جزء من الدور قبل الخرجة

فَظَللتُ أُنادي - بأسًى وحنينِ -:

الخرجة

لي دُموعٌ غِزار نَطَقتْ يومَ ساروا بِسرِّي

فالخرجة فصيحة، والموشح في وصف الخمرة ممزوج بآهات الوشاح بسبب فراق الحبيبة، وقد جاءت خرجته منسجمة مع ذلك، تعبر عن دموعه الغزيرة وحالته السيئة بفعل صدود الحبيبة عنه، وألمه الناتج عن ذيوع سره بالحب.

ومهما يكن، فإن خرجات الموشحات جاءت متسقة مع موضوعاتها، وقامت على ألفاظ ترتبط بالغزل والخمرة والطبيعة والزهد، وهي ألفاظ سهلة واضحة الدلالة

---

(١) اللسان: رند.

(٢) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٧.

ذات إيقاع سلس، تعبر عن المعاني دون تعقيد أو تكلف، مما ساعد في جعلها كـ"الكلام العادي الخارج على جادة التعقيد"[١]، لتغدو في متناول الجميع، يمكن ترددها وتلحينها والتغني بها بكل يسر وسهولة.

(١) ينظر: عباس، تاريخ الأدب الأندلسي - عصر الطوائف والمرابطين، ١٩٥.

المبحث الثاني: البناء العروض لموشحات ابن خاتمة

يرتبط عروض الشعر بأوزانه وموسيقاه، ومعلوم أن القصيدة العمودية يجب أن تنتظم وفق بحر معين وقافية واحدة، إلا أن الموشحات قد انحرفت عن هذا النظام، وانزاحت عن بحور الشعر، فقد جاء "أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة"[١]، بمعنى أنها نُظمت على "بحور مصطنعة لا تتفق والأنساق اللغوية الفصحى أو البليغة"[٢]، وعليه فإنها تمثل ظاهرة جديدة في موسيقى الشعر وعروضه في زمان ظهورها وتطورها.

أما موشحات ابن خاتمة، فقد غلب عليها طابع الموسيقى القابلة للتلحين، القائمة على المزج بين الألفاظ العامية والفصيحة، ولم تلتزم ببحور الشعر العربي المعروفة، إلا في بعضها؛ لذا فإنها موشحات غير موزونة في أغلبها، لأنها "خرجت على الأوزان الشعرية، ولم تقم على قاعدة عروضية محددة"[٣]، وربما يعود ذلك إلى أنه سعى إلى جعلها قابلة للتلحين والغناء بكل يسر، فاتسمت بكثرة الأوزان والقوافي والخروج على المألوف في الشعر العربي، وقد نظم من هذا النوع ثلاثة عشر موشحًا، أما بقية الموشحات، فقد تنوعت بين الموزونة وعددها اثنان، حيث جاءا على الأوزان المألوفة في الشعر العربي، وجاءت ثلاثة موشحات ملتزمة بأوزان الخليل وتفعيلاته في جل أشطارها، وكان يتخلل بعضها كلمات أو حركات تخرجها على الوزن الصرف.

---

(١) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق١/ م١/ ٤٦٩.

(٢) ينظر: يوسف، موسيقى الشعر العربي، ٢/ ٧.

(٣) ينظر: رحيم، عروض الموشحات الأندلسية، ١١ - ١٢.

أولًا: الموشحات غير الموزونة

قلنا سابقًا إن هذا النوع هو الغالب على موشحات ابن خاتمة، إذ لم يلتزم فيها ببحر أو قافية، ولعل ذلك جاء نتيجة سعيه إلى تحقيق موسيقية لها، حيث إن اختلاف أوزانها وأوضاعها عبر لغة تمتزج فيها العامية بالفصحى، يحقق أصواتًا متنوعة تساعد في صناعة الموسيقى، فقد كان أغلب الوشاحين "يؤلفون من الأصوات التي تخرجها الضربات على الأوتار المختلفة كلامًا يناسب أن يقابل في وزنه تلك الأصوات بحروف، وذلك قد يخالف الأوزان العربية التي يلحن فيها الشعر"[١].

تندرج هذه الموشحات غير الموزونة تحت ما أسماه ابن سناء الملك "ما يعرف بالتلحين؛ لأنه مضطرب الوزن، مفكك النظم، لا يُعلم صالحه من فاسده، وسالمه من مكسوره، إلا بميزان التلحين"[٢]، وقد ظهرت في قوالب عروضية تلائم حركة الغناء وأوتار الموسيقى، بصرف النظر عن عامية ألفاظها والزيادة في حركاتها وكلماتها، مما يخرجها على الوزن الشعري، ومن ذلك قول ابن خاتمة:[٣]

الخرجة

قَلّ مَنْ رَاكْ وليسَ من أَسْراكْ
مُرْ أَيَّـــاكْ يـــــا ناظِرْ أَيّاكْ أنْ اشْ نَدري؟

إذ جاء هذا المقطع خرجة لإحدى موشحاته الغزلية، ونلحظ فيه عدم التزامه بوزن محدد، ولم يأتِ على أي بحر من بحور الشعر، فلو أجريناه عروضيًّا يكون على النحو الآتي:

---

(١) ينظر: الرافعي، تاريخ آداب العربية، ٣/ ٧٧٦.

(٢) ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ٣٧.

(٣) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧١.

-ب - -ه ب -ب - - -ه

- - -ه - - - - -ه - - - -

ولو قسناه عروضيًّا، فإن الغصنين الأولين جاءا على تفعيلتي: (فَاعِلَاتُنْ) مذيلة، (مُتَفْعِلُنْ) يليها مقطعان طويلان وتذييل، وبذلك فإنه يقترب من وزن بحر الخفيف (فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ)، إلا أن الزيادة في المقاطع أدت إلى خروجه عليه، أما الأغصان الثلاثة الأخرى، فقد انتظمت جميعها وفق مقاطع طويلة وحرفين ساكنين في آخر الغصن الأول والثاني، وهو ما جعلها غير متسقة مع وزن عروضي معين، فضلًا عن أنها تضمنت لفظين عاميين (مر، وتعني "روح" بالعامية، أي اذهب، اش، بمعنى "إيش" بالعامية).

خلق هذا الإيقاع غير الملتزم أو المقيد ببحر أو تفعيلة حيوية وتنويعًا نغميًّا جعل الموشح قابلًا للغناء والتلحين السلس، إضافة إلى الوقف المتحقق بالتسكين في أواخر الأغصان الذي يمنح الموسيقى وقفات مرتبطة بمن يغني، إذ تساعده في إتقان مخارج الحروف وتناسبها مع الحالة الطربية التي تتأهب بعد كل وقفة لنغم جديد، تترنم له النفس وتترسخ فيها الألحان والمعاني المقصودة من الكلمات، ثم إن الألفاظ العامية تسهل عملية التلحين المتعلقة بأجواء مجلس الطرب ومن يجلس فيه، إذ يفهم تلك الكلمات؛ لأنها من بيئته، ويطرب لسماعها، ويفهم مراميها، ويستشعر حالة قائلها، ويربطها بمشاعره.

ويستهل موشحًا غزليًّا آخر بقوله:[1]

المذهب/ المطلع

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩١.

قُلْ يا غَزالْ مَنْ خَطَّ واوَيْنِ فُوَيْقَ خدَّين بِلا مثالْ؟
-ب -ه - -ب -/ - - ب -ب -/ - -
ب -ب -ه

الدور

قد جَلَّ مَــنْ أبدعْ من دُونِ ما نِدَّ
-ب -/ - - - -ب -/ - -
جَمالَكَ الأبْــدَعْ في حُسْنِهِ الفردِ
ب -ب -/ - - - -ب -/ - -
والبَدْرَ قــد أطْلَعْ من ذلكَ القَدِّ
-ب -/ - - - -ب -/ - -

والملحوظ أنه بنى المطلع بأغصانه الأربعة والدور بأسماطه الستة على تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) وزحافاتها، وهي تفعيلة بحر الرجز، إلا أن الزيادات في المقاطع الطويلة والحروف الساكنة أبعدت الموشح عن وزن الرجز، إضافة إلى أن التركيب العامي (واوين) في الغصن الثاني من المطلع، يمثل انحرافًا عن الفصيح (وأين)، مما جعله خارجًا على الفصحى والوزن، إلا أن تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) أكسبته لحنًا متشابهًا إلى حد بعيد، يقوم على الترداد الصوتي المتكرر للمقاطع الموسيقية، مما يتناسب مع إقامة لحن موحد لها، يسهل على صاحب الوتر أو المغني عملية تنظيم الألحان، ولا سيما أن بقية المقاطع التي لم تأتِ على (مُسْتَفْعِلُنْ) جرت هي أيضًا على نمط عروضي موحد، قائم على مقطعين طويلين، وهذا يحقق وحدة موسيقية تتكرر في أذن السامع فيطرب لها.

ويمضي ابن خاتمة في بقية موشحاته غير الموزونة على هذا النسق، القائم على التنويع في الأصوات والمقاطع والأوزان، والمزج بين العامية والفصحى، مما يجعلها أطوع وأيسر للغناء والتلحين؛ لأنها "لا تقيد موسيقى الملحن ونغماته، بل ينتقل في أجزائها من نغم إلى آخر، ولا يكاد المغني ينتهي من الموشح، حتى يكون قد أشبع رغبته بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافي"[١]، إضافة إلى أنها جاءت مناسبة لأوزان العامة، إذ "يرغبون بها ويستريحون لسماعها؛ لأنها تنسجم مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات في غالب الأحيان، كما اشتملت على بعض ألفاظهم"[٢] التي يفهمونها، ويدركون مقاصدها، ويطربون لها ملحنة، ويحفظونها لسهولتها، فيرددونها في مجالس سمرهم، وجلوسهم مع أنفسهم، لتكون معبرة عن ذواتهم ومشاعرهم، وتسلّي عنهم في أوقات الضيق، وتطربهم في أوقات الرخاء.

ثانيًا: الموشحات الموزونة والمختلطة الأوزان

نظم ابن خاتمة موشحًا واحدًا على بحر شعري خالص، هو مجزوء البسيط، وبذلك فإنه يندرج تحت الموشحات أحادية البحر، وهو موشح تام تألف من ستة أقفال وخمسة أدوار، وذيل الغصن الأول من كل جزء من أجزاء القفل، والسمط الأول من كل جزء من أجزاء الدور، أي التفعيلة الثانية، يقول:[٣]

المذهب/ المطلع

الرَّوضُ أبْدَى ابْتِسامْ عنْ يانعِ الزَّهرِ

(١) ينظر: أنيس، موسيقى الشعر، ٢٢٠.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨٩.

-ب -/ -ب -ه - -ب -/ - -
مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
لَّا غَدَتْ في انْسِجامْ مدامـــعُ القَطْرِ
-ب -/ -ب -ه ب -ب -/ - -
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

الدور

وافْتَرَّ نـــــورُ الأقاحْ عــن ثَغره الشَّنبِ
-ب -/ -ب -ه - -ب -/ب ب -
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
والقُضْبُ ذاتُ ارتياحْ للرَّقْصِ من طَرَبِ
-ب -/ -ب -ه - -ب -/ب ب -
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
فهاتِها كالصَّبـــــاحْ دُرِّيَّـــــةَ الحبَبِ
ب -ب -/ -ب -ه - -ب -/ب ب -
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وهكذا يمضي في بقية الموشح، إذ جرت جميع أقفاله وأدواره على نسق واحد من تفعيلات بحر البسيط (مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ) وما يعتريهما من زحافات، بعدد متساوٍ في كل جزء من الأجزاء، حتى غدت الأقفال والأدوار متشابهة إيقاعيًّا مع زيادة سمطين في كل دور، وقد جاء إيقاعهما أيضًا على النسق الذي سبقهما، وقد أكسب هذا

الإيقاع الموشح موسيقى رقيقة ناجمة عن توالي المقاطع بانتظام وتسلسل، وإيقاع البسيط فيه دندنة تمتع السامع ؛ لما فيه من "بساطة وطلاوة"[١].

أتاح بحر البسيط بوصفه بحرًا طويلًا - بمعنى أنه كثير التفعيلات -للوشاح إمكانية لإيصال معانٍ معينة، ومنحه نفسًا تركيبيًّا ودلاليًّا لكي يشحن تفاعيله بتجربة شعرية وشعورية[٢]، تتوزعها أغراض تتعلق بالطبيعة وافتتانه بها، والغزل في أجواء السمر والخمرة، انتظمت جميعها عبر شكل إيقاعي ثابت، يقوم على أساس الترداد النغمي للبنى الموسيقية المتشابهة التي تثير الشجن والعواطف، وترسخ دلالات المعاني المقصودة في النفوس، نتيجة ذلك التكرار الموسيقي المتشكل من "تفعيلات تتوالى على نسق واحد، تلتئم لتؤلف بنية إيقاعية تتراكب مع اللغة مادة إيقاعها"[٣]، مما يحقق "خاصية الجمال للوزن المتمثلة بحلاوة المسموع"[٤]، وإطرابه الأذن، وترنم السامع ونشوته بموسيقاه.

جاء وزن البسيط متناسبًا مع غرض الموشح ومعانيه المرتبطة بأحاسيس الوشاح، وتعبيره عمّا يدور في نفسه من مشاعر حول مظاهر الطبيعة، وانبهاره بها، وتصويرها بأجمل الصور، عبر لغة رقيقة عذبة، مما يحقق وظيفة ذلك الوزن الشعري المتعلقة بـ"التعبير الشعري وخلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم"[٥]، فضلًا

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٦٩.

(٢) ينظر: الطالب، عزف على وتر النص الشعري، ١٨٠.

(٣) ينظر: عكام، في تأويل النص الغنائي لأبي القاسم الشابي، ٢٠ - ٢٣.

(٤) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٦٧.

(٥) ينظر: عصفور، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي، ٣٢٧.

عن تحقيقه التوافق النغمي المرتبط بالمعنى وقولبته صوتيًّا، بما يتناسب وأجواء الموشح وظروف نظمه.

أما الموشح الشعري الآخر، فقد نظمه ابن خاتمة على بحر الطويل، وهو أقرع تألف من خمسة أقفال وخمسة أدوار، وجرت أدواره بأجزائها على الطويل، أما أقفاله، فقد جرت هي أيضًا على الطويل مع زيادة كلمة؛ لذا فإنه لم يكن موزونًا بوجه خالص كسابقه الذي جرى على مجزوء البسيط، ومنه قوله:[1]

الدور

بِنَفْسي رَشًا ما لي على عِشقهِ صَبْرُ

إذا غابَ عن عَيْني فَمَكْنِسُهُ الصَّدْرُ

ب - -/ب - - -/ب - -/ب - - -

ب - -/ب - - -/ب -ب/ب -

- -

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

مُحَيَّاهُ لي رَوْضٌ ورِيقَتُهُ خَمْرُ

ب - -/ب - - -/ب -ب/ب - - -

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

القفل

وما ذُقْتُها لكنْ هو الشَّوق يَهْذِي بي لِتَعْذيبي

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ص١٩٢.

ب - -/ب - - -/ب - -/ب - - - ب - -
-

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

احتوى الدور على أربعة أجزاء، انتظمت جميعها على بحر الطويل عبر تفعيلتي (فَعُولُنْ، مَفَاعِيلُنْ)، وما اعترى (فَعُولُنْ) من زحاف أحالها إلى (فَعُولُ)، أما المطلع، فقد جرى كذلك على الطويل وتفعيلتيه، إلا أن كلمة (لتعذيبي) أخرجته على أن يكون شعريًّا خالصًا؛ لأنها زائدة على الرغم من أنها جاءت على (مَفَاعِيلُنْ)؛ لأن الأصل في الشطر الشعري في الطويل أن يأتلف على أربع تفعيلات وليس خمسًا.

منح الطويل الموشح مساحة واسعة من النغم، ارتبطت بموضوعه المتعلق بالغزل والخمرة؛ لأنه (الطويل) يقع في أصوات كثيرة "تتراوح بين متحرك وساكن، مما يعطي الشاعر حرية التصرف للتعبير عمّا يجول في رؤياه من قوالب إيقاعية، تمنحه إحساسًا موسيقيًّا لا يكتمل في ذهنه إلا عندما تتآلف عناصر المحتوى: الشكل بألفاظه وتراكيبه، والموضوع بمعانيه وأفكاره"[١]، وهذا يمنح الوشاح إمكانات تساعده في تشكيل موشحه وإيقاعه الذي يسهم في إظهار الغزل، وما يشتمل عليه من أجواء ومشاعر تنعكس على المتلقي، من خلال نغمها وغنائها، فيطرب لها ويتأثر.

ومنحت الكلمة الزائدة في المطالع - أيضًا - النص إيقاعًا متعلقًا بوزنها الطويل (مَفَاعِيلُنْ)، إذ نجد الكلمات (ومشروب، لتعذيبي، لموصوب، ومنهوب)[٢]، وكلها تقوم على المد الناتج عن حرفي (الواو والياء)، مما يتيح طول نطقها وتمطيطها في

(١) ينظر: الخريشة، جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، ٧٨٨.

(٢) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٢.

النغم، وهذا يرسخ دلالاتها المرتبطة بتصوير حالة الوشاح الذي أتعبه الحب وصدود الحبيبة، فلجأ إلى الشراب لكي يسليه؛ لأنه أصيب بالعذاب والسقم.

حقق التناسب والتساوي بين التفعيلات جرسًا خاصًا قائمًا على تحقيق إيقاع متوازٍ ناتج عن "تضاعف التفاعيل أي مضاعفة عددها، أو تضارعها، أي كيفية تشكيل الوزن من تفعيلتين مختلفتين بمضاعفة كل منهما (فَعُولُنْ - مَفَاعِيلُنْ)، وتضارعهما عبر التشابه بينهما في أكثر أجزائهما، فـ(فَعُولُنْ) تشبه أغلب عناصر (مَفَاعِيلُنْ) في الترتيب والوضع"[١]، إضافة إلى أن التناسب الناتج عن هذا الوزن المركب من تفعيلتين، حقق قيمة إيقاعية منبثقة عن تغير النغم في كل مقطع تمثله كل تفعيلة منهما، وهي قيمة أعلى وأمتع موسيقيًّا من تلك الناتجة عن التماثل بين التفعيلات، القائم على تكرار تفعيلة واحدة.

وأنشأ ابن خاتمة موشحًا تامًا في وصف الطبيعة، تألف من ستة أقفال، في كل قفل ثمانية أجزاء، وخمسة أدوار، في كل دور ثمانية أجزاء أيضًا، وقد اتفقت الأجزاء الأولى في الأقفال والأدوار من حيث الوزن والإيقاع، وجرت على مخلع البسيط، أما البقية، فقد خرجت عليه؛ لذا فإنه لا يعدّ موشحًا شعريًّا خالصًا، يقول فيه:[٢]

القفل

شَوْقًا إلى رِيقِها القَـراحِ فَهو سَلْسَبِيـلْ مَـــا لَهُ سَبِيلْ

-ب -/ -ب -/ب - - ب ب ب -ب -ه -ب -

ب -ه

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

(١) ينظر: الخريشة، جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، ٧٩٠.

(٢) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٤ - ١٧٥.

حرَّانَ مَحْــزُونِ

ب - -ب - - -

مُناهُ لَوْ عُلَّ مــن أقــاحِ راقَ ذا ابتِسامْ يُزْرِي في اقْتِسامْ

ب -ب -/ -ب -/ب - - -ب -ب -ه -

- -ب -ه

مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

بِرَيَّا الرَّياحينِ

ب - -ب - - -

الدور

يا ظَبْيَةَ الخِدْرِ فــي لَماكِ شِفاءُ ما بي مــن الألمْ

-ب -/ -ب -/ب - - ب -ب - -ب -ب -

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

تِيهي على البَدْرِ في سَناكِ وزاحِمي الشّمسَ من أممْ

-ب -/ -ب -/ب - - ب -ب - -ب -ب -

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

فلو بَدا النَّجمُ في حُلاكِ مــا غَشِيَتْ أُفقَهُ الظُّلَمْ

ب -ب -/ -ب -/ب - - -ب ب - -ب -ب -

مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

مَنْ كانِ يَلْحى على هَواكِ فَمسْمَعي عنهُ ذو صَمَمْ

-ب -/ -ب -/ب - - ب -ب - -ب -ب -

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

لقد جرت جميع الأجزاء الأولى في القفل والدور على مخلع البسيط (مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ، فَعُولُنْ)، أما بقية الأجزاء، فلم تلتزم وزنًا شعريًّا على الرغم من أنها جاءت في الجزأين الرابع والثامن من المطلع على نسق واحد (ب - -/ ب - - -)، ويمكن القول إنهما (فَعُولُنْ، مَفَاعِيلُنْ)، كذلك جاءت الأجزاء الثاني والرابع والسادس والثامن من الدور على زحاف (مُسْتَفْعِلُنْ) المتمثل بـ(مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ) في بدايتها، ثم (فَاعِلُنْ) في حشوها، ثم (فَعُو ب -)، مما جعلها تجري على نمط إيقاعي ووزني موحد، وعليه فقد انبنى الموشح على إيقاعين:

أ- موزون على مخلع البسيط، وقد انتظم بتسلسل في صدارة الأقفال والأدوار.

ب- غير موزون، إلا أنه جرى بتسلسل إيقاعي منتظم ومتساوٍ، من حيث الحركات، والسكنات، والمقاطع والتذييل.

يمنح هذا التساوي الإيقاعي الموشح موسيقى منتظمة، يمكن تلحينها وفق نغم متوازٍ، تتشابه فيه الدندنات، وتتكرر فيه المقاطع الصوتية بتشابه يؤدي إلى الإطراب والتلذذ، الناتجين عن ترتيب المقاطع التتابعي، والمشاكلة بين الأصوات المتشابهة، بما فيها من حروف متحركة وساكنة، بصرف النظر عن وزنها؛ لأن التشابه مرهون بالكلمات وإيقاعها، وليس بوزنها، وهو "إيقاع أصوات وحروف وكلمات وجمل، ينتج من خلال تنسيق صوتي يأتي كمحصلة لتعاقب المقاطع الصوتية"[١]، ويمنح ذلك التشابه النسقي بين الكلمات والأصوات الملحن القدرة على التلحين وتشكيل النغم، بفعل "جرس الألفاظ وتناغم العبارات وحركاتها وكل ما تتضمنه من وسائل صائتة"[٢]، تفيد في تسهيل اختيار الأنغام، وتحديد الموسيقى المناسبة لها.

---

(١) ينظر: الثقفي، جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ١٠٨٠.

(٢) ينظر: عبدالنور، المعجم الأدبي، ٤٤.

ويأتي موشح تام لابن خاتمة على النمط الإيقاعي والوزني نفسه، إلا أنه يزاوج فيه بين بحر المجتث وإيقاعات أخرى غير ملتزمة بوزن معين، إذ تكوّن كل قفل فيه من ثمانية أجزاء، جرى الجزء الأول والخامس منها على المجتث، وهما يمثلان بداية فقرات القفل، ولم تجرِ بقية أجزائها على وزن شعري، أما الأدوار التي تألف كل منها من ستة أجزاء، فقد جرت جميعها على المجتث، ومنه قوله:[1]

القفل

والرَّوضُ طَلْقُ المُحَيّـا والبَهـارْ كالنُّضـارْ قـد حُفَّ بالدُّرِّ

-ب -/ -ب - - -ب -ه -ب -ه - -

ب - - -

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

والوَرْدُ كالخُودِ حَيَّا الصِّحابْ عن نِقابْ بُرودِهِ الخُضْرِ

-ب -/ -ب - - -ب -ه -ب -ه ب -

ب - - -

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

الدور

وافْتَرَّ ثَغْرُ الأزاهِـــــرْ للطَّلِّ عـــن صِرْفِ راحِ

-ب -/ -ب - - - -ب -/ -ب - -

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وناظِرُ النّـــــورِ ناظِرْ إلى ابْتِسامِ الأقـــــاحِ

---

(١) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨١.

ب -ب -/ -ب - - ب -ب -/ -ب - -
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومَعْطِفُ القَضْبِ ناضِرْ تَثْنِيهِ أيْدِي الرِّيـــــاحِ
ب -ب -/ -ب - - - -ب -/ -ب - -
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

جاءت أغلب أجزاء الموشح موزونة على المجتث، من خلال تعاقب تفعيلتي (مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ، فَاعِلَاتُنْ)، مما ساعد في تحقيق إيقاع عذب ونغمة رقيقة؛ لأن المجتث من "أحلى البحور"[١] وأخفها وأظرفها لأنه يقوم على التبادل بين إيقاعين وتفعيلتين، مما يسمح بتلوين النغم وتحقيق رنين مطرب ممتع، وهو صالح للإنشاد، ولعل ذلك جعل "المتصوفة يكثرون من استعماله في أناشيدهم"[٢]، وعليه فإن الموشح يغدو قابلًا للإنشاد والغناء والترنم، المنبثق من الوزن والمعاني المقصودة والمنسوجة بألفاظ رقيقة متعلقة بالطبيعة ومظاهرها الفاتنة كالورود، والرياض، والطل وغيرها، وتحمل معاني خفيفة تتناسب مع المجتث وإيقاعه "الصالح للشعر الوجداني والتواشيح الخفيفة"[٣].

أما فيما يتعلق بأجزاء الأقفال غير الملتزمة بالوزن، فإنها جرت جميعها على نسق إيقاعي واحد قائم على تبادل الأصوات والحركات بانتظام وتسلسل وتساوٍ، ولعل هذا التساوي يكسبها نغمات إيقاعية ناتجة عن "تشابه أجزائها تشابهًا ينتج عنه

(١) ينظر: الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ١٢٠.
(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٢١.
(٣) ينظر: فاخوري، موسيقا الشعر القديم، ٨٦.

تناسب تام، وتكرار للنغم تألفه الأذن وتلذ به"[١]، ثم إن اختلاف كلماتها وحروفها يؤدي إلى اختلاف الأصوات، مما ينتج عنه تنوع الإيحاءات الموسيقية المتواترة عبر نغم شامل يوحدها، فضلًا عن أن التذييل بالتسكين في خواتيم بعض تلك الأجزاء، يكسبها وقفة موسيقية ترسخ النغم والمعنى في الذهن، ليتهيأ لنغم آخر يدخله في معاني جديدة مكملة لسابقتها، تثير نشاط السامع وتحركه للاستمتاع من جديد.

ونظم ابن خاتمة موشحًا تامًا على وزن (مُسْتَفْعِلُنْ، فَعُولُنْ) في جميع أقفاله وأدواره، مما منحه موسيقية لطيفة متناسقة، يقول فيه:[٢]

القفل

أوْ أشْتكي هُمُومـــي لم يَدْرِ ما عَنانْ

- -ب -/ب - - - -ب -/ب -ه

مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

فالقَلْبُ فـــي حَبائِلْ أيدي هواهُ عانْ

- -ب -/ب - - - -ب -/ب -ه

مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

الدور

أقْسَمتُ بالأناجِلْ وحُرْمَةِ المَسيحْ

-ب -/ب - - ب -ب -/ب -ه

مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعُو

ما إنْ أُطِيعُ عـاذِلْ فيكَ ولا نَصيحْ

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٦٥.

(٢) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨٣.

-ب -/ب - - -ب ب -/ب -ه

مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَعِلُنْ فَعُو

فكم وكم تُماطِلْ ذا لَوْعةٍ قَريـــحْ

ب -ب -/ب - - - -ب -/ب -ه

مُتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُو

فقد التزمت جميع الأجزاء بالتفعيلتين، وبدأت جميعها بـ(مُسْتَفْعِلُنْ) أو زحافها (مُتَفْعِلُنْ) تليها (فَعُولُنْ)، وجرت الأجزاء الباقية على (مُسْتَفْعِلُنْ) وزحافها (مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ) تليها (فَعُو) مذيلة، وبذلك فإنها جاءت متسقة إيقاعيًّا، عبر مجموعة من الأجزاء الموسيقية والقطع الصوتية المتساوية والمتوالية التي تساعد في التنغيم والتلحين، ثم إن التناوب بين التفعيلتين أسهم في تحقيق النبر للكلمات موسيقيًّا، مما يسهل إنشادها أو غناءها؛ لما في ذلك من تنوع داخل الوحدة الموسيقية الذي يبعدها عن الرتابة التي قد تنفر منها النفوس والأذهان.

إن هذا الوزن القائم على ثنائية التفعيلة منح الموشح انفتاحًا أوسع على أبواب الحركة والتنويع في النغم، مما يحسنه ويجعله مقبولًا؛ لأن الانتقال من تفعيلة "الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى المتقارب (فَعُولُنْ) حسن ومقبول"[١]، ويضفي إيحاء موسيقيًّا خاصًا تتبادل فيه النغمات والنبرات الصوتية عبر امتداد (فَعُولُنْ) وما تفرع عنها في أواخر الأجزاء من تفعيلة (فَعُو)، إذ يتشكل بتر نغمي يساعد في اعتماد القافية على حرف روي ساكن، يحقق الوقف الموسيقي الذي ينتج عنه صدى منعكس عن الصوت الذي سبقه ومتكامل معه.

---

(١) ينظر: البدراني، الأوزان الثنائية في شعر التفعيلة - محاولة تطبيقية لرؤية إيقاعية مغايرة، ١٩٣.

وتأتي تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) لتتسق مع (فَعُولُنْ) وفرعياتها، مما يحقق خصائص موسيقية متنوعة "تتيح استخدام أكبر عدد ممكن من التشكيلات المتباينة التي تمنح النص مزيدًا من الغنى الإيقاعي، عبر تنوع النغمات التي تتشكل بطرائق شتى"[١]، من خلال الإفادة من إمكانيات الوزن للتفعيلة، وما ينزاح عنها من أوزان تفعيلات فرعية، وهذا يحقق إيقاعًا ثنائيًّا متسقًا، يجري بسلاسة دون أن يشعر سامعه بفجوة موسيقية.

ومهما يكن، فقد نوّع ابن خاتمة في أوزان موشحاته الشعرية، فمنها ما جاء على بحور الشعر المعروفة، ومنها ما تنوعت فيه الأوزان بين البحر الواحد والإيقاع غير الملتزم بالبحر، ومنها ما جرى على التناوب بين تفعيلتين، وقد جاءت جميعها متسقة من حيث الإيقاع، تجري على نمط واحد، مما منحها موسيقى وأنغامًا وقابلية للغناء والإنشاد، ثم إن تلك الإيقاعات والأوزان انسجمت مع المعاني والألفاظ التي غلبت عليها الرقة والعذوبة، وحققت أهم أهداف الموشحات المتمثلة بالغناء والإطراب.

ثالثًا: القافية والروي

القافية جزء مهم من أجزاء البيت الشعري العمودي، ولها دور كبير في تشكيل بنية الإيقاع، ومعلوم أنها تأتي موحدة في جميع أبيات القصيدة، ورويها واحد أيضًا، وتمثل وحدة صوتية و"فاصلة موسيقية، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة من النص"[٢]، وتتكامل مع الوزن في إحداث أثر موسيقي فاعل، ويتحدد نوعها حسب حركة حرف رويها، فإن كان متحركًا سُميت مطلقة، وإن كان ساكنًا سُميت مقيدة، أما في الموشحات، فإنها لم تخرج على إطار هذين النوعين، لكنها في كثير منها لا تأتي موحدة في جميع أجزاء الموشح، إضافة إلى عدم التزامها حرف روي واحد.

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٩٧.

(٢) ينظر: خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ٢١٥.

أما قوافي موشحات ابن خاتمة، فقد توحدت أقفال كل موشح من حيث الوزن والنوع، واتخذت أدوار بعض الموشحات قافية موحدة أيضًا، تختلف عنها في الأقفال، وبعضها الآخر تنوعت فيها القوافي وزنًا ونوعًا، وعليه يمكن القول: إنها جاءت عبر نسقين التزمت بهما في جميع الموشحات: قافية الأقفال، وقافية الأدوار موحدة أو متنوعة، مما يتيح لكل موشح إيقاعين تتوزع أذن السامع بينهما، ويكون في حالة تحفز واستعداد لإدراك كل إيقاع وما بعده، فتتحقق عنده اللذة والمتعة. وفيما يأتي جدول يبين أنواع القوافي وحروف رويها:

رقم الصفحة في الديوان	نوع الموشح	نوع القافية		حرف الروي	
		القفل	الدور	القفل	الدور
١٦٩ -١٧٠	تام	مطلقة	٣ مطلقة ٢ مقيدة	د	متنوع: د، هـ
١٧٠ -١٧١	تام	مطلقة	١ مطلقة ٤ مقيدة	ر	متنوع: ك، ن، م، هـ، ق
١٧٢ -١٧٣	تام	مطلقة	مطلقة	ن	متنوع: ر، ف، ط، هـ
١٧٤ -١٧٦	تام	مطلقة	٢ مطلقة ٣ مقيدة	ن	متنوع: ل، ر، م، هـ
١٧٧ -١٧٨	تام	مقيدة	مطلقة	هـ	متنوع: ن، ر، م، هـ
١٧٩ -١٨٠	تام	مقيدة	مقيدة	م	متنوع: م، ل، د، ن
١٨٠ -١٨١	تام	مطلقة	٣ مطلقة ٢ مقيدة	ر	متنوع: ح، هـ، ر
١٨٢ -١٨٣	تام	مقيدة	١ مطلقة ٤ مقيدة	ن	متنوع: ص، م، ح، هـ
١٨٤ -١٨٥	تام	مطلقة	٤ مطلقة ١ مقيدة	ر	متنوع: ر، هـ، د، ك
١٨٥ -١٨٦	تام	مطلقة	مطلقة	ل	متنوع: ر، د، ك، ن
١٨٧ -١٨٨	تام	مطلقة	٤ مطلقة ١ مقيدة	م	متنوع: م، ل، د، ب، هـ
١٨٩ -١٩٠	تام	مطلقة	٤ مطلقة	ر	متنوع: ب، د، و، ر

			١ مقيدة		
١٩١	تام	مقيدة	٤ مطلقة ١ مقيدة	ل	متنوع: د، ب، ل، هـ
١٩٣ -١٩٤	تام	مطلقة	٤ مطلقة ١ مقيدة	ي	متنوع: ح، ب، هـ، ل، ن
١٩٤	تام	مطلقة	مطلقة	ع	متنوع: ن، م، ر، ل
١٩٦ -١٩٧	تام	مطلقة	مطلقة	ر	متنوع: د، ر، ل، ن
١٩٢	أقرع	مطلقة	مطلقة	ب	متنوع: ف، ر، د، م، ل
١٩٥	أقرع	مطلقة	٤ مطلقة ١ مقيدة	ي	متنوع: ب، ع، ل

يؤكد الجدول أن الموشحات جرت على نمط واحد من حيث القوافي، ووحدتها في الأقفال، ووحدتها أو تنوعها في الأدوار، وقد غلبت القافية المطلقة على الأقفال، إذ بلغ عددها (١٤)، أما المقيدة، فبلغ عددها (٤)، أما في الأدوار، فقد جاءت المطلقة في (٦) موشحات، وجاءت مقيدة في موشح واحد، وتوزعت بين الإطلاق والتقييد في (١١) موشحًا، أما حروف الروي في الأقفال، فقد جاءت على النحو الآتي:

حرف الروي	عدد الموشحات
الراء	٥
النون	٣
الميم	٢
اللام	٢
الدال	٢
الهاء	١
العين	١
الباء	١

أما حروف الروي في الأدوار، فقد تنوعت بين حروف العربية المختلفة، وتراوحت بين حرفي روي في الموشح الواحد إلى خمسة كما يأتي:

عدد الموشحات	عدد حروف روي أدوارها
١	٢
٢	٣
١١	٤
٤	٥

وعليه فإن أغلب الموشحات جاءت أصوات روي أدوارها بأربعة حروف مختلفة، وبلغ عددها (١١) موشحًا، اثنين منها متحدين في الروي والبقية مختلفة، وجاءت أربعة موشحات بأدوار مختلفة الروي، فكل دور له روي مختلف، وجاءت أدوار موشحين على ثلاثة حروف مختلفة، وأدوار موشح واحد تناوب عليها حرفا روي، وقد أعطى هذا التنوع الموشحات إيقاعًا خاصًا، أسهم في "إغنائها موسيقيًّا، وأمدها بالحيوية، وزاد من درجة التأثير فيها"[١]. ولنأخذ نموذجًا على تلك القوافي وحروف رويها قول ابن خاتمة في إحدى موشحاته الخمرية الممزوجة بالغزل:[٢]

القفل

كيفَ يُرجى قَرارُ في الحَشا يُسْتَطارُ بِهَجْرِ

الدور

آه للعشقِ آها والبِعادِ الطَّويلِ مُهْجَةٌ قد كَواها بَرْحُ نارِ الغَليلِ
وجُفُونٌ بَراها فَيْضُ دَمْعٍ هَمُولِ

القفل

أنتَ نُعمى ونارُ ما عليكَ اصْطِبارُ لِعُذْري

الدور

(١) ينظر: عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ١١١.

(٢) ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٦.

مَن عَذيرُ فُؤادي مِنْ دُموعِ جُفوني بَرَّحَتْ بودادي وأشاعَتْ شُجوني
فَظَلِلْتُ أُنادي بأسًى وحنينِ

جاءت القافية في الموشح مطلقة في الأقفال والأدوار، ولعل هذا الإطلاق يتناسب مع الحالة الشعورية عند الوشاح، ولا سيما أن ألفاظ القافية (هجر، همول، عذري، حنين) جاءت منسجمة مع تلك الحالة، إذ تصور تعبه بسبب بعد الحبيبة وهجرها له، حيث أصبح (همول) بمعنى أنها تركته ولم تهتم به أو تكترث لحالته الصعبة، وجاء ذلك نتيجة أنها لا تقبل عذره، فما لبث أن ظهرت عليه علامات الأسى، فقلبه سقيم ودموعه تنسكب وأصابه الأسى ولوعة الحنين، وعليه فإن اتحاد القافية في النوع (المطلقة) أتاح مساحة واسعة للتعبير عن المعاني وتكثيفها، فضلًا عن تلك الموسيقى الطويلة الناتجة عن إطلاق حرف الروي، وما اقتضت الحاجة إليه في بعضها لإضافة (ياء) وهي ياء المتكلم المتعلقة بالوشاح في (عذري وشجوني)، مما جعلها "منسجمة مع مؤدى الموشح الذي سعى من خلاله الوشاح إلى تصعيد النغم الموسيقي، وجعله يتلاءم مع إحساسه، وهو يغني الموشح موسيقيًّا؛ لأنه يمده بمكنات التنوع والتلوين النغمي الضروريين"[١].

لقد جاءت أقفال الموشح على روي (الراء)، و"صوته من الأصوات المجهورة، وهو حرف مكرر، ومنشأ هذه الصفة أن طرف اللسان حين ننطق به يقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا مكررًا، ومع تردد هذا الصوت ينشأ تناغم صوتي يثير في ذاته ضربًا من الإلحاح المتزايد"[٢]، وقد جاء في خواتيم كلمات قوافي الأقفال جميعها

(١) ينظر: فرحان، الإبلاغ الشعري المحكم - قراءة في شعر محمود البريكان، ٣٦.
(٢) ينظر: أنيس، الأصوات اللغوية، ٦٥ - ٦٦.

(ثغرِ، جمرِ، عذري "مكررة مرتين"، هجرِ، سرِّي)[١]، وهي ألفاظ تحمل دلالات المأساة التي يعيشها الوشاح بسبب صدود حبيبته عنه، فقد غدا كمن يتقلب على الجمر، ولا يستطيع أن يبوح بسره، ولا تقبل الحبيبة عذره، وساعد تكرار (الراء) في أواخر الكلمات في تكرار الألم الذي يعاني منه، ثم إنها جاءت مكسورة، مما يوحي بامتداد حزنه وانتشاره واتصاله صوتًا ومعنى، وهذا يساعد في التعبير عن تجربته ونقل أحاسيسه إلى المتلقي ليستشعرها ويدرك مداها.

وجاءت حروف روي الأدوار (الدال، الراء، اللام، النون)[٢] عبر كلمات (البرود، عِذاري، سعير، همول، شجوني، حنين)، وهي أيضًا متعلقة بحالة الوشاح الذي تعب من إهمال الحبيبة، ويحن إلى شجونه معها، ويكتوي بسعير فراقها، وجاءت جميع الحروف مطلقة مكسورة، فحرف (الدال) في (البرود) جاء معبرًا عن ظمئه، ولا سيما أن كلمة (البرود) متعلقة بما سبقها (الرضاب)[٣]، والرضاب هو "الريق"[٤]، والبرود "الشراب تبرد به الغُلَّة والعطش"[٥]، وينسجم حرف (الدال) مع هذه الحالة من الشوق والتعطش؛ لأن صوته "انفجاري وشديد مجهور"[٦]، وكسره يشير إلى ما في الذات من مشاعر وأحاسيس تحتاج إلى إخراجها والتعبير عنها؛ لأن في ذلك - ربما - راحة للنفس، أما روي (اللام) في (همول)، فقد أضفى "صوته

(١) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٩٦ - ١٩٧.

(٢) ينظر: المصدر نفسه.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ١٩٦.

(٤) اللسان: رضب.

(٥) اللسان: برد.

(٦) ينظر: أنيس، الأصوات اللغوية، ٤٨.

اللثوي أداء انفعاليًّا مؤثرًا في المتلقي، ومذاقًا حسنًا يؤدي إلى التعاطف مع الوشاح، ويجعل المتلقي يتحسس وقعه المؤثر"[١]، كما أنه صوت مجهور قوي واضح، ويعدّ من "أحلى القوافي لسهولة مخرجه"[٢]، وجاء مكسورًا لينسجم مع حالة الانكسار لدى الوشاح، ويكسب القافية مدًّا مطلقًا يطول نطقه، فتترسخ دلالته وموسيقاه.

أما حرف (النون) في (شجوني) المتبوع بالياء، فإنه يمثل "صوتًا مجهورًا فيه غنة وعذوبة، وينبعث منه الحزن والشجو"[٣]، وتتيح له الياء مدًّا وإطلاقًا يثبت الدلالة المقصودة المتعلقة بشجون الوشاح، وحنينه لتلك الأيام التي كانت حبيبته فيها معه.

أما القوافي المقيدة، فقد نظم ابن خاتمة موشحًا جعل جميع قوافيه في الأقفال والأدوار عليها، وامتزجت فيه معاني الغزل وآلام الفراق بالطبيعة والخمرة، وجاء حرف روي أقفاله جميعها موحدًا هو (الميم الساكنة) عبر كلمات (التمامْ، الحمامْ، الذمامْ، الملامْ، الأنامْ، السلامْ)[٤]، وهي ألفاظ تتعلق بتجربة الوشاح وحالته؛ لما تحمله من طاقات إيحائية معبرة عنها، ومرتبطة بمعاني الموشح، فكلمة (التمام) مسبوقة بكلمة (بدر)[٥]، وهي من متلازمات هذا المظهر السماوي، وقد استخدمها الوشاح مجازًا وربطها بحبيبته، جاعلًا منها بدر تمام، من حيث جمالها وبهائها، وما لبث أن

---

(١) ينظر: أنيس، الأصوات اللغوية، ٦٠. والثقفي، جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ١١١١.

(٢) ينظر: الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ٦٠.

(٣) ينظر: أنيس، الأصوات اللغوية، ٦٦ - ٦٩. والثقفي، جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ١١١٣.

(٤) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٩ - ١٨٠.

(٥) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٩.

جاء بألفاظ أخرى من مظاهر الطبيعة ككلمة (الحمام) الموحية بالهدوء والسكينة، فضلًا عن صوته الجميل وسط بيئة فاتنة يناسبها الغزل والخمرة، وأتى بلفظتي (الذمام، الملام) في قوافيه؛ ليعبر من خلالهما عن معاناته من صدود الحبيبة، إذ يفي بعهده وذمته معها، لكنها تفعل عكس ذلك، فيتعب نتيجة لهذا ليسمع (الملام) الذي لا يكترث له؛ لأنه يعشق امرأة كالبدر، قادرة على استفزاز (الأنام) بجمالها، ليختم القفل الأخير (الخرجة) بلفظة (السلام) المتعلقة بالدعاء لها بأن يعمها السلام والخير.

أما الروي القائم على (الميم) الساكنة، فإنه يمثل صوتًا "شفويًّا مجهورًا مرققًا"[١]، ومما زاده رقة أيضًا هو تسكينه، وهو ما يتناسب مع معاني الموشح المرتبطة بالغزل والخمرة وأجوائها، وما يتضمن ذلك من رقة وشجون وهدوء وسكينة، وعليه فإنه مرتبط بتجربة الوشاح وعواطفه وحرارتها، ولا سيما أن صوته فيه "ليونة ومرونة وتماسك مع شيء من الحرارة"[٢]، ثم إن له دورًا فاعلًا في إيقاع الموشح، فتلفظه في نهاية القفل ساكنًا يمنح النص استقرارًا موسيقيًّا منتظمًا ومتسلسلًا، يتعلق بالوقفات الناتجة عن تسكينه، ومنحه المنشد أو المغني حركة صوتية ناتجة عن السد والانغلاق الحادث في نطقه؛ لأنه يحدث نتيجة "ضم الشفة على الشفة بشيء من الشدة والتأني قبيل خروج صوته، مما يمثل بداية الأحداث الموسيقية والغنائية، وعند انفراج الشفتين أثناء خروج ذلك الصوت تبرز الموسيقى وصوت المغني بتوسع وامتداد"[٣].

---

(١) ينظر: أنيس، الأصوات اللغوية، ٤٥ - ٤٦.

(٢) ينظر: عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ٧٢.

(٣) ينظر: عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ٧٢.

أما قافية الأدوار، فإنها مقيدة، إذ جاء الدور الأول بقوافي (نسيمْ، مقيمْ، كريمْ)[١]، بحرف روي (الميم)، وجاء الدوران الثاني والرابع على روي (اللام) الساكنة، عبر كلمات (نحولْ، وصولْ، أحولْ)[٢]، وجاء الثالث بروي (الدال) الساكنة، عبر كلمات (عهودْ، صدودْ، يجودْ)[٣]، والخامس بروي (النون) الساكنة، عبر كلمات (فتونْ، شجونْ، غصونْ)[٤]، وعليه فإن الأدوار قد تنوعت فيها القوافي وحروف الروي، إلا أنها جميعًا التزمت بالمد قبل الروي، من خلال حرفي (الياء، والواو)، مما أكسب القافية نغمًا طويلًا يسبق الوقف على الروي، إضافة إلى أن الألفاظ ارتبطت بمعاني الموشح المتعلقة بالطبيعة ومظاهرها (نسيم، غصون)، وبالغزل وآلام الصدود، وما يعتري الوشاح من أوصاب (نحول، صدود، فتون، شجون)، وما يتعلق بالوفاء للحب (العهود، مقيم، يجود)، وما يرافق العشق من لوم اللائمين وعذلهم (عذول، تقول) وغير ذلك.

أما أصوات حروف الروي، فإن (الميم) - كما أشرنا سابقًا - متعلقة بالشجون وأجواء الغرام، ثم إن حرف (اللام) يتشابه معها، من حيث إنه "مجهور فيه ليونة ومرونة"[٥]، فينسجم مع أجواء الموشح ومعانيه القائمة على الرقة والعذوبة، أما (الدال)، فهو صوت مجهور أيضًا، بل إنه "مجهور شديد، ويدل على الصلابة

(١) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٧٩.

(٢) ينظر، المصدر السابق، ١٧٩.

(٣) ينظر: المصدر نفسه.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ١٨٠.

(٥) ينظر: عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ٧٩.

والقساوة"[١] ؛ لذا فإن الوشاح ربطه بألفاظ ذات دلالات تحمل معاني القسوة والهجر وعدم الوفاء (صدود، عهود)، أما (النون)، فصوته "مجهور متوسط الشدة، ينبعث من الصميم للتعبير عن المشاعر والآلام، وفيه خفة ورقة توحي بالأناقة والاستكانة"[٢]، مما يتسق مع حالة الوشاح التي عبّر عنها من خلال قوافي (فتون، شجون، غصون)، وما تحمل من دلالات الحب وأشجانه، وعليه فإن أصوات حروف الروي جاءت جميعها متقاربة من حيث الإيقاع والجهر مع التقييد بالوقوف الموسيقي على كل واحد منها، فيكون ذلك الوقوف بمنزلة نبرة موسيقية عالية تترسخ في الأذن، ثم تقف قليلًا لتستعد إلى الدخول في نبرة جديدة.

أعطت القافية المقيدة وفق حروف روي ساكنة ذات أصوات تعلو وتخفت الوشاح قدرة على النظم والاسترسال؛ لأن التقييد "لا يلزمه بالبحث عن الحركة الإعرابية التي تناسب الروي، إنما يصب جل اهتمامه على بناء الموشح موسيقيًّا ودلاليًّا، ليخرج بأجمل صورة يتوقعها السامع"[٣]، فضلًا عن قدرتها على احتواء المعاني المتعلقة بحالة الوشاح المرهونة بالسكون والألم الذي أصابه، مع عدم قدرته على فعل شيء إزاء ذلك.

وتتوزع قوافي الأدوار في بعض الموشحات بين الإطلاق والتقييد، مع الالتزام بنوع قافية الأقفال وحرف رويها، ومن ذلك نظمُ ابن خاتمة موشحًا تامًا مثّل فيه معاني الخمرة والطبيعة والحب، وجاءت قوافي أقفاله مطلقة بحرف روي (الراء) المكسورة،

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ٦٧.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٦٠.

(٣) ينظر: الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي - عصري الخلافة والطوائف، ٣٥٠.

عبر كلمات (النشرِ، الزهرِ، الخضرِ، الخمرِ، العذرِ الدّري)[١]، إذ تحمل إيحاءات الشعور بالنشوة والراحة والسمر وسط الطبيعة ومظاهرها، وما ينتج عن ذلك من انفعالات تتعلق بالحب ومتعلقاته، وهو ما يناسبه روي (الراء) وصوته "المجهور المتفاوت بين الشدة والرخاوة"[٢]، حيث يرتبط بعواطف الوشاح وانفعالاته التي تتناوب بين الرخاوة والرقة في بعض الأحيان، عندما يكون في مجلس خمر، وتكون علاقته بالحبيبة طيبة، والشدة والتعبير عن الألم في أوقات صدود الحبيبة عنه، ووفائه لها في الوقت الذي تقابله هي بالجفاء وعدم الوفاء.

أما الأدوار، فقد جاءت ثلاثة منها بقوافٍ مطلقة، تناوبت عليها حروف (الحاء) المكسورة في دورين و(الراء) المكسورة في واحد، وجاء دوران بقافية مقيدة وحرف روي ساكن هو (الهاء)، وقد أدى هذا التناوب بين القافيتين إلى منح النص إيقاعًا خاصًا يقوم على التوزيع الموسيقي، عبر إحداث نغم خاص ثم نغم آخر متوازٍ مع الأول، ثم الرجوع إلى الأول، وهكذا في عملية متسلسلة تثير النفس وتحفز الأذن لعملية التبادل الموسيقي، مما يجذب المتلقي ويجعله يستشعر لذة ناتجة عن ذلك.

وجاءت (الحاء) رويًّا عبر كلمات (الصباح، الرياح، الأقاح)[٣]، وهي ألفاظ دالة على مظاهر الطبيعة، ينتج عنها نورًا وخيرًا وروائح طيبة، ترتبط بحالة الوشاح ونشوته بتلك المظاهر وأجوائها، ويعدّ رويها (الحاء) "صوتًا مهموسًا رقيقًا"[٤] فيه نعومة وحلاوة، "يطوف السمع فيه على مثال ما يطوف النظر في سفح معشب خضر، تتلاعب بأزاهيره

(١) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨٠ - ١٨١.

(٢) ينظر: عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ٨٣.

(٣) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨٠ - ١٨١.

(٤) ينظر: عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ١٨١.

نسيمات الربيع"[١]، ويوحي بمشاعر الحب والحنين، وفي صوته الغنائي عاطفة وحرارة، ويساعد في "التعبير عن خلجات النفس، وأحاسيس النشوة والأشواق"[٢]، ويتشابه معه حرف (الهاء) الذي سكّنه الوشاح في قافية دورين، عبر كلمات (نورهْ، عبيرهْ، قدّهْ، خدّهْ، بودّهْ)[٣] ذات الإيحاءات المتعلقة بالحبيبة وجمالها وودها، وربط ذلك بمظاهر الطبيعة كالنور والطيور والعبير، و(الهاء) صوت "مهموس رخو"[٤]، يوحي بالانفعالات والمشاعر الداخلية التي يسعى الإنسان إلى إظهارها، فتساعده (الهاء) في ذلك؛ لأن صوتها يمثل "ارتعاشًا على شكل اهتزازات توحي بالحالة النفسية"[٥]، ثم إن خفوت صوته وتسكينه يعدّ من "أشجى الأصوات وأبلغها في التعبير عن مشاعر الحب والغرام"[٦]، وهذا يكسب الموشح موسيقى هادئة تتناسب مع معانيه، وترسخها في ذهن المتلقي.

أما في حالات هجران الحبيبة، وما ينتج عن ذلك من ألم يصيب الوشاح، فإنه يلجأ إلى روي (الراء) المطلقة بالكسر، عبر كلمات (صبري، هجرِ، تدري)[٧]، وربما أن صوت (الراء) يتناسب مع هذه الانفعالات؛ لكونه مجهورًا وفيه شدة، يسعى الوشاح إلى جعله عاليًا ونغمه مرتفعًا ليساعده في التعبير عن مأساته وحزنه وقلة صبره، نتيجة هجر الحبيبة له دون أن يدري ما السبب، ثم إن تحريكه بالكسر يدل على حالة الانكسار التي

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ١٨٢.

(٢) ينظر: المرجع نفسه.

(٣) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨١.

(٤) ينظر: عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ١٩١.

(٥) ينظر: عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ١٩٢.

(٦) ينظر: المرجع نفسه.

(٧) ينظر: ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، ١٨١.

وصل إليها، ويمنح الكلمات مدًّا طويلًا فيه حزن، مما يسمح في سماعه بشكل أطول، ليشارك السامع الوشاح آلامه ويحس بها.

ويمضي ابن خاتمة على هذا النهج في تشكيل قوافيه وحروف رويها، مستثمرًا أغلب حروف العربية، موظفًا خصائصها وأصواتها إيقاعيًّا ودلاليًّا، ففي حالات الراحة والنشوة يلجأ إلى الحروف الموحية بالهدوء، والهمس والشجون، وفي حالات الألم والحزن يلجأ إلى حروف الجهر، والانفجار والشدة، وعليه فإن قوافيه ورويها مرهونة بمشاعره وتفاوتها بين السرور والحزن، ومتسقة مع إيقاعات موشحاته وأنغامها المتعلقة بالسرعة والتكرار أحيانًا، والخفوت أحيانًا أخرى، والارتفاع تارة والانخفاض تارة أخرى، وكل ذلك مرتبط بأحواله وتقلباتها.

الخاتمة :

سار ابن خاتمة في نظمه الموشحات على نهج الوشاحين الذين سبقوه، مع ميله إلى لغة العصر الذي عاش فيه، وقد ألقت الدراسة الضوء على بناء موشحاته، وخلصت إلى النتائج الآتية :

أولًا: بلغ عدد موشحات ابن خاتمة ثمانية عشر موشحًا، منها ستة عشر تامًا، جرت جميعها عبر ستة أقفال وخمسة أدوار، وموشحان أقرعان، في كل منهما خمسة أقفال وخمسة أدوار، وجاءت الخرجات في معظمها عامية.

ثانيًا: توزعت أغراض الموشحات بين الغزل، ووصف الطبيعة، والزهد والتصوف، وامتزجت معاني الغزل بالطبيعة والخمرة في عدد منها.

ثالثًا: غلب البناء غير الموزون على معظم الموشحات، إذ لم تلتزم وزنًا محددًا، وإنما تنوعت فيها المقاطع والسكنات والحركات، لتحقق إيقاعًا موسيقيًّا قابلًا للغناء، أما الموزونة، فكانت محدودة، من خلال موشح واحد على مجزوء البسيط، وفي أخرى امتزجت فيها بحور الطويل والمجتث، وبعض التفعيلات التي قام عليها الموشح كاملًا.

رابعًا: تنوعت القوافي في الموشحات بين المطلقة والمقيدة، عبر حروف روي شملت أغلب حروف العربية، وارتبط إيقاعها بمدلولات الموشح ونبراته الموسيقية.

قائمة المصادر والمراجع

[١] أنيس (إبراهيم)، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، القاهرة، ١٩٧٥.

[٢] أنيس (إبراهيم)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٢.

[٣] الباجلاني (آزاد)، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي - عصري الخلافة والطوائف، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٣.

[٤] البدراني (محمد)، الأوزان الثنائية في شعر التفعيلة - محاولة تطبيقية لرؤية إيقاعية مغايرة، مجلة جامعة زاخو، العراق، م١ (B)، ع٢، ص ص١٩١ - ١٩٩.

[٥] ابن بسام (أبو الحسن)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، د.ط، بيروت، ١٩٩٧.

[٦] بليث (هنريش)، البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، ط٢، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩.

[٧] الثقفي (أحمد)، جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، م٣٦، ع١١٩، ٢٠١٩، ص ص١٠٧٩ - ١١٨١.

[٨] خلوصي (صفاء)، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، ط٥، بغداد، ١٩٧٧.

[٩] ابن خاتمة الأنصاري (أحمد)، الديوان، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، ط١، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٤.

[١٠] الخريشة (خلف)، جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م٤١، ملحق ٢، ٢٠١٤، ص ص٧٨٧ - ٨٠٠.

[١١] خطابي (محمد)، لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩١.

[١٢] الدقاق (عمر)، ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق، د.ط، بيروت، ١٩٧٥.

[١٣] الرافعي (مصطفى)، تاريخ آداب العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، القاهرة، ٢٠١٢.

[١٤] رحيم (مقداد)، عروض الموشحات الأندلسية - دراسة وتطبيق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٠.

[١٥] ابن رشد (أبو الوليد)، تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، القاهرة، ١٩٦٧.

[١٦] الرماني (علي)، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٧٦.

[١٧] زيقم (مداني)، صناعة الموشح في آخر العصر الأندلسي: موشحات ابن خاتمة الأنصاري أنموذجًا، مجلة الآداب، جامعة منتوري، الجزائر، المجلد ٢٠، العدد ١، ٢٠٢٠، ص ص٨ - ٢٧.

[١٨] سلطان (جميل)، الموشحات إرث الأندلس الثمين - دراسة وشواهد، د.ط، دمشق، ١٩٥٣.

[١٩] ابن سناء الملك (أبو القاسم)، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابي، دار الفكر، ط١، دمشق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٤٩.

[٢٠] الشكعة (مصطفى)، الأدب الأندلسي - موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، ط٩، بيروت، ١٩٩٧.

[٢١] الطالب (عمر)، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ٢٠٠٠.

[٢٢] طويل (يوسف)، مدخل إلى الأدب الأندلسي، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٩١.

[٢٣] الطيب (عبدالله)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام، ط٣، الكويت، ١٩٨٩.

[٢٤] عباس (إحسان)، تاريخ الأدب الأندلسي - عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، ط٢، عمان، ١٩٩٧.

[٢٥] عباس (حسن)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ١٩٩٨.

[٢٦] عبدالنور (جبّور)، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٤.

[٢٧] عصفور (جابر)، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، القاهرة، ١٩٩٥.

[٢٨] عكام (فهد)، في تأويل النص الغنائي لأبي القاسم الشابي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٣١٢، نيسان، ١٩٩٧، ص ص١٦ - ٣١.

[٢٩] عيسى (فوزي)، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، د.ط، الإسكندرية، ١٩٩٠.

[٣٠] فاخوري (محمود)، موسيقا الشعر القديم، منشورات جامعة حلب، د.ط، ١٩٩٦.

[٣١] فرحان (فهد)، الإبلاغ الشعري المحكم - قراءة في شعر محمود البريكان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠١.

[٣٢] فضل (صلاح)، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٩٩٨.

[٣٣] القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦.

[٣٤] كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

[٣٥] المزروع (أسماء)، العالم الجديد للموشحات، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، د.ت.

[٣٦] المسدّي (عبدالسلام)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، ليبيا، تونس، ١٩٨٢.

[٣٧] ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، د.ت.

[٣٨] وليك (رنيه) ووآرن (أوستن)، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، ط١، الرياض، ١٩٩٢.

[٣٩] ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

[٤٠] يوسف (حسني)، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، ١٩٨٩.

Sources and references

[1] ʾAnīs (ʾIbrāhīm), Alʾaṣwāt Allaġūya, Maktba Alʾanjlū Almaṣrya, 5th ed, Alqāhra, 1975.

[2] ʾAnīs (ʾIbrāhīm), Mawsīqā Aššaʿr, Maktba Alʾanjlū Almaṣrya, 2nd ed, aAlqāhra, 1952.

[3] Albājlānī (ʾĀzād), Alqaym Aljamālīm fī Aššaʿr Alʾandlsī- ʿaṣrī alḳalāfa waṭṭawāʾif, Dār ġaydāʾ lalnšr wattawzīʿ, 1st ed, ʿAmān, 2013.

[4] Albadrānī (Maḥmd), Alʾawzān attanāʾiya fī šaʿr attafʿīla- maḥāwla taṭbīqya laruʾya eaqāʿya maġāyra, majla jāmʿa zāḳū, alʿarāq, VOL 1 (B), NO 2, p p191- 199.

[5] Abn Basām (ʾAbū Alḥasn), Aḏḏaḳīra fī maḥāsn ʾahl aljazīra, taḥqīq ʾiḥsān ʿabās, dār attaqāfa, D. T, Bayrūt, 1997.

[6] Balīṯ (Hanrīš), Albalāġa wālaʾslūbya- naḥū namūḏj saymyāʾī latḥlīl annaṣ, tarjma maḥmd alʿamrī, ʾifrīqyā aššarq, 2nd ed, Addār Albayḍāʾ, Bayrūt, 1999.

[7] Attaqfī (ʾAḥmd), Jamālyāt alʾiyqāʿ fī šaʿr yawsf ban hārūn arramādī, majla kalya dār alʿalūm, jāmʿa alqāhra, VOL 36, NO 119, 2019, p p1079- 1181.

[8] Kalūṣī (Safāʾ), Fan attaqṭīʿ aššaʿrī walqāfya, manšūrāt maktba almaṯnā, 5th ed, Baġdād, 1977.

[9] Abn Kātma Alʾanṣārī (ʾAḥmd), Addaywān, taḥqīq maḥmd raḍwān addāya, dār alfakr almaʿāṣr, 1st ed, Bayrūt, dār alfakr, Damšq, 1994.

[10] Alḳarīša (Kalf), Jamālya attaškīl alʿarūḍī wāliʾiyqāʿī lalbḥr aṭṭawīl, majla darāsāt: alʿalūm alʾinsānya walājtmāʿya, aljāmʿa alʾardnya, VOL 41, Malḥq 2, 2014, p p787- 800.

[11] Kaṭābī (Maḥmd), Lasānyāt annaṣ- madḳl ʾilā ansjām alḳaṭāb, almarkz attaqāfī alʿarbī, 1st ed, Bayrūt, 1991.

[12] Addaqāq (ʿAmr), Malāmḥ aššaʿr alʾandlsī, dār aššarq, D. T, bayrūt, 1975.

[13] Arrāfʿī (Maṣṭfā), Tārīḳ ʾādāb alʿarbya, maʾssa handāwī laltʿlīm wattaqāfa, D. T, Alqāhra, 2012.

[14] Raḥīm (Maqdād), ʿArūḍ almawšḥāt alʾandlsya- darāsa watṭbīq, dār aššaʾūn attaqāfya alʿāma, 1st ed, Baġdād, 1990.

[15] Abn Rašd (ʾAbū Alwalīd), Talḳīṣ alḳaṭāba, taḥqīq maḥmd salīm sālm, almajls alʾaʿlā lalšuʾūn alʾislāmya, lajna ʾiḥyāʾ attarāṯ alʾislāmī, D.T, Alqāhra, 1967.

[16] Arramānī (ʿalī), Annakt fī ʾiʿjāz alqaraʾān, ḍamn ṯalāṯ rasāʾil fī ʾiʿjāz alqaraʾān, taḥqīq maḥmd ḳalf Allah wamḥmd zaġlūl salām, dār almaʿārf, 3rd ed, Alqāhra, 1976.

[17] Zayqm (Madānī), Sanāʿa almawšḥ fī ʾāḳr alʿaṣr alʾandlsī: mawšḥāt abn ḳātma alʾanṣārī ʾanmūḏjan, majla alʾādāb, jāmʿa mantūrī, aljazāʾir, VOL 20, NO 1, 2020, p p8- 27.

[18] Salṭān (Jamīl), Almawšḥāt ʾirṯ alʾandls attamīn- darāsa wašwāhd, D. T, Damšq, 1953.

[19] Abn Sanāʾ Almalk (ʾAbū Alqāsm), Dār aṭṭarāz fī ʿaml almawšḥāt, taḥqīq jawda arrakābī, dār alfakr, 1st ed, Damšq, almaṭbʿa alkāṯūlīkya, Bayrūt, 1949.

[20] Aššakʿa (Maṣṭfā), Alʾadb alʾandlsī- mawḍūʿāth wafnūnh, dār alʿalm lalmlāyīn, 9th ed, Bayrūt, 1997.

[21] Aṭṭālb (ʿAmr), ʿAzf ʿalā watr annaṣ aššaʿrī, manšūrāt atḥād alkatāb alʿarb, D. T, 2000.

[22] Tawīl (Yawsf), Madḳl ʾilā alʾadb alʾandlsī, dār alfakr allabnānī, 1st ed, Bayrūt, 1991.

[23] Aṭṭayb (ʿAbdullah), Almaršd ʾilā fahm ʾašʿār alʿarb waṣnāʿthā, dār alʾāṯār alʾislāmya, wazāra alʾiʿlām, 3rd ed, Alkawīt, 1989.

[24] ʿAbās (ʾIḥsān), Tārīḳ alʾadb alʾandlsī- ʿaṣr aṭṭawāʾif walmarābṭīn, dār aššarūq, 2nd ed, ʿAmān, 1997.

[25] ʿAbās (Hasn), Kaṣāʾiṣ alḥarūf alʿarbya wamʿānīhā, manšūrāt atḥād alkatāb alʿarb, D. T, Damšq, 1998.

[26] ʿBdālnwr (Jabbūr), Almaʿjm alʾadbī, dār alʿalm lalmlāyīn, 2nd ed, Bayrūt, 1984.

[27] ʿAṣfūr (Jābr), Mafhūm aššaʿr- darāsa fī attarāṯ annaqdī, alhayʾa almaṣrya alʿāma lalktāb, 5th ed, Alqāhra, 1995.

[28] ʿAkām (Fahd), Fī taʾwīl annaṣ alġanāʾī laʾbī alqāsm aššābī, majla almawqf alʾadbī, atḥād alkatāb alʿarb, damšq, NO 312, naysān, 1997, p p16- 31.

[29] ʿAysā (Fawzī), Almawšḥāt wālaʾzjāl alʾandlsya fī ʿaṣr almawḥdīn, dār almaʿrfa aljāmʿya, D. T, Alʾiskndrya, 1990.

[30] Faḳūrī (Maḥmūd), Mawsīqā aššaʿr alqadīm, manšūrāt jāmʿa ḥalb, D. T, 1996.

[31] Farḥān (Fahd), Alʾiblāġ aššaʿrī almaḥkm- qarāʾa fī šaʿr maḥmūd albarīkān, dār aššaʾūn attaqāfya alʿāma, 1st ed, Baġdād, 2001.

[32] Faḍl (Salāḥ), ʿAlm alʾaslūb- mabādiʾh waʾijrāʾāth, dār aššarūq, 1st ed, Alqāhra, 1998.

[33] Alqarṭājnī (Hāzm), Manhāj albalġāʾ wasrāj alʾadbāʾ, taḥqīq maḥmd alḥabīb abn alḳawja, dār alġarb alʾislāmī, 3th ed, Bayrūt, 1986.

[34] Kawhn (Jān), Banya allaġa aššaʿrya, tarjma maḥmd alwalī wamḥmd alʿamrī, dār tawbqāl, 1st ed, addār albayḍāʾ, 1986.

[35] Almazrūʿ (ʾAsmāʾ), Alʿālm aljadīd lalmūšḥāt, rasāla mājstīr, jāmʿa ʾam alqarā, N. D.

[36] Almasddī (ʿAbdussalām), Alʾaslūbya wālaʾslūb, addār alʿarbya lalktāb, 3th ed, Laybyā, Tawns, 1982.

[37] Abn Manḍūr (Jamāl addayn), Lasān alʿarb, dār ṣādr, D. T, Bayrūt, N. D.

[38] Walīk (Ranīh) Wawʾārn (ʾAwstn), Naḍrya alʾadb, tarjma ʿādl salāma, dār almarīḳ lalnšr, 1st ed, Arrayāḍ, 1992.

[39] Yākbsūn (rawmān), Qaḍāyā aššaʿrya, tarjma maḥmd alwalī wambārk ḥanūz, dār tawbqāl, 1st ed, Addār albayḍāʾ, 1988.

[40] Yawsf (Hasnī), Mawsīqā aššaʿr alʿarbī, alhayʾa almaṣrya alʿāma lalktāb, D. T, Alqāhra, 1989.