



المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع:

الموشح الأندلسي وتعدي صرامة النموذج الأعلى
دراسة سيميائية

مذكرة معدة استكمالاً لمتطلبات نيل شهادة الماستر
الشعبة: أدب عربي
التخصص: أدب عربي قديم

إشراف الأستاذة:
وفاء مناصري

إعداد الطالبان :
* - حنان مزور
* - يحيى خياط

السنة الجامعية: 2018/2017



شكر وعرفان

لا يسعنا ونحن نضع هذه الرسالة بين أيدي أساتذتنا الكرام لتقويمها، بجزيل الشكر والعرفان، ونخص بالذكر أساتذتنا المشرفة " وفاء مناصري" التي بذلت جهدا مشكورا

في متابعتنا لهذه الدراسة قراءة وتصحيحًا وتوجيهًا، ونسمح لأنفسنا أن نمدح فيها حيويتها ونشاطها وإخلاصها وتواضعها في المعاملة، مستحقة منا أسمى معاني التقدير والمحبة مع تمنياتنا لها بالنجاح في حياتها العلمية والعملية. ولا تفوتنا الفرصة كذلك أن نرفع شكرنا الجزيل إلى اللجنة المناقشة

"وهيبة جراح" رئيسا والأستاذ المحترم "تبيل بومصران" مناقشا. وكل أساتذة معهد

والأدب العربي للمركز الجامعي _عبد الحفيظ بوالصوف_ ميلة.

الدكتورة

اللغة

في البداية من جدّ وجد ومن سار على الدرب وصل، فكل من يتعب ويجاهد في سبيل طلب العلم والعلى فمن المؤكد أنه سيجني ثمرة مجهوده ويحقق كل أحلامه أولاً أهدي هذا الإنجاز الكبير إلى أعز شخصين وأحن قلبين على وجه الدنيا وأقربها إلي حبيبي ونور عيني أبي العزيز الغالي، وإلى حبيبة قلبي أمي الحنونة الغالية أطل الله عمرهما وأدام صحتهما، فهما من أمداني بالقوة والعزم للوصول للنجاح، وأهدي هذا إلى إخوتي عبد الحليم وزوجته سلوى وأبنائه أسيل، يحي وسلسبيل وإلى أخي ياسين ومحمد وإلى إخوتي سندي في الحياة ريمة وزوجها وأطفالها سندس، بدرو، ولجين وإلى نعيمة

وزوجها وسميرة وردة، وإلى عمتي وبناتها أميرة ونوال وكنزة وأولادها وعمتي ساسية وإلى أعمامي وأخوالي وعائلتهم وإلى أعز الناس فطيمة، ابتسام، هاجر، أحلام، سعاد، كنزة بسمه، حسية، سعيدة، فادية حياة وعفاف... وبالخصوص ابنة خالتي وصديقة بئينة.

أصدقائي وزملائي: بدر، بلال، خالد، عمار، عبد المالك، عبد النور، معاذ، حسين.

شكر خاص

وإلى من جعل قلبي يتوه عن باقي الكلمات ويكتب عنه زميلي وصديقي يحي خياط وعائلته الذي شاركني في انجاز هذا العمل وأقول اليوم القمر يبتسم لنا والنجوم تزدان بالجد والمثابرة حققت أماننا.

وإلى جميع أساتذة الأدب العربي وطلبة المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف.

حنان

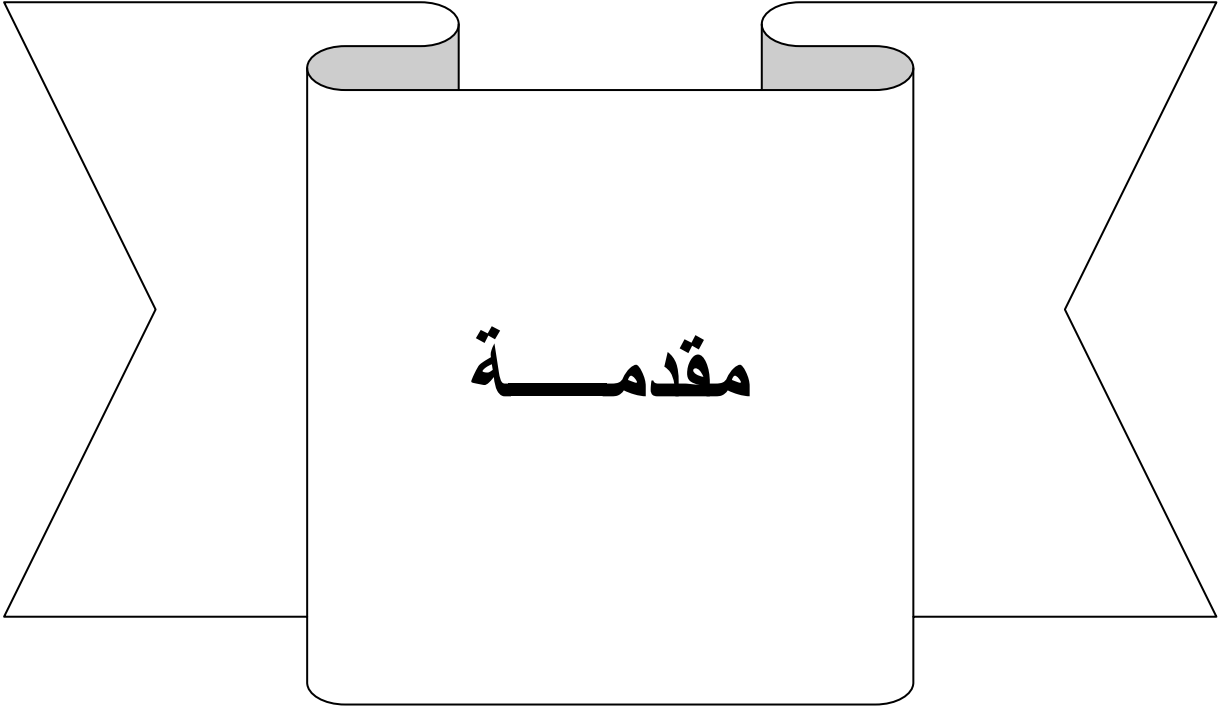
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بفضل توفيق من الله جل جلاله وكبريت عظمته وصلت إلى ما كنت أصبو
إليه واستطعت إتمام عملي وهذا فخر لي ولوالدي أطال الله في عمرهما فأهدي
هذا الإنجاز لهما أولاً لأنهما سندي في الحياة ومصدر قوتي بعد الله عز وجل.
كما أهدي نجاحي إلى إختوتي: إسماعيل وزوجته إيمان وابنته سارة وفارس وزوجته
سلمى وإلى احسن وحسين وإلى أختي خولة
وإلى أعمامي وأخوالي أخص بالذكر خالي السعيد زلاقي.
وإلى أصدقائي: عادل، فاتح، خالد، عباس، شعيب، مصعب، صدام، سهيل، حمزة
الظريف، عنتر، بلال، عمار، حيمدة، موسى، طه، أنيس،
يوسف، يحيى، ناصر، حميد، وليد،...
وإلى زميلاتي ابتسام، أحلام، خليدة، هاجر، فطيمة، عبلة، حياة

شكر خاص

وإلى من جعلت قلبي يتوه عن باقي الكلمات ويكتب عنها زميلتي وصديقتي حنان
مزون وعائلتها التي شاركتني في انجاز هذا العمل وأقول اليوم القمر يبتسم لنا والنجوم
تزبدان بالجد والمثابرة حققت آمالنا كما لا أنسى صفوف الأمن الوطني وبالأخص
نور الدين بولجويجة سليمان زيتوني، فؤاد لعور، فارس راجح.
وإلى جميع أساتذة الأدب العربي وطلبة المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف.

إحلى



تعدى الموشح الأندلسي بصرية الرسم المتوازي لعمود الشعر، عبر تبني رسومية المشهد المتعدد المنتشي بلذة الفراغ تساوفا وحيثيات الطبيعة الأندلسية، الأمر الذي أفرز تصورا عروضا مغايرا لما طرحه الخليل بن أحمد الفراهيدي.

على إثر تحرك جسد القصيدة العربية لأول مرة منتقيا لهيمنة الشكل المتعالي بضرب من التمثيل الأبولوجي، هاهنا نحا البحث صوب طرح جملة من الإشكالات نجملها في التساؤلات الآتية: ماهو الموشح؟ وكيف نشأ وتطور في ظل البيئة الأندلسية؟ وكيف تمكن من كسر القالب الفني للأنموذج الأعلى؟ وما الطرق الإبداعية للوشاحين في كتابتهم للموشح؟

وإجابة على الإشكالات السالف طرحها تحتم على البحث في حيثيات الجدّة ولماذياتها حول الموشح الأندلسي وسم البحث بالعنوان الآتي: **"الموشح الأندلسي وتعدّي صرامة الأنموذج الأعلى دراسة سيميائية"**.

على هامش هذا التقديم، تجدر الإشارة إلى كون اختيارنا لهذا الموضوع ناتج عن وعي علمي بضرورة التأصيل للحدّثة الشعرية العربية عامة والمغربية على وجه الخصوص، في الموشح الأندلسي علما أن هذا الموضوع قد سبقتنا إليه دراسات وأبحاث على نحو ما نجده لدى عبد الفتاح داود كاك، الموشحات الأندلسية نشأة وتطور، تأثير وتأثر دراسة وصفية تحليلية عالج فيها الموشحات الأندلسية ونشأتها، ونتيجة تأثيرها في الأدب العربي والأدب الغربي غير أن معالم الجدّة ضمن هذا البحث تكمن في محاولة الاقتراب من هذا الفن المستحدث بآليات سيميائية تستجيب لفضائه المفتوح.

وتبعاً لذلك تم الاعتماد في هذه الدراسة على المنهج السيميائي الذي يتساق وطبيعة الموضوع، من حيث القراءة المتعددة ومعماريته الجديدة، المفتحة على عوالم الفراغ المتأبّية الانصياع لتأول محدود.

انتهى هذا البحث إلى تبني خارطة منهجية تتوزع على مدخل وفصلين، تناولنا في المدخل الموسوم بـ " مفهوم الشعر في ضوء المقولات التراثية " تطرقنا فيه إلى

الإشارة إلى قضيتي الوحدة والتباين بين ما كانت عليه القصيدة العربية، وما تأتى ضمن الموشح الأندلسي. أما الفصل الأول جاء تحت اسم "الموشح الأندلسي المفهوم والرؤيا" سعينا فيه إلى تعريف الموشح في اللغة والاصطلاح وإشكال نشأة الموشحات وأصلها وظهورها بين ماهي مشرقية واسبانية وأندلسية، ونظرياتها الثلاثة الفنية، وتطور الأنواع الأدبية، والنظرية الموسيقية، مع بيان لغتها وأسباب التغير في القافية والوزن...

أما الفصل الثاني فقد عالج الجانب الإجرائي للبحث بعد ما استتب من طروح نظرية وتبعاً لذلك عنوانه بـ "دينامية الجسد ضمن الموشح ورهانات الإبدال" قمنا بدراسة الأيقون وتشظي السواد ودراسة الفضاءات، مع بصرية الموشح وحركة الجسد في القصيدة بالإضافة إلى تقديم لمحة بسيطة عن لغته.

إتكأ البحث في دراسته على جملة من المصادر والمراجع نجملها باختصار في الآتي:

- _ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح.
- _ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية.
- _ ابن سناء الملك، ديوان دار الطراز.
- _ عبد الله محمد أحمد عبد الرحمان، الموشحات الأندلسية.
- _ محمد عباس، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور. وكثير من المراجع الأخرى خدمتنا وأفادتنا في هذا الموضوع.
- ارتكس البحث بجملة من الصعوبات منها قلة المراجع والمصادر المتناولة لهذا البحث وفق الطرح السيميائي، وكذا صعوبة المقاربة وفق المنهج المتبع، الأمر الذي عاد على البحث بسوء الفهم والتحليل في أحيان كثيرة.
- كما نتوجه بالشكر للأستاذة المشرفة "وفاء مناصري" على النصائح والإرشادات التي قدمتنا طوال مسار الدراسة ونشكر كل ساهم من قريب وبعيد ولو بكلمة طيبة.

أسأل الله العظيم أن نكون قد وفقنا أثناء اختيارنا لهذا الموضوع وقمنا بدراسة جوانبه أن ينال القبول من الأستاذة، ومن كل باحث أخذه مرجعا له.

المدخل
مفهوم الشعر في
ضوء المقولات
التراثية

مفهوم الشعر في ضوء المقولات التراثية:

أولاً: قضيتي الوحدة والتباين.

1_ المطلع

2_ حسن التخلص

3_ حسن المقطع

4_ وحدة البيت

5_ وحدة القصيدة

ثانياً: عناصر موسيقى الشعر.

1_ القافية

أ_ القافية وحروفها

ب_ البحور وأوزانها

ثالثاً: الأغراض الشعرية.

1_ الغزل

2_ الهجاء

3_ المدح

4_ الخمریات

"تأتى مفهوم الشعر * لدى جبلة النقاد والبلاغيين القدامى منصاعاً لمحددات التمثيل المعير المهيأ لمقولة التصنيف، سواء من حيث تقرّي معالمه البصرية أو الجمالية، وعلى إثر ذلك ورد منتصراً لشرف نمير يعتاص على النشر مضاهاته، فالشعر على إثر ما تجليه طروح القدامى كلام قوامه "اللفظ والمعنى والوزن والقافية"⁽¹⁾. ولعل مما يتأتى بيانه من خلل هذا المعطى المكثف الطرح، انحسار الفهم لهذا الحد ضمن أقسام يؤدي الزيف عنها إلى اللاشعر، وفي سياق هذا المنحى، يذهب "الجاحظ" إلى المواءمة بين البعدين التقعيدي والنفسي ذلك لأن منبع الشعر "نفس الشاعر"⁽²⁾. وتبعاً لذلك تتأتى ضرورة الأخذ بمسلك السلامة من كلفة الصنعة، ومن ثمة العمل على لا "اجتلاب تأليف، ولا التماس قافية، ولا تكلف لوزن"⁽³⁾. "وبذا تتضح شرائط الشعرنة ضمن هذا الطرح مستجدية بضرورة النأي عن كلفة الصنعة المخلة بجمالية التمثيل الشعري الذي له من قواعد المبنى والمعنى أصول يعتسر أمر إدراكها على ذوي الرؤية التقوية الوزنية، دون غيرها من تبعات الفعل الشعري وفي هذا الإطار يتراءى لدى البعض اللاحق هذا الحد على أنه "كلام منظوم بائن عن المنثور... بما خص به من النظم إن عدل عن جهته مجّته الأسماع،

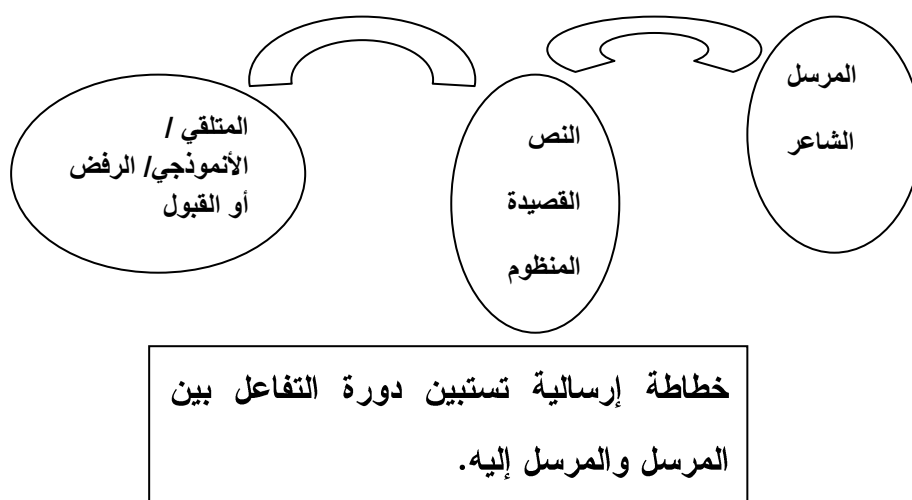
* "الشعر العربي قديم النشأة جداً، ولكن القسم الأوفر منه ضاع بعوامل مختلفة: بترك تدوينه، بهلاكه ونفر كثير من رواته في الفتوح بعد الإسلام، وبتشاغل الناس عن روايته بالدين والفتوح، والإجماع بين النقاء واقع على أن أول الشعر العربي الرجز"، محمد فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم، بيروت، لبنان، (ط)، (دت)، ج1، ص، 92. ويذهب حنا فاخوري مذهباً تمثيلاً نقدياً في تعريفه بالشعر فيقول، "فجاء معنى الشعر في كتاب الجامع في تاريخ الأدب كأنه لعبة شطرنج أو تركيبة فيسفسائية، جف فيها الماء وغاب الدفء الذاتي الحياتي، وغاب معه الرواء"، حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص، 1045.

1- قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، (د ت)، ص6. وينظر، علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، تحقيق وتقديم واختتام، إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص، 107.

2- مريم محمد المجمعى، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2010، ص، 31.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني، القاهرة مصر، ط7، 1998، ص، 06.

وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود⁽¹⁾ "ينضاف إليه المقصد"⁽²⁾ من ضمن ما يمكن أن يؤول إليه هذا الطرح الإبانة عن مفهوم الشعر باعتبار الخطاطة الإرسالية الآتية:



ويتضح حضور الخطاطة السالف إيرادها لدى القرطاجني جليا لا تشبه شائنة اللبس ولا تتغشاه نواقص الفهم، عبر تحديده الشعر على أنه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحجب إلى النفس ما قصد تحبيه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما تضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه"⁽³⁾. تتكثف دلالة الشعر من جهة المتلقي بوصفه فاعلا في تحديد هذا المفهوم تبعا لما تنضخ به مرجعيته الثقافية والأدبية والنقدية والبلاغية، وعليه فالتأثير يغدو بهذا الطرح فاعلا في تعميق الفهم الشعري.

1- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق، عباس عبد الستار، مراجعة، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2 2002، ص 41.

2- ينظر، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق، محمد يحي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ج1، ص 119-120.

3- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، 2008، ص 63.

ومما تجدر الإشارة إليه على هامش ما استتب طرحه أن الشعر "بهذا القيد لا يكون شعرا حتى يكون قد استوفى صفة اللفظ، ولا يستوفيهما حتى تكون الألفاظ قد مرت بها اللغة في أدوار كثيرة..."⁽¹⁾. وبذا تتضح ضرورة أخرى يمتاز بها الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، التي لم تعرف العرب منها إلى جنس النثر متقدما، إضافة إلى الوزن* وهي عملية انتقاء الألفاظ البانية لمقصد ما ضمن النسق الشعري، فضلا عن مناشدة الصورة الخيالية المطابقة لمقتضى الحالة الشعورية، فخرا كان أم مدحا أم حربا... فحق له بذلك أن يكون ديوان العرب قاطبة"⁽²⁾. وتبعا لما خلا التعرض إليه ينطرح الإشكال الآتي: ما هي المعالم المعيارية البانية للشعر في الموروث النقدي؟

وإجابة على ما تأتى استشكله نعهد إلى الإبانة عن المحددات المهيكله لفضاء القصيدة قديما على النحو الآتي:

أولا_ قضيتا الوحدة والتباين ضمن القصيدة:

إن المتنوع لفضاء القصيدة العربية قديما لا يعدم تمثلا بوصفها "معرضا لتفنن الشاعر فهو قد يفتتحها بالغزل أو بالوقوف على الأطلال ويتحدث عن حبه للصيد وركوب الخيل وانتهاج للذات، ثم يمدح أو يهجو أو يعاتب أو يتحدث عن قضية صلح: وبعبارة أخرى كانت القصيدة تسمح بتعدد الموضوعات في داخلها، فلم يستطع النقاد أن يتنكر

1- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، (دط)، (دت)، ج2، ص، 18.
* "ولكن الذي عندنا من ذلك أن الوزن نفسه مر في العرب على أدوار، فكانوا يجدون الإبل من أقدم أزمتهم بكلام وأصوات تشبه التوقيع، لأنه من المعلوم بالضرورة أنه لا ينفس من التعب ولا يبعث على النشاط غير الأصوات الموقعة على حزن ما، وقد نقل "ابن رشيق" في العمد، أن أصل الحداء عندهم من النصيب وهو غناء الركبان والفتيان اشتقه رجل من كلب يقال له جناب بن عبد الله بن هبل، فسمي لذلك: الغناء الجنابي، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض" المرجع نفسه ص، 19.

2- ينظر، محمد فروخ، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص 73.

وللموروث⁽¹⁾. لا ومن هنا يترتب على المتلقي تعددية تسمع له بفك شفرات الواحد المتفكك، إنها لعبة تستوجب مراعاة الخطاب بدل النص. وفي مقابل ذلك يمثل المطلع قانونا مهما من القوانين البصرية المهيئة لفضاء القصيد قديما:

1_المطلع:

"حسن الابتداء كما يسميه غيره براعة الاستهلال ومطالعه الجيدة كثيرة منها قوله:

وسارية لاتمل البكا جري دمعها في خدود الثرى"⁽²⁾

"وكما قلنا كان الشعر عند الجاهليين يفيض من القلب، وكان مثلهم الأعلى في القصيدة أن تفتح بالنسيب بذكر الحبيبة النائية، والوقوف عند الدار العافية التي أقامت فيها زمنا ومنجاة العهد الناعم الذي كان في هذه الدار والتشوق إلى الحبيبة بحنين الإبل، ولع البرق والارتياح إلى النسيم الذي يهب في ناحيتها، والنار التي تلوح من جهتها، ثم يأخذ الشاعر في وصف الرحيل والانتقال والسفر، وما قطع من مغاور، وما أفضى من ركائب، وما تحشم من هول الليل، وحد النهار ويخرج من ذلك في اقتضاب عادة إلى غرضه من القصيدة فيمدح أو يفتخر، وأحيانا يختم كلامه بشيء من الحكم والنظرات في أحوال الاجتماع"⁽³⁾.

إن ما يتأتى الوقوف عليه من خلل هذا الطرح، مدى اهتمام الشاعر القديم بنسج المطالع جذبا للمتلقي، وانسياقا في الوقت ذاته لعرف الكتابة القاضي بضرورة الافتتاح الجيد للقصيدة، ليتمكن من الانعطاف إلى أغراض أخرى تتباين بحسب الحاجة الشعورية.

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، (د ت)، ص 32-33.

2- أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، شعراين معتز، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، (د ط)، 1978، ص 267.

3- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ، نشره أحمد الشايب، 1937م، ص 89.

وإن أهم ما تجدر الإشارة إليه في سياق ما خلا، هو أن الشعر ليس مجرد كتابة، بل مهارة تصيد العبارة وحسن الصياغة، عبر تخير الألفاظ المناسبة، بغية إظهار جمال المبنى لشرف المعنى.

"لذلك توخى التابعون سلامة مطالعهم من معين القرآن الكريم وكذا ما جادت به حجا الأوائل بهدف الإجادة على سبيل التناس" (1). "وتمثيلا لذلك نورد الأبيات الآتية :

لقد طمح الطماح من بعد أرضه ليلبسني من دائه ما تلبسا

ومن شعر جرير:

ومازال معقولا عقال عن الندى ومازال محبوسا عن الخير حابس

ومن شعر لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة ذا أصبحت بيد الشمال زمامها" (2)

فكانت وفقا لذلك طريقة كتابة الشعر وفن النظم العربي لها ميزات كي تفصلها عن سائر أصناف الفنون الأخرى، فأكثرنا من استعمال التشبيه في مواطن مختلفة، حتى تمتلك كل حلقة فيها قيمة عالية عن الأخرى.

"وأحيانا يكون نصف القصيدة تقريبا مؤلف من سلسلة تشبيهات مقلوبة معكوسة ومرتبطة مع بعضها بإتحاد وتماسك، معطية لوحة عريضة من الواقع المحيط بالمشاعر وغالبا ما تكون الفقرة (الحلقة) الأخيرة في هذه السلسلة من التشبيهات غير مالكة لرابط مباشر مع بداية السلسلة، ذلك لأن كل حلقة مرتبطة فقط مع الثانية، كما يلاحظ ذلك في شعر امرؤ القيس مثلا:

وغيث كألوان الفناقد هبطته تعاور فيه كل أوطف حنان

1- ينظر، طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 94.

2- المرجع نفسه، ص 94.

على هيكَل يعطبك قبل سؤاله أفاقين جرى غير كز ولا وانٍ
كسيس الظباء إلا عفوَ انضَرَجَتْ له عقاب تدلت من شماريخ تهلان" (1)

2_ حسن التخلص:

ويقصد به "... أن يخرج الشاعر مما بدأ كلامه به من النسيب مثلاً إلى المدح أو غير ذلك بلطف مع رعاية الملائمة بينهما، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني" (2). ومؤدى ذلك، أن يحسن الشاعر صوغ العبارة، ليتمكن من الانعطاف إلى أخرى دون أن يخل بقناة التواصل مع المتلقي على المستوى الفكري أولاً ثم الجمالي ثانياً.

3_ حسن المقطع:

ومؤدى ذلك "... حسن الخاتمة والشعراء والنقاد يعنون بآخر القصيدة عناية كبرى، إذ يرونه آخر ما يبقى في الأسماع، وربما حفظ من دون سائر الكلام في غالب الأحوال" (3) كونها آخر ما يقع في النفس بعد تفاعل قبلي، لذلك وجب على الشاعر تخير المقطع الأخير بعناية فائدة.

4_ وحدة البيت:

1- وهيبه طنوس، نظام التصوير الفني في الأدب العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (د ط)، 1993م، ص 68.

2- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1996م، ص 308.

3- المرجع نفسه، ص 312.

مما يعنيه ذلك "... أن البيت في القصيدة ينبغي أن يستقل بمعناه، وألا يحتاج إلى غيره ليستكمل هذا المعنى"⁽¹⁾. ومرد ذلك إلى ضرورة حفظ النسيج المتعالي.

5_ وحدة القصيدة:

ومما لا يعنيه ما سلف أن الولاء لـ "... وحدة البيت واستقلاله بنفسه أن الشعراء أغفلوا العناية بوحدة القصيدة، أو أهملوا هذه الوحدة"⁽²⁾. بل إن المتنبي لنسجها لا يعدم الوقوف على خيط رفيع يشد الأبيات إلى بعضها البعض شداً، يجعل السامع أو القارئ يستشعر سلامة الفتل لمواتح القصيدة. "حتى تتمثل الملامح العامة للقصيدة"⁽³⁾. وتستكمل إيقاعاً وصوغاً ومضموناً.

فبمجرد العودة للقراءة "(...) مرة ثانية نجد بناءها، يقوم على عنصرين، الأول الوقوف وتحية ديار، واستتبع ذلك ذكر أيامها الخوالي، ووصف وجده، وحبه، ثم وصف صاحبته ونساء قومها جميعاً، والعنصر الثاني هو الرحلة (...)" وقد كثر حديث النقاد في بيان بناء القصيدة الجاهلية وقالوا إن الشاعر يبدأ بذكر الديار، ثم الحديث صاحبة ثم الرحلة كما ذكرنا سلفاً فهذه مقدمات يأتي الغرض بعدها من مدح، أو ذم أو فخر"⁽⁴⁾.

وهنا يحسن القول بأن على الأغلب القصيدة الجاهلية جاءت على بناء واحد وأساس واحد، وهي أنها جميعها جاءت في بداية المقدمة البكاء على الديار أو النسيب وحتى وصف الناقة، وبعدها يدخل الشاعر بالغرض المطلوب.

1- المرجع نفسه، ص 316.

2- المرجع نفسه، ص 320.

3- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية القاهرة، مصر، (د ط)، 2000م، ص 231-232.

4- محمد محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2012م، ص 262.

مما نجد بأن التصور لبناء القصيدة لا يجوز أن يؤخذ بإطلاقه، وإنما هو مبنى على الغالب لأن كثيرا من قصائد الشعر الجاهلي لم تبدأ بنفس المقدمة، وذلك نجد شعر النابغة وحدة قصيدته "أتاني أبيت اللعن" وقصيدته "فان يك عامر قد قال جهلا"⁽¹⁾.

"إلا أنه لم يكن النابغة وحده وإنما جاء بعده العديد من الشعراء جاءت مقدماتهم تختلف كل واحدة عن الأخرى أمثال تأبط شرا، ومعلقة عمرو بن كلثوم، فهم لم يلتزموا بشيء من هذا التقديم التي جاءت به بعض مقدمات القصائد الأولى"⁽²⁾.

ومما يدخل في ناموس عمود* الشعر ضرورة الأخذ بحديثات الموسيقى ذلك لأن "القصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات، ويلتزم الشاعر في جميع هذه الأبيات وزنا

1- المرجع نفسه، ص 262.

2- ينظر المرجع نفسه، ص 263.

*يقال خباء معمد وسطع عمود الصبح، والعماد: الأبنية الرفيعة تذكر وتؤنث، قال الشاعر عمرو بن كلثوم:

ونحن اذا عماد الحي خرت
على الأحفاض نمتع من يلينا

أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري تاج اللغة والصاحح العربية، تحقيق، محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، مصر ط1، 2003م، ص 809.

كما تبين في كتاب العين بأن: "العمد: نقيض الخطأ.

والعمدان: جمع عماد، والأعمدة جمع العمود من حديث أو خشب.

وجاء لفظة عمود في معجم الوسيط بأن:

عمد الشيء عمدا: أقامه بعماد ودعمه. وفلانا: ضربه بالعمود. ويقال: ما عمذك، أي ما حزنك.

أعمد البناء ونحوه: جعل له عمادا يقوم به.

عماد أهل العماد: أصحاب الأبنية العالية الرفيعة ومنصب العميد في الجامعة.

العمود: السيد الذي يعتمد عليه في السماء، وعمود الشعر طريقته الموروثة عن العرب في وزنه وقافيته وأسلوبه"، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2003م، ص 626.

واحدا يرتبط بنغماته وألحانه في "النموذج الفني" كله كما يلتزم حرفا واحدا يتحد في نهاية هذه الأبيات⁽¹⁾.

وتلك بعض مقومات الشعر التي لا يمكن الاستغناء عنها ولا قيمة له بدونها حيث أنها تمثل أقوى مقومات الإيحاء فيه⁽²⁾.

فهذا بطبيعة الحال يشير إلى أن الشعر العربي منذ وهلته الأولى بأن لغته ما زالت تقوم على التنعيم والإيقاع الموسيقي، بجميع إيحاءاتها بغرض تحريك المشاعر والأحاسيس.

"الموسيقى الشعرية سواء أكانت في وزنها أو في قافيتها أم في موسيقاها الداخلية الخفية التي يحسها المتذوق دون المقدرة على تحليله، قد حرص الشعراء من جاهليتهم على الاعتناء بها في شعرهم، غير أن هذه الموسيقى مع مرور الزمن كان لابد أن يحظى كما حظيت موضوعات الشعر وعناصره الفنية ومقوماته الشكلية بالتطور والتقدم"⁽³⁾.

ثانياً- عناصر موسيقى الشعر:

تتشكل موسيقى الشعر من خلل عناصر موحدة بانية لها نجلها في الآتي:

= "أما في الاصطلاح كما جاء في موازنة الأمدي بأن عمود الشعر هو كل التقاليد التي كان يتبعها الشاعر الجاهلي في ألفاظ القصيدة. ومعانيها وأخيلتها وموسيقاها"، علي علي صبح، عمود الشعر العربي في موازنة الأمدي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، (د ط)، 1986م، ص 13.

أما "المرزوقي" أول من أورد عمود الشعر "عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، قسم الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، (د ط)، (د ت)، ص 218.

1- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 11، 1119، ص 14.

2- نبيل خليل أبو حلت، الشعر العربي في القرن الرابع هجري، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2013م ص 385.

3- نبيل خليل أبو حلت، الشعر العربي في القرن الرابع هجري، مرجع سابق، ص، 386.

1_القافية*:

"وهي كلمة مشتقة من قفا يقفو بمعنى تتبع ويتبع وهي عند العروضيين، تعني حرف ساكن في البيت الشعري إلى ساكن مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن مثال نأخذ بيت من ما قاله جرير:

ويوم كابُهام القطاة محبَّب
إليَّ صباه غالب لي باطله⁽¹⁾
والقافية هنا هي كلمة باطله.

"ويقال إن الشاعر يقفوها لأنها تجري له في البيت الأول على السجية ثم يتبعها في سائر الأبيات، فهي بمعنى مفعولة كعشية راضية أي مرضية قال:

فحدها من آخر الأقرب إلى محرك يليه ساكن تلا
تكون كلمة وبعض كلمة وكلمة و بعض أخرى ثلث
وَكَلِمَتَيْنِ مَرَّةً كَمَنْ عَلَ وَمُحْمِلٍ وَتُرْبٍ لِلَّوْلِ⁽²⁾
والقافية في قول أبي تمام:

يَا يَوْمَ وَقَعَةٍ عَمُورِيَّةٍ انْصَرَفَتْ
عَنْ كَالْمُنَى حَقْلًا مَعْسُولَةَ الْحَلَبِ

*"وحصر العروضيين علم القوافي في خمسة أشياء فالأول في بيان حد القافية أي كشف حقيقتها، والثاني في بيان حروفها المهيئة لها والثالث فيبيان حركاتها الكائنة فيها. والرابع في بيان أنواعها التي تنتوع إليها، والخامسة في بيان عيوبها الواجب اجتنابها أو المستحسن" نور الدين الشامي العماني، المنهل الصافي على ففتح العروض والقوافي وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، الإمارات، ط2، 1993م، ص171.

1-ينظر ياسين عايش خليل، علم العروض، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص223-224.

2- نور الدين الشامي العماني، المنهل الصافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 171.

هي في قوله (تل حليبي)، فالياء الناشئ من إشباع حركة الباء آخر حرف ساكن في البيت، واللام من الحلب أول ساكن سبقه، والتاء هي الحرف المتحرك الذي قبل الساكن⁽¹⁾.

والقافية إما تكون:

_ "في بعض الكلمة كقول طرفة بن العبد:

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مِنْ فَتَى خَلْتُ أَنْنِي عَنَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدْ

فهي جاءت جزء من الكلمة.

_ كلمة واحدة، كقول لبيد:

أَلَا كُلُّ شَيْءٍ مَا خَلَا اللَّهَ بَاطِلٌ وَكُلُّ نَعِيمٍ لَا مُحَالَةٍ زَائِلٌ⁽²⁾

والقافية هنا جاءت تامة وشاملة لكلمة كاملة.

_ أكثر من كلمة كقول الشاعر:

وَكُلُّ خَيْرٍ فِي إِيْتَاعٍ مِنْ سَلَفٍ وَكُلُّ شَرٍّ فِي ابْتِدَاعٍ مِنْ خَلْفٍ⁽³⁾

أ_ حروف القافية:

للقافية حروف منها "الروي هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة واليه تنتسب فيقال: قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان الروي فيها ميمًا أو عينًا". وعليه نتساءل ما الروي؟

1- المرجع نفسه، ص 135.

2- محمد بن فلاح المطيري، القاعدة العروضية وأحكام القافية العربية، كلية الأثر، الكويت، ط1، 2004م، ص 103.

3- المرجع نفسه، ص 103.

إن "الروي" وحده هو أول ما تتألف منه القافية وذلك عندما يكون الروي ساكنا، فإذا زاد الشاعر شيئا آخر فإن لهذه الزيادة اصطلاحات خاصة وتسمى بحروف القافية⁽¹⁾. نجملها في الآتي: الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، وفي مقابل ذلك يوجد حروف لا تصلح أن تكون رويا أجازها القدامى في "حروف المد الثلاثة"⁽²⁾. مما يعني أن الشاعر قديما كان يهندس القول الشعري وفق آليات ثابتة المنحى.

بـ_ البحور وأوزانها:

ويعرف الوزن بوصفه (...)"سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من مكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد، إن الأوزان من إنتاج الشعراء وليست من ابتكار العروضيين"⁽³⁾. ويقصد بذلك أن الوزن منتج قبلي ملك للشعراء استخلصه العروضيون* من القصائد الأولى.

وننبه إلى كون "اللغة العروضية هي اللغة المسموعة، فما يظهر في النطق يحسب في الوزن حسابه وإن لم يكن حرفا... كالتنوين وإشباع الحركة مثلا، ومالا يظهر في النطق نهمله في الوزن وإن كان حرفا كاللام الشمسية وألف الوصل وواو عمرو وأشباه ذلك. فقول الشاعر:

1- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، 136.

2- المرجع نفسه، ص 138.

3- مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 07.

*"حين بدأ الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن 2 يسجل الشعر العربي، نظر في الشعر الجاهلي ليستخلص منه هذه الأوزان، فعرف منها خمسة عشر وزنا استخدمها الجاهليون في أشعارهم مع تفاوت طبيعة هذا الاستخدام من حيث الكثرة والقلّة، ثم جاء أبو الحسن الأخفش فاستدرك على الخليل وزنا آخر، استخدمه الجاهليون نادرا ولكنه مع ذلك وجد في شعرهم، ومن هذا يتبن لنا أن أوزان الشعر العربي التي صاغ فيها الشعراء قصائده كانت معروفة وتامة التكوين منذ العصر الجاهلي" محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني هجري، المعارف للشر والتوزيع، القاهرة، مصر

(د ط)، 1963، ص 535.

إذا المرء لم يندس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل

فيصبح:

إذا لمرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل ردائن يرتديه جميل⁽¹⁾

وتبعاً لذلك نلفي أن الشعر العربي القديم، مولود ضمن حصون تمانع سقوطه في مطبات الالاقاعدة، ومن هنا كان الوزن أحد أعمد هذه الحصون.

ومما لا يتوجب إغفاله ضمن هذا المقام "أن وزن الشعر العربي كوزن غيره من الشعر إنما هو أثر الموسيقى والغناء، فالشعر في أول أمره غناء، ومن ذكر الغناء فقد ذكر اللحن والنغم والتقطيع. أو قل بعبارة موجزة فقد ذكر الوزن، والواقع أن لا نعرف في تاريخ الأمم القديمة أن الشعر والموسيقى قد نشأ مستقلين"⁽²⁾ بل هما متشافعان.

وفيما يخص البحر فإن "المقصود بالذات من هذا العلم، مما سبق في حكم الوسيلة إليها وأما الدوائر القمر مرقوم عليها متحركات وسواكن البحر الأول منها، ويفك منها بقية أبحرها وسمي بحراً لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر فأشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منها قال:

وأبحر التي تستعمل ستة عشر وسواها مهمل

بها أتى الخليل إلا واحدا فإنهم تداركوه زائداً"⁽³⁾

وقد أجملت هذه الأبحر في "ستة عشر بحراً وما عداها فهو مهمل، لم يستعملها العرب المتقدمون وإن نظم عليها المولدون وهي ستة أبحر خرج من دائرة المختلف بحران:

1- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي، مرجع سابق، ص 198.

2- طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة (محمد عبد الرحمن)، القاهرة، مصر، ط1، 1993م، ص 344.

3- نور الدين الشامي العماني، المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 70.

الطويل والممتد ومن دائرة المؤتلف واحدا وهو المتوفر، وثلاثة تخرج من دائرة المجتلب وهي المبتدر والمنسرد، والمطرّد⁽¹⁾.

ثالثا_ تعدد الأغراض الشعرية على مستوى العصور:

اهتم العرب بالشعر العربي واعتبروه مثلهم الأعلى وديوانهم الذي لم يكونوا يأترون عليه شيئا، في حين تبين لدى النقاد بأن الشعر يقوم على أربعة أغراض، عرفت منذ العصر الجاهلي (النسيب أو الغزل الفخر المدح والهجاء) فكلها تنتمي للشعر الغنائي قبل أن تظهر أغراض أخرى بفعل نشوط حركة الترجمة.

1_ الغزل:

الغزل هو الشعر الذي يتحدث عن الحب، مخاطبا الحبيبة حيناً ومتحدث عنها حيناً آخر واصفا لها حيناً وواصفا لديارها وكل ما يتصل بها حين آخر، شارحا الهوى حيناً وفعل الهوى به حيناً آخر. فبعرض هذا الغرض ومفهومه هو الذي يمثل فيه الشاعر شوقه وإحساسه بصور أجمل يصف بها الحبيبة مسترسلا بالتعبير عنها بعفوية وأسلوب بعيد عن الزخرفة والتتميق، وقد خفت نجمية الغزل الإسلام، وانتشى بعد ذلك في العصر الأموي فقسموه الشعراء حينها إلى ماجن وعذري.

وأما في العصر العباسي فقد تطور تساوغاً ومستجديات العصر من عناء ورخاء، كما عرف العصر الأندلسي منعطفا تجديديا نقله من ذاكرة القحط إلى الخضرة والماء فتأجج بصور مستوحات من الطبيعة والأنوثة المصاحبة لها⁽²⁾.

1- نور الدين الشامي العماني، المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 70.

2- ينظر، أنيسة بن جاب الله، أصناف الشعر في التصور النقدي، مجلة الخبر، العدد الثامن، 2012م، ص 216. وينظر ديان فبريا، شعر الغزل في العصر الجاهلي والحديث، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة الشریف،

2_ الهجاء:

شاع من فنون الشعر الغنائي، ما عرفته الجاهلية بالهجاء الذي يعبر به الشاعر على عاطفة الغضب أو الاحتقار أو الاستهزاء، ويمكن أن نسميه فن الشتم والسب، فهو نقیض المدح ففي القصيدة الهجائية نجد نقائض الفضائل، فالغدر ضد الوفاء ومع مجيء الإسلام الذي جاء مهذب لجميع الأغراض جعل الهجاء مدافع عن الرسول(ص)، فأصبح محوره محارب الرذيلة الطاغية على العقل البشري، ولما انتشرت الأحزاب في العصر الأموي زادت ازدهارا بغرض الدفاع عنها، أما العصر العباسي زالت النزعة القبلية بثبوت النزعة القومية كما عرف في الأندلس بأنه جاء مستوحى من البيئة المشرقية...⁽¹⁾.

3_ المدح:

يعتبر المدح من أبرز الأغراض الشعرية في العصر الجاهلي فنظمه شعراء العرب بدافع الإعجاب بالفضائل المتعارف عليه، والتغني بها، فتطور فن المديح في الجاهلية وأصبح صناعة يبيعها الشعراء عند عتاب الملوك والشعراء، وأغدقوا عليهم المال وبعدها مباشرة أدخلت عليه النظرة الإسلامية وجهة من التعديل، كونها في حاجة إلى غنى في المقام فشكل في العصر الأموي ظاهرة ثقافية بارزة لاح عليها الشعراء بغرض التكسب

2008م ص 216، وينظر سراج الدين محمد، الغزل في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د ط) ، (د ت)، ص 80، وينظر، عبد الرحمان مصطفى، شرح ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص 22-24. وينظر، يوسف شحادة الكحلوت، محاضرات في الأدب الإسلامي والأموي، 2009م، ج1، ص 132-133. وينظر مجلة كلية العلوم الإسلامية فكرية، فصلية، محكمة، تصدرها كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، العراق، العدد، 43، 1996م ج1، ص 399.

1- ينظر، سراج الدين محمد، الهجاء في الشعر العربي، دار الكتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 05.

بتشجيع من أصحابها، وفي العباسي جاءت قائمة على نغمة واحدة ومزيفة العواطف، وفي العصر الأندلسي جاء شديد الشبه بالعصر العباسي وتيار ناقل للأدب المشرقي⁽¹⁾.

4_ الخمریات:

تعد "الخمریات فنا وصفا آخر استقل بنفسه وأصبح بابا هاما من أبواب الشعر العربي منذ القرن الثاني، وليس معنى هذا أن الخمریات لم تعرف من قبل في شعر القرن الأول وفي الشعر الجاهلي، فالحقيقة أن الخمر في العصر الجاهلي كانت جزءا من حياة العرب يقبلون على شربها على اختلاف طبقاتهم دون تحرج، يصفونها في شعرهم باعتبارها مظهرا من مظاهر الفتوى والكرم وسماحة النفس"⁽²⁾.

فالخمریات ظهرت في العصرين الجاهلي والأموي، إلا أنها جاءت عندهم على شكل مقدمات بشكل عرضي على غرار العباسيين كانت وسيلة لهم وقصودها لذاتها، فجاءت القصيدة الخمرية في تطور واتساع مع زعيم الشعر الخمري أبي نواس في هذا العصر مما فيها البساطة وسهولة اللغة. "فجاء في قول أبي نواس:

عاج الشقي على رسم يسائلها وعجت أسأل عن خمارة البلد

كم بين من يشتري خمرا يلد بها وبين باك على نؤي ومنتضد

لا يرقى الله عيني من بكا حبرا ولا شفى وجد من يصبو الى وتد"⁽³⁾.

فانبهروا بها فأرادوا التغيير والإبداع فعزموا أن يقدموا تجديدا انطلاقا منها.

1- ينظر، سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي، دار الكتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 18. وينظر، جميل بدوي محمد الزهيري، المحمولات الثقافية في قصيدة المديح السياسية في العصر الأموي، قسم اللغة العربية مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد 18، ص 30.

2- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي، مرجع سابق 473.

3- الصولي أبو بكر محمد بن يحيى، ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق، بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية للنشر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م، ص 92-93.

وإن البحث بغض البصر عن بعض الأغراض الأخرى، ويكتفي بما أورده ذلك لأن هدفه يتجاوز التنقيب من فروع الأغراض إلى ما له علاقة بعنوان هذه المذكرة. وفي ختام هذا الفصل ننتهي بالتساؤل الآتي:

إذا كانت تلكم في نواميس عمود الشعر قديما فما مدى انطباقها على الموشح الأندلسي وما مدى وفاء هذا الأخير لما تواضع عليه السلف، وهل استحدث نمط جديد ما مؤداه وما فحواه؟.

الفصل الأول :
الموشح الأندلسي
المفهوم والرؤيا

أولاً: تعريف الموشح الأندلسي.

1_ لغة

2_ اصطلاحاً

ثانياً: أشكال نشأة الموشحات.

1_ نظرية أجنبية

2_ نظرية فنية

3_ نظرية تطور الأنواع الأدبية

4_ النظرية الموسيقية

ثالثاً: أصل التسمية.

رابعاً: ظهور الموشحات الأندلسية.

خامساً: لغة الموشحات.

سادساً: بناء الموشح .

سابعاً: أغراض الموشح .

ثامناً: الخصائص الأدبية للموشح.

استحوذت بلاد الأندلس على كل ما جاء شاملا للجمال ومواطنه، فنتج عن الأدب الأندلسي الكثير من الأساليب الأدبية المستحدثة التي لم تعرف من قبل، ولعل الموشحات أهم الأشكال التي تفتقت عنها القريحة العربية، في سعيها الحثيث نحو الابتكار والتجديد فقد ظهرت قبلها وواكبها ألوان أخرى متنوعة بالفصحى والعامية، مثل: المسمطات والدوبيت... ولكن كثيرا منها انطوت صفحته منذ أمد بعيد، أو عاش مغمور الشأن ضئيل الأثر، أما الموشحات فإنه ازدادت مع الأيام رونقا، وشمل تأثيرها العالم العربي كله⁽¹⁾. فمن خلالهما غدا الشعر الغنائي يعلو درجة أرقى ومثلت الموشحات الركيزة الأساسية للفنون الأخرى.

فكانت "الموشحات" في واقع الأمر فن أندلسي خالص، بمعنى أنه لم يعرف في صورته الناضجة المكتملة إلا على أرض الأندلس وليس في هذا الرأي ما يتعرض القول أن هناك أعمال ظهرت بالشرق، يعدونها بمثابة الإرهاص أو التمهيد لظهور هذا اللون الجديد⁽²⁾.

فأحدثت ضجة كبيرة في النفوس من بعد التعرف عليها والغوص في جماليات مبادئها كونه تعرف "بالطرازات"، والموشحات في مجال جدل الدوائر البحثية أغلبها منظمة باللغة العربية الفصحى أو العبرية، "في حين لم يستطع شعراء الأندلس أن يحدثوا مذهباً فنياً جديداً في الشعر العربي، فقد جمدوا غالباً عند التقليد والصَّوغ عبر نماذج المشرق، وحقاً أن الأندلس عاشت في ترف أحدث عندها اهتمام بشعر الطبيعة، كما أحدثت عندها نهضة واسعة في الغناء وما ينطوي من الموشحات والأزجال، غير أن صنيعهم في هذه الجوانب اقتصر على الشكل ولم يتجاوزه إلى الصياغة العقلية والشعورية، ولعل الغناء وما تبعه من موشحات وأزجال هو الجانب اللطيف في دراسة الشعر الأندلسي، فكانت

1- محمد زكرياء عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (د ط)، 1999م، ص167.

2- المرجع نفسه، ص 167.

حركة الغناء لها أثرها في تكوّن الشعر الأندلسي، فكان من أكبر العوامل التي مكنت للنماذج المشرقية في البيئة الأندلسية⁽¹⁾.

فهذا المبنى كان الانطلاقة الأولى التي رسمت الخطأ الأولى لهذين الفنين. "فقد سارعت الأندلس إلى العناية بالآداب الشعبية، فهذه العناية لم تحدث كما قلنا تغييرا في صياغة التفكير الفني عند الأندلسيين وإنما كل ما هناك أنهم يتخلصون من التقليد بالوزن كما يتخلصون من التقيد بالقافية الواحدة، وكل هذا ما عندهم من تجديد وهو تجديد شكلي اضطرتهم إليه ظروف الغناء، فلم يبقى للأندلسيين في موشحاتهم سوى التجديد في القافية"⁽²⁾. ومؤدى ذلك أن استحداث هذا النمط الشعر تأتى تساوفا وطبيعة الأندلس القائمة إلى ذائقة الاختلاف عن ذاكرة الصحراء.

فالفضاء الأندلسي معج بالأفكار المبنية بأسس جمالية، "والحق أن شخصية الأندلس في الشعر العربي لم تكن قوية، ومع ذلك فإنها استطاعت أن تحدث شيئا جديدا في الشعر العربي إلى حد ما يتجاوب مع بيئتها، وما كان فيها من ترف ولذة ونعيم، هذه الموشحات والأزجال التي تعبر عن موجة واسعة من الغناء والموسيقى والجوفات وبتأثيرات مختلفة من البيئة المحلية ازدهرت الموشحات"⁽³⁾. وسطوع شمس الأندلس في الشعر العربي أعطت الموشح نورا زاده جمالا وإشراقا.

الموشحات اسم بسيط في مظهرها، وتعتبر من شكلها الأولي بأنها غامضة بعض الشيء في حين كانت بدايتها الأولى جاءت على شكل مقطوعات بسيطة مختلفة عن القصيدة يضعها الوشاح على الأشعار المهملة، فهي كانت تعتبر فنا شعريا نشأت وتطورت في الأدب العربي، ونسجت خيوطا خطواتها الأولى على نسق الإبداع والإبدال فالموشحات في حدّ ذاتها تعتبر استجابة فنية لظاهرة اجتماعية، واعتبر الأندلسيون أنّ هذه

1_ إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 1981م ص 53.

2_ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، 1119م، ص 450.

3_ المرجع نفسه، ص 451.

الموشحات باب نحو التجديد باعتبار القصيدة الموحدة كانت في جمود واضح، فهو جاء متميّز باختلافها عن الفنون الأخرى باستخدامه اللغة العامية، جاء مغايرة لضوابط الشعر العربي.

فالموشح سار في طريق الجمال والإبداع، وجاء بنظرة إلى ما هو أجمل فكان يهتم بالتنوع في الشكل محلّقا فوق كل الفنون الأخرى برافد الغناء، وكانت له خصائص ومميّزات جاءت الآراء مختلفة حوله بين ما هو مشرقي وما هو مغربي، إلّا أن مما تجدر الإشارة إليه في سياق هذا الطرح هو كون الموشح تطورا ديناميا للقصيدة العربية، تقصى الإبدال النسبي فيما هو يعيد اعتراك طرحها القديم وفق حيثيات جديدة.

وبالرغم من الاختلافات والجدالات التي يستوطنها الموشح "إلا أنها والأزجال جميعا لم تحدث ثورة واسعة على الأوضاع القديمة في الصياغة الفنية للشعر الفصيح، وربما كان ذلك يرجع في بعض أسبابه إلى أن الأندلس لم تعرف التفكير العميق الدقيق، أو على الأقل لم يعرفه شعراؤها ولذلك استمروا عند المحاكاة والتقليد، ولعله من أجل ذلك كنت لا تجد عندهم كتابا قيما يعرض لشاعر بتحليل فنه وبيان منهجه (...). فظلوا يستمدوا في دلالاتها وصياغاتها من معين المشرق ومذاهبه الفنية"⁽¹⁾. فتجعلك في نفسك تتسائل: "فما أكثر ما كتب عن الموشحات؟ وما أقل ما اهتمت فيها رأي مصيب، إن الذين يتحدثون عن الموشحات الأندلسية يعدونها وثبة في ميدان الانطلاق وخطوة في طريق التحرر ويأسفون أسفا بالغا لعدم ازدهارها فيما جد في عصور الأدب، زاعمين أن تحجرها الجامد كان خسارة فادحة لتجارة عظيمة، لو رزقت تاجر مجتهدا، لجاءت بالريح الطائل والخير الوفير، علينا الآن أن نكشف عن معدن الموشحات لنرى إن كان ذهباً نفيس القيمة أم أنه ذو طلاء مموه عن حقيقته الأبصار"⁽²⁾. ولنا أن نسأل: "أنشأت الموشحات استجابة لرغبة

1_ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 455.

2_ محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثير والتأثر، إدارة الثقافة والنشر بالجامعة، السعودية، (د ط)، 1980 ص 94.

شعرية في الانطلاق من القيود والتحليق بالمعاني في أفق رحيب؟ أم أنها نشأت لرغبة غنائية في مجتمع يحتفل بالشدو والترجيح وتضج به الأوتار والعيدان؟⁽¹⁾. فكل واحد فينا يجيب على كل سؤال يتبادر إلى ذهنه لابد من التطرق للموشحات ومفهومها...

أولاً- تعريف الموشح الأندلسي لغة واصطلاحاً:

لغة: "وشح الوشاح شيء ينسج من أديم عريض ويرصع بالجواهر، وشدة المرأة بين عاتقها، يقال: وشَّاح ووَشَّاح وأشَّاح، والجمع الوشَّح، يقال توشَّح الرجل بثوبه وبسيفه من العنز: الموشحة البيضاء"⁽²⁾.

وجاء في لسان العرب "بأن الوشاح هو القوس، والموشحة من الظباء والشَّاه والطير: التي لها طرتان من جانبيها، والوشحاء من المعز السوداء الموشَّحة ببياض وديك موشح إذا كان له خُطتان كالوشاح"⁽³⁾.

وجاء في معجم الصافي هو "التوشح بالرداء، وأن يدخل الثوب من تحت يده اليمنى فيلقيه على منكبه الأيسر كما يفعل المُحرم، وقيل الوشَّاح هو السيف"⁽⁴⁾.

2_ اصطلاحاً:

فلقد أصابوا بإطلاقهم على الموشح بأنه "أحد الفنون السبعة" في الأدب العربي، وهو مكون من أقفال وأبيات (أو أسماط وأغصان أو أقفال وخَرَجات كما تسمى أحياناً) ويرجح أن الموشح نشأ بالأندلس أو المشرق في أواخر القرن الثالث للهجرة، فهو يتحلل في بعض

1_ محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثير والتأثر، مرجع سابق، ص 94.

2_ أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح اللغة العربية، راجعه محمد محمد تامر وآخرون دار الحديث، القاهرة، مصر، (د ط)، 2009م، ص 1248.

3_ أبي الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (ت-ح)، (د ط)، (د ت) المجلد 2، ص 633.

4_ صالح العلي صالح وأمنية الشيخ سليمان الأحمد، معجم الصافي في اللغة العربية، الرياض، السعودية، (د ط) (د ت) ص 764.

قواعد الفصحى وخاصة الإعراب، وإنما سُمي كذلك تشبيهاً له بالوشاح أو القلادة التي تُنظم حباتها من اللؤلؤ والمرجان⁽¹⁾.

والموشحات "نمط جديد من الشعر اخترعه الأندلسيون على أوزان مخصوصة، وهي تختلف عن القصيدة في أنها قد تخرج أحياناً عن أوزان الشعر التقليدية القافية فيها تخرج على مبدأ القافية الواحدة في الشعر، فالموشحات تعتمدُ جملةً القوافي المتناوبة والمتناظرة على نحو مخصوص ومن حيث المفردات تختلف الموشحات عن القصائد في أنها تتطوي على بعض أجزائها، وبخاصة خاتمتها على العبارة العامية"⁽²⁾. فبتعدد نبض القافية يحدث تغير في المبنى الإيقاع.

ومن ضمن ما تعنيه "الفن الأندلسي الأصيل الذي استحدثه الأندلسيون، وأخرجوا به على أهل المشرق وظهروا فيه كالشمس الطالعة والضيء المشرق على حد تعبير ابن دحية"⁽³⁾. وفي هذا الرأي من الصواب ما يحمل المدقق على اعتماده.

"فقد ولدت الموشحات في أحضان الطبيعة الأندلسية المترفة، وتخلقت أنغامها في بيئة المغنين والمغنيات ووجدت رواجاً كبيراً في أوساط الأمراء والحكام، وكانت حقيقتها تعبيراً عن شخصية الأندلس الفنية واستقلالها الأدبي كما كانت انعكاساً لما شاع في البيئة الأندلسية من ترف وتحضر"⁽⁴⁾. ومعنى ذلك أنها جاء مرآة عاكسة للواقع الأندلسي.

"والتوشيح لون من ألوان النظم ظهر أول ما ظهر بالأندلس في عهد الدولة المروانية في القرن التاسع الميلادي، ويختلف عن غيره من ألوان النظم بالتزامه قواعد معينة من حيث التقفية وبخروجه أحياناً على الأعاريض الخليلية، وبخلوه أحياناً أخرى من الوزن

1_ مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص 396.

2_ محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 2010م، ص 356.

3_ فوزي عيسى، الأدب الأندلسي، (النثر، الشعر، الموشحات)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط) 2012م، ص 24.

4_ أحمد هيكمل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1985م ص 156.

الشعري وباستعماله اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه وباتصاله الوثيق بالغناء⁽¹⁾. ويؤول ذلك إلى ما مفاده أن الموشح ذو وشائج وثيقة بفن الغناء الأمر الذي حدا به صوب تخطي المؤلف المستتب فكان بذلك "فنا شعريا أنيقا اتخذ أشكالاً بعينها في نطاق التجديد في الأوزان والقوافي، إذ خرج عن بنية القصيدة التقليدية وكان ظهوره في الأندلس فقد استحدثه الأندلسيون ثم انتقل إلى المشرق العربي والمغرب على السواء، واتسع هذا الفن وتعددت أغراضه وجعله الأقدمون واحداً من فنون الشعر التي حصرها الأبيشي في الشعر القريض والموشح، والدوبيت والزجل، والموالي، والكان كان والقوما"⁽²⁾. فنال بذلك مكانة ذات بعد استشكالي في الشعر العربي، ونحن نقدر أن الغناء كان في طليعة العوامل التي أهلت لظهور الموشحات، فقد احتدمت موجة واسعة في الغناء في القرن الثالث هجري الذي شهدت أواخره ظهور الموشحات، وعاشت الأندلس عصرها الذهبي في الغناء على يد زرياب تلميذ إسحاق الموصلي الذي رحل من الشرق إلى الأندلس في عهد الأمير الحكم بن هشام الأموي (180هـ-206هـ) فسر به الحكم وأكرم وفادته، وما لبث أن نال منزلة رفيعة في عهد ابنه عبد الرحمان فأقطع له من الطعام والدور والبساتين والضياع ما يساوي أموالاً طائلة⁽³⁾.

جاء في قول ابن المبارك:

"قد إنحل الجسم أسمَ أكحل وأوحد القلب فيه مدخل

أميل له لا يميل يحول وعنه لا أحول

أقول إذا زادني النحول⁽⁴⁾

1_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 17.

2_ سامي يوسف أبو زيد، الأدب الأندلسي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص 99.

3_ فوزي عيسى، الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 245.

4_ شهاب الدين محمد بن أحمد الأبيشي، المستطرف في كل فن مستطرف، تحقيق، محمد خير طعمة الحلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط5، 2008م، ص 644.

"فجاء في الدوبيت في قول لسيدي الشرف الدين بن الفارض رحمه الله:

أهوى قمراً له معاني رق من صبح جبينه أضاء الشرق
أتدري بالله ما يقول البرق ما بين ثـأـياـه وبين فرق⁽¹⁾

وفي "فن الزجل قال حمل الغباري:

قل لغزلان وادي مصر والشام يقصر وغذا النفار

لهم أجعل حشاشتي مرعى وفؤادي قفار⁽²⁾.

وفي "المواليا فله وزن واحدا وأربع قوافي، فمن تلك الأربعة واحدا لصفي الدين الحلي:

يا طاعن الخيل الأبطال قد غارت والمخصب الربع والأمواه قد غارت
هو اطل السحب من كفيك قد غارت والشهب مذ شاهدت أضواك قد خارت⁽³⁾

أما "الكان وكان وله وزن واحدا وقافية، ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثاني
فمنه هذه الوعظيات:

يا قاسي القلب مالك تسمع وما عنك خبر ومن حرارة وعظي قد لانت
الأحجار

أفنييت مالك وحالك وفي كل ما لا ينفك ليتك على ذي الحالة تقلع عن
الإصرار⁽⁴⁾.

1_ المرجع نفسه، ص 649.

2_ شهاب الدين محمد بن أحمد الأبيهي، المستطرف في كل فن مستطرف، مرجع سابق، ص 650.

3_ المرجع نفسه، ص 606.

4_ المرجع نفسه، ص 658.

"قسمي هذا النوع التوشيح... وهذه التسمية غير لازمة بهذا المعنى... ولو سمي تبيننا لكان أقرب... وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينئ عن مقطعه، وأوله يخير بآخره وصدره يشهد معجزه، حتى لو سمعت شعراً أو عرفت رواية ثم سمعت صدر بيت منه رفعت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه: وخير الشعر ما تساق صدوره وإعجازه، ومعانيه وألفاظه فتراه سلساً في النظام جارياً على اللسان لا يتنافى ولا يتنافر كأنه عقد منظم من جوهر متشاكل متمكن القوافي غير قلقة، وثابتة غير مرجح ألفاظه متطابقة وقوافيه متوافقة ومعانيه متعادلة كل شيء منه موضوع في موضعه وواقع في موقعه"⁽¹⁾. وجاء في قول الله تعالى:

مَثَلُ الَّذِينَ أَخَذُوا مِنَ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ
الْعَنْكَبُوتِ أَتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ
الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴿٤١﴾ سورة العنكبوت الآية 41

"فإذا وقف على أو هن البيوت - يعرف أن بعده بيت العنكبوت - ومن أمثلة ذلك - قول الراعي:

إن وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصي ضريبتهم رزينا

إذ سمع الإنسان أول هذا البيت وقد تقدمت عنده قافية استخرج لفظ قافيته، لأنه عرف أن قوله - وزن الحصى - سيأتي بعده - رزين"⁽²⁾. فهي تجعل القارئ يفهم الجواب مباشرة طبقاً لمقتضى السياق، "يجمع مؤرخو الأدب على أن الموشح في شكله المخصوص وخصائصه المعروفة فن أندلسي فكان أهل الأندلس، فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وبلغ التتميق فيه الغاية، استحدث المؤرخون منهم فناً منه سموه الموشح ينظموه أسماطاً وأغصاناً يكثرون منها ومن أعارضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً

1_ أبي هلال العسكري، محاسن النثر والنظم أو الكتابة والشعر، مطبعة محمد علي صبيح للنشر والتوزيع، الأزهر

مصر ط2، (د ت)، ص ص 102 - 103.

2_ المرجع نفسه، ص 103.

ويلتزمون ذلك عند القوافي تلك الأغصان وأوزانها فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب والموشحة قطعة شعرية طويلة في الأغلب تتألف من مقاطع تترتب بها الأشرطة والقوافي على نسق مخصوص⁽¹⁾. نظموا هذا الفن ووضعوه في قالب من نسيج أفكارهم بأغراض مختلفة نبعت من كثرة الشعر فجاءوا "ينسبون فيها ويمدحون كما يفعل القصائد وتجاوزاً في ذلك غاية واستطرفه الناس جملة الخاصة والكافة لسهولة تناوله وقرب طريقه"⁽²⁾.

ثانياً_ إشكال نشأة الموشحات:

أحدث الموشح إشكالا حوال كينونته البدئية أخذت شكل نظريات لدى بعض الباحثين وإثراء للموضوع نعرض على بعض منها على النحو الآتي:

1_ النظرية الأجنبية: يقول بالنتيا على لسان ريبيرا³ قال ريبيرا في نظريته الجديدة بأن أهل الأندلس الإسلامي كانوا يستعملون العربية الفصيحة، كلغة رسمية يتعلمها الناس في المدارس ويكتبون بها الوثائق وما إليها، أما في شؤونهم اليومية وأحاديثهم فيما بين بعضهم فكانوا يستعملون لهجة اللاتينية الدارجة أو العجمية، ثم يقول: وكان هذا الازدواج في اللغة هو الأصل في نشوء طراز شعري مختلط، تمتزج فيه مؤثرات غربية وشرقية⁽³⁾. فبتعدد اللغات تتعدد المواهب والثقافات.

1_ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، (الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح إلى آخر عصر ملوك الطوائف، دار الملايين، بيروت لبنان، 1984م، ج4، ص 422.

2_ ابن خلدون مقدمة ابن خلدون، تحقيق، عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، حلبوني، سوريا، ط1، 2004م ج2، ص 425.

3_ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص 422.

فقد جاء شوقي ضيف معيباً على النظرية التي قدمها ريبييرا، واعتبرها نظرية ساذجة كونه غفل على العديد على العوامل التاريخية والأدبية واللغوية التي تتطور بها الحضارة وهو يتأسف على تمسك العرب بها⁽¹⁾.

وعلى مسلك هذا النسق من الطرح يذهب البعض إلى ما يستشكله "فن التوشيح": إذ "إن كثيراً من الأسئلة الحائرة، لا تجد جواباً شافياً إلا إذا قبلنا النظرية التي جاء بها المستشرقان الإسبانيان "خوليان ريبييرا ومنديث بيدال" وحشدا لها من الأدلة ما يجعل رفضها ضرباً من المكابرة والتعنت"⁽²⁾. غير أن الأستاذ "تيكل" يزعم أن الطروحين هم الذين تأثروا بالموشحات ويسوق الحجج والأدلة التي تثبت رأيه، ويذكر أن الموشحات فن عربي بحت ترجع أصوله إلى الشعر التقليدي المشرقي وحده، ثم يقول نحن نميل إلى الرأي القائل بأن الوشاحين الأوائل قد قلدوا شعراً غنائياً كان موجوداً أمامهم سمعوه وامتلات نفوسهم بموسيقاه وألحانه فحاولوا النظم على نهجه فجاءت الموشحات"⁽³⁾. فهذا قول يدلي بأنها استجابة لمقتضى الغناء حينها.

2_ النظرية الفنية: قال ابن خلدون: "وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قعرهم

وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنسيق فيه الغاية، واستطرفه الناس جملة، الخاص والكافة لسهولة تناوله وقرب طريقه"⁽⁴⁾.

فتدعى هذه النظرية الفنية كون المستحدثون المتأخرون خلال الفترة التي كثر فيها الشعر في الأندلس، قاموا باستجداء فن ملائم لها وأطلقوا عليه اسم الموشح ونظموه بأسلوبهم وطريقتهم مستثمرين في ذلك الأغراض القديمة...

1_ ينظر، المرجع نفسه، ص 422.

2_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 107.

3_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 109.

4_ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص 425.

3_ نظرية تطور الأنواع الأدبية: "ومن الشعر جنس كله مصرع إلا أنه مختلف الأنواع فمن ذلك الشعر المسمط وهو بيتدئ الشاعر ببيت مصرع ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ثم بعيدا قسيما وحدا ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة... والقافية التي تتكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة، والسّمط وهو أن تجمع عدة سلوك (...) والمسمطات جاءت في أوزان كثيرة مختلفة"⁽¹⁾.

ففي السّمط وهو أن يجمع الشاعر السلوك وينظم كل سلك ويجعله على حد وبعدها ينظم بها كما يحب.

4_ النظرية الموسيقية: يرى أصحاب هذه النظرية بأنه "من الموشحات ما لا دخل لشيء منه في أوزان العرب وهو الكثير الجم والغفير والعدد الذي لا ينحصر، وأكثرها مبني على تأليف الأرغن* . ومن الموشحات قسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته مخالفة تامة وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراسخون من العلم من أجل هذه الصياغة"⁽²⁾. وهاته النظرية تخلق نوعا من التناقض والاختلاف حول ما ترجع إليه الموشحات.

رابعا_ أصل التسمية: لقد اختلفت الآراء حول تسمية هذا المصطلح "فنشأة في الأندلس عامية عربية فصيحة بعد عدة قرون من استقرار الفاتحين العرب في بلاد الأندلس، يقول المستشرق "فيدريكو كورنتي"... من الطبيعي في تلك الظروف أن يكون إسلام أهل الأندلس قد سبق تعلمهم العربية ببضعة أجيال، واحتفظوا بلغتهم الرومانسية ردحا من الزمن قبل أن تكون لهم لهجة خاصة بهم سادت بعد ذلك لتصنع عامية أهل الأندلس واختلطت عربيتهم ببعض ألفاظ اللغة القديمة، وذلك أن عربية هؤلاء الغزاة القليلين وإن تغلبت تدريجيا على عجمية الأكثرية الساحقة في تطور بطيء استغرق خمسة قرون، لم

1_ المرجع نفسه، ص 425.

*الأرغن يدل أن الموشح كان وقد أصبح شائعا، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص 426.

2_ المرجع نفسه، ص 426.

تحل محل لغة الأهالي دون أن تتأثر بها⁽¹⁾. فأصل كلمة موشح هي "أنها نظم لم يجر على مجرى القصيدة العربية في وحدة وزنها واتساق مبانيها ووحدة قوافيها، بل امتزجت فيها أمشاج وأوشاج من أعاريض وقواف مختلفة"⁽²⁾. وقد اشتق اسم هذا اللون من النظم من الوشاح قال المحبي أنه إنما سعي بذلك "لأن خرجاته وأغصانه كالوشاح وهو كرسآن من لؤلؤ وجوهر منظومات مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح به المرأة وهو أيضا سير منسوج من الجلد يرصع بالجواهر تشده المرأة ومن معاني التوشيح التتميق، قال أبو بكر بن عمار:

سيأتيك في أمري حديث وقد أتى بزور بني عبد العزيز موشح"⁽³⁾

فاختلف مؤرخو الأدب اختلافا كبيرا حول أصل الموشح وحشد كل ذي رأي منهم حججا وبراهين، أو ما يشبه الحجج والأدلة والاختلاف بينهم واسع.

- فريق منهم يقول: "أن الموشح هو تطور لأنواع من النظم معروفة في الأدب العربي قبل ظهور الموشح ودور الأندلسيين، عند هذا الفريق ليس أكثر من التنظيم والترتيب أو إعادة التنظيم بما يعطي هذا الشكل الجديد"⁽⁴⁾.

وأصحاب هذا الرأي "لا يتفقون على معطيات واحدة وحجج معينة، وهم يقاربون ويحاولون وأقف عند قطعة لديك الجن الحمصي أوردتها د. الشكعة في دلائله على مشرقية الموشح يقول لديك الجن:

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي عند المنام

(عند الرقاد، الهجوع، الهجود، الوسن)

فعسى أنام فتنطفي ناراً تأجج في العظام

1_ عبد الله محمد أحمد عبد الرحمن، الموشحات الأندلسية، مجلة الجامعية الإسلامية للبحوث الإنسانية، مجلد 21، العدد 1 ص 312.

2_ المرجع نفسه، ص 312.

3_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق ص 19.

4_ محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، سوريا، (د ط)، 2000م، ص 180.

(في الفؤاد، الضلوع، الكبود، البدن)

جسد تقلّمه الأكف... على فراشي من سقام

(من فتاد، دموع، وقود، حزن)

أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من دوام

(معاد، رجوع، وجود، ثمن)⁽¹⁾

فها هنا نجد بأن الشاعر وضع بصمته الخاصة حين تفنن في تبديل القافية من خلال الاتساع الإيقاعي...

- وفريق آخر قال: "أن الموشحات بنيت على أغان جبلقية (السبانية) كانت النساء الجبلقيات في البيوت العربية يغنينها"⁽²⁾. وحتى نتعرف على ثقافة شعب لا بد من سماع موسيقاه، فهي تعبر عن وجدان ذلك الشعب.

- وقدم عبد العزيز الأهواني نظرية بأدلة والبراهين من أخبار الموشحات والأزجال، ومن معالجة خرجات عدد كبير من الموشحات والأزجال الأندلسية وهذا الرأي يقول: إن الموشح نشأ في الأندلس استجابة لدواع موسيقية غنائية، وبالاحتكاك مع الأغاني الشعبية الأندلسية"⁽³⁾. الأمر الذي يدلي بهجته هذا الفن المستحدث.

ومما تجدر إبانته ضمن هذه الطروح "أن سلسلة المحاولات التي تخللت مسيرة الشعر العربي قبل الموشح لم تبلغ ما بلغه فن التوشيح، حين ظهر في الأندلس وكل ما يمكن قوله

1_ المرجع نفسه، ص 180.

2_ محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 181.

3_ المرجع نفسه، ص 181.

أنها خرجت خروجاً محتشماً عن نظام القافية الترتيبية، ومن المحاولات التي خرجت عن طريقة الشعر المألوفة في المشرق نذكر المسمطات والأراجيز المقطعية⁽¹⁾ قصد التطور. تأت ريادة الموشح على لسان وأيدي الكثير من الشعراء منهم "... محمد القبري ومقدم بن معافى، ثم ابن عبد ربه صاحب "العقد الفريد" فالمصادر تؤكد أن هؤلاء هم الرواد الأوائل لهذا الفن الجديد، وإن كان الملحوظ أن بسام يسوق اسم محمد بن محمود على اعتبار أنه المخترع الأول: وقيل إن عبد ربه صاحب العقد الفريد أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات عندنا، وبمفهوم آخر أن ابن بسام لا يذكر اسم مقدم بن معافى في هذا الصدد بينما يجيء في "المقتطف من أزهار الطرف" لابن سعيد ونقل عن صاحب (المسهب)⁽²⁾. وبذا تحسب الريادة لشعراء الأندلس على حد ما أبانت عنه أغلبية الطروح المتتالة لهذا الإشكال.

خامساً_ ظهور الموشحات الأندلسية:

إن الخوض في فترة ظهورها مرهون بأسباب ودواعي مفضية إلى ذلك، منها تأثرها بالأغاني الإسبانية والرغبة الجامحة بالخروج عن القديم والسأم منه، بالميل الشديد إلى اللغة العامية كونها أقرب للغناء ولذائقة الشعب آنذاك.

انتهت مختلف التحقيقات النقدية إلى "أن الموشح فن أندلسي ظهر في تلك البلاد ونشأ وأكمل، وأن اخترعه أندلسي وأنه نشأ برعاية موسيقية أو جو من الموسيقى والغناء ولعل مجيء زرياب (ت: 238هـ) وإنشائه مدرسة موسيقية مهمة كان ذا أثر في تهيئة الجو لظهور الموشح في فترة لاحقة من القرن الثالث، ويذكر اسم "مقدم بن معافى القبري" الأندلسي^{*}. باعتبار الوشاح الأول الذي قفز بالنظم تلك القفزة النوعية الخاصة،

1_ محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر تروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم الجزائر، ط1، 2012م، ص 51.

2_ محمد زكرياء عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 170.

* القبري نسبة إلى قبلة مدينة بينه وبين قرطبة 30 ميلاً، ينسب إليها جماعة من العلماء منهم أبو عبد الله محمد بن أحمد عبد الله القيس القبري.

فنتج عن مبادرته وتجديده هذا اللون من النظم الذي سمي بالموشح⁽¹⁾. نتيجة امتلاكه ارث معرفي واسع "فلم يذكر أحد من مؤرخي الأدب الوشاح أو الناقد الذي سمي هذا النظم بالموشح ويبدو أن الاسم وضع مع اختراع الفن أو في وقت قريب منه"⁽²⁾. فأصبح كيانا جديدا له خصائصه.

وعلى مسلك هذا الطرح الشائك حول أصول الموشح يجد البحث أن "المستشرق الإسباني إيميليو جارتيا جومث... يرى أن الموشحة تضمنت عناصر عربية أصلية، وفي بنائها الفني تشابه كبير في بناء المسمطات والمخمسات ولكنه يعتقد أنه في الموشحات عناصر محلية إسبانية، تتمثل في الجزء الأخير من الموشحة أي في الخرجات"⁽³⁾. الأمر الذي يفضي بنا إلى فهم مؤداه أن الموشح وليد ظروف سياسية وطبيعية مخضمة بالتالي فإن هجنته نتيجة حتمية لما ينو طبه من ظروف.

ومما يؤول إليه البحث هاهنا "أن الوشاح أول من استفاد من الثروة العروضية التي حدثت في المشرق بداية القرن الثالث، متمثلة بظهور الأسماط والمثلثات والمربعات والمخمسات وغيرها من إبداعات وتجديدات، عرفت بها بغداد أيام العهد العباسي ومن قائل بأن الوشاح الأول قد تأثر بالروح الاجتماعية التي عرف بها المجتمع الأندلسي وبالأجواء الفنية النغمية التي كانت تعج بمختلف الأغاني والألحان وبقايا الأغاني الإسبانية والبرتغالية التي كانت تتردد على أسمائهم (...). فكان ذلك الجو مصدر الهام للوشاح ورافدا مؤثرا من روافد إبداعه لهذا البناء الفني"⁽⁴⁾. ولعل من ضمن ما يمكن أن نؤول إليه من خلل هذا الطرح أن بداية التحديث الشعري لدى العباسيين، كان لها أثر على تثوير ذائقة الوشاح ضد النسق الخليل المغلق.

1_ محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 179.

2_ المرجع نفسه، ص 179.

3_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 23.

4_ محمد مجيد السعيد، بحوث أندلسية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2008م، ص 18.

تعباً لمسار هذا التطور يتساءل البحث: ما مسوغات التجديد ضمن الموشح الأندلسي؟

1_ التقفية: تعد القافية عما الشعر العمودي غير "أن ما حصل من تطورات في نظام القافية العربية عدّه بعضهم مرحلة انتقالية أدت إلى ظهور الموشح بشكله المعروف، ومن الواضح أن الشعر العربي بعمومه كان يعتمد القصيدة العمودية ذات البحر الواحد والقافية الواحدة"⁽¹⁾. وتتشكل القافية من خلل الساكن الأخير ثم الساكن الذي يليه ثم الحركة التي تليه مباشرة.

وقد ظل هذا الشكل بصفة عامة حتى عصر الأندلسي، "ولكن تاريخ الفن الشعري لا يخلو من محاولات الخروج على هذا النظام وكسر الرتابة والتكرارية، التي تولد شيئاً من الملل في نفوس المتلقين وظهرت محاولات تجديدية عبر العصور، ولعل من أقدمها وأبرزها فن الأراجيز بأشكاله وأنواعه المختلفة"⁽²⁾. وقد خص الناس باسم الرجز المشطور والمنهوك وما جر مجراهما واسم القصيد ما طالت أبياته، وليس كذلك لأن الرجز ثلاثة أنواع وغير المشطور والمنهوك والمقطع يتجلى في:

النوع الأول: منها فنحو أرجوزة عبدة بن الطبيب:

"باكرني بسحرة عواذلي وعد لهن خبل من الخبل
ويلمني في حاجة ذكرتها في عصر زمان ودهر قد نسل"⁽³⁾

النوع الثاني:

"القلب منها مستريح سالم والقلب منى جاهد مجهود

النوع الثالث:

قد هاج قلبي منزل من أم عمرو ومقفر"⁽⁴⁾

1_ المرجع نفسه، ص 19.

2_ المرجع نفسه، ص 19.

3_ ابن رشيق القيرواني، العمدة، مرجع سابق، ص 182.

4_ المرجع نفسه، ص 182 - 183.

ولازالت"هذه الطريقة من التقفية إلى يومنا هذا على الرغم من جميع التطورات التي مرت بها القافية العربية، وأقدم ما نجده من أمثالها في الشعر الأندلسي الأرجوزة التي تتب لعبد الرحمان الداخل، ثم دخلت التقفية بعد هذا في مرحلة جديدة هي التي نراها في القصيدة وهي إرسال الأقسمة الفردية (ما عدا الأول أي صدر مطلع القصيدة)، وجعل الأقسمة الزوجية من نفس القافية"⁽¹⁾. على شاكلة ما قدمه الموشح إذ لون في القوافي وقصرها على الحرف الأخير من السمط أو الغصن مع اختلافها من دور إلى آخر.

2_الوزن: بقي الشعر العربي رهن النسق الإيقاعي المغلق ضمن دائرة الطرح الخليلي "ومكبلا بقوافيه الموحدة الرتبية حتى ظهرت الموشحات، فثارت على كثير من القيود التي كبلت القصيدة العربية واستحدثت أوزانا جديدة تناسب التطور الذي طرأ على الموسيقى والغناء"⁽²⁾. وقد أبان"ابن سناء الملك أن الموشحات تنقسم إلى قسمين، الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب والثاني ما لا وزن له فيها ولا إمام له بها (...) يعتمد الوشاحون إلى حيل كثيرة، ليخرجوا الشبه وذلك بأن يقحموا كلمة يخرج بها الوزن على مألوف كقول الوشاح:

صبرت والصبر شيمة المعاني ولم أقل للمطيل هجراني معذبي كفاني"⁽³⁾

3_الغناء: إن الغناء هو القالب الذي يصب فيه الموشح حتى يصير ثابت اللحن، ولقد عدّ بعض المناصرين للرأي القائل بمشرقية الموشحات أن الغناء المشرقي كان سبباً مهماً في ظهور الموشح، وأن للثورة العروضية في بغداد تأثيراً كبيراً في مجال الفن الغنائي، حيث تبارى الشعراء في نظم قصائد ومقطعات تصلح للغناء وتستجيب لرغبة المغنين.

سادسا_ لغة الموشحات: يعتبر البعض بأن الموشحات جاءت خارجة عن الأعراف والقواعد الصارمة" فلم يحدث أي تغيير في مبادئ الشعر وقواعده، فظل الشعر العربي في المشرق والمغرب على القافية الرتبية حتى عصر الخلافة بالأندلس في القرن التاسع

1_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 43.

2_ فوزي عيسى، الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 291.

3_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 65-67.

ميلادي حيث ظهر شعراء مجدّدون عملوا على تطوير الاتجاه الشعبي، بحيث ظهرت بعض الألفاظ العامية في ثنايا القصيدة في هذا العصر، وبعد انتشار الغناء الذي تطور بشكل كبير بعد الاختراعات الموسيقية وكان من الطبيعي أن يتطور معه الشعر، فنتج عن ذلك لون جديد يدعى "فن التوشيح"⁽¹⁾. جاء بلغات مختلفة قصد التحول الباعث لدينامية اللغة الشعرية ومن أشكال ذلك دخول اللغة العامية /استعمال بعض المفردات الإسبانية/ استعمال المعجم اللغوي المستوحى من طبيعة الأندلس. ولقد اتخذ فريق من الباحثين الإسبان موضوع اللهجات في الأندلس حجةً لتغريب أصل الموشح، خاصة بعد اكتشاف بعض الخرجات العجمية في الموشحات التي ختمت بها بعض الموشحات الأندلسية، إنما نشأت لتقليد لهذه الأغاني"⁽²⁾. ومن جهة أخرى "فإن الموشحات لم تكتب كلها بالعجمية وإنما أكثر الخرجات التي نظمها الوشاحون بهذه اللهجة تخللتها بعض الألفاظ العربية أو العامية ثم إن وزنها العروضي ليس فيه شيء من العجمية، بل يبعد كثيرا عن أوزان الشعر الأوروبي القديم التي خلطت بين النظامين المقطعي والمنبور، عن الأغاني الشعبية الإسبانية التي يزعم أنها ظهرت قبل الموشحات"⁽³⁾. نتيجة التفاعل الإنساني بين أجناس مختلفة داخل شبه جزيرة أيبيرية.

ولما نظم الوشاحون الخرجات بلهجات مخالفة للغة أقسام الموشح كانوا يقصدون من وراء ذلك نميز الخرجة عن بقية الأقفال في الموشحة ولم يقتبس الوشاحون أبياتا ولا أوزانا عجمية كما أن مؤرخي الأدب الأندلسي القدامى لم يشيروا البتة إلى أن الوشاحين كانوا يأخذون الخرجات من أغنية أعجمية، ويجوز أن تكون الخرجة في الموشحة عجمية اللغة ولا يشترط أن تكون ألفاظ الخرجة كلها عجمية، بل تكون أيضا مزيجا من ألفاظ عربية وعجمية، وهو الأغلب في الموشحات"⁽⁴⁾ تخدم الاثنين.

1_ محمد عباسة، اللهجات في الموشحات والأزجال، مرجع سابق، ص 09.

2_ المرجع نفسه، ص 09.

3_ محمد عباسة، اللهجات في الموشحات والأزجال، مرجع سابق، ص 10.

4_ المرجع نفسه، ص 10 - 11.

ومما تجدر الإشارة إليه ضمن هذا السياق انتماء الموشح "إلى الأغنية العربية التي تتوفر فيها الركائز الثابتة بجميع أشكالها وأغراضها الوظيفية الاجتماعية والفنية، وهي الكلمة واللحن والإيقاع والأداء"⁽¹⁾. فهي مكونات أساسية تقوم بها الأغنية، "فنظمت الموشحات بلغة عربية فصحة فيما عدا خرجتها أو قفلها الختامي، فقد نظمت أحيانا بلغة عامية أو رومية أو معربة كما أوضحنا آنفا، ولما كانت الموشحات قد وضعت أساساً من أجل الغناء، فمن الطبيعي أن يختار لها الوشاحون لغة تتناسب الغناء، وهذا ما حدث بالفعل فقد رقت الموشحات وابتعدت عن الجزالة والتعقيد وجنحت إلى البساطة والسهولة، ويبدو أن البساطة قد أحدثت خلطاً فخلطوا بين البساطة والضعف، ولم يفرقوا بين اللين والركاكة فلذلك ذهب أحدهم إلى أن لغة الموشحات يغلب عليها الضعف والركاكة"⁽²⁾. نتيجة غنائيتها الطافحة في حين يذهب أحدهم "إلى ما هو أبعد من ذلك فزعم أن الموشحات قربت من لغة العامة وصارت كلامهم وأناشيدهم وبذلك ابتعدت عن الفصحى فغدت علامة من علامات انحلال وحدة اللغة العربية، ولا يخفى ما في هذين الرأيين من إسراف، فمن الخطأ أن تفهم بساطة لغة الموشحات على أنها ضعف وركاكة كما أنه من غير المعقول أن ننظر إلى استعمال العامية في قفل الموشحة على أنه علامة من علامات انحلال وحدة اللغة العربية"⁽³⁾. فهو غير طبيعي، وغنى عن القول "أن صنيع الوشاحين الأندلسيين يأتي امتداد لما سار عليه من الشعراء المحدثون، من أمثال أبي نواس وأبي العتاهية وابن المعتز، وإذا كان من الشعراء العباسيين من حرص في مدائحه على الديباجة القديمة والجزالة العربية، فإن الموشحات بحكم قالبها الجديد وموضوعاتها، وغنائها كانت في غنى الديباجة الفاخرة، والأساليب التي تتسم بطابع البداوة، ونستطيع أن نقول إن

1_ فراس ياسمين جاسم، مقومات التطريب في الأغنية العربية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العراق ص 258.

2_ فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1 2007م، ص 428.

3_ فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين مرجع سابق، ص 429.

الموشحات جاءت بصورة عامة -بعيدة عن الإمعان- في المحسنات البديعية والألأعيب اللفظية⁽¹⁾. ليشيد بالجمال الذي يبهنا بإنخطافته.

وليس في الموشحات "فيما يظن" لا ضعف ولا ركافة في اللغة بل إننا لنذهب إلى القول بأن لغة الموشحات في شفائيتها وتدفعها وأسرها- ساعدت على تدعيم مكانة الفصحى لأنها أشاعت هذه اللغة الجميلة بين الناس، ومن ثم حالت دون سيطرة العامية وجعلت للزجل مكانة ثانوية في الأدب، على الرغم من أن بيئة الأندلس كانت تغري بإسعاف مكانة الفصحى، لأنها تتركب إلى جانب الجنس العربي، من عناصر بشرية أيبيرية وبربرية ويهودية⁽²⁾... وهذا يعد مصدر طرافة الموشح واتصاله الوثيق بطبيعة الغناء.

سابعاً- بناء الموشح: (عناصره) وفي صياغة بناء الموشح والسلسلة الضابطة لبناءه "يتألف من حيث بناءه الفني من أجزاء معينة اصطلاح عليها الوشاحون، والتزموا بها في صنع موشحاتهم، وهي المطلع(المذهب)، القفل، الخرجة والغصن، والدور والسمط والبيت فستتأول هذه الأجزاء في نطاق الترتيب السالف ذكره:

1_ المطلع: وهو ما يفتتح به الموشح، ويتألف من شطرين (غُصنين) أو أربعة أشرط (أغصان) ويسمى الموشح "تاماً" إذا بدأ بالمطلع أو القفل الأول، فإذا خلا منها سمي الموشح الأقرع⁽³⁾. فهو لازمة ضرورية عرفها الموشح.

أ_الموشح التام: هو الذي يبتدأ بقفل

"ضاحك عن جمان سافر عن بدر ضاق الزمان وحواه صدري

آه مما أجد شفني ما أجد

1_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 45.

2_ المرجع نفسه، ص 46.

3_ سامي يوسف أبو زيد، الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 103.

قام لي وقعد باطش مُتَنَدُّ

كلما قلت قد قال لي أين قدُ

وانثنى خُوط بان ذا مهز نضر عابثته يدان للصَّبَا والقُطْر⁽¹⁾.

ب_ الموشح الأقرع: وهو يبدأ بدور

"سطوة الحبيب لأحلا من جنى النحل

وعلى الكئيب أن يخضع للذل

أنا في حروب مع الحديق النحل"⁽²⁾.

"والمطلع يتكرر في الموشح على نظام معين، ترددا يحتفظ بعدد القوافي ونظامها دون المعاني والألفاظ، ويسمى **خرجة**"⁽³⁾.

2_ القفل: وقد عرف بأنه المركز وأنه على مستوى واحد مع المطلع يأتي بعد الدور فعرفوه "بأنها أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون في النادر ما قفله تسعة أجزاء والجزء من القفل لا يكون إلا مفردا" والقفل في موشحة الأعمى التطيلي يتركب من أربعة أجزاء، بنيت على قافيتين "أ، ب، ب، أ، ب" وذكر من أمثلة الأقفال المركبة من جزأين:

" شمس قارنت بدرا راح ونديم

ومن أمثلة مركبة من ثلاثة أجزاء:

1_ ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق، جودة الركابي، (د ط)، 1949م، ص 43.

2_ المصدر نفسه، ص 45.

3_ حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص 948.

حلت يد الأمطار أرزة النوار فيا خذني⁽¹⁾

"ومن أمثلة خمسة أبيات:

يا من أجود ويخل على شحي واقتقاري⁽²⁾

3- الخرجة: وبالإثبات أنها نوع مستوفي لجميع الشروط، تكون في نهاية الموشح "ليختلف تركيب الخرجة الفني من حيث الوزن والقافية والموضوع، عما هو مألوف في خرجات الموشحات الخالية من الخرجة المختلطة، والمعروف أن أغلب الموشحات جارية على البحور العربية التقليدية، وقد يستعمل في بعضها معكوس البحور وقد يخرج بعض شعرائها عن العروض قليلاً⁽³⁾. "والخرجة هي آخر قفل في الموشح، كما قلنا إلا أن الأقفال والخرجة في غاية الأهمية وبدونها لا يستوفي الموشح أشراطه"⁽⁴⁾. "والخرجة هي الجزء الوحيد من أجزاء الموشح، الذي يباح فيه اللحن بل يستحسن".* وقال ابن سناء الملك "والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف قزمانية من قبل اللحن... فإن كانت معربة الألفاظ على منوال ما تقدمها خرج الموشح من أن يكون موشحاً"⁽⁵⁾. فالمراد بقوله أن الخرجة ينبغي أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن إن اللفظة الأولى تشير إلى شاعر بغدادى هو ابن الحجاج (ت391هـ) وفي شعره مجون واحماض يربو على صنيع أي شاعر عربى آخر (والسخف الذي يشير إليه ابن سناء الملك يعني الميل للهزل ولا يدل على الثقل... فكان الشرط في الخرجة وقفا لما قرر ابن سناء الملك أن تكون معبرة عن المجون، وأن تكتسب باللهجة العامية، بل تأتي أقرب ما تكون إلى لغة

1_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 26.

2_ المرجع نفسه، ص، 26.

3_ داود سلوم ولوث كاستيالوس، الخرجات في الموشحات الأندلسية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د ط) 1987، ص 16.

4_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 22.

* لا يشترط فيها اللحن، مرجع نفسه، ص 22.

5_ مرجع نفسه، ص 22.

الأفاقين والللصوص" الداصة"⁽¹⁾. ويعمد ابن سناء الملك إلى الإبانة عن بعض الأحكام على النحو الآتي:

ـ "أن يكون الموشح الذي جاءت فيه موشح مدح واشتملت الخرجة على اسم الممدوح.

ـ أن يكون ألفاظ الخرجة هزلة جدا هزازة ساحرة خلابة، بينها وبين الصبابة قرابة.

ـ أن تكون مستعارة من خرجة مشهورة لوشاح آخر.

ـ أن تكون بيت شعر مضمنا كما فعل"⁽²⁾.

ويلحظ في مقابل ذلك "بأن هناك خرجات جاءت في نفس الوقت باللغة الفصحى، وذلك حين تكون الموشحة مديح وذكر اسم الممدوح في الخرجة، وقد لا تكون كذلك ولكن روعي فيها أن تكون نظمت في ألفاظ غاية في الرقة، مشحونة بالموسيقى والمعاني الأسرة والصور الموحية، ويقول بأن البيت الذي قبل الخرجة يتضمن لفظة "قال"، "قل" فهو يتضمن لفظة تدل على أن الخرجة الجملة التي تردت على لسان إنسان ما "العشق أو العاشقة"⁽³⁾. "كما أنه ذكر عدد من الموشحات التي جاءت الخرجات فيها بالفصحى، ولم تكن موشحات مديح ولكن لغة الخرجة بلغت الذروة في السهولة والشاعرية، فمن ذلك موشحة ابن بقي التي أولها:

مالي شَمُولُ إلا شجون مزاجها في الكاس دمع هتون

والخرجة هي:

ليل طويل ولا معين يا قلب بعض الناس أما تلين؟"⁽⁴⁾

"وقد يلجأ الوشاح إلى الاتكاء في الخرجة على بيت لشاعر غيره، كما فعل ابن بقي في موشحته:

1_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 32.

2_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 23.

3_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 33.

4_ المرجع نفسه، ص 34.

لست من أسر هواك مُخلّاً إن يكنّ ذا ما طلبت سراحاً

والبيت الأخير مع الخرجة:

لست أشكو غير هجر موصل

قد منعت القلب على عذال عاذل

تغنيت لهم قول قائل

علموني كيف أسلو و إلاّ فاحجبوا عن مقلتي الملاحا⁽¹⁾

والخرجة الأعجمية أو العجمية مثيرة "للجدل منذ زمن بعيد، ومن جوانب الصعوبة أن المصادر القديمة لم تذكر بصدها إلا عبارات غامضة وجملاً مقتضبة، ولـ "لسان الدين ابن الخطيب"

موشحات لها خرجات بهذه اللغة التي دعيت حيناً بالعجمية، وحيناً آخر بالبربرية" ومن هذه الموشحات: ⁽²⁾ ما يتأتى تمثله من خلل الموشح المثبت أسفله:

"يا ويح من يتصل بجبل من لا يسعف

لما رآته بطل وهي غراما تكلف

غنّت دما للأمل إلا إليه المصـرف

ثم تجيء بعد ذلك الخرجة:

ميو سيدي ابراهيم يا نوا من دلج

فانت ميب، ذي نخت⁽¹⁾

1_ المرجع نفسه، ص 35.

2_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ، ص 37.

ومؤدى ذلك: "يا سيدي إبراهيم، يا صاحب الاسم العذب، أقبل إليّ، في المساء فإن لم ترد جئت إليك، ولكن أين جدك؟"⁽²⁾. ولم يكن الأمر قسرا على "عرب الأندلس وحدهم... بل أن يهود الأندلس قد نظموا موشحات باللغة العبرية تشابه الموشحات العربية، ولاسيما في التزامها للخرجة العجمية، ويرى "إميليو غرميه غومس" إن وجود نفس الخرجة في موشحة عربية وفي أخرى عبرية، وفي قصيدتين مختلفتين لشاعرين مختلفين يؤيد ما ذهبنا إليه من أن هذه الخرجات عبارة في أغاني قصيرة باللهجة الرومانسية، كانت معروفة من قبل (أي قبل تضمينها) في الموشحات العربية والعبرية، وأنه على هذه الأغاني بنيت الموشحات"⁽³⁾.

4_ الغصن: يقصد به "كل شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة، وتتساوى الأغصان في الموشح عددا وتركيبا وقافية"⁽⁴⁾. ومجموعها يطلق عليه "الدور والقفل"⁽⁵⁾.

5_ الدور: يتأتى الدور انطلاقا من "مجموعة الأبيات التي تلي المطلع، أو التي يستهل بها الموشح إذا كان أقرع (أي دون مطلع) ويتكون من مجموعة من الأجزاء، لا تقل عن ثلاثة كما هو الحال في الموشح المثل:

ونديم همّت في غربته
وبشرب الرّاح من راحته
كلما استيقظ من سكرته"⁽⁶⁾

1_ المرجع نفسه، ص 37.

2_ المرجع نفسه، ص 37.

3_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 109.

4_ أنطوان محسن القوّال، الموشحات الأندلسية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2003م، ص 10.

5_ محمد مجيد السعيد، بحوث أندلسية، مرجع سابق، ص 102.

6_ أنطوان محسن القوّال، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 11.

وقد تكون الموشحة بأكثر عدد إلا أنه لابد من مراعاة نفس الترتيب للأرقام في جميع الموشحات.

6_ السمط: يعرف هذا الاسم أنه "كل شطر من الدور، وقد يكون الشطر مفرداً كالشطر في مثلنا: "ونديم همتُ في غُرَّتِه" أو مركباً من جزأين أو ثلاثة أو أربعة:
_ المركب من جزأين

دنْ الهوى شرعاً ما عشتَ يا صاح

_ المركب من ثلاثة أجزاء

هل تُستعادُ أيّامنا بالخليج وليالينا⁽¹⁾

7_ البيت: فالبيت في الموشح غير مفهومه في القصيدة فهو "يتألف في الموشح من الدور والقفل"⁽²⁾. ومعنى البيت في الموشحة غير معناه في القصيدة التي يأتي فيها البيت مكوناً من شطرين، البيت الأول جاء في موشحة التطيلي وقد ذكرناها سابقاً، وعرف ابن سناء الملك الأبيات بقوله أنها "أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة، يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها، لا في قوافيها بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر، والبيت السابق يتركب في ثلاثة أجزاء مركبة، أي كل جزء يضم فقرتين، ومن الأبيات ما قد تأتي مفردة كما في المثال التالي:

أرى لك مهند أحاط به الإثم فجرّد ما جرّد⁽³⁾

والشكل الآتي يوضح كيفية تركيب الموشح:

المطلع	غصن	غصن
سمط	سمط	سمط
البيت القفل: غصن	السمط	الدور
	غصن	سمط

1_ المرجع نفسه، ص 11.

2_ المرجع نفسه، ص 11.

3_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 27.

ثامنا_ أغراض الموشح: جاءت متباينة مثلها مثل أغراض الشعر العربي، وكان من الطبيعي أن تكون موضوعات الموشحات في بدايتها، ألصق بالثالث الذي لا انفصال له عند الوشاح: الغزل والخمرة والطبيعة وغيرها من الأغراض الأخرى، وهي الموضوعات التي تنطلق على سجيتها الأحاسيس والمشاعر دون تكلف ولا غير ذلك. ويقول "جودت الركابي: ويظهر أن الموشحات خلقت لتصف حياة الدعة والأنس والهناء، ولهذا كلما تعرضت لهذه الأغراض بدأ تأثيرها وظهرت جدتها وكانت أعلق بالنفوس ولاسيما عندما تتعرض لوصف الطبيعة، وما أكثر ما تتعرض في تصورنا بألوانها وأصباغها، وطيورها وبلابلها، وأزهارها وأشجارها وجداولها وعبيرها، ويتجلى لنا حب الأندلس لوطنه واختلاط الطبيعة بروحه وكيف أنها ملتقى العشاق وساحة اللهو والطرب ومبعث السلوان والحنين"⁽¹⁾.

1_ الغزل: إذا تتبعنا الغزل المؤثر في النفس واسترجاع لشيء ماضي أنه "واكب اختراع الموشحات ظهور فن الغناء بالأندلس، وقد أفاد كلاهما من الآخر فتأثر به وأثر فيه، وإذا كانت الموشحات قد نشأت أو أنشئت لتكون في خدمة الغناء، فإن ذلك يعني أن الغزل كان أول فن اتجهت إليه الموشحات لأنه بطبيعة معانيه أكثر فنون الشعر ملائمة للغناء، فليس هناك شك في إن الغزل يحتل محل الصدارة في الموشحات الأندلسية"⁽²⁾. على حذو تصدره القصائد قديما غير إنه ضمن الموشح انعطف إلى أفراد قصائد بأكملها له.

2_ الوصف: عرف الأندلسيون برقة الوصف ودقة التصوير بإضفاء الحياة على الجمادات" وشهر عنهم التبريز في ذلك والإقتنان فيه، فكان شعرهم في الوصف طرفة فنية ممتعة جميلة الشكل نادرة المثال حسنة المنظر، وكان شعرائهم يحسنون شعر الوصف

1_ أنطوان محسن القوال، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 12.

2_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 50.

ويحبونه ويجيدون نظمه ويكثرون منه على حين هو أصعب أنواع الشعر منالا وأعزها مطلباً، إذ لا يحسن حتى يدق التشبيه ويسبح الخيال ويندر المجاز وتغرب للاستعارة⁽¹⁾.

جاء بنقل الإحساس بوسائل فنية جديدة، "تبعاً لما أملت منظر الأندلس على قرائح المبدعين على نحو ما نجده ضمن "موشحة أبي عبدالله البطليموس المعروف بالكميث"⁽²⁾.

"لاح للروض على غرّ البطاح زهر زاهر

وثنا جيداً فنعم الأفاح نوره الناضر

زارني منه على وجه الصباح أرج عاطر"⁽³⁾

وهناك وموشحات كثيرة بدئ فيها "بالوصف كتمهيد لمقطع المديح، منها -على سبيل المثال- الموشحة التي تستهل بـ:

جيش الظلام بالصبح مهزوم فقم يا نديم"⁽⁴⁾

3_ المدح: عرفنا فيما مر بنا من ملاحظات أن الموشحة تحتوي في العادة، "على أكثر من فن، وإن كانت معظم الموشحات جاءت في أغراض الغزل والوصف والخمريات وهو ما يتناسب وما سارت عليه الموشحات من طابع غنائي، وقلنا في اللحظة السالفة عن فن الوصف - إن هذا الغرض الوصفي جاء في أحايين كثيرة بمثابة التمهيد لغرض آخر مثله في ذلك المقاطع الغزلية"⁽⁵⁾. يتراوح بين الجزالة والسهولة، والكثير من الدارسين النفاة

1_ عبد العزيز محمد عيسى، الأدب العربي في الأندلس، مرجع سابق، ص 112.

2_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 56.

3_ لسان الدين ابن الخطيب، جيش التوشيح، تحقيق، هلال ناجي ومحمد ماضور، مطبعة المنار للنشر والتوزيع، تونس (د ط)، (د ت)، ص 56.

4_ المصدر نفسه، ص 28.

5_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 59.

يميل إلى "الاعتقاد بأن الموشحات في ظهورها الأول، لم تكن تعالج الموضوعات التقليدية من مديح ورثاء وهجاء"⁽¹⁾. ويقول عوض الكريم في هذا الصدد "كانت الموشحات في أول الأمر وقفا على الغناء، فكانت تعالج موضوعات الغزل والخمریات ووصف الطبيعة. وما لبثت أن صارت مطية ذلولا للأمداح حينما استغلها الوشاحون للوصول إلى عطايا الملوك والأمراء وهباتهم، وكانت موشحات المدح من كثير من الأحوال تبدأ بداية غنائية _كالعهد بالقصائد التقليدية_ ثم تنتقل إلى موضوع المدح، وربما اختتمت بمثل ما بدئت"⁽²⁾.

ونستطيع هنا الاطمئنان إلى صحة الرأي القائل بأن "أكثر الموشحات التي قبلت في المديح إن لم تكن جميعها قد مزجت من الطبيعة والغزل والخمر، قبل أن تدلف إلى صميم المديح ولكن هناك موشحة واحدة على الأقل جاءت كلها في موضوع المديح، وهي لأبي عامر بن ينق، وذكرها لسان الدين ابن الخطيب في "جيش التوشيح" وأولها"⁽³⁾:

سراجٌ عدّلك يزهر قد عمّ كلّ العباد

ونور وجهك يبهـر سناه للخلـق باد"⁽⁴⁾

4_ الرثاء: وهذا اللون من التعبير لم يؤثر عن الوشاحين الأندلسيين أنهم كرسوا للمراثي عناية تستحق الذكر، ولم تشمل المجموعات المعروفة مثل "دار الطراز" و "عقود اللال في الموشحات والأزجال"... على موشحات ما في موضوع الرثاء.

يا عين بكّي السراج الأزهرا النّـيّـرا اللامع
وكان نعم الرّناج فكيرا كي تُنْـثـرا مدامع"⁽⁵⁾

1_ المرجع نفسه، ص 59.

2_ مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، مرجع سابق، ص 33.

3_ المرجع نفسه، ص 60.

4_ لسان الدين ابن الخطيب، جيش التوشيح، مصدر سابق، ص 193.

5_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 63.

والمراثي التي تتفاوت في الروح وصف الإحساس جميل ومؤثر في النفس، "فنجدها تارة فاترة متكلفة كما نرى في رائية ابن عبدون في رثاء بني الأفطس، وتارة صادقة مؤثرة، كما في نونية أبي البقاء الرندي في بكاء الأندلس وما أصاب بلاده على أيدي النصارى، وأصدق ما لدينا من هذا الضرب ما قاله المعتمد في منفاه يبكي نفسه ما أصابه من زوال ملك ونفى"⁽¹⁾.

5_ الهجاء: يمتاز بقوام منفرد إلا أنه تراجع هذا الغرض الشعري في الأندلس نتيجة "انعدام الشعبية وندرة الأحزاب السياسية، فلا نكاد نجد ما هو معروف عند المشاركة"⁽²⁾. نحو ما أداه الفرزدق وجريير والأخطل.

6_ الخمریات: كانت الخمریات أكثر الفنون الشعر ذيوعا في الأندلس، نتيجة انتشار العربة فـ"عادة الشرب أن يجتمعوا على الكؤوس في البيوت، أو الرياض أو على ضفاف الأنهار كالوادي الكبير ولم تكن مجالسهم مجددا اجتماعات للشراب، وإنما اجتماعات أدبية شعرية كذلك"⁽³⁾. على إثرها تنتج القرائح شعرا ينضح بالعربة والنسيان. مما لا يتوجب إغفاله ضمن هذا الغرض هو "أن الخمریات لا تشغل في العادة الموشحة كلها، بل تأتي كعنصر مساعد باستثناء نماذج قليلة بنيت أساسا على وصف الخمر ومجالسها، مثل موشحة جاءت في دار الطراز:

باكر إلى الخمر واستنشق الزهرا
فالعر في خسر مالم يكن سكرا
فقلمنا أسلو عن مرشق الأكواس وساحر الطرف مساعدا
الجلاس"⁽⁴⁾

في هذا النص استهل بوصف الخمر وختم بها، وان تخلله مقطع في المديح:

1_ أنجل جنثاليث بالنتيا، الفكر الأندلسي، ترجمة، حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 1928م ص 46.

2_ سامي أبو يوسف أبو زيد، الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 64.

3_ أنجل جنثاليث بالنتيا، الفكر الأندلسي، مرجع سابق، ص 45.

4_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 30.

"أدر لنا أكواب
يُنسى بها الوجدُ
واستحضر الجلاسُ
كما اقتضى الودُ
دن الهوى شرعا
ما عشت يا صاح
وتره السَمعا
عم منطق اللاحي
فالحكم أن تسعى
إليك بالراح"⁽¹⁾

جاء في وصف الخمرة ومجالسها وأحوالها:

"تشارك فيها الشمّ والذوق واللمس
ومرّ على الأسماع من صبها جرس
ولاح للحظ الصّحب ساطع نورها
فقد أشركت فيها حواسهم الخمس
ربيبة دير ليس ترفع حجبها
إذا سامها الشّماس عودّها القس"⁽²⁾

"إنّ تقدير الأندلسيين للخمرة المعتقدة جعلهم يخلعون عليها صفات الشرف والمجد ويجعلون لها نسبا أصيلا، فهذا أبو حفص بن الشهيد يضرب المثل الأعلى بمزايه الرفيعة من المجد والشرف، حيث يقول:

الخمرة موصوفة بالمجد والشرف تعوّض الخلف الباقي عن السلف"⁽³⁾

8_الموشحات الدينية والصوفية: "لا نعرف متى بدأ النظم في هذا اللون من ألوان الموشحات وأقدم ما هنالك منها ينسب لابن عربي، أما في غير ذلك من الأغراض، فهناك على سبيل المثال، ما أطلق عليه ابن سناء الملك اسم "المكفر" والرسم في المكفر خاصة ألا يعمل إلا على وزن موشح معروف، يختم بخرجة ذلك الموشح ليبدل على أنه مكفرة"⁽¹⁾.

1_ لسان الدين ابن الخطيب، جيش التوشيح، مصدر سابق، ص 29.

2_ صفي الدين الحلي، ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 492.

3_ فارس القيسي، دراسات في الأدب الأندلسي، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، الإمارات المتحدة، (د ط) 2002 ص 122.

وهناك وشاح يدعى ابن الصباغ الجذامي خلف عددا من الموشحات مما يمكن اعتباره من نوع مكفر، وإن كانت الخرجات فيها ليست مما ألف هو، بل مما نظم غيره، مثال موشحته:

آه من فرط الوجيب أورثت قلبي خبلا

فخرجتها مستلة من زجل زجال يدعى البعيع:

يا لنبي إن ريت حبيبي افتل اذنو بالرّسّيلا

لأنه أخذ عنق الغزيّـل وسرق فم الحجيلا⁽²⁾

تاسعا_ الخصائص الأدبية في الموشح: "أول خصائص الموشح عذوبة الألفاظ

مع استعمال عدد منها لمعان عربية قليلة الشهرة في المشرق نحو "أكحل" بمعنى الأسمر*" "وهناك بعض الضعف في التركيب وفي الألفاظ نحو "أنا فيه أهيم" في موشحة الأعمى التطيلي مكان "به" غير أن الوشاحين لم يستعملوا كلمات عامية ولا تركوا الإعراب، وقد احتفظ نفر منهم بأسلوب مشرقى منين. وتكثر في الموشحات الصور الشعرية في التشابيه والاستعارات البارعة إلى حدّ الرمز اللطيف، أما الصناعة اللفظية قليلة فيه"⁽³⁾.

وكان الموشح منذ نشأته الأولى فنا وجدانيا خالصا يعبر عن شخصية شاعره، ولذلك كثر فيه الأغراض الشعرية بصفة عامة وبطل فيها الوقوف على الأطلال والأغراض التقليدية الأخرى التي ظل الشعر المشرقي ينوء بها، وهي تخدم ما يخدم الشعر في الأغراض الأخرى.

1_ محمد زكرياء عناني، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 64.

2_ المرجع نفسه، ص 64.

*في دير الزور (على الفرات) يقولون للأمر أكحل وهذه الكلمة لا تزال مستعملة في المغرب، المرجع نفسه، ص 64.

3_ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص 438.

"إن الموشحات ظاهرة أدبية فريدة، قل نظيرها في الأدب العربي وتعود فرادتها إلى أنها جاءت في مبناها ومعناها، كما شاء لها الوشاحون أن تكون، تلبية لتطورات العصر العربي الأندلسي، الاجتماعية منها والثقافية العمرانية، أي أنّ الموشحات كانت وليدة طبيعية لبيئة أندلسية، المكانية والزمانية، لعل ذلك كان سبب أهميتها، وبالتالي سبب بقائها كأبرز ما أبدعه الوجود العربي في الأندلس، وربما فاقت ما خلفه العرب هناك قصور ومبان، قيمة وروعة"⁽¹⁾.

وفي نهاية الفصل الثاني فتح طريق طويل وواسع، مهد للسيمائيات وأسسها الغوص في هذه الدراسة والتقصي في جماليات الموشحات الأندلسية تعرض في الفصل الثاني.

1_ أنطوان القوال، الموشحات الأندلسية، مرجع سابق، ص 13.

الفصل الثاني :
دينامية الجسد
ضمن الموشح
ورهانات الإبدال

أولاً: أيقون الفراغ وتشظي السواد.

1_ الفضاء

2_ العلامات الرمزية

3_ العلامات الأيقونية

ثانياً: بصرية الموشح وحركة الجسد في القصيدة.

1_ آليات التشكيل البصري

2_ الإيقاع البصري

ثالثاً: لغة الموشحات.

أولاً- أيقون الفراغ وتشظي السواد:

تأتى للموشح الأندلسي مكنة تخطي هيمنة الأنموذج القديم، عبر استحداث نمط مغاير يمتاح تشكله من فضاء الطبيعة، وكذا السياق الاجتماعي المنوط به، وعلى إثر اكتسب هذا الشعر فضاء حدثا حملنا على مساءلة مسوغات هذا التحديث؟

إن الإجابة على هذا الإشكال اقتضت من البحث قراءة جديدة تتساق وعوامل الجودة فيه، الأمر الذي حتم علينا تقفي مفهوم الفضاء في محاولة الاقتراب من تفضئة الموشح؟

1- تعريف الفضاء: L'espace

إن الفضاء مصطح "نقدي حديث، إذا لا يمكن اعتبار "شعرية الفضاء لـ"غاستون باشلار" بداية التأسيس له بوصفه مفهوما نقديا، تحول مع السيميائية إلى مركز اهتمام السيميائيين الذين نظروا إليه بوصفه مكونا أساسيا للسرد من جهة، وبوصفه دالا طبيعيا يحمل مدلولات ثقافية من جهة ثانية"⁽¹⁾. يؤول هذا الطرح إلى أن مفهوم الفضاء ناتج عن ما أفرزته الحركة السردية، غير أن مقاربتنا له ضمن الموشح تثيره من ناحية بصرية بحسب ما أبان عنه "شارل ساندرس بورس".

فمصطلحا النص والكتابة ننظر إلى الفضاء بزوايا نظر متنوعة، فالفضاء هو العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء، "فلا وجود لشيء في هذا الحياة إذا لم يكن هناك فضاء يحويه لأنه هو الممتد الوحيد الذي يضمن استمرارية الكائنات البشرية وغيرها، فهو المادة الجوهرية للكتابة الشعرية"⁽²⁾. يأخذ الفضاء ضمن هذه الرؤيا مفهوما أوسع يطال الحياة والكتابة دلالة على لعبة المكان ضمن الكتابة.

وتمثيلا لذلك نستدل بهذه القصة الشهيرة تفصح عن بلاغة الفضاء "فعندما سئل الحكيم في قصة شرقية شائعة، عن معنى الحياة، أجاب: "الحياة نافورة"، ولما سئل من جديد: "ولماذا هي نافورة؟" رد قائلا: وإن شئت فهي ليست نافورة" وهكذا يبنى المعنى،

1_ أحمد حيدوش، المكان بوصفه فاتحة نصية لفضاء الرواية، مجلة المعارف، العدد التاسع، ديسمبر، 2010 ص 198.

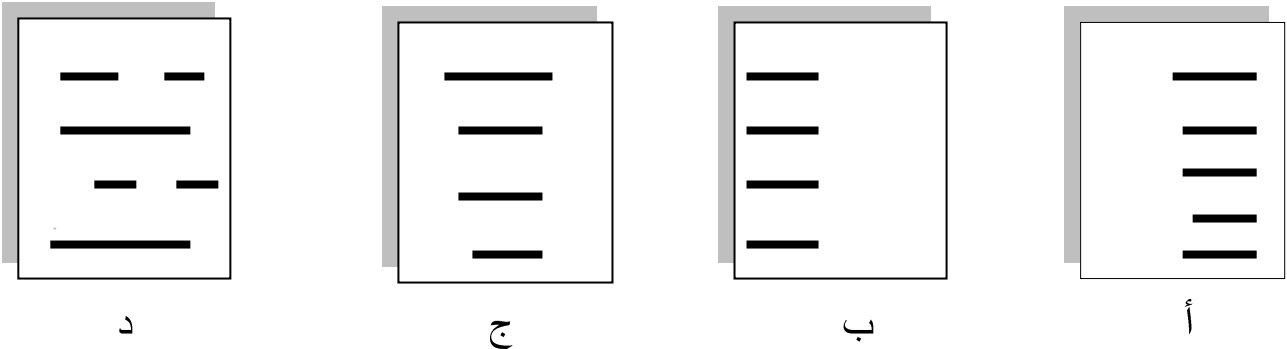
2_ زوزو نصيرة، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، مجلة كلية، الآداب والعلوم الإنسانية، العدد السادس، جانفي، 2010م، ص 03.

معنى الأشياء ومعنى الكتابة أنه" اليقين الملفوف بالشك"⁽¹⁾. فانطلاقاً من الشك تجعل المتخيل يهيم في ابتكارات ذات جوهر دلالياً قابلاً للإستعاب، فهو يمثل المتاهة الجمالية التي تمكن القارئ من حرية التصرف من أجل اكتشاف ما الذي ترمز إليه لعبة المكان.

تساوقاً مع ما خلا يلقي البحث الفضاء النصي"يحمل في طياته البنية الخطية المكونة للنص كلغة مكتوبة، إلى جانب كونها علامات نوعية، وبناء ما تقدم، فالمكون الخطي للنص يمنح للمتلقى إمكانية مباشرة قرأته كخطاب لغوي مكتوب استناداً إلى معرفة مفترضة باللغة ويرسم الخط المقدم"⁽²⁾. وما هنا تتطرح إشكالات أخرى: ما الفراغ وما السواد؟ وكيف يسهمان في خلق فضاء شعري متعدد؟

إن السواد هو أيقون خطي بصري قوامه الكلمات "وأحرف طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين على غيرها"⁽³⁾. وكل ما يرتسم بصرياً على المسند الأبيض سواء بواسطة الطباعة أو الخط اليدوي وبذا تأخذ الدفقة السوداء تشكيلات متباينة لا تخضع لمعيار معين، علماً أن ما يحرك الجسد الأسود هو فعل الفراغ بوصفه أيقونا على الحظر.

وتمثيلاً لذلك نورد الخطاطات الآتية:



خطاطة تمثل مكناات توزيع السواد على الصفحة تفاعلاً مع الفراغ. نقلاً عن: بنية

1_ حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص 84.

2_ محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي، العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 256.

3_ حميد الحميداني، بنية النص السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 55.

يتراءى للبحث إن الفراغ يتغير من مكان لا تحده ضوابط ولا قواعد، إنه اللانهائي غير قابل للشكلنة:

_ الشكل الأول: جاء الفراغ على يسار الورقة.

_ الشكل الثاني: على يمين الورقة فحسب.

_ الشكل الثالث: جاء على اليمين واليسار.

_ الشكل الرابع: جاء السواد متلاشياً على جوانب الورقة بأكملها يتخللها بياض لا محدود. إن مقارنة شكل الموشح بما سبق تمثيله مشهدياً، يحملنا على تبصر تحولات الجسد داخل القصيدة عبر إعادة توزيع بياضها وسوادها والرسم الآتي يؤيقن شكله على النحو الآتي:

مخطط توضيحي لانتشار السواد والبياض في
الموشح علما أنهما يتبدلان من قصيدة إلى أخرى.

يبرز المخطط الوارد أعلاه فاعلية التحول المكاني لدفقة السواد "ذلك أن الصفحة تتوزع على البياض والسواد، وقد اشتغل فضاء الصفحة ليمنحه دلالات... وقد افترضوا بأن الشعر ينشأ من البياض الذي يكون في الصفحة أكثر من السواد الذي فيها، وقد صار الافتراض اعتقاداً أن البياض باعتباره عدماً أسبق من الوجود والسواد خلق الوجود من ذلك العدم"⁽¹⁾. فالشاعر وجد الورقة بيضاء فخلق فيها الوجود وإعادة تهيئتها بفعل البياض.

قال الشاب الظريف:

"بدر عن الوصل في الهوى عدلاً مالي عنه إن جار أو عدلاً مذهب
مترك اللحظ لفظة حنث
إليه تصبو الحشا وتتبعث
أشكو إليه وليس يكثرث

دعا فؤادي بأذن يذوب قلاً والموت والله إذا دعا وقلبي أقرب"⁽²⁾

وباستخدام لعبارات الغزل جاءت علامات التغزل بذكر المحاسن والمفاتن، فالتعبير بالسواد في الصفحة مثلته كلمات: بدر، الهوى، الفؤاد، مترك... أما البياض فقد ورد

1_ ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، (اللغة، الموسيقى، الحركة)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، ط1، 2010م، ج2، ص 262.

2_ أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1999م، ص 09.

بوصفه أيقونا عن صمت القبور، والسكينة، ولعل ما أبان عن ذلك وجود العلامات الرمزية قلا الموت،... مما يجسدن للقارئ بصريا فعل الموت.

إن هذه الخطاطة توضح توزيع السواد والبياض ضمن موشحة الشاب الظريف، في انتظار قارئ يجيد إعادة بناء الدلالة وفق مقتضى لعبة المكان.

لعل ما تجدر الإشارة إليه على هامش هذا الطرح أن الصراع بين الأسود والأبيض وطريقة توزيعه على الورقة وامتداده بين ثنايا الموشح، يمثل اللوحة التي يبدع فيها الفنان أثناء رسمه في حين يمنح المتعة للقارئ.

أما الفراغ فهو المسكت عنه الذي يظل يمارس فعل الانفلات من نهائية المعنى الأمر الذي يحفظ للنص صيرورة البعث عبر لانهائية تأوله.

ففي هذا الشكل الذي يتخلله اللونان الأبيض والأسود، نرى بأن الفضاء الذي يحتله اللون الأبيض أكثر مما تحتله العلامات الرمزية، فالبياض يصنع النص المنكتم، فالمكتوب أيقون خطي، صانع لفضاء النص إثر عملية التفاعل بين الفراغ والسواد، مما يسهم في

الفصل الثاني: دينامية الجسد ضمن الموشح ورهانات الإبدال

خلق إيقاع بصري بين ماهو طويل، وقصير، فالطويل يمثل القوة والقصير يمثل الضعف... فالسواد يتأرجح بين القوة والضعف. فهنا يجب التمثيل لفئة انتشار السواد والبياض ضمن الموشحة السالف إيرادها على النحو الآتي:



وهي سياق التمثيلات المشهدية نورد مقتضبا آخر من موشح تأتي في العهد المملوكي نحو قول أحدهم:

"لا تعجبوا إن غدوت محتملا

لكن قلبي إن كان عنه سلا أعجب"(1)

فنأخذ مثال على ذلك:

ق
يجـ لو دجـى الغـلس بهـ ر
الأبـصـار مـارـ ذـ طهـ را

آمن من شـ بـ الكـأفـ هـ

ذُبْتُ في حـ بـ يـ هـ
بالـكـأ فـ

لَمْ يـ زلـ يسـ عى إلى تسلفى

1_ محمد أحمد عطا، الموشحات المملوكية، مصدر سابق، ص 10.

بِرَكَ _____ ابِ الـ دَل
و الصَّ _____ ا _____ ف" (1)

فجاء مختارة باللون الأسود حتى تبرز الفضاء المتداخل بينهما، ويتبين الدور الذي تلعبه فالفضاء هو بطاقة دعوة يقدمها الوشاح من ذلك الفضاء النصي، كي يجعل المتلقي يهيم في الخيالات والتصورات من أجل رسم فكرة معينة عن ذلك الموضوع، بوسط سفر جميل بخياله العقلي.

وبالنسبة للموشح الأندلسي، يمكن في حديثنا عن الفضاء الذي يشغله فهو يكون في نتيجة التوازي والأبيات، التقابل، الفراغات...

يا من أجود ويخل على شحي وافتقاري

أهواك وعندي زيادة منها شوقي وادكاري

[أما يستحي مطالك من طول ما اشتكيه

وهــلا كان وصالك أدنى لمن يرتجيه

وأين غاب خيالك مذ ساحت المزن فيه

ولا تقل ربما ضل أثناء تلك المسارى

الممثل	الموضوع	المؤول
الشكل الصوتي تناوب وأصوات متحركة	(الموشح) ⇨ الجوهر	بعد إستعاري لتتمية وتشكيل النوع
الشكل البصري تنوع الأشكال بين الأسطر (الكلمات، الحروف،	تنوعها من خلال الحجم يؤدي إلى إيقاع وفق نظام معين خاص بالموشح القائم على الشكل.	تسمية النوع من خلاله إذا كان دوبيت، زجل تقوم على مطلع، قفل سمط، خرجة...

1 ابن سناء، دار الطراز، مصدر سابق، ص 10-11.

		العلامات)
--	--	-----------

ذكراك قــــــد أوري زناده من وجدي ومن أوري⁽¹⁾

فكان لكل نوع من الموشح له مؤشرات وعلامات، تكون العمود الفقري لثبات الموشح وتميزه.

إن العلاقة بين الممثل والموضوع، هي علاقة دينامية تؤديها أشيقة المجتمع الأندلسي من جمال طبيعي ومعرفي.

النوع	العلامة البصرية	الموضوع	المؤول
موشحة	تنوع الأسطر، الأبيات بين المطلع الدور القفل، الغصن والخرجة...	المدح _ تناوب لوني بين البياض والسواد، تنوع الأغراض	الإبداع اللغوي والتجديدات القاموسية

فالعلامات الرمزية تتمثل في الكتابة والفواصل والنقط والإشارات، بالإضافة إلى أهم شيء الفضاء النصي، وفي الغالب نجد انعدام هذه الإشارات في كثير من ففي الموشحة المذكورة أعلاه لم يذكر سوى إشارة واحدة وهي (I)، فيما يخص العلامات الرمزية فتمثلها العلامات القانون، أي مجموع الدوال اللسانية البانية لهيئة السواد، مما يحتم على القارئ إخراجها من حيز الموضوع المباشر إلى الموضوع الدينامي عبر استدعاء السياق ومن ثم الانعطاف إلى المؤول الدينامي الأول وصولاً إلى النهائي.

"ورد ربيع، فمرحبا بوروده، وبنور بهجته، ونور وروده"⁽²⁾

2_ فالعلامات الرمزية: هي استعمال دوال لسانية من حقل الطبيعة: الربيع، النور الورود... فهي ذات دلالات مستوحات من بيئة الأندلس.

1_ ابن سناء، دار الطراز، مصدر سابق، ص 49.

2_ صفي الدين الحلي، ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 06.

وأما على مستوى **التشاكل الدلالي بالأيقوني**، نجد شظايا السواد تمثل أيقونا عن فاعلية انتشار بهجة الربيع ودليل ذلك ورود الدوال الدالة على ذلك: "ورد ربيع، فمرحبا بوروده وبنور..." تأتت عملية التشاكل عبر استدعاء السياق المنوط بالموشح في الأندلس

تأتي الموشحة في بعض الأحيان شبيهة بالقصيدة العمودية القديمة، وفي أحيان أخرى تكون شبيهة بالشعر الحر، وهناك من الوشاح من زواج بينهما، لكن البيئة الأندلسية جعلت هؤلاء يخرجون عن هذا النمط، فتكون وحدات الموشح المضمونية هي الأساس في تشكيل الفضاء باعتباره شكلا جماليا يذهب به إلى:

البدر على غصن النقا مطلعہ

59

يبدو ويغيب

من طرفي القلب له موضعه

إنسان عيوني ظل في الدمع غريق

والقلب بنار البعد والصمد حريق

من يطفئها من مسكر الراح برقيق

في هذه الموشحة كان حسن الاستهلال، وهو أنه ابتداءً بالمقدمة الغزلية ثم شرع في قلب الموضوع بغرض آخر، هو المدح، فبداية الانطلاقة من اليمين إلى اليسار هي المسافة من نقطة (أ) إلى نقطة (ب) في البيت الشعري، جاء شكلها الهندسي يتراوح بين المستطيل والمربع.

"لا بل غزال النصير إذ موقعه من كل أديب

كالماء في الظمان إذ يكرعه في قبيط أبيب

شيخ الأدب _____اء شرقها والغرب

من كل عروض يمتطى أو ضرب

أو وصف مقام لـ _____ذة أو حـرب

كم هز معاطف ألقنا والقضب⁽¹⁾

ألف _____ت _____ه _____الت: أي تراها

_____ه

ُ

اخ

ذُ

بنص _____يب

مَنْى إِذَا زَوْجٌ أَتَى
بَصْفَ _____
لَوْ كَانَتْ _____
شَبَّ _____ ب (1)

من كل أديب	"لا بل غزال النصير إذ موقعه
في قيصري ط أيب	كالماء في الظمان إذ يكرعه

شيخ الأدب _____
والغ _____
من كل عروض يمتطى أو ضرب
أو وصف مقام _____
أو ح _____
كم هز معاطف ألقنا والقضب"

وفي النهاية
الموشحة بعد
تأنتت خرجة
الفعل "قال" تتمثل

في الخيانة الزوجية، جاءت الأسطر فيها متفاوتة بعضها البعض تتميز بطول سطر ع
لى الآخر، من حيث كم الكلمات بين السطر الطويل والسطر القصير تساوقا ودلالات
التوتر بعد ولا أدل على من جزر نسبة السواد في السطر الأخير، وعلى إثر ذلك تتجلى
حركة الجسد تبعا للحالة النفسية.

وجاء أيضا في قول أحدهم:

"ما سَحَّ مُخْمَرٌ دُمُوعِي وَسَاحَ

ع _____

ي

الملاح

إلا وفي الأحشاء منه جراح

أفدى من الأتراك حلو الشباب

مُ

ر السَّ طَا

عشقه حين عدت الصَّواب من

الخُ

طَا

تشكوه حشا العاشق منه التهاب إذا

ع

طَا

وربما تشكو الغصون اكتئاب إذا

ط

خ

الـ (1)

"ما ماس ذاك الغصن بين الوشاح إلا.....ولاح

قولُ عذولي كله في

الرياح (2)

المتأمل في هذا النص، يجد بأن طريقة توزيعه على الصفحة والهندسة التي منحها إياها الكاتب، تجعل البصر يصطدم بصورة إيقاعية مميزة، تتمثل في إحياء دلالي مليء بالفجوات، فيترك سطر فارغا ثم يعود للكتابة مجددا حتى يحدث شيء من التوازن في النص من خلال الإيقاع والوزن وتناوب القافية.

1_ شمس الدين محمد حسن النواجي، عقود اللال في الموشح والأزجال، تحقيق، أحمد محمد عطا، مكتبة الأدب،

القاهرة مصر، ط1، 1999م، ص 61.

2_ المرجع نفسه، ص 61.

فالفضاء الذي بني فيه النص يتناسب فيه اللفظ ودلالته، فهو مؤول لتوليد المعنى فجاءت الكتابة من اليمين إلى اليسار مع مراعاة الفضاء الداخلي، ثم يعلن النهاية تحت خيبة الصمت، وهنا تتجلى حركة جسد القصيدة ضمن نقط التوتر البانية لفاعلية المسكوت عنه الأمر الذي يحمل القارئ على استدعاء الموضوع الدينامي تفعيلاً للمؤول الدينامي بغية مقاربة المؤول النهائي، فكان في المثال:

قالوا ولم يـ _____ ولوا صـ _____ وَا
أفـنيت في المجون الشبابا
فقلت لو نويـ _____ تـ _____ متـ _____ يا
والكأس في يمين غزالي والصوت في المثال عالي
لبدالـ _____ يـ⁽¹⁾

ففي الصورة المرسومة أمامنا ذات إيقاع بصري يحاصرهما من اليمين واليسار بياض

بياض ————— بياض

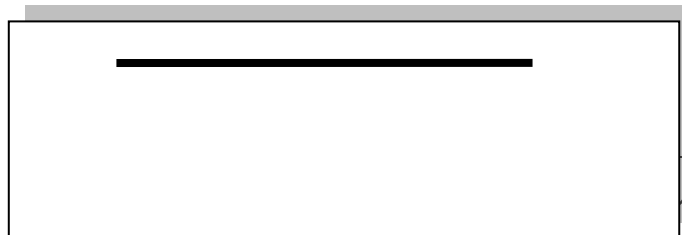
فيقابلها السواد المتمثل في: قالوا، صوابا، أفنيت، المجون، الشبابا، نويت، متابا...

فأفـنيت تقابلها شبابا فقلت تقابلها متابا، وبعد الفقرة المكونة من ثلاث أجزاء، ننتقل إلى الفقرة الثانية، فيها جزء واحد مقسم إلى ثلاث أغصان حسب المؤدى العروضي للموشح الأندلسي.

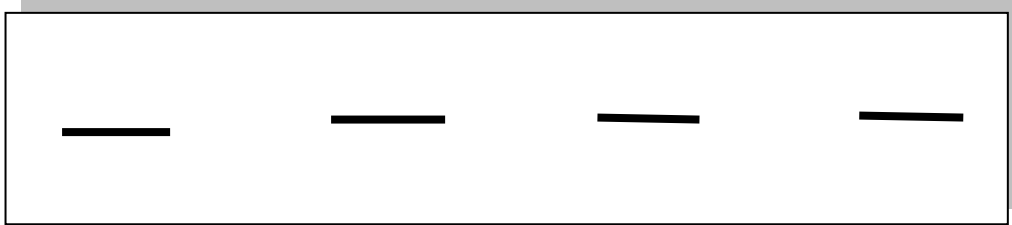
1 2 3

إن إيقاع الكلمات المذكورة في النص، ينطق به مؤول دلالات: التوبة إلا أن الشرب أنساه ذلك عندما غير في:

تحريك مدلول الكلمة من الماضي إلى الحاضر، فهو بحاجة إلى التغيير وقلب إيقاع البصر في النص فأستولى الأبيض على الأسود والعكس. فجاء الشكل الآتي:



الشكل الأول: الأحادي القائم عموديا



الشكل الثاني: الأحادي القائم أفقيا

فالوشاح يستخدم الكلمات على الورقة بحسب الإيقاع المرسوم في ذهنه مع مراعاة الأوزان والقوافي المتنوعة... فهو دليل أن بناء الموشح يختلف من الحين إلى الآخر، بهدف خلق المتعة وكذا تساوقا ومقتضى السياق، الأمر يفتح عين المتلقي على حركة جديدة للجسد في القصيدة بعد اعتاقها عن أسر الشكل الواحد. فهذه الأشكال والفراغات السائدة بين أسطرها تضع القارئ في دوامة ليملأ تلك الفراغات عبر فاعلية القراءة التعاضدية حسب ما يصطلحه "أمبرتو إيكو". وجاء في الطراز:

"هُنَ الطباء الشمس قنيصهن الطعيم
ما إن لها من كنس إلا القلوب الهيم أ
القرب من لها عرس
والبعد عنها مأتم
تلك الشفاء اللعس
يحيي بهن المغرم
لها لحاظ نُس
ترنو إلى من يسقم

بأعين الغزلان وتبتسم — عن جوهر الأسماط ب
قضى لها النيران أن تكتم ف — مضمري الأنثى ط(1)

فتفاوت الأغصان فيما بينها خلق نوع من التفاوت الذهني، حيث أتت كل كلمة بفردتها تجعل المتلقي يسير على ما جاءت به هذه الأسطر، أي تقيده بقوانين تدفعه لفهم دلالة كل سطر منها من خلال حركة العين.

ففي هذا المقطع، خمسة أغصان والثانية غصنان، فابن سناء الملك أثناء كتابته للموشح يشطي بصرية الموشح تبعاً لمقتضى الغناء والدلالة معاً مما يسهم في ولادة شكل بصري بياضه أكثر من سواده، وإذا ما عمدنا إلى مساءلة هذا الشكل، ألفينا أن طبيعة الأندلس مفرغة في التهيئ المشهدي للقصيدة، فالبياض يساق الماء، والأجزاء تؤيقن أغصان الشجر وها هنا نؤول إلى كون هذا الفضاء الصوري هو أيقون لطبيعة الأندلس، ممثلاته النوعية في البياض، والأجزاء...
والشكل الآتي يجلي ذلك بامعان:

	ب		
	يا		
بياض النهاية	ض	بياض البداية	

1_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 29.

بياض 1

بياض 2

بياض 3

بياض 1

بياض 2

بياض 3

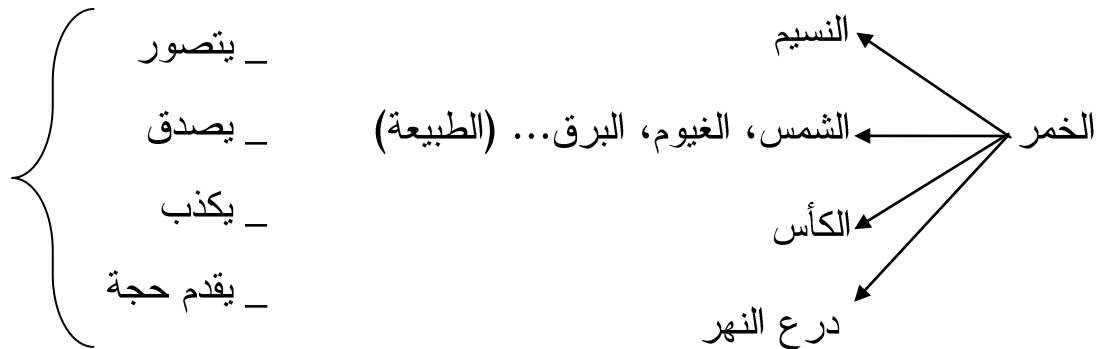
إن البياض في الموشح خاضع لنمط البنية الإيقاعية لا النسق العروضي المغلق، التي نسج عليها الموشح، فهو يملك حق التصرف فيه بتعدد البياض، كونه جسم لين يشكله كما يشاء، تجعل القارئ يتأمل الصراع بين الأسود والأبيض.

شمس قارنت بدرا	راح	ونديم
أدر أكواس الخمر	عنبرية النشر	إن الروض ذو بشر
وقد درع النهر	هبوب النسيم	
وسلت على الأفق	يد الغرب والشرق	سيوفا من البرق
وقد أضحك الزهرا	بكاء الغيوم	
إلا إن لي مولى	تحكم فاستولى	شبت فيه
أما أنه لولا ⁽¹⁾		
"دموع تفضح	السرا	لكنت
		كتوم

1_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 45.

أني لي كتمان دمعي طوفان شبت فيه نيران
 فمن أبصر الجمـــــرا في
 لُحج يعوم
 إذا لا مني فيه من رأى تجنيه شدوت أغنيه
 لعل له غذرا وأنت تلتـــــوم⁽¹⁾

نجد في هذا النص فراغات كثيرة حيث أن طريقة الوشاح في كتابته، كتب الكلمات وموضعها بشكل متشظي، فالمسند الأبيض تتجلى عليه أيقون الطبيعة الأندلسية بإيقاع يلاقح بين الجمال والغرابة، فإن تردد الكلمات في أذن السامع تضيف إيقاعا موسيقيا ذو بعد دلالي واضح، يتباعد شيئا فشيئا... إذ قدمها الموشح على شكل هندسي جميل.



فهذه العلامات مضيئة في النص تجعل القارئ لا يخرج عن عتبة هذا النص، ويتوه فيه فتخلق علاقة بين النص وعين المتلقي، لأن حركة الجسد تتلاون وتتقوزح بشكل لانهائي. فنعود إلى شكل الموشح: الكأس الخمر....

حركة الجسد بين البياض السواد

ترسم

أيقون عملية السكر، فأغصان والأسماط تتلاون وتتحرك تساوقا وحركة التمل.

فجاءت الأسطر تسير في سابقة والأخرى تالية لها، أي مرتبة ترتيباً عشوائياً غير منظم بحيث جاء فيها تركيب الإيقاع متناوباً.

فنرى على الورقة كيفية توزيع الوشاح، بطريقة رائعة بين السواد والبياض، مخلفاً للقارئ أو المتلقي إمكانية البحث والغوص في تلك البياضات فهي تجعل:

الوشاح $\longleftrightarrow$ نص $\longleftrightarrow$ القارئ

إذن الوشاح يقدم ما بدى له، فيترك نقطة التواصل بين النص والقارئ، ليضع ما يشاء ويسحب ويتصور ما بدى له في تلك الفراغات، تعرض في المثال الآتي:

"إنما يـــــــحي
سليل الكرام
واحد الدنيا
ومعنى الأنام"⁽¹⁾

ففي هذا النص الذي جاء فيه نوع من المدح إلا أن الوشاح جعل فراغات كي يتصرف القارئ ويفهم ما كان يريده الباث، فجاء طول السطر متساوياً حتى في عدد الكلمات وجدناه تتجلى في تساوي التركيب والإيقاع، فهنا نجد إنما يحي تقابلها في الإيقاع واحد الدنيا، أما سليل الكرام تقابلها معنى الأنام، فهي ترسم رسماً متقارب الحروف.

تأتى ترك الفراغ بغية استفزاز المرجعية المعرفية والفكرية، من أجل الوصول إلى دلالة المضمر خلف حجب البياض، أما الخرجة ففي المثال الوارد أعلاه وردت معربة، علماً أنها "قد تكون معربة، وإن لم يكن فيها اسم الممدوح، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جداً هزارة جذابة بينها وبين الصبابة قرابة"⁽²⁾. اجتلاباً لأذن المتلقي والمتغني.

"ليل طويل وما معين يا قلب بعض الناس أما تلين؟

فمن قدر أن يقول هكذا فليعرب وإلا فليغرب"⁽³⁾

في هذا المقطع نجد برهنة على أن العلامة غير اللغوية حبلية بدلالات لانهائية، في حين أن العلامات اللغوية تؤثر مبدئياً على ما يمكن أن يؤول إليه النسق غير اللغوي

1_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 31.

2_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 30.

3_ المصدر نفسه، ص 31.

خاصة ما تعلق بالخرجة الصامتة أو الناطقة. "والمشروع بل المفروض في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا وقولا مستعارا على بعض الألسنة، إما السنة الناطق أو الصامت"⁽¹⁾.

أدرنا لنا أكواب ينسى بها الوجد واستحضر الجلاس كما اقتضى الود

يا من أجود ويخل
على شحى وافقاري

أهواك وعندي زيادة منها شوقي وأذكاري⁽²⁾

ففي هذه الخرجة تطلق وظيفة مهيمنة على الصورة، المتمثلة في غياب الموضوع (objet) من أجل التماس نقطة الوصول إلى المتلقي عن طريق الرموز الدالة على ذلك فيذكر الوشاح الوسيلة التي تصل إلى فهم الموضوع، (أكواب، أهواك، استحضار الجلاس...)

دون أن يذكر الموضوع وهو "الخمرة" فجاء استخدام مؤشر اعتباطي، ترك خلاله فراغ وراء كلمة "أهواك" فيتصور في ذهن المتلقي أمورا عديدة كالمحبة مثلا وغيرها ... فتتنوع الصور الجانبية ليسهب في الوصف، فجاءت الموشحة قائمة على أشكال هندسية تجعل الناظر يتأمل إلى ما ترمز إليه هندستها المعمارية التي جاءت بشكل هندسي يمثل رباعي الأضلاع.

1_ آليات التشكيل البصري:

"میتات الدمن أحیین کرہی وهل یتمكن غزاة لقلبی مت یا غراه شاه

يا رسم الذي أتاح حينى

ضمیت فذی دموع عینی

تھمی فاغند منها بعین

بل یا من طعن علیک ذنبی فقد آن لی أن أقضی نحی فویلناہ واه⁽³⁾

"[يا رب الهوى هل أنت مُودي

1_ المصدر نفسه، ص 30.

2 المصدر نفسه، ص 27.

3 ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 49-50.

فذاك الجوى إلى مزيد
أنتك النوى أثر الصدود

فيا ممتحن بكل خطب كم تأسى وتحزن وتشقى بحب سلل هواه لاه⁽¹⁾

ميتات الدمن أحيين كربى وهل يتمكن غراة قلبى مت عزاه شاه

يا رسم الذي أتاح حيني
ضميت فذي دموع عيني
تهمي فاغتد منها بعين

وهكذا بقية المقاطع الأخرى تكون بنفس الشكل، وطريق استخدامه لهذه الأشكال في الكتابة جاءت على النحو الآتي:

- ❖ استخدام تقنية السواد والبياض بشكل جذاب لانفتاح التأويل لدى المتلقي.
- ❖ كتابته بهذا الشكل تجعل القارئ متشنتا بين الأسطر الشعرية، حيث يعطي أهمية لكل سطر من هذه السطور وهذا ما يعرف بـ "الفضاء الصوري".
- ❖ ترك فضاء جغرافي لحرية القارئ وأفكاره.
- ❖ غياب علامات الترقيم نهائيا في هذا المقطع وبرزت هذه التقنية في الكثير من الموشحات، إنتصارا للانهاية البياض.
- ❖ ترك فراغ بين الكلمة والكلمة من حين إلى آخر.
- ❖ التشكيل البصري للموشحة يجعل القارئ يسبح في عالم اللغة الرحب، فهو يلقي في ذهن المتلقي جماليات بصرية تغري بمواصلة القراءة، برزت من خلال:
- المستوى الشكلي للكتابة.
- مناسبة إيقاع الصوت لإيقاع الكتابة.
- سلطة البياض والسواد على جميع أفاق الورقة.
- فتح الأفاق للقراءة ولذة المغامرة لخلق نص جديد بجوار النص الأول.

➤ تتوفر فيه جماليات التلقي البصري والتماسك الداخلي الذي تدعمه دلالات داخلية وسيق خارجي.

➤ بالرغم من غياب علامات الترقيم إلا أنه أقام التماسك العميق بين الجمل.

فالشكل البصري للموشح يعطينا انطباعاً أولياً عن حالة النص فبالنقر على الأيقونات تأخذنا إلى عوالم أخرى خفية داخل نص الموشح عن طريق رسالة بصرية تصل بسرعة للمتلقي.

والشكل الآتي يجلي جمالية التهندس الشعري:

يا رسم الذي أتاح حيني

ضميت فذي دموع عيني

نجد هنا استخداماً إيقاعياً بين الفقرتين، حيث جاء اتجاه مبني باتجاهات متغيرة الأسطر من أجل توليد دلالات بصرية مغايرة إذ وعليه نجد في هذا المثال:

"على عيون العين رعي الدّارري من شغف بالحب

واستعذب العذاب والتذّ حاله من أسف وكـرب

نجل العيون سقت نفوسنا كأس الرّحيق

أحـداقها أهدقت إكل بستان أنيق

من وجنة شفقت عن سوسن وعن شقيق"⁽¹⁾

مؤول مباشر ← اللون الأبيض ← الفضاء الجغرافي

مؤول دينامي ← امتزاج اللونين قصد توصيل فكرة معينة يرتقى مستوى الشمولي للدلالة.

1_ ابن سناء، دار الطراز، مصدر سابق، ص51.

فالوشاح أثناء وضعه لهذه الكلمات بالشكل الآتي، فهو يعي جيدا غايات مشروعه حتى يسطو الأبيض على الأسود أثناء بداية القفل حتى النهاية، فالأبيض يكشف عن كيانه الرمزي فهناك علامات دالة على الاشتياق والحنين، توضح في المثال الآتي:

"البدر على غصن النقا مطلعته من
فوق كثب _____ ب

من طرفي والقلب له موضع
ب _____ ي _____ دو
ويغي _____ ب

إنسان عيوني ظل في الدمع غريـق
والقلب بنار البعد والصـد
حريـق _____ ق

يطفئها من مسكر الـ _____ راح
بريـق _____ ق

والدُر بثـ _____ غر راق لمـ _____ ا
وبريـق _____ ق⁽¹⁾

فمن خلال الغزل الذي يبيده الوشاح يمكننا تلخيصها في مايلي:

إظهار عاطفة الشوق والحنين ← حسن تشبيهها بالبدر

الغزل الصريح المباشر ← شدة التعلق بها

صلة الحب ← الإشادة بنار الحب والولع

موضوع كشف الدلالات متعددة ← البعد والفرق

1_ محمد أحمد عطا، الموشحات المملوكية، مصدر سابق، ص13.

الفصل الثاني: دينامية الجسد ضمن الموشح ورهانات الإبدال

فتلك العلامات التي تفصل بين المقطع والمقطع الثاني، تجعل القارئ يهيم ويسرح في الخيال، قبل أن يصل إلى المقطع الثاني.

ومن الإمكانيات الفنية التي أتاحها الموشح في هذا النص هو عدم إثقال النص بعلامات الترقيم حتى يجعلها تكتسب رونقا فنيا.

إن الخاصية الأساسية التي يبرزها شكل الموشح في بعض الأحيان ترافقه آلات موسيقية حتى يصبح مؤثرا من هذا المنطلق على المتلقي "الصياغة وطريقة الإلقاء".

ونأخذ مثال آخر :

_____كأس رويّه

ج_____لا علينا النديم أم سنا مصباح

أم شمس حسن ق_____د توجّتها النجوم في سما الأفراح

هات الكثوسا ممزوجة بالرضاب من

تثاي_____كا

واخطب عروسا تروق تحت الحباب لِسجاي_____كا

واشرب سبي_____ه بها النفوس تهيم

وهي الأرواح"؟(1)

_ حركة الإيقاع في هذا النص هي مؤشر سيميائي على حركة النفس داخل القصيدة.

_ أثر التمثيل البصري للموشح، فهو يمتلك القدرة على التحرك إثر وظيفة ديناميكية تسقي نبض النص بالحياة.

_ الشكل المطبعي لنصوص الموشح يشد انتباه القارئ من خلال الصورة أو الصوت

أو طريقة الإلقاء عن طريق كيفية بناء النص وآلية إخراجه.

1_ محمد أحمد عطا، الموشحات المملوكية، مصدر سابق، ص 23-24.

فطريقة توزيع الموشح على الورقة تقتضي قراءة عميقة بالجانبين الصوري واللساني فالدينامية التي يتبنين وفقها نص الموشح تقوم على:

_تنامي الإيقاع وتوزيعه.

_امتداد ذلك الإيقاع من البداية إلى النهاية.

_الصمت الذي يمثل الحظر أو المسكوت عنه الأمر الذي يحتم على القارئ إعادة إنتاج الدلالة، فبه يغيب الكلام مع استمرار تناثر الدلالة.

جاء في هذا النص استخدام علامة الفصل بفضاء، قصد الرغبة في اتساع الدلالة فيحذف علامات الترقيم لا يدل على إلغاء الرموز النغمية، فالصمت ظاهرة ذات دلالات لامتناهية...

الصمت داخل النص علامة أمل وتساؤل وفكر من خلال تتخلل النص وطريقة تقطيع أجزاءه أثناء غياب علامات الوقف بين حدود أجزاءه. فبالصمت تتوزع بصرية القصيدة ولا تكف عن التشكل وفق أي فضاء شاعت، ومن ذلك بصرية القصيدة الآتية:

ستر دياجي

"أرسلني
شعرك المسبل

كالبدن في ثوب

وانج لي
الدجى الأليل

يا غنـا

من لا له عنك بشيء غنـا

يا هنـا

من نال من واصلك طيب الهنـا

من لم يشاهد هـد منك حسن العنا⁽¹⁾

وبعده يترك فراغ كي يستطيع أن يلبي طلب النداء في المقطع الثاني (البيت)، فجاء موضوع القول اختياره كي تتفجر دلالات النص من أبعاد الصمت، مركزا على العلامات الدالة حيث يعبر النص موهما بالصمت ضاحجا بالكلام قابل للقراءة.

ونجد أيضا:

وأنبت الريحان في صفحة الحد
قضى على الهيمان بالدمع والسهد
إنني وللكتمان
للهايم والمغرم بدمع نم إذ يسجم بما يكتم⁽¹⁾
وأنبت.....الريحان
إذن:

بدمع.....نم.....إذ.....يسجم

تتشظى بصرية الموشح، تلاعبا بحدقة البصر، إذ تنتثر الكلمات والحروف والأسطر الأمر الذي يجسدن حركة الجسد داخل القصيدة ضمن حركة انفعالية متهدجة تساوقا ودلالة الدوال اللسانية البانية للنص.

جاء مستخدما أيقون الفراغ لإثارة مؤولات العين والأذن في آن واحد، تجعل القارئ ملاحظا ومتأملا ومفكرا في الوقت ذاته، فالموشح يتشكلن وفق تمثيل بصري يتناغم وطبيعة الذات الأندلسية المتماشية مع جمال الأندلس حزنا وفرحا.

إنما الشكل الذي جاء به الموشح تجاوبا رمزيا بين العمل والمتلقي، فالموشحات في الغالب ما تحتل فضاء الصفحة بالكامل، وأخرى في اليمين فقط والأخرى في وسط الصفحة مما يدل على دينامية جسده.

يترأى الموشح شكلا هندسيا يقوم على السواد وملء البياض، تبعا لما أبداه الوشاح في إخراج ما تمليه نفسه، فكان امتداد الكلمة وامتلاء الأسطر له مؤولات:

"أعيا على العود
رهين بلبال
مورق

أذله الحب لا ينكر الذلة من يعشق
من لي به يرنو بمقلتي ساحر إلى العباد
ينأدى به الحسن فينثني نافر صعب القياد

1_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 56.

دينامية الجسد ضمن الموشح ورهانات الإبدال

ماء الثماد

(1) منمق

"علي ابن أبي رضا مر اصطباري

اراً _____

7.

أرأى

وحن العلم والعلماء لديه

وأشياخ الحديث بكت عليه

فكم

سؤالون

عن

البخاري

1

(2) $m_j \geq 1$ □

"ويكسو بالفضائل كلُّ عارٍ" (1).....إزراراً.

2 محمد أحمد عطا، الموشحات المملوكية، مصدر سابق، ص 401.

فهو استخدم هذه النقاط المتتالية من أجل أن يستوقف الناظر، وتجسيد الأفكار في تلك النقاط من أجل الترجيع الإيقاعي بسؤال يبحث عن الجواب.

فهذه الموشحة مفحمة بالبياض من ناحية اليسار

ونجد أيضا:

"وقيان الطيور قد غنّت
وعن الموسيقى قد أغنت
واليها أرواحنا حنت
والمثاني بالضرب قد أنت"⁽²⁾

فهذا المقطع تأتى مفعما بالفراغ من اليمين واليسار كالعمود الفقري.

بالأرق	لا يُلبنَ	مرضى صحاح	"كم ذا يؤرقني ذو حرق
	وحن قلبي لمن يظلمه		[قد باح دمعى بما اكتمه
	أبد الثمه	كم بالمنى	رشا تمرن في لا فمه
	بنسيمة العبق	من للأقاح	يفتر عن لؤلؤ متسق
	هيمات من نيل ذاك الأمل		هل من سبيل لرشف القبل
	يلحظ وقاح خجل" ⁽³⁾	سلت	كم دونه من سيوف المقل

إن الملاحظ لهذا الموشح يتبين وروده متهدجا ضمن أربعة أغصان مفردة، وعلى إثر ذلك نتبين تحطيم رتابة الأنموذج الأعلى، والمروق عنه عبر خلخلة المبنى المتوازي وتفجيرها ضمن أنموذج متشظي.

1_ المصدر نفسه، ص 402.

2_ المصدر نفسه، ص 388.

3_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 54.

تأتى ضمن السطر أربعة كلمات (السواد الكبير) والسطر الذي يليه جاءت سبعة كلمات (السواد الكبّار) والذي بعده سبعة، والآخر ثلاثة (السواد الصغير) والذي يليه اثنان (السواد الصغير)... بالإضافة إلى ذلك غياب علامات الترقيم، والروابط على اختلافها. ونرى أيضا:

"أفدي وإن يتم	ففي مختم	ثنايا فم	وقد نظم
من الدر	راحي وسلسالي	على أسماط	عطرية الفلج" ⁽¹⁾

فالوشاح يعالج مسألة البياض النصي عن طريق الفصل بين الكلمات بفراغ، إلا أن ذلك التباعد هو تعبير عن تكسير الإيقاعات البصرية، لينقل ما أراده في مقابل تدرج البياض معاكسا للسواد.

إن المتعقب لبصرية الأشكال التوشيفية يمكن تحويلها إلى عناصر بصرية مرئية، فكل شكل من هذه الأشكال دالا على كل ما تتضمنه الكلمات.

فالتنوعات المختلفة في الشكل البصري والكتابي للموشح، جاءت من أجل الابتعاد عن الرتابة بغية تحقق بنية شكلية ثرية وتمثيلا لذلك نورد الأمثلة الآتية:

النموذج الأول:

"إبأي	ظبي حمى	تكنفه	أسد غيل
مذهبي	رشف لمى	قرقفه	سلسبيل
يستبي	قلبي بما	يعطغه	إذ يميل
ذو اعتدال	يعزى إلى	ذي نعمة ثابت	في ظلال
ذو فتور	ذو غنج	ذو مرشف	ألس
العبير	في أرج	والحسن في	ملبس" ⁽²⁾

النموذج الثاني:

"أعجب الأشياء	رعيي لذمام	من أبي الرّعيّا	و شاء حمامي
تم ما قد تم	من حب المـ	لاح	

1_ المصدر نفسه، ص 57.

2_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مرجع سابق، ص 65.

ايس من تيم كمن هو ص————ح
 ما ترى أسلم من مرضى صِحاح
 فوقت اسهم المحين المت————ح
 مقصدي رميا بتلك السهام من باللقيا ول————و في المنام⁽¹⁾

النموذج الثالث:

"[دعني أشم برقا جمد مرجان قد انتظم فيه البرد
 فازدان

يوم النوى في موقف البيت
 أهدى الهوى إلى ضدين
 نار الجوى وأدمع العي————ن

فتضطرم وتتقد أشجان وتتسجم وتطرد أجفان⁽²⁾

ففي النموذج الأول جاء الشكل دالا على وضع موسيقى جرسى، يتكون من أربعة أجزاء في حين تفصل بينهما مساحات (مساحة البياض) وبعدها لا تتغير الأمور، وتكون أيضا أربعة أغصان تكون فيها بعض الكلمات منفصلة مثل: "مذهبي" تمثل جرس موسيقى دال على وحدة الكلمة في مستوى الشكل الكتابي، فالمسافة تتحرك بين الكلمات نتيجة تعدد الذوات في السطر لتشغيل حيزا أكبر—

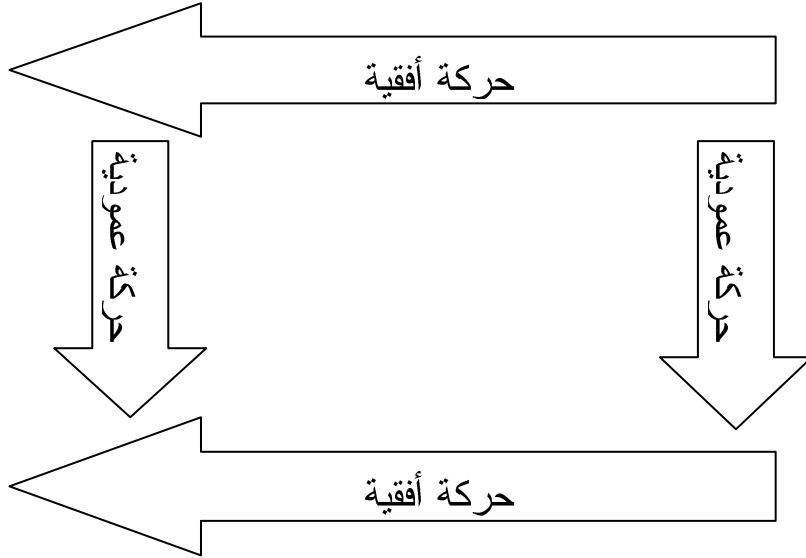
أما النموذج الثاني فهو خط يرسم على ستة أغصان جاءت الكلمات فيها معزولة عن بعضها البعض، وجاءت في الشكل العمودي للكتابة مسافة بين الكلمات كونها نسقا متهدجا تمثل أيقونا لانفصال الروحي، ثم يأتي إلى السطر الأخير، يقوم بنفس البداية، التي يؤزرها الشكل الكتابي للنموذج وكانت أفقيا يحصرها البياض.

أما بالنسبة للنموذج الثالث، جاء النموذج وفق حركة أفقية وعمودية يقوم على ستة أغصان تأتي في وضعية السطر الواحد، وتكون في الثانية أفقيا مكونة من غصنين اثنين يفصل بين الكلمة والكلمة بياض بعدها تعود إلى شكل أفقي مرة أخرى بستة أغصان.

1_ المصدر نفسه، ص 66.

2_ المصدر نفسه، ص 69.

فنمثلها :



فهذه النماذج الثلاث نجد فيها ميل في التنويع الكتابي، فهي لا تعتمد على نوع واحد بل تتقوِّز بحسب حركة الجسد في النص، فوجد في السطر أربعة أغصان يتخللها فراغ بين كل كلمة وكلمة، يرسم علامات الاستفهام في ذهن المتلقي، تراحمها علامات التعجب نتيجة الحركة التي يرسمها الشكل على سطح الورقة من خلال توزع الكلمات بشكل منفرد وثنائي...

ثالثاً_ لغة الموشحات:

انزاحت لغة الموشح عن المعجم اللغوي القديم عبر استحداث معجم جديد يتساقق وذاكرة الماء في "شبه جزيرة إيبيريا"، الأمر الذي أسهم في خلق تميز وتفرّد عما أنتجته القريحة الشعرية في المركز، وعلى إثر ذلك نتساءل مالذي حقق للغة الموشح فرادة التشكل.

إن المتعقب للغة المتون التوشيفية يجد مزجا بين اللغتين الفصحى والعامية، فالخرجة مثلا كانت باللفظ العامي، على عكس مقتضى اللغة الشعرية في المركز وكذا ورود ألفاظ مسكونة بجمال الأندلس عذبة رقيقة. وتمثيلا لذلك نستدل بالأمثلة الآتية:

"ما حوى محاسن العمر إلا غزال

معرق الخدين من فھر عم وخال

نسبة للنایل العمر والنزال

فأنا أهواه للفخر وللجمال

وجهة وجه طليق للضيوف مشرف و يد تسطو على الأسد فتعرف⁽¹⁾

"من أودع الأجفان صوارم الهند

وانبت الريحان في صفحة الخد

قضى على الهيمن بالدمع و السهد

أني و للكتمان

للهائم المغرم بدمع نهر إذ يسجم بما يكتم من السر

في عاطل حال غرير ساط علي بالدعج⁽²⁾.

إن المتتبع للغة النماذج السالف إيرادها يؤول إلى معلم التبيان بين ما ألفته آذانه عن المركز، وما استحدثه الموشح في الأندلس من تجديد على مستوى الحقل اللغوي المتمخض عن ذاكرة الماء الحبلى بالصفاء والعذوبة.

وفي الأنموذج الآتي تتراءى معالم الجدّة اللغوية في تلك الألفاظ الطربة المترنحة بين شاعرية الروح ورهافة الحس.

"هل يتاح للأرواح من ضباك يا سفاك

أن تراح أو ترتاح عن رضاك في مرآك⁽³⁾

فالموشحات ترتقد توهجها من أرض الواقع، أو الحال الذي يعيشه الوشاح في مجتمعه ولعل ذلك ما نستشفه من خلل النسق الإيقاعي للفظة داخل النص وتمثيلاً لذلك نستدل بالمقتضب الآتي:

1_ ابن سناء الملك، دار الطرز، مصدر سابق، ص 29.

2_ المصدر نفسه، ص 28-29.

3_ محمد زكرياء عناني، ديوان الموشحات الأندلسية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت)، ص

"أرى بان ترنج وقمر يا ترنم
ونهرا قد تكسر وسروا قد تقوم
خليلي انت ادري بان العمر ذاهب
فدع زيدا و عمرا و كن للعيش ناهب
وحت الخمر جهرا بيض كالكواكب"(1)

على الرغم من قدم غرض الخمر إلى أنه ضمن هذا الموشح يقدم بلغة رقيقة تتساقق
وحيثيات العريضة وسحر الأندلس. كما نجد في هذا المثال:

"على ورد

تفت

حَّ وليمون

تخت

م

ومنظوم

مث

ر

ومنث

ور منظم

عيون النرجس أغفت

بنور الشمس

تفت

ح

وصوت الطيِّر يخفت وبعد

الصَّبْح يصحح دح"(2)

1_ محمد أحمد عطا، الموشحات المملوكية، مصدر سابق، ص 59.

2_ المصدر نفسه، ص 59_60.

هذا النموذج يشير إلى أن الوشاح استخدم الطبيعة كرمز حتى تشاركه في شرب الخمر ليغرس في روح المتلقي السعي في التوجه والانجذاب إلى موشحته، فكانت الخرجة في هذه الموشحة صادرة بروح منظمة باللغة العربية الفصحى، استحسناها الوشاح باعتبارها اللغة الرسمية، ونأخذ نموذجاً آخر يقول:

"أنت نصيبي من كل ما اقترحت حسبي حسبي ما شيت ولا شيت

أنا وأنت إسوة هذا الهجر

بالصبر بنتا من انصداع الفجر

ومــــــذ رحلتا غنى الجوى في

صدري

افر حبيبي سحر وما ودّعـتو يا وحش قلبي وفي الليل إذا
افتكرتو"⁽¹⁾

فبالإضافة إلى جاذبية هذا النموذج، جاءت بدايته باللغة الفصحى تسير بطريق نحو الخرجة باللغة العامية، قصد التعبير عن المواقف والأفكار التي تفتح الأفاق لمعرفة هوية الموشح بغرض النأي عن أسبقية التمثيل اللغوي المرجّح في ذاكرة الصحراء.

1_ ابن سناء الملك، دار الطراز، مصدر سابق، ص 71-72.

خاتمة

انتهى البحث في موضوع الموشح الأندلسي إلى جملة من النتائج نوجزها في الآتي:

- 1_ تأت للموشح الأندلسي مكنة التخلص من رواسب التمثيل المتوازي القصيدة التقليدية عبر استحداث بصرية مغايرة حركة جسد الأشر ضمن تشكيل متحرك.
- 2_ فتح فن التوشيح الشعر على مكناات التعدي والتجاوز والتخطي لكل ما يستمد بالفكر على كونه متعاليات يعتسر أمر خرقتها.
- 3_ الموشحات الأندلسية فن انطلق من ابتداء الأندلسيين بفعل ظروف بيئية واجتماعية معينة.
- 4_ برغم من تعدد التعريفات التي عرفت الموشح الأندلسي من خلال النشأة إلا أنه كلام موزون على وزن مخصوص وهذا ما جاء معبرا عنه ابن سناء الملك ويعد أهم الأشكال التي تفتقت عنها القريحة العربية من خلال التجديد والإبداع.
- 5_ جاء هذا الفن كاسرا للقواعد القصيدة القديمة والأعارض الخيلية من خلال التجديد في الوزن والقافية، وكذا استعمال اللغة العامية والأعجمية في بعض الخرجات التوشيفية التي لا يمكن ضبطها إلا من خلال التلحين والغناء.
- 6_ تبلور فن التوشيح تبعا لمقتضى الغناء.
- 7_ أثارت مختلف الأغراض الشعرية التقليدية بنكهة جديدة تناهض الإتياع الرتيب، عبر إدخال الغناء على فن التوشيح.
- 8_ وجدنا بأن أهم الموشحات مثلت قضية من أهم القضايا في العصر الأندلسي، تحمل في طياتها أهمية لافتة نالت اهتمام كبير من الباحثين دوناً عن الفنون الأدبية الأخرى.
- 9_ إختلاف الآراء حول مخترع هذا الفن، إلا أنه يدور ويرجع إلى أن أهل الأندلس لهم الخطوة الأولى باختراع هذا الفن.

10_ الموشحات الأندلسية ولغتها لم تكن ناتجة من الفراغ، إنما تعود جذور امتدادها مستقاة من البيئة الأندلسية وما تتطلبه.

11_ ظهور الكثير من الوشاحين في المشرق نتيجة تأثر المشاركة بهذا الفن، تأثرا كبيرا وتغلغت في نفوس الأوروبيين.

12_ بالرغم من التغير الطارئ والاختلاف الموجود بين الشعر القديم والموشحات، من حيث العروض والقوافي إلا أن يبقى القاسم المشترك بينهما هو الأغراض الشعرية نفسها.

13_ إن اللحن هو الضابط الشرعي لإيقاع الموشحات نتيجة تمردها على قواعد النسق الخليلي.



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً_ المصادر والمراجع

1. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق، عبد الله محمد الدرويش، البلخي، دمشق سوريا (د ط)، 2000م.
2. ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق، جودة الركابي، (د ط) 1949م.
3. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق، عباس عبد الستار، مراجعه، نعيم زرزور دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.
4. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.
5. أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، شعر ابن المعتز، وزارة الثقافة والفنون، بغداد العراق (د ط)، 1978م.
6. أبو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط7، 1998م.
7. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميدان، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ج1.
8. أبي هلال العسكري، محاسن النثر والنظم أو الكتابة والشعر، مطبعة محمد علي صبيح للنشر والتوزيع، الأزهر، مصر، ط2، (د ت).
9. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط8، 1981م.
10. أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، مصر، (د ط)، 1996م.

11. أحمد هيكمل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة مصر، (د ط)، 1985م.
12. أنطوان محسن القوال، الموشحات الأندلسية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ط3 2003م.
13. حسين نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1 2000م.
14. حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 1991م.
15. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1 1986م.
16. داود سلوم ولوث كاستيالوس، الخرجات في الموشحات الأندلسية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د ط)، 1987م.
17. سامي يوسف أبو زيد، الأدب الأندلسي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2012م.
18. سراج الدين محمد، الغزل في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان (د ط)، (د ت).
19. سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي، دار الكتب الجامعية، بيروت، لبنان (د ط)، (د ت).
20. سراج الدين محمد، الهجاء في الشعر العربي، دار الكتب الجامعية، بيروت، لبنان (د ط)، (د ت).

21. شهاب الدين بن أحمد الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق، محمد خير طعمة الحلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط5، 2008م.
22. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، 1119م.
23. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، (الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح إلى آخر عصر الطوائف)، دار الملايين، بيروت، لبنان، 1984م، ج4.
24. صفي الدين الحلبي، ديوان صفي الدين الحلبي، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت لبنان (د ط)، (د ت).
25. الصولي أبو بكر محمد بن يحيى، ديوان أبي نواس، برواية الصولي، تحقيق، بهجت عبد الغفور آل حديثي، دار الكتب الوطنية للنشر، أبو ظبي للنشر، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م.
26. طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة محمد عبد الرحمان، القاهرة، مصر، ط1، 1993م.
27. عبد الرحمان مصطفىاوي، شرح ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م.
28. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
29. عبد العزيز محمد عيسى، الأدب العربي في الأندلس، مطبعة الاستقامة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1945م.
30. عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (د ط)، 2000م.

31. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، قسم الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، (د ط)، (د ت).
32. علي بن محمد بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق وتقديم واختتام، إبراهيم الأنباري دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.
33. علي علي صبح، عمود الشعر العربي في موازنة الأمدي، مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة، مصر، (د ط)، 1986م.
34. فارس القيسي، دراسات في الأدب الأندلسي، مركز زايد التراث التاريخ، العين الإمارات المتحدة، (د ط)، 2002م.
35. فوزي عيسى، الأدب الأندلسي (النثر، الشعر، الموشحات)، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2012م.
36. فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1 2007م.
37. قدامة بن جعفر، تحقيق، نقد الشعر، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، (د ت).
38. لسان الدين بن الخطيب، جيش التوشيح، تحقيق، هلال ناجي ومحمد ماضور، مطبعة المنار للنشر والتوزيع، تونس، (د ط)، (د ت).
39. محمد أحمد عطا، الموشحات المملوكية في مصر والشام، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 1999م.
40. محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي، العربي، بيروت، لبنان، ط1 1991م.
41. محمد بن فلاح المطيري، القاعدة العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة الأثر الكويت، ط1، 2004م.

42. محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثير والتأثر، إدارة الثقافة والنشر بالجامعة السعودية، (د ط)، 1980م.
43. محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلس، دار الفكر، دمشق، سوريا، (د ط) 2000م.
44. محمد زكرياء عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، (د ط)، 1999م.
45. محمد زكرياء عناني، ديوان الموشحات الأندلسية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، (د ط)، (د ت).
46. محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغنام، الجزائر، ط1، 2012م.
47. محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 2010م.
48. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القوافي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1 1991م.
49. محمد فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ج1.
50. محمد مجيد السعيد، بحوث أندلسية، دار الداية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2 2008م.
51. محمد محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم مكتبة وهبة للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط4، 2012م.
52. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني هجري، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1963م.
53. مريم الجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2010م.

54. مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1958م.
55. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ الأدب العربي، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر (د ط) (د ت)، ج2.
56. مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان (د ط)، (د ت).
57. نبيل خليل أبو حاتم، الشعر العربي في القرن الرابع هجري، دار أسامة للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2013م.
58. نور الدين الشامي العماني، المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، الإمارات، ط2، 1993م.
59. وهيبة طنوس، نظام التصوير الفني، في الأدب العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (د ط)، 1993م.
60. ياسين عايش خليل علم العروض، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان الأردن، ط1 2011م.
61. يوريس اوسنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني أنماط الشكل التأليفي، جامعة كاليفورنيا، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 1983م.

ثانياً_ المصادر والمراجع المترجمة

62. أنجل جنثاليت بالنتيا، تاريخ الفكر الأندلسي، تر حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، مصر، ط1، 1928م.

ثالثاً_ المعاجم والقواميس

63. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (ت ح)، (د ط)، (د ت) مجلد2.
64. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري تاج اللغة والصاح العربية، تحقيق، محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

65. صالح العلي صالح وأمينة الشيخ سليمان الأحمد، معجم الصافي في اللغة العربية الرياض، السعودية، (د ط)، (د ت).
66. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط2، (د ت).
67. معجم الوسيط مجمع اللغة العربية، مكتبة الشرق الدولية، القاهرة، مصر، ط4 2003م.

رابعاً_ الأطروحات والرسائل الجامعية

68. جمانة محمد عزمي زلوم، القصور في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير، إشراف حسن فليفل، 2011م.
69. ديان فبريا، شعر الغزل في العصر الجاهلي والحديث، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة الشريف، 2008م.

خامساً_المجلات

70. أنيسة بن جاب الله، أصناف الشعر في التصوير النقدي، مجلة الخبر، العدد الثامن 2012م.
71. جميل بدوي محمد الزهيري، المحمولات الثقافية في قصيدة المديح السياسية في العصر الأموي، قسم اللغة العربية، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد18، (د ت).
72. عبد الله محمد أحمد عبد الرحمن، الموشحات الأندلسية، مجلة الجامعية الإسلامية للبحوث الإنسانية، مجلد21 العدد1.
73. مجلة كلية العلوم الإسلامية والفكرية، فصيلة محكمة، العدد، تصدرها كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، العراق، 43، 1996م، ج1.
74. يوسف شحدة الكحلوت، محاضرات في الأدب الإسلامي والأموي، 2009م، ج1.

الفهرس

الصفحة	العنوان
مقدمة.....(أ- ب)	
المدخل	
01- مفهوم الشعر في ضوء المقولات التراثية:.....	
16	
01- 03) تمهيد.....	
03- 09) أولا: قضيتا الوحدة والتباين.....	
04- 05) 1_ المطلع	
06) 2_ حسن التخلص	
06) 3_ حسن المقطع	
06) 4_ وحدة البيت	
06- 09) 5_ وحدة القصيدة.....	
09- 13) ثانيا: عناصر موسيقى الشعر.....	
09- 10) القافية.....	
11) أ_ القافية وحروفها.....	
11- ب_ البحور وأوزانها.....	
13	
13- 16) ثالثا: الأغراض الشعرية.....	
13- 14) 1_ الغزل.....	
14) 2_ الهجاء.....	

3_ المدح..... (15-14)

4_ الخمریات..... (16-15)

الفصل الأول: الموشح الأندلسي المفهوم والرؤيا

تمهید..... (20 -17)

أولاً: تعريف الموشح الأندلسي..... (20-25)

1_ لغة..... (20)

2_ اصطلاحا..... (25-20)

ثانياً: اشكال نشأة الموشحات..... (27-25)

1_ نظرية أجنبية..... (26-25)

2_ نظرية فنية..... (26)

3_ نظرية تطور الأنواع الأدبية..... (26)

4_ النظرية الموسيقية..... (27-26)

ثالثاً: أصل التسمية..... (29-27)

رابعاً: ظهور الموشحات الأندلسية..... (30-33)

خامساً: لغة الموشحات..... (35-33)

سادساً: بناء الموشح..... (42-35)

سابعا: أغراض الموشح (42-)
(47)

ثامنا: الخصائص الأدبية للموشح..... (47-48)

الفصل الثاني: دينامية الجسد ضمن الموشح ورهانات الإبدال

أولا: أيقون الفراغ وتشظي السواد..... (49-)
(56)

1_ الفضاء..... (49-56)

2_ العلامات الرمزية..... (56)

3_ العلامات الأيقونية..... (56)

ثانيا: بصرية الموشح وحركة الجسد في القصيدة..... (56-)
(75)

1_ آليات التشكيل البصري..... (65-)
(71)

2_ الإيقاع البصري..... (72-)
(75)

ثالثا: لغة الموشحات..... (76-78)

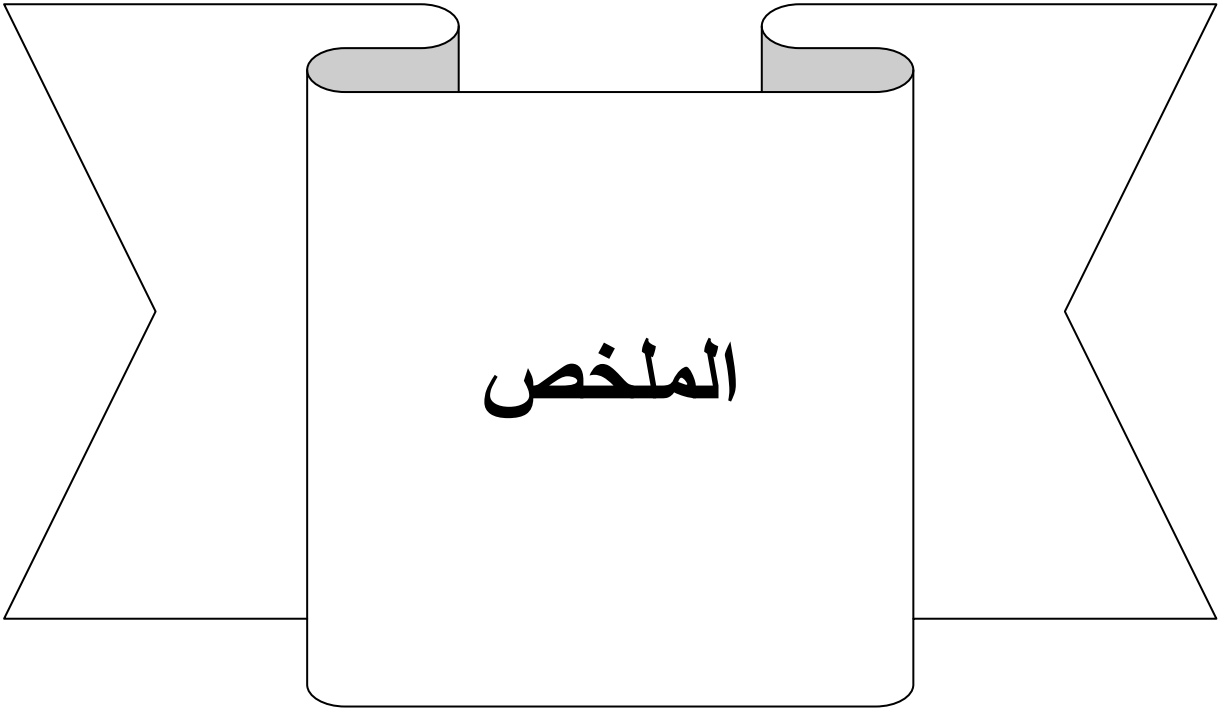
خاتمة.....(80-79)

قائمة المصادر والمراجع.....(81-)

(87

الفهرس.....(90-88)

الملخص



اشتملت دراستنا على جانب من جوانب طرح إشكالية مراحل التجديد والتتويج الموسيقي بنشأة الموشحات الأندلسية، وحركة الجسد فيه حاولنا من خلالها ذكر أهم التغيرات التي جاء بها بغية الإبدال العروضي، جاءت مستوحات من الحضارة الأندلسية لتصف الحياة الدعة والأنس وتبيان الرحلة الزمنية التي سار على خطاها هذا الفن الراقى بين الفن والأدب بكسره للقواعد الخيلية واستنباط الحلقة المفقودة في القصائد القديمة.

Our study included a number of aspects of the problem of renewal and musical variation in the formation of the Andalusian Mushat, and the movement of the body in which we tried to mention the most important changes that came in order to replace the performances. They came from the Andalusian civilization to describe life and manhood and to show the time journey that followed this art Between fine art and literature breaking the rules of Hebron and the development of the missing link in the old poems.