الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

موشحات أبي عبد الله التلاالسي التلمساني

- دراسة في المضامين والإيقاع -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبتين:
* بوكماية بسمة
* حيمر فاطمة الزهراء

إشراف الدكتور:
د. مسعود بن ساري

السنة الجامعية: 2018-2019

كلمة شكر

نحمد الله أولاً ونشكره على ما نحن عليه فبفضله وصلنا
إلى هذا المقام الذي نحن فيه
ثم نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل الدكتور
مسعود بن ساري الذي أشرف على مذكرتنا ونسأل الله
تعالى أن يجازيه الأجر في الدارين
كما نتوجه بالتقدير الصادق لأعضاء لجنة المناقشة،
لتفضلهما هذه الدراسة استدراكًا لنقصها وإسهامًا في
تكميلِ فائدتها
ونشكر معهد اللغة العربية وآدابها بجميع أساتذته
الذين أمدوا لنا يد العون
وجزاهم الله جميعًا خير الجزاء
وكما بدأنا بالحمد لله نختم بالحمد لله

إهداء

إلى والدينا الكريمين نهدي هذا العمل ونسأل الله لهما العافية والصحة في الدنيا والآخرة على دعمهما ودعواتهما التي كانت ترافقنا في كل خطواتنا ونسأل الله تعالى أن يعلي مقامهما

كما نهدي هذا العمل إلى أخواتنا وإلى كل من شجعنا ومن دعا لنا ومن ساعدنا ومن خفف عنا ولو بابتسامة إلى كل قريب وبعيد

إلى كل حاضر وغائب

بسمة/ فاطمة الزهراء

مقـدمة

شهدت الموشّحات ذيوعًا وانتشارًا واسعًا في كل البلدان العربية، فكان للجزائر عامة وتلمسان الزيانية خاصة نصيب في احتضان هذا الفن، كون العهد الزياني العهد الذهبي الذي تطورت وازدهرت فيه كل العلوم من فقه وأدب وطب. ونتج هذا التطور عن تشجيع السلاطين للعلماء والأدباء في ذلك الوقت، وفتح المجال لتلقي شتى العلوم في مختلف البلدان خاصة الأندلس.

كما حظي هذا الفن باهتمام كبير من الشعراء التلمسانيين إبان العهد الزياني، في الحقبة التي كان يحكمها السلطان أبو حمو موسى الزياني، ومن بين هؤلاء: الثغري التلمساني، التنسي التلمساني، والتلالسي التلمساني، هذا الأخير صاحب الموشحات هو موضوع دراستنا الموسومة ب: "موشّحات أبي عبد الله التلالسي التلمساني – دراسة في المضامين والإيقاع –".

وقد اجتمعت دوافع جعلتنا نتلمس هذا الموضوع منها، أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، فالذاتية تتمثل في: معرفة مميزات هذا الفن الجديد الذي خرق النظام التقليدي للأوزان وخصائصه، والتعرف على الموشح وأوزانه عند الشعراء الجزائريين القدامى، أما الموضوعية فتتمثل في: جدة الموضوع لأنه لا توجد أي دراسة سابقة لموشّحات التلالسي كون هذا الموضوع متعلق بالأدب الجزائري القديم.

ومن هنا يمكن طرح الإشكال الأساسي: ما هي خصائص موشحات التلالسي التلمساني من حيث المضامين والإيقاع؟ وتولد عن هذا الإشكال تساؤلات تتمثل في: ماهي مضامين موشحات التلالسي؟ وكيف كان الإيقاع في موشحاته؟

وكأي بحث فهناك دراسات سابقة مشابهة، نجد كوثر هاتف كريم التي كانت دراستها حول البناء الفني للموشح النشأة والتطوير، وكذلك الحميدة مضاوي صالح بن حمد في دراستها للموشّحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية. هذا بالنسبة للموشّحات أما بالنسبة للوشّاح التلالسي فحسب اطلاعنا لم نجد اي دراسة ملمة به.

أما الهدف من هذه الدراسة هو عرض موشّحات التلالسي وتحليلها وتقديمها كونه غير معروف، وكذلك إحياءً للأدب الجزائري القديم الذي قد يعتبر مطموس الهوية والنهوض به وتوعية الأجيال القادمة بالاهتمام به.

وللبحث في موشحات التلالسي اعتمدنا على خطة مكونة من: مقدمة وثلاثة فصول أما الفصل الأول فخصصناه للتعريف بالموشح ونشأته ومعرفة بنيته وأهم خصائصه، والتعرف على الوشاح وبيئته.

أما الفصل الثاني فقد عالجنا فيه أهم المضامين التي تطرق إليها الوشاح.

وبالنسبة للفصل الثالث تناولنا فيه الإيقاع بنوعيه الداخلي المكون من التصريع والجناس والطباق والتكرار، والخارجي بأهم عنصرين فيه الوزن والقافية.

أمّا بالنسبة للمنهج المتبع فهو المنهج الفني إضافة إلى بعض آليات التحليل الذي يتماشى وطبيعة الموضوع الفنية.

ولإثراء هذا البحث اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع منها:

ديوان الموشحات الأندلسية لعبد الرحمن النجدي، أزهار الرياض في أخبار عياض للمقري التلمساني، المرشد الوافي في العروض والقوافي لمحمد بن عثمان.

غير أنه هناك صعوبات قد اعترضت طريق دراستنا والمتعلقة بالوشاح نفسه، وهي ندرة المصادر التي تفصِّل في ترجمته، وكذا عدم وجود دراسة ملمة به.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر والعرفان والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور مسعود بن ساري على كل نصيحة ومساعدة قدمها لنا. ونسأل له الخير، كما نشكر أعضاء اللجنة التي قبلت مناقشة هذه المذكرة وتصويب أخطائها، ولكل من ساهم في تقديم

مساعدة لنا ولو بكلمة طيبة. ونسأل الله التوفيق والسداد وأن يكون بحثنا هذا قد فتح المجال لآفاق جديدة وخاصة في الأدب الجزائري.

الفصل الأول

مفـاهيـم أوليـة

المبحث الأول: مفهوم الموشح ونشأته

المبحث الثاني: بنية الموشح وخصائصه

المبحث الثالث: الشاعر والمدونة

المبحث الأول: مفهوم الموشح ونشأته:

يعد الموشّح من الفنون الشعرية التي خرجت عن القواعد الكلاسيكية بكثير من المميزات والخصائص، التي جعلته فنا قائما بذاته في الشكل والمضمون، ولهذا فقد توجه العديد من الدارسين والأدباء لهذا الفن بتعريفات عديدة.

1- مفهوم الموشح:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "الموشح والوشاح كله حلي النساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشّح المرأة به."[1]

كما عرفه جبور عبد النور بقوله:" الخطيب كلامه بالآيات، زينه بها ."[2]

وهناك تعريف آخر في المعجم الوسيط بحيث عرّف الموشح: "التوشيح، ومن الديكة: ماله خطتان كالوشاح، وثوب موشحٌ، موشّى ."[3]

وورد تعريف آخر أدرجه واتفق عليه العلماء أنّ :"التّوشيح هو أن يكون في أوّل البيت معنى إذا فُهم فُهمَت منه قافية البيت بشرط أن يكون المعنى المقدم بلفظه من جنس القافية بلفظه."[4]

وجاء أيضا في معجم المنجد في اللغة: "الموشّح ضرب من الشعر ينظم على تقاطيع وقوافٍ معلومة بحيث لا يتقيّد فيه الناظم بقافية واحدة، وهو من اختراع الأندلسيين سميّ بذلك لأنّه يشبه الوشاح."[5]

ومنه فالموشح فن قائم بذاته حر في قوافيه مختلف عن الشعر العربي غير مقيد بقواعد عروضية.

---

[1] – ابن منظور, لسان العرب، دار المعارف, القاهرة, مصر, د ط, د ت, مج 6, ج 55, ص4841.

[2] – جبور عبد النور, المعجم الأدبي, دار العلم للملايين, بيروت, لبنان, ط2 ,1984 , ص292 .

[3] – شوقي ضيف، معجم الوسيط, مكتبة الشروق الدولية, ط4, 2004, ص1033.

[4] – ابن حجة الحموي تقي الدين, خزانة الأدب وغاية الأرب, شرح عصام شعيتو, دار الهلال ودار البحار, بيروت, لبنان,ج2, 2004, ص126.

[5] – المنجد في اللغة, ص902.

كما عرّفه العديد من البلاغيين منهم أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين في قوله: "التوشيح هو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه."[1]

أي أنّ الوشّاح عندما ينظم الموشحة يضع كل شيء في موضعه وهذا من أجل الحفاظ على البناء الفني لها من المطلع إلى نهايتها ويكون الكلام له معنى متصل من أوله إلى آخره.

وجاء في الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم لحنا الفاخوري: "الموشّح شعر، بل نوع خاص من الشعر، قاد إليه الغناء، كما قادت إليه طبيعة الحياة والأحوال الاجتماعية لا تنطبق عليه قواعد العروض، وإن نظم بعضه على بعض أوزان العروض."[2]

ومن خلال هذا القول يمكن أن نقول أن الموشح نشأ نتيجة الغناء وتأثير الحياة الاجتماعية لأن الأندلسيون كانوا يغنّون موشحاتهم في مجالس اللهو والطرب، وبهذا فهو جنس يحتل المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الشعر العربي القديم الفصيح وإن انطبقت عليه بعض القواعد العروضية والأوزان الخليلية.

وجاء أيضا في مقاييس اللغة لابن فارس مادة وشح: "الواو والشين والحاء: كلمة واحدة الوشاح. وتوشّح بثوبه كأنّه جعله وشاحه، وكذا اتّشح به. وشاة موشحة بجنبيها خطّان."[3]

وعرّفه الطّاهر الزاوي في (مختار القاموس) : "وشحَ: الوشاح: أديم عريضٌ يرصّع بالجوهر، تشدّه المرأة بين عاتقها وكشْحيها. ج وُشُحْ، وأوْشَحَة، ووشَائِح. وقد توشّحت المرأة، واتّشحتْ. وتوشّح بسيفه وثوبه: تقلّد."[4]

أما أحمد مطلوب فقد عرفه: "الوشاح حليّ النسّاء من لؤْلؤ وجوهر تتوشّح المرأة به، ومنه اشتق توشّح الرّجل بثوبه، ووشّحتها توشيحًا فتوشّحت أي: لبسَته."[5]

---

[1] – أبو هلال العسكري, الصناعتين القاهرة, مصر، دط, د ت, ص258.

[2] – حنا الفاخوري, الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم, دار الجيل, بيروت, لبنان, ط1، 1986, ص 947.

[3] – ابن فارس, مقاييس اللغة, تح: عبد السلام هارون, دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, مصر، د ط, 1972, ج 6، ص114.

[4] – الطاهر أحمد الزاوي, مختار القاموس, الدار العربية للكتاب, ليبيا– تونس, د ط, د ت, ص658.

[5] – أحمد مطلوب, معجم النقد العربي القديم, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, العراق، د ط, 1989, ج 6، ص413.

ومن خلال هذه التعريفات اللغوية التي وردت في العديد من المعاجم نستنتج أنها تتفق في المعنى الواحد للوشاح وهو ما تلبسه المرأة وتتزين به. ومنه فقد استعير اسم الموشح للدلالة على التجميل والتزيين. فالوشاح تتجمل وتتزين به المرأة عادة أما الموشح فهو في إيقاعه يتضمن جمالاً فنيا وزينة لغوية.

ب- اصطلاحا:

حاول العديد من الدارسين والأدباء إعطاء مفهوم الموشّح ومن ذلك نجد تعريف ابن بسام في كتابه الذّخيرة في قوله: "هي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب".[1]

نظر ابن سناء الملك في تعريفه للموشّح من الناحية الإيقاعية، قال: "كلام منظوم على وجه مخصوص".[2]

وهذا التعريف أضاف إليه الصفدي صلاح الدين في كتابه توشيع التوشيح جزءًا لم يتطرق بذكره ابن سناء الملك فعرّفه بقوله: "الموشح كلام منظوم على وجه مخصوص، بقوافٍ مختلفة."[3]

من خلال هذين التعريفين السابقين فالموشّح كلام منظوم مثله مثل الشعر العربي القديم له أوزانه وقوافيه إلا أنه تتعدد القوافي فيه بشكل منتظم.

وأُضِيف إلى هذه التعريفات تعريف آخر لجبور عبد النور في قوله: "الموشّح شكل خارجي تتّخذه القصيدة العربية ويختلف باختلاف الشّعراء".[4]

أي أن للموشّح شكله الخاص به الذي يجعله يختلف عن القصيدة العربية القديمة ويتميز به عنها.

---

[1] – ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة, تح: إحسان عباس, دار الثقافة بيروت, لبنان، د ط، 1997, مج 1، ص469

[2] – ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط2، 1977، ص25.

[3] – ينظر: الصفدي صلاح الدين، توشيع التوشيح، تح: ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1966، ص21.

[4] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص280.

كما نجد إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر يعرف الموشحات بقوله: "الموشّحات فنّ من فنون الشعر التي استحدثت في العصور المتأخرة، وقد تناولها الشعراء واستظرفوها، ووجدوا النظم فيها أيسر وأهون من التزام طرق النظم القديمة".[1]

إذن فالموشّح فنّ جديد لجأ إليه الشّعراء لسهولته وعدم تقيّده بالنظام الشّعري السائد في القصيدة القديمة.

2- نشأة الموشحات:

لكلّ مجتمع مواقف عاشها سواء كانت اجتماعية، سياسية، ثقافية... هذه الأخيرة التي تنعكس على المجتمع، وينطبق هذا على المجتمع الأندلسي الذي تأثر بهذه العوامل على المستوى الأدبي والفكري. وبهذا استحدث الأندلسيون فنًا جديدًا ألا وهو الموشحات، التي ظهرت نتيجة هذا التأثر نظرًا لامتزاج الثقافات، وبهذا فقد تضاربت الآراء والأفكار واختلفت وجهات النظر حول نشأة الموشحات، هل هي أندلسية المنشأ أم مشرقية أم أعجمية؟ ولهذا فقد حاول العديد من الأدباء كلٌ وتأييده والدفاع عن نظريته بمجموعة من الحجج والبراهين التي تثبت نسبتها إلى موطن معين.

أ- النظرة الأندلسية للموشح:

أصحاب هذه النظرية يؤكدون أنّ الموشح أندلسي المنشأ وأينما ذكرت الأندلس ذكر الموشح إذ اعتبروه جزء لا يتجزأ عن الأندلس فهي المنبت الرئيس له، وفي هذا الصدد أقرّ مجموعة من العلماء والأدباء أقوالاً تؤكد صحة نظرياتهم ومن هؤلاء:

ابن بسام: حيث كان له شأن كبير في تأكيده أنّ الموشح أندلسي النشأة حيث قال: "وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقها ووضعوا حقيقتها غير مرموقة البرود، ولا منظومة العقود فأقام عبادة هذا منادها، وقوم ميلها وسنادها، فكأنّها لم تسمع الأندلس إلاّ منه ولا أخذت إلا عنه. واشتهر بها اشتهارًا غلب على ذاته."[2]

وفي هذا يقر ابن بسام بأن عبادة بن ماء السماء هو الأندلسي البارز في هذا العصر الذي وصلت إلينا موشّحاته وتبعه المجتمع الأندلسي في هذا الفن.

---

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952، ص217.

[2] – ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص469.

المقري: الذي كان أيضا من المؤيدين لأندَلسية الموشح وأنّه من اختراعهم، في قوله: "أنّ الموشح من اختراعات أهل الأندلس التي استحسنها أهل المشرق وصاروا ينزعون منزعهم."[1]

كما أنّ نشأة الموشحات في الأندلس ظهرت نتيجة عدة أسباب أثرت في الحياة الاجتماعية ومن هذه الأسباب شيوع الغناء وامتزاج الثقافات الأندلسية بالثقافات الأخرى، وفي هذا يقول الدكتور أحمد هيكل: "وكانت نشأتها في تلك الفترة التي حكم فيها الأمير عبد الله المرواني وفي هذه السنين ازدهرت فيها الموسيقى وشاع الغناء من جانب، وقوى الاحتكاك العربي بالعنصر الإسباني من جانب آخر فكانت نشأة الموشحات استجابة لحاجة فنية أوّلاً ونتيجة لظاهرة اجتماعية ثانيًا."[2]

أي أنّ الموشح جاء نتيجة ظاهرتين: الظاهرة الفنية والظاهرة الاجتماعية فالأولى أن المجتمع الأندلسي كان بطبعه معروف بالغناء والألحان وهذا ما حفّز إلى ظهور جنس أدبي جديد على الساحة الأندلسية وخارج عن القواعد الخليلية للشعر القديم. أما الظاهرة الثانية وسببها امتزاج الثقافات وهذا الامتزاج نتج عنه ازدواج لغوي مما كان له دور في تطور الموشحات.

إضافة إلى هذا السبب هناك سبب آخر وهو السبب السياسي والذي ساد في هذا العهد نوع من الاستقرار. وفي هذه الفترة أيضا عاش مخترع الموشحات مقدم بن معافي القبري وفي هذا يقول ابن خلدون: "وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافي القبري الضرير من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني."[3]

بالرغم من كل هذه الأقوال والبراهين المقدمة من قبل الموقف الأندلسي، إلاّ أنّ هناك نظريات أخرى تثبت نسبة الموشّحات إليها مثبتتا آرائها بحجج وبراهين ومن ذلك النظرة المشرقية.

---

[1] – المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، 1988، مج 1، ص153– 152.

[2] – أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1985، ص145.

[3] – عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص425.

ب- **النظرة المشرقية:**

وهذه النظرة هي الأخرى ترى أنّ الموشحات فن مشرقي وأنّ الأندلسيين بالرغم من حياة الترف واللهو التي كان يعيشها المجتمع الأندلسي ويتمتع بها إلا أنهم جددوا في الشكل لا في تطوير أفكارهم وتِبيان مواهبهم العقلية، فقد كانوا يستمدون ذلك من المشرق، باعتباره منبع الشعر العربي القديم وأنّ الأندلسيين لم يأتوا بأي فن جديد بل كانوا مقلدين لهم، وفي هذا الصدد نجد شوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه يقول: "لم يستطع شعراء الأندلس أن يحدثوا مذهبًا فنيًا جديدًا في الشعر العربي، فقد جمدوا غالبا عند التقليد والصوغ على نماذج المشرق."[1]

أضف إلى هذه الحجة دليل آخر تضاربت حوله الكثير من الآراء واشتد عليه الصراع ألا وهو موشّحة ابن المعتز التي يعتبرها الكثير من المشارقة ومؤيّديهم أول موشحة ظهرت في تاريخ الأدب العربي يثبتون من خلالها أن الموشحات فن مشرقي ظهر مع المشارقة، والتي مطلعها:[2]

أيهـــا الســـاقي إليـــك المشـــتكى قـــد دعونـــاك وإن لـــم تســـمع

ونـــــــديمٌ همـــــــت فـــــــي غُرَّتِـــــــهِ

وشـــــــربتُ الـــــــراح مـــــــن راحتـــــــه

كلَّمـــــــا اســـــــتيقظ مـــــــن ســـــــكريّت

جـــذَبَ الـــزِّق إليـــه واتكّـــا وســـقاني أربـــع فـــي أربـــع

هذه الموشحة نسبها العديد من الدارسين إلى ابن المعتز والمعروف أنه شاعر عباسي ولا علاقة له بالأندلس وهي أكبر دليل لديهم على أنّ المشرقيين هم أولى بنشأة الموشحات.

كما يؤكد كامل الكيلاني في كتابه نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي نسبة الموشح إلى المشرق وهذا في قوله: "لو لم يخترع الأندلسيون هذا النوع المسمى بالموشحات لاخترعه المشرقيون فقد كان حتما أن يؤدي الغناء ومجالسه في الشرق إلى نفس النتيجة التي انتهى إليها في الأندلس.[3]

---

[1] – شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، 1960، ص452.

[2] – عبد الله بن المعتز، الديوان، مطبعة الإقبال، بيروت، لبنان، د ط، 1332هـ، ص236.

[3] – كامل الكيلاني، نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي، القاهرة، مصر، د ط، 1924، ص 272.

أي أنّ هذا الفن لو لم يبدع فيه الأندلسيون لأبدع فيه المشرقيين نظرًا لنفس التأثيرات التي تعرض إليها أهل الأندلس.

أضف إلى هذا القول ما أكده أحمد الهاشمي الذي يرى أنّ الموشح مشرقي النشأة وحجته في ذلك:

"أصل الموشحات أغانٍ، وأول من قالها أولاد النجار الحجازي وهم متوجهون إلى المدينة المنورة يستقبلون صاحب الشريعة الإسلامية وبأيديهم الدفوف."[1]

وأول ما قالوه:

أشـــــرقت أنـــــوار أحمـــــد واختفـــــت منهـــــا البـــــذور

يـــــا محمـــــد يـــــا ممجّـــــد أنـــــت نـــــور فـــــوق نـــــور

وهناك مساهمة أخرى أدرجها مصطفى الشكعة في كتابه عن الموشحة التي استطاع أن يسميها موشحة بحق، وهذه الموشحة المعروفة بديك الجن، حيث يقول:

" يطلع على معاصريه بمنظومة إذا ما غضضنا النظر قليلا عن المسميات والتقسيمات التي أطلقت على أجزاء الموشّح الأندلسي كانت موشحة بحق."[2]

حيث يقول فيها:[3]

قـــــولي لطيفـــــك ينثنـــــي عـــــن مضـــــجعي عنـــــد المنـــــام

عنـــــد الرقـــــود عنـــــد الهجـــــوع عنـــــد الهجـــــود عنـــــد الوســـــن

فعســـــى أنـــــام فتنطفـــــي نـــــار تـــــأجج فـــــي المنـــــام

فـــــي الفـــــؤاد فـــــي الضـــــلوع فـــــي الكبـــــود البـــــدن

أي أنه يقر أنّ هذه الأبيات تتوفر فيها أجزاء الموشح، وبهذا فهي موشحة بحق حسب رأيه. لأنّ هذه الموشحة شكل من أشكال الموشح المعروف الذي سار على منواله العديد من الوشّاحين، بحيث تختلف قافية البيت الأول عن الثاني وفي البيت الثالث ينسجها على نفس قافية البيت الأول وهكذا إلى آخر الموشحة دون الإخلال بالوزن.

---

[1] – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: علاء الدين عطية، مكتبة دار، البيروتي، الكويت، ط3، 2006، ص158.

[2] – ينظر: مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979، ص388.

[3] – نفسه، ص394.

لكن الرأي الذي تبنته هذه النظرية في إثباتها أن الموشحات مشرقية المنشأ والأدلة التي جاءت بها غير كافية، نظرًا لتفنيدها بآراء أخرى ترفض كون الموشح مشرقي النشأة، وأن موشحاته (المشرق) ماهي إلا تقليد للحياة الفنية التي كان يعيشها المجتمع من لهو وطرب، وبهذا انتشرت الموسيقى والغناء فأصبح هناك لون جديد من الشعر ينسجونه على منوال اللحن أو الغناء، هذا إضافة إلى تمازج أو احتكاك العنصر العربي بالجنس الأجنبي. وكل هذه الآراء ترجع إلى النظرية الأعجمية.

ج- النظرة الأعجمية:

اعتمدت هذه النظرية في إثباتها أنّ ظهور الموشّحات كان معها وذلك بإيرادها عدة أقوال برهنت بها أصحية موقفها، ومنها: "أما المستشرقون الإسبان فقد ذهبوا إلى أن الموشحات الأندلسية قد تأثرت في نشأتها بأغانٍ أعجمية نظمت باللهجات الإيبيرية القديمة."[1]

وفي هذا القول يتبين أن هذه الأخيرة عند الإسبان قد نتجت عن طريق الغناء الذي كان يؤثر في الأسماع والنفوس وهذه الأغاني هي التي كان ينظمها الأعاجم وأن الأندلسيين قد استنبطوها منهم من خلال سماعهم لها. إضافة إلى الغناء هناك عامل آخر وهو الازدواج في اللغة هو الأصل في نشوء طراز شعري مختلط، تمتزج فيه مؤثرات غربية وشرقية.."[2]

إنّ هذا الاحتكاك والازدواج في اللغة يعني تداخل عدة أجناس، مما أدى إلى ظهور جنس أدبي ذو لونين غربي وشرقي. كما يرجع بعض الأدباء إلى أن الخرجات الأعجمية دليل على أن الموشح ذو أصول أعجمية وفي هذا يقول مصطفى عوض الكريم أن الخرجات الأعجمية: "تمثل الشعر الغنائي الرومنسي الذي سبق الموشحات."[3]

وبهذا أكد أصحاب هذه النظرية أن الموشحات ذات أصل أعجمي لكنه تعرض هو الآخر إلى نقص وضعف من جوانب عدة. لأن الموشح نشأ على حسب الروايات في القرن الثالث هجري على يد مقدم ابن معافر القبري وفي قولهم أنه أخذ عنهم. فكيف يكون ذلك ولم يكن لتلك اللغات وجود أصلا في ذلك الزمن.

---

[1] – محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، ط 1، 2012، ص53.

[2] – عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي: الأدب في المغرب والأندلس إلى آخر عصر ملوك الطوائف (أواخر القرن الخامس للهجرة الحادي عشر للميلاد)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ج 4، ص422.

[3] – نفسه، ص437.

كما كان للمحقق هلال ناجي رأي في نقد هذه النظرية الذي أقر في مقدمة كتابه بعدة أدلة، نافيًا انتساب الموشحات إلى الأعاجم وأنها ليست غربية بل عربية، منها:[1]

_ أن هذه الخرجات تمثل بقايا الشعر الغنائي الروماني الذي سبق الموشحات.

_ وأن مجرد كون بعض الخرجات الرومانية موزونة وزنًا عربيًا بدليل آخر على أنها ليست من الشعر الغنائي الروماني.

_ لم تكن الخرجة من التراث الشعري الروماني، بسبب انعدام الدليل.

ومن خلال كل هذه الآراء التي تضمنتها النظريات والمواقف السابقة والانتقادات التي وجِهت لكل واحدة منها إلا أنّه يمكن أن نرجح نشأة الموشح، إلى الأندلس. ولهذا اتفق الكثير من الأدباء إلى أن الموشح فن أندلسي خالص ويؤيد هذا الرأي ابن خلدون، في قوله: "وأما أهل الأندلس، فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذّبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنًا سّموه الموشّح."[2]

إذن فالموشّح فن أندلسي نبت وترعرع في هذه البيئة التي خلقت لكي تكون كفيلة أو أمًّا لهذا الفن فهي ذات أصل مشرقي ومنبت أندلسي، ونحن بطبيعة الحال نرجع إلى المنبت أو الأصل.

والذي يمكن الاطمئنان إليه: "هو أن الموشحات قد بنيت على أغنيات أندلسية محلية واستوحت بعض أغاني الأندلسيين الشعبية، التي لم يسجلها المؤرخون، فالمعقول أن للأندلسيين أغاني شعبية كأي شعب له أغانيه، والمعقول أن تكون هذه الأغاني منوعة القافية."[3]

ومن هذا فإن الأندلسيين لهم أغانيهم ولهم فنونهم كأي شعب آخر وبإمكانهم أن يخترعون أي فن ذو ضوابط وبهذا يكفي أن الموشّح فن عربي نشأ وترعرع في بيئة عربية، وقد لقي عناية كبيرة من قبل أبنائها وكان له أدباءه من ذلك ابن سناء الملك الذي ألّف أول كتاب خاص بالموشحات وهو: "دار الطراز في عمل الموشحات" وشعراء كثر أمثال لسان الدين بن الخطيب والأعمى التطيلي وغيرهم وبهذا فقد بلغ من التطور ما بلغ منذ ظهوره كما يقال: " في القرن الثالث هجري" إلى أن وصل إلينا بهذه الحلة في شكله ومضمونه.

---

[1] – لسان الدين بن الخطيب، جيش التوشيح، تح: هلال ناجي مطبعة المنار، تونس، د ط، د ت، ص: ذ، ض.

[2] – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تح: أ. م. كاترمير، مكتبة لبنان علي مولا، د ط، 1992، ص390.

[3] – أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص60.

المبحث الثاني: بنية الموشح وخصائصه:

1- بنية الموشح:

للقصيدة العربية القديمة بنيتها وهيكلها الخاص بها، الذي تقوم عليه وكذلك الموشحات لها بناؤها وهيكلها الخاص بها، وقد تعددت مصطلحات ومفاهيم هيكل الموشح ومن هذه المصطلحات:

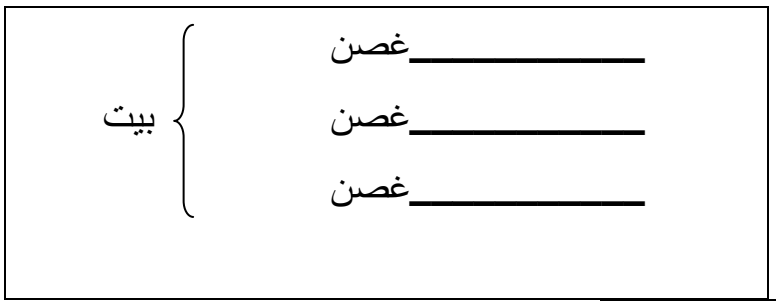
أ- المطلع:

يعتبر المطلع واحدًا من أجزاء الموشح وقد يكون غير ضروري فيه حيث: "هو المجموعة الأولى من الأجزاء وأقلها اثنان فصاعدًا إلى ثمانية أجزاء، وليس بضروري الوجود، فإن وجد سميّ الموشح تامًا وإن خلا سميّ أقرع، والمطلع يتردد في الموشّح على نظام معيّن، ترددا يتحفظ بعده القوافي ونظامها دون المعاني والألفاظ، ويسمى كلّ مطلع متردد قفلا".[1]

فالمطلع ليس ضروريًا في الموشّحة فعدم وجوده لا يخل بها وبهذا سمي الموشّح أقرع وبوجوده سميّ تامًا.

ب-البيت:

فهو يختلف اختلافا تاما عن القصيدة العمودية القديمة فيوجد فيها نظام الشطرين صدر + عجز= بيت، أما في الموشح فالبيت هو الدور+ القفل = البيت، وبهذا يعرفه ابن سناء الملك بقوله: "إنها أجزاء مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في أوزانها وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يستحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر".[2]



[1] – حنا الفاخوري الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص948.

[2] – أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات الفاطمية والأيوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2001، ص9.

ج- القفل:

"وهو مجموعة الأجزاء التي تتكرر في الموشحة، ويتفق القفل مع المطلع في الوزن والعدد والقافية. وتتكون الموشحة من ستة أقفال بما فيها المطلع في التام وخمسة أقفال في الأقرع"[1]. وغالبا ما ينهى على هذا الشكل:

قفل ـــــــــــــ ـــــــــــــ

د- الخرجة :

لا يمكن لأي موشح الاستغناء عن الخرجة لأنها جزء أساسي فيه إذ بها ينهي الوشاح كلامه لهذا وجب أن تكون ذات ألفاظ لطيفة وجياشة فقد عرّفها ابن سناء الملك بقوله: "الخرجة هي ابرز الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة."[2]

وعرّفها أيضا بقوله: "والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الداصة."[3]

أي ينبغي أن تكون ألفاظها تحرق وتترك لها أثر في القارئ، ويمكن أن تكون الخرجة بلغة عامية، لكن هناك خرجات أخرى أعجمية إضافة إلى العامية وبهذا نستخلص أنّ هناك أنواع للخرجة.

- **أنواع الخرجة:**

باعتبار الخرجة شرط أساسي في الموشحات فقد نوّع فيها الوشّاحين وابتدعوا لها خرجات مختلفة، فهناك خرجة معربة ونوعان آخران أساسيان تنتهي بها الموشحات هما: الخرجة العامية والخرجة الأعجمية.

---

[1] – محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، ص68.

[2] – ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص43.

[3] – نفسه، ص40.

- **الخرجة العامية:**

وهي أحد الخرجات التي كان ينهي بها الوشّاح موشحاته وقد أخذت من مجتمعهم أي أن تكون ألفاظها عامية وقد تأتي الخرجة على لسان الوشاح أو يستعيرها. وغالبا يأتي ما قبل الخرجة بعبارة قال أو غيرها. يقول ابن سناء: "ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من قال أو قلت أو غنّى أو غنّيت أو غنّت."[1]

ومن ذلك الخرجة العامية عند ابن القزاز، في قوله:[2]

لمـــــا صـــــدرت عـــــن موقـــــف الزحـــــفِ

غازلـــــــت شـــــــادنا جـــــــائر الطـــــــرف

وقلـــــــت تابعـــــــا ســـــــنة الظـــــــرف:

"بالحومـــــة مـــــن ســـــقا الـــــراح عينيـــــــــــك المـــــــــــلاح"

ولكن ليس كل بيت في الموشحات الذي يسبق الخرجة يشترط أن توجد فيه هذه العبارات.

- **الخرجة الأعجمية:**

وهي نوع من الخرجات التي يستعملها الوشّاحين في انهاء موشحاتهم وهي خارجة عن اللغة الفصحى والعامية، وقد وجدت نتيجة امتزاج الأندلسيون مع غيرهم من الدول الأعجمية حيث اشترط ابن سناء الملك أن تكون ألفاظها أعجمية ولا يصّح لأي وشّاح أن يستعير خرجة وينسبها إليه إلا إذا تعلم تلك اللغة، وفي قوله: "وكنت لما أولعت بعمل الموشحات قد نكبت عما يعمله المصريون من اشعاراتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحات المغاربة، فكنت إذا عملت موشّحا لا أستعير موشحة غيري بل أبتكرها وأخترعها ولا أرضى باستعارتها، وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة وقصدت ما قصدوه، واخترعت أوزانًا ما وقعوا عليها ولم يبق شيء عملوه إلا عملته، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية."[3]

---

[1] – ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص42.

[2] – ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ضيف، ج2، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1995، ص137.

[3] – محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1980، ص30.

وهناك عدة خرجات بالأعجمية، ومثال عنها موشح ابن بقى في خاتمة موشحة له:[1]

الب ديا اشت ديا

ديا ذي العنصرا حقا

وترجمتها هي:

هذا اليوم يوم فجرى

إنه عيد يوم العنصره

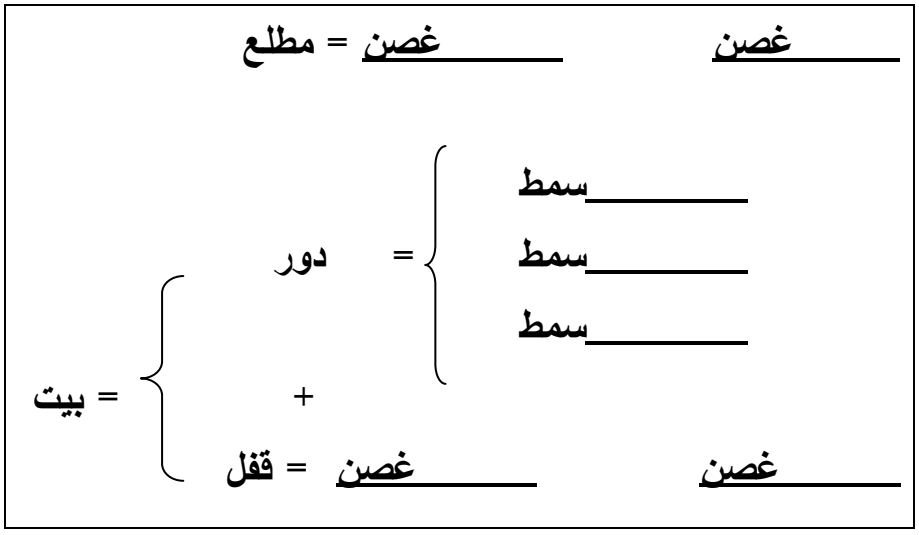
- **الخرجة المعربة:**

وهي الخرجة الفصيحة وبمجيئ الخرجات العامية والأعجمية قل استعمالها، ويشترط فيها ذكر الممدوح ومن ذلك قول ابن بقى:[2]

إنمـــــا يحـــــي ســـــليل الكـــــرام واحـــــد الـــــدنيا ومعنـــــى الأنـــــام

2- شكل الموشح:

يختلف شكل الموشح عن الشكل الذي تبنى عليها القصيدة العربية القديمة في الجاهلية القائمة على نظام الشطرين، فهو له ميزته الخاصة به في شكله الهندسي، وهذا الشكل الشائع:[3]



[1] – لسان الدين ابن الخطيب، جيش التوشيح، المقدمة، ص – غ.

[2] – ابن سناء الملك، دار الطراز، ص30.

[3] – ينظر: مصطفى عوض الكريم، الموشحات و الأزجال، دار المعارف، د ط، 1965، ص10.

كما توجد هناك أشكالا أخرى كان يتبعها الوشّاحون ويؤلفون الشعر على منوالها وهو أن: "ينظم الشاعر بيتين يتفق آخر صدريهما على قافية كما يتفق آخر عجزيهما على قافية أخرى، وآخر الإعجاز على قافية سواها، وبعد يأتي بيتين يتفقان في تقفية الصّدرين والعجزين مع البيتين الأولين، ثم ينظم خمسة أبيات جديدة على هذا النمط وهكذا إلى آخر الموشح"[1].

ألف_____	_____باء
ألف_____	_____باء
جيم_____	_____و
جيم_____	_____ى
جيم_____	_____ى
ألف_____	_____باء
ألف_____	_____با

وهناك أشكال أخرى للموشح تختلف عن هذين الشكلين.

3- خصائص الموشح:

للموشح خصائص عديدة يتميز بها عن الشعر العربي القديم من حيث الشكل الذي يخالف القصيدة العمودية المبنية على نظام الشطرين كما أنّ اسم الشاعر في الموشح الذي يؤلف الموشحة يسمى بالوشّاح وهذا دليل على أنه مميّز، وكذا دخول اللغات الأخرى إلى جانب الفصحى كاللغة الأعجمية والعامية، ومن بين الخصائص التي تميزه: عذوبة الألفاظ، بعض الضعف في التركيب والألفاظ، تكثر في الموشحات الصور الشعرية إلى درجة الرمز. وهو فن وجداني خالص، وفن يستند إلى الموسيقى استنادًا أساسيًا، كون الموشح وضع أساسًا للغناء.

كثر فيه الغزل والوصف والخمر، وبطل فيه الوقوف على الأطلال والأغراض التقليدية الأخرى.[2] فالموشحات كسرت النظام التقليدي الذي كانت القصائد تبتدأ بالبكاء على الأطلال وديار الحبيبة.

---

[1] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص280.

[2] – ينظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ص438.

إضافة إلى كل هذه الخصائص التي سبق تبيانها هناك خصائص أخرى ميزته عن سائر الفنون الأخرى وهي:

التنويع في القافية. حيث أنّ الأندلسيين كانوا يعتمدون على توظيف عدة قوافي في الموشحة الواحدة بخلاف القصيدة التقليدية التي كانت تبنى على القافية الواحدة.

النظم في البحور الحقيقية القصيرة.[1] أي أنّ الوشاحين كانوا يقيمون موشحاتهم على البحور البسيطة كالبسيط، والرجز والسريع... وذلك بما يناسب الغناء.

[1] – أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص314.

المبحث الثالث: الشاعر والمدونة:

كانت الدولة الزيانية قديما تعرف بدولة عبد الواد وعاصمتها تلمسان، وتعرضت هذه الدولة إلى صراعات وحروب من قبل خصوم مجاورين، من ذلك المرينيين الذين حصروها مرات عدة، وقد بدل أبو حمو موسى جهوده وهو شاب في استعادتها بطلب العون من الحفصيين، "في سنة 760هـ/1358م جهز جيشًا من تونس والجزائر وفتح تلمسان وأخرج منها المرينيين وأعادها إلى أسرته.

ولم تسمّ الدولة حينئذٍ دولة بن عبد الواد، بل تسمت باسم دولة بن زيان نسبة إلى أحد الجدود الأولين، وهو يغمراسن مؤسس الدولة الأولى ودبر أبو حمو أمور الدولة تدبيرًا سديدًا ونهض بتلمسان نهضة علمية وأدبية، وكان شاعرا، واتخذ هو وخلفاؤه لقب أمير المؤمنين واصطنعوا بها لها نظامًا شبيها بنظم الخلافة في الشرق."[1]

وبدأت الدولة عندها بالاستقرار بعدما خرج المرينيين منها بالقوة بعد "أن لقي بنو زيان عناءً كبيرا منهم لأنّ طمعهم فيها وفي أراضيها كان شديدًا بسبب أموالها"[2]. وباستعادة أبي حمو موسى تلمسان عمل على إقامة الدولة والعلو بها والاعتناء بشؤونها وبدل جهودًا في جعلها دولة ذات ركائز حيث "كان الأدب والدين والعلم الدور الأبرز في شؤون الدولة حيث كان اعتناؤه بالعلم وأهله أشد وأقوى من ذي قبل."[3]

وبهذا يتبين بأن لأبي حمو موسى الزياني الفضل الكبير في النهوض بهذه الدولة وتحريرها من الحصار الذي ألمّ بها من قبل المرينيين، حتى كان العهد الذي حكم فيه العصر الذهبي الذي تطور فيه الأدب وازدهرت فيه الحياة.

وتعد تلمسان مدينة لها خصائصها ومميزاتها الخاصة التي تميزها بسحرها عن بقية المدن الأخرى، وهي تعرف بلؤلؤة الغرب أو كما تدعى غرناطة إفريقيا. هذه الأخيرة التي تحتل مكانة مرموقة في المغرب الأوسط نظرًا لماضيها المجيد، لما تزخر به من موقع

---

[1] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والامارات (الجزائر– المغرب الأقصى– موريتانيا– السودان)، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1995، ج 10، ص42 – 43.

[2] – ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية، بتلمسان، تح: هاني سلامة، مكتبة الثقافة الدينية، الظاهر، ط 1، 2001، ص41

[3] – مسعود بن ساري، تلمسان في الشعر الجزائري في العهد الزياني والعثماني، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2008، ص46.

استراتيجي هام وبيئة هيَّأت للعلم والعلماء والأدب والأدباء طريقًا للخوض في شتى الفنون والتعبير عن مكبوتاتهم وإبداعهم الفني وهذا الإبداع كوّن مدينة مزدهرة وراقية. وبهذا قد نشطت الحركة الأدبية من شعر ونثر في تلمسان إبان العهد الزيّاني نظرًا لدعم وتشجيع الخلفاء والملوك والشعراء، ويحدثنا البكري "أنّ تلمسان كانت دائما بلد علم وعلماء ومركز سُنّة وجماعة وكان بنو زيان من رعاة العلوم، فاستقدموا أهل العلم والأدب، وخاصة الشعراء، وأحاطوا أنفسهم بالفقهاء."[1] وهذا ما دفعهم إلى الكتابة والتنويع في العديد من الأغراض الشعرية، من وصف، حنين، رثاء ومدائح نبوية إضافة إلى أغراض أخرى.

وكانت الجزائر أو كما كانت تعرف قديما بالشرق الأوسط كغيرها في احتضان مختلف ألوان الأدب، حيث كان الشعراء يقلّدون المشارقة والأندلسيين خاصة الذي كان بينهم ارتباط وثيق، فقد أخدوا عنهم فن الموشحات وكتبوا فيها، وهذا هو الفن الذي ازدهر في العصر الزياني. وبالرغم من تأثرهم بهم والأخذ عنهم إلا أنهم كانت لهم البصمة الخاصة في أدبهم الجزائري وتحفظهم بها ككل أدب له مميزاته وخصائصه التي ينفرد بها.

وبهذا تعد تلمسان منبع التجربة الشعرية التي لجأ إليها العديد من الشعراء الذين خلّفهم التاريخ، من بينهم الشاعر والوشّاح التلالسي التلمساني الذي يعد بذرة من بذور الأدب الجزائري.

1- التلالسي الشاعر:

عاش التلالسي في العهد الزياني في فترة أبو حمو موسى الثاني[2] وهو: "محمد أبو عبد الله بن أبي جمعة بن علي التلالسي (التلاليسي) التلمساني، شاعر وأديب وطبيب، كان حيا ما بين عامي 760هـ،1359م و767هـ،1366م بتلمسان، ينتمي لأسرة جل أفرادها

[1] – ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية بتلمسان، ص48.

[2] – هو موسى الثاني بن يوسف بن عبد الرحمن بن يحيى بن يغمراسن أبو حمو ويقال أبو حاميم مجدد الدولة "العبد الوادية" في تلمسان. ولد في غرناطة سنة 723هـ/ 1323م وكان أبوه مبعدا إليها وانتقل إلى تلمسان في سنة ولادته مع أبيه ونشأ ذكيا فطنا أديبا، يقول الشعر وشهد زوال دولتهم الأولى في عهد أبي تاشفين سنة 737هـ وخرج مع أبيه إلى ندرومة، وانتهى به المطاف في خبر الطويل إلى تونس وأعانه معاصره فيها من ملوك بني حفص على القيام لاسترداد بلاده من أيدي" بني مرين" والتفت حوله جموع من القبائل وهاجم أطراف قسنطينة وزحف إلى جهة فاس واستولى بعض رجاله على أغادير ثم دخل تلمسان سنة 760هـ وجاءته بيعة المدن المجاورة لها وانتظمت دولته واستقرت. مات سنة 791هـ/ 1389.– ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية، بتلمسان، ص76.

أطباء. عيّنه السلطان أبو حمو موسى الثاني طبيب له لنبوغه في الطب. وبالإضافة إلى ذلك يعتبر من أشهر شعراء بلاد أبي حمو، توفي بعد سنة 767هـ،1366، له العديد من القصائد في المديح والوصف والرثاء تصف الأحداث والمناسبات التي تقع في القصر، والموشحات خصوصا ما كان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم."[1]

ويعتبر التلالسي من الكبار الذين أنشدوا المولديات التي ازدهرت في العصر الزياني: "ويزدهر شعر المولديات الذي ينشد في مولد الرسول صلى الله عليه وسلم ومن كبار ناظميه شاعرا الدولة محمد بن يوسف الثغري ومحمد بن أبي جمعة التلالسي."[2]

والشاعر التلالسي قد نبغ في الشعر فله قصائد عديدة في الوصف وبالضبط في التغني بتلمسان، ومطلع القصيدة:[3]

سـقى الله مـن صـوب الحيـا هـاطلا وبـلا
ربـوع تلمسـان التـي قـدرها اسـتعلى

ربـوع بهـا كـان الشـباب مصـاحبي
جـررت إلـى اللّـذات فـي دارهـا الـذيلا

والقصيدة من بحر الطويل، وحرف الروي اللام الذي بنيت عليه كل القصيدة. كما له في المدح عدة أشعار ومنها في مدح السلطان أبو حمو موسى، الذي كان قريب منه حيث مدحه في مناسبات عديدة، ومن أجمل ما قال في مدحه:[4]

ولا عجـب إن كنـت فـي الحسـن هكـذا
وموسـى الإمـام المرتضـى فيـك قـد حـلا

[1] – إعداد رابح خدوسي وغيره، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، منشورات الحضارة، دط، 2014، ج 1، ص533 – 534.

[2] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، ص118.

[3] – المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: احسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988، م 7، ص130 – 129.

[4] – أبي زكريا يحيى، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، مطبعة بيير فونطانا الشرقية، الجزائر، 1903، م1، ص18.

ولاحـــــــت لـــــــدينا فيـــــــك منـــــــه محاســـــــن

كـــــــان ســـــــناها حاجـــــــب الشـــــــمس أو أجلـــــــى

مطـــــــاع الشـــــــجاع فـــــــي الـــــــوغى ومهابـــــــة

حســـــــام علـــــــى البـــــــاغين فـــــــي الأرض قـــــــد ســـــــلا

ففي هذه الأبيات يقر لنا التلالسي بحسن أخلاق أبو حمو موسى ومعاملته بتلك المحاسن لشعبه واتصافهم بها كما وصفه بالشّجاع والحسام حيث كان بطلاً باسلاً في محاربته للأعداء الذين دخلوا أرضه، وكيف لا يمدحه بأجمل ما فيه وله الفضل الكبير في تحبيبه الشعر لتلالسي، حيث كان يكلفه بتأليف قصائد عديدة، وبهذا أصبح شاعرا وفوق ذلك وشاحًا، ومهنة الشعر هي ثاني وظيفة بعد وظيفته الأصلية ألا وهي الطب.

2- التلالسي الطبيب:

لقد كانت تلمسان في العهد الزياني تعيش فترة اضطراب وحرب وصراع حول الحكم فكانت الدولة المرينية تحاول الاستيلاء على الدولة الزيانية، فكان أبي يعقوب يوسف المريني المحاصر لهذه الدولة لمدة طويلة تقارب 10 سنوات وبهذا فقد كانت السجون ممتلئة بأهل تلمسان المظلومين ومنهم التلالسي أبي جمعة الذي كان معروفا برؤياه الصالحة، إضافة إلى رجل عظيم آخر وهو محمد الكرموني الذي كان بارعًا في تفسير الرؤيا، وفي هذا المقام يروى منام التلالسي في السجن وقد ورد في عدة كتب، كما جاء في أزهار الرياض للمقري التلمساني:

" رأى أبو جمعة بن علي التلالسي الجرائحي منهم كأنه قائم على سانية دائرة وجميع قواديسها يصّب في نقير في وسطها. فجاء يشرب، فلما اغترف الماء إذا فيه فرث ودم فأرسله. ثم اغترف فإذا هو كذلك ثلاثًا أو أكثر، فعدل عنه خصّة ماء، وشرب منه ثم استيقظ وهو في النهار، فأخبره فقال: إن صدقت رؤياك فنحن عن قريب خارجون عن هذا المكان، قال كيف؟ قال: السانية الزمان والنقير السلطان وأنت جرائحي تدخل يدك في جوفه فينالها الفرث والذم.

وهذا مالا نحتاج معه، فلم يكن إلاّ صحوة الغد، وإذا النداء عليه، فأُخرِج فوجد السلطان مطعون بخنجر، فأدخل يده، فنالها الفرث والدم، فخاط جراحته ثم خرج فرأى خصّة ماء، فغسل يديه وشرب، ثم لم يلبث السلطان إلا إن توفّي وسُرّحوا."[1]

ومن هذا صار التلالسي طبيب السلطان أبي حمو موسى و وقربه إليه فأصبح شاعرًا له يقول الشعر والمدائح في شتى المناسبات.

3-المدونة الشعرية:

المدونة1/ يا ويح صب[2]

يــا وَيْــحَ صــبٍّ بــانَ عنــهُ الشــبابْ وأودع

لهيـــــــبُ وجـــــــدٍ عنـــــــدما ودّعـــــــوا

أوْدى بـــــــهِ الوجـــــــدُ وفَـــــــرطُ الجَـــــــوَى

وهـــــــدَّ منـــــــهُ الشَّـــــــيبُ كـــــــلَّ القـــــــوَى

ولاَ لـــــــــــهُ ممَّـــــــــــا اعتـــــــــــراهُ دوا

مــــنْ فقــــدَ الخــــلاّنَ مثْلــــي وشــــابْ مـــــــــــا ينفـــــــــــع

إلاّ ليـــــــالي الوصـــــــل لـــــــو يرجـــــــعُ

آهٍ لأيـــــــامِ الصِّـــــــبا لـــــــو تعـــــــودْ

كـــــــانَ بهـــــــا قـــــــد لاحَ بـــــــدر الســـــــعودْ

تـــــــرَى بهـــــــا ريـــــــبَ الزَّمـــــــان يعـــــــودْ

لهفِــي عليْهَــا مــا لهَــا مــنْ إيــابْ فـــــــــــــــــــــــالأدمعْ

تنهـــــــــل والأجفـــــــــان لا تهجـــــــــعُ

ذكْـــــــــري لأيـــــــــامِ الصِّـــــــــبا لا يفيـــــــــدْ

فمـــــــــدحُ مولانـــــــــا الإمـــــــــامِ السَّـــــــــعيدْ

أولـــــــى وأحـــــــرى فهـــــــو بيـــــــتُ القصـــــــيدْ

[1] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: سعيد أحمد أعراب وعبد السلام الهراس، مطبعة فضالة. المحمدية، د ط، 1980، ج 5، ص59 – 60.

[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك يتضمن نصوص تنشر لأول مرة، تح: زكريا عناني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص95– 96.

لـــه ملـــوكُ الأرضِ طُـــرًّا تهـــابْ وتخضـــــــــــــــــــــــــــعْ
مـــــن مثلـــــه حـــــقّ لهـــــا تجْــــزعُ
إنْ ذُكِــــــر الأجْــــوادُ فهــــــو الغَمــــــامْ
أو عُـــــدِّد الأبطـــــالُ فهــــــو الهُمـــــامْ
أو سَــــــألوني قلـــــــتُ موســـــــى الإمـــــامْ
الماجـــد الأســـمى المنيـــع الجنـــابْ الأمنـــــــــــــــــــــــــع
عــــــنْ ملكــــــه الثّابـــــــتِ لا يــــــدفعُ
أهــــــلُ تلمســــــانَ بــــــهِ آمِنــــــونْ
أكــــــلٌ وشــــــربٌ وقــــــرارٌ معِــــــينْ
قــــالَ بهــــا شــــخصٌ مــــن التّــــائبينْ:
لاشـــي يحسْـــدوني ويقـــولْ لـــي تـــابْ اش يطمـــــــــــــــــــــــــعْ
انــــــي كنتــــــركْ عشــــــقي أو نقطــــــعْ[1]

[1] عبد الرحمن النجدي، مرجع سابق، ص96.

المدونة2: قلبي المبلى[1]

قلبِـــــي المبلّـــــى لـــــهُ أُوارْ ... والجِســـــمُ أودَى بـــــهِ السّـــــقامْ
لمّـــا تـــولّى الشّـــبابُ عنّـــي ... واستشـــعرتْ نفسِـــي الحِمـــامْ
لمّـــا رأيـــتُ الشّـــبابَ ولَّـــى ... أذريـــتُ دمْعـــي علـــى الشّـــبابْ
إذْ عهْـــدَه بـــانَ واضـــمحلاَّ ... ولـــيسَ يُرجَـــى لـــهُ إيـــابْ
فقلـــتُ يـــا نفـــسُ لـــيسَ إلاّ ... إنْ تسْـــأَلِي الفـــوزَ والمَتـــابْ
فـــإنّ شـــيبَ الفَتـــى وقـــارُ ... تقـــبحَ مهمَـــا بـــدا الآثـــامْ
يـــا نفـــس بـــادر دع التـــأني ... فإنَّمـــا عيشُـــنا منـــامْ
مـــن لَـــي بـــرد الصّـــبا ومـــن لـــي ... هيهـــاتَ لا يرجـــعُ الصّـــبا
قـــد كنـــت فيـــه وكـــان شـــملي ... يـــا صـــاحِ غضَّـــا وطَيبـــا
فكيـــفَ لـــي عنـــهُ بالتّســـلي ... والصّـــبرُ عـــن طـــاعَتي أبَـــى
لأجلـــهِ أدمعـــي غـــزار ... تنهـــلّ ســـكبا علـــى الـــدوامْ
الحـــالُ هـــذا وإنّ جَفنِـــي ... بالسُّـــهدِ لا يعـــرفُ المنـــامْ
دعْ عنـــك ذكـــرَ الصّـــبا وبـــادر ... يـــا نفـــسُ للحـــجِّ واقْلعِـــي
واجتهِـــدي واذكُـــرِ المعـــاذرْ ... وجَـــدِّدي السّـــيرَ واسْـــرعِي
لعـــلّ أن تســـعدَ المقـــادرْ ... لـــكِ بخيـــرٍ واسْـــمعي
أمـــا تـــرَى العاشـــقينَ ســـارُوا ... وركْـــبهُم قاصـــدًا إمـــامْ
حـــاديهمْ دائمـــا يُغنِّـــي ... هبّـــوُا إلـــى كعبـــةِ الحـــرامْ
يـــامنْ علـــى الحـــجِّ كـــان عـــازمْ ... وراعـــهُ دربـــهُ البعيـــدْ
اعـــدل إلـــى كعبـــة المكـــارمْ ... كـــفِّ الإمـــامِ الرّضـــي السَّـــعيدْ
موســـى الـــذي شَـــاع بالأَقـــالمْ ... تنسَـــى بـــهِ دولـــة الرَّشـــيدْ
لنـــا بِســـلطانهِ فخـــارُ ... بَـــاد علـــى ســـائرِ الأنـــامْ
كـــلُّ لســـانٍ عليـــه يثنـــى ... شـــرَّفه الله مـــن إمـــامْ

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص98.

ملـــوكُ ذَا العصـــرِ مـــا رأينَـــا فـــيهمْ لعليـــاهُ مـــن مثـــالْ
إحســـــانه دائـــــم علينـــــا مـــــاضٍ ومســـــتقبلٌ وحـــــالْ
عبـــادةٌ لـــو أتـــى إليْنـــا لمـــا بَكـــى أهلـــهُ وقـــالْ:
شـــطّتْ بأحبابِنـــا الـــدّيار بـــلاَ قـــرارٍ ولاَ منـــامْ
يـــا لائِمـــي فـــي البكـــاءِ دعنـــي بـــالله لا تكثـــرِ المـــلامْ[1]

[1] – عبد الرحمن النجدي، مرجع سابق، ص 98.

المدونة3: سخي أيا مقلتي[1]

سـخّي أيـا مُقلتـي وانْهلّـي بـدمعكِ الواكـفِ المنهـلّ
علـى شَـبابي الـذي قـد ولَّـى
آهٍ لقـدْ بـانَ واضـمحلاَّ
فهـلْ لقلبـي الشّـجي أن يُسـلا
مـا فـي الـذي نـالنِي مـا يسْـلى فقـدُ الشَّـبابِ وفقـدُ الأهـلِ
بـانَ الحبيـبُ ووافَـى الشّـيبُ
فكيـفَ يسـلُو بهمـا القلـبُ
تـرَى لمـا قـدْ دهـاني طـبُ
مـالي وحـقِّ الهـوى مـن مثـلِ لا فـي انتحـابٍ ولا فـي شـكلِ
تركـي لـذكرِ الصّـبا أوْلـى لـي
ومـدحُ موسـى الرّضـي أولـى لِـي
مـن خـصّ بالفضـلِ والإفْضـالِ
شـهمٌ جـوادٌ كثيـرُ البـذلِ بـه اعتِصـام الـورَى فـي المحـلِ
بـه تلمسـانُ ذاتُ الحسـنِ
فيمـا اشـتهتْ مـن مُنـى وأمـنِ
بغـدادُ شـوقًا لهـا تغنّـى
أجـزتْ لنـا مـن ديـارِ الخـلِّ ريـحُ الصّـبا عـافراتُ الـذيلِ
يـا أيُّهـا الملـكُ المنصُـورُ
يـا مـن لـهُ الأمـرُ والتّـأميرُ
بنصـركمُ قـد جـرَى المقـدورُ
فـي مـدحَكمْ يـا زكـيّ الأصـلِ يـدِي تخـطُ وقلبِـي يمْلـى

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص101.

المدونة4: لي مدمع هتان[1]

لـــــــي مَـــــــدْمَع هَتّـــــــانْ ... يَنهَـــــــلُّ مثـــــــلَ الـــــــدُّرَرِ
قـــــــد صـــــــيّر الأجفـــــــانْ ... مـــــــا إن لهـــــــا مـــــــن أثـــــــرِ
حـــــــقَّ لـــــــه يجـــــــرِى ... دَمًـــــــا علـــــــى طـــــــول الـــــــدوامْ
مُـــــذْ جَـــــدَّ فـــــي الســـــيرِ ... نـــــاسٌ إلـــــى خيـــــر الأنـــــامْ
وعـــــــــــــــــاقني وِزْرِي ... يـــــا صـــــاح عـــــن ذاك المقـــــامْ
وســـــــــارت الأظْعـــــــــانْ ... يُحْـــــدى بهـــــا فـــــي السَّـــــحَرِ
فاستبشـــــــــر الركبـــــــــانْ ... بقـــــرب نَيـــــل الـــــوطَرِ
يـــــــا ســـــــعدَهُ مَـــــــنْ زارْ ... قبـــــرَ النبـــــيِّ المصـــــطفَى
محمـــــــــد المختـــــــــار ... قُطـــــبِ المعـــــالي والوفـــــا
فـــــي مدحـــــه قـــــد حـــــار ... الخَلْـــــقُ طُـــــرًا وكَفـــــى
فـــــي مُحْكَـــــمِ القـــــرآن ... وشَـــــرحِه والسَّـــــير
فَضّـــــــــله الـــــــــرحمنْ ... علـــــى جميـــــع البشـــــرِ
يـــــا حـــــاديَ الركـــــبِ ... بـــــالله إن جئـــــت البقيـــــعْ
تحيـــــــــة الصَّـــــــــبِّ ... بلِّـــــغ إلـــــى الهـــــادي الشـــــفيعْ
غُرِّبـــــــتُ بـــــــالغربِ ... عـــــن ذلـــــك المغْنـــــى الرفيـــــعْ
ولـــــــيس لـــــــي إمكـــــــانْ ... ينهضـــــــني للســـــــفرِ
إلا مـــــــن الســـــــلطان ... الملـــــــك المظَفّـــــــرِ
مـــــن لـــــم يـــــزل يســـــمُو ... إلـــــى المعـــــالي كـــــلَّ حـــــينْ
ذاك أبـــــــو حمـــــــو ... المـــــولى أميـــــر المســـــلمينْ
طاعتُـــــــه غـــــــنم ... نِلْنـــــا بهـــــا دنيـــــا وديـــــنْ
أظهـــــرَ فـــــي البُلـــــدانْ ... مـــــن عدلـــــه المُشْـــــتَهرِ
وعمَّ بالإحســـــــــانْ ... للبـــــدوِ ثـــــم الحضَـــــرِ

[1] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1939، ج 1, ص247 – 249.

قابلـــــــــــــه إســـــــــــــعادْ تكـــــــل بـــــــه الألْسِـــــــنةْ
قَبِيـــــــــلُ عبـــــــــدِ الـــــــــوادْ بـــــه غـــــدت فـــــي ســـــلطنه
أيامُـــــــــــــه أعيـــــــــــاد يـــــا ليتهـــــا ألفـــــا سَـــــنَهْ
مُلْـــــــــكُ بنـــــــــي زَيّـــــــــانْ بالمشـــــــــــرَفِيّ الـــــــــذّكرِ
أحيـــــــــاه إذ قـــــــــد كـــــــــان لـــــيس لَـــــه مِـــــنْ خبَـــــرِ
تاهـــــــــــتْ تِلِمســـــــــــان بملكـــــــه علـــــى الـــــبلادْ
صـــــــــار لهـــــــا شـــــــان وســـــعدها حلـــــف ازديـــــادْ
قد ضل إنسان قـــــال بهـــــا يشـــــكو السُّـــــهادْ
ليـــــــلُ الهَـــــوَى يقظـــــــانْ والحـــــبُّ تـــــرْب السَّـــــهرِ
والصـــــــبر لـــــــي خَـــــوَّانْ والنـــــوم مـــــن عينـــــي بـــــرِي[1]

[1] – المقري التلمساني، مرجع سابق، ص 249.

الفصل الثاني

مضامين موشحات التلالسي

المبحث الأول: مضمون المطلع

المبحث الثاني: مضمون حسن التخلص

المبحث الثالث: مضمون الموشحات

المضامين

بالرغم من أنّ الموشحات تختلف عن الشعر العربي القديم إلاّ أنّها تشترك معها في الأغراض، لأنّ الموشّحات كغيرها من الفنون الأخرى تعبر عن العواطف والأحاسيس فقد تناولت مضامين تقليدية كالغزل والرثاء والمديح، وأخرى حديثة كالشوق والحنين. وفي هذا يقول زكريا عناني: "فإنّ هناك شبه اتفاق على أنّ الموشحات ارتبطت منذ أطوارها الأولى بالموسيقى والغناء، ومن الطبيعي أن تكون الموضوعات الرائعة ذات صلة بالوصف والحنين والغزل والخمريات، ويبدأ الشعراء في طور لاحق بمعالجة الفنون الأخرى التقليدية من مديح، هجاء، رثاء وشعر ديني"[1]

وبهذا فقد حفل المغرب الأوسط بالعديد من الأدباء الذين برعوا في الشعر العمودي وكذلك الموشّحات. ولذا كان هناك نصيب للشعراء الجزائريين من قول بعض الموشّحات التي كانت تقليدًا للأندلسيين، فقد كتبوا في شتى المضامين وحتى المضمون الديني الذي أخلصوا فيه. ومن هؤلاء الشعراء جوهرة من جواهر تلمسان الشاعر: التلالسي التلمساني. فالشاعر برع في الشعر العمودي ولكنه أنتج موشّحات جيدة وفي موشحاته قد مزج بين المضامين التقليدية والحديثة، فقد وردت ثلاث منها في بغية الرواد[2] والأخرى في ديوان الموشحات الأندلسية[3].

ومن هنا نحاول إدراج هذه الموشحات ودراسة أهم المضامين التي تجلت فيها وكيف تخلص من مضمون إلى آخر إضافة إلى الخرجة.

في بداية الحديث عن مضامين موشحات التلالسي نتعرض في هذه النقطة لدراسة هذه الأخيرة وفق الجدول التوضيحي الذي هو كالآتي:

البنية	المضمون
مضامين المطلع	_ البكاء على الشباب والشكوى من الشيب. _ الحنين والشوق إلى البقاع المقدسة.
مضامين حسن التخلص	_ التخلص من البكاء على الشباب إلى غرض المدح.

[1] - زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص41.

[2] – (ينظر): المقري التلمساني، بغية الرواد، ج 2، ص87– 100– 154.

[3] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص97 –101.

	_ التخلص من المديح النبوي إلى مدح السلطان.
مضامين الموضوع الأساسي	_ المدح. _ المديح النبوي. _ الرحلة.
مضامين الخرجة	_ خرجة عامية: لاشي يحسدوني ويقول لي تاب * اش يطمع اني كنترك عشقي أو نقطع _ خرجة معربة: ليل الهوى يقظان *** والحِب تِرب السهر والصبر لي خوّان *** والنوم من عيني بري شطت بأحبابنا الديار *** بلا قرار ولا منام يا لائمي في البكاء دعني *** بالله لا تكثر الملام في مدحكم يا زكي الأصل *** يدي تخط وقلبي يملي

المبحث الأول: مضمون المطلع:

إنّ للمطلع أهمية كبيرة لدى المتلقي لأنه عتبة القصيدة أو الموشحة، مفتاحها، لهذا حرص الشعراء على حسن اختيار المطلع لأنّ الحسن منه يدعي إلى الإصغاء والتشويق وبهذا فقد عرّف المطلع على أنه: " أول ما يقرع الأسماع أو المطالع، فإذا كان حسنًا بديعا استجلبه للإقبال على بقيته بالنظر والإصغاء."[1]

فنجد بأنّ التلاليسي قد أحسن اختيار المطلع في موشحاته، فقد جعل جلّ موشحاته تتضمن مطالعها البكاء والحنين، كالبكاء على الشباب والشيب والتلهف إلى العودة إليها والشوق إليها. كما كان هناك نصيب من الشوق والحنين في مطلع موشحة أخرى، لكن هذه المرة الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة وزيارة قبر النبي صلى الله عليه وسلم.

[1] – المرزوقي، شرح المقدمة الأدبية على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: الطاهر بن عاشور، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط 2، 1978، ص38.

1- البكاء على الشباب والشكوى من الشيب:

تعد فترة الشباب هي الفترة الذهبية التي يعيشها ويمر بها كل إنسان في هذه الحياة وأيامها ليس لها رجوع مرة أخرى مما يستدعي استرجاع ذكريات الصبا والتحسر عليها والشوق إليها، لذا فقد كان الاهتمام بهذه الفترة منذ العصر الجاهلي فقد كان شعراء هذه الفترة يحنون إلى شبابهم لأن مرور هذه الفترة تجعل الإنسان يتذمر ويتألم بحرقة ويتمنى عودتها بشوق. وفي هذا يقول زيتوني عبد الغني في كتابه الإنسان في الشعر الجاهلي: " وكان لانقضاء عمر الشباب أثر كبير في نفوس الشعراء فعبروا عن ذلك بحسرة وأسى وحزن لما يشعرون به من فقد وضعف."[1]

أي أنها فترة قصيرة تترك أثرًا ولهذا فقد استغلها الشعراء في شعرهم وأخرجوا فيها مكبوتاتهم وتحسرهم على هذه الأيام، لأنها ذهبت ولن تعود.

والتلالسي من الشعراء الذين بكوا وتحسروا على أيام شبابهم حيث نهج وسار على خطى الشعراء القدامى وجعل مضمون موشحاته في البكاء على الشباب والشكوى من الشيب، وفي هذا يتحسر على أيام شبابه وعشقه لصباه وحنينه إليها وفي هذا يقول:[2]

فهنا الشاعر يتشوق لعودة شبابه وشدة الحرارة واللهف إلى أيام الصبا واشتياقه لها وبهذا فهناك لهب يحرقه لأن أيام شبابه ذهبت ولن تعود فاستعمل لفظة ويح وهي تدل على الرحمة والتوجع.

ثم يأتي التلالسي في الدور الأول يذكر السبب أو العلة في ذهاب الشباب ألا وهو ظهور الشيب قائلا:[3]

يـــــا وَيْـــــحَ صـــــبٍّ بـــــانَ عنـــــــــهُ الشـــــــــبابْ

وأودعْ لهيـــــبُ وجـــــدٍ عنـــــدما ودّعـــــوا

أوْدى بـــــهِ الوجـــــدُ وفَـــــرطُ الجَـــــوَى

وهـــــدَّ منـــــهُ الشَّـــــيبُ كـــــلَّ القـــــوَى

ولاَ لـــــــــهُ ممَّـــــــــا اعتـــــــــراهُ دوا

---

[1] – زيتوني عبد الغني أحمد، الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، العين، ط 1، 2001، ص416.

[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص95.

[3] – نفسه، ص95.

فمن خلال هذه الألفاظ الحزينة يتبين أنّ الوشاح في حبٍّ شديد لشبابه باستعمال لفظة الوجد لأنها تستعمل في الهوى والحب الشديد، لهذا فهو في حرقة وحزن لأنّ الجوى هو الحرقة وشدة الوجد من عشق وحزن، ويبين أن المسبب في ألمه وحزنه هو أخذ مكان الشباب الشيب. فالشيب لم يترك له شيء وجلب له الضعف والانكسار ولهذا فهو يتذمر من الشيخوخة وليس هناك سبيل ومفر منها بالرغم من أنّ لكل داء دواء ولكن في نظر التلالسي فلا دواء لدائه.

وبقي التلالسي يتحسر على شبابه ويبكي عليه حتى درف دموعه وانهملت على شبابه، قائلا:[1]

سـخّي أيـا مُقلتـي وانْهلّـي بـدمعكِ الواكـفِ المنهـلّ

فقد ابتدأ الوشاح بأمر وطلب بالبكاء كما في العادة العين هي التي تبكي لكنه لم يصرح بلفظة العين بل جعلها مقلة باستعماله سخي أيا مقلتي، فهو يتكلف في سخاء مقلته حتى يبلغ درجة الروي وهذا لشدة السيلان لأنّ وكف دموعه هو سيلانها على الشباب الذي ذهب وغاب عنه. في قوله:[2]

علـى شَـبابي الـذي قـد ولَّـى
آهٍ لقـدْ بـانَ واضـمحلاَّ
فهـلْ لقلبـي الشّـجي أن يُسـلا

فهو يرجع سبب بكائه على شبابه الذي قد ذهب إلى الشيب فهو يتحسّر على اختفائه واضمحلاله فكلمة آه تدل على الحسرة والألم الشديد والحزن فكيف لذهاب شيء عزيز وثمين ومجيء شيء مكانه غير محبوب أن يترك القلب في سعادة وهناء وتسلية.

ويتابع التلالسي تدمره من الشيخوخة والشكوى من الكبر والمرض وشدة شوقه إلى شبابه، يقول في مطلع موشحة أخرى:[3]

قلبِـي المبلّـى لـهُ أُوار والجِسـمُ أودَى بـهِ السّـقامْ
لمّـا تـولّى الشّـبابُ عنّـي واستشـعرتْ نفسِـي الحِمـامْ

---

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص100.

[2] – نفسه، ص100.

[3] – نفسه، ص98.

ففي مطلع هذه الموشحة يتبين أنّ الشاعر كبير في السن وذهب شبابه، ولهذا فهو يتلهف إلى أيام صباه. الأيام التي لا تعود لأنه في هذا العمر يشكو من المرض الذي ألم به وضعف جسمه الذي أصابه السقم وإحساسه بالموت، لذا فقلبه في شدّة الشوق والعطش إلى أيام الصبا بقوله قلبي "المبلى له أوار"، والأوار كما جاء في لسان العرب: "الأُوَار بالضم شدّة حرّ الشمس ولفح النّار ووهجها والعطش."[1]

إذن من خلال مطالع هذه الموشحات تعكس الحزن والألم الذي يتغلغل بداخل الشاعر وشدّة شوقه وحنينه إلى صباه والعشق الكبير الذي يحمله لهذه الأيام. لكن بالرّغم من هذا الحب والحنين إلى هذه الأيام إلاّ أنها لا تعادل شوقه وحنينه إلى البقاع المقدسة ورؤية قبر النبي صلى الله عليه وسلم.

2- الحنين والشوق إلى البقاع المقدسة:

يعتبر الحنين ظاهرة وجدت منذ القدم ينظم فيها الشاعر أبياتًا يصف فيها شوقه وحنينه إلى وطنه فهو يحن إلى نسيم وطنه وإلى بعض الأماكن التي كانت له ذكريات فيها لأنه في الغربة يشتاق إلى وطنه وإلى كل كبيرة وصغيرة فيه، لكن هناك حالة مخالفة لهذه الحالة وهو أن يكون الشاعر في وطنه لكنه يشتاق إلى مكان آخر ترق له النفوس وتهدأ وهو خير الأماكن وأفضلها على وجه الأرض ألا وهو البقاع المقدسة والحنين إلى خير الأنام الرسول صلى الله عليه وسلم.

والوشّاح في مطلع الموشحات السابقة استهلها بالبكاء على الشباب والشيب، ولكن في هذه الموشّحة على غرار ذلك فقد استهلها بالبكاء والحنين إلى البقاع المقدسة وإلى زيارة قبر النبي صلى الله عليه وسلم. وفي هذا يقول في مطلع موشّحته:[2]

لـــــــي مَـــــــدْمَع هَتّـــــــانْ يَنهَـــــــلُ مثـــــــلَ الـــــــدُّرَرْ
قـــــــد صـــــــيّر الأجفـــــــانْ مـــــا إن لهـــــا مـــــن أثـــــرْ
حـــــــقَّ لـــــــه يجـــــــرِى دَمًـــــا علـــــى طـــــول الـــــدوامْ

استعمل التلالسي في مطلع هذه الموشّحة صيغة مبالغة على وزن فعَّال وهي صيغة تدل على الكثرة وتوافقها كلمة هتّان التي تدل على الهطول، فقد شبه دموعه بنزول المطر

[1] – ابن منظور، لسان العرب، م 1، ج 9، ص169.

[2] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج1، ص247– 248.

الغزير أو كالحليب الذي ينزل من ضرع الإبل أو الشاة بقوله "ينهل مثل الدرر" لهذا فالوشّاح عيونه لا تكف عن السيلان فكان لها أثر في تغيير ملامح جفونه، فهو يبك دائما ويساير دموعه على أنّ لها الحق في البكاء وإنْ كانت دمًا، وكيف لا تبكي على خير الناس كلهم.

المبحث الثاني: مضمون حسن التخلص:

يعد حسن التخلص من الأشياء التي قد تفضي على المتلقي صيغة جمالية على النصوص الشعرية التي يأخذ فيها التمعن وحسن الانتباه كذلك الأمر بالنسبة للموشّحات فقد تعددت فيها الأغراض فهناك شعراء ينتقلون من غرض إلى غرض بطريقة مباشرة ومفصلة يستشعر ببداية الغرض الأول ونهاية الغرض الذي يليه، إلا أنه هناك من يحسن التخلص من غرض إلى غرض من دون إحساس المتلقي بهذا الانتقال، بحيث عرّفه ابن حجة الحموي ، بقوله: "حسن التخلص هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاسًا رشيقًا ودقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد."[1]

وقد تناول التلالسي كغيره مضامين ومواضيع عدة في موشحاته بين ما هو تقليدي قديم وبين ما هو حديث، وفي هذا بيان لذلك:

1-التخلص من البكاء على الشباب إلى غرض المدح:

وقد أحسن الوشّاح التخلص من غرض إلى آخر حيث انتقل من ذكر الشيب والبكاء على الشباب إلى غرض المدح وذلك باستعماله أدوات الربط التي انتهجها القدامى والتي تساعد الشاعر على التمهيد لغرض آخر وفي هذا يقول ابن طباطبا: "وتمتزج المعاني فتحتاج إلى الانتقال من معنى إلى معنى إلى رابط مما يربط بين الجمل، وقد تنوعت تلك الروابط لتشمل العطف والإشارة، والجار والمجرور، والتشبيه وغيرها مما برع فيها المحدثون أكثر من القدماء."[2]

[1] – ابن حجة الحموي تقي الدين، خزانة الأدب وغاية الأرب، ص185.

[2] – أحمد بن عيضة الثقفي، قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بن الأحمر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتورة في النقد والأدب الأندلسي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2006، ص132.

وقد نهج التلالسي هذا النمط بحيث استعمل أدوات الربط وأسماء الإشارة، وذلك في قوله:[1]

ذكْـــــــــــــري لأيـــــــــــــامِ الصِّـــــــــــــبا لا يفيـــــــــــــدْ
فمـــــــــــــدحُ مولانـــــــــــــا الإمـــــــــــــامِ السَّـــــــــــــعيدْ
أولـــــــــــــى وأحـــــــــــــرى فهـــــــــــــو بيـــــــــــــتُ القصـــــــــــــيدْ

فالشاعر هنا استعمل مركب من اسم الإشارة وتشبيه، فاسم الإشارة "هو"، والتشبيه هو: "بيت القصيد"، فاستعمل الوشّاح هذا المزج ليبيّن أنّ بيت القصيد هو الموضوع الرئيسي ألا وهو مدح السلطان أبو حمو الزياني، ومما هو معروف أنه قربه إليه ومدحه وبالأخص من هذا أنه كان طبيبه.

كما استعمل رابط من الروابط وهو حرف العطف الواو في قوله:[2]

تركـــــــــــــي لـــــــــــــذكرِ الصّـــــــــــــبا أوْلـــــــــــــى لـــــــــــــي
ومـــــــــــــدحُ موســـــــــــــى الرّضـــــــــــــي أولـــــــــــــى لِـــــــــــــي
مـــــــــــــن خـــــــــــــصّ بالفضـــــــــــــلِ والإفْضـــــــــــــالِ

فهنا الشاعر برع في ربطه بين تركه لذكر الصبا والتخلي عنه بحرف العطف الواو وبين مدح السلطان حيث كان حرف العطف الأداة التي مهدت لمدح السلطان، الذي كان له الفضل في تقريبه إليه وتعويضه عن ذكريات شبابه.

إضافة إلى أدوات الربط بأنواعها والتشابيه المختلفة، هناك أيضا عبارات توحي بحسن الانتقال أو التخلص من غرض إلى غرض. وفي هذا المقام يقول ابن رشيق القيرواني: "وكانت العرب لا تذهب هذه المذاهب_ أي المحدثة_ في الخروج إلى المدح، بل يقولون عند فراغهم من نعت الإبل، وذكر القفار، وماهم بسبيله: (دع ذا) و(عد عن ذا) ويأخذون فيما يريدون."[3]

ونجد من بين هذه العبارات التي سبق ذكرها في موشحات التلالسي، حيث يقول:[4]

---

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص95.

[2] – نفسه، ص100.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، سوريا، ط 5، 1981، ص239.

[4] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص98.

دعْ عنـــك ذكـــرَ الصّـــبا وبـــادرْ يـــا نفـــسُ للحـــجِّ واقْلعِـــي
واجتهِـــدي واذكُـــرِ المعـــاذرْ وجَـــدِّدي السّـــيرَ واسْـــرعِي
لعـــلّ أن تســـعدَ المقـــادرْ لـــكِ بخيـــرٍ واسْـــمعي

ففي هذه الأبيات استعمل لفظة الانتقال "دع عنك" فقد دعا نفسه لترك ذكر الصبا والترفع عنها وترك الحديث عنها، والمبادرة إلى زيارة البقاع المقدسة وفيها تذكر الزلات وتغتفر والتي يكون فيها الخير لنفسه بعد أن صار الشيب ثوبه والذي ليس بعده إلا الرحيل إلى الجنان.

2-التخلص من المديح النبوي إلى مدح السلطان:

لقد عمد العديد من الشعراء إلى استعمال أدوات ربط جديدة يحسن بها التخلص، وقد نهج الوشّاح هذا الطريق باستعمال ألفاظ توحي مباشرة إلى الممدوح، وذلك في قوله:[1]

ولـــيس لـــي إمكـــانْ ينهضـــني للســـفرِ
إلا مـــن الســـلطان الملـــك المظَفّـــرِ

فقد أحسن الانتقال وبرع فيه وذلك عندما تخلص من مدح الرسول صلى الله عليه وسلم إلى مدح السلطان، فبأداة الاستثناء إلاّ لا يمكن للمتلقي أن يغفل عن هذا الانتقال لأنه باستثنائه يوحي أنّ السلطان هو الطرف الممدوح، وأنها أداة مهدت لموضوع جديد.

المبحث الثالث: مضمون الموضوع الرئيسي:

تناول التلالسي في موشحاته عدة أغراض مزجت بين ما هو تقليدي وبين ما هو حديث ومن ذلك:

1-المديح السلطاني:

يعتبر المدح من الفنون الأدبية المتداولة بين الشعراء منذ القديم، والذي كان الغرض الرئيسي لدى أغلب الشعراء وذلك عن طريق تعداد صفات الممدوح وذكر أخلاقه وكل ما يتميز به."فالمدح وصف لأخلاق الممدوح وإشادة بفضائله وبيان لخصاله الحميدة وثناء على أفعاله"[2].

[1] – المقري التلمساني، أزهر الرياض في أخبار عياض، ج1، ص249.

[2] – محمد سالم محمد، ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط 1، 1999، ص26.

وكما هو معروف فالشاعر التلالسي من الشعراء الذين كانوا مادحين لسلطان أبي حمو في كل المناسبات في البلاط وشاعر البلاط قد يكون متكسب دون التصريح بطلب المال." ولهذا لقد كان المدح للشكر والإعجاب بالممدوح والتكسب."[1]

فقد مدح التلالسي السلطان أبو حمو موسى الزياني الذي كان سلطانًا لتلمسان في عهد الدولة الزيانية، حيث مدحه قائلا:[2]

لـــه ملـــوكُ الأرضِ طُـــرًّا تهـــابْ   وتخضـــــــــــــــــــــــعْ

مـــــن مثلـــــه حـــــقّ لهـــــا تجْـــــزعُ

إنْ ذُكِـــــر الأجْـــــوادُ فهـــــو الغَمـــــامْ[3]

أو عُـــــدِّد الأبطـــــالُ فهـــــو الهُمـــــامْ[4]

أو سَـــــألوني قلـــــتُ موســـــى الإمـــــامْ

فهنا ذكر صفات الممدوح فقد جعله أفضل الملوك، كما وصفه بالجود والهمة والبطولة فهو يتصف بالشجاعة وأنه ملك عظيم سخّر جهوده لحماية شعبه، فشبهه بالغمام وهو السحاب الذي يستر السماء فهو الحاكم الذي يحمي ويستر رعيته وبهذا ينتشر الأمن والسلام في دولته. وفي ذلك يقول تعالى: ﴿وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾ **البقرة** (57) ومن هذا فإن الغمام هو السحاب.

كما بالغ الشاعر في مدح سلطانه باستعمال صيغ المبالغة واسم تفضيل، في قوله:[5]

الماجـــد الأســـمى المنيـــع الجنـــابْ   الأمنـــــــــــــــــــــــع

عـــــــنْ ملكــــــــه الثّابــــــــتِ لا يــــــــدفعُ

فقد استعمل صيغة المبالغة "الماجد" وهي على وزن فاعل والتي تدل على الكثرة أي أنه كثير المجد في انتصاراته على الأعداء، كما غير في صيغة المبالغة من فاعل إلى فعيل

---

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص141.

[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص95– 96.

[3] – الغمام: سمي غماما لأنه يغم السماء ويسترها.

[4] – الهمام: اسم للملك العظيم، والسيد الشجاع السخي.

[5] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص96.

وهي تدل على الثبوت في موصوفها في قوله: المنيع وهو الذي لا يرام جنابه. وفي هذا يقول أبو حازم القرطاجني: " يجب ألاّ يمدح رجل إلاّ بالأوصاف التي تليق به، ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة مذهوبًا مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متينًا، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة."[1]

كما وضع له مكانة عالية تكاد تعادل بيت المقدس وتفوق به دولة الرشيد، يقول:[2]

يـــامنْ علـــى الحـــجِّ كـــان عـــازمْ وراعـــــــهُ دربـــــــهُ البعيـــــــدْ

اعـــــدل إلـــــى كعبـــــة المكـــــارمْ كـــفِّ الإمـــامِ الرّضـــي السَّـــعيدْ

موســـــى الـــــذي شَـــــاع بالأَقـــــالمْ تنسَـــــى بـــــهِ دولـــــة الرَّشـــــيد[3]

فهو في هذه الأبيات يرفع من مكانته، حتى أنّ الذي لا يستطيع زيارة الكعبة الشريفة يمكنه الذهاب إلى موسى الإمام، الذي كانت لديه كعبة المكارم التي كانت تبرز فيها شجاعته وثقافته وعدله ودينه عن طريق مجالسة الفقهاء، فهو بوصفه بكعبة المكارم رقاه إلى درجة النبوة، وهي درجة لا يرتق إليها كل الناس، وبهذا يمكن القول أنه قد أفرط في مدحه ووصفه وإعطائه هذا المقام.

ولقد بين الشاعر كل الصفات التي كان يتمتع بها أبو حمو في السياسة والأخلاق والمعاملة حتى نسيت به دولة الرشيد. هذا بالرغم من الصورة التي كان يتمتع بها هارون الرشيد، فقد كان من أعظم خلفاء الدولة العباسية وآخرها في الحكم فهو الذي وسّع في رقعة البلاد، وانتشر في عصره الأمن والسلام والرخاء، كما كان حسن السيرة وكثير العبادة.

إضافة إلى الصفات التي عددها المادح لممدوحه تجاوز إلى الافتخار به في قوله:[4]

---

[1] – أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008، ص317.

[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص99.

[3] – ولد هارون الرشيد ببلدة الّري بطبرستان في آخر ذي الحجة سنة 145هـ وقيل في أول محرم سنة 149هـ بويع بالخلافة يوم الجمعة 12 ربيع الأول سنة 170هـ في صبيحة الليلة التي مات فيها أخوه الخليفة لهادي. مات سنة 243هـ بعد أن قضى في الولاية 23 سنة وشهرين و18 يومًا. فلم يعرف الغرب عن الشرق كما عرف عن الرشيد، وذلك لأسباب كثيرة، وأولها: شدة العلاقة التجارية والسياسية بين الرشيد وملوك أوروبا في ذلك العهد، وثانيها: ما صورته كتب الأدب والشعر عن مجالس الرشيد...– أحمد أمين، هارون الرشيد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص9– 15.

[4] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص99.

لنـــــا بِســـــلطانهِ فخـــــارُ بَـــاد علـــى ســـائرِ الأنـــامْ
كـــلُّ لســـانٍ عليـــه يثنـــى شـــرَّفه الله مـــن إمـــامْ
ملـــوكُ ذَا العصـــرِ مـــا رأينَـــا فـــيهمْ لعليـــاهُ مـــن مثـــالْ
إحســـانه دائـــم علينـــا مـــاضٍ ومســـتقبلٌ وحـــالْ

فهو يفتخر بسلطانه وفضّله على خير الناس، وأنه إمام له الفضل في حماية دولته، كما ميّزه عن ملوك العهد الذي عاش فيه وفترة حكمه فهذه درجة بعد درجة النبوة وأنّ خيره دائم على رعيته وشعبه في كل الأزمنة في الماضي والمستقبل والحاضر وهو بمدحه يرى الأمل في السلطان بالرغم من الهموم وكبر السن.

ويستمر التلالسي في مدح سلطانه بصفات تنطبق على الحاكم العادل والسلطان الرضي بعدما قفل الجزء الأول من الموشحة قائلا:[1]

شـــهم جـــواد كثيـــر البـــدل بـــه اعتصـــام الـــورى فـــي المحـــل

فهو يصفه بالشهامة والجود وهو حامي الشعب من كل المصائب والمحن التي قد تصيبه ولم يكتفي الوشاح لتعداد صفات ممدوحه بل تعداها إلى أخرى لأنه كان من شعراء البلاط منه، وأن علاقته كانت وطيدة بالسلطان نظرا لتشجيعه له وتقريبه منه، فالعهد الذي كان يعيش فيه يتميّز بالسياسة والصراع حول الحكم لهذا فقد جعل الوشّاح عبارات تتناسب مع السياسة فمدحه بقوله:[2]

أظهـــــرَ فـــــي البُلـــــدانْ مـــــن عدلـــــه المُشْـــــتَهرِ
وعـــــــمَّ بالإحســـــــانْ للبـــــدوِ ثـــــم الحضَـــــرِ
قابلـــــــه إســـــــعادْ تكـــــل بـــــه الأَلْسِـــــنةْ
قَبِيـــــلُ عبـــــدِ الـــــوادْ[3] بـــــه غـــــدت فـــــي ســـــلطنه

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الاندلسية، ص100.

[2] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج1، ص248، 249.

[3] – عبد الواد: بزغ نجم دولة بني عبد الوادي في الغرب الجزائري بعدما إنطفا نجم دولة بني حماد في شرقها، واتخذ هذا القبيل تلمسان عاصمة لمملكته وتأسست الدولة الزيانية على يد يغمراسن بن زيان بن ثابت سنة 633، وعرفت الدولة باسمين هما: الدولة العبد الوادية، نسبة إلى جد هذا القبيل المدعو عابد الوادي وبالدولة الزيانية نسبة إلى والد مؤسسها– زيان– بن ثابت ابتداءً من عهد أبي حمو موسى الزّياني 760، وقبيل عبد الوادي قبيل مشهور من قبائل زناتة البربرية.– مسعود بن ساري، تلمسان في الشعر الجزائري في العهد الزيّاني والعثماني (رسالة ماجستير)، ص43.

أيامُـــــــــه أعيـــــــــاد يـــــا ليتهـــــا ألفـــــا سَـــــنَهْ

فهو في هذه الأبيات يعتبر أبو حمو الإنسان العادل والمحسن، فعدله انتشر في كل البلدان وإحسانه للبدو قبل الحضر، كما أنّ قبيلة عبد الواد هي القبيلة التي كان أول حكامها أبو يحيى يغمراسن الزياني الذي كان له الفضل في بدء استقلال تلمسان. ولكن العهد الذهبي لها كان مع أبو حمو موسى الزياني التي أصبحت به قبيلة عبد الواد السلطنة والتي صارت أيامها أعياد كون هذه المملكة لها خصوصية لم تشهدها المماليك المجاورة بالاحتفال في المناسبات.

كما أنّ لأبو حمو الفضل في كون تلمسان ذات شأن ولها مكانة بقوله:[1]

تاهـــــــــتْ تِلِمســـــــــان بملكـــه علـــى البـــــلادْ

صـــــــار لهـــــا شـــــان وسعدها حلـــف ازديـــادْ

أي أن أبو حمو له الفضل في كون تلمسان ذات استقلالية بحكمها الخاص وأنها في تطور دائم، تطور إيجابي يبني مستقبلها ومستقبل شعبها.

2- المديح النبوي:

تعد مملكة تلمسان من أهم المماليك التي احتفلت بالمولد النبوي على غيرها من المماليك السابقة في قول عبد الله حمادي: " تعتبر مملكة تلمسان من أشد المماليك اهتمامًا بمولد المصطفى عليه الصلاة والسلام، لأنها أولت هذه المناسبة خصوصية لم تشهد مثليها المماليك المجاورة، حيث أضفى ملوك بني زيان هذا الحدث العظيم هالة من الإكبار والإجلال إلى درجة المبالغة، فقد أجمعت جل المصادر على أن ليلة ميلاده كانت من أعياد سلاطين الدولة الزيانية، وزادها أهمية كون ملوكها أبو حمو موسى الزياني من فحول الشعراء."[2]

وشاعرنا من شعراء البلاط الذين برعوا في المدح فلم يكن خاصًا بمدح السلاطين والملوك فقط بل تعدى ذلك إلى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم بصدق وإخلاص وكلام

[1] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص249.

[2] – عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للنشر والطباعة، الجزائر، ط 1، 1986، ص250.

نابع من القلب. وبهذا " فالمديح النبوي لون من التعبير عن العواطف الدينية وباب من الأدب الرفيع لا تصدر إلاّ عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص."[1]

وبهذا فقد عبر التلالسي عن حبه وعشقه للرسول صلى الله عليه وسلم بمدحه قائلا:[2]

يـــــا ســـــعدَهُ مَـــــنْ زارْ قبـــرَ النبـــيِّ المصـــطفَى
محمـــــــــد المختـــــــارْ قُطـــبِ المعـــالي والوفـــا
فـــي مدحـــه قـــد حـــار الخَلْـــقُ طُـــرًا وكَفـــى
فـــي مُحْكَـــمِ القـــرآن وشَـــرحِه والسَّـــيرِ
فَضّـــــله الـــــرحمنْ علـــى جميـــع البشـــرِ

فالشاعر عباراته يطبعها الصدق والمحبة والإخلاص ويعتبر من المادحين لخير خلق الله محمد عليه أفضل الصلاة والسلام، فقد عدد له صفات منها: محمد المختار، قطب المعالي والوفا، المفضل على جميع البشر، كما أن له ميزة خاصة ومعجزة وهي القرآن الكريم، فعبارات الشاعر يغلب عليها الطابع الديني لاستعماله الألفاظ الدينية، وهذا يتناسب مع مقام المديح النبوي .

3- الرحلة:

إن الرحلة غرض ظهر منذ القدم فقد اعتاد المجتمع العربي على الترحال وانتقل من مكان إلى آخر ووصف الرحلة من بداية سيرها حتى الوصول إلى المكان المراد إليه بمختلف الوسائل." فالرحلة في القصيدة الجاهلية ضربين: رحلة الظعائن ورحلة الشاعر على ناقته."[3] أي أنهما وسيلتان للنقل.

وظهرت الرحلة إلى البقاع المقدسة بعد مجيء الإسلام ونشر الدعوة الإسلامية في أنحاء العالم لذا فكل من آمن بالدين الإسلامي ودعوة الرسول صلى الله عليه وسلم كان له الشوق والحنين إلى زيارة ذلك المكان المقدس وزيارة قبره صلى الله عليه وسلم، لذا لجأ الشعراء إلى توظيف الرحلة في أشعارهم.

---

[1] – (ينظر): زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 1935، ص17.

[2] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص248.

[3] – رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص21.

فقد سار الوشّاحون على نهج القدامى في توظيفهم للرحلة في موشحاتهم لكنهم خالفوهم في ذكر تفاصيل الرحلة وكل ما يتعلق بها وهذا راجع إلى طبيعة البناء الفني للموشح.
والتلالسي من الوشاحين الذين كان لهم نصيب في ذكر الرحلة إلى البقاع المقدسة وعجزه عن ذلك، في قوله:[1]

مُـــذْ جَـــدَّ فـــي الســـيرِ نـــاسٌ إلـــى خيـــر الأنـــامْ
وعـــــــــــــاقني وِزْرِي يا صـــاح عن ذاك المقامْ

فهنا الوشّاح لم يكن له نصيب في الذهاب إلى البقاع المقدسة مع الذاهبين فكانت دموعه غزار من أجل زيارة ذلك المكان فكان قلبه متلهف ومتشوق لزيارة قبر النبي وأداء فريضة الحج لأن هناك شيء يمنعه عن السفر والوصول إلى هناك.

ثم يأتي التلالسي في تبيان سَيْر القوم بذكر صور الظعائن في قوله:[2]

وســـــارت الأظْعـــــانْ[3] يُحْـــدى بهـــا فـــي السَّـــحَرِ
فاستبشـــــــر الركبـــــــانْ بقـــــرب نَيـــــل الـــــوطَرِ

فيبدأ التلالسي بالتحدث عن الرحلة فرغم قصوره بالذهاب إلى هناك إلاّ أن قلبه بقي متعلقًا ومتمسكًا بهذه الرحلة وكأنه مرافقًا للركبان وبهذا قد شرع في تحديد وقت الرحلة الذي كان في السحر وتحديد وقتها من التقاليد الموروثة لدى الشعراء وفي هذا يقول رومية: " ومن التقاليد الموروثة عند الشعراء في الرحلة تحديد الوقت الذي شرع القوم فيه الرحيل، فبعض هذه الرحلة كان ليلا وبعضها الآخر كان قبيل الصبح أو في وقت السحر، ومنها ما كان في هاجرة النهار."[4]

المبحث الرابع: مضمون الخرجة

تحدثنا عن مضمون المطلع وكيف تخلص الوشاح من غرض إلى غرض آخر، وهذا من أجل الوصول إلى القفل أو الجزء الأخير من الموشحة، وهي الخرجة وتعد العنصر الذي يبقي أثرًا في نفس المتلقي وتستعذب سمعه.

---

[1] – المقري التلمساني، أزهار الرياض، ص248.

[2] – نفسه، ص248.

[3] – الأظعان: هنّ الظعن وهو سير البادية لنجعةٍ، أو حضور ماءٍ، أو طلب مربع، أو تحول من ماءٍ إلى ماءٍ أو من بلدٍ إلى بلدٍ، وقد يقال لكل شخص لسفرٍ في حجٍّ أو غزوٍ أو ميسر.

[4] – رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص26.

وقد عرّفها ابن بسام في الذخيرة في قوله: " غير أنّ أكثرها من الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي، ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة."[1]

هذا بالنسبة لرأي ابن بسام لكن ليس من الضروري أن يكون وزن الخرجة موافق للموشحة بأكملها فقد يكون وزن المطلع على غرار وزن الخرجة وهذا بتغيير البحر.

وكما تطرقنا سابقًا إلى أنواع الخرجة فهناك العامية والفصحى أو المعربة فكل خرجة وخاصيتها.

إذن فشاعرنا قد أخذ صور عديدة من الخرجة وختم بها موشحاته ونعرضها كما يلي:

1- الخرجة العامية:

تأتي الخرجة بتمهيد يأتي في الدور الأخير من الموشحة وهذا التمهيد هو الذي يبين أصل الموشحة وقائلها، فاللغة الفصحى التي تبنى عليها الموشحة إضافة إلى الخرجة العامية ينتج لنا الازدواج اللغوي الذي يكون عن طريق اللفظ الفصيح والعامي. وفي هذا يقول في الدور الأخير من الموشحة:[2]

أهـــــــلُ تلمســـــــانَ بـــــــهِ آمِنـــــــونْ
أكـــــــلٌ وشـــــــربٌ وقـــــــرارٌ معِـــــــينْ
قـــــــالَ بهـــــــا شـــــــخصٌ مـــــــن التّـــــــائبينْ:
لاشـــي يحسْـــدوني ويقـــولْ لـــي تـــابْ اش يطمـــــــــــــــــــــــــعْ
انـــــــي كنتـــــــركْ عشـــــــقي أو نقطـــــــعْ

هذه الخرجة هي خرجة عامية عن شخص مجهول بقوله: "قال بها شخص من التائبين"، فربما تكون هذه الخرجة سماعية أي أن الوشاح سمعها ووظفها كخرجة لموشحته ودليل عاميتها استعمال الألفاظ العامية المتداولة بين عامة الناس، مثل: لاشي، يْقُولْ، اش يطمع، كِنتركْ ونَقْطَعْ. فمن خلال هذه الألفاظ السابقة ذكرها يتبين أنّ الوشاح قد استعمل هذه اللغة ليبين شيئًا من تراثه، كما نجد لغة غير لغته "اش يطمع" وهي لفظة غير جزائرية كذلك تسكينه لبعض الحروف في أواخر الكلمات يقولْ- يطمعْ- نقطعْ- ومن هنا نلاحظ أنّ الوشاح لم يلتزم بقواعد النحو الكلاسيكية للحروف وقد يكون هذا للضرورة الشعرية.

[1] - ابن بسام، الذخيرة، ج 1، ص469.

[2] - عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص96.

2- الخرجة المعربة:

بالرغم من اتباع الوشاحين الأوائل الخرجات العامية إلاّ أن بعضهم الذين أتوا بعدهم لم يكتفوا عن خاتمة موشحاتهم بالخرجات المعربة وهذه الخرجات غالبا ما تكون في موشح المدح. وقد رفض ابن سناء الملك الخرجة المعربة كونها تتنافى مع شروط الموشح لكنه استثنى حالة وهي أن يكون الموشح موشح مدح، في قوله: " فإن كانت معربة الألفاظ، منسوجة على منوال ما سبقها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحًا اللهم إلاّ إن كان موشح مدح وذكر للممدوح فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة."[1]

والتلالسي من الوشّاحين الذين استعملوا هذا النوع من الخرجات سواء أكان من نظمه أو أخدها من وشّاح آخر، فمن الخرجات التي استعارها قوله:[2]

عبـــــادةُ[3] لـــــو أتـــــى إليْنـــــا لمـــــا بَكـــــى أهلـــــهُ وقـــــالْ:

شـــــطّتْ بأحبابِنـــــا الـــــدّيار بـــــلاَ قـــــرارٍ ولاَ منـــــامْ

يـــا لائِمـــي فـــي البكـــاءِ دعنـــي بـــــالله لا تكثـــــرِ المـــــلامْ

مما لا شك فيه ومن المحتمل جدًا أنّ الشاعر قد استعار هذه الخرجة من عبادة، فربما يقصد عبادة بن ماء السماء.

لكن بالرغم من هذا الاعتقاد إلاّ أننا لم نعثر على هذين البيتين الذي نسبهما إليه في موشّحاته وهذا يفتح لنا باب احتمال آخر.

أن البيتين سمعهما الوشّاح "رواية" ولم تثبت في ديوان عبادة. ومما هو معروف أنّ القول الذي يأتي عن الرواية قد يحرف من خلال الزيادة أو النقصان.

---

[1] – ابن سناء الملك، دار الطراز، ص30 – 31.

[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص99.

[3] – هو عبادة بن عبد الله الأنصاري من ذرية سعد بن عبادة الخزرجي، وقيل له عبادة بن ماء السماء انتماء إلى جد الخزرج الأول، ولسنا نعرف شيئا واضحا عن نشأته إلا ما يذكر مترجموه من أنه تلميذ الزبيري، ويشيد ابن بسام بعبادة، ويقول إنه كان شيخ الصناعة، إمام الجماعة بزمانه بقرطبة معللا ذلك بأنه سلك إلى الشعر مسلكا سهلا. كما يقول بأنه يتميز بمتانة العبارة ونصاعتها وبحسن الأداء الموسيقي وبجمال الأخيلة، ويعتبر هو من فتح للأندلسيين طريق الموشحات.– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات بالأندلس، دار المعارف، القاهرة، ج 8، د ط، 1989، ص30 – 31.

أما الاحتمال الثالث في نسب الموشحة لعبادة فالتلالسي نقل المعنى من شعره ولم ينقل اللفظ بعينه بل وتصرف فيه بما يناسب إيقاعه في موشّحه حتى بدا لنا أنه ليس من شعر عبادة.

واستعمل التلالسي هذه الخرجة المعربة (الفصحى) كونها تتناسب مع موشحته والتي كان مضمونها مدح السلطان ونجده يمهد للمدح في الدور الأخير للخرجة في قوله:[1]

يـــــــا أيهـــــــا الملـــــــك المنصـــــــور

يـــــــا مـــــــن لـــــــه الأمـــــــر والتـــــــأمير

بنصـــــــركم قـــــــد جـــــــرى المقـــــــدور

فـــي مـــدحكم يـــا زكـــي الأصـــل يـــــدي تخـــــط وقلبـــــي يملـــــي

والخرجة هنا هي: في مدحكم يا...حتى...وقلبي يملي وهي خرجة للوشّاح نفسه وقد جاءت في مدح السلطان أبو حمو، فألفاظها سهلة قريبة من القلب ونابعة منه فهو هنا يمهد للمدح ويصرح به في الخرجة من دون ذكر اسم الممدوح لكنه اشار إليه بذكر صفاته في دوره للخرجة.

ومن هنا استهل التلالسي الخرجة المعربة وبهذا اتبع بعض الوشّاحين الذين كانوا في فترته، فبقيت الخرجة المعربة طريقًا لبعض الوشاحين.

كما استعار التلالسي مطلع موشحة ابن سهل وجعلها خرجة لموشحته التي مطلعها "لي مدمع هتان" في قوله:[2]

ليـــــل الهـــــوى يقظـــــان[3] والحّـــــب تِـــــرْبُ الســـــهر

والصـــــبر لـــــي خّـــــوان[4] والنـــــوم مـــــن عينـــــي بـــــري

وهذه الخرجة نوع من الأنواع التي استعيرت مطالع موشّحات أخرى كخرجات يختم بها الوشّاح موشحته وهذا دليل على القدرة الإبداعية أو رغبةّ لتحقيق غاية فنية فهو لا يدل على

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص101.

[2] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص249.

[3] – يقظان: من الفعل يقظ، ويقظان نعت. الحبّ: المحبوب. تِرْبُ: اللّدة.

[4] – خوَّان: من أسماء الأسد. بري: يريد.

العجز بل على الإتقان والمعرفة في قول ابن سناء الملك: "وفي شجعان الوشّاحين والطعّانين في صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهور فيجعله خرجة ويبني عليه موشحه."[1]

وهذه الخرجة استعارها من مطلع موشحة ابن سهل.

ومن خلال الخرجات التي استعملها الوشّاح في موشحته نستنتج أنه قد استعمل نوعين من الخرجة وهما: العامية والمعربة.

إذن بما أن المطلع هو الجزء الأول في الموشّحة والذي يعطي التشويق للقارئ عندما يدق على أسماعه فإن الخرجة هي الجزء أو القفل الأخير في الموشّحة وهي آخر ما يبقى في الأسماع ويترك أثرًا ونغمًا في نفس السامع.

وفي نهاية دراستنا للمضامين الواردة في موشّحات التلالسي نستنتج أن مضمون موشحاته تقريبا يدور في موضوع واحد وهو البكاء على الشباب والشكوى من الشيب ومدح السلطان أبي حمو. إضافة إلى هذا فإن المعجم اللغوي لديه يتمحور حول معانٍ واحدة وحسن تلاعبه بالألفاظ وتغييره لهيكل موشّحاته دليل على القدرة الإبداعية والفنية وبراعته في استخدامه هذا الفن الأندلسي مع أنه ليست مهنته.

[1] – ابن سناء الملك، دار الطراز، ص33.

الفصل الثالث

إيـقـاع موشحات التلالسي

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

الإيقاع نوع من أنواع الجمال الذي يعطي النص الإبداعي ميزة خاصة، بحيث يعتبر النص الرئيسي الذي يساهم في بناء القصيدة منذ القديم وله عنصران يميزانه عن النثر وهما الوزن والقافية. وهو شيء ضروري في الشعر ولا يستطيع الشاعر الاستغناء عنه وله تأثير في السامع أو المتلقي.

مفهوم الإيقاع

فالإيقاع هو:" وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة."[1]

أي أنّ تلك الحركات والسكنات هي التي تولد ما يسمى بالإيقاع. وهو نوعان داخلي ويقوم على التكرار، الجناس، الطباق، والمقابلة، وخارجي يتمثل في الوزن والقافية.

تختلف الموشّحات عن الشعر العربي القديم كونها فنًّا جديدًا ظهر في الساحة العربية، فقد خرج عن الأوزان الخليلية وكسر القيود الكلاسيكية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي. والموشّح في قول أحمد هيكل: " الموشّحة منظومة غنائية لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي، الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعا، بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية، ولكن مع التزام التقابل في الأجزاء المتماثلة."[2]

ومن هذا فالموشّح خلق للغناء وهو على غرار القصيدة العمودية لا يلتزم بوحدة الوزن ولا القافية.

وفي ضوء ما سبق فإنّ الحديث عن الإيقاع في موشحات التلالسي يقود إلى التمييز بين مستويين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي. فما خبرهما؟

---

[1] – غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1997، ص461– 462.

[2] – أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص139.

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي:

يشتمل الإيقاع على النغم الموسيقي الذي يعنى بدراسة الأصوت اللغوية وما يصاحبها من ظواهر صوتية التي تترك أثرًا سمعيًا لدى المتلقي. فالإيقاع الداخلي على حد تعريف غيوركي غاتشف: " كل تكرار..، الصوت أو ضجيج أو قلقلة، بل إنّه على وجه العموم تكرار لكل ظاهرة معبرة عنه بصوت."[1] فهذا الإيقاع الذي ينتجه الصوت ينتج لنا موسيقى داخلية ناتجة عن ما تتضمنه الموشحة من تصريع، تكرار وجناس... وهو ما أطلق عليه الدكتور ابراهيم أنيس: "جرس الألفاظ في البديع."[2]

والمتأمل في موشّحات التلالسي يجد أنّ للموسيقى دورًا كبيرًا في بناء جمالية موشّحاته فقد أطربت السامع من خلال الانسجام والتناسق الحاصل بين الحروف والألفاظ.

1- التصريع:

يعتبر التصريع ظاهرة من المظاهر التي تصنع الموسيقى الداخلية للقصيدة، والذي يَكمنُ في صدر وعجز البيت وقد أشار إليه ابن رشيق القيرواني في باب التقفية والتصريع في قوله: "هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته."[3]

وباعتبار أنّ الموشّح فن غنائي، فالتصريع يعد جزءًا مهمًا في موسيقاه. وهو عادة يأتي في مطالع الموشّحات. إلاّ أنّ هناك من الوشّاحين من اتبع غير هذا، فقد جعل التصريع في المطلع وقد يكون أيضا في جميع الموشّحة. وهذا ما نجده في إحدى موشّحات التلالسي التي التزم فيها التصريع من مطلع الموشّحة إلى نهاية خرجتها وهذا في قوله:[4]

سـخي أيـا مقلتـي وانهلـي بـدمعك الواكـف المنهـل

علـى شـبابي الـذي قـد ولـى

آه لقـد بـان واضـمحلا

فهـل لقلبـي الشـجي أن يسـلا

---

[1] – غيورغي غاتشف، الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية، تر: نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1990، ص61.

[2] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص44.

[3] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط 2، 1955، ص173.

[4] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص100.

مـــا فـــي الـــذي نـــالني مـــا يســـلى فقـــد الشـــباب وفقـــد الأهـــل

واستمر على هذا النحو في جميع أقفال الموشّحة إلى غاية خرجتها في قوله:[1]

فـــي مـــدحكم يـــا زكـــى الأصـــل يـــدي تخـــط وقلبـــي يملـــى

فنلاحظ التطابق والانسجام بين أجزاء الغصن الأول في كلمة (وانهلي) والغصن الثاني (المنهل)، كذلك في القفل الذي يلي المطلع مباشرة بين كلمتي (يسلى، الأهل)، وصولا إلى الخرجة والتي هي الأخرى جاءت مصرّعة بين الغصن الأول والثاني في (الأصل، يملي).

واعتماد الوشّاح على هذه الظاهرة (التصريع) قد كثف في الإيقاع الداخلي وأثراه. ودليل استعمال التصريع في غير المطالع فقط يرجع إلى القدرة الفنية لدى الوشّاح وبراعته في حسن اختياره الألفاظ وهذا ما يحدث موسيقى داخلية تستعذبها نفس المتلقي.

2- الجناس:

يعتبر الجناس من الظواهر التي أحسن استعمالها التلالسي ووظفها توظيفًا جيدًا وهذا ما أضفى على موشحاته نغمًا مميزًا.

وقد عرّفه العديد من البلاغيون بقولهم: " هو تشابه اللفظين في النطق، واختلافهم في المعنى وينقسم إلى قسمين: الأول ويسمى التام، ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء، هي نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها. والآخر غير تام، ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأربعة السابقة."[2]

الجناس التام:

كما أشرنا سابقًا فالجناس التام يضبط وفق الشروط الأربعة، وقد وظفه الوشّاح ولكن بنسبة قليلة. ومثال ذلك قوله:[3]

تركـــــــــي لـــــــــذكر الصـــــــــبا أولـــــــــى لـــــــــي

ومـــــــــدح موســـــــــى الرضـــــــــي أســـــــــمى لـــــــــي

مـــــــــن خـــــــــصّ بالفضـــــــــل والإفضـــــــــال

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص101.

[2] – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، اشراف : صديقي محمد جميل، مؤسسة الصادق، طهران، د ط، د ت، ص352.

[3] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص100.

فالجناس هنا بين كلمتي (الفضل والإفضال) وهو جناس مماثل، على حد تعريف عبد العزيز عتيق في قوله: " وهو ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعنى أن يكونا اسمين أو فعلين أو حرفين."[1]

كما نجد هذا أيضا في قوله:[2]

يـــــــــا أيهـــــــــا الملـــــــــك المنصـــــــــور
يـــــــــا مـــــــــن لـــــــــه الأمـــــــــر والتـــــــــأمير
بنصـــــــــركم قـــــــــد جـــــــــرى المقـــــــــدور

والجناس هنا بين كلمتي (الأمر والتأمير) وهو من نفس نوع الجناس المماثل الذي وظفه الوشّاح.

الجناس الناقص:

اعتمده التلالسي في موشّحاته أكثر من التام، وكما هو معروف فالجناس الناقص هو ما خالف الشروط الأربعة ونجذ هذا كثيرًا في موشّحات التلالسي وذلك في قوله:[3]

أودى بـــــــــه الوجـــــــــد وفـــــــــرط الجـــــــــوى
وهـــــــــد منـــــــــه الشـــــــــيب كـــــــــل القـــــــــوى
ولا لـــــــــه ممـــــــــا اعتـــــــــراه دوا

فالجناس هنا بين كلمتي (الجوى، والقوى) وهو الاختلاف في الحرف الأول من الكلمتين، وذلك بين (الجيم والقاف) حيث أنهما متباعدتان في المخرج.

كما نجد في الدور الثاني من الموشّحة تجانس بين الكلمات الأخيرة في الأسماط وذلك في قوله:[4]

آه لأيـــــــــام الصـــــــــبا لـــــــــو تعـــــــــود
كـــــــــان بهـــــــــا قـــــــــد لاح بـــــــــدر الســـــــــعود
تـــــــــرى بهـــــــــا ريـــــــــب الزمـــــــــان يعـــــــــود

[1] – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1985، ص197.
[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص107.
[3] – نفسه، ص96.
[4] – نفسه، ص96.

فقد وقعت المجانسة بين (تعود، السعود، يعود) وهو كذلك الاختلاف في الحرف الأول من الكلمات وهذا ما أعطى نغمًا موسيقيًا.

ويستمر الوشّاح في استعماله الجناس الناقص الذي وافق الموشّحة كون الموشّح وجد للغناء، فنجده في مدح السلطان يستعمل كلمات تناسب المدح، في قوله:[1]

إن ذكـــــــــــر الأجـــــــــــواد فهـــــــــــو الغمـــــــــــام

أو عـــــــــــدد الأبطـــــــــــال فهـــــــــــو الهمـــــــــــام

أو ســـــــــــألوني قلـــــــــــت موســـــــــــى الإمـــــــــــام

فالجناس في هذه الأسماط بين الكلمات (الغمام، الهمام، الإمام) وهو جناس ناقص حيث جاء الاختلاف بين الحروف (الغين، الهاء والألف) وبهذا تشكل نغم موسيقي.

إلى جانب هذه الجناسات فقد استمر التلالسي في استعمال هذا الأخير في موشّحاته، وذلك في قوله:[2]

دع عنـــك ذكـــر الصـــبا وبـــادر يـــا نفـــس للحـــج واقلعـــي

واجتهـــدي واذكـــر المعـــاذر وجـــددي الســـير واســـرعي

لعـــل أن تســـعد المقـــادر لـــك بخيـــر واســـمعي

فقد جانس بين كلمتي (اسرعي، اسمعي) فهما مختلفان في الحرف الثاني (الراء والميم) حيث أنّ الراء لسانية والميم شفوية وهذا الاختلاف يتعدى إلى الاختلاف في المعنى فاسرعي من السرعة واسمعي من السمع.

ويتابع الوشّاح في ذكر هذا المحسن البديعي الذي أعطى للموشّحات إيقاعًا داخليًا ترتاح له النّفوس لحسن تغييره للحروف واختلاف المعنى. حيث يقول:[3]

يـــامن علـــى الحـــج كـــان عازمـــا وراعـــــــه دربـــــــه البعيـــــــد

اعـــدل إلـــى كعبـــة المكـــارم كـــف الإمـــام الرضـــي الســـعيد

موســـى الـــذي شـــاع بالأقـــالم تنســـى بـــه دولـــة الرشـــيد

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص97.

[2] – نفسه، ص98.

[3] – نفسه، ص99.

فالتلالسي في هذا الدور من الموشّحة قد أختار ألفاظ تتناسب مع مدحه فقد جعل الجناس هنا بين (البعيد، السعيد) وهو الاختلاف في المعنى وفي الحرف الأول (الباء، السين).

وفي تمهيده للخرجة في إحدى موشّحاته قد وظف الجناس الناقص بكثرة فنجده استعمل نفس الألفاظ مع الاختلاف في الحرف الأول وهذا ما أعطى موسيقى تطرب لها الأسماع فنجد الكلمات في نهاية الأغصان الأولى (رأينا، علينا، إلينا)، كما نجد جناسات تعطي أنغامًا موسيقية كقوله: (إمام، مثال، حال).

وكما هو معروف فإنّ الخرجة هي آخر ما يقرع أذن السامع ولهذا استهدف التلالسي استعمال الجناس الذي يترك أثرًا نفسيًا لدى المتلقي فقد جانس بين الكلمتين (منام، ملام) وهي القفل الذي ترك راحة لدى السامع.

والجناس الناقص في موشّحات التلالسي يوجد بكثرة وهذا دليل على القدرة الفنية للشاعر وتلاعبه بالألفاظ فنجذه استعمل في مطلع إحدى موشّحاته في لفظتي (انهلي، المنهل) وهو جناس ناقص.

كما نجد الجناس أيضا بين (زار، حار) و(الوفا، وكفى) و(الشفيع، الرفيع) وهي كلها جناسات ناقصة وذلك بالاختلاف في الحرف الأول من الكلمات مما ساهم هذا في إعطاء دوقًا موسيقيًا مميزًا.

وهناك كذلك جناس في أبيات مختلفة في كلمة (السَّيْرِ) وكلمة (السِّيّر). فالأولى تعني المشي والثانية تعني سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو جناس مختلف في الحركة.

يمكن القول من خلال دراسة موشّحات التلالسي أنّ ظاهرة الجناس موجودة بكثرة وخاصة الجناس الناقص. فكون الجناس أداة موسيقية تزيد الموشّح بهاءً ورونقًا يجعل من القارئ مستمتع بالإصغاء أو بالقراءة له. والدرب الطويل في الشعر والممارسة الجيدة له جعل منه وشّاحًا يحسن استعمال ألفاظه بالفطرة.

إضافة إلى هذين المحسنين هناك أيضًا محسن آخر ساهم في تقوية المعنى وزاده وضوحًا وجمالاً وهو الطباق.

3-الطباق:

يعتبر الطباق من المحسنات البديعية وهو تلك الثنائيات الضدية التي تفهم عن طريقها المعاني." وهو الجمع بين معنيين متضادين وذلك لإثارة القارئ، وإيقاظ نفسه. وتنميق الشعور بالمعنى عنده، بطريق إبراز المفارقة بشكل أكثر جلاء من خلال المجاورة بين الضدين." [1] أي أنَّ بالأضداد تفهم المعاني.

والطباق نوعان: طباق إيجاب وطباق سلب. فالطباق السلب هو: أن يأتي الطباق بطريق فعلين: أحدهما مُثَبت والآخر منفي."[2]

وعند تفحصنا لموشّحات التلالسي نتلمس انعدام الطباق السلب وأنّ الإيجاب هو الغالب على موشّحاته، ومن ذلك قوله:[3]

بـــــــــــان الحبيـــــــــــب ووافـــــــــــى الشـــــــــــيب

فكيـــــــــــف يســـــــــــلو بهمـــــــــــا القلـــــــــــب

تـــــــــــرى لمـــــــــــا قـــــــــــد دهـــــــــــاني طـــــــــــب

فقد ورد في هذا الدور من الموشّحة طباق ايجاب بين كلمتي (بان، وافى) فالوشّاح هنا يتحسّر على شبابه الذي قد ذهب وحلّ مكانه الشيب. فبان تعني الذهاب أو الرحيل وعدم العودة، أما وافى أي جاء وأتى وأخذ مكان الأول.

وقوله أيضا في نفس المضمون وهو ذهاب الشيب قائلا:[4]

لمـــــا رأيـــــت الشـــــباب ولـــــى أذريـــــت دمعـــــي علـــــى الشـــــباب

إذ عهـــــده بـــــان واضـــــمحلا ولـــــيس يرجـــــى لـــــه إيـــــاب

فهنا التلالسي يتأسف ويدرف دموعه على الشباب الذي ذهب ولن يعود والطباق هنا بين كلمتي (بان، إياب) فبان قد سبق ذكرها وهي الذهاب، أما إياب فتعني الرجوع وهو هنا ينفي عدم عودة الشباب بعد الذهاب باستعمال أداة النفي ليس.

---

[1] – محمد علي سلطان، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط 1, 2008، ص150.

[2] – نفسه, ص152.

[3] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص100.

[4] – نفسه، ص98.

ونجد الطباق أيضا في تخلص الوشّاح من البكاء على الشباب إلى غرض آخر وذلك في قوله:[1]

دع عنك ذكر الصبا وبادر= يا نفس للحج واقلعي

فالطباق الوارد هنا بين (دع، بادر) فهو يأمر بترك ذكريات الصبا والمبادرة أو الإسراع إلى الذهاب إلى الحج وهو طباق إيجاب.

وقوله أيضا:[2]

ملوك ذا العصر ما رأينا فيهم لعلياه مثال

إحسانه دائم علينا ماض ومستقبل وحال

فالطباق هنا واضح بين (ماض، مستقبل، حال) فهو بين الخير والإحسان الذي أعطاه السلطان لشعبه في كل الأزمنة.

كما ورد في موضع آخر بين كلمتي (البدو، الحضر) وهو طباق إيجاب بيّن فيه الوشّاح إحسان السلطان وعدله للبادية والمدينة على حد سواء وهذا يدل على أنه يساوي بين شعبه ولا فرق بين بدوي ولا حضري وذلك في قوله:[3]

أظهرَ في البُلدانْ من عدله المُشْتَهرِ

وعمَّ بالإحسانْ للبدوِ ثم الحضَرِ

استعمل التلالسي الطباق في أدوار وأقفال الموشّحة وصولا إلى الخرجة التي كانت ألفاظها متضادة فيما بينها، فالطباق في الخرجة بين كلمتي (يقظان والنوم) فيقطان هي نعت للفعل يقظ وهي ضد النوم والسهر.

كذلك نجد الطباق في أبيات مختلفة فنجد (الشباب، الشيب) فالشباب يدل على الفترة الفتية التي يعيشها الإنسان، أما الشيب فهي الفترة التي ينبذها الإنسان ويتذمر منها لكونها تدل على كبره وشيخوخته.

ونستنتج أن التلالسي وظف الطباق لإعطاء الموشّحات نغمًا موسيقيًا عن طريق الأضداد التي تبرز الاختلاف في المعاني وهو ما زاد الموشحات جمالاً ووضوحًا.

---

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص98.

[2] – نفسه، ص99.

[3] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص249.

4-التكرار:

يعتبر التكرار أسلوب من الأساليب التي تصبغ القصيدة بلون موسيقي مميز عن طريق مهمته في بناء النص. ولهذا فقد أولى الشعراء منذ القديم بالاهتمام والعناية بهذا الأخير إلى اليوم و" هو تناول الألفاظ وإعادتها، بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الشاعر في شعره."[1] أي أنّ الشاعر يتعمد توظيف التكرار بحسب الحالة التي يعيشها، ويؤكد على شيء يتخلج أنفاسه دومًا، والتكرار مهما يكن من حرف أو لفظ فهو يعطي نغمًا موسيقيًا ويزيد من جمالياته.

وعليه جاء التكرار في موشحات التلالسي على نوعين: لفظي ومعنوي:

التكرار اللفظي:

تكرار الكلمة:

إنّ تكرار الكلمة يُكَوِن نغمًا موسيقيًا، إضافة إلى تقوية المعنى وتأكيده لدى المتلقي، ونتلمس هذه الظاهرة في موشحات التلالسي لبعض الألفاظ، فنجده يكرر لفظة "الصبا" ثمان مرات في عدة أبيات وهذا راجع إلى الحالة النفسية التي كان يعيشها الوشّاح، ففترة الصبا هي الفترة التي يكون للإنسان فيها القدرات والطاقة العالية في الحياة .

كما كرر لفظة الصبا بنفس المعنى ولكن بلفظ آخر وهو "الشباب"، وقد تكررت هذه اللفظة خمس مرات في موشحاته. وهذا ما جعله يخرج مكبوتاته والتعبير عن ألمه وحزنه على ذهاب الشباب وشوقه إلى هذه الأيام، وهو ما يؤكد أنّ الوشّاح في فترة حزن عند بلوغه فترة الشيخوخة وذهاب الشباب. وهذا ما زاد في إثراء الإيقاع الداخلي للموشحات.

وقد كرر التلالسي كلمة "المدح" خمس مرات وهو تقريبًا الموضوع الرئيسي في موشّحاته حيث خصّ بمدح السلطان أبو حمو بما يتميز به من صفات الشجاعة والكرم وهي من أهم الصفات التي يتميز بها الملك.

[1] – شاكر هادي محمود التميمي، البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الرضوان، عمان، الأردن، ط 1، 2012، ص343.

كما كان للمكان أهمية كبيرة لدى التلالسي فقد ذكر تلمسان أربع مرات، وهذا المكان الذي عاش واستقر فيه كون تلمسان فرضت نفسها عن طريق مناظرها وعمرانها والسلطان الجيد الذي يحكمها. فقد ربط تلمسان بسلطانها في قوله:[1]

أهـــــــــــل تلمســـــــــــان بـــــــــــه آمنـــــــــــون

فهو هنا صرّح بالعلاقة التي تربط السلطان بالرعية وذلك بعدله وحسن حكمه وكذا توفيره الأمن والاستقرار مما جعلهم يثقون به ويرتاحون في موطنهم.

إضافة إلى تكرار الكلمات كرر الوشّاح حرف النداء "يا" في عدة مواضع بدلالات مختلفة. "والنداء هو طلب إقبال المدعو على الداعي بسمعه وانتباهه أو بنفسه."[2]

لذا نجده يقول:[3]

يـــا نفـــس بـــادر دع التـــأني فإنمـــــا عيشـــــنا منـــــام

فهو يأمر نفسه بالترفع عمّا يلهيها عن الأشياء التي لا تفيد.

إضافة إلى هذا فقد غير الوشّاح في استعماله لهذا الحرف، "فقد يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معانٍ أخرى تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال، كالتحسّر والزجر والعتاب والتعجب والاستنكار والندبة وغير ذلك."[4] وجاء ذلك في قوله:[5]

يـا ويـح صـب بـان عنـه الشـباب وأودع

لهيـــــــب وجـــــــد عنـــــــدما ودعـــــــوا

فهنا استعمل التلالسي حرف النداء "الياء" دلالة على الندبة والتحسّر، فهو يتحسّر على شبابه الهانئ والجميل الذي قضاه مع الأصدقاء والخلان.

وتعرض في موضع آخر إلى تكرار "يا" بدلالة مخالفة في قوله:[6]

يـــــــــا أيهـــــــــا الملـــــــــك المنصـــــــــور

---

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص96.

[2] – محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ص57.

[3] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص98.

[4] – محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ص60.

[5] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص95.

[6] – نفسه، ص101.

فقد استعمل الياء هنا للتعظيم والهاء للتنبيه، فهو يمدح الملك ويصرح بعلو منزلة المنادى والرفع من شأنه وقدره.

تكرار الحرف:

للحرف دلالات مهمة توحي بما يحس به الشاعر لذا فقد اهتم الشعراء منذ القديم بظاهرة التكرار وجعلوها تعطي للنص الشعري إيقاعًا موسيقيًا يزيد من جمالية القصيدة عن طريق الحروف المكررة بنسب كبيرة. فيتمكن بذلك الوشّاح بالتأثير في المتلقي بحسن اختياره للحروف التي تتناسب وحالته النفسية من سعادة وحزن وألم.

والملاحظ على موشّحات التلالسي استعماله للحروف بنسب متفاوتة لها دلالة على الحالة التي يعيشها بحيث وظّف الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في موشّحاته ويتم إدراجها في الجدول التالي:

الأصوات المجهورة	الحرف	عدد تكراره	الأصوات المهموسة	الحرف	عدد تكراره
	ا	531		هـ	110
	ل	358		ت	78
	ي	198		ف	69
	م	183		س	65
	ن	151		ك	58
	ب	137		ق	58
	و	132		ح	49
	د	110		ش	38
	ع	92		ص	30
	ج	30		ط	20
	ذ	24		خ	16
	ر	19		ث	12
	ض	14			
	ز	14			

	غ	14			
	ظ	04			

الأصوات المجهورة:

الأصوات المجهورة هي: "الأصوات التي تتشكل باهتزاز الوترين الصوتين اهتزازا منتظمًا، وهي: الباء، لالجيم، الدال، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو والياء."[1].

وقد استعمل التلالسي الحروف المجهورة بكثرة خاصة الحروف اللينة وهي حروف المد وعند ابن جني ثلاثة هي: (الألف، الواو، الياء)، وفي ذلك يقول: "ومن ذلك أن أقعد الثلاثة في المد."[2]

ومن المواضع التي جاءت فيها الألف بكثرة في قول التلالسي:[3]

إن ذكـــــــر الأجـــــواد فهـــــو الغمـــــام

أو عـــــدد الأبطـــــال فهـــــو الهمـــــام

أو ســـــألوني قلـــــت موســـــى الإمـــــام

الماجـد الأســمى المنبـع الجنـاب الأمنـــــــــــــــــــــــــــع

عـــــن ملكـــــه الثابـــــت لا يـــــدفع

لجأ الوشّاح في هذا الدور والقفل من الموشّحة إلى تكرار حرف الألف عدة مرات في الكلمات (الأجواد الغمام الأبطال الهمام الإمام الماجد الجناب ...) وفي هذا الصدد قد استعمل ألف المد كونه في غرض المدح وهو يتناسب مع تعداد صفات الممدوح لرفع من مكانته والعلو بها وهي متلائمة مع صيغ المبالغة واسم الفاعل.

إضافة إلى ألف المد الذي سبق ذكره نجد أيضا حرف اللام في الدرجة الثانية ومن صفاته الصوتية: "أنه حرف مجهور متوسط الشّدة... وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق."[4]

---

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، د ط، د ت، ص22.

[2] – ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج 2، ص319.

[3] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص96.

[4] – عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، د ت، 1998، ص160.

ونلتمس هذا الصوت في قول الوشّاح:[1]

سـخي أيـا مقلتـي وانهلـي بـدمعك الواكـف المنهـل
علـى شـبابي الـذي قـد ولـى
آه لقـد بـان واضـمحلا
فهـل لقلـب الشـجي أن يسـلا
مـا فـي الـذي نـالني مـا يسـلى فقـد الشـباب وفقـد الأهـل

فالملاحظ على هذه الموشحة أنها لا تكاد تخلو من حرف اللام فتكرار هذا الحرف عدة مرات في: (مقلتي، انهلي، الواكف، المنهل، على، الذي، ولّى، لقد، اضمحلا، هل، لقلبي، يسلا) ويدل استعماله لحرف اللام على الألم والحزن والانكسار وقد ناسب الحالة الشعورية للوشّاح كونه يتحسر على فقدانه للشباب. حيث قصد الوشّاح استعمال هذا الحرف المجهور، فمن خلال تكراره يصف تدفق مشاعره وفيضانها، فصب كل ألمه وبكائه في أسماط هذه الموشحة. فكان تكرار هذا الحرف المحور الأساسي في تشكيل الإيقاع الداخلي للموشحة.

كما نلاحظ حرفًا آخر كان له حضور وكثافة عالية في موشّحات التلالسي وهو حرف "النون"، وهو من الحروف المجهورة. وقد عرّفه ابراهيم انيس في قوله: "صوت مجهور متوسط بين الشّدة والرّخاوة يندفع الهواء من الرئتين محركًا الوترين الصّوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسدّ بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثًا في مروره نوعًا من الحفيف لا يكاد يسمع."[2]

وبيان استعمال التلالسي لهذا الحرف في قوله:[3]

لـي مَـدْمَع هَتّـانْ يَنهَـلُ مثـلَ الـدُّرَرْ
قـد صـيّر الأجفـانْ مـا إن لهـا مـن أثـرْ
حـقَّ لـه يجـرِى دَمًـا علـى طـول الـدوامْ
مُـذْ جَـدَّ فـي السـيرِ نـاسٌ إلـى خيـر الأنـامْ
وعـاقني وِزْرِي يـا صـاحِ عـن ذاك المقـامْ

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص100.

[2] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص58.

[3] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص247.

وســــــــــارت الأظْعــــــــــانْ يُحْــــدى بهـــا فـــي السَّـــحَرِ
فاستبشــــــــــر الركبــــــــانْ بقـــــرب نَيـــــل الـــــوطَرِ
يـــــا ســــــعدَهُ مَـــــنْ زارْ قبـــــرَ النبـــــيِّ المصـــــطفَى

نلاحظ في أغصان هذه الموشّحة تكرار حرف النون الذي كان منتشرًا في كامل الموشّحة وكذا اقترانه بألف المد الطويلة. فهذه الأخيرة جعلت الشاعر يعبر عن حبه وعشقه واشتياقه إلى قبر النّبي صلى الله عليه وسلم، فهو يقر بهذا الحب إلا أنّ ألمه كان أشد لعدم استطاعته الوصول إلى ذلك المكان المقدّس. فحرف النون لدى الوشّاح أضفى موسيقى حزينة على الموشحة ،ومن الألفاظ التي تكرر فيها حرف النّون بالإضافة إلى التنوين: (مدمعٌ، هتّان، ينهلّ، الأجفان، إن، من، دمًا، ناس، الأنام، عاقني، عن، الأظعان، النّبي، الرّكبان، نيل). فتكرار حرف النون في موشحات التلالسي ناسب الحالة الشعورية التي يعيشها "فهو حرف مفخم يوحي بموسيقى حزينة وبمسحة أنين"[1].

فتكرار الوشّاح لهذا الحرف أعطى قيمة جمالية للإيقاع الداخلي وهو تأكيد على حالة الشاعر الداخلية، وهي ولعه وحبه للنبي صلى الله عليه وسلم، وحرقته وشوقه لزيارة النبي صلى الله عليه وسلم.

إذن من خلال هذا الإحصاء للحروف المجهورة يتبين أنّ الحروف الأكثر استعمالا في موشّحات التلالسي هي: الألف وكذلك الحروف المتقاربة على التوالي (ل. م. ن) وهذه الأخّيرة كان لها أثر في إعطاء الموشحة مسحة فنية وجمالاً موسيقيًا رائعًا.

الأصوات المهموسة:

بالرّغم من الكثافة العالية للحروف المجهورة فقد كان للأصوات المجهورة حضورا بارزا في موشّحات التلالسي، بحيث ساهمت في البناء الإيقاعي الداخلي، وهي معروفة بحروف الهمس.

[1] – معايش حياة، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري – دراسة أسلوبية– أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011، ص65.

والصوت المهموس يختلف اختلافًا كبيرًا عن المجهور، كون الصوت المهموس هو: "الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وهي اثنا عشر:(ت- ث- ح – خ – س- ش- ص – ط- ف- ق- ك- ه).[1]

ومن بين هذه الأصوات الأكثر استعمالا في موشحات التلالسي نجد حرف الهاء. وذلك في قوله:[2]

لهفـي عليهـا مـا لهـا مـن إيـاب فـــــــــــــــــــــالأدمع

تنهـــــــــل والأجفـــــــــان لا تهجـــــــــع

كرّر الوشّاح حرف الهاء في الكلمات: (لهفي- عليها- لها- تنهل- تهجع) في هذا القفل من الموشحة يعبر عن مدى تلهفه لعودة أيام شبابه، فهذا الحرف كان موافقا للمعاني التي أراد تبليغها، وممدًا بنغم موسيقي.

حرف الهاء كما هو معروف: "صوت رخوي مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعًا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار."[3]

إضافة إلى هذا الصوت المهموس هناك صوت آخر يليه مباشرة والذي يعد أكثر تكرارًا بعد حرف الهاء هو حرف التاء، ويتبين ذلك في قوله:[4]

قلبـــــي المبلـــــى لـــــه أوار والجســـــم أودى بـــــه الســـــقام

لمـــــا تـــــولى الشـــــباب عنـــــى واستشـــــعرت نفســـــي الحمـــــام

لمـــــا رأيـــــت الشـــــباب ولـــــى أذريـــــت دمعـــــي علـــــى الشـــــباب

إذ عهـــــده بـــــان واضـــــمحلا ولـــــيس يرجـــــى لـــــه إيـــــاب

فقلـــــت يـــــا نفـــــس لـــــيس إلا إن تســـــألي الفـــــوز والمتـــــاب

فـــــإن شـــــيب الفتـــــى وقـــــار تقـــــبح مهمـــــا بـــــدا الآثـــــام

يـــــا نفـــــس بـــــادر دع التـــــأني فإنمـــــا عيشـــــنا منـــــام

---

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص22.

[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص95.

[3] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص76.

[4] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص98.

الملاحظ في هذه الأبيات تكرار حرف التاء وقد استعمله التلالسي عدة مرات متحسرًا على ذهاب شبابه وهو في آخر أيام عمره، وهو كما ذكرنا سابقًا من الأصوات المهموسة وفيه "لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالاً فجائيًا سمع ذلك الصوت الانفجاري."[1]

من خلال عملية الإحصاء للحروف المجهورة والمهموسة التي تكررت في موشّحات التلالسي نستخلص أنه قد وظف الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة ونجد لها صدى كبيرا في موشّحاته وبتكرارها أكسبها إيقاعًا جميلاً وموسيقى عذبة ومعبرة وموحية بالحالة التي يتنفس بها الوشّاح.

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص53.

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

يعتبر الإيقاع الخارجي من الأشياء التي اهتم بها الشعراء لكونه يعطي للقصيدة إيقاعًا ونغمًا موسيقيًا يؤثر في السامع، فهو: "الموسيقى المتأنية من نظام الوزن العروضي الذي يخضع اضطرادها بتنوع منتظم في آخر كل بيت ويحكمه العروض وحده متمثلا في مستويين إيقاعيين هما: الوزن والقافية."[1] أي أنّ الوزن والقافية هما الركنان الأساسيان اللذان يساهمان في إنتاج نغمٍ موسيقي يعلق بآذان السامع، وهما اللذان يمنحان النص الشعري خصوصية تميزه عن النثر. لذا فقد اعتمد الشعراء في نظم قصائدهم على الأوزان الخليلية التي جاء بها الخليل بن أحمد الفراهيدي المبنية على البحور الستة عشر. وبقوا ينسجون على منوالها حتى أصبحت هذه القواعد تقيدهم فسعوا إلى التحرر منها استجابة لحاجة نفسية وكذا حاجة فنية. ومن خلال هذا ظهر فن الموشّح الذي كسر القيود وخرج عن الأوزان الخليلية، واتخذ شكلا جديدًا في بنائه ووزنه وقافيته وكون الموشّح وجد للغناء جاء مناسبًا لإيقاعه.

فمن هذا التمهيد نتوصل إلى أنّ الإيقاع الخارجي له ركيزتان أساسيتان لا يقوم الموشّح إلا عليهما هما الوزن والقافية.

وفي هذا المقام نحاول دراسة الوزن والقافية في موشّحات التلالسي وكيف كان توظيفه لهما.

1- الوزن:

يعد الوزن كما تطرقنا إليه عنصرًا من عناصر الإيقاع الخارجي الذي يساهم في إعطاء موسيقى عذبة، فالأوزان في الموشحات فيها: "حرية وتنويع يقابلهما التزام وتماثل. أما الحرية ففي جواز استخدام البحر الذي ستصاغ عليه الموشّحة في عدة حالات من حالاته، أي من حيث التمام والجزء والشطر... وأما الالتزام والتماثل، ففي وجوب أن يأتي كل جزء من أجزاء الموشّحة المتماثلة، على وزن متحد. والأجزاء المتماثلة هي: الأغصان مع الأغصان والأقفال مع الأقفال."[2]

ونجد في موشحات التلالسي ثلاث أشكال للموشّح ونبدأ بالشكل الأكثر شيوعا:

---

[1] – رحيم خريبط عطية الساعدي، الإيقاع الخارجي في قصائد الجواهري الملوكيات، جامعة الكوفة، كلية الأدب، ص82.

[2] – أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص139- 140.

.....	.....
.....	
.....	
.....	
.....	.....

فهذا الشكل جاء على الشكل المعروف الذي يعتمده الوشّاحين في الغالب فقد جاء وزن هذه الموشحة على بحر مجزوء البسيط، وهو ضرب من أضرب البسيط وتفعيلاته:

مسْتَفْعلن	فاعلن	مسْتَفْعلن

ويأتي بستة تفعيلات ثلاثة في كل شطر. ونورد نموذج لهذا من موشحة التلالسي:

سـخّي أيـا مُقلتـي وانْهلّـي بـدمعكِ الواكـفِ المنهـلّ

سـخخيأيا مقلتـي ونهللـي بـدمعكل لواكفـل منهلـل

/0/0/ 0//0/ 0//0// 0/0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مسـتفعلن فـاعلن مفعـولن مـتفعلن فـاعلن مفعـول

علـى شَـبابي الـذي قـد ولَّـى

علـى شـبا بللـذي قـد وللـى

0/0/0/ 0//0/ 0//0//

مـتفعلن فـاعلن مفعـولن

آهٍ لقـدْ بـانَ واضـمحلاَّ

أَأْهِـنْ لَقَـد بَـانَ وَضـمَحَلْلاَْ

0/0// 0//0/ 0//0/0/

مسـتفعلن فـاعلن فعـولن

فهـلْ لقلبـي الشّـجي أن يُسـلا

فهللقـل بششـجي أَنْيَسْـلاَْ

0/0/0/ 0//0/ 0//0//

مـــــــــــتَفعلن فـــــــــــاعلن مفعـــــــــــولن

والخرجة هي:[1]

فـــي مـــدحِكمْ يـــا زكـــيّ الأصـــلِ يـــــدِي تخـــــطُّ وقلبِـــــي يمْلـــــى

فـــي مـــدحكم يـــازكي يلأصـــل يـــدي تخـــط طوقـــل بيْيُملـــي

/0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/0/ 0/// 0//0//

مســـــتفعلن فـــاعلن مفعـــول مـــــتفعلن فَعِلُـــــن مفعـــــولن

فمن خلال هذا التقسيم العروضي نلاحظ أنّ هذه الموشّحة أصابها زحافات وعلل.

أ- الزحافات:

"الزحاف وهو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط سواء كان السبب خفيفًا، أم ثقيلاً، فلا يدخل على أول جزء ولا على ثالثه ولا على سادسه."[2]

أي أنّ الزحاف يدخل على الجزء الثاني من التفعيلة والرابع والخامس، فإذا دخل على الثاني سمي خبن.

وقد كان للتلالسي استعمال لهذا النوع من الزحاف فقد جاءت مستفعلن في الغصن الأول سليمة، أما في الجزء الثاني جاءت مخبونة أي أصابها الخبن.

مستفعلنْ ← مُتَفْعلنْ

كما طرأ هذا التغيير في الخرجة على التفعيلة فاعلن حيث حذف ثانيها وصارت على وزن فَعِلُنْ. فَاعِلنْ ← فَعِلُنْ

ب-العلل:

"العلة هي تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأسباب والأوتاد أو كليهما."[3]

والعلة أنواع والنوع الذي أصاب هذه الموشّحة هي علة القطع. "والقطع هو حذف آخر الوتد المجموع، وإسكان ما قبله، وذلك كحذف النون من مسْتفعلن وإسكان اللام قبلها فيصير (مُسْتَفْعِلْ) فينقل إلى (مَفْعُولُنْ) وهذه هي علة القطع التي طرأت على الموشّحة.

---

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك، ص101.

[2] – موسى الأحمد، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والتوزيع، ط 4، 1994، ص27.

[3] – نفسه، ص33.

مسْتَفعلُنْ ← مسْتَفْعِلْ ← مَفْعُولُنْ

ونجد شكلاً آخر لموشّحات التلالسي فلم تأتي على شكل الموشّح المعروف فقد اتخذت طريق القصيدة العمودية، أي القائمة على نظام الشطرين وهي على الشكل الآتي:

..... أ	..... ب
..... أ	..... ب
..... أ	..... ب

فالوشّاح هنا نظم موشّحته على وزن مخلع البسيط، "وهو نسق إيقاعي غاية في الرقة، والعذوبة يصلح لفن التوشيح لما فيه من ملائمة للإنشاد والألحان."[1] وذلك في قوله:[2]

قلبِـــــي المبلّـــــى لـــــهُ أُوارْ والجِســـــمُ أودَى بـــــهِ السّـــــقامْ

قلبِلمـــــب للـــــى لهُـــــو أُوارْ ولجِســـــمُ أو دَى بهِـــــسْ سُـــــقامْ

00// 0//0/ 0//0/0/ 00// 0//0/ 0 //0/0/

مســـــتفعلن فـــــاعلن فعـــــول مســـــتفعلن فـــــاعلن فعـــــول

لمّـــــا تـــــولّى الشّـــــبابُ عنّـــــي واستشـــــعرتْ نفسِـــــي الحِمـــــامْ

لَممَـــــاْتَوَلْ لَشْشَـــــبَاْ بُعَنْنِـــــي وَسْتَشـــــعَرَتْ نَفسِـــــل حِمَـــــامْ

00// 0/0/ 0//0/0/ 0/0// 0//0/ 0//0/0/

مســـــتفعلن فـــــاعلن فعـــــولن مســـــتفعلن فعْلـــــن فعـــــول

كما جاءت أجزاء الدور على نفس هذا الوزن فنجد:[3]

لمّـــــا رأيـــــتُ الشّـــــبابَ ولَّـــــى أذريـــــتُ دمْعـــــي علـــــى الشّـــــبابْ

لمْمَـــــارأي تششـــــبا بـــــوللى أذريتـــــدم عـــــيعلش شـــــباب

00// 0//0/ 0//0/0/ 0/0// 0//0/ 0//0/0/

مســـــتفعلن فـــــاعلن فعـــــولن مســـــتفعلن فـــــاعلن فعـــــول

[1] – نجلاء نجاحي، الأنساق الوزنية للموشح الجزائري، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (الجزائر)، العدد 20، جوان 2014، ص122.

[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص98.

[3] – نفسه، 98.

إذْ عهْـــدَه بـــانَ واضـــمحلاَّ ولـــيسَ يُرجَـــى لـــهُ إيـــابْ
إذْ عهْـــدَهو بـــانَ وض محلـــلا ولـــيسَ يـــر جَـــى لهُـــو إيـــابْ
0/0// 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 00//
مســـتفعلن فـــاعلن فعـــولن مـــتفعلن فـــاعلن فعـــول
فقلـــتُ يـــا نفـــسُ لـــيسَ إلاّ إنْ تسْـــأَلِي الفـــوزَ والمَتـــابْ
فقلتُيـــا نفسُـــلي سَـــإللا إنْ تسْـــأَلِ لفـــوزَو لمَتـــابْ
0/0// 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 00//
مـــتَفعلن فـــاعلن فعـــولن مســـتفعلن فـــاعلن فعـــول

فهذا الدور يتفق مع المطلع في وزنه وكذلك نجد الخرجة على نفس هذا الوزن:[1]

شـــطّتْ بأحبابِنـــا الـــدّيار بـــلاَ قـــرارٍ ولاَ منـــامْ
شَـــطْطَتْبأح بابِنـــد ديـــار بـــلاَ قـــرا رنـــولاَ منـــامْ
00// 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 00//
مســـتفعلن فـــاعلن فعـــول مـــتَفعلن فـــاعلن فعـــول
يـــالائِمي فـــي البكـــاءِ دعنـــي بـــالله لا تكثـــرِ المـــلام
يـــالائِمي فيلبكـــا ءِ دعنـــي بلـــلاه لا تكثـــرِل مـــلام
0/0// 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 00//
مســـتفعلن فـــاعلن فعـــولن مســـتفعلن فـــاعلن فعـــول

ومن خلال تقطيعنا لهذه الأبيات نلاحظ أنّ التلالسي قد وظف تفعيلة الضرب في كامل الموشّحة. كما أنّ موشّحته هذه لا تخلو من زحافات ومن ذلك:

زحاف الخبن في مستفعلن حيث حذف الساكن الثاني فأصبحت متَفْعلنْ.

مسْتَفْعلن ← متَفْعلن

زحاف القبض: "وهو حذف خامس الجزء الساكن ويدخل على تفعيلتين فقط هما: فعولن، مفاعيلن، فتصير الأولى فَعُول، والثانية مفَاعِلُنْ."[2]

فالتفعيلة فعولن أصابها القبض فأصبحت: فعولن ←فعول

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص،99.

[2] – موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، في علمي العروض والقوافي، ص27.

إضافة إلى بحر البسيط بأضربه نجد بحرًا آخر ألا وهو: السريع.

بحر السريع: "سمي بالسريع لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأنية من كثرة الأسباب الخفيفة فيه، والأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها."[1] ومفتاحه:

بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلن

وقد استعمل التلالسي هذا البحر لأنه من البحور القصيرة، كونها تتناسب مع الحالة التي يعيشها من تحسر وبكاء على فقدانه للشباب. وفي هذا يقول:[2]

يـــا وَيْـــحَ صـــبٍّ بـــانَ عنـــهُ الشـــبابْ وأودعْ

يـا وَيْـحَ صـب بـن بـانَ عـن هُشـبابْ وأودعْ

0/0// 00//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مســـــتفعلن مســـــتفعلن فـــــاعلان فعـــــــــــــــــــــولن

لهيـــــــبُ وجـــــــدٍ عنـــــــدما ودّعـــــــوا

لهيـــــــبُ وج دن عنـــــــدما وددعـــــــوا

00//0/ 0//0/0/ 0//0//

مـــــــتَفعلن مســـــــتفعلن فـــــــاعلان

أوْدى بـــــــهِ الوجـــــــدُ وفَـــــــرطُ الجَـــــــوَى

أوْدى بـــــــهِ لوجـــــــدُ وفَـــــــر طُلجَـــــــوَى

0//0/ 0///0/ 0//0/0/

مســـــــتفعلن مفـــــــتعلن فـــــــاعلن

وهـــــــدَّ منـــــــهُ الشَّـــــــيبُ كـــــــلَّ القـــــــوَى

وهـــــــدْدَمن هُششـــــــيبُ كلللقـــــــوَى

0//0/ 0//0/0/ 0//0//

مـــــــتَفعلن مســـــــتفعلن فـــــــاعلن

ولاَ لـــــــهُ ممَّـــــــا اعتـــــــراهُ دوا

[1] – محمد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص88 .

[2] – عبد الرحمن النجدي, ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص95.

ولاَ لهُـــــــــو مممعتـــــــــرا هُـــــــــودوا

0//0/ 0//0/0/ 0//0//

مـــــــــتَفعلن مســـــــــتفعلن فـــــــــاعلن

وهذه الموشحة كغيرها لم تخلو من الزحافات والعلل التي أصابت كل من العروض والضرب.

نجد أنّ التفعيلة الأصلية مفعولاتُ قد تغيرت فأصبحت فاعلان وذلك بدخول زحاف الطي وهو حذف الرابع المتحرك فصارت مفْعُلاتُ.

مفعولاتُ ← مفعلاتُ

كما أصاب نفس التفعيلة علة الوقف "وهو إسكان آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة."[1] نحو إسكان التاء من مفعولاتُ فتصير مفعولاتْ.

ومنه: مفعولاتُ ← مفعلاتْ ← فاعلانْ

وقد أصاب تفعيلة مستفعلن زحاف وعلة هما الخبن والقطع ففي الخبن أصبحت: مستفعلن ← متَفعلن أما القطع: متَفعلن ← متفعلْ ومن هذا قلبت إلى فعولن.

ومما سبق الذكر أنّ التفعيلة مفعولات دخلها زحاف الطي كما دخلها الكسف، وهو "حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة فصارت مفعولا."[2] وبدخول زحاف الطي وعلة الكسف على هذه التفعيلة أصبحت:

مفعولات ← مفعلات ← مفعلا← فاعلن

كما بنى الوشاح إحدى موشحاته على ضرب من ضروب الرجز وهو مجزوءه، والذي يأتي مجزوءًا بأربع تفعيلات اثنان في كل شطر وهي مستفعلن مستفعلن 2x.

ودليل نظمه في هذا البحر قوله:[3]

لـــــــي مَـــــــدْمَع هَتّـــــــانْ يَنهَـــــــلُ مثـــــــلَ الـــــــدُّرَرِ

لـــــــي مَـــــــدْمَعن هَتتـــــــانْ يَنهَلـــــــلُ مـــــــث لَ ددرَرِي

0///0/ 0//0/0/ 00/0/ 0//0/0/

[1] – موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص38.

[2] – نفسه، ص37.

[3] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص247،

مســـــــــــــفعلن فعـــــــــــــلان مســـــــــــــتفعلن مســـــــــــــتعلن
قـــــد صـــــيّر الأجفـــــانْ مـــــا إن لهـــــا مـــــن أثـــــرِ
قـــــد صـــــــبيرل أجفـــــــانْ مـــــا إن لهـــــا مـــــن أثـــــرِي
0//0/0/ 00/0/ 0//0/0/ 0///0/
مســـــــــــتفعلن فعـــــــــــلان مســـــــــــتفعلن مســـــــــــتعلن

ونجد في الدور:[1]

حـــــــقَّ لـــــــــه يجـــــــــرِى دَمًـــــا علـــــى طـــــول الـــــدوامْ
حقْقلهـــــــــــــو يجـــــــــــــرِى دَمـــــــن علـــــــى طـــــــول ددوامْ
00//0/0/ 0//0// 0/0/ 0///0/
مســـــــــــتعلن مسْـــــــــــتفْ مـــــــــــتَفعلن مســـــــــــتفعلان
مُـــــذْ جَـــــدَّ فـــــي الســـــيرِ نـــــاسٌ إلـــــى خيرالأنـــــامْ
مُـــــذْ جَـــــدْد فـــــس ســـــيرِي ناســـــن إلـــــى خيرلأنـــــامْ
00//0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/
مســـــــــــتفعلن مســـــــــــتف مســـــــــــتفعلن مســـــــــــتفعلان
وعـــــــــــــــــــاقني وِزْرِي يـــــا صـــــاحِ عـــــن ذاك المقـــــامْ
وعاقنيْ وِزْرِي يـــــا صـــــاحِ عـــــن ذاك لمقـــــامْ
00//0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0//
مـــــــــــتَفعلن مســـــــــــتف مســـــــــــتفعلن مســـــــــــتفعلان

ونجد تفعيلات الخرجة على نفس المطلع.

وهذه الموشحة كغيرها لم تخلو من الزحافات والعلل. فقد أصاب زحاف الطي التفعيلة مستفعلن وهو حذف الرابع الساكن فأصبحت مسْتعلن وتنقل إلى مفْتعلن. كما أصاب نفس التفعيلة زحاف الخبن فجاءت متَفعلن. بالإضافة إلى هذه الزحافات هناك علل، والعلل قسمان علل نقص وعلل زيادة.

[1] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص248.

علة النقص: ومن ذلك نجد: البتر: "وهو اجتماع الحذف والقطع"[1]. وهذا ما طرأ على التفعيلة مستفعلن. فبتعرضها للقطع تصبح مستفعل وبدخول علة الحذف تصبح مسْتَفْ.

علة الزيادة: وهي عديدة من ذلك التذييل الذي دخل على التفعيلة مستفعلن فأصبحت مستفعلان وهو: "زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع"[2].

أما بالنسبة لتفعيلة "فعلان" فالتلالسي في هذه الموشحة قد اخترق بحور الخليل والنحو العربي حيث لا يجوز التقاء ساكنين.

ربما تكون هذه التفعيلة من البحور المستحدثة. وبالتالي أقرب تفعيلة لوزن فعلان الموجودة في أضرب المطلع إلى غاية الخرجة هي تفعيلة مسْتَفْ والتي أصابها البتر.

فالملاحظ في هذه الموشحة كثرة الزحافات والعلل وهذا يرجع إلى كون الشاعر ليس شاعرا بالدرجة الأولى وما الشعر إلا اجتهاد منه.

2- القافية:

تعد القافية عنصرًا مهمًا في استقامة الوزن، وبهذا لقيت عناية كبيرة لما لها من أنغام موسيقية تضفيها على الأسماع.

فقد عرّفها الخليل بن أحمد الفراهيدي، بقوله: ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الأوّل."[3]

وكان للأندلسيين تجديد في القوافي وجعلوا فيها حرية كونها تخدم الغناء. فكما خرج الوزن على النظام التقليدي للقصيدة العمودية المبنية على وحدة الوزن والقافية فقد سارت هذه الأخيرة على نفس المنهج فكان الوشّاحين ينوعون في القوافي لتلائم الأنغام الموسيقية.

وبما أنّ للوزن حرية وتنويع والتزام وتماثل فالقافية كذلك حيث: "يلاحظ فيها حرية وتنويعًا من جانب، والتزام وتماثل من جانب آخر، أما الحرية والتنويع ففي الأغصان، حيث تغاير قافية كل غصن قافية باقي الأغصان. وأما الالتزام والتماثل ففي الأقفال حيث يجب أن تتحد قوافيها في الموشحة كلها."[4]

---

[1] – محمد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص35.

[2] – نفسه، ص33.

[3] – محمد بن فلاح المصيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط 1، 2004، ص103.

[4] – أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص139.

ونجد ابن سناء الملك قد أقر بالتنويع في القوافي فنجده يقول: " أنه يحسن أن تكون قوافي كل بيت فيه مخالفة لقوافي البيت الآخر."[1]

ومن خلال هذه التعاريف المختلفة للقافية نجد أنّ تعريف الخليل هو الشائع.

وفي دراستنا لموشّحات التلالسي نجد تعدد الأشكال فيها والتي سبق لنا ذكرها. وبالتالي نجد التنويع في القافية بين الأقفال والأدوار، وبهذا التنويع نجد أسماء للقوافي.

أ- أسماء القافية:

من خلال تعريف الخليل للقافية والتي هي الساكنين الآخرين وما بينهما. فالقافية خمسة أنواع:

المترادفة (/00): وهو" كل قافية اجتمع ساكناها، ويلزمها الردف."[2] ومثال ذلك من موشحات التلالسي:

ما اتصل بحرف الألف بعد الروي مباشرة، وذلك في قوله:

قلبي المبلى له أوار والجسم أودى به السقام

لما تولى الشباب عني واستشعرت نفسي الحمام

فقافية المترادف المتصل بالألف في كلمتي (السقام الحمام) والمتمثلة في اجتماع الساكنين.

ما اتصل بحرف الواو، وذلك في قوله:[3]

آه لأيام الصبا لو تعود

كان بها قد لاح بدر السعود

ترى بها ريب الزمان يعود

فالقافية بين (تعود السعود يعود).

ما اتصل بحرف الياء وذلك بقوله:[4]

يا حاديَ الركبِ بالله إن جئت البقيعْ

---

[1] – ابن سناء الملك، دار الطراز، ص26.

[2] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط 1، 1991، ص145.

[3] – نفسه، ص95.

[4] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص248.

تحيـــــــــــة الصَّـــــــــــبِّ بلِّـــــغ إلـــــى الهـــــادي الشـــــفيعْ
غُرِّبـــــــــــتُ بـــــــــــالغربِ عـــــن ذلـــــك المغْنـــــى الرفيـــــعْ

وهنا القافية بين(البقيع الشفيع الرفيع).

المتواتر(0/0): "وهي كل قافية وقع بين ساكنيها حرف متحرك واحد."[1] ومثال ذلك:[2]

علـــــــى شـــــــبابي الـــــــذي قـــــــد ولـــــــى
آه لقـــــــــــد بـــــــــــان واضـــــــــــمحلا
فهـــــــل لقلبـــــــي الشـــــــجي أن يســـــــلا

فالملاحظ من خلال هذا الدور فالقافية تمثلت في (ولّى اضمحلا يسلا) حيث اجتمع ساكنين فصل بينهما متحرك واحد.

المتدارك (0//0): "وهي كل قافية توالى فيها حركتان بين ساكنيها."[3] وفي هذا القول:[4]

ليـــــــلُ الهَـــــــوَى يقظـــــــانْ والحـــــــبُّ تـــــــرْب السَّـــــــهرِ
والصـــــــبر لـــــــي خَـــــــوَّانْ والنـــــوم مـــــن عينـــــي بـــــرِي

فالقافية هنا هي: (ي بري) (0//0)

وهناك نوعان لم يتطرق إليهما الوشّاح لكونهما قليلي الاستعمال وهما:

المتراكب (0///0): "وهي كل قافية توالى فيها ثلاث حركات بين ساكنيها."[5] وذلك في قوله: [6]

لـــــــي مَـــــــدْمَع هَتّـــــــانْ يَنهَـــــــلُ مثـــــــلَ الـــــــدُّرَرِ
قـــــــد صـــــــيّر الأجفـــــــانْ مـــــــا إن لهـــــــا مـــــــن أثـــــــرِ

المتكاوس (0////0): "كل قافية فيها أربع حركات متوالية بين ساكنيها."[7]

---

[1] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص145.
[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص100.
[3] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص144.
[4] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج 1، ص247.
[5] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص144.
[6] – نفسه، ص249 .
[7] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص144.

وهذه القافية لاتنظم إلاّ على بحر الرجز، وهي قليلة الاستعمال حيث يصيب تفعيلة مستفعلن الخبل وهو زحاف ثنائي بين (الخبن + الطي) فالأول حذف الثاني الساكن والثاني حذف الرابع الساكن وبهذا تصبح مستفعلن = مُتَعلُنْ.

بالرغم من كثرة الزحافات إلا أنه لم يتطرق إلى هذه التفعيلة لأن توالي أربع حركات قد يسبب ثقلا في الغناء.

ب- حروف القافية:

للقافية حروف عديدة تساهم في اعطاء القصيدة شحنة من الموسيقى التي تترك أثرًا في نفوس المتلقين. ومنذ القديم كان للشعراء اهتمامًا كبيرًا بها كونها تساهم في بناء القصيدة، كما كان للوشّاحين نصيب في توظيف هذه الحروف في موشّحاتهم. والتلالسي من الوشّاحين الذين تناولوا هذه الحروف. وهي ستة:

الروي:

"وهو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة وموقعه آخر القصيدة وإليه تنسب القصيدة."[1] هذا بالنسبة للقصيدة العمودية.

أما الموشّحات فهي على غرار ذلك لا تعتمد على روي واحد بل تتعداه وهذا ما يميزها عن القصيدة العمودية. لأن عماد الموشّحات قائم على "تنويع هندسي منظم."[2] فقافية الأقفال تختلف عن قافية الأدوار وبهذا لا نستطيع نسبة الموشّحة إلى صاحبها لأنّ الروي مختلف.

وهذا ما نجده عند التلالسي في قوله:[3]

لـــــــي مَـــــــدْمَع هَتّـــــــانْ يَنهَـــــــلُ مثـــــــلَ الـــــــدُّرَرْ
قـــــــد صـــــــيّر الأجفـــــــانْ مـــــــا إن لهـــــــا مـــــــن أثـــــــرْ
حـــــــقَّ لـــــــه يجـــــــرِى دَمًـــــــا علـــــــى طـــــــول الـــــــدوامْ
مُـــــــذْ جَـــــــدَّ فـــــــي الســـــــيرِ نـــــــاسٌ إلـــــــى خيـــــــر الأنـــــــامْ

[1] – محمد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص157.

[2] – سهام صائب العزاوي، ديوان الموشحات الأندلسية: دراسة موسيقية، المنهل، د ط، 2017، ص151.

[3] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص247– 248.

وعـــــــــــــــــــــــاقني وِزْرِي يـــــا صـــــاحِ عـــــن ذاك المقـــــامْ

فالملاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ روي القفل يخالف الدور، فروي القفل هو حرف الراء وقد التزم به الوشّاح إلى آخر الموشحة. بينما نجد روي الأدوار مختلف من دور إلى آخر. فنجد الميم في الدور الأول، والفاء في الدور الثاني، والقاف في الدور الثالث... وهذا التنويع في الأدوار مستمر إلى نهاية الموشّحة، وهذا ما يعطي للوشّاح فرصة التلحين الذي يغير في إيقاعه كما يريد.

الوصل: " هو ما جاء بعد الروي من حرف مد أشبعت به حركة الروي، أو هاء وليست الروي، وحرف المد قد يكون ألفًا أو واو أو ياء."[1]

ومثال الألف قول التلاسي:[2]

مـــن لـــي بـــرد الصـــبا ومـــن لـــي هيهـــــات لا يرجـــــع الصـــــبا

قـــد كنـــت فيـــه وكـــان شـــملي يـــا صـــاح غضـــا وطيبـــا

فكيـــف لـــي عنـــه بالتســـلي والصـــبر عـــن طـــاعتي أبـــى

ومثال الهاء الساكنة في قوله:[3]

قابلـــــــــــه إســـــــــعادْ تكـــــل بـــــه الألْسِـــــنةْ

قَبِيـــــلُ عبـــــدِ الـــــوادْ بـــــه غـــــدت فـــــي ســـــلطنهْ

أيامُـــــــــه أعيـــــــاد يـــــا ليتهـــــا ألفـــــا سَـــــنَهْ

الردف: هو" ألف أو ياء أو واو سواكن قبل حروف الروي معه، والواو والياء يجتمعان في قصيدة واحدة، والألف لا يكون معها غيرها."[4] فهي حروف مد ولين حيث انه يمكن للواو والياء أن يجتمعان بدون إحداث خلل في القافية أما الألف فهو قسم بذاته ولا يأتي مجتمعا مع غيره.

---

[1] – محمد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص158.

[2] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مسترك، ص98.

[3] – نفسه، ص249.

[4] – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1994، ص153.

ومثال الألف قول الوشّاح[1]:

فـــــإن شـــــيب الفتـــــى وقـــــار تقـــــبح مهمـــــا بـــــدا الآثـــــام

يـــــا نفـــــس بـــــادر دع التـــــأني فإنمـــــــا عيشـــــــنا منـــــــام

فمن خلال الكلمات الأخيرة في العروض نلاحظ أنّ الوشّاح قد التزم بالردف (الألف) إلى آخر الموشحة لأنه قسم بذاته لا تدخل معه الواو والياء."[2] فالتزام الردف يعني أنّ الشاعر متى بدأ قصيدته بقافية مشتملة على ردف، أي حرف مد أو لين سابق للروي فإنه ينبغي أن يلتزم ذلك. ألا يتخلى عنه، وإلا كان ذلك عيبًا من عيوب القافية."[3]

ومثال الياء قوله[4]:

ذكـــــــــــــري لأيـــــــــــــام الصـــــــــــــبا لا يفيـــــــــــــد

فمـــــــــــــدح مولانـــــــــــــا الإمـــــــــــــام الســـــــــــــعيد

أولـــــــــــــى وأحـــــــــــــرى فهـــــــــــــو بيـــــــــــــت القصـــــــــــــيد

وكما سبق الذكر أنه يمكن اجتماع الواو والياء في قصيدة واحدة بخلاف الألف. ومثال ذلك:[5]

يـــــــــا أيهـــــــــا الملـــــــــك المنصـــــــــور

يـــــــــا مـــــــــن لـــــــــه الأمـــــــــر والتـــــــــأمير

بنصـــــــــركم قـــــــــد جـــــــــرى المقـــــــــدور

فالوشّاح عاقب بين الواو والياء في الكلمات (المنصور التأمير المقدور).

التأسيس:

"هو ألف بينهما وبين الروي حرف واحد متحرك ويسمى الدخيل."[6]

---

[1] – عبد الرحمن الجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص98.

[2] – عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1997، ص156.

[3] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص95.

[4] – نفسه، ص101.

[5] – محمد بن عثمان، المرشد في العروض والقوافي، ص160.

[6] – نفسه، ص160.

فبعد تفحصنا لموشحات التلالسي قد تبين لنا أنّه لا وجود لألف التأسيس والدخيل في قافية هذه الموشّحات، لأنّ الدخيل جزء لا يتجزأ من التأسيس، حيث "أنّ الدخيل ملازم للتأسيس، بمعنى أنّ وجود أحدهما يستلزم وجود الآخر، وكلاهما لا يجتمعان مع الردف."[1]

الخروج:

"هو حرف مد يلي هاء الوصل المتحركة."[2]

وهذا الأخير كذلك لم يوظفه التلالسي في موشّحاته، ومن هنا نستنتج بأنه قد استعمل من حروف القافية ثلاثة وهي (الروي الوصل الردف) وأهمل البقية (التأسيس الدخيل الخروج).

ج- أنواع القافية:

تنقسم القافية إلى نوعين: قافية مقيدة، قافية مطلقة.

القافية المقيدة:

"ما كان رويها ساكنًا."[3] وقد استعملها التلالسي في موشّحاته ودليل ذلك قوله:[4]

لمـــــا رأيـــــت الشـــــباب ولـــــى أذريـــــت دمعـــــي علـــــى الشـــــبابْ

إذ عهـــــــده بـــــــان واضـــــــمحلا ولـــــــيس يرجـــــــى لـــــــه إيـــــــابْ

فقلـــــت يـــــا نفـــــس لـــــيس إلا إن تســـــألي الفـــــوز والمتـــــابْ

فمن خلال هذا الدور نلاحظ أنّ القافية مقيدة، فربما لجأ إليها لتناسب الغناء الذي وضع أساسًا للموشّح، أو هروبًا من القواعد النحوية التي تختص بالإعراب.

القافية المطلقة:

"وهي ما كان رويّها متحركًا."[5] حيث أنّ للوشّاح نصيب في توظيفه للقافية المطلقة في موشحاته.

---

[1] – عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص162.

[2] – محمد بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص159.

[3] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص141.

[4] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص98.

[5] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص141.

ويتبين ذلك من خلال قوله:[1]

مـــا فـــي الـــذي نـــالني مـــا يســـلى فقـــد الشـــباب وفقـــد الأهـــل

بـــــان الحبيـــــب ووافـــــى الشـــــيب

فكيـــــف يســـــلو بهمـــــا القلـــــب

تـــــرى لمـــــا قـــــد دهـــــاني طـــــب

كما نجد مزيجًا بين القوافي المطلقة والمقيدة على حد سواء في قوله:[2]

حـــــقَّ لـــــه يجـــــرِى دَمًـــــا علـــــى طـــــول الـــــدوامْ

مُـــــذْ جَـــــدَّ فـــــي الســـــيرِ نـــــاسٌ إلـــــى خيـــــر الأنـــــامْ

وعـــــــــــــــاقني وِزْرِي يـــــا صـــــاحِ عـــــن ذاك المقـــــامْ

وســـــــــارت الأظْعـــــــــانْ يُحْـــــدى بهـــــا فـــــي السَّـــــحَرِ

فاستبشـــــــــر الركبـــــــــانْ بقـــــــرب نَيـــــــل الـــــــوطَرِ

فقد جاء الدور مقيدًا، بينما جاء القفل مطلقًا.

فمن خلال معرفة القافية المطلقة والمقيدة نتوصل إلى أنّ الوشّاح استعمل من القافية ما يناسب حالته النفسية وكذلك ما يتناسب مع الغناء من سكنات.

وبدراستهما في موشحات التلالسي توصلنا إلى الحروف التي جعلها رويًا لموشّحاته. حيث نجده قد استعمل الحروف الكثيرة الشيوع التي يوظفها الشعراء والوشّاحين في أشعارهم كما يستهويها الناس وتكون لها أذواق عل الأسماع كالدال والميم واللام. فنجد إبراهيم أنيس يقول: "حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الميم النون الباء الدال."[3] أما بقية الحروف فهي قليلة الشيوع.

[1] – عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية مستدرك، ص100.

[2] – المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص248.

[3] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

الخاتمة

الخاتمة

من خلال هذه الدراسة وفي نهاية بحثنا الموسوم بموشّحات أبي عبد الله التلالسي التلمساني دراسة في المضامين والإيقاع يمكن أن نجمل ما توصلنا إليه في النقاط التالية:

- ✓ تميزه عن القصيدة العمودية القائمة على نظام الشطرين بشكل مختلف يتكون من التنويع في الخرجات بين عامية ومعربة وأعجمية.
- ✓ كما نجد شخصية التلالسي المتشوقة لصباه وحنينه إليها وتذمره من الشيب.
- ✓ تعدد الأغراض وتشابهها في موشحات التلالسي واختلافها في الشكل وهذا ما يوحي على التلاعب بالألفاظ، ومحدودية معجمه اللغوي.
- ✓ يعتبر مدح السلطان أبو حمو من أهم المضامين في موشّحاته.
- ✓ جل مطالع موشحاته في غرض الحنين إلى الصبا.
- ✓ أحسن الشاعر الانتقال من غرض إلى آخر وذلك باستعمال أسلوب القدامى بتوظيف عبارات أهمها: " دع ذا، دع عنك...
- ✓ توظيف الوشّاح للإيقاع الداخلي المتمثل في الوزن والقافية.
- ✓ نظم التلالسي على البحور التي تناسب الحالة الشعورية كبحر البسيط والسريع.
- ✓ اهتمام الوشاح بالقافية فقد اهتم بالقافية المقيدة على حساب القافية المطلقة لتناسب الغناء وهروبًا من الإعراب وهذا لأنّ حرفة الشاعر الأصلية هي الطب، ونظمه للشعر لم يكن سوى هواية.

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

المصادر:

1) عبد الرحمن النجدي، ديوان الموشحات الأندلسية، مستدرك يتضمن نصوص تنشر لأول مرة، تح: زكريا عناني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، د ت.

2) أبو زكريا يحيى خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، م 1، مطبعة بيير فونطانا الشرقية، الجزائر، 1903.

3) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط2، 1977.

4) المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د ط، 1939.

المراجع:

5) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، د ط، د ت.

6) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952.

7) أحمد أمين، هارون الرشيد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

8) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

9) أحمد رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

10) أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات الفاطمية والأيوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2001.

11) ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية، بتلمسان، تح: هاني سلامة، مكتبة الثقافة الدينية، الظاهر، ط 1، 2001.

12) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: علاء الدين عطية، مكتبة البيروني، ط3، 2006.

13) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، إشراف : صديقي محمد جميل، مؤسسة الصادق، طهران، د ط، د ت.

14) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1985.

15) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، دط، 1997.

16) ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، دت.

17) ابن حجة الحموي تقي الدين، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار الهلال ودار البحار، بيروت، لبنان، 2004.

18) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، سوريا، ط5، 1981.

19) ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1995.

20) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008.

21) حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1986.

22) الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.

23) زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1935.

24) زيتوني عبد الغني أحمد، الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، العين، ط1، 2001.

25) سهام صائب العزاوي، ديوان الموشحات الأندلسية: دراسة موسيقية، المنهل، دط، 2017.

26) شاكر هادي محمود التميمي، البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الرضوان، عمان، الأردن، ط1، 2012.

27) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، 1960.

28) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات بالأندلس، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1989.

29) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الجزائر- المغرب الأقصى- موريتانيا- السودان)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995، ج10.

30) الصفدي صلاح الدين، توشيع التوشيح، تح: ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1966.

31) عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دت، 1998.

32) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تح: أ. م. كاترمير، مكتبة لبنان علي مولا، دط، 1992، م3.

33) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1، 2004.

34) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1997.

35) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1985.

36) عبد الله بن المعتز، الديوان، مطبعة الإقبال، بيروت، دط، 1332هـ.

37) عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للنشر والطباعة، الجزائر، ط1، 1986.

38) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي: الأدب في المغرب والأندلس إلى آخر عصر ملوك الطوائف (أواخر القرن الخامس للهجرة الحادي عشر للميلاد)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ج4.

39) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997.

40) غيورغي غاتشف، الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية، تر: نوفل نيوف، عالم المعرفة، دط، 1990.

41) كامل الكيلاني، نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي، القاهرة، دط، 1924.

42) لسان الدين ابن الخطيب، جيش التوشيح، تح: هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس، دط، دت، المقدمة.

43) محمد بن عثمان، المرشد الوافي العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

44) محمد بن فلاح المصيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004.

45) محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعارف، دط، 1998.

46) محمد سالم محمد، ابن نباتة شاعر العصر المملوكي، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1999.

47) محمد عباسة، الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، دار الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

48) محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.

49) محمد علي سلطان، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 2008

50) المرزوقي، شرح المقدمة الأدبية على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: الطاهر بن عاشور، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط2،1978.

51) مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979.

52) مصطفى عوض الكريم، الموشحات والأزجال، دار المعارف، دط، 1965.

53) المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: سعيد أحمد أعراب وعبد السلام الهراس، مطبعة فضالة. المحمدية، دط، 1980.

54) المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988.

55) موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والتوزيع، ط4، 1994.

56) المنجد في اللغة.

57) أبو هلال العسكري، الصناعتين القاهرة، مصر، دط، دت.

المعاجم والموسوعات

58) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1989.

59) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

60) رابح خدوسي وغيره، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج1، منشورات الحضارة، دط، 2014.

61) شوقي ضيف، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

62) الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، دط، دت.

63) ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1972.

64) ابن منظور، لسان العرب، مجلد 6، ج55، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت.

الرسائل الجامعية:

65) أحمد بن عيضة الثقفي، قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بن الأحمر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتورة في النقد والأدب الأندلسي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2006.

66) رحيم خريبط عطية الساعدي، الإيقاع الخارجي في قصائد الجواهري الملوكيات، جامعة الكوفة، كلية الآداب.

67) مسعود بن ساري، تلمسان في الشعر الجزائري في العهد الزياني والعثماني، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2008.

معايش حياة، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري – دراسة أسلوبية– أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011.

المجلات:

68) نجلاء نجاحي، الأنساق الوزنية للموشح الجزائري، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (الجزائر)، العدد20، جوان2014.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة شكر.....
إهداء.....
مقدمة:.....أ-ج
الفصل الأول: مفاهيم أولية:..... 4
المبحث الأول: مفهوم الموشح ونشأته: 5
1- مفهوم الموشح: 5
أ- لغة:.....5
ب- اصطلاحا:.....7
2- نشأة الموشحات: 8
أ- النظرة الأندلسية: 8
ب- النظرة المشرقية: 10
ج- النظرة الأعجمية: 12
المبحث الثاني: بنية الموشح وخصائصه:.....14
1- بنية الموشح: 14
أ- المطلع:.....14
ب- البيت:.....14
ج- القفل:.....15
د- الخرجة:.....15
2- شكل الموشح: 17
3- خصائص الموشح: 18
المبحث الثالث: الشاعر والمدونة:.....20
1- التلالسي الشاعر: 21
2- التلالسي الطبيب: 23
3- المدونة الشعرية: 24

المدونة1/ يا ويح صب 24
المدونة2: قلبي المبلى.....26
المدونة3: سخي أيا مقلتي.....28
المدونة4: لي مدمع هتان 29
الفصل الثاني: مضامين موشحات التلالسي: 31
المضامين:.....32
المبحث الأول: مضمون المطلع: 33
1- البكاء على الشباب والشكوى من الشيب:.....34
2- الحنين والشوق إلى البقاع المقدسة:.....36
المبحث الثاني: مضمون حسن التخلص: 37
1- التخلص من البكاء على الشباب إلى غرض المدح:.....37
2- التخلص من المديح النبوي إلى مدح السلطان:.....39
المبحث الثالث: مضمون الموضوع الرئيسي:.....39
1-المديح السلطاني:.....39
2- المديح النبوي:.....43
3- الرحلة:.....44
المبحث الرابع: مضمون الخرجة.....45
1- الخرجة العامية:.....46
2- الخرجة المعربة:.....47
الفصل الثالث: إيقاع موشحات التلالسي:.....50
مفهوم الإيقاع 51
المبحث الأول: الإيقاع الداخلي:.....52
1- التصريع:.....52
2- الجناس:.....53
3- الطباق:.....57
4- التكرار:.....59

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي.....67
1- الوزن:.....67
أ- الزحافات:.....69
ب- العلل:.....69
2- القافية:.....75
أ- أسماء القافية:.....76
ب- حروف القافية:.....78
ج- أنواع القافية:.....81
الخاتمة.....84
فهرس المصادر والمراجع 86
فهرس الموضوعات 92
الملخص وترجمته.....96

الملخــص وترجمته

الملخص:

موضوع "موشحات أبي عبد الله التلالسي التلمساني– دراسة في المضامين والإيقاع –" هو بحث طرق لأول مرة، وعليه وقع اختيارنا على موضوع الموشحات حيث اقتضت منا هذه الدراسة خطة متكونة من مقدمة وثلاث فصول، الفصل الأول والمتكون من ثلاثة مباحث تناولنا فيه مفهوم الموشح ونشأته، هيكل الموشح وذكر أهم الخصائص التي تميز بها كما تطرقنا للتعريف بالشاعر وذكر مدونته، أما الفصل الثاني فقد أوردنا فيه أهم المضامين التي تطرق إليها الوشاح من بكاء على الشباب ومدح وحنين ...، أما الفصل الثالث والذي خصصناه للإيقاع وهذا الأخير مدرج وفق مبحثين: إيقاع داخلي وتناولنا فيه التصريع والجناس والطباق والتكرار. أما الخارجي وتناولنا فيه الوزن وذلك بمعرفة أهم البحور التي استعملها الوشاح، إضافة إلى القافية وأنواعها وحروفها وأسمائها وكيف تجلت في موشحات التلالسي. وفي الأخير أنهينا بحثنا بخاتمة تضمنت أهم نتائج هذا البحث.

الكلمات المفتاحية:

الموشحات، التلالسي، المدح، الحنين، أبو حمو موسى، الموسيقى، المدونة.

Le résumer:

« strophes sujet Abi Abdaullah Altalalssi Attlmussani étude dans le contenu et rythme » il est discuter des moyens pour la première fois, et dons nous avons choisi le sujet de strophes c'est nécessaire. cette étude, a un plan d'introduction, trois(3) chapitres, le premier chapitres comprend trois sections, nous avons traité avec le concept de muashah et sa création, la structure muashah dit les plus importantes caractéristiques qui les distinguent que nous avons eu affaire à la définition du poète et dit son blog, le second chapitre inclus les contenus les plus importante dont touchaient sur le manteau de pleurer les jeunes, louanges…Dans le troisième chapitre, nous avons attribué au rythme de celui-ci conclus selon les deux thèmes, le rythme de internes traité dans lequel l'anagrammer et l'antithèse,….et la répétition.

La plus importante des mers utilisées par de la rime, des types, des lettres et des dont ils se sont manifestés à Muashahat Altalalssi

Enfin, nous avons concluent les résultats les plus estimable de cette recherche.