T.C.

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALİ

ARAP DİLİ VE BELAGATI BİLİM DALI

ENDÜLÜS MUVAŞŞAHÂTINDAKİ ESTETİK DEĞERLER

Hazırlayan

Ziyad Tariq RAMADHAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Ousama EKHTIAR

Bingöl-2017

الجمهورية التركية

جامعة بينغول

معهد العلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية

القِيَم الجَماليَّة في المُوَشَّحات الأندلسيَّة

تقدَّمّ بها الطّالب

زياد طارق رمضان

رسالة لنيل درجة الماجستير

باشراف

الاستاذ الدكتور أسامة اختيار

بينغول-2017

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ IV
ÖNSÖZ VI
ÖZET VII
ABSTRACT VIII
ملخص البحث IX
الاختصارات XI
مقدمـــة 1
تمهيد 3
أولاً: مفهوم مصطلحَي (القيمة والجمالية) 3
ثانياً : نشأة الموشحات وخصائصها وأشكالها : 10
تعريف الموشح : 10
ظهورها ونشأتها :..... 11
تطور الموشحات : 12
أغراض الموشحات : 13
أجزاء الموشحة : 14
موضوعات الموشحات : 16
أوزان الموشحات وخصائصها : 21
الفصل الأول: القيم الجماليَّة الصوتيَّة 23
توطئة 24
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية 27

أوَّلاً : الوزن والبحر..... 27
ثانياً: القافية 34
المبحث الثاني: الموسيقى الداخليَّة..... 48
توطئة..... 48
أولا: الجناس 50
ثانيا: التِّكرار 59
الفصل الثاني: القِيَم الجَمَاليَّة التَّركيبيَّة 71
توطئة..... 71
المبحث الأول: التَّقديم والتَّأخير :..... 72
أولا: تقديم الجار والمجرور: 73
ثانيا: تقديم المفعول به على الفعل : 75
ثالثا: تقديم الفاعل على المفعول به وجوبا..... 77
رابعا: تقديم المفعول به على الفاعل 78
خامسا: تقديم الفاعل على الفعل..... 80
سادسا: تقديم الخبر على المبتدأ 81
المبحث الثَّاني: الجملة الإنشائية الطلبية : 86
تعريف الإنشاء :..... 86
أوَّلاً: أسـلوب الأمـر : 87
ثـــانيـا: أسلوب النَّـــهي : 93
ثـــالـثا: أُســلوب الاستفهام:..... 95

رابـعـاً: أُســلــوب التَّـمَنـّي : 102
خامسـاً: أُســلوب الـنِّداء :..... 104
الفصل الثَّالـث 108
القـيَم الجمالـيَّة التصويريَّة 108
توطـئة 108
المبحث الأوَّل: الصّـورة التشخيصيَّة..... 110
أولا: تصوير المادّيات : 113
ثانيا: تصوير المجرّدات 115
ثالثا: الصـــّورة التَّـشخيـــصيَّة للـطَّبيعة 116
المَبْحَث الثَّاني: الصُّــورة التَّـجســيميَّة 123
تعريف التَّجسيم لغة: 123
تعريف التَّجسيم اصطلاحاً: 123
خاتمة البحث ونتائجه..... 135
قـائمة المصادر والمراجع 138
ÖZGEÇMİŞ 146

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım [*Endülüs Muvaşşahâtındaki Estetik Değerler]* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

14/O6/2017

Ziyad Tariq Ramadhan

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

[Öğrencinin Adı Soyadı] tarafından hazırlanan *[Endülüs Muvaşşahâtındaki Estetik Değerler]* başlıklı bu çalışma, *[Savunma Sınavı Tarihi]* tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *[oybirliği/oy çokluğuyla]* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *[Anabilim Dalının Adı]* Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Başkan: İmza: ……..

Danışman: Prof. Dr. Ousama EKHTIAR İmza: ……..

Üye : Doç. Dr. Nusrettin BOLELLİ İmza: ……..

ONAY

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ...../..../ 201.. tarih ve ..... sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Sanat genel anlamda ruhun güzelliğidir. Sanat aracılığıyla insan güzelliği yaşar ve tadına varır. Muvaşşahalara kimliğini kazandıran ve oluşumuna önayak olan yegane unsur da süsleme sanatır. Muvaşşahalar insanın güzele dair duygularına hitap eder. Ancak her insan bu hitaptan aynı derecede haz alamaz. Önemli olan insanın güzelliği yaşaması ve bunu gündelik hayatının bir parçası haline getirmesidir. Muvaşşahaların tabiatında bir güzellik taşıdığı bir gerçektir. Endülüs muvaşşahaları hayatın içinden doğmuş ve geniş bir kitleye yayılarak sonraki nesillere hafızalardan aktarılmayı başarmıştır. Öyle ki bu muvaşşahalar Endülüsün bir aynası mahiyetine gelmiş ve tarihinden kesitler barındırmıştır.

Çalışmada Endülüs muvaşşahaları merkeze alınarak söz konusu sanatın özellikleri ve doğasında bulunan güzelleme sanatlarına değinilmiştir. Çalışma giriş ve üç bölüm şeklinde oluşturulmuştur. Birinci bölümde estetiğe yer verilmiştir. Başlığın alt kısımları ise musikinin vezin ve kafiye gibi harici bileşenleri ile cinas ve tekrar gibi dâhili bileşenlerinden oluşmaktadır. İkinci bölümde cümle kurulumu neticesinde elde edilen süsleme yöntemlerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise muvaşşahalarda değinilen temalarda kullanılan güzel sanatlara yer verilmiştir.

Çalışma neticesinde muvaşşahaların klasik Arap şiirlerinden farklı yöntem ve temalara saip olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yetiştiği bölgenin farklı kültür ve dillere sahip olması nedeniyle fasih Arapça kurallarına aşırı bağlılıktan uzak olduğu gözlemlenmiştir. Ağırlıklı olarak benzetme, kişileştirme ve latif dokundurmalara sahip estetik ifadelerle yoğrulduğu da örnekleriyle tespit edilmiştir.

Çalışma boyunca desteklerini esirgemeyen ve çalışmanın akademik hüviyet kazanmasına katkı sunan başta danışman hocam sayın Doç. Dr. Ousama EKHTIAR'a, ayrıca çalışmadaki eksikliklerin giderilmesinde değerli tavsiye ve önerilerinden yararlandığım savunma kurulundaki hocalarıma ve çalışma sürecinde beni yalnız bırakmayan aileme teşekkür ederim.

ÖZET

Duygu ve düşüncelerin estetik bir şekilde ifade edilmesinden ibaret olan edebiyatın en önemli kollarından biri şiirdir. Endülüste ortaya çıkan ve özel bir vezinle kurulmuş biçimli bir söylem olan muvaşşahât, kendine özgü tarz ve terminoloji geliştirmiş ve yerel unsurlarla bezenerek şiirde yeni bir çığır açmıştır. Sözlü süsleme sanatında zirve olan muvaşşahât türü şiirler, Arap edebiyatı açısından değerli bir sanattır. Bu önemine binaen çalışmamızda söz konusu sanat dalı incelenmiş, ortaya çıkış tarihi ve nedenlerinin yanı sıra çeşitleri, örnekleri ve genel şiir sanatı içerisindeki yeri ortaya konmuştur. Çalışmada muvaşşahâtın etraflıca incelenmesi ve barındırdığı estetik üslupların ortaya konması da amaçlanmıştır. Bu bağlamda farklı yaklaşımlara uygun ve göreceli olan estetik ifadenin yolları, çeşitleri ve kıstasları irdelenmiştir.

Çalışma giriş ve üç bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmında 'estetik' ve 'değer' kavramlarının tanımı ve edebiyatçıların her iki kavrama yaklaşımları ele alınmıştır. Ayrıca muvaşşah şiirin doğuşu, tanımı, kısımları, vezinleri, özgün yönleri, amaçları ve temaları işlenmiştir.

Birinci bölümde vezin, bahir, kâfiye, cinâs ve tekrar gibi şiirin sözlü estetik boyutuna dair kavramlar tanımlanmış ve örnekler ışığında sunulmuştur. İkinci bölümde de takdim ve tahir, inşa ve ihbar gibi şiirde cümledeki öğelerin dizimi ve üslubun seçimyle elde edilen estetik boyuta işaret edilmiştir. Üçüncü bölümde ise tabiat tasviri, kişileştirme ve benzetme gibi edebî sanatlarla yapılan betimlemelerle elde edilen estetik ifade şekilleri, muvaşşâhalar ışığında aktarılmıştır.

Çalışma neticesinde elde edilen bulgular sonuç kısmında maddeler halinde verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Muvaşşaha, Tevşîh, Endülüs, Vezin, Estetik ifade, Arap şiiri

ABSTRACT

One of the most significant branches of literature that entails expression of emotions and thoughts aesthetically is poetry. Muwasshahat, a discourse that emerged in Andalucía and formed with a special prosody, created a new epoch in poetry by developing its specific style and terminology decorated with local elements. The Muwasshahat poems, which are the zenith of the art of rhetoric, are a valuable part of the Arabic literature. In the present study, this style of art was scrutinized due to its significance and its foundations, factors for its emergence as well as its styles, examples and its significance in the general art of poetry were addressed. The aim of the present study was also to examine Muwasshahat comprehensively and present its aesthetic styles. In this context, the methods, types and criteria of the aesthetic expressions that are appropriate nd relative to different approaches were investigated.

The study includes one introduction and three other sections. In the introduction, the definition of the concepts of 'aesthetics' and 'value' and the approaches of the men of letters to both concepts were addressed. Furthermore, the birth, description, categories, prosody, original aspects, objectives and themes of the Muwasshahat poetry were studied.

In the first section, concepts about oral aesthetic dimensions of the poetry such as prosody, prosody groups, rhyme, paranomasia and repetition were defined and presented with examples. In the second section, the order of sentence elements such as transposition, structure and enunciation and the aesthetic dimension obtained by the selection of style in poetry were addressed. In the third chsectionapter, the forms of aesthetic expressions obtained with literary arts such as portrayal of the nature, personalization and metaphors were cited with Muwasshahat examples.

Study findings were stipulated in the conclusion section.

Keywords: Muwasshahat, Acrostics, Andalucía, Prosody, Aesthetical Expression, Arabic poetry.

ملخص البحث

هذا البحث هو محاولة للوقوف أمام الخصائص الجمالية التي تغتني بها الموشّحات الأندلسيّة، والجمال بحدّ ذاته هو قيمة مهذّبة لسائر أجناس الفنون والآداب الإنسانية.

وقد بيّن هذا البحث بأن إنشاء "علم الجمال" حلم راود الكثير من الفلاسفة، وتطلع إليه كل أولئك الذين اهتموا بالدراسات الجمالية، وما زالت الجهود يتبع المتأخر منها المتقدم حيث يجتمع بعضها إلى بعض في سبيل تحقيق ذلك. ولا شك في أن علم الجمال أو علم الاستاطيقا علم حديث النشأة انبثق بعد تاريخ طويل عتيق من الفكر الفلسفي التأملي حول الفن والجمال وبهذا المعنى يُعدُّ علم الجمال علما قديما وحديثا في وقت واحد.

وقد جاء في هذا البحث أن علم الجمال هو العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، مثلما يبحث في الذوق الفني وفي الأحاسيس والمشاعر التي يشعر بها الإنسان عند رؤية الأشياء المتناسقة الجميلة، كما أنَّه يبحث في الفن عامة، وفي تجربة إبداعه، وتذوقّه، وأحكام الناس عليه، ووعيهم به خاصَّة.

وتبيَّن لنا في هذه الدِّراسة على أن الثابت عند الدارسين قديما وحديثا هو أن الموشح فن أندلسي المنشإ، وذلك لمساهمة مجموعة من العوامل المؤثرة في ظهوره وتطويره. وقد تميزت طبيعة الموشح بخصوصية كبيرة ظهرت في الطبيعة العروضية، حيث تفنن الوشاحون فطرقوا البحور الشعرية المهجورة. وأضافوا إلى الأصلية بعض، الزيادات، كما جددوا في القوافي؛ كما قاد الموشح ثورة التجديد الشعرية مبكرا، وسلك طريقته شعراء كثيرون في، العصر الحديث، كما أدى عنصر التنويع الموسيقي في الأوزان والقوافي إلى وجود الشعر الحر الذي يُعدُّ محطة بارزة في تطور القصيدة العربية. وتميزت طبيعة الموشح بخصوصية كبيرة ظهرت في الطبيعة العروضية، حيث، تفنن الوشاحون فطرقوا البحور الشعرية المهجورة، وأضافوا إلى الأصلية بعض، الزيادات، كما جددوا في القوافي . كما تبيَّن لنا أنَّ لشعرالموشّح وظيفة موسيقيَّة، بما وّفره من نصوص لبّت حاجة الملحنين الكبيرة .فساهمت الموشحات خاصة بخفة أوزان، وتنوع قوافيها، وسهولة معانيها، في وفرة التلاحين وتنوعها.

وبما أنَّ الموشّحات فن جديد من الفنون الأدبية الحديثة وغنيَّة بالقيم الجمالية والتصوّرات، فتعدُّ الصورة من أهم العناصر الجمالية للموشحة التي يبلورها الوشَّاح في صياغة تجربته الشعريَّة. فمن خلال الصورة تتجسَّد احساساته وتتبين الخواطر والأفكار، لذا تحتلّ الصورة الفنية موقعا واسعا ومتميزا في الموشحات ليس لكونها أداة فنية مميزة وبارزة يتوسَّل بها الوشاح لتوضيح فكرة معينة فحسب، بل لأنَّها ملكة الخيال الذي هو شرط أساسي لموهبة كل فنَّان، فبالصّورة يستطاع الكشف عن رؤيا الوشَّاح تجاه العلاقات الحقيقية والخفية لعالمه الشعوري. فالصّورة هي ما يتميَّز بوساطة الكلام للمتلقّي من مدركات حسَّاً، ومعقولات فهماً، ومتخيّلات تصوراً، وموهومات تخميناً، وأحاسيس وجداناً وما الى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي إليها هذه القوَّة أو تلك من القوة المركَّبة في الإنسان وعياً ومن غير وعي. وأساس الصورة ومصدرها الرئيسي هو خيال الوشَّاح، حيث يعطي هذا الخيال صورة شعرية وايحاءها وتعبيرها بعد التفاعل، وبعد خلق الصورة الشعرية التي يتأثر بها المتلقي تأثيرا شعوريا، لأنَّ المعروف أن الشعر فطراً وشعوراً فلا يمكن فصل أحد هذين العنصرين. لأنَّ الخيال جدير أن يعرف بالخيال البياني أو التفسيري، فالصورة الشعرية متضامنة مع العاطفة والخيال لكي تحقِّقّ الغاية التي يقصدها في نقل التجربة الشعرية، ولا تنفصل الصورة الشعرية مع العاطفة والخيال والَّا فقدت روحها وقوتها في التأثير.

الكلمات المفتاحية: الموشحات، القِيَم الجَماليَّة، الوزن، التوشيح، الأدب العربي، الأندلس.

الاختصارات

- ص: الصفحة.
- ط: الطبعة.
- ج: الجزء.
- ت: تأريخ.
- تح: تحقيق.
- د.ت: دون تأريخ.
- د.ط: دون طبع.
- م: العام الميلادي.
- هـ: العام الهجري.
- د.م: دون مكان.

مقدمـــة

الفن بشكل عام هو شكل من أشكال الجمال الروحي، فمن خلال الفن يشعر الإنسان بمعنى الجمال، ويتذوّق حلاوته. والموشح لا يكون موشحاً دون أن يكون جميلاً. فالجمال هو أساس كل موشح بديع ناجح. إذن، الموشح يُخاطب الجانب الجمالي في الإنسان، وفي الطبيعة، ولكن ليس كل إنسان يمكن له أن يتذوّق جماليات الموشح. فهما بدا هذا الموشح جميلاً في معناه، وفي مبناه. فالمهم في هذا المقام أن يكتشف هذا الإنسان ذائقة الجمال لديه، ثم يمارسه من خلال حياته اليومية.

ولا شك أن الموشحات بصورة عامة تحمل قيمة جمالية في كينونتها، ولكن لكل منطقة طابعها الجمالي، هذا الطابع الذي ينعكس على ما يتم إبداعه من ألوان الفنون في تلك المنطقة.

من هنا، فإن الموشحات الأندلسية اتّسَمَت بطابع واقع الحياة في البيئة المحلّية الأندلسية، واستطاعت هذه الموشحات أن تحفظ، وتؤرّخ لتفاصيل تلك المحلية الأندلسية، بحيث غدت مرآة لتلك الحقبة التي نشأت فيها هذه الموشحات.

وقد تناول البحث هذه الجوانب، وهذه الخصائص التي امتازت بها هذه الموشحات، حيث أن التركيز في هذا البحث يكون على طبيعة وتلقائية القيمة الجمالية في الموشحات الأندلسية، واعتمدنا في هذه الدراسة على داوين للموشّحات وهي: ديوان الموشّحات الأندلسيّة، بجزيها الأول والثاني لسيد غازي، ودار الطراز في عمل الموشّحات لابن سناء الملك، وجيش التوشيح للسان الدين الخطيب وذلك من خلال محاور هذا البحث .

ففي الفصل الأول تناولنا القيم الجمالية الصّوتية، وقد وقع الإختيار على الموسيقى الخارجية، ووقفنا عند الوزن والبحر والقافية في المبحث الأول، وفي المبحث الثاني تحدَّثنا عن الموسيقى الداخليَّة، ووقفنا على الجناس والتكرار. وقد يحتوي الفصل الثاني على مبحثين، ففي المبحث الأول، تناولنا التقديم والتأخير، وفي المبحث الثاني، الجملة الإنشائية الطلبية، أمَّا الفصل الثالث الذي احتلّ موقعا متميّزا في الموشّحات، وقفنا فيه عند الصّورة التشخيصيَّة والتجسيميَّة للموشَّحات .

وتبيّن في البحث بأن الصّورة التجسيميَّة تحتلّ موقعا متميّزا في هذه الموشحات، ليس لكونها أداة فنّيّة يتوسّل الوشَّاح الى توضيح فكرة معيّنة بها فقط، بل تعود الى أنَّ الصّورة التجسيميَّة ملّكة الخيال المبدع، الذي هو شرط أساسي لموهبة الفنَّانين، فالصّورة هي ما يتمثَّل بوساطة الكلام للمتلقِّي من مدركات حسيًّا، ومعقولات فهما، ومتخيلات، تصوّرا أو موهوبات تخمينا، لأنَّ أساس تجسيم هذه الصّورة هو خيال الوشَّاح، حينما يتفاعل هذا الخيال مع إحساساته ليعطي الصّورة الشعريَّة إيحائها وتعبيرها، وعندما تجسِّد صورة تجسيميَّة تؤثِّر بالمتلقِّي بتأثيراتها الشّعورية، لأنَّ كل العناصر التي تحتويها الصّورة ترتبط بالحس والذّهن. وحظيت الموشحات الأندلسيَّة بنصيب وافر من هذه الصّورة الحسيَّة التجسيميَّة، فيحوّل الوشَّاح فيها خيال المتلقّي من عالم الى عالم آخر، يخلق عنده من عالم المعنويَّات عالما مادّيا تُحَسّ به أو تشَّم أو تُذوَّق، يبعده الخيال من عالم الخفايا، ويشغله بعالم الحسّيّات ،لأنَّ الصّورة التّجسيميَّة في مجمل القول هي إعطاء ما ليس له جسمٌ جسماً دالًّا عليه .

إن شعر الموشّح هو فن ممتع و شائق، يزخر بألفاظٍ ذات جمال فائق. فالتغني بشعره يروق في الأسماع، ولِما في تراكيبه من ترتيب يوافق اللحن عند غنائه، ولما في تنوع قوافيه من سحر يُفرح القلب ويُبهج النفس. من هنا فقد آثرت على اختيار موضوع فن الموشح لِما له من خصائص فريدة و ملامح جديدة تجعله مختلفا عن الشعر العربي التقليدي ، خارجا على أحكام العلم العروضي، الذي أتى به الخليل بن أحمد الفراهيدي . ولكي تعمّ الفائدة وتكتمل الصورة السائدة، قسمنا موضوع الموشح الى عدة أقسام ، فأولها تعريف الموشح لغة واصطلاحا، وثانيها نشأة الموشّح، وثالثها خصائص الموشح، ورابعها هيكل الموشح الأندلسي، و سأتطرق الى ذكر أغراضه الشعرية وتركيبه ومكوناته الأساسية . وقد سعى هذا البحث لتكون هذه الفصول و المحاور، متناسقة مع بعضها البعض، وبالتالي، يتكامل بعضها ببعض في عمارة هذا البحث.

وأشكر كلّ الأساتذة الذين ساعدوني لإكمال هذه الدّراسة، وخاصّة الأستاذ الدّكتور(أسامة اختيار)لإسهامه معي لإكمال هذه الدراسة، والله وليّ التوفيق.

تمهيد

أولاً: مفهوم مصطلحي (القيمة والجمالية)
ثانياً: نشأة الموشحات وموضوعاتها وأشكالها

أولاً: مفهوم مصطلحَي (القيمة والجمالية)

- **مفهوم القيمة :**

أ- المفهوم اللغوي :

القيمة: واحدةُ القيَمِ، وأصله الواو لأنَّه يقومُ مقام الشّيءِ، والقِيمةُ ثمّنُ الشَّيء بالتّقْويم[1]. يرتبط هذا المفهوم بمفاهيم أخرى، وهي الآتي :

القيمة: واحدة القيم، فعله "يُقَيِّمُ"، وماضيها "قَيَّمَ".[2]، وأصله الواو لأنه يقوم مقام الشيء. فالقيمة ثمن الشيء بالتقويم. تقول: تقاوموه فيما بينهم.[3]: وما له قيمة إذا لم يدم على شيء.[4]

القيام: العزم ومنه قوله تعالى: ﴿ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ[5] ﴾، أي عزموا فقالوا. وهو المحافظة والإصلاح ومنه قوله تعالى: ﴿ الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاء[6]﴾.

([1]) جمال الدين محمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، أبو الفضل، ابن منظور، لسان العرب ،مادة (قوم) ج12، دار صادر-بيروت، ص500.

([2])المصدر نفسه، مادة (قوم) ج12، ص 496-497 .

([3])إسماعيل بن حماد الجوهري، الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت أحمد عبدالغفور عطار، دار المعارف للملايين، بيروت، 1979م، مادة (قوم) ج 2 ،ص 102 .

([4])مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشيرازي، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، محمد نجيب العرقسوسي، المكتبة المصرية العامة للكتاب، ن مؤسسة الرسالة، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، مادة (قوم)، ج 2 ،ص 7 .

([5]) الكهف: الآية14

([6]) النساء: الآية34.

وقوله تعالى: ﴿ إِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا﴾ [7]، أي ملازما ومحافظا وهو الوقوف والثبات و منه قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا﴾ [8] .أي وقفوا وثبتوا في مكانهم. **القائم بالدِّين:** المستمسك به الثابت عليه. و كل مَن ثبت على شيء فهو قائم عليه[9] والقائم في الملك الحافظ له[10]. وماء قائم أي دائم .

الاستقامة: الاعتدال، يقال استقام له الأمر. ومنه قوله تعالى: ﴿ فَاسْتَقِيمُوا إِلَيْهِ﴾[11]، أي في التوجه إليه دون غيره.

قِوام الأمر: نظامه و عماده و مِلاكُه الذي يقوم به و منه قوله تعالى: ﴿ أموالَكُمُ الَّتِي جَعَلَ اللَّهُ لَكُمْ قِيَامًا ﴾[12]، أي بها تقوم أموركم [13].

القَيِّمُ: المستقيم و منه قوله تعالى: ﴿ ذَٰلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ ﴾[14]، أي الذي لا زيغ فيه ولا ميل عن الحق. وقوله تعالى : ﴿ فِيهَا كُتُبٌ قَيِّمَةٌ ﴾ [15]، أي مستقيمة تبين الحق من الباطل.

المقام والمقامة: المكان الذي تقيم فيه.

قَيِّمُ المرأة: زوجها الذي يقوم بأمرها [16].

([7]) آل عمران: الآية 75.

([8]) البقرة: الآية 19.

([9]) يُنظَر: جمال الدين محمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: ابن منظور- لسان العرب- الصحاح في اللغة للجوهري، مادة (قوم) ج12، ص 496.

([10]) مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (قوم).

([11])فصلت: الآية6.

([12]) جمال الدين محمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: ابن منظور- لسان العرب- الصحاح في اللغة للجوهري، مادة (قوم) ج12 ،ص 496.

([13]) الصحاح في اللغة، مادة (قوم)،ج 12، ص 498 .

([14])الروم: الآية29.

([15]) البينة: الآية3.

([16]) الصحاح في اللغة، مادة (قوم)،ج 12، ص497 .

يتضح ممَّا سبق تقديمه أن لفظ القيمة مرتبطٌ بمادة «قَوَمَ» التي استعملت في اللغة لإفادة عدة معان منها:

- قيمة الشيء وثمنه.
- الاستقامة والاعتدال.
- نظام الأمر وعماده.
- الثبات والدوام والاستمرار.

ولعلَّ اقرب هذه المعاني لدلالات لفظ القيمة هو الثبات والدوام والاستمرار على الشيء. وهذا ما يؤكِّده طه عبد الرحمن بقوله: "القيم هي جملة المقاصد التي يسعى القوم إلى إحقاقها متى كان فيها صلاحهم، عاجلا أو آجلا، أو إلى إزهاقها متى كان فيها فسادهم، عاجلا أو آجلا." [17].

وقوله تعالى﴿ ويبشِّرُ المؤمنينَ الَّذين يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا كَبِيرًا﴾[18]، فعلماء اللغة يرون أن لكلمة قيمة دور في تحديد معنى الجملة، وأن قيمة الألفاظ تكمن في الاستعمال الصحيح لها، كما يستعمل علماء الرياضيات كلمة "قيمة " للدلالة على العدد الذي يقيس كمية معينة.

يتضح من التعريفات المختلفة للقيمة أن مفهومها من المفاهيم التي يشوبها نوع من الغموض والخلط في استخدامها، فقد اختلف الباحثون في وضع تعريف محدد جامع لها، وهذا الاختلاف يعزى بالدرجة الأولى إلى الموروثات الفكرية والدينية والمنطلقات النظرية والصبغة التخصصية التي لا تجعل الباحثين يتفقون بالضرورة على تفسير واحد للقيمة، فإن منهم علماء الدين الذين يعنون بالقيم الدينية، وعلماء النفس الذين يعنون بالقيم النفسية، وعلماء الاقتصاد الذين يعنون بالقيم الاقتصادية، وعلماء الاجتماع الذين يعنون بالقيم الاجتماعية وهكذا دواليك." والقيم بهذا إدراك معرفي وإرادة نفسية يتدخل فيهما العقل والشعور ليتبلورا في ممارسات يجلّيها الواقع

([17]) طه عبد الرحمن، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي ط 2- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 2006م، ص68.

([18])الإسراء: الآية29.

عبر السعي إلى تحقيق غايات معينة، وفي معايير ثابتة ومقاييس موضوعية تحكمها تعاليم ملزمة، وتوضحها تطبيقات منضبطة، وترسخها تقاليد متداولة؛ لكن دون التجرد من فعل الذات بكل ما يعمل فيها من مؤثرات تتدخل في التمييز، ثم في توجيه الرغبات؛ ممَّا يعكس مدى الالتزام بما تفرده تلك المعايير والمقاييس وما لها من سلطة، كما يعكس ردَّ فعل الآخرين تجاه هذا السلوك؛ وممَّا يثير في النهاية معادلة ثنائية بين ما هو فردي وما هو جماعي، ثم بين ما هو ظاهر وما هو باطن، وكذا بين ما هو صواب وما هو خطأ"[19].

استناداً على ما سبق يمكن تحديد القيمة بأنها جملة المعتقدات التي يحملها الفرد، نحو الأشياء والمعاني وأوجه النشاط المختلفة. والتي تعمل على توجيه رغباته واتجاهاته نحوها وتحدد له السلوك المقبول أو المرفوض، والصواب أو الخطأ، وكل هذا بنسبية ظاهرة لا سبيل إلى نكرانها.

ب- المفهوم الاصطلاحي :

لا يخرج المعنى الاصطلاحي للقيمة عن المعنى اللغوي، فهي تعني اصطلاحا(ما قوم به الشيء بمنزلة المعيار من غير زيادة ولا نقصان) [20]. ومن مرادفات القيمة: (الثمن، والسعر، والمثل).

- كون هذه الأشياء تلاقي إلى هذا الحد أو ذاك تقديرا أو رغبة شخص، أو بصورة أكثر عادية، جماعة معينة من الأشخاص .

- كون هذه الأشياء تستحق هذا القدر أو ذاك من التقدير.

- كونها تلبي غرضا معينا.

([19]) عباس الجراري- مفهوم القيم وفلسفتها وإشكالية الواقع والمثال في منظور الاسلام- من أعمال ندوة " أزمة القيم و دور الأسرة في تطور المجتمع المعاصر"، الدورة الربيعية لسنة 2001، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الدورات" مطبعة المعارف الجديدة الرباط 2002م، ص126.

([20]) الموسوعة الفقهية، لوزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميَّة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية- الكويت، 2008م. مادة قيم - م 34 ص132.

ـ واقع جماعة اجتماعية معينة، وفي لحظة معينة، يجري تبادلها، ومحددة من سلعة تتخذ كوحدة .

ومع أن الأمر يتعلق في هذه التعريفات، بصفات الأشياء، فإن هذه الصفات يقدرها الناس، ويجري تقييمها تبعا للمنفعة التي تقدمها الأشياء للأشخاص. وعلى كل حال، فإن القول بأن شيئا ما ذو قيمة يعني الاعتراف الضمني بأن ذلك الشيء يحقق خيراً. إنَّ التفكير في القيم هو التفكير فيما هو خير اجتماعيا أو فرديا.

ثانياً: مفهوم مصطلح الجمال

مصطلح الجمال

إن إنشاء "مفهوم الجمال" حلم راود الكثير من الفلاسفة، وتطلع إليه كل أولئك الذين اهتموا بالدراسات الجمالية، وما زالت الجهود يتبع المتأخر منها المتقدم حيث يجتمع بعضها إلى بعض في سبيل تحقيق ذلك. ولا شك في أن علم الجمال أو علم الاستاطيقا علم حديث النشأة انبثق بعد تاريخ طويل عتيق من الفكر الفلسفي التأملي حول الفن والجمال وبهذا المعنى يُعدُّ علم الجمال علما قديما وحديثا في وقت واحد.

تعريف علم الجمال :

يعرَّف علم الجمال- الأستطيقا Aesthetica[21]، بأنَّه العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، مثلما يبحث في الذوق الفني وفي الأحاسيس والمشاعر التي يشعر بها الإنسان عند رؤية الأشياء المتناسقة الجميلة، كما أنَّه يبحث في الفن عامة، وفي تجربة إبداعه، وتذوقّه، وأحكام الناس عليه، ووعيهم به خاصَّة [22].علم الجمال(الأستطيقا): الجمال:" لفظ يشير إلى قيمة الأشياء التي أنتجها أولئك المبدعون"[23]. ويقول هيغل: "إن علم الجمـــال هو فلسفة الفن الجميل، إنه فلسفة

([21])الأستطيقا: تعني في الأصل الحساسية الوجدانية، أمَّا معناها الاصطلاحي فهو الدراسة العلمية للنشاط الجمالي

([22]) زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، ط 1، دار الشروق، القاهرة، 1979م، ص20.

([23]) خليل موسى، جماليات الشعرية، سلسلة الدراسات 4 ، منشورات اتحات كتاب العرب- دمشق، 2008م، ص 25.

للوعي الجمالي، وفلسـفة للقـدرة على الإبداع الأكثر صدقًا وجمالاً، فعلم الجمال كما أشرنا اليه في الأسطر السابقة، فلسفة للتذوق الأكثر قدرة على الاستيعاب"[24]، ومن يطلع ـ مثلاً ـ على علم البلاغة العربية يدرك بكل وضُوح أن مصطلح البلاغة الذي جعله البلاغيون العرب غالباً مماثلاً للفَصاحة، وكلاهما ملازم للبيان إنما يحملان ملامح الصفاء والنقاء والبهاء، والجودة والإتقان، والوضوح والدقة في الدلالة والاختيار، وتنقية كل أسلوب من أي لفظ يشينه، تحسيناً وتزييناً[25]، إنه قطعة نسيج حَبِرة دقيقة الصنع ناعمة الملمس، قوية التأثير... مثيرة للعاطفة والفكر معاً [26].

عندما يتأمّل الباحث في أساليب البلاغة، يلحظ أن المتكلم لا يكتفي بأن يعرض أسلوبه بشكل تقريري مباشر، وإنما قد يرسله على سبيل المجاز، مستخدماً أساليب مرافقة لـه كالترصيع، والتصريع، والإشارة، والتلويح، ليزيد كلامه ألقاً وإشراقاً وتعدَّ كل من هذه من القيم الجمالية ومن عناصر الجمال وأبعاده المختلفة فيها، **و** أن كل مادة ترتقي إلى البلاغة والفصاحة إنما هي شكل جمالي، وكذلك كل ما يتعلق بأحوال الإسناد والذكر والحذف، والتعريف والتنكير، رأى آخرون أن الجمال يتركب ـ فقط ـ من نظام الأشياء أو الظواهر وفق مفاهيم أرسطو [27]، ومن ثم فإن الجمال هو التعبير الجمالي الناجح عند كروتشة [28].

وأما الجمالية فلها شأن آخر، فنحن نتناولها ليس باعتبارها دلالة على كل شيء جميل [29] . والجمالية "ترادف معنى الجمال ـ البيان ـ البلاغة في الأدب والفن وأساليب البلاغة العربية، وكأنها لون من ألوان الإبداع في الجمال، ولو مثّل حالة من

([24]) حسين جمعة، في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-2002م، ص21.

([25]) عزالدين أسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ص58 .

([26])المصدر نفسه، ص12.

([27]) المصدر نفسه، ص53.

([28]) المصدر نفسه، ص53.

([29]) عبد الكريم هلال خالد، الإغتراب في الفن، دراسة في الفكرالجمالي العربي المعاصر، من منشورات جانعة قاريونس، بنغازي ط1، 1998م، ص230.

التناغم بين الشكل والموضُوع"[30]؛ وإنما نتناولها باعتبارها منهجاً تحليلياً لدراسة نقدية فنية أدبية بلاغية في الموشحات الأندلسية، الذي يماثل المنهج الواقعي أو الاجتماعي[31]، منهجاً يعالج جمالية النّص الإبداعي كالدقة والجودة والإتقان ونظام التركيب وتناسبه وإيقاع ألفاظه وصوره. لهذا تتعلق الجمالية بالتجربة الجمالية ذاتها من جهة الشكل والمضمون. وتماثل ما أطلق عليه بعض الباحثين (المنهج الجمالي) الذي يرتكز في أساسه على نظرية (علم الجمال: الاستطيقا)؛ ويحكم بها الناقد أو البلاغي على الأشياء سواء كانت طبيعية أم مصنوعة أم كانت إبداعاً فنياً أو لغوياً أو أدبياً بأحكام جمالية. كأن توصف بأنها جميلة أو فاتنة أو دميمة أو مثيرة للسخرية، علماً بأن الإبداع في النقد الأدبي يتركز بأربعة أشياء (العاطفة والفكرة والأسلوب والخيال [32]، فالخيال صانع للصور الجمالية التي تلبي جملة من الأهداف والوظائف.

فالجمالية هي دراسة جملة من المسائل مجتمعة أو منفردة، مثل: ما الجمال؟ ما الغاية التي يقوم عليها نصّ ما، مهما كان حجمه وجنسه؟ ما علاقة الشكل بالمضمُون في أي نمط إبداعي؟ ما العناصر التي تشترك في صياغة نصّ ما، وتكون ملامحه ووظيفته؟ إنها أسئلة كثيرة، يسعى المنهج الجمالي (الجمالية) للإجابة عليها، بروح موضوعية بعيدة عن العواطف والأفكار المسبقة[33]. ولكن نحن لا نستطيع الوقوف عند هذه الأسئلة بالتفصيل ونعطي حقها لأنَّ الدّراسة تحليلية وتطبيقية. بهذا كله يقف العديد من الباحثين الذين توسعوا في مفهوم الجماليةـ وإن كان أكثر منظريها لا يقيمون اعتباراً ولا وزناً لمضمُون النّص ووظيفته وغايته. وبالنسبة لنوعه لا يختلف هذا، لأنَّ الألوان كثيرة، أياً كان نوعه تاريخياً أم اجتماعياً، نفسياً أم فنياً،

([30]) خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة دراسات 4 ، لسنة 2008م، ص25.

([31]) حسين جمعة، التقابل الجمالي في النص القرآني ،دراسة جمالية فكرية واسلوبية، منشورات دار التمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق الحلبوني، ص15- 18.

([32]) عبد المنعم تليمة، مداخل الى علم الجمال الأدبي، ط 1، ن دار الفجر للنشر والتوزيع، 1905 م، ص36-39-92-93.

([33]) مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر، شربل داغر، بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ص37- 38.

خلقياً أم دينياً، لغوياً أو بلاغياً، موسيقاً أم أدبيا،[34]وحينما نعالج أي أسلوب بلاغي فإننا نقف عند بنيته كاملة من جهة الشكل والمضمون، في دلالته الحقيقية والمجازية الموحية بالظلال المعنوية الكثيرة، ولا نهمل قيمته الخلقية.

وفي النهاية يتبيّن لنا أنَّ الجمالية في مختصر القول هي: "ترادف معنى الجمال ـ البيان ـ البلاغة في الأدب والفن وأساليب البلاغة العربية" .

ثانياً : نشأة الموشحات وخصائصها وأشكالها :

إن شعر الموشّح هو فن ممتع و شائق، يزخر بألفاظٍ ذات جمال فائق[35]. فالتغني بشعره يروق في الأسماع، وهذا ما اتفق عليه النقاّد بالإجماع، لِما في كلماته من إيقاع تطرب له الأذن عند سماعه، ولِما في تراكيبه من ترتيب يوافق اللحن عند غنائه، ولما في تنوع قوافيه من سحر يُفرح القلب ويُبهج النفس.

ولكي تعمّ الفائدة وتكتمل الصورة السائدة، قسمنا موضوع الموشح الى عدة أقسام، فأولها تعريف الموشح لغة واصطلاحا، وثانيها نشأة الموشّح، وثالثها خصائص الموشح، ورابعها هيكل الموشح الأندلسي، و سأتطرق الى ذكر أغراضه الشعرية وتركيبه ومكوناته الأساسية .

تعريف الموشح :

الموشّح لغةً: موشّح جمعه موشّحات وهو من وشّح أي زيّن أو حسّن أو رصّع [36].

الموشّح اصطلاحا: الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص[37]. أوالموشح هو فن شعري ابتدعه العرب في ظروف اجتماعية و فنية خاصة[38]، وشاع في

([34]) عبد المنعم تليمة، مداخل الى علم الجمال الأدبي، ط 1، ن دار الفجر للنشر والتوزيع، 1905 م، ص36-39-92-93.

([35])علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح، احسان عباس م 1، ص469.

([36])محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، 1980م، صدرت السلسلة في شعبان 1998م، بإشراف احمد مشاري العدواني 1923-1990، عالم المعرفة، ص17- 18 .

([37])منجد مصطفى بهجت، الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، الناشر، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، شارع ابن الأثير-الموصل 1988 م .

الأندلس في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وهو منظومة لا تلتزم بالنهج العروضي التقليدي الذي يلتزم وحدة الوزن ورتابة القافية و إنما تُبنى على نهج جديد بحيث يتغير الوزن وتتنوع القوافي. و يتميز في استعماله اللغة الدارجة أو الأعجمية في خِرجه واتصاله القوي بالغناء. والموشحات غالبا ما تُنظم لغرض التلحين، وتُصاغ لتتفق مع النغم المنشود، عرّف ابن سناء الملك الموشّح فقال: " هو كلام منظوم على وزن مخصوص بقواف مختلفة [39]، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له التام. وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، يقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات" [40]. و يقصد بأنه قطعة شعرية طويلة تتكون من مقاطع تترتب فيها الاشطر والقوافي على نسق مخصوص. ووصف ابن خلدون الموشح في مقدمته بقوله: "ينظمونه أسماطاً أسماطاً، و أغصاناً أغصاناً، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمّون المتعدد منها بيتا واحداً، ويلتزمون ذلك عند قوافي تلك الأغصان و أوزانها متتالية في ما بعد إلى آخر القطعة، و أكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات.." [41].

ظهورها ونشأتها :

الموشح ضرب من ضروب الشعر استحدثه المتأخرون بدافع الخروج على نظام القصيدة والثورة على النهج القديم للقصيدة وانسجاماً مع روح الطبيعة الجديدة في بلاد الأندلس واندماجاً في تنوع التلحين والغناء.

والموشحات قد نشأت في الأندلس أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). وكانت نشأتها في تلك الفترة التي حكم فيها الأمير عبدالله. وفي هذه السنين التي ازدهرت فيها الموسيقى وشاع الغناء من جانب، وقوي احتكاك العنصر العربي

([38])عبدالله محمد احمد عبدالرحمن، الموشحات الأندلسية، دراسة فنية عروضية، جامعة خرطوم، مجلة الجامعة االاسلامية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، ص311-312 .يناير 2013م.

([39])ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تح، جودة الركابي، دمشق ،1949 م، ص25.

([40])ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص496 .

([41])ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح، عبدالواحد وافي 4، ص1448 .

بالعنصر الاسباني من جانب آخر[42]،فكانت نشأة الموشحات استجابة لحاجة فنية أولاً، ونتيجة لظاهرة اجتماعية ثانياً؛ أما كونها استجابة لحاجة فنية فبيانه أن الأندلسيين كانوا قد أولعوا بالموسيقى وكلفوا بالغناء منذ أن قدم عليهم زرياب وأشاع فيهم فنه والموسيقى والغناء إذا ازدهرا كان لازدهارهما تأثير في الشعر أي تأثير[43].

وقد اتخذ هذا التأثير صورة خاصة في الحجاز والعراق حين ازدهر فيهما الغناء والموسيقى في العصر الأموي ثم العصر العباسي. وكذلك اتخذ هذا التأثير صورة مغايرة في الأندلس حين ازدهر فيها الغناء والموسيقى في الفترة التي نسوق عنها الحديث. فيظهر أن الأندلسيين أحسّوا بتخلف القصيدة الموحدة إزاء الألحان المنوعة، وشعروا بجمود الشعر في ماضيه التقليدي الصارم أمام النغم في حاضره التجديدي المرن، وأصبحت الحاجة ماسَّة إلى لون من الشعر جديد يواكب الموسيقى والغناء في تنوعها واختلاف ألحانها ومن هنا ظهر هذا الفن الشعري الغنائي الذي تتنوع فيه الأوزان وتتعدد القوافي. والذي تعتبر الموسيقى أساساً من أسسه فهو ينظم ابتداء التلحين والغناء، و أما كون نشأة الموشحات قد جاءت نتيجة لظاهرة اجتماعية فبيانه أن العرب امتزجوا بالإسبان، وألفوا شعباً جديداً فيه عروبة وفيه اسبانية وكان من مظاهر الامتزاج أن عرف الشعب الأندلسي العامية اللاتينية كما عرف العامية العربية، أي أنه كان هناك ازدواج لغوي نتيجة للازدواج العنصري[44].

تطور الموشحات :

وقد كانت فترة نشأة الموشحات كفترة نشأة أي فن من حيث مشاهدتها لأولى المحاولات التي غالباً ما يعفى عليها الزمن، ومن هنا ولبعد الزمن بتلك الفترة لم تبقَ غير هذه الموشحات الأولى التي نظمها مقدم و أمثاله أي نماذج[45]. ولكن يعدُّ أنَّها موشحات بسيطة كلها باللغة العربية ماعدا الخرجة التي تكتب باللغة الأندلسيَّة المحلية،

([42])ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص469.

([43]) مقداد رحيم، نظرية نشأة الموشحات الأندلسية بين العرب والمستشرقين، بغداد، 1986م، ص34.

([44])ميخائيل أديب، الموشحات، أغان أندلسية نشأتها، خصائصها ، صورها، حتى ابن سناء الملك1212م، ص85.

([45]) المصدر نفسه، ص85.

كما كانت ترضي معانيها ولغتها و أغراضها حاجة الأندلسيين حينئذ، وتعكس اختلاط عنصريهما وامتزاج لغتيهما وشيوع الغناء والموسيقى بينهم[46].

وقد تطورت الموشحات بعد فترة من نشأتها تطورات عديدة وكان من أهمها تطور أصابها في القرن الخامس الهجري أيام ملوك الطوائف، ثم تطور آخر بعد ذلك بقليل فرع عنها ما يسمى بالزَّجل حتى أصبح هذا الاتجاه الشعبي ممثلاً في لونين: لون الموشحات وقد صارت تكتب جميعاً باللغة الفصحى، ولون الأزجال وقد صارت تكتب جميعاً باللغة العامية، وانتقل هذان اللَّونان من الأندلس إلى المشرق فكثر فيه الوشاحون والزجَّالون، وعرَّفهما كذلك الأدب الأوروبي، فتأثَّر بهما شعراء جنوب فرنسا المسلمون (التروبادور)[47]، كما تأثر بهما كثيرون من الشعراء الإسبان الغنائيين، وانتقل التأثير إلى الشعر الايطالي ممثلاً في عدة أنواع مثل النوع الديني المسمى (لاوديس) والنوع الغنائي المسمى (بالاتا) [48].

أغراض الموشحات :

بدأت الموشحات في خدمة الحب والغزل فإنه وبمرور الزمان ما لبثت أغراض القول فيها أن تعددت وما فتئت موضوعاتها أن تشبعت. فأصبح الوشاحون ينشئونها في فنون الغناء والخمر ومجالس اللهو و وصف الطبيعة والمدح والرثاء والهجاء. وكثيراً ما كانت قصور الخلفاء والأمراء تضم مجالس الغناء حيث يلتقي الشاعر و الوشّاح والمغنّي والملحن، فيطرب الخليفة وتكون الفرصة سانحة لأن ينال كل من الوشاح والمغنّي شيئاً من عطاء الخليفة[49].

على أن الموشحة ما لبثت أن اتخذت طريقاً بعيداً عن الغرض الذي ابتُدِعت من أجله، فإذا كانت قد بدأت بالقول في الغزل ومجالس اللهو. فإنها لم تلبث أن وصلت إلى موضوع القول في الزهد وهو أمر طبيعي فطالما أن الموشحة اتسعت لكي تشمل كل موضوعات الشعر العربي، فإنه لا يبدو مستغرباً إذا ما أنشئت الموشحة في الزهد.

([46])يُنظَر: محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص16-17.

([47]) يُنظَر: محمد عباسة الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر تروبادور، ط1، ص86.

([48]) يُنظَر: محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص1-15.

([49]) يُنظَر: محمد عباسة الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر تروبادور، ص85-86.

أجزاء الموشحة :

تتعدد أجزاء الموشحة التي تتركب منها ولكل جزء من هذه الأجزاء اسم يميزه عن غيره، وحتى نستطيع توضيح الأجزاء على الطبيعة فإنه يحسن بنا أن نقدم موشحة ثم نشير إلى كل جزء من أجزائها، في نطاق المصطلحات التي نمر على ذكرها فنجد موشح ابن مهلهل الذي وقع الإختيار عليها[50]. وقد وقع الاختيار على هذه الموشحة القصيرة لابن مهلهل التي يصف فيها الطبيعة وصفاً رقيقا[51]:

النَّهْرُ سَلّ حُسامًا على قُدودِ الغُصُونِ

وَلِلنَّسِيْمِ مَجَالَ

والرَّوْضُ فِيْه اختيَالُ

مَدَّت عَلْيْهِ ظِلالُ

والزَّهْرُ شَقّ كَمامًا وجدًا بِتِلْكَ اللّحُونِ

أمَا تَرَى الطَّيْر صَّاحّا

والصُّبْحُ فِي الأفُقِ لاحَا

والزَّهْرُ فِي الرَّوْضِ فاحَا

والبَرقُ سَاقَ الغَمَاما تَبْكِي بِدَمْعِ هُتُوْنِ

1. المطلع أو المذهب: [52]. كلاهما اصطلاح يطلق على مطلع الموشحة الذي يتكون عادة من شطر أو شطرين أو أربعة أشطر وهو هنا في موشحة ابن مهلهل يتكون من قسمين أو شطرين أو غصنين هما:

النَّهْرُ سَلَّ حُسَامَا عَلَى قُدودِ الغُّصُوْنِ

([50])زهير بو زيدي، نظرية الموشح ملامحها في آثار الدارسين العرب والاجانب، رسالة ماجستير، بإشراف الدكتور محيي الدين، جامعة ابي بكر بلقايد-تلمسان، ص 60 .

([51])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيَّة، ج 1، دار المعارف- الإسكندريَّة، 1979م، ص49.

([52]) المصدر نفسه، ص61.

وقد تختلف قافية الغصنين كما هو الحال في المثال السابق، وقد تتفق كما هو الحال في إحدى موشحات **ابن زهر:**

فَتَقَ المِسْكُ بِكَافُورِ الصَّبَاحِ وَوَشَتْ بِالرَّوْضِ أعْرَافُ الرِّيَاحِ

2. الدور: وهو مجموعة الأبيات التي تلي المطلع[53]. وإن كان الموشح أقرع فإن الدور يقع في مستهل الموشح، ويتكون الدور من مجموعة من الأقسام ،لا تقل عن ثلاثة ولا مانع من أن تزيد عن ثلاثة. بشرط أن تتكرر بنفس العدد في بقية الموشح وأن تكون من وزن المطلع، ولكن بقافية مختلفة عن قافيته وتلتزم في أشطر الدور الواحد[54]. والدور في الموشح موضع التمثيل هو:

وَلِلنَّسِيْمِ مَجَالُ

والرَّوْضُ فِيْهِ اخْتِيَالُ

مَدَّتْ عَلَيْهِ ظِلَالُ

3. السمط: هو كل شطر من أشطر الدور، وقد يكون السمط مكوناً من فقرة واحدة كما هو الحال في موشحنا هذا، وربما يتألف من فقرتين[55].

4. القفل: هو ما يلي الدور مباشرة ويسمّى أيضاً مركزاً[56]. وهو شبيه بالمطلع في الموشح التام من جميع النواحي أي أنه شبيهه في القوافي وعدد الأغصان وليست الموشحة مشروطة بعدد ثابت من الأقفال. والقفل في موشحنا هو:

والزَّهْرُ شَقَّ كَمَامَا وَجَداً بِتِلْكَ اللُّحُونِ

5. البيت: [57]. وهو في الموشحة غيره في القصيدة [58]. فالبيت في القصيدة معروف أما في الموشحة فيتكون البيت من الدور مضافاً إليه القفل الذي يليه وعلى ذلك فالبيت في موشحنا هو:

([53])ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص33- 34.

([54])مصطفى عوض الكريم، الموشحات والازجال، ص12.

([55])المصدر نفسه، ص29.

([56])ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص33.

([57]) المصدر نفسه، ص 37.

وَللنَّسِيمِ مَجَالُ

وَالرَّوْضُ فِيْهِ اخْتِيَال

مُدّت عَليهِ ظَلَالُ

والزَّهْرُ شَقَّ كَمَامَا وجَداً بِتِلْكَ اللُّحُونْ

6. الغصن: هو كل شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة وتتساوى الأغصان عدداً وترتيباً وقافية في كل الموشحة وقلّما يشذ الوشاح عن هذه القاعدة، وأقل عدد للأغصان في مطلع أية موشحة ـ وبالتالي في الأقفال والخرجة ـ اثنان[59]. وكما سبق القول يجوز أن تتفق قافية الغصنين ويجوز أن تختلف[60]. على أنه من المألوف أن تتكون أقفال الموشحة من أربعة أغصان مثل موشح لسان الدين[61]:

جَادَكَ الغَيْثُ إذَا الغَيْثُ هَمَى يـَا زَمَـانَ الـوَصْـلِ بِالأنْـدَلـُسِ

لَمْ يـَكُـنْ وَصْـلُكَ إلَّا حـُـلـُـماً فِي الكَرَى أو خَلْسَةَ المُخْتَلِسِ

7. الخرجة: هي آخر قفل في الموشحة وهي قفل كل شروطه، غير أنها تقع في آخر الموشحة وهي ما يسبقها من أقفال تشكل أجزاء أساسية في بناء الموشحة وبدون الأقفال والخرجة لا يمكن أن تسمى المنظومة موشحاً [62].

موضوعات الموشحات :

بعد أن بدأ الفن الرفيع يتقبل الموشحة كفن ثابت ويفسح له في نطاق الشعر الراقي مكاناً رحيباً، رأى الوشاحون أن يجعلوا كل موضوعات الشعر المألوفة ميادين لتواشيحهم وقد وجدت موشحات في جميع الأنواع[63].

([58]) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص35- 36.

([59])مصطفى عوض الكريم، الموشحات والازجال، ص33.

([60])المصدر نفسه، ص10-11.

([61])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ج2، 1979م، ص484.

([62])ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص33.

([63])المصدر نفسه، ص51 .

وسنعرض نماذج من الموشحات الأندلسية تبعاً لأسبقية الموضوع الذي أنشئت فيه، بمعنى أن نبدأ بعرض الموشحات الغزلية ثم الخمرية ثم وصف الطبيعة، وكثيراً ما كانت تتشابك هذه الموضوعات وتشترك كلها في موشحة واحدة ولكن يظل للموشحة وجه متميز على الوجهين الآخرين، ثم نعرض لموشحات المدائح ،ثم الرثاء ، ثم التصوف.

1- الغزل :

من أشهر الوشاحين الغزلين (الأعمى التطيلي)، وموشحته تلك التي تعتبر مثلاً أعلى لفن الموشحات عن وشاحي الأندلس الذين استولى هذا الفن على مجامع قلوبهم، وملك عليهم تفكيرهم فأخذوا يتأنقون في رصف الموشحات ويجرون المقارنات بينها.

وقد ذكر أن جماعة من الوشاحين اجتمعوا في أحد المجالس في اشبيليه[64]. وقد استحضر كل واحد منهم موشحة ألّفها وتأنق فيها فتقدم الأعمى التطيلي لإنشاد موشحته وما كاد ينتهي منها حتى قام كل وشاح بتمزيق موشحته إجلالاً للتطيلي وإعجاباً بموشحته وفيها يقول[65]:

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانٍ سَافِرٌ عَنْ بَدْرٍ

ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَانُ وَحَواهُ صَدْرِيْ

آهْ مـــــمَّا أجِــدْ شَفَّنِيْ مَا أجِدْ

قَـــامَ بِي وَقَـــعَدْ بَاطِشُ مُتَّئِــدْ

كُـلَّمـــَا قُلْتَ قَدْ قَالَ لِيْ أيْنَ قَدْ

وانْـثَنِىْ خُوطُ بَانَ ذَا مَهْزٍ نَضِيرْ

عَـابِثَـتَـــهُ يُـــدَانُ لِلصَّبَا وَالقَّطْرُ

([64])فوزي سعد عيسى، الموشحات والازجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص22 .

([65])سيد غازي، ديوان الموشات الأندلسيَّة، ج 1، 1979م، ص247.

2- توشيح الخمر:

الوشاحون الذين أجادوا في معاني الخمر هم أنفسهم الشعراء الذين رويت لهم مقطوعات في ذلك الميدان من القول أعجب بها النقاد والمتأدبون، ولا تكاد تخرج معاني الخمر في التواشيح عن معانيها في القصائد والمقطوعات الشعرية[66]. وفي مقدمة الشعراء الوشاحين الذين أحسنوا القول في هذا السبيل يحيى بن بقي القرطبي الذي قضى حياته بين الكأس والوتر وحل العذار وله شعر رقيق وموشحات عذبة، ومن أرق موشحاته في الخمر قوله[67]:

أدِرْ لَـنَـا أكْـــــوَاب يُنسِى بِهِ الوَجْدُ

واسْتَصْحَبَ الجَلاسَ كَمَا اقتَضَى العَهْدُ

دُنْ بِالهَــوَى شَرعاً مَا عِشْتَ يَا صَاحِ

ونَــزّه السَـمَـعَـا عَن مَنْطِـق اللَّاحِيْ

والحُــكْمُ أنْ يَدعَى إليْـكَ بِـــالـــرَّاحِ

أُنامِــلُ العِــنَــابَ ونَقــلَكَ الـــوَرْدُ

حَفَا بِصَدغِي آسْ يَلوِيْهِــمَا الخَـــدُّ

3- وصف الطبيعة :

لا شكَّ في أنَّ من الصفات التي إمتازت بها الأندلس هي الطبيعة الجميلة الراقية، فإنَّ الأندلس باب الطبيعة الخلابة الرقيقة التي خلّد جمالها شعراؤها، فلم يكن معقولاً والأمر كذلك أن يختلف الوشاحون عن اللحاق بركب الشعراء في هذا المجال.

لقد لحقوا بهم حقاً لكنهم لم يستووا معهم في نفس المرتبة، إنما جاءوا في مرتبة تالية ذلك لأن ملوك شعر الطبيعة في الأندلس رفضوا أن يكونوا وشاحين[68]. فمن الموشحات الجميلة التي قيلت في وصف الرياض، موشحة الوزير الأديب الشاعر

([66]) سيد غازي، ديوان الموشات الأندلسيَّة، ج 1، 1979م، ص55.

([67])ابن سناء الملك، دار الطراز، ص63.

([68])فوزي سعد عيسى ، الموشحات والزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص49.

أبي جعفر أحمد بن سعيد، وموشحته قيلت في منتزه جميل في ضواحي غرناطة عُرِف بـ(حور مؤمل) حيناً، و(حوز مؤمل) حيناً آخر[69].

وموشحة الوزير الشاعر تجمع إلى وصف الروض، وصف النهر الذي خلع عليه الوزير الوشاح عدداً من الألوان البهيجة حين سلّط شمس الأصيل على مائه المفضفض وجعل منه سيفاً مصقولاً يضحك من الزهر الأكمام، ويبكي الغمام، وينطق ورق الحمام، ويصف أيضاً جمال الحور وفتنة الروض التي توحي بالشراب، والشراب في الغالب يمدّ الشاعر أو الوشاح الأندلسي بالغزل الساقي. إن موشحة الوزير أبي جعفر موشحة رقيقة وهي من النوع التام لافتتاحها بالمذهب ولكن خرجتها عامية. يقول أبو جعفر بن سعيد[70]:

ذهَّبَتْ شَمْسُ الأصِيلِ فِضَّةَ النَّهرِ

أيُ نَهْرٍ كَالمُدَامَة

صَيّرَ الظِّلَّ فَدَامَه

نَسَجَتْهُ الرِّيْحُ لَامَه

وَثَنَّتْ لِلْغُصْنِ لَامَه

فَهُوَ كَالعُضْبِ الصَّقِيْلِ حَفَّ بِالشُّفَــرِ

مُضحِكاً ثَغْرَ الكَمَامِ

مُبْكِـياً جُفْنَ الغَمَامِ

مَنطِقاً وَرَقَ الحَمَامِ

دَاعِــياً إلَى المُدَامِ

فَلِــهَذَا بِالْــقَــبُــولِ خَطّ كَالسَّطْــرِ

وَعَدَ الحُبَّ فَــأخْــلَــفْ

([69])مصطفى الشعكة، الادب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص422.

([70])سيد غازي، ديوان الموشّحات الأندلسيّة، ج 1، 1979 م، ص517.

وَاشْتَهَى المطلَّ وَسَوّفْ

وَرَسُـــــولِي قَدْ تَعْرّف

مِنْـــــهُ بِمَا أدْري فَحَرِّفْ

بِالله قُلْ يَا رَسُولِي لش يَغبُّ بَدرِي

كلمة حق يجب أن تقال في شأن موشحات الروضيات بالقياس إلى شعر الروضيات، إن الوشاحين الأندلسيين على ما بذلوا من جهد وعلى ما أبدعوا من صور، وعلى ما وفروا من موسيقى فإن كل موشحاتهم تنحني حياء أمام جلال شعر الروضيات وجماله وما فيه من إتقان وحلاوة ورقة وافتنان.

4- موشّحات المديح :

المديح ميدان آحر من الميادين التي قيلت فيه الموشحات، وإنَّ أكثر الموشحات التي قيلت في المديح إن لم تكن جميعها قد مزجت بين الطبيعة والغزل قبل أن تدلف إلى صميم المديح، ولعل أشهر موشحة في هذا السبيل هي لسان الدين بن الخطيب في مدح الأمير الغني بالله صاحب غرناطة، وموشحة لسان الدين تعتبر من اللون الراقي المتماسك من هذا الفن رصعها بوصف الطبيعة، وزينها بالتوريات اللطيفة ورنقها بالصور البديعية[71].

وداعب الخطيب فيها الورد، ولاطف الآس، كل ذلك حتى يجعل هذه المعاني مهاداً يلقي من خلالها بباقات المديح التي أراد أن يقدمها لأميره، ولم ينس لسان الدين نفسه حين بسط عليها شيئاً من الفخر، كما لم ينس الرجل الذي سلك نهجه وهو يكتب موشحته، ونعني به إبراهيم بن سهل الإسرائيلي في موشحته:" هل درى ظبي الحمى "فقد جعل لسان الدين هذا المذهب خرجة لموشحته، وكرم من خلالها في نطاق من العجب والخيلاء الوشاح الكبير ابن سهل يقول لسان الدين الخطيب: [72].

جَادَكَ الغَيْثُ إذَا الغَيثُ هَمَى يَا زَمَانَ الوَصْلِ بِالأنْـــدلُـــــسِ

لَمْ يَكُـنْ وَصْـــلُكَ إلَّا حُـــلُماً فِي الكَرَى أو خَلْسَةَ المُخْتَلسِ

([71])فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الاندلسية في عصر الموحدين، ص68-69.

([72]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ج 2، ص484.

5-الرثاء في التوشيح:

لقد أسهم التوشيح في الرثاء تبعاً لطموحه في تغطية كل موضوعات الشعر، ومن ذلك موشحة أبي الحسن علي ابن حزمون الشاعر الوشاح ذو المقدرة الخارقة على خلق الصورة البارعة اللاذعة من خلال شعره الذي عاش في أواخر القرن السادس، وأوائل القرن السابع. يقول ابن حزمون في رثاء أبي الحملات قائد الأعنة ببلنسية وقد قتله نصارى إسبانيا[73]:

يَا عَينَ بَكَى السِّرَاجُ الأزهَرِ النِّيـــرَا اللَّامِع

وكَانَ نِعــمَ الــرَّتَاجُ فَكسرًا كَيْ تَنْثُرًا مَدَامِعُ

مِنْ آلِ سَعِيْد أغرّ مِثْلَ الشِّهَابِ المُتَّـــقِّدِ

بَكَى جَميْعَ البَـــشَرِ عَلَـــيْـــهِ لِمَا أنْ فَـقَـــدِ

شَقَّ الصّفُوفُ وكَرَّ عَـلَى العَــدُّوّ مـــــتَّئِدِ

لَو أنَّهُ منْعاجٌ عَلَى الوَرَى مِنَ الثَّرَى أوْ رَاجِعِ

عَادَتْ لَنَا الأفْرَاحُ بِلاَ اِفْتِرَا وَلَا أمْتِرا تَضَاجُع

أوزان الموشحات وخصائصها :

كانت الموشّحات ثورة على الأوزان التقليدية للشعر العربي، وعلى نظام قوافيه وقد لاحظ ابن سناء الملك أن الموشحات تنقسم إلى قسمين[74]:

1. ما جاء على أوزان أشعار العرب.
2. ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها.

بالإضافة إلى الجمع بين الفصحى والعامية، فقد تميزت الموشحات بتحرير الوزن والقافية والتوشيح، أي ترصيع أبياتها بفنون صناعة النظم المختلفة، من تقابل

([73]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ج 2، ص507.

([74])محمد مهدي البصير، الموشح في الأندلس وفي المشرق، ص18.

وتناظر واستعراض أوزان وقوافي جديدة تكسر ملل القصائد، وتبع ذلك أن تلحينها جاء أيضاً مغايراً لتلحين القصيدة، فاللحن ينطوي على تغيرات الهدف منها الإكثار من التشكيل والتلوين، ويمكن تلحين الموشح على أي وزن موسيقي لكن عُرفت لها موازين خاصة غير معتادة في القصائد وأشكال الغناء الأخرى.

الفصل الأول: القيم الجماليَّة الصوتيَّة

- **المبحث الأول: الموسيقى الخارجيَّة**

أولا: الوزن والبحر

ثانيا: القافية

- **المبحث الثاني: الموسيقى الداخليَّة**

أولا: التكرار

ثانيا: الجناس

توطئة

إنَّ لدراسة الأصوات مكانة كبيرة في المقاربات الشعرية، سواءً كانت الأصوات مكتوبة وتُدرس من خلال مشاهدة الدارس لشكل الحروف اللغوية المكتوبة. أو تكون الأصوات متعلقة من نتيجة إنتاج المتكلم من أصوات أثناء نطقه للقصيدة[75].

فالإيقاع يشكِّل نقطة الالتقاء المضيئة بين الفنون والعامل المشترك الذي يكوِّن اللّحمة النسيجيّة فيها، ويأخذ مفهومه الجمالي في الفنون بشكل عام من عناصر التكوين الفنّي، في التماثل والتشابه والتناظر والتكرار والتنوع والتطابق[76]. وفي التنافر والتناقض ضمن مكونات كل منجز فني ابداعي، سواءً أكانت في التشكيل المبسط أم المركب أم المعقد[77].

إن الفن يستمدّ عناصر الإيقاع من مكونات الحياة و أنساقها، بدءاً من الزمن ونبضه وصولاً للقلب ودقاته، لكنه يتبلور بشكل واضح في الفنون الإبداعية[78]. فيبدو بأبهى صوره من خلال التجانس والتوافق الذي يحيل المنجز الإبداعي إلى صورة من صور الخلق الفني التي تشع بتأثيراتها وجمالياتها على مجمل الحياة، وتنعكس بشكل واضح التأثير على الكائنات الحية، دون أي استثناء[79].

وبطبيعة الحال فإن الإيقاع يعكس شخصية الفنان المحقق للمنجَز الإبداعي، مثلما يلتصق نبض الإيقاع بالإنسان بشكل عام، فهو البصمة التي لا تنفك عن مكونات

([75])مراد عبدالرحمن مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير، ط1 ،القاهرة دار النشر للجامعات، ص8.

([76])صالح محمد حسن أرديني، ثنائية السرد والإيقاع، ط1 ،2011م، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص16-17.

([77])يوسف اسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م، ص5-6.

([78])نبهان حسّون السعدون، الإيقاع الموسيقي في ديوان حي على الفلاح، منشورات البراق الثقافية، موصل -العراق، الاصدار رقم 27,1430 ه،ص57-58.

([79])المصدر نفسه، ص60-61.

الشخصية والهوية المجسدة لوقائعها ودلالاتها، وهو المعبر عن كل ما يحمله الفنان المحرك للخطاب الفني الصانع للمنجز الإبداعي الخلاق.

كما أن الظاهرة الموسيقية بطبيعتها هي ظاهرة بالغة التعقيد، من حيث تاريخها أو نشأتها، ومن حيث آثارها الاجتماعية والتربوية ودلائلها الحضارية والقومية، ومن حيث تنوعها وارتباطها بغيرها من الفنون. فالموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بذاته كالشعر مثلا، ومع ذلك أصبحت أكثر الفنون استقلالا: فقد كانت الموسيقى فنا تابعا نشأ مصاحبا للغناء أو الرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسهم الدينية[80].

إن الموشحات كغناء جماعي لم يشترك معها في هذه الصفة من قوالب الغناء العربي في العصر القديم غير التواشيح الدينية، بينما ظهرت في العصر الحديث أنواع جديدة من الغناء الجماعي أهمها النشيد والأغاني المسرحية [81].

وقد انتقل كثير من علوم الموسيقى التي ازدهرت في بغداد عاصمة الدولة العباسية إلى بلاد الأندلس بمقدم العالم الموسيقى (زرياب) من بغداد في القرن الثالث الهجري ، التاسع الميلادي، حيث كان تلميذا لإسحق الموصلي موسيقار الخليفة العباسي هارون الرشيد [82]. واستقراره في بلاط الخليفة الأندلسي عبد الرحمن الثاني الذى أعجب بفنه وقرّبه إليه ، وقد أحدث زرياب تطورا كبيرا في فن الغناء والموسيقى، وأنشأ أول مدرسة لتعليم علوم الموسيقى والغناء على أصول منهجية اتبعتها مدارس أوربا فيما بعد، وبفضل أساليبه الجديدة مهد لنشأة الموشح[83].

لكن موسيقى الموشحات تأثَّرت أيضا بامتزاج الموسيقات الوافدة بالموسيقات المحلية التي تعايشت روافدها في بلاد الأندلس ، وقد ظهرت في ذلك العصر قيمة

([80])جيزيل برويلة، جماليات الإبداع الموسيقي، ت فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية ،عراق، بغداد، ص20.

([81])محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، منهج تعليمي مبسط، ص46.

([82])جيزيل برويلة، جماليات الابداع الموسيقي، ص22-23.

([83])مجمد مصطفى أبو شوارب، نفس المصدر السابق، ص45.

جديدة، هي قيمة اللحن كمادة سمعية عالية التذوق يمكن أن تتفوق في قيمتها على الكلمات [84]. ومن هنا نشأ اتجاه يضع الموسيقى والألحان أساسا تطوع له الكلمات .

ولا شكّ في أنَّ التّوشيح كلمة تتردّد كثيراً في الدّراسات المتعلقة بالأندلس، حتى إنّ كتب الأدب التي تحدّثت عن آداب العرب في المغرب لا تخلو من دراسة حولها أو تكاد، وذلك منذ كتاب ابن سناء الملك الموسوم بـ (دار الطراز في عمل الموشحات) الذي يعدّ بحق المصدر الأول الذي استنبطت منه بقية الدّراسات، وهو الذي عرّف فيه الموشّح على أنّه "كلام منظوم على وزن مخصوص"[85]. وقد عرّفه مصطفى عوض الكريم بقوله :"المحاولة العظمى التي لم تُسبق ولم تُلحق في الخروج على الأوزان التقليدية"[86]. أمّا الدكتور إحسان عبّاس فقد عرّفه بقوله: "أوّل ثورة حقّقها الشّعر العربي"[87]. فبعد أن اعتادت الأذن العربيّة أوزان الخليل بن أحمد، وتعمقت تفعيلاتها في أنفسهم جاءت الموشّحات لتنبش تلك الجذور وتحّور خطّ مسيرة الشّعر العربي التي ما برحت في تجدّد مستمر في الأوزان والموسيقى. ولعل الموشّحات قد سُبقت بمحاولات خجولة [88]. للتّغيير إلا أنّها بقيت ضمن الإطار العريض للقصيد إلى أن خلقت الموشّحات "فإنّما تمّت هذه الثّورة في أواخر القرن الهجريّ الثّالث ...و اصطنعت فيه الموشّح أوزان تختلف عن أوزان البحور العربيّة المعروفة وتنوّعت فيه القوافي إلى حدّ لا يكاد يحصر وارتبطت فيه الأوزان بالموسيقى...واعتمد على وحدة المقطوعة لا وحدة البيت "[89]. ولعلّ هذا التّغيير الكبير في الوزن والقافية يضارع تغييراً آخر في الحياة الاجتماعيّة التي سادت شبه الجزيرة الإيبيريّة في ذلك .

([84]) مجمد مصطفى أبو شوارب، نفس المصدر السابق، ص47.

([85]) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص25 .

([86]) مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، ص66.

([87])يُنظَر: إحسان عباس، تاريخ الادب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، ص244.

([88]) يُنظَر: شوقي ضيف ،تاريخ الأدب العربي العرصر العباسي الأول، ط 16، دار المعارف، ص198.

([89]) احمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص103.

وسوف نسعى في هذا الفصل الى دراسة الموسيقى الخارجية والداخلية للموشحات الأندلسية ،لأنّ الموشحات على وجه العموم تأتي في مقدمة محاولات تطوير الإيقاع الشعري، اعتمادا على تنوع القافية في الأدب العربي القديم.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

في مختلف القضايا الفكريَّة والأدبيَّة والحياتيَّة نجد الشدّ والجذب بين القديم والحديث، فمن مؤيد للقديم ومتشبّث به ومن داعم للحديث ومتحفز له ، وبينهما تكون الساحة الفكرية قد أنعش مواتها بعد طول ثبات. ومن القضايا النقديَّة التي تحركت في هذا المجال وكانت محورا للاختلاف والتنوع النقدي، قضية الإيقاع في النص الشعري، فقديما كان الإيقاع يعد أمراً خارجياً يعول عليه النص الشعري في متانته وسبكه؛ فالألفاظ الظاهرية والمعاني الخارجية تعد القوام المهم والركيزة الأساس للحكم بالفحولة الشعرية من عدمها، مما جعل الشعراء يغرفون من بحر البديع والبيان ما يرصع قصائدهم ويوشيها بحلله القشيبة ، فارتفع سقف الصناعة الشعرية و ازدهر .

نجد الإيقاع في القصيدة المعاصرة قد تجاوز شكله الخارجي بعد اكتشاف الأبنية العميقة في الشعر نقدياً، فوراء الرؤية رؤيا، وخلف الواقع حلم رائق، ووراء البنية أسلوب، و وراء الإيقاع الخارجي إيقاع داخلي كالطيف يغفو كلما انتبهنا إليه، ويصحو كلما غفونا عنه .

أوَّلاً : الوزن والبحر

الوزن

"هو تنظيم للمقاطع الصوتية يراعى فيها عددها وترتيبها وأنواعها(من حيث الطول والقصر) "[90].

والموشحات التي وصلت الينا من حيث البنية الايقاعية تنقسم الى ثلاثة أقسام[91]:

([90])علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه مدخل ميسّر لتذوّقها ودراستها،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة،ص16.

الأول:"ما يقوم على أساس من العروض الخليلي، وجل ما في الأمر أن مقاييس العروض في الموشح لم تعد قاصرة على مقاييس الخليل التي ضبط بها أوزان الشعر العربي، بل تعتدها مقاييسس جدلها الوشاحون من مقاييس الخليل"[92]. وبناءً على هذا، يتبين للدكتور غازي أن العروض لا اللحن هو الساس في الموشحة، وإن طرأ عليه بعض التعديلات.

والثاني: ما يقوم على أساس من استعمال معكوسات البحور[93].

والثالث: يعتمد على إيقاع الألحان الاسبانية أكثر من اعتماده على إيقاع العروض الخليلي . يقول ابن سناء الملك: "والقسم الثاني هو ما لا مدخل لشيء منه في أوزان العرب..."[94].

وقيل بأن بعضهم حاول إيجاد أوزان الموشحات فوصل بها إلى مئة وخمسين وزنا ولم يكمل البحث، فرحم الله الخليل الذي أرجع عشرات الآلاف من القصائد إلى خمسة عشر وزنا، ثم يقول شعراء الحداثة هذا كثير وثقيل وصعب، فكيف بهم لو زادت الأوزان ؟!.

والموشحات التي على أوزان الأشعار تنقسم الى قسمين:

فهذه الأنواع من الموشحات لا تخرج أوزانها عن الأوزان الشعرية، والموشحات التي تأتي على هذه الأوزان وهذا النسق فهي موشحات ضعيفة وغير معتبرة لدى النقاد [95]. ولا يفعل ذلك الا الضعفاء من الشعراء، والذين يفعلون ذلك يتشبّهون بما لا يعرفون ويتشبعون بما لا يملكون، إلّا إذا كانت قوافيه تُخالف قفله، فآنذاك يخرج باختلاف قوافي الأقفال، كما يقول بعضهم[96]:

([91]) محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2007 م، ص46.

([92]) المصدر نفسه، ص46.

([93]) المصدر نفسه، ص47.

([94]) المصدر نفسه، ص47.

([95])محمد مهدي البصير، الموشح في الأندلس وفي المشرق، ص18.

([96]) المصدر نفسه، ص18.

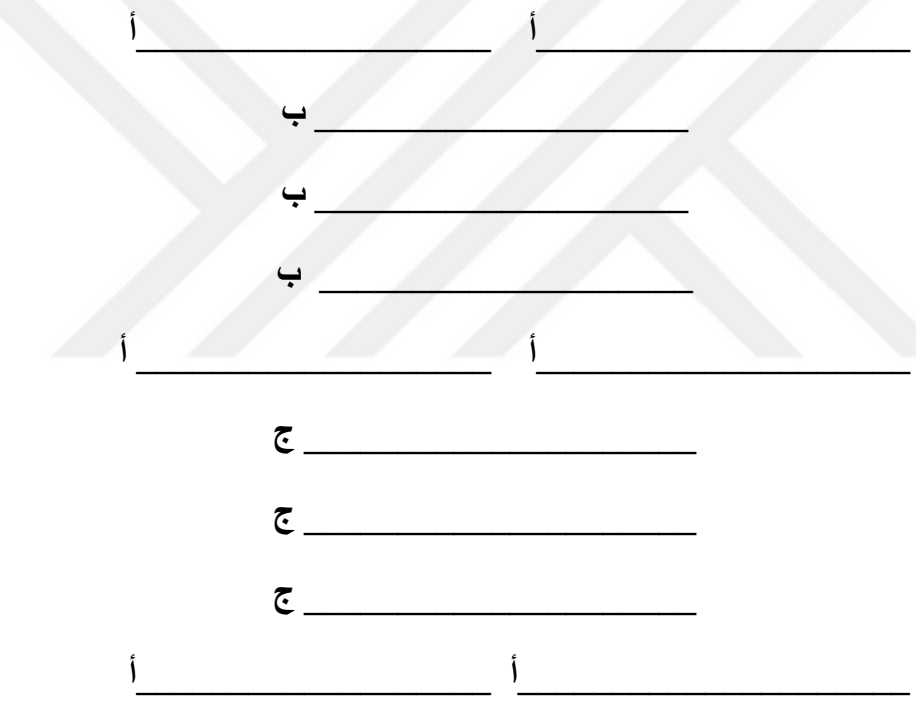
يَا شَقِيْقَ الرُّوْحِ مِنْ جَسَدِي أهْوَى بِيْ مِنْكَ أمْ لَمَمُ

فهذا من بحر المديد وكقول الآخر: [97].

أيُّهَا السَّاقِيْ إلَيْكَ المُشْتَكَى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإنْ لَمْ تَسْمَعِ

وهذا من الرمل

وعلى الرغم من صعوبة تقسيم وتتشعّب أوزان الموشحات[98] . نذكر بعض أوزان الموشحات التي التزمت الايقاعات العروضية على مستوى الشطر والبيت، وهذا أيضا ينقسم الى عدد لا نهائي من الأشكال والأنماط والأوزان، فمن أهمها النماذج التالية :[99] .



وهو ما نجده في قول الحفيد أبو بكر بن زهر على وزن الوافر: مفاعلتن مفاعلتن فعولن(100) .

([97]) محمد مهدي البصير، الموشح في الأندلس وفي المشرق، ص18.

([98])علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه مدخل ميسر لتذوقها ودراستها، ص16.

([99]) المصدر نفسه، ص18.

([100]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص200-201.

حيِّ الوُجُوهِ المَلاحَا وحيِّ نُجلَ العُيونِ

هَلْ فِي الهَوَى مِنْ جَنَــاحِ

أوْ فِــيْ نَـــــدِيْمٍ وَرَاحَ

رَاحَ النَصــوصَ صَلاحِي

وَكيْفَ أرجُو صَلاحًا بَيْنَ الهَوَى وَالمَجُونِ

أبْكَي عُيُونَ البَواكِي

تِذكَارُ أخْتُ السَّمَاكِ

حَتَّى حَمَـــامَ الأرَاكِ

بَكَى بِشُجْوَي وَنَاحَا عَلَى فُرُوعِ الغُصُونِ

وهو أبسط أنواع الموشحات،حيث يتفق الشطران الأولان أي المطلع على غصنين على الوافر التام، يتفقان في تقفيتهما، ثم تأتي الأسماط الثلاثة المتحدة القافية وقفل مكون من غصنين يتفقان من تقفيتهما مع قافية المطلع[101].

وقد تختلف قافية غصن المطالع ،فيتحول الشكل الى صورة أخرى وهي :

_____ أ _____ ب

_____ ج

_____ ج

_____ ج

_____ أ _____ ب

_____ د

_____ د

_____ د

([101]) محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ص49.

وهذا مانجده في قول أبي بكر بن زهر على وزن الرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلا[102]:

أيُّهَا السَّاقِي إلَيكَ المُشتَكَى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإنْ لَمْ تَسْمَعِ

وَنَدِيْمٌ هَمَّتْ فِيْ غُرَّتِـــهِ

وَشَرِبْتُ الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ

كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِنْ سُكْرَتِهِ

جَذَبَ الزقَّ إلَيْهِ وَانكَا وَسَقَانِي أرْبَعًا فِي أرْبَعِ

مَا لِعَيْنِي عَشِيتُ بِالنَّظَّرْ

أنْكرْتُ بَعْدكَ ضَوْءَ القَمَرِ

وَإذا مَا شِئْتَ فَاسْمَعْ خَبَرِيْ

عَشِيَتْ عَيْنَايَ مِنْ طُولِ البَكَا وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعضٍ مَعِيْ

وقد تكون أسماط هذا النموذج رباعية كما نجد في قول ابن الصباغ على وزن المدين[103]:

فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

النَّوَى أفْنَتْ قُوَى جِلْدي فَدُمُوعُ العَيْنِ تَنْسَجِمُ

لَمْ أجِدْ عَوْنًا عَلَىَ السَّقَمِ

غَيْرَ سَجْعِ الوَرَقِ فِي الظُّلَمِ

نَظَرتَني عَهدُ ذِي سَلَمِ

فَاسْتَهِلْ الدَّمْعَ فِي الدِّيمِ

([102]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص202-203.

([103]) محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ص50.

يَا حَمَامَاتِ اللَّوَى أسْعدي مَكمَدًا قَدْ شَفَّهُ السَّقَمْ

وقد يكون هذا النوع من الموشح أقرع دون مطلع أو مذهب،على نحو ما نجده في موشحة أبي بكر بن رحيم وهو على وزن مجزوء الكامل المرفل ، الذي ينقص في كل أسماط الدور جزءا منها : [104].

مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ

فَاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ

يقول ابو بكر بن رحيم : [105].

مَا لِقَلْبِي بَأدراكَ الوِصَالُ

وَهُوَ مِنْ أوْجَالِهِ فِي اتّصَالِ

أيُّ قَلْبٍ بِجَوَا القَلْبِ صَالْ

قَلَقٌ مِمَّا بِهِ مِنْ وَجْيب مُذيبٌ لِلْمُشَوِّقِ الكَثيبِ

وَالَّذِيْ أهْوَاهُ سَالِي الفُؤادِ

لَيْسَ يَدرِيْ بِلَذِيذِ الرِّقادِ

مَا أقَاسِي مِن اليَمِّ السِّهادِ

أيُّ ظبيٍّ نَاظِرٌ كَالمَرِيْبِ رَبِيْبٌ لَيْسَ بِالمُنيْبِ

وَلِمَدْحِي فِي ابنِ عَبْدالعَزِيْزِ

شَرَفٌ بِلَفْظٍ وَجِيْزِ

غَايَةُ المُدرِكِ حَسْبَ المُجِيْزِ

هَاكَ خُذْهَا تُحْفَةً مِنْ أدِيْبِ أرِيْبُ المَعَانِي مُصِيْبِ

وقد ينقسم المطلع تقسيما ثلاثيا على غصنين متحدَي القافية بينهما غصن يوافقهما من حيث القافية ، وإن كان أقصر من حيث الوزن ،على هذا النحو [106]. :

([104]) محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ص18.

([105]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص178-179.

_____أ _____أ _____أ

_____ب

_____ب

_____ب

_____أ _____أ _____أ

_____ج

_____ج

_____ج

_____أ _____أ _____أ

كما نجد في موشحة ابن اللبانة حيث يقول [107]:

هَلاَ خُذوَلِي قَدْ خَلَعْتُ العِذَارَ لَا اعْتِذَار عَنْ ظَبَا الأنسِ وُشرْبِ العُقَارِ

مَا العَيْشُ إلَا حُبّ ظَّبِيٍّ أنِيْسْ

مُهَفْهَفٌ أحْوَى وَحشَّ الكُؤوسِ

مِنْ قَهوَةٍ تَحكِي شُعَاعَ الشُّمُوسِ

كَأنّهَا فِي كَأسِهَا إذْ تُدَارُ شعْلَةَ نَارٍ يَقْتُلْهَا الإبرِيْق قَبلَ السِّوَارِ

شَيآن قَلْبِيْ فِيْهِمَا مِنْ غَرَام

القَوْلُ بِالغَيْدِ وَشُرْبِ المَدَام

فَلَسْتُ أصْغَي فِيْهِمَا لِلْوَامِ

([106])محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ص52.

([107]) محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ص49.

ثانياً: القافية

تعريف القافية لغة

القافية لغة على وزن فاعلة، من القَفْو وهو الاتباع [108]. وإنما قلبت الواو ياءً لانكسار ما قبلها، وسُمي المعنى المراد هنا بذلك، لأن الشاعر يقفوه، أي يتبعه، فالقافية على هذا بمعنى مقفوة مثل قوله تعالى: ﴿ فهو في عيشة راضية ﴾ [109]، أي: مرضية ، وقيل: لأنه يقفو ما سبق من الأبيات، أو لأنه يقفو آخر كل بيت. ومنه قوله تعالى ﴿ وقفَّينا على آثارِهِم بعيسى ابنِ مريم ﴾ [110].

واصطلاحا

القافية :"ما يلزم تكراره في أواخر الأبيات من الشعر المقفَّى من أحرف وحركات" [111]. أو القافية في اصطلاح العروضيين عِلمٌ بأصول يُعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون، و لزوم وجواز، و فصيح وقبيح، و هي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت.

ثانيا: مفهوم القافية في الموشحات الاندلسية

تعتبر القافية عنصرا رئيسيا مهما في القصيدة، و لم تتخلّ عن أهميتها علي امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية. و إذا كنا اليوم نري تحللا من قيود القافية التقليدية التي تلزم الشاعر بروي واحد في قصيدته، فإن هذا الانفكاك من أسر القافية ليس نبتا شيطانيا، بل له جذوره التراثية.

ولعل الموشحات كانت أول ثورة علي نظام القافية العمودية المتصلة، حينما لجأ الموشحون إلي تنويع أحرف الروي في قوافيهم. و في مطلع هذا القرن لجأ الشعراء إلي تنويع القوافي في القصيدة الواحدة باستخدام الأسلوب المقطعي.

([108]) أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، ص26.

([109]) الحاقة: الآية 21.

([110]) المائدة: الآية 46.

([111]) حسنى عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين دراسة نظرية وتطبيقية، ص7.

إن القافية تعد لفظة من ألفاظ البيت وأنها بهذا لا تخرج عن دائرة التشاكل والاتحاد بين اللفظ والمعنى غير أن دور القافية في شعر الشطرين قد أحدث لها مهمة انضافت إلى مهمتها الدلالية داخل السياق العام للبيت، وتتمثل هذه المهمة في تكرار الصوت الإيقاعي الثابت في نهاية كل بيت تكرارا منتظما[112]. فقد تكرر بعض الأصوات الإيقاعية في نظام بنية البيت لكنه تكرار ليس ثابتا على كل حال، فالقافية شديدة الاقتضاء للمبدأ أو للمحشى من البيت، من حيث العلاقات الدلالية، أما تكرارها الإيقاعي الثابت [113]، فإنه يمثل مركز الكمية الصوتية لإيقاعات البيت الواحد، لأنها تمثل نهاية تلك الكمية "فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص ويسمى الوزن " فالتوقع ليس مرده ظاهرة التكرار وحدها وإنما مرده في أساس تعلق القافية بما قبلها من حيث العلاقة الدلالية، هذا ما أشار إليه الخليل ابن أحمد عندما سئل عن أي بيت تقوله العرب أشعر"[114]، فقال: البيت الذي يكون في أوله دليل على قافيته اضف إلى ذلك أن القافية جزء من الوحدة الإيقاعية الوزنية [115]، قد تكون كلمة وقد تكون بعض كلمة وهذا يعطي الوزن دورا بارزا في تطويع القافية وتذليلها لما يلائم طبيعة الوحدة الإيقاعية، وقد تنوعت أشكال القوافي في الشعر العربي منذ نشأته حتى العصر الحاضر، وتعددت أنواعها، ومن ثم اختلف تأثيرها والاحساس بها[116].

إن لمعرفة القافية وبحثها أهمية خاصة بها حيث لا تقل عن أهمية معرفة الأوزان الشعرية وأجزاء البيت، وما قد يحدث من أجزائه من تغيير، لأن من جهل

([112])أمين علي السيد، في علم القافية، ص26.

([113]) المائدة: الآية 46 .

([114]) سعيد بن المبارك بن علي بن دهان النحوي، مركز الدراسات والاعلام، دار اشبليا، الفصول في القوافي، ت صالح حسين العابد، ط 1، 1998م، ص36.

([115]) أمين علي السيد، نفس المصدر السابق، ص27.

([116]) أبو الحسن احمد بن محمد العروضي، الجامع في العروضي والقوافي، تح، زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل بيروت، ط 1 ،1996م ، ص262 .

أصول القافية تعرض لمخالفة النسق الذي رسم للشعر العربي عند ذوي الذوق السليم [117].

فالقافية تأتي في المرتبة الثانية من العلوم التي تضبط الموسيقى الظاهرة في الشعر[118]. أما بخصوص الموشح فإن للموشح طريقة خاصة في التقفية، هي التي تميزه عن غيره من ألوان النظم العربي الذي يعتمد على أساس المراوحة بين الأقفال والأدوار فتكون القافية في الأقفال ثابتة لا تتغير على مدى الموشحة بأكملها في حين تتغير في الأدوار ليكون كل دور من قافية يختلف عنها في الأدوار الأخرى[119]، وهكذا يلاحظ أن الوشاحين قد اعتنوا باختيار قوافي الأقفال من حيث سلامة مخارج حروفها . ويلاحظ في قوافي الموشحات الأندلسية وخاصة في الأقفال أن لحروف "الراء، النون، الدال، الميم، اللام، الباء، الحاء"حضورا واضحا لديهم، فهم يكثرون من جعلها حروف روي لموشحاتهم وهذا ما شاع نظمه في الشعر العربي من حيث الروي، فجاءت هذه الحروف رويا بكثرة في موشحاتهم وقد قلت قوافي الموشحات من الحروف النادرة"الذال ،الغين، الخاء، الشين، الطاء، الجيم" فقد أحسن الوشاحون الأندلسيون في اختيار القوافي ومناسبتها لبحورهم وأغراضهم التي تدل على موهبتهم الموسيقية العالية ومعرفتهم لأساليب العرب بحيث أنهم يدركون التوازنات الإيقاعية التي تنشأ من علاقة الوزن بالقافية بالمضمون والغرض كما غلب على قوافي موشحاتهم المقيدة، وقلما تكون مطلقة وأن كثرة التعقيد يرجع الى طبيعة بناءها على تعدد القوافي وعلاقة الأدوار بالأقفال، لذلك فلم يلتزم الأندلسيون في الموشح بقافية واحدة، أو وزنا واحدا لأنهم وجدوا أن ايجاد وزن يناسب النغم أسهل من نغم يناسب الوزن. ومن أجل ذلك كان الموشح تابعا لما تفتضيه الأنغام، فتارة يوافق أوزان الشعر العربية التي ابتكرها الخليل وتارة يخالفها[120]. فالموشحات نواة الثورة شاملة على الوضع القديم في الشعر العربي، فهي بأوزانها وقوافيها المتنوعة والمختلفة تفتح

([117])يُنظَر: أمين علي السيد، نفس المصدر السابق، ص26.

([118])يُنظَر: نفس المصدر السابق، ص27.

([119])يُنظَر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ن دار المعارف، السلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، ط 13،م 1، 2004 م، ص451 .

([120])محمد عبدالمنعم خفاجي، البناء الفني للقصيدة العربية، مكتبة القاهرة، ط 1، ج 1، ص135 .

للشاعر آفاقا جديدة تعينه على الخلق والابتكار وهذه الثورة الأندلسية فتحت المجال ومهدت السبيل لشعراء المشارقة للتخلص من قيود الأوزان الثقيلة ورتابة القافية، فمالوا الى استخدام الموشح بشكل فائق واستعملوا قوافي متنوعة[121] .

ثالثا: أنواع القافية تتنوع القافية باعتبار حركة الروي إلى نوعين، الأولى مطلقة وهي القافية التي يكون فيها الروي متحركاً ... والثانية مقيدة وهي القافية التي يكون فيها الروي ساكناً. القافية المقيدة على ثلاث صور: (مقيد مجرد، ومقيد بتأسيس ، ومقيد بردف)، والقافية المطلقة على ست صور: (مطلق مجرد، مطلق بخروج، مطلق بردف، مطلق بردف وخروج، مطلق بتأسيس، مطلق بتأسيس وخروج)[122].

ويمكن تقسيم القافية من حيث عدد الحركات بين الساكنين في آخر البيت إلى خمسة أقسام هي (المتكاوس) وهو ما كان فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت. و(المتراكب) وهو ما كان فيه ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت. و(المتدارك) وهو ما كان بين الساكنين حرفان متحركان . و(المتواتر) هو ما جاء بين ساكنيه حرف متحرك. و(المترادف) هو ما كان ساكناه الأخيران غير مفصولين بحركة بل يجتمع فيه الساكنان وسمي بذلك لأن أحد الساكنين ردف للآخر[123].

رابعا: ألقاب حروف القافية

حروف القافية هي ما يلزم في قوافي القصيدة من أولها إلى آخرها وهي : الروي، الوصل، الردف، التأسيس، الدخيل، الخروج. وكل قافية لابد أن يكون فيها حرف الروي لذلك يُعد أهم حرف في القافية وليس من اللازم أن يوجد الوصل

([121]) عبدالباقي عبدالله، كتاب القوافي، أبو يعلى، تح، محمد عوني عبدالرؤوف، ط 2، مطبعة دارالكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث، القاهرة، 2003 م، ص97 .

([122]) المصدر نفسه، ص70.

([123])أبو الفتح عثمان ابن جنّي، كتاب مختصر القوافي، تح، حسن شاذلي فرهود، ط 1، توزيع، دار التراث-القاهرة، 1975 م، ص19.

والردف والتأسيس والدخيل والخروج ولكن إذا جاء شيء منها في القافية مع الروي فلابد أن يلزم تكراره في كل أبيات القصيدة[124] .

أ ـ الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في أخر أبياتها موصولا إما باللين أو الياء، أو ساكنا [125] .

هو أبرز الحروف في القافية وهو الذي يلزم تكراره في كل بيت وتنسب إليه القصيدة فيقال " نونية أو ميمية أو رائية ....وسمّي رويا: لأنّ أصل (روى)في كلام العرب للجمع والاتصال والضم ،ومنه الِّواء وهو الحبل الذي يشتدّ على الاحمال والمتاع ليضمها ،وكذلك حرف الرَّوي ينضم ويجتمع اليه جميع حروف القافية، فلذلك سمّيَ رويًّا .

كما جاء في موشحة[126] ابن ينــق[127]:

وَبِسُرْبِ الظَّباءِ حَوْرَاء ذَاتِ دَلاَلِ

أخْتُهَا فِي السَّماءِ تَبْدُو كَذى فِي الجَمَالِ

أعْرَضْتُ لعَنائي وظِلتُ أشْدُو بِحَالِي

سَمْره كَمْ ذَا الصُّدودِ بِالحَوْمَةِ يَاستَّ جُودِيْ

سَمرهُ فِي وَسَطِ وادٍ ثُمَّ سَلَبْتنَيِى فُؤَادِيْ

فالرَّوي في الأبيات هو حرف اللام، وهو من الحروف المتحركة، متصل بالياء الظاهرة في الأبيات الثلاثة الأخيرة، وبالياء الناشئة عن إشباع الكسرة في البيتين الأول والثاني [128].

([124]) عبدالله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط 3، 1987 م، ص24.

([125]) حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص11.

([126]) ابن ينق، هو الوزير الحكيم أبو عامر بن ينق رحمه الله تعالى، اشتمل على البدائع ةاحتوى، وركب على مهرة الاجادة واستوى، وشعره رائق المحيا والأقسام، مفر عن المعاني والوجوه الوسام ، الا أنَّ قليل المادة في التوشيح، يسير السبك له والتوشيح، له في الطلب قدم سابقة، ويد فيه سائقة.

([127]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص489 .

وهناك روي متصل بالياء كما جاء في موشحة أبو بكر أحمد بن مالك السرقسطي [129].

سَقَتْنِي وَوَالَيْتُ سُقْيَاهَا

وَلَكِنْ حَثَّني لِلسُّكرِ عَيْنَاهَا

فَغَنَّتْ تَخْرُضُ مَضْنَاهَا

فالرَّوي هو حرف الدال الذي اتصل بالهاء، وقد تكرر في الأسطر الثلاثة.

ومن الروي هناك روي ساكن أو مقيد ، كما جاء في موشحة ابن رافع رأسه[130]:

إنّ الرِّضَى لَغَالِيْ مَا لِلرِّضَى ثَمَنْ

مِن سَيِّد المَوالِي وَخَــيْرِ مؤتَمَنْ

تُزخِى بِهِ المَعَالِي والمَلِكُ والزَّمَنْ

فالروي في الأبيات الثلاثة في الموشحة هو حرف النون وهو ساكن غير موصول بحرف لين أو ياء.

حروف الروي: الحروف كلها تكون روياً إلا حروف الإطلاق وهي ثلاثة ، وهي الألف والواو والياء ، وهي حروف ساكنة.

حروف الإطلاق [131].

الألــف :

مثل قول ابن ينــق[132] :

حَيْثُ اللَّيالِي قِصَار نَخَالها عِنْدَ التَّمَامِ أسْحَارًا

([128]) حسني عبدالجليل يوسف، نفس المصدر السابق، ص11.

([129]) لسان الدين الخطيب، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص223 .

([130]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص21 .

([131]) حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين ،ص11.

([132]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص509.

شَطَت وشطَّ المَزار لمَّا أجدّوا للنَّوى تسيارًا

وفي فقرة أخرى في نفس الموشحة يقول[133] :

عَهْدِيْ بِهِمْ والقِطَار تَجرِيْ بِهِمْ تَحْتَ الظَّلامْ أقْمَـارًا

مَا إنْ لَهُمْ مِنْ قَرَار نَأَوْا فَأدنَوا للتـــَّوى أعْمَـــارًا

الــواو: وهو أيضا حرف من حروف الإطلاق ولا يصلح أن يكون رويا :كما جاء في موشحة ابن ينق [134] :

لمَا بدا السَّفرّ بِالنِّيـَاقِ وَاحْتَمَـلُوْا

واجْهَشَ الرّكب الفِراقِ وَارْتَحَلُوْا

نجد الواو في البيتسن السابقتين لن يكونان رويا، مع أنَّ الواو حرف من حروف الإطلاق، فلا يصلح الواو في الهذين البيتين أن يكون رويا [135].

اليــاء: والياء أيضا لا يكون رويا إذا ورد كياء الضمير، ومثال ذلك نجد كما جاء في قول الكميت في موشّحة له قوله [136] :

قَضَوا عَلى نَظَرَاتِ العَيْنِ

بِطُولِ سَدٍّ وطـُــول بيْـنِ

يـَــا ربِّ كُنْ بَيْنَهُمْ وبَيـْنيِ

فَمَــا جَـنَـيْتٌ بغيرِ العَــيْنِ

نلاحظ الواو الواردة في البيت الثالث لا يكون رويا، لأنَّه ياء الضمير، لذا لا يصلح أن يكون رويا.

"وعلّل علماء القافية عدم كون هذه الحروف رويا، بأنها زوائد ليست من نفس الكلمة، وأنا زيدت في القافية، لأنَها حروف مدّ ولين، والصوت يجري فيها، والعرب

([133]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص509.

([134]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص185.

([135]) أبو الفتح عثمان بن جنّي، مختصر القوافي، تح، حسن شاذلي فرهود، ص20.

([136]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص45.

من شأنهم أن يمدّوا أصواتهم في أواخر الأبيات، ويترنموا في الغناء والحداد والإنشاد"[137].

والحروف التي تكون رويًّا هي العين كما جاء في موشحة ابن الزقاق [138] :

خُذْ حَدِيْثَ الشَوقِ عَن نَفَسي وعَنِ الدَّمْعِ الَّذِيْ همَعَا

فالألف في كلمة (همعا)بدل التنوين والعين تكون رويا [139] .

وأما الياء في: **يجري، ونجري، ويرمي، ونرمي .** فإذا تحركت الواو والياء لم يكونوا الا رويا، ومن ذلك موشحة ابن رحيم [140] :

أيَا عِبرَتِي جَريًّا

ويا كَبدي وَرْ يًّا

ويا قلب لا بُقْيـَـا

ومِنْ عجب الدُّنْيـَا

نجد هنا ورد الياء في الأسطر الأربعة السابقة في موشّحة ابن رحيم، الذي يصلح أن تكون رويا لأنَّ الياء هنا رويا وهي متحركة بالفتح، والحرف الذي قبلها متحرك بالكسر، ففي الأسطر الأربعة جعلها الوشَّاح على شاكلة واحدة، بحيث جاء الياء متحركة بالفتح، وما قبلها متحرك بالكسر[141].

وتكون الياء رويا إذا كانت متحركة وما قبلها ساكن، مثل ما جاء في موشحة الأبيض[142] :

أحْلَـتُه فِي ضُلُوعِي لَوْ إنْ يَشَا يُرضيْهِ

([137])حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عندالقدماء والمحدثين، ص13.

([138]) سيد غازي،ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص402.

([139]) حازم علي كمال الدين،القافية- دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب 42 ميدان الوبرا،1998م، ص58.

([140]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص464 .

([141])حسني عبد الجليل يوسف ،علم القافية عندالقدماء والمحدثين،ص14 .

([142])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص509 .

لَا مَرحَبًا بِالدُّمُوعِ إنْ أقلَعَت يُرضيْهِ

فَلَيْسَ لِي بالهُجَوعِ عَهــدٌ والا أرتَجيْهِ

وما جاء في موشحة ابن اللبانة الذي يقول فيها[143] :

إنْ كنتَ مُغرى بِمَن تَهواهُ

فَصِلْ سُــراك الى لُقيــَاه

وَقَــــلْ لَه سَــائلا رُحمــاهُ

يَـا مَن تضوَّع مِن ربَّـــاهُ

نلاحظ هنا في هذه الموشّحة ورد الهاء رويا، فالهاء هو الحرف الروي المتحرك بالضم، والدليل على أنَّ الهاء روي وجود ألف الردف قبلها[144].

ثانيا: الوصل

سُميَّ الوَصل بهذا الاسم، لوصله بالرَّويّ ومجيئه بعده مباشرة، وحروف الوصل هي الألف والواو والياء، سواء أكانت هذه الأحرف للإشباع أو لغيره مما سبق ذكره مما لا يصح أن يكون رويا، أو هاء متحركة أو ساكنة تلي الروي مما لا يصح أن يكون رويا [145] :

ـ الوصل بالألف مثل ما جاء في موشحة التطيلي [146] :

أظْهرَ المقامُ فْي الغربةِ حِرمْانْا

فأنْـــا ألامُ إسْراراً وإعْلانـًا

قُلتُ والكــلامُ يُصرَّح أحْيَانـــًا

([143]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص221.

([144]) عثمان بن جنّي، أبو الفتح، مختصر القوافي، ص25.

([145])حازم علي كمال الدين، القافية- دراسة صوتية جديدة، ص74.

([146]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص509. وفي جيش التوشيح يُنظَر، ص28 .

فالوصل في البيت الأول والثاني هو الألف الناشئة من تخفيف التنوين في كلمتي: حرمانا و وإعلانا، والوصل في البيت الثالث هو الألف الناشئ من إشباع فتحة النون في لفظة :أحيانا [147] .

الوصل بالياء: كما جاء في موشحة الأبيض [148] :

يَا أبَا الحُسينِ هَب دمِي لأنصارِي

أنَـا بَعدَ حُسَيني حَافـــدً عَلَى نَـــارِ

لَيــسَ كلَّ دَينٍ مِثل دَيني أوثــَارِي

يَرتَضِي مَنوني لَا يَخافُ مِن دُونِي

فالوصل في البيت الأول والثالث والرابع هو ياء الضمير في أنصاري وفي أوثاري وفي دوني، والوصل في البيت الثاني هو الياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي وهو الراء [149].

والوصل بالواو مثل قول الكميت [150] :

فــأيّ ذَنْــبٍ لِقَـــومٍ نَظَــروا فــاعتَبَروْا

في هذا السطر من موشَّحة الكميت السابق ذكرها، نجد الوصل فيها هو واو الجماعة في كلمة" فاعتبروا".

الوصل بالهاء كما جاء في موشحة أسد بن الفرات [151]:

لله مَذعـُــور لَيــلة أيْنـــَاسِهِ

عَشَاهُ مَهْجُور فِي طِيْبِ أنْفاسِـهِ

والقِرْطُ مَأسُوْرٌ فِيْ قَسَد أخْراسِهِ

([147])حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص20.

([148]) سيد غازي، المصدر نفسه، ص395.

([149]) حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص20.

([150]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص45.

([151])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص53.

وعندما يكون الياء وصلا كما جاء في قول اسد بن الفرات السابق ذكرها، فالوصل في هذه الأبيات الثلاثة هي هاء الضمير في أيناسه و أنفاسه وأخراسه .

ـ الوصل بالهاء المتحركة بالفتح كما جاء في موشحة أسد بن الفرات[152] :

ظَبِيَّةٌ يَقْطــعُ أشْــواقِيْ لَيـْلَ هِجْرهَا

فجَـرتْ دُمـوعِي لأشْفاق فَوْقَ نَحْـرِهَا

وترَقرَق الإثمد الــباقي بَيْنَ شِــعرهَــا

فالوصل في الأبيات الثلاثة هي الهاء المتحركة بالفتح في: هجرها، ونحرها، وشعرها[153].

الوصل بالهاء المتحركة بالضم مثل قول المنيشي في موشحته [154].

أذَاعَ مَا يَـدرِيْ مَنْ هَـوَاهُ

مَدَامَـعَ تـذري فِي رِضَــاهُ

فَانْظُر الَى صَبري وجفَاهُ

فالوصل هو الهاء المتحركة بالضمة في الأبيات الثلاثة.

الوصل بالهاء المتحركة بالكسر كما جاء في موشحة ابن بقي [155]:

فُــوزي مَقْتَلِي بِهَذا السُّهادي وضِعْفِهِ

فَأنــتْ الَّتِـــي أدنَيْتِ فُـــوَادي لِـحتْـفهِ

بُرءُ عِلَّــتي لــو عُلِــلَ صــادِ بــرَشفِهِ

فالوصل هو حروف الهاء الضمير المتحركة بالكسر في الأبيات الثلاثة في: ضعفِهِ، ولحَتفِهِ، وبرشفِهِ[156].

([152]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص57.

([153])يُنظَر: حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص22.

([154])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص327.

([155]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص415 .

ثالثا : الخُروج :

وسمّي بهذا الاسم لخروجه وتجاوزه الوصل التابع للروي ،فهو موضع الخروج من بيت القصيدة حيث لا يأتي بعده حرف ،والخروج يكون بالألف أو بالواو أو بالياء يتبعن هاء الوصل [157].

مثال الألف كما جاء في موشحة أسد بن الفرات [158]:

ظَبِيـَّـةٌ يَقْطَــعُ أشْــوَاقِي لَيْـلَ هِجْرِهَا

فَجـرَتْ دُمُـوْعِي لأشْفَاق فَوْقَ نَحْـرِهَا

وترَقْرَق الأثْمَدُ الــبَاقِي بَيْنَ شَـعْرِهَــا

في الأبيات الثلاثة وفي الكلمات الثلاثة: هجرها، ونحرها، وشعرها، الراء روي والهاء وصل والألف خروج [159].

مثال الياء كما جاء في موشحة ابن الصيرفي[160]:

كَم غَــادةً غنَّت فِي طِرافِها السِّحر مِن شِـعْرِهِ

تَشْكُو وَقَدْ حَنَّتْ إذْ مسَـّها الضــرّ من هِجرِهِ

قَالَــتْ وَقَدْ جُنَـّت لمــا بدا الـــــدَّرُّ من ثـغرِهِ

فالعين في شعره روي والراء فيه وصل والهاء خروج، كما أن الجيم في هجره رويّ والرّاء وصل والهاء خروج ،والغين في ثغره روي والراء وصل والهاء خروج [161].

([156]) يُنظَر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية ،بيروت- لبنان، ط 1 ،1991 م ، ص451 .

([157]) يُنظَر: حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص25.

([158]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص53 .

([159])يُنظَر: حازم علي كمال الدين، القافية--دراسة صوتية جديدة، ص 85 .

([160]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص543.

([161])يُنظَر: حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عندالقدماء والمحدثين، ص25.

ـ مثال الواو طما جاء في موشحة أبو الوليد بن يونس بن عيسى بن المرسي الخباز[162]:

هَيْهَاتَ كَتْمُ الغرامِ صَعْبٌ عَلَى مَنْ يَرُومُهُ

وهَبْكَ أن مــلامي يُـديـمُهُ مَـنْ يُدِيـمُهُ

مَاذا عَلَى المُسْتَهَامِ فِي الحُبِّ مِمَّن يَلـومُهُ

فالميم في يرومه ويلومه ويديمه روي، والهاء وصل، والواو الناشئة من إشباع ضمة هاء الوصل خروج.

رابعا: الرَّدف

وهو مأخوذ من ردف الرَّاكب، لأنَّ الرَّويّ، أصل فهو الراكب وهذا كردفه، والردف هو ما يقع قبل الروي مباشرة من غير فاصل، ويكون من حروف المدّ الثلاثة، وحروف اللين وهي الواو والياء الساكنتان بعد حركة غير مجانسة لهما، والألف تعد أصلا [163].

ويجوز في الياء والواو أن يتعاقبا في القصيدة الواحدة، ويجوز أن يكون الرَّدْف والرَّويّ في كلمة واحدة أو كلمتين، ولا تعتبر الياء والواو المتحركتين أو المتشدِّدَتينِ ردْفا[164] .

فالذي ردفه واو قبلها ضمّة، كما جاء في موشحة الحصري[165]:

الحُسْنُ مَرحُومُ عِنْـدِيْ ومَــأثُومُ

والطَّرفُ ظــلومُ والقـلبُ مظــلوُمُ

فالواو في الكلمتين الأخيرتين مأثوم، ومظلوم، ردف وما قبلهما متحركان بالضمة.

([162])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص136.

([163])يُنظَر: حازم علي كمال الدين، القافية--دراسة صوتية جديدة، ص88.

([164])يُنظَر: حسين عبدالجليل يوسف، علم القافية بين القدماء والمحدثين، ص26.

([165])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص202.

ـ والذي ردفه واو وما قبلها فتحة كما جاء في موشحة ابن زهر[166]:

غُصْـنٌ بَـــانَ مِن حَيْثُ اسْـــتَوَى

بَاتَ مَن يَهْوَاهُ مِن خَـوفِ النَّـــوَى

فالواو في الكلمتين الأخيرتين "استوى، والنوى"، ولكن ما قبلهما متحركتين بالفتحة[167].

والذي ردفه واو كما جاء في موشحة ابن رافع رأسه[168]:

يَـا قَــومُ بِي تَيَّــاهُ لِماه معُســـــوْل

الهِجْرُ مِنْ هِجْـرَاهُ والذَّنْبُ مَحْمُـوْل

يَدْريْ الذي يَهْـوَاهُ أنَّـــهُ مَقْتَـــوْل

فالردف في هذه الموشحة هو الواو في الكلمات الثلاث الأخيرة: معسول، ومحمول ، ومقتول[169].

مثال للمعاقبة بين الواو والياء إذا كانا حرفي لين كما جاء في موشحة الكميت[170]:

رَاحَـــةُ الأدِيْـــبِ سُلافــه كالنّورِ

تُشـــعَلُ الزّجــاجة بِضَـوءٍ مُبيـنِ

خامسا: التَّأسيس والدَّخيل :

والتَّأسيس لا يكون إلا بالألف قبل حرف الرَّويّ بحرف واحد، والتأسيس إذا حرفُ ألفٍ بينها وبين حرفُ الرَّوي حرف واحد صحيح، وهذا الحرف الصحيح الذي

([166]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص202.

([167]) يُنظَر: حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص22.

([168]) لسان الدين الخطيب، نفس المصدر السابق، ص: 75.

([169])يُنظَر: عبدالله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة--العزيزية، ط 3، 1987م، ص110.

([170]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص43.

يفصل بين ألف التَّأسيس وحرف الرَّويّ يسمَّى(الدَّخيل)وهما متلازمان **فسمِّيَت الألف تأسيسا** لأنَّه يُحافظ عليها في قافية القصيدة كأنَّها أسسٌ للقافية. ويجوز أن تكون ألف التَّأسيس والدَّخيل في كلمة واحدة أو كلمتين[171].

مثل ما جاء في موشحة ابن بقي[172]:

وَإذَا الذِّكرُ جَرَى فِي الأمَاجِدْ

أنشُدُ الفجرُ في تِلكَ المَشَـاهِدْ

فالألف في الكلمتين الأخيرتين: الأماجد، والمشاهدْ، هو حرف التأسيس الذي يأتي قبل حرف والحرف الذي يقع بين حرف الرَّويّ والتأسيس تسمَّى دخيلا وهو الجيم والهاء في الكلمتين الأخيرتين [173] .

المبحث الثاني: الموسيقى الداخليَّة

توطئة

إن صلة الشِّعر بالموسيقى صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقاً، وهي صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأة كلمة شعر بمعناها الأولي البسيط. وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري حتى أصبح الشكل الشعري المنظوم محكوماً بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل.

وعند محاولة القصيدة العربية الحديثة تحطيم هذه الهندسة فإنها لم تكن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى، بقدر ما كانت محاولة لاستثمار "إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة" [174]، وهي بذلك "تعتمد

([171]) حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص29.

([172]) سيدغازي، نفس المصدر السابق، ص453 .

([173]) عبدالله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي- مكة المكرمة- العزيزية،ط3 ،1987م، ص113.

([174]) أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، 1971م، بيروت،ص116

إيقاعاً جديداً يستمد أغلب مقوماته... من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته. لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم"[175]، إنما ينطلق منه في سبيل تحقيق بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع التطور الحاصل في شكل القصيدة الحديثة، وقد اصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بـ"الإيقاع الداخلي"، الذي يختلف عن "الإيقاع الخارجي" في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"[176].

وكما تمتاز القصيدة المعاصرة بالجرأة في الانزياح عن الأطر القديمة، وتحاول إيداع نماذج ترقي الى تأسيس حساسيَّة شعرية جديدة، وتتخذ في ذلك تقنيَّات وآليات متعدِّدة، ومنها تلك التي تؤسِّس لبنية إيقاعية تتمرَّد على المعايير الموسيقية التقليدية بما فيها من الصرامة في وحدة الوزن والقافية .

وهناك مظاهر لبنية الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة ذلك الاهتمام الذي يوليه بعض النقاد والبلاغيين للمحسنات اللفظية من جناس وطباق[177]، يؤدي التوافق والتقاطع والانسجام والتنافر فيهما إلى توليد تشكيلات إيقاعية غير منظورة.

وعلى الرغم من أن بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة كانت مادة حية للكثير من الدراسات النقدية وطال فيها النظر النقدي كما اختلفت فيها وجهات النظر النقدية، إلا أن محاولة ضبط نظمها وتحديد قواعدها العامة ما زالت بعيدة بعض الشيء عن تحقق إنجازات واضحة ومتميزة، وذلك لأن "الإيقاع الداخلي خلو من

([175]) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، 1985م، تونس،ص142.

([176]) يُنظَر: علوي الهاشمي، مجلة "البيان"، العدد 9، ص290.

([177]) يُنظَر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النَّقد العربي القديم، ص197 .

المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية، لا الجماعية"[178]. بمعنى أنه "شخصي ومتغير"[179].

وطالما أن القصيدة الحديثة هي للقراءة التأملية الصامتة وليس للإنشاد، فإن هذه القراءة الصامتة تضعف التركيب الوزني ويظل فيها نوع من الرنين الغامض وعندئذ نتوجه بأنظارنا إلى ما فيها من مجاز ورموز وأسطورة، أي إلى التصوير المنظور لا إلى التصوير المسموع"[180].

ويحاول الشاعر الحديث في سبيل تشكيل إيقاعه الداخلي الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها.

أولا: الجناس

الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلُّها ألفاظ مشتقة من الجنس، وهو الضرب من كلّ شيء، يقال هذا الشيء يجانس هذا جناسا ومجانسة أي يُشاكلُهُ، وتجانسَ الشيئيان إذا دخلا تحت جنس واحد[181]، "ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ والمعنى ووازى مصنوعه مع مراعات النَّظير ،وتمكَّن القرائن فينبغي أن ترسل المعاني على سجينها لتكتسي من الألفاظ ما يزينها حتى لا يكون التكلُّف في الجناس مع مراعاة التئام"[182].

([178]) عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، 1989م، بغداد، ص3.

([179]) حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، 1989م، بغداد، ص23.

([180]) محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، العدد 1990/288/ وينظر: إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، بيروت- ص29.

([181]) ابن منظور، لسان العرب مادة (جنس).

([182]) أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ضبط وتدقيق وتحقيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية،صيدا-بيروت،ص325 .

والجناس في اصطلاح علماء البلاغة لا يبعد كثيرا عن معناه اللُّغوي فهو أن يتفق اللفظان في النطق أو يتقاربان فيه ويختلفان في المعنى[183].

وهو من أحد فنون البديع الذي عرفته البلاغة العربية منذ زمن بعيد ،وهو من فنون المحسنات اللفظية التي يحمل فيه ألوانا وأشكالا من البراعة والافتنان، كما أنَّه يستنتج نوعا من الموسيقى الداخلية الناجمة من خلال تجانس الحروف واللفظين وتجانسهما معا، وهكذا يكتسب الجناس أهمية بارزة، تتأتى أهمية من المنحى الجمالي الذي يضيفه على النَّص فهو من الحلي اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ ، تجذب السامع وتحدث في نفسه ميلا الى الإصغاء والتلذّذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة ،فتجد في النفس القبول، وتتأثر به أي تأثير، و وتقع في القلب أحسن موقع[184].

يعتبر الجناس رائعة من روائع الإبداع الفني للتعبير الأدبي، وميزة من مزايا والوصف بالفصاحة والبيان، كما يتفق مع غية الشاعر الأساسي والرئيسي من قول المديح، وتعظيم الممدوح من خلال شعره، بمعظم أنواع الرسائل والطرق الجميلة [185]؛ كما أنها تكون مقطعان صوتيان في الإيقاع مختلفان في المدلول والمقصود، وتخلق في النص أنغام إضافية تسعى على الاستحواذ على أجزاء النص الذي ترد فيه، كما أنه يمنح فرصة لتوليد موسيقى ظاهرية فيه تتجلى في هذه الألفاظ والكلمات

([183])يُنظَر: علي الجندي: فن الجناس في النقد والبلاغة والأدب،(د، ط)،دار الفكر العربي ،ص8-12، ويُنظَر: صلاح الدين الصفدي، الصفدي ،جنان الجناس في علم البديع، ط 4 ،قسطنطينية، مطبعة الجوائب، ص15- 18.

ويُنظَر جواهر البلاغة،ص325 .

([184]) يُنظَر: حسين عبد العال اللهيبي، اللهيبي، ظاهرة الجناس في خطاب الإمام علي بن أبي طالب ورسائله، دراسة بلاغية، جامعة الكوفة ،مركز دراسات الكوفة،ص1، ويُنظَر جواهر البلاغة، ص325.

([185]) يُنظَر: سعد بخت عمران العوفي، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها)للدكتو، عبدالله الطيب المجذب، دراسة تحليلية تقويمية، رسالة ماجستير، في البلاغة والنقد، إشراف، دخيل الله الصحفي، ص142 .

المكررة والموزونة ومع ذلك تعطيها القيمة الدلالية التي تكتسبها هذه الألفاظ، وتكون النصوص آنذاك مملوءة بالجماليات الموسيقية المولودة من هذا الجناس [186].

أنواع الجناس

وينقسم الجناس إلى قسمين، يكون في الآتي :

أولا: الجناس التام: وهو ما اتَّفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها مع اختلافهما في المعنى[187].

وينقسم الى ثلاثة أقسام :

- **المماثل:** هو ما اتَّفق فيه الكلمتان المتجانستان في نوع الأحرف وعددها وهيئتها وترتيبها، ويجب أن يكونا نوعا واحدا من أنواع الكلمة، سواءً كانتا اسمين أو فعلين أو حرفين. ولا شك في أنَّ حضور هذا النوع في الموشحات الأندلسية كثيرة، لأن الموشحات فن غني من الفنون الجديدة التي تتحدث عن الواقع الراهن والقاهر آنذاك وفيه ما فيه من الجناس، ومثل هذا النوع ورد في كثير من الموشحات التي نحن ندرسها في دراستنا هذه ،كما جاء في موشحة ابن لبون[188].

صَـــاغَهُ الرَّحْـمنُ لامْتِحَانِ الخَلقِ
ركَّـــــبَ الإحسانُ فيه حُسن الخَلقِ

حيث يتحدَّث الوشَّاح في هذه الموشحة السالفة ذكرها عن الحب الذي صاغه الرحمنُ له، ويشرحه في الجملة الأولى بأنَّ هذا العشق صاغه الرحمنُ لاختبار الخلق ،جاء كلمة (الخَلْقِ)في البيت الأول من الموشحة بعد معنى الامتحان والاختبار، وتكرَّر جنس نفس الكلمة في البيت الثاني من الموشحة بنفس الشكل(الخَلْقِ)، ولكن تكرار هذا الجنس من الكلمة في البيت الثاني تأتي بعد معنى الجمال، أفاد الوشاح في البيت الأول

([186]) يُنظَر: حسين عبدالعال اللهيبي، ظاهرة الجناس في خطب الإمام علي بن ابي طالب ورسائله، ص1، ويُنظَر: سعد بخت عمران العوفي، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص142.

([187]) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص272 .

([188])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص133.

معاني الاختبار للخلق في البيت الأول، بينما أفاد الجمال والزينة في البيت الثاني من الموشحة، نرى حضور نفس الكلمة في البيت الأول والثاني عادى نفس الشكل ونفس الهيئة ونفس الحركات والسكنات ونوع الحروف في كلا البيتين في كلا البيتين الواردين في النص[189].

ومثال الجناس التام أيضا كما جاء في موشحة ابن اللبانة [190].

سحَّ فيهِ ورَقَـــــــــًا فَكَسَاهَا وَرِقـــــــــــًا

في هذه الموشحة تبين لنا أنَّ لفظة (ورقا)الواردة في السطر الأول ،نفس جنس اللفظة التي وردت في السطر الثاني من الموشحة، الذي أفاد بها الشاعر في المقطع الأول من الموشحة، كانَّ أوراق الأشجار تجري في قلب العاشق الذي لا يرحم، وفي المقطع الثاني كاد أن يكسوها (ورقا)أي الأوراق كثيرة كثرة الماء في ابحار، فلفظة (ورقا) الواردة في المقطعين الأول والثاني من البيت الشعري، وردا على نفس الهيئة والحروف والحركات والسكنات حتى على ترتيب الحروف هذا يسمي هنا الجناس التام [191] .

ومثال آخر في الجناس التام ورد في موشحة ابن رافع رأسه [192].

مَـــا أقُـولُ؟ وقلَّمـــا يُجدى فِي الهَّوَى مَـــا أقُـــوْل

يتحدَّث الوشاح في هذه الموشحة عن الأقوال التي يقولها ،وأهمية هذه الأقوال والاستماع لها والاستفادة منها، وردت لفظة(ما أقول) في المقطعين الأول والثاني على نفس الهيئة والشكل سواء في الحركات أو السكنات وحتى على نوع الحروف الواردة في النص من نفس الجنس ولا يوجد بينها فرق، بينما ورود اللفظ في المقطع الأول على شكل سؤال، كأنَّ الشاعر يقول انظروا واسمعوا الى ما أقوله، لأنَّ قليل من أقوالي تذهب هباءً منثورا، والجواب هو فينصف المقطع الأول وفي الكلمات الأخرى في المقطع الثاني.

([189]) يُنظَر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة،ص326.

([190]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص70.

([191]) يُنظَر: عبدالعزيزعتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، ص196.

([192]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص85 .

وكما ورد في موشحة الكميت[193].

لمَّا هَزُّوا المَــواكِبْ إلَى المَـوَاكِبِ

فِي يَوم ذي كَـوَاكِبٍ بِلَا كَواكِــبِ

يتحدث الشاعر عن حادثة تحرّك وتحول المواكب الى مواكب أخرى، كأنَّ الوشّاح يتأسف لهذا الاهتزاز ويكرر يستعمل نفس جنس المواكب للتأكيد وليكون القصد أقرب من الفهم، وفي البيت الثاني يتحدَّث الشاعر عن اليوم الذي هزوا المواكب الى مواكب أخرى، أفاد هذا القصد باستعمال جنس فعل قريب جدد من الجنس المذكور قبله، كأنه يقول أنَّ ذاك اليوم كان ساكن في كوكب وتحولوه إلى مكان بلا كوكب، فيتكرَّر نفس الكلمة في المقطعين الأول والثاني في البيت الأول على نفس الهيئة والشكل وبنفس الحروف وترتيبها، وكذلك ورد في المقطع الأول ولثاني في البيت الثاني كلمة(كواكب)على نفس الشكل والهيئة في ترتيب الحروف وهيئتها وسكناتها وعدد الحروف،هذه الموشحة الواردة فيها جناس التام يقصد فيها الشاعر أن يشبِّه المقصود بكلمات متقابلة بعضها عن بعض، وهذا هو الجناس التام في موشحة الكميت السالفة ذكرها في البيتين الاثنين[194].

وكما جاء في موشحة أبو القاسم المنيشي[195].عندما يتحدّث عن الماضي .

قَدْ كَانَ مَا كَانَ مِنِّي وَقَدْ مَضَى مَا قَد مَضَى

يتحدَّث المنيشي في هذا البيت من موشحته عن التقصير الذي كان من عنده في الفراق، ويقول الذي حدث كان التقصير مني، ويجب علينا أن ننسى ماضينا، فيتكررُ في المقطع الأول من البيت لفظة(كان)مرتين، وهذا التكرار أصبح جناس التام لأنَّ التكرار ورد على نفس الحروف ونفس الهيئة ونفسر الترتيب في الحروف والحركات والسكنات، وكما ورد في المقطع الثاني من القصيدة لفظة(مضى)وتكرر هذه اللفظة مرتين على نفس الشكل والحروف والترتيب والحركات والسكنات، اذا استعمل الوشاح في هذا البيت من الموشحة جناسين تامين في بيت واحد.

([193]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص91.

([194]) يُنظَر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص326.

([195]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص115.

- **المستوفي:"** وهو ما اتَّفق فيه الكلمتان في نوع الحرف وعددها وهيئتها وترتيبها، واختلفا في نوع الكلمة بأن يكون إحداهما فعلاً والأخرى اسماً، أو حرفا أو احداهما اسما والأخرى حرفا"[196]. ولا شكَّ لمثل هذا النوع من الجناس أيضا حضور ولكنها قليلة جدا في الموشحات الأندلسية، مثل ما جاء في موشحة أبوبكر بن رحيم[197].

هَـلْ ترَى مَا صَنَع الحُبّ علَى عِزَّتِي فِيَـا

صَبرَتْ أيْدي الضَّنى جِسْمي بِلا رقَّة فَيَـا

يُرى في هذين البيتين من الموشحة العابقة ذكرها، أنَّ الوشاَّح يتحدَّث عن العزَّة التي كان يعيش فيها قبل أن يتأثر عليه الحب، ويذكر بأنَّ الحبَّ فعل فيَّ ما فعل رغم العزَّة التي أتشرَّف بها، كأنَّ الشاعر يتحدَّث عن الآلام والآثار الجانبية التي تبقى بعد إصابته بهذا الحب، وبعد ذلك يؤشر الوشاح الى ما صبر عليه جسمه من ما أصاب به من آلام وعذاب ،رغم كل هذه التي أصاب بها جسمه فقد تحمَّل وتقدَّم الشاعر دون رجوع، نلاحظ هنا أنَّه وردت في الأول من الموشحة لفظة(فِيَّـا)وهي حرف لأنَّ أصلها (في)، ولكن وردت في البيت الثاني لفظة (فَيَّـا)على نفس الهيئة والشكل، بينما اللفظة التي وردت في البيت الثاني(فَيَاّ) هي فعل وليست حرف،لأنَّ أصله (فَيْ)وهي الفعل، استعمل الوشاح الجناس المستوفي هنا ليعبر به عن آلامها بصيغتين مختلفتين [198].

ثانيا: الجناس غير التَّام وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي :أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها[199].

([196]) سعد بخت عمران العوافي، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها)، ص143.

([197]) لسان الدين الخطيب، نفس المصدر السابق، ص171 .

([198]) يُنظَر: سعد بخت عمران العوافي، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها)ص143.

([199]) عبدالعزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، ص205.

مثال ذلك ما جاء في موشحة ابن لبون[200]:

الحُبُّ دِينٌ قَدْ سَنَّ تَركُ الوِقَارِ
بِهِ أديْـــنُ وَقَدْ خَلَعْتُ عَذاري

وردت كلمة، (دين)، في البيت الأول من الموشحة وتكرَّر نفس الجنس في البيت الثاني من الموشحة، ولكن بزيادة حرف واحد فيها وهذا الحرف هو الألف في البداية(أدين)، والاختلاف بين الكلمتين الأولى والثانية حرف واحد، هذا تسمى الجناس الغير التام[201].

وينقسم الجناس الغير التام الى أقسام منها.

- **الجناس المُحرَّف:** وتكون اللفظتان مختلفتان في هيئات الأحرف في الحركات والسكنات واتَّفقتا فيما عدا ذلك من نوع الأحرف وعددها وترتيبها[202].

كما جاء في موشحة ابن ينق[203].

غَنَّتْ لنا أسحارْ والزِّيرُ والمثنَّى مُطـــــارحُ
وغَنَّتِ الأطـيارُ فعاشـقُ حنَّـا ونـــــازحُ

نلاحظ في البيت الشعري الأول وردت لفظة(غَنَّتْ)بالسكون، أنَّ الشاعر يقول غنَّت الأسحار والزير، أي العادة أو الذي يكثر زيارة النساء ويحب مجالستهنَّ، الزير الدقيق من الأوتاد، ويول الشاعر غنَّت لنا المثنى الذي يقصد به أوتار العود، غنَّوا لنا هذه في مكان الجلوس، ونلاحظ ورود نفس جنس الكلمة في البيت الثاني من الموشحة(غنَّتِ)، ويشير الوشاح الى أنَّ الأطيار أيضا غنت، فهذا التكرار في نفس الجنس في البيت الثاني يسمى جناسا، ولكن الجناس غير تام لأنَّه هناك فرق في الحركات بين اللفظة الأولى والثانية، كما أشرنا اليه سابقا[204].

([200]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص161.

([201]) يُنظَر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص328.

([202]) يُنظَر: سعد بخت عمران العوافي، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العربوصناعتها)ص148.

([203]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص505.

([204]) يُنظَر: عبدالعزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، ص205.

- **جناس القلب:** هو ما اختلف في ترتيب الحروف، وهو إما قلب الكل، وذلك اذا جاء أحد اللفظين عكس الآخر في ترتيب الحروف كلها ،كما جاء في موشحة المنيشي[205].

ورُبَّ فتـــاة غَـــنَّتْ إذ جاءتْ لِدارِهِ
وَتشُـكو له إذ حـــنَّتْ لِـــبُعدِ دِيـــارِهِ
وتَشدو لمَّ أن غـــنَّت بقُـــربِ مِزَارِهِ

فهنا نلاحظ أن الجناس موجود في الأبيات الثلاثة المذكورة، و خاصة في البيت الثاني والبيت الثالث، نلاحظ بأن لفظة (داره)الواردة في البيت الأول من الموشحة تفيد معنى المبيت أو البيت، وفي البيت الثاني وردت لفظة أخرى وهي (دياره)وهذا أيضا يفيد نفس المعنى السابق ذكره ولكن الحروف مختلفة ،ووردت لفظة مزاره أيضا تفيد معنى مكان المبيت وإن كان الوشاح يقصد به المأوى الأبدي به، في الأبيات الثلاثة نلاحظ بأنَّ الجناس القلب موجود كما أشرنا له سابقا[206].

وهناك نوع آخر من جناس القلب وهي قلب البعض، يعني أنَّ الكلمة هي نفس الكلمة ولكن الفرق يكون في ترتيب الحروف الموجودة في الكلمة، كما جاء في موشحة الكميت[207].

مَنْ لـــي بِمُستَهتِرِ في الحَـبِّ مُســـتَكبِرِ
أطَعْتُـــهُ ذَلَّـــــهْ فتـــــاهَ واســـــتَكبَرْ

وردت لفظة(مستكبر)في البيت الأول بشكل وفي البيت الثاني بشكل آخر الذي هو جناسه بقلب في ترتيب الحروف والكلمة في الأصل من جنس واحد، هذا يسمي جناس القلب.

([205]) سيد غازي، ديوان الموشّحات الأندلسيَّةج1، ص319 .

([206]) يُنظَر: بسيوني عبدالفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع،ط 2،القاهرة-مصر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،1998 م، ص156 .

([207]) يُنظَر: سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص51 .

- **الجناس المزدوج:** وهو أن تأتي الكلمتين المتجانستين في أي نوع من الجناس المذكورة سابقا، سميَّ جناسا مزدوجا أو مكررا[208]، كما ورد في موشحة أبوبكر بن رحيم[209].

هَزَّ ارتِيَاحِي رَاح بِرَاحِي مسكية الأنْفَاسِ سَحْبَ الوِشَاحِ

وردت لفظة براحي في البيت المذكور من الموشحة بعد راح وهذا جناس مزدوج لأنَّه جاء بعد نفس الجنس مباشرة دون قطع أو فاصل.

- **الجناس المصحَّف:** تكون الكلمتان المتجانستان في النص متماثلتان من حيث الرسم والخط وإن كانتا مختلفتان في أشياء أخرى مثل الحركات والسكنات وغيرها[210]. كما جاء في موشحة المنيشي[211].

أذاعَ مَا يَـــدريْ مِن يهـــواهُ
مَدامِعً تُـــــذري في رِضــاهُ

نلاحظ أنَّ ورود لفظة(يدري)في البيت الأول من الموشحة، وورود لفظة(تُذري)في البيت الثاني على نفس الخط والرسم، بينما نلاحظ بأنَّ بين الكلمتين فرق كبير كل واحدة منهما تدل على معنى ،وكل منهما له أصل لا تشابه أصل الكلمة الأخرى، وتسمى هذا النوع من الجناس جناس المصحَّف [212].

- جناس الاشتقاق: وهو بمعنى أنَّ اشتقاق واحد يجمع بين الكلمتين، أي أنَّ أصلهما يرجع الى اشتقاق واحد لا يختلف عن الآخر[213]. كما جاء في موشحة ابن لبون[214].

([208]) يُنظَر: سعد بخت عمران العوافي، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العربوصناعتها)، ص149.

([209]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص172 .

([210]) يُنظَر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص330.

([211]) سيد غازي ، ديوان الموشحات الأندلسية، ص327 .

([212]) يُنظَر: أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة، ص330.

([213]) يُنظَر: سعد بخت عمران العوافي، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العربوصناعتها)، ص149.

أفنَـيتُ صَـبْرًا وَلَم يَزَلْ ذَا اصْطِبــَارًا

عبَـدْتُ حُــرًّا مُسْتَعَـــبدُ الأحْـــرَارِ

وردت في البيت الأول من الموشحة لفظة، (صبرا)، في المقطع الأول، وبعدها وردت في المقطع الثاني لفظة، (اصطبارا)، بحيث يجمعها اشتقاق واحد وهو، (صبر)، إذا فاللفظة الثانية جناس للأولى، كما نلاحظ ورود لفظة(حرا)في المقطع الأول من الموشحة، وورد لفظة، (الأحرار)، في المقطع الثاني من الموشحة، بحيث يجمعهما اشتقاق وأصل [215].

أو أن يجمع بين اللفظين ما شابه الاشتقاق، وهذا يعني أنَّ جميع الحروف الموجودة في الكلمة الأولى أو أكثرها موجودة في الكلمة الثانية، ولكن لا يرجعان الى أصل واحد، [216]، كما جاء في موشحة أبوبكر بن رحيم[217].

حَبيبُ بـَــدَا مُـذْ أنْســـــَانِي عَلَى أنَّه أسْكَنَ إنْســـَانِي

غَـزالُ عَن التَّعنيقِ أغنـــَانِي وأنْصفَّ إذْ زَارَ وغنَّـــانِي

وردت لفظة (إنساني)في المقطع الثاني من الموشحة، على نفس الشكل الذي وردت عليه لفظة(أنساني)في المقطع الأول من الموشحة، وكل منهما يرجع الى أصل غير أصل الكلمة الأخرى، وهذا النوع من الجناس يسمَّى جناس ما شابه الاشتقاق، أي أنَّ يلاحظ فرق كبير في الاشتقاق ولكن كل الحروف الموجودة في الثانية موجودة في الأولى أو أغلبها .

ثانيا: التِّكرار

التكرار أحد علامات الجمال البارزة، وهو مصدر دال على المبالغة من (الكر)، ويراد به التكثير في الأفعال. والتكرار بالمعنى العام (الاعادة)، ظاهرة تنظيم

([214]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص162.

([215]) يُنظَر: سعد بخت عمران العوافي، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها) ص149.

([216]) يُنظَر: المصدر نفسه، ص149.

([217]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص176 .

الكون والوجود والطبيعة وجسم الانسان قبل ان تكون ظاهرة في الفنون المختلفة. فهو في الكون ماثل في بوضوح في تكرار "دوران الافلاك وظهور النجوم والكواكب واختفائها."[218]. بل يمكن القول ان الكون كله قائم على ما يسمى فكرة (العود الابدي)، اذ ينظمه مسار متكرر من البداية الى النهاية وفقا لنظام ثابت، يعود فيتردد مرات لإنهائه لها، كل منها تمثل دورة كونية او سنة كبرى، وتشابه الدورات الكبرى في كل شيء.

تعريف التكرار: هي ظاهرة موسيقية ومعنوية تقتضي الاتيان بلفظ متعلق بمعنى، ثم اعادة اللفظ مع معنى اخر في نفس الكلام. أو إعادة إيراد اللفظ في جملة نثر أو بيت شعر، حيث يأتي متعلقا بمعنى، ثم يتكرر مع معنى آخر في الكلام نفسه، أو بالمعنى عينه.

والتكرار احدى الادوات الفنية الاساسية للنص وهي تستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر [219].

من المعلوم "ان الفن وجد كي يوظف فينا الشعور بالجمال، وعلى اساس هذا الافتراض يكون للشعور مظهر خاص، هو مظهر حس الجمال"[220]. فلابد والحالة هذه من علامات تتيح المجال لشعور الانسان كي يتحسس الجمال. لقد وضع ارسطو منذ القدم اركانا للجمال لعل ابرزها قانون الوحدة في المأساة وتقوم اهمية الوحدة في انها: "منها تتفرع باقي اركان الجمال: الانسجام او تلاؤم الاجزاء، التناسب، التوازن، التطور، التدرج، التقوية والتمركز، الترجيح والتكرار."[221].

يعدَّ التكرار عنصرا مهما من عناصر الإيقاع الداخلي، الذي يعتمد عليه الشاعر في تلوين إيقاعه و زيادة تنغيمه، بحيث يشكل تأثيرا كبيرا على بنية الايقاع

([218]) يُنظَر: فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص55 .

([219]) يُنظَر: المصدر نفسه، ص5-6 .

([220]) عبدالقادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، مطبعة النهضة- مصر، 1975م، ص140.

([221]) هيغل، المدخل الى علم الجمال، ترجمة، جورج طرابيش، ط1، دار الطليعة- بيروت 1978م، ص71.

الداخلي لنصوص القصيدة، بوصفه ظاهرة موجودة في أغلب الفنون الأدبية، لأنها ظاهرة طبيعية في حياة الإنسان، ويستعمل الشاعر التكرار لإيصال المعنى الى المتلقي بطريقة فنية رائعة، وبشكل واضح يلفت انتباهه للمعنى التي يريد إيصالها، وظاهرة التكرار في الشعر العربي ليست ظاهرة جديدة وحديثة في الدراسات الإيقاعية، لما له من تأثير واضح في بنية الايقاع الداخلي للقصيدة القديمة والحديثة، ولا شكَّ عنما يكرر الشاعر حرفا أو كلمة أو جملة الا يقصد من تكرار معنى أو إيحاءً أو شعورا خاصا، والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وانما ما تتركه هذه اللفظة من اثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه الا من خلال دراسة التكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق، والتكرار يمثل احدى الادوات الجمالية التي تساعد على فهم مشهد، صورة او موقف ما[222].

كما يعد التكرار من الظواهر الاسلوبية التي تستخدم لفهم النص الادبي، وهو مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى فهو في اللغة من الكر بمعنى الرجوع، كما أنَّ لأسلوب التكرار دور دلالي كبير في عملية البناء الفني للقصيدة، يوظفه الشاعر لدواع نفسية وفنية تتعلق بطرفي عملية الابداع: المبدع والمتلقي، كما أنَّ لأسلوب التكرار دور آخر وهو يحتوي على ما يتضمَّنه أي أسلوب آخر من امكانيات تعبيرية، أنَّه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع التكرار أن يغني المعنى ويرفعه الى مرحلة الايصال الى المتلقي بطريقة واضحة ومفهومة[223].

ويكون هذا التكرار إما من نوع التكرار الحرفي الذي يكرره الشاعر في نصه لأغراضه المختلفة أو تكرار الكلمة نفسها، أو تكرار العبارة، ويشترط أن يكون التكرار في موضعها، وأن يستعملها الشاعر لإغناء النصوص الأدبية [224]. سواء كان هذا الاغناء من ناحية المعنى أو من ناحية الموسيقى الشعري وٌعطاء نصه نغم موسيقية أخرى يراها جميلة، أو اذا كان هذا الاغناء لأغراض أخرى بحيث تغني ذلك

([222]) يُنظَر: نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، ط3، مكتبة النهضة، 1967م، ص230.

([223]) يُنظَر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة-مصر،د ت، 2013م، ص9.

([224]) يُنظَر: نازك الملائكة ،قضايا الشعر العربي، ص230-231 .

التكرار فضاء ينص شعره، ولا يجوز أن يقلل التكرار من شأن القيمة الأدبية والموسيقية للنص بحيث يتحوله الى اخراب النص الموسيقي في النص [225].

بهذا المفهوم يتبيَّن لنا أنَّ التكرار يكتسب مكانة كبيرة في النص الشعري، فهو عنصر أساس للإيقاع، لا سيما اذا استثمره شعراء صواحب المواهب، ليحق أكبر قدر من التأثير في نفس السامع بما ينسجم مع وعيه وثقافته وطبيعة تجربته ومستوى عمقها الابداعي.

أولا: تكرار الحروف

وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام، مما يعطي الالفاظ التي ترد فيها تلك الحروف ابعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية، كما يلجأ الشعراء الى تنويع الايقاع الداخلي لنصوصهم الشعرية، عن طريق استثمار بعض الاصوات أو الحروف [226]، أصوات الحروف في تناوبها وتعاقبها في موقعها من شطر البيت أو القصيدة ،دورا كبيرا وملحوظا في اشاعة النغم لاختلاف صفاتها بين مجهور ومهموس وصحيح وممدود، فهذا التكرار الحرفي في النص تعطي النص تشكيل نغمي للشعر بما يلائم الجو العاطفي لتجربة الشاعر لكي تصل الى المتلقي فتؤثِّر فيه نفسيا لأنَّ الشاعر يعمد الى تكرار الحروف، فيحس الشاعر بإحساس جميل في نفسه يجعله يأتي بها متناسقا متناغما بتناسق صوتي جميل، وذلك بتكرار الحروف المتألفة والمتقاربة عن بعضها البعض من الناحية الصوتية، وبذلك يستشعر السامع بنغم عذب مما ينتج من أصوات متكررة في النص، وكما يستشعر السامع بحلاوة تكرار هذه الحروف المتألفة المتقاربة في ما بينهم[227]، وكما يجب الابتعاد عن الجمع بين الحروف

([225]) ينظر:عدنان حسين قاسم،الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية،نصر-مصر، د ط،2001م، ص219

([226]) يُنظَر: محمد فارس، البنية الايقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس،ليبيا، ط1، 2003م، ص199.

([227]) يُنظَر: محمد فتوح، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات،دار غريب، القاهرة،مصر،دط ،2007،ص347.

المتنافرة التي تسهم في اخراب الموسيقى للنص، ومن خلا ل دراستنا تبيَّن لنا بأنَّ لهذا النوع من التكرار حضور في الموشحات الاندلسية .

تكرار حروف المعاني

لتكرار حروف المعاني حضور واسع في الموشحات الأندلسية نأتي بأمثلة منها، ومن حروف المعاني ومثال ذلك كما جاء في موشحة ابن رافع رأسه[228].

مُطرَّزُ الجَوَانِبِ يَنقـدُّ مِنَ اللِّـــــــيْنِ

أقُمْ عَلَـــى وِدادِ ذِي المَجدَيْنِ وأشرِبْ

مُمَهَّد الـــــبلادِ من شرقٍ ومَغْــرِبِ

وَناصِـرَ العِـبادِ سُـــلالةٌ يَـعْـــــرِبِ

المَـــلِكِ المُعظَّم مُـذَلِّ السَّـــــلاطِـيْنِ

مُرتَّبِ المَواكِبِ هزبْرِ المَـــيَاديْـــنِ

ملـــكٌ لَه جَـنانُ مِـن اللـــيثِ أقْـــــدَم

كَمـــا لَه بَنـــانُ مِن الغَيْثِ أكْـــــرَمْ

نلاحظ في هذا المقطع من الوشحة تكرار حرف الجرّ (من)ثلاث مرات، ودلالة هذا التكرار لحرف الجر في الموشحة عن تمردها من عناصر الوجود، فينزاح على صورة الاله وصاحب السلاطين والأكوان، وتشبه الشاعر كرمه وشجاعته و وفضله بشجاعة الليث ووصف كرمه بأكرم من كرم الغيث الذي هو رمز الكرم والعطاء .

ومثال لحرفي المعاني (من)، و(في)، في موشحة واحدة كما نلاحظه في موشحة التطيلي الضرير[229].

لَا بُدَّ لِي عَلى الوَرْدِ مِن وَردِي فَهَاتِهَا مُعَصْفَرة الــبَرْدِ

([228]) سيد غازي، ديوان الموشحات الاندلسية، ص40 .

([229]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح ، ص28 .

نَارًا مِنَ الزّجَـــاجة فِي زَنْــدِ كلَّما لَثمتُهَا لَطَمَتْ خدِّي

وَلَا كَمَثَلَ خدِّ مَلطُومٍ مِن بِنْتِ الكَرُومِ

أرْكُبُ عَلَى أسمِ ربِّك فِي الفُلكِ الَى الخَلِيْجِ نَاهِيْكَ مِن مَلِكِ

وَالوَشِيّ صَـــفَا فِي الحُبُــكِ وَالــوَرَقُ فِي مَأتَمِهَا تَبْكي

والرَّوْضُ سره غير مَكْتُومُ فِي صَدرِ النَّسِيْمِ

قُل لِلأمِيرِ عَيْن الحُسْنِ والحَمْدِ صَافَحَت بِاليمنِ مِنَ الرّفدِ

فَاسْــلِمْ فَأنْتَ وَاسِـــطَةُ العَقْدِ السَّـــادَةُ الكِرَامُ بَنِي العَبْدِ

مَدائِحُ تَجيْزُ التَحَكّمُ فِيْ مَالِ الكَرِيْمِ

وَرَدَّتْ مِنَ المَكـــَارِمِ فِي بَحْرِ أحْلَى مِنَ الوَصْلِ عَلَى الهِجْرِ

نلاحظ في هذا المقطع من الموشحة وردا حرفي الجرَّ كثيرا، إنَّ الشاعر يعتمد كثيرا في هذه الموشحة على تكرار هذه الحروف، كما نلاحظ أنَّ حرف الجرّ، (في)ورد سبع مرات في المقطع، وحرف الجرّ، (من)وردت خمس مرات، عندما يتحدَّث الوشاح في هذه الموشحة عن حبيبته ويشبهها بالورد، ويجعل وصولها حتميا، ويذمّها عندما يردَّ وصولها بالرد عليه على لطمهِ، ويتحدَّث عن حاله في بعد الحبيبة، وقسوة هذا البعد عبر البحر، ويريد وصولها ولو كان بالفلك وعبر البحر، وبعد ذلك يواصل كلامه ويتشبَّه كرمها بالبحر مع ردِّها، والبقاء في الهجر بعيدا عن الحبيبة، أفاد الوشاح لهذين الحرفين المذكورين في الموشحة شيئين مهمين، أولا البقاء بعيدا عن حبيبته، رغم الألم والعذاب الذي يصيبه هذا البعد، واستعمل لهذا الغرض الحرف الجر(من)، وثانيا الوصول الى حبيبته رغم القسوة الموجودة التي يشعر بها الوشاح في قلب حبيبته، ورغم العوائق والعقبات الموجودة في طريق وصوله اليها، ويستعمل لذلك حرف الجرّ(في) [230].

([230]) يُنظَر: أميرة عربي، جمالية التكرار في ديوان"رجل بريطة عنق"لنصرالدين حديد، رسالة ماجستير في أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر(بسكرة- قسم الاداب واللغة العربية،لسنة،2014م-2015م، 78.

ومثال (من)أيضا كما جاء في موشحة أبي الفضل بن شريف [231].

قُمْ فَاقْتَدِحْ زَنْداً مِنَ العُقَارِ

وَأَوْرَدَ السِّحرا مِنَ الدَّارِ

وَالبَسْتُ بَردًا مِن النِّضارِ

ونلاحظ أيضا أنَّ حرف الجرّ، (من)، يتكرر ثلاث مرات في هذا المقطع الصغير من الموشحة، فيتحدَّث الوشاح عن اقتداح الزند من العقار وإيجاد السحر من الدار ولبس البرد، هذه تشبيهات خيالية يعبر الوشاح عن مقصده باستعمال حرف الجرّ من، ويعطي النص الأدبي جمالا وموسيقى لطيفة ولينة ولافتة للنظر بحيث يستشعر المتلقي الراحة والحلاوة والعذوبة عند استماعه لهذا المقطع من الموشحة، عكس المقاطع التي يورد فيها الحروف المتنافرة .

تكرار حروف المباني

- **تكرار الصوائت(حروف المد)**

تستغرق حروف المدّ زمنا أطول من الصوامت عند النطق بها[232]. فتضيف هذه الحروف جمالا موسيقيا أكثر للنصوص الشعرية، وتجعل موسيقاها أكثر تلوينا، بحيث يستشعر المتلقي بأحاسيس موسيقية وألحانا متنوعا تدفعه على الاستمتاع من سماع هذه النصوص.

مثال الألف كما جاء في موشحة الجزاز [233].

بِيْ رَشَا مَالِيْ سِوَاهُ مَـا أَعْطَـرَا

وَالحَشَا أَخْفَى هَـوَاهُ فَأَظْـهَرَا

([231]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص105.

([232]) يُنظَر: أميرة عربي، جمالية التكرار في ديوان"رجل بريطة عنق"لنصرالدين حديد،رسالة ماجستير في أدب حديث ومعاصر،جامعة محمد خيضر(بسكرة-قسم الاداب واللغة العربية،لسنة،2014-2015،ص:36.

([233]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص95 .

إنْ فَشَـا فَكَمْ طَــواهُ أنْ يُنْشَـــــرا

أيَّ طيّ ولَا مُعِينًا لَا غُـــــــرُوب

تَهمِيلُ ولا انتصَارِيْ سِوَى نَجيـْب

نلاحظ أنَّ حرف اللين، (الألف)، ورد اثنا عشرة مرة في المقطع المذكور في الموشحة، اعتمد الشاعر على حرف اللين بشكل كبير، لأنَّ الاعتماد على الحروف الصوائت تعطي النص نغما موسيقيا جميلا، وبعد ذلك يستشعر المتلقي بالحلاوة عند استماعه لهذا النص، بدرجة لا يحب التلقي الا تخلي عن استماع مثل هذه النصوص، فعندما يتحدَّث الشاعر عن مقصده ويريد أن يظهر صوته بشكل يستشعر السامع عند سماعه نغمة موسيقية ذات جودة لطيفة وعالية ومتنوعة، كأنَّ الشاعر يريد ايصال صوته الى حبيبته، وحينما يريدوا الشعراء ايصال صوتهم الى المتلقي يحاول أن يستعمل آنذاك الحروف الصوتية مثل الألف والواو والياء.

ومثال الألف والياء معا كما جاء في موشحة المنيشي[234].

أذَاعَ مَـا يَـــدْرِي مِنْ هَـــوَاهُ

مَـدَامِعُ تَـــــذْرِي فِيْ رِضَـاهُ

فَانظِرْ الَى صَبْرِي وَجفـــــَاهُ

نلاحظ في هذا المقطع من الموشحة ورود الألف خمس مرات، والياء ثلاث مرات، يعبر الشاعر في هذه الموشحة عماً في نفسه من صبر وآلام ومشقة، ويشير الى أنَّ الحبيب لا يبالي بما تذري المدامع في رضاه، وهو يفعل ما يريد، يستغل الشاعر لتعبير هذا المقطع من الموشحة استعمال الحرفين الألف والياء اللينين لوصول مقصده وغرضه الى السامع.

ومثال الياء فقط أيضا كما ورد في موشحة المنيشي [235].

لله مَـــا أبْـــــدي وأعِيـْـد

([234]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح،ص113.

([235])المصدر نفسه، ص113.

مِن لوعَة تعــدي وتَزيـْــد

فِي رشَــا يـَردي مَن يُريـْد

في هذا المقطع من الموشحة ورد حرف الصوتي، (الياء)ست مرات، كأنَّ الشاعر يريد تجديد العهد مع الله سبحانه وتعالى، ويخاطبه بشكل جميل عندما يستعمل حروف المدّ، كأنَّه يريد أن يُسمع صوته، وأعطى هذه الحروف الصوتية نغما جميلا لا يريد السامع التخلي عن هذه القصيدة لكثرة الموسيقا الموجودة فيها وعذبة الوترات الصوتية التي تخرج من فم القارئ لهذه الموشحة[236].

- ومن تكرار الحروف عامة نأخذ أمثلة أيضا: منها تكرار حرف (الراء).

مثال ذلك طما جاء في موشحة الوزير أبو بكر بن رحيم[237] .

يَا مُديرَ كَأسِ العُقارِ قَدْ جَلوْتَ نُورُ الأنْوارِ لِلأبصَارِ

هَم بِهَا كُؤوسًا تُدار

فَتكادَ تَغشَي لِلأبصـــَار

طَـــلا بِهَا الدّن والعُقتار

عَجبا لِرَامِي الجِمارِ كَيف لا يَخافُ عَلَى القار مِنَ النَّـــارِ

في هذا المقطع من الموشحة التي يخاطب الوشاح فيها مدير كأس العقار الذي هو نوع من أنواع المشروبات، ويمدحه بنور الأنوار للأبصار، ويتحدَّ عن كاس المشروب ويوصفه بأنَّها تكاد تذهب بالأبصار، ويتعجب في نهاية المقطع برامي الجمار الذي لا يخاف من النار، نلاحظ في هذا المقطع من الموشحة ورد حرف الرَّاء اثنا عشرة مرة، لذلك استخدم الشاعر بذكائه الحروف التي يدل على معناها، اضافة مع جرس الموسيقي الناتجة من تكرارها، فإنَّ الصفة المميزة لحرف الراء، هي التكرار حيث يندفع الهواء عند النطق بها من الرئتين مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل الى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقيا بأطراف الحنك الأعلى فيضيق عند النطق بها مجرى الهواء، وأعطى الشاعر بهذه الحروف موسيقا جميلة، بحيث يتبيَّن باستعمال هذه الحروف الوترات الموسيقية،

([236]) يُنظَر: أميرة عربي، جمالية التكرار في ديوان"رجل بريطة عنق"، ص37.

([237]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص180.

وأغنى النص من حيث الموسيقا بشكل كبير بحيث يستشعر السامع عند استماعه لهذا النص بالراحة والطمأنينة[238].

ومثال تكرار الميم كما جاء في موشحة ابن بقي[239] .

لا سُؤال عَن مُبْتَلَى يَنْحَتُ فِي صَامِت

لَن يَنالَ مَا أمَّلا والأمْن الشَّامِت

كَم يَتِيهُ وكَم وكَم بِأبِي الجَوى أنْ يَحوْل

نلاحظ في هذه الأبيات الثلاثة، تكرر حرف الميم تسع مرات،نلاحظ بأنَّ في بعض الكلمات جاء في العجز، مثل (كم، وكم، وكم)وفي الكلمات الأخرى تكرر في وسط الكلمات، وتكرار الميم بشكل بارز في المقطع، فهو من الأصوات المجهورة الغير شديدة، بل من الأصوات المتوسطة، فيمّر الهواء عند النطق بها بالحنجرة أولا ،آنذاك يذبذب الوتران الصوتيان، عندما يصل مجراه الى الفم يهبط أقصى الحنك، فيسد مجرى الفم فيتَّخذ الهواء مجراه في تجويف الأنف، فيحدث من هذا المرور نوعا من الخفيف لا يكاد يسمع، وفي أثناء هذا التسرب السريع للهواء في التجويف الأنفي تنطبق الشفتان إنطباقا كاملا[240] .

ومثال تكرار القاف كما جاء في موشحة أبي الفضل بن شرف[241] .

قُم فَاقْـتَدِحْ زَنْدًا مِنَ العُقَـارِ

قَدْ قَلَـدْتُ عَـقداً مِنَ الـدَّارِ

تكرر حرف القاف في هذين البيتين من الموشحة ست مرات، تكرر في صدر البيت ثلاث مرات في اللألفاظ (قم ، قد ، قلدت)وتكرر في عجز الألفاظ أيضا ثلاث مرات، في الألفاظ(العقار ،اقتدح ،عقدا)من المعلوم أنَّ القاف من الأصوات الشديدة المجهورة، كما نلاحظ بأنَّ له مناسبة مع معنى البيت، يتطلب الوشاح مقصوده الذي

([238]) يُنظَر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص85 .

([239])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص8.

([240])يُنظَر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص48.

([241])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص105.

هو نوع من المشروبات بالقوة والشدة لبلوغ الغاية المطلبة، عندما يستعمل حروف القاف، فعندما يُنطَق حروف القاف يندفع الهواء من الرئتين مرورا بالحنجرة بلا تحرّك الوترين الصوتين، وبعد ذلك يتَّخذ مجراره في الحلق الى أن يصل أن الحلق من الفم، فيحدث نتيجة ذلك احباس الهواء باتصال أدنى الحلق بأقصى اللسان ثم يتم الفصل بين العضوان انفصالا مفاجئا،فينتج ذلك الى انفجار الهواء صوتا شديدا [242] .

([242])يُنظَر: ابراهيم أنيس،الأصوات اللغوية، ص227.

الفصل الثاني: القِيَم الجَمَاليَّة التَّركيبيَّة

المبحث الأول: التَّقديم والتَّأخير

المبحث الثَّاني: الجملة الإنشائية الطلبية

الفصل الثاني: القِيَم الجَمَاليَّة التَّركيبيَّة

توطئة

ظَفَر تركيب العبارة عند العرب بما لم يظفر عند غيرهم، وقد خُصِّص لهذا المستوى علما قائما بذاته وهو "علم المعاني" وعلم المعاني يُعدُّ من العلوم التي يفتقر اليه الغربيون افتقارا شديدا، وتعود عبقرية علم المعاني الى عبقرية العربية التي هي أساس هذا العلم ونشأنها منها، فلئن صحَّ أنَّ الشعراء بما وُهِبوا من طاقات إبداعية هم المبدعون للغة على الحقيقة فإنَّ هذا مؤداه أنَّ الجمال ينبغي أن يُلتَمَسَ عندهم وفي كلامهم .

وقد يكون صعبا أن يغزو الباحثون باختراع الكلمات على اعتبار أنَّ هذه الكلمات هي من المشاع الذي يستعمله أبناء اللغة شعراء أم غير شعراء، ومن ثمَّ صحَّ القولُ إنَّ تميزهم لا يكمِّن في الكلمات بل في طريقة رصف الكلمات وترتيبها.

والمستوى التركيبي من اللغة التفت اليه القدماء وعبَّر عن ذلك مصطلح "النظم" هذا الذي تداوله النقاد جيلا بعد جيل[243]، ولكن لأمر ما قد ارتبط عند القاهر الجرجاني أكثر مما ارتبط بغيره فكان أن اتَّخذه أساسا لتحليلاته. ثم إنَّ المصطلح في أول الأمر ارتبط بالحديث عن إعجاز القرآن فإنَّه فيما بعد صار آلية عامة يستخدمها النقَّاد في تحليلاتهم في الكلام الأدبي، ولم يكن بين أيديهم سوى الشعر على الأغلب، فهو المحفوظ وهو ديوانهم، وبعد ذلك عدَّو الشعر مدخلا لهم الى الفهم من القرآن الكريم، وكيف لا وقد كان هذا الشعر كما يقول ابن سلام "علم قوم لم يكن لهم علم أصحُّ منه"[244] .

يرى"روبرت شولتز"في جماليات التركيب أنَّ العالم الذي يخلقه الخيال :"سواء أكان قصة، أم مسرحية، أم قصيدة، هو سياق ندركه، وأكاد أقول نخلقه حول

([243]) يُنظَر: إعجاز القرآن، محمد بن طيب أبوبكر الباقلاني، تح، أحمد صقر،الناشر دار المعارف- مصر، ص10.

([244]) طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني- مصر- القاهرة،(د.ت)ص 1-24.

الرِّسالة التي توجَّه أفكارنا. ولكن وراء هذا العلم أو حوله يكمِّن العالم الظَّاهري"[245]. فالمسألة قائمة وواقفة على مبدأ التراكب بين عالمين:عالم متخيّل، ينشئه التلقي استنادا الى المعادل الحسيّ الي هو ثمرة النَّص. وعالم آخر قائم بذاته معطى، يحتفل به السياق الخارجي. والمعارف الخارجية. لأنَّ العالم الذي يخلقه وينتجه التلقي، ليس علما صرفا، وإنَّما يعدُّ تعبيرا قبل كلّ شيء.

لأنّه في مضمونها رسالة تحمل عليها خطابا معينا، هو خطاب الأدب أو الفَّن .لأنَّ الباحثين يتعاملون مع الأثر الفنَي ويحلِّلونه الى عناصره التركيبية، وبعد ذلك يتحوَّلون الى العناصر الجمالية.

المبحث الأول: التَّقديم والتَّأخير :

تخضع الجملة العربية لترتيب يُنظم تتابع أجزاءها في الهيكل الأساسي للبناء اللّغوي للجملة، الهيكل الأساسي الذي جمع عليه النحَّاة وعلماء اللغة والبلاغة العربية، وترتيب هذه الأجزاء حسب ما يوافق الأصول والمبادئ التي وضعوها كأساس لهذه اللغة[246]، قال عبد القاهر الجرجاني عن التَّقديم"هو بابٌ كثير الفوائدِ، جمُّ المحاسنِ ،واسع التصرِّف، بعيد الغايةِ، لا يزالُ يَفترُّ لك عن بديعةٍ، بك الى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمَّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّمَ فيه شيء، وحوَّل اللَّفظ من مكان الى مكان"[247]، والأغراض التي يتم التقديم والتأخير لأجلها هي الاهتمام، والقصر، والتخصيص، والتشويق، وغيرها. وبعد ذلك تستكمل عناصر أخرى التي يعبَّرُ بها أثناء النطق بالكلام المراد وتنقِّل الآراء والانفعالات، فهناك الترتيب الاسمي للجملة العربية التي يتقدَّم فيه المبتدأ ثمَّ يلي بعده الخبر، وهناك تركيب فعلي للجملة العربية يبدأ بالفعل ثمَّ يلي بعده المفعول به، ثمَّ

([245]) روبرت شولز، السيمياء والتأويل،(ت)سعيد الغانمي ،دار النشر،المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر،ط 1 ،1994م، ص64 .

([246]) عزَّالدِّين محمد الكردي، الكردي: التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت- لبنان، ط 1 ،2007م، ص17- 18.

([247]) دلائل الإعجاز،عبدالقاهر الجرجاني، تح، محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ط 2 ،1989م، ص106.

تتوالى الأجزاء الأخرى التي تكون مُشتركة في الجملتين الإسميَّةِ والفعلية، مثل الحال والتميز والمضاف وغيرها .

والباحث يسعى في هذا القسم الموجز من بحثه الى دراسة التقديم والتأخير في الموشَّحات الأندلسية كعنصر من عناصر الجمال للنَّص الأدبي، لأنَّ الموشحات من فن من الفنون الغنيَّة بهذه الظَّاهرة سنشير اليها في دراستنا هذه .

وتكون محاور الدِّراسة فيما يلي :

أوَّلاً: تقديم الجار والمجرور

ثانيا: تقديم المفعول به على الفعل

ثالثا: تقديم الفاعل المفعول به وجوبا

رابعا: تقديم المفعول به على الفاعل

خامسا: تقديم الفاعل على الفعل

سادسا: تقديم الخبر على المبتدأ

أولا: تقديم الجار والمجرور:

من أحد أنواع التقديم هو تقديم الجار والمجرور لبيان الحال ولغرض التخصيص، ويقول الدكتور عزالدين محمد"أنَّ الجار والمجرور في النّصوص العربية وحدة تعبيرية رئيسة ومكوَّن بارز من المكوَّنات النَّحويَّة المعبَّرة عن العلاقات الدَّاخليَّة بين أجزائها"[248]، وهذا موضوع كبير في الموشحات الأندلسية يحتاج الى دراسات وبحوث، لا يتَّسع المجال الى ذكرها هنا بالتفصيل، ولا شكَّ أنَّ حضور هذا النوع كثير في الموشحات الأندلسية ونذكر هنا بعض النماذج منها لتكون نظرتنا واضحة أمام هذا النوع من التقديم والتأخير، ومثال هذا النوع كما جاء في موشِّحة الأبيض[249] :

لِـــيْ سَـاعِـدٌ عَــبْلُ بِقَـــوْمِـكَ الشُّـــــمِّ

([248]) عزَّالدِّين محمد الكردي، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص124 .

([249]) سيد غازي، ديوان الموشحات الندلسية، ص389 .

فقدَّم في هذا المقطع من بيت هذه الموشحة الجار والمجرور "لي" لغرض بلاغي واضح وهو التخصيص، فيخصِّصُ الوشَّاح هنا الساعد له دون غيره، لأنَّ هذا التبادل المكاني للألفاظ يكون لغرض سواء كان الغرض التخصيص أو غيرها من الأغراض البلاغية السابقة ذكرها.

ويأتي أيضا في موشحة الجزار[250] :

لِـجَلالهِ ينتهي الفخرُ

وبفضله يشهدُ الدَّهرُ

فقدم الجار والمجرور "لجلاله" للتَّخصيص فخصَّ الجزار في هذه الموشّحة الفخر لجلاله، وشهود الدَّهر على فضله، هذا التَّخصيص له دون غيره، فهذا التّقديم أفاد معنى التَّخصيص، عندما يحاول المبدع تقديم لفظ على الآخر إذا كان هذا التقديم بفيد معنى لغرض، فمن الجيد أن تُمنح الفرصة للمبدع لكي يوفِّق فيما يريد تحقيقه [251].

وهناك نماذج أخرى لتقديم الجار والمجرور لفظ الجلالة "الله" كما جاء في موشَّحة ابن رحيم [252].

لـلـَّـــهِ جودُهُ فكم أغنى فلا يُرى عَديْم

ضَاءَتْ بِنُورِهِ غُرَّةُ الدَّهر فَقُلْ ولَا جُناحَ

فَالفِكرُ لا يحيطُ ولا يحصي آلاءَهُ الفساحُ

لله مِنكَ فِي حَومِهِ الحَربِ إقدام ضيعَم

فقدَّم الجار والمجرور لِلَفظ الجلالة "الله" في هذا المقطع من الموشحَّة مرتين متتاليين لغرض تخصيص الأهمية والأسبقيَّة لفظ الجلالة الذي يعطي النَّص الأدبي قوة

([250]) سيد غازي، ديوان الموشحات الندلسية، ص89 .

([251]) مختار عطيَّة، التقديم والتأخير ومباحث التَّراكيب بين البلاغة والأسلوبيَّة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندريَّة، 2005م، ص114.

([252]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص35.

ورونقا إضافة الى ذلك المعنى يقوي ويوضّح أكثر. ويأتي في نفس الموشحة من مقطع آخر منها تقديم لفظ الجلالة "الله" الجار والمجرور قوله[253].

في روضٍ راح غضُّ النَّواحي يهديك عرف الآس مَع الرَّواح

فقد قدَّم الجار والمجرور الظرف"في روضٍ"على الفعل"راح"للأهمية، لأنَّ في روضٍ مهم جدًّا تسبق أهميتها عن الفعل التي تسبقه.

وجاء أيضا في موشَّحة أبوبكر يحيى الصيرفي[254]:

للَّه مَــن هبَـا وقُربَــه مَسْعَدْ

تَخالُهُ قطُبا فِي دَارة الأسْعَدْ

فِي ليلةٍ شُـهُبًا سَماؤهَــا تُوقَّدْ

نلاحظ هنا أيضا تقديم الجار والمجرور"في ليلة" لأهميَّة الليلة التي كانت سماؤها توقد، يصف القائل اللَّيلة كأنَّها اللَّيلة الأخيرة التي عاش فيها، لأنَّ الليلة كما يصفها الشَّاعر في الأبيات الأخرى للموشِّحة، كأن حضرت فيها البدر والزَّهرونظمت فيها السمط.

لله مهرجانك فِيْ العِيدِ وَحلبةِ السِّباقِ

ثانيا: تقديم المفعول به على الفعل :

لا شكَّ في أنَّ الأصل في تركيب جملة العربية يأتي الفعل ثمَّ يليه الفاعل ثمَّ المفعول به. ولكن أحيانا يعدل الجملة من هذا الأصل فيتقدَّم فيها المفعول به على الفعل وهذا العدول عن الأصل لا يكون عفويا بل يكون ذلك لأغراض بلاغيَّة يقصدها المبدع، وتكون لردِّ الخطأ في التعيين، كقولك "زيدا عرفت"لمن يعتقد أنَّك عرف غير زيد من الإنسان، ويقال للتَّأكيد والتقرير زيدا عرفت لا غيره، ومثال ذلك كما جاء في موشحَّة ابن لبون[255]:

([253]) سيد غازي، ديوان الموشحات الندلسية، ص357.

([254]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص130.

([255]) المصدر نفسه، ص169.

إيَّاكَ يغُرَّنَّك صَرفَ رِمَال يَا قَدْ بَدا لِي

فقد قدم المفعول به الضَّمير على الفعلين :" يغرَّنَّك " و"صرف "وهو إيَّا عند جمهور النُّحاة دون "الكاف" اللاحقة التي عدِّها حرف خطاب لا محلَّ لها من الإعراب، وهو بمجموعه المفعول به عند الكوفيين، لأنَّه اسم لديهم بصيغة الكليَّة، وتقديمه على الفعلين لغرض التَّخصيص، كما يذكره الدكتور عزالدين محمد في كتابه "التَّقديم والتأخير في القرآن الكريم" عندما يتحدَّث عن هذا الموضوع[256]، وتقديم المفعول على الفعل يكون لردِّ الخطأ في التعيين بأن يكون المخاطب يظنُّ وقوعه على مفعول معيَّن وهو واقع على غيره كقولك "زيداً عرفت "لمن يظنُّ أنَّك عرفت شخصا آخر غير زيد، ويؤكِّد هذا القول أنَّك عرفت زيدا لا غيره[257].

وأأحيانا تكون التقديم واجبا مثل الحالات الآتية :

- إذا كان المفعول من الألفاظ التي لها الصَدارة في الكلام مثل ماجاء في موشِّحة الخبَّاز[258].

من لي بظبِّي رَبيبٍ يَسْطَو بِأسَد الغَياِض لَوَى بِديْنِي لمَّا أملتُهُ التَّقاضي

من اسم شرط جازم مبني في محلّ نصب مفعول به مقدَّم وجوباً، وسبب تقديمه على فعله هو من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام، والغرض من التقديم العموم والشمول .

وجاء في نفس الموشِّحة ورود ما الاستفهامية التي لها الصدارة في الكلام [259].

مَا حَالُ قَلبٍ لَدَيْكَ لا تَنْقَضِي حَسَراتُهُ

([256]) يُنظَر: عزَّالدين محمد، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص74.

([257]) يُنظَر: جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السّيوطي،السيوطي،(ت911ه)شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، تح، ابراهيم محمد الحمداني وأمين لقمان الحيَّار، دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان 1971م، ص118.

([258]) لسان الدين الخطيب، جيش التَّوشيح، ص145.

([259]) المصدر نفسه، ص145.

يَشْكُو جَواهُ إلَيكَ وَلَيس تَجدي شَكَاتُهُ

مَهْلاً فَفِي رَاحَتَيْكَ حَيــَاتُهُ وَمَـمَاتُــهُ

ما: اسم شرط جازم مبني في محل نصب مفعول به مقدَّم وجوبا، وسبب تقديمها أنَّه من الألفاظ التي لها الصَّدارة في الكلام، والغرض من تقديمها على الفعل العموم والشمول .

- إذا كان المفعول به ضميرا منفصلا لو تأخَّر لوجب اتصاله مثل ما جاء في موشِّحة أبوبكر بن يحيى الصيرفي [260]:

لولاكَ يا عمرو لم تشْدُ هيفاء طرّز منها الخدُّ

عندما تأتي الضمير المنفصل"إياك"بعد لو فيصبح الضمير متصلا، إيَّاك: ضمير نصب منفصل مبني في محل نصب مفعول به مقدَّم وجوبا. والمفعول به ضمير منفصل لو تأخَّر عن فعله لوجب اتصاله، والغرض من هذا التَّقديم التَّخصيص والتَّوكيد .

ثالثا: تقديم الفاعل على المفعول به وجوبا

تقديم الفاعل على المفعول به أصل الجملة العربية ولكن يؤخِّر الفاعل أحيانا لغرض من الأغراض البلاغية أو النحوية، ولكن هناك حالات يقدِّم الفاعل على مفعوله وجوبا في الحصر كما جاء في موشّحة ابن عامر بن ينق[261]:

إنَّما عليٌّ مِن محجَّةِ الفَضْـلِ

طا زكيّ فِي الفُروُعِ والأصْلِ

فقد قدم الفاعل على المفعول به وجوبا هنا لأنَّه في حال قلبه الى مكان آخر يغير المعنى تماما ولا يحقق مراد القائل. لأنَّ مدار تقديم الفعول على الفاعل انَّما يدور على الإهتمام والعناية كأغلب مواطن التقديم، قال سيبويه"وإن قدَّمت المفعول، وأخَّرت الفاعل، جرى اللفظ على كما جرى في الأوَّل، وذلك قوله: ضرب زيداً

([260]) لسان الدين الخطيب، جيش التَّوشيح، ص126.

([261]) المصدر نفسه، ص186 .

عبدالله، لأنَّك إنَّما أردت به مؤخَّرا ما أردت به مقدَّما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأوَّل منه، وإن كان مؤخرا، وهو عربيّ كثير، كأنَّهم يقدِّمون الذي بيانهم أهم لهم، وهو بيانه أعنى وإن كانا يهمَّانهم ويعنيانهم"[262].

وكما جاء في موشِّحة الزقَّاق[263].

أرْتَضِيهِ جَـــارَ أو عَـــلاَ

قَدْ خَلَـــعْتُ العـذرَ والعَلاَ

إنَـما شَـــوقِي إلَـــيْهِ فَلا

كَم وكَم أشْكوالِيَّ اللَّـــعس ظَمَّـــى لو أنَّـــه نَفَعَـــا

فقدم الفاعل هنا في هذا المقطع من الموشحة أيضا على المفعول به في حال الحصر بعد إنَّما، إنَّ الفاعل هو"شوقي "الذي جاء بعد أداة الحصر مباشرة قبل المفعول به، لأنَّ تقديم الفاعل في حالة الحصر تكون وجوبا، لأنَّ تأخيره لا يعطي النصَّ معنىً، كأنَّ القائل لا يقصد المعنى الذي يُنتظَر من النصِّ الذي يقوله اذا تأخَّر الفاعل عن مفعوله في هذه الحالة المذكورة من قبل .

رابعا: تقديم المفعول به على الفاعل

لا شكَّ فيها أنَّ الأصل في الجملة العربية ياتي الفعل ثمَّ يليه الفاعل ثمَّ يليهما المفعول به، ولكن أحيانا يعدل المبدع في استعمال الجملة لهذا الأصل ويقدِّم المفعول على الفعل، وذلك لأغراض بلاغية أو نحوية ذكرنا قسما منها فيما قبل، ونأتي اللآن الى ذكر الأمثلة على ذلك ليكون الموضوع مفهوما أكثر.

مثال في تقديم المفعول به على الفاعل ماجاء في موشِّحة أبو عبدالله محمد بن رافع رأسه[264].

([262]) بهاءالدين عبدالله بن عقيل العقيلي المصري الهمداني: ابن عقيل على ألفية ابن مالك، لمحمد محيي الدين عبدالحميد، ج1، ط20، دار مصر للطباعة، نشر وتوزيع، دار التراث- القاهرة، 1980م، ص165.

([263]) المصدر نفسه، ص18.

([264]) سيد غازي، ديوان الموشحات الاندلسية، ص404 .

إن بدا قُلتُ ما لنا نعْتُ حين لم أرض شي أورنا قلت صَار مَا صَلت حِين لم يَبْق حيّ

فقد قدم المفعول به "بدا"على الفعل "قال"وذلك هوالوجه هنا، وهذا التقديم للإهتمام والعناية، ويأتي التقديم أيضا في موشحة أبو بكر يحيى الصيرفي[265]:

لَولاكَ يَا عَمرو لَم تشُد هَيفاءَ طرّز مِنْهَا الخدُّ

فقدَّم المفعول به هنا على الفاعل أيضا والمراد منها بيان حال الهيفاء إذا لم يكن عمرو موجود، والغرض بيان اختصار الهيفاء، فالهيفاء تشد عند وجود عمرو وهو حالة احتضار عمرو، فقد جرى تقديم المفعول على فاعله في قول ابن باجة[266].

ذاكَ ضوءُ الصباح قَدْ لاحَـا

وَنَسِـيْم الرِّيـاضِ قَدْ فَاحَـا

فقدَّ المفعول به "ذاك"على فاعله للتشويق والاشارة الى ضوء الصباح قد لاح وظهر، كأنَّ القلق والتوتر في ساعات الليل عذَّب القائل وأزعجه، لذا يشوِّق السامع والمتلقِّي الى ضوء الصباح المنير الذي يشوِّق ويُرى من بعيد، فقدَّم المفعول على الفاعل لغرض التشويق والاقتراب من الضوء الصباح المنير[267].

وجاء أيضا في موشِّحة الأبيض[268]:

وَلَقَد تنَـــاهِى فِيـْهِ قَـولُ عذراءِ

لَيـْلةً تجيـني وأنَـــا بِتَحْـيِينِـي

نلاحظ هنا في البيت الثَّاني من الموشِّحة تقديم المفعول به "ليلة"على الفاعل، لتشويق القائل الى الليلة التي تأتيه المنى اليها، ويأتي أيضا في نفس الموشحة [269]:

أنتَ يَا مَناطَ الآمَال خِدنُ كلِّ رُوعْ

([265]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص126 .

([266]) المصدر نفسه، ص 416.

([267]) يُنظَر: عزَّالدين محمد، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص93.

([268]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص396.

([269]) المصدر نفسه، ص398.

هبةُ سَرتْ بالآجالِ والقَنــَا هَجُـوعْ

تقديم مفعول به الضَّمير "أنتَ"في البيت السابق ذكره على من الموشحة الذي يدل على التخصيص، فيخصِّص الوشَّح "أنت"لا غيرك يا مناط الآمال ظ،أي أنت منبع الجمال ومصدر الروائع لا غيرك، فإذا ظنَّ السَّمع أنَّ مصدر الجمال غيرك يتوَّهم في ذلك، لذا أنَّ هذا التخصيص يدفع التوهُّمَ لدى السامع بشكلٍ لا يظنُّ في أنَّ منبع الجمال أنت لا غيرك[270].

خامسا: تقديم الفاعل على الفعل

ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الأصل في الجملة العربية أن يأتي الفعل ثمَّ الفاعل ثمَّ المفعول به، ولكن ممَّا نحن بصددها من ظاهرة التَّقديم والتَّأخير في موضع الفاعليَّة هي تقديم الفاعل على الفعل عكس الأصل المذكور آنفا، مثال ذلك ما جاء في موشحة الأبيض[271] :

ظبيَّةٌ يُقطِّــعُ أشـــواقي ليلُ هِجرِهَــا
فجرتْ دموعي لإشفـَاقِي فوق نَحْرِهَـا

فقد قدَّم المسند اليه على المسند في المقطع السابق في الموشِّحة"ظبيَّة" الفاعل تقدَّم على الفعل"يقطِّع"فهذا التقديم لغرض الحزن والأسف على الظبيَّة التي قطع أشواق الشاعر في اللَّيلة التي هجر فيها، وتصف الوشَّاح الى أنَّ دموعه جرى في حال الذي نُجِرَ فيه الظبية،وأشفق على نفسه آنذاك،كأنَّ الوشَّاح يريد أن يقول للمتلقِّ والسامع ويرخبرهم ،بأنَّ الحالة كانت مأساويَّة وحزينة للغاية،والحديث عن الظبيَّة الفاعل التي قدَّمها الشاعر على الفعل[272] .

ويأتي أيضا في موشَّحة أبو بكر بن يحيى الصيرفي[273]:

قَهوةٌ تَنْتَفِي الهمُومَ كلَّما شجَّها المِزاجُ

([270]) عزَّالدين محمد، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص90-91.

([271]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص397.

([272]) عزَّالدِّين محمد، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص41.

([273]) لسان الدِّين الخطيب، جيش التوشيح، ص128.

في هذا السطر السابق قد قدَّم الفاعل "قهوةٌ"هنا في هذا البيت من الموشِّحة على الفعل"تنتفي"للتَّخصيص فقد خصَّص الوشَّاح هنا القهوة فقط لاغيره تنتفي الهموم وتدفعها عليه،أو كأنَّه يقول قهوة فقط يكفيني لأنسى بشربها الهموم التي تشدُّ عليَّ أحياناَ.

ويأتي في موشحة ابوبكر بن زهر[274]:

إنْحَنِى عَلَى رُشدِي وأفْقَدَنِي صَلاحِي

ثَغْرٌ ثَنىَ الأبْصَـــارِ عَن نَوْر الأقـــاَحِ

يَسْـــقِي بِمُختَلِـطَيْنِ مِنْ مِســـكٍ وَرَاحِ

نلا حظ في البيت الثاني من هذا المقطع في الموشِّحة، قد قدَّم الفاعل"ثغر"على الفعل "ثنى"لأنَّ المعنى في هذه الحالة يكون أقوى أسهل الى الفهم، وعندما يخصِّص القائل "ثغر"عن غيره فآنذاك يلفِّت أنضار السامع اليه، ويدفع عنه التوهُّم والقلق عمَّن ثنى عليه[275].

ويأتي أيضا في موشحة التطياي الضرير[276]:

فَجَيِّده أغِيدَ والخدُّ بالخالِ مُنَمَّقِ

فقد قدَّم الفاعل "فجيده"على الفعل المضارع"أغيد"للإهتمام الأكثر بالفاعل على الفعل، لأنَّ الغرض والشَّهد من البيت هو الفاعل وليس الفعل الذي تأخَّر عن فاعله[277].

سادسا: تقديم الخبر على المبتدأ

لاشكَّ فيها أنَّ إحدى القيمة من القيم الجمالية الأخرى أحد أسلوب من الأساليب البلاغية التي نحن بصددها هي تقديم الخبر على المبتدأ،الجملة الإسميَّة تتكوَّن من

([274]) لسان الدِّين الخطيب، جيش التوشيح، ص32.

([275]) عزَّالدِّين محمد، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ص 44.

([276]) المصدر نفسه، ص 44.

([277]) يوسف مسلم ابو العدوس، مدخل الى البلاغة العربية،علم المعاني-علم البيان-علم البديع، دار المسيرة للنشر ،والتوزيع-عمان، ط 1 ،2017م، ص99-100.

المبتدأ والخبر وهما مرفوعان. وهي تبدأ بالمبتدأ أوَّلاً ويأتي الخبر ثانياً، لأنَّ الخبر وصفٌ للمبتدأ،ومكمَّلٌ له، وبه يتمّ المعنى. ولكن قد يتقدَّم المبتدأ على الخبر وجوباُ لعلَّة نحويَّة أو يتقدَّم الخبر جوازاً لأحد الأغراض البلاغيَّة .

أولاً: تقديم الخبر على المبتدأ وجوباً

هناك مواضع يتقدَّم فيها الخبر وجوبا وهي :

- إذا كان الخبر من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام كأسماء الإستفهام.

(أين، متى، أنَّى، أيَّانَ، كيف)بشرط أن تأتي بعدها أسم يعرب مبتدأ مؤخَّر مثل :

كيف: جاء في موشِّحة ابن اللَّبانة [278]:

كَيْفَ للصَّبِّ الكئيب بِفَا

والكَرَى عَن جُفنِهِ أبِقَا

كيف: اسم إستفهام مبني في محل رفع خبر مقدَّم وجوبا.وسببها هو ألفاظ لها الصدارة في الكلام يعرب خبر مقدَّم وجوبا. ويأتي أيضا في موشحة الأبيض[279]:

كَيْفَ لا تَحسِنُ دُنْيَا سنَّ فيها العَدل سَيْر

تعرب كيف أيضا: اسم استفهام في محل رفع خبر مقدَّم وجوبا ،لأنَّها من الألفاظ التي لها الصَّدارة في الكلام فتقديمه واجب على المبتدأ ،السبب هو أنَّها من هذه الألفاظ التي لها الصَّدارة في الكلام .

وجاء في موشِّحة الخبَّز حينما يلوم نفسه ويعاتبها قوله[280].

كَيْف صبري وقاتلي دُون صَبر وبَاطِل مُستلذٌّ الشَّمائِلِ جَاءَ مِن أرضِ بَابِلِ

فجاءت لفظة كيف الاسم الاستفهام في الصَّدارة التي تعرب في محل رفع خبر لمبتدأ مؤخَّر، لأنَّها من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام.

([278]) سيد غازي، ديوان الموشِّحات الأندلسية، ص243.

([279]) المصدر نفسه، ص374.

([280]) لسان الدين الخطيب ، جيش التَّوشيح، ص142 .

أين: لفظ من ألفاظ الإستفهام التي لها الصَّدارة في الكلام، وتعرب هذا اللَّفظ بخبر مقدَّم عندما يأتي في الصدارة، ونذكر أمثلة على ورود أين في صدر الكلام الذي نحن بصدده، منها ما جاء في موشِّحة ابن اللَّبانة[281]:

أينَ المؤيَّدُ قطبُ المَــجدِ

أين الرشــيدُ مع المــعتدِّ

أينَ اللَّذان هما في اللَّحدِ

أينَّ القرابـــة زينُ العَقْدِ

نلاحظ أنَّ ورود هذه الألفاظ الإستفهاميَّة "أين"تعطي هذا النصّ الأدبي جمالا ورونقا ومعنى، فقد تقدَّم الخبر في الأسطر الربعة في النص من الموشِّحة على المبتدأ، في المقطع الأوَّل من الموشَّحة تقدَّم أين الخبر وجوبا على المبتدأ"المؤيَّد"الذي هو إسمه جاء بعده، أي تقدَّم الخبر وجوبا على المبتدأ، لأنَّ الخبر من الألفاظ التي لها الصَّدارة في الكلام. وفي المقطع الثَّاني من الموشَّحة تقدَّم "أين"الخبر على المبتدأ المؤخَّر عن خبره وهو"الرَّشيد"لأنَّ الخبر المذكور من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام، ونلاحظ ورود نفس الحالة في المقطع الثالث من الموشِّحة حيث تقدَّم الخبر"أين"على المبتدأ"اللَّذان"جاء الخبر وأتى بعده اسم معرب الذي أصبح مبتدأً، لأنَّ لفظ،أينَّ"الذي أصبح خبر مقدَّم لمبتدأ مؤخَّر عنه من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام، وفي المقطع الرَّابع من الموشِّحة أيضا جاء الخبر"أين" مقدَّما عن المبتدأ"القرابة"لأنَّ الخبر من اللألفاظ التي لها الصدارة في الكلام.

أنَّى: من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام مثال ذلك ماجاء في موشِّحة التطيلي[282]:

أُقرُّ لَكُمْ يـــا قَـــومُ بِالأمْجَدِ

أنَّى مُستَهامٌ فِي هَوَى أحْمَدِ

([281]) سيد غازي، ديوان الموشِّحات الأندلسيةج1، ص233.

([282]) المصدر نفسه، ص 304.

نلاحظ في المقطع الثاني في الموشِّحة رودت لفظة "أنَّى"الإستفهامية التي لها الصَّدارة في الكلام، فيعرب الأسم هنا خبر مقدَّم مبني على الفتح، والاسم التي يأتي بعده "مستهامٌ"مبتدأ مؤخَّر، والسبب في تقديم الخبر على المبتدأ وجوبا هو أنَّ الإستفهام من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام فآنذاك يعرب خبر مقدَّم والإسم الذي بعده مبتدأ للخبر المقدَّم .

- إذا اتَّصل بالمبتدأ ضمير يعود على بعض الخبر .

يكون الخبر شبه جملة غالبا وبعده اسم متَّصل بضمير الغائب.

ورد في موشِّحة ابن بقي من هذا النَّوع[283]:

لِي حبيبٌ يوسفيٌّ وَصلُهُ في الحُبِّ منَّهُ

وردت لفظة "لي"الجاروالمجرور الذي هو شبه جملة في محلّ رفع خبر مقدَّم وجوبا، هذا البيت من الموشَّحة خبر مقدَّم وجوبا، وصله، مبتدأ مؤخَّر مرفوع مضاف. والسبب هو اتصل بالمبتدأ ضمير يعوده على بعض الخبر.

وجاء أيضا في موشِّحة أبوبكر بن رحيم[284]:

للهِ جودُهُ فكم أغنى فلا يرى عديم

فلفظ الجلالة، "لله"، جارو مجرور شبه جملة في محلٍّ رفع خبر مقدَّم وجوبا، و"جوده"ميتدأ مؤخَّر، والسبب في وجوب تقديم الخبر على المبتدأ هو أنَّ الضمير المنفصل عن المبتدأ يعود الى جزء الخبر المقدَّم "لله"، لو لاحظنا هنا أنَّ الجود صفة من صفات الله تعالى أي جزء منه، ففي هذه الحالة يجب تقديم الخبر على المبتدأ وجوبا.

- إذا كان الخبر مقصورا على المبتدأ.

نلاحظ ورود الخبر مقصورا على المبتدأ في موشِّحة أبوبكر بن يحيى الصيرفي[285]:

([283]) سيد غازي، ديوان الموشِّحات الأندلسيةج1، ص356.

([284]) المصدر نفسه، ص430.

إنَّمَا الحَربُ الزَّبوُن رَوْضَة الأسَدِ الحُمَاةِ

إنَّ: حرف مشبَّه بالفعل . ما: زائدة كافة .

الحرب: خبر مقدَّم وجوبا. الزبون:مبتدأ مؤخَّر، ولاسبب هو قصر الخبر على المبتدأ ب"إنَّما".

- إذا كان الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة غير مخصَّصة . أي غير الموصوفة وغير المضافة .

جاء من هذا القبيل في موشِّحة الحفيد أبوبكر بن زهر[286].

بَعْدكَ مَا نُمتُ ولَا ألـــــفتُ الَّا السَـهْرَا

فِي لَيلةٍ طالت بِلاَ صُبْح ولا ضَوء يُرَى

بعدك: شبه جملة جار ومجرور في محلٍّ رفع خبر مقدَّم وجوبا.

ما نمت: ميتدا مؤخَّر مرفوع. والسبب، الخبر شبه جملة والمتدأ نكرة غير مخصصة ولا مضافة.

ثانيا: تقديم الخبر على المبتدأ جوازا :

يجوز تقديم الخبر على المبتدأ كما يجوز تأخيره إذا لم يكن هناك لبس في الكلام. من المواضع التي فيها تقديم الخبر على المبتدأ كما يجوز تأخيره.

- إذا كان الخبر المبتدأ معرفة وهو يفيد التوكيد نحو ماجاء في موضِّحة المنيشي[287].

بِذكْرِ الفَتَى الغنيِّ تَرتَاحُ النّفوس

وفي وُدِّه المرضيِّ يَمرحُ العَوْسُ

([285]) لسان الدين الخطيب، جيش التَّوشيح، ص124.

([286]) لسان الدين الخطيب، جيش التَّوشيح، ص210.

([287]) المصدر نفسه، ص110.

بذكر: خبر مقدَّم جوازا: الفتى: مبتدأ مؤخَّر مرفوع: والسبب هو أنَّ المبتدأ معرفة.

- إذا كان المبتدأ نكرة مخصَّصة بالوصف أو الإضافة مثل ماجاء في موشِّحة ابن رافع رأسه[288]:

للهوى في القلوب أسرار أوضحتها الدّموع

للهوى: شبه جملة في محل رفع خبر مقدَّم جوازا. في القلوب جار ومجرور أسرار مبتدأ مرفوع ، والسبب هو الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة .

المبحث الثَّاني: الجملة الإنشائية الطلبية :

تعريف الإنشاء :

الإنشاء لغة: الإيجاد والإحداث.

وفي الاصطلاح:"ما لا يَصِحُّ أن يُقالَ لقائلِهِ إنَّهُ صادقٌ فيهِ أو كَذَّاب"[289]. أو" ذلك الكلام الَّذي لا يحتملُ صِدقاً ولا كذباً، وهو ما لا يحصل مضمونه ولا يتَحَقَّقُ إلَّا إذا تلفَّظت بِهِ"[290].

والإنشاء ينقسم الى قسمين :

1.الإنشاء الطلبي

2. الإنشاء غير الطلبي

فالذي نحن بصدده في هذه الدِّراسة ومحور بحثنا هو الإنشاء الطلبي، لأنَّه هو المقصود في هذا البحث، محاولين أن نسلط الضوء على الأقسام ونوجز ما استطعنا الى ذلك سبيلا.

([288]) لسان الدين الخطيب، جيش التَّوشيح، ص84.

([289]) ابن عبدالله أحمد شعيب، المُيسَّر في البلاغة العربية دروس وتمارين، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 2008م، ص126 .

([290])يوسف أبو العدوس، مدخل الى البلاغة العربية علم المعاني-علم البيان-علم البديع، ص63.

تعريف الإنشاء الطلبي:"هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"، وأنواعه: الأمر، والنَّهي ،والاستفهام ، والتمنِّي ،والنِّداء"[291].

أوَّلاً: أسـلوب الأمـر :

"هو طلب الفعل بصيغة مخصوصة "[292]، وإذا كان هذا الأمر حقيقيًّا يكون على سبيل الاستعلاء والإلزام، أي يصدر من مرتبة أعلى لمرتبة أدنى لكون الأمر حقيقيا، وإلَّا خرج الى معنى آخر وهو الدُّعاء، إذ كان من رتبة أدنى الى أعلى كالأمر الصَّدر من العبد الى ربِّه، أو الالتماس إذا كان بين رتبتين متساويتين ويشير الى ذلك المبرِّد بقوله [293]:"واعلم أنَّ الدّعاء بمنزلة الأمر والنَّهي في الجزم والحذف عند المخاطبة وإنَّما قيل دعاء وطلب للمعنى لأنَّك تأمر مَن كان دونك وتطلب إلى من أنت دونه وذلك قولك: لِيَغْفِرَ اللَّهُ لِزَيْدٍ، وتقول: اللَّهمِّ اغفرْ لي، كما تقول: اضرب عمر". ولعلَّ التعريف الجامع للأمر :أنَّه طلب ثلاثة : الأول:طلب الحدوث ،والثَّاني : الاستعلاء، والقصد منه أن يرى الآمر الى نفسه بأنَّه أعلى مرتبة ومنزلة وشأناً من المأمور، والثالث: هو الإلزام أي أنَّ المأمور ملزم بأداء ما يطلب منه الآمر، لأَنَّ للآمر فضل واستعلاء على المأمور، وتكون صيغة الأمر حقيقية في حال اجتماع هذه الشروط المذكورة فيها، مهما كانت صيغتها، وفي حال فقد شرط أو أكثر من هذه الشّروط حينها قد خرج عن أصله الى معانٍ وأغراض أخرى سيكون الحديث عنها لا حقاً .

وللأمر أربَعُ صِيَغْ هي[294]:

([291]) المصدر نفسه، ص63 .

([292])أبو يعقوب يوسف السكاكي، السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، ط 1 ،دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان،1983م، ص 31.

([293]) أبي العبَّاس المبرِّد، المقتضب، تح، محمد عبدالخالق عظيمة، ابيروت-لبنان، عالم الكتب، ج 2 ،1963م، ص 132.

([294]) يوسف ابو العدّوس، البلاغة العربية،علم المعاني-علم البيان-علم البديع، ص66.

أوَّلاً: فعل الأمر: يكون الفعل الأمر على صيغٍ كثيرة في صياغة النّصوص حسب المكان الذي يستعمل فيه كثيرة،مثل:(فاعِل)نحــو(جاهِد) و(افْتَعِـلْ)نحــو(اجتَهِــدْ) ،و(تَفاعَـلْ) نحــو (تعــاوَن)،..وغيرذلك.

"ويـرى بلاغيّــون الــى أنَّ صورة الأمر الحقيقي تحمل وجوب تنفـيذ المضمون بعد الطَّلَب بشكـل مطلـق ولكن هذا الرأي غير دقيق فالأمر قد يكون حقيقيا ولا يمكن تحقيقه لأمر ما، وهو الأمر الذي يكون قريبا من المجاز"[295]. وأكثر صيغِ الأمر إضهاراً وأكثرها إستعمالاً في النّصوص الشعرية وغيرها صيغة، (إفْعَلْ)بفتح العين وضمِّها وكسرِها، نحــو (إقْــرَأْ)و (أُخْــرُجْ)و(إضْــرِبْ)،[296]. ولفعل الأمر حضور واسع في الموشّحات الأندلسية ونذكر أمثلة على فعل الأمر ما استطعنا اليه سبيلا .

- فعل الأمر على صيغة(إجْتَهــد)مثالُ ذلك ما جاء في موشّحة ابن رحيم [297]:

أهدِها مِنِي ريحان السَّـــــــلا مِ عَلَى الشَّحطِ

واعْتَمِــدْ تذكارَها بالعهدِ والوُ دِّ والشَّــرطِ

نلاحظ في البيت الثَّاني من الموشّحة وردتْ لفظة "اعْتَمِــدْ" في صدر البيت واللَّفظــة فعل أمر على صيغة "إفتَعِلْ".

- فعل الأمر على صيغة(إفْعَــلْ)وجاء هذا الصِّيغة أيضا في موشّحة ابن رحيم[298].

مَنْ صَبا كما أصــبو

فهــوَ للصَّبي نَـهـبُ

واعـلم أيُّهـا القَـلبِ مَـا حَييتُ لا أسْـلُـو

([295]) يُنظَر: حسين جمعة، جماليَّة الخبر والإنشاء،دراسة بلاغيَّة جماليَّة نقديَّة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع-سورية-دمشق، 2013م، ص131-132.

([296])يُنظَر: نفس المصدر السَّابق،ص:131.

([297])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص349.

([298]) المصدر نفسه، ص346.

ورد الفعل الأمر في بداية البيت الثالث للموشّحة على صيغة أخرى من صيغ الأمر المعروفة وهي صيغة (إفـعــلْ) .

- فعل الأمر على صيغة (جاهِـــــدْ) كما ورد في موشّحة ابن اللَّبانة[299]:

باكِرْ الى البِكر والدَّنان وافضُض خِـتَامَين في أوَانِـي

واجن الأمَانِي فِي أمَانِ فَقَدْ وَصَلــنَا الَــى زمَــان

وردت أيضا لفظة(باكِــرْ)في البيت الأوَّل من الموشّحة على صيغة "فاعــِل" .

- فعل الأمر على صيغة(تَفَعَّـــل)ورد الفعل الأمر على هذه الصِّيغة في موشحة ابن اللَّبانة، عندما يمدح الملك المأمون يقول في بيت من موشحته[300]:

تَـنَـهَّـــلْ يُمْناه عَلَيْنَا بِحَار ثُمَّ اليَسَار تَجلو دجَى العَسر بِبَذلِ اليَسَارِ

يُلاحَظ في البيت الأوَّل من الموشّحة وفي الكلمة الأولى منها وردت لفظة(تَنـَهَّــل)على صيغة الأمر السَّابق ذكرها.

ولاشكَّ في أنَّ فعل الأمر مبني عند البصريين ومبني عند الكوفيين، وإذا اعتمدنا على رأي البصريين بأن فعل الأمر مبني فإنَّ علامات بنائه هي :

السكون: مثل ما جاء في موشحة ابن رحيم قوله[301]:

وسَــلْ باللـــوَى عن كــُثبِ يَبْـريْن

وردت لفظة "سَــلْ" في الكلمة الأولى من البيت بفعل أمر مبني على السكون .

حذف النون: مثل ما جاء في قول القزَّاز[302]:

انظروا محمـداً واتئــدُوا عنــدَه

([299])لسان الدّين الخطيب، جيش التوشيح، ص65.

([300]) لسان الدّين الخطيب، جيش التوشيح، ص71.

([301])المصدر نفسه، ص358.

([302])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص163.

وردت لفظة "انـظـــروا" في بداية البيت بحذف النون .

حذف حرف العلَّة: كما جاء في موشِّحة ابو القاسم المنيشي[303]:

كـلَّـــني لأشْجَانِي ومَا أقَاسِـــيْهِ

وخـلَّ عنِّي شَـأنِي يَا عَاذِلِي فِيْـهِ

فنلاحظ هنا في البيت الأول والثاني حذفت حرف العلة "الألف" في الكلمتين اللَّتين وردتا على صيغة الأمر "كـلَّـــني" و"خـــلَّ" بحذف حرف العلَّة [304].

ثانيا: المضارع المقرون بلام الأمر: كما تسمَّى لام الطلب والجزم أيضا[305]. الفعل المضارع المقرون بلام الأمر صيغة أخرى من صيغ الأمر، ولام الأمر هي التي توجب الجزم للمضار الدَّاخلة عليه، والكسر من أشهر حركاتها المعروفة، وتسكن بعد الواو والفاء أكثر من تحريكها، [306]. وباقترانها بالمضارع تكون دلالة المضارع صريحة في حال طلب الحدوث على الأصل، واستعمال هذا النوع من أسلوب الأمر أقلّ من استعمال فعل الأمر، ولكن لها حضور في الموشِّحات

الأندلسيَّة، لأنَّ هذا الفن مليئة بالأساليب البلاغيَّة المذكورة [307].ومثل هذا النوع ما ورد في قول ابن القزَّاز[308]:

لا سُؤالْ عَنْ مُبْتَلَى يَنْحَتُ فِي صَامِت

لِيـنَالْ مَا أمَلا والأمْرُ للشَّـــــامِت

([303])المصدر نفسه، ص349.

([304])حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص132.

([305]) الحسن بن قاسم المرادي: المرادي، الجنى الدَّاني في حروف المعاني، تح، فخرالدين قباوة ومحمد نديم فاضل، ط 2، منشورات دار الآفاق، بيروت- لبنان،1983م، ص1.

([306])المبرد، المقتضب، ج 2، ص133.

([307])يُنظر: أحلام خينش، الإنشاء الطلبي في الأحاديث القدسيَّة دراسة سياقية، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الآداب واللغة العربيةبإشاف الدكتورة ليلى جغام،جامعة محمد خيضر بسكرة،2014-2015 م، ص19.

([308])سيد غازي، ديوان الموشِّحات الأندلسية، ص164.

نلاحظ في البيت الثَّاني من هذا المقطع من قول القزَّاز ورود فعل مضارع "لـيَنـــــالْ" مقرون بلام الأمر. وجاء في قول ابن عبَّاد أيضا[309].

واطـــــرح مجـانـينـــا

خـالـــفوا لنـــا الـدِّينـــا

ولِـتَـــكُـــنْ تُغـنِّـينـــا

ورود لفظة "لـِتَكُـنْ" الفعل المضارع المجزوم والمقرون بلام الأمر في يعني الإلزام بالغناء لنا .

ثالـثاً: صيغة اسم فعل الأمر: وهي صيغة من الصيغ التي تكثر ورودها في الكلام، وهي قضيَّة مهمة في الكتب النحويَّة والبلاغية، إذا دلَّت الكلمة على الأمر ولم تقبل نون التَّوكيد فهي اسم فعل، ويقول في ذلك ابن مالك قوله[310]:

والأمـرُ إن لـم يَكُـنْ لِلـنُّونِ مَحَـلْ فيْـهِ هُـوَ اسـمٌ صَـــه وحـيَّهّـلْ

وأسماء فعل الأمر إمَّـا سماعيـَّة نحو: صـــه بمعنى: (اسكتْ)وبله بمعنى:(دَعْ)وحيَّ بمعنى: أقبل، وإمَّـا قياسـيَّة نحو: تراكِ بمعنى(اترك)وحذارٍ بمعنى:(احذر)وقد تكون منقولة من الجار والمجرور، وذلك نحو: دونك بمعنى: خـذ، وعليك بمعنى: الزم .

جاء اسم فعل الأمر على الصيغ السماعـيَّة في موشِّحة أبي الفضل بن شرف[311]:

مـــــَهْ يـــا أسـتاذ لا يَـريكَ هذا الإعْـــرَاضَ فَالحَبِيبُ مُغْتَـاظٌ

أمَّا السـماعـيَّة منها: ورد صيغة اسم فعل الأمر في ذا البيت من الموشِّحة على صيغة من الصيغ السماعيَّة المذكورة من قبل "مـــــَه "بمعنى " اكْـفُـفْ "يا أستاذ عن عملك الذي تعمله أو اكفف عن التدريس .

([309])المصدر نفسه، ص190.

([310])ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفيَّة ابن، تح، محيى الدين عبدالحميد،دار الفكر بيروت-لبنان،ج 1 ،1985 م ،ص25 .

([311])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص110.

والقياســـيَّة: كما أشرنا إليـــها مسبقا "حذارٍ "بمعنى "احذر" و"تـــراك "بمعنى "اتـــرك "

والمنقول عن جار ومجرور: مثل "علـــيكَ" بمعنى: إلـــزِمْ، كما جاء في موشِّحة المنيشي[312].

عَـلَـــــيْكَ الجفـــنَ مُقتَـــدِراً للـــــحَيْنِ نَصلا

لفــظة "عـــلـــــيك" الواردة في هذا البيت اسم فعل الأمر من الصيغة المنقولة عن جار ومجرور تأتي بمعنى: الـــزَم .أي الزم الجفن بقدر اســـتطاعتك .

رابعا: صيغة المصدر النـــائب عن فعل الأمر:"هو اللَّفظ الدَّال على الحدث غير مقترن بالزَّمن"[313].

وقد يخرج الأمر عن المعنى الحقيقي له الى معاني أخرى تُفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال، ولهذا النوع من صيغة الأمر حضور على عِدَّة معاني نذكر بعضا منها بقدر استطاعتنا[314].

ما جاء في قول أبي الفضل ابن شرف[315]:

خَائـــضًا بحراً فروق والمُراد الأوفَقْ لَوْ دَنَا مِن عِصْمة الرَّدّ لا يُغرق

وجاء أيضا في نفس الموشحة قوله[316]:

رياضٌ فِي غَـدِير قَد انْفَجَرَتْ عُيُونًا تَســرُّ النَّاظِرِيْنَا

وجاء أيضا فيها قوله[317]:

عـَجبا للجِسْمِ يَبْقَى بَيْنَ مَاءِ وَاوَار مُقلّ بِالدَّمْعِ غَرقِي وَفؤاد فَوقَ نَار

([312])سيد غازي، ديوان الموشِّحات الأندلسية، ص335.

([313])حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص135.

([314])الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح، محمد عبدالقادر الفاضلي، ص136.

([315])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص98.

([316])المصدر نفسه، ص99.

([317]) المصدر نفسه، ص102.

ذكرنا فيما سبق نماذج ثلاثة في موشّحة واحدة ورد فيها المصدر النَّائب عن فعل الأمر، في النموذج الأول ورد لفظة "حائضا" وفي الثَّاني "رياض" وفي الثَّالث "عجباً "تدل كلّ من هذه المصادر على النائب عن فعلها ،فلفظة "خائضا" نائب عن فعله "خاض" و"رياض" نائب عن فعله "راض" و"عجبا" نائب عن فعله "عجب" وهكذا [318].

ثـــانيـا: أسلوب النَّـــهي :

هو طلب الكفّ عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام [319]. وله صيغة واحدة، هي المضارع المقرون بلا النَّاهية، [320]. ومثال ذلك نحو قول ابن رافع رأسه[321].

لَا أشتّكـــيْك الَّا إلـَـيْـكَ فَمَا ذَنْـــبِي

يأتي مرتبة النَّهي في أساليب الطلب بعد الأمر، وبينهما اتفاق في ناحية الاستعلاء وارتباطهما بالمخاطب، عندما يريد المتكلِّم من المخاطب نهيه عن الأمر الذي يفعله يريد منه ذلك ليصبح الأمر منهيا عنه، ويكون الأمر من الأعلى الى الأدنى أو يكون من المتكلِّم الى المخاطب، لأنَّه كما سبق الإشارة اليه للنَّهي صيغة واحدة وهي الفعل المضارع المقترن بلا النَّاهية نحو "لا تـفـــعـل"[322]،فلا يجوز للآمر والنَّاهي أن يوجِّه هذا الأمر والنَّهي الى نفسه، يكون النَّهي طلب الكفِّ عن فعل شيء من المخاطب حينما يريد المخاطب فعله أو كأنَّ المخاطب فعل شيئا والنَّاهي ينهى عنه ذلك الفعل بصيغة الأمر المعروفة، ويكون طلب الكفِّ من المخاطب على جهة الحقيقة أو المجاز[323].

فينقسم النَّهي الى قسمين :

([318])حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص135.

([319]) احمد شعيب، ابن عبدالله، الميسَّر في البلاغة العربية دروس وتمارين، ص162.

([320])يوسف أبو العدُّوس، مدخل الى البلاغة العربية، علم المعاني- علم البيان- علم البديع، ص70.

([321])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، ص26.

([322])يُنظَر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص155.

([323])يُنظَر: نفس المصدر السابق، ص155.

أوَّلا: النَّهي الحقيقي: هو ما كان من الأعلى الى الأدنى على سبيل الاستعلاء والإلزام[324].

هذه الصِّيغة من النَّهي يطلب كفّ الفعل من الأعلى الى الأدنى على الاستعلاء والإلزام وتنفيذه على الإلزام والإيجاب ،لأنَّ المتكلِّم يرى ذاته بأنَّ يلقي الكلام على المخاطب بغرض تنفيذ مضمونه ،وتفيد هذه الصيغة أيضا تشديد الرغبة في وقوع الفعل الذي أمر بالكفّ عنها على هيئة معيَّنة، [325].

ومثال ذلك كما جاء في موشِّحة يحيى الصيرفي[326].

لا تَقِد في الظـــَّلام مِصْـــبَاحًا خَـــلِّ عَنْهُ وشَـــعشـــَع الرَّاحـــَا

ينهي المتكلِّم عمَّن دونه وينصه بعدم إقاد المصباح في اللام، جاء أيضا في موشِّحة ابن اللَّبانة قوله[327].

لَا تـَطـْـمَعي نـــَوماً مـــادام من أهواه نَائِي القبابْ

ثانيـاً: النهي المجازي:"هو طلب الكفِّ من عن شيء لا على سبيل الاستعلاء بل على سبيل المجاز من المخاطب"[328].أي يفقد صفة الاستعلاء والإلزام سواء كان المتكلِّم مساويا مع المخاطب أو أعلى مكانة ومرتبة منه وذلك يكون لأمر بلاغي[329].

وقد يخرج النهي عن معناه الأصلي في أكثر من موضع منها:

أولاً: الالتماس: وهي أن يكون المتكلم والمخاطب مساويين في المكانة كقول الكميت[330].

([324])يوسف ابو العدّوس، مدخل الى البلاغة العربية، علم المعاني -علم البيان-علم البديع، ص70.

([325])يُنظَر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص136.

([326]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح،ص123.

([327])حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء،ص:214.

([328])يُنظَر: المصدر نفسه، ص159.

([329])يُنظَر: نفس المصدر السابق، ص136. وينظر: مدخل الى البلاغة العربية، علم المعاني -علم البيان -علم البديع، ص70.

([330])سيد غازي، ديوان الموشِّحات الأندلسية، ص67.

لا تَمطُلـــيني بِلـــثِمِ خَّـــدَّيْـكِ

فَقُلتُ والنـــوَمُ حـــشوُ عَـيْنَـيْكِ

ثانيـــاً: النصح والإرشاد: ويكون النهي فيه منفعـــة للمخـــأطب. ومثال ذلك ما جاء في موشِّحة ابن اللَّبانة قوله [331].

لا تَـعْتَـمِد الَّا عَلى عَلا بَاديـْس مِنْ قَـــوْمِـــهِ أعـْلَى قَـدرا مِن البَرجِيـْس

ثالـثا: التـــمنّي: ويكون النهي لغي العاقل .مثل قول أبوبكر بن زهر في نهي اللَّيل عن الإطالة[332].

يـــا لَـيْلُ طَل أوْ لا تَطُـل لا بُدَّ لِي أن أسْـهَرَكَ

لَوْ بَاتَ عِنْدِي قَمَري مَـــا بَاتَ أرْعَى قَمَـــرَك

ثـــالـــثا: أُســـلوب الاستفهام:

تعريفه: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل[333] .وأدواته هي:

(الهمزة، وهل، وما، ومتى، ايَّان، وأين، وأنَّى، وكيف، وكم)[334].

وأيّ، وسوف يأتي الحديث عن أغلبها فيما بعد، ويعدُّ أسلوب الاستفهام من الأساليب الإنشائية، وهي من الإنشاء الطلبي تدخل ضمن العلم المعاني. ويكون الاستفهام إمَّا لهدف محدد أم يكون لتصور إيحائي جمالي غير مباشر عند المتكلِّم للمخاطب الذي يريد منه الجواب أو الحقيقة الغير معروفة لديه، وأساس الاستفهام هو طلب الفهم من المخاطب من قبل المتكلِّم، والفهم صورة ذهنيَّة تتعلق بشخص ما أو شيء ما[335]، أو بنسبة أو بحكم من الأحكام على جهة اليقين أو الظنّ[336].

([331])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص64.

([332])يُنظَر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء،ص136. ويُنظَر: مدخل الى البلاغة العربية، علم المعاني-علم البيان -علم البديع، ص70.

([333])يوسف أبو العدوس، مدخل الى البلاغة العربيَّة، علم المعاني- علم البيان- علم البديع، ص73.

([334])المصدر نفسه، ص73.

([335])حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص175.

([336])المصدر نفسه، ص176.

أدوات الاستفهام :

تنقسم أدوات الاستفهام الى قسمين: القسم الأول من أدوات الاستفهام هي الحروف، وحروف الاستفهام إثنان (هل، والهمزة)وليس لهما معنى الَّا مع غيرهما. والقسم الثاني منها هي: الأسماء وهي(من، ما، كيف، أين، متى، أنَّى، أيان، أيّ)، ولكل من هذه الأسماء معنى خاص يستفهم به من ذلك الشيء، سيأتي الحديث عنها في حال الاستشهاد لها [337].

أوَّلاً: حروف الاستفهام :وهما حرفان .

- الهمزة: من أول الحروف الاستفهامية التي بدأ بها العلماء وللهمزة الصدارة في الكلام.

1 .الهمزة + لم :

كقول التطيلي [338].

ألـَم يَكْـفِ الهَـوَى أنـِّي بِهِ قَـتِيْل

هنا دخل الهمزة الاستفهامية على (لم يكف)وغالبا ما يتضمَّن هذا الإستفهام معنى التقرير أو الإنكار .

2 .الهمزة+ ليس :

كما جاء في قول الجزار الشاعر [339].

ألَـيْسَ مِنَ الظُّـلمِ أنْ يَـبعُدا كَـئيب مِنَ الشـَّوق قَدْ أجْـهِدَا

في هذا البيت من الموشحة دخلت همزة الاستفهام على (ليس)وخبر ليس شبه جملة(من الظلم)وهي تفيد معنى التقرير، فالشاعر يقرِّر بأنَّ الظلم الذي عليه يجب أن يبعد عنه[340] .

([337])يُنظَر: فهد حين هجرس بن غيام، الجملة الطلبية في شعر الشافعي(دراسة تحليلية)رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الشرق الأوسط،2013-2014 م، ص103 .

([338])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص334.

([339])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح،ص154 .

3 .الهمزة+ لا :

مثل ذلك ما جاء في موشّحة ابن اللبانة[341]:

ألا دَعْــنِــي مِنَ الصَــدِّ والـهِـجْـرِ

وخــُذْ عـَنِّـي حَدِيْــثَيْنِ فِـي الـفَجْــرِ

وقُــلْ أنِّـــي أحْــدَثُ عَــنْ بُحْتــَرِ

دخلت همزة الاستفهام في هذا البيت على (لا)وأفاد الاستفهام هنا حثُّ المتكلم على السؤال، كأنَّ المتكلِّمة يسأل عن المخاطب ألا تقول له بأن يدعني، فالاستفهام هنا أيضا لمعنى التعيين، تعيين المسؤول عنه .

4 .دخول الهمزة على الفعل :

ومثال ذلك ما جاء في موشحة ابن رافع رأسه[342]:

أضــــاقَ ذَرعــي بالــصَــدِّعنِّي يَوْمَ زَار

دخلت هنا الهمزة الاستفهامية على الفعل الماضي (ضاق)فالشاعر ينكر الجزع عن نفسه .

- **هل :**

وسنذكر أمثلة عن ورود الحرف الثاني من حرفيِّ الاستفهام لكي لا نطول في الموضوع، نبدأ بذكر ما جاء في موشّحة ابن بقي قوله[343]:

هــَلْ يُنــِيْبُ جَـمِــيْلٌ ظَـنِّي إنــِّي أقُــوُلُ

والــرَّقِـيْـبُ يُغــــارُ مِنِــّي ولا يَــــزُولُ

وجاء أيضا في قول التطيلي الضرير[344]:

([340]) يُنظَر: فهد حين هجرس بن غيام، الجملة الطلبية في شعر الشافعي،(دراسة تحليلية)،ص125.

([341])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص62.

([342]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص82.

([343])المصدر نفسه، ص8.

هَـل سَوى حُبِّ رِيْمِ دِيـْنُهُ التَّجَـنِّي

كما ورد الاستفهام باثنين من أدوات الاستفهام وهما الحرفين الهمزة وهل في موشِّحة ابن رافع رأسه الذي يتمنَّى بهما رجوع الدهر وطلوع نجوم الزَّهر[345]:

ألا هَــلْ لِـذاكَ الدَّهر إلَـيْنَا إرتِجـَاع

وهَلْ لِلنُّجُومِ الــزَّهر عَلَـيْنَا إطِّــلاع

يستعمل الوشَّاح في هذين البيتين من موشِّحته أداتين من أدوات الاستفهام ويقصد به التَّمنِّي ورجوع ما مضى ولم يرجع اللَّذين هما الدّهور ونجوم الزَّهر، فلا يشك القائل في عدم رجوعها هنا ولكن يسأل للتمني والتقرير أو الإنكار[346].

ثانياً: أسماء الاستفهام :

أدوات الاستفهام تنقسم الى قسمين: حروف الاستفهام. وأسماء الاستفهام. ذكرنا حروف الاستفهام قبل قليل وهما حرفين اثنين(الهمزة، وهل)وبقية أدوات الاستفهام تُعَدُّ من أسماء الاستفهام، وأسماء الاستفهام تستعمل للتصوّر فقط، وربَّما يحدِّد فعل التصور، وحين يوضِّح بالإجابة يحدِّد المسؤول عنه، وأسماء الاستفهام تنقسم الى قسمين أيضا: الأسماء المبنية. والأسماء المعربة، أحد هذه الأسماء معربة والأخرى مبنية كما سيأتي ذكرها فيما يأتي[347].

القسم الأوَّل: الأسماء المبنيَّة :

"وتبنى على حركة آخرها"[348]:

أوَّلاً: مــا: تستعمل لغير عاقل ويريد به السؤال عن حقيقة معرفة الشيء المستفهم عنه أو شرحه[349].

([344]) المصدر نفسه، ص17.

([345])المصدر نفسه، ص83.

([346])يُنظَر:حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص178.

([347]) يُنظَر:المصدر نفسه، ص179.

([348]) المصدر نفسه، ص179.

كما جاء في موشّحة ابن لبون[350]:

مَــا حَــالُ الــعَمِيدِ بَيْنَ الــهَوَى وَبَـيْنَ التَّنَفيـذِ

مَــالِي مِن مُــجيــرٍ مِن أسْــهُمِ العُيـونِ العَيْـنِ

فيسأل السائل هنا على حقيقة الشيئين، في البيت الأول يسأل عن حقيقة العميد، ويسأل في البيت الثاني عن ما له أي حقيقة الَّذي يمتلكه وكأنَّه لا يعرف ذلك .

ثانياً: مـَن: اسم من أسماء الاستفهام يستعمل للعاقل، في معظم الأحيان ويسأل به عن الجنس. كما جاء في موشّحة في موشّحة التطيلي الضرير الذي يسأل فيها عن جنس الذي رأى بالعين[351]:

مــَن رأى بعيــنٍ فِي ذَا الخَلقِ مِن سَادا

ثالثاً: كـــم :

ويأتي هذا الاسم في الاستفهام وغيره لمعرفة المقدار والعدد المبهم الذي يسأل عنه السائل، ونذكر لذلك نموذج من موشّحة ابن بقي[352]:

كَــم يـَتيِــهُ وكـَـم وكَـــم يأبـَى الجَّوى أنْ يَحــوْل

نلاحظُ في هذا البيت من الموشّحة ورد الاسم الاستفهام(كـــم)ثلاث مرَّات، يسأل به القائل عن الشيء المبهم الذي يريد معرفته، لأنَّ هذا التَّأكيد باسم الاستفهام كم يدلُّ على حرص السائل على معرفة الحقيقة المبهمة بالسؤال عن طريق كم الاستفهامية.

رابعاً: مــتى :

يكون السؤال بـــ(مــتى)الاستفهامية لتعيين الزمن ماضيا أو مستقبلاً، ويكون السؤال عن الظرف أيضاً(استفهام وشرط) [353].

([349]) المصدر نفسه، ص179.

([350])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص62.

([351]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص27.

([352]) المصدر نفسه، ص7.

ومثال ذلك ما جاء في موشِّحة التطيلي الضرير[354]:

فَمَتَىَ ظَفَرْتُ بِوَصلكم فَذَاكَ اليَوْم أصْبَحْتُ في الدُّنيا زعِيماً

فيسأل الشاعر هنا بـ(متى)الاستفهامية عن الزَّمن الذي يصل الى معشوقه، فيكون السؤال هنا عن الزَّمن المستقبل، كأنَّ القائل يشتاق ويتحسَّر لذاك الزَّمن [355].

خامساً: أنَّى :

تأتي أنَّى تارة بمعنى (من أين)فيسأل بها عن المكان، وتارة تأتي بمعنى(متى) فيسأل بها عن الزَّمان .

يقول التطيلي الضرير في موشِّحةٍ له عنما يسأل بـ(أنَّى) أداة استفهام عن الزمان الذي يستهام فيه، وعند سؤاله عن الزمان الذي يقع هو فيه يستعمل اسم استفهام أنَّى، ولهذا الاسم استعمال قليل في الموشحات الأندلسية ونذكر قول التطيلي فيها[356].

أنَّى مُسْتَهامٌ في هوى أحمد

لَهُ مُقَلٌ تقتُلُ بالصَّدّ

سادساً: كيف :

وهو اسم يُسئل به عن الحال سواء كان اسما صريحا أم لم يكن كذلك، كما جاء في موشِّحة المرسي الخبَّاز قوله يسأل عن المخاطب كيفية فراقه عن عيسى وعيشه بعده [357].

كيف فارَقتَ عيسى وعِشتَ بعدَ فراقِهِ

وقول ابن لبون[358]:

([353])حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص181.

([354])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص23.

([355])يوسف ابو العدوس، مدخل الى البلاغة العربية، ص76.

([356])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص304.

([357])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص138.

كيف يلوم العَذوُل فِيْهِ والمِسـك والرَّاح طَعْمُ فِيْهِ

سابعا: أين :

ظرف يسأل به عن المكان الذي حلَّ فيه الشيء، ونذكر مثالا لذلك كما جاء في موشِّحة ابن بقي يسأل به عن المكان الذي حلَّ فيه السكن [359].

أيْــنَ الحَبيْبُ وأيْــنَ الوَطَــنَا كِلاهُمــَا أبْعَدُ فَــلَا سَـكَنَا

يسأل القائل في هذا البيت من الموشِّحة عن المكانين اللَّذين يسكن فيهما إن وُجِدا، يسأل عن الحبيب أولا باستعمال اسم استفهام (أيــن) أي يريد قلب الحبيب الذي يشعر القائل بالراحة والسكينة فيه، ويسأل أيضا بنفس الأداة عن الوطن الذي كان يعيش فيه ويشعر الطمأنينة فيه.

ثانيــاً: الأسماء المعربة :

والأسماء المعربة هي اسم واحد وهو (أيّ)، ويستعمل هذا الاسم مشدَّداً كما جاء في قول الأبيض [360].

أيــُّها المَلــكُ السَّــعيد بأبــي يومُ الرِّهــانِ

ولهذا الاسم حضور واسع ف الموشحات الأندلسية نذكر أمثلة لها، منها ما جاء في قول أسد بن الفرات قوله[361].

أيُّ يـومٍ قـد أهـمَّا نكَّــسَ الجَبـَانُ رأسِــهِ

وتكرَّر في قول الجزار الشاعر الاسم الاستفهام(أي)مرتين في موشِّحةٍ واحدة قوله[362].

أيُّ شَيْءٍ مِثْلي يَكُون غَيْر وَجِيب يَنْزِلُ وَمَا شِعَارِي الَّا شُحوب

([358]) المصدر نفسه، ص161.

([359]) المصدر نفسه، ص12.

([360])سيد غازي، ديوان الموشحات الندلسية، ص375.

([361])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص50.

([362]) المصدر نفسه، ص154.

وقوله أيضا في نفس الموشّحة :

أيُّ طيّ ولا مُعَين الَّا غُروب تُهْمَل ولا انتِصَاري الَّا نُجِيْب

وجاء أيضا في قول المرسي الخبَّاز[363]:

أيُّ عـاطِـلٍ بالحُـسْنِ حَـالِي إن كُنتَ تُـريـدُ شَـرحَ حَـالي

رابـعـاً: أُسـلـوب التَّـمَنـّي :

تعريفه:"هو طلب أمر محبوب لا يُرجي حصوله، لاستِحـالة الحصـول عليه،أو بـُعد منالهِ "[364].

أدواته :

للتمنّي أداة أصليَّة واحدة وهي(**لـيـت**)وثـلاث أدوات غير أصلية وهي(هـل _ لـعلَّ _لـو)وتستعمل (لـيت)لغرض بلاغي غير مطموع في حصوله، وتستعمل الأدوات الثلاثة الأخرى بمعنى الترجّي لإبراز المرجو في صورة المستحيل مبالغة بعد نيله[365].

نذكر هنا أمثلة لورود الحرف التمني الأصلي(ليت)في الموشّحات الأندلسية لما له من حضور ومثال ذلك ما جاء في موشّحة ابن اللَّبانة قوله[366]:

لَـيْتَ شِعْرِي هَل دَرى مَن نَفَى عَنّي الكَرى أنَّه لَو أمَـرَا لَتَوخِيْتِ السَّرَى

وادَّرّعت الغَسَقَا مَثل نَجْم طَرَقَـا

لَـيْتَ دنياي تَعير مِثل أيَّامِ السُّرُوْرِ وأرَى السـَّاقي يُديرُ كَـأسَـهُ ناراً ونُوْر

نلاحظ هنا ورد أداة التمني الأصلية في البيتين الأول والثاني في الموشحة يتمنى به القائل شيئا محبوبا لا يرجي حصوله، في البيت الشعري يتمنَّى أنَّ شعره لو درى من نفى عنه الكرى، ويعتبر هذا شيء محبوب ولكن لا يرجي حصوله ،وفي

([363]) المصدر نفسه، ص144.

([364])يوسف ابو العدوس، مدخل الى البلاغة العربية، علم المعاني -علم البيان -علم البديع، ص81.

([365])يُنظَر: ابن عبدالله احمد شعيب، الميسَّر في البلاغة العربية، دروس وتمارين، ص178-179.

([366])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص69.

البيت الثاني أيضا يتمنى أن تعير دنياه مثل الأيام التي كانت سرورا وأن يرى لساقي يدير كأسه في فيها بنار ونور، يتمنى القائل هذين الشيئين المحبوبين ولكنا لا يرجعان [367].

وجاء أيضا في قول المرسي الخباز[368]:

لَـيْـتَ أنــِّي بِهِ تَمكَّنْتُ فَأَقُولُ

حُبْلَي حُبْل رَقيْقٌ كَمَا تَدرِي ونَخَافُ مَن يَمْلِي

ايش ظَهَرَ لَكَ يَاحَب فِي أمْري ايش تُرِيْد قلّهُ لِي

وهناك حروف أخرى يستعمل للتمنِّي وهي غير أصليَّة وهي: (**لعلَّ - هل- لو**)وهذه الحروف تستعمل مكان(ليت)الأصلية، لأمر بلاغي أو جمالي، ويستعمل هذه الحروف في التمنِّي الذي لا يحدث وقوعه[369] .

سنذكر هنا لكلِّ واحدٍ من هذه مثالا ،مثال (**لعلَّ**)ما جاء في قول الكميت[370]:

أشْـكـُو إلَـيها جُـفونَها المـرَضَى

لَـعلَّهـا أنْ تَـــرِقَّ أو تَـــرْضَـــى

استعمل الكميت هنا لعل لتشتكي به من الجفون المرضى لعلها ترقَّ أو ترضى، وهذا الطلب لا يمكن وقوعه ولكن ليس من المستحيل وقوعه كما لا يمكن عند استعمال ليت وقوع المتمني الذي يستحيل وقوعه.

ومثال(لــو)كما جاء في قول التطيلي الضرير حين يتمنى شيء محبوب غير حاصل [371].

لـَو قَبِلـتَ مِنِّي لـتَهْتُ على الشَّمسِ

([367])يُنظَر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص214.

([368])لسان الدين الخطيب، نفس المصدر السابق، ص136.

([369])حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، ص215.

([370])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص66.

([371])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص52.

يَــا مُنىَ التمنــي هَــلُــمَّ الـَى الأنْـسِ

ومثال (هــل) ما جاء في قول ابن رافع رأسه[372]:

ألا هَــل لذاك الدَّهْر إلَيْنَا ارتِجَــاع

وهَــل للنّجومِ الزَّهرِ عَلينَا إطـّلاع

خامســاً: أُســـــلوب الــنِّداء :

تعريفه:"هو طلب الإقْبـال بحرفٍ نائبٍ منابَ أدعو"[373]. وأدواته ثمانية وهي :

1 .الهمزة: وهي لنداء القريب .

2 .أيُّ: فيها أقوال : قيل :هي للقريب، وللمتوسط، وللبعيد .

3 .يا: تستعمل لنداء البعيد حقيقة أو حكما(مجازي)ولنداء القريب توكيدا وتسمى بأم باب النداء.

4 .أيا: لنداء البعيد .

5 .هيَّا: للبعيد .

6 . أيْ: وهي للبعيد .

7 .آ: وهي للبعيد والقريب معا .

8 .وا: وهي مختصَّة بالندبة .

وللنداء حضور واسع وكبير في الموشِّحات الأندلسية التي هي محور دراستنا، وأسلوب النِّداء تعطي النصَّ الأدبي قيمة جمالية أخرى فوق القيم الموجودة فيها من قبل ،وأحيانا تستعمل النداء لغرض من الأغراض البلاغية التي سيأتي ذكرها بعد قليل .

وقد ينادي المنادي البعيد بأداة القريب لفائدة بلاغية ،وقد يكون الغرض إمَّا :

([372])المصدر نفسه، ص83.

([373])ابن عبدالله احمد شعيب،الميسَّر في البلاغة العربية، دروس وتمارين، ص182.

أولا: التعظيم: كما جاء في موشّحة ابن لبون قوله [374]:

أيَــا طَاهِرِيْ صَبْرِي لمُقلَتَيـك قَدْ عَيْـلِ

وعن ناظريْ صــرَتُ مدحي فيـكَ انجيلِ

وفي دفـاتــرِ عِنـوانُهـَا هُـو اسماعيـلِ

ثــانيــاً: التحقير والتجاهل: كقول ابن اللبانة حين يتكلم من بجواره بأداة البعيد قوله[375]:

هـيــَّا عذولي قد خّلـعتُ العذار لا إقْــصار

- **وللنِّداء أغراض بلاغية :**

أولاً: التعظيم والمدح: كما ورد ذلك في موشّحة ابن رافع رأسه[376]:

يَا حَاجبَ المَعَـالِي

وَقـمَّــةَ الـكَمــَال

وضَيــغَمَ الـنــــزّال

ثانيا: إظهار الحبِّ والمودة: ومثال ذلك جاء في موشّحة ابن رافع رأسه أيضا[377]:

يا بَــدرَ كُـلّ بَــدرِ

تَشــدَوْكَ كـل سُكْر

ثالثا: الاستعطاف والعتاب: ومثال ذلك ورد في موشّحة ابن ينق قوله[378]:

يَـا من أُنــــادي مَن فَــرْطِ بَلـْواهُ

([374])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص62.

([375]) لسان الدين الخطيب، ص62.

([376])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص26.

([377]) المصدر نفسه، ص27.

([378])لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص184.

هَل أنت هــادي مَن ضـلَّ مَسْـراهُ

رَعـتَ فـُـؤادي لا راعَـــــكَ اللهُ

رابعا: التحسُّر والحزن: كما جاء في قول التطيلي [379]:

يَــا نازح الدَّار سَــلْ خَيــالَــك يُنبيــك أن صِـرتُ كَالخَــيَالِ

خامسا: الاستبعاد (المنادى بعيد المنال) :كما جاء في قول التطيلي[380]:

يَــا كَعبـةً حجَّتْ إلَــيْها القُلُوبُ

بَيْنَ هَــوىً داعٍ وشــوقٍ مُجِيْبِ

([379])سيد غازي، نفس المصدر السابق، ص312.

([380]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج1، ص262.

الفصل الثَّالـث

القــيَم الجماليَّة التصويريَّة

المبحث الأوَّل: الصّــورة التشخيصيَّة

المَبْحَث الثَّاني: الصُّــورة التَّــجســيميَّة

الفصل الثَّالـث

القـيَم الجمالـيَّة التصويريَّة

توطـئة

تعريف الصُّورة لغة

الجمع صُوَرٌ وصِوَرٌ وقد صوَّره فتصوَّر. وتصوَّرت الشي : توهَّمت صورته، فتصوَّر لي، والتصاوير التماثيل [381]، وصورة الشيء: ماهيَّته المجرَّدة، وخياله في الذّهن والعقل[382].

والصُّورة تعني الشَّكل، كما ورد في قوله تعالى: ﴿ في أيّ صـــُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَك ﴾ [383]، والفعل(صـوَّرَ) يعني إعطاء الشيء شكلاً معيَّناً، لقوله تعالى﴿ وصـــــوَّرَكُم فأحسَنَ صـــُوَرَكُمْ﴾ [384].

و اصطلاحا :

الصورة هي "أداة الخيال، ووسيلته، ومادَّته الهامَّة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليَّتُه ونشاطه"[385].

تُعدُّ الصّورة الفنيَّة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوّراتهم للإنسان والكون والحياة، كما تُعدّ الصّورة الفنية من أم القضايا النقديَّة الحديثة التي نجدها قد

([381])يُنظَر: ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت، دار الجبل ،(د ، ت)مادة(صور) 1956م.

([382])يُنظَر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط ، بيروت، دار الجيل، (د ، ت)، مادة(صور).

([383])سورة الإنفطار، الآية8.

([384])سورة التغابن، الآية3.

([385])جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي-بيروت،1992م، ص596.

أصبحت مثارا للدّراسة والنقد، إذ استحوذت على اهتمام كثير من النقاد والدارسين، ممَّا ساعد على انتشارها واتِّساع أفقها، على مدى ساحة النقد الأدبي[386].

وبما أنَّ الموشِّحات فن جديد من الفنون الأدبية الحديثة وغنيَّة بالقيم الجمالية والتصوّرات، فتعدُّ الصورة من أهم العناصر الجمالية للموشحة التي يبلورها الوشَّاح في صياغة تجربته الشعريَّة، فمن خلال الصورة تتجسَّد احساساته وتتبين الخواطر والأفكار، لذا تحتلّ الصورة الفنية موقعا واسعا ومتميزا في الموشحات ليس لكونها أداة فنية مميزة وبارزة يتوسَّل بها الوشاح لتوضيح فكرة معينة فحسب، بل لأنَّها ملكة الخيال الذي هو شرط أساسي لموهبة كل فنَّان، فبالصّورة يستطاع الكشف عن رؤيا الوشَّاح تجاه العلاقات الحقيقية والخفية لعالمه الشعوري، فالصّورة هي: "ما يتميَّز بوساطة الكلام للمتلقّي من مدركات حسَّاً، ومعقولات فهماً، ومتخيّلات تصوراً ،وموهومات تخميناً، وأحاسيس وجداناً وما الى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي إليها هذه القوَّة أو تلك من القوة المركَّبة في الإنسان وعياً ومن غير وعي"[387]، وأساس الصورة ومصدرها الرئيسي هو خيال الوشَّاح، حيث يعطي هذا الخيال صورة شعرية وايحاءها وتعبيرها بعد التفاعل، وبعد خلق الصورة الشعرية التي يتأثر بالمتلقي تأثيرا شعوريا يرتبط عناصر الصورة يرتبط بالحس والذهن، لأنَّ المعروف أن الشعر فطراً وشعوراً فلا يمكن فصل أحد هذين العنصرين، لأنَّ "الخيال جدير أن يعرف بالخيال البياني أو التفسيري"، فالصورة الشعرية متضامنة مع العاطفة والخيال لكي تحقِّقّ الغاية التي يقصدها في نقل التجربة الشعرية، ولا تنفصل الصورة الشعرية مع العاطفة والخيال والَّا فقدت روحها وقوتها في التأثير [388]، ولا شكَّ في أنَّ الصورة الشعرية من أهم الوسائل التعبيريَّة وقد اهتمَّ بها النقَّاد القدامى واشترطوا فيها أن يحسن

([386])أحلام عبدالوهاب الجعافرة، عبدالقادر الرَّبَّاعي ناقدا الصورة الفنية نموذجا، رسالة ماجستير في القسم اللغة العربية، أشراف، ابراهيم البعول ،جامعة مؤتة 2008 م،ص1.

([387])كامل حسين البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، بغداد: مطبعة مجمع العلمي العراقي ، ص180.

([388])محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ن الدار العربية للموسوعات،ط 2،م 1، 1985م، ص256 .

الشاعر صياغتها لأنَّها "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" [389]، فالوشاح يرسم هذه الصورة الذهنية معتمدا على خياله الممزج بعالم الوجود ويتجاوز حدود الزمان والمكان لأنَّ الصورة في أغلب الأحيان تكون غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، وأغلب الوشاحين يعتمدون على رسم الصورة من خلال وسائل فنون بلاغيَّة أو وسائل تعبيرية تسهم في تجسيد الصورة الشعرية[390].

للصورة حضور واسع وكبير في الموشحات الأندلسية، حتى أصبح هذا الحضور الكبير ازدحام الصور فيها، ولكن هذا الازدحام لم يجعل الموشحات منغلقة في المعاني أو تعقيدا أو عسرا في فهم الفكرة لكثرة الصور والألوان والأخيلة، لأنَّ السهولة والوضح دائما من سمات الموشحات الأندلسية، وسيأتي ذكر هذا التفصيل فيما بعد .

المبحث الأوَّل: الصّـورة التشخيصيَّة

تُعدُّ الصّورة التشخيصية قيمة من القيم الجمالية التي يُحاوِل هذا الجزء من الدراسة الوقوف عندها، لِما لها من أهمية كبيرة، وتُعدّ من العناصر البارزة في الموشحات الأندلسية، ولأنَّ الصورة التشخيصية ترتبط مثل غيرها من عناصر الإبداع بتجربة الوشَّاح ومدى تفاعله مع الموجود، كما ترتبط بمشاعره وما يجول بخاطره من معان وأفكار في أثناء العملية الإبداعيَّة التي يُراد فعلها[391]، والتشخيص والتجسيم من أبرز ملامح الصورة في الموشّحات الأندلسية، كما أنَّ الصورة تنتقل ما بين المجرَّد والملموس، وهناك علاقة وثيقة ما بين الاثنين، لأنَّ الكلمة الواحدة بمفردها لا تؤدِّي الى تأثير انفعالي وجمالي بمعزل عن شبكة الكلمات الدلاليَّة، فالصّورة التشخيصية تعدُّ عنصرا من هذه العناصرالجمالية. سنتحدَّث في هذا المبحث عن

([389]) عمرو بن بحر الجاحظ، أبو عثمان، الجاحظ: كتاب الحيوان، ط 2، ج 1، تحقيق وشرح، عبدالسلام محمد هارون،1965 م، ص132.

([390])يُنظَر: عبدالقادر الربَّاعي: في تشكيل الخطاب النقديّ "مقاربات منهجيَّة معاصرة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 1، لبنان، 1998م، ص145-146.

([391])يُنظَر: محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، الناشر، دار المعارف، القاهرة ، ص29.

الصورة التشخيصيَّة في الموشَّحات الأندلسية[392] ،والصّورة التجسيميَّة يأتي ذكرها في المبحث الثاني من هذا الفصل .

تحدثنا عن الصَّورة ومفهومها باختصار فيما سبق، ولا داعي لتكرار الحديث عنها مرة أخرى هنا، أمَّا الرّكن الثَّاني منها، فهو التشخيص، نأتي إلى تعريف التشخيص أو التشخيصية لغة واصطلاحا لكي تعم الفائدة ويكون المقصد أكثر وضوحا.

التَّشخيص لغة مأخوذ من الشخص، وهو "سوادُ الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكلُّ شيء رأيتَ جُسمانَهُ فقد رأيت شَخصَه، وجمعُهُ الشّخوص والأشخاص"[393]، ويرى ابن منظور أنَّ التشخيص عبارة عن "جماعة شخص الإنسان وغيره، والشخص كلّ جسم له ارتفاعٌ وظهورٌ، والمراد به إثبات الذَّات فاستعير له الشخص..." [394]. ويتَّضح لنا ممَّا سبق في التعريف أنَّ موضوع الحديث هو الإنسان أو الأشياء المتعلقة به، وعلى الأغلب يُستعمل التشخيص للإنسان لا لغيره. والتَّشخيص في الاصطلاح :عبارة عن "إصفاء صفات البشر على أفكار مجرَّدة، أو على أشياء ليس فيها حياة كالفضائل والرذائل المجسَّدة في المسرح الأخلاقي أو في القصص الرَّمزي الأوروبي في العصور الوسطى، ثمَّ بدا ذلك واضحا في الشعر والأساطير وكأنَّها بشر يسمع ويجيب. وقد شاع في آثار الرّومانسيين الذين كانوا يتخيَّلون الطبيعة كائنات تشاركهم مشاعرهم القلبيَة، فتحزن لحزنهم وتفرح لفرحتهم..." [395].

"والصّورة التشخيصية تشمل صورة المعنويَّات، والحيوانات، والأشياء المحيطة بالإنسان، ويمنحها صفات آدميَّة، ومشاعر ذاتيَّة كالفرح والترح، ويلجأ اليه

([392])يُنظَر: محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص30.

([393])الخليل بن أحمد الفراهيدي، الفراهيدي، كتاب العين،ت مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، ج 4،مادة "شخص"ص165.

([394])جارالله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري:الزَّمخشري:مادة"شخص، ص323.

([395])فاروق شوشة ومحمود على مكي اشرافا،والتحرير والمراجعة اللغويَّة،سميرة صادق شعلان، معجم مصطلحات الأدب،الجزء الأول،دار الكتب،2007م ، ص 40.

الشاعر لأجل جلب انتباه المتلقي وإثارة مشاعره من خلال الصور التي يخلقها التشخيص"[396].

عرَّف سيد قطب التشخيص عندما يتحدث عن آيات كريمات في سورة الملك، تتعلّق بجهنَّم، بقوله :"التشخيص طريقة من طرق التصوير، تُرَدّ الصّورة حيَّة وتمنح الجوامد والخواطر شخصيَّة آدميَّة أوقع في الحسّ، وأجمل في النفس"[397]،فهو يرى بأنَّ التشخيص منح الحياة الآدميَّة الخواطر الفكريَّة من خلال الصور، بحيث تحبـَّذه النفس الإنسانيَّة، لذلك يخلق حالة شعورية لدى المتلقي .

ويرى الدكتور موسى ربابعة أن التشخيص: "إصفاء الصفات أو الأشكال الإنسانيَّة على الحيوانات والجمادات والمعنويَّات"[398]، وهذا التشخيص" يقوم على عدم وجوب المشاركة بين المنقول والمنقول اليه وإنَّما يأتي من باب التوسُّع في خروجه عن المألوف وكسره للقاعدة والعرف العام"[399].

وفيما سبق اتَّفقت رؤى الدَّارسين والأدباء جميعا بشأن مفهوم التشخيص، ولم يخرج أحدهم عن المعنى المعروف أو السائد له، وكأنَّما أخذ اللَّاحق من السابق دون إضافة أو زيادة، وذلك ربّما لأنَّ الموضوع محدَّد الأبعاد ولاعتبارات والآليات.

وفي المحصَّلة يمكن القول بـ: إنَّ ما تضيفه الصّورة التشخيصيَّة على النّصوص الأدبية شيء ربّما خارج عن المألوف، وبما أنَّه خارج من المألوف يخلق نوعا من الاستجابة لدى المتلقِّي، يجعله يتفاعل مع النصوص، ويحدث فيه تأثيرا لا يجده في اللغة العادية المجرَّدة، تقديم الجامد والمعنوي في صورة حيّ متحرّك تدبّ فيه الحياة والشّعور، ويُحاول هذا الجزء الموجز من الدِّراسة استلهام الصّورة التَّشخيصيَّة والبحث عنه في الموشّحات الأندلسية.

([396])سردار خالدإسماعيل، جماليات التشخيص في شعر شعراء الطبقة الأولى من الجاهليّين،ط 1، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2016 م ، ص24.

([397])سيد قطب، مشاهد يوم القيامة في القرآن، دار الشروق، ط 16 ،القاهرة ، 2006م، ص178.

([398])موسى ربابعة، جمالية الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقيَّة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، ط 1، 2000 م، ص90.

([399])المصدر نفسه، ص58.

الصّورة التشخيصيَّة للمادّيات والمجرّدات

حظيت تصوير المادّيات والمجردات نصيبا وافرا في الموشحات الأندلسية، فعمد الوشاحون الأندلسيون الى تصوير الأشياء التي تدركها حواسهم، فأضفوا عليها صفات إنسانيَّة، فضلا عن الأمور المعنوية التي لا تدرَك، وذلك لأغراض قصدها الوشّاحون من الفخر، والاعتزاز بالنفس، والمدح، وتصوير جانب من جوانب حياتهم وحضارتهم التي يعيشوا فيها، وإبراز النفس ،وغيرها من الأغراض، لأنَّ هذا التصوير للمادّيات والمجرّدات يجعل هذه الأشياء تعيش معهم مثل الإنسان[400].

أولا: تصوير المادّيات :

لتصوير وتشخيص المادّيات حضورفي الموشحات الأندلسية كما سبق الإشارة إليها، ما يعكس حاجة المجتمع الأندلسي ـ والوشّاح جزء منه ـ الى هذه الأشياء، وشدّتأثيرها ووقعها في نفوس الناس، ودورها المميز في حياتهم عامّة، وعند الوشّاحين خاصّة، لأنَّ"الشاعر يختار من الأشياء ما كان قويّ العلاقة بنفسه"[401]، فمن هذه المادّيات "السّيف"أحد الآلات الحربية الموجودة آنذاك فنلاحظ ما جاء من

موشحة بن رافع رأسه حين يشخِّص السيف بوصف قتيل الحب [402].

أيـا لِقَتِـيلِ الحُبِّ مَقْتَّــولًا

أظُنُّـــكَ سَيف اللهِ مَسْلُـولًا

فالسيف من المادّيات وهي أحد الآلات الحربية السالفة ذكرها، فوصف الوشَّاح قتيل الحب بالسيف في هذه الموشّحة، فهذا التصوير التشخيصي لدى الوشَّاح

([400]) يُنظَر: سردار خالدإسماعيل، جماليات التشخيص في شعر شعراء الطبقة الأولى من الجاهليّين، ص42.

([401]) مصطفى ناصف، الصّورة الأدبيَّة، ط 3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م، ص58.

([402]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية ج1، ص28.

ليعجب الناظر والمتلقي بقوة وشجاعة الموصوف [403].والتفَّت الوشاحون الى تصوير الآلات الموسيقية في مقابل الآلات الحربية ، لتصوير جانب من الحياة اللاهية التي عاشها العرب في الأندلس.

لذا حاول الوشاحون تصوير الواقع الراهن في العصر، نجد لهذا النوع من التصوير ما جاء في موشحة ابن رافع رأسه[404]:

العُـودُ قَـدْ ترنَّـمْ بِـأبـدَعِ تَـلْـحِيْـنِ

وَشَـقَّتِ المـذانـب رِيـَـاضَ البَسَـاتِيْنِ

نلاحظ في هذا المقطع من الموشحة يصوِّر الوشاح مشهد جميل وهو تصوير العود كأنَّه شخص يُرنِّم له، لأنَّ العود لا يغني في الحقيقة ولكن هذا التصوير الذي صوره الوشاح، يخلق عند المتلقي تصوير الشخص الذي يغني، فهنا صوَّر الوشاح أحد المادِّيات كأنه شخص أو بشر[405]. لأن الصورة التشخيصية تنقل المشاعر والأفكار الى القارئ للتأثير فيه، إذ في "الواقع أنَّ الصورة الشعرية قد تنقل إلينا انفعال الشاعر(تجربته الشعورية)وكذلك قد تنقل الينا الفكرة التي (انفعل)بها الشاعر. وليست الصورة التي يكوّنها خيال الشاعر إلّا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره(انفعالاته وأفكاره)إلينا على نحو مؤثِّر"[406]، فالتجاء الوشَّاح الى إشراك كل هذه الحواس في الموشحة من السمع والبصر والتذوق واللمس، يوحي الى مدى تلّقه بتلك المواقف والمجالس، فليست الألفاظ وليدة الفراغ، والصورة لا تنتج عن لا شيء، فالأعمال الفنيَّة نتائج حالات لا شعوريَّة لا يخلو من انعكاسات ذاتيَّة لنفسيَّة المبدع، وكل المعاني التي يشير إليها الوشَّاح موجودة في الذاكرة اللا واعية بطريقة أو بأخرى[407]، كما أنَّ الإنفعالات النفسيَّة لها انعكاساتها على ردود الأفعال

([403])يُنظَر: أحمد بن عيضة الثقفي، قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر،ص642.

([404]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيةج 1، ص39.

([405]) جيل دولوز، الصورة-الحركة،أو فلسفة الصورة، ترجمة، حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،1997م، ص172.

([406])عزالدين اسماعيل،الأدب وفنونه-دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ص115.

([407]) يُنظَر: مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي،ص135-136.

الإنسانيَّة، فهذه اللوحات التي ينقلها النَّص عبر الصورة التشخيصيَّة، تحمل عاطفيَّة تثير ذهن المتلقِّي. والقيمة الجمالية تتجلَّى في إصفاء النطق الى آلة موسيقيَّة حتّى غدّت كائنا عاقلاً[408]. ونلاحظ تصوير الصباح وتشخيصه في موشحة ابن رافع رأسه[409]:

يَــا سَائِــلًا عَنْهُ الصَّبَاحَ والدّجَنْ

اسْــتَرقــَا مِنْــهُ الكَـثِيْبَ والغُصُنْ

يصور الوشاح في هذا المقطع من الموشِّحة مشهد جميل، تصوير الصباح على شكل رجل يسأل الناس، ويتحدَّث الوشَّاح مع المسئول عنه، من قبَل الصباح والدجن الذي صوَّرهما على شكل آدميّ يسأل عن الناس.

ثانيا: تصوير المجرّدات

تصوير المجرّدات أو المعنويات نوع آخر من التصوير التي التفت الوشاحون الأندلسيون إليها، حيث لا تدرك هذه المجردات بالحواس، فتنتقل هذه المجردات بفضل هذا التصوير التشخيصي من عالم الخفاء، الى عالم الحسّ والمشاهدة.

يحاول هذا القسم الموجز من دراستنا الكشف عن اهتمامات الوشّاحين بتلك المجردات، وكيفيَّة تصويرها وتحويلها من عالم الخفاء الى عالم المشاهدة والحس، واستخراج بعضا من هذه الصور التي عموا الى التقاطها من خلال التصوير. فمن هذه الصورة تصوير الفضائل، فالفضائل جزء من المعاني المجردة التي صوَّرها الوشاحون لإثارة القارئ والمتلقي وجلب الانتباه، فمن بينها **الحبّ**، فابن رافع رأسه يستمدّ الحب مادّته لتشكيل وتصوير لوحته الفنيَّة، قوله[410]:

أيَــا لِقَتِــيلِ الحُبِّ مَقْتُــولَا

أظُنُّــكَ سيف الله مَسْلُـولَا

([408]) يُنظَر: سردار خالدإسماعيل، جماليات التشخيص في شعر شعراء الطبقة الأولى من الجاهليّين، ص57.

([409]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص74.

([410]) سيد غازي،ديوان الموشحات الأندلسيةج 1 ، ص39.

أسند الوشاح هنا فعل(القتل)الى (الحب)الذي هو أحد المعنويّات، وصوَّره تصويرا جميلا بحيث صوَّره الى كائن بشري قتل من هواه وجعله شخصا يتمنى المتلقي بأن يكون من قتيل الحب الذي يذكره الشَّاعر. وصوَّر الوشَّاح الحسن أيضا على شكل شخص ما يعلم ما يقال له، كما جاء في موشِّحة ابن بقــي عندما يتكلَّم مع الحسن قائلاً[411]:

الحُـسْـنُ يَعْـلَمُ أنـَّكَ مِنْهُ أحْسَــنُ

فالوشَّاح هنا يصوّر المشهد الذي يتكلَّم فيه مع الحسن، فصوَّر الشاعر الحسن كأنَّه يعلم أنَّ حبيب الشاعر أحسن منه، فصوره على شكل شخص يعلم ما هو أحسن منه وهو حبيب الوشَّاح. وننتقل الى تصوير أحد الفضائل الأخرى التي وردت في أبي الفضل بن شرف قوله[412]:

يـَـا ابنَ الأكَــارِمِ العَلِــيِّ الأسْنَــى

ثَغْـرُك البَاسِــم الجَنَى لَو يَجْـنَى

في هذا المقطع الصغير من الموشّحة يصوّر الوشَّاح إحدى اللقطات الجميلة وهي تصوير إحدى الفضائل، عندما يصوّر مشهد رجل بأنَّه ابن الأكارم، فيعطي المبدع هنا صفة آدمي لفضيلة من الفضائل كأنَّه والد لشخص ما، فهذا التصوير التشخيصي يجذب انتباه المتلقي ويشوّقه الى هذا التصوير[413].

ثالثا: الصــــورة التَّـشخيــصيَّة للـطَّبيعة

رصــد الوشَّاحون مفردات الطبيعة بنوعيها الساكنة والمتحرّكة، باعتبارها منهلا صافيا للتعبير عن الخلجات النفسيَّة، ومصدرا ثرَّا لخلق الصورة الشعرية، وصوَّروا كل ما وقعت عليه أعينهم فيها، فأسقطوا عليها مشاعرهم، وخاطبوها مخاطبة الإنسان، فكانت مرآة لنفوسهم.

([411]) سيد غازي،ديوان الموشحات الأندلسيةج 1 ، ص458.

([412]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص103.

([413])يُنظَر: صاحب خليل إبراهيم، الصّور السّمعيَّة في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة، منشورات اتّجاد كتّاب العرب، 2000 م، ص131.

والطَّبيعة باعتبارها مجموعة الأشياء والكائنات الموجودة. وقد ترادف الكون بصفة عامَّة. أو الخليقة"[414]، وقيل الطبيعة هي "صفات الأمكنة والأزمنة من أجواء وفصول وشمس وأصيل وقمر ونجوم، والحيوان بريَّة وبحريَّة وجويَّة، وقد تنقسم الطبيعة الى قسمين :"الطبيعة الصامتة، وتشمل الجماد والنبات والماء والظواهر الطبيعيّة، والطبيعة الحيّة أو المتحرّكة، وتشمل الحيوان بأنواعه"[415]، فالوشَّاحون الأندلسيون حاولوا أثناء تعاملهم مع الطبيعة وتصويرها تصويرا تشخيصيًّا والخوض في المشاهدات الحسيَّة ليستجلبوا ممَّا وراء المناظر عالمهم النّفسي، عالم النّفس والأمنيات، علم البحث عن الأمثل والأفضل[416]، فقد استطاعوا من خلال الطبيعة النظر الى كثير من الأوضاع النفسيَّة التي كانوا يعيشوا فيها، سواء كان ذلك بوعي أو دون وعي، وللوشَّاح ارتباط عضوي مع الطبيعة ذلك أنَّه حين يفتح عينيه على ما حوله، يرى نفسه في صميم الطبيعة المترامية الفسيحة، جزأ منها لا يتجزَّأ. فالتقط الوشاحون الأندلسيون الطبيعة وشخصوها، حتَّى غدَت تلك المفردات كائنات حيَّة، تتمتَّع بعدد من السمات الإنسانية المميَّزة، فهم يخرجون من اللغة العادية المألوفة من خلال تشخيص وتصوير هذه المظاهر الكونيَّة، الى علم رحب جديد، يرسم للمتلقّي خارطة فهم هذا العالم، تتحلّى تلك المظاهر بأحاسيس بشريَّة، وصفات إنسانيَّة من الضحك والبكاء والنطق...وبهذا يُفرَق بين الكلام العادي السائد، والكلام الإبداعي الفنِّيّ [417].

أولاً: تصوير الطبيعة الساكنة :

([414]) فاروق شوشة ومحمود على مكي اشرافا، والتحرير والمراجعة اللغويَّة، سميرة صادق شعلان، معجم مصطلحات الأدب،ج1، دار الكتب،2007م ،ص235.

([415]) حسين عبّود حميد، الطبيعة في الشعر العراقي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين، رسالة ماجستير في جامعة البصرة في آداب قسم اللغة العربية،تحت إشراف الدكتور قصي سالم علوان، 1984م، ص15.

([416]) يُنظَر: سردار خالد إسماعيل، جمالية التشخيص في شعر شعراء الطبقة االأولى من الجاهليين، ص97.

([417]) يُنظَر: المصدر نفسه، ص98.

تصوير الطبيعة الساكنة قيمة أخرى من القيم الجمالية في الموشحات الأندلسيَّة، حيث قدَّم الوشَّاحون الأندلسيون كثير من اللَّوحات الفنيَّة عبر تصوير الطبيعة على غير حالتها الخلقيَّة، حتَّى غدا الموشِّحات الأندلسيَّة عالما مستقلا للطبيعة الساكنة، يرض صورا جديدا، يدلّ على رؤيتهم الجمالية للطبيعة والكون. فمن هذه الصّورة التشخيصيَّة للطبيعة تصوير الشمس كما ورد في موشّحة الحصري قوله[418]:

ضَــنَّ بِـإسْــعَـادِي والشــَّمـسُ تـَحْكِــيْهِ

مَن بِبعـد إسْــعَــادِي أبْـدَى المَــرضَى فِيْهِ

فصوَّر الوشَّاح في هذا المقطع من الموشَّحة تصويرا جميلا لمنظر من المناظر الخلَّابة في الطبيعة الساكنة وهي الشمس، عندما يحدَّث مع نفسه ويشير الى حكاية الشمس مع إسعاده، فالفنَّان صوَّر الشَّمس على صورة آدمي يتكلَّم مع غيره، لأنَّ صورة الشمس في الموشّحات الأندلسيَّة في بضعة عناصر، منها العنصر الزماني، فهي ميقات لمجيء النهار بطلوعها، وقدوم اللَّيل بغروبها، والعنصر المكاني، بحيث لا يرقي أحد مستواها، والعنصر الجمالي، يضرب بها المثل للجمال والحسن، وعناصر أخرى. ووصف الفنَّان أيضا القمر بأنَّه يحكي مثل آدميّ في موشّحة الكميت قوله[419]:

يَـحْكِــي القَــمَـر بِـمَـا لَاح مِن يــَهوَاهُ

فيصوِّر الوشَّاح هنا القمر ويعطيه صفة من صفات الآدمي وهو الحديث، لأنَّ الأصل في الطبيعة عدم الكلام، ولكن عندما يعطيه الفنَّان صفة من الصفات الآدميَّة بهذه الصّورة الرَّائعة، يخلق لدى المتلقِّي تصويرا كأنَّ القمر يتكلَّم مثل الإنسان.

لا شكَّ أنَّ الصّورة التشخيصيَّة للشمس والقمر توحي الى ما هو أبعد من ذلك، لأنَّهما رمزان من رموز الطبيعة الساكنة التي يعبَّر بهما عن أشياء كثيرة، الشمس مصدر الخير والنور والدّفء في النّهار، والقمر ينير الدّنيا بالنَّهار ويملك الخيرات، الشَّمس تملك مقاليد الأرض بالنّهار، والقمر هو سيّد الوجود في سماء الدّنيا في اللَّيل، والممدوح يملك الشمس والقمر، وهما خاضعان له، لأنَّه يملك اللَّيل والنهار، وبالتّالي

([418]) سيد غازي، ديوان الموشّحات الأندلسيةج1، ص204.

([419]) المصدر نفسه، ص68.

هو يملك الدّنيا وما فيها. وهذا هو الشعور الذي عاشه الوشّاح، هو نفس الشّعور الذي يعيشه المتلقّي بسبب هذه الصّورة التشخيصيَّة.

ومن الصورة التشخيصية للطبيعة الساكنة تصوير السماء في موشَّحة أسد بن الفرات قوله[420]:

خَــلقُ الرّمَاحِ أعْلَــى عِـزّةً إلَّا تَـــلِـيْـنَـــا

يَـــا سَــمَاءَ كُـلِّ جَـدْوَى أقْطُرُ المَجْدَ المُعِيْنَا

في البيت الثَّاني من الموشّحة المذكورة نلاحظ أنَّ الوشَّاح صوَّر منظر آخر الساكنة وهو السماء، لا شكَّ في أنَّ السماء من المناظر الطبيعيَّة المتحركة الجميلة، فصوَّره الوشَّاح هنا تصويرا تشخيصيَّة، حيث أعطى هذا المنظر الطبيعي صفة آدميّ وهو الاستماع الى ما يقول له الفنَّان، كأنَّه إنسانا يأمره وينهاه، فيستعمل الوشَّاحون السماء لعدة معاني، منها الصفاء، والجمال، ورمز الخير والبركة، والهدوء وغيرها .

وتصوير آخر من التّصوير التَّشخيصي للطَّبيعة السّاكنة تصوير السَّحاب كما جاء في موشّحة ابن اللَّبانة قوله [421]:

قــُل بــأنَّ السَّحابَ لو شامَ كَفَّيهِ لَــمْ يَكْـفِ مـتن رُعْـبِ

فيصوِّر الوشَّاح منظراً آخر من مناظر الطَّبيعة، ويعطيها صفات آدميَّة، وهو السَّحاب، كأنَّ الوشَّاح يقول لشخص ما بأن يتحدَّث مع السَّحاب، بهذه الصّورة الجميلة للسَّحاب وإعطاءها صفة من الصِّفات الآدميَّة، يخلق عند المتلقِّي صورة شخص ما مكان السَّحاب الذي هو منظر من المناظر الطَّبيعية.

ثــانيــاً: تصوير الطبيعة المتحرِّكة :

لا شكَّ في أنَّ اهتمام الوشَّاحين بالحيوان، وتوظيف أنواعه في قصائدهم، عائد الى أهميَّته، ولتصوير الحيوانات نصيف وافر في الموشّحات الأندلسيَّة، ونظر الوشاحون الى الحيوانات باعتبارها كائنات حيَّة أليفة، فضلا عن المنافع التي تعطيها الحيوانات الأليفة، مثل النقل، وحمل الأمتعة عليها، وحتّى تكون الحيوانات وسيلة

([420])لسان الدّين الخطيب، جيش التّوشيح، ص50.

([421])المصدر نفسه، ص60.

مهمَّة من الوسائل الحربيَّة، مع هذه المنافع لم يمنع الوشّاحين من التقاط صورة الحيوان على غير صورته المعروفة، لذا غدت الحيوانات من الطبيعة المتحركة، التي استقى الوشاحون من معينها مادَّتهم الإبداعية، ولَّدوا من خلال الخيال المتضافر مع العاطفة أنواعا من الصور التشخيصيَّة المختلفة التي تمنح الوَّاح موهبة عظيمة، فمن خلال منح هذه الحيوانات صفات آدميــَّة، جعلوا الحيوانات تشتكي مرَّة، وتضحك مرَّة أخرى[422].

فمن هذه الحيوانات، الحيوانات الأليفة، التي يرسم الوشَّاح بها اللَّوحة، مثل النَّاقة والخيل والحمار والطَّيور، عندما يمنحها صفات إنسانيَّة، فتصبح للحيوان صورة تشخيصيَّة تؤثر على المتلقي تأثيرا كبيرا، ويضيف الى قوة النصّ الأدبي قوة أخرى.

نذكر من تصوير الطّيور عندما يعطيها الوشَّاح صفات آدميَّة، كأنَّها إنسان يغنِّي أو يتكلَّم ، كما جاء في موشّحة ابن رافع رأسه[423]:

وغنَّتِ الطـّيور على قُضُبِ البانْ

وأضحك السرور أســاوِرَ المَـيْدَانْ

يصوِّر الشاعر في هذا المقطع من الموشّحة تصويرا جميلاً، يحتوي هذا النصّ الصّغير على لقطتين من الصّورة التشَّخصيَّة، اللقطة الأوَّلى يصوِّر الوشَاح فيها الطّيور ويعطيها صفات آدميَّة، وهو الغناء، لأنَّ بهذه الصّورة التشخيصيَّة، يخلق عند السامع صورة إنسان يغنِّي لا الطير. واللَّقطة الثانية من الصّورة التشخيصيَّة في النصّ، هي ضحك السّرور التي هي فضيلة من الفضائل السابقة ذكرها، أعطى الوشَّاح السّرورَ، صفة الضَّحك، والضّحك صفة من الصّفات الآدميَّة، بهذا التَّصوير الجميل من قِبَل الوشَّاح، جعل السَّامع يشوق في استماعه ويؤثِّر عليه. ويصوِّر الوشَّاح تصوير آخر من الحيوانات الأليفة وهي النَّاقة، كما ورد في موشّحة ابن اللَّبانة[424]:

يا نَاقتِي الكُومـا جوبي على اسمِ الله واطْـوِ اليَـبَابَ

([422])يُنظَر: سميَّة الهادي، بنية الصورة الفنيَّة في شعر حطيئة، رسالة ماجستير، الأدب العربي، قسم أدب قديم،2008،جامعة المسيلة، ص72-73.

([423])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيَّةج1، ص39.

([424])لسان الدّين الخطيب، جيش التّوشيح، ص64.

واسْتَعْمِلِي العُـومَـا فَلَـيْسَ مَــنْ أمْـواهُ الَّا السَّــرابَ

لا تَطمعي نومَا مــَا دَام مَـن أهْـوَاه نَــائي الـقَــبابَ

يصوِّر الوشَّاح في هذا المقطع من الموشِّحة ثلاث لقطات، يعرض فيها تصوير النَّاقة، إحدى الحيوانات الأليفة التُي تُستخدم لنقل الأمتعة وغيرها، ويعطي الناقة صفات آدمية، فاللَّقطة الأولى من الصّورة التَّشخيصيَّة، يأمر الوشّاح ناقته بأن تسمِّ الله وتبدأ بالعمل، فالتلفّظ بلفظ الجلالة من قدرة الإنسان وليس الحيوان، فأمر ناقته بذلك ليعطيها صورة شخص، لكي تقوم لعملها وتبدأ باسم الله. واللَّقطة الثانية والتي تظهر لنا في البيت الثَّاني من الشَّهد، وهي إسناد فعل (استعمل)التي تدلّ على المشاركة وهي أيضا تستعمل للإنسان، ولكن الوشَّاح أسند هذا الفعل الى النَّاقة، فهذا تصوير تشخيصي، كأنَّ الوشَّاح يتكلَّم مع إنسان يُفهم ما يقصده المتكلِّم. واللَّقطة الثالثة في المقطع في البيت الثالث، حيث يتكلَّم الوشَّاح مع ناقته، ويقول لها، لا تطمعي النَّوم، لأنَّ الطَّمع أيضا من الصفات الإنسانيَّة، بأن لا تنام النَّاقة، فهذه وصيَّة يوصي بها ناقته، كأنَّ النوم ليس من شيمة الناقة الجيّدة، بهذه الصور المذكورة في الموشِّحة يخلق الوشَّاح صورا تشخيصيَّة لدى المتلقِّي، حيث ينسب صفات آدميَّة الى حيوان، ويصوِّره تصويرا تشخيصيًا كأنَّه إنسان يفهم من المراد. وتصوير الخيل كما جاء في موشّحة ابن الصّيرفي[425].

قَــدْ جنَّتْ خيــلي الَــى أبِي بَـكـرِ

فَــلا إلَــى النَّــيل ولا إلَـى الصَّـيرِ

فيصوِّر الوشَّاح هنا تصوير الخيل، حيث يطلق عليها صفة الجنون، وهي صفة من الصِّفات البشرية، بهذا الشكل يلق المبدع تصويرا تشخيصيَّاً لدى المتلقِّي، ويحوِّلها من عالم الطَّبيعة الى عالم آدميّ.

الصُّـــورة التَّشخيصيَّة للأزمنة والأمكنة:

حظيت الصورة التشخيصية للزمان والمكان نصيب وفر في الموشِّحات الأندلسيَّة، وباعثا أساسيًا لدى الوشَّاحين الأندلسيين، لأنَّ شيء من الأفعال والأعمال

([425])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيَّةج1، ص545.

لما لهما من علاقة وطيدة بحياتهم، لعلَّ الهدف من استخدام الوشَّاح للزَّمن الذي يعيش فيه، إلَّا يقع في زمان أو مكان،وقد وظف الوشَّاحون الزمان والمكان في موشَّحاتهم بكثرة، والمكان الذي يحيط به، هو إبراز وجوده الإنساني [426].

الصّورة التشخصيَّة للزمان والمكان قيمة جمالية أخرى من القيم الجمالية في الموشّحات الأندلسيَّة، حيث استخدم الوشَّاحون الزَّمان والمكان على صورة شخص، وحوَّلوها من عالم الأزمنة والأمكنة الى عالم إنساني، كما ورد في موشّحة ابن رافع رأسه حينما يمدح الملك[427]:

مَـلـــكٌ له جنـــانُ مِـــن الـلَّيث أقــدَم

كَـما لَـــه بَنـــَـانُ مِـــن الـغَيث أكـرَمْ

إن عبَـس الزَّمــانُ يَومـــاً أو تـــهـجَّم

يصوِّر الوشَّاح في حال وصفه لكرم الملك وسخاوته الزَّمانَ على صورة شخص، أسند الى الزَّمان وصف(عبس)كأنَّ الوشَّاح يصف الملك لظروف لم تأتي بعد، وهو عبس الزَّمان عليهم، فصوَّر الزَّمان على صورة شخص، كأنَّه يقول إذا عبس لنا هذا الشَّخص فلنا ملك صاحب الكرم والسَّخاوة، يرسم المبدع لدى المتلقِّي رسم الزَّمان على صورة شخص، لا يهمُّه عبس هذا الشَّخص عليه، لأنَّ لهم ملكاً سخيّ، فالحقيقة التي يقصدها الشَّاعر إن غيَّرت الظُّروف لغير مصلحتنا أو ساء حالنا، ولكن عبَّر عن هذا القصد بتصوير هذه الحالة على صورة شخص ما، لذلك أعطى المبدع النصَّ الأدبي قيمة جماليَّة.

ولتصوير المكان أيضا نصيب في الموشّحات الأندلسية، حيث صوَّروا المكان تصويراً تشخيصيًّا، مثال ذلك ما رود في موشّحة التطيلي الضرير حينما كتب لأهله لمَّا كان في المشرق[428]:

([426])ينظر: سردار خالد إسماعيل، جماليات التَّشخيص في شعر شعراء الطبقة الأولى من الجاهليّين ،ص 144-145.

([427])لسان الدّين الخطيب، جيش التّوشيح، ص50.

([428])المصدر نفسه، ص33.

ذَكّــرتُ القَـيْروانَ فـهاج شَـوقي وأيْـن القَيروانُ مِـنَ العِـــرَاقِ

كان تصوير المكان تصويرا شَخصيَّاً في الموشَّحات الأندلسيَة، لها درور بارز في تعبير الوشَّاح عن انفعالاته أو شوقه أو عشقه أو حبِّه ....فصوَّر الوشَّاح تصويرا تشخيصيّاً للمكان الذي نشأ وترعرع فيه، وربط هذا التصوير بذكر القيروان في الغربة التي يعيش فيها بعيدا عن أهله وأحبابه، فصوَّر القيروان على هيئة شخص يهجوه عندما يذكره، هذا التصوير يرسم عند المتلقِّي عالم آخر غير عالمه الحقيقيّ، تتحوَّل ذاكرته من عالم الأمكنة الى عالم إنساني، لذا يعطي المبدع قيمة جمالية أخرى الى الجماليَّات الموجودة في النصّ .

المَبْحَث الثَّاني: الصُّــورة التَّــجســيميَّة

تعريف التَّجسيم لغة:

أمّا التجسيم، مأخوذ من الجِسم، و"الجِسمُ يَجمعُ البَدَن وأَعضاءَه مِن الناسِ والإبِلِ والدوابِ ونحوه، والفعلُ جَسم جَسامة"[429]، والجِسم " قالَ أبو زَيد: الجِسمُ الجَسَدُ... وقالَ الأَصمَعي: الجِسمُ والجِسمان : الجَسَدُ، والجِثمانُ: الشخصُ. تَجَسَّمْتُ فلاناً من بين القومِ أي اختَرتُهُ، كأنَّكَ قَصَدتَ جِسْمَهُ. والأَجسَمُ الأَضْخَمُ"[430]، فالمعنى اللغوي للجسم لا يخرج عن معنى البدن.

تعريف التَّجسيم اصطلاحاً:

واصطلاحاً هو: "كلّ جوهر مادي يشغل حيّزا ويتميّز بالثقل والامتداد ويقابل الرّوح"[431]، ويرى آخرون أنّ التجسيم عبارة عن "هذا الجوهر الممتدّ في الجهات، أعني الصورة الجسميّة...لا تخرج أجزاؤه عن كونها أجساما وإن قطع وجزّئ.."[432]،

([429])الخليل بن احمد الفراهيدي، الفراهيدي، كتاب العين مرتَّبا على الحروف الأبجدية، تح، عبدالحميد هنداوي، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2003م، مادة (جسم)، ص241.

([430])إسماعيل بن حماد الجوهري: الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت أحمد عبدالغفور عطّار، دار العلم للملايين، ج 5، 1990م، مادّة (جسم).

([431])عبدالحسين محمد علي بقال: المعجم المجمعي،ج 1، ص327.

([432])أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكوفي، أبي البقاء، الكليَّات(معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ت عدنان درويش- محمد المصري،ن مؤسسة الرِّسالة ،ج 2، ص157-158.

فالجسم شيء مادّي ولا روح فيه بخلاف الشخص، وإنّه قابل للتقطيع والتجزيء، وجميع هذه الأجزاء تسمّى جسما. و"الفلاسفة يطلقون الجسم على ماله مادة"[433]، والتجسيم مصطلح "يسعى إلى جعل المعنويّ حسّيّاً... فكأنّنا بالتجسيم نحوّل المعنويّ المجرد من اللبوس والحدود المكانيّة، إلى حسّيّات ترى أو تسمع أو تلمس أو تشمّ أو تذاق"[434]. فمن خلال هذه التعريفات بالإمكان القول: إنّ الجسم عبارة عن شكل لا يتمتّع بالرّوح، ومن ثمّ بالإمكان كسره وتقطيعه وتحويله إلى أجزاء على خلاف الإنسان والحيوان (الشخص والجسد) فتبقى المادّة مادّة، ويبقى الجسم جسماً حتّى وإن قطّع أو جزّئ، وهو يشغل مكانا له في الوجود، ومداره تحويل المعنويّ إلى جسم يشعر الإنسان بوجوده بإحدى الحواس.

يرى عبدالقاهر الجرجاني(ت471هـ)عند حديثه عن خصائص الاستعارة المفيدة الى وجود ثلاثة أنواع من الصِّيَغ الفنيَّة ضمن إطار علم واحد، وهي(التَّشخيص والتجسيد والتَّجسيم)وهذه خصائص الاستعارة المكنيَّة، التي تندرج تحتها الصِّيغ، وأشار الى أهمية الدِّقَّة في المسألة مرَّتين، مرة تسبق تعريف العنوان، ومرة يؤخرها الى ما بعد التعريف بها، وذلك يشير الى وجود هذه المصطلحات الثلاثة(التَّشخيص والتجسيد والتَّجسيم)، ولا شكَّ في أنَّ بعضها قريبة من بعض، او متداخلة فيما بينها، إلَّا أنَّ الجرجاني أشار الى ضرورة الفصل بينها، عنما يشير الى ذلك بقوله "ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنَّها تعطيك الكثير من المعاني، باليسير من اللفظ، حتّى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر. وإذا تأمّلت أقسام الصنعة التي يكون الكلام في حدّ البلاغة، ومعها يستحقّ وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها..." [435]، إشارة الى أنَّ هذه الأنواع تقع ضمن صدفة المستعارة المكنيَّة، ويستمرّ الحديث عن الصنعة كما يشير إليه قوله(وإذا تأمّلت أقسام الصنعة

([433]) أيوب بن موسى الحسيني الكوفي، أبي البقاء، الكليَّات، ج 2، ص159.

([434])عبدالإله الصَّائغ، الصّورة الفنيَّة معيارا نقديا، مؤسسة الثقافة الجامعيَّة، ط 1، 2007م، ص417.

([435]) أبو بكرعبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: الجرجاني،أسرار البلاغة، تح، محمود محمد شاكر، ن مطبعة المدني-القاهرة،ودار المدني_جدّة، ص43.

التي يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها)، وهذا القول يعتبر من ضمن الأقوال التي قالها دعوة الى ضرورة الفصل بينها، لأنَّ كلّ منها يفتقر الى تعريف جامع مانع، هذا القول يكون خطابا يدعو النُّقاد الذي يأتوا بعده القيام بهذا المهام[436].

ويشير الجرجاني الى التجسيد والتجسيم في قوله"وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها مالم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة مالم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنّها جسّمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانيّة حتّى تعود روحانيّة لا تنالها الظنون"[437]، لذلك أكَّد الجرجاني ضرورة الوقوف عند(أمر المقاييس)والدَّة فيه، حتى يجد القارئ الذي يملك النَّظرة الثاقبة المعاني اللَّطيفة وكأنَّها أجسام تراها العيون، فالعملية إذا تجسّم الأمور الذهنيَّة والخياليَّة، وهذا هو حدّ التَّجسيم.

يرى سيد قطب أنَّ التَّجسيم هو" ولكنّ الذي نعنيه هنا بالتجسيم ليس هو التشبيه بمحسوس، فهذا كثير معتاد، وإنّما نعني لونا جديدا هو تجسيم المعنويّات، لا على وجه الشبه والتمثيل، بل على وجه التصيير والتحويل"، وبعد هذا التعريف استشهد بآيات قرآنيَّة منها قوله تعالى ﴿قَدْ خَسِرَ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِلِقَاءِ اللَّهِ حَتَّىٰ إِذَا جَاءَتْهُمُ السَّاعَةُ بَغْتَةً قَالُوا يَا حَسْرَتَنَا عَلَىٰ مَا فَرَّطْنَا فِيهَا وَهُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَىٰ ظُهُورِهِمْ أَلَا سَاءَ مَا يَزِرُونَ﴾[438]، إشارة الى أنَّ هذه الذّنوب أصبحت ثقلاً على كاهل المذنبين يحملون هذا الجسم الثَّقيل(الذّنوب)على ظهورهم وأكتافهم يوم القيامة[439]،لأنَّ الأوزار مصوَّرة تصويرا مادّيا لها وزن ومساحة، تثقّل أكتاف الذين كذَّبوا بلقاءاربِّهم .

([436]) يُنظَر: سردار خالد إسماعيل، جماليات التَّشخيص في شعر شعراء الطبقة الأولى من الجاهليّين، ص32.

([437]) عبدالقاهر الجرجاني: الجرجاني، أسرار البلاغة،ص43.

([438]) سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، ط 17، دار الشروق_القاهرة، 2004م، ص26.

([439]) الأنعام: الآية31.

كثيرا ما يرغب الرَّسَّامون في استيعاب المجرَّدات عن طريق إعطائها أجساما معيَّنة لها صُور محدَّدة في مخيَّلاتهم، كأنَّ يعطوا للعدالة شكل الميزان، أو يعطوا للقوَّةِ شكل اليد المقبوضة، أو يعطوا للخطر شكل الجُمْجُمة، أو للحزن شكل العين الدّامعة...وهكذا.

أمَّا بخصوص الموشّحات الأندلسيَّة، فالصّورة التجسيميَّة تحتلّ موقعا متميّزا فيها، ليس لكونها أداة فنّيّة يتوسّل الوشَّاح الى توضيح فكرة معيّنة بها فقط، بل تعود الى أنَّ الصّورة التجسيميَّة ملّكة الخيال المبدع، الذي هو شرط أساسي لموهبة الفنَّانين، فمن خلالها تستطيع الكشف عن مدى إبداع الفنَّان من ناحيَّة التصويريَّة، لأنَّ الصّورة هي كشف العالم الخفيّ، سواء كانت الصّورة من عالم المادّيات الى عالم الإنساني، أو كانت الصّورة من عالم المعنويَّات الى عالم التجسيم، فالصّورة هي "ما يتمثَّل بوساطة الكلام للمتلقِّي من مدركات حسيًّا، ومعقولات فهما، ومتخيلات، تصوّرا أو موهوبات تخمينا،...." [440]، كما سبق الإشارة إليه، لأنَّ أساس تجسيم هذه الصّورة هو خيال الوشَّاح، حينما يتفاعل هذا الخيال مع إحساساته ليعطي الصّورة الشعريَّة إيحائها وتعبيرها، وعندما تجسِّد صورة تجسيميَّة تؤثِّر بالمتلقِّي بتأثيراتها الشّعورية، لأنَّ كل العناصر التي تحتويها الصّورة ترتبط بالحس والذّهن. وحظيت الموشحات الأندلسيَّة بنصيب وافر من هذه الصّورة الحسيَّة التجسيميَّة، فيحوّل الوشَّاح فيها خيال المتلقّي من عالم الى عالم آخر، يخلق عنده من عالم المعنويَّات عالما مادّيا تُحَسّ به أو تشَّم أو تُذوَّق، يبعده الخيال من عالم الخفايا، ويشغله بعالم الحسّيّات ،لأنَّ الصّورة التّجسيميَّة في مجمل القول هي إعطاء ما ليس له جسمٌ جسماً دالًّا عليه.

فمن هذه الصّور التجسيميَّة ما جاء في موشّحة ابن بقي عندما يصف الحبّ بالكتاب المنقوش قوله[441]:

كَـــيْف والحُـبُّ عَلَـــى قَـــلْـــبي كِتَا بٌ مَـنْقُـــوشُ

لَـــيْسَ يَـمْـــحُـــوهُ إذَا مُـــتُّ بِـــعَـــا دٌ وتَوْحِـيْشْ

([440])كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنيَّة في البيان العربي،موازنة وتطبيق، م المجمع العلمي العراقي، 1987م، ص180.

([441]) سيد غازي، ديوان الموشّحات الأندلسيَّةج1، ص480.

نجد في السطر الأول من الموشّحة يصف الحبَّ ويشبهه بكتاب منقوش، نلاحظ أنَّ الوشَّاح حوَّل شيئا لا جسم له الى عالم المحسوسات، بأحد الأدوات النَّحوية وهو النَّعت، عندما نجده يُجسِّد الحبّ على صورة كتاب منقوش، لأنَّ التَـّجسـيم- في حقيقته- قبل أن يخرج الى الوجود في قالب لغوي، هو تجسيم المعنويَّات الى المجرَّدة الى أجسام أو محسوسات، كما يشير اليه سيد قطب"تجسيم المعنويَّات المجرَّدة، وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم"[442]،هذا شعور خاصّ وحادّ بهذه المعنويَّات لدى المبدع القائل، فإنَّ تصوير الوشَّاح للحبّ بكتاب منقوش يخلق في نفسيَّة الشَّاعر حالة شعوريَّة قويَّة، لأنَّ الكتاب المنقوش لا يُمسح ما فيه، ليس كالكتاب المكتوب بالخطّ، هذا يكون تصويرا تجسيميًّا للحبّ الذي لا يريد الوشَّاح نسيانه، أو الابتعاد عنه بشكل من الأشكال.

ونلاحظ حضور الصّورة التَّجسيميَّة بأداة البلاغة، عندما يصوِّر الوشَّاح ابن لبون الحبَّ بفيض البحر قوله[443]:

فِي حُـبِّ غرِيْرٍ كَـفَيْضِ البّحورِ دَمْعٌ لَيسَ يُنفدُ سالَ مِنْ نارٍ تُـوْقَّـد

إنَّ تجسيم المديح في هذا السَّطر، تشبيه الحبّ ومدحه بأحد الأدوات البلاغية وهو التّشبيه، نجد في هذا السَّطر من موشّحة ابن لبون، أركان التَّشبيه الثلاثة، المشبَّه"الحبّ"، والمشبَّه به"فيض البحور"، وأداة التَّشبيه "الكاف"، فشبَّه الوشَّاح الحبَّ بفيض البحر، من العطاء المستمرّ، والجمال الدَّائمي، بهذا الشَّكل جوَّل الوشَّاح الحبَّ من عالم المجرَّدات والمعنويَّات، الى عالم الحسّيّات والأجساد، فجسَّد الحبّ كأنَّه فيض البحور، الذي لا ينتهي عطائها المستمرّ، كأنَّ الحبّ عالم للعطاء والحيويَّة، وبعد ذلك يصف الحبّ بالدّمع الذي لا ينفد، مثل الدَّمع الَّذي لا يفرغ من البكاء، ويستمرّ بفيض الدّموع[444].

([442]) سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، ط 17، دار الشروق- القاهرة، 2004م، ص63.

([443]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص165.

([444]) يُنظَر: أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاجي النحوي: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 90.

أمَّا الأداة النحويَّة الثّانية للتجسيم هي الإضافة، أي إضافة المحسوس الى المجرَّد، ما جاء في موشّحة ابن رافع رأسه يوضّح لنا هذه الصّورة[445]:

لِـلْهَــوى فِيْ القُلُــوْبِ أسْرَارُ أوْضَـحَتْهَا الدّمُوْعُ

في هذا السطر من الموشّحة يحوِّل الوشَّاح الأسرار الى الإعلان، نلاحظ أنَّ "في القلوب"جارو مجرور وهو مضاف، و"أسرار" مضاف إلية، أي أنَّ الوشَّاح جسَّد الأسرار وهي محسوسة بالإضافة الى عالم الإعلان، بحيث أوضح الدّموع هذه الأسرار.

والموشَّحة باعتبارها قيمة تعبيريَّة، ويعتبر من أم الوسائل الفنيَّة التي لجأ إليها الوشَّاحون لتشكيل الصّورة، يقول الخبَّاز في موشّحة له، يصوِّر فيها الهوى، بقوله[446]:

عِنْوَانُ الهَـوَى لَـه دَلائِــلْ مِنْهُنَّ دُمُــوعِي الهَــوامِلِ

طَـوانِي الهَوى طيَّ الوشَّاح فِيْمِنَّ وجْهُهُ بَـدْرِ الصَّـبَاحِ

إنَّ"الهــوى" في هذا المقطع هو محل التَّجسيم، فقد تحوَّل الى "دموع"، ففي السطر الأول صوَّر الوشَّاح "الهوى" بدموعه الهوامل والهواطل، جعل المبدع أحد دلائل عنوان الهوى دموعه التي تفيض وتسيل، فجسَّد الهوى، وحوَّله من عالم الخفايا الى عالم الأجسام، لأنَّ الدَّموع الهوامل لها جسم يُرى ويُحسُّ بها، ويستمرّ الوشَّاح على تجسيم المجرّدات الى أجسام في السطر الثَّاني، حيث يجسِّد الهوى مرة أخرى، ولكن في هذا السطَّر يكون التَّجسيد بشكل آخر وهو تجسيم المجرَّدات الى جسم إنسان في حال النَّظر إليه، فقد جسَّد الهوى على هيئة وشَّاح يطويه، أي يضمّ بعضه الى بعض أو كأنَّه يكسوه ويضيِّق عليه [447]. وعندما أراد ابن رافع رأسه وصف الملك قوله [448]:

([445])سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيَّةج1، ص36.

([446]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص144.

([447]) سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، ط 17، دار الشروق-القاهرة، 2004م، ص65-66.

([448]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيَّةج1، ص40.

تَـلْـــقَاهُ يَتَبَسـَّم كَـــنَورِ البَسـَاتِيْـنِ

أفْـعَـالُه كَوَاكِـب لِلـــدُّنيـَا وَلِلـــدِّينِ

نلاحظ في هذين السطرين نوعين من الصّورة التجسيميَّة، إنَّ الصّورة الأولى هي في السطر الأوَّل عندما يجسِّد الوشَّاح "التبسُّم" بـ"نَـــوْر" البساتين، أي زهرها، فقد تحوَّل التبسُّم من عالم المعنويَّات الى عالم المحسوسات والأجسام، حيث أعطى تبسُّم الملك جسد زهرة البساتين، وهذا من باب المدح، حيث أراد الوشَّاح وصف الابتسامة بالجمال[449]، فحوَّله الى عالم الأجسام ليُـرى هذه الابتسامة. أمَّـا الصّورة الثَّانية، فوصف الفنَان أفعال الملك بالكواكب، فقد جسَّد الأفعال على صورة الكواكب، حيث يمدحه ويبالغ في مدحه، لأنَّ الكواكب من عالم الأجسام، يقصد الوشَّاح بهذه الصّورة، إبلاغ السَّامع والمتلقِّي بكرم الملك وسخاوته وجرأته. ومن الصُّور البديعيَّة التي ذكرها الوشاحون في الموشِّحات الأندلسيَّة، صورة القضاء والقدر التي علَّقها الوشَّاح في جفون الحبيبة أو المحبوب، فألبسَه بهذه الصّورة ثـوبا جديدا وحكمهما لا يبقيان شيئاً ولا يذران أمران يكسـحان وجودنا ولا يـتركان لنا من أمـرنا سـبيلا، نموذج هذه الصُّورة جاء بها ابن بقي في موشِّحة له قائلاً : [450].

بَـمُـهجـتي شَـادِن تَـيـَاهُ مِن نورِ مس الضّحـَى مِـرآهُ

مِنْ ذِكْـرِهِ تُـعذبُ الأفْوَاهُ قَـدْ جضـرَّدَتْ لِـلـْوَرَى عَيْنـَاهُ

سَـيْفـًا كأنَّ ضَبَاهُ القَدرُ أوْ القَضـَاءُ لا يَـبْقـَى ولا يـَذَرُ

تجد في هذه الصّورة ألفاظا حسيَّة، استخدمها الوشَّاح وأخرى معنويَّة في ذكر المحبوب، التي تُـعذِّب الأفواه منه و"عـيـنـاه" كأنَّـها السـَّيف الذي يأتي بالقضـاء والقـدر، فاقترنَّ الذِّكر بعذوبة الـفم فـجعـل له طـعما، والعـين سيـفاً، اقترنت بالقضـــاء والقـدر، التـــي لا يـترك شيئاً في هذه الصّورة، تتجلَّى قدرة الفنَّان هنا بالتفنُّـــن في تـجســـيم الصّـــورة البلاغيَّة، واستجلاب دلالاتها الذّهنـيَّة عن طريق الدِّلالة الحسِّة الظَّاهرة[451]. ومن الأداة البلاغية التي تستعمل لتجسيم الصّورة، ومن

([449]) سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، ط 17، دار الشروق-القاهرة، 2004م، ص68-69.

([450]) لسان الدّين الخطيب، جيش التّوشيح، ص2.

([451]) سيد قطب، مشاهد يوم القيامة في القرآن الكريم،دار الشروق،ط 16،ص67-68.

الصّور البلاغيَّة التي عبرت عن خيال الوشَّاح في الموشَّحات الأندلسيَّة، لأنَّ الاستعارة أداة بلاغية الأساس، والذي تقوم عليه هو التشبيه لكنَّها أكثر اختصارا وايجازا منه، لأنَّ في الأساس صورة مقتضبة من صوره[452]. وقد استعمل الوشَّاح هذا النوع من الاستعارة في موشّحاته بشكل واسع، معبّرة عن موقف معيَّن من المواقف كما ورد في موشّحة ابن بي قوله[453]:

الأرَقُّ لِمُسْـــتَهَـامِ جِـثْـمَانِـــهِ

لَـمْ يَطِقْ هَزْمَ السـتَّقـام فـرْسَـــانِهِ

تَنْـــدَفِقُ مِثْـلَ الغَمَامِ أجْـفَـــانِـــهِ

نلاحظ في الموشّحة أنه قد جعل لـلأرق جثمانا وللسّقام فرسانا ولم يستطع هزمها، فتندفق جفونه بالدّموع كأنَّها الغمام فإذا أراقه ذكر الحبيب والتفكير فيه، فيأخذ السقام منه موضعا وبالتَّالي تندفق الجفون مثل الغمام أو كعاب البحر، وهذه صورة استعارية جميلة يطغي عليها الجانب الحسّي المادّي المنتزع من خياله الواسع وذلك لأنَّ" الحسّ منشأ التخيّل، وحيث لا يوجد حسّ لا يوجد تخيّل[454]. وقد ترتبط الصورة الاستعارية بحالة الوشاح النفسيَّة، فبذلك تكون تأثيرها أكثر على المتلقّي. ومن الصّور التجسيميَّة، تصوير الوشَّاح لعزمه بسيل البّحر مثال ذلك ما جاء في موشّحة أبوبكر يحيى الصّيرفي قوله[455] :

سَـــأرْمِي بِعَـزمِي إذا الزّمَـــان نَـبَـا بِـــيْ

الَـى ملك قَـــرمي رَحب الـذَّرَى والجَـنَـــابِ

كَـالبَحْـــرِ الخَضْمِ إذَا ارتَـمَى بِـــالـعَـــبَابِ

([452]) يُنظَر: أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاجي النحوي، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص28-220.

([453]) ينظر: أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاجي النحوي: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص28-220.

([454]) جابر عصفور، الصّورة الفنيَّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المرطز الثقافي العربي ،بيروت-الحمراء،1992م، ص45.

([455]) لسان الدين الخطيب، جيش التّوشيح، ص127.

من الممكن القول بأنَّ الموشَّحات الأندلسيَّة، تحاول الاستفادة من احدى وسائل القصيدة الهامّة وهي التّجسيم، والموشّحات الأندلسيّة مليئة بهذه الوسيلة لإخضاع أبياتها الفنيَّة لهذا الأمر، لأنَّ التجسيم في الحقيقة تجسيم المعنويات وابراز أجسامها [456]، وهذه الصّورة المذكورة في الموشّحة السابقة ذكرها، إنَّها صورة متحرّكة ترتسم كمشهد سينمائي على صفحات أذهاننا بشيء من التخيُّل، فقد قام الوشَّاح فيها على تجسيم العزم، وهو معنويّ مجرّد في قالب البحر التي هي جسم من أجسام المادّيات، حيث يشير الى أنَّ الزمان إذا غيَّر وجهه عليها، وإذا لم يناسبه يوم من الأيام، سوف يرمي بعزمه، أي يتوكَّل على عزمه وقوّته، كالبحر الواسع حين ترتمي بالأمواج التي ترتفع بصخب، فاستطاع الوشّاح بهذا التَّجسيم أن يبعث في نفوسنا مشاعر وأفكار مختلفة، لأنَّ الرّمي بالعزم في بداية الصّورة دليل على أهميَّة العزم للوشَّاح، ولا يمكن كتمان العزم في حال الوصول الى الأهداف، فبهذه الصورة المتحركة الرَّائعة، استطاع الوشَّاح خلق صور جسمية أمام أعين المتلقّين والسّامعين [457].

وعلى العموم فإنَّ صور الوشَّاح الأندلسي من تشبيه واستعارة وكناية لم تكن فيها غموض، فمعظم صورها اتَّسمت بالوضوح والسّهولة، فيها تأثير كبير بمظاهر الطّبيعة فوصفها بكل ما يملك من طاقات ومواهب خلَّاقة .

ومن الصّورة التّجسيميَّة الجميلة التي صوَّرها الوشَّاح، تجسيد العيش على هيئة الظبي، ومن ذلك ما جاء في موشّحة ابن اللَّبانة قوله[458]:

مَـا العَيَشُ الَّا حبُّ ظبيّ أنِيْــس

مُهَفْهَفٌ أحْـوَى وحـثّ الكُـؤوسِ

مِنْ قَهْوَةٍ تَحْكِيْ شُعَاعَ الشُّــمُوسِ

([456]) سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، ط 17، دار الشروق-القاهرة، 2004م، ص63.

([457]) يُنظَر: أحمد بن عيضة الثَّقفي، قضايا الشَّكل والمضمون في الموشّح الأندلسيّ، في عهد بني الأحمر،ج 1، 2006م، ص650.

([458]) لسان الدين الخطيب، جيش التّوشيح، ص70.

نلا حظ في هذه الأسطر صوراً جميلة من التّجسيم والتشخيص، ففي السطر الأول وصف الوشّاح العش كأنَّه حبّ ظبيّ أنيس، الضّامر البطن الدّقيق الخصر، فقد جسَّد الوشّاح الحياة بحب هذا النّوع من الظبي، فهذا التّجسيم يخلق لدى المتلقّي صورا في صفحات الأذان، كأنَّ العيش صورة مثل صورة حب هذا الصنف من الحيوان، الَّذي يشبه حمرتها أو خضرتها سواد. والصّورة الثانيَّة في السطر الثّالث من الموشَّحة صورة تشخيصيَّة، فقد أسند الوشّاح صفة الحكاية أو الحديث الى القهوة التي هي نوع من المشروبات، منها الخمر، وشراب البنّ المُغَلَّى، صوَّر هذا الشّخص كأنَّه يحكي النّفور العَسِر الصّحبة المتفرّقين[459]. لمثل تجسيد هذه الصّور جمال وتأثير كبير في المتلقّي والسامع، لأنَّ النّصوص التي لا تفتقر الى الصّورة الفنيَّة لها جمال خاص بها وفي الموشَّحات الأندلسيَّة حضّور واسع لمعظم القيَم الجماليَّة التي تحتويها النصّوص الأدبية. وتكرِّرُ نفس التَّصوير التجسيدي في أماكن أخرى في الموشحات الأندلسيَّة مثل ما جاء بها ابن الخبَّاز في موشّحة له[460] :

مَــا العَيْشُ كُـلُّه والصَّلاح

الّا رَنِـيْـــنُ عُــوْدٍ وَرَاح

تُـديـْــرُهَـا فَتــاةٌ رَدَاح

نجد مرحلتين للتجسيم في النص، فالوشّاح صوَّر العيش والصَّلاح، من العالم المعنويّ الى العالم الحسّيّ، حيث شبَّههما برنين العود الذي يُحسُّ به، بعد ذلك تحوَّل الى الفقرة الثانية المرتبطة بالأولى، فصوَّر رنين العود، فقد جعل الفتاة التي تدير هذا الرَّنين جسما، فقد صوَّر الوشّاح هذا التّصوير على هيئة جسم فتاة عظيمة، لأنَّ تجسيم الحياة على هذه الصّور تعني أنَّ الحياة مع أنَّها كبيرة وعظيمة، إلَّا أنَّها آنيَّة تأتي وتذهب من غير أن نحصل فيه شيئا ممَّا نريده ونقصده. ونجد نوعاً آخر من أنواع الصّور التجسيميَّة في موشّحة لابن بقي عندما يصف الشَّوق بأداة البندقيَّة بقوله[461] :

مَــا الشَّــوق الَّا زِنَــادْ يُوري بِـقَلْـبِي كُلَّ حِينٍ نِيرانَـا

([459]) سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، ط 17، دار الشروق-القاهرة، 2004م، ص68.

([460]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص 160.

([461]) سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسيَّة،ص44.

فقد صوَّر الوشَّاح تصويرا تجسيميَّاً عندما يُعرِّف الشَّوق، جعل الوشَّاح الشّوقَ زنادْ، التي هي الأداة البندقيَّة الزَّندة فتشتغل فيتفجَّر البارود، أو هي القدَّاحة [462]، فهذا تصويرٌ جميل عندما يخلق عند المتلقَّي صورة الشّوق على هيئة وجسم هذه الأداة للبندقيَّة، وهذه الصّورة التي يصوِّرها الوشَّاح عندما يوري هذا الزند بقلبه كلَّ حين، فيشتعل هذا الشَّوق نيراناً كلَّما خطر الشَّوق على باله .وعندما يتحدَّث حازم القرطاجنّي (ت 684 هـ)، فإن الصورة لم تعد تحوم حول مفهوم التَّقديمي الحسّي، بل أصبحت تترادف مع الاستعادة الذّهنيَّة عن مجال الإدراك عندما غاب المدرك الحسّي، فيتحدَّث عن المعاني الذّهنيَّة، فيقول "إنَّ المعاني هي الصّورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعين، فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن فإنَّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذِّهن تطابق ما أدرك منها، فإذا عبَّر عن تلك الصّورة الذِّهنيَّة الحاصلة عن ذلك الإدراك اللفظ عن هيئة تلك الصُّورة في أفهام السَّامعين، وآذانهم[463]، ومع ذلك نجد عناية لديه بالتخييل والتصوير والمحاكاة في قوله: واعتماد الصناعة الشّعريَّة على تخييل الأشياء التي يعبِّرعنها بالأقاويل، وإقامة صورها في الذّهن بحسن المحاكات"[464]. هذا التصوير تكون من الصّور البيانيَّة التي اهتمَّ بها الوشَّاحون أيضا اهتماما كبيرا[465]. وهناك تجسيد المعنويَّات الى المحسوسات في الموشِّحات الأندلسيَّة، حيث يبيِّن الوشَّاح الحالة المعنويَّة الى الحالة المحسوسة، بتجسيد هذه الحالة على هيئة جسم من الأجسام، ومثال ذلك ما جاء في موشِّحة ابن لبون قوله[466]:

فَـسِرُّ السُّـروْرِ فِيْ شُرْبِ الخُمُـــوْرِ وَوَصْـلُ أغِـيْدٍ نَارُه خَـدُّ مورَّد

([462]) مجمّع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وأحياء التراث، معجم الوسيط، ط 4، مكتبة الشّروق الأهلية، 2004 م، ص402.

([463]) أبو الحسن حازم القرطاجنّي، القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ت محمد حبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشَّرقيَّة، 1966 م، ص18-19.

([464]) المصدر نفسه، ص62.

([465]) يُنظَر: أحمد بن عيضة الثَّقفي، قضايا الشَّكل والمضمون في الموشّح الأندلسيّ، في عهد بني الأحمر،ج 1، 2006 م، ص642_643.

([466]) لسان الدين الخطيب، جيش التوشيح، ص164.

فقد جعل الوشَّاح في الفقرة الأولى من هذا السطر تجسيم السّرور الّذي هو من المعنويَّات الى عالم الحسّيات والأجسام، فأعطى السّرور جسما وهيئة وهي هيئة الخمر، كأنَّ منبع السّرور هو شرب الخمور، لكي يخلق عند المتلقّي جسم الخمر، لكي يحوِّل هذا المعنوي الخفي الى عالم المحسوسات، إشارة الى سّر السّرور الذي لا يعرفه الكثيرون، ليخلق بذلك تخيُّلات على صفحات أذهاننا على هيئة جسم من الأجسام، هذا السطر من الموشَّحة إشارة الى أهميَّة الخمر وشربه لديه. لأنَّ المقصود بالأمر المعنوي أو العرض، كلّ موجود ليس له جسما يُقاس ولا طولا وعرضا وعمقا، ولذلك يبيِّن لنا بأنَّ التَّجسيم هو إعطاء ما ليس له جسم جسما وهيئة يكون دالّا عليه[467].

([467]) سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، ط 17، دار الشروق-القاهرة، 2004م، ص68.

خاتمة البحث ونتائجه

في خاتمة هذا البحث، تتبيّن لنا تلك العلاقة المتكاملة بين بلاغة المبنى، وقوة المعنى في شعر الموشحات، ولاشك أن أي بيئة بعاداتها وتقاليدها تترك أثراً بالغاً على الجماليات التي تتمتع بها فنون وآداب تلك البيئة. لذلك سعى هذا البحث إلى الاستشهاد بنماذج متعددة من الموشحات الأندلسية من أجل إظهار القيمة الجمالية لهذه الموشحات.

إن الموشح هو ضرب من ضروب الشعر استحدثه المتأخرون بدافع الخروج على نظام القصيدة والثورة على النهج القديم للقصيدة وانسجاماً مع روح الطبيعة الجديدة في بلاد الأندلس واندماجاً في تنوع التلحين والغناء.

والموشحات كما يبيّن البحث، قد نشأت في الأندلس أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وكانت نشأتها في تلك الفترة التي حكم فيها الأمير عبدالله، وفي هذه السنين التي ازدهرت فيها الموسيقى وشاع الغناء من جانب، وقوي احتكاك العنصر العربي بالعنصر الاسباني من جانب آخر، فكانت نشأة الموشحات استجابة لحاجة فنية أولاً، ونتيجة لظاهرة اجتماعية ثانياً.

أما كونها استجابة لحاجة فنية فبيانه أن الأندلسيين كانوا قد أولعوا بالموسيقى وكلفوا بالغناء منذ أن قدم عليهم زرياب وأشاع فيهم فنه والموسيقى والغناء إذا ازدهرا كان لازدهارهما تأثير في الشعر أي تأثير.

ومن خلال هذه الدراسة لموضوع القيم الجمالية في الموشحات الأندلسية، وقد مكنتنا الدراسة من الوقوف على محطات عدة، نجملها في النقاط التالية .

- فقد تبيَّن لنا أنَّ الجمال يرتبط عند الإنسان بالمشاعر والأحاسيس الوجدانية بينما الفن هو خلق أو إعادة خلق شيء مادي محسوس ونخص منه في موضوعنا هذا الأعمال الفنية التشكيلية وبرغم هذا الخلط إلا أن الفلاسفة والعلماء أوجدوا علماً يدعى علم الجمال أو الاستطيقا .
- وتبيَّن لناعلى أن الثابت عند الدارسين قديما وحديثا هو: أن الموشح فن أندلسي المنشإ، وذلك لمساهمة مجموعة من العوامل المؤثرة في ظهوره وتطويره.

- وقد تميزت طبيعة الموشح بخصوصية كبيرة ظهرت في الطبيعة العروضية، حيث، تفنن الوشاحون فطرقوا البحور الشعرية المهجورة، وأضافوا إلى الأصلية بعض، الزيادات، كما جددوا في القوافي .

- قاد الموشح ثورة التجديد الشعرية مبكرا، وسلك طريقته شعراء كثيرون في، العصر الحديث، كما أدى عنصر التنويع الموسيقي في الأوزان والقوافي إلى وجود الشعر الحر الذي يُعدُّ محطة بارزة في تطور القصيدة العربية.

- تميزت طبيعة الموشح بخصوصية كبيرة ظهرت في الطبيعة العروضية، حيث، تفنن الوشاحون فطرقوا البحور الشعرية المهجورة، وأضافوا إلى الأصلية بعض، الزيادات، كما جددوا في القوافي .

- كماعرفت اللغة في الموشح استعمالا خاصا، حيث تم نظم جسم الموشح باللغة الفصحى، واستخدمت العامية أحيانا في الخرجة .وتو خّي وشاحون السهولة في، الأسلوب، إلى حد عدم مراعاة العلاقات الإعرابية في التركيب.

- كما تبيَّن لنا أنَّ لشعرالموشّح وظيفة موسيقيَّة، بما وّفره من نصوص لبّت حاجة الملحنين الكبيرة .فساهمت الموشحات خاصة بخفة أوزان، وتنوع قوافيها، وسهولة معانيها، في وفرة التلاحين وتنوعها.

- كما قاد الموشح ثورة التجديد الشعرية مبكرا، وسلك طريقته شعراء كثيرون في، العصر الحديث، كما أدى عنصر التنويع الموسيقي في الأوزان والقوافي إلى وجود.

- عرفت شعر الموشح ، أنه يجمع بين الفصحى، والعامية، كما أن الغاية من كتابة هذا الموشح، هي الإنشاد، فالموشح يُكتَب ليُنشَد، وبذلك فقد تميّز شعر الموشحات عن غيره، كونه شعر إنشادي بالدرجة الأولى، ولذلك فهو يتكامل مع عوامل ومقومات جمالية أخرى.

- وتبيّن في البحث بأن الصّورة التجسيميَّة تحتلّ موقعا متميّزا في هذه الموشحات، ليس لكونها أداة فنّيّة يتوسّل الوشَّاح الى توضيح فكرة معيّنة بها فقط،

بل تعود الى أنَّ الصّورة التجسيميَّة ملّكة الخيال المبدع، الذي هو شرط أساسي لموهبة الفنَّانين.

قـائمة المصادر والمراجع

القـرآن الكـريم

إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية،القاهرة-مصر، 2013م .

ابن خلدون، عبدالرحمن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ابن خلدون(ت1404م)، تحقيق، احسان عباس.

ابن سلام الجمحي(ت845م)، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر-القاهرة.

ابن سناء الملك، بو القاسم هبة الله بن جعفر، بن سناء الملك الكاتب دار الطِّراز في عمل الموشِّحات، (ت 608 ه)، الناشر-دار الفكر، الطبعة الثّانية، 1977 م.

ابن عقيل(ت769ه)، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الفكر بيروت-لبنان، المجلد الاول، 1985 م .

ابن منظور (ت1311م)، أبي الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري لسان العرب: ابن منظور، ج 12، دار صادر- بيروت .

أبو البقاء(ت1219م)، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكوفي: الكليَّات(معجم في المصطلحات والفروق اللّغويَّة)، تحقيق، عدنان درويش ومحمد المصري، المجلد الثاني، الناشر، مؤسسة الرسالة .

إحسان عباس(ت2003م)، تاريخ الادب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، الناشر، دار الشروق .

احمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب- دمشق، 2002م.

أرديني، صالح محمد حسن أرديني، ثنائية السرد والإيقاع، الطبعة الأولى، الناشر، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2011 م .

أمين علي السرير، في علم القافية، الناشر، مكتبة الزهراء.

ابن عبدالله أحمد شعيب، المُيسَّر في البلاغة العربية دروس وتمارين، الطبعة الأولى، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت -لبنان، 2008 م .

الباقلاني(ت1013م)، محمد بن طيب أبوبكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق، أحمد صقر، الناشر، دار المعارف -مصر.

بسيوني عبدالفتاح فيود، علم البديع،دراسة تاريخية وفنية،لأصول البلاغة ومسائل البديع، الطبعة الثانية، القاهرة-مصر، الناشر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، 1998م.

البصير، كامل حسن البصير(1987م)، بناء الصّورة الفنيَّة في البيان العربي،موازنة وتطبيق، المجمع العلمي العراقي، 1987م .

البقال، عبد الحسين محمد علي بقال(1438ه)، المعجم المجمعي ، الجزء الأول .

جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992 م .

الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت868م)، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح، عبدالسلام محمد هارون ، الطبعة الثانية، المجلد الأول، 1985 م .

جامعة قاريونس ،بنغازي، الإغتراب في الفن، دراسة في الفكر والجمالي العربي المعاصر، من منشورات البعة الأولى ،1998 م.

الجرجاجي، أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاجي النحوي، الجرجاني، دلائل الإعجاز، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود شاكر، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، 1989م.

الجرجاني(ت1078م)، أبي بكرعبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي أسرار البلاغة، تحقيق، محمود محمد شاكر، الناشر، مطبعة المدني-القاهرة، ودار المدني- جدّة .

الجندي، علي الجندي، فن الجناس في النقد والبلاغة والأدب، دار الفكر العربي .

الجوهري(396ه)، إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللّغة وصحاح العربية، تحقيق، أحمد عبد الغفور عطَّار، الناشر، دار العلم للملايين، الطبعة الرّابعة، المجلّد الثّانية، 1990م.

جيزيل بويلة، جماليات الإبداع الموسيقي، ، فؤاد كامل،دار الشؤون الثّقافية، عراق-بغداد .

جيل دولوز، الصورة-الحركة،أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما، دمشق،1997م .

حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، ، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989م.

حسنى عبدالجليل يوسف، علم القافية عندالقدماء والمحدثين دراسة نظرية وتطبيقية، مؤسسة المختار، للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005م.

حسين جمعة، التّقابل الجمالي في النّصّ القرآني، دراسة جمالية فكرية واسلوبية ، دار النّمير، للطباعة والنّشر والتوزيع، دمشق -الحلبوني .

حسين جمعة، جماليَّة الخبر والإنشاء،دراسة بلاغيَّة جماليَّة نقديَّة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع،سورية-دمشق، 2013 م .

حسين جمعة، في جماليّة الكلمة، دراسة جماليَّة بلاغيَّة نقديَّة، ، من منشورات إتحاد كتّاب العرب، دمشق، 2002 م .

خفاجي(1073م)، محمد عبدالمنعم خفاجي، البناء الفني للقصيدة العربية، الناشر مكتبة القاهرة، الطبعة الأولى، المجلد الأول.

خليل الموسى، جماليّات الشعريّة، منشورات اتّحاد كتاب العرب، سلسلة دراسات 4 سنة 2008م.

ربابعة، موسى ربابعة، جمالية الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقيَّة، الطبعة الأولى ،الناشر مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2000م .

الربَّاعي، عبدالقادر الربَّاعي، في تشكيل الخطاب النقديّ مقاربات منهجيَّة معاصرة، الطبعة الأولى، دار الأهلية للنشر والتوزيع-لبنان، 1998م .

زكي نجيب محمود(ت1993م)، في فلسفة النّقد، دار الشروق، القاهرة 1979م .

السامرَّائي، فاضل صالح السامرَّائي، معاني النَّحو، الطبعة الثانية، المجلد الأول، الناشر، دار العاتك لصناعة الكتاب-القاهرة، درب الأتراك، 2003م .

سردار خالد إسماعيل، جماليات التَّشخيص في شعر شعراء الطبقة الأولى من الجاهليّين، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2016م.

السكاكي(1229م)، أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان،1983م .

سيد غازي، ديوان الموشّحات الأندلسيَّة، الناشر، مكتبة المعارف' الإسكندريَّة، المجلَّد الأوَّل، والمجلد الثاني، 1979م.

سيد قطب(ت1966م)، مشاهد يوم القيامة في القرآنالطبعة السادسة عشر، القاهرة، 2006م.

سيد قطب (ت1966م)، التّصوير الفنّي في القرآن، الطبعة السابعة عشر، دار الشّروق- القاهرة، 2004 م .

السيوطي(ت1505م)، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السّيوطي، شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، تحقيق ابراهيم محمد الحمداني وأمين لقمان الحيَّار، الناشر دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان 1971م.

الشنتريني(ت1147م)، أبي الحسن علي بن بسّام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق، احسان عباس،دار الثقافة بيروت- لبنان، المجلد الأول، 1997م.

صاحب خليل إبراهيم، الصّور السّمعيَّة في الشعر العربي قبل الإسلام،دراسة، منشورات إتّحاد كتّاب العرب، 2000م .

الصّائغ، عبدالإله الصّائغ، الصّورة الفنيَّة معيارا نقديا، الطبعة الأولى، الناشر، مؤسسة الثقافة الجامعيَّة، 2007م .

الصفدي(764ه)، صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، الطبعة الرابعة، قسطنطينيّة، مطبعة الجوائب .

ضيف، شوقي ضيف(2005م)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ،الناشر دار المعارف، السلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، الطبعة الثالثة عشر، 2004م .

ضيف، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، الطبعة السادسة عشر، دار المعارف، القاهرة، 1982م.

عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989م.

عبدالعزيز عتيق، في البلاغة العربية،علم البديع.

عبدالقادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، مطبعة النهضة، مصر، 1975م.

عبدالله درويش(2017تم)، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكّة المكرّمة، الطبعة الثالثة، 1987م.

عدنان حسين قاسم، الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية ،نصر-مصر ،2001م.

العروضي، أبو الحسن احمد بن محمد العروضي، الجامع في العروضي والقوافي تحقيق، زهير غازي زاهد والاستاذ هلال ناجي، الطبعة الأولى، الناشر،دار الجيل، بيروت-1996م.

عزالدين اسماعيل، الأسس الجماليَّة في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ، 1974م.

علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، أدونيس، الطبعة الأولى-بيروت، 1971م.

علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه مدخل ميسّر لتذوّقها ودراستها، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

فاروق شوشة ومحمود على مكي اشرافا، معجم مصطلحات الأدب، والتحرير والمراجعة اللغويَّة، سميرة صادق شعلان، الجزء الأول، دار الكتب، 2007م.

الفراهيدي(ت791م)، الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على الحروف الأبجديّة، تحقيق، عبدالحميد هنداوي، الطبعة الأولى، المجلد الرابع، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2002 م .

فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسيَّة في عصر الموحدين.

الفيروزآبادي، مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشّيرازي، لقاموس المحيط،(ت 817 ه)، المكتبة المصريَّة العامة للكتاب، المجلد الثّاني.

القرطاجنّي(ت1284م)، أبي الحسن حازم القرطاجنّي ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، محمد حبيب بن الخوجة، تونس، دار ال الشرقيَّة، 1988م.

القيرواني،(ت 463 ه)، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل- بيروت، ط2، 1981م.

الكردي، عزَّالدِّين محمد الكردي، التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المعرفة للطباعة والنشروالتوزيع - بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 2007م.

لسان الدّين الخطيب(ت 776 ه)، جيش التّوشيح، تحقيق وتقديم، هلال ناجي.

الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ، تحقيق محمد عبدالقادر الفاضلي .

اللهيبي، حسين عبد العال اللهيبي، ظاهرة الجناس في خطاب الإمام علي بن أبي طالب ورسائله،دراسة بلاغية، جامعة الكوفة، مركز دراسات الكوفة .

مارك جيمينيز، ما الجماليَّة، ترجمة، شربل داغر، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم.

المبرِّد، لأبي العبَّاس المبرِّد، المقتضب، ،ت محمد عبدالخالق عظيمة المبرد: المبرد، المجلد الثاني، الناشر، عالم الكتب، بيروت-لبنان، 1963م.

مبروك، مراد عبدالرحمن مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعيّة في النصّ الشعري بين الثبات والتغير، الطبعة الأولى، القاهرة- دار النشر للجامعات .

مجمد مصطفى أبو شوارب- إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده،منهج تعليمي مبسط.

محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، الناشر، دار المعارف-القاهرة .

محمد زكريا عناني الموشّحات الأندلسيَّة، مراجعة، أحمد مشاري العدواني، عالم المعرفة، صدرت السلسلة في شعبان 1990م.

محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار السراج-تونس، 1985م.

محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، الناشر، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الثانية، المجلد الأول، 1985م.

محمد مهدي البصير، الموشّح في الأندلس وفي المشرق، مكتبة المعارف، بغداد، ط1، 1948م.

محمود عسران، البنية الايقاعية في شعر شوقي، ، الطبعة الأولى،مكتبة المعرفة، 2006 م.

مختار عطيَّة، التقديم والتأخير ومباحث التَّراكيب بين البلاغة والأسلوبيَّة، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الإسكندريَّة،2005م.

المرادي(ت749ه)، الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الدَّاني في حروف المعاني تحقيق، فخرالدين قباوة ومحمد نديم فاضل، الطبعة الثانية، منشورات دار الآفاق، بيروت_لبنان،1983م.

مصطفى الشعكة(ت2011م)، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين-بيروت، ط4، 1979م.

مصطفى ناصف، الصّورة الأدبيَّة، الطبعة الثالثة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ،1996م.

معجم الإدارة العامة للمعجمات وأحياء التراث، معجمم الوسيط، مجمّع اللغة العربيّة، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الأهليَّة، 2004م.

مقداد رحيم، نظريّة نشأة الموشّحات الأندلسيَّة بين العرب والمستشرقين، دار المعارف، القاهرة، 1965م.

الملائكة، نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة، 1987م.

منجد مصطفى بهجت، الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل،1988م.

نبهان حسّون السعدون، الإيقاع الموسيقي في ديوان حي على الفلاح، منشورات البراق الثقافية، موصل-العراق.

النحوي، سعيد بن المبارك بن علي بن دهان النحوي، الفصول في القوافي، مركز الدراسات والاعلام، دار اشبيليا، تحقيق، صالح حسين العابد، الطبعة الأولى، 1998م.

الهاشمي(ت1943م)، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتحقيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت.

هيغل(ت1831م)، المدخل الى علم الجمال، (ترجمة جورج طرابيش)، الطبعة الأولى، الناشر، دار الطبيعة، بيروت 1978م.

يعقوب، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، 1991م.

يوسف اسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م.

يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النَّقد العربي القديم.

يوسف مسلم ابو العدوس، مدخل الى البلاغة العربية،علم المعاني-علم البيان-علم البديع، الطبعة الأولى، دار المسيرة للنشر والتوزيع-عمان، 2017م .

الرسائل الجامعيَّة :

أحلام خينش، الإنشاء الطلبي في الأحاديث القدسيَّة دراسة سياقية، رسالة الماجستير في الآداب واللغة العربية، بإشاف الدكتورة ليلى جغام،جامعة محمد خيضر بسكرة،2014-2015م.

أحلام عبدالوهاب الجعافرة، عبدالقادر الرَّبَّاعي ناقدا الصورة الفنية نموذجا، رسالة ماجستيرفي القسم اللغة العربية، اشراف،ابراهيم البعول، جامعة مؤتة 2008م.

أحمد بن عيضة الثقفي، قضايا الشكل والمضمون في الموشح الاندلسي في عهد بني الأحمر، رسالة دكتوراه، في النقد والأدب الأندلسي، اشراف عبدالله بن ابراهيم الزهراني، المجلد الأولى، 2006م.

حسين عبّود حميد، الطبيعة في الشعر العراقي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين، رسالة ماجستير في جامعة البصرة في آداب قسم اللغة العربية،تحت إشراف الدكتور قصي سالم علوان،1984م.

زروقي، عبدالقادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان"سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"لمحمود درويش،مقاربة اسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج خضر، جزائر .

زهير بو زيدي، نظرية الموشح ملامحها في آثار الدارسين العرب والاجانب، رسالة ماجستير، بإشراف، الدّكتور ميي الدّين، جامعة بلقايد- تلمسان.

عبدالله الطيب المجذب، البحث البديعي في كتاب(المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها)، دراسة تحليلية تقويمية، في البلاغة والنقد، سعد بخت عمران العوفي، رسالة ماجستير، بإشراف دخيل الله الصحفي .

فهد حين هجرس بن غيام، الجملة الطلبية في شعر الشافعي(دراسة تحليلية)رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الشرق الأوسط،2013-2014م.

نصرالدين حديد، جمالية التكرار في ديوان"رجل بريطة عنق" رسالة ماجستير في أدب حديث ومعاصرة، جامعة محمد خيضر- بسكرة- قسم الآداب واللغة العربية، 2014م.

الهادي، سميَّة الهادي، بنية الصورة الفنيَّة في شعر حطيئة، رسالة ماجستير، الأدب العربي، قسم أدب قديم، جامعة المسيلة، 2008م.

المجلات

مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، والعشرون، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، 2013م.

محمد فتوح أحمد، مجلة البيان،العدد 1990/288م.

وزارة الأوقاف والشئون الإسلاميَّة، الكويت، الموسوعة الفقهيَّة، الناشر، لوزارة الأوقاف والشئون الإسلاميَّة، الكويت، 2008م .

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	Ziyad Tariq Ramadhan
Doğum Yeri	Duhok / Irak
Doğum Tarihi	05/08/1987

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	Musul Üniversitesi
Fakülte	Eğitim Bilimleri Fakültesi
Bölüm	Arap Dili

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurum	Serbest Meslek

İLETİŞİM

Adres	Irak/ Kürdistan/ Erbil /Merkez
Telefon/	09647504123897
E-Mail	ziyadtariq1987@gmail.com