

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human
and Social Sciences



مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية
والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

التشكيل الإيقاعي في موشحات ابن الصَّبَّاح الجذامي

Rhythmic Formation in Ibn Sabagh Al-Djadami's Muwashahat

صفية قوريدا¹ safia gourida، لخضر حشلافي² lakhder hachelafi

¹ طالبة دكتوراه، جامعة عمار ثليجي، كلية الآداب قسم اللغة والأدب العربي، مخبر اللغة العربية وآدابها.

PhD student, Amar Thaleji University, Faculty of Literature, Department of Arabic Language and

Literature, Laboratory of Arabic Language and Literature

sa.gourida@lagh-univ.dz

² أستاذ التعليم العالي، جامعة زيان عاشور، كلية الآداب قسم اللغة والأدب العربي.

Professor of higher education, Zian achour University, Faculty of Literature, Department of Arabic

Language and Literature

Lakhdar.hachelafi@univ-djelfa.dz

المؤلف المرسل: صفية قوريدا safia gourida الإيميل: sa.gourida@lagh-univ.dz

تاريخ القبول: 2022-03-27

تاريخ الاستلام: 2021-11-09

الملخص:

تحاول هذه الورقة البحثية الكشف عن بعض عناصر تشكيل الإيقاع في موشحات ابن الصباغ الجذامي؛ باعتباره أحد الشعراء الذين اشتهروا بالنظم في موشحات التوسل و المدائح النبوية خلال القرن السابع الهجري. وذلك بتوظيف بعض معطيات الأسلوبية على بعض النماذج والشواهد على صعيد الإيقاع الخارجي ممثلاً في الوزن والقافية، والداخلي ممثلاً في المحسنات البديعية كالتجنيس والتصريع والتصدير، فضلاً عن تشكيلات التكرار المختلفة التي تبين أثر الصوت على المعنى وأثر الانفعال المعنوي على الصوت.

الكلمات المفتاحية: التشكيل، الإيقاع، الموشح، الصباغ، الجذامي.

Abstract:

This research paper aims to reveal some rhythmic formation elements in Ibn Sabagh Al-Djadami's Muwashahat, as he is one of the poets who became famous in composing the Muwashahat of pleading and prophetic compliments during the seventh century AH. The latter was done through employing some stylistic techniques on some models and evidence at the level of the external rhythm, namely meter and rhyme, and the interior rhythm, namely embellishments such as naturalization, Saj' and Tasdir, as well as various repetitions that show the effect of sound on meaning and the effect of moral emotion on sound.

Keywords: formation, rhythm, Muwashah, Sabagh, Al-Djadami

والاحتفاء بيوم مولده، فكان ذلك ديدن الشعراء والوشاحين لاسيما في بلاد المغرب والأندلس، وأصبحت أسماء مجموعة من الشعراء الوشاحين بمثابة ذاكرة ثقافية، كابن عربي والششتري وابن الصباغ الجذامي، وأصبحت قصائدهم وموشحاتهم إرثاً أدبياً يستحق الاهتمام والدراسة، والبحث في الأسباب والعناصر التي مكنته من اكتساب سلطة جماهيرية بين الناس، بل إن منهم من اشتهرت قصائده وموشحاته دون أن تكتب الشهرة لناظريها، كابن الصباغ الجذامي الشاعر المغفور الذي مازالت موشحاته وقصائده يرددها المنشدون إلى يومنا هذا في مجالس السماع والذكر، سواء في المغرب أو المشرق، وهذا إنما يدل على جودة تلك الأشعار وروعيتها⁽¹⁾، وهو ما دفعني لدراسة " التشكيل الإيقاعي في موشحات ابن الصباغ الجذامي" بوصفه أكثر الشعراء نظماً لموشحات التوسل والمدح النبوي؛ ذلك أن عدد موشحاته تفوق عدد موشحات كلا الشعارين المذكورين أنفاً؛ إذ يضم ديوانه سبعة وثلاثين موشحة، بينما مجموع موشحات ابن عربي سبع وعشرون، والششتري تسعة عشر موشحة. وقد اخترت جانباً

مقدمة:

مر الشعر العربي عبر عصوره المختلفة بمراحل عديدة من التطور والتجديد على مستويات عدة، كالشكل والمضمون بعامة والإيقاع بصورة خاصة.

ويعد فن الموشح من أبرز محاولات التجديد الإيقاعي، الذي خلفته حضارة الأندلس إبان القرن الثالث هجري نتيجة مؤثرات بيئية واجتماعية، فما كان من الوشاحين إلا أن نوعوا طرائق التجديد فيه وانزاحوا نحو نظم موسيقية غير مألوفة في تقاليد الشعر العربي، كما نوعوا الأغراض من غزل ومدح ووصف وغيرها، غير أنهم لم يتطرقوا للموشح الديني إلا في القرن السابع الهجري حيث عرف رواجاً بين العامة والخاصة آنذاك على غرار الشعر الديني الذي كان ملاذاً للمسلمين حال ضعفهم وتفرقهم، وانهزامهم، فلا يجدون ناصراً إلا بالالتجاء إلى الله و التوسل والمناجاة وإظهار الانكسار بين يديه في أشعارهم وموشحاتهم، والتقرب إلى رسوله الكريم بمدحه والثناء عليه وإظهار الشوق إليه وإلى زيارة قبره الشريف،

وراء الأخرى رأسياً من أول القصيدة إلى آخرها، وكلّ مقطوعة تتشكل من قسمين يختلفان في نظام القوافي، وقد يختلفان في الوزن أيضاً، فالمقطوعة الواحدة بها نظامان للقوافي داخل كلّ قسم، وقد يتحدّ القسمان في البحر العروضي وقد يستقل كلّ قسم منهما ببحر⁽⁴⁾.

فالمقطوعة حسب هذا التعريف تمثل البيت في الموشح بما يتضمنه من دور وقفل فقد يتفق هذان القسمان في الوزن وقد يختلفان، بينما قوافي الأدوار متغيرة من بيت لآخر، أما قوافي الأقفال فثابتة، ممّا يجعل لهذا التناوب والتنوع في القوافي جرساً موسيقياً، ونغماً، يقوم مقام التّصريح بالجواهر واللائل في الوشاح.

أما قضية الأوزان فتعدّ علامة فارقة في الموشح بشكل لم يعهده عروض الخليل؛ فقد بلغ فيه التّغيير والتّجديد حدّاً أثار اهتمام الكثير من الدّارسين العرب والمستشرقين؛ واختلفت آراءهم حول ذلك فمنهم من ردّها إلى مقاييس العروض العربي واعتبرها تطوراً طبيعياً لفن المربعات والمخمسات والمسمطات. ومنهم من ردّها إلى مقاييس العروض الأوروبي وعدّها تقليداً لشعر غنائي أعجمي، وكلا الاتجاهين ظلّ عاجزاً عن حصر أوزانها وضبط عروض خاص بها، ويرى أحد الباحثين المحدثين أنّ "حصر أوزان الموشحات الأندلسية جميعاً ضرب من العبث واللاجدوى، إذ أنّ ذلك موكول بالوقوف على التّنتاج التّوشيعي الأندلسي كلّهِ وهذا من الأمور المستحيلة بطبيعة الحال"⁽⁵⁾، وعلى أية حال فقد ظلت تقسيمات ابن سناء الملك – الذي يعدّ أول منظر لهذا الفن - مصدراً للباحثين والدّارسين في دراستهم لأوزان الموشحات، ويمكن تلخيص تقسيماته في قسمين رئيسيين هما:

- ما يدخل في أوزان أشعار العرب، وقد يُكسر الوزن بحركة أو كلمة أو عبارة⁽⁶⁾.

- ما لا يدخل في أوزان أشعار العرب، وعروضها الموسيقى حسب ما وصفها ابن سناء الملك، وقد أقرّ بعجزه عن إيجاد وزن لها، قائلاً: "وهذا القسم منها هو الكثير، والجَم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها، وميزاناً لأوتادها وأسبابها فعزّ ذلك وأوعز؛ بخروجها عن الحصر، وانفلاتها من الكف، ومالها إلا عروض إلاّ التّلحين، ولا ضرب إلاّ الضّرب، ولا أوتار إلاّ الملاوي، ولا أسباب إلاّ أوتار، فهذا العروض يعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزحوف،

من جوانب النّص الموشحي وهو الإيقاع لما له من أهمية في إظهار تميز النّص الموشحي ولفت انتباه المتلقين، كما أنّ أبرز مظاهر التّجديد قد طرأت عليه، و الإشكاليات المطروحة بناء على ذلك: ما هي مظاهر التّجديد التي تجلّت في موشحات ابن الصّبّاغ الجذامي؟ وما هي العناصر الإيقاعية التي أكسبت موشحاته شعريتها وساعدته على حيّازة هذه السّلطة الفنية؟ وللإجابة عن هذه الإشكاليات قام منهج الدّراسة بتناولها من خلال رصد الظّاهرة الإيقاعية وتوصيفها والاستفادة من إمكانيات البحث الأسلوبي في عدد من إجراءاته الإحصائية والوصفية في تحليلها، وذلك وفقاً للخطة التّالية: مبحثين سبقهما تمهيد نظري عن ماهية الموشح والإيقاع، تطرق المبحث الأول: للإيقاع الخارجي ممثلاً في دراسة الأوزان، حيث توزعت الأوزان بين نمطين موشحات أحادية الوزن وهي التي نالت النّصيب الأوفر، وموشحات متنوعة الوزن ظهر فيها التنوع والتّجديد الذي انتبهه ابن الصّبّاغ، ثمّ بيان أنواع القافية من حيث الإطلاق والتّقييد وحروف الزّوي وحركتها، بينما كان المبحث الثاني للإيقاع الدّخلي متمثلاً في تشكيل المحسنات البديعية بما فيها من جناس وتصدير وتصريع وكذا التّطرق لظاهرة التّكرار سواء على مستوى الأصوات أو الكلمات أو العبارات؛ إذ تمّ الوقوف على شواهد مختلفة وبيان الأثر الصّوتي والدّلالي المصاحب لكلّ عنصر من هذه العناصر الخارجية والدّاخلية.

تمهيد: ماهية الموشح والإيقاع:

أولاً- ماهية الموشح:

الموشح مصطلح أدبي أُطلق على ضرب من الشّعر الغنائي؛ تجلّى فيه الانحراف نحو نظم إيقاعية مغايرة لنظام القصيدة العمودية في الأوزان والقوافي، "وهو انحراف أندلسي في صميمه أدّت إليه ضرورات الزّمان والمكان"⁽²⁾، حيث ارتبطت نشأة هذا الفن الشّعري بثقافة غنائية سائدة جعلت الشّاعر يواكب الموسيقى والغناء في تنوعها واختلاف ألحانها.

وبالرجوع إلى المعاجم نرى أنّ معظم التّعريفات اللغويّة – على تعدّدها- تصبّ في معنى عام مشترك بينها وهو أنّ الموشح سُعيّ كذلك لأنّه قائم على اقتران شيء بشيءٍ والمخالفة بينهما، بضربٍ من التّزيين والتّصريح فيه،⁽³⁾ كما هو الحال في الوشاح، ومنه أُستُمدّ المعنى الاصطلاحي؛ فالموشح بحسب ذلك يعرفه أحد الباحثين بقوله "الموشح قصيدةٌ شعريّةٌ غنائيةٌ مقطوعةٌ؛ أي تتشكل من مقطوعات مستقلة تتوالى واحدة

جديداً، فهو " حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإنّ العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي"⁽¹⁵⁾. وانطلاقاً مما سبق، سنحاول البحث عن عناصر التشكيل الإيقاعي في موشحات ابن الصَّبَّاح الجذامي وعلاقتها بتشكيل الدلالة، من خلال رصد مظاهره الوزنية والقافية على مستوى الإطار الخارجي وكذا النّظر في عناصر الإيقاع الداخلي الألوان البديعية فضلاً عن تشكيلات التكرار الذي يمثل السمة الجوهرية في تشكيل ظاهرة الإيقاع الشعري.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي:

أولاً- الوزن:

كان ولا يزال الوزن - في الدراسات النقدية قديماً وحديثاً- أهم مكون في تشكيل الإيقاع الصوتي لفن الشعر، فهو حجر الأساس فيها وبانتفائه لا يمكن الحديث عن موسيقى الشعر التي تميزه عن النثر؛ إذ " نفي الوزن يعني نفي الموسيقى"⁽¹⁶⁾، والوزن في القصيدة العمودية "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"⁽¹⁷⁾، أمّا في الموشح فيتمثل في " الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، ومزج البحور في الموشحة الواحدة، وارتكاز الإيقاع على اللّحن المصاحب، لا على الوزن العروضي فحسب"⁽¹⁸⁾، والموشح كما هو معلوم مخاض ثقافة غنائية كانت سائدة وازدواجية لغوية اجتماعية (أندلسية، إسبانية)؛ ولدت انزياحات عديدة عن جادة الفصاحة كان لها تأثير في خلق إيقاعات وزنية مغايرة للمألوف واکبت الموسيقى والغناء في تنوعها واختلاف ألحانها.

لكن على الرّغم من كثرة محاولات الخروج عن العروض؛ ظلّ الموشح ملتصقاً بالإيقاع والوزن، وفي ذلك يرى عبد الحميد سلامة " أنّ أيّ صنف جديد لا يلغي عند ظهوره البتة الأصناف الأخرى من جنسه ولا يحلّ محلّها بل يتخذ منها نقط ارتكاز، إذ أنّ هذا الصّنف الجديد يأتي ليكمل الأصناف القديمة. فالوشاح حريص على أن يُبقّي لوزن موشحه صلةً بأوزان الخليل وثيقة، مؤكداً أنّ المبدأ المتحكم بصناعة التّوشيح هو مبدأ التكميل لا مبدأ النقص والتبديل"⁽¹⁹⁾، فالتجديد الذي انتهجه الوشاحون - حسب رأي الكثير من الدّارسين- لا يبدو أن يكون انحرافاً عن أوزان الخليل لا خروجاً عن إطار العروض العربي؛ " فعندما أحسوا أن أوزان الخليل أصبحت غير قادرة على الوفاء بحاجة المغنيين، أعادوا النّظر في هذه الأوزان، فوضعوا أيديهم على فكرة (الأصول)

وأكثرها مبني على تأليف الأُرغن، والغناء على غير الأُرغن مستعار وعلى سواه مجاز"⁽⁷⁾.

ثانياً- ماهية الإيقاع:

الإيقاع ظاهرة منتظمة من التّواتر المتتابع المسير لمختلف مظاهر الكون والأشياء والفنون المختلفة بما في ذلك الأدب شعراً ونثراً؛ كتتابع الليل والنّهار والحركة والسكون والصّوت والصّمت وغيرها من الثنائيات المختلفة، حيث تظهر قيمة الإيقاع الجوهرية من خلال عناصر التّوازي والتّناظر الحاصلة بين مكوناته المتباينة⁽⁸⁾.

والإيقاع لغة يرجع إلى الفعل (وقع)، جاء في لسان العرب: " وَقَعَ عَلَى السَّيِّءِ وَمِنْهُ يَقَعُ وَقَعًا وَوُقُوعًا: سَقَطَ، وَوَقَعَ السَّيِّءُ مِنْ يَدَي كَذَا، وَأَوْقَعَهُ غَيْرُهُ وَوَقَعْتُ مِنْ كَذَا وَعَنْ كَذَا وَقَعًا... وَيُقَالُ سَمِعْتُ وَقَعَ الْمَطَرُ وَهُوَ شَدَّةُ ضَرْبِهِ الْأَرْضِ"⁽⁹⁾. وورد في معجم العين "الوقع: وَقَعُهُ الضَّرْبُ بِالسَّيِّءِ، وَوُقِعَ الْمَطَرُ، وَوُقِعَ حَوَافِرُ الدَّابَّةِ، يَعْنِي: مَا يُسْمَعُ مِنْ وَقَعِهِ"⁽¹⁰⁾.

ولم يبعد مصطلح الإيقاع عن معناه اللغوي فهو حسب محمد مندور تكرر ظاهرة صوتية على مسافات متساوية منتظمة⁽¹¹⁾. ويذهب شكري عياد بأن الانتظام والتّناغم الأجزاء في مجموعات متساوية شرط لتحقيق نظام الإيقاع⁽¹²⁾، ويعطي قاسم حسين تعريفاً أكثر تفصيلاً عندما يقرر بأن الإيقاع لا يتحقق بوجود الوزن والقافية فقط؛ إذ " يقوم الإيقاع على فكرة التكرار المستندة على توزيع زمني لحركات التفاعل وسكناتها، يعرضها في ذلك القافية والألوان البديعية اللفظية التي تسهم إسهاماً فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة وقد يعجز الوزن الشعري والقافية عن تحقيق ذلك إذا كان الإيقاع عاطلاً عن تلك الألوان البديعية"⁽¹³⁾، فالإيقاع تبعاً لذلك ينتج عن تضافر عناصر الإيقاع الداخلي ممثلة في الألوان البديعية وعناصر الإيقاع الخارجي ممثلة في الوزن والقافية على نحو منتظم في صياغة لغوية تعكس انفعالات الشّاعر وأفكاره، لأنّه: "خاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعريّة ذاتها، تلك التجربة الرّمزية التي تحتاج إلى وسائل حسّية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"⁽¹⁴⁾.

ولهذا، فإنّ التشكيل الإيقاعي الخاص للمنجز الشعري قصيدة كانت أو موشحاً يتعامل مع اللغة تعاملاً خاصاً بجميع مكوناتها الصوتية واللفظية والتركييبية بما يضيفي علمها بعداً

ويعد الرَّمَل والبسيط أكثر البحور حضوراً في موشحات ابن الصَّبَّاح الجذامي؛ إذ بلغت نسبتها معا (27.02%) وهي نسبة تفوق نسبة ثلث الموشحات الأحادية البحر، وهو في ذلك يحتذي حذو من سبقوه من الوشاحين، فبحر الرَّمَل من الأوزان التي شاع استخدامها في الموشحات "فهو نوع من الغناء، خرج على هذا الوزن"⁽²⁴⁾؛ لذلك "عول عليه أصحاب الموشحات كثيراً؛ لأنهم وجدوه أكثر ملاءمة لأغراض موشحاتهم من غزل، وخمر، ووصف للطبيعة، ومجالس الأُنس"⁽²⁵⁾، أما ابن الصَّبَّاح فقد نظم موشحاته على أوزان الخرجات التي استعارها لشهرتها وعذب ألفاظها وألحانها، فمن باب أولى أن يستثمر قوالها الإيقاعية في معاني أنقى وأرقى كالممدح النبوي ويصرف الناس عن معاني المجون السابقة، ومن شواهد ما نظم ابن الصَّبَّاح على بحر الرَّمَل موشحته التي يقول في مطلعها⁽²⁶⁾:

أَلَفَ الْمُضَى الشُّجُونَا وَارْتَضَى الْأَحْزَانَ دِينَا
فَوْقَ صَفْحِ الْوَجْنَتَيْنِ أَهْمَلَ الدَّمْعَ الْهَنُونَا
وبأيّ إلى قوله:

نَحْوَهَاتِيكَ الرُّبُوع فَاجْهَدُوا كَدَّ الْحُمُولِ
وَأَلَى قَبْرِ الشَّفِيع فاعْمَلُوا سَيْرَ الرَّحِيلِ
إِنْ تَكُنْ خَلِي مُطِيعِي يَمِّنْ خَيْرَ رَسُولِ
كُنْ لِي يَا رَبِّ مُعِينَا وَصِلِ الصَّبَّاحَ الْحَزِينَا
قَبْلَ أَنْ يَحِينَ حَيِّنِي وَأَرَى الْمَوْتَ يَقِينَا

يُرد بناء هذه موشحة إلى خرجة مستعارة من موشحة ماجنة لابن بقي في الغزل بالمدح مطلعها (ساعدونا مصبحينا/ نرتشفها قد ظمينا)، غير أن ابن الصَّبَّاح قد حوّل وجهة القول فيها إلى بتّ ما يعتربه من الحزن والشوق والحنين لزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم. وكأنّه "يريد أن يكفر لابن بقي باستعارة خرجتها، ولعله يريد أيضاً أن يلفت عنها الشباب وقد دارت أفواههم إلى موشحة نبوية لعلها تدور مثلها على شفاههم"⁽²⁷⁾. أما عن بنيتها الإيقاعية فقد جاءت الأفعال والأغصان على صورة البيت الشعري المقسم على فقرتين من الرَّمَل المجزوء (فاعلاتن فاعلاتن 2 X)، وهي تفعيلات مرنة للغاية؛ إذ كثيراً ما تصير (فاعلاتن إلى فاعلاتن)، - وكلاهما حسن تميل الأذان إليه وتستريح إلى موسيقاه"⁽²⁸⁾، وذلك بالتزام الوشاح زحاف الخبن - وهو حذف الثاني الساكن - في أربع وعشرين تفعيلة، مما ساهم في إضفاء إيقاعٍ سلسٍ

في الدوائر الخليلية، فاستفادوا منها كما استفادوا من فكرة الرّحافات والعلل، ومن فكرة (المشطور) و(المنهوك)، ونظروا في الأبحر القديمة والمهملة بل والمستعملة، فولدوا من هذه الأبحر والأصول أوزاناً جديدة... فتكونت لهم بذلك ثروة عروضية ضخمة استطاعت أن تواكب التطور الهائل من الغناء والموسيقى، وقد تمّ ذلك كله في إطار العروض العربي وعلى هدى من قواعده وأصوله"⁽²⁹⁾.

والوزن الخليلي لم يفارق موشحات ابن الصَّبَّاح الجذامي حيث يُظهر التقطيع العروضي نوعين من الموشحات: الموشحات الأحادية البحر والموشحات المتنوعة البحر.

1- الموشحات الأحادية البحر:

وهي الموشحات التي التزمت في بنائها ببحرٍ واحد على اختلاف صورته الوزنية - (التام والمشطور والمجزوء والمنهوك) - تبعاً لشكل بنية الموشح⁽³¹⁾، ويعدّ هذا النوع من الموشحات الأكثر حضوراً في موشحات ابن الصَّبَّاح؛ إذ بلغ عددها سبعاً وعشرين موشحة⁽²⁷⁾ بنسبة (72.96%) من مجموع سبع وثلاثين موشحة⁽³⁷⁾.

وقد تبين استخدامه لأحد عشر بحراً، هي على الترتيب حسب نسبة الاستخدام: مجزوء ومشطور الرَّمَل (13.51%) مربع البسيط ومخلع البسيط (13.51%)، مشطور المجتث (10.81%)، مربع الطويل (8.10%) - أي تفعيلتين في كلّ شطر -، مجزوء ومشطور الرجز (8.10%)، المديد (5.40%)، وتعادلت البحور التالية: (المتقارب، مشطور السريع، الخفيف، الهزج، المقتضب) بنسبة (2.70%) لكل بحر. ولعل ما يلفت الانتباه في هذه النتائج اعتماد ابن الصَّبَّاح على الأوزان القصيرة من المجزوءات والمشطورات، ومرّد ذلك نظم ابن الصَّبَّاح الكثير من موشحاته على أوزان خرجات موشحات غزلية ماجنة معروفة سابقاً، ارتبط ظهورها بمجالس اللهو والغناء، والغناء يتماشى مع الأوزان القصيرة في ذلك يقول إبراهيم أنيس "رأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثرُوا من نظمها ووجدت ارتياحاً إليها من عامة الناس وخاصتهم"⁽³²⁾، كما أشار عبد الله الطيب في حديثه عن مجزوء المتقارب ومنهوك البسيط ومجزوء المنسرح، قائلاً: "وهذه البحور سمينها شهوانية، لأن نغماتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كلّ شيء أن يتغنّى به في مجالس السكر والرقص المتهتك المخنث"⁽³³⁾.

ونماذج تنوع بنية وزن البحر الواحد في موشحات ابن الصبّاغ عديدة تختلف باختلاف البحور التي نظم عليها، لا يمكن الوقوف عليها جلّها لذا اكتفينا ببعض النماذج من الرّمل والبسيط باعتبارهما الأكثر حضوراً ضمن موشحاته على ما يتميزان به من رقّة وعذوبة تتماشى مع رقّة وعذوبة الأحاسيس المعبر عنها من قبل الوشاح، ولكن على الرغم من أنّ أكثر موشحات ابن الصبّاغ على النظام العروضي التقليدي، إلا أن ذلك لم يمنعه من أن ينظم بعض موشحاته منحرفاً فيها انحرافاً قليلاً أو كثيراً عن البنية العروضية التقليدية محققاً بذلك تنوعاً وتلويناً للبنية الإيقاعية، تظهر في الموشحات المتنوعة البحر.

2- الموشحات المتنوعة البحر:

وهي الموشحات التي حاول فيها الوشاح أن ينوع في استخدام الأوزان ضمن الموشحة الواحدة، كأن يأتي بالأقفال مزدوجة الوزن والأدوار تشترك معها في أحد الوزنين، أو يجمع بين بحرّين اثنين أو ثلاث في الأقفال والأدوار معا بحيث يأتي في الشطر الأول من غصن الدور أو فقرة القفل على بحر ما، مشطور، أو مجزوء، أو منهوك، ثم يعدل عنه في الشطر الآخر المقابل له إلى وزن آخر، وقد أظهر التقطيع العروضي لموشحات ابن الصبّاغ عشر موشحات (10) ممتزجة الأوزان في الموشحة الواحدة، غير أن البحور التي مزج بينها لم تخرج عن البحور التي سبق له استخدامها في موشحاته الأحادية البحر، فجاء التنوع الوزني على النحو التالي: 3 موشحات جمعت بين الرّجز والطويل، موشحتان من المجتث و (المتدارك أو الرّجز)، موشحتان من البسيط و (المقتضب أو السّريع والرّجز)، موشحتان جمعت المتقارب و (مقلوب الطّويل أو المديد)، موشحة من الخفيف والمديد فمن النوع الأول ما جاءت فيها الأقفال مزدوجة الوزن والأدوار مشاركة لها في أحد الوزنين، قوله (36):

وَلِي الشَّبَابُ وَأَنْقَضَى فَدَمْعُ عَيْنِي فِي أَنْهَمَالِ
وَفِي الْحَشَى جَمْرُ الْغَضَا لِفَقْدِ هَاتِيكَ اللَّيَالِ
يَا عَهْدَ أَيَّامِ الرِّضَا هَلْ رَجَعْتُ تُذْنِي الْوَصَالِ
تَحْيَا بِهَا نَفْسٌ وَامِقٌ مُضْنَى الْفَوَادِ مُسْتَهَامِ
نَحْوُ الْعَذِيبِ وَبَارِقٌ يَحْدُو بِهِ حَادِي الْغَرَامِ

القفل والدور في هذا البيت من شطرين على صورة البيت الشعري استقل الدور بوزن مجزوء الرّجز (مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، بينما جمع القفل بين

خفيف، وكثيراً ما نجد لهذا الرّحاف حضوراً في موشحات ابن الصبّاغ التي جاءت على هذا الوزن مما يجعله بعيداً عن الرّتبة، قابلاً للحركة.

وبحر البسيط الذي يتساوى وبحر الرّمل من حيث الاستعمال في موشحات ابن الصبّاغ، يُظهر فيه الوشاح ضروب تفننه وتلاعبه بالتفاعيل العروضية لتوليد إيقاعات مختلفة ثلاثم خصوصية تجاربه الذاتية (29)، دون الخروج عن الوزن التقليدي، فبحر البسيط " يمتاز بجزالة موسيقاه، ودقة إيقاعه، وهو يقترب من الطّويل في الشّيع والكمّة،...، وهو من وجه آخر يفوقه رقّة" (30)، ولعل نظرة لبعض مطالع موشحاته توضّح تلك الملائمة الدّقيقة بين أحاسيس الوشاح واختياره لهذا البحر، من ذلك قوله في التّسليم لأحكام المحبوب والرّجوع إليه والرّضا بما حكم عليه، على وزن مربع البسيط مزال العروض والضرب (مستفعلن فاعلان 2X) - والتّذييل هنا بالمعنى العروضي إضافة ساكن لما آخره وتد مجموع- يقول في مطلعها (31):

دَمْعُ كَسَحِ الْغُيُومِ وَزَفْرَةُ كَالْجَجِيمِ
عَذِبَ بِمَا تَرْتَضِيهِ قَلْبِي فَإِنَّكَ فِيهِ

ويقول في موشحة أخرى متشوقاً لزيارة طيبة حيث مقام قبر الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلّم على وزن مربع البسيط المذيل بتفعيلة واحدة (مستفعلن فعلان/ مستفعلن فعلان/ مذيّل بتفعيلة: مستفعلن)، مطلعها (32):

نَأَتْ بِِي الْأَوْطَانُ عَنْ حَضْرَةِ الْإِحْسَانِ وَلَا مُعِينُ
فَمَنْ لَدِي أَحْزَانُ لِطَيْبَةِ مُذْكَانُ لَهُ حَنِينُ
ويختار الجمع بين مغلغ البسيط ومشطوره للاسترسال في بسط مشاعر المحبة والتّعظيم والتّوقير للنّبي صلى الله عليه وسلم، وذلك في موشح أقرع قوله (33):

لَا حَمْدَ الْمُصْطَفَى مَقَامُ

جَلَّ عَلا فَلَإِ بِرَامُ

بَنُورِهِ يَهْتَدِي الْأَنَامُ

فَأَيُّ شَمْسٍ وَأَيُّ بَدْرِ قَدْ أَطْلَعَتْهُ لَنَا السُّعُودُ

ومخلع البسيط " هو نوع من مجزوء البسيط ذي العروض المقطوع والضرب المقطوع المخيون، فتكون صورة البيت (مستفعلن فاعلن فعولن 2X) (34)، وهو حسن الموسيقى يصلح لفن التوشيح لما فيه من ملاءمة للإنشاد والألحان (35).

قبل الساكن⁽⁴³⁾، وبإحصاء أنواع القافية في موشحات ابن الصَّبَّاح بحسب عدد الحركات المحصورة بين الساكنين، يتبين نظمه على أربع قوافي فقط؛ إذ خلت عنده من القافية المتكاسوة (0///0)، وهذا ليس بالغريب عن فن الموشحات، ففي توالي الحروف المتحركة ثقل لا يتناسب مع التَّغْيِي والإنشاد، ويأتي بعد ذلك في الاستعمال المترابك (0//0) بنسبة (4.03%)، ثُمَّ يلي ذلك المتدارك (0//0) بنسبة (12.56%)، فالمترادف (00/) بنسبة (31.04%)، في حين استأثرت القافية المتواترة (0/0) على أكثر من نصف أبيات موشحاته بنسبة (52.37%) وهذا يعني أنها تتناسب مع حالة القلق والتوتر التي لازمت ابن الصَّبَّاح في موشحاته، فهو دائم التحسر على عجزه وضعفه وشبهه الذي يحول بينه وبين آماله في زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي ذلك يقول سعد عيسى: "ونشعر دائما في موشحات ابن الصَّبَّاح بهذا الصِّراع النَّفسي بين الرَّغبة في زيارة قبر الرسول وما تولده في نفسه من شوق ولهفة، وبين عجزه عن تحقيق تلك الرَّغبة وما ينجم عن ذلك من حزن دفين أو أسى عميق، وكثيرا ما نشعر في موشحاته بتلك الثَّنائية التي تجمع بين الرَّغبة والعجز، والحنين والشَّكوى، والبعد المكاني عن الأماكن الحجازية والقرب الزوحي منها"⁽⁴⁴⁾.

2- القافية من حيث حرف الروي وحركته:

أما إذا بحثنا حروف الروي المستعملة في قوافي موشحات ابن الصَّبَّاح فيتبين استخدامه لعشرين حرفا من حروف الهجاء كانت فيها الحروف المجهورة أكثر حضورا، وهي على التَّرتيب: (الراء والتَّون والميم والباء والدَّال واللام، العين، الحاء، القاف، الضاد، الواو، الجيم، الياء)؛ إذ تمثل نسبها مجتمعة (87.9%)، في مقابلها المهموسة بتسعة حروف هي: الحاء، القاف، الهاء، الفاء، الكاف، الهيمزة، السين، التاء، الصاد، بنسبة (12.1%).

ومن المعلوم أنَّ "الصَّوت المجهور أوضح في السمع من نظيره المهموس"⁽⁴⁵⁾، لذلك حرص ابن الصَّبَّاح على أن يكون إيقاع نهاية أبياته - المتناوب القوافي بين الدَّور والقفل - واضحا ومميزا ومؤثرا في الأسماع: "لاسيما وأنَّ القافية والروي يمثلان مركز ثقل كبير في البيت، وطالما أنَّ الشَّفوية والإلقاء يغلبان على هذا النَّوع من الشَّعر الذي يكتسب كثيرا من شعرته وجماليته من تداوله الشَّفوي وطاقت الشَّاعر الإلقائية"⁽⁴⁶⁾. و الملاحظ أنَّ أكثر حروف الجهر تواترا عنده أكثرها شيوعا في

مشطور المجتث في الشطر الأول و الشطر الثاني على وزن منهوك الرجز (مستفعِلن فاعلاتن/ مستفعِلن مستفعِلان)، وقد لحق زحاف الخبن بعض تفعيلات عروض الأقفال فانتقلت التفعيلة من (فاعلاتن إلى فعلاتن)، بينما لُزمت علة التَّدييل تفعيلة الضرب في كلّ من الأقفال والأدوار فانتقلت التفعيلة من (مستفعِلن إلى مستفعِلان).

وقد "سوَّغ الجمع بينهما تشابه البحرين؛ حيث يشتركان في الاستفتاح ب (مستفعِلن) أمَّا (فاعلاتن) في المجتث فإنَّ مقاطعها الأولى تضارع (تفعِلن) من (مستفعِلن) في الرجز والجمع بين المجتث والرجز في الغصن أو السمط الواحد، كلّ في مصراع يذكّر بضم الكان والكان الذي يرد على زنة (مستفعِلن فاعلاتن/ مستفعِلن مستفعِلان 2X)"⁽³⁷⁾.

ومن النَّوع الثاني الجمع بين المشطور والمنهوك في موشحة واحدة، فضلا عن ذلك ينوَّع فيها بين ثلاث أوزان مختلفة (الرجز والطويل و المتقارب)، وهي خطوة جديدة في تجديد الأوزان، كقوله⁽³⁸⁾:

لِحَضْرَةِ الْمُعَالِي	قد شدَّ الحمولا
وللسَّنا الهلالي	قد حثَّ الرِّحِلا
قد فاز بالنَّوال	من حاز المقيلا
بالرَّوضة الكريمة	وودَّعَ أوْطَانَهُ
وَجَعَلَ الأدلاج	روحَهُ ورِيحَانَهُ

ثانيا- القافية:

ولما كانت القافية لا تقل أهمية عن الوزن بوصفها شريكة له في استكمال الشَّعر لصفته الشَّعرية⁽³⁹⁾، التي تميزه عن النَّثر، فإنَّ الوشاحين قد أدركوا قيمتها الجمالية و التَّأثيرية؛ فاستثمروا إمكاناتها الإيقاعية والدَّلالية بطريقتهم الخاصة في موشحاتهم؛ إذ جعلوا من "قوافي كلّ بيت مخالفة لقوافي البيت الآخر"⁽⁴⁰⁾، صفة مائزة في الموشحات خروجًا بذلك عن نظام القافية الموحدة في القصيدة من جهة و تماشيا مع روح الإنشاد والغناء من جهة أخرى؛ "لأنَّ تنوع القافية مما يزيد في موسيقى الشَّعر، ويكسبه جمالا فوق جمال"⁽⁴¹⁾.

1- القافية من حيث النَّوع:

والقافية غالبا ما يقصد بها مجموعة أصوات توجد إيقاعا منتظما في نهايات الأبيات يتوقع السَّامع ترددها⁽⁴²⁾، وقد حدَّدها الخليل بن أحمد بقوله: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن لحركات الرّوي دلالات على الحالات النفسانية المودعة في النصوص الشعرية أو في الدّوات الشاعرة، فحركة الرّوي "الكسرة تكثر في اللين والرقّة، وتوحي بالانكسار والألم، تأتي بعدها الفتحة والسكون من حيث ملائمتها للحال نفسها، أمّا الضمّة فتكثر في القوة والفخامة والثورة والشدة؛ لذلك يميل إليها شعراء الفخامة" (52). ومن هنا فقد شكّل الرّوي المكسور و المفتوح حضوراً مناسباً وملئاً لشخصية ابن الصّبّاغ الشعرية التي تملكها أناة الشكوى والشوق والحنين وانفعالات التذلل والاستعطاف والمناجاة.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي:

أولاً- تشكيل المحسنات البديعية:

تسهم المحسنات البديعية بجميع مكوناتها الصوتية إسهاماً واضحاً في تشكيل الإيقاع الداخلي، فهي تضفي طاقات تعبيرية هائلة معنًى وتنغيماً وطرفاً إيقاعياً في نسيج نصّ الموشح، إلى جانب دورها الفاعل في احتواء التجربة الانفعالية للشاعر من جهة، وإثراء الانفعال لدى المتلقي، من جهة ثانية. والمتأمل في موشحات ابن الصّبّاغ الجذامي يجد في تضاعيفها إيقاعات يطرب لها السّمع يمكن رصدها فيما يلي:

1- تشكيل التّجنيس:

يعدّ التّجنيس الصوتي من أبرز عناصر تشكيل الإيقاع الشعري وإظهار جماليته، وفي الأثر الذي يتركه في المتلقي، وقد اعتمد ابن الصّبّاغ على الجناس كمصدر ثراء إيقاعي في معظم موشحاته نظراً لما يكتنفه هذا اللون البديعي من القيمة التّغمية الحاصلة من التّشابه بين لفظين في الإيقاع مع اختلافهما في المدلول؛ فإن اتفق اللفظان في نوع الأصوات وعددها، وترتيبها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات كان التّجانس تاماً و الإيقاع متطابقاً، وإن اختلف اللفظان في الواحد من الأربعة المتقدمة كان التّجانس ناقصاً والإيقاع مختلفاً (53).

ولدى استقراء نصوص موشحات بن الصّبّاغ الجذامي، يظهر بجلاء أنّه قد استعان بجناس بنوعيه بغية خلق هيئات إيقاعية بارزة على مستوى الأقفال والأدوار دون الإكثار الذي يوقع في السّامة والملل، ومن ذلك ما جاء في إحدى موشحاته على سبيل المثال لا الحصر، قوله (54):

شطّبت بي عن الأحباب

دياري فيا أوصابي

الرّوي⁴⁷، وهي: الرّاء (14.92%) والنّون (13.27%) والميم (12.79%) والباء (12.79%) و الدال (12.56%)، و اللام (11.37%)، إضافة إلى ذلك فإنّ هذه الأصوات باستثناء (الدال) تُعرف بحروف (الدّلاقة)، و "دلاقة اللسان كما نعلم جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام" (48)، مما يعني أنّ ابن الصّبّاغ قد جنح إلى أكثر الأصوات خفّة وسلاسة و سهولة في النطق وأقلّها إجهاداً أثناء الإنشاد وأكثرها تداولاً، إضافة إلى قيمتها الموسيقية باعتبارها أكثرها وضوحاً في السّمع، والإكثار من اعتمادها في الرّوي دليل امتيازها بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشّعر ونغمات الإنشاد (49).

وإذا نظرنا إلى القافية من حيث الإطلاق والتقييد، فالأمر متعلق بحركة حرف الرّوي، فتكون مقيدة، إذا كان ساكناً، ومطلقةً إذا جاء متحركاً، وبتفحص مجموع موشحات ابن الصّبّاغ يتبيّن أنّ القوافي المطلقة أكثر حضوراً من القافية المقيدة، فحين كانت نسبة الأولى (61.37%) انخفضت نسبة الثانية إلى (38.63%)، وهذا يتناسب مع رغبة ابن الصّبّاغ في إطلاق أهات ما يكابده من شوق وحنين لزيارة البقاع المقدسة وتحسراً على مضي شبابه ودنو مشيبه، فضلاً عن ذلك إنّ القافية المطلقة تمتاز بخصائص صوتية موسيقية هامة جعلتها سائد في الشّعر العربي، وقد أرجع تمام حسان الجنوح إليها لسببين "أولاً: الشّعر موسيقى، والموسيقى تكون بالحركة والمَدِّ، ولا تكون بالسكون ولذا كان الشّعر أشدّ حرصاً على الحركة في قوافيه منه على السكون (... إلا تعمداً...) (باعتباره طريقة تعبيرية ذات قيمة خاصة في مجال المزاج الشعري، ثانياً: الطّابع الإنشادي للشّعر العربي يجعل الشّاعر يترنم بالشّعر فيشيع حركاته الأخيرة بما يسمى إطلاق القافية فتطول الحركة وتصبح مدّاً والوقف على المدّ تباركه القاعدة حتى في الاستعمال غير الشعري" (50)، وبذلك فإنّ استحالة حركات الإطلاق إلى حروف مدّ عند الإنشاد يتيح له ثراء إيقاعياً فضلاً عن الوضوح السّمعي، لأنّ "حروف المدّ أوضح في السّمع من الحروف الأخرى" (51)، ممّا يجعل من الحضور الطّاعي للقوافي المطلقة سمةً أسلوبيةً مميزة لموشحات بن الصّبّاغ.

وبالنظر في حركة الرّوي فإننا نجد تواتر الرّوي المكسور بنسبة (29.38%)، بينما كانت نسبة حركة الرّوي في الفتحة والضمّة متقاربة جدّاً؛ إذ جاءت نسبة كلّ منهما على التّرتيب (16.82%) و (15.17%).

اختلاف نوع الحروف يؤدي إلى اختلاف مسافة الإيقاع⁽⁶⁰⁾، وربما عدّ هذا الاعتبار سبباً وجمهاً في اعتماد بن الصَّبَّاح عليهما بكثرة في موشحاته.

وفي القفل الموالي جانس الوشاح جناساً غير تامٍ مردوفاً بين كلمتي (العاني) و(معاني) بزيادة حرف في الكلمة الثانية⁽⁶¹⁾، فالأولى بمعنى الأسير أو الدليل، والثانية جمع معنى وهو المضمون أو الفحوى والدلالة، فملاحظ أن بن الصَّبَّاح استطاع عبر هذه المجانسات اللفظية غير التامة أن يحفظ لإيقاعه قدرًا من التناسب والتنوع؛ بدرجات متفاوتة وبكيفية تضيف عليها وقعًا وجماليةً تأنسُ له النفس، وتتلذذُ بسماعه.

2- تشكيل التصدير:

يعدُّ ردُّ العجز على الصَّدر أو التَّصدير، لونًا من ألوان الإيقاع الصَّوتي الحاصل من تكرار كلمة مرتين شريطة أن تلتزم الثانية منهما موقع (الضرب) في البيت الشعري؛ أي موقع القافية، حتى لا يكون هناك تداخل بينه وبين التَّريد، على حدِّ رأي ابن رشيق⁽⁶²⁾، "وعلى هذا"، فإن للتصدير وظيفة مزدوجة: معنوية وعروضية موسيقية، تتمثل فيما ينتجه طرفا التَّصدير من تناسب في الإيقاع بين آخر محطة في البيت، وإحدى محطاته الداخلية، بالكيفية التي يقتضيها السياق⁽⁶³⁾، ومن استعمالات بن الصَّبَّاح لهذا الأسلوب البلاغي في موشحاته ردُّ الكلمة الأخيرة من السَّمت الثاني في القفل على الكلمة الأخيرة من السَّمت الأول في قوله⁽⁶⁴⁾:

مَالِي غَيْرُكَ مَقْصِدُ فَكَيْفَ بِالْهَجْرِ أَقْصِدُ
وقوله⁽⁶⁵⁾:

قِفْ بِالْدِّيَارِ وَاعْتَبِرْ إِنْ كُنْتَ مِنْ أَهْلِ الْعَبْرِ
وَانْظُرْ لَهَا وَازْدَجِرْ فَإِنَّ فِيهَا مُزْدَجِرْ

ومثل هذا التصدير أطر به جميع أقفال إحدى موشحاته في قوله⁽⁶⁶⁾:

أَضْنَى الشَّجَى النَّحِيبِ يَا وَنَحْ مُضْنَى النَّحِيبِ
عَسَى الزَّمانُ الْقَرِيبِ يُدْنِيَنِي عَنْ قَرِيبِ
بِهِ تُضِيءُ الْقُلُوبِ وَهُوَ جَلَاءُ الْقُلُوبِ
قَدْ أَثْقَلَتْهُ الدُّنُوبِ فَمَنْ لِثِقَلِ الدُّنُوبِ
عَلَى جَارِ الرَّقِيبِ لَا كَانَ جُورِ الرَّقِيبِ

ففي مثل هذا النوع من التَّصدير بدا فيه التكرار ذو قيمة فنية معنوية وكذا إيقاعية، " بحيث يولد طرفا التَّصدير

كَانَ النَّوَى أَوْصَى بِي

إِنْ لَمْ تَهْمِي يَا أَحْفَانِي عَلَيْهِمْ فَمَا أَحْفَانِي

أَيْنَ الْبَيْضِ وَالْأَرَامِ

وَجِبْرَتُنَا الْكَرَامِ

نَاتُ بِهِمِ الْأَيَّامِ

فَأَحْزَانُ قَلْبِي الْعَانِي لَمْ أَلْفِ لَهَا مَعَانِي

يحاول بن الصَّبَّاح أن يصوِّر فكرة شدّة شوقه للأهل والأحباب والاعتبار بمن مضى منهم، فالموت مترص بالجميع، آثارهم ناطقة بأنّ كلّ شيءٍ إلى زوالٍ وفناء، وأنّ لكلِّ حيٍّ نهاية، وتجسيداً لهذا الإحساس، وتعميقاً للمعنى توسل بأنواع متباينة من الجناس، ففي الدَّور الأول المجانسة قائمة بين (أوصاني) الأولى التي بمعنى آلامي، والثانية (أوصى بي) بمعنى أمره بي أو كلفه بي، وهذا على سبيل الجناس المركب، الذي يقوم على المشابهة اللفظية والخطية بين ركنيه⁽⁵⁵⁾، والركنان يشكّلان تطابقاً صوتياً له قيمته الإيقاعية والمعنوية داخل السياق، كما جاء بالجناس التام بين (أحفاني) الأولى جمع جفن وهو غطاء العين، وكلمة (أحفاني) الثانية من الجفاء وهو قسوة القلب. وركنا الجناس هنا وإن اختلفا معنىً في الظاهر، فإنهما يتوحدان على مستوى الشَّعور لدى الوشّاح، فالكلمات لم تتشابه حروفها فحسب، وإنما جمعتها بينة دلاليةً واحدةً فعدم ذرف الأجناف للدَّموع يحيل إلى فعل جفاء القلب وهو ما أضفى عليها إحساساً مشتركاً في تحقيق المعنى، بالإضافة إلى أن التماثل الصَّوتي التام الحاصل بين لفظتي الجناس له دورٌ في لفت انتباه المتلقي واهتمامه، لا سيما أنّه جاء في موضع التَّصريح محدثاً بذلك تناسباً إيقاعياً سلساً ومطرّباً لأذن المتلقي.

أما في الدَّور الذي يليه فإنه يأتي بجناس غير تام بين (الآرام و الكرام والأيام)؛ إذ تشكل الكلمة الأولى والثالثة مع الكلمة الثانية جناساً لاحقاً⁽⁵⁶⁾؛ لاختلاف في حرفين متباعدين في المخرج (الهمزة والكاف) مخرج الأول أقصى الحلق، ومخرج الثاني أقصى اللسان⁽⁵⁷⁾، وتشكل الكلمتان الأولى والثانية مع الكلمة الثالثة نوعاً آخرًا من الجناس غير التام وهو الجناس المضارع⁽⁵⁸⁾، لاختلاف الكلمات في حرفين لم يتباعد مخرجاً هما (الزاء والياء)، فالأول مخرجه من أدنى اللسان داخلاً إلى ظهره قليلاً، أما الثاني من وسط اللسان⁽⁵⁹⁾، ويمثل هذا الاختلاف الصَّوتي على مستوى هذين النوعين من الجناس مصدر تنوع وثرءٍ موسيقي انطلاقاً من اختلاف الإيقاع بدرجة ما؛ لأن

خلال التماثل الوزني بين العروض والضرب، وقد ردّ القرطاجي القيمة الجمالية لهذا المظهر الإيقاعي إلى كونه ذا فاعلية في إثارة مجرى التوقع لدى المتلقي؛ فيقول: "فإنّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوةً وموقعها من النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها (كذا) لا تحصل لها دون ذلك" (74)، ومن التصريع الوارد في موشحات ابن الصبّاح، قوله في مطلع إحدى موشحاته (75):

نَفْسَكَ إِن أَرَدْتَ تَنْفَعُ تُبْ إِلَى مَوَالِكَ وَارْجِعْ

تمثّل التصريع في عروض البيت (وارجع) التابع لضربه (تنفع) فكلاهما على وزن (فاعل) ينتهي بحرف ساكن (العين)، واختياره لهذه القافية المحررة من الحركة الإعرابية يلائم الإنشاد باعتبار أن الموشحات أنشئت من أجل ذلك، مما يجعلها أطوع وأيسر على الترنم بها، ولم يكتفِ ابن الصبّاح بتصريع المطلع الأول بل حرص على التزامه بقية أفعال الموشحة مع تكرار السّمط الثاني في سياق الوعظ والحثّ على التوبة والرجوع إلى الله، محدثاً بذلك تناسباً إيقاعياً سلساً ومطرباً لأذن المتلقي.

وعلى الرغم من أنّ ابن الصبّاح لم يأت بالتصريع في جُلّ مطالع موشحاته واقتصر ذلك عنده على عشر موشحات من أصل سبع وثلاثين موشحة؛ أي قرابة الثلث، فإنّ بقية موشحاته لم تخل من التصريع بين أجزاء أغصان الأدوار، ولا شك في أنّ إعادة التصريع في غير المطالع دليلٌ على قدرة الشاعر الفنية، وقوة طبعه، وكثرة مادته اللغوية، ونقاء حسّه الإيقاعي (76)، ومن ذلك التزامه التصريع بضرب من التجانس بين جزأي أغصان أدواره وبعض أفعاله، كقوله (77):

لَهْفِي عَلَى عُمْرٍ مَضَى * وَالشَّيْبُ فِي الْفُودِ بَدَا * وَمَا قَضَيْتُ الْغَرْصَا
أَيَّامَ رُبْعَانِ الشَّبَابِ وَلَمْ تَنْوِ الْإِيَابِ
فَنَارُ حَزْنِي فِي التَّهَابِ وَدَمَعُ عَيْنِي فِي الْإِسْكَابِ
يَا عَهْدَ أَيَّامِ الرِّضَا * هَلْ رَجَعْتُ تُشْفِي الصَّدَى * حَقًّا وَتَنْفِي الْمَرْضَا
إِنْ كُنْتُ مِنْ أَهْلِ الصِّفَا دَعُ عَنْكَ أَوْصَافَ الْجَفَا
وَأَذْكَرُ لِرَسْمٍ قَدْ عَفَا وَهُمْ بِمَدْحِ الْمُصْطَفَى

يَمِّمُ رُبُوعًا لِلْحَبِيبِ وَأَنْزِلَ بِمَغْنَاهُ الرَّحِيبِ
وَلَهُ بِمَرْعَاهُ الْخَصِيبِ فَهَوَلَمَا تَشْكُو الطَّيِّبِ

رَمَتْ فُؤَادِي النَّوَى وَغُصْنُ عُمْرِي قَدْ ذَوَى

تناسبا إيقاعيا له وقعه الجمالي المؤثر في النفس وهي تتلقاه، وتستمتع بتردده بعد مسافة زمنية محددة، هي الفاصل القائم بين عروض البيت وضربه (67)، وقد تطول المسافة الزمنية أو تقصر بحسب موقع الطرف الثاني من التصدير وتبعاً لذلك تتنوع درجة الإيقاع على شاكلة ما جاء في ردّه الكلمة الأخيرة من السّمط الثاني في القفل على كلمة في حشو السّمط ذاته مثل قوله (68):

جَرَّرَ الذَّلِيلَ أَيَّمَا جَرٍّ وَصَلَ الشُّكْرَ مِنْكَ بِالشُّكْرِ

ومثله اجتماع طرفي التصدير في الفقرة الثالثة من السّمط (69):

بِالشَّرْقِ وَالْغَرْبِ تَنَاقُضُهُ الْعَاظِرُ أُنْدَى مِنَ النَّدَى
ففي هذا النوع من التصدير تجسده كلمتا: (الشُّكْر، النَّدَى) وهذا النوع قد لا يتيح للمتلقي ضبط توقعه لاستقبال تناسب التصدير لكن يمكن أن يستشعر حدةً في الإيقاع نظراً لقصر المسافة بين طرفي التصدير مما يجعل قيمته الجمالية تكمن في ميزة التنوع على مستوى الموقع (70). وقد يظفر الوشاح بالجمع بين التناسب والتنوع في بيت واحد نحو قوله (71):

يَا نَاسِيَّ الْعَهْدِ أَمَّا تَرَعَى الْعُيُودَا
صَدَدْتُ يَا مَنْ أَجْرَمَا دَعُ الصُّدُودَا

فابن الصبّاح هنا قد كثّف الإيقاع على مستوى البيت في الموشح؛ من خلال الجمع بين نوعين من التصدير في غصنين متتاليين من الدور؛ ففي الغصن الأول ردّ الكلمة الأخيرة من الفقرة الثانية على الحشو في الفقرة الأولى، أمّا الغصن الثاني ردّ الكلمة الأخيرة من الفقرة الثانية على الكلمة الأولى من الفقرة الأولى، ولعله في هذا النوع الأخير من التصدير يسمح للمتلقي بتوقع المسافة الزمنية المقدرة لتكرار الإيقاع، كما تبدو القيمة الجمالية ربما أعمق، والنفس تستشعر متعة التلقي، انطلاقاً من الانسجام الموسيقي الحاصل في مفتتح البيت وختامه. كما يعد هذا النوع أكثر قدرةً وإيجابيةً من حيث الاستدلال على القافية وذلك من أول كلمة في البيت (72).

3- تشكيل التصريع:

يُعَدُّ التصريع وسيلة إيقاع داخلية في أبيات الموشح، وهو أن يتوخى الوشاح تحقيق التماثل الصوتي بين العروض والضرب في الوزن والزوي، وعند ابن رشيق، هو: "ما كانت فيه عروض البيت تابعةً لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته" (73)، وعليه فإنّ للتصريع مردودية صوتية فاعلة؛ من

وَالشُّوقُ قَلْبِي قَدْ كَوَى

وَاهَا عَلَى فَقْدِي الْقَوَى

لَقَدْ تَنَاءَتْ الدِّيَارُ

وَشَطَّ بِ عَنِّي الْمَزَارُ

لَوْ كَانَ حُكْمُ اخْتِيَارُ

مَا قَرَّبِي عَنِّي قَرَارُ

ومثل هذا الكثير من التماذج في موشحات ابن الصَّبَّاح حيث أحدث قافية داخلية بفضل التصريع من خلال التجانس الوزني بين لفظتي (مَضَى/ بَدَا) في المطلع، وبين لفظتي (الرِّضَا/ الصَّدَى) في القفل الأول، والتناسق واضح بين جزأي الأغصان

أَلِفَ الْمُضَيَّ الشُّجُونَا

وَارْتَضَى الْأَحْزَانَ دِينَا

فَوْقَ صَفْحِ الْوَجْنَتَيْنِ

أَهْمَلَ الدَّمْعَ الْهَتُونَا

يَقْطَعُ الْأَيَّامَ حُزْنَا

وَبُكَاءَ وَعَوِيَلَا

فَارْحَمُوا صَبًّا مُعَنَّى

قَلْبُهُ يُذْكَى غَلِيلَا

مُلْهَبُ الْأَحْشَاءِ مُضْنَى

بِالنَّوَى أَضْحَى عَلِيلَا

ذَابَ شَوْقًا وَحْنِيْنَا

وَسَقَامًا وَأَنِينَا

يَالَهُ مِنْ حِلْفٍ بَيْنِ

يَرْتَضِي فِيكَ الْمُنُونَا

في الأدوار الذي حرص على التزامه لينتقل به من غرض لآخر؛ إذ انتقل من رثاء المشيب إلى الدَّعوة لزيارة الحبيب وذكر لوعة الشُّوق والحنين إليه؛ الذي ناله منه نصيب، مما جعل منه سمة أسلوبية تُحرك في المتلقي نازع التَّوقع والتَّطلع إلى القافية، وبذلك يكون ابن الصَّبَّاح قد حقق أثرًا إيقاعيًا في نفس المتلقي يتمثل في هذا التَّنغم والتَّناسق عبر مسافات معينة.

ثانيا- تشكيل التكرار:

التكرار وسيلة بلاغية ذات قيمة أسلوبية، لها دور بالغ الأهمية في تشكيل البنية الإيقاعية للنص الشعري؛ لأنَّه "أساس الإيقاع بجميع صوره؛ فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجد أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسرُّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية"⁽⁷⁸⁾؛ فهو ذو صلة وثيقة بموسيقى الشعر وتقوية المعنى إن أُحسن استخدامه، وبالنَّظر في موشحات ابن الصَّبَّاح يظهر التكرار بصور مختلفة يمكن الوقوف على نماذج منها للكشف عن علاقته بتشكيل الإيقاع والدَّلالة، تظهر فيما يلي:

1. تكرار الحروف:

لا شك أنَّ تكرار حروف معينة في البيت الواحد أو ضمن الإطار العام للموشحة يشكل انزياحا صوتيا محمَّلا بطاقات تعبيرية وإيقاعية تعزز تأثيرها في المتلقي؛ لأنَّ الشَّاعر حينما

يكرر صوتا بعينه أو أصوات مجتمعة في أنساق لغوية معينة؛ إنَّما يريد إبراز إيقاعٍ يشدَّ انتباه المتلقين⁽⁷⁹⁾، كما "يكون لهذا مغزى يعكس شعورا داخليًا للتعبير عن تجربته الشعريَّة، فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقويه"⁽⁸⁰⁾، وتبدو هذه الظاهرة الأسلوبية واضحة في موشحات ابن الصَّبَّاح الجذامي، فهو يعتمد تكرار أصوات معينة في عموم الموشحة ليحملها قيمة إيحائية تسهم في إثراء الإيقاع وتنسجم مع الدَّلالة، ولعلَّ من بيان ذلك ما يُشيعه تكرار أصوات المدِّ في جِلِّ موشحاته من إيقاعٍ صوتيٍّ ودلاليٍّ لافِتٍ لأذن السَّامع؛ إذ لا تقتصر قدرتها على الإسماع والوضوح⁽⁸¹⁾، بل تتعداها إلى قيم إيحائية دلالية خاصة تنسجم والمعاني التي يبثها الوشَّاح، لأنَّ "للحرف في اللغة العربيَّة إحاء خاصا، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة اتجاه وإيحاء ويثير في النَّفس جوًّا يبيء لقبول المعنى ويوجه إليه ويوحى به"⁽⁸²⁾، ومن مظاهر ذلك، قوله⁽⁸³⁾:

إنَّ القارئ لهذه الموشحة المبنية على خمس أبيات وسبَّ أفعال بما في ذلك المطلع يلاحظ سيطرة حروف المدِّ على باقي الأصوات لاسيما صوت مد (الألف)؛ فتكراره في هذا المجتزأ فقط سبعا وعشرين مرة بينما تكرر مدِّ الواو أربع مرات ومدِّ ياء تسع مرات، ولعل بروز صوت مدِّ الألف يعود لاعتماده صوتا للقافية فضلا عن توزيعه في حشو الأبيات بانتظام هندسي يظهر تناغما وانسجاما إيقاعيا دلاليا له علاقة بحالة شعورية أو نفسية معينة؛ إذ لا شك أنَّ الوشَّاح لم يقم بهذا التكرار عبثا وإنَّما اختار صوت الألف خصوصا وأصوات المدِّ عموما لأنها توجي بإطالة الصوت واتساعه، مما يتيح له النَّفس الطَّويل في سرد معاناته والاسترسال في التَّعبير عن آلامه وأحزانه؛ ولذلك فإنَّ أصوات المدِّ في هذا الموشح تتضافر وتتكامل في تشكيل إيقاعٍ بطيء يتلاءم ومعاني الأبيات، لأنَّ "أصوات المدِّ يحتاج النَّطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليا مع الصَّوت المصاحب للنَّداء، أو المخاطبة عن بعد، فكثير منها يوحى بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشَّاعر للذات العليا التي يتعلق بها ويخاطبها طلبًا للوصول أو شركًا لحاله الذي يعاني فيه الألم والحزن والحسرة أو البتِّ والشكوى والأنين وطلب المواساة"⁽⁸⁴⁾، وقد اختار من المفردات ما يؤدي هذه المعاني، ومنها: (المضَيَّ، الشُّجُونَا، ارتضى، الأحزان، الهتونَا، حزنا،

والثناء عليه أفضل الصلّاة والسّلام والإلحاح في طلب نيل القرب من مقامه الكريم.

2. تكرار الألفاظ والتراكيب:

يعمد ابن الصّبّاح إلى تكرار اللفظ بنفس المعنى مرتين أو أكثر ليقوي الوزن ويزيد رنة اللفظ، وكأنّه يريد ألا يُذهب عن المتلقي رنة الوزن⁽⁸⁸⁾، ولعلّ أكثر ما يستدعي الانتباه ما يأتي في صدارة البيت، لأنّ المتلقي غالباً ما يكون في ترقب لما سيأتي به الشّاعر بعد الأثر الذي يتركه إيقاع القافية في أذنه، ومثال ذلك قوله في موشح يمدح فيه النّبي صلى الله عليه وسلم⁽⁸⁹⁾:

لأَحْمَدَ تَعْنُوا الْأَقْمَارُ فَعَدِدَ فَخَارَهُ
وَأَنْظُمُ ثَنَاهُ أَشْعَارُ وَلَارِمَ وَقَارَهُ
لأَحْمَدَ بَدْرَ الْأَفْقِ وَشَمْسِ الْمَعَالِي

جاء تكرار اسم الممدوح النّبي (أحمد) عليه أفضل الصلّاة والسّلام مرتين، ولعلّ في هذا التكرار تلذذاً بذكر اسمه، وزيادة في المدح والتّعظيم؛ لأنّ اسم الممدوح تبوأ موقع الصّدارة في كلّ غصن تأكيداً على مكانته العظيمة بين النّاس عامة وفي قلب الشّاعر خاصة، وقد جاء التكرار في المرتين مسبقاً بلام الجر لشدّ الانتباه لما بعدها من أوصاف خُصّ بها الممدوح فقط دون غيره، كما أنّ إيقاع التّطابق الحاصل بين اللفظتين أسهم في تثبيت الإيقاع الدّخلي للموشحة، وجعله مرتكزاً صوتياً يُشعرُ الأذن بالانسجام الذي تجاوز البعد الإيقاعي في التّأثير، متدخلاً حتّى في تشكيل بنية الموشح الدّلالية⁽⁹⁰⁾، ومثله ما جاء في قوله مبيناً فضل مدح خير خلق الله صلى الله عليه وسلم، ومؤكداً عليه⁽⁹¹⁾:

مَدْحُ خَيْرِ الْبَشَرِ الرَّفِيعِ الْقَدَرِ
خَيْرٌ مَا يَدُخِرُ أَجْرُهُ لِلْحَشَرِ

وكثيراً ما يأتي بتكرار الألفاظ في تراكيب تسهم في التّوازي الإيقاعي العمودي، ومثال ذلك تكراره أداة النّداء (يا) في قوله⁽⁹²⁾:

يَا حَادِي شَوْقِي زَمَزِمُ يَذْكُرُ الْحَبِيبُ
وَيَا حَرَّوَجْدِي ضَرَمُ نِزَانُ الْوَجِيبِ
يَا دَمْعَ عَيْنِي أَرْقُمُ يَخْدُ الْكُنُيبِ

شكّلت أداة النّداء بداية كل غصن مع البنية التركيبية الدّلالية التي تليها توازناً وتكافؤاً عروضياً مكرراً على مستوى الأغصان الثلاث، بشكل عمودي، حيث نميز تكرارات متتالية بصيغة محدّدة في بداية كل شطر؛ ففي الشطر الأوّل جاء تكرار: أداة النّداء والمنادي والمضاف إليه وفعل الأمر (يا

بكاء، عويلا، ارحموا، صبّاً، معنّى، غليلا، مضنّى، التّوى، عليلا، ذاب، شوقاً، سقاماً، حنيناً، أنيناً، المنونا، ...).

إلى جانب أصوات المدّ لا يخفى ما لصوت النّون من حضور بارز في هذه الموشحة وعلى المستويين الدّلالي المتبسط في ألفاظها، وكذا المستوى الصّوتي الإيقاعي؛ حيث تكرر صوت النّون مع التّنوين أربعاً وثلاثين بغنماً ونغمتها التي تنسجم و مشاعر الأشواق والحنين، ونوازع من الأشجان المسيطرة على الشّاعر ووضعه التّفنسي المفعم بأحاسيس الألم والحزن والمناجاة، "وتلك الدّلالة الكلية للنّص بجوها الغائم الحزين، ليست من وليد الوحدات الدّالة فحسب، ولكنها من وليد التّوقع والتّنعيم الدّخلي لصوت النّون بوجه عام والمتماثل منه في الصّوت المفتوح الممدود بوجه خاص"⁽⁸⁵⁾ وذلك في مثل قوله: المضنّى، الشّجوناً، ديناً، الهتوناً، حزناً، معنّى، حنيناً، أنيناً، المنونا، ...).

ومن مظاهر تكرار الأصوات أيضاً في موشحات ابن الصّبّاح تكراره لصوت الرّاء وبيان ذلك موشحه الذي مطلعته⁽⁸⁶⁾:

لأَحْمَدَ تَعْنُوا الْأَقْمَارُ فَعَدِدَ فَخَارَهُ
وَأَنْظُمُ ثَنَاهُ أَشْعَارُ وَلَارِمَ وَقَارَهُ

إلى أن ختمها بالبيت الأخير:

أَيَا رَبِّ بِالْمُخْتَارِ وَالصَّحْبِ الْكِرَامِ
قَرَبْتُ قُرْبَ نَائِي الدَّارِ مِنْ ذَلِكَ الْمَقَامِ
وَأَغْفِرُ قَوْلَ ذِي إِصْرَارٍ غَنَى فِي هِيَامِ
مَنْ يُورِين دَارَ الْعَطَارِ بِدَرْبِ الْمَنَارِ
ثِيَابِي وَمَا تَحْوِي الدَّارُ نُعْطِيهِ مَالَ الْبِشَارِ

فهذا البيت مجتزأ من موشح ذي خمس أبيات يتغنّى فيه بمدح المصطفى عليه أفضل الصلّاة والسّلام وقد هيّمن صوت الرّاء على الموشحة بعامّة و في هذا البيت المجتزأ منها بخاصّة؛ حيث يبدو الأثر الواضح لصوت الرّاء في توفير درجة عالية من التّناغم الإيقاعي في هذا البيت بفعل تكراره سبع عشرة مرة وذلك بالنّظر إلى التّشديد على أنّه صوتان مدغمان، تتوفر تسعة منها على توافق صوتي قادم من اتصالها بالألف، كما في: (المختار، الكرام، الدّار، إصرار، دار، العطار، المناره، الدّار، البشاره)، وسبعة دون اتصال بالألف كما في (رَبِّ، قَرَبْتُ، قُرْبَ، غَفِرُ، يُورِين، دَرْبَ)، وقد جا تكراره موزعاً بين الحشو ورويّ القوافي الدّاخلية والخارجية مما جعل "البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان"⁽⁸⁷⁾، فتكرار الصّوت كان يوحى باستمرار ودوام المدح

نَفْسَكَ إِنْ أَرَدْتَ تَنْفَعُ تُبِّ إِلَى مَوْلَاكَ وَارْجِعْ
 جُمِعَتْ فَيْكَ الْعُيُوبُ
 كَثُرَتْ مِنْكَ الدُّنُوبُ
 قَدْ دَعَا بِكَ الْمُشِيبُ

وَأَرَاكَ لَيْسَ تَسْمَعُ تُبِّ إِلَى مَوْلَاكَ وَارْجِعْ

يأتي تكراره لجملة الأمر (تُبِّ إِلَى مَوْلَاكَ وَارْجِعْ) لشحن الموشحة بطاقة دلالية إيقاعية منضبطة على مسار الموشحة بعد مسافة زمنية معينة تلجّ على المتلقي الاقتناع بها؛ إذ يقفل بها إيقاع كلّ بيت ليأتي بإيقاع جديد ثم يعيد القفل مرة أخرى مما يساعد على الرّبط بين أبيات الموشحة وتماسكها، فضلا عمّا يحدثه من إيقاع داخلي يهدف إلى التأكيد على العبارة بما تحمله من حثٍّ على التوبة والرجوع إلى الله تعالى، وترى سهام الصائب هذا النوع من " التكرار جعل الجمل أكثر إيقاعاً من تكرار الغصن بأكمله، فهذا التكرار يتسم بقصر العبارة مما يحفظها السامع أسرع من النوع الأول [أي تكرار الغصن بأكمله] فيطرب ويسعد بذكر العبارة" (96).

خاتمة:

وخلاصة ما تمّ التوصل إليه من خلال دراسة مظاهر التشكيل الإيقاعي في موشحات ابن الصّبّاغ الجذامي، أنّ تضافر العناصر الخارجية والداخلية معا أسهم في تشكيل إيقاع منسجم مع انفعالات المناجاة والشّوق والحنين التي لازمت الشاعر ابن الصّبّاغ الجذامي واستطاعت أن تحمل صدق عاطفته وأفكاره؛ وذلك ما أكسب الموشحات شعريّتها وسلطانها الفنية، ويمكن إجمال نتائج الدّراسة فيما يلي:

- تبين من خلال القراءة الإحصائية، ميل ابن الصّبّاغ إلى معانقة القديم على مستوى الوزن؛ إذ نظم أكثر من ثلثي موشحاته على أوزان الخليل، حيث استخدم أحد عشر بحراً، في مقدمتها الرّمل والبسيط، في حين كان التجديد عنده مقتصرًا على المنزج بين وزنين أو ثلاث على مستوى الموشحة الواحدة.
- وكذلك الشّأن في القوافي، فعلى الرّغم من تنوعها في موشحاته إلّا أنّه قد جنح في رويّ الكثير منها إلى حروف الذّلاقة (الراء، النون، الميم، اللام) وهي أكثر الأصوات خفّة وسلاسة و سهولةً في التّطق وأقلّها إجهادًا أثناء الإنشاد و أكثرها تداولًا في الشّعر العربي، إضافة إلى قيمتها الموسيقية باعتبارها أكثرها وضوحًا في السّمع.

حادي/ شوقي/ زمزم)، (يا/ حرّ/ وجدي/ ضرم)، (يا/ دمع/ عيني/ أرقم)، وفي الأشطر الثانية جاءت الصّبيغ المتوازنة كما يلي: الجار والمجرور والمضاف إليه؛ (بذكر/ الحبيب)، (نيران/ الوجيب)، (بخدّ/ الكثيب)، وهذه الصّبيغ المتوافقة والمتوازنة إيقاعيا تقوم في عمومها على التّرديد الصّوتي ضمن سياق ذكر لوعة الشّوق والحنين لزيارة قبر الحبيب المصطفى عليه أفضل الصّلاة والسلام، ومثل هذا التّكثيف الإيقاعي العمودي جاء في سياق التّحسر على توالي أيام الشّباب وتوجيه وحثّ السّامع على الرّجوع والتّوبة، والإلحاح عليه، في قوله (93):

ارْجِعْ فَقَدْ حَانَ الرَّحِيلُ	كَمْ ذَا التَّوَانِي
بَادِرْ فَقَدْ وَلَّى الشَّابُّ	إِلَى الْمَتَابِ
عَمْرُكَ أَوْدَى لِلذَّهَابِ	هَلْ مِنْ إِيَابِ
مَا فِي فَنَائِكَ ارْتِيَابِ	كَمْ ذَا التَّصَابِ
قِفْ بِالرَّبُوعِ وَالطَّلُولِ	فَقِي الْمَغَانِي
زَجِرْ لَأَرْبَابِ الْعُقُولِ	عِنْدَ الْعَيَانِ
بِالله يَارِبِ الشَّمَالِ	عِنْدَ الْهَبُوبِ
أَلَا أَيْلَعِي عَنْ ذِي خَبَالِ	إِلَى الْحَبِيبِ
صَبِي سِقَامِ ذِي اعْتِلَالِ	إِلَى الطَّبِيبِ
فُلُوْلي لَهُ إِنِّي عَلَيْكَ	وَقَدْ جَفَانِي
وَعَاقِنِي عَنْ الْوُصُولِ	جَوْرُ الزَّمَانِ

فما يلاحظ على هذا النّسيج الموشحي كثافة إيقاعيه قائمة أساسا على تساوي عناصر التّكرار الصّبيغي ممثلة في: (ارْجِعْ فَقَدْ حَانَ الرَّحِيلُ/ بَادِرْ فَقَدْ وَلَّى الشَّابُّ) و(كَمْ ذَا التَّوَانِي/ كَمْ ذَا التَّصَابِ) و(عِنْدَ الْعَيَانِ/ عِنْدَ الْهَبُوبِ) و (إِلَى الْمَتَابِ/إِلَى الْحَبِيبِ/ إِلَى الطَّبِيبِ)، فالإيقاع المتوازي ظل يتكتّف من غصن لآخر ثمّ يعدل عن ذلك بتواز إيقاعي آخر، وبذلك أسهم هذا التكرار العمودي إلى جانب إيقاع القافية، في تعميق الإيقاع الدّخلي للموشحة والرّبط بين أوْشاج تراكيبيها، فضلا عن الأثر الذي تخلّفه في نفس المتلقي.

إلى جانب تكرار الصّيّابة نجد بن الصّبّاغ يأتي بتكرار العبارة بمثابة لازمة تطرب لها أذن المتلقي؛ لأنّ " اللازمة صورة من الصّور الموسيقية التي تؤدي دورها الهام في الإيقاع الموسيقي في الشعر، فاللازمة عبارة عن كلمات تتكرر داخل النصّ الشعري بنظام معين" (94)، من ذلك تكراره السمط الثاني من القفل في كل أفعال الموشحة بما في ذلك الخرجة مع تنويع السمط الأول؛ في قوله من قبيل النّصح والتّوجيه (95):

- 7- أبي الأصبع ابن الطحان، مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق محمد يعقوب تركستاني، ط1، 1984.
- 8- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ب ط، دار الغرب الإسلامي، ب ت.
- 9- حَبَّار مختار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجمالياته، ط2، منشورات مختبر الخطاب الأدبي، وهران، 2010.
- 10- يوري لوتمان، تحليل النَّصِّ الشعري بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، ب ط، دار المعارف، القاهرة، 1995.
- 11- كمال بشر، علم الأصوات، ب ط، دار غريب، القاهرة، 2000.
- 12- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، 1984.
- 13- محمد الإفرائي، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق وتقديم محمد العمري، ب ط، 1997.
- 14- محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ب ط، دار بهاء الدين، الجزائر، 2013.
- 15- محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض منهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، ط2، دار الفكر، بيروت، 1975.
- 16- محمد عياد شكري، موسيقى الشعر العربي، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
- 17- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ب ط، ب ت.
- 18- محمد قاسم مقداد، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1، دار دجلة، الأردن، 2008.
- 19- محمد مندور، في الميزان الجديد، ب ط، مؤسسة هنداوي، 2020.
- 20- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997.
- 21- منير سلطان، البديع تأصيل جديد، ب ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986.
- 22- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: أمين صادق العبيدي، مج 15، مادة (و، ش، ح)، ط3، دار إحياء للتراث العربي، لبنان، 1999.
- 23- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ب ط، الهيئة المصرية، 1993.
- 24- سليمان العطار، نشأة الموشحات الأندلسية، ط1، دار العين، القاهرة، 2010.
- 25- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: جودة الركابي، ب ط، دمشق، 1949.
- 26- ابن الصَّبَّاح الجذامي، الديوان، تحقيق محمد زكريا عناني، أنور السنوسي، ط1، دار الأمين، القاهرة، 1999.
- استأثرت القافية المطلقة المتواترة على أكثر من نصف أبيات موشحاته و هذا يعني أنَّها تتناسب مع حالة القلق والتوتر التي لازمت ابن الصَّبَّاح ورغبته في إطلاق أهات ما يكابده من شوق وحنين لزيارة البقاع المقدسة وتحسراً على مضي شبابه ودنو مشيبه.
- شَكْل الرُّويِّ المكسور و المفتوح حضوراً مناسباً وملئاً لشخصية ابن الصَّبَّاح الشعرية التي تملكها أناة الشكوى والشوق والحنين وانفعالات التذلل والاستعطاف والمناجاة.
- استطاع عبر اعتماده في الكثير من موشحاته على المحسنات البديعية كالجناس والتصدير والتصرُّع أن يحفظ لإيقاعه قدرًا من التَّناسب و التَّنوع؛ بدرجات متفاوتة وبكيفية تضيء علمها وقعاً وجماليةً تأنسُ له النَّفس، وتتلذذُ بسماعه.
- يعتمد ابن الصَّبَّاح تكرار أصوات معينة في عموم الموشحة ليحملها قيمة إيحائية تسهم في إثراء الإيقاع وتنسجم مع الدَّلالة؛ من ذلك تكراره لأصوات المدِّ ممَّا يتيح له النَّفس الطَّويل في سرد معاناته والاسترسال في التعبير عن آلامه وأحزانه.
- يعتمد ابن الصَّبَّاح إلى تكرار اللفظ بنفس المعنى مرتين أو أكثر ليقوي الوزن ويزيد رنة اللفظ، وكثيراً ما يأتي بتكرار الألفاظ في تراكيب تسهم في التَّوازي الإيقاعي العمودي.
- قائمة المراجع:**
- الكتب:**
- 1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، 1952.
- 2- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ب ط، المكتبة العصرية، بيروت، ب ت.
- 3- أحمد ناهم، تحولات الإيقاع التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر، ط1، دار غيداء، عمان، 2017.
- 4- أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعرية الجزائرية، ب ط، دار سنجاق، الجزائر، 2002.
- 5- أماني سليمان داوود، الأسلوبية الصوفية دراسة في الشعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، دار عجلاني، عمان، 2002.
- 6- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1991.

- 27- صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1995.
- 28- عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ب ط، سلسلة الكتب الحديثة، 1975.
- 29- عبد الحميد سلامة بن زيد، خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، ط1، دار المدار الإسلامي، 2009.
- 30- عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، الكويت، 1989.
- 31- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي والبنوي في نقد الشعر العربي، ب ط، الدار العربية، مصر، 2001.
- 32- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ب ط، دار المعرفة الجامعية، 1998.
- الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ب ط، دار الوفاء، 2007.
- 33- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم، ب ط، دار الكتب العلمية، لبنان.
- 34- رحيم مقداد، عروض الموشحات الأندلسية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- 35- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ط5، دار الجيل، 1981.
- 36- أبو شاور سعدي، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، ب ط، منشورات وزارة الثقافة، 2003.
- 37- شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ط1، دار المعارف، القاهرة، ب ت.
- 38- خليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج4، مادة (و،ق،ع)، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003.
- المقالات:
- 39- جميل علوش، حول الحداثة ومشكلاتها في الشعر، مجلة الفيصل، العدد 189، 1992.
- 40- ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق، مجلة اللسان الدولية، ع1، يناير 2017.
- 41- نور الهدى الكتاني، ابن الصبّاغ الجذامي الشّاعر المغمور، الكتاب السنوي لأعمال مختبر السّرديات والخطابات الثقافية، جامعة الحسن الثاني كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسك، العدد3، 2019.
- الأطروحات:
- 42- مضوي صالح بن حمد الحميدة، الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الأدب العربي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1993.
- الهوامش:

¹ نور الهدى الكتاني، ابن الصّبّاغ الجذامي الشّاعر المغمور، الكتاب السنوي لأعمال مختبر السّرديات والخطابات الثقافية، جامعة الحسن الثاني كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسك، العدد3، 2019، ص:42.

² صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1995، ص:95.

³ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: أمين صادق العبيدي، مج15، مادة (و،ش،ح)، ط3، دار إحياء للتراث العربي، لبنان، 1999، ص:305.

⁴ سليمان العطار، نشأة الموشحات الأندلسية، ط1، دار العين، القاهرة، 2010، ص:15.

⁵ رحيم مقداد، عروض الموشحات الأندلسية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص:50.

⁶ ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: جودة الركابي، ب ط، دمشق، 1949، ص:33.

⁷ المصدر نفسه، ص:35.

⁸ ينظر: أحمد ناهم، تحولات الإيقاع التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر، ط1، دار غيداء، عمان، 2017، ص:17.

⁹ ابن منظور، المصدر نفسه، مج15، مادة (و،ق،ع)، ص:369.

¹⁰ خليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج4، مادة (و،ق،ع)، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003، ص:392.

¹¹ ينظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، ب ط، مؤسسة هنداوي، 2020، ص:193.

¹² ينظر: محمد عياد شكري، موسيقى الشعر العربي، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968، ص:53.

- ¹³ عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى والبنىوي في نقد الشعر العربي، ب ط، الدار العربية، مصر، 2001، ص: 188.
- ¹⁴ سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ب ط، الهيئة المصرية، 1993، ص: 109.
- ¹⁵ يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، ب ط، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص: 96.
- ¹⁶ جميل علوش، حول الحدائث ومشكلاتها في الشعر، مجلة الفيصل، العدد 189، 1992، ص: 7.
- ¹⁷ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص: 435، 435.
- ¹⁸ صلاح فضل، المرجع نفسه، ص: 97.
- ¹⁹ عبد الحميد سلامة بن زيد، خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، ط1، دار المدار الإسلامي، 2009، ص: 85.
- ²⁰ فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ب ط، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص: 222.
- ²¹ ينظر: مضايي صالح بن حمد الحميدة، الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الأدب العربي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1993، ص: 274.
- ²² إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، 1952، ص: 119.
- ²³ عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، الكويت، 1989، ص: 111.
- ²⁴ محمد الإفرائي، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق وتقديم محمد العمري، ب ط، 1997، ص: 132.
- ²⁵ إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1991، ص: 92.
- ²⁶ ابن الصبّاغ الجذامي، الديوان، تحقيق محمد زكريا عناني، أنور السنوسي، ط1، دار الأمين، القاهرة، 1999، ص: 135.
- ²⁷ شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ط1، دار المعارف، القاهرة، ب ت، ص: 386.
- ²⁸ إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص: 122.
- ²⁹ ينظر: عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ب ط، سلسلة الكتب الحديثة، 1975، ص: 239.
- ³⁰ إميل بديع يعقوب، المرجع السابق، ص: 74.
- ³¹ الديوان، ص: 150.
- ³² المصدر نفسه، ص: 207.
- ³³ المصدر نفسه، ص: 162.
- ³⁴ عباس علوان، المرجع السابق، ص: 113.
- ³⁵ ينظر: إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص: 118.
- ³⁶ الديوان، ص: 138.
- ³⁷ مضايي صالح، المرجع السابق، ص: 420.
- ³⁸ الديوان، ص: 209.
- ³⁹ ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ط5، دار الجيل، 1981، ص: 151.
- ⁴⁰ ابن سناء الملك، المصدر السابق، ص: 26.
- ⁴¹ إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص: 278.
- ⁴² ينظر: المرجع نفسه، ص: 244.
- ⁴³ ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص: 151.
- ⁴⁴ فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ب ط، دار الوفاء، 2007، ص: 392.
- ⁴⁵ إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص: 124.
- ⁴⁶ أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعرية الجزائرية، ب ط، دار سنجاق، الجزائر، 2002، ص: 129.
- ⁴⁷ ينظر: إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص: 246.
- ⁴⁸ إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص: 109.
- ⁴⁹ كمال بشر، علم الأصوات، ب ط، دار غرب، القاهرة، 2000، ص: 361.
- ⁵⁰ تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ب ط، عالم الكتب، القاهرة، 2006، ص: 271.
- ⁵¹ إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص: 270.
- ⁵² محمد قاسم مقداد، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1، دار دجلة، الأردن، 2008، ص: 141.
- ⁵³ ينظر: منير سلطان، البديع تأصيل جديد، ب ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986، ص: 76.
- ⁵⁴ الديوان، ص: 154.

- ⁵⁵ ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ب ط، المكتبة العصرية، بيروت، ب ت، ص: 324.
- ⁵⁶ ينظر: المرجع نفسه، ص: 323.
- ⁵⁷ ينظر: أبي الأصبع ابن الطحان، مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق محمد يعقوب تركستاني، ط 1، 1984، ص: 80، 81.
- ⁵⁸ ينظر: أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص: 323.
- ⁵⁹ ينظر: أبي الأصبع ابن الطحان، المصدر نفسه، ص: 80، 83.
- ⁶⁰ منير سلطان، المرجع السابق، ص: 77.
- ⁶¹ ينظر: أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص: 321.
- ⁶² ابن رشيق القيرواني، المصدر السابق، ج 2، ص: 3.
- ⁶³ محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ب ط، دار بهاء الدين، الجزائر، 2013، ص: 521.
- ⁶⁴ الديوان، ص: 145.
- ⁶⁵ الديوان، ص: 140.
- ⁶⁶ الديوان، ص: 194.
- ⁶⁷ محمد زلاقي، المرجع السابق، ص: 522.
- ⁶⁸ الديوان، ص: 174.
- ⁶⁹ الديوان، ص: 178.
- ⁷⁰ ينظر: محمد زلاقي، المرجع السابق، ص: 523.
- ⁷¹ الديوان، ص: 148.
- ⁷² محمد زلاقي، المرجع السابق، ص: 522.
- ⁷³ ابن رشيق القيرواني، المصدر السابق، ج 1، ص: 156.
- ⁷⁴ حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ب ط، دار الغرب الإسلامي، ب ت، ص: 283.
- ⁷⁵ الديوان، ص: 182.
- ⁷⁶ ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم، ب ط، دار الكتب العلمية، لبنان، ص: 82.
- ⁷⁷ الديوان، ص: 164.
- ⁷⁸ مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، 1984، ص: 117.
- ⁷⁹ ينظر: محمد قاسم مقداد، المرجع السابق، ص: 157.
- ⁸⁰ ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق، مجلة اللسان الدولية، ع 1، يناير 2017، ص: 14.
- ⁸¹ ينظر: إبراهيم أنيس، المرجع نفسه، ص: 31.
- ⁸² محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض منهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، ط 2، دار الفكر، بيروت، 1975، ص: 261.
- ⁸³ الديوان، ص: 135.
- ⁸⁴ أماني سليمان داوود، الأسلوبية الصوفية دراسة في الشعر الحسين بن منصور الحلاج، ط 1، دار عجلوي، عمان، 2002، ص: 87.
- ⁸⁵ حبار مختار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجمالياته، ط 2، منشورات مختبر الخطاب الأدبي، وهران، 2010، ص: 103.
- ⁸⁶ الديوان، ص: 186.
- ⁸⁷ إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص: 43.
- ⁸⁸ ينظر: عبد الله الطيب، المرجع السابق، ص: 71.
- ⁸⁹ الديوان، ص: 187.
- ⁹⁰ ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ب ط، ب ت، ص: 209.
- ⁹¹ الديوان، ص: 190.
- ⁹² الديوان، ص: 187.
- ⁹³ الديوان، ص: 149.
- ⁹⁴ أبو شاوور سعدي، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، ب ط، منشورات وزارة الثقافة، 2003، ص: 424.
- ⁹⁵ الديوان، ص: 182.
- ⁹⁶ سهام صائب خضير العزاوي، ديوان الموشحات الأندلسية دراسة موسيقية، دار غيداء، عمان، 2016، ص: 55.