الموشح عند ابن زيدون: «دراسة عروضية شكلية»

*عبد العزيز الطالبي

المستخلص: حاول هذا البحث مقاربة فن الموشح، عند ابن زيدون، من منظور عروضي (إيقاعي) شكلي، ومقارنة ذلك بما نظَّر له ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز) بخصوص هذا المنظور.

ونجد لابن زيدون، في ديوانه، موشحتين فقط، تناولناهما بالدراسة والتحليل من الجانب العروضي، وذلك بالاعتماد على منهج يجمع بين الوصف والاستقراء؛ مما أتاح الوقوف، بدقة، عند البنيتين العروضية والشكلية للموشح عند هذا الوشاح. وقد انتهى البحث إلى جملة من النتائج المهمة فيما يخص الموشح عند ابن زيدون، من حيث بنيتاه العروضية والشكلية، يمكن إجمالها في عنصرين كالآتي:

1- اعتماد نظام عروضي شعري بامتياز.

2- مخالفة النظام الشكلي للموشحات كما نظر له ابن سناء الملك.

مقدمة:

لقد شكل ظهور فن الموشحات في الأندلس حدثا بالغ الأهمية؛ حيث يعتبر أول فن موزون استحدثه العرب لإعلان الثورة الشاملة على الشعر العمودي (فن القصيد) الذي كان سائدا منذ الحقبة الجاهلية؛ فقد جاء هذا الفن بمعايير، وقواعد، وضوابط جديدة تحكم خطاب القول الموزون شكلا، وإيقاعا، ومضمونا ردا على مثيلتها التي كانت تؤطر فن القصيد من قبل، وقد نظر لذلك، وضبطه ابن سناء الملك المصري في كتابه بالموسوم بـ «دار الطراز في عمل الموشحات»؛ فعُدّ أبرز مُنظر لعروض هذا الفن وبنائه، على غرار الخليل بن أحمد الفراهيدي بالنسبة إلى فن القصيد، كما أن الكتاب يعتبر أهم دراسة دقيقة وشاملة أنجزت بخصوص الفن قديما، رغم ما أعِد من دراسات أخرى لم يصل إلى مستوى دقتها وشموليتها.

وقد استمال هذا الفن الشعراء إليه، وبخاصة الأندلسيين منهم؛ نظرا إلى كون بلاد الأندلس موضع نشأته؛ فنظم فيه الكثير منهم، واشتهر به من دون غيره آخرون، رغم أن المبدع، آنذاك، كان شاعرا ووشاحا في الآن نفسه، وقد شاع الفن، لذلك، في بلاد الأندلس شيوعا لا مثيل له، كما انتقل إلى بلاد المشرق.

وفي ارتباط بما سبق، سنحاول، من خلال هذا العمل، دراسة موشحتين لأحد كبار شعراء العربية، وأبرزهم في الأندلس ألا وهو ابن زيدون[1]، آخذين ما نظَّر به ابن سناء الملك لفن الموشح مقياسا لهما وزنا وشكلا، رغم أن المنظر قد عاش في فترة ما بعد رحيل الشاعر بمدة ليست باليسيرة[2].

* الدكتوراه في اللغة العربية، علم العَروض، مؤسسة الانتماء، جامعة محمد الخامس، الرباط ،المغرب

azyztalby@gmail.com

وقد يدعونا الأمر إلى ذلك (الدراسة) بإلحاح كبير؛ إذا ما علمنا أن هذا الشاعر ممن برعوا، ولمع نجمهم في فن القصيد ببلاد الأندلس، حتى أنه لا تكاد تذكر هذه الأخيرة، أدبا، من دون ذكره؛ فقد كان شاعر العاطفة الجياشة، والوصف الصائب، والخيال الفسيح، وما كان يركب إلا اللغة السهلة السلسبيلة (ابن زيدون، 2005م، ص. 5- 6). إنه صاحب الشعر الفني الجميل العذب من النواحي جميعها؛ حتى اتخذه الكثيرون موضوعا لمتون دراساتهم ساعين إلى إثبات مكانته الأدبية الإبداعية الفريدة[3].

بناء على ما سلف، نجد أنفسنا أمام إشكال مفاده: هل كتب ابن زيدون فن الموشح، وزنا وشكلا، وفق ما نظَّر له ابن سناء الملك بعده؟ أم أنه قد تأثر، في ذلك، بفن القصيد الذي برع فيه؟. وفي هذا السياق يمكننا افتراض أن الموشح عند ابن زيدون قد لا يخرج، من حيث بناؤه الشكلي، عما سطره ابن سناء الملك في «دار الطراز». أما من حيث الوزن، فقد يبقى وفيا لأوزان الخليل كما وردت في أشعار العرب؛ آخذين بعين الاعتبار كونه أحد ركائز التيار الشعري في الأندلس؛ ومنه فالإشكال، هنا، يتمحور حول الطبيعة العروضية والشكلية لفن الموشح عند ابن زيدون.

وقبل الشروع في إيضاح ذلك، نشير إلى الطبيعة المنهجية لهذه الدراسة؛ إذ ستكون عروضية تطبيقية، تقوم على تتبع المعطيات وفق طريقة استقرائية؛ مما سيخول تحديد الطبيعة العروضية والشكلية للمتن المدروس بشكل عام.

1- تعريف فن الموشحات:

تكتسي الموشحات أهمية بالغة؛ إذ تعتبر من أبرز الفنون التي عرفها الأدب العربي على امتداد تاريخه، وهي من فنون القول الموزون التي استحدثها العرب (الهاشمي، د. ت، ص. 139)، في القرن الثالث الهجري (عباسة، 2012م، ص. 59). ويرجع الدارسون نشأتها إلى بلاد الأندلس رغم وجود بعض الآراء القائلة بمشرقيتها (عناني، د. ت، ص. 19)، بل بكونها غربية غير عربية؛ كما نجد عند المستشرقين الإسبان الذين ربطوا نشأتها بالتأثر بما كان موجودا من أغانٍ أعجمية نظمت باللهجات الأيبيرية (عباسة، 2012م، ص. 53).

وقد تضاربت الآراء حول أول من نظم فن الموشحات في بلاد الأندلس؛ فقد ذهب ابن بسام في «الذخيرة» إلى أن محمد بن محمود القبري الضرير هو أول من صنعها (الشنتريني، د. ت، ص. 469)، في حين نجد ابن خلدون في «المقدمة» ينسب ذلك إلى مقدم بن معاف القبري (ابن خلدون، 2004م، ص. 425). ويرد كذلك اختلاف، بين ابن بسام وابن خلدون، بخصوص أول من برع في فن الموشحات؛ إذ يرى الأول أن عبادة بن ماء السماء هو صاحب الفضل في ذلك (الشنتريني، د. ت، ص. 469)، بينما يرى الثاني أن عبادة القزاز هو السابق إليه (ابن خلدون، 2004م، ص. 425).

وهكذا استظرف الشعراء فن الموشحات بعد نشأته، فنظمه الكثير منهم، وتغنى به المغنون في مجالس الطرب، وشاع في بلاد الأندلس شيوعا لم يعرفه فن مستحدث قبله ولا بعده. ومنذ نشأته تلك والوشاحون ينظمونه وفق قوانين وقواعد متعارف عليها؛ إذ لا مرجع، لهم في ذلك، يعتدون به سوى ما نظمه السابقون عنهم.

وسار الوشاحون على هذا النهج إلى أن جاء القاضي هبة الله بن سناء الملك المصري، من خلال كتابه «دار الطراز في عمل الموشحات»، فهذب الفن، ونظَّر لأسسه الشكلية والإيقاعية؛ حيث وضع مصطلحات لأجزائه، وكشف طبيعة إيقاعاته، من دون أن يسبقه إلى ذلك غيره؛ إذ يقول: «ولم أر أحدا صنف في أصولها ما يكون للمتعلم مثالا يحتذى وسبيلا يقتفى» (ابن سناء، 2001م، ص. 37).

ويتكون الموشح، بحسب ابن سناء الملك شكليا، من أقفال وأبيات، ولا يتعدى في الأكثر ستة أقفال، ولا يقل عن خمسة؛ فما جاء بستة سمي التام، وما جاء بخمسة سمي الأقرع، والأبيات دائما خمسة. ويتكون كل منهما من أجزاء؛ تأتي في الأقفال مركبة، وفي الأبيات مفردة أو مركبة. ولا تقل في الأقفال عن اثنين ولا تتعدى عشرة، أما في الأبيات فلا تقل كذلك عن اثنين ولا تتعدى خمسة.

ويجب أن تكون أقفال الموشح جميعها متفقة من حيث عدد أجزائها، ووزنها، وقافيتها، وكذلك الشأن بالنسبة إلى الأبيات باستثناء القافية؛ فيجب أن تكون مختلفة من ناحيتها. وقد سمي القفل الأخير من الموشح (خرجة)، وهي ركن أساسي فيه لا يمكن إغفاله، حتى أن ابن سناء الملك اشترط فيها أن تكون معبرة عن المجون والهزل، أو أن تكون عامية اللفظ، أو غزلية بشدة، أو يذكر فيها اسم الممدوح، وأن تكون على لسان الغير، وتسبق بلفظ (القول أو الغناء)، حتى يعتد بها خرجة (ابن سناء، 2001م، ص. 37- 43).

وأما من ناحية الوزن، فقد قسم ابن سناء الملك الموشحات إلى صنفين: صنف جاء على أوزان العرب، وآخر لا وزن له. وقسم الصنف الأول كذلك إلى صنفين: الأول ما طابق أوزان العرب مطابقة تامة، وهو المرفوض عنده، والثاني ما تخللت أقفاله وأبياته حركة أو كلمة ملتزمة أخرجته عن مطابقة أوزان الشعر. أما الصنف الذي لا وزن له، فيشير إلى أنه الكم الغفير(ابن سناء، 2001م، ص. 43- 45).

2– البنية العروضية للموشح عند ابن زيدون:

ترد لابن زيدون، في ديوانه، موشحتان كما أشرنا سلفا، كلتاهما عن قرطبة، وتذكره لأيام الأنس والصبا بها. وسنحاول، في هذا الموضع، دراسة بنيتهما العروضية (الإيقاعية) من خلال تتبع طبيعتها في الأبيات جميعها.

2. 1– الموشحة الأولى (ابن زيدون، 2005م، ص. 31– 36):

يقول في بيتها الأول:

سَقَى الْغَيْثُ أَطْلَالَ الْأَحِبَّةِ بِالحِمَى وَحَاكَ عَلَيْهَا ثَوْبَ وَشْيٍ مُنَمْنَمَا

وَأَطْلَعَ فِيهَا، لِلْأَزَاهِيرِ، أَنْجُمَا فَكَمْ رَفَلَتْ فِيهَا الْفَرَائِدُ كَالدُّمَى

إِذِ الْعَيْشُ غَضٌّ وَالزَّمَانُ غُلَامُ

– التقطيع العروضي:

سَقَلْغَيْ / ثُأَطْلَالَلْ / أَحِبْبَ/ تِبِلْحِمَى وَحَاكَ / عَلَيْهَاثَوْ / بَوَشْيِنْ / مُنَمْنَمَا

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فعولُ / مَفَاعِلُنْ فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وَأَطْلَ / عَفِيهَالِلْ / أَزَاهِي / رِأَنْجُمَا فَكَمْرَ / فَلَتْفِيهِلْ / فَرَائِ / دُكَدْدُمَى

فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلن

إِذِلْعَيْ / شُغَصْصُنْوَزْ / زَمَانُ/ غُلَامُو

فعولن / مفاعيلــن / فعولُ / فعولن

نُظم هذا البيت من الموشحة على وزن بحر الطويل[4]. ولنعتبر آخر تفعيلة من كل جزء (ضربا)[5]، بناء على ذلك؛ فقد جاءت الأجزاء الأربعة الأولى، من هذا البيت، بضرب مقبوض[6] (مفاعلن)؛ وهذه هي الصورة الوحيدة التي تأتي عليها العروض[7] في بحر الطويل، وصورة من الصور التي يأتي عليها الضرب في هذا البحر.

أما الجزء الخامس؛ وهو القفل، فقد جاء بضرب محذوف[8] (فعولن)؛ أي أنه جاء بصورة ضرب مخالفة للصورة التي جاءت عليها الأجزاء قبله (الأسماط)؛ وهو أمر قد يدل على الرغبة في التنويع الموسيقي من لدن الوشاح. وقد لحق القبض[9] بعض المواضع من هذا البيت بصورة غير ملتزمة.

وجاء في البيت الثاني قوله:

أَهِيمُ بِجَبَّارٍ يَعِزُّ، وَأَخْضَعُ شَذَا الْمِسْكِ، مِنْ أَدْرَانِهِ، يَتَضَوَّعُ

إِذَا جِئْتُ، أَشْكُوهُ الْجَوَى، لَيْسَ يَسْمَعُ فَمَا أَنَا، فِي شَيْءٍ مِنَ الْوَصْلِ، أَطْمَعُ

وَلَا أَنْ يَزُورَ، الْمُقْلَتَيْنِ، مَنَامُ

– التقطيع العروضي:

أَهِيمُ / بِجَبْبَارِنْ/ يَعِزُّ / وَأَخْضَعُو شَذَلْمِسْ/ كِمِنْأَدْرَا/ نِهِيَ/ تَضَوْوَعُو

فعولُ / مفاعيلن / فعولُ/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولُ/مفاعلن

إِذَا جِئْ/ تُأَشْكُوهُلْ/ جَوَلَيْ/ سَيَسْمَعُو فَمَا أَ / نَفِيشَيْئِنْ/ مِنَلْوَصْ/ لِأَطْمَعُو

فعولن / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وَلَاأَنْ / يَزُورَلْمُقْ/ لَتَيْنِ / مَنَامُو

فعولن / مفاعيلن/ فعولُ / فعولن

يسبح هذا البيت، كسابقه، في بحر الطويل، وقد جاء، كذلك، بصورة ضرب مقبوضة (مفاعلن) من حيث أجزاؤه الأربعة الأولى (الأسماط). أما القفل (الجزء الرابع)، فقد جاء ضربه محذوفا (فعولن) كسابقه؛ فخالف ما قبله من أسماط. وقد لحق القبض بعض المواضع من هذا البيت بشكل غير ملتزم.

وقال في بيتها الثالث:

قَضِيبٌ، مِنَ الرَّيْحَانِ، أَثْمَرَ بِالْبَدْرِ لَوَاحِظُ عَيْنَيْهِ مُلِثْنَ مِنَ السِّحْرِ

وَدِيبَاجُ خَدَّيْهِ حَكَى رَوْنَقَ الْخَمْرِ وَأَلْفَاظُهُ، فِي النُّطْقِ، كَاللُّؤْلُؤِ النَّثْرِ

وَرِيقَتُهُ، فِي الْإِرْتِشَافِ، مُدَامُ

– التقطيع العروضي:

قَضِيبُنْ/ مِنَرْرَيْحَا / نِأَثْمَ / رَبِلْبَدْرِي لَوَاحِ/ ظُعَيْنَيْهِي/ مُلِثْنَ/ مِنَسْسِحْرِي

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعيلن فعولُ/ مفاعيلن/ فعولن / مفاعيلن

وَدِيبَا/جُخَدْدَيْهِي/ حَكَارَوْ/ نَقَلْخَمْرِي وأَلْفَا / ظُهُوفِنْنُطْ / قِكَلْلُؤْ / لُؤِنْنَثْرِي

فعولن/ مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن ففولن / مفاعيلن/ فعولن / مفاعيلن

وَرِيقَ/ تُهُوفِلْإِزْ/ تِشَافِ/ مُدَامُو

فعولُ/ مفاعيلن/ فعولُ/ فعولن

نظم هذا البيت، من الموشحة، وفق وزن بحر الطويل كسابقيه. وقد جاءت أسماطه (الأجزاء الأربعة الأولى) بضرب صحيح[10] (مفاعيلن)، وهذه صورة من الصور التي يأتي عليها الضرب في هذا البحر. ومنه فإن فيه طابعا من التنويع الموسيقي يتبدى من خلال مقارنته بالبيتين السابقين. أما القفل (الجزء الخامس)، فاحتفظ بصورة الضرب التي جاء بها سابقاه، وهي المحذوفة (فعولن).

وجاء في البيت الرابع قوله:

سَقَى جَنَبَاتِ الْقَصْرِ صَوْبُ الْغَمَائِمِ وَغَنَّى، عَلَى الْأَغْصَانِ، وُرْقُ الْحَمَائِمِ

بِقُرْطُبَةَ الْغَرَّاءِ، دَارِ الْأَكَارِمِ بِلَادٌ بِهَا شَقَّ الشَّبَابُ تَمَائِمِي

وَأَنْجَبَنِي قَوْمٌ، هُنَاكَ، كِرَامُ

– التقطيع العروضي:

سَقى جَ/ نَبَاتِلْقَصْ/رِصَوْبُلْ/ غَمَامِي وَغَنْنَى/ عَلَلْأَغْصَا / نِوُرْقُلْ/ حَمَامِي

فعولُ / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن / فعولن/ مفاعلن

بِقُرْطُ/ بَتَلْغَرْرَا / ءِدَارِلْ / أكارمي بِلَادُنْ/ بِهَا شَقْقَشْ/ شَبَابُ/ تَمَائِمِي

فعولُ/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعولُ/ مفاعلن

وَأَنْجَ / بَنِيقَوْمُنْ / هُنَاكَ / كِرَامُو

فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / فعولن

جاء هذا البيت سابحا في بحر الطويل كسابقيه. وعاد، فيه الوشاح، إلى صورة الضرب المقبوضة (مفاعلن) من حيث أسماطه (الأجزاء الأربعة الأولى)؛ إذ هي الصورة التي انتُهجت في البيتين الأول والثاني. وبخصوص القفل (الجزء الخامس)، فيلاحظ التزام الوشاح صورة الضرب المحذوفة نفسها (فعولن) التي اعتمدت في الأبيات السابقة. وقد وظف القَبْض في مواضع أخرى من البيت من دون التزامه.

ويقول في البيت الخامس:

فَكَمْ لِيَفِيهَا مِنْ مَسَـــاءٍ وَإِصْبَـاحِ بِكُلِّ غَزَالٍ مُشْرِقِ الْوَجْـهِ وَضَّاحِ

يُفَـدِّمُ، أَفْـــوَاهَ الْكُـــؤُوسِ، بِتُفَّاحِ إِذَا طَلَعَتْ، فِي رَاحِهِ، أَنْجُمُ الرَّاحِ

فَـإِنَّا، لِإِعْـظَـامِ المِـــدَامِ، قِيَامُ

– التقطيع العروضي:

فَكَمْلِ/ يَفيهَا مِنْ/ مَسَائِنْ/ وَإِصْبَاحِي بِكُلْلِ/غَزَالِنْمُشْ/ رِقِلْوَجْ/ هِوَضْضَاحِي

فعولُ / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلـن فعولُ / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلــن

يُفَدْدِ / مُأَفْوَاهَلْ /كُؤُوسِ/ بِتُفْفَاحِي إِذَا طَ/ لَعَتْفِيـرَا/ حِهِيأَنْ/ جُمُرْرَاحِي

فعولُ / مفاعيلن / فعـولُ / مفاعيلن فعـولُ/ مفاعيـلن/ فعـولن / مفاعيلن

فَإِنْنَا/ لِإِعْـظَامِلْ/ مُـدَامِ / قِيَـامُو

فعولن/ مفاعيـلن/ فعـولُ/ فعـولـنْ

يسبح هذا البيت، بدوره، في بحر الطويل. وقد عاد فيه الوشاح، من حيث أسماطه، إلى استعمال صورة الضرب الصحيح (مفاعيلن)، والتي سبق انتهاجها في البيت الثالث. أما القفل، فقد التزم فيه صورة الضرب المحذوف. واختار الوشاح تضمين زحاف القبض بعضَ المواضع من هذا البيت، من دون التزامه فيه بأكمله. وقد اعتمد الوشاح هذه البنية العروضية نفسها في البيت السادس الذي تلا هذا البيت (ابن زيدون، 2005م، ص. 34).

وقال في البيت السابع:

وَيَوْمٍ بِجَوْفِيِّ الرُّصَـافَةِ مُبْهِـجِ مَرَرْنَا بِـرَوْضِ الْأُقْحُـوَانِ الْمُدَبَّجِ

وَقَـابَلَنَا فِيهِ نَسِيـــمُ الْبَنَفْسَـجِ وَلَاحَ لَنَا وَرْدٌ، كَـخَـدٍّ مُضَـــرَّجِ

تَرَاهُ أَمَـامَ النَّوْرِ، وَهْـوَ إِمَـــامُ

– التقطيع العروضي:

وَيَوْمِنْ/ بِجَوْفِيِّرْ/ رُصَافَ/ تِمُبْهِجُـو مَرَرْنَا/ بِرَوْضِلْأُقْ / حُوَانِلْ/ مُدَبْبَجِي

فعولن/ مفاعيلن/ فعـولُ/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولن / مفاعلـن

وَقَـابَ/ لَنَـافِيهِي/ نَسِيمُلْ/ بَنَفْسَجِي وَلَاحَ/ لَنَا وَرْدُنْ/ كَخَدْدِنْ/ مُضَرَّجِي

فعولُ/ مفاعيلن / فعولُ / مفاعلـن فعولُ/ مفاعيلن/ فعولـن/ مفاعلـن

تَرَاهُـو / أَمَامَنْنَـوْ/ رِوَهْـوَ / إِمَـامُـو

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / فعولـن

سبح هذا البيت، بدوره، في بحر الطويل. وبعد أن استعمل الوشاح صورة الضرب الصحيح (مفاعيلن) في البيتين السالفين من حيث الأسماط، يعود، في هذا البيت، إلى اعتماد صورة الضرب المقبوض (مفاعلن)، والتي سبق استعمالها في بعض مما مر من أبيات. أما بخصوص القفل، فقد التزم فيه صورة الضرب المحذوف كسابقيه. وضمّن زحاف القبض، بشكل غير ملتزم، مواضع أخرى من البيت غيرَ موضع الضرب.

وعلى نحو البنية العروضية للبيت السالف جاءت الأبيات الباقية من الموشحة (الثامن، والتاسع، والعاشر) (ابن زيدون، 2005م، ص. 35- 36)؛ حيث اعتمد فيها الوشاح صورة الضرب المقبوض في الأسماط، والتزم صورة الضرب المحذوف في الأقفال.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول إن ابن زيدون قد جعل موشحته هاته تسبح في بحر واحد هو بحر الطويل؛ أحد البحور الخليلية التي حظيت باهتمام بالغ لدى الشعراء العرب القدماء. ولم تختلف أبيات الموشحة عن أقفالها من حيث الوزن إلا من خلال صورة الضرب؛ إذ إن الوشاح قد التزم في الأقفال صورة ضرب واحدة وهي المحذوفة (فعولن). أما بخصوص الأبيات، فإنه قد زاوج بين صورتين: المقبوضة (مفاعلن)، والصحيحة (مفاعيلن).

2.2- الموشحة الثانية (ابن زيدون، 2005م، ص. 40- 50):

سنقتصر، في كل بيت من أبياتها، على السمطين الأولين والقفل؛ نظرا إلى طولها.

قال الوشاح في البيت الأول:

تَنَشَّقَ، مِنْ عَرْفِ الصَّبَا، مَا تَنَشَّقَا وَعَـاوَدَهُ ذِكْـرُ الصِّـبَا فَتَشَوَّقَا (...)

وَهَلْ يَمْلِكُ الدَّمْعَ الْمَشُوقُ الْمُصَبَّأُ

– التقطيع العروضي:

تَنَشْشَ / قَمِنْعَرْفِصْ/ صَبَامَا / تَنَشْشَقَا وَعَاوَ / دَهُوذِكْرُصْ/ صِبَافَ/ تَشَوْوَقَا

فعـولُ / مفاعيلـن / فعولن / مفاعلـن فعولُ / مفاعيلــن / فعولُ / مفاعلن

وَهَلْيَمْ / لِكُدْدَمْعَلْ / مَشُوقُلْ / مُصَبْبَأُ

فعولن / مفاعيلـن / فعولن / مفاعلن

جاء هذا البيت الأول سابحا في بحر الطويل كسابقِيه من أبيات الموشحة الأولى. وقد جاءت أسماطه بصورة الضرب المقبوض (مفاعلن)، وعلى هذا الغرار جاء القفل بدوره. وفي غير موضع الضرب لحق البيتَ زحافُ القبض من دون أن يُلتزم.

وقال في البيت الثاني:

خَلِيلَيَّ، إِنْ أَجْزَعْ، فَقَدْ وَضَحَ الْعُذْرُ وَإِنْ أَسْتَطِعْ صَبْراً، فَمِنْ شِيمَتِي الصَّبْرُ (...)

وَلَا عَـجَـبٌ، إِنَّ الْكَـــرِيـمَ مُـرَزَّأُ

– التقطيع العروضي:

خَلِيلَيْ/ يَإِنْأَجْزَعْ / فَقَدْوَ / ضَحَلْعُذْرُو وَإِنْأَسْ/ تَطِعْصَبْرَنْ/ فَمِنْشِي/مَتِصْصَبْرُو

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعيلــن فعولن / مفاعيلــن / فعولن / مفاعيلن

ولا عَ / جَبُنْإِنْنَلْ /كريـمَ / مـــرَزْزَأُ

فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلـن

لم يخرج، هذا البيت، عن وزن بحر الطويل. غير أن أسماطه جاءت بصورة الضرب الصحيح (مفاعيلن)، واحتفظ الوشاح بصورة الضرب المقبوض (مفاعلن) في القفل. وقد لحق البيت، عموما، زحاف القبض بغير التزام كسابقه.

وورد في البيت الثالث قوله:

رَمَتْنِي اللَّيَالِي عَنْ قِسِيِّ النَّوَائِبِ فَمَا أَخْطَأَتْنِي مُرْسَلَاتُ النَّوَائِبِ (...)

وَأَبْطَأُ سَارٍ كَوْكَبٌ بَـاتَ يَكْــلَأُ

– التقطيع العروضي:

رَمَتْنِلْ / لَيَالِيعَنْ / قِسِيْيِنْ / نَوَائِبِي فَمَأَخْ / طَأَتْنِيمُرْ / سَلَاتُنْ / نَوَائِبِي

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وَأَبْطَ / أُسَارِنْ كَوْ / كَبُنْبَا / تَيَكْلأُو

فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

نُظم هذا البيت وفق وزن بحر الطويل كسابقيه. وقد عاد فيه الوشاح إلى استعمال صورة الضرب المقبوض من حيث الأسماط، وهي الصورة التي مرت بنا سلفا. والتزم الصورة نفسها من حيث القفل كما في القفلين السابقين. كما وظف زحاف القبض، في البيت، من دون التزامه. وعلى هذا الغرار، كذلك، جاء البيتان الرابع والخامس (ابن زيدون، 2005م، ص. 41- 42) من حيث أسماطهما وقفلاهما.

وفي البيت السادس ورد قوله:

نَهَارُكِ وَضَّاحٌ، وَلَيْلُكِ ضَحْيَانُ وَتُرْبُكِ مَصْبُوحٌ، وَغُصْنُكِ نَشْوَانُ (...)

وَحَسْبُ الْأَمَانِي ظِلُّكِ الْمُتَفَيَّأُ

– التقطيع العروضي:

نَهَارُ/ كِوَضْضَاحُنْ/ وَلَيْلُ / كِضَحْيَانُو وَتُرْبُ / كِمَصْبُوحُنْ/ وَغُصْنُ/ كِنَشْوَانُو

فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعيلن فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعيلن

وَحَسْبُ / لْأَمَانِيظِلْ / لُكِلْمُ / تَفَيْيَأُو

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلن

لم يخرج وزن هذا البيت عن بحر الطويل. وعاد، فيه، الوشاح إلى استعمال صورة الضرب الصحيح (مفاعيلن) التي مرت بنا سلفا، من حيث الأسماط. وأما القفل، فالتزم فيه الصورة المقبوضة (مفاعلن) كما استعمل القبض في غير الضرب من دون التزامه.

وقال في البيت السابع:

أَأَنْسَى[11] زَمَانًا بِالْعُقَابِ مُرَفَّلَا وَعَيْشًا بِأَكْنَافِ الرُّصَافَةِ دَغْفَلَا (...)

وَنِعْمَ مَحَلُّ الصَّبْوَةِ الْمُتَبَوَّأُ

– التقطيع العروضي:

أَأَنْسَى / زَمَانَنْبِلْ / عُقَابِ / مُرَفْفَلَا وَعَيْشَنْ / بِأَكْنَافِرْ/ رُصَافَ/ تِدَغْفَلَا

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلن

وَنِعْمَ / مَحَلُّلصْصَبْ / وَتِلْمُ / تَبَوْوَاُ

فعولُ / مفاعيلـــن / فعولُ/مفاعلن

التزم الوشاح، في هذا البيت، وزن بحر الطويل. وعاد إلى استعمال صورة الضرب المقبوض (مفاعلن) في الأسماط، أما القفل، فالتزم فيه الصورة نفسها، علاوة على إلحاق زحاف القبض بغير موضع الضرب من دون التزامه. وقد سار البيتان الثامن والتاسع (ابن زيدون، 2005م، ص. 43– 44)، بدورهما، وفق هذه البنية العروضية فيما يتعلق بصورة الأضرب، وبما لحقهما من تغييرات عروضية.

وفي البيت العاشر يرد قوله:

وَكَائِنْ عَدَوْنَا، مُصْعِدِينَ، عَلَى الْجِسْرِ إِلَى الْجَوْسَقِ النَّصْرِيِّ، بَيْنَ الرُّبَى الْغُفْرِ(...)

عَلَا قُضُبَ النُّوَّارِ، فَهْيَ تَكَفَّأُ

– التقطيع العروضي:

وَكَائِنْ/ عَدَوْنَامُصْ / عَدِينَ/عَلَلْجِسْري إِلَلْجَوْ / سَقِنْنَصْرِيْ / بِبَيْنَرْ / رُبَلْغُفْري

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعيلن فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

عَلَاقُ / ضُبَنْنُوْوَا / رِفَهْيَ / تَكَفْفَأُو

فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلن

التزم الوشاح، في هذا البيت، وزن بحر الطويل. لكنه عاد، فيه، إلى استعمال صورة الضرب الصحيح (مفاعيلن) من حيث الأسماط. أما القفل، فبقي على الصورة المقبوضة (مفاعلن) كما هو الأمر بالنسبة إلى ما مضى من أبيات. وزحاف القبض، كالعادة، أُلحق بالبيت من دون التزامه.

ويقول في البيت الحادي عشر:

وَأَحْسِنْ بِأَيَّـامٍ، خَـلَـوْنَ، صَوَالِـحِ بِمَصْنَعَةِ الدُّولَابِ، أَوْ قَصْرِ نَاصِحِ (...)

تَرَى الشَّمْسَ تَجْلُو نَصْلَهَا حِينَ يَصْدَأُ

– التقطيع العروضي:

وَأَحْسِنْ / بِأَيْيَـامِنْ / خَلَوْنَ /صَوَالِحِنْ بِمَصْنَ/ عَتِدْدُولَا / بِأَوْقَصْ/ رِنَاصِحِي

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

تَرَشْشَمْ /سَتَجْلُونَصْ/ لَهَاحِي / نَيَصْدَأو

فعولن / مفاعيلــن / فعولن / مفاعلن

يتضح، مما سبق، مجيء هذا البيت وفق وزن بحر الطويل، وعاد فيه الوشاح إلى استعمال صورة الضرب المقبوض (مفاعلن) من حيث الأسماط والقفل، علاوة على وجود زحاف القبض، في غير موضع الضرب، بصورة غير ملتزمة، وهو الأمر الذي مر بنا في بعض الأبيات السالفة. وقد التزم الوشاح هذه البنية العروضية نفسها في الأبيات (الثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر، والخامس عشر، والسادس عشر) (ابن زيدون، 2005م، ص. 46- 48) التي تلي البيت أعلاه، ونستثني، هنا، البيت الرابع عشر الذي جاء، في غير موضع الضرب، بتفاعيل سالمة (صحيحة)، وهو ما لم نصادفه فيما مر بنا من أبيات، ويتضح ذلك من خلال هذا التحليل العروضي للبيت:

كَسَاهَا الرَّبِيعُ الطَّلُّ وَشْيَ الْخَمَائِلِ وَرَاحَتْ لَهَا مَرْضَى الرِّيَاحِ الْبَلَائِلِ (...)

سَـلَامٌ، عَلَى تِلْكَ الْمَيَادِيـنِ، يُقْـرَأُ

– التقطيع العروضي:

كَسَاهَرْ / رَبِيعُطْلَلْ/ قُوَشْيَلْ/ خَمَائِلِي وَرَاحَتْ / لَهَامَرْضَرْ / رِيَاحِلْ/ بَـلَائِلِـي

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعولـن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلـن

سَلَامُنْ / عَلَاتِلْكَـلْ / مَيَـادِي / نِيُقْرَأُو

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وفي البيت السابع عشر يقول:

وَلَا يُغْبِطُ الْأَعْدَاءَ كَوْنِيَ فِي السِّجْنِ فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ تُحْصَنُ بِالدِّجْنِ (...)

أَوِ الْعِلْقَ يُخْفَى، فِي الصِّوَارِ، وَيُخْبَأُ

– التقطيع العروضي:

وَلَايُغْ / بِطُلْأَعْدَا / ءَكَوْنِ / يَفِسْسِجْنِي فَإِنْنِي / رَأَيْتُشْشَمْ / سَتُحْصَ/ نُبِدْدِجْنِي

فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعيلن فعولن / مفاعيلن / فعولُ / مفاعيلن

أَوِلْعِلْ / قُيُخْفَافِصْ / صِوَارِ/ وَيُخْبَأو

فعولن / مفاعيلن / فعولُ /مفاعلن

التزم الوشاح، في هذا البيت، بحر الطويل نسقا إيقاعيا كما هي الحال بالنسبة إلى ما سبق من أبيات، وعاد إلى اعتماد صورة الضرب الصحيح (مفاعيلن) من حيث الأسماط، كما التزم الضرب المقبوض (مفاعلن) في القفل، علاوة على استعمال زحاف القبض في غير الضرب من دون التزامه.

وقال في البيت الثامن عشر:

يَضِيقُ بِأَنْوَاعِ الصَّبَابَةِ مَذْهَبِي إِلَى كُلِّ رَحْبِ الصَّدْرِ مِنْكُمْ مُهَذَّبِ (...)

دَرَى أَنَّهَا أَبْهَى سَنَاءً وَأَضْوَأُ

– التقطيع العروضي:

يَضِيقُ / بِأَنْوَاعِصْ/صَبَابَ / تِمَذْهَبِي إِلَاكُلْ / لِرَحْبِصْصَدْ / رِمِنْكُمْ /مُهَذْذَبِي

فعولُ / مفاعيلن / فعولُ / مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

دَرَاأَنْ / نَهَاأَبْهَى / سَنَاأَنْ/ وَأَضْوَأُو

فعولن / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

نُظم هذا البيت وفق وزن بحر الطويل كسابقيه. وعاد، من خلاله، الوشاح إلى استعمال الضرب بصورته المقبوضة (مفاعلن) في الأسماط كما القفل، إضافة إلى تجلي زحاف القبض، في غير مواضع الضرب، بصورة غير ملتزمة كالعادة. وقد سار الوشاح، في البيتين الأخيرين (ابن زيدون، 2005م، ص. 49– 50) من الموشحة، على منوال هذا البيت من حيث بنيتهما العروضية.

من خلال ما أوردناه سلفا، نخلص إلى أن الوشاح، وعلى غرار الموشحة الأولى، اختار بحر الطويل إطارا موسيقيا (عروضيا) لهذه الموشحة أسماطا وأقفالا، وقد زاوج بين صورتين للضرب من حيث الأبيات فيهما هما: المقبوضة (مفاعلن)، والصحيحة (مفاعيلن). وترد الصورة الأولى (مفاعلن) في الضرب، كذلك، لكن بشكل ملتزم في الأقفال كلها.

3- البنية الشكلية للموشح عند ابن زيدون:

3. 1- الموشحة الأولى:

يتضح من خلال النظر إلى البناء الشكلي للموشحة الأولى أن الوشاح فضل اعتماد نوع الموشح الأقرع؛ إذ ابتدأ موشحته بالبيت لا القفل. ولعل أبرز ما يمكن ملاحظته، هاهنا، هو مجيء الموشحة بعشرة أبيات، ومثيلتها من الأقفال، وهو ما يتعارض مع ادعاء ابن سناء الملك الذي مفاده أن الموشح لا يتجاوز خمسة أبيات وستة أقفال على الأكثر (ابن سناء، 2001، ص. 37) ، إضافة إلى مجيء الأقفال مفردة؛ أي بجزء (غصن) واحد، وهو، كذلك، ما يتعارض مع تنظير ابن سناء الملك؛ حيث أقر بضرورة مجي أقفال الموشح مركبة لا مفردة.

ومن ناحية أخرى، يمكن القول إن البنية الشكلية لهذه الموشحة تنحو إلى شكل فن القصيد، أكثر من نحوها إلى شكل فن الموشح رغم كونها موشحة؛ فالناظر المتمعن إليها يمكنه عد أسماطها المزدوجةِ الجزء نماذج من أبيات شعرية اختار صاحبها تنويع قوافيها، ولم يخرجها عن هذا الأمر إلا وجود أقفال مفردة في أواخرها. ولعل انتهاج الوشاح طريقة فن القصيد في كتابة موشحته هاته له ما يبرره؛ وهو كونه واحدا من الشعراء الفحول في عصره، وقد اشتهر بالشعر أكثر من غيره كما أسلفنا الذكر؛ ومعنى ذلك أن الوشاح قد تأثر ببراعته في القصيد وهو ينظم موشحتيه.

وفي سياق المقارنة بين الجانب الشكلي لهذه الموشحة وما نظر له ابن سناء الملك، يمكن القول إن ابن زيدون لم يكن همه التمرد، أو التجديد، أو التفرد، وإنما كتب الموشح بنوع من الحرية وكأنه يكتب شعرا بالنظر إلى طوله، ويؤكد ذلك كون ابن زيدون أسبق عن ابن سناء الملك تاريخيا؛ وبناء على ذلك فالأولى أن يأخذ الثاني عن الأول وهو ينظر لمبادئ هذا الفن الجديد.

3. 2- الموشحة الثانية:

جاءت هذه الموشحة، من حيث بناؤها الشكلي، على غرار الأولى؛ إذ جاءت على شاكلة الموشح الأقرع، وقد وصل عدد الأبيات، فيها، إلى عشرين؛ فشكلت ضعف سابقتها من هذه الناحية، إضافة إلى مجيء أقفالها مفردة، وهو ما يعني أنها خالفت القاعدة الشكلية عند ابن سناء الملك، وبناء على ذلك فما قيل في سياق الموشحة السالفة ينطبق، تماما، على هذه الموشحة.

الخاتمة:

تأسيسا على ما سبق، يمكننا الخلوص إلى النتائج الآتية:

1- من حيث البناء العروضي (الإيقاع):

- عدم خروج الموشحتين عن النظام العروضي لبحر الطويل، كما ورد في كتب العروض؛ أي أن ابن زيدون لم يعمد إلى أي تجديد عروضي بخصوص هذا البحر.

- تنويع الوشاح من حيث صورة الضرب في أبيات الموشحتين، والتزام صورة واحدة في أقفالهما.

- توظيف الوشاح زحاف (القبض) في غير موضع الضرب (الحشو) بصورة غير ملتزمة، وهو المعمول به في نظام بحر الطويل شعرا.

- هيمنة صورة الضرب المقبوض (مفاعلن) على بنية الموشحتين، وغياب صورة الضرب المحذوف (فعولن) عن أبياتهما.

بناء على هذه المعطيات، يمكن إدراج الموشحتين ضمن صنف الموشح الشعري؛ أي الخاضع للوزن الشعري كما حدده ابن سناء الملك (ابن سناء، 2001، ص. 43).

2- من حيث البناء الشكلي:

- مجيء الموشحتين على شاكلة الموشح الأقرع.

- مجيئهما بأكثر من خمسة أبيات، مخالفتين، بذلك، ما أورده ابن سناء الملك في «دار الطراز»؛ حيث قال إن الموشح لا يتجاوز خمسة أبيات على الأكثر. وكذلك الشأن بالنسبة إلى الأبيات.

- مجيء الأقفال بجزء واحد (غصن واحد) على غير ما أشار إليه ابن سناء الملك؛ إذ لابد من مجيئه بجزأين فصاعدا.

ويمكن إجمال هذه المعطيات في عنصرين أساسين:

- الأول: اعتماد نظام عروضي شعري بامتياز.

- الثاني: مخالفة النظام الشكلي للموشحات، كما نظر له ابن سناء الملك.

وباستحضار مسألة فارق الزمن بين ابن زيدون (الوشاح)، وابن سناء الملك (الناقد المنظر)؛ حيث إن الأول سابق عن الثاني، يمكن القول إن ابن زيدون قد شكل البدايات الأولى لفن الموشح، ولعل هذا ما يفسر عدم التطابق بين موشحتيه، وما نظر له ابن سناء وزنا وشكلا.

"Almowashah at Ibn Zaydoun: prosody and formal study"

Summary: This search tried to study almowashah of Ibn Zaydoun from a formal and prosody perspective. And compare it with what Ibn Sanaa Elmolk founded in his book (darattiraz) about this perspective.
Ibn Zaydoun had only two mowashah have been studied from its prosody level through a descriptive and inductive approach; the thing which help in knowing the prosody and formal structure of Ibn Zaydoun's mowashah.
Finally, this search concluded a lot of very important results about Ibn Zaydoun's mowashah, specified in this two components:
1- Adopting a prosody system of the poetry basically.
2- Infraction of the almowashah's formal system.

هوامش:

[1]– شاعر أندلسي مفلق من قرطبة، عاش ما بين (394 هـ، و463 هـ)، وقد اشتهر بحبه لولادة بنت المستكفي الشاعرة؛ إذ كان يتبادل وإياها الأشعار الغزلية، وبتوليه مجموعة من المناصب السياسية في فترة ما بعد انمحاء الخلافة الأموية بقرطبة.

[2]– توفي ابن سناء الملك سنة (608 هـ).

[3]– اتخذت شخصية ابن زيدون الأدبية الشعرية موضوعا للدراسة في عدد من المؤلفات منها:

– خضر فوزي، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مراجعة: عدنان بلبل الجابر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004م،(د. ط.).

– ابن زيدون، الديوان، تحقيق: عبد الله سنده، (ينظر إلى ترجمة المحقق للشاعر).

– ابن زيدون، الديوان، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994م، ط. 2، (ينظر إلى ترجمة المحقق للشاعر).

[4] – وزن بحر الطويل، في كتب العروض، هو: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن).

– ملاحظة: بالنسبة إلى ما يرتبط بأوزان العروض، وأحوالها، وتغييراتها العروضية، فقد رُجع بشأنها إلى بعض المؤلفات في علم العروض، سنشير إليها في قائمة المصادر والمراجع.

[5] – الضرب: مصطلح عروضي يقصد منه آخر تفعيلة من البيت الشعري، وهو مرتبط بفن القصيد، وليس بفن الموشح؛ نظرا إلى الاختلاف القائم بينهما شكلا وبناء؛ لذلك سنستعيره من فن القصيد لتحليل البنية العروضية للموشح.

[6] – القبض: حذف الخامس الساكن من (مفاعيلن)؛ فتصير (مفاعلن).

[7] – العروض: مصطلح عروضي يقصد منه آخر تفعيلة من الشطر الأول (العجز) من البيت الشعري في القصيدة.

[8] – الحذف: حذف السبب الخفيف من آخر (مفاعيلن)؛ فتصير (مفاعي) وتُنقل إلى (فعولن) تسهيلا للنطق.

[9] – يلحق (فعولن)؛ فتصير (فعولُ).

[10] – الصحيح: هو ما لم يلحقه أي تغيير عروضي (زحاف أو علة).

[11] – هكذا وردت مكتوبة في الديوان بهمزتي قطع؛ الأولى للاستفهام، والثانية للتوصل إلى ساكن الفعل المضارع (النون). لكن وجب كتابتها، إملائيا، بإدغام الهمزتين في همزة واحدة طويلة هكذا (آنسى).

المصادر والمراجع:

1- التبريزي الخطيب، (**1994**)، **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.

2.حماسة عبد اللطيف محمد،(**1999**)، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، دار الشروق، القاهرة، ط. 1.

3- خضر فوزي، (**2004**)،**عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون**، مراجعة: عدنان بلبل الجابر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت.

4- ابن خلدون، (**2004**)، **المقدمة**، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، مكتبة الهداية، دمشق، ط. 1.

5- ابن زيدون، (**2005**)، **الديوان**، تحقيق: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ، ط. 1.

6- ابن زيدون، (**1994**)، **الديوان**، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ، ط. 2.

7- ابن سناء الملك، (**2001**)، **دار الطراز في عمل الموشحات**، تحقيق: محمد زكريا عناني، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط.1

8- الشنتريني ابن بسام، (**د.ت**)**الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د. ط.).

9- عباسة محمد،(**2012**) **الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور**، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم، ط. 1.

10- عتيق عبد العزيز، (**1987**) **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية بيروت- لبنان، (د. ط.).

11- عناني محمد زكريا، (**1998**)،**الموشحات الأندلسية**، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

12- المحلي محمد بن علي، (**1991**)، **شفاء الغليل في علم الخليل**، تحقيق: شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط.1.

13- الهاشمي أحمد، (**د.ت**)، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط. 1.