خصائص الإيقاع في الموشّح: موشّح ابن بقي أنموذجا

the characteristics of rhythm in the muwashah, by adopting the model "From a student to avenge the slain of the Haddouj slaves" by Ibn Baqi

محمّد صالح حمراوي*

المعهد العالي للعلوم الإنسانيّة بتونس، mohamedhamraoui.beja@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/09/28 تاريخ القبول: 2020/11/13 تاريخ النشر 2021/09/27

ملخص:

سنركّز في هذا المقال على خصائص الإيقاع في الموشّح، باعتماد أنموذج " من طالب ثأر قتلى ظبيات الحدوج" لابن بقي. إذ بدأنا بحدّه، وما فيه من تباين. وقرنّاه بموشّح غير شعريّ فيه تطاول على منوال القصيدة القديمة. وبدا أنّه يحتاج في تلحينه إلى عكاكيز لجبر الوزن. وقد اختبرنا فاعلية المقاربة العروضيّة والأصوات والبلاغة إيقاعيّا فيه. وقد أسعفتنا هذه الأدوات بثراء إيقاعي له صلة ببيئة حضاريّة متنوّعة الأجناس البشريّة والثقافات. ولعلّه ما يوحي بدور الإيقاع في رصد التغيّر الحضاري الذي شهدته بلاد المغرب آنئذ.

كلمات مفتاحية: موشّح، إيقاع، تماثل، تغاير، ثراء إيقاعيّ، ضعف، قوّة، تنوّع حضاريّ.

Abstract:

In this article, we will focus on the characteristics of rhythm in the muwashah, by adopting the model "From a student to avenge the slain of the Haddouj slaves" by Ibn Baqi. We began with its sharpness, and the contrast in it. And we paired it with a non-poetic muwashah (=rhythm) in it that contradicted the pattern of the old poem. And he seemed to need crutches for his composition. We tested the effectiveness of the casual approach and the rhythmic sounds and rhetoric in it. These tools helped us with rhythmic richness related to a diverse civilized environment, races and cultures. Perhaps what suggests the role of rhythm in monitoring the cultural change that the Maghreb countries witnessed at the time.

Mawshah (=rhythm), rhythm, symmetry, contrast, rhythmic richness,

weakness, strength, cultural diversity

المؤلف المرسل: محمد صالح حمراوي، الإيميل: mohamedhamraoui.beja@gmail.com*

1. مقدمة:

لقد سار الأوائل على نهج واحد في ضبط الإيقاع، محتذين سير الفلاسفة الذين قرنوه بالنظام المضبوط بزمن دقيق، مشترطين فيه التعاود. فيعيد النظامُ النظامَ عينه. وجسّد النقاد هذه الرؤية في جعل الإيقاع والعروض صنوين. وأكّدوا أنّ الثاني يستغرق كافة المنجز الشّعريّ، حتّى بلغ عندهم رتبة القداسة، كارهين المساس من هيبته، مدّعين أنّه حارس أمين لعودة النّظام على نفسه. إلاّ أنّ بعض المحاولات الغربيّة حاولت الخروج عن هذه الرؤية نذكر منها كتابا عدّ مرجعا في دراسة الإيقاع. وهو " نقد الإيقاع" [1]لميشونيك. ولهذا الشّاعر الناقد عمل مشترك مع جيرار ديسون عنون بـ" بحث في إيقاع الشعر والنثر"[2]. وقد حاولنا إجراء هذا المفهوم على نوع شعريّ متمرّد على القصيدة النّموذجيّة بصرامة نظامها، على ما فيها من بعض الخروج. وهو الموشّح باعتماد عيّنة مطلعها « من طالب قتلى ظبيات الحدوج » أنموذجا. وهذا يستدعي منّا الوقوف عند رؤية النّقاد إليه، ومراحل نشأته احتذاء وتمايزا.

فالمعلوم أنّ النّقّاد قد أبدوا خشية من التّعريف بالموشّح، لأنّه في نظرهم شكل نظميّ هامشيّ متعال على القصيدة باعتبارها المنوال الرّسميّ. وهناك من أرجع هذا النّفور من الضّبط إلى كون هذا الشّكل الجديد قد نبت نباته في الأطراف (المغرب) بعيدا عن المركز (المشرق). فتمّ اعتبار الموشّحات « ممّا ترك الأوّل للآخر، وسبق بها المتأخّر المتقدّم، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق»[3]. فكان أن أقصت كنه القبيلة المتماثلة بيئة وثقافة، لارتباطها ببيئة متنوّعة بشرا و ديانة وثقافة. ولذلك، تمّ ابتداع جنس من النّظم يحتوي هذا التّنوّع ويعبّر عنه. ويمكن الاستدلال لهذه الرّؤية بالقول الذي يعدّه « صيغة أخرى متطوّرة، قريبة من صيغة المسمّط، والمتّفق عليه أنّه أندلسيّ خالص. وبصرف النّظر عن الخلافات حول أوّليّة الشّكل وموطنه، فما يهمّ أنّه شكل مستحدث. يتميّز بدوره عن الشّكل النّموذج، بخصائصه الصّوتيّة الإيقاعيّة الزمانيّة من جهة، ويشكّل اشتغاله على

الفضاء من جهة ثانية، وباعتبار هذا العنصر الثاني، يعتبر الموشّح نقلة بصريّة بالقياس إلى التّنويعات الأخرى التي لم تفعل بشكل مؤثّر على هذا المستوى»[4].

والمثير للتّدبّر في الحديث عن الموشّح أصل نشأته التي أوقعت النّقّاد في حيرة. فليس من عادتهم الإقرار بمنتج الهامش. إذ رسب في مخيالهم أنّ المشرق (المركز) هو الذي يبدع أشكاله النّظميّة وما المغرب إلاّ تابع له يتقيّد بتقبّلها ويحترم نواميس التّقبّل. ولعلّ الإقرار الضّمنيّ بالقول ببدعة مغربيّة هو الذي أخّر الإقبال على الموشّحات التي بدت متطاولة على فكّ نمذجة القصيدة. فدكّت هويّتها الوزنيّة وحرمتها من نقائها العروضي وتخطّت النّظام الوزنيّ المعهود بأروية متنوّعة وقواف متغايرة وببحور مائعة. ويبدو أنّ الحديث عن هذا النّوع شكلا نظميّا يستدعي، أوّلا، القول باحتذائه لمناويل الأوائل في اعتبار القصيدة مقدّسة وكلّ محاولة إبداعيّة هي تنويع من داخلها، لنثني بالتغاير والإقرار بتنوّع الجميل الشّعريّ عند العرب بالبدء بـ:

أ – الموشّح احتذاء لمنوال:

بدا صاحب دار الطّراز مشدودا إلى سلطة القصيدة بحكم مشرقيّته، وإن أقرّ بتمايز الموشّح بيئة وثقافة. ولذلك، حاول الحفاظ فيها على النّقاء العروضيّ فأعجزه ذلك. فصدح قائلا: « وكنت أريد أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها فعزّ ذلك»[5]. وهذا وعي عروضيّ بشدّ الآخر إلى الأوّل. فامرؤ القيس هو آدم الشّعر وإليه ترجع تاريخيّة أشكاله، رجزا وقصيدة، ومسمّطا. ولذا، وجب أن يحذو الوشّاح بداية القصيدة، معيدا لنظامها بلا اجتهاد. فلم يخرج عن بنيتها وعن أغراضها. فإذا « الموشّحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشّعر من الغزل والمدح والرّثاء والهجو والمجون والزّهد»[6]. وسيتمّ اعتماد جدول توضيحيّ لاستغراق الموشّحات لأغراض القصيدة قديما وفق الآتي:

الغرض	المثال
الغزل	وقال ابن سهل متغزّلا: هَل دَرى ظَبيُ الحِمى أَن قَد حَمى قَلبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَن مَكنَسِ فَهوَ في حَرٍّ وَخَفقٍ مِثلَمـــا لَعِبَت ريحُ الصَبا بِالقَبَسِ مصطفى كريم العوض، فنّ التوشيح، بيروت، دار الثقافة، 1959، ص204 وقال عبادة بن ماء السّماء متغزّلا: من ولي – في أمة أمراً ولم يعدلِ يُعْزَلِ – إلاّ لحاظ الرشأ – الأكحلِ **جُرْتَ في – حكمِكَ في قتلي يا مسرف** **فانصفِ – فواجبٌ أن ينصِفَ المنصِفُ** **وارأفِ – فإنَّ هذا الشوقُ لا يرأفِ** مصطفى العوض، فنّ التّوشيح، ص 173
المديح	وقال ابن بقي مادحا: أعجب الأشيا رَعْني لِذِمَام ... مَنْ أبى الرَّعيا وشاء حِمامي تَمّ ما قد تَمّ ... من حب الملاح ليس من تيّم ... كمن هو صاحِ ما ترى أسلم ... من مرضى صِحاح فُوّقَتْ أسهم ... للحَيْن المتاح ابن سناء الملك، دار الطّراز، ص90
الهجاء	وقال ابن حزمون هاجيا: تَخُونُكَ العَيْنَانْ ... يَا أيُّهَا القَاضِي فَتَظْلِمْ لا تَعْرِفُ الأشْهَادْ ... وَلا الذِي يُسَطَّرْ وَيُرْسَمْ

الخمرة	وقال ابن زهر: أَيُّها الساقي إِلَيكَ المشتَكى قَد دَعَوناكَ وَإِن لَم تَسمَع وَنَديمٌ هِمتُ في غُرّتِه وَشَربت الراحَ مِن راحَتِه كُلَّما اِستَيقَظَ مِن سَكرَتِه جَذَبَ الزِقَّ إِلَيهِ وَاتَّكا وَسَقاني أَربَعاً في أَربَع مصطفى كريم العوض، فنّ التوشيح، بيروت، دار الثقافة، 1959، ص198
الرّثاء	قال ابن حزمون راثيا أبي الحملات: يَا عَيْنُ بَكِّي السِّرَاجْ الأَزْهَرَا ... النَّيِّرَا اللامِعْ وَكَانَ نِعْمَ الرِّتَاجْ فكُسِّرَا ... كَيْ تُنْثَرَا مَدامِعْ مصطفى كريم العوض، فنّ التوشيح، بيروت، دار الثقافة، 1959، ص190

ويبدو أنّ النشأة الأولى قد اقترنت بالاحتذاء. وبدا الوشّاح مسكونا بإرضاء المركز والجماعة معا. فلا بدّ له من الجري وراء المطمئن. فقد رسب في الذاكرة أنّ العروض يستغرق كلّ المنجز الشّعريّ بشتى أنواعه رئيسيّها وهامشيّها. ويمكن الاستدلال لهذه الرّؤية ببعض الموشّحات التي تبدو أقرب في بنيتها إلى الشّعر. ومنها موشّحة ابراهيم بن سهل الموضوعة على بحر الرمل. ومطلعها[7]:

هَل دَرى ظَبيُ الحِمى أَن قَد حَمى قَلبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَن مَكنَسِ

فَهوَ في حَرٍّ وَخَفقٍ مِثلَما لَعِبَت ريحُ الصَبا بِالقَبَس

وهذه الموشّحة أصبحت نصّا عينا قابلا للنّسج على منواله. فعارضها لسان الدبن بن الخطيب بموشّحة محافظا على البحر والرّويّ والموضوع. ومطلعها[8]:

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى ... يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ

لم يكنْ وصلكَ إلّا حُلُمَا ... في الكرى أو خلسةَ المختلسِ

ومن الموشّحات الشعريّة التي طار ذكرها وعارضها الوشّاحون نذكر موشّحة أبي بكر بن زهر الواردة على بحر الرّمل ومطلعها[9]:

أَيُّها الساقي إِلَيكَ المشتَكى قَد دَعَوناكَ وَإِن لَم تَسمَع

ويبدو أنّ أوزان هذه الموشّحات قد انشدّت إلى الذاكرة القديمة إرضاء لسلطة المركز التي تفرض هيبة القصيدة التي لا مساس بها. وهو ما أثبته باحث بقوله: « أمّا أوزان الموشّحات فمنها ما نظم على بعض الأبحر القديمة كالرّمل في غالب الأحيان، والرّجز، والمديد والخفيف والهزج والسريع والمتقارب والبسيط، بل يظهر أنّ الموشّحات قد نظمت أوّل ما نظمت على الأبحر القديمة، ثمّ تطوّرت أوزانها فيما بعد. فهي من شأنها أن تعدّ مرحلة من مراحل تطوّر القافية فقط، ثمّ تناول التّطوّر أوزانها أيضا»[10]. وقد منح هذا الصنف من الموشّحات بعض الرّاحة للنّقّاد بإرضاء أهوائهم التي تقوّي فاعليّة تفاعيل الخليل. إلاّ انّنا لا نعدم اعتراض ابن سناء الملك على هذا الصنف باستهجانه والحطّ من قيمته لأنّه يراه من « المخذول المرذول المخذول (...) ولا يفعله إلاّ الضّعفاء من الشّعراء »[11]. وهذا التّمكّن من فنّ الموشّح خرج بالوشّاح من مرتبة المحتذي الذي يسير سير الشّاعر بإرضاء سلطة النّقد والسيّاسة والقارئ إلى رتبة التّغاير فالتمايز. ولذلك، برح

الموشّح غرض الغزل بلهوه إلى أغراض جادّة. وقد استوجب منه ذلك إيقاعا متنوّعا وموشّحا لا شعريّا بدا مماثلا لبيئته وثقافة عصره. وهذا ما سندقّق فيه النّظر في الآتي:

ب – الموشّح شكل شعريّ متمايز عن المركز :

لقد استقرّ في ذاكرة المتلقي العربي أنّ بقيّة أشكال النظم العربيّ تستمد أسس جميلها الإيقاعيّ من العمق العروضيّ. حيث بات من المحتّم احتذاء منوال القصيد. ولذلك، يخيب أفقه لحظة تدبّر النّظر في إيقاع الموشّحات، ليكتشف أنّنا أسقطنا عليها مكرهات العروض، إرضاء لسلطة النّقد التي تستجيب لهوى في نفوس الجماعة. فلم يعد صنف الموشّحات غير الشّعرية مطمئنا، لأنّه صادم لمقرّرات العروض، وربّما أجبر الوشّاح على إضافة عكاكيز كأن « يتوكّأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكّازا للمغنّي»[12] مثل " لا لا " لجبر الوزن العروضيّ. وصورته ما ذكر في الموشّح الآتي[13]:

قد طَالَ الشَّوقُ طَالاَ وحَظِّي منك لاَ لاَ

وما يخيّب أفق قارئ أشعار النّموذج هو ما وشّحه أبو بكر بن بقي في الآتي[14]:

يا ويحَ صَبٍّ إلى البَرْقِ له نَظَرُ وفي البكاء على الوُرْقِ له وَطَرُ

فهذا الموشّح الذي يعطي المتلقي هامشا من الاطمئنان بحكم أنّ مطلعه قد استوفى شروط البسيط التّام. تربكه أسماطه لتذهب ارتياحه. فمتى اعتمدنا الوقفات وقرأناها قراءة عروضيّة، اختلّ الوزن وذهبت استقامته ورحنا نبحث عن وزن عروضيّ آخر لهذا الموشّح. فالقراءة تجعلنا نقرّ بتمرّد هذا الشّكل النظميّ على تفعيلات الخليل. ولا شكّ، أنّنا نصبح في حيرة من أمرنا لنكره على البحث عن تعريف جديد للوزن يجافي المألوف. فمتى احتكمنا إلى الوقفات فإنّنا ننهك النّظام ونذهب التماثل لغياب تساويها وتشابهها. ونحتجّ لهذا المروق بالقول الآتي: « فهذا من البسيط، والتزام القاف المكسورة في وسط الوزن فصل

المصراع إلى جزأين وكسر الوزن وخرج به عن المألوف»[15]. ويتجلّى هذا التنوّع بوضوح في التّباين بين كمّ تفعيلات الأغصان داخل السّمط الواحد. ويظهر هذا في موشّحة لابن حزمون في غرض الرّثاء. ومنها الآتي:

يَا عَيْنُ بَكِّي السِّرَاجْ الأَزْهَرا ... النَّيِّرَا اللامِعْ

وَكَانَ نِعْمَ الرِّتَاجْ فكُسِّرَا ... كَيْ تُنْثَرَا مَدامِعْ

فمتى راعينا في قراءتنا عدد الوقفات اكتشفنا أنّ الموشّحة منظومة على بحر الرّجز بتباين في عدد تفعيلاته في الأغصان، لتمثل باثنتين في الغصن الفاتحة وبواحدة في البقيّة[16]. ويضيف صاحب " دار الطّراز في عمل الموشّحات" مثالا عن موشّح أعوزه حصره بوزن عروضيّ. فوسمه بـ " الموشّح المضطرب النّسج". وصورته الآتية:

أنت اقتراحي لا قرّب الله اللّواحي

من شاء أن يقول فإنّي لست أسمع خضعت في هواك وما كنت لأخضع

حسبي على رضاك شفيع مشفّع

نشوان صاح بين ارتياع وارتياح[17]

وهذا النّوع من الموشّحات يعدّ من المستكره الذي كرهته الأذواق. وربّما اعتبرته من المرذول الذي فسد فيه طبع الوشّاح. وهو ما يبرّره استهجان صاحب " دار الطّراز" لهذا الصنف صادحا بقوله في سخط: « فها أنت ترى نبوّ الذّوق عن وزن هذا الكلام، وما له عند الطبع الضعيف نظام (...) ومثل هذا لا يقدم عليه إلاّ مثل الأعمى، وإلاّ فالبصير يحذره ولا ينظره؛ وما كان من هذا النّمط فما يعلم صالحه من فاسده وسالمه من مكسوره إلاّ بميزان التّلحين»[18]. ويشار إلى أنّ الموشّح قد اقتفى أثر القصيدة ليبني منواله الرّسميّ.

ولذلك، أصبح يبنى على المعارضة. ودليله ما بلغته موشّحة " هل درى ظبي الحمى" لابن سهل من كمّ هائل من المعارضات.

وبلغت هذه الموشّحات اكتمالها بتحوّلها من اللّهو إلى الجدّ، خلافا للقصيدة التي بدت جادّة وانتهت لاهية، لتخطّ نهجها الخاصّ. ونشير إلى أنّ ابن سناء الملك قد عرّف الموشّح المكفّر بقوله: « يقال له المكفّر، والرّسم في المكفّر خاصّة أن لا يعمل إلاّ على وزن موشّح معروف وقوافي أقفاله، ويختم بخرجة ذلك الموشّح ليدلّ على أنّه مكفّره ومستقيل ربّه عن شاعره ومستغفره »[19]. ونمثّل لذلك بموشّحة ابن عربيّ التي مطلعها[20]:

سرائرُ الأعيانْ لاحتْ على الأكوانْ للناظرينْ

والعاشِقُ الغَيرانْ من ذاك فى بُحْرانْ يُبْدِى الأنينْ

وتنتهي بالخرجة الآتية:

جَنّانُ يا جَنّـانْ *اجن من البُسْتَان * اليَاسَمينْ

وجَلِّلِ الريحـانْ * بحُرْمـةِ الرحمنْ *للعاشقينْ

ويبدو أنّه قد اقتبس خرجته من خرجة موشّحة لابن بقي التي مطلعها:

دار الرشا الوسنان * فقسوة الهجران * سوفَ يلينْ

واصبر على الأشجان* فالدهر ذو ألوان *عِزّ وهُونْ

دان الرّشا الوسنان* فقسوة الهجران* سوف تلين

بينما كانت خرجتها كالآتي:

بـالله يـا جَنَّانْ اجنى من البستانْ اليَاسَمِينْ

وخَلِّ ذا الريحانْ بحرمةِ الرّحمنْ للعاشقينْ

و ندير الرّقاب إلى ابن الصّبّاغ الجذامي الذي اشتهر بهذا الصّنف من الموشّحات المكفّرة. ومن ذلك ما وشّحه في الآتي:

أطلَعَ الصبحُ رايةَ الفجرِ فتبدّى المكتومُ من سرّي

فقد ضمّنه مطلع موشّحة ابن باجة الذي يقول فيه:

جرّر الذيل أيّما جرّ وصل الشّكر منّا بالشّكر[21]

وسنستأنس بموشّحة فيها تمرّد على سلطان العروض وعلى القصيدة النّموذجيّة الميّالة إلى المحافظة على نظامها الصّارم بنية وإيقاعا لقياس ما فيها من خصوصيّة إيقاعيّة لنوع شعريّ رئي أنّه نبت بعيدا عن المركز واتّصاله ببلاد المغرب. وهي[22]:

من طالب ثأر قتلى ظبيات الحدوج فتّانات الحجيج

ترميهم بسهام حول البيت الحرام

فالشّاحب يشتهي قطف شقيق الأريج قالت يا عاشقي جي

مرّت بي فاصفررت قالت حببت قلت

فالراغب ثمّ في فصل التقى والعجيج خلف الشوق الوهيج

قد طال الشّوق طالا وحظّي منك لا لا

يا صاحب قل لعيس رحلوا أن تعوجي عوجي بالله عوجي

أنت المليك الرئيس أنت العقد النفيس

الواهب الجياد الحاليات السروج مع أبناء العلوج

بسّام للضيوف ضرّاب بالسّيوف

يا لحاجب يا نبات الحبق البيدروج والحنّاء في المروج

وسيتمّ تدبّر ما في هذا الموشّح من إمكانات إيقاعيّة هائلة باختبار أدوات العروض وصفات الحروف، والتّجنيس و الصورة بالبدء بـ:

2- إيقاعيّة العروض:

تبيّن لابن سناء الملك أنّ الموشّحات تفيض عن أوزان العرب وأنّ كثيرها لا وزن له، بل بدا هذا الصنف المارق منها « العدد الذي لا ينحصر، والشّارد الذي لا ينضبط»[23]. وقد استحسنه النقّاد وأشاحوا الوجه عن الموشّح الشّعريّ وألحقوه بـ« المرذول المخذول »[24]. ولكن يبدو أنّ هذا النّاقد ظلّ مهوسا بقدرة العروض على استغراق إيقاع كافّة الأنواع الشّعريّة أصليّها وهامشيّها. فحاول ردّ الجامح من الموشّحات عن الأوزان إلى أصل عروضيّ بجبر الوزن بعكاكيز على صعوبة المسألة. ولذلك، سنختبر إيقاعيّة العروض في هذا الموشّح الشّارد بالنّظر أوّلا في:

2-1.إيقاعية البحر:

كان ابن سناء الملك محكوما برؤية عروضيّة لحظة حديثه عن أوزان الموشّحات. فسعى سعيا محموما إلى تقييدها بنظام وزنيّ صارم يقوّم به اعوجاجها فجنى بطلان عزمه. وقد أوقعه حرصه على جبر المكسور منها في حرج جرّاء صرامة تنظيره. ويشار أنّه ردّ هذا الموشّح غصبا إلى وزن بحر البسيط مستئنسا بعكاكيز جريا وراء استقامة الوزن. وهو ما نحتجّ له بقول باحث: « بالتنقيب في هذا الجزء من الموشح يرى ابن سناء الملك – ومتابعوه- أنّ فيه خللا وزنيّا أصلحه الملحّن – اللحن- حين أضاف بين جيمي " الحدوج ...و ... الحجيج" لفظة (لا لا) ليستقيم التلحين، أي ليستقيم الميزان»[25]. ونقدّر أنّ تعسّف هذا الناقد على الوزن يبرّر انشداده إلى عمق عروضيّ، باعتبار النّظم على البحر البسيط أمارة تميّز في القول الشّعريّ. فهو يحتلّ المرتبة الثانية في نسبة تواتره في القصائد العربيّة التّقليديّة التي اعتبرت من النّماذج.

ولذلك،استساغته ذائقة المتقبلين واستملحوا وجوده في صنف الشّعر الموشّى بالبكاء والشّكوى[26]. ولعلّه ما يبرّر كثافته في مرثيّات الخنساء. وقد بدا الوشّاح مشدودا

إلى طرائق القدامى في تخيّر الوزن، وإن فاض قوله عن حدود تفعيلات البحر المحصورة عددا. فأتى بالتفعيلة الأولى في مطالع الأقفال متصدّرة الغصن الأوّل متماثلة الصّورة عروضا صرفا تماثلا دقيقا، ممّا جعلنا نتحدّث عن خروج مقّنن عن سنن الأوائل. ولذلك، صيغت على وزن " مستفعلن". وبدت مطالع الأقفال ومقاطعها قائمة على الثّقل، ممّا جعل البحر مناسبا لغرض الموشّح الذي يرشح عنتا جرّاء تذللّ العاشق. وهو ما يجعلنا نساير القول إنّ البسيط على جلالته « يتّفق مع الشجن والتّذكّر والحنين»[27]. ونردّ استدعاء هذا الوزن وافتتاحه بتفعيلة مستساغة إلى وعي المبدع بما استحسنه النقاد والسّامعين معا. فعاد إلى الملحّن يستعطفه ليجبر خلله الوزنيّ باعتماد عكاكيز يتوكّأ عليها قصد استمالة قارئ تعوّد من أمره على قبول ما استساغته النماذج دون غيره. وهذه الرغبة الملحّة في استدعاء ما استحسن من البحور طولا وقصرا، زحافا وعلّة، أروية وقوافي هادفة إلى ردّ الموشّح إلى القصيدة، وإعلان أسبقيّة للمركز على الهامش وتفوّقه عليه، إشارة إلى أنّ منتج الثاني رهن إبداع الأوّل إيقاعا وصورة ومعنى. وهذا الخروج المقيّد بقانون القصيدة القديمة نجد له صدى أكثر في الأروية والقوافي. وهو ما سينظر فيه في الآتي:

2.2.إيقاعيّة الأروية والقوافي:

تبدو المقاربة العروضيّة شغّالة في الممكنات الإيقاعيّة التي تتيحها الأروية والقوافي. فقد لوحظ أنّ الوشّاح تخطّى ما ألفه القارئ من رويّ واحد يشدّ أواخر أبيات القصيدة إلى نغمة واحدة، إعلانا عن نهاية بيت وإيذانا ببداية آخر. ولذلك، حرص الشّعراء على تجويد أروية قصائدهم وقوافيها واشترطوا أن ترد في مكانها المناسب لا نافرة، ولا مغتصبة. فاستسحنوا بعض الصّور التي ترد عليها القوافي دون أخرى. وهذا محفزّ لاختبار حظّ الأروية والقوافي إيقاعيّا في موشّح ادّعي أنّه صادم لأفق تقبّل الذائقة العربيّة ومتطاول على أوزاننا باعتماد جدول توضيحيّ نضبط فيه تبدّل ملامح الأروية والقوافي وتمايزها إيقاعا. وصورته الآتية:

البيت	الرّويّ صورته العروضية وصفات حرفه	ملمحه الإيقاعيّ	القافية صورتها العروضية وصفات حروفها	ملمحها الإيقاعيّ
الأول	المطلع: الجيم: مقطع قصير تقطع إطالته للضرورة الشعريّة. وهو حرف مجهور شديد، فيه قلقلة الأغصان: الميم: مقطع قصير تقطع إطالته لضرور ة الشعر. وهو حرف مجهور متوسّط الشدّة والرخاوة، وبه غنّة	إيقاع قويّ إيقاع متوسّط بين قوّة وضعف	المطلع: جيج: مقطعان طويلان منفتحان، حرفان مجهوران شديدان الأغصان: رام: مقطعان طويلان، حرفان مجهوران أوّلهما بين الشّدّة والرخاوة	إيقاع قويّ وأكثر وضوحا سمعيّا لدى المتلقي -إيقاع قويّ ولكنّه لم يبلغ رتبة وسم المطلع
الثاني	القفل: الجيم: هي مقطع قصير في الغصن الأوسط ومقطع طويل منفتح في الغصن الأخير. وهي مجهورة شديدة، وبها قلقلة. الأغصان: التاء: مقطع قصير	إيقاع قويّ إيقاع أكثر ضعفا	القفل: قي جي، مقطعان طويلان، وحرفان مجهوران أوّلهما أقوى من الثاني الأغصان: ررت: مقطع منغلق وآخر طويل منفتح	إيقاع قويّ وأكثر وضوحا إيقاع سمته الضعف (مقطع طويل منغلق

	تقطع إطالته للضرورة الشعريّة. وهي مهموسة شديدة		بحكم الإشباع، ولنا حرف الراء مكّرر بجهره والتاء بهمسها قلت: مقطع طويل منغلق وثان قصير وقع إشباعه: ولنا القاف بقوتها واللام بجهرها وتاء الختم بهمسها	ومقطع قصير)
الثالث	القفل: الجيم: مقطع قصير تقطع إطالته للضرورة الشعريّة. وهو حرف مجهور شديد، فيه قلقلة الأغصان: اللام: مقطع قصير تقطع إطالته للضرورة الشعريّة. وهي مجهور متوسط بين شدّة ورخاوة	إيقاع قويّ إيقاع فيه توسّط بين قوّة وضعف	القفل: هيج: مقطعان طويلان بحكم إشباع الثاني، أولهما مهموس ممدود وثانيهما مجهور شديد الأغصان: طالا، لالا: غصنان قائمان في قافيتهما على مقطعين منفتحين طويلين، وعلى حرفين مجهورين	إيقاع ضعيف جرّاء امتداد الهاء وكثرة ارتخائها إيقاع قويّ يباين ضعف إيقاع قافية القفل
الرابع	القفل: الجيم: هي مقطع طويل	إيقاع قويّ	القفل: عوجي: مقطعان طويلان	إيقاع يمتاز بوضوح سمعيّ

	منفح. وهي مجهورة شديدة، بها قلقلة. الأغصان: السين: مقطع قصير تقطع إطالته للضرورة الشعريّة. وهي مهموسة رخوة، ولها صفة الصّفير	إيقاع ضعيف	منفتحان مجهوران الأغصان: ئيس، فيس: مقطعان طويلان منفتحان بحكم إشباع الثاني، وهما حاويان لحرفين مهموسين	إيقاع أكثر ضعفا
الخامس	القفل: الجيم: مقطع قصير تقطع إطالته للضرورة الشعريّة. وهي حرف مجهور شديد، فيه قلقلة الأغصان: الفاء: مقطع قصير تقطع إطالته للضرورة الشعريّة. وهي مهموسة رخوة	إيقاع قويّ إيقاع أكثر ضعفا	القفل: لوج: مقطعان طويلان منفتحان حاويان لحرفين مجهورين الأغصان: يوف، يوف: مقطعان طويلان منفتحان حاويان لحرف جهر ولآخر مهموس	إيقاع قويّ إيقاع ضعيف
السّادس	الخرجة: الجيم: مقطع قصير تقطع إطالته للضرورة الشعريّة.	إيقاع قويّ	الخرجة: روج: مقطع أوّل طويل منفتح، وثان مقطع قصير تقع	إيقاع قويّ على احتواء القافية للمدّ الذي يسم الكلام بالبطء

	وهو حرف مجهور شديد، فيه قلقلة		إطالته. وهما حرفان مجهوران، لأوّلهما صفة التكرير ولثانيهما القلقلة	

اهتمّ القدامى بالرّويّ لأنّه آخر حرف في الأبيات يقرع طبلة أذن السامع. وقد حصروا صورته الصّوتيّة في ما يشبه قرع المطرقة المتماثل النّغمة، المتعاودة في القصيدة بدءا طالعها وصولا إلى ختمها. وركّز باحث على دوره الصّوتيّ والتّركيبيّ معا في تخيّر اللّفظ المناسب الّذي يذيّل الأعجاز قائلا: « للرّويّ سلطان في اختيار الكلمة»[28]. ولفرط ولعهم به سمّوا القصائد به. فهي الميميّة نسبة إلى الميم، وهي الجيميّة نسبة إلى الجيم. واللاّفت للانتباه أنّ هذا الكلف به جعلهم يصطفون حروفا تصلحه وألغوا أخرى رأوها تلحق به عيوبا. وهذا ما دعانا إلى مقارنة أروية هذا الموشّح الخارج عن أوزان العرب بأروية القصائد النّماذج الأكثر شيوعا. وبدا لنا أنّ أروية موشّحنا هي من الحروف المستحسنة عند أسلافنا. فرصدنا كثافة الجيم واللاّم، والميم والسين. أضف إلى ذلك أنّها حروف تعرف بوضوحها السّمعيّ وقوّتها. وكأنّ الموشّح يعيد إلى القصيدة ذاكرتها باعتماد أدواتها التي تحتال بها لاستدرار عطف ناقديها ومتقبليها.

أمّا القوافي فنقدّر أنّها صادفت حظّا يفوق الحظوة التي لقيها الروي. فهي " حوافر الشعر " وهي « شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية»[29]. ولذا، وجب إجادتها حتى لا يفقد القصيد هويّته. وقد كثرت الوصايا بتنزيلها منازلها. وبها فضّل شاعر عن آخر. واعتبروا من أجادها مطبوعا. ولوحظ أنّ الوشّاح قد نوّع صورها العروضيّة. فهي المقطعان الطّويلان المنفتحان، وهي مقطع طويل منفتح أو منغلق وثان قصير وجبت إطالته للضرورة الشعريّة، وهي التي تبدأ بالمتحرّك قبل الساكن الأخير. وهذه الصّور المألوفة في ركوب القافية لم تخرجها متماثلة الوسوم الإيقاعيّة، وإن

حاول الوشّاح أن يوهمنا بذلك، بل بدت متباينة مستغرقة لمدد زمنيّة متغايرة تظهر تغاير المتكلّم القلق إزاء معشوقة سالية، لها طبع بدويّ وإن استوطنت الحضر.

واللاّفت للانتباه ورود قافية الأقفال على صورة عروضية واحدة في أغلب أغصانها، بمقطعين طويلين تمّت إطالة ثانيهما وجوبا لضرورة شعريّة. ويبدو أنّ الوشّاح تقصّد هذا التماثل شدّا للموشّح إلى القصيدة النموذجيّة. ويضاف إلى ذلك الإتيان بهذه القوافي على مساحات قصيرة لعقد صلة بين الموشّح والمسمّط، لأبوّة الثاني للأوّل وانشدادهما معا إلى إيقاع السّجع الذي يرتدّ أوّل ظهوره إلى التلبيات وأسجاع الكهنة. ونلاحظ غلبة الوضوح السّمعيّ على قافية الأقفال لتبدو أكثر قوّة من قوافي الأغصان التي اتّسمت بالضّعف لكثرة همسها ومدّها فأصابها الارتخاء على تنوّع صورها العروضية. ونقدّر أنّ تبئير القوّة على قوافي القفل لغلبة الجهر عليها تذكير بخصال القافية المشتهاة في القصيدة المنوال، وإقرار بقوّة شعر المركز وبغلظة بيئته، وفحولة مبدعين، خلافا لسطوة الهمس على خواتم الأغصان التي تمتاز بالتنوّع لتظهرها ضعيفة ضعف حضارة الحضر التي تمتاز بالميوعة واللين. وهكذا، بان أنّ أروية الموشّح وقوافيه من الأدوات الإيقاعية التي تظهر صلة الأدب بواقعه ومعاناة المبدع الذي أخذ منه العنت وهو يسعى إلى إرضاء قارئ متنوّع المشارب الحضارية بأندلس مختلط الحضارات بأقفال متحدة القوافي أسوة بالقصيدة وبأغصان في زيّ أسماط. فهو يوقن أنّه يخاطب متلقيا جديدا يبحث عن التنوّع. ولم يعد بدويّا صرفا يتلذذ بالقوّة، بل خالطه الحضريّ الذي يطرب إلى التثنّي. وهذا التغيّر الحضاري اقتضى التعبير عنه بصفات حروف تناسب طباعه. وهذا ما سيدرس في الآتي:

3-إيقاعيّة الأصوات المفردة:

للصوت صلة بحال المتكلّم وبيئته، وبنواياه التي بيّتها ليعبّر عنها دون غيرها. ولذلك، نرى أنّ المبدع يتخيّر من حروفه ما يناسب موضوعه المطروح. فيعطي الأولويّة لبعض منها عن الآخر بتخيّر المخرج والصّفة. فللجهر مقامات تناسبه، وللهمس أخرى تليق به. وهذا ما سنتبيّنه في هذا الموشّح الذي هيمنت عليه حروف بدت شغّالة في إصابة المعنى وإبرازه

وإخراجه إخراجا موقّعا. وسنبدأ باختبار فاعليّة الجهر إيقاعيّا في موشّح غير شعريّ متمرّد على سنن القصيدة التقليديّة وفق الآتي:

1.3. إيقاعيّة الجهر:

عرّف الجهر بكونه « يزيد من شدّة الوضوح السّمعيّ للأصوات والسّبب يعود إلى اهتزاز الوترين الصّوتيين ويسمع لها رنين عند النطق بها»[30]. ويضيف هذا الباحث القول إلى إنّه « من لوازم الوضوح السمعي ومؤثّر فيه؛ لأنّ فيه زيادة عامل مهمّ في إيصال الصّوت إلى المستمع فضلا عمّا يؤدّيه من دلالة على مستوى المفردة أو الجملة في عموم اللّغة، مع باقي العوامل الأخرى كالإطباق والتّفخيم لما لها من أثر إيجابيّ في وضوح الصّوت لدى المتلقي فتتحكّم كلّ هذه العوامل في إيضاح الدّلالة المطلوبة لدى السّامع، فيكون للسّمع أهميّة كبيرة»[31]. وهذا ما حفّزنا لاصطفاء جملة من الحروف المجهورة للنّظر في وسومها الإيقاعيّة وفي ثرائها الإيقاعيّ باعتماد الجدول التّالي:

الحرف المجهور	الكلمات الحاوية له	صفاته	موقعه	وسمه الإيقاعيّ
الجيم	الحدوج، الحجيج، الأريج، جي، العجيج، الوهيج، تعوجي، عوجي السّروج، العلوج، البيدروج، المروج	جهر، شدّة، استفال، انفتاح، إصمات، قلقلة	آخر الكلمات في الأغصان والأقفال	قوّة النّهاية
الباء	طالب، الشاحب، الراغب، الواهب، الحاجب	جهر، شدّة، استفال، انفتاح، إذلاق، قلقلة	آخر الكلمات في الأغصان	قوّة النّهاية
القاف	قتلى، قطف: شقيق:	جهر ، شدّة، استعلاء، انفتاح،	فاتحة الكلمة بطن الكلمة	الزيادة في وسم القوّة في الكلمات

	عاشقي، الشوق:	إصمات، قلقلة	ذيل الكلمة	صدرا وبطنا وذيلا
الميم	سهام، الحرام، بسّام	جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، غنّة	قافلة الكلمات	قوة النهاية

تحفّزنا غلبة الجهر على الهمس وتباين وسومها الإيقاعيّة من قوّة إلى زيادة فيها، والتّركيز على احتلاله لنهاية الكلمات للبحث في علاقة الإيقاع بالمعنى. فنرى أنّ الوشّاح يُبَرِّر ما اصطفاه ليزيده وضوحا سمعيّا ويجعله ألصق بالآذان، وموجّها لفعل القراءة. فيدعى المتلقي إلى التّركيز على ما يريده المتكلّم دون غيره. وهذه الحروف المجهورة المنتقاة اعتبرت من الصّنف الكثيف الحضور. وقد نوّعها لتتباين ملامحها الإيقاعيّة، مغلبا القاف التي احتلت مواقع هامّة في كلماته. فإن وردت في صدر الكلمة لوّنته بقوّة البداية، وإن احتلّت بطنها جمّلتها بقوّة الوسط، وإن ذيّلتها جاءت قوّة النهاية والزيادة فيها. والمثير للانتباه هو كثرة الجهر الذي رجّح أنّه صفة تناسب إبقاع البدو بغلظته وقوّته في بيئة حضرية، بمائها وبستانها، وبخمرتها وحسانها. ولكن يمكن أن نعقل من هذه الصّفة جملة من الدّلالات التي نراها أقرب إلى ما هدف إليه الوشّاح. فهو يجعل الكلمات الموحية بمعاناته أكثر وضوحا في السّمع ليتمثّلها القارئ عيانا. فالأذن توفي العين بما حدث واقعا. فلا نجد في الملفوظات إلاّ بما يوحي بالقتل والسّهام والآلام. وبدا المبدع مسكونا في إبداعه بسلطة المركز محتذيا ما نمّطه، ممّا جعله يكذّب حاله وبيئته الغنّاء، وثقافته المغايرة للمشرق باختلاط شعوبها. فصدحت الكلمات بالشّوق وبفتك الحبيبة، وبرغبة عارمه في لقاء معشوقة من صنو معشوقة كعب بن زهير لا تمسك بالوعد وطبعها خلف به. ونقدّر في هذا المقام أنّ المبدع يرضي قارئه النموذجي الذي تعوّد على تلذّذ كلّ إيقاع حزين وخير المسموع ما قدّ من الشكوى وجاء معبّرا عن غلظة المعشوقة وحدّة طباع أهلها. ولذلك، نرى أنّ كثافة الجهر لافتة إلى إكراهات المركز الذي يقيّد بنقده إبداع الأطراف ويشدّه إلى مناويله بكلّ عنف. وهذه الصفة دافعة إلى تقصّي ما تتيحه صفة ضديدة لها من ثراء إيقاعيّ نختبره في الآتي:

2.3. إيقاعيّة الهمس:

حدّت الأصوات المهموسة بأنّها « هي التي لا يهتزّ معها الوتران الصوتيان ولا يسمع لها رنين حين النطق بها»[32]. أي إنّ وضوحها السّمعيّ ضئيل، ولها سمة الضّعف لاكتسابها بعض الصّفات الدّالة على الامتداد والتّفشيّ، ممّا يجعلها تستغرق مددا زمنيّة هائلة. فتتباين بحسبها وسومها الإيقاعيّة لتتباين مراتب الوسم الإيقاعيّ ذاته. واصطفينا ثلاثة حروف مهموسة لاختبار فاعليّتها الإيقاعيّة في الكلمات الحاوية لها ودراسة مواقعها فيها التي تعقد صلة بين الإيقاع وحال المتكلّم باعتماد الجدول الآتي:

حرف الهمس	الكلمات الحاوية له	صفاته	موقعه	وسمه الإيقاعيّ
السّين	عيس، الرئيس، النفيس	همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات، صفير	قافلة الكلمة	إيقاع ضعيف في نهاية الأغصان
الفاء	اصفررت: الضيوف، السيوف	همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إذلاق، تفشّ	بطن الكلمة قافلة الكلمة	إيقاع أكثر ضعفا بطنا ومنتهى
الشين	شقيق، الشوق: عاشقي:	همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات، تفشّ	فاتحة الكلمة بطن الكلمة	إيقاع ضعيف البداية والبطن

لوحظ في هذا الجدول أنّ الوشّاح قد تخيّر في الحروف المهموسة ما دلّ الوهن وفرط الضّعف وقد أجاد مواقعها ليحلّها في الكلمات صدرا وبطنا وذيلا، مع تغليب التّالي حتّى يتحسّس المتلقي ما يعيشه من ألم. فبدت الحروف المتخيّرة حاملة لصفة الرّخاوة وزادها التّفشي امتدادا في الزمن واستغراقا لمدد زمنيّة هائلة جعل إيقاعها أكثر ضعفا، تدلالا على علاقة الوسوم الايقاعيّة بحال المتكلّم الولهى بمعشوقة سالية لا تعير عاشقها طرفا. ولذلك، لاذ بالسّين الدّالة الصّفير والتّأزّم، وإن أوحت بمدح الحبيبة الّتي بلغت مرتبة الملك، إيحاء

بصورة قديمة كان امرؤ القيس باعتباره الأب الأوّل للقصيدة قد نمّطها ليخرجها " نؤوم الضّحى" موغلة في ثرائها، وبالشّين الدّالّة على الصّبابة والجوى وتحرّق الأكباد بحثا عن وصال مزعوم، وبالفاء وتفشيها الّتي انتظرنا تمكين الوشّاح الغزّال من فرص لقاء والتمتّع بارتخاء الوقت وكسر النّمط البدويّ التقليديّ فإذا به يستدنيه (الهمس) ليعمّق كثافة حضوره في بيئة غنّاء. فالمعلوم أنّ الهمس أليق ببيئة حضريّة لصلته بالرّقّة والتّثني. إلاّ أنّه بدا مغايرا لها دافعا إلى تأصيل صور قديمها بعاشق شكّاء بكّاء ومعشوقة تتلذّذ بعذابه. وهكذا، تجاوبت الوسوم الإيقاعيّة مع حال الوشّاح ليغلب عليها الضّعف. وهذه الأصوات بصفاتها مثرية لإيقاع الموشّح قوّة وضعفا وموحية بدلالات قد صمتت عنها بقيّة الأساليب الأخرى، ومحفّزة لاختبار إيقاعيّة أخرى مسكوت عنها ندرسها في الآتي. وهي:

4.إيقاعيّة البلاغة:

لم ينظر إلى البلاغة في دورها الإيقاعيّ، بل تمّ التّركيز أساسا على دورها في البيان والتبيين والفهم والإفهام. والحقّ أنّها أداة شغّالة لإتاحة ممكنات إيقاعيّة هائلة قد غفل عنها العروض والنحو، وبقيّة المقاربات الإيقاعيّة التي تدّعي جدواها في إثراء مبحث الإيقاع. وسننظر في هذه الفاعليّة بالنظر في إيقاع الجناس والصورة بالبدء بـ:

1.4. إيقاعيّة التّجنيس:

نظر إلى الجناس نظرة استهجان. فهو عند أغلب البلاغيّين « مجرّد إجراء شكليّ إن وصلوه بالمعنى فدوره لا يعدو مجرّد التّحسين»[33]. ويرفد هذه الرّؤية قول آخر موغل في السّخرية بدوره في توضيح الدّلالة فاعترضوا على « فاعليّته ولا تغييره في عملية إنتاج المعنى لا بالقدر القليل ولا الكثير. فلا حيويّة له، ولا ديناميكية، ونشاط، وإنّما هو معرض وصورة خارجيّة فحسب»[34]. إلاّ أنّ هناك من استعذبه متى حافظ على موقعه واتّفقت أوزانه وجاءت متناظرة ليحوّل إلى مركز ثقل الإيقاع. وسنعتمد جدولا للوقوف عند أنواع

الجناس وتفاوتها في الوسوم الإيقاعيّة للتّعبير عن حال وشّاح غزّال في زيّ عاشق بدويّ متيّم بحبّ المعشوقة. وهو الآتي:

الكلمات المتجانسة	نوع الجناس	موقعه	وسمه الإيقاعي
عوجي، عوجي	جناس تامّ	فاتحة الغصن وقافلته	إيقاع ثقيل لاقترانه بالأمر
الرئيس، النفيس	جناس ناقص	قافلة الغصن	إيقاع ضعيف لكثرة همسه
الضيوف، السيوف	جناس ناقص	قافلة الغصن	إيقاع ضعيف لكثرة مدّه وهمسه
البيدروج، المروج	جناس ناقص	قافلة الغصن	إيقاع يمتاز بقوّته وبوضوحه السمعي لكثرة الجهر به

لن نوغل في الحديث عن قدرة الجناس على تزيين القول. وهي الوظيفة الرئيسية التي أوكلها إليه البلاغيون، حتى كرهوا التّزيّد فيه الذي يحشر المبدع في ربقة الصّنعة ليذهب ماء شعره وتحجب دلالة كلماته، وإنّما سنركّز على دور في تلوين الإيقاع وإثرائه. فالملاحظ أنّ الجدول قد دلّنا على جناس تامّ يتيم مربك في إيقاعه. فصيغته الصّرفيّة أمر قائم على الالتماس ليصبح مكتمل المعنى بوسم إيقاعيّ هابط، وهو، في صلته بارتياح المتكلّم، مُتْعِبٌ لأنّه فعل أمر متعلّق بأذيال المستقبل لم ينجز بعد، ممّا يسم الإيقاع بالثقل ويرفده المدّ الدّال على الامتداد في الزمن لدلالة الضّعف، على ختم الكلمتين بالجيم الدّالة على القوّة التي حجبتها صيغة الفعل وتذييلها بالمدّ. وللجناس الناقص تمايز في ملامح إيقاعه. إذ اتّسم بالضّعف في ثنائية (الرّئيس، النّفيس) لاحتوائه للسين المهموسة الرّخوة التي أوحت موقعا بوسم الضّعف في نهايات الأغصان. وزادت الثنائية (السّيوف، الضّيوف) الضّعف ضعفا لطبع التفشّي في الفاء القادرة على استغراق مدد زمنية أكثر طولا من السّين. وينهي الوشاح هذه الثنائيات بـ(البيدروج، المروج) التي احتلت موقع القافلة في أغصان الخرجة

تعبيرا عن القوّة الآتية من تكرير الرّاء وقلقلة الجيم. وكأنّه يجبر ما وقع فيه من خلل، ليغيّر طباع القرّاء الذين ألفوا قصيدة يلوّن بيتها الختام بالانكسار أسوة بكلّ عاشق بدويّ ليستسيغوا نوعا جديدا لمبدع ولعاشق من الأطراف يخالفان عميقا سنن المركز إبداعا وتلقيّا، وطباعا وبيئة. ولهذا الجناس صلة وثيقة بما تتيحه الصّورة الشّعريّة من خصوبة إيقاعيّة يحسن تدبّر النّظر في مزاياها في الآتي:

2.4. إيقاعيّة الصّورة:

لقي حدّ الصّورة تعريفات كثيرة متباينة. وهذا دليل عسر في ضبطها، على تنوّع محاولات دراسيها فلاسفة ونقّادا. إذ ميّزها أرسطو عن باقي الأساليب الأخرى مدعيا أنّها تفوقها منزلة وشرفا[35]. وحباها النّقّاد القدامى بالإحسان وشرف كمال الشّعر. إلاّ أنّنا في مبحثنا لن نوغل كثيرا في دورها في تحقيق الوضوح والإبانة لنركّز في موسيقاها وممكناتها الإيقاعيّة التي أتاحتها باعتماد الكناية والتّشبيه. وحجّتنا أنّ القدامى قد جعلوها صنو الإيقاع. فـ« الخلط بينهما قديم جدّا سواء في نظريّة الشعر عند اليونانيين أو عند العرب»[36]. وركّزوا على أن يكون معناهما قابلا للفهم مركّزين على تمثّل المراد بيسر، وعلى أن تجري المسموعات « من الأسماع مجرى المرئيّات من البصر »[37]. وهذا ما يعبّر عنه الجدول التّوضيحيّ الآتي:

الأسلوب البلاغي	نوعه	موقعه	وسمه الإيقاعيّ
قتلى ظبيات الحدوج	استعارة	آخر الغصن الثاني	إيقاع هابط بعد صعود
فتّانات الحجيج	كناية		إيقاع هابط
سهام	استعارة		إيقاع هابط
شقيق الأريج	كناية		إيقاع هابط
عوجي	استعارة (أمر)		إيقاع صاعد
أنت الملك الرئيس	تشبيه بليغ		ارتخاء (السين المهموسة)

أنت العقد النفيس	تشبيه بليغ		ارتخاء (السين المهموسة)
الحاليات السّروج	كناية		إيقاع هابط
أبناء العلوج	كناية		إيقاع هابط
بسّام للضّيوف	كناية		إيقاع ضعيف، كثير التراخي
ضرّاب بالسّيوف	كناية		إيقاع ضعيف كثير التراخي
نبات الحبق البيدروج والحنّاء في المروج	كناية		إيقاع ثقيل جرّاء العطف والصّورة المركّبة

لاحظنا في هذا الموشّح حضورا كثيفا للكناية لأنّها « صورة قائمة على نوع آخر من الحيويّة التّصويريّة فهناك أوّلا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقيّة، ثمّ يصل القارئ أو السّماع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتّصلة وهي الأعمق والأبعد غورا فيما يتّصل بسياق التّجربة الشّعوريّة والموقف»[38]. ويبدو أنّ الوشّاح قد أحلّها محلّها الأنسب في الكلام. فهي مذيّلة للأغصان والأقفال لتبدو أكثر وضوحا سمعيّا، وليتسم إيقاعها بالقوّة، على ما فيها من اتّساع في المعنى يوكل إلى القارئ كشف حجبه بحسب ثقافته وسعة اطّلاعه. فالأصل أنّ غلبة المجاز تسم الإيقاع بالضعف. إلاّ أنّ الوشّاح أجبره بمغالاة في القوة لتفوح من كناياته غلظة البداوة في موطن البساتين والخضرة. فلا نصادف إلاّ صفات لمعشوقة بدويّة عرفت بعنجهيّتها وتعاليها على عاشق متذلّل. وكأنّنا في هذا الموشّح حيال بثينة في شعر جميل، أو في موسم حجّ يطارد حبيب في مكان مقدّس حبيبة سالية. وهكذا، نقف عند وسم إيقاع قويّ قد صنع صنعا لإرضاء المتلقي. فإذا الكنايات مأخوذة من عالم القحط، بل من بيئة غير بيئتها. وربّما ركبها الوشّاح ليصنع بها إيقاعا يرضي شهوة نقّاده الذين أصابتهم الخشية من الحديث عن نوع شعريّ لا عمق له في أدب المركز. ويعضد الكناية تشبيه. وهو في

عرف مستحسنيه « كنز من كنوز البلاغة، ومادّة الشّاعر المفلق، والكاتب البليغ، في الإبداع والإحسان والاتّساع في طرق البيان»[39]. وقد جاء في هذه الموشحة خاليا من الأداة ووجه الشبه محمولا على الإجمال. فهو التشبيه البليغ الذي عدّ « أسمى درجة في التّشبيه الصّريح من حيث هو يسوّي بين المشبّه به والمشبّه تسوية تامّة.... وهذا الأسلوب لا يخلو من مرونة»[40]. وقد احتلّ هذا التّشبيه قافلة الأغصان وانتهى بحروف همس تدلّ على استغراق وقت كبير لتصوير الموصوف ولإعطاء فرصة أكبر لتمتّع القرّاء به سمعا وبصرا. وقفّي التشبيه بالسّين الدّالة على الصّفير إعلاء لشأن المعشوقة وحطّا من قدر العاشق. ويضاف إلى ذلك صوغ هذا الأسلوب البيّانيّ في زيّ جملة اسميّة دالّة على الصّلابة نقرأ فيها صورة متعاودة من قديم لحال العاشق ولرفعة المعشوقة. فبدا التّشبيه مباينا للكناية في ملامحه الإيقاعيّة وإن لاحا لنا يستمدّان عمقهما الجماليّ من القدم. فإذا الأوّل مشدود إلى الضّعف وأوغلت الثانية في القوّة لتطال عتبة قوّة القوّة، وبين التشبية والكناية استعارة تصريحيّة فيها استدعاء لحدّة السّهام للعيون وقد تجلّت في وسم إيقاعيّ يراوح بين قوّته وضعفه. ولذا، فأساليب التّصوير في هذه الموشّحة، على كونها استعادة لنماذج القديم، قد أخصبت الإيقاع وأخرجته متغاير الملامح الإيقاعيّة للإبانة عن مجتمع يغاير نقاء الحضارة البدويّة بغضاضة بيئته وباختلاط بشره وتعدّد مشاربهم فنّا وحياة.

5. الخاتمة:

نخلص في قافلة هذا المقال إلى أنّ الإيقاع في الموشّح، باعتباره نوعا شعريّا قد نبت نباته في بلاد المغرب وتغايرت بناه عن بنى القصيدة النموجيّة، حمّال ألوان إيقاعيّة متباينة. فالعروض يوهمنا باستغراقه لإيقاع كافّة المنجز الشّعري على مرّ الزمن بشدّه إلى نظام صارم ألفه القرّاء في قصائد المركز وزاد أنّ السّلطة النّ،قديّة حرّضت على اتّباعه. ويبدو الوشّاح على وعي عميق بها التواطؤ بين سلط التقبّل فأتى ببحر البسيط الذي يعدّ من البحور الأكثر ركوبا في منظوم الأوائل بعد بحر الطويل، واستأنس بحروف أروية في موشّحته هي من الطبقة الأولى في الأروية المستعملة في شعر

شعراء الطور الأوّل وتنضاف إليها قافية لها صورة قديمة مشتهاة وكأنّها تشدّ الموشّح إلى ذاكرة أولى لها شأو كبير في شعر الملك الضليل. ولحروف الجهر سلطة على كلمات الموشّح صدرا وبطنا وذيلا لتذكّر بطابع بدويّ في بيئة تتقاطر لينا وتحضّرا. وبدت أساليب البلاغة خادمة للإيقاع متلبسة به حتى ماثلته. فإذا بالكنايات والتشبيه والاستعارة قد أوحت بإيقاع متمايز الملامح الإيقاعية وإن استأنست بأساليب الأوائل، لتتمازج القوّة بالضعف ويتوسّط بينهما أحيانا. والمثير للتدبّر عقلا أنّ رحلة الشّعر في بلاد المغرب قد شهدت جحودا بيّنا لحظة تشكّل الموشّح تجلّت في الإيقاع الذي يفترض أن يباين إيقاع القصيدة النموذجيّة. إلاّ أنّنا رصدنا حرصا كبيرا على الإيهام باتّباع سنّة المشرقيين خوفا من سلطة النّقّاد والقرّاء على حدّ سواء. وهو ما أجبر الوشّاح والملحّن معا على البحث عن عكاكيز لجبر الوزن العروضي. ولكنّ هذا لا ينفي خصوصيّة هذه الموشّحة التي تباينت الصور العروضية لقوافيها وتغاير أرويتها في صفات حروفها ليصبح إيقاعها أكثر خصوبة من إيقاع القصيدة، مماثلة لثراء بيئتها الحضريّة الجديدة المتنوّعة بشرا وترابا، وحضارة. ولا شكّ أنّ الاستئناس بالجناس في هذا المقام مبرّر لأنّه مناسب لأذواق متقبّلين من حضارة كونيّة بها أجناس بشريّة مختلطة وله حضور كثيف في لغات العالم كلّها تبني به إيقاعها الملبّي لرغبة كلّ الأذواق. وهكذا، فإنّ إيقاع الموشّح معبّر عن بيئته وله القدرة على التّحكّم بأهواء الآخرين المختلفين مكانا وثقافة.

6.الهوامش والإحالات:

[1] - Meschonnic Henri, Critique du rythme, éd, verdier, 1982
[2] - Dessons (Gérard) et Meschonnic (Henri) : Traité du rythme des vers et des proses, Ed. Dunod, Paris, 1998

[3] – الملك، ابن سناء، دار الطّراز في عمل الموشّحات، تحقيق الدّكتور جودت الرّكابي، سورية، دار الفكر بدمشق، ط3، 1980، ص 29. وقد فصّل الباحث مصطفى عوض الكريم هذه المسألة في كتابه " فنّ التّوشيح"، بيروت، دار الثقافة، ط1، 1959، صص 93 – 94. إذ دلّ على اعتراف الدّارسين مثل المقري وابن دحية وابن سعيد بظهور الموشّحات بالمغرب عدا ابن خلدون الذي أراد ردّها إلى المشرق.

4 – الماكري، محمّد، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 152.

5– الملك، ابن سناء، دار الطّراز في عمل الموشّحات، ص 48.

6 – م ن، ص 51.

7– الكريم، مصطفى العوض، فنّ التّوشيح قدّم له الدّكتور شوقي ضيف، بيروت، دار الثّقافة، 1959، ص 204.

8– م ن، ص 210.

9– م ن، ص 198.

10–أنيس، ابراهيم، موسيقى الشّعر، لبنان، بيروت، دار القلم، ط4،1972، صص 245– 246.

11 –ابن سناء الملك، المرجع المذكور سابقا، ص 44.

12 – م ن، ص 50.

13– م ن، ص 114.

14–م ن، ص 107.

15– الكريم ، مصطفى ، فنّ التّوشيح ، ص 67.

16– م ن، صص 67– 68.

17– ابن سناء الملك، دار الطّراز في عمل الموشّحات، ص 112.

18– م ن، ص 49 – 50.

19– ابن سناء الملك، دار الطّراز، ص 51.

20 – الكريم، مصطفى، فنّ التّوشيح، ص 202.

21 – نقلا عن مصطفى عوض الكريم، فنّ التّوشيح، ص: 35– 36.

22– ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشّحات، تحقيق الدكتور جودت الركابي، دمشق، دار الفكر، ط3، 1980، ص 114.

23– م ن، ص 47.

24- م ن، ص 44.

- العواني، محمّد برّي، الموشّح بين الأدب والموسيقا، مجلّة الموقف، ع 347، السنة 29، آذار 2000 ، ص 41 25.

26- نقلا عن علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، مصر، الهيئة العامّة للكتاب، 1993، ص 106.

27- يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1993، ص 106.

- الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، مصر، دار سعاد الصباح، 1993 ، ص 333 28.

29- ابن رشيق، العمدة، ج1، حقّقه، وفصّله، وعلّق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط5، 1981، ص 151.

30- النّفّاخ، عبد الكريم، النصراوي، عادل: الوضوح السمعي وأثره في القرآن، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج 1، ع 27، 2018، ص 436.

31- م ن، ص 431.

32- م ن، ص 436.

33-عبيد، حاتم، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهيّة لأبي حيّان التوحيدي، صفاقس، مطبعة التسفير الفنّي، ط1، 2005 ، ص 131.

- 34- صولة، عبد الله، ديناميكية الدّال في الشعر مثال الجناسات الشّوقيّة، حوليات الجامعة التونسية، عدد 35، 1995، صص 51-52.

35- أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة محمّد شكري عيّاد، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967، ص 128.

36- الوهايبي، منصف، الطّائيّة في الشّعر مذهب الطائيّ – أبو تمّام حبيب بن أوس- تونس، دار الاتّحاد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2016، ص 233.

37 - م ن، ص ن.

38-الداية، فايز، جماليات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي، طبعة دار الفكر المعاصر، بيروت ودار الفكر دمشق، ط2، 1966، ص 142.

- عبّاس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها ، الأردن، دار الفرقان، 1987، ص21 39.

40- الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 150.

7.المصادر والمراجع:

أوّلا: مراجع عربيّة:

1- أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة محمّد شكري عيّاد، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967.

2-أنيس، ابراهيم، موسيقى الشّعر، لبنان، بيروت، دار القلم، ط4، 1972.

3-الداية، فايز، جماليات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي، طبعة دار الفكر المعاصر، بيروت ودار الفكر دمشق، ط2، 1966.

4- ابن رشيق، العمدة، ج1، حقّقه، وفصّله، وعلّق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط5، 1981.

5- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشّحات، تحقيق الدكتور جودت الركابي، دمشق، دار الفكر، ط3، 1980.
6- صولة، عبد الله، ديناميكية الدّال في الشعر مثال الجناسات الشّوقيّة، حوليات الجامعة التونسية، عدد 35، 1995.
7- الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
8-عبّاس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، الأردن، دار الفرقان، 1987.
10-عبيد، حاتم، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهيّة لأبي حيّان التوحيدي، صفاقس، مطبعة التسفير الفنّي، ط1، 2005.
11- العواني، محمّد برّي، الموشّح بين الأدب والموسيقا، مجلّة الموقف، ع 347، السنة 29، آذار 2000 .
12- الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحيّة مقدمة نظرية دراسة تطبيقية، مصر، دار سعاد الصباح، ط3، 1993.
13- الكريم، مصطفى العوض، فنّ التّوشيح قدّم له الدّكتور شوقي ضيف، بيروت، دار الثّقافة، 1959.
14- الماكري، محمّد، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.
15-الملك، ابن سناء، دار الطّراز في عمل الموشّحات، تحقيق الدّكتور جودت الرّكابي، سورية، دار الفكر بدمشق، ط3، 1980.
16- النّفّاخ، عبد الكريم، النصراوي، عادل: الوضوح السمعي وأثره في القرآن، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج 1، ع 27، 2018.
17- الوهايبي، منصف، الطّائيّة في الشّعر مذهب الطائيّ – أبو تمّام حبيب بن أوس- تونس، دار الاتّحاد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2016.
18- يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1993.

ثانيا: مراجع أجنبيّة:

- Dessons (Gérard) et Meschonnic (Henri): Traité du rythme des vers et des proses, Ed. Dunod, Paris, 1998.
- Meschonnic Henri, Critique du rythme, éd, verdier, 1982.