معارف
ISSN 1112-7007
EISSN 6804 -2600
المجلد 16/ العدد 1 (جوان 2021): ص.ص:643-660

مظاهر تغيّر القوافي في الموشّح الأندلسيّ

The phenomenon of changing rhymes in the Andalusian muwashah

فريد تابتي*

جامعة بجاية، الجزائر، tabti_farid@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2021/05/08؛ تاريخ القبول: 2021/06/10؛ تاريخ النشر: 2021/06/30

ملخص:

سنحاول في هذا البحث أن نبيّن أهمّية تعدّد القوافي في الموشّح الأندلسيّ، هذا التّعدّد الذي يمثّل مظهرا من مظاهر التّجديد فيه. وإذا كانت القافية منذ ظهور القصيدة الخليليّة علامة إيقاعيّة كبرى، لمخاطبتها السّمع في الإنشاد، فإنّ أهمّيتها في الموشّح مضاعفة، لأنّها تخاطب العين والسّمع معا، ثمّ هي موجّهة أساسا للغناء، دون أن تتنازل عن خاصّية الإنشاد. تنوّعت القافية في الموشّح بدقّة متناهية، ولذلك استثمرها الوشّاح ليجعل منها علامة تجديديّة أساسيّة في موشّحه، وبفضلها توسّع جمهور الموشّح إلى عامّة النّاس. وتوصّلنا في الأخير إلى تأكيد ما افترضناه، وتأكّدنا من أنّ التّجديد الذي هدف الوشّاح إلى تحقيقه لم يكن يرمي إلى تخفيف الضّوابط النّصّيّة المفروضة عليه، وإنّما أضاف إلى ما كان موجودا ضوابط أكثر صرامة، لا يكون الموشّح موشّحا بدونها.

كلمات مفتاحية: الموشّح؛ القافية؛ التّغيّر؛ الإيقاع؛ الغناء.

Abstract:

In this paper, we will try to show the importance of the multiplicity of rhymes in the Andalusian muwashah, this multiplicity which represents a manifestation of renewal in it. And if the rhyme has been since the emergence of the Khalili poem, a major rhythmic sign, to address the hearing in chanting, then its importance in the muwashah is doubled, because it speaks to the eye and the hearing

* المؤلف المرسل.

together, and then it is mainly directed to singing, without giving up the characteristic of chanting. The rhyme in the muwashshah varied with infinite precision, which is why the scarf used it to make it a fundamental renewal sign in its muwashshah, and thanks to it, the audience of muwashshah expanded to the general public. In the end, we came to confirm what we assumed, and we made sure that the renewal that the scarf aimed to achieve was not intended to reduce the textual controls imposed on it, but rather added to what existed were more stringent controls, without which the muwashshah would not be muwashshah.

Keywords: muwashah; rhyme; change; rhythm; singing.

المقدمة:

من أهم المميزات التي يتميز بها المُوَشَّح، والتي يستطيع القارئ أن يتمتع بها بالسمع والرؤية، هي هذا التنوُّع الكبير في القافية والروي. إنها الظاهرة التي تسترعي الانتباه فيه، وتميزه عن كل الأشكال الشعرية القديمة والجديدة. إن القافية التي كانت من قبل في القصيدة القديمة قائمة على الوحدة والثبات، أصبحت في المُوَشَّح قائمة على التغير والتعدد، ولا شك في أن هذا أمر يحدد بشكل من الأشكال رؤية الوَشَّاح إلى الشعر؛ ما هي عناصره الجمالية؟ وكيف يمكن استغلالها إلى أبعد الحدود؟، وكيف يمكنها أن تجذب القارئ بحاستين اثنتين؛ السمع والبصر، في وقت واحد؟ وما علاقة ذلك بالغناء الذي شاع كثيرا في المجتمع الأندلسيّ؟ لقد انطلقنا من فرضيّة أنّ الوشّاح قد كتب موشّحه من أجل الغناء، وهذا ما سنحاول إثباته، من خلال نصّ الموشّح أوّلا، ثم من خلال الآراء النّقديّة التي ارتبطت بالموشّح منذ ظهوره.

الوعي الجماليّ الأندلسيّ وظهور الموشّح:

لقد بيّن الوَشَّاح عمليا – دون أن يفصِّل ذلك نظريا – نظرته إلى الشعر؛ (سيولد المزيد من الجمال مع ولادة كل شاعر... فالشعر قد يحبل به العقل، ولكنه يولد من القلب أو لا يكون)[1]، إن الجمال الجديد للشعر هو التعامل الجديد معه، هو التشكيل الجديد

(1) ميخائيل عيد: أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، آراء، د. ط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، =

له، لهذا، يصح لنا أن نقول بأن ظهور المُوَشَّح كان إيذانا بميلاد الشاعر الأندلسي الجديد، فما هو السر في أن يحتفظ الوَشَّاح بالقافية، وهي إحدى العلامات المميزة للقصيدة العربية القديمة؟، لقد فعل ذلك لأن للقافية دلالة نفسية وفنية في الوقت ذاته، هي التمسك اللاإرادي بالنموذج الموروث مما يعطي للنموذج قيد التجريب شرعية الوجود، وحتى يحقق له تواصله التاريخي مع التراث؛ الذي هو تراث سمعي بالدرجة الأولى.

ما هو السر في أن يجعل هذا الشاعر الأندلسي الجديد القافية إحدى الظواهر الإيقاعية، التي يمثل التنوع والتغير أهم خصوصياتها؟، والجواب هو أنه رأى قدرتها على أن تلعب دورا تأثيريا مزدوجا؛ على العين، وعلى الأذن، وما دام الأمر كذلك، فإن أهميتها لا تضاهيها أهمية أخرى، ثم ما دامت قادرة على إحداث عنصر الدهشة التي دعا إليها الشعراء في العصر الحديث، فهي إذن قد ملكت الأمر كله.

يقول حازم القرطاجني: (وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع فيها الموقع الذي ترتاح له...)[1]، حيث أن الدقة في النظام، والحسن في التأليف، والتناسب في الترتيب مما يُخلِّفُ الوقع الجيد في العين، وإذا اعتبرنا أن الموشح – باعتبار الدقة التي ارتبط به كبنية - بناءٌ، وتشكيلٌ، فإنه يتجه إلى السمع ما دام الموشح في الأصل مغنى، ثم إن أمر العين غير وارد مع ظهور الموشح للسبب نفسه؛ الأمر إذن متعلق بالجانب السماعي، (غير أن التوازي البصري يمكن أن يجد له التفسير نفسه، خصوصا وأن الأمر يتعلق بإدراك المعطى نفسه عبر حاستين إدراكيتين أساسيتين (العين، والأذن)، وإذا سلمنا بالصلة الوثيقة بين الزماني والفضائي فإن الفضاء وهو ينظم العناصر في ترتيب وتوازن نمطي متشاكل، أدعى بالضرورة أيضا لمتعة العين وإيلاعها بالنظر إلى الشيء، بحيث توازي لذة العين لذة الأذن، ومتعة الاستماع متعة النظر)[2]، ونلاحظ هنا بأن الماكري يركز على الشكل / العين ويأتي السمع ثانيا، بينما يركز =

دمشق، 1998، ص: 8.

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص: 245.

(2) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص: 137.

القرطاجني على السمع / الأذن، وقد يكون لقوله تعالى: ﴿ قال إنّني معكما أسمع وأرى﴾[1]، الذي جعل فيه السمع في المركز الأول والرؤية في المركز الثاني أثرٌ ما في رأي القرطاجني، ومهما يكن، فالإدراك مزدوج والمتعة مزدوجة، وهذا ما استغله الوَشَّاح في موشحه، فجعله مُشِعًّا في جميع الاتجاهات، لاعبا كل ما يملك من أجل الفوز بالتأثير على القارئ الذي يرى ثم يسمع (الماكري) أو يسمع ثم يرى (القرطاجني).

إنَّ فَتْحَ باب التنوع في القوافي والروي داخلٌ إذن في عملٍ مقصودٍ وواعٍ تمام الوعي، ومن ثَمَّ نؤكد مرة أخرى على أن الوَشَّاح فهم القصيدة العربية القديمة؛ وأحدث فيها التغييرات التي جعلت منها شكلا جديدا؛ (فبالرغم من تشابه الموشحات في شكلها العروضي العام، فباب التنوع داخل هذا الشكل العام مفتوح على مصراعيه، فلا نستطيع إذا قرأنا أو سمعنا الموشح أن نتنبأ بأوزان الجزء التالي أو بقوافيه، وإذا اكتملت لدينا الصورة العروضية للفقرة المكونة من قفل ودور استطعنا أن نتنبأ بأوزان الأجزاء التالية؛ فالأقفال متشابهة الوزن، وكذلك الأدوار، ومع ذلك يبقى عنصر لا نستطيع التنبؤ به هو قوافي الأدوار وأحرف الروي فيها، فالقوافي وأحرف الروي تتشابه في كل الأقفال، ولكنها تختلف من دور إلى دور)[2].

تعدّد القافية وتبدّد أفق انتظار القارئ:

من جانب القافية نقول إن عدد الموشحات لا يحصى، ولكن يندر أن يتشابه موشحان تمام التشابه في القافية. بمعنى أننا إذا استطعنا أن ننسب قصيدة قديمة إلى رويها، كـ(لامية العرب) مثلا... لأنها موحدة القافية وبالتالي موحدة الروي (اللام)، فإننا لا نستطيع ذلك في المُوَشَّح، لأن القافية متعددة ومتغيرة، وبالتالي فالروي متعدد ومتغير، مما يجعل احتمال التشابه ضئيلا جدا، وهذا التعدد والتغير هو الذي لا يمكنه أبدا أن يكون محل تكهن لدى المستمع، بحيث يستحيل التنبؤ بما سيأتي؛ يخرج عليه الوَشَّاح في كل مرة – خلال قراءة المُوَشَّح – بقافية جديدة وروي جديد؛ إذن، لقد استطاع الوَشَّاح أن يخلص المُوَشَّح من ظاهرة ارتبطت بالقصيدة القديمة، واعتبرها كثير من

(1) سورة: طه، الآية: 46.

(2) علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص: 135، 136.

الشعراء والنقاد الميالين إلى التحرر، في القديم – كالوشَّاح – وفي العصر الحديث – كشاعر التفعيلة- سببا في الرتابة والروتين والنمطية التي تخلف الملل لدى المستمع. لقد قضى عليها جميعا، وفتح المجال أمام التنوع، والدهشة، والصدمة.

إن هذا التنوع والتغير قائم على البساطة، من حيث أن القافية كوحدة إيقاعية تتوزع على مساحات متعددة في النص، وتتخذ شكلا واحدا في كل مساحة، قائما على التعقيد من حيث أنها تقسم النص إلى مساحات متساوية في العدد، ومختلفة في هذه الوحدة الإيقاعية (القافية)، وهذه البساطة قضية بالغة الأهمية في الإيقاع والموسيقى العربية، التي ارتبطت بالعامة وليس بالنخبة وحدها، والتي قامت على البساطة، لأنها قائمة على التكرار الخالص، و(لأن العلاقة القائمة على التكرار الخالص هي أوضح العلاقات وأبسطها، وهي من العوامل التي تؤدي إلى وضوح الجرس وبساطته، بعكس العلاقة القائمة على الاختلاف التام)[1]، والقضية متعلقة كما نرى بالقدرة على الإدراك، وبالتالي الفهم.

لقد قلنا بأن الوَشَّاح لم ينطلق في نموذجه الجديد من فراغ، وقلنا بأنه لأسباب موضوعية لديه قد تعمَّدَ أن يكون المُوَشَّح شكلا جديدا دون أن يقضي على أصوله التراثية، بما يسمح له بأن يكون نصا ذا شرعية لدى القارئ الذي لا يمكن فصله مطلقا عن العملية الإبداعية. ولهذا فقد (كان التأثر بين الشعر والموشح متبادلاً، فالموشح الشعري هو النقطة المتوسطة بين الموشحة الغنائية والقصيدة، أو هو قصيدة تنوعت فيها القوافي وأخذت نظاما جديدا. كذلك أَثَّرَ الموشحُ في المحافظين الذين أحسوا أن التنويع في القافية أمر ضروري أحيانا، ولذلك نرى هؤلاء المحافظين يتجهون إلى المخمسات أو إلى تخميس قصائد مشهورة، ومنهم ابن زيدون في مسمطاته أو مخمساته، مثل قوله:

وأكرمْ بأيام العُقاب السَّوالفِ ... ولهو أثرناه بتلك المعاطف

بِسود أثيثِ الشعر بيض السَّوالفِ ... إذا رفلوا في وشي تلك المطارفِ

إِذا رَفَدوا في وَشيِ تِلكَ المَطارِفِ ... فليس على خلع العذار مَلامُ)[2]

(1) المرجع السابق نفسه، ص: 119.

(2) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ط 7، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1985، ص: 246، 247.

تعدّد القافية وانفتاح الموشّح على الغناء:

إن القائلين بأن الموشح تحرر من القيود الخليلية، لم يروا سوى (التحرر) من وحدة الروي والقافية، ولكن لم يذكروا أن ذلك (التحرر) من (الوحدة) قد نقلهم (كما أرادوا، وعن وعي بطبيعة الحال) إلى تعدد أقل ما يقال عنه إنه أكثر قيدا وصرامة. إن وحدة الروي والقافية بما فيها من قيد، هي استرسال على نمط واحد بمجرد ميلاد المطلع، ولذا يُعتبر ميلاد المطلع في الشعر القديم ميلادا للقصيدة كلها، لأنه هو الذي يحمل العناصر الموسيقية الأساسية للقصيدة، أما في الموشح فالعملية أكثر تعقيدا. يزول الاسترسال بذلك المفهوم، وإن وجد، فليس سوى استرسال مرحلي لا يفتأ أن يزول؛ لأن كل خطوة يخطوها الموشح يطلعنا فيها على جديد على مستوى الروي والقافية؛ بمعنى أن على الوشاح أن يبقى فطنا لأنه أمام عمل فني مبني على الدقة، وأن أي خلط أو خطإ مهما كان قادر على هدم بنائه (فنيا) لأنه يشوهه، والجمال والتشويه ضدان لا يلتقيان.

إننا (إذا أردنا أن نحكم على الناحية الفنية في المُوَشَّح لم نستطع أن نقول إن الأندلسيين كانوا يؤثرون شيئا دون شيء، وإنما كل ما هنالك أن هذا النوع الجديد كان معرضا للتفنن، وأن الحرية في ذلك لم تكن محدودة... وكان لتلك الحرية الكبيرة أثر في تنويع النغمات، ثم ترجع المسألة بعد ذلك إلى القدرة الفردية على الغنائية والجرأة لدى وشاح دون آخر في الكشف عن نغمات جديدة...)[1]، وهذا التفنن في تنويع النغمات هو المظهر الذي به خالفت الموشحة القصيدة التقليدية، لأنها كتبت من أجل الغناء، ولأن الغناء يتطلب هذا التفنن. إن (هذه التقفية داخل الأقفال والغصون...تجعل المُوَشَّح شكلا من أشكال الفسيفساء التي يعجبك ظاهرها، فإذا فتشتها وجدت تكرارا في الوحدات الصغيرة)[2]، وقد أورد لنا مصطفى الشكعة في كتابه: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، قصيدة لأبي نواس[3]، أراد أن يؤكد من خلالها أن المشارقة قد

(1) المرجع السابق نفسه، ص: 248.

(2) نفسه، ص: 245.

(3) من هذه القصيدة قوله:

سُـــــلافُ دَنّ كشـمس دجـنٍ ❁ كدمع جـفنِ كـمـرعـدن

=

سبقوا الأندلسيين بأكثر من قرنين من الزمان إلى محاولة التحرر من وحدة القافية الضاربة في أعماق تاريخ القصيدة القديمة، بل ويؤكد بأن (قصيدة أبي نواس لا تسير في درب الموشحات وزنا وحسب، وإنما هي تضرب فيه موضوعا، فهي وصف الخمر مع الغزل ومجلس غناء وهو البيئة الدقيقة التي ظهرت فيها الموشحة الأندلسية...)[1].

المحاولات المشرقيّة وتمنّع النّصّ الثّوريّ التّجديديّ:

يبدو لنا حقا أن هذه القصيدة محاولة رائدة في المشرق، تؤكد بأن المشارقة قد شعروا هم كذلك بثقل الرتابة التي ميزت القصيدة القديمة، وهذه المحاولة قدَّمت طريقة أخرى في التعامل مع القافية، مُخَالِفَةً وجديدةً تماما، ولكنها لم تقتل الرتابة القديمة بل عوضتها برتابة جديدة، ما زال فيها الكثير من الملل، والنمطية؛ فَعِوَضَ أن يكون للبيت قافية واحدة أصبح يملك أربع قواف. إنه حقا تعدد. والأبيات كلها مبنية على أربع قواف، ولكنها جميعها تشترك في القافية النهائية، التي تعيد هذا النص – شاء أم أبى – إلى القصيدة القديمة، لأن الشاعر والمستمع في نهاية المطاف يدرك أن القافية واحدة، والروي واحد سينتهيان إليها لا محالة. فإضافة أبي نواس مهمة، لأنها ميزته عن غيره، فنال بذلك قصب السبق عند المشارقة كمجدد، ولكن تجديده مقارنة بما قدمه الوَشَّاح في الأندلس يبقى ضئيلا جدا، ولا يمكن على الإطلاق أن نضعهما في كفة واحدة؛ نشير هنا إلى أن هذا الرأي لا يخرج عن أن يكون في عمقه تعصبا للمشرق، لأن النموذجين مختلفان تماما.

هناك محاولة مشرقية رائدة أخرى، تمثل تميزا بين كل الشعراء المشارقة من جهة، وتمثل رغبة ملحة في إضافة شيء جديد إلى القصيدة القديمة، هي تجربة أبي العلاء المعري في قصائده اللزومية، حيث أعطى كل اهتمامه للقافية، فألبسها ثوبا جديدا، بالرغم من أن هذا الثوب كان في الإطار الموروث، ولم يبلغ ما بلغه الوَشَّاح. المهم أنه

=

طبيخ شمسِ	كلون ورسِ	ربيب فرسِ	حليف سجنِ
رأيت علجا	ببـاطرنجا	لها تَوَجَّى	فلمْ يُثَنّ
حتى تبدت	وقد تصدت	لنا ومـلَّت	حُلولَ دَنّ
فات بِريح	كريحِ شِيح	يَومٍ صَبُوحِ	وغيمِ دَجْنِ

(1) مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د. ط، بيروت، لبنان، د. ت. ص: 391، 392.

دليل على أن أبا العلاء المعري أدرك مبكرا أن القافية تمثل مساحة موسيقية مهمة جدا في القصيدة، فألبسها حلة جديدة؛ (لقد بالغ في تأكيد حضورها حين أبدع ديوانه "اللزوميات"، فهي دليل فني على شدة قناعة أبي العلاء بدور القافية في النص الشعري؛ ولم يكتف بهذا بل أشار إلى ضرورة التدقيق في اختيار القافية، فأوضح أن هناك قواف نافرة وأخرى مستحبة، وحذر الشاعر من أن يستخدم الحروف النافرة في قافيته كالغين والطاء والظاء والثاء والجيم والزاي، فموسيقاها الصوتية تقع على الأذن وقعا سيئا، وبالتالي فإن مردودها في النفس لا يكون مستملحا)[1]، وتبقى محاولة أبي العلاء المعري رائدة أيضا بكل ما تحمله من خصوصية، ولكنها ليست – بدورها - على الإطلاق في مستوى المُوَشَّح الأندلسي. ونؤكد هنا على أن حديثنا عن لزوميات أبي العلاء المعري ليس سوى من حيث أن أبا العلاء قد أدرك قيمة القافية فعاملها معاملة خاصة، مخالفا غيره من الشعراء.

لقد برهن أبو نواس وأبو العلاء المعري على أن المشارقة قد حاولوا أن يضيفوا شيئا جديدا للقصيدة القديمة، إدراكا منهم بأن عمرها الطويل قد أرغمها على أن تتغير، من الداخل – وهذا قد نجحا فيه إلى حد بعيد – ومن الخارج، ولكنهما هنا قد خاضا تجربة دون أن تتوضح لهما الرؤية بالشكل الذي يسمح لهما بأن يحدثا ثورة. إنها حركة مهمة، ولكنها ليست بذات أهمية إلى الدرجة التي تمكنها من تغيير ذوق مجتمع بكامله، (وبالرغم من المحاولات الرائدة في طريق الاجتهاد والتجديد لأمثال أبي نواس وأبي تمام، فإن العمود الخليلي لم يتلق هزته الأولى إلا في الأندلس، ولقد آلت هذه الهزة إلى السكونية والثبات فيما بعد، إلا أنها تركت دلالة خطيرة لا سبيل إلى تجاهلها أو إنكارها. تلك هي دلالة اللقاء بالحضارة الغربية في أرفع مستوياتها، وأعني به الفن. فقد كان اللِّقاء الحضاري العميق بين التراث العربي والشعر الأوربي، هو الأب الشرعي لتلك الهزة العابرة التي أصابت العمود الخليلي بجراح، ولكنها لم تصبه بغير شك في مقتل. ذلك أن الأندلسيين قد كسروا حقا عمود الشعر في كثير من الأحيان، ولكنهم لم يتمكنوا قط من كسر عمود اللغة)[2].

(1) عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط 1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1985.
(2) غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟، ط 2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1978، ص: 32، 33.

إن هذه المحاولات رائدة في المشرق كما أكدنا، ولكنْ، هناك فرق جوهري بين المشرق الذي قدَّمَ مجرد محاولات، والأندلس التي أعلنت ثورة. المحاولات المشرقية لم تكن محاولات تجديدية من أجل الغناء، أما ثورة الأندلس فقد قدمت نموذجها الثوري من أجل الغناء، وهذا هو الفرق. الثورة الشعرية الأندلسية ارتبطت برؤية واضحة، وهدف مقصود من وراء التجديد، بمعنى أن ذلك التجديد قد كان في الحدود التي تتطلبها تلك الرؤية، ولم يكن مجرد رغبة في التغيير. لقد أصبح الغناء ظاهرة اجتماعية، وهو الذي احتاج إلى نوع جديد من الكتابة، فكان على الشاعر – حتى يستمر كشاعر – أن يكتب ما يحتاجه هذا الغناء، وقد عرف الشاعر مسبقا أن الغناء يتطلب شكلا شعريا وفق مقاييس محددة، فكتب وفق تلك المقاييس، وكان نموذجه هو الشكل المطلوب. أما في المشرق، فالرغبة في التجديد لم تكن سوى رغبة فردية جسدها الشاعر في نموذجه، ولكن المجتمع لم يحتضنها بلهفة، رغم أن الغناء كان من الأسباب التي دفعت بعمر بن أبي ربيعة إلى ترقيق شعره، فبقيت المحاولة فردية، (إن الإطراب بالنغم، والإمتاع بالتلحين هو الداعي الجوهري إلى التوشيح، ليُمتِّع الآذان لا الأذهان، وليخاطب العامة ويتودد إلى الخاصة، بحلاوة القوافي، وعذوبة النغمات، موسيقى شجية، ثم لا شيء بعد ذلك من عمق المعنى أو رصانة العبارة، أو سمو الخيال. الموشحات ميدان انطلق فيه الأندلسيون إلى الاتجاه الحديث، فحققوا لأنفسهم سبقا كبيرا فلم يستطع المشارقة أن يلحقوا بهم)[1].

التّراث الشّعريّ المشرقيّ منطلقا لابتكار الموشّح:

نقول في هذا المقام، إن المُوَشَّح الأندلسي (شعر) عربي، وتكفي لغته العربية لنؤكد بأن الموشح الأندلسي قد قام على أساس الشعر المشرقي من دون أية عقدة، وأن التراث المشرقي يمثل الأساس الذي قامت عليه الثقافة العربية في الأندلس، والموشح هو وجه للأصل والإضافة، فيه جانب ثابت، وجانب متحول. ومن باب الموضوعية العلمية أن نقول حين نتحدث عن الأندلسيين: (إن لهم ركيزة شرقية، ولكن بجوارها ركائز كثيرة أندلسية. حقا لقد أعطى الأندلسي للإسلام موشحاته الأندلسية – كما يقول غرسيه غومس – ولكن ذلك كان

(1) سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الأندلسي، عصر الإمارة، د. ط، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د. ت، ص: 333.

بفضل ما أعطى المسلمون للأندلس، من نهضة موسيقية بصفة عامة وعلى يد أبي الحسن علي بن نافع – زرياب – موسيقار الأندلس، بصفة خاصة)[1]، ورأي كهذا يؤكد رأيا أولياه أهمية كبرى في هذا البحث، وهو أن الوشاح في كل ما قدمه من خلال موشحه، قد انطلق من التجربة الشعرية العربية في المشرق، ولم ينطلق أبدا من العدم.

لقد تحدث الكثيرون عن التعدد والتغير في القافية، باعتبارهما شكلا من أشكال الحرية التي أصبح المُوَشَّح ينعم بها، في مقابل الوحدة في القصيدة القديمة، التي تجسد القيد والصرامة، وهذا مجرد كلام ينم عن نظرة عابرة بل قاصرة للقافية في المُوَشَّح، ونقول نحن ردا على هؤلاء إن كل الثورات الشعرية التجديدية عند العرب – باستثناء ثورة الموشح - إنما كانت تهدف إلى التحرر من القيود القائمة والصارمة في الشكل القديم، حتى وصلت القصيدة العربية في نموذجها الأخير إلى قصيدة النثر، بمعنى إلى النموذج الذي ضاعت فيه كل خصوصيات الشعر، وصار مجرد وجه آخر من أوجه النثر، لقد وصل التحرر إلى أن يتحرر الشاعر من كل مقومات الشعر – الموروثة عن العرب - فأصبح شاعرا ولكن، ينتج / يكتب / يبدع نثرا، والمهم أن الحدود قد زالت، والمفاهيم قد تغيرت، وأهم من ذلك أن إزاحة القيود قد تحققت، وبذلك وصل الشاعر إلى ما كان يهدف إليه: لقد تحرر؛ (فهل المُوَشَّح...أتاح لصاحبه أن يتخلص من قيود الوزن وأغلال القوافي؟ كلا إنه يمثل قيودا صارمة، وأغلالا محكمة، فلا تتيح لمؤلفه أن يتحرك من خلاله تحركا فنيا نحو أغراضه الفكرية والعاطفية والتصويرية والتعبيرية. فالمطلع والأقفال والخرجة: جميعها تلتزم حرفا [واحدا]، ولا فرق في هذا الالتزام بين المُوَشَّح والقصيدة، بل يزيد المُوَشَّح التزاما لا توجبه القصيدة وهو وجوب اتفاق العروض والضرب في جميع الأقفال بما في ذلك المطلع والخرجة أيضا، ويناظر ذلك التصريع في القصيدة ولا يستحبه العروضيون أو لا يوجبونه إلا في بعض البحور، وفي البيت الأول فقط)[2]. بل الأمر على العكس مما يدعيه هؤلاء تماما، إن الشاعر في القصيدة القديمة ليبدو - مقارنة بالوشاح - ذا حرية كبيرة جدا، إذ مجال القيد لديه لا يتعدى هذه المنطقة الصغيرة التي تميز نهاية الأبيات، بل وفي كثير من المرات أثبت

(1) نفسه، ص: 334.

(2) المرجع السابق نفسه، ص: 332، 333.

الشاعر القديم عجزه عن الإيفاء بحق (هذه المنطقة)، وكان أحيانا من الذين يشهد لهم بالشاعرية، وبالمكانة الرفيعة، فمع (تفوق النابغة الذبياني في الشعروفي نقد الشعراء وتفضيل بعضهم على بعض، فإن شعره هو أيضا لم يسلم من العيوب. فقد عيب عليه "الإقواء" وهو اختلاف حركة الروي في القصيدة، وذلك في قوله:

أمِـــنْ آلِ ميّـــةَ رائـــحٌ أو مُغْتـــدي عجـــــلانَ ذا زادٍ وغيـــــرَ مُـــــزَوَّدِ
زعـــم البـــوارحُ أنَّ موعـــدنا غـــداً وبـــذاك خبَّـــرنا الغـــراب الأســـودُ

وذكر المرزباني أن النابغة قدم المدينة فعيب عليه هذا الإقواء فلم يأبه، أو أنهم جعلوا يُفهمونه ويحاولون أن يجعلوه يدرك هذا العيب في شعره وهو لا يستطيع أن يفهم ما يريدون...)[1]، ولكن، في المقابل وجدنا هذه الظاهرة نفسها، في موشح ابن زهر الحفيد[2]، وبالتحديد في القافية الداخلية للأقفال التي وردت بـ(الفتح)[3]: المشتكَى، اتكَى، بكَى، البكَا، زكَا، ووردت إحداها بـ(الكسر): يشتكي:

أيُّهَـــا السَّـــاقِي إليـــكَ المشْـــتَكَى قـــدْ دعونـــاكَ وإنْ لـــمَ تَسْـــمَعِ

ونـــــديمٍ هِمْـــــتُ فـــي غرَّتِـــــهِ
وبِـــشرب الـــراح مـــن راحتـــهِ
كلَّمَـــا استيقـــظ مـــن سكرتـــهِ

مثـــل حـــالي حقـــه أن يشـــتكي كمـــــد اليـــــأس وذل الطمـــــعِ

مـــا لعيـــني شقـــيت بالنظـــرِ
أنكـــرت بعـــدك ضـــوء القمـــرِ
فـــإذا مـــا شئـــت فاسمـــع خبـــرِي

(1) عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص: 33، 34.
(2) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، حققه وقدم له وترجم لوشاحيه: هلال ناجي، د. ط، مطبعة المنار، تونس، 1967، ص: 204.
(3) في القافية الداخلية، تسمى هذه الظاهرة إصرافا.

فسيفساء القافية وهندسة الشّكل في الموشّح:

أصبحت القافية في المُوَشَّح موزعة على مساحات متعددة، لكل مساحة خصوصيتها واستقلالها الذاتي. وكان لها في القصيدة القديمة مساحة واحدة. نجد في الموشح مساحات متعددة للقافية، بمعنى أننا نجد قوافي مختلفة، وهذا أمر جديد تماما، وكانت في القصيدة القديمة قافية واحدة فقط. والأمر الجديد الثاني الذي يؤكد دقة الوَشَّاح في البناء هو كيفية توزيع هذه القوافي المتعددة، بحيث جاءت وفق توزيع أعطاها شكلا لا يمكن للقصيدة القديمة أن تحظى به على الإطلاق، مما جعلنا نعتبر الوَشَّاح شاعرا ومهندسا في آن واحد، وبذلك فالإبداع عنده نتاج للقلب (التعبير) والعقل (البناء) معا.

الأغصان جميعها (في المطلع، والأقفال، والخرجة) ملتزمة قافيتين اثنتين، مما يجعلها من حيث البناء صورة متكررة حتى نهاية المُوَشَّح. ولو خالف غصنٌ غصنًا آخر في ذلك لفسد البناء كله، كما يظهر في البيت الثاني بسبب الإصراف، وفي الأدوار يستقل كل دور عن الأدوار الأخرى في القافية، فيكون له قافيته الخاصة به، وبالتالي يشترط أن تتشابه أسماطه كلها فيها، فلو كان لسمط ما، في الدور الواحد قافية مخالفة لغيره من الأسماط لفسد البناء أيضا، واختل، وهذه الدقة في توزيع القوافي داخل المُوَشَّح هي التي جعلت بناءه عملية دقيقة للغاية، وتكذب قطعيا الادعاء القائل بأن المُوَشَّح يمثل تحررا من القيود مقارنة بالقصيدة القديمة؛ (الواقع أن هناك قيودا كثيرة لا قيدا واحدا كما في القصيدة، فهل يستطيع الوَشَّاح أن يعبر بانطلاق عما يجول بخاطره؟ إنه لا بد أن يضحي بذلك أو بشيء منه في سبيل العثور على اللفظة الملائمة والقافية الصالحة وفي الأغصان كثر من تلك القيود؛ حقيقة قد تكونت قوافي الأغصان وتعددت، فأتاحت الحرية والخروج عن القافية الواحدة، ولكن لتسلب هذه الحرية أو لتفرض قيدا آخر وهو اتفاق قافية التفعيلة الأولى فيما بين الأغصان، بل وفي التفعيلة الأولى من الأسماط أيضا، وهو بذلك يعطي حرية الخروج عن القافية، في نهاية أغصان الأبيات، ولكنه يفرض في الوقت نفسه التزام قافية في كل شطر من الأغصان مرتين: إحداهما في آخر كل تفعيلة من كل سطر، والأخرى في نهاية كل تفعيلة من هذا السطر، فقيود المُوَشَّح أثقل من قيود القصيدة)[1]. ونظن بأنه بسبب وعي أهل الأندلس بأهمية القافية، وضرورة تنويعها، وعلاقتها الطبيعية

(1) سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الأندلسي، عصر الإمارة، ص: 333.

بالغناء – والموشح قد كتب من أجل ذلك - وعيا فاق وعي المشارقة بها، كان للأندلسيين قدرة فائقة على التعامل معها، وهذا ما جعل حازم القرطاجني يتحدث عنها من منظور مهم للغاية نظن بأن المشارقة لم يتحدثوا عنه، وهو أثر القافية في النفس، ودلالتها، بسبب فسحة الصمت التي تتيحها للقارئ بحكم وقوعها في آخر البيت؛ (فقد تنبه إلى أن القافية لتكرار رويها، ووقوعها في آخر البيت تتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت، فأصداؤها تتردد في الذهن، فإذا دلت على أمر كريه أورثت النفس ضيقا وتبرما، وإذا دلت على أمر طيب أو حسن أورثتها أثرا طيبا)[1]، بينما أكد غيره أهمية القافية – مشارقة ومغاربة – ولكنهم لم يشيروا إلى هذا الجانب، بل اكتفوا بالتأكيد على المكانة التي تحتلها في النظام الإيقاعي الخليلي، اعتبروها عنصرا أساسيا في الشعر، في تعريفه، وفي إبراز وظيفته الجمالية؛ يقول ابن سينا إنه (لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى)[2]. ويذهب بعض القدماء إلى أن القافية هي كل شيء في الشعر، حتى أن بعض العرب أوصى بنيه قائلا: (أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته)[3]؛ يقول ابن رشيق: (يقوم الشعر بعد النية على أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية)[4]، بناء على هذه الآراء، وعلى ما سبق لنا توضيحه من رؤيتنا إلى القافية في الموشح، نقول إن الوشاح كان أكثر وعيا بقيمة القافية وأثرها في النص، ولهذا فقد منحها من العناية أكثر مما منحه إياها الشاعر التقليدي.

نؤكد هنا أن المُوَشَّح لم يهدف مطلقا إلى التحرر وإلغاء القيد، وإنما كتب استجابة لضرورة فنية واجتماعية ملحة هي الغناء، فكتبه صاحبه من أجل الغناء، وبناه هندسيا بالشكل الذي يسمح للملحن والمغني كليهما أن يستثمراه في عملهما، وهذا يدل دلالة

(1) صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص: 164.

(2) ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط 1، دار التنوير، بيروت، 1983، ص: 258.

(3) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 217.

4 ابن رشيق القيرواني: العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط 4، دار الجيل، بيروت، 1972، ج 1، ص: 119.

راسخة على أن الوَشَّاح كان يعرف من أسرار الغناء والتلحين الشيء الكثير، ولولا ذلك لما حقق هذا النجاح كله؛ (إن الموشح من حيث الشكل يقوم على الالتزام أكثر من قيامه على التحرر من قيود الوزن والقافية كما ورثناهما عن العصور الأولى للشعر العربي)[1]،(فالشاعر لا يلتزم بالتصريع كثيرا، فقد يصرع وقد لا يصرع دون إلزام، أما في المُوَشَّح...فقد التزم هذا التصريع – إن صح أن نطلقه على الموشحة كالقصيدة – بل قد التزم أيضا في نهاية التفعيلة الأولى، ولا بد أن يراعي ذلك حتى يتوافر للموشح المقدار الموسيقي الذي يعين الملحن على تلحينه، والمغني على الترنم به، والموسيقي على ضبط إيقاعه)[2]؛ لقد كان الوَشَّاح شاعرًا، عرف كيف يستثمر أحد أسس الشعر؛ وهو العروض. بمعنى أنه عرف بأن العروض مقومٌ أساسيٌّ لا يمكن الاستغناء عنه مهما كان الأمر، وعرف ضرورةَ أن يتعامل معه بليونة، وأن يستفيد من كل الإمكانيات الموسيقية التي هو قادر على أن يمنحه إياها، ولهذا، ففي مرحلة لاحقة، حين بدأ يخرج على أوزان العروض فإنه لم يخرج إلى مستوى انعدام الوزن الذي تنعدم معه الموسيقى، بل حاول ونجح في أن يُعَوِّضَ فعلَه ذاك بأن يمنح نصه بالغناء ما لم يمنحه إياه بالعروض، وتبقى القافية أساس المُوَشَّح، بها تَشَكَّلَ، وبها اكتسب وجوده إلى جانب غيره من النصوص، و في هذا السياق نورد رأيا لفيليب فان تيغم، يقول فيه: (والكاتب الذي قد يستطيع أن يكون ناثرا ممتازا مثلا، لماذا يسيء الكتابة إلى هذه الدرجة عندما يكتب شعرا؟، وقد أجمع أعداء الشعر على هذه النقطة وهي أن الخطأ هو في علم العروض، وكثيرا ما سبق أن أَوَّلُوا تأويلا سيئا أبيات فرلين المشهورة:

أوه، من يعدد لنا أخطاء القافية
أي طفل أصم، أو أي زنجي مجنون
صاغ لنا هذه الحلية البخسة الثمن
التي يُظْهِرُ رنينُها تحتَ المبردِ زَيْفَهَا وفراغَها؟

إن علم العروض الفرنسي مضر جدا، وقد أضاف البعض إلى ذلك أنه لا فائدة

(1) سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الأندلسي، عصر الإمارة، ص: 323.
(2) نفسه، ص: 333.

منه البتة في إحداث التأثير الشعري)[1]، وهذا سبب آخر من الأسباب التي جعلتنا نؤكد في كل مرة على أن الوَشَّاح كان يكتب وفي ذهنه تصور دقيق للنص، بمعنى أنه كان واعيا تماما بما كان يفعله.

إن هذه القافية التي كانت حقلا للتجريب لدى الوَشَّاح إلى جانب الوزن العروضي لهي من صميم الشعر العربي، واحتفاظ الوَشَّاح بهما – هي والوزن - إنما هو احتفاظ بروح الشعر العربي، الذي ثبت في أذهان قائليه وقرائه ونقاده أنَّ (وجود الائتلاف والانسجام في الشعر يتأتى عن طريق التناغم بين الوزن والكلام، وبين رنة الوزن ورنة الكلام، وتكون القافية بمثابة مركز ضبط الإيقاع والجامع بين الوزن والرنين في البيت الواحد، وفي جملة القصيدة، ولذلك أيضا ثبت في أذهان الشعراء وكثيرين من النقاد، أن القافية أخت الوزن "فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"، مثلما قال ابن رشيق)[2].

قد يقول قائل: إن الوَشَّاح قد نوَّعَ في قوافيه - وبالتالي في رويها - لأنه أدرك في ذلك الوقت أنها في وحدتها القديمة حجر عثرة أمام الوشاح، تحد من حريته في التعبير، بما تفرضه عليه من ألفاظ خاصة يقضي الوقت يتخيرها من قواميس اللغة.

قد يكون هذا القول صحيحا، خاصة أنه هو المبرر الذي اعتمده في العصر الحديث زعماء ثورة قصيدة النثر وقبلها قصيدة التفعيلة، ولكن، أليست الحرية، كل الحرية – إن كانت هي هدف الوَشَّاح – أن يتخلى كلية عن القافية ورويها؟ فلمَ نراه يلزم نفسه عوض القافية الواحدة بقواف متعددة؟ أليس ذلك من قِبَله تأكيدا على أهميتها، والتنويع فيها هو تغيير لوجه القصيدة القديمة من خلال عزف جديد على الوتر الحساس فيها؟ وإذا كان الأمر تأكيدا كما قلنا، وتوجيها للقارئ / المستمع إلى هذه المنطقة الحساسة من النص، فذلك – من جهة أخرى – تأكيد على جوانب مهمة للغاية في القصيدة القديمة، تمسك بها الوَشَّاح ليبين للقارئ بأنه ليس رافضا للتراث

(1) فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، ط 3، منشورات عويدات، بيروت باريس، 1983، ص: 109.

(2) منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، د. ط، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1984، ص: 388، 389، وأبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 151.

العربي مجسدا في تلك القصيدة، وإنما تعامل معه برؤية حديثة؛ ذلك كل ما في الأمر؛ فبقي حاضرُ الوَشَّاحِ مرتبطًا بماضيه بخيطٍ متينٍ، وكذلك بقي حاضرُ المستمع / القارئ. الأمر كله لا يعدو أن يكون رغبة ملحة لدى الوَشَّاح في نوع آخر من النظم[1] جديد يستجيب لنفسه وواقعه الراهن ذاك، وذلك أمر مشروع تماما، خاصة أن المُوَشَّح نص كتب من أجل الأداء الغنائي الذي يقتضي التنويع المنظم، الذي يساهم في تسهيل الحفظ[2]؛(والموشحات في تراثنا الأدبي تعتبر ذروة المواءمة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي)[3]، وما دام الإيقاع الموسيقي قائما على الدقة المتناهية في النظام، فلا بد أن يسير في خط متواز مع الإيقاع الشعري الذي يجسد بدوره دقة متناهية في النظام الصوتي، خاصة في مساحة القافية التي يختمها حرف الروي.

خاتمة:

توصّلنا في خاتمة هذا المقال إلى مجموعة من النّتائج، تتمثّل فيما يلي:

1) كان التّجديد الشّعريّ في الأندلس مطلبا حضاريّا، باعتبار أنّ النّصّ الوافد من جزيرة العرب لم يستطع احتضان كلّ مظاهر التّطوّر التي عرفها المجتمع الأندلسيّ، وخاصّة ظاهرة الغناء.
2) كُتِبَ الموشّح الأندلسيّ أساسا للغناء، ولهذا فقد استثمر الوشّاح أهمّ ظاهرة إيقاعيّة – القافية – ومنحها وجودا خاصّا، فكان تنوّعها مرتبطا بالغناء والألحان.
3) يمثّل تعدّد القافية وتوزيعها المتميّز جهدا واعيا لدى الوشّاح، لأنّه كان يكتب للمغنّي الذي يمثّل همزة الوصل بين الوشّاح وجمهوره.
4) يمثّل الموشّح بحقّ ثورة تجديديّة في تاريخ الشّعر العربيّ، وإذا كانت كلّ الثّورات التّجديديّة قد استهدفت النّزوع إلى البساطة، وتقويض سلطة النّموذج القائم، فإنّ الموشّح قد بالغ في إرساء سلطة هذا النّموذج، فجعل القافية متعدّدة، وسلطتها متعدّدة أيضا.

(1) منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، ص: 392.

(2) نفسه، ص: 397.

(3) محمد قجة: موشحات ابن عربي، مجلة التراث العربي، عدد: 80، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تموز – يوليو، 2000، ص: 76.

5) نرجو أن يقوم باحثٌ من المتخصّصين في الموسيقى النّظريّة، ليتعمّق في الموضوع، ما دام الموشّح، وبإقرار كلّ الباحثين والمورّخين، قد كُتب أصلا من أجل الغناء، فيظيف إلى الرّأي النّقديّ رأيا (موسيقيّا)، سيكون مهمّا جدّا في رأينا.

المراجع:

القرآن الكريم.

1) ابن رشيق القيرواني: العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط 4، دار الجيل، بيروت، 1972.
2) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.
3) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ط 7، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1985.
4) ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط 1، دار التنوير، بيروت، 1983.
5) سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الأندلسي، عصر الإمارة، د. ط، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د. ت.
6) صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993.
7) عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.
8) عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط 1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1985.
9) علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
10) غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟، ط 2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1978.
11) فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، ط 3، منشورات عويدات، بيروت باريس، 1983.

12) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، حققه وقدم له وترجم لوشاحيه: هلال ناجي، د. ط، مطبعة المنار، تونس، 1967.
13) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
14) مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، د. ط، بيروت، لبنان، د. ت.
15) منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، د. ط، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1984.
16) ميخائيل عيد: أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح، آراء، د. ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

المجلاّت:

1) محمد قجة: موشحات ابن عربي، مجلة التراث العربي، عدد: 80، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تموز – يوليو، 2000.