# البنية الصوتية في موشّحات أبي مدين الغوث التلمساني

## [520 هـ - 594 هـ]

الأستاذ بلقاسم دكدوك

المركز الجامعي العربي بن مهيدي- أم البواقي-

## 1- تمهيـــــد

يعتبر ظهور الموشحات حدثا له أهميته العظيمة، لما لهذا الفن الشعري من أثر كبير في تطور الشعر شكلا ومضمونا، وتطور فني الموسيقى والغناء في المجتمعات العربية والإسلامية، وفي المجتمعات الإنسانية العالمية بعامة. وقد نقل "المقري" عن "ابن دحية" أن الموشحات "هي زبدة الشعر ونخبته، وخلاصة جوهره وصفوته، وهي من الفنون التي أغرب بها أهل المغرب على أهل المشرق، وظهروا فيها كالشمس الطالعة والضياء المشرق"[1].

أما الانحراف على المستوى الإبداعي كمنجز أدبي عربي سابق جريء، يرقى إلى مستوى التجديدات الإبداعية التي تشكل منعطفا حاسما في مسيرة الشعر يوازي أو يقارب المنجز المعاصر فيتمثل في الموشحات، فهي الثورة الشعرية الأولى في تاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية حتى ظهور حركة الشعر الحديث في الربع الثاني من منتصف القرن العشرين[2].

فما كان الجمود الفكري ليستمر بعد أن استقرت الأوضاع بالأندلس، وما كان للنظام التناظري للقصيدة العربية أن يحافظ على بقائه، إذ سرعان ما زلزل زلزالا عنيفا، حيث ظهرت ثورة موسيقية على أيدي الوشاحين الأندلسيين والمغاربة لأسباب موضوعية وفنية نتيجة "للبيئة الجديدة بطبيعتها الفنية ولهوها ومجونها وانتشار السمر والغناء فيها[3]، واختلاط العرب بالبربر، إضافة إلى الأجناس الأوروبية الأخرى، ولذلك ظهر الموشح بمصطلحاته الجديدة "البيت، الغصن، الخرجة، السمط، المطلع، المذهب، الدور، القفل"[4] ؛ لأن الموشح من فنون الشعر العربي "(الشعر القريض)، الموشح، الدوبيت، الزجل، المواليا، والكان كان، والقوما"[5].

ويسمى بذلك - على الأرجح- لأنه اشتق من لفظة الوشاح، كما جاء في لسان العرب في مادة (وشح)؛ وهو شكل خارجي تتخذه القصيدة

العربية ويختلف باختلاف الشعراء. وأشهر الأشكال أن ينظم الشاعر بيتين يتفق آخر صدريهما على قافية، كما يتفق آخر عجزيهما على قافية أخرى، ثم ينظم ثلاثة أبيات أخرى تتفق آخر صدورها على قافية، وآخر الأعجاز على قافية سواها، وبعده يأتي ببيتين يتفقان في تقفية صدريهما والعجزين مع البيتين الأولين، ثم ينظم خمسة أبيات جديدة على هذا النمط وهكذا إلى آخر الموشح[6].

فهو — من خلال هذا الوصف - قطعة شعرية موضوعة للغناء، تتنوع أوزانها وقوافيها، موسيقيا، مما يجعلها أقرب إلى القطعة الموسيقية منها إلى القصيدة الشعرية[7].

وبعبارة أخرى، إنه شكل استحدثه الأندلسيون للقصيدة العربية، وشذوا فيه عن مأثور نظامها الموسيقي في الوزن والقافية إلى نظام آخر يتصف بخصائص معينة تميزه عن القصيدة الكلاسيكية العتيدة[8].

وهذا ما ذهب إليه "ابن بسام الأندلسي"، حين قال: "وهي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب، بل القلوب، وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واختار طريقتها فيما بلغني، محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة، غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان..."[9].

ويمتاز الموشح بخصائص تتمثل في:

1- التزامه قواعد معينة، من حيث التقفية.

2- خروجه عن المعروف من بحور الخليل في معظم الحالات.

3- خلوه — أحيانا - من الوزن الشعري المأثور.

4- استعمال اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه.

5- اتصاله الوثيق بالغناء[10].

ويجمل صاحب فن التوشيح الكلام في أوزان الموشحات قائلا:

"وخلاصة القول: إن الموشحات تنقسم من حيث الوزن إلى خمسة أقسام:

القسم الأول ما كان على وزن شعري تقليدي. والثاني ما أخرجته عن الوزن الخليلي حركة أو كلمة. والثالث ما اشترك فيه أكثر من وزن واحد. والرابع ما له وزن من غير الأوزان الخليلية يدركه السمع عند قراءته. والخامس ما ليس له وزن يدركه السمع عند قراءته ولا يوزن إلا بالتلحين، وذلك بمد حرف، وقصر آخر، وإدغام حرف في حرف، وغير ذلك من فنون التلحين"[11].

وقد توسع الوشاحون في موضوعات الموشحات، فنظموها في معظم فنون الشعر المعروفة، من مدح ورثاء، وهجاء، وتصوف، وزهد وغيرها.

وقد أشار "ابن سناء الملك" إلى تنوع فنون الموشحات بقوله: "والموشحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد..."[12].

ومهما يكن، فإن دراستي هذه، لا تحتم علي تتبع التعريفات الخاصة بالموشح، وإنما أوردت هذه التوطئة لتكون نبراسا ومعلما يهتدي الدارس بها، إلى مفهوم الموشح – على الأقل -. وإذا كان الأمر كذلك فهل لسيدي أبي مدين الغوث، موشحات في ديوانه ؟

إذا تصفحنا ديوان سيدي أبي مدين فإننا نلاحظ أنه يجمع بين دفتيه اثنتي عشرة موشحة. وهذا ما سأتطرق إليه في هذه القراءة لمستوياته

الأسلوبية.

## 2- المستويات الأسلوبية في الموشّحات

تحتوي الموشحات على عناصر لغوية وأخرى غير لغوية، وباستثناء الأخيرة، فإن موضوع هذه الدراسة هو التشكل اللغوي، وللغة بهذا المعنى مفهوم واسع يتضمن الأبنية اللفظية بدءا بأنساقها الصوتية وانتهاء بهيئاتها التركيبية.

ففي موشحات سيدي أبي مدين إمكانات لغوية يوظفها الشاعر توظيفا إيحائيا، واختيار الوسائل اللغوية يقاس بمدى شيوعها وطغيانها وقدرتها على أداء الوظيفة الخاصة في النص، بحيث تصبح بنية متصدرة على النظام المعياري السائد لها خصوصية التوزيع وطرافة التردد.

وبما أن الموشحات فن شعري ظهر في مرحلة جديدة، تتميز فيها الرؤيا والتشكيل، فإن الموشحات ستثير من الإشكاليات اللغوية ما يجعلها تدخل في دائرة هذا البحث.

ويتحدد الهدف من هذه الدراسة في محاولة اكتشاف "البنيات الأسلوبية" في اللغة وطرق استعمالاتها.

## 3- البنية الصوتية في الموشحات

تعتمد دراسة اللغة – في هذا القسم - معطيات علم اللغة، ركيزة مبدئية في تحديد نسق البنية الصوتية كخطوة أولية لاكتناهها، وكشف تجلياتها الشعرية في الموشحات. وتحديد النسق خصيصة أساسية في هذا البحث تبنيا لمفهوم مؤداه:

إن لغة الموشحات لا تفترق كثيرا عن لغة الشعر وتفترق عن لغة النثر بامتلاك الموشحات خصائص تنظيمية وتنسيقية طاغية. "وتمييز الظاهرة –

بحد ذاته – لا يقل أهمية عن تحليلها ووعي أبعادها الوظيفية، ومن البديهي أن المرحلة الثانية مشروطة وجوديا بالأولى إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت وخصصت وحددت تحديدا دقيقا يصلح منطلقا للدراسة الجادة"[13].

ونفترض بدءا، أن تتداخل كلتا المرحلتين – تحديد النسق وتوظيفه – من حيث الاكتشاف، والعلاقة والفاعلية، بحيث تصبح كل منهما عنصرا فعالا في عملية النقد الداخلي لنصوص الموشحات.

**أ– مفهوم الصوت**

إذا كانت اللغة منظمة تشتمل على أنظمة رمزية، فإن النظام الصوتي أحد هذه الأنظمة المتشابكة المعقدة. ونحن – مبدئيا – نفترض استقلال هذه الأنظمة في الذهن، ليسهل تتبع عناصر بناء الموشح خلال تشكل الأنساق وانحلالها في النسيج العام.

وبنية الصوت – في دراستنا للموشحات – أولى البنيات التركيبية، باعتبارها أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات وتمييز أشكالها. والصوت بهذا المفهوم "يمكن أن يؤدي وظيفتين: إحداهما إيجابية، والأخرى سلبية. أما الأولى فحين يساعد على تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه. وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى"[14].

وبمعاونة علم اللغة نستخدم هذه الوحدة الصوتية الصغرى باسم الفونيم بمعناه التجريدي العام أي يقصد به النوع لا الأفراد أو الصور الجزئية.

ويكون من الأجدى استنطاق الموشحات لاستخلاص خصائص بنائه وتشكله.

يقول أبو مديـــــن:

كل واحد له نصيب يأتـــي وهواك لي نصيب
يا حياتي وأنـــت في ذاتـــي حاضر لا تغيـــب
أنت أسكرتني على سكري من قديم الشـــراب
ثم خاطبتـــني كما تـــدري ففهمت الخطـــاب
ثم شاهدت وجهك البدري عند رفع الحجـــاب

واضح أن النص ينبني من جمهرة من الفونيمات تربط بينها جميعا سلسلة من العلاقات تنتظم في اتساق تبدو للمتأمل أنها اعتباطية، في حين أنها علاقات خفية تنبع من ذهن ينبض بالشعرية.

بانتخاب أحد عناصر هذه السلسلة وليكن مثلا (ت.د.ر.ي)، وهذا العنصر في وحداته الصغرى يمكن أن يتماثل مع عنصر آخر في السلسلة ذاتها هو (ب.د.ر.ي)، لولا أن الفونيم الأول في كلتا الكلمتين مختلف، فهو في الكلمة الأولى (ت)، في حين أنه (ب) في الكلمة الثانية، والاختلاف النوعي بين الفونيمين باعتبارهما نموذجين صوتيين، أو نمطين يميز كل منهما الكلام المعين عن غيره من الأصوات الأخرى.

فكلمة (تدري) مثقلة بالرضا والتسليم لله، اللذين يعدان من الأسباب التي تأخذ بأيدي الصوفية في المعارج الروحية حتى تصل بهم إلى نور المشاهدة (بدري) ويحصلون بذلك برد اليقين ونور التجلي.

إن كلمة (تدري) تعد مفصلا للحركة في النص، فبها تبدأ خيوط الانتشار. وأما كلمة (بدري) فهي منتقاة بغرض تجسيد المشاهدة.

كما أن وجود فونيم (التاء) في (تدري) يجسد الفرق بين هذه الكلمة وسائر الكلمات الأخرى في النص كالنصيب، والشراب، والخطاب،... إلخ. وكذلك يتجسد الدور السلبي لفونيم (الباء) فهي مفارقة لغيرها في كلمات

النص وبذلك يتولد الفعل الشعري من حركية الفونيمات.

وكل صوت في النظام رمز لمعان خاصة، تأخذ استجابتها شكلا جماليا من خلال علاقات التشابك والتراكب "ذلك لأن الرمزية هي العمل الأساسي في الفكر الإنساني، فتستطيع عقولنا أن تحول كل تجاربنا في الحياة إلى رموز وليس بين هذه التجارب ما لا يمكن للعقل أن يحوله إلى رموز"[15].

فالفونيمات (س.ك.ر) في كلمة (سكر) تحمل بتركيبها رمزا من رموز دائرة المصطلحات الفنية الخاصة بالمتصوف، وذلك عن طريق الإضافة.

وكلمة (الشراب) تأكيد لحصول السكر وطرب الروح وهيام القلب.

إن فونيمات (السكر) أخذت دور العلـــة الإيجابية التي تدفع المتصوف نحو مشاهدة جماله – سبحانه وتعالى –. "... أما السكر فحال خاص بأهل المحبة الذين تعلقت أرواحهم بالحق سبحانه، فوجدوا في مشاهدة جماله جنتهم وفي حجبهم عنه عذابهم"[16].

وأيا كانت الحاسة التي تتجه إليها هذه الرموز فهي نظام يولد إحساسا يتغلغل بعيدا وراء مستويات الفكر. فإيقاع الشاعر يدل على كيفية توحيده بين الماضي والحاضر، حين يدرك جدلية الحضور والغياب (حاضر لا تغيب).

### ب– حركية النظام الصوتي

ونقصد بها؛ نقصان الدلالة أو زيادتها، تجددها أو تفاعلها نتيجة للنظام الفيزيولوجي الذي يتم بفعل الاستبدال والإضافة، والاستخراج والحذف والتقديم والتأخير[17]. وسأتناول عناصر هذا النظام فيما يأتي:

**أولا– الاستبدال**

وهو أن يحل صوت أو أكثر محل الآخر سواء أكان هذا الآخر صوتا (فونيما) أم علامة دالة فيتغير بذلك المعنى إيجابا وسلبا.

وللاستبدال شكلان اثنان:

**الأول**: استبدال صوت بأخر غيره.

يقـــول أبـــو مديـــــن:

اعلـــم يا خلـــي أن خصـــــالي رشـــف المصالـــي

قد جـــار حبـــي واسلب نصـــالي واقطع وصالـــــي

لازال عشقـــــي على اتصـــــال بلا انفصـــــــال

الصبر عمده جعلت نائب على المصائب فما سقوني حتى رجعت لله تائب

لقد حـــلا لـــي خميـــر كاســـي والغصـــن آســـي

وفي حضيـــــره بشـــرب كـــاس طابـــت أنفاســـي

وذكرتنـــــــي فصـــرت نـــاس أهلـــي وناســـي

في الفقرة السابقة، كلمتا (خصالي، نصالي) وقد تم الاستبدال في أول كل منهما، أي حلت (الخاء) محل (النون)، والخاء صوت رخو مهموس، في حين أن النون صوت يقع بين الشدة والرخاوة وهو صوت مجهور.

واستبدال الصوت يعني استبدال الصفات الملازمة لهذا الصوت، في الكلمة الأولى شاركت (الخاء) في إضفاء روح التجشم في مغالبة النفس لمعايشة المحبوب، واستبدال (الخاء) يعني – سلبا – استبعاد الصفات الملازمة لهذا الصوت في كلمة (خصالي)، كما يعني – إيجابا – إيجادها في الكلمة الأخرى (نصالي) أن (النون) في كلمة (نصالي) تشيع الأسى بقطع الصلة بين الشاعر ومحبوبه.

**الثاني**: استبدال أكثر من صوت على مستوى السياق:

لقد ظهر الاستبدال في القطعة السابقة، في أكثر من موقع، في (مصالي، وصالي) تم الاستبدال بين الميم والواو، وفي (نائب وتائب) بين النون والتاء، وفي (كاسي وآسي) بين الكاف والهمزة... وحدوثه أكثر من مرة على مستوى القطعة، ذو وظيفة واعية في عملية الخلق الشعري التي تتجسد في دائرة الأضواء والأشباه، وفي ثنائية الحسي والمعنوي (كاسي، آسي) -مثلا- ،وثنائية الاتصال والانفصال.

وحالة الاستبدال هذه تعبير عن الغيبوبة الفنية، التي سيطرت على الصوفية وأصبح من سماتها التشوش والاضطراب.

**ثانيا- تكرار الأصوات**

قد يبحث الشاعر عن وسائل موسيقية يثري بها الموشحات تعويضا عما فقدته من النواحي الموسيقية الخليلية، ولا سيما التحرر من القوافي. والشاعر يتفاعل دائما مع الأصوات مدفوعا في ذلك بالإيقاع الذي يسيطر عليه قبل عملية التشكيل، فهو يلبي بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل، فتصبح الأصوات علامات تحقق فاعلية النص.

وقد تبنى الموشحات من عنصرين أساسين هما: التكرار والتنوع. "فالموسيقي يكرر نغمة بعينها في أنماط محددة، وكذلك الشاعر فهو يكرر أصواتا بعينها في أنماط يعنيها..."[18]. "والتكرار - في حد ذاته - من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري، والشعائري"[19].

فهو يحمل نزعة طقوسية توحي بغموض المعنى، الذي يثير الذهن، وحيويته تستمد من عنصري التوقع والمفاجأة. والتكرار البشري -عموما- يميل "إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينة دون

أخرى على أنماط معينة، ثم إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني"[20].

ويعاين النسق "من حيث هو عملية معقدة ثنائية، أي إنها في جذورها تنبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ثم تكرارها عددا من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها. بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية، إذ إن من الواضح أن التكرار ظاهرة نهائية، لأن نهائيته تعني انتهاءه، إذ إنها تمنع التمايز والتضاد اللذين لابد أن يتوافرا من أجل أن يتشكل نسق ما بالدرجة الأولى"[21].

فالنسق المتكرر يتشكل من خلال تميزه عن الأنساق الأخرى المستخدمة في التركيب على مساحة زمانية محددة ثم ينحل ليغيب بعد أن كان حاضرا، ومن خلال التشكل والانحلال تنشأ فاعلية الخلق الشعري.

وقبل أن أتناول هذه البنيات وأستنطق علاماتها المتجلية، يمكنني الوقوف عند نسق التكرار الحر الذي يعد أيقونة فاعلة في الموشحات.

ويكتسب التكرار الحر فاعليته من محدودية الرموز (الفونيمات)، ومن القدرة على حمل الدلالة، ويتحدد تعاملنا في البنية — في هذا النوع - مع العناصر المتكررة صوتيا ودلاليا سواء أكان ذلك بالتداخل أم بالمماثلة أم بالمخالفة. والموشحات —فيما يبدو - غنية بصور التكرار الحر، وسأختار منها الظواهر التالية:

**أ- المجهور والمهموس**

فالصوت المجهور يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية. أما الصوت المهموس فلا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به[22].

فهما صوتان أحدهما تلازمه الحركة والآخر خلو منها، والحركة في

الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة. أما الصوت المهموس فيتصف بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل وتقصي اللغة. وفي حال طغيان الأصوات المهموسة يزداد تأثير الصوت على حاسة البصر، مما يعني صلاح الأصوات المجهورة للإنشاد والغناء. أما الأصوات المهموسة فالتعامل معها يتم عن طريق القراءة.

وتكمن وراء قيمتي الجهر والهمس عوامل بيولوجية وأخرى نفسية في جهاز الإنسان[23] ولكن ما القيمة الدلالية للجهر والهمس في الموشحات ؟

وأحاول الإجابة عن هذا السؤال من خلال موشحة أبي مدين التالية:

دارت علينا كؤوس من خمره البالي ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي
دارت علينـــا كؤوس في حضرة المحبـــوب
وأهل المعـــاني جلوس ومن دخل يشـــرب
ولا تطيـــب النفوس إلا لمن يقـــرب
بحـــر المعاني نغوص هذاك هو حالي ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي
سقونـــي ساداتـــي خمـــرا لها ألـــوان
لتنقضـــي حاجاتـــي وحوائـــج الإخـــوان
ومن حضر حضرتـــي يظهر لـــه البرهـــان
شرقت علينا شموس في الوقت والحـــال ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي
محفوفـــة بالبقـــا ممزوجة في الكـــاس
منها شرب وارتقـــى الشيخ أبو العبـــاس
ما هي بثمن الفلوس وقدرها غالـــي ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي
غرست في حضرتـــي شجره من التوحيـــد
الأصـــل في قبضتـــي والفرع صار يزيـــد
ولا يجنـــي ثمرتـــي إلا ذووا التجريـــد

وعلت فوق الرؤوس عزا وإجـــــلال ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

نوصيك يا من حضـــــــر لا تقرب الشجـــــــر

إلا بلمح البصـــــــــر وصحبـــــة الفقـــــرا

إذا جنيت الثمـــــــــر من علتـــــك تبـــــرا

تجول بين الغروس عزا وإجـــــــلال ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

ورد حرف السين في بنية الكلمة كما في (كؤوس، النفوس، جلوس، سقوني، ساداتي،...) ووردت التاء في بنية الكلمة – أيضا - كما في (تطيب - ساداتي، حاجاتي - حضرتي)، كما جاءت ضميرا في (غرست - جنيت).

وما دامت السين لا يتعدى كونها صوتا في بنية الكلمة فهي لا تخرج عن كونها تجسيدا لحالة الوجد الناشئ عن حالة نفسية يصحبها اضطراب ينتج -غالبا- عن الذكر، وهي حالة لا إرادية، ولذلك عرفها الجرجاني بقوله: "ما يصادف القلب ويرد عليه بلا تكلف وتصنع"[24].

ويظهر – في الموشح - حذق وبراعة وحسن ذوق من خلال اختيار حرف السين الذي يوحي بالرقة، وهو ذو أثر بالغ في إثارة العواطف وإلهابها. وما يقال عن صوت السين يمكن أن يصدق على صوت التاء المشكلة لبنية الكلمة.

أما عن التاء الواردة ضميرا، فهي تعين المحور الأساسي في النص، وهو الذي عينته السين، وهي (التاء) – في الوقت نفسه - تحمل جرثومة المعنى المتصف بالغزل، لأن الصوفية في كلامهم عن الحب يعمدون في رمزهم إلى الخمريات. "فهم يتكلمون عن الحب على أنه شراب إلهي يسبب لهم سكرا روحيا يصطلمهم عن نفوسهم..."[25].

وكان لاستخدام أبي مدين، لهذين الصوتين باعتبارهما مهموسين في

هذا البناء النصي دور في إضفاء جو الأنس والوجد والمحبة، التي كانت علامة مميزة لرجال التصوف، ولأن هذه الحالة يحسها أصحاب الحب الإلهي الذين لا يعلنون عن حبهم الصريح لله في أسلوب غزلي، فإن الشاعر اهتدى إلى طبيعة الهمس موظفا إياها للبوح والإفشاء.

أما الأصوات المجهورة الطاغية في شيوعها على مستوى البنيات الصغرى للنص فهي: الراء، والنون، والباء، والدال.

فتأتي الراء في (خمرة، حضرة، يظهر، البرهان، الشجر،...) وهي في هذه الكلمات وغيرها تحمل دلالة تأثير الانفعالات النفسية والأحوال الذوقية التي تعرض للصوفية أثناء السكر الروحي. وصوت الراء صاخب عنيف لا يقوى الشاعر الصوفي على كتمان بعض صخبه.

وتجيء النون في نهاية الكلمات (ألوان، إخوان، برهان) حاملة ما حملته الدال في الموضع نفسه (التوحيد، يزيد، التجريد)، أو الباء في (المحبوب، يشرب، يقرب) من قوة الإلحاح على تلقي المعرفة وهو أمر يتطلب مجاهدة وصبرا وانقطاعا عن الدنيا وتخليا عما سوى الله تعالى.

### ب- الصوامت والحركات الطوال

تطلق الصوامت على مجموعة الأصوات المجهورة المرققة والمفخمة والمجهور المركب والمجهور الكلي، كما تطلق أيضا على الأصوات المهموسة، المفخمة والمرققة، وتطلق الحركات الطوال على الألف والياء والواو[26].

وقد أفاد شعراء الموشحات كغيرهم من الشعراء في العربية "إفادة إيحائية أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا يكاد يكون لا شعوريا"[27].

والموشحات حافلة بتوظيف الحركات الطويلة، لعلاقتها بالغناء والموسيقى. يقول أبو مدين:

يا حيـــاتي وأنت في ذاتـــي حاضـــر لا تغيـــب
أدخل ألحان واشهـــد المعنى كي تنال الأمـــان
وترانـــي بين الدنـــان نفنى شاخصا للدنـــان
قد سقاني ساقي المدام حفنه قبل كـــون الزمان

ففي القطعة السابقة، ضمت الألفاظ (ذاتي، ألحان، المعنى،...) حركة الفتحة الطويلة. كما ضمت كلمة (ذاتي) حركة الكسرة الطويلة. ولعل ما تحمله هذه الألفاظ وغيرها — في المقطوعة - لا يخفى على شعور المتلقي، فالشعور بالمحبوب سيطر على قلب الشاعر فانفرد به وملكه، فأصبح لا هم له سوى رضا حبيبه، لأنه السبيل الوحيد إلى الأمان عبر رحلة أزلية تبدأ قبل خلق الزمان. فهي أصوات إخبارية سردية كما أنها وصف للحالة التي كان عليها الشاعر. ويستمر نص الموشحة على هذه الحالة من التقرير الذي تؤديه الصوامت والتعليق الذي تحمل أبعاده الشعورية واللاشعورية الحركات الطوال، حتى تنتهي بلوغ درجة الاتحاد بالمحبوب. يقول أبو مدين في آخر الموشحة السابقة:

أنا من عين فضل ساداتي نلت أعلى الرتـــب
وعلى قدر علو همتـــي نجتهد في الطلـــب
حتى قضيت سائر أوقاتي في الغناء والطـــرب
وسمعت الخطاب من ذاتـــي من مكـــان قريـــب
يا حياتي وأنت في ذاتـــي حاضـــر لا تغيـــب

## جـــ- تكرار الكلمات

وتكرار الكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعـــر بهـــا أن يخلق جوا موسيقيا خاصا، يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم، لكنه أصبح في عصر

الموشحات تقنية صوتية ارتبطت بالغناء والطرب والموسيقى، وتكمن وراءها فلسفة أن الموشحة: توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا، وأن معنى الموشحات إنما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به إنما هو حصيلة بناء الأصوات[28].

يقول أبو مدين:

فإن أطعت وإن عصيت فالله راقـــب فما سقوني حتى رجعت لله تائب

لقد وقفت على حدود تلك الحـــــدود

وقد لزمت سهر القعود ونقر عـــــودي

فما انعدام ولا الوجود بين الوجـــــود

وأين أيني وأين كنت حاضر وغائب فما سقوني حتى رجعت لله تائب

ففي هذه القطعة يكرر الشاعر الأصوات (الواو، القاف، التاء، الحركة الطويلة، الدال،...) بحركاتها القصيرة تكرارا لافتا، وهذه المجموعة الصوتية، تعتبر مفتتحة للنص ومختتمة له، بل تكاد تكون مفتتحة أو مختتمة كل مقطع من مقاطعه. ولم يكتف الشاعر بالبدء والنهاية بل راح يكررها داخل المقطع (أين أيني وأين...) ويبدو أن هذه التركيبة الصوتية في النص محور، تمركزت عنده الدلالة صادرة منه وعائدة إليه، كما كان مستجمعا كل عناصر المحبة والوجد (أطعت، عصيت، رجعت، وقفت، لزمت، حدود، القعود، الوجود،...) وكانت هذه التركيبة الصوتية مفتاحا لحالات شتى يذكرها الشاعر حينما يعتريه الشعور المستدعي لها في صفحة الذاكرة والشعور، وأعتقد أن الموشحات -عامة- وموشحات الصوفية – خاصة – لا تكاد تخلو من هذا النوع من التكرار الصوتي.

**د- الحركات الإعرابية**

يقول ابن جني: "اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي

الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة الكسرة والضمة؛ فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو، وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة، ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف توام، كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن من بعض"[29]. ومن ثم فإن الحركات الإعرابية تحمل أبعاض المعنى التي يمكن أن تحملها الحركات الطوال سياقيا.

ويبدو أن أصحاب الموشحات قد أدركوا ما تحدثه الحركات الإعرابية من إزالة اللبس وفض غموضها وتحديد دلالتها كما أدركوا السر في بقاء الحركات الإعرابية في اللغة العربية ما يقي الصوت والحركات الطوال، ولذلك فقد حرصوا على توظيفها داخل بنية الموشحات. يقول أبو مدين:

يا خالق العرش العظيم يا ذا الجلال  اعف عني يا كريم والطف بحالي
يا عالمـــا بالخفـــا  هـــون علـــي
نمشي نزور المصطفـــى  قبـــل المنيـــة
ونرى مقام أهل الصفـــا  العشـــرة الرضيـــة
وبين زمزم والحطيم نشهر مقالـــي  اعف عني يا كريم والطف بحالي
وعندما نبلغ مقـــام  البدر الأسعـــد
نصيح من باب الســـلام  يا نائر الخـــد
عبدك أتى يرعى الذمام  من أقصى الأبعد

ففي القطعة السابقة تلعب الحركة الإعرابية دورا بارزا في تحديد دلالتها الشعرية، وهذه الحركات ما بين فتحة وكسرة وضمة، تأتي الفتحة علامة على أواسط الكلمات (الجلال، حال، الخفا، المصطفى،...). وهذه

الكلمات تشكل محورا أساسيا بين محاور المقطع، لأنها كلمات لهجت بها ألسنة الصوفية، وأكثروا من استعمالها في مختلف أشعارهم. وتأتي الكسرة علامة للجر والإضافة في (خالق العرش، قبل المنية، مقام البدر، من باب السلام، من أقصى الأبعد،...). وهي جميعا تتعلق بالموضعية والمكان. فالصوفي كان يوائم بين ما في نفسه وبين الأماكن التي تتجلى من خلالها عبادة الله عز وجل بشكل يثبت العلاقة بين المتصوف وأماكن الإلهام الروحي.

وكانت الكسرة – أيضا - احترازا يبين أنه في كل الأماكن والحالات لا يمكن أن تغيب يقظة ووعي الصوفي تجاه الدعاء الذي تحدده الضمة في الكلمات (اعف، الطف) والوصول إلى الغاية (نزور، نبلغ)، وبدون الفتحة والضمة والكسرة لا يمكن تحديد هذه الدلالات وتميزها.

**هـ – تسكين الروي**

لجأ شعراء الموشحات إلى ظاهرة التسكين في أواخر المطالع أو الأقفال أو الأدوار استنادا إلى أن هناك قرائن غير العلامة الإعرابية تؤمن سياق الموشحات من اللبس، وتسكين حرف الروي بدلا من إخضاعه لحركته الموضعية – سواء أكانت فتحة أم ضمة أو كسرة - أسلوب شائع في شعر الموشحات ويندر أن نعثر على موشحة تلتزم في نهاية أسطرها وأجزائها بالحركة الموضعية الأصلية.

ولعل السبب في شيوع هذه الظاهرة يكمن في طبيعة الموشحة – في حد ذاتها- باعتبار أنها قطعة شعرية موجهة للغناء بالإضافة إلى رغبة الشاعر في خلق لغـــة إيحائية تحاكي خفة ورقة الأنغام الموسيقية.

وإذا كان بدهيا أن الحركة الإعرابية ذات دلالة في موقعها من النص، فضلا عن وظيفتها النحوية، فإن غيابها يخلق نوعا من الخلخلة، مما يصعب

معه تبين الخيط الشعري في التجربة. ومن نماذج الموشحات التي تم فيها تسكين الروي في المطالع والأقفال والأدوار والخرجة، نورد الموشحة التي يقول فيها أبو مدين:

كل واحد لـــــه نصيب يأتي وهواك لي نصيـــــب
يا حياتـــــي وأنت في ذاتـــي حاضر لا تغيـــــب
أنت أسكرتني على سكري من قديم الشراب
ثم خاطبتني كمـــــا تدري ففهمت الخطاب
ثم شاهدت وجهك البدري عند رفع الحجاب
ثم صيرتني رقيـــــب ذاتـــي وأنت كنت الرقيـــب
يا حياتي وأنـــت في ذاتـــــي حاضر لا تغيـــــب
أدخل الحان واشهد المعنـــى كي تنال الأمـــان
وتراني بين الدنان نفنـــــى شاخصا للدنـــان
قد سقاني ساقي المدام حفنه قبل كون الزمان
أنت تدري من يملي طاساتـــي ألسميع المجيـــــب
يا حياتي وأنـــت ذاتـــــي حاضر لا تغيـــــب
أنا شيخ الخلاعة عن ذاتـــي وإمام المجـــون
وحبيبي بحسنـــه الذاتـــي حاز جمع الفنون
ولهذا دعانـــي غايـــاتي راحتي في المنـــون
أنت صيرتني رقيـــــب ذاتـــي وأنت كنت الرقيـــب
يا حياتي وأنـــت في ذاتـــي حاضر لا تغيـــــب
أنا من عين فضل ساداتـــي نلت أعلى الرتب
وعلى قدر علو همتـــــي نجتهد في الطلب
حتى قضيت سائر أوقاتـــي في الغناء والطرب
وسمعت الخطاب من ذاتـــــي من مكان قريـــــب

يا حياتـــي وأنت في ذاتـــــــي حاضر لا تغيـــــــب

فقد التزم الشاعر في أواخر أسطر موشحته، تسكين حركة الروي (الباء والنون) لأنه أغرم بإلف الإحساس الملازم للصوت الموسيقي الناتج عن السكون. ويبدو أنها تقنية لا شعورية يستسهلها الشاعر لبساطتها وهو سبيل التحرر من قيود الشعر الخليلي بشتى أنساقه، وفي غياب الحركة الإعرابية إبهام وغموض في تحديد الدلالة، ويعتمد في مثل هذه الحالات الغامضة على الإيحاء المثبوت في كلمات متداخلة كل منها – في آخر السطر- دفقة إيقاعية شعورية ونفسية.

## الهوامش

(1)- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، ج3 ، دار صادر ، بيروت ، ص 19.

(2)- ينظر: د. عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري ( مقدمات نظرية الفاعلية والحداثة )، اتحاد الكتاب العرب، دار الكرمل، 1995، ص89 وما بعدها.

(3)- أحمد أمين، فيض الخاطر، دار موفم للنشر، الجزائر، 1989، ج1، ص25.

(4)- ينظر: د. محمد علي الشوابكة، و د. أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار التبشير، عمان، الأردن.ط1 1999 ص 95.

(5)- الإبشيمي، المستطرف من كل فن مستظرف، القاهرة، 1979، ج2، ص267.

(6)- ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص271.

(7)- بنظر: د. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، ص374.

(8)- ينظر: د. ميشال عاصي، الشعر والبيئة في الأندلس، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1970، ج1، ص103.

(9)- د. علي بن محمد، ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص 331.

(10)- ينظر: د. ميشال عاصي، الشعر والبيئة في الأندلس، ص 103، 104.

(11)- د. مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت 1959

ص 69.

(12)- ابن سناء الملك،دار الطراز في عمل الموشحات، نشر: د. جودت الركابي، دمشق، 1949 ص 38.

(13)- د. كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد4، 1981 ص 73.

(14)- د. حامي خليل، الكلمة ( دراسة لغوية ومعجمية )، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 43.

(15)- د. ابراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، مصر، 1970، ص 20.

(16)- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مجلة الشعر، بيروت، العدد 8، أكتوبر1977، ص 323.

(17)- ينظر: د. محمد أحمد الخضراوي، دلالة العبارة، مجلة كتابات عربية، العدد41، المجلد 11، أيلول 2000، لبنان، ص 57.

(18)- د. فاطمة محجوب،التكرار في الشعر، مجلة الشعر، العدد8، 1977، ص 29.

(19)- د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتطورها-، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981، ص218.

(20)- د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت 1979، ص 108، 109 .

(21)- نفسه، ص 109.

(22)- ينظر: د. مصطفى أحمد شحاتة،لغة الهمس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 40.

(23)- نفسه، ص 39 ،40 .

(24)- عبد القاهر الجرجاني، التعريفات، المطبعة الحميدية، سوريا 1312هـ، ص171 .

(25)- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مجلة الشعر، بيروت، العدد8 أكتوبر 1977 ، ص 323.

(26)- ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الأفاق، الأبيار، الجزائر، د ت ، ص 76 وما بعدها.

(27)- د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ص264.

(28)- ينظر: أرشبالد ماكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى خضراء الجيوسي، ط. دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين، بيروت، لبنان 1963، ص 23.

(29)- ابن جني، سر صناعة الإعراب.تح : مصطفى السقا وآخرين، القاهرة 1954، ص 19، 20 .