دراسة بنيوية أسلوبية لموشح ابن سهل الأندلسي
(هل درى ظبي الحمى)

أ.م.د. على گنجيان خنارى الباحث. حميد رضا جمعدار (الكاتب المسؤول)
اللغة العربية وآدابها/ جامعة العلامة الطباطبائى/ إيران

A stylistic structural study of the son of Sahl al-Andalusi
(Do you know the fever)

Dr. Ali GaNjjian Khanari
Researcher. Hamed Reza Jamdar (Responsible Writer)
Arabic Language and Literature\ University of Alama Tabatabai\ Iran
jamdarhamid@yahoo.com

Abstract

Stylistics seeks to study the structural structure of poetry and analyze its structures that reveal its organization according to the levels of sound, structure and semantics Leading to excellence between the effects of writers in general and poets in particular. Ibrahim ibn Sahl al-Ashbili was one of the most prominent poets of Andalusia. He was born in the midst of an environment rich in science, culture, money and wealth. He lived in the time of the Almoravids coming from North Africa.

This research aimed at studying the stylistic phenomena of this outline in order to reach the fullness of the story with all its meanings, beauties and pictures. All this is done through the descriptive-analytical approach using stylistics Hence, our choice of methodological approach to access to the depth of the curriculum, which carries the method of study possibilities deep analytical, through which we can monitor the linguistic aspects and literary aesthetics and criticism to illustrate the poem to show the idea or aesthetic expression in it. One of the findings of this study is that the sounds of microscopic and obsessive in this poem fit the connotations found in the poem. That the son of Sahl has benefited from the possibility of change in the weight pattern of skis benefit well and interested in rhyme and its rhythmic location. And that the poem has a strong emphasis on the inner rhythm in which rhymes are intensified and that the poet employs many rhetorical images at the semantic level and that he uses actual sentences rather than nominal sentences.

Keywords: structural, Asalawiyya, Musah, son of Sahl al-Andalusi.

الملخص

تسعي علم الأسلوب إلي دراسة الهيكل البنائي للشعر وتحليل أنساقه التي تكشف عن تنظيمه وفقا للمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية فتؤدي إلي التميز بين آثار الأدباء عامة والشعراء خاصة. كان إبراهيم بن سهل الإشبيلي من أبرز شعراء الأندلس ولد بين أحضان بيئة غنية بالعلم والثقافة والمال والجاه عاش زمن المرابطين الوافدين من شمال إفريقيا، له موشحة جميلة في الغاية (هل درى ظبيُ الحِمَى) استهدف هذا البحث دراسة الظواهر الأسلوبية البارزة لهذه الموشحة للوصول إلى تجلية القصيدة بكل دلالاتها وجمالياتها وصورها؛ وكل ذلك من خلال المنهج الوصفي–التحليلي مستعينا علم الأسلوب، ومن هنا يأتي اختيارنا للمنهج الأسلوبي وسيلة للنفاذ إلى عمق الموشح بما يحمل هذا المنهج من إمكانيات دراسية تحليلية عميقة، نستطيع من خلالها أن نرصد الجوانب اللغوية والجماليات الأدبية والنقد إلى تجلية القصيدة لإظهار الفكرة أو جمالية التعبير فيها، ومن النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة هي أن الموشحة تلتزم بالبحور الشعرية الستة عشر الموروثة التزاماً تاماً لكنها تختلف في شكلها الفني وتوزيعها الإيقاعي عن شكل القصيدة القديمة،. وأن ابن سهل أفاد من إمكانية التغيير في نمط الوزن المتمثل في الزحافات واهتم بالقافية وبموقعها الإيقاعي وأن الشاعر وظَّف بكثير الصور البلاغية لاسيما الاستعارة والتشبيه فى المستوى الدلالي

الكلمات الدليلية: البنيوية، الأسلوبية، الموشح، ابن سهل الأندلسي.

1-مقدمة

2-الأسلوب لغة واصطلاحا

2-1) المفهوم اللغوي:

يقول ابن منظور عن الأسلوب: «ويقال للسطر من النخيل :أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب». ويورد ابن منظور لفظة الأسلوب بالضم أيضا فيقول: يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا[1] لقد أفضى تعريف ابن منظور للأسلوب إلى معان كثيرةٌ تصب في حقل دلالي واحد هو «التآلف المفضي إلى الانسجام والنسق المفضي إلى حسن الانتظام والامتداد المفضي إلى طول النفس، ووراء معنى الأسلوب، معنىٌ الفن ومعنىٌ السمو وكلاهما من مولدات التآلف والنسق والامتداد»[2]

2-2) المفهوم الاصطلاحي

إن مصطلح الأسلوبية لا يمكن أنٌ يحدَد بتعريف واضح ومتقن، وذلك لعلاقتها بميادينٌ عدة، ولكن جل من عرضوا لمفهوم الأسلوبية أكدوا أنّها تعني بالتحليل اللغوي لبنى النصوص. بيير جيرو يعرف الأسلوبية بقوله: «فالأسلوبية اليوم هي: دراسة للغة، وهي أيضاً دراسة للكائن المتحول باللغة وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي»[3] أنه يراه «الطريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية»[4] ما نستطيع فهمه أن كل استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عده إنشاء أدبيا، فالمقصدية شرط ضروري عند جيرو لوصف نسق لغوي ما بأنه أسلوب. وقيل إنّها: «نوع من الحوار الدائم بين القارئ والكاتب من خلال نص معين»[5]

من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي يعرفها رومان جاكبسون بأنها «بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا.[6] ذن نشاهد الباحثين يذهبون في فهمهم للأسلوب مذاهب عدة، ولكنّهم أجمعوا على أنّه طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء. قبل أن ندرس أسلوب هذه القصيدة نأتى بكاملها فيما يلي:

3-**الموشحات**

الموشحات تعتبر فنًّا شعريًا مغايرًا لما كان عليه نموذج القصيدة العربية المألوفة، فظهرت أول ما ظهرت على يد مقدم بن معافى القُبَّرَيّ وهو أحد شعراء الأمير عبدالله المرواني جدّ عبدالرحمن الناصر، وعن القبري انتقل هذا الفن إلى آخرين، وازدهر على أيدي شعراء كأمثال الأعمى التَّطيْلي، وابن بقّي، وابن باجة، وابن زهر، وابن سهل الإشبيلي، ولسان الدين بن الخطيب وابن زمرك وغيرهم. ثم انتقل هذا الفن الشعري الجديد من الأندلس وشمال إفريقيا إلى المشرق بواسطة المرتحلين إلى الحج، فتلقفه المصريون عن شعراء الأندلس والمغرب، يتقدمهم الوزير ابن سناء الملك الذي عني به وبدراسة أوزانه في كتابه «دار الطراز»، وأبدع فيه بالإضافة إلى ابن سناء الملك، ابن النبيه المصري وابن نباتة المصري والنصير الإدفوي وغيرهم.

وقد ظهر فن التوشيح في الأندلس ليكون تعبيراً عن ثقافة مجتمع تفرد في مكوناته الثقافة واللغوية والاجتماعية والدينية والعرقية، بعيدا عن دار الإسلام في المشرق، وليكون استنباطاً أندلسياً خالصاً عدَّ من مفاخر أهل الأندلس التي شاركهم فيها المشارقة فيما بعد، يقول ابن خلدون: «وأما أهل الأندلس فلّما كثر الشعر في قطرهم وتهذَّبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق في الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنًّاً سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً،واستظرفه الناس جملةً، الخاصة والكافَّة، لسهولة تناوله وقرب طريقه... وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر الفريري، وأخذ ذلك عنه عبد االله بن عبد ربه صاحب العقد الفريد».[7] وقد وافقه في هذا الصلاح الصفدي في «الوافي بالوفيات» وابن شاكر الكتبي في «فوات الوفيات» وابن

1. ابن منظور، 1994: ماده سلب
2. أبو العدوس، ٢٠٠٧م: ٢٠
3. بومصران، ٢٠١١م: 8
4. جيرو، بىتا: 34
5. مطلوب، ٢٠٠٢م: ١٢٦
6. عزام، 1989م: 53
7. ابن خلدون، 1858م: 584

معصوم في «سلافة العصر في محاسن الشعراء بكلِّ مصر»، والمقالة هذه تسعى دراسة بنيوية أسلوبية لأحدى الموشحات الأنلسية المسماة بـ «هل درى ظبيُ الحمى» لابن سهل الأندسى من خلال الإجابة على الأسئلة التالية:

1- ما هي الميزات البارزة للمستوى الصوتي في أسلوب موشح ابن سهل؟

2- ما هي أهم السمات البارزة للمستوى التركيبي لهذه القصيدة؟

3- ما هي أهم الجوانب المتميزة للمستوى الدلالي في موشح ابن سهل؟

4-خلفية البحث

أما بالنسبة ألى البحوّث المرتبطة بالأسلوبية فهناك دراسات كثيرة حولها ولكن لم نجد دراسة مستقلة أسلوبية في مجال موشح ابن سهل. وجل الدراسات التى أجريت حول هذه القصيده توقفت فى مجال الشرح اللغوي. من جملة الدراسات التى كتبت حول الأسلوبية هى مقالة «خطبة قس بن ساعدة الأيادي دراسة أسلوبية بنيوية» لمؤيد محمد اليوزكي، ومقالة «البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي» لأحمد فياض ومقالة «خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان» لفتحية صرصور ولم نجد دراسة مستقلة في مجال دراسة اسلوبية لهذه الموشحة.

5-لمحة عن حياة ابن سهل الإسرائيلي

أبو إسحاق إبراهيم بن سهل الإسرائيلي الإشبيلي من أسرة ذات أصول يهودية ولد في إشبيلية في سنة 609ق. تلقى العلم على يد أشهر علماء عصره ومنهم إبوالحسن الدباج وأبوعلى الشلوبين[1] إنه اختلف إلى مجالس العلم والأدب فيها. انصرف إلى حياة اللهو والمتعة وما يتصل بهما من شعر الغزل والخمر والموشحات، حتى غدا «شاعر إشبيلية ووشاحها». دفعه سوء الأحوال السياسية إلى مغادرة إشبيلية إلى جزيرة منورقة ثم زار إشبيلية ثم سبتة، اختُلف في إسلام ابن سهل، ومعظم كتب التراجم القريبة من عهده تقول إنه أسلم، وتستدل بقصائد المدح التي نظمها في الرسول، اتصل ابن سهل بالوزير أبي علي بن خلاص صاحب سبتة وأصبح كاتبه، ولعل هذا ما يفسر اتصال لقب «الكاتب» به. نال حظوة عند ابن خلاص دفعته إلى إرساله في رحلة مع ابنه أبي القاسم بهدية إلى صاحب تونس، تلك الرحلة التي انتهت بغرقه إثر عاصفة هوجاء.[2]

من أعماله ديوان إبراهيم بن سهل الأندلسي نال شعر ابن سهل إطراء كثير من القدماء، ويكثر في شعر ابن سهل الغزل ثم الخمريات والطبيعة وبعض شعر المجون والمدح. والغالب غزله بموسى. وقد وُصف غزله بالرقة والابتكار والطرافة. أما شعره المتعلّق بالخمريات والطبيعة فقليل، وتظهر فيه قدرته على التصرف في اللغة. أما مديحه فأغلبه يعود إلى المرحلة التي تلت إشبيلية، ثم اتصل بالسياسة وأهلها وخاض في فن المديح وما يقتضيه من التزام بقواعد القصيدة المدحية التقليدية، من غزل ووصف للرحلة وصولاً إلى الممدوح، غير أن الغالب على مدحه الصنعة وخلّوه من الصدق العاطفي.[3] قبل أن ندرس أسلوب القصيدة نأتى بكاملها فيما يلي:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الْحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى	**قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنسِ**
فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخَفْقٍ مِثْلَمَا	**لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بالقَبَسِ**
يا بدورًا أَطلعتْ يوم النوّى	غُررًا تُسْلَكُ في نهج الغَرَرْ
ما لقلبي في الهوى ذنبٌ سوى	منكُمُ الحسْنُ ومن عيني النظر
أَجْتني اللذاتِ مكلوم الجوى	والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ
كُلّما أشكوه وجدًا بَسَما	**كالرُّبى بالعارض المُنْبجسِ**
إذ يقيم القطْرُ فيها مأتما	**وهي من بهجتها في عُرُسِ**
غالبٌ لي غالبٌ بالتؤدة	بأبي أفديه من جافٍ رقيقْ

1. المراكشي، 1983م: 2/ 296
2. الكتبي، 1951م: 1/ 21 وابن سعيد، 1959م: 77 وعيسى، 1996م: 264
3. بهجت، 2001م: 245 وعيسى، 1996م: 269

ما رأينا مثل ثغرٍ نضّدهْ أُقحوانا عُصرت منه رحيقْ
أخذت عيناه منه العربدَه وفؤادي سُكرهُ ما إن يفيق
فاحمُ اللِّمَّةِ معسولُ اللَّمَى أكحلُ اللحْظِ شهيُّ اللَّعسِ
وجههُ يتلو الضحى مُبتسما وهو من إعراضهِ في عَبَسِ
أيها السائلُ عن ذُلّي لديْه لي تجنّي الذنب وهو المُذنبُ
أخذت شمسُ الضحى من وجنتيْه مَشرقًا للصبِّ فيه مُغربُ
ذهبت أدمعُ أجفاني عليهْ وله خدٌّ بلحْظي مُذهبُ
يطلعُ البدر عليه كُلّما لاحظتْهُ مقلتي في الخَلسِ
ليت شعري أيُّ شيءٍ حرَّما ذلك الوردَ على المُغْترسِ
كُلّما أشكو إليه حُرَقي غادرتْني مُقلتاهُ دَنِفا
تركت ألحاظهُ من رمقى أثرَ النَّمْلِ على صُمِّ الصَّفا
وأنا أشكرهُ فيما بَقي لستُ ألحاه على ما أتلفا
فهو عندي عادلٌ إن ظلما وعذولي نُطقهُ كالخرسِ
ليس لي في الحبِّ حُكمٌ بعدما حلَّ من نفسي محلَّ النَّفسِ
منه للنار بأحشائي اضطرامْ يلْتظى في كلِّ حينٍ ما يَشَا
وهي في خدَّيْه بَرْدٌ وسلامْ وهي ضُرٌّ وحريقٌ في الحشا
أتقي منه على حكم الغرام أسدَ القلبِ وأهواه رشا
قلتُ لمّا أن تبدَّى مُعْلَما وهو من ألحاظهِ في حرسِ
أيها الآخذ قلبي مَغْنَما اجعل الوصل مكان الخُمسِ[1]

6-دراسة أسلوبية للموشح

6-1) المستوى الصوتي للموشح

الصوت هو البنية الأولى في أي كلام وقد أحسن الوشاح استعماله بوقعها وسخرها أحسن تسخير لتحمل موشحاته نغمات موسيقية يمكن للمتلقي أن يستبينها. فلذلك الدراسة الأسلوبية تهتم بالمستوى الصوتي في العمل الأدبي من وجهتين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما تعنى دراسة موسيقاها بنوعيها الخارجية والداخلية وكل ما من شأنه أن يُحدث نغما في الأذن وأثرا فى النفس، أو يلفت إليه الفكر. من الضروري أن يحدد إطار المصطلح الذي يدور البحث في فلكه، ولذلك سنسعى إلى التعريف بمصطلح الإيقاع، وبيان أهميته في الخطاب الشعري ودراسته في موشح الشاعر. وفقد ركز كثير من الدارسين على تحديد الإيقاع في الإطار الصوتي إلاّ إن حصر الإيقاع في أصوات مكررة فيه شيءٌ من التضييق؛ لأن التكرار ليس العنصر الوحيد المكوِّن له، ولعلّ تعريف الدكتور محمد مندور أقرب إلى الدقة إذ يقول:«الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[2] وحدّده سيد البحراوي بأنه «نظام من الأصوات يتركب منها وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، فكل عنصر من عناصره يشكل نظامًا فرعيًا، وتتصاعد هذه الأنظمة الفرعية لتشكل في النهاية النظامَ الإيقاعي العام لشكل القصيدة، والذي يتجادل مع أنظمة أخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل»[3] هذا التعريف الأخير في الواقع يمثل بُعد الإيقاع البنيوي العام ولا يُحصَر في البعد الصوتي.

1. ابن سهل، 2003م: 44.
2. مندور: دونتا:224
3. البحراوي، 1986: 126

اما بالنسبة إلى أهمية الأيقاع في الخطاب الشعري فمن الدلائل الواضحة على أهميته وسُمُوِّ شأنه في البناء الشعري، أن الشاعر إذا تجاذبه التزامان، التزامٌ لغويٌّ، وآخرُ إيقاعيٌّ، أخلص الانقياد للإيقاع، وما الضرورة الشعرية إلاّ صدًى لغلبة النظام الإيقاعي على النظام اللغوي في جسد النص، «وتظهر سطوة الإيقاع وهيمنة صوره المختلفة على النص من خلال شتّى ضروب التطويع للغة التي يتجسد في شعرها»[1] لقد أدرك ابن سهل إدراكًا واعيًا خطورة الإيقاع وقدرته المباشرة على السُّمُوِّ بفن الشعر إلى أرفع الذُّرى، فاهتمَّ به إهتماما بالغًا.

6-1-1) الموسيقى الخارجية

إذا حاولنا أن ندرس العناصر الموسيقية في الموشح المدروس نجدها تنقسم على قسمين: قسم ينمو الإيقاع فيه من المظاهر الخارجية للنغم وهو ما يتمثل في الوزن والقافية، وقسم يتمثل في المظاهر الداخلية النابعة من إختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات.

6-1-1-1) بنية التشكيل الوزني في الموشح

من القدماء يقول القرطاجني: «والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب وهو ممّا يتقوَّم به الشعر، ويُعدُّ من جملة جوهره»[2] ويقول ابن رشيق: «أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»[3] وأما النقاد المعاصرون فيرونه «النغمة الموسيقية المتكررة على وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعرًا، أو إنسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالى مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين»[4] ولما كان الوزن جزءًا من الإيقاع وفرعًا منه، فإنه ينهض بدور فاعل في إغناء الخاصية الإيقاعية للنص الشعري عن طريق إحداث تهيؤ في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال تتابعات جديدة مشابهة.

جاءت موشحة الشاعر على بحر الرمل التام المحذوف ضربا « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ». فأن بحر الرمل هو البحر الأخير من دائرة المجتلب وتتماز موسيقاه بالخفة والرشاقة والانسياب مصحوبة بضرب عاطفي حزين من غير كآبة ومن غير ما وجع ولافجيعة فنغمته تصلح للأغراض الترنمية الرقيقة والتأمل الحزين وتجعله ينبو عن الصلابة والجد وما إلى ذلك[5]كل ذلك جعله بحرا صالحا للوشاحين فأكثروا منه.

كما نلحظ هذه الموشحة تلتزم بالبحور الشعرية الستة عشر الموروثة، التزاماً تاماً، من حيث أوزانها المعروفة، أما فيما عدا ذلك فإنها تختلف في شكلها الفني وتوزيعها الإيقاعي عن شكل القصيدة، ابن سهل في موشحه يلتزم بنظام الشطرين وحده في الموشح على طريقة القصيدة العربية. انه بدأموشحه هذا بقفل مؤلف من أربعة أشطر، على بحر الرمل:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الْحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنسِ
فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخَفْقٍ مِثْلَمَا لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بالقَبَسِ

وختمه بهذا القفل الأخير:

قلتُ لمّا أن تبدَّى مُعْلَما وهو من ألحاظهِ في حرسِ
أيها الآخذ قلبي مَغْنَما اجعل الوصل مكان الخُمسِ

وما بين القفلين، الأول والأخير، تأتي «الأبيات» وعددها خمسة، على وزن الرمل أيضاً، ولكن قوافيها تختلف من «بيت إلى آخر» وكل بيت مؤلف من ستة أشطر، وأوّلها بعد المطلع (القفل الأول) وقافيته راء ساكنة:

يا بدورًا أَطلعتْ يوم النوّى غُررًا تُسْلَكُ في نهج الغَرَرْ
ما لقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكُمُ الحسْنُ ومن عيني النظر

1. حميد الراوي، 1996: 22
2. القرطاجنى، 1966م: 263
3. ابن رشيق، 1972م: 134/1
4. يونس، 1993م:4
5. الطيب 1409ق، 1/ 125

أَجْتني اللذاتِ مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ

ثم تتوالى «الأبيات» بين الأقفال على هذا النسق. الحقيقة هى أن الموشحة «نظم لم يجر مجرى القصيدة العربية في وحدة وزنها، واتساق مبانيها ووحدة قوافيها، بل امتزجت فيها أمشاج وأوشاج من أعاريض وقوافٍ مختلفة»[1] عرف ابن سناء الملك الموشح بقوله «كلام منظوم على نحوٍ مخصوص وهو يتألّف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدي فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتديء فيه بالأبيات»[2] موشح ابن سهل موشح تام ومتكون من ستة اقفال وخمسة أبيات يجب علينا أن نذكر هنا أجزاء موشح ابن سهل:

1- المطلع أو المذهب: وهو المجموعة الأولى من الأقسمة أو الأشطار، وأقلها اثنان، ومطلع الموشح المدروس هى:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الْحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنسِ

2- القفل :وهو الأقسمة التي تطابق قافيتها قافية المطلع وليس لها عدد معين، يقول ابن سناء الملك: «والأقفال هي أجزاء مؤلِّفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزا[3]. الموشحة المدروسة تتكون من ستة أقفال القفل الأول والثاني منها هما:

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الْحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنسِ

فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخَفْقٍ مِثْلَمَا لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بالقَبَسِ

كُلّما أشكوه وجدًا بَسَما كالرُّبى بالعارض المُنْبجسِ

إذ يقيم القطْرُ فيها مأتما وهي من بهجتها في عُرُسِ

3- الدور :وهو مجموعة الأقسمة التي تلي المطلع مباشرة، وتخالفه في القافية، والحد الأدنى لها ثلاثة أقسمة أو خمسة. الدور الأول فى موشح ابن سهل هو:

يا بدورًا أَطلعتْ يوم النوّى غُررًا تُسْلَكُ في نهج الغَرَرْ

ما لقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكُمُ الحسْنُ ومن عيني النظر

أَجْتني اللذاتِ مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ

4- البيت: البيت في الموشح يتألف من الدور والقفل الذي يليه. البت فى الموشح المذكور هو:

يا بدورًا أَطلعتْ يوم النوّى غُررًا تُسْلَكُ في نهج الغَرَرْ

ما لقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكُمُ الحسْنُ ومن عيني النظر

أَجْتني اللذاتِ مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ

كُلّما أشكوه وجدًا بَسَما كالرُّبى بالعارض المُنْبجسِ

إذ يقيم القطْرُ فيها مأتما وهي من بهجتها في عُرُسِ

5- الخَرجة: وهي تمثل آخر قفل في الموشحة الخرجة فى موشح ابن سهل هى:

قلتُ لمّا أن تبدَّى مُعْلَما وهو من ألحاظهِ في حرسِ

أيها الآخذ قلبي مَغْنَما اجعل الوصل مكان الخُمسِ

اما بالنسبة الى الزحاف فنقول أنه إنحراف أو عدول عن القاعدة له شأنه غير أن العدول لاينبغي له أن يكون كثيرا يخرج القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بنائها، فالرمل يعطي للشاعر فرصة التعبير عن عواطفه الهائجة تجاه المعشوق

1. عبدالرحمن، 2013م: 312
2. ابن سناء الملک، 1949م: 25
3. نفس المنبع، 1949م: 25

وهذا يتناسب مع البحر لما فيه من الهيجان والحركة، فقد وظف الشاعر بحر الرمل لخدمة تجربته، كما أن الشاعر التزم في كل بيت من الأبيات زحاف الحذف والخبن، أن الزحاف «تنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها»[1]، والنفس جانحة إلى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة راغبة عن كل ما فيه رتابة مفرطة تقعد بالقصيدة وتقف من دون التأثير في المتلقي، وهو غاية أي عمل فني. بعبارة أخرى هذه الزحافات هي تولِّد أنساقًا إيقاعية جديدة متساوقة مع الأنساق الأصلية غير ناشزة عنها:

هَلْ دَرَى ظَبْ / يُ الْحِمَى أَنْ / قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنسِ
–u – /– – u –/ –– u– –u –– /– – u –/ – – u –

فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخَفْقٍ مِثْلَمَا لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بالقَبَسِ
–u – /– – u –/ –– u– –u u –– /– – u –/ – u u –

يا بدورًا أَطلعتْ يوم النوّى غُررًا تُسْلَكُ في نهج الغَرَرْ
–u – /– – u –/ –– u– –u uu –– /– – uu/ – u –

ما لقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكُمُ الحسْنُ ومن عيني النظر
–u – /– – u –/ –– u– –u – /– – u u/ – u –

أَجْتني اللذاتِ مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ
–u – /– – u –/ –– u– –u – /– – u –/ –– u –

كُلّما أشكوه وجدًا بَسَما كالرُّبى بالعارض المُنْبجسِ
–u – /– – u –/ –– u– –u u –– /– – u –/ –– u –

إذ يقيم القطْرُ فيها مأتما وهي من بهجتها في عُرُسِ
–u – /– – u –/ –– u– –u – /– – uu/ –– u –

غالبٌ لي غالبٌ بالتوّده بأبي أفديه من جافٍ رقيقْ
–u – /– – u –/ –– u– –u u –– /– – u –/ – – u –

ما رأينا مثل ثغرٍ نضّدهْ أُقحوانا عُصرت منه رحيقْ
–u – /– – u –/ –– u– –u – /– – u u/ –– u –

أخذت عيناه منه العربدَه وفؤادي سُكرهُ ما إن يفيق
–u – /– – u –/ –– u u –u – /– – u –/ –– uu –

الأبيات على بحر الرمل، ووزنه على الأصل(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، بمعنى أن نسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن فى بيت واحد هي (18:42)، ونسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن في الأبيات المذكورة على الأصل (180: 240) غير أن الشاعر قد قلّل نسبة السواكن باللجوء إلى زحاف الحذف والخبن كثيرًا، فأصبحت نسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن في الأبيات (146: 240). إذ التزم الشاعر في كل بيت من الأبيات زحاف الحذف وزحافي الخبن والكف تقريبا، وبذلك ظهرت وحدات إيقاعية جديدة هي(فاعلن، فعلاتن، فعلن وفاعلات) إلى جانب الوحدة الإيقاعية الأساسية (فاعلاتن)، وتحقَّق التنوع الذي يضمن للوزن تناسبَه، وبُعدَه عن الرتابة. بما أن المقاطع الصوتية ترتبط ارتباط وثيقا بالوزن فلابد لي من الإشارة إلى كيفية استعمال الشاعر للمقاطع الصوتية في الموشح. عند التحليل المقطعي للبيتين الأول والثاني

1. بكار، 1982م: 172.

مصرع اول	مى	ح	قدْ	أنْ	مى	ح	يلْ	ظبْ	را	دَ	هلْ
	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
مصرع دوم	سنْ	ن	مك	عنْ	هُو	ل	حلْ	بنْ	صبْ	بَ	قلْ
	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص
مصرع اول	ما	ل	متْ	قنْ	خفْ	و	رنْ	حرْ	في	وَ	فهْ
	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص
مصرع دوم	سي	ب	ق	بلْ	با	ص	حُصْ	رى	بثْ	عِ	لَ
	ص ح ح	ص ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح

المقطع القصير: ص ح المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) المقطع المتوسط المفتوح(ص ح ح)، تسأل الشاعر في البيت الأول عن مدى معرفة محبوبه بأن قلبه أضحى سكنا له، فجاء استفهامه بـ «هل» التي جاءت صورة هذا المقطع المتوسط المغلق(ص ح ص) وكأن الشاعر يستفهم عبثا لا يريد جوابا ولا ردّا لما تملك نفسه من أسى وحزن جراء جهل وتجاهل محبوبه. حقيقة إن الشاعر لاينتظر أجابة ولا ردّا بل إنه عالم بحاله ويريد إقرار هذه الحقيقة وإثباتها للمحبوب. الشاعر يستهلُّ موشحته بنبرة مرتفعة تمثل في أداة الاستفهام (هل) وشحنها بطاقة صوتية علت بها ما جاء بعدها من مقاطع صوتية لسلسلة الوحدات اللغوية التي نظمت في سياقها وذلك دلالة على قوة استفهام الشاعر الذي جاء كرغبة ملحة يحاول شدّ الأذهان إلى أهمية هذا الاستفهام عنده، حقيقتا هذا المقطع(ص حص) انتشر على طول الموشح ليزيد في تماسك الوحدات اللغوية التي عزفت بطريقة متناغمة تروي الحالات النفسية التي مر بها الشاعر في صراعه مع الهوى وما حل به من أسى والحنين.

بعد هذا المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، يأتى المقطع القصير (ص ح) وانتشار هذا المقطع الذى احتل نسب كبيرة في الموشح المدروس والذي أكثر انتشارا بعد سابقه، يعود إلى ما يمتاز به هذا المقطع من خفة ورشاقة تتوازى بحر القصيدة الذي يقوم على الوزن الخفيف والإيقاع الحيوي ومما يتماشى والطابع الغنائي لهذا الموشح، فخفة هذا المقطع وحرية انتقاله من مكان إلى مكان بين أبيات القصيدة جعلته الضابط الأساسي للإيقاع الصوتي في الموشح حاملا روح الشاعر وأحاسيسه إلى المتلقي بطريقة تبدد شعور الملل وتحمله إلى عالم من السحر ليستشعر بنبضات الإحساس الرقيق.

أما بالنسبة إلى المقطع المتوسط المفتوح فيمكن القول بأن الشاعر يستعين به لم وجود فيه من سعة وطول المدّ في الصائت الذي حمله الشاعر كل أوجاعه وآهاته فكان خير معبرا عنها فضلا عن ذلك زاد هدا المقطع من تناغم أبيات الموشح وضبط إيقاعها مع أنفاس الشاعر التي طالت بطول عنائه تجاه ابتعاد محبوبه وكأن الشاعر بهذا المقطع في حالة نداء المستغاث الغارق في أمواج الحب والهوى بصوت طويل دلت عليه المقاطع الطويلة لهذ النوع التي ساعدت الشاعر على إيصال صوته والتعبير عن آلامه وتغيير حالته، على سبيل المثال يقول ابن سهل في موشحه:

أَجْتني اللذاتِ مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ
غالبٌ لي غالبٌ بالتؤدة بأبي أفديه من جافٍ رقِيقْ
تركت ألحاظهُ من رمقي أثرَ النَّمْلِ على صُمِّ الصَّفا
منه للنار بأحشائي اضطرامْ يلْتظى في كلِّ حينٍ ما يَشَا

أكثر الشاعر في هذه الأبيات من استعمال المقطع المتوسط المفتوح فأنه بفضل ما امتاز به هذ المقطع من طول مد الصوت يستطيع أن ينتقل حالته النفسية إلى المتلقي وكأن الطول الموجود في هذا المقطع يعكس البعد الذي يعيش به الشاعر ويقاسيه عن محبوبه وكأن الشاعر يستغل طول هذا المقطع ليوصلصوته إلى محبوبه الذي باعد عنه، المقطع المذكور هو وسيلة الشاعر في حمل مشاعره إلى من يهواه والذي يوصل الصورة الكاملة للحالة التي يعيش بها الشاعر.

6-1-1-1) إيقاع القافية

قد اجتمعت الآراء على أن القوافي في الموشحات متنوعة غير أنها التزمت نظاما معينا تسير عليه، فالقافية ثابتة في الأقفال، متنوعة في الأدوار، مما أغنى موسيقى البيت في الموشح وهذا التنوع يوفر أنفاس المغني لأداء ما يريد من علو النغمة

وانخفاضها فمن أجل ذلك تحتل القافية، بوصفها بُعداً إيقاعياً ثابتاً، مكانة سامية في البنية الإيقاعية للفن الشعري، وقد أفاض النقاد والدارسون، قديماً وحديثاً، في الإعلاء من شأنها، والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص، إلى جانب قيمها الأخرى من دلالية ونفسية وبنائية. وأول مظاهر الاهتمام بالقافية، في سياق حديث النقاد عنها، أنها جُعلت شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر[1] وقد عَرّف العلماء القافية تعريفاتٍ متباينةً، غير أن التعريف الأدق، والأكثر حظاً من الذيوع هو تعريف الخليل: «القافية من آخِر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي ما قبل الساكن»(نفس المنبع) وهو التعريف الذي ارتضاه أهل العروض وسائر النقاد. وتأسيساً على هذا يكون حروف القافية في هذه الموشحة في الأقفال (سِي) ويختلف من دور إلى آخر؛ القافية في الدور الأول (رْ)، والدور الثاني(ـيِقْ) والدور الثالث(ـبُو) والدور الرابع(فَا) والدور الخامس(ـَ شَا).

بالنظر الى كلمات القافية نلاحظ أن جمال القوافي أطربنا(غَرَرْ – نَظَرْ – فِكَرْ) أو (رقيقْ – رحيقْ – يفيق) أو (لَعَسِ – عَبَسِ) أو (خَرَسِ – نَفَس) فكأنها كلمة واحدة مكررة لم يقتصر الأمر على الخرجة بل الأمر شمل كل الموشح تقريبًا فجعلنا نواصل قراء الموشحة بلهفة المتشوق لانتظار ما سيقوله ابن سهل.

6-1-2) الموسيقى الداخلية

إذا كانت الموسيقي الخارجية هو الإيقاع الناتج عن الوزن بما يحتويه بحور وقوافي فإن الموسيقي الداخلية تتمثل في الألفاظ والأصوات التي ينسج بها الشاعر تجربته الشعرية وعلى هذا الأساس فإن الموسيقى الداخلية تطلق على الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها كما تتمثل هذه الموسيقي «في تناغم الحروف وائتلافها»[2] «أو توظيف الأصوات التي تتكرر في ثنايا الابيات فيجعل القصيده أشبه بفواصل موسيقية متعددة الانغام مختلفة الالوان»[3]

6-1-2- 1) التكرار

من أهم العناصر التي يخلق جانب الموسيقي الداخلية في الشعر هو تكرار الكلمات والأصوات لأن هذه الظاهرة ليست جديدة على الشعر بل التكرار من أهم خصاص الشعر قديما وحديثاً «وما ينبغي مراعاته هو النظر إلى التكرار من الزاوية الموسيقية حيث يحدث التكرار في الكلمات أو الأبيات أثراً موسيقياً»[4] كما يثري تكرار الأصوات الإيقاع الداخلي للقصيدة بلون موسيقي خاصّ و«يحمل فى ثناياه قيمة دلالية ويضيف إلى موسيقى العبارة نغمات جديدة»[5] من نمازج التكرار في الموشح يمكن الإشارة إلى الأبيات التالية متكررا فيها صامت اللام خالقا الموسيقى الداخلية والتناغم الصوتي:

يا بدورًا أَطلعتْ يوم النوّى غُررًا تُسْلَكُ في نهج الغَرَرْ
ما لقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكُمُ الحسْنُ ومن عيني النظر
أَجْتني اللذاتِ مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ
يطلعُ البدر عليه كُلّما لاحظتْهُ مقلتي في الخَلسِ
ليت شعري أيُّ شيءٍ حرَّما ذلك الوردَ على المُغْترسِ

اعتمد الشاعر على تكرار حرف اللام الذي ساهم في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا. تكرار صوتي الراء والميم إلى جانب صوت اللام قد أحدث جوا موسيقيا مزدحما بالحركة والإيقاع. تكرر صوت الميم في الأبيات التالية إلى جانب تكرار صوت اللام والنون يخلق الموسيقى الداخلية الجميلة:

فاحمُ اللِّمَّةِ معسولُ اللَّمَى أكحلُ اللحْظِ شهيُّ اللَّعسِ
وجههُ يتلو الضحى مُبتسما وهو من إعراضهِ في عَبَسِ
قلتُ لمّا أن تبدَّى مُعْلَما وهو من ألحاظهِ في حرسِ

1. ابن رشيق،1972م: 151/1
عيد، 1975، 221.
3. أنيس، 1988م، 45
4. الغرفي،2001، 82
5. عبد الرحمن، 1994، 36

أيها الآخذ قلبي مَغْنَما اجعل الوصل مكان الخُمسِ

من الأصوات الأخرى التي استحوذت على قلب الشاعر صوت النون وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وصوت النون حاضر في الألفاظ المعبرة عن الأحاسيس الداخلية كالحنين والنشوة والحزن ولعل هذ المعنى الأخير هو الوارد في الأبيات التالية:

يا بدورًا أَطلعتْ يوم النوّى غُررًا تُسْلَكُ في نهج الغَرَرْ

ما لقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكُمُ الحسْنُ ومن عيني النظر

أَجْتني اللذاتِ مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ

تم في هذا المقطع تكرار النون اثنتا عشره مرة وقد أوحى هذا التكثيف إلى دلالة الحزن والألم الذي استولى على قلب الشاعر فضلا عن ذلك إن تكرار صوت النون إلى جانب صوتي اللم والميم يخلق في الأبيات موسيقى داخلية جميلة والتناغم الحرفي والدلالة الصوتية والانسجام الصوتي الداخلي وأما من أمثلة تكرار الكلمة فيمكن الإشارة إلى البيت التالي:

غالبٌ لي غالبٌ بالتوَدة بأبي أفديه من جافٍ رقيقْ

تكرار في قوله «غالب لي غالب» يؤدي إلى إثارة التوقع لدى المخاطب وتأكيد المعاني وترسيخها في ذهنه وفائدته هنا المبالغة في إقامة الحجة على العواذل واللواحي. استخدم ابن سهل في موشحه كلمة «أشكو» مرتين في الأبيات التابعة:

كُلّما أشكوه وجدًا بَسَما كالرُّبى بالعارض المُنْبجسِ

كُلّما أشكو إليه حُرَقي غادرتْني مُقلتاهُ دَنِفا

جاءت لفظة أشكو لتترجم مشاعر الشاعر وهو يحترق من فراق محبوبه وابتعاده عنه أن ابن سهل من خلال تكرار فعل «أشكو»، استطاع أن ينقل لنا ذلك الألم والحزن الذي استولى عليه من أجل ابتعاد محبوبه

6-1-2- 2) الجناس(التجنيس)

الجناس لون من ألوان البديع وهو اتفاق الألفاظ في الحروف أو في بعضها وهو ضرب من ضروب التكرار الذي يؤدي إلى تقوية تغمة جرس الألفاظ[1] وهو يساهم بقسط كبير في تكوين مادة الكلام ذي الإيقاع الموسيقي وهكذا نلاحظ كيف جانس الشاعر بين (حِمَى وحَمَى) و(غُرَر وغَرَر) و(النَفْس والنَّفَس) و(اللِّمَة واللِّمَى). وهي كلها جناس ناقص، وقد منج هذا الجناس القصيدة ترديدا صوتيا مليئا بالانفعال يضفي على القصيدة إيقاعا يجذب المتلقي ويمتعه

6-1-2- 3) الطباق(التضاد)

الطباق يعد من الفنون البديعية والمحسنات الكلامية ويتمثل في الجمع بين لفظين متضادين أو متقابلين في المعنى[2] وقد تنوع في النص لأن غرض الشاعر هو كشف هول التناقض في ثنايئة فنية جميلة مؤثرة في المتلقي لجلب انتباهه. من أمقال الطباق في موشح الشاعر (الريح والقبس) إذ المرادُ بالقبس النارُ وهما ضدان (اللذة والجوى) و(المأتم والفرح والسرور) و(العدل والظلم) و(النطق والخرس) و(جافٍ ورقيقٍ)- (التبسم والعبوس) و(المشرق والمغرب).

6-2) المستوى التركيبي للموشح

في هذا القسم يدور الكلام حول الأزمنة الفعلية كإحصاء عدد التواتر الأفعال الماضية والمضارعة، في هذا المستوى ندرس التراكيب الفعلية والإسمية والطلبية والمعنى المستفاد منها وكيفية تأثيرها على جو القصيدة وتلائم هذه الجمل مع ما انتحاه الشعر[3]والذى يهمنا فى هذه القصيده هو أحصاء الجمل الفعلية والأسمية وتناسب دلالاتهما مع الجو العام القصيدة.

1. بوفلاق، 2002م: 322
2. بلقاسم، 2016م: 196
3. منصورى، 2010: 4

6-2-1) دراسة الجمل

الجملة هى عنصر الكلام الأساسي، إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحوّل المنتفع مادة فكره إلى كلام معبّر بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلك واعتبر علماء الألسنية الجملة، الصورة الصغرى للكلام المقيّد أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها[1] فالناظر في نظام الجملات لهذه الموشح يرى أن تواتر الجملة الفعلية أكثر من الاسمية والشاعر استخدم كلا النوعين ليعبّر عمّا في نفسه تجاه المعشوق.

الجملة	عدد التواتر	النسبة المئوية
الفعلية	43	%58
الاسمية	31	%42
المجموع	74	%100

كما نلاحظ في الجدول اعتمد الشاعر على الجمل الفعلية أكثر من الجمل الأسمية حيث بلغ عدد الجمل الفعلية 43 جملة بينما بلغ عدد الجمل الإسمية 31 جملة. لعل هذا الاعتماد يفضي بالنص إلى نوع من الحركة والتجدد والإستمرار تمنحه إياه الأفعال بماضيها ومضارعها لعل ابن سهل أراد بث الحركة داخل النص ليبعد السكون من ناحية وليصور طغيان عواطفه ومشاعره وتزايده داخل نسفه من ناحية أخرى تجاه معشوقه. أما بانسبة إلى الجمل الإسمية فيمكن القول بأن تواتر هذا الجمل يشير إلى حالة الثبات وعدم التغيير لصفات المعشوق وتصرفاته تجاه الشاعر على سبيل المثال، أتى الشاعر بالجملة اسمية في البيت التابع لاستفادة الداوم أي ما هو عليه دائم لديه:

فَهْوَ فِي حَزٍّ وَخَفْقٍ مِثْلَمَا لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بالقَبَسِ

أضافة الريح للصبا هي لإفادة التخصيص وخصَّ الصبا لأنها أيمَن الأرواح وأبركها وأما من بين الجمل الفعلية فاعتماد الشاعر على الفعل المضارع أكثر من الفعل الماضى والأمر كما يلى في الجدول:

الفعل	عدد التواتر	النسبة المئوية
الماضى	19	%44
المضارع	23	%54
الأمر	1	%2
المجموع	43	%100

تدلّ الجمل الفعلية على التجديد والحدوث والشاعر قد وظف الجملة الفعلية ليفيد التجدد فى حالته وحالة المعشوق، غير أن الجملة الاسمية إضافة إلى الثبات والاستمرار، في مقام المدح أو الذم يمكنها أن تفيد التجدد.

6-3) المستوى الدلالي للموشح

الصورة هي أساس البناء الشعري والأدبي وعماده الذي يقوم عليه والخيال هو المنبع الذي يستمدّ منه الشاعر صوره بكلّ أبعاده وهو الذي يهب الشاعر على الانزياح من التصوير المألوف إلى تصوير فني[2]. المستوى البلاغي والدلالي يسعى إلى البحث عن الدلالة الكامنة وراء النص بوصفه عنصرا رئيسا من عناصر العلمية الاتصالية. من هنا تأتي أهمية دراسة الأشكال البلاغية بوصفها عناصر مهمة في بيان مقصود الشاعرة. من هذا المنطلق نسعى في المقالة إلى البحث عن الدلالة الكامنة وراء الصور التشبيهيه والإستعارية ودورهما في بيان مقصود الشاعر. حقيقة عرض الشاعر كثيرا من الصور البيانية , لكنها فقدت هذه الصور عنصر الجدة والطرافة، فقد جاءت موافقة لخيال وتصوير غيره من الشعراء السابقين. استفاد ابن سهل في البيت التالى من عنصر الاستعارة:

1. الحسيني، 2004، 195
2. محمود، 1984: 105

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الْحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنسِ

ظَبْيُ الحِمَى، هو من بابِ الاستعارةِ التصريحيةِ، فاستعارَ الظبيَ للمحبوبِ بجامعِ الجمالِ الذاتي، والحسنِ الخُلقي، ورشَّح بذكرِ الكِناسِ. والترشيحُ، أن يُذكرَ ما يلائمُ المستعارَ منهُ. والقرينةُ لهذه الاستعارةِ قولُه: "هَلْ دَرَى"؟

يا بدورًا أَطلعتْ يوم النوّى غُررًا تُسْلَكُ في نهج الغَرَرْ

البدور هنا استعاره تصريحية أصلية. نداء الشاعر بهذا الشكل يشير إلى الحرص على إقبال المخاطب وإحضاره ذهنه لفهم ما يلقى عليه كأنه امر بعيد وأتيان الشاعر بـ «يا» التى للبعيد فى حال كون المحبوب في سويداء قبله، هو للتنبيه على عظم الأمر وعلو شأنه وأن المخاطب مع تهالكه على الامتثال كأنه غافل وبعيد عنه؛ عبر الشاعر عن محبوبه بصيغة الجمع لتعظيمه. فعلى كل حال، أطلق الشاعر لفظ البدر وأراد محبوبه، الأفول مما يلائم المستعار منه، فهي تصريحية وملائمها ترشيحها.

استعار الشاعر في البيت التابع القيام للمأتم فكأنه كان جالسا فجاء الغمام فأوقفه وهذه استعارة مطلقة لم تقترن بصفة ولا تفريع كلام. وفى البيت ايضا استعارة الضحك للروابى والفرح والعرس وهو من استعارة محسوس لمحسوس وهو الضحك والعرس لمعقول وهو عضارة أفنانها واستحكام إيناع أزهارها حتى كأنها ضاحكة؛

إذ يقيم القطْرُ فيها مأتما وهي من بهجتها في عُرُسِ

استفاده الشاعر في البيت التالي من الاستعارة، حيث نسب المغاردة إلى المقل وهو من شأن العقلاء:

كُلّما أشكو إليه حُرَقي غادرتْني مُقلتاهُ دَنِفا

في البيت التالي استعارة تصريحية تبعية في الحرف:

وأنا أشكرهُ فيما بَقي لستُ ألحاه على ما أَتلفا

لأن «في» هنا بمعنا «على»، والشكر يتعدى بـ «على» وتقريرها واضح والاستعارة معلوم في محلها.

و في البيت التالى شبه الشاعر حرارةِ القلبِ بشُعلة النار وخُفوقِ الجوانحِ بالريحِ ولعبِهما بلعبهما.

فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخَفْقٍ مِثْلَمَا لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بالقَبَسِ

شبَّه الشاعر في البيت التابع محبوبه بالربى ودموع العاشق بالعارض المتدفق والمراد من تشبيه المحبوب تمثيل وجهه وبديع محاسنه بالأزهار اليانعة في الروابي المتفتقة عن أكمامها حتى كأنه اختوى على صنوف الأزهار وضروب الرياحين

كُلّما أشكوه وجدًا بَسَما كالرُبى بالعارض المُنْبجس

كما أن الشاعر استخدوم عنصر التشبيه البليغ بحذف الأادة قصدا للمبالغة:

تركت ألحاظهُ من رمقي أثرَ النَّمْلِ على صُمِّ الصَّفا

أن الشاعر ابتُليَ بلحاظ محبوبه وتعلق بجمال أحداقه ففتكت به وأوقعت بشبح روحه فلم تغادر منه إلا بقية قليلة وأثرا نزرا يحاكي ما تدعه النملة عند دبيبها على متن الصخرة الصماء والمراد من هذا كله إفادة أنه لم يبق منه شيء ولا ما أقل من القليل فأن النملة لصغر جرمها ونحولة جسمها لا تؤثر شيئا في الصفاة. ابن سهل يحسّن فعل الحبيب ويبالغ في إظهار الرضا بما فعله ويستفيد من تشبيه محسوس بمعقول:

فهو عندي عادلٌ إن ظلما وعذولي نُطقهُ كالخرسِ

يقول الشاعر في هذا البيت لو قدرنا أن المعشوق قصد الجور ومال الحيف وابتغى من أمرة شططا فهو عندى مصيب في ذلك فدَعُوا الملام وارجعوا على أعقابكم فألسنتكم خرساء وأذني صمّاء فلا ينجح عذلكم ولاينفع قولكم. كما أن الشاعر يستخدم التشبيه في البيت التالي وشبه فيه قلبه بأموال المحاربين وأن الظبى لمَا هزم جيش صبره وأخذ قلبه غنيمة قسمه كما تقسم الغنائم خمسة أخماس:

أيها الآخذ قلبي مَغْنَما اجعل الوصل مكان الخُمسِ

يجدر الإشارة إلى كلمة الخمس وهو مصطلح جاء به القرآن الكريم لتنظيم أمور المسلمين في حياتهم الإسلامية والمراد به هو تقسيم غنائم الحرب فنجده في قوله تعالى « وَاعْلَمُوا أَنَّمَا غَنِمْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَأَنَّ لِلَّهِ خُمُسَهُ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ»[1]

يصور لنا ابن سهل حاله المنهوبة في هيامه فيمن أحب وكأنه أصبح غنيمة حرب لدى المحبوب الذي غنم قلبه في معركة غرامية ويعترف ابن سهل في نهاية هذة المعركة بهزيمته واغتنام قلبه ويصور نشوة النصر وهيبته التة بدت ظاهرة على المحبوب المنتصر فيطلب ابن سهل من هذا المنتصر الذي نهب قلبه غنيمة أن لا يجور في تقسيم الخمس.

من الباحثين من فسّر فكرة الخمس في قول ابن سهل السابق تفسير لطيفا وذلك أن الخمس عادة يقسم خمسة أقسام فوزعت هذه الأخماس أو الأقسام: القسم الأول أخذه وغنمه سلطان الحسن لنفسه، والأربعة المتبقية وزعت على الجفون الأربعة للمحبوب حيث كانت تلك الجفون جيشا يقابل مع المحبوب[2]

على أى حال فأن الشاعر كان في غاية التوفيق والإبداع في توظيف مصطلح الخمس وفكرته التي قام عليها وهي الجهاد وتوزيع الغنائم، فالفكرة العامة بقيت كماهي عند الشاعر وهي غنائم وتقسيمها إلى أخماس، وتبدو البراعة عند الشاعر في توظيف هذه الفكرة لتنزاح أو لتفترق عن مدلولها الأصلي في القرآن الكريم لتوضيح تجربة شخصية أو خاصة بالوشاح فكان بارعا في اختيار الموضوع وفي تسليطه على تجربته الخاصة وقدرته الفائقة في استرجاع مخزونه الثقافي وتحويره ليدل على تجارب إنسانية جديدة فكانه مخزونه الثقافي حاضرا طيّعا لم يجد صعوبة فر استرجاعه وتهذيبه وإخراجه بثوب ومدلول جديدين.

في البيت التالي استخدم الشاعر من عنصر الكناية حيث عبر الشاعر بالذنب وأراد ملزومه وهو استحقاق العقوبة أى لستُ مستحقا لهذه العقوبة التى أقاسيها لأنه لا ذنب لى يوجبها والذنب سبب في وجود العقوبة

ما لقلبي في الهوى ذنبٌ سوى منكُمُ الحسْنُ ومن عيني النظر

أما بالنسبة الى سرّ هذه الكناية فيمكن القول بأنها في مقام الاحتجاج عليهم والبرهان اللِّمّي عند أرباب المعقول أشرف وأبلغ من الإنّي لأن اللمّي يعطى العلة المستلزمة لوجود ففيه الاستدلال بالمؤثر على الأثر، فأقام الشاعر الحجة عليهم بأنهم أوجدوا المسبب مع انتفاء السبب.

7-النتايج

بعد هذه الملازمة الطويلة لموشح ابن سهل والمعاينة المتتابعة لبنيتها الأسلوبية، استوى البحث على طائفة من النتائج، والتي يُمكن تخليصها على النحو الآتي:

اللغتة المستعملة في الموشح لغة سهلة بعيدة كل البعد من الغموض واللحن والأخطاء الموسيقية، وظّف الشاعر الموسيقى الداخلية لتحقق التوازن بين المعنى والأسلوب، موشحة ابن سهل تلتزم بالبحور الشعرية الستة عشر الموروثة التزاماً تاماً من حيث أوزانها المعروفة، أما فيما عدا ذلك فإنها تختلف في شكلها الفني وتوزيعها الإيقاعي عن شكل القصيدة القديمة، فالرمل يعطي للشاعر فرصة التعبير عن عواطفه الهائجة تجاه المعشوق وهذا يتناسب مع البحر لما فيه من الهيجان والحركة، فإن الشاعر في موشحه يلتزم بنظام الشطرين وحده في الموشح على طريقة القصيدة العربية. انه بدأ موشحه هذا بقفل مؤلف من أربعة أشطر.

كان لابن سهل اهتمامٌ بالغٌ بالقافية وبموقعها الإيقاعي، وتبيّن ذلك من خلال نوع القافية التي استعملها، وطريقة بنائه الإيقاعي للبيت، القافية واحدة في الأقفال ولكن تختلف من بيت إلى آخر. فقد وظف الشاعر بحر الرمل لخدمة تجربته،كما أن الشاعر التزم في كل بيت من الأبيات زحاف الحذف والخبن.

أما بالنسبة إلى تكرار الحروف في الموشح فيمكن القول بأن الشاعر لا يستفيد من تكرار الحروف والكلمات لإبراز المعنى المراد إلا فيما ندر.

1. الأنفال/ 48
2. الأفراني، 1418ق: 43

فيما يتعلق بالمستوى التركيبي فإن الشاعر اعتمد على الجمل الفعلية أكثر من الجمل الأسمية وقد فضّل الشاعر معنى التجدد والحدوث في فضاء الموشح العام باختياره الجملة الفعلية على وجه عموم مما يؤدي إلى نوع من الحركة والتجدد والإستمرار وأن الشاعر من خلال هذا الأمر يصور طغيان عواطفه ومشاعره تجاه محبوبه وأما تواتر الجمل الإسمية فيشير إلى حالة الثبات وعدم التغيير لصفات المعشوق وتصرفاته تجاه الشاعر.

فهرس المصادر

1- القرآن
2- ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن، المقدمة، طبع باريس 1858م.
3- ابن رشيق القيروانى، أبوعلي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩72م.
4- ابن سعيد، اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلي، تحقيق إبراهيم الأبياري، القاهري، 1959م.
5- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشَّحات، تحقيق جودة الركابي، دمشق،، 1949م.
6- ابن منظور، لسان العرب،دار صادر، بيروت،،1994م.
7- أبوالعدوس، يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق. عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٧م.
8- الأفراني، محمد الصغير بم محمد المراكشى، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق محمد العمرى، المملكة المغربية: وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية والمقدسات الإسلامية، 1418ق/ 1997م.
9- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، 1988م.
10- البحراوي، سيد، نحو علم للعروض المقارن،، مجلة المعرفة، العدد295، السنة 25، 1986م.
11- بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، الطبعة الثانية، لبنان: دار الأندلس، 1982م.
12- بلقاسم، رفرافى، «القصيدة المقرية قراءة من منظور أسلوبي»، مجلة قراءات، العدد التاسع، 2016م.
13- بوفلاق، سعد، في سيمياء الشعر العربي القديم، مجلة سيمياء النص، ج2، جامعة بسكرة، آفريل 2002م،
14- بومصران، نبيل، بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم وأعراس لعبدالله البردوني. الجزائر، ٢٠١١م.
15- بهجت، منجد مصطفى، الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، عمان: دار الياقوت، 2001م.
16- جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية،،ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، بى تا.
17- الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل، البنى الأسلوبية في النص الشعري، الطبعة الاولى، لندن: دار الحكمة، 2004.
18- حميد الراوي، حامد مزعل، المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في جامعة بغداد، 1996م.
19- الطيب، عبدالله، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمى، 1409هـ.ق.
20- عبدالرحمن، عبدالله محمد أحمد أحمد، الموشحات الأ ندلسية؛ دراسة فنية عروضية مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، يناير، 2013م.
21- عبد الرحمن، ممدوح، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د.ط، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1994.
22- عزام، محمد، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، 1989م
23- عيد، رجاء، الشعر والنغم، د.ط، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1975.
24- عيسى، فوزى سعيد، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، مصر: دار المعرفة الجامعية، 1996م
25- الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د.ط، المغرب: افريقيا الشرق، 2001.

26- القرطاجني، أبوالحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، 1966م.
27- الكتبي، صلاح الدين محمد بن شاكر، فوات الوفيات، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، القاهرة: 1951م
28- محمود، الخالق، شعر ابن فارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، 1984.
29- المراكشي، ابن عذاري، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، بيروت: دار الثقافة، 1983م.
30- مطلوب، أحمد، في المصطلح النقدي. بغداد: منشورات المجمع العلمي، 2002م.
31- مندور، محمد، في الميزان الجديد، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، دون تا.
32- منصورى، احمد ديوان إغانى أفريقا لمحمد فيتورى دراسة اسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، كلية اللغة والآداب. 2010م.
33- يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، دون مكان: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.