قراءة في الإيقاع الشعري الثابت لموشحة «وا طول خوفي» لصفي الدين الحلي

الدكتور عبدالوحيد نويدي (الكاتب المسؤول)

فرع اللغة العربية وآدابها/ جامعة طهران/ إيران

استاذ مشارك دكتور غلام عباس رضايى هفتادرى

جامعة طهران/ إيران

الدكتور على عدالتى نسب

فرع اللغة العربية وآدابها/ جامعة چمران/ إيران

Reading in the fixed poetic rhythm of the illustration (Surprised by the prolongation of my fear) From Safi al-Din Heli

Dr. Abdel-Wahid Noweidi (author responsible)

Arabic Language and Literature Department\ Tehran University\ Iran

anavidi@ut.ac.ir

Ass. Prof. Dr. Ghulam Abbas Ridaii Heftadari

University of Tehran\ Iran

ghrezaee@ut.ac.ir

Dr. Ali Adalati Nasab

Arabic Language and Literature Branch\ Jumran University\ Iran

ali.edalati85@gmail.com

Abstract

The Safi al-Din Heli is one of the greatest poets in the Mamluk era, and its poetry and its features are characterized by abundance and quality with innovation and creativity in many of the systems. This research, through descriptive descriptive approach, sheds light on the features of the rhythmic rhythms of weight, strength, crawling, and misfortune in one of the verses under the title (and the longest fear).

One of the most important results of this study is that the poet has combined the two weights in one of the short weights used in the old Arabic poems and the other is the neglected sailing by the old poets and he has indicated the possibility of change in weights by using skis and alms To break the monotony and break it, and that he did not abide by the conditions of rhyme that the Andalusians imposed.

Key words: Fixed rhythms, weight, rhyme, stripes, Safi al-Din Heli

الملخّص

إن الصفي الدين الحلي واحد من أعظم الشعراء في العصر المملوكي وتميزت أشعاره وموشحاته بالغزارة والجودة مع التجديد والإبداع في كثير مما نظم. يسلط هذا البحث من خلال المنهج الوصفي التحليلي، الضوء على مظاهر الإيقاع الشعرى الثابت المتمثلة بالوزن والقافية والزحافات والعلل في إحدى موشحاته تحت عنوان (وا طول خوفي).

من أهم النتائج التي حصلت عليها هذه الدراسة أنّ الشاعر قد جمع بين الوزنين في موشحته أحدهما من الأوزان القصيرة والمستعملة في القصائد العربية القديمة والآخر هو من البحور المهملة من قبل الشعراء القدامى وأنه قد أفاد من إمكانية التغيير في الأوزان باللجوء إلى الزحافات والعلل إفادة حسنة لجلجلة الرتابة وكسرها وأنه لم يلتزم بشروط القافية التى اشترطها الأندلسيون.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الشعري الثابت، الوزن، القافية، الموشح، صفي الدين الحلي.

1- المقدّمة

من الضروري تحديد إطار المصطلح الذي يدور البحث في فلكه، وفي ضوء ذلك تحدد المادة التي تدخل في صلب البحث؛ ولذلك سنسعى التمهيد إلى التعريف بمصطلح الإيقاع، وبيان أهميته في الخطاب الشعري.

لقد تباينت آراء الباحثين والدارسين في تحديد مفهوم الإيقاع واختلفت وجهات نظرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافتهم. تقترن البنية الإيقاعية في كثير من الأحيان بالشعر دون سواه ولها أهمية بالغة في التعبير عن التجربة الشعرية للشاعر بمعنى أن الموسيقى الشعرية أبلغ العناصر إثارة للشعور، فبتلاحم الأوزان مع القوافي يتشكل ذلك النظام العروضي الذي يضفي على القصيدة انسجاما نغميا متميزا.

معظم العلماء والباحثين يتفقون على أن الإيقاع بمفهومه العام يعد من «أكثر المفاهيم غموضًا قديمًا وحديثًا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفًا واضحًا له»[1] ورأوا فيه معضلة مصطلحًا ومفهومًا لأنه من الأمور التي لا تتحدد بالوصف[2]

فمن خلال هذه التّعريفات نجد أنّ الإيقاع يقوم على أساس الحركة والزّمن وفقا لنسّق مطرد يخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة هي: التّناسب والانتظام فالتكرار، ربّما هذا ما ورد من تعريف للإيقاع في الموسوعة العالمية باللغة الفرنسيّة بأنّه" كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها ولا بد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة البنية (structure) والزّمنيّة (périodicité) والحركة (mouvement). [3]

وبهذا المعنى العام يأخذ الإيقاع في سياقاته أشكالا شتى فهو «التكرار المتّسق لوضع أو مركز قوة لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنّه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسّكون، الأنوار والظّلام، عودة البداية في النّهاية، رجوع القرار في الأغنية، ردّ العجز على الصّدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقيّة في المعزوفة، فهو تناظر زمنيّ يقابله في الطّبيعة توقف الحركة أمام حاجز تم استئنافها ويقوم جمالها على لذة انتظار ما نستبق حدوثه[4]

لذلك جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشّعر، ولا شك أنّ الشّعر في حقيقته ضرب من الموسيقى «والإيقاع في الشّعر خاصيّة جوهرية فيه وليس مفروضا عليه من الخارج»[5]

فإنّ أوّل ما يتشكّل في عمليّة الإبداع الشّعري هو الإيقاع الذي يتمخّض عنه الوزن «فالشّعر يعمل من خلال عناصره المكوّنة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتّوافق في القصيدة ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العامّ بالانسجام»[6] فالعلاقة وثيقة بينهما إلى حدّ لا يمكن الفصل بينهما وربّما هذا يقودنا إلى التّفريق بينهما فيقصد بالإيقاع «وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت الشعري أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة»[7] بينما يتحدّد معنى الوزن «بأنه مجموع التّفعيلات الّتي يتألّف منها البيت بكيفية معيّنة وترتيب معيّن»[8]

ولدراسة موسيقي الشعر الحديث اعتاد النقاد والباحثون تقسيم هذا العنصر قسمين شاملين: الأول ما تسميه بالإيقاع الشعري الثابت أو موسيقي الإطار ويتمثل في الوزن والقافية والروي والزحاف والعلل؛ والآخر ما تسميه بالإيقاع المتغير، ففي هذا البحث، ندرس الإيقاع الشعري الثابت دراسة إحصائية تحليلية في الموشحة هذه ضمن الإجابة عن الأسئلة التالية تاركين الإيقاع المتغير:

1- ما هي أبرز ميزات الموسيقى الخارجية في موشح الشاعر؟

2- كيف تمّ توظيف الوزن والقافية في هذه الموشحة؟

3- ما هو مدى أثر الزحافات والعلل في تلون الإيقاع الشعري الثابت للموشح؟

---

[1]. الزيدي، 1988م: 137.
[2]. حساني، 2006م: 48.
[3]. ليلى، 2015م: 6.
[4]. غريب، 1971م: 107.
[5]. البحراوي، د.ت: 8.
[6]. كوهن، 1986م: 86.
[7]. صالح، 1985: 45.
[8]. البحراوي، 1993م: 35.

فرضيات

من أهم الميزات للإيقاع الثابت هو الوزن، والقافية، والبُعد الإيقاعي الوزني يمثل بأنساقه المختلفة رُكناً رئيساً في بنية الخطاب الشعري لدى الشاعر، ولديه عناية بالغة بالقافية وبموقعها الإيقاعي، وقد أفاد صفي الدين من إمكانية التغيير في وزن الموشحة المتمثلة في الزحافات والعلل.

منهج البحث

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه، علي المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي الذي يهتم بدراسة عناصر الإيقاع الشعري الثابت في موشحة (وا طول خوفي) لصفي الدين الحلي[1] للوقوف علي مقوماتها وتجلياتها واستنباط أبعادها الدلالية، مع معرفة فاعليتها لإثراء تجربة الشاعر الشعرية.

أسبقية البحث

لقد عكف بعض الباحثين على دراسة شعر صفي الدين الحلي، منها: رسالة « بررسی تطبیقی غزلیات صفی الدین الحلی وسعدی شیرازی»، للطالب مصلح مرادي نجاد،رسالة «شرح بدیعیه صفی الدین فی مدح الرسول» **لحسن علی خسرو بور**، **ورسالة** «صفی‌الدین حلی وترجمه موشحات وی» **لکیفیة أهوازیان ورسالة** «مدح در شعر صفی‌الدین حلی» لکریم جلالی، ورسالة «صنایع لفظی ومعنوی در ارتقیّات صفی‌الدین حلّی» ل صیاد بناهي. استنادا إلى هذه الدراسات نسطيع أن نقول بأن بحثنا هذا هو بحث جديد. قبل أن ندخل في صلب الموضوع ودراسة الموشحة نأتى بها فيما يلي:

وا طول خوفي

عزمــتَ يــا مُتلِفِــي ، علــى الســفرِ وا طــولَ خَــوفي عليــكَ واحَــذَرِي

يؤيســني مــن لقــاكَ قــولُهُم بأنّــهُ لا رجُــوعَ للقَمَــرِ

تمهــل مضــنى جفــاك تحمــلْ ذنبــتُ فــي هــواك

يــا مــن حكَــى الظبــيَ فــي تلفتــهِ وفاقــهُ بالــدلالِ والخفــرِ

أتلفتنــي بالصــدودِ معتــدياً فــذَلّ عِــزّي وعــزَّ مُصــطَبَرِي

تَــدَلّل مُهجَتــي فِــداك تســهلْ بعــضَ ذا كفــاك

[1]. عبدالعزيز بن سرايا بن علي بن أبي القاسم السنبسي الطائي شاعر عصره، وُلِد ونشأ في الحلة، واشتغل بالتجارة، فكان يرحل إلى الشام ومصر وماردين وغيرها في تجارته، ويعود إلى العراق، وانقطع مدة إلى أصحاب ماردين، فتقرب من ملوك الدولة الأرتقية، ومدحهم، وأجزلوا له عطاياهم، ورحل إلى القاهرة سنة 726 هـ، فمدح السلطان الملك الناصر، وتُوفِّي ببغداد، له «ديوان شعر»، و«العاطل الحالي» و«رسالة في الزجل والموالي» و«الأغلاطي» و«معجم للأغلاط اللغوية» و«درر النحو» وهي قصائده المعروفة بالأرتقيات، و«صفوة الشعراء وخلاصة البلغاء » و«الخدمة الجليلة » رسالة في وصف الصيد بالبندق.(الزركلي، 2002م: 4/ 17.)

أولع بنظم الشعر منذ شب عن طوقه وكان شيعيا قحا وشيعيته شديدة البروز في شعره وكان في شعر كثير التصنع والتكلف لأنواع البديع والألغاز ولا بدع فتلك ميزة عصره، لعله أول شاعر من شعراء عصره تفنن في أوزان الشعر وفنظم الموشحات منها ما ابتع فيه ومنها ما ابتدعه فجاء بشيء جديد في تلك الأيام التى سادها التقليد. مهما يكن مى أمره فأنه أشعر شعراء عصره وقبس متقد فيه وشعره فوي السبک رائق الديباجة فيها العاميّ والمبتذل شان متشاعري ذلک العصر(الحلي، د.ت: 6 و7.)

ودّعتَنـــــي ، والـــــدّموعُ ســـــائحةٌ لـــو عرضـــتْ للمطـــيّ لـــم تســـرِ

وخـــــاطري بـــــالفِراقِ مُنكَسِـــــرٌ ولاعـــــجُ الوَجـــدِ غَيـــرُ مُنكَسِـــرِ

مُبَلبَـــــــلٌ أرتَجـــــــي لِقـــــاك أعلـــــــــــلُ انننـــــــــــي أراك

علَيـــــكَ جِســـــمٌ كالمـــــاءِ رِقّتُـــــهُ يضـــمّ قلبـــاً قـــد قـــدّ مـــن حجـــرِ

وطلعـــــــةٌ كـــــــالهلالِ مشـــــــرقةٌ تزهـــى علـــى غصـــنِ قـــدّك النضـــرِ

إذا أقبَـــــــــلَ يَخجَـــــــــلُ الأراك ويـــــــذبل عنـــــدما يـــــراك

إن قيـــلَ قـــدْ رمـــتَ فـــي الهـــوَى بـــدلاً فـــانظُرْ ، فلَـــيسَ العِيـــانُ كـــالخَبَرِ

فـــتشْ فـــؤادي ، فأنـــتَ ســـاكنُه فلَـــيسَ فيـــهِ سِـــواكَ مـــن بَشَـــرِ

تأمّـــــل هَـــــل بِـــــهِ سِـــــواك ليُقفَـــــل ، مقتضَـــــى رِضـــــاك

كـــأنّ نـــارَ الجَحـــيمِ هجـــرُك لـــي لـــم تبـــقِ مـــن مهجتـــي ولـــم تـــذرِ

إن كـــان أقصـــى منـــاكَ ســـفكَ دمـــي فلَـــيسَ عنـــدي لـــذاكَ مـــن أثَـــرِ

أيحمـــــل حتفـــــاً مـــــن رجـــــاك ويقتـــــل ، وهـــــوَ فـــــي جمـــــاك

يـــا قلـــبِ قـــد كـــانَ مـــن بليـــتَ بـــه فاصـــبرْ لحُكـــمِ القَضـــاءِ والقَـــدَرِ

فالصـــبرُ كالصـــبرِ فـــي مرارتـــه لكـــنّ فيـــهِ عَواقـــبَ الظّفَـــرِ

تحمّـــــل فـــــي الهَـــــوَى أذاك نـــــذلل كـــــي نـــــرَى منـــــاك[1]

[1]. نفس المصدر، د-ت: 455

بنية التشكيل الوزني فى الموشحة

لقد أولى النقاد العرب الأوائل الوزن عناية فائقة، وعدُّوه عنصراً رئيساً في بنية الخطاب الشعري، وألحُّوا على قيمته المتميزة في تشكيل بنيته، ووظيفته الخاصة في تحديد ماهيته وطبيعته وفعله [1] فالوزن عندهم «أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»[2] وهو «ممّا يتقوَّم به الشعر، ويُعدُّ من جملة جوهره»[3]، أما بالنسبة الى الدراسة الحديثة فهو حاضرٌ في جميع الجهود النقدية التي قاربت المستوى الإيقاعي من مستويات البناء الشعري.

يعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية ولا يمكن الفصل بين الوزن ووالشعر. «هو شيء ضروري للشعر، وعنصر من عناصره الأصلية التي لا تستقيم حياة هذا الفن »[4]

بحر الموشح

هذه الموشحة جاءت على وزن المنسرح ممزوجة بمخلع البسيط. صور عبدالله الطيب المنسرح بصورة «الراقص المتكسر أو المغني المخنث».[5] تكوين تفعيلات بحر المنسرح على الشكل التالي:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

أما بالنسبة إلى بحر البسيط فيمكن القول بأنه من البحور التى كثر استعمالها في الموشحات ، فهو بحر مملوء بالموسيقا و«مما يلائم حركات أرجل الراقصين»[6] وكان الصفي الدين موفقا في اختياره لهذا الأطار الموسيقي؛ لما يؤديه من خدمة فى حمل الأحاسيس والعواطف وسهولة ترددها على الالسنة وانتشارها بين الناس لملازمة الرقص للغناء إذ كانت الموشحات تغنى في الشارع بشكل عام وعادة الجمهور مشاركة الوشاح في أداء بعض اجزائها. [7] جاء أقفال الموشحة على مخلع البسيط وتكوينه هو:

مُسْتَفْعِلُن فاعِلُنْ فعولن مُسْتَفْعِلُن فاعِلُنْ فعولن

و المقصود بمخلع البسيط الذي «دخل الخبن مع القطع على عروضه وضربه فتصير مستفعلن، «مُتَفعِلْ» وتنقل إلى «فعولن».

أشرنا فيما سبق بأن الموشحة جاءت على وزنين أدوارها من المنسرح واتفقت في الرويّ وكانت ثنائية الأغصان كل غصن من فقرتين متساويتين تساوى مصراعي البيت وعروضه وضربه مخبونان مقطوعان:

عزمــتَ يــا مُتلِفِــي ، علــى الســفرِ وا طــولَ خَــوفي عليــكَ واحَــذَرِي

-//- ./-/-.-/-/ -//- ./-/-.-/-/

مفــــاعلن. فــــاعلاتُ. مُفــــتَعِلُن مفــــاعلن. فــــاعلاتُ. مُفــــتَعِلُن

يؤيســـني مـــن لقـــاكَ قـــولُهُم بأنّـــهُ لا رجُـــوعَ للقَمَـــرِ

-//- ./-/-.-/-/ -//- ./-/-.-/-/

[1]. الشطيري، 2002م: 21
[2]. ابن رشيق،1972م: 134/1
[3]. القرطاجنى، 1966م: 263
[4]. موافي، 2000 م: 133
[5]. الطيب،1409هق: 175/3
[6]. المعطانى، 2000م، 28
[7]. رحيم، 1990م: 78

مفـــــاعلن. فـــــاعلاتُ. مُفـــــتَعِلُن مفـــــاعلن. فـــــاعلاتُ. مُفـــــتَعِلُن

لهذا الموشحة سمات إيقاعية أخرى. ففي الغصن الأول والثاني فقد التزم الشاعر بالتصريع.

أما أقفالها فكانت فريدة السمط ثنائية على صيغ البسيط المجزوء هي صيغة المخلع، وجميع أقفال هذه الموشح هي:

القفل 1:

تمهـــــل مضـــــنى جفـــــاك تحمـــــلْ ذبـــــتُ فـــــي هـــــواك

/-/--.--/ /-/-/-.--/

فعولن مستفعلان فعولن فاعلاتان

القفل 2:

تَـــــدَلّل مُهجَتـــــي فِـــــداك تســـــهلْ بعـــــضَ ذا كفـــــاك

القفل 3

مُبَلبَـــــلٌ أرتَجـــــي لِقـــــاك أعلـــــلُ اننـــــي أراك

القفل 4

إذا أقبَـــــلَ يَخجَـــــلُ الأراك ويـــــذبل عنـــــدما يـــــراك

القفل 5

تأمّـــــل هَـــــل بِـــــهِ سِـــــواك ليُقفَـــــل ، مقتضَـــــى رِضـــــاك

القفل 6

أيحمـــــل حتفـــــاً مـــــن رجـــــاك ويقتـــــل ، وهـــــوَ فـــــي جمـــــاك

الخرجة

تحمّـــــل فـــــي الهَـــــوَى أذاك نـــــذلل كـــــي نـــــرَى منـــــاك

كما نلحظ أن الأقفال فقد شهدت التزام ظاهرة إيقاعية أخرى فلكل فقرة من فقرتيها مطلع التزم فيه الوزن ذاته«مُتَفعِلْ» أو «فعولنْ». جدير بالذكر أن الوزن في الغصن الأول من القفل السادس يختل. وهو:

أيحمـــــل حتفـــــاً مـــــن رجـــــاك ويقتـــــل ، وهـــــوَ فـــــي جمـــــاك

---.--/ /-/-/-.--/

كما نلاحظ أن تقفية هذه المطالع خلقت وقفا عروضيا إذ كانت على وزن (مستفعلن) المخبونة المقطوعة واضطر الحلي إلى مصاحبة ذلك الوقف العروضي بالتسكين الذى كان مما تقتضيه صيغة الأمر في **(تمهّل – تذلّل – تسهّل – تأمّل – تحمّل)** لكنه كان في الحالات الأخرى مما لايجيزه التركيب النحوي فيكون مما جناه الوقف العروضي على التركيب غير أننا نستطيع أن نجد للوشاح مخرجا بأن نعيد ترتيب القفل ونوزّعه على أربع فقرات:

تَمَهَّـــــلْ مُضـــــنَى جَفَـــــاكَ تَحَمَّـــلْ ذبـــتُ فـــي هَـــوَاك

ثم أن للنص بنية إيقاعية أخرى خلقها الخطاب ولئن كانت واضحة في الأقفال فإن للخطاب حضورا في الأدوار كلها وكان المخاطَب في الكل المحبوب إلا في البيت الأخير الذى أضحى فيه القلب مخاطبا:

يـــا قلـــبِ قـــد كـــانَ مـــن بليـــتَ بـــه فاصـــبرْ لحُكـــمِ القَضـــاءِ والقَـــدَرِ

فالصـــبرُ كالصـــبرِ فـــي مرارتـــه لكـــنّ فيـــهِ عَواقـــبَ الظّفَـــرِ

وبذلك يكون الموشح مخاطبة ولا يبدو نشاز بين الوزنين ولعل وجود تفعيلة (مستفعلن) في المنسرح والبسيط كان مبرر هذا الانسجام.

و لكنّ في الموشح نزوعا إلى بالإيقاع إلى الخارج أضفى تكلفا وتصنعا عليه وحقيقة كلما نزع الإيقاع إلى أن يسمع أو يبصر غدا برّانيًّا وضعُف دوره البنائي في الموشح كرافد للدلالة أو قطب لها بل كان مجرد إضافة خارجية وبقي على سطح الخطاب.

الزحافات والعلل

الزحاف هو تغيير يعتري ثواني الأسباب(أي الحرف الثاني من السبب) وأما العلة فهو تغيير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها وهذا التغيير لازم على الأغلب، وإذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة[1]. وعلى هذا أن كلا من الزحاف والعلة انحراف أو عدول عن القاعدة له شأنه غير أن العدول لاينبغي له أن يكون كثيرا يخرج القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بنائها، لقد علمنا بالملاحظة والاستقراء أنه ما من شاعر إلا واستعمل في شعره هذه الانحرافات العروضية التي حلية للقصيدة لها فائدة وليست عيبا فيها ولا عجزًا من الشاعر بل هي «تنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها»[2]، في الحقيقة لا تمثل الزحافات والعلل إلا انتهاكات جزئية يستوعبها النظام الإيقاعي الوزني، فهي تولِّد أنساقًا إيقاعية جديدة متساوقة مع الأنساق الأصلية غير ناشزة عنها. سأتى فيما يلى كيفية ميجء الزحافات والعلل في الأدوار والأقفال بصورة مستقلة. وأما في الأدوار فهي:

الدور 1

عزمـــتَ يـــا مُتلِفِـــي ، علـــى الســـفرِ وا طـــولَ خَـــوفي عليـــكَ واحَـــذَرِي

مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

يؤيســـــني مـــــن لقـــــاكَ قـــــولُهُمُ بأنّـــــــهُ لا رجُـــــــوعَ للقَمَـــــــرِ

مُفـــــتَعِلُن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

الدور 2

يـــا مـــن حكَـــى الظبـــيَ فـــي تلفتـــهِ وفاقـــــــهُ بالـــــــدلالِ والخفـــــــرِ

[1]. الهاشمي، 1998م: 125
[2]. بكار، 1982م:172

مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

أتلفتنـــــــي بالصـــــــدودِ معتـــــــدياً فـــذَلّ عِـــزّي وعـــزَّ مُصـــطَبَرِي

مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

الدور 3

ودّعتَنـــــي ، والـــــدّموعُ ســـــائحةٌ لـــو عرضـــتْ للمطـــيّ لـــم تســـرِ

مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مُفـــــتَعِلُن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

وخـــــاطري بـــــالفِراقِ مُنكَسِـــــرٌ ولاعـــــجُ الوَجـــــدِ غَيـــــرُ مُنكَسِـــــرِ

مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

الدور 4

عَلَيـــــكَ جِســـــمٌ كالمـــــاءِ رِقّتُـــــهُ يضـــمّ قلبـــاً قـــد قـــدّ مـــن حجـــرِ

مفـــــاعلن. مفعـــــولات مُفـــــتَعِلُن مفـــــاعلن. مفعـــــولات. مُفـــــتَعِلُن

وطلعـــــةٌ كـــــالهلالِ مشـــــرقةٌ تزهـــى علـــى غصـــنِ قـــدّك النضـــرِ

مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

الدور 5

إن قيـــلَ قـــدْ رمـــتَ فـــي الهـــوَى بـــدلاً فـــانظُرْ ، فلَـــيسَ العِيـــانُ كـــالخَبَرِ

مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

فـــــتشْ فـــــؤادي ، فأنـــــتَ ســـــاكنُه فلَـــيسَ فيـــهِ سِـــواكَ مـــن بَشَـــرِ

مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

الدور 6

كـــأنّ نـــارَ الجَحـــيمِ هجـــرُك لـــي لـــم تبـــقِ مـــن مهجتـــي ولـــم تـــذرِ

مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

إن كـــان أقصـــى منـــاكَ ســـفكَ دمـــي فلَـــيسَ عنـــدي لـــذاكَ مـــن أثَـــرِ

مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مفـــــاعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

الدور 7

يـــا قلـــبِ قـــد كـــانَ مـــن بليـــتَ بـــه فاصـــبرْ لحُكـــمِ القَضـــاءِ والقَـــدَرِ

مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

فالصـــــبرُ كالصـــــبرِ فـــــي مرارتـــــه لكـــــنّ فيـــــهِ عَواقـــــبَ الظّفَـــــرِ

مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن مســـــتفعلن. فـــــاعلات مُفـــــتَعِلُن

كما قلنا إن الأدوار جاء على وزن المنسرح، ووزنه على الأصل(مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ) مرتين لكل بيت، بمعنى أن نسبة الحركات إلى مجموع المتحركات والسواكن فى بيت واحد هي (24: 42)، ونسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والحركات فى بيت واحد (18: 42)،

أما نسبة الحركات إلى مجموع المتحركات والسواكن في كل النص على الأصل(336: 558) ونسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن (252: 558) غير أن الحلي قد قلّل نسبة السواكن باللجوء إلى زحافي الخبن والطي كثيرًا، فأضحت نسبة السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن في الأبيات(185: 558). إذ التزم الشاعر في كل سمط من أسماط الدور زحافي الخبن والطي، وبذلك ظهرت وحدات إيقاعية جديدة(مفاعلن ومفتعلن وفاعلات) إلى جانب الوحدة الإيقاعية الأساسية(مستفعلن ومفعولات) وتحقَّق التنوع الذي يضمن للوزن تناسبَه، وبُعدَه عن الرتابة. لقد لوّن زحافي الخبن والطي الأدوار كلها بحيث وردت 15 (17.85%) تفعيلةً على وزن «مستفعلن» و11 (13%) تفعيلة على وزن«مفاعلن» و30 (35.70%) تفعيلة على وزن مُفتَعِلُن وتفعيلتين (2.38%) على وزن مفعولات و26 (30.95%) تفعيلة على وزن فاعلات من أصل 84 تفعيلة، الأمر الذي نشاهده في الجدول الآتي:

الجدول 1

	نوع التفعيلة	التواتر	النسبة
مستفعلن	الصحيحة (–u––)	15	%17.85
مفاعلن	المخبونة[1](–u–u)	11	%13
مُفتَعِلُن	المطوية[2](–uu–)	30	%35.70
مفعولات	الصحيحة(u–––)	2	%2.38
فاعلاتُ	المطوية(–u–u)	26	%30.95
المجموع	––––––	84	

كما نلحظ في الجدول (1) يبلغ عدد تفعيلات الموشح 84 تفعيلة توزعت في خمسة إيقاعات متنوعة ومتفاوتة من حيث العدد (مستفعلن، مفاعلن، مفتعلن، مفعلات وفاعلات).

1) إيقاع التفعيلات الصحيحة (مستفعلن ومفعولات): بلغ عددها 17 تفعيلة بنسبة (20.23%)

2) إيقاع التفعيلات المخبونة(مفاعلن): بلغ عددها 11 تفعيلة أيّ بنسبة 13% كما نلحظ أن الحلي أدخل على تفعلية مستفعلن، زحاف الخبن وهو حذف الثانى الساكن فأصبحت مُتَفعِلُن ونقلت إلى مفاعلن فحذف الشاعر للثاني الساكن من مستفعلن أشاع نوعا من

[1]. حذف الساكن الثاني.(مستفعلن ← مُتَفعِلُن ← مفاعلن.) و(مفعولات ← مَفعُلاتَ ← فاعلاتُ)
[2]. حذف الرابع الساكن: مستفعلن ← مُستَعِلُن ← مُفتَعِلُن.

السرعة في الأبيات وهذا ما يناسب هدف الشاعر الطرب والغناء نستطيع القول بأن في عدول الشاعر من مقاطع «--u-» إلى مقاطع «u-u-»، فائدة وغاية ترجع إلى حالته الشعورية.

3) إيقاع التفعيلات المطوية(مفتعلن وفاعلاتُ). بلغ عددها 56 تفعيلة أيّ بنسبة 66.67% كما نلحظ أن نسبة استعمال التفعيلة المطوية جاءت بكثرة في هذه الموشحة؛ الأمرى الذي يسبب في تقليل نسبة السواكن وكثرة الحركات وبالتبع يؤدي إلى السرعة في النص وهذا ما يناسب هدف الشاعر للطرب والغناء. فبناء على ذلك إن العدول العروضي كان كثيرا جدا يمثله الخبن والطي مما يجعل النص متأثرا بالعدول القوي.

أما في الأقفال فهي:

1- تَمَهّـــــلْ مضـــــنى جفـــــاكْ	**تَحَمّـــــلْ ذبـــــتُ فـــــي هـــــواكْ**
فعـــــــولن فَعلُـــــــن فعـــــــول	فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول
2- تَـــــدَلّلْ مُهجَتـــــي فِـــــداك	**تســـــهّلْ بعـــــضَ ذا كفـــــاكْ**
فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول	فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول
3- مُبَلبَـــــلْ أرتَجـــــي لِقـــــاك	**أعلّـــــــــلْ إنَّنِـــــــــي أراكْ**
فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول	فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول
4- إذا أقبَـــــلْ[1] يَخجَـــــلُ الأراكْ	**ويـــــذبُلْ عنـــــدما يـــــراكْ**
فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول	فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول
5- تأمّـــلْ هَـــل بِـــهِ سِـــواكْ	**ليُقفَـــــلْ ، مقتضَـــــى رِضـــــاكْ**
فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول	فعـــــــولن فـــــــاعلن فعـــــــول
6- أيحمـــلْ حتفـــاً مـــن رجـــاكْ	**ويقتُـــلْ ، وهـــوَ فـــي جمـــاكْ**
فعـــــولن **مفعـــــولن** فعـــــول	فعـــــولن فـــــاعلن فعـــــول
7- تحمّـــلْ فـــي الهَـــوَى أذاكْ	**نـــذلّلْ كـــي نـــرَى منـــاكْ**
فعـــــولن فـــــاعلن فعـــــول	فعـــــولن فـــــاعلن فعـــــول

[1]. تقرأ : إذ قُبَلْ

جاء في الجدول الآتي كيفية توزيع الزحافات والعلل:

	نوع التفعيلة	التواتر	النسبة
مستفعلن	الصحيحة (–u––)	0	0
فعولن	المقطوعة المخبونة (u– –)	14	
فعولُ	المقبوضة (u–u)	14	
فَاعلُن	السالمة (u–––)	13	
فَعلُن	العلة المقطوعة[1] (––)	1	
المجموع	------	42	

كما نلحظ أن الموشح جاء على وزن مخلع البسيط، لكن الشاعر لم يكتف بإجراء التغييرات على عروض هذا البحر وضربه بل قام بتغيير التفعيلة الأولى من كل جزئين في الأقفال ونقلِها من مستعفلن إلى فعولن. ليس هناك جزء من الأقفال ألا وطرأ عليها زحاف أو علة أو زحاف وعلة معا.

تبين مما تقدم أن الحلى جاء بموشحته على وزنين المنسرح ومخلع البسيط. بعبارة أخرى أنه نظم على المنسرح وهو بحر قصير وعلى مخلع البسيط وهو من الأبحر المهملة من قبل الشعراء القدامى.

القافية ودورها الدلالي في موشحة الحلة

الشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية ركيزة تستدعى مقومات موسيقية هامة حتى يستقيم عمود الشعر ويصدق هذا القول على أكثرية النماذج الشعرية ومنها الموشحات التى زاد عليها الوشاحون تغيير النظام التقفويّ حيث غدت بنيتها متغيرة متجددة خاضعة لنظام جديد إذ أن الوشاح كان يزيّن موشحته بمجموعات متباينة من القوافي دون مراعاة النظام التقليدي الذى كان يحترم قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها. حتى قال الأهوانى إن «التجديد في الأوزان والقوافي هو دون شك أوضح ما يفرق بين القصيدة والتوشيح بحيث يعتبر التوشيح ثورة عروضية قبل أي شيء آخر»[2].

تكون القافية عاملا إيقاعيًا ثابتًا وفعالا وذا مكانة سامية في البنية الإيقاعية للفن الشعري والتي ترتقي باللغة الشعرية إلى مستوى الأيقاع المنتظم وتكرارها كثيرا ما كان يزيد من وحدة النغم فيكون مهما في الموسيقى العربية وبناء على ذلك يمكن أن يقال إن القافية ليست حِلْية أو زينة بوسع الشعر الاستغناء عنها. وقد عَرّف العلماء القافية تعريفات متباينة، غير أن التعريف الأدق، والأكثر حظًا من الذيوع هو تعريف الخليل: «القافية من آخِر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[3]، وهو التعريف الذي ارتضاه أهل العروض وسائر النقاد[4].

وتأسيساً على هذا يكون حروف القافية في هذه الموشحة في الأقفال (ـاك) ويطلق على هذه القافية، القافية المترادفة وهي اجتماع الساكنين في آخر البيت. لكن القافية تكون في الأدوار (ري) أو (ري). نلاحظ في هذه الموشحة عيبا من عيوب القافية وهو في الوقت نفسه عيب فني. إذ أن الحلي لا يكتفي بالتزام قوافي بل يلتزم أيضا قوافي الأدوار ويبقيها على حالها لا تتغير من بيت لآخر لأن القافية هي (ري) أو (ري) وحرف الرويّ هو الراء المشبعة. بينما يشترط ابن سناء الملك في دار الطراز وجوب تغيير القافية في

[1]. حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله. فاعلن ← فاعل ← فعلن
[2]. عونى، د.ت. 204
[3]. ابن رشيق، 1972م: 151/1
[4]. خلوصي، 1974م: 213

الأبيات.[1] لكن الحلي لم يلتزم بما ورد لدى الأندلسيين ولا بما اشترطه منظرو الفن فخرج على شروطه في محاولة منه لتقديم ما هو جديد وهذا مما يشفع له فضلا عن جمال هذه الموشحة عبر جودة اختيار قافيتها وألفاظها ومعانيها.

النتائج

بعد دراسة الموشحة والمعاينة المتتابعة لأيقاعه الشعري الثابت، استوى البحث على طائفة من النتائج منها: وقف البحث عند الإيقاع الشعري الثابت للموشحة متابعاً البحر الذي استخدمه الشاعر فتبيّن لنا أن هذه الموشحة جاءت على وزن المنسرح ممزوجة بمخلع البسيط وكانت الأدوار قد ورت على المنسرح والأقفال على مخلع البسيط ألا إن لكل فقرة من فقرتى الأقفال مطلعا التزم فيه الوزن «مُتَفعِلْ» أو «فعولنْ». كما أن الوزن في بعض أجزاء الفقل قد أصيب بالخلل.

ودراسة البحرين تدل على أن الحلي جمع بين البحرين تقيّد في أحدهما بالأوزان الخليلية الموروثة، وفي الآخر بالأوزان المهملة وبهذا يستعمل الحلي من الإمكانات الإيقاعية للأوزان الخليلية بطريقة يُخرج الموشح بها عن النهج التقليدي.

قد لجأ صفي الدين الحلي إلى الزحافات والعلل في نص الموشحة كله من أجل كسر الرتابة وتلوين البحرين كما تبين لنا أنه لم يلتزم بشروط القافية التى اشترطها الأندلسيون.

نلاحظ أن تقفية مطالع الأقفال خلقت وقفا عروضيا إذ كانت على وزن (مستفعلن) المخبونة المقطوعة(فعولن) واضطر الحلي إلى مصاحبة ذلك الوقف العروضي بالتسكين الذى كان مما تقتضيه صيغة الأمر.

المصادر

1. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، الطبعة الرابعة، 1972م.
2. ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابي، دمشق، دار الفكر، 1977م.
3. البحراوي، سيد، الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات، القاهرة، دت.
4. -------، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
5. بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقدالعربي القديم، الطبعة الثانية، لبنان: دارالأندلس، 1982م.
6. حساني، أحمد ، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، رسالة الدكتوراه، جامعة الجزائر، 2006م.
7. خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، الطبعة الرابعة، بيروت، دون ناشر، 1974م.
8. ديوان صفي الدين الحلي، بيروت: دار صادر، د.ت.
9. رحيم، مقداد، عروض الموشحات الأندلسية دراسة وتطبيق، بغداد، درا الشؤون الثقافية العامة، 1990م.
10. الزركلي، خير الدين، الأعلام، بيروت: دار العلم للملايين، 2002م.
11. روز غريب :تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، 1971م.
12. الزيدي، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس ، 1988م.
13. الشطيري، زيد قاسم ثابت، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم (حتى القرن الثامن)، ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في الجامعة المستنصرية، شوال 1423هـ . كانون الأول 2002م.
14. صالح، عبد الفتاح، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، 1985م.
15. الطيب، عبدالله، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمى، 1409هـ.ق.

[1]. ابن سناء الملك، 1977م : 33.

16. القرطاجني ، أبو الحسن حازم ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، 1966م.
17. عونى، محمد، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د ت.
18. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة :محمد الولي ومحمد العمري – دار توبقال المغرب، ط 1، 1986م.
19. ليلى، رحمانى، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس، امفدي زكريا، رسالة دكتوراه،جامعة أبى بكر بلقايد – تلمسان، 2015م،
20. المعطانى، عبدالله، قراءة جديدة للموشحة الأندلسية، القاهرة: دار الكتاب المصري، 2000م.
21. موافي، عثمان، دراسات في النقد العربي، الطبعة الثالثة، دار المعرفة الجامعية، 2000م.
22. الهاشمي، محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية، الطبعة الثالثة، لبنان: دار البشائر الإسلامية، 1998م.