الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة العربية وآدابها.
تخصص: دراسات لغوية.

المعارضة في الموشّحات
دراسة في الإيقاع
بين موشّح ابن سهل وموشّح ابن الخطيب

إعداد:
- خولة بلعسل

إشراف :
د. قادة يعقوب

لجنة المناقشة:

- أ/ صبيرة قاسي	جامعة البويرة	رئيسا.
- د. قادة يعقوب	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا.
- أ/ غنية لوصيف	جامعة البويرة	مناقشا.

السنة الجامعية: 1436-1437ه/2015-2016م

شكر و عرفان

الشكر شكر الله أولا وآخرا و الحمد له تبارك و تعالى

أن وفقني وهداني لهذا.

ويقال أنّه من لايشكر الناس لا يشكر الله

فالشّكر الجزيل لأستاذي و مشرفي الأستاذ الدكتور

قادة يعقوب

على ما مبذل من جهد، وأعطى من وقت في سبيل إنجاز هذا العمل في أحسن صورة

و الشكر لمن وجودهما في حياتي أكبر نعمة، والديّ حفظهما الله و بارك لي فيهما.

وإلى كل من شجّعني لإتمام هذا البحث

جزاكم الله عنّي كلّ خير.

إهداء

إلى أساتذتي في كلّية الآداب و اللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي.

إلى كافة طلاّب العلم

إلى الأهل و الأصدقاء

أهدي هذا العمل.

المقدمة

المقدّمـــــــــــــــــة

.

لقد كان الأدب الأندلسي ولا يزال معينا لا ينضب في مجال الدّراسة والبحث، ذلك لغناه وزخمه وتنوّعه، ومن أبرز مظاهر الأدب في العصر الأندلسي هو ظهور نوع من الفن يسمّى بالموشّحات، والّتي أحدثت ثورة في المجال الشّعري آنذاك.

وتعد الموشّحات من أبرز مظاهر الخروج عن التّقاليد لمواكبة روح العصر في ذلك الوقت وهي نوع من الشّعر الّذي ينظم من أجل الغناء، ويختلف عن القصائد العربيّة العموديّة في هيكله وإيقاعه الّذي تتنوّع فيه الأوزان والقوافي، وقد كان مجالا للإبداع لعدد هائل من الشّعراء، غير أنّ قليلا منهم أجاده وأشتهر به، ومن بينهم ابن سهل الأندلسي، ولسان الدّين ابن الخطيب، الّذي عارضه في بعض من موشّحاته،لإعجابه وتأثره بها.

وهذا ما يقودنا لطرح العديد من التّساؤلات، والّتي كانت محطّ دراستنا ، وبحثنا الّذي أدرجناه تحت عنوان:« المعارضة في الموشّحات، دراسة في الإيقاع، بين موشّح ابن سهل وموشّح ابن الخطيب».

وخصّصنا الإيقاع بالدّراسة لالتباسه مع مصطلحات أخرى كالوزن مثلا،كما أردنا معرفة المدى الّذي يمكن أن تصل إليه المعارضات الشّعريّة،وهل تميزت المعارضة في الموشحات بنفس خصائص المعارضات الشعرية التقليدية؟ وهل مست الجانب الإيقاعي كذلك؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات والتّساؤلات، ارتأينا أن نجعل هذا البحث في فصلين، نظريّ وتطبيقي. أمّا الفصل الأوّل فكان تحت عنوان "مفاهيم عامّة" وأدرجنا تحته ثلاثة عناصر، هي: المعارضات الشّعرية، الموشحات، الإيقاع.

أمّا الفصل التّطبيقي فأدرجناه تحت عنوان "الإيقاع بين الموشّحين"، واحتوى على ثلاثة عناصر، هي: ترجمة الشّاعرين، الإيقاع الخارجي، والإيقاع الدّاخلي. وانقسمت هذه العناصر بدورها إلى عناصر ثانوية.

وقد حاولنا الكشف عن جوانب المعارضة الإيقاعيّة بواسطة منهجيّة تحليليّة، وصفيّة، إحصائية مقارنة.

ولابدّ للإشارة أنّه أثناء قيامنا بهذه الدّراسة، لاحظنا وجود عدد لا بأس به من الكتب والدّراسات، الّتي تتحدّث عن الموشّحات، بينما لاحظنا وجود نقص فيما يخص المعارضات الشّعريّة والإيقاع، وأبرز ما اعتمدنا عليه منها هو: كتاب المعارضات الشّعرية(أنماط و تجارب) لعبد الله التطاوي،

مقدّمة ابن خلدون، كتاب موسيقى الشّعر لإبراهيم أنيس، كتاب دار الطّراز في عمل الموشّحات لابن سناء الملك....وغيرها.

هذا وقد واجهتنا بعض الصعوبات في انجاز هذا البحث المتواضع ذلك لتشعّبه وكثرة عناصره.

هذا والحمد لله رب العالمين الّذي إن وُفّقنا فبفضل هديه لنا، وان أخطأنا فمن إسرافنا على أنفسنا وتقصيرنا.

الفصل الأول

الفصـــــــــــــــل الأوّل

مفـــــــــــــــــاهيم عـــــــــــــــــامّة

1-المعـــــــــــــــارضات:

1-1- المعارضـــــــات لغـــــــــــــة .

1-2- المعارضــات اصطلاحا.

2- الموشّحـــــــــــات:

2-1- نشـــــــــــأة الموشحـــــــات.

2-2- الموشحـــــــــــــــات لغـــــة.

2-3- الموشحـــــــــــــــات اصطلاحا.

2-4- أوزان الموشّحـــــــــــــــــــــــــات.

2-5- أغراض الموشحـــــــــــــــــــــات.

3- الإيقـــــــــــــاع:

3-1- الإيقـــــــــــــــاع لغـــــة.

3-2- الإيقـــــــــــــاع اصطلاحا.

3-3- الإيقاع والمـــــــــعروض.

3-4-الإيقاع والـــــــــــــــوزن.

1-1- المعـــــــــــــارضة لغـــــــــــــــة:

ورد في "لسان العرب": «عارضه في السّير سار حياله، و حاذاه...وأعراض الكلام ومعارضيه، كلام يشبه بعضه بعضا في المعاني ».[1]

وجاء في "مختار الصّحاح" : «عارضه في المسير، سار حياله، وعارضه تمثّل ما صنع أي أتى إليه بمثل ما أتى، وعارض الكتاب بالكتاب أي قابله ».[2] من خلال هذه التعاريف نصل إلى أنّ المعارضة هي فعل التّقليد والمحاكات، ويكون التّقليد مرتبطا بالتّصرفات الحسيّة الحركيّة، كما يكون مرتبطا بالإنتاج الأدبي الابداعي، ومنه جاءت المعارضة الأدبيّة. ولا نجد في التّعريف اللّغوي للمعارضة لبسا ذلك أنّ دلالتها واحدة ،وهي الإتيان بالمثل، وهوما ذكر في معجم "مقاييس اللّغة" : «عارضت فلانا في السّير، إذا سرت حياله، و عارضته بمثل ما صنع، إذا أتيت إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه اشتقّت المعارضة، وهذا هو القياس، كأنّ عرض الشيء الذي يفعله مثل عرض الشيء الذي أتاه، وقال الطفيل :

وعارضتها رهوا على متتابع نبيل القصيرى خارجيّ محنّب

ويقال اعترض في الأمر فلان إذا أدخل نفسه فيه، وعارضت فلانا في الطريق وعارضته بالكتاب... وهذا هو القياس ».[3]و«عارض فلان معارضة و عراضا أ خذ في عروض من الطريق أي ناحية و فلانا جانبه وعدل عنه، و فلانا في السّير سار حياله، والكتاب بالكتاب قابله به، وفلانا باراه وأتى بمثل ما أتى به، يقال عارضه في الشّعر، في السّير، و عارضه بمثل صنيعه ...».[4]

ما نستنتجه من كل هذه التّعريفات أنّ المعارضة ما هي إلاّ تقليد لنموذج معيّن، وهذا التّقليد ينجم عن ردّة فعل ايجابيّة أو سلبيّة. أمّا ردة الفعل الإيجابيّة فهي نتيجة إعجاب وتأثّر بالغين ويمكن أن نمثّل لها في الأدب بالموشّحات، فكثير ممّن نسج الموشّحات كان قد تأثر بآخر ونسج على منواله، بينما تكون ردّة الفعل السّلبيّة نتيجة لعداوة ونفور، ما ينتج عنه فعل معاكس و مناقض ومثالها في الأدب فنّ النّقائض حيث يتأثّر شاعر بشاعر آخر فينسج على منواله لكنّه يخالفه في مضمون

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط3، 1999 ، ج9، "مادة عرض"، ص149 .

[2]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، دار الفكر،الأردن، ط1، 2007، ص198.

[3]- أحمد ابن فارس بن زكريّا القزويني، مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، الأردن، د.ط، 1979، ج4، ص272.

[4] - مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، مصر، ط4، 2004، ص593.

القصيدة وهي تماما مثل المبارزات والمباريات فكلّ شاعر يحاول التّفوّق على نظيره بإلقاء قصيدة على نفس الوزن وبنفس القافية، لكن المعاني و العبارات تكون أجود و أجمل.

1-2- المعـــــــــــارضة اصطلاحـــــــــا:

المعارضة فنّ من الفنون الأدبيّة، النّثريّة والشّعرية على حدّ سواء، وهي متأصّلة في تاريخ الأدب العربي، عرفها الأدباء منذ القديم ، والمفهوم الاصطلاحي الّذي تفضي إليه المعارضة مرتبط بالمفهوم اللّغوي ارتباطا وثيقا، وغالبا ما تكون المعارضات في الشّعر، حيث يأتي شاعر بقصيدة على وزن قصيدة أخرى وقافيتها، وذلك إمّا إعجابا بها...و إمّا إنكارا لما جاء فيها...و إمّا للدّعابة والتّفكهة.[1] و هذه هي الأسباب الرّئيسيّة للمعارضة فتأثّر الشّاعر اعجابا أو انكارا هو ما يدعوه للمعارضة، وعلى هذا « فالمعارضات الشّعريّة أو غيرها ما هي إلاّ أشكال عدّة لفعل واحد، هو التأثّر بمن سبق من الأدباء و ما سبق من الأدب ».[2] ويؤكّد أحمد الشايب هذه الفكرة حيث يقول:«والمعارضة اصطلاحا، أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما،من أيّ بحر أو قافية، فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة، لجانبها الفنّي، وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة في بحر الأولى وقافيتها و موضوعها، مع انحراف كثير أو يسير، حريصا على أن يتعلّق بالأوّل و درجته الفنيّة ويفوقه، فيأتي بمعان أو صور إزاء الأولى، تبلغها في الجمال الفنّي أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التّعليل وجمال التّمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة».[3]

وعلى هذا الأساس فالمعارضة تقتضي إذا وجود نموذج أوّلي يبني الشّعر المعارض قصيدته عليه ، وهذا البناء يتضمّن عدّة عناصر كالقافية، المضمون والصّياغة، محاولا بذلك التّفوّق بقصيدته على القصيدة الأولى، فيجيد الصّياغة ويحسن النّظم، وفي الأغلب يُطيل، وذلك ليثبت التّفوّق والتّميّز والتّفرّد على صاحبه.

وبالرّغم من أنّ المعارضة تحوي جانب التّقليد إلاّ أنّها تفتح أمام الشّاعر باب الإبداع ليُعبّر بإلهام عن تجاربه لشّعوريّة الخاصّة به محاكيا من سبقه من الشّعراء، «فالمعارضة الأدبيّة هي

[1] - ينظر: ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 1991، ص412.

[2] - عماد عبد الباقي عبد الباقي علي، التّناص في ثلاثيّة نجيب محفوظ(دراسة في علم لغة النص)،جامعة القاهرة، كليّة الآداب،2001-2002، ص06.

[3] - أحمد الشّايب، في الشّعر العربي القديم، دار الكتب المصريّة، مصر، د.ط، 1998، ص08.

مزج بين التّراث والتّجديد تضمن استمراريّة التّواصل الفكري بين الشّعراء، هذا التّواصل النّاتج عن الإعجاب بالقديم و الشّغف به، ثمّ إذابة مضامينه في بوتقة جديدة تصدر باسمه واسم عصره».[1]

وعليه فالمعارضة هي نتاج التأثّر بالقديم، والإعجاب به ثمّ محاولة إحياءه من جديد في صورة تتلاءم وروح العصر الّذي كُتبت فيه. فهي بهذا مزيج من الإبداع والتّقليد،« فالمعارضات هي قصائد يحاكي بها أصحابها سابقاتها اللاّمعات، وزنا وقافية ومضمونا، وهي بهذا ليست أدبا مُبدعا إبداعا خالصا بل هي تقليد تطفو عليه ملامح من الإبداع الأدبي، أثبتت أهمّيتها القيميّة في بعض القصائد المُعارِضة».[2] ومن خلال هذا التّعريف نخلُص إلى أنّ للمعارضة جوانب محددّة هي الوزن والقافية، والمضمون، وهي مزيج منسجم من الإبداع والتّقليد.غير أنّ النقّاد المحدثين اختلفت وجهات نظرهم فيما يخصّ العناصر الّتي تقوم عليها المعارضات،« فمنهم من يرى بأنّها تقوم على الاشتراك في البحر والقافية مع النّزعة إلى الاشتراك في الغرض بين القصيدتين، ومنهم من لا يقيم اعتبارا للموضوع ولا للوزن، ويكفي عندهم اتّفاق القصيدتين في القافية، أمّا الرّأي الثّالث فيرى أنّه من الواجب توافق القصيدة المتأخّرة والمتقدّمة في الوزن و القافية، وأن يكون غرضهما واحدا ومتماثلا، فتكون القصيدة المتأخّرة صدى واضحا للقصيدة المتقدّمة ».[3]

فعناصر المعارضة إذا اختلفت بين الدّارسين، غير أنّ الوزن و القافية يبقيان من العناصر الثّابتة في المعارضة وهما يمثّلان هيكل القصيدة، يقول صلاح فضل في هذا الصّدد:«هنالك معارضات تعتمد على محاكاة الوزن والقافية، بحيث يتّضح فيها تكرار الهيكل الموسيقي».[4]و هو بهذا لا يولي اهتماما بالغرض والموضوع في المعارضات. فهذا الجانب يتعلّق بالشّاعر ونفسيّته، وما يريد التّعبير عنه وإيصاله من خلال معارضته، « فللمعارضة درجات تتنوّع تبعا لإدراك الشّاعر طبيعة ما يرمي إليه من ورائها، فربّما دفعته التّجربة والواقع النّفسي إلى البحث عن نظير لموقفه وعندئذ يمكن تلمّس تلك المعارضة من هذه الزّاوية بالتّحديد».[5]

وما يمكن أن نستنتجه ممّا سبق هو أنّ المعارضات الشّعريّة معروفة ومتداولة منذ القديم وإن أُختلف في تحديد عناصرها، إلاّ أنها تبقى ذات قيمة ومكانة في عالم الأدب ، كما يمكن اعتبار كل

---

[1] - عبد الله التّطاوي، المعارضات الشّعريّة (أنماط و تجارب)، دار قباء، مصر، د.ط، 1998، ص83، ص84.

[1]- انعام بنكه ساز،«الأسلوب والأسلوبيّة في المعارضات»، مجلة التّراث الأدبي، العدد4، 1967، ص37.ص38.

[3]- المرجع نفسه، ص42.

[4]- صلاح فضل،« ظواهر أسلوبيّة في شعر شوقي»، مجلّة فصول، العدد4، 1981، ص211.

[5]- عبد الله التّطاوي، المعارضات الشّعريّة، ص167.

القصائد الشّعريّة قطعا أثريّة وإن تشابهت مع بعضها البعض فلكلٍ منها مميّزاتها، وجماليّاتها، وبالتّالي تفرّدها، وقيمتها.

2-1- نشأة الموشّحـــــــــات:

كثُرت الآراء وتباينت حول نشأة الموشّحات، و يعود السّبب في ذلك بشكل مباشر إلى عدم تدوينها في بداياتها الأولى . غير أنَّ المعروف أنَّها كانت وليدة بيئة أندلسيّة خالصة ، بيئة تميّزت بالتّرف والبذخ، ما نتج عنه كثرة الغناء و المغنّين، و لم يعد الشّعر المبني على القواعد العروضيّة القديمة يفي بالغرض، ونجد ابن خلدون في " مقدّمته " يؤكّد على هذه الحقيقة بقوله: « وأمّا أهل الأندلس فلما كثر الشّعر في قطرهم، و تهذّبت مناحيه و فنونه، و بلغ التّنميق فيه الغاية، استحدث المتأخّرون منهم فنا سمّوه بالموشّح... »[1].

وبالرّغم من محاولات الانفلات من القواعد العروضيّة غير أنَّ الموشحات لم تستطع التحرّر منها بشكل كامل و مطلق ، إلاّ أنّها تطوّرت تطوُّرا واضحا من خلال بنيتها و لغتها، لا من خلال مواضيعها، فالأغراض واحدة بينما شكل البناء و لغته و عروضه تختلف.

والاختلاف الّذي برز لدى المؤرّخين لم يكن في طبيعة الموشّح أو بيئته و إنَّما كان حول مخترعها الأوّل فصاحب " المقدَمة " يقول: « الوشَاح الأوّل هو **مُقدَم بن مُعافى القبريّ**...، و أخذ ذلك عنه **عبد الله ابن عبد ربّه** صاحب كتاب "العقد الفريد" ، ولم يظهر لهما مع المتأخّرين ذكر وكسدت موشَحاتهما، فكان أوّل من برع في هذا الشَأن **عُبادة القزّاز**»[2] .

غير أنَ بعض المؤرَخين من يقول بأنَ منبت الموشَحات مشرقي و ليس أندلسي ، ويزعمون بأنّ أوَّل من نظم الموشّحات هو **ابن المعتز** و هو من شعراء المشرق[3].

وبهذا نجد أنَ الرّوايات حول نشأة الموشّحات قد اختلفت حول صاحب هذه الأخيرة و بيئته، إلاّ أنَها تجمع على أنَ نشأة الموشّحات كانت في القرن الثالث هجري[4]، بينما ظهورها و انتشارها جاءا متأخَرين يقول فوزي عيسى : « أمَا بالنسبة لظهورها (يقصد الموشّحات) فقد ظهرت على يد

---

[1] - ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، تح: عبد الله محمد الدرويش ، دار البلخي، سوريا، ط1، 2004، ج2، ص425 .

[2] - المصدر نفسه ، ص425 .

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط2 ،1952 ، ص219.

[4]- ينظر: فوزي عيسى، الأدب الأندلسي النثر ــ الشعر ــ الموشحات ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، د.ط ، 2012 ، ص248.

عُبادة القزّاز أوائل القرن الخامس هجري... و لا نزاع في أنَ بلاد الأندلس كانت التّربة الصالحة التي نمت فيها الموشَحات حتَى أصبحت فنّا من فنون الشَعر»[1].

فالموشَحات بهذا كانت تعبيرا عن ثقافة مجتمع تفرَد بمكوناته الثقافيَة واللُّغوية والاجتماعيَة والدينيَة و العرقيَة ، ذلك لامتزاج أجناس متنوًعة من عرب و مشارقه وأعاجم وأسبان في بيئة واحدة هي البيئة الأندلسيّة .

2-2- الموشّح لغـــــــــــــــــة :

إنّ البحث في أصل كلمة موشّح ومصدرها في المعاجم العربيّة سواء القديمة منها أو الحديثة لا يفضي إلى تباين أو تضارب في التّعاريف، إذ إنّها تفسره وتعطيه معنى واحدا في أغلب الأحيان،حيث جاء في "لسان العرب": « الوشاح كله حليّ النساء ، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما عن الآخر، تتوشّح به المرأة »[2] .

و ما يستنتج هو أن الموشَح الشَعري أخذ اسمه من الوشاح، ذلك لوجه الشّبه بينهما والّذي يتمثّل في المغايرة و المخالفة في النّظم و الترتيب وهو ما يعطي جماليّة خاصّة.

وعلى هذا فالموشّحات «نظم لم يجري مجرى القصيدة العربيّة في وحدة وزنها ، واتّساق مبانيها ووحدة قوافيها ، بل امتزجت فيه أمشاج و أوشاج من أعاريض وقواف مختلفة »[3] .

ومن هذا نرى بأن الموشّح على خلاف القصيدة العموديّة فقد يتركب من وزنين أو أكثر، كذلك نجده ذو بناء خاص تتعدّد و تتنوّع فيه القوافي التي تعتبر أساس الموسيقى فيه.

وجاء في "تاج العروس": « الوشاح كلٌ ذلك حليّ النساء : (كرسان من لؤلؤ وجوهر، منظومان يخالف) وفي بعض النّسخ مخالف ، (بينهما معطوف أحدهما على الآخر تتوشَح به المرأة)، ومنه اشتق توشّح الرجل بثوبه...، والموشّح اسم لنوع من الشّعر و هو فن عجيب له أسماط وأغصان و أعاريض مختلفة وأكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات »[4] .

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي ، ص219.

[2] - إبن منظور ، لسان العرب ، ج15 ، مادة "وشح " ، ص305 .

[3] - عبد الله محمد أحمد عبد الرحمان ،«الموشحات الأندلسية ، دراسة فنية عروضية » ، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية ، مج21 ، ع1 ، جامعة الخرطوم ، 2013 ، ص312 .

[4]- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، تح : عبد السلام هارون ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت، ط2، 1994 ، ج7 ، مادة (وشح) ، ص207 ، ص210 .

و السَر وراء إعطاء الموشّحات هذا الاسم يكمن في تشبيهها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللُّؤلؤ و الجوهر على نسق خاص وترتيب معين، حيث تتم المغايرة في الأوزان والقوافي وفق نظام خاص من بداية الموشّح إلى نهايته. [1]

هذا التّرتيب أو هذا النّظام الخاص يولّد جمالية ويعطي نوعا من الحريّة للشّاعر ليبدع ، فلا يكون مقيدا بوحدة القافية من بداية القصيدة إلى نهايتها ، ويصبح الشّاعر كالصائغ الذي يرتّب الجواهر ويخالف بينها على حسب ذوقه ومعرفته هو، فيتميّز عن غيره بقطعه الفنية الخاصّة.

2-3- الموشّح اصطلاحـــــــــــــــا :

الموشَحات الأندلسيَة ضرب من ضروب التّجديد و الخروج من المألوف في الشّعر العربي ، كما عُدّت جسرا رابطا بين لغة العامَة و لغة الخاصّة في ذلك العصر، سواء من النّاحية اللّغوية أو الشَكلية، أو العروضيَة أو حتَى الإيقاعيَة بطبيعة الحال .

إذ أنّها تأتي في مقدَمة محاولات تطوير الإيقاع الشعري، اعتمادا على تنوّع القافية في الأدب العربي القديم.[2]

أمّا أقدم تعريف اصطلاحي يمكن تقديمه للموشّح فهو ذلك الذي أعطاه ابن سنـــاء الملك ، حيث قال: « حدّ الموشّح أنّه كلام منظوم على وزن مخصوص ، وهو يتألّف في الأكثر من ستّة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع ».[3]

ومن هذا التّعريف نجد أن الموشّح " كلام منظوم " ولفظة كلام لفظة شاملة لمعنيين هما النّثر والشّعر ، فهو في تعريفه هذا لم يحدّد طبيعة الموشّح ولم يصنّفه في أي باب من أبواب الأدب هو، ثم انتقل مباشرة إلى ذكر عناصر الموشّح و تحديد مكوَناته و أنواعه، وهو ما سنفصّل فيه لاحقا .

غير أنّ الدَارسين المحدثين يرون بأن الموشّح بنية متكاملة ونسق هندسي منتظم، ويصنّفونه في باب الشّعر، يقول صلاح يوسف : « الموشّح بناء شعري منظوم بطريقة خاصّة يعتمد تعدّد القوافي وتنوّعها ويتألّف عرفا من خمسة أبيات وخمسة أقفال وهو النّاقص ، وهذا البناء الشعري وضع أصلا للغناء ».[4]

---

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص217 ، 218 .

[2]- ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب ، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده ، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر ، مصر ، ط1 ، 2005، ص45 .

[3]- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات ، تح : جودة الركابي، سويا، د ط ، 1949 ، ص28 .

[4]- صلاح يوسف عبد القادر ،الأدب الأندلسي ، دراسات وتطبيقات ، دار الأمل ، الجزائر، د ط ،1998 ، ص121 .

ويشاركه في هذا الرَأي فوزي عيسى الذي قدّم بدوره تعريفا بسيطا ومحددا للموشّح ، فهو في نظره: « بناء هندسي له قوانينه وتقنيّاته ، فهو يبدأ بالمطلع إذا كان تامّا ، يليه الدّور الذي يتألّف من عدّة أجزاء متّحدة الوزن والقافية وعدد الأجزاء ، وتتوالى بعد ذلك الأدوار و الأقفال حتّى نصل إلى الخرجة أو المركز في ختام الموشّح الذي يتألف في الغالب من خمسة أبيات ، والبيت في مصطلح الموشّح غيره في القصيدة العربية التّقليـدية فهو في الموشّح يتكوّن من الدّور والقفل ».[1]

ومن التعريفين السّابقين نخلص إلى أنّ الموشّح في نظر المحدثين بناء شعري هندسي متكامل بكل عناصره ومكوّناته .

غير أنّ الاختلاف الذي لا يمكن تجاهله أو بالأحرى الخلاف الذي أدّى إلى انقسام الباحثين فرقا شتّى، هو الخلاف حول عناصر الموشّح ومسمّياتها.

إلاّ أن أغلب الدّارسين اصطلحوا على أنّ الموشّح يتكوّن في الغالب من أقفال و أبيات وهو ما ذهب إليه القدماء أمثال ابن سناء الملك، أما الأبيات فيقوم كل واحد منها على قفل تتحّدد قافية أشطاره مع قوافي أقفال الأبيات الأخرى، مع الوضع في الحسبان أنّ القفل الأوّل من الموشحّة يسمّى المطلع أو المذهب وأنّ شطور القفل تسمّى أغصانا، وشطور الدّور تسمّى أسماطا، والقفل الأخير يسمى الخرجة [2] .

والخرجة غالبا ما تكون مسبوقة بحكاية عن قول أو غناء وهي ما يُبنى الموشّح بكامله عليها، يقول ابن سناء الملك: «....و الخرجة أبزار* الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة و الخاتمة بل السّابقة وإن كانت الأخيرة ، وقولي السّابقة لأنها الّتي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها، و يعملها من ينظم الموشّح في الأوّل و قبل أن يتـــــــقيّد بالـــــــــــوزن و القافية ....».[3]

وعلى هذا فالخرجة هي الأساس وهي أهم جزء في بناء الموشّح وبدونها لا يمكن أن يكون الموشّح تامّ الأركان والبناء .

---

[1]- فوزي عيسى ، الأدب الأندلسي ، ص344 .

[2]- ينظر: مصطفى أبو الشوارب ، إيقاع الشعر العربي ، ص45 .

*-جاء في المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية ، مصر، ط19801،ص 48:« الأبازير، "ج" أبزار، و الأبازير: محاسن الكلام، وبزر كلامه: حسنه و زوّقه ».

[3]- ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات ، ص32.

2- 4 – أوزان الموشـّـــــــح :

عجز الدّارسون حتى الآن عن حصر أوزان الموشّحات ذلك لكثرتها وعدم انضباطها، والواقع أن الوشّاحين لم يخرجوا في تجديدهم عن العروض العربي ، حيث إنّ العروض لا اللّحن هو الأساس للإيقاع في الموشّحة وإن طرأ عليه بعض التعديل.[1]

وهو القسم الأوّل الذي ذكره ابن سناء الملك ، حيث يقول: « وهو ما جاء على أوزان أشعار العرب، وينقسم بدوره إلى قسمين : أحدهما لا يتخلّل أقفاله و أبياته كلمة تُخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري ، وما كان من الموشّحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمّسات أشبه منه بالموشّحات .

و لا يفعله إلاّ الضّعفاء من الشُّعراء ... [اللّهم إلاّ إن كانت قوافي قفله مختلفة] فإنّه يخرج باختلاف قوافي الأقفال عن المخمّسات، والقسم الآخر ما تخلّلت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة أوحركة ملتزمة ، تخرجه أن يكون شعرا صرفا وقريضا محضا ».[2]

ويفصّل إبراهيم أنيس في هذا النوع حيث يقول: « أمّا أوزان الموشّحات فمنها ما نظم على بعض الأبحر القديمة كالرّمل في غالب الأحيان. و الرجز والمديد...، بل يظهر أنّ الموشّحات قد نُظمت أوّل ما نُظمت على الأبحر القديمة ثمّ تطوّرت أوزانها فيما بعد، فهي في نشأتها تعدّ من مراحل تطور القافية فقط ، ثم تناول التطوُّر أوزانها أيضا ، ومن الموشّحات الّتي جاءت في بعض الأوزان القديمة وعلى بحر الّرمل بالتّحديد ، موشّح ابن سهل والّذي نسج على منواله لسان الدّين ابن الخطيب ».[3]

أمّا القسم الثّاني من الموشّحات فهو ما يقوم على الأوزان المهملة غير المستعملة، وجاء ذكر هذا النّوع في "الذّخيرة" ، حيث ذكر ابن بسّام أنّ: « أوّل من صنع أوزان هذه الموشّحات واخترع طريقتها **محمد بن محمود القُبري الضّرير** ، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أنّ أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ».[4]

وهكذا تخلّى الوشّاحون عن الوزن العروضي المعروف بتفعيلاته، وفواصله الّزمنية المحدّدة والمرتّبة، واعتمدوا على توزيع جديد لها، فضلا عن وجود أوزان غير مألوفة في البحور

---

[1]- ينظر: مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي، ص47 .

[2]- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص33، ص34.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص221.

[4]- ابن بسام الشنتيري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، القسم:1، مج :1، دار الثقافة، لبنان، 1997 ، ص469 .

الشّعرية المعروفة أوما يسمّى بالمهملة، وبروز ظاهرة البحور المجزوءة والتفعيلات القصيرة بشكل كبير وهو أبرز مظهر من مظاهر التّجديد في ذلك العصر.[1]

أمّا النّوع الثالث، فهو لا يعتمد على إيقاع العروض الخليلي بقدر اعتماده على إيقاع الألحان الاسبانيّة، وذكره ابن سناء الملك بقوله: « والقسم الثّاني من الموشّحات هو ما لا مدخل لشيء منه [في شيء من أوزان العرب] .

وهذا القسم منها هو الكثير والجمّ الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشّارد الّذي لا ينضبط وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها ، وميزانا لأوتادها وأسبابها، فعـــــــــــزّ ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكفً، و ما لها عروض إلاّ التّلحين ولا ضـــــــــــرب إلاّ الضّرب، ولا أوتاد إلاّ الملاوي ، ولا أسباب إلاّ الأوتار ، فبهذا العروض يعرف الموزون مـــــــــــن المكسور ، والسّالم من المزحوف ».[2]

وهو بهذا يجعل اللّحن لا العروض المعيار الأساسي في نظم الموشحات وضبطها.

وأيّد هذه الفكرة أو هذا الرأي أغلب المستشرقين، غير أنّ الواقع يقول عكس ذلك، فالوشّاحون لم يخرجوا في تجديدهم عن العروض العربي بل كان محصورا في إطاره، وسبب ذلك بطبيعة الحال هو الوفاء بحاجة المغنّين ، ّالتي عجزت عن الإتيان بها أوزان الخليل.[3]

وعلى هذا الأساس نخلص إلى أنّ الموشّحات ساهمت في إغناء الشّعر العربي، ذلك أنّها فنّ مستحدث يختلف عن ضروب الشّعر الغنائي العربي، كما أنّه يلتزم قواعد معيّنة في التّقفية ويخرج في غالب الأحيان عن القواعد العروضيّة ، كما نجد فيه الدّارجة أو الأعجمية في خرجته الّتي تُبنى عليها الموشّحة بأكملها. هذه الموشّحة التي تتّخذ بناءا خاصّا وشكلا متقنّا بحيث نجدها تتركّب من أجزاء معيّنة يمكن تحديدها، وهي :

1- المطلع أو المذهب وهو القفل الأول، وهو ليس ضروريا في الموشّح .
2- القفل، وهو الجزء الّذي يتكرّر بقافيته على طول الموشّح .
3- الغصن، هو الجزء الواحد من القفل الّذي يحوي غصنين أو أكثر.
4- الدّور، هو القسم الّذي يكون بين قفلين.

---

[1]- ينظر: كوثر هاتف كريم ، بناء الموشح النشأة والتطوير ، كلية التربية، قسم اللّغة العربيّة، لبنان، 2002، ص69.

[2]- ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات ، ص35 .

[3]- ينظر: فوزي عيسى ، الأدب الأندلسي ، ص292 .

5- السّمط، هو الجزء من الدّور، وقد يتكوّن من فقرة، أو اثنتين، أو ثلاثة.

6- البيت، ويتكوّن من الدّور مع القفل الّذي يليه.

7- الخرجة، هي القفل الأخير من الموشّح، وهي أهمّ جزء ويستحسن فيها اللّحن والكلام العامّي .

ومما لاشكّ فيه أن الموشّحات فنّ موضوع أصلا للغناء فهو وثيق الصَلة به ، طرأت عليه كلّ هذه التّعديلات و التّحويرات من أجل الوفاء بحاجة المغّنين إلى قصائد تتلاءم و تنسجم مع ألحانهم الموسيقيّة .

2– 5 – أغـــــــراض الموشّحات :

إنَ ظهور الموشَحات في بيئة ملأها التَرف والمجون واللَهو، وأنّها ظهورت أصلا من أجل الغناء، كان له أثر كبير على الموضوعات التي تناولتها هذه الأخيرة، إلاَ أنها لم تخرج بها عن دائرة الشَعر القديم و أغراضه.

« فناظموا الموشَحات قصروا موضوعاتهم على الأنواع المعهودة في أشعار من سبقوهم من غزل ومدح وهجاء ونحو ذلك ».[1]

وهذا ما يذكره ابن سناء الملك، حيث يقول: « والموشّحات يُعمل فيها ما يُعمل في أنواع الشَعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد ».[2]

ونرى هنا أنّ ابن سناء ابتدأ بذكر الغزل والمدح ذلك لقربهما من عالم الموسيقى واستحسانهما فيه، ثم يتبعهما بالأغراض الباقية .

كما نجد أغلبية المؤّرخين يؤكـّـــــــــــــــــــدون على هذا الرأي، و منهم إحسان عبَاس الّـــــــــذي يقول: « أهمّ موضوع في الموشَحات الّتي وصلتنا هو المدح أوَلا و الغزل والمجون ثانيا. فأمّا الأغراض الأخرى من رثاء وتكفير ووصف للطّبيعة، وهجاء فإنّ موشّحات هذا العصر الّذي ندرسه لا تمثّلها بوضوح...».[3]

وكما ذكرنا آنفا أنّ الموشّحات قد اخترعت من أجل الغناء، فكان الغزل موضوعها الأوّل، ذلك لملائمة معانيه لطبيعة الغناء ، ويمكن أن نمثّل له بموشّح ابن سهل : هل دري ظبي الحمى؟.

---

[1]- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص217 .

[2]- ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات ، ص38 .

[3]- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي ،عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق ، الأردن، ط1 ، 1997، ص187.

كما يمكن التّمثيل لغرض المدح بموشّح ابن الخطيب : جادك الغيث . و هما موضوع الدّراسة التطبيقيّة.

3-1- الإيقاع لغـــــــة :

جاء في "لسان العرب": « الإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها ».[1]

وجاء في " المجمع الوسيط ":« الإيقاع هو اتّفاق الأصوات و توقيعها في الغناء».[2]

أمَا في " المعجم الفلسفي" فقد عُرّف الإيقاع بأنّه :« مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم، والوزن انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء جميعها ذات مدة واحدة، فهو تعاقب مطرد لأوزان قوية أو ضعيفة، فالإيقاع مركَب موسيقي يشمل على أزمان غير متساوية، وهو جانب الموسيقى في الشعر، والوزن صيغة آليّة، والإيقاع إبداع جمالي ».[3]

وما يمكن استنتاجه من خلال هذه التّعريفات اُللغوية للإيقاع أنَه ذو صلة مباشرة بالغناء والأنغام الموسيقيّة، أي أنَ ارتباطه جذري بعالم الموسيقى فهو بهذا يكون محصورا في إطارها.

غير أنَنا نجده في تعريف آخر مرتبطا بكافة عناصر الطّبيعة و أشكالها:« والإيقاع في اللُّغة هو الوقع من الفعل وقع، و الوقوع بمعنى السّقوط و بمعنى النّزول....(و الوقع : وقعة الضّرب بالشّيء، يقال سمعت وقع المطر، وهو شدَة ضربه بالأرض إذا وبل، وكل ضرب يابس هو وقع، نحو وقع الحوافر على الأرض وما أشبهها) ».[4]

ومن خلال ما سبق نجد أن المعنى اللّغوي للإيقاع مرتبط بصفة عامّة بالموسيقى و الغناء، إلاَ أنَه سابق لهما فهو مستوحى من عناصر الطّبيعة الّتي تخلقه و تُشكّله، والباحث عنه كظـــــاهرة متفرِّدة سيجده في عوالم خاصّة كعالم الشّعر وعالم اللّغة و كل عوالم الفنون بصفة عامّة كالرقص والرّسم ... الخ، ذلك أنّها تسير وفق نمط خاص وحركة معّينة تخلق إيقاعها، وهي ما يميّزها.

3-2- الإيقاع اصطلاحـــــــا:

يمكن القول إنَ مصطلح الإيقاع من بين أكثر المصطلحات المرتبطة بالشّعر غموضا وإبهاما، ويكاد يتعذّر إعطاء تعريف شامل و دقيق للإيقاع ذلك لكثرة عناصره وتفرّعها،كما يمكن

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادة "وقع"، ص 373.

[2]- مجمع اللُّغة العربيَة، المعجم الوسيط، مادة " وقع"، ص1050.

[3]- مجمع اللُّغة العربيَة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د.ط ،1983،ص29

[4]- ابن سيده، تاج العروس، ج22، مادة "وقع"، ص351، ص352.

إرجاع هذا الغموض لاشتراك ميادين مختلفة في تبنّيه، خاصّة منها الميادين الفنيّة كالموسيقى، والرّسم والنّحت وحتّى الرّقص. كلٌ حسب نوعه و نمطه، «فلفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علم اللّغة بوجه عام و لا من مصطلحات علم العروض بوجه خاص ».[1]

ومن هذا التّعريف نجد أنّ الإيقاع منقول من عالم الموسيقى إلى عالم الشّعر وهذا يرجع لتميّز الشّعر بنوع خاص من الموسيقى، هذه الموسيقى الّتي تخلقها الأصوات اللّغوية عند تجاورها بشكـــــل من الأشكال. فالإيقاع بهذا من الخصائص المشتركة بين الموسيقى، اللّغة والشّعر، فالشّعر إذا تشكيل لغوي يحمل موسيقى خاصّة هي إيقاع الشعر.

وهذا ما يقودنا للقول إنّ مصطلح الإيقاع نقل من وسطه الطّبيعي و هو علم الموسيقى ـــ هذا ما استنتجناه من التّعريف اللّغوي لهذا المصطلح ـــ إلى وسط يقترب منه بشكل من الأشكال ألا وهو الوسط الشّعري بكل ما يحتويه من عناصر لغويّة، تركيبيّة، عروضيّة و جماليّة « فالشّعر فنٌ من الفنون الجميلة مثله مثل التّصوير والموسيقى والنّحت.... وهو جميل في تخيُّر ألفاظه، جميل في تركُّب كلماته ، جميل في توالي مقاطعه و انسجامها بحيث تتردّد و يتكرّر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما، فالشّعر صورة جميلة من صور الكلام ».[2]

وممّا سبق يتبيّن لنا أنّ للشَعر إيقاعا خاصّا مثله مثل بقيّة الفنون الأخرى، وهذا الإيقاع يتولّد من خلال انسجام الألفاظ مع بعضها البعض وتردُّدها و تكرارها. وبهذا يكون الإيقاع قد استُعمل للتعبير عن موسيقى الشّعر وهو ما يجعله مصطلحا منقولا من علم الموسيقى إلى علم العروض.[3] فيصبح بذلك عنصرا أو جزءا من العروض وهذا ما يحدّه ويُضيّق مجاله حيث يصبح جزءا من كل (علم العروض)، وتظهر هاهنا المفارقة التّي تحتَم التّطرق لكلى المفهومين، وذلك لتوضيح خصوصيّة كلّ منهما، ومجاله الذي يتحكّم فيه، وكذا العلاقة التي تربط بينهما.

3-3- الإيقـــــــاع و العـــــــــــــروض:

لقد تداخل مصطلح الإيقاع مع مصطلحات أخرى هي أبعد أن تكون مساوية في المعنى لمفهوم الإيقاع، ذلك لاستقلاليّة كل واحد منها في الدّلالة و المضمون. ومن بين أبرز هذه المصطلحات مصطلح " العروض".

---

[1] - محمد الهادي الطرابلسي، «في مفهوم الإيقاع»، حوليات الجامعة التونسية، عدد1991،32، ص11.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص05.

[3]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي،« في مفهوم الإيقاع»، ص12.

والعروض كلفظة تختصّ بكلّ ما هو مقنّن خاضع لقواعد ثابتة، أمّا الإيقاع فهو حُر، غير أنّ لحرّيته حدود ذلك أنّه يستلزم التّكرار.[1] والقول بأن العروض هو وجه التّقعيد و الثّبات في الشّعر العربي التّقليدي ذلك لإتباعه نمطا خاصّا من القوانين والقواعد، الّتي لا يمكنه الخروج عنها بأيّ شكل من الأشكال هذه القواعد الّتي اكتسبها العربيّ فطرة وسليقة ونظّر لها الخليل بن أحمد الفراهيدي في علم خاص هو علم العروض. في حين نجد الإيقاع يمتاز بالحريّة فلا تتحكّم فيه قواعد ولا قوانين، بل نجد له مكوّنات مختلفة و متنوّعة، كالتّكرار مثلا كما نجد أنّه يشتمل حتّى على الجانب المقنّن في الشّعر (العروض) كل هاته العناصر تتداخل فيما بينها لتخلق الإيقاع « والإيقاع لا يستقيم بدون التّكرار، فهو الآليّة الأساسيّة للبيت الشعري ».[2]

فالتّكرار يخلق موسيقى في البيت الشّعري هذه الموسيقى تكون داخل البيت من تواتر منتظم للتّفعيلات العروضيّة، وتكون خارجه من تواتر لأصوات أو كلمات معيّنة .

والعروض كعلم له أهدافه الخاصّة « فهو يسعى إلى تقويم اللّسان في تعامله مع الشّعر، وتنمية الحاسّة الموسيقيّة لدى القارئ وهو علم شبيه بالرّياضيات لأنّه يخضع لقواعد منطقيّة دقيقة لا تقبل الزّيادة ولا النّقصان».[3]

فالعروض يميّز بين جيّد الشّعر ورديئه، فهو يقيّمه ويقوّمه في نفس الوقت وهذا ما عُرف عنه منذ القديم، إلاّ أنّ الإيقاع يهدف إلى تِبيان مواضع الجمال الموسيقي، هذا الجمال الذي ينتج عن تكرار حرف معيّن أو لفظ معيّن أو حتّى صيغة معيّنة، في البيت الشّعري أو القصيدة بأكملها.

ومن أبرز الفروق التي يجب أن نميّزها بين الإيقاع و العروض هو الفرق على مستوى المادّة المدروسة من قبل كلً منهما، فالعروض كما أسلفنا متعلّق بالشّعر بالدّرجة الأولى أمّا الإيقاع فهو نابع من المجال الفني الذي يُعتبر الجمالُ سمته الأساسيّة . وهذا ما يؤكّد عليه مصطفى حركات بقوله: « كما يكمن الفرق بين العروض و الإيقاع على مستوى المادّة الّتي يدرسها كل من هذين

---

[1]- ينظر: مصطفى حركات، كتاب العروض ــ العروض العربي بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق، الجزائر، د.ط،2004، ص20 .

[2]- أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهلي، جامعة الجزائر، كليّة الآداب، 2005، 2006، ص56.

[3]- عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشّعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص01.

الفنّين، فالعروض خاص بالشّعر أمّا الإيقاع فهو شامل لكل أقسام اللّغة شعرا ونثرا. كما نجده يهتمّ كذلك بالموسيقي و الغناء...».[1]

ورغم التّقارب بين المصطلحين إلاّ أنّ هنالك فروقا واضحة بينهما ذلك للخصوصيات التّي يمتازان بها، فالعروض كونه نظاما وزنيّا (البحور وتفاعيلها)، نجده يختلف اختلافا كلّيا عن الإيقاع الّذي ينبني على التّكرار المنتظم للوحدات الموسيقيّة، و من هذا المنطلق لم يعد بإمكاننا تمييز أيّ منهما جزء من الآخر، والّذي يمكننا الوصول إليه أنّهما عنصران يكمّلان بعضهما البعض فـــــــــي خدمة المجال الشّعري.

[1]- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص20.

3-4- الإيقـــــــــــاع و الـــــــوزن:

الوزن مصطلح نابع من علم العروض، وهو من أبرز المصطلحات المتداخلة و المتشابكة مع مصطلح الإيقاع. وهو ما يوجب الفصل في هذه المسألة.

إنّ مسألة الصّلة بين الوزن والإيقاع من بين أبرز المسائل الّتي حظيت بالدّرس والاهتمام من قبل الباحثين، وذلك « لاقتران هذين المفهومين معا منذ القديم بالمدّة الصّوتيّة، وبطبيعة الكلام الموسيقيّة ».[1] إلاّ أنّه من النّادر أن نجد العلماء والأدباء العرب القدامى قد تعرّضوا للإيقاع فـــــي الشّعر، وفي مقابل ذلك نجد دراسات كثيرة في علم العروض وفي أوزان الشّعر وقوافيه؛ وضمن هذه النّدرة نعثر على قول لابن طباطبا العلوي يجمع فيه بين الأوزان العروضيّة والإيقاع، حيث يقول:« وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر، المعنى وعذوبة اللّفظ فصفى مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه».[2]

وهذا التّعريف يربط بين الشعر الموزون والإيقاع فلا يذكر أحدهما دون الآخر، ما يبيّن أنّ القدماء كانوا يعرفون كلاّ من الوزن والإيقاع ويفرّقون بينهما كمفهومين منفصلين، كما نلاحظ ارتباط الإيقاع لديهم بحسن التّركيب واعتدال الأجزاء، وإنّه بالنّسبة لهم نتاج الأوزان العروضيّة والّتي يقصدون بها «بالمعنى الضيّق الصّنف الّذي تمثّله سلسلة من المتحرّكات وبمعان أكثر توسّعا وشمولا: التّفاعيل تارة وتارة نماذج الأبيات أو نماذجا لأصناف من الأبيات يسمّونها بحورا».[3]

ويمكن أن نستنتج ممّا سبق أنّ القدماء أدرجوا مفهوم الإيقاع ضمن مفهوم الوزن العروضي المقنّن وفق منهج علمي رياضي (منهج الخليل).

غير أنّ النّظرة الحديثة للإيقاع تنفي أن يكون جزءا من علم العروض أو نتاجا له، وهو ما يقول به محمد بنيس متأثّرا برأي "ميشونيك"« إنّ الإيقاع أوسع من العروض».[4]

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، «في مفهوم الإيقاع»، ص17.

[2]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم، المملكة العربية السعودية، د.ط، 1958، ص21.

[3]- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص32.

[4]- ينظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث (بنياته و ابدالاتها)، ج1(التّقليديّة)، دار توبقل، المغرب، ط2، 2001، ص134.

وعلى هذا الأساس لا يمكن اعتبار أنّ أوزان الشعر هي نفسها الإيقاع، فالإيقاع هو« ظاهرة صوتيّة أعمّ من الوزن في الكلام المنظوم [ويعني بالوزن، الوزن العروضي وهو وزن منمّط مشترك ومثاله بحور الخليل و قواعدها]، وهو بهذا مجرّد صورة محقّقة من ضروب إيقاعيّة مشتركة وأنّه ينفـــــــــــي إمكانيّة استنباط أوزان أخرى تعدّ ضروبا أخرى من إيقاعات مشتركة، ما يجعل إمكانيّة القـــــــول بأنّ كلّ وزن إيقاع، ولا يمكن اعتبار كلّ إيقاع وزن، فالوزن ظاهرة أساسها المادّة الصّوتية و الجرس الموسيقي».[1]

فالوزن إذا مادّة صوتيّة وجرس موسيقي يندرج تحت ظاهرة أعم و أشمل هي الإيقاع. «وبهذا يكون الإيقاع غير مرتبط بالوزن، فأساسه المادة الصّوتيّة فهو يلاحظ من خلال تكرار الحروف والمفردات والجناس والطّباق وتوازن الجمل وتوازيها ».[2] ويؤيّد عز الدين إسماعيل هذا الرأي بقوله: « و الإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما يتعارض الإيقاع و الوزن، بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التّغييرات ».[3] فالإيقاع الشّعري إذا هو نتاج تضافر عناصر لغويّة صوتيّة، وأخرى وزنيّه موسيقيّة.

وهنالك من الدارّسين من يرى بأنّ المادّة الصّوتيّة قاصرة على أن تكون أساسا يبنى عليه الإيقاع، إنّما تلحق بباب الوزن. و مفهوم الإيقاع عندهم يتأسّس على عنصر الحركة الّتي لا تدرك بحاسّتي السّمع و البصر، و إنّما تدرك من خلال الفهم المتكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلّي للقصيدة.[4] والمقصود من هذا أنّ الإيقاع هو مجموع العناصر الصّوتيّة، و التّركيبيّة، و الدّلاليّة مقترنة بالجرس الموسيقي الذي تخلقه الأوزان العروضيّة. « فكل معنى يحتاج إلى الحركة الّتي تلائمه، وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرا يحقّق كلّ الإمكانيات الشّعريّة للّغة ما لم يكن إيقاعيّا».[5] فالإيقاع مرتبط باللّغة ومرتبط بالدّلالة وهو نتاج الحركة التي تفرضها المعاني على الأوزان، ويفصّل عز الدّين إسماعيل في هذا حيث يقول: « الإيقاع هو حركة الأصوات الدّاخليّة الّتي لا تعتمد على تقطيعات البحر أوالتّفاعيل العروضيّة وتوفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن؛ لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللّغة و الألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثّر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، تقول"عين" وتقول مكانها "بئر" و أنت في أمن من عثرت الوزن، أمّا

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، « في مفهوم الإيقاع »، ص14.

[2]- المرجع نفسه، ص15.

[3]- عز الديّن إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي،عرض تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992، ص305.

[4]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي ،« في مفهوم الإيقاع »، ص16.

[5] - عز الدّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد الأدبي، ص306.

الإيقاع فهو التّلوين الصّوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضا يصدر عن الموضوع في حين يُفرض الوزن على الموضوع؛ هذا من الدّاخل وهذا من الخارج».[1] وعلى هذا فالإيقاع مرتبط بالدّلالة على عكس الوزن،« فمن أجل التّعبير عن فكرة ما يجب اختيار كلمة معيّنة لا اختيار كلمة أخرى، و يجب اختيار تركيب أسلوبي معيّن لا اختيار تركيب أسلوبي آخر، و يجب إكراهها على أن تسلك الطّريق الّتي تجعلها تقترن بالبنية الصّوتيّة المرغوب فيها،...، و سبب ذلك، ارتباط الدّلالة بالإيقاع ارتباطا وثيقا ».[2]

وللمستشرقين المتأثّرين بخصائص اللّغات الغربيّة، رأي مغاير، فهم يحمّلون اللّغة العربيّة من الصّفات، ما تحمله لغات أجنبيّة مخالفة لها في الخصائص كالفرنسيّة، والإنجليزيّة، الّتان تعتبران من اللّغات النبريّة، و قد حاولوا تحليل الإيقاع في الِشّعر العربي وفقا لظاهرة النّبر ولم يولوا اهتماما بالتّفعيلات العروضيّة، غير أنّ اللّغة العربيّة لغة غير نبريّة، وهو عنصر من عناصر التّنغيم فيها وحسب.[3]

ومن بين أبرز هؤلاء محمد مندور، و هو يرى بأنّ الإيقاع جزء من الأوزان الشّعريّة حيث يقول:« المقصود بالأوزان هو وجود أمرين:

1- الكم والإيقاع.
2- الانسجامات الصّوتيّة.

ويُقصد بالكم الزّمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها، أمّا الإيقاع فهو عبارة عن تردّد ظاهرة صوتيّة بما في ذلك الصّمت على مسافات زمنيّة متساوية أو متقابلة».[4] فالوزن عنده أعمّ وأشمل من الإيقاع فهو بالنسبة له مجرّد تردّد ظاهرة صوتيّة في أزمنة متساوية. بينما نجد شكري عيّاد مخالفا لهذا الرّأي الّذي يقول بأنّ الوزن أعمّ من الإيقاع فهو يرى عكس ذلك، إذ إنّ الوزن عنده هو نوع من الإيقاعات و جزء من أجزائها و يقول في هذا الباب: « الوزن أخصّ من الإيقاع، والأوزان هي أنماط إيقاعيّة معيّنة ».[5] و يرى من جهة أخرى أنّ الإيقاع يقوم على دعامتين من الكمّ والنّبر، وهو

[1] - المرجع نفسه، ص315.

[2] - جمال الدّين بن الشّيخ، الِشعريّة العربيّة، تر: مبارك حنون و آخرون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996، ص268.

[3] - ينظر: ربيعة برباق،«الإيقاع الشّعري ــ دراسة لسانيّة جماليّة»،مجلّة كلّية الآداب، عدد08، 2011، ص17.

[4] - محمد مندور، في الأدب و النّقد، دار نهضة مصر، مصر ، د.ط، 1988، ص25.

[5]- شكري محمد عيّاد، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، مصر، ط2، 1978، ص58.

مخالف للإيقاع الموسيقي الّذي يقوم على أساس النّبر فقط، بينما الإيقـــــــــاع الشّـــــــــعري يتّبع خصائص اللّغة الّتي يقال فيها.[1]

ويظهر الاختلاف واضحا عند هؤلاء المستشرقين في تحديد أيٍ من الوزن و الإيقاع أشمل وأيّهما أخص، إلاّ أنّ محاولة تنظيرهم تلقّت الرّفض، ذلك لتأثّرهم بخصـــائص اللّغات الأجنبيّة.[2] وما يذهب إليه جلّ الدّارسين في نهاية المطاف هو أنّ الإيقاع أعمّ من الوزن حتّى أنّه يشتمل عليه. وهو يتألّف من وحدتين أو عنصرين يكمّلان بعضهما البعض وهما الإيقاع الدّاخلـــي والإيقاع الخارجي. وهو ما يشير إليه الهادي الطّرابلسي بقوله: « والتّمييز بين إيقاع داخلي وآخر خارجي قد يحدث التباسا مهما كان المعنى الّذي ذهبنا إليه... ».[3]

وهذا الفصل و التّمييز بين إيقاع داخلي، وآخر خارجي يمكّننا من معرفة عناصر كل واحد منهما. وما يأخذ به أغلبيّة الدّارسين في هذا الصّدد أنّ الإيقاع الدّاخلي هو كلّ العناصر اللّغوية الّتي تدخل في البناء الدّاخلي للقصيدة، « فالإيقاع الدّاخلي يتكوّن من تظافر عوامل متعدّدة ومتنوّعة كالمحسّنات البديعيّة خاصّة اللّفظيّة منها، القافية الدّاخليّة، التّكرار بأنواعه، المجاورة، التّطريز، التّرصيع...».[4]

بينما ينبني الإيقاع الخارجي للشّعر على الأوزان العروضيّة الّتي لا يمكن للشّعر أن يكون شعرا بدونها، فهذا الإيقاع مبني على الأوزان الصّرفيّة التّركيبيّة، وهو ناتج عن تكرار التّفعيلات في البيت الشعري.[5]« فهذه الأوزان تعتبر فروعا متولّدة من طاقة إيقاعيّة أكبر».[6]

وما نخلص إليه أنّ الإيقاع غير العروض وأوزانه فلكلّ خصائصه و مميّزاته.كما يمكن القول بأن العرب عرفوهما منذ القديم لكن لم يفصّلوا فيهما ذلك أنّهم كانوا يرون بأنّهما كيان واحد. غير أنّ المحدثين بعد اطّلاعهم على الشّعر الغربي و بنياته حصل لديهم اللّبس وطُرح السّؤال، ما هو الإيقاع ؟ وما هي مكوّناته ؟ وكانت الإجابة عن هذا السؤال واسعة المجال متعدّدة الآراء، وما يمكن استنتاجه بعد الإطّلاع على بعض من آراء الدّارسين، أنّ الإيقاع مركّب معقّد ينبني على

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص53 إلى ص56.

[2]- ينظر: ربيعة برباق، «الإيقاع الشّعري»، ص17.

[3]- محمد الهادي الطرابلسي، «في مفهوم الإيقاع»، ص21.

[4]- ربيعة برباق، «الإيقاع الشّعري»، ص18.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص20.

[6]- محمد الهادي الطرابلسي،« في مفهوم الإيقاع»، ص20.

عناصر عروضيّة (الأوزان و القوافي)، وعناصر لغويّة (المقاطع الصّوتيّة، تكرار الأصوات ...)، تتآلف وفق نسق سلس من الحركة الشّعوريّة، وهذا ما يخلق إيقاعا خاصّا للقصيدة الشّعريّة.

الفصل الثاني

الفصـــــــــــــــــل الثّانـــــــــــــــي

الإيقـــــــــــــــــــــــــــاع بين المـــــــــــــــوشّحين

1- ترجمـــــــة الشـــــــاعرين:

1-1- ترجمة ابـــــــن ســـــــهل الأندلســـي.

1-2- ترجمة لسان الدّين ابن الخطيب.

2- الإيقـــــــاع الخارجـــــــــــــــي:

2-1- الـــــــــــــــوزن.

2-2- القـــــــــــــــافية.

2-3- الـــــــــــــــرّوي.

3- الإيقـــــــاع الدّاخلـــــــــــــــي:

3-1- التكرار الصّوتي.

3-2- الجنـــــــــــــــــــــاس.

1-1- ترجمـــــــة ابن سهل الأندلســـــــــــي:

هو ابن سهل أبو إسحاق إبراهيم الاشبيلي الإسرائيلي، من أعلام فنّ التّوشيح في الأندلس.[1]
ولد ابن سهل في اشبيلية سنة (609ه)، أي أواخر القرن السّبع الهجري، في وسط بحر زاخر بالعلماء عامر بالشّعراء والأدباء، أين نال منهم ما نال من شّتى العلوم و الآداب، وتفوّق ابن سهل على معاصريه في قول الشّعر حتّى لقّب بشاعر اشبيلية ووشّاحها الأوّل.[2]

أشتهر ابن سهل بوجدانيّته و رقّة شعره، حيث تغلّبت عليه العواطف الجيّاشة الممزوجة بجمال الطبيعة وسحرها، فأجاد الغزل والوصف و برع فيها وما كاد يلقي شعرا إلاّ في هذين الغرضين.

ومن أبرز ما ألقى ابن سهل من الشّعر، قصيدته في مدح الرّسول صلى الله عليه وسلّم وهي دليل على دخوله للإسلام و نبذه لليهوديّة، غير أنّ هنالك من يشكّك في هذا الأمر، ويقول انّ ابن سهل اجتمع فيه ذلاّن ذلّ العاشق، وذلّ اليهودّيّة.غير أنّ أغلب الرّوايات تقول بأنّ ابن سهل ولد يهوديا ومات مسلما، وتجمع أغلبها على أنّه مات غريقا سنة (649ه).

وخلّف ابن سهل وراءه ديوانا من الشّعر اشتمل على قصائد أغلبها في الغزل والوصف، وبعضها في المدح و الرّثاء، والبعض الآخر موشّحات.[3]

---

[1]- ينظر: محمد زكريا عنّاني، الموشّحات الأندلسيّة، دار المعرفة، الكويت، 1998، د.ط، ص136.

[2]- ابن سهل الأندلسي، ديوان ابن سهل، تح: يسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 2002، ص05.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص06 – ص09.

1-1- ترجمة لســـــــان الدّين ابن الخطيـــــــب:

هو محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن سعيد التّلمساني، المكنّى بأبي عبد الله، وشهرته لسان الدّين ابن الخطيب. ولد ابن الخطيب عام(713ه) بمدينة لوشة، وهي مدينة ليست ببعيدة عن مدينة غرناطة. من عائلة علم وأدب، وفقه وسياسة، حيث كان أبوه وزيرا للسلطان أبي الوليد إسماعيل النّصري.

درس ابن الخطيب على يد جماعة من مشايخ العلم والأدب، إلى أن تولّى الوزارة والكتابة عام (749ه)، وبدأ منها طريقه في عالم السّياسة أين تولّى مناصب عالية في الدّولة .غير أنّ الحاسدين والأعداء ما فتئوا يخطّطون و يرسمون للإيقاع به، حتّى نالوا ما أرادوا سنة (776ه)، فقتل الوزير خنقا بتهمة الزّندقة.

وترك لنا ابن الخطيب موروثا علميا وأدبيا متنوّعا، وممّا تركه: كتاب السّحر والشّعر، روضة التّعريف بالحبّ الشّريف، رسالة في السّياسة ....و غيرها.[1] ومن بين أبرز ما ترك قصائد وموشّحات كثيرة، يقول المقرّي:« وأمّا موشّحاته وأزجاله فكثيرة، وقد انتهت إليه رياسة هذا الفن كما صرّح بذلك قاضي القضاة ابن خلدون، في مقدّمة تاريخه الكبير».[2] وبهذا فإنّ ابن الخطيب الوزير المقتول، شاعر اشبيلية والمغرب، كان من أهمّ قامات الشّعر والأدب، والعلم في عصره وهو ما يُثبته هذا الكم الهائل من المؤلّفات الّتي خلّفها وراءه .

[1]- ينظر: لسان الدّين ابن الخطيب، جيش التّوشيح، تح:هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس، د.ط، د.ت، ص"ا"-ص"ه".

[2]- أحمد بن محمد المقرّي التّلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، لبنان، .دط، 1988، ج7، ص05.

2-1- الـــــــــــــــــوزن:

لازالت أوزان الشعر العربي وبحوره من أهم عناصر موسيقى الشّعر ومكوّناته الّتي تميّزه، والموشّحات باعتبارها نوعا خاصّا من الشّعر فهي بطبيعة الحال مبنيّة على أوزان خاصّة ومتفرّدة، ولعلّ هذا العنصر يعتبر أهم ما ميّز الموشّحات، ذلك أنها خرجت عن المألوف في الشّعر العربي في اعتماد وزن واحد معروف في كلّ القصيدة، إلى اعتماد عدّة أوزان في الموشّحة وقد تكون هذه الأوزان مولّدة مبتدعة.[1]

وللتعرّف على الأوزان الّتي نُظم عليها الموشّحين محل الدّراسة، قمنا بتقطيع أبياتهما على التّوالي.

1- موشّح ابن سهل، « هل درى ظبي الحمى » وهي في غرض الغزل، ويقول فيها:

1- هل درى ظبيُ الحِمى أن قد حمى قلب صبٍ حلّه عن مكْنسِ.

هل درى ظبْيُ لحمى أنْ قدْ حمى قلب صبْبن حلْلهو عن مكنسي.

0//0/ 0/ 0//0/0/0/ /0/ 0//0/0/ 0//0 /0/ 0//0/ .

فاعلاتـــــــن فاعلاتـــــن فاعلن فـاعلا تن فاعــلا تن فاعلن .

2- فهْو في حرٍ و خفْقٍ مثل ما لعبت ريح الصَبا بالقبس.

فهْو في حرْرن و خفْقن مثْل ما لعبتْ ريحُ صْصِبا بلقبسي.

0///0/ 0//0 /0/ 0/// 0//0/ 0/0/ / 0/0/ 0/ /0/

فاعلا تن فا علا تن فاعلن فعِلا تن فــاعــلا تن فعِلن

3- يا بدورا أشرقت يوم النّوى غررا تسلك بي نهج الغرر.

يا بدورن أشرقتْ يوْم نْنوى غُررن تسْلك بي نهْج لْغُررْ.

.0//0/0/ 0/ //0/0/// 0//0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتــن فاعلاتــن فاعلن فعِلاتن فعِــلا تن فاعلن

4- ما لنفْسي في الهوى ذنبٌ سوى مِنْكمُ الحسنى و مِن عيني النّظرْ.

---

[1] - ينظر:ابن سناء الملك، دار الطراز، ص33- ص34.

ما لنفْسي فلْهوى ذنبُن سوى مِنكُمُ لحُسنى ومنْ عينِ نْنظرْ.

0// 0/0/0//0/0/0// 0/ /0// 0/0/0 //0/ 0// /0/ 0//0.

فاعـــــلا تن فاعلا تن فاعلن فاعلا تن فاعلا تن فاعلن.

5- أجْتني اللّذّات مكلوم الجوى و التّداني من حبيبي بالفكر.

أجْتنِ لْلذْذاتِ مكلوم لْجوى و تْتداني من حبيبي بلفكِر.

0//0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0.

فاعلا تن فاعلاتن فاعلن فاعلا تن فاعلاتن فاعلن.

6- كلّما أشكوه وجدي بسما كالرّبا بالعارض المنبجس.

كللْما أشكوه وجدي بسما كرْربا بلعارض لمنبجسي.

0/// 0/0//0/0/0//0/ 0///0/0//0/0/0//0.

فاعلا تن فاعلاتن فعِلن فاعلا تن فاعلا تن فعِلن.

7- إذْ يقيمُ القطرُ مأتما وهْي من بهجتها في عرسي.

إذْ يُقيمُ لقطْرُ مأْتمْ وهْي مِنْ بهْجتها في عرُسي.

0/0//0/0/0//0/ /0/ /0 0///0/ 0/ /0 ///0.

فاعلاتن فاعلاتن فاعـــــلا تن فعِلا تن فعلن.

8- غالبٌ لي غالبٌ بالتّؤده بأبي أفديه من جافٍ رقيق.

غالبُن لي غالبن بْتتؤُده بأبي أفديه من جافن رقيق.

0///0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/0/0//0/0/0///0.

فاعلا تن فاعلا تن فعِلن فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتْ.

9- ما علمنا مثْل ثغْرٍ نضّدهْ أُقحوانا عصرت منه رحيق.

ما علمنا مِثل ثغرن نضْضدهْ أُقحوانن عصرتْ منهو رحيق.

0//0/ 0/0//0/0/0// 0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/// 0/0//0/ 00//0/0/.

فاعــلا تن فاعلا تن فاعلن فاعلا تن فعِلا تن فاعلاتْ.

10- أخذت عيْناهُ منهُ العربده و فؤادي سُكْره ما إنْ يُفيق.

أخذتْ عيْناهُ منْه لعرْبدهْ و فُؤادي سُكْرُهو ما إنْ يُفيق.

0//0/0/0//0/0/0/// /0//0/0/0// 0 //0/0/0//.

فعِلاتن فاعلا تن فاعلن فعـــــلا تن فاعلا تن فاعلاتْ.

11- فاحمُ اللّمةِ معسول اللّمى ساحر الغنجِ شهيَ اللّعس.

فاحمُ لْلمةِ معسول لْلمى ساحرُ لْغنْجِ شهيْيُ لْلعسي.

0//0/0/0/ ///0//0/ /0// 0/0/ //0/ 0///0.

فاعلاتُ فعِلا تن فاعلن فاعلا تن فعلا تن فعِلن.

12- وجهُه يتْلو الضّحى مُبتسما و هْو من إعراضهِ في عبسِ.

وجْهُهُو يتلُ ضْضُحى مُبتسِما و هْو منْ إعراضِهي في عبسي.

0///0/ 0 / / 0 /0/ 0//0/ /0 / 0/ 0//0/0/ 0/ ///0

فاعلا تن فاعلا تن فعِلن فاعلا تن فاعلا تن فعِلن.

13- أيّها السّائل عن جرمي لديْه لي جزاء الذّنبِ وهْو المذنبُ.

أيْيها سْسائل عن جُرمي لديهْ لي جزاء ذْذنبِ وهْو لمُذنبو.

00// 0/0/ 0/ //0/0 //0/ 0/0//0/0/0//0/0 /0// 0/.

فاعلا تن فعِلا تن فاعلاتْ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

14- أخذتْ شمْس الضّحى من وجنتيه مشْرقا للشّمس فيه مغرب.

أخذت شمْسُ ضْضُحى من وجنتيْهْ مشْرِقن لشْشمْس فيهي مغْربو.

00//0/ 0/ 0//0 /0/ ///0/ 0//0/ /0/0/ 0//0/ 0/0/.

فعلا تن فاعلا تن فاعلا تْ فاعلا تن فاعلا تن فاعلن.

15- ذهب الدّمع بأشواقي إليه وله خدّ بلحظي مذهب.

ذهب دْدمْعُ بأشْواقي إليه ولهو خدْدن بلحظي مذْهبو.

00//0/0/0///0/0 / // ///0/0/0/0//0/ 0//0/.

فعِلا تن فعلا تن فاعلاتْ	فعلا تن فاعلاتن فاعلن.
16- ينبتُ الوردُ بغرسِ كلّما	لاحظتْه مقْلتي في الخُلُسِ.
ينْبُتُ لورْدُ بغرسي كُلْلما	لاحظتْهو مُقْلتي فلْخُلُسي.
0//0/0/0///0/0//0/	/0//0/0/0//0/ / 0///0 .
فاعلا تن فعِلا تن فاعلن	فاعلا تن فاعلا تن فعِلن.
17- ليْت شِعْري أيّ شيءٍ حرّما	ذلك الورْد على المُغترِسي.
ليْت شِعْري أيْي شيْئنْ حرْرما	ذالك لورْد عل لمُغترِسي.
0 //0/ 0/0/ /0/ 0/0/ /0/	/0/0//0/ 0// /0///0.
فاعلا تن فاعلا تن فاعلن	فاعلاتن فعِلا تن فعِلن.
18- كلّما أشكو إليه حرقي	غادرتني مقلتاه دنفا.
كُلْلما أشكو إليهي حرقي	غادرتني مُقْلتاهو دنفا.
0/// 0/0// 0/0/ 0//0/	/0///0/0//0/0/0//0/.
فاعلا تن فاعلا تن فعِلن	فاعلا تن فاعلا تن فعِلن.
19-تركت ألْحاظُه من رمقي	أثر النّمل على صمّ الصّفا.
تركتْ ألْحاظُهو من رمقي	أثر نْنمل على صمْم صْصفا.
0/// 0/0//0/0/ 0///	/// 0/0/ // 0/0/ 0 //0/
فعِلا تن فاعلا تن فعِلن	فعِلاتن فعِلا تن فاعلن.
20- وأنا أشكُرُه فيما بقى	لستُ ألحاهُ على ما أتْلفا.
وأنا أشْكُرُهو فيما بقى	لسْتُ ألحاهو على ما أتْلفا.
0//0/0 /0///0/0///	/0//0/0/0//0/0/0//0/.
فعِلا تن فعِلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.
21-فهْو عندي عادلٌ إنْ ظلما	وعذولي نطقُه كالخرسِ.
فهْو عندي عادلن إنْ ظلما	وعذولي نُطْقهو كلْخرسي.

0/// 0/ 0//0/ 0/0//0/ .0///0/0//0/0/0///

فاعلا تن فاعلاتن فعِلن فعِلاتن فاعلاتن فعِلن.

22-ليس لي في الأمْر حكمٌ بعدما حلّ من نفسي محلّ النّفسِ.

ليْس لي فلْأمْرِ حكمُن بعْدما حلْل من نفسي محلْل نْنفسي.

0//0/0/0/ /0/0/ 0//0/ .0///0/ 0// 0/0/ 0/ /0/

فاعلا تن فاعـــــلا تن فاعلن فاعلا تن فاعلاتن فعِلن.

23-أضرم الدّمع بأحْشائي ضِرام تتلظّى كلّ حينٍ ما تشا.

أضْرم دْدمع بأحْشائي ضِرامْ تتلظْظى كلْل حينن ما تشا.

00// 0/0/0// /0/0 //0/ .0//0/ 0/0/ /0/ 0/0///

فاعلا تن فعِلاتن فاعلاتْ فعِلاتن فاعلاتن فاعلن.

24-هي في خدّيه بردٌ وسلامْ وهْي ضرٌ وحريقٌ في الحشا.

هي في خدْديه بردن وسلامْ وهْي ضرْرن وحريقُن فلحشا.

00/// 0/0/ /0/0/ 0/ // .0//0/ 0/0/// 0/0/ /0/

فعِـــــــــلا تن فاعلاتن فعِلاتْ فاعلاتن فعِلاتن فاعلن.

25-أتّقي مِنه على حُكم الغرام أسدا ورْدا وأهواه رشا.

أتْتقي منهو على حكم لْغرامْ أسدن ورْدن وأهواه رشا.

00//0/0/0//0/0/0//0/ .0///0/0//0/0/0///

فاعلا تن فاعلاتن فاعلاتْ فعِلاتن فاعلاتن فعِلن.

26- قلْتُ لمّا أنْ تبدّى مُعْلما وهو من ألحاظه في حرسِ.

قُلتُ لمْما أن تبدْدى مُعلما وهْو منْ ألْحاظِهي في حرسِ.

0//0/0/0//0/0/0//0/ .0/// 0/ 0//0/0/ 0/ /0/

فاعلا تن فاعلاتن فاعلن فاعلا تن فاعلا تن فعِلن.

27-أيّها الآخذ قلبي مغنما إجعلِ الوصل مكان الخُمُسِ.

أيْيُه لْأأْخِذُ قلبي مغْنما إجعلِ لْوصْل مكان لْخُمُسي.

0//0/0/0///0/0//0/ /0// /0/0 //0/ /0/// 0.

فاعلا تن فعِلاتن فاعلن فاعلاتن فعِلا تن فعِلن.[1]

2-موشّح ابن الخطيب،« جادك الغيثُ » والّتي نظمها في باب المدح :

1- جادك الغيْثُ إذا الغيثُ هما يا زمان الوصْلِ بالأنْدلُسِ.

جادك لغيْثُ إذ لغيثُ هما يا زمان لوصْلِ بلأنْدلُسي.

0// /0/0 ///0/0//0/ /0///0/0//0/0/0//0/.

فاعلاتن فعلاتن فعِلن فاعلاتن فاعلاتن فعِلن.

2-لمْ يكُنْ وصلك إلاّ حلما في الكرى أو خلسة المُخْتلِسِ.

لمْ يكنْ وصْلُك إلْلا حُلما فلْكرى أو خِلْسة لْمُخْتلِسي.

0/// 0/0/ //0/ 0// 0/ /0///0/0//0/0/0//0/.

فاعلاتن فعِلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعِلن.

3-إذْ يقودُ الدّهْرُ أشتات المُنى تنقُل الخطْو على ما يُرسمُ.

إذْ يقودُ دْدهْرُ أشْتات لْمنى تنْقلُ لْخطْو على ما يُرسمُو.

0// /0/0/ /0/0 /0//0/ 0// /0/0/ /0/0 /0///0/0//0/ /0 /0//0.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعِلاتن فاعلن.

4-زُمَراً بيـــــن فرُادى وثُنى مثل ما يدعو الوفودَ الموْسمُ.

زُفرن بيْن فُرادى وثُنى مِثْل ما يدْعُ لوُفود لْموسِمو.

0/// 0/0// /0/ 0/// 0//0/0/0//0/0/0//0/.

فعِلاتن فعِلاتن فعِلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

5-والحيا قد جلَّل الرّوض سنا فثُغور الزّهـــــــرِ فيه تبسـمُ.

ولْحيا قدْ جلْلل رْروْض سنا فثُغور زْزهرِ فيهي تبسمو.

---

[1]- ابن سهل الأندلسي، ديوان ابن سهل، ص44-ص48.

0// /0/0//0/ 0/ 0//0/ .0//0/0/0//0/0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فعِلن فعِلاتن فاعلاتن فاعِلن.

6-وروى النُّعمانُ عن ماءِ السّما كيـــف يَروي مالِكٌ عن أنَسِ.

وروىْنُعمان عن ماء سْسما كيْف يروِي مالكن عن أنسي.

0// 0/0/0/ /0/0/0/// .0/// 0/ 0//0/0/0//0/ /0 ///.

فعِلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

7-فكساه الحُسن ثوبًا معلما يـــــزدهي منه بأبهى مَلبسِ.

فكساه لْحُسنُ ثوبن مُعْلما يزْدهي منهُ بِأبْهى ملْبسي.

0//0/0/0///0/0/0/// .0//0/0/0///0/0//0/

فعِلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن.

8-في ليالٍ كتمتْ سِرّ الهوى بالدّجى لوْلا شمُوس الغُررِ.

في ليالن كتمتْ سِرْر لهوى بِدْدُجى لوْلا شُمُوس لْغُرري.

0//0 /0/0/// 0/0// 0/ .0///0 /0// 0/0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعِلن.

9-مال نجْمُ الكأْسِ فيها وهوى مُسْتقيم السّيْرِ سعْد الأثرِ.

مال نجْمُ لْكأْسِ فِيها وهوى مُسْتقيم سْسيْرِ سعْد لْأثري.

0///0/0/ /0/0/0//0/ /0/0/0//0/ . 0///0 .

فاعلاتن فاعلاتن فعِلن فاعلاتن فاعلاتن فعِلن.

10-وطرٌ ما فيه من عيبٍ سوى أنّه مرّ كلمْحِ البصرِ.

وطرُن ما فيه من عيْبِنْ سوى أنْنهو مرْر كلمْح لْبصري.

0//0/0/ 0/ /0/ 0/ 0/ /0/0/ .0///0/0// /0/ 0//0/ .0///0/0//0/

فعِلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعِلاتن فعِلن.

11-حِين لذّ الْأُنس مع حلو الْلّمى هجم الْصُّبح هجوم الْحرسِ.

حين لذْذ لْأُنْسُ مع حُلْوِ لْلمى هجم صْصُبْحُ هجُوم لْحرسي.

0//0 /0/ 0/ /0/0/0//0/ /// 0 /0/ //0/ 0///0.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعِلاتن فعِلاتن فعِلن.

12-غارتِ الْشُّهْبُ بنا أو ربَّـــــــما أثَّرتْ فيها عُيُون النَّرجِسِ.

غارتِ شْشُهْبُ بنا أو ربْبما أثْثرتْ فيها عُيُونُ نْنرجِسي.

0//0/ 0/ 0///0/0 //0/ /0//0/0/0/0/0/0//0/.

فاعلاتن فعِلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

13-أيُّ شيْءٍ لِلْمرِئِ قدْ خَلَصَا فيكُونُ الْرَّوْضُ قدْ مُكِّن فِيهْ.

أيْيُ شيْئِن لِمْرِئِنْ قدْ خلصا فيكون رْروْض قدْ مُكْكِن فيهْ.

0/// 0/0//0/0/0//0/ ///0/ 0/0/ /0/0 /0/// /0/ //0/ 0/ /0/0 /0///.

فاعلاتن فاعلاتن فعِلن فعلاتن فاعلاتن فعلاتْ.

14- تَنْهَبُ الْأَزْهارُ فِيهِ الفُرَصَا أَمِنَتْ مِنْ مَكْرِهِ مَا تَتَّقِيـــــهْ .

تنْهبُ لْأزْهارُ فيْهِ لْفُرصا أمِنتْ منْ مكْرِهِي ما تتْتقِيْه.

0///0/0//0/0/0//0/ ///0/0/ 0//0/ 0/ 0//0/.

فاعلاتن فاعلاتن فعلن فعلاتن فاعلاتن فاعلات.

15-فَإِذَا الْمَاءُ تَنَاجى وَ الْحَصَى وَ خَلاَ كُلُّ خَلِيلٍ بِأَخِيـــــهْ .

فإذ لْماءُ تناجى و لْحصى و خلا كُلْلُ خليلن بأخيهْ.

0// 0/0/0///0/0/// 0/// /0/0///0/ 0/0/0//0/.

فعلاتن فعلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فعلاتْ.

16-تُبْصِرُ الْوَرْدَ غَيُوراً بَرِمَـــــــــا يَكْتَسِي مِنْ غَيْظِهِ مَا يَكْتَسِي.

تُبْصِرُ لْورْد غيورن برما يكْتسي منْ غيْظِهي ما يكْتسي.

0/// 0/0///0/0//0/ /0/0//0/ 0/0/0//0/ 0//0/ 0/ /0//0/.

فاعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

17-وَ تَرَى الْآسَ لَـبـِيـبًا فَهِمَا يَسْـرِقُ الْسَّـمْـعَ بـِـأُذُنَيْ فَرَسِ.

وتر لْأأس لبيبن فهما يسرِقُ سْمسْمع بأُ ذُنيْ فرسي.

0/// 0/0// /0/0/// .0/// 0/0// /0/0 //0/

فعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن.

18-يَا أُهَيْلَ الْحَيِّ مِنْ وَادِي الغَضَا وَبـِقـَلـْبـِي مـَسْـكَنٌ أَنْتـُمْ بـِهِ.

يا أُهيْل لحيْي منْ واد لْغضا وبقلْبي مسكنُنْ أنْتُمْ بهي.

0//0/0/0//0/0/0// 0/ .0// 0/0/ 0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلاتن فاعلن.

19-ضَاقَ عَنْ وَجْدِي بِكُمْ رَحْبُ الْفَضَا لاَ أُبَـالـِي شَـرْقَهُ مِنْ غَـرْبِهِ.

ضاق عنْ وجْدي بِكُمْ رحْبُ لفضا لا أبالي شرْقُهو من غربهي.

0//0/0/ 0// 0/0/0 / /0/ .0//0/0/0//0/0/0// 0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

20-فَأَعِيدُوا عَهْدَ أَنْسٍ قَدْ مَضَى تُـعْـتـِقُوا عَـانِيكُمُ مِنْ كَرْبِهِ.

فأعِيْدو عهْد أُنْسن قدْ مضى تُعْتقو عانِيكُمْ منْ كرْبهي.

0// 0/ 0/0/ /0/ 0/0/// .0//0/ 0/ 0///0/ 0//0/

فعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن.

21-وَ اِتَّقُوا الْلّـــــــهَ وَأَحْيُوا مُغْرَمَا يَتَلاَشَى نَفَـــــسًا في نَـفَـــسِ.

وتْتق لْله و أحيو مُغرمن يتلاشى نفسن في نفسي.

0//0/ 0/0/ ///0//0/ .0/// 0/ 0/// 0/0///

فاعلاتُ فعلاتن فاعلن فعلاتن فعلن.

22-حُـــبِسَ القـَلْبُ عَلَيْكُمْ كَرَمـــَا أَفـَتَرْضَـوْنَ عـَفـــاءَ الحـُبُسِ.

حبِس لْقلْبُ عليْكُمْ كرما أفترْضوْن عفاء لْحُبسي.

/// 0/0///0/0 .0///0 /0// /0/0///

فعلاتن فعلاتن فعلن فعلاتن فعلاتن فعلن.

23-وَ بـــــقِلْبِي مـــنْكُمْ مُـــقْـتَرِبٌ بِأَحادِيثِ المُنَى وَهْــو بَعِيدْ .

وبقلْبي مِنْكمو مُقْتربن بأحاديثِ لْمنى وهْو بعيْدْ.

0///0/0//0/0/0/// ///0/0/0 0//0 /0/0/// .00///0/

فعلاتن فاعلاتن فعلن فعلاتن فاعلاتن فعلاتْ.

24-قَـــــمَرٌ أَطْــلَعَ مِنْهُ المــغْرِبُ شِقْوَةِ المُغْرَى بِهِ وَهْوَ سَعِيدْ.

قمرُن أطْلع منهُ لْمغربو شِقْوةِ لْمُغرى بهي وهْو سعيدْ.

0//0/0/0///0/0/// .00// /0/0//0/0/0//0/

فعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ.

25-قدْ تسَاوَى مُحْسِنٌ أوْ مُذْنِبٌ فِي هَوَاهُ مِنْ وَعْـــــدٍ وَوَعِيــدْ.

قدْ تساوى مُحْسِنُنْ أوْ مُذْنبُن في هواهو منْ وعدن ووعيد.

0//0/ 0/ 0//0/ 0/0//0/ /0/0//0/ 0/ 0/0// 0/ .00///0/0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعْلاتن فعلاتْ.

26-سَاحِرُ المُقْلَةِ مَعْسُولُ اللَّمَى جَالَ فِي النَّفْسِ مَجَالَ النَّفْسِ.

ساحر لْمُقلةِ معسولُ لْلمى جال ف نْنفْسِ مجال نْنفسي.

0//0/0/0/ //0/0//0/ /0/ / 0/0///0/0/ 0///0.

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن.

27-سَدَّدَ السَّهْمُ وَ سَمَّى ، وَرَمَى فَـفُـــــؤَادِي نُــهْبَـــــةُ المُـــــفْتَرِسِ.

سدْدد سْسهْم وسمْمى ورمى ففُؤادي نُهْبة لمُفترسي.

0/// 0/0// /0/0//0/ ///0/0/0//0/ 0/0///0.

فاعلاتن فعلاتن فعلن فعلاتن فاعلاتن فعلن.

28-إِنْ يَكُنْ جَارَ وَ خَابَ الأَمَلُ وَفُــؤَادُ الصَّبِّ بالشَّوْقِ يَذُوبْ.

إن يكُنْ جار وخاب لْأملو وفؤادُ صْصبْبِ بشْشوْق يذوبْ.

0///0 /0// /0/ 0//0/ .00// /0/0/ /0/0 /0///

فاعلاتن فعلاتن فعلن فعلاتن فاعلاتن فعلاتْ.

29-فَهْـوَ لِلْنّـــفْسِ حَبِـــيبٌ أَوَّلُ لَيْسَ فِي الْحُبِّ لِمَحْبُوبٍ ذُنُوبْ.

فهْو لنْنفْسِ حبيبن أوْولو ليْس فلْحُبْبِ لمحْبوبن ذنوبْ.

0//0/ 0/0// /0/0//0/ .00// 0/0/0// /0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ.

30-أَمـــرْهُ مُعْتَـــــــــــمَدٌ مُمْتـَـثـــلٌ فِـــي ضُلُوعٍ قدْ بـــرَاهَـــا وَ قـــلُوبٍ.

أمْرُهُو مُعْتمدن مُمْتثِلُن في ضلوعِن قدْ براها وقُلُوب.

0///0/ 0///0/0//0/ .00/// 0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ.

31-حَكَمَ اللَّحْظُ بِهَا فـَاحـــتَكَـــمَا لَمْ يُـــــرَاقِبْ فِي ضِعَافِ الأَنْـــفُسِ.

حكم لْلحْظُ بها فحْتكما لمْ يُراقبْ في ضعافِ لْأنْفُسي.

/// 0/0/ 0// /0/0 0///0/ .0//0/0/0//0/0/0//0/

فعلاتن فعلاتن فعلن فعلاتن فاعلاتن فاعلن.

32-مُنْصِفُ المَظْلُومِ مِمَّنْ ظَلَمَا وَمُجَازِي البَرِيءِ مِنْهَا وَ المُسِي .

مُنْصِف لمظْلُومِ مَمْنْ ظلما ومجاز لْبرِ منها و لْمُسي.

0/// 0/0/ /0/0/0 //0/ .0//0/ 0/0/ // 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فعلن فعلاتن فعلاتن فاعلن.

33- مَـــا لِـقَلْبِي كُلَّمَا هَبَّتْ صَبَا عَادَهُ عِـــــيدٌ مِـنْ الـــشَّـــوْقِ جَـــدِيـــدْ.

ما لقلْبِي كُلْلما هبْبتْ صبا عادهو عيدن من شْشوْقِ جديْدْ.

0//0/0/0//0/0/0//0/ .00///0/0// 0/0/ 0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ.

34- كان في اللّوْحِ له مكْتتبا قوْلُه إنّ عذابِي لشدِيد .

كان فلْلوْحِ لهو مكْتتبا قوْلهو إنُن عذابي لشديد.

0///0/ 0// /0/0//0/ /0//0 ///0/0/0 /0/0/0/0.

فاعلا تن فعلاتن فعلن فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ.

35- جلب الهمّ لهُ والوصبا فهْو للأشْجانِ في جُهدٍ جهيد.

جلب لْهمْم لهُو ولْوصبا فهْو لِلْأشْجانِ في جُهْدن جهيد.

0///0/ 0// /0/0 /// /0/0/0/0// /0 /0/0 //00.

فعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ.

36- لاعجٌ في أضلُعي قدْ أُضْرما فهْي نارٌ في هشيمِ اليبسِ.

لاعجن في أضْلُعي قدْ أُضْرِما فهْي نارن في هشيمِ لْيبسي.

0//0/ 0/ 0//0/ 0/ 0//0/ /0/0/0//0/ /0// 0///0.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن.

37-لمْ يدعْ في مُهجتي إلاّ ذما كبقاء الصُّبْحَ بعد الغلسِ.

لمْ يدعْ في مهجتي إلْلا ذما كبقاءِ صْصُبْحِ بعْد لْغلسي.

0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ ///0/ /0/ /0/0 /0///0.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلا تن فاعلاتن فعلن.

38- سلّمي يا نفسُ في حكمِ القضا واعْمُري الوقْت برُجْعى و متاب.

سلْلمي يا نفْسُ في حكْمِ لْقضا وعْمُرِ لْوقْت بِرُجْعى ومتابْ.

0//0 /0/ 0/ /0/0/ 0//0/ /0/0//0/ /0//00.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ..

39- دعْك مِنْ ذِكْرى زمانٍ قد مضى بيْن عتْبى قدْ تقضّتْ و عتابْ.

دعْك منْ ذِكْرى زمانِن قدْ مضى بيْن عُتْبى قد تقضْضتْ وعِتاب.

0// 0/0/0// 0/0/ 0/ /0/ /0/ 0/0/ /0/ 0//00.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ.

40- واصْرِفِ القوْل إلى الموْلى الرّضى فلهُمْ التّوْفيقُ في أمّ الكِتاب.

وصْرِفِ لْقوْل إل لْموْل رْرضى فلهُمْ توْفيقُ في أُمْمِ لْكِتابْ.

0// 0/0/0///0/0 //0/ ///0/0/0/ 0/ /0/0/0/0.

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ.

41- الكريمُ المنْتهى و المُنْتمى أسدُ السّرحِ وبدرُ المجْلِسِ.

اَلْكريمُ لْمُنْتهى و لْمُنْتمى أسدُ سْسرْحِ وبدْرُ لْمجْلسي.

0//0/0/0//0/0/0//0/ ///0/0/ /0// /0/ 0/0//0.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فعلن.

42- ينْزِل النّصرُ عليْهِ مثْلما ينْزِلُ الوحْيُ بروحِ القُدُسي.

ينْزِلُ نْنصْرُ عليْهي مِثْلما ينْزِل لْوحْيُ بروحِ لْقُدُسي.

0//0/ 0/0// /0/0 //0/ /0///0/0///0/0//0/.

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن.

43- مُصْطفى الله سمِيُّ المُصطفى الغنِيُّ بالله عن كُلّ أحدْ.

مصْطف لْلهِي سمِيْيُ لْمُصْطفى اَلْغنِيْ بلْلهِ عنْ كُلْلِ أحدْ.

0//0/0 /0// 0 //0 //0/ ///0/0//0/ 0/ //0/0//0/.

فاعلاتُ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن.

44- منْ إذا عقد العهْد وفى وإذا ما فتح الخطْب عقد.

منْ إذا ما عقد لْعهْد وفى وإذا ما فتح لْخطْب عقد.

0// /0/0///0/ 0//0/ ///0 /0/0///0/ //0/.

فاعلاتن فعلاتن فعلن فعلاتن فعلاتن فعلن.

45- مِن بني قيْسِ بْنِ سعْدٍ و كفى حيثُ بيْتُ النّصرِ مرفوع العمدْ.

منْ بَنِي قيْسِ بْنِ سعْدن وكفى حيْثُ بيْتُ نْنصْرِ مرفوعُ لْعمدْ.

0/// 0/0/ /0/0/ 0// 0/ /0/ /0/0/0/ /0/0/ 0//0.

فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

46- حيْثُ بيْتُ النّصرِ محْمَيٌّ الحمى وجنى الفضْل زكِيّ المغرِسِ.

حيْثُ بيْتُ نْنصْرِ محْمِيْيُ لْحمى وجنَ لْفضْل زكِيْي لْمغْرِسي.

0//0 /0/0/ /0/0 /0//0/ ///0/0/0 /0// /0/ 0//0/0.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فاعلن.

47- والهوى ظلٌّ ظليلٌ خيّما والنّدى هبّ إلى المُغْترسَ.

ولْهوى ظِلْلُن ظليلُن خيْيما ونْندى هبْب إل لْمغْترِسي.

0//0/0/0//0/0/0//0/ /0///0/0//0/ 0 ///0/ 0.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن.

48- هاكها يا سبط أنصار العُلى والّذي إنْ عثر النّصْرُ أقالْ.

هاكَها يا سِبْط أنْصارِ لْعُلى ولْلذي إنْ عثر نْنصْرُ أقالْ.

0//0/0/0//0/0/0//0/ /0/0///0/0//0/ //00.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ.

49- عادةٌ ألبسها الحُسْنُ مُلا تُبْهِرُ العيْن جلاءً و صِقالْ.

عادتن أَلْبسهَ لْحُسْنُ مُلا تُبْهِرُ لْعيْن جلاءن و صقالْ.

0///0/0///0/0//0/ /0/ 0//0/ //0/0/ //00.

فاعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ.

50- عارضتْ لفْظا ومعْنى وحُلى قول منْ أنْطقهُ الحُبُّ فقال.

عارضَتْ لفْظَنْ ومعْنى وحُلى قوْلَ منْ انْطقهُ لْحُبْبُ فقالْ.

0/// 0/0// 0/0/0//0/ 0//0/ /0/0///0/ //00 .

فاعلاتن فاعلاتن فعِلن فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ.

51- هل درى ظبْيُ الحِمى أنْ قد حمى قلْب صبٍ حلّهُ عنْ مكْنسِ.

هلْ درى ظبْيُ لحمى أنْ قدْ حمى قلْب صبْبِن حلْلهو عنْ مكْنسي.

0//0/0/0//0 /0/0// 0/ /0/ /0/0/ 0//0/ 0/ 0//0/ .

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

52- فهْو في خفْقٍ و حرٍ مثْلما لعِبتْ ريحُ الصِّبا بالقبسِ.

فهْوَ في خفْقِنْ وحرْرن مِثْلما لعِبتْ ريحُ صْصِبا بلْقبسي.

0//0/ 0//0 /0/ 0/// 0//0/ 0/0// 0/0/ 0//0/.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلاتن فعِلن.[1]

التحليل العروضي للقصيدتين:

ومن خلال التّقطيع العروضي للموشّحين، نستنتج أنّهما نسجا على بحر الرّمل أقفالا وأدورا [وهو أمر نادر الحصول في الموشّحات]، وهذا ما تفرضه شروط المعارضة الشّعرية عموما، وشروط المعارضة في فن التّوشيح بشكل خاص.

والرّمل من البحور الخليلية المعروفة، وهو لحن من ألحان الموسيقى.

و سمّي الّرمل رملا لأنّه « شُبّه برمل الحصير لضمّ بعضه إلى بعض».[2] والمقصود بضمّ بعضه إلى بعض، أنّ الأوتاد تدخل بين الأسباب فتُضَمّ كرمل الحصير، ويقال سُمّي رملا لسرعته وخفّته نسبة إلى الهرولة، وهي نوع من أنواع المشية الخفيفة السّريعة .[3] وللرّمل ستّة تفعيلات هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

وبالنّسبة لاستعماله في الشّعر العربي فبحر الرّمل من البحور الّتي كانت محدودة الاستعمال في الشّعر العربي القديم، ونسبة شيوعه كانت ضئيلة مقارنة مع بحور أخرى كالطويل والبسيط مثلا.

وهذه بعض النّسب التّقريبيّة لاستعمال بحر الرّمل، لدى بعض الشّعراء من العصرين الجاهلي، والعباسي: (طرفة 16%، امرؤ القيس 1.5% ، الأعشى 2.5%، عمر 4.4%، بشار 2.4%، أبو

[1] - عبد الحليم حسين الهروط، موشّحات لسان الدّين ابن الخطيب، دار جرير، الأردن، ط2، 2012، ص142-ص148.

[2] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط 5، 1981، ج1، ص132.

[3] - لويس معلوف اليسوعي، منجد الطّلاب، المكتبة الشرقية، لبنان، ط8، 1966، ص263.

نواس1.3%، أبو العتاهية 5.7%، البحتري 1.2%)[1]. ومن خلال هذه النّسب نجد أنّ بحر الرّمل بحر متذبذب بين القلّة والكثرة يألفه شاعر، ويكاد يهمله آخر. ويتغيّر حاله في العصر الأندلسي، ليصبح من أبرز البحور الّتي نظمت عليها الموشحات فهو بحر يمتاز بالرّقة، لذلك أكثر

شعراء الغزل، والخمر، والمجون من النّظم فيه.

وقد عوّل عليه أصحاب الموشحات كثيرا لأنّهم وجدوه أكثر ملائمة لأغراض موشحاتهم.[2]

والسّبب في ذلك أنّه غالبا ما تنشأ القصائد على بحر الرّمل فيسهل تحويلها إلى الغناء ، ولمّا كانت الموشّحة قصيدة تنشأ من أجل الغناء في معظم الأحيان كان بحر الرّمل أنسب البحور لها،ويحتلّ هذا البحر المرتبة الخامسة من حيث توظيفه في الموشّحات، بنسبة ثلاثة وثلاثين(33) موشّحة أندلسيّة من أصل أربع مئة وخمسون(450) موشحة.[3] ومنه نستنتج أنّ بحر الرّمل يلائم الموشّحات في الغرض وهو الغناء، وفي المعاني كالغزل والخمر وغيرها، فالمعاني تفصّل في الأساس على قدّ الأوزان. وبالرّغم من اختلاف موشّح ابن الخطيب عن موشّح ابن سهل في الغرض، فالأوّل غرضه المدح والثاني غرضه الغزل، غير أنّنا نلاحظ اشتراكهما في البحر(بحر الرّمل) كما اشتركا في نفس التّغيُرات الّتي تطرأ عليه من زحافات وعلل حيث نلاحظ أنّ هنالك زحافات معيّنة طرأت على البحر في كلا الموشّحين منها: زحاف " الخبن " وهو حذف الثاني الساكن من التّفعيلة (فاعلاتن) لتصبح (فعِلاتن)، وزحاف "الكف" وهو حذف السابع الساكن من التّفعيلة (فاعلاتن)، لتصبح (فاعلاتُ).[4]

ومن خلال التّقطيع العروضي للموشّحين لاحظنا أنّ زحاف "الخبن" هو الأكثر انتشارا بين تفعيلات الأبيات. كما نلاحظ أنّه توزّع بين الحشو، العروض، والضرب. ومثاله من موشح ابن سهل:

-في الحشو: ورد في التّفعيلتين الأولتين من غصني السمط العاشر.

وفي الـتّفعيلتين الأولتين من غصني السمط الخامس عشر.

وفي التّفعيلتين الأولتين من غصني السمط التّاسع عشر.

وفي التّفعيلتين الثّانيتين في الغصنين الأوّل والثّاني من السّمط السّابع والعشرين.

---

[1]- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص108.
[2] - ينظر: ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية، ص92.
[3] – ينظر: كوثر هاتف كريم،البناء الفني للموشّح، النّشأة والتطوير، ص70.
[4]- ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشّعر العربي، تطوره و تجديده، ص213.

-في العروض والضرب: توزّع زحاف "الخبن" في عروض وضرب الأبيات بشكل أفقي وعمودي.

-بشكل أفقي: ورد كلٌّ من العروض والضرب مزحوفان بزحاف "االخبن" في الأسماط التالية:

السمط السّادس، السمط الثاني عشر، السمط الثامن عشر، السمط الواحد والعشرون.

-بشكل عمودي: ورد زحاف "الخبن" في "أضرب" الأسماط التّالية:السمطين السّادس والسابع.السمطين الحادي عشر والثّاني عشر، السّادس عشر والسّابع عشر، الحادي والعشرون والثاني والعشرون، ومتتاليا في أضرب الأبيات الخامس والعشرون، السّادس والعشرون، السّابع والعشرون.

وجاء بشكل عمودي في "عروض" الأسماط مرة واحدة، بين السمطين الثامن عشر والتاسع عشر.

كما جاءت بعض التّفعيلات مزحوفة لكن بشكل متفرّد في حشو الأسماط.

وتوزّع زحاف الخبن في موشح ابن الخطيب، كالتالي:

-في الحشو: جاء في التّفعيلتين الثّانيتين من غصني السمط السابع عشر.

وفي التّفعيلتين الثّانيتين من غصني السمط الواحد والعشرون.

وفي التّفعيلتين الثّانيتين من غصني السمط السّادس والعشرون.

-في العروض والضرب: نلاحظ أنّ هنالك دخولا لزحاف "الخبن" في بعض الأسماط (في عروضاها وضربها) بنفس الشّكلين السّابقين، أي أفقيّا وعموديا، وهو كالتالي:

-بشكل أفقي: ورد كل من العروض والضّرب مزحوفان بزحاف "الخبن" في الأسماط التالية:

السّمطين الأوّل والثّاني من المطلع، السمط التاسع، السمط السابع عشر، السمط الثّاني والعشرون، السمط الثّلاثون، السمط الرّابع والثّلاثون، السمط التاسع والأربعون، السمط الخمسون.

-بشكل عمودي: ورد زحاف "الخبن" بترتيب عمودي في "عروض" الأسماط التالية :السّمطين الأوّل والثّاني، السمطين الرّابع والخامس، الثّالث عشر والرّابع عشر، الثاني والعشرين والثّالث والعشرين، السّابع والعشرين والثّامن والعشرين، الثلاثين الواحد والثّلاثين والثّاني والثّلاثين على التّوالي، السمطين الرابع والثّلاثين والخامس والثّلاثين، والرّابع والأربعين والخامس والأربعين.

كما توالت "الأضرب" المزحوفة بزحاف "الخبن" تواليا عموديا في الأسماط التالية:

السمطين الأوّل والثاني من الطلع، الأسماط الثّامن، التاسع، العاشر والحادي عشر، الأسماط الثّاني والعشرون، الثّالث والعشرون، الرّابع والعشرون، الخامس والعشرون، السادس والعشرون، السابع والعشرون، الثّامن والعشرون، يليها السمطين، الثّالث والثّلاثون والرّابع والثلاثون، ثمّ الأسماط السّادس والثّلاثون، السّابع والثّلاثون، الثّامن والثّلاثون، التاسع والثلاثون، الثّالث والأربعون مع الرابع والأربعون، وأخيرا الأسماط من السابع والأربعين حتّى الخمسين.

كما نلاحظ انتشار هذا الزّحاف على مستوى بعض التّفعيلات في الحشو لكن بشكل غير منتظم، لا أفقيا، ولا عموديّا.

كما نجد توظيف زحاف "الكف" في كلا الموشّحين إلاّ أنّه لا يكاد يُذكر، فقد ورد مرة واحدة في كلّ من الموشّحين. في السمط الحادي عشر من موشّح ابن سهل، وفي السمط الواحد والعشرين من موشّح ابن الخطيب.

أمّا فيما يتعلّق بالعلل، نجد ابن الخطيب لجأ إلى علّتي "الحذف" "القصر" في بناء أوزان موشّحه، مثلما فعل ابن سهل في موشّحه المُعارَض، وما تجدر الإشارة إليه أنّ العلّة لازمة التّكرار في عروض وأضرب القصيدة. فإذا ورد العروض أوالضرب الأوّل من القصيدة معتلا وجب أن تكون كل عروض أو أضرب القصيدة معتلة بنفس العلّة. وبعد التقطيع العروضي للموشّحين لاحظنا كسر هذه القاعدة من طرف الشّاعرين حيثُ نجد دخول نوعين من العلل على عروض وأضرب الموشّحين، وهما علّتا "الحذف"، و"القصر"، فكان التّنويع بينهما، تارة الحذف وتارة القصر، والحذف هو:«إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصير(فاعلاتن) (0//0/0) إلى(فاعلا) (0//0/) وتحوّل إلى (فاعلن)».[1] بينما يعرّف القصر بأنّه: « حذف ساكن السّبب الخفيف وتسكين مُتحرّكه، وتصبح بذلك (فاعلاتن) (فاعلاتْ)».[2] غير أنّ هنالك بعض النّقاط الّتي تسترعي الإنتباه في كيفيّة توزيع هاتين العلّتين على طول الموشّحين، فابن الخطيب في عروض الأسماط التزم بالقاعد العروضيَة التّقليديّة فجاءت كلّها معتلّة بعلّة "الحذف" بينما أضرب الأسماط تناوبت فيها العلّتان بشكل غير منتظم.هذا التّناوب في أضرب الأسماط السابعة والعشرون الأولى هو نفسه التّناوب في عروض موشّح ابن سهل، وللتّوضيح أرفقنا الجدول التالي:

[1]- أبو السّعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء، مصر، د.ط، 2002، ص91.
[2]- ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية ، ص264.

- جدول(01): يوضح طريقة توزيع علّتي "الحذف" و"القصر" في الموشّحين:

	عروض أسماط موشّح ابن سهل	ضرب الأسماط (27) الأولى من موشّح ابن الخطيب.
علّة الحذف	من السمط1 إلى السمط12. من السمط16 إلى السمط22. من السمط 26 إلى السمط27.	من السمط1 إلى السمط12. من السمط16 إلى السمط22. من السمط 26 إلى السمط27.
علّة القصر	من السمط 13إلى السمط15. من السمط23 إلى السمط25.	من السمط 13إلى السمط15. من السمط23 إلى السمط25.

وهذا ما يثبت أنّ ابن الخطيب عارض ابن سهل من ناحية البناء الموسيقي (الوزن)، ومعارضته هذه معارضة فيها إبداع وذكاء فهو لم يقلّد بطريقة سلبيّة بل كان خلاّقا، خاصة فيما يتعلّق بإعطاء لمسة خاصّة لموشّحه كي يتميّز به عن غيره وإن كان مُعارضا. هذا التّميّز هو ما أوجده التّوزيع المختلف للزحافات والعلل في الموشّح والّذي خلق بدوره ايقاعا مميّزا.

وما نستنتجه ممّا سبق أنّ ابن الخطيب التزم بمبدأ من مبادئ المعارضة وهو النّسج على نفس الوزن، غير أنّه خالف موشّح ابن سهل في بعض الجوانب كالتزام تتابعات معيّنة للتّفعيلات المزحوفة و المعتلّة، وهو ما يمنح كلاّ من الموشّحين موسيقى مميّزة ومختلفة عن الأخرى.

2-1- القـــــــافية:

القافية والوزن مكوّنان مرتبطان، يختصّان بالشّعر فلا يمكن أن يكون الشّعر شعرا بغيرهما. وهما كما أسلفنا الذكر من أهم ما تبنى عليه المعارضات الشّعرية. وقبل التطرق لدراسة القافية بعدما درسنا الوزن في الموشّحين لابدّ أن نتطرّق أوّلا إلى الشكل الّذي بُني عليه الموشّحان كي نستطيع بعد ذلك استخراج القوافي، وقد نُظم الموشّحان على شكلٍ من أشهر أشكال الموشّح حيث« ينظُم الشاعر بيتين يتّفق آخر صدريهما على قافية، كما يتّفق آخر عجزيها على قافية أخرى، ثمّ ينظم ثلاثة أبيات أخرى يتّفق آخر صدورها على قافية وآخر الأعجاز على قافية سواها، ثمّ يأتي

ببيتين يتّفقان في تقفية الصّدرين والعجزين مع البيتين الأوّلين، ثمّ ينظم خمسة أبيات جديدة على هذا النّمط ، وهكذا إلى آخر الموشّح»[1]. وهذا المخطط يوضّح ما سبق:

أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

ج ـــــــــــــــــــــــــــــــ د

ج ـــــــــــــــــــــــــــــــ د

ج ـــــــــــــــــــــــــــــــ د

أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

ومن خلال هذا الشكل نلاحظ تنوّع القوافي وتعدّدها، كما نلاحظ أنّ الشّاعرين التزما بهذا الشكل التزاما مطلقا.

وأشهر تعريف للقافية هو أنّها: «آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الّذي قبل السّاكن، والقافية على هذا المذهب تكون مرّة بعض كلمة، مرة كلمة، ومرّة كلمتين».[2] والقوافي أنواع: فمنها المترادفة (/00)، ومنها المتواترة (/0/0)، والمتداركة (/0//0)، والمتراكبة(/0///0)، والمتكاوسة(/0////0)، وتنقسم بدورها إلى قسمين مطلقة ومقيّدة، أمّا الأولى فتكون متحرّكة الرّوي بينما يكون الرّويّ في الثّانية ساكنا.[3]

وما لاحظناه أنّ الموشحين ينبنيان على قافيتين، داخليّة وخارجيّة.

جدول(02): يبيّن أنواع القوافي الداخليّة في وموشّح ابن سهل:

القوافي الدّاخليّة المطلقة				القوافي الدّاخليّة المقيّدة			
المتداركة	المتراكبة	المترادفة	المتواترة	المتداركة	المتراكبة	المترادفة	المتواترة
قد حمى مثل ما	دي بسما مبتسما			نضضده عربده	بتتؤده	ديه تيه	مأتم

[1]- ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في العروض والقافية، ص434.
[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، ج1، ص151.
[3]- عبد الرحمن تبر ماسين، في إيقاع الشعر العربي، ص43.

م ننوى بن سوى م لجوى ل للمى كللما حررما بعدما ما بقى معلما مغنما	هي حرقي من رمقي إن ظلما	/ 	/ 			ليه رام لام رام	

جدول(03): يبيّن أنواع القوافي الخارجيّة في موشّح ابن سهل:

القوافي الخارجيّة المطلقة				القوافي الخارجيّة المقيّدة			
المتداركة	المتراكبة	المترادفة	المتواترة	المتداركة	المتراكبة	المترادفة	المتواترة
مكنسي مذنبو مغربو مذهبو مصصفا أتلفا ما تشا فلحشا	بلقبسي منبجسي في عرسي ل للعسي في عبسي فلخلسي مغترسي هو دنفا كلخرسي ل ننفسي واه رشا في حرسي للخمسي	/ / 	/ 	ج لغرر ن ننظر بلفكر 	/ 	قيق حيق فيق 	/

ومن أجل تحديد أوجه الشّبه أو الاختلاف بين الموشّحين، وذلك لتبيان عناصر المعارضة الإيقاعيّة بينهما، درسنا القوافي بالنسبة لموشّح ابن الخطيب. وجاءت كالتالي:

جدول(04): يبيّن أنواع القوافي الدّاخلية في موشّح ابن الخطيب:

القوافي الدّاخليّة المطلقة				القوافي الدّاخليّة المقيّدة			
المتداركة	المتراكبة	المترادفة	المتواترة	المتداركة	المتراكبة	المترادفة	المتواترة
ت لمنى	غيث هما			مغرمن	كم كرمن		

ء سسما معلما رلهوى بن سوى وللمى ربيما ولحصى دلغضا بلفضا قد مضى مغربو ل للمى اوولو بت صبا أضرما لا ذما م لقضا قد مضى ل ررضى منتمى مثلما مصطفى ي لحما خييما رلعلى حسن ملا قد حمى مثل ما	لا حلما روض سنا هاوهوى قد خلصا ه لفرصا رن برما بن فهما مى ورمى ب لأملو فحتكما من ظلما مكتتبا ولوصبا عهد وفى دن وكفى نى وحلا	/	/	مذنبن	مقتربن ممتثلن	/	/

الجدول(05): يبيّن أنواع القوافي الخارجيّة في موشّح ابن الخطيب:

القوافي الخارجيّة المطلقة				القوافي الخارجيّة المقيّدة			
المتداركة	المتراكبة	المترادفة	المتواترة	المتداركة	المتراكبة	المترادفة	المتواترة
يرسمو تبسمو ملبسي نرجسي يكتسي تم بهي غربهي كربهي أنفسي ولمسي	أندلسي مختلسي عن أنسي س لغرري د لأثري ح لبصري م لحرسي ني فرسي في نفسي ء لحبسي	/	/	/	كلل أحد خطب عقد ع لعمد	فيه قيه خيه عيد عيد عيد ذوب نوب لوب ديد	/

مجلسي مغرسي مكنسي	ل ننفسي مفترسي م ليبسي د لغلسي بلقبسي					ديد هيد تاب تاب تاب قال قال قال	

ومن خلال الجدولين السّابقين نلاحظ تنوّعا كبيرا بين القوافي في الموشّحين، كما نلاحظ أن القوافي المطلقة كانت الأكثر استعمالا وهذا خدمة لغرض الغناء، كما يلعب الغرضان الّذان نظما فيهما دورا في تحديد نوع القافية ذلك أنّ غرضي الغزل والمدح يجعلان الشّاعر في حالة من الانطلاق في التّعبير عن المشاعر والّتي تخرج ممزوجة بالأوزان العروضيّة فتكون الأوزان لباسا مفصّلا على المعاني، وبالرغم من وجود قواف مقيّدة في كلا الموشّحين إلا أنّ هنالك اختلافا واضحا في طريقة توزيعها فيهما. وعند المقارنة بين قوافي الموشّحين نلاحظ أنّهما اشتركا في بعضها، الغصن وهي:

القوافي الدّاخليّة:

1- الغصن01 من السمط01 من مطلع موشّح ابن سهل:

هل درى ظبي لحمى أن **قد حمى.**

مع الغصن01 من السمط 01 من خرجة موشّح ابن الخطيب:

هل درى ظبي الحمى أن **قد حمى.**

2- الغصن 01 من السمط 02 من مطلع موشّح ابن الخطيب:

فهو في حرن وخفقن **مثل ما.**

مع الغصن 01 من السمط 02 من خرجة موشح ابن الخطيب:

فهو في حررن وخفقن **مثل ما.**

3- الغصن 01 من السمط 02 للدور 01، من موشّح ابن سهل:

ما لنفسي فلهوى ذن**بن سوى**.

مع الغصن 01 من السمط 03 للدّور 02، من موشّح ابن الخطيب:

وطرن ما فيه من عي**بن سوى**.

4- الغصن 01 من السمط 01 للقفل02، من موشّح ابن سهل:

فاحم للمة معسول **للمى.**

مع الغصن 01 من السمط 01 للقفل 05، من موشّح ابن الخطيب:

ساحر لمقلة معسول **للمى.**

5- الغصن 01 من السمط 01 من الخرجة، لموشح ابن سهل:

قلت لمما أن تبددى **معلما.**

مع الغصن 01 من السمط 02 من القفل 01، من موشّح ابن الخطيب:

فكساه لحسن ثوبن **معلما**.

القوافي الخارجيّة:

1- الغصن 02 من السمط 01، من مطلع موشّح ابن سهل:

قلب صببن حللهو عن **مكنسي**.

مع الغصن02 من السمط 01،من خرجة موشّح ابن الخطيب:

قلب صببن حللهو عن **مكنسي**.

2- الغصن 02 السمط 02، من مطلع موشّح ابن سهل:

فلكرى أو خلسة **لمختلسي.**

مع الغصن02 من السمط 02،من خرجة موشّح ابن الخطيب:

فلكرى أو خلسة **لمختلسي.**

3- الغصن 02 من السمط 02، من القفل 02، من موشّح ابن سهل:

حلل من نفسي محل**ل ننفسي.**

مع الغصن 02 من السمط 01، من القفل 05، من موشّح ابن الخطيب:

جال فننفس مجال **ننفسي.**

وما نلاحظه في هذه الأسماط المشتركة في القافية إشتراكها في المعاني كذلك.

ومن خلال الدراسة المتفحّصة لنظام القوافي في الموشّحين، نلاحظ أنّها اختلفت وتنوّعت في كليهما، وأنّها لم ترد بنفس التّرتيب، وما نستنجه من هذا أنّ شرطا من شروط المعارضة قد سقط ، وهو ما يجعل الاختلاف واضحا في الإيقاع الخارجي لكلٍ منهما.

2-3- الـــــــــــرّوي:

وفيما يخص حرف الّروي، فهو حرف من حروف القافية، وقد نوّع الشّاعران فيه، فيما عدا الرّوي في الأقفال، حيث نجد ابن الخطيب عارض ابن سهل في هذه النقطة بالتّحديد، فاستعمل حرف "الميم" في القوافي الدّاخليّة للأقفال، وحرف "السّين" في القوافي الخارجيّة لهذه الأقفال. بينما تنوّع الرّوي واختلف في أدوار الموشّحين، وجاء كالتالي:

في موشّح ابن سهل:

	الرّوي في القافية الدّاخليّة	الرّوي في القافية الخارجيّة
الدّور 01	الواو	الراء
الدّور 02	الدّال	القاف
الدّور 03	الياء	الباء
الدّور 04	القاف	الفاء
الدّور 05	الميم	الشين

في موشّح ابن الخطيب:

	الرّوي في القافية الدّاخلية	الرّوي في القافية الخارجيّة
الدّور 01	النون	الميم
الدّور 02	الواو	الرّاء
الدّور 03	الصّاد	الياء
الدّور 04	الضّاد	الباء
الدّور 05	الباء	الدّال
الدّور 06	اللّام	الباء
الدّور 07	الباء	الدّال
الدّور 08	الضّاد	الباء
الدّور 09	الفاء	الدّال
الدّور 10	اللّام	اللّام

وكما هو معروف فإنّ حرف الرّوي يلعب دورا كبيرا في إثراء الموسيقى الشّعريّة ، لذ عمد الشاعران إلى استخدام أصوات أو حروف معيّنة تتماشى وغرض كل موشّح منهما خاصّة

المجهورة كحروف الباء، والرّاء، و الدّال، وقد اشترك الموشّحان فيها، وهي كثيرة الاستعمال في الموشّحات ذلك لما تخلقه من توازنات إيقاعيّة، تنشأ من علاقة الوزن بالقافية، والمضمون بالغرض.[1] فلهذه الحروف المشتركة صفة الجهر، والغزل والمدح من الأغراض الّتي تحتّم الإقناع، فكان من الضروري للشاعرين استعمال حروف قويّة مسموعة توحي بصدق التّعبير وشفافيّة العاطفة.

ومن خلال المقارنة بين عناصر الإيقاع الخارجي للموشّحين من وزن، وقافية، وروي والّتي تعتبر ركائز المعارضات الشّعرية خرجنا بعدة نقاط، أهمّها:

1- بالرّغم من أنّ الموشّحين نظما على نفس الوزن، إلاّ أنّ كلّ واحد منهما تميّز عن الآخر، وتمّ ذلك من خلال طريقة توزيع الزّحافات والعلل والّتي خلقت موسيقى خاصة، وإيقاع مميّز لكلّ واحد منهما.

2- اختلفت القوافي وتعدّدت في كلا الموشّحين، غير أنّ هنالك بعض القوافي المشتركة الّتي تربط وتجمع بينهما.

3- اتّفاق أقفال الموشّحين في حرفي الرّوي وتنوّعه واختلافه في الأدوار، يمكّننا القول بأنّ الإيقاع الخارجي للموشّحين مختلف وذلك راجع لأسلوب كلٍ شاعر منهما، وراجع كذلك إلى الغرضين المختلفين، وإن كانت هنالك نقاط عامّة مشتركة بينهما، كالدلالات والألفاظ المستعملة، فهي ناتجة عن تأثّر ابن الخطيب بابن سهل وإعجابه الشّديد بموشّحه.فكانت معارضته له معارضة ذكيّة منفلتة من القيود الّتي تفرضها المعارضة التّقليدية والّتي تقوم على إنتاج نصوص جديدة تكون تكملة للنّصوص القديمة.

1- ينظر: كوثر هاتف كريم، البناء الفنّي للموشّح النّشأة والتطوير، ص73.

2-1- التّكـــــــــــــرار الصّوتـــــــــــــــي:

ينبني الإيقاع الدّاخلي للقصيدة على عدّة عناصر مميّزة، ومن بينها تكرار الأصوات، وتعتبر هذه الظاهرة ذات فعاليّة على الأثر الشّعري، حيث تلعب دورا في تكثيف الموسيقى والإيقاع داخل القصيدة، وتحدث بذلك أثرا على نفسيّة القارئ أو السّامع، ويعرّف التكرار بأنّه الإعادة، وفائدته التّأكيد.[1] وبطبيعة الحال فقد تكررت أصوات في الموشحات بشكل أكبر من غيرها. وبعد دراسة الأصوات في الموشحين وجدنا مواضع يلتقيلن فيها حيث تتكرر بعض الحروف في كليهما بنفس التواتر ما يحدث توافقات إيقاعيّة بين الموشّحين، وهذه الحروف هي :

1- مطلعا الموشّحين تكرّر فيهما حرفا اللّام و الميم بشكل كبير، فورد اللّام (06) والميم (04) مرات في موشّح ابن سهل، بينما ورد اللّام (09) مرات في موشّح ابن الخطيب والميم ورد(05) مرات.
2- في الدّور الأوّل من موشّح ابن سهل تكرّر حرف الرّاء (08) مرات و حرف السين (04) مرات.ونفس التكرار جاء في الدّور الأوّل كذلك من موشّح ابن الخطيب.
3- وفي الدّور الثاني من الموشّحين نلاحظ هيمنة حرف الرّاء فورد(06) مرات في موشّح ابن سهل و(09) مرات في موشّح ابن الخطيب.
4- وفي القفل الثّالث من الموشّحين لاحظنا كذلك تكرار نفس الحروف وهي حرفا الرّاء والتّاء فورد الرّاء(07) مرّات في كليهمابينما التّاء فورد(04) في موشّح ابن سهل، و(03) مرات في موشّح ابن الخطيب.

وتكرار هذه الحروف ولّد نغمة موسيقيّة متشابهة في الموشّحين دون إغفال حروف الرّوي الخاصة بالأقفال في كلا الموشّحين. وبالتالي نرى تشابهات صوتيّة بين الموشّحين فدائما ما ترتسم القصيدة المعارَضة في ثنايا القصيدة المعارِضة من خلال أصواتها وتراكيبها..... وإن اختلفتا في إيقاعهما الخارجي.

2-2- الجنـــــــــــاس:

الجناس من بين أبرز العناصر الصّوتيّة الّتي تخلق إيقاعا خاصّا داخل القصيدة، ذلك لتميّزه بطابع موسيقي رنّان والّذي ينتجه تكرار الأصوات بشكل منتظم، وعنصر الجناس أو التجنيس هو:«تشابه اللّفظين في النّطق واختلافهما في المعنى، وهو فنّ بديع في اختيار الألفاظ الّتي توهم في

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة، البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، سوريا، د.ط، 2001،ص182.

البدء التّكرير، لكنّها تفاجئ بالتّأسيس واختلاف المعنى».[1] والقول بأنّه فن،ذلك لجانب الإبداع والتّنميق الكلامي فيه،وهذا ما يولّد لدى السّامع رغبة في الإصغاء فهي تجذبه لحلاوتها وعذوبتها.

و الجناس أنواع، فمنه التّام: وهو ما اتّفق فيه اللّفظان في: نوع الحروف، ترتيبها، هيئتها وعددها. ومنه غير التّام وهو ما اختلف فيه اللّفظان في الأمور سابقة الذّكر.[2]

وقد تمّ توظيف هذا اللّون من ألوان البديع في كلا الموشّحين لما يضفيه من نغمات موسيقيّة ومتواليات إيقاعيّة . ونلاحظ في الموشّحين جناسا متشابها في بعض المواضع، وهي:

1- في مطلع موشّح ابن سهل: هل درى ظبي (الحمى) أن قد (حمى). ويأتي بنفس التّركيب في خرجة موشّح ابن الخطيب: هل درى ظبي (الحمى) أن قد (حمى).

2- في الغصن 02، السمط 02، من القفل 02، من موشح ابن سهل: حلّ من (نفس) محلّ (النّفس)، و يعيده ابن الخطيب في موشحه، في الغصن02، من السمط01، من القفل05: جات في (النّفس) مجال (النّفس).

كما نجد جناسا ناقصا ملتبسا بالقافية في كلا الموشّحين، في موشّح ابن سهل، الدّور01:

-يا بدورا أشرقت يوم (النّوى).

-ما لنفسي في الهوى ذنبن (سوى).

-أجتني اللّذات مكلوم (الجوى). وورد نفس النّوع في موشّح ابن الخطيب، الدّور 02:

-في ليال كتمت سرّ (الهوى).

-مال نجم الكأس فيها و(هوى).

-وطر ما فيه من عيب (سوى).

نلاحظ أنّ ابن الخطيب أورد بعض الجناس الّذي استعمله ابن سهل في موشّحه، وذلك في المواضع الّتي أراد فيها لفت الانتباه، أين كان يصف ويتغزّل بأحبّته ويتحسّر على فراقهم.

وما نستنتجه أنّ موشّح "جادك الغيث" ظهرت فيه المعارضة لموشّح "هل درى ظبي الحمى" بشكل جلي في الإيقاع الدّاخلي الصّوتي بينما نجدها سطحيّة في الإيقاع الخارجي. ومهما

---

[1]- عبد الرّحمان حبنّكه الميداني، البلاغة العربيّة، أسسها وعلومها، وفنونها، دار القلم، سوريا، ط1، 1996، ج2، ص485.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص487.

يكن من أمر فانّ ابن الخطيب ذكر في أواخر موشّحه أنّه عارض ابن سهل في الألفاظ والمعاني والصّيغ التّركيبيّة. وإن كان قد نسج موشّحه على نفس البحر، إلاّ أنّه اختلف و تميّز فهو أثرى وأغنى من النّاحية الإيقاعيّة.

الخاتمة

الخـــــــــــــــــــــــاتمة

وفي ختام بحثنا المتواضع هذا، نستعرض في الأخير أهم النتائج الّتي توصّلنا إليها:

- المعارضة فن من الفنون الأدبية، الّتي تربط الماضي بالحاضر، وهي تقليد بلمسة إبداع.
- المعارضات الشّعريّة معروفة ومتداولة منذ القديم وإن اُختلف في تحديد عناصرها، إلاّ أنها تبقى ذات قيمة ومكانة في عالم الأدب، كما يمكن اعتبار كل القصائد الشّعريّة قطعا أثريّة وإن تشابهت مع بعضها البعض فلكلٍ منها مميّزاتها، وجماليّاتها، وبالتّالي تفرّدها، وقيمتها.
- الموشّح فن يعبر عن ثقافة مجتمع متفرّد، امتزجت فيه شعوب وأعراق مختلفة لتصنع ذلك التميّز في أسلوب الحياة بشكل عام، وفي الأدب بشكل خاص.
- الموشّحات فنّ موضوع أصلا للغناء فهو وثيق الصّلة به، طرأت عليه كلّ هذه التّعديلات والتّحويرات من أجل الوفاء بحاجة المغّنين إلى قصائد تتلاءم وتنسجم مع ألحانهم الموسيقيّة.
- المعنى اللّغوي للإيقاع مرتبط بصفة عامّة بالموسيقى والغناء، إلاّ أنّه سابق لهما فهو مستوحى من عناصر الطّبيعة الّتي تخلقه و تُشكّله.
- العروض كونه نظاما وزنيّا (البحور وتفاعيلها)، نجده يختلف اختلافا كلّيا عن الإيقاع الّذي ينبني على التّكرار المنتظم للوحدات الموسيقيّة.
- الإيقاع غير العروض وأوزانه فلكلّ خصائصه و مميّزاته.
- ابن الخطيب عارض ابن سهل من ناحية البناء الموسيقي (الوزن)، ومعارضته هذه معارضة فيها إبداع وذكاء فهو لم يقلّد بطريقة سلبيّة بل كان خلاّقا، خاصة فيما يتعلّق بإعطاء لمسة خاصّة لموشّحه كي يتميّز به عن غيره وإن كان مُعارضا. هذا التّميّز هو ما أوجده التّوزيع المختلف للزحافات والعلل في الموشّح والّذي خلق بدوره إيقاعا مميّزا.
- التزم ابن الخطيب بمبدأ من مبادئ المعارضة، وهو النسج على نفس بحر القصيدة الأولى.
- اختلفت وتنوّعت القوافي في كلا الموشّحين، كما أنّها لم ترد بنفس التّرتيب، وما نستنتجه من هذا أنّ شرطا من شروط المعارضة قد سقط، وهو ما يجعل الاختلاف واضحا في الإيقاع الخارجي لكلٍ من لموشّحين.
- موشّح "جادك الغيث" ظهرت فيه المعارضة لموشّح "هل درى ظبي الحمى" بشكل جلي في الإيقاع الدّاخلي الصّوتي بينما نجدها سطحيّة في الإيقاع الخارجي. ومهما يكن من أمر فانّ ابن الخطيب ذكر في أواخر موشّحه أنّه عارض ابن سهل في الألفاظ والمعاني والصّيغ التّركيبيّة، وإن كان قد نسج موشّحه على نفس البحر، إلاّ أنّه اختلف وتميّز فهو أثرى وأغنى من النّاحية الإيقاعيّة.

وبهذا نكون قد أضأنا على جانب من جوانب المعارضة في الموشحات ، والتي تعتبر من أروع ما خلف أجدادنا من تراث أدبي وفني، متمنيين أن يكون بحثنا هذا بداية انطلاق لبحوث أخرى في هذا الميدان للكشف عن جماليات الشعر العربي القديم وذلك لتطوير الشعر الحديث بصفة خاصة وتطوير الأدب بصفة عامة ، والله وليُّ التَوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- ابن بسام الشنتيري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، القسم:1، مج :1، دار الثقافة، لبنان، 1997.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط 5، 1981، ج1.

3- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات ، تح : جودة الركابي، سوريا، د ط ، 1949.

4- ابن سهل الأندلسي، ديوان ابن سهل، تح: يسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 2002.

5- ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم، المملكة العربية السعودية، د.ط، 1958.

6- ابن منظور، لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط3، 1999 ، ج9.

7- أحمد ابن فارس بن زكريّا القزويني، مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، الأردن، د.ط، 1979، ج4.

8- أحمد بن محمد المقرّي التّلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، لبنان، .دط، 1988، ج7.

9- لسان الدّين ابن الخطيب، جيش التّوشيح، تح:هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس، د.ط، د.ت.

10- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، دار الفكر،الأردن، ط1، 2007

11- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، تح : عبد السلام هارون ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت، ط2، 1994 ، ج7 .

12- ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، سوريا، ط1، 2004، ج2 .

ثانيا: المراجع

13- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط2 ، 1952.

14- أبو السّعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء، مصر، د.ط، 2002،.

15- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق ، الأردن، ط1 ، 1997.

16- أحمد الشّايب، في الشّعر العربي القديم، دار الكتب المصريّة، مصر، د.ط، 1998.

17- ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 1991.

18- جمال الدّين بن الشّيخ، الِشعريّة العربيّة، تر: مبارك حنون و آخرون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996.

19- عبد الله التّطاوي، المعارضات الشّعريّة (أنماط و تجارب)، دار قباء، مصر، د.ط، 1998.

20- شكري محمد عيّاد، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، مصر، ط2، 1978.

21- صلاح يوسف عبد القادر، الأدب الأندلسي، دراسات وتطبيقات، دار الأمل، الجزائر، د ط، 1998.

22- عبد الحليم حسين الهروط، موشّحات لسان الدّين ابن الخطيب، دار جرير، الأردن، ط2، 2012.

23- عبد الرّحمان حبنّكه الميداني، البلاغة العربيّة، أسسها وعلومها، وفنونها، دار القلم، سوريا، ط1، 1996، ج2.

24- عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشّعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.

25- عز الديّن إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي،عرض تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.

26- فوزي عيسى، الأدب الأندلسي النثر ــ الشعر ــ الموشحات ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، د.ط ، 2012.

27- لويس معلوف اليسوعي، منجد الطّلاب، المكتبة الشرقية، لبنان، ط8، 1966.

28- مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز، مصر، ط1، 1980.

29- مجمع اللّغة العربيَة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د.ط، 1983.

30- مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، مصر، ط4، 2004.

31- محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث(بنياته و ابدالاتها)، ج1(التّقليديّة)، دار توبقل، المغرب، ط2 ، 2001.

32- محمد زكريا عنّاني، الموشّحات الأندلسيّة، دار المعرفة، الكويت، 1998، د.ط.

33- محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة، البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، سوريا، د.ط، 2001.

34- محمد مصطفى أبو الشوارب ، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده ، دار الوفاء لدنيا ، مصر ، ط1 ، 2005 .

35- محمد مندور، في الأدب و النّقد، دار نهضة مصر، مصر ، د.ط، 1988.

36- مصطفى حركات، كتاب العروض ــ العروض العربي بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، 2004 .

ثالثا: المذكرات

37- عماد عبد الباقي عبد الباقي علي، التّناص في ثلاثيّة نجيب محفوظ(دراسة في علم لغة النص)، جامعة القاهرة، كليّة الآداب،2001-2002.

38- كوثر هاتف كريم ، بناء الموشح النشأة والتطوير ، كلية التربية، قسم اللّغة العربيّة، لبنان، 2002.

39- أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهلي، جامعة الجزائر، كليّة الآداب، 2005، 2006.

رابعا: المقالات

40- انعام بنكه ساز، «الأسلوب والأسلوبيّة في المعارضات»، مجلة التّراث الأدبي، العدد4، 1967.

41- ربيعة برباق،«الإيقاع الشّعري ـ دراسة لسانيّة جماليّة»،مجلّة كلّية الآداب، عدد08، 2011.

42- صلاح فضل،« ظواهر أسلوبيّة في شعر شوقي»، مجلّة فصول، العدد4، 1981.

43- عبد الله محمد أحمد عبد الرحمان ،«الموشحات الأندلسية، دراسة فنية عروضية »، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية ، مج21 ، ع1 ، جامعة الخرطوم ، 2013 .

44- محمد الهادي الطرابلسي، «في مفهوم الإيقاع»، حوليات الجامعة التونسية، عدد1991،32.

الفهـــــرس

الفهرس

كلمة شكر ..... /

إهداء ..... /

مقدمة 01

الفصـــل الأوّل

مفـــاهيم عـــامّة

1-المعـــارضات: 06

1-1- المعارضـــات لغـــة 07

1-2- المعارضـات اصطلاحا 10

2- الموشّحـــات: 11

2-1- نشـــأة الموشحـــات 12

2-2- الموشحـــات لغـــة 14

2-3- الموشحـــات اصطلاحا 15

2-4- أوزان الموشّحـــات 18

2-5- أغراض الموشحـــات 21

3- الإيقـــاع: 23

3-1- الإيقـــاع لغـــة 24

3-2- الإيقـــاع اصطلاحا 25

3-3- الإيقاع والمـــعروض 26

3-4-الإيقاع والـــوزن 32

الفصـــل الثّانـــي

الإيقـــاع بين المـــوشّحين

1- ترجمـــة الشـــاعرين: 36

1-1- ترجمة ابـــن ســـهل الأندلســي 37

1-2- ترجمة لسان الدّين ابن الخطيب 38

1- الإيقـــاع الخارجـــي: 40

1-1- الـــوزن 41

1-2- القـــافية 67

1-3- الـــرّوي 74

2- الإيقـــاع الدّاخلـــي: 77

2-1- التكرار الصّوتي 78

2-2- الجنـــــــــــــــــــاس..... 78
خاتمة..... 81
قائمة المصادر والمراجع..... 84
الفهرس..... 90