الموشح الأندلسي بين الأصالة والإبداع

جادك الغيث أنموذجاً

د. خليل محمد إبراهيم

مقدمة :

حين بدت تباشير الموشح في الأندلس، كانت حركة التطور الشعري في الشرق -شكلاً ومضمونا - قد ظهرت للعيان، فقد ظهر الازدواج والتشطير والتخميس وما الى ذلك من تطوير للشكل الشعري، كما استقرت أساليب جديدة في مفتتح القصيدة وموضوعاتها والألفاظ المستعملة فيها وطرائق النظم والبلاغة ، واكثر من ذلك، فقد تعددت أساليب الفهم وتنوعت وسائل النقد؛ استجابة للتطورات الاقتصادية والاجتماعية التي طرأت على بلاد المشرق، فإذا صح هذا، لم يكن ظهور الموشح في الأندلس غريباً، خصوصاً وأن (زرياب) غادر(بغداد) ورحل الى الأندلس التي استقبلته برحابة صدر وقبلت إبداعاته الموسيقية أحسن قبول، فلما وجد أرض الأندلس صالحة لزراعة فن موسيقي جديد، بذر فيها بذور الموسيقى الجديدة المحتاجة إلى شعر جديد تلحنه وتعرف به لمغنيه[1] فكان الموشح ثمرة طبيعية لكل ما تقدم ولسواه، ثم أن الوشاحين لم يخيبوا ظنون من وراءهم من الملحنين والمتلقين، فقد تعددت أوزان الموشح وقوافيه إلى درجة كبيرة، بل مالوا عن عروض الخليل حتى قيل:- " تنقسم الموشحات بشكل عام، الى قسمين من ناحية أوزانها، فمنها ما جاء على أوزان أشعار العرب، ومنها ما لا أوزان له فيها ولا إلمام له بها كما يقول ابن سناء الملك.

أما القسم الأول : أي ما جاء على بحور الشعر المعروفة، فيعده الوشـــاحون مرذولا وهو في نظرهم أشبه بالمخمسات منه بالموشحات ولا ينظمه إلا الضعفاء من أصحاب صنعة التوشيح ...

وقد تكون أقفال الموشح موافقة لأبياته في الوزن وقد تكون مخالفة لها.... أما القسم الثاني:فهو ما خالف أوزان العرب ولم يخضع لعروض الشعر التقليدي"[2].

وواضح أن تطرف بعضهم في رفض أوزان الخليل ذهب أدراج الرياح وبقي ما يستحق البقاء، فكان لا بأس في متابعة بعض ما يتعلق به الأندلسيون من أصـــالة يمثلها تعلقهم بالشرق؛ تبين بعض إبداعهم ونبينه عبر مناقشة واحـــد مـــن أشـــهر الموشحات الأندلسية وهو (جادك الغيث) من نظم (لسان الدين بن الخطيب)[3].

ففي هذا الموشح تتجلى صورة من صور أصالة الوشّاح الأندلسي، كما يبـــدو فيه إبداع، وستستثمر موشحات أخرى لهذا الغرض أو ذاك.

هل يمكن فصل الأصالة عن الإبداع في الموشحات الأندلسية ؟

للإجابة عن هذا ،السؤال لا بأس في التذكير بأسئلة أخرى شغلت النقد العربي والإنساني حقبا وقرونا ،وهي تتحدد بأساليب مختلفة منها :

هل يمكن فصل اللفظ عن المعنى؟

أو هل يمكن فصل الشكل عن المضمون ؟

أو هل يمكن فصل الدال عن المدلول ؟

والجواب عن كل هذه الأسئلة وأشباهها واحد يوشك ألا يتغير هو :- (لا)، والسؤال المتقدم واحد من هذه الأسئلة، إذ لا يمكن الفصل بين الأصالة والإبداع في منظومة لغوية ما؛ أدبية أو شعرية ؛ لأن هذا الفصل؛ فصل تعسفي غالبا، ولأن الأصالة والإبداع؛ قد يبدوان في موضع واحد، فكيف يتم الفصل بينهما ؟!

إذن لابد من اتباع طريق آخر لحل هذه المشكلة؛ هذا الطريـــق هـــو تلمـــس الأصالة والإبداع، للكشف عنهما حيث وُجِدا.

لقد كان (لسان الدين بن الخطيب) أصيلا إلى درجة واضحة، وكان مبدعاً بدرجة أوضح ؛في موشحه :- (جادك الغيث) ولنأخذ على ذلك بعض الأنموذجات الأندلسية :

الأصالة والإبداع في مقدمة الموشح الأندلسي

غلبت المقدمة الطللية على شعر شعراء الجاهلية والإسلام والأمويين، بل غلبت على شعر بعض شعراء العباسيين الذين سخر منهم (أبو نواس) في مثل قوله:

عاج الشقي على دار يسائلها

وعجت أسأل عن خمارة البلد[4]

وهو ما دفع بعض الشعراء العباسيين -ومن جاء بعدهم- إلى تجنب هذه المقدمة وعدها عيبا، و تسويغ هذا كله نقدياً ، فلما جاء (أبن الخطيب)- وقد تثقف وأبدع في الربعين الثاني والثالث من القرن الثامن الهجري إذ قتل سنة ٧٧٦ هـ - وجد هذا كله مستقراً نظماً ونقداً، لكنه وجد مبدعين تجرأوا على خرق هذا كله ومنهم الوشاح الأندلسي البارز (ابراهيم بن سهل الإشبيلي) الذي أبدع منحرفا عن هذه القاعدة، حين قال في موشحه المشهور :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى

قلب صبٍ حله في مكنسِ

فهو في حر وخفق مثلما

لعبت ريح الصبا بالقبسِ[5]

فكلمات: (ظبي، الحمى ، مكنس، الصبا) كلها صحيحة فصيحة سهلة إلا أنها بدوية مما في جزيرة العرب، فأين الظباء ، والحميات ، ومكنس ، وريح الصبا في الأندلس ؟!

إنها مقدمة طللية - بشكل ما - لكنها بديعة في موشح يريد (ابن الخطيب)أن يعارضه ، فإذا به يأتي بمقدمة ليست من الجاهلية ولا البداوة في شيء ، لكنها تذكر بهما حين قال:

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك ألا حلما

في الكرى أو خلسة المختلس

ألا ترى أن أرض الأندلس؛ معطرة ممرعة ؟

إنهم يرجون السقيا للبوادي والصحارى ولا سيما جزيرة العرب، ثم أنهم يريدون السقيا للميت، وهو - عند (ابن الخطيب) - (زمن الوصل)، وهو ما يلح عليه في مجمل الموشح حتى قال في الدور الثامن:

سلمي يا نفس في حكم القضا

واعمري الوقت برجعى ومتاب

واتركي ذكرى زمان قد مضى

بين عتبى قد تقضت وعتاب

و(ابن الخطيب) وغيره من الأندلسيين يتناصون في (طلب السقيا) مع سكان جزيرة العرب، فمن نحا نحوهم من الشعراء، غير أن الباحث يلاحظ تناصاً؛ قريبا مكانا؛ بعيدا زمانا بين (ابن الخطيب) في مطلع موشحه المتقدم - القفل الأول - وقولي (ابن زيدون) في نونيته إذ يقول :

ليسق عهدكم عهد السرُور فما

كنتم لأرواحنا إلا رياحينا[6]

أو يقول :

يا ساري البرق غاد القصر واسق به

من كان صرف الهوى والود يسقينا[7]

وهما – في الموضعين– ينوحان على زمن جميل انقضى ولا أمل في عودته؛ مستعملين الفعل الماضي الناقص لفظا كما فعل (ابن زيدون) إذ قال:– (كنتم) او(كان) او معنى كما فعل (ابن الخطيب) حين قال: – (لم يكن)، ومن ألفاظ البداوة البادية في شعرهم او موشحاتهم لفظة :– (الصبا)، فقد أضافها (ابن زيدون) الى كلمة :– (نسيم) فأجاد حين قال :

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنـــا

من لو على البعد حيى كان يحيينا[8]

إذ هي نسيم عليل فعلا، لكن (ابن سهل) أضافها إلى (ريح)؛ موفقاً – في قفل موشحه المتقدم – إذ أراد تبيان قوة تلاعب هذه الريح بالقبس، أما (ابن الخطيب)، فقد صيرها علما فاعلا للهبوب ليوازن بها حر الشوق الذي يلفحه إذ قال في القفل السابع من موشحه:

ما لقلبي كلما هبت صبا　　عاده عيد من الشوق جديد

كان في اللوح له مكتبا　　قوله إن عذابي لشديـــد

((إنَّ عَذابِي لَشَدِيدٌ))[9]

وواضح أن ثلاثتهم لم يصافحوا (الصبا)، لكنهم تصوروها منسجمين مع محفوظهم الشعري ومعلوماتهم عن شبه الجزيرة العربية وما لهذه اللفظة من تأثير نفسي ملموس.

لم تكن البادية بادية في شعر هؤلاء الثلاثة أو موشحاتهم فحسب مع أن بينهم وزيرين متحضرين هما (ابن زيدون) و (ابن الخطيب) – لكنها واضحة في

شعر غيرهم وموشحاته أيضاً مثل (ابن زهر) فانه يصف حبيبه ونديمه في الدور الثالث من موشحه: (أيها الساقي) بأنه: غصن بان مال من حيث استوى[10].

ويصف شجونه بقوله في الدور الثالث من موشحه: (حيي الوجوه الملاحا) :

"حتى حمام الأراك

غنى شجوني وناحا

على فروع الغصون"[11]

ترى أين وجد (ابن زهر) (غصن البان) أو (شجر الأراك) حتى يظهرا في توشيحه ؟!

وأياً كان الأمر فإن هذه الألفاظ البدوية ؛ جاءت على ثياب حضرية لا شيء ببداوتها الأصيلة؛ يكشف عنها لغير القادر على اكتشاف ذلك بعلمه لا بما هي لديه من ديباجة متحضرة جذابة، فإذا بدا أن الشاعر الشاعر أو الوشاح الوشاح هو الذي يختار اللفظة المناسبة ليضعها في النظم المناسب ، بدا ما قعّدوه للفصاحة من قواعد؛ شديد التهافت.

وإذا بدا إبداع (ابن سهل) و (ابن الخطيب) في اتباعهما لمن هم قبل (أبي نواس)؛ مخالفين إياه فيما ذهب إليه بلغة حضرية رفيعة، بدا الشاعر الكبير اكبر من القاعدة، ألا ترى (ابن الخطيب)؛ يوافق الأولين ويخالفهم في الدور الرابع من موشحه حيث يقول:

يا أهيل الحي من وادي الغضا　　وبقلبي مسكن أنتم بـه

فقد خالفهم حين جعل طلليته؛ قرب وسط الموشح؛ مشابهاً (عمرو بن كلثوم) الذي بدأ طلليته في البيت الثامن من مطولته[12] ولكن ابن الخطيب وافقهم حين صغر كلمة (أهل) وناداها، وأضافها إلى (الحي) ووصفها بأنها (من وادي الغضا)؛ ترى من ذا الذي يقرأ هذا ثم لا يتذكر مطلع قصيدة (مالك بن الريب):

الا ليت شعري هل أبيتن ليلة　　بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا؟[13]

ومن ذا الذي يرفض هذا في موقعه ؟

ألم يلحن موشح (جادك الغيث)؛ من قبل الأخوين رحباني لتغنيه فيروز معجبة مطربة ؟!

ثم أن (ابن الخطيب)؛ جعل المسكن الذي هُمْ به؛ في قلبه؛ خلافا لمن جعلوه طللا على الأرض، فهذا هو الإبداع، وهذه هي الأصالة.

لغة الموشح

كان الوشاحون يتظرفون إذ يتساهلون في لغتهم بمسائل النحو والتعبير حتى قال د. جودت الركابي:- "اصبح الشاعر الوشاح لا يجد حرجا في التساهل اللغوي طالما ينبغي إرضاء الأذواق العامة"[14]،أما (ابن الخطيب)، فقد بدا لغويا كبيرا ونحويا بارعا؛ قلما أخطأ اللغة والنحو في موشحه؛ تبيانا لقدرته الإبداعية عبر الأصالة، لكنه ماشى الوشاحين إذ تجوز قليلا، ومما تجوز به في موشحه هذا قوله في الدور التاسع مادحاً (الغني بالله) – أمير (غرناطة)- الذي استوزره:

مصطفى الله سميّ المصطفى　　الغنيّ بالله عن كل أحد

كلمة (الغني) – هنا –نعت للمصطفى، وهو مرفوع، فحق نعته الرفع، وعلامة رفعه ضمة ظاهرة على ياء مشددة ، إلا أنه لم يشددها، ولم يظهر الضمة؛ مجاراة للوشاحين، وانسجاماً مع متطلبات الوزن ؛ قريب من هذا ما فعله في الدور الأخير من موشحه حين قال :

هاكها يا سبط أنصار العلا　　والذي إن عثر الدهر أقال

غادة البسها الحسن ملا　　تبهر العين جلاءً وصقالا

فإن (صقال) معطوفة على حال منصوبة، وحقها النصب ، لكنه لم يظهر علامة النصب؛ انسجاما مع القافية،ولأنه مُتسامح بمثله بين الشعراء، واستفادة من عدم التدقيق في قواعد نحو الموشح.

ومنهم من يذهب الى لزوم مخالفة أوزان الخليل أو تكسيرها ليترك للموسيقى والأداء ضبط الوزن كما قال د. جودت الركابي : "أما القسم الثاني فهو ما خالف أوزان العرب ولم يخضع لعروض الشعر التقليدي وكان غرضه الغناء أكثر من الإنشاد وهو الكثير الشائع في الموشحات"[15]؛ خالف ابن الخطيب هذا واستثمره أصالة وإبداعا، فقد صاغ هذا الموشح من بحر(الرمل) –وهو من بحور الخليل – فقد نظم على بحر قديم؛ خلافا لمن أراد مخالفة أوزان الخليل مطلقا، لكن هذا البحر من البحور القليلة الاستعمال قديما؛ الأمر الذي يقربه من مطلبهم الذي خالفهم فيه وقاربهم قبله كل من (ابن سهل) في موشحه المذكور قفله الأول في بداية البحث، والذي عارضه (ابن الخطيب) في الموشح المعروض ، كما نظم (ابن زهر) موشحه الرائع (أيها الساقي) على البحر نفسه وثلاثتهم من أعظم وشاحي الأندلس الذين لعبوا أدواراً مهمة في نظم الموشح الجميل ونشره؛ متلاعبين بزحافات البحر وعلله؛ تلاعبا فنيا خفيا لا يكشف اغلبه إلا عروضي ضليع، أو ذو أذن موسيقية مرهفة.

ولكي يكون الكلام دقيقاً فلا بأس في إشارات الى بعض ما فعله (ابن الخطيب) في هذا الموشح مثالا لما فعله سواه، فوزن البيت في بحر الرمل ست تفعيلات، كل ثلاث منها في شطر، هي:- (فاعلاتن فاعلات)، فالأصل في التفعيلة الثالثة أن تكون مقصورة و " القصر هو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله، وهو علة ملزمة"[16] .

فقد كانت شطور الأدوار الأولى بقافية وشطورها الثانية في قافية أخرى، ثم يأتي القفل في بيتين صدر كل منهما ميمي وعجز كل منهما سيني، فهما ينظمان على أساس البيت المكتمل ذي الشطرين في (القفل) و(الدور) غير أنهما تلاعبا بتفعيلات الأشطر تلاعبا كثيرا يترك خشية الإطالة، ويكفي للتنبيه على ما فعله (ابن الخطيب) في الأعاريض والأضرب التي لم تختلف بين دور ودور فقط ولا بين قفل وقفل فحسب، بل اختلفت داخل كل دور أو قفل أحيانا بين (فاعلن) و (فعلن) و (فاعلاتن) و (فعلاتن) ، وهو تنوع قد يقتضيه الموشح لكن لا يقبله عروض الخليل، ليبدو الإبداع في قالب أصيل.

ولتبين هذا كله نستعرض جدولين يوضح أولهما أعاريض الأقفال وأضربها، ويبين الثاني أعاريض الأدوار وأضربها للكشف عن التنوع الموسيقي الكبير في هذا الموشح:

الجدول الأول : جدول أعاريض الأقفال وأضربها

القفل	العروض الأولى	العروض الثانية	الضرب الأول	الضرب الثاني
١	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن
٢	فاعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن
٣	فاعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن
٤	فعلن	فعلن	فاعلن	فعلن
٥	فاعلن	فعلن	فعلن	فعلن
٦	فاعلن	فعلن	فعلن	فعلن
٧	فعلن	فعلن	فاعلن	فاعلن
٨	فاعلن	فاعلن	فعلن	فعلن
٩	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلن
١٠	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلن
١١	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلن

من الجدول تبين إن (فاعلن) في الأعاريض = ١٤ وفي الأضرب = ٨ وان (فعلن) في الأعاريض = ٨ وفي الأضرب = ١٤ فإذا جمعنا (فاعلن) أعاريض الأقفال وأضربها، وجدناها = ٢٢ وإذا جمعنا (فعلن) في أعاريض الأقفال وأضربها، وجدناها = ٢٢.

الجدول الثاني : جدول أعاريض الأدوار وأضربها

الدور	العروض الأول	العروض الثاني	العروض الثالث	الضرب الأول	الضرب الثاني	الضرب الثالث
١	فاعلن	فعلن	فعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن
٢	فاعلن	فعلن	فاعلن	فعلن	فعلن	فعلن
٣	فعلن	فعلن	فاعلن	فعلات	فاعلات	فعلات
٤	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن
٥	فعلن	فاعلن	فاعلن	فعلات	فعلات	فعلات
٦	فعلن	فاعلن	فعلن	فعلات	فاعلات	فعلات
٧	فاعلن	فعلن	فعلن	فعلات	فعلات	فاعلات
٨	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلات	فعلات	فاعلات
٩	فاعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فاعلن
١٠	فاعلن	فعلن	فعلن	فعلات	فعلات	فعلات

من الجدول يتبين أن (فاعلن) في الأعاريض = ١٦ وفي الأضرب = ٧

وأن (فعلن) في الأعاريض = ١٤ وفي الأضرب = ٥

وأن (فعلات) في الأعاريض لا توجد وفي الأضرب = ١٤ وأن (فاعلات) في الأعاريض لا توجد وفي الأضرب = ٤

النتائج :

إن مراجعة الجدولين المتقدمين تبين مدى التنوع الموسيقي الواضح في موشح (جادك الغيث) ، وهذا التنوع يزداد بازدياد زوايا النظر التي ينظر منها الى الموشح، فتضيق او تتسع بضيق زاوية النظر او اتساعها؛ استنادا الى ما يأتي:

أولا:

أعاريض الأقفال وأضربها، و أعاريض الأدوار لا تعدو تفعيلتين هما (فعلن) و (فاعلن) ، أما أضرب، الأدوار فتتحرك عبر أربع تفعيلات هي : (فعلن) ، (فاعلن) ، (فعلات) ، (فاعلات).

ثانياً:

عدد أبيات الأقفال اثنان وعشرون بيتاً، ١٤ أعاريضها على وزن (فاعلن) و ٨ منها على وزن (فعلن) أي أن نسبة (فاعلن) إلى (فعلن) أكثر من ٥٧% ، أما أضرب الأقفال، فتكون ١٤ منها على وزن (فعلن) و٨ على وزن (فاعلن) ، أي أن النسبة المئوية معكوساً تماماً.

ثالثاً:

اذا جمعت (فاعلن) في أعاريض الأقفال وأضربها كان مجموعها ٢٢، ومجموع (فعلن) ٢٢ أيضا، أي أن نسبة كل منها الى الأخرى ١٠٠% .

رابعاً:

أبيات أدوار الموشح ٣٠ بيتا وفي أعاريضها تتكرر (فاعلن) ١٦ مرة ، بينما تأتي (فعلن) ١٤ مرة بنسبة ٤٦% تقريباً.

خامساً:

أضرب أبيات الأدوار على أربعة أنماط ، هي : (فعلات) ١٤ ، (فاعلن) ٧، (فعلن) ٥ (فاعلات) ٤ ، أي أن (فعلات) تستحوذ على نحو ٤٧% ، بينما تستحوذ (فاعلن على نسبة ٢٣% وفعلن) تستحوذ على ١٧ % ، والباقي وهو نحو ١٣ %

تستحوذ عليه (فاعلات)، فالتنوع في أضرب أبيات الأدوار وأكبر و أوضح منه في الأقفال.

سادساً:

إن هذه النسب تتغير بمجرد النظر إليها من زاوية ثانية، فأبيات الموشح كله ٥٢ بيتا، فإذا جمعنا (فاعلن) في أعاريض الموشح وأضربه، كانت ٤٥ من ١٠٤ ، أي نحو ٤٣% ، في حين أن (فعلن) حازت ٤١، أي نحو ٣٩% لتتقلص نسبة (فعلات) الى نحو ١٣ % فتهبط نسبة (فاعلات) الى اقل من ٤% ، فكيف لو تمت دراسة تفعيلات أبيات الأدوار والأقفال مجتمعة، أو كلا على حدة أوكل دور منفردا أو كل قفل منفردا، أو بجمع هذا العدد او ذاك من أبيات الأدوار والأقفال ؟

لو درس كل مما تقدم على حدة لبدا تنوع موسيقي جذاب لا حد له داخل وزن واحد محدد من أوزان الخليل هو بحر الرمل؛ خلافا للوشاحين الأندلسيين ونقادهم واتفاقاً معهم.

اختتام الموشح

يقول د. محمد مهدي البصير عن اختتام موشحات المديح التي نحن بصدد أحدها : " ومما سنه القوم في أكثر موشحات المدح أن يختتم الموشح بالغزل ويخرج من المدح إليه كما خرج إليه منه، وهذا هو الأكثر من عملهم والأظهر من مذهبهم"[17]، فإذا ما نظرنا الى ما فعله ابن الخطيب، وجدناه يصرف ثمانية أقفال، وسبعة أدوار من موشحه الى الغزل ثم يبدأ المدح في الدور الثامن إذ يقول :-

سلمي يا نفس في حكم القضا　　وأعمري الوقت برجعى ومتاب

واتركي ذكرى زمان قد مضى　　بين عتبى قد تقضت وعتاب

واصرفي القول الى المولى الرضى　　ملهم التوفيق في أم الكتاب

الكريم المنتهى والمنتمى　　أسد السرج وبدر المجلس

ينزل النصر عليه مثلـــــــما　　ينزل الوحي بروح القـــــدس

ويواصل مدحه للغني بالله في الدور التاسع فيقول:

مصطفى الله سمي المصطفـــى　　الغني بالله عن كل أحـــــد

من اذا ما عقد العهد وفـــــا　　وإذا ما قبح الخطب عقـــــد

من بني قيس بن سعد وكفـــى　　حيث بيت النصر مرفوع العمـد

حيث بيت النصر محمي الحمـــى　　وجنى الفضل زكي المغـــرس

والهوى ظل ظليل خيمـــــــا　　والندى هب الى المغتـــــرس

فواضح أن قوله : (والهوى ظل ظليل خيما) فيه تورية بين الغزل والمدح، أهو يمدحه بهذا؟ أم هو يتغزل بشيء؟

مثل هذا يقال في قوله:

يا أهيل الحي من وادي الغضا　　وبقلبي مسكن أنتم بـــــــه

ولهذين المثلين أشباه في هذا الموشح، هنا تبرز أصالته في الاختتام، ويبـدو إبداعه حين يمدحه ويتغزل بالموشح في الدور الأخير منه وينهيه بقفل (ابن سهل) الأول ، فيقول :

هاكها يا سبط أنصار العلـــى　　والذي إن عثر الدهر أقـــال

غادة ألبسها الحسن مـــلا　　تبهر العين جلاء وصقـــال

عارضت لفظا ومعنى وحـــلا　　قول من أنطقه الحب فقـــال

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى　　قلب صب حله في مكنـــس

فهو في حر وخفق مثلمـــا　　لعبت ريح الصبا بالقبـــس

هكذا يتجلى إبداع الوشاحين الأندلسيين- ومنهم (لسان الدين بن الخطيب) - الذين خلدوا عبر الأصالة، فلا إبداع بلا أصالة ، ولا أصالة بلا إبـداع، فكـل أصـيل مبدع وكل مبدع أصيل.

خلاصة الموشح الأندلسي بين الأصالة والإبداع

كثيرون هم الذين درسوا الموشحات الأندلسية غير أن الباحث اهتم بأمور أهمها:

١. أن المشرق والمغرب العربيين كانا في حالة تطور في كل شيء والشعر شيء من الأشياء التي تطورت و أنتجت الموشح في الأندلس.

٢. لعل الموشح من إيحاءات زرياب حين وصل الأندلس.

٣. بدت أصالة (ابن الخطيب) في موشحه (جادك الغيث) عبر أمور أهمها:

أ- استعماله الألفاظ البدوية .

ب- استعماله المعاني البدوية.

ج- صياغة موشحه على بحر الرمل وهو بحر من بحور الخليل.

٤. بدا إبداعه في أمور منها:

أ- صاغ الألفاظ والمعاني البدوية صياغة حضرية.

ب- خالف (أبا نواس) ومن على شاكلته من رافضي المقدمة الطللية فعاد إليها وقدمها تقديماً حضرياً.

ج- صحيح أنه صاغ موشحته على بحر من بحور الخليل، لكن هذا البحر قليل الاستعمال في الشعر القديم ثم أنه نّوع في أضرب الأدوار والأقفال وأعاريضها؛ تنويعاً لا يقبله العروض الخليلي ويوافق مذهب الوشاحين.

د- غلب على الموشح صواب الاستعمال اللغوي والنحوي والبلاغي، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود كلمات تقرب الموشح من ذوق أهل الأندلس وأسلوبهم في التخفيف من صرامة النحو واللغة.

وهكذا يبدو (ابن الخطيب) عالي الأصالة كثير الإبداع؛ منسجماً مع حاجاته النفسية ومتطلبات أهل الأندلس التجديدية .

" Andalusite TerzaRima between originality and creativity " .

A lot those who studied andalusite TerzaRima but the researcher payed attention to the most important topics .

1. Eeast and west Arabian Region were developing in every thing and poetiuing is one of these things that developed and produced TerzaRima in Andalusia.
2. TerzaRima Is on of Zeriyab's suggestions when he reached Andalusia.
3. His originality (Ibn Al- khateeb) appeared in his TerzaRima (Jada*ka Al – Ghaithu)* .

   Through many matter's :

   A- His use of beduin verbals.

   B- His use of beduin meaning .

   c- Formulating his TerzaRima according to Al- Raml meter which is one of Al- khalil meters.
4. His Creativity appeared in many topics:

   A- He formulated beduin verbals and meaning in urban way.

   B- He opposed (Aba Nuwas) and those who followed him who refused the ruin introduction , so , he refurned to it and produced it in urban way.

   c- It is true that he formulated his on of Al- khalil meters but this meter is of alittle usage in ancient poetry and he is also varied in Adhrub (last feet of second hemistich) roles and closing and their , A Areedh (last feet of first hemistich) avariety which is not accepted by Al- khalili prosody and it is in accord of TerzaRima, doctrine .

   D- The correctness of linguistic , grammarian rhetorical usage dominated TerzaRima but this correctness

didn't preuent the preene of which approach TerzaRima to the laste of Andalusians and their method in mitigate the regidity of grammar and language Thus, Ibn Al –Khateeb seems of great originality and creativity that harmonize with his psychological needs and the Andalusions noulety demands.

الهوامش :

[1]- كثيرون هم الذين تكلموا عن هذا الموضوع ومنهم د. إحسان عباس في كتابه (تاريخ الأدب الأندلسي) ص٥٥و ٥٧ وغيرهما.

[2]- في الأدب الأندلسي ، د. جودت الركابي ص ٣٠٠و ٣٠١.

[3]- ينظر(فن التوشيح) مصطفى عوض الكريم ص ٢١٠ وما بعدها .

[4]- ديوان أبى نؤاس برواية الصولي تحقيق د. بهجت الحديثي ص ١٣٥.

[5]- موشح ابن سهل في نفح الطيب للمقري ج ٩/ ٢٧١ .

[6]- ديوان ابن زيدون، ص ١٠.

[7]- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[8]- نفس المصدر والصفحة.

[9]- مقتبس من القرآن الكريم. إبراهيم: من الآية٧

[10]- فن التوشيح ص ١٩٨.

[11]- المصدر نفسه ص ١٩٦.

[12]- تنظر المطولة في نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، دكتور نوري حمودي القيسي والدكتور محمود عبد الله الجادر والدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي ص٣٢٧ وما بعدها.

[13]- شرح شواهد المغني تأليف الإمام جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، ص ٦٣١.

[14]- في الأدب الأندلسي ص ٣٠٦.

[15]- المصدر نفسه ص ٣٠١.

[16]- فن التقطيع الشعري والقافية د. صفاء خلوصي ص ٢٠٧.

[17]- الموشح في الأندلس و في المشرق ص ٢١.

مراجع البحث :

١. تاريخ الأدب الأندلسي، إحسان عباس ، ط٣.

٢. ديوان أبن زيدون ، طبعة بيروت.

٣. ديوان أبى نؤاس برواية الصولي، تحقيق د. بهجت الحديثي.

٤. شرح شواهد المغني، تأليف الإمام جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، ذيل بتصحيحات وتعليقات العلامة الشيخ محمود بن التلاميذ التركزي الشنقيطي، لجنة التراث العربي.

٥. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي ، ط ٣ بيروت ١٩٦٦م.

٦. فن التوشيح، مصطفى عوض الكريم، دار الثقافة بيروت ١٩٥٩.

٧. في الأدب الأندلسي د. جودت الركـــابي، الطبعـــة الرابعـــة دار المعارف / مصر.

٨. القرآن الكريم.

٩. الموشح في الأندلس وفي المشرق. محمد مهدي البصـــير، دار الشؤون الثقافية / بغداد ١٩٨٩.

١٠. نصوص من الشعر العربي الإسلامي (دراسة وتحليل) ،دكتـــور نوري حمودي القيسي ،دكتور محمود عبد الله الجادر ، دكتور بهجت عبد الغفور الحديثي ١٤١١هـــ - ١٩٩٠م مطبعـــة دار الحكمة للطباعة والنشر الموصل.