الأشكالُ الفنيَّةُ في موشحات الأعمى التّطيلي

د. عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة

أستاذُ الأدبِ والنقدِ المشارك- كلية اللغة العربية- جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية

الهاتف: 0126932007 - 0917161736

الواتساب: 0917161736

الإيميل: ammanb059@gmail.com

مستخلص:

تناولت هذه الدراسة الأشكالَ الفنيَّةَ في موشحات الأعمى التّطيلي، وهدفت إلى معرفة الأشكال الفنيَّة. ومن ثمّ الوقوف على أنواعها المتمثّلة في البناء، واللّغة، والصّورة الفنيَّة، والوزن والموسيقى، والخرجة. اتّبعَتِ الدّراسة المنهج الوصفي الاستقرائي. وخلصتِ الدّراسة إلى عددٍ من النتائج من حيث مجملها: تنوّعت أنماط البنية في موشحاته. جاءت لغته بعيدةً عن التّكليف والإغراب، بسيطةً التّراكيب، أقرب إلى منثور الكلام. اعتمد في رسم صورته على عناصر عديدة، من أبرزها عنصر "التّشخيص". تميّزت خرجاته بصفة عامّة بالبساطة حتّى لتبدو أقرب إلى الكلام العادي ويغلب على الظنّ أنّ بعضها مأخوذ من أفواه العامّة أو من الأغاني الشعبيّة التي كانت تردّد في البيئة الأندلسيّة. توصي الدّراسة بمزيدٍ من الدّراسات في الموشحات الأندلسيّة. **الكلمات المفتاحيّة:** موشحات؛ أشكال؛ تطيلي؛ فنيّة؛ أعمى.

Abstract:

This study dealt with the artistic forms of Muwashahat Al-Amaa Al-Tatili, which aimed at recognizing these artistic forms. It is also aims to know its types that are represented in construction, language, artistic image, weight, music, and output. The study adopted the historical, descriptive and inductive method. The study found out a number of results: The patterns of structure varied in his Muwashahat. His language was far from assignment and alienation, simple structures, closer to prose. In drawing his depictions, he relied on many elements, the most prominent of which is the "diagnosis" element. His outputs were generally characterized by simplicity, even to seem closer to ordinary speech, and it is most likely that some of them were taken from the mouths of the public or from the popular songs that were repeated in the Andalusian environment. The study recommends more studies on Andalusian Muwashahat.

Keywords: Muwashahat; shapes; elongate Artistic; blind.

1. مقدمة

الحمد لله الموفق لكل خير، والحات على كل بر، والدال على كل فضل وإحسان. والصلاة والسلام على قدوتنا وحبينا محمد(صل الله عليه وسلم) وعلى آله وصحبه ومن والاه واهتدى بهداه إلى يوم الدين وبعد: يُعدُّ الشاعِرُ الأعمى التّطيلي من كبار الوشّاحين الأندلسيين، شهد بذلك كثيرٌ من دارسي فنّ التّوشيح ونقّاده في الأندلس والمشرق. قال ابنُ سعيد في كتاب المقتطف من أزاهير الطّرف نقلاً عن الحجاريّ صاحب المسهب: "ثمّ جاءت الحلبة التي كانت في مدّة الملتّمين، فظهرت لهم البدائع، وفرسا رهان حلبتهم الأعمى التّطيلي ويحيى بن بقي... وكان في عصرهما من الوشّاحين المطبوعين الأبيض، وكان في عصرهم أبو بكر ابن باجة"¹.

هؤلاء أربعة من أكبر الوشّاحين في عصر المرابطين، بل في جميع عصور الأدب الأندلسي، ولعلّ التّطيلي أحرز في عصره شهرة بالموشّح أكثر من الشّعري. ويصفه ابن خلدون بأنّه سابق فرسان حلبة الوشّاحين، في دولة الملتّمين، ويستشهد بنص متواتر عن المشايخ يورد فيه قصّة جماعة الوشّاحين الذين: "اجتمعوا في مجلس بإشبيلية وكان كلّ واحد منهم اصطنع موشّحة وتأنق فيها فتقدّم الأعمى التّطيلي للإنشاد، فلما افتتح موشّحته المشهورة بقوله:

ضاحك عن جمان سافر عن بدر
ضاق عنه الزّمان وحواه صدري

خرق ابن بقي موشّحته وتبعه الباقر"². وكان ابن سناء الملك معجباً جداً بالتّطيلي، وقد قدّمه على سائر الشعراء الوشّاحين، ويتجلّى ذلك في كثرة اقتباساته من موشّحاته وتمثيله بها. فما أشاد بوشّاحي الأندلس إلّا كان التّطيلي في المقدّمة. ويتجلّى ممّا سبق أنّ التّطيلي يحتلّ لدى النّقاد القداء مكانة الصّدارة بين وشّاحي الأندلس، كما أنّ النّقاد المحدثين أولوه المكانة نفسها، فاجتمعت معظم الدّراسات على تقدير إجادته في فنّ التّوشيح، حيث وصفه أكثرهم بأنّه كبير شعراء الموشّحات في عصر المرابطين"³.

ومهما يكن من أمر فقد ازدهرت موشّحات الأعمى التّطيلي وكان نظامها من الطّراز الرّفيح من بين الموشّحات الأندلسيّة الأخرى، ومن ثمّ تنوّعت أغراضها ما بين المدح والغزل و وصف الطّبيعة والحديث عن الخمر وغيرها. ومن هنا تقوم الدّراسة على تحديد مفهوم الأشكال الفنّيّة في موشّحات الأعمى التّطيلي للتّعريف على أنواعها المختلفة من خلال المادة الشعريّة التي عبّرت عن هذا الموضوع. لذلك تلجأ الدّراسة إلى المنهج

¹ - التّطيلي: الأعمى التّطيلي (2014م) ديوان الأعمى التّطيلي، (ط1)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ص22

² - ابن خلدون: (1978م)، مقدّمة ابن خلدون، (ط5، ج1)، دار صادر بيروت، ص492

³ - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص24

الوصفي الاستقرائي. ومن ثمّ تقوم الدّراسة على ثلاثة عناوين، حُصصَ الأوّل منها للتعريف بالشاعر، والثاني للحديث عن مفهوم فنّ الموشّحات، وقد ضمّ: أصل الموشّح ونشأته وأجزائه. أمّا العنوان الثالث: فقد تناول الأشكال الفنّية في موشّحات الأعمى التّطيلي، وقد ضمّ: البناء، واللّغة، والصّورة الفنّية، والوزن والموسيقى، والخرجة.

2. التعريف بالشاعر الأعمى التّطيلي

2.1. اسمه وكنيته ولقبه ونسبه: هو أبو جعفر وأبو العبّاس، أحمد بن عبد الله بن هريرة القيسي. المعروف بالأعمى التّطيلي. فهو ينسب من حيث القبيلة إلى قيس، وإلى البلد فيقال التّطيلي، نسبةً إلى مدينة (تطيلة) التي تقع على بعد سبعين كيلو متراً إلى الشّمال الغربي من مدينة سرقسطة، فهي من مدن الثغر الأعلى في الأندلس¹.

2.2. مولده ونشأته: لم يرد في المصادر معلومات تتعلّق بتاريخ ومكان مولد التّطيلي. أمّا وفاته فإنّ الصّفي يكاد ينفرد بتحديددها في عام 252هـ / 1131م. وهناك بعض المراجع تؤكّد أنّه مات شاباً².

أمّا نشأته: لم تمدّننا المصادر القديمة، التي توافرت لدينا، بأيّة معلومات عن علاقة التّطيلي بمدينة الأصلية (تطيلة)، إذا ما استثنينا نسبه إليها. كذلك لم ترد أية إشارة عنها في شعره ونثره، ممّا جعلنا نفترض أنّه ربّما ولد في إشبيلية أو هاجر إليها بعد أن عاش قبل هذه الهجرة في بلدة أخرى، ولعلّ الفرض الثاني أقرب إلى الصّواب حيث جاءت في شعره عبارة (استوطنها) إبان الحديث عن ضيق إشبيلية به. يقول:³

وقائلة ما بال حمص نبت به ورُبّ سؤال ليس عنه جواب
نبت بي فكنت العرف في غير أهله يعود على أهليه وهو تباب
فبالله ما استوطنتها قانعا بها ولكنني سيف حواه قراب

ففي حمص، وهو الاسم الذي يطلقه الأندلسيون على إشبيلية، عاش التّطيلي أطول فترات حياته، وفيها أنشد أشعاره وموشّحاته، وهي يومئذ عامرة بمجالس الأدباء والعلماء والوشّاحين، مشهورة بمنتزهاتها الخلابة وطبيعتها الجميلة وطقسها المعتدل.

3. مفهوم فنّ الموشّحات

من الفنون الأدبية التي استحدثتها شعراء الأندلس فنّ الموشّح، وإن كان بعض الأدباء يرون أنّ نشأته كانت أولاً بالمشرق، ثم انتقل إلى الأندلس كغيره من الفنون الأدبية، وفي هذا العنوان نتناول الموشّحات من حيث الآتي:

¹ - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص10

² - المرجع نفسه: ص10

³ - المرجع نفسه: ص13

3. 1. أصل الموشح: قال ابن منظور في لسان العرب عن أصل الموشح: "هو من حلي النساء، كرسان أي نظمان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به"¹. وفي الصحاح: "إنه شيء ينسج من أديم عريضاً ويرصع بالجواهر، وتشدّه المرأة بين عاتقها"². وكل اجتهادات الدارسين في تعليل هذا الاسم ترجع في الواقع إلى هذا الأصل اللغوي. قال أحمد ضيف: "وأصل الموشح من الوشاح، وهو عقد من لؤلؤ وجوهر منظومين مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به"³. وقال الدكتور جودت الزكابي: "وقد سمي هذا الوزن بالموشح لما فيه من ترصيع وتزيين وتناظر وصنعة، فكأنهم شبهوه بوشاح المرأة المرصع باللؤلؤ والجواهر"⁴. وقال مصطفى صادق الرافعي: "والذي نراه في أصل هذه اللفظة - أي الموشح - أنها منقولة عن قولهم: ثوب موشح، وذلك لوشي يكون فيه، فكأن هذه الأسماء والأغصان التي يزينونه بها من الكلام في سبيل الوشي من الثوب، ثم صارت اللفظة بعد ذلك علماً"⁵. وقال الدكتور مصطفى الشكعة: "إنّ الموشحات فنّ أنيق من فنون الشعر العربي اتخذ قوالب بعينها في نطاق تعدّد الأوزان الشعرية، وكان ظهوره في نطاق إطاره هذا بأرض الأندلس، وقد اتسعت الموشحات لاحتضان كلّ موضوعات الشعر وأغراضه"⁶.

3. 2. نشأة الموشح: اختلف المؤرخون حول مخترع الموشح، فقال ابن بسام في كتابه الذخيرة: "أول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريققتها - فيما بلغني - محمد بن محمود القبيري الضريبي. وقيل: إنّ ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد الفريد أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات عندنا"⁷. ومنهم من ذهب إلى أنّ مخترع الموشح هو الشاعر: عبد الله بن المعتز العبّاسي، لعثورهم على موشحة في ديوانه. ويرى أصحاب هذا الرأي أنّ نشأة الموشحات كانت في المشرق وليست في الأندلس"⁸.

وقال ابن خلدون: "إنّ المخترع لها بجزيرة الأندلس مُقدّم بن معافر القبيري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد الفريد، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية"⁹.

1 - ابن منظور: جمال الدين بن منظور، (1955م)، لسان العرب، (ط1، ج13)، دار المعارف، القاهرة، ص32

2 - الجوهري: نصر الدين إسماعيل الجوهري، (1987م)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، (ط1، ج1)، دار العلم للملايين، دمشق، ص415

3 - سلامة: محمد علي سلامة، (1989م)، الأدب العربي في الأندلس - تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه - (ط1)، بيروت، لبنان، ص401

4 - عتيق: عبد العزيز عتيق، (1998م)، الأدب العربي في الأندلس، (ط1)، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ص341

5 - الرافعي: مصطفى صادق الرافعي، (1989م)، تاريخ آداب العرب، (ط1، ج3)، دار الكتاب العربي، دمشق، ص104

6 - الشكعة: مصطفى الشكعة، (2014م)، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، (ط4)، دار العلم للملايين، بيروت، ص371

7 - ابن بسام: أبو الحسن علي بن بسام، (1998م)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ط1، ج1)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص469

8 - سلامة: محمد علي سلامة، (1989م)، الأدب العربي في الأندلس - تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه، ص402

9 - ابن خلدون: (1978م)، مقامة ابن خلدون، ص383

ثُمَّ ظَلَّت الموشحات بفضل من نظموا بعد ذلك ترتقي وتتطور، حتى صارت فناً قائماً بذاته على يد أبي بكر عبادة بن ماء السماء، الذي قال فيه صاحب كتاب الذخيرة: "كان أبو بكر في ذلك العصر شيخ الصناعة، وإمام الجماعة سلك إلى الشعر مسلماً سهلاً، فقالت له غرائب مرحباً وأهلاً. وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها، و وضعوا حقيقتها، غير مرقومة البرود، ولا منظومة العقود، فأقام عبادة هذا منأدها، وقوم ميلها وسنادها، فكأنها لم تُسمع بالأندلس إلا منه، ولا أخذت إلا عنه، واشتهر بها اشتهاً غلب على ذاته، وذهب بكثير من حسناته"¹. أما سبب اختراعها فهو الغناء لأن أوزانها أحفل بالغناء والتلحين الذي كان ضرورياً عند شعراء الأندلس من أوزان الشعر². وعلى كل حال قد أصبح فن الموشح من الفنون الدائعة في دنيا الأدب الأندلسي، افتتن بها العامة والخاصة، وأصبحت مجالس الأدب بعد ذلك لا تخلو من ذكرها ولا تعمر إلا بإنشادها.

وظهرت أسماء كثيرة لكبار الوشاحين مثل أبي بكر عبادة بن ماء السماء شيخ الصناعة الذي مر ذكره سابقاً، ومن تلاه من وشاحين مثل عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح، وابن اللبابة وهو واحد من شعراء المعتمد بن عبادة، والأعمى التظلي كبير شعراء الموشحات في عصر المرابطين، وابن بقي، وابن باجة الفيلسوف الشاعر الوشاح، وابن سهل الشاعر الإشبيلي الإسرائيلي، ولسان الدين بن الخطيب وزير ابن الأحمر بغرناطة، وأبو عبد الله بن زمرك وزير بني الأحمر³.

3.3. أجزاء الموشح: اتخذ الموشح في بنائه شكلاً من أجزاء معينة، بحيث أصبح كل موشح يشتمل على أجزاء بعينها في نطاق مسميات اصطلح المشتغلون بفن التوشيح عليها وهي:

1- المطلع أو المذهب. 2- الدور. 3- السمت. 4- القفل. 5- الغصن. 6- البيت. 7- الخرجة.

ولتوضيح أجزاء الموشح نتمثل لها بنموذج الشاعر ابن مهلهل في وصف الطبيعة:⁴

النَّهْرُ سَلَّ حُسَاماً عَلَى قُدُودِ الغُصُونِ
وَلِلنَّسِيمِ مَجَالُ
وَالرَّوْضُ فِيهِ اخْتِيَالُ
مُدَّتْ عَلَيْهِ ظِلَالُ
وَالزَّهْرُ شَقَّ كِمَامَا وَجَدَا بِنْتُكَ اللُّحُونِ
أَمَا تَرَى الطَّيْرَ صَاحَا
وَالصُّبْحَ فِي الأفْقِ لَاحَا

1 - ابن بسام: أبو الحسن علي بن بسام، (1998م)، ص469

2 - الرافي: مصطفى صادق الرافي، (1989م)، تاريخ آداب العرب، ص105

3 - الشكعة: مصطفى الشكعة، (2014م)، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص374

4 - أبو الحسن: أبو الحسن علي موسى، (1976م)، المغرب في حلى المغرب، (ط1، ج2)، دار صادر، بيروت، ص151

وَالزَّهْرُ فِي الرُّوضِ فَاحَا

وَالْبَرْقَ سَاقَ العَمَامَا تَبْكِي بِدَمْعِ هُنُونِ

وفيما يلي الأجزاء التي يبني عليها الموشح، أو الموشحة عادةً، مع التعريف بكلّ منها على ضوء موشحة

ابن مهلهل القصيرة التي استشهدنا بها.

3.3.1. المطلع أو المذهب: كلاهما اصطلاح يطلق على مطلع الموشحة الذي يتكون عادةً من شطرين،

أو أربعة أشطر، وهو هنا في موشحة ابن مهلهل يتكون من قسمين، أو شطرين أو غصنين هما:

النَّهْرُ سَلَّ حُسَامَا عَلَى فُؤُودِ العُصُونِ

ويسمى الموشح (تاماً) إذا بدأ بالمطلع أو المذهب الأول. وليس المطلع أو المذهب، ضرورياً في

الموشحة فقد تستهل الموشحة بالدور مباشرةً وفي هذه الحال يطلق على الموشح صفة الموشح "الأقزغ"¹.

3.3.2. الدور: وهو مجموعة الأبيات التي تلي المطلع في الموشح التام، وإن كان الموشح أقرعاً، فإن الدور

يأتي في مستهل الموشح، ويتكون الدور من مجموعة أسماط لا تقل عن ثلاثة ولا مانع من أن تزيد عن ثلاثة

بشرط أن تتكرر بنفس العدد في بقية الموشح وأن تكون من وزن المطلع ولكن بقافية مختلفة عن قافيته وتلزم

في أشطر الدور الواحد². وعلى سبيل المثال ففي موشح ابن مهلهل الذي أوردناه كوسيلة إيضاح عند الكلام

على بناء الموشح، نجد أول دور فيه هو قوله:

وَالنَّسِيمِ مَجَالُ

وَالرُّوضُ فِيهِ اخْتِيَالُ

مُدَّتْ عَلَيْهِ ظِلَالُ

3.3.3. السّمت: والسّمت هو اسم اصطلاحى لكلّ شطر من أشطر الدور. ولا يقل عدد الأسماط في الدور

الواحد من الموشح عن ثلاثة، وقد تزيد عن ذلك العدد إلى أيّ عدد يرتئيه الوشاح. ويشترط في قوافي أسماط

كلّ دور أن تكون على روي واحد³.

3.3.4. القفل: هو ما يلي الدور مباشرةً ويسمى مركزاً، وهو شبيهه بالمطلع في الموشح التام من جميع

النواحي، أي أنه شبيهه في القوافي، وعدد الأغصان، وليست الموشحة مشروطة بعدد ثابت من الأفعال، وإن

كانت العادة قد خرجت على أن يكون للموشحة خمسة أفعال⁴.

ولذلك فإن الموشحة التي نتمثل بها هنا غير كاملة. والقفل في موشحنا هنا هو:

وَالزَّهْرُ شَقَّ كِمَامَا وَجَدَاً بِتَلْكَ اللُّحُونِ

1 - سلامة: محمد سلامة، (1989م)، الأدب العربي في الأندلس - تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه - ص 402

2 - الشكعة: مصطفى الشكعة، (2014م)، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 376

3 - عتيق: عبد العزيز عتيق، (1998م)، الأدب العربي في الأندلس، ص 355

4 - الشكعة: مصطفى الشكعة، (2014م)، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، ص 377

3.3.5. الغصن: هو كل شطر من أشطر المطع أو القفل أو الخرجة في الموشح، متساوي الأغصان عدداً وترتيباً وقافية في كل الموشحة وقلما يشدّ الوشاح عن هذه القاعدة، وأقلّ عدد للأغصان في مطع أيّ موشحة- وبالتالي في الأفعال والخرجة- اثنان، وكما سبق القول يجوز أن تتفق قافية الغصنين ويجوز أن تختلف. على أنه من المؤلف أن تتكوّن أفعال الموشح من أربعة أغصان¹.

3.3.6. البيت: ومفهوم البيت في الموشحة غير مفهومه في القصيدة التقليدية. فالبيت في الموشحة يتكون من الدور مضافاً إليه القفل الذي يليه². وعلى سبيل المثال فإنّ البيت من موشحنا هنا هو:

وَلِلنَّسِيمِ مَجَالُ

وَالرُّوضِ فِيهِ اخْتِيَالُ

مُدَّتْ عَلَيْهِ ظِلَالُ

وَالزَّهْرُ شَقَّ كِمَامَا وَجَدَاً بِنْتُكَ اللُّحُونِ

3.3.7. الخرجة: والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشحة، وهي في موشحة ابن مهلهل تتمثل في قوله:

وَالبَرْقُ سَاقَ العَمَامَا تَبْكِي بِدَمْعِ هُتُونِ

والفرق بين المطع والأفعال والخرجة، إنّ المطع غير ملتزم في الموشح باعتباره عنصراً أو جزءاً أساساً داخلاً في بنائه، فإذا ورد فيه، فهو الموشح التام، وإذا ورد بدونها، فهو الموشح الأقرع. أمّا الأفعال والخرجة فيشكلان جزئين أساسيين في بناء الموشح، وبدونهما لا يسمّى الموشح موشحاً. والخرجة ثلاثة أنواع: عامية، ومعربة، وأعجمية.

4. الأشكال الفنيّة في موشحات الأعمى التّطيلي

يعدّ الشاعر الأعمى التّطيلي من بين أكبر وشّاحي الأندلس، حيث ألف لوحده ما يقارب ثلاثة وثلاثين موشحة كما ورد ذلك في ديوانه. ولهذا نجد موشحاته هي من أجمل الموشحات الأندلسية إيقاعاً، وألطفها موسيقى ووزناً وقافية. استخدم فيها معظم أغراض الشعر المعروفة من غزل ومدح و وصف وخمريات وغيرها. ومن هنا يقف الباحث على الأشكال الفنيّة في موشحات هذا الشاعر، والتي جاء تقسيمها كالتالي:

4.1. البناء: يختلف الموشح في بنائه عن القصيدة التقليدية، فالقصيدة تقوم أساساً على وحدة البيت والوزن والقافية. أمّا الموشح فهو بناء هندسي له قوانينه وتقنياته، فهو يبدأ بالمطع إذا كان تاماً، يليه الدور الذي يتألف من عدّة أجزاء متّحدة الوزن والقافية ويختم الدور بالقفل الذي يماثل المطع في الوزن والقافية وعدد الأجزاء، وتتوالى بعد ذلك الأدوار والأفعال حتّى نصل إلى الخرجة أو المركز في ختام الموشح الذي يتألف في الغالب

1 - المرجع نفسه، والصفحة.

2 - عتيق: عبد العزيز عتيق، (1998م)، الأدب العربي في الأندلس، ص365

من خمسة أبيات. والبيت في مصطلح الموشح غيره في القصيدة التقليديّة، فهو في الموشح يتكوّن من الدّور والقفل ويسمى " البيت الدّوري".

وكان بناء الموشح في مراحل الأولى قريب الشّبه بالسّمط ثمّ تطوّر بعد ذلك فظهرت الأنماط المركّبة والمرصّعة والمضفرة حتّى صار الاهتمام بالشّكل معرضاً لإظهار مهارة الوشاح، وإثبات تأنّفه في الصّنع¹. وتتنوّع أنماط البنية في موشحات الأعمى التّطيلي، فقد تأتي في أبسط أنماطها فأحياناً يكون الموشح (تام) وهو ما بدأ بالمطلع، وهذا في أغلب موشحاته، وأحياناً يكون الموشح (أقرع) وهو ما بدأ بالدّور. فمن أمثلة الموشح (التّام) قوله في مطلع موشحته الشّهيرة بـ (ضاحك عن جمان):²

ضاحكٌ عن جُمان سافرٌ عن بَدْر ضاقَ عنه الزّمان وحواهُ صدري
 آه ممّا أُجدُ شفّني ما أُجدُ
 قامَ بي وقعدُ باطشٌ متنّيدُ
 كلّما قلتُ قدُ قال لي أين قدُ

ومن أمثلة الموشح (الأقرع) وهو الذي يبدأ بالدّور قوله في مطلع موشحته:³

يا مَنْ كَتَمْتُ غَرَامَهُ حتّى أضربَ بي الغرامُ
 وإلى العذولُ ملامهُ والصبُّ يؤلمهُ الملامُ
 هلاً رَعَيْتَ زِمَامَهُ والحبُّ أيسرُهُ زِمَامُ

وَجَرِيئُهُ بُوْدَادِهِ وَيَبْقَى اللّوْمُ مِنْ دُونَ بُغْيَيْتِهِ دَمِيمًا

وقد يكون الدّور كلمة واحدة تمثّل شرطاً واحداً على نحو ما يبدو في موشحه الذي يكون فيه الشّطر الأوّل

من الدّور كلمة واحدة. يقول:⁴

تَبَّأ لِنَهْيِ مَنْ نَهَانِي
 لَبَّأ وجدِي مِنَ الْغَوَانِي
 غَضْبِي تقول إذ ترانِي

وعادةً ما يتكوّن المطلع أو القفل من شطرين أو أربعة أشطر في الموشح بوزن واحد وقافية واحدة، وممّا نلاحظه في إحدى موشحات الأعمى التّطيلي اختلاف قافية البيت الأوّل مع قافية البيت الثّاني في المطلع والقفل، وذلك في موشحه الذي يتكوّن من أربعة أشطر في المطلع والقفل. يقول:⁵

1 - ابن زهر: ابن زهر الحفيد، (1983م)، ديوان ابن زهر الحفيد، (ط1)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص82

2 - التطيلي: الأعمى التطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التطيلي، ص274

3 - التطيلي: الأعمى التطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التطيلي، ص282

4 - المرجع نفسه: ص276

5 - المرجع نفسه: ص332

أرى الأقماز تَعْنُوا لكَ مِنْ أَكْبَارِ
وَيَصُبُّوا الْأَسْ إِلَى قَدِّكَ الْمِيَّاسِ
كَذَا أَشْرَقَ مِنْ الْبَارِدِ الْعَذْبِ
وَلَا أَزْرَقَ وَصَالِكَ يَا حَبِي
أَمَا تَشْفَقُ لِمَكْتَنَّبِ صَبِّ
لَهُ اسْتِعْبَازُ مِثْلَ الدَّمْعِ الْمَدْرَازِ
إِلَى أَنْفَاسِ قَدْ أَحْرَقَتْ الْجَلَّاسِ

وقد يخالف الأعمى التّطيلي في البنية بين الدّور والقفل، فيأتي القفل مزدوجاً مركّباً من جزئين بينما يأتي الدّور مشطراً كقوله:¹

أنت اقتراحي لَا قَرَّبَ اللهُ الْلَّوَّاحِي
مَنْ شَاءَ أَنْ يَقُولَ فَإِنِّي لَسْتُ أَسْمَعُ
خَضَعْتُ فِي هَوَاكَ وَمَا كُنْتُ لِأَخْضَعُ
حَسْبِي لِي رِضَاكَ شَفِيعٌ لِي مَشْفَعُ
نشوانُ صَاحِ بَيْنَ ارْتِيَاعِ وَارْتِيَاكِ

هناك ظاهرة أخرى تتّصل ببناء الموشحة عند الأعمى التّطيلي، هي ما نلاحظه من ترابط وتلاحم وانسجام بين أجزاء الموشحة، وقد عمد إلى وسائل شتى لتحقيق ذلك، فكان يلجأ أحياناً إلى ما يسمّى في مصطلح العروضيين بـ (التّضمين) أو تعليق القوافي حتّى لا يستقل جزء بمعناه وحتّى يجذب انتباه القارئ أو السّامع إليه. وقد عدّ بعض العروضيين التّضمين عيباً من عيوب القافية في الشّعر استناداً إلى مفهوم وحدة البيت في القصيدة، ولكن ذلك لا ينسحب على الموشحة التي تقوم على وحدة البيت الدّوري والتي ينظر إلى أجزاءها باعتبارها كلّاً واحداً أو وحدة متكاملة، ونستطيع أن نرى مثلاً لهذا التّضمين في قول الأعمى التّطيلي:²

يَا مِنْ رَمَى اللَّوْمِ رُشْدَا تَالله لَا نَبْتَ دَهْرِي
عَنْ حَبِّ ظَبِي رَيْبِي وَشُرْبِ أَكْوَاسِ خَمْرِي
يَا عَاذَلِي رَوَيْدَا فَهَلَا أَطْلُتُ فِي الْحَبِّ عَذْلَا
أَتْلُومُ فِي الْحَبِّ جَهْلَا يَكْفِيكَ مَا بِي حَلَا

وهناك بناء آخر للموشح وهو المزج بين أغراض الشعر المعروفة من مدح، وغزل، ووصف للطبيعة والخمر، وغيرها. وفيما يلي موشحة الأعمى التّطيلي التي بدأها بالغزل، يقول:³

¹ - المرجع نفسه: ص336

² - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص334

³ - المرجع نفسه: ص298

كيف السبيل إلى صبري وفي العالم أشجانُ
والركبُ وسطَ الفلا بالخرَدِ النَّواعم قد بانوا

ثمَّ تَخَلَّصَ إلى مدح أبي يعقوب الذي وصفه بالحاكم العادل، والجريء المقدام، والجواد المنعم. واستمرَّ في هذا المدح إلى أن ختم به الموشحة. يقول:¹

فَقُلْ لِكُلِّ فَخُورٍ مِثْلَ أَبِي يَعْقُوبَ كُنْ
ذاك الذي كمالا وفي جميع العالم نُقصانُ
وطالما عدلاً وللزمان الظالم عدوان

ذو سوِّدٍ لا ينال لو تَبَعْتُهُ الأَنجم
إذا ذكرتَ النَّزالُ فهو الجريءُ المقدمُ
وإن طلبتَ النَّوالُ فهو الجوادُ المُنعمُ

ومن هنا أقول: إنَّ موشحات الشَّاعر الأعمى التَّطيلي نَهَجَ في معظمها نَهَجَ القصائد التي يصلح فيها مفهوم البناء، وذلك بالمزج بين موضوعين أو أكثر في الموشحة الواحدة.

4. 2. اللغة: اللغة هي: "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، وبها يتميَّز الإنسان عن الحيوان"². واللغة وسيلة من وسائل التعبير عن الأفكار والمشاعر والمقاصد، وعامل مهم من عوامل الحياة الفكرية والقومية لدى الأمم، بها يتواصل النَّاس ويتفاهمون في الجيل الواحد، وبها ينقلون حضارتهم وخصائصهم القومية من جيل إلى جيل³. وتعدُّ اللغة عنصراً أساساً ومهماً في العمل الفنِّي فهي الأداة التي يشكّل بها الشَّاعر فنّه، والمادة التي يخلق منها كائناً حياً ينبض بالحياة⁴.

والحديث عن لغة الموشحات بصورة عامّة كما قال جودت الرّكابي في كتابه- في الأدب الأندلسي-: "إنَّ لغة الموشحات يغلب عليها الضَّعف والرّكاكة. وهي في لينها وحرّيتها واثلاقتها مع روح العامة قادت اللغة الشعريّة إلى الرّكاكة وأساءت من هذه النّاحية إلى اللغة العربيّة. فأصبح الشَّاعر الوشاح لا يجد حرجاً في التّساهل اللّغوي طالما يبيغى إرضاء الأذواق العامّة كما ترضى الأغاني الشعبيّة هذه الأذواق"⁵. وقد وفرّ الأعمى التّطيلي لموشحاته هذا المطلب، فجاءت بعيدة عن التّكليف والإغراب، بسيطة التّراكيب، أقرب إلى منثور الكلام، ممّا يتّضح في مثل قوله:⁶

فرّق بين الكرى وبينني

1 - المرجع نفسه: ص299

2 - ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني، (1977م)، الخصائص، (ط1، ج1)، المكتبة التوفيقية، دمشق، ص44

3 - طليمات، والأشقر: غازي طليمات، وعرفان الأشقر، (2002م)، الأدب الجاهلي، (ط1)، دار الفكر المعاصر، بيروت، ص13

4 - العثماني: محمد زكي العثماني، (1968م)، قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، (ط1)، دار المعرفة الجامعية، بيروت، ص92

5- الرّكابي: جوده الرّكابي، (1998م)، في الأدب الأندلسي، (ط1)، دار المعارف، القاهرة، ص306

6- التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص339

يَوْمٌ صُدُودٍ وَيَوْمٌ بَيْنِ
فَكَيْفَ يُقْضَى بِلَى دِينِي
إِنْ كَانَ شَيْئاً يَقْرُ عَيْنِي

وتكاد لغة الأعمى التّطيلي تصبح في بساطتها أقرب إلى العبارات المنثورة كقوله في أحد مطالع موشحاته:¹

إِلَى مَتَى بُوصلْنَا تَبْخُلُ وَلَا تَلِينُ

ويمكن أن يكتب هذا المطلع على هذا النحو (إلى متى بوصلنا تبخل ولا تلين). وكذلك قوله في أحد أدوار

موشحاته:²

أَسَاءَ بِي صَنِيعَا وَمَا عَرَفْتَ ذَنْبِي

ويمكن أن يكتب هذا الدور على هذا النحو (أساء بي صنيعا وما عرفت ذنبي). وتتردد في موشحات

الأعمى التّطيلي عبارات كثيرة تبدو أقرب إلى ما يدور على ألسنة الناس من حديث عادي مثل قوله:³

جَعَلْتُ فِيمَا بَيْنِي وَمَا بَيْنَكَ اللَّهُ

وقوله:⁴

حَسْبِي اللَّهُ وَحَسْبِهِ فَأَنَا قَدْ ضَاعَ حَسْبِي

وكثيراً ما يعتمد الأعمى التّطيلي إلى تسكين أواخر الفقرات، أو تسكين قوافي الأقفال والأدوار كلّها فيطوّع

الإعراب ليبدو أكثر ملاءمة للغنا، ويمكن أن نرى ذلك في قوله:⁵

اللَّهُ بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَا قَاتِلِي بِجَفَائِهِ

حَمَلْتُ قَلْبِي بَيْنَكَ وَلَا دَوَاءَ لِذَائِهِ

هَلْ يَفْتَضِي الصَّبُّ دِينَكَ وَالْمَوْتُ دُونَ قِضَائِهِ

ويكثر الأعمى التّطيلي كذلك من استخدام الأساليب الإنشائية، مثل حروف الاستفهام، وصيغ النداء، ممّا

نراه في قوله:⁶

يَا لِلْعِبَادِ هَلْ لَانْقِضَائِكَ وَعْدُ

وَيَا فَوَادِي كَمْ ذَا يَدَانِيكَ وَجْدُ

وَكَمْ أَنَادِي لِعَبْدِ دَارِي وَأَشْدُو

أَنَا الْغَرِيبُ وَمَنْ بِلَادِي بَعْدْتُ

1 - المرجع نفسه: ص300

2 - المرجع نفسه: ص302

3 - المرجع نفسه: ص328

4 - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص330

5 - المرجع نفسه: ص280

6 - المرجع نفسه: ص319

يَا وَيْحَ قَلْبِي على حبيبٍ فقدتُ

هناك ظاهرة أخرى تتصل بلغة الموشحة عند الأعمى التّطيلي، هي ما نلاحظه من تميّز بمناسبةها للموضوع الذي يتناوله، فإذا مدح ملكاً فإنه يخلع عليه الصفات التي تناسبه مثل إقامته للعدل واستقامة الدولة به، وأحياناً يصفه بصفات البطولة والقوة والكرم وكذا إذا مدح قائداً من القواد، أما إذا وصف فإنه يستعمل الألفاظ والعبارات التي تدلّ على روعة الموصوف وجماله وما شابه ذلك، وإذا تغزلّ لانت لغته وسهلت، فمعنى ذلك أنه يستعمل لكلّ مقام ما يناسبه. قال الأعمى التّطيلي في موشحة يمدح فيها وزيراً من الوزراء:¹

مجدُ الوزيرِ أبي الحسينِ

ما شئتُ من أثرٍ وعينِ

طلقُ الأسرةِ واليدينِ

تلقاهُ في حَلَباتِ المجدِ أجرى وأجودُ كما بدا في رياضِ الوردِ حدّاً مؤرّداً

ولا شكّ أن الألفاظ والعبارات التي استخدمها الشّاعر في الدّور والقفل من موشحته مثل: (مجد الوزير...) و(طلق الأسرة واليدين) و(تلقاه في حلبات المجد أجرى وأجود...) و(ما شئت من أثر وعين)، قد دلّت على مناسبتها للممدوح ومدحه بالجود والكرم والمكانة العالية. أمّا شعر الوصف في موشحات الأعمى التّطيلي كان أغلبه ممزوجاً بوصف الطّبيعة مع الخمر. يقول:²

حيث الرّياضُ نجادُ لصارمِ راقِ العيونِ عُربانا

وللكمامِ انشفاقُ عن زهراتِ كالنّجومِ ألوانا

وصاحبِ صلّحاً للأنسِ محمودِ الخلالِ

تلقاه مصطحباً بين المياهِ والظلالِ

وإنّ عذولاً لحا في القهوة الصّهباءِ قال:

سكّره على شاطيِ وادُ قد عانقتُ فيه الغصونُ أغصانا

تعدّلُ ملكَ العراقِ عندي فساعدِ يانديمِ نُدمانا

ومن خلال هذه الموشحة تظهر لنا قوّة الشّاعر في تصويره للطّبيعة مع الخمر، حيث استخدم أرقى العبارات والألفاظ التي تعكس جمال الطّبيعة مع الخمر مثل: (حيث الرّياض نجاد...)، (وللكمام انشفاق عن زهرات كالنّجوم...)، (بين المياهِ والظلال)، (سكّره شاطي واد قد عانقت فيه الغصون...) وهكذا إلى نهاية الموشحة. وإذا انتقلنا إلى شعر الغزل نجد أنّ العبارات التي استخدمها الأعمى التّطيلي في موشحاته لانت ورقّت وعذبت وذلك بفعل الطّبيعة وتأثيرها عليه، وذلك مثل قوله:³

¹ - المرجع نفسه: ص 286

² - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص 308

³ - المرجع نفسه: ص 314

غُصْنٌ يَمِيسُ عَلَى كَثْبَانٍ رِيَّانَ أُمْلُدُ
بَيْنَ الْقَوَامِ وَبَيْنَ اللَّيْنِ يَكَادُ يَنْقُذُ
بِمَهْجَتِي أَوْطَفُ تِيَاهُ
مَهْفَهْفٌ يَنْتَنِي عَطْفَاهُ
بِالْأَسَدِ قَدْ فَتَكَتْ عَيْنَاهُ
وَالشَّوْقُ يَفْضُحُ لِي كَتْمَانِي وَالدمْعُ يَشْهَدُ
وَقَدْ حَرَمَتِ الْكُرَى جَفُونِي وَلَسْتُ أَسْعُدُ
قَدْ كَمَلْتُ الْقَضِيبَ النَّاعِمِ
يَهْتَزُّ مِثْلَ إِهْتِزَازِ الصَّارِمِ
بَدْرٌ بَدَا تَحْتَ لَيْلٍ فَاحِمِ

وأبيات الموشحة توضح أنّ الشاعر تأثر بالطبيعة، لهذا مزج أبيات الغزل بألوانها المختلفة، فالمحبوب هو

غصن يميل على كَثبان، وقضيب ناعم، وبدر تحت ليل فاحم. وهكذا.

4. 3. الصورة الفنية: الصورة عنصر أساسي من عناصر الشعر، فالشعر بلا خيال أو تصوير يصير ضرباً من التقرير الممل، والسرد الجامد البارد والصورة الفنية تختلف في طبيعتها من شاعر إلى آخر بل أنها تختلف باختلاف العصر والبيئة. والموشحات فنٌّ من فنون الأدب ولكنها فنٌّ ذو طبيعة خاصة مميزة، فهي ترتبط أساساً بالغناء، ولها مجالاتها المميزة كالغزل والخمر والطبيعة، وإذا كانت الموشحة أقرب إلى الأغنية، فمن الطبيعي أن ينأى بها الوشاح عن الصنعة، وأن يبتعد بصورها عن الإغراب والإيغال، وإذا كان بعض الوشّاحين قد دار بموشحاته في فلك الصنعة، وأصبح أسيراً للألوان والأصباغ، فإنّ الأعمى التّطيلي عاد بالموشحات إلى طبيعتها المألوفة، ولذلك فالصورة الفنية عنده تخضع لتلك السمات العامة التي تتميز بها مدرسته، وهي سمات البساطة والوضوح، وإن كان هذا لا يمنع من أنّه كان يتمنّع بخيال خصب خلاق... ويعتمد الأعمى التّطيلي في رسم صورته على عناصر عديدة، من أبرزها عنصر "التشخيص"، فهو لديه قدرة فائقة على تشخيص المعاني وتحويلها إلى صور ناطقة حيّة، فتبدو بعض موشحاته أشبه بلوحات فنية بديعة تجمع بين البساطة والعمق، وبين الوضوح ودقّة التصوير.

وكثيراً ما يستعين بعنصر "الحركة" في رسم لوحاته، ويفتن في استخدام هذا العنصر فتأتي الصورة نابضة الحياة والحيوية، مثل هذه الصورة البديعة التي يرسمها لنديمه بأن يحثّ كؤوس الخمر التي هي حياة كلّ كريم، فهي في شكلها ولونها أرقّ من دمع الشّخص الحزين، ويصوره الأعمى التّطيلي بأنه خير نديم وهو يقدّم إليه الخمر بكفه الذي يشبه كفّ ظبي رقيم، ذو عُرة قمرية يرثو بألحاح شاهين. يقول:¹

¹ - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص280

حُتَّ الكؤوس رَوِيَّه على رُوءِ البساتينِ مِنْ قهوةِ بابلِيه أرقَّ من دمعِ مَحزُونِ
بالله فَمُ يا نديمي وأنتَ خيرُ نديمِ
باكرُ بناتِ الكرومِ حياةَ كُلِّ كريمِ
من كَفَّ ظبِي رُخيمِ وأيِّ ظبِي رُخيمِ

نو غرّة قَمَرِيَّه يَزُو بِالْحَاطِظِ شاهينِ لمارأى الحُسْنُ زِيَّه صَبَا إليه على الحِينِ
ثم انظر إلى جمال هذه الصّورة حين تستحيل أجزاء من أعضاء الجسد إلى شخوص تبيح بالأسرار، وتفتك في الخلق، ولا يسلم من فتكها حتّى الأسد الشّجاع المقدم:¹

كتمتُ الهوى سرّاً بمضماري لكنّ أدمعي باحت بأسراري
باحت أدمع العاشق بالعشق
فيمن وجهه كالبدر في الأفق
له مقل تفتك في الخلق

فكم قتلت من أسد ضار وما لقتيل الحبّ من نارِ
ثم انظر إلى براعته وافتنانه في التّشخيص حين تبدو (صورة وسيمة) في صورة شخص عذب فؤاده عذاباً مهيناً وجعله ملزماً للسّهر فلم يستطيع النّوم والدموع ترواد أجفانه:²

مَنْ عَذَّبَ الفؤادا عذاباً مُهيناً
وألزم السُّهادا والدمعَ الجُفوناً
الله ما أفادا مرءاهُ العيونا
من صورةٍ وسيمةً لِلحازمِ فِتْآنَةً
شاطر فَرّاج على غصن البانّة

وقد نتحقّق المشاركة الوجدانيّة في بعض صوره، حيث أنّه يسعى ويحقد ويتكبّد المشاق للوصول إلى محبوبه الذي صدّه عن حبه وبعد عنه، ليخبره بدمعه المهذور من شدّة البكاء على فراقه، وبقلبه العاشق الذي أصابه الحزن والسّقم من شدّة الحبّ والوجد والاحتراق على بعده، ولا ينسى هواه حتّى وإن تطاول في صدّه وي بعده عنه، ومع كلّ هذا "مرّ من العيش ما أحلاه". يقول:³

إليك من النّوى والصدّ أسعى وأحفد إن كنتُ منتفعاً بجُهدي فاليوم أجهدُ
أُنبيكَ عن دمي المَطولِ
وعن جوى قلبي المثبُولِ

¹ - المرجع نفسه: ص324

² - المرجع نفسه: ص328

³ - الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص286

لبيك مسألتي وسؤلي

من مازح في الهوى بجدّ في كلّ مشهد طوّثه عيناك طيّ البرد وأنت تشهد

أما هواك فلا أنساه

وإن تطاول في مداه

مرّ من العيش ما أحلاه

ومن العناصر التي تقوم عليها طريقة الأعمى التّطيلي في التّصوير ما يمكن أن نسميه تراكم التشبيهات

أو الإكثار من إيراد الصّور المتلاحقة، حتّى ليستأثر القفل - أحياناً - بأربعة صور أو تشبيهات نحو قوله:¹

كالطّود في جلاله كالبحر في اشرافِ جود

كالمحيا منظر كالروض يهدي من بعيد نثره الأعطر

وهذه الصّور على تتابعها وتعدّها صور مألوفة صيغت بطريقة سهلة بسيطة، في خير مثال لما تتميز

به طريقة الأعمى التّطيلي من بساطة و وضوح، وهي تستمد جمالها من بساطتها وسهولة صياغتها. وتتنوع

المناهل التي يستقي منها الأعمى التّطيلي مواد صورته، وغالباً ما يستمدّ صورته من أجواء الطبيعة والخمر

كقوله:²

أنامل العناب ونفك الورد حقت بصدغي أس يلوئها الخد

لله أيام دارت بها الخمر

وصل والمأم وأوجه زهر

والروض بسام وقد بكى القطر

ويقتبس الأعمى التّطيلي كذلك من أجواء الحرب كما في قوله:³

وظبية تهاب ضراغم العرين

وحولها الشباب والشيب في كمين

إذا دعت نجاب من شدة ولين

فقلت حين غابوا عنها وخلفون

نحميك يا غزاله بصارمي من الأسود

نتقي تغدر إذا بدا عجز الجنود ونبا الأسمر

وفي الأبيات انظر إلى براعته وافتنانه في التّشخيص حين تبدو الطّبية في صورة شخص وقع أسيراً في

كمين العدو، فصاحت مستنقدة بالجنود. وهنا يذكّرنا الشّاعر باستنجد المرأة المسلمة بالخليفة العباسي المعتصم

¹ - المرجع نفسه: ص303

² - المرجع نفسه: ص292

³ - الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص300

بالله من الرّوم، حينما قالت: (وا معتصماه) فحرّك على إثرها المعتصم آنذاك جيشه لنجدتها. وأصبح مثلاً لمن يستجد أحداً للمساعدة.

وحين يصف الأعمى التّطيلي صبره جراء الفراق الذي حال بينه وبين المحبوب الرّاحل، وهي صورة قديمة ارتسمت رحلة الظعائن ولكن الأعمى التّطيلي يلبسها هذا الثّوب الجميل. فيقول:¹

كيف السبيل إلى صبري وفي العالم أشجان
والركب وسط الفلا بالخرّد النّواعم قد بانوا
أقبلن يوم الحمى في سُنْدُسِيَّاتِ الحُلّ
بيض مَطَلّ الدّما سودُ الفروع والمقل
فيا مُعَنَّى بما لو ناله نال الأمل

ويستمدّ الأعمى التّطيلي بعض صوره من أسلوب الحوار، فنراه يرّدّ صورة الحوار الذي يتضمن بعداً نفسياً يعبر به عن رؤيته، وهو حوار بين (قال - قلت) يبيّن فعل الحكي في الماضي والمضارع كما في قوله:²

وَضَعْتُ لَهُ خَدِّي إِذْ لَلا
فاستعظم إعزازاً وإجلالاً
وقال ودمع العين قد سالا
مِنَ أَيِّنَ تَعَلَّمْتَ الْهَوَى قُلْتُ مَن تَغْتَبِرُ عَيْنَيْكَ تَعَلَّمْتُ
فَقَالَ وَقَدْ صَبَّرَنِي أَرْضَا
بَرِحْتَ بِشَكْوَى الْمُقْلِ الْمَرْضَى
فَقُلْتُ لَهُ إِنْ كُنْتَ لَا تَرْضَى

وعلى هذا النحو استطاع الأعمى التّطيلي أن ينعّج في مادة صوره، وأن يحلّق بها في آفاق الخيال الواضح الخلاب، وأن يصوغها في أسلوب سهل، فغدت صوره مطلباً يعجز عن تحقيقه كثير من الوشّاحين.

4.4. الوزن والموسيقى: كانت الموشّحات الأندلسية ثورة عاتية على الشّكل الموروث للقصيد العربية، وتمثّلت هذه الثورة أكثر ما تمثّلت في بنية الموشّحة وفي أوزانها وقوافيها. ومن هنا يقف الباحث على الموسيقى بنوعها الخارجي والداخلي في موشّحات الأعمى التّطيلي.

4.4.1. الموسيقى الخارجية: الحديث عن الموسيقى الخارجية يشمل الأوزان والقوافي. قال ابن منظور معرّفاً الوزن في اللّغة: "هو الثّقل والخفة. وعند العروضيين ما بنت عليه العرب أشعارها، وقد وزن الشّعر وزناً

1 - المرجع نفسه: ص 298

2 - المرجع نفسه: ص 322

فاتّرن"1. وقد تحدّث ابن سناء الملك على أوزان الموشّحات، فرأى أنها تنقسم إلى قسمين: الأول: ما جاء على أوزان أشعار العرب.

وهذا القسم ينقسم بدوره عند ابن سناء الملك إلى قسمين:

أحدهما: ما يلتزم بالوزن الشعري التزاماً تاماً دون أي تغيير، ويرى ابن سناء الملك أنّ ما جاء على هذا النّسج يُعدُّ مردولاً مستقبلاً، وهو بالمخمّسات أشبه منه بالموشّحات، ولا يفعله إلاّ الضّعفاء من الوشّاحين. والآخر: ما تخلّلت أفعاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمّة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً، وقريضاً محضاً.

أمّا القسم الثّاني من الأوزان: كما يحدّده ابن سناء الملك - فهو ما لا وزن له فيها، ولا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها في رأيه - هو الكثير، والحجم الغفير².

ويرى ابن سناء الملك أنّ هذا القسم الأكبر من الموشّحات لا يوزن بغير ميزان التّلحين فيقول: "وما لها عروض إلاّ التّلحين، ولا ضرب إلاّ الضّرب ولا أوتاد إلاّ الملاوي، ولا أسباب إلاّ الأوتاد، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور، والسّالم من المزحوف، وأكثرها مبني على تأليف الأرعن"³. والواقع أنّ الدّراسة العروضيّة المتأثّية للموشّحات تجعلنا لا نسلم بكلّ ما رآه ابن سناء الملك فليس اللّحن هو الأساس في وزن الموشّح، بل إنّ "ميزان العروض هو حجر الزّاوية في نظم الموشّح، كما هو الشّأن في نظم القصيدة، وقد اعتمد عليه المغنّون في تجزئة الموشّحات وتلحينها، وفي تطويع الألحان الإسبانية لمقاييسه كلّ ما في الأمر أنّ مقاييس العروض في الموشّح لم تعد قاصرة على مقاييس الخليل التي ضبط بها أوزان الشّعر العربي، بل تعدّتها إلى مقاييس جديدة ولّدها الوشّاحون من مقاييس الخليل، وأنّثروا بها العروض العربي، وأفاد منها المغنّون في تلحين الموشّح. وما من وزن من أوزانهم المبتكرة إلاّ ما هو مولّد من الأوزان المستعملة أو المهملة في العروض العربي"⁴.

وبدراسة موشّحات الأعمى التّطيلي عروضياً نلاحظ أنّه يعتمد إلى التّجزئة في الوزن مع التّغيير والتّبديل والحذف كما فعل في مطلع موشّحه⁵:

أَحَلَى مِنَ الْأَمْنِي يَزْتَابُ فِي قُرْبِي وَيَفْرُقُ

فهو من بحر البسيط وتفعيلاته:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

1 - ابن منظور: جمال الدين بن منظور، (1995م)، لسان العرب، (ط1، ج2)، دار المعارف، القاهرة، ص446

2 - ابن سناء الملك: (1949م)، دار الطراز في عمل الموشّحات، (ط1)، دار العلم للملايين، دمشق، ص34-35

3 - المرجع نفسه: ص6

4 - ابن سناء الملك: (1949م)، دار الطراز في عمل الموشّحات، ص43

5 - التطيلي: الأعمى التطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التطيلي، ص310

فقد جزأ تفعيلات بحر البسيط فجاءت مع التغير والتبديل والحذف على هذا النحو:

أَحَلَى مِنْلٍ / أَمْنِي يِرْتَابُ فِي / فُرَيْ / وَيَفْرُقُو
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعَلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعَلُنْ / مَفَاعِلُنْ

وهذا الموشح دخلت عليه علة القطع في التفعيلة الثانية والرابعة (فَعَلُنْ) وأصلها (فَاعِلُنْ) فدخلت عليها علة القطع وهي: حذف ساكن الوند المجموع في آخر التفعيلة وتسكين ما قبله فصارت (فَاعِلُنْ) ونقلت إلى (فَعَلُنْ) ودخل عليه زحاف الخبن في التفعيلة الخامسة (مَفَاعِلُنْ) وأصلها (مُسْتَفْعِلُنْ) فدخل عليها زحاف الخبن وهو: حذف الثاني الساكن من التفعيلة فصارت (مُتَفَعِلُنْ) ونقلت إلى (مَفَاعِلُنْ). وفي موشحه الذي يقول في مطلعته:¹

أَنَا وَالْجَمَالُ وَهُمْ وَمَا اخْتَارُوا

فهو من بحر المتقارب وتفعيلاته:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

فقد جزأ تفعيلات بحر المتقارب فجاءت مع التغير والتبديل والحذف على هذا النحو:

أَنَا وَلَ / جَمَالُو وَهُمْ / وَمَخْ / تَارُو
فَعُولُنْ / فَعُولُنْ فَعَلْ / فَعَلْ / فَعَلُنْ

وهذا الموشح دخلت عليه علة الحذف في التفعيلة الثالثة والرابعة (فَعَلُنْ) وأصلها (فَعُولُنْ) فدخلت عليه علة الحذف وهي: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصبح (فَعُوْ) ونقلت إلى (فَعَلُنْ) ودخلت عليه علة الحزم في التفعيلة الخامسة (فَعَلُنْ) وأصلها (فَعُولُنْ)، ودخلت عليه علة الحزم وهي: إسقاط الحرف الأول من الوند المجموع: فتصبح (عُولُنْ) ونقلت إلى (فَعَلُنْ). وقال في موشح آخر:²

أَمَا تَرَى أَحْمَدُ فِي مَجْدِهِ لَا يُلْحَقُ

فهو من بحر السريع وتفعيلاته:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

فقد جزأ تفعيلات بحر السريع فجاءت مع التغير والتبديل والحذف على هذا النحو:

أَمَا تَرَى / أَحْمَدُ فِي مَجْدِهِ لَا يُلْحَقُ
مَفَاعِلُنْ / فَعَلُنْ مَفْعُولُنْ مَفْعُولُنْ

وهذا الموشح دخل عليه زحاف الخبن في التفعيلة الأولى (مَفَاعِلُنْ) وأصلها (مُسْتَفْعِلُنْ) وتصبح (مُتَفَعِلُنْ) ونقلت إلى (مَفَاعِلُنْ). ودخلت عليه علة الصلّم في التفعيلة الثانية (فَعَلُنْ) وأصلها (مَفْعُولَاتُ)، دخلت عليه علة

¹ - الأعمى التطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التطيلي، ص278

² - المرجع نفسه: ص297

الصَلَم وهي: إسقاط الوند المفروغ من آخر التَّعْيِلَة فتصبح (مَفْعُو) ونقلت إلى (فَعْلُن). ودخلت عليه علة الكسف في التَّعْيِلَة الثالثة والرابعة (مَفْعُولُن) وأصلها (مَفْعُولَاتُ)، دخلت عليها علة الكسف وهي: حذف السَّابع المتحرِّك من التَّعْيِلَة فتصبح (مَفْعُولًا) ونقلت إلى (مَفْعُولُن). وقد يفيد من الاستعمالات المتنوعة للبحر كما فعل في موشحه "الأقرع" الذي يقول في مطلعته:¹

مَنْ لِي بِرَشْنٍ فِي رَوْضِ خَدِّيهِ
وزن البيت: مَنْ لِي/ بِرَشْنٍ/ فِي رَوْضِ خَدٍ/ دَيْهِي
فَعْلُنُ/ فَعِلُنُ/ مُسْتَفْعِلُنُ/ فَعْلُنُ

فقد نظمه في شطر بحر (البيسط)، وهو حذف أحد شطري البيت، ولكن من المعروف أن بحر البسيط يستعمل تاماً ومجزوءاً، ولا يستعمل مشطوراً، مُحدِّثاً في ذلك علة القطع في التَّعْيِلَة الأولى والرابعة (فَعْلُنُ) أصلها (فَاعِلُنُ) فصارت (فَاعِلُ) ونقلت إلى (فَعْلُنُ). و مُحدِّثاً زحاف الخبن في التَّعْيِلَة الثانية (فَعْلُنُ) أصلها (فَاعِلُنُ) فصارت (فَعِلُنُ).

ولا تقف محاولته عند هذا الحد، بل نراه يولِّد استعمالات جديدة لهذه الأوزان كما في قوله في مطلع موشحه:²

أَنْتَ افْتِرَاجِي لَا قَرَبَ اللَّهِ الْلَوَاجِي

وبالتقطيع العروضي لهذا المطلع يبدو وزنه على هذا النحو:

أَنْتَ فْتِرَاجِي لَا قَرَبِلُ/ لَاهُ لُلَوَاجِي
مُسْتَفْعِلَاتُنُ/ مُسْتَفْعِلُنُ/ مُسْتَفْعِلَاتُنُ

وهذا الوزن مولد من بحر الرجز ولكن الوشاح استغل فكرة الزحافات والعلل، فأضاف إلى التَّعْيِلَة الأولى (مُسْتَفْعِلُنُ) سبباً خفيفاً (ثُنُ) وكذلك في التَّعْيِلَة الأخيرة. وبلغاً الأعمى التَّطْيِلِي إلى فكرة العلل والبحر المهمل، فيستغل كل ما فيهما من إمكانيات متاحة، فإذا استعمل بحر السريع مثلاً، أدخل تفعيلة من تفعيلات البحر المهمل الذي يسمّى بالمتوقِّر وهي: (فَاعِلَاتُكَ) وزاد على التَّعْيِلَة الأخيرة سبباً خفيفاً فتصير (مَفَاعِلَاتُنُ) بدلاً من (مَفَاعِلُنُ)، فتجيء صورة الوزن على هذا النحو:

فَاعِلَاتُكَ مَفْعُولَانُ مَفَاعِلَاتُنُ

وينطبق هذا الوزن على موشحته التي يقول فيها:³

قَدْ دَعَوْتُكَ بِالْأَشْجَانِ فَكُنْ مُجِيبِي
وزنه: قَدْ دَعَوْتُكَ/ بِالْأَشْجَانِ فَكُنْ مُجِيبِي

1 - التَّطْيِلِي: الأعمى التَّطْيِلِي، (2014م)، ديوان الأعمى التَّطْيِلِي، ص322

2 - المرجع نفسه: ص335

3 - التَّطْيِلِي: الأعمى التَّطْيِلِي، (2014م)، ديوان الأعمى التَّطْيِلِي، ص305

فَاعِلَاتُكَ / مَفْعُولَانُ مَفَاعِلَاتُنْ

وعلى كل حال نجد الأعمى التّطيلي في موشحاته جدّد في إطار العروض العربي ليعمد إلى إثراء موشحاته بالموسيقى العروضية.

أما القافية من الشعر كما قال ابن منظور في اللسان ناقلاً قول الخليل بن أحمد الفراهيدي: "هي آخر حروف البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن ويقال مع المتحرك الذي قبل الساكن"¹. وعلم القافية "وضع لبيان ما يلتزم في أواخر أبيات القصيدة من لوازم، حتى يكون لها نظام واحد، فلا تضطرب موسيقاها، ولا يفسد ترتيبها"². والقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، فكلماتها في الشعر الجيد ذات معاني متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله³. وقد تحدّث النقاد عن القوافي فجعلوها أقسام ثلاثة وهي:

- 1/ القوافي الدّالّة: وهي: الباء، والتّاء، والدّال، والرّاء، والعين، والميم، والياء المتبوعة بألف الإطلاق، والتّون في غير تشديد أسهلها جميعاً. وهي ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث.
- 2/ القوافي النّفرة: وهي: الصّاد، والرّاي، والضّاد، والطّاء، والهاء الأصليّة، والواو.
- 3/ القوافي الحوش: وهي قليلة الاستعمال قال عنها الدكتور عبد الله الطيب هي: التّاء، والخاء، والدّال، والشّين، والطّاء، والغين، وكلّها قد ركبها الشعراء⁴.

والموشحات بطبيعتها لا تبنى على قافية واحدة. وعند النّظر إلى موشحات الأعمى التّطيلي نلاحظ معظم أحرف القوافي الثلاث وردت في موشحاته، مثل قوله في مطلع موشحه الأقرع⁵:

يَا مَنْ كَتَمْتُ غَرَامَهُ حَتَّى أَضُرَّ بِي الْغَرَامُ

إذا بدأ الشّاعر هذه الموشحة بحرف الميم، ثم استمر في ذلك حتى ذكر مجموعة من حروف القافية التي تتوزع بين أنواعها الثلاثة، مثل حرف العين في الدّور الثّاني. يقول:

مَا كُنْتُ أَفْرَعُ لِلظَّمَا لَوْ كَانَ تَرَوِينِي الدَّمُوعُ

وقال أيضاً مستخدماً حرف اللّام في الدّور الثّالث:

غَصْنٌ غَدَا مَلءَ الْبُرُودُ سَكْرُ الشَّبَابِ بِهِ يَمِيلُ

ثمّ استخدم حرف الألف في الدّور الرّابع. يقول:

1 - ابن منظور: جمال الدين بن منظور، (1955م)، لسان العرب، ص709

2 - شاهين: كمال السيد شاهين، (1969م)، اللباب في العروض والقوافي، (ط1)، مكتبة الجامعة الأزهرية، مصر، ص6

3 - هلال: محمد غنيبي هلال، (1996م)، النقد الأدبي الحديث، (ط1)، دار صادر، بيروت، ص469

4 - عبد الله الطيب: (1991م)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (ط1)، دار الجامعة للطباعة والنشر، جامعة الخرطوم، ص58-75-79

5 - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص282

كم ذا تقطّعي النوى شوقاً إلى أمّ العلاء

وأخيراً استخدم حرف النون في الدور الخامس بقوله:

حمّلت نفسي حنقها وأنا بموضعها ضنين

وغيرها من الحروف التي تتوزع داخل موشحاته. فتتويع القوافي في الموشحة الواحدة دلالة على تزيينها بالإيقاع الموسيقي.

4. 4. 2. الموسيقى الداخليّة: لا يتم الحديث عن موسيقى البيت الداخليّة إلا بالإشارة إلى ما جاء في كتب البديع، فقد قسم علماء البلاغة البديع إلى نوعين: الأول محسن معنوي، والثاني محسن لفظي، وهذا النوع الثاني على صلة وثيقة بالموسيقى تتردد فيه أصوات الكلام في شكل نغم موسيقي يطرب سامعيه من خلال استماع ألفاظه، كما تتفعل له القلوب والعقول بمعانيه المختلفة فله براعة في ترتيب الكلمات وتنسيقها أثناء نظمها. ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه، يجمعها جميعاً أمر واحد؛ وهو العناية بالجرس، و وقع الألفاظ في الأسماع ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه وذلك لأنّ الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدّدة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفنّ، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنيّة¹.

وللموسيقى الداخليّة في موشحات الأعمى التطيلي عدّة مصادر متّبعة، ولعلّ أهمّها من ألوان البديع التكرار، والجناس، والتّصريح. وغير ذلك من ألوان التّأنيق النغمي التي تشكّل الموسيقى الداخليّة في موشحات الأعمى التطيلي.

4. 4. 2. 1. التكرار: "هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التّعبير، بحيث تشكّل نغماً موسيقياً يتقصده النّاطم في شعره أو نثره"². وقد عرفت القصيدة العربية "منذ زمن بعيد هذه الوسيلة اللغويّة والإيحائيّة والتي تؤدّي وظيفة تعبيرية تساعد على زيادة فعالية القصيدة"³. ورد التكرار في موشحات الشاعر الأعمى التطيلي بصورة واضحة، ومن أمثلته التي زينت إيقاع الموسيقى الداخليّ قوله:⁴

أحبّ به أحبّ ويا تجنّبه طال المدى

لاشك أنّ الشّاعر أفلح في استخدام الموسيقى الداخليّة التي أكسبت البيت جرساً موسيقياً عذباً باستخدامه

الواضح للتكرار في كلمتي (أحب، أحب) من مصرع الشّطر الأوّل. وقال في موشحةٍ أخرى:⁵

دع القتالا فقد كفاك القتالا

¹ - أنيس: إبراهيم أنيس، (2010م)، موسيقى الشعر، (ط1)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص44-45

² - ماهر: ماهر مهدي هلال، (1980م)، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقد عند العرب، (ط1)، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص239

³ - زايد: علي عشري زايد، (1981م)، بناء القصيدة الحديثة، (ط1)، مكتبة دار العروبة، الكويت، ص60

⁴ - التطيلي: الأعمى التطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التطيلي، ص310

⁵ - التطيلي: الأعمى التطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التطيلي، ص312

جُدُّ تَعَالَى عَن كَلِّ خَطْبِ تَعَالَى
غَالَ النَّصَالَا وَغَلَّلَ الْأَبْطَالَا

فالموسيقى التي أشار إليها الأعمى التّطيلي واضحة في موشّحته من خلال استخدامه للتكرار بين الكلمات (القتالا، القتالا- تعالی، تعالی).

4. 2. 2. الجناس: هو تشابه الكلمتين في اللفظ. وينقسم إلى قسمين تام وغير تام، فالتمام أن يتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها. والجناس غير التام هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام¹. والجناس في موشّحات الأعمى التّطيلي جاء في مواضع عديدة ومن أمثله التي أضافت إلى البيت لونا موسيقياً قوله:²

والرَّهْرُ فِي فَضَّةٍ وَعِقْيَانٍ وَالْمَاءُ يَحْكِي انْسِيَابِ ثَعْبَانٍ فِي مَدْنِبِ بَسْتَانٍ

فالموسيقى التي أكسبها الجناس واضحة في بيته بين (عقيان، ثعبان، بستان). ومن الجناس قوله:³

يَا مِنْ يَتَعَزَّزُ اخضع لعبد العزيز
إِنْ كُنْتَ تَمَيِّزُ جماله تمييزي
بِالْخَدِّ الْمَطْرَزُ بأبدع التطريز

الملاحظ أنّ الشّاعر أفلح في استخدامه للموسيقى الداخليّة التي أكسبت بيته جرساً موسيقياً عذباً باستخدامه الواضح للجناس في الكلمات (يتعزّز، العزيز، تميز، تمييز، المطرّز، التطريز)
4. 2. 3. التصريح: "وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب. أي أن تكون كلّ لفظة من نهاية الشطر الأول مشابهة لكلّ لفظة من نهاية الشطر الثاني حتّى الوزن والقافية"⁴. ومن أمثلة التصريح في موشّحات الأعمى التّطيلي قوله:⁵

بِالْخَلْخَالِ وَالْمَهْتَضُمِ الشَّخْتُ سُرُورِي لَوْ سَاعَدَنِي الْبِخْتُ

فالتصريح جاء في كلمتي: (الشخّ، البخّ) وهما يقعان في آخر الصّدر، وآخر العجز على الترتيب. ويظهر التّجانس الصّوتي في نهاية كلّ مصراع من البيت. فالإيقاع جاء من خلال التكرار. وقال في موشّح آخر:⁶

وَلَيْلٍ طَرَقْنَا دَيْرَ حَمَارٍ فَمِنْ بَيْنِ حُرَّاسٍ وَسُمَارٍ

1 - عتيق: عبد العزيز عتيق، (1998م)، الأدب العربي في الأندلس، ص 193

2 - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص 295

3 - المرجع نفسه: ص 315

4 - الحملاوي: أحمد الحملاوي، (1990م)، زهر الربيع في المعاني والبيان والبيدع، (ط1)، المكتبة التوقيفية، القاهرة، ص 162

5 - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص 322

6 - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص 323

فالتصريح جاء في كلمتي: (خمار، سمار) والشاعر لجأ إلى هذا التكرار ليعطي البيت تآلفاً موسيقياً واضحاً. ومن هنا نجد الأعمى التّطيلي لم يأل جهداً في الاهتمام بموسيقاه، أو العناية بتطوير أوزانه وتطويعها للغناء، معتمداً في تجديده على حيل و وسائل كثيرة، وإن كانت هذه المحاولات لم تخرج عن إطار العروض العربي، ولم تنشذ عن قواعده وأصوله العامّة.

4. 5. الخرجة: الخرجة هي الجزء الأخير الذي يختم به الموشح، وهي تحظى باهتمام خاص من الوشاح، ولذلك وصفها ابن سناء الملك بأنها "أبراز الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره". ورغم أنها تأتي في آخر الموشح فينبغي أن يسبق خاطر إليها، ويعملها من ينظم الموشح في الأول، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية، وحين يكون مسيباً مسرحاً، ومتبجحا منقشاً، فكيفما جاءه اللفظ والوزن خفيفاً على القلب، أنيقاً عند السمع، مطبوعاً عند النفس، حلواً عند الذوق، تناوله وتنوله، وعامله وعمله، وبني عليه الموشح؛ لأنه قد وجد الأساس، وأمسك الذنب، ونصب عليه الرأس"¹.

والأصل في الخرجة أن تكون بلغة عامية بشرط أن تكون "حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامّة ولغات الخاصة". ويجوز أيضاً أن تكون الخرجة معربة خاصة إذا كان الموشح في المدح، وذكر اسم الممدوح في الخرجة. أما إذا كانت الخرجة معربة وفي غير موشح مدح فيشترط أن تكون ألفاظها غزلة جداً، هزارة سحارة خلابة، بينها وبين الصبابة قرابة. وقد تكون الخرجة أعجمية " بشرط أن يكون لفظها أيضاً في العجمية سقساقاً تقطياً، ورمادياً زطياً"².

والأعمى التّطيلي يشارك غيره من وشاحي الأندلس في إثارة الخرجة العامية التي هي الأصل والأساس في نظم الموشحة، وتتميز خرجات الأعمى التّطيلي بصفة عامّة بالبساطة حتى لتبدو أقرب إلى الكلام العادي ويغلب على الظن أنّ بعضها مأخوذ من أفواه العامّة أو من الأغاني الشعبية التي كانت تردّد في البيئة الأندلسية، ونستطيع أن نلمس ذلك في موشحته التي يقول في مطلعها:³

أدِر لنا أكوابٍ يُنسى بها الوجْدُ واستصحب الجلاسُ كما اقتضى العهدُ

ويمهد للخرجة في الدور الأخير بلفظ الغناء فيقول:⁴

نديماً قد تاب غني له وأشدُّ وأعرض عليه الكاس لعلّ يرتد

ثمّ تجيء الخرجة العامية في ألفاظ بسيطة وكأنّها مستقاة من أغنية كانت تتردّد على ألسن الناس، وهذه

الخرجة هي:⁵

¹ - ابن سناء الملك: (1949م)، دار الطراز في عمل الموشحات، ص32

² - المرجع نفسه: ص32

³ - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص292

⁴ - المرجع نفسه: ص293

⁵ - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص300

اشربُ إلى غدٍ مع ذا الرِّيمِ فالمولى كريمٌ
ومثلها أيضاً خرجته العامية التي تقول:¹
رحل حبيبي سحرَ فما ودَّعتُ
يا وحش قلبي باليل إذا افتكرتُ

وقد تأتي خرجات الأعمى التّطيلي على السنة المحبين أو على لسان فتاة تجهر بحبّها في غير موارد
كقوله:²

وربّ فتاةٍ فُتنت فيهِ
يُعَلِّها بالصدِّ والتّيه
فقد أنشدت وهي تغنيه
أمانُ أمانُ يالمليح غارِ بُركى توكرش بالله متارِ
معناها: أمان أمان: يا مليح قل لي، لم تريد بالله أن تقتلني.

وفي أحيان كثيرة تأتي الخرجة على لسان الأعمى التّطيلي نفسه، ففي خرجته التي يحذر فيها نفسه من
خيانة العهد يقوله:³

حَمَلْتُ نفسي حنفاها وأنا بموضعها ضنين
في من يبين بطرفها إمّا دلالاً أو مجون
باتت تُخون طيفها وأنا وحقك لا أخون
نمضي العهود وتأتي مِلاشُ يا قوم وأنا على عهدي مُقيماً

وقد يخرج الأعمى التّطيلي على الأسلوب المألوف في صياغة الخرجة، فيأتي بها دون تمهيد أو غير
مسبوقة بلفظ "غنى" أو "أنشد" أو نحوهما من الألفاظ التي ذكرها ابن سناء الملك، وتطرّد هذه الظاهرة في غير
موشحة، فمن ذلك قوله:⁴

غيري إذا أحبّ يُداهي أو يُداهن
أما كفى الضنى ظاهراً والشوق باطن
قد كنت ناسكاً أو كما كنت ولكن
حبُّ المِلاحِ أفسد نُسكي وصلاجي

1 - المرجع نفسه: ص 321

2 - المرجع نفسه: ص 325

3 - المرجع نفسه: ص 283

4 - المرجع نفسه: ص 337

أما الخرجة المعربة فهي قليلة في موشحات الأعمى التّطيلي، وقد حاول ابن سناء الملك أن يقصر الخرجة المعربة على موشحات المدح ثم عاد وأجازها في غير المدح. وتتميّز خرجات الأعمى التّطيلي المعربة بأنّها سهلة الألفاظ، هزّارة، خلابة، بسيطة المعنى، ففي موشحته التي يقول في مطلعها:¹

إلى متى بوصولنا تبخل ولا تلين

تأتي الخرجة معربة ويمهّد لها في الدّور الأخير بالألفاظ (السّهْد، الدّعج، بدر البلد، الضيغم، السّرج، النّهج، المصحفي) التي تدلّ على الصفات التي يتمتّع بها الممدوح من (الجمال والشّجاعة والوضوح البيّن والتّربية والسلوك)، فيقول:²

أغرى السّهْد بالأعين الدّعج

بدرُ البلدِ وضيغمُ السّرجِ

قلنّ وقد مرّ على النّهج

قل يا فتى من ذا الذي أقبل أم من يكون

المصحفي فما رأيت أجمل منه العيون

وفي موشحة أخرى تأتي الخرجة معربة ويمهّد لها في الدّور الأخير بعبارة تدلّ على مكانة الممدوح الذي لا نظير له على وجه الأرض. فيقول:³

أدعوه بالقاضي وأمره يقضي عليّ لي

أنا به راضٍ لأنّه يُرضي لأملي

قل غير بمنّ على الأرض منه قل:

أما ترى أحمد في مجده لا يلحق

أطلعه الغربُ فأنا مثله يا مشرق

أما الخرجة الأعجمية فهي قليلة في موشحات الأعمى التّطيلي، وقد اشترط ابن سناء الملك أن يكون لفظها في العجمية سقساقاً نفطياً، ورمادياً زطياً. وفي إحدى موشحات الأعمى التّطيلي تأتي الخرجة أعجمية غامضة ويمهّد لها في الدّور الأخير بلفظ "بيكي" فيقول:⁴

يا امّح خلق الله أركاننا

مُدّ بنت فؤاد الصّب قد بانّا

بيكي أسفاً للبين حيراننا

1 - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص 300

2 - المرجع نفسه: ص 301

3 - المرجع نفسه: ص 297

4 - المرجع نفسه: ص 323

غازكن لبيري ذا الغيبة نون تنت يا ولنيش ذا العاشق شنت

ولعلّ معناها: خبرني، كيف احتمل هذا البين؟ ليس إلى هذا الحد، وما كنت لولاك أبكي من العشق. وفي موشحةٍ أخرى أتت الخرجة أعجمية ومهدّ لها في الدور الأخير بألفاظ (الجفا والأسى والاعتلال...) فيقول:¹

لا بدّ لي منه على كلّ حال مولى تجنّى وجفا واستطال
غادرني رهنّ أسى واعتلال ثمّ شدا بينّ الهوى والدلال
مو الحبيب انفرمو دي مي أماز كه نو دشنتاز نُفيس أميب كِشادِ ديغار

معناها: مرض حبيبي، بسبب حبي. فلو لم يكن كذلك... ألم تر، أنّه كان يتأخّر في الوصول. ومهما يكن من أمر، فإنّ ما بقي من خرجات الأعمى التّطيلي يشير إلى براعته في صياغتها، فقد وقر لها قدراً كبيراً من البساطة، واقترب بها من لغة الحديث العادي، فجاءت معبرة عن روح العامّة، وممثّلة للطابع المحليّ.

5. خاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصّالحات، وأصليّ وأسلم على النّبّي المصطفى وعلى آله وأصحابه المستكملين الشرفا، وبعد:

جاءت هذه الدّراسة تحت عنوان: (الأشكال الفنّية في موشحات الأعمى التّطيلي). ولهذا أرى أنّ الأشكال الفنّية في موشحاته تميّزت بالتّالي:

1- تنوّعت أنماط البنية في موشحاته، فقد تأتي في أبسط أنماطها أحياناً يكون الموشح (تام) وهو ما بدأ بالمطلع، وهذا في أغلب موشحاته، وأحياناً يكون الموشح (أقرع) وهو ما بدأ بالدور. وهناك ظاهرة أخرى تتّصل ببناء الموشحة عنده، وهي ما نلحظه من ترابط وتلاحم وانسجام بين أجزاء الموشحة، وقد عمد إلى وسائل شتى لتحقيق ذلك، فكان يلجأ أحياناً إلى ما يسمّى في مصطلح العروضيين بـ (التّضمين) أو تعليق القوافي حتّى لا يستقل جزءٌ بمعناه وحتّى يجذب انتباه القارئ أو السّامع إليه. وهناك بناء آخر للموشح عنده وهو المزج بين أغراض الشّعر المعروفة من مدح، وغزل، ووصف للطبيعة والخمر، وغيرها.

2- إنّ لغة الأعمى التّطيلي في موشحاته قد بدأت ترق وتلين وتتخلّص من الغموض والتّعقيد، فجاءت بعيدة عن التّكليف والإغراب، بسيطة التّراكيب، أقرب إلى منثور الكلام. ويكثر الأعمى التّطيلي في لغته كذلك من استخدام الأساليب الإنشائيّة، مثل حروف الاستفهام، وصيغ النداء. وهناك ظاهرة أخرى تتّصل بلغة الموشحة عنده، هي ما نلحظه من تميّز بمناسبة الموضوع الذي يتناوله، فإذا مدح شخصاً فإنّه يخلع عليه الصّفات

¹ - التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، ص285

التي تناسبه. أمّا إذا وصف فإنه يستعمل الألفاظ والعبارات التي تدلّ على روعة الموصوف وجماله وما شابه ذلك، وإذا تغزّل لانت لغته وسهلت، فمعنى ذلك أنه يستعمل لكلّ مقام ما يناسبه.

3- اعتمد الأعمى التّطيلي في رسم صورته على عناصر عديدة، من أبرزها عنصر "التّشخيص"، فهو لديه قدرة فائقة على تشخيص المعاني وتحويلها إلى صور ناطقة حيّة، فتبدو بعض موشحاته أشبه بلوحات فنيّة بديعة تجمع بين البساطة والعمق، وبين الوضوح ودقّة التصوير. وكثيراً ما يستعين بعنصر "الحركة" في رسم لوحاته، ويفتن في استخدام هذا العنصر فتأتي الصّورة نابضة الحياة والحيويّة. ومن العناصر التي تقوم عليها طريقتة في التّصوير ما يمكن أن نسميه تراكم التّشبيّهات أو الإكثار من إيراد الصور المتلاحقة. وغالباً ما يستمدّ صورته من أجواء الطّبيعة والخمر. ويستمد بعض صورته من أسلوب الحوار، فنراه يردّد صورة الحوار الذي يتضمن بعداً نفسياً يعبر به عن رؤيته.

4- استخدم الأعمى التّطيلي في نظم موشحاته عدداً من بحور الشّعر المعروفة، ولكن نلاحظ أنّه يعتمد إلى التّجزئة في الوزن مع التّغيير والتّبديل والحذف، ونراه يولّد استعمالات جديدة لهذه الأوزان. ويلجأ إلى فكرة العلل والبحر المهمل، فيستغل كلّ ما فيهما من إمكانيات متاحة. وبهذا جدّد في إطار العروض العربي ليعمد إلى إثراء موشحاته بالموسيقى العروضيّة.

5- إنّ نسبة شيوع حروف القافية بأنواعها الثلاثة وردت في موشحات الأعمى التّطيلي تلك التي ذكرها الباحث. ولكن استخدامها في موشحاته كان متفاوتاً.

6- ورد في موشحاته بعض أنواع البديع التي تتردّد فيه أصوات الكلام في شكل نغم موسيقي يطرب سامعيه من خلال استماع ألفاظه، ولكن يظهر إبداعه من خلال التّألف الموسيقي الذي حدث بين هذه الألوان، فلم نر تنافراً من شأنه أن يؤذي أذن السّامع، فالإيقاع جاء متناغماً.

7- جاءت الخرجة بأنواعها الثلاثة في موشحاته منها: الخرجة العاميّة التي جاءت ببساطتها حتّى لتبدو أقرب إلى الكلام العادي ويغلب على الظنّ أن بعضها مأخوذ من أفواه العامة أو من الأغاني الشعبيّة التي كانت تتردّد في البيئّة الأندلسيّة. أمّا الخرجة المعربة فهي قليلة في موشحاته، ولكنّها تميّزت بأنّها سهلة الألفاظ، هزّارة، خلّابة، بسيطة المعنى. أمّا الخرجة الأعجمية فهي قليلة في موشحاته، فجاءت غامضة المعنى.

6. المصادر والمراجع

1- ابن بسّام: أبو الحسن علي بن بسّام، (1998م)، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، (ط1، ج1)، دار الكتب العلميّة، بيروت.

2- ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني، (1977م)، الخصائص، (ط1، ج1)، المكتبة التوفيقية، دمشق.

3- ابن خلدون: (1978م)، مقدّمة ابن خلدون، (ط5، ج1)، دار صادر، بيروت.

4- ابن زهر: ابن زهر الحفيد، (1983م)، ديوان ابن زهر الحفيد، (ط1)، منشأة المعارف، الإسكندريّة.

5- ابن سناء الملك: (1949م)، دار الطراز في عمل الموشّحات، (ط1)، دار العلم للملايين، دمشق.

- 6- ابن منظور: جمال الدين بن منظور، (1995م)، لسان العرب، (ط1، ج2، 13)، دار المعارف، القاهرة.
- 7- إبراهيم أنيس: (2010م)، موسيقى الشعر، (ط1)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- 8- أبو الحسن: أبو الحسن علي موسى، (1976م)، المغرب في حلى المغرب، (ط1، ج2)، دار صادر، بيروت.
- 9- التّطيلي: الأعمى التّطيلي، (2014م)، ديوان الأعمى التّطيلي، (ط1)، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان.
- 10- الجوهري: نصر الدين إسماعيل الجوهري، (1987م) الصّاح تاج اللّغة وصاح العربيّة، (ط4، ج1)، دار العلم للملايين، دمشق.
- 11- الحماوي: أحمد الحماوي، (1990م)، زهر الربيع في المعاني والبيان والبديع، (ط1)، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة.
- 12- الرّافعي: مصطفى صادق الرّافعي، (1989م)، تاريخ آداب العرب، (ط1، ج3)، دار الكتاب العربي، دمشق.
- 13- الرّكابي: جودت الرّكابي، (1998م)، في الأدب الأندلسي، (ط1)، دار المعارف، القاهرة.
- 14- زايد: علي عشري زايد، (1981م)، بناء القصيدة الحديثة، (ط1)، مكتبة دار العروبة، الكويت.
- 15- سلامة: محمد علي سلامة، (1989م)، الأدب العربي في الأندلس - تطوره، موضوعاته، وأشهر أعلامه - (ط1)، بيروت، لبنان.
- 16- شاهين: كمال السيّد شاهين، (1969م)، اللباب في العروض والقوافي، (ط1) مكتبة الجامعة الأزهرية، مصر.
- 17- الشّكعة: مصطفى الشّكعة، (2014م)، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، (ط4)، دار العلم للملايين، بيروت.
- 18- طليمات، والأشقر: غازي طليمات، وعرفان الأشقر، (2002م)، الأدب الجاهلي، (ط1)، دار الفكر المعاصر، بيروت.
- 19- عبد الله الطّيب: (1991م)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (ط1)، دار الجامعة للطباعة والنشر، جامعة الخرطوم.
- 20- عتيق: عبد العزيز عتيق، (1998م)، الأدب العربي في الأندلس، (ط1)، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت.
- 21- العشماوي: محمد زكي العشماوي، (1968م)، قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، (ط1)، دار المعرفة الجامعية، بيروت.
- 22- ماهر: ماهر مهدي هلال، (1980م)، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، (ط1)، دار الرشيد للنشر، بغداد.

23- هلال: محمد غنيمي هلال، (1996م)، النقد الأدبي الحديث، (ط1)، دار صادر، بيروت.