التماسك النصي في شعر الموشحات في العصر العثماني
موشح قاسم بن عطاء الله "المصري" نموذجا

د/ أحمد حامد محمد حجازي

أستاذ اللغه العربية المساعد بالمعهد العالي الدولي للغات والترجمه بالقاهره

تقديم

الحمد لله الذي خلق الإنسان وعلمه البيان، فكانت اللغة ترجمان العقل ومرآة الوجدان، والصلاة والسلام على رسوله خير من دلّ بيانه أبلغ دلالة وأفصح بيان

إن دراسة فنون الشعر في مصر في العصر العثماني ومنها الموشحات تظهر لنا بوضوح حقيقة خطأ ما شاع بين الدارسين من أن الفتنة التالية لسقوط بغداد سنة ٦٥٦هـ بعد نكبة التتار تعد عصر انحطاط في الأدب واللغة والثقافة.

وعلى النقيض من ذلك ذكر د. شوقي ضيف: "وجود نهضة علمية فى العلوم اللغوية والشرعية والعقلية وعدد من الشعراء المطبوعين، حيث وصف الإسحاقى بأنه شاعر بارع تجاوز فى الرقة الحد، فهو رائد مدرسة فى الغزل زمن العثمانيين كانت تمتاز برقة الحس ورهافة الشعور ورشاقة الموسيقى وجمال الصياغة، وكذلك الشبراوى، و"قد كانت الموشحات ناشطة أيام العثمانيين ، كموشحات زين العابدين البكرى وموشح **قاسم بن عطاء الله** الذي يسيل عذوبة ورقة" [١]

كما أكد د. عوض الغباري أن "المنظور الموسوعى لأدب الرحلة تصوَّر انعكاسا لموسوعية نتاج أعلام مصر من علماء الأزهر، وأعلام المتصوفة، وكبار الأدباء والشعراء خلافا لما شاع عن جمود الأدب فى مصر العثمانية"[٢]

كما ذكر د. عمر موسى باشا أن "هذا العصر استمرار طبيعى لعصر الموسوعات المملوكى، فالعثمانيون لا يختلفون فى تاريخنا عن العناصر الحاكمة السابقة من البويهيين والسلاجقة والأكراد الشراكسة وغيرهم، شهدت البلاد فى عهودهم تطوراً فى الفكر العربى والحضارة الإسلامية"[١]

---

[١] عصر الدول والإمارات(مصر) د.شوقي ضيف،دار المعارف١٩٩٠،ص١٨٢,١٧٢ ،١٨٥

[٢] الغباري، د. عوض، مصر في أدب الرحلة في العصر العثماني
https://sadazakera.wordpress.com/2022/03/23

وقد عزى من زعم ضعف أدب هذا العصر إلى ضعف اللغة العربية وسيطرة اللغة التركية، وإلى أن السلاطين العثمانين وولاتهم لا يعرفون العربية، ولا يتذوقون الشعر بها، وهذه مغالاة " فقد كان السلطان الأعظم أحمد بن مراد محباً للعلماء وآل البيت متمسكاً بالسنة النبوية... وكان مائلاً إلى الأدب، وله شعر بالعربية، كما أن السلطان عبد الحميد نظم قصيدة – باللغة العربية – نقشت على الحجرة النبوية الشريفة سنة ١١٩١هـ"[٢]

كما ذكر د.عبد العزيز الشناوى عدة عوامل حفظت للغة العربية قوتها منها: مكانة هذه اللغة الدينية وقدسيتها... ولم تفرض اللغة التركية إلا فى دواوين الحكومة – وهذا ما تؤاخذ الدولة العثمانية عليه ـ ولم يحاول المصريون تعلم اللغة التركية، وقد لاحظ نابليون عدم معرفة المصريين بالتركية والفرنسية[٣]

وفي هذا العصر عاش في مصر كثير من الشعراء النابهين[٤] من أمثال: البكري ٩٩٤هـ والعسيلي ٩٩٤هـ واللقيمي الدمياطي ت١١٧٨هـ، الأصيلي ت١٠١٠هـ يوسف المغربي ت ١٠١٩هـ أبو المواهب البكري ت١٠٣٧هـ ابن يس المنوفي ت ١٠٤٢هـ عبد الباقي الإسحاقي ت ١٠٦٣هـ الشهاب الخفاجي ت ١٠٦٩هـ. والنابلسي ت ١١٤٣هـ، والخشاب، وحسن العطار والصاوي والعصفوري ت ١١٠٤هـ، والكردي ت ١١٦٠هالشبراوي ت١١٧١هـ والحفناوي ت ١١٧٨هـ، ابن الصلاحي١١٨٠هـ العيدروس١١٨٥هـ ومرتضى الزبيدي ت ١١٩٦هـ وقاسم بن عطاء الله الزجّال١٢٠٤هـ والصبان ت١٢٠٦هـ والظهوري ت١٢١٦ وغيرهم.

تمهيد

يعد **التماسك النصي** من القضايا المهمة التي شغلت علم اللغة النصي، فقد اهتمت الدراسات المتعلقة بلسانيات النص بآليات التماسك والترابط النصي في النصوص، لاسيما النص الأدبي، وما يتعلق بالجانب النحوي باعتبار النص بنية متماسكة تتكون من علاقات داخلية وخارجية، ومن حيث كونه وحدة لغوية نوعية ميزتها الاتساق والترابط عبر الأدوات النصية، ودورها في تحقيق تماسك القصيدة، ومحاولة الكشف

---

[١] موسى، د.عمر، تاريخ الأدب العربى(العصر العثمانى) دمشق، دار الفكر، ١٩٨٩ ص ٤٩

[٢] المحبي، محمد أمين، خلاصة الأثر، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة ١٩٨٨، ١/٢٨٤

[٣] الشناوي، د. عبد العزيز، دور الأزهر فى الحفاظ على الطابع العربى لمصر إبان الحكم العثمانى، ط.الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٤: ٤٤ وتاريخ الجبرتى١/١٤٨، ١٨٧،١٨٨

[٤] راجع في تراجم هؤلاء الشعراء في المصادر:(ريحانة الألباء للشهاب الخفاجي ج ٢، خلاصة الأثر للمحبي ج٣، "تاريخ الجبرتي ومن المراجع(ازدهار الشعر العربي في مصر في العصر العثماني د. أحمد حجازي، الدار المصرية للعلوم ٢٠١٢ ص ٤٠٠: ٤٣٠)

عن الترابط بين أجزائها، وعلاقة كل بيت بالآخر، وارتباط كل مقطع فيها بالآخر وصولا إلى نص كلي متماسك[١]

وتتمثل **تساؤلات البحث** في بناء الموشحات في العصر العثماني فيما يلي:

ما مدى التماسك النصي لشعر الموشحات في مصر في هذا العصر؟ وهل موشحات العصر العثماني في مصر كانت حيّة قوية؟ أم ضعيفة متكلفة؟ وما مدى التماسك النصي في موشح "قاسم بن عطاء الله الزجال" بوصفه نموذجا لموشحات هذا العصر؟ و**ما المقصود بالنص والتماسك النصي؟**

ويأمل هذا البحث أن يجيب على هذه التساؤلات بداية بالتعريف بهذه المصطلحات كيما يلى :

التماسك لغة: هو ترابط أجزاء الشيء حسيا ومعنويا، ومنه التماسك الاجتماعي[٢]

و**مصطلح التماسك** يشير إلى الشكل النحوي المعجمي أي اختيار الكلمات والبنيات النحوية، وفي هذا المستوى لا يوجد فاصل صارم بين المفردات والنحو، أما السبك فيتحقق جزء منه عبر النحو وجزء عبر المفردات [٣]

و**النص** لغة: هو "الظهور ومنه سمي كرسي العروس منصة لظهورها عليه،

ونص الكتاب ألفاظه والكلام المنصوص، ومنه قولهم هو نصٌ في الموضوع"[٤]

النص اصطلاحا: عرّف سميث النص بقوله: كل منطوق لغوي متماسك يؤدي بنجاح وظيفة اجتماعية اتصالية، ويُنْظَم وفق قواعد تأسيسية ثابتة.

سواء كان النص نثرا أوشعرا، وسيّان أكان الشعر قصيدة أم موشحا من الموشحات

و**الموشح** من الوشاح وهو كرسان لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، وأديم يرصع بالجوهر تشده المرأة بين عاتقها وكشحها٥ و**اصطلاحا:** كما ذكر ابن سناء الملك: "كلام منظوم على وزن مخصوص يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات" ٦

و**النص** نثرا كان أو شعرا – قصيدة أو موشحا– يتطلب تحقُّق مجموعة من الخصائص أو الشروط الضرورية ليَستحق اسم" نص"، ومن أهم هذه الخصائص ما نجده عند **بوجراند ودريسلر** اللذين عرَّفا النص

---

[١] الاستعارة والتماسك النصي دراسة في قصيدة المتنبي ضيق ألم برأسي غير منسجم ص٥

[٢] المعجم الوسيط مادة (م س ك)

[٣] جميل عبد المجيد البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ص ٧٣

[٤] معجم لغة الفقهاء حرف النون (ن ص ص)

[٥] القاموس المحيط ، الفيروز أبادي، ط. دار الفكر ١٩٩٠م، مادة (و ش ح) ١|٢٥٧

[٦] دار الطراز ، ابن سناء الملك، ت. جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط.١٩٧٧ ص١٨

بأنه: "حدَثٌ تواصليٌّ تتحقق نصيَّته إذا اجتمعتْ له سبعةُ معايير، وهي: الربط، والتماسك، والقصدية، والمقبولية، والإخبارية، والموقفية، والتناص"[١]

ويرأى د. عبد الملك مرتاض أن العرب عرفوا النص مفهوما وشكلا وممارسة، وإن لم تشكل هذه المعرفة نظرية للنص عند العرب[٢]

أما يوري لوتمان فينظر إلى"وحدة النص باعتباره علاقة متكاملة غير قابلة للتجزئة تتكفل بها كل مستويات بنيته العضوية، وبصفة خاصة كيفية تكوينه" [٣]

وقد أفاد كثير من الدارسين العرب من الدراســـات الغربية حول علم النص واللسانيات وعلم الخطاب، وتتعدت المصطلحات من تضام، وسبك، واتساق، وانسجام، وارتباط مما يحمل معنى التماسك، وكلها تتفق في المعنى أو تتقارب لتؤدي إلى الفكرة الرئيسة للتماسك النصي، حيث أطلق عليه د. سعد مصلوح (السبك) بين الأجزاء المشكلة (نص أو خطاب) مع الاهتمام فيه بالوسائل اللغوية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[٤]

لقد ردد **البلاغيون القدماء مصطلحات السبك والحبك والاتساق** في سياق حديثهم عن الصياغة اللفظية، والتأليف بين المعاني والمقاربة بينها؛ ليكون النص مسبوك اللفظ محبوك المعنى، مع ترابط الأجزاء والتحام مكوناته، مكونة بنية كلية على درجة من الانسجام، وكأنها نسيج واحد، وعلى الرغم من أن مصطلح التماسك يعد حديثا، فإن جذوره تمتد إلى النقد العربي القديم، مع اختلاف المسميات لكن يظل المعنى والغاية متشابهة، فقد حظى النص وسبكه باهتمام وفير عند البلاغيين، والنقاد العرب القدامى حيث كان حرصهم شديد على أن يكون النص مترابطا، ومتماسكا من الناحية الشكلية والدلالية، وأشادوا بالشعر المتلاحم الأجزاء واستخدموا مصطلح السبك كما ورد عند الجاحظ، حيث يقول: "إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها ممائلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر

---

[١] سعيد بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون لونجمان، ط ١٩٧٧، ص ١٤٦ ويرى **بارت أن كلمة text تعني النسج كما في أصلها اللاتيني textus وقد آثر د.عبد الملك مرتاض أن يكون المقابل العربي لكلمة text هو النسج لما في دلالته على معنى الترابط، ولعدم توافر هذا المعنى في مادة"ن ص ص**" ثلاث مفاهيم نقدية ص ٢٦٧

[٢] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ص ٧٠

[٣] يوري لوتمان تحليل النص الشعري دار المعارف ترجمة محمد فتوح، ٢٠٠٠م، ص ١٦١

[٤] محمد خطاب، لسانيات النص بيروت المركز الثقافي سنة ٢٠٠٦.، ص ٦

مؤونة... وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، **وسبك سبكا** واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملسا ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة حرف واحد" [١]

وكان للباقلاني إسهام كبير في مجال تماسك النص، وذلك من خلال كتابه "إعجاز القرآن" وكذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" الذي يعد "من الممهدات لقواعد التماسك النصي، ونظريته تحمل في طياتها بذور علم النص، فالنظم عنده نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي ... كما أوضح عبد القاهر فكرة **التعالق** والتركيز على أهميته في بناء النص"[٢] وأهمية ترابط الألفاظ بعضها إلى بعض يقول: "لانظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، كما تعد نظرية النَّظْم عنده من أكثر الأدلة على اهتمام العرب بقضية الاتساق في النصوص، فقد نظَر عبد القاهر إلى القرآن الكريم نظرةً شاملة باعتباره نصًّا واحدًا، متسائلًا عن سر إعجازه"

كما يعد بحث علماء القرآن عن **المناسبة** بين السور والآيات بحثًا عن الاتساق، وقد ألَّفوا في ذلك كثيرًا ضمن كتب علوم القرآن، كما نجد عند السيوطي في كتابه الإتقان في علوم القرآن.

لقد عمَد البلاغيون القدماء في دراساتهم إلى الكشف عن الترابط الذي يكون بين عناصر النص ومكوناته؛ فقد ذهب أبو هلال العسكري إلى تأكيد وضع الألفاظ مواضعها المناسبة حتى لا يفقد الكلام حسنه، ولا يذهب معناه "ومن تمام حسن الرصف أن يخرج الكلام مخرجا يكون له فيه طلاوة وماء، وربما كان الكلام مستقيم الألفاظ، صحيح المعانى؛ ولا يكون له رونق ولا رواء[٣]

إن الاتساق عند علماء اللسانيات النصية له ثلاثةَ أنساق: نحوي، ومعجمي، وصوتي، وله وسائل وأدوات كثيرة يتحقَّق بها في النصوص، وأهمُّها الإحالة

---

[١] البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، دار الهلال، بيروت ١٤٢٣ هـ، ص٧٥/١

[٢] الاستعارة ودورها في المتاسك النصي دراسة في قصيدة المتنبي (ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِم)، د. إهلام عبد العزيز، مجلة ك. دار العلوم ج. الفيوم، مجلد ٦٥ عدد (ا) بتاير ٢٠٢٤. ص ١٧٨

[٣] الصناعتين ١٧٠/١

والاستبدال، والوصل، والاتساق المعجمي، والتَّكرار، وتتمثل الإحالة في إشارة عنصر داخل النص إلى عنصر آخرَ، باستخدام أسماء الإشارة، والضمائر، وأدوات المقارنة، وتنقسم إلى إحالة مقامية خارج النص، وإحالة نصية داخله.

و"الإحالة: علاقة معنوية بين ألفاظ وأسماء معينة، وما تشير إليه من مسميات، أو أشياء داخل النص أو خارجه، يدل عليها السياق أو المقام عن طريق ألفاظ أو أدوات محددة (كالضمير...) وتشير إلى مواقف سابقة أو لاحقة في النص... و هي داخل النص إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ سابقة كانت أم لاحقة، فالإحالة على سابق تعود على مفسر سبق التلفظ به والذي كان من المفروض أن يظهر حيث يرد المضمر، وتشتمل على نوع آخر يتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص بقصد التأكيد، ويطلق على هذا النوع الإحالة التكرارية"[١]

وتتمثل الإحالة في الضمائر وما يقوم مقامها من أسماء الإشارة والظروف زمانيها ومكانيها، والأسماء الموصولة وأدوات المقارنة؛ لتحقيق الترابط بين أجزاء النص، وتحقيق استمراريته، وسيركز هذا البحث – لإيجازه– على ثلاث آليات للاتساق الإحالي وهي الإحالة التكرارية والضمائر والتقديم والتأخير.

و**الضمـــــائر** هي أكثر وسائل الإحالة دورانا، سواء أكانت بارزة أو مسـتترة، منفصلة أو متصلة، ولها بعد وظائفي للغة، فضمير المتكلم "**أنا**" و "**نحن**" وما وقع موقعها تدل على الانفعال أو الوظيفة الانفعالية، و"**أنت**" وما قام مقامها على استثارة المخاطب، وهي الوظيفة الانطباعية، أما ضمير الغائب "**هو**" وما حل محلها لها بُعد مرجعي داخل النص، وتنشأ عنها "الوظيفة المرجعية" ولها كذلك بُعد إحاليّ، فالضمائر المحيلة إلى متكلم أو مخاطب إنما تحيل إلى شيء أو ذات خارج النص... ولهذا لا يعول علماء اللغة النصيون على هذه الضمائر في عملية الاتساق النصي، وإنما يعولون على ضمائر الغياب التي تحيل – غالبا– إلى شيء داخل النص، وتُكوّن إحالة نصية، ومن ثم تجبر المتلقي على البحث عما يعود عليه الضمير فتؤدي بذلك دورا هاما في تماسك النص واتساقه"[٢]

وما ينطبق على الضمائر ينطبق على الأسماء والأعلام والأماكن الخاصة والعامة، ومن ذلك نحدّد المرجعيات النصية، ولما كان هذا الوضع في حاجة إلى قناة تخاطب، فقد تعلقت بها الوظيفة الانتباهية

[١] نائل إسماعيل، الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني مجلة جامعة الأزهر بغزة سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠١١ ، مجلد ١٣ عدد ١ ، ص ١٠٦١.

[٢] محمد خطابي، لسانيات النص ص ١٨ وأحمد عفيفي الإحالة في نحو النص ص ٥٢٣

الاتصالية من خلال الوظيفة الغالبة في النص تتبين معالمه، وتحدد خصائصه وإحالاته ودلالاته داخل سياقه
الداخلي، وما يرتبط بها من سياقات خارجية.

وللربط وسائل حددها اللغويون منها: الوصل التشريكي كالعطف بالواو والفاء وثم، وبالتخيير "أو" والتعارض بالاستدراك "لكن" والمعارضة بالتقابل "لا، بل" والعلة "كي، واللام" والظروف "زمانية ومكانية" والغاية "حتى، إلى، أن" والشرط المتحقق وغيره، والمستتر وغيره، والضمائر، والاتساق المعجمي ، ويتحقق هذا الاتساق من خلال **التَّكرار** التام أو المحض بإعادة عنصر معجمي، وتكرار الترادف أو شبه الترادف، والاسم الشامل المشترك، والكلمات العامة ، واستخدام الضمير، كما يكون **التكرار** جزئيًّا عبر تنوُّعات الجذر اللغوي، أو بإعادة الصيغة الصرفية والتضامُّ..."وبتوارُد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة؛ نظرًا لارتباطهما بحكم علاقة من العلاقات"[١] كعلاقة التضاد والتنافر، وعلاقة الجزء بالكل.

أما **الاتساق الصوتي** فيتحقق بالسجع والجناس، والتوازي الصوتي والصرفي والعطف الذي يعتبره ديفيد كريســتال من أهم وسائل الاتساق، فهو أول وســيلة يتَّسق بها النص، ثم تأتي بعده الوســائلُ الأخرى؛ كالإحالة والتكرار، والعلاقات
المعجمية"[٢] وثمة تكرار المقارنة وتكرار التضمين.

يقول أسامة بن منقذ: "وأما السبك فهو أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره كقول زهير:

يطعنهمْ ما ارتموا حتى إذا طعنوا ... ضاربَ، حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

ولهذا قال: خير الكلام المحبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض"[٣]

ويقول ابن الأثير: "ومن عجيب ذلك أنك ترى لفظتين تدلان على معنى واحد، وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرق بينهما في مواضع السبك، وهذا لا يدركه إلا من دقَّ فهمه وجلَّ نظره.[٤]

---

[١] محمد خطابي، لسانيات النص، ص ١٧٩

[٢] David Crystal, the Cambridge encyclopedia of language.119p

[٣] البديع في نقد الشعر، الشيزري، ت.د.أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة، ص١٦٣

[٤] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، تحقق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر . القاهرة

وقال ابن رشيق: وأما الترديد: فهو أن تعلّق لفظة فى البيت بمعنى، ثم تردّها فيه بعينها وتعلّقها بمعنى آخر، كما قال زهير:

من يلق يوما على علّاته هرما ... يلق السماحة منه والندى خلقا[١]

وقال ابن الأثير: "وإذا كان التكرير في المعنى يدل على معنيين مختلفين وهو موضع من التكرير مشكل؛ لأنه يسبق إلى الوهم أنه تكرير يدل على معنى واحد. فمما جاء منه حديث حاطب بن أبي بلتعة في غزوة الفتح[٢] "... قال حاطب: ما فعلت ذلك كفرا، ولا ارتدادا عن ديني، ولا رضا بالكفر بعد الإسلام. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إنه قد صدقكم" ... وهذا حسن في مكانه، واقع في موقعه... والذي يجوزه أن هذا المقام هو مقام اعتذار وتنصل عما رمي به من تلك القارعة العظيمة التي هي نفاق وكفر، فكرر المعنى في اعتذاره قصدًا للتأكيد

والتقرير لما ينفي عنه ما رمي به" [٣]

ومن وسائل التكرار **رد العجز على الصدر** وهو وقوع أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، واللفظان مكرران... أو وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والثاني في حشو المصراع الأول[٤]

وأما الجناس المطلق – وسماه "السكاكي" تجنيس المشابهة – فهو ما اختلف ركناه في الحروف والحركات، وجمع بين لفظيهما المشابهة، وهو ما يشبه الاشتقاق وليس باشتقاق... وفيه أيضاً التذييل والمطابقة، ورد العجز على الصدر، والسهولة، والانسجام، والاستعارة" [٥]

ومن أنماط التكرار أيضا **تشابه الأطراف** وهو أن يعيد الشاعر لفظة القافية في أول البيت الذي يليها، فتكون الأطراف متشابهة... وفي هذا النوع دلالة على قوة عارضة الشاعر، وتصرفه في الكلام، وإطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع، فإن معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به، حتى كأن معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد... يناسب بعضها بعضاً[٦]

---

[١] ابن رشيق، العمدة، ص ٣٣٣

٢ صحيح البخاري، رقم (٦٢٥٩)، ومسلم (٢٤٩٤)

[٣] المثل السائر، ٢٨/٢

[٤] أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، ص ١٨٨/١

[٥] أنوار الربيع في أنواع البديع، ص ١٧٦

[٦] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ٣٦٦/١

ثمة مناحٍ نظرية عديدة سيحاول هذا البحث أن يُجليّها في المنحى التحليلي لموشح قاسم الزجّال موضوع هذه الدراسة الموجزة.

٢- هدف البحث وخطة ومنهجه:

يتمثل هدف هذا البحث في إبراز الآليات التي وظفها الشاعر الوشّاح "قاسم بن عطاء الله" لتحقيق التماسك النصي في موشحه، وذلك لتحقيق أفق نقدي أصيل في دراسة الأدب الوسيط عبر توظيف علم اللغة النصي في شعر الموشحات.

وتمثلت **خطة البحث** فيما يلي: **مقدمة** تضمنت تنويها موجزا لظروف البيئة المكانية والزمانية للموشح، و**تمهيد:** للتعريف بالتماسك النصي وآلياته، والموشحات قبل العصر العثماني، والموشحات في العصر العثماني، وبناء الموشح، ثم خطة البحث ومنهجه ، وتناول **المبحث الأول:** موشح قاسم الزجّال نظرة تحليلية نصية، و**المبحث الثاني:** آليات تماسك البناء الموسيقي، ثم **الخاتمة:** وتضمنت أهم النتائج والتوصيات، وقد انتهج هذا البحث **المنهج التكاملي.**

٣- الدراسات السابقة:

أ_ الموشحات في العصر الأيوبي، د. ماجدة جمال الدين[١]

ب ـ الموشحات في العصر العثماني، د.مجد الأفندي[٢]

جـ الموشح في الأندلس وفي المشرق، د. محمد مهدي البصير[٣]

د- علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد بحيري[٤]

هـ_الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني، نائل إسماعيل[٥]

٤ـ الموشحات قبل العصر العثماني:

الموشحات فن شعري نشأ في أوساط الشعب الأندلسي خلال القرن الثالث الهجري، نتيجة ظاهرة اجتماعية حيث امتزج العرب بالأسبان فنتج عن ذلك شعب جديد عرف العربية والعامية الأندلسية، ولبى

---

[١] الموشحات في العصر الأيوبي، د. ماجدة جمال الدين، ط. المدني ،٢٠٠٢

[٢] الموشحات في العصر العثماني، د.مجد الأفندي ط. دار الفكر، دمشق، ١٩٩٩م

[٣] الموشح في الأندلس وفي المشرق، د. محمد مهدي البصير، ط . المعارف بغداد ١٩٤٩م

[٤] علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، د. سعيد بحيري، م. لبنان ناشرون، لونجمان ١٩٧٧

[٥] مجلة جامعة الأزهر بغزة سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠١١ مجلد ١٣ عدد ١

حاجة فنية لانتشار الغناء في الأندلس "فقد شعر الأندلسيون بأن القصيدة العربية عاجزة عن مجاراة الألحان الكثيرة المتنوعة، وأحسوا بجمود الشعر التقليدي عن مجاراة النعم المرن الجديد"[١]

إن "الموشح فن تفرد به أهل المغرب، وامتازوا به على أهل المشرق، وتوسعوا في فنونه، وأكثروا من أنواعه وضروبه"[٢] ولما اكتملت صورة الموشحة على يد عبادة بن ماء السماء، وابن عبادة القزاز، وتوفرت لها جميع عناصرها الفنية أخذ الشعراء يشتغلون في هذه الصناعة في جميع أنحاء الأندلس، ولمع منهم الأعمى التطيلي ت ٥٢٠هـ، وابن بقي ت٥٤٠هـ، وابن زهر ت٥٩٥هـ، وابن سهل الإشبيلي ت٦٤٩هـ، وهكذا يكون الموشح فضيلة من فضـــائل العرب في

الأندلس سبقوا إليها أهل المشرق، واقتدى المشارقة بهم في نظمه" [٣]

وكان لشعراء مصر دور كبير في فن التوشيح "فقد انتقل هذا الفن إلى بلاد المشرق وإلى مصر خاصة ... بل يظهر لأول مرة في تاريخ هذا الفن كتاب مصري يوضح أصول هذا الفن وأسـسه بطرق علمية لم يسبق إليها، وهو كتاب

"دار الطراز في عمل الموشـــحات" لابن سناء الملك حيث يقول: "ولم أر أحداً

صنَّف في أصولها مايكون للمتعلم مثالا يحتذى وسبيلا يقتفى، فجمعت في هذه

الأوراق ما لأُبد لمن يعاينها ويعني بها من معرفته، ولا غناء به عن تفصيله وجملته، ليكون للمنتهي تذكرة وللمبتدئ تبصرة "[٤] فالوشاحون الأندلسيون لم يبينوا لنا بصورة واضحة قواعد الموشح، ولعل ابن سناء الملك هو أول من قام بهذه المهمة بعد مرور قرنين من ولادة الموشح[٥] ومن الأرجح أن الموشحات ارتبطت ارتبطت ببيئة–أندلسية– مواتية للغزل والخمر ووصف الطبيعة حيث ازدهار الغناء الذي امتد إلى القصور وامتزج بالمدح، حتى عصر المرابطين في الأندلس – الأيوبيين في مصر والشام– ثم أصبح الموشح يشمل أكثر الأغراض التي يتناولها الشعر"وقد وصلت الموشحات – في تطورها– إلى أوج ازدهارها في العصر المملوكي، فظهر عشرات من الوشاحين يصعب حصرهم، نظموا عددا كبيرا من الموشحات... فضلا عن وصولها إلى درجة من الشعبية والإعجاب، ومن الوشاحين في هذا العصر أحمد بن حسن الموصلي والشهاب العزازي، وابن

---

[١] الموشحات في العصر الأيوبي، ص٩

٢ توشيح التوشيح ، صلاح الدين الصفدي ، ط. دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م، ص ٢١

٣البناء الفني للموشح النشأة والتطوير، ص١٤

[٤]فوات الوفيات، الكتبي،ط.السعادة١٩٧١،١|٧٢٤.دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، د. محمد كامل حسين، ط. دار الكتاب، مصر، ١٩٧٥م، ص ٤١١

٥الموشح في الأندلس وفي المشرق، د. محمد مهدي البصير، ط. المعارف بغداد ١٩٤٩م، ص ٢٣.

دانيال، والسراج المحار، وصدر الدين بن الوكيل، وابن المليحي الواعظ، وصفي الدين الحلي، والصفدي، وابن نباتة، وابن حجر العسقلاني، والملك الأشرف، وقانصوه الغوري الذي كان آخر الحكام في هذا العصر وخاتمة وشاحيه»[١] ليمتد إلى العصر العثماني.

٥ـ الموشحات في العصر العثماني:

تعد الموشحات في العصر العثماني في مصر- والشام- امتدادا طبيعيا للموشحات الأيوبية والمملوكية، ولكن بعض الدارسين يرى أن "صفي الدين الحلي ت٧٥٠هـ (المملوكي) كان خاتمة الوشاحين، وقد افتن في الموشح افتناناً واخترع ضروباً وألواناً... وطوال هذه المدة من عام٧٥٠هـ وانتهاءً بأواسط القرن الثالث عشر الهجري لم نسمع بوشاح معروف في فن الموشحات، فقد أصاب الموشحة سبات طويل"[٢] وهذا رأي غير دقيق لا يثبت أمام التحقيق، وترديد لزعم جورجي زيدان.[٣] وردا على ذلك عرض هذا البحث نماذج للموشحات كقول محمد البكري:

ضَلَتْ عُقولُ أهلِ العنادْ عن سُبْلِ أهلِ مَودتِكْ
ركبوا جَوادَ غُرورهمْ
وتطاولُوا بفُجورِهمْ
وتعصَّبوا في زُورهمَ
وبَغوا علَى أهلِ الرشادْ الصادقينَ بخدمتِكْ[٤]

وللظهورى (ت ١٢١١هـ) موشح على وزن موشح ابن الخطيب، يقول الظهوري:

ليتَ شِعرى يا أَخِلاء الهــوَى هــلْ أرى بدرِى تجافَــى مُؤنِس
أم أُقاسِى عن زمانٍ قد قَســا ورمى أحْشائى سهمــا عن قسى
يا سقى الله زمانا قد مضــى فى فعالى مصر فى عيش خصيب
حيث بدرى قد قضى لى ما قضى بالتدانى إذ غفت عــين الرقيب
شــب من تذكارها نار الغضــى فــى فؤادى وتلافى فى الحــبيب

---

[١] الموشحات في العصر العثماني، د.مجد الأفندي، ط. دار الفكر، دمشق،١٩٩٩م، ص٨٧

[٢] البناء الفني للموشح النشأة والتطوير، كوثر كريم ، ص١٥

٣ تاريخ آداب اللغة العربية٤/٢٧٥، أحمد الإسكندرى"المفصل فى تاريخ الأدب العربى"٢/٢٧٩

[٤] ديوان ترجمان الأسرار، محمد البكري، رقم ١٧٢٢أدب دار الكتب المصرية، لوحة ٢٥

واعترتنى دهشــة حين جـــــرى من دموعى ســـائلا فــى الغلـــس وغدا قلبى كليمــا مذ ســـــــرى بارد فى نحـــو ذاك المكـــــنس[١]

وقد ذكرت د. مجد الأفندى من الوشاحين فى مصر فى العصر العثمانى: العصفورى، والسليمى...وزين العابدين البكرى وموسى القليبى الأزهرى والخشاب وأبى المواهب البكرى وحسن العطار[٢] فضلا عن موشحات اللقيمى و**قاسم** الزجال والإدكاوى التى أوردها الجبرتى، وديوان الفوائح الجنانية في المدائح الرضوانية[٣] كما تقول د.مجد:" ثمة جوانب تقليدية إلى جوانب جديدة منبثقة من صلب القديم الأصيل، ومنها عودة الصلة بين الناس عامتهم وخاصتهم وفن التوشيح الذي لم

يعد قوالب جامدة خالية من الحياة، بل بات حياة متحركة على الرغم من مرور الزمن"[٤]

٦- تشكيل الموشح:

الموشح عادة يتركب من وحدتين تتكرران عدة مرات، وحدة يبدأ بها الموشح في العادة وتسمى "مطلعا" ويكون الموشح تاما، فإذا بدأ بالوحدة الثانية سُميَ الموشح "أقرع" وهذه الوحدة الثانية هي "الغصن" "ويتكون الموشح النموذجي "التام" في العادة من ستة أقفال، تحصر بينها خمسة أغصان، ولكن الوشَّاح غير ملزم بذلك إن شاء أن يزيد أو ينقص"[٥] وقد "اختلف القدماء والمحدثون حول مصطلحات الموشحات كما اختلفوا في نشأتها ولنا أن نتبع ما شاع منها"[٦] أـ **المطلع** أو المذهب: وهو المجموعة الأولى من أشطر الموشحة، وأقل ما تتركب من شطرين وقافية تلتزم في كل أقفال الموشحة، والقفل هو مجموع الأشطر التي تختم الدور وتتفق مع المطلع في القافية وعدد الأشطر، ومثال المطلع ما استهل به قاسم موشحه قائلا:

تَرَكَ الهَجْرَ و وافَى كَرما بعدَما كانَ لعهْـدِي قد نَسِى
أَهيَفُ القَدِّ كغصنٍ عُلِّمَا مِن نَسيمِ الروْضِ فَنَّ المَيَسِ

---

[١] تاريخ الجبرتي٢/٤٠٥ وفي تراجم الشعراء يراجع (ازدهار الشعر العربي في مصر في العصر العثماني) ملحق الكتاب من ص ٣٥٠ : ٣٧٠

[٢] الموشحات فى العصر العثمانى، ص٢٠

[٣] ديوان الفوائح الجنانية، جمع الإدكاوي،رقم ١٤٨٧أدب دار الكتب المصرية لوحة١٦٥، ١٧٠

[٤] الموشحات فى العصر العثمانى، ص٢١

[٥] تاريخ الأدب الأندلسي، ص ٢٣٥

[٦] يراجع في مصطلحات الموشحات (الموشحات في العصر الأيوبي) ص ٢٣، ٢٤

ب**ـ القفل:** هو أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل جزء منها متفقا مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها، وأقل ما يتركب القفل من جزأين، والجزء من القفل لا يكون إلا مفردا وقد سماه المحدثون غصنا، فالغصن هو الشطر الواحد من المطلع أو القفل أو الخرجة (وهي القفل الختامي) ومثال القفل في موشح قاسم قوله:

قَمَرٌ فِي أُفُقِ الحُسْنِ تَثَنَّي مُعْجَبا لَاحَ مِن أطْواقِ أَسْـــــنَى المَلْبَسِ

بَدرُ تِمٍّ زادَ حُســـنًا ونَمَـــــا بَهجةً مِن فَـوقِ قُطْـبِ الأَطْلَـسِ

ج ـ **البيت:** هو في الموشحة ليس كالبيت المعتاد في القصيدة... فالأبيات هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية الأبيات، في وزنها وعدد أجزائها إلا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي الآخر والجزء من البيت سماه المحدثون سمطا، و**السمط** هو الشطر الواحد من أشطر البيت، وقد يكون مفردا، وقد يكون مركباً، والمركب يتركب من فقرتين أو ثلاث فقر، وقد يتركب من أربع فقر"[١]

د ـ **الدور:** كما عرفه الأبشيهي فهو البيت مع القفل الذي يليه[٢] وهو ما مال إليه الدارسون المحدثون، ومثال الدور الذي يتكون من (**بيت:** الأسطر الثلاثة الأولى+ **قفل:**السطرين الأخيرين) قول قاسم:

مُفردُ الحُسْـــنِ تَثَنَّى مُعجَبا أَلِفَ القَدِّ بِشـــــكلٍ حَسَنِ

غُصنُ بَانٍ هَـزَّهُ رِيحُ صَـــبَا خَدُّهُ يَزْهُو علَى الوَرْدِ الجَنِى

سَـاحرُ الجَفـــنِ أرانَا عَجبَا أَسْرَهُ للأُسْـــدِ حَال الوَسَنِ

قمرٌ فِي أُفُقِ الحُسْـــنِ سَمَـا لَاحَ مِن أطْواقِ أسْنَى المَلْبَسِ

بَدرُ تِمٍّ زَادَ حُسْـــنًا ونَمـا بَهجَةً مِن فَوقِ قُطْبِ الأَطْلَسِ[٣]

هـ ـ الخرجة: هي آخر قفل في الموشح وهي أهم جزء فيه، وهي قول قاسم:

فِي رِقاعِ الحَربِ للأَعْدَا رَمَى سَـطْوَةَ الرَخِّ وفَرْزَ الحَرَسِ

أَضْحَكَ السَـيْفِ وأَبْكَاهُمْ دِمَا وتَخَطَّى شَـاهَهُمْ بِالفَرَس

---

[١] توشيع التوشيح، الصفدي، ت. حبيب مطلق،ط. دار السلام، ١٩٩١م، ٢|١

[٢] المستطرف من كل فن مستظرف، الإبشيهي، ت. درويش الجويدي، ط. م.العصرية،٢|٩٨

[٣] تاريخ الجبرتي ٢|٣٣٢

المبحث الأول

موشح قاسم الزجّال*:

ذكر الجبرتي في ترجمته "أن له قصائد ومقاطيع ومدائح وموشـــحات وأزجال وتواريخ لا تحصى، ومنها المزدوجة التى مدح بها الأمير رضوان، والموشحـات المشهورة بين أرباب الفن والأغانى، وهو شئ كثير"[١] كما أورد الشاعر عبد الله الإدكاوي له بعض هذه الموشحات أيضا، ومن ذلك موشح قاسم ـ موضوع البحث ـ هذا الموشح الذى عارض به موشح لسان الدين ابن الخطيب[٢]:

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

"وهذا الموشح –لا ريب– أشهر موشحاته بل لعله أشهر الموشحات الأندلسية التي لا تزال تعرف حتى اليوم على نطاق واسع، نسجه ابن الخطيب على منوال موشح ابن سهل وذكرته عشرات المصادر"[٣] ومطلع موشح ابن سهل:

هل درى ظبيُ الحمى أن قد حمى قلبَ صبٍّ حلَّه عن مَكنَسِ[٤]

و من المرجح أن "قاسما" قد تأثر بابن الخطيب في بناء موشحته، حيث خص المديح بدور واحد في ختام الموشح كابن الخطيب حسب رواية ابن خلدون، وربما هذه الرواية هي ما طالعها "قاسم" ولم يطالع رواية ابن المقري التي قال ابن الخطيب في ختامها مادحا:

سلّمي يا نفس في حكم القضـــــا واعمري الوقت برجـعى ومتاب
دعك من ذكرى زمـــان قد مضى بين عتبى قد تقضّـت وعتاب
واصرفي القول إلى المولى الرضى ملهـــم التوفيق في أمّ الكتاب
الكـريم المنتهـــى والمنتمـــى أســـد الســـرج وبدر المجلس

---

* **هو قاسم بن عطاء الله الزجّال ولد بمصر ونشا بها، وقرا فى الفنون، وحفظ الملحة والألفية وغيرهما، واشتهر بفن الأدب والتوشيح والزجل، مع ما لديه من الارتجال فى الشعر غاية الحسن، مع السلاسة والتناسب وعدم التكلف، كما مدح السيد محمد أبى الأنوار، وقد أكثر من مدح الأمير رضوان كتخذا، وذكر أن وفاة قاسم عام ١٢٠٤هـ ، ولم يعثر له على ديوان** (تاريخ الجبرتي ٤|٢٨٩ :٢٨٥)

[١] تاريخ الجبرتي٤|٢٨٩

[٢] لسان الدين بن الخطيب هو محمد بن عبد الله بن سعيد التلمساني أحد أعلام الشعراء والمؤرخين بالأندلس، ولي الوزارة بغرناطة في عهد "الغني بالله" من بني الأحمر ت ٧١١هـ ومن أشهر كتبه: الإحاطة في أخبار غرناطة، وجيش التوشيح (ترجم له ابن حجر العسقلاني في أنباء الغمر ص١|٣١)

٣ الموشحات الأندلسية ص ١٧٦(لم يورد ابن الخطيب موشحته في ديوانه)

[٤] ديوان ابن سهل الأندلسي، ت. يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م، ص ٢٣٧

ينزل النصـــــر علــيه مثلمـــا ينزل الوحـــي بروح القـــدس

يقول ابن المقري: "إلى هذا الحد أنهى ابن خلدون موشحة لسان الدين، ولا أدري لِمَ لَمْ يكملها، وتمامها قوله:

مصطفى الله سميّ المصطفـــى الغــني باللّه عــن كلّ أحـــد
من إذا ما عقد العهـــد وفـــى وإذا مافتح الخـطـــب عقـــد
من بني قيس بن سعدٍ وكفـــى حيث بيت النصر مرفوع العمد
حيث بيت النصر محمي الحمى وجنى الفضـــل زكي المغرس
والهـــوى ظل ظليل خيّمـــا والندى هــبّ إلـــى المغترس"[1]

و زاد ابن المقري دورا في نهاية موشح ابن الخطيب في الغزل لاالمديح وجاء على منواله **موشح قاسم بن عطاء الله** الذي يقول فيه:

مطلع: **تَرَكَ الهَجْـــرَ ووافَى كَرَما بعدَمَا كَانَ لِعهْـدِي قدْ نَسِـي**
أَهْيَفُ القَدِّ كَغُصْـنٍ عُلِّمَـا مِنْ نَسِيمِ الرَّوْضِ فَنُّ المَيَسِ

دور ١ : **مُفْرَدُ الحُسْـنِ تثَنَّى مُعْجَبَا أَلِفَ القَـدَّ بِشَـكْلٍ حَسَـنِ**
غُصْنُ بَانٍ هَزَّهُ رِيحُ صَـبَا خَدُّهُ يَزْهُو عَلَى الوَرْدِ الجَنِى
سَـاحِرُ الجَفْنِ أَرَانَا عَجَبَا أَسْرُهُ للأُسْـدِ حَالَ الوَسَـنِ
قَمَرٌ فِي أُفُقِ الحُسْنِ سـما لَاحَ مِنْ أَطْوَاقِ أَسْـنَى المَلْبَسِ
بَدْرُ تِمٍّ زَادَ حُسْـنًا ونَمَـا بَهْجَةً مِنْ فَوْقِ قُطْبِ الأَطْلَسِ

دور ٢: **جَعَلَ الوَصْلَ عَلَى الحُبِّ جَزَا وَجَـلا بِالأَمْنِ قَلبا وَجِـلا**
لُحْظُهُ الغَزَّالُ بالسِّـحْرِ غَزَا كَمْ سَـبا قَلْبًا وعَقْلاً عَقَلَا
واهْتِزَازُ العَطْفِ بِالغُصْنِ هَزَا ومِنَ الغَيْرَةِ أَسْـلَى الأَسِـلَا
وَجْهُهُ فَاقَ عَلَى بَدْرِ السَّمَا وبِنَارِ نُورِهِ لَمْ يُمْسَـسِ
أَطْلَقَ الحُسْـنَ عَلَيْهِ عَلَمًا وَزَهَـتْ وِجْنَتُهُ بِالقَبَسِ

دور ٣: **حَرَسَ الوَرْدَ بِخَالٍ سَـبَجٍ وعَلَيْهِ الآسُ حَرْسـا نَبَتَا**
وَسَـطَتْ مُقْلَتُهُ بِالدَّعَجِ مُقْـبِلًا يَجْرَحُ أَوْ مُلْتَفِـتَا
عَابِثُ القَدِّ بِحُـبِّ المُهَـجِ شَـفَتَاهُ لفُـؤَادِي شَـفَتَا

[1] نفح الطيب ابن المقري، ت. إحسان عباس، دار صادر، ط.١٩٩٧، ص ١٤|٧

رَفَعَ القَطْعَ ووَصْـــــلًا جَزَمَا		بِانْشِــرَاحِ مَا بِنَا مِنْ عَبَسِ
وَتَعَاهَدْنَا عَلَى رَشْــفِ اللُّمَا		إِنَّ وُدِّي عِنْدَهُ لَا يَنْتَسِـــــي
دور ٤:	نَصَبَ الهُدْبَ لِصَيْدِي شَـرَكَا		لُحْظُهُ المُرْسَـــلُ فِي فِتْرَتِهِ
وبِسَـــــيْفِ الجَـفْنِ لَمَّا فَتَكَا		فَطَـرَ القَلْبَ عَلَـى فِطْـرَتِهِ
عَلَّمَ العُشَّـــاقَ تَرْكَ الشَّـرَكَا		وَحَـذَارَ النَّارَ مِــنْ وِجْنَتِهِ
مُعْجِزُ الوَاصِـفِ أَبْدَى حِكَمَا		مُذْ بَدَا بِالحُسْنِ جَمْعًا مُكْنِسِي
فَتَّحَ الوَرْدُ بِخَــدَّيْهِ كَمَـــا		لَيَّنَ الصَّلْدَ مِنَ القَلْبِ القَسِـي
دور ٥:	شَرَّفَ المَنْزِلَ والوَقْتُ صَفَـــا		أَهْيَفٌ حَـــارَ لَهُ مَـنْ وَصَـــفَا
تَسْـــتَعِيرُ الغِيدُ مِنْهُ وَطَفَـــا		عَادَنِي مِنْ حَـــرِّ نَارِي وَطَفَـا
جَاءَ طِبًّا لِجِرَاحِـــي وَشِـــفَا		حِينِ قَبَّلْتُ خُـــدُودًا وشِـــفَا
كَعْبَةُ الحُسْنِ لِكَأْسِي زَمْزَمَا		وازْدَرَى عِـقْـدَ ثُغُـورِ الأَكْـــؤُسِ
قُلْتُ لَبَّيْكَ حَـــبِيبِي عِنْدَمَـا		طَافَ يَسْـــعَى بِحَيَاةِ الأَنْفُـــسِ
دور ٦	لَبِسَـتْ حُلَّةَ ضَوْءِ الشُّهُبِ		أُرْجُـــوانِيـــةُ لَـــوْنٍ وَضُـحَـا
وَبَدَتْ فِي دُرِّ تَاجِ الحَـبَبِ		تَتَهَـادَى فِـــي مَقَامِـــي فَرَحَا
لَيْلَةُ الوَصْـلِ لَهَا واعَجِبِي		جَمَعَتْ لِي البَدْرَ مَعْ شَمْسِ الضُّحَى
وَحَلَا لِي ثَغْـــرُهُ مُلْتَثِمَـــا		فِي عَفَـافٍ عِرْضِـــنَا لَمْ يَدْنَسِ
واتَّخَذْنَا جَنَّةَ الرَوْضِ حِمَـى		وهُو بالرّضْـــوانِ فِيْهَـــا مُؤْنِسِ
دور ٧	كَتْخُدَا رُضْـوانُ كَنْزُ الفُقَـرَا		بَهْجَةُ العُمْـرِ وَشَمْـــسُ الزمَنِ
عِنْدَهُ حَطَّتْ رِحَـــالُ الشُّـعَرَا		وَصَفُـــوهُ كُلَّ وَصْـــفٍ حَسَـنِ
فَهْوَ مَوْلَاهُمْ ومَوْلَى الأُمَـــرَا		وفَـــرِيـــدٌ لَـيْسَ بالمُـــقْـــتَرِنِ
كَفُّهُ الغَيْثُ عَلَى الناسِ هَمَى		فأعَـــادَ الخِصْـــبَ بَعدَ اليَبَسِ
أَصْبَحَ الدَّهْـرُ بِهِ مُبْتَسِـمًا		وَهْوَ فِـــي فِيهِ مَحَـــلُّ اللُّعَسِ[1]

آليات التماسك النصي للموشح:

لعل من المفيد أن يعرض هذا البحث – الموجز– بعضا من آليات التماسك النصي وأدواته مجتمعة دون تجزئتها أو الفصل بينها حتى لاتتمزق أوصال الموشح أو تتفرق دلالاته "فلا بدّ لأي دراسة تصبو إلى

١ ديوان الفوائح الجنانية في المدائح الرضوانية، مخطوط، لوحة ١٦٥ ، ١٧٠

الشمولية والمنهجية والعلمية من الاعتناء بسطح الخطاب كما تعتني بعمقه، فالواحد يسهم في كشف جمالية الآخر، ولا مناص من تحليل الكلّ لأن التجزيء يخلّ بالرؤية الشاملة" [١]

كما يعد من الجدير بالذكر أن نحدد المقصود بـ "البيت" هنا – كما سلف الذكر– فالبيت بمفهومه المألوف في القصيدة يسمى في الموشح **سمطا** أو شطرا ، ومثال **السمط** المركب من جزأين قول قاسم في مطلع الموشح:

تَرَكَ **الهَجْـــرَ** و**وافَى** كَرَما بعدَمَا كَانَ **لِعهْـــدِي** قدْ **نَسِي**

فقد اختلف مفهوم البيت والشطر والجزء، وتردد مصطلح السمط (أي السطر)

فإذا ما انتقلنا إلى **التحليل** نجد أن الشاعر وظّف آليات التماسك النصي من تقابل بين (الهجر والنسيان، والوفاء والكرم) فسبك نسج السمط وأحكمه، كما مثّل التقديم والتأخير أداة من أهم آليات السبك والتماسك النصي، حيث قدّم المفعول به في (تَرَكَ الهجرَ) وأخر الفاعل **(أهيفُ)** إلى بدء السمط الثاني، فقال:

تَرَكَ الهَجْـــرَ ووافَى كَرَما بعدَمَا كَانَ لِعهْـدِي قدْ نَسِي

(أَهْيَفُ) القَدِّ كَغُصْـــنٍ عُلِّمَـا مِنْ نَسِيمِ الرَّوْضِ فَنَّ المَيَسِ

مما زاد ترابط السمطين(السطرين) فأحدث تعالقا بينهما، فضلا عن مراعاة النظير.

كذلك قدّم هنا شبه الجملة "**مِنْ نَسِيمِ**" فللجار والمجرور مرونةُ حركةٍ تبرز العنصر المتقدم، وتفيد تخصيصه والاهتمام به.

مع المصاحبة المعجمية والتجانس والانسجام بين (غصن، الروض) وماتعلق بهما من الـ (نسيم، الميس) وما ارتبط بهما من تصوير (**القد** غصنا) التي امتدت إلى الدور التالي (**غُصْنٌ** بَانٍ) كما نما (النسيم) ليستحيل إلى (رِيح صَبَا) كذلك تكرر ذكر **القد**؛ ليُفصّل حسنه كما في قوله:

(دور١) مُفْرَدُ **الحُسْـــنِ** تثَنَّى مُعْجَبَا أَلِفَ **القَـدَّ** بِشَـكْلٍ **حَسَـــنِ**

غُصْنٌ بَانٍ هَزَّهُ رِيحُ صَـــبَا خَدُّهُ يَزْهُو عَلَى **الوَرْدِ** الجَنِي

سَـــاحِرُ الجَفْنِ أَرَانَا **عَجَـبًا** أَسْرُهُ للأُسْـــدِ حَالَ الوَسَـــنِ

فقد وظف الشاعر آلية "رد العجز على الصدر" في (مُفْرَدُ **الحُسْنِ**... بِشَـكْلٍ **حَسَنِ**) فأحكم بناء السمط بجزأيه، وأيضا قدّم المفعول في"أَرَانَا **عَجَبًا** أَسْرُهُ" فـ"العَجَب" محور اهتمام الشاعر، أبرزه بالتقديم وجعله محل

---

١ التواصل اللساني والشعريّة: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون،الطاهر بن حسين ، الدار العربية للعلوم، بيروت ٢٠٠٧

التقفية الداخلية –للأجزاء الأولى من الأسماط– كما زاد السبك إحكاما عبر تداعي المصاحبة بين البنى اللغوية مثل (**غُصْنُ**، بَانٍ، **الوَرْدِ**، الجَنِى) وبين (الجَفْنِ، الوَسَنِ) كذلك كرر ذكر الغصن هنا ليكون رابطا سابكا بين المطلع والدور التالي له، فضلا عن الربط عبر الاستعارة (خَدُّهُ يَزْهُو عَلَى **الوَرْدِ**) فثمة تداعي تصويري بين (الخد والورد) وبين (**سَاحِرُ** و الأَسْرُ) فضلا عن تجانس بنيتي المفردتين، حيث تتماسك بها أجزاء النص اللاحقة والسابقة بشكل منتظم مترابط.

وقد مثلت **الإحالة** عبر الضمائر لا سيما ضمير الغائب سبكا للنص، حيث جاء **ضمير الغائب** أكثر دورانا في موشح قاسم الزجال حيث ورد مستترا (٣٩) مرة وبارزا متصلا ومنقصلا (٣٣) مرة؛ أي ما مجموعه (٧٢) أما ضمير المتكلم فبلغ (١١) مرة ما بين متصل ومنفصل بارز ومستتر، وندرت ضمائر المخاطب، وجاءت الإحالة بضمير الغائب إلى الحبيب مثل (هَزَّهُ، خَدُّهُ، ◌َأسْرُهُ) فضلا عن ضمائر الغائب المستترة، ومثلت آلية للسبك، دلالة على تعلق المحب بالحبيب الغائب عنه ـ مادة لا شعورا ـ وجاء ضمير المتكلم قليلا كما في (أَرَانَا عجبا) "والإحالة من أهم وسائل السبك، وهي من المعايير المهمة التي تسهم بشكل فعال في الكفاءة النصية، تلك الوسيلة من أهم الوسائل المتعددة والمتنوعة لسبك العبارات لفظياً دون إهدار لترابط المعلومات الكامنة تحتها"[١] وقد قرر بوجراند" أن الإحالة من البدائل المهمة في إيجاد الكفاءة النصية وذلك "بصياغة أكبر كمية من المعلومات بإنفاق أقل قدر ممكن من الوسائل"[٢]

وفي القفل إحالة بتكرار الترادف أو شبه الترادف بين المحال إليه (**قَمَر**) في مطلع السمط الأول، والمحال (**بَدْر**) في مطلع السمط الآخر من القفل؛ ليحكم النسج بينهما، وزاد من تماسكهما استبدال عنصر لغوي بعنصر آخر له المدلول نفسه أو يكاد، فهو إذًا ذو طبيعة معجمية ، كما في قوله:

قَمَرٌ "*فِي أُفُقِ **الحُسْنِ***" سـما لَاحَ مِنْ أَطْواقِ أَسْنَى المَلْبَسِ

بَدْرُ تِمٍّ زَادَ **حُسْنًا** ونَمَا بَهْجَةً مِنْ فَوْقِ قُطْبِ الأَطْلَسِ

كذلك كرّر لفظي (**الحُسْن**) و (**حُسْنًا**) والتي سلف أن تكررا مرتين في هذا الدور من قبل؛ مما يشكل خيطا رئيسا أصيلا في نسيج هذا الموشح يمتد عبر أدواره،

ويختم به الدور التالي (أَطْلَقَ **الحُسْنَ** عَلَيْهِ عَلَمًا) مقدما "الجار والمجرور" (عَلَيْهِ) فقصر الحسن على المحبوب، وفي قوله: (**قَمَرٌ** ***فِي أُفُقِ الحُسْنِ*** سما) أبرز هذا الحسن عبر تقديمه مع الجار والمجرور المتعلق

[١] الإحالة في نحو النص د. أحمد عفيفي ص ٧

[٢] النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٤١٨هـ –١٩٩٨ ص٢٩٩

بالفعل"سما" ليصور محاسن الحبيب ويؤكد ما انفرد به من الحسن، كما ربط الشاعر بين الدورين: الأول والثاني بالتضاد عبر حديثه عن **الهجر** في المطلع و**الوصل** هنا في قوله:

دور٢: جَعَلَ **الوَصْلَ** عَلَى الحُبِّ جَزَا **وَجَـــلا** بِالأَمْنِ قَلبا **وَجِـلا**

لحْظُهُ الغَزَّالُ **بالسِّـــحْرِ** غَزَا كَمْ سَـبا قَلْبًا و**عَقْلاً عَقَلَا**

واهْتِزَاز العَطْفِ **بِالغُصْنِ** هَزَا ومِنَ الغَيْرَةِ **أَسْـلَى الأَسَلَا**

وَجْهُهُ فَاقَ عَلَى **بَدْرِ السَّمَا** **وبِنَارِ نُورِهِ** لَمْ يُمْسَـــسِ

أَطْلَقَ **الحُسْـــنَ** عَلَيْهِ عَلَمًا وَزَهَـــتْ وِجْنَتُهُ بِالقَبَسِ

ومازال الشاعر يمدّد صورة الغصن كما مدّد خيط الحسن ليشكل خيطا آخر رئيسا أصيلا في قوله ها هنا: (واهْتِزَازُ العَطْفِ **بِالغُصْنِ**) وعاد مكررًا ما يشبه الترادف بين (الجفن) في الدور الأول و(**لحْظُهُ**) هنا، كذلك ربطه (**بالسِّحْرِ**) وعلقه بغزو القلب، كما علق السحر من قبل في (**سَاحِرُ** الجَفْنِ) بأسر الأسد.

أما **التقديم والتأخير** فقد وظفه الشاعر بوصفه رابطا تركيبيا بين الأبيات والأدوار، فكل تغيير في مفردات الجملة سيقود حتما إلى تغيير ثنائي على مستوى التركيب والدلالة، ويأتي تبعا للمعاني الناشئة في نفس الشاعر، وفيه إبراز لأهمية محبوبته في نفسه، ودرجة انفعاله بها، ويعد مقياسا يستجلى من خلاله انفعالات الشاعر وعواطفه من ناحية، وآلية تركيبية تسهم في عمليتي الربط والتماسك النصي، ومن ذلك تقديم متعلقات الفعل من الجار والمجرور الذي بتسم بمرونة الحركة في الأجزاء الأُول من الأسماط كالتالي:

(جَعَلَ الوَصْلَ **عَلَى الحُبِّ** جزَا، لحْظُهُ الغَزَّالُ **بالسِّحْرِ** غَزَا، واهْتِزَاز العَطْفِ **بِالغُصْنِ** هَزَا) فجاءت "عَلَى الحُبِّ، بالسِّحْر، بِالغُصْنِ" وخصصها بالتقديم، وأخّر أفعالها وأبرزها بأن جعلها محلا للقافية "جزَا، غَزَا، هَزَا" مع حسن تقسيم، فضاعف التأثير بالإيقاع والتنغيم، وشبيها بذلك – في هذا الدور– تقديم (**مِنَ الغَيْرَةِ** أَسْلَى الأَسَلَا، وَجَــلا **بِالأَمْنِ** قَلبا، أَطْلَقَ الحُسْنُ **عَلَيْهِ** عَلَمًا، و **بِنَارِ** نُورِهِ لَمْ يُمْسَسِ) ليضفي مزيدا من الخصوصية والتخصيص للحبيب الذي قصر "**عَلَيْه**"الحسن، وخصه "**بالغيرة**" عليه، وهو" **أمن**" قلبه وملاذه، فاق البدر نورا.

واتخذ الشاعر من الإحالة عبر ضمير الغائب في (لحْظُهُ، وَجْهُهُ، وِجْنَتُهُ، نُورِهِ، عَلَيْهِ) إضافة إلى الضمائر المستترة التي مثلت الفاعل في معظم الأفعال في النص، اتخذ منها وسيلة أثيرة للتماسك عبر إعادة المتلقي للمحال إليه داخل النص وهو الحبيب الأهيف محور الغزل ومرتكزه.

كما وظف الشاعر **الإحالة التكرارية** عبر تكرار **الترادف** ليحكم تماسك دوريّ الموشح الأولين في تصوير (خدّه بالورد) وبين تصوير (وِجْنَته بِالقَبَسِ) وعاد محيلا ومكررا (الوَرْدَ) وما استدعاه من نظائر منها

(الآسُ) ورد العجز على الصدر في (**حَرَسَ** الوَرْدَ... **حَرْسا** نَبَتَا) و كرر المحال (**مُقْلَتُهُ**) وما ارتبط بها من (الدَّعَجِ) على المحال عليه (**الجفن واللحظ**) وكذلك اتخذ من خيط (**القدّ**) رابطا الدورين الأولين بالدور الثالث قائلا:

دور٣: **حَرَسَ** الوَرْدَ بِخَالٍ سَـــبَجٍ وعَلَيْهِ الآسُ **حَرْســا** نَبَتَا
وَسَـــطَتْ مُقْلَتُهُ بِالدَّعَجِ مُقْـبِلًا يَجْرَحُ أَوْ مُلْتَفِـتَا
عَابِثُ **القَدِّ** بِحُـبِّ المُهَـــجِ **شَـــفَتَاهُ** لفُـؤَادِي **شَـفَتَا**
رَفَعَ **القَطْعَ** ووَصْـــلًا جَزَمَا بِانْشِـرَاحِ مَا بِنَا مِنْ عَبَسِ
وَ**تَعَاهَدْنَا** عَلَى رَشْـفِ اللُّمَا إِنَّ وُدِّي عِنْدَهُ **لَا يَنْتَسِـي**

حيث تابع الشاعر التكرار الترادفي والشبيه به في (**شَفَتَاهُ** واللُّمَا) وفي المصاحبة المعجمية في (حُبِّ، مُهَجِ، فُؤَادِ) كما لا يخفى إحالة التكرار على (القطع والوصل) اللذين ذُكرا سلفا في الأدوار السابقة، فثمة ترابط بين العهد ونسيانه في المطلع (... لِعهْدِي قدْ **نَسِى**) وتجديد العهد ها هنا (وَ**تَعَاهَدْنَا**... إِنَّ وُدِّي عنده **لَا يَنْتَسِي**) كذلك تكرار ترادف بين الجملة الأولى في الموشح (**تَرَكَ الهَجْرَ**) هناك و(**رَفَعَ القَطْعَ**) و(وَصْلًا جَزَمَا) هنا في قفل هذا الدور- الثالث ـ مما شكّل ترابطا بنائيّا، وتماسكا نسجيّا، وإحكاما لفظيا معنويا للموشح في هذي الأدوار الثلاثة الأُوَل، عبر الترابط والانسجام الذي أوضحه ابن أبي الإصبع المصري بقوله: "هو أن يأتي الكلام متحدرا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس، وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع خلوه من البديع، وبعده عن التصنيع"[١] وهذا يتفق مع ما يراه حازم القرطاجني الذي يقول "فأما (الشعر) المتصل العبارة والغرض، فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علاقةٌ من جهة الغرض، وارتباطٌ من جهة العبارة[٢] وهذا هو عينُ الانسجام والاتساق، كالاتساق الصوتي الذي يتحقق بالسجع والجناس، والتوازي الصوتي والصرفي، فثمة "نسق من التناسبات المستمرة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم الترادفات المعجمية وتطابقاتها، وفي

[١] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع العدواني، تحقيق: د. حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية،٤٢٩/١

[٢] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ت.محمد بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ص ٢٩٠

مستوى تنظيم وترتيب الأصوات والهياكل التطريزية وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه" [١]

ولايخفى ما في هذا الدور من **تقديم وتأخير** ومنه (وعَلَيْهِ الآسُ **حَرْسا** نَبَتَا) قدم المفعول" **حَرْسا**" على فعله "نَبَتَ" فضلا عن تقديم الجار والمجرور "عَلَيْهِ" على التركيب كله، فثمة عدول عن التركيب المألوف قبل التقديم(الآسُ نَبَتَ **حَرسا** عَلَيْهِ) ليجسد التقديم الحصر والقصر لتخصيص الحبيب بحراسة الآس عليه وحده، كما خصّ الشاعرُ **فؤادَه** بالشفاء الذي أحدثه الحبيب، من خلال تقديمه في قوله: "شَفَتَاهُ **لفُؤَادِي** شَفَتَا" وربط ذلك ببيان سبب ذلك التخصيص لـ"فؤاده" عبر تقديم شبه الجملة الظرفي "عنده" في قوله: "إِنَّ وُدِّي **عِنْدَهُ** لَا يَنْتَسِي" ولا يخفى توظيف الشاعر للإحالة بالضمائر لا سيما المتصلة منها مثل (مُقْلَتُهُ، شَفَتَاهُ، عَلَيْهِ، عِنْدَهُ) محيلة إلى الحبيبة، وضمائر المتكلم محيلة إلى الشاعر المحب مثل (فُـؤَادِي، وُدِّي) و محيلة لهما معا مثل (بِنَا، تَعَاهَدْنَا) فقد تواردت الضمائر بين الغياب والحضور، وراوح الشاعر بينهما موظّفا تتابع الأفعال الصادرة من الحبيب الذي نصب له الشرك كما ورد في الدور التالي:

دور٤: نَصَبَ **الهُدْبَ** لِصَيْدِي شَـرَكَا **لُحْظُهُ** المُرْسَـــلُ فِي فِتْرَتِهِ

وبِسَـــيْفِ **الجَـفْنِ** لَمَّا فَتَكَا **فَطَـرَ** القَلْبَ عَلَى **فِطْـرَتِهِ**

عَلَّمَ العُشَّـــاقَ تَرْكَ الشُّرَكَا وَحَـذَار النَّار مِـنْ **وِجْـنَتِهِ**

مُعْجِزُ الوَاصِـفِ أَبْدَى حِكَمَا مُذْ بَدَا **بِالحُسْنِ** جَمْعًا مكْنَسِي

فَتَّحَ الوَرْدُ بِخَـــدَّيْهِ كَمَـــا لَيَّنَ الصَّلْدَ مِنَ القَلْبِ القَسِي

فقد أحكم الشاعر بناء هذا الدور فذكر(القَلْبَ) في السمط/السطرالثاني هنا، وكرر ذكر(القَلْبِ القَسِي) في نهاية هذا الدور- الرابع - مما يوحي بقوة تأثير الحبيب.

كذلك أقام الشاعر تعالقا بين رابط الصيد في (صَيْدِي) هنا ونظيره (الأسْر) في الدور الأول (...أَسْرُهُ للأُسْدِ...) كما أعاد ذكر (**الهُدْب، اللُحْظ، الجَفْن**) وكذلك (**وِجْنَتِهِ، خَدَّيْهِ**) وأيضا ما زال خيط (**الحُسْنِ**) باديا يمثل عنصرا معجميا محوريا في نسيج الموشح (مُذْ بَدَا **بِالحُسْنِ** جَمعًا) وقدم (**بِالحُسْنِ**)على (جَمعًا) لتخصيصه وبيان أثره حتى بدا فكرة ملحة على ذهن الشاعر وخاطره، حيث بدأ به موشحه، واستهل به في أول سمط من دوره الأول مرتين، فغدا بؤرة دلالية في سياق الغزل.

---

١ التواصل اللساني والشعريّة: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون،الطاهر بن حسين ، الدار العربية للعلوم، بيروت ٢٠٠٧

لقد ارتكز الشاعر على تقنية **التقديم والتأخير** كالمعتاد، فلا يخلو دور منه، وقد تتابع مرات عديدة، فأحدث سبكا وترابطا في نسيج النص، ولفت انتباه المتلقي لما يوحي به من دلالات الحصر والقصر والتخصيص، والعناية بالمتقدم، ومنه قوله:

نَصَبَ **الهُدْبَ** لِصَيْدِي **شَـرَكَا** **لُحْظُهُ** المُرْسَلُ فِي فِتْرَتِهِ

وبِسَـــيْفِ **الجَـفْنِ** لَمَّا فَتَكَا **فَطَـرَ** القَلْبَ عَلَى **فِطْرَتِهِ**

حيث قدّم المفعولين (الهُدْبَ، شَـرَكَا) على الفاعل(لُحْظُهُ المُرْسَلُ) فضلا عن تقديم الجار والمجرور(لِصَيْدِي) و(بِسَيْفِ الجَفْنِ) على"لَمَّا فَتَكَا" تخصيصا"**للهُدْب**"وقرينه "**الجَفْن**" وتخصيصه وإبراز أثره في نصب الشرك لصيد الشاعر المحب.

وقد وظف الشاعر **مراعاة النظير** في (نَصَب، شَـرَك، صَيْد) وفي (**هُدْب، لُحْظ، جَفْنِ**) و(سَيْف، فَتَك، **فَطَر**) وكذلك **حسن التقسيم** مع التقفية في الحشو، وذلك في (فَتَّحَ الوَرْدُ، لَيَّنَ الصَّلْدَ) وبذلك حبك النص وسبك صياغته وأحكم نسجه.

وقد جاءت **الضمائر** في هذا الدور (لُحْظُهُ، بِخَدَّيْهِ، فِتْرَتِهِ، فِطْرَتِهِ، وِجْنَتِهِ) مختلفة قليلا عما هي في الأدوار السابقة، حيث جاء ضمير الغائب مستترا كان أو بارزا متصلا – في هذا الدور– دون غيره من الضمائر، محيلا على الحبيب المتفرد في حسنه وفعاله، متمحورا حوله ومتعلقا به.

ولا يقتصر السبك على مستوى الدور فحسب، بل تتماسك الأدوار عبر **الإحالة التكرارية**؛ للربط بين صفة الحبيب (**أهيف**) في مطلع الموشح وفي الدور التالي:

دور٥: شَرَّفَ المَنْزِلَ والوَقْتُ صَفَـا **أَهْيَفٌ** حَـارَ لَهُ مَنْ وَصَـفَا

تَسْـتَعِيرُ الغِيدَ مِنْهُ **وَطَفَـــا** عَادَنِي مِنْ حَـرِّ نَارِي **وَطَفَا**

جَاءَ طِبًّا لِجِرَاحِـــي **وَشِـــفَا** حِينِ قَبَّلْتُ خُـدُودًا **وشِـفَـا**

كَعْبَةُ **الحُسْنِ** لِكَأْسِي زَمْزَمَا وازْدَرَى عُـقْدَ ثُغُورِ الأَكْؤُسِ

قُلْتُ لَبَّيْكَ حَـبِيبِي عِنْدَمَـا طَافَ يَسْـعَى بِحَيَاةِ الأَنْفُسِ

فقد كرر الشاعر وصف الحبيب بـ (**أَهْيَفٌ**) في بداية الدور الخامس محيلا بهذا الوصف ـالأثير لديه ـ على المحال إليه(**أَهْيَفُ** القَدِّ) في مطلع موشحه حيث قال:

تَرَكَ الهَجْـــرَ ووافَى كَرَما بعدَمَا كَانَ لِعهْـدِي قدْ نَسِى

أَهْيَفُ القَدِّ كَغُصْـنٍ عُلِّمَا مِنْ نَسِيمِ الرَّوْضِ فَنِّ المَيَسِ

فللإحالة التكرارية دور في تنشيط ذاكرة المستمع أو القارئ بإبرز سمات الحبيب وإظهار محورها؛ لمحو ما خشي منه التناسي لطول العهد، والاستغراق في سرد محاسنه، فهي تربط أجزاء الكلام بعضها البعض.

ومن الجدير بالذكر أن علماء لغة النص من "ديبوجراند و "ديسلر" يعتمدون في كشفهم أوجه الترابط في النص على انجازات علم النفس المعرفي أو الإدراكي

في مجال دراسة الذاكرة، وآليات التذكر"[١]

لقد مضى الشاعر في الجمع بين النظائر التي تتداعى إلى ذهنه، ومن ثم يتوقعها المتلقي في توافق وتضام، وترافق وانسجام، كما في (حَـرِّ، نَارِي، وَطَفَا) و(طِبًّا، جِرَاحِي، وَشِفَا) وفي (قَبَّلْتُ، خُدُودًا، وشِفَا) وكذلك بِنىً معجمية دينية مثل (كَعْبَةُ، زَمْزَم، لَبَّيْكَ، طَافَ، يَسْعَى) مما يوحي بالعفة، وقدسية العلاقة، وعذرية الغزل، وأن ما ورد من سمات حسية كانت رموزا، كما سيتضح في الدور التالي في قوله: (... فِي عَفَافِ عِرْضُنَا لَمْ يَدْنَسِ) وكذلك الجناس على نحو ما سيرد تفصيله لاحقا، أما **التقديم والتأخير** فقد مثل إحدى آليات التماسك النصي كما في (حَارَ **لَهُ** مَنْ وَصَفَا، تَسْتَعِيرُ الغِيدَ **مِنْهُ** وَطَفَا) حيث قدّم الجار والمجرور (لَهُ، مِنْهُ)

واتخذ من الإحالة بضمير الغائب على المحال عليه (الحبيب الأهيف) أداة لقصر الحيرة في وصفه "**له**" وكذلك استعارة الغيد الحسن "**منه**" كما قصر ماء حسنه على كأس الشاعر المحب عبر الإحالة بضمير "ياء المتكلم" في قوله: "كَعْبَةُ الحُسْنِ **لِكَأْسِي** زَمْزَمَا" فحسن الحبيب مقصور على الشاعر المحب فحسب

وقد برز خيط **الحسن** الذي ورد هنا – في الدور الخامس– كما تجلى ذكره في الأدوار (الأول والثاني والرابع) وبقى ممتدا؛ ليشكل محورا واصِلا بين الأدوار التي جاء فيها الوصف مفصّلا لهذا **الحسن** الذي تفرد به الحبيب البدري كما يقول:

دور٦: لَبِسَتْ حُلَّةَ ضَوْءِ الشُّهُبِ أُرْجُـوانِيـةُ لَـوْنٍ وَضُحَـا
وَبَدَتْ فِي دُرِّ تَاجِ الحَبَبِ تَتَهَادَى فِـي مَقَامِـي فَرَحَـا
لَيْلَةُ **الوَصْـلِ** لَهِا واعَجِبِي جَمَعَتْ لِي البَدْرَ مَعْ شَمْسِ الضُّحَى
وَحَلَا لِي ثَغْـرُهُ مُلْتَثِمَـافِي عَفَـافِ عِرْضُـنَا لَمْ يَدْنَسِ
واتَّخَذْنَا جَنَّةَ الرِوْضِ حِمَـى وهُو بالرِّضْـوانِ فِيْهَـا مُؤْنِسِ

فقد مهد الشاعر للجمع بين الغزل والخمر هنا بوصف الحبيب، ومقارنة النشوة بلقائه بنشوة الشراب في الدور السابق حيث مثل الحبيب كأس الطهر من زمزم بقوله: (كَعْبَةُ الحُسْنِ لِكَأْسِي زَمْزَمَا وازْدَرَى عِـقْـدَ

[١] سعيد بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون – لونجمان، ط ١، ١٩٧٧ ص ١٠٨.

ثُغِورِ الأَكْؤُسِ) ثم فصّل سمات الخمر هنا حيث (ضَوْءِ، الشُّهُبِ، أُرْجُوانِيةُ، شَمْسِ ضُحَى، الحَبَبِ) فكانت لَيْلَةُ **الوَصْلِ** التي جَمَعَتْ الحبيب (**البَدْرَ**) مَعْ الخمر الموسومة بـ (شَمْسِ الضُحَى)

أما **التقديم والتأخير** في هذا الدور فيتجلى– غالبا – في الجار والمجرور كما في: " تَتَهَادَى **فِي مَقَامِي** فَرَحَا" و"جَمَعَتْ **لِي** البَدْرَ" و"حَلَا **لِي** ثَغْرُهُ" و"**فِي عَفَافِ عِرْضُنَا** لَمْ يَدْنَسِ" وكذلك تقديم "عرضنا" لتخصيصه بالطهر والنقاء، وقد قرن التقديم بالإحالة بضمير المتكلم مثل ياء المتكلم في "**مَقَامِي، لِي، حَلَا لِي**" إلى المحال عليه/الشاعر، وذلك في "**عِرْضُنَا**" ليحيل إلى الشاعر ومحبوبته معا، حيث قرنت "ناء المتكلمين" بينهما، وأيضا في "لَيْلَةُ الوَصْلِ **لَهَا** واعَجِبِي" و "هُو **بالرّضْوانِ فِيْهَا** مُؤْنِسِ" فقدم **(لَهَا، بالرّضْوانِ فِيْهَا)** واتخذ من ضمير الغائب واسم العلم الذي يقوم مقامه محيلا على ليلة الوصل مرة، وعلى الرضوان أخرى، ملمحا باسم الأمير رضوان، وممهدا للمدح، ومنتقلا من أدوار الغزل، مما يحدث سبكا لموشحه، وينسج حبكا لنصه، ويبني تماسكا نصيا قويا.

كما لا يخفى أن تكرار (البدر) مثل رابطا قويا بين أدوار الموشح الغزلة، ومهد لدور المديح في **حسن التخلص والانتقال** بين جنة الروض سترا وحجابا، والحبيب في حلة الرضا أو الرضوان ممهدا لذكر الأمير الممدوح " كَتْخُدَا رُضْوانُ " قائلا:

دور٧: كَتْخُدَا رُضْوانُ كَنْزُ الفُقَرَا بَهْجَةُ العُمْرِ وَشَمْسُ الزمَنِ
عِنْدَهُ حَطَّتْ رِحَالُ الشُّعَرَا وَصَفُوهُ كُلَّ وَصْفٍ حَسَنِ
فَهْوَ مَوْلَاهُمْ ومَوْلَى الأُمَرَا وفَرِيدٌ لَيْسَ بالمُقْتَرِنِ
كَفُّهُ الغَيْثُ عَلَى الناسِ هَمَى فأعَادَ الخِصْبَ بَعدَ اليَبَسِ
أَصْبحَ الدَّهْرُ بِهِ مُبْتَسِمًا وَهْوَ فِي فِيهِ مَحَلُّ اللُّعَسِ

فبدت سمات الممدوح متسقة منسجمة، فاقت سمات المحبوب التي سلفت في أدوار الغزل، وتجلت خصال الممدوح في (كَنْز الفُقَرَا، بَهْجَة العُمْرِ، شَمْسُ الزمَنِ) صاغها في تراكيب الإضافة في حسن تقسيم وتوقيع، كما جاءت الجمل الاسمية بدلالتها على ثبوت الصفات واستقرارها في شخص الممدوح (فَهْوَ مَوْلَاهُمْ، مَوْلَى الأُمَرَا، فَرِيدٌ، كَفُّهُ الغَيْثُ، الدَّهْرُ بِهِ مُبْتَسِم، وَهْوَ فِي فِيهِ مَحَلُّ اللُّعَسِ) كما جاء الخبر جملا فعلية ماضوية للدلالة على تحقق العطاء وحدوثه كما في قوله: (كَفُّهُ الغَيْثُ **هَمَى، أعَادَ** الخِصْبَ) و "تطّرد للشاعر أسماء متتالية يزيد الممدوح بها تعريفاً... من غير ظهور كلفة على النظم، ولا تعسف في السبك، بحيث يشبه تحدرها باطراد الماء لسهولته وانسجامه " [١]

[١] تحرير التحبير (مرجع سابق) ص ٣٥٣/١

كما يتضح الربط بين الدورين الأخيرين، فهو هنا في الدور السابع (فِيهِ، اللُّعَسِ، مُبْتَسِمًا) لينسجم مع ما ورد في الدور السادس السابق (ثَغْرُهُ مُلْتِثِمًا) ومن قبلهما الدور الخامس (خُدُودًا وشِفَا) والدور الثالث (شَفَتَاهُ لفُـؤَادِي شَفَتَا، رَشْـفِ اللُّمَا)

حسن التخلص والانتقال:

يعد حسن التخلص من أهم آليات التماسك النصي على مستوى الموشح أو القصيدة المتعددة الأغراض، فقد أتي دور الانتقال من الغزل إلى المديح، كما ذكر بعض أهل الأدب أن "مقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس، لأئطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكأفاة، وهزه للسماح، وصغر في قدره الجزيل ... ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[١]

إن القراءة المتأنية لدور الانتقال هنا في موشح قاسم الزجال يلاحظ أنه جمع بين ذكر اجتماع شمس الحباب مع بدر محيا الحبيب، فكان ليل **الوصل** الذي شد أوصال أدوار الغزل في هذا الموشح، فالمحبوب بالغ **الحسن**، حيث الثغر المحبّب زانه لثامٌ وعفاف، والحب مقدس، والعرض غير مدنس، وهذا تصوير يليق بالانتقال إلى مدح الأمير، ملمحا باسمه حيث اتخذ المحبان الروض الذي بدا جنة رضوان، مستأنسا بالأمير رضوان كتخدا، فهو الحمى الحقيقي، والأنس الدائم، فكان المديح، فالشاعر المادح إنما أراد بمقدمته الغزلة عقد مقارنة بين المرأة الحبيبة والممدوح، والميل إليه، واللوذ به "فمقطع المحبوبة يمثل الموجة السالبة في القصيدة، في حين يمثل مقطع الممدوح الموجة الموجبة، فإذا كانت المحبوبة تبعث على السقم والهزال والجدب، وأنها حسناء سيئة الصنيع، فإن الخليفة يتميز بحسن المحيا من ناحية، وحسن الفعل من ناحية أخرى"[٢] لكن قاسم الزجال صور محبوبته هنا حسناءَ وفيّة، واصلةً عفيفةً نقيّة، ممهدا لعلاقة أقوى بالممدوح الذي بدا أحسن طبعا، وأوفى عهدا، وأكرم صلة ووصلا، وحسن الانتقال من أهم آليات السبك الذي ينضاف إلى تماثل البناء الموسيقي للموشح.

---

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ابن رشيق القيرواني ص ١٥٤

[٢] تجليات التعارض في قصيدة المدح عند البحتري،د.كريم الوائلي،ص٢٠ anfasse.org .

المبحث الثاني : آليات تماسك البناء الموسيقي للموشح

الموسيقى فى الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما "وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفى فى النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهى من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها"[١]

١- الوزن:

لقد مال قاسم إلى بحر الرمل معارضا ابن الخطيب الذي عارض بدوره ابن سهل حيث اتخذ كل منهما من بحر الرمل قالبا موسيقيا، مسايرين معظم الموشحات كما يرى د. إبراهيم أنيس "أن الموشحات نظمت أول مانظمت على الأبحر القديمة كالرمل غالبا، كما قال ابن سهل:

هل درى ظبيُ الحمى أن قد حمى قلبَ صـــبٍّ حلَّه عن مَكنَسِ[٢]

وقد نسج على منواله لسان الدين ابن الخطيب:

جادَكَ الغَيْثُ إذَا الغَيْثُ همَى يا زمانَ الوَصْلِ بالأنْدَلُسِ"[٣]

وبحر الرمل متحد التفعلية يقترب فى مرونته من الكامل، تألفه الآذان وتستريح إليه، ووجده الموسقيون والملحنون أطوع في الغناء و أقبل للتلحين"[٤].

ووصف الطيب المجذوب الرمل "بأن في رنته نشوة وطرب وتفعيلاته مرنة، فقد كان وزنا شعبيا استخدمه أبو العتاهية في الزهديات وأبو نواس في الخمريات، ثم استخدم في الموشحات"[٥] و تتوج القافية هذا البحر المواتي للغزل والمديح.

٢- القافية في الموشحات:

يمثل الموشح قمة التجديد- أيام الموشحات الأندلسية فضلا عن المزدوج الذى شاع فى الأراجيز، وقد سلك شعراء مصر فى العصر العثمانى هذه الأنماط.

ولاشك أن القافية جزء مهم للغاية * من الموسيقى الشعرية، ويمثل الروي الجزء الأبرز في القافية ومركز الثقل فيها، وقد جاءت في موشح قاسم على النحو التالي: (س س ن ن ن| س س لا لا لا| س س تا تا تا| س س ته ته ته| س س فا فا فا| س س حا حا حا| س س ن ن ن|س س)

---

[١] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.على العشرى، ط. مكتبة الشباب١٩٩٧، ص١٧٣

[٢] ديوان ابن سهل الأندلسي، ص ٢٣٧

[٣] موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مطبعة الأمانة، ط ٤، ١٩٧٢ ، ص ٢٢٣

[٤] السابق ص ٢٠٢

[٥] المرشد إلى فهم أشعارالعرب وصناعتها، د.عبد الله الطيب المجذوب، دارالفكر بيروت١٩٧٠،ص١١٧

لقد امتطى الشاعر ما شاع استخدامه من أحرف الروى وهى "الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال) وهى التى تحظى بأكبر نسبة فى الاستخدام رويا عند عامة شعراء العربية قديماً – وحديثا كشوقى على سبيل المثال– وقد أرجع كثير من الباحثين كثرة شيوع الحروف أو قلتها إلى نسبة ورودها فى أواخر الكلمات، وهذه حقيقة يسهل الإقتناع بها بمجرد النظر السريع فى مختلف أبواب لسان العرب، والحظ الذى ناله منه كل حرف من هذه الحروف بالنسبة إلى بقية حروف المعجم، كما أن هذه الحروف – اللام والميم والنون والراء على الأقل– أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات ... ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات

اللين أنها لا يكاد يسمع لها أى نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً فى السمع"[١]

فالروى فى الشعر العربى عامة يتميز بثلاث نزعات هى خروجه من أدنى الجهاز الصوتى، وتخيره من الحروف الشائعة فى أواخر الكلمات، واتصافه بالوضوح السمعى"[٢]وقد وصف د. إبراهيم أنيس[٣] (القاف والحاء) أنهما من

الحروف المتوسطة الشيوع، أما (ف، س) فوفقا لاستقراء د. أنيس – تراجعت من التوسط قديماً إلى القليل فى هذا العصر، وتراجعت (س) من الأكثر إلى القليل.

لقد عارض قاسمٌ ابنَ الخطيب في موشحته حيث جاءت بعض أدوارها كالتالي:

(س س ن ن ن |س س ل ل ل|س س تي ـةِ تي|س س ن ن ن) فشاركه "قاسم" في قوافي خمسة أدوار هي (س س ن ن ن| س س لا لا لا| س س تا تا تا| س س ته ته ته| س س ن ن ن) وخالفه في دورين جاء أحدهما موافقا لموشح ابن سهل وهو(س س فا فا فا) وانفرد قاسم بينهما ب(س س حا حا حا)

وتعد مجاراة قاسم لهما **من أسس المعارضة**، وقد اشترط قدامى النقاد نسج الموشح على منوال موشح معروف، فابن الخطيب تابعَ ابن سهل الأندلسي، وجاء قاسم متابعا ابن الخطيب، كما جاءت القوافى سهلة سلسة تعكس فى جمالها جمال الطبيعة التى نضحت عليها رقة وسهولة ويسرا، ولم يميلوا إلى الغموض فيها أو التكلف أو التعقيد، وتآذرت الوسائل الفنية من اللغة والأسلوب والصورة مع الموسيقى حتى تصل التجربة

[١] خصائص الأسلوب فى الشوقيات، محمدالطرابلسي، ط.المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٦،ص٤٦ الأصوات اللغوية د.إبراهيم أنيس،ط.الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م، ص٢٧، ٦٣، ١٥٥

[٢] الأصوات اللغوية، ص ٤٦

[٣] موسيقى الشعر، ص ٢٤٨

الشعرية إلى قلب صاحبها وعقله، ويملك على مستمعه حواسه كلها، فيشده إلى ما يريد"[١] "فالشعر يصنع نفسه بنفسه وينسج ثوبه بيديه وراء ستائر التنفس حتى إذا تمت له أسباب الوجود اكتسى وراء النغم والتحف أحرفا تلهث، فمهمة القصيدة كمهمة الفراشة هذه تضع على فم الزهرة دفعة واحدة جميع ما جنته من عطر ورحيق متنقلة من الجبل والحقل والسياج، وتلك تفرغ فى قلب المتلقى شحنة من الطاقة الروحية تحتوى على جميع أجزاء النفس، وتنتظم الحياة كلها.[٢] وهناك وسائل أخرى للإيقاع كحسن التقسيم والجناس ونحوهما.

٣- الجناس:

يعد الجناس استصحابا للدال دون المدلول أى تكرار للفظ دون المعنى، وليس من حقنا أن نرمى الجناس فى كل نص بالتكلف، فثمة كثير من نماذج الأدب العربى الرفيع – شعره ونثره – جاء فيها الجناس مرتبطاً ارتباطاً عضويا بالنص بحيث يغدو من المتعذر التعبير عما يرمى إليه النص الأدبى بعبارة أخرى[٣]، ويقرر عبد القاهر الجرجانى أن (أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً ... وعلى الجملة فإنك لا تجد الجناس مقبولا ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملاءمته.[٤]

وفضلا عن الوظيفة الموسيقية للجناس فإن" استصحاب الدال دون المدلول لا يعدو أن يكون ترجيعا صوتيا، وترديدا للألفاظ وتجانسا هو من لبنات موسيقى الشعر الأساسية، والترجيع الصوتى هو مميز الشعر الأكبر– كما يرى جان كوهين– لأن الكلام فى الحقيقة يكتسب طاقات دلالية خلاقة فى نطاق نظام الأدوات المكتسبة ومعانى جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها لا مجرد معانى الكلام فى مستواها الإخباري، وأنماط معانى اللغة الجديدة التى زرعت فى لغة الكلام بمفعول تلك الموسيقى بالدرجة الأولى.[٥] فللجناس قيمة تعبيرية تتخطى حاجزاً التحسين اللفظى – الذى لا ننكر أن الجناس يحققه، وإنما ننكر ألا نتجاوزه – ولا

---

[١] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٧٣

[٢] قصتى مع الشعر، نزار قبانى،ط. منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨٤، ص٢ و"قضايا الشعر المعاصر" د.أحمد زكى أبو شادى، ط.موسسة هنداوي ٢٠١٤م، ص١٣٢

[٣] البديع المصطلح والقيمة، ص١١٧

[٤] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ت. محمد رشيد رضا،ط.المكتبة التوفيقية،ص ١٤، ١٦

[٥] خصائص الأسلوب فى الشوقيات، ص ٧٤

يتحقق ذلك إلا فى النصوص الرفيعة بالطبع.[١] ومن أمثلة ذلك قول قاسم:

جَعَلَ الوَصْلَ عَلَى الحُـــبِّ جَزَا وَجَـــلا بِالأَمْنِ قَلبا وَجَـــلا

لُحْظُهُ الغَزَالُ بالسِّـــــحْرِ غَزَا كَمْ سَـــبا قَلْبًا وعَقْلاً عَقَلَا

واهْتِزَازُ العَطْفِ بِالغُصْنِ هَـــزَا ومِنَ الغَيْرَةِ أَسْـلَى الأَســلَا

لقد جاء تكرار حرف الجيم في (جعل، جزا) تمهيدا للجناس بين واو العطف مع الفعل (جلا) لتصبح (وجَلا) ليجانس الاسم (وجِلا) بوقوعه نعتا منصوبا، كما جاء الجناس بين الاسم (عقْل) والفعل (عَقَل) مع إطالة حركة الفتح لتكون ألف إلحاق (عَقَلا) و الجناس الناقص بين المصدر(اهتزاز) المعبر عن رقة ولين العطف والفعل (هزا) أي بالغصن، و "أسل" أي(استوى وصار أملسا) والأسل (نبات ذو أغصان كثيفة) فحل الجناس – في مجمله– في موقعه من التعبير تلقائيا مؤديا دورا إيقاعيا، فضلا عن أثره وما أحدثه من إدهاش وبراعة، ووقع وإيقاع، إلا أن الجناس في(ومِنَ الغَيْرَةِ **أسلى الأسلا**) أثقله تكرار الهمزة بعمق مخرجها فضلا عن غرابة اللفظين، ربما أوحي بثقل وقع الغيرة على نفس المحب الغيور، ثم قال:

وَجْهُهُ فَاقَ عَلَى بَدْرِ السَّمَا وبِنَارِ نُورِهِ لَمْ يُمْسَسِ

فتوظيف الجناس (نار، نور) أحدث وقعا على النفس لما بينهما من تقارب معنوي وإيقاع موسيقي حيث التوافق في الوزن، والتماثل في اعتلال الوسط (عين الكلمة) بحرفي المد (الألف والواو) بإطالة الصوت ووقعه المؤثر علي الأذن، فضلا عن التجانس بين (السما، يمسس) كما لا يخفي التناص القرآني مع قوله تعالى:"يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيئُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُور..."[٢] بما أحدثه من مصداقية مستمدة من مصداقية النص القرآني المتناص معه، ومن ثَم زاد النص تأثيرا، ثم

قال: **عَابِثُ القَدِّ بِحُبِّ المُهَجِ شَـفَتَاهُ لفُؤَادِي شَـــفَتَا**

وقال: **جَاءَ طِبًّا لِجِرَاحِي وَشِـفَا حِينِ قَبَّلْتُ خُدُودًا وشِفَا**

استخدم الشاعر مثنى الشفة مرفوعا (شفتا) محذوف نون المثنى بإضافته لضمير الغائب (الهاء) مع الفعل (شفتا) مع إلحاقه بتاء التأنيث وألف الاثنين، وكذلك استخدام المصدر(شِفا) مقصورا بحذف الهمزة ليتوافق مع جمع شفة (شِفا) محذوف الهاء بدلا من (شفاه) جاء ذلك عفويا معبرا عن أثر جمال الشفتين في نفس الشاعر فكان الأثر الموسيقي قويا في سمع المتلقي ووجدانه، ثم قال:

شَرَّفَ المَنْزِلَ والوَقْتَ صَفَا أَهْيَفٌ حَـــارَ لَهُ مَنْ وَصَفَا

---

[١] البديع المصطلح والقيمة ، ص١٢٣

[٢] سورة النور، من آية ٣٥

تَسْـــتَعِيرُ الغِيدَ مِنْهُ وَطَفَا عَادَنِي مِنْ حَرِّ نَارِي وَطَفَا

لقد جاء التجانس بين صفاء الوقت عبر التعبير بالفعل (صفا) وعن الحيرة في وصف جمال الحبيب بالفعل (وصفا) مضيفا ألف الإلحاق محدثا إيقاعا تستسيغه الأذن ووقعا تستريح له النفس، ومن ذلك أيضا قوله:

وبِسَـيْفِ الجَـفْنِ لَمَّا فَتَكَا فَطَـرَ القَلْبَ عَلَـــى فِطْرَتِهِ

جاء الجناس الاشتقاقي هنا بين الفعل (فطر) ومصدره (فطرة) مضيفا إليه هاء الضمير مكسورة توحي بشدة أثر سيف الجفن في قلبه، محدثا الأثر الموسيقي الآسر للقلب والوجدان عبر إمتاعه الآذان.

ومما يلتقي مع التجانس، ويتوافق معه، ويعد لونا من ألوانه تكرار بعض الحروف ذات الأثر الملموس والمهموس كحرف السين بما يمتاز من همس كما في قوله:

سَـــاحِرُ الجَفْنِ أَرَانَا عَجَـبَا أَسْرُهُ لِلأُسْـــدِ حَالَ الوَسَـنِ

قَمَرٌ فِي أُفُقِ الحُسْنِ ســـــما لَاحَ مِنْ أَطْوَاقِ أَسْـنَى المَلْبَسِ

حَرَسَ الوَرْدَ بِخَالٍ سَـبَجٍ وعَلَيْهِ الآسُ حَرْســـًا نَبَتَا

كَعْبَةُ الحُسْنِ لِكَأْسِي زَمْزَمَا وازْدَرَى عِـقْـدَ ثُغُـورِ الأَكْؤُسِ

فتكرار السين – وأحيانا الزاي القريب منا– في كل بيت أربعة مرات جاء انسيابيا معبرا عما يدور في حديث النفس من همس، مموسقا كل بيت بمزيد من الإيقاع لدى كل ذى أذن موسيقية؛ ليستميلها إلى ما بثه، حيث أحدث الأثر المطلوب.

الخاتمة :

عرض البحث جانبا من شعر الموشحات في مصر في العصر العثماني، واتخذ من موشح قاسم الزجال نموذجا لبيان آليات التماسك النصي بين المنظور النقدي التراثي والمنظور الغربي والعربي الحديث، وقد تمثلت **نتائج البحث** فيما يلي:

١_ كانت الموشحات ناشطة أيام العثمانيين ، كموشحات زين العابدين البكرى وموشحات قاسم بن عطاء الله التي تسيل عذوبة ورقة، كما قرر د. شوقي ضيف وغيره من النقاد ومؤرخي الأدب والنقد المعاصرين*

٢_ تحقق التماسك النصي في موشح "قاسم بن عطاء الله" وحقق ما حرص عليه البلاغيون والنقاد العرب القدامى من أن يكون النص مترابطا، ومتماسكا من الناحية الشكلية والدلالية، وما أشادوا به من الشعر المتلاحم الأجزاء واستخدام مصطلح **السبك** كما ورد عند الجاحظ، و**التعالق النصي** لدى عبد القاهر الجرجاني، و**الإحالة** و**التكرار** عند ابن الأثير، وابن رشيق، والباقلاني، وأبي هلال العسكري، وحازم

* **د.شوقي ضيف ، د.عوض الغباري، د.عمر موسى باشا، د. عبد العزيز الشناوي**

القرطاجني، وابن أبي الإصبع، و**المناسبة** لدى السيوطي، وابن معصوم، وغيرهم، ودورها في تحقيق التماسك النصي، وهو ما اتفق إلى حد كبير مع الدراسات الغربية الحديثة لدى علماء اللسانيات النصية و علم النص والخطاب لدى بوجراند، وديسلر، ولوتمان، وغيرهم، وما أقره علماء اللسانيات النصية من العرب المعاصرين مثل: عبد المللك مرتاض، ومحمد خطاب، ومحمد الطرابلسي.

٣_انتقل البحث من التناول التنظيري إلى الدرس التطبيقي دون التجزئة الإجرائية لآليات التماسك النصي؛ حرصا على وحدة النص والتجربة الشعرية للموشح.

و**أوصى البحث** بمزيد من الدراسات الأدبية والنقدية للأدب العربي في العصر العثماني وقضاياه–شعرا ونثرا – بحيادية وموضوعية، لبيان ماله وماعليه، ولإزاحة ما غمره من غبار التجاهل والإهمال والنسيان، فلا يزال معظمه مخطوطا مغمورا.

ملخص البحث

عرض البحث جانبا من شعر الموشحات في مصر في العصر العثماني، واتخذ من موشح قاسم الزجال نموذجا؛ لبيان آليات التماسك النصي بين المنظور النقدي التراثي والمنظور الغربي والعربي الحديث، وقد تحقق التماسك النصي في موشح "قاسم بن عطاء الله" وحقق ما حرص عليه البلاغيون والنقاد العرب القدامى من أن يكون النص مترابطا، ومتماسكا من الناحية الشكلية والدلالية، وما أشادوا به من الشعر المتلاحم الأجزاء واستخدام مصطلح السبك كما ورد عند الجاحظ، والتعالق النصي لدى عبد القاهر الجرجاني، والإحالة والتكرار عند ابن الأثير، وابن رشيق، والباقلاني، وأبي هلال العسكري، وحازم القرطاجني، وابن أبي الإصبع، والمناسبة لدى السيوطي، وابن معصوم، وغيرهم، ودورها في تحقيق التماسك النصي، وهو ما اتفق إلى حد كبير مع الدراسات الغربية الحديثة لدى علماء اللسانيات النصية و علم النص والخطاب لدى **بوجراند، وديسلر، ولوتمان،** وغيرهم، وما أقره علماء اللسانيات النصية من العرب المعاصرين مثل: عبد المللك مرتاض، ومحمد خطاب، ومحمد الطرابلسي.

وانتقل البحث من التناول التنظيري إلى الدرس التطبيقي دون التجزئة الإجرائية لآليات التماسك النصي؛ حرصا على وحدة النص والتجربة الشعرية للموشح.

المصادر والمراجع

المصادر: دواوين مخطوطة :

١ـ ديوان ترجمان الأسرار، محمد البكري، رقم ١٧٢٢أدب دار الكتب المصرية

٢ـ ديوان الفوائح الجنانية، جمع الإدكاوي،رقم ١٤٨٧أدب دار الكتب المصرية

دواوين مطبوعة:

٣ـ ديوان ابن سهل الأندلسي، ت. يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م

المراجع:

٨ـ أبوالقاسم الشابى،د. عبد الحفيظ حسن، ط. مطبعة التيسير ١٩٨٨

٩ـ الأدب العربي الملوكي والعثماني د.قصي الحسين ط. المؤسسة الحديثة٢٠٠٦

١٠الأدب المصرى(العصرالأيوبى إلى الحملة الفرنسية) د.عبد اللطيف حمزة، الهيئة المصربة العامة للكتاب ٢٠٠٢

١١ـ أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ت.محمد رشيد رضا.المكتبة التوفيقية ١٩٩٩

١٢_ أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، مكتبة العرفان، العراق، ٢٠١٧

١٣ـ الأصوات اللغوية د. إبراهيم أنيس، ط.الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م

١٤البديع في نقد الشعر، الشيزري، ت.أحمد بدوي، حامد عبدالمجيد، وزارة الثقافة.

١٥ـ البديع المصطلح والقيمة، د. عبد الواحد علام، ط. مكتبة الشباب، ١٩٩٠

١٦- البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ، دار الهلال، بيروت ١٤٢٣ هـ،

١٧ـ تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين) د.إحسان عباس، دار الثقافة،١٩٨٧م

١٨ـ تاريخ الأدب العربى(العصرالعثمانى) د.عمرموسى، دار الفكر، دمشق ١٩٨٩

١٩ـ تاريخ الأدب فى العصر المملوكى د.زغلول سلام، دار المعارف ١٩٨٩

٢٠ـ تاريخ آداب اللغة العربية، جورجي زيدان، ط.دار الهلال ،١٩٨٠

٢١- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع العدواني، تحقيق: د. حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية

٢٢ تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ت د.محمد فتوح، دار المعارف ٢٠٠٠

٢٣ـ التجديد فى الشعر العباسى، د.عبد العزيز موافى، ط. مكتبة الشباب ١٩٩٠

٢٤ـ توشيع التوشيح، الصفدي، ت. حبيب مطلق، ط. دار السلام، ١٩٩١م

٢٥ـ الجديد في فن التوشيح ،عدنان صالح، دار الثقافة، قطر، ١٩٦٨
٢٦ـ الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، آدم متز، ترجمة محمد عبد الهادى، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠٠٤م
٢٧ـ الحيوان، الجاحظ ، ت. عبد السلام هارون، ط. البابي الحلبي، ١٩٦٤م
٢٨ـ خصائص الأسلوب فى الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ط.المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٦
٢٩ـ خلاصة الأثر، المحبي، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة ١٩٨٨
٣٠ـ دار الطراز، ابن سناء الملك، ت.جودت الركابي، دارالفكر، دمشق، ١٩٧٧
٣١ـ دراسة الأسلوب، د.أحمد درويش، ط. دار الثقافة العربية ١٩٩٠م
٣٢ـ دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، د. محمد كامل حسين، ط. دار الكتاب، ١٩٧٥م
٣٣ـ دراسات فى المعانى والبديع، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب،١٩٩٠
٣٤ـ دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجانى، ت.محمود شاكر، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م
٣٥ـ دور الأزهر فى الحفاظ على الطابع العربى لمصر إبان الحكم العثمانى، د. عبد العزيز الشناوي، ط.الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م
٣٦_ديوان ابن سهل الأندلسي، ت. يسري عبد الغني، دارالكتب العلمية، ٢٠٠٨م
٣٧ـ الديوان فى الأدب والنقد، العقاد، المازنى، ط. نهضة مصر ١٩٨٠
٣٨. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام ،ت. د. إحسان عباس، دار الثقافة،١٩٨١م
٣٩ـ شعر ناجى الموقف والأداة د. طه وادى، ط. دار المعارف ١٩٩٠
٤٠ شعر الطبيعة فى مصر في القرن الرابع، د.عوض الغبارى، الهيئة العامة ١٩٩٥
٤١ـ الشعر فى عصر الأيوبيين، د.محمد كامل حسين، دار الفكر العربي١٩٥٨
٤٢ـ الطبيعة والشاعر العربى، د. حسين نصار، ط. مكتبة نهضة الشرق ١٩٧٣
٤٣ـ العروض وإيقاع الشعر العربى، د. سيدالبحراوى،الهيئة العامة للكتاب١٩٩٣
٤٤ـ عصر الدول والإمارات(مصر) د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط ١٩٩
٤٥–علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، سعيد بحيري مكتبة لبنان ناشرون لونجمان، ط ١٩٧٧
٤٦ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ط. بيروت، ١٩٩٢
٤٧ـ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.على العشرى، ط. مكتبة الشباب١٩٩٧
٤٨ـالغزل في الشعر الجاهلي، د.أحمدالحوفي، دارنهضة مصر ٢٠٠٠

٤٩ـ "فن الشعر" أرسطو، ترجمة شكرى عياد، ط. الأنجلو المصرية ١٩٨٨م
٥٠ـ فوات الوفيات، الكتبي، ط. السعادة١٩٧١
٥١ـ قصتى مع الشعر، نزار قبانى، ط. منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨٤
٥٢ـ قضايا الشعر المعاصر" د.أحمد زكى أبو شادى، موسسة هنداوي ٢٠١٤م
٥٣– لسانيات النص، محمد خطاب، بيروت المركز الثقافي سنة ٢٠٠٦
٥٤–المؤرخون والعلماء في القرن الثامن عشر، د.عبد الله العزباوى، دار الكتب المصرية١٩٩٥
٥٥- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، تحقق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٩٠
٥٦_ المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة وعمر أبي ريشة ونزار قباني ، د. رضا عواضة. بيروت ٢٠٠٦
٥٧ـ المرأة في شعري وفي حياتي، نزار قباني، بيروت ، ١٩٨١
٥٨ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د.عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر بيروت ١٩٧٠
٥٩ـ المستطرف من كل فن مستظرف، الإبشيهي، ت. درويش الجويدي، ط. المكتبة العصرية، ١٩٨٩م
٦٠ـملامح الحياة الأدبية فى عصر الدويلات د. جلال حجازى .التيسير١٩٨٧م
٦١ـ مقدمة ابن خلدون، ت.عبد الواحد وافي، ط. لجنة البيان العربي، القاهرة١٩٨٦
٦٢ ـ المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى، ابن وكيع، ت. محمد يوسف، دار قتيبة ١٩٨٢
٦٣– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ص ٢٩٠
٦٤– الموشحات في العصر الأيوبي، د. ماجدة جمال الدين، ط. المدني ،٢٠٠٢
٦٥ـ الموشحات في العصر العثماني د.مجد الأفندي، دار الفكر، دمشق ،١٩٩٩
٦٦ـ الموشح في الأندلس وفي المشرق، د. محمد البصير، المعارف بغداد ١٩٤٩م
٦٧ـ موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، د. شعبان صلاح، دار الثقافة ١٩٨٩
٦٨ـ موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مطبعة الأمانة، ١٩٧٢
٦٩ـ نظرية الشعر في النقد العربي القديم، عبد الفتاح عثمان، ط. الشباب١٩٩٠
٧٠ـ نفح الطيب ابن المقري، ت. إحسان عباس، دار صادر، ط. ١٩٩٧
٧١ـ نقد الشعر، قدامه بن جعفر، ت.عبدالمنعم خفاجى،دار الكتب العلمية ١٩٨٠
٧٢ـ واقع القصيدة العربية د. محمد أحمد فتوح، ط. در المعارف، ١٩٧٤م

٧٣ـ الوساطة بين المتنبى وخصومه ت.محمد أبو الفضل.دار إحياء التراث١٩٨٠
المراجع الأجنبية والرسائل العلمية وشبكة المعلومات والدوريات والمجلات والمعاجم:

٧٤- David Crystal, the Cambridge encyclopedia of language.119p
٧٥ـ المديح في الشعر العربي في العصر السلجوقي، د. رجب رمضان، دكتوراة ٢٠٠٨، دار العلوم، القاهرة
٧٦- الاستعارة والتماسك النصي دراسة في قصيدة المتنبي "ضيق ألم برأسي غير منسجم" إلهام عبد العزيز رضوان بدر، مجلة كلية دار العلوم – جامعة الفيوم م ٦٥، ع ١ ، يناير ٢٠٢٤
٧٧ـ تجليات التعارض في المدح عند البحتري،د. كريم الوائلي .www. anfasse.org
٧٨ـ مجلة فصول، مقال د. محمد العبد، مجلد ٧ العدد الأول أكتوبر ١٩٨٦.
٧٩ـ القاموس المحيط ، الفيروز أبادي، ط. دار الفكر ١٩٩٠م
٨٠- مصر في أدب الرحلة في العصر العثماني، د. عوض الغباري
https://sadazakera.wordpress.com/2022/03/23
٨١- القاموس المحيط ، الفيروز أبادي، ط. دار الفكر ١٩٩٠م
٨٢-البناء الفني للموشح النشأة والتطوير، كوثر هاتف، ماجستير،جامعة الكوفة، كلية البنات، ٢٠٠٢