

موشح شمس الدين محمد بن التلمساني دراسة صوتية دلالية

الباحثة. طاهر مختارية

طالبة دكتوراه / إشراف أ.د. مختار حبار

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

أولاً: ترجمة شمس الدين محمد بن التلمساني:

هو شمس الدين محمد بن عفيف الدين بن سليمان بن علي بن عبد الله التلمساني، ولد بالقاهرة في عشر جمادى الآخرة سنة (661هـ - 1263م)، ثم انتقل مع والده إلى دمشق، واشتهر بين معاصريه بـ "الشاب الظريف"، وسبب التسمية يرجع إلى ما عرف عنه من لعب، ولهو، وعبث، ومجون، كان شاعراً مجيداً خفيف الظل حسن الخلق رقيق اللفظ. توفي بدمشق سنة (688هـ، 1289م)، وهو في ريعان الشباب لم يتخط بعد السابعة والعشرين من عمره¹.

ونحن نعتبر الشاب الظريف جزائري الأصل بالرغم من أنه مشرقى المولد والنشأة، فهو ابن العفيف التلمساني، وهذا الأخير جزائري، ولما ألحق الفرع دائماً بالأصل، فإنه منا، ونحن أحق به من غيرنا.

ثانياً: هجرة الموشحات إلى الجزائر:

نشأت الموشحات في الأندلس، وأواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) نتيجة حاجة فنية واجتماعية معا، وتحت تأثير "الموجة العنيفة من الغناء والموسيقى والجوقات، وتأثيرات مختلفة من البيئة المحلية"². أما كونها استجابة لحاجة فنية فبيانه أن الأندلسيين كانوا قد أولعوا بالموسيقى، وكلفوا بالغناء منذ أن قدم عليهم أبو الحسن علي بن نافع زرياب، وأشاع فيهم فنه، فأصبحت الحاجة ماسة إلى لون من الشعر جديد يواكب الموسيقى والغناء في تنوعهما واختلاف أحاطهما، ومن هنا ظهر هذا الفن الشعري الغنائي الذي تنوع فيه الأوزان وتتعدد فيه القوافي، والذي تعتبر الموسيقى أساساً من أسسه، فهو ينظم أساساً للتلحين والغناء... وأما كون نشأة الموشحات قد جاءت نتيجة لظاهرة اجتماعية فبيانه أن

العرب امتزجوا بالأسبان، وألفوا شعبا جديدا فيه عروبة وفيه إسبانية، وكان من مظاهر الامتزاج أن عرف الشعب الأندلسي العامية اللاتينية كما عرف العامية العربية"³.

ولا نزاع في أنّ تربة الأندلس كانت التربة الخصبة لنمو هذا الفن، ونضجه وبروزه واستقلاله بذاته، ثم كان لهذا الفن من الذبوع والانتشار في شتى البقاع والأقطار ما لم يكن في الحسبان نظرا لإقبال العامة عليه، ولرغبتهم فيه كونه صادف هوى في نفوسهم، وشغفا في قلوبهم. وقد شمل هذا النظم كل أنواع اللهو والتسلي أول الأمر، ثم تمشى في نفوس جميع الناس حتى أصبح نوعا من أنواع الشعر العام، فنظم على أسلوبه الحكماء والفقهاء في الوعظ والحكم⁴.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وبحكم التواصل الحضاري والثقافي الذي كان بين الأندلس وسكان شمال إفريقيا (المغرب)، ما لبث أن انتقل هذا الاتجاه الجديد في الشعر إلى بلاد المغرب، وما لبث أن شاع بين أدبائها. حيث فرّ العديد من العلماء والأدباء خلال حكم المرابطين والموحدين بحثا عن الاستقرار والطمأنينة⁵. هكذا تخطى هذا الفن بلاد الأندلس إلى بلاد البربر وغيرها من بلاد المشرق، وكثير من البلاد الإسلامية، فنبغ فيها شعراء كثيرون، وتفوقوا هم كذلك في نظمهم للموشحات. وهذا ما أكدّه ابن سناء الملك في مقدّمة كتابه "دار الطراز" حين قال: "فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر، وسبق بها المتأخر المتقدم، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق، وغادر بها الشعراء من متردم .. صار المغرب بها مشرقاً لشروقه بأفقه، وإشراقها في جوه، وصار أهله بها أغنى الناس لظفرهم بالكنز الذي ذخرته لهم الأيام، وبالمعدن الذي نام عنه الأنام"⁶.

وقد عرف الجزائريون فن الموشحات منذ أواخر عهد الحماديين عند حلول المهاجرين الأندلسيين بالديار الجزائرية، واستقرارهم بها، فحاول الجزائريون كغيرهم النسخ على منوالها، إلا أنّها لم تنضج إلّا في العصر الذي تسرب فيه التصوف إلى الأدب الجزائري، هكذا كان علينا أن ننتظر العصر الذي بعده حتى نتعرف على لمحات هذا الفن الجديد بالجزائر⁷.

أخذ متصوفة الأندلس ينزلون مدن الجزائر في النصف الثاني من القرن السادس، وكانت الجزائر قد عرفت من قبل حركة التصوف زمن بني عبيد، إلّا أنّ الصنهاجيين حرّموا

مذهبهم، وحاربوهم وأمروا الناس بمذهب السنة. وبقي شأن التصوف ضعيفا إلى أن جاءت الدولة المؤمنية الموحدية ونصرت الفلسفة، ونشرت المعارف، فظهر من الصوفية رجال ذوو علم طار صيتهم في الآفاق⁸.

وفي هذه الفترة بالتحديد أخذت المدن الأندلسية تتساقط الواحدة تلوى الأخرى في أيدي الإسبان، ففر الكثير نحو المغرب و"كان حظ الجزائر منهم كبيرا، فاستقبلتهم بلادنا بصدر رحب، فأفادوا بمواهبهم وثقافتهم اللامعة أسواق العلم والأدب، وظهرت في هذه الفترة الموشحات، فنبغ فيها عدد لا بأس به من الوشاحين، ونظموا فيها الأغراض المختلفة"⁹.

وقد استمر الأدباء الجزائريون في نظمهم للموشحات طوال العهود التي تلت. والجدير بالذكر أنّ الأدب الجزائري تأثر في هذه العهود بأدب المشرق، وأدب الأندلس، دون أن يفقد مقومات شخصيته الجزائرية وما لها من خصوصيات ومميزات.

والموشح هو "كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال، وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أفعال، وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأفعال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"¹⁰.

أما سرّ التسمية فهو تشبيه "بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ أو الجوهر على نسق خاص أو ترتيب معين. فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاته ترتيبا يرتضيه ذوقه، وقد يبدأ باثنتين من نوع ثم ثلاث من نوع آخر... ويلتزم هذا النظام الخاص حتى نهاية العقد أو القلادة. وهكذا الموشحات يبدأ الناظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة، ولا يكاد ينظم منها أشطرا حتى ينتقل إلى وزن آخر وقافية أخرى ثم يعود بعد قليل من الأشطر إلى القافية والوزن اللذين بدأ بهما. وتكرر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي خاضعة لنظام خاص حتى ينتهي الموشح. هذا هو وجه الشبه بين الوشاح الذي تتشع به المرأة، وقد صفت حباته من اللؤلؤ والجوهر في تناسق وانسجام"¹¹.

ثالثا: الدراسة:

اخترنا للدراسة موشحة في موضوع الغزل، نظرا للحيز الكبير الذي يشغله الغزل في الموشحات التي اتصلت في نشأتها بمجالس الأُنس والطرب، وقد أكد هذا ابن بسّام حين قال:

"وهي أوزان كَثُر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشقّ على سماعها مصونات الجيوب، بل القلوب"¹².

داخل هذا الفن الجديد تتبوأ الموسيقى مكانة مرموقة، وإشاعة الموسيقى فيه نلمسها في أصوات الحروف، وأصوات الألفاظ، وفيما توحى به تلك الألفاظ من معان مختلفة، من خلال استخدام ألفاظ ذات دلالات سمعية، وإيقاعية مستمدّة من اللغة، وهذا الأمر يكمن في معرفة الشاعر للغة وأسرارها. ذلك أنّ الشاعر "ينتقي من الألفاظ ويتخير، ويفاضل بينها، ويميّز بعضها عن بعض، متخذاً في نظمه البيت من الشعر لفظاً خاصاً يأبى غيره، لأنّ أصواته توحى إليه ما لا يلائم حلية بعينها، وهو في عمله حريص على كلّ جواهره شديد الاعتزاز بها. لينتقي منها ما يلائم حلية بعينها، وهو في عمله حريص على كلّ جواهره شديد الاعتزاز بها. ولا شك أن الاستعمال الأدبي للكلمة في شعر أو نثر يوثق على توالي الأيام بين الأصوات والمدلولات"¹³.

فهل وُفق الشاب الظريف يا ترى في انتقاء الجواهر التي رصّع بها موشحه؟ هذا ما سنحاول التعرّف عليه من خلال النص المختار للدراسة.

يقول الشاب الظريف¹⁴:

فَمَرَّ يَجْلُو دُجَى الْعَلَسِ بَهَرَ الْأَبْصَارَ مُذْ ظَهَرَا
أَمِنْ مِنْ شُبْهَةِ الْكَلْفِ
دُبْتُ فِي حَبِيهِ بِالْكَلْفِ
لَمْ يَزَلْ يَسْعَى إِلَى تَلْفِي
بِرِكَابِ الدَّلِّ وَالصِّلْفِ
آه لَوْلَا أَعْيُنُ الْحَرْسِ نِلْتُ مِنْهُ الْوَصْلَ مُقْتَدِرَا
يَا أَمِيرًا جَارَ مُذْ وَلِيَا
كَيْفَ لَا تَرْتِي لِمَنْ بُلِيَا
فَيَنْغِرْ مِنْكَ لِي جُلِيَا
قَدْ حَلَا طَعْمًا وَقَدْ حَلِيَا

وَمَا أُوتِيتَ مِنْ كَيْسٍ جُدَّ فَمَا أُبْقِيتَ مُصْطَبِرَا
لَكَ خَدَّ يَا أَبَا الْفَرْجِ
زَيْنَ بِالتَّوْرِيدِ وَالضَّرَجِ
وَحَدِيثِ عَاطِرِ الْأَرْجِ
كَمْ سَيِّ قَلْبِي بِلَا حَرَجِ
لَوْ رَأَى الْعُصْنُ لَمْ يَمْسِ أَوْ رَأَى الْبَدْرُ لاسْتَبْرَا
بَدْرٌ تَمَّ فِي الْجَمَالِ سَنِي
وَلَهَذَا لَقَبُوهُ سَنِي
بِمُحْيَا بَاهِرٍ حَسَنِ
قَدْ سَبَّانِي لَدَّةَ الْوَسَنِ
هُوَ خَشَنِي وَهُوَ مُفْتَرِسِي فَارُوعَنْ أُعْجُوبَتِي خَبْرَا
فُقْتُ فِي الْحُسْنِ الْبُدُورَ مَدَا
يَا مُذِيئًا مُهْجَتِي كَمَدَا
هَلْ تُرِينِي لِلْجَفَا أَمَدَا
عَجَبًا أَنْ تُبْرِي الرَّمَدَا
وَبِسْقَمِ النَّاطِرِينَ كُوسِي جَفْنُكَ السَّحَارُ فَاكْسَرَا

1- المعجم والحقول الدلالية:

ينحصر معنى الكلمة أولاً في المعجم الذي يعدُّ المدونة الرئيسية والأساسية له¹⁵، ثم تُصنَّف الدلالة المعجمية للكلمة وفقاً لحقول دلالية مختلفة، دون إهمال لدور السياق في دراسة وتحديد دلالات الكلمة¹⁶.

وقد تمَّ الربط بين الحقلين المعجمي والدلالي في تحديد دلالات الكلمة على أساس أن "الحقل الدلالي Semantic field أو الحقل المعجمي lexical field هو مجموعة من الكلمات ترتبطُ دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظٍ عام يجمعها"¹⁷.

ويخضع المعجم اللغوي عند التركيب إلى عملية الانتقاء والاختيار، ويتم ذلك على أساس العلاقة الدلالية بين محمول اللفظ المختار، والحقل الدلالي الذي اختير ذلك اللفظ ليشغل وظيفة فيه، بوصفه أصغر وحدة بنوية في تشكيل الحدث الكلامي في ذلك الحقل الدلالي أو الموضوع¹⁸.

وبناءً على ذلك، فإن حقلاً دلاليًا معينًا يستدعي بالضرورة معجمًا لغويًا معينًا ومناسبًا، تتردد كلماته بنسب مختلفة أثناء الحدث الكلامي، فيكون بذلك المعجم من الحقل الدلالي بمثابة الهوية، ويكون الحقل الدلالي منه بمثابة الإطار الجامع، ويصبح بذلك لكل حقل دلالي أخطاب معجمه الخاص به، فلموضوع المدح معجمه وللغزل معجمه، وللغفر معجمه، ويصبح المعجم بذلك أيضًا مفتاحًا للتمييز بين أنواع الخطاب من جهة، ووسيلة لتحديد دلالة الخطاب الجزئية والكلية من جهة أخرى¹⁹. وبناءً على ذلك فإنّ المعجم هو مجموعة من الوحدات المعجمية التي تترابط فيما بينها دلاليًا، والتي تندرج تحت مفهوم عام يشملها. وقد استعمل شمس الدين من هذه الوحدات المعجمية عينات تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة، وأول حقل يستوقفنا هو:

أ- حقل الطبيعة: تظهر في لفظ (قمر) الذي جيء به في مستهل المطلع، وهو القفل الأول من الموشح، حيث يتغنى فيه شمس الدين بجمال محبوبته، وبمفاتنها، واستمر في التغني فاستدعى من الطبيعة من الرموز ما يمثل تلك الصفات، من ذلك (العُصْنُ - البَدْرُ - بالتَّوْرِيْدِ)، متخذًا بذلك من عناصر الطبيعة مادّةً للدلالة على رقة، وظرافة، ونضارة، ولين محبوبته.

ومّا زاد في تعميق الوصف، ووضوح الدلالة اختياره لكلمات تصبّ في نفس الحقل الدلالي مثل: (يجلو- دُجى - العَلَس - سني)، فلو تتبعنا الدلالة المعجمية للجذور: (عَلَس، دُجى، سني) في المعجم العربي فإننا سنجد لها معاني كثيرة، وأوّل ما يطالعنا منها المعنى الحقيقي، أو الدلالة المعجمية، وقد أشار إليها ابن منظور، من ذلك:

- **يجلو من جلا**²⁰: وما أقمت عنده إلاّ جلاءً يوم واحد، أي بياضه، يقال للمريض: جلاّ الله عنه المرض أي كشفه.

- غلس²¹: الغلس ظلام آخر الليل، قال أبو المنصور: الغلس أول الصبح حتى ينتشر في الآفاق.

- دجا²²: من الدجى، وهو سواد الليل مع غيم، وأن لا ترى نجما ولا قمرًا. على أن ابن منظور لم يغفل على سبيل التوسع كثيرًا من الدلالات والمعاني الإضافية لهذه الجذور، فقد أشار إليها ومثّل لها في لسان العرب.

ولفظه "يجلو" كما هو واضح لا تخرج عن إطار الإضاءة والوضوح والبروز، التي هي صفات للقمر، ومثلها لفظة (سني)، والمعنى نفسه لا يلبث أن تعبّر عنه لفظة (غلس) التي تعني ظلمة آخر الليل إذا اختلط بضوء الصّباح، والشئ نفسه يقال عن لفظة (دجى) التي جيء بها لتعميق الدلالة على شدة الجمال، لأنّ الشئ إنّما يتّضح بضده.

وقد وُفق شمس الدين في اختيار المطلع لأنّه على وعي تامّ بأنّ: "حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح... وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم. وبعد، فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجد ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"²³.

ب- حقل الغزل وما يتصل به من الألم وفرط الصّابة: وهومن الصفات المعنوية، حيث نجد أنّ المعجم الدّال على شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصّابة والشوق، وما يتصل به، هو الطّاغي على الموشح، وقد وظّفه شمس الدّين حتّى "يُميل نحوه القلب، ويصرف إليه الوجوه، وليسترعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف التّساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم، حلال أو حرام"²⁴. ومنه الألفاظ التالية: (ذبت - الكلف - تلفي - ترثي - بليا - سباني - خشفي - مفترسي - مذيبا - كمدا - الرمدا - انكسرا)، وتندرج تحت هذا الحقل كل الألفاظ التي لها صلة بألم الفراق، وشدة الشوق، وفي الموشح الكثير من الألفاظ الحاملة لمعاني الحب، التي يمكن أن نلحقها بهذا الحقل.

ج- حقل الصفات الحسية والمعنوية الخاصة بالمحجوب: رسم شمس الدين صورة المرأة التي يحبها، فقام بتعداد الصفات الحسية التي اشتملت عليها، وهذا واضح في المعجم الموظف مثل: (عينيه، ثغر، حياء، خدّ، جفنك)، كما أنّه توقّف عند صفاتها المعنوية، فوظّف لها معجماً خاصاً تمثّل في الألفاظ التالية: (الكلف - الدّل - الصّلف - أميرا - جار - كيس - حديث عاطر - سي - مذييا)، وهي ألفاظ جيء بها للدلالة على التجلّد والصبر على جفا المحبوبة وصدودها، ووصف ما يعانیه الشاعر من آلام الجوى وحرقة البعاد.

د- حقل الإنسان وما يتصل به: يضم الشاعر ومحبوبته، وكل الذين يعلمون بحبهما سواء كانوا وشاة أم غير وشاة، وقد وظّف له شمس الدين معجماً دالاً، تظهر في: (تاء المتكلم التي تعود على الشاعر - أعين الحرس وهم الوشاة - يا أميرا مخاطباً بها المحبوبة - الناظرين من حوله من الناس).

هكذا نصل إلى أنّ لكل حقل دلالي معجمه، وكل لفظ ينتمي إلى معجم معيّن فإنّه يزيد في تعميق دلالة الحقل الذي ينتمي إليه، كما أنّ هناك حقولاً دلالية تتداخل فيما بينها مثل لفظ (مفترسي) التي تشترك بين حقل الطبيعة، وحقل الصفات المعنوية التي تشتمل عليها المحبوبة.

2- الدلالة الصوتية في موشح شمس الدين محمد بن التلمساني:

الصّوت لغة: "الجرس، والجمع أصوات: قال ابن السكّيت: الصّوت صوت الإنسان وغيره، والصائت: الصائح، ورجل صيّت: أي شديد الصوت"²⁵.

ولما كانت اللغة على حد تعبير ابن جني: "أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"²⁶، فإننا سنهتم في هذه الدراسة بتتبّع الظواهر الصوتية للحروف الأكثر شيوعاً في الموشح، وذلك من حيث دلالاتها، وخصائصها في أحوال الجهر والهمس والشدة والرخاوة، والألفاظ كما نعلم "داخله في حيز الأصوات، لأنها مركبة من مخارج الحروف، فما استلذه السّمع منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح"²⁷، والكلمة "صوت دال على معنى ما، يُحدث في الآذان إيقاعاً معيناً؛ ويتّصف بجمالية خاصّة تترك أثرها في المتلقي"²⁸.

وبما أنّ الموشحات فن ارتبط ظهوره بالغناء، فإنّ هذا الأخير يستلزم أصواتاً ذات خصوصية في جمالها وطبيعة أدائها، ذلك أنّ موسيقى الصوت بما يجلبه من وقع في الأذن، وأثر في المتلقي، يساعد على تنبيه الأحاسيس، والمشاعر الإنسانية، وقد تفتن الباحثون إلى العلاقة الموجودة بين الصوت ودلالته، فأكدوا أنّ هناك "نوع من الدلالة تُستمدّ من طبيعة الأصوات، وهي التي يُطلق عليها اسم الدلالة الصوتية"²⁹، وعلى هذا الأساس كان ما أورده شمس الدين في هذا السياق متجاوباً مع معطيات الدلالة الصوتية.

وإذا ما تأملنا طبيعة الحروف التي وظّفها شمس الدين في بناء موشحه، فإننا نجد يستهملّ مطلع هذه الجزء (فَمَرَّ يَجْلُو دُجَى الْعَلَسِ)، وأوّل حرف يطالعنا به هو حرف القاف، وهو "صوت شديد مجهورة شديدة الانفجار"³⁰. جيء به في أوّل الكلام حتى يقرع الآذان، ويلفت الأذهان إلى ما يعانيه الشاعر من فرط الصّباة، جاوره حرف الميم، وهو صوت شفوي "مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو"³¹. ويأتي حرف الرّاء في آخر الكلمة، وهو صوت مجهور مكرر من الأصوات المتوسطة بين الشدّة والرخاوة³².

إنّ تجمع هذه الأصوات المجهورة الشديدة منح اللفظ نبرات صوتية عالية تنسجم والحالة النفسية المراد التعبير عنها، والتي تتوق إلى الظهور والجهر، والتكشّف الواضح وضوح القمر، وهذا ما أشار إليه ابن جني في باب مصابقة الألفاظ للمعاني بما يُشاكل أصواتها، بقوله "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مُتَلَبَّب عند عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها"³³.

ويبدو أنّ الصوت لن يؤدي دوره المنوط به إلا ضمن سياق تركيب، على الرغم من أن لكل كلمة مفردة صوتاً فعلياً يسهم في تحديد دلالتها، لأن "الكلمة إذا ما ركبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من الأصوات توجّه معنى النص، ضمن السياق في نظام تركيب وترتيب للجمل"³⁴.

فما هي الأصوات الأخرى التي تشكل منها الموشح؟ وهل لهذه الأصوات وظيفة دلالية جمالية؟

يبدأ الموشح بالسياق التركيبي التالي: (قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الْعَلَسِ)، حيث تتجمع هذه الحروف لتعطينا أصواتاً موافقة لمعانيها في الدلالة على الرغبة في الجهر بالحب، هذا الجهر الذي يجسده حرف الجيم المكرّر في هذا التركيب (يَجْلُو دُجَى)، وهو - كما نعلم - من الأصوات الشديدة المجهورة الانفجارية³⁵.

وصوت الجيم المجهور المتقلقل متبوع بصوت اللام المتوسط بين الشدة والرخاوة، وهو مجهور كذلك³⁶، ومتبوع بالألف اللينة التي منحته طولاً وامتداداً لبلوغ الغاية القصوى في التعبير عن حالة الحزن والألم. والدال الانفجاري الشديد المجهور المتبوع بحرف لين منح اللفظ طولاً واتساعاً للتعبير عن شدة الوجد.

وإذا ما انتقلنا إلى الجزء الثاني: (بَهَر - الْأَبْصَار - مُدْ - ظَهْرًا) نجد من ضمن التشكيلات الصوتية صوت الباء الذي يأتي في المقدمة، وهو صوت شديد مجهور انفجاري من الأصوات الشفوية³⁷، يتبعه حرف الهاء الذي تكرر مرتين، واكتسب على التوالي صفة الانفجار لتوسطه بين حرفين انفجاريين: (الباء والراء في بحر، والطاء والراء في ظهرا)، وصوت الراء كما مرّ بنا تكراري انفجاري، تردّد في المطلع لوحده أربع مرّات في: (قَمَرٌ - بَهَر - الْأَبْصَار - ظَهْرًا)، ويبدو أنّ الشاعر مال إلى تجميع هذه الأصوات الانفجارية الشديدة، حتى يشدّ الانتباه ويجلب الأنظار إلى نور محبوبته، وجمالها الذي يشبه نور القمر.

وهذا التكرار الصوتي على صعيد المبنى له دلالة على صعيد المعنى، ذلك أنّه يعكس الحالة النفسية للشاعر الذي يلجّ على وصال المحبوب، فكل "زيادة في المبنى تدل على زيادة في المعنى"³⁸.

كما نجد من ضمن التشكيلات الصوتية لمطلع الموشح صوتي: (السين، والصاد)، ويسميها القدماء أصوات الصغير، ومن المحدثين من يسميها بالأصوات الأسلية³⁹، وكلاهما من الأصوات الرخوة المهموسة⁴⁰.

وقد انتشر حرف السين في الموشح بشكل مكثّف، وواضح أنّ شمس الدين استحضره ليعبّر عن حالة من الرقة والظرافة، والغنج والجمال، وهذا في مثل: (الْعَلَسِ - يَسْعَى -

الحَرْسِ - كَبَسٍ - سَبَى - يَمَسٍ - اسْتَتَرَا - سَبَى - حَسَنٍ - سَبَانِي - الْوَسَنِ - مُقْتَرِسِي - الْحُسْنِ - بِشْفَمٍ - كَسِي - السَّحَاؤُ - انْكَسَرَا.

واشتدّ صفيّر حرف السين في المواضع التي لحقته فيه الكسرة، فبالإضافة إلى الدور الإيقاعي الذي تلعبه الكسرة، فإنّ لها دورًا دلاليًا، حيث تضفي نوعًا من الحزن والأسى والألم مصحوب بزفير فيه مدّ، واتّساع صوتي يساعد على تصوير نفسية شمس الدين الكئيبة التي تعاني من الانكسار، ولعلّ البحّري قد تفتن إلى هذا الأمر فبنى قصيدته على حرف السين المكسور في سينيته المشهورة. وبناءً على ذلك فإنّ الألفاظ ترتبط "بالدلالات في بعض الحالات النفسية.. والكسرة وما يتفرع عنها من ياء المد ترمز في كثير من اللغات إلى صغر الحجم أو قرب المسافة. ففي العربية مثلاً نجد أن الياء هي علامة التصغير، وأن الكسرة علامة التأنيث"⁴¹.

حرف الصفيّر الثاني الذي وظّفه شمس الدين هو حرف الصّاد، وإن كان انتشاره في الموشح أقل من انتشار قرينه، ونجده حاضراً في الألفاظ التالية (الأَبْصَارُ - الصِّلَفُ - الوَصْلُ - مُصْطَبِرًا - العُصْنُ)، ولهذا التوظيف ما يبرره، ألا ترى أنّ الصّاد "أقوى صوتاً من السين لما فيها من الاستعلاء.. فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى، والسين لضعفها للمعنى الأضعف"⁴²، وبما أنّ شمس الدين يعيش حالة من الانكسار والضعف، فإنّه وجد في صوت السين ضعفاً وصفيّراً وأنيباً، معبراً عن حالته النفسية الكئيبة، وهي صفات لا يقوى صوت الصاد أن يقوم بها.

وقفنا هذه الوقفة الطويلة عند المطلع لأنه بمثابة المفتاح للولوج إلى القصيدة، وأوّل ما يقرع السمع، وبه يستدل الشاعر على ما عنده، كما قال ابن رشيق.

وإذا ما انتقلنا إلى أبيات الموشح، فإننا نلاحظ أنّ اختلاف الوحدة الصوتية أدّى إلى اختلاف في الدلالة، فاختلاف أصوات الحروف في: (كَلَفٍ - تَلَفٍ - صَلَفٍ) شكّل فرقا دلالياً بين الكلمات الثلاث، والأمر نفسه يقال عن المجموعة الثانية الواردة في البيت الثاني: (وُلَيَا - بُلَيَا - جُلَيَا - حُلَيَا)، وفيما تبقى من المجموعات الواردة في أبيات الموشح.

وقد انتشر صوت اللام في المجموعتين الأولى والثانية، وهو صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، ومجهور أيضا⁴³، يليه صوت الفاء في المجموعة الأولى، وهو صوت شفوي أسناني، رخو ومهموس⁴⁴، ثم تتوزع حروف اللين في المجموعتين حتى تساعد على مدّ الصوت تعبيرا عن حالة الحزن، والألم التي يعيشها الشاعر.

وفي المجموعة الثالثة نجد انتشارا لصوت النون، وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة⁴⁵. ويسيطر صوت الجيم على المجموعة الرابعة: (الْفَرْج - الضَّرَج - الأَرْج - حَرْج)، وهو صوت شديد مجهور انفجاري⁴⁶. وتختتم المجموعة الخامسة بصوت الدال في: (مَدَا - كَمَدَا - أَمَدَا - الرَّمَدَا)، وهو صوت شديد مجهور انفجاري⁴⁷.

زيادة على التحنيس الموجود بين الكلمات داخل هذه المجموعات، يلعب تكرار الأصوات دورا قوياً، وبارزا في التعبير عن إحساس الشاعر، فهذا التكرار إنما هو تكرير وترجيع لصدى، ونفسية الشاعر المتألّمة التي تأبى الاستتار، وتتوق إلى الظهور والبروز والتكشف، وقد مال شمس الدين في حالات الحزن والانكسار إلى خفت صوته بتوظيف الأصوات المهموسة، ولكنه ما يلبث أن ينفجر فيدوّى صوته تعبيرا عن فقدان الصبر لفراق المحبوبة، فيوظف الأصوات المجهورة. وهذا يؤكد العلاقة الوطيدة بين الصوت والحالة النفسية التي يكون عليها المرء، "فالشعب حين يميل إلى الدعة والاستقرار، تميل أصوات لغته إلى الانتقال من الشدة إلى الرخاوة، فإذا اعتزّ الشعب بقوته وجبروته مال إلى العكس"⁴⁸.

كما أنّه يؤكد العلاقة الوطيدة بين الصوت والسمع، "فالكلام المتصل يتكون من أصوات لغوية تختلف في نسبة وضوحها السمعي، وترتب على هذه النسبة أن قسموا الأصوات إلى قسمين رئيسيين: هما الأصوات الساكنة وأصوات اللين. وقد اتضح لهم أن الأصوات الساكنة بطبيعتها، أقل وضوحا في السمع من أصوات اللين، على أن المحدثين قد لاحظوا أن اللام والنون والميم أصوات عالية النسبة في الوضوح السمعي، وتشبه أصوات اللين في هذه الصفة، مما جعلهم يسمونها أشباه أصوات اللين"⁴⁹.

ومن بين الأصوات التي شدّت انتباهنا في تشكيلة شمس الدين، والتي تتضح العلاقة فيها بشكل واضح بين الصوت والسمع، والحالة النفسية المراد التعبير عنها: (الهمزة، وأصوات

الدين). وقد كشف ابن جني عن خاصية القوة الانفجارية في صوت الهمزة⁵⁰، فهي من الحروف المجهورة الحلقيّة⁵¹. وصوت الهمزة الانفجاري من شأنه أن يثير انتباه المخاطب⁵². وقد وظّفه شمس الدين حتى يشدّ انتباه المحبوب إلى ما يعنيه من لوعة الجوى، وهذا واضح في مثل: (آمن - آه). وإذا كانت الهمزة وهي "مفردة قد احتاجت إلى جهد عضلي.. فمما لا شك فيه أن توالي هزمتين أشق، ويحتاج إلى جهد عضلي أكثر في نطقها"⁵³.

واكتفى ابن جني بالكشف عن خاصية القوة الانفجارية في صوت الهمزة، وعن خاصية الضعف في صوت الهاء⁵⁴.

لهذا نجد أن اجتماع الصوتين، الهمزة والهاء في (آه) يعبر عن الغرض المقصود، فكلاهما من الحروف الحلقيّة التي يصحبها أثناء النطق زفير متصاعد، وكلاهما يحضر في مواقف التأوّد، والتوجع، والألم.

فانفجار الهمزة هو في حقيقته انفجار لنفسية الشاعر، وعدم قدرته على التحمّل، وجهر الهمزة هو إعلان عن الجهر بالضعف الذي يعتري شمس الدين في أعماق نفسه، والذي يعبر عنه صوت الهاء الرخو المهموس⁵⁵، أحسن تعبير في لحظة توقفه، وسكونه، وانكساره التي هي في الحقيقة لحظة انكسار الشاعر. كما أنّ "خاصية الاهتزاز في صوتها مما يثير انتباه السامع، فكانت للتنبيه على توجع الشاعر وتفجعه"⁵⁶.

هذا عن الهمزة، أما عن أصوات اللين فهي "بطبيعتها أطول من الأصوات الساكنة... وبلي أصوات اللين في الطول الطبيعي الأصوات الأنفية، وهي النون والميم، فهما من أطول الأصوات الساكنة، ثم الأصوات الجانبية كاللام، ثم المكررة كالراء، ثم الأصوات الرخوة ذات الصغير أو الحفيف"⁵⁷.

وقد اتضح أن "الأصوات الساكنة بطبيعتها، أقل وضوحا في السمع من أصوات اللين. على أن المحدثين قد لاحظوا أن اللام والنون والميم أصوات عالية النسبة في الوضوح السمعي، وتشبه أصوات اللين في هذه الصفة، ممّا جعلهم يسمونها أشباه أصوات اللين"⁵⁸.

واتشرت أصوات اللين في الموشح بشكل يسمح لشمس الدين أن يمدّ في صوته، مما ساعده على تصعيد نبرة الحزن، والألم، وتقوية الصورة الحسية حتى يكون لها أثرا قويا على

نفسية المتلقي، ونلمس هذا المدّ أولاً في القافية التي تتوزّع في الموشّح بشكل منتظم في قوله: (ظَهَرَا - مُقْتَدِرَا - مُصْطَبِرَا - اسْتَبْرَا - خَبِرَا - فَاَنْكَسَرَا)، حيث تحتلّ الراء، وهي من الأصوات الجانبية كاللام، المرتبة الثالثة في الطول الطبيعي للصوت بعد أصوات اللين، والأصوات الأنفية، وقد جاءت الراء متبوعة بالألف التي منحتها طولاً وامتداداً، واتساعاً في الصوت من أجل بلوغ الغاية القصوى في التعبير عن حالة الحزن والأسى، وفي الدلالة على لحظات الضعف والانكسار.

وفيما عدا القافية، فإنّ ما تبقى من أصوات اللين، وما ألحق بها من أشباه تتوزّع في الموشّح بشكل غير منتظم، حيث يتردّد صوت الياء في الموشح أربعاً وثلاثين مرة، وصوت الواو يتردّد إحدى وعشرين مرة، ويتردّد الألف تسعاً وثلاثين مرة. هذا عن أصوات اللين، أمّا عن أشباهها فنجد أنّ صوت اللام يحضر في الموشح بنسبة تسعاً وأربعين مرة، والميم يحضر بنسبة ثلاثين مرة، يليه صوت النون بنسبة عشرين مرة. وهذه الأصوات كلّها أصوات عالية النسبة في الوضوح السمعي، وهو عامل مساعد لشمس الدين حتّى يضيفي على موشحه صوتاً بارزاً، ونبراً قوياً له أثره على نفسية المتلقي.

وتلي أصوات اللين وأشباهها من حيث الطول الطبيعي للأصوات، والوضوح السمعي الأصوات المكررة كالراء، ثم تأتي الأصوات الرخوة ذات الصفير⁵⁹.

وقد أحصينا نسبة حضور أصوات الصفير في الموشّح في موضع سابق، وحددنا دلالاتها الصوتية، أمّا صوت الرّاء المكرر فزيادة على كونه يحضر بشكل منتظم في بناء قافية الموشّح، فإنّه يحضر كذلك بشكل غير منتظم ومكثّف في ثنايا الموشح، إذ نجده أكثر الأصوات تردداً، وهذا جلّي في: (قَمَرٌ - بَهَرٌ - الأَبْصَارُ - ظَهَرَا - بَرَكَابٍ - الحَرَسُ - مُقْتَدِرَا - أَمِيرًا - جَارٌ - تَرْتِي - فِشْغِرٌ - مُصْطَبِرَا - الفَرْجُ - بالتَّوَرِيدِ - والضَّرَجُ - عَاطِرٌ - الأَرْجُ - حَرَجٌ - رَاكٌ - رَاكٌ - البَذُرُ - لاسْتَبْرَا - بَذُرٌ - بَاهِرٌ - مُقْتَرِسِي - فَارُو - خَبِرَا - البُدُورُ - تُرِينِي - تُبْرِي - الرَّمْدَا - النَّاطِرِينَ - السَّحَاوُ - فَاَنْكَسَرَا).

وهذا التكرير الذي نلمسه في صوت الراء إنما هو تكرير وترجيع لنفسية الشاعر المهتزة والمضطربة، كما أنّ تكثيف حضوره هو في حقيقته تكثيف وتصعيد لجو الحزن والألم الذي

يعيش فيه الشاعر، وقد استحضره الشاعر حتى يرسم لنا هذه الصورة الحزينة الكثيرة عن نفسه.

ونختتم مبحث الدلالة الصوتية بصوت النداء الذي يتوافق مع خروج الصوت من أعماق النفس البشرية، خصوصاً ونحن نعلم أنّ الشاعر بعيداً عن محبوبته، وقد يصل به الأمر في بعض الأحيان إلى الاستغاة بهذا المحبوب، وهذا واضح في مثل قوله: (يا - أبا - الفرج)، والياء إذا وظّفت للاستغاة فإنّها تتوافق "مع خروج الصوت من هاوية نفسية عميقة، لمأزق أوضاع أوشدة قد وقع فيها المستغيث"⁶⁰.

وإذا كان شمس الدين يعيش في مأزق، وضائقة نفسية لن تفرج إلا إذا حدث الوصال مع الحبيب، فإنّ دلالة صوت "النداء" تعبّر حقاً عما يعانيه الشاعر، كما نلمس النداء في مواضع أخرى من الموشح في مثل: (يا أميراً - يا مُذِيّاً مُهَجِّي كَمدا) لعبت هذه الأصوات كلّها دوراً دلالياً في إبراز مشاعر شمس الدين، هذا بالإضافة إلى الدور الجمالي الإيقاعي الذي كان له أثره على نفسية المتلقي، والذي سنتناوله في المبحث التالي.

3- موسيقى الموشح:

تعتبر الموسيقى عنصراً مهماً في الشعر، فهي إحدى خصائصه البنوية الأساسية التي تميّزه عن الخطاب السردى⁶¹، ف"ليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"⁶².

ويعتبر الإيقاع مقوّمًا أساسياً للجمال الشعري لما له من قدرة على التأثير والفعالية ولما ينطوي عليه من قيم تعبيرية وفنية خاصة، ويتناول مبحث الإيقاع ظواهر تتوزع بين علمي العروض والبلاغة، ذات صيغ جاهزة تقريبا تتعلق بالأوزان والقوافي، وبعض أبواب علم البديع كالجناس، والتصريع، والترصيع، والسجع... الخ⁶³.

ويتسع مفهوم الإيقاع ليشمل أو يضم توالى أو تناوب "مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي). وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"⁶⁴.

وبذلك أضحي الوزن لا يتعدى كونه "حالة من حالات الإيقاع، وبرهاناً ملموساً على وجوده"⁶⁵، بحيث يمثل الصوت "أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية فينسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة.. ويقدر ما يكون هناك تجاوب صوتي فإنه يسهم في إحداث موازنة سيمائية دلالية.. ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجاً وصيرورة على دعم هذا الفضاء من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص"⁶⁶.

وفي سياق تأكيد أنَّ الإيقاع الشعري إنما يستمد موسيقاه من الوحدات الصوتية للغة، فإننا سنتناول تأثير الأصوات في موسيقى الإيقاع الداخلي والخارجي لموشح شمس الدين التلمساني، حيث يتداخل المستوى الإيقاعي للنص مع المستوى الصوتي.

أ- موسيقى الإيقاع الخارجي: هي محصلة الاتفاق الصوتي الناتج عن وزن القصيدة "الذي انتظمت ألفاظها في منواله وقالبه المترن... هو أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم"⁶⁷ والأعاريض هي الأوزان المعروفة. والوزن هو "أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"⁶⁸. وبشكل الحرف الأخير المتلَقَّظ به في القافية عنصراً أساسياً فيها، هذا الحرف الذي سمي بالروي⁶⁹، هو الذي سنتتبع أثره الموسيقي في الموشح، طبعاً بعد أن نتوقف أولاً عند القافية، تاركين الوزن لدراسات أرحب وأشمل.

القافية (Rhyme): تتشكل القافية من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر، أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد، الذي يطرُق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"⁷⁰. وللقافية جملة من المهام الوظيفية فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة "بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزماني"⁷¹.

فإلى أي مدى يمكن للقافية -بوصفها بنية إيقاعية أساسية- أن تُسهم في تشكيل

الدلالة الصوتية لموشح شمس الدين التلمساني؟

ومن أجل اكتشاف ذلك سنتناول قوافي أقفال الموشح متغاضين عن قوافي أبياته لعدم اتساع المقام، والموشح كما هو ظاهر للعيان تام، يتكون من ستة أقفال وخمسة أبيات. والأقفال "هي أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها، في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها"⁷².

وعلى حسب عدد أقفال الموشح تنتظم القوافي الست على النحو الآتي: (مُدْ ظَهْرًا - مُقْتَدِرًا - مُصْطَبِرًا - لاسْتَبْرًا - خَبْرًا - فَاَنْكَسَرًا)، حيث تتوزع في انتظام زمني من أجل أن تقدم مستوى دلاليًا واحدًا ينطوي على معاني البحث، مثل: المعاناة، والإحباط، والانكسار. فهي تكشف عن أحوال الشاعر في البحث عن الحبيب الذي يأبى الظهور، وكأننا بما تحكي لنا باختصار، وفي سيرورة زمنية منتظمة قصة الشاعر مع محبوبته، فمد ظهر القمر ما عاد الشاعر مقتدرا، ولا مصطبرا، ومد استبر فلا خبر، وهو ما أحبط الشاعر فانكسر. فإلى جانب ما تقدمه القافية من متعة موسيقية، فهي تعتبر من "أهم العناصر الصوتية التي يعلن من خلالها الشاعر عن انفعالاته النفسية إعلانا موقعا"⁷³.

أما عن الدلالة الصوتية لهذه القوافي، فقد مال الشاعر في القوافي الثلاث الأولى إلى توظيف الأصوات الشديدة الانفجارية، في حين وظّف في القوافي الثلاث المتبقية أصواتا رخوة مهموسة، ولهد التوظيف ما يبرزه، فدلالة الأصوات الانفجارية إنما هي دلالة على الحالة النفسية للشاعر التي تنفجر في البداية، وتجهز بالحب رغبة في الوصل، أما الأصوات الرخوة المهموسة فهي تدل على خفوت صوت الشاعر، وهمسه لانقطاع الأمل، وهو ما أدّى إلى انكساره. هكذا يتضافر المستوى الدلالي مع المستوى الإيقاعي بتوظيف أصوات تخدم دلالة الهجر والانكسار.

وبناءً على ذلك فإنّ "القافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيقا للاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف، إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية"⁷⁴، فهي على الرغم من أنّها تعتمد على "التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية

من الزاوية الصوتية وحدها. والقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"⁷⁵.

حرف الروي: ومن أبرز مظاهر القافية وأوضحها حرف الروي، فهو أهم صوت في القافية، وقد اختار شمس الدين صوت الرّاء رويًا لأقفاله، حيث يمثل الرّاء وحدة صوتية تكررت بشكل واضح في الأقفال.

الراء: وهو صوت لثوي مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة، شديد متفرد بصفة التكرير"⁷⁶.

ولا يخفى علينا ما للجانب الصوتي من أثر واضح في الكشف عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته، كما لا يخفى علينا أيضا ما للتكرار الصوتي الذي ينبع من حرف الرّاء من دور مهم في بعث الموسيقى الخارجية للنص. وسمة التكرير هاته التي امتاز بها صوت الرّاء هي التي صعدت من سلم الموسيقى الخارجية للموشح، وقد لجأ إليه شمس الدين من أجل تكثيف وتصعيد الموسيقى الخارجية للأقفال، ولم يكتف به بل استعان بحرف المدّ وهو "الألف" من أجل تفعيل هذه الموسيقى، وإكسابها صدى بعيدا، على اعتبار أنّه "أوضح في السّمع من حرفي المدّ الآخرين"⁷⁷.

ولحاق المدّ بحرف الرّاء يهب السامع قيمة صوتية عظيمة "عندما تجانسها حركة ما قبلها، فتتمخّض لانطلاق الصوت مسافة أطول، وهي عند التكرار يلمسها تطريب تطيب به النفس، ويأنس إليه السمع والوجدان"⁷⁸.

حيث إنّ "المدود للتطريب هي بالشعر ألصق، لأنّ الشعر في الأعم - وبخاصة العربي - يمثّل غناء النفس، أشواقها، وآلامها، وأفراحها التي تناسبها مدّات الشّجاء، والأسى، والحنين، والأنين، والسّراء، والضراء"⁷⁹.

وقد أشاع تكرار صوت الرّاء المضطرب في الموشح موسيقى حزينة كثيبة تعبر نفسية الشاعر. كما ساعد مدّ الرّاء بالألف على تعميق هذه الموسيقى، وتلوينها بنغمة موسيقية حزينة كان لها وقعها على المتلقي.

ب- موسيقى الإيقاع الداخلي: يمكن تحليل هذه الموسيقى من خلال الكشف عن جانبيين اثنين هما: "اختيار الكلمات وترتيبها من جهة، ثم المشكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى"⁸⁰.

ومن مظاهر الإيقاع الداخلي ذلك الاهتمام الذي أولاه بعض النقاد والبلاغيين للمحسنات اللفظية من جناس، وتصريع، وترصيع، وسجع، وتصدير وغيرها⁸¹.

فقد يلجأ الشاعر إلى تنويع إيقاعاته الداخلية "أحياناً إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفاً في الكلمات تجري وفق نسق خاص"⁸².

ومن أجل ذلك فإننا سنتوقف عند ظاهرة إيقاعية تميز بها موشح شمس الدين، وكان لها صدى في بعث الموسيقى الداخلية، وفي الكشف عن نفسية الشاعر، وهذه الظاهرة هي الجناس. وسنكتفي هذه المرة بتتبع الظاهرة على مستوى الأبيات فقط حتى يكون لها حظها من الدراسة متغاضين بذلك عن الأقفال لضيق المقام دائماً.

والأبيات "هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها، وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر"⁸³.

والجناس: في البلاغة هو أن "تشبه اللفظة اللفظة في تأليف حروفها"⁸⁴، وقد وظّفه شمس الدين بشكل ملف للانتباه، وذلك لتحقيق الموسيقى الداخلية، وإليك هذه التجمعات المتجانسة مرتبة على حسب ورودها في أبيات الموشح: (الكَلَف - بِالكَلَف - تَلَفِي - الصِّلَف) / (وَلِيَا - بُلِيَا - جُلِيَا - حَلَا - حَلِيَا) / (الْفَرْج - الضَّرَج - الْأَرْج - حَرْج) / (سَنِي - سَنِي - حَسَن - الوَسَن) / (مَدَا - كَمَدَا - أَمَدَا - الرَّمَدَا).

لقد مال شمس الدين في هذه المجموعات إلى التكتيف من استعمال الحروف المجهورة الشديدة الانفجار التي تفرع الآذان والأسماع، وذلك في: الهمزة، والألف، واللام، والياء، والجيم، والضاد، والنون، والراء، والدال، الباء، والميم، والعين⁸⁵. كما نجد أيضاً في هذه

الآبيات تجمّعا لبعض الأصوات المهموسة كالفاء في المجموعة الأولى، والسين في المجموعة الثالثة.

وغلبة الأصوات المجهورة أكسب الآبيات موسيقى صاحبة متجلجلة تجلجل نفسية الشاعر، ومما زاد في تعميقها إلحاق الكسرة بها التي فاقت نسبة حضورها في الآبيات حركة الفتحة.

هكذا حقّق شمس الدين الموسيقى الداخليّة في موشحه باستثماره لظاهرة تكرار الأصوات الموجودة في الجناس، حيث لعب هذا التكرار دورا مهمّا في بعث الموسيقى الداخليّة، ولوّنها بلون موسيقى خاص كشف عن الحالة النفسية المراد التعبير عنها، فالقيمة الموسيقية لتكرير الحرف في الجناس أدّت إلى حدوث أنواع من التوازن الصوتي⁸⁶. وبذلك اتخذ التحنيس في موشح شمس الدين فائدة موسيقيّة إضافة إلى الفائدة المعنويّة، فوفق الشاعر بذلك في استخدام هذا الفن البديعي لإحداث الأثر الموسيقيّ المطلوب.

الهوامش:

- 1- يراجع فوات الوفيات، محمد بن شاکر، ص211، ويراجع محاضرات في الأدب المملوكي والعثماني، عمر موسى باشا، مطبعة الإحسان دمشق 1980م، ص104-110، ويراجع ديوان الشاب الظريف، تحقيق شاکر هادي شکر، مكتبة الحياة للطباعة والنشر بيروت ط1/1985م، ص17.
- 2- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة ط11/1987م، ص451.
- 3- يراجع الأدب الأندلسي، أحمد هیکل، دار المعارف مصر 1985م، ص143-144.
- 4- يراجع موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية مصر ط2/1952م، ص219.
- 5- الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس -عصر المرابطين والموحدين، حسن علي حسن، مكتبة الخانجي مصر ط1/1980م، ص445.
- 6- دار الطراز في عمل الموشحات، مقدمة ابن سناء الملك، تحقيق جودة الركابي، دمشق 1949م، ص22.
- 7- يراجع تاريخ الأدب الجزائري، محمد طمار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ص123-124.
- 8- يراجع تاريخ الأدب العربي-عصر الدول والإمارات، شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة ط1، ص117-118، ويراجع تاريخ الأدب الجزائري، محمد طمار، ص143-146.

- 9- يراجع تاريخ الأدب الجزائري، محمد طمار، ص66.
- 10- دار الطراز، ابن سناء الملك، ص25.
- 11- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص217، 218.
- 12- الذخيرة، ابن بسام، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت 1997م، مج4 ص469، ويراجع دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، ص51.
- 13- من أسرار العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ط6/1978، ص149.
- 14- يراجع الموشح في ديوان الشاب الظريف، ص229، 230، ويراجع الموشح في نفح الطيب، المقرئ التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت 1968م، ج2 ص556، 557.
- 15- الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، صفية مطهرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003م، ص9.
- 16- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع بيروت ط1/1982م، ص79، 80.
- 17- المرجع نفسه، ص79.
- 18- شعر أبي مدين التلمساني -الرؤيا والتشكيل، مختار حبار، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002م، ص183.
- 19- المرجع نفسه، ص نفسها.
- 20- يراجع لسان العرب، ابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر بيروت 1956م، مادة (جلا).
- 21- المصدر نفسه، مادة (غلس).
- 22- المصدر نفسه، مادة (دجا).
- 23- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت ط5/1981م، ج1 ص217- 218.
- 24- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة ط2/1967م، ج1 ص75.
- 25- لسان العرب، ابن منظور، مادة(صوت).
- 26- الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1 ص34.
- 27- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نضمة مصر، ج1 ص169.
- 28- جمالية الكلمة -دراسة جمالية بلاغية نقدية، حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002م، ص21.
- 29- يراجع دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية ط5/1984م، ص46.
- 30- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نضمة مصر، ص72.
- 31- المرجع نفسه، ص48.

- 32- يراجع المرجع نفسه، ص 57، 58.
- 33- الخصائص، ابن جني، ج 2 ص 157.
- 34- أدوات النص دراسة، محمد تحريشي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000م، ص 24.
- 35- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 70.
- 36- يراجع المرجع نفسه، ص 55.
- 37- يراجع المرجع نفسه، ص 47.
- 38- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ص 70.
- 39- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 66.
- 40- المرجع نفسه، ص 67- 68.
- 41- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ص 70- 86.
- 42- الخصائص، ابن جني، ج 2 ص 160.
- 43- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 55.
- 44- يراجع المرجع نفسه، ص 48 .
- 45- المرجع نفسه، ص 58 .
- 46- المرجع نفسه، ص 70، ويراجع الخصائص، ابن جني، ج 2 ص 164.
- 47- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 51.
- 48- المرجع نفسه، ص 165.
- 49- المرجع نفسه، ص 87- 88.
- 50- الخصائص، ابن جني، ج 2 ص 146.
- 51- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 74- 75.
- 52- يراجع حروف المعانيبين الأصالة والحداثة، حسن عباس، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000م، ص 28.
- 53- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 79.
- 54- الخصائص، ابن جني، ج 2 ص 146.
- 55- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 76.
- 56- يراجع حروف المعانيبين الأصالة والحداثة، حسن عباس، ص 30.
- 57- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 80، 81.
- 58- المرجع نفسه، ص 87، 88 .
- 59- يراجع المرجع نفسه، ص 80، 81.

- 60- حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، حسن عباس، ص 29.
- 61- يراجع تحليل الخطاب الشعري - استراتيجيات التناس، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي الدر البيضاء المغرب ط 1992/3م، ص 130.
- 62- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 15.
- 63- يراجع جمالية الكلمة - دراسة جمالية بلاغية نقدية، حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002م، ص 73.
- 64- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م، ص 22.
- 65- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق القاهرة 1968م، ص 50.
- 66- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، ص 9.
- 67- الشعر الصوفي القلم في الجزائر - إيقاعه الداخلي وجماليته، مختار حبار، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر ط 2010/2م، ص 33.
- 68- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ج 1 ص 134.
- 69- المصدر نفسه، ص 164 - 166.
- 70- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 246.
- 71- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، ص 90.
- 72- دار الطراز، ابن سناء، ص 25.
- 73- الشعر الصوفي القلم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته، مختار حبار، ص 133.
- 74- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، ص 94.
- 75- المرجع نفسه، ص 94.
- 76- الخصائص، ابن جني، ج 1 ص 164.
- 77- الشعر الصوفي القلم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته، مختار حبار، ص 130.
- 78- التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب بيروت ط 1986/2م، ص 60.
- 79- المرجع نفسه، ص 66 - 65.
- 80- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة ط 1987/11م، ص 80.
- 81- يراجع الشعر الصوفي القلم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته، مختار حبار، ص 231 - 242، ويراجع القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، محمد صابر عبيد، ص 64.

- 82- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية — حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، محمد صابر عبيد، ص 65.
- 83- دار الطراز، ابن سناء، ص 25- 26.
- 84- العمدة، ابن رشيق، ص 331.
- 85- يراجع الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 49 - 52.
- 86- التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، ص 59.

