الموشحات

- ٢ -

نشأة الموشحات

الموشحة فى صورها المختلفة تمثل رمزا بالغ الأهمية فى فهم الحضارة والعلاقة بين الشعوب . ونقصد بالصور المختلفة نوع الخرجة فى الموشحة ؛ فهى تارة بلغة رومانثية محضة وتارة اخرى بمزيج من اللغتين الرومانثية والعربية ، وتارة ثالثة بلغة عامية عربية ، وتارة رابعة بلغة عربية معربة . فهى فى كل صورة ترمز لحالة من احوال الحضارة التى تخثرت فى هذا العمل الأدبى جماليا لتكشف مغزى صور واقعية . يحكى ابن جبير فى رحلته اثناء مروره بعكا أن المدينة قد انتزعها الافرنج من أيدى المسلمين فى العشر الأول من المائة السادسة . فبكى لها الاسلام ملء حفونه ، وكانت أحد شجونه ، فعادت مساجدها كنائس ، وصوامعها مضارب للنواقيس ... وطهر الله من مسجدها الجامع بقعة بقيت بأيدى المسلمين مسجدا صغيرا ، يجمع الغرباء منهم فيه لاقامة ... الصلاة . وعند محرابه قبر صالح النبى ... وفى شرق البلدة العين المعروفة بعين البقر ، وهى التى أخرج الله منها البقر لآدم . والمهبط لهذه العين على أدراج وطية ، وعليها مسجد بقى محرابه على حاله . ووضع الافرنج فى شرقيه محرابا لهم . فالمسلم والكافر (أهل الاندلس يستخدمون كلمة كافر مرادفة للعدو الافرنجى الصليبى فى حال الحرب معه بينما فى السلم تستخدم لفظة النصارى) يجتمعان فيه ، يستقبل هذا مصلاه ، وهذا مصلاه وهو بأيدى النصارى (استخدم كلمة النصارى هنا لحسن سلوكهم تجاه المعبد المشترك) معظم محفوظ (١) . ان المشهد الذى يصفه الرحالة ليس الا موشحة حية تكشف عن التعايش الحميم بين الغالب والمغلوب . المسجد صار خرجة وجسم الموشحة هو الكنيسة التى بنيت عليه دون أن تخفى معالمه ، لقد سيطر ابقاء المسجد الفنى على الكنيسة فصار المغلوب غالبا والغالب مغلوبا : لون من التوازن الانسانى الذى يفتحه تيار الحياة . ومقابل هذه الموشحة الحية توجد موشحة صامتة ، انها مسجد قرطبة وكنيسته . لقد بقى الغالب وحده ومحى شخصية المغلوب لكن روح هذه الشخصية بقيت تخلد تاريخه على هذه الارض ، وتنشره من مقبرة الوجود العدمى فى الواقع الى ملحمة الوجود الفنى فى معمار

---

(١) ابن جبير ، رحلة ابن جبير ، دار مكتبة الهلال بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، ص ٢٤٩ .

المسجد الهائل . وكذلك الموشحة ذات الخرجة الأعجمية فهى الآن بين الصمت لاختفاء وظيفتها فى الواقع الاندلسى الذى صار تاريخا وبين الحياة فى أيدى احفاد الاندلسيين بالمغرب العربى خاصة وباقى العالم العربى عامة ، تخليدا لجذورهم وابقاء لرمز يكثف تاريخ جدودهم بما حمل من امجاد وبؤس فى آن .

واما احدى صور الواقع الاندلسى الصارخة للموشحة الحية ، فهى امر «موسى بن موسى بن فرتون بن قسى أمير الثغر الأعلى والثائر على الامير عبد الرحمن الأوسط ، فقد تزوجت أمه بعد موت أبيه من امير من البشكنس انجب منها ثلاثة ابناء حكموا مملكة بنبلونة (اقليم الباسك حاليا) . وتحالف الأخ الأمير المسلم مع اخوته الملوك المسيحيين ضد الامير الأموى ، وكان دائما يتم تمردهم معا أو مصالحتهم للأمير معا . واقع انجب شبكة من العلاقات المسيحية الاسلامية والعربية الاسبانية فى غاية الطرافة والتعقيد حكمت اطار العلاقات سلما وحربا (١) . كذلك نجد حالات كثيرة يستعين الأمير المسيحى لحماية عرشه بالأمير المسلم والعكس ، وهذه صورة صارخة حكمت العلاقات التى يتحالف فيها مسيحى مع مسلم ضد مسيحى ، أو مسلم مع مسيحى ضد مسلم . اما الصورة البادئة لهذا الوجود التوشيحى هو مثال قومس بن انتيان كاتب الرسائل للأمير محمد ، الذى من اجله تحول الأحد اجازة لجميع كتاب الدولة المسلمين (٢) ، «خرجة اعجمية» ، وباقى البنية عربى لكن يجرى فى دمائها ايقاع الخرجة الاعجمية سواء فى صراعها أو وحدتها مع البنية العربية (ومن اجل هذا كانت الموشحة فنا شاملا تمثيليا لمغزى الواقع ، والفن الشامل = رقص + غناء + موسيقى + جمهور + شعائر احتفالية) . والأمثلة بعد ذلك لا تحصى وضربنا لها مثلا من الأعياد المشتركة . وهنا يحسن أن نضيف أعياد المواسم الزراعية الاحتفالية ، والتى يشير اليها ابن قزمان فى زجله رقم (٥٠) . ان لابن قزمان فى هذا الزجل «تصويرا لنزهات خلوية له أيام العصير . وتلك الأيام كان يخرج فيها الاندلسيون الى الحقول والأودية ، حيث يبيتون عدة ليال هناك . وقد ذكرها الشعراء فى اشعارهم ، ونقل ابن بسام طرفا منها ، وزمن العصير فى الخريف ، وهو الوقت الذى يجمع فيه العنب ، والاحتفال به فى العالم الغربى قديم . وكان ابن قزمان يشارك فيه ، ويحمل له أجمل الذكريات . ففى الزجل (المذكور) يعطينا

---

(١) المقتبس ص ٤ ثم الهامش (١) والهامش (٢٨) .

(٢) المقتبس ص ١٣٨ ، وهذا البحث ص ٢٩٢ ، ثم قضاة قرطبة ص ٧٦ ، حول موت قومس ابن انتيان ، والجدل حول موته على الاسلام او على المسيحية لحسم امر الميراث . انها موشحة اخرى تمثلها حياة هذا الرجل . وهذا يذكرنا بالجدل المستمر حتى اليوم فى كتب تاريخ الادب الاندلسى حول اسلام ابن سهل الاسرائيلى .

صورة عن هذا العيد ، حيث خرج فى رجال ونساء ، ومعهم آلات موسيقية ، يغنون ويرقصون ويعبثون (١) .

وليس غريبا ان تمتزج العربية والأعجمية فى الخرجة ، فالمواسم الزراعية لم تعد تنتمى لفئة دون الأخرى ، ان الزراعة مهنة الجميع ، واعيادها اعياد للجميع، فهى عنصر من عناصر الوحدة ، ومع ذلك فاسم العيد هنا لا تناسبه الكلمة العربية فيحمل فى الخرجة اسمه الرومانثى اشارة الى جذوره القديمة فى العالم الغربى . وها هى الخرجة (وبيتها (٢)) :

لو رايت حبيبك ميت بهواك

لس يحب قلب فى الدنيا سواك

منيان ذى بشك لو ان نراك

ولو ان قلبك يكون من حديد

وبخصوص صورة الموشح ذى الخرجة العامية ، فيشير الى دور العامة المخرب فى الاندلس . فقد مارسوا دورا فعالا فى اشعال الفتن ، واسقاط حكام والاتيان بحكام اخرين . انه دور لم يدرس حتى الآن لكن من يقرأ احداث الاندلس يجد أن هذا الامر كان خارجا على نواميس العصور الوسطى ، وبالتالى فان ثقافتهم الشعبية قامت بغزو الثقافة الرسمية فى هذه البقعة منها : الموشح المعرب . ولقد قاوم الموشح المعرب بشكل مطرد هذا الغزو العامى فى العصر الغرناطى حيث تكاد تختفى تماما الخرجة العامية (أو هى اختفت نهائيا على حد علمى حتى الآن) . فالموشح المعرب محاولة لوقف دور العامة السياسى داخل العمل الأدبى انعكاسا لغزى المقاومة الرسمية لذلك ، ومع هذا فان الايقاع ظل يحمل صدى هذا الدور حتى النهاية ، لأن هذا الدور لم يتوقف قط ، ففزا غزوا مظفرا من جديد فى شكل ادبى جديد هو الأزجال .

ومن العناصر المثيرة للانتباه فى الواقع والتى يمكن ان تتمثل فى البناء التوشيحى موضوع الخمر فى الأندلس . أن تبنى الاندلسيين لمشروع أبى نواس

---

(١) الزجل فى الاندلس ص ٩٩ ، كذلك ص ٨٣ يشير الى عيد العنصرة .

(٢) ابن قزمان ، الديوان ، تحقيق ف. كورينطى ، المعهد الاسبانى العربى للثقافة ، مدريد ١٩٨٠ ، زجل ٥٠ ص ٢٣٨ . الكلمات الرومانثية هى «منيان ذى بشك» اى : غدا سيكون عيدا (لو ان نراك) .

الفنى (١) ، يمكن أن نربطه بالتحرر الاندلسى رغم التشدد المالكى ، كما ينبغى أن نربط ذلك كله بالكروم باعتبارها عصبا للاقتصاد ، وبالتالى بصناعة الخمور ، حتى أصبحت الكروم والخمر من عناصر الوحدة واللقاء فى مجتمع الاندلس كما يبرز ذلك زجل ابن قزمان وكثير من الأخبار ، وهذا الوضع الراسخ قد يكون وراء موقف فقهـاء الاندلس المتسامح حول حد الخمر ، بـل وحرجهم من تنفيذه ، لأن القرآن الكريم لم ينص عليه ، كما أن الرسول صلى الله عليه وسلم لم يقم هذا الحد على أحد فى حياته . ويشير الخشنى فى «قضاة الاندلس» الى ذلك : «وما أتى عن القضاة فى هذا المعنى خاصة من الاغضاء عن السكـارى والتغافل لهم ، والرقة عليهم ، فلا أعرف له وجها من الوجوه يتسع لهم فيه القول ، ويقوم لهم به العذر الا وجها واحدا ، وهو أن حد السكر من بين الحدود كلها لم ينصه الكتاب المنزل، ولا أتى فيه حديث ثابت عن الرسول صلى الله عليه وسلم ، وانما ثبت أن النبى صلى الله عليه وسلم أتى برجل قد شرب فأمر أصحابه أن يضربوه على معصيته ، فضرب بالنعال ، وبأطراف الأردية ، ومات النبى صلى الله عليه وسلم ولم يحد فى ضرب السكران حدا يلحق بسائر الحدود ، فلمـا نظر أبو بكر رضى الله عنه فى ذلك بعد النبى صلى الله عليه وسلم ، واستشار أصحابه قال له على بن أبى طالب رضى الله عنه : من شرب سكر ، ومن سكر هذى، ومن هذى افترى ، ومن افترى وجب عليه الحد . أرى أن يضرب الشارب ثمانين . فقبـل منه الصحابة . فذكر أهل الحديث أن أبـا بكر عند موته قـال : ما شىء فى نفسى منه شىء غير حد الخمر ، فانه شىء لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم ، انما هو شىء رأيناه من بعده (٢) .

هذا التغافل يقـابله تشدد فى الدين من لدن القضاة بل والعـامة كما نرى فى معظم المصادر الاندلسية ان هذا التنـاقض ليس الا موشحة تمثـل واقعا بالغ

---

(١) قد أشرنا الى ذلك مرارا فى حديثنا عن ابن عبد ربه وفى مواضع متعددة ، ومن المهم مراجعة الأشعار ، التى يوردها صاحب العقد لأبى نواس وكيف أنه يعظمه ويثنى عليه . أخيرا لدينا شعراء أندلسيون تفرغوا لممارسة تنفيذ هذا المشروع ، فصاحب الجذوة يورد تحت الترجمة ١٩١ ترجمة أحد الشعراء : «أحمد بن محمد الجيانى ، المعروف بتيس الجن ، شاعر خليع ، يجرى فى وصف الخمر مجرى أبى الحسن ابن هانى ، لم أجد من شعره شيئا الا فيها» . ومن يراجع زجل ابن قزمان يدرك دور الخمر الكبير ليس فى الشعر فحسب بل فى الحياة الاندلسية . وتيس الجن هذا «ظرف» أندلسى «لقارعة» ديك الجن فى بغداد . وشهرة الشعر الاندلسى فى الطبيعة أمر لا جدال فيه. وقد غطت هذه الشهرة عـلى ما كان ينبغى أن تحتله أشعار الخمر من مكانة ، لـكن الامر معقد ، فأشعار الخمر دائما تمثل عنصرا جزئيا فى شعر الطبيعة ، فلا طبيعة – فى معظم الأحوال – بدون خمر ، ولا خمر بدون طبيعة .

(٢) قضاة قرطبة ص ٥٩ أيضا راجع ص ١١٤ كيفية تخلص القضاة من ضرورة اقامة الحد . ثم فى نفس الموضوع ص ٩٨ .

التعقيد ، فالتشدد فى الدين مع وحدة المذهب (المالكى) وسيلة لمواجهة عدو متشدد فى دينه أيضا واحدى المذهب (كاثوليكى) ، والتغافل فى الخمر ليس فعلا ارادياً يقلل من الشدة فى الحق وفى الدين ، وانما هو منفذ اتاحته خصوصية تاريخية لحد الخمر من أجل المحافظة على عنصر اقتصادى واجتماعى من عناصر الوحدة ، ولذلك عندما يأمر الحكم باراقة الخمر يأمر أيضا باقتلاع أشجار الكروم وتحريم زراعتها ، فيقنعه مستشاروه بأن الناس تصنع الخمر من فواكه متعددة ، فلا فائدة من اقتلاع الكروم فيتراجع عن هذا الامر الأخير المهول والمدمر للاقتصاد ولطاعة العامة ، وقد كثر المنتزون فى كل مكان . وكان أمر الحكم المستنصر رمزا لنهاية الوحدة فى الاندلس ، وبداية لتجاوز نفوذ الفقهاء الحد ، فهم لم تعد تعنيهم وحدة الاندلس بل يسعون للقضاء عليها ، فبعد موت الحكم يتولى فقيه السلطة ويقضى فعليا على حكومة الوحدة الوحيدة فى الاندلس (البيت الأموى (١)) ، ثم يقفز القضاة والفقهاء كثيرا على كراسى ملك الطوائف .

ان هذا المجتمع المعقد يبحث عن رموز لوحدته ، فى نفس الوقت الذى يختلق أسبابا للتمزق . والموشحة بين خرجة أجنبية وأقفال وأبيات تمثل الوحدة الممكنة والتمزق المحتمل ، وبهذا نفسر زيادة عدد أجزاء كل غصن من أغصان البيت فى الموشحة وعدد فقرات كل قفل من أقفالها ابتداء من نهايات عصر ملوك الطوائف. وكلما تأخر الزمن وازداد التمزق ، وفى أواخر العصر الغرناطى عندما توحدت مملكة غرناطة الصغيرة ولم تعد تقبل وجود عناصر أجنبية سوى بقايا العرب والبربر ، عادت فقراتها وأجزاؤها سيرتها الأولى من الالتئام والاعراب .

---

(١) تعلق عدد من كبار المفكرين والشعراء بأذيال البيت الاموى وعلى رأسهم ابن حزم ومنهم ابن زيدون، وابن شهيد . وقد لاقى أنصار البيت الاموى أسوأ مصير على يد المنصور ابن أبى عامر، ثم على يد ملوك الطوائف . والسر – فى رأيى – لتمسك هؤلاء بالأموية هو ادراكهم لخصيصة نراها جيدا فى المسرح الاسبانى وهى أن أهل اسبانيا يقدسون الملك ، ويرون فيه رمز الوحدة الاكبر الذى يوحد وطنهم متعدد القوميات ويدافع عن الكنيسة الكاثوليكية .

ومن الطريف فى موضوع أمر الحكم باراقة الخمر مراجعة قصيدة يوسف بن هارون الرمادى فى رثاء الخمر . وكأنه يفتتح قصائد رثاء الممالك والمدن فى الاندلس . ومن القصيدة ندرك بعض العنف والهمجية فى تنفيذ الأمر :

فقل للمسفحين لها بسفح ... وما سكنته من ظرف بكسر
وللأبواب احراقا الى أن ... تركتم أهلها سكان قفر
تحريتم بذاك العدل فيها ... بزعمكم فلم يك من تحر
فان أبا حنيفة وهو عدل ...

ثم يحكى شعرا قصة أبى حنيفة المشهورة مع جاره السكير وعطفه عليه . (بغية الملتمس ص ١٨ – ١٩) .

لقد نشأت الموشحة فى القرن الثالث ، حيث كانت عناصر الوحدة تتزايد ، وعناصر التمزق تتجه لشىء من السكون والدعة وصل مداه فى عصر النواصر . وكان هذا العصر هو أنسب بيئة لاستمرار حركة الخروج على عمود الشعر العربى ، وعلى موسيقى اسحق الموصلى الموغلة فى الكلاسيكية ، وكان رسول هذه الحداثة الى الاندلس هو زرياب ، ومحتويات قصور بغداد وايام العروس فى عصر عبد الرحمن ، وكان لابد لهذه الحداثة أن تتفاعل مع الواقع لقدرة زرياب على استيعابه والدخول فى نسيجه لصالح عناصر الوحدة التى كان عليه اكتشافها وتنميتها ، وقد نجح لينال صفة الأسطورة فى تاريخ الاندلس ويتجاوز مكانة الموسيقار التقليدية الى مكانة خاصة خارقة للعادة فى مجال الثقافة والتوجيه الاجتماعى بصفة عامة . ان هذا الرجل قد اثبت بما لا يدع مجالا للشك الدور العظيم للفن فى تاريخ الانسان .

- ٣ -

مدخل رياضى لنشأة الموشحة

اننا سنحاول البدء من ارض صلبة نحو المناطق الموحلة فى رحلة نحو معرفة اسرار نشأة الموشحة . وهذا التعبير المجازى لا يجاوز الحقيقة بعد اطلاعنا على جهد ابن سناء الملك فى الوصول الى اسرار الموشحات ، وفشله النسبى فى حل معظم الغازها . لقد اقترب من صورتها الخارجية مستخدما بعنترية مشكورة القليل الذى يعرفه عنها مع النصوص لحل ما يمكن من الغاز هذا النوع الأدبى . وقد جاء بعد ابن سناء الملك ولا سيما فى العصر الحديث من حاول أن يخطو خطوات الى الأمام ، فلم يوفق . وكان ذلك سببا مباشرا فى ضعف الدراسات المقارنة لمعرفة اثر هذا الفن فى الزجل ، واثر الزجل فيه ، واثرهما معا فى كثير من الفنون الشعرية الغنائية الغربية مثل فن الرومانث والتروبادور والسوناتا والبالاد بل والشعر الغنائى كما نراه عند سان خوان دى لا كروث المتصوف الاسبانى الشهير الذى عاش فى القرن السادس عشر . ان دراسة نشأة نوع ادبى أشبه بدراسة نشأة السلالات البشرية الدنيا من سلالة بشرية عليا .

وحتى هذه اللحظة ، فان هذه الدراسة اشبه بسلسلة من التراكمات الكمية التى لا تنتهى ، وقد آن ان تتحول الى كيف ! .

نبدأ بايراد ما قاله ابن خلدون حول نشأة الموشحات فى آخر صفحات مقدمته المشهورة . يقول : «وأما أهل الاندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح ينظمونه اسماطا اسماطا ، واغصانا اغصانا ، يكثرون من اعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ، ويلتزمون عند قوافى تلك الأغصان واوزانها متتاليا فيما بعد الى آخر القطعة ، واكثر ما تنتهى عندهم الى سبعة ابيات ، ويشتمل كل بيت على اغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب ، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل فى القصائد ، وتجاوزوا فى ذلك الى الغاية ، واستظرفه الناس جملة ؛ الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله وقرب طريقه .

وكان المخترع لها بجزيرة الاندلس مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ ذلك عنه ابو عبد الله احمد بن عبد ربه صاحب

كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتاخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، وكان اول من برع فى هذا الشان عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية(١)».

ثم نورد ما قاله ابن سعيد فى المقتطف «فاما الموشحات فقد ذكر الحجارى فى كتاب المسهب فى غرائب المغرب أن المخترع لها بجزيرة الاندلس مقدم بن معاذ القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، واخذ عنه ذلك ، ابو عمر ابن عبد ربه صاحب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتاخرين ذكر وكسدت موشحاتهما ، وكان أول من برع فى هذا الشان بعدهما عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية (٢) » .

وفيما يبدو الآن ، أن قول ابن خلدون ماخوذ من ابن سعيد دون اشارة اليه ، وربما ان كليهما نقلا عن مصدر ثالث (قد يكون - فيما اظن - شخصا غير الحجارى (٣)) . لكن القول الثالث حول نشاة الموشحات هو اقدمها واهمها على الاطلاق ، ومع ذلك فقد اثار تكهنات لا أول لها ولا اخر حتى كتابة هذه السطور ، ذلك هو قول ابن بسام الشنترينى فى مطلع القسم الأول ، المجلد الثانى من ذخيرته : «واول من صنع هذه الموشحات بافقنا واخترع طريقتها - فيما بلغنى - محمد بن حمود القبرى الضرير . وكان يصنعها على اشطار الأشعار ، غير أن اكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، ياخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا اغصان . وقيل ان ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد اول من سبق الى هذا النوع من الموشحات عندنا ، ثم نشا يوسف بن هارون الرمادى ، فكان اول من اكثر فيها التضمين فى المراكز، يضمن كل موقف يقف عليه فى المركز خاصة . فاستمر على ذلك شعراء عصره مكرم بن سعيد وابنى ابى الحسن ثم نشا عبادة فاحدث التغيير ، وذلك انه اعتمد مواضع الوقف فى الأغصان فيضمنها كما اعتمد الرمادى مواضع الوقف فى المركز (٤) » .

هذا هو ما لدينا من حصيلة اقوال القدماء حول نشاة الموشحات مستثنين ما قاله الصفدى حول هذا الامر لأنه واضح الخلل والالتباس (٥) .

---

(١) المقدمة ص ٥٨٣ - ٥٨٤ . يواصل ابن خلدون بعد ذلك اخبارا غير مفيدة فيما نحن فيه .
(٢) المقتطف ص ٤١
(٣) بنيت هذا الظن على تصريح ابن خلدون بعد قليل باراء حول الزجل اخذها عن ابن سعيد ونسبها اليه .
(٤) ابن بسام الشنترينى ، الذخيرة فى محاسن اهل الجزيرة (تحقيق احسان عباس) .
(٥) الصفدى ، توشيع التوشيح (تحقيق : البير حبيب) ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٠ - ٢١

وهذه الأقوال تطرح مجموعة من المصطلحات التى تحتاج الى ايضاح . وسنبدأ بمصطلح التضمين ، فهو أول المفاتيح الضائعة .

كما أشرنا فى أخر سطور الفصل الذى عقدناه حول الشكل الظاهرى للموشح، يرد المصطلح فى كتاب ابن عبد الغفور الكلاعى «احكام صنعة الكلام» تحت فصل يحمل عنوان المستجلب ، ويقصد بالكلمة هنا – كما نفهم السياق – النثر الذى يستجلب باعمال الحرفية الفنية (وربما يريد – وهذا احتمال كبير الورود – المستجلب من الموشحات الى النثر باعمال الحرفية الفنية التوشيحية) . ويكتب تحت هذا العنوان ما يلى : «ثم كثرت الصناعة وتشدد فيها القالة ، فاستجلبوا فيها السجع الفائق واللفظ الرائق فلم يأتوا بـ (غفور) مع (بصير) ، ولا وقفوا عند اتيانهم بـ (غفور) مع (شكور) وبـ (خبير) مع (بصير) ، بل جاؤوا بـ (غفور) مع (كفور) ، فضمنوا الفاء وحرف اللين (واو المد) والراء . وجاؤوا بـ (خبير) مع (ثبير) و (عبير) و (صبير) ، وجاؤوا بـ (ميد) مع (غيد) و (جيد) . وجاؤوا بـ (زيد) مع (قيد) و (أيد) ، وجاؤوا بـ (غمر) مع (زمر) ، ولم يأتوا به مع (ثمر) ، وجاؤوا بـ ((قمر) مع (ثمر) . فراعوا شكل الحرف المضمن ، والتزموا من ذلك مالا يلزم ، واستجلبوا منه ما ربما لم يأت فى سياق الكلام وكذلك لا يأتون بـ (قمر) مع (عمر) فى حال الخفض (*) ، ويجمعون بينهما فى حال الرفع والنصب ، (اذا أدخلوا على قمر الألف واللام ، أما اذا لم يفعلوا وافقوا التنوين (١)) . أى نونوا عمر رغم أنها ممنوعة من الصرف حتى يستوى ايقاع الراء فى الكلمتين المفترض أن تنتهى بهما جملتان مسجوعتان .

وهذا بالضبط هو مفهوم التضمين فى الموشحات ، وهو فيها مستجلب ايضا ، لكن من الموسيقى التى ينبغى أن تسبق الكلمة فى نظم الموشح .

ولنطبق ، الأمر على الموشحة الآتية (٢) (لابن زهر) :

(*) (عمر) ممنوعة من الصرف فهى سوف تخفض بالفتحة ، بينما (قمر) بالتنوين فتصير نهايتا الجملتين المسجوعتين : ... عمر ، ... قمرن .

(١) احكام صنعة الكلام ص ٢٤٤ ، والعبارات ما بين قوسين قمنا باعادة ترتيبه حتى يستقيم السياق الشديد الوضوح حيث ورد فى النص المحقق مضطربا ويخل بالسياق .

(٢) ديوان الموشحات ج ٢ ص ١١٤

- ١ -

قلبى من الحب غير صاح صاح
وان لحانى على الملاح لاح
وانما بغية اقتراحى راحي
وان درى قصتى وشانى شاني

• • •

- ٢ -

وبى من الحب قد تسلسل سلسل
فى صورة الدمع بعد ما انهل منهل
والعود عندى لمن تاول اول
والحسن فيه على المثانى ثانى

• • •

- ٣ -

يا أم سعد باسم السعود عودي
وبعد حين من الهجود جودي
على مليك تحت البنود نودي
فقال انى بمن دعانى عاني

• • •

- ٤ -

وناظر ناضر المحيا حيا
أراك من قوله اليا ليا
فانشدته لمن تهيا هيا
واحد هو يا أمى من جيرانى راني

• • •

- ٥ -

ونـاطـق بـالـذى كـفـاهـا فـاهـا

وراغـبـا بعـد مـا اتـاهـا تـاهـا

وبـالجمـال الـذى سبـاهـا بـاهـى

قالت على الحسن من سبـانى بـاني (*)

• • •

فها هو يقف على قوافى أغصان البيت الاول على (الف المد ، الحاء ، ياء اللين الممدودة حتى لو كانت مجرد كسرة قصيرة) وعند البيت الثـالث على (ودى) والرابع (بيا) والخامس (اها) وهذه القـوافى المضمنة متساوية فى كـلا جزئى الغصن . ومن الواضح أن الجزء الثانى تكرار عروضى وحرفى لمعادل له فى آخر الجزء الاول (صاح / صاح ، لاح / لاح / راحى / راحى) ، وهذا أحد الأساليب التوشيحية لزيادة الموافقة والمطابقة بين النغمة الموسيقية والكلمة المغنـاة (أى المـوشح) .

وهذه هى الصورة المثالية للتضمين ، التى اقتربت من مفهومه عند ابن عبد الغفور الكلاعى بشكل يصل الى حد التطـابق لكن التضمين فى الموشحات أكـثر تسامحا ، انه ليس استجلابا كاملا كما نصت أمثلة الكلاعى وشرحه لها ، لأنه هنا ذو وظيفة ايقاعية فحسب ، فهو الضابط الأهم لميزان الموشحة كما سيبرز لنا عند ذكر التغصين .

المطلوب - باستقراء عدد كبـير من الموشحات - هو فقط متوالية صارمة للحركات والسكون فى الأصوات الثلاثة الاخيرة من كـل الفقرات حسب أنظمة التقفية التى ذكرناها فى الفصل الاول من هذا الكتاب .

(*) اوردنا الموشح كما ورد فى ديوان الموشحات ، وكما ورد فى : توشيح التوشيح ص ٩٦ - ٩٧ . والطريف فى هذا الموشح أن قفـل البيت الرابع ومثله قفل البـيت (الاخير) يتنافسان أسلوب الخرجة . فكلاهما على لسان الفتاة ، وادخلهما - وهذا الاغلب - فى أسلوب الخرجة الاول منهما (القفل الرابع) .

ففى موشح لابن رحيم يقول (١) :

أيـا عـبـرتى جـريـا
ويـا كـبـدى وريـا
ويـا قـلـب لابـقـيـا
ومـن عجب الـدنـيـا
قـلـوب مـنحـلـه
مـع الـدهـر مـنهلـه

* * *

شكـوت فـلـم تـشـك
وقـالـت لـم تـبـك
اذا كـان مـا تـحـك
ولـم تـك ذى افـك
ستـعـثـر بـالـذلـه
وتـقـنـع بـالـقـلـه

فقوافى اغصان البيت الاول :

جَرْيَا ، وَرْيَا ، بُقْيَا ، دُنْيَا

باختلاف بين الفتحة على الجيم والواو ، والضمة على الباء والدال ثم ان الحرف الثانى كان (ر / ر / ق ، ن) ، فهذان عنصران ينقصان عن قوافى السجع المستجلب عند الكلاعى ، لكن ذلك يمكن التغاضى عنه ما دامت القوافى تتبع (حركة / سكون / حركة) على أن تكون الحركة الاخيرة (وهى هنا «ياء») ثابتة .
وقوافى اغصان البيت الثانى :

تَشْكِ ، تَبْكِ ، تَحْكِ ، اِفْكِ

---

(١) ديوان الموشحات ، ج ١ ص ٢٦٤ ، ٢٦٥

فالحرف الاول فى القوافى مختلف ، فهو مرة بالضمة ومرتين بالفتحة واخيرا بالكسرة ، ومع ذلك فتوالى الحركات (حركة / سكون / حركة) مع كسر الحرف الأخير وثبات حركته (ك) ، أما الحرف الثانى فهو : ش / ب / ح / ف ، أى لم يتفق فى كل الحالات . وأيضا قوافى أقفال البيت الاول حرفها الاول متباين النوع والحركة فى البيت الثانى عنه فى الاول .

ولكن نلاحظ ميل الموشحات الشديد لتحقيق المثل الأعلى للتضمين على مستوى تماثل الحركات والسكنات فوق حروف أيضا متماثلة ، طبعا فى متوالية ثابتة ، وهو أمر مطلوب بشدة ، لكنه عسير التحقيق ، يعجز الوشاحون عن الالتزام به ، وأكثر الاستثناء يكون حول الحرف الاول من حروف القافية الثلاثة التى ينبغى التزام التضمين فيها ، ومن المؤكد أن الحرف الثالث لا يمكن الا أن يكون متماثلا - حسب نظم التقفية بين الغصن والقفل - صوتا وحركة وسكونا .

هذا هو التضمين ، فما هو التغصين . التغصين فى صورته المثالية عند الكلاعى تماثل مفردات جملتين مركبتين من حيث الايقـاع الصوتى ، ومن حيث الدلالة وأيضا من حيث نهاية كـل مفردة ، أى أننا أمام نظـام غزير للقوافى الداخلية وميزان للكلمات المتقابلة موحد لا يقبل الزحاف .

أمـا التغصين فى الموشحة فهو يسعى الى هذه الصورة المثـالية ، وأيضا لا يدركها ، فيقف ملتزما بصرامة بعدد المقـاطع محاولا بقدر الامكان تمـاثلها فى الطول والحركات والسكنات ، وانهاء كل عدد منها بقوافٍ متماثلة ، هى قوافى اشطار أغصان البيت ، وفقرات القفل ، لكنه أبعد من ذلك يحاول بقدر الطـاقة خلق قوافٍ داخلية لا توقف سلسلة الكلام ، لكنها تخلق تنـاظرا بين السطور ، وتساويا لكل المقاطع المتقابلة . وهذا كما ذكرنا شبه مستحيل ، فيصبح للتغصين قاعدة الزامية وقواعد اختيارية مثله مثل التضمين ، والقاعدة الالزامية الوحيدة هى تقسيم البيت الى أغصان حسب نظام معروف ذكرناه فى الفصل الاول ، كذلك تقسيم الأقفـال الى فقـرات ، ويكـون ذلك التقسيم عـلى أساس عدد المقـاطع الصوتية (١) .

ففى موشح ابن زهر السابق :

الغصن الاول من البيت : قلبى من الحب غير صاح // صاح مقاطعه هى :
قل / بى / م / نل / حب / ب / غى / ر / صا / حى / // صا / حى = ١٠ + ٢ .

---

(١) راجع مقاطع أغانى الحصاد وعلاقتها بايقاع العمل (ضربات المنجل) ، فى الفصل الثانى من هذه الدراسة ٨١ .

وكل غصن من اغصان الموشح شطراد لابد أن يكون مجموعهما ١٢ مقطعا : الأول منهما من عشرة مقاطع ، والثانى من اثنين . ونتفق على كتابة مثل هذا العدد هكذا : غ (١٠ / ٢) .

وقفل البيت الاول : وان درى قصتى وشانى // شانى مقاطعه هى : و / ان / د / رى / قص / ص / تى / و / شا / نى // شا / نى = ١٠ + ٢ .

وهذا معناه ان كل اقفال الموشح لابد أن تتكون فقرتاها : الأولى من عشرة مقاطع والثانية من اثنين ، ونتفق على كتابة العدد هكذا ق (١٠ / ٢) ومعنى ما سبق ان الاغصان والأقفال متساوية فى عدد المقاطع . وحسب دراسة مبدئية تميل الأغصان والاقفال للتساوى اكثر من ميلها للاختلاف والتباين فى عدد المقاطع ، فنسبة الموشحات المتساوية الأغصان والاقفال فى عينة عشوائية قدرها ٥٠ موشحة كانت وصلت الى اكثر من ٦٠٪ ، ومع هذا الميل فعدد المقاطع لهذه الموشحات المتساوية الأغصان والاقفال يختلف من موشحة الى اخرى ، ونسجل فيما يلى هذا العدد فى موشحات ابن زهر الكاملة الواردة فى ديوان الموشحات كاملة ونذكرها حسب ترتيب ورودها فى الديوان .

رقم الموشحة	عدد مقاطع الغصن الصوتية ونظام التشطير	عدد مقاطع الأقفال ونظام التقفير
١ (تام)	غ (٦/٧) × ٣	ق (٦/٧) × ٢
٢ (تام)	غ (٧) × ٣	ق (٣/٦/٦)
٣ (اقرع)	غ (١٤) × ٣	ق (١٠/٥)
٤ (تام)	غ (٨/٨) × ٣	ق (٨/٨)
٥ (تام)	غ (١١) × ٣	ق (١١/١١)
٦ (اقرع)	غ (١٣) × ٣	ق (٨/٧)
٧ (تام)	غ (٥/٨/٥) × ٣	ق (٥/٨/٥)
٨ (تام)	غ (١٠) × ٣	ق (١٠/١٠)
٩ (تام)	غ (٨/٨) × ٣	ق (٨/٨) × ٢
١٠ (اقرع)	غ (١٠) × ٣	ق (٧/١٢)
١١ (تام)	غ (٨) × ٣	ق (٨/٨)
١٢ (تام)	غ (٥/٨/٥) × ٣	ق (٥/٨/٥) × ٢
١٣ (تام)	غ (٦/٨) × ٣	ق (٦/٨) × ٢

١٤ (تام)	غ (٦/٧) × ٣	ق (٦/٧) × ٢
١٥ (تام)	غ (٧/٦) × ٣	ق (٧/٦) × ٢
١٦ (تام)	غ (٦/١٠) × ٣	ق (٦/١٠) × ٢
١٧ ـــــ	ـــــــــ	ـــــــــ
١٨ (تام)	غ (١٠) × ٣	ق (١٠/١٠)
١٩ (تام)	غ (٩/٩) × ٣	ق (٩/٩/١٠/٩)
٢٠ (أقرع)	غ (١٠) × ٣	ق (١٠/١٠)
٢١ (أقرع)	غ (٢/١٠) × ٣	ق (٢/١٠)

وهذا هو الموشح المذكور آنفا

٢٢ (تام)	غ (٨) × ٣	ق (٨/٨)
٢٣ (تام)	غ (١١) × ٣	ق (١١/١١)
٢٤ القفل المكتوب هكذا		(٦/ ثم (٩/٩) (٣/٦) (٩/١٠)

* نظام ترتيب الأرقام فى الكتـابة هو نفس نظام ترتيب وتوالى فقرات هذين القفلين ، فالأول منهما من ثلاث فقرات ، والثانى من أربع فقرات .
* غ (١٠) أو غ (٨) تعنى أن الغصن من سطر واحد .
* ق (٨/٨) تعنى أن القفل من فقرتين فى كل سطر .
* غ ... × ٣ تدل على عدد الأغصان (أى عدد السطور) .
* ق (٦/٧) × ٢ تعنى أن القفـل مكون من سطرين متناظرين وكـل سطر فقرتـان .

* * *

ورغم تكرر تشابه بعض الأعداد بين عدد من الموشحات المذكورة فى الجدول (مثل (٦/٧) فقد وردت مرتين كما ورد مقلوبها (٧/٦) ، أى أن الشطر الاول هنا (٦) مقاطع والشطر الثانى (٧) مقاطع ، وهى هنـاك ٧ فى الاول ، ٦ فى الثانى) فان ثراء التنويعات كبير ، وهو الآن موضع الدراسة والبحث من جانبى . ولكن ما دلالة هذه الأرقام ؟ .

انها باختصار ميزان الموشح وعروضه على المستوى الأدبى ، وهو ميزان تحدد على أساس أن يخدم لحنا معينا (مقاما موسيقيا) أو اكثر من لحن طبقا لنظـام

النوبة ، ونظـام النوبة سنعود اليه بعد قليـل مع موشح ابن زهر السابق ومع موشحات اخرى له .

والآن نذكر القارىء بخبر ابن بسام عن الموشحات ، فهى عندما نشأت كانت بلا تضمين ولا اغصان . هذا معنـاه ، انها كانت توضع على اللفظ العـامى أو الأعجمى فحسب ، والذى كانوا يسمونه المركز وأخذ اسم الخرجة كما عرفنا فيما بعد من تسمية ابن قزمان لهذا المركز ، ومن تسمية ابن سناء الملك . وهذا يعنى نظم عدد من الأشطار على وزن هذا اللفظ الاعجمى أو العـامى . وقد يتفق هذا اللفظ الاعجمى أو العامى (وأرجح فى البداية أنه كان اعجميا) مع العروض العربى المستعمل أو المهمل ، وقد لا يتفق .

لكن كيف اتفق أن حـدث ذلك ؟ علينا أن نعود بـالذاكرة الى أشياء كثـيرة شرحناها فى هذا الكتاب .

اولا : تعريف اغنية العلم التى تمثل دليلا عروضيا لغنـاء البدو : هى الأغانى الوجدانية ، واغانى الأفراح واغانى الوصف والفخر والحماسة والرثاء التى تتكون من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع الى أعلى «الجواب» بدون ايقاع أو مصاحبة أية الة موسيقية ، وتتردد كلمة «علم» فى تلك الأغانى بشكل ملحوظ (١) ! وقد سجلنا ارتباط (العلم) بالخرجة (٢) .

ثانيا : يقول ابن خلدون عن عرب الجـاهلية : «واما العرب فكـان لهم أولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام اجزاء متساوية على تناسب بينها فى عـدة حروفها المتحركة والساكنة ، ويفصلون الكلام فى تلك الأجزاء تفصيلا يكون كـل جزء منها مستقلا بالافادة ، لا ينعطف على الآخر ، ويسمونه البيت ، فتلائم الطبع بالتجزئة أولا ثم بتناسب الأجزاء فى المقـاطع والمبادىء ، ثم بتـأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها ، فلهجوا به ، فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لأجل اختصاصه بهذا التناسب وجعلوه ديوانا لأخبارهم .. واستمروا على ذلك . وهذا التناسب الذى من اجل الأجزاء والمتحرك والساكن من الحروف قطرة من بحر تناسب الأصوات كما هو معروف فى كتب الموسيقى، الا انهم لم يشعروا بما سواه لانهم حينئذ لم ينتحلوا علما ولا عرفوا صناعة ، وكانت البداوة غـالبة اغلب نحلهم ، ثـم تغنى الحداة منهم فى حداء ابلهم ،

---

(١) اغانى من بلادى ١٢٩ – ١٣٠

(٢) راجع ، ٨٥ – ٨٦ .

والفتيـان فى فضاء خلواتهم ، فرجعوا الأصوات وترنموا ، وكـانوا يسمون الترنم اذا كان الشعر غناء واذا كان بالتهليل أو نوع القراءة تغبيرا . وعللها ابو اسحق الزجاج بـانها تذكر بالغابر ، وهو البـاقى ، اى بأحوال الآخرة (هل هو النواح ؟) ، وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات منـاسبة بسيطة كما ذكره ابن رشيق فى اخر كتاب العمدة وغيره ، وكانوا يسمونه السناد ، وكانوا اكثر مـا يكون منهم فى الخفيف الـذى يرقص عليه ويمشى بـالدف والمزمار ... فيضطرب ويستخف الحلوم وكانوا يسمون هذا الهزج ...(١) ».

وقول ابن خلدون «يؤلفون فيه الكـلام أجزاء متساوية على تناسب بينها فى عدة حروفها المتحركة والساكنة» بالغ الأهمية بل انه يصرح بعروض الموشحات الذى ليس هو الا اعداد متساوية من المقـاطع اللغوية فى أجزاء (شطرات أو اشطار) متناظرة أو متناسبة . وهذا ما انتهى اليه هذا البحث . وكان الموشحة عودة للمنابع الأولى للشعر العربى .

ثالثا : ان نوبة زرياب تنتج بـالنشيد اول شدوه بأى نقـر كان ، ثم البسيط ثم المحركات والأهزاج . وان الأهزاج حل محلهـا فى الاندلس بعد ذلك الأزجال والموشحات ، فكان الأهزاج هى الصورة الاولى من الموشحات ، ومن الغناء العربى فى نفس الوقت .

رابعا : ان الأندلسيين اعجبوا بـابى نواس ، وان الأخير وضع مقطوعات على أصوات موسيقية ، اى على ابيات شعر تختزن الحانا موسيقية وان ابن عبد ربه تابعه فى هذا الاسلوب بل واكتشف من تابعه فيه من اهل بغداد واستحضر له امثلة فى عقده .

واننا باختصار اذ طرحنا التضمين والتغصين من الشكل الحالى للموشحة لخرج لنـا شكل يشبه مقطوعات ابى نواس أو ابن عبد ربه ، لكنـه سيكون موزونا بنظام المقاطع الصوتية .

خامسا : أن زرياب عرف الموسيقى الرومية والفارسية فى بغداد ، بـل انه عرف نظام اشعارهم كما وصفها الجاحظ ، ولا شك ان ابـا نواس ايضا قد عرفها وفيها الشعر الغزلى على السنة النساء ، فوصل مـا كان يصنعه من شعر على اشطار الأشعار (الأصوات) بلفظ — يجعل الصوت المبـنى عليه نظمه عـلى

---

(١) راجع بقية هذا النص وانتهائه بخبر ورود زرياب للاندلس ، وكان ابن خلدون يشاركنا الراى أن الحداثة العباسية وصلت ذروتها عند زرياب الذى حملها للأندلس .

لسان امراة او صبى او سكير . كما انه لا شك قد شهد (وربما شارك سرا) فى محاولات ابراهيم بن المهدى لتطويع الشعر العربى للموسيقى على الطريقة الرومية ، اى محاولة تعديل الصيغة الايقاعية اللغوية للشعر لتطابق الصيغة الايقاعية للموسيقى . ومحاولة ابى نواس تدخل فى ذلك فهو يستخدم (صوتا : اى بيت شعر تم من قبل ترويضه وموافقته للحن) لبناء شعر «يغصنه» عليه اى يساويه به فى المقاطع وتوالى الحركات والسكنات ليسهل الغناء به حتى من غير تلحين جديد .

سادسا : ويحدثنا حازم القرطاجنى كانما يلمح تلميحا الى ما نحن فيه «ومما تختص به طريقة الهزل ويحب اعتماده فيها ، ان تكون النفس فى كلامها مسفة الى ذكر ما يقبح ان يؤثر ، والا تقف دون اقصى ما يوقع (يخرق) الحشمة ، والا تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل ، والا تطرح ماله باطن هزل ، وان كان له ظاهر جدى ، وان ترد ما يفهم منه الجد الى ما يفهم منه الهزل بتخليص ذلك الى حيز الهزل بما يجعل مخلصا الى ذلك من توطئة او غير ذلك (كانه يتكلم عن الخرجة وكيف يوطأ اليها بفعل : غنى / غنت ، او ما يرادفهما) . ويقع مثل هذا بتضمين (وهذا لا علاقة له بنفس المصطلح فى الموشحات) ، ويقع بغير تضمين . واكثر ما يتفق هذا مع اللفظ المشترك (١) . والتفات اندلسى الى التضمين يوحى لنا بالحاح الاندلسيين على النظم على «لفظ الغير».

سابعا : ان الموسيقى الاندلسية تتميز عن موسيقى المشرق ، ولعل ابرز ما يميزها خلوها من ربع المسافة الذى يعد بحق اهم ما يميز الموسيقى الشرقية بما فيها الموسيقى الفارسية ... فان الموسيقى الاندلسية تقوم على اساس المقام الطبيعى (الدياتونيك) الذى لا نكاد نجده بكيفية ملازمة ودائمة الا فى الموسيقى الأوربية ، ومن ثم نكاد نعلن ان الموسيقى الاندلسية ، وان كانت من بقايا حضارة العرب ، فانها حملت معها عبر العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب الحانها ونظام تاليفها بطابع خاص هو وليد عملية امتزاج الموسيقى الشرقية والمغربية بالموسيقى الاسبانية القديمة ... لقد بذلت الموسيقى العربية لأوربا بسخاء منذ استتب الأمر للعرب فى الاندلس ... ولكن لم يحل ذلك دون ان تاخذ من غيرها ما يطعمها ويزيدها جمالا وثراء . ويقول التيفاشى : ان اهل الاندلس فى القديم كان غناؤهم اما بطريقة النصارى او حداء العرب ، ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه الى ان تاثلت الدولة الاموية .

---

(١) المنهاج ، ص ٢٣١

وكان ذلك زمن الحكم الربضى ، فوفد عليه من المشرق ومن افريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية ، فاخذ الناس عنهم الى أن وفد الامام المقدم .. زرياب .. فجاء بما لم تعهده الأسماع الى ان نشأ ابن باجة الامام الأعظم واعتكف مدة سنين مع جوار محسنات فهذب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصارى بغناء المغرب واقترح طريقة لا توجد الا فى الاندلس مال اليها طبع اهلها فرفضوا ما سواها (١) » . وتتكرر هنا «طريقة النصارى ، غناء النصارى» ، ويعنينا اثبات وجود هذا الغناء بين الأندلسيين بجانب مزج الموسيقى الاسبانية القديمة بالموسيقى العربية .

ثامنا : وجود انواع متعددة من الاغانى والموسيقى الشعبية مثل موسيقى الصقالبة التى استخدموها فى ترتيل القران ؛ وذلك انهم استعملوا اللحن «الصقلبى» فى قراءة «واذ قيل ان وعد الله حق» ، واخذوا يرقصون كرقص الصقالبة بارجلهم وفيها الخلاخيل ، ويصفقون بايديهم على ايقاع الأرجل ، وان هم قرأوا القران على لحنهم «الرهب» نظروا الى كل موضع ذكر فيه القران المسيح كقوله تعالى : «انما المسيح عيسى بن مريم» وكقوله تعالى : «اذ قال الله يا عيسى بن مريم» فمثلوا اصواتهم فيه باصوات النصارى والرهبان والأساقفة فى الكنائس (٢) » كذلك هناك غناء ورقص بربرى اخذوه من رجال السودان الذين كانوا يلعبون الثقاف بالحديد ويرقصون ، ونساؤهم يضربن الة اللعب ويغنين ، والزامر يزمر عليهم (٣) » .

تاسعا : كان معظم شعراء القرن الثالث فى الاندلس يحاكون شعراء الحداثة فى بغداد ، والمحاكاة تمثل رؤية للعالم ونظام سلوك ، ولهذا اقتدوا بزرياب ، وهم ايضا اهل اختراع (٤) .

* * *

اننا لو جمعنا هذا كله مع بعضه فى يد زرياب الموسيقار الشاعر ، فانه لن يهمل هذا الواقع بل سيجد اغنية علم اندلسية (كلمات) ، ولديه موسيقاه مع انواع

---

(١) الموسيقى الاندلسية المغربية ص ٦ ، ٨

(٢) نفسه ص ٢٠ - ٢١

(٣) مجلة عالم الفكر ، المجلد الثانى عشر ، ابريل - مايو - يونيو ١١ ص ٤٣ .

(٤) اشتهر عباس بن فرناس باختراع آلات متعددة ، بل حاول الطيران . ومسلمة المجريطى الف الكتاب الوحيد فى السحر ، ولم يؤلف بعده كتاب حسب ما قاله ابن خلدون فى مقدمته ، وهم اخترعوا الموشحات والزجل ، والفوا كتبا فريدة فى التراث العربى مثل طوق الحمامة والتوابع والزوابع وحى بن يقظان . بل فى هذا المجال يمكن ذكر مقدمة ابن خلدون .

اخرى من الموسيقى مثل غناء النصارى وطريقتهم وغناء الصقالبة وهم يوشحون حتى «بايات من القران» . ان الهزج العربى البسيط الذى يشير اليه ابن خلدون والتيفاشى باسم الحداء ليس الا اغانى العلم فى الشمال الافريقى اليوم ، وهى لا شك قد وجدت فى الاندلس ، وسيحاكى ابو نواس : يأخذ الصوت من الحياة ، ويؤلف عليه كلمات (وكان شاعرا) للتغنى بأيام عبد الرحمن الاوسط العروس فى موشح عروس يخلط بين العـامية والمعربة ، وبين الاسبـانى القديم والعربى البغدادى المحدث ، وبين العربية والأعجمية وبين الأبيات والأقفال ، ازواجا ، بل سيحاكى ، وسيصبح ذلك غناء موشحا مثل غناء الديك الموشح . اننى أفترض نشوء الموشح العروس فى ايام عبد الرحمن العروس . ولم تكن كذلك الا بكلمات زرياب وغنائه ، فعصر عبد الرحمن كثر فيه المنتزون وحدثت المجاعات ، لم يكن عصرا ذهبيا كما لم يكن عصرا ساقطا ، ولكنه له امجاده وبؤسه ، والحان زرياب لفت البؤس لتخفيه فى موشح «عروس» يتغنى بأيام العروس : عصر عبد الرحمن . ان غيبة الموشح العروس من كتاب دار الطراز ليس باقل وجاهة من الأسباب التى دعت الى اخفاء خبر نشأة هذا الموشح فى عصر عبد الرحمن الأوسط . وليس من المهم ان يكون زرياب هو الذى كتب كلماته او اخترعه انما كان هو البؤرة التى انصبت فيها كل العناصر التى تدعو لاستمرار التطوير فى الشعر والغناء لسلوك خط الحداثة المتلاشى فى بغداد . ان هذا القرن الثالث الذى يظهر فيه المتنبى فى الشرق والموشحات فى الغرب لدليـل على ما اصاب حداثة المشرق من عودة الى البداوة ، وكان عبد الرحمن الأوسط بداية خروج الاندلس – فى طريق عكسى – عن البداوة نحو الحضارة (*) .

(*) الباحث يكاد يعتقد ان اوزان الخليل اقتراح جليل اكثر منه ميزانا للشعر العربى . وقد اخذ كـل الشعراء بعد الخليل بهذا الاقتراح الذى لا يسجل واقع شعر شفوى مرتجل يوزن لحظة ارتجاله بميزان يقيم اوده الانشاد ، وعبقرية ابن خلدون سجلت ذلك كما عرضنا .

- ٤ -

بين الموشح «العروس»
والموشح «المثالى»

افترضنا نشأة الموشح العروس فى عصر زرياب على يديه وعلى يدى غيره بعون منه . فلدينا أحد الأمراء هو المطرف بن محمد بن عبد الرحمن (الأوسط) يقول عنه صاحب المقتبس : «برع فى الشعر وهو ابن عشرين سنة ، ومن قوله :

اشهى من الكاس حامل الكاس ارعاه ما طاف حول جلاسى
يثقل من اجله الجليس ولو كان من النسك آمن الناس

وكان المطرف هذا مشغوفا بالسماع مثمنا فى محسنات القيان حتى لغا فى الموسيقى ، فبلغ منه علما ، وضرب بالعود ضربا حسنا ، وصاغ عليه أصواتا معجبة ، وطرق لنفسه طريقة حسنة حملها المغنون عنه ، واكثر من احتوى عليها القصر يعزونها اليه ، وربما غنى بها قطعا من شعره ... وكان المطرف هذا حاد المزاج ، شديد الحمية فى غذائه ، مفرطا فى ذلك فلا يزداد الا نحافة وشكايه منغصة .

ولقد قال له بعض أصحابه : كم هذا التغصص بالحمية الشديدة ، فلك قدوة فى بنى بسيل ، ومثل فى اضدادهم بنى عاصم ، فان البسيليين يحتمون ، وهم نحاف مهازيل مضنون ، والعاصميون لا يحتمون ، وهم سمان غلاظ مضمخون، فاستضحك لقوله ولم يحل عن بصيرته .

وقد كان محمد بن عبد العزيز العتبى الشاعر ... (ينقطع اليه) ، وفيه يقول فى تفضيل شعره من قصيدة له :

يغنى مسامعنا اليه حواليا بملآء من لفظه وزبرجد
والشعر يسجد نحو قبلة شعره ولغير قبلة شعره لم يسجد

ويمدحه أيضا :

وقف القوافى على الأمير ...

البسته مدحتى والبسنى ... ملابسا كالسراب فى قيعه
قد ساق وشيا غدا له زهر ... علىّ يذكى الضحى بملتمعه
كانه نور روضة انف ... من صنع دانى الرباب منهمعه
ملحفة كالكلا مؤزرة ... من بين شتى الكلى ومجتمعه
الحفها قطرها وازرها ... من حمر نواره ومن فقعه
فراح للسامعين فى مدحى ... ورحت للناظرين فى خلعه

ويؤكد معاوية بن هشام ما سبق من دور خاص للمطرف فى الشعر والموسيقى . وكان الولد المطرف اكلف ولد الأمير محمد بالأدب ، واطبعهم فى صوغ الشعر ، واصبهم بالسماع ، وابصرهم بالموسيقى ، واجمعهم لمحسنات القيان (١) » .

وهذا الخبر يستحق وقفة . فما معنى «لغا فى الموسيقى حتى بلغ منه علما» فالضمير فى «منه» مذكر فلا يعود على الموسيقى ، وانما يعود على مصدر من لغا او اسم ، وقد يكون هذا المصدر او الاسم : (لغو او لغوى) ، واللغو هو المطرح من القول ومالا يعنى ، وهو غير المعقود من الكلام . واللغوى : اصوات الطير ، والطير تلغى باصواتها اى تنغم .

صفر المحاجر لغواها مبينة ... فى لجة الليل لما راعها الفزع

وانشد الأزهرى :

قوارب الماء لغواها مبينة

ويقال : سمعت لغو الطائر ولحنه ، وقد لغا يلغو ، وقال ثعلبة بن صفير :

باكرتهم بسباء جون دارع ... قبل الصباح وقبل لغو الطائر

واللغو : الهزل (٢) ، «والهزل والزجل (٣)» مترادفان فى اصطلاح اصحاب

---

(١) المقتبس ص ٢٥ – ٢١٠
(٢) راجع لسان العرب مادة «لغا» . ومادة «هزل» ومادة «زجل» . راجع الجذوة ص ٩١ عن شعر الهزل .
(٣) الزجل فى الاندلس .

الأزجال ، والزجل ايضا هو صوت الطيور . فاللغوى واللغو يترادفان مع الزجل. فنحن اذن امام فن عامى مرتبط بالموسيقى قد بلغ فيه المطرف علما . وسيكون هذا الفن أصل الموشح او الموشح نفسه ولا سيما أن اللغو هو المطرح من الكلام ، والمطرح من الكلام فى الغناء الرسمى «هو العامية» . وشخصية المطرف شخصية موشحة ، مؤهلة كذلك : فهو يأكل كثيرا وينحف كثيرا ، فله سمت الفنانين يهلك ماله فى القيان المثمنات . اما شعره ، ففيه تفصيل وازدواج الوشاح «لآلى وزبرجد» كما يقول العتبى الشاعر ، واما ثوبه الذى اهداه الى هذا الشاعر ، فهو أقرب الى ثوب راقصة او وشاح مفصل . والوشاح المفصل يصف به الكلاعى (الذى اهدى الى هذا البحث اثمن تفسير لمصطلحى التـفصين والتضمين) ازدواج المنظـوم بالمنثور (١) .

ولهذا يصبح ذا مغزى كبير فى قصة المطرف انه «طرق لنفسه طريقة حسنة ، حملها المغنون عنه» .

واخيرا ، فالبيتان اللذان اوردهما له الخبر السابق بهما خلل عروضى يوحى بمذهب هذا الشاعر . ويعاصر المطرف عباس بن فرناس وله فى الموسيقى باع كما فى الاختراع ، ولا يبعد أن يكون له ضلع فى الأمر .

أن خبر المطرف غامض ، لكن غموضه يعطيه اهمية ، فكل ما ارتبط بالموشحات والشعر الشعبى ، اذا نسب الى احد فكـانه اهانة له ، ولصاحب المـؤلف الذى يـنسب .

على أى الأحوال ، فنحن نفترض نشاة الموشح العروس فى هذه الفترة ، ونفهم من صفاته ما يأتى :

١ – انه يلحن أى يميل الى العامية .

٢ – أن فقراته سبعة لكل قفل من أقفاله (*) .

٣ – انه كان متداولا حتى القرن السادس (عصر ابن سناء الملك) ، وهذا يعنى أن موشحات الأولين لم تكسد حسب خبر ابن خلدون ، وانما ظلت ذائعـة بين الناس على المستوى الشفوى (**) لرفض الثقافة الرسمية الاعتراف بها الى حد أن رجلا مثل ابن سناء الملك يفنى عمره فى دراسة الموشحات والاعجاب بهـا ،

---

(١) احكام صنعة الكلام ص ١٤٤

(*) ويحدثنا ابن خلدون فى مقدمته عن كلف الاندلسيين بالرقم ٧ وتبركهم به ، حتى ان وزراء عبد الرحمن الاوسط كانوا سبعة .

(**) ومن المؤكد أن الموشحات فى المغرب العربى الكبـير اليوم بجانب كثـير من الحلبيات وغيرها استمرار للموشح العروس . وهو أمر يحتاج لدراسة ميدانية .

ويمتدح الخرجة العامية امتداحا مبالغا فيه يرفض أن يورد قفلا واحدا من هذا الموشح ، فكان أخبار الموشحات الوثيقة بدات مع تحولها التام الى اللغة المعربة .

٤ – انه فيما نظن امتدح عبد الرحمن الاوسط «وكان يقال لأيامه أيام العروس» . والعبارة فى نظرى ترادف «أيام زرياب» ، اى أيام الغناء المسمى «العروس» ، ولعلها عبارة ساخرة اكثر منها مادحة لنسبة عصره الى الغناء . فالمكانة التى نالها زرياب بلغت بغداد وكان يسير فى موكب اشبه بموكب الملوك(١).

واذا كانت العبارة ساخرة ، فمدعاة السخرية الاكبر ان تكون تلك الأغانى مستوحاة من اغانى تغنيها النساء للعروس ، وان تكون ملحونة . فكاننا بهذا التفسير نصل الى اصل الموشح . ان اغانى افراح «العروس» اغان شعبية بالضرورة ، وهى عند الاندلسيين محاكاة للعمليات الزراعية (٢) . ثم ان هذه العمليات نفسها تحتوى على اهم مصطلحات الموشح : «الخرجة – اغصان – اغراس (وردت فى خبر ابن خلدون – قفل (وهو الذى يغلق الماء عن الحوض الزراعى) – اسطار (التى يشقها المحراث) – بيت (خيمة البدوى او الحوض الزراعى (٣)) . واللحن فى الموشح العروس دلالة على ارتباطه فى عروضه ونظامه الكلى بالأغنية الشعبية العامية .

* * *

اما كون الموشح العروس له قفل من سبع فقرات فهذا له مغزى كبير يكمن فى المحاولة الكبرى التى قام بها زرياب ، فهى على مقاس «مقادير السبع نغمات» التى يتكون منها السلم الموسيقى العربى (٤) .

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الثانى فى حديثنا عن زرياب ٦٨ – ٧٧ ، وراجع مكانة زرياب من الامير امام الناس ما يحكيه الخشنى : «لما مات القاضى يحيى بن يعمر بقى الناس بلا قاض حتى «خطر» بهم يوما زرياب راكبا الى البلاط فسالوه ان يخبر الامير عنهم بما هم فيه من سوء الحال اذ ليس لهم قاض ... » . قضاة قرطبة ص ٥ .

فاستفاثة الناس بزرياب دون كل رجالات الدولة والامراء ، يعنى امرين : ان احدا لا يجرؤ على اقتراح شىء على الامير ، وأن زرياب كلمته مسموعة عند الامير . فنسبة العصر الى غناء استجده زرياب ليس ببعيد .

(٢) راجع هذا البحث ص ٨٦ – ٨٧ .

(٣) نفسه ص ٧٥ – ٨٥ .

(٤) يتشكل السلم الموسيقى العربى من سبع نغمات ، حاول مؤتمر الموسيقى (لجنة المقامات) المنعقد فى القاهرة ١٩٣٢ تحديد مقاديرها . راجع : مفتاح سويسى المرجانى ، مقامات الموسيقا العربية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس ، ١٩٨٦ ، ج ١ ص ٣٠ .

والمغزى هنا محاولة لتطويع الأغنية الشعبية للسلم الموسيقى العربى ، ثم تطوير هذا السلم بتطعيمه بموسيقى هذه الأغانى الشعبية ، وهى موسيقى بالضرورة خفيفة توافق الهزج العربى الذى أشار اليه ابن خلدون (١) .

ولهذا الاصل الذى ربط الغناء الجديد بالسلم كاملا ، فان كلمات الموشح تضبط فى الغالب على الايقاعات الكبيرة ، ويتركب الموشح من مجموعة بدنيات وسلسلة وقفلة ، فتتفق البدنيات فى اللحن وتختلف فى السلسلة ثم تتفق فى القفلة (٢) . وهذا يذكرنا بالشعر الساخر من سوء معاملة العلماء بالمقارنة مع ما يغدق به على زرياب (٣) . وكيف ربطنا بين القفلة الواردة فى هذا الشعر ، والمنسوبة لزرياب وبين الهزج الوارد فى نوبته (٤) .

وتطوير السلم الموسيقى على يد زرياب جعل الموسيقى الاندلسية تخلو من نصف ومن ربع النغمة ، وحيث ان المقام العربى يتكون من أربعة وعشرين ربعا (٥) ، فاننا نتوقع أن نوبة زرياب ستحولها الى (٦ × ٨ × ٢) ، وهذا معناه أن تتشكل نوبته من ٩٦ نقرة تحتاج الى ٩٦ مقطع لغوى فى شعر الغناء ، وهذا أمر لا يمكن تحقيقه بسهولة فى شعر القصائد العمودى الا بتمطيطه وكسره كما فعل ابراهيم ابن المهدى ، وكما أشار الى ذلك ابن عبد ربه فى شعر له (٦) .

وخلو الموسيقى الاندلسية مع ربع التون (النغمة) متمثلا فى السلم الموسيقى المشرقى المتضمن ¾ النغمة ، يعنى باختصار أن الأربعة والعشرين ربعا قد صارت ٩٦ ربعا ، أى أربعا وعشرين نغمة كاملة ، ومعنى ذلك تغليب الموسيقى على الكلمة وجعلها تابعة ،وانما حسبنا أن نثير الانتباه الى أن الباحثين فى تاريخ الموسيقا الأندلسية – وهى التى تزخر بالألحان الآلية المجردة من الكلام – قد

---

(١) هذا البحث ، الفصل الثانى ٢٢٨ .
(٢) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨
(٣) هذا البحث ٧٢ .
(٤) نفسه .
(٥) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨
(٦) لست متخصصا فى الموسيقى . ولكنى تداولت الامر مع عالم موسيقى شيلانى هو دكتور صمويل كلارو فالديس ، وهو يعمل على موسيقى وكلمات الغناء الشعبى الشيلى المسمى لاكويكا بمساعدة باحث مجتهد فى هذا الشان ، وهو فى نفس الوقتكاتب كلمات لاكويكا واحد المؤدين لها . وقد اتضح لهذين الباحثين ان لاكويكا ذات اصل عربى حملها الاندلسيون الى تشيلى ، وقد قاما ببحث شيق عن النوبة الاندلسية وقارناها بنوبة لاكويكا فظهر تطابقهما ، والنظام الرياضى (٦ × ٨ × ٢) . هو اقتراح «فرناندو جونثالث الباحث المساعد ، لانه بالفعل أسلوب أداء نوبة لاكويكا والموشحة فى نفس الوقت حسب فهمه للنوبة .

اثبتوا ان مؤلفيها قد بثوها من المعانى والعواطف الكثير مما يستطيع ادراكه من رهف حسه وصفا ذوقه ... وليس من الصدف ان تكون التواشى السبع (*) من هذه النغمة (الحجاز المشرقى فى المغرب) ، فهى عنوان الفنون المغربية .

وقد لاحظنا صدق نظرية (٦ × ٨ × ٢) كعدد لمقاطع لغوية للنص الشعرى التوشيحى للنوبة الاندلسية بمراجعة عدد مقاطع عينة من الموشحات (١٠٠ موشح) ، فكلها تسعى نحو الوصول الى هذا الرقم بوسائل ترتبط بأساليب تغيير النص الأدبى اثناء الغناء .

واثناء دراسة عدد المقاطع بموشحات ابن زهر وقعنا على موشح يمكن ان نسميه الموشح المثالى ، وهو الذى أطلق عليه ابن سناء الملك بأنه «يستقل التلحين به ، ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو اكثرها (١) » ، وهذا الموشح يصل الى نص ادبى يعطى فى كل مقطوعة (٩٦) مقطعا لغويا حسبما يسير الغناء فيما نظن . هذا الموشح (٢) مقطوعته الأولى هى :

نبه الصبح رقدة النائم / فانتبه للصبوح
وادر قهوة لها شان / ذات عرف يفوح

* * *

يا حميا الكاس لاجفت / منك ارض الكريم
ولك الخير كلما التفت / ورقات الكروم
ولعمرى لنعم ما حفت / بسبنان النديم

* * *

هاتها قبل بكرة اللائم / ورواح النصيح . .
وادر ان العذول شيطان / يغتدى ويروح

* * *

وعدد فقراتها هى : ق (٦/١٠) × ٢
غ (٦/١٠) × ٣

(*) لاحظ ارتباط الرقم (٧) بالموشح العروس وبالسلم الموسيقى العربى وبالموسيقى الاندلسية.
(١) هذا البحث ٥١ .
(٢) ديوان الموشحات ج ٢ ص ١٠٤ – ١٠٥

وحيث ان غنـــاء الموشح يقتضى ترديـد ٩٦ مقطعـا لغوية فى كـل نوبة (*) (نوبتجية او تدخل مطرب فى سلسلة متتالية من المطربين) ، فان هذا الموشح التام يتكون القفل فيه من سطرين ثم البيت من ثلاثة ثم القفل الاول من سطرين . ويصير عدد المقاطع اللغوية بهذا الترتيب :

المطلـــع :

٦/١٠

١٦ =

٦/١٠

البـــيت :

٦/١٠

١٦ =

٦/١٠

٦/١٠

القفل الأول :

٦/١٠

٦/١٠

ويبدأ الغنـــاء بالانشاد (١) ، وهو ترديد بيـــتى المطلع دون موسيقى . ثم يلى الغناء مع مصاحبة الموسيقى على مرحلتين :

الأولى ترديد البيت : (٦/١٠) × ٣ = ٤٨ مقطعا ، ثم ترديد القفل الاول مع السطر الاول من المطلع (٢) .

(*) ظلت النوبة تحتمل المعنيين : المعنى القديم وهو تسلسل متتال من المطربين يغنون واحدا بعد الآخر بمتابعة الغناء فى نفس اللحن باشعار مختلفة ، وسيصير ذلك فى الموشحة ترديد مقطوعة (ربما بمعارضة جوقة) . والمعنى الذى احدثه زرياب ؛ وهو أن يكون هذا الغناء ذا تسلسل لحنى معـــين .

(١) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ١١٩ - ١٢٤

(٢) راجع نظرية ريبيرا ، والمطلـــع فى الأشعار التوشيحية الاسبانية فى : المـــوشح الاندلسى ص ٣٢ - ٣٦ . كذلك راجع مفهوم الكندى للمقام : «المقام ترتيب للنغم فى علاقة معينة تحددها :

١ - نغمة البداية (المطلع فى الموشح) . وهى ايضا نغمة النهاية .

ب - نظام ترتيب الأبعاد ، البعد تلـــو الآخر ، فى تمـــائل تركيبى معين (فقرات / اشطار ، او اقفال / اغصان) قائم بين جموع النغم (ويعنينا الجمع المنفصل ويتكون من ١٦ نغمة) . راجع : الكندى ، رسالة فى خبر صناعة التاليف (تحقيق : د. يوسف شوقى) ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩ ص ٦٥ ، ٦٦ . هذا والكنـــدى يسمى الشعر الأقوال العددية لمطـــابقة عدد حروفها عدد النغمات (نفسه ص ٦٧) .

القفل الاول (٦/١٠) × ٢ = ٣٢ .

السطر الاول من المطلع (٦/١٠) × ١ = ١٦ (*)

المجموع ٤٨

ويصير مجموع البيت + القفل + السطر الاول من المطلع

= ٩٦ مقطعا لغويا

وفى ضوء هذا الفهم نتصور ضرورة انشاء الموشح . انها ضرورة موسيقية ، وهى ايجاد نص يتوافق مع التطوير الذى أدخله زرياب على السلم الموسيقى العربى من ناحية ، والذى اضطر أن يدخله على النص الغنائى المستوحى (الخرجة) حتى يتطابق مع السلم بصورته الجديدة من تجزىء سطور هذه الاغنية وحذف بعض الكلمات واضافة أخرى .

اننا نتصور أن الموشح العروس كان موشحا مثاليا يتطابق تماما مع الأصوات الجديدة التى وضعها زرياب – أو الموسيقيون المعاصرون له واللاحقون عليه – بشكل حقق زواجا سعيدا بين الأغنيـة الشعبية ، وبين فن التاليف الموسيقى . وهذا الزواج غير من كلا الزوجين .

لكن الوصول الى هذا النموذج المثالى الذى يستقل بالتلحين قـد يضع قيودا كبرى على هذا الفن الناشىء . ومن ثم فكما يكرر سطر من سطور المطلع ، فلم لا تمارس القاعدة على نطاق واسع . وقبـل أن ندخل فى تفصيل ذلك يهمنا أن نعود الى ما طرحناه من ابتداء نوبة زرياب بالانشاد كتقليد ظل ساريا حتى اليوم فى نظام النوبة الاندلسية فى المغرب المرتبطة بالموشح وفى غيرها من الطبوع المرتبطة بغناء اشعار أخرى تقليدية وذات أصل شعبى كالموال . ان مراجعة أبيات الانشاد المعروفة للنوبات التى ما زالت معروفة وللنوبات الضائعة ، وايضا للطبوع (١) سنرى مثلا آخر لأغنية علم أو صوب خليل ، والتى اتخذت كدليل لميزان الأغانى . ان الانشاد بالصوت دون الآلة مرشد للآلة ، وكـأن الموسيقى الاندلسية خاصة والعربية عامة ، قد أخضعت الآلة الموسيقية للآلة الالهية وهى الحنجرة ، وهى

(*) يقول الكندى « ... اذن : يبقى النغم ست عشرة نغمة منها عشر نغمات ثابتة فى جميع ما يستعمل فى الجنس ، لا تبدل مواضعها ، فأماست منها فمتبدلة . فأما التى لا تبدل فهى ما كان على نهايتى الدسانين وأما المتبدلة فما كان بين ذلك (نفسه ص ٨٧) .

(١) راجع هذه الابيـات فى : الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ١٢٢ – ١٢٣ ، ومن المفيـد مراجعة خصائص انشاد النوبة (الموشح) ص ١٢٤ (نفسه) .

اذ اخضعت الكلمة الشعرية للموسيقى لم تكن الا مهتدية بهذه الكلمة نفسها ولكن على مستواها الشعبى . ولهذا من المفيد أن نتذكر تعريف اغنية العلم الذى ذكرناه منذ قليل ، وأنها تؤدى دون موسيقى تماما مثل الانشاد ، كما انها تؤدى قبل اغنية طق فى الأفراح . وقد اثبتنا بما لا يدع مجالا للشك علاقة الموشحة بالأغنية الشعبية لكونها (أى الموشحة) تقوم على الخرجة ، والخرجة اسم لأغنية شعبية من ناحية ، ومصطلح زراعى له علاقة ما بالنسوان من ناحية أخرى .

ونعود لفكرة ممارسة التكرار للوصول الى المقاطع اللغوية المطلوبة (٩٦ مقطعا) دون فرض الشرط الصارم للوصول الى الموشح المثالى الذى يستقل التلحين به . والتكرار نفسه سيولد قواعد أخرى مثل ادخال زوائد واضافات اعتبارا من لفظة (أه) أو عبارة (يا معذبى كفانى) .

اما التكرار فى أطرف صورة فهو مثل موشح ابن زهر الذى ذكرناه آنفا ونورد منه المقطوعة الأولى لشرح الفكرة . تلك هى :

قلبى من الحب غير صاح ... صاح
وان لحانى على الملاح ... لاح
وانما بغية اقتراحى ... راحى
وان درى قصتى وشانى ... شانى

وعدد مقاطع اغصانه واقفاله (٢/١٠) وهو أقرع أى بدون مطلع . ومن المثير فى هذا الموشح احتواؤه على خرجتين ، وهما معا يشكلان مطلعا يتم به الانشاد واكمال عدد المقاطع المطلوب . والاكثر اثارة – وهذه من كرامات امام التوشيح ابن زهر – يشكلان معا سياقا كالآتى : (وهما معا يحلان محل المطلع الغائب) .

قالت على الحسن من سبانى ... باني
واحد هو يا أمى من جيرانى ... رانى

ثم – كما قلنا – يتم ترديد السطر الاول مع كل قفل وهو يشكل من جديد سياقا مقبولا ، فبجمعه مع القفل فى هذه المقطوعة الاولى من الموشح يصير :

قالت على الحسن من سبانى ... باني
وان درى قصتى وشانى ... شانى

وفيما نرى أن عدد المقاطع فى هذه المقطوعة .

= ١٢ × ٤ = ٤٨ .

فنحن فى حاجة الى ٤٨ مقطعـا آخر . وفيما أظن أن هذا لا يـأتى الا بتكرار الخرجتين (بديلا عن المطلع) بالكـامل أو البيت الاول مرتين ، وفى هذه الحالة يصير عدد المقاطع (٦ × ١٢ = ٧٢) فكيف تكتمل النوبة (٩٦ مقطعا) ؟ . هنـا نفسر طرافة تكرار الجزء الاخير من كل من الغصن والقفل (صاح/لاح/راحى/ شانى) ، فالمغنى لا يقف بعده بل يوالى تكراره (صاح صاح صاح ... الخ) فيصير عدد مقاطع على كل سطر (١٦) ونصل الى الموشح المثالى :

قلـبى من الحب غيـر صاح	صـاح صـاح صـاح
وان لـحـانـى عـلى المـلاح	لاح لاح لاح
وانمـا بـغـيـة اقـتـراحـى	راحـى راحى راحـي
قالت على الحسن من سبـانى	بـانى بـانى بـانـي
واحد هو يـا أمى من جيرانى	رانـى رانـى رانـي
وان درى قـصـتـى وشانـى	شانـى شانـى شانـي

ان هناك وسائل لا تحصى من التكرار والاضافة ، ويراجع ما قاله ابن سناء الملك فى ذلك ، وكلها تهدف الى اكمال النوبة . ويتحكم فى مقامها انشاد المطلع أو بديله ترنمـا ، ودائما مع تعديل بنيتـه لضبط اللحن بتكرار كلمـة من اخره أو تجزئته أو اضافة لفظ أو عبارة (١) .

مما سبق ندرك ضرورة اختراع الموشح العروس ، فقد تعودت العرب – كما ندرك من كتاب الاغانى – على التغنى بالبيت أو البيتين أو اكثر من ذلك قليـلا (٢ – ٦) فى لحن يوضع على مقاس الشعر (كما يقول الجاحظ موزون على موزون)، والآن يبدو أن زرياب لجأ الى الطريقة الرومية (وضع كلام – كما ظن الجاحظ – غير موزون على موزون ، وهو شعر الفرس والروم) مع تعريبهـا بمحاولة وزن الشعر ليطابق اللحن بالتغصين والتضمين وخلق القوافى التى هى تكـاد تكون اختراعا عربيا – داخل الشعر الشعبى الاندلسى ليصير عربيا . اننا أمام عملية معقدة للتبادل بين الثقافات ، لكننا نظن أن التغصين والتضمين قد تمت ولادتهما مع ولادة الموشحة ، أما ما فعله الرمادى أو عبادة ، طبقـا لقول ابن بسام من تضمين وتغصين ، فليس الا نقل التوشيح من التزنيم أى الميل للحن والعامية الى

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الاول .

العربية الفصحى ، فاننا لا نتصور سبع فقرات لقفل يتكرر بنفس النظام ويقاس بعدد المقاطع ضابطا الا التضمين والتغصين . والعمليتان معا هما التعديل الذى أدخله زرياب على شعر عرب الاندلس وموسيقاهم ، فهما – فى رأيى – مصطلحان خرجا من بطن الأغنية الشعبية المرتبطة بالأفراح أو بالعمل الزراعى ، والدليل على ذلك هذا الاستعمال الغريب لكلمة التضمين فى مخالفة غير مفهومة (الا فى ظل ذلك) لاستعمال هذا المصطلح عند العرب (*) .

(*) يخشى الباحث من ان كلمة «التضمين» هى تصحيف وقع فيه مؤرخو الموشحات البخلاء ، وأن المصطلح ليس الا مصطلحا زراعيا أيضا . اشتق مثل «ضمة قشة» الاغنية الشعبية المشار اليها فى الفصل الثانى ، وبالتالى فهو «التضميم» وليس «التضمين» . ولا بأس من التسليم بهذا التصحيف . مع وضع هذه الاشارة فى الاعتبار .

أصل المصطلح فى فن التوشيح

لقد تحدثنا فى مطلع هذه الدراسة عن الاصول المعجمية لكلمة «موشح» ، ووعدنا باتخاذ موقف منها فى هذا الفصل الأخير .

لدينا خبران عن استخدام المصطلح فى بغداد : اولهما من الجاحظ يصف به استخدام اى القران المجيد فى الخطبة (١) . وهو يعنى قرن شيئين من جنسين مختلفين . والثانى عن الكندى ، يقول عن انواع التاليف الموسيقى « ... فاما على كم ضرب يكون اللحن ، فهو ينقسم اولا الى قسمين قسم احدهما المتتالى والآخر اللامتتالى .

اما المتتالى : فكالابتداء من نغمة ثم التزيد فى الحدة او الثقل على استقامة .

واما اللامتتالى : فينقسم قسمين : احدهما اللولبى ، والآخر الموشح ، المسمى بالضفير ، فهو المبتدأ من نغمة ثم ينتقل منها الى اخرى ، ثم ينتقل منها الى دور الأولى ، ثم ينتقل منها الى خلف نهايته ، ثم كذلك حتى يؤتى على نغم الجمع ، ثم تكون النقلة من اخره الى مبتداه مؤتلفة .

وهذا الضفير يكون نوعين احدهما منفصل ، والآخر مشتبك . اما المشتبك فهذا الذى وصفنا اولا (هل المشتبك هو التام والمنفصل هو الاقرع ؟) .

واما المنفصل ، فان يبدأ من نغمة ثم ينتقل منها الى اخرى ثم الى دور الاولى ، ثم ينتقل منها الى خارجة (*) من الثانية ، تقع فيما بين الثانية والتى انتقل منها ، ثم ينتقل منها الى خارجة عن التى انتقل منها ايضا ، حتى يؤتى على اخر نغم الجمع ، وتكون النقلة من اخره الى ابتداء النغم مؤتلفة (٢) » .

والكندى مات بعد منتصف القرن الثالث بسنوات قليلة ، فهو معاصر لزرياب، فهل فكرة الموشحات منقولة من الاندلس الى بغداد ام العكس ؟ اننا نعرف ان فكرة الوتر الخامس للعود كانت مطروحة قبل ان ينفذها زرياب ، ومن المرجح ايضا ان فكرة الموشحات كانت مطروحة مثلها مثل فكرة الوتر الخامس فى اواخر

---

(١) البيان والتبيين ج ٢ ص ٦ .

(*) لا يمكن ربط هذ الكلمة بخرجة الموشح لسبب بسيط انها فى الفصل الخطوط خارج ، ولا ادرى لماذا حولها المحقق الى خارجة ، فالمعنى يستقيم افضل بلفظ المخارجة ، ولعل المحقق ، وهو استاذ موسيقى ، كان فى ذهنه الموشحات الاندلسية بخرجتها ومع ذلك فورود اللفظة (+ الموشح) مثير . ولابد من تعمق الامر مستقبلا . عموما تكرر الخارجة يشبه تكرر القفل وتسميته بالخرجة كما ورد فى هذه الدراسة .

(٢) رسالة فى خبر التاليف ص ١٠٧ – ١٠٨ .

القرن الثانى ، لكن الواقع فى العالم الاسلامى المشرقى لم يكن قابلا لتنفيذ هذه الأفكار النظرية ذات العلاقة المباشرة بالترجمات اليونانية التى كانت محصورة داخل فئات معينة من المشتغلين بالفلسفة . وقد رأينا حزن اسحق الموصلى لعدم قدرته النظرية على الرد على أصحاب هذه الترجمات ، وكيف أنه طلب من صديق له امداده ببعضها ، لكنه مات ولم يطلع عليها .

ولكن هذه الافكار التى ارتبطت بالحداثة العباسية فيما يبدو انتقلت الى قرطبة ، ووجدت ظروفا اجتماعية أكثر ملاءمة ، ورغبة ملحة فى استيراد الجديد واستزراعه فى الاندلس أو اختراعه اختراعا . كما وجدت عناصر انسجام بين الأجناس المتنافسة أحيانا بالسيف أكثر من تلك التى كانت فى بغداد أو غيرها من العواصم ، فنحن فى الاندلس مثلا لا نسمع عن موالى للعرب كالموالى فى بغداد أو القاهرة ، وحتى أهل الذمة اسمهم المستعربون اذا كانوا نصارى ، واليهود يهود فحسب ، وأما أهل البلاد الأصليون فقد صاروا عربا بشكل أو بآخر سواء كانوا بدليين أو مسالمة أو مستعربين أو ما شابه ذلك من مسميات ، أما البربر فلم نسمع عن مولى منهم سوى طارق بن زياد وهو مشكوك فى بربريته . والموالى الوحيدون فى الاندلس هم موالى بنى أمية المهاجرون من الشام وكانوا سند الدولة الأموية واختفى تجمعهم باختفاء النظام الأموى بجانب أنهم حملوا هذه التسمية فى المشرق . ان الوضع فى الأندلس اختلف اختلافا بعيدا عن عواصم المشرق وأنحائه المختلفة .

وبالتالى ، فان ما يورده الكندى عن الموشح باعتباره جنسا موسيقيا متميزا ، يجعلنا نتأمل فى وصفه للموشح بنوعيه ، وهو تأمل يحتاج لمراجعات كثيرة وعمل بحثى لابد أن يشارك فيه أساطين الموسيقى ، وأظن أن النوع الاول هو الذى توضع له كلمات يستقل التلحين بها ، أما الثانى فهو الذى يحتاج الى زوائد . ولعل ابراهيم بن المهدى قد حاول بزوائده أن يحقق هذا النوع الثانى .

وعلى كل الأحوال ، فهذا الخبر يرجح اختراع الموشح الاندلسى فى عهد زرياب ما دام اللحن الموسيقى واسمه (ربما المترجم) معروفين فى ذلك العهد ، لكنه لا يحل اشكال تسمية الموشح الا بطرح احتمال أنه اجتهاد من المترجمين . فخبر الكندى يقول «والآخر الموشح المسمى بالضفير» وهذه العبارة تحتمل وجود أكثر من موشح أحدهما مسمى بالضفير ، ولكن السياق يرجح شيئا قد يخرج هذا النص الغامض من دائرة اهتمامنا ، فهو يقسم اللامتتالى من الألحان الى نوعين لا يسميهما لكن يصفهما ، يريد القول :

١ - اللامتتالى اللولبى (التكوين) .

٢ - اللامتتالى الموشح (التكوين) . وهذا الموصوف اسمه «الضفير» .

وهذا التفسير السياقى يتطابق مع مفهوم التوشيح عند الجاحظ ، واخيرا عند ابن عبد الغفور الكلاعى قرن شيئين مختلفين (ضفير) فى دورة يرتد آخرها مؤتلفا مع أولها مثل الوشاح . ومن ثم اذا أخذنا بذلك فان هذه الصفة عند الكندى قد صارت اسما علما فى الاندلس عندما خرجت هذه الموسيقى من مفهومها النظرى الىمفهوم عملى يخرج من صلب البـادية ومن هدوء الريف ومن خيـام العزف والأفراح الى البلاط الأموى على يد زرياب واعوانه من القيان والعازفين والزامرين لتخلق فنا يشارك فى تدعيم عناصر الانسجام الاندلسى ووحدة المجتمع فى مقابل عناصر التشتيت والتناقض (١) ، فهذا عبد الرحمن الأوسط «استفتح دولته بهدم فنادق الخمر واظهار البر ، وتملى الناس معه العيش ، وخلا هو بلذاته ، وطال عمره ، وفشا نسله ... وكملت لذته بقدوم زرياب غلام اسحق الموصلى ... وها هو يكتب الى منجمه ونديمه عبد الله بن الشمر :

مـا تـراه فى اصطبـاح وعقـود القطـر تنـثر

ان هدم فنـادق الخمر ارضاء لبعض العامة الذين يلذ لهم رؤيتها تهدم لكى يعـاد بناؤها .

واستعراض التفسير المعجمى للكلمة يفيدنا ثلاثة عناصر هامة :

١ – ارتباطها بالديك الموشح (*) ، والديك أول الطيور المغنين ومكانته فى التراث العربى كبيرة كما نراه فى الف ليلة وليلة ، وكما نرى فى الغنـاء العربى نفسه الذى يخرج من الحلق بقوة ، وخروج الغنـاء العربى من الحلق ملاحظة قدمها فرناندو جونثالث ، فغناء لاكويكا كذلك ، وهى مرتبطة برقصة ايقاعاتها (٩٦ حركة) يحاكى فيها الرجل دور الديك والمراة دور الدجاجة فى تمثيـل دقيق لحركات الديك العنيفة مع الدجاجة ، ويـؤيد هذه الملاحظة التى تفرق بين هذا الغناء المرتفع النبرة والغناء الأوبرالى «الأنفى» ، ما يقوله ابو حفـان فى خبر عن

---

(١) لعل زرياب وجد فى الموسيقى الكنسية او الشعبية الاندلسية نموذجا حيا قريبا من الموشح الذى يصفه الكندى ، فانفتح له باب تنفيذ الشكل النظرى .

(*) بقايا التراث الاندلسى تثبت احتفال الاندلسيين بمحاكـاة الديك فى القـابهم فهناك «ابن القوق» (قضاة قرطبة ص ٣٧) ، وهنا موشحة خرجتها :

انـا قـول قـوقـو لـيش بـالله تـذوقـه

(ديوان المـوشحات ج ١ ص ١٧١)

و (قوق / قوقو) محاكاة لصوت الديك ، ومن الطريف ان هذه الموشحة لابن القزاز (له مكـانة ابن قزمـان فى الزجل) وهى سباعية شطرات البيت ، ولعلها تخليد لذكرى التخصين والتضمين فى الاغصان أسوة بالراكز . ومكانة الديك الفولكلورية خلدتها الف ليلة .

أبى نواس ، يصف فيه جارية تغنى «ثم انها اندفعت بحلق كصوت المزمار (١) » وكذلك ما يحكى عن زرياب انه «كان اذا تناول الالقاء عن تلميذ يعلمه أمره بالقعود على الوساد المدور المعروف بالمسورة ، وان يشد صوته جدا اذا كان قوى الصوت ، فان كان لينه أمره أن يشد على بطنه عمامة ، فان ذلك مما يقوى الصوت ، ولا يجد متسعا فى الجوف عند الخروج من «الفم» ، فان كان الص الأضراس ، لا يقدر على أن يفتح فاه أو كانت عادته زم أسنانه عند النطق ، راضه بأن يدخل فى فيه قطعة خشب عرضها ثلاثة أصابع ، يبيتها فى فمه ليالى حتى ينفرج فكاه ، وكان اذا أراد أن يختبر المطبوع الصوت المراد تعليمه من غير المطبوع أمره أن يصيح بأقوى صوته يا حجام ، أو يصيح : آه ، ويمد صوته ، فان سمع صوته بهما صافيا نديا قويا لا يعتريه غنة ولا حبسة ولا ضيق نفس عرف أن سوف ينجب ، وأشار بتعليمه ، وان وجده خلاف ذلك أبعده (٢) » وهذا الخبر واضح الدلالة على التركيز على الفم والحلق ، فكلمتا « حجام ، آه » لا تمران بالأنف ، كما أن الغنة من الأنف ، وهى مدعاة لفشل المطرب عند زرياب ، وكانت هذه الملاحظة عن زرياب أيضا مما دعم به فرناندو جونثالث رأيه حول النوبة الزريابية ومحاكاتها للطبيعة ابتداء من الديك وانتهاء بالرياح والمطر وحركة الماء وتكرار الدورات الزراعية ، كما سنوضح بعد قليل .

٢ – ارتباطها بالشعر الهزلى وبالخيمة أو البيت الذى ضمت أوتاده (غصنت أشطار أغصانه ، وفقرات أقفاله) .

٣ – بالازدواج اللونى والأدوار .

وبالتالى فكل الاشعاعات الدلالية للكلمة قد تدخلت فى التقاطها ، ونقلها من عوالمها الى عالم الاصطلاح ، فاطلقت على الموشح الذى يربط بين الغناء والحركة المستجيبة له (من اهتزاز أو طرب أو رقص) مثل الديك ، والشعر بما يحمل من هزل الأغنية الشعبية وطرافتها كما وصفها ابن سناء الملك – دون أن يدرى – حين وصف الخرجة ، وأخيرا الازدواج بالانتقال من مقام الى مقام ، ومن أبيات الى أقفال ومن العامية الى الفصحى ، ومن الأعجمية الىالعربية ومن الشاعر الى المغنى ومن الملحن اليهما ان لم يزدوج فى الرجل الشعر والموسيقى .

---

(١) ابو هفان المهزمى ، اخبار ابى نواس (تحقيق : عبد الستار احمد فراج) مكتبة مصر . القاهرة ، ١٩٥٣ ص ٨٩ .

(٢) نفح الطيب ج ٣ ص ١٢٩ .

- ٦ -

الموشح والـدور

اذا كانت الموشحات دون كل الغناء القديم قد كتب لهـا الخلود على مستوى الغناء الشعبى أو الغناء الرسمى حتى اليوم ، فهو نفس السبب الذى يرجع اليه مؤدى لاكويكا فى تشيل استمرار هذا اللـون من الفن دون شوائب من الغـزو الأجنبى الذى حاول أن يشوب عالم لاكويكا الشعبى ، واستمراره بالحاح مثل استمرار الظواهر الطبيعية التى يحاكيها على مستويات متعددة ، منها ما رأيناه من محاكاة غناء الديك (أذانه) ، ولمـا كان الديك لا يتوقف عن الأذان ، فان كـل ظواهر الطبيعة فى دورة خالدة لا تتوقف ، وكذلك غناء الموشح لا يتوقف الا لارهاق المغنى أو انصراف المستمع لـه ، ومثله غنـاء لاكويكـا ، وتلك هى النوبـة الزريابية (*) .

«والنوبة تتشكل من ثلاثة اقسام تتـوالى بهذا الترتيب : المشالية ، البغيـة (وسماها البعض عنوان النوبة ، وهذا يذكرنا بصدر الخرجة وهو وسطها تماما مثل البغية) ، والتوشية (١) » .

واما الدور ، فاننا نجد ملحنى المشرق يطلقون على البيت الاول من الموشحة (أو الزجل) اسم «الدور ، ويعنون به القسم الاول من اقسام الموشح الثلاثة ، فى حين تحتفظ هذه الكلمة بمعناها الأصيل بالمغرب وهو ما يعنى مجموعة النقرات التى تكون الوحدة الزمانية التى يقاس بها امتداد اللحن الموسيقى (٢) ، وفيما يبدو ادى هذا التعريف الى اقتطاع البيت الاول - فى مرحلة متأخرة مع قفل من اقفاله وصار اغنية مستقلة اسمها الدور ، يتم تكرار هذا البيت ، ولذا يوصف هذا الجنس من الغناء بانه «اطول الوان الغنـاء العربى ، وفى العادة يتكون من مذهب (قفـل أو مركز وقد اشار ابن خلدون الى هذا المصطلح فى خبره عن نشأة الموشحات ، والمصطلح هنا يدل على اهمية القفل لأن المذهب هو الطريق والدليل)

(*)الزجل والسجع واللغوى صفات لغناء الطيور فى تكرره وحلاوته . فلـم لا يكون التوشيح سما لغناء الديك (وهكذا يسمى بالاسبانية) ؟ .

(١) الموسيقى الاندلسية ، والمغربية ص ٦٠ .

(٢) نفسه ص ٤٦ .

ومجموعة أغصان ، ويصاغ باللهجة العامية ، وتستخدم الوحدة الكبيرة لضبط زمنه (١) » .

وفى المغرب : يعتبر الدور بمثابة الوحدة الأساسية للهيكل الايقاعى الذى يقوم عليه اللحن الموسيقى ، وهو مجموعة محدودة من النقرات بأنواعها الثلاث التامت وانتظمت على نحو معين لتتخذ صورة هندسية تتحكم فى الحركة اللحنية بكيفية صارمة (٢) ... وتتعدد الأدوار فى الجملة الموسيقية الواحدة تبعا لطولها أو قصرها ، فتصبح مقاسا للمنشدين والعازفين .

وكل هذه تعريفات متأخرة ، تكاد تبتعد مرة كثيرا من نوبة زرياب ، ومفهومه لها وللدور ، ومرة أخرى تكاد تصير هى هى . لكن الذى أفهمه أن نظام النوبة مع زرياب لم يفقد مضمونه ، بمعنى أن النوبة ، وقد أصبحت مؤلفا موسيقيا ، قد صارت أيضا حبلا يصل بين المطربين الذين يتعاقبون واحدا بعد الآخر . فالنوبة ، بمفهومها القديم والشائع فى كتاب الأغانى ، تعنى تناوب المطربين فى الغناء كل حسب دوره ، وكل مطرب يغنى ما شاء من شعر لكن متابعا (فى معظم الأحوال) نفس لحن (مقام) المطرب الذى كانت نوبته فى الاول .

وما فعله زرياب من انشاء فن شعرى جديد يتوافق مع نسق موسيقى جديد - كما نفترض بكثير من القرائن وليس لدينا غيرها - لم يلغ نظام التناوب ، وانما تحكم فيه وضبطه موسيقيا ، وبالكلمة المغناة عن طريق ابتداع شعر مقطوعى يتكون من مقطوعات كل مقطوعة على وزن الأخرى ، وفوق ذلك لها حاد وهاد ، المطلع دائم التكرار والأقفال ، وهذان لهما دليل أكبر وهو الخرجة . اننا نصل الى منتهى الانضباط الموسيقى للنوبة مقابلا بانضباط غنائى ليس أمامه سبيل للخروج على اللحن ، وخاصة أن الانشاد والبسيط والمجارى كانت ارتجالا ، وتلك هى حركات نوبة زرياب ثم تنتهى بالهزج ، وهو ثابت فى بناء الخرجة .

بهذا وحده يفهم تفوق زرياب وتحوله الى أسطورة ، ولا سيما انه زاد كل ذلك الانضباط بمقياس ايقاعى متكرر فى توال مع كل نوبة .

---

(١) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨ .

(٢) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٢١٢ .

- ٧ -

الخرجة الأعجمية

استوفى هذا الموضوع كل من الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى كتابه «الزجل فى الأندلس» ، وغارسيا غومس فى كتابه الخرجات (الرومانثية) ، وليس لدى من مزيد اضيفه سوى الاشارة الى امر ذكرته قبل ذلك ؛ وهو أن هذه الخرجات بدأت فى الاختفاء فى القرن السابع . وأنها تسير - حسب ذلك - فى خط متناقص ، كما أن الموشحة تسير فى طريق التعريب حتى تصير قصيدة عند لسان الدين ابن الخطيب وابن زمرك . فما دلالة ذلك ؟ .

نشك فى ان الوشاح العربى الاندلسى قد ألفها كما فعل ابن سناء الملك بخرجاته الفارسية ، فهذا كان يعارض الأندلسيين - باللغة الاجنبية التى يعرفها (الفارسية) ، ومهما تواترت الينا الأنباء عن معرفة عرب الاندلس للغات الرومانثية ، كما نشك أن أحدا معينا معروفا من أصل ايبيرى قد قام بذلك . ونفس الشىء ينطبق على بعض الخرجات العامية العربية التى درسها فى ابداع عبد العزيز الأهوانى فى كتابه «الزجل فى الأندلس» ، واثبت بما لا يدع مجالا للشك انتماءها للغناء الشعبى الذى تملكه الجماعة .

وبالتالى : نسأل هل استعان الوشاح الاول بالغناء الشعبى الأعجمى أم بالغناء الشعبى العربى ؟ الاجابة تتضح فى صياغة ابن بسام البسيطة لخبره عن الموشحات «يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز» فالنوعان من الأغانى تعايشا وتمازجا قبل اختراع الموشح ، واكتسب الغناء العربى نكهة ايبيرية قديمة ، كما اكتسب الغناء الايبيرى نكهة عربية قديمة مرة وحديثة مرة أخرى مع توالى الهجرات العربية (واقصد دائما بالعربية : عرب شبه الجزيرة وغيرهم من الشام ومصر واهل المغرب عربا كانوا او بربرا) . وهكذا عندما يأتى زرياب سيجد ان الغناء العربى الايبيرى القديم قد صار اندلسيا ، بمعنى أنه قطع نصف الطريق نحو امكانية الامتزاج والتزاوج مع الموسيقى العربية الرسمية وحملها نحو أفق جديد .

ويبقى دليل على ذلك بعض الخرجات الأعجمية المختلطة بالكلمات العربية ، وتلك الأخرى العربية المختلطة بالكلمات الأعجمية مع روحها الشعبية النفاذة فى

الحالتين ليست الا درجة عليا من تولد غنـاء شعبى اندلسى جديد بين العربية والاعجمية ، وقد قطف ثماره زرياب ومعاصروه .

وتلك خرجة اعجمية حوت كلمات عربية معربة تقريبا :

إشتِ دِيـا البـادِيـا

دِيـادِل العنصر حقـا بشتريه ثوبى المـدبج

ونشق الـرمـح شقـا

[وتعـنى : هذا اليوم ، يـوم فجرىّ ، يوم عيـد سان خوان (العـنصرة) ، سارتدى ...] .

وهذه خرجة عربية حملت كلمات اعجمية :

نـون كـر نون ان خـلال الا الـفتـى السمـرل

[نون كر نون : لا اريد] وكلمة خلال وسمرل كلمتان عربيتان لحقتهما اداة التصغير الرومانثية فهما خليل ، اسمر (مصفران) .

ولا بأس بخرجات عامية عربية هى مرقصات أطفال :

سيـد صحـب البنـفسج جى لعمـك حبيـبى جي

واخرى :

احمـد محـبـوبـى بـالنـبى تـيـجـي

جـنـى بـالـلـه جـى حبيـبى جـي

وهذا الجو الممتزج يولد مثل هذه الصورة فى احدى الخرجات :

اعجمى الصوت (*) لكن شجانى

عـــربـــى الـلـســان

(*) واعجمى الصوت تعنى اعجمى الموسيقى والاغنية معا ، تلك الاغنية الشعبية الأندلسية التى ادخلت كلمات عربية بديلا للكلمات الرومانثية داخل اطار موسيقى اعجمى ، وبقـاء الاغنية الشعبية يعتمد عز خلود اطارهـا الموسيقى ، فهناك اغـانى شعبية مصرية الآن اطارها الموسيقى فرعونى (مثل اغانى سبوع الطفل) .