نشأة الموشحات الأندلسية

نشأة الموشحات الأندلسية

د. سليمان العطار

الطبعة الأولى- ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م

حقوق الطبع محفوظة

دار العين للنشر

٩٧ كورنيش النيل، روض الفرج، القاهرة

تليفون: ٢٤٥٨٠٣٦٠، فاكس:٢٤٥٨٠٩٥٥

www.elainpublishing.com

الهيئة الاستشارية للدار

أ.د. أحمد شوقي

أ. خالد فهمي

أ.د. فتح الله الشيخ

أ.د. فيصل يونس

أ.د. مصطفى إبراهيم فهمي

المدير العام

د. فاطمة البودي

الغلاف: بسمة صلاح

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٥٦٥٢ /٢٠١٠

I.S.B.N 978 - 977 - 490 - 047 - 1

نشأة الموشحات الأندلسية

د. سليمان العطار

كلية الآداب – جامعة القاهرة

دار العين للنشر

دار الكتب والوثائق القومية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

العطار، سليمان.

نشأة الموشحات الأندلسية/ سليمان العطار.

دار العين للنشر: الإسكندرية، ٢٠١٠

ص؛ سم.

تدمك: ٩٧٨ ٩٧٧ ٤٩٠ ٠٤٧ ١

١- الموشحات الأندلسية.

ب- العنوان.

٨١١,٦

رقم الإيداع/ ٥٦٥٢/ ٢٠١٠

الموضوع	الصفحة

تقديم ٧

الفصل الأول : الشكل الخارجي للموشحة ٩

١- الكلمة وتاريخ غامض ٩

٢- تعريف ١٥

٣- عدد المقطوعات وأقسامها ٢١

٤- البيت ٢٣

٥- القفل ٣٣

٦- المقطوعة الأخيرة من الموشحة ٤١

٧- أوزان الموشحات ٤٧

٨- قوافي الموشحات ٥٣

٩- التغصين والتضمين ٥٧

الفصل الثاني : رجلان والتوشيح ٦٣

١- زرياب ٦٣

٢- ابن عبد ربه ٩٥

الفصل الثالث : الحداثة في الشعر العباسي ١٠٩

الفصل الرابع : الحداثة في الموسيقى العباسية ١٧٧

الفصل الخامس : الحداثة العباسية في قرطبة ٢٠٥

١- قرطبة ٢٠٥

٢- نشأة الموشحات ٢١١

٣- مدخل رياضي لنشأة الموشحة ٢١٧

٤- بين الموشح «العروس» والموشح «المثالي» ٢٣١

الموضوع	الصفحة

٥- أصل المصطلح فى فن التوشيح ٢٤٣
٦- الموشح والدور ٢٤٧
٧- الخرجة الأعجمية ٢٤٩
خاتمة ٢٥١
المصادر والمراجع ٢٥٣

تـقـديـم

هذا العمل مغامرة محمودة العواقب ، وليست كـل المغامرات كذلك . انه بحث عن نشأة الموشحة هذا الفن الشعرى العظيم الذى توصلت اليه العبقرية العربية فى الانـدلس . والبحث عن النشأة عمـل يشبه عمـل علماء الآثـار فى الحفريات ، فلا يجدون أمامهم الا أوانى فخارية مهشمة يحاولون عبثا جمعها واعطـاءها صورتها الاولى غير المعروفة فيفشلون ، لكنهم خـلال هذه العملية ينجحون فى رؤية بعض زوايـا وانحناءات وزخارف تلك الصورة الاولى ، ومع هذه الرؤية ومواصلة العملية يقتربون من الصورة المنشودة ، ومن وظائفها بل ومن طبيعة الحياة الماضية التى أنتجتها .

وحتى يمكن تحقيق مزيد من النجاح ، لا ينبغى اهمال الشظايا الصغرى من الفخار بل لا ينبغى اهمال الشكل الذى تأخذه قطع الطين الملتصقة به ، فلعلها احتفظت بعنصر شكلى مفقود . وهذا سيحدد خطوط خطة عملنا فى هذا البحث .

سنبدأ العمل بمنطقة مأمونة نسبيا . انها الموشحات نفسها ، تلك الموشحات التى وصلت لطـور النضج والكمـال ، والتى أيضا فقدت عـلاقتها بمنبتهـا « الاندلس » ، فوصلت الينا مواطنا أندلسيا نبيلا لكنه منفى لا نعرف على وجه اليقين مكـانته الاجتماعية فى وطنه المفقـود ، ولا وظائفه أو نسبـه أو أهله أو سلالته . ان الموشحة الآن اما تراث غنـائى شعبى يتفرق فى العـالم العربى ، وربما الاسبانو – أمريكى أيضا كما سنرى ، واما تراث موسيقى يتقوقـع فى قاعات معاهد الموسيقى واما لون من ألوان الرقص الشعبى الحى فى مكان ما ، واما أخيرا نص صامت فى زوايا كتاب يطلع عليه شاعر فنان أو كاتب شاعرى الروح ، فيجد النص وقد نطق أمامه بلسان الأوتار أعذب الأنغام الملهمة .

سنحاول التعرف على الشكل الخارجى للموشحة فى صمتها المكتوب ، فقـد لاحظت أن أغلبية الناس اليوم – حتى بين المتخصصين فى الأدب – لا يعرفون الكثير عنها ، وفضلا عن اتاحة الفرصة لكل قارىء لهذا العمل أو باحث حول

الموضوع ، لمعرفة هذا الشكل ، فانه ضرورى لاثارة نقـاط العمل البحثى حول نشأة فن التوشيح ، وهو الهدف الاستراتيجى لهذا الكتاب .

وبعد هذه الخطوة الاولى سنلقى نظرة على الاندلس فى اللحظة التاريخية التى نسب اليهـا اختراع فن التوشيح . وهذه الخطـوة سوف تسوقنـا الى جذور مشرقية تتمثل فى الحداثة العباسية فى مجال الشعر والموسيقى . ثم تأتى الخطوة التالية ، وهى دراسة مصير هذه الحداثة فى الاندلس وصيغتها الاندلسية المتمثلة فى الموشحة .

نأمـل بعض التوفيق من الله تعـالى لهذه المحاولة التى تحاول الاقتراب من هدف بعيـد .

الفصل الأول

الشكـل الخارجى للموشحة

- ١ -

الكلمة وتاريخ غامض

الموشحة كلمة قديمة ، أول بروز لها يعز علينا الإمساك به ، فعلى بروز البحث المعجمى عند العرب إلا انه لم يخطر ببـالهم فكرة المعجم التاريخى ، لافتقـاد الحس التـاريخى بالجملة فى العصور الوسطى على الرغم من المعيـة مقدمة ابن خلدون التى لـم تترك أثـرا واضحا حتى عند ابن خلدون نفسه عندمـا كتب تاريخه ، فقد كان العصر مالطة ، وكانت المقدمة أذانا فيها ، وإن ذهب بنا الظن أن الغرب وحده الذى قد سمع هذا الأذان ، واستجاب له .

ومع ذلك فسوف نحتكم الى قاعدة لغوية حكمت التطور التـاريخى لدلالات الكلمـات فى العربية – وأيضا فى كل اللغـات القديمة – وهى أن الاستعمال الحسى قـد سبق استعمال المفردة فى دلالات ترتبط بـالتجريد أو بالمسميـات الحضارية المتطورة . ونقصد بالاستعمال الحسى اطـلاق أسماء على مفردات الطبيعة ثم نقلها لتسمية منتجات الإنسان المادية والفكرية . ولا شك أن المرحلة الاولى ، وهى مرحلة الاستعمال الحسى ، قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأسطورة ونحن نفتقد هذه المرحلة تماما فى وعينا باللغة العربية ، والبحث فيها قد يدخل فى تخصصات عديدة وإلمـام بكل اللغات السامية . ونضرب مثلا أوليـا بكلمة «عقل» فهى تطلق على الحبل الذى تربط به الناقة ، ثم انتقلت الى الدية ثم انتقلت إلى الحجر والنهى ضد الحمق ثم إلى أداة ذلك (المخ) ثم إلى فعل ذلك المخ (الحكمة والروية والتفكير) . ورغم التـدرج من الحسى الى التجريدى ، فإننـا نفتقـد الاستعمال السابق المرتبط باطلاق التسمية على واحدة من مفردات الطبيعـة فى تجرد من الأسطورة أو امتزاج بها ، ومثـل ذلك كلمة الشريعة فى انتقـالها من النهير الى التقنين السماوى ثم الى التقنين جملة فى مثل قولنا (شريعة الغاب) . إلا أن كلمة الشريعة قد سبقت كلمة العقـل بمرحلة اذ نعرفها مذ كانت اسمـا لعنصر من عناصر الطبيعة ، ونضرب مثلا آخر موازيا لمثل العقل وسابقا عليه

فى كلمة وشيجة فهى ما نبت من القنا والقصب ملتفا ، ثم هى عرق الشجرة ، ثم عرق الأذن ، ثم ليف يفتل ثم يشبك بين خشبتين ينقل فيها البر المحصود وغيره (وهنا نلتقى بأول مرحلة نعرفها عن العقل) ثم هى الرابطة بين الاقارب ثم هى الرابطة بين الاصدقاء والمحبين او صفة لتلك الرابطة .

فالموشح اذن كمصطلح أدبى هو آخر استخدام مستحدث للكلمة حتى بداية الربع الأخير من القرن الثـالث الهجرى ، لابد وقـد سبقه استخدامات أخرى قديمة منـذ المرحلة الحسية الاسطوريـة حتى مرحلـة الاصطلاح حين ولادة المصطلح فى بلاط الامير عبد الله الأموى بقرطبة الاندلس فى ذلك الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى ولادة مليئة بتداخل الالوان القوسقزحية .

وبالرجوع الى المعاجم ، والى شىء من تطبيق القـاعدة المقترحة فيما مضى ، نرى أن أول استعمال لـه هو فى تسمية الديك اذا كان لـه خطتان (كالوشاح) . ويجارى هذا الاستخدام فى القدم مؤنث الكلمة : موشحة، فهى تطلق على الظباء والشاة والطير : التى لها طرتان من جانبيها .

ويؤيد هذا التصور ميل العرب المبـالغ فيه الى اطلاق عشرات (وأحيانا مئات) الأسماء على الحيوانات طبقا لتعدد أحوال وألوان هذه الحيوانات ، ونذكر هنا صرخة ابى العلاء فى وجه من سبه بقوله : « يا كلب » حيث قال : « الكلب الذى لا يعرف للكلب سبعين اسما » . ثم بعد ذلك ظهور الكلمة فى شكل آخر من الاشتقاق فى تسمية الماعز حيث تطلق كلمة (الوشحاء) على الماعز السوداء الموشحة ببياض. ثم أيضا سيطرة تداخل الألون على التسميات الحيوانية ، وارتبـاطها بطوطمية معينة ، وبضروب من السحر والبقايا الأسطورية . ونضرب مثلا (وتوجد عشرات الأمثال ، ولكننا نختار ما يخدم غرضنا) باطلاق المطوقة على الحمام الذى يحيط برقبته طوق من لون يخالف جملة لون الحمامة . ثم من تراثنا السحرى المعاصر الموروث من قديم الزمان بربط السحرة عملهم السحرى بذبح حيوان له لون معين وخاصة « الديك » . ثـم نذكر معجزة البقـرة الصفراء الفـاقع لونهـا السارة للناظرين التى وردت قصتهـا فى سورة البقرة . وآخر ما نرجح بـه هذا القـدم لاستعمال كلمة موشح هو تصورنا المنطقى أن الوشاح كحلى للمرأة كان محاكاة لوشاح طبيعى ، فكما وصف الشعر المرأة بصفات الحيوانات الجميلة ، فان أول ثياب لبسها الانسان كانت من جلد الحيوانات ، وستكون مرحلة الغزل والنسيج والتصميم للأزياء بالضرورة فيها محاكاة للألوان البراقة والأشكال الجمالية لهذه الألوان فى الحيوانات عامة والطيور خاصة ، ولا سيما الموشح من الديوك الذى

هو صاحب الغناء اليومى المطرب الذى يوقظ الناس كل صباح ، وملأ « لياليهم العربية » لمدة الف ليلة وليلة بالصياح الصداح ، الذى يصمت لسماعه « الكلام المباح » ، من شفتى مليكة النساء « شهر زاد » للملك « شهر يار » .

وينتقل استعمال لفظ الموشح من الديك الى خصر المرأة . يقول الحارث ابن خالد فى واحد من مدن معبد (الأغانى ج ٩ ص ٢٢٦) :

خمصانة قلق موشحها رؤد الشباب علابها عظم

والموشح ، هو الخصر ينعقد عليه الوشاح . والوشاح كما ورد فى المعجم الوسيط : «خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر » ، وهو أيضا « نسيج عريض يرصع بالجوهر ، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها » . وأما اللسان : « فالوشاح والاشاح على البدل ... كله حلى النساء ، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما ، معطوف أحدهما على الآخر ، تتوشح المرأة به » .. والجوهرى : « الوشاح ينسج من أديم عريضا ، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها . والرجل يتوشح بسيفه وبحمائل السيف ، وبلجام حصانه ، وبثوبه . والوشاح السيف . وفى ظنى أن الاستعمالات الأخيرة « السيف واللجام والثوب » أقرب الى المجاز .

والكرس مفرد المثنى « كرسان من .. » حسب اللسان : « القلائد المضموم بعضها الى بعض ، وكذلك هى من الوشح (جمع وشاح وغيرها) ونحوها . ويقال قلادة ذات كرسين وذات أكراس ثلاثة اذا ضممت بعضها الى بعض ؛ وأنشد :

أرقت لطيف زارنى فى المجاسد وأكراس در فصلت بالفرائد

ومنه جاء اسم الكراسة ... والكروس الهجيمى من شعرائهم » .

وتفسير كلمة كرس يقلل من قيمة شرح المعجم الوسيط لكلمة الوشاح « خيطان من ... الخ » فقد أخذ شرح اللسان واستبدل خيطان بكرسان . ولعل معه العذر لغموض شرح اللسان ، ولكننا نظن أن الوشاح نوع من القلائد التى لها شكلان : الشكل الاول لا يوجد الا مزدوجا ويطلق عليه «الكرسان» مثل لفظة «المقصان» التى تطلق على هذه الآلة المزدوجة الحد القاطع ، وهو فى هذه الحالة يستخدم كحزام يربط به الخصر «خمصانة قلق موشحها» . ويكثر الشعراء المتأخرون من ربط الوشاح بالخلخال حيث يصلصل الوشاح ويصمت الخلخال ، لامتلاء فى

الساق الريان يمنع الخلخال من الحركة والتصويت وانهضام فى الموشح (الخصر) يقلق الوشاح ويحركه فتضطرب أحجاره فيصلصل ، ومن ثم فالوشاح فى استدارة الخلخال لكنه مزدوج ضفر بعضه على بعض بشكل لا يحول دون اصطدام أحجاره المفصلة رغم انضمامهـا على بعضها (وأكراس در فصلت بالفرائد) . والشكـل الثـانى هو نسيج أو جلـد عريض تشده المرأة بين عاتقهـا وكشحيها (أدوارا أدوارا) . وهذا يفسره قول اللسان : «والوشاح كله حلى النساء» .

ومن الطريف ارتباط الكلمة «كرس» بالشعر ارتباطا غامضا ، لكنه قد يكون ذا صلة بـالموشح ، فمنها اشتقت كلمـة «كروس» ، وهو الهجيمى من شعرائهم . المشكلة من هو الهجيمى من الشعراء ؟ والهجم هو الدخول بغير اذن أو الاغارة . فهل التصغير هنـا شبيه باستخدامنا كلمـة شويعر ؟ وهـل يصبح الهجيمى هو الشاعر الدخيل على الشعر الذى يغير على شعر غيره ؟ أليست القصيدة الموشحة تبدأ بالاغارة على خرجة الغير أو نص مستعار (غالب الظن) من أغنية شعبية ؟ وكلمة الهجم فى بعض معنـاها لها معنى ضم الاشياء الى بعضهـا بعضا ، الامر الذى يتضمنه لفظ كرس ، ومن ثم لفظ الموشح ،، وبيت مهجوم (حسب اللسان هو بيت حلت أطنابه فانضمت سقابه أى أعمدته . فهل انتقل الاستعمال – على سبيل المجاز – الى بيت الشعر المستعار الذى تبنى عليه الموشحة ويطلق عليه خرجة ؟ من المفيد فى هذا المقام أن نحكى قصة : «التقى كثير والحزين الديلى (كان هجاء خبيث اللسان ساقطا يرضيه اليسير ويتكسب بالشعر وهجاء الناس) بالمدينة فى دار ابن أزهر فى سوق الغنم ، فضمهما المجلس . فقـال كثير للحزين : مـا أنت بشاعر يا حزين ، انما توصل الشىء الى الشىء (نفس وصف البيت المهجوم) فقال له الحزين : أتأذن أهجوك ؟ قال : نعم . وكان كثير قال قبل ذلك ، وهو ينتسب الى بنى الصلت بن النضير بن كنانة :

أليس أبى بـالنضير أو ليس اخـوتى بكـل هجـان من بنى الصلت أزهـرا

فان لم تكونوا من بنى الصلت فاتركوا أراكمـا بـأذيـال الخمائـل أخضرا

فقال له أبياتا بالغة الفحش وخبث اللسان أخفها :

ومـا أنتـم منـا ولـكنكـم لـنـا عبيد العصا ما ابتل فى البحر عائم

وتروى الرواية بشكل آخر : كان الحزين الكتانى قد ضرب على كل رجل من قريش درهمين فى كل شهر ، منهم ابن أبى عتيق ، فجاءه لأخذ درهميه على حمار

له أعجف .. وكان كثير مع ابن أبى عتيق ، فدعا ابن أبى عتيق للحزين بدرهمين . فقال الحزين لابن أبى عتيق : من هذا معك ؟ قال : .. كثير .. وكان (كثير) قصيرا دميما . فقال الحزين : أتأذن لى أن أهجوه ببيت من شعر ؟ قال : لا ! لعمرى لا آذن لك أن تهجو جليسى ، ولكنى اشترى عرضه منك بدرهمين آخرين ودعا له بهما . فأخذهما ثم قال : لابد من هجائه ببيت . قال : أو اشترى ذلك منك بدرهمين آخرين ، ودعا له بهما . فأخذهما ثم قال : ما أنا بتاركه حتى أهجوه . قال : أو اشترى ذلك منك بدرهمين . فقال له كثير : ايذن له ، ما عسى أن يقول فى بيت ! فأذن له ابن أبى عتيق ، فقال :

قصير القميص ، فاحش عند بيته يعض القراد باسته وهو قائم

فوثب اليه كثير فلكزه ، فسقط هو والحمار ، وخلص ابن أبى عتيق بينهما ، وقال لكثير : قبحك الله ! أتأذن له وتسفه عليه ! فقال كثير : أو أنا ظننته أن يبلغ بى هذا كله فى بيت واحد ! .

واذا جمعنا الروايتين ، فالحزين شاعر شعبى يبتز الناس بسلاطة لسانه ، ويصل الشىء بالشىء ، وهو مهزول مثل حماره حتى أن كثيرا على قصره يلكزه فيسقط والحمار . شاعر هزلى لعوب يضحك الناس ، وهو مهزول يكتفى بالدرهمين ، ولغته مأخوذة من الشارع الخلفى لأية مدينة ! وهو فى الرواية الاولى يغير على شعر كثير ينقضه ، وربما واصلا «صيغة شعبية» بأخرى من وحى المناسبة (فى الاولى ردا على هجوم كثير ، وفى الثانية ؛ لمجرد أن رأى وجها قبيحا فوق جذع قزم !) فهل لشعبية وهزلية هذا الأسلوب من الشعر علاقة بالكرس ، الذى شكل مع كرس آخر الوشاح الذى توشح به لون من القصيد المقطوعى الذى تتشكل كل مقطوعة فيه من قسمين : قسم هزلى (الخرجة أو القفل) وجزء جاد (البيت) وهل تصبح كلمة «كروس» صيغة مبالغة (لها معنى التصغير) مثل كلمة «حزين» بالعامية المصرية اليوم ، وصحة اسم الشاعر (وكثير من الأسماء التراثية أفسدها التفصيح) بطل القصتين السابقتين صفة تلصق بالشاعر «الكروس» ، بمعنى ساخر : خائب (١) ؟ .

وأخيرا ترتبط كما رأينا مادة الكلمة فى اللسان – بازدواج واقتران شىء بشىء ، وقد انتقل هذا الاستعمال الى البلاغة بمعان متعددة نذكر منها ما يعنينا.

---

(١) ابو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب من ٢٣ مجلد)، مؤسسة جنال ، بيروت . ج ٩ ، الرواية الأولى ص ٧ ، والثانية ص ١١ .

يقول الجاحظ : « .. وعلى أن خطباء السلف ، وأهل البيان من التابعين باحسان ما زالوا يسمون الخطبة التى لم تبتدىء بالتحميد وتستفتح بالتمجيد البتراء .. ويسمون التى لم «توشح» بالقرآن ، «وتزين» بالصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم بالشوهاء» . فـالكلمة هنـا ليست مرادفا للفعـل «تزين» ، فليس القرآن للتزيين ، وانما معناها : تقرن .

وابن عبد الغفور بعد أن أنهى حديثه عن النثر المغصن بدأ فورا فى الحديث عن النثر المفصل وقال فى تعريفه : «وسمينا هذا النوع من البيان المفصل ، لأنه فصل فيه المنظوم والمنثور ، فجاء كالوشاح المفصل ونظير ذلك قول أبى محمد المهلـبى :

(رأيته فصيح الاشارة لطيف العبارة

اذا اختـصر المـعـنى فشربـة حـائـم

وان رام اسهابـا اتى الفيض بالمـد (١))

فهنا تطرح كلمة الوشاح دون اصطلاح بل هى تشبيه ينبه لدلالة الكلمة عند الأندلسيين ، وهو قرن الشىء بالشىء دون امتزاج ودون انفصال .

الدلالات السابقة ستكون موضع اختبار فى الفصل الأخير من الكتاب .

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الأول ص ٦٥ - ٦٩ .

الشكـل الخارجى للموشحة

- ٢ -

تعـريف

الموشح قصيدة شعرية ، وتعـد أحد الأجناس الأدبيـة المستقلة التى تنتمى للشعر العربى الغنائى . وقد اخترع هذا الجنس الادبى «فى صورته التى وصل الينا بها – أهل الاندلس .

وقد حد (عرف) ابن سناء الملك المصرى الموشحة بهذه الكلمات : «الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص . وهو يتألف فى الأكثر من ستة أقفـال وخمسة أبيات ، ويقال له التـام ، وفى الأقل من خمسة أقفـال وخمسة أبيات ويقال لـه الاقرع . فالتام ما ابتدىء فيه بالاقفال ، والاقرع ما ابتدىء فيه بالأبيات (١) » .

وهذا التعريف ملىء بالمصطلحات التى تحتـاج الى تعريف ، فهو يشيـر الى «وزن مخصوص» ، فمـا هو الوزن المخصوص للموشح ؟ ويتحدث عن أقفـال وأبيات ، فما هى ؟ ثم موشح أقرع وتام ، فماذا يعنى ذلك ؟ التعريف غامض ! وحتى نفض غموضه نحاول الاجابة على هذه الأسئلة بالتدريج فيما يلى .

علينا أن نستبـدل بهذا التعريف تعريفا آخر يفتح لنـا الطريق نحو اجابـة الأسئلـة . وينبغى صيـاغة التعريف المقتـرح بكلمـات معاصرة وخاليـة من المصطلحات قبـل كل شىء . لنحـاول ذلك : «الموشح قصيدة شعرية غنـائية مقطوعية ؛ أى تتشكل من مقطوعات مستقلة تتوالى واحدة وراء الأخرى رأسيا من أول القصيدة الى آخرها ، وكل مقطوعة تتشكل من قسمين يختلفان فى نظام القوافى ، وقد يختلفان فى الوزن أيضا ، فالمقطوعة الواحدة بها نظامان للقوافى داخل كل قسم ، وقـد يتحد القسمان فى البحر العروضى وقد يستقل كـل قسم منهما ببحر» . هذا التعريف من اقتراحنا ، وهو حتى الآن يستوعب تعريف ابن

---

(١) ابن سناء ، الملك دار الطـراز فى عمل الموشحات (تحقيق : جـودة الركابى) ، دمشق ، ١٩٤٩ ص ٢٥ .

سناء الملك الذى لم يكتمل بعد ، فهو فى اتمام لما بدأ يعطينا مثالا للموشح التام ومثـالا آخر للموشح الأقرع دون مزيد من الشرح ، ثم يقول : «والأقفـال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها ، والأبيات هى أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم فى كل بيت أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بـل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر (١) .

وهذا يعنى أن القسم الاول من المقطوعة اسمه «بيت» ، والقسم الثانى اسمه قفل . وأن مجموعهما فى تتـال رأسى هو واحدة من المقطوعات المتتـالية التى تتشكل منها الموشحة . وحتى نفهم ذلك نورد موشحة كاملة لابن رافع رأسه (٢) .

مقطـوعـة (واحد)

١ الـراح والـرضاب مـا فيـهمـا حـرج
٢ الا لـكـل بـدع عـن ديـننـا خـرج

قفـل (صفر)

٣ طـوبى لـمـن تـروى مـن ذا وهـذه
٤ مـع من يميس زهوا فـى ثـوب لاذه
٥ والقـلب منى يهـوى سـر الـتـذاذه

بيت (واحد)

٦ مـراشـف عـذاب من ثـغـر ذى فلـج
٧ فيهـا دمـى ودمعى هـذا بـذا مـزج

قفـل (واحد)

مقطـوعـة (٢)

٨ يـا حسن كـل حسن اليـأس بـى أسـا

---

(١) نفسه ص ٢٥ – ٢٦ .
(٢) ديوان الموشحات ، ٢ م (تحقيق : سيد غازى) ، منشاة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٧٩ ج ١ ص ١٣ وما بعدها .

٩ يا جنتى وعدنى عدنى وقل عسى
١٠ أن تلتقى بجفنى وردا ونرجسا

بيت (٢)

١١ تحميهما عضاب سلت من الدعج
١٢ وعقرب للسع دبت من السبج

قفل (٢)

مقطوعة (٣)

١٣ قد حارت الرياض فى روض خده
١٤ أجفانه مراض بأمر أسده
١٥ صعب فما يراض من طول صده

بيت (٣)

١٦ ما طاعت الصعاب الا عصا ولج
١٧ فى عزة ومنع ليتلف المهج

قفل (٣)

مقطوعة (٤)

١٨ كم قلت والعذول لو كان يسمع
١٩ حسبى أنا الملول أرضى وأقنع
٢٠ لكن أنا الحمول ما شاء يصنع

بيت (٤)

٢١ اكفف كم ذا العتاب عاتبتنى حجج
٢٢ ان الهوى لشرعى لى فى الهوى حجج

قفل (٤)

مقطـوعـة (٥)

٢٣ مـا يوسف بن هود الا كـيـوسـفـــا
٢٤ فى اليمن والسعـود والحسن والوفـا
٢٥ وكـم وكـم يجـود لو جاد قـد شفـا

بيت (٥)

٢٦ كـانـه الـسحـاب والـروض والأرج
٢٧ مـن شامـه يسمـع وأبصـر ابـتهـج

قفـل (٥)

مقطـوعـة (٦)

٢٨ ان الـرضى لغـال مـا للـرضى ثمن
٢٩ مـن سيـد المـوالى وخـيـر مـؤتمن
٣٠ تـزهى بـه المعـالى والملك والـزمن

بيت (٦)

٣١ للـرزق منـه بـاب مـن امـه ولـج
٣٢ او قـال ضاق ذرعى لـبـاه بـالفـرج

قفـل (٦)

مقطوعة (٧) «المقطوعة الأخيرة»

٣٣ لا انسى اذ تـغـنت هيفـاء فى السمـر
٣٤ بشـدوهـا وحنـت لـهـزة الـوتـر
٣٥ تشكـو لمـن تشكت من هجر من هجر :

بيت (٧) «البيت الأخير»

٣٦ يـا مـم ! تـنـت لاب ذا الـوعـد ، ذا الحجج
٣٧ دع ، هجر ـ مم ـ قطعى فـالـقطـع بـى سمـج

قفل (٧) «القفل الأخير»

ما فات موشح مكون من سبع مقطوعات كـل مقطوعة مكونة من قسمين بهذا التوالى : بيت ـــ› قفل ، ما عدا المقطوعة الاولى فهى مكونة من ثلاثة أقسام بهذا التوالى : قفل ـــ› بيت ـــ› قفل . وهذا يختص فقط بهذه المقطوعة دون غيرها . وفى الحقيقة القفل الذى تبدأ به لا ينتمى اليها ، وانما الى الموشحة كلهـا لأسباب متعلقة بأن الموشح يعد للغناء ، وأن أول الغناء يبدأ بكورس يردد هذا القفل ، ثم أنه يردده فى نهاية كل مقطوعة . بمعنى أنه لازمة متكررة أثناء الغناء فهو مضاف «بالقوة» لكـل مقطوعة فى هذا النص وفى كـل موشحة تبـدأ به ، ويضاف اليها «بالفعل» أثناء الغناء . وفيما يبدو أنهم لم يكتبوه مكررا فى بداية كل مقطوعة بعد المقطوعة الاولى للاختصار من ناحيـة ، ولأن الامر كان مفهومـا لهم من ناحيـة أخرى . ولعل الامر أكثر تعقيدا من ذلك كما سنوضح فيما بعد . ولذلك أطلقنا على هذا القفل الرقم (صفر) . وهكذا (القفل صفر) يطلقون عليه المطلع . وبالتفسير السابق ، فهو لا يعنى مطلع القصيدة فحسب بل هو مطلع كل مقطوعة .

وبالتـالى فالمقطوعة بشكل حاسم – بما فى ذلك المقطوعة الاولى – تتكون من بيت ثم يليه قفل . أما القفل صفر فهو ينتمى للموشح كله وهو لازمة تسبق البدء بغناء كل مقطوعة . ومن ثم فالمقطوعة كنص أدبى مكونة من قسمين (بيت ثم قفل) وهى نفسها عند اطلاق الصوت فى الغناء تصير ثلاثة أقسام هى : (القفـل صفر ثم بيت ثم قفل) . وبسبب ذلك يطلق على المطلع اسم منقال لأنه قنطرة تنقل المغنى من الصمت الى الغناء عندما يبدأ ، وهو أيضا ينقله من «نوبة غنائية الى أخرى» . ويرجع الفضل لمعرفة مصطلح المنقـال لابن قزمان فى مقطوعته الاخيرة من زجله رقم ١١٩ .

من تسع أبيـات هى ازجال ، لس فيـه طول
لسنـه ذا ممـا يعجـزنـى شيـئـا نـقـول
وكن تريـدك بويتـات عـاد لولا الفضـول
لـم قـط نقـل بيت ولا منقـال الا ارتجـال

فهو أقدم ظهور للمصطلح ، وقد ظهر أيضا فى ديوان ابن عربى ، وبالتـالى فـاستخدام لفظ المطلع فيمـا يبدو هو استخدام متـأخر استعير من القصيدة التقليدية ، حيث يطلق عادة على البيت الاول منها (١) .

واذا كنـا قد عرفنا الهيكـل العمودى للموشح وقسمى كـل مقطوعة من مقطوعاته أن لنا أن نعرف ، حقيقة البيت والقفل ونظام القوافى والأوزان وأشياء أخرى كثيرة وردت فى هذا التعريف منها على سبيل المثال الموشح التام والموشح الأقـرع .

---

(١) راجع : ديوان ابن قزمـان (تحقيق ف – كورينطى) ، المعهد الاسبانى العربى للثقـافة مدريد ١٩٨٠ ، ص ٧٧٨ ، كذلك راجع : ستيرن ، الموشح الاندلسى (ترجمة : عبد الحميد شيحة) ، مكتبة الآداب ، ١٩٩٠ ، ص ٣٠ – ٣٧ ، وهوامش المترجم هامة ، فهو محقق وباحث وله اضافات قيمة أثناء الترجمة .

الشكـــل الخارجى للموشحة

- ٣ -

عدد المقطوعات وأقسامها

يفهم من تعريف ابن سنـــاء الملك أن الموشح يتكون من خمس مقطوعـــات فى الأقل من ست مقطوعات على الاكثر . ومن الواضح أن كلامه غير دقيق ، فالموشح السابق من سبع مقطوعات وهناك موشحات من ثمـــانى مقطوعات (١) ، وربما من اكثر ، ولا سيما فى المراحل المتأخرة من تاريخ التوشيح .

واذا عرفنا أن الموشحة ترتبط بنظام معين من الغناء ، هو «غنـــاء النوبة» ، فلا حدود فى الواقع لامتداد عدد مقطوعات الموشحة ، واحيانا لا حاجة لاكثر من مقطوعة ، يقوم المغنون بتكرارها بمجرد الانتهاء من غنائها لساعات وساعات ولعل الموشحة الاولى – كما سنعرف بعد – كانت من مقطوعة واحدة ، ثم لزم الاكثار من المقطوعات لاستبعاد ملل المغنى والمستمع من ترديد نفس المقطوعة ، ويكتفى فى حالـــة تعدد المقطوعات بترديد المطلع بعد كـــل مقطوعة لحفظ النغمة وانضباطها ، ويمكن عند ختام غناء الموشح المتعدد المقطوعات ترديد المطلع ثم العودة لغناء المقطوعة الاولى من جديد هكذا فى دورة لا تنتهى الا بانتهاء نوبة الغناء وانفضاض مجلس الطرب .

وعدد أبيات الموشح يكون مساويا لعدد المقطوعات ، اما الأقفال فاذا وجد فى الموشح القفـــل صفر (المطلع أو المنقـــال) ، فان عددهـــا يزيد بواحد عن عـــدد المقطوعات أى أن :

موشح به ٥ مقطوعات = ٦ أقفـــال .

موشح به ٦ مقطوعات = ٧ أقفال ... وهكذا .

---

(١) ديوان الموشحات الاندلسية ، جـ ٢ ص ٦٧١ ، ٦٨٨ موشح رقم ٤٦ ، وراجع موشحات ابن زمرك فى : المقرى ، نفح الطيب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ٢٤٠ – ٢٦٦ حيث يصل عدد المقطوعات الى تسع فى عدد من موشحاته .

وفى هذه الحالـة يسمى المـوشح «التـام» أما اذا تساوت أعداد الاقفـال والمقطوعات واختفى القفل صفر (وسنطلق عليه من الآن فصاعدا لفظ : المطلع) سمى الموشح «الأقرع» .

والموشح «الأقرع» نادر الوجود ، ويبدو أن السبب هو صعوبة غنائه ، ونخمن سر تسميته بالأقرع تحت احتمالين لا ثالث لهما فيما يحتمل النص :

١ – الاحتمال الاول : هو الضرورة الموسيقية والغنائية ، اذ ينبغى أن يحل محل تكرار المطلع كلازمة قرع شديد على الطبل أو على الأوتـار ليصل اللحن الى قمـة حدته ، أى باستعمال «الوتر الخامس» للعود (أو الدق أو الضرب المناسب على آلة أخرى) لاستخراج النغمة العاشرة الحادة حسب تقسيم اسحق الموصلى للنغمـات (١) وربما بصيحات ابتدعها اسحق الموصلى قبل بدء النوبة (٢) .

٢ – الاحتمال الثـانى : هو أن المطلع هو زينـة الموشح وعموده الفقرى ، حيث ان تكراره يحافظ على وحدة النغم وانضباط الايقـاع ، فهو على رأس الموشح مثل الشعر على رأس الانسان ، وخلو الرأس منه يجعـل صاحبه «أقرع» . وهنا نتساءل عما يحدث فى حالة غياب المطلع . يظن ان المغنيـين يستعملون «القفل واحد» مكـانه (٣) . أما الباحث فله رأى آخر ؛ وهو أن القفل الأخير أولى من القفـل الواحد ، كما سنبين بعد قليل . وقد يستغنى المغنون عن تكرار أى قفل ويستعينون بزوائد من عندهم معروفة بينهم، والزوائد الفاظ على نظام مخصوص يكتمل بها ميزان الموسيقى تضاف للكـلام الشعرى أو قـد يتم تحقيقها بتجزىء الأشطار الشعرية ، وتكرار بعض الأجزاء أكثر من مرة .

---

(١) راجـع هذا البحث : زريـاب ثم اسحق الموصلى ص ٨٦ ، ثـم ص ٢٦٤ – ٢٦٥ ، ثـم ص ٣٧٥ على التوالى .

(٢) نفسه .

(٣) الموشح الاندلسى ص ٣٧ ، ونستبعد مع ستيرن اقتراح بيدال من ان الموشح الاقرع معد للغناء او الانشاد الفردى بعكس التام ، فهو غناء جماعى يتخلله غناء فردى ، فهو تقسيم متعسف ، فلابن عربى موشح اقـرع ، والششترى ايضا لديه اكثر من موشح اقـرع ، والمتصوفان من انصار السماع ، وموشحاتهما وازجالهما تعد للغناء الجماعى .

الشكـل الخارجى للموشحة

- ٤ -

البـيت

فى موشح ابن رافـع رأسه رأينا أن كـل بيت يتكون من ستة أشطـار ، كل شطرين فى خط أفقى (يشبهان أحد أبيات الشعر العمودى) ، والبيت هكذا مكون من ثلاثة خطوط أفقية تتوالى رأسيا فى النظام التالى :

عمـود (١) عمـود (٢)

والأشطار هكذا تشكل عمودين رأسيين ، قوافى الخطوط الأفقية الثلاثة داخل كل عمود واحدة ، وهى تتخالف من عمود لآخر ، أو تتآلف ، وفى الأغلب الأعم تتخالف مثلما رأينا فى موشح ابن رافع رأسه المذكور . وفى النادر أن تتآلف فى العمودين كما نرى فى المقطوعة الاولى من موشح للششترى (١) .

دارت عليك الأقـداح بـــروح وراح

- ١ -

فعـج على الخمـار بخلـع العـذار
تبصر سنـا الأنـوار اذا مـا تـدار
وعـالـم الأسـرار يلـح لـك جهـار
والراح روح الأرواح مـا فيهـا جنـاح

---

(١) ديوان الموشحات ، ج ٢ ص ٣٣٥ .

- ٢ -

جمـالهـا مشهـور في الـدين القـديم
لاحـت ولاح النـور في الليـل البهيـم
ودك مـنهـا الطـور لمـوسى الكـليم
وحين القى الألـواح بـالمكتـوم بـاح

- ٣ -

جاءت بـأنس النفس والسحر الحـلال
نـزهت عـن جـنس جلت عـن مثـال
واشرقت كـالشمس في افـق الجمـال
وبشـرت بـالأفـراح لأهـل الصـــلاح

- ٤ -

يـاكـل كـل الكـل جـدلى بـرضـاك
ان لـم تكن لى من لى محبوبـا سواك ؟
وقبـل يـوم الهـول قصـدى أن أراك
شوقى اليك المفتـاح لـبـاب الـفـلاح

- ٥ -

بالهـاشمى المختـار الهـادى الـرسول
أرجو قضا الأوطـار ونـيـل الـقبـول
والعفـو عن الأوزار في اليـوم المهـول
فـى هـذه الأمـداح نشر المسك فـاح

فالعمود (١) ، (٢) من المقطوعة الأولى يتفق فى اتخاذ (ار) قافية ، ثم بعد ذلك يعود العمودان للتخالف فى باقى الموشح . ونفس الشىء يحدث فى موشح للمرينى حيث تتآلف المقطوعة (١) ثم (٣) وتتخالف باقى المقطوعات فى قوافى العمودين ، والموشح هو :

فى نغمة العود والسلافه والروض والنهر والنديم
أطال من لامنى خلافه فظل فى نصحه مليم

- ١ -

دعنى على منهج التصابى ما قام لى العذر بالشباب
ولا تطل فى المنى عتابى فلست أصغى الى عتاب
لا ترجو ردى الى صواب والكأس تفتر عن حباب
والغصن يبدى لنا انعطافه اذا هفا فوق النسيم
والروض أهدى لنا قطافه واختال فى برده الرقيم

- ٢ -

يا حبذا عهدى القديم ومن به همت مسعدى
لريم عن الوصل لا يريم مولع بالتودد
ما تم الا به النعيم طوعا على رغم حسدى
معتدل القد ذو نحافه أسقمنى طرفه السقيم
ورام طرفى به انتصافه فخذ فى خده الكليم

- ٣ -

غض الصبا عاطر المقبل أحلى من الأمن والأمل
ظامى الحشا مفعم المخلخل حلو اللمى ساحر المقل
وكل من رامه توصل لم يخش ردا بما فعل

أشكـو فيـبدى لـى اعترافـه ان حـاد عـن نهجـه القـويـم
لا أعـدم الـدهـر فيـه رافـه فـحـق لـى فـيـه أن أهـيـم

— ٤ —

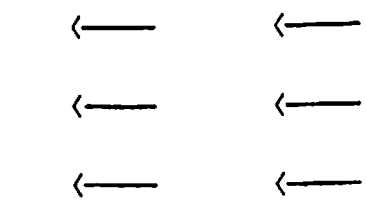
لله عـصـر لـنـا تـقـضـى بـالسد والمـنـزه الـبـهـيـج
أرى ادكـارى الـيـه فـرضـا وشـوقـه دائـمـا يـهـيـج
فـكـم خلـعنـا عليـه غمضـا وللـصـبـا مـسـرح أريـج
ورد أطـال المـنى ارتشـافـه حتى انقضى شربـه الـكـريـم
للـه مـا أسـرع انـحـرافـه وهـكـذا الـدهـر لا يـديـم

— ٥ —

يـا مـن يحث المـطى غـربـا عـرج عـلى حضـرة المـلـوك
وانثـر بهـا ان سفحت غـربـا مـن مـدمـع عـاطـل سلـوك
واسمـع الـى من اقـام صبـا واحـك صـداه لافـض فـوك :
بلـغ سلامى قصر الـرصـافـه وذكـره عـهـدى الـقـديـم
وحـي عنـى دار الـخـلافـه وقـف بهـا وقـفـة الـغـريـم

نلاحظ بعد ذلك فى الموشحات الثلاثة (ابن رافع راسه ، الششترى ، المرينى) أن كل الأبيـات تتفق فى قوافيها داخل البيت نفسه على مستوى كـل عمود من عمودى البيت سواء تألف العمودان أو اختلفا (وفى الغالب الأعم يختلفان كما سبق وأشرنا) لكنها تتجدد وتتنوع من بيت لآخر . وهكذا يذكرنا بما أسلفنا من تعريف ابن سناء الملك لها «والأبيات هى أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم فى كل بيت أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر» . لقد اتضح شىء غير قليل من هذا التعريف . يبـقى أن أشطار البيت لا يسميها ابن سنـاء الملك

أجزاء ، ونحن نقترح أن تسمى أشطارا فحسب . وقد رأينا فى الموشحات الثلاثة نفس الصورة ، لترتيب الخطوط الأفقية والأعمدة الرأسية :



وكل خط أفقى سنطلق عليه اسم «الغصن» بدلا من اسم الجزء (عند ابن سناء الملك) وبالتالى فالبيت يتكون من ثلاثة أغصان ، وكل غصن يتكون من شطرين ، أو فقرتين (حسب ابن سناء الملك) وعليه تكون الموشحات الثلاثة متشابهة فى عدد أغصان أبياتها ، وفى عدد أشطار كل غصن .

والغصن عادة يتكون من شطرين ، وكل شطر داخل كل عمود يتساوى فى عدد مقاطعه اللغوية (سنفصل ذلك بعد) وليس من شرط أن يتساوى فى عدد المقاطع اللغوية شطرا كل غصن .

لكن الغصن فى موشحات عديدة يكون شطرا واحدا ، وتكثر هذه الظاهرة عند ابن زهر الحفيد ، ونورد مثلا لها موشحه الأقرع (١) :

- ١ -

صادنى ولم يدر ما صادا
شادن سبى الليث فانقادا
واستخف بالشمس أوكادا
يالله قد ضم بالغصن أزراره وبالحقف زناره

- ٢ -

لو أجاز حكمى عليه
لاقترحت تقبيل نعليه

(١) ديوان الموشحات ، ج ٢ ص ٩٠-٩٢ .

لا أقـــول الـــثـــم خـــديـــه

أنـا من يـعظـم والله مـقـداره ويـلـــزم اكـــبـــاره

- ٣ -

يـا سـمـاك حـسبـك أو حسبـى

قـد قضـيـت فـى حبـكـم نحبى

واحـتسبـت نـفسى فـى الـحـب

انهـا نـفس لـذا الحـب مختـاره وبـــالـسـوء امـــاره

- ٤ -

عـارض الـفـؤاد بـاشجـانـه

ومضى عـلى حـكـم سلطـانـه

فـانبـريـت فى بعـض أوطـانـه

تـارة اقـبـل فى التـراب آثـاره وانـــديـــه تـــاره

- ٥ -

ايـهـا المـدل بـأجـفـانـه

كـم وفيت والغـدر من شانـه

واقـول فى بعـض هجـرانـه

وعلش حبيب قطـعت الـزيـاره وعـيـنـيـك سحـــاره

وفى هذه الحالة تتساوى كل الابيات فى عدد مقاطعها اللغوية ، وحيث ان البيت عمود واحد فقط فقوافيه متالفة لكنها تخالف غيره من الأبيات حيث لكل بيت قافية متجددة .

وقد يكون كل غصن فى البيت مكونـا من ثلاثة اشطار ، وهذا قليـل ومتكلف للغاية فى الغالب ، ونضرب له مثلا ببيتين من موشح لابن اللبانة (١) .

(١) ديوان الموشحات ، ج ١ ص ٢١٥ - ٢١٦ .

دع ذكـــر الآبـــاد والمـنـزل الـطـاسم والـفـدفـدا
امـدح بـنى عبـاد أعـنى أبـا القـاسم مـحـمـدا
مـؤيـد الأجـنـاد ملكـا عـلى الحـاكم مـعـقـدا
حـاز العلا والجـود عن الجـدود الصيـد والمـعتـضد

* * *

قـد أرخ الـرخـام من ذكـر مولانـا فـى المـرمـر
مـا حـاكه النظـام درا ومـرجـانـا فـى جـوهـر
يـا حبـذا الالهـام وان هـو كـانـا لـم يـشـعـر
النصـر والتـأييـد والمجد والتمجيـد للـمـعـتـمـد

والآن نضرب مثلا لبيت أغصانه من ٤ أشطار من دار الطراز (١) .

بـأبـى ظـبى حمى تكـنفـه أسـد غيـل
مـذهبى رشـف لـمـى قـرقفـه سلسبـيـل
يستـبى قلبـى بمـا يعطفـه اذ يـمـيـل
ذو اعتدال يعزى الى ذى نعمة ثـابت فى ظلال تحت حلى
قطر الندى بـايت

وفى هذه الحالة لدينا فى المثل الاول ثلاثة أعمدة ، وثلاثة أغصان بكل غصن ثلاثة أشطار ، وفى مثل دار الطراز الأخير أربعـة أعمدة وثلاثة أغصان ولكـل غصن أربعة أشطار ، وهذا الأخير يزداد فيه التكـلف والافتعال الا فى حـالات نادرة منها المثـل الذى أورده ابن خلدون نقـلا عن ابن سعيد فى «المقتطف من أزاهر الطرف» وهو (٢) :

---

(١) دار الطراز ص ٣٠ .
(٢) ابن خلدون ، المقدمة ، مؤسسة الاعلمى للمطبوعات ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٥٨٤ . ثـم : ابن سعيد ، المقتطف من أزاهر الطرف ، (تحقيق : سيد حنفى حسنين) ، الهيئـة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥٥ .

بـدر تـم	شمس ضـحى	غـصن نقـا	مسـك شـم
مـا انـم	مـا أوضحـا	مـا أورقـا	مـــا انـم
لا جـــرم	مـن لمحـــا	قـد عشقـا	قـد حـــرم

وفى جميع الأحوال السابقة كـان البيت مكونا من ثـلاثة أغصان (أجزاء) ، ولكن فى أحيان نادرة يكون من أربعة أو خمسة أغصان ، وكل غصن من شطر واحد أو شطرين . أى انه يكون على أحد الأوضاع الآتية (١) :

⟵	أو	⟵	أو	⟵	⟵	أو	⟵	⟵
⟵		⟵		⟵	⟵		⟵	⟵
⟵		⟵		⟵	⟵		⟵	⟵
⟵		⟵		⟵	⟵		⟵	⟵
		⟵					⟵	⟵

وهناك مثل اندر يورده دار الطراز لبيت من ثلاثة أغصان ونصف (٢) :

من أودع الأجفـان	صـوارم الهنـد	⟵ ⟵
وانـبت الـريحـان	فى صفحة الخد =	⟵ ⟵
قضى على الهيمـان	بالـدمع والسهد	⟵ ⟵
انـسى وللـكـتمـان		⟵

وهنـا نرى أن العمود الاول أطول من العمود الثانى ، وقد أطلقنـا (نصف غصن) على الخط الرابع الأفقى من العمود الاول تجاوزا ، فهو فى الحقيقة غصن شاذ يتكون من شطر واحد ، وبالتالى فنحن تابعنا من باب التكريم كلف ابن سناء الملك بالتصنيف وكـثرة الأبواب لأنه يصف هذا بـأنه يتكون من ثلاثة أجزاء (أغصان) ونصف ، لكن طبقـا لتنظيره فهو مكون من اربعـة أجزاء (أغصان) الثلاثة الاولى منها مكونة من فقرتين (شطرين) والجزء الأخير مكون من فقرة واحدة (أى : شطر واحد) .

---

(١) راجع بعض الامثلة ، فى دار الطراز ص ٢٩ .
(٢) دار الطراز ص ٢٨ .

ولابن سناء الملك بعض الحق فى ذلك لعدم وجود وضوح فى المصطلحات ، وهو يجتهد (ولعله أول من فعل ذلك ، ولم يتجاوزه أحد من بعد) بقدر طاقته ، فمصطلحات الموشحات تاهت بين المغاربة والمشارقة ، وبين جوقات الموسيقى الاندلسية بالمغرب وبين أخبار أندلسية قديمة غامضة ومبتسرة . ولهذا ، فان البعض يطلق كلمة الغصن كمرادف للبيت ، وابن قزمان يستخدم مصطلح السطر بجانب مصطلح البيت الذى أوردناه منذ قليل من زجله رقم ١١٩ ، أما مصطلح السطر (١) فيرد فى زجله رقم ٩٣ .

يا وزير عظيم هـ شانك وعظيم هـ يد شانى .
واذا ما كنت وحدك لم يجدف الدنيا ثانى
فكذاك لس ثم من زجال ان يقل ذا التسعة أسطار

ومن المثير أن ابن عبد ربه قد استعمل المصطلح نفسه ، مما يدل على أن «سطر» أقدم من «بيت» فى استخدام الاندلسيين من قدماء الوشاحين ، والطريف أيضا أن كلمة «دور» – وهى مصطلح موسيقى – قد استعملت أيضا مرادفا للبيت ، وينسب لابن عربى استخدامها كما ينسب استخدامها للتقاليد المشرقية (٢) وأخيرا فان ابن خلدون وابن سعيد معه يطلقان «البيت» على المقطوعة باكملها ، أما ابن سناء الملك فلا يشغل نفسه بأى اسم يطلقه على المقطوعة بل لا يشير اليها قط (٣) .

---

(١) الموشح الاندلسى ص ٢٨ – ٢٩ ، وديوان ابن قزمان ص ٦٢٦ .
(٢) الموشح الأندلسى ص ٢٨ .
(٣) نفسه ص ٢٩ .

الشكـــل الخارجى للموشحة

— ٥ —

القفـــل

فى تعريف ابن سنـــاء الملك للقفـــل كما أوردناه فى أول هذا الكـــلام يقـــول : «والأقفال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها» ، وهو تعريف غير كامل الافادة ، فالقفل ليس أكثر من جزء واحد خطى — وفى النادر يتكون من خطين متتاليين رأسيا — يتكون من فقرتين أو أكثر تتعدد فى فقراته القوافى أو تتساوى أو تتبادل ، فهو على غير نظام واضح لتسلسل قوافيه ، ولكن قوافى أول قفل يؤلف لابد أن تلتزم فى كل الأقفال التالية ، ومثلها عدد فقراته ، وعدد المقاطع اللغوية لكل فقرة منها .

ونرجع لأقفال الموشحات التى أوردناها ، فأول قفل فى موشح ابن رافع رأسه مكون من أربعة فقرات :

(١) الـــراح والـــرضاب (٢) ما فيهمـــا حـــرج

(٣) الا لـــكـــل بـــدع (٤) عن ديننـــا خـــرج

ونلاحظ أن قوافيها (ب. ج. ع. ج) ، وأن الفقرة (١) = (٢) = (٤) فى عدد المقاطع اللغوية بينما الفقرة (٣) أطول قليلا بالطبع — من كل منها ، وهذا النظام التزم حتى آخر الموشح .

وموشح الششترى قفله من فقرتين :

دارت عليـــك الأقـــداح بـــــروح وراح

الفقرة الاولى أطول من الثانية لكنهما متحدتان فى القافية ، وهكذا حتى آخر قفل فى الموشح .

وموشح المرينى يتكون من أربع فقرات :

(١) فى نغمـــة العـــود والسلافـــه (٢) والـــروض والنهر والنـــديم

(٣) أطـــال مـــن لامـــنى خلافـــه (٤) فـــظـــل فـــى نصحـــه مليـــم

مثـل موشح ابن رافـع رأسه مكون من خطين متـواليين لكن تتحد قـافية الفقرة (١) ، (٣) ثم (٢) ، (٤) ، والفقرات جميعا متساوية فى الطول ، ويسرى نفس النظام فى كل الأقفال .

وموشح ابن زهر الحفيد ثلاث فقرات :

يـاله قـد ضم بالغـصن ازراره وبـالحقف زنـاره

يتصاعد طول الفقرات وتتفق قافية الفقرة الثانية والثالثة ، لتختلفا مع قافية أصغر الفقرات : الاولى . وهو بالطبع نظام يطرد فى كل الموشح .

وأما قفل مثل دار الطراز :

(١) ذو اعـتـدال (٢) يعـزى الـى (٣) ذى نعمـة ثابت

(٤) فـى ظـلال (٥) تحت حـلى (٦) قطر الندى بايت

ونرى عمودية القوافى فى تآلف ، خطيتها (حركتها الأفقية) فى تخالف . ومع ذلك ، ولأن القفل جزء واحد خطى ، فان وضعه فى خطين يكون مراعاة للقوافى ، أما لو وضعناه فى خط واحد ، فيصير تبادل القوافى حيث يتساوى (١ ، ٤) ثم (٢ ، ٥) ثم (٣ ، ٦) ، أى يتفق كل رقم فرد مع رقم زوج فى تصاعد .

وعموما ، طبقا لابن سناء الملك ، فان عدد الأقفال قد يصل الى ثمانية أجزاء (فقرات) ، وقد يوجد فى النادر ما قفله تسعة أجزاء (فقرات) ، أو عشرة أجزء (فقرات) . ويقرر ابن سناء الملك حول هذين الرقمين أنه لم يجد منهما للمغاربة ما يثق فى نسبه .

ان اختبار الموشحات يثبت الصدق النسبى لابن سناء الملك . فالاقفال التى تصل الى أكثر من ٨ فقرات قليلة ، وغالبا ما تنسب للششترى ، وهو متصوف من أهل السماع ساح نحو المشرق ، فربما نسب اليه ما ليس له ، ولا سيما أن موشحاته تكسر قاعدة التزام كل الأقفال بعدد الفقرات أو القوافى ، بل انه كاد يصل – أو وصل – إلى نـوع أدبى جديد مزج فيـه بين خصائص الزجـل والموشحات وبين أفكار لا تنتمى للجنسين الأدبيين (١) .

وبعد هذا ننوه أن ابن سناء الملك أورد أمثلة لكل أنواع الأقفال حسب عدد فقراتها ، ما عدا الموشحات التى يتركب القفل فيها من سبع فقرات ، فقد وضع

---

(١) سليمان العطار ، الخيال والشعر فى تصوف الأندلس (راجع مادة الششترى) .

تحت هذا العنوان ما يلى «الموشح المعروف بالعروس ، وهو موشح ملحون ، واللحن لا يجوز استعماله فى شىء من ألفاظ الموشح الا فى الخرجة خاصة فلهذا لم نورد مثاله (١)» . وقد لاحظ الدكتور عبد العزيز الأهوانى أن صفى الدين الحلى قد أورد موشحا مشهورا (هكذا يصفه) لابن نغرله اسمه الموشح العروس، ويربطه بتراجيديا غرامية ، ويصفه بالتزنيم أى الجمع بين العامية والفصحى ، وأن هذا الموشح أقفاله ليست من سبع فقرات ، ومن ثم يثبت أنه ليس الموشح الذى عناه ابن سناء الملك ، ويحذرنا من الثقة المفرطة فى صفى الدين (٢) .

ونحن نتفق مع الدكتور عبد العزيز فى ذلك . ونظن أن هناك أسبابا أخرى لعدم الثقة فى تسمية صفى الدين لأحد موشحاته (العروس) ، وهو أن ابن سناء الملك يشير الى نوع أدبى يجمع بين العامية والفصحى ، يضم موشحات كثيرة ، ونفهم ذلك من قوله « .. لم نورد مثاله» . ثم أن موشح صفى الدين ليس مزنما كما يدعى بل هو فصيح ، وقد حكم عليه من واقع الخرجة ، وهذا التباس بين .

وهذا الأمر لا يعنينى الا بقدر ما يلفت النظر من أن عدد فقرات القفل قد تشير الى نوع أدبى بعينه داخل جنس الموشحات . وبحثت عبثا فيما بين يدى من موشحات لعلنا نجد قفلا ملحونا من سبع فقرات فلم نعثر الا على موشحتين معربتين لابن خاتمة الأنصارى والأقفال فيهما متحدة الأوزان مختلفة القوافى داخل كل موشح ، لكن فى الفقرات الست الاولى والسابعة موحدة فكأننا أمام موشح واحد . وابن سناء الملك كان قادرا على مصادرة نماذج الموشح العروس فى كتابه ، لكنه لم يكن يستطيع أن يفعل ذلك مع من قدموا لنا مجموعات من الموشحات . وغياب مثل هذا الموشح سباعى فقرات القفل – شبه الكامل – يؤكد فكرة الظن بارتباطه بنوع محدد ومتميز من جنس التوشيح .

ودفعنى هذا الاستنتاج لمطاردة الموشحات ذات الأقفال المكونة من عدد فردى من الفقرات : (٣ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣) . فالموشحات (١١ ، ١٣) تصوفية وتكسر قواعد التوشيح والزجل فى آن . وأما الموشحات (٣ ، ٥) لابد أن توجد فى تركيب عمودى من حيث القوافى أى أن : بالنسبة للأقفال ذات الثلاث فقرات

---

(١) دار الطراز ص ٢٧ .

(٢) عبد العزيز الأهوانى ، الزجل فى الاندلس ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ ص ١١٤ ، والموشح المزعوم بـ (العروس) وقصته فى : صفى الدين الحلى ، العاطل الحالى والمرخص الغالى ، (تحقيق حسين نصار ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١١ – ١٢ . والدكتور عبد العزيز يورد النص أيضا .

تكون فقرتان متحدتى القافية والثالثة مستقلة القـافية . ومعنى ذلك أن الفقرة (٢) قد تتفق مع (٣) .

(١) ⟵ أ (٢) ⟵ ب

(٣) ⟵ ب

أو (٢) مع (١)

(١) ⟵ (أ)

(٢) ⟵ (أ) (٣) ⟵ ب

أو (٣) مع (١)

(١) ⟵ أ (٢) ⟵ ب

(٣) ⟵ أ

أما الخماسية فهى نادرة (*) ونورد المثـل الذى وجدناه ، وهو لابن مالك (أحمد) : (الموشح أقرع يبدأ) : (١) .

بـــدر بـلا مـحـــاق تصبـو اليـه الـبـدور

فـالحسن ذو اشـتـلاق فـى خـــده يـنـيـــر

والـزهـــر ذو شـقـــاق قـــد زانـــه الـفـتـور

قـد نمقتـه لامـــه زادت غرامـا للغرام كـــل مـن أبـصـــر

يحميها رشق السهام مـن رشـأ أحـــور

وينـتهى :

أمـداحـكـم تسيـر تسرى مـع الـدجـون

وعـــزك اثـــيـــر فى سعـده المـكـيـن

فـغـنت الـطـيـور عـلى ذرى الـغصون

(*) عددها ستة من بين ٤٤٧ موشحة فى ديـوان الموشحات وكلها تقريبـا فى عصر مبكر ، راجع ديوان الموشحات جـ ١ ص ٩ و ٤٢ و ٣٨٠ و ٤١٢ ثم جـ ٢ ص ٣٧٠ و ٥٩٦ .

(١) ديوان الموشحات جـ ١ ص ٤٢ .

خصصت بالكرامة شرفت ما بين الأنام ذكركم أشهر
من الدرارى فى الظلام عندما تزهر

ونرى أيضا ميلها للتقفية العمودية الرأسية ، كما أنها موشحة مدحية .

أما باقى الموشحات ذات الأقفال الخماسية الفقرة فتخضع لنظام واحد فى التقفية ، ما عدا واحد (١) منها فقوافيه أفقية ، أى أن الفقرات الثلاثة الأولى موحدة القافية داخل كل مقطوعة ومتغيرة من مقطوعة الى أخرى (نفس أسلوب الأغصان) ، والفقرتان الأخيرتان متحدتا القافية داخل كل قفل وعلى طول الموشح. وهذا نظام يطرد عند الششترى فى أقفاله أحادية العدد (٥ – ١١ – ١٣ فقرة) . وهذا المثل ينفرد بكونه من عصر متأخر (القرن السابع) أما النماذج الخمسة الباقية فهى بين العصر الأموى والطوائف والمرابطين ، مما يجعل هذ النظام مرتبطا – ولو بشكل غامض – بنشأة الموشح . والثلاثى الفقرات أيضا يوجد منه نسبة ضئيلة نسبيا معظمها مبكر (٢) ، والقليل منها متأخر (٣) . وكلها تتبع نظام القوافى السابق الاشارة اليه ، وفى حالات متعددة تتساوى فقراتها الثلاثة فى القوافى . والآن نورد موشحا نموذجا لهذا القفل الثلاثى الفقرات : (لابن الفضل) (٤) .

عرج بالحمى واسأل بالكثيب
عنهم أينما

– ١ –

هذى الأربع
منهم بلقع
أين الأدمع

ضرجها دما وقم بالنحيب
نقم ماتما

---

(١) راجع مثالها الوحيد ، ديوان الموشحات جـ ٢ ص ٢٧٠ ، وهو للششترى المتصوف .
(٢) راجع ديوان الموشحات جـ ١ ص ٧٥ ، ٨٨ ، ١٥٠ ، ١٦٩ ، ١٨٢ ، ١٩٣ ، ١٩٩ ، ٢١٤ ، ٢٥٩ ، ٢٦١ ، ٣٢٦ ، ٣٧٠ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ثم جـ ٢ ٤٧٠ ، ٤٧٥ ، ٤٧٨ ، ٤٨١ ، ٤٩٥ ، ٥٧٥ (مجهولة العصر ، والشواهد تشير الى قدمها ما عدا رقم ٤٧٨) .
(٣) راجع ديوان الموشحات جـ ٢ ص ١٤٦ ، ١٨٩ ، ٢٤٩ ، ٣٣٣ ، ٤٠٥ .
(٤) ديوان الموشحات جـ ٢ ص ١٤٦ .

- ٢ -

شاقتـنى البـروق
لـثـغـر بـــروق
فـمـن للـمشـوق
بـأن يـلـثـمـــا ومـن للـجـديـب
بـمـاء الـسـمـا

- ٣ -

لـم يـدر الـكـئـيـب
مـــن أيـــن أصـيـب
لـكـــن الـحـبـيـب
درى اذ رمـــى يـا عـيـنـى حبيـبى
مـوتـى انـتـمـا

- ٤ -

دهـرى فـى اغتـراب
وشـانـــى عـجـــاب
أظـمـا فـى الشبـاب
لـــوصـل الـــدمـى فـهـل فـى المشيـب
يـــزول الـــظـمـــا

- ٥ -

بـيـــن مـسـتـدام
وأخـشـى الـحـمـام
يـــارب الأنـــــام

تـدرى قـــدر مـا بـقـلب الـكـئيب

فـارحـم مغـرمـا

لا نملك الا ابداء اعجابنا بالروح الوجودية الحزينة حزنا انسانيا كونيا فى هذا الموشح ، مع أن ذلك – فى الوقت الحاضر – خروج عن الموضوع ، الذى نتناول فيه هذا النظام المتسق لقوافى الموشحات ذات الأقفال أحادية عدد الفقرات . وهذا يدفعنا لتأمل الأقفال الثنـائية عدد الفقرات فنجد أنها أيضا لها أنظمة فى التقفية . وكل هذا لم يشر اليه ابن سناء الملك أو من لحقه بعد من المحدثين ، وهو أمر يستحق أن تفرد له دراسة واسعة . لكننا نصل الى استنتاج هام يتلخص فى النقاط الآتية :

١ – أن ٩٥٪ من الموشحات ذات أقفال زوجية الفقرات ، ومعظمها متأخر الانتساب زمنيا .

٢ – أن الموشحات ذات الأقفال الفردية العدد لا تتجـاوز ٥٪ من مجموع العينة (ديوان الموشحات) ، ومنهـا حوالى ١٪ متأخر عـدد فقراته : ٧ – ١٣ ، أما الباقى فعدد فقراته من ٣ – ٧ (وليس لدينا من النموذج سباعى الفقرات المبكر سوى الموشح العروس الملحون ، الذى ذكره ابن سنـاء الملك) . وهذا يربط نشأة الموشح بالفقرات الفـردية فى الأقفال . فكأنما كان محاولة للتمرد على زوجية الأشطار فى الشعر العمودى (ولا يشاركه فى ذلك الا المخمسات التى أظن أنها نشأت فى وقت واتجاه يوازى ما حدث للموشحات فى نشأتها لكن هذه المخمسات كان وراءهـا ظرف تاريخى مشتـرك بين المشرق والانـدلس ، أما الموشحات فتختص بظرف انفردت به الاندلس (*) . كما أن الأقفال الفردية الفقرات (أكثر من ٧) ترتبط بالمرحلة قبل الأخيرة فى تطور الموشح . أما الاقفال السباعية ، ففيما يبدو أنها تمثل شيئا حميما فى الانتقال من مرحلة النشأة الى مرحلة النضج ، ومن مرحلة الزجل الى مرحلة الموشح (وبالعكس) .

(*) راجع خاتمة هذا البحث ، ثم قول ابن سعيد «جرت العادة عند المشارقة والمغاربة أن يعمدوا لشعر ولع أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه» ، المقتطف ص ٢٣٦ .

الشكـــل الخارجى للموشحة

- ٦ -

المقطوعة الأخيرة من الموشحة

تكتسب هذه المقطوعة اهمية كبرى فى فهم آلية بناء الموشحات وتقنية «شعريتها» وشعبية نشأتهـــا ، وموسيقية عروضها ، وعلاقة كـــل ذلك بالرقص بين الشارع والقصر ، ثم بين الموشح والزجل . ان تاريخ التوشيح مثله مثل تاريخ الاندلس كامن فى هذه المقطوعة ، بل وتاريخ ميلاد الغنائية والموسيقى الأوربية .

تتكون المقطوعة الأخيرة مثلها مثل باقى المقطوعات من بيت ويليه قفل . البيت لا يحمل فيما وصلنـــا من مصطلحات اسما خاصا سوى لفظـــة البيت الاخير . ونحن نقترح أن يطلق عليه مصطلح «صدر الخرجة» لأسباب تنبثق مما أشرنا اليه فى حديثنا عن زرياب فى الفصل الثـــانى من هذا الكتـــاب ، حول الأصل الزراعى الشعبى للمصطلح الذى يحمله القفل الأخير ، وهو «الخرجة» .

وهذا القفل الأخير المسمى الخرجة – كما نفهم من الاخبار القليلة النـــادرة التى تركها لنا الاندلسيون حول نشأة الموشحة – كان يسمى فى البداية «المركز» ، وأيضا يمكن أن يكون قد حمل اسم «المذهب» (*) .

وخير من يحدثنا عن هذا القفل الأخير الذى استقرت له بقوة تسميته بالخرجة ابن سنـــاء الملك ، فهو معجب به اعجابـــا رومانسيا شاركـــه فيه د. عبد العزيز الأهوانى فى كتابه الممتاز «الزجل فى الأندلس» . يقول ابن سناء الملك : «والخرجة عبارة عن القفـــل الاخير من الموشح ، والشرط فيها أن تكون حجاجية (نسبة الى شاعر هزلى بغدادى) من قبل السخف ، قزمـــانية (نسبة الى امـــام الزجالين ابن قزمان) من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من الفاظ العامة ولغات الداصة ، فان كانت معربة الألفاظ ، منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيـــات والاقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا اللهم الا أن كـــان موشح مدح وذكر الممدوح فى الخرجة ، فانه يحسن أن تكون الخرجة معربة كقول ابن بقى :

انما يحيى – سليل الكرام – واحد الدنيا – ومعنى الأنـــام

(*) راجع رواية ابن خلدون عن نشأة الموشحات (هذا البحث ص ٢٠٦) .

وقد تكون الخرجة معربـــة ، وان لم يكن فيها اسم الممـدوح ، ولكن بشرط أن تكون الفاظها غزلة جدا ، هزازة سحارة خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة ، وهذا معجز معوز ، وما يوجد منه فى الموشحات سوى موشحين أو ثلاثة كقول ابن بقى:

ليـل طويل – وما معين – يا قلب بعض الناس – اما تلين

فمن قدر أن يقول هذا فليعرب ، ومن لم يقدر فليغرب» (١) .

ومن الواضح أن ابن سنـاء الملك لم يبـالغ فى شىء ، سوى عـدم تنبهه أن الخرجات المعربة التى تتـوفر فيها شروطه اكـثر عددا مما قـدر ، وأنها ترتبط – فيما يبدو – بمرحلة ازدهر فيها الزجـل ، فاراد الوشاحون الاستقـلال عنه ومنافسته بالاتيان بلغة معربة فى طرافة وظرف عامية الزجل ، بل ان الاقفـال (ولا سيما المطالع) نافست الخرجة فى هذه الشروط . ان هذه المرحلة الممتدة من منتصف القرن الخامس حتى منتصف السادس ، هى بحق فترة وصول الموشحات الى ذروة غنائيتها وفنيتها ، كى تقع بعد ذلك فى العقم والجمود وأنظمة المكفرات .

كما أن لنا ملاحظة أخرى ، وهى أن بعض الخرجات المدحيـة ليست معربة ، كما أن الخرجات المعربة نحس أنها ليست الا أجزاء من أمداح عامية فى قصص البطولة الشعبى الذى كان – بالضرورة – سائدا فى الاندلس ، وقد تم تفصيحها واقحام اسم الممدوح بهـا بدلا من اسم البطل الملحمى فى القصة الشعبية (٢) . ولهذا فلا عجب أن تثير فى نفس ابن سناء الملك كل هذ الاعجاب ، فهذا أبو بكر بن باجة صاحب التـلاحين المشهورة يلـقى على احدى قينات «ابن تيفـلويت» والى المرابطين على شرق الاندلس موشحة خرجتها :

عـقـد الله رايـة الـنصر لأميـر العـلا ابى بـكر

---

(١) دار الطراز ص ٣٠ ، ٣١ .

(٢) عشق اهل الاندلس البطولة فى الواقع الحى . قال ابن سعيد : «الضابط فيما يقال فى شان اهل الاندلس فى السلطان ، انهم اذا وجدوا فارسا يبرع الفرسان ، او جوادا يبرع الأجواد ، تهافتوا فى نصرته ، ونصبوه ملكا .. وبعد أن يكون الملك فى مملكة قد تووزثت وتداولت ، يكون فى تلك المملكة قـائد من قوادها قد شهرت عنه وقائع فى العدو ، وظهر منـه كرم نفس للاجنـاد ... قدموه ملكـا .. وما زالوا فى جهـاد وتلاف انفس حتى يظفر صاحبهم .. الخ» (شكيب ارسلان ، خلاصة تاريخ الاندلس ، مكتبة الحيـاة ، بيروت ، ١٩٨٣ ص ٥٣) . ووجود البطولة فى الواقع يوجدها فى القصة . ففى ملحمة السيد نراه يحب الاستماع الى قصة البطل ابن أبى صفرة ، والسيد نفسه ليس الا محاكاة – فى الواقع لأبطال القص ، ودون كيشوت – حسب سرفانتس – صنع من نفسه صورة من البطل (الفارس المشاء) حسب صورته فى قصص الفروسية البالية . ثم راجع الخرجة شبه العامية المدحية على لسان الهيجا فى السطور التالية مباشرة .

فيصيح الامير الوالى : واطرياه ، وشق ثيابه ، وحلف بالأيمان المغلظة ، ان لا يمشى فى طريق الى داره الا على الذهب ، فخاف الحكيم العاقبة فاحتال بأن جعل ذهبا فى نعله يمشى عليه (١) . انها خرجة تتسم ببساطة وسذاجة مؤثرة مثل لغة الأطفال يعجز عنها الكبار من أمثال الحكيم الفيلسوف الموسيقار ابن باجة ، انها سحرية الجذور الشعبية لهذا النص المعرب .

عموما ، بعد أن ينهى ابن سناء الملك حديثه المتغزل فى الخرجة يصف علاقتها بالبيت السابق لها (البيت الأخير من الموشحة ، والذى سنصطلح من الآن فصاعدا على تسميته صدر الخرجة) فيقول : «والمشروع بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج اليها وثبا واستطرادا وقولا مستعارا على بعض السنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران ، ولابد فى البيت قبل الخرجة (صدر الخرجة) من (احتوائه على) : قال أو قلت أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت (أو أى فعل فى معنييهما) . وقد (أدخل المتأخرون السنة مغايرة كثيرة) (*) .

فما جعل على لسان الحمام قول عبادة :

الغصن الأخير من صدر الخرجة : (ان الحمام فى أيكها تشدو :

الخرجة : قل هل علم ـ أو هل عهد ـ أو كان ـ كالمعتصم ـ والمعتضد ـ ملكان) ومما جعل على لسان الغرام :

صدر الخرجة :

(أنا وأنتا أسوة هذا الهجر

بالصبر بتا عند انصداع الفجر

ومذ رحلتا غنى الجوى فى صدرى :

الخرجة : سافر حبيبى ـ سحر وما ودعتو ـ يا وحش قلبى ـ فى الليل اذا افتكرتو)

ومما استعير على لسان الهيجا قول عبادة :

الغصن الاخير من صدر الخرجة : (فالهيجا تغنى والسيف قد طرب :

---

(١) المقتطف ص ٢٥٧ .

(*) ما بين قوسين فى هذا النص من اضافة الباحث .

الخرجة : ما أملح العساكر ـ وترتيب الصفوف ـ والأبطال تصيح ـ الواثق يـا مليح) .

ولو ذكرنا مثالا لكل لسان استعاره القوم لطالت الألسنة (*) ، وحصل الملال والكلال . وقد ذكرنا منها ما يجزى ويكفى من المثال (١) .

ويعود من جديد ابن سناء الملك للحديث عن الية تشكيل للخرجة والموشحة والعلاقة بينهما : «وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها أيضا فى العجمى سفساطا نفطيا ، ورماديا زطيا ، والخرجة هى أبزار الموشح وملحه . وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة ، وان كانت الاخيرة ، وقولى السابقة لأنها التى ينبغى أن يسبق الخاطر اليها ، ويعملها من ينظم الموشح فى الاول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية ، وحين يكون مسيبا مسرحا ، ومتبحبحا منفسحا ، فكيف ما جاءه اللفظ والوزن خفيفا على القلب ، أنيقا عند السمع ، مطبوعا عند النفس ، حلوا عند الذوق تنـاوله وتنوله ، وعامله وعمله ، وبنى عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الراس .

وفى المتأخرين من يعجز عن الخرجة ، فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق فى خرجته بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل (٢)» .

والآن تكتمل خواص الخرجة المتعددة :

١ – قد تكون فى القليـل معربة ولا سيما فى موشحات المديح ، وقـد كثر اعرابها كتطور للموشحة فى مواجهة تطور الزجل فى عصر المرابطين وآخر فترة ملوك الطوائف ، وفى الكثير عامية عربية أو أعجمية .

٢ – لغة الخرجة ومضمونها لابد أن تكون بالغة الرهافة سواء أكانت هزلا أو جـدا .

٣ – الانتقال من صور الخرجة (البيت الاخير) الى الخرجة يكون وثبـا واستطرادا ، أى أن موضوع الخرجة منفصل – فى الغالب – ظاهريا عن الموشح ويسبق – غالبا – بفعل الغناء أو القول أو ما رادفهما.

(*) لاحظ النكتة فى (لطـالت الالسنة) فهو يورى عن كثرتهـا المفرطة ، وظاهر العبارة ما نقصده منها اليوم : سلاطة اللسان . فى الرجل روح مصرية وثابة مرحة .

(١) دار الطراز ص ٣١ – ٣٢ .

(٢) نفسه ص ٣٢ – ٣٣ .

٤ – الخرجة تحدد ميزان الموشحة وقوافيها .

٥ – هى مشاع بين الوشاحين ، فبوسع أى وشاح الاستعانة بخرجة غيره أو أى نص مناسب كخرجة ، هذا ان لم يستطع أو لم يرد تأليفها ، ويظن أنه فى جميع الأحوال يتأسى ويحاكى نصا آخر غنائيا عند تأليفه للخرجة ان لم تكن مستعارة .

٦ – الخرجة فى الغالب على لسان النسوان (وربما الصبيان الغلمان) . وقد تكون على لسان الوشاح نفسه أو على لسان حيوان ، أو شىء مادى أو معنوى . وتقل هذه الظاهرة فى موشحات المتصوفة خاصة ، والمتأخرين عامة .

الشكـــل الخارجى للموشحة

- ٧ -

أوزان الموشحات

لقـد عكف فى القديم ابن سناء الملك على اكتشاف ميزان الموشحة وقد أعلن عجزه كما سنرى ، وفى الحديث عكف على ذلك فى مصر د. سيد غازى وكان دليله عروض الخليل ، وقد فاته أن كل كلام يمكن أن يخضع لهذا العروض فوقع فى تعقيدات لا أول لها ولا آخر ، وعمله أشبه بعمل ابن سناء الملك ، وفى اسبانيا بذل غارسيا غومس جهدا مضاعفا وقد ألحقها بالعروض الاسبانى ، وألحق العروض الاسبانى بها واستعار صيغة من عروض الموسيقى العربية الذى يستخدم (تن - تتن - تتتن) بديلا للأسباب والأوتاد والفواصل . كما أن باحثـا شيلانيا ، وهو أستاذ موسيقى بجامعة شيلى الكاثوليكية بسانتياجو - واسمه : صمويل كلارو - فالـديس - يقدم اقتراحا فذا يكـاد يكشف عن سر الموشحة بدراسة نصوص «لاكويكا» الشيلية ، وهى نصوص مصحوبة بنوبة موسيقية ورقص . والنصوص عبارة عن نسخة اسبـانية من الموشحة والنوبة الموسيقية الزريـابية العربية الأندلسية ، قد حملها الاندلسيون الى تشيلى ، وقد احتفظت بهيئتها ونقـاوتها بسبب العزلـة الطبيعية التى حمت هـذه الجمهوريـة الامريكية اللاتينـية من المـؤثرات الأجنبية فترة طويلة . وقد ساعد العـالم الموسيقى الشيلانى مغنى لا كويكا وملحن ومؤلف لكلماتها اسمه فرناندو جونثالث ، قد أفنى عمره - ولا زال - فى البحث عن أصل هذا الفن الشامل (كلمات شعرية - موسيقى - غناء - رقص) ، فوجده فى النوبة الاندلسية ، وقـد اقترح أن يطلق اسم «الخرجة» على هذا الفن (*) .

من المفيد جدا أن نبدأ بأول تجـربة عند ابن سناء الملك يقول : «والموشحات تنقسم قسمين : الاول ؛ ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثانى ؛ ما لا وزن له فيها ، ولا المام له بها .

(*) سلمنى هذا الاستاذ المذكور نسخة من بحثه حول لاكويكا وعلاقتها بالنوبة الاندلسية ، وقد نشر هذا البحث فى مجلة «الفنون الجميلة» التى تصدر فى برشلونة ولـم أتمكن من الحصول عليها ، وعموما هذا البحث تمت ترجمته ، وسأقوم بنشره قريبا .

(١) والذى على أوزان الأشعار : ينقسم قسمين :

(أ) أحدهما : ما لا يتخلل اقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التى جاءت فيها تلك الكلمـــة عن الوزن الشعرى ، ومـــا كان من الموشحات على هذا النسج ، فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبـــه منه بالموشحات (*) ولا يفعله الا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه به بما لا يعرف ، ويتشبع بما لا يملك ، اللهم الا ان كانت قوافى قفله مختلفة ، فانه يخرج باختلاف قوافى الأقفال عن المخمسات ، كقول بعضهم :

يـــاشقيق الروح من جسدى أهوى بـــى منـــك أم لـــم

فهذا من المديد ، وكقول الآخر :

أيها الشاكى اليك المشتكى قد دعونـــاك وان لم تسمع

فهذا من الرمل :

وفى شجعان الوشاحين والطعـــانين فى صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر ، فيجعله خرجة ويبنى موشحه عليه ، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز ، وهو :

علمـــونى كيف أسلـــو والا فاحجبو عن مقلتى الملاحـــا

فان ابن بقى جعله خرجة لموشح .

وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة ، من يأخذ بيتا من أبيات المحدثين، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحة كما فعل ابن بقى فى بيتى كشاجم ، فان كشاجم قال :

يقولون تب والكـــأس فى كـــف أغيـــد وصـــوت المثـــانى والمثـــالـــث عـــال

فقـــلت لهم لـــو كنت أضمرت توبـــة وأبـــصـــرت هـــذا كلـــه لـــبـــدا لـــى

فقال ابن بقى :

قـــالوا ، ولـــم يقـــولو صـــوابـــا

أفنـــيت فـــى المجـــون الشبـــابـــا

فـــقـــلـــت لـــو نـــويت مـــتـــابـــا

والكأس فى يمين غزالى والصوت فى المثالث عال لبـــدا لى

(*) هذه العبارة هامة جدا ، فهى تبطل ادعاء أن المخمس هو أصل الموشح .

(ب) والقسم الآخر : تخللت اقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة ، تخرجه من أن يكون شعرا صرفا ، وقريضا محضا ، فمثال الكلمة قول ابن بقى :

صبرت والصبر شيمة العانى ـ ولم أقل للمطيل هجرانى ـ معذبى كفانى

فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : «معذبى كفانى» . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وبقافيتها كقوله :

يا ويح صب الى البرق ـ له نظر ـ وفى البكاء مع الورق ـ له وطر

فهذا من البسيط والتزام اعادة القافية فى وسط الوزن على الحركة المخفوضة هو الذى أشرنا اليه .

(٢) والقسم الثانى من الموشحات : هو ما لا مدخل لشىء منه فى أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر والشارد الذى لا ينضبط ، وكنت أردت أن أقيم لها عروضا ؛ يكون دفترا لحسابها ، وميزانا لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز ، لخروجها عن الحصر، وانفلاتها عن الكف ، ومالها عروض الا التلحين ، ولا ضرب الا الضرب (*) ، ولا أوتاد الا الملاوى ولا أسباب الا الأوتار ، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف ، وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز (١) » .

يمكن تلخيص كلام ابن سناء الملك فى سطرين :

الموشحات تنقسم الى قسمين :

١ ـ ما يدخل فى أوزان العرب ، وهذا ينبغى كسره بحركة فى تقفية داخل أشطار البحر العروضى أو باضافة عبارة الى مجمل البحر .

٢ ـ مالا يدخل فى أعاريض العرب ، وعروضه هو الموسيقى وهذا يشير الى أمرين :

(*) العروض والضرب (الأول) يشيران لنهاية شطرى بيت الشعر العربى ، أما الضرب الثانية فتعنى الأداء الموسيقى .

(١) دار الطراز ٣٣ ـ ٣٥ .

١ – أهمية القوافى ودورها الخاص فى وزن الموشح على مقتضى احتياجات موسيقية بعينها .

ب – أهميـة الموسيقى فى فهم الموشح ، والمـوسيقى الاندلسيـة خاصة باستعمال آلة الأرغن .

ويدعم الفروض السابقة تقسيم جديد للموشحات يرتبط أيضا بعروضهـا ، ولكن هذه المرة عروض الأوزان الداخلية بين البيت والقفل . يعرض ابن سناء الملك هذا التقسيم قائلا : «والموشحات تنقسم – من جهة أخرى – الى قسمين : قسم أقفاله على وزن أبياته حتى كـأن أجزاء الأبيات كأجزاء الأقفـال ، كقول الأعمى :

أحلى من الأمن / يرتاع من قربى / ويفرق
فى وجهه سنه / يشجى بها العذل / ويشرق
لله مـا أقرب / عـلى محبيه / وأبعـدا
حلو اللمى أشنب / أسى الضنى فيه / وأسعدا
أحبب به أحبب / ويا تجنيه / طال المدى
أما ترى حزنى / نارا على قلبى / تحرق
حسبى بهـا جنه / يا ماء يا ظـل / يا رونق

وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر لكل ذايق كقول بعضهم :

بيت (غصن) ⟨— الحب يجنيك لذة العذل / واللوم فيه أحلى من القبـل
قفـل ⟨— لكل شىء من الهوى سبب / جد الهوى بى وأصله اللعب
وأن لو كان جد يغنى / كان الاحسان من الحسن

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأغصان مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يجسر على عمله الا الراسخون فى العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الامامة ، فأما من كان طفيليا على هذه المائدة ، فانه اذا سمع هذا الموشح ، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأوزان أبياته ، ظن أن هذا جائز فى كـل موشح ، فعمل مالا يجوز عمله ، ومالا يمشيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه ، فان المغنى ببعض الآلات يحتاج

الى أن يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبغى أن يلحظ ويحفظ (١) » .

وهذا تقسيم آخر بالغ الأهمية ، *فمن الموشحات ما تقوم على لحن واحد* الانسياب ومنها ما يحتاج *لتعديل شد الأوتار لتعويض الفروق بين البيت والقفل* بحدة الأنغام أو تراخيها . وهو يشير الى وظيفة أساسية *للموشح مهملة بشكل* حاد فى المصادر القديمة : انها كلمات للغناء قبل كل شىء ! ومؤلفها خبير بأسلوب تلحينها بل لعله يبدأ باللحن (أقصد الخرجة) قبل الكلمات . وحيث انه يبدأ بالخرجة ، فهو قادر على أن يساويها وزنا بالأبيات أو يباين بينهما طبقا لمجرى اللحن .

ويمضى ابن سناء الملك فى مقدمته الممتازة التى لا يخل من خطورة ما تحمله لنا من أنباء حماسه المبرر (*) ، فيعود لعرض تقسيم ثالث : «والموشحات تنقسم من جهة أخرى الى قسمين :

قسم : لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار ولا يحتاج فيها الى وزنها بميزان العروض ، وهو أكثرها ؛ وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسيج ، مفكك النظم ، لا يحس الذوق صحته من سقمه ، ولا دخوله من خروجه ، كالموشح الذى أوله :

أنت اقتراحى / لا قرب الله اللواحى
من شاء أن يقول فانى لست اسمع
خضعت فى هواك / وما كنت لأخضع
حسبى على رضاك / شفيع لى مشفع
نشوان صاح / بين ارتياع وارتياح

فها أنت ترى نبو الذوق عن وزن هذا الكلام ، وماله عند الطبع الضعيف نظام ، ولا يعقله الا العالمون من أهل هذا الفن ، والملائكة المقربون من أهل هذه الصناعة ؛ ومثل هذا لا يقدم عليه الا مثل الأعمى ، والا فالبصير يحذره ولا ينظره ، وما كان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فاسده ، وسالمه من

---

(١) نفسه ٣٥ – ٣٦ .

(*) يبرر حماس ابن سناء الملك من غيظه لاهمال هذا الفن الجميل بسبب أصله الشعبى ، ويحاول أن يقنع العقول الجامدة باهميته وجماله ، فهو رائد النقد والتنظير فى مجال الموشحات ، وكل رائد مضطر للدفاع عن الجديد الذى يدعو اليه .

مكسورة الا بميـزان التلحين ، فان منـه ما يشهد الذوق بزحافـه بل يكسره ، فيجبر التلحين كسره ويشفى سقمه ، يـرده صحيحا ما به قلـبة ، وساكنـا لا تضطرب فيه كلمة (١) » .

ونظن شيئا من التفصيل والتزيد فى التقسيمات لكن ابن سناء الملك يحوم حول الغرض ولا يدركه ، فهو هنا يشير الى نثرية لغة الموشح ، واعتمادها على اللحن الكامن من ورائها يحسه أصحاب الذوق الرفيع ، ويقدم تقسيما رابعا يلح فيه على علاقة الموشح بالموسيقى : «والموشحات تنقسم من جهة أخرى الى قسمين : قسم يستقل التلحين به ، ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو أكثرهـا ؛ وقسم لا يحتمله التلحين ، ولا يمشى به الا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة التلحين وعكازا للمغنى ، كقول ابن بقى :

من طـالب / ثـار قتلى ظبيات الحدوج
فتانـات الحجيج

فان التلحين لا يستقيم الا بـأن يقول «لا لا» بين الجزئين الجيميين من هذا القفـل (٢) » .

كل التقسيمات السابقة لا تحمل الا دلالـة واحدة وهى أن الموشحة تقـاس باللحن ، وأنهـا تقوم على تقنية تجعلها صالحة للغنـاء بها دون مشاكـل ، أو تجعلها قابلة لذلك بعون تقفيات اضافية أو الاستعانة بحركات (فتحة أو كسرة أو ضمة) زائدة عن البحر العروضى ، وربما الاستعـانة بعبارات مثل عبـارة «معذبى كفانى» المشار اليها من قبل .

وهذا كله لا يحمل الينا أخبـارا واضحة حول الموشحات . لكننـا ندرك أن الموشح اما يتطـابق مع اللحن أو يحتـاج لاضافات تبـدأ «بالحركة» وتنتهى بالعبارة الكاملة كى يتطابق مع اللحن . وكأنما هناك لحن مثـالى هو عروض الموشح الخفى فى حالة الموشح الذى يتطابق مـع العروض العربى ، وينـبغى اضافة زوائد اليه حتى يتفق مع ذلك العروض المثـالى الموسيقى ، بينما هنـاك موشح آخر عروضه يتفق مع العروض الخفى المثالى . أيضا هناك مشكلة أخرى ترتبط بالعروض المثالى هى : اختلاف أو اتفاق البيت والقفل .

ماذا قـال المحدثون – حول ذلك – فى الوصول الى شىء محدد حول وزن الموشح ؟ الاجابة ستكون فى خاتمة هذا الكتاب .

---

(١) نفسه ص ٣٧ .
(٢) نفسه ص ٣٨ .

الشكـــل الخارجى للموشحة

- ٨ -

قوافى الموشحـــات

لا نكاد نجد نظام القـــافية الموحدة الا عند العرب فى أشعارهم . ويؤكد ذلك الفارابى فى «الموسيقى الكبير» ، ان القافية فى الشعر العربى لم تلق أى اهتمام من الباحثين حتى اليوم ، وتكاد تمثل نظاما رتيبا صارما ، يتصل بعنف بحياة العرب وسلوكهم من ناحية ، ثم يتصل بطبيعة أوزان أشعارهم من ناحية أخرى . والاشكال الذى تثيره الموشحات هو أنها خرجت على رتابة نظام القوافى العربية خروجا فى ظاهره يمثـــل ثورة كبرى ، وفى باطنه هو رتـــابة جديدة ليست بهذه الدرجة من الثورية .

وما نستشفه من مقـــدمة دار الطراز – وهى النص النظرى الوحيـــد حول الموشحات عند القدماء اذا صرفنا النظر عن بعض العبـــارات الغامضة هنـــا وهناك – هو أن القوافى لها وظيفة بنيوية وعروضية فى الموشحات . فالخلاف فى نظام القوافى بين الأبيات والأقفال ، أى بين الثابت (قوافى الأقفال) والمتغير (قوافى الأبيات) فى كل مقطوعة هو أبرز صفة بنيويـــة فى الموشح ، ثم تدخـــل القوافى فى اخراج البحر العروضى عن نظامه الخليلى هو أبرز خاصية موسيقية للموشح نستنتجها من كـــلام ابن سناء الملك . والسؤال الكبير : ما سر تعدد القوافى فى الموشح ؟ كيف حدث ذلك ؟ اننـــا سنجد «فى الفصول القـــادمة» بعض عنـــاصر الخروج على العروض العربى ، وبعض أنظمة تجريبية تنتمى لأسلوب التوشيح ، تكاد تدخل أشعارا كثيرة فى نطاق جنس التوشيح ، ويحول دون ذلك افتقادها لنظام القوافى ، حتى أن هذا النظام يكاد يكون العـــامل المحدد الذى يضفى على القصيدة صفة الموشح من عدمه . اننـــا لا نستخرج من كـــلام ابن سناء الملك الأسباب الكامنة وراء ضرورة تعدد القوافى فى الموشح سوى سببين :

١ – السبب الأول ، وهو أن تطويع الشعر للغناء يحتاج لبعض الزوائد التى لا تتحقق الا بوقفات واضافة حركـــات وهذه الوقفـــات فى الشعر ارتبطت بشكل حاسم بنهاية البيت الشعرى التقليدى (ضربه) ، أى القافية ، فقد تكون هناك وقفة فى نهـــاية الشطر الاول (العروض) من البيت التقليدى لكنهـــا غير

حاسمة ففى كثـير من الأحيان تنقسم الكلمـة الى جزئين أحدهما ينهى الشطر الاول والآخر يستـانف الشطر الاول ، أى أن البحـر العروضى الخليلى يحمـل صفة الاتصال حتى نهايته محبذا وقفة قصيرة جدا فى منتصف البيت (لكنها غير ضرورية) أى فى نهاية الشطر الاول بعكس الوقفة الطويلة نسبيا فى نهاية البيت ، أى فى قافيته . فالزائدة المضافة فى منتصف كل شطر من شطرى البيت التقليدى ، ليست اضافة حسابية لمقاطع لكسر البحر ، بقدر ما هى وقفات ايقـاعية طويلة يتطلبها التلحين . وهذه الوقفـات ليست الا «قوافى» بالنسبة للشاعر العربى . والقـوافى تتطلب التزاوج حتى تحمـل هذه الصفة . وقـد حدث ذلك من قبـل الموشحات فى الأراجيز ، فهى فيما يبدو لهدوء بحر الرجز ونثريته وحاجته عند الانشاد أو الغناء لوقفات ايقاعية طويلة نسبيا لكسر نثريته وضبط نظامه المهلهل. من ثم ، قد وضعت قوافى فى نهاية كل شطر . فالاحتيـاج الموسيقى – مع تطور الموسيقى العربية نتيجة تاثرها بالموسيقى الفارسية والرومية – أدى الى وقفات متتاليـة على مسافات قصيرة أدت الى تجزئـة البيت التقليدية ، والتجزئة تعنى وقفات طويلة نسبيا أى قوافى ، ومن هنا نشأ نظام تعدد القوافى .

٢ – وما دام الوزن المستجد استجـابة لموسيقى مستجدة ارتبط بقـواف مستجدة ، فان انقسام الموشح الى أبيات وأقفال أيضا كان استجابة لتنوع لحنى. فالموسيقى «يحتاج الى أن يغير شد الأوتـار عند خروجه من القفـل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكـان ينبغى أن يلحظ ويحفظ» (١) . وهذا يعنى تنويعا للوزن الواحد بين القفل والبيت ، والتنويع يحتاج الى وقفات فى مواضع مختلفة أو الى عبارات تخلق وقفات قبلها وبعدها أى الى قواف قبلها وبعدها ، ولما كان اللحن منتظما ، فان هذه الوقفـات انتظمت كما لاحظنـا فى استعراضنا لنظام قوافى الأقفال فردية عدد الفقرات ، وكما هى فى الأبيات .

واذا كان الامر كذلك ، فلماذا تثبت القوافى داخل كل بيت وتختلف من بيت الى بيت ؟ ولماذا تتعدد ـ بنظام ما ـ داخل كل قفل ، وتثبت فى كل أقفال الموشح ؟ الاجابة بالضرورة ترتبط بنظام اللحن والغناء ، فالبيت يغنيه مغن فردى وتنوع القوافى من بيت الى آخر لا يفسد مواضع الوقف – فلا زحاف ولا طى ولا اقواء

---

(١) راجع الصفحات السابقة : كلام ابن سناء الملك عن قسم الموشحات التى يتباين فيها وزن القفل عن البيت تباينا ظاهرا ، وهذا النص بالغ الاهمية فى تصورنا فطريقة غناء الموشحات «التامة» على الاقل فلابد من البدء بالقفل «عند خروجه من القفل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل» فالبدء هو القفل .

ولا تخالف فى الموشحات – لكنه يتيح فرصة لتنوع القوافى فى كـل بيت حسب تنوع الحناجر مع تدخل المغنى الفردى الجديد فى اطراد طبقا لنظام النوبة – تناوب المغنين فى الغناء فى اتجاه يبـدأ من يمين المغنى الذى يبدأ ، وكـل واحد يغنى بيتا تاليا للبيت الذى غناه سلفه – حتى ينتهى الموشح . أما ثبات قوافى القفل على طول الموشحة – مع تعدد نظامها داخل كل قفـل فلأن القفل تغنيه جوقة ، والجوقة ثابتة ، وقد يحدث ألا تغنيه الجوقة حيث تكتفى بترديد المطلع بينمـا يغنى المغنى الفردى بعدهـا البيت ثم القفـل ، وهذا يعنى أهم شىء فى الموشح ، وهو أن بؤرة اللحن وتميزه يكمن فى القفل ، وانتهاء المغنى الفردى به دليل لضبط اللحن عند الجوقة التى تردد المطلع ، وهما معـا – أعنى المغـنى الفرد المردد للقفل (بعد البيت) ثم الجوقة المرددة للمطلع وهو على وزن القفـل ونفس نظام قوافية – يمثلان دليـلا للمغنى الفردى حتى لا يفقد اتجاه اللحن وتميزه ، وكـل هذا ضرورى فى أنظمة موسيقية وغنـائية ارتجالية تعتمـد على الذاكرة .

الشكـل الخارجى للموشحة

- ٩ -

التغصين والتضمين

مصطلحات الموشح تمثل اشكالية حاولنا حلها على مدى هذا الكتاب . وهى تتراوح فى مصادرهـا بين الشعر والموسيقى والزراعة كأسلوب حيـاة يتضمن الغنـاء الشعبى . ومن بين هذه المصطلحات لفظـة الغصن يراد بهـا (حسب تفسيرنا) الوحدة السطرية للبيت ، فكل سطر سواء تكون من شطر أو شطرين أو ثلاثة أشطار (وربما فى القليل أربعة أشطار) يسمى غصنا . ولاخفاء فى دلالة المصطلح قبل استخدامه فى الموشحات ، فهو يشير الى «غصن» النبات (فنن أو فرع أو عود) . فهو مصطلح ذو جذور زراعية أيضا مثله مثـل الخرجة . انـه يشير كما عرفنا هنـا الى أى واحد من سطور البيت ، لكن لم ؟ هنـاك تصور تقليـدى (غير واقعى) شاعـرى عن استواء الأغصان وتساويهـا ، ولذا ألح الشعراء على وصف المرأة بغصن (منغرس فى كثيب) ، ومن ثم فهو هنا يشير الى تساوى أسطر البيت وتشابهها ورقتها ، وأيضا الى ثباتها (لانغراسها فى الكثيب وفى جذع الشجرة) وحركتها (بالأنسام والرياح) فى آن . والثبات يشير الى ثبات الوزن فى كل سطور أبيات الموشح ، ثم ثبات القوافى داخل أشطار البيت الواحد من كل مقطوعة ، أما الحركة فتشير الى تغير القوافى من بيت الى آخر ، ثم الانتقال منها الى القفل ومن القفل اليها . ويرجع الفضل الى «احسان عباس» فى لفت نظرى الى مفهوم هذا المصطلح وان كان قد مر به مرورا سريعا وجعله مرادفا - بشكل ما - لمصطلح «التضمين والتوشيح والتسميط (١) . ونحن نتوصل للمفهوم من ابن عبد الغفور الكلاعى فى كتابه «احكام صنعة الكـلام» (٢) ، ومراجعة ما قال على نصوص الموشحات . يتحدث ابن عبد الغفور عن النثر : «وتأملت - أدام الله توفيقك - النثر ، فوجدت فيه من أنواع البديع ما فى النظم فأغفلت ذكرها فى هذا الكتاب ؛ لأن كثيرا من العلماء قد عنوا بهذا البـاب . وجعلت أبحث عن ضروب

---

(١) احسان عباس ، تاريخ الادب الاندلسى (عصر الطوائف والمرابطين) ، دار الثقـافة ، بيروت (ط ٧) ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢) ابن عبد الغفور الكـلاعى ، احكام صنعة الكـلام (تحقيق : محمد رضوان الداية) ، دار الثقافة بيروت (بدون تاريخ) .

الكلام فوجدتها على فصول وأقسام» (١) . ويريد هنا أمرين : أولهما ايقاع النثر والثانى أجناسه الأدبية . وفى حديثه عن الايقاع يأتى بفصول منها فصل يحمـل عنوان «المغصن» . وفيه يقـول : «وسمينا هذا النـوع المغصن لأنه ذو فـروع وأغصان ، وقلما يستعمله الا المحدثون من أهـل عصرنا . وهو نحو قولى : (وقد يكـون من النعم والاحسان ، مـا يصدر من الفـم واللسان) فقـابلت سجعتين بسجعتين ، كل سجعة موافقة لصاحبتها . وقد يقابل فى هذا الفصل ثلاث بثلاث كقولى أخاطب الوزير أبا بكر بن سعيد البطليوس (ويا عجبا كيف انقلبت من ذلك الجانب بيـد صفر ، ولم تحظ من الجواب بعسجد ولا صفر ، بـل انتسب برسمه أملها ، ووصف بشطر اسمه عملها) . وقـد تأتى فيه مقـابلة أربع بأربع كقولى : (ومن السلام سلام ، وان لاح جوهرا ، ومن الكلام كلام ، وان فاح عنبرا) . وقد تأتى فيه مقابلة خمس بخمس ، كقولى : (فهلا أبصر فى ميزان الترجيح نهاية مثقالها ونظر فى ميدان التنقيح غاية ارقالها) . وقد تأتى فيه مقابلة ست بست . كقـولى : (ومن أبقاه الله ...) . وقد تأتى فيه مقابلة سبع بسبع ، كقولى : وتلا من شرائع مفاخره سورا قصرت عليهـا درسى ، وجلا من بدائع مـآثره صورا أدرت اليها نفسى) .وكان بعصرنا من جعل الزيادة على هذا غرضه ، حتى مقت هذا الفصل ، ونقضه . واتفق أن جاوبه يوما والدى بجواب طبق فيه (مغصن) الخطاب ، فأخذ جوابه ، وزيف – على زعمه – صوابه ، ونقد ومحص وزاد فى اسجاعه (ونقض) . وكتب الى بذلك بعض الكتاب ، فكتبت له فى الجواب : وردنى كتابك – أبقاك الله من أخى ثقة ، وحليف مقة – تذكر أن فلانا لمـا أشرقناه بريقه ، مرق عن طريقه الى بنيات طرق قد اختطتها أفهامنا ، وسحتها أقلامنا . فنحن أهدى اليها من اليد للفم ، ومن الشيب للمم . ذكرت أنه عـدل عن مكـاتبتنا الى شعر عوره ، ونـثر خاطبناه به فزوره ، ورجمه شيطان ، ووصله بأغصان ، أخشن من حلق غصان ، وفروع كأنها عوج ضلوع تقاربها أفحش من غزل العجائز ، وتناسبها أو حش من بطون المفاوز . لا تعبـأ بذلك – أعزك الله – فانما ركب فرسا بيـدى لجامها ، وتنكب قوسا عندى سهامها . وسأذيل هنا أسجاعا ، وأقرع بها أسماعا ، ليعلم أن ما حاوله غير متعذر فى كلام من تقدمت قدمه فى ساحة البيان ، وتمكنت يده من ناصية الابداع والاحسان . وأجعل ذلك فى فصل ليس من جانبنا بالبعيد ، أردت به تمام معـانى القصيد» (٢) . ثـم يتحدث عن السجع ويعرفه «السجع مصدر

---

(١) نفسه ص ٩٥ .

(٢) نفسه ص ١٤١ – ١٤٣ .

سجع الرجل سجعا : اذا تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر . والحمام تسجع، وهى سواجع وسجع .. والذى عندى فى هذا (السجع من حيث حسنه أو قبحه) أن النثر والنظم أخوان . فكما لا يقدح فى النظم تكلف الوزن والقافية ، كذلك لا يقدح فى النثر تكلف السجع» (١) . ثم يقسم الكلام المسجوع أقساما ثلاثة منه ما يطول أوله ويقصر آخره ومنه ما يعكس ، «والقسم الثالث فهو أن يكون القسيمان (الجملتان المسجوعتان) متساويين ، ولا يحسن ذلك عندى الا فى فصل المغصن ؛ نحو قولى : يغمر صبابة بيانى بحر بلاغته الزاخر ، ويحقر ذبالة احسانى بدر فصاحته الزاهر» (٢) .

النصوص السابقة مليئة بالأخبار الهامة جدا ، وهى :

١ – أن النظم والنثر أخوان فى البديع والايقاع ، وأن الكاتب يهتم فى كتابه بالايقاع .

٢ – أن هناك نوعا من الايقاع اسمه التغصين يتكون فيه الكلام من أغصان وفروع . فاذا ما جاءت جملتان طويلتان مثل :

أ – وتلا من شرائع مفاخره سورا قصرت عليها درسى .

ب – وجلا من بدائع مآثره صورا أدرت اليها نفسى .

فكل جملة منهما غصن (وهو يصرح بهذا المصطلح فى قوله : «ورجمه شيطان. ووصله بأغصان) ، ثم ان كل كلمة من الجملة الاولى تقابل نظيرتها من الجملة الثانية تسمى (هى أو نظيرتها) فرعا .

٣ – أن الوعى بهذا الاسلوب الايقاعى وتكلف الاتيان به حتى مقت ونقض مرتبط بعصر الكاتب (عصر المرابطين) ، فهو أسلوب استحدث فى هذا العصر ، واحتفى به المحدثون من جيله .

٤ – أن الكاتب لا يتكلم فحسب عن جمل متناظرة لكنه يتكلم عن أوزان ، ونعرف ذلك من تحليل الأمثلة ، ومن قوله فى حديثه عن السجع «هذا ما نختاره من أوزان الأسجاع ، ونستحب له من قوانين الابداع» (٣) ، فها هو صراحة يتحدث عن أوزان وقوانين للابداع ، وأخيرا يلح على ربط

---

(١) نفسه ص ٢٣٥ – ٢٣٦ .
(٢) نفسه ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .
(٣) نفسه ص ٢٤١ .

النثر بالشعر فى مبالغة حتى أنه يورى به كما رأينا فى آخر خطابه الى من هاجم جواب أبيه المغصن بختامه كلامه بقوله : «أردت به تمام معـانى القصيد» ، ولا يريد بالقصيد الا كلامه النثرى وقصده التمثيلى به .

٥ – أن استخدامه لمصطلح الغصن هنا ، وتلميحه لشيوع التغصين فى النثر فى عصره خاصة – مع اشارة ابن بسام فى ذخيرته لأغصان الموشحات ، اشارة تدل على استخدام المصطلح منذ أكثر من قرن من الزمان – يوحى لنا أن استخدامه فى النثر منقول من الموشحات ، فهو يقول مصرحا بذلك : « ...وسمينا هذا النوع المغصن لأنه ذو أغصان وفروع» . وهذا التصريح يتجاهل الموشحات رسميا ، ويغترف منها فعليا ، فما أظن الا أن النثر المغصن لا يزيد على أن يكون اقتباسا من الموشحات .

٦ – ما سبق يفيد أن الموشحات بدأت قريبة من النثر (حسب قول ابن بسام عن مخترع الموشحات : «يـأخذ اللفظ العامى أو العجمى ، ويسميه المـركز ويضع عليه الموشحة» ، وهذا اللفظ نثرى بمفهوم ما كما سنوضح فى خاتمة هذا الكتاب ، ثم اتجهت تدريجيا الى الشعرية بينما النثر يتابعها فى ذلك كما سنرى .

٧ – واذا صدق فرضنا بأن استخدام مصطلح «الأغصان» فى الموشحات (كما تدل كل الشواهد) سبق استخدامه فى النثر ، فان بيـان ابن عبد الغفور حوله يكشف لنا أمرين :

أ – يؤكد ما يأتى فى الفصل القادم من ارتباط الموشحة بتراث شعبى زراعى، فهو يؤكد سبب التسمية «لأنه ذو أغصان وفروع» أى لأنه يحاكى الطبيعة الزراعية فى أحد عناصرها وهو النبات والشجر .

ب – أن تطبيق مفهوم التغصين على الموشحة يثبت شبه نثر الكلاعى المغصن بأغصانها ، ويكشف من جهة أخرى سر وزن الموشحات المخالف – لا أقول لوزن الشعر العربى جملة ، وانما لمقياس الخليل العروضى ، وتفاصيل ذلك فى الفصل الأخير من الكتاب .

هذا فيما يتعلق بالتغصين والأغصان ، فمـا معنى «التضمين» وكـل الأقوال التى وردت عن المـوشح من قدماء الأنـدلسيين (ابن بسام / ابن سعيد / ابن خلدون) تلـح على ذكره باعتبـاره الخطوة الاولى الهـامة نحو نضج المـوشحة واجبارها المجتمع الرسمى على الاعتراف بها ؟ لقد ظننت طويلا أننى سأعجز عن

فهم هذا المصطلح ، الذى عجز عن تفسيره استخدام المفهوم الذى طرحته البلاغة العربية لـه ، كما عجز عن الاقنـاع تفسير ستيرن لـه ، وهو فى الجملة هـام ، ويربطه بنظام التقفية ، ويبدأ تفسير ستيرن بافتراض الشكل الاول للموشحة :

«ان أبسط الأشكال هو بوضوح ذلك الذى يأتى دون قافية داخلية : أى يتكون من بيت ذى شطرين فى السمط (يقصد القفل الاول ، والذى كانوا يسمونه : المركز) وثلاثة أبيات متماثلة القافية فى الغصن (يقصد ثلاثة أغصان متمـاثلة القافية فى البيت) أى هكذا :

غـصـن ⟵ كل غصن من شطر واحد
غـصـن ⟵ بيت
غـصـن ⟵

المركز (القفـل) ⟵ ⟵ المركز من فقرتين

ثم بافتراض حدوث أول تطور فى المركز (القفل) :

كانت الخطوة التالية أن يدخل تعديل على النظـام الأساسى للتقفية بزيـادة أجزاء السمط (القفل أو المركز) سواء فى وسطه أو نهـايته ليصير هيكل الموشح هكـذا :

غـصـن ⟵ كل غصن لا زال من شطر واحد
غـصـن ⟵ بيت
غـصـن ⟵

المركز (القفـل) ⟵ ⟵ ⟵ المركز صار من ثلاث فقرات

ثم بافترض حدوث ثانى تطور فى الموشحة :

وكانت الخطوة التالية أن تنتقل الرحابة المتاحة فى السمط (القفل أو المركز) الى الغصن ، فيصير من شطرين (١) وهكذا تبدأ أجزاء كل من الأغصان والاقفال فى التعدد حسب النظـام السابق الاشارة اليه عند حديثنا عن الأبيات والاقفـال . ويضطرب ستيرن : فهو يـرى أن زيـادة عدد فقرات المركز (القفـل) هو معنى

---

(١) الموشح الاندلسى ، راجع : ص ٣٩ - ٥١ .

التضمين أما العملية نفسهـا فى الاغصان فيمكن أن يكون التضفير ، وقد انتهى سبب حيرته بظهور النصوص محققة ، فالعمليتان معا هما مفهوم التضمين الذى تم على مرحلتين ؛ المرحلة الاولى فى المراكز (الاقفال) ، والمرحلة الثانية فى الاغصان.

كان هذا أفضل تفسير لمصطلح التضمين حتى حل لنا ابن عبد الغفور غموض مصطلح «الغصن» ، وقـد دفعنى هذا الى العودة لقراءة كتـاب ابن عبد الغفور «أحكام صنعة الكلام» بكل احكـام ، فاذا كان قد اقتبس مصطلح «الأغصان» فى النثر ، فلماذا لا يقتبس أيضا مصطلح التضمين ؟ وكانت المفاجأة السارة ؛ لقد اقتبسه بالفعل ! .

ونترك تفصيل هذا الكشف للفصل الأخير ليكون مسكة الختام . والآن نبدأ فى دراسة نشأة الموشحة باستقصاء الأمر عند رجلين أحدهما توجهت اليه من كـل المحدثين والمعاصرين المسئولية غير المباشرة لنشأة الموشحات : زرياب ، والآخر توجهت اليه أصابع اتهـام الأقدمين – مع غيره – بتحمل المسئولية المباشرة . وقد أهملنـا غير هذين – وهما شاعران من قرية واحدة اسمهـا قبرة – لعدم توفر أية معلومات مفيدة حولهما .

الفصل الثـــانى

رجلان والتوشيح

- ١ -

زريـــاب

كل من يشتغل بالثقافة الاندلسية يردد اسم زرياب باعتباره أسطورة . الاسم نفسه غريب ونـــادر ، وان حملته مطربة فى بغداد معـــاصرة له ، يتردد اسمها فى ثنايا كتاب الأغانى ، وفى بعض أشعاره ، والمحققون يرد على ظنهم - باشارتهم «لعله زرياب الأندلس» (١) شىء من الاسطورة ، فينسون زرياب المغنية . وتحول الرجل الى أسطورة أخرج سيرته من كتب التـــاريخ لتحل محلها بعض عناصر الاسطورة ، ونقصد العنصر التبريرى ، الذى يحاول أن يفسر أمرين معا : لماذا ظهر زرياب فى قرطبة ، ثم ماسر عبقريته .

والأسطورة تبدأ « ... وكان من خبره فى الوصول الى الاندلس ، أنه كان تلميذا لاسحق الموصلى ببغداد ، فتلقف من أغانيه استراقـــا ، وهدى من فهم الصناعة ، وصدق العقل ، مع طيب الصوت وصورة الطبع الى ما فاق به اسحق ، واسحق لا يشعر بما فتح عليه ، الى أن جرى للرشيد مع اسحق خبره المشهور فى الاقتراح عليه بمغن غريب مجيد للصنعة ، لم يشتهر مكـــانه اليه ، فذكر له تلميذه هذا ، وقال : انه مولى لكم ، وسمعت له نزعات حسنة ، ونغمات رائقة ملتاطة بالنفس، اذا أنـــا وقفته على ما استغرب منهـــا ، وهو من اختراعى ، واستنباط فكرى ، أحدس أن يكون له شأن ، فقـــال الرشيد : هذا طلبى ، فأحضرنيه لعل حاجتى عنده ، فأحضره ، فلمـــا كلمه الرشيد أعرب عن نفسه بـــأحسن منطق وأوجز خطاب ، وسأله عن معرفته بالغناء ، فقال : نعم ، أحسن منه ما يحسن الناس ، وأكثر ما أحسنه لا يحسنونه ، مما لا يحسن الا عندك ، ولا يدخر الا لك ، فان أذنت غنيتك بما لم تسمعه أذن قبلك ، فأمر باحضار عود أستاذه اسحق ، فلما أدنى وقف عن تنـــاوله ، وقال : لى عود نحته بيدى ، وأرهفته باحكـــامى ، ولا أرتضى غيره وهو بالباب ، فليأذن لى أمير المؤمنين فى استدعائه ، فأمر بادخاله اليه ، فلما تأمله الرشيد - وكان شبيها بالعود الذى دفعه - قال له : ما منعك

---

(١) الأغـــانى ج ٢٠ ص ١٣٤ .

أن تستعمل عود أستاذك ؟ فقال : ان كان مولاى يرغب فى غنـاء أستاذى غنيته بعوده ، وان كان يرغب فى غنائى ، فلابد لى من عودى ، فقال له : ما أراهما الا واحدا ، فقـال : صدقت يا مولاى ، ولا يؤدى النظر غير ذلك ، ولكن عودى ، وان كان قدر جسم عوده ، ومن جنس خشبه ، فهو يقـع من وزنه فى الثلث أو نحوه ، وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن ، يكسبها أناثة ورخاوة ، وبمها ومثلثها اتحذتهما من مصران شبل أسد ، فلهـا فى الترنم والصفاء والجهارة والحدة اضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان ، ولها من قوة الصبر على تاثير وقع المضارب المتعاورة بها ما ليس لغيرها ، فاستبرع الرشيد وصفه وأمره بالغناء فجس ، ثم اندفع فغناه :

يـا أيهـا الملـك الميمـون طـائره هارون راح اليك الناس وابتكروا

فاتم النوبة ، وطار الرشيد طربا ، وقال لاسحق : والله لولا انى أعلم من صدقك لى على كتمانه اياك لمـا عنده وتصديقه لك من أنك لـم تسمعه لأنزلت بك العقوبة لتركك اعلامى بشأنه ، فخذه اليك واعتن بشأنه ، حتى أفرغ له ، فان لى فيه نظرا ، فسقط فى يد اسحق ، وهاج به من داء الحسد ما غلب صبره ، فخلا بزريـاب ، وقال : يا على ! ان الحسد أقدم الأدواء وأدواها ، والدنيا فتـانة ، والشركة فى الصناعة عداوة ، لا حيلة فى حسمها ، وقد مكرت بى فيما انطويت عليه من اجادتك وعلو طبقتك ، فاذا أنا قـد أتيت نفسى من مأمنها بادنـائك ، وعن قليـل تسقط منزلتى ، وترتقى أنت فوقى ، وهذا مالا أصاحبك عليه ، ولو أنك ولدى ، ولولا رعيى لذمة تربيتك ، لمـا قدمت شيئا على أن أذهب نفسك ، يكون فى ذلك ما كان ، فتخير فى ثنتين لابد لك منهما : اما أن تذهب عنى فى الأرض العريضة ، لا أسمع عنك خبرا بعد أن تعطينى على ذلك الأيمان الموثقة ، أنهضك لذلك بما أردت من مال وغيره ، واما أن تقيم على كرهى ورغمى مستهدفـا الى ، فخذ الآن حذرك منى ، فلست والله ابقى عليك ، ولا أدع اغتيالك باذلا فى ذلك بدنى ومالى ، فاقض قضاءك. فخرج زرياب لوقته ، وعلم قدرته على ما قال ، واختار الفرار قدامه ، فأعانه اسحق على ذلك سريعـا ، وراش جنـاحه ، فرحل عنه ، ومضى يبغى مغـرب الشمس ، واستراح قلب اسحق منه .

وتذكره الرشيد بعد فراغه من شغل كان منغمسا فيه ، فأمر اسحق بحضوره ، فقال : ومن لى به يا أمير المؤمنين ؟ ذلك غلام مجنون يزعم أن الجن تكلمه وتطارحه ما يزهى به من غنائه ، فلا يرى فى الدنيا من يعدله ، وما هو الا أن أبطأت عليه جائزة أمير المؤمنين وترك استعـادته ، فقدر التقصير به والتهوين بصناعته ،

فرحل مغاضبا ذاهبا على وجهه مستخفيا على ، وقد صنع الله تعالى فى ذلك لأمير المؤمنين ، فانه كان به لم يغشاه ويفرط خبطه ، فيفزع من رآه ، فسكن الرشيد الى قول اسحق ، وقال : على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير .

ومضى زرياب الى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، اذ لم يكن اسمه شهر هنـاك شهرته بالصقع الذى قطنه ونزعت اليه نفسه وسمت به همته ، فأم أمير الاندلس الحكم المباين لمواليه (بنى العبـاس) ، ... فسر الحكم بكتابه ... فسار زريـاب نحوه بعياله وولده ، وركب بحر الزقاق الى الجزيرة الخضراء ، فلم يزل بها حتى توالت عليه الاخبار بوفاة الحكم ، فهم بالرجوع الى العدوة ... فجاءه كتاب عبد الرحمن (الذى تولى الامارة بعد أبيه الحكم عام ٢٠٦ هـ) يذكر تطلعه اليه والسرور بقدومه ... فدخل هو وأهله البلد ليلا صيانة للحرم ... وبعد ثلاثة أيام استدعاه، وكتب له فى كل شهر بمائتى دينار راتبا ، ... وأن يجرى (عليه) من المعروف العام ثلاثة آلاف دينار ، منها لكل عيد ألف دينار ، ولكـل مهرجان ونوروز خمسمائة دينار ، ... فلما قضى سؤله وأنجز موعوده ، وعلم أن قد أرضاه ، وملك نفسه استدعاه ، فبـدأ بمجالسته على النبيـذ وسماع غنـائه ، فما هو ألا أن سمعـه فاستهوله واطرح كل غناء سواه ، وأحبه حبا شديدا ، وقدمه على كـل المغنين ، وكان لما خلا به ... وذاكره فى أحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء فحرك منه بحرا زخرا عليه مده ... ولما ملك قلبه (قلب الأمير) واستولى عليه حبه فتح له بابا خاصا يستدعيه منه متى أراده .

وذكر أن زرياب ادعى أن الجن كانت تعلمه كل ليلة نوبة الى صوت واحد ، كان يهب من نومه سريعا فيدعو بجاريتيه غزلان وهنيدة فتأخذان عودهما ، ويأخذ هو عوده فيطـارحهما ليلته ، ويكتب الشعر ، ثم يعود عجـلا الى مضجعه ، وكذلك يحكى عن ابراهيم الموصلى فى لحنه البديع المعروف بالماخورى أن الجن طارحته ايـاه ...

وزاد زرياب بالاندلس فى أوتار عوده وترا خامسا اختراعا منه ... وهو الذى اخترع بالاندلس ، مضراب العود من قوادم النسر ، فـأبرع فى ذلك للطف قشرة الريشة ونقائه وخفته على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته اياه .

وكان زرياب عالما بالنجوم ، وقسمة الأقـاليم السبعة ، واختلاف طبائعها وأهويتها وتشعب بحارها وتصنيف بلادها وسكانها ، مع ما سنح له من فك كتاب الموسيقى ، مع حفظه عشرة آلاف مقطوعة من الأغانى بألحانها ، وهذا العدد من الألحان غاية ما ذكره بطليموس واضع هذه العلوم ومؤلفها .

وكان زرياب قد جمع الى خصاله هذه الاشتراك فى كثير من ضروب الظرف وفنون الأدب ... حتى اتخذه ملوك الانـدلس وخواصهم قدوة فيما سنه لهم من آدابه ... (١)» . من تسريحة الشعر الى العطور والمنظفـات الصناعية والملابس وألوان الطبيخ وأساليب تناول الطعام والشراب (٢) .

واستمر بالاندلس أن كل من افتتح الغنـاء فيبدأ بالنشيد أول شدوه بأى نقر كان ، ويأتى أثره بالبسيط ويختم بالمحركات والأهزاج تبعا لمراسم زرياب (٣)» . وقد افتتح مدرسة لتعليم الغناء كان يتم اختباره المقبولين لها اختبارا يركز على قـدرة أجهزتهم الصوتية ، وقد أخذ النـاس بعده الغنـاء عن أولاده وجواريه وتلاميذه أجيالا تتوالى حتى أن ابن عبد ربه الذى مات بعده بقرن كامل استمع الى احدى الجوارى اللائى تعلمن على يديه (٤) . وذكر عبادة الشاعر أن أول من دخل الاندلس من المغنين علون وزرقون ، دخلا فى أيام الحكم بن هشام ، فنفقا عليه . وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه . لقد عاش زرياب فى الاندلس معيشة الامراء يأكل مع أميرها وأولاده (٥) ، ويمشى فى موكب يركب فيه وقد أحاط به مائة غلام (٦) .

وبعد ، تلك هى أسطورة زريـاب من نصها العمدة كما أورده النفح ، وقد أسقطنا بعض التفاصيل ولخصنا بعضها . والقصة يمكن أن تكون مقبولة ، فهى لا تخرج عن المعقول ولا تتجاوز الممكن . فما أسطوريتها اذن ؟ قبل أن نجيب على هذا السؤال ينبغى أن نؤكد أنها قدمت من المعلومات والحقائق التى تخدم بحثنا والتى تتفق مع ما نعرفه عن الموسيقى الاندلسية اليوم ، كما أنها تفرز مصطلحات جديدة كما سنشير بعد لا يمكن أن تكون من اختراع واضع القصة اذا كانت قد مزجت الواقع بالخيال .

صياغة القصة أندلسية محضة ، فرحلة زرياب الى الاندلس تشبه رحلة عبد الرحمن الداخل ، وكان أحرى بمن صاغها (ابن حيـان صاحب المقتبس الـذى ينقل عنه صاحب النفح ، ولعل ابن حيان كان ينقل عن عبادة الشاعر الذى نقل

---

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ – ١٢٧ .
(٢) نفسه ص ١٢٧ – ١٢٨ .
(٣) نفسه ١٢٨ – ١٢٩ .
(٤) نفسه ١٢٨ – ١٣٣ .
(٣) نفسه ص ١٢٣ .
(٤) نفسه ص ١٣٣ .

عنه الغزير من أخباره) أن يسمى هذا الموسيقار «زرياب الداخل» . فهو يخرج من بغداد وقد تهدده الموت مرتين : مرة فى بغداد ، ومرة أخرى فى القيراون . وقد تهدد الداخل الموت مرتين ، ثم بعد ذلك الرجلان بطلان أحدهما أقام فردا دولة لبنى أمية فى قرطبة والآخر منهما أقام دولة للموسيقى فى الأندلس . والتلميح الأسطورى لبطولة زرياب ينبع من اصطياده شبل الأسد على الارض واستخراج مصرانه ليصنع منه أوتارا ، واستنزال النسر من السماء ليتخذ من قوادمه مضرابا . ثم تلك السلسلة من الصدف التى تجعل هارون الرشيد ينشغل زمانا يتيح لاسحق أن ينفى زرياب (*) . ثم تصادف وصول رد الحكم بقبول استقدام زرياب خلال مهلة الثلاثة أيام التى أعطاها له الملك الأغلبى لمغادرة البلد والا قطعت رأسه (**) . ثم تصادف موت الحكم مع دخول زرياب الاندلس ، كأنه مكث فى القيروان كى يمهد لهذه الصدفة تمشيا مع أسلوب الحكاية الشعبية التى دائما كلما أسقطت خطرا عن البطل الخير نبت خطر جديد . ان الصدفة فى الاسطورة والحكاية الشعبية هى أداة القدر الحاسمة لدفع البطل نحو غاية كبرى نبيلة قدرتها بشكل نهائى سابق للحدث ارادة السماء . ان تفوق زرياب على اسحق كان يعده للمكان اللائق به . هذا المكان – كما يريد أهل الاندلس تفضيل بلدهم – هو قرطبة .

أخيرا لا يقرن زرياب بداخل الاندلس (***) – طبقا لتحليلنا للخبر – الا اذا كان قد ترك أثرا لا ينسى فى الاندلس ، ولا سيما أن هذا الخبر قد تمت صياغته بعد موت زرياب بما يقرب من قرنين ، وهذا ما يقوله الخبر فى رواية النفح هذه بشكل مباشر «فما هو الا أن سمعه فاستهوله ، واطرح كل غناء سواه» ، ولنلاحظ لغة النص «استهوله – اطرح» ، فكأن الامير أمام ظاهرة اعجازية . ثم قوله فى وصف علون وزرقون «وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه» ثم موقف الأمير منه مرة أخرى «... ولما ملك قلبه واستولى عليه حبه وفتح له بابا خاصا ...» ثم «وأحبه حبا شديدا وقدمه على كل المغنين» ، وأخيرا يصير هذا المغنى قدوة للقدوة «حتى اتخذه ملوك الاندلس وخواصهم قدوة فيما سنه

(*) الكلمة على ما أظن أعجمية ومؤنثة فهى ممنوعة من الصرف .

(**) اضافة القيروان لرحلة زرياب واضع رواية النفح غير مسئول عنها لعدم ورودها فى الرواية ، لكنها تكرار لموقف اسحق معه «قبول الموت أو المغادرة» ، مما يرجح انها كانت أصلا جزءا من الرواية الأصلية فى المقتبس ، والذى سقطت منه ترجمة زرياب . وهى رواية أندلسية وردت فى (العقد جـ ٧ ص ٣٠ – ٣١) وسنعود اليها فيما بعد عنده .

(***) عبد الرحمن الداخل .

لهم من آدابه» . ونلاحظ خطورة هذه العبارة ، فهو يقول «ملوك الاندلس» ، ونحن نعرف أن زرياب مات قبل عبد الرحمن الأوسط والذى استقدمه الى الاندلس فهو لـم يشهد الا ملكـا واحد . ومعنى ذلك أن الملـوك بعـد عبد الرحمن ظلـوا – وخاصتهم – يتخذون منه لهم قـدوة . والطريف أن صاحب المقتبس عاصر بداية ملوك الطوائف ، ومن قبلهم من بنى أمية أمراء وخلائف ، وان كان يشملهم لفظ الملوك الا أن التعبير مشتق من العصر ، فهو أيضا يشمل ملوك الطوائف ، فأثر زرياب يحوله بالفعل الى أسطورة (*) .

والنص بعد ذلك يلتئم أوله مع آخره ، فـالعود العجيب الذى عزف به أمـام الرشيد ، عود فيه من الابتكـار الكثير فخفة وزنه عن أمثـاله من عيدان العصر يعنى نقلة ثقافية علمية تتصل بمعرفة فونولوجية حول الصناديق الرنانة . ويدخل فى هذا الامر ما استحدثه على الأوتار . والموسيقار لديه وعى بأنه مبتكر ، وهذا هـام جدا لأن المبتكرين لا يبتكرون لأنفسهم وانمـا للآخرين وهكذا نفهم دلالـة الصوت الذى غناه للرشيد (ولعل الرشيد قد فهم ما نفهم (**)) :

يـا أيهـا الملك الميمـون طـائـره هارون راح اليك الناس وابتكروا

فالطائر الميمون هو زرياب وهو «لقب غلب عليه ببلاده من أجل سواد لونه مع فصاحة لسانه ، وحلاوة شمائلـه ، شبه بطـائر أسود غرد عندهم (١) » . أمـا «ابتكروا» فهو تورية بديعة تتطـابق مع «راح» فتشير الى التبكير ظاهرا وتورى الابداع والابتكار .

ومن أدلة وعيـه بأنه مبـدع حواره مـع الرشيد «وأكـثر ما أحسن لا يحسنه الناس ... » ثم ما يقوله الخبر «ومضى زرياب الى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، اذ لم يكن اسمه شهر هنالك شهرته بالصقع الذى قطنـه (الاندلس) ونزعت اليه نفسه وسمت به همته ... ويعلمه بمكانه من الصناعة» ثم يستخدم النص لفظة الاختراع مرتين .

(*) يشير اليه ابن الأزرق الذى توفى ٨٩٦ هـ بعبارة «المغنى الشهير» . وهذا يدل على استمرار تردد اسمه فى الاندلس حتى آخر أيـامها . ابن الازرق ، بـدائع السلك فى طبـائع الملك (تحقيق : د. النشار) ، وزراة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٧ .

(**) راجع تعليقه الحزين عندما أبلغه اسحق بتخليط زرياب وهربه : «على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير» .

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ .

ثم استيحاؤه الجن ، واستيقاظه ليضرب ما تعلم من نوبة أو صوت يطارح بهما جاريتيه ثم يكتب ما أوحى اليه من شعر «وكان شاعرا مطبوعا» (١) . أما القاء ما يلهم من الجن على جـواريه وتلامذته وحواريه ، فهذا هو الجديد ، ربمـا فى الحضارة العربية كلها . ان من يراجع ترجمة اسحق بالأغانى يصاب بالاكتئاب لسرية الأصوات الجديدة التى يؤلفها اسحق ، فهو يمنعها ويتمنع بها عن أقرب الناس اليه ، وعندما يعزفها لا يتيح لغيره من الموسيقيين التقاط أنغـامها (٢) ، بينما زرياب يذيع ما يلقى فى روعه أولا بـأول ، وهذا أول شرط للابتكـار ، حتى يتـيح لغيره أن يتعلم علمه ويطوره . وموقف اسحق يكـاد يتكرر عنـد غيره فى مختلف جوانب المعرفة . ولهذا نفهم لماذا تلقف زرياب من أغانى اسحق استراقا ،

فهذا هو السبيل الوحيد . وأيضا لماذا تعيش الموسيقى الاندلسية حتى اليوم حية ومسموعة فى المغرب والمشرق وعلى المستوى الرسمى والشعبى بينما اندثر تراث اسحق ، وصار ما تبقى من خبره سرا من الأسرار .

وأخيرا اضافات زرياب للعود ، لم تأت من عبقريته بل من علمه الموسوعى وفك كتاب الموسيقى ، وهذا باختصار يعنى فهم (ان لم يكن ترجمة) النصوص اليونانية عن الموسيقى ، وهذا ما افتقده اسحق (٣) .

أما المعلومات الأخرى التى أضافها خبر النفح عن زرياب ، هو أنه نقل كلمة النوبة من معنى (دور أو تنـاوب) المغنى فى التقدم للغنـاء أو ما نقوله بعـاميتنا «وردية النوبتجى» الى هيكل موسيقى هندسى يضم الانشاد ثم البسيط ثم المحركات والأهزاج أى ما يشبه سهرة أو ليلة موسيقية ، أو كونسرت ، وهو ما يطلق عليه اليوم النوبة الاندلسية ، وهى انتاج موسيقى كامل له مقوماته اللحنية والايقاعية، وترى الدكتـورة سمحة الخولى أن النوبـة الاندلسية فى مفهومها تقـابل الوصلة المعروفـة فى المشرق ، وهى تمثل نظـاما خاصا فى تتـابع المقطوعات الغنـائية والموسيقية أصبح (تقصد : فى العصر الحديث) تقليدا يتوارثه أبناء المغرب العربى باحترام عظيم (٤) .

والمصطلح التالى هو المحركات والاهزاج باعتبارها مرحلة الانصراف من النوبة

---

(١) نفسه .
(٢) راجع ترجمة اسحق الموصلى ، الأغانى ج ٥ ص ٢٦٨ – ٤٣٥ .
(٣) راجع هذا البحث ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .
(٤) الموسيقى الأندلسية المغربية ، راجـع الفصل الاول من البـاب الثانى : نظـام النوبـة الاندلسية (مفهوم النوبة) ص ٥٧ – ٦٠ .

أو القفلة حسب تفسيرنا لهذه الكلمة فى الأبيات الشعرية التالية التى قالها الفقيه المـالكى عبد الملك بن حبـيب السلمى (ت ٢٣٨/نفس عام وفـاة زرياب) حسدا بزرياب :

صلاح أمـرى والذى ابتـغى هين عـلى الـرحمن فى قـدرته
ألـف من الصفر وأقلـل بهـا لعـالـم أربـى عـلى بغـيتـه
زريـاب قـد يـأخذهـا قفلـة وصنعـتى أشرف من صنعتـه

وتروى الشطرة الاخيرة «يأخذهـا زرياب فى نوبـة» (١) . ونحن لا نستبعـد امكانية رواية ثالثة «يأخذها زرياب فى قفلة» . «والقفلة» هنا تورية تشير الى القفلة الموسيقية ظاهرا وتورى عن قبضه لها دفعة واحدة (*) .

وآخر مصطلح هو الوتر الدموى أو الوتر الأحمر . وهو الوتر الذى يقـابل النفس لجسم العود ، والدم رمز للنفس فى مواجهة تقابل الأوتار الاربعة القديمة مع الطبائع الاربعة (٢) .

أخيرا زرياب – شأنه شأن كـل الموسيقيين – يحسن ما يحسنون وهو أنه «راوية» يحفظ التاريخ وعشرة آلاف أغنية لحنا وشعرا ، وغيرها من الاشعار ، لكنـه يحسن ما لا يحسنون ، وهذا الجانب يشكـل فيما يبدو ثلاث بؤر : بؤرة احسان العلوم القديمة ، ثم الموسيقى النظرية الكلاسيكية التى استرقها من اسحق بجانب الموسيقى النظرية الاغريقية ، مضيفا هذا العلم النظرى لصوت بديـع ، وحفظ خارق لأغان سابقة ، وموهبة متدفقة الابداع والاختراع ثم أخيرا ثقـافة عامة ومعرفة موسوعية فيها جوانب قيادية جعلته زعيما اصلاحيا يغير من وجه الحيـاة ونظم السلوك فى الملبس والمـأكل والمطبخ والمجالسة والآداب والظـرف والمنادمة . نموذج لرجل لا يتكرر فى تاريخ الاندلس كله على كثرة عمالقته . ومن النادر أن نجد له نظيرا فى تاريخ معظم البلدان ! .

فهل يحق لاسحق العملاق أيضا أن يحسد مثل زرياب ؟ بالطبع الاجابة : نعم ، لكنى أشك تماما فى أن حسد اسحق هو سبب مغادرته بغداد ، ولكن القهر الذى

---

(١) نفسه ص ٥٨ ، والرواية الاخيرة تعد أقدم اشارة للنوبة .

(*) فى رأينا أن التورية تتضمن مقابلة (أو طباقا) دلالية بين ضخامة الف دينار ذهبا ، وقفلة تستغرق ساعة من الزمان ضئيلة المقدار .

(٢) نفح الطيب ص ١٢٦ ، أسقطنا هذا الجزء من النص المنتخب من الرواية كما أشرنا .

كان يمارس ضد الحداثة بانتكاس ثورة العباسيين الثانية بقيادة المأمون ، بثورة ابراهيم بن المهدى الفاشلة عسكريا ضده ، والناجحة فى اثنائه عن اخراج الخلافة من بنى العبـاس الى بنى على ولا سيما بعد موت ولى عهده العلوى على بن موسى الرضى ، وتحوله الى الاعتزال تحولا مأساويـا جعله يفرض أفكـاره على غيره ، ودفع العباسيين من ناحية الى استجلاب الاتراك واسترضاء العنصر العربى ، كما دفع الفرس من ناحية أخرى الى الانصراف الى تدبير استقلال الاقاليم الفارسية والانصراف عن قيادة حركة الحداثة التى كان لهم الدور الكبير فيها ، فاتجهت بقاياهم غير المسيسة من أمثال اسحق الى الالتحاق بالعروبة الثقافية والتعصب لها وجعلت فلـول المحدثين تقف وراء شخصية شديدة التنـاقض هى شخصية ابراهيم بن المهدى الذى كان هواه الثقافى مع الفرس والحداثة ، وهواه السياسى ضدهما ، ولعل هذا الهوى السياسى لم يكن عنصريا بقدر ما كان عباسيا ، بمعنى غضبة من أجل استمرار الخلافة فى بنى العباس ، وما كانت لتستمر دون مساندة الفرس الذين ساندوها دائما بهوى علوى ، اضطر المأمون الى الدخول فيه حتى ينتصر لنفسه (*) .

قضية شائكة . لكن مراجعة الواقع الثقـافى والادبى منه بصفة خاصة تجعلنا نحس بدبيب بدوى فى الشعر والادب عامة (كما تجلى فى لغة الرسائل والمقامات) ، وبفشل خارق يمنى به ابراهيم بن المهدى فى ثورته الموسيقية كمـا فشل فى ثورته السياسية . هذا الجو الثقافى ينبى مثل زرياب بأن لا أحد سوف يسمع له صوتا ، وأن أحلامه فى الثورة على الموسيقى القديمة واستمرار الحداثة فى الشعر ليست الا أضغاث أحلام . فاستخدم معرفته الجغرافية بتفتيش الاقاليم بلادا وسكانا ، فرأى هناك فى شبه جزيرة ايبيريا الظروف التاريخية التى تشبه المشرق فى أيام الوليد بن يزيد حيث كانت بذور الحداثة تنمو بسرعة ونشاط ، فحمل معه آخر منتجات هذا

(*) دعبـل عربى متشيع يخاطب المـأمون باسم الخراسانيين الذين نـاصروه ، كـأنه مولى خراسانى :

انى من القـوم الـذين سيـوفهم ... قتـلت أخـاك وشرفتـك بمـقعـد
رفعـوا محلك بعـد طول خمولـه ... واستنقذوك من الحضيض الأوهد

وابراهيم بن المهدى عربى مولى (فارسى) الهوى ثقـافيا ، عربى عباس الهوى سياسيا يحرض المأمون ضد دعبل كمولى سياسيا ، ولان المأمون فارسى النزعة سياسيا وعربى ثقافيا ، فقد عفا عن دعبـل (الذى عيره ومن عليه فى غطرسة) لهجائه ابراهيم بن المهدى أولا ، ولشرف نسبـه العربى ثانيا . ثلاثة من العرب يقيمون الصراع فيما بينهم لكى يعكسوا صراعا داخليا دراميا (الاغانى ج ٢٠ ص ١٣١ ثم ص ١٢١) .

المذهب الفنى فى قمة ازدهاره صوب مغرب الشمس ، لم يكن يحمل معه الموسيقى فحسب ، ولكن الشعر ، ولا سيما شعر أبى نواس وأبى العتاهية وأستاذهما بشار، تماما مثلما حمل ابتكارات ابراهيم بن المهدى وأخته علية التى سمى ابنته باسمها وشاء القدر أن يطول عمر علية بنت زرياب ــ مقابل قصر عمر علية بنت المهدى ــ فاضطر الناس أن يأخذوا منها علم الألحان والغناء بعد موت أبيها . وكـأنما ما قصر من عمر بنت المهدى ضم الى عمر سميتها بنت زرياب رمزا ــ صاغه القدر ــ لامتداد مذهب علية (وأخيها) المحدث هناك بعيدا عن المشرق ؛ مشرق الحداثة فى المغرب حيث كانت تنتظر الشمس السمراء ؛ شمس زرياب ، الهارب بأحلامه نحو أرض صالحة .

الخلاصة ، أسطورة زرياب كما أوردها النفح ليست الا صياغة لميـلاد النهضة العربية فى الاندلس على أسس محدثة عباسية حملها البطل الفرد زرياب الذى نظن أن اختيار اللون الأسود له تقف وراءه عقلية جعلت كل أبطال السير العربية سود البشرة . وهى كما أسلفنا صياغة اندلسية ، وان لدينـا قصة أخرى ، فيما يبـدو أدخلها أحد نساخ العقد الفريد ، وهى هامة جدا ، فهى تكمل ما أسقطته رواية النفح من خبر مرور زرياب بالقيروان ، كما أنها تنفى أية علاقة لاسحق برحيل زرياب من بغداد أو باستدعاء الحكم له ، وذلك باهمال الأمر والسكوت عنه .

تلك القصة هى : «وكان لابراهيم عبد أسود يقال له زرياب ، وكان مطبوعا على الغناء علمه ابراهيم : وكان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه . ثم انه انتقل الى القيروان ، فدخل على زيادة الله ابراهيم بن الأغلب ، فغناه بأبيات عنترة الفوارس ، حيث يقول :

فـان تـك امـى غـرابيـة من ابنـاء حام بها عبتنى
فـانى لطيف ببيض الظبـا وسمر العوالى اذا جئتـنى
ولـولا فرارك يـوم الـوغى لقدتك فى الحرب أو قـدتنى

فغضب زيـادة الله (لسواد أمه) ، فأمر بصفع قفـاه واخراجه وقـال له : ان وجدتك فى شىء من بلدى بعد ثلاثة أيام ضربت عنقك ! فجاز البحر الى لاندلس ، فكان عند الامير عبد الرحمن بن الحكم» .

العقد يسوق الخبر بدون سند من الرواة ، فهو على لسان ابن عبد ربه ، وهو لم يشهد زرياب . فقد ولد عـام موته أو بعد ببضع سنوات ، فلابد من راو . فهـل الخبر من ادخال أحد النساخ المشرقيين الذين لم يعرفوا زرياب ؟ أرجح ذلك ، لأن

الصياغة توحى بعدم معرفة ابن عبد ربه لزرياب . وهذا غير صحيح ، ومع ذلك فهى رواية موضوعية محايدة أو متحاملة بعض الشىء ، لكنها تثبت أن زرياب ترك بغداد بمحض ارادته ، وأنه دخل الاندلس بحثا عن نجاح بعد كساده فى بغداد ، وعند بنى الأغلب ، وأنه بعبقريته حقق مكانته المرموقة ، وليس بمساعدة القدر ، وأن رواية نفح الطيب صاغت الرواية لتكشف عن رؤيتها لرائد موسيقاها بعد أن احتل هذه المكانة ، التى يعترف بها صاحب الأغانى على لسان علوية مغنى المأمون . والرقيق فى كتابه «معاقرة الشراب» (١) .

واخيرا توجد نسخة ثالثة للخبر لم يتنبه اليها أحد ممن كتبوا عن زرياب ، وهى رواية ابن خلدون . وهو يتحدث عن العرب الجاهليين وترنمهم بالشعر وكيف أنهم لم يتجاوزوا الترنم الا بالسناد ، وهو استخدام الدف والمزمار «وكان اكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار ، فيضطرب ، ويستخف الحلوم ، وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلاحين هو من أوائلها ، ولا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع ، ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم ، فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا ، وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه ، وكانوا من البداوة ... مع غضارة الدين ، فهجروا ذلك شيئا ما ، لم يكن الملذوذ عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر .. فلما جاءهم الترف .. وافترق المغنون من الفرس والروم ، فوقعوا الى الحجاز ... وغنوا جميعا بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير ... الى أن كملت أيام بنى العباس عند ابراهيم بن المهدى ، وابراهيم الموصلى وابنه اسحق وابنه حماد ... وكان للموصليين غلام اسمه زرياب أخذ عنهم الغناء فأجاد ، فصرفوه الى المغرب غيرة منه ، فلحق بالحكم ابن هشام بن عبد الرحمن الداخل أمير الأندلس ، فبالغ فى تكرمته ، وركب للقائه ، وأسنى له الجوائز والاقطاعات والجرايات وأحله من دولته وندمائه بمكان ، فأورث بالاندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه الى أزمان الطوائف ، وطما منها بأشبيلية بحر زاخر ، وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها الى بلاد العدوة بافريقية والمغرب ... » (٢) .

---

(١) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٣٢ ، ويؤكد الرقيق ان زرياب مولى المهدى ، فكأنه ينفى صفة «عبد أسود» الواردة فى رواية العقد ، وقد أورد الرقيق ذلك فى كتابه قطب السرور . راجع قطب السرور ص ٢٣٩ – ٢٤٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٤٢٧ – ٤٢٨ .

والآن نسأل سؤالا هاما : ما معنى ما ورد فى نص النفح «فاتم النوبة وطـار الرشيد فرحا» . ان العبارة لا تحمل سوى دلالة قصصية ، هل هى النوبة بمعنى العمل الموسيقى المتكامل ، أم أنها النوبة بمعنى الدور المتناوب للموسيقار ؟ النص لا يقول شيئا ، ولكننا لو ربطنـاه بنص العقد « وكـان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه» ، لن تكون الا بمعنى : أنهى دوره فى الغناء . وبالتالى : كيف يتطور من الغناء المشرقى الصرف الى نظام النوبة الاندلسية فجأة ؟ .

هنا يصبح خبر مروره على القيروون بالغ الأهمية ، ولو أخذنا بما يورده كتاب الغناء فى الاسلام من ناحية ، والحنفى من ناحية أخرى نعلم أنه قد قضى بالقيروان عدة سنوات : «ولما وصل الى القيروان ، ونزل عند ملوك الأغالبة ، ذاع صيته فى جميع ولاية أفريقية . ولم تنقض السنوات الاولى على اقامته حتى تحول جزء من هذه المدينة الى منطقة تخصصت للملاهى والترف ... حتى انقسمت المدينة الى حيين متنـاقضين ... عرف أحدهمـا باسم : الحى الزريـابى ، وعرف الآخر باسم : حى الزهاد (١) .

لعل زرياب وقع على نظـام النوبة فى الشمال الافريقى أو لـم يفعل فوجده فى الاندلس ، وأن النوبة الواردة فى الاشارة الى لقائه الاول بعبد الرحمن لم تكن الا «الدور والتناوب» ، وأن ابن حيان فسر الكلمة ذات المفهوم القديم طبقـا لمفهوم معاصر له ، ولكن من المتواتر أنه اخترع النوبة ، وأن هذا الاختراع ميز الموسيقى الأندلسية .

وتتطور النوبة بعد زرياب ومعها بعض المصطلحات ، «ولعل أقدم التعريفات للنوبة (بنظامها المتطور) هو تعريف أحمد التفـاشى فى القرن السابع الهجرى ، فقـد ورد فيه : أن النوبة الكـاملة للغنـاء بالمغرب (الاندلس) تقوم على نشيد ، واستهلال ، وعمل ، ومجرى ، وموشحة ، وزجل . وجميعها يتصرف فى كل بحر من بحور (أى أدوار) الأغانى العربية» (٢) .

وهذا معناه أن هذه النوبة المتطورة تحل الاستهلال محـل البسيط ، والعمـل والمجرى محـل المحركات ، وأن الموشح والزجل حلت محـل الأهازيج فى نوبـة زرياب ، وبعملية رياضية يمكن أن نصل الى نتيجة مؤداها أن :

---

(١) الغناء فى الاسلام ص ١٣٨ – ١٣٩ ، زرياب ص ٩٠ – ٩١ .

(١) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٥٩ ، وربما يقصد ببحر هنا «المقام الموسيقى» ، وهو الأرجح لأننا نعلم أن الموشحة صالحة للغناء على كل المقامات .

الأهازيج = الموشح + الزجـل

فما هى الأهازيج التى صارت بعد موت زرياب ببضعة عقود (موشحة + زجل) ثم قبل ذلك موشحات تحتل الأفق كله مع شىء من الزجل فى الخرجة ليستقل من بعد كلا النوعين الأدبيين مع قنطرة تضمهما فى بنائهما المغنى كهيكل شعرى مادته اللغة من ناحية ، واطار يجاور بينهما باعتبارهما صحبة اعتادها ذلك الاطار ، الذى اسمه النوبة الموسيقية الاندلسية ؟ .

لا أمل فى العثور عليها فى رأيى الا فى لغة الحياة الفنية الاندلسية على المستوى الشعبى . ان الموسيقى الاندلسية لا زالت تعيش على المستوى الرسمى «جوقات محترفـة أو من الهواة» ، فما المـانع أن الأغنيـة الشعبية هى الأخرى لا زالت تعيش ، ونحن نعلم أنها أخلـد على المستوى السمـاعى من أى فن آخـر رسمى وفردى ، شاء حظه أن ينتقل عبر السماع . أين هذه الأغنية ؟ لابد من المغـامرة المحسوبة مهما لم تتوفر الأرقام التى يتم على ضوئها الحساب .

لقـد مضيت أفتش فى الكتب التى تجمـع التراث الشعبى فى المغرب العربى فى منطقة لا زالت تتسم بشىء من النقاء وقد حظيت بهجرة أندلسية مبكرة اختيارية منذ زمن مبكر ، وأن هؤلاء المهاجرين كانوا من الحجيج الذين يعرضون خبراتهم الزراعية والمعمارية والاقتصادية والعلمية المتطورة ، وأن العرض أحيانا كثيرة كان استجـابة لطلب . وبين الطلب والعرض تنغرس فى درنـة فى ليبيا – كبؤرة لمساحة شاسعة تمتد شاملة شرق ليبيا حتى الفيوم بمصر – النظم المتقدمة للرى والزراعة فى الاندلس ، ومع الزراعة منظومة من العـادات والشعائر والأغـانى والألحـان .

ولنقرأ معـا ما يرويه صاحب تجريدة حبـيب «مرت بمدينة درنة قـافلة من الحجيج القادمين من المغرب ، وموطنهم الأصلى الاندلس مكونة من أربعين حاجا. والسبب فى استيطانهم مدينة درنة وجود (هند) الحاكم . (فبعد أن شفى أمير الركب الاندلسى امراة مريضة بآيـات من القرآن) عرض عليهم الحاكم هند أن يجلبوا المياه من الوادى فى الساقية . وهى ميـاه عين بو منصور ، واشترط أن يمنحهم نصف الارض التى تجرى عليها الساقية هبة لهم ولأولادهم من بعدهم ، فقبلوا الطلب ووعدوا بتنفيـذه عندما يعودون من الحج ، وعـادوا من الحج ، ونفذوا كلامهم . وكانت البساتين المطلة على بحر درنة عبارة عن حيطة أو غابة قبـل أن تجرى عليها السواقى . وقد حدثنى الشيخ عبد السلام عزوز أن الاخبار تواترت عن أجدادهم أن عين بو منصور كانت (مرصودة) ، ومياهها محبسة فى زمن قديم.

فذبح عليها الحجيج ثورا أسود ، ووفقوا بما أوتوا من كرامة وأسرار أن يجروا الماء فى الساقية من فوق الجبـل بضفة الوادى الغربية مـارة بالحصار (مكان مشهور دارت فيه المعركة المعروفة بين الأمريكيين بحرا وبين أخ ليوسف بـاشا القرملى فى مناصرة منهم لأحمد الثانى) ، وبالبساتين حتى منازل عائلة جبريل فى المغـار .

ويميل بعض الشباب الى ترجيح الاعتقاد القائل بأن هؤلاء الحجيج من أهـل الاندلس – وهم أصحاب حضارة وأهل عمارة ولهم نظـام وتخطيط وخبرة فى الزراعة ، لا شك أنهم استغلوا هذه القدرات واختطوا أول ساقية لهم بدرنة . ولا زال التاريخ يذكر لهم القنوات المائية العظيمة التى اختطوها فى غرناطة وقرطبة ، وكذلك البساتين الوارفة الظلال فى الاندلس مثل جنة العريف .

وبما أن هؤلاء الحجيج من أهـل الاندلس اختطوا أول ساقية ، بدرنة ، فقـد سموا حجاج الساقة ، قبل أن يختط سيدى محمد بى ساقيته المشهورة ، وقد كان عددهم كما ذكرت أربعين حاجـا ، ولكن عند وصولهم عين أبو منصور وجـدوا عندها رجلا فسألوه من هو ؟ فأجاب أنه من الركب . فقالوا : هذا هو الزائد عن الأربعين . فسمى الرجل زائدا ، وكـان يدعى « الشاعر » ، وهو جد قبيلـة زائد الشواعر . ولا ريب أنه أندلسى الأصل . وتتمثل آثار انشاء الحجيج لأول ساقية تدخل المدينة فى مكان وراء الشلال يقال له (بطاح الربل) أعلى عين أبو منصور وفى (باطن الشيخ) فى نقطة الحصار فى الجبل . وقد أنشأ بها هؤلاء المهاجرون القدماء القادمون من غرنـاطة بعد سقوط الانـدلس الحدائق وزرعوا أنواع الريـاحين والورود ، كما أوجدوا الطراز العربى الاندلسى فى المبـانى كالأقواس ، وأبواب الخوخة والأعمدة والكروم وغيرها . وبعد أن توفى (هنـدى) (*) حاكم المنطقة ، وأحضر الحجيج الساقية حقد (أولاد على) على العبيدات (من تقـاسموا الارض والساقية مع الأندلسيين) ، وحقدوا على الحجيج الذين أحضروا الساقية ، وملكوا بدرنة وبساتين الوادى» (١) .

اننا أمام «حدوتة» ذات طابع أسطورى ، يذكرنا فيها الرقم ٤٠ وظهور الزائد بعلى بابـا والأربعين حرامى ، لكن الـذى يعنينا فيها ارتباط قـدوم الاندلسيين

(*) هكذا فى النص ، وهو أقرب لواقع أسماء الرجال من (هند) ، ومع ذلك فالاسم (هند) له دلالة زراعية ، حيث يشير الى الأرض الخضراء .

(١) صلاح الدين محمد جبريل ، تجريدة حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية، مكتبة قورينا، بنغازى ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣ – ٢٥ .

بالزراعة ، فهم لا يذكرون الا باحضار الساقيـة والبساتين ، كذلك ارتبـاطهم بالشعيرة الاعتقادية مثل ذبح ثور أسود يشبه ثيران المصارعة فى اسبانيا حاليا ، وأخيرا هذا الظهور الأسطورى للزائـد (عن الأربعين) يربطهم بـالشعر فاسمه الشاعر ، وقد وجدوه عند البئر ، وقد ارتبطت شياطين الشعراء عند ابن شهيد بموتيفة « البـئر » ، ثم أخيرا تحول الحجيج الى مهـاجرين من غرناطة فى آخـر «الحدوتة» ، كأن راويها أراد أن يلخص علاقة الاندلسيين القديمة المحدثة فى آن ، فهم كانوا أحيانا كثيرة عند ذهـابهم للحج يستقرون فى أمـاكن متعددة فى طريق الحج منذ القرون الأولى فى الاندلس هربـا من جحيم الحروب التى لا تتوقف فى الانـدلس ، ثم أخيـرا صاروا مهـاجرين على طـول الشريط الصحـراوى من الاسكندرية حتى طنجة . وسواء كان قـدوم هؤلاء منذ ٦٢٠ عاما كمـا يقول أوجستينى (١) ، أو عند سقوط غرناطة (منذ ٥٠٠ سنة) ، فان هجرة الاندلسيين نحو المشرق لم تتوقف قط .

ولعـل هذا الربط بين الوجود الانـدلسى والزراعة مع الشعيرة مـا يفسر استمرار سكان بنى غازى ممن هجر الريف واستقر بها الى الاصرار على هذا الارتباط بتعليق الآلات والأدوات الزراعية داخـل بيوتهم فى المـدينة اذ يخبرنا مؤلف أغنيات من بلادى : «ولقد كان فى كل بيت ببنغازى – وغيرها من المدن والقرى الليبية – جميع معدات الزراعة ؛ التى يعلق بعضهـا فى سقف مدخل البيت» (٢) . ثم يواصل : «ومع هذا فان قلة قليلة جدا من أصحاب البيوت التى دخلتها طفلا وصبيا ، وأعرف أهلها معرفة جيدة ؛ ممن كان يمـارس الزراعة كحرفة رئيسية ، بل ان أغلبهم كانت حرفته التجارة وبعضهم كان يمارس أعمالا أخرى ؛ كالحدادة وصناعة الأحذية والبناء ... الخ» (٣) ان الارتباط بالزراعة فيما يبدو يشبه النسب الاندلسى المفقود ، والذى يتشبثون به حتى عند تسميتهم للأماكن فان «بطاح الربل» مثـلا يتكون من كلمتين الاول «بطـاح» ، وهى من المفردات التى لا يمل أهـل الاندلس من ترديدها فى وصفهم للبساتين والارض المزروعة سواء فى نثرهم أو شعرهم . ويكفى استعراض النثر الـوارد فى نفح الطيب أو فى ديوان ابن خفاجة للتأكد من ذلك ، وهذا بعكس المشارقة حيث تشير

---

(١) نفسه ص ٢٥ .

(٢) عبد السلام ابراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادى – دراسة فى الاغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٩٦ .

(٣) نفسه .

عندهم الكلمة للصحراء ، ثم الكلمة الثانية «الربل» هى كلمة «روبل» الاسبانية وتعنى البلوط .

وليس سبب البحث عن الأغنية الشعبية الاندلسية المهاجرة فى المنطقة الشرقية بليبيا صدفة ، بل دفعنى اليه أثناء البحث العثور على ما يمكن أن نعتبره أصل كلمة الخرجة فى الموشح الاندلسى ، بجانب ظهور شعر شعبى مقطوعى متعدد القوافى يشبه هيكل الموشح مع بعض الكلمات الاسبانية .

وكما ارتبط الاندلس بالزراعة والشعيرة ترتبط الكلمة «خرجة» بهمـــا كما ترتبط أيضا بالغناء الشعبى الذى نبع من العمل الزراعى وارتبط بحياة الناس فى الريف ، ولاسيما فى أفراحهم واحتفـــالاتهم . فوق هذا ــ وبشكل ما ــ ، فان الخرجة والمرأة يتعالقان فى الحصاد والغناء والاحتفال جميعا .

ولكن ما هى الخرجة فى الزراعة ؟ «يتم حصاد القمح يوميا على ثلاث فترات، فترة ما بين الصباح الباكر حتى الضحى ثم يفطر العمال الحصادة ، لتبدأ الفترة الثانية من الضحى حتى منتصف النهار ويعرف الفلاحون هذا الوقت من اليوم بأن الانسان فيه (يوطا على ظله أى أن الانسان (يكاد) يطأ ظله لأنه تحته تماما ، فيذهبون الى خيمتهم للغداء ... ثم يعودون للحصاد عند اقتراب العصر الى آخر اليوم . وفى كـل فترة يحددون قسمـــا من الارض يطلق عليـــه الخرجة ، ومن المعروف بيـــنهم أن الفـــترة الاولى حيث النشاط والحيوية بهـــا «الخرجة تمشى بخرجتين ، [ولعل اطلاق اسم الخرجتين والقفلين عند صاحب العاطل الحـــالى على الخرجة الواحدة أو القفل الواحد من الزجل عندما يكون مكونا من بيتين له علاقة بهذا الاصل الزراعى فهو على سبيل المثال يورد : «وقد وجدنا لابن قزمان فى زجل ... بيتا «خرجتاه» موطأة بحالها(١) ...» ، وهو هنا يصف المثنى بصفة فى حالة افراد وتأنيث كأن [«خرجتاه» مفرد مؤنث] .

ويقل النشاط تدريجيـــا فى الفترتين الأخريين . ويقسم الحصادة الى ثـــلاث فئات : الولاى ، هو الذى يحدد الخرجة تلو الخرجة ، ويحصد مطلع الخرجة ، وحصاد صدر الخرجة أى وسطها ، والجحاش (*) وهو يقابل الولاى فى الناحية الأخرى من الخرجة ، وهذا ما جعل صفى الدين الحلى يجعل من كل الأقفـــال

---

(١) صفى الدين الحلى ، العاطل الحالى والمرخص الغـــالى (تحقيق : د. حسين نصار) ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٨١ .

(*) ولعله «الوحاش» تصحيف لـ «الحواش» فالولاى يضرب والوحاش يـــلاقى «يحوش» . واللفظ صوتيا له علاقة بالجذر «وشح» ! .

خرجة ، ويطلق أحيانا على ما اصطلح ابن سناء الملك على تسميته خرجة اسم الخرجة الاخيرة (١) . ويصف أى قفل بأنه خرجة «ويقول فى خرجة بيت منه» ، أو «يقول فى احدى خرجاته» ، أو «يقول فى خرجة بيت منه ويقول فى الاخرى» ، أو «وباقى الزجل جميع خرجاته (٢) » ، حيث أن الحقل ينقسم الى خرجات متوالية فى خطوط وكل خرجة تنقسم الى ثلاثة أقسام [هل تقابل الفقرات فى خرجة الموشح والزجل ؟] والعمل بها الى ثلاث فترات تتدرج فيها سرعة الايقاع نحو البطء تدريجيا [هل يقابل هذا اختلاف وايقاع فقرات خرجة الموشح والزجل] ، وحسب هذه السرعة تظهر أغانى متدرجة السرعة (٣) » .

١ – اغانى الفترة الاولى أورد لها صاحب «أغنيات من بلادى» هذا المثل :

١ – زرع البيار	يبقى لى عار	البيار (الكسلان)
٢ – الزرع يريد	مناجل وايد	
٣ – الزرع يريد	تريس حصاصيد	تريس (ثلاثة بالاسبانية)
٤ – صدر الخرجه	قاعد يرجا	

* * *

٥ – داروا بك بتر	عدى بالكتر	
٦ – داروا بك سمر	عدى بالغمر	
٧ – يا قلبه خى	يعين شوى	
٨ – يا زرع انجل	جاك المنجل	(انجل : زل)
٩ – قال الولاى	تعالى جاى	(جاى : هنا)
١٠ – صدر الخرجه	موعر درجه	(موعر : صعب)
		(درجه : تناوله)

* * *

---

(١) نفسه ص ٢٢ ثم ص ١٤ «وهذه الخرجة الاخيرة هى مطلع زجل ابن قزمان المعارض (لا يقصد بالاخيرة : السالفة) .

(٢) نفسه ص ٧٨ ، ٧٠ ، ٦٩ ، ٦٤ ، ٥٦ ، ٥٥ ، ٥٢ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٧٦ ، ٧٧ .

(٣) هذا النص ماخوذ بشىء من الايجاز من «اغنيات من بلادى» ص ٢٠٨ – ٢١٠ اما التعليقات التى وضعت بين أقواس [ ] فهى للباحث فى محاولة آنية لربط واقع الحصاد ومصطلحاته بالموشحة والزجل .

١١ – ظلـل تظليل الـزرع يـخـيـل

١٢ – هذه خـرجه ولخرا ترجـا (١)

يلاحظ انقسام الأغنية الى ثلاث مقطوعات . كل مقطوعة آخرها بيت موحـد القافية فى شطريه لتساوى النطق فى العامية لاسيما فى الغناء بين الهاء المسكنة التى أصلها فى الفصحى تاء تأنيث ، وهذا البيت يشتمل على لفظة (الخرجة) ، كأن اللفظة صارت مركزا للأغنية كلها وبؤرة تصب فيها كل الأبيات فى كل مقطع.

ومن الطريف ظهور التغصين فى كل مقطع ، ففى المقطع الاول بعد المطلع نجد تغصينا بين البيتين ٢ ، ٣ ، وفى المقطع الثانى نجد تغصينا بين البيتين ٥ ، ٦ ، ثم بين ٨ ، ٩ وفى المقطع الثالث يصير التغصين بين شطرى البيت ١١ ، «فالزرع يخيل» يعنى أن خيال الزرع مقـابل «ظل تظليل» أخيرا يقوم وزن المقطوعة على نظام تقطيع الأزجال طبقا للمقاطع اللغوية الصغرى حسبما أورده صفى الدين الحلى (٢) ، وبمـا يتفق مع النظـرية المقطعية لـوزن الازجال عنـد المستشرق الاسبانى المعاصر غارسيا غومس ، كما أن سرعة الايقـاع وانطلاقه فى رشاقة للحث على العمل يعين على هذا التقطيع كما يلى :

١ – زر/عل/بي/يـار يب/قـل/لـى/عـار

ثلاثة مقاطع مضغوطة جدا ثم مقطع طويل لرفـع طبقة الغناء خطفـا دون اطالة . وفى بعض الأبيـات يظهر هذا المقطع الطويل فى أول الشطر اذا لم يظهر فى آخره :

٥ – دا ، رو/بك/بتـر عـد/دى/بـل/كـتر

وكل مقطع عبارة عن ضربة عاجلة بالمنجل ، والمقطع الطويل تستجمع معه القوة لضربة غمر تحصد حزمة أكـبر ، ولهذا عندما يذكر البـتر يسبق المقطع الطويل ويأتى فى مطلع البيت (البيتان ٥ ، ٦) .

اننا أمام أهزوجة سريعة الايقـاع ومرتجلة ، لكن بنظام موروث ومطـابق لطبيعة العمل ، ولهذا عندمـا ينسب صفى الدين الحلى الموال – بشكـل غير

---

(١) اغنيات من بلادى ص ٢١٠ – ٢١١ .

(٢) العاطل الحالى ص ٢٤ ، وهو المستوى الثـانى لمفهوم التغصين (بعد مستوى المماثلة الدلالية) ويعنى تساوى عدد المقاطع وتكراريتها كما سيرد بعد .

مباشر(*) – للعمل فانه أيضا يجعله موروثا للعبيد من سادتهم « وانما سمى بهذا الاسم لأن الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التنـاول لقصره ، تعلمه عبيدهم المتسلمون عمارة بساتينهم ، والفعول ، والمغامرة ، والأبارون ؛ فكانوا يغنون به فى رؤوس النخيل وعلى سقى الميـاه ، ويقولون فى آخر كل صوت مع الترنم : يا مواليـا ! ؛ اشارة الى ساداتهم ، فغلب عليـه هذا الاسم وعـرف به» (١) . ان الخرجة فى عمل الحصاد تقفز من نظام لتقسيم الارض الى نظـام لتقسيم النص الغنـائى الشعبى لتعطى زريـاب أساسا لتقسيم ألحانه – على أغلب الظن (٢) – ثم لمن بعده لتطوير أسلوبه فى شكل الموشحة ثم الزجل .

٢ – أغانى الفترة الثـانية متوسطة سرعة الايقـاع وضرب لها صاحب «أغنيات من بلادى» بالاغنية التالية :

نبرمهـا وتجى مبرومـه ع الولاى عيون البـومه

لحق ذيلـك يـابو ذيـل والرجـالة كيف الخيـل

يـابـو سبيله مـا يلـه مطيب عبشـك القـايلـه

والـزبدة فـوقه سايلـة (٣)

نلاحظ أن مطلع الاغنية من شطرين ثم موسطتها بيت واحد من شطرين ، ثم يختم بخرجة من ثلاثة أشطار ، ويتحد المطلع مع الخرجة فى القافية مع سبق الروى بألف المد دلالة على تحرك النشاط بينما سبقه فى المطلع «واو» المد علامة على البطء ومحاولة ضم القوة ، ولذلك يبدأ بالغناء الجحاش أضعف الحصاد ليتشجع على اللحاق بغيره فى شىء من المـزاح مع الولاى ، وكـأن جرأته على رئيس العمـل ستمنحه جرأة على حصد أعـواد القمح ، وتختفى كلمـة الخرجة لفظـا وتظهر بوضوح غناء فى هيكل بنية الاغنية وفى مطلعها .

(*) أخشى القول من أن الموال قد نشأ فى عدة بيئات مرة واحدة ، وقد تكون بداية نشأته فى البيئات الاندلسية سواء فى الاندلس أو بين الاندلسيين المهاجرين الذين ملكوا (مثال درنة) وفرضوا تراثهم لتفوقه . وأقدم هذا الفرض من مصطلحات شائعة بين هؤلاء القوم هى أولى باعطاء الموال اسمه ، فمربى الغنم والماشية والماعز يطلق عليه «موال» وقائد الحصاد اسمه «الولاى» ورأينا كيف يختلط اسم أجزاء من العمل باسم الغناء وهذا يشكك فى رواية الحلى فالمفروض نشأة الموال مع العمل الزراعى ، ومن ثم ينتقل من الموالى لسادتهم وليس العكس .

(١) نفسه ص ١٠٧ .

(٢) الزجل فى الاندلس ص ٢ – ٣ .

(٣) أغنيات من بلادى .

٣ – أغانى الفترة الأخيرة المجهدة مثلها :

يـــا متحروس يـــا مدروس يـــا حصاد القـــايله
يا مطيب عيشك فى البحرى والزبدة فوقه سايلـــه
ارحـــل ، والا لا تـــرحـــل والا لا نـــويـــت رحيـــل
ما زالت ايدى والمنجل فى عقـــابك نين تشيـــل (١)

الأغنية بطيئة ، مكونة من أربع شطرات طويلة مملولة كل شطر بمثـــابة بيت ملتحم الشطرين ، لا يحتمل الا أن تكون ما يطلق عليه خبراء الموسيقى الاندلسية التصدرة ، وهى مجموعة من الصناعـــات المشغولة التى تقوم على حركة بطيئة جدا ، ويصدر بها الميزان بعد أداء الجوق لتوشية آلية بعزفها على ايقاع الصنعات نفســـه (٢) .

ولا تقف أغانى الحصاد عند ذلك الحد ، فأغانى القسم الاول حسب النموذج الوارد منذ قليل لاحظنا أنها تبـــدأ بمطلع وتنقسم الى مقـــاطع ينتهى كـــل مقطع بخرجة ، كما لاحظنـــا وجود أزواج من الأبيـــات المغصنة ما عـــدا البيت (٧) ، وهـــو :

يـــا قـــلـــه خـــي يـــعـــيـــن شـــوى

فما شأن هذا البيت ؟ من الواضح أن جامع النماذج لم يضعه فى مكانه بدقه ، كما نفهم من سياق كلامه ، فهو يقول مشيرا للنماذج الثلاثة : «وطريقة أداء هذه النماذج تسمى (التهنديب (*)) أى الدعوة الى العمل والحث عليه والاسراع فيه ، وان لم تكن كلها تتضمن هذا المعنى مباشرة ، الا أنهـــا توحى بذلك ، وهى تلقى بشكل حماسى ، وقد يفصل بين القائها – بين المرة والأخرى – أصوات تؤدى نفس معنى الحث على العمل وبث روح الحماس فى العمل مثل :

---

(١) أغنيات من بلادى ص ٢١٢ .
(٢) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٩٦ .
(*) تعترينى شكوك أن أصل هذه الكلمة رومانثى (اسبانى قديم ، فهى تشبه كلمة حث اسبانية ته اندى ونطقها السريع يلحق الباء (الزائدة ؛ كما تزيد فى «مى» فى الخرجة الأعجمية «ميب») بالياء فى (أندى) ، ويلغى الهمزة التى تلغى فعلا فى الرومانثية بعد (ته) . وبعد تعديل وضع الضمائر فى الاسبانية الحديثة صارت (أندى ته) .

يـا قـلـه خـي يـعـيـن شـوى

حـا ... حـا ... حـا

يـا قـلـه خـي يـعـيـن شـوى

حـا ... حـا ... حـا

وهكـذا حتى يأخذ المبـادرة حصاد آخر فيردد نفس النص أو يختـار نصا آخر (١) » وأتصور أن هذا الترديد الأخير يتم بعد آخر كل مقطوعة تاليا للخرجة أو هو جزء مكمل لها .

والمفـاجأة التى تربط هذه الأغانى مرة أخرى بالخرجة والموشحة معـا ، هو ظهور المرأة فى الخرجة ، وكـأنها خرجة الموشحة التى هى عـلى لسان النساء . فالمعتاد أن يتفق الحصادون مع امرأة تسمى النفاقة لخدمتهم ، وقد تساعدهم فى الحصاد أيضا (٢) . وبالتالى فى الغناء ، ويخصص لها محصول الخرجة الأخيرة. وتقام وليمة احتفاء بانتهاء الحصاد ، وهنـاك نص لا يؤدى الا فى اليوم الأخير للحصاد وهو نص احتفالى نورد كلماته :

هذى خرجـه ، بـاركلو عيش وسمن مغير أكلـه

بـاركـلـو بـارك فـى خـرجـتـه

بـاركـلـو بـارك فـى وكـلـتـه

بـاركـلـو بـارك فـى عـرمـتـه

بـاركـلـو بـارك فى درستـه (٣)

ونلاحظ البناء العمودى للقوافى والمقـاطع اللغوية المتساوية الأوزان . انه بناء توشيحى مثالى ، وتسمى هذه الخرجة الاخيرة باسم هذه الاغنية «خرجة باركلو (٤) » . وكأن تميز هذه الخرجة بين الخرجات الأخرى ، هو الذى جعلها تغلب على اسم الخرجة الاخيرة من الموشحة .

---

(١) نفسه ص ٢١٣ .
(٢) نفسه ص ٢٠٧ .
(٣) نفسه ص ٢١٥ .
(٤) نفسه ص ٢١٦ .

ونعود للسؤال الذى بدأنـا به : ما هى أهـازيج زرياب التى شكـلت الجزء الاخير من النوبة ثـم حلت محلهـا الموشحات والازجال ؟ ينقسم الايقـاع الى قسمين : القسم المـوصل والقسم المـفصل ، والقسم المـوصل هو مـا تتساوى فيه أزمـان النقرات ، ويعرف بـالهزج ، والهزج أربعة أهزاج سريـع وخفيف وخفيف الثقيل والثقيل ، والاول مالا يمكن احداث نقرة بين نقرتين ، والثـانى يمكن احداث نقرة بين كل نقرتين والثالث يمكن احداث نقرتين بين كل نقرتين والرابع يمكن احداث ثلاث نقرات بين كل نقرتين (١) . هذا فى الموسيقى ، فاذا انطبق هذا الكلام على الشعر صار أهزوجة التى جمعها أهازيج . وكل الاغنيات السابقة متساوية النقرات التى هى فى الشعر أسباب وأوتاد أو مقـاطع لغوية . وقد قطعنـا بيتين من نموذج القسم الاول ، فوجدناها مقـاطع لغوية متساوية الايقـاع . وهذا ينطبق على كل النماذج ولا سيما « خرجة باركـلو » التى تنطق كلمات القوافى هكذا (خر/جى/ته/، وك /لى/ته/ ، عر /هى/ تـه ، در/سى/ تـه) (*) .

* * *

أغانى الحصاد ومعها أغانى الزراعة الاخرى – اذن – ليست الا أهازيج، وقد انتقلت من الحقـل الى القرية والمدينة مطورة لتمثـل العملية الزراعية فى الاحتفال بالافراح ربما طلبـا للخصوبة التى هى السبب الميتـافيزيقى الكونى للزواج أو للختان . ففى عرض ترتيب المشاهد الاحتفالية فى العرس أو الختان ، والتى تسمى الكشك ، يصل الجامع صاحب كتاب «أغنيات فى بلادى» الى آخر أغنية واسمها «ضمة قشة» التى يغنيها الشاعر وحده مع واحد فقط من المنشدين يردد آخر بيت من كـل مقطع ، فيقول : «ويقـال أن هذه الاغانى سميت ضمة قشة (**) لأنها تمثل آخر مظهر للاحتفـال ، كما يمثل ضم القش آخر عمـل فى الحصاد والدرس ، وكأن (الكشك) تمثيل لكل عمليات الزراعة والجنى ، فالقاء أول أغنية لـ (العلم) فى البداية يصحب بكلمة (زرع غناوة) ثم تمثل (الحجالة) والتصفيق وما قـد يعرض فيها من مشاهد تمثيلية : الارهاصات التى تصحب

---

(١) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

(*)هذا لـون متقدم من التضمين يعتمد عليه ضبط ايقاع الغنـاء الشعبى ولاشك أن نظـام التضمين فى الموشحات قد استفاد منه كما سنرى فى الفصل الأخير .

(**)انها نوع من التهذيب والمصطلح يستخدم فى الغنـاء وفى العمل على حد سواء ، وكـأن الغناء (فى الأفراح) محاكاة للعمل الزراعى ، ان لم يكن مرادفا لها .

عملية النمو والنضج ، أما أغنيتا (الطق) و (ضمة القشة) فتمثلان عملية الدرس وفصل الحب عن التبن ، وهما آخر عمليتين فى زراعة المحصول وجنيه (١) » .

يتضمن النص السابق مجموعة من أسماء الاغانى والمصطلحات . فما هى أغنية العلم ؟ وما هى الحجالة ؟ وما دلالة زرع غناوة (٢) ؟ أغنية العلم تكاد ترادف أغنية صوب خليل ، وكلتاهما أغان لا يعرف مصدر اسمها ، لكننى أتصور أنهما تشيران الى المطر والماء فالصوب هو المطر ، ووصفه (بالاضافة) الى خليل يشير الى تخلل الارض ، والى خلة الماء وحبه للأرض وعطائه للانسان ، أما العلم فله علاقة بالوسمى والوسمى مطر ، وعليم البئر والبحر وعلماء اختصار لقوله (على الماء) ، فكلمة علم صرخة للمطر ودعوة بنزوله . لاننا اذا وافقنا على ما يقال عن (الكشك) بأنه تمثيل للعملية الزراعية ثم يبدأ بالعلم فهو الماء ، ولذلك تتبع أغنية (علم) بأغنية شتاوة ، وحتى الآن فى لهجتنا المصرية نقول (الدنيا بتشتى) أى تمطر وأغنية الشتاوة مشتقة من أغنية (علم) وتغصن معها أى ترادفها معنى ومبنى .

والاغنية تستخدم فى محاورات بريئة بين الفتيات (*) والفتيان ، وهى غالبا ما تتشكل من بيت واحد تقوله الفتاة فيرد عليها الفتى بمثله ، وقد يتكلم أحدهما بكلمة واحده ويطلب ردا ببيت (علم) . فالفتاة تقول :

طاسة (كوب بالاسبانية)

فيرد عليها الفتى :

طاسة أصحاب الصوب مليانة غلانين بددت

وتقول الفتاة للفتى :

السلام تفكر وسطه عسل وأطرافه سكر

---

(١) أغنيات فى بلادى ص ١٢٠ .

(٢) يورد صاحب تجريدة حبيب أغنية «ضمة قشة» وهى تشبه مدخل أغنية طق المأخوذة من «أغنيات فى بلادى» ، راجع التجريدة ص ١٣٣ – ١٣٤ .

(*) يعرفها جامعها «هى الأغانى الوجدانية ، وأغانى الافراح والممارسات وأغانى الوصف والفخر والحماسة والرثاء التى تتكون الواحدة منها من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع الى أعلى الجواب وينخفض الى حضيض القرار (حسب المناسبة) ، بدون ايقاع أية آلة موسيقية ، أما اذا قيلت هكذا بدون غناء فانها تبتعد عن وظيفتها ، «أغنيات من بلادى» ص ١٢٩ – ١٣٠ . وهذا معناه أن الغناء يقوم وزنها ويتسع به زمن أدائها . ونلاحظ ورود كلمتى طاسة وغلان (مغازل) ، وهما كلمتان اسبانيتان .

ونفس التعريف ينطبق على أغنية الصوب (تجريدية حبيب ص ٧٦) .

فيرد عليها :

سـلام فـــرض مـســاوى لـرض

تستيف نين لاطـى ع السقف

وتكاد الشطرة الاولى تنقسم الى قسمين ، مثل الشطرة الثانية ويقول الفتى :

سـلامـو عـلـيـكـم

وترد الفتـاة :

سلامك هـلب مـا ريـنـاه خـذنـا ريـاح الـهـبـايـب

عقـلـك ودليلـك خـذيـنـاه وجـاك البـلا ما كـان غـايب

كانت هذه نماذج من اغانى صوب خليل(١) ، ونتبعها بنماذج من اغانى (علم):

الفتـاة : تـذارى بنـار عزيز تقول سارقـه بيت جارهـا

الفـتى : عليك مو سريقة جـار حتى ان بـان يا عين الغـلا

وكلمة تـذارى اصلها تـدارى ، واللهجـة الاندلسية تنطق الـدال ذالا .

واخـرى :

الفتـاة : يديرن غرض ويضيـع لنظـار يـا علم يـا بختهن

الفـتى : من غيـر العلم يـا عين الله لا يـداعـيـلـك (٢)

والطريف حول هذه الاغانى امران يدخلان فيما نحن فيه :

الاول : انهـا تؤدى بطريقة التقطيع ، التى قد تختلف عما ذكره صفى الدين الحلى وذكرناه وطبقناه على اغانى الحصاد ، الا انه يوحى بظهور شعر مقطوعى مقسمة مقطوعاته الى فقرات لو تنبه لـه احد لصار نموذجا بفتح طريقـا جديدا لشعر اغلق ابوابه كالشعر العربى . فمثلا تؤدى اغنية علم هى (٣) :

فـاقـد ايـام زهـاه العقـل يا علم حـايس علي

---

(١) نفسه ص ١٣٢ – ١٣٤ .

(٢) نفسه ص ١١٠ – ١١١ .

(٣) نفسه ص ١١٨ – ١٢٠ .

هكذا : صوت يشبه الأنين أو البكاء لمدة ٤ ثوان تقريبا .

يـــا عـــلـــم	١١ مـــرة
حـــايـــس عـــلى	مـــرتـــان
علـم حـايس على	٣ مـــرات
يا علم حايس على	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يـــا عـــلـــم	١١ مـــرة
حـــايـــس عـــلى	مرة واحدة
علـم حـايس على	مـــرتـــان
يـــا عـــلـــم	٣ مـــرات
يا علم حايس على	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يـــا عـــلـــم	٦ مـــرات
حـــايـــس عـــلى	مـــرتـــان
علـم حـايس على	مـــرتـــان
فـــا قـــد	مـــرتـــان
فـاقد ايـام زهاه	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

فـــا قـــد	٣ مـــرات
فـاقد ايـام زهاه	مرة واحدة

أيـــام زهـــاه	مـــرتـــان
فـــاقـــد	مـــرتـــان
أيـــام زهـــاه	مرة واحدة
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يـــا عـــلـــم	٧ مـــرات
حـــايـــس عـــلى	مـــرتـــان
يـــا عـــلـــم	مـــرتـــان
الـــعـــقـــل	مـــرتـــان
ســـكـــوت	٧ ثـــوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

الـــعـــقـــل	مرة واحدة
العقل حايس على	مـــرتـــان

ان أداء الأغنية بهذا التقطيع مثير ، وتقف وراءه منظومة شعـائرية لكن من الشعائر والمعتقدات المطموسة ، الا انه يشكل قصيدة مقطوعية متعددة القوافى والأشطار فى نظام غير مسبوق قد يؤدى الى أغنية طق التى تشبـه موشحة قد الحق بها زجل . وقد أطلق حديثا على هذه الاغنية اسم أهزوجة (*) . الأغنيـة تبدأ بمطلع :

(*) طبقا للجامع : المسئول عن هذه التسمية هم مذيعو الراديو . فهل اكتشفوا تشكلها من نقرات (مقاطع لغوية) متساوية ، فأعطوها اسما مشتقا من المصطلح الموسيقى هزج المشار اليه منذ قليـل أم هكذا سمعوا اسمها من فم منشديها فى مكـان آخر ريفى بعيد عن الحقل الميدانى لجامع (أغنيات من بلادى) ؟ الاحتمال الثانى أرجح لعدم ميل المذيعين الى البحث ، وسعيهم المرتجل السريع لالتقاط المعلومة من الفم مباشرة ، وبالتالى وصف الجامع للتسمية بانها حديثة كان «على حد علمه» . وعموما أظن ان المصطلح بدوى يطلق على الأغانى الشعبية طبقا لابن خلدون فهو يتحدث عن تطور الغناء عند العرب ، وكيف أنهم توصلوا الى السناد ، وهو استخدام الدف والمزمـار أثناء الترنم بالشعر ، وقد سمى هذا الترنم الخفيف الذى يرقص عليه «الهزج» ، المقدمة ص ٤٢٧ .

بـوشيمـات على ذرعـانـا مـويـالانـا

متبـاعد يـا طـول رجـانا

ثم أغصان :

بـوشيمـات مخـوتم يـدا ضـاوي خـدا

مغيـر بـنـاه العقـل يـدا

جوف اللى خـايل بـالعـدا

وبعدها قفل أقل من المطلع :

هو مشكـانـا

لا تـنسوه ولا يـنسـانـا

ثم أغصان :

بـوشيمـات مختـوم كفـا عقـلى خـفـا

والـكبـد بـنـاره صيفـا

بـوسالف ع الجوف اسفـا

وبعد قفل مساو للسابق :

خـان غـلانـا

مـا وفى فى قـول مـعـانـا

ثم تنقلب الأهزوجة أو الطق فتصير أغصانها غير متساوية :

بيمينـا حـالـف لا يخون غلاي ولا يخـالف

لا غيـرى يـوالف

ثم القفل من شطرة واحدة مع تغير فى القافية طفيف :

هكي العهـد بيـنى وبـينـا (يريـد : بيـنى وبـينهـا)

ويستمر بأغصان :

هكي قـايـل لـى مـولي الخـد قمـر مجـلي

منـا يـا نـا اللي

والقفـل :

قـلـبى ذايـب راح سجينـا

ثم دور جديـد :

قـلـبـى وكـلـهـا من فرقـا مبـروم خجلهـا
والـعـين ذبـلـهـا وقـــل هـــنـــانـــا
سمح اللـون حـزن خلانـا
بوشيمات على ذرعانا مـــويـــا لانـــا
متبـاعد يـا طـول رجانـا

ويصبح المطلع خاتمة لهذا البنـاء التوشيحى المتطور والمتغير ، ليبدأ بنـاء زجلى مثل الثلاث عشرة قصيدة التى أورد مختارات منها صفى الدين الحلى فى العاطل الحالى (١) :

بـو وشمات مغرغر عينـا سمح اللون كحيل انظـارا
بـوشنيـف فيـه دنيـدينـا بـوحوتـا فى ليـدا امـارا

ويلى بعد ذلك اثنا عشر بيتا بنفس الوزن والقـافية ثم شطر واحد على وزن وقافية الأشطار الاولى ، وبعده يعود لشىء من المخالفة لقـافية مطلع القصيدة شديدة الطول والتطور فى الأوزان وطول الأشطار والقوافى :

طـايـل فـرقـا مخلـينـا :
ملـولـين زهـاو وادبـاره
وقـــل حـــبـــانـــا عين اللي سابل جنحانه (٢)

* * *

ولو عدنا الى طريقة أداء أغنيـة علم بتفقير البيت ، وترديد كـل فقرة مرات

---

(١) العاطل الحالى ص ١٥ – ٢١ .
(٢) القصيدة مقطوعية مكونة بجانب الجزء الزجلى الاخير من مقطوعات توشيحية متساوية فى عدد الأشطار ، ثم ١٤ متباينة وأقصر ، وأخيرا الزجل ، أغنيات من بلادى ١٧٢ – ١٧٦ .

متباينة لخرج الينا شيء أشبه بذلك ، بدليل أن صاحب تجريدة حبيب (١) ، يورد نصا أشبه بالمقاطع الاولى لهذه القصيدة هو :

اللى مر علم يا عين من تأصيله / لا يعجبك مرقاه لا تجولى له
اللى موا علم باقداره / ما يوجعك كيف اتباعد داره
الشين يطهق طهقة النواره / ويطغى بعد تفتيقه وتشهيله
لو يكون شرع وقاضى / عليه ما انطاطى ولا نقيم غراضى
هناك العزيز اللى عليه تشاظى / يقيم العنا والموح ومن تجى له

ويفاجئنا بقوله : «ودليل القصيدة» أغنية العلم الآتية :

«أنفيت وأنت داير فيه ربيع النبا لا تجول له»

وكأن أغنية العلم عند الشاعر البدوى ميزان عروضى مثل ميزان الخليل ينتج قصائد متعددة الألوان . عموما نحن أمام أغنية (طق) ، أخذت شكلها نتيجة الأبنية العروضية أو الموازين (أو حتى التفعيلات) الناتجة بشكل مطرد ومتلاحق نتيجة تقطيع بيت أغنية العلم السابقة على النحو الذى أوردناه فى الصفحات السابقة ، مع العلم أن تلاحق نظام محدد لعدد تكرار كل فقرة تتقطع اليها الاغنية أمر خاضع لعدد من الأنماط المعروفة لدى أصحاب هذه الاغانى ، وهذا الأسلوب العروضى الفريد يبرر تصور جامع اغانى «أغنيات من بلادى» أن اسم صوب خليل (وأحيانا يطلق عليها : كتاب خليل) معارضة شعبية لبحور الخليل بن أحمد، وهذا يفسر استخدام كلمة كتاب ، وحذف (ال) العهد من خليل ليصبح الاسم أشبه بالصفة ، وأخيرا يصير مقبولا تفسير الباحث نفسه صوب بأنها صواب (٢) . ونحن نفضل تفسيرها بمنحى (خليل) . ولعدم اختلاف هذه الاغانى عن اغانى العلم فى شيء ، فاننا نتصور أن «علم» هو صوب خليل (عروض) لأغانيهم الشعبية . ومن ثم فأغنية «طق» تبدأ بتوشيح وتتجه نحو الزجلية حتى تصير زجلا صرفا ، هذا من ناحية الهيكل البنائى لكل من النوعين ، وتتخذ من اغان أخرى أحادية البيت عروضا لها . والسؤال : هل وجد مثل هذا الغناء فى الاندلس أيام زرياب ؟ أو هل وجد فى بغداد أو حتى حول القيروان وحمله زرياب الى

---

(١) تجريدة حبيب ص ١٣٥ .
(٢) أغنيات من بلادى ص ١٢٦ .

الأندلس ؟ أرجح امكـانية وجوده فى الاندلس درجة ترجيح وجوده فى بغـداد أو القيروان لكنه لم يصر شيئا مؤثرا ومحترما ومنتشرا الا فى الاندلس بعد ازكاء زرياب لناره ، وعموما حضاريا كل منطقة المغرب كانت تابعة للأندلس .

والثانى : أن الكشك يبدأ بأن يصطف الشبـان على هيئة هلال وبصفة خاصة الرواة والشعراء ، ويبدأ الحفل بغناء أغانى (علم) يطلق عليها أغانى الصف ، وتنطلق عبارة تهنديب (تحميس) ، من الموجودين ، وتكرر ، وهى :

عـلـم ويـش (١) !

ومثل هذه الصرخات تشبه صرخة (olé) التى يرددها الجمهور والمغنون عند اداء الأغانى الشعبية فى الاندلس اليوم ، ولا سيما الفلامنكو ، فهل كلمة (علم) هى أصل (olé) وليس (الله) كما يعتقد الجميع ولا سيما أن التحول من العربية الى الاسبانية قد يؤدى الى ذلك ، فقبلها كلمة «عالم» صارت (Olema) ، ثـم ان صرخة (علم) تؤدى حتما الى اختفاء الميم بنبرة الصرخة فوق اللام فتصير بدلا من Olema فقـط (olé) (*) . ان هذا الفرض قـد يدعمه شىء واحـد ، وهو القدرة التوليدية الهـائلة لهذه الاغانى ، فـانى أظن انها أم لأنواع كثـيرة من الأغانى ، وأن كثرة ترداد علم أثنـاء الغناء يعطى الكلمة القدرات السحرية لـ (ليل يا عين) .

وفى تلك الأفراح بعد أن تردد عدة أغنيات علم تدخل الحجالة أى الراقصة فى مشهد شعائرى ، ويبدأ أداء علم (رغوث) أى الحيوان الذى له ابن ، والابنة هى أغنية أخرى ليس لهـا (ابنة) هى أغنية الشتاوة التى تشتق من أغنيـة (العلم) ونضرب مثلا :

علـم :

ان كـان مـا قسم لا مـاك نبـات نـا المأخوذ يـا علم

---

(١) أغنيات من بلادى ص ١٥٣ .

(*) أما كلمة (ايش) فهى تحمل دلالة (Venga) بالاسبـانية فهـم يصيحـون ,olé! olé! vengal vengal ونتصور أن الاسبان يعرفون كلمـة Al-lah ، وليس من السهل خلطها بصوت آخر مثـل olé مما يعطى بعض المشروعية للفـرض المقتـرح لأصل الكلمـة ، التى قد تكون لهـا علاقة بالاستسقاء . أو باسطورة اسبانو – عربية عاشت فى الاندلس. وكما سنعرف بعد فان أغنية العلم تؤخذ دليلا لنظم قصائد متعددة الهياكل ، ومن معانى كلمة «علم» حسب اللسان : الطبل .

شتـاوة :

نبـاتـو ميخـوذين صحيـح ان كان ما قسم بودور يميح (١)

ان لغة الأغنيتين تذكرنا بلغة ابن قزمان ولا سيما عند استخدام (أنا) بدون الهمزة (نا) وتحويل الهمزة الى يـاء فى (مأخوذين) ، واستخدام الفعل المضارع لجماعة المتكلمين للمتكلم المفرد ، بجانب نطق الدال «ذالا» ، ونلاحظ أن مرددى الأغنيتين يشتكيان من الهجر بنفس الاسلوب ، فالشتاوة تغصين مع العلم ! .

* * *

ان وجود هذه الأغانى بين السلالات التى من أصل أندلسى فى شرق ليبيا مع الدلالات الغزيرة التى تحملنـا حملا الى ذكر الأندلس والموشحات والأزجـال ، تجعلنا نفترض وجودها فى الاندلس فى عصر زرياب بشكل يقارب ما رأيناها عليه . فنحن نتصور أنها كانت مختلطة بالألفاظ والعبارات الرومانثية ، وأنها تعربت تدريجيا فى منفـاها ، لكنها ظلت تحمل روائح الاندلس فى مجتمعها الزراعى ، وتمت لها بصلة الرحم ، التى تهدينا الساعة الى المنابع الأولى للموشحات .

والآن كيف استوحى زرياب مثل هذه الأغـانى أهازيجه ؟ أظن أن اجابة ذلك ستكون فى بغداد تارة وفى الاندلس تـارة أخرى . انه تراث الحداثة البغدادى ، واحتياجات اجتماعية شائقة وحاسمة فى الاندلس ، الأمر الذى سيحظى باهتمام منا فى الصفحات التالية .

---

(١) نفسه ١٥٧.

- ٢ -

ابن عبد ربــه

ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، الغنى عن أى تعريف ، يقول فى عقده (١) وصفا للعود فى تطوره وتطور الضرب عليه بعد قرن أو ما يقرب من رحيل زرياب :

يــا مــجلسا أيــنــعــت أزاهــره ... ينسيــك أولــه فى الحسن آخــره

لم يدر هــل بات فيه ناعما جذلا ... أو بــات فى جنة الفردوس سامره

فــالعــود يخفق مثنــاه ومثلثــه ... والصبح قــد غردت فيه عصافره

وللحجــارة أهــزاج اذا نــطقــت ... أحيــابها الكبــرة المحنى نــاقره

وحن بينهمــا الكثبــان عن نغــم ... تبدى عن الصب ما تخفى ضمائره

كــأنما العــود فيمــا بينــنا ملك ... يمشى الهوينــا وتتلوه عساكــره

كــأنه اذا تــمطى ، وهى تــتبعــه ... كسرى بن هرمــز تقفــوه أساوره

ذاك المصون الذى لو كان مبتذلا ... ما كان يكسر بيت الشعر كــاسره

صوت رشيق وضرب لــو يراجعه ... سجع القريض : اذا ضلت أساطره

لو كــان زريــاب حيــا ثم أسمعه ... لمــات من حســد اذ لا ينــاظــره

ان أبيات الرجل ، تنم عن حيــاة موسيقية وشعرية جاوزت زرياب . والنص يكاد يغص بالمصطلحات الخفية وراء البنــاء المجازى للشعر ، لكنها تذكرنا بما أحدثه زرياب فى الموسيقى فللحجارة « أهزاج » ، وهى ليست الا أهازيج زرياب . وأكاد أمعن فى الخيال ، فأظن أن الحجارة تورى عن وادى الحجارة ، وأن الكبرة ويريد بهــا الشيخوخة (واحيــاؤها ردها شبــابا) ، تورية تذكر بقبــرة موطن الشاعرين القبريين المنسوب اليهما نشأة الموشحات ، وهما معاصران لابن عبد ربه ، وهو ظن بعيد ، ورد لى بتفسير (بينهما الكثبــان) فى البيت التــالى ، بمعنى أن الكثبان بين المكانين بدلا من التفسير المباشر لــ (بينهما) بمعنى : بين الناقر

---

(١) العقد الفريد جـ ٧ ص ٦٨ .

والعود ! كذلك «كبره Cabra » تعنى الماعز واسم القرية معا ومن أمعاء الماعز تصنع الأوتـــار . لكن كيف يتمطى العود ؟ أليس هو التمطيط الـــذى يشير اليه اسحق عند ابراهيم بن المهدى ، ويؤدى الى كسر بيت الشعر ، واذا لم يتم يفسد اللحن ؟ لكن المهم هنا أن اللحن يتحكم فى ميـــزان الشعر ويكسره ، لكى يصون سلامة لحن العود ولا يبتذله . تم ان الفعل (تقفوه) يشير الى القوافى وتبعيتها للحن كما أسلفنا ، اما اختيار الآساور هنا فهو توريه عن الادوار الموسيقيه التى تتوازى مع أدوار شعرية ولا سيما أن من اسماء البيت فى الموشحة لفظة (دور) ، ولعله يشير الى دوريه القوافى . وأخيرا لدينا مصطلح (سجع القريض) ، والقريض هو الشعر ، واغنية (طق) اسمها المجرودة (المقروضة) ، الا يشير الى لون من النثر الشعرى (أو اللفظ العامى أو الاعجمى على حد قول ابن بسام) ، وما دام نثرا ، فانه فى سطور (ضلت أساطره) ، ولفظ سطر استخدم للدلالة على البيت فى الموشحه والزجل . وأخيرا يظهر زرياب حاسد هذا التطور الذى يشحن النص باحتمالات ومصطلحات موحية غنائية جديدة وفنون شعرية مسجوعة أى ذات قواف متعددة مثل قوافى النثر ، وهى تابعة لتجزئة اللحن .

النص وثيقة مجازية . لكننى أرى أن كل المجاز بها يقوم على التورية ، التى سوف يفهمها المعـــاصرون ، وان تعز علينـــا . ومهما اختلفنـــا حول تفسيـــر المصطلحات المستخدمة هنـــا ، فلن نختلف حول غرابتها فى ذلك الحين ، فلأول مرة تستخدم كلمة (سطر) للبيت الشعرى ، ونحن فى العصر الحديث نستخدمها ترجمة عن النقد الغربى . ثم أيضا يصرح الشاعر بامتثـــال الشعر للموسيقى حتى التضحية بعروضه ، ولو حاول هذا الشعر أن يراجع اللحن أو يعدله ضاع وضل وغطى عليه اللحن . ان هذه الغرابة تنبى بلون جديد من الشعر ، وعلاقة تحددت بيـــنه وبين الموسيقى جعلت من هذه الأخيرة السيد والشعر المسود ، ذلك الشعر المسمى بـــ (سجع القريض) . ان ارجاع تاريخ نشأة الموشحات الى عصر الامير عبد الله أمر يؤكده هذا النص تأكيدا حازما .

والاشارات غير المباشرة فى شعر ابن عبد ربه الى وجود شعر مختلف لا تتوقف وهى بين المعجب به ، والرافض المتعصب ضده ، فالنص السابق فيه شىء من الاعجاب بالموسيقى الجديدة المطورة عن موسيقى زرياب ويعترف بسيادتها على الشعر وقبـــول كسره من أجلهـــا ثم بعد ذلك يرفض رفضـــا حاسما النظم على الأعاريض المهملـــة وهو أول شكـــل للموشحات حسب ابن بسام – فيقـــول فى رجزيته عن العروض ، وذلك فى آخرها بعد أن أورد كل البحور والدوائر :

هذا الذى جربه المجرب ... من كل ما قالت عليه العرب
فكل شيء لم تقل عليه ... فاننا لم نلتفت اليه
ولا نقول غير ما قالوا ... لأنه من قولنا محال
وانه لو جاز فى الأبيات ... خلافها لجاز فى اللغات
وقد أجاز ذلك الخليل ... ولا أقول فيه ما يقول
لأنه ناقض فى معناه ... والسيف قد ينبو وفيه ماه
اذ جعل القول القديم أصله ... ثم أجاز ذا ، وليس مثله
وقد يزل العالم النحرير ... والحبر قد يخونه التحبير
وليس للخليل من نظير ... فى كل ما يأتى من الأمور
لكنه فيه نسيج وحده ... ما مثله من قبل ومن بعده(١)

فابن عبد ربه الذى يتمسك بمبادىء الخليل امام العروض ، فجأة يهاجمه ويتهمه بالتناقض مع نفسه لأنه أجاز النظم على الأعاريض المهملة . ويحس بشيء من التأنيب للنفس فيبرز زلة الخليل ، مصمما على حكمه بعدم الجواز ، ثم يمتدحه مدحا مثيرا للظنون :

وليس «للخليل من نظير» ، فهل حاول أحد أن ينظم على الأعاريض المهملة ؟ وهل حاول آخر أن يدعى عروضا نظير عروض الخليل (صوب خليل ؟) فينفى وجود النظير ، فلا عروض الا عروض الخليل . وحكمة ابن عبد ربه هى ما نفترض من أسلوب تفكير الفقيه ، فهو يخشى على لغة القرآن ، ويظن أن العروض هو نحو الشعر ، فلو جاز وضع نحو جديد يجوز وضع عروض جديد :

وانه لو جاز فى الأبيات

خلافها لجاز فى اللغات

ان ابن عبد ربه يقاوم مقاومة شديدة ظهور محاولة للنظم على الأعاريض المهملة حتى انه يحرم ما أحل الخليل ثم انه ينفى امكانية صحة عروض نظير لعروض الخليل .

---

(١) نفسه ج ٦ ص ٢٥٢ .

وهو كشاعر – كما رأينـا فى نصه الأول – يعجب بـالموسيقى الجديدة ، ويخضع لها شعر (العرب) حتى الانكسار . بل ان له مقطوعة تكاد تصف شعرا له علاقة بالروم :

منظـومـة هذب ألفـاظهـا ... لـيست من الشعر الحجـازي
لكنهـا فى الصوغ نجـديـة ... صـاحـبهـا لـيس بـنجـدي
كـوفيـة الابـداع بصريـة ... لـغـيـر كـوفـى وبـصـرى
كـأنهـا شاذورة عـلـقـت ... بـوجـه ديـنـار هـرقـلـي

والمعروف عن أهل الحجاز الرقة فى أشعارهم ، وهم أصحاب الغناء العربى ، فنفى حجازية المنظومة رغم تهذيب ألفـاظها غريب ، وأغرب منه نسبتها لنجد ، فهى أعرابية وحشية لكنهـا هذبت (ربما بالموسيقى) فصارت لغير نجدى ، وهى كوفية بصرية (نسبة للشعراء المحدثين) لكنها بنجديتها انتفت نسبتها ، وانتماؤها الوحيد المؤكد فى النص هو الدينـار الهرقلى ، ربما اشارة للغـة الرومانثية من ناحية والتأثيرات اليونانية (الرومية) فى الموسيقى التى وصلت للشعر ، باخضاعه لهذه الموسيقى . ولهذا فى مطلع أرجوزته فى العروض التى أشرنا اليها منذ قليل ينفى علاقة الخليل بالفلسفة اليونانية ومن ألف فى الموسيقى من فلاسفة اليونان ، وهو نفى لا مبرر له الا تدخل أصحاب العلوم القديمة فى قرطبة فى عروض الشعر ، بتوجيهات قرأوها فى كتب هؤلاء الفلاسفة ، وها هى الأبيـات الغريبة التى تثير مشكلة غير معروفة فى مصادر العروض ، ولا سبيـل لفهمها الا اذا تصورنا أن بعض القرطبيين قد زعم نظيرا للخليل عند اليونان . وتلك أبياته (١) التى تثير القضية :

فـداو بـالاعراب والعـروض ... داءك فـى الامـلاء والقـريض
كـلاهمـا طب لـداء الشعـر ... واللـفظ مـن لحـن بـه وكسر
ما فلسف البطليس جـالينوس ... وصاحب القـانون بطليمـوس
ولا الـذى يدعـونه بهـرمس ... وصاحب الأركـند والاقليـدس
فلسفـة الخليـل فى العـروض ... وفى صحيح الشعـر والمـريض

---

(١) العقد الفريد جـ ٦ ص ٢٤٠ .

ثم ان ربط العروض بالاعراب يعمق فكرتنا عن المشكلة التى يتجنب ابن عبد ربه أن يثيرها بصراحة حتى لا يعد هذا اعترافا بمن لا يعرب فى الشعر أو يتخذ له عروضا روميا ، واذا كان تفسيرنا لربطه الشعر بالدينار الهرقلى (والدينار دائمـا يرتبط بالصياغة) فى استحسان ، فربمـا أجبر على وصف أغنية من تلك الأغانى الآبقة من عروض الخليل والاعراب الى عروض آخر ، بمباركة وتشجيع بل واقتراح علماء الفلسفة .

ان موقف ابن عبد ربه المتجاهل للفن الجديد وأصحابه كخط دفـاع أول ، ليس غريبا فى عصره ، فهو فى هذا يهتدى بخليفته عبد الرحمن الناصر عندما رد على كتاب عثر عليه بقرطبة دسه الى حضرته أمير أفريقية ... أفحش فيه السب .. بقوله «يا هذا عرفتنا فسببتنا ، وجهلناك نحن فأمسكنا عنك » (١) . وهو كما رد الناصر يرد منكرا كل ما فعله الآخرون ، دون أن يشير الى أنه وقع بالفعل من أى أحـد .

مما سبق نصل الى أن كل أقوال ابن عبد ربه تعلن وجود موسيقى جديدة وفن شعرى مستحدث . فما هى خصائص هذا الفن ؟ نظن أننا يمكن أن نحدد هذه الخصائص :

١ – مجافاة الاعراب أحيانا .

٢ – شىء من البدوية المهذبة .

٣ – التبعية للموسيقى .

٤ – كسر عروض الخليل بالنظم على البحور المهملة مرة ، واقتراح عروض رومى مرة أخرى ، وهذا العروض الأخير مقترح من أصحاب الفلسفة أما بدويته فتربطه بأغنية شعبية – حسب ظننا – مثل «صوب خليل» أو رديفتها «علم» .

وهذا بالضبط ما يحمله قول ابن بسام صاحب الذخيرة :

«وأول من صنـع أوزان هذه الموشحات بأفقنـا واخترع طريقتها – فيمـا بلغنى – محمد بن حمود القبرى الضرير . وكان يصنعها على أشطار الأشعار ،

---

(١) ابن سماك العاملى ، الزهرات المنثورة فى نكت الأخبار المأثورة (تحقيق محمود على مكى)، المعهد المصرى للدراسات الاسلامية ، مدريد ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٠ – ١٤٢ .

غير أن اكثرهـا على الأعاريض المهملة غير المستعملـة ، يأخذ اللفظ العـامى والعجمى ، ويسميه بالمركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان. وقيـل ان ابن عبد ربه صاحب كتـاب العقد أول من سبق الى هذا النـوع من الموشحات (١) » . ونحن أمام فارسين نسب اليهما هذا الحدث فأيهما نرجح ؟ اذا تأملنا قول الحجارى فى مسهبه ، فهو ينسبه لشخص ثالث مع ابن عبد ربه حيث يقول : ان مخترع هذه الموشحات بجزيرة الاندلس هو مقـدم بن معـافى القبرى من شعراء الامير عبد الله بن محمد المروانى . وأخذ ذلك عنه ابن عبد ربه (٢) . ونحن نرى أن الرجلين القبريين – ربما مع آخرين مثلهما معاصرين لابن عبد ربه – قد اخترعوا هذا الفن الجديد الذى أشار الى احتمال وجوده ابن عبد ربـه فى شعره وأرجوزته العروضية ، وأن هـذا الأخير أخذ عنهمـا اختراعهما المسمى الموشحات أو سجع القريض فى حدود مبادئه .

والذى يهمنا الآن ، أن نقارن بين ما قاله ابن بسام والخصائص التى ألمـح اليها ابن عبد ربه فى اقواله . ان أقوال ابن عبد ربه (سواء فى انكاره أو اعجابه) تتفق تمـاما مع مقولة ابن بسام دون اشارة للموسيقى الا مـا نفهمه ضمنا من قوله «اللفظ العامى أو الأعجمى» ، فالشاعر لن ينظم شعرا على عامية الشارع ، وانما على عامية (عربية أو أعجمية حيث لا وجود للأعجمية فى ذلك الوقت الا فى صورتها العامية) منظومة فى اطار موسيقى لأغنية شعبية .

والمعضلة الآن ، كيف نفسر نسبة اختراع هذا الفن لابن عبد ربه أو اتهامه بانه أخذه (محاكـاة) عن غيره ، رغم أنه عدو لدود له ، ثم كيف رجحت قول الحجارى بانه أخذ الفن الجديد عن غيره من معاصريه دون أن يسبق الى اختراعه حسبما ورد فى مقولة ابن بسام .

يبدو أن الأمر فى غاية الوضوح (٣) ، لو تأملنا قول ابن بسام من أن الموشح الأول كان بلا أغصان أو تضمين وأنهم كانوا يصنعونه على أشطار الأشعار ، غير أن اكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة فهنـاك نوعان من النظم : نوع نـادر الاستعمال ، وهو صنع الموشح على أشطـار ذات أوزان عرووضيـة مستعملة ، والنوع الغـالب كان على الأعاريض المهملة غير المستعملـة ، فهم

---

(١) راجع هذا البحث ص ٣٠٦ – ٣٠٨ .

(٢) نفسه ص ٣٠٧ .

(٣) يراجع تقسيمات ابن سناء الملك للموشحات ومنهـا قسم على أعاريض العرب يحتـاج لاضافة حتى يمكن الغناء به .

يأخذون اللفظ العامى والأعجمى ، ويقطعون أسبابه وأوتاده الى تفعيلات بالضرورة تطابق الاعاريض المهملة غير المستعملة ، المستنبطة من دوائر الخليل، ثم ينظمون على نسقها أبياتا تنتهى بهذا اللفظ العامى ، ولا ندرى ان كانوا ينظمونها بعامية تشبه أغنية (طق) أو بترنيم بين العامية والفصحى أو بالفصحى .

لكن النتيجة النهائية ليست الا مجرد مقطوعة شعرية (بلا أغصان أو تضمين) عادية بنيت على ، شطر شعرى له عروض مستعمل أو غير مستعمل يسمى المركز. وابن عبد ربه أمام هذا التيار لن يقف معزولا ، فلابد من المشاركة ، حتى لا يتهم بالعجز عن هذا الفن الجديد ، ولن يغفر له أنه ضد مبادئه ، وضد أرجوزته ، فمنذ زرياب صار أصحاب هذا الفن قدوة للملوك وخاصتهم . ومع تورط الفن فى العامية والاعجمية سيصيرون قدوة لعامة الناس أيضا . فكيف يواجه ابن عبد ربه هذا التيار ؟ لابد من المشاركة والاستمرار فى المقاومة .

كيف كان ذلك ؟ يقول ابن عبد ربه وهو يقدم عروضه : «واختصرت المثال (أمثلة ونماذج منظومة فى البحور المختلفة المستعملة) ... فى ثلاث وستين قطعة على ثلاثة وستين ضربا من ضروب العروض ، وجعلت المقطعات رقيقة غزلة ، ليسهل حفظها على ألسنة الرواة ؛ وضمنت فى آخر كل مقطعة منها بيتا قديما متصلا بها وداخلا فى معناها من الأبيات التى استشهد بها الخليل فى عروضه ، لتقوم به الحجة لمن روى هذه المقطعات واحتج بها (١) » .

ان هذه المقطوعات باختصار ليست الا النموذج الاول من الموشحة ، فيما نظم على أشطار ذات عروض عربى مستعمل ، وينطبق عليها بدقة كلام ابن بسام . وابن عبد ربه فى استمراره لتجاهل الفن الجديد وأصحابه ، عندما يضرب صفحا عن ذكرهم ، لا يملك أن يخفى علينا انشغاله المستمر بهم . فمن يطلب من عالم فى العروض أن يضع مقطوعات من عنده كأمثلة للعروض يحتج بها ، فهو مولد وليس حجة . ثم اصراره على أن تكون رقيقة غزلة ليسهل حفظها على ألسنة الرواة (وقد سارت فى كل مكان وانتشرت بالفعل فى أنحاء البلاد على ألسنة الناس (٢)) ، ويكشف عن انشغاله بمواجهة التيار فى انحناءة عارضة ، لكنها خبيثة ، فهو يقاوم موشحاتهم السائرة ، بموشحات أخرى تسير وتخلد ، لكنها

---

(١) العقد الفريد ج ٦ ص ٢٣٣ . النص يشبه وصف ابن سناء الملك للخرجة .
(٢) الجذوة ، ترجمة أحمد بن عبد ربه .

لا تخالف ما قالت به العرب من اعراب وأعاريض . انه يحاول هدم التيار من داخله ولعل مقاومته بالفعل قد افلحت فى حمل الناس حتى أواخر القرن السادس على تجاهل الموشحات فى مؤلفاتهم التى تؤرخ للأدب ، لأنها على غير أعاريض العـرب .

وعندما يصنع أصحاب الفن الجديد – فى لعبتهم التجريبية – فنـا يقلب الموشح الغزلى المـاجن الى موشح زهدى كنقيضة للأول ، يصنع ابن عبد ربـه ممحصاته بنفس الأسلوب ، بشىء من المخالفة ، حتى يتميز ويقاوم فى آن . فهم يسمون الموشح الزهدى بالمـكفر ، وهو يسميه بـالممحص ، وهم ينظمونه على أساس المركز فى الموشح الغزلى ، ولابد أن تكون نهايته هذا المركز ، وهو ينظمه على الشطر الاول لمطلع موشحه الغزلى ، ثم يجعل هذا الشطر مركزا لممحصه .

وبهذا يكون ابن عبد ربه أخذ عن غيره الموشح ، وشارك فيه بمراحله الاولى مشاركة المجبر الكاره ، الذى يقف مع الأقلية ، بل مع نموذج سابق لهذا النموذج القرطبى كان قد ظهر فى بغداد دون أن يعيره أحد أهمية منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان (١) . أيضا نحن الآن نرى بوضوح جانبا جزئيا من صورة الايـام الاولى لنشأة الموشح بل نرى بعض النماذج الاولى من الموشح ، تلك النمـاذج التى لم يتنبه اليها أحد ، وبالتالى ظلت بعيدة عن القاء الضوء على هذه النقطة المعتمة من تاريخ ذلك النوع الأدبى المضىء المسمى بالموشحات .

والآن نورد بعض الأمثلة لمـا صنعه ابن عبد ربه من مقطعـات وممحصات توشيحية . ونبدأ بالمقطعات ، والتى بناها على الأبيات المختارة ، كأمثلة للبحور العروضية من قبل الخليل بن أحمد . وهذه الأبيات – فى ذاتها – تثنى ثنـاء عطرا على ذوق من اختـارها ، وتلحق نفسها دون مجهود بخرجات الموشحات التى وصفها ابن سناء الملك أبـدع الوصف كما أسلفنـا فى صفحات سابقة . أحد هذه الأبيات (٢) :

انمـا الـذلفـاء يـا قوتـة أخـرجت من كـيس دهقـان

تبنى عليه هذه المقطوعة :

أى تـــفـــاح ورمـــان يجتـنى من خـوط بـان

---

(١) هذا البحث ص ٢٠٢ وما بعدها .
(٢) العقد الفريد ج ٦ ص ٢٥٧ .

أى ورد فوق خد بدا مستنيرا بين سوسان
وثن يعبد فى روضة صيغ من در ومرجان
من رأى الذلفاء فى خلوة لم ير الحد على الزانى
« انما الذلفاء يا قوتة أخرجت من كيس دهقان»

وهنا بيت آخر منها (١) :

قلت استجيبى فلما لم تجب سالت دموعى على ردائى

تبنى عليها هذه المقطوعة :

ما أقرب اليأس من رجائى وأبعد الصبر من بكائى
يا مذكى النار فى جوانحى أنت دوائى وأنت دائى
من لى بمخلفة فى وعدها تخلط لى اليأس بالرجاء
سألتها حاجة فلم تفه فيها بنعمى ولا بلاء
«قلت استجيبى فلما لما تجب سالت دموعى على ردائى»

وبيت خليلى ثالث (٢) :

«الى هند صبا قلبى وهند مثلها يصبى

يكون خاتمة مقطوعة شطر الهزج :

أيامن لام فى الحب ولم يعلم جوى قلبى
سلام الصب يغويه ولا اغوى من القلب
فانى لست فى هند محبا صادق الحب
وهند ما لها شبه بشرق ، لا ! ، ولا غرب
«الى هند صبا قلبى وهند مثلها يصبى»

---

(١) نفسه ص ٢٦١ .
(٢) نفسه ص ٢٦٨ .

وتتطور هـذه المقطوعـة ليكون الـوصول الى البـيت الخليلى المضمن وثبـا واستطرادا على حد قول ابن سناء الملك فى وصفه للخرجة ، مسبوقا بفعل الغناء :

يا مدير الصدغ فى الخذ الأسيل ومجيل السحر بالطرف الكحيـل
هـــل لمحـزون كئيب قبلـــة منـك يشفى بردهـا حر الغليـل
وقـلـيـــل ذاك الا انـــــه ليس من مثلـك عنـدى بالقليـل
بـأبى أحـور غنـى مـوهنـا بغنـــاء قصر الليـــل الطويـــل
«يا بنى الصيداء ردوا فرسى انمـا يفعـل هذا بالذليـل (١) »

* * *

اما المحصات ، فهى اطراد لنفس الأسلوب التوشيحى مع شىء من المخالفة اشتهر به ابن عبد ربه فى كل معارضاته التى يوردها فى عقده ، فهو دائمـا يقلب الصور (٢) ، وقد فعل هنـا نفس الفعلة ، فهو بدلا من الاستعانة بـالبيت الأخير (البديـل للخرجة) ، يستعين بـالشطر الاول من البيت الاول ليـأتى به فى آخـر ممحصته أو مكفرته اذا أخذنا بوصف ابن شرف لها ، فهو يصف الرجل «واما ابن عبد ربه القرطبى ، وان بعدت عنا ديارة ، فقد صاقبتنا أشعاره ، ووقفنا على أشعاره صبوته الأنيقة ، ومكفرات توبته الصدوقة (٣) » . ووصف المحصات بالمكفرات من طرف ابن شرف يدل على انتقال أخبار ممحصات ابن عبد ربه ، على أنها مكفرات ، أو قل الصورة الاولى للموشح المكفر ، الذى يقوم بالاستعـانة بالشعر العادى الغزلى لاستخراج مركز يبنى عليه مكفرا على حد تعبير ابن شرف أو ممحصا على حد تعبير ابن عبد ربه ، فمثلا كان قد قال فى شبابه أبياتا فى فتى كان يهواه ، وأعلمه أنه يسافر غدا ، فلما أصبح عاقه المطر عن السفر ، فانجلى عن ابن عبد ربه همه ، وكتب اليه بهذه الأبيات :

هـلا ابـتكرت لبين أنت مبـتكر هيهـات يـأبى عليك الله والقـدر
ما زلت أبكى حذار البين ملتهفـا حتى رثى لى فيك الـريح والمطـر

---

(١) نفسه ص ٢٧٢ .
(٢) احسان عباس ، تاريخ الأدب الاندلسى ، عصر سيادة قرطبة دار الثقافة – بيروت ١٩٦٠، يورد احسان عباس مثلا للقلب ص ١٥١ .
(٣) نفسه ص ١٥٣ .

يـا برده من حيـا مزن على كبـد نيرانهـا بغليـل الشوق تستعـر
اليت أن لا أرى شمسا ولا قمـرا حتى أراك ، فأنت الشمس والقمر(١)

ثم محصها فى شيخوخته متخذا من مطلعها شطرا ذيل به المحص فى الأبيات الآتيـة :

يا عاجزا ليس يعفو حين يقتـدر ولا يقـضى لـه من عيشه وطـر
عـاين بقلبـك ان العين غـافلـة عن الحقيقـة واعلم أنهـا سقـر
سوداء تـزفر من غيظ اذا سعرت للظـالمـين فـلا تبـقى ولا تـذر
ان الذين اشتـروا دنيـا بـآخرة وشقـوة بنعيم ساء مـا تجـروا
يـا من تلهى وشيب الرأس يندبه ما ذا الذى بعد شيب الرأس تنتظر
لو لم يكن لك غير المـوت موعظة لكـان فيه عن اللـذات مزدجـر
أنت المقـول لـه ما قلت مبتدئـا «هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر(٢)»

* * *

ويبدو أن ابن عبد ربه يلتقط بعض الكلام الشائع ، ويبنى عليه بعض المقطوعات ليتحول هذا الاسلوب التوشيحى الى أسلوب شائع عنده ، قد التقطه من مصدرين أحدهما بغدادى والآخر أندلسى . فهو فى مقطوعة له ينهيها بعبارة «اليك ! خلي عن الطريق» نكاد نظن أنها قادته الى مقطوعته الصغيرة بكاملها . فهو يقول :

---

(١) الديوان م ٩٤ (نسخة مخطوطة/تحقيق دستين كـاول) ، تـرد المقطوعـة فى نفح الطيب ج ٧ ص ٥٠ .

(٢) نفسه ص ٩٥ ، كذلك راجع نفح الطيب ج ٧ ص ٥٣ ترد فى ترجمة المطمح لابن عبد ربه مسبوقة بقوله : «وفى أيام اقلاعه عن صبوته ، وارتجاعه عن تلك الغفلة وأوبته وانثنائه عن مجون المجون الى صفـاء توبته ، محص اشعاره فى الغزل بما ينـافيها ، ونصل من قوادمها وخوافيهـا ، بأشعار فى الزهد على أعاريضها وقوافيها ، منها القطعة التى أولها :

هـلا ابتـكرت لبـين انت مبـتكر

محصها بقوله : « ... ثم المقطوعة » .

وايضا يورد الحميدى : «ولاحمد بن عبد ربه اشعار كثيرة سماهـا المحصات وذلك انه نقص كل قطعة قالها فى الصبا والغزل بقطعة فى المواعظ والزهد محصها بها كالتوبة منها والندم عليها» ، راجع : الخبر والمقطوعتين فى (جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتاليف والنشر ١٩٦٦ ، ص ١٠١ – ١٠٣) .

اشرب عـلى منـظر انـيق

وامزج بـريق الحبيب ريقى

واحلل وشاح (*) الكعـاب رفقـا واحذر على خصرها الـرقيق

وقـل لمـن لام فى التصـابى :

«اليك ! خلى عن الطريق (١) »

* * *

ويدفعنا الى هذا الظن اعجابـه الشديد بهذا النمط من الشعر كمـا سنراه فى الصفحات التـالية عند ابى نواس . وهو فيمـا يظهر قد راق له فيه جانبه الهزلى والغنائى فى آن ، حسبما نفهم من ايراده لمختارات للحمدونى الذى تابع أبا نواس فى هذا النمط التوشيحى خالقا جوا أكثر شعبية .

ونضرب نموذجين من مقطوعـات الحمدونى مثـلا لتنبه ابن عبد ربـه لهذا الاسلوب الذى انبثق فى بغداد كما سنعرف عند حديثنا عن بشار ، ودوره فى أبوة الحداثة العباسية . يقول صاحب العقد (٢) : وقـال الحمدونى (اذ) أهدى اليه سعيد بن حميد أضحية مهزوله :

لسعيـد شويـهـــه نـالهـا الضر والعجف

فتـغـنت وأبصـرت رجـلا حامـلا علـف :

«بـأبـى من بـكفـه بـرء دائى من الـدنف»

فـاتـاهـا مطمعـا فـاتـتـه لـتـعـتـلـف

ثـم ولـى فـاقبـلت تتـغنى مـن الأسـف :

«ليتـه لـم يكن وقف عذب القـلب وانصرف»

وقـال الحمدونى : كتـبت الى الحسن بن ابراهيم ، وكان كـل سنة يبعث الى بأضحية ، فتأخرت عنى سنة ، فكتبت اليه :

(*) لا يخفى هنا مغزى لفظة «الوشاح» .

(١) العقد الفريد جـ ٧ ص ٢٧٦ – ٢٧٧.

(٢) العقد الفريد جـ ٧ ص ٢٧٨ .

سيدى أعرض عنى وتناسى الود منى
مر بى أضحى وأضحى أخلفانى فيه ظنى
لا يرانى فيهما اهـ ... لا لظلف ولقرن
فتعذبت بيأس ثم ضحيت بجنى
واصطبحت الراح يوما ثم أنشدت أغنى :
«لا لجرم صد عنى صد عنى بالتجنى»

ان المقطوعة الاولى للحمدونى ليست الا قصيدة من الشعر المقطوعى التوشيحى النظم ، والذى يبنى على كلام الغير ويسبق بفعل الغناء ، وأظن انه أيضا يرتبط به ، فلا شك أن الحمدونى يبحث عن أصوات مشهورة فى الغناء يضمنها شعره ليزداد ظرفا وهزلا ، ولا سيما عندما تغنى الشويهة أو السكران فى المقطوعة الثانية .

* * *

لا دخان بغير نار . ان ابن عبد ربه متهم باختراع الموشحات أو أخذ الاختراع من القبرى ومحاكاته فيه ، يصنع هو ومعاصروه موشحات بلا اغصان أو تضمين ، باختصار مقطوعات كالتى أوردناها مبنية على أشطار أشعار ذات بحور مستعملة ، لكن الآخرين كانوا يصنعونها على اللفظ العامى (العربى) أو الأعجمى. هذا هو الاختراع الحقيقى الذى لم يجرؤ شعراء بغداد أو ابن عبد ربه على الاقدام عليه ، لكن وجود هذا النظم الاندلسى ، دفع ابن عبد ربه الى الاكثار منه لكن على أشطار البحور المعروفة ، فلم يزد عن احياء فن نشأ فى بغداد ، وهاجر الى الاندلس ليحدث واحدة من اكبر الثورات فى الأدب القديم العالمى : انها ثورة استلهام الشعب فى المستوى الرسمى للشعر عبر فن الموشحات ، وما تفرع عنه بعد من فنون . هذه الثورة نبتت نجومها الاولى فى بغداد مع ثورة الحداثة العباسية فى الشعر والموسيقى ، ولولا ذلك ، لما كانت ثورة قرطبة . فلنصحب الحداثة العباسية فى الصفحات التالية .

الفصل الثالث

الحداثة فى الشعر العباسى

يكاد يجمل موقف الشعر فى العصر العبـاسى كلمة لأبى العتاهية فى روايـة يرويها ابن أبى الأبيض . قال : «أتيت أبا العتاهية فقلت له : انى رجل أقول الشعر فى الزهد ، ولى فيه أشعار كثيرة ، وهو مذهب استحسنه ، لأنى أرجو ألا آثم فيه ، وسمعت شعرك فى هذا المعنى فأحببت أن استزيد منه ، فأحب أن تنشدنى من جيد ما قلت ؛ فقال : اعلم أن ما قلته ردىء قلت : وكيف ؟ قال : لأن الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين ، أو مثل شعر بشار وابن هرمة ، فان لم يكن كذلك فالصواب لقـائله أن تكون ألفـاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثـل شعرى ، ولا سيما الأشعار التى فى الزهد ، فان الزهد ليس من مذهب الملوك ، ولا من مذهب رواة الشعر ولا طلاب الغريب ، وهو مذهب أشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء وأصحاب الرياء والعامة ، وأعجب الأشياء اليهم ما فهموه ثم أنشدنى قصيدته .

لدو للموت وابنوا للخراب ... الى آخر الأبيات .

قال : فصرت الى أبى نواس ، فأعلمته ما دار بيننا ، فقال : والله ما أحسب فى شعره مثل ما أنشدك بيت آخر . فصرت اليه فأخبرته بقول أبى نواس .

فأنشدنى :

طول التعاشر بين الناس مملول ... الى آخر الأبيات .

قال : ثم أنشدنى عدة قصائد ما هى بدون هذه ، فصرت الى أبى نواس فأخبرته فتغير لونه وقال : لم خبرته بما قلته ! لقد ــ والله ــ أجاد . ولم يقل فيه سوءا (١).

أبو العتـاهية يقسم الشعر الى ثلاثـة أقسام فنية ، وهى فى نفس الوقت ثلاث مراحل سوف تتداخل على هيئة اتجاهات ستتعايش فى صراع فى العصر العباسى . تلك هى :

---

(١) أبو الفرج الأصفهانى ، الاغانى ، طبعة دار الكتب ، جـ ٤ ص ٧٠ .

١ – شعر الفحول المتقدمين .

٢ – شعر أمثال بشار وابن هرمة .

٣ – شعر أمثال أبى العتاهية.

علينا أن نحاول فهم أبى العتاهية فى تلك الرواية وفهم هذه الأقسام الثـلاثة من الشعر .

لقـد عد بشار (١) أول المولدين وآخر المتقدمين من الاسلاميين ، وقد لقب فى العباب بأبى المحدثين ؛ أى أن الرجل أول المحدثين وآخر المتقدمين ومع اننا ضد استعمال أفعل التفضيل فى مثل هذا المقـام ، الا أن بشارا بالفعـل كان رائدا فى عصره للأسلوب الاسلامى المتقدم ، والاسلوب المحدث المولد فى آن ، وأن مصرعه كان نهاية لسيادة الاسلوب المتقـدم وبداية لسيادة الاسلوب المـولد . ومع ذلك سيظل الصراع بين الأسلوبين قائما حتى عصر أحمد شوقى فى مطالع هذا القرن الميـلادى .

هـذا الاسلوب الاسلامى المتقـدم هو شعـر الفحول المتقـدمين فى لفـظ أبى العتاهية . وهذا باختصار أسلوب الاحتفال بمحاكاة عمود الشعر أو بمعنى أدق القـواعد التى أرساها شعراء البـادية الجاهليون ، ولاسيما المهلهـل وشعراء المعلقات ومن جاراهم من معاصريهم ، والتى ضرب لهـا جذورا قوية فى الأرض الجيل الذى قاده كل من جرير والفرزدق والأخطل .

وحتى ينبغ بشار فى تملك هذا الاسلوب لجأ الى ما افتقده بالوراثة (*) ، وهو حفظ أشعار العرب والتمكن من لغتهم فهذا الطريق لا يشق الا بالوراثة أو بمـا فعل بشار وغيره من المولدين .

ويحق لك أن تعجب كما عجب أبو عبيدة فيما يرويه قال (٢) : سمعت بشارا يقول وقد «أنشد» فى شعر الأعشى :

وأنكرتنى وما كان الذى نكرت من الحوادث الا الشيب والصلعا

فأنكره وقال : هذا بيت مصنوع ما يشبه كلام الأعشى ، فعجبت لذلك . فلما

---

(١) ديوان بشار ، المقدمة ص ٥٠ .

(*) هذا الاسلوب يتشكل بالوارثة شان كل شعر شفوى مرتجل .

(٢) الاغانى جـ ٣ ص ١٤٣ .

كان بعد هذا بعشر سنين كنت جالسا عند يونس ، فقال : حدثنى أبو عمرو بن العلاء أنه صنع هذا البيت وأدخله فى شعر الأعشى . ولا يقصد بشار بلفظة «كلام» الا ما نقصد اليوم بمصطلح «أسلوب» .

ولكن كيف يكون كلام العرب ؟ يحكى ابن المبارك عن أبيه أنه قال «قلت لبشار : ليس لأحد من شعراء العرب شعر الا وقد قال فيه شيئا استنكرته العرب من ألفاظهم وشك فيه ، وأنه ليس فى شعرك ما يشك فيه ، قال : ومن أين يأتينى الخطأ! ولدت ها هنا ونشأت فى جحور ثمانين شيخا من فصحاء بنى عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وأن دخلت الى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم ، وأيفعت فأبديت الى أن أدركت ، فمن أين يأتينى الخطأ ! (١) » انه الأسلوب الذى يعتمد على لغة البدو فى نقائها من شوائب الحضارة . ويتأكد ذلك فى شىء من التفصيل فيما ينقله الينا الاصفهانى على لسان الأصمعى حيث قال : «كنت أشهد خلف بن أبى عمرو بن العلاء وخلفا الأحمر يأتيان بشاراً ، ويسلمان عليه بغاية التعظيم ثم يقولان يا أبا معاذ ، ما أحدثت ؟ فيخبرهما وينشدهما ويسألانه ويكتبان عنه متواضعين له حتى يأتى وقت الظهر ثم ينصرفان عنه ، فأتياه يوما فقالا له : ما هذه القصيدة التى أحدثتها فى سلم بن قتيبة ؟ قال : هى التى بلغتكما ، قالا : بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب ، قال : نعم ، بلغنى أن سلما يتباصر بالغريب ، فأحببت أن أورد عليه مالا يعرفه ، قالا : فانشدناها فأنشدهما :

بكرا صاحبى قبل الهجير ان ذاك النجاح فى التبكير

حتى فرغ منها ؛ فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان «أن ذاك النجاح» : «بكرا فالنجاح فى التبكير» .

كان أحسن ؛ فقال بشار : بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت : «أن ذاك النجاح» كما يقول الأعراب البدويون ولو قلت «بكرا فالنجاح» كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة (٢) » وندرك هنا معنى بدوية اللغة فهى على مستوى التركيب (بنيتها أعرابية وحشية) ، ثم ان ما ظنه الراويان غريبا كان تركيبا ولا نحس أن الغرابة هنا على مستوى اللفظة المفردة . لكن ماذا يقصدان بالغريب ؟ انها ترداف «البدوى» كما أنها تعنى لغة تخالف فى

---

(١) الاغانى ج ٣ ص ١٤٩ ، ١٥٠ .
(٢) نفسه ص ١٤٠ .

أسلوبها لغة المولدين ، وهذا اصطلاح فى مجال اللغة يطلق على كـل المجتمعات اللغوية المدنية ، فى العصر العباسى خاصة ! ! فبشار من الناحية العنصرية مولد لكنه فى هذه القصيدة «أعرابى وحشى» . وهو لا يعنى بالأعرابيـة الوحشية أن يقف عند حد التركيب كدال ، ولكنه يتجاوزه الى المدلول فها هو يقول : «لم أزل منذ سمعت امرىء القيس فى تشبيهه شيئين بشيئين فى بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى

أعمل نفسى فى تشبيه شيئين بشيئين فى بيت حيث قلت :

كأن مثـار النقع فوق رؤوسنـا وأسيافنـا ليـل تهـاوى كواكبه

فالتركيب المجازى هنا محاكاة فى انتقاء لأفضل ما هو بدوى من الشعر . وبشار لا يتحدث عن التركيب هنا باعتباره وحدة لغوية مستقلة لكنه يحدثنا عن عناصر أسلوبية كبرى يمثلها تركيب القصيدة ككل وذلك فى قوله ان عبارة «بكرا فالنجاح» كان هذا من كـلام المـولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخـل فى معنى القصيدة فمصطلح الكلام هنـا كما اسلفنا يعنى «الأسلوب» ومصطلح «معنى القصيدة» يقصد تركيبها الكلى . وقد حاول عبد القاهر فى دلائـل الاعجاز أن يبين ما تعنيه عبارة «ان ذاك النجاح ... » من جمال مبيـنا الاستخدام الخاص لـ « ان » هنا بمعنى «الفاء» مما يجعل التركيب متراوحا بين الفصل والوصل (١) . وبالعودة الى القصيدة التى تقترب من المائة بيت نجد أنها قـد جمعت من المفردات العربية فعلا والتى يخلو منهـا الشعر العباسى الا فيما ندر . فكـأن الغرابة هنـا هى انحراف عن لغة العصر ولكنها انطباق على لغة البدو . ولا نتصور هنا الا أننـا نتحدث عن اللغة الشعرية .

وشعر بشار فى أغلبه بدوى يحاكى شعر الفحول لكنه بدأ فى المرحلة العباسية من عمره أو قبلهـا ببضع سنين يخرج عـلى عمود الشعر فى استحياء ، لينقلب أحيانا الى جرأة تجاوزت الحدود :

وكانت هذه النقلة استجابة عبقرية لجمهور جديد مولد ، هو الحكم الحقيقى لجودة الشعر . وكان على بشار أن يرضى هذا الجمهور ، ولكن الشعر نفسه لا يستجيب فى كثافة لوعى الشاعر ، بـل ان هذا الوعى كان مضطربا بين البدوية والحضارة ، وخلال هذا الاضطراب وضع أساس الحداثة وروض لغـة الشعر

---

(١) راجع الديوان ص ١٨٤ ـ ٢٠٠ .

للغة العصر لتكون ذلولا لأسلافه . وفى هذا يتحدث رجل كلاسيكى النزعة بدويها هو اسحاق الموصلى ينكر على بشار هذا الاضطراب غير واع بما فيه من ثورة حقيقية فى الشعر العربى موازية لثورة شاملة تدب فى كل مناحى الحياة منذ أواخر القرن الاول للهجرة وقد اسقطت دولة (الأموية) وأقامت دولة جديدة (العباسية) ، ولا زالت تجلياتها تتفجر فى آفاق مختلفة منها الشعر . انها ثورة تعريب العالم المفتوح اما تعريبا تاما أو جزئيا ، ويدخل ضمن هذا التعريب دخول الشعوب المفتوحة أفواجا أفواجا فى الاسلام . ان هذه الشعوب ستعدل النظام من البداوة الى الحضارة . لقد انتصرت الحضارة على البداوة فى دورة من دورات الصراع التى لن تنتهى فى عالمنا العربى . لم يع اسحق بذلك ، واستطاع بنفوذه أن يوقف هذه الثورة فى الموسيقى عندما وقف فى وجه ابراهيم بن المهدى منكرا (١) عليه ثورته الموسيقية وعندما نفى زرياب الى الاندلس لتندلع هذه الثورة هناك فى أجواء بدوية (٢) . ولهذا يقول صاحب الأغانى «كان اسحق لا يعتد ببشار ويقول : «هو كثير التخليط فى شعره وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضا ؛ أليس هو القائل :

انما عظم سلمى حبتى قصب السكر لا عظم الجمل
واذا أدنيت منها بصلا غلب المسك على ريح البصل

لو قال كل شىء جيد ثم أضيف الى هذه لزيفه» . ويواصل اسحق مفضلا عليه غيره ، كما يقول صاحب الأغانى : «وكان يقدم عليه مروان ، ويقول : هذا هو أشد استواء شعر منه ، وكلامه ومذهبه أشبه بكلام العرب ومذاهبها» . ويتمادى اسحق فيرفض تلميذ بشار النابغة أبا نواس ، والذى حمل الحداثة أو الحضارة الى درجة رفيعة من التفوق على البداوة حتى أنه شن عليها حربا دون هوادة . ان اسحق «لا يعد أبا نواس البته ولا يرى فيه خيرا» .

ومع ذلك فهذا التيار سيجد من يناصره فقد «سئل الأصمعى عن بشار (ومعاصره) مروان (ابن أبى حفصة الذى فضله اسحق) أيهما أشعر ؟ فقال : بشار ؛ فسئل عن السبب فى ذلك ، فقال : لأن مروان سلك طريقا كثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه ، وشركه فيه من كان فى عصره ، وبشار سلك طريقا لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به ، وهو أكثر تصرفا وفنون شعر وأغزر وأوسع بديعا ،

---

(١) الاغانى جـ ٣ ص ١٥٦ .
(٢) نفسه .

ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل (١) » . وقد عـاد الأصمعى الى البصرة من بغداد ، فسأله رجل عن مروان ابن أبى حفصة ، فقـال : وجدت أهـل بغداد قد ختموا به الشعراء وبشار أحق بأن يختموهم به من مروان ، فقيل لـه : ولم ؟ فقـال : وكيف لا يكون كذلك وما كـان مروان فى حيـاة بشار يقول شعرا حتى يصلحه له بشار ويقومه ! وهذا سلم الخاسر من طبقة مروان يزاحمه بين أيدى الخلفاء بالشعر ويساويه بالجوائز وسلم معترف بأنه تبع لبشار (٢)» .

ونخرج من قولى الأصمعى أن بشارا ساوى الأوائل فصار أستاذا للشعراء اتباع مذهب الأوائل دون اللحاق بهم كما فعل مروان ، وتجاوز الأوائل بابداع جديد وصفه الأصمعى وصفا غامضا كل ما نفهمه منه «أنه سلك طريقا لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به» ما هذا الطريق سوى أن صاحبنا بشارا يبشر بجديد من الابداع . ثم انه «أكثر تصرفا (وأكـثر) فنون شعر وأغزر بديعـا» . ماذا يريد بالتصرف وبفنون الشعر اذا فهمنا غزارة البديع . لا أظن الا أنه يريد به الهجوم على كل الأنواع الشعرية من فخر ومدح ورثاء وغزل وهجاء ... الخ ، ثم الهجوم على كل الأدوات والاتجاهات من البدوى الى الحضرى ومن الجد الى الهزل ومن المعارضة والنقيضة الى الرجز . ونفهم ذلك مما يرويه صاحب الأغانى عن قدرة بشار، التى قضت على آل العجاج أصحاب الرجز دون منازع بأرجوزة سمعت فى الآفاق ، وأخجلت عقبة بن رؤبة فأختفى أثره فى خبر طويل (٣) وأيضا مكانته التى بزت مكـانة مروان فيمـا يقوله أبو حاتم : «سألت أبـا زيد عنهما (بشار ومروان) فقال : مروان أجد وبشار أهزل ، فحدثت الأصمعى بذلك فقال بشار يصلح للجد والهزل ومروان لا يصلح الا لأحدهما (٤)» ويؤكد ذلك ما يقـوله نجم بن النطاح «عهدى بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة الا يروى شعر بشار ، ولا نائحة ولا مغنية الا تتكسب به ، ولا ذو شرف الا وهو يهـابه ويخاف معرة لسانه» . ويصل الأمر بـالأصمعى أحيـانا تفضيل بشار على بعض الفحـول المتقدمين ، فقد كان «يعجب بشعره لكـثرة فنونه وسعة تصرفه ، ويقول : كان مطبوعا لا يكلف طبعه شيئا متعذرا لا كمن يقول البيت ، ويحككه أياما . وكان يشبه بشارا بالأعشى والنابغة الذبيانى ، ويشبه مروان بزهير والحطيئة (٥)» . وقد فضل بشارا على مروان وبالتالى على زهير والحطيئة .

---

(١) نفسه ص ١٤٧ .
(٢) نفسه ص ١٤٨ .
(٣) نفسه ص ١٧٥ .
(٤) نفسه ص ١٤٩ .
(٥) نفسه .

فبشار – على اكثاره من البديع – فهو خارج عن مدرسة الصنع والتحكيك . فكـأن بديعه من نـوع جديد مطبوع . ان فى تلمس ذلك الطريق نحو فهم القسم الثالث من أقسام الشعر التى أشار اليها رأى أبى العتاهية فى أول هذا الكلام ، وهو قسم «شعر أمثال أبى العتاهية (وبشار وأبى نواس وثلة من المحدثين) . أننى أظن أن اسحق كما ألغى أبـا نواس من الاعتبـار كان ينبغى عليه أن يفعل ذلك مـع أبى العتاهية . ولكنه لـم يفعل خشية من أن يظن بـه أنه ضد النسك والزهد ، ولا سيما وهو مغن فى مجتمع فيه من يقبـل بوجوده على مضض من الزهاد وبعض الفقهاء .

عموما علينا بتلمس بديع بشار أو قـل الطريق الجديد الـذى سلكه ، ففيه الخصائص الأسلوبية لمذهب جديد فى الشعر اسمه المذهب المحدث ، وهو مذهب خرج الى النور ليقف دون حياء أو خجل مقابلا لمذهب الأوائل ومصارعا ، وان اتخذ موقف التعايش داخل شعر بشار .

لقد «غضب بشار على سلم الخاسر ، فتدخل جماعة للصلح فقال له : يا سلم من يقول :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفـاز بالطيبات الفـاتك اللهج

قال أنت يا أبا معاذ ، جعلنى الله فداءك ! قال فمن يقول :

من راقب النـاس مات غما وفـاز بـاللـذة الـجسور

قال : خريجك (يعنى نفسه) . قال : أفتـأخذ معانى التى عنيت بها وتعبت فى استنبـاطها ، فتكسوها ألفاظا أخف من ألفـاظى حتى يروى ما تقول ويذهب شعرى ، لا أرضى عنك أبدا (١) » .

ان تعايش فن الأوائل وفن المحدثين عند بشار قد منحه أفكارا جديدة عنى بها وتعب فى استنباطها ولكنه عبر عنها بلغة بدوية ، وجاء سلم الخاسر فأخذ الفكرة وأدخلها فى ثوب مدنى فتطورت الفكـرة بتطوير اللغة فبشار يميل للبيـان فهو يعبر عن الفكرة كواقعة أما سلم فهو يتحدث عن أثر الواقعة فى النفس ، فأحدث التحولات الآتية :

أثـر (لم يظفر بحاجته) = مات غمـا .

أثـر (الطيبات) = اللـذة .

---

(١) نفسه ص ٢٠٠ .

وأخيرا (الفـاتك اللهج) يصير (الجسور) كلمـة واحدة ترادف الكلمـتين وتتفوق عليهما بكونها صيغة مبالغة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهى خفيفة جدا على اللسان لأنها كلمة حية من معجم الحياة اليومية ، تماما مثل عبـارة «مات غما» ، «فاز باللذة» فكل منهما من معجم العبارات الشائعة على الألسن ، وهذا ما عناه بشار بعبـارة «ألفاظ أخف» . لم يعـد من المهم بدوية اللغـة أو غرابتها انما «الصواب أن تكون ألفاظ الشعر مما لا يخفى على جمهور الناس» . اذن أول خصائص الحداثة تنبع من التغير الذى طرأ على جمهور المتلقين ولغتهم. ان الشعر أصبح يستعين بلهجة المدينة فى تشكيل لغته الشعرية وبثقافة العصر لرفع مستوى هذه اللغـة للتعبير الشعرى . ان الشعر أصبح مغزاه مفهومـا باستخدامه لغة الحياة اليومية وبانزال الأفكار المعقدة الى مستوى فهم الجمهور الجديد المولد . وعندما سئل أبو عبيدة عن سبب منع المهدى لبشار من التشبيب بالنساء بينما شعره ليس أبلغ فى هذه المعـانى الغزلية من شعر كـثير وجميل وعروة وقيس بن ذريح ، وتلك الطبقة ، أجاب : ليس كل من يسمع تلك الاشعار يعرف المـراد منها ، وبشار يقـارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقول وما يريد (١) . بالضبط تلك هى القضية التى تحدث عنها أبو العتاهية «ألفاظ الشعر مما لا يخفى على جمهور الناس» يقصد هنا بالألفـاظ : الدال والمدلول معـا . والمثال الذى يضربه أبو عبيدة بعد ذلك قصيدة لبشار يستوحى فيها قصيدة عمر ابن أبى ربيعة «أمن آل نعم» لكن فيها من الأفكار اللاذعة التى تكشف عما خباه عمر ، ثم انه ليس مغامرا كعمر ولكنه منتهز فاتك لهج فهو يقول فيها على لسان الفتـاة :

قد غـابت اليوم عنـك حاضنتى ... والله لـى منـك فيـك منـتصر
يـارب خذ لى فقـد تـرى ضرعى ... من فاسق جـاء مـا بـه سكر
أهـوى الى معضـدى فـرضضه ... ذو قـوة مـا يطـاق مقتـدر
ألـصق بـى لـحيـة لـه خشنت ... ذات سـواد كـأنـهـا الابـر
حـتى عـلانـى وأسرتـى غبـب ... ويلى عليهم لو أنهم حضروا (٢)

فها هنا نرى نهـاية عهد الفروسية الذى بـدأ بامرىء القيس واستمر حتى

---

(١) نفسه ص ١٨٣ .
(٢) نفسه ١٨٣ .

المائة الاولى من الهجرة فهو يزور الفتاة منتهزا فرصة غياب أسرتها وحاضنتها ويستمر النص فى خشونة لم نعهدها فى الغزل من قبل :

كيف بأمى اذا رأت شفتى ... أم كيف ان شاع منك ذا الخبر
قد كنت أخشى الذى ابتليت به ... منك فماذا أقول يا عبر
قلت لها عند ذاك يا سكنى ... لا بأس انى مجرب خبر
قولى لها بقة لها ظفر ... ان كان فى البق ماله ظفر (١)

فاللغة هنا تكاد تمزج بين البدوية والمدنية ، لكن الغزل يعبر عن مجتمع مختلف عما قبله من مجتمع مكة أو المدينة أو دمشق . من بغداد العباسية تنطلق شرارة الحرية فى مجتمع يقوده الآن الفرس المستعربون لدرجة أزعجت المهدى فانطلقت الدولة تحاول أن تحد من هذه الانطلاقة وقد دفع كثير من الأشخاص حياتهم ثمنا لهذه المحاولة ومن بين هؤلاء بشار نفسه .

وكما قلنا فان بشارا كان مضطربا بين ما استحدث وبين القديم ، فتارة يكون وعيه مضيئا بتغير الجمهور وضرورة تغير أسلوب مخاطبته كما نرى فيما يرويه الأصفهانى عن أحمد بن أحمد بن خلاد أن أباه أخبره بأنه قال لبشار : «انك لتجىء بالشىء الهجين المتفاوت ، قال : وما ذاك : فقال له : بينما تقول شعرا تثير به النقع وتخلع به القلوب ، مثل قولك :

اذا ما غضبنا غضبه مضرية ... هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما
اذا ما أعرنا سيدا من قبيلة ... ذرى منبر صلى علينا وسلما

تقول :

ربابة ربة البيت ... تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات ... وديك حسن الصوت

فقال : لكل وجه وموضع ، فالقول الأول جد ، وهذا ما قلته فى ربابة جاريتى ، وأنا لا آكل البيض من السوق ، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهى تجمع لى البيض وتحفظه عندها ، فهذا عندها من قولى أحسن من :

«قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» عندك (٢)

---

(١) نفسه ١٨٣ - ١٨٤ .
(٢) نفسه ١٦٢ - ١٦٣ .

وتارة أخرى ينسب شعر الحداثة الى أشيـاء كان يعبث بهـا فى الحداثة (من عمره (١)) ، أى أنه يعود الى الرأى الذى أرتآه اسحق الموصلى فيه مزيحا وعيه بتغير الجمهور ذوقا وكيفا ، وقد نسى هنا دفاعه السابق ، من أن لكـل أسلوب وجها وموضعا . وقد تأكد هذا الموقف الاعتذارى المفتقد للوعى بتكراره حينما قيل له : «كم بين قولك :

قد زرتنـا مرة فى الدهر واحدة عودى ولا تجعليها بيضة الديك

وبين قولك :

انمـا عظـم سلمى خلـتى قصب السكر لا عظم الجمـل

واذا قـربت منهـا بصـلا غلب المسك على ريح البصل(*)

فقال : انما الشاعر المطبوع كالبحر مرة يقذف درة ومرة يقذف جيفة (٢) » .

ان هذا الغزل المرح المازح قد نرتفع بقيمته الجمالية وقد نهبط بهـا لكننا لا ننكر جدته وجرأته على القيم العمود – شعرية ، كما لا ننكر أيضامحاولته ادخال ألفاظ جديدة فى المعجم الشعرى (البصل – قصب السكر) كما لا ننكر استخدامه لألفاظ شائعة فى مجال غير المجال الذى شاع استخدامها فيه (عظم – جمل) .

اننا أمام محاولة ستجد صداها عند الجيل التالى له (بزيادة أبى العتاهية وأبى نواس) على نطاق واسع ؛ انها محاولة اكتشاف القيمة الشاعرة للغة الحية بدلا من الدوران داخل دائرة موروث الصيغ المستعملة فى المعجم الشعرى الجـاهلى كقدر محتوم لا ينبغى أن يخرج عنـه الشعر . ونعنى باللغة الحية لغـة الحيـاة اليومية المنطوقة وغير المكتوبة . وليس معنى هذا الاكتشاف الا جعل هذه اللغة أساسا تشكيليا للشعر بجانب موروث الصيغ المشار اليه سابقا على أن يكون لذلك الموروث المقام الأدنى فى عملية التشكيل اللغوى .

هذا الوعى المضطرب عند بشار يصـل الى حد الاضاءة عنـد أبى العتـاهية فيتسع فيما بداه بشار ليصير أسلوبا سائدا فى العصر العباسى (الاول) نراه عند جمهرة أخرى من الشعراء على رأسهم أبو نواس . ويجدد لنـا أبو العتاهية هذا

---

(١) الأغانى ج ٣ ص ١٨٠ .

(*) هذان البيتـان هما نفسهما اللذان نسبهما بشار الى ايـام حداثته معتذرا عنهما (راجع هامش (٢) هنا) .

(٢) مقدمة ديوان بشار ص ٩٧ .

الوعى فيما يرويه صاحب الأغانى : «قال سلم الخاسر : صار الى أبى العتاهية فقال : جئتك زائرا ، فقلت : مقبول منك ومشكور انت عليه ، فاقم . فقال : ان هذا مما يشتد على . فقلت : لم يشتد عليك ما يسهل على أهل الأدب ؟ فقال : لمعرفتى بضيق صدرك . فقلت وانا اضحك واعجب من مكابرته : «رمتنى بدائها وانسلت» . فقال : دعنى من هذا واسمع منى أبياتا . فقلت : هات . فانشدنى :

نغص الموت كل لذة عيش ... يالقومى للموت ما أوحاه

عجبا انه اذا مات ميت ... صد عنه حبيبه وجفاه

حيثما وجه امرؤ ليفوت ال ... موت فالموت واقف بحذاه

انما الشيب لابن آدم ناع ... قام فى عارضيه ثم نعاه

من تمنى المنى فاغرق فيها ... مات من قبل أن ينال مناه

ما أذل المقل فى أعين النا ... س لاقلاله وما أقماه

انما تنظر العيون من النا ... س الى من ترجوه أو تخشاه

ثم قال لى : كيف رأيتها ؟ فقلت له : لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية ، فقل : والله ما يرغبنى فيها الا الذى زهدك فيها (١) » كأن افكارها تعجب سلم الخاسر البدوى الذوق وان لم تعجبه صياغة الافكار ، تلك الصياغة التى وصفها وصفا أخلاقيا بأنها سوقية ، أما أبو العتاهية فهو يعرف ما يصنع فى وعى مضىء بتغير العصر وذوق الجمهور وقيمه الجمالية ، ولهذا فهو يرغب فى الأسلوب الذى يراه أصحاب مذهب الأوائل أسلوبا سوقيا ، وهو يفرض هذا الاسلوب على البلاط فيرحب به الخلفاء حتى ولو قيل عنه فى ثنايا الترحيب – انه لو كان جزل اللفظ لكان أشعر الناس (٢) ، ويتساوى مع هذا الرأى رأى أبى حاتم وأصحابه من اللغويين الذين يرددون : لو أن طبع أبى العتاهية بجزالة لفظ لكان أشعر الناس (٣) ان الحقيقة هى أن هؤلاء لم يفهموا أبا العتاهية لكنهم يمثلون التيار المحافظ المائل الى مذهب الاوائل ، وهو تيار انهزم أمام تيار المحدثين ولكنه ظل موجودا وله أنصاره وشعراؤه وباحراز تلك الهزيمة انفصل المحافظون عن المحدثين وتميز الأسلوبان أحدهما عن الآخر ولم يمتزجا

---

(١) الأغانى ج ٤ ص ٩٤ – ٩٥
(٢) نفسه ص ٦٢ .
(٣) نفسه .

امتزاجهما عند بشار ، ويمكن فى ظل هذا الانفصال تصنيف شعراء المائة الثانية وشطر من المائة الثالثة . وفى ضوء هذا نفهم نقد أبى العتاهية لابن مناذر حين قال له : شعرك مهجن لا يلحق بالفحول ، وأنت خارج من طبقـة المحدثين فان كنت تشبهت بالعجاج ورؤبة فما لحقتهما ولا انت فى طريقهما ، وان كنت تذهب مذهب المحدثين فمـا صنعت شيئـا . أخبرنى عن قـولك : «ومن عـداك لاقى المرمريسا» أخبرنى عن المرمريس ما هو ؟ كذلك نفهم لمـاذا خجل ابن مناذر من أبى العتاهية ولم يراجعه حرفا رغم ما بينهما من تناغز (١) . ان نقد أبى العتاهية هنا متأخر زمنا عن رأيه الوارد فى أول هذا البحث حيث كانت هناك ثلاثة تيارات شعرية :

١ – تيار بدوى النزعة محافظ على طريقة الفحول المتقدمين يمثله مروان بن أبى حفصة .

٢ – تيار مضطرب بين المذهب البدوى ومذهب الأوائل ، ويمثله بشار . وفى هذا التيار كان السائد هو مذهب الاوائل وكان التيـار المحدث يولد داخل رحم ذلك المذهب البدوى المحافظ .

٣ – التيار الثالث وهو تيار المحدثين مثل أبى العتاهية وأبى نواس .

أما الآن فلا يوجد الا التيار الاول والثالث واختفى التيار الثانى فلم يكن الا مرحلة انتقـال نحو ظهور التيـار المحدث فى نهـاية دورة لصراع بين البداوة والحضارة ، تمهيـدا لدورة جديدة قادمـة . لقد وصلت البـداوة الى بـداية الحضارة وانطلقت فى هذا الطريق لكى تصل يوما الى غاية التنميق والضعف فى مواجهة هجمة بـدوية أخرى تكرر دورة الصراع . أما التيـار المهجن الذى يظهر فى النقد الاخير فهو ليس بتيـار أو مذهب وانما هم الدخلاء على الشعر يتخطفون شيئا من هنا وشيئا من هناك . ان السهولة المفرطة ظاهريـا للشعر المحدث تغرى الكثير بقول الشعر كمـا أغرى تخلى الشعر المنثور عن الوزن كثيرا من المتطفلين على الشعر ، ولن يقع الجميع الا فى خجل المرمريس أى رصف لغة سهلة ظاهرا وباطنا لا تمت للشعر بصلة . ان اكتشاف الطـاقة الشعرية للغة عند المحدثين العباسيين (ومثلهم الحداثيون اليوم) ليس الا خطوة نحـو

---

(١) نفسه ص ٩٠ – ٩١

الشعر ، وليست الشعر بعينـــه ، بمعنى أن الشاعر يحتـــاج لقدرة خاصة على توظيف هذه الطاقة فى قول الشعر .

ويتضح ذلك من عبارة قالها أبو العتاهية كما يحدثنا هارون بن سعدان عن شيخ من أهل بغداد قال :

«قال أبو العاتهية : أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم قال : فبينما نحن كذلك اذ قال رجل لآخر عليه مسح :

(يا صاحب المسح تبيع المسح ؟) فقال لنـــا أبو العتاهية هذا من ذلك ؛ ألـــم تسمعوه بقول :

يا صاحب المسح تبـــيع المسحا

قد قال شعرا وهو لا يعلم . ثم قال الرجل (تعال ، ان كنت تريد الربح) فقال أبو العتاهية : وقد أجاز المصراع بمصراع آخر وهو لا يعلم ؛ قال له :

تعـــال ، ان كنت تريد الربحا (١)

ان أبا العتاهية يذكر أمرين : الأمر الاول أن أكثر النـــاس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، وهو ما أطلقت عليه الطاقة الشعرية للغة ، والامر الثانى هو أن الناس لو أحسنوا تأليف كلامهم كانوا شعراء كلهم ، وهو مـــا أطلقت عليه القدرة الخاصة على توظيف هذه الطاقة الشعرية . لقد نقل أبو العتاهية عبارتى الـــرجل الى مصراعين فى بـــيت شعرى بنقلهما من العـــامية الى الفصحى ومن الاضطراب الايقاعى الى الانتظام . وحتى هذه اللحظة لم يقع قول الشعر بالفعل وانما وقع بالقوة .

لم يفعل أبو العتـــاهية سوى عرض اكتشافه لوزن وايقاع وقـــافية فى كلام الرجل بقليل من الجهد ، ثم عرض بعض العناصر الموسيقية مثل تكرار كلمة المسح وتكرار الحاء والتاء والباء . لو أمكن توظيف ذلك كله فى تصوير الافكار والمشاعر لكان الشعر . ان هذا الكشف دفع بشارا على استحياء ثم أبا العتاهية وأبـــا نواس فى جسارة الى التمرد على عمود الشعر وعـــلى موروث الصيغ التى تشكل منها ذلك العمود فى تباديل وتوافيق لا تتوقف . والتمرد على القيم الجمالية

---

(١) الاغانى جـ ٣ ص ٣٩

يحمل معه التمرد على كـل القيم الاجتماعية (*) . ان شعر الحداثة يصاغ من الفاظ لا تخفى على جمهور الناس واعجب الأشياء عندهم ما فهموه (١) .

اننا نقترب من فهم هذه العبارة الأخيرة النقدية التى أطلقها أبو العتاهية . لكن المشكلة لـم تحل حتى الآن ، فلغـة التخاطب اليومية لا تخفى على جمهور الناس فهل فهمهم لها يجعلها من أعجب الاشياء أو يجعلها شعرا ؟ لا نشك فى أن الاجابة : لا . اذن ماذا يريد الرجل بتلك العبارة ؟ هل يريد بها ما أراده أبو عبيدة بقوله ان بشارا يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقوله وما يريد (٢) ؟ حتى هذا القول فيه شيء من الغموض . والواضح أننى أميـل الى تفسير ذلك باضافة بعض العبارات الى عبارة أبى العتاهية ، وهى اضافة أظن أنها محذوفة لدلالة السياق عليها . ان مقـاربة الخفى أو الغـامض أو المعقد والعميق من الافكار والمشاعر حتى يقترب البعيد وينجلى الالغاز والتشابك أمر مدهش حيث أفاجأ بفهم ما لم أكن أتوقع فهمه أو سماع ما لم أكن أتوقع سماعه . ان العامى ينتظر من الشعر لغة فخمة جزلة فيصاب بالدهشة عندما لا يسمع الا لغته هو العامية وقـد اكتسبت بهاء الجمال ، وهو يتوقـع من الشاعر أن يقول أفكـارا أرستقراطية بعيدة المنـال ، فيندهش أمام تلك الافكـار الشعبية الصدى رغـم أرستقراطيتها . ان الشاعر يصوغ لغة ساخنة حية يشيع بها فكرا ما كان ليشيع دونها ، وهو فكر يصل الى القلب قبل العقل .

يقول أبو دلف : «تذاكروا يوما شعر أبى العتاهية بحضرة الجاحظ الى أن جرى ذكر أرجوزته المزدوجة التى سماها «ذات الأمثال» ، فأخذ بعض من حضر ينشدها حتى أتى على قوله :

يـا للشباب المـرح التصابـى روائـح الجنـة فى الشبـاب

فقال الجاحظ للمنشد قف ، ثم قال : انظروا الى قوله :

روائح الجنة فى الشبـاب

(*) والعكس صحيح فى عملية جدلية .
(١) هذا البحث ص ١٢٩
(٢) نفسه ص ١٥١ - ١٥٢

فان له معنى كمعنى الطرب الذى لا يقدر على معرفته الا القلوب ، وتعجز عن ترجمته الألسنة الا بعد التطويل وادامة التفكير ، وخير المعانى ما كان القلب الى قبوله أسرع من اللسان الى وصفه (١) » .

ان عبارة الجاحظ بالغة الحسم فى تفسير معنى الفهم فى قول أبى العتاهية «وأعجب شىء عندهم ما فهموه» . انه فهم الى الطرب أقرب ، فهو الفهم الذى يهتز له القلب ويعجز اللسان عن ترجمة فحواه (٢) . ان تتابع ثلاث معارف «الشباب ، المرح ، التصابى» لا يأتى فى الشعر البدوى النزعة قط ، ولا هو الى لغة البدو يمت بصلة بل هو لحن العامية ولا سيما فى اضافة المعرفة الى المعرفة «المرح التصابى» . ومع ذلك ينساب موقعا حركة الشباب وحيويته مترجما صورة نفسية تطبعها اللغة لجمال تلك الحيوية ، ثم تتبخر تلك الصورة الى «روائح الجنة فى الشباب» . ان اللغة الحية فى الشعر ذات دلالة حية أيضا ، وتمرد تلك اللغة على ضجيج لغة البدو الشعرية حمل التمرد على الافكار الشائعة عن تصابى الشباب ، فهو حمق واندفاع واثم يحمل روائح النار فى نظر الجميع أما أن يصير التصابى روائح للجنة ، فهذا أمر خارج عن نطاق الشائع ، فاللغة المتمردة على اللغة تحمل آثار ثقافة متمردة على ثقافة أخرى ترى نفسها الجد وغيرها الهزل .

ويبحث الشعراء عن هذه اللغة المتمردة فى مظانها العامية ، فهم لم يكتفوا بالتحول عن لغة البادية الى لغة الحاضرة ، ولكنهم أرادوا معرفة الجانب المظلم من لغة الحاضرة ، وهو الجانب الذى لا يوجد الا فى الشوارع الخلفية ، ولهذا ارتادوا أماكن اللهو والعربدة وحانات السفلة والرعاع وأماكن تجمعهم ، حتى أن كتب تاريخ الأدب المعاصرة فى معظمها تصف هؤلاء الشعراء بالمجون وتسرف فى هذا الوصف واثقة مما تقول الى حد جعل المجون مرادفا لشعر الحداثة اذا أضفنا اليه الزندقة والشعوبية . ومما يحدث به أبو الشمقمق : «أنه رأى أبا العتاهية يحمل زاملة المخنثين ، فقال له : أمثلك يضع نفسه هذا الموضع مع سنك وشعرك وقدرك ؟ ! فقال له : أريد أن أتعلم كيادهم وأتحفظ كلامهم (٣) » .

---

(١) الاغانى جـ ٣ ص ٣٦

(٢) يكاد يفسر الفهم ما يرد فى زهر الآداب جـ ١ ص ١٦١ : وقال بعض الحكماء لتلميذه ، وقد ضرب الموسيقى : أفهمت ؟ قال : نعم ، قال : بل لم تفهم ؛ لأنى لم أرى عليك سرور الفهم ! وقد قيل : من نظر الى الربيع وأنواره ، والروض وأصباغه ولم يبتهج كان عديم حس أو سقيم نفس . فكان الفهم هو حركة الحس وصحة النفس التى تولد سرورا وطربا بالجمال .

(٣) نفسه ص ٧

ولعله قد نجح فى ذلك فيما يروى عنه من طرائف (١) . ويمكن أن ندرج جلوس أبى العتاهية لحجامة اليتامى والفقراء وأبناء السبيل ضرب من ضروب البحث عن الجانب المظلم من اللغة والثقـافة ، ونعنى بالمظلم هنـا مالا يظهر فى النور لمخالفته لسلم القيم السائدة .

فاللغة الجديدة لشعر الحداثة لم تكتشف الطاقة الجمالية للعامية ووظفتها فى الشعر فحسب بل انها صاحبت ذلك بانتقـاء العناصر اللغوية المتمردة داخـل تلك العامية بجانب عناصرها الشعرية العامة ثم حولت عناصر التمرد اللغوى أيضا الى عناصر جمالية تشيع التمرد ، وهكذا ولأول مرة يخطو الشعر العربى نحو الالتحام بالحياة وتصبح مفردات لغته وسياقها هى مفردات الواقع وسياقه فى انتقـاء يجمل الواقع وينطق عن لسانه وحقيقته داخل رؤى الشاعر نفسه ، وليس داخل رؤى التراث والاوائل لا يمل الشعراء من اعـادة صياغتها بنفس الصيغ الموروثة فى تجاهـل للغة الحية بحجة فساد هذه اللغـة ووقوعها فيما سمى «اللحن» .

ولكن كيف يستعين الشاعر بلغة العصر ؟ لقد أجبنا جزئيا عن هذا السؤال فيما سلف من صفحات ، ونتسع فى ذلك قليلا الآن . لقد ذكرنا تأنيب أبى العتهية لابن مناذر لاستخدامه لفظة المرمريس . واعتراضه نـابع من منافرتها للسياق حتى أنه يصبح مثـارا للسخرية . ويفعـل نفس الشىء بشار عندما أنشد قول الشاعر (٢) :

وقـد جعل الأعـداء ينتقصوننـا وتطمـع فينـا ألسن وعيـون

ألا انمـا ليـلى عصـا خيرزانـة اذا غمزوهـا بـالأكف تلـين

اذ قـال : والله لو زعم أنهـا عصا مح أو عصا زبد ، لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ! ألا قال كما قلت :

ودعجـاء المحـاجر من معـد كـأن حديثهـا ثمـر الجنـان

اذا قـامـت لمشيتهـا تثـنت كـأن عظامهـا من خيـرزان

ان شعر بشار هنا أميل للبدوية وأبعد عن الحداثة لكن نقده محدث ، فهو يدع

---

(١) نفسه ص ٢٠ ، ٢١ الطرفة التى تبدأ «كان لبعض التجار ... » وهذا على سبيل المثال .
(٢) الأغانى ج ٣ ص ١٥٤

للشاعر عاميته المعدلة لتناسب الشعر دون نقد ، فهو اذن يقبلها ، لكنه لا يقبل الاستخدام غير الشعرى لكلمة عصا ، فكأن الكلمة التى تقبل كل مقام فى اتساع لحقلها الدلالى اذا دخلت الشعر أخرجها تقاطع محورى الانتقاء والتوزيع عن هذا الحقل الدلالى الى دلالة تضيق على قدر اتساع السياق الشعرى ، أما اذا بقيت داخل حقلها الدلالى المتسع فى لغة الكلام على رغم السياق الشعرى فقد سقط بها الشعر من قائمة الشعر .

فالمحدثون على وعى بأسلوب التعامل مع اللغة الحية باعتبارها مادة خاما لابد من خضوعها لعملية تحول دلالى شعرى عند الاستخدام . وهذا ما عناه بشار بقوله (١) :

وشعر كنور الروض لاءمت بينه بقول اذا ما أحزن الشعر أسهلا

وأسلوب التعامل هذا يحتاج الى صبر وروية حتى نكتشفه . يقول أبو العتاهية (عندما سئل : كيف تقول الشعر ؟) ما أردته قط الا مثل لى ، فأقول ما أريد ، وأترك مالا أريد (٢) . ويعود أبو العتاهية ليقول : لو شئت أجعل كلامى كله شعرا لفعلت (٣) . وأمام هذا الادعاء - الذى لا نشك فى صدقه - يسأله أحدهم : هل تعرف العروض فيجيب : أنا أكبر من العروض ، ويعلق صاحب الأغانى على ذلك بأنه له أوزان لا تدخل فى العروض (٤) . وهذا معناه تدفق بلا حدود ، ومع ذلك يتجنب الغريب . فقد حدث عبد الله بن الحسن قال : «جاءنى أبو العتاهية وأنا فى الديوان فجلس الى . فقلت : يا أبا اسحق أما يصعب عليك شىء من الألفاظ فتحتاج فيه الى استعمال الغريب كما يحتاج اليه سائر من يقول الشعر ، أو الى ألفاظ مستكرهة . قال : لا . فقلت له : انى لأحسب ذلك من كثرة ركوبك القوافى السهلة . قال : فاعرض على ما شئت من القوافى الصعبة ، فقلت : قل أبياتا على مثل البلاغ . فقال من ساعته :

أى عيش يكون من عيـ ش كفاف قوت بقدر البلاغ
صاحب البغى ليس يسلم منه وعلى نفسه بغى كل باغى

---

(١) نفسه ص ١٤٢ ، ثم راجع جـ ٤ ص ٢٣ ، ٣٨ ، ٤٠
(٢) الاغانى جـ ٤ ص ١٣
(٣) نفسه ، ويردد ابن مناذر نفس العبارة ، نفسه جـ ١٨ ص ١٩٦
(٤) نفسه .

... الى آخر الأبيات (١) » وابن مناذر فى مكة يقول أن أشعر أهل الاسلام بين الفحول جرير وبين المحدثين هذا الخبيث الذى يتناول الشعر من كمه ، ويعنى به أبا العتاهية . كلاهما اذا شاء هزل بشعره واذا شاء جد . وليس هذا الأمر وقفا على أبى العتاهية فهو فى سباق سرعة مع أبى نواس (٢) . وأبو النضير الشاعر يقـول :

«أنشدت بشارا قصيدة لى. فقال لى : أيجيئك شعرك هذا كلما شئت، أم هذا شىء يجيئك فى الفينة بعد الفينة اذا تعملت له ؟ فقلت بل هذا شعر يجيئنى كلما أردته . فقال لى : قل فانك شاعر . فقلت له : لعلك حابيتنى أبا معاذ وتحملت لى . فقـال : أنت أبقاك الله أهون على من ذلك (٣) وهذا يعنى أن تـدفق الشاعر واستخراجه الشعر من كمـه هو أيضا مذهب بشار ومعه هذا أبـو النضير . ويكـاد السيد الحميرى ينال شهرة أبى العتاهية ، وقد وصف على لسان اسحق الموصلى نقلا عن العتبى «ليس فى عصرنا هذا أحسن مذهبا فى شعره ، ولا أنقى ألفاظا من السيد ، ثم انهم سألوا السيد كثيرا نفس السؤال الـذى وجه الى أبى العتاهية مـالك لا تستعمل فى شعرك من الغريب ما تسأل عنه كما يفعل الشعراء ؟ قال : لأن أقول شعرا قريبـا من القلوب يلذه من سمعه خير من أن أقول شيئا منمقـا تضل فيه الأوهام (٤) » . ويحكى أن السيد كان يأتى الأعمش أحد العلماء الاجلاء فيكتب عنه فضائل على ، ويخرج من عنده ويقول فى تلك المعانى شعرا . فخرج ذات يوم من عند بعض أمراء الكوفة وقد حمله على فرس وخلع عليه ، فوقف بالكناسة ثم قال : «يا معشر الكوفيين من جاءنى منكم بفضيلة لعلى بن أبى طالب لم أقل فيها شعرا أعطيته فرسى هذا ومـا على (يقصد الثيـاب المخلوعة عليه) . فجعلوا يحدثونه وينشدهم ، حتى أتاه رجل منهم وقـال : ان أمير المـؤمنين على بن أبى طالب رضى الله تعالى عنه عزم على الركوب ، فلبس ثيـابه ، وأراد لبس الخف فلبس أحد خفيه ، ثم أهوى الى الآخر ليأخذه ، فانقض عقاب من السماء ، فحلق به ثم ألقاه ، فسقط منه أسود ، فانساب ودخل جحرا ، فلبس على رضى الله عنه الخف ... ففكر هنيهة ثم قال (٥) :

---

(١) نفسه ص ٤٠
(٢) نفسه ص ٨٤
(٣) نفسه ج ٣ ص ١٨١
(٤) نفسه ج ٧ ص ٢٤٨
(٥) نفسه ج ١ ص ٢٥٦ – ٢٥٧ ، وأسلوب السيد يفرض عليه لغة سردية قريبة عهد بالنثر . وهو مضطر لاستخدام أسلوب التضمين والتفصين الخـاص بنظم الموشحات لضبط الـوزن (راجع الفصل الاول والأخير) .

(١) ألا يـا قـوم للعجب العجـاب لخف أبى الحسين وللحبـاب
(٢) أتـى خفـا لـه وانسـاب فيـه لينـبش رجلـه منـه بـنـاب
(٣) فحلق من السمـاء لـه عقـاب من العقبـان أو شبه العقـاب
(٤) فطـار بـه فحلـق ثـم أهـوى بـه للأرض من دون السحاب
(٥) الى جحـر لـه فـانساب فـيـه بعيـد القعر لم يـرتج ببـاب
(٦) كريه الـوجه أسود ذو بصيص حديد النـاب أزرق ذو لعـاب
(٧) ودوفـع عـن أبـى حسن عـنى نقيـع سمامه بعـد انسيـاب

فالسيد الحميرى يقف فى ساحة ويسمع من الناس أخبارا يحولها من نثريتها الى شىء من الانتظام فتصير شعرا يخرجه من كمه مثل الحواة .

ومقابل هذه الكثرة من الشعراء ، يظهر مسلم بن الوليد ، وقد دخل يوما على الأمير داوود بن يزيد بن حاتم المهلبى بمدح يعلم به تقدمه على غيره من الشعراء . فلما افتتح القصيدة وقال :

لا تـدع بـى الشوق الى غيـر معمـود

نهى النهى عن هـوى البيض الرعـاديد

استوى الأمير جالسا وأطلق ، حتى أتى مسلم على آخر الشعر ، ثم رفع رأسه اليه ثم قال : أهذا شعرك ؟ قال : نعم أعز الله الأمير . قـال فى كم قلته يا فتى ؟ قال : فى أربعة أشهر . أبقاك الله . قال : لو قلته فى ثمانية أشهر لكنت محسنا (١) » وبين أبى العتاهية ومسلم يقف ابن مناذر وسط بين التدفق وبين التحكيك شهورا. فابن مناذر – رغم قوله ان الشعر ليسهل عليه حتى لو شاء ألا تكلم الا بشعر فعل – يدخل على الرشيد ، فيقول عنه أبو العتاهية ساخرا : هذا ابن منـاذر شاعر البصرة يقول قصيدة فى سنة ، وأنـا أقول فى سنة مائتى قصيدة . فقـال الرشيد : ما هذا الذى يحكيه عنك أبو العتاهية ؟ ! فقال يا أمير المؤمنين لو كنت أقول كما يقول لقلت الكثير . فهو يقول :

---

(١) نفسه جـ ١٩ ص ٤٤

الا يـا عتـبة السـاعـه أمـوت الساعـة الساعـه

وانـا أقول :

ان عبـد المجيد يـوم تـولى هد ركنـا ما كان بالمهدود

مادرى ... الى آخر الأبيات (١) . وفى لقاء بينه وبين أبى العتاهية ندرك أن أمر السنة من مزاح أبى العتاهية فابن مناذر فى الحقيقة أسرع من ذلك ولا ينـافس مسلم بن الوليد فى شهوره الممتدة . اذ يسأل أبو العتاهية ابن مناذر : يا أبا عبد الله ! كيف أنت فى الشعر ؟ قـال : أقول فى الليلة اذا سنح القـول لى ، واتسعت القوافى عشرة أبيات الى خمسة عشر . فقـال أبو العتاهية ! ولكننى لو شئت أن أقول فى الليلة الف بيت لقلت . فقـال ابن منـاذر : أجل والله اذا أردت أن أقول مثل قولك :

الا يـا عتبـة الساعه أموت الساعـة الساعـه

... ولكنى لا أعود نفسى مثل هذا الكلام الساقط ، ولا أسمح لها به . فخجل أبو العتاهية وقام يجر رجله (٢) .

اننا أمام ثلاثة طرق لنظم الشعر (٣) :

---

(١) الاغانى جـ ١٨ ص ٢٠٨

(٢) نفسه جـ ١٨ ص ١٧٣

(٣) يقسم صاحب منهاج البلغاء الشعراء الى قسمين : مرتجل (القسم الاول عندنا) ومروى (القسم الثانى عندنا) . وهو يقسم المرتجل الى أربعة : «فاقاويل البديهة أربعة أنماط :

١ – قول مستقصى مقترن .

٢ – ومستقصى غير مقترن .

٣ – ومقترن غير مستقصى .

٤ – وغير مستقصى ولا مقترن .

ويقصد بالاستقصاء استنفاد التفاصيل فى المعنى أما الاقتران فهو أن تكون صفات الشىء المقول فيه لائقة . أما المروى فينقسم الى ثلاثة أقسام :

١ – المستقصى المقترن .

٢ – والمقترن غير المستقصى .

٣ – المستقصى غير المقترن .

وهو يفضل النوع الاول فى الحالتين على أن هذا النوع عند المرتجل فيتسامح فى كثير مما يتانق فيه المروى ، ويقبل كثيرا مما لا يقبله وتقسيمه ينتهى الى ما انتهينا اليه ، حازم القرطاجنى ، منهـاج الأدباء وسراج البلغـاء (تحقيق : ابن الخوجة) ، ط ٣ دار الغرب الاسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٢١٣ .

١ – الطريقة الأولى على رأسها أبو العتاهية وهى التدفق الفورى الارتجالى للشعر .

٢ – الطريقة الثانية ويمثلها ابن منـــاذر وهى التدفق الارتجالى مع شىء من المعـــاناة .

٣ – الطريقة الثالثة لا شك فى اعتمادها على الكتـــابة ، أو حافظة الشاعر ورواته تحل محل المسودة التى يتم تبييضها بتكرار التلاوة وادخال التعديلات ، ولا بأس من المزج بين الطريقتين ولا سيما اننا نعرف أن مسلم بن الوليد يحتفظ بعدد من الرواة (١) ، كما أنه لديه كراريس لشعره نعرف أنه لما تنسك وامتنع عن الشعر ألقى بها بين أيدى رواته فى النهر فقل شعره بين الناس (٢) . وعملية تدوين الشاعر لشعره ، قد تكشف لنا عن تعب الشعراء أمام مطالب الممدوحين وتحايلهم فى مواجهتها . فقد دخل أحدهم على سلم الخاسر ، واذا بين يديه قراطيس فيها أشعار يرثى ببعضها أم جعفر ، وببعضها جاريـــة غير مسماة ، وببعضها أقواما لم يموتوا ، وأم جعفر يومئذ باقية ، فقلت له ويحك ! ما هذا ؟ فقال تحدث الحوادث فيطالبوننا أن نقول غير الجيد ، فنعد لهم هذا قبل كونه فمتى حدث حادث أظهرنا ما قلناه فيه قديما ، على أنه قيل فى الوقت (٣) . ولدينا حالات كان يرتج فيها على أبى العتاهية ، فيعترف بارسال المدائح مكتوبة ولا شك أن التدوين فى حد ذاته مراجعة وابطاء للسرعة . وفى هذه الأبيات يحدثنا أبو العتاهية باعترافه :

..... قـــد كان ما شاهدت من اقحامى

واذا حصرت فليس ذاك بمبطل ما قـــد مضى من حرمتى وذمامى

---

(١) نفسه جـ ١٨ ص ٥٢

(٢) نفسه ص ٤٥

(٣) وقد يلجأ الشاعر لدفاتره لقلب قصيدة قديمة من ممدوح الى آخر ويحكى صاحب الاغانى: «وفد عمارة على المتوكل ، فعمل فيه شعرا ، فلم يأت بشىء ولم يقـارب ، وكان عمارة قـد اختل وانقطع فى آخر عمره ، فصار الى ابراهيم بن سعدان المؤدب ، وكان قد روى عنه شعره القديم كله ، فقال له : أحب أن تخرج الى أشعارى كلها لأنقل ألفاظها الى مدح الخليفة . فقال : لا والله أو تقاسمنى جائزتك ،فحلف له على ذلك ، فأخرج اليه شعره ، وقلب قصيدة الى المتوكل ، وأخـذ بها منه عشرة آلاف درهم ، وأعطى ابراهيم بن سعدان نصفها ... (الاغانى جـ ٢٤ ص ٢٥٧ – ٢٥٨) .

وشبيه ذلك ما يرويه أحمد بن كامل ، قـال : كان دعبل ينشدنى كثـيرا هجاء له ، فاقول له : فيمن هذا ؟ فيقول ما استحقه أحـد بعينه بعد ، وليس له صاحب ، فاذا وجد على رجـل جعل ذلك الشعر فيه ، وذكر اسمه فى الشعر (الاغانى جـ ٢ ص ١٢٩) .

ولطـالمـا وفدت اليك مدائحى مخطوطـة ، فليـأت كـل مـلام
أيـام لـى لسن ورقـة جـدة والمرء قـد يبـلى مع الأيـام (١)

أى أننا يمكننـا القول أن المتدفقين قد يكونون أحيـانا مرددين لنص كتـبوه وحفظوه ، لكنهم فى معظم الاحيـان يتدفق الشعر من ذاكرتهم ، وأن المحكـكين يكتبون لكنهم يمزجون الكتابة بقليـل من الارتجال ، وبين الفريقين من يرتجـل ويصلح ما ارتجل اصلاحا هينا لا يستغرق أكثر من ليلة .

فكيف يتم الأمر للفرق الثلاثة جميعا ؟ هذا السؤال قد تشد اجابته موضوعا شائكا لا مجال للاتساع فيه هنا ، لكن لا بأس من اثارته لأهميته الكبرى فى فهم الشعر العربى ، ولأهمية هذا الشعر فى فهم ذلك الموضوع المفتاح – على تعقيده لتفسير التاريخ العربى الاسلامى . ذلك هو نمط الثقافة العربية باعتباره تجليا خارجيا لنمط عقلى محدد الخصائص .

ان أول خصائص الثقافة العربية هى الشفهية وقد بدأت هذه الخصيصة مع العصر الجاهلى بعد انهيار حضارة اليمن وتحول الحضر فيها الى بدو جائلين فى اتجاه الشمال ، وتلاشت أهمية الكتابة والقراءة وصار الشعر أهم عناصر تخليد المـاثر والانتصارات والعـادات والتقـاليد والقيم . ثم يجىء الاسلام ، ويحرم الرسول كتابة الأحاديث ، فـلا يكتب الا القرآن ، وكانت كتـابة القرآن لا تعنى نشره بـل حفظه حتى لا يختلف حول آياته كما بـدأ ذلك فى الظهور بعد انتقـال الرسول الى الرفيق الأعلى وعدد كبير من القراء أصحابه فى حرب الردة والفتوح . ورغم تشجيع الاسلام على محو الأمية الا أن النـاس لم تجد كبير فائـدة فى ذلك فالقرآن والحديث يصلان اليهم عن طريق السماع ، ولـم يكن علم غيرهما عند العرب الا علم الشعر ، وهم قد تمرسوا فى روايته ونقله سماعا جيلا بعد جيل . وفى أوائل القرن الثانى يتنبه العرب الى عجز الذاكرة فى الاحتفاظ بالعلم كله ، فبدأ تدوين الحديث وانبثقت علوم اللغة للاعانة فى محو الأمية لينشأ علماء لا يخطئون ما يدونون ، ويحسنون نقل علوم الاسلام والعرب للمسلمين الجدد من أبنـاء العجم . وكان التدوين فى فلسفته يهدف الى معـاونة الذاكرة لا الحلول محلها ، وظلت الذاكرة مرجعا حاسما للعلوم المدونة وبالتـالى ظلت الثقافة العربية الى اليوم – ورغم ظهور الكمبيوتر – شفهية ، تعتمد على التلقين وتمجد من شأن

---

(١) نفسه جـ ٤ ص ٥٥

الذاكرة ، وان أدى التعليم الحديث المستورد من أوربا الى كسر شوكة الشفوية قليلا ، لكننا نعجز حتى الآن أن نوقف خطرها على أنظمة التعليم حيث تفرض أسلوب التلقين والاستظهار والنمطية وخنق الابداع على المدرسة والجامعة بجانب أنها تحرم الناس من أى حماس نحو التخلى عن الأمية .

والشفهية نظام حياة يتجاوز اللغة الى السلوك فتتحدد باقى خصائص ثقافتنا مثل الارتجال فى كل شىء وسيادة البطريركية ، مادام المرجع دائما أحد الرواة وليس الكتاب أو العقل ، ونحن هنا نتكلم عن بطريركية ثقافية تدفع الجميع الى المحاكاة وتبؤر فروع الثقافة حول أفراد وكما يقولون تجعل منا «بلد المغنى الوحيد» فى كل مجال وأخيرا ما دامت الثقافة تعتمد على الذاكرة والذاكرة محفور فيها الماضى فان الوراثة والماضى يسيطران على الحاضر والمستقبل .

وهكذا لا نتوقع من الشعراء المحدثين احداث ثورة فى الشعر ، كما لا نتوقع منهم خروجا على النظام الثقافى المهيمن فى جملته واطاره ، وانما نتوقع منهم خروجا على بعض العناصر التكوينية لهذا النظام خروجا فى حدود امكانيات هذا النظام ، فيعيد النظام تشكيل نفسه فى صورته السابقة مضافا اليه ذلك الخروج كعنصر أصيل ثابت ،

من هنا يمكننا البدء فى اجابة السؤال السابق . ان الشعر الشفوى يتشكل من مخزون موروث من الصيغ اللغوية الجاهزة (١) ، وهذا المخزون يفقد تدريجيا الصيغ التى لا تثبت قيمتها فى عملية التشكيل الشعرى حتى يميل الى الثبات . وتطبيق نظرية بارى وجورج حول الشعر العربى الجاهلى أثبت صحة تلك النظرية وامكانية انطباقها على الشعر العربى الشفوى (٢) ، وهذا يفسر تعدد الروايات للنص الواحد ونسبة النص الواحد لاكثر من شاعر وكثرة ما أطلق عليه السرقات

---

(١) يشير صاحب المنهاج الى المخزون الصيغى بعبارة «حفظ اللغة» ، المنهاج ص ٢١٤ . ثم يثير هذه القضية بشكل مفصل ، ويكاد يقع على تفصيلات نظرية «بارى وجورج» التى سنشير اليها بعد قليل ، وتحل عنده محل «الصيغة الجاهزة» العبارة التى تتاتى للشاعر» ، أو «العبارة فقط أو الصيغة . ويثير العقبات التى تواجه تدفق الشاعر بالصيغ ويسميها مخاطر ويرجع بعضها الى الشاعر وبعضها الى الشعر (المراد نظمه) ، المنهاج ص ٢٠٦ – ٢١٣ . ويورد قصة أبى العتاهية مع ابن مناذر التى انتهينا من حكايتها ولكن برواية أخرى ، فبدلا من الرشيد كان المأمون وبدلا من ابن مناذر «شاعر جاء مع المأمون من خرسان» وبدلا من نظم ألف بيت فى الليلة «خمسمائة» .

(٢) جيمس مونرو ، النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى (ترجمة : د. فضل بن رمضان العمارى)، دار الاصالة للثقافة ، الرياض ١٩٨٧ ، راجع : ص ٥ – ٢٩

الشعرية ، كما يفسر الثبات النسبى لشكل القصيدة العمودى فالشاعر الشفوى يحتاج لنموذج يصب بداخله صيغه ، وأخيرا يفسر ضياع شطر عظيم من التراث الشعرى . ولا يمكن أن نفصل الشعر الأموى أو قل شعر المائة الاولى فى هذا عن الشعر الجاهلى فهو امتداد له ، وتزداد تكرارية الصيغ عند شعراء الغزل العذرى بشكل ملفت للنظر مما يجعل دراسة هذا الشعر مفتاحا لدراسة التشكيل الصيغى للشعر الجاهلى نفسه .

ويمكننا باضافة المائة الاولى من العصر الاسلامى الى المائة وخمسين المقترحة لامتداد العصر الجاهلى ، يمكننا القول بأن المخزون الصيغى ظل فاعـــلا بنسبة عالية من الثبات مائتين وخمسين عاما ، وذلك حتى ظهور الشعراء المحدثين .

ولا يمكن أن ننكر انبثـــاق صيغ جديدة عبر هذه السنين الممتدة كما زعمنـــا سقوط بعض الصيغ ، ولكن نسبة السقوط والاضافة محدودة وغير ظاهرة الأثر ، وفى كثير من الاحيان يكون الامر خادعا فلا سقوط ولا اضافة وانما عملية تعديل ماكرة ، لأن الصيغة الجاهزة أحيانا ما تكون مجرد قالب توليدى بنيوى عميق يتسع لمختلف الموضوعات والمناسبات وأسماء الأعلام المستجدة والأوزان .

وتتجلى قضية التشكيل الصيغى فى أوجها داخل النقائض والمعارضات . وقد تتكرر بنفس الفاظها أو بنفس قالبها التوليدى . ولعل اشهر تكرار صيغى قديم لم يلفت نظر النقاد على غرابته (١) هو البيت المشهور فى معلقة امرىء القيس :

وقوفـا بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلـك أسى وتجمـل

---

(١) اظن أن «البيت الذى يتضمن صيغة مركبة» قد تكرر بحذافيره كثيرا لكن النقاد لا ينتبهون اليه اما لانه انتسب لاشعار ضاعت لكن بقيت صيغها فى المخزون الصيغى ، واما لاتجاه المؤرخين الى التشاجر حول نسبة البيت اذ تكرر عادة الى اكثر من شاعر دون الوعى بأن البيت ينتسب لكل من سقط له فى مخزون صيغه ، وهذه واقعة تثبت الفكرة : مدح موسى شهوات «ابا بكر بن عبد العزيز ابن مروان ، بقصيدة احسن فيها وأجاد وقال فيها :

(وكذلك الزمان يذهب بالناس وتبقى الديار والآثار) فقام الأحوص ودخل منزله ، وقال قصيدة مدح فيها ابا بكر بن عبد العزيز ايضا ، واتى فيها بهذا البيت بعينه وخرج فانشدها . فقال موسى شهوات : ما رأيت يا أحوص مثلك ! قلت قصيدة مدحت فيها الأمير فسرقت أجود بيت فيها وجعلته فى قصيدتك ، فقال الأحوص ليس الامر كما ذكرت ، ولا البيت لى ولا لك ، هو لـ (لبيد) سرقناه جميعا منه ... فسكت موسى شهوات فلم يحر جوابا كانما القمه حجرا . (الأغانى جـ ٩ ص ١٣٣) فموسى اعتقد أنه صاحب البيت ، وهذا حق ، أما الأحوص وقد سمع نسبته الى لبيد فأحب أن يثبت لصوصية موسى ، وهذا لعدم فهمهم للأمر ، فلا شك أن لبيدا نفسه قد أخرجه من مخزون صيغ الفضل فيها لتراث طويل لشعراء سبقوه .

ويتكرر عند طرفة مستبدلا بكلمة «تجمل» كلمة «تجلد(١)» لتوافق قافيته الدالية بعكس القافية اللامية عند امرىء القيس . وفى رأيى اننا أمام أربع صيغ اجتمعت عند الشاعرين (وقوفا بها صحبى/على مطيهم/يقولون/لا تهلك أسى وتجمل) . لقد أصلح كلاهما من آخر كلمة فى الصيغة الأخيرة فى عفوية تحاول ابقاء رنين الكلمة بالاحتفاظ بالتاء والجيم بل واللام . قد تكون الأمور بهذا الوضوح وقد تكون أقل وضوحا ، فلو عدنا الى مقطوعة السيد الحميرى (ص ١٦٧ ، هذا البحث) للصيغ الاخيرة الواردة فى آخر كل بيت من الابيات الخمسة الاخيرة وجدناها متساوية بشكل ما ، فهى (أو شبه العقاب/من دون السحاب/لم يرتج بباب/بعد انسياب) . ان التساوى هنا عروضى كمى ظاهرا ، ولكنه فى الحقيقة تساو يقوم على قطع نبرية ، ويكشف عن ذلك البيت الاول والثانى والسادس فالشطرة الثانية من البيت الاول تقرأ هكذا :

لخف أبى الحسي / نوللحباب

ليئبش رجل / همنهبناب

حديد الناب أز / رق ذو لعاب

لكن تنطق الصيغ الثلاثة هكذا .

نيوا للحباب

هو منهو بناب

راقاذو لعاب

ان النطق يشبع فى أول الصيغة ويخطف فى آخرها فى اتصال يقوم على النبر من ناحية والتساوى الكمى فى طول المقاطع وعددها الى حد كبير .

واذا عدنا الى نفس المقطوعة نلاحظ ظهور صيغة واحدة مرتين بنفس الألفاظ تقريبا فى البيتين الثانى والخامس (وانساب فيه / فانساب فيه) وكل منهما تأتى فى نهاية الشطرات الثوانى فى الأبيات كلها .

ويمكن تطبيق ما ورد فى الشطرات الثوانى فيما يتعلق بالصيغ الواردة فى آخرها على كل الصيغ الاخيرة فى الشطرات الاولى من هذه المقطوعة .

---

(١) يشير صاحب منهاج البلغاء الى وسائل تعديل الصيغ ، المنهاج ص ٢١١ .

ويتم الامر بطريقة سردية تقوم على مرحلتـين : المرحلة الاولى : انتقـاء صيغ ممتدة ثم تقسيمها الى قطع نبرية ، تحور الصيغ الممتدة نفسها لموافقتها ونضرب لذلك مثلا من البيت الخامس :

الى جحر له / فانساب فيه / بعيد القعر / لم يرتج ببـاب

فنحن أمام جملة واحدة مركبة تبدأ من البيت السابق (الرابع) لتصير هكذا : (أهوى بـه / الى جحر له / فـانساب فيه / بعيد القعر / لم يرتج ببـاب) وهذه الجملة مختلفة للفصل بين الموصوف وصفته بجملة معطوفة على جملـة أخرى ، وترتيبها الـدقيق هو (فأهوى به / الى جحر له / بعيد القعر / لم يرتج بباب / فانساب فيه) ثم أعيد ترتيب هذه الجملة وتوزيعها على بيتين كما وردت فى الشعر طبقا لتلك القوالب النبرية الخفية التى يتوارثها الشاعر مع مخزون صيغه ، وتعد هذه القوالب النبرية نوعا من الصيغ التى يمكن أن نسميها الصيغ العروضية . وهى صيغ تذكرنا بمغزى «ذاك النجاح» بدلا من «فالنجاح» .

وسواء كانت الصيغ واضحة أو خفية كما رأينـا فان الشعراء المحدثين قد خالفوا سالفيهم فى أن السلف كان مخزونهم يؤخذ من الشعر ، بمعنى أن محفوظهم الشعرى ، كان يستقر فى عقولهم مفككا الى صيغ يعاد تركيبها فى حالة استظهار المحفوظ وتلاوته أو انشاده ، ويعاد ترتيبها وانتقاؤها فى حال نظم شعر جديد . ويصاحب هذا الترتيب والانتقاء قدر من التهذيب لتتفق مع عروض النظم الجديد وقوافيه .

وعند الانتهاء من النظم تستقر الأشعار مفككة فى ذهن الراوى أو الشاعر حتى يعود مرة أخرى لانشادها . وخلال ذلك تتعرض بعض الصيغ أو أجزاء منها للتلف بالسقوط فى قعر الذاكرة أى النسيان أو بالاختلاط بصيغة شبيهـة فى نص آخر ، ومن ثم نتوقع صياغة جديدة عند كل انشاد . وهذا بالضبط ما نراه فيما يرويه أحمد بن طاهر . قـال : «زعم أبو دعامة أن عطاء الملط أخبره ، أنـه أتى بشارا فقال له : يا أبا معاذ أنشدك شعرا حسنا ؟ فقال : ما أسرنى بذلك ، فأنشده :

أعاذلـتى اليوم ويلكمـا مهلا فما جزعا الآن أبكى ولا جهـلا

فلما فرغ منها قال له بشار : أحدث ، ثم أنشده على رويها ووزنها :

لقد كاد ما أخفى من الوجد والهوى

يكون جوى بين الجوانح أو خبلا

(فلما فرغ فاستحسنت القصيدة وقلت : يا أبا معاذ قد والله أجدت وبالغت ، فلو تفضلت بأن تعيدها ! فأعادها على خلاف ما أنشدنيها فى المرة الاولى ، فتوهمت أنه قالها فى تلك الساعة (١) » . والربط هنا للاختلاف بين الانشادين مع ارتجال القصيدة الفورى فى غاية الأهمية من جمهور يعايش الارتجال ويفهم خصائصه ، وان لم يملك تفسيرها . ومن المؤسف أنه لم يورد مواضع الاختلاف حتى نتابع حركة الصيغ فى التشكيل الثانى (التلاوة أو الانشاد من جديد) للنص المرتجل فوريا لأول مرة .

أما المحدثون فقد غامروا فيما رأينا فى الصفحات السابقة بالانقلاب ضد المخزون الصيغى الشعرى والانقضاض على المخزون الصيغى للهجة الساخنة أو لهجة التعامل اليومى . وبالطبع كان تعاملهم معها على سبيل الانتقاء . ولا شك أنهم أضافوا اليها قدرا طيبا من المخزون الشعرى الموروث ، أيضا فى عملية انتقاء تتخير الصيغ التى تتقارب فى تراكيبها وتتفق فى ألفاظها مع لغة الكلام فى عصرهم .

وكما يشترط حفظ أكبر قدر من الاشعار حتى تتمكن ملكة الشعر من تكوين مخزون الصيغ الشعرية (٢) واستخدامه ، فان هذا الشرط فيما يبدو قد التزم الشاعر المحدث به فأقبل على حفظ كلام المخنثين والعامة والظرفاء والمجان بجانب الأمثال والوحدات اللغوية المركبة (التعبيرات الاصطلاحية) بل وأظن أن الأشعار والاغانى الشعبية يمكن أيضا أن تشكل جزءا من حافظة الشاعر المحدث ، فقد ورد أن ابراهيم الموصلى ، وهو شاعر محدث الى جانب مكانته فى الغناء ، كان اذا سكر كثيرا ما يغنى على سبيل الولع :

أناجت من طرق موصل أحمل قلل خمريا

من شارب الملوك فلا بد من سكريا (٣)

وأبو الشمقمق يركب هجاء لبشار داخل ما أظنه أغنية شعبية :

هللينه هللينه طعن قشاة لتينه

ان بشار بن برد تيس أعمى فى سفينة (٤))

---

(١) الاغانى جـ ٣ ص ٢٢٦

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٥٧٨ – ٥٧٩ .

(٣) الاغانى جـ ٥ ص ١٥٧

(٤) الاغانى جـ ٣ ص ١٩٥

لكن كيف يمكن أن نتصور أن ما يحفظـه الشاعر المحدث من مخزون للصيغ العامية قد تميز الى حد ما عن لهجته العامية ذاتها وصار مخزونا لصيغ افردها للشعر ، ودرب نفسه عليها كى تعينه على الارتجال ؟ ان بشارا قد يجيب على هذا السؤال . يحكى عن المدائنى قال : لما قال حماد عجرد فى بشار :

ويـا اقـبـح من قـرد اذا مـا عمـى القـرد

قال بشار « لا اله الا الله – والله – كنت اخاف أن يـاتى به والله لقد وقع لى هذا البيت من عشرين سنة ، فما نطقت به خوفا من أن يسمع فاهجى به ، حتى وقع عليه النبطى ابن الزانية (١) . ان تفسير ما يقوله بشار يحمل معنيين هامين: الاول ينبع من ظهور القرد والقرداتية فى حياة بغداد كما يتكرر فى مواضع مختلفة من كتاب الاغانى واشعاره ، ولابد أن قد استعمل الناس عبارة اشبه «ويا اقبح من قرد اذا رقص القرد ، ولا زلنـا حتى الآن نشبه القبيح بالقرد ، امـا المعنى الثانى فهو أن بشارا التقط العبارة وحولها الى بيت شعرى يصلح لأى غرض عند استبداله بلفظة من العبـارة لفظة أخرى تصلح لغرض الشاعر ، اى أن الصيغ العامية تخضع لتهذيب واعداد من الشاعر فى عملية تشكيل مخزون صيغه المحدثة حتى وان لم يستعمل تلك الصيغ كما فعل بشار مع هذا البيت خشية أن ينقلب سلاحا ضده لوعيه بدمامته .

ويمكن أن نختبر لغة الحياة اليومية فى شعر هؤلاء الشعراء المحدثين مقارنة بلهجتنا المصرية اليوم لنرى كيفية استعمال مخزون صيغى جديد غير محدود . وقد اتضح هذا الاستعمال فى الهجاء حيث تبرز اللغة السرية التى لا زالت تعيش حتى اليوم . وسنحاول بقدر الامكان تجنب هذه اللغة الا بالقدر الذى يخدم هذا العمل بسبب استنكاف القـارىء لها اليوم متخلفا عن القـارىء القديم بمراحل تثير الدهشة . لنقرأ معا بعض هجاء أبى العتاهية لوالبة بن الحباب .

نطقت بنـو اسد ولـم تجهر وتكـلمت خفيـا ولـم تظهـر
وامـاورب البـيت لـو نطقت لتـركتهـا وصاحبهـا اغبـر
ايـروم شتـمى منهـم رجـل فى وجهـه عـبـر لمـن فـكـر
وابن الحبـاب صليبة زعموا ومن المحـال صليبـة اشقـر

---

(١) الاغانى جـ ١٤ ص ١٣٣

ما بـال من آبـاؤه عـرب الـ ... الـوان يحسب من بـنى قيصر
أترون أهـل البدو قد مسخوا ... شقـرا أم هذا من المنـكر (١)

اننا أمام لغة نثرية شبه عامية بل هى عامية مفصحة ولا نكاد نجد صيغة من الشعر الموروث سوى (أيروم شتمى) وهى نسخة معدلة من (أيريد شتمى) . ولو تأمل القارىء عبارة (لتركتها وصاحبها أغبر) لظن انسانا معاصرا يتشاجر مع زوجتـه ! .

وفى هجاء آخر له يقول :

أوالـب أنـت فى الـعـرب ... كمثـل الشيص فى الـرطب
هلـم الى المـوالى الـصيـ ... ـد فـى سعـة وفـى رحب
فأنـت بـنـا لـعمـر اللـ ... ـه أشبـه منـك بـالعرب
غضبـت عـليـك ثـم رأيـ ... ـت وجهـك فـانجلى غضبى
لمـا ذكرتـنى من لون أجـ ... ـدادى ولـــون أبـــى
فقـل مـا شئـت أقـبلـه ... وان أطنـبت فـى الكـذب
لقـد أخبـرت عنـك وعـن ... أبيـك الخـالص العـربـى
فـقـال الـعـارفـون بـه ... مصـاص غيـر مـؤتـشب
أتـانـا مـن بـلاد الـرو ... م مـتـجـرا عـلى قـتـب
خفيف الحـاذ كـالصمصا ... م أطـلس غيـر ذى نشـب
أوالـب مـا دهـاك وانـ ... ـت فى الأعـراب ذو نسـب
أراك ولـسـدت بـالـمـريـ ... ـخ يـا ابن سبائك الـذهب
فجئـت أقـيشـر الخـديـ ... ـن أزرق عـارم الـذنـب
لقـد أخطـأت فى شتمـى ... فخبرنى : ألـم أصب ؟ (٢)

---

(١) نفسه جـ ١٨ ص ١٠٣
(٢) نفسه جـ ١٨ ص ١٠٢ - ١٠٣

ان زحف الصيغ العاميـة التى يمكن استخراجها بسهولة غير محدودة فى هذا النص (مثل الشيص فى الرطب / هلم الى ... / فى سعة وفى رحب / غضبت عليك / لما ذكرتنى من ... / فقـل ما شئت اقبله / وان اطنبت فى الكذب / ... أخبرت عنك وعن أبيك ... / لقد أخطأت فى شتمى) ولنشهد الأمر نفسه فى هذا النص القصير :

أشبـهـك المـسـك واشبـهتـه قـائمـة فى لونـه قـاعـدة

لا شـك اذ لـونكمـا واحـد انكمـا من طينة واحدة (١)

اننا بشهادة اللهجة العامية المعاصرة نجد أن هذه الصيغ لا زالت متداولة بين الناس بكثرة (قائمة قاعدة / لونكما واحد / من طينة واحدة) . ولننظر الى هذين البيتين المرتجلين حين أمر المتوكـل أحدهم بهجاء الشاعر مروان بن أبى حفصة لثقل دمه فى بيت شعر قاله ، فأجبر هذا على الهجاء ولم يكن يريده فقال (٢) :

زاد الـبـرد يـومـيـن فقال النـاس ما القصه ؟

فقلنـا : أنشدونـا شعـر مروان بن أبى حفصه !

اننا أمام سرد نثرى لحديث يومى بلهجة العامة ، ومع ذلك فالنص لا يخلو من الشاعرية . كيف ؟ .

ان استعمال مخزون الصيغ العـامية فى الشعر يخضع لمجموعة من الشروط حتى تصبح كلمة استعمال مرادفة لكلمة انتقاء ، وليس معنى الانتقاء هو تصور أن بعض الصيغ شاعرى وبعضها غير شاعرى ، وانما هو الانتقاء الذى يختار الصيغة المناسبة للسياق الشعرى وهو ما أطلق عليه بشار : «لكل صيغة وجه وموضع (٣) » ومعنى هذا أن أول شروط الانتقاء هو مراعاة الوجه والموضع .

ويمكن أن نفهم ذلك مما يروى عن وقوع شر بين اسحق الملحن المغنى وابن البواب الشاعر ، فقـال ابن البواب شعرا دميما رديئـا ، ونسبه الى اسحق ، وأشاعه ليعيره به ، وهو غزل فى عنان الجارية المشهورة بسرعة البديهة فى ارتجال الشعر ومطارحة الشعراء (٤) .

---

(١) الحصرى ، زهر الآداب (تحقيق د. زكى مبارك) ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ج ١ ص ٢٤٢

(٢) الاغانى ج ٣ ص ٢٠٩

(٣) هذا البحث ص ٧

(٤) الاغانى ج ٢٣ ص ٣٩

انمـا انـت يـا عنـان سراج　　زيتـه الظرف والفتيلـة عقـل
قـاده للشقـاء منى فـؤادى　　رجل حب لكم ، وللحب رجـل
هضم اليـوم حبكم كـل حب　　فى فـؤادى فصار حبك فجـل
أنـت ريحـانـة وراح ولـكن　　كـل انـثى سواك خـل وبقل

ان ابن البواب أراد أن يضع اسحاق موضع سخرية مجتمع المتلقين الذى تقبل الشعر المحدث لأنه أجاد اختيار الوجه والموضع لما يأخذ من العامية ، فاذا وجد شاعرا راوية ، وموسيقيا مغنيا مثل اسحق يسىء فى هذا الاختيار ، فيصف الحب بأنه مثل الفجل فى قدرته على الهضم ، وأن هذا الحب له رجل ، وأن كل انثى خلا محبوبته خل وبقل ، مما قـد يجعلنا نتصور أن المحبوبـة وهى «ريحانة وراح» ليست أكثر من لحم وسمن كنى عنهما بالريحانة والراح ! شعر ذميم ردىء كما أراد له ابن البواب أن يكون . ومثل هذا ما يرويه الحسين بن الضحاك ، قال : كان يألفنـا انسان من جند الشام ، عجيب الخلقة والزى والشكـل غليظ جلف جاف ، فكنت أحتمل ذلك كله له ويكون حظى التعجب به ، وكان يأتينى بكتب من عشيقة له ، ما رأيت كتبا أحلى منها ... ويسألنى أن أجيب عنها ، فأجهد نفسى فى الجوابات ... على علمى بأن الشامى بجهله لا يميز بين الخطأ والصواب ... فلما طال ذلك على حسدته وتنبهت الى افساد حاله عندها ، فسألته عن اسمها فقال : «بصبص» . فكتبت اليها عنه فى جواب كتاب منها جاءنى به :

أرقـصنى حبـك يـا بصبص　　والحب يـا سيـدتى يـرقص
أرمصت أجفانى بطول البكـا　　فمـا لأجفـانـك لا تـرمـص
وابـأبـى وجهـك ذاك الـذى　　كـأنـه مـن حسنـه عصعص

فغضبت الجارية على الشامى وعرضته لفضيحة ضحك عليه بسببها الصبيان والكبار ! (١) فهذا شعر ذميم ردىء أشبه بعبث الصبيان ويخلو من وجه وموضع «ربابة ربة البيت» أو مجون ابن مناذر فى قوله :

ألا يـا قمر المسجد / هـل عندك تنويـل
شفائى منك – ان / نولتنى – شم وتقبيل

---

(١) الاغانى جـ ٧ ص ١٩٩

سلا كـل فـــؤاد و / فؤادى بـك مشغـول

لقد حملت من حبى/ك ما لا يحمل الفيل (١)

ان الشاعر هنا يتظرف تظرفا مقبولا ، فهو يكاد يسخر من الشعراء الغزليين من جهة فى مبالغتهم المكرورة ، ومن جهة أخرى فهو يداعب محبوبا ماجنا مثله ، بينهما لغـة تقوم على الظرف ، وتحدى اللغـة الشائعة التى قد توصم بالنفـاق والتقليدية والبعد عن الواقع . اننا أمام «ربابة رب البيت» بأسلوب آخر فى وجه وموضع آخرين .

فالشرط الاول اذن هو الوجه والموضع للصيغ العامية المنتقاة (أو المستعملة) والشرط الثانى هو الدقـة فى التعبير ، وكأن الشعر لغة علمية ، ولا غـرو فى ذلك فالكلمة «شعر» حملت ردحا من الزمان مدلول كلمة علم اليوم (٢) . ولنشاهد معا ماذا عنوا بكلمة الدقة . قال السيد الحميرى عندما اجتمع مع الشاعر العبدى ، مادحا عليا بن أبى طالب :

انـى أدين بمـا دان الـوصى به يـوم الحريبة من قتـل المحلينـا

وبـالذى دان يـوم النهروان بـه وشاركت كفـه كـفى بصفـينـا

فقال له العبدى : أخطأت لو شاركت كفك كفه كنت مثله . ولكن قل : تابعت كفه كفى لتكون شريكا فكان السيد بعد ذلك يقول :أنا أشعر الناس الا العبدى(٣). وفى حوار بين بشار ومروان بن أبى حفصة ، قال مروان لبشار لما انشده هذا البـيت :

واذا قـلت لهـا جـودى لنـا خرجت بـالصمت من لا ونعم

جعلنى الله فداءك يا أبا معاذ ! هلا قلت :

«خرست بالصمت قال : اذا أنا فى عقلك – فض الله فاك – أأتطير على من أحب بالخرس (٤) ؟ ! وهذا كله يشبه ما أثير فى الصفحات السابقة حول كلمة «المرمريس» ، فيقصد بالدقة هنا ضرورة التدقيق على مستوى محور الاختيار الرأسى فى الخطاب الشعرى ، فاستيحاء العـامية يعرض الشاعر المرتجل الى

---

(١) نفسه ج ١٨ ص ١٩٣
(٢) راجع مادة شعر بلسان العرب .
(٣) الأغانى ج ٧ ص ٢٧٣
(٤) الأغانى ج ٣ ص ٢٠٢

سوء اختيار الفاظه ، فلا تؤدى وظيفتها جيدا على مستوى محور التماثل . وتزداد أهمية هذا الشرط ، اذا عرفنا أن المحدثين قد أحدثوا ثورة جزئية الى حد كبير ، فلم يفارقوا البناء الصورى المنطقى لأشعارهم فى معظم الأحوال ، اللهم الا فى لفتات عارضة نتيجة لاستيحائهم الواقع المعاش بدلا من الاقتصار على استيحاء الشعر الموروث والمناسبة التى فرض عليهم القول فيها أى أن الشاعر المحدث أضاف الى الموروث والمناسبة استيحاء الواقع المعاش ولا سيما الواقع اللغوى والاجتماعى .

ما دام الأمر كذلك فان الجمهور المتلقى سيحاسب الشاعر على صحة المعنى من ناحية ، وعلى سبقه الى هذا المعنى نائيا بذلك عن مظنة السرقة (أى استيحاء التراث فحسب) من ناحية أخرى . ولنشهد هذا الحوار بين المأمون وأبى العتاهية . لقد دخل أبو العتاهية على المأمون ، فأنشده :

ما أحسن الدنيا واقبالها ... اذا أطاع الله من نالها

من لم يواس الناس من فضلها ... عرض للادبار اقبالها

فقال له المأمون : ما أجود البيت الاول ! فأما الثانى فما صنعت فيه شيئا ، الدنيا تدبر عمن واسى منها أو ضن بها ، وانما يوجب السماحة بها الأجر ، والضن بها الوزر . فقال : صدقت يا أمير المؤمنين ، أهل الفضل أولى بالفضل ، وأهل النقص أولى بالنقص . فقال المأمون : ادفع اليه عشرة آلاف درهم لاعترافه بالحق فلما كان بعد أيام عاد فأنشده :

كم غافل أودى به الموت ... لم يأخذ الأهبة للفوت

من لم تزل نعمته قبله ... زال عن النعمة بالموت

فقال له : أحسنت ! الآن طيبت المعنى ، وأمر له بعشرين الف درهم (١) . وكأن المأمون يتعامل مع الشعر تعامله مع الاجتهاد ، فمن أخطأ له أجر (عشرة الاف درهم) ومن أصاب فله أجران (عشرون ألف درهم) وهذا التدخل العقلانى المتطلب لصحة المعنى من طرف المتلقى والذى قد يلقى قبولا من الشاعر قد يقحم الدين اقحاما فى القضية ، والدين براء من ذلك ولكنها المنطقية الصورية الدوجماتية ، التى تقف فى وجه الابداع لعدم فهم العصر لطبيعة الشعر ، وأنه

---

(١) نفسه جـ ٤ ص ٥٣

لا يتخذ الدين أو الأخلاق موضوعا لـه ، وان كان أخلاقيـا بالضرورة ، وغير متعارض مع الدين من ثم . ويحكى لنا ابن أبى العتاهية شيئا من ذلك ، فهو يقول : لما قال أبى فى عتبة :

كـأن عتـابة من حسنهـا دميـة قـس فتـنت قسهـا

يـارب لـو أنسيتنيهـا بما فى جنة الفردوس لم أنسهـا

شنع عليه منصور بن عمار بالزندقة ، قال : يتهاون بالجنة ، ويبتذل ذكرها فى شعره بمثل هذا التهاون . وشنع عليه أيضا بقوله :

ان المـلـيـك رآك أحـ سن خلقـه ورأى جمـالك

فحـذا بـقـدرة نـفسه حور الجنـان على مثـالك

وقال أيصور الحور على مثال امرأة آدمية ، والله لا يحتاج لمثـال ! وأوقع له ذلك على ألسنة العامة ؟ فلقى منهم بلاء (١) .

ان صحة المعنى تتضمن بجانب موافقته للمنطق الصورى عدم التعارض مع الدين والاخلاق ، بمفهوم ضيق ومنغلق لهما يستخدم العامة سلاحا ، والاتهام بالزندقة سيفا مصلتا ضد الفن وحريته . وقد لاقى الشعراء عنتا من وراء ذلك دفع بعضهم حياته ثمنا له . ونذكر هنـا بشارا والحرب التى شنهـا عليه علماء المعتزلة والفقهاء ، فقد قال سوار بن عبد الله الأكبر ومالك بن دينار: ما شىء أدعى لأهل هذه المـدينة الى الفسق من أشعار هذا الأعمى ، وما زالا يعظـانه ، وكان واصل بن عطاء يقول : ان من أخدع حبـائل الشيطان وأغواها لكلمـات هذا الأعمى الملحد . فلما كثر ذلك وانتهى خبره من وجوه كثيرة الى المهدى ، وأنشد المهدى ما مدحه به ، نهاه عن ذكر النساء وقول التشبيب (٢) ومع ذلك ، فكانت هناك شعبية لهذا الشعر حتى تداولته نساء وشبان البصرة (٣) وكذلك كـان هناك من يرى شعر بشار ليس أبلغ فى هذه المعانى التى أنكرتها الفقهاء والمعتزلة من شعر كثير وجميل وعروة بن حزام وقيس بن ذريح وتلك الطبقة ، ولكن جنى على بشار أسلوبه الجديد المحدث الذى استوحى الواقع فوصل مراده الى الافهام التى تعجز عن فهم مراد أولئك العذريين (٤) .

---

(١) نفسه ص ٥١
(٢) نفسه ج ٣ ص ١٨٢
(٣) نفسه .
(٤) نفسه ص ١٨٢ – ١٨٣

أما عدم سبق المعنى ، فهو أمر تنافس فيه المحدثون (١) ، وليس عدم سبق المعنى يعنى بالضرورة الاتيان بالشىء المعجب ، وانما هو فقط التسابق فى اكتشاف معان لم يطرقها القدماء ، وهذا حبيب بن الجهم النميرى يحكى : حضرت الفضل ابن الربيع منجزا جائزتى وفرضى . فلم يدخل عليه أحد قبلى ، فاذا عون حاجبه قد جاء فقال : هذا أبو العتاهية يسلم عليك ، وقد قدم من مكة. فقال : أعفنى منه الساعة يشغلنى عن ركوبى . فخرج اليه عون فقال : انه على الركوب الى أمير المؤمنين . فأخرج من كمه نعلا عليها شراك (سير النعل على ظهر القدم) . فقال : قل له : ان أبا العتاهية أهداها اليك ، جعلت فداءك ! قال : فدخل بها ، فقال ما هذه ؟ فقال : نعل وعلى شراكها مكتوب كتاب . فقال : يا حبيب ! اقرأ ما عليها فقرأته فاذا هو :

نعل بعثت بها ليلبسها ... قرم بها يمشى الى المجد

لو كان يصلح أن أشركها ... خدى ، جعلت شراكها خدي

فقال لحاجبه عون : احملها معنا ، فحملها . فلما دخل على الأمين قال له : يا عباسى ، ما هذه النعل ؟ فقال : أهداها الى أبو العتاهية وكتب عليها بيتين ، وكان أمير المؤمنين أولى بلبسها لما وصف به لابسها . فقال : وما هما ؟ فقرأهما . فقال : أجاد والله ! وما سبقه الى هذا المعنى أحد ، هبوا له عشرة آلاف درهم . فأخرجت والله فى بدرة ، وهو راكب على حمار فقبضها وانصرف(٢) ان أبا العتاهية يحتال فى اختراع معنى ما كان يتاح له لولا تلك الهدية ، وهو اختراع مأخوذ من مثل أظن أنه قديم لوروده فى السير الشعبية ، وهو : «لو طلت جعلت خدودى لكم مداس» ، ولعله من وضع أبى العتاهية صاحب أرجوزة ذات الأمثال . وهو يعبر عن منتهى الحب أكثر من أى شىء آخر ، وهكذا فهمه الأمين . ومهما كانت القيمة الجمالية لهذا المعنى منخفضة فقيمته عند المتلقى العباسى أنه لم يسبق اليه ، وهذا يرفعه جماليا فى عصره ، وان لم يكن كذلك عندنا . وليس الأمر هكذا دائما فقوله «روائح الجنة فى الشباب» وبيتاه الأخيران فى عتبة ،

---

(١) حدثنا على بن عبد الله بن سعد قال : قال لى دعبل ، وقد أنشدته قصيدة بكر بن خارجة فى عيس بن البراء النصرانى الحربى :

زناره فى خصرة معقود ... كأنه من كبدى مقدود

فقال والله ما أعلمنى حسدت أحدا على شعر كما حسدت بكرا على قوله : كأنه من كبدى مقدود (الاغانى ج ٢ ص ١٥١) . الحسد هنا على السبق .

(٢) الاغانى ج ٤ ص ٨٠

كلاهما معنى لم يسبق اليه وقيمته الجمالية عالية ، قد أربى على الغاية حسبما قاله الجاحظ فيما سبق من صفحات (١) .

واحتيال الشعراء للسبق فى المعنى لا يقف عند حد فهم يعانون وصولا لذلك ، ويستوحون الحياة حولهم وذلك فليح الفقيه يحكى عن ابيه ، قال : مررت بابن هرمة ، وهو جالس على دكان فى بنى زريق ، فقلت له : يا أبا اسحاق ، ما يجلسك هاهنا ؟ قال : بيت كنت قلتـــه ثم انقطع على الروى فيه ، وتعذر على ما اشتهيه ، فأبغضته وتركته ، قلت ما هو ؟ قال :

فـــانك واطراحك وصل سعـــدى لأخـــرى فى مـــودتهـــا نكـــوب

قال : قلته ثم انقطع بى فيه ، فمرت بى جويرية صفراء مليحة كنت استحسنها أبدا ، وأكلمهـــا اذا مرت بى ؛ فمرت اليوم ، فرأيتها وقـــد ورم وجهها ، وتغير خلقها ، عما أعرف ، فسألتها عن خبرها ، فقالت : كان فى بنى فلان عرس أردت حضوره ، فاستعار لى أهلى حليـــا وثقبوا اذنى لألبسه فورم وجهى وأذناى كما ترى ، فردوه ولم أشهد العرس . قال ابن هرمة : فاطرد لى الشعر فقلت :

كثـــاقبـــة لـــحـــلى مستعـــار بـــأذنيهـــا فشانهمـــا الثقـــوب

فردت حـــلى جارتهـــا اليها وقـــد بقيت بأذنيهـــا ندوب (٢)

نرى كيف غربل الشاعر حكاية الجويرية فى بيتيه ، وكيف ربط ما صفاه منها ببيته الاول وكيف تحول التشبيه التمثيلى الى مثل كنائى . ان الشاعر المحدث رغم تدفقه الارتجالى فقد يرتج عليه فيتحول الى رادار يربط بين عالمه الداخلى والعالم الخارجى من حوله يرى هذا فى ذاك وذاك فى هذا . والسبق فى المعنى (*) قد يدور

---

(١) هذا البحث ص ١٦٠ – ١٦١ والجاحظ كان يعلق على «روائح الجنة فى الشباب» وتعليقه ينطبق على البيتين المشار اليهما من وجهة نظرى .

(٢) الاغانى ج ٥ ص ٢١٥

(*) فى الاشارة الهامشية القادمة نفسر ما يراد بالمعنى وبالتالى فالسبق قد يكون فى القـافية بالاتيان بالقوافى الصعبة (راجع الاغانى ج ٤ ص ٤٠) ، او بقواف غير مسبوقة فعلا مثـل نصيحة ساخرة لدعبل وجهها الى أبى الفضل بن مروان (الاغانى ج ٢٠ ص ١٤٠) :

نصحـت فـأخلـصت النصيحـة للفضـل وقـلـت فسيـرت المقـالـة فـى الـفضـل

الا ان فـى الـفضـل بـن سهـل لعبـرة ان اعتـبر الفضـل بن مـروان بـالفضل

وللـفضـل فى الفضـل بن يحيى مـواعظ اذا فكـر الفضـل بن مـروان فى الفضـل

حول المعانى المكررة فى التراث وفى الحياة ، فمن منا لا يشعر أحيانا بأن الليل قد طال عليه ؟ ان الحديث عن طول الليل قد تكرر فى الشعر الموروث وارتبط بثبات النجوم كما رأينا عند امرىء القيس وقد تابعه الشعراء من بعده ، ولكن العباس بن الأحنف يحس بطول الليل ، فكيف عبر عن هذا المعنى المكرور ليأتى بمعنى جديد لم يسبق اليه ؟ قال :

لما رأيت الليل سد طريقه عنى وعذبنى الظلام الراكد
والنجم فى كبد السماء كأنه أعمى تحير ما لديه قائد (١)

فهو يستوحى الطرق التى يسدها الشرط أو حتى قطاع الطريق أو ربما فيضان النهر وما يصنعه من مستنقعات راكدة اللون ، أما ذلك النجم الأعمى فهو بشار قد ملأ الأسماع بعماه «أعمى يقود بصيرا ...» فانقلب معنى بشار الى صورة تتكرر للأعمى وقد ضل سبيله فطال تخبطه للوصول الى غايته دون جدوى . لا شك أن الصورة قد كثفت المعاناة ، ونقلت واقعا معذبا الى احساس ذاتى فتطابقا . ان الظلام الراكد يذكرنا بالماء الراكد الغليظ الآسن الذى تنطلق منه الروائح والبعوض ويسد المسالك والطرق ! .

«وقد قيل لبشار بن برد : بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك فى حسن معانى الشعر ، وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأنى لم أقبل كل ما تورده على قريحتى ، ويناجينى به طبعى ، ويبعثه فكرى ، ونظرت الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات فسرت اليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سبرها ، وكشفت حقائقها ، ولنتقيت حرها ، وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها ، ولا والله

=

فابق جميلا من حديث تفز به ولا تدع الاحسان والأخذ بالفضل
فان قد أصبحت للملك قيما وصرت مكان الفضل والفضل والفضل
ولم أر أبياتا من الشعر قبلها جميع قوافيها على الفضل والفضل
وليس لها عيب اذا أنشدت سوى أن نصحى الفضل كان من الفضل

وهذه القطعة توظيف صريح للقافية فى السخرية والتورية والمدح والثناء فى آن ، وهو توظيف لتقنية وجدت وما تزال فى الاغانى المرتجلة للشاعر الشعبى فى الافراح والمناسبات مثل (محمد طه ، وأبو دراع) فى العصر الحاضر . ويمكن أن تضاف لسلسلة أعمال التجريب للشعراء المحدثين ، والتى لم يتح لنا رصدها جميعا .

(١) نفسه ص ٢٥٤

ما ملك قيادى قط الاعجاب بشىء آتى به (١)» والسائل هنا يقصد بحسن المعانى صحتها وسبقها (*) .

وليس السبق عند المحدثين سبقا مطلقـا ، فما يقوله الأصمعى عنـه معجبا بتشبيهه المشهور يجعلنـا نظن هذا ، وهو غير صحيح ، انمـا هو الفهم الجيد والغريزة القوية فى الالتقاط ثم الاختبار لما التقط وكشف حقائقه وانتقاء حرها . فالأصمعى يصف بشارا : ولد بشار أعنى فمـا نظر الى الدنيا قط وكـان يشبه الأشياء بعضها ببعض فى شعره فيأتى بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله ، فقيل له يوما ، وقد أنشد قوله :

كأن مثـار النقع فوق رؤوسنـا وأسيافنا ليـل تهاوى كواكبه

ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه (وهذا اعتراف بسبق ضخم ، فمن أين لك هذا ولم تر الدنيا قط ولا شيئا فيها ؟ فقال : ان عدم النظر يقوى ذكـاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر اليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكو قريحته (٢) ، وبشار نفسه يكشف لنا كيف نفذ اجابته على السؤالين السابقين حول سر تفوقه

---

(١) زهر الاداب ج ١ ص ١١٩

(*) كلمة المعانى غامضة فمن رد بشار نفهم ان المعانى تعنى المعنى والمبنى جميعا ، ويصبح تهذيب الألفاظ الواردة هنا اذا معنى مزدوج بمعنى اخضاع اللفظ الغريب ثم العـامى معا فى بيئة شعرية جمعت بين القديم والمحدث ، وهذا ما عناه اسحق باختلاف شعر بشار ، وقداتهم أبو العتاهية أيضا باختلاف شعره . قال ابو العباس الخزيمى (الاغانى ج ٤ ص ٩٤) : كان ابو العتاهية خلفا فى شعره ، بينما هو يقول فى موسى الهادى :

لهـفى عـلى الـزمن القصيـر بيـن الخـورنـق والسديـر

اذا قـال :

أيـا ذوى الـوخـامـه اكـثـرتـم الـلامـه
فـلـيـس لـى عـلى ذا صـبـر ولا قـلامـه
نـعـم عشقـت مـوقـا هـل قـامت القيـامـه
لأركـبـن فـيـمـن هـويـتـه الصـرامـه

وليس الجمع خلفا دائما فهذا البيت لجميل : (الاغانى ج ٤ ص ١١٤) .
شطره الاول أعرابى : ألا أيها الركب النيام ألا هبوا .
شطره الثانى محدث : أسائلكم هل يقتل الرجل الحب ؛ وكأنه لمخنثى العقيق .
وقد لقى كل الاعجاب حتى اليوم .
ونقصد نحن بصحة المعنى تفصيح العامى وملاءمته للنحو ، وسلامة التركيب الشعرى .

(٢) الاغانى ج ٣ ص ١٤٢

تنفيذا فعليا عند صنع تشبيه «كأن مثـار النقع ...» يقول بشار : «لـم أزل مذ سمعت قول امرىء القيس فى تشبيهه شيئين بشيئين فى بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى

أعمل نفسى فتشبيه شيئين بشيئين فى بيت حتى قلت :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيـافنا ليـل تهاوى كواكبه (١)

فهو يقتدى بأمير الشعراء العرب فى التقنية البديعية (وهذا يفسر وصف بشار بأنه أول من فتح للمحدثين بـاب البديع) ، ومع هذا الاقتداء يظـل التشبيه غير مسبوق فى قيمته الجمالية وابتداع صورته . ولكننا لو رجعنا لأمير آخر من أمراء الشعر الجاهلى وهو عمرو بن كلثوم ، وجدناه قد سبق بشارا فى هذا المعنى بزمن طويل اذ يقول :

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم سقفا كواكبه البيض المبـاتير (٢)

هنـا أصل صورة بشار ، ولكن الفرق بينهما أن عمرو بن كلثوم يبـنى خيمة سقفها سماء مفتوحة ، ومع ذلك فالصورة ميكانيكية تخلو من الحركة الايجابية ، حيث حول هنا حركة السنابك الأفقية الى عملية بنـاء ، ويصبح العمل الشعرى مجرد فانتازيا خالية من الدلالة الشعرية الغنية . أما صورة بشار فهى صورة ديناميكية بما فيها من حركة صاعقة فلو تخيلنا كم الكوارث التى يسببها تهاوى كواكب السماء فوق الارض ، وأيضا كمية النيران والاضاءة التى يبعثهـا ذلك التهاوى فى ظلمات الليل الذى تتسع المعركة باتساعه . ان تفكير بشار محدث لا يسيطر عليه رغبة الجاهلى فى وصف الخيـل ، وانما يسيطر عليه عنف وعنجهية الفخر ، ومن ثم كان تكرار ضمير جماعة المتكلمين فى البيت سببا فى اثارة حرارة خاصة فى الصورة المليئة بالعنف . ومع ذلك فهى مرصوفة على نمط بيت امرىء القيس «كأن قلوب الطير ...» ، ومأخوذ فكرتهـا من عمرو بن كلثوم ، ولغتهـا محفورة على قوالب صيغ عامية تركيبية فجاء التشبيه غير مسبوق ، ونال حظا من الشهرة انتقلت الى مبدعه ، وكان هذا الحظ فيه شىء من المبالغة لأن الصورة بصرية تماما وصاحبها أعمى ! .

---

(١) نفسه ص ١٩٦

(٢) راجع مقدمة ديوان بشار ص ٦٢ .

وهناك شرط ثالث لأخذ الصيغ العامية وهو استعمالها كما يقول سائل بشار بعد تهذيب ألفاظها أى ضغطها وقصقصتها لتخلو من الحشو ، فمن المعروف أن صيغ العامية غير موروث الصيغ الشعرية ، فكثير فيها معد للثرثرة والافهام عن طريق الاطناب . وبالفعل ظهر كثير من الحشو فى أشعار المحدثين ، وكان اسحاق الموصلى يحمل عليهم لهذا السبب من ناحية ولذوقه المحافظ التقعيدى من ناحية أخرى ، ولهذا اشتد طعنه على بشار خاصة ، ويذكر أن كـلامه مختلف لا يشبه بعضه بعضا . فقال له والد يحيى بن على أتقول هذا القول لمن يقول :

اذا كنت فـى كـل الأمـور معـاتبا صديقـك ، لـم تلق الذى لا تعـاتبه

فعش واحـدا أو صـل أخـاك فانـه مـقـارف ذنـب مـرة ومجـانـبـه

اذا أنت لـم تشرب مرارا على القذى ظمئت ، وأى النـاس تصفو مشاربه

ويعلق على بن يحيى : هذا الكلام الذى ليس فوقه كلام من الشعر ، ولا حشو فيه . فلم يعجب الامر اسحق ولـج فى الخصومة معتبرا أنها أبيـات مسروقة من المتلمس ، وهو اتهام على غير وجه حق(١) ! ويقوم ابن الاعرابى بنفس الامر دفاعا عن أبى العتاهية (٢) ويدفع رواة أبى نواس عنه غائلة نفس الاتهام (٣) . ومعظم من دفع هذه الاتهامات اختـار من شعر هؤلاء قصائد ومقطعات تتسم بـالنضج الفنى ، وتخلو من سقطات هؤلاء الشعراء ، وهى سقطات يقع فيها كـل مغامر فى الهجوم على عالم جديد . ويحدثنا بشار نفسه (على لسان أشجع) وقد اجتمع مع أشجع هذا (وكان يـأخذ عن بشار ويعظمه) ومع أبى العتـاهية (فى أول أمره) فى مجلس المهدى . وقد أمر المهدى أبا العتاهية بالانشاد ففعل بينما بشار يستنكر أن يبدأ غيره . فأنشد .

ألا مـا لسيـدتى مـالهـا أدلا فـأحـمـل ادلالـهـا

والا فـفيـم تجـنت ومـا جنيت ، سقى الله أطلالها !

ألا ان جـاريـة لـلامـام قد أسكن الحب سربـا لها

مشت بين حور قصار الخطا تجـاذب فى المشى أكفـالها

وقـد أتعب الله نفسى بهـا وأتعب بـاللـوم عـذالهـا

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ١٩٦ – ١٩٧

(٢) نفسه جـ ٤ ص ١٤ – ١٥

(٣) زهر الآداب جـ ١ ص ٢٥٤

فقال بشار : ويحك يا أخا سليم (مخاطبا أشجع) ! ما أدرى من أى أمر به أعجب : أمن ضعف شعره أم من تشبيبه بجارية الخليفة يسمع ذلك بأذنه حتى أتى على قوله :

أتته الخلافة منقادة ... اليه تجرر أذيالها

ولم تك تصلح الا له ... ولم يك يصلح الا لها

ولو رامها أحد غيره ... لزلزلت الأرض زلزالها

ولو لم تطعه بنات القلوب ... لما قبل الله أعمالها

وان الخليفة من بغض : لا ... اليه ليبغض من قالها

فقال بشار (ولا زال يخاطب أشجع) وقد اهتز طربا : ويحك يا أخا سليم ! أترى الخليفة لم يطر عن فرشه طربا لما يأتى به هذا الكوفى ؟ (١) .

ان التشبيب فى مطلع القصيدة المدحية يشبه مرقصات الأطفال كما يشبه «ربابة ربة البيت» و «يا صاحب المسح تبيع المسحا» ، ولكن المديح قد تجاوز الحد ، ولم يبعد كذلك عن العامية سوى فى وضعه فى مكانه من حسن انتقاء الصيغ فى التئامها لتحقيق المديح الرفيع الذى أراد الشاعر بتشبيبه أن يصل اليه ، وكأنه رغب فى التقليل من شأن التشبيب (٢) كى يأتى المديح أشبه بالمفاجأة المدهشة التى ينبغى أن تطير الخليفة عن فرشه ، ان الشرط الخاص بعدم الحشو قد يؤدى الى شىء من الحشو فى سبيل انجاز المغزى الأساسى من العمل الشعرى .

الشرط التالى لانتقاء الصيغ اللغوية هو تحقيق الظرف . وقد وصف جميع شعراء الحداثة فى الأغانى بالظرف . وهم يعمدون اليه ويعانون فى سبيل الوصول اليه . وقد رأينا أبا العتاهية يضع نفسه بين المخنثين كواحد منهم حتى يتحفظ كلامهم ويتعلم مكايدهم . ويدخل أبو نواس على يحيى بن خالد فيقول له أنشدنى بعض ما قلت فأنشده :

---

(١) الأغانى جـ ٤ ص ٣٣ – ٣٤

(٢) فى رواية عن عمر بن العلاء انه لما أثاب أباالعتاهية بسبعين ألف درهم حسدته الشعراء وقالوا لنا بباب الأمير أعوام «نخدم الآمال» ، ما وصلنا الى بعض هذا ! فاتصل ذلك به ، فأمر باحضارهم ، فقال : بلغنى الذى قلتم وان أحدكم يأتى فيمدحنى بالقصيدة يشبب فيها فلا يصل الى المدح حتى تذهب لذة حلاوته ، ورائق طلاوته . وان أبا العتاهية أتى فشبب بأبيات يسيرة ثم دخل الى المدح ! ونفهم من ذلك سحر أبى العتاهية وفهمه لحاجة الممدوح المتلقى لشعره بما يتفق مع ما قلناه : زهر الآداب جـ ٢ ص ٣٤٤ – ٣٤٥ .

انما أنـا الرجل الحكيم بطبعه ويزيد فى علمى حكاية من حكى
أتـتبـع الظرفـاء أكـتب عنهم كيما أحدث من يحب فيضحكا(١)

ان صفة لاصقة بشعر الحداثة هى الميل الى الظرف ، وتحريك النفوس بذلك ، لأن جمهور المتلقين يميل الى المرح ، وما تشبيب أبى العتاهية بجـارية للمهدى الا لون من الظرف ، قد يغضب المهدى اذا لـم يتبعه جد فى المديح . ومن ثم فظرف هؤلاء الشعراء يمهد للجد ، وقد يرمز له ، وليس كما يحلو لكل مؤرخى الأدب فى العصر الحديث أن يصفوه بالمجون واللهو وما أشبه ذلك (٢) . المسألة أنهم أمام

---

(١) زهر الآداب ج ١ ص ١٧٢ ، وقد يتمادى المحدثون فى التظرف الى حـد اعلان التزندق والتماجن والخروج على الدين تظرفا لا جدا ، ويكفينا مراجعة . شعر أبى نواس لندرك أن التماجن والاستهتار بالدين ليس الا أسلوبا فنيا تطلبه العصر أما الشاعر كانسان فهو شديد التدين والايمان بالله فانعكست عواطفه الدينية هذه بشكل مؤثر فى عدد من أشعاره ، ونورد نصا من الأغانى – بين نصوص كثيرة شبيهة – كعينة يكشف لنا سوء الفهم الذى وقعنا فيه بتقييم الشعر تقييما أخلاقيا ، وتقييم الشاعر الرجل اخلاقيا على أساس فنه :

كان الحاركى واسمه محمد بن زياد يظهر الزندقة تظارفا، فقال فيه ابن مناذر .

يـا ابـن زيـاد يـا ابـا جـعـفـر أظـهـرت ديـنـا غيـر مـا تخـفى
مـزنـدق الظـاهر بـاللـفـظ فـى بـاطـن اسـلام فـتـى عـف
لـسـت بـزنـديـق ولـكـنـمـا أردت أن تـوسـم بـالـظـرف

فالظرف خصيصة اسلوبية وليست أخلاقية ، وهذا ما يفهمه ابن منـاذر الشاعر الممارس لنفس الأسلوب (الأغانى ج ١٨ ص ١٨٢) .

وابن مناذر شاعر فصيح مقدم فى العلم باللغة ، وامام فيها ، وقد اخذ عنه اكابر اهلها ، وكان فى أول أمره يتأله (يتنسك) ثم عدل عن ذلك وهجا الناس وتهتك وتخلع (الأغانى ج ١٨ ص ١٦٩) . وهذا الحكم حكم على الشاعر من الشعر ! .

(٢) ليس المؤرخون المحدثون وحدهم يفعلون ذلك ، فهم قد تابعوا القدماء فى ذلك من مؤرخين ومتلقين ، وعلى رأس المتلقين السلطة . ولما كان هذا مطلبا جماهيريا فان الشعراء أنفسهم انطلقوا الى اطلاق المجانة على شعرهم للتجاوب مع الذوق الاحتفالى المرح الساخر . ويحبس أبو نواس بسبب اتهامه بالمجون (شرب الخمر) عندما نشب الخلاف بين المأمون وممدوحه الأمين . فقد شهر المأمون بشاعر أخيه الامين «أبى نواس» ، وتخلصا من الاتهامات أمر الأمين بحبس أبى نواس فشكا بهذه الأبيـات :

يـارب ان الـقـوم قـد ظـلـمـونـى وبـلا اقـتـراف مـعـطـل حبسونـى
والـى الجحود بمـا عليـه طـويـتى ربـى الـيـك بـكـذبـهـم نسبـونـى
مـا كـان الا الجرى فـى ميـدانهـم فـى كـل خـزى والـمـجـانـة ديـنـى
لا العـذر يقبـل لى ويـفـرق شاهـدى منهم ولا يـرضون حـلـف يـمـيـنى

فقوله «المجانة» اشارة الى أنه مجرد مذهب فنى اعجبهم «جريا فى ميدانهم فى كل خزى» ، جاحدين بما عليه طويته من صدق دين ، فأبو نواس الرجل ليس بأبى نواس الشاعر ، فالشعراء يقولون مالا يفعلون . فظرف الشاعر تماجن فنى وليس مجونا ، وهو ما رفعه وخلده فى عالم الشعر ، وهو ظرف كله جد . وأما الحكم الأخلاقى الذى أدخله السجن فلم يكن الا البلاء المبين الذى يحل بالفنانين أمام لعبة السياسة الميكافيلية غير الأخلاقية ، التى تجعل الشاهد يفرق ذعرا ، وتحرم المنكر من حقه فى اليمين .

جمهور مختلف فى دولـة مزدهرة يبحث الجميع فيها عن المرح فى ظـل جو من التفاؤل النسبى والحرية التى قد يفقدها الشعراء بين الحين والحين لكنها كانت ملكا لجمهور المتلقين على الدوام .

ومن هنا يأتى الشرط الأخير لاستخدام الصيغ وهو التجريب بحثا عن مخرج من أزمة ضيق أفق التمرد والتجديد دائما داخل العروض العربى والقيم السائدة، وقد أدى التجريب الى لم شعث الحداثة مع القدم ، لكن فى جو محدث .

ولا نشك أن كل شاعر محدث قد مثل التدفق التلقائى الارتجالى تارة والتحكيك تارة أخرى والطريق الوسط بين هذا وذاك تارة ثالثة كما رأينا أمثلة لذلك فيما سبق من الصفحـات ولكنهم جميعا بلغـوا من الجرأة الى تجـريب شىء جـديد وسلكوا فى ذلك طريقا طويلا .

الحداثة (التجريب)

اننا قد نقتصر على استعراض أسلوب واحد من أساليب التجريب بشىء من التفصيل واذا تجاوزناه الى غيره فسيكون على سبيل الاشارة والاجمال .

وأبرز أساليب التجريب الذى سنتناوله بأكبر قدر من التفصيل هو أسلوب لم يقم على أى أساس سابق له ، ولم يحاك أسلوبا آخر قد سبقه . ولعل هذا الأسلوب قد نشأ مرتبطا بعدد من الاسباب التى ليس لدينا المصادر الكافية لاكتشافها ولكن يمكن أن نقترح ثلاثة أسباب لنشأته .

السبب الاول هو ازدهار الموسيقى والحياة الاحتفالية بشكل تجاوز كل الحدود التى يمكن أن نتصورها فى مدينة بغداد على مدى ثلاثـة قرون بعد انتهاء المـائة الاولى من الهجرة وقد أهدانا هذا الازدهار أعظم كتاب موسوعى فى الفن والأدب والحضارة فى العصور الوسطى وهو كتاب الأغانى ، وهذا الوصف لذلك الكتاب صادق رغم أنه اقتصر على فن العرب وأدبهم وحضارتهم ، بمعنى أننا لن نأمل أن نرى كتـابا مثلـه فى أى حضارة أخرى عـاصرت الحضارة العربية فى عصور احتكارها للتفوق فى تلك العصور الوسطى . ولا نريد أن ندخل فى أساليب ازدهار الموسيقى والحياة الاحتفالية فى تلك المدينة (وربما فى مدن أخرى فى العراق ومصر والشام) ، ولكننا نعتقد أنها ارتبطت بحركة ازدهار عامة اقتصادية وقدر كبير من التسامح واتساع الأفق بمقاييس العصور الوسطى لهذين المصطلحين .

أما السبب الثانى فهو جرأة شعراء الحداثة واستجابتهم لاحتياجات العصر بجانب بحثهم الدائب وربما اليـائس فى تجاوز القيود الفنيـة الصارمة للشعر العربى الذى ورثوه كتركة مقدسة تمثل المصدر الأهم للغة العربية التى نزل بها القرآن من ناحية ، ومن ناحية أخرى تمثل وثيقـة هامة فى تـاريخ العرب القبلى وغير القبلى بجانب مثلهم وتقاليدهم . ومن ثم فـالخروج على عمود الشعر كان أشبه بالارتداد عن الدين عند الكثير .

واذا دخلنا الى الحديث عن السبب الثالث لانبثاق ذلك الأسلوب الأبرز للتجريب فهى الصدفة التى لم تكن تنجح فى أداء دورها لولا السببان السابقان .

والحديث عن تلك الصدفـة يفتح البـاب فورا لعرض هذا الأسلوب الأبرز . كانت تلك الصدفة هى ليلة من ليـالى الحياة الاحتفالية التى شهدهـا بشار مع جارية مغنية لصديق لـه ، طلبت منه تسجيل تلك الليلة فى شعره ليبـدأ أسلوب جديد، وربما نوع أدبى وليد ، قد يترك أثرا لا يمحى فى تاريخنا الأدبى القديم كما سنـرى .

ينقل لنا صاحب الأغانى هذه القصة . يحكى حماد بن اسحق عن أبيه قـال : «كانت بالبصرة قينة لبعض ولد سليمان بن على ، وكانت محسنة بارعة الظرف ، وكان بشار صديقا لسيدها ومداحا له . فحضر مجلسه يومـا والجارية تغنى ، فسر بحضوره حتى سكر ونام ، ونهض بشار ، فقـالت : يا أبا معـاذ ، أحب أن تذكر يومنا هذا فى قصيدة (*) ، ولا تذكر فيها اسمى ولا اسم سيدى ، وتكتب بها اليه ، فانصرف وكتب اليه :

(*) تحكى قصة عن الرشيد ، حيث مر بجارية سكرى ، فراودها عن نفسها ، فقالت له : فى غد ! وفى الغد طلب انجاز وعدها فقالت له : أما علمت ان «كلام الليل يمحوه النهار» فطلب الرشيد من الرقاشى وأبى نواس ومصعب (شعراء الكوفة) : ليقـل كل منكم شعرا يكون آخره «كلام الليل يمحوه النهار» ففعلوا . الرقاشى قال قطعة آخرها :

اذا استنجزت منهـا الوعد قـالت : «كـلام الـليـل يـمحـوه الـنهـار»

ثم انهى مصعب مقطوعته :

فلـمـا جئـت مـقتـضيـا أجـابت «كـلام الـليـل يـمحـوه الـنهـار»

ثم أخيرا أبو نواس وحكى الأمر كأنه كان مع الرشيد :

وخـود أقبـلت فـى القصر سكـرى ولـكـن زيـن الـسـكـر الـوقـار
وهـز المـشى أردافـا ثـقـالا وغـصـنـا فـيـه رمـان صـغـار
وقـد سقـط الـردا عـن منكبـيهـا مـن الـتـخـمـيش وانحـل الازار
فقـلت الـوعـد سيـدتى فقـالت : «كـلام الـليـل يـمحـوه الـنهـار»

(العقد جـ ٧ ص ١٠٤) واقتراح الرشيد يشبه اقتراح القينة ، ولكـنهم يبنون النص على «كلام» نثرى ، وليس على أصوات شعرية .

١ – وذات دل كـأن الـبـدر صورتهـا
بـاتت تغـنى عميـد القلب سكرانـا :

٢ – (ان العيـون التى فى طرفهـا حور
قـتلنـنـا ثـم لـم يحيـين قتـلانـا)

٣ – فقـلت أحسنت يـا سؤلى ويـا أملى
فـاسمـعيـنى جـزاك الله احسانـا :

٤ – (يـا حبذا جبـل الريـان من جبـل
وحبـذا ساكـن الـريـان من كـانـا)

٥ – قـالت فـدتـك النـفس أحسن من
هذا لمـن كـان صب القـلب حيرانـا :

٦ – (يا قوم أذنى لبعض الحى عـاشقة
والأذن تـعشق قبـل العيـن أحيـانـا)

٧ – فقلت أحسنت أنت الشمس طـالعة
أضرمت فى الـقـلب والأحشاء نيـرانـا

٨ – فـاسمعينى صوتا مطربـا هزجـا
يـزيـد صبـا محبـا فيـك أشجـانـا

٩ – يـاليـتنى كـنت تفـاحـة مفلجـة
أو كـنت من قصب الـريحان ريحانـا

١٠ – حتى اذا وجدت ريحى فأعجبهـا
ونحن فـى خـلـوة مـثلـت انسـانـا

١١ – فحركت عودها ثـم انثنت طربـا
تشدو بـه ثـم لا تخـفيـه كـتمـانـا :

١٢ - (أصبحت أطـوع خلق الله كـلهم

لأكـثر الخلـق لى فى الحب عـصيـانا)

١٣ - فقلت أطربتنـا يا زين مجلسنـا

فـهـات انـك بـالاحـسـان أولانـا :

١٤ - (لا يقتـل الله من دامت مـودتـه

والله يقتـل أهـل الغدر أحيـانا (١))

ان هذا النص الفريد يرويه لنا المغنى الأكبر اسحاق الموصلى (٢) ، وهذا يربط النص بالموسيقى والغناء ، ويكشف عن اعجاب اسحاق الموصلى بـه ، ونفهم من أنه لم يتعود رواية أشعار بشار أو الغناء بها ، وعلى العكس فقد تعود على مهاجمة بشار ومعه كل الشعراء المحدثين ولا سيما أبو نواس . فلماذا يروى اسحق هذا النص عن بشار اذا لم يكن معجبا به باعتباره جنسا أدبيـا لا نظير له فى الأدب السابق عليه .

كذلك هذا النص يثير مشكلة علينا أن نحلها أو على الأقل نقترح حلا لها . اننا أمام خمسة أبيات مضمنة داخل النص . هل ضمنها بشار نصه اعتباطا أم أنها أصوات غنت بها القينة فى الليلة التى طلبت تسجيلها بكاميرا الفيديو فى عصرها ، وهى الشعر ؟ ان الحل الذى أقترحه والـذى يفرضه علينا الأخذ بحرفية حكاية اسحق الموصلى للحدث هو أن الأبيات تمثل أصواتا غنتها الجارية فى هذه الليلة المشهودة التى خلدها النص حتى كتـابة هذه الكلمات ، ولعله سيخلدها الى أبد الآبـدين .

---

(١) الأغانى ج ٣ ص ١٦٦ - ١٦٧

(٢) سيأتى الحديث عن اسحق فى صفحات قادمة من هذا البحث لكننا عثرنا على مقطوعة من شعره يضمنها شعرا لغيره على نمط مقطوعة بشار ، وأسلوب ابى نواس من بعد ، لكن التضمين غريب حيث يشغل مساحة أكثر من شطر وأقل من بيت . ويأتى التضمين فى أول المقطوعة التى تقول :

ائـن تـغنت للشـرب للكـرام (الا رد الخـلى جمال الحى فـافتـرقوا)

وقيـل أحسنت فـاستدعـاك ذاك الى مـا قلت ويحـك لا يذهب بك الخرق

وقيـل انـت حسان النـاس كـلهـم وأين الحسان ؟ فقد قالوا وقد صدقوا

فمـا بهـذا تـقـوم النـاديـات ولا يثـنى عليك اذا مـا ضمك الخـرق

ومن المفيد أن هذه الابيات نفسها تروى لابن المنذر العروضى وللأصمعى (الاغانى ج ٥ ص ٣٨٥) وانتساب المقطوعة لأكثر من شاعر (مع ترجيحنا نسبتها لاسحق) تعنى انتشار هذا الاسلـوب بعد بشار ، وان كانت قد ضاعت النصوص ، لسقوطها فى نظر المحافظين الذين يؤرخون للأدب .

ويأتى سؤال هام – لو قبلنا هذا الاقتراح على سبيل الافتراض ، لماذا غنت القينة خمسة أصوات مختلفة على خمسة أشعار من نفس الوزن ونفس القافية ؟ ان البيتين ٢ ، ٤ لجرير أما الأبيات الثلاثة الباقية ٦ ، ١٢ ، ١٤ فأولها لبشار تأكيدا والبيتان الآخران نظن أيضا أنهما له . وعليه فنحن نتوقع أن بشار اقترح على القينة أن تغنى أشعاره على لحن البيت رقم (٢) وهو من الأصوات المائة المختارة فى الاغانى ، ومثل هذا الكلام ينطبق على بيت جرير رقم (٤) الذى لم يرد فى تلك الأصوات ، ولا أشك فى أن مثل هذا البيت يهمل من المغنين فى العصر العباسى الذى لم يترك شعرا فى هذه الدرجة من الرقة والغنائية دون أن يغنيه ، ومع ذلك اذا كان وقد حدث اهماله فلا بأس أن يدخل فى لحن البيت (٢) وهو بنفس الوزن والقافية .

فاذا كان الغناء قد تم هكذا بناء على اقتراح بشار على القينة أو حتى مجاملة من القينة لبشار ، فان هذا هو السبب فى سرور سيدها بحضور بشار . وكأن بشار يخطط لهذا النص يضمنه أبياتا لجرير وأخرى له يتم غناؤها على صوت واحد ، وربما على ألحان مختلفة وضعتها القينة البارعة المحسنة لأشعار بشار . وفى الحالتين فان الموسيقى هى صاحبة الفضل فى خروج العمل الشعرى هذا الى حيز الوجود فهى سابقة عليه ، وحافزة على نظمه .

كذلك يجدر أن نضع موضع الاعتبار وصف هذا النص – حسب حكاية اسحق – بانه قصيدة . وهذا يعنى فورا شكلا مستحدثا للقصيدة العربية ، يبدأ باللحن وبأشعار سابقة توزن عليها القصيدة . من الصحيح أن قصيدة المعارضة تنطبق عليها نفس القاعدة ، لكنه انطباق جزئى ، فلا تدخل الموسيقى فى التخطيط لنظم قصيدة المعارضة . وهذا الشكل أيضا مستحدث لتوفر عناصر أخرى فيه تثير الانتباه . أولها هو الاهمال التام لعمود الشعر وأقسام القصيدة كما نعرفها، وثانيها العلاقة بين الأبيات المضمنة وبين باقى أبيات القصيدة . انها علاقة يتم اختلاقها اختلاقا فالوصول الى البيت المضمن يحدث وثبا واستطرادا لو استعملنا عبارة ابن سناء الملك المصرى فى دار طرازه عند وصفه علاقة الخرجة فى الموشح بما سبقها من أبيات . وثالث العناصر المشار اليها هو أن هذه العلاقة الوثبية تقوم على استعمال الأفعال الآتية :

بين البيتين ١ ، ٢ ـــــ تغنى .
بين البيتين ٣ ، ٤ ـــــ فاسمعينى .
بين البيتين ٥ ، ٦ ـــــ قالت .
بين البيتين ١١ ، ١٢ ـــــ تشدو .
بين البيتين ١٣ ، ١٤ ـــــ فهات .

فكأن ثلاثة أبيات على لسان «الفتاة القينة» بشكل صريح ومباشر ، بينما لدينا بيتان أيضا على لسانها بشكل غير مباشر بناء على طلب العاشق . ان العلاقة بين الأبيات المؤلفة وتلك المضمنة تشبه العلاقة التى تقوم بين البيت الأخير والخرجة فى الموشحة الاندلسية ، وربما هى نفس العلاقة بين كل بيت وقفله ، فقد كانت فى عدد من الموشحات تكرارا لعلاقة البيت الأخير والخرجة .

ان هذا النص يكـاد يكون يتيمـا فيما بقى لدينـا من شعر بشار . ولكن هذه التجربة الفريدة هل ذهبت هباء منثورا أو بدون صدى ؟ أظن أن صداها قد رن عبر الزمان والمكان ، قويا لا يكاد يتوقف أثره حتى اليوم . لكن يعنينا أن نفتش فى أشعار بشار لنبحث عن صدى لها ولو كان واهنا .

ان عند استعراض الـذى حفظ من أشعار الرجل لن نجـد الا الصورة التى عهدناها فى الصفحات السابقة عنه . آخر المحافظين الكبار وأول المحدثين وفاتق الطريق أمامهم فهو الأب المنجب الذى تجمعت فيه كل مقدمات الحداثة فى العصر الأموى وكل بقايا الأوائل . ولكننا سنفاجأ بمرثية له يقدم لها كتاب الأغانى هكذا «كان لبشار خمسة ندماء ، فمات منهم أربعة ، وبقى واحد يقال له البراء ، فركب فى زورق يريد عبور دجله فغرق ، وكـان المهدى قد نهى بشارا عن ذكر النساء والعشق ، فكان بشار يقول : ما خير فى الدنيا بعد الأصدقاء ، ثم رثى أصدقاءه بقوله (ثم يورد القصيدة (١)) . وهى قصيدة رثاء غير عادية بكل معايير التقييم، فهى لرثاء خمسة أصدقاء آخرهم مات قريبا من نظم القصيدة ، بـل انه الحافز المباشر لنظمها ، وهو آخر الخمسة الراحلين . اننا نتوقع موت الأصدقاء واحدا بعد الآخر على مدى زمنى متطاول لا يهم أن يكون عامـا أو عشرة أعوام لكنهـا تجربة فاجعة تتكرر ، فيعمق الاحساس بها ، وعند التكرار الخامس للتجربة ، لا يبقى الا اعتباره الضربة قبل الأخيرة ، فسادس الخمسة هو بشار نفسه . ولهذا فان احساسه الفاجع سيكون ذاتيا فهو اذ يرثى أصدقاءه فهو يرثى نفسه فى المقام الأول . ويدعم هذا الاحساس مروره بفترة من معاناة القمع الذى أنزلته السلطة عليه ، بحرمانه من حريته الفنية بمنعه من الغـزل تحت التهديد بأقسى أنـواع العقوبة .

وكما تستدعى آخر تجربة حياتية فاجعة ما قبلها من تجارب ، فان القمع الفنى سيستدعى ما قبله من حرية فنية أبدعت قصيدة «وذات دل» تلك النونية القافية

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٢٣٤ – ٢٣٦ ، وقد نقلها عن الاغـانى محقق ديوان بشار ص ١٩٥ – ٢٠٠ (جـ ٤) .

مع غيرها من ألوان الممارسة الفنية للحرية وهذان الاستدعاءان فى تصورى سيلتئمان فى قصيدة تعد من فلتات الشاعر التى تسبق العصر وان كانت من صنع أحزانه : أنها قصيدة الرثاء هذه التى نتصور أن فيها صدى لنونية «وذات دل» ، وهو أبرز ما فى القصيدة من أثر تقنى واضح لعمل سابق لبشار ، ثم بعد ذلك تفترق تقنيه القصيدة عن أيه مرثية سابقة لها فى التراث العربى ، وربما عن كل قصيدة للرثاء فى العصر العباسى .

القصيدة هى :

١ – يا «ابن موسى» ماذا يقول الامام
فى فتاة فى القلب منها أوام

٢ – بت من حبها أوقر بالكأس
ويهفو على فؤادى الهيام

٣ – ويحها كاعبا تدل بجهم
كعثبى كأنه حمام

٤ – لم يكن بينها وبينى الا
كتب العاشقين والأحلام

٥ – يا «ابن موسى» اسقنى ودع عنك سلمى
ان سلمى حمى وفى احتشام

٦ – رب كأس كالسلسبيل
تعللت بها والأنام عنى نيام

٧ – حبست للشراة فى بيت رأس
عتقت عانسا عليها الختام

٨ – نفحت نفحة فهزت نديمى
بنسيم وانشق عنها الزكام

٩ – وكأن المعلول منها اذاراح
شج فى لسانه برسام

١٠ – صـدمتـه الشمـول حتـى بعـينيـه
انـكسار وفـى المفـاصل خـام

١١ – وهو بـاقى الاطراف حيت به الكـاس
ومـاتـت أوصـالـه والـكـلام

١٢ – وفـتى يـشـرب المـدامـة بـالمـان
ويـمـشـى يـروم مـــالا يـرام

١٣ – انـفـدت كـأسه الـدنـانـيـر حـتى
ذهب الـعـين واستمـر السوام

١٤ – تـركـتـه الصهبـاء يـرنـو بـعـيـن
نـام انسـانهـا ولـيست تـنـام

١٥ – حـن مـن شـربـة تـعـل بـأخـرى
وبـكى حيـن سار فيـه المـدام :

١٦ – كـــان لـــى صـاحـبـــا فـــاودى
به الدهر وفـارقته عليه السلام !

١٧ – بقـى الـنـاس بعـد هـلـك ندامـاى
وقوعـا لـم يشعروا مـا الكـلام

١٨ – كجـزور الأيسـار لا كـبـد فـيـهـا
لـبـاغ ولا عـلـيـهـا سـنـام

١٩ – يا «ابن موسى» فقد الحبيب على العين
قـذاة وفـى الـفـؤاد سـقـام

٢٠ – كـيف يصفـو لـى الـنعـيم وحيـدا
والأخـلاء فـى المـقـابـر هـام

٢١ – نـفـسـتـهـم عـلى أم الـمـنـايـا
فـأنـامـهـم بعـنف فـنـامـوا

٢٢ – لا يـغيـض انسجـام عيـنى عليـهم
انمـا غـايـة الحـزين السجام

تنقسم القصيدة الى ثلاثـة أقسام ؛ غزل ، وخمر ، وبكـاء ! والأقسام الثلاثة رثاء بالغ الحزن . القصيدة كلها حوار الى ابن موسى يتداخل فيها الغزل والخمر تداخلا يجعل كلا منهما يؤدى الى الآخر ، فالغزل – ولا أخال الا أن الشاعر قد حلق فى آفاق الرمز لطبيعة التجربة التى يعانيها ، فهى ليست مناسبة ولا حدثا عابرا ولكنها تكاثف فاجعة الموت خمس مرات – يشير الى فتاة لا يستطيع الامام منعه من التشبيب بها ، انها الحيـاة التى يتعطش اليها ولكنها تولى عنه ، فبات يواسى ويهدأ «بالكأس» ومع ذلك فيهفو على فؤاده الهيام بها ، فيصرخ :

ويحهـا كـاعبـا تـدل بجهم كـعشـبى كـأنـه حمـام

وهذا البيت من أعجب الأبيـات فى السياق العـام : «الرثاء» ، وفى السيـاق التركيبى الشعرى ، حيث أنه :

٤ – لم يكن بينهـا وبينى الا كتب العـاشقين والأحلام

وفى السياق الدلالى أيضا فتشبيه «زينة المرأة البـارزة» – ويأتى البروز من دلالة : كاعب ، جهم ، كعشبى – بالحمام . فدخول الحمام تجرد من الثياب ومن كل شىء . فالدنيا تدل عليه بزينتها لكنه ان دخلها أو تمتع بها تجرد من كل شىء ، وأدرك قصر تلك التجربة . ورغم قصر هذا المرور ، فقـد تدل الحياة عليه بـه فتحرمه ، فيحيا دون حياة . ومن ثم فالعلاقة وهم مثل كتب العاشقين والأحلام واستخدام الفعل «لم يكن ... الا» اشارة الى الماضى الذى اقتصر بالقصر (بالا) على وهم .

ومن ثم ينتهى الغزل بفعل الأمر «دع» مسبوقا بفعـل الأمر «اسقنى» والاول معطوف على الثانى فكأن الشرب خروج من الحياة لأنها «حمى» تحيط به السلطة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فعند الشاعر «احتشام» بادراك فجيعة الموت التى أخذت أصدقاءه جميعا وكأنها تقول له «جاء دورك» ! وهنا فى النص لمحة تكـاد تفسر من هو ابن موسى الذى توجه اليه القصيدة كلها . الفعل دع يـأتى هكذا «دع عنك» ، وصاحب النص يريد «دعنى من» أو «دع عنى» وهنا ينطبق ابن موسى على الشاعر فالقصيدة مناجاة داخلية .

ويأتى قسم الخمر كاستجابة للأمر «اسقنى» ويبدأ :

٦ – رب كـأس كـالسلسبيـل تعللت بها والأنام عنى نيـام

والفعل «تعللت» المبنى للمعلوم يرادف الفعل «أوقر» المبنى للمجهول وكلاهما يتم بفعل «الكـأس» سواء كانت معرفة تعريفـا أشبه بالنكرة فى الغزل أو منكرة تنكيرا أشبه بالمعرفة هنا ، أما قوله «والأنام عنى نيـام» فتترادف مع الشطرة الثانية من البيت رقم (٢١) .

نفستهم عـلى أم المنـايـا فأنـامتهم بعـنف فنـاموا

واذا كان الامر كذلك فالكأس رمز لأم المنايا ، وهو رمز بالغ الدقة فالكأس هنا «الأم» والخمر هى المنايا . والفتاة فى الغزل هى بمعنى ما الأم فكأن الحياة هى «أم المنايا» وهى الكأس . ولهذا فالخمر تفعل معه شيئا يشبه الحياة مرة والموت مرة أخرى . والحدثان متزامنان ، وفعل الحياة أزلى ويفتح الشهية :

٧ – حبست للشراة فى بيت رأس عتقت عانسا عليها الختـام

٨ – نفحت نفحـة فهزت نـديمى بنسيم وانشق عنها الزكـام

والمـوت :

١٠ – صدمتـه الشمول حتـى بعيـنيـه

انـكسار وفـى الـمفـاصـل خـام

١١ – وهو باقى الاطراف حيت به الكأس

ومـاتـت أوصـالـه والـكـلام

وأما تزامن الفعلين فهو فى البيت بين الموت والحياة :

٩ – وكـأن الـمعلـول منـهـا اذاراح

شـج فـى لـسـانـه بـرسـام (١)

أما الابيات من ١٢ – ١٥ ، فهى تؤكد ما سبق فالمال والدنانير تفنى فى شرب الخمر ولا يبقى الا «السوام» اى بقايا الحياة أو الصحوة التى تسبق الموت وهى ترادف «يروم مالا يرام» اى يريد الحياة فيجد الموت وهو مالا يرام ، وهو أيضا يرادف الخلود فنحن نروم الخلود فـلا نجد أنفسنا تروم الا الموت . أما تزامن الموت والحياة تمهيدا لانفراد الموت بنا :

تركته الصهبـاء يرنو بعين نـام انسانها وليست تنـام !

---

(١) الحالة تشبه أعراض الاحتضار .

ويصل بنا قسم الخمر من القصيدة الى علاقتها المباشر بالقصيدة النونية «وذات دل» ، حيث ينتهى هذا القسم بالبيت :

حن من شربة تعل بأخرى (١) وبكى حين سار فيه المدام :

والفعل بكى (٢) هنا يرادف غنى أو قال أو أسمع (فى نواح وتعديد) وهى نفس الأفعال التى سبقت الأبيات المضمنة فى نونيه «وذات دل» . ويأتى بعد «بكى» الرثاء المباشر الذى لا يختلف عن أى رثاء معروف فى الشعر العربى والذى يبدأ بقوله :

١٦ - كان لى صاحبا فاودي به الدهر وفارقته عليه السلام !

ولا يكاد يختلف الا فى البيت :

٩ - وكأن المعلول منها اذاراح شج فى لسانه برسام

والاختلاف اليسير هنا يأتى من توجيه الحديث لابن موسى الذى بدأت القصيدة موجهة اليه وانتهت هكذا مناجاة له . فكأن الخروج الى هذا الرثاء المباشر بعد الفعل «بكى» كان وثبا واستطرادا ظاهريا مثل انقسام القصيدة

---

(١) من عناصر الرمزية «حن من شربة تعل بأخرى» فالشربة هنا موت واحد من ندمائه ، وتعل بأخرى موت آخر ... وهكذا يأتى الحنين الى السابقين بموت اللاحق فى تعميق لحدث الفاجعة . ويمكن وبط الفعل «تعل» بالفعل «تعللت بها» (بيت ٦) فالفعلان يمكن ان تنطبق دلالتهما ومتعلقهما الذى يعقب الباء ، وبهذا تحمل كلمة «كالسلسبيل» دلالة تنبع من تصويتها وليس من معناها ، فالصوت يوحى بالتسلسل (حسب تأويل كامل للنص لا يتسع له المقام) .

(٢) يشبه استخدام «بكى» هنا استخدامها (بمعنى قال) فى المقطوعة التالية لدعبل (الاغانى جـ ٢٠ ص ١٤٤) :

بكى لشتات الدين مكتئب صب وفاض بفرط الدمع من عينه غرب :
وقام امام لم يكن ذا هداية فليس له دين ، وليس له لب
وما كانت الآباء تاتى بمثله يملك يوما أو تدين له العرب
ولكن كما قال الذين تتابعوا من السلف الماضين اذ عظم الخطب
ملوك بنى العباس فى الكتب سبعة ولم تاتنا عن ثامن لهم كتب
كذلك أهل الكهف فى الكهف سبعة خيار اذا عدوا وثامنهم كلب
وانى لأعلى كلبهم عنك رفعة لأنك ذو ذنب وليس له ذنب
لقد ضاع ملك الناس اذ ساس ملكهم وصيف واشناس ، وقد عظم الكرب
وفضل بنى مروان يثلم ثلمة يظل لها الاسلام ليس له شعب

وهنا يهجو المعتصم ثامن خلفاء بنى العباس ، ونلاحظ أن لفظ «قال» حل فى الدلالة محل لفظ «بكى» فى مطلع النص ، وانتقل البكاء من «المكتئب» الى السلف ، وأن عدد الأبيات التى جاءت بعده حول موضوع النص بشكل مباشر قريب من عدد أبيات بشار وبنفس الاسلوب ، وان اختلف نص دعبل بأن المقدمة مباشرة الدلالة ايضا الا أنها لمحت للمهجو فتصرح به بعد «قال» .

– أيضا ظاهريا – الى الثلاثة أقسام ، أما فى العمق فان هذا القسم جعل الرمز فى القصيدة حقيقة ماثلة ، وأشبه فى ذلك الكورس فى المسرح الاغريقى يعلق ويفسر وينفصل ليتصل ، وأظن هذا شأن الخرجة فى الموشحة .

كان هذا شأن تجربة بشار مع الجارية وصداها فى شعره ، تبقى نقطة تحتاج لتوثيق وهى كيف نعرف أن قصيدة الرثـاء هذه قد جاءت بعد تجربة بشار مع الجارية المرصودة فى القصيدة النونية «وذات دل» ؟ لا يمكن تـوثيق ذلك بحـال بسبب أن أشعار بشار غير مرتبة تاريخيا ، ولكننا يمكن أن نقسم حياة بشار الى قسمين : قسم طويل متطاول مارس فيه حريته المتغزلة ، والقسم الآخر حرم فيه من الغزل . ومن الواضح أن نونية «وذات دل» تنتمى الى القسم الاول من حياته بينما ميمية الرثاء التى حللناها تنتمى الى القسم الثانى ، فهى بلا شك التـالية والمتأثرة بسابقتها .

واذا كان صدى تجربة بشار السابقة محدودا فى شعره الذى وصلنـا ، فان صداها عند تلميذ له قد تجاوز الحد وصار مستشريا فى معظم شعره حتى تحول نمط نونية «وذات دل» عند أبى نواس – هذا التلميذ النـابغة – الى نوع أدبى جديد فى الشعر الغنائى العربى ، أو على الأقـل الى أسلوب غلب عـلى شعر ذلك الشاعر وحمله الى آفـاق فيما أظن سوف تثمر ثمرتها فيمـا بعد فى أرض بعيدة وجديدة هى الاندلس بعد انتكاسة التيار المحدث فى الجيل التالى لجيل أبى نواس وأبى العتاهية ، وهما أهم شاعرين محدثين .

اننا نجد أن أبا نواس قد نظم – حسب احصائنا – ٥٣ مقطوعة وقصيدة على نمط نونية «وذات دل» . وفوق ذلك فـان هذا النمط سيسرى كـأسلوب عديد التجليات فى معظم شعر هذا الشاعر . ونكـاد نعثر على واحدة من هذه الاعمال الثلاثة والخمسين تعيد – بشكل ما – النونية حتى نكـاد نحس بنفس الروح والأصوات داخلها ، واليكم هذه القصيدة النواسية التى استلهمت روح النونية وأسلوبها مع اختلاف هام يعمق التجربة ويتسع بها الى المدى الذى ربما ود بشار الوصول اليه (١) :

ومعتـد بـالـذى تحـوى أنـاملـه ... من كـأس منتخب لـم يثنـه الملـل

لـكـن تحـاجـز عنهـا أن تعجـزه ... بيـن النـدامى فـلا عـذر ولا علـل

---

(١) الديوان م ٦٧٣ ص ٢٣٢ – ٢٣٣ .

نبهته بعد ما حل الرقاد له ... عقداً من الشكر الا انه ثمل
فقلت : كأسك خذها ! قال محتجزاً : ... «حسبى الذى أنا فيه أيها الرجل»
ثم استدار به سكر ، فمال به ... فقمت أسعى اليه وهو منجدل
قد دبت الخمر سراً فى مفاصله ... فمات سكراً ، ولكن حاطه الأجل
فلم أزل اتفداه وأرفعه ... عن وهدة الأرض ، والنشوان محتمل
حتى أفاق وثوب الليل منخرق ... وغار نجم الثريا واعتلى زحل
فقلت : هل لك فى الصهباء تأخذها ... من كف ذات هن ، فالعيش مقتبل
حيرية كشعاع الشمس صافية ... يحيط بالكأس من لألائها شغل
فقال هات واسمعنا على طرب : ... «ودع هريرة ان الركب مرتحل»
فأحسنت فيه لم تحرم مواقعه ... والكأس فى يدها فى جوفها خلل
ثم استهشت الى صوت تملحه : ... «انا محيوك فاسلم أيها الطلل»
فما تمالكت عينى أن تبادرها ... دمعى وعاودها من دلها خبل
فقال أحسنت ما تدعين ؟ قالت له : ... «منكوسه لبق هذا هو المثل»
فطار وجدابها والخمر يأخذها ... وقال : هاتى ، فأنت العيش والأمل :
«ان العيون التى فى طرفها مرض» ... فرجعته بلحن وقعه شكل
فخر معتجزاً مما ترادفه ... منها ، وقلت لها أحسنت يا قبل !
فاستخجلت فتبدى الورد يضحك فى ... خد أنيق لها ، يا حبذا الخجل

والمشترك بين هذه القصيدة ونونية بشار أوضح من أن نشير اليه ويكفى أن كليهما ضمن نفس البيت لجرير مع اختلافين : أن أبا نواس أخذ شطرة واحدة دون البيت كله كما فعل بشار ، وأن هذا الاخير اختار رواية « ... فى طرفها حور» بينما الاول اختار الرواية الثانية « ... فى طرفها مرض» . ثم بعد ذلك ضمن أبو نواس شطرة واحدة وأولى أيضا من الأعشى «ودع هريرة ...(١) » ومن الشاعر

---

(١) «ودع هريرة ... » من مدن معبد السبعة التى بناها عسيرة المرقى مثل الحصون السبعة التى فتحها قتيبة بن مسلم والى خراسان رغم استحالة اختراق حصونها - راجع الاغانى ج ٩ ص ١٣٧ ، العقد ج ٧ ص ٢٣ .

الاسلامى القطامى «انا محيوك ...» ، والشطرة الاخيرة المضمنة أظنها من شعر أبى نواس نفسه . ونحن نعرف أن فى شعر جرير المضمن صوتـا ، كذلك «ودع هريرة» و «أنا محيوك» بهما صوتان مشهوران . أما شطرة أبى نواس فهى على مقياس الشطرة الثانية من «ودع هريرة» : «وهل تطيق فراقا أيها الرجل» .

ونحن لا نشك بعد اطراد الظاهرة التى بدأت عند بشار لدى شاعر هام وهو أبو نواس فى أن التجربة تهدف لضبط ايقـاع الشاعر المحدث فى مواجهة لغتـه الجديدة التى انتزعها من الحيـاة اليومية وتحتـاج لدرجة كبيرة من الدربـة والتمرين ، وسواء عمد بشار لنظم نونيتـه «وذات دل» ، أو ساقه اليهـا حدث طارىء ، فانه ان كان قد عمد فقد هداه تفكيره الى أسلوب لحل مشكلة الحداثة فى ضرورة البحث عن مصدر للايقاع عند تخليهم عن لغة الشعر القديم بما تضج به صيغه الجاهزة من نغم وايقاع ووزن ، وأما ان كان قد ساقه اليها الحدث الطارىء فان هذا المغزى الكامن وراء هذا النظم الفريد لن يغيب عن ذهن بشار ، ولعله رأى فيه كشفا فذا . وهذا معظم شعر بشار .

وأما اذا تبلد ذهنه ولم ير هذا الكشف – ونحن للأسف ليس لدينـا نموذج يرجح الأمر غير رثائيته الميمية المشار اليها – فقد رآه أبو نواس واتسع فيه .

وأما أهمية هذا الكشف عن وسيلة لضبط ايقاع الشاعر المحدث ، فهى ربط الموسيقى بنظم الشعر وحلولها محل عكاز الشاعر القديم أو نقرات أصابعه على جسم رنان أو دقـات قدمه الضابطة فوق الارض والصوت الموسيقى كمـا يقول الجاحظ موزون بنفس تقطيع الشعر ، ومن ثم اضافة الموسيقى الى كلمات «البيت» أو الشطر المضمن بوزنه العروضى » هو تضعيف للقوة الايقاعية الهادية للشاعر النـاظم .

واذا كـان هذا الضبط العروضى للشعر عن طريق الموسيقى قـد اقتصر على بشار وأبى نواس ، فماذا فعـل شعراء الحداثة الآخرون ؟ ثـم ما أهمية ظاهرة تنحصر فى شاعرين ؟ اجابة هذين السؤالين قادمة فى مرحلة قادمة من هذا العمل ، لكن من المهم الآن الاعتزاز بهذه النتيجة الهامة ، وعدم نسيانها .

واذا افترضنا أن هذه القصيدة اللامية لأبى نواس هى محاكاة ومعارضة من نوع خاص لنونية بشار وليس من عقبة أمام هذا الافتراض كما سبق أن أوضحنا، فهل ظل أبو نوس يدور فى فلك هذه المحاكاة عبر القطع الثلاثة والخمسين المشار اليها ؟ ان استعراض هذه الاعمال الشعرية الغزيرة العدد يحملنا على التوصل الى أن هذا الشاعر الفذ ، قد وصل الى الذروة فى اللعب بهذا الأسلوب فى اتجاهات

متعددة . فالملاحظ أن الابيات المضمنة لا تقسم القصيدة الى مقطوعات متساوية ، وأيضا رغم أن هذا التقسيم غير عادل الا أنه غير واضح ، ولكى يتعدل هذا التقسيم ويتضح لابد أن تتساوى أبيات كل مقطوعة فى العدد ، وأن يكون سنامها (ذروتها أو نهايتها) البيت المضمن ، بمعنى أن يرد البيت المضمن فى أدوار على رأس عدد ثابت متكرر من الأبيات :

وأظن أن أبا نواس لم يضع هذا هدفا له لكنه بالضرورة مر بخاطره بعد تكرار الملاحظة فنظم قصيدة ذات مقطوعتين توأمين تكاد تشبه فى بنيتها العميقة الصورة البدائية للموشحة الاندلسية ، تلك هى القصيدة .

١ – تعاتبنى على شرب اصطباح ... ووصل الليل من فلق الصباح
٢ – وما علمت بأنى أريحي ... أحب من الندامى ذا ارتياح
٣ – فرب صحابة بيض كرام ... بهاليل غطارفة ، صباح
٤ – صرفت مطيهم حيرى طلاحا ... وقد مدت أساليب الرياح
٥ – وقام الطل فوق شراك نعل ... مقام الريش فى ثنى الجناح
٦ – الى حانات خمر فى كروم ... معرشة معرجة النواحي
٧ – فأقبل ربها يسعى الينا ... يهنىء بالفلاح وبالنجاح
٨ – فقلت : الخمر ! قال: نعم، وانى ... بها لبنى الكرام لذو سماح
٩ – فجاء بها تخب كماء مزن ... وانشأ منشدا شعر اقتراح :
١٠ – «أتصحو أم فؤادك غير صاح ... عشية هم صحبك بالرواح»
١ – فبت لدى دساكره عروسا ... بعذراوين من ماء وراح
٢ – ودار بكأسنا رشأ رخيم ... لطيف الكشح مهضوم الوشاح
٣ – وقال أتبرحون غدا ؟ فقلنا : ... وكيف نطبق بعدك من رواح
٤ – فخاتلنا ، فأسكرنا ، فنمنا ... الى أن هم ديك بالصياح
٥ – فقمت اليه ، أرفل مستقيما ... وقد هيأت كبشى للنطاح
٦ – فلما أن ركزت الرمح فيه ... تنبه كالرقيد من الجراح
٧ – فقلت بحق أبيك سهل ... فلا تحوج الى سفح التلاحي

٨ – فقـال : لقد ظفرت فنل هنيئـا بـاسعـاف وبـذل مستـبـاح !

٩ – فلمـا أن وضعت عليـه رحلي تبـدى منشدا شعـر امتـداح :

١٠ – ألستم خير من ركب المطـايا وانـدى العـالمـين بطـون راح»

نلاحظ من قراءة هذه القصيدة :

أولا : أنها قصيدة مقطوعية تتكون من مقطوعتين متساويتين تنتهى كل مقطوعة ببيت مضمن .

ثانيـا : أن البيت السابق للمضمن يوطىء له بلفظ الانشاد .

ثالثـا : أن البيت المضمن أساس موسيقى (فهـو صوت من أصوات الأغـانى) يضبط عليه الشاعر ايقاعه ولنلاحظ على سبيل المثال الخاطف :

شطرة مضمنة : «عشية هم صحبك بالرواح» .

شطرة ضبط : الى أن هم ديك بالصباح .

رابعا : أن ذيل القصيدة وذروتها (وذروة كل مقطوعة) بيت مضمن مستعار دون خجل أو حتى شبهة اتهامه بـالسرقة ، فقد اتهم النقـاد أبا نواس بكثير من السرقات ، وغضوا النظر عن هذا التضمين الذى يفرض نفسه حلالا زلالا ! .

وتتصاعد تجربة أبى نواس فيدرك حلاوة أن يصير البيت الأخير من القصيدة مضمنا مستعارا على لسان أحد الصبيان أو احدى النساء فتكثر القصائد المنتهية ببيت (أو شطر) مضمن داخل الاعمال الثلاثة والخمسين المذكورة ، ليصل عدد القصائد والمقطوعات المنتهية بأكثر من شطرين (ثلاثة أشطـار الى ستة) الى ٥ أعمال . ويتفنن فى اختيار النهايات والتوطئة لها بالغناء الى حد يضعنا فى جو شعبى احتفالى ملىء بالموسيقى والاتها . ونضرب عددا من الأمثلة (١) .

(١) ولمـا لاح ضوء الصبح عنا
وحرك عوده بدر وسيم
بصوت أخى الحجاز ، فهاج شوقى :
« لمن طلل برامة لا يريم »

---

(١) راجع المثل ١ – ٢٠ فى آخر المقطوعات الآتية حسب تدرج أرقام الأمثلة بالتتابع .
٧٦٣ ، ٧٥٦ ، ٦٨٣ ، ٦٨١ ، ٦٧٥ ، ٦٧١ ، ٥٩٧ ، ٥٦٥ ، ٤ ، ٧ ، ٣٠ ، ١٣٩ ، ١٨٢ ، ٢٢٤ ، ٢٣٩ ، ٢٨٨ ، ٣١١ ، ٣٣١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٥٥ .

(٢) اسقنيها وغن صوتا لك الخير – أعجما :

« ليس فى نعت دمنة لا ولا زجر أشأما »

(٣) وتغنى على المدام ثلاثا :

« أزجر العين أن تبكى الطلولا »

(٤) وحتى تغنى لاهيا متطربا

غناء عميد القلب نشوان ماحل :

«خليلى» عوجا من صدور الرواحل بجمهور حزوى فابكيا فى المنازل»

(٥) ثم احتسى مسرعا وغنى

بخسروى له دلال :

« عيناك دمعاهما سجال

كأن شأنيهما وشال »

(٦) هيفاء تسمعنا والعود يطربنا :

«ودع هريرة ان الركب مرتحل»

(٧) ثم تغنى وقد دارت بهامته

فما يكاد يبين القول اذ نطقا

«ان الخليط أجد البين فافترقا وعلق القلب من أسماء ما علقا»

(٨) قالت : وقد جعلت تمايل لى :

كتمايل الماشى على الدف :

«وجهى اذا أقبلت يشفع لى وعذاب قلبك حسن ما خلفى»

(٩) فاشرب هديتى وغن القوم مبتدئا

على مساعدة العيدان والغناء

«لو كان زهدك فى الدنيا كزهدك فى وصلى ، مشيت بلا شك على الماء»

(١٠) كم قد تغنت ولا لوم يلم بنا :

«دع عنك لومى فان اللوم اغراء»

(١١) يغنى وما دارت الكاس ثالثا :

«تعـزى بصبر بعد فاطمـة القـلب»

(١٢) حتى تغنى وما تـم الثلاث لـه

حلو الشمـائـل محمود السجيـات

«يا ليت حظى من مالى ومن ولـدى انـى أجالس لبنى بـالعشيات»

(١٣) ... حتى تغنى وقد مالت سوالفه :

«يـا دير حنـة من ذات الأكيـراح (١)»

(١٤) ... لا سيمـا ان شداك ذو نطف :

« يـا دار أقـوت بـالـتف مـن جـدد »

(١٥) لمـا تـغـنت والسرور يحثـهـا :

« رحـل الخليـط جمـالهـم بسـواد »

(١٦) وكـل كنديـة قـالت لجـارتـهـا

والـدمع ينهـل من مثـنى ومن وحد :

«الهى امرأ القيس تشبيب بغـانية عن ثاره وصفـات النؤى والوتد»

(١٧) رفـع الصـوت بـالصوت

هـــاج لـلـقـلـب ادكـــارا :

«صاح هل أبصرت بالخبتين من أسماء نارا»

(١٨) يحكى صداه مجيد الصوت اذ نطقت

مـنـه اللـغـات عـلى طـبـل ومـزمـار

«فذاك قبل نزول الشيب عادتنـا لكننـا نرتجى غفـران غفـار»

(١٩) ونغنى ما اشتهيناه من الشعر جهـارا :

---

(١) « يا دير ... » أحد الأصوات المشهورة غناء المسدود (العقد جـ ٧ ص ٣٩) .

«أسقنى حتى ترانى

أحسب الديك حمارا »

(٢٠) ..... وغنى مغلنا ..... :

«يا من أضربه السهر عندى من الحب الخبر»

(٢١) فاحت برائحة ، قال العريف لهم :

« هل فى محلتنا دكان عطار»

والأمثلة السابقة تغنى عن كل كلام فى تصوير الجو الشعبى الذى تتميز به هذه الاعمال الشعبية ، واتكاء الشاعر عليها لضبط ايقاعه ، وهو أمر يتمثل فى اتخاذه من أبيات له يكررها المرة بعد المرة ضمن الابيات المضمنة ، وبعضها على وزن بعض الاصوات مثل صوت «أتصحو أم فؤادك غير صاح» الذى نسج على نظمه قصيدة « يا دير حنة من ذات الاكيراح (*) » ، والتى اتخذ مطلعها هذا شطرا مضمنا يضبط عليه . ومن مثل اشعار له لا أظن الا أنها كانت غناء شعبيا يردده الصبيان الذين يروى عنهم أبو الشمشق وأمثالهم مثل قوله «أحسب الديك حمارا» ، وربما كانت حداء من مثل قوله : «يا من أضر به السهر، عندى من الحب الخبر» . وقد يتجاوز الأغنية الشعبية الى المثل سواء كان مثلا عربيا أو أعجميا(١) , وقد يأخذ بعض اللفظ العامى ويلفقه على ايقاع معلوم وأغلب الظن أن هذا اللفظ كان فقرة من أغنية شعبية مثل قوله «أرفق حبيبى ، أنت مستعجل» (٢) . وتوحى هذه العبارة أنها من كلام النساء أو من غنائهن . وأدخل فى ذلك العبارة التى ما زالت ترددها بنت البلد المصرية حتى اليوم «اليوم لى سنه ما مسنى بلل» (٣) ، كناية عن هجر زوجها لها فى الفراش فترة طويلة ، ومن المدهش أن الشاعر اذا توقف عن التضمين ، فانه قد تعود أن ينهى الأغلبية الساحقة من قصائده بأبيات تعج بالظرف والرقة والشعبية

(*) تبدأ هذه القصيدة القصيرة هكذا :

يادير حنا من ذات الاكيراج من يصح عنك فانى لست بالصاح

مما يؤكد فكرة ضبط الايقاع ومحاولة تشكيل معجم صيغى خاص بالشاعر (م ١٩٧ الديوان) .

(١) راجع (بالديوان) المقطوعات ٥٧ (المثل الأعجمى) ، ١٢٢ ، ٧٣٧ (أمثال عربية) .

(٢) آخر المقطوعة ٧١٥ (بالديوان) .

(٣) آخر المقطوعة ٧٢٤

وتتمادى فى غنائيتها ولو كانت غنائية حادة مكشوفة تستخدم لغة الصبيان فى عرض الشارع مثل قوله :

مـــا زلت أجرى كلكـــلى فوقـــه حتى دعا من تحته قاقـــا (١)

كان أبا نواس قد ربط شعره بالموسيقى والعامية بصفة خاصة كلام الصبيان والنساء ، ولكن الارتبـــاط بالموسيقى ربطه أيضا بالتراث الشعرى القديم كما ربطه – اذا صدق حدسنا حول محاكاته أو أخذه لأغـــان شعبية – بالتراث الشعبى العربى والأعجمى ولا سيما انـــه يشير الى أصوات حجازية وأعجمية فيما يورد من أغان يضبط عليها شعره كما نرى فى المثال ١ ، ٢ من أمثلة الابيات المضمنة التى أوردناها . كما أننا قد أوشكنا منذ قليل لبيان اشارته الى تضمين أمثال عربية ، و «عجمية» على حد تعبيره . ونحن هنا يهمنا قبل كل شىء طبيعة علاقته بالموسيقى وبالجو الشعبى المتصل الى حد كبير بالنسوان والصبيان ، ثم عناصر أخرى شعبية بـــل ودينية فقد تمثل الصوت القرآنى فى جماله وايقـــاعه وضمن مقطوعة صغيرة له من بيتين شيئا من آى القرآن الكريم (٢) :

وقـــرأ معلنـــا ليـــصدع قلـــبى والهوى يصدع الفؤاد الكليما

« أرايت الذى يكذب بالدي.....ن فذاك الذى يدع اليتيم » .

وهكذا يرتبط الشعر بلغة الحيـــاة اليومية وايقـــاع تلك الحياة المتمثـــل فى الموسيقى من ناحية والنص القرآنى الخالد ، الذى ان كان قد تمثله صراحة فى هذه المقطوعة اليتيمة الا أنه قد سرى فى شعره بصورة غير مباشرة (*) تماما كما فعل مع الحديث الشريف فى نهاية مقطوعة له (٣) .

ان الـــقلـــوب لأجـــنـــاد مجنـــدة لله فى الأرض بـــالأهواء تختـــلف

فما تعـــارف منهـــا فهو مـــؤتلف ومـــا تنـــاكر منهـــا فهو مختـــلف

فلم يترك عنصرا حيا الا لجأ اليه لخلق معجم لصيغ جديدة سعيا وراء شعر جديد ظاهرى المذهب فيما يبدو من قوله فى مهـــاجمة الطلل – أيضا – فى آخر قصيدة له (٤) :

---

(١) آخر المقطوعة ٦٢٥ (بالديوان) .
(٢) مقطوعة ٧٨٢ (الديوان) .
(٣) مقطوعة ٥٥٤ (الديوان) .
(*) انظر آخر المقطوعة ٧١٤ (الديوان) :
والله – فى كـــل هذا حسبى ونـــعم الوكيـــل
(٤) مقطوعة ٧٥٤ (الديوان) .

فعلام تذهل عن مشعشعة وتهيم فى طلل وفى رسم
تصف الطلول على السماع بها افذو العيان كانت فى العلم
واذا وصفت الشىء متبعا لم تخل من زلل ومن وهم

ومن ثم فهو اذا نعت الرياض (١) :

لا أنعت الرياض الا ما رأيت به قصرا منيفا عليه النخل مشتمل
فهاك من صفتى اذا كنت مختبرا ومخبرا نفرا عنى اذا سألوا

وعليه فهو ضد السلفية يصف ما يرى (بعينه وعين خياله) ويريد بلاغة جديدة يراها فى وصف الخمر :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

والبلاغة الجديدة تقوم على المعاينة ومخالفة القيم المستقرة شأن كل جيل بعد جيل (٢) :

أبدا ما عشت خالف دأب قوم بعد قوم

لأن صور الحاضر تتراكم فتحول دون رؤية صور الماضى فالتمسك بها وهم بل لا شىء فالجهل بها والعلم سيان (٣) :

ألا لا أرى مثلى ما امترى اليوم فى رسم
تغص به عينى ويلفظه وهمى
أتت صور الأشياء بينى وبينه
فجهلى كلا جهل ، وعلمى كلا علم

ولهذا يبحث بوعى عن ايقاعه فى الموسيقى سواء كانت أعجمية أو حجازية ، وفى ايقاع الواقع كما تراه عينه ، على مذهب الظاهرية ، متجاوزا التقليد بقدر ما يمكنه ، وهنا كانت محاولته المحدودة فى مشاركة مع بشار وأبى العتاهية فى الضرب عرض الحائط حينا بالعروض المستعمل ، بحثا عن سبيل فى العروض

---

(١) مقطوعة ٦٨٨ (الديوان) .
(٢) راجع المقطوعة ٧٥٢ (بالديوان) .
(٣) راجع المقطوعة ٧٥٨ (بالديوان) .

المهمل (١) وفى مخالفة البحور العروضية بعض المخالفة ، وأخيرا مطاردة ايقاع اللفظ العامى والأغنية الشعبية ، والقرآن الكريم والحديث الشريف .

وفى مجال ايقاع العناصر الثلاثة الأخيرة بحث أبو العتاهية عن ايقاع شعره فى عملية تدريب شاقة بل ومذهلة نراها عنده فى خطوتين ، الخطوة الاولى : هى جمع المادة عبر الانغماس فى ثقافة العصر ، وفى الحيـاة اليومية فـى الشوارع الخلفية اندماجا فى المخنثين تـارة ، وفى الحجامة تـارة أخرى (٢) ، وربما مع الصبيان وبائعى الجرار زملاء مهنته القديمة ، ثم الخطوة الثـانية تحويل هذه المادة المجموعة الى شعر لا يبتعد عن الحيـاة من ناحية ، ولا يبتعد عن ايقـاع الشعر من ناحية أخرى (٣) . وقد نجح فى ذلك عن طريقين : الأول الاكثـار من الشعر (*) ، حتى كاد أن يكون كلامه كله شعرا لوشاء (٤) ، وانغمس فى نظم أرجوزة كبرى سماها ذات الأمثال تحتوى على أكثر من أربعة آلاف مثل ، وأربعة آلاف بيت (٥) ، وهى أرجوزة مزدوجة . وهذه ظاهرة متكررة عند ابان بن عبد الحميد وغيره (٦) . وقالوا : «لو أن شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربرى كان مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الاشعار أرفع مما هى عليه بطبقات ولصار شعرهما نوادر سائرة فى الآفاق . ولكن القصيدة اذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر ، ومتى لـم يخرج السامع من شىء الى شىء ، لـم يكن لذلك عنده موقع (٧)» . وسواء اتفقنا مع هذا القول من عدمه ، فقد دخلت العامية على نطاق واسع الى الشعر ، وانتظمت صيغـا ، يتداولها الشعراء فى الأجيـال التالية وخلال ذلك تنمو هذه القصائـد الطوال لتصير نوعا أدبيـا من ناحية ، ومجرد أسلوب تعليمى عندما نظمت فيها العلوم من ناحية أخرى . وقد بدأ ذلك بالفعل ابـان بن عبد الحميد ولحقه فى ذلك الفـزارى وآخرون ، وقـد تطورت

---

(١) راجع العصر العباسى الاول لشوقى ضيف ص ١٩٦ ثم راجع ص ١٩٥ ثم ص ١٩٨ ، ١٩٩ وأخيرا راجع هذا البحث ص ١٦٤ .

(٢) الأغانى جـ ٤ ص ٤٧ .

(٣) راجع هذا البحث ص ١٥١ – ١٦٠ .

(*) الاكثار من الشعر صفة للمحدثين حتى أن بشار زعم أن لـه ١٢ الف قصيدة (الاغانى جـ ٣) ودعبل يقول : «مكثت ستين سنة ليس من يوم ذر شارقه الا وانا اقول فيه شعرا» . (الاغانى جـ ٢٠ ص ١٥١) .

(٤) البيان والتبيان جـ ١ ص ١١٥ ، ثم الاغانى جـ ١٨ ص ١٧٣ .

(٥) الأغانى جـ ٤ ص ٣٦ – ٣٧ .

(٦) شوقى ضيف العصر العباسى الاول ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٩٠ ، ١٩١ .

(٧) الجاحظ ، البيان والتبين (تحقيق عبد السلام هارون) ط ٥ ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٥ جـ ١ ص ٢٠٦ .

الأرجوزة الى أرجوزة ثلاثية الاشطار . وكما كانت تتغير القوافى بعد كل شطرين مصرعين – اذا صح التعبير صارت تتغير كل ثلاث شطرات (١) ، وكأننا نتوجه مع التطورات السابقة نحو تطور جديد تتعدد فيه القوافى ، بشكل يطرد فى تلك القصائد الطوال ، ويرافق ذلك انقسام البيت الشعرى الى فقرات كانقسام أغصان الموشحة وأقفالها ، بل الاقبال الجسيم على الأوزان القصيرة والمجزوءة والمسمطات القائمة على هذه الاوزان جعل من الاشطار مجرد فقرات قصيرة تكاد تقوم على تفعيلية واحدة كما نرى فى المسمط الآتى لأبى نواس (٢) :

سلاف دن كشمس دجن
كدمع جفن كخمر عدن
طبيخ شمس كلون ورس
ربيب فرس حليف سجن
يا من لحانى على زمانى
اللهو شانى فلا تلمنى

ويلتقى تعدد القوافى مع قصر الأشطار مع البيت التقليدى فى آن واحد داخل مقطوعة يتيمة – قد يكون لها نظائر فى المستقبل عند اكتشاف تراثنا بشكل دقيق – عثر عليها شوقى ضيف ، تنسب لديك الجن هى (٣) :

قولى لطيفك ينثنى عن مضجعى عند المنام
عند الرقاد/عند الهجوع عند الهجود/عند الوسن
فعسى أنام فتنطقى نار تأجج فى العظام
فى الفؤاد/فى الضلوع فى الكبود/فى البدن
جسد تقلبه الأكف على فراش من سقام

---

(١) العصر العباسى الاول ص ١٩١ – ١٩٢ ، وجد ذلك من قبل فى الرجز بكثرة ، ولكن ليس على مستوى القصيدة ، وانما لدينا وفرة من الحداء أو غناء الآبار أو أغراض أخرى ذات ثلاث شطرات فقط موحدة القافية ، أما ظهور قصيدة تصبح وحدتها الثلاث شطرات تتكرر كل مرة بقافية مختلفة فهذا هو الجديد .

(٢) نقلنا هذا المسمط عن الشعر العباسى ص ١٩٩ – كذلك راجع ص ١٩٣ لمراجعة ما يكتبه شوقى ضيف عن التجديد فى الاوزان والقوافى .

(٣) العصر العباسى الاول ص ١٩٩ – ٢٠٠ .

مـن قتـاد/مـن دمـوع مـن وقـود/مـن حـزن
أما أنـا فـكـمـا عـلـمـ...ت ، فـهـل لـوصـلـك من دوام
مـن معـاد/مـن رجـوع مـن وجـود/من ثـمـن

النص شعر مقطوعى مثل الموشحات يتكون من أربعة مقطوعات كل مقطوعة تتكون من غص واحد طويل يمثل شعريا غير مصرع من شطرين ثم من قفل يتكون من أربع فقرات تتحد قافية الفقرة الاولى والثـالثة منها بينما تختلف الثـانية والرابعة . وأخيرا تتحد القوافى لكل من الغصن والقفل فى كل المقاطع ، ومع ذلك فهى مع عناصر غزيرة قد تؤدى الى الموشحة ، لكنها ليست موشحة ، فقط تضيف ظاهرة تعدد الفقرات والقوافى بل وتعدد الأوزان داخل القصيدة الواحدة . وكل ذلك من نتائج الاتجاه المحدث الذى كتب له أن يرتد عن الحداثة عند الجيل الثانى بعد أبى نواس وأبى العتاهية ، لكى يشهد القرن الثالث انحسار موجة التقـدم تدريجيا لينـتهى عصر الاستقرار والازدهار فى بغـداد التى ستنشغل بمشاكـل تتصاعد كلما تقدم هذا القرن الثالث نحو نصفه الثانى . وهذا الجو الذى تعلو فيه طبقات المـوالى والجند ، وتنتقـل الجيل بعد الجيـل الى عداد النبلاء ، لم يعد هناك مجال لصعود الطبقة الدنيا الى أعـلى فتنحصر الارستقراطية وتغلق بابها ، ويعم الجهل الذى يحدثنا عنه الهمذانى فى مقـاماته ، ليصل الى الصورة الرفيعة التى نراها فى مقامات الحريرى بعد ذلك بقرن ، ويبقى الصراع الآن بين أجناس : فرس/ترك (بما فيهم الأكراد) / عرب . وهنا أمام سطوة الارستقراطية وقادة الجند تضعف الدولة وينمو الاتجاه المحافظ فى الشعر ويظهر أبو تمـام والبحترى ، فى ظل الفترة الاخيرة من مجد الخلافة العباسية ، لكنها الفترة الاولى لطغيان قادة الجند واستبداد الأرستقراطية . انها فترة مليئة بالتعقيدات ، لكن أيضا بالتقعيد والكلاسيكية . ابتعد الشعر عن العامية وعاد يجتر تراثه الصيغى القديم مضافـا اليه التراث الصيغى المحدث ، الذى سيفقد بالضرورة حداثته فى الأجيال التالية ، ويكفى أن نصور محافظة هذا الجيل فيما يروى عن «أحمد بن سعيد الحريرى من أن أبا تمـام حلف ألا يصلي حتى يحفظ شعـر مسلم وأبى نواس ، فمكث شهرين كذلك حتى حفظ شعرهما . قال : ودخلت عليه ، فـرأيت شعرهما بين يديه ، فقلت له : ما هذا ؟ فقال : «اللات والعزى ، وأنا أعبدهما من دون الله ! » (١) أما البحترى فقد كان يتشبه بأبى تمام فى شعره ويحذو مذهبه ،

---

(١) الاغانى جـ ١٩ ص ٥٣ .

وينحو نحوه فى البديع الذى كان أبو تمام يستعمله ويراه صاحبا واماما ، ويقدمه على نفسه ، ويقول فى الفرق بينه وبينه قول منصف : ان جيد أبى تمـام خير من جيده ، ووسطه ورديئه خير من وسط أبى تمام ورديئه (١)» . وعموما ، فقد جعل من أبى تمام الرئيس والاستاذ وأما البحترى فهو التابع له ، الآخذ منه ، اللائذ به ، نسميه يركد عند هوائه ، وأرضه تنخفض عن سمائه (٢) .

فأبو تمام يسير فى ركاب المحدثين تابعا لهم ، والبحترى فى ركاب أبى تمام . ولعل لهما فى ذلك بعض الحق ، فهما أخذا على عاتقيهما بقاء تراث الحداثة على قيد الحياة ، لكنهما أوقفا تياره الطموح لتغيير الواقـع الشعرى ، وقصراه على الرضا بهذا الواقع والدوران داخله واعادة مزج التراث البدوى بتراث المحدثين الحضارى (٣) فعاد تدريجيا للشعر عموده وضجيجه ، وابتعدت عن لغة الحياة لغته نحو الجزالة والفخامة وارتفاع الصوت ، واستقر نهائيا على يدى الشاعرين المتعاقبين أستاذا وتلميذا — ومعهما جيل من المولدين ، عروض الخليل ، وما يتبعه من فصاحة والتزام بالهياكل الموروثة . ولولا أن هذا ليس من شأننا فى هذه الدراسة ، لأطلنا فى تفصيل ذلك . ولكننا فقط ألمحنا لعودة الكلاسيكية فى بغداد ، لكى نشير الى أن الحداثة التى تتـلاشى فى بغداد ستستمر مسيرتهـا ولكن بعد نفيها الى الاندلس .

---

(١) نفسه جـ ١ ص ٣٩ .

(٢) نفسه ص ٤٠ .

(٣) يبدو ذوق البحترى البدوى فيما يرويه محمد بن القاسم بن مهرويه : قال لى البحترى : دعبل بن على أشعر عندى من مسلم بن الوليد ، فقلت له : كيف ذلك ؟ قال : لأن كلام دعبل أدخل فى كلام العرب من كلام مسلم ، ومذهبه أشبه بمذاهبهم ، وكان يتعصب له (الاغانى جـ ٢٠ ص ١٣٦) . واتجاه دعبل مفهوم فهو بشكل أو بآخر من جيل أبى تمـام والبحترى وتلميذ للمحدثين (مسلم بن الوليد) يتجه نحو البدوية مبقيا عناصر حداثية (الاغانى جـ ٢٠ ص ١٥٧ ، ص ١٨٥ ، ص ١٧٩) .

الفصل الرابع

الحداثة فى الموسيقى العباسية

فيما يبدو أن الغناء العربى قد نشأ فى المدينة وفى مكة ، أى أنه حجازى . ونقصد بالغناء هنا الموسيقى والكلمة معا يتم أداؤهما ووضعهما على يد مغنين وموسيقيين محترفين . ومعنى ذلك أن الغناء قبل ذلك كان شعبيا وجماعيا مثل الغناء الذى تغنى به أهل المدينة عند استقبال النبى صلى الله عليه وسلم : «طلع البدر علينا» . ان هذا الحدث مثير ، ولكننا نحكيه بل ونعلم أولادنا تلك الاغنية بلحنها الشعبى ، دون أن يلفت نظرنا بل دون أن نسأل لماذا استقبل الرسول الأمين بالغناء ؟ انها المرة الاولى وأنا أسطر هذه السطور – التى التفت فيها الى عمق دلالة هذا الحدث ، ويزداد دور الغناء أهمية عندما يحتار المسلمون فى مكة وقد اعتراهم القلق بسبب علمهم بخروج الرسول من قريتهم دون علم بوجهته السرية . «قالت أسماء» : فمكثنا ثلاث ليال ، وما ندرى أين وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم ، حتى أقبل رجل من الجن من أسفل مكة ، يتغنى بأبيات من شعر غناء العرب ، وان الناس ليتبعونه ، يسمعون صوته ، وما يرونه حتى خرج من أعلى مكة وهو يقول :

جزى الله رب الناس خير جزائه ... رفيقين حلا خيمتى أم معبد

هما نزلا بالبر ثم تروحا ... فأفلح من أمسى رفيق محمد

ليهنا بنو كعب مكان فتاتهم ... ومقعدها للمؤمنين بمرصد

... فلما سمعنا قوله ، عرفنا حيث وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وأن وجهه الى المدينة (١) » . فالغناء اذن قديم ومهم جدا فى الحياة الاجتماعية فى المدينتين مكة والمدينة ، بل وفى الحياة الدينية . وهو غناء له شعر مخصوص «شعر غناء العرب» أو قل له ألحانه التى يحفظها الناس ويحفظون كلماتها ، وعلى ضوء اللحن يطورون الكلمات للمناسبة يضيفون اليها ويحذفون منها .

---

(١) ابن هشام ، السيرة النبوية (ضبط طه عبد الرءوف سعد) بيروت ، بدون تاريخ ، ج ٢ ص ٩٥ – ٩٦ .

وانتقال العرب من هذا الغنـــاء الشعبى (الذى يحمل أداؤه نوتته الموسيقية معه ، فنحن نحفظ «طلع البدر علينا» بلحنها أو قل بأنغامها الأولى) الى ما يطلق عليه كتـــاب الأغانى «الغناء المتقن» أو ما نسميه اليوم الغنـــاء المحترف قد تـــم متأخرا ، وبعد البعثة بكثير ، وما سبقه من غناء فردى سيكون غناء فرديا تلقائيا على عزف الأوتار الصوتية ، دون مساعدة آلات على الاطلاق ، أو بمساعدة آلات بدائية مثل الطبل والناى . ولعل الأعشى كان واحدا من هؤلاء المغنين حيث أطلق عليه صناجة العرب ، واشتهر النابغة الجعدى بالغناء (*) .

وأول محاولة لتطوير هذا الغناء الفردى يبدو أن صاحبها هو مطرب المدينة طويس ، وربما شاركه فى ذلك ابن مسجح ، فالتواريخ ليست واضحة ، ولكنـــنا سنجد أن الملحنين الذين صنعوا الغناء العربى فى الحجاز كلهم متعاصرون .

وقـــد حاول المؤرخون وربما هؤلاء المطربون بـــأنفسهم – خلق جو أسطورى يحيط بهم تخنثا من ناحية ودعابة من ناحية أخرى . وقد يكون لهذا الجو قدر من الصحة أو الكذب لكن له دلالته الكبرى باعتبـــاره رؤية الناس والاخباريين بـــل والمغنين أنفسهم لظاهرة الموسيقى والغناء ومحترفيهما .

يقول طويس عن نفسه «أنه ولد يوم قبض رسول الله صلى الله عليه وسلم وفطم يوم مات أبو بكر ، وختن يوم قتـــل عمر ، وزوج يوم قتـــل عثمان ، وولد له يوم قتل على رضوان الله عليهم أجمعين ... وقيل : انه ولد له يوم مات الحسين بن على عليهما السلام» (١) .

ما دور هذا المطرب الذى تكاد تلك الصدف أن تجعل منه المسيخ الدجال ؟ لعله دور ضخم جدا ، فهو «أول من غنى بالعربى بالمدينة» ... وكان لا يضرب بالعود . انما كان ينقر بالدف (٢) » والدف آلة الايقاع فى الموسيقى العربية القديمة ، ولهذا كان هذا الرجل هو أول من تغنى بـــالمدينة غناء يدخل فى الايقـــاع (٣) . ويصفه

(*) اننى أتصور أن انشاد الشعر فى القديم ، لم يكن الا محاولة لاقامة وزنه بلون من الغناء . وان العرب الذين ابتدعوا تجويد القرآن ، وقراءته غناء ، لم يفعلوا ذلك من فراغ ، بل انهم طوروا شيئا من انشادهم الكلام الموزون ليناسب النص المقدس والجليل . ومن ثم لم يريدوا أن يختلط هذا – ولو على سبيل الشبهة – بقراءتهم المغناة للنص الكريم ، فأوقفوا انشاد الشعر بالأسلوب القديم. ولعلهم نقلوه الى شىء من فهاهة الخطابة ، وطنطنتها كما كان ينشد فى النصف الاول من هذا القرن.

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٢٧ .

(٢) نفسه جـ ٣ ص ٢٧ ، ٢٩ .

(٣) نفسه ص ٢٩ . ولعل دخول غنائه الايقاع هو ما قصد به «العربى» فى قول «أول من غنى بالعربى» . أو لعله أراد صفة لآلة ما . عموما العبارة غامضة .

صاحب الاغانى فى ترجمة أخرى له بأنه أول من غنى الغناء المتقن من المخنثين (١) ويقال أنه أفضل من غنى بالهزج وكان أول غنائه فيه ، حتى ضرب به المثل فى اجادة هذا الغناء بقولهم «أهزج من طويس (٢) » .

والخطوة الثانية على يد ابن مسجح ، ويبدو أنها متأخرة قليلا عن طويس أو معاصرة ، فقد بدأ فى عصر خلافة عبد الله بن الزبير . وأيضا ارتبط تعلمه الغناء بكارثة كبرى فقد احترقت الكعبة ، وأحضر بن الزبير عمالا من الروم والفرس لبنائها ، فكانوا يتغنون بألحانهم فأخذ عنهم ما أعجبه من تلك الألحان ووفقها مع الشعر العربى . وهكذا نقل غناء الفرس الى غناء العرب ، ثم رحل الى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية والاسطوخوسية ، وانقلب الى فارس ، فأخذ بها غناء كثيرا ، وتعلم الضرب ، ثم قدم الى الحجاز ، وقد أخذ محاسن تلك النغم ، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم ، خارجة عن غناء العرب ، وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلك ، ولحنه ، وتبعه الناس بعد (٣) .

ويأتى جيل من كبار الملحنين والمغنين يأخذ بيد الموسيقى والغناء وتصبح أصواتهم – كما سنرى فى كتاب الأغانى فى كل صفحة – أشبه بالمعلقات فى الشعر الجاهلى وأشهرهم معبد والغريض وابن سريج وابن محرز وابن عائشة . ويتتلمذ على معظمهم بونس الكاتب (٤) فيكون أول من دون الغناء . فحفظ تراثا كبيرا من الضياع كما نتوقع فمثل علامة كبرى فى طريق تطور الغناء العربى الذى ما يزال شابا يافعا حديث النشأة . والعلامة الكبرى القادمة هى : آل الموصلى وآل المهدى . فى ظل الفريقين انتعش الغناء وانطلق عنصر الابتكار والتقدم فى الموسيقى الى مدى بعيد سيصطدم بجدار الكلاسيكية والتحجر والقيود ، تماما كما اصطدم الشعر حسبما رأينا فى الصفحات الأخيرة .

من هم آل الموصلى ؟ القصة تبدأ بمؤسس هذه الأسرة النبيلة الدور فى تاريخ الثقافة الاسلامية والعربية ؛ انه ابراهيم الموصلى (٥) ! .

يحكى حماد بن اسحق عن أبيه قال : «أسلم أبى الى الكتاب فكان لا يتعلم شيئا ، ولا يزال يضرب ويحبس ، ولا ينجح ذلك فيه ، فهرب الى الموصل وهناك

---

(١) نفسه جـ ٤ ص ٢١٩ .
(٢) نفسه ص ٢١٩ ، جـ ٣ ص ٢٨ .
(٣) نفسه جـ ٣ ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .
(٤) نفسه جـ ٤ ص ٢٩٨
(٥) ابراهيم الموصلى عاش فى الفترة من ١٢٥ – ١٨٨ .

تعلم الغناء (١) » . أما «سبب طلبه الغناء انه خرج الى الموصل ، فصحب جماعة من الصعاليك ، كـانوا يصيبون الطريق ويصيبه معهم ، ويجمعون ما يفيدونه ، فيقصفون (*) ويشربون ويغنون فتعلم منهم شيئا من الغناء وشدا ، فكان أطيبهم وأحذقهم ، فلما أحس بذلك من نفسه ، اشتهى الغناء وطلبه ، وسافر الى المواضع البعيدة فيه» (٢) . أما سبب تسميته بالموصلى ، فطبقا لرواية ابن خردذابة «أنه كان اذا سكر ، كثيرا ما يغنى على سبيل الولع :

أنـا جـت من طـرق مـوصـل أحـمـل قلـل خمـريـا
مـن شـارب المـلـوك ، فـلا بـد مـن سـكـريـا (٣)

ان الرجل قد صحب الصعاليك ، فتعلم أغانيهم الشعبية وتلك لا شك أغنية من أغانيهم . وتعلمه «الغناء المتقن» بعد ذلك سيدفع بروح الحداثة الى الغناء العربى بعد أن استقر على ترديد أصوات عمالقة الغناء فى مكة والمدينة . وقد طالت اقامته فى الموصل وتزوج هناك من امراتين فارسيتين من نفس جلدته هما دوشار وشاهك أم ابنه العبقرى اسحق (٤) . وفى الموصل أخذ الغنـاء العربى والفارسى (٥) . وقد قال الشعر المحدث (**) ومنه ما قاله فى زوجته دوشار (٦) .

---

(١) الأغانى جـ ٥ ص ١٥٦
(*) القصف هو الرقص مع الجلبة .
(٢) نفسه .
(٣) نفسه ص ١٥٦ – ١٥٧ .
(٤) نفسه ص ١٥٨
(٥) نفسه ص ١٥٨ ثم ١٥٩ .
(**) كان يسلك طرق الصعلكة بحثا عما كان يبحث عنه شعراء الحداثة فهو يقول «دخلت الرى فكنت ألف فتيانا من أهل النعم ، ودم لا يعرفوننى ، فطال ذلك على الى أن دعانى أحدهم ... فأخرج حاريته ... فتغنت ، فرأيتها صالحة الأداء كثـيرة الرواية ... فدعوت بعود فلما جىء به اندفعت ففنيت صوتى فى شعرى :

أنـا بـالـرى مـقـيـم فـى قـرى الـرى أهيـم

وكذلك يقول : «كنت فى شبابى ألازم أصحاب قطر بل وبارى وما أشبه هذه المنازل ، فاتخذ فيها الخمار اللطيف ... فجئت الى بارى يومـا ، فلقينى خمارى ، فقال لى : يـا اسحق عندى شىء من بابتك (خمر بنا سبك) وكنت قد عملت لحنى هذا :

اشـرب الـراح وكـن فـى شـربـك الـراح وقـورا
فـاشـرب الـراح رواحـا وظـلامـا وبكـورا

(راجع الاغانى جـ ٥ ص ١٨٨ ثم ص ١٩٧) .
وابراهيم يجعل فى النص الثانى كلمة «لحن» بمعنى «صوت فى شعر» طبقا للنص الاول . والحداثة واضحة فى شعر النصين . ومن شعره المحدث الواضح ما قاله فى مرضه :

مـــل والله طـبـيـبـى من مقاساة الـذى بـي
سوق أنـعـى عن قـريب لـعـــدو وحـبـيـب

(الاغانى جـ ٥ ص ٢٥٣) .
(٦) نفسه ص ١٥٨

دوشار يـا سيـدتـى يـا غايـتى ومنيـتى
ويـاسرورى مـن جم ... يـع النـاس ردى سنتي

وعندما ارتفع شأنه وجالس الخليفة المهدى ، وكان هذا لا يشرب فأراده على ملازمته وترك الشراب ، فأبى عليه ذلك ، وكان اذا جاءه جاءه منتشيا ، فغاظه ذلك منه ، فضربه وحبسه – فى الحبس . وعندما أخرجه من الحبس عاتبه على الشراب والتبذل فى بيوت الناس ، فقال له : يا أمير المؤمنين ! انما تعلمت هذه الصناعة للذتى وعشرتى لاخوانى . فأعاده للحبس (١) . وخرج فى عهد الهادى، وقد حبسه الرشيد أيضا وأطلقه .

وخلال رحلة ابراهيم مع الكتـابة والقراءة فى الحبس يثـقف نفسه حتى صار رجلا مفوهاً ، ان خطب أجزل ، وان كتب رسالة أحسن ، وان قال شعرا أحسن(٢) وقد وصف بأنه جد الغناء العربى ، وهو أول من وقع بالقضيب ، حيث كان يمسك بيده قضيبا فى أثناء الغناء ، وجعل ينقر بـه نقرا يرافق به غنـاء المغنين وعزف العـازفين (٣) ولعـل هذا القضيب هو أصل العصا المـايسترالى الذى يقود به المايسترو فرق الاوركسترا الغربية اليوم . وقد حرص على نشر الغناء والموسيقى فى بيوتات أعيان الخلافة ، «فلم يكن الناس يعلمون الجارية الحسناء الغنـاء ، وانما كـانوا يعلمونه الصفر والسود ، وأول من علم الجوارى المثمنـات كان (ابراهيم الموصلى) ، فانه بلـغ بالغنـاء كل مبلغ (٤) » فكـان يشترى القيـان ويعلمهن الضرب والغناء ، ثم يبيعهن (٥) . وهو فوق ذلك أستاذ أولاد الخلفاء العباسيين ، وعلى رأسهم تلميذه النابغة ابراهيم بن المهدى(٦) . وقد تجاوز ذلك الى تعليم أبناء الاعيان والأغنياء لحصافته فى رفع مقام الغناء والمغنين (٧) .

وقد وصلت عبقريته حداً جعل ابنه ينسب اليه تلقى الالهـام من الجن (٨) . ومع ذلك فقد خالفه بسبب اتجاه الابن الى الكلاسيكية ، وتمجيده لها فكان ينكر عليه معارضة القدماء ، أو عمل أصوات فى أشعار تغنوا بهـا ، فكان يلوم أبـاه

---

(١) نفسه ص ١٦٠ ، كان ابراهيم بن المهدى يردد مثل هذه العبارة .
(٢) نفسه ١٧٠
(٣) على العسيلى العاملى ، الغناء فى الاسلام مؤسسة الاعلى ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٢١
(٤) الأغانى جـ ٥ ص ١٧٠
(٥) الغناء فى الاسلام ص ١٢٠
(٦) راجع الاغانى جـ ٥ ص ١٧٣ – ١٧٤
(٧) نفسه ١٩٠ – ١٩١
(٨) نفسه ١٩٣ – ١٩٤

ويرى فى الشعر متسعا . وتقوم منافرة بين الابن والأب تنـتهى بانتصار الأب ، فيلطمه لطمة ما مر به مثلها منه قط . ويسكت بعد ذلك فما أعاد عليه حرفا ، ولا راجعه بعد ذلك فى هذا المعنى (١) .

وفى عهد ابراهيم يتم ما بداه الأولون من تعريب الغناء الى تعريب الات الغناء، ولابراهيم علاقة ما بذلك ، فهو يحتضن زلـزل ويتزوج اخته ولا يغـنى الا على ضربه ، وزلزل هذا أول من اخترع العيدان الشبابيط (*) ، وكانت قديما على عمل عيدان الفرس ، فجاءت عجبا من العجب (٢) .

ولا شك أن ابراهيم عاصر عددا لا بأس به من كبـار المغنين والملحنين فكان أستاذهم ، وفى خبر للأغانى يبدو ظهور غناء كورالى وعزف جماعى يثير الانتباه «زار ابن جامع ابراهيم الموصلى ؛ فأخرج اليه ثلاثين جارية فضربن جميعا طريقة واحدة ، وغنين ، فقال ابن جامع : فى الأوتار وتر غير مستو ؛ فقـال ابراهيم : يا فلانه شدى مثناك . ، فكانت (عجيبة) فطنة ابن جامع لوتـر فى مائة وعشرين وترا غير مستو ، (وأعجب منها) فطنة ابراهيم له بعينه (٣) » .

فاذا جمعنا هذا الخبر مع تربيته للقيان بأعداد كبيرة ، ثم مع اتخاذه للقضيب نظن أنه مخترع الكورال موسيقى وغنـاء . والخبر السابق يكشف عن أستاذية ابراهيم لابن جامع .

وأستاذية ابراهيم دفعته الى أسلوب التجريب فى الموسيقى ، كما فعل الشعراء المحدثون فى الشعر ، وهذا ما أحنق عليه ابنه اسحق ذا الميول السلفية المحافظة .

ولا نشك فى أن هذا التجريب هو الذى هدى ابراهيم الى ابتداع الغناء الجماعى السابق الاشارة اليـه بجانب استعمال العصا المـايسترالى ثم افتـتاح ما يشبه المدرسة لتعليم الموسيقى والغناء ونشرهما بين الناس ابتغاء ارتقاء الفن وأهله .

كما ابتدع الألحان الماخورية ، فافتتن بها الناس أشد الفتنة ، وكان ابراهيم يلقى الاصوات الماخورية على الجوارى ، فتضاعف ثمنهن وقد ارتبط هذا الاختراع بالأسطورة ، فقد علمه له ابليس تارة وشيخ مشوه فى المنـام تارة أخرى ، وقد

---

(١) نفسه ص ١٨٧ ثم ص ١٩٩ – ٢٠٠

(*) يبدو ان هذه العيدان هى بداية العود العربى يصنع على هيئة شبوط ، والشبوط نوع من السمك شكله يقترب من شكل العود الحالى .

(٢) نفسه ص ٢٠١ – ٢٠٢ ، ثم ص ٢٢٧ – ٢٢٨

(٣) نفسه ص ٢٤٣

ارتبط هذا الاختراع بشعر ذى الرمة (١) حتى أن ابراهيم طلب من الرشيد أن يقطعه (*) الغناء بشعر ذى الرمة بين يديه دون كل المغنين ففعل (٢) .

والغناء الماخورى حمل هذا الاسم المميز له طبقا لطبيعة ايقاع خاصة ، وهى الايقاع الأحادى فانه أجزاء لسائر الايقاعات باعتبار مذكور (٣) ، وهو أن تخيل كل نقرة منه مقطعا بشرط أن يحاكى هذا التخيل أثناء الضرب لشدة ضرب الناقر، وابراز النقرة ، فيملأ طنين كل نقرة المسافة الزمنية بين النقرات ، فتصير فى الأذن كل نقرة مقطعا (٤) .

كما أنه فيما يبدو أنه توصل الى تقطيع للشعر جديد(٥) عند تركيبه على الألحان فالبيت :

نعم عونا على الهموم ثلاث مترعات من بعدهن ثلاث

يصير طبقا لما أمكننا تخمينه لابتسار النص :

نعم عونا على الهموم ثلاث مترعات / من بعدهن ثلاث

واذا صح ذلك ، فهو تمهيد لحنى للموشحات ، ولا سيما أن اللحن كان يسبق اختيار الشعر فى غنائه الماخورى ، ثم ان ابراهيم كان يتناوب فى غناء الصوت الواحد مع غلامه زيد ، فهو يغنى بيتا وغلامه بيتا آخر من المقطوعة الشعرية المغناة (٦) اننا أمام موسيقار محدث مبتدع لا يخلو عمله من معارضة القدماء . وأداء أصواتهم والتشبه بهم بالتغنى بأصوات له فى نفس الاشعار التى تغنوا فيها: فهو بين الموسيقيين أشبه ببشار بين الشعراء ؛ التمكن من القديم وفتح طريق الحديث (٧) ، أمام الجميع فيما يبدو ما عدا ابنه اسحق ، الذى أقفل - اعجابه

---

(١) راجع الغناء فى الاسلام ص ١٢٤ ، ثم أخبار ذى الرمة الاغانى ج ١٨ ص ٤٨ - ٥٢ (ذكر خبر ابراهيم فى هذه الأصوات الماخوريه) ثم الاغانى ج ٥ ص ٢٣١ - ٢٣٧ .

(*) كان طلبا غريبا من ابراهيم فساله الرشيد كيف يجعل من هذا الشعر اقطاعية له . فقال له أن تعطينى العهد والميثاق ألا تثيب أى مغن فيه أمامك ، ففعل الرشيد . راجع الهامش القادم .

(٢) الاغانى ج ٥ ص ٢٣٨ - ٢٣٩

(٣) أبو منصور الحسين بن زيلة ، الكافى فى الموسيقى (تحقيق : زكريا يوسف) ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٦٣ .

(٤) نفسه ص ٤٨ ، وهذا يذكرنا بالموشح الأقرع .

(٥) الاغانى ج ٥ ص ٢٢٤ - ٢٤٥

(٦) نفسه ص ٢٣١ ، وهكذا نتصور غناء الموشحات أغصانا فاقفالا .

(٧) هناك اشارة يتيمة فى ترجمة ابراهيم الموصلى فى الاغانى للموسيقى المحدثة تبرر لنا استعمال صفة الحديث والمحدث فى مجال الموسيقى (الاغانى ج ٥ ص ٢١٠) كذلك يرد ص ٢٧٠ عن يحيى المكى « ... ألف كتابا جمع فيه الغناء القديم ، والحق فيه ابنه الغناء المحدث الى آخر أيامه» .

بالقديم ، والتقعيد له – ما فتح أبوه أمامه من طريق جديد . فما هو دور اسحق هذا الابن المرتد عما أحدث أبوه ؟ .

تكاد أخبار اسحق ابن ابراهيم الموصلى فى كتاب الاغانى أن تلحقه بالمعجزات ، ومع ذلك فنحن سوف نتحرى من أمره ما يتعلق بمحاولة للاجابة عن هذا السؤال.

اسحق شخصية متعددة الجوانب ، فهو شاعر وناقد ، وهو فى شعره محدث ، وفى نقده قديم عنيف العداوة ضد الحداثة والمحدثين فى الشعر والموسيقى جميعا . ولهذا عندما يتحدث عن نفسه شاعرا ، يـأتى بشهادات كلاسيكية . فهو يحدث عن نفسه :

«أنشدت أعرابيا فهما لى ، فقال : أقفرت (*) والله يا أبـا محمد ؛ قلت : وما أقفرت ! قال : رعيت قفرة لم ترع من قبلك – يريد أبدعت (١) » . ثم يحكى عن نفسه . «رأيت فى منامى كأن جريرا ينشد شعره وأنا أسمع منه ، فلما فرغ أخذ بيده كبة شعر فألقاها فى فمى فابتلعتها ؛ فأول ذلك بعض من ذكرته له ، أنه ورثنى الشعر (٢) » قال يزيد بن محمد : وكذلك كان ، لقد مات اسحق وهو أشعر أهل زمانه (٣) » والشهادتان من أعرابى بدوى ومن فحل من الأوائل ، ومع ذلك «فلا وعى» الرجل ينسبه للحداثة فكونه أقفر ، يعنى اتيانه بما لم يسبق اليه ، وهذه من أهم خصائص الحداثة ، ثم ان بذور الحداثة لا شك فى ذلك – ترجع الى جرير الذى يغرف من بحر ، ويتعلق بأهداب شعره كل من بشار ، وأبى نواس – كما رأينا فى الصفحات السابقة – يضمنانه فى قصائدهما الفريدة التشكيل القائمة على اللحون : صوت موسيقى فى شعر جرير خاصة (أو غيره عامة) .

وتتوالى الشهادات على لسان اسحق فقد «قال اسحق فى ليلة من الليالى :

هـل الـى نظـرة اليـك سبيـل يروى منها الصادى ويشفى الغليل
ان مـا قـل منـك يكـثر عنـدى وكـثيـر ممـن تـحب الـقليـل

قال لما أصبحت أنشدتهما الأصمعى ، فقال هذا الديبـاج الخسروانى ؛ هذا الوشى الاسكندرانى لمن هذا ؟ فقلت له : انه ابن ليلته ؛ فتبينت الحسد فى وجهه .

(*) يحكى اسحق انـه روى بعض الأعراب شعرا (ثم يورد الشعر) فقـال له بعد الاستماع للشعر : أفليت والله يا أبا محمد ؛ فقلت له : وما أفليت ؟ قال : رعيت فى فلاة لم يرعها أحد قبلك . (نفسه ص ٤٠٣) .

(١) نفسه ص ٢٧٦
(٢) نفسه ص ٢٧٤
(٣) نفسه .

وقال : أفسدته (*) ! أما ان التوليد فيه لبين (١) . ولا نشك فى أن قول الاصمعى بالتوليد ، لا يعدو الحقيقة التى يريد أن ينكرها اسحق . ثم يعود اسحق للقول : «أنشدت أبا الأشعث الاعرابى شعرا لى ، فقال : والذى أصوم له مخافته ورجاؤه ، انك لمن طراز ما رأيت فى العراق شيئا منه ، ولو كان شباب يشترى لاشتريته لك ولو باحدى يدى ، وان فى كبرك لما زان الجليس وسره (٢) » وما دام يصر على شهادة الأعراب فانه يحدثنا «كانت أعرابية تقدم علينا من البادية ، فأفضل عليها. وكانت فصيحة ، فقالت لى ذات يوم : والذى يعلم مغزى كل ناطق لكأنك فى علمك ولدت فينا ، ونشأت معنا . ولقد أريتنى نجدا بفصاحتك ، وأحللتنى الربيع بسماحتك ، فلا أطرد لى قول الا شكرك ، ولا نسمت لى ريح الا ذكرتك (٣) » وهذه الشهادة تكاد تنسب الرجل الى الأعراب، بل انه يتنكر فى زيهم اذ «كان اسحق يقول الشعر على ألسن الأعراب ، وينشده للأعراب ، وكان بذلك يعايى أصحابه ويغرب عليهم به (٤) » ويدخل فى هذا الباب ما يحكيه عنه أبو خالد الأسلمى ، فقد ذكر اسحق يوما وكان يفضله ، ويعظم من شأنه ، ويقدمه فى الشعر تقديما مفرطا ، فقال : « ما قولكم فى رجل محدث تشبه بذى الرمة ، وقال على لسانه شعرا ، وغنى فيه ، ونسبه اليه ، فلم يشكك أحد سمعه أنه له ، ولا فطن لما فعل أحد الا من حصل شعر ذى الرمة كله ورواه ، فسئل خالد عن هذا الشعر ، فقال :

ومدرجة للريح تيهاء لم تكن ... ليجشمها زميلة غير حازم
يضل بها السارى وان كان عاديا ... وتقطع أنفاس الرياح النواسم
تعسفت أفرى جوزها بشملة ... بعيدة ما بين القرا والمناسم
كأن شرار المرو من نبذها به ... نجوم هوت أخرى الليالى العواتم (٥)

وهذه شهادة ليست على لسان اسحق فلها قيمتها ومثلها تأتى شهادة أخرى يرويها «شيخ من ولد المهلب قال : دخل مروان بن أبى حفصة يوما على ابراهيم الموصلى ، فجعلا يتحدثان الى أن أنشد اسحق بن ابراهيم مروان بن أبى حفصة لنفسه :

(*) يقصد : أفسدت الشعر .
(١) نفسه ص ٣١٨ ، والتوليد يعنى الحداثة .
(٢) نفسه ص ٣٢٨
(٣) نفسه ص ٣٤٩ . شهادات اسحق لنفسه تشبه شهادات ابن شهيد لنفسه فى رسالة «التوابع والزوابع» .
(٤) نفسه ص ٣٢٠
(٥) نفسه ص ٣٩٠ – ٣٩١

اذا مضر الحمراء كـانت أرومتى وقـام بنصرى خازم وابن خـازم

عطست بـأنف شامخ وتنـاولت يداى الثريـا قاعـدا غير قـائم

قال : وجعل ابراهيم يحدث مروان ، وهو عنه ساه مشغول ، فقال له : مالك لا تجيبنى ؟ قال : انك والله لا تدرى ما أفرغ ابنك هذا فى أذنى (١) » ومروان شاعر القدم الكلاسيكى .

وكـل هذه الشهادات ، ومعظمها على لسان اسحق نفسه تجـر اسحق نحو الكلاسيكية والبدوية الأعرابية والفحول الأوائل ، وان كان شعره – فى معظمه – حسب النصوص التى وردت فى الاغانى (٢) يميل الى الاتجاه المحدث ومنها تلك المقطوعة التى يقولها فى هشيمة ، وهى خمارة ؛ جارة له ، وكانت تخصه بأطيب الشراب وجيده ، والمقطوعة رثاء للخمارة عند موتها :

أضحت هشيمـة فى القبـور مقيمة وخلت منـازلهـا من الفـتيـان

كـانت اذا هجـر المحب حبيبـه دبـت لـه فـى الـسر والاعـلان

حتى يلـين لمـا يـريـد قـيـاده ويصيـر سيئـه الـى الاحسـان

ولا تخفى عنـاصر الحداثة فى النص (٣) ، ولعلها – مع غيرها من نصوص غائبة عنا – الأصل العربى لكتاب الحب الطيب لقس هيتا (٤) . وفى المقطوعة التالية نفس موشحاتى ، ولغة تنبع من الشارع :

خليـل لـى ساهجـره لذنـب لسـت أذكـره

ولـكـنى سـأرعـاه وأكـتـمـه وأستـره

---

(١) نفسه ص ٣٧٠

(٢) راجع أشعار اسحق فى ترجمته بالاغانى جـ ٥ ص – ٢٨٣ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٣ ، ٣١٤ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ؟ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ؟ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٩ ، ٣٨٣ ، ٣٨٥ ؟ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤٠٠ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٦ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٥ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ (والمقطوعات الملحق بها علامة استفهام ينسبها لأعراب والراجح انها له) .

(٣) راجع النص فى الاغانى جـ ٥ ص ٤١٠

(٤) اميريكو كاسترو ، حضارة الاسلام فى اسبانيا (ترجمة سليمان العطار) دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٣ ص ١١١ – ١٩٢

وأظهـر أننـى راضى وأسكـت لا أخبـره

لكى لا يعلـم الواشى بما عندى فأكسره (١)

ويدخل فى هذا الباب هجاء للأصمعى (٢) الذى مطلعه :

أليس من العجـائب أن قـردا أصيمـع بـاهليـا يستطيـل

فاسحق لا يملك أن يهرب من الحداثة شاعرا ولكنه لا يفتأ يحاول ذلك بانتحال الشعر على الأعراب وعلى ذى الرمة ، وبشهادات تتوالى على لسانه وبأسلوبه فى نقد الشعر ، ومهاجمته المستمرة للشعراء المحدثين الذين لا نبرئـه من الانتماء اليهم كلما حاول الخروج منهم ، ولعـل الشاهد الأخير الذى نسوقه أرجوزتـه المزدوجة التى قدمها للواثق (٣) ، والتى فى ظنى أنها خطوة للأمام وللخلف معا لفن الأراجيز العباسى ، فقد قدمت نموذجا رقيقا للمدح والفخر والهجاء معـا ، لكنهـا فتحت الباب أمـام الغزال فى الأندلس ثم ابن عبد ربـه لعمل الأراجيـز التاريخية (٤) .

ويمكن فى النهـاية أن نقيم اسحق شاعرا ، بـأنه مقلوب بشار ، فبشار آخر الفحول الأوائل وأول المحدثين ، واسحق آخر المحدثين ، وأول الفحول الأواخر أصحاب الكلاسيكية الجديدة (أبو تمام ، البحترى ، المتنبى ، المعري) .

ما سبق يدل على جانب الشعر فى حياة اسحق ولكن يبقى جانب الأشعار التى اختارها لأغانيه . ان مختاراته اما من شعره أو من شعر الأوائل ، أما غناؤه من شعر المحدثين فالنذر اليسير ، فكأنما أراد باهمال أشعارهم أن ينسى ذكرهم ، ويفقد أثرهم ، كما أن ايثاره للشعر البدوى للفحول الأوائل فهو دعوة للقضاء على الحداثة والعودة تدريجيا الى عمود الشعر .

وتتعدد جوانب ثقافة اسحق واسهامـاته «وموضعه من العلم ومكـانه من

---

(١) الأغانى جـ ٥ ص ٤٠٠

(٢) نفسه ٣٨٧ – ٣٨٨

(٣) نفسه ص ٣٩٥ – ٣٩٦

(٤) ابن عبد ربه ، العقد الفريد (تحقيق : محمد سعيد العريان) ، دار الفكر ، بيروت ، بدون تاريخ ، نص أرجوزة ابن عبد ربه جـ ٦ ص ٢٢٥ – ٢٤٦ : وأما أرجوزة الغزال فقد ضاعت راجع أحد أبياتها الباقية فى المقتبس لابن حيان (تحقيق محمود مكى) ص ١٣٤ ، البيت هو :

ادركت بـالمصر ملوكـا أربعـة وخـامسا هـذا الـذى نـحن معـه

الأدب ، ومحله من الرواية (*) ، وتقدمه فى الشعر ، ومنزلته فى سائر المحاسن ، أشهر من أن يـدل عليه فيها بوصف ؛ وأما الغناء فكـان أصغر علومه وأدنى ما يوسم به ، وان كان الغـالب عليه ، وعلى ما كان يحسنه ، فـانه كان له فى سائر أدواته نظراء وأكفاء (فى الرواية أو الشعر مثلا) ، ولم يكن له فى هذا نظير ؛ فانه لحق بمن مضى فيـه ، وسبق من بقى (**) ، ولحب للنـاس طريقه فأوضحها ، وسهل عليهم سبيله وأنارها ؛ فهو امام أهل صناعته جميعا ، ورأسهم ومعلمهم ، يعرف ذلك منه الخاص والعـام ، ويشهد به الموافق والمفارق (١)» وكـان أكره الناس للغناء (***) ... وكان مع كراهيته للغناء أضن خلق الله وأشدهم بخلا به على كل أحد حتى على جواريه وغلمانه ومن يأخـذ منه ، منتسبا اليه متعصبا له فضلا عن غيرهم (٢) . وهذا معناه أنه أقفـل المدرسة التى فتحها أبوه . ولعلنا ننصفه اذا ذكرنا أنه استغنى عن تلك المدرسة بتأليفه .

«لقد صحح أجناس الغناء وطرائقه ، وميزه تميزا لم يقدر عليه أحد قبله ، ولا تعلق به أحد بعـده (*) . ولم يكن قديما مميزا على هذا الجنس انما كان يقـال الثقيل وثقيل الثقيل والخفيف وخفيف الخفيف ، وهذا عمرو بن بانة من تلاميذه يقول فى كتابه : الرمل الأول ، والرمل الثـانى ، ثم لا يزيد فى ذكر الأصابع على الوسطى وعلى البنصر ، ولا يعرف المجارى التى ذكرها اسحق فى كتابه ، مثل ما ميز الأجناس ، فجعل الثقيل الاول أصنافا ، فبـدأ فيه باطلاق الوتر فى مجرى البنصر ، ثم تلاه بما كان منه بالبنصر فى مجراها ، ثم بما كان بالسبابة فى مجرى البنصر ، ثم فعل هذا بما كان منه بالوسطى على هذه المرتبة ، ثم جعل الثقيل الاول صنفين ، الصنف الاول منهما هذا الذى ذكرناه ، والصنف الثانى القدر الأوسط من الثقيـل الاول ، وأجراه المجرى الذى تقدم من تميـيز الأصابع والمجارى ، وألحق جميع الطرائق والأجناس بذلك وأجراها على هذا الترتيب . ثم لم يتعلق بفهم ذلك أحد بعده فضلا عن أن يصنفه فى كتـابه ، فقد ألف جمـاعة من المغنين

(*) النصيب الاكبر لروايات الاغانى تسند لاسحق ، وهذا يكفى لمعرفتنا بمكانته فى الرواية ، ورغم عداوته لأشعار المحدثين فقد كان من أكثر الخبراء فى روايتها .

(**) أما لحاقه بمن مضى فهو ينكره ، وأما سبقه من بقى فهذا أمر فيه نظر ، مع انه احتل هذه المكانة رسميا .

(***) يرجع تفسير ذلك لرداءة صوته ، وعدم ملاءمة حلقه للألحان ، وقد تغلب على ذلك بحذقه، فكان المجهود الذى يبذله للغناء أكبر مما يحتمل .

(١) الاغانى جـ ٥ ص ٢٦٨

(٢) نفسه ٢٦٩

(*) قد يكون ذلك صحيحا حتى عصر مؤلف الاغانى ، ومع ذلك فاننا نتحفظ فى قبول ذلك جملة.

كتبا ، منهم يحيى المكى – وكان شيخ الجماعة وأستاذهم ، وكلهم يفتقر اليه ويأخذ عنه غناء الحجاز وله صنعه متقدمة ، وقد كان ابراهيم الموصلى وابن جامع يضطران الى الأخذ عنه – ألف كتابا جمع فيه الغناء القديم ، وألحق فيه ابنه الغناء المحدث الى آخر أيامه ، فأتيا فيه فى أمر الأصابع بتخليط عظيم ، حتى جعلا أكثر ما جنساه من ذلك مختلطا فاسدا ، وجعلا بعضه ، فيما زعما ، تشترك الأصابع كلها فيه وهذا محال ، ولو اشتركت الاصابع لما احتيج الى تمييز الاغانى وتصييرها مقسومة على صنفين : البنصر والوسطى ... وهذا كله فعله اسحق واستخرجه بتمييزه ، حتى أتى على كل ما رسمه الأوائل مثل اقليدس ، ومن قبله ومن بعده من أهل العلم بالموسيقى ، ووافقهم بطبعه وذهنه فيما قد أفنوا فيه الدهور ، من غير أن يقرأ له كتابا (١) » .

والنص نفسه السابق يكشف عن أن دور اسحاق فى الغناء القديم وأساليبه ، كان فيما يبدو متفقا فى ذلك مع بعض كتب الموسيقى اليونانية ، التى عرفها الناس فى عصره ، وان كانت قد تمت ترجمتها بعد موته دون أن يقع عليها ويقرأها ، وان كان قد أمل ذلك (٢) .

ويمكن تلخيص دور اسحق الموصلى فيما يرويه محمد بن الحسن عنه : «كانت صنعته محكمة الاصول ، ونغمته عجيبة الترتيب ، وقسمته معدلة الأوتار ، وكان يتصرف فى جميع بسط الايقاعات ، فأى بساط منها أراد أن يتغنى فيه صوتا قصد أقوى صوت جاء فى ذلك البساط لحذاق القدماء فعارضه : وقد كان يذهب مذهب الأوائل ، ويسلك سبيلهم ، ويقتحم طرقهم ، فيبنى على الرسم فيصنعه ، ويحتذى على المثال فيحكيه ، فتأتى صنعته قوية وثيقة تجمع فيها حالتين : القوة فى الطبع وسهولة المسلك ، وخنثابين كثرة النغم وترتيبها فى الصياح والاسجاح ، فهى بصنعة الأوائل أشبه منها بصنعة المتوسطين من الطبقات ، فأما المتأخرون فأحسن أحوالهم أن يرووها فيردوها (يرددوها) . وكان حسن الطبع فى صياحه ، حسن التلطف لتنزيله (النزول فى تمهل) من الصياح الى الاسجاح على ترتيب بنغم يشاكله ، حتى تعتدل وتتزن أعجاز الأشعار فى القسمة بصدورها ، وكذلك أصواته كلها ، وأكثرها يبتدى الصوت فيصيح فيه – وذلك على مذهبه فى جل غنائه حتى كان الكثير من المغنين يسمونه بالملسوع ، لأنه يبدأ بالصياح فى أحسن نغمة يفتح بها أحد فاه – ثم يرد نغمته فيرجحها ترجيحا وتنزيلا ، حتى يجعلها من تلك

---

(١) نفسه ص ٣٦٩ – ٣٧٠
(٢) نفسه ص ٣٧١

الشدة الى ما توازيها من اللين ، ثم يعود فيفعل مثـل ذلك ، فيخرج من شدة الى لين ، ومن لين الى شدة . وهذا أشد مـا يأتى فى الغنـاء ، وأعز ما يعـرف من الصنعة (١) » ، وقال يحيى بن على بن يحيى ، وقد ذكر اسحق فى صدر كتابه الذى ألف فى أخبـاره (وزاد فى بعض ما صنعه) : وكـان اسحق أضرب (أهل زمانه) بالعود وبأكثر آلات الغناء ، وأجودهم صنعة ، وقد تشبه بالقديم ، وزاد فى بعض ما صنعه عليه ، وعارض بن سريج ومعبدا ... (٢) » .

ومما سبق نلاحظ أن اسحق قام بالتقعيد للقديم ثم احتذائه كمثال ، وان كان قد زاد عليه قليلا . وهذا يدفعنا الى التساؤل لماذا كان اسحق يثور على أبيه اذا عارض القديم ما دام هو يفعل ذلك ؟ فيمـا يبدو أن هذه المعـارضة قد وقعت فى شباب اسحق الاول الذى ربما اتسم بالتحمس للحداثة ، وعدم التعرض للقدماء ، فى تناقض مفهوم ، فالحداثة هى الشىء الممكن فى عصره المنحط عن القدماء ، وأن التعرض للقدماء معارضة أو محاكاة يفضح المحدثين ويكشف عن انحطاطهم ، ولعله بعد لطمة أبيه له الشديدة حول هذا الأمر توصل الى أن طريق المجد الذى حققه أبوه كان هو التشبه بالقدماء فسلك هذا الطريق راضيا بـأن يكون ظـلا للقدماء ، بجانب احساسه بأن الذوق العام يتجه نحو القديم بشكـل واضح فى الشعر والمـوسيقى لأسباب عدة تحتـاج لبحث مضن لفهمها ، وقد ألمحنـا لها وسنعود اليها فى الصفحات التالية .

وقد وضعه ارتداده للقـديم فى أن يصنف نفسه فى الموسيقى تصنيف النـاس للفرزدق فى الشعر ، فالفرزدق ينحت فى صخر ، واسحق عندمـا يسأل عن عدم اكثاره فى الصنعة يقول : لأنى أنقر فى صخرة (٣) .

واسحق يتعصب للقدماء ضد نفسه ، فقد حكى محمد بن الحسن بن مصعب ، وكان بصيرا بالغناء والنغم ، : لحن اسحق «تشكى الكميت الجرى» أحسن من لحن بن سريج ، ولحنه فى «يوم تبدى لنا قتيلة» أحسن من لحن معبد، وذلك من أجود صنعة معبد (٤) » ثم أخبر على بن يحيى اسحق بذلك فقال : «قد والله أخذت بزمامى راحلتيهما ، وزعزعتهما ، وانخت بهما ، فما بلغتهمـا (٥) » وأخبر على

---

(١) نفسه ٣٧٥ – ٣٧٦
(٢) نفسه ٣٧٦
(٣) نفسه ص ٤٣٠
(٤) الاغانى ج ٥ ص ٣٧٥
(٥) نفسه .

بذلك محمد ابن الحسن فقال : «هو والله يعلم انـه برز عليهما ، ولكنه لا يـدع تعصبه للقدماء (١) » .

ويبدو نمو الذوق القديم فيما يرويه ابن خردذابة عن أبيه قال : كان اسحق عند الفتح بن الحجاج الكرخى وعلوية حاضر ، فغناه علوية (شعرا) فى الثقيل الاول ، ثم غناه فى الهزج ، فقال له الفتح : لمن الثقيل ؟ فقال لابن سريج ، قال : فلمن الهزج ؟ قال : لهذا الهزير (يعنى اسحق) . فقال له الفتح : ويلك يا اسحق ! أتعارض ثقيل ابن سريج بهزجك ؟ فقبض اسحق على لحيته ، ثم لم يفعل شيئا غير ذلك (٢) . وكأنه يعترف بارتكاب جريمة .

ونسأل أنفسنا اذا كان الامر كذلك فمـاذا أضاف اسحق ؟ لعلـه القليـل من ناحية (٣) ولعله الكثير من ناحية أخرى . كيف يكون القليل وقد تدافع المؤرخون فى الاشادة بعبقريته ؟ يحكى محمد بن أحمد المكى عن أبيه قـال : «كان المغنـون يجتمعون مع اسحق ، وكلهم أحسن صوتـا منه ولم يكن فيـه عيب الا صوته ، فيطمعون فيه . فـلا يزال بلطفه وحذقه ومعرفته حتى يغلبهم جميعـا ويفضلهم ويتقدمهم . قال : وهو أول من أحد التخنيث ليوافق صوته ويشاكله . فجاء معه عجبا من العجب . وكان فى حلقه نبو عن الوتر . أخبرنى يحيى بن على ، قـال : أخبرنا أبو العبيس بن حمدون : أن اسحق أول من جاء بالتخنيث فى الغناء ، ولم يكن يعرف ، وانما احتـال بحذقه لمنـافرة حلقه الوتر ، حتى صار يجيبه ببعض التخنيث ، فيكون أحسن فى السمع (٤). والتخنيث لون من الصياح والأصوات الدخيلة على الشعر واللحن جميعا لمعاونة الصوت على الانطلاق .

هذه اضافة ، أما الاضافة الثانية ، فهى اكتشاف القواعد الدقيقة للغناء كما أسلفنا فكأنه فعل مع الموسيقى ما فعله الخليل مع ايقـاع الشعر عندما اكتشف العروض . لقد وضع اسحق عروض الموسيقى ، ففهم كما فهم عروض الشعر ، على أنه القالب الذى يصاغ فيه أى ابداع فى المستقبل ، وليس القالب الذى صاغ

---

(١) نفسه .
(٢) نفسه ص ٤٠١
(٣) يعرض صاحب الاغانى خطابا من اسحق لابن هشام يحدثه عن كتابه الذى يضعه فى الاغانى ، ويستنتج : «هذا مما يدل على أن كتاب الاغانى المنسوب الى اسحق ، ليس له ، وانما ألف ما رواه حماد ابنه عنه من دواوين القدماء غير مختلط بعضها ببعض» ، الاغانى جـ ١٧ ص ١١٢ . ونحن نتفق مع الاصفهانى جزئيا ، فقد روى الألحان كى يستخرج قواعدها طبقا لقراءتنا للخطاب المـذكور .
(٤) نفسه ص ٣٢٦ – ٣٢٧

فيه القـدماء ابداعهم . ومن المـؤسف أن هذا الفهم سواء لعـروض الشعر أو الموسيقى نبع من المكتشف نفسه واستطاع بهيبته ومكـانته واستثمار الاتجـاه المحافظ أن يفرض هذه الفكرة على الأجيال التالية .

وقـد تعرض العروضان معـا لهجوم المحدثين فى الشعر والموسيقى بقدر مـا وسعهم ، لكنهم خملوا وانطفأ هجومهم أمام السيل المحافظ الذى نبت من جديد فى أواخر القرن الاول من العصر العبـاسى فى بغداد والمـدن الأخرى التى تجرى فى فلكها . ومع هذا فيعنينا رصد هذا الصراع بين المحدث والقديم فى الموسيقى كما ألمحنا اليه فى الشعر (*) .

ان الصراع بين المحدث والقديم يبدو وكـأنه صراع بين الموالى والعرب وقد وقف هذا الصراع عند انتصار العرب على الموالى بصيرورة هؤلاء عربا فى جهة ، وانتفاء هذه العلاقة بين المولى والعربى من جهة أخرى باتجاه بعض الأمصار الى الاستقلال ، والاستغناء عن الانتماء – بالولاء – لدم عربى .

ان الموالى الذين عاشوا فى العراق ، وتعربوا نالوا قسطا من الحرية والجاه ، أغناهم عن الانتساب بالولاء للدم العربى . ولهذا لا تذكر كتب التاريخ الى من كان ينتسب آل برمك أو آل الربيع . لقد كان بنو هاشم ينتسبون الى هذين الأسرتين(**) بشكل أو بآخر . فمما يحدث عن اسحق قـال : «أتيت الفضل بن الربيع يومـا عائدا ، وجاء بنو هاشم يعودونه ، فقلت فى مجلسى ذلك :

اذا أبو العبـاس عيـد ولم يعـد رأيت معودا أكرم النـاس عائدا

(*) عملية التقعيد بالغة التعقيد ، فقد تم وضع نحو اللغة العربية ، وصرفها ، وقواعد علم مصطلح الحديث والتفسير ، والنقد الادبى ، أما البلاغة فقد تمت ببطء ، واستمر تقدمها البطىء حتى القرن السابع مع حازم القرطاجنى والسبب فى ذلك ارتباطها بقضية اعجاز القرآن مع ارتباطها القوى بلغة الشعر فى عناصرها الجزئية من دلالة كلمة أو مجاز صورة جزئية وكانت الأنفاس البطيئة التى تقاوم الاحتضار فى الحضارة العربية ، وكان تاليـا لها وضع المعـاجم والكتب الموسوعية التصنيفية ، ثم الصمت حتى العصر الحديث .

(**) ويحدث العكس والتردد بين نسب الولاء العربى وبين النسب الفـارسى ، وها هو دعبل يهجو الطاهرية مع ميلهم اليه وأياديهم عنده ، فانشده لنفسه فيهم :

وابقـر طـاهـر فينـا ثـلاثـا عجـائب تستخـف لهـا الحلـوم
ثـــلاثـــة أعبـــد لأب وأم تمـيـز عـن ثـلاثـتهـم أروم
فبـعض فـى قـريـش منـتمـاه ولا غـيـر ومـجـهـول قـديـم
وبـعـضهـم يـهش لآل كسـرى ويـزعـم انـــه عـلـج لـئـيـم
فقـد كثـرت منـاسبهـم لـدينـا وكـلـهـم عـلى حـــال زنـيـم

(الأغانى جـ ٢٠ ص ١٥٦) .

وجـاء بنـو العبـاس يبتدرونـه مراضا لمـا يشكو مثـنى وواحدا
يفـدونـه عنـد السـلام وكـلهم مجـل لـه يدعوه عمـا ووالـدا

قال : وكان الفضل مضطجعا ، فأمر خادما له فأجلسه ، ثم قال لى : أعد يا أبا محمد ! فأعدت ، فأمرنى فكتبتها ، وسر بها ، وجعل يرددها حتى حفظها .

وحق للفضل أن يجلس فى مرضه . لقـد صار – وهو المولى – عما ووالدا لبنى العباس – ان الخليفة عربى ، والوزير يسر بـأن يصير عربيا ، وقريبـا للخليفة ، ولو بالشعر الذى يترجم العلاقـات العملية . ان المـولى يود أن يكون عربيا رفيع الشأن ، فأسطورة النسب العربى صارت المثل الأعلى للمولى . وفيما يبدو أن تفوق الموالى فى العلم والسياسة جعل العرب يبحثون عن الطريق العكسى، وهو التخلى – كلما أمكن – عن النسب والتفوق على الموالى فى العلم والسياسة. ومن هنا بدأ الصراع . من اختلق الحداثة يتجه نحو القديم لأنه من صنع العرب : مثله الأعلى فى التعرب والوصول الى المنصب والجاه ، ومن هو صاحب القديم مثله الأعلى المولى فى التحدث والتجديد . ومن المدهش أن ينتصر المولى لعروبته ، وأن ينهزم العربى عن حداثته .

ونموذج الصراع بين العرب والموالى ، أو بين الحداثة والقدم متكرر فى جوانب الحياة العباسية فى القرن الاول من عمر هذه الدولة . وسنضرب له مثلا فى الغناء الصراع الـذى دار بين اسحق الموصلى وابراهيم بن المهدى . الرجلان تلميذان لشيخ واحد هو ابراهيم الموصلى والـد اسحق . وفى ظنى أن استمرار ابـراهيم الموصلى الحقيقى كـان فى فن ابراهيم بن المهدى وليس فى فن ابنه اسحق لأن أول حرب شنها اسحق ضد الحداثة كانت مع أبيه .

والرجلان يتنازعان حب ابراهيم الموصلى بعد موته ، ففى رسالة كتبها اسحق لابراهيم يتهمه فيها بمساواة ابن جامع مع أبى اسحق ابراهيم الموصلى يرد عليه ابراهيم بن المهدى : «وأما من ذكرت أنى أسويه بأبى اسحق – رحمه الله – وهو لا يساوى شسعه ، فانك عنيت ابن جامع . وأنت لا تدخل بينى وبين أبى اسحق رضى الله عنه ، ولا أظنك أشد حبـا له منى ، ولا كان لك أشد حبـا منه لى ، فقد تعلم كيف كان لى (١) » .

وسبب الصراع بين المولى المستعرب والعربى الآخذ أسلوب الموالى ميل اسحق

---

(١) الاغانى ج ١٠ ص ١٤٦

للقديم وتعصبه له ، بينما ابراهيم لا يميل ميل صاحبه بل كان «يحذف نغم الاغانى (القديمة) الكثيرة العمل حذفا شديدا ، ويخففها ... فاذا عيب ذلك عليه قـال : انا ملك وابن ملك أغنى كمـا اشتهى وعلى ما التـذ . فهو أول من أفسد الغنـاء القديم ، وجعل للناس طريقا الى الجسارة على تغييره . فالناس الآن صنفان : من كان منهم على مذهب اسحق وأصحابه ممن كان ينكر تغيير الغناء القديم ، ويعظم الاقدام عليه ، ويعيب من فعله . فهو يغنى الغناء القديم على جهته أو قريبا منها . ومن أخذ بمذهب ابراهيم بن المهدى أو اقتدى به مثل مخارق وشارية وريق ، ومن أخذ عن هؤلاء انما يغنى الغناء القديم كما يشتهى هؤلاء لا كما غناه من ينسب اليه ، ويجد على ذلك مساعدين ممن يشتهى أن يقرب عليه مأخذ الغناء ويكره ما ثقـل ، وثقلت أدواره ويستطيل الزمان فى أخذ الغنـاء الجيد على جهتـه بقصر معرفته . وهذا اذا أطرد ، فانما الصنعة لمـن غنى فى هذا الوقت لا للمتقدمين : لانهم اذا غيروا ما أخذوه كما يرون ، وقد غيره من أخذوه عنه ، وأخذ ذلك أيضا عمن غيره ، حتى يمضى على هذه خمس طبقات (أجيال) أو نحوها . لم يتأد الى الناس فى عصرنا هذا من جهة الطبقـة (الجيل الحالى) غنـاء قديم على الحقيقة البتـة (١) » .

ان هذا النص أشبه بمرثية للغناء القديم وهجوم صامت على ابراهيم بن المهدى. ولـم يكن ابراهيم فى النهايـة الا صاحب مذهب محدث واستطـاع أن يكون له تلامذته وأنصاره ومنهم قريشيان : علية بنت المهدى أخته وابن جامع المذكور فى الخطابات المتبادلة بين اسحق وابراهيم ، وهو قرشى ، ولعله – حسب علمى – أول عربى صليبة من غير أبناء الخلفاء – وهم كثرة – ممن اشتغل بالموسيقى والغنـاء .

فما هى تفاصيل الخلاف بين المذهبين ؟ مذهب اسحق معروف بوضوح شديد ؛ انه السلفية المطلقة والتعصب للقديم . والقديم ليس الا الغناء الفارسى والرومى وقد تم تعريبه على أساس أن تصير الألحان فى ميزانها على ميزان الشعر العربى ، فارتبطت الموسيقى بتقليدية الشعر . ومن هنا نفهم تعصب اسحق ضد الشعراء المحدثين . وقد أدى تساوى الميزانين الى أن الصوت (اللحن) الموسيقى يمكن نقله من شعر الى شعر آخر على نفس الوزن دون عنـاء ، فهذه – على سبيل المثال – عليه بنت المهدى تغنى . «ومخنث شهد الزفاف وقبله (٢) » من صوت «ان الرجال

---

(١) نفسه ص ٧٠

(٢) نفسه ص ١٧٩ – ١٨٠ ، وأخذت ليس جارية عبد الله بن طاهر لحنا لاسحق وخلعته على شعر آخر (الاغانى جـ ٥ ص ٣٦٧) .

لهم اليك وسيلة» . وربما يجمع المغنى البيتين من الشعر أحدهما لشاعر والآخر لشاعر آخر ، ويتغنى بهما ما داما من بحر واحد ، فقد تغنت متيم مولاة على بن هشام ، وأم أولاده فى بيتين أحدهما لكثير والآخر لرجل من كنانة من بنى جذيمة وقيل أيضا أنه لعبد الله بن علقمة من بنى عامر (١) .

وأما مذهب ابراهيم بن المهدى فهو غامض غموض نشأة الموشحات الاندلسية ، وسنمضى فى محاولة لتحسس طبيعة هذا المذهب . لقد قامت مناظرات طويلة بين اسحق وابراهيم يحكى أبو العبيس بن حمدون عن عمر بن بانة : «رأيت ابراهيم بن المهدى يناظر اسحق فى الغناء فتكلما بما فهماه ، ولم أفهم منه شيئا . فقلت لهما : لئن كان ما أنتما فيه من الغناء ، فما نحن منه فى قليل أو كثير (٢) » وينقل لنا صاحب الاغانى : أخبرنى يحيى بن على قال حدثنى أبى قال قال لى اسحق : ليس فيمن يدعى العلم بالغناء مثل ابراهيم بن المهدى ، وأبى دلف القاسم بن عيسى العجلى . فقيل له : فأين محمد بن الحسن بن مصعب منهما ؟ فقال : لو قيل لك ان محمد بن الحسن يبصر الغناء لكان ينبغى لك أن تقول : وكيف يبصر الغناء من نشأ بخراسان لا يسمع من الغناء العربى الا ما لا يفهمه (٣) » .

فاسحق يشهد لابراهيم بالعلم ويناظره مناظرات لا يكاد يفهمها الناس فكأنهما عالما كهنوت ، حتى أن ابراهيم بن المهدى يضيق من عسف اسحق فيكتب اليه فى شىء خالفه فيه من التجزئة والقسمة : «الى من أحاكمك والناس بيننا حمير (٤)». ويحدثنا يحيى بن معاذ : «كان اسحق وابراهيم بن المهدى اذا خلوا أخوان ، واذا التقيا عند خليفة تكاشحا أقبح تكاشح (٥) » .

ان اسحق قد أقر له الخلفاء والمغنون بالرياسة ، ما عدا ابراهيم فهو يقر له برياسة المحترفين فحسب ولا رياسة له على ابراهيم الذى يكتب لاسحق : «وأما الرياسة فقد جعلها الله لك على أهل هذا العمل ولا رياسة لى عليهم ولا لك على»

---

(١) نفسه جـ ٧ ص ٢٧٩ ، وقد فعل اسحق ذلك اذ غنى فى شعرين ، الاغانى جـ ٥ ص ٣٦٠ ، ولعل البيت الثانى المضاف يمثل صوتا موسيقيا مجهولا يبنى عليه المغنى غناءه موهما الآخرين أنه من ابتداعه ، وابن جامع يضيف بيتين لبيتين (نفسه ص ٣٩٩) .

(٢) الاغانى جـ ٥ ص ٣٧١

(٣) نفسه جـ ١٠ ص ١٢٠

(٤) نفسه جـ ٥ ص ٣٧٢

(٥) نفسه ص ٣٥٥

«والدليل على أن العرب انطق ، وأن لغتها أوسع ، وأن لفظها أدل ، وأن اقسام تأليف كلامها أكثر والأمثال التى ضربت فيها أجود وأيسر . والدليل على أن البديهة مقصورة عليها ، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها ، وما الفرق بين أشعارهم (أشعار العرب) ، وبين الكـلام الذى تسميه الروم والفرس شعرا . وكيف صار النسيب فى أشعارهم ، وفى كلامهم الذى أدخلوه فى غنائهم وفى ألحانهم انما يقال على ألسنة نسائهم ، وهذا لا يصاب فى العرب الا القليـل اليسير . وكيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزونا على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون (١) » .

والآن نحـاول فهم محاورات ابراهيم بن المهدى واسحق فى ضوء مـا أورده الجاحظ . ان العجم (وأظنه يقصد الـروم كمـا سنعلل ذلك فيما بعـد) تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط . ان اسحق يأخذ على ابراهيم تمطيط الألفـاظ فى مواضع عدة نذكر منها رسالة أرسلها الاول الى الثـانى يسأله فيها عن قوله «ذهبت من الدنيا وقد ذهبت منى» ، وعن أى شىء كان معنى صنعته (غنـائه ولحنه) فيه ؟ وهو يعلم أنه لا يجوز فى غنائه الذى صنعه فيه الا أن يقول «ذهبتو» بالواو ، فان قال «ذهبت» ولم يمدها انقطع اللحن والشعر ، وان مدها قبح الكلام وصار من كلام النبط . فكان رد ابراهيم أن ليس اسحق الا بابن زانية من الجرامقة (فرس يقيمون بالعراق لكنتهم العربية غير سليمة) . فقال اسحق : الجرمقانى والله منا أشبهنا بالجرامقة لغة ، وهو الذى يقول «ذهبتو (٢) » .

ويطرد الحوار بينهما فى نطق ابراهيم بن المهدى لكلمه «أكبر» هكذا : «أكبار» ويعيد اتهامه بنطق اللغة مثل النبط ، وقد يأخذ التمطيط شكلا آخر فيما يرد به ابراهيم بن المهدى على رسالة لاسحق : «ومن العجب الذى لم أر مثله ، والمكابرة التى لا يشبهها شىء اعتداؤك على فى التجزئة حيث تقول :

حيّيـــا أم يـعمـرا قبـل شحطا من النـوى

يا أخى وحبيب نفسى ، فانظر كم فى هذا من العيوب ! قولك «بيا» ليكون مثل «شحط» فى الوزن ، أيكون مثل هذا الكلام ؟ ! وقولك فى الجزء الثانى «حي» حتى يكون مثل «قبل» ، هل يكون مثل هذا ؟ ! أو ليس فى «يّيا المشددة» أربع ياءات وفى

(١) البيان والتبين ج ١ ص ٣٨٥
(٢) الاغانى ج ٥ ص ٢٨٨ – ٢٨٩

«حي» التى عطفت بها ثلاث ، فتصير سبع ياءات ، وانما هى ثلاث فى الأصل : الياء المشددة ، وياء الاثنين حيث تقول «حييا» ! والناس فى هذا بينى وبينك بهائم ، فمن استعدى عليك ، ولو انصفت لعلمت أنه لا يمكن فى :

« حيّيا أم يعمرا »

غير ما جزأت أنا الا بهذا الغلط الذى لا يحول من تحريك ساكن تجعله أول الكلام فقد زدت قبله حرفا ، أو تسكين متحرك فتزيد بعده حرفا ؛ كقولك «أم يعمرا قابِل شحطن» حيث جعلت قبل الباء ألفا ، وكقولك «أم يعمرن قبلا» فزدت الألف لتسكت عليها لأن السكوت على متحرك لا يمكن . فأية حجة هذه ؟ ! أو من يصبر لك على هذا ؟ ! وانما أردت أنا ما يجوز فجئتنى بتجزئة واحدة ، لا أريد غير ذلك منك . ما لك يا أخى تنفس على الصواب فيما لا نقيصة عليك فيه ولا عيب (١) » .

ان اسحق لا يجوز سبع ياءات فى «حييا» ويوجب على ابراهيم غير ذلك ، فنحن أمام تمطيط آخر يصطنع نبرا يجعل من ثلاث ياءات سبعا . أليس قيامنا بجمع ما فعلته المغنية «مخارق» بادخال الشعر العربى على اللحن الرومى ، وما أورده الجاحظ فى خبره «والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا (اللحن (٢)) على غير موزون (الشعر بعد تمطيط بعض ألفاظه فيفقد وزنه ، ثم اذا جمعنا هذا على ما يطرحه محمد بن الحسن بن مصعب من تحد لاسحق عندما سأله عن مخرج النغمة العاشرة الحادة عند اسحق لو أضيف للعود وتر خامس ، والصلة الأكيدة لاسحق مع محمد هذا لأنه يشغل

---

(١) نفسه ج ١٠ ص ١٤٦ – ١٤٧ ، لجأ ابن طنبورة الى تصغير حية ثم الحاق ياء النسب اليها ، وتصغير بيت وتكراره للحصول على ما حصل عليه ابراهيم بالمط (العقد ج ٧ ص ٢٧) .

(٢) يؤكد فكرة وزن الشعر على اللحن الرومى دون الفارسى كما يفهم من قول الجاحظ ما يورد ابن عبد ربه فى عقده (ج ٧ ص ١٠) ما يرويه عن «أبى شعيب الحرانى عن جعفر بن صالح بن كيسان عن أبيه ، قال : كان عبد الله بن عمر يحب عبد الله بن جعفر ، فغدا عليه يوما وعنده جارية فى حجرها عود ، فقال ابن عمر : ما ذاك ، قال : وما تظن به يا أبا عبد الرحمن ؟ فان أصاب ظنك فلك الجارية ؟ قال . ما أرانى الا قد أخذتها ، هذا ميزان رومى ! فضحك ابن جعفر ، قال : صدقت . هذا ميزان يوزن به الكلام ، والجارية لك ؛ ثم قال : هات ! فغنت :

أيا شوقا الى البلد الأمين وحي بين زمزم والحجون

ثم قال : هل ترى بأسا ؟ قال : هل غير هذا ؟ قال : لا . قال : فما أرى بذا بأسا» . والنص بالغ الأهمية فيما نذهب اليه ، وفى تاريخ الغناء العربى ، حيث يبدو اتصاله المبكر بالموسيقى الرومية ، وكان العود شىء جديد فى المجتمع حتى يظن ابن جعفر أن معرفة ابن عمر له ستكون لغزا يستحق المراهنة عليه ، ولنا أن نسأل هل العود أصله بيزنطى ؟ ربما فالعلاقات الثقافية بين الدولة الاموية والبيزنطية كانت جد وثيقة واستمر الحال على ما هو عليه فى الاندلس .

«والدليل على أن العرب انطق ، وأن لغتها أوسع ، وأن لفظها أدل ، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر والأمثال التى ضربت فيها أجود وأيسر . والدليل على أن البديهة مقصورة عليها ، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها ، وما الفرق بين أشعارهم (أشعار العرب) ، وبين الكـلام الذى تسميه الروم والفرس شعرا . وكيف صار النسيب فى أشعارهم ، وفى كلامهم الذى أدخلوه فى غنائهم وفى ألحانهم انما يقال على السنة نسائهم ، وهذا لا يصاب فى العرب الا القليـل اليسير . وكيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزونا على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون (١) » .

والآن نحـاول فهم محاورات ابراهيم بن المهدى واسحق فى ضوء مـا أورده الجاحظ . ان العجم (واظنه يقصد الـروم كمـا سنعلل ذلك فيما بعـد) تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط . ان اسحق يأخذ على ابراهيم تمطيط الألفـاظ فى مواضع عدة نذكر منها رسالة أرسلها الاول الى الثـانى يسأله فيها عن قوله «ذهبت من الدنيا وقد ذهبت منى» ، وعن أى شىء كان معنى صنعته (غنـائه ولحنه) فيه ؟ وهو يعلم أنه لا يجوز فى غنائه الذى صنعه فيه الا أن يقول «ذهبتو» بالواو ، فان قال «ذهبت» ولم يمدها انقطع اللحن والشعر ، وان مدها قبح الكلام وصار من كلام النبط . فكان رد ابراهيم أن ليس اسحق الا بابن زانية من الجرامقة (فرس يقيمون بالعراق لكنتهم العربية غير سليمة) . فقال اسحق : الجرمقانى والله منا أشبهنا بالجرامقة لغة ، وهو الذى يقول «ذهبتو (٢) » .

ويطرد الحوار بينهما فى نطق ابراهيم بن المهدى لكلمه «أكبر» هكذا : «أكبار» ويعيد اتهامه بنطق اللغة مثل النبط ، وقد يأخذ التمطيط شكلا آخر فيما يرد به ابراهيم بن المهدى على رسالة لاسحق : «ومن العجب الذى لم أر مثله ، والمكابرة التى لا يشبهها شىء اعتداؤك على فى التجزئة حيث تقول :

حيّيـــا أم يـعمـرا قبـل شحطا من النـوى

يا أخى وحبيب نفسى ، فانظر كم فى هذا من العيوب ! قولك «ييا» ليكون مثل «شحط» فى الوزن ، أيكون مثل هذا الكلام ؟ ! وقولك فى الجزء الثانى «حي» حتى يكون مثل «قبل» ، هل يكون مثل هذا ؟ ! أو ليس فى «يّيا المشددة» أربع ياءات وفى

(١) البيان والتبين ج ١ ص ٣٨٥
(٢) الاغانى ج ٥ ص ٢٨٨ – ٢٨٩

«حي» التى عطفت بها ثلاث ، فتصير سبع ياءات ، وانما هى ثلاث فى الأصل : الياء المشددة ، وياء الاثنين حيث تقول «حييا» ! والناس فى هذا بينى وبينك بهائم ، فمن استعدى عليك ، ولو انصفت لعلمت انه لا يمكن فى :

« حيّيا أم يعمرا »

غير ما جزأت أنا الا بهذا الغلط الذى لا يحول من تحريك ساكن تجعله أول الكلام فقد زدت قبله حرفا ، أو تسكين متحرك فتزيد بعده حرفا ؛ كقولك «أم يعمرا قابلِ شحطن» حيث جعلت قبل الباء ألفا ، وكقولك «أم يعمرن قبلا» فزدت الألف لتسكت عليها لأن السكوت على متحرك لا يمكن . فأية حجة هذه ؟ ! أو من يصبر لك على هذا ؟ ! وانما أردت أنا ما يجوز فجئتنى بتجزئة واحدة ، لا أريد غير ذلك منك . ما لك يا أخى تنفس على الصواب فيما لا نقيصة عليك فيه ولا عيب (١) » .

ان اسحق لا يجوز سبع ياءات فى «حييا» ويوجب على ابراهيم غير ذلك ، فنحن أمام تمطيط آخر يصطنع نبرا يجعل من ثلاث ياءات سبعا . أليس قيامنا بجمع ما فعلته المغنية «مخارق» بادخال الشعر العربى على اللحن الرومى ، وما أورده الجاحظ فى خبره «والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا (اللحن (٢)) على غير موزون (الشعر بعد تمطيط بعض ألفاظه فيفقد وزنه ، ثم اذا جمعنا هذا على ما يطرحه محمد بن الحسن بن مصعب من تحد لاسحق عندما سأله عن مخرج النغمة العاشرة الحادة عند اسحق لو أضيف للعود وتر خامس ، والصلة الأكيدة لاسحق مع محمد هذا لأنه يشغل

---

(١) نفسه ج ١٠ ص ١٤٦ - ١٤٧ ، لجأ ابن طنبورة الى تصغير حية ثم الحاق ياء النسب اليها ، وتصغير بيت وتكراره للحصول على ما حصل عليه ابراهيم بالمط (العقد ج ٧ ص ٢٧) .

(٢) يؤكد فكرة وزن الشعر على اللحن الرومى دون الفارسى كما يفهم من قول الجاحظ ما يورد ابن عبد ربه فى عقده (ج ٧ ص ١٠) ما يرويه عن «أبى شعيب الحرانى عن جعفر بن صالح بن كيسان عن أبيه ، قال : كان عبد الله بن عمر يحب عبد الله بن جعفر ، فغدا عليه يوما وعنده جارية فى حجرها عود ، فقال ابن عمر : ما ذاك ، قال : وما تظن به يا أبا عبد الرحمن ؟ فان أصاب ظنك فلك الجارية ؟ قال . ما أرانى الا قد أخذتها ، هذا ميزان رومى ! فضحك ابن جعفر ، قال : صدقت ، هذا ميزان يوزن به الكلام ، والجارية لك ؛ ثم قال : هات ! فغنت :

أيا شوقا الى البلد الأمين وحي بين زمزم والحجون

ثم قال : هل ترى بأسا ؟ قال : هل غير هذا ؟ قال : لا . قال : فما أرى بذا بأسا» . والنص بالغ الأهمية فيما نذهب اليه ، وفى تاريخ الغناء العربى ، حيث يبدو اتصاله المبكر بالموسيقى الرومية ، وكأن العود شىء جديد فى المجتمع حتى يظن ابن جعفر أن معرفة ابن عمر له ستكون لغزا يستحق المراهنة عليه ، ولنا أن نسأل هل العود أصله بيزنطى ؟ ربما فالعلاقات الثقافية بين الدولة الأموية والبيزنطية كانت جد وثيقة واستمر الحال على ما هو عليه فى الاندلس .

وظيفة حجابة فى بلاط الخليفة الرشيد ، لتأكد لدينـا أن ابراهيم يعرب الأصوات الرومية ويشتق أساليب مذهبه من مذاهبهـا . وهنا لابـد أن يطرح هذا التطور الموسيقى سؤالا ، وقـد اهتزت قداسة العروض – كما أسلفنا – عند عـدد من الشعراء منهم بشار وأبو العتاهية وأبو نواس ، لماذا لا نتجاوز القواعد العروضية قليلا ، أو لماذا لا نلجأ الى البحور المهملة كى نؤلف شعرا يتناسب وزنه مع وزن الألحان الرومية المستعارة ؟ ان طرح هذا السؤال ليس غريبا على بيـئة تغزوها الفلسفة اليونانية بقوة ولا تتوقف عن التجريب والتأمل الذى قد يجر الى ما بعده ، فتلك قريحة بشار ثم أبى نواس (وغيرهما كثير) لا تتوقف عن التجريب بل اننى بالقراءة الممتدة لكـتب التراث أظن أن المؤرخين أسقطوا كثـيرا من الأعمـال التجريبية لهؤلاء الشعراء لمخالفتها الصريحة لعمود الشعر بل وعروضه وقوافيه ومن المفيد هنا أن نطرح فكرة الجمع (ريـاضيا) فى الشعر ، وقد افترضنـاها فى الموسيقى ، فهذا أبو نواس يتـأمل فى أشعارسابقة ومعاصرة له . «قـال عمر بن محمد بن عبد الملك بن الزيات حدثنى بعض أصحابنا عن أبى نواس أنه قال (*) : شاعران وضعا التشبيه فيهما (فى بيتى شعر لكل منهما) فى غير موضعه . فلـو أخذ البيت الثانى من شعر أحدهما ، فجعل مع البيت الآخر ، وأخذ بيت ذاك فجعل مع هذا لصار متفقـا معنى وتشبيها ، فقـلت له : أنى ذلك ؟ فقـال : قول جرير للفرزدق :

فـانك اذ تهجـو تميمـا وتـرتشى تبـابين قـيس أو سحـوق العمـائم
كـمهـريق مـاء بـالـفـلاة وغـره سـراب أذاعتـه ريـاح السمـائـم

وقول ابن هرمة :

وانـى وتـركـى نـدى الأكـرميـن وقـدحـى بكـفى زنـدا شحـاحـا
كـتـاركـة بـيضـهـا بـالـعـراء وملـبسة بـيـض أخـرى جنـاحـا

(*) من المفيد أن نربط تجربة أبى نواس هنا بهذا الخبر : قال دعبل : كان لى صديق متخلف يقول شعرا فاسدا مرذولا ، وأنا أنهاه عنه . اذا أنشدنى يوما :

ان ذا الـحـب شـديـد لـيـس يـنـجـيـه الـفـرار
ونـجـا مـن كـان لا يـعـشـق مـن ذل الـمـخـازى

فقلت له : هذا لا يجوز ، البيت الاول على الراء والبيت الثانى على الزاى ، فقال : لا تنقطه ، فقلت له : فالاول مرفوع ، والثانى مخفوض ، فقال : أنا أقول لا تنقطه ، وهو يشكله (الأغانى ج ٢٠ ص ١٥٠) ومن الواضح أنها نكته اذا لم ننقط البيت الثانى ، والحوار فيه ذكاء لا تخلف ، ولا شك أن القصة من وضع دعبل أو من وضع من يرويها ، وفيها سخرية من قواعد الشعر وصرامتها ، وأيضا فيها حس التجريب الذى يريد أن يتجاوز نظام القوافى العربية .

فلو قال جرير :

فانك اذ تهجو تميما وترتشى تبابين قيس أو سحوق العمائم
كتاركة بيضها بالعراء وملبسة بيض أخرى جناحا

لكان أشبه منه ببيته . ولو قال ابن هرمة مع بيته :

وانى وتركى ندى الأكرمين وقدحى بكفى زندا شحاحا
كمهريق ماء بالفلاة وغره سراب اذاعته رياح السمائم

كان أشبه ... (١) » اننا لسنا أمام عملية جمع فقط بل أمام عملية جمع وطرح ترتب عليها أبياتا متعددة القوافى متباينة الأطوال العروضية بزائدة تنقص فى بيت وتطول فى آخر .

وهذا الاختلاف العروضى والتعدد فى القوافى يخلق نصا له سياق واكثر التئاما . والنتيجة التى وصل اليها أبو نواس هى ما يصف به اسحق صنع ابراهيم بن المهدى بل وما يصنعه مخارق كيدا فى اسحق (على حد تعبير كتاب الاغانى ، بينما الحقيقة كما توترات الأخبار أن هذا مذهب مخارق فى الغناء تيمنا بامامة ابراهيم بن المهدى) . وكلاهما يحرك الغناء ، ويعيب على اسحق عدم تحريك الغناء ، واسحق بكلاسيكيته يقول «ليتنا نفى بما علمناه ، فانا لا نحتاج الى الزيادة فيه» منكرا عليهما التحريك الذى يزعم ابن المهدى أن حلاوة الغناء لا تتم الا به ، والتحريك كثرة الشغل (عمل أنغام تواكب سبع ياءات فى «حييا» على سبيل المثال) . واذا زعم اسحق أن غناءهما يتكرر فيه الحذف لا الشغل فهو تحامل الرافض لمذهبهما ، وهو لا ينى يوقع بهما فى المهالك مستخدما علو شانه (٢) . وكما سقطت أعمال تجريبية كثيرة فى الشعر حدث ذلك فى الموسيقى ، فان اغانى ابراهيم بن المهدى بعد قرن من الزمان (حتى تاريخ تاليف كتاب الاغانى) لا يكاد يعرف منها صوت ، ولا يروى منها الا اليسير وأن كلامه فى تجنيس الطرائق أطرح ، وعمل على مذهب اسحق (٣). والطرائق تكاد ترادف الدستانات ، وهى الحان حوذى بها الألفاظ والاغانى ، وقسمت أجزاؤها على أجزائها ، والطرائق : هى الصناعات التى عملت على أصناف

---

(١) الاغانى جـ ٩ ص ٤٤
(٢) راجع الاغانى جـ ٩ ص ٢٨٢ ثم الاغانى جـ ٥ ص ٢٨٧ ، ٢٩١ ، ٢٩١ - ٢٩٢ ، ٢٨٣ - ٢٨٤ .
(٣) الاغانى جـ ١٠ ص ١٤٩ ، لكننا نظن استمرارية ابراهيم فى الاندلس .

أوزان الشعر فى اللغات المختلفة ، من غير أن يجعل لكل طريقة منها اسم مفرد ، وهى بالقوة بلا نهاية (مثل العروض فى دوائر) . أما التجنيس فأظنه ما يشير اليه صاحب الكافى فى الموسيقى «بترتيبات وحشو» فى قوله : «وقد يتخلل أحوال الصنف المسمى بـ : الدستانات ، والطرائق ؛ شىء يسمى : النغمة ، باشتراك الاسم مع النغمة المحدودة فى علم الموسيقى ، وهى تجرى مجرى الترتيبات والحشو خلال تكرير اللحن فى الأبيـات ومجرى الاستراحات ، وهى صنوف مؤلفة ، كـثيرة فى الطبقة التى عليها اللحن ، ويستعمل فى كـل دستان وطريقة منها (نغمـة (١)) ونظن أنها ما يشير اليه صاحب الأغانى بكلمة الزوائد .

ولا نشك أن غناء عليه بنت المهدى فى مسمط رباعى تختلف فيه قـافية الشطر الثالث لكل زوج من الابيات لابد أن تدخل فى عداد مذهب ابراهيم المنسى مع أخته، وهذا الاختلاف يعين على تمطيط قافية الشطر الثالث بأسلوب تكاثر ياءات «حييا أم يعمرا» وقد تضاعف معه «ألف القصر» أيضا فى ظننا طبقا لنفس القـاعدة ، وذلك هو المسمط :

مـالـى أرى الأبصـار جـافيـه لم تـلتـفت مـنى الـى نـاحيـه
لا ينـظـر النـاس الـى المبـتلى وانمـا النـاس مـع الـعـافيـه
صحبى سلـوا ربـكم العـافيـه فقـد دعتـنى بعـدكـم داهـيـه
صـارمـنـى بـعـدكـم سيـدى فـالعين من هجرانـه باكيـه (٢)

ان هذه المسمطة المربعة الغريبة المطلقة القافية فى الشطرين الثالث والسابع تكاد تكون اجابة على السؤال الذى كـان ينبغى أن ينـبثق فى جو شعراء ومغنى الحداثة فى مطلع القرن الثـالث الهجرى أو فى ذيل القرن الأول من عمر الـدولة العباسية . وهى اجابة لسؤال ما كاد ينبثق حتى أخمده اسحق واتجه لمعـاداة الحداثة فى الشعر والموسيقى جميعا لكن زرياب قد حمـل معه بذرة الحداثة الى أرض تتعطش اليها فنبتت هناك ونمت مع أسئلة كثـيرة وأجوبة شافية . وحتى نصل الى الاندلس حيث آلة الأرغن التى هى النبع الصافى للموشحات فى نظر أهم من كتب عنها نورد هذا الخبر عميق الدلالة حول دور ابراهيم بن المهدى وأخته علية اللذين يشكلان معا موشحة على لسان رجل هو ابراهيم وخرجة على لسان

---

(١) الكافى فى الموسيقى ص ٦٦ – ٦٧
(٢) الاغانى جـ ١٠ ص ١٧٠

امرأة هى علية . الخبر من كتاب محمد بن الحسن عن عون بن محمد عن أبى أحمد بن الرشيد واللفظ له ، قال : دخل يوما اسماعيل بن الهادى الى المأمون ، فسمع غناء أذهله . فقال له المأمون : مالك ؟ قال : لقد سمعت ما أذهلنى ، وكنت أكذب بأن الأرغن الرومى يقتل طربا ، وقد صدقت الآن بذلك . قال : أولا تدرى ما هذا ؟ قال : لا والله ! قال : هذه عمتك علية تلقى على عمك ابراهيم صوتا من غنائها (١) استحسنه . فأصغيت اليه فاذا هى تلقى عليه :

ليس خطب الهوى بخطب يسير ... ليس ينبيك عنه مثل خبير

ليس أمر الهوى يدبر بالرأ ... ى ، ولا بالقياس والتفكير (٢)

فهل عرفت علية وأخوها ابراهيم الأرغن ؟ الخبر لا يؤكد ذلك ، لكنه يلقى بالاحتمال بقوة اذا جمعناه الى ما سبق من أسلوب ابراهيم ومذهبه ، واذا لاحظنا أن هذه الابيات من مسمطة رباعية أيضا فى أغلب الظن ، والقافية المتحررة فى الشطر الثالث ومطلع الرابع تقسم البيت قسمة ضيزى الى فقرتين أولاهما أطول من الأخرى :

ليس أمر الهوى يدبر بالرأى ، ... ولا بالقياس والتفكير

ويتيح فرصة كبرى للتمطيط والتجنيس ، وتوسيع اللفظ على مقاس اللحن . اننا على أبواب التوشيح التى سيفتحها أهل الاندلس بعد موت علية (٣) بأقل من نصف قرن أو يزيد بقليل ! . ربما مع ألحان علية «الثانية» ابنة زرياب ، الذى خلد أعمال علية «الأولى» شكلا وموضوعا عندما سمى ابنته علية وجعلها وريثة فنه المحدث .

---

(١) نفسه ص ١٨٥

(٢) نفسه ، والخبر يروى الجزء الاول منه محمد بن يحيى الى صاحب الاغانى مباشرة ، بينما الخبر برمته منسوخ من كتاب محمد بن الحسن .

(٣) ماتت علية عام ٢٠٩ أو ٢١٠ هـ .

الفصل الأخير

الحداثة العباسية فى قرطبة

- ١ -

قرطبـــة

القرن الثالث الهجرى فى قرطبة ، هو الامتداد الحقيقى للقرن الثانى الهجرى فى بغداد (ومن قبلها دمشق) . فى هذا القرن كل شىء غامض فى قرطبة ومع ذلك ، فنحن نحس بـاستقلالهم من احدى العلامات الهـامة ، فهم يلبسون القلنسوة الرومية (١) . واذا لم يلبسوا القلنسوة فبدون غطاء للرأس ، وبملابس الحداثة : «كان يرى محمد بن بشير القاضى داخلا على بـاب المسجد الجامع يوم جمعة ، وعليه رداء معصفر ، وفى رجليه حذاء يصر ، وعليه جمة مفرقة ، ثم يقوم فيخطب ويقضى وهو فى هذا الزى ، واذا رام أحد من دينه شيئا ، وجده أبعد من الثريا . ومما يحكيه الناس ويدور على ألسنتهم من أخبار محمد بن بشير أنه أتاه رجل لا يعرفه ، فلمـا نظر الى زى الحداثة من الجمة المفرقـة والرداء المعصفر وظهور الكحل والسواك وأثر الحناء فى يديه لم يتوسم عليه القضاء ، فقـال لبعض من يجلس اليه : دلونى على القاضى ، فقيل له : ها هو ذا وأشير له الى القـاضى ، فقال لهم : انى رجل غريب وأراكم تستهزءون بى . انا أسالكم عن القاضى وأنتم تدلوننى على زامر ، فزجر من كل ناحية ، وقال له ابن بشير : تقدم فاذكر حاجتك، فلما أيقن الرجل أنه القـاضى تذمم واعتذر ، ثـم ذكر حاجته فوجد من العدل والانصاف فوق ظنه (٢) » . فنحن أمام ظواهر حداثة فى الثياب تستلفت النظر

---

(١) الخشنى ، قضاة قرطبة ، الدار المصرية للتاليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ص ٧ ، ١٨ .

(٢) نفسه ص ٣٢ ، ويصف لنا الضبى فى البغية عرسا : «فلعهدى بعرس فى بعض الشوارع بقرطبة والنكورى الزامر قاعد فى وسط الحفل ، وفى رأسه قلنسوة وشى وعليه ثوب خز عبيدى ، وفرسه بالحلبية المحلاة وغلامه يمسكه ، وكان فيما مضى يزمر لعبد الرحمن الناصر . وهو يزمر فى البوق» ، ويبدو - كعادة الفنانين اليوم - أنهم يبالغون فى الاناقة والبريق وهذا ما دعا الرجل الى قوله . الضبى ، بغية الملتمس ، دار الكـاتب العربى ، ١٩٦٧ ، ص ٢٠٣ . كذلك فى كتـاب (أخبار مجموعة فى فتح الاندلس وذكر أمرائها ، لمجهول ، دار أسامة ، دمشق (مصور عن طبعة مدريد ١٨٦٧) يصف القاضى : «كان يخرج الى المسجد ويجلس للحكم فى ازار مورد ولمة مفرقة» . وفيما يتعلق بملابس الاندلسيين من المفيـد مراجعة أزجال ابن قزمـان ، واشارة الدكتور عبد العـزيز الأهوانى اليها فى كتابه : الزجل فى الاندلس ص ٧٢ - ٧٦ .

حتى أن بعض الناس تشير الى القاضى فى سخرية باسم «عشر الدلال» ! ويحفظ ذلك القاضى ، ويندم الساخر لحلم القاضى رغم الحفيظة (١) . ولعل ابن بشير كان يبالغ فى التزام «المودة» ، ومع ذلك يستقر لباس القلنسوة ، أو التخلص نهائيا من لباس الرأس حتى أن بعضهم «سأل يحيى بن يحيى عن لباس العمائم ، فقال : هى لباس الناس فى المشرق ، وعليه كان أمرهم فى القديم . فقيل له لو لبستها لاتبعك الناس فى لباسها . فقال : قد لبس ابن بشير الخز ، فلم يتبعه الناس ، وكان ابن بشير أهلا أن يقتدى به ، فلعلى لو لبست العمامة لتركنى الناس ، ولم يتبعونى كما تركوا ابن بشير ، وكان يحيى بن يحيى كثيرا مـا يحكى عن محمد بن بشير عن مالك بن أنس (٢) » .

فهناك الاتجاه المحافظ البدوى يريد عمامة المشرق ، لكن تفتح فقهاء الاندلس يعرف أنه لا يمكن الوقوف أمام تيارات اجتماعية كبرى . فقد اختار الأندلسيون ثيابا وطنية اذا صح التعبير منذ البداية ، فها هو قـاض آخر يجلس فى المسجد يحكم بين الناس وعليه «شركاب (٣) » ، والأمثلة لا تحصى ، ولذلك فنحن نتحفظ مع ما يقوله ابن خلدون من أن لباس الاندلسيين فى العصر الغرناطى المتأخر ، كان محاكاة منهم «كمغلوبين للغـالب (٤) » . فمن المـؤكد من النصوص السابقـة الاستقلالية حتى أن كشف الرأس يكون تعزيرا وهوانا فى العراق وهو فى الاندلس أناقة (٥) وقد تعلو الرأس جمة مفروقة أو قلنسوة ، والاندلسيون اختاروا اللون الأبيض لمبانيهم حتى صارت قراهم كالحمائم كما نراها اليوم ، واللون الابيض فى الخريف والمـلون فى غيره من الفصول مـوافقين زرياب على اختيـاره (٦) ، والناس تدخل الحداد فى الأسود وهم يدخلون فى الأبيض كبياض لياليهم .

فى هذا القرن الثالث نسمع عن هذا النمط من الحياة ، وهو نمط أندلسى . ان اختفاء العمائم فى هذا الوقت المبكر يدل على احتضان الملابس المحلية من جانب العرب الفاتحين .

ثم الاشتراك المبكر فى الأعيـاد الدينية الاسلامية والمسيحية متضمنة اجازة

---

(١) نفسه .
(٢) نفسه ص ٣٦
(٣) نفسه ص ٧٠
(٤) المقدمة ص ١٤٧
(٥) ابن الأزرق ، بدائع السلك فى طبائع الملك ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ جـ ٢ ص ١٦٠
(٦) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٢٨

الأحد بجانب الجمعة لهو أمر بالغ الأهمية على تحول الشعائر الدينية الى عادات «قومية» . فـانى لا أشك فى أن كثـيرا من أهل البـلاد الأصليين الذين دخلوا فى الاسلام هم وراء استمرار هذه الاحتفالات ، ولم يكن الأمر مجرد مشاركة اسلامية مسيحية فحسب ، ولكنها حياة فولكلورية غنية تمسك بها أهل البلاد الأصليون ، وأعجب بها وتبناها العرب بدليـل اخراج الأمير نفسه الهبـات والجوائز لغير المسيحيين فى هذه الأعياد ، أى أنهـا تجاوزت الوجود الفولكلورى الى الـوجود الرسمى (١) .

اننا لن نطارد الظواهر المحلية أكثر من ذلك ، لكنها كانت حداثة استجدت على سلوك عرب الاندلس – فيما يبدو – بحثا عن عنـاصر وحدة بجانب جاذبية الحياة الفولكلورية بهذه البلاد الى حد تبنيها فى وقت مبكر كما نرى . وهى أيضا عناصر استقلالية اكتسبوها من واقع شبه الجزيرة الملىء بالقوميات التى تسعى – وحتى اليوم – للاستقـلال والتميز . ان هذا الواقع سوف يخلق تنـاقضا مفزعا . ان السعى للاستقلال الاندلسى سوف يحفز الاندلسيين دائما للتفوق على مصدر حضارة العصر وهو المشرق ، وهذا السعى الشامل نكتشفه من مراجعة الرحالة الاندلسيين نحو المشرق للحج واستيراد كل جديد ، فهؤلاء ينتمون لكل أقـاليم الاندلس ولكل أجناسه بـل ان بعض المسيحيين يتوجهون نحـو المشرق للتبشير مثـل رايموندو لوليو بل ان سانتا تيريزا تحكى لنـا فى سيرتها الذاتية (بعد سقوط غرناطة بما يقرب من قرن) أنها فكرت فى عمل نفس الشىء . ان هذا السعى للمنافسة والتفوق والاستقلالية سيخلق عناصر وحدة ، لكنـه سيتعمق أيضا داخل كل العرقيات والأجناس والأديان فى شبه الجزيرة ، فيؤدى الى صراع دموى على الجانبين المسيحى والاسلامى ، ثم بينهما داخل كل جانب .

ولهذا فان حداثة بغداد ، التى قاد خطاها الاولى بشار ، وتابعه فى تطوير وتمرد – تجاوز حدود أبى الحداثة بشار – كل من أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم ابن الوليد – سوف تثير انتباه الاندلسيين . انها طريق للتفوق على المشرق لو تابعوا السير فيها ، ولا سيما أن المشرق قـد أوقف تيـار هذه الحداثة ، وأسلم الشعر تدريجيا الى البداوة كما ظهرت فى شعر البحترى ثم المتنبى من بعده .

ويورد ابن سعيد فى المغرب خبرا عن عبد الرحمن الأوسط – بالنسبة للباحث له دلالته الرمزية الكبرى – فالأخبار مادة للتحليل الدقيق وليست بابا فحسب

---

(١) راجع فتح الطيب جـ ٢ ص ١٢٥ ، والجوائز التى حددهـا عبد الرحمن الأوسط لهـذه الأعياد . كذلك راجع المقتبس ص ١٣٨ ، وهامش ٢٩٨ ص ٥١٩ .

من أبواب الطرافة – فحواه أن عبد الرحمن هو «الذى أحدث بقرطبة دار السكة، وضرب الدراهم باسمه ، ولم يكن فيها ذلك مذ فتحها العرب . وفى أيـامه أدخل للأندلس نفيس الجهاز من ضروب الجلائب لكون ذلك نفق عليه وأحسن لجالبيه ووافق انتهاب الذخائر التى كانت فى قصور بغداد عند خلع الأمين فجلبت اليه ، وانتهت جبايته الى ألف ألف دينار فى السنة . وهو الذى اتخذ الوزراء فى قصره بيت الوزارة ... وكان مولعا بالنساء ولا يتخذ ثيبـا البتة . وكملت لذته بقدوم زرياب غلام اسحق الموصلى (١) يثير هذا النص الانتباه الى :

١ – ثراء الأندلس واستقلالها الاقتصادى فى عهد عبد الرحمن الاوسط (دار السكة – الجباية) . والاستقلال الاقتصادى أصل كل استقلال .

٢ – انتقـال أدوات الحداثة المـادية (ذخائر قصور بغداد عند خلع الأمين) والروحية (زرياب) . وخبر ابن خلدون عن قدوم زرياب مسبوق بما يعطينا فكرة عن ذخائر قصور بغـداد ، فهو يتحدث عن تقـدم الموسيقى والغنـاء ، ويقول «... وكان من ذلك فى دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث (المستجد بعده) به وبمجالسه لهذا العهد (عهد ابن خلدون) ، وأمعنوا فى اللهو واللعب ، واتخذت آلات الرقص فى الملبس والقضبان والأشعار التى يترنم بها عليه (الرقص) ، وجعل صنفا وحده، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى الكرج ، وهى تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبـية يلبسها النسوان ، ويحاكين بها امتطاء الخيـل ، فيكرون ويفرون ، ويثاقفون ، وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو ، وكـثر ذلك ببغداد ... وانتشر منها الى غيرها ، وكان للموصليين غلام اسمه زرياب ...(٢) » . فمـا انتقل من بغداد كان كـل هذا : «عناصر الحداثة» والحياة المرحة التى جعلتهم يصفون أيام عبد الرحمن الاوسط بالعروس (٣) . اننى أظن أن هذا الوصف كان فى اغنية اسمها «الموشح العروس السباعى القفل» الذى امتنع ابن سناء الملك عن التمثيل له فى دار الطراز ، وأن هذا الموشح كان هدية زرياب لعبد الرحمن ، بل هو – كقدوة – قد غنى هذا الموشح ، فردد الناس بعده تسمية أيام عبد الرحمن بالعروس .

تنتقل الى قرطبة أدوات الحداثة فى بغداد (المادية) والروحية فى شخص زرياب الراوى العظيم والموسيقار المبدع (فى الموسيقى) المخترع (لآلاتها) ، صاحب دار

---

(١) ابن سعيد ، المغرب فى حلى المغرب (تحقيق : شوقى ضيف ، دار المعـارف ، القـاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ٤٦ .

(٢) المقدمة ص ٤٢٨

(٣) المغرب ص ٤٦

«المودة» فى نفس الوقت . ان قدوم زرياب لم يكن الا استردادا لحياة بغداد فى عصر الأمين ، والتى آن لها أن تسير فى طريق آخر يسيطر عليه الاتجاه المحافظ الذى قاده «اسحق الموصلى» كما أسلفنا ، بينما قرطبة يقود فيها «زرياب» اتجاه ابراهيم ابن المهدى ، وأتباعه من الشعراء المحدثين . ان قيادة الحياة الاجتماعية والثقافية بعلم فى الموسيقى انتقلت الى قرطبة ، لكن شتان بين علم بغداد (اسحق البدوى النزعة فى الشعر والشعراء) وبين زرياب صاحب الاختراعات وأساليب الابداع التى وجدت متنفسها فى قرطبة ، ولم تجده فى بغداد .

وان كان زرياب وحده كافيا لنشر الحداثة بمعونة ذخائر قصور بغداد ، فان الحركة لـم تتوقف لاستجلاب الجديد وتعلمه ولهذا «هاجر عباس بن ناصح لما سمع بنجوم أبى نواس ، وروى شعره» (١) ، وهناك من الشواهد ما يثبت أن الأندلسيين قد تمكنوا من صنعة أبى نواس حتى أمكنهم تزييفها (نحل شعر عليه) دون أن يكتشف التـزييف الخبـراء (٢) . وفى المـواقف الصعبـة يستشهدون بشعـره (٣) . والذى حفظ شعر أبى العتـاهية من الضيـاع هم الأندلسيون . وهزل المحدثين وتهاجيهم وسخريتهم وميلهم عن عمود الشعر هى أبرز صفات شعر مؤمن بن سعيد والغزال وعباس بن فرناس . ان حداثة بغداد قد استقرت فى قرطبة ، وبصفة خاصة تجريبيتها والرغبة فى السبق واللجوء الى لغة الشعب الحية وتفجير طاقتها الشعرية . ولسنا فى مجال للتمثيـل ، ولكن يتبين ذلك من يدرس أشعار القرن الثالث . فالحداثة فى الشعر والموسيقى قد اكتملت فى قرطبة . وأن لها أن تنطلق على نحو فريد من الابداع مما لم يتح لها فى بغداد . وكانت نتيجة لتبنى هذا التيار المحدث أن حل زرياب ومعه عباقرة الموسيقيين والشعراء مكانة فى نفوس الأندلسيين وحياتهم (٤) لا تقارن بالمصير الحزين لشعراء الحداثة فى بغـداد .

وكانت ذروة هذا الواقع الموشحات .

---

(١) تاريخ الادب الاندلسى ص ٣٤

(٢) الحميدى ، جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦ . ص ٢٢٨ – ٢٢٩ ، كذلك ، انظر : أحمد هيكل ، الأدب الاندلسى ، دار المعارف ١٩٧٩ ؛ ص ١٥٩ .

(٣) أخبار مجموعة ، ص ١٣٩ ، وهنا شواهد لا تحصى عن احتفال الاندلسيين بأشعار أبى نـواس .

(٤) عن مكانة زرياب يورد الحميدى : «وزرياب عندهم كان يجرى مجرى الموصلى فى الغناء ، وله طرائق أخذت عنه ، وأصوات استفيدت منه والفت الكتب بها ، وعلا عند الملوك منالك بصناعته واحسانه فيها علوا مفرطا ، وشهر شهرة ضرب بها المثل . جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ص ١٠٢) ولاحظ مكانة «شرحبيل الزامر» من الامير محمد من فحوى قصة يوردها المقتبس ص ١٥٠ .

- 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 أخرى بمزيج من اللغتين الرومانثية والعربية ، وتارة ثالثة بلغة عامية عربية ، وتارة رابعة بلغة عربية معربة . فهى فى كل صورة ترمز لحالة من أحوال الحضارة التى تخثرت فى هذا العمل الأدبى جماليا لتكثف مغزى صور واقعية . يحكى ابن جبير فى رحلته أثناء مروره بعكا أن المدينة قد «انتزعها الافرنج من أيدى المسلمين فى العشر الأول من المائة السادسة ، فبكى لها الاسلام ملء جفونه ، 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 ايقاع 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 الهـائل . وكذلك الموشحة ذات الخرجة الأعجمية فهى الآن بين الصمت لاختفاء وظيفتها فى الـواقع الاندلسى الذى صار تاريخا وبين الحيـاة فى أيدى أحفاد الاندلسيين بـالمغرب العربى خاصة وباقى العـالم العربى عامة ، تخليدا لجذورهم وابقاء لرمز يكثف تاريخ جدودهم بما حمل من أمجاد وبؤس فى آن .

وأما احدى صور الواقع الانـدلسى الصارخة للموشحة الحيـة ، فهى أمر «موسى بن موسى بن فرتون بن قسى أمير الثغر الأعلى والثـائر على الامير عبد الرحمن الأوسط ، فقـد تزوجت أمه بعد موت أبيه من أمير من البشكنس أنجب منها ثلاثة أبناء حكموا مملكة بنبلونة (اقليم الباسك حاليا) . وتحالف الأخ الأمير المسلم مع أخوته الملوك المسيحيين ضد الامير الأموى ، وكان دائما يتم تمردهم معا أو مصالحتهم للأمير معا . واقع أنجب شبكة من العلاقات المسيحية الاسلامية والعربية الاسبانية فى غايـة الطرافة والتعقيـد حكمت اطـار العلاقات سلمـا وحربا (١) . كذلك نجد حالات كثـيرة يستعين الأمير المسيحى لحمـاية عرشه بالأمير المسلم والعكس ، وهذه صورة صارخة حكمت العلاقات التى يتحالف فيها مسيحى مع مسلم ضد مسيحى ، أو مسلم مع مسيحى ضد مسلم . أما الصورة الهادئة لهذا الوجود التوشيحى هو مثال قومس بن انتيان كاتب الرسائل للأمير محمد ، الذى من أجله تحول الأحد إجازة لجميع كتـاب الدولة المسلمين (٢) ، «خرجة أعجمية» ، وبـاقى البنية عربى لكن يجرى فى دمـائها إيقـاع الخرجة الأعجمية سواء فى صراعها أو وحدتها مع البنية العربية (ومن أجـل 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) . إن لابن قزمان فى هذا الزجل «تصويرا لنزهات خلوية له أيام العصير . وتلك الأيام كان يخرج فيها الأندلسيون الى الحقول والأودية ، حيث يبيـتون عدة ليال هنـاك . وقد ذكرها الشعراء فى أشعارهم ، ونقل ابن بسام طرفا منها ، وزمن العصير فى الخريف ،

---

(١) المقتبس ص ٤ ثم الهامش (١) والهامش (٢٨) ، وهوامش محقق المقتبس (د. محمود مكى) تمثل عملا بحثيا ممتازا لا يقرأ النص الأصلى بدونه .

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

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

وليس غريبا أن تمتزج العربية والأعجمية فى الخرجة ، فالمواسم الزراعية لم تعد تنتمى لفئة دون الأخرى ، إن الزراعة مهنة الجميع ، وأعيادها أعياد 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 رأيت 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 إشعال الفتن ، وإسقاط حكام والإتيان بحكام آخرين . إنه دور لم يدرس حتى الآن لكن من يقرأ أحداث الأندلس يجد أن هذا الامر كان خارجا على نواميس العصور الوسطى ، وبالتالى فإن 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 لمغزى المقاومة الرسمية لذلك ، ومع هذا فإن الإيقاع ظل يحمل صدى هذا الدور حتى النهاية ، لأن هذا الدور لم يتوقف قط ، فغزا غزوا مظفرا من جديد فى شكل أدبى جديد هو الأزجال .

---

(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» أى : غدا سيكون عيدا (لو أن نراك) .

ومن العناصر المثـيرة للانتباه فى الـواقع والتى يمكن أن تتمثـل فى البنـاء التوشيحى موضوع الخمر فى الأندلس . إن تبنى الأندلسيين لمشروع أبى نواس الفنى (١) ، يمكن أن نربطه بالتحرر الأندلسى رغم التشدد المالكى ، كما ينبغى أن نربط ذلك كله بالكروم باعتبارها عصبا للاقتصاد ، وبالتالى لصناعة الخمور ، حتى أصبحت الكروم والخمر من عناصر الوحدة واللقاء فى مجتمع الأندلس 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 الإغضاء 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 ، وإنما 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 ، فإنه شىء لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم ، إنما هو شىء رأيناه من بعده (٢) .

---

(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 «لمقارعة» 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 .

هذا التغافل يقابله تشدد فى الدين من لدن القضاة بل والعامة كما نرى فى معظم المصادر الاندلسية ان هذا التناقض ليس الا موشحة تمثل واقعا بالغ التعقيد ، فالتشدد فى الدين مع وحدة المذهب (المالكى) وسيلة لمواجهة عدو متشدد فى دينه أيضا واحدى المذهب (كاثوليكى) ، والتغافل فى الخمر ليس فعلا ارادیا يقلل من الشدة فى الحق وفى الدين ، وانما هو منفذ أتاحته خصوصية تاريخية لحد الخمر من أجل المحافظة على عنصر اقتصادى واجتماعى من عناصر الوحدة ، ولذلك عندما يأمر الحكم بمراقة 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

---

(١) تعلق عدد من كبار المفكرين والشعراء بأذيال البيت الأموى 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 رأيي – لتمسك هؤلاء بالأموية هو ادراكهم لخصيصة نراها جيدا فى المسرح الاسبانى وهى أن أهل اسبانيا يقدسون الملك ، ويرون فيه رمز الوحدة الأكبر الذى يوحد وطنهم متعدد القوميات ويدافع عن الكنيسة الكاثوليكية .

ومن الطريف فى موضوع أمر الحكم بإراقة 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 ان 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) .

مملكة غرناطة الصغيرة ولم تعد تقبل وجود عناصر أجنبية سوى بقـــايا العرب والبربر ، عادت فقراتها وأجزاؤها سيرتها الأولى من الالتئام والاعراب .

لقد نشأت الموشحة فى القرن الثـــالث ، حيث كانت عنـــاصر الوحدة تتزايد ، وعناصر التمزق تتجه لشىء من السكون والدعة وصل مداه فى عصر النـــاصر . وكان هذا العصر هو أنسب بيـــئة لاستمرار حركـــة الخروج عـــلى عمود الشعر العربى ، وعلى موسيقى اسحق الموصلى الموغلة فى الكلاسيكية ، وكان رسول هذه الحداثة الى الاندلس هو زرياب ، ومحتويات قصور بغداد وأيام العروس فى عصر عبد الرحمن ، وكان لابد لهذه الحداثة أن تتفـــاعل مع الواقع لقدرة زرياب على استيعابه والدخول فى نسيجه لصالح عنـــاصر الوحدة التى كان عليه اكتشافها وتنميتها ، وقد نجح لينال صفة الأسطورة فى تـــاريخ الاندلس ويتجاوز مكـــانة الموسيقار التقليدية الى مكـــانة خاصة خارقة للعادة فى مجال الثقـــافة والتوجيه الاجتماعى بصفة عامة . ان هذا الرجل قد أثبت بمـــا لا يدع مجالا للشك الدور العظيم للفن فى تاريخ الانسان .

- ٣ -

مدخل رياضى لنشأة الموشحة

اننا سنحاول البدء من أرض صلبة نحو المناطق الموحلة فى رحلة نحو معرفة أسرار نشأة الموشحة . وهذا التعبير المجازى لا يجاوز الحقيقة بعد اطلاعنا على جهد ابن سناء الملك فى الوصول الى أسرار الموشحات ، وفشله النسبى فى حل معظم ألغازها . لقد اقترب من صورتها الخارجية مستخدما بعنترية مشكورة القليل الذى يعرفه عنها مع النصوص لحل ما يمكن من ألغاز 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 أثر هذا الفن فى الزجل ، وأثر الزجل فيه ، وأثرهما 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 أدبى أشبه بدراسة نشأة السلالات البشرية الدنيا من سلالة بشرية عليا .

وحتى هذه اللحظة ، فان هذه الدراسة أشبه بسلسلة من التراكمات الكمية التى لا تنتهى ، وقد آن أن 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 أسماطا أسماطا ، وأغصانا أغصانا ، يكثرون من أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ، ويلتزمون عند قوافى تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد الى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهى عندهم الى سبعة أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغصان 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 أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب

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

ثم نورد ما قاله ابن سعيد فى المقتطف «فأما الموشحات فقد ذكر الحجارى فى كتاب المسهب فى غرائب المغرب أن المخترع لها بجزيرة الاندلس مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ عنه ذلك ، أبو عمر ابن عبد ربـه صاحب العقد ، ولـم يظهر لهمـا مع المتـأخرين ذكـر وكسدت موشحاتهما ، وكـان أول من بـرع فى هذا الشأن بعدهما عبادة القـزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية (٢) » .

وفيما يبدو الآن ، أن قول ابن خلدون مأخوذ من ابن سعيد دون اشارة اليه ، وربما أن كليهما نقلا عن مصدر ثـالث (قد يكون – فيما أظن – شخصا غير الحجارى (٣)) . لكن القول الثالث حول نشأة الموشحات هو أقدمها وأهمها على الاطلاق ، ومع ذلك فقد أثار تكهنات لا أول لها ولا آخر حتى كتابة هذه السطور ، ذلك هو قـول ابن بسام الشنترينى فى مطلـع القسم الأول ، المجلد الثـانى من ذخيرته : «وأول من صنع هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها – فيما بلغنى – محمد بن حمود القبرى الضرير . وكـان يصنعها على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملـة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العـامى والعجمى ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان . وقيل ان ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد أول من سبق الى هذا النوع من الموشحات عندنا ، ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادى ، فكان أول من أكثر فيها التضمين فى المراكز، يضمن كل موقف يقف عليه فى المركز خاصة . فـاستمر على ذلك شعراء عصره مكرم بن سعيد وابنى أبى الحسن ثم نشأ عبادة فأحدث التغيير ، وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف فى الأغصان فيضمنها كمـا اعتمد الرمادى مواضع الـوقف فى المـركز (٤) » .

هذا هو ما لدينا من حصيلة أقوال القدماء حول نشأة 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 بآراء حول الزجل أخذها 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 الأقـوال تطرح مجموعـة من المصطلحات التى تحتـاج الى ايضاح . وسنبدأ بمصطلح التضمين ، فهو أول المفاتيح الضائعة .

كما أشرنا فى آخر 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 الفنيـة 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 اتيـانهم بـ (غفور) مع (شكور) وبـ (خبير) مع (بصير) ، بـل 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 ربمـا لم يأت فى سياق الكـلام وكذلك لا يأتون بـ (قمر) مع (عمر) فى حال الخفض (*) ، ويجمعون بينهما فى حال الرفع والنصب ، (اذا أدخلوا عـلى قمر الألف واللام ، أمـا اذا لـم يفعلوا وافقـوا 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) ممنوعـة من الصرف فهى سوف تخفض بالفتحة ، بينمـا (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 غيـر صاح صـــاح
وان لحـانى عـلى المـلاح لاح
وانـمـا بـغيـة اقـتـراحـى راحـــي
وان درى قـصتـى وشـانـى شانـــي

* * *

— ٢ —

وبـى من الحب قـد تسلسل سلسـل
فى صورة الدمع بعد ما انهـل مـنـهـل
والعـود عـنـدى لمـن تـأول أول
والحسن فيـه عـلى المثـانـى ثـــانـى

* * *

— ٣ —

يـا أم سعـد بـاسم السعود عـــودي
وبـعـد حيـن مـن الهجـود جـــودي
عـلى مليك تـحت الـبنـود نـــودي
فـقـال انـى بمـن دعـانـى عـــانـي

* * *

— ٤ —

ونـاظـر نـاضـر المحـيـا حـــيـــا
أراك مـن قـــولـــه الـيـــا لـــيـــا
فـانـشـدتـه لمـن تـهـيـــا هـــيـــا
واحد هو يـا أمى من جيرانى رانـــي

* * *

— ٥ —

ونـاطـق بـالـذى كـفـاهـا فـاهـا
وراغـبـا بعـد مـا أتـاهـا 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 الثالث على (ودى) والرابع (بيا) والخامس (اها) وهناك خلل فى الثانى اما أراده المؤلف أو هو خلل من النساخ (١) . وهذه القوافى المضمنة متساوية فى كلا 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 المغناة (أى الموشح) .

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

المطلوب — باستقراء عدد كبير من الموشحات — هو فقط متوالية صارمة للحركات والسكون فى الأصوات الثلاثة الاخيرة من كل الفقرات حسب أنظمة التقفية التى ذكرناها فى الفصل الأول من هذا الكتاب .

(*) أوردنا الموشح كما ورد فى ديوان الموشحات ، وكما ورد فى : توشيع التوشيح ص ٩٦ — ٩٧ . والطريف فى هذا الموشح ان قفل البيت الرابع ومثله قفل البيت (الاخير) يتنافسان أسلوب الخرجة ، فكلاهما على لسان الفتاة ، وادخلهما — وهذا الأغلب — فى أسلوب الخرجة الاول منهما (القفل الرابع) .

(١) لو تصورنا أن مفهوم الكلاعى ينطبق حرفيا على الموشحات ، لكن الامر غير ذلك كما سنرى .

ففى موشح لابن رحيم يقول (١) :

أيـا عـبـرتى جـريـا
ويـا كـبـدى وريـــا
ويـا قـلـب لابـقـيـا
ومـن عجب الـدنـيـا
قـلـــوب مـنحـلـــه
مـع الـدهـر مـنهلـه

* * *

شكـوت فـلـم تـشـك
وقـالـت لـم تـبـــك
اذا كـان مـــا تـحـك
ولـــم تـــك ذى افـــك
ستـعـثـر بـالـذلـه
وتـقـنـع بـالـقـلـه

فقوافى اغصان البيت الاول :

جَرْيَا ، وَرْيَا ، بُقْيَا ، دُنْيَا

باختلاف بين الفتحة على الجيم والـواو ، والضمة على البـاء والدال ثم ان الحرف الثانى كان (ر / ر / ق ، ن) ، فهذان عنصران ينقصان عن قوافى السجع المستجلب عند الكلاعى ، لكن ذلك يمكن التغـاضى عنه ما دامت القـوافى 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 ٣٦٤ ، ٣٦٥

فالحرف الاول فى القوافى مختلف ، فهو مرة بالضمة ومرتين بالفتحة وأخيرا 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 الايقاع الصوتى ، ومن حيث الدلالة وأيضا من حيث نهاية كل مفردة ، أى أننا أمام نظام غزير للقوافى الداخلية وميزان للكلمات المتقابلة موحد لا يقبل الزحاف .

أما التغصين فى الموشحة فهو يسعى الى هذه الصورة المثالية ، وأيضا لا يدركها ، فيقف ملتزما بصرامة بعدد المقاطع محاولا بقدر الامكان تماثلها فى الطول والحركات والسكنات ، وإنهاء كل عدد منها بقواف متماثلة ، هى قوافى أشطار أغصان البيت ، وفقرات القفل ، لكنه أبعد من ذلك يحاول بقدر الطاقة خلق قوافٍ داخلية لا توقف سلسلة الكلام ، لكنها تخلق تناظرا بين السطور ، وتساويا لكل المقاطع المتقابلة . وهذا كما ذكرنا شبه مستحيل ، فيصبح للتغصين قاعدة إلزامية وقواعد اختيارية مثله مثل التضمين . والقاعدة الإلزامية الوحيدة هى تقسيم البيت الى أغصان حسب نظام معروف ذكرناه فى الفصل الأول ، كذلك تقسيم الأقفال الى فقرات ، ويكون ذلك التقسيم على أساس عدد المقاطع الصوتية (١) .

ففى موشح ابن زهر السابق :

الغصن الأول 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 .

وكل غصن من أغصان الموشح شطراه لابد أن يكون مجموعهما ١٢ مقطعا : الأول منهما من عشرة مقاطع ، والثانى من اثنين . ونتفق على كتـابة 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 أن كل أقفـال الموشح لابد أن تتكون فقرتاها ؛ الأولى من عشرة مقاطع والثانية من اثنين ، ونتفق على كتابة العدد هكذا ق (١٠ / ٢) ومعنى ما سبق أن الاغصان والأقفال متساوية فى عدد المقاطع . وحسب دراسة مبدئية تميل الأغصان والاقفال للتساوى أكثر من ميلها للاختلاف والتباين فى عدد المقاطع ، فنسبة الموشحات المتساوية الأغصان والاقفال فى عينة عشوائية قدرها ٥٠ موشحة كانت وصلت الى أكـثر من ٦٠٪ ، ومع هذا الميل فعدد المقـاطع لهذه الموشحات المتساوية الأغصان والاقفال يختلف من موشحة الى أخرى ، 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 ونظـام التفقير
١ (تام)	غ (٦/٧) × ٣	ق (٦/٧) × ٢
٢ (تام)	غ (٧) × ٣	ق (٣/٦/٦)
٣ (أقرع)	غ (١٤) × ٣	ق (١٠/٥)
٤ (تام)	غ (٨/٨) × ٣	ق (٨/٨)
٥ (تام)	غ (١١) × ٣	ق (١١/١١)
٦ (أقرع)	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 (أقرع)	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 (٩/١٠/٩/٩)
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 سطر واحد .
* غ (٦/٧) × ٣ تدل على عدد الأغصان .
* 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 أكثر من لحن طبقا لنظـام

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

والآن نذكر القارىء بخبر ابن بسام عن الموشحات ، فهى عندما نشأت كانت بلا تضمين ولا أغصان . هذا معنـاه ، أنها 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 أعجميا) مع العروض العربى المستعمل أو المهمل ، وقد لا يتفق .

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

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

ثانيا : يقول ابن خلدون عن عرب الجـاهلية : «وأما العرب فكـان لهم أولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء 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 أجل الأجزاء والمتحرك والساكن من الحروف قطرة من بحر تناسب الأصوات كما هو معروف فى كتب الموسيقى، الا أنهم لم يشعروا بما سواه لأنهم حينئذ لم ينتحلوا علما ولا عرفوا صناعة ، وكانت البداوة غـالبة أغلب نحلهم ، ثـم تغنى الحداة منهم فى حداء ابلهم ،

---

(١) اغانى من بلادى ١٢٩ – ١٣٠

(٢) راجع ، الفصل الثانى .

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

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

رابعا : ان الأندلسيين أعجبوا بـأبى نواس ، وان الأخير وضع مقطوعات على أصوات موسيقية ، أى على أبيات شعر تختزن ألحانا موسيقية وان ابن عبد ربه تابعه فى هذا الاسلوب بل واكتشف من تابعه فيه من أهل بغداد واستحضر له أمثلة فى عقده .

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

خامسا : أن زرياب عرف الموسيقى الرومية والفارسية فى بغداد ، بـل انه عرف نظام أشعارهم كما وصفها الجاحظ ، ولا شك أن أبـا نواس أيضا قد عرفها وفيها الشعر الغزلى على ألسنة النساء ، فوصل مـا كان يصنعه من شعر على أشطار الأشعار (الأصوات) بلفظ – يجعل الصوت المبـنى عليه نظمه عـلى لسان امرأة أو صبى أو سكير . كما أنه لا شك قد شهد (وربما شارك سرا) فى محاولات ابراهيم بن المهدى لتطويـع الشعر العربى للموسيقى على الطريقة الرومية ، أى محاولة تعديل الصيغة الايقاعية اللغوية للشعر لتطابق الصيغة الايقاعية للموسيقى . ومحاولة أبى نواس تدخل فى ذلك فهو يستخدم (صوتا : أى بيت شعر تم ترويضه وموافقته للحن) لبناء شعر «يغصنه» عليه أى يساويه

---

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

به فى المقاطع وتوالى الحركات والسكنات ليسهل الغناء به حتى من غير تلحين جديـد .

سادسا : ويحدثنا حازم القرطاجنى كـأنما يلمح تلميحا الى ما نحن فيه «ومما تختص به طريقة الهزل ويحب اعتماده فيها ، أن تكون النفس فى كلامها مسفة الى ذكر ما يقبح أن يؤثر ، وألا تقف دون أقصى ما يوقع (يخرق) الحشمة ، وألا تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل ، وألا تطرح ماله باطن هزلى ، وان كان له ظاهر جدى ، وأن ترد ما يفهم منه الجد الى ما يفهم منه الهزل بتخليص ذلك الى حيز الهزل بمـا يجعل مخلصا الى ذلك من توطئـة أو غير ذلك (كأنه يتكلم عن الخرجة وكيف يوطأ اليها بفعل : غنى / غنت ، أو ما يرادفهما) . ويقع مثل هذا بتضمين (وهذا لا علاقة لـه بنفس المصطلح فى الموشحات) ، ويقع بغير تضمين . وأكـثر ما يتفق هذا مع اللفظ المشترك (١) . والتفـات أندلسى الى التضمين يوحى لنا بالحاح الاندلسيين على النظم على «لفظ الغير».

سابعا : أن الموسيقى الاندلسية تتميز عن موسيقى المشرق ، ولعل أبرز ما يميزها خلوها من ربع المسافة الذى يعد بحق أهم ما يميز الموسيقى الشرقية بما فيها الموسيقى الفارسية ... فان الموسيقى الاندلسية تقوم على أساس المقام الطبيعى (الديـاتونيك) الذى لا نكـاد نجده بكيفية ملازمة ودائمـة الا فى الموسيقى الأوربية ، ومن ثم نكـاد نعلن أن الموسيقى الاندلسية ، وان كانت من بقـايا حضارة العرب ، فانها حملت معهـا عبر العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب الحانهـا ونظام تأليفها بطـابع خاص هو وليـد عملية امتزاج الموسيقى الشرقية والمغربية بـالموسيقى الاسبـانية القديمة ... لقـد بذلت الموسيقى العربية لأوربا بسخاء منذ استتب الأمر للعرب فى الاندلس ... ولكن لم يحل ذلك دون أن تأخذ من غيرها ما يطعمها ويزيدها جمالا وثراء . ويقول التيفاشى : ان أهل الاندلس فى القديم كان غناؤهم اما بطريقة النصارى أو حداء العرب ، ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه الى أن تأثلت الدولة الاموية . وكان ذلك زمن الحكم الربضى ، فوفد عليه من المشرق ومن أفريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية ، فأخذ الناس عنهم الى أن وفد الامام المقدم .. زرياب .. فجاء بما لم تعهده الأسماع الى أن 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 أهلها فرفضوا

---

(١) المنهاج ، ص ٣٣١

ما سواها (١) » . وتتكرر هنا «طريقة النصارى ، غناء النصارى» ، ويعنينا اثبات وجود هذا الغناء بجانب مزج الموسيقى الاسبانية القديمة بالموسيقى العربية .

ثامنا : وجود أنواع متعددة من الاغانى والموسيقى الشعبية مثل موسيقى الصقالبة التى استخدموها فى ترتيل القرآن ؛ وذلك أنهم استعملوا اللحن «الصقلبى» فى قراءة «واذ قيل أن وعد الله حق» ، وأخذوا يرقصون كرقص الصقالبة بأرجلهم وفيها الخلاخيل ، ويصفقون بأيديهم على ايقاع الأرجل ، وان هم قرأوا القرآن على لحنهم «الرهب» نظروا الى كل موضع ذكر فيه القرآن المسيح كقوله تعالى : «انما المسيح عيسى بن مريم» وكقوله تعالى : «اذ قال الله يا عيسى بن مريم» فمثلوا أصواتهم فيه بأصوات النصارى والرهبان والأساقفة فى الكنائس (٢) » كذلك هناك غناء ورقص بربرى أخذوه من رجال السودان الذين كانوا يلعبون الثقاف بالحديد ويرقصون ، ونساؤهم يضربن آلة 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 أيضا أهل اختراع (٤) .

* * *

اننا لو جمعنا هذا كله مع بعضه فى يد زرياب الموسيقار الشاعر ، فانه لن يهمل هذا الواقع بل سيجد أغنية علم أندلسية (كلمات) ، ولديه موسيقاه مع أنواع أخرى من الموسيقى مثل غناء النصارى وطريقتهم وغناء الصقالبة وهم يوشحون حتى «بآيات من القرآن» . ان الهزج العربى البسيط الذى يشير اليه ابن خلدون والتيفاشى باسم الحداء ليس الا أغانى العلم فى الشمال الافريقى اليوم ، وهى لا شك قد وجدت فى الاندلس ، وسيحاكى أبو نواس : يأخذ الصوت من الحياة ،

---

(١) الموسيقى الأندلسية 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 ألف الكتاب الوحيد فى السحر ، ولم يؤلف بعده كتاب حسب ما قاله ابن خلدون فى مقدمته ، وهم اخترعوا الموشحات والزجل ، وألفوا كتبا فريدة فى التراث العربى مثل طوق الحمامة والتوابع والزوابع وحى بن يقظان ، بل فى هذا المجال يمكن ذكر مقدمة ابن خلدون .

ويؤلف عليه كلمات (وكان شاعرا) للتغنى بأيام عبد الرحمن الاوسط العروس فى موشح عروس يخلط بين العـــامية والمعربة ، وبين الاسبـــانى القديم والعربى البغدادى المحدث ، وبين العربية والأعجمية وبين الأبيات والأقفال ، أزواجا ، بل سيحاكى ، وسيصبح ذلك غناء موشحا مثل غناء الديك الموشح . اننى أفترض نشوء الموشح العروس فى أيام 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 أمجاده وبؤسه ، والحان زرياب لفت البؤس لتخفيه فى موشح «عروس» يتغنى بأيام العروس : عصر عبد الرحمن . ان غيبة الموشح العروس من كتاب دار الطراز ليس بأقل وجاهة من الأسباب التى دعت الى اخفاء خبر نشأة هذا الموشح فى عصر عبد الرحمن الأوسط . وليس من المهم أن يكون زرياب هو الذى كتب كلماته أو اخترعه انما كان هو البؤرة التى انصبت فيها كل العناصر التى تدعو لاستمرار التطوير فى الشعر والغناء السلوك خط الحداثة المتلاشى فى بغداد . ان هذا القرن الثالث الذى يظهر فيه المتنبى فى الشرق والموشحات فى الغرب لدليـــل على ما أصاب حداثة المشرق من عودة الى البداوة ، وكان عبد الرحمن الأوسط بداية خروج الاندلس – فى طريق عكسى – عن البداوة نحو الحضارة .

— ٤ —

بين الموشح «العروس»

والموشح «المثـالى»

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

أشهى من الكـاس حامـل الكـاس أرعـاه مـا طـاف حـول جـلاسى

يـثقـل مـن أجلـه الجلـيس ولـو كـان مـن الـنسك آمـن الـنـاس

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

ولقد قال له بعض أصحابه : كم هذا التغصص بالحمية الشديدة ، فلك قدوة فى بنى بسيل ، ومثل فى أضدادهم بنى عاصم ، فـان 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 :

يغـنى مسامعنـا اليـه حواليـا بـلآلىء من لـفـظـه وزبـرجـد

والشعر يسجد نحو قبلـة شعره ولغـير قبلـة شعره لـم يسجـد

ويمدحه أيضا :

وقف القوافى على الأمير ...

البسته مدحتى والبسنى	ملابسا كالسراب فى قيعه
قد ساق وشيا غدا له زهر	علىّ يذكى الضحى بملتمعه
كأنه نور روضة أنف	من صنع دانى الرباب منهمعه
ملحفة كالكلا مؤزرة	من بين شتى الكلى ومجتمعه
الحفها قطرها وأزرها	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 ، وأصبهم بالسماع ، وأبصرهم بالموسيقى ، وأجمعهم 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 أو اسم ، وقد يكون هذا المصدر أو الاسم : (لغو أو لغوى) ، واللغو هو المطرح من القول ومالا يعنى ، وهو غير المعقود من الكلام . واللغوى : أصوات الطير ، والطير تلغى بأصواتها أى تنغم .

صفر المحاجر لغواها مبينة فى لجة الليل لما راعها الفزع

وأنشد الأزهرى :

قوارب الماء لغواها مبينة

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

باكرتهم بسباء جون دارع قبل الصباح وقبل لغو الطائر

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

---

(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 أيضا هو صوت الطيور . فاللغوى واللغو يترادفان مع الزجل. فنحن اذن أمام فن عامى مرتبط بالموسيقى قد بلغ فيه المطرف علما . وسيكون هذا الفن أصل الموشح أو 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 . أما شعره ، ففيه تفصيل وازدواج الوشاح «لآلى وزبرجد» كما يقول العتبى الشاعر ، وأما ثوبه الذى أهداه الى هذا الشاعر ، فهو أقرب الى ثوب راقصة أو وشاح مفصل . والوشاح المفصل يصف به الكلاعى (الذى أهدى الى هذا البحث أثمن تفسير لمصطلحى التغصين والتضمين) ازدواج المنظوم بالمنثور (١) .

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

وأخيرا ، فالبيتان اللذان أوردهما 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 .

ان خبر المطرف غامض ، لكن غموضه يعطيه أهمية ، فكل ما ارتبط بالموشحات والشعر الشعبى ، اذا نسب الى أحد فكأنه اهانة له ، ولصاحب المؤلف الذى ينسب .

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

١ – أنه يلحن أى يميل الى العامية .

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

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

---

(١) احكام صنعة الكلام ص ١٤٤

(*) ويحدثنا ابن خلدون فى مقدمته عن كلف الأندلسيين بالرقم ٧ وتبركهم به ، حتى أن وزراء عبد الرحمن الأوسط كانوا سبعة .

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

٤ – انه فيمـا نظن امتدح عبد الرحمن الاوسط «وكان يقال لأيامه أيـام العروس» . والعبارة فى نظرى ترادف «أيـام زرياب» ، أى أيام الغنـاء المسمى «العروس» ، ولعلها عبارة ساخرة أكثر منها مادحة لنسبة عصره الى الغنـاء . فالمكانة التى نالها زرياب بلغت بغداد وكان يسير فى موكب أشبه بموكب الملوك(١).

واذا كانت العبارة ساخرة ، فمدعاة السخرية الأكـبر أن تكون تلك الأغانى مستوحاة من أغانى تغنيها النساء للعروس ، وأن تكون ملحونة . فكـأننا بهذا التفسير نصل الى أصل المـوشح . ان أغانى أفـراح «العروس» أغـان شعبية بالضرورة ، وهى عند الاندلسيين محاكاة للعمليات الزراعية (٢) . ثم ان هذه العمليات نفسها تحتوى على أهم مصطلحات المـوشح : «الخرجة – أغصان – أغراس (وردت فى خبر ابن خلدون – قفل (وهو الذى يغلق المـاء عن الحوض الزراعى) – أسطار (التى يشقهـا المحراث – بيت (خيمة البـدوى (٣)) . واللحن فى الموشح العروس دلالة على ارتباطه فى عروضه ونظامه الكلى بالأغنية الشعبية العامية .

* * *

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

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الثانى ، وراجع مكانة زرياب من الأمير أمام الناس ما يحكيه الخشنى : «لما مات القاضى يحيى بن يعمر بقى الناس بلا قاض حتى «خطر» بهم يوما زرياب راكبا الى البلاط فسألوه أن يخبر الأمير عنهم بما هم فيه من سوء الحال اذ ليس لهم قاض ... » . قضاة قرطبة ص ٥ .

فاستغاثة الناس بزرياب دون كل رجالات الدولة والامراء ، يعنى امرين : أن أحدا لا يجرؤ على اقتراح شىء على الأمير ، وأن زريـاب كلمته مسموعة عنـد الامير . فنسبة العصر الى الغنـاء استجده زرياب ليس ببعيد .

(٢) راجع هذا البحث ص ١٠٧ – ١٠٨ .

(٣) نفسه ص ٩٩ – ١٠٦

(٤) يتشكل السلم الموسيقى العربى من سبع نغمات ، حاول مؤتمر الموسيقى (لجنة المقامات) المنعقد فى القاهرة ١٩٣٢ تحديد مقاديرها . راجع : مفتـاح سويسى المرجانى ، مقـامات 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 .
(٢) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨
(٣) هذا البحث ، الفصل الأول .
(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 الشأن ، وهو فى نفس الوقت كاتب كلمات لاكويكا واحد المؤدين لها . وقد اتضح لهذين الباحثين أن لاكويكا ذات أصل 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 اسلوب اداء نوبة لاكويكا والموشحة فى نفس الوقت حسب فهمه للنوبة .

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

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

وأثناء دراسة عدد المقـاطع بموشحات ابن زهر وقعنـا على موشح يمكن أن نسميه الموشح المثالى ، وهو الذى أطلق عليه ابن سناء الملك بأنه «يستقل التلحين به ، ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها (١) » وهذا الموشح يصل الى نص أدبى يعطى فى كل مقطوعة (٩٦) مقطعا لغويا حسبما يسير الغنـاء فيما نظن . هذا الموشح (٢) مقطوعته الأولى هى :

نبـه الصبح رقـدة النـائـم / فـانتـبه للصبـوح
وادر قـهـوة لـهـا شـان / ذات عـرف يفـوح

* * *

يـا حميـا الكـاس لاجـفت / منـك أرض الكـريم
ولـك الخيـر كلمـا التـفت / ورقـــات الـكـروم
ولعمـرى لنعـم مـا حفـت / بـبنـان الـنـديـم

* * *

هاتهـا قبـل بكـرة الـلائم / ورواح الـنـصيـح
وادر أن الـعـذول شيطـان / يـغـتـدى ويـروح

* * *

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 ، الفصل الأول .
(٢) ديوان الموشحات ج ٢ ص ١٠٤ - ١٠٥

وحيث ان غنـاء الموشح يقتضى ترديـد ٩٦ مقطعـا لغوية فى كـل نوبة (*) (نوبتجية أو 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 :

المطلـع :

٦/١٠ = ١٦

٦/١٠

البـيت :

٦/١٠ = ١٦

٦/١٠

٦/١٠

القفل الأول :

٦/١٠

٦/١٠

ويبدأ الغنـاء بالانشاد (١) ، وهو ترديد بيـتى 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 بأشعار مختلفة ، وسيصير ذلك فى الموشحة ترديد مقطوعة (ربما بمعاونة جوقة) ، والمعنى الذى احدثه زرياب ؛ وهو أن يكون هذا الغناء ذا تسلسل لحنى معـين .

(١) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ١١٩ – ١٣٤

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

١ – نغمة البداية (المطلع فى الموشح) ، وهى أيضا نغمة النهاية .

ب – نظام ترتيب الأبعاد ، البعد تلـو الآخر ، فى تمـاثل تركيبى معين (فقرات / اشطار ، أو 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 والكنـدى يسمى الشعر الأقوال العددية لمطـابقة 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 زريـاب 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 التأليف 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 أشعار أخرى تقليدية وذات أصل شعبى كالموال . ان مراجعة أبيات الانشاد المعروفة للنوبات التى ما زالت معروفة وللنوبات الضائعة ، وأيضا 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 الدساتين وأما المتبدلة فما كان بين ذلك (نفسه ص ٨٧) .

(١) راجع هذه الابيـات فى : الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ١٢٢ – ١٣٣ ، ومن المفيـد مراجعة خصائص انشاد النوبة (الموشح) ص ١٣٤ .

اذ أخضعت الكلمة الشعرية للموسيقى لم تكن الا مهتدية بهذه الكلمة نفسها ولكن على مستواها الشعبى . ولهذا من المفيد أن نتذكر تعريف أغنية العلم الذى ذكرناه منذ قليل ، وأنها تؤدى دون موسيقى تماما مثل الانشاد ، كما أنها تؤدى قبل أغنية طق فى الأفراح . وقد أثبتنا 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 (آه) أو عبارة (يا معذبى كفانى) .

أما 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 أغصانه وأقفاله (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 شاني

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 آخره 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 أكثر 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 أن كلمة «التضمين» هى تصحيف وقع فيه مؤرخو الموشحات البخلاء ، وأن المصطلح ليس الا مصطلحا زراعيا أيضا ، اشتق مثـل «ضمة قشة» الاغنية الشعبية المشار اليها فى الفصل الثانى ، وبالتـالى فهو «التضميم» وليس «التضمين» . ولا بـأس 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 : أولهما من الجاحظ يصف به استخدام آى القرآن المجيد فى الخطبة (١) . وهو يعنى قرن شيئين من جنسين مختلفين . والثانى عن الكندى ، يقول عن أنواع التأليف الموسيقى « ... فأما على كم ضرب يكون اللحن ، فهو ينقسم أولا الى قسمين قسم أحدهما المتتالى والآخر اللامتتالى .

أما المتتالى : فكالابتداء من نغمة ثم التزيد فى الحدة أو الثقل على استقامة .

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

وهذا الضفير يكون نوعين أحدهما منفصل ، والآخر مشتبك . أما المشتبك فهذا الذى وصفنا أولا .

وأما المنفصل ، فأن يبدأ من نغمة ثم ينتقل منها الى أخرى 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 أيضا ، حتى يؤتى على آخر نغم الجمع ، وتكون النقلة من آخره الى ابتداء النغم مؤتلفة (٢) » .

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

---

(١) البيان والتبيين جـ ٢ ص ٦ .

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

(٢) رسالة فى خبر التأليف 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 بـــالحداثة العباسية فيمـــا 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 باخر سواء كانوا بلديين أو مسالمة أو ما شابه ذلك من مسميات ، أمـــا البربر فلم نسمع عن مولى منهم سوى طارق بن زياد وهو مشكوك فى بربريته . والموالى الوحيدون فى الاندلس هم موالى بنى أميـــة المهاجرون من الشام وكـــانوا سند الدولة الأموية واختفى تجمعهم باختفاء النظام الأموى بجانب أنهم حملوا هذه التسمية فى المشرق . ان الوضع فى الاندلس 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 النـــوع 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 ، لكنـــه لا يحل اشكال تسمية الموشح الا بطرح احتمال أنه اجتهـــاد من المترجمين . فخبر الكندى يقول «والآخر الموشح المسمى بالضفير» وهذه العبارة تحتمل وجود أكثر من موشح أحدهما مسمى بالضفير ، ولكن السياق يرجح شيئا قـــد 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 ، وأخيرا 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 وأعوانه 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 ألف 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 والمرأة دور الدجاجة فى تمثيـل دقيق لحركات الديك العنيفة مع الدجاجة ، ويأيـد هذه الملاحظة التى تفرق بين هذا الغناء المرتفع النبرة والغناء الأوبرالى «الأنفى» ، ما يقوله ابو هفـان فى خبر عن

---

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

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

أنـا قـول قـوقـو لـيش بـالله تـذوقـه

(ديوان المـوشحات ج ١ ص ١٧١)

و (قوق / قوقو) محاكاة لصوت الديك ، ومن الطريف أن هذه الموشحة لابن القزاز (له مكـانة ابن قزمـان فى الزجل) وهى سباعية شطرات البيت ، ولعلها تخليد لذكرى التخمين والتضمين فى الأغصان أسوة بالمراكز .

أبى نواس ، يصف فيه جارية تغنى «ثم انها اندفعت بحلق كصوت المزمار (١) » وكذلك ما يحكى عن زرياب انه «كـان اذا تناول الالقـاء عن تلميذ يعلمه أمره بالقعود على الوساد المدور المعروف بالمسورة ، وأن يشد صوته جدا اذا كان قوى الصوت ، فان كان لينـه أمره أن يشد على بطنـه عمامة ، فان ذلك مما يقـوى الصوت ، ولا يجـد متسعا فى الجوف عند الخروج من «الفم» ، فـان 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 يختـبر 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 غنـة ولا حبسة ولا ضيق نفس عرف أن سوف ينجب ، وأشار بتعليمه ، وان وجده خلاف ذلك أبعـده (٢) » وهذا الخبر واضح الدلالة على التركيز على الفم والحلق ، فكلمتـا ، « 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 جونثـالث رأيه حول النوبة الزريابية ومحاكاتها للطبيعة ابتداء من الديك وانتهاء بالرياح والمطر وحركة الماء وتكرار الدورات الزراعية ، كما سنوضح بعد قليل .

٢ – ارتبـاطها بالشعر الهزلى وبالخيمة أو البيت الـذى ضمت أوتـاده (غصنت أشطار أغصانه ، وفقرات أقفاله) .

٣ – بالازدواج اللونى والأدوار .

٦ وبالتالى فكل الاشعاعات الدلالية للكلمة قد تدخلت فى التقاطها ، ونقلها من عوالمها الى عالم الاصطلاح ، فأطلقت 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) أبو هفان المهزمى ، أخبـار ابى نواس (تحقيق : عبد الستار أحمد 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 تشيلى 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 الاذان ، فان كل 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 أقسام تتـوالى بهذا الترتيب : المشالية ، البغيـة (وسماها البعض عنوان النوبة ، وهذا يذكرنا بصدر الخرجة وهو وسطها تماما مثل البغية) ، والتوشية (١) » .

وأما الدور ، فاننا نجد ملحنى المشرق يطلقون على البيت الاول من الموشحة (أو الزجل) اسم «الدور ، ويعنون به القسم الاول من أقسام 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 أدى هذا التعريف الى اقتطاع البيت الاول - فى مرحلة متأخرة مع قفل من أقفاله وصار أغنية مستقلة اسمها الدور ، يتم تكرار هذا البيت ، ولذا يوصف هذا الجنس من الغناء بأنه «أطول ألوان الغنـاء العربى ، وفى العادة يتكون من مذهب (قفـل أو مركز وقد أشار ابن خلدون الى هذا المصطلح فى خبره عن نشأة الموشحات ، والمصطلح هنا يدل على أهمية 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 .

ومجموعـة أغصان ، ويصاغ باللهجة العـامية ، وتستخدم الوحدة الكبـيرة لضبط زمنه (١) » .

وفى المغرب : يعتبر الدور بمثابة الوحدة الأساسية للهيكل الايقاعى الذى يقوم عليه اللحن المـوسيقى ، وهو مجموعة محدودة من النقرات بـأنواعها الثلاث التأمت 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 مـع نسق موسيقى جديد – كما نفترض بكثير من القرائن وليس لدينا غيرها – لم يلغ نظام التناوب ، وانما تحكم فيه وضبطه موسيقيا ، وبالكلمة المغنـاة عن طريق ابتـداع 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 مقـابلا بانضباط غنـائى 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 أنه 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 أضيفه سوى الاشارة الى أمر 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 أن 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 القيم «الزجل فى الأندلس» ، وأثبت 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 (وأقصد دائما بالعربية : عرب شبه الجزيرة وغيرهم من الشام ومصر وأهل المغرب عربا كانوا أو بربرا) . وهكذا عندما يأتى زرياب سيجد أن الغناء العربى الايبيرى القديم قد صار أندلسيا ، 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 غنـــاء شعبى أندلسى جديد بين العربية والاعجمية ، وقد قطف ثماره زرياب ومعاصروه .

وتلك خرجة أعجمية حوت كلمات عربية معربة تقريبا :

أشت ديـــا البـــاديـــا

ديـــادل العنصر حقـــا بشتريه ثوبى المـــدبج

ونشق الـــرمـــح شقـــا

[وتعـــنى : هذا اليوم ، يـــوم فجرىّ ، يوم عيـــد سان خوان (العـــنصرة) ، سارتدى ...] .

وهذه خرجة عربية حملت كلمات أعجمية :

نـــون كـــر نون ان خـــلال الا الـــفتـــى السمـــرل

[نون كر نون : لا أريد] وكلمة خلال وسمرل كلمتان عربيتان لحقتهما اداة التصغير الرومانثية فهما خليل ، أسمر (مصغران) .

ولا بأس بخرجات عامية عربية هى مرقصات أطفال :

سيـــد صحـــب البنـــفسج جى لعمـــك حبيـــبى جي

وأخرى :

أحمـــد محـــبـــوبـــى بـــالنـــبى تـــيـــجـــي

جـــنـــى بـــالـــلـــه جـــى حبيـــبى جـــي

وهذا الجو الممتزج يولد مثل هذه الصورة فى احدى الخرجات :

أعجمـــى الصـــوت لـــكن شجـــاني

عـــــربـــــــى الـــلـــســـــان

خـــاتمـــة

هذا العمـــل كان سياحة على غير هدى فى عـــالم الموشحات ، وكـــان الباحث السائح مزودا بالأمل فحسب ، فلا نملك وثـــائق عن نشأة هذا النوع الأدبى . وبالتالى حرصت على تسجيل العمل كما كان يتم ، فبعد تأمل وبحث دام أكثر من عشرة أعوام لم أكن قادرا على كتابة سطر واحد عن الموشحات . وعندما كنت أحاول فهم خصائص الحداثة العباسية فى قرنها الاول (١٣٢ – ٢٣٢) أحسست فى أثناء ذلك بأننى فى الطريق الى الاندلس ، وأن التيارات المستجدة هناك ستجبر على الهجرة الى الاندلس . وقد تكون هجرة الراغب أو المضطر ، ولكن الاندلس فى قرنها الثالث (غاية الطريق الذى فتحته حداثة بنى عباس) كانت جذابة للراغب وفسيحة الصدر للمضطر . ووجدتنى انتقل تلقائيا من بغداد الى قرطبة ، وبدأت أصب نتيجـــة تأملات طويلة حامـــلا معى زادا من جذور عباسية جعلتـــنى أرى الأشياء أفضل . كان من الممكن الاستغناء عن الفصلين الثـــالث والرابع فى هذا الكتاب ، لكننى لو فعلت لما وصلت الى ما وصلت اليه من نتائج تفتح الآن الباب على مصراعيه لأهـــل الأدب والموسيقى لحسم أمور كثـــيرة حول الموشحات ، تم (أوكاد) حسمها فى هذا العمل ، وقد آن أن أسجل ما أظنه أهم نتائج هذا البحث :

١ – اكتشاف أصل مصطلح «الخرجة» الزراعى الغنائى الشعبى ، وهذا بما لا يدع مجالا الآن للتكهن والتخمين حول أصل الموشحة الشعبى . ان هذا الاستعمال للخرجة يثبت بشكل قاطع أن أغانى الحصاد والأفراح كانت أول ما استلهم من أغان شعبية ثم اتسع المجال ، وهذه الأغانى ينبغى أن تكون على لسان النساء ، فالخرجة لامرأة تشارك فى الحصاد وتقود الغناء لتدفع بالحماس الى الحصادة ، وهذا ما يحدث حتى اليوم فى مصر ، وفى بيئات الحصاد اليدوى .

٢ – وعموما شعر النسيب الرومى يكون على لسان النساء ، ويتم توفيقه غير موزون على لحن موزون ، بمعنى أن النص الأدبى يتعدل أثناء الغنـــاء ، وكان هذا ملهمـــا للسعى نحو نص أدبى يقوم بـــه التلحين ، باستلهام أجزاء مناسبة من الأغنية الشعبية (مبتدأ الانتقاء فى الحداثة العباسية عند استلهام لغة الشعب والشوارع الخلفية) .

٣ – تم انفراج أزمة مصطلح التضمين ثم التغصين . وهما مفتاح أكيد لميزان الموشحات ، وهذا أمر يحتاج لمزيد من الدراسة المتعلقة بتفصيل العمليتين

وعلاقتهما بالموسيقى فى استكمال لمجهودات الباحثين الشيليين ومجهود صاحب هذا البحث فى الكتـــاب الذى بين يدى القـــارىء الآن . وهذان المصطلحان كمـــا ذكرنا ظلا لغـــزا منذ ابن بسام (القرن السادس) حتى كتابة هذه السطور .

٤ – قدمنا «فرضا» أو «اقتراحا» يكـــاد يضىء بالحقيقة المختفية حول قصة الموشح «العروس» . ويعترينى الاحساس بأن ابن سناء الملك ضرب صفحا عن ايراده فى كتابه لسبب فوق ما تصورناه من السبب التقليدى فى الترفع عن تسجيل النماذج الشعبية ، وهو أن هذا الموشح كان يحتوى فى صلب هيكله الكلى ألفـــاظا وعبارات أعجمية عجز الرجل عن فهمهـــا ، فأفقدت الموشح العروس فى نظره رواءه .

٥ – فتح البحث النوافذ أمـــام الوسط الموسيقى والأدبى لمعرفة أسلوب أداء المـــوشح .

٦ – كشف «مبدئيا» عن امتداد التأثير العالمى الهائـــل لفن الموشح ، فمعظم الرقصات وألوان الموسيقى والغناء المرتبطة بها فى أمريكا الجنوبية ذات أصل أندلسى توشيحى مثل التانجو فى الأرجنتين ذات الشهرة الواسعة عالميا طبقـــا لبحث د. صمويل فالديس ، كما كشف عن قيمته الرمزية فى مجال مفهوم اللقاء بين الحضارات .

٧ – كشف عن أفق عريض كان محجوبا للعلاقة بين الموسيقى والشعر سواء أكان تقليديا كلاسيكيا أو محدثا أو موشحات .

٨ – وضع الحداثة العباسية فى القـــرن الاول العباسى فى مكـــانها من تاريخ الابداع الأدبى، وأنار دورها فى حداثة الاندلس كما تمثلت فى أهم جوانبها وهو اختراع الموشحات .

٩ – قدم البحث نموذجا للتعامل مع المنـــاطق المفقودة المستندات من تاريخنا الأدبى ، وهو نموذج يكشف عن أن العمل العلمى يحتاج المغامرة والأمل فى آن ، مع الحاح فى طرق الأبواب المغلقة .

* * *

أظن أن التوفيق الأكبر فى هذا العمل هو المحاولة بصرف النظر عن نتائجها ، فالابحار بكل العدة الممكنة ثم بالله التوفيق ؟

المصادر والمراجع

أولا : المصادر العـامة :

ابن سماك العاملى ، الزهرات المنثورة فى نكت الأخبار المأثورة (تحقيق : محمود على مكى) ، المعهد المصرى للدراسات الاسلامية ، مدريد ، ١٩٨٤ .

ابن بسام ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، نشرة احسان عباس .

ابن هشام ، السيرة النبوية (ضبط : طه عبد الرءوف سعد) ، بيروت ، بـدون تـاريخ .

ابن سعيد ، المغرب فى حلى المغرب (تحقيق : شوقى ضيف) ، دار المعارف القاهرة ١٩٥٣ .

ابن سعيد ، المقتطف فى أزاهر الطرف (تحقيق : سيـد حنفى حسنين) ، الهيئـة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

ابن سناء الملك ، دار الطراز فى عمـل الموشحات (تحقيق : جودة الركـابى) ، دمشق ، ١٩٤٩ .

ابن خلدون ، المقدمة ، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات ، بيروت ، بدون تاريخ .

ابن الأزرق ، بدائع السلك فى طبائع الملك ، وزارة الثقـافة والفنون ، بغـداد ، ١٩٧٧ .

ابن عبد الغفور الكلاعى ، أحكام صنعة الكلام (تحقيق : محمد رضوان الداية) ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ .

ابن عبد ربه ، العقد الفريد (تحقيق : محمد سعيد العريان) ، دار الفكر ، القاهرة، بدون تاريخ .

ابن جبير ، الرحلة ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٨١ .

أبو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى (نسخة مصورة من طبعة دار الكتب ، ٢٣ مجلدا) ، مؤسسة جنال ، بيروت ، بدون تاريخ .

أبو منصور الحسين بن زيلة ، الكافى فى الموسيقى (تحقيق : زكريا يوسف) ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

أبو هفان المهزمى ، أخبار أبى نواس (تحقيق : عبد الستار فراج) ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

الجاحظ ، البيـان والتبيين (تحقيق : عبد السلام هارون) ، مكتـبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

حازم القرطاجنى ، منهاج الأدباء وسراج البلغاء (تحقيق : ابن الخوجة) ، ط ٣ ، دار الغرب الاسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ .

الحصرى ، زهر الآداب (تحقيق : زكى مبارك) ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

الحميدى ، جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر للترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

الخشنى ، قضاة قرطبة ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

الرقيق القيروانى ، المختار من قطب السرور (اختيار : علي نور الدين المسعودى، وتحقيق : عبد الحفيظ منصور) مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، ١٩٧٦ .

الصفدى ، توشيع التوشيح (تحقيق : البير حبيب) ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦

صفى الدين حلمى ، العاطل الحالى والمرخص الغـالى (تحقيق : حسين نصار) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .

الضبى ، بغية الملتمس فى تاريخ أهل الاندلس ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

الكندى ، رسالة فى خبر صناعة التأليف (تحقيق : يوسف شوقى) ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

المقرى ، نفح الطيب (تحقيق : احسان عباس) ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ .

ثانيـا : مصادر خاصة (دواوين) :

ديوان أبى نواس ، ضبط وشرح ايليا الحاوى ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٧ .

ديوان بشار ، تحقيق وشرح وتعليق : الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع ، حانفى ، ١٩٧٦ .

ديوان الموشحات الاندلسية ، تحقيق : سيد غازى ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٧٩ .

ديوان ابن قزمان ، تحقيق : ف. كورينطى ، المعهد الاسبانى العربى للثقـافة ، مدريد ، ١٩٨٠ .

ثالثـا : المـراجع :

احسان عباس ، تـاريخ الأدب الاندلسى ، عصر سيـادة قرطبة ، دار الثقـافة بيروت ، ١٩٦٠ ,

احسان عباس ، تاريخ الأدب الاندلسى ، عصر الطوائف والمرابطين ، ط ٧ ، دار الثقافة بيروت ، بدون تاريخ .

أحمد هيكل ، الأدب الاندلسى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

جيمس مونرو ، النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى (ترجمة : فضل بن رمضان العمارى) ، دار الأصالة للثقافة ، الرياض ، ١٩٨٧ .

ستيرن ، الموشح الأندلسى (ترجمة : عبد الحميد شيحة) مكتبة الآداب ، القاهرة، ١٩٩٠ .

سليمان العطار ، الخيال والشعر فى تصوف الأندلس ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ,

شوقى ضيف ، العصر العباسى الأول ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ,

صلاح الدين محمد جبريل ، تحريدة حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية ، مكتبة قورينا ، بنغازى ، ١٩٧٤ .

عبد السلام ابراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادى ، دراسة فى الأغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ، ١٩٧٤ .

عبد العزيز الأهوانى ، الزجل فى الأندلس ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

عبد العزيز بن عبد الجليل ، الموسيقا الاندلسية المغربية «فنون الأداء» ، عالم المعرفة (١٢٩) ، الكويت ، ١٩٨٨ .

علي العسيلى العاملى ، الغناء فى الاسلام ، مؤسسة الأعلى ، بيروت ، ١٩٨٤ .

مفتاح سويسى ، مقامات الموسيقى العربية ، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس ، ١٩٨٦ .