- 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)<br>(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 .