الفصل الرابع: البناء الموسيقي في موشحات عبد الغنّي النّابلسي:

يعد الإيقاع الموسيقي عنصرًا رئيسًا في الشعر العربي قديمه وحديثه؛ " فالشّعر ـ في جوهره ـ موسيقى، لا يؤدي إلى ذلك القول التفكير النظري وحده؛ بل التتبع التاريخي أيضا"[1]، ذلك أن الشّعر حملَ في ثناياه الطّرب، وبراعة الحفظ، وسهولة النقل، زيادة على إثارة العواطف والانفعال، لأنه" يجمع في ذاته بين التعبير وبراعة التصوير، واطراد الوزن الموسيقي، الّذي ينتهي بنغمة معينة"[2]، ولا يتأتى لهذا الشّعر القبول والذيوع والانتشار مالم تتظافر في تشكيل إيقاعه هذه العناصر مجتمعة؛ الوزن والقافية باعتبارهما إطارا خارجيا فهما اللذان يمنحان النص الشعري خصوصية الحضور التي تميزه عن النثر، إضافة إلى تلك التماثلات اللغوية والتوازيات الصوتية والتي اصطلح عليها القدماء بمسميات هي: الجناس والترصيع والتصريع فضلا عن التكرار بأنواعه الصوتي واللفظي وتكرار العبارة هذه العناصر باعتبارها مكونات لغوية لها دورها الإيقاعي مشكلة الإيقاع الداخلي، عند ذلك فقط تكتمل صورة الإيقاع الموسيقي لنص شعري كان أو موشح.

في ضوء ما سبق فإنَّ الحديث عن الإيقاع والموسيقي في موشحات النّابلسي يقود إلى التمييز بين مستويين في دراستنا له: الإطار الموسيقي الخارجي، والإطار الموسيقي الداخلي.

1) نصار حسين، في الشعر العربي، ط1، مصر، مكتبة الثقافة الدينية، 1421هـ/ 2001م، ص: 55.

2) الشوابكة محمد علي و أنور أبو سليم، معجم مصطلحات العروض والقافية، د ط، الأردن، دار البشير جامعة مؤتة، 1412هـ/ 1991م، ص: 177.

1- الإطار الموسيقي الخارجي:

يشتمل الإطار الموسيقي الخارجي على ما تحدثه الأوزان من إيقاعات متوالية تحقق نوعا من الموسيقا التي تساهم في سهولة تلقي الشعر والانفعال به، ويتمثل أيضا في القوافي التي تحدث أثرا بالغا في نفس المتلقي.

1 – 1 – أوزان موشحات عبد الغني النّابلسي:

الوزن عنصر أساسي من عناصر التوشيح؛ وذلك لأن الموشحات قد ارتبطت منذ نشأتها بالغناء كما ارتبطت القصيدة العربية بالإنشاد من قبل، لذا حرص الشعراء والوشاحون أن يوفروا لقصائدهم وموشحاتهم لونا من الإيقاع الموسيقي الذي يعلق بالأسماع ويضمن لقصائدهم وموشحاتهم الذيوع والانتشار.

أما أوزان الموشحات فقد تحدث ابن سناء الملك عنها قائلا:" الموشحات تنقسم قسمين: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها، ...وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشّارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها فعزّ ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر وانفلاتها عن الكف"[1]

وانطلاقا من هذا القول لابن سناء تتم معاينة أوزان الشّعر في موشحات التّصوف لعبد الغني النّابلسي باعتماد الإحصاء الكمي لتبيّن مدى استخدامه لأوزان العروض العربي؟ ومدى موافقتها لمضامينه ودوافع نظمها؟ ومدى التجديد والتنويع في الإيقاع الوزني عنده؟ وطرق خروجه على أوزان الشّعر العربي المألوفة؟.

1) ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص: 33.

- جدول يُبيِّن تواتر البحور في موشحات عبد الغنّي النّابلسي:

	ما جاء على أوزان أشعار العرب												ما خالف أوزان أشعار العرب		
نوع البحر	مجزوء الرّمل+ المشطور	الهزج	المجتث	مجزوء المتدارك	مجزوء البسيط +مخلع البسيط	مجزوء الرّجز	مجزوء الوافر	مجزوء الخفيف	مشطور المتقارب	مجزوء المديد	مجزوء الكامل	ممتزجة الأوزان	(الدّوبيت)	مضطربة الأوزان
عدد الموشحات	16	13	9	7	5	4	3	2	2	1	1	5	3	2
نسبة الاستخدام	%21.91	%17.81	%12.33	%9.59	%6.85	% 5.48	% 4.11	% 2.74	%2.74	% 1.36	% 1.36	% 8.23	% 4.11	% 2.74
مجموع النسب	% 84.91											% 15.08		

مما تقدم في الجدول يتضح أن النّابلسي لم يخرج في بناء موشحاته بشكل عام عن أوزان أشعار العرب، إذ بلغ عدد الموشحات التي جاءت على أوزان أشعار العرب ثلاثة وستون موشحة مما يشكل نسبة84.91% من موشحات الدّيوان، إلا أنّه لم يستخدم البحور الستة عشر جميعا فلم تحظ بحور خمس هي: الطويل والسّريع والمنسرح والمضارع والمقتضب، بأي بيت من الموشحات.

ولعله يبدو جليًا من خلال النّسب ميل عبد الغني النّابلسي إلى الأوزان القصيرة قليلة المقاطع؛ سواء تلك الأوزان القصيرة المستقلة بنفسها، كالهزج (مفاعيلن مفاعيلن)، والمجتث (مستفعلن فاعلاتن)، أو الأوزان المجزوءة وكما هو واضح في الجدول معظم الموشحات هي

من المجزوءات أو المشطور، وتمثلت في البحور: الرّمل، والرّجز، والخفيف، والبسيط بما في ذلك مخلع البسيط الذي يعد من المجزوء، والمتدارك، الوافر، الكامل، المديد، وتشكل هذه أكثر من ثلث موشحات النّابلسي، مما يدلّل على ميل النّابلسي إلى استخدام البحور القصيرة التي تتوفر على موسيقى فيها شيء من السرعة، وهذا مما يتناسب مع رغبته في التعبير السريع لا البطيء.

فقصر البيت يؤدي إلى تكرار النّغمات بشكل أسرع، مما يضفي إيقاعا عاليا و استعدادًا للغناء، فقد " رأى الشّعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين"[1]، وهذه الإيقاعية العالية تؤشر إلى شيء من الغنائية والذّاتية – في موشحات النّابلسي– تتناسب مع موضوعه الصّوفي وعلاقته كذات عاشقة للذّات الإلهية ورغبته الدّائمة بالوصول إليها والاتصال بها.

كما يتضح أيضا من خلال الجدول، التّنويع في الأوزان التي استخدمها النّابلسي، فقد جمع إلى جانب الأوزان التّقليدية المجزوءة والمشطورة، الأوزان الممزوجة التي تجمع بين بحرين والأوزان المهملة، والممثلة في الدّوبيت، إلى جانب الأوزان المستحدثة التي لا تخضع للأوزان العربية المألوفة، وهذا كله – أي التنويع– يسهم في ثراء إيقاع الوزن وذلك بقطع رتابته أو نمطيته.

وبناءً على ما تقدم ذكره يمكن عرض نماذج من كل صنف يستشف من خلالها طرق التّجديد والتّنويع التي انتهجها النّابلسي سواء ما كان منها على الأوزان التّقليدية و بيّان أثر التّغيرات التي تمس تفعيلاتها في تكثيف الإيقاع وفق ما يناسب البناء الدّلالي للموشحة أو حتى ما اعتمده من تجزئة للتفعيلات أو ما خرج عنها بفعل حركة أو كلمة، كما سأعرض نماذج من الموشحات التي بناها النّابلسي على ما خالف الأوزان التقليدية.

1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط2، الأنجلو المصرية، 1956م، ص: 104، 105.

1 – 1 – 1 – ما جاء على أوزان أشعار العرب:

ولما كان أكثر موشحات النّابلسي على أوزان العرب وليس جلها مما يتخلل أقفاله وأبياته حركة أو كلمة تخرج به عن الوزن الشّعري؛ فإنّه من الأهمية بمكان أن التنويه إلى أنّه لا يمكن عدّها كما قال بن سناء " من المرذول المخذول، ولا يفعله إلا الضّعفاء من الشّعراء" لأن هذا الرّأي فيه ما يقال؛ فأي نظم شعري يقوم على عناصر أربع هي اللفظ و الوزن والمعنى والقافية[1]؛ وليس الموشح سوى فن شعري فإن تغير فيه الوزن عما يخضع لهذا التّصنيف فلا يمكن إغفال قيمة العناصر الثلاث الأخرى فسلالسة الألفاظ ورقة المعاني ووقع القوافي، وما لها من دور فاعل في إضفاء الطّابع الجمالي لنص الموشحة إذا ما توافرت فيه واستطاعت أن تنقل التجربة الشعورية للشّاعر الوشّاح، وهي بذلك ليست دليلا على ضعف الشاعر بقدر ماهي دليل على تمكنه، كما أن مجيئها على إيقاع وزن شعري منتظم لهو لأذن المتلقي مستساغا وأكثر ألفة وأطوع للتلحين، ويقول في ذلك الموسيقي نديم الدرويش:" إن أفضل الموشحات ما جاء على الإيقاعات الخليلية للشعر، وعلى الموسيقي أن يعمل على التوافق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي".[2]

وعلى الرغم من أن النّابلسي قد اعتمد بشكل كبير على الأوزان الشعرية في نظم موشحاته الصّوفية إلا أن ذلك لا يخلو عنده من بعض مواطن التغيير والتجديد فيها يمكن تلمسها فيما يلي:

أ – بحر الرّمل:

هو بحر من البحور التي تتألف نغمتها من تفعيلة واحدة هي (فاعلاتن) تتكرر ست مرات في حال التّام وأربع مرات في حال المجزوء. يمتاز هذا البحر بالرّقة لذلك " عوّل عليه أصحاب الموشحات كثيرا؛ لأنّهم وجدوه أكثر ملاءمة لأغراض موشحاتهم من غزل، وخمر،

1) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص: 119.

2) قلعهجي عبد الفتاح الرواس، دراسات ونصوص في الشعر الشعي الغنائي، د ط، د ت، ص: 113.

ووصف للطّبيعة، ومجالس الأنس"[1]، كما عمدوا إلى هذا البحر لسلاسة إيقاعه ولأنه " أطوع للغناء وأقبل للتلحين".[2]

ولم يشذ النّابلسي عمن سبقوه من الوشّاحين؛ فالمتأمل في نسب استخدام النّابلسي للبحور التّقليدية على مستوى الموشحات يلحظ أن الرّمل كان البحر الأكثر استخداما عنده، فقد حظي بالنسبة الأعلى (21.91%)، وأكثرها من المجزوء، كأنه كان ينظمها ليترنم بها في حلقات الذّكر لأنَّ نغمة الرّمل خفيفة منسابة رشيقة، وفيها رنة عاطفية حزينة من غير كآبه، ولذلك يرى بعض الباحثين أنّه صالح للأغراض التّرنيمية الرّقيقة وللتأمل الحزين، وأنّه لذلك لا يتلاءم مع الصّلابة والجلد والحماسة[3]، فالنّابلسي لجأ إلى هذا الوزن للتّرنم بشوقه وحنينه للمحبوب، فمن ذلك قوله في الموشحة التي أولها:

دَعْ جمال الوجه يظهرْ	***	لا تغطي يا حبيبي
فاعلاتن فاعلاتن		فاعلاتن فاعلاتن
طول ليلي فيك أسهرْ	***	زاد شوقي و نحيبي[4]
فاعلاتن فاعلاتن		فاعلاتن فعلاتن

ويُرد هذا المطلع، إلى موشحة مبنية على وزن واحد هو مجزوء الرّمل، جاءت الأسماط فيه على صورة البيت الشّعري المقسم إلى شطرين كل شطر يتكون من (فاعلاتن) مكررة مرتين، وهي نغمة خفيفة جدًا وتفعيلاته مرنة للغاية؛ إذ كثيرا ما تصير (فاعلاتن= /0/0//0) إلى(فعلاتن= ///0/0) وذلك بالتزام الوشّاح عبر كامل الموشحة زحاف الخبن في

1) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل – في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ط1، لبنان، دار الكتب العلمية، 1411هـ/ 1991م، ص: 92.

2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص: 200.

3) ينظر: الطّيب عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، الكويت، 1409هـ/ 1989م، ج 1، ص: 158.

4) الديوان، ص: 43.

العروض حينا وفي الضرب حينا آخر؛ حيث انتقلت التّفعيلة؛ بحذف الثاني الساكن[1]،"وكلاهما حسن تميل الآذان إليه وتستريح إلى موسيقاه."[2]، وكثيرا ما نجد لهذا الزحاف حضورا في موشحات النّابلسي التي جاءت على هذا الوزن مما يجعل هذا الوزن بعيدا عن الرّتابة، قابلا للحركة.

و من سبل التّجديد التي يسلكها النّابلسي على وزن هذا البحر تجزأت تفعيلاته كقوله:

حدُثوا عني حديثَ الغرامْ * يا كِرامْ * واشّرحوا وَجدي[3]

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعو فاعلنْ تن/ فعلاتن / فا

وعلى هذا الوزن بنى بقية الموشحة، فهذا من الرمل وضع النّابلسي ثلاث تفعيلات في الفقرة الأولى من الغصن وهو الوضع السليم، ثم وضع تفعيلة واحدة في الفقرة الثانية، وتفعيلتين في الفقرة الثالثة، حيث التزم إعادة القافية الداخلية في وسط الوزن، فبإضافته قافية ثانية كسر الوزن وخرج به عن المألوف، فهذا الغصن يمكن أن يكون على شطرين كما في بيت الشعر التقليدي لو أنها جعلت بهذا الشكل:

حدُثوا عني حديثَ الغرامْ *** يا كِرامْ واشّرحوا وَجدي

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعو فاعلاتن / فعلاتن/ فا

وقد لحق العروض زحاف الخبن إضافة إلى علتيّ الحذف والقصر فكانت التغيرات كما يلي: فاعلاتن ← (زحاف الخبن(حذف الثاني الساكن) فعلاتن ← (علة الحذف (حذف السبب الأخير من التفعيلة) فعِلنْ

ثمَّ تحول فعِلنْ ← (علة القصر(حذف ساكن السبب الأخير ثم نسكن آخر مابقي) فعو.

1) ينظر: معوّض سليمان، علم العروض وموسيقى الشعر، لبنان، المؤسسة الحديثة للكتاب، د ط، 2009، ص: 18.

2) أنيس، إبراهيم موسيقى الشعر، ص: 122.

3) الديوان، ص: 194.

أما السّبب الخفيف (فا /0) الذي بقيّ من تفعيلة الضّرب؛ فإنّنا لا نجد له غير تفسير واحد وهو بعد ما لحقته علة الحذف مسته علة القصر ثم علة الحذف مرة أخرى فتكون التّغيرات كمايلي: فاعلاتن ← (علة الحذف (حذف السبب الأخير من التفعيلة)) فاعلنْ ← (علة القصر(حذف ساكن السبب الأخير ثم نسكن آخر مابقي)) فعْلنْ ← (علة الحذف(حذف السبب الأخير من التفعيلة)) فا.

ب – بحر الهزج:

بحر من الأبحر ذات التفعيلة الواحدة التي تتكرر لتحدث نغمته، وتفعيلته هي (مفاعيلن)، و العروضيون يقولون عن هذا البحر إنّه مجزوء وجوبا؛ أي أن تفعيلته تتكرر أربع مرات فقط.[1] واللافت للنّظر في إيقاع هذا البحر أنّه يتداخل مع إيقاع مجزوء الوافر، مما يجعل الفصل بينهما – عند التطبيق – في غاية الصعوبة، ومعيار هذا الفصل عند أهل العروض هو أنّه لو جاءت في القصيدة تفعيلات أو تفعيلة واحدة على وزن (مفاعلتن) فالقصيدة من مجزوء الوافر، أما إذا كانت تفعيلات القصيدة كلها على وزن (مفاعيلن) فالبحر إذ ذاك هو الهزج[2]، وقد جاء بحر الهزج في المرتبة الثانية بعد مجزوء الرّمل، من حيث الاستعمال في موشحات النّابلسي؛ حيث استخدمه في ثلاثة عشرة موشحة، ونسبة استخدامه(17.81%) من مجموع موشحاته، ولعل ما يسوغ لجوء النّابلسي إليه أنه بحر غنائي الجرس والأداء، يميل إلى تعداد الصفات وتكرار الأجزاء.[3] ونجد لهذا البحر صورتان في موشحات النّابلسي، كما نجد له صورة أخرى من صور التجديد التي اعتمد فيها التجزئة.

الصورة الأولى: العروض صحيحة والضرب مثلها، كقوله:

تجلَّى الزّاهرُ الزّاهي *** لقلبِ السّاهرِ السّاهي

1) ينظر: حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ط1، القاهرة، دار الشروق القاهرة، 1420هـ/ 1999م، ص: 68.

2) ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر قديمه وحديثه، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط1، فلسطين، دار الشروق، 1997م، ص: 111..

3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 112.

مفاعيلن/ مفاعلين		مفاعيلن/ مفاعيلن
فَأفنى كلَّ موجودٍ	***	سناهُ الباهرُ الباهي
مفاعيلن/ مفاعيلن		مفاعيلن/ مفاعيلن
هوَ المعروفُ بالإمدادْ	***	هوَ الموصوفُ بالإسعاد
مفاعيلن/ مفاعيلن		مفاعيلن/ مفاعيلن
بَدَتْ أسماؤُه الحُسنى	***	و ما في الكونِ إلاَّ هي[1]
مفاعيلن/ مفاعيلن		مفاعيلن/ مفاعيلن

يبدو واضحا تلاؤم إيقاع الهزج مع تعداد النّابلسي لصفات ممدوحه ومحبوبه وهو الله تعالى حين تجلى سناه الباهر في ملكوته فهو (الزاهر، الزاهي، الباهر الباهي، هو المعروف بالإمداد، هو المعروف بالإسعاد) كل هذه الصفات استطاع النّابلسي أن يجمعها في بيت واحد من خلال هذا الوزن فضلا عن توصيف قلبه بـ (الساهر، الساهي) حيث وفق النّابلسي في الجمع بين سهولة الألفاظ وسلاستها ووضوح معناها وحلاوة جرس ترديد الأصوات ذاتها (الزاي، والهاء، والسين) محدثة نغمات إيقاعية منتظمة منسجمة فيما بينها، فضلا عن ذلك اشراك صوت المد الذي أوحى بامتداد وعمق هذه المعاني في نفس الوشّاح.

الصورة الثانية: العروض محذوف والضرب محذوف؛ أي حذف منه السبب الأخير من التفعيلة، فبقيت على (مفاعي //0/0) وتحَّول إلى (فعولن)، كقوله:

رأينا وجْهَ سلمى	***	فصارَ الكلُّ فاني
مفاعيلن/ فعولن		مفاعيلن/ فعولن
و فيها حيَّرتْنا	***	بأصواتِ المثاني

1) الديوان، ص:580.

مفاعيلن/ فعولن مفاعيلن/ فعولن

و قَدْ لاحتْ جهارًا *** لِمَنْ يحلو مرورهْ

مفاعيلن/ فعولن مفاعيلن/ فعولن

وجودٌ واحدٌ لا *** يثنيهِ خطورهْ[1]

مفاعيلن/ فعولن مفاعيلن/ فعولن

ومن صور التجديد التي لحقت هذا الوزن في موشحات النّابلسي هو إضافة كلمة تخرج به عن هذا الوزن، ونجد هذا في قوله:

والصلاةُ و السلامْ * نورانْ * منِّي * دائمًا على الهادي

فاعلن/ مفاعيلن فعْلن فعْلن فاعلن/ مفاعيلن

مَن حباهُ بالإكرامْ * رحمانْ * فنّي * مدحهُ بإنشادي

فاعلن/ مفاعيلن فعْلن فعْلن فاعلن/ مفاعيلن

عبدُ الغني شامي *** قدرُهُ بِهِ سامي

فاعلن/ مفاعيلن فاعلن/ مفاعيلن

كاسُهُ مِنَ التسنيمْ * ملآنْ * يدني * منكَ يا أخي رشدكْ

فاعلن/ مفاعيلن فعْلن فعْلن فاعلن/ مفاعيلن

فهذا البيت من الموشحة يمكن رد وزنه إلى الهزج لولا تلك الإضافة التي خرج بها النّابلسي عن الوزن وذلك بإضافته كلمة في الشطر الأول وأخرى في الشطر الثاني كل منهما على وزن (فعْلن)، مع أن التفعيلة الأولى الأصلية من بحر الهزج لم تسلم هي الأخرى من زحافيّ الخرم والقبض معا فكان تحول التفعيلة كما يلي: (مفاعيلن //0/0/0 حذف الحرف الساكن الخامس من التفعيلة فأصبحت مفاعلن //0//0 ثم أسقط المتحرك الأول من التفعيلة

1) الديوان، ص: 258.

بفعل زحاف الخرم فأصبحت فاعلن /0//0)، وبهذا يكون النّابلسي قد سلك سلوك التجديد على في وزن الموشحة في إطار العروض التقليدي.

ج – المجتث:

"هذا البحر من البحور الثنائية الوحدة، وحدته هي (مستفعلن فاعلاتن) وتتكرر مرتين في البيت."[1] ويعد من الأبحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب والإمتاع لذلك أكثر المتصوفة استعماله في أناشيدهم لمَّا عرفوا له هذه المزية.[2]

نظم النابلسي على هذا البحر تسع موشحات بنسبة(12.33%) من موشحات الديوان، "وقيل أن هذا البحر يتّسم بإيقاع خفيف فيه رشاقة وحسن أداء، تميل إليه النّفس فتطرب الأذن لسماع إيقاعه"[3]، ويبدو أن البحر ينسجم وطبع النّابلسي الرقيق في التغني بعشقه للذات الإلهية، وما من شك أن المتأمل في موشحات عبد الغنّي النّابلسي التي جاءت على هذا الوزن يحس بخفة الوزن ونشوة الإيقاع فيها، فمن ذلك قوله:

عشقُ المليحِ الغالي	***	أفنى وجودَ العاشقْ
مستفعلن/ مفعولن		مستفعلن/ مفعولن
ما عنهُ قلبي سالي	***	لعرفِ حُسنهِ ناشقْ
مستفعلن/ مفعولن		مستفعلن/ مفعولن
هذا علينا والي	***	بالسهمِ قلبي راشقْ
مستفعلن/ مفعولن		مستفعلن/ مفعولن

1) حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص: 141.

2) ينظر: الطّيب عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص: 121.

3) لوحشي ناصر، المرجع في العروض والقافية، ط2، الجزائر، جسور، 1434هـ/ 2013م، ص: 137.

غُيِّبْتُ عَنْ أحوالي *** ما الصعوُ مثلُ الباشقْ[1]

مستفعلن/ مفعولن مستفعلن/ مفعولن

يلاحظ على هذا البيت أنه لم يخل غصن منه من علة التشعيث الجارية مجرى الزحاف حيث تحولت التفعيلة من (فاعلاتن/0/0//0) إلى (مفعولن/0/0/0) وذلك بحذف أحد متحركي الوتد، ونجده في البيت الذي يليه يضيف إلى علة التشعيث التي مست العروض والضرب معا زحاف الخبن الذي لحق الحشو أحيانا– وهو حذف الثاني الساكن كما مرّ بنا سابقا– وهو حسن ومستساغ وجائز دخوله على جميع أجزاء المجتث[2]، فيقول:

لَما بَدَا يتجلَّى *** بحُسنِ وجهٍ زاهي

مستفعلن/ فعلاتن متفعلن/ مفعولن

إليهِ قلبي صلَّى *** و مَا أنا باللاَّهي

متفعلن/ مفعولن متفعلن/ مفعولن

و في هواهُ كلاَّ *** عنهُ تراني ساهي

متفعلن/ مفعولن مستفعلن/ مفعولن

و كاتبُ الأمالي *** في لوحِ قلبي ماشقْ[3]

متفعل/فعولن مستفعلن/ مفعولن

يلاحظ أن زحاف الخبن وعلة التشعيث الجارية مجرى الزحاف قد ولد إيقاعات موسيقية جديدة في الموشحة على مستوى هذا البيت متساوقة مع الإيقاع الأصلي غير ناشزة عنه؛ فلم يخل غصن منه من إحدى هذه التغيرات؛ حيث ظهر زحاف الخبن في الحشو خمس مرات وذلك بتحول (مستفعلن /0//0/0) إلى (متَفعلن //0//0)، وفي تفعيلة الحشو من

1) الديوان، ص: 363.

2) ينظر: لوحيشي ناصر، مرجع سابق، ص: 137.

3) الديوان، 363.

السمط الأول من القفل لحقها زحافيّ الكف والخبن معا فانتقلت التفعيلة من (مستفعلن /0//0/0 إلى مستفعلُ /0/0/// وذلك بحذف السابع الساكن من التفعيلة وهو زحاف الكف وهو صالح في جميع أجزاء البحر[1] ثم اتبع بزحاف الخبن فأصبحت التفعيلة (متَفعلُ//0///)، كما لحق الخبن أيضا عروض الغصن الأول فانتقلت (فاعلاتن /0//0/0) إلى (فعلاتن ///0/0)، وقد اجتمع التشعيث والخبن معا في عروض القفل فكان الانتقال كما يلي:

فاعلاتن /0//0/0 ← (علة التشعيث جارية مجرى الزحاف:(حذف أحد متحركي الوتد)) مفعولن /0/0/0

ثم تحولت مفعولن /0/0/0 ← (زحاف الخبن: (حذف الثاني الساكن)) فعولن //0/0.

د – بحر المتدارك:

المتدارك من البحور ذات التفعيلة الواحدة، وأجزاؤه ثمانية ووزنه كما يلي: (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)x 2. وقد بنى النّابلسي على هذا الوزن سبع موشحات، بنسبة بلغت (9.59%) أكثرها على تجزءات الشطر، فمن مجزوء المتدارك المضمر، قوله:

يا طلعةَ مَنْ أهوى	***	في أشرفِ أوقاتي
فعْلن/ فعِلن/ فعْلن		فعْلن/ فعِلن/ فعْلن
و الوجهُ لَهُ نورٌ	***	قَدْ أشرقَ في ذاتي
فعْلن/ فعِلن/ فعْلن		فعْلن/ فعِلن/ فعْلن
حتى ظهرَ المخفي	***	لِلعزِّ و لِلمجدِ[2]
فعْلن/ فعِلن/ فعْلن		فعْلن/ فعِلن/ فعْلن

1) ينظر: لوحيشي ناصر، مرجع سابق، ص: 137.

2) الديوان، ص: 195.

يتناوب في هذا البيت تفعيلات مخبونة (فعِلن) و مخبونة مضمرة (فعْلن) على تفعيلات البحر في كل أجزائه فكسر ذلك رتابة إيقاع وزن المتدارك الذي يعتمد على توالي التفعيلة السليمة (فاعلن) وهذا ما سماه العروضيون" بـ (دق الناقوس) و(قطر الميزاب) لأنه يشبه وقع القطرات من الميزاب بعد انقطاع المطر "[1].

و قد يأتي البحر كاملا مجزأ على فقرات الغصن، كقوله:

قُل لأحبابي	*	هلْ بهم ما بي	*	شرب أكوابِ	*	مزّق العشاق
فاعلن فعْلن		فاعلن فعْلن		فاعلن فعْلن		فاعلن فعْلن
فاسألوا نظرهْ	*	خادم الحضرهْ	*	تغنمو أجرهْ	*	يا أُولي الألبابْ[2]
فاعلن فعْلن		فاعلن فعْلن		فاعلن فعْلن		فاعلن فعْلن

فهذا بيت من موشحة لجأ فيها النّابلسي لإحدى أساليب التّجديد في الأوزان التّقليدية دون الإخلال بها؛ حيث اعتمد تجزأت الغصن إلى أربع فقر كل منها بتفعيلتين يشكلان منهوك المتدارك المضمر (فاعلن فعْلن) فقد لحق الإضمار التفعيلة الأخيرة من كل فقرة، و على هذه التجزئة تقوم الموشحة كاملة، ويمكن أن يرد هذا الوزن إلى الوضع السليم دون تجزئة فيكون هذا الغصن على وزن المتدارك المضمر على النحو التالي: (فاعلن فعْلن فاعلن فعْلن/ فاعلن فعْلن فاعلن فعْلن) وبذلك يكون النّابلسي قد سلك مسلك التجديد من حيث تجزئة التفعيلات من جهة ومن حيث استخدامه الإضمار في غير موضعه من جهة أخرى، باعتباره علة لا تدخل الحشو وإنما تختص بالعروض والضرب فقط، ولعل هذا التّجديد من طرفه في التّناوب بين التفعيلة الصّحيحة (فاعلن) و المخبونة المضمرة (فعْلن) يسهم كثيرا في قتل رتابة هذا الوزن.[3]

1) عبد الرّضا علي، مرجع سابق، ص: 81.

2) الديوان، ص: 81.

3) عبد الرّضا علي، المرجع نفسه، ص: 82.

هـ – بحر البسيط:

البسيط من البحور المركبة، وحدته الإيقاعية: (مستفعلن فاعلن) مكررة أربع مرات.

وقد استعمل النّابلسي البسيط إطارا صوتيا إيقاعيا لخمس موشحات، بنسبة (6.85%)، من مجزوء البسيط ومخلع البسيط، ومن البسيط مجزأ التفعيلات، فمن مجزوء البسيط المقطوع كقوله:

محبوبُ قلبي لاحْ *** للعينِ في صورهْ

مستفعلن/ فعْلن مستفعلن/ فعْلن

و جامعُ الأرواحْ *** لي فيهِ مقصورهْ

متفعلن/ فعْلن مستفعلن/ فعْلن

و القلبُ في أفراحْ *** و النفسُ محصورهْ

مستفعلن/ فعْلن مستفعلن/ فعْلن

كاساتُ صرفِ الراحْ *** راياتْ منصورهْ[1]

مستفعلن/ فعْلن مستفعلن/ فعْلن

فهذا من مجزوء البسيط مقطوع العروض والضرب؛ إذ تحولت التفعيلة من (فاعلن /0//0 إلى فعْلن/0/0)، وذلك بحذف ساكن الوتد وإسكان ما قبله، كما لم تسلم تفعيلات الحشو إذ لحق إحداها، زحاف الخبن فأصبحت التفعيلة الأولى من الغصن الثاني (متفعلن //0//0).

1) الديوان، ص: 261.

مخلع البسيط:

"وهو نوع من مجزوء البسيط ذي العروض المقطوع والضرب المقطوع، ولكن ينضم إلى الخبن؛ فتصير التفعيلة (متفْعِلُ) وتحول إلى (فعولن)، فتكون صورة البيت (مستفعلن فاعلن فعولن x 2)"[1]، وهو حسن الموسيقى يصلح لفن التوشيح لما فيه من ملاءمة للإنشاد والألحان، لذى كثر في شعر المولدين.[2]

يا ليلة السّفح من زرودِ

مستفعلن/ فاعلن/ فعولن

لنا و لو في المنام عودي

متفعلن/ فاعلن/ فعولن

و أنجزي باللّقَا و عودي *** فالضدّ غائبْ[3]

متفعلن/ فاعلن/ فعولن فعْلن/ فعولن

وعلى هذا الوزن بنى النابلسي بقية الموشح فهذا بيت بنيّ كل غصن فيه على مشطور مخلع البسيط (مستفعلن/ فاعلن/ فعولن) والقفل مذيل بتفعيلة (مستفعلن فا) أو (فعْلن فعولن)، وتتفق طبيعة مخلع البسيط الإيقاعية مع الشجن والتذكر والحنين الذي عبر عنه الشاعر في هذا البيت.[4] ومما يمكن رده للبسيط أيضا حيث جاء بأغصان الدور مجزأة إلى ثلاث فقر ثم يليه القفل مجزأ كذلك، وذلك في قوله:

يا مَن تجلَّى *** حتى تملاَّ *** بهِ الفتى المشتاقْ

1) حماسة، عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص: 113.

2) ينظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص: 118.

3) الديوان، ص: 59.

4) ينظر: لحويشي، ناصر، مرجع سابق، ص: 85.

مستفعلن/ فا		مستفعلن/ فا		متفعلن/ فعْلن
ما ثَمَّ إلاَّ	***	وجهٌ تجلَّى	***	بزائدِ الإشراقْ
مستفعلن/ فا		مستفعلن/ فا		متفعلن/فعْلن
كلِّي اضمحلاَّ	***	فصرتُ ظلاَّ	***	لقدرةِ الخلاَّقْ
مستفعلن/ فا		مستفعلن/ فا		متفعلن/ فعْلن
ما ملتُ كلاَّ	***	و الغيرُ ضلاً	***	عَن حالةِ العشاقْ[1]
مستفعلن/ فا		مستفعلن/ فا		متفعلن/ فعْلن

و – بحر الرّجز:

" الرّجز بحر من البحور المفردة، تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة (مستفعلن)، ووزنه: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن x 2)"[2].

بنى النّابلسي من موشحاته على هذا البحر خمس موشحات، بنسبة(5.48%) جمع فيها بين المشطور والتام حينا و بين المشطور والمشطور مجزأ التفعيلات حينا آخر، فمن النّوع الأول موشحته التي يختمها بقوله:

عبدُ الغني أغناهُ مولاهُ الغني

مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

بفضلهِ و زادُهُ زادٌ هني

متفعلن/ متفعلن/ مفتعلن

و بالصلاةِ و السلامِ يعتني

متفعلن/ متفعلن/ متفعلن

1) الديوان، ص: 368.

2) عبد الرّضا، عليّ، مرجع سابق، ص: 53.

على النبيِّ المُصطفى الذي رَقى *** و كلُّ أمرٍ لَمْ يَزَلْ محقَّقَا[1]

متفعلن/ مستفعلن/ متفعلن متفعلن/ مستفعلن/ متفعلن

جاءت أغصان الدّور من مشطور الرّجز المخبون على وزن (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، والقفل من الرّجز التّام المخبون (متفعلن مستفعلن متفعلن) ×2، وقد توزع زحاف الخبن في ثمانية مواضع أربعة على مستوى الدّور وأربعة أخرى على مستوى القفل فجاءت التفعيلة (متفعلن //0//0) بدل (مستفعلن)، إضافة إلى زحاف الطيّ في التّفعيلة الأخيرة من الغصن الثّاني فجاءت (مفتعلن /0///0) موضع التفعيلة الأصليّة، وقد التزم هذا التموضع لزحافيّ الخبن والطيّ الموشحة كاملة؛ أي ستة وثلاثون موضعا من الموشحة التي تتشكل من أربعة أبيات، فكان بذلك كسرا لرتابه الإيقاع ووحدته، ومن النّوع الثّاني قوله في موشح آخر:

لا عالم يدري الذي أدريهِ

مستفعلن/ مستفعلن/ مفعولن

و الجاهل المغرور بالتمويهِ

مستفعلن/ مستفعلن/ مفعولن

فاسمع بأُذْنِ القلب ما أبديهِ

مستفعلن/ مستفعلن/ مفعولن

في الحبِّ أطيا * رُ المعاني ناحتْ[2]

مستفعلن/ مسْتفْ علن/ مفعولن

فكل غصن من هذا البيت جاء على مشطور الرّجز المقطوع الضرب وذلك بلحاق علة القطع لتفعيلة الضرب فأصبحت (مفعولن /0/0/0 بدل مستفعلن /0//0/0)؛ إذ حذف فيها

1) الديوان، ص:379.

2) المصدر نفسه ، ص: 89.

الساكن الأخير من التفعيلة وسُكّنَّ ما قبله. أما القفل فقد جاء به مجزأ في التفعيلة الثانية؛ إذ لو جمع بين الشطرين لكان متفق الوزن مع الأغصان.

ز – بحر الوافر:

الوافر من البحور المركبة، ووزنه المستعمل منه في التّام هو: (مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن x 2). وقد كتب النّابلسي على مشطور هذا البحر ثلاث موشحات، بنسبة(4.11%) كقوله في إحداها:

هو الحادي ترنَّم للمطايا *** و أظهرَ مِنْ جوانِحها خبايا

مفاعيلن/ مفاعلَتن/ فعولن مفاعلَتن/ مفاعيلن/فعولن

و ذكَّرَها المباسمَ و الثنايا *** و أسكرَها بكاساتِ الرحيقِ[1]

مفاعلَتن/ مفاعلَتن/ فعولن مفاعيلن/ مفاعيلن/فعولن

بنيّ هذا البيت من الموشحة على ثلاثة أغصان وقفل كل منها يقوم على وزن مشطور الوافر (مفاعلْتن/ مفاعلَتن/ فعولن)، ويبدو جليّا تناوب تفعيلات بين (مفاعلَتن) محرك اللام أحيانا وساكنها أحيانا أخرى (مفاعلْتن) التي تحول إلى (مفاعيلن)، وكلا الحالين سواء في نسبة الشيوع وحسن الموسيقى، وتستريح إليها الآذان وتطمئن النّفوس عند السّماع أو الإنشاد.[2] وعلى هذا الحال من التناوب في التفعيلتين في الحشو بنى النّابلسي موشحاته التي من وزن الوافر.

ح – الخفيف:

لم ينظم النّابلسي على هذا الوزن إلا في المجزوء منه، وقد اقتصر هذا الأخير على موشحتين فقط حيث عدل فيه عن أساسه التفعيلي الذي هو (فاعلاتن مستفعلن / فاعلاتن

1) الديوان، ص: 366.

2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص: 74.

مستفعلن)؛ لما فيه من " ثقل تمجه الأذن فكل من الصدر والعجز ينهض بتفعيلتين؛ الأولى تكاد تخمد لتقوم الثانية بلا تمازج أو تموسق أو توافق بينهما، فكل منهما تنهض مستقلة وتنطفئ مستقلة بحركاتها وسواكنها"[1].

وقد اختار النّابلسي لموشحتيه من أوزان هذا البحر أخفها وأحلاها وأكثرها شيوعا في الواقع الشّعري؛ وهو ما لجأ إليه المتأخرون بإدخال الخبن لازما في عروضه وضربه[2]، فكان: (فاعلاتن مفاعلن/ فاعلاتن مفاعلن).

فقد نظم عليه موشحتين(2.74%) احتفى وانتشى فيهما بجمال تجليات الذات الإلهية فيما حوله وفي نفسه، مستعينا بخفة إيقاع وايجاز ما يوفره المجزوء، فما بالنا بمجزوء الخفيف، يقول في إحداها:

طلعةٌ كلُّها جمالْ *** إنْ بَدَتْ تفتنُ الجميعْ

فاعلاتن/ مفاعلن فاعلاتن/ مفاعلن

حالٌ زالَ مالَ آلْ *** كلُّ شيءٍ إلى الفنا

فاعلاتن/ مفاعلن فاعلاتن/ مفاعلن

زانَ عشاقَها الكمالْ *** يتهنَّى بها الخَليعْ

فاعلاتن/ مفاعلن فعلاتن/ مفاعلن

طالَ صالَ عالَ غالْ *** للمسرَّاتِ و الهَنا[3]

فاعلاتن/ مفاعلن فاعلاتن/ مفاعلن

1) عمران عبد النور داود، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، جامعة الكوفة، العراق، أطروحة دكتوراه، 1429هـ/ 2008م، ص: 114.

2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 114.

3) الديوان، ص: 519.

نجد الشاعر يلتزم بالخبن زحافا لازما في العروض و الضرب، بانتقال التفعيلة من (مستفع لن /0//0/0 إلى متفع لن //0//0). فهو الشائع الغالب في الواقع الشّعريّ، لأنّه أخف وأحلى، ومع أن الخبن يكون زحافا غير لازم في حشو الصدر وعجزه، إلا أننا نجده قد لحق تفعيلة من عجز الغصن الرّابع، وعموما فإن الخبن في الخفيف حسن[1].

ط – المتقارب:

المتقارب من البحور التي قلّ نظم النّابلسي على وزنها في موشحاته؛ إذ اقتصر ذلك على موشحتين فقط ووحدته الأساسية (فعولن) في ثماني أجزاء:(فعولن فعولن فعولن فعولن/ فعولن فعولن فعولن فعولن)، " وأقل ما يقال عنه إنّه بحر بسيط النّغم، مطرد التّفاعيل، منساب، طبلي الموسيقا، ويصلح لكل ما فيه من تعداد للصفات. وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر"[2]. شكلت نسبة استخدامه عند النّابلسي (2.74%) ، من ذلك موشحته التي يقول فيها:

بَدا وجهُ سَلمى و زالَ النقابْ

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

وقَدْ جئتُ مِنها إليها كتابْ

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

وَ قَد لاحَ ذاكَ الجمالُ المهابْ

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

لعيني و راحتْ * ستورُ الوهمْ[3]

1) ينظر: لوحيشي ناصر، مرجع سابق، ص: 126.

2) الطّيب عبد الله، مرجع سابق، ص: 383.

3) الديوان، ص: 461.

فعولن/ فعولن فعولن/ فعو

نلمح من خلال هذا البيت مناسبة البحر لسرد الأحداث وذلك من خلال توالي خمسة أفعال في بيت واحد يحكي موقف التّجلي الذي عايشه الشّاعر؛ (بدا، زال، جئت، لاح، راحت).

وقد جمع النّابلسي في هذا الموشح بين مشطور البحر في أغصان الدّور(فعولن فعولن فعولن فعو)، أربع تفعيلات في كل غصن، ثلاث منها سالمة، التزم علة الحذف في أضربها، وذلك بإسقاط السبب الخفيف من آخر التّفعيلة (فعولن//0/0) فصارت (فعو //0)، وبين المشطور المجزوء في القفل (فعولن فعولن/ فعولن فعو)، وقد التزم الحذف أيضا في ضربه.

وبهذا يكون النّابلسي قد استفاد من فكرة المجزوء من البحور، والمشطور منها، ولم يلتزم التّعادل الكمي بين الأقفال والأغصان، وكأنه أراد إدخال نوع من التّجديد الممزوج بالعروض التقليدي لتكون لأوزانه نكهة موشحيّة خاصة.

ك – المديد:

"المديد بحر مركب وزنه في الدّائرة العروضية يخالف وزنه المستعمل فعليا، فهو في الدّائرة الوهمية بثمانية أجزاء، في حين هو بستة أجزاء على الحقيقة، وهذه الأجزاء هي: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن."[1]والمجزوء منه ما حذف فيه تفعيلة من كل شطر فكان (فاعلاتن فاعلن/ فاعلاتن فاعلن).

ويقول فيه إبراهيم أنيس:" هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم فيه، وعلّلوا هذا في بعض كتبهم بأن فيه ثقلا، ولا أدري ماذا عنوا بالثّقل، ونحن نشعر باستخدام موسيقاه"[2]، ونسبة استخدامه عند النّابلسي(1.36%) وعلى الرّغم من قلة ما نظمه النّابلسي على هذا

1) عبد الرضا علي، مرجع سابق ، ص: 143.

2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص: 96.

البحر؛ حيث اقتصر على موشحة واحدة من المجزوء إلا أننا نلمس فيها موسيقى عذبة، سلسة مستساغة وليس فيها من الثّقل شيء، وذلك في موشحته التي استهلها بقوله:

وجهُ مَنْ أهْواهُ لاحْ *** فاختفى نورُ الصباحْ

فاعلاتن/ فاعلن فاعلاتن/ فاعلن

فاسقني الكأسَ الطفاحْ *** في غبوقٍ و اصطباحْ

فاعلاتن/ فاعلن فاعلاتن/ فاعلن

لم تقلْ أهلُ السماحْ *** موسمُ الأفراحِ راحْ[1]

فاعلاتن/ فاعلن فاعلاتن/ فاعلن

فهذا بيت من موشحة بناها على نظام الشّطرين كما في البيت الشّعري التّقليدي اتفقت فيه القوافي الدّاخلية مع القوافي الخارجية لكل من الأغصان والقفل كما اتفقت في الوزن القائم على مجزوء المديد (فاعلاتن فاعلان / فاعلاتن فاعلن).

والملاحظ أن استخدام المديد مجزواءً فيه غنائية مرتبطة بالمعنى الذي يشير إليه البيت من النّشوة التي يعيشها الشّاعر حين تجلى له محبوبه وإقباله على خمرة محبوبه.

ل – بحر الكامل:

يعد بحر الكامل من أكثر بحور الشّعر العربي غنائية، ولينا، وانسيابية، وتنغيما واضحا، إلى جانب كونه يتكون من وحدة صافية مفردة (مفاعلتن) مكررة ست مرات في التّام وأربع مرات في المجزوء[2]، لكن النّابلسي لم ينظم عليه غير موشحة واحدة فقط، من المجزوء، وذلك في موشحته التي مطلعها:

1) الديوان، ص: 136.

2) ينظر: عبد الرّضا علي، مرجع سابق، ص: 44.

فازَ الذي لاحَتْ لهُ *** مِنْ خلفِ هاتيكَ السّتورْ

مستفعلن/ مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن

ذات المحاسن و البَها *** تمثالُ ولدانٍ و حورْ

مستفعلن/ متفاعلن مستفعلن/مستفعلن

و الكلّ فانٍ عندهُ *** في غيبةٍ أو في حُضُورْ

مستفعلن/ مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن

حتى انمحى عن ذاتهِ *** و الوصفُ بالقبِ الوجبْ

مستفعلن/ مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[1]

متفاعلن/ متفاعلن مستفعلن/ مستفعلن

فهذا البيت من موشحة على وزن مجزوء الكامل دخل على تفعيلاته زحاف الإضمار فتحولت معظم التفعيلات من (متفاعلن ///0//0 إلى مستفعلن/0/0//0) وذلك بإسكان الثاني المتحرك من التفعيلة، ولولا ظهور بعض التفعيلات صحيحة سالمة على وزن (متفاعلُن) لعُدَّ هذا البحر من الرّجز[2] لما بينه وبين الكامل من تشابه في هذه الحال.

1 – 1 – 2 – ما خرج على أوزان أشعار العرب:

1 – 1 – 2 – أ – موشحات ممتزجة الأوزان:

على الرّغم من اعتماد النّابلسي في الكثير من موشحاته على النّظام العروضي التّقليدي؛ إلا أن ذلك لم يمنعه من اتخاذ محاولات متعددة للخروج على هذا النّظام، فقد حاول نظم بعض

1) الديوان، ص: 62.

2) ينظر: لوحيشي ناصر، مرجع سابق، ص: 98.

موشحاته منحرفا فيها انحرافا قليلا أو كثيرا عن البنية العروضية التقليدية، محققا بذلك تنويعا وتلوينا للبنية الإيقاعية في موشحاته.

ويتجلى بعض هذه المحاولات في التنويع في الأوزان ضمن الموشحة الواحدة وذلك من خلال مخالفة أوزان الأغصان فيما بينها في البيت الواحد، أو في الجمع بين بحرين اثنين في غصن واحد بحيث يأتي بفقرة من الغصن على بحر ما، مشطور، أو مجزوء، أو منهوك، ثمَّ يعدل عنه في شطر آخر إلى بحر آخر مختلف التفعيلات، فمن النوع الأول قول النّابلسي:

جميلُ الوجهِ قَد وافى *** فأفنَى سائرَ الأكوانْ

وَ مِنْ بعدِ الجَفا صافى *** وزانَ الحُسنَ بالإحسانْ

مفاعيلن/ مفاعيلن * مفاعيلن/ مفاعيلن

نورُه ماحي * خطَّ ألواحي * فارتشِفْ راحي * منهُ يا صاحِ

لا تكُنْ صاحي * و اتركِ اللاحي * بينَ أشباحِ * دونَ أرواحِ

ثُمَّ صلَّى اللهْ * على النبي الأواهْ * العظيم الجاهْ * مَنْ بِهِ قَدْ فاهْ

فاعلن/ فعْلن فاعلن/ فعْلن فاعلن/ فعْلن فاعلن/ فعْلن

عبدُ مَنْ أغناهْ * مغرمٌ عاني

مَعْ جميعِ الآلْ * سادة الإفضالْ

فاعلن/ فعْلن فاعلن/ فعْلن

و الصاحب الغُرّ * مَنْ جفاهُمْ غَرّ * هُمْ لدفعِ الضرْ * كالدواءِ المرّ

فاعلن/ فعْلن فاعلن/ فعْلن فاعلن/ فعْلن فاعلن/ فعْلن

فهذا البيت من الموشحة يمكن تقسيمه من حيث الوزن إلى ثلاثة أقسام: أولهم غصنين مزدوجين من وزن بحر الهزج التّام (مفاعيلن مفاعلين/ مفاعيلن مفاعيلن)، والثاني من أربعة أغصان مجزأة إلى أربعة فقر تتحد قوافي الفقرات في الغصن الواحد كما تتحد في الوزن؛ إذ

جاءت كل فقرة على وزن (فاعلن فعْلن) بحيث يشكل فقر كل غصن بحر المتدارك، ويمكن الانتباه إلى أن الوشّاح قد التزم زحاف القطع في التفعيلة الأولى والرابعة من أغصان المتدارك جميعا، صارت (فاعلن) بذلك إلى (فعْلن) من المتدارك؛ وهذا ينمُّ عن دراية النّابلسي وبصره بخواص الأوزان.

أما القسم الثالث من الدّور فهو غصنين مزدوجين من بحر المتدارك المجزوء (فاعلن فعْلن × 2).

ومن ذلك الجمع بين المشطور والمنهوك في موشحة واحدة، فضلا عن أنّهما من وزنين مختلفين، وهي خطوة جديدة في تجديد الأوزان، كقوله:

صرف صفَتْ للشاربين بلا مزاج *** و بها ضاءَ سراجي

مستفعلن / مستفعلن / متفاعلاتن فعلاتن / فعلاتن

قامَ المليح بها يُدندنُ بابتهاجِ *** واهبُ السرّ لراجي

مستفعلن / متفاعلن / متفاعلاتن فاعلاتن / فعلاتن

هذا مقام القرب في نصّ الكتابِ *** ما بهِ شوب ارتيابِ[1]

مستفعلن – مستفعلن – مستفعلاتن مستفعلن / فاعلاتن

فيلاحظ أن هذه الموشحة جاء فيها التّنوع الوزني على مستوى الغصن الواحد من الدّور والسّمط الواحد من القفل بحيث جاءت الأجزاء الأولى من كل غصن ومن السّمط أيضا على بحر الكامل المشطور وقد أصاب بعض تفعيلاته زحاف الإضمار: وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك من التفعيلة؛ فتحولت (متفاعلن، ///0//0) إلى (مستفعلن، /0//0/0) والتفعيلة الأخيرة من كل جزء لحقه زحاف الترفيل وذلك بزيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة فأصبحت

1) الديوان، ص: 49

التفعيلة (متفاعلاتن، ///0//0/0) والبعض منها اجتمع بها زحاف الإضمار وزحاف الترفيل معا فانتقلت التفعيلة من (متفاعلن) إلى (مستفعلاتن، /0/0//0/0).

أما الجزء الثاني من كل غصن فقد جاء على بحر منهوك الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وقد لحق البعض منها زحاف الخبن بحذف الحرف الثاني الساكن فتحولت (فاعلاتن، /0/0//0/0) إلى (فعلاتن، ///0/0).

وكل هذه التّغيرات الطّارئة على التّفعيلات فضلا عن جمعه بين وزنيّ بحرين مختلفين تكسب النّص التوشيحي إيقاعا مختلفا عن ذلك الذي تولده التفعيلات السّالمة، مما يساهم في إثراء إيقاع الموشح. وقد بنى النّابلسي موشحته على هذا النّسق إلى آخرها مع اختلاف مواقع الزّحافات، فأضفى ذلك على الموشح إيقاعا جيدا تستسيغه الأذن، لا سيما إذا تعودت سماعه.

1 – 1 – 2 – ب – الأوزان المهملة (الدّوبيت):

أما ما لجأ إليه عبد الغني النّابلسي في موشحاته من الأوزان المهملة أو الجديدة فإننا نجد الدّوبيت فقط، وهو" وزن ليس مخترعا ولكنه مستعار من اللّغة الفارسية، ولا يصح أن يعد تطورا في أوزان الشّعر العربي"[1].

ولفظ الدّوبيت كلمة مركبة من كلمتين: الأولى منهما فارسية هي (دو)؛ أي اثنين، وثانيهما عربية هي (بيت)، لأن نظام القافية ينطبق على البيتين من هذا النظم، فكل بيتين يعتبران وحدة مستقلة.[2]

وقد ذكره حازم القرطاجني وأسماه (الدّوبيتي) وقال إنّه من وضع المتأخرين من شعراء المشرق، وشطره المستعمل: (مستفعلتن مستفعلن مفتعلن)، ومستفعلتن هنا هي (فعْلن)

و(فعِلن) معا وقول القرطاجني في ذلك أنه يجوز التشعيث فتصير مستفعلتن إلى مفعولاتن.[3]

1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص: 214.

2) ينظر: المرجع نفسه، 216.

3) ينظر: القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 241، 242.

وقد اتجه جمهور العروضيين بعد حازم القرطاجني إلى جعل أساس تفعيلاته: (فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن)[1].

وقد نظم النّابلسي على هذا الوزن ثلاث موشحات فقط، فمن ذلك موشحته التي يستهلها بقوله:

يا مَنْ جمعَ الحُسْنَ جميعًا و حوى *** رفقًا بمتيَّم لَهُ فرطُ جَوى

مستفعلتن/ مفتعلن/ مفتعلن مستفعلتن/ متفعلن/ مفتعلن

عشقي لكَ في الكمالِ داءٌ و دوا *** بالنورِ طفَّى النارَ و بالنارِ كوى[2]

مستفعلتن/ متفعلن/ مفتعلن مستفعلتن/ مفتعلن/ مفتعلن

فهذا التقطيع الوزني الذي قال به حازم القرطاجني، فكل غصن يرد وزنه إلى (مستفعلتن مفتعلن مفتعلن)، كما يمكن رده إلى الوزن الآخر الذي اتفق عليه العروضيون، ونمثّل ذلك بالبيت الثاني من الموشحة لأن الموشحة ترد إلى وزن الدوبيت كاملة:

هَذا هوَ باطنٌ و هَذا ظاهر *** بالخلقِ هوَ اللطيفُ و هوَ القاهر

فعْلن/ متفاعلن/ فعولن/ فعْلن فعْلن/ متفاعلن/ فعولن/ فعْلن

فردٌ أحدٌ لَهُ الجمالُ الباهر *** و الناسُ لكلِّ واحدٍ فيهِ هَوى[3]

فعْلن/ متفاعلن/ فعولن/ فعْلن فعْلن/ متفاعلن/ فعولن/ فعْلن

فهذا البيت كان من مشطور الدّوبيت؛ إذ يرد كل غصن من الأغصان الثلاث المتفقة القافية إلى التفعيلات التالية: (مستفعلتن/ مفتعلن/ مفتعلن) أو (فعلن متفاعلن فعولن فعلن)، كما قام القفل كذلك على الوزن ذاته.

1) ينظر: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص: 215.

2) الديوان، ص: 597.

3) المصدر نفسه، ص: 597.

ومن مشطور الدّوبيت أيضا المذيل قوله في موشح آخر:

يا مَنْ ظَهَرَتْ بنورِهِ الأكوانُ	***	أنتَ الظاهرْ
فعْلن/ فعِلن/ متفْعِلن/ مفعولن		مفعولاتن
حَتّى كانوا مَعْ أَنَّهم مَا كانوا	***	أمرٌ باهرْ
فعْلن/ فعْلن/ مستفعلن/ مفعولن		مفعولاتن
في الغيبةِ و الحضورِ لا إنسانُ	***	غيرُ القاهرْ
فعْلن/ فعِلن/ متفْعِلن/ مفعولن		مفعولاتن
هَذا شانٌ يبدو وَيخفى شانُ	***	غرٌّ ماهرْ[1]
فعْلن/ فعْلن/ مستفعلن/ مفعولن		مفعولاتن

فهذا بيت لم يلتزم فيه النّابلسي بالتّعادل الكمي حيث جاء الشّطر الأول من مشطور الدّوبيت (فعْلن فعِلن متفعلن مفعولن) وضرب هذا الشّطر مقطوع؛ فأصل التفعيلة (مستفعلن /0//0/0) لحقها القطع فأصبحت (مفعولن /0/0/0).

كما لحق الخبن التفعيلة الثالثة من الأشطر الأولى في موضعين فانتقلت التفعيلة من (مستفعلن /0//0/0) إلى (متفْعلن //0//0).

أما الشطر الثّاني من مشطور الدّوبيت المجزوء حيث قام على تفعيلتين (فعْلن/0/0 فعْلن /0/0) يمكن ردهما إلى تفعيلة واحدة فيصبح الشطر الأول مذيلا بتفعيلة (مفعولاتن /0/0/0/0/0).

1) الديوان، ص: 236.

1 – 1 – 2 – ج – المضطربة الأوزان:

أما الموشحات التي تندرج ضمن هذا القسم فلا يمكن إخضاعها للأوزان الخليلية، رغم محاولات العلماء فعل ذلك، فهو القسم الذي قال فيه ابن سناء:" وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط. وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها فعز ذلك وأعوز؛ بخروجها عن الحصر، وانفلاتها من الكف، ومالها عروض إلا التلحين، ..."[1]

غير أننا لم نجد في موشحات النّابلسي هذا الاضطراب الوزني الذي يسمح لنا بإخراجها عن الأوزان التقليدية إلا في موشحتين، من ذلك موشحته (أنشودة الساقي) التي صنفها مجدي كامل ضمن كتابه (أحلى قصائد الصوفيّة)، و لنر معا كيف ساغ النّابلسي هذه الموشحة وعلى أي وزن أقامها :

ساقي يا ساقي	* اسقني مِنْ خمرِهِ الباقي	* و اكشفْ لي عَنْ قيدِ إطلاقي
مفعولن/ فعْلن	فاعلاتن/ فاعلاتن/ فا	مفعولن/ فعْلن/ مفاعيلن
	يا ساقي آهِ يا ساقي	
	مفعولن/فعْلن/مفعولن	

***

محبوبي ظاهرْ	* يتجلَّى بالوجهِ الباهرْ	* للعشَّاقِ في حكمِه قاهرْ
مفعولن/فعْلن	فعلاتن/مفعولن/فعْلن	مفعولن/فعولن/ مفاعيلن
	يا ساقي آهِ يا ساقي	
	مفعولن/فعْلن/مفعولن	

1) الديوان، ص : 35.

***

أستارهُ راحتْ * عَنْ عيني و الزهرهْ فاحتْ * و السكرهْ بالأسرارِ باحتْ

مفعولن/فعْلن مفعولن/فعْلن/ مفعولن مفعولن/مفعولن/فعولن

يا ساقي آهِ يا ساقي

مفعولن/ فعْلن/ مفعولن

إلى آخر الموشحة وكما يبدو فإن تفعيلات هذه الموشحة لا تنطبق على أي بحر خليلي معروف، كما نلمس الاضطراب الواضح بين أغصان الدور والاختلاف والاضطراب كذلك بين البيت والآخر، ولعل الإيقاع الموسيقي الذي يحدثه هذا الاضطراب الوزني هو ما دفع مجدي كامل أن يقول:" " تبقى رائعة (النّابلسي) التي شغلت النّاس طويلا (أنشودة السّاقي) من أعظم ما كتب من شعر لعذوبة إيقاعها، وخفة روحها، وسحر موسيقاها، ولعل روعة هذه الأنشودة كانت سببا مباشرا في خلود أبياتها حتى يومنا هذا"[1].

ولعل ما نجده في موشحته الأخرى التي نظمها على مثل هذا الاضطراب الوزني أكثر غنائية في عذوبة إيقاعها، وخفة روحها، وسحر موسيقاها، وذلك في موشحته التي يقول فيها:

عَلا عَنِ الملا *** بَاهي الحلى لمَّا حَلا

فعولن/ فعو مستفعلن/ مفتعلن

جمالُهُ حيَّر العقولْ *** لَهُ على قلوبِنا نزولْ

متفعلن/ فاعلن/ فعو متفْعلن/ متفْعلن/ فعو

جَلا كأسَ الطلَا *** لمَّا تَلا قالوا: بَلى

فعولن/ فاعلن مستفعلن/ مستفعلن

يا سعدُ مَنْ فازَ بالوصولْ *** و صارَ فيهِ بِهِ يَصول

1) كامل مجدي، أحلى قصائد الصوفية، ط1، سورية، دار الكتاب العربي، 1417هـ/ 1997م، ص: 145.

مستفعلن/ فاعلن/ فعو		متفعلن/ فاعلن/ فعو
هلَّا يا مَنْ إلى	***	ذاكَ الفَلّى تَتَقَّلا
فعولن/ فاعلن		مستفعلن/ فاعلاتن
كُنْ باسمِهِ الحقِّ في حصولْ	***	تَجِدْ فروعًا لَها أصولْ
مستفعلن/ فاعلن/ فعو		متفعلن/ فاعلن/ فعو
ألا صَلِّ على	***	تاجِ الوَلا مَنِ اعتَلى
فعولن/ فعِلن		مستفعلن/ متفْعلن
عبدُ الغِني سلَّمَ الأمورْ	***	لِمَنْ عليهِ الرحى تدورْ
مستفعلن/ فاعلن/ فعو		متفعلن/ فاعلن/ فعو

فقد شكل الاضطراب الوزني في هذا الموشح فسيفساء إيقاعية من التفعيلات المختلفة التي لا يمكن ردها لأي من بحور الشعر المعروفة لها وقع مميز تطرب له الأذن وتستمتع به النفس، وذلك يرجع أيضا لتظافر الموسيقا الخارجية مع الموسيقا الداخلية الممثلة في الأصوات المتكررة في الموشحة لاسيما صوت المد منها كما سيتين لنا ذلك لاحقا.

1 – 2 – القافية في موشحات عبد الغنيّ النّابلسي :

هي المكون الثاني للإيقاع الخارجي في الشّعر بشكل عام، ولا تقل أهمية عن الوزن الشعري؛ إذ لا يستقيم بناء النّص الشعري وتكوينه الموسيقي على الوزن بمعزل عن القافية فهي شريكته، فقديما قال صاحب العمدة:" الشّعر يقوم بعد النّية من أربعة أشياء هي اللفظ و الوزن والمعنى والقافية"[1] وقال في موضع آخر" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[2]؛ فبهما يتم التأثير الموسيقي في المتلقي، والقافية

1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص: 119.

2) المصدر نفسه، ص: 151.

فضلا عن اقترانها بالوزن، مجموعة أصوات توجد إيقاعا منتظما في نهايات الأبيات يتوقع السامع تردّدها[1].

وقد عرّف النّقاد القافية تعريفات متباينة، غير أن التعريف الأدق، والأكثر حظا من الذيوع هو تعريف الخليل فهي عنده:" ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[2].

ولقد ساد نظام التقفية الموحدة في الشعر العربي زمنا طويلا، وتجلى ذلك في المعلقات والمفضليات ودواوين الشعراء في كل العصور، وكانوا ينسبون القصائد إلى(حرف رويّ) قوافيها ويسمونها به، فتعرف القصيدة بعينيّة أو رائية او سينية وهكذا.

ولكن أشكال القافية تعددت فيما بعد، وتنوعت في القصيدة الواحدة، حيث ظهرت المسمطات، والمزدوجات، والدّوبيت، والمثلثات، والمربعات، والموشحات وهذه الأخيرة انتهج أصحابها طريقة خاصة في التقفيّة؛ فنظام التقفية فيها يعتمد على التنوع بين أقفالها وأدوارها فيكون في الأول ثابتا ومتكررا في كل قفل، وفي الثانية متغيرا بين كل دور وآخر، فقد أشار ابن سناء الملك إلى أنَّه" يحسُن أن تكون قوافي كل بيت منه مخالفة لقوافي البيت الآخر"[3].

ولا شك " أن تنوع القافية مما يزيد في موسيقى الشعر، ويكسبه جمالا فوق جمال"[4]

وتأسيسا على هذا فإنّه من الجدير أن نتساءل كيف هي أشكال التنوع التقفويّ في موشحات النّابلسي؟ أو بعبارة أدق كيف كان نظام التقفية في موشحات النّابلسي؟ وهذا ما سنحاول تبيّانه فيما يأتي:

1) ينظر: عبد الرّضا عليّ، المرجع السابق، ص: 167.

2) الأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، دمشق، مطبوعات مديرية إحياء للتراث القديم، 1970م، ص: 6.

3) ابن سناء الملك، مصدر سابق، ص: 26.

4) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص: 278.

1 - 2 – 1 – نظام التقفية في موشحات عبد الغني النّابلسي:

كان توزع القافية في موشحات النّابلسي تبعا لبنية الأغصان والأقفال في البيت من الموشحة كما يلي:

1 – 2 – 1 – أ _ البيت البسيط:

_____ أ

_____ أ

_____ أ

_____ ب _____ ب

يمثل هذا الشكل نموذجا للبيت البسيط – الذي سبق وعرّفناه – هو ما كان يتركب من غصنين إلى خمسة أغصان دون تجزأة، حيث يتكون هذا البيت من ثلاثة أغصان مشكلةً الدّور تتفق فيها القافية (أ – أ – أ)، ليأتي القفل بعد ذلك بقافية مخالفة لقافية الأغصان (ب– ب).

يبنى هذا الموشح على تناوب هذين المقطعين (الدّور، القفل)، غير أن قافية الدّور متجددة مع كل بيت جديد، أما القفل ذو قافيتين ثابتتين يلتزمهما الوشّاح في كل بيت. ومثال هذا البيت قول عبد الغني النّابلسي:

يا سعدُ سلِّم لي على وادي سَلَمْ

حيثُ ترى نارًا على رأسِ عَلَمْ

دَعوى وجودكُمْ بها الغيرُ ظَلَمْ

لا عاشَ يومًا بالهَنا و لا ارتقى *** و كلُّ أمرٍ لَمْ يَزَلْ محقَّقَا[1]

ولنلاحظ قوافي البيت الثاني الذي يقول فيه:

1) الديوان، ص: 379.

اللهُ نورُ الأرضِ و السماءِ قُلْ

و الكلُّ ظلمةٌ عليهم قَدْ ثقلْ

إنْ قلتَ باطلٌ لَكَ الحقّ يَقُلْ

سعدت و الذي ادّعاهُ في شَقا و كلُّ أمرٍ لَمْ يَزَلْ محقَّقَا[1]

يبدو جليا للمتأمل ثبات قافيتي القفل بخلاف قوافي الدّور، وعلى هذا النسق التقفويّ المتناوب يحقق النّابلسي في موشحاته إيقاعا متجددا على مستوى كل بيت منها، بحيث تصطبغ الموشحة بألوان متعددة من الأصوات الموسيقية.

1 – 2 – 1 – ب- البيت المركب:

أما البيت المركب فهو ما تألف كل غصن من دوره من فقرتين إلى خمس فقرات، ونجد لهذا النوع في موشحات النّابلسي أكثر من شكل حيث أتاح له ذلك الفرصة ليتأنق في اختيار قوافيه، وافتن في تنويعها وهذا قد يرجع لارتباط موشحة التّصوف عنده بالإنشاد والتّغني كما أوضحنا – قبلا – وسنحاول تصنيف هذا التنوع التقفويّ تبعا للتّغيرات التي تطرأ على القفل والأغصان مع، فيما يلي:

أ- قفل مزدوج بسيط وأغصان مزدوجة، وله حالتان:

- الحالة الأولى:

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ جـ

1) الديوان، ص: 379.

ومثاله ما جاء في موشحته قوله :

يا سعد قل للحبائبْ		عيدوا ليالي الوصالْ
لا تجعلُوا الصّبُّ خائبْ		منكم له البعد طالْ
شدّت إليكم نجائبْ	***	دوني و مالي مجالْ
و القلبُ بالشوقِ ذائبْ	***	و بالبُكَا و النحيبْ[1]

يبدو موشح النّابلسي هذا ثريّ القوافي؛ إذ يتكون هذا البيت من ثلاث أغصان مزدوجة؛ أي كل واحد منها ذو فقرتين تتناوب فيها قافيتان مختلفتان، (ب أ – ب أ – ب أ) وهما متجددتان في كل دور كما رأينا في الشكل السابق، وينتهي البيت بقفل مزدوج بسيط؛ أي به سمطين تختلف قافية كل منهما عن السمط الآخر.

ويمكن الانتباه لوجود التجنيس بين قوافي أغصان البيت وذلك يكشف لنا عن حرص النّابلسي على إثراء موسيقى الموشحة، وقد يأتي النّابلسي بقافية داخلية في أجزاء الأغصان والقفل مظهرا بذلك مهارته الفنية وقدرته على الصّنعة البديعية، و ذلك ما نجده في الحالة الثانية للشكل الأول:

الحالة الثانية:

ـــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــ ب	ـــــــــــــــــ ب

1) الديوان، ص: 76.

ومثاله ما جاء في قوله:

بالجزعِ بينَ رُبَا المنازلِ فالمصلّى *** ركع الصّب و صلّى

و جمال وجهِ حبيبنا فينَا تجلَّى *** و بمَا شاءَ تحلّى

يهنيك يا مَن في محاسنهِ تملّى *** و عَن الغير تخلّى

حتى انقضى ما بيننا وقت العتابِ *** و مضى يوم الحِسابِ

والقفل بهذا البيت أيضا ثنائي السمط شاهد لظاهرة التجنيس بين قافيتي سمطيه بضرب من التّصريع يعود متوجا للدور الذي يأتي بأغصان ذات قوافي ثلاثة داخلية وأخرى خارجية متجانسة. ويبلغ التنويع التقفوي منتهاه في الشكل الموالي.

ب –القفل مزدوج مذيل وأغصان مجزأة إلى فقر:

- الحالة الأولى (قفل مذيَّل مرصَّع وغصن ذي ثلاث فقر):

ـــــــــ أ	ـــــــــ أ	ـــــــــ ب
ـــــــــ أ	ـــــــــ أ	ـــــــــ ب
ـــــــــ أ	ـــــــــ أ	ـــــــــ ب
ـــــــــ أ	ـــــــــ أ	ـــــــــ د

يوضح الشكل بيت ذي ثلاث أغصان مجزأة إلى ثلاث فقر حيث تتفق الأولى والثانية في القافية (أ – أ) في حين تخالفهم الفقرة الثالثة (ب) وعلى هذا النسق نفسه يقوم الغصنان الآخران (أ – أ – ب) ليأتي القفل مجزأً شاهد لظاهرة التجنيس متفق مع الأغصان في القوافي الداخلية (أ – أ) مذيلا بقافية خاصّة (د). ومثاله قول النّابلسي:

أوفي سلامي * على التهامي * من خص بالمعراجْ

مع الكرامِ * أهل المقامِ * و سائل الإنتاجْ

آلٍ عظامِ * صَحْبٍ مرامي * بهمْ فلا أحتاجْ

و صرتُ سامي * في القدرِ شامي * عبدُ الغني قَدْ فاقْ[1]

– الحالة الثانية (مطلع مزدوج مركب و أغصان مزدوجة):

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــ جـ

ومثاله موشح النّابلسي الذي مطلعه:

يا مِنْ جلا عن ناظري *** غيمَ السّوى لا تحتجبْ

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ

فازَ الذي لاحَتْ لهُ *** مِنْ خلفِ هاتيكَ السّتورْ

ذات المحاسن و البَها *** تمثالُ ولدانٍ و حورْ

و الكلّ فانٍ عندهُ *** في غيبةٍ أو في حُضُورْ

حتى انمحى عن ذاتهِ *** و الوصفُ بالقبِ الوجبْ

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[2]

فهذا بيت يبدأ من المطلع المتكون مزدوج ثنائيّ الأسماط، تتناوب في أواخر أجزائه قافيتان ثابتتان(أ ب – أ ب) أما الدور مكون من ستة فقر؛ أي ثلاث أغصان مزدوجة تتناوب

1) الديوان، ص: 368.

2) المصدر نفسه، ص: 62.

في أواخرها قافيتان جديدتان مختلفتان عن المطلع (د جـ– د جـ– د جـ) ثم تكون عودة القوافي المزدوجة المتجانسة أفقيا المذكّرة بالقوافي المتجانسة التي افتتح بها المطلع المزدوج المركب.

الحالة الثالثة (قفل مزدوج مركب وأغصان مجزأة إلى أربع فقر):

ـــــــــــ أ	ـــــــــــ أ	ـــــــــــ أ	ـــــــــــ ب
ـــــــــــ ج	ـــــــــــ ج	ـــــــــــ ج	ـــــــــــ ب
ـــــــــــ د	ـــــــــــ د	ـــــــــــ د	ـــــــــــ ب
ـــــــــــ ه	ـــــــــــ ه	ـــــــــــ ه	ـــــــــــ ل

يتكون هذا البيت من قسمين الدّور يتكون من ثلاث أغصان مجزأة هي الأخرى إلى ثلاث فقر بحيث تتحد القوافي الداخلية الثلاث الأولى في كل غصن مثل (أ – أ– أ)، وتشترك الأغصان فيما بينها بقافية واحدة (ب)، أما القفل هو الآخر مقسم إلى أربع أجزاء ثلاث منها الأولى موحدة القافية بينما الجزء الرابع بقافية مغايرة لكل ما سبقها. وهو ما يوضحه المثال التالي:

نلتُ فضلَ الكاسْ * دونَ كلّ الناسْ * و امْتَلا إيناسْ * قلبي المشتاقْ
والذي في الغيبْ * شقّ عنه الجيبْ * ما بقي في الريبْ * عندَ فتح الطاق
قُل لأحبابي * هلْ بهم ما بي * شرب أكوابِ * مزّق العشاق
فاسألوا نظرهْ * خادم الحضرهْ * تغنمو أجرهْ * يا أُولي الألبابْ[1]

ويلاحظ بشكل جليّ من كل ما سبق حرص النّابلسي على التفنن في القوافي والتجديد فيها وتنويعها والعمد إلى التّرصيع. ونستطيع أن نلمس هذا في موشحاته كلها.

1) الديوان، ص: 81.

1 – 2 – 2 – أنواع القافية:

بالنظر إلى عدد الأحرف المحصورة بين ساكنين في البيت – خمسة أنواع[1]:

أ – **المترادف (/00):** وهو كل قافية اجتمع في آخرها حرفان ساكنان، سُميّت بذلك لترادف السّاكنين فيها أي اتصالهما وتتابعهما، ومثال ذلك من موشحات عبد الغني النّابلسي:

– ما اتصل بحرف لين وهو الألف المسبوقة بفتحة:

حبيبي سطاَ بالعيونِ الحِسانْ *** علينَا فناديت منها الأمانْ

و أهديت مني له كل آنْ *** سلامًا سلامًا و أوفى صلاتْ[2]

– وما اتصل بواو مسبوقة بضمة قوله:

هَذهِ الأحوالْ * بغيةُ القلوبْ * لمحةُ الغيوبْ

مَنْ إليها مالْ * هبَّتِ الجنوبْ * شقَّتِ الجيوبْ

فُزتَ بالآمالِ * و الفتى يذوبْ * كلَّما يتوبْ

و اغتنمْ ما فاتْ * قبلَ الانخرامْ * نلتَ ما يرامْ[3]

وما اتصل بياء مسبوقة بكسرة، مثل قوله:

للغني عبدٌ فقيرْ *** و إلى الله المصيرْ

صلِّ يا ربي القديرْ *** لي على البدرِ المنيرْ

سيد الرسلِ البشيرْ *** فائقّ كلَّ الملاحْ[4]

1) ينظر: عبد الرضا علي، مرجع سابق، ص: 178، 180.

2) الديوان، ص: 106.

3) المصدر نفسه، ص: 478.

4) المصدر نفسه، ص: 136.

ب– المتواتر(0/0): وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد، مثل قوله:

يا طلعةَ مَنْ أهوى *** في أشرفِ أوقاتي

و الوجهُ لَهُ نورٌ *** قَدْ أشرقَ في ذاتي

حتى ظهرَ المخفي *** لِلعزِّ و لِلمجدِ[1]

حرف التاء المتحرك وقع بين ألف اللين الساكن والياء الساكن الناتج عن الإشباع، هذا في الدّور أما القفل فقد جاءت الدّال المتحركة بين الجيم الساكن والياء الساكن الناتج عن الإشباع أيضا.

ج – المتدارك (0//0): وهي القافية التي يصل بين ساكنيها متحركان، وسُميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول، ومنها قول النّابلسي:

حَيَّا الحَيا الوسميَّ سكانَ النقى

ليتَ بِهِم تعودُ أيامُ اللقا

أيامَ كُنَّا بالفَنا و بالبَقا

نَهوى الوجودَ في الوجوهِ مطلقا *** و كلُّ أمرٍ لَمْ يزلْ محقَّقَا[2]

د – المتراكب (0///0): وهي القافية التي يفصل بين ساكنيّها ثلاثة حروف متحركة، ومن أمثلتها:

يا مَنْ جمعَ الحُسْنَ جميعًا و حوى *** رفقًا بمتيَّم لَهُ فرطُ جَوى

عشقي لكَ في الكمالِ داءٌ و دوا *** بالنورِ طفَّى النارَ و بالنارِ كوى[3]

1) الديوان، ص: 195.

2) المصدر نفسه، ص: 379.

3) المصدر نفسه، ص: 597.

هـ – المتكاوس (0////0): وهي القافية التي يفصل ساكنيّها أربعة حروف متحركة، وسُميت بذلك لكثرة الحركات وتراكمها، وهذه القافية قليلة الورود، ولا تأتي إلا فيما كتب على بحر الرّجز حيث يصيب تفعيلته (مستفعلن /0//0/0) الخبل وهو زحاف مزدوج يؤدي إلى حذف الحرف الثاني والرّابع السّاكنين، وبذلك حذف حرفا السين والفاء من مستفعلن، فصارت (متعلن ////0)، والخبل هما اجتماع زحافين مفردين هما الخبن والطيّ كما رأينا فيما سبق.

ولا نجد هذا النّوع من القافية في موشحات النّابلسي إلا في بيت واحد من إحدى موشحاته، يقول فيه:

إنَّ الوجودَ استعملا *** في غيرِ ما هُو لهُ

إذ لا وجود للمَلا *** و لا لشيءِ قبلهُ

فهو المجازُ أرسلا *** فافهمْ و حقّق نقلهُ

عزَّ الوجودُ وعَلا *** فلستَ تلقى مثلهُ[1]

ولعل قلة ورود هذا النّوع من القافية في موشحات النّابلسي مما يدل على أن النّابلسي يختار من القوافي ما كان له طلاوة ووقع نغمي مقبول، لما في توالي الحروف المتحركة من ثقل لا يتناسب من الألحان الموسيقية.

وبتتبع أنواع القوافي في مجموع أبيات موشحات عبد الغني النّابلسي البالغ عددها 420 بيتا؛ فجاءت النتائج على النحو الآتي:

أنواع القافية	المترادف	المتواتر	المتدارك	المتراكب	المتكاوس	مجموع الأبيات
التّواتر العددي لكل نوع	159	228	27	5	1	420

1) الديوان، ص: 644.

نسبة الاستخدام	%37.86	%54.29	%6.43	%1.19	%0.23	%100

وتثبت نتائج هذا الإحصاء أن النّابلسي قد استخدم أنواع القوافي استخداما متفاوتا، إذ كانت نسبة القوافي المتكاوسة عنده (0.24%) وهي نسبة ليست بالغريبة؛ إذ كما سبق وأشرنا لعل الثقل الإيقاعي الناشئ من تجاور أربعة متحركات في هذا النّوع وعدم مطاوعتها للألحان الموسيقية سببا لعدم استعمال النّابلسي له وذلك لارتباط موشحات التّصوف لدى النّابلسي بالإنشاد والتغني.

ويأتي بعد ذلك في الاستعمال المتراكب بنسبة (1.20%) وهي نسبة لا تزيد كثيرا عما سبقها وإن كانت أخف في الإيقاع منها، ثمّ يلي ذلك المتدارك بنسبة (6.51%)، فالمترادف بنسبة (37.59%)، في حين استأثر المتواتر بأكثر من نصف أبيات موشحاته وكانت نسبته (54.46%)، ولعل سر ميل الوشاح إلى هذا النّوع من القافية أكثر من الأنواع الأخرى؛ ذلك أن معظم القوافي المتواترة إما أن تكون مردوفة بالياء كما في (العاريفينا، مليحِ، الوكيلُ)، أو مردوفة بالواو كما في (الكوبِ، يلوحُ)، "ذلك أن القوافي المردوفة المطلقة الروي تلتزم في بنائها صوتيين لينين، وهي بالتزامها هذا تشتمل على قيمة إيقاعية أكر من غيرها لأمرين: الأول هو أن المصوتات – ومنها حروف المد– أكبر الأصوات حظا من الوضوح السمعي، والثاني أن أصوات المد تنتظم في هذا النوع من القوافي اعتمادا على التكرار أو التقابل، وكلاهما يسهم في إثراء إيقاع القافية"[1].

أما بالنسبة للحروف التي جاء بها النّابلسي أرواء لأدوار وأقفال موشحاته؛ فهي كما

يوضح تواترها الجدول الآتي:

1) مقداد محمد قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1، الأردن، دار دجلة، 2008،1429هـ/ 2008م، ص: 135.

حرف الرويّ	تواتره العددي في الأبيات	نسبة تواتره
الباء	247	%20.01
الدّال	165	%13.37
اللام	129	%10.45
النون	113	%9.15
الرّاء	110	%8.91
الميم	105	%8.50
القاف	103	%8.34
الحاء	50	%4.05
التّاء	47	%3.80
السين	37	%2.99
الهاء	29	%2.35
الكاف	25	%2.02
العين	20	%1.62
الفاء	19	%1.53
الياء	16	%1.29
همزة القطع	16	%1.29
الزّاي	3	%0.24

و بالنظر إلى الحروف التي يتخذها النّابلسي أرواءً لقوافيه يتبين سيادة واضحة لبعض الحروف ، فقد حازت " الباء و الدّال، اللام، النون، الرّاء، الميم، القاف "، على أعلى نسبة تواتر في موشحات النّابلسي قياسا على بقية حروف الرّوي الأخرى، ويتفق تواتر هذه الحروف مع التقييم الذي قدمه إبراهيم أنيس؛ حيث أومأ إلى أن هناك حروفا" تجيء رويًّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب وهي:(الرّاء، اللام، الميم، النون، الباء، الدّال)"[1] حيث

1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشّعر، ص: 246.

بلغت نسبة تواترها في موشحات النّابلسي كحروف رويّ (70.39%)، أما القاف فيدرجها ضمن الأحرف المتوسطة الشيوع وهي: (القاف، الكاف، التّاء، السين، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم)[1] ونسبة تواترها في موشحات النّابلسي كحروف رويّ 26.93% وتحققت بجميع الحروف ما عدا حرف الجيم لم يظهر رويًّا في موشحات النّابلسي.

أما بقيّة الحروف فقد صنفها إبراهيم أنيس ضمن الأحرف القليلة الشيوع :(الضاء، الطاء، الهاء) و أخرى نادر أن تجيء رويًا وهي:(الذال، الثاء، العين، الخاء، السين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو)[2] وما وجد في موشحات النّابلسي من هذه الحروف غير حرفيّ (الهاء والزّاي) رويًّا ونسبتهما معا 2.59%.

ولعل ما يمكن الالتفات إليه هنا هو أن خمسة من الحروف التي لها النصيب الأوفر من روي موشحات النّابلسي تندرج ضمن ما سماه علماء الأصوات بالحروف الذلقية،[3] وهذه الأحرف الخمسة هي (الباء والراء والنون والميم واللام)، والذّلاقة صفة تلحق بعض الأصوات، وهي الخفة والسلاسة على اللسان[4]، بمعنى أن غالبية قوافي موشحات النّابلسي تميل إلى سهولة النّطق، ولا تجهد القارئ عند إنشادها. كما أن هذه الأصوات (اللام والميم والرّاء والنون)، تتميز بالوضوح السمعي[5]، فهذه الأصوات ذات خصوصية إيقاعية، والإكثار من اعتمادها في الرّوي" دليل امتيازها قوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشّعر ونغمة الإنشاد"[6].

1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشّعر ، ص: 246.

2) المرجع نفسه، ص: 246.

3) بشر كمال، علم الأصوات، د ط، القاهرة، دار غريب، 2000م، ص: 361.

4) ينظر: المرجع نفسه، ص: 366.

5) ينظر: المرجع نفسه، ص: 366.

6) المرجع نفسه، ص: 359.

يضاف إلى ذلك أن هذه الأصوات تتصف بالجهر، كما أن اثنين من هذه الأصوات لا تفارقهما الغنة بحال من الأحوال، وهي صفة تقوي رنين الصوت، وتكسبه عذوبة في النّطق.

يبدو جليًا، بعد هذا، أن معظم قوافي النّابلسي – بوصفها مشتملة على حرف الرّوي– تميل إلى الخفة والسلاسة وسهولة النطق من جهة، وإلى الوضوح السمعي الناشئ عن صفة الجهر فيها.

وإذا وضعنا في الحساب أن كثيرا من موشحات النّابلسي الصّوفية كانت تنشد في حلقات الذّكر الصّوفية آنذاك، كما أنّها استهوت بعض المنشدين في العصور اللاحقة إلى اليوم لتسجيلها صوتيا[1]. مما يبين حسن اختيار النّابلسي لقوافيه وحروف الروي منها.

ولا ينفك الكلام على القوافي عن الكلام على حركات الرّوي، أو حروف المجرى كما يسميها العروضيون، وهي – أي القوافي – على هذا الاعتبار تنقسم على نوعين: القوافي المقيدة، وهي ما كان حرف الرّوي فيها ساكنا، والقوافي المطلقة، وهي ما كان رويها متحركا[2] وسنحاول تبيّن أيّهما أكثر استخداما في موشحات النّابلسي من خلال الإحصاء، ومن الأهمية بمكان أن نذَّكِرَ أن أبيات الموشحة تتركب من الأدوار والأقفال مع إمكانية مخالفة كل منهما الآخر؛ لذى فقد لجأنا لإحصاء نوع القافية على مستوى الأدوار والأقفال كل منهما على حدى، ثم أخذ النسبة الإجمالية، والنتائج يبينها الجدول التالي:

	القافية المطلقة			القافية المقيدة	عدد الأدوار والأقفال
	الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون	
تواتراها في الأدوار	24	12	180	203	420

1) من موشحات النابلسي المؤداة من قبل المنشدين في العصر الحديث مع توفر تسجيلاتها الصوتية على الشبكة العنكبوتية: (موشح دع جمال الوجه يظهر) أداء المنشد المغربي رشيد غلام، (موشح طلعة المحبوب غاية المطلوب) أداء الملحن علاء كحلة، (موشح قالت أقمار الدياجي) أداء المنشد السوري يزن نسيبة، (موشح ياجمال الوجود) أداء المنشد السوداني بشير هاشم، (موشح يا صبا الأسحار) أداء منشد مجهول الهوية.

2) ينظر: ابن رشيق العمدة، ج 1، ص: 154.

تواترها في الأقفال	13	21	127	260	420
المجموع	37	33	307	463	840
نسبة التواتر في الأبيات	%4.41	%3.92	%36.55	%55.12	%100
النسبة الإجمالية	%44.88			%55.12	%100

يبين الإحصاء أن القوافي المقيدة في موشحات النّابلسي نستها أكثر من القوافي المطلقة، فحين كانت نسبة الأولى(55.12%) انخفضت نسبة الثّانية إلى (44.88%)، والفرق بين النسبتين يؤشر إلى ميل الشاعر إلى القوافي السهلة لأنه يتحرر فيها من حركات الإعراب، وذلك ما يلائم الغناء باعتبار أن الموشحات أنشئت من أجل ذلك، ولا يزال الملحن يرى في القافية المقيدة أطوع وأيسر في تلحين أبياتها، قياسا على القوافي المطلقة، وأسهل ما تكون على الصّوفي المترنم بها.

كما يتبين من خلال الجدول أن حركة الرّوي السائدة في القوافي المطلقة هي الكسرة بنسبة بلغت (36.55%)، بينما كانت نسبة حركة الرّوي في الفتحة والضمة ضعيفة جدا حيث جاءت على التوالي (4.41%) و(3.92%).

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن لحركات الرّوي دلالات على الحالات النفسية المودعة في النصوص الشعرية أو في الذّوات الشاعرة، فحركة الرّوي "الكسرة تكثر في اللين والرقة، وتوحي الانكسار والألم، تأتي بعدها الفتحة والسكون من حيث ملاءمتها للحال نفسها، أما الضمة فتكثر في القوة والفخامة والثورة والشدة؛ لذلك يميل إليها شعراء الفخامة"[1]، ومن هنا كان الرّوي المكسور مناسبا للنّابلسي وملائما لشخصيته الشعرية الصّوفية التي تقوم على

1) مقداد محمد قاسم، مرجع سابق، ص: 141.

المناجاة والتذلل للمحبوب وعلى التدفق العاطفي اتجاه الذات الإلهية تدافقا رافقه في حياته كلها، وصنع حضوره الشعري في موشحاته.

2 – الإطار الموسيقي الداخلي:

انطلاقا من قناعة مفادها أن الإيقاع الموسيقي للشعر لا ينحصر في الإيقاع الخارجي فحسب؛ بل يتعداه إلى إيقاعات خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات و هو ما اصطلح عليه في الدراسات النقدية بالإيقاع الداخلي بجميع مكوناته الصوتية والبلاغية، التي تضفي إلى جانب إيحائيتها ودورها في المعنى، تنغيما وطرقًا إيقاعيًا، تتقاطع فيه قواعد النّظم مع أحاسيس وانفعالات الشاعر. وعليه فإنّ أيّة دراسة إيقاعية تكتفي بمقاربة" لجمالية الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية، المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء؛ إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يغيّر تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة"[1].

والمتأمل في موشحات النابلسي يجد في تضاعيفها إيقاعات أخرى غير تلك الإيقاعات المكتسبة من الأوزان والقوافي، منها ما يطرب له السمع يمكن رصدها في الجناس والتصريع والترصيع والتدوير والتكرار بأنواعه الصوتي واللفظي وتكرار اللازمة أو العبارة.

2 – 1 – الجناس :

يمثل الجناس ركنا أساسيا من أركان الإيقاع في موشحات عبد الغني النابلسي وهو يلجأ إلى استخدامه في مواضع كثيرة نظرًا لما يحدثه الجناس من إيقاعٍ موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع، ويبدو اعتماد النابلسي على الجناس كمصدر ثراء إيقاعي في عدد كبير من موشحاته.

1) حمدان أحمد ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع اللّغوي في العصر العباسي، ط1، سورية، دار القلم العربي، 1418هـ/ 1997م، ص: 14.

وسنرصد ظاهرة الجناس في موشحات عبد الغني النابلسي، وذلك بنمطية التَّام والناقص لكونهما يشتملان ـ غالبًا ـ كافة أنواعه الأخرى (جناس القلب، والاشتقاق، والمُحرَّف)؛ فهي تتدرج تحت مسمّى الناقص، على اعتبار الاختلاف في ترتيب الحروف في القلب، واختلاف بعض الحروف في الاشتقاق، واختلاف الحركة في المُحرَّف.

وتنهض موسيقى الجناس على أساس التشابه بين لفظين في الإيقاع مع اختلافهما في المدلول؛ فإن اتفق اللفظان في نوع الأصوات وعددها، وترتيبها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات كان التجانس تامًا والإيقاع متطابقا، وإن اختلف اللفظان في الواحد من الأربعة المتقدّمة كان التجانس ناقصا والإيقاع مختلفا.[1]

ولدى استقراء نصوص موشحات عبد الغني النابلسي، يظهر بجلاء أنَّ النابلسي قد استعان بفن الجناس بنوعيه بغية خلق هيئات إيقاعية تكسو نسيج موشحاته جمالا ورونقا، ومن ذلك قوله:

يا ظـــــــــلال **الأراكْ** *** إنَّـــــــني لا **أراكْ**[2]

وقوله في موشح آخر:

يا أُهَيْـــلَ **الحيّ** * إنَّ قلبـــــي **حيّ** * يا رفيقـــي قمْ * لحبيبي **حيّ**[3]

وقوله أيضا:

صَـلِّ يا **هادي** * للنبـــي **الهـــــادي** * في الدُّجـى **الهادي** * عهدَهُ عبدُ الغني عاقِدْ[4]

عاقِدْ[4]

يلاحظ على هذه الأقوال أن الوشّاح عبد الغني النابلسي يسعى لزيادة الطاقة الإيقاعية فيها وذلك باعتماده على الجناس التَّام وما يتولد عنه من تكرار صوتي ونغمي، وذلك بين كلمة

1) ينظر: سلطان منير، البديع تأصيل جديد، د ط، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1986م، ص: 76.

2) الديوان، ص: 388.

3) المصدر نفسه، ص: 49.

4) المصدر نفسه، ص: 180.

(الأراك) بمعنى شجرة السواك و(أراك) بمنعى فعل الرؤية في المثال الأول، و في المثال الثاني حيث جانس بثلاث كلمات وذلك بتكراره كلمة (الحيّ) ثلاث مرّات بمعان مختلفة، فالأولى (الحيّ) بمعنى التجمع أو القوم وهم أقطاب الصوفية وهم رفاقه، والثانية (حيّ) بمعنى أن قلبه حاضر واعيّ ومدرك لما حوله وتدل على الشهامة والنفاد والجد، وأما الثالثة (حيّ) فعل أمر بمعنى قُمّ أقبل وعجِّل بالتحية، وهذا الإبداع التجنيسي يثري نص الموشحة نغمًا وإيقاعًا.

وأيضا في المثال الثالث جانس بين كلمات ثلاث الأولى (الهادي) اسم من أسماء الله الحسنى؛ فهو الذي هدى ومَنَّ بهدايته على من يشاء من عباده، وأرسل لخلقه النبي (الهادي) ـ وهي صفة لنبيه محمد. عليه أفضل الصلاة والتسليم ـ ليهديهم إلى سبيل النجاة، وهو الإسلام، و(الهادي) صفة لسكون الليل، والجناس في هذه الأمثلة فوق ما له من قيمة سمعية ذات مردود إيقاعي، ذو قيمة إيحائية تكمن في دمج التنوع الدلالي في سياق التماثل الصوتي.

وتمتد عينا النّابلسي إلى شكل آخر من تشكيلات الجناس الإيقاعية، وهو الجناس الناقص الذي يعتبر صاحب الحضور الأكبر في موشحات النّابلسي، والجناس الناقص هو:" مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول"[1]، ويترجم اختلاف الجناس الناقص عن الجناس التام من حيث درجة الإيقاع أو مواقع الإيقاع، أو زمن الإيقاع، أو مسافة الإيقاع؛" فاختلاف عدد الحروف يؤدي إلى اختلاف زمن الإيقاع بين المقطعين الصوتيين، واختلاف نوع الحروف يؤدي إلى اختلاف مسافة الإيقاع، واختلاف هيئة الحروف يؤدي إلى اختلاف درجة الإيقاع، واختلاف ترتيب الحروف يؤدي إلى اختلاف مواقع الإيقاع."[2] ومن صور الجناس

1) سلطان منير، مرجع سابق، ص: 76.

2) المرجع نفسه، ص: 77.

الناقص، ـ مختلف الإيقاع بين ركنيه المتجانسين ـ الواردة في موشحات النّابلسي ما يلتف فيه الجناس الناقص لاختلاف الحروف على الطّباق في قوله:

ألا يا من بـــدا فينـــــا *** بأوصـــــــافٍ وأسماءِ
فألهـــــــــانا به عنـــــا *** **دواءٌ** كـــــــان **للدَّاء**[1]
للدَّاء[1]

فالتجنيس بين كلمتي(دواءٌ) و(دَّاء) مبني على التضاد الدلالي، ومثل ذلك تجنيس الشاعر بين كلمتي(أخفانا) و(أبدانا) من قوله في الموشح ذاته:

رأينا النور في الظلمـا *** فكان النور هادينا
و**أخـــفـــانا وأبـــدانـــا** *** بتصريح وإيمـــاء[2]

إن التجنيس في هذين القولين قائم على استحضار الدلالة المضادة بين كل زوج من الكلمات المتجانسة، بحيث يحرِّك التوافق الإيقاعي بين المتجانسين تنافرا دلاليا في الذهن، فوظيفة الجناس هنا لا تقتصر على التوقيع الصوتي بما تحمله الكلمات من موازنة صوتية، بل يتعدّى ذلك إلى إثارة الخيال عبر تقديم جوّين متضادّين متنافرين.

ولا شك في " أن الكلمات المتجانسة صوتيا والمتضادّة دلاليا أقلُّ شيوعا في اللغة من تلك التي تختلف دلالاتها اختلافا غير قائم على التضادّ"[3]، فليس من الغريب إذن أن تقلّ شواهد الجناس المبني على تضاد دلالي في موشحات النّابلسي إذا هي قيستْ بشواهد الجناس المبني على تغاير دلالي، ومما جاء في موشحات النابلسي التي جانس فيها بين كلمتين دون حصول تضادٍّ دلالي قوله:

كـلُّ شيءٍ **عـــــدمْ** *** لـي بهذا **قَـــــدَمْ** *** ثـابتٌ مِنْ**قِـــدَمْ**

1) الديوان، ص: 25.
2) المصدر نفسه، ص: 26.
3) مقداد محمد قاسم، مرجع سابق، ص: 233.

ليس عنــكَ حـــــراك يــذهبُ الاشتــــراك[1]

فالجناس الناقص بين كلمتي (قَدَمْ) و(قِـدَمْ) من جهة اختلاف الحركة، والأولى بمعنى: لي بها سبق معرفة، والثاني اسم زمان بمعنى: منذ زمن بعيد جدًا، ويتجانس اللفظتان كذلك مع كلمة (عدم) من جهة اختلاف الحروف وهي بمعنى: ضد الوجود، وهو في هذا الدور يشير إلى فكرة أن العوالم كلها على اختلافها وأنواعها وأجناسها وأشخاصها، موجودة من العدم منذ القدم؛ " فهي معدومة بعدمها الأصلي، أما من جهة وجود الله تعالى فهي موجودة بوجوده تعالى، وجودها الذي هي موجودة به، ووجود الله تعالى وجود واحد"[2]وهي فكرة يتفق عليها الصوفية فهو يقول في الدور الذي يليه:

وهو طبق **النصوص** *** عند أهل **الخصوص** *** قاله في **الفصوص**

يا ظلال الأراك إنَّني لا أراك[3]

والجناس الناقص هنا بين كلمات ثلاث (النصوص) جمع نص وهو ما جاء به المتصوفة، و (الخصوص) نقيض العموم وهي في هذا السياق يقصد به المتصوفة، و(الفصوص) جمع فص وما من شك أن النّابلسي يشير بها لكتاب فصوص الحكم لابن عربي، فالتجانس في هذا الدور بين الصاد والواو والصاد، كما جانس في القفل بين " الراء وألف المد والكاف"، وفي كل دور يجانس بين حروف معينة حتى ينهي موشحته، ويكثر هذا النوع من التجنيس في موشحات النّابلسي[4]، فلا تكاد تخلو موشحة منه، وغالبا ما يشمل الموشحة كاملة، حيث ينزع الجناس فيها إلى تشكيل مناطق مضيئة وحيوية على صعيد بنية الإيقاع على مستوى الأدوار والأقفال ولعل البيت الآتي يوضح ذلك:

---

1) الديوان، ص: 388.

2) النابلسي عبد الغني، إيضاح المقصود من وحدة الوجود، ص: 08.

3) الديوان، ص: 388.

4) الديوان، ص:43، 49، 52، 56،57، 59، 62، 67،76، 77، 78، 79، 81، 82، 89، 90،95، 106، 108، 136، 138، 180، 194، 202، 228، 233، 236، 239، 240، 258، 261، 325، 334، 360، 362، 363، 366، 368، 380، 390، 410، 416، 418، 448، 494، 519، 530، 535،580، 597.

دَعْ جمال الوجه **يظهـرْ** *** لا تغطي يا **حبيبي**
طول ليلي فيك **أسهــرْ** *** زاد شوقي و**نحيبي**
هكذا المحبوب **يقهــــرْ** *** بالجفا قلب **الكئيب**
كلّ شيء عقد **جوهــــرْ** *** حلية الحسن **المهيب**[1]

هذا البيت الأول من موشحة ثريّة بالجناس الناقص، حيث يتموضع الجناس في نهاية الجزءين الأولين من غصنيّ الدور ونهاية الجزء الأولى من سمطيّ القفل على التوالي (يظهرْ، أسهرْ، يقهرْ، جوهرْ)، كما يشترك نهاية جزأي الغصنين الثانيين بين اللفظين (حبيبي ونحيبي) و (الكئيب، المهيب) في نهاية سمطيّ القفلين، وهذا التموضع المتجانس ينسحب على بقية الأبيات بحروف معينة أخرى، وورود هذه الكلمات المجانسة في مواقع محدد من بنية الوزن أكسب الموشحة موسيقى داخلية مميزة، وإيحاءات نغمية ودلالية مكثفة، تثير الخيال وتحرك الذهن من خلال النغم الصوتي الذي تحدثه، فيدفع المتلقي إلى تأمل المعاني، ولا سيما حينما يأتي الجناس عفوا استجابة لذات الوشّاح متناسبة دلاليّا مع ما سبقها من ألفاظ (جمال، ليلي، شوقي، المحبوب، الجفا، عقد، حلية الحسن)، مبتعدا عن التكلف اللفظيّ والتزويق البديعي، وهذا ما يكشف قدرة الوشّاح على التلاعب بالألفاظ.

ومن اللافت للنظر أن الشّاعر النابلسي كثيرا ما يأتي باللفظتين المتجانستين في موقعين متّميزين من بنية الإيقاع الوزني، وهما العروض والضرب، فيجمع بذلك بين الإيقاع الذي يحدثه الجناس وبين إيقاع ظاهرة التّصريع، و هو ما نتناوله في العنصر الموالي .

2 – 2 – التّصريع:

التصريع يمثل وسيلة إيقاع داخلية في أبيات القصيدة، و" هو ما كانت فيه عروض البيت تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[2]؛ فالتّصريع له مردودية صوتية فاعلة؛ إذ

1) الديوان، ص: 43.

2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص: 156.

يقوم على التماثل الصوتي بين عروض البيت وضربه؛ حيث تستمد منه القافية جانبا من عناصر بروزها الصّوتي، يتولّد منه جرس موسيقي، " يتوخاه الشعراء للإعلاء من القيمة الإيقاعية لنصوصهم"[1]،وقد ردّ القرطاجيُّ القيمة الجمالية لهذا المظهر الإيقاعي إلى كونه ذا ذا فاعلية في إثارة مجرى التوقع لدى المتلقي، وتحقيق هذا التوقع بحصول التماثل الصوتي بين نهاية الطرفين الصدر والعجز، فإذا لم تتحقق المماثلة قلّ مستوى الانشراح والانفعال الذي يطمح الشعر إلى توليده، يقول:" فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها(كذا) لا تحصل لها دون ذلك".[2]

وعلى اعتبار أن القوافي متنوعة في الموشح؛ إذ قوافي أقفاله مغايرة لقوافي أغصانه؛ فالتّصريع يتجلى في الأقفال المكونة من سمطين؛ أي بين جزأيّ القفل الواحد أو الأغصان المكونة من فقرتين وتحديدا بين شطري الجزء في الغصن الواحد.

وبعد مناولة موشحات عبد الغني النّابلسي وتتبعها، لاحظنا أن النّابلسي لا يكتفي بالتصريع في مطلع الموشحة بل يتجاوز ذلك عنده إلى الأقفال الأخرى من الموشحة بل ونجد التصريع كذلك في أغصان الموشحة كاملة، ويبلغ عدد الموشحات التي جاء في كل أقفالها وأغصانها التصريع خمسة وثلاثون موشحة من عدد موشحات الديوان التي تبلغ ثلاثة وسبعون موشحة؛ أي ما يقارب نصف موشحات الديوان، ولا شك في أن إعادة التصريع والإكثار منه في غير المطالع دليلٌ على قدرة الشاعر الفنية، وقوة طبعه، وكثرة مادته اللغوية، ونقاء حسّه

1) مقداد قاسم، مرجع سابق، ص: 220.

2) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 283.

الإيقاعي،[1]، ومن أمثلة ذلك التصريع في مطالع موشحات عبد الغني النّابلسي الصّوفية، قوله:

بنورك أيها الوجه **الجميلُ** *** ظَهرنا كُلنا جيلٌ **فجيلٌ**
وبانَ الحقُّ واتضح **السبيلُ** *** وإنَّك حسبُنا نعم **الوكيل**[2]

وقوله:

شُموسُ الجمال تزيل **الظُّلمْ** *** وتهدي إلى الحق أهل **الهممْ**
شُخوصٌ إليها عيون **الأممْ** *** وجـــــودٌ له صور من**عدمْ**[3]

وغير ذلك من المطالع التي أجرى فيها التصريع، تُحرِّك في المتلقي نازعَ التوقُّع و التطلُّع إلى القافية، ثمَّ تحقق له اللّذة الفنية بمجيء الكلمة الواقعة في نهاية السمط الثاني من المطلع مُوَازنةٌ للكلمة الواقعة في نهاية السمط الأول من المطلع.

وكما سبق الإشارة إلى أن في موشحات النّابلسي نزعة قوية إلى تصريع الأبيات؛ فهو لايكتفي بالتصريع في المطلع الأول بل نجده حريصا على إيجاد تصريع يعانقه تجانس بين سمطيّ القفل أو جزأي الأغصان، وذلك مما يكثف النغم و ينوع مصادر الإيقاع ويثريها، كما في قوله في إحدى موشحاته:

يا مَنْ جمعَ الحُسْنَ جميعًا و **حوى** *** رفقـــا بمتيَّـم لَهُ فـرطُ **جَـــــوى**
عشقي لكَ في الكمـالِ داءٌ **و دوا** *** بالنورِ طفَّـى النارَ و بالنارِ **كوى**[4]

ومن ذلك قوله أيضا:

لحيٍّ سلمى شدُّوا **الركائبْ** *** قَـدْ زادَ شوقي إلى **الحبائبْ**

---

1) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم، د ط، لبنان، دار الكتب العلمية، ص: 82. و بكار يوسف يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د ط، لبنان، دار الأندلس، د ت، ص: 174.
2) الديوان، ص: 416.
3) المصدر نفسه، ص: 461.
4) المصدر نفسه، ص: 597.

أوّاه سهـــم البعادِ **صائبْ** *** و القَـــــــــــلبُ **ذائبْ**[1]

ومن الموشحات التي التزم فيها النّابلسي التّصريع في كل أغصان وأقفال الموشحة، قوله:

يا بهجة أسراري *** يا مطلع أنواري

ها أنتَ هو السَّاري *** في سائرِ أطواري

يا مجمع أفكاري *** ما غيركَ في الدَّارِ

فارفق بفتى جاري *** لجنابك منسوبِ

يا نفس هنا توبي *** مِنْ ذنبكِ أو ذوبي

كم غفلة محجوبِ *** تدنيهِ مِنَ الحوبِ

***

لي في جانبِ ذا الخَيْفْ *** حيّ أنا فيهم ضيفْ

يا ليتَ خيال الطيفْ *** لو كنت أراهم كيفْ

و العشقُ يزيلُ الزَّيفْ *** في الجورِ بهِ و الحيفْ

و الوقت كمثلِ السيفْ *** في حدّة حيسوبِ

يا نفس هنا توبي *** مِنْ ذنبكِ أو ذوبي

كم غفلة محجوبِ *** تدنيهِ مِنَ الحوبِ

واستمر النّابلسي على هذا التّصريع بين أجزاء الأغصان وأجزاء الأقفال إلى آخر الموشحة محدثا بذلك تناسبا إيقاعيا سلسًا ومطربا لأذن المتلقي. إلى جانب اعتماد النّابلسي الجناس والتصريع في موشحاته طرقا لإحداث إيقاع داخلي تستمتع به أذن المتلقي فإنا نلمس وجود ظاهرة الترصيع أيضا وهو نمط إيقاعي لا يختلف كثيرا عنهما من حيث التأثير كما سيتبين فيما يلي.

1) المصدر نفسه، ص: 59.

2 – 3 – التّرصيع:

طريقة نغمية توسل بها النابلسي في تقوية الإيقاع الدّاخلي لبعض موشحاته، ويمكن القول في تعريف التّرصيع في الشعر بشكل خاص: إنّه عبارة عن" تصيّير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[1]، فضلا عن أنّه من نعوت الوزن عند قدامة بن جعفر.

يُفهم من هذا أن التّرصيع عبارة عن موازنة صوتية أو صرفية تقع بين شطري البيت أو أجزاء الأقفال والأغصان في الموشّح. ومن أمثلة ذلك التّرّصيع المفرد قول النّابلسي:

وأخـــفـــانـــَا وأبـــدانـــا بتصـــريحٍ وإيمـــــاءٍ[2]
وإيمـــــاءٍ[2]

والسجع هنا بين (أخفانا، أبدانا) مشكلا نوعا من أنواع الإيقاع الدّاخلي. ومن التّرصيع المفرد كذلك في إحدى موشحات النّابلسي، قوله:

طلـعةٌ كلُّها جمالْ *** إنْ بـدَتْ تفتنُ الجميعْ
حـــالٌ زالَ مالَ آلْ *** كلُّ شيءٍ إلى الفنـا
زانَ عُشَّاقَها الكمالْ *** يتهنَّى بها الخَليعْ
طالَ صالَ عالَ غالْ *** للمسرَّات و الهَنـــا

***

نحنُ آياتُ وجهِـها *** ليسَ ندري بكُـنْهها
صاحَ باحَ ساحَ طاحَ *** مَنْ إلى نحوِها دنَا
لا تَحُم حولَ شبهها *** مَنْ تَـرى ذاك يستطيعْ
لاح راح فاح ناحْ *** طائرُ الشوقِ بالمُنى

***

1) قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص: 80.

2) الديوان، ص: 25.

صلِّ ربِّــي على النبي *** أحمد المُصطفى الهمامْ
فـاقَ راقَ ساقْ شاقْ *** مغرم القلبِ بالغرامْ
منهُ عبدُ الغني حُبِي *** رفعةَ الجاهِ و المقامْ
حاقَ تاقَ لاقَ ذاقْ *** كلَّما غـرَّدَ الحمامْ

***

و على الآلِ و الصحابْ *** مَنْ حَـووا رفعةَ الجنابْ
باهَ جاهَ شاهَ تاهْ *** كلٌّ من غيرهِـم أجابْ
وذوي القرب و الخطاب *** من غَـدا برقهم لميعْ
ساهَ واهَ فاهَ لاهْ *** بِسِواهمْ من اعتنى[1]

نجد النّابلسي قد أكسب الموشحة ثراءً نغميًا بلجوئه إلى تنويع مصادر الإيقاع في هذه الأبيات ما بين وجود السجع بين الكلمات في البيت الأول(حالٌ ، زالَ، مالَ، آلْ) و(طالَ، صالَ، عالَ، غالْ) وفي البيت الثاني (صاحَ، باحَ، ساحَ، طاحَ) و(لاح، راح، فاح، ناحْ) وفي البيت الثالث (فاقَ، راقَ، ساقَ، شاقَ) و (حاقَ، تاقَ، لاقَ، ذاقَ) والبيت الرابع (باهَ، جاهَ، شاهَ، تاهْ) و(ساهَ، واهَ، فاهَ، لاهْ) حيث تقوم هذه الألفاظ على الجناس الناقص تشترك فيما بينها في الحرف الصائت ألف المد وهذا له أثره في إحداث التأثير السمعي على القارئ أو المتلقي.

ويأخذ التّرصيع شكلا آخر، فيكون سجعا بين لفظين بالحرف نفسه، وعنه يقول قدامة:" وربما كان السجع ليس في لفظة، ولكن في لفظتين بالحرف نفسه"[2] ومثال ذلك قول النّابلسي:

النّابلسي:

لاحتْ الأنوارْ *** **زادتْ الأطوارْ**
والفتى المشتاقْ *** صاحبْ الأسرارْ[3]

1) الديوان، ص: 519.
2) قدامة بن جعفر، مصدر سابق، ص: 80.
3) الديوان، ص: 48.

فالتماثل يبدو واضحًا بين البنية اللغوية لكلا العبارتين مما يؤثر تأثيرا واضحًا على الإيقاع النّغمي، ومن أمثلة الموازنة التّرصيعية في موشحات النّابلسي أيضا، قوله في هذا الدّور:

أنتَ الّذي قامتْ بك الأشياءْ * أنتَ الّذي ضاءتْ بكَ الظلماءْ**[1]

فقد أقام الوشّاح النّابلسي هذا البيت على التّرصيع بين الغصنين؛ إذ جعل كل كلمة من كلمات الغصن الأول بإزاء كلمة تناظرها وزنا وسجعا من كلمات الغصن الثاني، والحال نفسها تكررت في قوله:

هو المعروفُ بالإمداد * هو الموصوف بالإسعادْ**
بدتْ أسماؤه الحسنى *** و ما في الكون إلاَّ هي[2]

وفي قوله:

يا بهجةَ أســـــراري * يا مطلعَ أنـــــــــواري**
ها أنت هو الساري *** في ســـــــائر أطواري[3]

إلى غير ذلك من الأمثلة التي حققت إيقاعا يتجلى لسمع المتلقي.

2 – 4 – التّكرار:

وهو ظاهرة لغويّة سبق أن أشرنا إليها[4]، وتضمنت تلك الإشارة دوره الإيحائي التوكيدي، التوكيدي، إلى جانب ذلك يعدّ التكرار من الظّواهر الصّوتية التي يمكن أن تؤدّي دورا بالغ الأهميّة في تعميق الإيقاع الصوتي فكلّ" تكرار مهما يكن نوعه تستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس"[5]، وعليه فقد جاء التكرار في موشحات النابلسي كما يلي:

1) المصدر نفسه، ص:89.
2) الديوان، ص: 580.
3) المصدر نفسه، ص:57.
4) ينظر: التكرار التوكيدي في الفصل الرابع: البناء اللغوي والأسلوبي في موشحات عبد الغني النّابلسي.
5) الطيّب عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص: 548.

2 – 4 – 1 – التكرار الصوتي:

هو المنطلق الأول في الإيقاع الدّاخلي الذي يتركب منه النصّ الشعري؛ ويقول محمد النويهي مبينا قيمة الأصوات والتفات القدماء إليها:" إنّ القيمة الصّوتية للكلمة لا تقتصر عليها هي مفردة، بل تمتد إلى موقعها من الجملة الشّعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب في النّغم أو تنافر مقصود فيه، وقد التفت العلماء القدامى إلى أنواع من التّجاوب كالجناس والتشريع والتفويف والتسميط... ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها، ولها وظيفتها العضوية في أداء المضمون... منها ترديد الحرف الواحد في كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة"[1] وقد رأى بالي:" أن المادة الصّوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النّغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتّكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية"[2]؛ " فالشّاعر حينما يكرر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النّص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعا لآذان المتلقين"[3]

وما يلاحظ على موشحات النّابلسي استخدامه لحروف معينة بكثافة تفوق حروفا أخرى، فقد يعزز حرف القافية بتكثيف الحرف ذاته في حشو الأبيات، أو يكثف استخدام حروف معينة في حشو الأبيات مع اختلاف حرف القافية أو يقوم بتكثيف حرف معين في بعض الأغصان والأسماط وتكثيف حروف أخرى في الأشطر المقابلة لها، وقد اقتصرت دراستنا لها على قسمين من الأصوات هما: الأصوات المجهورة والمهموسة.

1) النويهي محمد الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د ط، القاهرة، الدار القومية، د ت، ج1، ص: 65.
2) فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، مصر، دار الشروق، 1419هـ/ 1998م، ص: 27.
3) مقداد محمد قاسم، مرجع سابق ص: 157.

ويبين الجدول التالي النتائج الإحصائية لتكرار الأصوات المهموسة الأصوات المجهورة في كلِّ موشحات عبد الغني النّابلسي:

نسبة تكرار الأصوات المهموسة والمجهورة في موشحات عبد الغني النّابلسي					
الأصوات المهموسة	الأصوات	نسبة التكرار في الموشحات	الأصوات المجهورة	الأصوات	نسبة التكرار في الموشحات
	ف	%2.09		ب	%5.00
	ث	%0.31		م	%5.81
	ت	%2.99		ذ	%0.86
	س	%2.04		ظ	%0.39
	ص	%1.00		ن	%6.14
	ط	%0.74		د	%2.89
	ش	%1.02		ز	%0.49
	ك	%2.11		ل	%12.57
	ق	%2.85		ض	%0.33
	خ	%0.59		ر	%4,49
	ح	%2.59		ي	%8.93
	ه	%4.08		و	%6.46
	ء	%0.22		ج	%1.65
				غ	%0.80
				ع	%2.89
				ا	%16.88
نسبة التكرار الكلية		% 23.45	نسبة التكرار الكلية		% 76.55

– 4 – 1 – أ– الأصوات المجهورة:

من خلال عملية إحصاء للأصوات التي قامت عليها موشحات النّابلسي بدى لافتا جدا أن الأصوات المجهورة أكثر حضورا من الأصوات المهموسة؛ إذ بلغت نسبة تواترها في الموشحات 76.55%، وهي الأصوات التي تتشكل باهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازا منتظما، وهي: الباء، والجيم، والدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو، الياء"[1].وبيان ذلك قول النابلسي في إحدى موشحاته التي تتألف من أربع أبيات وخمسة أقفال:

أقفال:

ألا يا مَنْ بدا فينَا *** بأوصافٍ و أسماءِ

فألهانَا به عنَّا *** دواءٌ كانَ للدَّاءِ

***

حبيبي كلّنا فانون *** و أنتَ الواحد الباقي

حبيبي إنّنا ذبنَا *** كملحٍ ذابَ في الماءِ

***

رأينَا النّور في الظلما *** فكانَ النور هادينَا

و أخفانَا و أبدانَا *** بتصريحٍ و إيماءِ

***

جَميع الكون في عيني *** تقادير الوجود الحقّ

و مِنْ طاقاتهِ يَبدو *** وجود الحقِّ للرائي

***

وصلّ الله يا ربي *** على خيرِ الوَرى الهادي

1) ينظر: أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة ، د ط، مصر، د ت، ص: 22.

و مِنْ عَبد الغني يوقى *** به في الاسم و الباء[1]

يلجأ النابلسي في هذه الموشحة إلى تكرار صوت النون ثلاثين مرة وهذا باحتساب التنوين والنّظر إلى التّشديد على أنّه صوتان مدغمان. وذلك في أربعة وعشرين لفظة هي(منْ، فينا، أوصافٍ، ألهانا، عنّا، دواءٌ، كلّنا، فانون، أنت، إنّنا، ذبنا، كلمحٍ، رأينا، النّور، فكان، النّور، هادينا، أخفانا، أبدانا، تصريحٍ، الكون، عيني، منْ، الغني)، والنون كما هو معلوم" صوت مجهور متوسط بين الشدّة والرّخاوة يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين، ثمَّ يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسدّ بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع"[2].

ولعلّ صوت النون من أكثر الأصوات شيوعا في موشحاته،" وهو أصلح الأصوات للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[3]؛"مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التّعبير التّعبير عن هذا المعنى وأدائه".[4]وهذا ما ينطبق تماما على مشاعر الشّاعر في هذه الموشحة الموشحة الصّوفية؛ إذ تصور اعترافا ضمنيا يتمثل في مناجاة الشّاعر لمحبوبه بخشوع، مقرًا بحقيقة التّسليم له وفنائه بحضرته حين تتبدى له أنوار التّجليّ، وفضلا عما أحدثه صوت النون من إيقاع داخلي فإننا نلمس هيمنة صوتية لصوت المد الألف يكاد يسيطر سيطرة شبه كاملة على الواقع اللّغوي للموشحة، وهو من حروف اللين المجهورة، بحيث إن " مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل مروره بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[5].

ونجد النابلسي يجمع في موشح آخر بين هذين الصوتين المجهورين (النون والألف)؛ "حيث يتقاربان في الدّلالة، الأول يميل إلى مناجاة الذّات العليا استعطافا وطلبا للوصول؛ فهو

1) الديوان، ص: 25.

2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 58.

3) عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها دراسة، د ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998م، ص: 160.

4) سليمان داوود، أماني، الأسلوبية الصوفية دراسة في شعر الحلاج ص: 85.

5) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 37.

حرف مفخم يوحي بموسيقى حزينة وبمسحة أنين...، والثاني يومئ بالجانب العاطفي الوجداني في علاقته مع الذات العليا"[1]، فيقول:

دَنا كلُّ المنى	***	لمَّا دَنا بالمُنحنى
أوَّاهِ مِمَّنْ خلفَ الستور	***	يا ليتَه لَو لَنا يزورْ
أنا لَه أنا	***	ما هَهُنا إلا الْعَنا
مَنْ يجلِّيهِ امتَلا سرورْ	***	عشقي لَهُ النارُ و هوَ النورْ
لَنا هَذا البِنَا	***	لمَّا اعتنى تكوَّنا
لَولَاك يا صاحبَ الحضورْ	***	ما أشرقَتْ في الدُّجى بدورْ
جَنى فرطَ الهَنا	***	نهبَ الضَّنا مَلقى العَنا
متيَّم عشقُهُ يجورْ	***	عليهِ في ربَّة الخدورْ[2]

نلاحظ حضور كثافة صوتية لافتة لأذن السامع، أساسها تكرار صوت النون مقرونا بألف مدية منتشرا في كامل أغصان البيت في موقع القافية كما تكرر في الحشو أيضا؛ فالشّاعر يجهر بصوته فكان النون معبرا عن شدة اشتياقه وعشقه للذات الإلهية، وإضافة إلى صوت النّون الذي يوحي بموسيقى حزينة وبمسحة أنين، فقد توفر بيت الموشحة على مجموعة ألفاظ وتراكيب تتضمن دلالة الألم والضّعف والحزن(المنى، أواه، ليته، العنا، عشقي له النار، اعتنى، الدُّجى، جنى فرط الهنا، نهب الضَّنا، ملقى العنا، متيم عشقه يجور). كما يظهر في هذا البيت تكرار صوت الراء المسبوق بمد الواو ثمان مرات في الألفاظ(الستور، يزور، سرور، النور، الحضور، بدور، يجور، الخدور)، والراء " صوت متوسط بين الشّدة والرّخاوة مجهور...

1) معاش حياة، الأشكال الشعرية في ديوان الششتري . دراسة أسلوبية – أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1432هـ/ 2011م، ص: 65.

2) الديوان، ص: 240.

والصّفة المميزة للراء هي تكرار طرف اللسان للحنك عند النطق به"[1]. والطرقات التكرارية لصوت الراء انسجمت مع معاني الشوق التي أراد الشاعر تبليغها.

إضافة إلى هذين الصوتين نجد صوتا آخر جاء في معظمه ملتصقا حرف (الألف)، وهو حرف (اللام) ومن صفاته الصّوتية أنّه" حرف مجهور متوسط الشّدة،...وصوت هذا الحرف يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتّماسك والالتصاق"[2]، ونلمس ذلك في قوله:

عَلا عَنِ الملا *** بَاهي الحلى لمَّا حَلا

جمالُهُ حيَّر العقولْ *** لَهُ على قلوبِنا نزولْ

جَلا كأسَ الطلَا *** لمَّا تَلا قالوا: بَلى

يا سعدُ مَنْ فازَ بالوصولْ *** و صارَ فيهِ بِهِ يَصول

هلَّا يا مَنْ إلى *** ذاكَ الفَلى تَنقَّلا

كُنْ باسمِهِ الحقِّ في حصولْ *** تَجِدْ فروعًا لَها أصولْ

ألا صَلِّ على *** تاجِ الوَلا مَنِ اعتَلى

عبدُ الغِني سلَّمَ الأمورْ *** لِمَنْ عليهِ الرحى تدورْ[3]

فالملاحظ أن أغصان هذا البيت من الموشحة لا تكاد تخلو من حرفيّ الألف واللام، حيث يتكرر صوت اللام أربعين مرة والمتبوع بألف المد منها ستة عشرة مرة:(علا، الملا، الحلى، حلا، جلا، الطلا، تلا، بلى، هلّا، إلى، الفلى، تنقلا، ألا، على، الولا، اعتلى) والمسبوق منها بأصوات المد الطّويلة المضمومة:(العقول، نزول، الوصول، يصول، حصول، أصول)؛ إذ يتناوب هذين التّركيبين (التحاق مد الألف باللام والتحاق اللام بمد الواو) في البيت ليُكونا

1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 58.

2) عباس حسن، مرجع سابق، ص: 79.

3) الديوان، ص: 240.

الصّوت المميز في البيت. يعملان على تشكيل خطوط صوتية متجانسة تؤلف المحور الأساس والعام للإيقاع الدّاخلي وقد جاءت هذه الأصوات المجهورة لتدل على جلال وعظمة الذات الإلهية في تجليها للشّاعر، ولعل من أهم الأمور التي نلاحظها أن ورود صوت اللام المرادف لأصوات المد ليس شكليا أو غير مقصود حيث من خلال تكراره تصل الدّفقة الشّعورية في مستويات التصعد إلى أعلى مستوى في بعض أغصان البيت.

إذن لقد اختار النّابلسي من الأصوات ما يعبر عن جلاله عز وجلّ، فكانت الأصوات المجهورة قطعا ويقينا مناسبةً للمقام، وللإفصاح عما يخالج النّفس من مشاعر الهوى والشغف بذاته الإلهية، والتعبير والإشادة بعظمته وفضائله التي لا تعد ولا تحصى، ولنتأمل المعطاءات الإيحائية لصوت اللام في قوله:

يا حبيبَ اللهِ يا مَنْ	***	نورُه يملا الوجودْ
و الّذي مِنْ كفِّهِ قَدْ	***	فاضَ فينا بحرُ جودْ
أنتَ سرُّ اللهِ حقًّا	***	جئتَ مِنْ خيرِ الجدودْ
لنجاةِ الخلقِ مِمَّا	***	ضرَّهم تَهدي الأنامْ
قالَت أقمارُ الدَّياجي	***	قُلْ لأربابِ الغرامْ
كلُّ مَنْ يعشقْ محمدْ		ينبغي أنْ لا ينامْ[1]

حيث يتكرر صوت اللام أربعة وعشرون مرة، وهو صوت" متوسط بين الشّدة والرّخاوة، ومجهور أيضا. ويتكون هذا الصّوت بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعا ضعيفا من الحفيف وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما، يتصل طرف اللسان بأصول

1) الديوان، ص: 482.

الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبه"[1]، نجد أن هذا الصوت قد أبان عن موقف الشاعر بفيضان مشاعره وهو يصف سيّد الخلق صلى الله عليه وسلم، وفضله في نجاة الخلق وهديهم للخير.

2 – 4 – 1 – ب – الأصوات المهموسة:

لقد وظف عبد الغني النّابلسي إلى جانب الأصّوات المجهورة الأصوات المهموسة وأصوات اللين المعروفة كما مر بنا سابقا(الألف، والواو، والياء)، وهي مكونات إيقاعية تساهم في بناء الدلالة؛ ذلك أن الأصوات المهموسة تتصف بالرّفاهية والهمس؛ وهما صفتان تبعثان على التّأمل والتّقصي العميق إلى جانب أصوات اللين الطويلة التي تعبر عن الأمواج الشّعورية الطويلة المنبعثة من الوجدان؛ لذى نجد الشّاعر يستند عليها في تعميق تجربته الشعرية الشعورية حين يعبر عن لحظات التّأمل والكشف والتّجلي التي تخطر عليه.

والصوت المهموس هو " الصوت الذي هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وهي اثنا عشر: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه).[2]

ومن الأصوات المهموسة التي لها حضور قوي في موشحات النّابلسي صوت الهاء الذي تكرر كثيرا، وتبرز قيمة هذا الصوت في قوله:

تجلَّى الزاهرُ الزاهي *** لقلبِ الساهرِ الساهي

فَأفنى كلَّ موجودٍ *** سناهُ الباهرُ الباهي[3]

1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 56.

2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 22.

3) الديوان، ص: 580.

كما هو معروف أن الهاء" صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار "[1].

ورد الهاء في الروي والحشو، بشكل يحقق موازنة صوتية توافق صور العروض وما قبله (الزاهر الزاهي) مع الضرب وما قبله (الساهر الساهي) ويوافقها الشطر الثاني من الغصن الثاني(الباهر الباهي)، والوتيرة ذاتها مع بقية الأبيات، مما منح الموشحة إيقاعا وجناسا صوتيا يؤازره الترادف اللفظي الواضح بينها فهي كلمات متشابهة صوتيا ومعنويا؛ والملاحظ أن صوت الهاء قد ورد في تلك الألفاظ في وسطها "مخففا مرققا مطموس الاهتزازات، أوحى بأرق العواطف الإنسانية وأملكها للنفس"[2]، يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي ليعبر عن مشاعر مشاعر عميقة متأصلة من نفس الشّاعر، بمعنى عذب رقيق، حيث أضفت على السّياق نغما وإيقاعا متميزا يتوق إليه الإحساس المرهف، فهذا الصّوت انسجم مع المعاني التي أراد الشّاعر تبليغها.

ومن الأصوات المهموسة كذلك، و الأكثر تكرارا بعد الهاء صوت التاء، ويتضح ذلك في قوله:

قولُوا لِمَنْ قَدْ لامني *** في حبِّ سعدى و الرَّبابْ

لو ذقتَ طعمَ العِشْق ذبـ *** ـتَ و منكَ هذا الصَّخر ذابْ

لم تستطعْ حتى ترا *** هُ وعندكَ يأتيكَ الكتابْ

نورٌ تلألأَ ظاهر *** و هو الخفيّ المحتجبْ

1) أنيس إبراهيم، المرجع نفسه، ص: 76.

2) عباس حسن، مرجع سابق، ص: 193.

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[1]

يلاحظ في هذا البيت من الموشحة كثافة استعمال صوت التاء، فقد تكرر ثلاث عشرة مرة، وهو " صوت شديد مهموس"[2] وفي تكونه" لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري"[3]، وقد عبر بهذا الصّوت عن عتابه لمن لاموه في حب (سعدى) التي هي كناية عن الذات الإلهية، فحقق صوت التاء إيقاعا موسيقيا خافتا، هادئا يخلو من الصخب، ويشكل فيه حقيقته التحسر على من لم يذق طعم العشق الإلهي الذي يتلذذ به الشّاعر وحرم منه عاذلوه؛ فهو يوحي بالجانب العاطفي الوجداني في علاقته مع الذات الإلهية؛ كما يستدل أيضا بالهمس إلى طريقة الصوفية التي تميل إلى مناجاة الذات الإلهية استعطافا وطلبا للوصول.

ولعل هذا ما جعل عبد الغني النّابلسي يستخدم رموزا كثيرة في هذا الموشح ومن ذلك (سعدى، الرّباب، غيبة، حضور، فناء، عين العين...)، حيث إنه ما من سبيل إلى التّعبير عن الصّوفية إلا باستخدام لغة مرموزة، فسعدى والرباب أسماء معشوقات عربيات فهما رمزين صوفيين مأخوذين من الشّعر العذري كما عرفنا سابقا، فهو مصدر أساسي في الحب الصّوفي لما فيه من أبعاد إنسانية روحية وجمالية فنية.

و تتآز الأصوات المهموسة مع أصوات المد في تشكيل إيقاع بطيء ممتد، تنبعث منه نغمة خافتة تنسجم مع حالة الشّاعر النفسية، وهذا ما يعبر عن تكامل الأدوار بين الصوت الممدود والمهموس في أداء إيقاعي واحد ومن هذا المنطلق ندرس أصوات المد وأصوات الهمس معا، وبيان ذلك تمثيلا قول النابلسي في موشح أقرع:

1) الديوان، ص: 62.

2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 53.

3) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 53.

حَيَّا الحَيا الوسميَّ سكانَ النقى

ليتَ بِهِم تعودُ أيامُ اللقا

أيامَ كُنَّا بالفَنا و بالبَقا

نَهوى الوجودَ في الوجوهِ مطلقا *** و كلُّ أمرٍ لَمْ يزلْ محقَّقَا[1]

يلجأ النابلسي في هذا الموشح إلى تكرار صوت القاف وقد وافق مجيئه رويا، فقد تكرر ست مرات في الألفاظ(النقى، اللقا، البقا، مطلقا، محققا) ، وصوت القاف يحمل قدرا من القوة والشدة، وهو " صوت شديد مهموس"[2]وللنطق به" يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق (بما في ذلك اللهاة) بأقصى اللسان، ثم ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا فيحدث الهواء صوتا انفجاريا شديدا"[3].

ولعل تكرار القاف إلى جوار ما يحمله من دلالة صوتية، ينسجم مع الدّلالة التي يحملها النص ويعمقها ويؤكدها؛ وهي رغبة النّابلسي بتجدد اللقاء والوصل بالذات الإلهية.

ويؤازر صوت الهاء ورود أصوات المد والحركات مشكلة وظيفة فنية صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة فهي " ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتية فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحقق اللحن الموسيقي"[4].

وتمتاز أصوات المد بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة،[5] فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء، أو المخاطبة

1) الديوان، ص: 379.

2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 78.

3) المرجع نفسه، ص: 73، 74.

4) سليمان داود، أماني ، مرجع سابق: ص: 87.

5) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص: 31.

عن بعد، فكثير منها يوحي بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر لله، ومن أكثر أصوات المد شيوعا في موشحات النابلسي ألف المد، ويشكل هذا الصوت إمكانات إيقاعية في نصوص موشحات النابلسي؛ إذ يستمد قوته التعبيرية إضافة إلى الموسيقية داخل نص الموشحة من معانيه المتميزة والتي اكتسبها في التجربة الصوفية؛ فهو الحرف الأول لا يوجد قبله شيء؛ إنه " إشارة إلى الذات الأحدية، أي الحق من حيث هو أول الأشياء في أزل الآزال"[1].

ومما يمثل ما تقدم قوله:

إنَّ المولى في كلِّ حالٍ مَعنا *** لولاهُ لَما نِلنا الهُدى لولاهُ

ى نا لا ما نا ى لاه

ما الروحُ وما الجسمُ الذي في المغنى*** ما النفسُ و مَا الأشكالُ و الأشباهُ

ما ما نى ما ما كال باه

ما القربُ و ما أهلُ المقامِ الأسنى *** ما البعدُ و مَنْ بالجهلِ فيهِ تاهوا

ما ما قام ى ما تاهوا

الكلُّ إشارةٌ و أنتَ المَعنى *** يا مَنْ هو لا إلهَ إلاَّ اللهُ[2]

شا نى يا لا لا

يتمثل امتداد الصوت الآتي مع المقاطع الطويلة في الألفاظ (المولى، معنا، لولاه، لما، نلنا، الهدى، لولاه، ما، ما، المغنى، ما، ما، الأشكال، الأشباه، ما، ما، المقام، الأسنى، ما، تاهوا، إشارة، المعنى، يا، لا، إلا) وينسجم هذا التماثل الصّوتي مع دلالة البيت والموشحة ككل التي يعبر فيها الشاعر عن وحدانية الله تعالى ونفي كل ما سواه.

2 – 4 – 2 – التكرار اللفظي:

1) العجم رفيق، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص: 78.

2) الديوان، ص:573.

ومن مظاهر التّكرار في موشحات عبد الغني النابلسي، ظاهرة تكرار الألفاظ، فهو جملة من الأصوات المركبة؛ المكررة بعينها، موزعة داخل أبيات الموشحة بشكل أفقي أو عمودي، من شأنها أن تولد ضربات إيقاعية في الموشحة تترك أثرها في المتلقي ويمكن لهذا التكرار" أن يولد إيقاعا داخليا في القصيدة، كما أن موقع الكلمة يُسهم إلى حد ما في درجة الإيقاع وهو بذلك يهدف إلى تقوية المعاني الصوتية"[1].ويبدو تكرار الألفاظ في موشحات النّابلسي كما يأتي:

2 – 4 – 2 – أ –. التكرار العمودي:

يتكرر اللفظ عموديا بنفس المعنى مرتين أو أكثر دون أن تتغير دلالته لدواع مختلفة تفرضها جملة من الاعتبارات منها الوزن أو ضرورة التركيب اللغوي، وليس مثل هذا التكرار الكثير في موشحات النّابلسي؛ إذ يقتصر على موضعين فقط، فمن ذلك قوله:

حبيبي كلنا فانون *** و أنت الواحد الباقي
حبيبيإننا ذبنا *** كملح ذاب في الماء[2]

تتخذ التكرارية في هذا البيت من الموشحة موضعا عموديا في تكرار لفظة (حبيبي)؛ إذ تكشف عن مكانة المخاطب في قلب الشاعر كما أنها تتبوأ موقع الصدارة في البيت لشد الانتباه لما بعدها ويضمن الإقبال عليه و وإمعان النظر فيما بعدها ويستمد الإيقاع قوته من التطابق الحاصل بين اللفظين. ومن التكرار العمودي أيضا:

يا **مليح** الوجه خلّصـ *** ـني من الهجرِ القبيحِ
ثم حوّل لي إشارا *** ت المعاني بالصريحِ
حسنكَ الفتَّان قد أسفـ *** ـرَ عَنْ كلّ **مليحِ**

1) دهنون أمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع(1، 2)، . 2008م، ص:7.
2) الديوان، ص: 25.

فغريب أنا في الدُّنـ *** يا على الحُسن الغريبِ

كرر الشّاعر لفظة (مليح) بما تحمله من معاني الحسن والجمال للذات الإلهية، ويقابل هذا التكرار الحالة النفسية التي تعكس مشاعر الإعجاب و الرغبة في الوصال، و أصوات هذا التكرار تتوحد في بنائها وتأثيرها على السامع.

2 – 4 – 2 – ب – التكرار الأفقي للألفاظ:

وهو مستوى آخر من مستويات التّكرار يمنح جمالية مضافة للموشح، بما تحمله من دلالة ونغم، حيث تتكرر اللفظة في نطاق ضيق هو الغصن أو السمط من القفل لتسيطر على مشاعر المتلقي، فمن ذلك قوله:

صلِّ ربِّ على الرسولْ *** بالتحيِّاتِ و السلامْ

يا مولاي *** يا مولاي

خير مَنْ خُصَّ بالوصولْ *** و حُبي أشرفَ المقامْ

يا مولاي *** يا مولاي

فيه عبدُ الغني يقولْ *** رائقَ الشعرِ و النظامْ

يا مولاي *** يا مولاي

مظهرًا صنعةَ الجدودْ *** في الورى سادةِ الزمانْ

يا مولاي *** يا مولاي[1]

كرر الشاعر (يا مولاي) ثماني مرات في هذا البيت وأربع وعشرون مرة على مستوى الموشحة ككل؛ إذ يأتي بها مرتين بعد كل غصن وتكرارها لم يكن عفويا، والقصد منه إضافة إلى طابع التوسل الإلهي بالصّلاة على النّبي الذي يوحي به؛ فإنّه يحدث صدى واسعا في

1) الديوان، ص: 612.

الموشح وطرقا إيقاعيا يتجدد معه الترنم بالمعاني ويتناسب والإنشاد الصّوفي الجماعي، فيكون بذلك له وقع لافت على أذن السّامع وحضور ذهني مع كل ترنيمة مؤداة.

ومن التكرار الأفقي قوله:

صلّي على طه الرّسول *** ربي وسلّم ذو الجلالْ

و الآل و الأصحاب مَن *** هُم خير أصحاب وآلْ

ما راقَ من عبد الغني *** نظم المدائح للرجالْ

و اهتاجهُ الصّوت الرخيم *** و هاجهُ الصّوت اللجبْ

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[1]

فتكراره لكلمة (الصّوت) في صدر القفل وعجزه حاول أن يخلق منه ما سماه البلاغيون برد العجز على الصدر، كي يحاول خلق إيحاء وإيقاع موسيقي جديدة ففرّع وقسّم في أنواع الصّوت ليوضح الدلالة التي يريد الوصول إليها.

وأكثر ما جاء من تكرار اللفظ في موشحات النّابلسي إنما هو لاعتبارات الوزن لا غير غير أن هذا كان له وقع إيقاعي على مستوى الجزء الذي جاء فيه من الموشحة فمن ذلك قوله:

رأيتُ الظّبي في الحمى راتعاتْ

فشاهدتُ أسماءَها و الصفاتْ

و لمّا تجلّت عدمنا الذّواتْ

و قلنا هي الغيبُ و الغيبُ فاتْ[2]

1) الديوان، ص: 62.

2) المصدر نفسه، ص: 106.

جاء التّكرار هنا على المستوى الأفقي للفظة (الغيب) فلولا التكرار لما اتفق القفل مع أغصان الدور في الوزن؛ إذ جاء كل منهما على وزن مشطور المتقارب المحذوف (فعولن فعولن فعولن فعو)، ومثل هذا التكرار من الموشح ذاته قوله:

حبيبي سطاَ بالعيونِ الحِسانْ

علينَا فناديت منها الأمانْ

و أهديت مني له كل آنْ

سلامًا سلامًا و أوفى صلاتْ[1]

وعموما فإن تكراره الأفقي الوارد في موشحاته لم يخرج عن هذا الإطار الذي هو تتمت للوزن فقط؛ إذ لم يأتي بدلالات جديدة مع كل تكرار، أما ما كان فيه من تكرار متعلق بدلالة جديدة فهو نادر في موشحات النّابلسي، وهذا النوع من التكرار هو ما أسماه البلاغيون بالتّرديد وعرفه ابن رشيق بقوله:" هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثمّ يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر"[2]، فالترديد نوع من التكرار على أن يكون ورود الكلمتين في سياقين دلالين مختلفين، فتقترن كل لفظة بجانب دلالي خاص؛ وهذا من شأنه أن " يفجر طاقتها المعنوية في السياق الشعري الكثيف، ويولد إيقاعا موسيقيا من خلال ترديد أصوات الكلمتين، يواكب المعنى المسوق ويتجاوب معه."[3]

لم يكثر النابلسي من الترديد في موشحاته فلم نجد له غير موشحة واحدة، سبق فيها أحد طرفيه في صدر السمط الأول، والطرف الآخر في صدر السمط الثاني من القفل، قوله:

1) الديوان، ص: 106.

2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص: 3.

3) نجا أشرف محمود، قصيدة المديح في الأندلس، قضايا الموضوعية والفنية، ط1، الاسكندرية، دار الوفاء، 2003م، ص: ص: 258.

قالت أقمارُ الدياجي *** قُلْ لأربابِ الغرامْ

كلُّ مَنْ يعشقْ محمدْ *** ينبغي أنْ لا ينامْ[1]

ويمكن ملاحظة أن اللفظة المكررة في هذا القفل علقت في الموضع الأول (قالت) ـ للمؤنث الغائب ـ بمعنى لم تعلق به في الموضع الثاني، (قُل) ـ الأمر المخاطب ـ وإنما علقت بمعنى جديد يحقق نوعا من الموازنة المعنوية بين سمطي القفل، يعانقها إيقاع متطابق متوازن يتجاوب معها ويتآزر على خلق المعنى الشعري.

وقد توسل النابلسي بهذا اللون البديعي في موشحته المدحيّة النبويّة المتضمنة فائدة دلالية فيها تقرير وبيان وتدليل على عظمة وجلال النّبي محمد ووجوب محبته عليه أفضل الصّلاة والتسليم، كما أن هذا الترديد جاء في قفل لازم تكراره مع كل دور مما يوفر عند الإنشاد قيّم صوتية تتردد على أبعاد متقاربة واضحة الصّلة بالموسيقى والغناء والتصفيق المنتظم، فتأنس لها الأذن وتتوحد مع توقعاتها حتى تأخذ المتلقي نشوة التأثر الناتج عن تكرار الأصوات وتآلفها كما يساعد في الوقت ذاته على سهولة ترديد هذه الموشحات والتغني بها.

2 – 4 – 3 – تكرار اللازمة:

يعد تكرار القفل في الموشح بوصف لازمة[2]، من الظواهر اللافتة في موشحات النابلسي؛ وهو ما يتناسب مع الوظيفة الغنائية للموشحة، فهو بهذا يضيف إلى موشحاته ما يجعلها سهلة قابلة للغناء والإنشاد، لأن" اللازمة صورة من الصور الموسيقية التي تؤدي دورها الهام في الإيقاع الموسيقي في الشعر، فاللازمة عبارة عن كلمات تتكرر داخل النص الشعري بنظام معين"[3].

1) الديوان، ص: 482.

2) ستيرن صمويل، الموشح الأندلسي، ترجمة وتعليق: عبد الحميد شيحة، ط2، القاهرة، مكتبة الآداب، 1417هـ/1996م.، ص: 36.

3) أبو شاور سعدي، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، د ط، منشورات وزارة الثقافة، 2003م، ص: 424.

ولقد أخذ تكرار القفل أو اللازمة في موشحات النابلسي شكلين: تكرار لازمة قصيرة في القفل الواحد، وثانيهما: تكرار لازمة طويلة؛ أي قفل ذو سياقات لغوية ممتدة عبر سمطين أو أربع وهذا النوع له صدى واسع في الموشحة لكثرة ألفاظه وإيقاعاته، بحيث يلتزم بتكراره في جميع الأقفال بما في ذلك الخرجة.

فأما النوع الأول فقد غلب عليه النداء؛ إذ جاء في مقام المناجاة والتوسل،" مما يكشف عن حاجة الشاعر للهروب من الواقع بحثاً عن التغيير للانطلاق إلى فضاء رحب تحلم به نفسه، ويحقق فيه ذاته وتسمو روحه فوق العذاب"[1]، ومن ذلك قوله:

ساقي يا ساقي * اسقني مِنْ خمرِهِ الباقي * و اكشفْ لي عَنْ قيدِ إطلاقي

يا ساقي آهِ يا ساقي

محبوبي ظاهرْ * يتجلَّى بالوجهِ الباهرْ * للعشَّاقِ في حكمِه قاهرْ

يا ساقي آهِ يا ساقي[2]

فنراه يكرر اللازمة (يا ساقي آه يا ساقي) وتأتي لإضفاء لون إيقاعي منضبط على مسار الموشحة؛ إذ يقفل بها إيقاع كل بيت ليأتي بإيقاع جديد ثم يعيد القفل مرة أخرى مما يساعد على الربط بين أبيات الموشحة وتماسكها، فضلا عما يحدثه من إيقاع داخلي يهدف إلى التأكيد على العبارة بما تحمله من استجداء ولهفة على ارتشاف خمرة المحبة الإلهية، وما يعانيه من توجع يحققه لفظ (آه) المرتبط بالتأوه والأنين والرجاء والحسرة، وهو دلالة يمكن تلمسها في تكرار أداة النداء (يا) وصوت المد(الألف).

أما اللازمة الطويلة فتكونت من وحدات متلاحمة تلاحماً يحدث بها تأثيراً قوياً وفاعلية في نفس المتلقي أو القارئ للموشحة لأنها تمتد عبر قفل بسمطين أو أربعة أسماط، شكلت محطات منتظمة في خلق إيقاعات متساوية، من ذلك– تكراره للازمة أو القفل المزدوج البسيط–

1) زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، http://www.ketabpedia.com/44646

2) الديوان، ص: 375.

قوله:

و إذا سألتُكَ حاجتي *** يا سيدي لي فاستجبْ[1]

جاء القفل أو اللازمة مكونا من سمطين له صداه منذ بداية تكراره في كل بيت من الموشحة جسد فيه انكساره وتذلُله وإلحاحه في التّوسل لمولاه، وهو تكرار إلى جانب ما يؤديه من تأكيد على الدلالة التي يريدها الشّاعر يؤدي إلى تكثيف الإيقاع، دون أن نحس بأي نوع من الملل من ذلك، كما يؤدي إلى نوع من الترابط والتّلاحم والتكافل بين أجزاء الموشح، لذلك استأثر الموشح لنفسه الكثير من الخصائص الإيقاعية مما سمح لتعدد الأنظمة الإيقاعية فيه، فكان منها القفل أو اللازمة أن يأتي بأربعة أسماط كقوله:

قالت أقمارُ الدياجي *** قُلْ لأربابِ الغرامْ

كلُّ مَنْ يعشقْ محمدْ *** ينبغي أنْ لا ينامْ[2]

1) المصدر نفسه، ص: 62.

2) الديوان، ص: 482.