مُوشَّحات الأَعْمَى التُّطَيْلي
أَنْسَاقُ البنية وَتَجلّيات الإِيْقَاع

سالم عبد الرازق سليمان

مقدمـــــــــــــــة

الموشحات فن أندلسي خالص ولدت وتخلّقت في الأندلس نتيجة مؤثرات بيئيـــة واجتماعية، وكانت أكبر حركة تجديد إيقاعي حيث تنوعت طرائق الوشـــاحين في هـــذا التجديد، وقد أحدثت الموشحات أصداء واسعة لدى النقاد ومؤرخي الأدب، فيقول ابـــن بسام عن أوزانها «تُشَقُّ على سماعها مصوناتُ الجيوب بل القلوب» وهو يشير –ضمنيًا– إلى الأثر الإيقاعي الهائل الذي أحدثته الموشحات في نفوس السامعين وأسماعهم.

وبرغم أهمية هذا الفن وقيمته فإنه لم يحظ بدراسات كثيرة تقف علـــى جوانـــب التجديد والإبداع فيه، وهذا ما حفزني إلى دراسة **"أنساق البنية وتجليـــات الإيقـــاع"** في موشحات الأعمى التطيلي بوصفه أحد أبرز وشاحي الأندلس الذي أحرز في عصره شهرة بالموشح أكثر من الشعر حسب وصف الدكتور إحسان عباس –محقق ديوانه–

ويأتي هذا البحث في مبحثين، اختص أولهما بدراسة بنية الموشح عنـــد الأعمـــى التطيلي وفصّلتُ فيه القول في الحديث عن بنية الموشح عند الأعمى التطيلي وأنماط البنية في موشحاته وما اتسمت به من تنوع وتفاوت، فوقفت على بنية المطلع وأبرز سماته وتنوعـــه بين الخبر والإنشاء وحسن الاستهلال وافتنانه في ذلك لجذب انتباه السامعين، وخلصت من ذلك إلى دراسة بنية الأدوار والأقفال وبنية الخرجة بوصفها القفل الأخير أو المركز الـــذي يضع عليه الوشاح موشحته.

واختص المبحث الثاني بدراسة البنية الإيقاعية بإطاريهـــا الخـــارجي والـــداخلي، وسعيت إلى كشف ما اتسم به الأعمى التطيلي من قدرات إيقاعية ثرية هيأت له التجديد في الإيقاع في إطار العروض الخليلي، ووجّه البحثُ عنايته كـــذلك إلى تتبـــع خصـــائص

الإيقاع الداخلي وما اتسم به من سمات وفّرت له الثراء الموسيقي، ومنها التكرار والجناس والتصدير والتطريز والتوازي ولزوم ما لا يلزم.

وأنهيت البحث بخاتمة تضمنت أبرز النتائج.

واعتمدت على التحليل والإحصاء والاستقراء للكشف عن أبعاد تجربة التطيلـــي الثرية في بناء موشحاته.

وآمل أن يحقق البحث ما سعى إليه

والله الموفق والمستعان،

الموشح فن أندلسي خالص، نشأ بالأندلس في أواخر القرن الثالث الهجري، وقد اتخذ هذا الفن قوالب بعينها في نطاق تعدد الأوزان وتنوع القوافي، وقد ارتبطت الموشحات منذ نشأتها بالغناء؛ فهي قد ارتبطت بالحياة الاجتماعية الأندلسية التي شاع فيها السمر واللهو والشراب والغناء، يقول د. إحسان عباس: «والحقيقة التي تبقى ثابتة هي صلة الموشح بالغناء؛ لأن الغناء هو الذي سهّل على الوشاح ركوب الأعاريض المهملة»[١]، ويؤكد هذا د. جودت الركابي بقوله: «فإذا كان انتشار الغناء في الأندلس قد استدعى ظهور الموشح؛ فإنه أيضًا قد حدد له وزنه وحرره من قيود الشعر التقليدي وقوالب الأوزان المعروفة وعبودية القافية الوحيدة، فالنهضة الغنائية إذًا كانت من دواعي ظهور هذا الفن الجديد»[٢]. ويرى د. شوقي ضيف أن الغناء وما تبعه من موشحات وأزجال يمثل الجانب الطريف في دراسة الشعر الأندلسي، ثم يقول: «وتحت تأثير هذه الموجة العنيفة من الغناء والموسيقى والجوقات وتأثيرات مختلفة من البيئة المحلية ازدهرت الموشحات»[٣]، ويجعلها د.أحمد هيكل «منظومة غنائية، لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعًا، بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية، ولكن مع التزام التقابل في الأجزاء الماثلة»[٤]. ويقول د. الشكعة: «إننا لا نشك في أن الموشحة نشأت أصلًا أو بالأحرى أنشئت أصلًا لكي تكون في خدمة الغناء في الأندلس»[٥].

فالموشح إذن هو فن أندلسي أصيل استحدثه الأندلسيون معبرًا عن شخصية بلادهم، وكان الغناء أحد أهم العوامل في نشأة الموشحات، يقول د. فوزي عيسى: «وقد ولدت الموشحات في أحضان الطبيعة الأندلسية المترفة، وتخلّقت أنغامها في بيئة المغنين والمغنيات، ووجدت رواجًا كبيرًا في أوساط الأمراء والحكام، وكانت في حقيقتها تعبيرًا عن شخصية الأندلس الفنية واستقلالها الأدبي، كما كانت انعكاسًا لما شاع في البيئة الأندلسية من ترفٍ وتحضر ... ونحن نقدّر أن الغناء كان في طليعة العوامل التي أهّلَت لظهور الموشحات»[٦].

فالغناء من الأسباب المباشرة المهمة في نشأة الموشحات بالأندلس، وهو الذي دفع الوشاحين إلى التفنن العروضي إذ إنهم عمدوا إلى ضرب من التنويع العروضي يجعل الموشحة أقرب إلى قطعة موسيقية منها إلى قصيدة شعرية؛ فالموشح نُظم ليُغنى وهذا ترك أثره واضحًا في تعدد الأوزان وتنوع القوافي.

وقد تباينت آراء المؤرخين والدارسين حول تحديد تعريف الموشح، وأول هذه التعريفات نجده عند ابن سناء الملك حيث يقول: **«الموشّح كلام منظوم على وزن مخصوص»**[٧]، ويعرفه الصفدي بقوله: **«ورسم الموشح هو: كلام منظوم على قدر مخصوص، بقواف مختلفة»**[٨]؛ فيلتفت الصفدي إلى التنويع في القوافي كسمة أساسية من سمات بناء الموشح وتحديده، وقد وقف ابن خلدون عند بناء الموشح فقام بتوضيح أجزائه فيقول: **«وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنًا منه سمُّوه بالموشح، ينظمونه أسماطًا أسماطًا وأغصانًا أغصانًا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتًا واحدًا، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليًا فيما بعد إلى آخر القطعة»**[٩].

ويمكن لنا أن نأخذ من كلام ابن خلدون عددًا من النقاط المهمة المتعلقة بكون الموشح فنًا أندلسيًا خالصًا، وأنه فن يختلف عن الشعر القريض، وأن بناء الموشح من أجزاء أطلق عليها الأسماط والأغصان وأن تعدد القوافي أمر ضروري في بنية الموشح، ونجد أن الإبشيهي يؤكد ما ذهب إليه ابن خلدون من أن الموشح يختلف عن الشعر التقليدي فيجعل **«الفنون السبعة المذكورة عند الناس هي: الشعر القريض والموشحات والدوبيت والزجل والمواليا والكان كان والقوما »**[١٠].

والموشح عند بعض الباحثين والدارسين لون من ألوان النظم؛ فيرى د. مصطفى عوض الكريم أن التوشيح «يختلف عن غيره من ألوان النظم بالتزامه قواعد معينة من حيث التقفية وبخروجه أحيانًا على الأعاريض الخليلية وبخلوه أحيانًا أخرى من الوزن الشعري وباستعماله اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه وباتصاله الوثيق بالغناء»[١١].

ويرى د. سيد غازي أن الوشاحين في الأندلس قد استوحوا من «المسمطات الغنائية فنًا جديدًا من فنون الشعر الدوري هو فن الموشح واستعانت على نشر هذا الفن

الناشئ بالغناء والموسيقى»[١٢]. ويرى د. صلاح فضل أن الموشح يمكن اعتباره «جنسًا أدبيًا مخالفًا للقصيدة»[١٣]. ويعلل ذلك بقوله: «فهي جنس يضرب بجذوره في ثقافات عديدة، ويُشَبّع حاجاتٍ إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة في العصور الأولى للثقافة العربية، وتتّسم بقدر من الحرية الإبداعية التي كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجية البشرية»[١٤]، بينما يرى باحث آخر أن الموشح «ضرب من ضروب الشعر العربي لا يختلف عن القصيدة التقليدية إلا في تعدد قوافيه وتنوع أوزانه أحيانًا، وفي الخرجة التي يخرج بها الوشاح من الفصيح إلى العامي تارة، وتارة أخرى إلى العجمي كما يختلف عنها أيضًا في تسمية أجزائه»[١٥].

وتتعدد رؤى الدارسين لفن الموشح وتتباين تعريفاتهم وتختلف، إلا إننا نجد إجماعًا عند الدارسين والباحثين على أن للموشحة مزايا وخصائص تجعلها متمايزة مختلفة عن غيرها من ألوان النظم، فالموشحات الأندلسية تمثل منعطفًا بارزًا في مسيرة الشعر العربي، لأنها أول محاولة تجديدية في الشعر العربي، وهي كانت نقطة انطلاق حثيثة إلى السير في طريق التجديد العروضي والإيقاع النغمي في الشعر العربي.

وتأسيسًا على ما سبق نجد أن «الموشحات فن شعري أندلسي، وهو فن جديد مستقل بمفرده ونماذجه المختلفة وبنيته ولا يتفق والقصيدة الشعرية الموروثة في جوانب كثيرة أبرزها الشكل واللغة والقافية والوزن، كما أنها تتصل اتصالًا قويًا بفن الموسيقا وطرائق الغناء في الأندلس»[١٦].

والتطيلي هو أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة، ويكنى بأبي جعفر وأبي العباس، وشهرته بالكنية الأولى وبها عُرِف، ويُنسب إلى **(تُطيلة)** حيث نشأ والي **(إشبيلية)** حيث أقام، وكان فاقدًا للبصر، فغلب عليه لقبه ونسبه فقيل **(الأعمى التُطيلي)**.

وقد حظى التطيلي بتقدير عدد من المؤرخين والدارسين فيصفه صاحب القلائد بقوله: «له ذهن يبصر الغامض الذي يخفى، ويعرف رسم المشكل وإن عفا، نظر الخفيات بفهمه، وقصر فكّها على خاطره ووهمه، فجاء بالنادر الذي أعجز، وعطل التطويل بالمقتضب الموجز»[١٧]. ويقول عنه صاحب الذخيرة: «له أدب بارع، ونظر في غامضه واسع، وفهم لا يُجارى، وذهن لا يُبارى، ونظم كالسحر الحلال، ونثر كالماء الزلال،

وجاء في ذلك بالنادر المعجز، في الطويل منه والموجز»[١٨]، وأشاد به ابن العماد الأصفهاني[١٩] وأثنى عليه الضبي بقوله: «أديب شاعر محسن ما شاء بليغ»[٢٠].

والملاحظ أن ثناء هؤلاء المؤرخين يتجه صوب شعره، وهذا يدل على شاعريته ومهارته وإبداعه في الشعر، وقد نظم التطيلي الشعر والموشح، ويقول محقق ديوانه د.إحسان عباس: «ولعل التطيلي أحرز في عصره شهرة بالموشح أكثر من الشعر»[٢١]، فالتطيلى الوشّاح أكثر شهرة من التطيلي الشاعر وهذا ما دفع صاحب جيش التوشيح أن يختار له في كتابه تسع عشرة موشحة بينما لم يختر لأي وشاح آخر أكثر من عشر موشحات، ويقول في تقديمه لهذه الموشحات: «أي آية إعجاز، وتطويل في البراعة، وإيجاز، وألفاظ أرق من الهواء مقسم البدائع بالسواء، من اختراع الطرايق، والسبك البديع والمعنى الرائق، حتى صار توشيحه مثلًا في سائر الناس ..... وهاكَ من توشيحه ما يرفُّ نسيمه ويروقك ترصيعه وتقسيمه»[٢٢]، والرواية التي أوردها أكثر من مؤرخ ومنهم ابن سعيد الذي يقول: «حضر التطيلي مع ابن بقي وغيرهما من الوشاحين في إشبيلية، واتفقوا على أن يضع كل واحد منهم موشحة، ويحضروا جميع ما قالوه في مجلس حكم، فصنعوا ذلك واجتمعوا في المجلس، فابتدأ الأعمى وأنشد:

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانْ سَافِرٌ عَنْ بَدْرِ
ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَانْ وَحَوَاهُ صَدْرِي

فخرَّق الجميعُ الورق الذي كتبوا فيه موشحاتهم، فإنهم سمعوا ما يفتضحون بمعارضته»[٢٣]. ويمكن لنا أن نقف على عدد من الملاحظات من خلال تلك الرواية، **أولها:** براعة التطيلي ومهارته وإبداعه في فن الموشحات، **وثانيها:** أن الوشاحين والشعراء كانوا يجتمعون في مجالس أدبية يتناشدون فيها الأشعار والموشحات ويبدون فيها آراءهم **وثالثها:** أن هؤلاء الوشاحين يمتلكون ذوقًا نقديًا يستطيعون من خلاله تمييز الجيد من الرديء والغث من الثمين في الإبداع الأدبي، **ورابعها:** أن ابتداء التطيلي بالإنشاد يدل على مكانته بين هؤلاء الوشاحين الذين يدركون ويقرّون له بتلك المكانة، ومما يدل أيضًا على تلك المكانة

أن صاحب دار الطراز يستشهد بموشحات التطيلي عند حديثه عن الموشح التام والأقرع، فيقول: «فمثال التام موشح الأعمى وهو (الذي سارت به الركبان): ضَاحِكُ عَنْ جُمـــان .... فهذا الموشح ابْتُدئ بقفله، ومثال الأقرع:

سَــــــــــــطْــــــــــــــــــــــــــــــوَةُ

الحَبيـــــــــــــبِ أَحْلَى مِـــــنْ جَــــــــنــــــي النّحْلِ

وَعَــــــــــــــــــــــــــــــــــــــلَى

الــــــــــكئــــــــيــــــــــــبِ أَنْ

يَـــــــــــخْـــــــــضَــــــــعَ لِلـــــــــــــــذُّلِ

أَنَـــــــــــ ـــــــــا فِـــــــــــــــــــــــــي

حُـــــــــــــــــروبِ مَــــــــع الجِـــــــــــــدق

النُّــــــــجَــــــــلِ

لَيْسَ لِي يَدَان بِأَحْوَرَ فَتّانِ مَن رأى جُفونَهْ فَقَدْ أَفسَدَتْ دِيْنَهْ

فهذا الموشح ابتُدئ ببيته»(٢٤).

ويؤكد د. إحسان عباس تلك المكانة الكبيرة للتطيلي الوشاح بقوله: «وفي أيـــام المرابطين ظهرت مجموعة من أعاظم الوشاحين، في مقدمتهم الأعمى التطيلي وابن بقي وأبو عبد الله بن أبي الفضل بن شرف والأبيض وعلي بن مهلهل الجياني وابن باجة»(٢٥)، ويرى د. مصطفى عوض الكريم أن شهرة التطيلي الأدبية مبنية على مـــا لـــه مـــن موشـــحات رائعة(٢٦)، ويذهب د. زكريا عناني إلى أن «الأعمى التطيلي وصل إلى درجة لا نظـــن أن واحدًا من الوشاحين بلغها من قبله أو من بعده»(٢٧)، ويجعله ستيرن في مقدمة الوشـــاحين الذين ترجم لهم في عصر المرابطين فيفتتح به القسم الثالث ويورد له سبع موشحات مُقـــرًّا بمكانته وبراعته في فن التوشيح(٢٨).

ومما سبق يتبين لنا مكانة التطيلي الكبيرة في فن الموشحات؛ فقد شهد له بـــذلك معاصروه ومنافسوه، وأثبت ذلك جامعو موشحاته ودارسوه.

- موشحات التطيلي:

توجد موشحات الأعمى التطيلي في مصادر متعددة منها جيش التوشيح، توشـــيع التوشيح، دار الطراز، المغرب، نفح الطيب، عُدّة الجليس وغيرها[٢٩]، وقد جمع د.إحســـان عباس مجموعة من موشحات التطيلي في ديوانه وعددها في ديوان التطيلي ثنتان وعشـــرون موشحة، وقام د. سيد غازي بجمع موشحات التطيلي في ديوان الموشـــحات الأندلســـية ووصل بها إلى أربع وعشرين موشحة، وبمراجعة موشحات التطيلي في ديوانه المحقق وديوان الموشحات الأندلسية والمصادر التي اعتمد عليها المحققان في الجمع يتبين لنا وجـــود أربـــع موشحات موجودة في ديوان التطيلي وغير موجودة في ديوان الموشحات الأندلسية، فلـــم ينسبها د. سيد غازي للتطيلي، وبيانها كالتالي:

أ- الموشح رقم (١) في ديوان التطيلي وأوله:

أَدِرْ لَنَـــــــــــا

أَكْـــــــــــــــــــــــــــــوَابْ يُنْسَى بِهَا الوَجْدُ

واسْتَصْحِبْ الجُلّاسْ كَمَا قَضَى الْعَهْدُ

هذا الموشح غير موجود في ديوان الموشحات الأندلسية، ونسبه هلال ناجي محقق جـــيش التوشيح إلى ابن بقي وكذلك نسبه ستيرن إلى ابن بقي[٣٠].

ب- الموشح رقم (١١) في ديوان التطيلي وأوله:

صَبَرْتُ وَالصَّبْرُ شِيمَةُ الْعَانِي وَلَم أَقُلْ لِمُطيل هجْرَانِي أَلَيْسَ كَفَانِي

هذا الموشح غير موجود في ديوان الموشحات الأندلسية، ونسبه هلال ناجي إلى ابن بقي، وكذلك فعل ستيرن، ونسبه ابن سناء الملك في دار الطراز لابن بقي[٣١].

ج- الموشح رقم (١٢) في ديوان التطيلي وأوله:

أَعْيا عَلَى العُوَّدْ رَهيـــــــــــــــــــ ـــــــــــــنُ بلبَـــــــــــالِ

مُـــــــــــــــــــــــــــــؤَرَّقْ

أَذَلَّـــــــــــهُ الحُـــــــــــــــــــبُّ لا يُنْكِرُ الذَلّهْ مَنْ يَعْشَقْ

فهذا الموشح غير موجود في ديوان الموشحات الأندلسية وقد نسبه هلال ناجي إلى ابن بقي، وكذلك فعل ستيرن، وقد ذكر ذلك محقق ديوان التطيلي فقال إن أكثر المصـــادر تنسب هذا الموشح لابن بقي، وأن خرجته مشهورة بين وشاحي الأندلس، وبها يتصل قول ابن زهر: ما حَسَدْتُ قط وشَّاحًا على قول إلا ابن بقي حين وقع له:

أَمَا تَرى أَحْمَدْ في مَجْدِهِ الْعَالِي لَاْ يُـــــــــــلْحَقْ
أَطْـــــــلَعَهُ الْغَرْبُ فَـــــــــــــــــــأَرِنَا
مِثْـــــــــــــــلَـــــــــــــــهُ يَـــــــــــــا
مَشْـــــــــــرِقْ[٣٢]

د- الموشح رقم (١٧) في ديوان التطيلي، وأوله:

مَا الشَّوْقُ إِلَّا زِنَادْ يُوري بِقَلْبِي كُلَّ حينْ نِيـــــــــــــرَانَا
ومَـــــــــنْ بُلِيْ بِالفِرَاقْ يَنْتَابُه لَيْـــــــــــــــــــلُ السّـــليمْ حَيْرَانَا

فهذا الموشح غير موجود في ديوان الموشحات الأندلسية، وقد جاء في المغرب أنه لابن بقي، وقد أكّد ذلك محقق جيش التوشيح، وأشـــار د. إحســـان عبـــاس إلى أنهـــا لابن بقي وذكر قول صاحب المغرب إنها موشحة له مشهورة[٣٣].

وتأسيسًا على ما سبق نجد أن هناك أربع موشحات أثبتها د. إحسان عبـــاس في موشحات التطيلي وهي غير صحيحة النسبة إليه، فيكون عدد الموشحات صحيحة النسبة للتطيلي الواردة في ديوانه ثماني عشرة موشحة، وقد استدرك د.محمد مجيد السعيد ثـــلاث قصائد وموشحة واحدة على ديوان التطيلي، والموشحة التي استدركها أولها:

يَا نَازحَ الدَّارِ سَلْ خَيَالَكْ يُنْبِيكَ أَنْ صِرْتُ كَالْخَيَالِ[٣٤]

ثم يأتي محمد عويد الساير ليقدم استدراكًا آخر على ديوان التطيلي وقد أورد فيـــه قصيدتين وأربع موشحات، وهذه الموشحات الأربع التي استدركها الباحث موجـــودة في

ديوان الموشحات وأرقامها ٦/ ١٩/ ٢٠، ٢٢، و لم يُشر الباحث إلى أنها موجودة في ديوان الموشحات[٣٥].

ويقدم د. زكريا عناني موشحة ينسبها للتطيلي معتمدًا في ذلك على مصدر وحيد هو الروضة الغناء، والموشح يكثر فيه سقوط عدد من الأقفال والأدوار فتأتي منقوطة، كما أن الباحث لا يطمئن إلى نسبتها للتطيلي وذلك لدليل يعود إلى بنية الدور، فالتطيلي لم يأتِ في أي من موشحاته الموجودة في ديوان الموشحات بدور يقل عن ثلاثة أجزاء، والموشح المنسوب إليه في الروضة الغناء تأتي أدواره على جزئين مزدوجين مما يجعل الباحث غير مطمئن لنسبة هذا الموشح إلى التطيلي كما أن الموشح لم يرد في أي مصدر آخر[٣٦].

وبعد مراجعة المصادر التي بين أيدينا والتي وردت فيها موشحات التطيلي نستطيع أن نقول –مطمئنين– إن الموشحات الواردة في ديوان الموشحات الأندلسية وعددها أربع وعشرون موشحة هي الموشحات ثابتة النسبة للتطيلي وهي التي ستعتمد عليها الدراسة والمتمثلة في دراسة بنية تلك الموشحات ومصادر إيقاعها.

المبحث الأول – البنيـــــــــــة:

تنوعت بنية الموشحات عند التطيلي، ويرى د. إحسان عباس أنه «ربما كان هذا التنوع نفسه هو دليل القدرة، وربما كانت هذه القدرة هي أساس المفاضلة بين وشّاح وآخر»[٣٧]، وأتفق مع ما ذهب إليه د. إحسان عباس؛ فتنوع بنية الموشحات عند التطيلي دليل على براعته ومهارته، وقد ألزم نفسه بقيود عديدة على مستوى بنية الموشح والأقفال والأدوار والخرجة كي يضيف إلى موشحاته جمالًا فوق جمال، والوشّاح له الحرية المطلقة في اختيار شكل موشحاته وأوزانها، وعن أهمية شكل الموشح يقول ستيرن: «فطبيعة الموشح الفريدة تتحدد تمامًا على أساس شكله، على حين ليس في أغراضه أو مضامينه ما يميزه عن التيار العام للشعر العربي»[٣٨]، فالموشحات قامت على التجديد والثورة على البنية التقليدية للقصيدة العربية والتي كانت تمثل قيدًا ثقيلًا على الوشاحين، يقول د.فوزي عيسى: «ثم جاءت الموشحة فثارت على هذه القيود واتخذت لها شكلًا جديدًا في البناء والوزن»[٣٩]، وبذلك تخلصت الموشحات من تلك القيود التي تفرض على الوشاح بنية محددة لموشحاته.

أ- بنية الموشح:

جاءت موشحات التطيلي متنوعة متفاوتة الشكل، وإذا كان الموشح في الغالب «يتألف من مطلع وخمسة أبيات، ويعتبر **"تامًا"** إذا بدأ بالمطلع، فإن خلا منه سمي **"أقرع"**، ويتكون "البيت" من قسمين متكاملين هما "الدور" و"القفل"(٤٠)، ونجد عند التطيلي الموشح التام والموشح الأقرع، وبلغ عدد الموشحات التامة عنده **تسع عشرة موشحة**، وبلغ عدد الموشح الأقرع عنده **خمس موشحات**، ولعل في هذا دليل على إدراك التطيلي لأهمية المطلع؛ فقد يوظف التطيلي المطلع لجذب الانتباه واستثارة المخاطب، ويمكن توضيح ذلك عند دراسة بنية المطلع.

والملاحظ في موشحات التطيلي التي لم تبدأ بمطلع أن أربع موشحات منها جاءت في غرض الغزل وواحدة فقط كانت في المديح، فهل مضمون الموشحة وغرضها كان يفرض على الوشّاح الالتزام بوجود المطلع في استهلال موشحته أو إسقاطه فيبدأ بالدور مباشرة؟ ونجد أن عدد الموشح الأقرع كان قليلًا مقارنة بعدد الموشح التام، فهو يمثل نسبة ٢٠٪ فقط من عدد موشحات التطيلي، وهذا قد يجعل الباحث يذهب إلى أن الوشاح في موشحته التي لا تبدأ بالمطلع إنما ينشدها لنفسه ولا تكون موشحة للغناء، فالمطلع كان يتردد على ألسنة من يقوم بالغناء فيما يشبه اللازمة التي تتكرر مع كل بيت.

وإذا كان الغالب والمشهور في بناء الموشح أن يتكون من مطلع وخمسة أبيات، فإنه بعد استقراء موشحات التطيلي تبين لنا أنه كان حريصًا على الالتزام بهذا الشكل المشهور والمعروف للموشح إذ نجد أن عدد الموشحات التي جاءت في مطلع وخمسة أبيات وصل إلى سبع عشرة موشحة كما أن موشحاته الخمس التي لم تبدأ بمطالع جاءت في خمسة أبيات، بينما نجد أن موشحتين فقط خالفتا هذا البناء الشكلي للموشح، فجاءت الموشحة رقم (١٦) والتي أولها:

أَنْـــــــــــــــــــــــــــــــتَ

اقْتِـــــــــــــــــــــــــــــــرَاحِـــــــــــــــي * لَا قرَّبَ اللهُ

اللَّواحِي(٤١)

جاءت هذه الموشحة في مطلع وستة أبيات، وجاءت الموشحة رقم (٢٤) والتي يبدؤها بقوله:

مَـــــــــــا حَـــــــــــــــالُ
الْـــقُـــــــــــــــلُوبِ وَفِي غِمَادِ الْجُفُـــــــــــونِ
عُـــــــــــــــيـــــــــــونُ
ظُـــــــــــبَاهَـــــــــــــــــــــــــــــــا
أَمْضَى سِهَامِ الْمَنُونِ[٤٢]

فقد جاءت هذه الموشحة في مطلع وأربعة أبيات.

عدد الموشحات	شكل بنية الموشح
١٧	مطلع وخمسة أبيات
١	مطلع وستة أبيات
١	مطلع وأربعة أبيات

ولعل حرص التطيلي على أن تأتي موشحاته في الإطار المعروف المشهور للموشحات لدليل على براعته وإبداعه، ويطلق د. إحسان عباس على ذلك النموذج من الموشحات **«الموشح النموذجي»**[٤٣]، ولعل هذا ما جعله ابن سناء الملك أساسًا في بناء الموشح، وقد استشهد بموشحات التطيلي عند حديثه عن الموشح التام الذي يتألف من ستة أقفال وخمسة أبيات والموشح الأقرع الذي يتألف من خمسة أقفال وخمسة أبيات[٤٤].

وتتنوع أشكال بنية الموشح عند التطيلي فنجد لديه المربع والمخمس والمسدس:

عدد الموشحات	نوع بنية الموشحات
١٦	مخمس
٤	مسدس
٤	مربع

ويأتي المخمس في مقدمة أشكال الموشحات عند التطيلي إذ يرد عنده في ست عشرة موشحة، ويأتي المربع في أربع موشحات وكذلك يأتي المسدس في أربع موشحات،

وهذا يؤكد حرص التطيلي على المشهور المعروف في بنية الموشح، يقول د. سيد غـــازي: «وأكثر أنماط البيت دورانًا "المربع" و"المخمس" و"المسدس"»(٤٥).

ومن الملاحظ في بنية الموشح عند التطيلي أنه لا يتعمد الإطالة في الأقفال والأدوار، وباستقراء عدد الأجزاء التي يتكون منها موشح التطيلي نجد أن أكبر عدد من الأجزاء مـــا بين الأقفال والأدوار يصل إلى **(٣٢) جزءً** ما بين سمط وغصن، وأقل عدد من الأجزاء التي يتألف منها الموشح عند التطيلي يصل إلى **(٢٠) جزءً**، ويمكن توضيح ذلك على نحو مـــا يلي:

عدد الأجزاء	عدد الموشحات
٣٢	٤
٢٧	١٠
٢٦	٥
٢٥	١
٢٢	١
٢١	٢
٢٠	١

وهذا يكشف عن أن التطيلي كان يميل إلى عدم التطويل في موشـــحاته لتناســـب الغناء والإنشاد؛ فبنية الموشح كانت تراعي مجالس السمر والغناء. يقول د. الأهواني: «إن التوشيح قوي اتصاله بفن آخر هو الموسيقى والتوقيع، فخضع لتطور جديـــد في الـــوزن والقافية ولهذه الصلة نفسها صغر حجم الموشحة فلم تطل كالقصيدة ليمكن أن تغـــني في مجلس واحد»(٤٦).

ونلاحظ أيضًا أن الموشحات الأربع التي وصل عدد الأجزاء فيها إلى (٣٢) جـــزءً كانت بنيتها تعتمد على الشكل المسدس في الأبيات، ومن ذلك موشحة التطيلي التي يقول فيها:

دَمْعٌ سَفَوُح وضُلُوعُ حِرَارْ مَاءُ وَنَارْ

مَا اجتمعا إلّا لأَمْرٍ كُبّارْ

فهذا هو المطلع المكون من جزئين (سمطين) أحدهما مذيل، ثم يأتي الدور مع القفل الثاني ليشكلا البيت الأول الذي يتكون من ستة أجزاء، يقول التطيلي:

بِئْـــــــــــــــــسَ لَعَمْرِي مَـــــــــــــــــا أَرَادَ الْعَـــــــــــــــــذُولْ

عَمْـــــــــــــــــرُ قَصَيـــــــــــــــــرُ وعَـــــــــــــــــنَـــــــــــــــــاءُ طَويـــــــــــــــــلْ

يَا زَفَراتٍ نَطَـــــــــــــــــقَتْ عَـــــــــــــــــنْ عَـــــــــــــــــلِيـــــــــــــــــلْ

ويَـــــــــــــــــا دُمُوعًـــــــــا قـــــــد أَصَـــــــابَتْ مَسِـــــــــــــــــيلْ

امْتَنَـــــــــــــــــعَ النَّـــــــــــــــــوْمُ وشَـــــــــــــــــطَّ المَـــــــــــــــــزَارْ وَلَا قَرَارْ

طِـــــــــــــــــرْتُ ولكِنْ لَم أُصَادِفْ مَطَارْ(٤٧)

فهذا هو الشكل المسدس الذي التزم به التطيلي في موشحاته الأربع، وهو يُعد الأكبر بين موشحاته من حيث عدد الأجزاء، والدور أتى مشطرًا ساذجًا ليس به ترصيع وإن جاء القفل مذيلًا بتفعيلة واحدة مما جعل القفل أعرج.

ويتنوع شكل الموشح من حيث بنية الأقفال والأدوار تنوعًا يكشف عن براعة التطيلي وإجادته فن التوشيح، وباستقراء موشحات التطيلي للوقوف على الأنماط التي جاءت عليها الأقفال والأدوار يتبين لنا أن التطيلي قد استخدم المشطر والمزدوج في أقفاله وأدواره وجاءت على النحو الآتي:

عدد الموشحات	بنية القفل

١٢	مشطر
١١	مزدوج
١	مفروق
عدد الموشحات	**بنية الدور**
١٤	مشطر
١٠	مزدوج

أ- اثنتا عشرة موشحة اعتمد فيها على القفل المشطر(٤٨).

ب- إحدى عشرة موشحة اعتمد فيها على القفل المزدوج(٤٩).

ج- موشحة واحدة أتى فيها القفل مفروقًا، وهي موشحته التي يبدؤها دون مطلع فهو موشح أقرع، وبعد انتهائه من أجزاء الدور يأتي القفل الأول والذي يقول فيه:

وَجَزَيْتَه بِوَادِهِ وَيَبْقَى اللَّومْ مِنْ دُونِ بُغْيتهِ ذَمِيمَا(٥٠)

فالموشح مزدوج القفل إلا أن التطيلي أتى بتلك الفقرة بين الجزئين ليصبح القفل مفروقًا، ويأتي الدور مزدوجًا دون أي تغيير.

ومن أمثلة الموشح مشطور القفل عند التطيلي قوله:

أَنْتَ اقْتِراحِي * لَا قَرّبَ اللهُ اللّوَاحِي(٥١)

ونلاحظ أن القفل أتى مشطرًا وحرص التطيلي على الترصيع وهو إيجاد قافية داخلية مع قافية القفل الخارجية، وقد يأتي القفل مشطرًا دون ترصيع، ومن ذلك قول التطيلي:

وَلَيْـــــــــــــلٍ طَـــــــــــرَقْنَا
دَيْـــــــــــــــرَ خَـــــــــــــمَّـــــــــــارِ
فَمِـــــــــــــــنْ بَيْنِ
حُـــــــــــــــرَّاس
وسُـــــــــــــــمَّارِ(٥٢)

والموشح مزدوج القفل عند التطيلي نجد له أمثلة متعددة منها موشحته الأشهر بين الموشحات الأندلسية:

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانْ سَـــــــــــــــــــافِرٌ

عَـــــــــنْ بَـــــــــــــدْرِ

ضَاقَ عَنْـــــــــهُ الزَّمَانْوَحَـــــــــــــــــــــوَاهُ

صَـــــــــــــــــــــدْرِي[٥٣]

فهو موشح مزدوج القفل وجاء قفله من جزئين (سمطين) ويتكون كل جزء مـــن فقرتين، وقد يأتي الموشح من قفل مزدوج مركب من جزء واحد له فقرتان وقـــد يلحقـــه الترصيع، ومن ذلك قول التطيلي:

أَمَّا * وَجْدِي فَقَدْ عَتَا فَلا أَلْقَى مَلَاذَا * وَلَا آَلَفُ مَهْلَا[٥٤]

فقد حرص التطيلي على الترصيع في الفقرة الأولى والثانية، ويتضح ذلك عند النظر إلى القفل الثاني الذي يقول فيه:

لَمَّـــــــا * عَـــــــــــــــــــــنَّى وَعَنَّتَا تَصَدَّيْتُ فَلَا

ذَا * وأَقْبَلْتُ فَولَّى[٥٥]

فقد حرص التطيلي على إيجاد قافية داخلية في قفله متمثلًا في (**أمَّـــا – لـ ـــمَّا**)، و(**مَلَاذَا – فَلَاذا**)، ويستمر على هذه البنية بقية أقفال الموشح وصولًا إلى الخرجة التي تأتي كذلك معتمدة على الترصيع.

وقد يأتي القفل مزدوجًا ومن جزء واحد له فقرتان دون أن يلحق ترصيع فيـــأتي ساذجًا، ومن ذلك قول التطيلي:

أَنَا وَالْجَمَالُ وَهَمْ وَمَا اخْتَاروا[٥٦]

فهذا الموشح يعتمد على قفل مزدوج ساذج ليس به ترصيع مكون من سمط واحد له فقرتان.

وعلى هذا النحو تأتي بنية الأقفال التي اعتمد عليها التطيلي في بنيـــة موشـــحاته متنوعة ما بين المشطر والمزدوج والمفروق.

وتأتي الأدوار في موشحات التطيلي على النحو الآتي:

أ- أربع عشرة موشحة، تكون الأدوار فيها مشطرة(٥٧).

ب- عشر موشحات تكون الأدوار فيها مزدوجة(٥٨).

ويبدو لنا أن التطيلي حريص على الدور المشطر وقد يكون ذلك مرتبطًا بسهولة الدور المشطر في الغناء، ومن أمثلة الدور المشطر في موشحات التطيلي قوله:

أُنْبِيـــــــــــكَ عَـــنْ دَمْعِـــــــــــيَ الْمَطْـــــــــــلُولِ

وعَنْ جَـــــــــــوَى قَـــــــــــلْبِي الْمَتْـــــــــــبُـــــــــــولِ

لَبَّيْـــــــــــكَ مَسْـــــــــــأَلَتِي وَسُـــــــــــوْلِـــــــــــي(٥٩)

فيأتي الدور مشطرًا مكونًا من ثلاثة أجزاء (أغصان) دون ترصيع أي مجرد ساذج وقد يأتي الدور مشطرًا مرصعًا، ومن ذلك قول التطيلي:

أَنْتَ الْقَمَـــــــــــرْ * يَجْـــــــــــلُو الدُّجَى نورُهْ

تَحْـــــــــتَ الشَّـــــــــعرْ * يَـــــــــرِفُّ دَيْـــــــــجُـــــــــورُهْ

إِذَا خَطَـــــــــرْ * نَـــــــــادَاهُ مَهْجُـــــــــورُهْ(٦٠)

فيأتي الدور مشطرًا ويحرص التطيلي على إيجاد النغم الموسيقي بالترصيع الذي أتى به في الأغصان فنجد **(القمرْ – الشعرْ – خطرْ)**، ويستمر على هذا النحو في بقية أدوار الموشح، فيأتي الدور مشطرًا مرصعًا.

وقد يأتي الدور في موشحات التطيلي مشطرًا ويلحقه التذييل، فيصبح الدور مشطرًا مذيلًا، ومن ذلك قوله:

قَدْ دَعَـــــوْتُـــكَ بالْأَشْجَانْ

فَـــــــــــكُـــنْ

مُجِيـــــــــــــــــــــــــــــبِـــــــــــي

وَانْتَرحْتُ عَـــــن الأَوْطَانْ وَيْـــــــــــــــــــــــــــــــــحَ

الـــــــغَـــــــــريْـــــــــــــــــــــــــبِ

ومَا حُدِّثْتَ مِنْ سُلْوَانْ عَـــنْ

الكـــــــــئـــــــــــــــــــيــــــــــــــــــــــبِ(٦١)

فنجد أن الدور مكون من ثلاثة أغصان وهو مشطر وقد لحقه تذييل بتلك الفقرة التي أضافها التطيلي في نهاية كل غصن، ويستمر في بقية أدوار الموشح، فيأتي الدور مشطرًا مذيلًا.

وقد يجمع التطيلي في أدواره بين الترصيع والتذييل كاشفًا عـــن مهـــارة وقـــدرة وإبداع، ومن ذلك قوله:

أَعَـــــــــــــــــاذَكَ اللهُ * مِنْ كُلّ مَا أَلْقَـــــــــــــــــــــــــــى

وقَـــدْ

فَـــــــــــــــــــــــعَـــــــــــــــــــــــــــلْ

بِي مِنْكَ تَيَّاهُ * يَـــــــلْتَذُّ أَنْ أَشْـــــــــــــــــــــــــــــــقَى وَلَا

أَمَـــ

لْ

أَهْـــوَى بِذِكْرَاهُ * مِنْ حَيْثُ لَا أَبْقى وَلا

عَـــدَلْ(٦٢)

فنجد أن الدور مشطر مكون من ثلاثة أغصان، وقد حرص التطيلي على الترصيع في أوله وذلك في (**اللهُ – تيّاهُ – ذِكْرَاهُ**)، ثم يأتي بالفقرة المعتمدة على تفعيلة واحدة في آخر كل غصن فيصبح الدور مشطرًا مرصعًا مذيلًا في تنويع جديد من التطيلي في بنيـــة أدواره وموشحاته.

وعلى هذا النحو تأتي الأدوار المشطرة في بنية موشحات التطيلي فنجد أنه قام بالتنويع البنائي فأتى بالدور المشطر المجرد الساذج، والمشطر المرصَّع والمشطر المذيل والمشطر المذيل المرصع، مما يؤكد مهارة التطيلي وإبداعه في بناء أدواره ويسهم في إثراء بنية موشحاته وتزيينها وتنميقها.

واستخدم التطيلي الدور المزدوج، واللافت في الدور المزدوج في موشحات التطيلي أنه لم يأت إلا مزدوجًا مجردًا بعيدًا عن الترصيع وكذلك جاءت جمله قصيرة، ولم يخالف التطيلي تلك البنية في جميع موشحاته التي اعتمد فيها على الدور المزدوج، ومن ذلك قوله:

آهٍ مِمَّـــــــا أَجِـــــــــــدْ شَفَّنِي مَا أَجِدُ

قَـــــــــــامَ بِي وقَعَدْ بَـــــ ـــــــاطِشٌ مُتَّئِـــــــــــدُ

كُلّما قُلْتُ عِدْ قَالَ لِي لَا أَعِدُ(٦٣)

فنجد أن الدور مزدوج مكون من ثلاثة أغصان، وكل غصن يتكون من فقرتين، ونلاحظ قصر الجمل الذي يحرص عليه التطيلي في موشحاته، ومن ذلك قوله في موشحة أخرى:

سَلْ بَنَاتِ قَلْبِي هَـــــلْ تَعِزُّ أَوْ تقِـــــــــرُّ

لَا أَقُولُ حَسْبِي يا بُكَاءُ يَا سَـــــــــــهَرُ

خُـــــــذْ إِليكَ لُبّي لَيْسَ يَنْفَعُ الْحَذَرُ(٦٤)

فنجد أن التطيلي حريص على قصر الجمل وسهولة الألفاظ وكأنه يراعي تمامًا مقام الغناء الذي ارتبطت به الموشحات ارتباطًا وثيقًا مما أثر على بنية الأقفال والأدوار وحدع الوشاحين إلى اعتماد تلك البنى الشكلية من حيث سهولة اللفظ وقصر الجمل والتنويع في أشكال البنية، وقد تجلى ذلك واضحًا في بنية الأداور عند التطيلي، ومن ذلك قوله:

هَـــــــــــلْ يَنْفَعُ الْعِتَابُ فِي سِحْرِ الْجُفُونِ

مِنْ خَانَهُ الْحِسَابُ فِـــــــــــي عَقْلٍ وَدِينِ

فَكَيْــــــــــــــ ــــــــــــفَ لَــــــــــا يَهَــــــــابُ

لِحَــــــــــــــــــــــــــاظَ الْعُيُونِ[٦٥]

على هذا النحو جاءت بنية الأدوار في موشحات التطيلي وقد تنوعت بين المشطر والمزدوج وجاء المزدوج على شكل واحد دون تغيير وإن غلب عليه قصر الجمل وســـهولة الألفاظ، وجاء المشطر بأنواع متعددة، فمنه المشطر المجرد والمرصع المذيل والمرصع المـــذيل، والملاحظة الأخيرة على بنية الأقفال عند التطيلي هي أننا لم نجد في موشحاته القفل المجنح أو المرؤوس وإن وجدنا موشحة واحدة اعتمد فيها على القفل المفروق.

ب- بنية المطلع:

المطلع هو القفل الأول في الموشحة، وإذا ابتدئ به في أول الموشح كان الموشـــح تامًا، وإذا لم يُبدأ به كان الموشح أقرع أي دون مطلع، ويلتزم الوشاح بقوافي المطلع وعدد أجزائه في بقية أقفال الموشح، والغالب أنه يأتي بعد المطلع خمسة أقفال، وهذا هو الغالـــب على موشحات التطيلي، وباستقراء موشحات التطيلي للوقوف على بنية مطالعها نستطيع أن نخرج بعدد من التنائج الكاشفة عن منهج التطيلي في بنية مطالع موشحاته، ويمكن حصر هذه النتائج فيما يلي:

عدد الموشحات	بنية المطلع
١١	الخبر
٤	الاستفهام
٢	الشرط
١	الأمر
١	النداء

١- حرص التطيلي على وجود المطلع في تسع عشرة موشحة من موشـــحاته[٦٦] بينمـــا جاءت خمس موشحات فقط دون مطالع[٦٧].

٢- تنوعت بنية المطالع في موشحات التطيلي ما بين الخبر والإنشاء تنوعًا يشهد له بجودة المطالع وحسن استهلاله وتفننه في اختيار المطلع، وقد جاءت مطالعه متنوعة على النحو الآتي:

٢-أ- إحدى عشرة موشحة جاءت مطالعها معتمدة على بنية الخبر، ومن تلك المطالع قوله الذي أبهر جميع الوشاحين الحضور في مجلسهم بإشبيلية مما دفعهم إلى تمزيق ما في أيديهم من موشحات، وهو مطلعه الذي يقول فيه:

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانْ سَافِرٌ عَنْ بَدْرِ
ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَانْ وَحَوَاهُ صَدْرِي(٦٨)

فنلاحظ أن التطيلي قد اعتمد على بنية الخبر في تشكيل مطلع موشحه، وقد حذف المخبر عنه وأتى بالخبر مباشرة، فهو يخبر عن محبوبه بتلك الصورة البديعة والتي لقيت استحسان معاصري التطيلي ولاحقيه؛ فلقد أجاد اختيار الأسلوب المعتمد على التصوير الفني الذي استثار الخيال لإدراك تلك العلاقة بين أطراف الصورة التي أجاد رسمها وتشكيلها، وقد أسهم الإيجاز الذي اعتمد عليه التطيلي متمثلًا في حذف المخبر عنه في إثراء تلك الصورة المشرقة الزاهية لتلك الأسنان وذلك الوجه والذي جعلهما التطيلي مقترنين بالجُمان والبدر، وقد أجاد التطيلي عندما أتم مطلعه بالسمط الثاني الذي يكشف عن عدم استطاعة الزمان احتواء تلك الصورة المشرقة وضيقه بها في حين استطاع قلب الوشَّاح احتواءها واتساعها وذلك لأن الزمن لا يمتلك ما يمتلكه التطيلي من مشاعر ووجدان وإحساس كفل له احتواء هذا الجمال البديع.

ويسهم حسن بناء المطلع وجودة اختياره في جذب انتباه المستمع/ المخاطب فيجعله متشوقًا لسماع ما يأتي بعد المطلع كي يكشف عن أسرار هذا الجمال الذي بدأ به التطيلي موشحته، وقد أجاد بالفعل التطيلي في تلك الموشحة إذ أجاد اختيار بنية مطلعها.

وقد اعتمد التطيلي تلك البنية الخبرية في مطلع موشحة أخرى، يقول فيها:

أَحْلَى مِنْ الأَمْنِ * يَرْتَابُ مِنْ قُرْبِي وَيَفْرَقُ
فِي وَجْهِه سُنَّـــــــهْ * يَشْجَى بِهَا العَذْلُ وَيَشْرَقُ(٦٩)

فيبدأ التطيلي موشحته معتمدًا بنية الأسلوب الخبري وقد حذف المخبر عنه رغبةً في الإيجاز فأتى بالخبر مباشرة، والذي يحمل عددًا من أوصاف تلك المحبوبة، والـــذي يجعـــل المستمع يستمر بالمتابعة والترقب لما سوف يأتي من أدوار في الموشحة ليتبين ما سيتبع ذلك من أوصاف كاشفة عن المخبر عنه في ذلك المطلع.

وقد أتى المطلع مشطرًا ومذيلًا كما حرص التطيلي على الترصيع في أوله وكذلك فعل في بقية أقفال الموشحة.

وقد يحمل الخبر الذي يأتي به التطيلي في مطلع موشحه ما يثير في المستمع تساؤلًا يدفعه لمواصلة الاستماع كي يتبين الإجابة على تساؤله، ومن ذلك قوله:

أَنَا وَالْجَمَالُ وَهُمْ ومَا اخْتَارُوا(٧٠)

فالبنية بنية معتمدة على الخبر، إلا أننا نجد أن البنية تجاوزت التقرير والإخبـــار إلى إثارة الانتباه والتساؤل حول كون الشاعر قد اختار وانحاز للجمال، فما يمكن أن يكـــون اختاره أصدقاؤه وأحباؤه غير الجمال؟! وأعتقد أن جودة اختيار المطلع تؤثر بشكل كبـــير وفاعل في المتلقي؛ فالأنا في مقابل **(هم)** والجمال في مقابل **(ما اختاروا)** وهذا ما يجعـــل المستمع متشوقًا لسماع بقية الأدوار والأقفال للكشف عن تلك الثنائية التي أقامها الوشاح في مطلع موشحته.

وقد يعتمد التطيلي في مطالعه على بنية الخبر ثم يتبعه ببنية أخرى إنشـــائية، ومـــن ذلك قوله:

جَيْـــــــــــــــشُ الظَّلَام بالصُّبْحِ مَهْزُومْ
فَقُـــــــمْ يَـــــا نَدِيـــــمْ(٧١)

فقد اعتمد التطيلي في مطلع موشحته على القفل المشطر، وإن جاء السمط الثاني أقصر في بنيته التركيبية من السمط الأول، ويأتي معتمدًا على بنية الأسلوب الخبري المتمثل في المبتدأ والخبر والذي يعد بمثابة المعطيات أو التوطئة والتهيئة لما سوف يترتـــب عليـــه في سمطه الثاني والمتمثل في بنية الأمر المقترنة بالنداء؛ فهو يرجو من نديمه وصديقه أن يســـارع

إلى الشراب والذي يكشف عنه في دوره الأول الذي يلي المطلع مباشرة، وقد أتى الإنشاء المتمثل في الأمر والنداء متفقًا منسجمًا تمامًا مع ما قدمه الأسلوب الخبري فيأتي المطلع بتلك الجودة التي يترتب عليها بقية أدوار الموشحة.

ومن مطالعه التي اعتمد فيها على الخبر، ويمثل المطلع في تلك الموشحة تمهيدًا لبنيتها حيث اعتمد التطيلي على بنية السرد في موشحة هي أقرب إلى سرديات أبي نواس الخمرية، يقول التطيلي:

وَلَيْـــــــــلٍ طَرَقْنَـــــا دَيْـــــــــــــــــرَ خَمَّـــــــــــــــــــــــــــارِ

فَمِـــــــــــــــــــــــنْ بَـــــــــــــــيْنِ حُـــــــــــــــــــــــــرَّاسٍ وسُمَّارِ(٧٢)

فهذا المطلع الذي اعتمد فيه التطيلي على بنية الخبر يحدد زمن الحدث الذي يستمر التطيلي في سرده في بقية أدوار موشحته وأقفالها معتمدًا بنية الحوار والوصف النواسي في سردياته الخمرية، وقد أجاد التطيلي اختيار بنية المطلع الذي جعله وثيق الصلة ببقية أجزاء الموشح.

وعلى هذا النحو تأتي موشحات التطيلي التي اعتمد فيها على الأسلوب الخبري لبنية المطالع وقد تنوعت مطالعها تنوعًا يشهد بقدرة التطيلي وإبداعه.

٢- ب- اعتمد التطيلي على الأسلوب الإنشائي بنوعيه الإنشائي الطلبي وغير الطلبي في ثماني موشحات؛ بدأت أربع موشحات منها بمطلع معتمد على بنية الاستفهام وموشحتان تبدآن ببنية الشرط وموشحة واحدة لكل من بنيتي الأمر والنداء.

ومن موشحاته التي اعتمد في بنية مطلعها على **الاستفهام**، قوله:

كَـــــــــــــــيْفَ السَّبيلُ إِلَىصَبْرِي وفِي الْمَعَالِم * أَشْجَانُ وَالرَّكْبُ وَسْطَ الْفَلَا بـــــــــــــــالخُـــــــــــــــرَّدِ النَّواعِـــــــــــــــمِ * قَدْ بَانُوا (٧٣)

يعتمد التطيلي على بنية الاستفهام لبناء مطلع موشحته، والاستفهام يعمل بطبيعته على جذب المستمع أو المتلقي ليشارك الوشَّاح في البحث عن إجابة شافية تريحه من تلك

الحيرة، ويستثير المستمع كي ينتظر ويترقب من الوشاح إجابة ما طرحه في مطلعه من استفهام، واللافت في هذا المطلع أن التطيلي جعله استهلالًا لموشحة في المديح ونلاحظ أن التطيلي يشير إلى الطلل/ المعالم وإلى رحلة المحبوب في الصحراء وكأنه يستعير من القصيدة العربية بعض خصائص بنيتها وهنا يبدو لنا التطيلي الشاعر الذي يبدو أثر تلك الشعرية في موشحته المدحية وهذا يبدو من خلال لغته التي اعتمد عليها في بناء مطلعه متسائلًا عن كيفية إيجاد سبيل إلى الصبر، وقد أثار الطلل في نفسه ما أثار من لوعة وشوق وحنين.

وله موشحة أخرى اعتمد في بنية مطلعها على الاستفهام، يقول:

مَا حَالُ الْقُلُوبِ وَفِي غِمَادِ الْجُفُونِ

عيُونٌ ظُبَاهَا أَمْضَى سِهَامِ الْمَنُونِ(٧٤)

يعتمد التطيلي في مطلع تلك الموشحة على **بنية الاستفهام** وهي تقنية أسلوبية ملائمة تمامًا ومنسجمة مع طبيعة الموشحة التي تأتي في الغزل، وتختلف لغة هذا المطلع عن لغة المطلع السابق حيث نجد سهولة اللفظ وانسجامه مع الغزل وائتلافه مع الدور الذي يليه وهو الدور الأول الذي يتم ما جاء في المطلع من معاني، وتبدو براعة التطيلي في بناء مطلعه حيث أقام الفقرة الأولى من السمط الأول على بنية الاستفهام المعتمد على **(ما)** متسائلًا عن حال القلب وما أصابه وما حَلّ به من أثر ثم يكشف عن سبب تساؤله المتمثل في أن القلب وقع أسيرًا للعيون التي يكون وقع سهامها وضرباتها أشد وأمضى من سهام الموت، ويعتمد التطيلي على التصوير البديع لبيان أثر تلك العيون في قلب المحب وما يتركه من أثر يبدو واضحًا على حال المحب ولهذا هو يطمئن على حال قلبه أو كل القلوب التي تنظر لهذا المحبوب صاحب تلك العيون القاتلة(٧٥).

واعتمد التطيلي على بنية **الشرط** في مطلعي موشحتين، يقول في واحدة منهما:

إِذَا طَلِعَتْ أَنْجُمُ أَزْهَارِ

فَحــــــــــــــــــيَّ عَــــــــــــــــــــــلى

حَانَــــــــــــــــــــــــــــةِ خَمّارِ[٧٦]

فنجد أن التطيلي قد اعتمد في بناء مطلع موشحته على بنية الشرط المعتمدة على اسم الشرط **(إذا)** والذي يعطي دلالة التوكيد والكثرة ويأتي جواب الشّرط مقترنًا بالفاء لأنه وقع مع أسلوب أمر يحمل معاني الرجاء والتمني وهو مطلع قريب في دلالته ومعناه من مطلع سابق له يقول فيه:

جَــــــــيْشُ الظَّــــــــــــــــــــــــلَام

بِالصّبْــــــــــــــحِ مَهْــــــــــــــزُومْ

فَـــــقُمْ يَــــا نَــــــــدِيــــــمْ[٧٧]

وقريب أيضًا من مطلع موشحته التي يقول فيها:

وَلَيْـــلٍ

طَرَقْنَــــــــــــــــــا دَيْــــــــــــــــــرَ

خَمَّــــــــــــــــــــــارِ

فَمِــــــنْ بَيْـــــــــــــــــــــــنِ

حُـــــــــــــرَّاسٍ وسُــــــــــــــــــــمَّارِ[٧٨]

ويجعل التطيلي مطلعه المعتمد على بنية الشرط استهلالًا لموشحة مدحية في تنويع جديد لمطالع موشحاته المدحية، فمن إشارة إلى الطلل والرحلة في الصحراء إلى حديث عن الخمر وشاربيه، وقد أدى الشرط دوره في تهيئة المتلقي إلى ما يترتب على جواب الشرط من أمر ورجاء وما يتبع ذلك من بنية قصصية عمادها الوصف والحوار[٧٩].

ويبدو أن لحديث الخمر عند التطيلي مكانةً إذ نجده في موشحته التي اعتمد في بناء مطلعها على بنية **الأمر**، يقول:

حُثَّ الكُؤوسَ رَويَّهْ   عَلَى رُوَاءِ البَسَاتِيــــــــــنْ

مِنْ قهــــــــوةٍ بَابليّـــــــــــــــــهْأَرقَّـمِـ نْ دَمْـ عِ

مَحْزُونْ[٨٠]

يعتمد التطيلي في بناء مطلع موشحته على بنية الأمر، ويأتي الأمر في سياق الحديث عن الخمر الذي يعد وثيق الصلة بالموشحات حيث ارتبط الخمر بالطبيعة والغزل، ويبدو لنا المطلع منسجمًا متآلفًا مع طبيعة الموشح الذي يتغزل فيه الوشاح بالساقي وهو غزل بالمذكر، ويبدو الأمر منطقيًا حيث مجالس الغناء واللهو والشراب فتجتمع الخمر والحديث عنها وعن أثرها وأوصافها وأحوال شاربيها والغزل في واحد من هؤلاء السقاة الذين كانت تمتلئ بهم مجالس الغناء والسمر واللهو.

ويلجأ التطيلي إلى بنية **النداء** لبناء مطلعه في موشحة وحيدة، يقول:

يَا نَازِحَ الدَّارِ سَلْ خَيَالَكْ يُنْبِيكَ أَنْ صِرْتُ كَالْخَيَالِ(٨١)

يعتمد التطيلي على النداء مدركًا ما له من دور فاعل في استحضار المخاطب وتنبيه الذهن الغافل واستثارته لتهيئته لتلقي ما سيقوله الوشاح والمتمثل في جواب النداء والذي جاء في بنية الأمر ليجتمع أسلوبا النداء والأمر في مطلع تلك الموشحة ثم يأتي جواب الطلب في صورة جملة فعلية فعلها مضارع في ترابط معنوي ودلالي هدف إليه التطيلي، والذي يضيف إلى هذا كله أن المطلع بتلك البنية ينسجم مع الدور الذي جاء بعده كاشفًا عن أثر ذلك الخيال الموجود في مطلع الموشحة على قلب المحب ووجدانه إذ أتاح للمحب استحضار محبوبه ضيفًا زائرًا واصفًا إياه، وما كان ذلك ليحدث لولا هذا الخيال، واللافت أيضًا في بنية النداء أن المنادى هو من اغترب وترك دياره ورحل عنها أو من اغترب غربة روحية أو زمانية، وهذا ما يوسّع من دائرة المخاطب بهذا النداء فيجذب انتباه المتلقي الذي يثيره ويشغل فكره ووجدانه الغربة والاغتراب.

٣- جاءت خمس موشحات دون مطلع، ونلاحظ في تلك الموشحات أن أدوارها التي بدأت بها قد تنوع مطلع أول غصن فيها ما بين الخبر والاستفهام والنداء، فجاءت موشحتان تبدأ أدوارهما بالخبر وموشحتان تبدأ أدوارهما بالاستفهام وموشحة واحدة يبدأ الدور فيها بالنداء.

فمن الموشحات التي بدأت بدور اعتمد فيه التطيلي على بنية **الخبر** لبناء الدور الأول الذي يستهل به موشحته، قوله:

سَطْوَةُ الْحَبِيبِ أَحْلَى مِنْ جَنَى النَّحْلِ

وعَلَى الكَئِيبِ أَنْ

يَخْضَعَ للذُّلِّ

أَنَا فِي حُروبٍ مَع

الأَعْيُنِ النُّجَلِ(٨٢)

فبدأ التطيلي موشحته بذلك الدور الذي اعتمد فيه على بنية الخبر معتمدًا على الدور المزدوج الساذج دون ترصيع وقد ارتبط الدور بالقفل الذي يليه دلاليًا.

ومن الموشحات التي بدأت بدور اعتمد فيه التطيلي على بنية **الاستفهام** في بناء دوره الأول قوله:

مَنْ عَذَّبَ الْفُؤَادَا عَذَابًا

مُهِينَا

وأَلْزَمَ السُّهَادَا والدَّمْعَ

الجُفُونَا

لِلَّهِ مَا أَقَادَا

مَرْآه العُيُونَا(٨٣)

واللافت للانتباه في هذا الموشح أن جميع أدواره اعتمد التطيلي في استهلالها على بنية إنشائية طلبية أو غير طلبية، فالغصن الأول من دوره الأول اعتمد فيه على **الاستفهام** ثم يأتي الدور الثاني معتمدًا في بنية أول أغصانه على النداء، يقول:

يَا مَنْ لَوَى بِدَيْنِي أَلَّا

أَتَقَضَّاه(٨٤)

ثم يأتي الدور الثالث معتمدًا في بنية استهلاله على الاستفهام، يقول:

هَلْ يَنْفَعُ الْعِتَابُ فِي سِحْرِ الْجُفُونِ(٨٥)

ثم يأتي الدور الرابع الذي يعتمد فيه التطيلي على بنية الشرط، يقول:

وَلَـــــــــــــوْ بَـــــــــــــــــــــــدَا
الْوَزِيـــــــــــــــــــرُ لِلأُنْـــــــــــــــــــــــــسِ
قَـــــــــــــــــــــــلِيلَا(٨٦)

ثم يأتي الدور الخامس والأخير معتمدًا في بنية استهلاله على الاستفهام، يقول:

هَلْ فِي الْهَوى جُنَاحُ لِمَـــــــــــــــــــــــن
تَـــــــــــتَمنَّـــــــــــــــــــــــــاهْ(٨٧)

فتلك ملاحظة لافتة جديرة بالتوقف أمامها، وقد بدأ التطيلي موشحته بدور اعتمد في بنيته الاستهلالية على الاستفهام وختم موشحته معتمدًا على بنية الاستفهام كذلك، فهل يعد هذا نوعًا من أنواع القيود التي ألزم التطيلي نفسه بها في بناء موشـــحته، والاســـتفهام والنداء والشرط بنى أسلوبية تستثير المتلقي وتجذب انتباهه ليظل متشوقًا مترقبًا بقيـــة أدوار الموشحة.

وللتطيلي موشحة واحدة اعتمد في بناء دورها الأول الذي استهل به موشحته على بنية **النداء**، يقول:

يَا مَنْ كَتَمْتُ غَرَامَهُ حَتَّى أَضَـــــــــــــــرَّ بِيَ الْغَرَامْ
وَالَى الْعَذُولُ مَلامَهُ والصَبُّ يُؤْلِمُهُ الـــمَلَامْ
هَـــــــــلَّا رَعَيْتَ ذِمَامَهُ والـــــــــــــــــــحُبُّ
أَيْسَـــــــــــــــــرُهُ ذِمَامْ(٨٨)

فنلاحظ أن التطيلي قد بدأ غصنه الأول ببنية النداء مستحضرًا المحبوب، ويعمد إلى ترابط الأغصان ترابطًا دلاليًا فيأتي جواب النداء في غصنه الثاني ثم يتم حديثه أو خطابه في غصنه الثالث متمثلًا في رجائه وأمله من هذا النداء، ومما يجدر ملاحظته والوقوف عنده هو ارتباط الدور دلاليًا مع القفل، وتلك ملاحظة تشمل كل موشحات التطيلي، وللتدليل على ذلك نجد أن القفل الذي يلي ذلك الدور يقول فيه التطيلي:

وَجَزَيْتَهُ بِودَادِه وَيَبْقَى اللَّومْ مِنْ دُونِ بُغْيَتِهِ ذَمِيمَا(٨٩)

فنجد أن التطيلي يتم رجاءه وأمله من محبوبه فيأتي حرف العطف **(و)** ليعطف تلك الجملة التي افتتح بها قفله على الجملة التي ختم بها غصنه الأخير في الدور السابق فيكـــون

(هَلَّا رَعَيْتَ ذِمَامَهُ وجَزَيْتَهُ بِوِدَادِه)، وهذا دليل واضح يثبت أن التطيلي يجيد الربط دلاليًا بين أقفاله وأدواره، وأن لكل منهما دوره المنوط به والذي يسهم في تشكيل بنية موشحته كاشفًا عن المعاني والدلالات التي أراد التطيلي التعبير عنها.

وعلى هذا النحو تأتي بنية المطالع في موشحات التطيلي متنوعةً ما بين الخبر والإنشاء كاشفةً عن إجادة التطيلي اختيار بنية مطالعه وارتباط تلك المطالع معنويًا ودلاليًا بطبيعة الموشح وموضوعه، كما جاءت أدواره التي استهلَّ بها موشحاته التي خلت من المطالع منسجمةً مع الأقفال التي تليها متسقة مع موضوع الموشحة والغرض منها.

جـ- بنية الخرجة:

الخرجة هي القفل الأخير في الموشح، وإذا كان في إمكان الوشاح أن يبتدئ موشحه دون مطلع (القفل الأول)، فإنه يجب أن يلتزم بوجود ذلك القفل الأخير والذي يطلق عليه الخرجة؛ فالخرجة ركن أصيل وجزء أساسي من أجزاء بنية الموشح لا يمكن للوشاح إهماله أو إسقاطه فبدون الخرجة لا يستوفى الموشح شروطه، وقد وضع ابن سناء الملك للخرجة عددًا من الشروط، يقول: «والشرط فيها أن تكون حجَّاجية من قبل السخف، قِزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الداصة»(٩٠).

فنجد أن ابن سناء الملك يشترط في الخرجة أن تكون باللهجة العامية قريبة من لغة أهل الشارع والعامة، ولعلَّ أول إشارة إلى تلك العامية نجدها عند ابن بسام الذي ذكر أن الوشاح يضع عليها الموشحة فيقول: «يأخذ اللفظ العامي والعجميّ، ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان»(٩١)، فابن بسام يشير إلى الخرجة بلفظ المركز الذي تبنى عليه الموشحة، وليس شرطًا أن تأتي الخرجة باللهجة العامية فيمكن كما يفهم من قول ابن بسام أن تأتي بلغة رومنثية أعجمية، وقد تأتي بلغة معربة/ فصحى كما ذكر ابن سناء في حديثه عن أنواع الخرجات وما يناسب مقامها من مديح وغيره، ويمكن إيجاز قول ابن سناء الملك في الخرجات وأنواعها في أنه يرى أن تأتي الخرجة معربة إذا كان الموشح موشح مدح وذكر الممدوح في الخرجة أو إذا لم يذكر وجاءت معربة فلها شروط حيث يجب أن تكون غزلة سحارة خلابة، وقد تأتي الخرجة أعجمية ولها شروط حيث

يجب أن يكون لفظها سفسافًا نفطيًا ورماديًا زُطيا، ويجب في كل الأنواع أن يتم التمهيد لها في الدور الذي يسبقها بألفاظ مثل: قال وقلت وغنى وأنشد[٩٢].

وما اشترطه ابن سناء الملك ليس مُلزمًا للوشاحين ولا يعبر عن كثير من الموشحات الأندلسية، وقد فَصَّل القول في ذلك د. إحسان عباس وأتفق معه تمامًا في رأيه الذي يقول فيه: «وعندي أن ابن سناء الملك قد نسى بهذا التحديد –الذي ذاب فلم يعد تحديدًا– قاعدة كبرى هي التناسب بين الموشحة وطبيعة المقام العام»[٩٣].

والخرجة بتلك الشروط تمثل وحدة بنيوية مستقلة، ويمكن أن نفهم من كلام ابن سناء الملك أن للخرجة مظهرين مستقلين دالين عليها، أولهما التمهيد بالقول أو الإنشاد أو الغناء وثانيهما مخالفة لغة الخرجة لغة الموشح وكأنه دليل على الخروج إلى خاتمة الموشح «وقد يكفي التمهيد وحده لرسم حركة الختام ولكن التغيير في اللهجة أو اللغة يؤكد هذا الختام على نحو أشد وأقوى»[٩٤].

وبدراسة الخرجة في موشحات التطيلي نجد أنّه قد نوّع في بنية خرجاته واستخدم الخرجة بأنواعها الثلاثة العامية والفصحى والأعجمية، وقد جاءت على النحو الآتي:

عدد الموشحات	نوع الخرجة
١٠	فصحى
٨	عامية
٦	أعجمية

جـ–١– الخرجة الفصحى/ المعربة[٩٥]:

جاءت الخرجة الفصحى/ المعربة في المرتبة الأولى من حيث عدد مرات اعتماد التطيلي عليها في بناء خرجات موشحاته بنسبة حضور بلغت ٤١,٦٪ وهي نسبة كبيرة تدل على حرص التطيلي أن تكون خرجة موشحاته فصحى معربة على الرغم من أن المشهور في الخرجة أن تكون عامية مثلما رأينا ما أورده ابن بسام وابن سناء الملك، بل إن الأمر يصل بابن سناء الملك إلى رفض أن تكون الخرجة معربة، فيقول: «فإن كانت معربة

الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدّمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكـــون موشحًا اللهم إلا إن كان موشح مدح وذكر الممدوح في الخرجة فإنه يحســـن أن تكـــون الخرجة معربة، وقد تكون الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح ولكن بشـــرط أن تكون ألفاظها غزلة جدًا، هزازة سحارة خلابة، بينها وبين الصبابة قرابة»(٩٦).

فنجد أن ابن سناء الملك يستثني أن تأتي الخرجة معربة في موشح المدح ويذكر فيها اسم الممدوح؛ فإذا لم يذكر جعل للخرجة المعربة شروطًا وضوابط.

وباستقراء الخرجة الفصحى/ المعربة في موشحات التطيلي يمكن أن نتبين عددًا من الملاحظات ومنها أن التطيلي اعتمد على الخرجة الفصحى في ست موشحات كان غرضها المديح، وذكر اسم الممدوح في الخرجة في أربع منها، ومن ذلك قوله:

أَبَا الحُسَيْـــــــــــــــن لِوَاءُ الْحَمْدِ عَلَيْكَ يُعْقَدْ

طَلَعْتَ فَوْقَ نُجُومَ السَّعْدِ وَأَنْتَ أَسْعَدْ(٩٧)

فالخرجة معربة اعتمد التطيلي في بنائها على القفل المشطر المذيل، وجـــاء باســـم الممدوح في تلك الخرجة وممدوحه هو أبو الحسين بن الربيع، ويفهم من أوصاف التطيلي في موشحه أنه تولى الوزارة وقد مدحه التطيلي بقصيدتين في ديوانه(٩٨)، ونلاحظ أن الخرجـــة جاءت منسجمة متآلفة مع بنية الموشح وعبّرت عما أراده الوشاح فضلًا عما فيهـــا مـــن سهولة الألفاظ وإيقاعها النغمي والمتمثل في التوازي بين **(لواء الحمد – نجـــوم الســـعد)** و**(عليك يعقد – أنت أسعد)** مما يدل على براعة التطيلي في صياغة الخرجة المعربة وللتطيلي خرجة فصحى يذكر فيها الممدوح، يقول:

فُـــــــــــــــــزْتُ بِالْأَمَانِي مَا جَـــادَ بِإِحْسَانِ

صَاحِبُ الْمَدِينَهْ أَعْلَى اللهُ تَمْكِينَهْ(٩٩)

فالممدوح هو أبو الحسين وقد أطلق عليه التطيلي في خرجته **"صاحب المدينة"** وقد ذكر التطيلي اسم ممدوحه في ثنايا موشحته خالعًا عليه مجموعة من الصفات التي يتسم بهـــا من الشجاعة والثبات والجود والفطنة والذكاء، وقد جاءت الخرجة معربة على بنية القفل والدور المزدوج الساذج لا ترصيع فيه، وقد جعلها الإسكان قريبة من الكلام الدارج وقد

ظهر ذلك في جملته الدعائية للممدوح التي ختم بها خرجته من حيث السهولة في اللفظ والبساطة في المعنى كاشفة عن براعة التطيلي في صياغته لخرجته المعربة.

وله موشحة أخرى في مدح أبا الحسين صاحب المدينة وتنتهي بخرجة معربة أيضًا، ويذكر فيها لقب الممدوح(١٠٠).

وفي موشحة أخرى يمدح فيها بني القاسم أعيان "سلا"، يقول التطيلي:

إِنْ جِئْتَ أَرْضَ سَلَا تَلْقَاكَ بِالْمَكَارِم * فِتْيَانُ

هُمْ سُطُورُ الْعُلَا وَيُوسُفُ بنُ الْقَاسِمِ * عُنْوَانُ(١٠١)

قفد اعتمد التطيلي على الخرجة الفصحى المعربة والتي جاءت على بنية الأقفال حيث الخرجة ذات قفل مزدوج مرصع في آخره، وقد ذكر التطيلي ممدوحيه في الخرجة حيث ذكر "سلا" وأحد أبناء بني القاسم وهو الممدوح يوسف بن القاسم، ونلاحظ براعة التطيلي في صياغته وبنيته حيث صاغ اسم ممدوحه في بنية خرجته في سهولة ويسر دون عناء أو مشقة أو تكلف أو تصنع، فتأتي البنية منسجمة فضلًا عمَّا أضافه التطريز بين **(فتيان – عنوان)** من نغم موسيقي أضاف إلى الخرجة حُسنًا وبهاءً.

وقد تأتي الخرجة معربة في موشحة مدحية دون أن يذكر فيها التطيلي اسم الممدوح، ومن ذلك قوله:

دَنَتْ دَارُ مَنْ أَهْوَاهُ مِنْ دَارِي

وزَارَ وَمَا كَانَ بِزَوَّارِ(١٠٢)

فالتطيلي يعتمد في بناء خرجة موشحته المدحية على الفصحى دون أن يذكر اسم ممدوحه ولكن يمكن القول بأن ألفاظه التي اعتمد عليها في بناء تلك الخرجة استوفت شروط ابن سناء الملك مما يشعرنا أن نماذج الفحُول من الوشاحين ومنهم التطيلي كانت الأساس الذي استقى منه ابن سناء أحكامه وشروطه وضوابطه، فألفاظ خرجة التطيلي تتميز

بالسهولة والرقة والعذوبة وبينها وبين الصبابة ذلك القرب والصلة التي تحدث عنها ابن سناء الملك، والممدوح في تلك الموشحة هو أبو القاسم بن حمدين قاضي قرطبة.

وله موشحة أخرى مدحية اعتمد في بناء خرجتها على الفصحى دون أن يـــذكر اسم ممدوحه، وقد جاءت منسجمة متآلفة مع بنية الموشح وموضوعه ولغته(١٠٣).

فهذه ست موشحات جاءت كلها في غرض المدح واعتمد التطيلي في خرجتهـــا على الخرجة الفصحى أو المعربة وقد ذكر اسم الممدوح في أربع منها و لم يذكره في اثنتين، وله أربع موشحات في الغزل جاءت خرجتها فصحى، ومن ذلك قوله:

حُبُّ الْمِلَاحِ * أَفْسَدَ نُسُكِي وصَلَاحِي(١٠٤)

يعتمد التطيلي في بناء خرجته على الفصحى حيث جاء القفل مشطرًا مرصـــعًا في أوله ملتزمًا بنية الأقفال السابقة عليه دون تغيير، وتأتي الخرجة في موشحة غزلية تكشف عن سهولة الألفاظ وقرب المعاني إلى الذهن دون كدٍّ وتعب في أسلوب خبري تقريري وجدير بالذكر أن أحد الوشاحين وهو المنيشي والذي كان يصاحب التطيلي في غدواته وروحاته قد استعار خرجة التطيلي هذه وجعلها خرجة في موشحة له حيث يقول:

حُبُّ الْمِلَاحِ * أَذْهَبَ نُسُكِي وصَلَاحِي(١٠٥)

ونلاحظ أن المنيشي قد التزم بالقفل المشطر المرصع مع استخدام لفظة **(أَذْهَـــبَ)** بدلًا من **(أَفْسَد)** التي وردت في خرجة التطيلي، واستعارة الخرجات وتداولها بين الوشاحين أمرٌ مشهور معروف بين وشاحي الأندلس.

ومن موشحاته الغزلية والتي جاءت خرجتها فصحى، قوله:

إِذَا دَخَـــــــــــــــلْتَ الحَنِيَّـــــــــــــــهْ فَاجْنَحْ إلى حُورِهَا الْعِينْ

واخْصُصْ بأَوْفَى تَحِيَّهْ عَبْدَ الْمَلِيك بنَ مَرْتِيـــــــــــــــنْ(١٠٦)

فالموشحة في الغزل بالمذكر وقد جاءت بنية الخرجة الفصحى في القفل المـــزدوج الساذج، واللافت أن التطيلي قد ذكر اسم محبوبه في تلك الخرجة وكأنه قد صار ممدوحه، وقد يكون ذلك الممدوح هو المتغزل فيه في تلك الموشحة كما قال د. إحسان عباس: «قد يكون الممدوح غلامًا عيارًا جميلًا يمزج الشاعر أو الوشاح أو الزجَّال بين مدحه له وتغزلـــه

فيه»[١٠٧]، ونلاحظ أن الإسكان الذي أتى به التطيلي في قوافي فقرات القفل قـــد قَـــرَّب الفصحى من الكلام العادي حيث السهولة والوضوح والقرب.

وعلى هذا النحو تأتي الخرجة الفصحى/ المعربة في موشحات التطيلي متنوعة بين موشحات المدح والغزل وبدت براعة التطيلي في بناء تلك الخرجات.

جـــ-٢- الخرجة العامية[١٠٨]:

احتلت الخرجة العامية المرتبة الثانية بين أنواع الخرجات في موشـــحات التطيلـــي بنسبة حضور بلغت (٣٣٪)، وقد جاءت الخرجة العامية في ســـت موشـــحات غزليـــة وموشحتين مدحيتين.

ومن الخرجات العامية التي اعتمد التطيلي عليها في موشحاته الغزلية قوله:

قَـــــــدْ رَأيتكْ عيانْ ليْس عليك سَاتدرِي

سَا يَطولُ الزّمانْ وسَتَنْســـــــــــــــــــــــى ذِكْـــــــــــــــــــــرِي[١٠٩]

ارتبطت الخرجة العامية بفن الموشح وأصبحت نهجًا مألوفًا في سائر العصور، وقد حرص التطيلي على أن تكون طبيعة اللغة التي تصاغ منها الخرجـــة العاميـــة أقـــرب إلى الفصحى منها إلى العامية لهجة المتحدثين في الشارع أو المنازل، وبالنظر المدقق إلى خرجـــة التطيلي في موشحته الأشهر تلك نجد أنه استعان باللغة للتعبير عن مشاعره وإحساسه فهو قد أطال الفتحة في **(ساتدري)** فجعلها حرف مد وكذلك فعل في **(ســـايطول)** وذلـــك ليتمكن من إخراج الدفقة الشعورية والتنفيس عَمًّا يشعر به عن طريـــق الصـــوت ليـــأتي منسجمًا مع الغناء واللحن ويأتي الإسكان ليؤدي دوره في إتمام براعة صياغة الخرجة الـــتي جاءت منسجمة مع بنية الموشح وطبيعته ومعانيه كاشفة عن حال الوشاح المحب وما يعانيه من ألم وحزن ممزوجين بلذة العشق والهيام.

وله في موشحة غزلية أخرى خرجة عامية يقول فيها:

يَا رب مَا اصَبرني * نَرى حبِيبْ قَلْبي وَنعْشَقُ

لَو كَانَ يَكُنْ سُنَّهْ * فِيمَن لقِي خِـــــــــــــــلُّو
يُعَنَّـــــــــــــــــــــــــقُ(١١٠)

ويبدو لنا من خلال صياغة تلك الخرجة العامية سهولة اللفظ وسلاسته وقـــرب معناه ورونقه ونلاحظ أن الخرجة جاءت على بنية الأقفال السابقة حيث جاء القفل مشطرًا مرصعًا في أوله مذيلًا في آخره بتلك التفعيلة التي يمكن كتابة لفظها علـــى النحـــو التـــالي **(نعشقو – يعنقو)** بإطالة الضمة ليتحول إلى حرف مد لتنسجم مع روح اللحن والغنـــاء مثلما هو الحال في لفظة **(خِلُّو)**، وقد اقتربت خرجة التطيلي من روح الغزل والطرافة وخفة الظل الذي لا يرقى إلى المجون.

وقد يصل التطيلي إلى هذا المجون في بعض خرجاته العامية، ومن ذلك قوله:

خَـــــــــــــلِّ سِواري وخُذْ هِمْيَاني حبيبي أَحْمَدْ
واطْلَعْ معي للسّرير حَيُّونِيتُـــــــــــــرقُدْ مُجرَّدْ(١١١)

فيبدو لنا التطيلي في خرجته العامية وقد اقترب من روح المجون التي أشار إليها ابن سناء الملك في حديثه عن الخرجة العامية، والألفاظ أقرب إلى العامة، وقد انسجمت الخرجة من حيث البنية مع بنية الأقفال فجاءت معتمدة على القفل المشطر المـــذيل مـــع إســـكان الألفاظ وقربها من اللهجة التي يستخدمها الناس في مثل هذه الأحاديث، وجاءت الخرجـــة أيضًا منسجمة مع طبيعة الموشح ومضمونه مشبعة بالانفعال والإحساس، فالموشحة غرضها الغزل بالمذكر والذي كان أمرًا طبيعيًا حيث مجالس السمر واللهو والشراب والغناء فيكثـــر وجود هؤلاء السقاة من الغلمان.

وللتطيلي من موشحة غزلية أخرى خرجة جاءت بالعامية يقول فيها:

عَلَّكْ حَبِيبِي خَطَرْ بِبَالَكْ أَنّى بِغيرِكْ شَغَلْتُ بَالِي(١١٢)

فنجد أن الخرجة تعتمد في بنيتها على القفل المزدوج أو السمط المكون من فقرتين ونلاحظ أن ألفاظ الخرجة سهلة سلسة قريبة من الصفحى واللافت أنه لولا هذا الإسكان لأواخر الكلمات والذي يناسب الغناء واللحن لكانت الخرجة معربة واقتربت مـــن روح الشعر الذي يعتمد على البيت المؤلف من شطرين، وقد يبدو لنا تأثر التطيلـــي الوشـــاح

بشاعريته والتي تجعل العامية في خرجاته قريبة من الصفحى بعيدة عن لغة الكلام الـــدّارج الملحون.

فإذا ما تركنا موشحات التطيلي الغزلية إلى موشحاته المدحية والتي جاءت خرجتها بالعامية، وهما موشحتان، فنجده يقول في خرجة إحداهما:

وَاشْ كَانْ دَهَانِي * يا قوم وَاشْ كَانْ بِلَانِي

وَاشْ كَـــــانْ دَعَـــــانِي * نَبـــــدلْ حَبِيبـــــــــــــــــــــي بِتَـــــــــــــــــانِ(١١٣)

تأتي الخرجة في بنية القفل المشطر المرصع في أوله، وهي خرجة لموشحة مدحيـــة والممدوح هو أمير المسلمين علي بن تاشفين، ورغم أن مقام الممدوح لا يسمح للوشاح أن يجعل خرجته في موشحته المدحية بالعامية نجد أن التطيلي يأتي بخرجته العامية بـــل وتـــأتي ألفاظها بعيدة عن الفصحى قريبة من اللهجة المستخدمة في الكلام العادي مثل قوله **(واش – بلاني – نبدل – تانِ)** وقد حرص على الترصيع لإثراء موسيقى الخرجة وتزداد انسجامًا وائتلافًا مع الغناء واللحن والذي من أجله كانت الموشحات(١١٤).

وعلى هذا النحو تأتي الخرجة العامية في موشحات التطيلي متســـمة بالســـهولة والوضوح، قريبة في كثير من الأحيان إلى الفصحى لا يفرق بينهما إلا الإسكان لأواخـــر الكلمات، كاشفة عن براعة التطيلي في صياغة تلك الخرجات.

جـــ-٣- الخرجة الأعجمية(١١٥):

تأتي الخرجة الأعجمية في المرتبة الثالثة في موشحات التطيلي بنسبة حضور بلغـــت (٢٥٪) حيث جاءت في ست موشحات تنوعت بين الغزل والمدح، فجـــاءت الخرجـــة الأعجمية في خمس موشحات غزلية وموشحة مدحية واحدة.

ويبدو أنه من المشهور المعروف وجود الخرجة الأعجمية (الرومنثية) في الموشحات الأندلسية، وقد أشار ابن بسام إلى ذلك والذي يفهم منه أن الوشاح الأندلسي كان يصوغ خرجته بالأعجمية العامية التي كان يأخذها من حديث العامة وأغانيهم الشعبية المنتشرة في الأندلس، وقد استُحسن أن يميز الوشاح خرجته عن بقية أقفال الموشحة إمـــا بالعاميـــة أو بالأعجمية «واستعمال العامية والأعجمية لعب فني مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل»(١١٦)،

ويوضح لنا غرسيه غومث كيف تم توظيف الخرجة الأعجمية في بنية الموشح ويضرب مثالًا بموشحة التطيلي، ويرى أن الوشاح التطيلي قد سمع أغنية أعجمية صغيرة تشكو فيها فتـــاة من أهل الأندلس المستعربين آلام البعد عن حبيبها، ونص الأغنية بلغتها الأصلية هو:

Meu'l – habib enférmo de meu a mar
Que no d'estar?
Nouves ambi que se hade nollegar?

فيقوم التطيلي بصياغة موشحته وبنائها على أساس تلك الأغنية، ملتزمًا إيقاعهـــا وقافيتها مع إجراء ما يمكن تعديله حتى يكون الإيقاع منسجمًا ومتسقًا بين العروض الخليلي وموسيقى الأغنية الأعجمية، فيأتي مطلع الموشحة:

دَمْعٌ سَفُوح وَضُلُوعُ حِرَارْ مَاءُ ونارْ
مَا اجْتمعا إِلَّا لِأَمْرٍ كُبَّـــــــــــــارْ(١١٧)

ثم يستمر الوشاح في بقية أدواره وأقفاله حتى يصل إلى الخرجة التي أقام عليها بناء موشحته فينقلها نقلًا أمينًا بقوله:

مُـــــــــــــــو الحبيب انْفرمَ ذي مو أَمَارْ كان دِشْتارْ
نُن فيس أمييب كشادِ نُولجـــــــــــــــــارْ(١١٨)

ومعنى الخرجة: **حبيبي مريض بسبب الحـــــــــــــــــــــــــــــب**
وكيف لا؟
ألا ترى أنه عاجز عن لقائـــــــــــــــــــــــــــــي

فالقارئ لهذه الخرجة وغيرها من الخرجات الأعجمية يدرك «أنها لم تكن عربيـــة لكنها إسبانية وإن كانت مكتوبة بحروف عربية، وهو ما يعني أنها كتبت بما يسمى عـــادة بالكتابة الأعجمية أو الألاخامية»(١١٩).

وأرى أنه لا يضير الموشحات الأندلسية أن يكون الوشاح الأندلسي قد تأثر في بناء بعض خرجاته ببعض الأغاني الشعبية المحلية، وتصبح الموشحة كما يقول غومث: «أروع ما يعرفه التاريخ من نماذج المزج بين شعرين لشعبين مختلفين»(١٢٠)، و لم يصل الأمر إلى حـــد المزج فهو لم يتعدَ القفل الأخير في بعض الموشحات متمثلًا في الخرجة الأعجمية.

وقد نجد في الخرجة الأعجمية كلمات عربية فيحدث ذلك المزج، ومن ذلك قول التطيلي:

أَمَانُ أَمَانٌ بالمليحْ غارِ

بُرْكي تُوكِرشْ بالله مَتَارِ(١٢١)

ومعنى تلك الخرجة الأعجمية: **أَمان أمان، يا مليح قل لي لم تريد بالله أن تقتلني؟**

فلفظة **(أمان – مليح – الله)** تشترك مع اللغة الرومنثية التي جاءت بها الخرجة الأعجمية، وقد أجاد التطيلي صياغتها لتنسجم وبنية الأقفال في الموشحة حيث جاءت الخرجة في المشطر الساذج والروي الراء المكسورة منسجمة مع وزن الموشحة وطبيعتها وغرضها فهي موشحة في الغزل بالمذكر.

وللتطيلي موشحة في المديح جاءت خرجتها خرجة أعجمية، وكانت تلك الخرجة في لغتها الرومنثية على النحو التالي:

Albo dia, este dia
dia del'ansara haqqa
Vestiré meu' l-mudabbaj
Wa nashuqqu'l-rumha shaqqa

فصاغها التطيلي صياغة تنسجم مع بنية موشحته فقال:

أَلْبُ دِيَّهْ إشتَ دِيَّهْ دِيَّ ذا العنصر حَقًّا

بَشْتري مو المُدبَّحْ ونشُقّ الرُّمْحَ شَقًّا(١٢٢)

ومعنى تلك الخرجة الأعجمية:

يوم مشرق يومي هذا يوم عيد العنصرة حقا

فلأرتد ثوبي المدبج ولأشق الرمح شقا

وتبدو براعة التطيلي ومهارته في أنه أتى بالخرجة أعجمية وطابق بينها وبين بقية أقفال الموشح حيث اعتمد على القفل المزدوج الساذج، وطابق بين وزن الخرجة ووزن

الموشح في أقفاله وأغصانه حيث جاء في مجزوء الرمل، وقد ساعده على ذلـــك أن صـــاغ الفقرة الأخيرة من خرجته صياغة عربية فصيحة، مكّنته من إحداث ذلك الانسجام والتناغم والتطابق من حيث البنية والوزن والتقفية(١٢٣).

وعلى هذا النحو جاءت خرجات التطيلي التي اعتمد في بنيتها على اللغة الرومنثية كاشفة عن مهارته وإبداعه وتفننه في صياغة تلك الخرجات الأعجمية.

د- بنية التمهيد للخرجة:

ذكرتُ أن للخرجة مظهرين أحدهما مخالفة لغة الخرجة لغة الموشح وثانيهما أن تأتي الخرجة على إثر تمهيد يحدث في الدور الذي يسبقها بألفاظ "قال وقلت"، وقد ذكر ابن سناء الملك ذلك بقوله: «والمشروع بل المفروض في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبًا واستطرادًا وقولًا مستعارًا على بعض الألسنة إما ألسنة الناطق أو الصامت أو على الأغراض المختلفة الأجناس، وأكثر ما تُجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران، ولابد في البيت الذي قيل في الخرجة من: قال أو قلت أو قالت أو غنى أو غنيت أو غنتْ»(١٢٤).

فالخرجات تقدم منطوقة على ألسنة يحددها الوشاح وهو يمثل التمهيد لها فلا تأتي الخرجة «إلا عقب إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة»(١٢٥)، وقد يبدو من خلال ذلك أن الخرجة اقتباس حقيقي وتضمين، فالخرجات التي ترد على ألسنة الآخرين «ليست من نظم الشاعر ولكنها —من وجهة نظر شكلية- "اقتباسات وتضمينات"، ومن ثم يصير من المفهوم الجليّ أن الخرجات ينبغي أن تتصدرها عبارات مثل "قالت" أو "غنت" في أبيات اللازمة الانتقالية»(١٢٦).

وقد جاء التمهيد للخرجة في موشحات التطيلي متنوعًا من حيث الألفاظ التي استخدمها ممهدةً لمجيء الخرجة من حيث الأصوات التي جاءت عليها الخرجة، ويمكن بيان ذلك بالجدول التالي:

الألفاظ المستخدمة	عدد مرات الاستخدام
غَنّى / يغنّي / غنّت	٩
قال / قلت / يقول	٦
شدا / يشدو	٥
دون لفظ	٢
أنشدتْ	١
يبكي	١

الأصوات المستخدمة	عدد مرات الاستخدام
صوت المرأة	١٢
صوت الوشاح	١١
صوت الإمارة	١

نلاحظ من خلال الجدولين السابقين أن التمهيد للخرجات في موشحات التطيلي شهد تنوعًا في صياغة الخرجة على أصوات متعددة وبألفاظ مختلفة، ومن تلك الصور ما جاء على لسان المحبوب/ المرأة معتمدًا على لفظة (يغنّي) قوله:

مَـــــــا عَلى مَـــــــــــنْ يَلُومْ لَوْ تَنَـــاهَى عَنّي

هَلْ سِوى حُبِّ رِيمْ دِينُــــــــــهُ التّجنّي

أَنَـــــا فِيــهِ

أهِيـــــــــــــمْ وَهُـــــــو بِي يُغنّي(١٢٧)

فقد جعل التطيلي خرجته على لسان محبوبه والذي جعله يشبه الريم في ذلك الدور ثم يمهد للخرجة مستخدمًا الفعل **(يغنّي)**، والملاحظ أن **(غنّى)** وتصريفاته في المضارع مسندًا إلى الوشاح وإلى المرأة جاء في المرتبة الأولى من استخدام التطيلي لألفاظ التمهيد.

ومن ذلك قوله في موشحة أخرى:

حَنّتْ * إِليَّ وَهِـــــــــــــــــــــــــي تَجْزَعْ

جُنَّتْ * لَمْ تَدْرِ كَيفْ تَصْنَعْ

غَنَّـــتْ * وأُمُّهـــــــــــــــــــــــــــــا

تَسْــــــــــمَــــــــــعْ(١٢٨)

فقد اعتمد التطيلي على لفظة **(غنَّتْ)** وجعل الخرجة على لسان الفتاة واللافت أنه جعل أمها تسمع غزلها وشكواها من حبيبها ورغبتها في إرضائه ولقائه، وقد جاء التمهيد في الدور الذي يسبق الخرجة وهو دور مشطر مرصع في أوله.

وتأتي **(قال)** بتصريفاتها ومشتقاتها من المضارع والمصدر في المرتبة الثانية من حيث عدد مرات استخدام التطيلي لها كألفاظ ممهدة، ومن ذلك قوله:

أظهـــــــــــــــــرَ المقامُ في الْغُرْبَة أَحْيَانَا

فَـــــــــــــــــــــــــــــــــأَنَا أُلَامُ

إسْـــــــــــــرارًا وإِعْلَانَا

قُلْتُ والكَلامُ يُصـــــــــــــــــرَّحُ أحْيَانَا(١٢٩)

فقد اعتمد التطيلي على لفظة **(قلتُ)** وجعل الخرجة على لسانه، وقد جاء التمهيد في الدور الأخير موطئًا للخرجة والتي جاءت مرتبة قائمةً على تمهيد الوشاح فهي بمثابة جملة مقول القول والذي لا غنى من وجوده حتى يتم المعنى وتبرز الدلالة.

ويعتمد على القول في التمهيد لخرجته في موشحة أخرى يقول:

وَخَوْدٍ بِغَرب شَـــــــــــــفَّها الْبُعْدُ

وَعَـــادَ إِلَيْـــــــــــــــ ـــــهَا إلفُهَـــــــــــ ـــــا

بَعْـــــــــدُ

فَعَادَ الْهَنَا واسْتَحكَم الودُّ

تَقُولُ وقدْ سَاعَدَها السَّعْدُ(١٣٠)

فجاء التمهيد بلفظة **(تقول)** وجعله التطيلي على لسان تلك الفتاة الحسناء، وقـد جاء التمهيد في سهولة وسلاسة وانسجام تام مع بقية أجزاء الدور مما يشعر بعدم الإقحام أو التكلف لصياغة لفظة التمهيد، وتلك ملاحظة تصدق على جميع موشحات التطيلي التي جعل تمهيدًا لخرجتها، وقد جاء التمهيد في الدور الأخير المعتمد على أربعة أغصان مشطرة.

واستخدم التطيلي الفعل **(شدا)** بتصريفاته، ونلاحظ أن التطيلـي يـأتي بألفـاظ التمهيد المتصلة بالغناء مثل توظيفه **(يغني ويشدو وأنشد)**، ومن ذلك قوله:

لَابُدَّ لِي مِنْهُ عَــــلَى كُلّ حَــــالْ

مَوْلًى تَجَنَّى وجَفَـــا واسْتطالْ

غَادَرَنِي رَهْن أسًـــى وَاعْتِلالْ

ثُمّ شَدَا بَيْنَ الْهَوى والدَّلَالْ(١٣١)

فالتمهيد جاء بلفظة **(شدا)** وقد جعلها التطيلي على لسان المحبوب الذي جعله مولًى امتلك زمام أمره فتجنى وجفا واستطال، ثم تأتي الخرجة الأعجمية في صياغة تكشف عن مهارة التطيلي في بناء تمهيده وبناء خرجته، وقد جاء التمهيد في الدور المعتمد على الغصن المشطر وكان الدور رباعيًا وقد اعتمد التطيلي الإسكان في قوافيه.

ومن الملاحظات المهمة في بنية التمهيد عند التطيلي أنه توجد لديه موشحتان جاءت خرجتهما دون تمهيد في بناء يخالف به التطيلي ما هو مشهور متداول معروف بين الوشاحين، ومن ذلك قول التطيلي:

غَيْـــــــــــــــرِي إِذَا أُحِـــــــــــبَّ يُدَاهِي أَوْ يُدَاهِنْ
أَمَا كَفَى الضَّنَى ظَاهِرًا وَالشَّوْق بَاطِنْ
قَدْ كُنْتُ نَاسِـــــــــــــــكًا أَوْ كَمَا كُنْتُ وَلَكِنْ(١٣٢)

فنلاحظ أن الدور ينتهي دون أن يأتي التطيلي بتمهيد لخرجته واللافت أنَّ التمهيد في تلك الخرجة جاء معتمدًا في بنيته على المعنى والدلالة؛ فالغصن الأخير من الدور يرتبط ارتباطًا وثيقًا قويًا بالخرجة التي تليه، وقد أجاد التطيلي إحكام بنيته وبرع في صياغته إذ جعل الخرجة جملة معطوفة بحرف الاستدراك **(لكنْ)** الذي جاء في نهاية دوره السابق للخرجة، ويتضح الأمر تمامًا عند قراءة الغصن الأخير من الدور مع خرجته على هذا النحو:

قَدْ كُنْتُ نَاسِكَا أَوْ كَمَـــــــا كُـــــــــــــــنْتُ وَلَكِنْ
حُبُّ الْمِلَاح * أَفْسَدَ نُسُكِي وصَلَاحِي(١٣٣)

فاعتماد التطيلي على هذا الارتباط الدلالي المعنوي أغناه عن بنية التمهيد اللفظي مكتفيًا بذلك التمهيد المعنوي والذي يوضح فيه أنه كان رجلًا صالحًا ناسكًا متعبدًا إلا أن حب الحسان الجميلات من الفتيات أذهب وأفسد ذلك الصلاح والتعبد، ومما زاد الترابط تماسكًا وانسجامًا بنية الدور والقفل المتماثلة المتطابقة فكلاهما معتمد على المشطر المجرد وإن جاء القفل به ترصيع في أوله.

ومن صور التمهيد البديعة التي اعتمد عليها التطيلي في بناء تمهيد لخرجته، قوله:

يَـــــــــــــا أَمْلَـحَ خَـــــــــــــــــــــــلْقِ اللهِ أَرْكَانَـــــــــــــــا

مُذْ بِنْتَ فُؤَادُ الصَبّ قدْ بَانَا

يَبْكِـــــــــــــي أَسَـــــــــــــــفًا للبَـــــــــــــيْنِ حَيْـــــــــــــــــــــــــــــرانَا(١٣٤)

فقد اعتمد التطيلي على لفظة **(يبكي)** لتعطي دلالة القول أو الإنشاد أو الغناء، وقد جعل البكاء الصامت ناطقًا كاشفًا عن لوعته وحزنه وحيرته منذ أن فارقه المحبوب، فتوظيفه **(يبكي)** تمهيدًا لخرجته يكشف عن براعة ومهارة فائقة لأن الدلالة التي يعبر عنها في دوره هذا لا يناسبها الغناء ولا الإنشاد ولا القول، بل يناسبها البكاء، ومما يزيـــد الأمـــر بهـــاءً وانسجامًا وائتلافًا أن تأتي الخرجة لتحمل وتؤكد هذه الدلالات، يقول التطيلي في خرجته بعد هذا التمهيد الذي جعله على لسان المحب / الوشاح:

غَارْكم لِبَرى ذا الغَيْبَهْ نُون تَنتُ

يَـــــــــــا وُليش ذا العشـــــــــــــــــــــــــق شِنُنْتُ(١٣٥)

فهي خرجة أعجمية ومعناها: خبرني، كيف أحتمل هذا البين؟ ليس إلى هذا الحد، وما كنت لولاك أبكي من العشق.

والخرجة تؤكد براعة التطيلي ومهارته في حسن اختيار أدوات بناء تمهيده وحسن توظيف تلك الألفاظ وارتباطها بالخرجة التي تليها حيث يقع الانسجام والتناغم المعنـــوي والدلالي متسقًا مع طبيعة الموشحة المرتبطة بالغناء.

وعلى هذا النحو تأتي بنية التمهيد للخرجة كاشفة عن براعة التطيلي ومهارتـــه في توظيف ألفاظه والتي جاءت متآلفة منسجمة مع الخرجة التي تليها وطبيعة الموشح وغرضه ووزنه وقد تنوعت وتنوع معها الأصوات التي جاءت الألفاظ الممهدة على لسانها، وتبدو براعة التطيلي حين أتى بلفظة التمهيد في موشحته المدحية على لسان الإمارة، يقول:

هَاتِ الْبِشَارَهْ * فَتِلْكَ قَدْ أَمْكَنَتْكا

تلك الإشَارهْ * أَغْنَتهـــــــــــــــمُ وأَغْنَتْكَـــــــــــا

أَمَّا الإِمَارَهْ * فاسْمَعْ لها إذ غَنّتْـــكَا(١٣٦)

فذلك التمهيد البديع الذي أجاد التطيلي صياغته وبنيته جعله على لسان الإمـــارة مناسبةً لمقام الممدوح أمير المسلمين علي بن تاشفين، والإمارة من الصوامت التي أشار إليها ابن سناء الملك أنه يمكن أن تأتي ألفاظ التمهيد على ألسنتها، وأرى أن التطيلي قد امتلـــك أدواته امتلاك المبدع القادر على إحكام بنائه في سهولة ويسر وقد جاء الـــدور مشـــطرًا مرصعًا في أوله، وقد زيَّنه التطيلي بمصادر إيقاع متعددة أضافت إلى دوره بهـــاءً وحســـنًا وإبداعًا، وهذا ما سيتضح في الصفحات الآتية:

المبحث الثاني: البنية الإيقاعية:

فطن الدارسون والنقاد القدماء والمحدثون إلى أهمية الإيقاع والموسيقى في الشـــعر، والشاعر يملك وسائل متعددة لتحقيق الإيقاع بألوانه المختلفة؛ فهو يملك الوزن والقافيـــة والأسلوب والكلمة المفردة، وكلها عناصر مهمة في تحقيق الإيقاع بمـــا يحقـــق التناســـق والانسجام والاتساق، والإيقاع «يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياقٍ كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياقٍ كُلّي جامع يجعل منها نظامًا محسوسًا أو مدركًا، ظاهرًا أو خفيًا، يتصل بغيره من البنى الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلّى فيها»(١٣٧).

والإيقاع في الموشحات يمثل أهمية كبرى حيث ارتبطت الموشحات منـــذ نشـــأتها وتطورها بالغناء واللحن، وكانت تلك الثورة الكبرى على الأوزان والقـــوافي التقليديـــة الموروثة.

ودراسة الإيقاع في موشحات التطيلي تأتي على قسمين هما: الإيقاع الخارجي أو ما يعرف بموسيقى الإطار متمثلًا في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي أو ما يعرف بموسيقى النسيج أو الموسيقى الداخلية.

أولًا- الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية):

يشكل الوزن والقافية أهمية كبيرة وقضية بالغـــة التعقيـــد والصـــعوبة في بنيـــة الموشحات، وقد تناول عدد غير قليل من الدارسين والنقاد أوزان الموشـــحات بالدراســـة والتحليل فيرون أن «الموشحات هي المحاولة العظمى التي لم تسبق و لم تلحق في الخـــروج على الأوزان التقليدية»(١٣٨).

أ- الـــوزن:

من الثابت أن أوزان الموشحات فيها حرية وتنويع، واللافت للانتباه أن ابن بسام يعد أول من أشار إلى قضية أوزان الموشحات والانزياح العروضي الذي يحدث فيها، يقول: «غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ... وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب»(١٣٩).

ومناقشة ارتباط أوزان الموشحات بالعروض العربي أو انفصالها عنه قضية تناولهـــا كثير من الدارسين والباحثين وقد حاول هارتمان إرجاع أوزان الموشحات إلى ستة وأربعين ومائة وزن أو بحر مشتقة من بحور الشعر العربي الستة عشرة، ويرى د. جودت الركـــابي «أن هذه المحاولة بها الكثير من التكلف والتصنع»(١٤٠).

والواقع الذي لا يمكن إنكاره أن الموشحات في أوزانها ثورة عروضية على الشـــعر العربي وأتفق تمامًا مع ما ذهب إليه د. إحسان عباس، فقد انتهى بعد مناقشته الآراء المختلفة في أوزان الموشحات إلى أن «هذه الأوزان المجزأة المستخرجة لم تجد "خليلًا" آخر ليمنحهـــا أسماءها فظلت تستعمل دون أسماء»(١٤١)، ويمكن أن أضيف أن هذه الأوزان التي اعتمـــد عليها الوشاحون قائمة على الدوائر الخليلية وما يمكن أن تمنحه هذه الدوائر من بحور مهملة غير مستعملة فنجد المطرد والمستطيل والممتد والمنسرد وغيرها مما استطاع الوشاحون توليده واستخراجه من الدوائر الخليلية، كما يمكن الإشارة إلى أن بعض هؤلاء الوشاحين اعتمـــد على التفعيلة وأقام عليها أوزانه، وقد يمزج بين عدد من التفعيلات التي أخذها من بحـــور فيحدث المزج بين الأوزان في الموشحة الواحدة.

وبدراسة أوزان موشحات التطيلي نجد أن د. سيد غازي قدّم في ديوان الموشحات مجهودًا كبيرًا في وزن الموشحات التي قام بجمعها، ومن بين هذه الموشـــحات موشـــحات التطيلي، وتأسيسًا على ما قام به د. سيد غازي نستطيع حصر أوزان موشحات التطيلي في الجدول التالي:

اسم البحر	عدد الموشحات
البسيط	٤
الرجز	٤

السريع	٣
الهزج أو المطرد	٣
المقتضب	٢
المجتث	٢
الكامل	١
الوافر	١
الرمل	١
المديد	١
المنسرح	١
الممتزج	١
١٢ بحرًا	٢٤

وقد قام د. علي الغريب بمراجعة تلك الأوزان مراجعة علمية دقيقة وتدارك عددًا من الاستدراكات المهمة على الأوزان التي قدمها د. سيد غازي، وقد راجعتُ مجهود العالمين الكبيرين وكذلك ما قدمه ستيرن من ملاحظات على بعض أوزان موشحات التطيلي وانتهيت إلى اتفاق تام مع ما قدمه د. علي الغريب من ملاحظات وأضفت عليها حَسمًا لبعض الأوزان التي كانت تتأرجح بين وزنين مثل الموشحة رقم (١١) فوزنها عند د.سيد غازي أنها بين الرجز أو السريع على نحو ما سيأتي تفصيلًا.

وتأسيسًا على ما قدمه د. علي الغريب، وبعد مراجعة أوزان موشحات التطيلي مراجعة مدققة انتهيت إلى أن جدول أوزان موشحات التطيلي يكون على النحو التالي:

اسم البحر	**عدد الموشحات**
البسيط	٥
السريع	٣

الرجز	٣
المطرد	٣
المقتضب	٢
المجتث	٢
الكامل	١
الوافر	١
الرمل	١
المنسرح	١
الممتزج	١
المتدارك	١
١٢ بحرًا	٢٤

وقد انتهى د. علي الغريب إلى أن أوزان موشحات التطيلي تسير في مسارين:

١- **المسار الأول:** تسير فيه أوزان الموشحات على نمط الأوزان الخليلية ولا يحدث فيها تغيير سوى الزحافات والعلل، ومن ذلك قول التطيلي:

يَا مَنْ كَتَمْتُ غَرَامَهُ حَتَّى أَضَرَّ بِي الْغَرَامْ(١٤٢)

فهو من مجزوء الكامل وقد لحقه الإضمار والتذييل فجاء على النحو التالي:

/٥//٥/٥ ٥//٥/// ٥//٥/٥ /٥//٥///

متْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلان

ومن ذلك المسار أيضًا قول التطيلي:

يَا نَازِحَ الدَّارِ سَلْ خَيَالَك يُنْبِيكَ أَنْ صِرْتُ كَالْخَيَالِ(١٤٣)

فهي من مخلع البسيط وتأتي على النحو التالي:

/٥/٥//٥ /٥//٥ //٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥ //٥/٥

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وهو صورة مشهورة من صور بحر البسيط، والملاحظ أنه لم يحدث على التفعيلات أي نوع من الزحافات أو العلل مما يجعله أقرب إلى الموشح الشعري.

وتتعدد النماذج الدالة على هذا المسار الأول الذي تبدو فيه أوزان وموشحات التطيلي نابعة تمامًا من أوزان العروض العربي، وتصل عدد هذه الموشحات إلى ثلاث عشرة موشحة يعتمد فيها التطيلي على أوزان الخليل وبحوره مع حدوث بعض التغييرات المتمثلة في الزحافات أو العلل سواء بالزيادة أو النقصان(١٤٤).

٢- **المسار الثاني:** اعتمد فيه التطيلي على التجديد في الأوزان العروضية والاعتماد على الدوائر الخليلية حيث البحور المهملة والمولدة، ومن ذلك استخدام التطيلي لبحر المطرد أو الهزج ولكن بصورة مولدة من الدائرة (المشتبه)، ومن ذلك قوله:

وَلَيـــــــــــــــــ ـــــــلٍ طَرَقْنَـــــــــ ـــــــا دَيْـــــــرَ خَـــــــمّـــارِ

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

فعولن مفاعيلن مفاعيلن

فقد أخرجت التفعيلة الأولى (فعولن) وزن الموشحة من الهزج أو المطرد إلى وزن جديد مولد معتمدًا على الصورة الأصلية للبحر.

وقد يمزج التطيلي بين البحور، ومن ذلك قوله ما بين القفل والدور:

قفل- **أمَّا * وَجْدِي فَقَدْ عَتَا فَلا أُلْقَى مَلَاذَا * وَلَا ألفُ مَهْلَا**

دور - **أحْبِبْ * بِه إِلَيَّ أَحْبِبْ**(١٤٥)

فقد جاء القفل معتمدًا على تفعيلات مختلفة، واللافت للانتباه أن القفل مكون من فقرتين فهو مزدوج، جاءت الفقرة الأولى من القفل على وزن:

أَمَّـــــــــــــــــــــــــــ ـــــــا وَجْـــــــدِي فَقَـــــــدْ عَـــــــــــــــتَا

/٥/٥ /٥/٥//٥ //٥

فعلن مستفعلن فعو

وجاءت الفقرة الثانية من القفل على وزن:

فَــــــــ ــــــلَا أَلْقَـــــى مَــــ ـــــلَاذَا وَ لَــــــا

آلَـــــــــــــــــــفُ مَـــــهْـــــــــــــــــلَا

//٥/٥/٥ //٥/٥ //٥/٥/ //٥/٥

مفاعيلن فعولن مفاعيلُ فعولن

فالجزء الأول يستخدم فيه التطيلي تفعيلات بحر البسيط والطويل بينما يستخدم في الجزء الثاني تفعيلات بحر الطويل بل هو معكوس بحر الطويل المعروف بالمستطيل من دائرة "المختلف" وجاءت تفعيلات الدور على النحو التالي:

أَحْبِبْ بِـــــــــــهِ إِلَـــــــــــــــــــــيَّ ـــــيَّ

أَحْبِـــــــــبْ

/٥/٥//٥ //٥/ /٥/٥

مستفعلن فعولُ فَعْلن

وهي تفعيلات الفقرة الأولى من القفل المستمدة من البسيط والطويل مع حدوث تغييرات تتمثل في كثير من الزحافات والعلل.

وتتعدد النماذج والأمثلة الدالة على تجديد التطيلي لأوزان موشحاته وتفننه العروضي وأتفق مع د. علي الغريب الذي ينتهي بعد دراسته المهمة والمدققة لأوزان موشحات التطيلي إلى أن موسيقى موشحات التطيلي موسيقى نقية بعيدة عن الصنعة البديعية والتي «أثبت الوزن العروضي لها أنها لم تخرج عن الإطار الذي رسمه الخليل للعروض، فلم تشذ عن أصوله العامة المتعارف عليها و لم تخرج عن قواعده»(١٤٦).

والملاحظ على أوزان موشحات التطيلي أن أقفاله وأدواره تأتي على وزن واحد، وقد التزم هذا في جميع موشحاته ماعدا موشحة واحدة وقد عرضت لها –قبلًا–.

وهناك ملاحظة أخرى يجب تسجيلها تتمثل في أن جميع موشحات التطيلي التي انتهت بخرجة فصحى/ معربة جاءت أوزانها على أوزان الشعر العربي، أي أنه كلما ابتعدت الخرجة عن الفصحى مالت إلى الابتعاد عن أوزن الخليل المعرفة المشهورة واقتربت من

المهمل والمولد من البحور، وهي ملاحظة قد لا تنسحب على عدد كبير من الموشحات الأندلسية، ولكنها تبدو بوضوح في موشحات التطيلي.

ب- القافية:

ارتبط الشعر العربي منذ نشأته بالوزن والقافية، وتعد القافية من الركائز الأساسية لإتمام الإيقاع الخارجي فهي تضيف إلى الوزن طاقة جديدة، وقد تنبه القدماء إلى أهمية القافية، وهي مجموعة أصوات متكررة في آخر أبيات القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا بالغ الأهمية من موسيقى الشعر وإيقاعه، فهي «تضيف بموسيقاها قوة ومفعولًا لا تتوافر إلا عن طريق الوزن وحده»(١٤٧).

وقد تفنن وشاحو الأندلس في استخدام القوافي؛ فكسروا رتابة القافية الواحدة في القصيدة العربية، وأخذوا ينوعون في القوافي لإثراء الموشحة بالموسيقى، وللموشح طريقة خاصة في التقفية «وتختلف تقفية البيت باختلاف أنماط البنية، وأقل ما يبنى على قافيتين فصاعدًا إلى عشر قواف»(١٤٨)، ويرى د. شوقي ضيف أنه «لا يبقى للأندلسيين في موشحاتهم سوى التجديد في القافية، وهو ضرب من الحرية في صناعة المقطوعة»(١٤٩). وبدراسة قوافي موشحات التطيلي نجد أنه قام بتنويع بديع بين قوافي الأقفال والأدوار واعتمد على التفنن في استخدام القوافي لإثراء موسيقاه، ويمكن تقسيم القوافي إلى قسمين هما:

ب-١- قوافي الأقفال:

نلاحظ أن التطيلي لم يستخدم في بنية الأقفال سوى المزدوج والمشطر، وقد يأتي المزدوج مركبًا من سمطين مثال قوله في موشحته:

ضَاحِكٌ عَنْ جَمَانْ

سَافِرٌ عَنْ بَدْرِ

ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَانْ

وحَواهُ صَدْرِي(١٥٠)

فهو قفل مكون من سمطين، وكل سمط مركب من فقرتين على النحو التالي:

أ ب

أ ب

وقد تكررت تلك البنية في عدد من موشحاته (٤/ ٨/ ١٠/ ٢١/ ٢٢/ ٢٤) مع تنويع في القوافي، ومن ذلك قوله:

ما حَالُ الْقُلُوبِ وَفِي غِمَادِ الْجُفُونِ

عُيُونُ ظَبَاهَا

أَمْضَى سِهَام الْمُنُونِ[١٥١]

فتكون بنية القوافي هكذا:

أ ب

جـ ب

وقد يأتي القفل مكونًا من سمط واحد والسمط مركب من فقرتين، ومنه قوله:

أَنَا وَالْجَمَالُ

وهُمْ ومَا

اخْتَارُوا[١٥٢]

أ ب

وقوله: **يَا نَازِحَ الدَّارَ سَلْ خَيَالَكْ يُنْبِيكَ أَنْ صِرْتُ كالْخَيَالِ**[١٥٣]

أ ب

وقد يأتي القفل مشطرًا وهو الأكثر في موشحات التطيلي، وقد يأتي مشطرًا مجردًا كقوله:

إِذَا طَلَعَتْ أَنْجُمُ أَزْهَارِ

فَحيّ على حَانَةِ خَمَّارِ[١٥٤]

فهنا الاعتماد على حرف الروي الراء دون تفنن في بنية القافية، وقد يأتي القفل مشطرًا مذيلًا، كقوله:

إِلَيْكَ من النَّوى والصَّدِّ أَسْعَى وأَحفَدْ

إنْ كُنْتَ مُنْتَفعًا بِجُهْدِي   فَالْيَومَ أَجْهَـــــــدْ[155]

فالقفل جاء من سمطين، وكل سمط مكون من فقرة واحدة بقافيـــة (د) ثم يـــأتي التذييل ملتزمًا الروي نفسه، وقد يأتي القفل مشطرًا مذيلًا مُرصعًا:

إِلَى مَتَى * بِوَصْلِنا تَبْخلْ   ولَا تَـــــــــــلِينْ
ولَا تَفِي * سَيَشْمَتُ العُذَّلْ بِالْعَاشِقِينْ[156]

ونجد أن القفل أتى مشطرًا منتهيًا باللام الساكنة ثم يأتي التذييل وقافيتــه **(النـــون الساكنة)** ويحرص التطيلي على الترصيع في أول القفل، ويرى ستيرن «أن النظام الأساسي للتقفية، لا قوافي داخلية»[157]، ولكنّ التطيلي يأتي بالقوافي الداخليـــة في أقفالـــه لإثـــراء موسيقى موشحاته.

وقد يأتي التطيلي بتنويع جديد لقوافي أقفاله مثلما فعل في تلك الموشحة التي يقول فيها:

مَا لِلْفُؤَادِ مَالَهُ   لَمْ يَثْنِهِ هَوْلُ الصُّدُودِ * عَنْ رَشأٍ أحورْ
لـــمَّا رَأَى ذُلَّ الْقيــــــــــــــــدِ *
تَـــــــــاهَ واسْتَكْبرْ[158]

فالقفل مزدوج يأتي في سمطه الأول من فقرتين ثم يأتي سمطه الثاني من فقرة واحدة وقد أطلق عليه د. سيد غازي **(أعرج القفل)**، فتكون بنيته التي تعتمد علـــى الترصـــيع في آخره بإيجاد قافية داخلية **(الدال)** مع القافية الخارجية **(الراء الساكنة)**:

ـــــــأ   ـــــــجـ   ـــــــب
ـــــــجـ   ـــــــب

ويستمر التطيلي على هذا النحو من التنويع في قوافي أقفاله ملتزمًا ذلك **التنويع** في موشحاته مما أثرى موسيقى موشحاته بشكل مؤثر فاعل، وقد قمت بحصر قوافي الأقفـــال معتمدًا على روي التفعيلة الأخيرة في الأقفال، وقد جاء حرف الروي في تلك القوافي على النحو التالي:

حروف الروي	عدد الموشحات
النون	٧
الراء	٦
اللام	٢
الميم	٢
الدال	٢
القاف	٢
التاء	١
الحاء	١
الياء	١
٩ حروف	٢٤

نجد أن التطيلي قد استخدم تسعة حروف جاءت رويًا لقوافي أقفاله، ونلاحظ أن الأصوات المجهورة مثل النون والراء جاءت في مقدمة الترتيب وكذلك الميم واللام والدال، وتتفق تلك الحروف مع ما جاء عند د. إبراهيم أنيس من الحروف التي يكثر مجيئها رويًا في الشعر العربي، وابتعاد التطيلي عن تلك الحروف التي يندر أن تأتي رويًا أو تقل[١٥٩]، ونلاحظ أن صوت الراء يناسب الإنشاد والتغني نظرًا لتكرار الصوت وهو مجهور متوسط الشدة تكراري، والنون من الحروف الجهرية متوسطة الشدة يصاحبها خفة عند النطق به لخروجه من طرف اللسان أو من إحدى الشفتين أو منهما معًا، وفي هذا دليل على براعة التطيلي في اختيار تلك الأصوات رويًا لقوافي أقفاله والتي تتردد بعد كل دور من أدوار الموشح.

واستخدم التطيلي القافية المطلقة في قوافي أقفاله خمس عشرة مرة بينما استخدم القافية المقيدة في تسع موشحات[١٦٠]، وقد يدل ذلك على ارتباط الإطلاق في القوافي بالغناء واللحن، وقد استخدم التطيلي الروي المتحرك في خمس عشرة موشحة ويمكن بيان ذلك بالجدول الآتي:

حركة حرف الروي	عدد الموشحات
المكسور	٨
المضموم	٤
المفتوح	٣
الساكن	٩
	٢٤

ب-٢- قوافي الأدوار:

يحرص التطيلي حرصًا واضحًا على التنويع بين قوافي الأدوار، وإذا كانت قوافي الأقفال تتكرر مع كل قفل، فإن التطيلي تفنن في قوافي أدواره ونوّع في استخدام الأصوات المختلفة في تلك الأدوار، ويطول الأمر كثيرًا إذا ما تتبعنا قوافي أدوار موشحات التطيلي فهو حريص على تغيير القافية في كل دور يستخدمه في الموشح، وإذا ما كان هناك خمسة أدوار في كل موشحة فإن تنويع قوافي أدواره يتخطى المائة قافية، وقد جمع بين الترصيع والقافية في عدد كبير من أدواره التي قد تأتي مزدوجة أو مشطرة تبعًا لبنية تلك الأدوار، ويمكن أن نذهب إلى أن هناك موشحات كاملة حرص التطيلي على الترصيع في جميع الأقفال والأدوار في تفنن بديع يثري به موشحاته، ومن ذلك موشحته التي يقول فيها:

قفل
لَوْ أَجْنَانِي حُلْوُ الْمَجَانِي * مَا ضَرَّ
كَمَا عَنَانِي * شُغْلي بِهِ وعَنَانِي

دور
كُلِّ حُرٍّ حُبُّ الْجَمَالِ * فَرْضٌ عَلى
وَفي الدَّلَالِ * عُذْرٌ لِخُلّاع عُذْرِ

هَلْ فِي الْوِصَالِ * عَوْنٌ عَلَى طُولِ هَجْرِ
أَوْ فِي التَّدَانِي * شَيْءٌ يَفِي بِأَشْجَانِي
وَفِي ضَمَانِي * أَنْ يَنْتَهِي مَن لَحَانِي[١٦١]

قفل

فنجد أن التطيلي حرص على الترصيع في قوافيه وأدواره، ويستمر على هذا النحو في بقية أجزاء موشحته، فالنون المكسورة أتى بها لتكون مع روي النون تنويعًا نغميًا يثري موسيقى قافية القفل، ثم يأتي باللام قافية داخلية مع روي الدور المتمثل في الراء، وهي أصوات مجهورة ترتبط والغناء، ونلاحظ في الترابط المعنوي والدلالي أن التطيلي يجيد الربط بين أقفاله وأدواره دلاليًا، فنجد أن آخر غصن في الدور يرتبط دلاليًا ومعنويًا بأول جزء من القفل الذي يليه بل هو مترتب عليه فهو في جملة الاستفهام التي طرحها التطيلي في دوره قائلًا: **"هل في الوصال أو في التداني"** وتلك ميزة واضحة تميز موشحات التطيلي كلها وفي هذا دليل على براعته ومهارته في بناء موشحاته.

وعلى هذا النحو يتكرر الحال عند التطيلي في بناء قوافي أدواره مدركًا أن القافية هي العنصر المتميز في الموشحات وهي التي تضفي على الموشحات ملامحها الطريفة المائزة، بينها وبين القصيدة العربية التقليدية، وسيزداد الأمر وضوحًا عند دراسة الإيقاع الداخلي لارتباطه الوثيق بقوافي الأقفال والأدوار.

ثانيًا- الإيقاع الداخلي:

يمكن أن نطلق على الإيقاع الداخلي الموسيقى الداخلية أو موسيقى النسيج النابعة من توظيف الأصوات والألفاظ والتراكيب، وقد حرص التطيلي في موشحاته على ألوان متعددة متنوعة من مصادر تلك الموسيقى الداخلية لإثراء موسيقى موشحاته.

وباستقراء موشحات التطيلي يمكن أن نقف على عدد من مصادر الإيقاع الداخلي وهي التكرار والجناس والتصدير والتطريز والتوازي ولزوم ما لا يلزم.

١- التكرار:

تبدو ظاهرة التكرار واضحة في موشحات التطيلي، وهو يتخذها أسلوبًا تأثيريًا له أثره الدلالي والنغمي الموسيقي، وللتكرار أنماطه وصوره في موشحات التطيلي ومنه **التكرار الصوتي** الذي يتمثل في تكرار أصوات معينة في أقفاله أو أدواره، ومن ذلك قوله:

أَحْبِـــــــــبْ * بِـــــــــــــــــــهِ إلـــــــ ـيَّ أَحْبِـــــــــــــــبْ

مُعْجَبْ * يَا لَهُ وَهُو أَعْجَـــــــــــبْ

يَذْهَـــــــــبْ * بِي فِي كُلِّ مَذْهَبْ(١٦٢)

فقد كرّر التطيلي صوت **"الباء"** عشر مرّات في هذا الدور المكون من ثلاثة أجزاء وهو عدد غير قليل في ظل قصر الجمل الذي تميزت به أغصان الدور، والباء جـــاء رويًـــا للدور مما يثري الإيقاع النغمي في الدور؛ فالباء صوت انفجاري شفهي، ونلاحظ أن الدور يمتاز بمصادر إيقاع نغمي أخرى غير التكرار الصوتي ويمكن ملاحظتها في تكرار الألفـــاظ مثل **(أحبب – أحبب)**، والتكرار بالتجنيس مثل **(معجب – أعجب)**، **(يذهب – مذهب)** ونجد أيضًا حرص التطيلي على الترصيع وهو إيجاد تقفية داخلية مع قوافي الدور وقد جاءت قافية الكلمات المرصعة متفقة مع قافية الدور وهو صوت الباء المسكونة.

ومن النماذج الأخرى التي اعتمد فيها على التكرار الصوتي، قولـــه في موشـــحة أخرى:

أَنْـــــــــــــتَ الْقَمَرْ * يَجْلُو الدُّجَى نُورُهْ

تَحْـــــتَ الشَّـــعرْ * يَـــــــــــــــــــ ـــرِفُّ دَيْجُـــــــــــــــورُهْ

إذا خَـــــــــطَـــــــــــــــــــ ـــرْ * نَـــــــــــــــــــــــادَاهُ مَهْجُورُهْ(١٦٣)

فنجد أن التطيلي قد حرص على تكرار صوت **(الراء)** سبع مرات في هذا الـــدور المكوّن من ثلاثة أجزاء مع حرص على الترصيع، والترصيع جاءت قافيته بحرف الراء وهـــو

صوت مجهور تكراري يناسب طبيعة الغناء، وقد جاء الروي صوت الراء المتبوعة بالهاء المسكوتة والمسبوقة بحرف مد مناسب أيضًا لطبيعة الغناء واللحن.

ومن المواضع النادرة في موشحات التطيلي أن يأتي التصريع بين قوافي الدور، وقد جاء في موشحة التطيلي، يقول فيها:

آهٍ مِمَّا أَجِدْ
شَفِّنِي مَا أَجِدُ
دور قَامَ بِي وَقَعَدْ بَاطِشٌ مُتَّئِدُ
كُلّما قُلْتُ عِدْ قَالَ لِي لَا أَعِدُ
وَانْثَنَى خَوْطُ بَانْ ذَا مَهِزٌّ نَضِرِ
قفل عَابَثَتْهُ يَدَانْ للصَّبَا والقَطْرِ
لَيْسَ لي مِنْكَ بُدْ خُذْ فُؤادِي عَنْ يَدْ
دور أَنَّى أَجْهَدْ لم تَدَعْ لي جَلَدْ غَيْرَ مَكْرُعُ مِنْ شُهُدْ وَاشْتِيَاقي يَشْهَدْ(١٦٤)

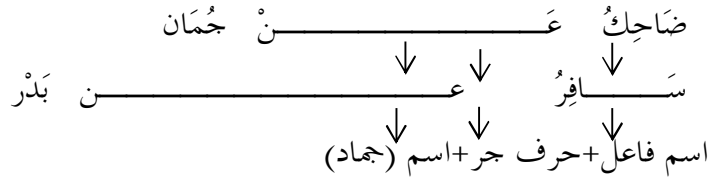
فنجد أن التطيلي قد حرص على التصريع في الدورين المتتالين من تلك الموشحة الأشهر للتطيلي، واللافت أن التطيلي حرص على تكرار صوت **(الدال)** رويًّا في الدورين والقافية الداخلية، وقد كرَّر **(الدال)** في دوره الأول ست مرّات وفي دوره الثاني ثماني مرات مع وضوح قصر الجمل، وقد أجاد التطيلي توظيف صوت **(الدال)** في تلك الأدوار كما نُلاحظ تكرار عدد من الألفاظ فيما يمكن ملاحظته مثل **(أجد – أجد)** والجناس بين **(عِدْ–**

أعد)، (بد – يد)، (شُهد – يشهد)، مما أثرى الإيقاع النغمي في أدواره وموشحته، ولعلّ ذلك يكون أحد أسباب إعجاب معاصريه من الوشاحين بموشحته، وإعجاب لاحقيه من النقاد والدارسين بتلك الموشحة.

ومن مواضع **التكرار اللفظي** في موشحات التطيلي ما نجده في تلك الموشحة الأشهر للتطيلي ومطلعها الذي يقول فيه:

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانْ سَافِرُ عَنْ بَدْرِ
ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَانْ وَحَوَاهُ صَدْرِي(١٦٥)

فتكرار الحرف **(عن)** ثلاث مرات مع ذلك التماثل بين فقرتي الجزء الأول من القفل:



فهذا التكرار والتماثل اللغوي يسهم بشكل فاعل ومؤثر في إثراء الإيقاع النغمي للموشحة بل ويجذب إليه الأسماع وبخاصة إذا كان ذلك القفل هو المطلع.

ومن نماذج ذلك التكرار اللفظي قول التطيلي:

بَاللهِ قُمْ يَا نَدِيمِي وَأَنْتَ خَيْرُ نَدِيمِ
بَاكِرْ بِنَاتِ الكُرومِ حياةَ كُلِّ كَرِيمِ
مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ رَخِيمِ وَأَيُّ ظَبْيٍ رَخِيمِ(١٦٦)

فالتكرار اللفظي يتمثل في **(نديمي – نديم) (ظبي – ظبي) (رخيم – رخيم)** كما نجد تكرارًا لصوت الكاف في الغصن الثاني وصل إلى أربع مرات ثم نجد ذلك التصريع بين القافية الداخلية التي تأتي متفقة مع القافية الخارجية للدور المتمثلة في صوت (الميم)، والميم

صوت مجهور متوسطة الشدّة، مع ملاحظة الجناس بين **(الكروم – كريم)** وهو يضيف إلى ما في الأغصان من ثراء إيقاعي تحقق عن طريق التكرار.

٢- الجناس:

يعد الجناس من أهم مصادر الإيقاع النغمي في موشحات التطيلي، فهو يحرص على توظيفه والإفادة من أثره الواضح في النفوس وإثارته للانتباه، ولم يترك التطيلي موشحة من موشحاته إلا وللجناس دور في إثراء موسيقاها وإيقاعها النغمي، والنماذج كثيرة متنوعة ومتعددة، ومن ذلك قوله:

حَنَّتْ * إِليّ وَهِي تَجْزَعْ
جُنَّتْ * لَمْ تَدْرِ كَيْفَ تَصْنَعْ
غَنَّتْ * وأُمُّهَا تَسْمَعْ(١٦٧)

فالجناس واضح في **(حَنَّتْ – جُنَّتْ – غَنَّتْ)** فضلًا عمَّا بين هذه الكلمات من تطريز له أثره الواضح في إثراء الإيقاع النغمي كما نلاحظ حرص التطيلي على الترصيع في أول أجزاء هذا الدور.

ومن نماذج الجناس أيضًا قوله:

يا مَنْ يُطيْلُ عَتْبي ولا يَحْظَى بِطَايلْ
أَيْنَ الشَّمول بالله مِنْ تِلْك الشّمايلْ
حَبايَل العُقُولِ فَدَتْهَا مِنْ حَبَايلْ(١٦٨)

فالجناس بين **(يطيل – طايل) (الشمول – الشمايل) (حبايل – حبايل)** ونلاحظ أن التطيلي في هذا الدور لجأ إلى قلب **"الهمزة"** إلى **"ياء"** في كلمات **(طايل – شمايل – حبايل)** وهو بهذا يميل إلى العامية في بعض أدواره انسجامًا واتساقًا مع الغناء واللحن.

ومن النماذج الطريفة عند التطيلي في توظيفه الجناس قوله:

يَـــــــــــــــا مَنْ يَتعَزَّزْ اِخْضَعْ لِعَبْد الْعَزِيزِ
إنْ كُنْتَ تُميّزْ جَمَـــــــــــــــــــــــــــــالُهُ تَمْييزِي
بِالخَدِّ الــمُطَرَّزْ بَأبْـــــــــــــــــــــــــــــــــدعِ التّطرِيـــــــــــــــــــــــــــــــــزِ(١٦٩)

فالتطيلي يتغزل بالمذكر فيمن ذكر اسمه **(عبد العزيز)** فيحرص على أن يكرر صوت **(الزاي)** تسع مرات في هذا الدور المكون من ثلاثة أغصان مزدوجة، ثم يحرص على التصريع فيوجد قافية داخلية تتفق وقافية الدور وإن جاءت ساكنة في العروض مكسورة في الضرب، ثم يأتي بهذا الجناس البديع **(يتعزَّز – عبد العزيز)، (تميّز – تمييزي)، (المطرَّز – التطريز)،** وأعتقد أن هذا النموذج خير دليل على براعة التطيلي ومهارته وإجادته توظيف مصـــادر متعددة لإثراء إيقاعه النغمي وإثراء موسيقى موشحاته بما ينسجم والغناء.

ب-٣- التصدير: (رد الأعجاز على الصدور)

والتصدير عند النقاد والبلاغيين هو «أن تُردَّ أعجاز الكلام على صدورها؛ فيـــدلُّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضـــيها الصـــنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبَّهـــة، ويكســـوه رونقًـــا وديباجـــة، ويزيـــده مائيـــة وطلاوة»(١٧٠).

ويمكن استخراج عدد من النماذج التي حرص فيها التطيلي على إثراء موســـيقى موشحاته بنوع من أنواع التصدير، ومن نماذج توظيف التطيلي لهذا اللون مـــن التكـــرار قوله:

آهٍ مِمَّا أَجـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــدْ
شَـــــــــــــــــــــفّنِي مَا أَجِدْ(١٧١)

وقوله:

مَا عَسَى أَنْ أَقُولْ سَاءَ ظَنِّي بِعَسَى [١٧٢]

وقوله:

مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ رَخيمِ وَأَيُّ ظَبْيٍ رَخيمِ[١٧٣]

وقوله:

دَعِ الْقِتَالَا * فَقَدْ كَفَاكَ الْقِتَالَا

جَدُّ تَعَالَى * عَنْ كُلِّ خَطْبٍ تَعَالَى

غَالَ النِّصَالا * وَغَلَّلَ الْأَبْطَالَا[١٧٤]

ونلاحظ حرص التطيلي على الترصيع في الدور المشطر وكذلك الجناس المتمثل في **(غال – غَلَّل)** إضافة إلى ما في الدور من تصدير أسهم في إثراء موسيقى الدور وإيقاعه النغمي.

وقوله:

بِأَبِي لَوْ رَقَّ قَلْبُهْ مَا اشْتَكَى مَثْوَاهُ قَلْبِي

قَلَّمَا يَأْمَنُ سِرْبُهْ أَوْ يَرَى رَوْعَةَ سِرْبِي

حَسْبِيَ اللهُ وحَسْبُهْ فَأَنَا قَدْ ضَاعَ حَسْبِي[١٧٥]

ونجد أيضًا بجوار التصدير في هذا الدور التطريز في استخدامه **(قلبه – سربه – حسبه)** فهي بنى تكرارية متساوية الوزن فتبدو مثل الطراز في الثوب ومن ذلك أيضًا **(قلبي – سربي – حسبي)**.

وهذا الإيقاع النغمي يثري موسيقى الموشحة بما يصدره وينتج عنه من إيقاع صوتي من نوع خاص له أثره الواضح الجلي.

٤ – التطريز:

والتطريز عند البلاغيين هو «أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطراز في الثوب»[١٧٦].

ويأتي التطريز متمثلًا في وجود بنى تتساوى في قيمتها الصوتية والوزنيـــة فيترتـــب عليها إيقاع صوتي يثري الإيقاع العام ويضيف إليه، ومن أمثلة ذلك في موشحات التطيلي:

سِـــــــــــــهَامُ البَيْنِ يا عُمَرُ أَقْصَدْنَ عَبْدَكْ

فَقُلْ لي كَيْفَ أصْطَبِرُ   والْقَلْبُ عِنْدَكْ

أَما لَوْ سَاقَ بِي الْقدرُ   مَا سَاقَ بعْدَكْ(١٧٧)

فالتطريز يبدو في الكلمات (**عبدك – عندك – بعدك**)، وقد جاء التطريز في قافية الدور مما أثرى الموسيقى بشكل واضح منسجمًا مع طبيعة الغناء واللحن.

ومن النماذج البديعة في موشحات التطيلي قوله:

سُلْطَانْ * أَلْحَاظُهُ جُنُودُهْ

بُسْتَانْ * أَلْفَاظُهُ بُـــــــــــــــــــرُودُهْ

رَيَّـــــــــــانْ * مِنْ نِعْمَةٍ تَئُـــــــودُهْ(١٧٨)

فالتطريز يبدو في توظيف البنى (**سُلْطَانْ – بُسْتَانْ – رَيَّانْ**) وتماثلهـــا الإيقـــاعي والصوتي والوزني، كما حرص التطيلي على الترصيع بإيجاد قافية داخلية متمثلة في (**النـــون الساكنة**) ويأتي بعد الترصيع بجمل متماثلة البنية حيث نجد:

أَلْحَاظُــهُ

جُـــــــــــنُـــــــــــودُهْ

أَلْفَاظُــهُ

بُـــــــــــــــــــــــــــــــــرُودُهْ

مبتـــــــدأ + خبــــــر (اسم وضمير + اسم وضمير)

وهذه كلها مصادر إيقاعية يحرص عليها التطيلي إدراكًا منه لقيمتها دورها الفاعل في إثراء موسيقاه لتزداد موشحاته بهاءً وحسنًا.

ومن أمثلة التطريز أيضًا في موشحات التطيلي قوله:

زَيْـــــــــــنَ كُـــــــــــــــــــــلِّ زَيْنِ   وَالّـــــذِي

وُسِـــــــــــمْتَ بِهِ

ضَـــــــــــــاعَ كُلُّ دَيْنِ   قمــــــــتُ دُونَ

مطْلَبِـــــــــــهِ

فِي يَدَيْكَ حَيْنِي فَاقْضِهِ أَوْ اقْضِ بِهِ[١٧٩]

فنجد أن الكلمات **(زَيْن – دَيْن – حَيْنِي)** تتماثل صوتيًا وإيقاعيًا لتقدم ذلك الأثر الموسيقي الذي يثري الإيقاع النغمي لموسيقى الدور والموشحة.

٥- لزوم ما لا يلزم:

باستقراء قوافي أقفال موشحات التطيلي وأدوارها نجد أنه يلتزم في هذه القوافي مما لا يلزمه الإيقاع الموسيقي من حروف أو حركات، ولزوم ما لا يلزم يضيف إلى الموشحة إيقاعًا نغميًا يثري الإيقاع العام ويكون من جماليات الموشحة الموسيقية.

ومن نماذج ذلك في موشحات التطيلي قوله:

هَاتِ الْبِشَارَهْ * فَتِلْكَ قَدْ أَمْكَنَتْكَا

تَلْكَ الإِشَارَهْ * أَغْنَتهُمُ وأَغْنَتْكَا

أَمَّا الإِمَارَهْ * فاسْمَع لها إذْ غَنَّتْكَا[١٨٠]

فاللازم في هذه القافية حرف الروي **(الكاف)** وحركته **(الفتحة)**، وقد التزم التطيلي زيادة على ذلك حرفين قبل حرف الروي هما **(النون والتاء)** وحركة كلا الحرفين على الترتيب **(الفتحة والسكون)**.

ومن النماذج الدالة على ذلك قوله في موشحة أخرى:

فَأَتَتْ لَنَا الْخَمْرَ بِتَعْجِيلِ

وقامَتْ بِتَرحِيبٍ وتَبْجِيلِ

وقَدْ أقسَمتْ بِمَا فِي الانْجِيلِ[١٨١]

فاللازم في قافية هذا الدور حرف الروي **(اللامَ)** وحركته **(الكسرة)** وحرف الردف **(الياء)** وحركة ما قبله **(الكسرة)**، وقد ألزم التطيلي نفسه زيادة على ذلك حرف **(الجيم)** وهو الذي يسبق حرف الردف.

وهذا يدل على براعة التطيلي وإجادته اللغة وقدرته على التنويع فيها بما يثري إيقاعه النغمي كما نلاحظ ما بين القوافي من جناس يسهم أيضًا بشكل فاعل ومؤثر في إثراء موسيقى الدور والموشحة.

وفي موضع آخر يلتزم فيه التطيلي ما لا يلزمه في القافية، قوله:

وَمُدْنَفَةٍ بهِ عِشْقَا إِلَيْه حَنَّتْ

كَنَتْ بالشَّوْقِ لا فَرقَا لِمَا أَكنَّتْ

ولو لم تَلْقَ مَا تَلْقَى لَمَا تَغنَّتْ(١٨٢)

فاللازم في هذه القافية هو حرف الروي **(التاء)** وحركتها **(السكون)** فهي قافية مقيدة، وقد التزم التطيلي زيادة على ذلك حرف **(النون)** التي تسبق الروي وهو ما لا يلزم ويستمر التطيلي على هذا النحو في التزام ما لا يلزم في مواضع كثيرة من قوافي أدواره مدركًا ما يضيفه ذلك إلى الإيقاع النغمي وما يؤديه ذلك الدور من إثراء لموسيقى موشحاته بعيدًا عن مجرد الصنعة اللفظية التي لا تتجاوز حدود نظم الأقفال والأدوار.

٦- التوازي:

يعد التوازي من العناصر المهمة البارزة في تشكيل موشحات التطيلي، والتوازي ليس نوعًا من أنواع التكرار الذي يقوم على التطابق بين البنى؛ فالتوازي كما يقول ياكبسون «تماثل وليس تطابقًا»(١٨٣)، فالتوازي هو «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، قائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر»(١٨٤). فالتوازي يعتمد على التماثل الصوتي أو تعادل البنى صوتيًا وإيقاعيًا.

وباستقراء موشحات التطيلي نجد شيوع التوازي في موشحاته بما يمثل ظاهرة صوتية إيقاعية أجاد التطيلي توظيفها والإفادة منها لإثراء البنية الإيقاعية لموشحاته.

ومن النماذج الدالة على وجود التوازي في موشحات التطيلي قوله:

يَـا مَـــــنْ قَـــتَـــــلَ الرِّيـــــمَ بِتَفْتِـــــــــــــــيـــــــــــــرهْ

وَمَـــــــــــــــنْ فَـــــتَنَ الحُـــــــوْرَ بِتَصْوِيـــــــــــــــــــــــرهْ

وَمَـــــــــــــــنْ زَاغَتْ الأَبْصَارُ مِنْ نُوْرِهْ(١٨٥)

يتحقق التوازي من خلال التركيب اللغوي في الجزئين الأولين من ذلك الدور والمتمثل في تطابق تلك البنى في الوظيفة النحوية والصيغة الصرفية والبنية الصوتية فنجد أن كلا الجملتين تتكونان من:

حرف	اسم (مبني)	فعل ماضٍ	مفعول به	حرف جر واسم مجرور
يا	مَنْ	قتلَ	الريم	بتفتيره
و	مَنْ	فتن	الحور	بتصويره

والملاحظ أن الفاعل في كلا الجملتين محذوف وهو ضمير مستتر يعود على ذلك المحبوب الذي امتلك تلك القدرة الفائقة فقتل الريم وفتن الحور وزاغت الأبصار من نوره ونلاحظ كذلك التطابق التام بين الاسم الموصول (مَنْ) والذي قام التطيلي بتكراره بصورة رأسية مفتتحًا به أغصانه الثلاثة المكونة للدور وكأنه مفتاح للبنى المترتبة عليه في دوره.

ومن النماذج الدالة على التوازي قول التطيلي:

سُلْطَانْ * أَلْحَاظُهُ جُنُودُهُ

بُسْـــــــتَانْ * أَلْفَاظُـــــــهُ بُرُودُهْ

رَيَّـــــــــــــــــانْ * مِنْ نِعْمَةٍ تَئُودُهْ(١٨٦)

فالتوازي يبدو واضحًا في الجزئين الأولين المكّونين من:

(مبتدأ) اسم + جملة اسمية (مبتدأ + خبر)

سُلطانْ + أَلْحَاظُهُ + جُنودُهْ

بُسْتانْ + أَلفاظُهُ + بُرودُهْ

ومن الواضح تماثل تلك البنى صوتيًا ونحويًا وإيقاعيًا مما يسهم بشكل فاعل ومؤثر في البنية الإيقاعية للدور وللموشحة.

ومن النماذج الأخرى في توظيف التطيلي للتوازي قوله:

إِذَا ذَكَـــــــــــــرْتَ النّـــــــــــــــزَالْفَهُوَ الْجَرِيءُ الْمُقْدِمُ

وإِنْ طَـــــــــلَبْتَ السُّؤَالْ فَهُوَ الجَـــــــــــــوَادُ الْمُنْعِمُ(١٨٧)

فتماثل بنية الجملتين يبدو في أنهما جملتان للشرط، والجواب مقترن بالفاء لكونـــه جملة اسمية:

حرف شرط	فعل ماض	ضمير	مفعول به	مبتدأ	خبر	نعت
إذا	ذكرْ	تَ	النزال	فـــ هو	الجريء	المقدم
إنْ	طلبْ	تَ	السؤال	فـــ هو	الجواد	المنعم

ويبدو لنا التماثل بين تلك البنى التي أجاد التطيلي توظيفها والإفادة منهـــا لإثـــراء موسيقى الموشحة.

وعلى هذا النحو تأتي ظاهرة التوازي في موشحات التطيلي لتؤدي دورها المنـــوط بها في إثراء البنية الإيقاعية التي هي أساس من أسس بنية الموشحات.

وعلى نحو ما وجدنا عند التطيلي فقد استطاع بمهارة وإجادة التنويع في مصـــادر الإيقاع النغمي والتأنق في صناعته العروضية وتفننه في القوافي، مما يؤكد أن الموشحة قـــد تحررت من القيود التي كبّلت القصيدة العربية القديمة، فكانت موشحاته ثورة على قيـــود الوزن والقافية لتنطلق إلى آفاق أرحب وأوسع من استخدام الدوائر الخليلية والتفنن والتنويع في القوافي وكذلك الإفادة من مصادر موسيقى النسيج وما تمنحه من إيقاع نغمي يثـــري موسيقى الموشحات.

الخاتـــــمـــــــة

يمكن للباحث بعد تلك المعايشة لموشحات التطيلي وعالمه الخاص به أن ينتهي إلى جملة من النتائج التي تكشف عن التطيلي الوشَّاح المبدع، ومن تلك النتائج:

- شهرة التطيلي كوشاح تفوق شهرته كشاعر وهذا دليل مهارة وقدرة وإبداع وتميّز.
- عدد موشحات التطيلي التي اطمأن البحث إلى نسبتها للتطيلي أربع وعشرون موشحة، وقد تم مراجعة مصادر تلك الموشحات وما تم استدراكه على ما جاء في ديوان الأعمى التطيلي والذي قام بتحقيقه د. إحسان عباس، والمصدر الذي جمع موشحات التطيلـــي كلها تمثل في ديوان الموشحات الأندلسية للدكتور سيد غازي.
- جاءت موشحات التطيلي على نوعين من حيث البدء بالمطالع فنجد لديه الموشح التام وعددها تسع عشرة موشحًا، والموشح الأقرع وعددها خمس موشحات.
- اعتمد التطيلي في موشحاته على نوعين من البناء لقوافيه وأدواره هما المزدوج والمشطر وجاء المشطر في الأقفال بعدد اثني عشر قفلًا مشطرًا، والمزدوج بعدد أحد عشر قفلًا، والأدوار المشطرة أربعة عشر دورًا والأدوار المزدوجة عشرة أدوار.
- جاءت بنية موشحات التطيلي في الشكل المخمس والمسدس والمربع، وجاء عدد الشكل الذي اعتمد على المخمس ست عشرة موشحة، وعدد الشكل المربع أربع موشـــحات والشكل المسدس أربع موشحات.
- تنوعت بنية المطالع في موشحات التطيلي بين الخبر والإنشاء، فجاء الخـــبر في المرتبـــة الأولى بأحد عشر مطلعًا ثم الاستفهام بأربعة والشرط مرتين ومرة واحدة اعتمد فيهـــا التطيلي على النداء والأمر في بنية المطالع.
- أوضحت دراسة موشحات التطيلي أنه يميل إلى القصر وعدم الإطالة إذ يبلغ أكبر عدد من الأجزاء التي يتـــألف منها الموشح ما بين أقفال وأدوار إلى ٣٢ جزءً وأقل عدد هو عشرون جزءً.
- تنوعت بنية الخرجة في موشحات التطيلي ما بين الفصحى/ المعربة والأعجمية الرومنثية والعامية الملحونة وجاءت على النحو التالي:

الفصحى: ١٠ موشحات، العامية: ٨ موشحات، الأعجمية: ٦ موشحات.

- جاءت الألفاظ الممهدة للخرجة في موشحات التطيلي متنوعة ما بين ألفاظ (غنى ومشتقاتها) و(قال بمشتقاتها)، و(شدا بمشتقاتها) وجاءت الخرجة على أصوات المرأة/ الوشاح / الإمارة.
- سار التطيلي في أوزان موشحاته في مسارين هما: وجود أوزان لبعض موشحات تتفق وأوزان الخليل والعروض العربي، وتجديده واستحداثه أوزانًا أو استخدامه بحورًا مهملة معتمدًا فيها على الدوائر الخليلية أو التفعيلة كوحدة وزن يعتمد عليها في بناء أوزانه، وقد جاء البسيط في المرتبة الأولى يليه السريع فالرجز فالمطرد.
- نوّع التطيلي في قوافي أقفاله وأدواره وتفنن في توظيف تلك القوافي وجاء الروي المتحرك خمس عشرة مرة في حين جاء الروي الساكن تسع مرّات، كما جاءت حروف الروي الأكثر دورانًا في قوافيه هي النون والراء ثم اللام والميم وهي أصوات مجهورة وقد يعلل ذلك لارتباطها بالغناء واللحن.
- يمثل الترصيع ظاهرة بارزة في بنية أقفال موشحات التطيلي وأدوارها، وقد أفاد التطيلي من تلك الظاهرة إفادة كبيرة في إثراء إيقاعه النغمي وإثراء موسيقى موشحاته.
- أجاد التطيلي الإفادة من مصادر متنوعة ومتعددة لإثراء الإيقاع الداخلي لموشحاته وتمثل ذلك في التكرار الصوتي واللفظي والجناس بأنواعه المتعددة والتصدير والتطريز والتوازي ولزوم ما لا يلزم، وهي مصادر أسهمت بشكل فاعل وكبير في إثراء موسيقى الموشحات وزادت من جمال الموشحة الموسيقي.

الهوامش:

(١) د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت – لبنان، الطبعة السابعة، ص ٢٢٥.

(٢) د. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٦م، ص ٢٨٥.

(٣) د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة عشرة، ص ٤٥٠ – ٤٥١.

(٤) د. أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة، ١٩٧٩م، ص١٣٩.

(٥) د. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، الطبعة السابعة، ١٩٩٢م، ص ٣٧٢.

(٦) د. فوزي عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص ١١.

(٧) ابن سناء الملك (القاضي السعيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر)، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: د.جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثالثة، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ص ٣٢.

(٨) صلاح الدين الصفدي (خليل بن أيبك بن عبد الله)، توشيع التوشيح، تحقيق د. ألبير مطلق، بيروت، دار الهلال، ١٩٩١م، ص ٢١.

(٩) عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومَن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، المجلد الأول، ط٣، ١٩٨٢م، ص ١١٣٧ – ١١٣٨.

(١٠) الإبشيهي (شهاب الدين محمد بن أحمد أبو الفتح)، المستطرف في كل فن مستظرف، شرحه ووضع هوامشه: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٣م، ص ٤٩٨.

(١١) د. مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، قدَّم له د. شوقي ضيف، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ص ١٧.

(١٢) د. سيد غازي، في أصول التوشيح، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص ١٠.

(١٣) د. صلاح فضل، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م، ص ٩٦.

(١٤) المرجع السابق.

(١٥) د. محمد عباسة: الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م، ص ٥٠ – ٥١.

(١٦) محمود فاخوري، التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٨٥، يناير ٢٠٠٢م، ص ٩٢.

(١٧) الفتح بن خاقان (أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي): قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حققه وعلّق عليه: د. حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ج٤، ص٨٥٠.

(١٨) ابن بسام الشنتريني (أبو الحسن علي بن بسام)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م، ق٢ م٢، ص ٧٢٨.

(١٩) العماد الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء المغرب والأندلس)، تحقيق: آذرتاش آذرنوش، نقّحه وزاد عليه محمد المرزوقي، محمد العروس المطوي، الجيلاني، بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٢م، ج٣، ص ٣٢٠.

(٢٠) الضبي (أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة)، بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، الطبعة الثالثة، رقم (٤٢٩).

(٢١) ديوان الأعمى التطيلي (أبي جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة (-٥٢٥م)، ومجموعة من موشحاته، تحقيق د.إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت – لبنان، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ص (ش) من مقدمة الديوان.

(٢٢) لسان الدين بن الخطيب، جيش التوشيح، حققه وقدّم له وترجم لوشاحيه هلال ناجي، أُعد أصلًا من أصلية محمد ماضور، مطبعة المنار – تونس، ص ١٦.

(٢٣) ابن سعيد المغربي (علي بن موسى)، المُغْرب في حلى المَغرب، حققه وعلّق عليه د. شوقي ضيف، سلسلة ذخائر العرب (١٠)، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ج٢، ص ٤٥٦، والرواية موجودة في أزهار الرياض، ج٢، ص ٢٠٨، يراجع المقري التلمساني (شهاب الدين أحمد بن محمد)، أزهار الرياض في أخبار عياض، ضبطه وحققه وعلّق عليه، مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، المعهد الخليفي للأبحاث المغربية، بيت المغرب، مطبعة فضالة، الجزء الثاني.

(٢٤) ابن سناء المُلك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص ٣٢ – ٣٣.

(٢٥) د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص ٢٣٣.

(٢٦) د. مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، ص ١٣٠.

(٢٧) د. محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ص ١٠٤.

(٢٨) صمويل م. ستيرن، الموشح الأندلسي، ترجمة وتقديم وتعليق د. عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م، ص ٢٠٢.

(٢٩) توجد موشحات التطيلي في عدد من المصادر هي:

"جيش التوشيح": خمس عشرة موشحة/ "دار الطراز": خمس موشحات/ "عدة الجليس": خمس موشحات/ "المُغْرِب" و"النفح" و"أزهار الرياض" و"مقدمة ابن خلدون": موشحتين/ "الوافي بالوفيات": موشحة واحدة.

(٣٠) يراجع مقدمة جيش التوشيح، ص (ت)، وقد ورد الموشح في دار الطراز دون أن ينسب لأحد، وفي العذارى المائسات أنه لابن بقي، وستيرن: الموشح الأندلسي، ص ٢٢٣ – ٢٢٤، وهو في ديوان التطيلي، ص ٢٦٧- ٢٦٨.

(٣١) يراجع مقدمة جيش التوشيح، ص (ت)، والموشح الأندلسي، ص ٢٢١، ودار الطراز، ص ٤٦، وهو في ديوان التطيلي، ص ٢٦٩، ٢٧٠.

(٣٢) يراجع مقدمة جيش التوشيح، ص (ت)، والموشح الأندلسي، ص ٢٢٧، ومقدمة ديوان التطيلي، ص (ث)، وهو في ديوان التطيلي، ٢٧١ – ٢٧١.

(٣٣) يراجع المغرب، ج٢، ص ٢٥، مقدمة جيش التوشيح، ص (ث)، وديوان التطيلي، ص ٢٧٩.

[٣٤] د. محمد مجيد السعيد، استدراكات على ديوان الأعمى التطيلي، مجلة المورد العراقية، مجلة تراثية فصلية تصدرها وزارة الإعلام، جمهورية العراق، ١٩٧٧م، العدد الثاني، المجلد السادس، ص ٣٠٣، وقد اعتمد د. مجيد السعيد على توشيع التوشيح، والموشح موجود في التوشيع، ص ١٢١ – ١٢٣، ولا أدري كيف لم يثبته د. إحسان عباس في موشحات التطيلي، والموشح موجود في ديوان الموشحات الأندلسية وهو الموشح رقم (٢٣)، يراجع د. سيد غازي، ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩م، المجلد الأول، ص ٣١٢ – ٣١٤.

[٣٥] محمد عويد الساير، المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي (ت ٥٢٥هـ)، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية، العدد الثالث، المجلد الثلاثون، ٢٠٠٢م، ص ١٠٥ – ١٠٧.

[٣٦] د. محمد زكريا عناني، ديوان الموشحات الأندلسية – مستدرك يتضمن نصوصًا تُنشر لأول مرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص ٢٠، ٢١، وفي هامش الموشح نجد د. عناني يقول: «في "الروضة" مسبوققب ـــ "ولأبي العباس الأعمى"، وشهرة التطيلي بكنية "أبي جعفر" تغلب شهرته بالكنية الأخرى.

[٣٧] د. إحسان عباس، ديوان الأعمى التطيلي، المقدمة، ص (خ).

[٣٨] ستيرن، الموشح الأندلسي، ص ٨٠.

[٣٩] د. فوزي عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية، ص ١٠٣.

[٤٠] د. سيد غازي، في أصول التوشيح، ص ١١، وقد اختار الباحث أسماء المصطلحات التي أطلقها د. سيد غازي على أجزاء الموشح، فأجزاء القفل هي أسماط وأجزاء الدور أغصان، والبيت يتكون من دور وقفل، وهذا ما وجدته عند د.إحسان عباس، يراجع، عصر الطوائف والمرابطين، ص ٢٣٥ – ٢٣٦، وهذا ما أشار إليه ابن خلدون في حديثه عن الموشحات، وهذا ما التزمه ستيرن في حديثه عن شكل الموشح وأجزائه، يراجع، الموشح الأندلسي، ص٢٧ وما بعدها.

[٤١] د. سيد غازي، ديوان الموشحات، ص ٢٩١.

[٤٢] د. سيد غازي، ديوان الموشحات، ص ٣١٥.

[٤٣] د. إحسان عباس، عصر الطوائف والمرابطين، ص ٢٣٥.

[٤٤] ابن سناء الملك ، دار الطراز، ص ٣٢.

[٤٥] د. سيد غازي، في أصول التوشيح، ص ١١.

[٤٦] د. عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٧م، ص ١٤١.

[٤٧] د. سيد غازي، ديوان الموشحات، ٢٦١، ويتكرر النموذج البنائي للموشح ذي الشكل المسدس في ثلاث موشحات أخرى أرقامها ٩، ١٢، ١٤، ص ٢٧٠، ٢٧٩، ٢٨٥.

[٤٨] الموشحات ذات القفل المشطر أرقامها في ديوان الموشحات: ٦/ ٧/ ٩/ ١١/ ١٣/ ١٤/ ١٥/ ١٦/ ١٧/ ١٨/ ١٩/ ٢٠.

[٤٩] الموشحات ذات القفل المزدوج أرقامها في ديوان الموشحات: ١/ ٢/ ٣/ ٤/ ٨/١٠/ ١٢/ ٢١/ ٢٢/ ٢٣/٢٤.

[٥٠] د. سيد غازي، ديوان الموشحات، ص ٢٥٩.

[٥١] المصدر السابق، ص ٢٩١.

[٥٢] المصد نفسه، ص ٣٠٣.

[٥٣] نفسه، ص ٢٤٧.

(٥٤) نفسه، ص ٢٥١.

(٥٥) نفسه.

(٥٦) نفسه، ص ٢٥٤.

(٥٧) الموشحات ذات الأدوار المشطرة أرقامها في ديوان الموشحات: ٢/ ٦/ ٧/ ٩/ ١١/ ١٣/ ١٤/ ١٥/ ١٦/ ١٧/ ١٨/ ١٩/ ٢٠/ ٢٣.

(٥٨) الموشحات ذات الأدوار المزدوجة أرقامها في ديوان الموشحات: ١/ ٣/ ٤/ ٥/ ٨/ ١٠/ ١٢/ ٢١/ ٢٢/ ٢٤.

(٥٩) ديوان الموشحات، ص ٢٦٤.

(٦٠) المصدر السابق، ص ٢٧٦.

(٦١) المصدر نفسه، ص ٢٨٢.

(٦٢) نفسه، ص ٢٨٨.

(٦٣) نفسه، ص ٢٤٨.

(٦٤) نفسه، ص ٢٥٤.

(٦٥) نفسه، ص ٣٠٧.

(٦٦) الموشحات ذات المطالع أرقامها: ١/ ٢/ ٣/ ٤/ ٦/ ٧/ ٩/ ١٠/ ١١/ ١٢/ ١٤/ ١٥/ ١٦/ ١٧/ ١٨/ ٢٠/ ٢٢/ ٢٣/ ٢٤.

(٦٧) الموشحات دون مطالع أرقامها: ٥/ ٨/ ١٣/ ١٩/ ٢١.

(٦٨) ديوان الموشحات، ص ٢٤٧.

(٦٩) المصدر السابق، ص ٢٨٨.

(٧٠) المصدر نفسه، ص ٢٥٤.

(٧١) نفسه، ص ٢٧٠، وله في موشحة أخرى يبدأ بالاعتماد على البنية الخبرية ثم يتبعها بأسلوب إنشائي متمثلًا في الاستفهام الذي يؤدي دوره في استثارة المستمع وجذب انتباهه، يراجع ديوان الموشحات، ص ٢٩٤.

(٧٢) نفسه، ص ٣٠٣.

(٧٣) نفسه، ص ٢٧٣.

(٧٤) نفسه، ص ٣١٥.

(٧٥) نجد للتطيلي موشحتين يبدأ مطلعهما بالاستفهام، يراجع ديوان الموشحات، ص ٢٧٦/ ٢٧٩.

(٧٦) ديوان الموشحات، ص ٢٨٥.

(٧٧) المصدر السابق، ص ٢٧٠.

(٧٨) المصدر نفسه، ص ٣٠٣.

(٧٩) وللتطيلي موشحة أخرى اعتمد في بناء مطلعها على بنية الشرط، يراجع ديوان الموشحات، ص ٢٥١.

(٨٠) ديوان الموشحات، ص ٢٥٦.

(٨١) المصدر السابق، ص ٣١٢.

(٨٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٧، وله موشحة أخرى دون مطلع اعتمد في بناء دورها الأول على الخبر، يراجع ديوان الموشحات، ص ٢٨٢.

(٨٣) نفسه، ص ٣٠٦، وللتطيلي موشحة أخرى اعتمد في بناء دورها الأول على الاستفهام، يراجع ص٣٠٠.

(٨٤) نفسه.

(٨٥) نفسه، ص ٣٠٧.

(٨٦) نفسه.

(٨٧) نفسه، ص ٣٠٨.

(٨٨) نفسه، ص ٢٥٩.

(٨٩) نفسه.

(٩٠) ابن سناء الملك، دار الطراز، ص ٤٠، و**"حجّاجية"** يشير بها إلى شاعر بغدادي هو أبو عبد الله بن الحجاج في شعره مجون وميل للهزل يفوق أي شاعر آخر، و**"قِزمانية"** يشير بها إلى ابن قزمان القرطبي زجال الأندلس الأول.

(٩١) ابن بسام، الذخيرة، ق١ م١، ص ٤٦٩.

(٩٢) يراجع ابن سناء الملك، دار الطراز، ص ٤٠ – ٤٣ – بتصرف–

(٩٣) د. إحسان عباس، عصر الطوائف والمرابطين، ص ٢٣٧، وقد فَصّل قوله بعد ذلك من حيث مقام المدح والغزل والمجون.

(٩٤) المرجع السابق، ص ٢٣٨.

(٩٥) أرقام الموشحات ذات الخرجات الفصحى/ المعربة: ٢/ ٤/ ٧/ ٨/ ٩/ ١٠/ ١١/ ١٣/ ١٤/ ١٦.

(٩٦) ابن سناء الملك، دار الطراز، ص ٤٠ – ٤١.

(٩٧) ديوان الموشحات، ص ٢٦٦.

(٩٨) ديوان التطيلي، ص ١٨٩، قصيدة رقم (٦١)، ص ٢١٤، قصيدة رقم (٦٧).

(٩٩) ديوان الموشحات، ص ٢٦٩.

(١٠٠) المصدر السابق، ص ٢٧٨.

(١٠١) المصدر نفسه، ص ٢٧٥.

(١٠٢) نفسه، ص ٢٨٧.

(١٠٣) ديوان الموشحات، ص ٢٧٢.

(١٠٤) المصدر السابق، ص ٢٩٣.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٣٤٢، والمنيشي هذا هو أبو القاسم بن أبي طالب الحضرمي الشاعر، يُنسب إلى **"مَنيش"** من قرى إشبيلية، وكان يصاحب التطيلي ويقوده في حله وترحاله، لذلك لقبه الناس بـ **"عصا الأعمى"**، يراجع المغرب، ج١، ص ٢٨٩.

(١٠٦) نفسه، ص ٢٥٨

(١٠٧) د. إحسان عباس، مقدمة ديوان التطيلي، ص (ص).

(١٠٨) أرقام الموشحات ذات الخرجات العامية: ١/ ٣/ ٥/ ١٢/ ١٥/ ١٧/ ١٨/ ٢٣.

[١٠٩] ديوان الموشحات، ص ٢٥٠، وقد وردت لفظة **(ستنسى)** ممدودة **(ساتنسى)**. ينظر، ستيرن: الموشح الأندلسي، ص٧٤.

[١١٠] المصدر السابق، ص ٢٩٠.

[١١١] المصدر نفسه، ص ٢٩٩.

[١١٢] نفسه، ص ٣١٤.

[١١٣] نفسه، ص ٢٩٦.

[١١٤] وللتطيلي خرجة بالعامية في موشحة مدحية مدح بها ابن حمدين قاضي قرطبة وقد جاءت ألفاظها قريبة من الفصحى بعيدة عن عامية أهل الشارع مناسبة لمقام المدح والممدوح، يراجع ديوان الموشحات، ص ٢٨١.

[١١٥] أرقام الموشحات ذات الخرجات الأعجمية: ٦/ ١٩/ ٢٠/ ٢١/ ٢٢/ ٢٤.

[١١٦] د. صلاح فضل، شفرات النص، ص ١٠٧.

[١١٧] ديوان الموشحات، ص ٢٦١.

[١١٨] المصدر السابق، ص ٢٦٣، ويراجع إميليو غرسيه غومث، الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية (كتاب ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي)، ترجمة د. محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م، ص ٦٢ – ٦٥ بتصرف.

[١١٩] ماريا خيسوس روبيرا ميّ، الأدب الأندلسي، ترجمة وتقديم د. أشرف علي دعدور، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩م، ص ١٧٦.

والمؤلفة كانت تتحدث عن افتراض قدمه ميننديث بيدال حول الخرجات الأعجمية.

[١٢٠] غرسيه غومث، ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ص ٦٥.

[١٢١] ديوان الموشحات، ص ٣٠٥.

[١٢٢] المصدر السابق، ص ٣١١، والخرجة بلغتها الرومنثية نقلًا عن د. إحسان عباس، تاريخ الطوائف والمرابطين، ص٢٤١ – ٢٤٢.

[١٢٣] للتطيلي ثلاث موشحات أخرى كلها في الغزل اعتمد في بناء خرجتها على اللغة الرومنثية فجاءت أعجمية مرتبطة بأغنية شعبية محلية عربية أو إسبانية، يراجع ديوان الموشحات، صفحات ٣٠٢/ ٣٠٨/ ٣١٦.

[١٢٤] ابن سناء الملك، دار الطراز، ص ٤١، ٤٢.

[١٢٥] د. صلاح فضل، شفرات النص، ص ١١٤.

[١٢٦] ستيرن، الموشح الأندلسي، ص ٦٨.

[١٢٧] ديوان الموشحات، ص ٢٥٠.

[١٢٨] المصدر السابق، ص ٢٥٣.

[١٢٩] المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

[١٣٠] نفسه، ص ٢٨٧.

[١٣١] نفسه، ص ٢٦٣.

[١٣٢] نفسه، ص ٢٩٣.

[١٣٣] نفسه.

[١٣٤] نفسه، ص ٣٠١ – ٣٠٢.

[١٣٥] نفسه، ص ٣٠٢.

[١٣٦] نفسه، ص ٢٩٦.

[١٣٧] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص ٥٣.

[١٣٨] د. مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، ص ٦٦، ويراجع آراء المؤرخين والدارسين في أوزان الموشحات في المصادر والمراجع الآتية:

١- ابن سناء الملك، دار الطراز، ص ٤٤ وما بعدها.

٢- صمويل ستيرن، الموشح الأندلسي، ص ٥٢ وما بعدها.

٣- د. سيد غازي، في أصول التوشيح، ص ٤٢ وما بعدها.

٤- د. إحسان عباس، تاريخ الطوائف والمرابطين، ص ٢٢٥ وما بعدها.

٥- د. أحمد هيكل، الأدب الأندلسي، ص ١٣٩ – ١٤٠.

٦- د. محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، ص ٣٩ وما بعدها.

٧- د. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ص ٣٠٠ وما بعدها.

٨- د. فوزي عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية، ص ١٠٤ وما بعدها.

[١٣٩] ابن بسام، الذخيرة، ق١ م١، ص ٤٦٩ – ٤٧٠.

[١٤٠] د. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ص ٣٠٢.

[١٤١] د. إحسان عباس، عصر الطوائف والمرابطين، ص ٢٢٧.

[١٤٢] د. سيد غازي، ديون الموشحات، ص ٢٥٩، ويراجع د. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٣١٧، ويراجع ما كتبه د. علي الغريب في بحثه الخاص بدراسة دور الموسيقى واللغة في تشكيل الموشح، ص ٢٩٧ وما بعدها.

[١٤٣] د. سيد غازي، ديوان الموشحات، ص ٣١٢.

[١٤٤] أرقام الموشحات ذات الأوزان الخليلية: ١/ ٣/ ٤/ ٥/ ٦/ ٩/ ١١/ ١٣/ ١٥/ ١٧/ ١٨/ ٢٢/ ٢٣.

[١٤٥] المصدر السابق، ص ٢٥١.

[١٤٦] د. علي الغريب، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص ٣٢٤.

[١٤٧] د. عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن – الزرقاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م، ص ٧٤.

[١٤٨] د. سيد غازي، في أصول التوشيح، ص ١٢.

[١٤٩] د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص ٤٥٠ – ٤٥١.

[١٥٠] ديوان الموشحات، ص ٢٤٧.

(١٥١) المصدر السابق، ص ٣١٥.

(١٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٤.

(١٥٣) نفسه، ص ٣١٢.

(١٥٤) نفسه، ص ٢٨٥.

(١٥٥) نفسه، ص ٢٦٤.

(١٥٦) نفسه، ص ٢٧٦.

(١٥٧) ستيرن، الموشح الأندلسي، ص ٣٩.

(١٥٨) ديوان الموشحات، ص ٢٧٩.

(١٥٩) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨م، ص ٢٤٨.

(١٦٠) أرقام الموشحات ذات القوافي المطلقة: ١/٢/٣/٥/٨/ ١٠/ ١٤/ ١٥/ ١٦/ ١٧/ ١٩/ ٢٠/ ٢٢/ ٢٣/٢٤.
وتكون أرقام الموشحات ذات القوافي المقيدة: ٤/ ٦/ ٧/ ٩/ ١١/ ١٢/ ١٣/ ١٨/ ٢١.

(١٦١) ديوان الموشحات، ص ٢٩٤ – ٢٩٥، ونجد تكرار هذا التفنن البديعي في موشحات التطيلي أرقـــام (٢، ١١، ١٥) يراجع ص ٢٥١/ ٢٧٦/ ٢٨٨.

(١٦٢) ديوان الموشحات، ص ٢٥١.

(١٦٣) المصدر السابق، ص ٢٧٦.

(١٦٤) المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

(١٦٥) نفسه.

(١٦٦) نفسه، ص ٢٥٦.

(١٦٧) نفسه، ص ٢٥٣.

(١٦٨) ديوان الموشحات، ص ٢٩١.

(١٦٩) المصدر السابق، ص ٣١٥ – ٣١٦.

(١٧٠) ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، حقّقه وعلّق عليه ووضع فهارســه د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٢٠هـــ – ٢٠٠٠م، ص ٥٦٠.

(١٧١) ديوان الموشحات، ص ٢٤٨.

(١٧٢) المصدر السابق، ص ٢٤٩.

(١٧٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

(١٧٤) نفسه، ص ٢٩٦.

(١٧٥) نفسه، ص ٣٠٩.

(١٧٦) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـــ – ١٩٥٢م، ص ٤٢٥.

(١٧٧) نفسه، ص ٢٨٣.

(١٧٨) نفسه، ص ٢٥٢.

(١٧٩) نفسه، ص ٢٥٥.

(١٨٠) نفسه، ص ٢٩٦.

(١٨١) نفسه، ص ٣٠٣.

(١٨٢) نفسه، ص ٢٨٤.

(١٨٣) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م، ص ١٠٣.

(١٨٤) د. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط١، ١٩٩١م، ص ٢٤.

(١٨٥) ديوان الموشحات، ص ٣٠١.

(١٨٦) المصدر السابق، ص ٢٥٢.

(١٨٧) المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

المصادر والمراجع

المصادر:

١- الإبشيهي (شهاب الدين محمد بن أحمد أبو الفتح)، المستطرف في كل فن مستظرف، شرحه ووضع هوامشه: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٣م.

٢- الأعمى التطيلي (أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة (-٥٢٥م)، ديوانه، ومجموعة من موشحاته، تحقيق د.إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت – لبنان، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م،

٣- ابن بسام الشنتريني (أبو الحسن علي بن بسام)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٣٩٥هـ- ١٩٧٥م.

٤- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، حقّقه وعلّق عليه ووضع فهارسه د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

٥- ابن سعيد المغربي (علي بن موسى)، المُغْرب في حلى المَغرب، حققه وعلّق عليه د.شوقي ضيف، سلسلة ذخائر العرب (١٠)، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة.

٦- ابن سناء الملك (القاضي السعيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر)، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: د.جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثالثة، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

٧- د. سيد غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩م.

٨- صلاح الدين الصفدي (خليل بن أيبك بن عبد الله)، توشيع التوشيح، تحقيق د.ألبير مطلق، بيروت، دار الهلال، ١٩٩١م.

٩- الضبي (أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة)، بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، الطبعة الثالثة.

١٠- عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومَن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، المجلد الأول، ط٣، ١٩٨٢م.

١١- العماد الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء المغرب والأندلس)، تحقيق: آذرتاش آذرنوش، نقّحه وزاد عليه محمد المرزوقي، محمد العروس المطوي، الجيلاني، بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٢م.
١٢- الفتح بن خاقان (أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي): قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حققه وعلّق عليه: د. حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
١٣- لسان الدين بن الخطيب، جيش التوشيح، حققه وقدّم له وترجم لوشاحيه هلال ناجي، أُعد أصلًا من أصلية محمد ماضور، مطبعة المنار – تونس.
١٤- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.

المراجع:

١٥- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨م.
١٦- د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت – لبنان، الطبعة السابعة.
١٧- د. أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة، ١٩٧٩م.
١٨- إميليو غرسيه غومث: الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية (كتاب ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي)، ترجمة: د. محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.
١٩- د. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٦م.
٢٠- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
٢١- د. سيد غازي، في أصول التوشيح، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.
٢٢- د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة عشرة.
٢٣- د. صلاح فضل، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م.
٢٤- صمويل م. ستيرن، الموشح الأندلسي، ترجمة وتقديم وتعليق د. عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
٢٥- د. عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن – الزرقاء، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
٢٦- د. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط١، ١٩٩١م.
٢٧- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
٢٨- د. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٢٩- د. فوزي عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م.
٣٠- ماريا خيسوس روبيرا ميّ، الأدب الأندلسي، ترجمة وتقديم د. أشرف علي دعدور، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩م.
٣١- د. محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
٣٢- د. محمد زكريا عناني، ديوان الموشحات الأندلسية – مستدرك يتضمن نصوصًا تُنشر لأول مرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
٣٣- د. محمد عباسة: الموشحات والأزجال وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م.
٣٤- محمد عويد الساير، المستدرك على ديوان الأعمى التطيلي (ت ٥٢٥هـ)، مجلة المورد، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية، العدد الثالث، المجلد الثلاثون، ٢٠٠٢م.
٣٥- د. محمد مجيد السعيد، استدراكات على ديوان الأعمى التطيلي، مجلة المورد العراقية، مجلة تراثية فصلية تصدرها وزارة الإعلام، جمهورية العراق، ١٩٧٧م، العدد الثاني، المجلد السادس.
٣٦- محمود فاخوري، التجديد العروضي الغنائي في شعر الموشحات الأندلسية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٨٥، يناير ٢٠٠٢م.
٣٧- د. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، الطبعة السابعة، ١٩٩٢م.
٣٨- د. مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، قدَّم له د. شوقي ضيف، دار الثقافة، بيروت – لبنان.