

### الخرجة العامية وتأثيرها في أوزان الموشحات

عيسى إبراهيم فارس<sup>١</sup>

#### ملخص البحث:

إن الدراسات والأبحاث الكثيرة التي تناولت علاقة الموشحات بالشعر العربي تراوحت بين موقفين متباينين: أولهما دراسات لم تجد في الموشحات الأندلسية خروجاً على نظام الشعر العربي، وثانيهما دراسات وجدت في الموشحات خروجاً وانزياحاً على عمود الشعر الخليلي في الوزن والقافية واللغة، ولكن الموشحات من وجهة نظر أخرى سواء أكانت على أوزان الخليل أم على إيقاعات الخرجة العامية، فقد جمعت بين علاقتين: علاقة بلغة الشعر وأوزانه، وهي عربية صحيحة لا خلاف عليها وعلاقة مغايرة لها تماماً، وهي تعبر عن ثقافتها وأوزانها عن ثقافة العامة وأغانيتها الشعبية ذات العلاقة ببيئة الموشح الذي خرج، من قريب أو بعيد، على إيقاعات عمود الشعر الخليلي. غير أن هذا الخروج لا يمثل انقطاعاً تاماً عن الشعر، ولا يكرس الشذوذ فيه، ولا يشكل قاعدة مستقلة لها لغتها وأوزانها الخاصة بها، بل هي تجربة متولدة من صلب الشعر، جاءت لتُغني مسيرة تطوره بالعدول والخروج على العرف وعلى أسلوب الإيقاع، فكانت تجربة نقد ومخالفة، وليس تجربة ناسفة، حيث قامت على منطق التطور والتكميل لا منطق التبديل. ومن هنا انصب اهتمام البحث على الإيقاع والتلحين، وذلك من خلال العلاقة القائمة بين التلحين الموسيقي والموشح، وما يترتب على ذلك من تأثير الخرجة العامية والخرجة الرومنثية اللتين بُني الموشح على إيقاعهما الموسيقي الذي لا يخضع لأوزان الشعر الخليلي، وهذا أمر يرجح فرضية أن الموشح نُظم ليُغنى لا ليُقرأ كما يُقرأ الشعر.

**كلمات مفتاحية:** الخرجة العامية، الخرجة الرومنثية، الخروج والانزياح، الإيقاع الموسيقي للموشح.

<sup>١</sup> - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. bero.fares@hotmail.com

## مقدمة:

إن ما توقف عنده النقاد - قدامى ومحدثون - من تقارب بين وزن الشعر ووزن الموشح، ليس سوى أمر شكلي لا علاقة له بالإيقاع. وقد بدا هذا التقارب مفتعلاً، نتيجة موازنة ذهنية محضة بين الموشح والشعر، وهي تأتي إلا أن توجد بينهما علاقة من حيث الوزن والإيقاع واللغة، غير أن وزن الموشح في حقيقته يختلف عن إيقاع الشعر لأنه وليد إيقاع موسيقي لم يحدد مصدره ولا طبيعته غالباً. هذا بالإضافة إلى القرائن اللغوية التي تبرز الخلاف واضحاً بين الموشح والشعر، ومن أهم هذه القرائن بعض الخرجات الفصيحة التي تأتي في صلب الموشح ولا يستقيم وزنها بقراءة فصيحة، وهذا يعني أن وزن الموشح لا يستقيم إلا بأداء صوتي مخصوص هو أداء أندلسي محض.

وأوزان الموشحات لا يمكن تحديدها إلا متى حددنا قوانين الأداء الصوتي الخاصة بشتى اللغات المستعملة في الموشح، وهذا ما أكده ابن سناء الملك بقوله: "الكثير، والجَمّ الغفير من الموشحات ما لها عروض إلاّ التلحين"<sup>١</sup>. والتلحين إنما ينطلق من الأداء الصوتي المخصوص والتفنن فيه.

والوشّاح في النهاية مغنّ بارع ينطلق من لحن مجرد ينشئ له نصاً على إيقاعه. وربما كان شاعراً عالماً بفن الموسيقى والغناء ينشئ لحناً جديداً، ويضع على وزنه نصاً جديداً ينتظم الكلام فيه حسب ما تدعو إليه النسب الزمنية الموسيقية، لا حسب ما يقتضيه النظام الصرفي والنحوي في لغة الشعر الخليلي أو لغة الكلام العادية. لأنّ اللحن في الموشح يداخل النص في تكوينه وإنشائه.

## هدف البحث:

الغاية من هذه الدراسة محاولة إثبات أنّ الخرجة تتمثل المسرح المفضل لبناء قسم من الموشحات على خرجات عامية أو رومنتية "اللغة القشتالية العامية" أو البربرية الممتزجة بالعامية العربية، أو العامية الإسبانية، وقد كانت غاية الوشاحين من ذلك، الميل إلى إنشاء الموشح بطريقة بسيطة تعتمد سهولة اختيار الألفاظ. والبعد عن التعقيد في صياغة تراكيبه وانزياحاته العديدة عن جادة الفصاحة والإعراب، وهذا أثر في أوزان الموشح ونظام تقفيته، وأدى إلى خروج قسم كبير من الوشاحين على الأوزان الشعرية الخليلية.

وقد اعتمد البحث على أسلوب الإيقاع من خلال مجموعة كبيرة من الموشحات الأندلسية، اعتمد بعضها على الخرجة العامية التي تتلاقى مع أوزان الشعر العربي، وموشحات أخرى تختلف عن أوزان الشعر الخليلي بنت إيقاعاتها على الأغاني الشعبية الأندلسية، وبذلك ناسب وزن الموشح إيقاع هذه الأغاني. وهذا ما أشار إليه أحد الدارسين بقوله: "سواء أكانت الخرجة بالرومنشية أم بالعامية، إن لم تكن مقاطع من أغان شعبية عريقة، فلعلها استمدت منها وزنها ولحنها وروحها وانتظم سائر الموشح عليه"<sup>١</sup>. وبذلك أجاز بعض الوشّاحين التغيرات الإيقاعية في الموشح، وخالفوا العروضيين الذين لم يقرّوا التغيير واستحضروا تفعيلات الخليل.

### الخرجة و الوزن:

إن لغة الخرجة العامية لها علاقة بالوزن الذي يُبنى عليه الموشح، إذ الوزن المنبثق من تلك الخرجة يقدّم قالباً يستدعي تراكيب معينة تحتضن ألفاظاً تجعلها قابلة للاندراج في تلك التراكيب. ومن خلال هذه العلاقة القائمة بين الخرجة والوزن نجد أن ضربين من الأوزان انتظما مجموعة كبيرة من الموشحات: أما الضرب الأول فيتمثل في عزوف الوشّاحين، خلال عصور فن التوشيح، عن الأوزان الكثيرة المقاطع واختيارهم الجزء منها والمشطور. ويثير هذا الاختيار مسألة القطيعة الحاصلة بين أوزان الموشحات وأوزان الشعر العربي لأن غالبية هذه الأوزان "الجزءات المشطورات" من النوع المهمل أو المتروك. وقد أشار ابن بسام في كتابه الذخيرة إلى الموشحات التي خالفت أوزان أشعار العرب بقوله في ألفاظ محمد بن عبادة القزّاز الوشّاح: "فأما ألفاظه في التوشيح فشاهدة له بالترتيز والشفوف، وتلك الأعاريض خارجة عن هذا التصنيف"<sup>٢</sup>. أي تصنيف أعاريض الشعر عند العرب. وقد تختلف هذه الموشحات عن الأوزان المعروفة في علم العروض، وتخرج عن النظام المألوف، كقول ابن زهر الحفيد محمد بن عبد الملك بن زهر الأندلسي:

ما للموئلهمن سكره لا يفيقها له سكران  
من غير خمر ما للكئيب المشوقيندب الأوطان<sup>٣</sup>

١- سليم ريدان، الشاهد والغائب في الموشحات الأندلسية، ص ٣٨.

٢- ابن بسام، الذخيرة، ص ٣٠٠.

٣- غازي السيد، ديوان الموشحات الأندلسية، ص ٩٦.

وهذا لا يستقيم مع تفعيلات أو إيقاعات الشعر الخليلي، وإن كان يحتوي على تفعيلات من أكثر من وزن شعري، ولكن هذا لا يعني أن هذا الوزن وأمثاله يعتمد على إيقاعات الخليل، إنما يعتمد على تقسيمات الموسيقى التي تُسج عليها الموشح من أجل أن يُغنى.

والضرب الثاني له علاقة بلغة الموشح التي تتسم ببساطة التركيب ووضوحه، وهي تراكيب تخلو غالباً من الصور الشعرية والجزالة والغرابة، ولكنها توائم في كثير من الأحيان بين الفصاحة والعامية. وبناءً على ما تقدم لا بد لنا من أن نبين العلاقة الوثيقة بين الأوزان المختارة وتلك اللغة الخاصة بالموشحات، وهذا أمر لا يستقيم إلا بإيجاد العلاقة بين لغة الموشح والإيقاع السائد فيه.

فالموشحات تنتظمها أمور تجعلها بعيدة كل البعد عن أية صلة بعمود الشعر العربي، فهي خروج عن عمود الشعر بلغته وأوزانه وعن العرف المألوف فيه حتى في الموشحات التي جاءت على أوزان الخليل، فموشحة لسان الدين بن الخطيب التي تُعدّ من أشهر الموشحات وأكثرها انتشاراً لا تخلو من هذه الانزياحات التي تسُمّ الموشح بسمة جديدة تجعله مختلفاً عن عمود القصيدة اختلافاً جوهرياً في الأفعال والأبيات والخرجات. ومن هذا الموشح قوله:

### القفل الأول:

جـادك الغيـث إذا الغيـث همـى      يا زـمان الوصل بالأنـدلس  
لم يـكن و صـلك إلا حلـمـا      في الكـرى أو خـلـسة الميـخـتلس

### البيت الأول:

إذا يقـود الـدهر أشـتات المـنى      ينقل الخطـو على ما يرسم  
زـمراً بـين فرادى وثـنا      مثلما يدعو الحجـيج الموسـم  
والحيـا قد جـلـل الـروض سـلـنا      فثغـور الزهـر فيه تبسـم

### القفل الثاني:

وروى النـعمان عن مـاء السـما      كيف يـروي مالـك عن أنـس  
فكسـاه الحـسن ثـوبا معلـما      يزدهـي منه بأهـي ملـبس

### البيت الثاني:

أبـى شـيء لـامـرئ قد خلـصـا      فيكـون الـروض قد مُكـن فيه  
تـنهب الأزهـار منه الفـرصـا      أمـنت من مـكره ما تـتقيه  
فإذا المـاء تنـاجى والحـصـا      وخالـك كلـّ خـليـلٍ بأخيـه

وهذه الموشحة طويلة في أفعالها وأبياتها، وقد خالف فيها لسان الدين بن الخطيب ما أجمع عليه دارسو الموشحات من أن الموشح يتألف من ستة أفعال وخمسة أبيات، لكنها جاءت مؤلفة من أحد عشر فعلاً وعشرة أبيات<sup>١</sup> نكتفي بالاستشهاد منها بقفلين وبيتين إضافةً إلى الخرجة وهي القفل الأخير من الموشحة. وهذا القفل مقطوع من موشحة لابن سهل الإشبيلي أخذه لسان الدين بن الخطيب وبنى عليه موشحه، وجعل منه الخرجة أو القفل الأخير، وهذا كثير عند الوشاحين.

### الخرجة أو القفل الأخير:

هل درى ظي الحمى أن قد حمى      قلب صَبَّ حَلَّه عن مكنس  
فهو في حَرٍّ وُخْفِقٍ مثلما      لعبت ريح الصبا بالقبس

نلاحظ أن الأفعال فيها تتألف من بيتين، القوافي فيهما متشابهة في الأعراب والأضرب، فالروي في عروض الأفعال جميعها حرف الميم وفي الضرب حرف السين.

أما بيت الموشح فيتألف من ثلاثة أبيات من الشعر أعرابها وأضربها مقفاة، ولكنها تختلف بين بيت وآخر، فروي العروض في البيت الأول النون، وفي البيت الثاني الصاد، وروي الضرب في البيت الأول الميم، وفي البيت الثاني الياء. وهذا الاختلاف بين الموشح والقصيد واضح على الرغم من أن إيقاعات هذا الموشح جاءت على وزن " بحر الرمل " التام.

وقد ذهب الدارسون إلى تعليل ذلك بالقول: إن اختيار تلك الأنساق الوزنية، أكانت على الأوزان الشعرية أم على غيرها، اقتضاه الغناء، فقد وظّف الموشح الموسيقي في سائر أنواع القول الشعري، وربما هذا ما جعل الوشاحين يميلون إلى المقاطع القصيرة من المجزوءات والمشطورات والمقطعات لتنسجم مع اللحن الموسيقي في أحد أمرين:

أولهما: استحضر أنواع من الخرجات بنى عليها الوشاحون موشحاتهم، فإن كانت بلهجة أهل الأندلس فرض على الإيقاع العروضي إيقاع الأغنية الشعبية الأندلسية، فيماثل عندئذ وزن الموشح وزن تلك الخرجة.

١- كما وردت في نفح الطيب للمقري التلمساني، ص ٢٢٥.

**وثانيهما:** إذا كانت الخرجة مقطوعاً من أغنية رومنتية من أغاني العامية الإسبانية أتى الوزن على إيقاع هذه الأغنية، كقول ابن خاتمة الأنصاري في إحدى موشحاته:

فم هاتجا قهوة كدمع مهجور في اللطف والنور في اللطف والنور  
هذي الرُّبَا تحتال في خلل الزهر في خلل الزهر  
قد سبحت أذيال وبُرودها الحُصْر وبُرودها الحُصْر  
ورقَّتِ الأصال لعبرة القط لعبرة القط  
يا صاحب السطوة وارفئ بمهجور أضغطني إضغاط يافتنة الحور<sup>١</sup>

وهو موشح غير شعري جاء على إيقاع خرجته العامية الأندلسية. وقد قدّم لنا الدكتور الطاهر أحمد مكي نموذجاً من الأغاني العامية الإسبانية التي جاءت متمازجة مع العامية الأندلسية:

أنا ، مطر ، تان شلباطو  
تان حزين ، تان بناطو  
تري اليوم وشطاطو  
لم نذوق فيه لقيمة<sup>٢</sup>

فلفظة "مطر" معناها "أم" و "تان" معناها "حيناً" و "شلباطو" معناها معنوه، أو مجنون، و "بناطو" معناها "متألم"، و "شنتاطو" معناها "طويل"، وقد ترجمها إلى العربية الفصيحة:

أنا يا أمي حيناً مجنون  
و حيناً حزين، و حيناً متألم  
ألا تري اليوم طويلًا؟  
لم أذق فيه غير لقيمة!

إن هذه الأغنية الشعبية الإسبانية وأمثالها ظهرت في الرجل الأندلسي أكثر من ظهورها في الموشحات أو خرجات الموشحات، وقد تجلّى ذلك واضحاً في أزجال ابن قزمان كقوله:

رمث بعينها قلبي المحسوس  
والناس رأوا أثرها مغروس

١- ابن خاتمة الأنصاري، الديوان، تحقيق، الدكتور محمد رضوان الدايه، ط ١، دار الحكمة، دمشق، ١٩٧٨م، ص ١٦٢.

٢- الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية، ط ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٨٧.

وقالوا: خدام، وقالوا: نبألى"<sup>١</sup>

نلاحظ في هذا النموذج لابن قزمان أنه استخدم اللغة العامية، وهي لغة لا تكتب في العربية الفصيحة، وإنما بلهجة قرطبية عامية، تختلط بالكثير من الكلمات الغريبة الأصول "إسبانية وبربرية" وغيرها. وهذه الكلمات تحتاج إلى ترجمة لإدراك معناها ولاسيما في أزجال ابن قزمان. لكن الشاعر قدّم لنا معلومات باللغة الأهمية، من خلال نصوصه القريبة من الموشحات، عن الحياة الشعبية والعادات القرطبية في التخاطب اليومي لعامة الناس بعيداً عن اللغة الرسمية.<sup>٢</sup>

### الخزجة العامية في الموشحات الأندلسية:

إن حضور الخزجة العامية في متن الموشحات الأندلسية، دفعنا لدراسة مجموعة من الموشحات الأندلسية التي بُنيت على خرجات عامية، وحاولنا من خلال ذلك أن نجد العلاقة التي تربط بين تلك الخزجات والأوزان التي نظمت عليها الموشحات، وحددنا للوصول إلى غايتنا هدفين: الأول يتعلق بالتطور الذي شهده فن التوشيح عبر عصوره، وأوجه التطور التي يمكن رصدتها وهي تطرح علينا مجموعة من الأسئلة نكتفي بما له علاقة بهذا المقام: هل يمكن أن يقود الخروج على اللغة الفصحى في خزجة الموشح إلى الخروج على أوزان الخليل التي حكمت البنية الوزنية للقصيدة العربية؟ أم هل يمكن لهذا الخروج أن يحدث علاقة بين اللغة العامية المعتمدة في الخزجة وبين الأوزان المختارة؟ وهل يمكن طرح مواضعة تقضي بأن يكون الخروج على اللغة الفصحى متناسباً طردياً مع الخروج على أوزان الخليل؟ أم هل يجوز القول: إنّ الموشح الأندلسي باعتباره قولاً شعرياً قد ارتبط بالوضع التاريخي والحضاري الذي شهده الأندلسيون، وهو مختلف حتى عن الوضع التاريخي والحضاري في المشرق؟.

إن كثرة الخزجة العامية في الموشحات الأندلسية تجيب، كما سنرى، عن هذه التساؤلات وفق ما يشبه القاعدة، فكلما قربت هذه الخزجات من اللغة الفصحى، ولم تفترق عنها إلا باللحن قبلت الاتزان بوزن من أوزان الشعر العربي، وكلما ابتعدت هذه اللغة عن الفصحى ومالت نحو الإغراق في العامية، وتمردت على قواعدها اتسعت الهوة بينها وبين أوزان الخليل.

١- إميليو غرسية، غومث، مع شعراء الأندلس والمنتبي، ترجمة، الطاهر مكي، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م،

٢- ينظر، إميليو غرسية، غومث، مع شعراء الأندلس والمنتبي، ص ١٥٢-١٥٧.

أمّا الهدف الثاني فيتمثّل في محاولة تحليل العلاقة القائمة بين البعد الحضاري والبعد الفني الإبداعي، ونعني بهذا علاقة الإبداع الفني بالواقع الحضاري للأمة التي أنتجته، وعلاقة هذا الإبداع بالإيقاع كمكوّن من مكونات فن التوشيح والوزن أحد أهم عناصر الإيقاع. وإذا كان الأمر كذلك لا بد لنا من حساب نسبة الموشحات التي بنيت على خرجات عامية من مجموع الموشحات في المرحلة الأندلسية، ليتبين لنا من خلال دراسة إحصائية أن ستة وثلاثين ومئة موشح أندلسي من أصل خمسة وعشرين وثلاثمائة موشح خرجته عامية شهدنا حضورها في الموشح عبر المراحل المختلفة، إذ بلغ حضورها في عصر الطوائف خمسة وعشرين موشحاً.

وفي عصر المرابطين أحصينا اثنين وأربعين موشحاً ذا خرجة عامية، أمّا عصر الموحيدين فوجدنا فيه خمساً وخمسين خرجة عامية، وفي العصر الغرناطي لم يعتمد الخرجة العامية إلاّ وشّاحان هما أبو حيان أثير الدين محي الدين الجياني، وأحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري، فكانت خرجة عامية واحدة عند أبي حيان من موشحتين في ديوانه، في حين بلغت عند ابن خاتمة ثلاث عشرة خرجة عامية من مجموع موشحاته الثماني عشرة موشحة، وبذلك تكون نسبة الخرجات العامية قياساً لعدد خرجات الموشحات الأندلسية تمثل نسبة ٤٩،٤٤% من إجمالي عدد الموشحات مع اختلاف في توزيع حظ كل مرحلة من هذه النسبة، وهذا ما جعل نسبة الخرجة العامية في العصر الغرناطي أرفعها ثمّ عصر الموحيدين فالمرابطين فعصر الطوائف.

فالخرجة العامية نظراً لما تقدم، هي نتج مألوف في سائر العصور، بل هي سنّة فنية ارتبطت بفن التوشيح، وربما يعود حضور الخرجة العامية في الموشحات إلى شخصية الوشاح الفنيّة والحضارية ونمط القول الذي يتبعه.

ولعل هذا ما جعل ابن سهل الإشبيلي، وابن زهر الحفيد، وابن خاتمة الأنصاري أقطاب فن التوشيح الذين احتلت الخرجة العامية حيزاً مهماً في موشحاتهم لأنهم حققوا الشروط التي حدّدها ابن سناء الملك حين قال: إنّ الشرط فيها "الخرجة" أن تكون حجاجية\* من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة مُنضجة، من ألفاظ العامة ولغات الدّاصة<sup>١</sup>.

\* حجاجية: نسبة إلى ابن حجاج البغدادي حسين بن محمد، قزمانية: نسبة إلى الشاعر ابن قزمان، الدّاصة: لغة العامية من الرعاع.



ولكن قول ابن سناء الملك ليس قانوناً عاماً يحتم على الموشح أن يكون ذا خرجة عامية ووزناً خارجاً على أوزان الخليل كلياً. ونحن نجد كثيراً من الموشحات جاءت على أوزان الشعر على الرغم من أن خرجتها جاءت باللغة العامية أو خالفت السياق النحوي بالاعتماد على التسكين، كقول أبي بكر بن الحسن الكميت الغربي البطليوسي من موشح جاء على بحر الرمل:

قفله  
نَثْرَاطَلُّعِليهاجِينِ فَاخْأَيْمًا عَقْدِ  
الأول:  
٥/٥/٥/٥/      ٥٥//٥/      ٥/٥///      ٥/٥///  
فاعلا تان      فاعلان      فعلا تان      فعلا تان

حَبْنَدَاكَالبِشْرُ لِي عِنْدَافْتِنَاخَوْجَنَةِ الوُرْدِ  
أما خرجته  
٥٥//٥/      ٥//٥/      ٥٥//٥/      ٥/٥/٥/٥/  
فاعلان      فاعلان      فاعلان      فاعلا تان  
فعامية:

دُبْتُواللهأسى نُطَلِّقُ صِبَاخقد كَسْرُ هَهْدِي  
٥/٥/٥/٥/      ٥٥//٥/      ٥/٥///      ٥/٥///  
فاعلا تان      فاعلان      فعلا تان      فعلا تان  
وَعَمَلُ لَيْفِشْفِنَا تِي جِرَاحُ وَنَثْرُ عَقْدِي'  
٥/٥///      ٥٥//٥/      ٥//٥/      ٥/٥///  
فاعلا تان      فاعلان      فاعلا تان      فعلا تان  
وهي

خرجة معربة لم يخرج فيها عن الفصيح إلا تسكين الأفعال: نُطَلِّقُ - كَسْرُ - نَثْرُ، ولم تتعارض في وزنها مع "بحر الرمل التام" إلا في المقطع الثاني من كل سمط حيث جاءت التفعلية "فاعلاتان" مُسبِغة أي زيادة حرف ساكن على التفعلية الصحيحة وهذا لا يجوز في الرمل التام إنما يأتي في مجزوء الرمل. وهذا شاهد آخر لابن اللبانة محمد بن عيسى بن محمد اللخمي الأندلسي وهو موشح جاء على الوزن الشعري "من المجتث" وخرجته عامية:

شَقَّ النَّسِيمُكِمَامَهُ عَنُ زَاهِرٍ يَتَبَسَّمُ

١ - ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص ٤٠.

١ - محمد الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ص ٥٣٢.

مطلعه:       // ٥/٥/      ٥/٥///      ٥//٥/٥/      ٥/٥///  
 مستفَع      فعلاَتِن      مستفَعِ لُن      فعلاَتِن

وخرجته:

هذا المَلِيحُ في العَمَامَهْلُو أَنَّهُ يَنْتَلَمُّ

فهذه      مستفَع      فعلاَتِن      ٥//٥/٥/      ٥/٥///      مستفَعِ لُن      فعلاَتِن      ٥/٥///

الخرجة جاءت على إيقاع البحر المجتث، وخالفت من خلال تسكين أواخر بعض الكلمات قواعد اللغة، كما أن تفعيلة /هذا المَلِيح/ جاءت على غير جوازات هذا البحر /مستفعلان/ لكنها منسجمة مع إيقاعات اللحن في الأغنية العامية. وتتمة هذه الخرجة:

لَقُلْتُ هذِي عَمَامَه      عَطَّتْ عَلَقَمَرِ التَّمَّ<sup>١</sup>  
 متفَعِ لُن      فعلاَتِن      مستفَعِ لُن      فعلاَتِن      ٥//٥//      ٥/٥///

وإذا انتقلنا إلى عصر المرابطين ونظرنا في الخرجات العامية التي لم تخرج وزن الموشح على أوزان الشعر العربي وجدنا موشحاً للتطيلي الأعمى أحمد بن عبد الله بن هريرة القيسي، في الغزل بُني على مخلع البسيط ورد القفل منه ذا سمط مفرد مؤلف من فقرتين متساويتين مثله مثل بيت الشعر:

يا نازِح الدَّارِ سَلِّحْ خَيْالَكَ      يُونِبُكَ أَنْ صِرْتِ كَالْحَيَالِ  
 مستفَعَلُن      فعلاَن      فعولاً      مستفَعِ      فعلاَن      فعولن      ٥//٥/٥/      ٥//٥/      ٥//      ٥/٥/      ٥//٥/      ٥/٥//

مطلعه:

عَلَّكَ حَبِييخَطَرٍ بِبَالِكَ      أَنِّي بَغِيرُكَ شَعَلْتُ بِأِي<sup>٢</sup>  
 مستفَعَلُن      فعلاَن      فعولاً      مستفَعِ      فعلاَن      فعولن      ٥//٥/٥/      //٥/      ٥//      ٥//٥/      ٥/٥//

١- غازي السيد، ديوان الموشحات الأندلسية، ص ٢٣٥.

٢- المصدر نفسه، ص ٣١٢.

### خرجته

نلاحظ أن خرجة التّطليليّ قريبة من اللغة الفصحى، لم يطرأ عليها إلا تسكين أواخر الكلم من أجل الغناء، ولولا التسكين لكانت تامة الإعراب. وأما تفعيله "فعولن" في العروض والضرب فقد جاءت على غير ما هو عليه البسيط التام، ولكن هذه العلة ما هي إلا تعويض عن المحذوف في البحر التام وهذا لا نجده إلا في المجزوءات والمشطورات، التي صيغت غالبية الموشحات عليها لتنسجم مقاطعها القصيرة مع ايقاعات اللحن والغناء.

ويمكننا القول بعد تناول نماذج من الموشحات ذات الخرجات العامية والتي التزمت أوزان الخليل، إنّ طبيعة اللغة التي تصاغ منها الخرجة العاميّة هي أقرب إلى اللغة الفصحى منها إلى العاميّة، ولا يخرجها على اللغة المعربة سوى بعض اللحن النحوي أو تسكين أواخر الكلمات الذي اقتضته ضرورة الحاجة التوقيعية حرصاً على مراعاة الوزن الخليلي.

غير أن من الخرجات العاميّة ما أخرج وزن الموشحات التي بنيت عليها على أوزان الشعر العربي. وقد رغبتنا، بناء على ذلك، في تقديم شواهد لهذه الخرجات في سياق الموشحات التي وردت فيها، على أن نوضح تأثير هذه الأنماط من الخرجات في وزن الموشحات وفي ابتعادها عن الأوزان الشعرية المألوفة، ومن هذه الشواهد قول أبي بكر يحيى السرقسطي المعروف بالجزّار وهو من عصر الطوائف:

مطلعه:

عَنْ التَّائِنِ بِرِئَابِ وَيَكْ عَـرَجِ  
مَا هَمَّ بِالنَّاهِي لِي بِمُزْعَجِ

وخرجته:

أَحْمَدُ مَحْبُوبِي بِاللَّهِ  
جِي حَبِيبي جِي جِي

إنّ انطباق شرط ابن سناء الملك على خرجة هذا النص إذ " هي خرجة حادّة منضجة" يمثّل خروجاً لوزن هذا الموشح من السياق الخليلي. ولم تكن اللغة العامية وحدها المسؤولة عن هذا الخروج، بل نعتقد أن طبيعة الوحدات التي تألفت منها الأسماط والأغصان، وقصر التراكيب أسهمت أيضاً في هذا الخروج.

وهذا شاهد آخر للمنيشي أبي القاسم بن أبي طالب الحضرمي المعروف بعصا الأعمى لأنّه كان يقود الأعمى التّطيليّ، وهو من عصر المرابطين:

#### المطلع:

يا ظالمي ما أعَدَ لَكَ      وفي جُـورِكَ العَـذْلُ  
أنا الذي اشْتَكَيْتَ الظُّلْمَا      وَفِيهِ لَكَ الفَضْلُ

#### الخرجة:

فُلْ قَبْلَ نَفْتِ لَكَ      سِرٌّ وَأَلْكَ آشْ حَلْ  
الْخَلِيلُ المَجدِيدُ أَمَّا      كَـانَ القَدِيمُ حَلُّوا

إن صياغة هذه الخرجة تمتاز بكثرة المقاطع المنغلقة، إذ تُعدّ الفقرات الأربع لسمطي الخرجة مقطوعاً واحداً قصيراً، ولعل هذه الصياغة هي التي أخرجت وزن الموشح من النظام العروضي الخليلي، ووسعت الهوة بين هذا النظم، ونظم الشعر، إذ إن توزيع البنية المقطعية للخرجة العامية هو توزيع مغايرٌ للتوزيع الذي ألفناه في بنية الشعر، إضافة إلى الابتعاد عن الالتزام في قواعد الإعراب بعدان عاملين رئيسين مؤثرين في طبيعة وزن الموشح.

وهذا أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري من العصر الغرناطي نظم اثنتي عشرة موشحة خرجتها عامية، وهو ميّال إلى الخرجة العامية الملحونة، وقد اتسمت بعض هذه الخرجات بخاصية أندلسية، وهي كثرة الأزهار من ورد ونرجس وريحان ورنند وحبك ققوله في خرجة الموشح الخامس:

عَلَى يَمِينِ لَيْمَةٍ\*  
وَالْعَرْرُثِشُ نَسَّاجُ  
وَقُدَّامٌ رِيْحَانَةٌ  
قَدْ عَانَقَ لِرِمَّانِهِ ١

أو قوله في خرجة الموشح السادس:

يَا حَمَامًا شَدَا عَلَى الرَّنْدِ  
إِنْ حَطَّرْتَ عَلَى دِيَارِ حَيِّ  
بِالنَّيِّ يَا حَمَامًا  
خُصَّصَهَا بِالسَّلامِ ٢

أو قوله في خرجة الموشح الحادي عشر:

صُبِّي جُجْرِي فِي النَّخِيلِ  
بِاللَّهِ يَا طَيْرًا مَلِيحِ  
رَشَّ الْحَبِّ قَدْ دُمُ  
قُلَّ الْحَبِّيرَ الْأُمُ ٣

إن هذه الخرجات التي خرجت على أوزان الشعر العربي وعلى قواعد النحو، شكلت نمطاً جديداً غير مألوف خالف إيقاعات الوزن الخليلي، كما أنّ المقاطع القصيرة الراقصة في هذه الموشحات جاءت تعبيراً عن البيئة الطبيعية الأندلسية الجديدة، وارتباط شعراء الأندلس بها، فالشاعر الأندلسي ربيب الحياة، وتناج البيئة والأقليم الذي عاش فيه.

وأما الخرجة الرومنثية "اللغة القشتالية العامية" فيتجلى حضورها في خرجة مجموعة من الموشحات الأندلسية، وهذا شاهد آخر على التعدد اللغوي في خرجة الموشحات يكملما أشرنا إليه في الخرجة العامية الأندلسية، ويشير هذا الحضور للفظ الأعجمي أكثر من مسألة تستحق الوقوف عندها، منها ما يتعلق بطبيعة هذا اللفظ وحجمه ومصدره، ومنها ما يتعلق بالوضع اللغوي السائد في بلاد الأندلس، ومنها ما يتعلق بصلة الموشح في الفنون الشعبية "الأغاني الشعبية" في إسبانيا.

ثم إن حضور الخرجة الرومنثية في الموشح الأندلس يدل على انفتاح الشعر الأندلس على اللغة القشتالية طرداً مع حالة السلطة السياسية ونضج الثقافة والحضارة الأندلسيتين. وذلك عندما كان العنصر العربي متمكناً بحضارته وقوته، فهو لم يخشَ في زمن القوة التحاور مع

\* اللبيمة: شجرة البرتقال، أو ثمرة من ثمراتها.

١- ابن خاتمة: الديوان، ص ١٥٥.

٢- المصدر نفسه، ص ١٥٧.

٣- ابن خاتمة: الديوان، ص ١٦٨.

الثقافات الأخرى، ولما أحسّ بتدهور مكانته وضعف حضوره انكفأ على نفسه ثقافياً، ورفض كل دخيل غريب على لغته التي وجد فيها حصناً منيعاً.

وهذا ما رأيناه في العصر الغرناطي في ظل بني الأحمر، فالوشّاحان لسان الدين بن الخطيب، ومحمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن يوسف الصريحي "المعروف بابن زمرك" وهما أشهر وشاحي هذا العصر، لم نجد لهما في موشحاتهما خرجة عامية أو رومنتية واحدة.

أما بقية العصور فكانت الخرجة الرومنتية تسير بجانب الخرجة العامية العربية بنسب متفاوتة تميل لصالح الثانية.

ومن الوشاحين الذين بنوا موشحاتهم على خرجات رومنتية الأعمى التّطيلي، ومحمد ابن عيسى بن اللبابة الداني، ويحيى بن محمد بن عبد الرحمن بن بقيّ، ويونس بن عيسى المرسي المعروف بابن الحُبّاز وغيرهم.

وتأكيداً على وجود الخرجات الرومنتية نسوق جملة من الموشحات التي بنيت عليها، وقد قدّم لنا السيد غازي في كتابه "ديوان الموشحات الأندلسية" مجموعة من هذه الموشحات، وترجم معنى هذه الخرجات إلى اللغة العربية. وأول هذه الموشحات للأعمى التّطيلي:

#### مطلعه:

لَحَظَاتٌ بَابِلِيَّةٌ      مَلَأْتُ قَلْبِي عِشْقًا  
وَلِمَى نَغْرٍ مُفْلَجٍ      لَأْتِمِي مِنْهُ مُوَفِّيًا

#### وخرجته:

أَلْبُ دِيْبُهُ إِشْبِتَ دِيْبُهُ  
دِيّ ذَا الْعَنْصَرَ حَقًّا  
بَشِيرِي مِوَّ الْمَدْبِجِ  
وَنَشَقِّي السَّرْمَحَ شَقًّا

#### والمعنى:

يَوْمٌ مُشْرِقٌ يَوْمِي هَذَا  
يَوْمٌ عِيدُ الْعَنْصُرِ حَقًّا  
فَلَأُرْتَدُّ ثَوْبِي الْمَدْبِجِ  
وَلَأَشْفُقُ الرَّمْحَ شَفَقًا

وميزة هذا الموشح أنه جاء على وزن مجزوء الرمل على الرغم من أنه ذو خرجة رومنتية، وهذا التطابق بين مجزوء الرمل وأغصان الموشح وأسماطه قل أن نجد له نظيراً في سائر الموشحات المبنية على خرجة رومنتية.

وربما يعود ذلك إلى الفقرة الأخيرة من الخرجة التي صيغت صياغة عربية فصيحة، تلك الصياغة التي مكنت التّطليلي من انتقاء صياغة رومنتية تطابق من حيث الوزن الفقرة الأخيرة التي جاءت على مجزوء الرمل.

ومن موشحات الخرجة الرومنتية ما قاله ابن الخبّاز في الغزل والشكوى والصد ورجاء الوصال:

مَنْ لِي بظَلَمِي رَبِيبٍ      يَسْتَوُ بِأَسَدِ الْغِيَاضِ  
لَوْ يَبْدِينِي لَمَّا      أَمَلْتُ لَهُ لِلتَّقَاضِي

مطلعه:

وخرجته:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

يَا مَمِّ \_\_\_\_\_ وَ الْحَيِّ \_\_\_\_\_ ب  
بِشْ إِنْ مَ \_\_\_\_\_ سِنْ تُرْتَرَضِ \_\_\_\_\_ ي  
عَا \_\_\_\_\_ رِ كِفِ \_\_\_\_\_ رِي يَا مَمِّ \_\_\_\_\_ ا  
نَّ \_\_\_\_\_ نْ بِحِ \_\_\_\_\_ أَلْ لَا شِ \_\_\_\_\_ رَضِ

حَيِّ \_\_\_\_\_ ي يَا أُمِّ \_\_\_\_\_ ي  
مَضَى \_\_\_\_\_ و لَن \_\_\_\_\_ ن يَعُود  
مَا أَصَنَع \_\_\_\_\_ يا أُمِّ \_\_\_\_\_ ي  
و لَم \_\_\_\_\_ ي زُودِنِي بِقَبْلِ \_\_\_\_\_ ة<sup>١</sup>

#### ومعناها:

فوزن هذا الموشح في الأسماط والأغصان جاء على "البحر المجتث" ولكن الخرجة لا تتزن بهذا الوزن. وهذا يؤكد أن بعض الوشاحين الذين اختاروا أن يكون وزن موشحاتهم شعرياً قد عجزوا عن الموافقة الإيقاعية بين ذلك الوزن والبنية الإيقاعية للخرجة الرومنثية ولاسيما إذا كانت الخرجة رومنثية بالمطلق كما هي الحال في خرجة هذا الموشح.

ونختم هذه الشواهد من الموشحات ذات الخرجة الرومنثية بموشح لمحمد بن عبادة المعروف بالقرّاز، ورد أقرع لأنه مؤلف من سمط واحد.

المطلع: يَا أُولِي التَّفْنِيدِ لَوْ مَلَكْتُ نَفْسِي لَرَأَيْتُ السِّحْرَ أَكْبَرَ كِتَابِ النَّصِّ

حُطِّطُهَا \_\_\_\_\_ نَشِ \_\_\_\_\_ وَّانْ  
حُجِّدُهَا \_\_\_\_\_ بُسُ \_\_\_\_\_ تَانْ  
جَسْمُهَا \_\_\_\_\_ رِيحُهَا \_\_\_\_\_ انْ  
وَصْفُهَا \_\_\_\_\_ رِضْ \_\_\_\_\_ وَّانْ  
لَقَطُّهَا \_\_\_\_\_ بُرْهَا \_\_\_\_\_ انْ

#### البيت:



شـــــــــــــــــيوش بـــــــــــــــــيـــــــــــــــــس يا ســـــــــــــــــيـــــــــــــــــدي  
 كـــــــــــــــــنـــــــــــــــــتـــــــــــــــــا بـــــــــــــــــشـــــــــــــــــار أُسِ  
 لا بُكـــــــــــــــــا لـــــــــــــــــه حـــــــــــــــــمـــــــــــــــــراً  
 فـــــــــــــــــرميلياكـــــــــــــــــ الوُزْصُ<sup>١</sup>

### الخرجة الرومثية

ومعناها: قبل أن ترحل يا سيدي أريد أن أقبل من ثغرك الأحمر شفيفات كالورس

نلاحظ في هذا الموشح أن القفل الأول أو السمط المفرد منه يتألف من تركيب رباعي الفقرات وهي مطلقة الروي واختصت قافية الفقرة الأولى بالإرداف تناغمياً مع ظاهرة الإيقاع. وقد استقطب البيت "لَحْظُهَا" نشوان....." أكثر من ظاهرة، أولها تركيبية إيقاعية وتشمل في الترادف التام العمودي والأفقي الذي شمل أغصان البيت بفقراتها الست. والظاهرة الثانية تتجسد فيما شهدته قوافي الأغصان الداخلية والخارجية من تماثل يكاد يكون تاماً، إذ كلها مقفّية على وزن "فعلان أو فعلان أو فعلان". أي لم تختلف القوافي إلا في حركة فاء لفظ القافية، وكلها متحدة الروي مشتركة في ألف الرفع.

والظاهرة الثالثة أن هذه البنية المقطعية المتناغمة حققت أعلى درجات الغنائية، من خلال مطابقة البنية التركيبية للبنية العروضية فكل لفظ في هذا البيت يقابل بنية عروضية. مما يقتضي وفقاً بعد كل لفظ وكأن ابن عبادة القزاز يستلذ لحظة الوصف فيتوقف وقتين وقفة عند الموصوف وأخرى عند الوصف:

لَحْظُهَا	نَشْوَانُ	حَدُّهَا	بُسْتَانُ
٥//٥/	٥/٥/٥/	٥//٥/	٥ / ٥/٥/
فاعلن	مفعولن	فاعلن	مفعولن

إن هذا الموشح بني على خرجة رومثية منها استمد بنيته ونظام تقفيته وإيقاعه، لذلك جاء الوزن مفارقاً للبنية المقطعية في الشعر العربي، وهذا يخالف ما ذهب إليه السيد غازي عندما اقترح بنيتين وزينتين لموشح ابن عبادة القزاز الأولى من المديد أو الرمل:فاعلاتن فعُعلن- فاعلاتن فعُعلن

وتلك بنية تعكس تعسفاً واضحاً لأنّ مانعاً رئيساً يحول دون اعتبار وزن الموشح مديداً أو رملاً لأن التفعيلة الثانية من المديد لا تأتي مقطوعة والتفعيلة الثانية من مجزوء الرمل لا تأتي محذوفة مقطوعة فضلاً عن إمكان التباس الأمر. لا يقل فيها التعسف والاضطراب عما رأيناه في البنية الأولى، إذ اقترح بنية من مجزوء البسيط.

فاعلن مفعولن فاعلن مفعولن

وهذا أمر لا يستقيم لأن مجزوء البسيط ثلاثي التفعيلات

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

ولا يجوز حذف التفعيلة الأولى من إيقاع مجزوء البسيط، وهذا ما جعلنا نحكم على تجربة سيد غازي بالفشل أو أنها بدت عاجزة عن إدراك أوزان هذه الموشحات التي بنيت على خرجات غريبة عن روح الشعر العربي وأوزانه.

### النتيجة:

إن الخرجات العامية فتحت الباب واسعاً على إيقاعات جديدة أسهمت في محاولة رصد ظواهر إيقاعية خالفت أوزان الخليل وجاءت لغة الموشح مغايرة للغة القصيد وذلك بما أتاحتها من خروج على أنساق اللغة الفصحى وما كشفتته من إخضاع البنية الصرفية والنحوية للمقطع الإيقاعي العروضي سواء أكان خليلياً أم نمطاً جديداً.

كما أنّ الخرجة العامية أو الرومنثية التي بُني عليها الموشح ترتبط بأغنية شعبية عربية أو إسبانية أو بربرية لذلك هناك إجماع من الوشاحين أو النقاد والدارسين على أن الموشح نُظِم ليغني وهذا يجعلنا نربط بين اللحن الموسيقي للأغنية الشعبية والإيقاع النغمي للموشح.

ولكن معظم الدارسين والوشاحين لم يقدموا أصولاً إيقاعية لهذه الأغاني وللألحان الموسيقية التي بُنيت عليها الموشحات لنستطيع البناء على ذلك ونجري المقارنة العلمية التي تفضي بنا إلى قضية التأثر والتأثير، وهي مسألة واقعة في بناء الموشح وزناً وقوافي وأغصاناً وأسماطاً ولغة. غير أن مبعث ذلك وأصوله الشعبية غامضة ومضطربة إلى حدٍ بعيد.

لذلك نجد في نظم الموشح أكثر من لغة عبّرت كل واحدة منها عن وجهة نظر مخصوصة منها: لغة عامية أكدت نزول هذا الفن التوشحي إلى مستوى طبقات اجتماعية دنيا. أصغى

إلى أصواتها وعبر عن وجهات نظرها. وجعل إيقاع الفصحى بماهي الوزن الخليلي تارةً ويرفضه تارة أخرى.

ولغة رومنتية مخالفة للغة الشعر العربي أثرت في اللغة العربية للموشحات وفرضت عليها أن تتنازل عن صفاتها وتنحدر من عليائها وتحلل من قيود الإعراب في النحو والصرف والتسكين.

وفي النهاية فإنّ الموشح يُعدّ من المحاولات الإيقاعية الأولى التي انتفض الوشاحون فيها على قضية عمود الشعر القديم وأوزانه وقوافيه ولغته، وهذا جهد أندلسي محض أفرزته الطبيعة الأندلسية والبيئة الاجتماعية التي كانت تميل إلى الرفاهية والزينة والزخرفة ومجالس الغناء والطرب، فجاء الموشح معبراً عن هذه البيئة طرباً وغناء وزخرفة وتلويناً. لأن الموشح قيمته في وشيه، وهو قطعة موسيقية لذتها في جرسها، ورقة لفظها، وعذوبة إنشادها.

#### قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن بسام الشنتيريني، علي، الذخيرة، تحقيق: لجنة التأليف والنشر، ج ١، القاهرة، ١٩٣٥م.
٢. ابن خاتمة الأنصاري، أحمد، الديوان، تحقيق: محمد رضوان الدايه، الطبعة الأولى، دمشق: دار الحكمة، ١٩٧٨م.
٣. ابن سناء الملك، عز الدين، دار الطراز، تحقيق: جودت الركابي، دار الفكر، الطبعة الثالثة، دمشق، ١٩٨٠م.
٤. أحمد مكّي، الطاهر، دراسات أندلسية، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧م.
٥. الحميدي، محمد، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: إبراهيم الأبياري، القاهرة: دار الكتاب المصري، ١٩٨٩م.
٦. ريدان، سليم، الشاهد والغائب في الموشحات الأندلسية، القاهرة: أوريس للطباعة، ٢٠٠٠م.
٧. سلامة، عبد الحميد، الإيقاع في الموشحات العربية، بيروت: دار المدار الإسلامي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

٨. غازي، السيد، ديوان الموشحات الأندلسية، الطبعة الأولى، القاهرة: منشأة المعارف، ١٩٧٩م.
٩. غرسية غومث، إميليو، مع شعراء الأندلس والمنتجب، ترجمة: الطاهر مكّي، الطبعة الخامسة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤م.
١٠. المقرّي التلمساني، محمد، نفع الطيب للمقرّي التلمساني، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت.



## خرجه عامی و تأثیر آن بر اوزان موشحات

عبسی ابراهیم فارس\*

### چکیده:

پژوهش‌های زیادی در مورد رابطه بین موشحات و شعر عربی انجام شده است که دیدگاه آنها کاملاً متفاوت است؛ برخی از این پژوهش‌ها موشحات اندلسی را خروج از نظام شعر عربی نمی‌دانند، اما دسته‌ای دیگر از پژوهش‌ها، موشحات را خروج از عمود شعر خلیلی در وزن، قافیه و زبان می‌دانند. موشحات از جنبه دیگر چه بر اوزان خلیل باشد یا بر اساس آهنگ خرجه عامی، از دو نظر با زبان عربی ارتباط دارد: یکی ارتباط با زبان شعر و اوزان آن، که عربی صحیح است و اختلاف نظری در مورد آن وجود ندارد و دیگری رابطه‌ای کاملاً متفاوت با آن، به گونه‌ای که با زبان و اوزان خود بیان‌کننده فرهنگ عمومی و ترانه‌های محلی است که با محیط موشح ارتباط دارد و خروج از عمود شعر خلیلی به شمار می‌رود. اما این خروج به منزله قطع ارتباط کامل از شعر نیست و استثناءات در آن زیاد نیست و یک قاعده مستقل که دارای زبان و اوزان خاصی باشد را تشکیل نمی‌دهد بلکه تجربه‌ای است که از عمق شعر بیرون آمده است تا با خروج از عرف و اسلوب ریتم و تغییر یافتن روند پیشرفتش را توسعه دهد. یک تجربه نقدی و مخالفت بود نه اینکه تجربه‌ای ویران‌کننده باشد، چرا که بر منطق تحول و تکمیل استوار بود نه بر منطق تبدیل؛ از این رو این پژوهش بر روی ریتم و آهنگ شایان توجه است که رابطه بین آهنگ موسیقایی و موشح را مورد بررسی قرار دهد. همچنین تأثیر خرجه عامی و خرجه رمانتیکی که موشح بر اساس آن خلق شده و آن یک موسیقی است که از قواعد اوزان خلیلی پیروی نمی‌کند را مورد بررسی قرار دهد و این امر تأکیدی بر این فرضیه است که می‌گوید: «موشح برای آواز خواندن سروده شده است نه اینکه که مانند شعر خوانده شود».

**کلیدواژه‌ها:** خرجه عامی، خرجه رمانتیکی، آشنائی زدایی، آهنگ موسیقایی موشح.

\*- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرین، سوریه.

## **General Themes and their Effect on *Movashehat* Prosody**

**Isa Ibrahim Fares**, Associated Professor, Tishreen University, Syria.

### **Abstract**

Many studies have been conducted on the relation between *Movashehat* (light-hearted poetry) and the mainstream of Arabic poetry. They have expressed different attitudes toward this type of Andalusian poetry. Some studies do not exclude *Movashahat* from Arabic poetry; while others regard this poetic type as breaking with mainstream poetry in meter, rhyme, and language. *Movashahat*, whether according to standard metrical patterns or general themes, is associated with Arabic language in two ways: 1) being related to the language of poetry and fluent Arabic, a point which all agree on, and 2) expressing the popular culture and local motifs in light-hearted manners, which seems against the standards and norms of Arabic poetry. But, this does not mean its complete break with poetry and *Movashahat* establish an independent tradition in poetry. It is only an experiment in poetic tradition, which wants to defamiliarize against the conventional metrical practices. It is a critical experiment to help development, not a subversive attempt. This research emphasizes the metrical aspects of *Movashahat*, which is effected through bringing about correspondence between the prosodic patterns of poems and the subject matter. The study also considers the effect of general and romantic themes and motifs upon which the light-hearted poem (*Movashah*) is based.

**Keywords:** defamiliarization; general themes; *Movashahat*; prosody; romantic themes.