موشحات لسان الدين بن الخطيب
(دراسة في المضمون والتشكيل الفني)

الدكتور عبد الحليم حسين الهروط
استاذ مساعد

ملخص البحث:

يأتي هذا البحث في سياق الدراسات الأدبية التي اعتنت بالأندلس، ويتضمّن الأغراض التي طرقها لسان الدين في موشحاته، وأهم مضامينها، ومن ثم بناؤها من حيث الشكل، والخصائص الفنية والأسلوبية.

وغاية البحث إضاءة جانبٍ من جهود لسان الدين الأدبية، غفل عن دراسته الباحثون، على الرغم من كثرة الدراسات التي أفردت له، دون أن يكون لفن التوشيح نصيب منها، وإبراز ما أضافه لسان الدين إلى فن التوشيح من خصائص وسمات، فضلاً على ما لهذا البحث من بالغ الأهمية في الدراسات الأدبية العربية في الأندلس.

وقد توصّل البحث إلى أن لسان الدين من ذوي القامات السامقة في فن التوشيح، و له طريقة متفرّدة في نظم الموشحات، التي وقفها على أغراض المديح والغزل والخمريات، دون أن يسعى لمكسب مادي.

وتراوحت لغته بين الرقة والسهولة وبين الرصانة والجزالة، واتسمت موشحاته بإشراقة صورها، وليونة أسلوبها، وكثرة اتكائها على الموروث الأدبي والديني والعلمي، كما اتسمت موشحاته بذاتية اللغة والصورة والأسلوب.

وامتزج وصف الطبيعة عنده بأغراضه الأخرى مما جعل الفصل فيما بينها صعباً، حيث جاء بها لغاية بيانية، وتشكيل فني، وتعبير عن الذات، للتدليل على قدرته في الوصف وبراعته فيه.

الكلمات الدالة: موشحات، لسان الدين، المضمون، التشكيل الفني

Abstract

This study comes under the Andalusian literary studies and titled "Sonnets of Lisan Eddin Bin Khateeb: A study in Context and the Artistry Configuration ". This study contains the subjects that Lisan Eddin has approached in his Sonnets, their connotations, shape and syntax, the style and artistry characteristics.

The purpose of this study is to shed lights on Lisan Eddin`s Literary efforts which the previous researchers have ignored, in spite of the fact that many studies have discussed his literary works except his Sonnets. This study is mainly concerned with highlighting the artistry additions that Lisan Eddin has contributed to the art of sonnet sequence, coupled with the importance of this study role about the Arabic Literary Studies in Andalusia.

This studies has concluded that Lisan Eddin was a pioneer in the art of sonnets, has his unique method of writing sonnets which addressed the subjects of Praising, love and wine without looking for financial gains. His literary language is ranged between easy and soft to purity and strong language, the pictures in his sonnets are bright with an easy artistry style which employed the Literary Traditions, Religion and Science.

The description of nature in his sonnets was melted with his other literary purposes which made it very difficult to separate them to express his rhetorical and artistry configuration to prove his ability in the art of description.

يعدّ لسان الدين بن الخطيب ٧١٣-٧٧٦هـ من أشهر أدباء عصره وساستهم، وقد ولد بمدينة لوشة (١) سنة٧١٣هـ، لعائلة اشتهر رجالها بالعلم والأدب والفقه والسياسة، وذاع صيته في المشرق والمغرب، وتنقل بين المغرب والأندلس: سفيراً ولاجئاً سياسياً، وقد حظي من الباحثين بدراسات كثيرة (٢)، لا يحتاج معها إلى تعريف، وتجعل الإفاضة في تفاصيل حياته ضرباً من التكرار غير المحمود.

كانت الرغبة لدى لسان الدين في التجديد: صورة ومعنىً وموسيقا وجنساً أدبياً، ونزوعه إلى التفرّد، الدافع الرئيس إلى نظم الموشحات ؛ فكانت إحدى عناصر إبداعه الأدبي، إذْ أودعها من أسباب النجاح والقبول، ما ضمن لها الديمومة والانتشار، في وقت بدأ فيه بريقها يخبو هناك (٣).

ولموشحاته شهرة واسعة، قلّما نجدها عند غيره من وشاحي عصره، تتمثل في شيوعها بين الناس، وترددها بين المغنين مع مثيلاتها من الموشحات حتى يومنا هذا " يرددون أشعارها ساعة سحرهم، وفي ليالي أُنسهم ومرحهم" (٤)، " وقد انتهت إليه رياسة هذا الفن " (٥)، وعدّه الدكتور جودت الركابي من مشاهير الوشاحين الأندلسيين (٦)، كما عدّه الدكتور محمد مهدي البصير "من أنجح وشاحي الأندلس(٧).

لم يقم لسان الدين بجمع موشحاته في مصنف واحد يلمُّ شتاتها، وظلّت متناثرة في المصادر الأدبية المختلفة، مما أدّى إلى فقدان بعضها، أو فقدان بعض أجزائها.

وقد وهم بعض الدارسين في نسبة بعض الموشحات إليه، فقد نسب كلٌّ من القوّال (٨)، وإميل ناصف (٩) موشحتين له، لم يتثبّتا من صحة نسبتهما إليه، ولم يشر الباحثان إلى المصدر الذي أخذا عنه كل موشحة، مطلع الموشحة الأولى:

ما للفؤاد ماله لم يثنه الصدود عن رشا أحور
لما رأى ذلّ العبيد مال واستكبر

ومطلع الثانية:

هل ينفع الوجد أو يفيد وهل على من بكى جناح
يا منية القصد غبت عني الليل عندي بلا صباح

فالموشحة الأولى للأعمى التطيلي، وردت في ديوانه(١٠).

أما الموشحة الثانية فقد وردت في عيون الأنباء في طبقات الأطباء (١١) الذي توفي مؤلّفه قبل ولادة لسان الدين بسبعين سنة تقريباً منسوبة إلى ابن زهر الحفيد(١٢).

ومما نسب إليه خطأً ما ذكره محقق ديوان ابن زمرك الغرناطي (١٣)، من أن ابن زمرك أخذ مطلع موشحة للسان الدين بن الخطيب وبنى له موشحة عليه، والمطلع هو:

يا سَرْحَةَ الحيِّ يا مطولُ شَرْحُ الذي بيننا يَطُولُ

وأشار محقق كتاب أزهار الرياض إلى " أن هذا البيت مطلع مقطوعة للسان الدين (١٤).

وبعد التقصّي عن مدى صحة نسبة هذا البيت للسان الدين، تبيّن أنه لم ينسبه له أحد ممن ترجموا له، وأوردوا جزءاً من شعره ؛ فقد ورد منسوباً في بعض المصادر لأبي بكر الكَتُنْدي(١٥)، وورد في بعضها الآخر منسوباً لابن البرّاق (١٦).

الأغـراض والمضامين:

قصر لسان الدين النظم في موشحاته على أغراض بأعيانها: المديح والغزل والخمريات ؛ لمكانها من فن التوشيح في عصره، وملاءمتها للغناء الذي شكّل ظاهرة فنية في غرناطة، تقام في بلاطات السّلاطين والأعيان، وفي الأماكن العامة حتى في دكاكين الحرفيين (١٧)؛ لما عُرِف عن أهل غرناطة من ميلٍ للهو، وحضور حفلات الأنس والطرب والغناء (١٨).

المديـح:

نظم لسان الدين أكثر موشحاته في المديح ؛ بحثاً عن فضاء آخر من التعبير في هذا الغرض الذي قصره على السلاطين دون غيرهم ؛ لصلته الوثيقة بهم، ومشاركته مجالس أُنسهم، ولمّا كان الغناء " من مكملات الزهو في قصور الأمراء، رأى الشعراء أن يزيدوا في نشوة هؤلاء، بأن يجمعوا بين الغناء والمدح ؛ فنظموا الموشحات للإثنين معاً (١٩) .

لم يكن لسان الدين متكسّباً في موشحاته، وابتعد عن التهافت على أبواب السلاطين من أجل الكسب المادي، لأنه كان يحظى بمنزلة رفيعة لديهم، ورثها عن آبائه، مما يدلُّ على أن وشاحي الأندلس لم يكونوا جميعاً ينظمون الموشحات " في المديح بغية التكسُّب" (٢٠)، وكان هناك دوافع أخرى لم يصرِّح بها، يمكن تلمُّسها من خلال قراءة موشحاته قراءة متفحِّصة، وربطها بسيرته الذاتيّة، فكانت سبيله للتقرّب من السلاطين ؛ طمعاً في الجاه وفي السلطان، كما هو الحال مع أبي الحجّاج يوسف الأول(٢١)، الذي مدحه بثلاث موشحات (٢٢)، واستعطفه بموشحة واحدة (٢٣).

كما شكّل هاجس الخوف من المجهول عنده، والشعور النفسي بالاغتراب دافعاً آخر إلى مدح السلاطين في كلٍّ من المغرب والأندلس ؛ لكسب ودّهم، وضمان حمايتهم.

وقد استأثر سلاطين المغرب بكثير من مدائحه ؛ ليكونوا له درعاً واقيةً من المصير المجهول الذي ينتظره، في أثناء إقامته عندهم لاجئاً سياسياً للمرة الأولى ٧٦٠هـ ٧٦٣هـ، حين اضطرته ظروف الصراع على السلطة في الأندلس إلى اللجوء إليهم، فوجد عندهم الأمن والاطمئنان،

وكلَّ ما يقيه من شرور المتربصين به، إذْ أكثر من مديح أبي سالم المريني (٢٤) شعراً ونثراً، ومدحه بموشحتين ؛ بغية التودُّد له، واعترافاً بجميل أسداه إليه، وقد صرّح بأنه نظمهما في مديحه " تنويعاً للوسائل وسبراً للقريحة "، مطلع الأولى(٢٥):

يا حادي الجمال عرّج على سلا
قد هام بالجمال قلبي وما سلا

ومطلع الثانية (٢٦):

قَدْ قامَت الحُجّة فلْيَعْذُر العاذِرْ فالعَذْلُ لا يُجْدي
شيئاً سوى الكَرْبِ أو شقْوَة الخاطِرْ أو شدَّة الوَجْدِ

وتلمّس فيهما ما هو أحبُّ إلى أبي سالم، وأعلق في نفسه، وربط ذلك بما يتناسب مع سيرته الفعلية التي لمسها لسان الدين، وأصابه رفدها، فمدحه بما هو فيه، مع ما في ذلك من إشارة إلى ما أفاء عليه من نعيم وأغدق من هبات، فيقول من الموشحة الأولى على سبيل المثال:

مكرِّمُ الدّخيل ومُجزلُ الهبات
و مُحْسِبُ النوالِ لِمَنْ توسّلا
ورافِعُ المعالي سُحباً مُظلّلا

فهو يصفه بإغاثة الملهوف، وإكرام الدخيل، وفي ذلك إشارة إلى حادثة تاريخية مشهورة، حين قامت الثورة على محمد الخامس سنة ٧٦٠ هـ(٢٧)، أُودع لسان الدين بسببها السجن، لم يتمكن من الخلاص منه إلاّ بما شرطه أبو سالم المريني من شروط على الحكّام الجدد في الأندلس، من أهمها إطلاق سراح لسان الدين، والسماح له بالعبور إلى المغرب، وجَعَلَ ذلك سبباً في مسالمة الدولة، فتخلّص لسان الدين من نكبته، وأكرم أبو سالم وفادته، ووفّر له من الحياة الكريمة ما عوّضه عما كان عليه في الأندلس من عزٍّ وسلطان. (٢٨)

وأما في الأندلس فإن خير ما يمثّل المديح بدافع الخوف من المجهول الموشحة التي مطلعها:

جادَك الغَيْثُ إذا الغَيْثُ همَى يازمانَ الوَصلِ بالأندَلُس
لم يَكُنْ وَصْلُكَ إلاّ حُلُماً في الكَرَى أو خِلْسَةَ المُختَلِسِ

فقد نظمها في ظرف من أقسى الظروف عليه، في مديح سلطان الأندلس محمد الخامس(٢٩) عندما أحسّ اتساع المسافة بينهما، وامتلائها بالغلّ والحسد وكثرة الوشايات التي يقدّمها المشاؤون بنميم، وخشيته من بطش السلطان إذا مال إلى قبولها.

فالموشحة تعبير صادق عن الذات، وصورة عن مجريات حياته التي قضاها مع محمد الخامس وأسلافه، يتبين ذلك بالوقوف على ظروف حياته في تلك الفترة التي نظم فيها الموشحة.

ومن المرجح أنه نظم الموشحة سنة٧٦٩ هـ، أو بعدها بقليل، فقد ورد فيها لقب(الغني بالله)، وهو لقب أُطلق على محمد الخامس بعد عدة انتصارات على الإمارات الأسبانية، كان آخرها سنة ٧٦٩ هـ، فيما ذكره لسان الدين في رسالة بعث بها إلى ابن خلدون يعلمه بذلك، يشير فيها إلى حالة الترقّب والخوف والقلق التي كان يعيشها آنذاك، ويذكر بأنه" جعل الزمام بيد القدر، والسير في مهيع الغفلة، والسَّبْح في تيّار الشواغل، ومن وراء الأمور غيب محجوب، وأمل مكتوب" (٣٠).

كما وصف حالته آنذاك مع كبار رجال الدولة وصوّر تجربته المريرة معهم، فقال (٣١): "... وصرت أنظر إلى الوجوه، فأنظر الشرّ في نظراتها، أنظر إليهم يتناقلون الإشارات بالعيون، والمغامزة بالجفون، والمخاطبة باللغوز، فإذا انصرفوا صرف الله قلوبهم قلبوا الأمور، ونقلوا العيوب، وأفسدوا القلوب... وصرت أسهر الليل وأتوقّع الشّر "، وهذا ما أشار إليه ابن خلدون أيضاً، فيما يتعلق بسوء علاقة لسان الدين مع أولئك الذين " تفننوا في السعاية فيه". (٣٢)

وفي سنة ٧٦٩ هـ ألّف لسان الدين كتاب(روضة التعريف بالحب الشريف) (٣٣) يميل فيه إلى التصوّف، ورفعه إلى محمد الخامس، وكان هذا الكتاب سبباً في اتهامه بالزندقة من قبل فقهاء غرناطة(٣٤)، الذين كانوا من أحرص الناس على الإيقاع به، والقضاء عليه.

وفوق هذا وذاك فقد تقدّم به العمر في تلك الفترة، مما زاد من حاجته للجوء إلى السلاطين.

هذه الأمور مجتمعة كانت كفيلة بقلق لسان الدين وخوفه، ودَفْعِه للتقرب من محمد الخامس ؛ خشية العواقب التي تنذر بها، وقد صدقت نبوءته من ميل السلطان لها ؛ مما حمله على الهروب إلى المغرب لاجئاً سياسياً سنة ٧٧٢هـ (٣٥)، واستقر بها إلى أن توفي مقتولاً سنة ٧٧٦هـ. (٣٦)

ويظهر هاجس القلق والخوف بالوقوف على المضامين والتشكيل الفني للموشحة، حيث أطلق لمعانيه وصوره وموسيقاه حريّة التعبير عن ذاته ؛ فانبعثت منها ملامح المعاناة والمرارة التي سيطرت عليه، مقترنة بالشعور النفسي بالاغتراب ؛ فالمضامين مضمّخة بلواعج الشوق إلى تلك الأيام والحنين إليها، والإحساس بالألم لفقدها، فشكّلت بذلك انعكاساً حقيقياً عن مجريات حياته، فقد عبّر من خلالها عن حالته الشعورية تعبيراً إيحائياً، انبعثت منه حالة التنفيس عن الضيق الذي يستشعره، يتضح ذلك منذ مطلع الموشحة:

جادَك الغَيْثُ إذا الغَيْثُ همَى يا زمانَ الوَصلِ بالأندَلُس

وفي هذه الموشحة غلّب لسان الدين الطبيعة والغزل على المديح، وكأنما انعقدت هذه الموشحة لهما، وجاء المديح في المقام الثاني، وقصره على ثلاثة أبيات من أصل أحد عشر بيتاً تشكّلت منها الموشحة ؛ ولم يكن هذا الأمر مقصوداً لذاته بقدر ما هو استحضار للماضي المشرق الذي عاشه بكل تجلياته ؛ تعويضاً عن الحالة النفسية التي يعيشها، وقد جعلها مهاداً للمديح وحسب إذْ:" رصعها بوصف الطبيعة... وتغزّل وشكا وَالْتاع، كل

ذلك حتى يجعل هذه المعاني مهاداً يلقي من خلالها بباقات المديح التي أراد أن يقدمها لأميره".(٣٧)

ويتوجّه في الموشحة إلى السلطان الذي يجد فيه خير معين له، ويدعوه إيحاءً لإزالة هذا الهاجس، بإعادة الأمر إلى سابق عهده، مبيّناً ما للسلطان من منزلة حقيقية في نفسه:

يَا أُهَيْلَ الحَيِّ مِنْ وَادِي الغَضَا ... وَبِقَلْبِيْ مَسْكَنٌ أَنْتُمْ بِهِ
ضَاقَ عَنْ وَجْدِي بِكُمْ رَحْبُ الفَضَا ... لا أُبَالِي شَرْقَهُ مِنْ غَرْبِهِ
فَأَعِيْدُوا عَهْدَ أُنْسٍ قَدْ مَضَى ... تَعْتِقُوا عَبْدَكُمُ مِنْ كَرْبِهِ

يرفد ذلك كله بتصوير شدّة شوقه وحنينه إلى الماضي بجميع ذكرياته، فيقول:

مَا لِقَلْبِيْ كُلَّمَا هَبَّتْ صَبَا ... عَادَهُ عِيْدٌ مِنَ الشَّوْقِ جَدِيْدْ
جَلَبَ الهَمَّ لَهُ وَالوَصَبَا ... فَهْوَ لِلأَشْجَانِ فِي جَهْدٍ جَهِيْدْ

ومما يشي بقلق لسان الدين في هذه الموشحة دقّة اختيار معاني المديح فيها، وإبراز حاجته إلى السلطان القادر على إقالة عثرته إذا ما نبا به الزمن:

هاكَها يا سِبْطَ أَنْصارِ العُلا ... والذي إنْ عَثَرَ الدَّهْرُ أَقَالْ

ويظهر في هذه الموشحة التركيز على ألفاظ الضيق والشقاء، والجور وخيبة الأمل، والظلم، وهي ألفاظ توحي بعمق الإحساس بالألم، في مثل قوله:

إنْ يَكُنْ خابَ وجارَ الأَمَلُ ... ففؤادُ الصَّبِّ بالشّوْقِ يَذُوب

وقوله:

حكّم اللحْظَ بها فاحْتَكَما ... لم يُراقِب في ضِعَافِ الأَنْفُسِ
يُنْصِفُ المَظْلومَ مِمّنْ ظَلَما ... ويُجازي البرَّ مِنْهُ والمُسِي

ويبدو الانتقال من المقدمة إلى المديح في هذه الموشحة انتقالاً من حالة التأمل واليأس والإحباط، إلى حالة التفاؤل والأمل المعقود على محمد الخامس، مع التسليم لقضاء الله وقدره:

سَلِّمِيْ يَا نَفْسُ فِيْ حُكْمِ القَضَا ... واعْمُرِي الوَقْتَ بِرُجْعَىْ ومَتَابْ
وَدَعِيْ ذِكْرَ زَمَانٍ قَدْ مَضَى ... بَيْنَ عُتْبَى قَدْ تَقَضَّتْ وَعِتَابْ
واصْرِفِي القَوْلَ إلى المَوْلَى الرِّضَى ... مُلْهَمِ التَّوْفِيْقِ فِيْ أُمِّ الكِتَابْ

وربما يشيرفي قوله "بين عتبى قد تقضّت وعتاب"إلى ما كان بينه وبين الغني بالله، ومحاولة اعتذاره عن العودة معه إلى الأندلس ؛ لاستعادة ملكه الذي أقصي عنه بسبب الثورة التي قامت عليه سنة ٧٦٠ هـ، وتعلّل بنيّته "الانصراف إلى بيت الله"(٣٨) لأداء فريضة الحج، إلا أن محمداً الخامس أقنعه بأن مؤازرته أبرّ القربى، وقبل لسان الدين ذلك بعد أن أخذ عهداً مكتوبا منه بألاّ يمسكه أكثر من عامين (٣٩).

كما اختار حرف ألف اللين مقصداً فنياً في الموشحة، واستغلّ حركية السين في إرسال لواعج شوقه وحنينه، وما في ذلك من تنفيس عن المرارة والضيق الذي ملك عليه نفسه.

وقد وهم الدكتور محروس الجالي في تصنيف هذه الموشحة في غرض الغزل(٤٠)، ويبدو أنه لم يطلع على الموشحة كاملة، بسبب عدم أخذها من مظانّها الأصلية.

وللسان الدين عنايةً خاصة بمعاني المديح تفضي به أحيانا إلى المبالغة فيها، فيجعلها وَقْفاً على الممدوح، مثلما قال في مديح أبي الحجاج يوسف الأوّل: (٤١)

قِفْ رِكابَ المدايحِ الغُرِّ ... بإمامِ الهُدى
يوسفَ المُلكِ نُخْبَةِ الأمرِ ... غَيْثِ أُفْقِ الندى

كما يجعل الطبيعة بإشراق صباحها، ونفح طيبها، وشدو طيورها، وعليل نسيمها، تتغنّى بشمائل الممدوح، فيقول في أبي الحجاج يوسف الأول: (٤٢)

غُرَّةُ الصُّبْحِ هذه وَضُحَتْ
وقيانُ الغُصُونِ قد صَدَحَتْ
وكأنّ الصَّبا إذا نَفَحَتْ
وهَفَا طِيبُها عَنِ الحَصْرِ ... مِدحةٌ في عُلا بني نَصْرِ

وفي ذلك كناية لطيفة عن كثرة ترددها على الألسنة حين جعل الطيور تلهج بها، وعن سعة انتشارها حين جعلها رائحة الطيب المنبعث من النسيم العليل، الذي لا يحدّه مكان.

وكان يستمدّ معاني المديح من المعاني العربية الأصيلة ؛ فيبيّن شرف نسب الممدوح، وأفضل ما يكون عليه الممدوح من الوفاء والشجاعة، في مثل قوله في محمد الخامس:

مَنْ إذَا عَقَدَ العَهْدَ وَفَى ... وَإذَا مَا قَبُحَ الخَطْبُ عَقَدْ
مِنْ بَنِيْ قَيْسِ بنِ سَعْدٍ وَكَفَى ... حَيْثُ بَيْتُ النَّصْرِ مَرْفُوعُ العَمَدْ

كما يسعى إلى تمجيده بذكر مختلف المآثر والسمات المثالية المعروفة التي يحبها، واختيار ما يلقى قبولاً لديه فإن " المديح حصيلة التفاعل بين المبدع والمتلقي "(٤٣)، ويضعها في موشحة واحدة ؛ ليكون الممدوح النموذج والمثال للإنسان، من خلال تجسيد صورته في حالتي: الرخاء والشدة، وما ينبغي أن يكون عليه في كلتا الحالتين، ولعل موشحة " قد قامت الحجّة " خير تعبير عن ذلك، فقد أضفى على أبي سالم المريني الهيبة والقوّة والجبروت، ووصفه بالشدّة على أعدائه، والقدرة على القضاء على الثورات، وإطفاء نيران الفتن:

مُعالِجُ الصـــدع ذو العروةِ الوثقـى وقامعُ الظالِـــم

.....

وخارقُ الصّـــفّ إلى أعاديـــه إنْ شاهَدَ الزَّحْفـا

ومُرْسِلُ الحَتْـــفِ فمَنْ يُناويـــه يُصـــادِمُ الحَتْفَـا

كما أشار إلى ما يجتمع في شخصه من قيم اجتماعية محبّبة مثل صفة الجود والكرم، وبالغ في وصفها مبالغة تبدو فيها السحب الماطرة تقف استحياءً أمام كرم أبي سالم المريني، فقال:

ومُخْجِلُ السُّحْـــب في العَارِضِ الماطِرْ إنْ جَادَ بالرِّفْـــدِ

كما أبرز في هذه الموشحة ما يتسم به من قيم متأصّلة في ذاته، فهو:

مَنْ فازَ بالسَّبْـــقِ في رِفْعَةِ القَـــدْرِ والمَنْصِبِ الأَسْمَى

وفاقَ في الخَلْـــقِ والخُلُـــقِ البـــرِّ والسِّيرةِ الرَّحْمَـــى

ذو مَنْظَـرٍ طَلْـــقِ مُؤَيَّـــدُ الأَمْـــرِ مسَـــدَّدُ المَرْمَـــى

ويحلّق لسان الدين عالياً في وصف الممدوح، حين يسبغ عليه صفة القداسة؛ فيجعله ملهماً من الله سبحانه وتعالى، وأن الله اصطفاه ليكون خليفته في الأرض، كما اصطفى نبيه محمداً ص لحمل رسالته، ومثال ذلك ما مدح به الغني بالله محمداً الخامس، فتوافق الممدوح والرسول (ص) في الاصطفاء، مثلما توافقا في الاسم، فيقول في موشحة (جادك الغيث):

مُصْطَفَىَ اللهِ سَمِيُّ المُصْطَفَـــى الغنيّ باللهِ عَنْ كُلِّ أَحَـــدْ

أما سلطان المغرب أبو سالم إبراهيم المريني فيجعله في موشحة (يا حادي الجمال):

مقدّسُ المواطِـــي جـــمُّ العوارِفِ

كما يجعله موافقا لنبي الله إبراهيم عليه السلام في الاسم والسمات، فيقول:

مُوافِـــقُ الخَلِيـــلِ في الاسم والسَّمـات

ذي المَنْظَرِ الجَميـلِ الزَّائِـــقِ الصِّفَـــات

وينعته في موشحة (قد قامت الحجة) بخليفة الله في الأرض:

خَلِيفَةُ الـــرَّبِّ والباذِخُ الفاخِـــرِ بالأب والجَـــدّ

ومع أن الصفات التي أسبغها لسان الدين على الممدوح تكاد لا تخرج عن المألوف، فقد أضاف إليها العنصر الموسيقي الذي أجاد في توظيفه ؛ ليعطي للموشحة جمالها، وسرّ إبداعها، فضلاً عمّا أسبله عليها من رداء يانع من الطبيعة الأندلسية، بذكر مفاتنها، ومجالس الخمر فيها، وما أضاف إليها مما هو أعلق بالنفس من الغزل والنسيب ؛ لتتضافر هذه الأغراض، وتشكل معاً وحدة فنية وفكرية واحدة يصعب معها الفصل بينها.

وقد وصلت إلينا موشحة واحدة قالها في غرض الاستعطاف، وهذا الغرض من أوثق الأغراض الشعرية بغرض المديح، ويبدو من خلالها أن الجو قد أظلم بينه وبين أبي الحجاج يوسف الأول بعد أن أحسّ تغيُّره عليه.

وربما أراد من ذلك استغلال الجانب الغنائي للموشحة ؛ لضمان أكبر قدر من الاستجابة، وتوفير أسباب النجاح عند السلطان والقبول لديه، واختيار الوقت المناسب لإنشاده، يشدو بها المغنون والمرددون في مجلسه؛ فتزيده زهواً وطربا، لما وفّر لها من لذيذ النغم، وحسن الإيقاع، وما اختاره لسلطانه من الصفات، ما هوأحب إلى نفسه، وأعلق بها ؛ فهو يعرف - بحكم اتصاله به ومعرفته - كلَّ ما يمكّنه من التقرُّب إليه، والتأثير فيه، وما يمكن أن يسرّه من مضامين تلبّي رغبته، وتلامس عاطفته الدينية والإنسانية.

لقد بسط القول في هذه الموشحة، وبثَّ همومه، ودفع الشكوى للسلطان، وخاطب الإنسان في نفسه، وتلطّف في حسن رجائه، واستغلّ براعته الفنية لعرض أفكاره وتسلسلها، التي قصر الموشحة عليها ؛ زيادة في التأثير، وإمعاناً باستدرار العطف والشفقة، فكانت خير نموذج لوحدة الموضوع، على خلاف ما كان في موشحاته الأخرى.

وتدور المعاني في هذه الموشحة حول الشكوى والاعتذار، والاستعطاف والرجاء، وطلب العفو، وكلها معان تمتاز بوجدانية ذاتية ؛ إذْ صوّر نفسه صورة تثير الإشفاق، كما أظهر توبته عن كل ما بدر منه ؛ ليجعل ذلك وسيلة من الوسائل الأكثر تأثيراً في نفس السلطان.

فقد بدأ الموشحة بالشكوى لله تعالى، وشحنها بدفقة شعورية حزينة، للتعبير عن انفعالاته؛ من هواجس وأفكار، وما تراءى له من سابق عهد مع السلطان، وكيف تنكّرت له الأيام:

جاءتْ أُمورٌ لَمْ تكُنْ في حِساب غيري وألوانُ الليـالي ضروب

فَمَنْ لي اليَـــوْمَ بردِّ الجَـــواب كِلْني لتسآل الصَّبا والجَنـوب

وألقى بمعاناته على الدهر وعزا كلّ ما حلّ به عليه ؛ فهو الذي فجّر فيه شكوى كلها ألم وأنين، وحمّله مصاعب كبيرة لا ينقذه منها إلاّ السلطان صاحب الفضل عليه، فركّز على إبراز الشحنة الوجدانية، وقوة الاسترحام والشكوى:

لعلَّ عفْـوَ المَلكِ القَـــادرِ ... يردُّ جوْرَ الدهْرِ ما قَدْ عَتَا
حتى متى مِنْ صرْفِهِ الغَادرِ ... أُعْلِنُ بالشَّكْوى وحتى متـى
حَسْبي أبو الحجَّاجِ مِنْ ناصرِ ... يَجْمَعُ مِنْ شَمْلي ما شتّتـــا

وفي نهاية الموشحة قدّم توسّلاً للسلطان، معبراً عن أمله في استجابته لشكواه ؛ لما أودعه فيها من قوّة العاطفة وحرارتها، وصدق التعبير عن أسفه، والتسليم لأمر الله وقضائه، واللجوء إلى السلطان، من خلال التذلّل في طلب الصّفْح، واستدرار الشفقة:

مَوْلاي جاءَتْـك تَرُومُ الرِّضـــا ... وتَطْلُبُ العفْـوَ لها والقَبُـــول
وتَطْلُبُ الإغْضـاءَ عَمَّـا مَضـى ... ومُلْكُكَ البرُّ العَطوفُ الوصـول
أقْلَقَها الهَجْرُ كجَمْـرِ الغَضَـا ... وشفّها وَجْدٌ فجاءَت تقـــول:
حَسْبي عفوُ اللهِ لِم ذا العِتَـاب ... إنْ كان وأذْنَبْت تـراني نتـوب
أَمْس أذْنَب العَبْد واليوم تـاب ... والتّوب يَمْحي يا حَبيبي الذُّنُوب

ومهما يكن فإن لسان الدين لم يخرج في موشحات المديح عن الأطر الفنية الموروثة، من حيث التقديم لمقطع المديح بوصف الطبيعة أو الغزل والخمريات أو الطلل، إلا أنه استجاب إلى معطيات البيئة المحلية التي أمدته بكثير من صورها، وزوّدته بكثير من ألوانها.

الغـزل:

لم تذكر المصادر التي ترجمت للسان الدين بما في ذلك مصنفاته التي عرّف فيها بنفسه أنه أحبّ امرأة بعينها، لذلك نتوقع أن تكون موشحاته الغزلية أقرب إلى الناحية الفنيّة منها إلى الحقيقة والواقع، لاسيما أنه تغزل بالمذكّر كما تغزّل بالمؤنث.

وقد اتسمت موشحاته الغزلية بالاحتشام، والابتعاد عن الغزل الإباحي، والفحش في الوصف من عناق وتقبيل وما شابه ذلك، مما يمكن أن يثير الغرائز الجنسية ؛ فانبعثت منها علامات الودّ والمحبّة، دون التصريح باسم المحبوبة، والاكتفاء بذكر صفاتها الدالة عليها.

وعلى الرغم من ذلك فقد أشار في غزله إلى النموذج المثالي للجمال الأنثوي، من حيث إشراق الوجه، وسواد الشعر واسترساله، وليّ السوالف المتدلية على الصدغين، وسحر الجفون، وسهام اللحاظ، ونحول الخصر، وهي معان مألوفة في الشعر العربي عامة، والجديد لديه في ذلك هو وسيلة التعبير عن هذه المعاني، واستخلاصها من روح عصره، ومما كانت تتمتع به المرأة الأندلسية، في مثل قوله: (٤٤)

طَلَعَ البَدْرُ جانبَ الكَـرْخ ... في دُجَى الغَيْهَب
ولَوى لامَ صِدْغِهِ المَرْخي ... دَبَّ كالعَقْـرَب
.....
لَكَ لحْظٌ يقدُّ كالشَّرْخ ... صائبُ المضرَب

وقد ساوى بين العاشقَيْن في موشحاته الغزلية من حيث منزلة كلٍّ منهما في نفس الآخر، فكل واحد منهما له علوق بصاحبه، يتبادلان المشاعر والأحاسيس ذاتها، فقال في الموشحة ذاتها:

يا هِلالاً حَوْتْـــه أزْرَارُ ... فاتَّخَذْهـا فَلَـكْ
و سنا مِنْ سَناه أنْـــوارُ ... تَحْتَ داجي الحلكْ
لِمحبِّك فيك أعْـــــذارُ ... مِثْلَمـا فيهِ لَـكْ

وأكثر في موشحة الغزل من التركيز على المكابدة والحرمان، وإبراز خلجات نفسه، وأثر تلك العلاقة عليها، والابتعاد عن بيان مفاتن المرأة أحياناً؛ فيصف مشاعره وعواطفه، بطريقة تجمع بين رشاقة اللفظ، ولطف المعنى، فقال في الموشحة ذاتها:

بأبي شـــادنٌ به نَـــاري ... وبـه جَنَّتـي
ودُموعي في الخَدِّ أطماري ... والـ نَنَّا حلّتي

وقال في موشحة أخرى (٤٥):

أيد البين صيّـرَتْ جسمـــي ... مَرْتعاً للسقـــام
صرْتُ مَنْها رَغْماً على رَغْمـي ... تابعـاً للغَـــرام
صحْتُ قَدْ أنْحلَ الهوى جِسْمي ... طامعاً بالســـلام
شفّني الوَجْدُ فاقبلوا عـــذري ... واعْدلوا بالرّجوع
ومِنَ الوَجْـد همْـــتُ لا أدْري ... لـذّة للهجُـــوع

ومع أن لسان الدين يتلطف في غزله للوصول إلى قلب محبوبته الخاصة، فإنه ينفتح بتجربته الذاتية إلى فضاء أرحب، يتمثل باستشراف آفاق تجربة الإنسانية في هذا المجال ؛ ليتجاوب معه المتلقي، فيما يبثّه فيها من عبارات مليئة بالحرمان ومعان فيّاضة بالألم، تترك في النفس صدى حزيناً، ويلونها بمعاني الشكوى والأنين ؛ لما يستشعره فيها من لذة وراحة واطمئنان، فيقول في الموشحة نفسها:

آهٍ مِنْ لَوعة بَرَتْ كبـدي ... يومَ حثّوا الرِّكاب
حينَ بعتُ الحِجَا يداً بيدِ ... واشْتَرَيْتُ العَذاب

ومَضَتْ مهجتي بلا قوَدٍ بَيْنَ تلك القِبَـاب

كما تتبدى معاني اللوعة في الوقوف على آثار محبوبته، والحساسية المفرطة تجاه هذه الآثار، والتردُّد على معالمها الدارسة، والحنين إلى كلّ ما يفجّر فيه آلام الفرقة والحنين ؛ لإبراز صدق العاطفة التي تدقُّ أحيانا فلا نحس صدقها، وما تستجيب إليه النفس هو دقّة اختيار ألفاظها، وما تعكسه من قلق، وما يبث في الموشحة من شوق ولهفة، وما يضمّنها من معان مؤثرة بذاتها.

كما تظهر المعاناة التي تأتي ضمن السياق من خلال ثنائية العلاقة بين العاشقَيْن ؛ فيظهر ذلّ العاشق وضعفه، أمام سطوة المعشوق وقوّته، في مثل قوله (٤٦):

لك مولاي سطوةُ الـــرُّخِّ وهو لم يُغْلَـــب
و لِمضناك ذلّةُ الفَـــرْخ وهو في المخْلَبَ

وقد اختفت في موشحاته الغزلية صورة الواشي والعاذل والنمّام، سوى ما ذكره عن الرقيب الذي مرّ به مروراً سريعاً في مطلع إحدى موشحاته في المديح، دون التعمّق في إبراز صورة هذه الشخصية، أو بيان ملامحها، إذ يقول (٤٧):

حَفظ الله ليلنا ورعـــى
أيَّ شمل من الهوى جمعا
غفل الدهر والرقيب معـا

وكانت له مشاركة في الغزل بالغلمان مثلما كان له في المرأة، وهو أمر كان مألوفاً في عصره، دون أن تكون في ذلك دلالة على شذوذٍ في حياته، بقدر ما هو أمر جمالي فني لم يكن بدعاً فيه، فنظم موشحة واحدة في ذلك، مطلعها(٤٨):

بمهجتي تيّـاه أحور أحم
تساقني عيناه كؤوس سم

وقد استغل هذا اللون للتغزُّل بغلام اسمه محمد، وربما كانت في ذلك تورية بسلطانه الغني بالله محمد الخامس، فهو يقول:

قد لجّ بالصدّ محمـــد
وفعلـه عندي مستحمد

ومع أنه خاطبه بصيغة المذكر، فإنه استخلص صفاته الجمالية من منبع الغزل بالمؤنث، ولم يبتعد في معانيه وصوره عن ذلك، إذْ استعمل أسلوب العشّاق المتيّمين ؛ فأشار في وصفه إلى إشراق الوجه، ونحول القدّ، وثقل الأرداف، وجمال الخدّ:

هـــلال ديجـور على قضيب
وقـــدٌّ خَيْـــزور على كثيـــب
وجسـم بلّـــور غصن رطيب
قد صاغه مولاه هـــلال تـــمْ
كأنمـا خـــدّاه وشْـيٌ رُقِـــمْ

وفي هذه الأوصاف المألوفة للمؤنث تبرز غايته الفنية والجمالية، من خلال إغناء النص بالإيحاءات باستعمال إحدى الأدوات الفنية وهي التورية، التي تعتمد طبقات المعنى في التشكيل الفني.

الخمريات:

وصل إلينا موشحتان اثنتان في الخمريات، أدار إحداهما على وصف الخمر والساقي والنديم ومجلس الشراب، وأدار الثانية على مجلس الشراب والدعوة إليه.

وقد أعطى جلّ اهتمامه في الموشحة الأولى (٤٩) لوصف الساقي، والتغني بجماله، من حيث محاكاة البدر بهاءً وجمالاً، وسحر العيون، وحُسن تصفيف شعره:

حيْثُ يَسْعى بكأسهـــا بَـــدْرُ خدُّهُ مذهـبُ
قد حَكى فَوْقَ صدْغِه الشَّعْرُ كاتباً يَكْتُـبُ

وبذلك يؤدي الساقي في الموشحة جانباً جمالياً، وجانباً موضوعياً يكون فيه الساقي معشوقاً، يتمتّع بالصدود والتمنّع والسطوة، فيبدو أكثر تأثيراً من الخمر نفسها:

قَمَـــرٌ للهوى بسلْطـــانه عـزّةٌ وانْتصـار
وترى السِّحْر سِحْر أجْفانِه بَيْنَ تلك الشِّفار
أنا مِنْ صَـــدِّه وهجْرانِـــه بينَ مـــاءٍ ونَـــار

كما أطال في وصف مجلس الشراب الذي جعله في أحضان الطبيعة الغنّاء، فهي التي يختلف إليها للشرب، وتشكّل عنصراً مهماً لاستكمال اللذة والسرور، فأشار إلى وارف أشجارها، ونضارة روضها، وشدو حمائمها، وتفضيل شرب الخمر في فصل الربيع:

أنَديمي اسْقنـــي لقد حَـــلاّ شـــرْبُ راحٍ بِراح

وغُرابُ الظّـــلامِ لَقَدْ ولّى مِنْ حَمامِ الصَّباح

.....

وانْثنى قُضْبُ روضها النَّضرُ طَـرِباً تلْعَـــبُ
عجَباً كيفَ نالَها السُّكْـــرُ وهـي لا تَشْـــربُ
وتغنّت حَمائِـــم الـــوُرْقِ بلســـان بَديـــعْ
واستهلتْ مدامعُ السُّحْـــبِ فَوقَ وَشْيِ الرَّبيـعْ

كما أظهر نظرته الجمالية للخمر من حيث إبراز لونها، فهي مشرقة مضيئة، كالشهب في صفائها، وشدة ضيائها، في مثل قوله:

وشَرِبْنـا مِنْ كَأسِهـا شَمْسَـاً كُلَّلَـتْ أنْجُـمـا

ونستشرف في هذه الموشحة عادات مجتمع الشاربين، والوقوف على تقاليدهم، من حيث كتمان السر فيما يجري في مجالسهم وهم في حالة السكر وعدم إذاعته لئلا ينكشف لغيرهم، ولعلّه قد أفاد مما ذكره القدماء عن شرط الندماء من حيث " ستر العيب، وحفظ الغيب " (٥٠):

نحْنُ أهلَ الهوى لنا ستْـرُ هَتْكُهُ يَصْعُبُ

أما الموشحة الثانية (٥١) فقد وقفها على مجلس الشراب دلالة على فتنته بالطبيعة، التي يقدم بوصفها لمجلس الشراب، ويأتي الحديث عن الخمر بالدعوة إلى شربها فقط ؛ فجمال المنظر وسحره، وصفاء السماء، وشعاع أضواء كواكبها، وأنسام ليلها العليلة، وندىّ صباحها، تدعوه لمنادمة الكأس، وارتشاف رحيقها:

ولاحَ بالمَشْـــرقِ نورٌ أضَـــا على الفَضا
وكـان نَجْمُ الليلَ قد نَضْنَضَا جَمْرِ الغضا
وصـار فوقَ الجُنْحِ لمَّا مضى واسْتَعْرضـا
وسالَ مِنْهُ النَّهْرُ عنَد السَّياح في البطـاح
يلْقُطُ إذا جَنا لآلي الأقـــاح

ويستمر على هذه الصورة إلى أن يصل إلى الدعوة للشرب، وينهي بذلك الموشحة، فيقول:

ونادِ بالنَّدْمان عنْدَ اعتقـــادْ بعد الرّقادْ:
باكِرْ إلى اللّذاتِ والاصْطِباح.....

بنـــاؤها:

كان لسان الدين يأتي بموشحاته تامة، فيجعل لكل موشحة مطلعاً، متناغماً مع بناء الخرجة التي اختارها لها، ولم يصل إلينا ما هو خلاف ذلك.

ولا توجد قاعدة محددة يرجع إليها في نظم الموشحات، إذْ يتحكّم في ذلك إتمام المعنى المطلوب، وإسعاف القريحة ؛ لإثبات قدرته على نظم الموشحات بجميع أشكالها؛ فمنها ما يتكوّن من أربعة أبيات (٥٢)، ومنها ما يصل إلى أحد عشر بيتاً(٥٣)، وهو ضرب من التفنن ؛ بحثاً عن شكل آخر للموشح، يعتمد فيه الإطالة والتنوُّع الموسيقي، دون أن يقيّد نفسه بما شرطه النّقاد في تفضيل أن تكون أبيات الموشحة خمسة أبيات (٥٤).

وينسحب ذلك على نسيجها الداخلي ؛ فكان يفضّل أن تتشكّل أقفال الموشحة من أربعة أغصان وهو الأغلب والأعم، ويتشكّل بعضها من غصنين، أو ستة أغصان، ومما يسترعي الانتباه أنه لم ينظم من الموشحات التي تشكلت أقفالها من ثلاثة أغصان، إلا موشحة واحدة جاء به على سبيل المعارضة. (٥٥)

وأما الدور في موشحاته فيتكون من ثلاثة أسماط، ولم يرد ما هو خلاف ذلك، كل سمط منها يتكون من غصن واحد، كقوله: (٥٦)

صاح لا تهتمم بأمر غَـــدِ
وأجزْ صرْفها يداً بيَـــدِ
بين نهر وبلـــبل غَـــرِدِ

وربما يتكون كل سمط منها من غصنين وهو الأغلب والأعمّ: (٥٧)

لا كَلّف اللهُ النُّفوسَ الرِّقـــاق من مَضَضِ الأشواقِ مالا تطيقُ

ويتكون السمط أحيانا من ثلاثة أغصان، فيكون مجموع الأغصان تسعة في الدور الواحد: (٥٨)

عُلاه لا تُحصـــى والشَّرْطُ والثُّنيـــا دأباً ينافيهـــا

ويرتبط القفل بالدور الذي يسبقه ارتباطاً وثيقا، ويشكلان معاً وحدة معنوية وفنية واحدة، إذ يتّحد المعنى والمبنى في نسق فني واحد.

أما الخرجة فقد أولاها لسان الدين أهمية كبيرة، وأعطاها عناية تامة، لمعرفته بموقعها من النفوس ؛ فكان اختياره لها يعتمد على الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي ؛ فهي " أبزار الموشح وملْحُه وسُكّره ومِسْكُه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة " (٥٩).

وتعددت مصادر الخرجة عنده ؛ فمنها ما كان مأخوذاً عن ظواهر اجتماعية في ذلك العصر، مثلما كان يتردّد على ألسنة بعض الباعة، في مثل قوله(٦٠):

عارضتْ قولَ بائع التَّمْـرِ بمقال شجـي:
غرّبوك الجمالُ يا حَفْصَـةُ من مكانٍ بعيـدْ
من سِجِلْماسة ومن قَفْصَةْ وبلاد الجَريـدْ (٦١)

فقد أخذ هذه الخرجة عن ظاهرة اجتماعية مألوفة تتمثّل بنداء الباعة للترويج لبضائعهم، وهو ما يعطي تصوراً عن ملامح الحركة التجارية هناك.

ومن مصادر الخرجة ما يتردّد على ألسنة لاعبي الشطرنج، دلالة على شيوع هذه اللعبة في المجتمع وأهميتها آنذاك، حتى أصبحت " مما يضطر باب الملك إليه بمنزلة الأطباء والشعراء " (٦٢)، يقول:

انا نوفـى ببيْدقـا ونطيـق نحـرز
ارم مانع ولا تشعّبني قبل أن نفـرزُ (٦٣)

أو أخذ جزءاً من أغنية دارجة في المجتمع، في مثل قوله (٦٤):

أوْأىْ غزيّلْ كـاهْ قدْ كان عَـزَمْ
على أن يُقَبّلْ فـاهْ ثُـمّ نـدمْ

وبذلك فإن موشحات لسان الدين تضيء لنا بعض المظاهر الاجتماعية في الأندلس التي لم ترد في مصادر أخرى عن المجتمع الأندلسي في تلك الفترة.

ومن مصادر الخرجة عنده ما أخذه عن وشّاحين سابقين له، إذْ اتخذ ما استحبّ من مطالع موشحاتهم خرجة لموشحاته على سبيل المعارضة لغايات فنية خالصة، وهي ظاهرة شائعة ومقبولة عند الوشاحين، يقول ابن سناء الملك (٦٥): " وفي المتأخرين مَنْ يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره، وهو أصوب رأياً ممن لا يوفّق في خرجته بأن يعربها ويتعاقل، ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل".

وتعدّدت أشكال الخرجة عنده، فمنها ما كان معرباً، ومنها ما كان غير معرب، يتحكّم في ذلك إعجابه بتلك الخرجة، وما تؤديه من وظيفة في بنية الموشح، وأثر في المتلقي، دون أن يلتفت إلى الغرض الذي أُنشيء من أجله الموشح، ومثال ما جاءت خرجته معربة في الغزل قوله:

دمْعُ عيني أنهى إلى مخّي بجـوىً مُلْهَـبِ
حين نادى الحَبيبُ بالفَـخْ يا دموعي اسْكبي

وربما أضاف للخرجة التسكين الذي هو من خصائص العامية ؛ لتقترب ألفاظها من اللغة العامية، إذْ إن الإعراب في الخرجة غير مستحب في الموشح، إلاّ إذا كانت الخرجة مشحونة بدفقة شعورية عالية " وتكون ألفاظها غزلةً جداً، هزّازة سحّارة " (٦٦)، ومع ذلك فإنه يجنح فيها إلى السلاسة والتدفّق، ويضفي عليها لوناً من العفوية والبساطة، حتى يقترب في بعضها من لغة الخطاب اليومي، في مثل قوله في موشحة الاستعطاف:

حسبي عفو الله لم ذا العتـاب إن كان وأذنبت ترانـي نتـوبْ
أمس أذنب العبد واليوم تـاب والتوب يمحي يا حبيبي الذنوبْ

وهناك موشحات غير معربة ولكنها غير ساكنة، وربما كان ذلك في أصل وضعها في مثل قوله(٦٧):

أش يَكـنْ ممّا مَضى بَـدْرُ وخفـي كوكـبُ
ربِّ قوّني على الصّدودِ صَبْري وذا الفراق ما أصْعبُ

فما يقرّب اللغة الفصيحة من العامية في هذه الخرجة هو إبدال هاء الضمير في لفظة(أصعبُ) بالضمّة لتتناغم مع الوزن والإيقاع، فأصل اللفظ (أصعبه).

وعلى الرغم من مجيء هذه الخرجات غير معربة، فإنها جاءت بلغة عربية محكية مألوفة ومفهومة، ومناسبة لموضوعها، وموافقة للحنها، ولم تأتِ أعجمية ؛ لانحسار الأعجمية، وقلة استخدامها آنذاك.

أما ما ورد من خرجات باللغة الفصيحة فإن فيها دفقاً شعورياً عالياً، وإيقاعاً موسيقيا شجياً، فضلاً عما فيها من طلاوة الألفاظ، وسلاسة الأسلوب.

وللسان الدين طرائق متباينة في التمهيد لخرجته ؛ لتخلق جواً نفسيا لدى السامع، والتهيؤ لسماعها، والتلذّذ بها، باستثارته في الدور الأخير من الموشحة، وعند الوقوف على هذه الأدوار نجده يقدّم لها تارة بـ: "صحتُ، فقال " أو بما هو في معناه، " دعْ، تغنّيت، نادِ " في مثل قوله في السمط الذي يسبق الخرجة:

فانْثَنى وهْوَ مُعْرِضٌ عني فتغنّيتُ فيه:

وتظهر قدرته الكبيرة في الاستحواذ على نشاط سامعيه، من خلال ما يودعه من إيحاء في الدور السابق لها دون أن يمهّد لها، وهذا النوع مما لم نألفه عند الوشاحين الذين سبقوه، في ضرورة الاستطراد إلى الخرجة بلفظة في الدور السابق لها تشعر بها، وتدل عليها، إذْ يعوّل في ذلك على ذوق السامعين في مجالس الغناء، في مثل خرجة موشحة المديح (قد قامت الحجة):

دولتُهُ اخْتصّـا تأنّق العليـا بكلِّ ما فيهـا
بدائعُ البَهْجَـةْ ونُزْهَةُ الخاطِـرْ وجَنّةُ الخُلْـدِ
وراحَةُ القلْـبِ وبُغْيةُ الناظِـرْ في ذلك الخَـدِّ

وفي ذلك يبدو ابن الخطيب من الوشاحين المبدعين المولعين بالبحث عن صيغ جديدة، وممن يبحثون عن فتح آفاق جديدة في التمهيد للخرجة، لم يسبقوا إليها؛ لبيان قدرته الفنية، والإسهام بشكل إيجابي في إغناء هذا اللون من فنون القول المختلفة.

ويبدو في هذه الموشحة أيضاً قدرته على الابتكار، وصياغة الخرجة بنفسه على غير مثال سابق ؛ مراعاة لمقام الممدوح وتكريماً له، وإشعاره بأن هذه الموشحة لم ينطق بأصل بنائها أحد من قبل، لا من حيث تشكيلها الفني، ولا من حيث وسائل التعبير عن معانيها، وهذا ضرب آخر مما أضافه لسان الدين لهذا الفن.

اللغــة والصياغــة:

يمتلك لسان الدين ثروة لغوية كبيرة، وقدرة على تطويع الألفاظ واستغلال دلالتها العاطفية، وثرائها الصوتي، تمكّن من خلالها من التعبير عن مشاعره وأحاسيسه ؛ فانقادت له بجميع مستوياتها الدلالية والصوتية والتركيبية في تشكيل النص، لأن " تحليل الكلمة الشعرية بجميع ظلالها ومظاهرها أداة لفهم نشاط الأفكار، وحركة المشاعر، وتكوين الآراء حولها"(٦٨).

وكان ينتخب من الألفاظ ما كان حسناً، لحمل مضامين منتخبة، تؤديها بصورة واضحة ومؤثرة " فإذا كان اللفظ لذيذا في السمع كان حسناً... فإن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار"(٦٩)، فالمفردة اللغوية هي " مادة الأدب" (٧٠)، و" عامل من أقوى العوامل التي تتوقف عليها قيمته الجمالية" (٧١)، ولا تظهر دلالتها أو قيمتها بنفسها بل من خلال التركيب الذي ترد فيه ومناسبتها لموقعها، وما يجاورها من ألفاظ. (٧٢)

ولما كانت الطبيعة ذات وقع مؤثر في النفس، فقد توفّر على استعمال الألفاظ المختارة منها، في الأبنية والمفردات، وما توحي به من دلالات، وما تشكّله من إيقاعات نغمية، مثل الندى والأزهار والرياض، وغيرها، فاتسمت موشحاته من هذا الجانب برقة ألفاظها، وعذوبة إيقاعها.

وترددت في موشحاته ألفاظ الحرب والقتال وما هو في بابها، وربما كان ذلك متعلقاً بشخصه، فقد كان قائداً عسكرياً، ومشاركاً في الحروب ؛ قتالاً واستعداداً وتحريضاً واستنهاضاً للهمم، فضلاً عما كانت تعيشه الأندلس من حروب متواصلة مع الإمارات الأوروبية المجاورة التي لا تألو جهداً في القضاء على الإسلام هناك، فهي ألفاظ مألوفة عند الناس، ومتفقة مع روح الموشح، وتعبّر تعبيراً صادقاً عن عصرها، فيقول في موشحة " قد قامت الحجّة ":

والأرضُ مُرْتجَّـةْ بالعَسْكَرِ الزّاخِـرْ قد ماجَ بالجُـرْدِ
وغصَّ بالقُضْـبِ والصَّارمِ الباتِـرْ والحلق السَّـردِ

ويقول في موشحة أخرى (٧٣):

الدهرُ ميدانٌ لحربِ ضَـروس بين الغروس
حربٌ غَنَتْ عن كلّ بأسٍ وبوس وعَنْ لبوس

ورفد موشحاته بالألفاظ الصحراوية مثل ألفاظ العيس والجمال، والحداة والبيداء والقباب، يتبين من خلالها أنه كان يؤثر جزالة اللفظ، وفخامة العبارة جنباً إلى جنب مع الألفاظ الرقيقة، وهو ما يشكّل انعكاساً حقيقياً عن حالته الشعورية، ويعطي صورة أكثر وضوحاً عن لغة الموشحات، التي عابها بعض النقاد المحدثين من ركاكة وتفاهة، هبطت بلغة الشعر إلى منزلة اللغة العامية، مما أفقدها هيبتها وجلالها(٧٤)، فقد تحاشى اللغة الركيكة والضعيفة، وابتعد عن الغموض، والتعقيد فيها، إلا ما ورد في خرجة موشحاته التي جاءت باللغة المحكية، فهو يعطي الصورة الحقيقية عن لغة الموشحات في تلك الفترة المتأخرة من عمر الدولة الإسلامية في الأندلس، إذ:" إننا قد نلاحظ في عصر غرناطة المتأخر اهتماما شديداً بلغة الموشح وجزالة وبناء رصينين قد لا نجدهما فيما سبقه من العصور "(٧٥)، وليس كما ما ذهب إليه أحد الباحثين من " أنه كلما تقدم الزمن به زاد عدم العناية بالإعراب فيه"(٧٦).

ومهما يكن من أمر فلكلٍّ موشحة ألفاظها الخاصة، يستدعي منها ما يثري تجربته الفنيّة والشعورية ؛ ففي الاستعطاف تكثر ألفاظ التذلل والعفو، وفي المديح تكثر ألفاظ التعظيم والتبجيل، وفي الغزل والخمريات تكثر ألفاظ النسيب والخمر والوشاح والكأس....الخ، فقد تراوحت لغة الموشحات عند لسان الدين بين اللغة السهلة الميسورة والجزلة المتينة، تبعاً للغرض الذي أنشئت من أجله الموشحة.

وكان لسان الدين مغرماً بالتورية، فجاء بما حسن منها في موشحاته على الرغم من أنه كان مقلاً فيها، في مثل قوله في موشحة " جادك الغيث ":

وروَى النُّعمانُ عن ماءِ السَّما كيفَ يَرْوي مالكٌ عَنْ أنس

فقد ورّى بالنعمان بن المنذر ملك الحيرة، وأراد بذلك شقائق النعمان النبتة البرية المعروفة، وورّى بماء السماء أم المنذر وجدة النعمان، وأراد بذلك ماء المطر، ومالك هو مالك بن أنس أحد الأئمة الأربعة، وأنس والده " والمراد أن رواية مالك عن أبيه رواية صِدْقٍ ومثلها رواية الشقيق عن أبيه المطر، وصدقها بادٍ في زهره وحسن منظره"(٧٧).

وفي استعماله لقب محمد الخامس الغني بالله فقد أفاد مما يؤدي هذا اللقب من معنى آخر فيه دلالة الأصل، حيث جعل التورية بغنى محمد الخامس بالله تعالى عن البشر (الغني بالله عن كلّ أحد)، وفي ذلك إشارة إلى قوّة إيمانه، وكفاية الله له.

وجاء بما يستحب ويلطف من الأحاجي والألغاز، في مثل قوله (٧٨):

بأبي من صرتُ من حُبِّهِ رهْنَ هاءٍ وميمْ
أنا من حبهِ كشَطْرِ اسمهِ وهو باقٍ سليمْ

كوكبٌ يَسْتَمِـدُّ مِنْ وجْهِهِ كلّ قلــب سليمْ

فقد أشار إلى همّه فألغز بأنه " رهن هاء وميم" هم، وكذلك ألغز باسم محبوبته وبمعاناته، إذ اكتوى بنار عشقه، فأشار إلى حرفي الكاف والواو وهما من الكي ويشكلان في الرسم الإملائي نصف كوكب، وهي مكتملة بجمالها كاكتمال اسمها، ومع أن ذلك يفقد المعنى عذوبته، والموسيقا حلاوتها بانصراف النفس إلى التفكير في حلّ هذا اللغز، إلا أنها تبقى مستملحةً في بابها.

ولأنه كان ينتخب كل أسلوب موح ومؤثر، فقد قام بتوظيف الأسلوب المستخدم في القَسَم عند عامة أهل الأندلس، مع وضوح هذا الأسلوب، وتناغمه مع السياق والغرض، وما توخّى فيه من سهولة في التعبير، وبساطة في التركيب، ومحاولة للابتعاد عن الابتذال في الموشحة، في مثل قوله (٧٩):

إنْ يقع ذا الطيرُ في فخّي أو يجيء مُنْصبي

كانَ هذا بخّــا على بخّي إيْ وحقِّ النّبــي

يلاحظ ذلك في قوله " إيْ وحقّ النبــي "، فضلاً عما تصرّف في بناء معنى التعظيم والاستحسان المألوف استخدامه عند العرب وهو " بخ بخ "، إذ استخدمه بطريقة أخرى بقوله: " بخًا على بخّي "، ولعل في استعماله هذه الصيغ ما يدل على شيوعها في المجتمع، فضلاً عن طبيعة الموشّح الغنائية التي توجب عليه التعامل مع فئات المجتمع جميعها.

ومن الخصائص التي اتسم بها التشكيل الفني، كثرة استخدام التراكيب الانفعالية، والصيغ التأثيرية التي اتخذها مقصداً بلاغياً وأسلوبياً، لما لها من إيحاء سمعي ودلالي، فتتحد في الموشح ثنائية الدلالة والصوت، ويتحول الكلام من صورة إخبارية عادية إلى أداة تأثير في المتلقي، ووسيلة تعبير فني عن المعنى.

ومن هذه الصيغ أسلوب التمني على صيغة الاستفهام غير الحقيقي، الذي يعبّر عن الأمل (٨٠):

هل عائــد الأُنْس من بعدمـا قد أعْدَمـا

أو يسْعِفُ الدهْرُ بنيـل اقتراحْ هذا انتزاحْ

أو هَلْ يَلِينُ القَلْبُ بَعْدَ الجماحْ

والاستفهام الاستنكاري الذي يقرّر حقيقة موجعة، في قوله (٨١):

ما لِطَيري بالبُعْدِ قد شطّـا غابَ عَنْ وَكْرِهِ

و استخدام أسلوب التوجع للتعبير عن حالة الألم واللوعة التي يعانيها(٨٢):

آهٍ مِنْ لَوْعَة برتْ كَبِـدي يومٌ حثّوا الرِّكابْ

واستخدام أسلوب الدعاء على صيغة النداء ليكون أكثر تأثيراً في المتلقي، وهو يمثّل حالة القلق التي يعيشها، وشكّلت دافعاً قويّاً لغرض المديح الذي أشرنا إليه في موضعه من البحث، فيقول من الموشحة التي مدح بها أبا سالم المريني:

ناديتُ في الظُّلَمَةْ يا مالِـكَ المُلْـكِ يا دافِعَ البَلْـــوى

فــرِّج لي الغُمّــةْ أنتَ الذي تُشْكَى مَنْ أعْلَنَ الشَّكوى

واستعمال صيغة الحال وهي صيغة قادرة على تحويل التعبير من السذاجة إلى التعبير الفني المؤثر، وقد جاء استخدامها للتعبير عن ذاته في قوله:

لك مولاي سطوةُ الرَّخِّ وهو لم يُغْلَــب

و لمُضْناك ذلةُ الفَــرْخِ وهو في المخلَبِ

وقوله في موشحة جادك الغيث:

وبقلبي منكُمُ مغتــــربُ بأحاديث المنى وهو بعيدْ

قَمَرٌ أطلعَ منه المَغْــربُ شقوة المُضْنى وهو سعيدْ

كما اتسمت موشحاته بضروب من المبالغة في تشكيلها الفني، وتشكيلها المعنوي، لتوكيد المعنى في نفس المتلقي، وترسيخه في ذهنه، ومن ذلك استعمال كثير من الصيغ البلاغية كصيغة فعيل وهي " إحدى أدوات عنصر اللغة في الإبداع "(٨٣)، وقد استعمله جنباً إلى جنب مع صيغة اسم الفاعل منفردين أو مجتمعين ؛ لما لهما من دلالات مؤثرة ومعانٍ كامنة فيهما، وقد أكثر من استعمال هذه الصيغ في غرضي المديح والغزل، فقال في المديح مستعملاً صيغة فعيل:

الكريم المنتهــى والمنتمــى أسد السرج وبدر المجلس

وصيغة اسم الفاعل:

معالِجُ الصَّــــدعِ ذو العروةِ الوثقــى وقامِعُ الظالِـــمْ

و مثال ما اجتمعت فيه الصيغتان في المديح قوله:

ملكٌ عزيزُ الجارِ سامي العلا مؤمِــلُ العفو لِمَــنْ أذْنَبا

وأما ما جاء في الغزل، فقوله:

مائسُ القدِّ نحيلُ الخصرِ سالِب كلَّ رَوْع

وفي ذلك تأكيد لهذه الصفات، وتعبير عن ملازمتها للموصوف، فضلاً عمّا تثري هاتان الصيغتان الموسيقا الداخلية للنص.

موسيقا الموشحة:

تشكّل الموسيقا عنصراً مهماً في ثقافة لسان الدين، وله فيها مؤلفات، وكان الغناء جزءاً أساسياً في مجالس السمر والغناء، والمغني أحد الوسائل المهمة فيها، ولذلك اتخذ له مغنين مجيدين (٨٤) على عادة كبار رجال الدولة في حينه، إذْ كان المغنون مما يضطر إليه باب السلطان. (٨٥)

وعليه فإن لسان الدين يدرك ما للموسيقا من أثر في المتلقي، وما تؤديه في النص، فالوزن يمثل " البنية الإيقاعية الأساسية في موسيقا الشعر "(٨٦)، فكان يحسن اختيار الإطار الموسيقي المناسب الذي يساعده على توليد النغم الذي يتطلبه الغناء، ويتوافق مع المضمون، ويتناغم مع صوت المغني وأصوات المرددين الذين يؤدون الموشحة، ويشكل توقيعاً نفسياً يعبّر عن حالته الشعورية.

ويتبيّن من الموشحات التي وصلت إلينا أنها تنقسم من حيث أوزانها إلى قسمين: فالقسم الأول جاء به على أوزان الشعر العربي، وتقيّد بتفاعيل بحوره، والقسم الآخر جاء به على تفاعيل العرب دون أن يُعنى ببحورها ودوائرها.

فقد نظم بعض موشحاته على بحور مختارة من بحور الشعر العربي المعروفة، التي اتسمت بامتلائها الموسيقي، إذْ ينتقي من البحور التامة الأخف في الإيقاع، والأكثر انسيابية في الموسيقا كالخفيف والرمل والمتقارب، كما ينتقي المجزوء من البحور أو مشطورها.

فمنها ما جاء على بحر شعري واحد، تتساوى فيه تفعيلات الأغصان في الأقفال والأدوار؛ لتبدو الموشحة كأنها قصيدة شعرية متّحدة الوزن متعددة القوافي على صورة الأطر الفنية المتوارثة، ومن ذلك الموشحة التي يقول فيها:

يا ليتَ شِعْري هلْ بدا من إيـــابْ يوماً وعند الله علـمُ الغيـــوبْ
ساعات أُنسٍ تحت ظلّ الشبـــاب خضرُ الحواشي طيباتُ الهبـوبْ

فقد جاءت هذه الموشحة على البحر السريع على التفعيلات مستفعلن مستفعلن مَفْعُلاتْ.

وربما اختار من البحور ما كان إيقاعه سريعاً، حسب المناسبة والغرض وطريقة الغناء، في مثل الموشحة:

قد قامت الحجَّـــةْ فلْيَعْـــذُرِ العـــاذِرْ فالعَذْلُ لا يجـــدي
شيئاً سوى الكَـــرْبِ أو شقوةُ الخاطِـــرِ أو شـدةُ الوجـــدِ

فقد جاءت هذه الموشحة على مشطور البسيط، والبحر البسيط من البحور المملوءة بالموسيقا و" مما يلائم حركات أرجل الراقصين " (٨٧)، وكان موفقاً في اختياره لهذا الإطار الموسيقي ؛ لما يؤديه من خدمة في حمل المضامين، وسهولة ترددها على الألسنة، وانتشارها بين الناس ؛ لملازمة الرقص للغناء في الأندلس، إذْ كانت الموشحات تغنى في الشارع بشكل عام، وعادة الجمهور مشاركة الوشاح في أداء بعض أجزائها. (٨٨)

ومن الموشحات ما جاء على أكثر من بحر شعري، حيث أجاد في استعمال الأوزان المركبة التي تأتي على وزنين عروضيين ؛ للحدّ من الاندفاع الموسيقي، وشدّة تدفّقه، وارتفاع وتيرته ؛ لإضفاء الهدوء والمدّ واللين على موشحته، مثلما جاء في موشحته:

كم ليوم الفراق من غصّةْ في فؤاد العميدْ
نرفعُ الأمرَ فيه والقصّـةْ للوليّ الحميـدْ

فالقسيم الأول جاء على البحر الخفيف، وجاء القسيم الثاني من الموشحة على بحر الخبب، زاد على آخره حرفاً واحداً ليصبح فاعلن فاعلان، أو فعِلُن فاعلان. (٨٩)

ومثلها الموشحة التي مطلعها:

طلع البدرُ جانبَ الكَـــرْخِ في دُجى الغيهـبِ
ولوى لامَ صدغهِ المَرْخـي دبَّ كالعقـــــربِ

فقد جاء القسيم الأول من البحر الخفيف، وجاء القسيم الثاني على بحر الخبب(المتدارك)، مع مراعاة أن القسيم الأول في الأقفال والأدوار على وزن واحد، كذلك القسيم الثاني في كل من الدور والقفل على وزن واحد أيضاً.

والقسم الآخر التزم فيه تفاعيل العرب دون أن يُعنى ببحورها ودوائرها، وأعطى لنفسه حرية التصرّف في الوزن والإيقاع، فيجعل لكلّ موشح تفعيلاته الخاصة به، حيث تكوّن وزناً عروضياً جديداً، يراعي فيها أداء وظيفتها الموسيقية كما ينبغي من التلحين والتنغيم والتطريب، ويراعي فيها التنوع في الألحان من حيث التوزيع الموسيقي أو التنوع في الإيقاع، ومثال ذلك الموشحة التي مدح بها أبا الحجاج يوسف الأول، ومطلعها:

زمن الأنس كلما ولّى رده مُعْـــجِـزُ
فاغتنم ريّـق العمـــر وهو مستوفـز

وقد حاول ابن سناء الملك أن يقيم لمثل هذه الموشحات عروضاً " يكون دفتراً لحسابها وميزاناً لأوتارها وأسبابها، فعزّ ذلك وأعوز، لخروجه عن الحصر وانفلاتها من الكفّ" (٩٠)، كما عزّ ذلك على المستشرق هارتمن حينما حاول أن يخضعها للوزن، وأن يرجعها إلى بحور الخليل (٩١)، كما فعل الصنيع نفسه الدكتور مقداد رحيم في كتابه عروض الموشحات.

ومهما يكن من أمر فقد كان لدى لسان الدين رغبة واضحة إلى الموشح الشعري، يتمسك بالأوزان التقليدية في تأسيس موسيقاه ونغماته، مع ملاحظة التزامه بموسيقا الموشحات التي عارضها وقيّدته بأوزانها، وقافية أقفالها.

كما كان لديه القدرة الكافية على التفنن في القافية" التي تحدث في طبيعتها لوناً من التطريب الذي يصافح الأذن من خلال إعادة الأصوات

" (٩٢) ؛ لتؤدي ما يريده من جرس موسيقي يتساوق مع غرضه، وطبيعة اللحن الذي يقوم بتوجيهه، والتحكم فيه.

وله اهتمام بالقافية الداخلية، حيث يلتزم التصريع الداخلي للأغصان، وينوّع في شكل هذا التصريع، ويأتي به بطرائق مختلفة، مثل ترصيع الأغصان باتفاقها على قافية واحدة، لاسيما الموشحات التي يتشكل مطلعها من غصنين أو ثلاثة أغصان، أما الموشحات التي يتشكّل مطلعها من أربعة أغصان فإنه يجعل قافية الغصن الأول تتفق مع قافية الغصن الثالث، وقافية الغصن الثاني تتفق مع قافية الغصن الرابع، وربما اتفقت قافية الغصن الثاني والرابع دون اتفاق بين الأول والثالث.

وكان يترجم المضامين إلى نبضات إيقاعية تبدو من خلال التلازم بين القافية وبين المضامين، بمعنى أنه ينتقل من قافية إلى أخرى مع انتقاله من فكرة إلى أخرى " وليس الوزن صورة صوتية مجرّدة، يمكن فصلها عن مدلولها، وإنما هي بناء صوتي معنوي" (٩٣)، كما أن " كل بنية إيقاعية تتشكل تتضمن علاقة دلالية خاصة " (٩٤).

وخير ما يمثّل ذلك ما مدح به أبا سالم المريني، حيث أتى بتعدّد القافية متغيّراً صوتياً يحاكي في تعدده تعدّدَ الصفات، فكل نبضة إيقاعية تتضمن فكرة خاصّة بها، يجتمع فيها المستوى الصوتي والمستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي، فيقول في موشحة (قد قامت الحجة):

الواهبُ الألـــفَ تأتي معاليـــهِ مِنْ رَجْعِهِ الطَّرْفـا
وخارقُ الصّـــفَّ إلى أعاديـــهِ إنْ شاهدَ الزَّحفـا

ويعتمد أحياناً الأسلوب المستدير في التشكيل الفني لموسيقا الموشح، أي استخدام الألفاظ المتعارضة التي تربط أجزاء الموشح بشكل دائري، لإحكام الإيقاع وتماسكه، فضلاً عما تتضمنه من تكرار للقالب الصوتي، مثل قوله:

من بني قيس بن سعد وكفـى حَيْثُ بَيْتُ النَّصْرِ مَرْفُوعُ العَمَدْ
حَيْثُ بَيْتُ النَّصْرِ مَحْمِيُّ الحِمَى وجنى الفضـل زَكيُ المغـرس

وقوله:

حدّثْ عن السـلوان أو شئتَ ياصـاحِ حدِّثْ عن العنقـا

وقوله:

قد حرّك الجلجلَ بازيُ الصباحْ والفجـر لاحْ
فيا غراب الليل حثّ الجنـاحْ
ولاحَ بالمشـرقِ نـورٌ أضـا على الفضـا

وتبدو ظاهرة التكرار اللغوي واضحة في موشحاته، يتخذها أسلوباً تأثيرياً وموسيقياً، حيث يبدو وكأنه تكرار للوحدات الصوتية على مستوى الحروف والألفاظ والعبارات ؛ لإعطاء جرس موسيقي متناسق مع الجو الموسيقي العام ؛ زيادةً في التأثير، وزيادة في التنغيم.

وإذا أعجبه قالب صوتي يتشكل من أكثر من لفظ، فإنه يكرره في أكثر من موشح، لاسيما إذا تناغم المعنى مع الموسيقا في هذه المواضع، فقال في موشحة (كم ليوم الفراق من غصّة):

فهـي إذ أمّتـه مختصّـة بجهـادٍ جهيـدْ

فقد كرّر " جهاد جهيد" بموشحة " جادك الغيث " مع تبديل " جهاد" ب "جهد"، فقال:

جَلَبَ الهَمَّ لَـهُ وَالوَصَـبَا فَهْوَ للأشْجَانِ فِي جهْدٍ جَهِيـدْ

وقال في إحدى موشحاته:

عارضتْ قوْلَ بائـعِ التَّمْـرِ بمقالٍ شجـي:

كرر "مقال شجي " في موشحة أخرى، فقال:

و استمعها ودَعْ مقال شجـي:

وربما كان تكرار القالب الصوتي في الموشح ذاته، فقال:

أش يكن ممّا مضى بـدرُ وخفي كوكـبُ

كرر "خفي كوكب" في موضع آخر من الموشحة ذاتها بعد أن جعل بينهما فاصلا من الأبيات:

اسقياني فقد بدا الفجـرُ وخفي كوكـبُ

وفي بحثه عن إحكام الإيقاع أغرته المحسنات اللفظية والمعنوية من جناس وطباق، ورد الأعجاز على الصدور، فقد توفر على توظيفها ؛ لزيادة التنغيم في الموشحة من خلال المستوى الصوتي للألفاظ، مع ما تؤديه هذه المحسنات من خدمة للمعنى، فجاء المستوى الصوتي متناغما مع المعنى، أو بما يوحي به هذا الصوت، وتوافقت لديه في كثير من المواضع البنية الصوتية مع البنية الدلالية، مثل مناجاة الماء والحصى في موشحة(جادك الغيث).

فما يتطلبه السياق منها يأتي به، فالطباق مثلا يأتي به حين يكون السياق يُعنى بالتنوع، وتبدل الحال، أوالمقابلة بين حالتين، ومن ذلك قوله في موشحة الاستعطاف:

والله ما الهجرانُ إلا عـذاب يا شرّ ما تحمل منه القلوبْ
اليوم في الطول كيوم الحساب والليل ما للنجم فيه غروبْ

.....

حسبي أبو الحجاج من ناصرِ يجمعُ من شملي ما شتتـــا

فقد طابق بين اليوم والليل، وفي ذلك تناغم مع الفكرة التي أرادها، للدلالة على شدة معاناته وديمومتها في الليل والنهار ؛ بسبب بُعْدِه عن أبي الحجاج يوسف الأول.

كما طابق بين جمع وشتت للدلالة على تبدُّل الحال، فبعد أن كان شمله مجتمعاً أصبح مشتتاً، ولا يقدر على جمع شمله إلا السلطان.

وفي مديح محمد الخامس يقول:

قد تساوى محسنٌ أو مذنبٌ في هواه بين وعد ووعيدْ

فقد طابق بين المحسن والمذنب لشمول حكمه جميع أفراد المجتمع بتنوع صفاتهم، كما طابق بين الوعد والوعيد بما فيهما من جناس؛ للدلالة على اجتماع الضدين في الممدوح، وهما الثواب والعقاب، ولأنه جاء في الغصن الأول بالمحسن والمسيء جاء في الغصن الثاني بالثواب والعقاب ؛ ليكون هناك تناغم وانسجام بين موسيقا الغصنين وبين المعنيين ؛ ليقابل المحسن بالوعد، ويقابل المسيء بالوعيد، زيادة في الثراء الموسيقي مما يصح أن نسميه مراعاة النظير.

ولعل سيطرة الإيقاع على لسان الدين جعلته يبحث عن كل ما يؤدي إليه، محاولاً الابتعاد عن التكلف الذي يسيء إلى حلاوته، ومن ذلك رد العجز على الصدر وما يشكّله ذلك من تكرار بطريقة محببة، ومتناغمة مع الفكرة التي يسوقها، فهو تكرار للمعنى لتوكيده وشدّ الانتباه إليه ؛ لضمان التأثير في المتلقي من جانبي الشكل والمعنى، ولإبراز عمق المعاناة التي يعانيها، فيقول في موشحة الاستعطاف:

لعلَّ عفـــوَ الملك القـــادرِ يردُّ جورَ الدهرِ ما قد عتا

حتى متى من صرفه الغادرِ أعلن بالشكوى فحتى متى

ويبدو الجناس أكثر دوراناً عند لسان الدين، فهو " عنصر موسيقي هام يفجّر في الألفاظ طاقات جديدة للعطاء في أنغام مختلفة " (٩٥)، ولا تخلو موشحة من هذه الظاهرة، بل لا يكاد يخلو بيت من ذلك، وفي موشحة الاستعطاف يقول مادحاً أبا الحجاج:

يُرْتَجى حيناً وحيناً يُهـــاب كالليثِ أو كالغيثِ عند الهبوبْ

فقد جانس بين الليث والغيث دلالة على اجتماع الأضداد في الممدوح، كريم في الرجاء وشديد في هيبته، وحين ذكر (يرتجى) في الغصن الأول جاء بما ينسجم معها من الألفاظ وهي كالليث، وحين ذكر (يهاب) جاء بما هو أليق بها فقال كالليث، وجاء بهما على الترتيب نفسه كما وردا في الغصن الأول.

وتبرز في هذا القفل مقدرة لسان الدين الأدبية حيث اجتمع الطباق والجناس معاً " الليث والغيث "، كما أحكم الإيقاع بالتقديم والتأخير والتكرار والترصيع، وقام بتنظيم الوحدات الصوتية في القفل نفسه ؛ ليعطي تدفقاً موسيقياً داخلياً عالياً، ولتلوين النص بها، وتعدّ هذه واحدة من عناصر إبداعه، ومظهراً من مظاهر جمال النص لديه.

كما كان ينتقي ما هو طريف من الجناس ذي الإيحاء السمعي الحسن، دلالة على ثروته اللغوية، وقدرته على توليد الألفاظ بعضها من بعض، في مثل قوله:

والجوى في فؤاد هَيمانـــهْ يشتكي من وجـلْ

ولقد شدّ خصرَهُ بهمْيانـــه فوق رَدفِ الكفـلْ

فالجناس واقع في(هَيْمانـــه وهمْيانـــه)، فيما يسمى بالجناس الكتابي.

كما كان شديد الحرص على تجنيس القوافي ؛ يضيف الإيحاء السمعي من إيقاع الجناس بجميع أشكاله، وأنواع الطباقات إلى رنين القافية، لزيادة الإيقاع، وهي ظاهرة لا تخلو منها موشحة من موشحاته جميعها، وهو ضرب مما كان يعتمده لسان الدين في البحث عن المستوى الصوتي من خلال جرس الألفاظ واستغلال ثرائها الصوتي، وخير ما يمثل توفره على تجنيس القافية في الموشحة ذات المطلع:

ربَّ ليل ظفرت بالبدرِ ونجوم السما لم تدرِ

إذْ لا يخلو قفل من أقفالها من تجنيس للقافية، وجاء جلّ أدوارها على هذه الشاكلة، في مثل قوله:

علّل النفسَ يا أخا العـــربِ

بأحاديث أحلى من الضَّرَبِ

في هواه من وصالـــه أربـي

كلما مرّ ذكرُ منْ تدري قلتُ يا بردَه على صدري

وربما لجأ إلى لزوم ما لا يلزم في تشكيل القافية، زيادة في الدفق الإيقاعي، وتنويعاً للموسيقا في الموشحة نفسها، في مثل قوله:

و الدّوحُ يوفي بالرضا والجـود إلى السجود

شكراً لفضل من بلاه وجـــود من الوجود

وأعينُ النرجسِ تأبى الهجـــود فوق النجود

فقد التزم الحروف (ج، و، د) في قافية كل غصن من غصون هذا الدور.

وقال في موشحة أخرى:

والشربُ قد ألقى بمسكِ انفـدام على المُـدام

حربٌ لمـن قصـــر عنـــي ودام بالانعـــدام

فقد التزم الأحرف (د، ا، م) في قافية كل غصن من هذه الغصون.

ولعل جنوحه إلى هذا الضرب في القافية يدل دلالة واضحة على تمكنه من اللغة، وقدرته على التنويع فيها، بما يزيد من الإيقاع، وارتباط ذلك بتجنيس القافية.

وقد دعم موشحاته بأشكال متباينة من الترجيع الصوتي، ويتمثل ذلك في الاتساق الإيقاعي وزناً ونغماً بين جملتين وأكثر، في مثل قوله:

ظبيٌ من الغيدِ غـــرٌ نشـــا
مقلّدُ الجيـــدِ طاوي الحشا

وفي مثل قوله:

عذّب بالتيه قلبي وبالبينِ فلم أطِقْ صبرا
ظبيٌ تجنّيه ما كان بالهيّنِ قد واصلَ الهجرا
مكملٌ فيه مسرحه العينِ قد أخجلَ البدرا

فهي تولد نغماً متكاملاً تشكّل فيه الجملة الثانية دور الصدى للجملة الأولى في المثال الأول، كما تشكل الثانية ترجيعا صوتياً للجملة الأولى، والجملة الثالثة ترجيعاً صوتياً للجملة الثانية، فتؤكدها دلاليا، وترسخ مضمونها في ذهن المتلقي، من خلال الإلحاح عليها بهذا الإيقاع المطرب.

كما كثرت لديه الأصوات المجهورة بالقياس إلى الأصوات المهموسة واللينة، من أجل توفير أكبر قدر من التنغيم للموشح، وبذلك نلمح لوحة صوتية ذات تشكيلات داخلية، ملونة بأصباغ الألفاظ وألوانها، المستمدة من أصباغ الطبيعة وألوانها.

الصورة الفنيّـة:

لقد توفّر لسان الدين على رسم الصورة الفنية التي ثمّرها خياله، فهي " موطن الاستجابة الحقيقية للشعر عامة " (٩٦)، واستطاع أن يوظفها لبثّ الحيوية في الموضوع والكشف عن مشاعره وأحاسيسه، ونظرته للوجود، فإن " فن القول هو تفكير في صور، وإدراك فني للوجود البشري "(٩٧).

واتسمت موشحاته بكثرة صورها وغزارتها، وتعدد أشكالها وقرب مأخذها، وسلاسة أسلوبها، وتلاحم أجزائها ودقّة نسيجها، لما يجد فيها من راحة نفسية، وهو يمتلك طاقة تصويرية عالية " فظل يمنح العنصر الجمالي التصويري اهتماماً خاصاً".(٩٨)

وكانت جلّ صوره وقفاً على مظاهر الطبيعة التي أباحته أسرارها، وغمرته بسحرها، فكانت عنده تؤدي دورها رمزاً وموضوعاً في آن واحد، وبثّ الحيوية فيما يريد التعبير عنه، إذ اتخذها أداة بيانية، ووسيلة من وسائل التعبير الفني لديه ؛ فازدحمت موشحاته بالصور المستمدة منها، فكان يحسُّ مواطن الجمال فيها، ويأخذ منها ما هو أكثر تعبيراً عن ذاته، وأكثر تأثيراً في المعنى وفي الإيقاع معاً ؛ فبدت هذه الصور زاهية مشرقة تعكس معطيات الطبيعة التي تشكّل " الينبوع الثرّ لعواطف الوشاحين الأندلسيين، وهي مسرح لأخيلتهم ومرتع حواسهم " (٩٩).

فمن مظاهر الطبيعة التي استعان بها في تشكيل صوره الفنية، صورة كلٍّ من الفجر والليل والغمام والحمام والأزهار، وكثيراً ما كان يجمعها في مشهد فني واحد متكامل ومتناسق، بما في ذلك من طرافة في التصوير، فيقول:

أضحك الفجرُ مَبْسمَ الشـرقِ فاستراب الظـلامْ
و انتضى الأفق صارمَ البـرقِ من قُـراب الغمـامْ
وتحلّـــت ترايب الـــوُرْقِ دُرَّ زهـر الكمـــامْ

وأكثر ما يسترعي الانتباه وقوفه مليّاً عند صورة الليل والصباح، والظواهر الكونية التي تظهر فيهما، مثل صورة الليل بصيغة المفرد وصيغة الجمع أو بذكر ما يشير إليه مثل السهر والظلام، والظلمة، والديجور، وصورة القمر بجميع أشكاله ؛ القمر والبدر والهلال، كما ذكر ساعات النهار الأولى مثل مُحيّا الصباح، وضياء الفجر...، ويبدو أن ذلك عائد إلى أمرين، أولهما التعبير عن الذات، وما تشكّله من انعكاس عن المعاناة والأمل في حياته الخاصة، وثانيهما قلّة نومه ليلاً بسبب داء الأرق الذي ظلّ ملازماً له، حتى سمي بذي العمرين لهذا السبب، فهذه المشاهد تبقى أكثر حضوراً في ذاكرته ؛ لمعايشته الدائمة لها، فلا يُستغرب هذا الميل إلى تصويرها، والوقوف عندها في الصور والألفاظ، فضلاً عن مظاهرها الجمالية، ومكانها من التأمّل.

كما يكثر من الاعتماد على تشخيص المعاني وتجسيدها، فضلاً عما يضيف إليها من السمات الإنسانية مما يجعل منها مجتمعاً إنسانياً قائماً بذاته، فهو ينفخ في الصورة الحياة من روحه ومن ذاته، ويتحوّل بها من مظاهر الطبيعة الحقيقية إلى طبيعة المجتمع الإنساني الخاص:

وقدودُ الغصـون ترتاحُ للقـــاءِ النسيـــمْ
و شميمُ الرياض نفّاحُ كثنـــاءِ الكريـــمْ
ومُحيّـا الصباحِ يلْتَاحُ في الجَمَالِ الوسيمْ
وخطيب الحمامِ في الغصن مسهـب موجـز
ينكر النوم فهـو فـي العتْب مُفْصِـحٌ مُلغـزُ

ويعتمد في بناء الصوره الفنية على الإغراب، والمبالغة والتفخيم إلى درجة المغالاة، حتى يبتعد فيها عن منطقية الأشياء أحياناً، في مثل قوله:

فَإذَا المَاءُ تَنَاجَى والحَصَـا وَخَلا كُلُّ خَلِيـلٍ بِأَخِيـــهْ

تُبْصِرُ الوَرْدَ غَيُوْراً بَرِمَـــا يَكْتَسِيْ مِنْ غَيْظِهِ مَا يَكْتَسِـي
وَتَـرَى الآسَ لَبِيباً فَهِمَـــا يَسْرُقُ السَّمْعَ بِأُذُنَيْ فَـــرَسِ

وبذلك تبلغ قدرة لسان الدين غايتها ؛ دقة إحكام، وبراعة إخراج عندما يجعل الماء يتناجى والحصى، والورد يبدو غيوراً برماً، والآس لبيباً فهماً، والأفق يشرق بأديم الغيث(١٠٠)، وما في ذلك من تفاعل بين الصورة البيانية والصوتية واللغوية والدلالية.

كما أن مناجاة الماء والحصى، وغيرة الورد من الصور الفنية المبتكرة، التي تشكّل إحدى فضاءات النص الفنية لديه.

وقد تنمو صوره التي تعتمد على الحواس المختلفة مثل الحاسة البصرية والشمّيّة والحسية وغيرها، وتتلاحم فيما بينها لتشكل الصورة الكلية؛لاستكمال متطلبات اللذة في النفس التي تأتي عادة من مجموع الحواس، حتى ليرى القارئ أو السامع أنه أمام بسيط من الصور، متباينة بأصباغها وألوانها وأصواتها:

إذْ يقودُ الدَّهْرُ أشْتَـاتَ المُـنى نَنْقُلُ الخَـطْوَ على ما تَرسـمُ
زُمُـــراً بَيْـنَ فُرادَى وثُـــنى مِثْلَمَا يَدْعو الحَجِيْجَ المَوْسِـمُ
و الحَيَا قَدْ جَلّلَ الرَّوْضَ سَنَـــا فَتَغُورُ الـــزَّهْرِ مِنْهُ تَبْسِـــمُ

" وكلها صور جميلة، معبرة عن المعنى ومشخصة له تشخيصاً حياً ينبض بالحياة ويموج بالحركة "(١٠١).

وكثيراً ما يجنح إلى طرافة الصورة وتجسيدها، فيقول:

ولجيشِ الصباحِ رايةٌ تركز وخيولُ السحابِ بالبرقِ أبداً تهمزُ

كما يجنح إلى الكناية في رسم الصورة الشعرية، لما للكناية من إيحاء تعبّر به عن المعنى المقصود، أكثر من تعبيره المباشر عن ذاته، ومن ذلك ما وصف به ظلام الليل حين شبهه بالغراب كناية عن شدّته، فيقول:

وغرابُ الظلامِ لقد ولى من حَمام الصباحْ

ولعل ما مرّ من شواهد يبيّن شدة تعلقه بالاستعارة أيضاً في تشكيل الصورة الشعرية، وحسن تشكيله الاستعارة نفسها، في مثل قوله:

حتى إذا لذّت كؤوسُ الهوى وقلتُ وقد نامت عيونُ الزمان

فقد جعل للزمان عيوناً تنام، فأنزل غير المحسوس منزلة المحسوس، بعد أن استعار للزمان العيون من الإنسان، وفي ذلك بيان قدرة إبداعية عالية تتمثّل في الجمع بين المتباعدات في أداء المعنى بصورة مؤثرة، وهذا هو الغالب على البناء الاستعاري عنده.

ومهما يكن من أمر فقد تكاملت الصورة لديه مع العناصر الأخرى ؛ الوزن والقافية وأنماط السياق والنسق، لتؤدي وظيفتها بصورة مباشرة أو مجازية.

الموروث الديني والعلمي والأدبي:

حرص لسان الدين على تلوين موشحاته بالموروث الديني والعلمي والأدبي، وجعل ذلك وسيلة من مقوّمات بنية الموشحة في الشكل والمضمون، ليس لضعف في الأداء أو لقصور فيه ؛ بل من أجل رفع معيار الاستجابة عند المتلقّي، وتكثيف الجانب الجمالي للصورة، وتوكيد المعنى، وترسيخه في النفس.

وقد شكّل التراث وهجاً في ثقافته، استعمله نسقاً بنائياً في الموشحة، إذْ توفّر على استعمال الموروث الأدبي والمعرفي في سبك موشحاته، يختار منه ما حسن من نظمه، ومن نظم غيره، دون أن يستعمل ذلك خرجة لموشحته وهو ما يستحسن في الموشحات، فيأتي به في الأقفال أو الأدوار، وكان لديه القدرة العالية على التناغم بين المقتبسات، والفكرة التي يسوقها، وما تؤديه هذه المقتبسات للموضوع ؛ معنىً وإيقاعاً، ومن أمثلة ما أخذ من شعره قوله في الموشحة التي مطلعها:

قد حرّكَ الجلجلَ بازيُ الصباحْ والفجر لاحْ
فيا غـــراب الليل حثّ الجنـــاحْ

فإن الغصن الأول من مطلع الموشحة هو شطر بيت من مقطوعة شعرية من نظمه، يقول منها (١٠٢):

أغربتَ طولاً يا غرابَ الدُّجى فلم ترَ الليلـــــةَ عنا بـــــراح
فَخذْ على نفسكَ لا تغتـــرِرْ قد حَرّك الجلجلَ بازيُ الصباح

وأخذ الغصنين الثاني والثالث من الموشحة الشهيرة التي أوردها المقّري، ومطلعها ج٣١٠٣ة:

بنفسج الليل تذكّى وفـــاحْ والفجر لاحْ
فيا غراب الليّل حثّ الجناحْ

وفي متن هذه الموشحة أيضاً استخدم ما استحسنه من شعر غيره، في قوله:

سطت على الأشباح منها رياحْ فلا نصـاحْ
شقائق النعمان فيها جـــراحْ

فإن الغصن الثالث من القفل هو شطر بيت للقاضي عياض نصه(١٠٤):

انظر إلى الزرعِ وخاماته تحكي وقد ماست أمامَ الرياح

كتيبةٌ خضراءَ مهزومـــةً شقائقُ النعمـــان فيها جِـــراح

وقال لسان الدين في موشحته الخمرية الثانية:

وانثنى قُضْبُ روضها النضرُ طربـــاً تلعـــبُ

عجباً كيف نالها السكـــــرُ وهي لا تشربُ

وهو في ذلك ينظر إلى قول ابن خفاجة (١٠٥):

سكرى يغنّيها الحمام فتنثني طرباً، ويسقيها الغَمامُ فتشربُ

ومما استحسنه من موشحات غيره ما أخذه عن موشحة ابن الصباغ التي مطلعها(١٠٦) :

يا حاديَ الجمـــــالِ في مهمه الفـــلا

صفْ وجدَ ذي خبالِ في مشهدِ العُلا

فقد أخذ الغصن الأول من المطلع وجعله الغصن الأول من مطلع الموشحة التي مدح بها أبا سالم المريني، وهو:

يا حادي الجمال عرِّج على سلا

كما كان للسان الدين تعلّق بالأطر الفنية القديمة، حيث استلهم الصورة الطللية القديمة على الرغم من تجاوز الواقع لها في الأندلس، واستطاع توظيف هذا المشهد الصحراوي في بنية الموشحة التي هي أبعد ما تكون عن ذلك، لانتفاء علّة وجوده في بيئةٍ اتسمت ببهائها، وكثرة جنانها وبساتينها، وربما كان السبب المباشر في الاعتماد على رصد المشهد الطللي، واتخاذه وسيلة من وسائل التعبير عن الذات، هو ما يتضمنه المشهد الطللي من تدفق شعوري، ولما يشكّله من منزع عاطفي مؤثّر، فضلاً عن اتّخاذه قناعاً لرصد حالته النفسية، والبوْح بما يختزله اللاشعور لديه.

فقد كثرت في موشحاته ظاهرة الارتحال والانتقال، سواءٌ أكان انتقالاً فنياً أم انتقالاً حقيقياً، وربما تعلّق هذا الأمر بما كان يعانيه الأندلسيون من كثرة الانتقال والارتحال طوعاً وكرهاً ؛ بسبب كثرة الحروب، وسقوط المدن بيد الإمارات المسيحية المجاورة، والشعور بالاغتراب بسبب صعوبة مواجهة هذه الإمارات، حيث تعكس صورة المحنة التي كان يعيشها الأندلسيون، وقد استطاع لسان الدين أن يجسّد هذا الهاجس الجماعي من خلال تعبير فني مرتبط بشخصه، لوجود المشاركة في المعاناة والمماثلة فيها.

ونلحظ في الصورة الطللية التي تتردّد في موشحاته الانتقالَ من المشهد الطللي المألوف إلى مشهد طللي آخر، له إيحاء الصورة القديمة موشّاة بأثر البيئة الأندلسية ببهائها وجمال طبيعتها، ومثال ما جاء أول الموشحة صورة الحادي والجِمال في المشهد الطللي القديم، في مثل الموشحة التي مدح بها أبا سالم المريني:

يا حادي الجمـــالِ عـــرِّج على ســـلا

قد هامَ بالجمـــالِ قلبـــي وما ســـلا

عرِّجْ على الخليـــجِ والرَّمْل في الحِمى

في المنظر البهيـــجِ بالبيـــض كالدمـــى

و الأبْطَح النسيـــجِ منْ صنعة السمـــا

تبدو في هذا المطلع قدرة لسان الدين من الإفادة من المشهد الطللي دون أن يبتعد عن معطيات البيئة المحلّية والاستجابة لها، ففيه الصورة الطللية وإيحاؤها وانفتاحها على آفاق رحبة من آفاق الطبيعة الأندلسية الغنّاء، من أزهار وخضرة ومياه، إذ ابتعد عن التعريج على الآثار والدمن، وعرّج على الطبيعة التي تميزت بها تلك البلاد، واستطاع أن يوظف هذا المشهد للتعبير عن صورتين متباينتين: صورة حادي الجِمال في المقطع الأول فهو حادي الجمال، وصورة ممدوحه التي تتسم بالجمال والربيع والخضرة الدائمة.

كما نجد صورة الليل في طوله وكيف استطاع أن يعبر عن ذلك بقوله:

تركونـــي ملازمَ السهـــرِ واقفاً بالربـــوعْ

أسألُ الليلَ عن ضيا الفجـرِ هل له من طلوعْ

فقد اصطنع من الليل شخصاً آخر، يسأله عن موعد الفجرِ الذي تأخر بزوغه، وفي ذلك تعبير عن البحث عن الأمل بعد طول معاناة.

كما كان للرحلة التي تردّدت في الشعر العربي القديم نصيب في موشحاته، لاسيما موشحات المديح، دون أن يبتعد عن نَفَس الموشح في الألفاظ أو الحركات، فهو يقول من موشحة مدح بها أبا الحجاج يوسف الأول:

رحلَ الرَّكْبُ يقطع البيـدا بسفين النيـــاقْ

كلُّ وجْناء تُتْلع الجيـــدا وتبذُّ الرفـــاقْ

حسبتْ ليلة اللقا عيـــدا فهي ذات اشتياقْ

ويعدّ مجيء الصورة الطللية في موشح المديح على هذه الصورة تعبيراً عن بعد المسافة الطويلة التي تفصل بينه وبين الممدوح، وحجم المشقّة التي كابدها للوصول إليه ؛ لتكون أكثر قبولاً وأشدَّ تأثيراً، وقد اقتفى أثر القدماء في ذلك من حيث التقديم بها في غرض المديح، وهو انعكاس عن ثقافته، وسعة اطلاعه على الموروث الشعري، وتوظيفه كلما احتاج إليه.

وممّا تأثّر فيه لسان الدين بما استخدمه الشعراء القدماء، الدعاء بالسقيا للأماكن والديار، في قوله:

جادَك الغَيْثُ إذا الغَيْثُ همَـــى يا زمانَ الوَصْلِ بالأنْدَلُسِ

فقد دعا للزمان وليس للمكان على عادة القدماء، مضيفاً بذلك عنصراً جديداً إلى ما اعتاده الشعراء، وما تردّد في كثير من قصائدهم من حيث الدعاء بالسقيا للمكان.

لم يقف لسان الدين في توظيفه للموروث عند هذا الحدّ، بل امتدّ ليشمل النصوص الدينية المقدسة، جنباً إلى جنب مع النصوص الأدبية، تجمعهما دلالة واحدة في بنية الموشحة.

وتعددت لديه طرائق الاقتباس من القرآن الكريم؛فكان يعتمد الاقتباس المباشر تارة، والاقتباس الإشاري تارة أخرى، وكل ذلك بما يتوافق مع المعنى والوزن والإيقاع، فمن اقتباسه المباشر من القرآن الكريم نصأ قوله:

كَانَ فِي اللَّوْحِ لَهُ مُكْتَتَبا قَوْلُهُ "إِنَّ عَذَابِيْ لَشَدِيدٌ"

فقد أخذ جزءاً من الآية الكريمة:﴿لئن شكرتم لأزيدنكم، ولئن كفرتم إن عذابي لشديد﴾(١٠٧) وقدّم لها بفعل القول، دلالة عليها، وإشعاراً بقدومها.

وربما ذكر الآية بلفظها دون أن يقدّم لها بفعل القول، وتصرّف بإحدى ألفاظها لتتناسب مع الوزن، فقال:

"جنى النعيم دان " والبحر والغدير

فقد أخذ القسيم الأول من الآية الكريمة: ﴿ متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان﴾ (١٠٨)، وفي مثل ذلك يأتي بالآية الكريمة على صورة تبدو وكأنها ضمن سياق النص: وزناً وقافيةً ومعنى.

وربما أشار إلى الآية الكريمة دون أن يأتي بجزء منها، ولكنه يأتي بلفظ من ألفاظها للدلالة عليها، فيقول:

كم فقير أتى على وعدٍ فيه يُستَنْجَزُ
والوعيد الشديد معروف للذي يكنزُ

فالإشارة في القسيم الثاني إلى ما ورد فيما يخص كنز الذهب والفضة، في الآية الكريمة:﴿والذين يكنزون الذهب والفضة، ولا ينفقونها في سبيل الله فبشّرهم بعذاب أليم﴾ (١٠٩)

وكان اختياره للآيات القرآنية الكريمة يتوافق مع الموضوع بكل عناية ودقّة، فمثلاً يختار ما جاء في القرآن الكريم فيما يختص بأحكام الصوم في حال السفر، فيقول:

صائماتٌ لا تقبل الرُّخصة قبل فطر وعيدُ

وفي ذلك إشارة إلى رخصة إفطار الصائم في شهر رمضان في السفر، وقد أشار إلى الآية الكريمة: ﴿ فمن كان منكم مريضا، أو على سفر فعدّة من أيام أخر﴾ (١١٠)، والآية الكريمة: ﴿ ومن كان مريضا أو على سفر فعدّة من أيام أخر﴾(١١١)، وغايته في ذلك مبلغ الجهد الذي بذله الصائم رغبة في الفوز بالأجر الكبير، كناية عن طول معاناته للوصول إلى الممدوح.

وإفادته من مصطلحات مناسك الحج والعمرة، وهي انعكاس عن ثقافته الدينية، وقدرته على توظيفها في النصوص الأدبية، فيقول:

في عشر ذي الحجّة من راكض سائرْ للعلم الفردِ
مُغْتَفِر الذنب مُعْتمر زائرْ مبلغ القصدِ

كما نجد في موشحاته شيئاً من ثقافته العلمية الواسعة التي ما فتئ يوظفها في شعره، وفي موشحاته كلما سنحت له الفرصة، فنجد استجلاب ما حسن من مصطلحات الفلك في تلوين النص بها، فيدير بعض المعاني على هذه المصطلحات، وكان اقتداره على ذلك نابعاً من اهتمامه بهذا العلم ومعرفته به، فيقول:

يا مُرادي ومُنتهى أملي
هاتها عسجديّة الحلل
حلّت الشمسُ منزلَ الحملِ

وقوله في مديح أبي الحجاج:

فلكٌ دايرٌ من المجد والعلا مركزُ
من لإحراز مفخر يسمو هكذا يحرزُ

ويدل استخدامه هذه المصطلحات على سعة اطلاعه، وقدرته على حسن التصرف في تنويع وسائل التعبير لديه.

وهكذا فقد كان موفّقاً في الجانبين الديني والأدبي، وربما خفّ وهج الصورة حين يعتمد في تشكيلها على الجانب العلمي الذي يحتاج إلى إدامة بصر، مما يضعف الإحساس بها، ويفقدها وهج اللذة المنشودة، إلاّ إذا عرُفت دلالة هذه المصطلحات بصورة صحيحة ودقيقة، لتعيد إليها جزءاً من بهجتها.

المعارضات:

هناك بعض الموشحات التي تستثير قرائح الوشاحين ؛ فيقومون بالنسج على منوالها على سبيل المعارضة، معبرين عن رغبتهم في تجاوزها فنياً، وقد استحبّ ذلك الوشاحون، وعدّه ابن سناء الملك شجاعة وجرأة من الوشاح في أن يأخذ بيتاً شعرياً مشهوراً ويبني موشحته عليه (١١٢).

وقد كان للسان الدين ذائقة خاصة في هذا الفن، ولديه القدرة على تمييز الجيّد من الموشحات، فاتخذ من موشحات بعض الوشاحين الذين

سبقوه مجالاً للمعارضة، وكان يُعنى بمعارضاته الطابع الفني الخالص.

أولاً: الموشحات التي عارضها لسان الدين بن الخطيب:

إن أول ما يشار إليه في هذا الجانب معارضته موشحة ابن سهل الإشبيلي، التي مطلعها: (١١٣).

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى ... قَلْبَ صَبٍّ حَلَّه عَنْ مَكْنِس

فَهْوَ فِيْ حَرٍّ وَخَفْق مِثْلَمَا ... لَعِبَتْ رِيْحُ الصَّبَا بِالقَبَس

فقد عارضها واتخذ مطلعها خرجةً لموشحته التي مطلعها:

جادَك الغَيْثُ إذا الغَيْثُ هَمَى ... يازمانَ الْوَصل بالأَنْدَلس

لم يَكُنْ وَصْلُكَ إلاّ حُلُمَا ... في الكَرَى أو خِلْسَةَ المُخْتَلِس

وتُعدُّ موشحة لسان الدين من عيون موشحاته، وأكثر الموشحات الأندلسية شهرة وانتشاراً، لحسن إيقاعها وطرافة معانيها وانسيابية موسيقاها، وأخذت حقّها من التقدير والذيوع، وأثنى عليها الباحثون، إذْ جعلها الدكتور شوقي ضيف " مسك الختام لفن الموشحات في الأندلس" (١١٤)، وقال عنها الدكتور محمد زكريا عناني إنها " أصبحت معلماً بارزاً من معالم فن التوشيح، إلى يومنا هذا "(١١٥)، وقال بطرس البستاني إن موشحة لسان الدين بن الخطيب " سارت كلّ مسير، وحجبت موشح ابن سهل ورويت لها عدة معارضات قصرت عنها في المضمار"(١١٦).

وما يجدر ذكره أن موشحة ابن سهل لم تلقَ الشهرة التي حظيت بها إلاّ من خلال موشحة لسان الدين الذي " كرّم من خلالها في نطاق من العجب والخيلاء الوشّاحَ الكبيرَ ابنَ سهل "(١١٧)، ولم أقف على أيّ معارضة لموشحة ابن سهل قبل معارضة لسان الدين لها، وكان الاهتمام بها بعد ظهور الأخيرة ؛ لوفرة معانيها " التي تفنن فيها تفنناً أكسبها طرافة وغنى" (١١٨)، وعذوبة موسيقاها، وطرافة صورها، وكثافة الوجدان الذي يتجاوب معه الإنسان بشكل فطري وتلقائي، حيث نظمها وهو يعتصر ألماً، ويتوجّس خيفة من كل ما يحيط به، في الوقت الذي نظم به ابن سهل موشحته لاهياً متغزّلاً، وشتّان بين من ينظم لاهياً، وبين مَنْ ينظم وهو يعتصر ألماً، ويتفجّر حرقةً.

وقد وهم الدكتور صفاء خلوصي (١١٩) حين ذكر أن هذه الموشحة معارضة للموشحة التي نسبها إلى ابن المعتز العبّاسي ذات المطلع:

أيُّها الساقي إليك المُشْتكى ... قد دعوناك وإنْ لمْ تسمع

وعلى الرغم من أن لسان الدين أشار إلى أنه عارض موشح ابن سهل، فإن الدكتور محروس الجالي عدّها سرقة بقوله:" ولقد عمد ابن الخطيب إلى جانب من التصرف الذي يضيفه اللاحق محاولاً أن يخفي سرقته من السابق، حتى لا يعاب بالسرقة"(١٢٠)، وربما أطلق الجالي هذا الحكم لعدم اطلاعه على خرجة موشحة لسان الدين التي أشار فيها إلى معارضته موشحة ابن سهل، ولو اطلع عليها ما وقع في هذا الوهم.

والموشحة الثانية التي يشار إليها في معارضات لسان الدين موشحة ابن الصابوني ذات المطلع: (١٢١)

قسماً بالهوى لذي حجرِ ... ما لليل المشوق مِنْ فجرِ

فقد عارضها لسان الدين، واتخذ مطلعها خرجة لموشحته التي مدح بها أبا الحجاج يوسف الثالث ذات المطلع:

رُبّ ليل ظفرت بالبدرِ ... ونجوم السماء لم تدرِ

فقال في الخرجة والدور السابق لها:

و استمعها ودَعْ مقال شجي:

قسماً بالهوى لذي حجرِ ... ما لليل المشوق مِنْ فجرِ

وثالث الموشحات التي يشار إليها في هذا المجال موشحة أبي الحسن الششتري ٦٦٨هـ ذات المطلع (١٢٢):

لو كنت ذا اتصالِ ... أبصرت للعُلا

نوراً بلا مثالِ ... وإن تمثّلا

وخرجتها:

يا منزلَ الوصالِ ... حُيّيت منزلا

فما أنا بسالِ ... عنه وإنْ سلا

واتخذ خرجتها خرجة لموشحته ذات المطلع:

يا حاديَ الجمالِ ... عرِّج على سلا

قد هام بالجَمَالِ ... قلبي وما سلا

وخرجتها:

يا منزل الغزالِ ... حُيّيت منزلا

فما أنا بسالِ ... عنه وإن سلا

وقد ورد بعض الاختلاف في الخرجة الوصال - الغزال

وآخر هذه الموشحات موشحة ابن سهل الإشبيلي ذات المطلع (١٢٣):

باكرْ إلى اللّذات والاصطباحْ ... بشرب راحْ

فما على أهل الهوى من جناحْ

فقد عارضها واتخذ مطلعها خرجة لموشحته ذات المطلع:

قد حرّكَ الجلجلَ بازيُ الصباحْ والفجـر لاحْ
فيا غرابَ الليل حثّ الجنـــاحْ

وقد أشار المقّري إلى أن ابن الخطيب كتب هذه الموشحة معارضاً بها الموشحة الشهيرة" بنفسج الليل تذكّى وفاح " (١٢٤).

ومما يرجّح أن ابن الخطيب عارض ابن سهل، ما أشار إليه في الدور الذي يسبق خرجة موشحته، فهو يقول:

أنت على عليك سهل المقـــادْ دون انتقـــادْ
فاصرف لها الفطرة ذات اتقادْ صرف اعتقادْ
وناد بالندمان عند اعتقـــادْ بعد الرّقـــادْ:
باكر إلى اللّذات والاصطبـاحْ بشـرب راحْ
فما على أهل الهوى من جناحْ

ثانياً: الموشحات التي عارضت موشحات لسان الدين بن الخطيب:

لقد تركت موشحات لسان الدين أثراً كبيراً في الحياة الأدبية والفنية، وتناولها الوشاحون من بعده قديماً وحديثاً بالمعارضة، بعد أن استلطفوا حسْن سبكها، وجمال رونقها، وطرافة صورها، ونقاء ألفاظها، وعذوبة موسيقاها.

وأول ما يشار إليه في هذا المجال موشحته:

جادَك الغَيْثُ إذا الغَيْثُ همَـــى يا زمانَ الوَصلِ بالأندَلـــس

فقد عارض هذه الموشحة وشاحون كُثُر في القديم والحديث، جنباً إلى جنب مع موشحة ابن سهل التي عارضها لسان الدين بهذه الموشحة، على أن موشحة لسان الدين تبدو أكثر تأثيراً وأوسع انتشاراً، وسوف أكتفي بإيراد بعضها ؛ لكثرة ما عورضت به من موشحات (١٢٥)، فقد ذكر المقّري أنه وردت إليه موشحة من أحد الأعيان مدحه بها، عارض بها هذه الموشحة، مطلعها: (١٢٦)

عطّـر الأرجـــاءَ لما نسمـــا شَمْأل للصبح عند الغلس
وأتت شمسُ الضُّحى تنسخ ما يقرأُ الليـلُ لنا من عبـس

وتبدو هذه الموشحة أكثر قرباً إلى موشحة لسان الدين منها إلى موشحة ابن سهل؛ فالاثنتان في غرض المديح، وينبعث من خرجة الموشحة الأخيرة نَفَس لسان الدين، والاقتراض من ألفاظها ومعانيها، إذْ يقول في خرجتها:

لا تخفْ لوماً ويمّمْ حيثـما لاحت اللـذاتُ كالمختلـس
ما مضى أنسٌ ووافى مثلما كان ذا الدهر لنا كالحرس

وهناك موشحة ذكرها المقّري وصفها بالعجيبة للشريف أبي الفضل بن محمد العقّاد في غرض المديح، عارض بها موشحتي ابن سهل ولسان الدين، مطلعها: (١٢٧)

ليت شعري هل أُروّي ذا الظما من لَمى ذاك الشنيب الألعس
وترى عينـيّ ربّات الحمـــى باهيـات بقـدود ميّـــس

ومن المحدثين الذين عارضوا موشحة لسان الدين الدكتور نور الدين صمّود من تونس في موشحته ذات المطلع(١٢٨):

أيّها الشادي الذي غنّى كما كان أهلُ الفنّ في الأندلس
إن روحي تتشهّـــى نغمـا كرحيقٍ في ثغـور الأكـؤس

وجاءت خرجتها مع السمط الأخير من الدور الذي يسبقها:

إن قلبـي في فؤادي يَتَقـــدْ كلما غنيتُ بالصوت الرخيـمْ:
جادَك الغَيْثُ إذا الغَيْثُ همَـــى يا زمانَ الوَصـل بالأندَلـــس
لم يَـكُـنْ وَصْلُكَ إلاّ حُلُمَـــاً في الكَرَى أو خِلْسةَ المُختَلِـس

كما عارضها الشاعر التونسي محمد الباجي المسعودي بموشحة قالها متشوقاً إلى تونس في أثناء سفره، مطلعها: (١٢٩)

ما لمشتـــاق مقـرٍّ كلّـــما سَلّ سيفُ البرق غمدَ الحندس
أضرمَ الوجْد لها فاضطرما حين حيّاه الصّـبا عن تونـس

وخرجتها:

غرةٌ من دهـرنا قد نجمـــا فانثنى مثلَ نهـار مشمـس
ما لسان الدين يرمي عارمـا "يا زمانَ الوصل بالأندلـس"

وعارض أحمد المنصوري موشحة لسان الدين التي مطلعها:

ربَّ ليـــل ظفـرتُ بالبـــدر ونجـومُ السمـاءِ لم تـدرِ

وقد ضمن هذا المطلع في متن موشحته التي مطلعها(١٣٠):

وليالـي الشعـور إذ تسـري ما لنهر النهـار من فجـرِ

ومنها:

كم سقطنا ألطف من الطلِّ
واسترحنا من كاشح نـــذلِ
واجتمعنـا وما درى ظَلـــــي
ربَّ ليل ظفرتُ بالبدر ونجومُ السماءِ لم تدرِ

كما تأثر الشيخ أبو الحسن بن الصباغ الجذامي بموشحة لسان الدين التي مطلعها:

قدْ قامت الحُجّـةْ فليَعْذُر العـاذرْ فالعَذلُ لا يجدي
شيئاً سوى الكـربِ أوشقوة الخاطـرْ أوشـدة الوجـدِ

وعارضها بموشحة قالها في مدح الرسول صلى الله عليه وسلّم، ومطلعها(١٣١):

لأحمد بهجـةْ بنوره الباهـرْ كل سني مجـدِ
علاؤها يسبي كالقمرِ الزاهرْ في أبرجِ السـعدِ

أما الخرجة والسمط الأخير من الدور الذي يسبقها فهي:

مَنْ قالَ إذْ أودى بقلبهِ الحـبُّ قولاً غـدا سائـرْ
بدائع البهجـــة ونزهة الخاطرْ وجنّة الخلـــدِ
وراحة القلـــبِ وبغية الناظـرْ في ذلك الخـدِّ

وما يلاحظ في هذه المعارضة أن ابن الصباغ أخذ خرجة موشحة ابن الخطيب وجعلها خرجة لموشحته، ولم يأخذ المطلع ليكون خرجة لموشحته على عادة الوشّاحين الذين سبقوه.

وقد تأثر الدكتور نور الدين صمّود أيضاً بموشحة ثانية للسان الدين، وعارضها بموشحة مطلعها(١٣٢):

الليلُ أرْخى فوق هذي البطـــاحْ ألفـيْ جنـاحْ
ونامـت الأعـــينُ بعـــدَ الرواحْ

وجاءت خرجتها مع الدور الذي يسبقها:

والنورُ مثل السيفِ فيهِ مَضـــاءْ عذبُ الضياءْ
ينشد فجراً في رحاب الفضـاءْ
قد حرّكَ الجلجلَ بازيُ الصباحْ والفجـــرُ لاحْ
فيا غرابَ الليلِ حـــثّ الجَنـاحْ

الخاتمــة

لعل من أهم ما توصل إليه البحث، أن ساعة الإبداع عند لسان الدين كانت تتجلّى في حالة الاستشعار بالألم، والخوف من المجهول، الذي فجّر فيه طاقة إبداعية عالية؛ مما جعل موشحاته بكلّ مكوناتها قوية الصلة بحياته، وتعبّر تعبيراً صادقاً عنها، ومما أضفى عليها نوعاً من العفوية والبساطة، استطاع من خلالها الجمع بين معطيات عصره الفنية، وما اتسم به الشعر العربي من سمات فنيّة وأسلوبية في مراحله المختلفة.

وقد وقف موشحاته على أغراض المديح والغزل والخمريات، وأسبل عليها رداءً يانعاً من الطبيعة الأندلسية الغنّاء، وامتزجت بها حتى ليصعب معها الفصل بينها وبين هذه الأغراض.

وتطوّر فن التوشيح عنده عما كنا نعهده في الموشحات من قبل، يعتمد في ذلك على استكمال المعنى، وإسعاف القريحة، دون أن يجعل ما اعتاد عليه الوشاحون قيّداً عليه، فتراوحت في طولها من ثلاثة أبيات إلى أحد عشر بيتاً.

وأعطى الخرجة اهتماماً خاصاً، فكان اختياره لها يعتمد على ما تتركه من أثر في نفس المتلقي، فتنوّعت مصادرها، وأظهر بعضها بعض المظاهر الاجتماعية السائدة آنذاك، وانفردت بها دون غيرها من المصادر، ومنها ما جاء على سبيل المعارضة، والمصدر الآخر كان من تأليفه هو. كما أنه لم يقيّد نفسه بما شرطه النقّاد من حيث الاستطراد للخرجة بلفظ يشعر بقدومها، فجاء بعضها موافقاً لهذا الشرط، وجاء بعضها خارجاً عليه ؛ واعتمد في ذلك على ما تضمّنه الدور السابق من إيحاءٍ بقدومها.

وكان للسان الدين ميل واضح إلى الموشحات الشعرية، في تأسيس موسيقاه ونغماته، وإذا مال إلى غيرها فإنه يوفّر لها الوزن الذي يتناغم مع اللحن المطلوب، وما يتوافق مع أصوات المغنين، والمرددين.

وكانت موشحاته آسرة بلذّة الموسيقا وعذوبتها، وجمال الصورة وإشراقها وطرافتها، ورشاقة الألفاظ وسهولتها جنباً إلى جنب مع جزالتها، وقوة معانيها ووضوحها، ودقة توظيف الموروث وإجادة استعماله ؛ مما جعلها بعيدة الأثر في مجالس السمر والغناء، ذائعة الصيت بين الطبقات الاجتماعية كافة، وأبقت صاحبها في الذاكرة الفنية في أدبنا العربي إلى يومنا هذا.

ومهما يكن من أمر فإن لغة لسان الدين وصوره وموسيقاه جنباً إلى جنب مع مضامينه الفكرية هي التي أظهرت بهجة موشحاته، وأسهمت في انتشارها وديمومتها.

الهوامش

١- مدينة لوشة مختش إحدى ضواحي غرناطة. انظر: ا بن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب ١٥٧/٢، تح: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر.

٢- ترجم لنفسه في الإحاطة في أخبار غرناطة ١٤٩/٤، تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٩٧٣-١٩٧٤). وانظر ترجمته- مثلاً: أحمد بن محمد المقّري، نفح الطيب ٨/٥، تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (١٩٦٨). أحمد بن محمد المقّري، أزهار الرياض ١٨٦/١، تح: سعيد أحمد أعراب ومحمد بن تاويت، طبع بإشراف اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي، بين حكومة المملكة المغربية، وحكومة الإمارات العربية المتحدة. ابن خلدون، التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا ١٦٧، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، (١٩٧٩).أبو الوليد ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان ٥٨، تح: د. محمد الداية، عالم الكتب، بيروت، ط١، (١٩٨٦).

٣- أزهار الرياض ٣١٤/١-٣١٥.

٤. د. وائل أبو صالح، الجواري في الأندلس ٨٩، منشورات دار القلم، رام الله،)د.ت).

٥ نفح الطيب ٧ /٥، ١٧.

٦ د. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي ٣٠٧، دار المعارف، القاهرة (د.ت).

٧. د. محمد مهدي البصير، الموشح في الأندلس وفي المشرق ٢٥، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، (١٩٤٨).

٨ أنطوان محسن الفوّال، الموشحات الأندلسية ١٧٣، دار الكتاب العربي، بيروت، (١٩٩٤).

٩- إميل ناصف، أروع ما قيل في الموشحات ٣٣، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

١٠. الأعمى التطيلي، الديوان، تح: د. إحسان عباس، مطبعة عيناني الجديدة، بيروت، ١٩٦٣م. والأعمى التطيلي: هو أبو العبّاس أحمد بن عبد الله القيسي ٥٢٥هـ، شاعر وشاح، كان ضريراً فلقّب بالأعمى التطيلي. انظر ترجمته: ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ٧٢٨/٢/٢، تح: د. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، (١٩٧٨). المغرب ٢/ ٤٥١.

١١. ابن أبي أصيبعة، أبو العباس الخزرجي، عيون الأنباء في طبقات الأطباء ٤٧٨، ضبطه وصحّحه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (١٩٩٨).

١٢. ابن زهر الحفيد: أبو بكر محمد بن عبد الملك، ولد في أشبيلية ونشأ فيها، برع في الطب والأدب، توفي سنة ٥٩٥ هـ. انظر ترجمته: المغرب في ٢٧١/١، عيون الأنباء في طبقات الأطباء ٤٧٨-٤٨٥. وللدكتور محمد مجيد السعيد دراسة بعنوان " ابن زهر الحفيد، حياته، شعره، موشحاته - ". انظر: د. محمد مجيد السعيد، بحوث أندلسية ٥٨، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، (٢٠٠١)، وفيه إشارة إلى مصادر ترجمته.

١٣. ابن زمرك الغرناطي، الديوان ١٧٧ حاشية ٢، جمعه وقدّم له وفهرسه: د. أحمد سليم الحمصي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، (١٩٩٨). وابن زمرك هو أبو عبد الله محمد بن يوسف الصريحي، من مشاهير الساسة في الأندلس، ولد في غرناطة، وتوفي فيها سنة ٧٩٥هـ أو بعدها بقليل. انظر ترجمته: الإحاطة ٣٠٠/٢، نفح الطيب ١٤٥/٧، أزهار الرياض ٧/٢، نثير فرائد الجمان.١٥١

١٤. أزهار الرياض ١٨١/٢ حاشية١.

١٥. أبو بحر بن صفوان، زاد المسافر ٧١، تح: عبد القادر محداد، بيروت، (١٩٧٠)، أبو بكر بن خميس المالقي، أدباء مالقة ٨٧، تح: د. صلاح جرار، دار البشير عمان، الرسالة بيروت، ط١، (١٩٩٩). وأبو بكر الكَتّندي هو محمد بن عبد الرحمن ابن أبي العافية، من أهل غرناطة وسكن مالقة ويعدُّ من نبهاء شعرائها. انظر ترجمته: زاد المسافر٩٤، أدباء مالقة ٨٥ -٨٩، المغرب ٢/ ٢٦٤.

١٦- المغرب ١٤٩/٢، نفح الطيب ٥٠٦/٣. وابن البرّاق هو محمد بن علي الهمذاني كان شاعرا ماهرا ومحدّثا ضابطا، توفي سنة ٥٩٦ هـ.انظر ترجمته: المغرب ١٤٩/٢، نفح الطيب ٦٠/٤، ابن الأبّار، تحفة القادم ١١٢، أعاد بناءه وعلّق عليه د. إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، (١٩٨٦)، زاد المسافر ١٥١.

١٧- لسان الدين بن الخطيب، اللمحة البدرية في الدولة النصرية ٢٨، تح: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، (١٩٨٠).

١٨- سراب يازجي، الغزل في الشعر الأندلسي ١٣٥، رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة، جامعة دمشق.

١٩- د. يوسف عيد، التوشيح في الموشحات الأندلسية ٨٧، دار الفكر اللبناني، بيروت، (١٩٩٣).

٢٠- في الأدب الأندلسي ٣٠٢، وانظر: التوشيح في الموشحات الأندلسية ٩٢، ومصطفى عوض الكريم، فن التوشيح ٣٣، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

٢١- أبو الحجاج يوسف الأول: هو يوسف بن إسماعيل ابن الأحمر سلطان غرناطة، تولى السلطنة ٧٣٣ هـ، قُتل طعناً وهو في صلاة عيد الفطر عام ٧٥٥ .انظر ترجمته: الإحاطة ٣١٨/٤، نفح الطيب ٨٠/٥-٨٤.

٢٢- الأولى في: الإحاطة ٥٢٦/٤، وابن بشرى الغرناطي، عدّة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس ٢٠٣، تح: ألن جونز، مطبعة مركز الحسّابات لجامعة أكسفورد (د.ت)، والثانية في: الإحاطة ٥٢٥/٤، أزهار الرياض٣١٤/١، نفح الطيب ٦٦/٢، محمد بو ذينة، أشهر الموشحات ومعارضاتها ٤، منشورات محمد بو ذينة، الحمامات، تونس، ط١، ١٩٩٤.. ديوان الموشحات الأندلسية ٢٣، تح: د. سيّد غازي، دار المعارف،

الاسكندرية، (١٩٩٧)، الموشحات والأزجال ١/١٧٥، إعداد وتقديم جلول بلّس، الحفناوي أمقران، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر(د.ت)، سيد غازي / ديوان الموشحات الأندلسية ٢/٤٨٩، الفوال/ الموشحات الأندلسية.١٧٥ والثالثة في نفح الطيب ٢/٦٨، سيد غازي/ ديوان الموشحات الأندلسية ٢/٤٩٣.

٢٣- د. محمد زكريا عناني، ديوان الموشحات الأندلسية (مستدرك) ١٩٢، دار المعرفة الجامعية، ط٢ (١٩٨٦)، د.عباس الجراري، موشحات مغربية، دار النشر المغربية الدار البيضاء، المغرب، ط١، (١٩٧٣).

٢٤- أبو سالم إبراهيم المريني، تولى سلطان المغرب سنة٧٦٠ ه، وقتل ذبحا بعد الثورة عليه سنة ٧٦٢هـ. ترجمته في: لسان الدين بن الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب ٢/٢٦١، تح: د: أحمد مختار العبادي، دار الشؤون الثقافية- بغداد، ودار النشر المغربية (د.ت)، الإحاطة ١/٣٠٣-٣١٠، نفح الطيب ٦/٢٢-٢٣.

٢٥- نفاضة الجراب ٢/١٩٩، ديوان الموشحات الأندلسية / المستدرك ١٨٩، الفوّال / الموشحات الأندلسية ١٧٤. محمد بو ذينة / ديوان الموشحات الأندلسية.٤٢٧

٢٦- نفاضة الجراب ٢/١٦٧، ديوان الموشحات الأندلسية / المستدرك.١٨٦

٢٧- انظر عن هذه الثورة: الإحاطة ٢/ .٥٣٢ ابن خلدون، عبد الرحمن، العبر ٧/٣٩٥، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (١٩٩٢). نفح الطيب ٥/ .٩٥

٢٨- الإحاطة ٢/٢٦، نفح الطيب ٥/٨٤.

٢٩-الموشحة في: العبر ٦٩٢. أزهار الرياض ٢/٢١٣، نفح الطيب ٧/١١، سيد غازي/ ديوان الموشحات الأندلسية ٢/٤٨٤، محمد بو ذينة /ديوان الموشحات الأندلسية ٤٢٥، الفوال / الموشحات الأندلسية ١٦٨، النواجي، شمس الدين محمد بن حسن، عقود اللآل في الموشحات والأزجال ١٨٩، تح: د. عبد اللطيف الشهابي، دار الرشيد للنشر، بغداد، (١٩٨٢). العذارى المائسات في الأزجال والموشحات ٢٨، نقلها من خزائن روما: فيليب قعدان الخازن، دار الرائد اللبناني، بيروت، ط٢، (١٩٨٢). الغني بالله هو محمد الخامس سلطان غرناطة، وُلد سنة ٧٣٩هـ، قامت عليه ثورة أقصته عن الحكم سنة ٧٦٠هـ، ثم استطاع إعادته سنة ٧٦٣ هـ. انظر ترجمته في: الإحاطة ٢/١٣-.٩١

٣٠- انظر رسالة لسان الدين إلى ابن خلدون في العبر ٧/ .٥٠٨

٣١- لسان الدين بن الخطيب، أعمال الأعلام٣١٦، تح: ليفي بروفنسال، لبنان، ط٢، (١٩٥٦).

٣٢- العبر ٧/٣٩٧، أزهار الرياض ١/ .٢١٠

٣٣- يوجد منه نسخة مصورة عن مخطوطة الكتاب في مكتبة الجامعة الأردنية

٣٤- أبو الحسن النباهي، المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء والفتيا ٢٠٢، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د.ت)، أزهار الرياض ١/٢١١، نفح الطيب ٥/ .١٠٣

٣٥- أعمال الأعلام ٢١٨، العبر ٧/ ٣٩٧، نفح الطيب ٥/ .١٠٤

٣٦- نثير فرائد الجمان ٥٨، العبر ٧/٤٠٤، نفح الطيب ٥/١١١، أزهار الرياض ١/٢٣١.

٣٧- د. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه) ٤٢٨، دار العلم للملايين، ط٥، (١٩٨٣).

٣٨- نفاضة الجراب ٢/ .٢٨٦

٣٩- الإحاطة ٤/ .٤٤٥

٤٠- أبو نواس الأندلس١٩٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، (١٩٨٦).

٤١- عدة الجليس.٢٠٣

٤٢- الموشحات والأزجال ١/ .١٧٥

٤٣- د. منجد مصطفى، دراسة في شعر ابن الجنّان الأنصاري ٢٨٢، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد٣٥، (١٩٩٨).

٤٤- الموشحة في: محمد بو ذينة/ ديوان الموشحات الأندلسية ٤٢٩، سيّد غازي/ ديوان الموشحات الأندلسية ٢/٤٩٦-.٤٩٨

٤٥- القوّال/ الموشحات الأندلسية، ديوان الموشحات الأندلسية /المستدرك، الموشحات والأزجال.

٤٦. سيد غازي / ديوان الموشحات الأندنسية ٢/ .٤٩٨

٤٧. الإحاطة ٤/ .٥٢٥

٤٨- القوّال / الموشحات الأندلسية ١٧٢، وفي عدّة الجليس ٣١٢ غير منسوبة.

٤٩- ديوان الموشحات الأندلسية /المستدرك ١٩٤، الموشحات الأندلسية.١٧١

٥٠- الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب ١/٤٤٨، تح: محمد علي البجاوي، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، (١٩٦٩).

٥١- ديوان الموشحات الأندلسية/المستدرك ١٧٩، سيّد غازي / ديوان الموشحات الأندلسية ٢/٤٩٥، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ١٦٥، تح: عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (١٩٨٢). وقد ورد المطلع فقط في النفح ٢/٨٦.

٥٢- سيد غازي/ ديوان الموشحات الأندلسية ٢/ .٤٩٦

٥٣- عقود اللآل في الموشحات والأزجال ١٨٩، العذارى المائسات.٢٨

٥٤- ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات ٢٥، نشر د. جودت الركابي، دمشق، (١٩٤٩).

٥٥- سيد غازي / ديوان الموشحات الأندلسية ٢/ ٤٩٥.
٥٦- الإحاطة ٤/ ٥٢٥.
٥٧- ديوان الموشحات الأندلسية /المستدرك ١٩٢.
٥٨- نفاضة الجراب ٢/ ١٦٧.
٥٩- دار الطراز ٣٢، خليل بن أيبك الصفدي، توشيع التوشيح ٢٩، تح: البير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت (د.ت).
٦٠- النفح ٢/ ٦٨.
٦١- سجلماسة: مدينة في جنوبي المغرب، اشتهرت بكثرة بساتينها ونخيلها. محمد بن عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار ٣٠٦، تح: د. إحسان عباس، مكتبة لبنان- بيروت، ط٢، (١٩٨٤)، ياقوت الحموي، معجم البلدان ٢١٧، تح: فريد الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (١٩٩٠). وقَفْصَة: بلد صغير في طرف إفريقية من ناحية المغرب، تشتهر بكثرة بساتينها، وبها تَمْر مثل بيض الحمام. انظر: معجم البلدان ٤ /٤٣٤، العبر ٦/ ٢٨٠، الإحاطة ٢/ ٤٧٩-٤٨٠.
٦٢- الإحاطة٧/ ٤٦٠، النفح ٧/ ٩٩.
٦٣- من أدوات الشطرنج، ومصطلحاته. انظر: لسان العرب مادة بذق، ومادة فرز، القاموس المحيط مادة بذرق، ومادة فرز. أحمد بن محمد الخفاجي، شفاء الغليل في ما في كلام العرب من الدخيل ٨١، ٨٣، ٢٢٩، قدّم له وشرح نصوصه وشرح غريبه د. محمد كشّاش، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (١٩٩٨).
٦٤- عدّة الجليس ٣١٢، الفوال ١٧٢.
٦٥- دار الطراز ٣٣، توشيع التوشيح ٢٩.
٦٦- دار الطراز ٣٠-٣١.
٦٧- ديوان الموشحات الأندلسية /المستدرك ١٩٥.
٦٨- أ: ف. تشيتشرين، الأفكار والأسلوب ١٩، ترجمة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق بغداد (د.ت).
٦٩- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١/ ١٥٥. ١٥٦، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، (١٩٩٥).
٧٠- عدد من الباحثين الروس، نظرية الأدب ٢٣٣، ترجمة د. جميل انصيّف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، (١٩٨٠).
٧١- د. عبد الحكيم بلبع، النثر الفني وأثر الجاحظ فيه ٢٨٦، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط٢، (١٩٦٩).
٧٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز٤٨، تصحيح الشيخ محمد عبده والشيخ الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، ط ١، (١٩٩٤).
٧٣- ديوان الموشحات الأندلسية /المستدرك ١٧٩.
٧٤- في الأدب الأندلسي ٣٣٤.
٧٥- د. محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين ٤١٦، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط٢، (١٩٨٥).
٧٦- المرجع نفسه ٤١٦ عن قصة الأدب في الأندلس للدكتور محمد الخفاجي.
٧٧- في الأدب الأندلسي ٣٣٤ حاشية١.
٧٨- ديوان الموشحات الأندلسية /المستدرك١٩٤.
٧٩- سيد غازي/ ديوان الموشحات الأندلسية ٢/٤٩٨، محمد بوذينة / ديوان الموشحات الأندلسية ٤٢٩
٨٠- ديوان الموشحات الأندلسية/ المستدرك ١٩٢.
٨١- سيد غازي/ ديوان الموشحات الأندلسية ٢/٤٩٦
٨٢- ديوان الموشحات الأندلسية/ المستدرك ١٨٣. د. يحيى خاطر، عناصر الإبداع الفنّي في شعر ابن خفاجة ٣١١، مؤسسة الإخلاص للطباعة والنشر، مصر، بنها، ط١، (١٩٩٩).
٨٣- لسان الدين بن الخطيب، ديوان الصيّب والجهام ٤١٢، دراسة وتحقيق: د. محمد الشريف قاهر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (١٩٧٣).
٨٤- الإحاطة ٤/ ٤٦٠، نفح الطيب ٧/ ٩٨.
٨٥- دراسة في شعر ابن الجنّان الأنصاري ٢٨٢.
٨٦- د. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية٧٤، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، (١٩٧٧).
٨٧- د. عبد الله المعطاني، قراءة جديدة للموشحة الأندلسية ٢٨، دار الكتاب المصري، القاهرة، (٢٠٠٠).
٨٨- د: مقداد رحيم، عروض الموشحات الأندلسية ٧٨، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (١٩٩٠).
٨٩- دار الطراز ٣٥.
٩٠- في الأدب الأندلسي ٣٠٢.
٩١- دراسة في شعر ابن الجنّان الأنصاري ٢٧٦.

٩٢- د. أشرف محمود أبو النجا، قصيدة المديح في الأندلس ٢٨٢، دار المعرفة الجامعية، مصر، (١٩٩٧).
٩٣- ابن الجنان ٢٨٢، عن بناء لغة الشعر٥٨.
٩٤- قصيدة المديح في الأندلس.٢٥٩
٩٥- عناصر الإبداع في شعر ابن خفاجة٤١٨.
٩٦- د. عناد غزوان، التحليل النقدي والجمالي للأدب ٣٠، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
٩٧- نظرية الأدب ٢٨٠.
٩٨- د. إحسان عباس" لسان الدين بن الخطيب والنقد"، مجلة العربي، الكويت، العدد٣٢٣، ص١٠٣، (١٩٨٥).
٩٩- التوشيح في الموشحات الأندلسية٨٧.
١٠٠- المصدر نفسه.٩٧
١٠١- أبو نواس الأندلس (ابن سهل الإسرائيلي)١٩٥.
١٠٢- ديوان الصيب والجهام٣٨٦.
١٠٣- نفح الطيب ٨٦/٧.
١٠٤- القاضي عياض من مشاهير قضاة الأندلس وأدبائها في القرن السادس الهجري، ألّف به المقّري كتاب أزهار الرياض. لمعرفة أخباره ينظر الكتاب المشار إليه.
١٠٥- ابن خفاجة، أبو اسحق إبراهيم، الديوان ٣٦، دار صادر، بيروت.
١٠٦- ديوان الموشحات الأندلسية /المستدرك١٤٧.
١٠٧- سورة إبراهيم ١٤ الآية٧.
١٠٨- الرحمن ٥٥ الآية ٥٤.
١٠٩- التوبة ٩ الآية٣٤.
١١٠- البقرة ٢ الآية١٨٤.
١١١- البقرة ٢ الآية١٨٥.
١١٢- دار الطراز٣٣.
١١٣- ابن سهل، شاعر ووشاح مشهور من أهل اشبيلية، له ديوان شعر حققه الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (١٩٦٧). ترجمته في: تحفة القادم ٢٤٣، المغرب /٢٦٩-٢٧٠، نفح الطيب ٥٢٣/٣-٥٢٦، وللدكتور محروس الجالي دراسة بعنوان "أبو نواس الأندلس(ابن سهل الإسرائيلي) ".
١١٤- د. شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات (الأندلس) ١٥٥، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، (د.ت).
١١٥- د: محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية ٢١٢، عالم المعرفة، الكويت، (١٩٨٠).
١١٦- أدباء العرب ١٨١/٣.
١١٧- الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه٤٢٨.
١١٨- أبو نواس الأندلس(ابن سهل الإسرائيلي) ١٩٦.
١١٩- فن التقطيع الشعري والقافية٣٣٥.
١٢٠- أبو نواس الأندلس١٩٢.
١٢١- ابن الصابوني: هو أبو بكر محمد بن أحمد، أصله من إشبيلية، رحل إلى تونس ومصر وتوفي هناك سنة ٦٣٦هـ. الترجمة في: المغرب ٢٦٨/١، تحفة القادم ١٦١، نفح الطيب ٣/ ٥١٨.
١٢٢- سيّد غازي / ديوان الموشحات الأندلسية٣٥٦/٢- ٣٥٨. والشُّشْتُري هو: أبو الحسن علي بن أبي عبد الله النميري الشُّشْتُري، الشهير بتصوفه، من قرية ششتر من عمل وادي آش، رحل إلى الشام ومصر وتوفي هناك سنة ٦٦٨ هـ، له ديوان شعر حقّقه الدكتور علي النشار سنة١٩٦٠. ترجمته في: أبو العبّاس الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء ببجاية١٤٠، تح: عادل نويهض، لجنة التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط١، (١٩٦٩)، نفح الطيب ١٨٥/٢-١٨٧، ٢٠٥-٢٠٧.
١٢٣- ديوان ابن سهل٣٤٤.
١٢٤- نفح الطيب ٨٦/٧، ولم يذكر المقّري قائلها، وانظر الحاشية رقم ١٠٧ السابقة.
١٢٥- انظر: نفح الطيب ٦٣/٢، ٧/ ٦٢، محمد بوذينة / ديوان الموشحات الأندلسية ٥٠٠، موشحات مغربية ١٨٧-٢٠٦.
١٢٦- نفح الطيب ٨٢/٧، وقد وردت منسوبة للسلطان أحمد المنصوري الذهبي عند محمد بوذينة / ديوان الموشحات الأندلسية ٤٧٦- ٤٧٨.
١٢٧- نفح الطيب ٦٩/٧، أحمد بن محمد المقّري، روضة الآس فيمن لقيته من أعلام الحضرتين مراكش وفاس ١٥، المطبعة الملكية، الرباط، ط٢، (١٩٨٣م). وقد وصف المقّري ابن العقّاد بأنه من فضلاء مكّة وممن وفدوا على سلطان المغرب آنذاك.
١٢٨- مجلة دراسات أندلسية، العدد، ١١، رجب ١٤١٤ه/١٩٩٤م، صفحة١٠٤.

١٢٩- أشهر الموشحات ومعارضاتها ٣٥٢-٣٥٣.

١٣٠- روضة الآس ٥٧، موشحات مغربية.١٤٢ وأحمد المنصوري الذهبي، يعدّ من أشهر سلاطين المغرب السعديين، اهتم بتشجيع العلوم، وبناء المساجد والمستشفيات، وكان أديباً بارعاً، توفي سنة ١٠١٢م.

١٣١- الموشحة في أزهار الرياض ٢/٢٤٣، أشهر الموشحات ومعارضاتها.٣٥٢ وقال المقّري عن ابن الصبّاغ في أزهار الرياض ٢/٢٣٠: " الشيخ الإمام الصالح الزكيّ الصوفي، أبو عبد الله محمد بن أحمد الجذامي " وأورد له شعراً وموشحات.

١٣٢- مجلة دراسات أندلسية، العدد١١، رجب ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، صفحة١٠٢.