The Prosodic Structure Of The Arabic Poem And Its Transformations With Quintuplet And Strophic Poetry As Examples

البنية العروضية للقصيدة العربية وتحولاتها التخميس والموشحات أنموذجاً

Received 2026-01-16
Accepted 2026-05-19
Published 2026-07-17

Rahma Mu'ayyad Hammoudat*[1], Muhammad Ghanem Sharif[2]
[1,2]College of Education for Girls, Department of Arabic Language, University of Mosul, Iraq
rahma.gep31@student.uomosul.edu.iq*[1],
dr.m.alshareef@uomosul.edu.iq[2]

To cite this article: Hammoudat, Rahma Mu'ayyad., Sharif, Muhammad Ghanem. (2026). The Prosodic Structure Of The Arabic Poem And Its Transformations With Quintuplet And Strophic Poetry As Examples. Ijaz Arabi: Journal of Arabic Learning, 9 (3), 1591-1606, DOI: https://doi.org/10.18860 /ijazarabi.V9i3.41238

Abstract
Prosody is considered as one of the most stable branches of Arabic studies throughout history, as far as it has maintained its principles and rules since its inception. No fundamental changes occurred until approximately the fifth century AH, as the Khalilite meter remained the primary reference in evaluating poetry and judging the soundness of its rhythmic structure. The discovery of this science is attributed to Al-Khalil ibn Ahmad al-Farahidi, who was able to uncover the system behind poetic meters, thus transforming the rhythm from a matter of taste into a science based on precise rules. This established a critical tradition based on adherence to the meters and metrical patterns he had determined. This stability has been reflected in the structure of the Arabic poem, which largely adhered to the established metrical rules. Therefore, the meter became the distinguishing criterion between poetry and other forms of speech, and any deviation from it became a point of concern for critics and prosodists. As a result, any change in the system of meter or rhyme has been noticed as a departure from the inherited poetic balance, not merely a formal variation, because the classical poem is based in its essence on the unity of meter and the regularity of rhythm. In light of this perception, some poetic arts emerged which represented attempts to expand the metrical system without completely separating from it, most notably the quintets and the Strophic Poetry. The study of these two art forms revealed a poetic awareness that sought renewal within the framework of tradition, as the Quintuplet (a type of quintain) preserved the original meter while adding a structural element. Whereas, the Strophic Poetry moved towards greater rhythmic flexibility in response to the demands of singing and composition. Therefore, dealing with these forms is not limited to describing them as newly created arts, but goes beyond that to understand them as manifestations indicative of what can be called prosodic departure, which tests the limits of the rule without abolishing its reference.
Keywords: Prosody; Quintain; Strophic Poetry.

مقدمة

يُعدُّ علم العروض من أبرز العلوم التي ارتبطت بالشعر العربي، إذ يمثل الميزان الذي تُعرف به صحة الأوزان من اختلالها، ويكشف عن النظام الموسيقي الذي يقوم عليه النص الشعري. وقد

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

أسهم هذا العلم في حفظ الشعر العربي من اللحن والاضطراب، فغدا أداةً نقدية وتعليمية تُعين الدارسين والشعراء على إدراك جماليات الإيقاع وضبط بنيته. ولفهم هذا العلم لابد من الوقوف عند دلالته اللغوية، إذ جاء في لسان العرب: "عرض: العرض خلاف الطول والجمع أعراض وعرضت الشيء جعلته عريضاً،... والعروض الناقة الصعبة" (Abn Manzurin، د.ت، ١٦٨). وهذه الدلالة التي يحملها الجذر اللغوي، هي ما ينسجم مع طبيعة العروض بوصفه معياراً يُعرض عليه الشعر لمعرفة سلامته. وقد ورد أنّ العروض تعني الجزء الأخير من صدر البيت، كما قيل إنّ التسمية مشتقة من العرض لأنّ الشعر يُعرض عليها، وقيل إنّ الخليل أراد بها مكة المكرمة تبركاً بها لأنه وضع هذا العلم فيها (Abu Aleaynayni، ٢٠١١، ٨).

وفي الاصطلاح، فيُعرّف العروض على أنّه: "علم بقوانين يبحث في نظم الشعر بأوزان وما يطرأ عليها من تغيير"(Altabrizi، ١٩٨٩، ١١). ويكشف هذا التعريف عن طبيعته المنهجية القائمة على التحليل والاستقراء، إذ لا يقتصر على وصف الأوزان، بل يدرس ما يلحقها من زحافات وعلل.

ويرجع العلماء الفضل في نشأة هذا العلم إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي، أحد أئمة العرب في اللغة والأدب في القرن الثاني الهجري، وهو الذي اكتشف قواعد العروض وحصر أشعار العرب، حتى غدا الشعر السابق له الأساس الذي بُني عليه هذا العلم (Abu Aleaynayni، ٢٠١١، ٩). ولم يكن عمل الخليل جمعاً فحسب، بل كان اكتشافاً لنظامٍ إيقاعي كامن حول الشعر من ممارسة فطرية إلى معرفة منظمة قابلة للتعليم.

ومن هنا وُصف العروض بأنه ميزان الشعر أو موسيقاه، فهو علم له قواعده وأصوله ونظرياته التي تُكتسب بالتعلم. وإذا كان الشعر يمثل الجانب التطبيقي لهذه القواعد، فإنه قبل ذلك فنٌ كسائر الفنون مصدره الموهبة والحدس الجمالي. ومن ذلك فإنّه "يستطيع الشاعر الموهوب بما له من أذن موسيقية وحس وذوق مرهفين أنّ يقول الشعر دون المعرفة بعلم العروض وقوانينه ولكن مع ذلك يظل بحاجة إلى دراسة علم العروض والإلمام به وبأصوله"(Etiqi ، ٢٠١٧، ١١). وتبرز الحاجة إلى هذا العلم بوصفه أداة تقويم وضبط، إذ أنّ "العروض هو العلم الذي يهدف إلى تقويم اللسان مع الشعر وتنمية الحاسة الموسيقية لدى القارئ" (Bahrawi، ٢٠١٥، ٥). ومن ثمّ فإنّ العروض لا يخدم الشاعر وحده، بل يسهم في تشكيل الذائقة الأدبية لدى المتلقي أيضاً. وإذا كان العروض يضع القواعد العامة لموسيقى الشعر، فإنّ البيت الشعري يمثل الوحدة البنائية التي تتجلى فيها تلك القواعد. فقد ورد أنّ البيت من الشعر العربي وحدة تامة يتألف من أجزاء ينتهي بقافية وهو الكلام الموزون على أحد البحور الخليلية (Bahrawi، ٢٠١٥، ١٦).

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

منهجية البحث

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، مع الإفادة من المنهج التاريخي في تتبع نشأة فنّي التخميس والموشحات وتطور مفهوميهما في التراث الشعري العربي. وتمثل corpus الدراسة في نماذج شعرية مختارة من التخميس والموشحات، جرى تحليلها في ضوء قواعد علم العروض ومبادئ بناء القصيدة العربية. وشمل التحليل دراسة الأوزان الشعرية، وأنظمة القافية، وتوزيع الأشطر والمقاطع، والعلاقة بين البنية الإيقاعية والدلالة الشعرية، مع المقارنة بين النموذجين للكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف في آليات التحول العروضي. كما استعانت الدراسة بالمنهج التحليلي النقدي لفحص كيفية تعامل هذين الشكلين مع قواعد القصيدة العمودية، ومدى احتفاظهما بمرجعية الوزن الخليلي أو تجاوزه في بعض الجوانب، ولا سيما في ضوء متطلبات الغناء والتلحين في الموشحات. واستندت الدراسة إلى المصادر التراثية المتخصصة في علم العروض والشعر العربي، إلى جانب الدراسات النقدية ذات الصلة، بهدف تفسير التحولات البنيوية والإيقاعية في النموذجين وتحليلها ضمن سياق تطور الشكل الشعري العربي.

نتائج البحث ومناقشتها

التخميس (دراسة في المصطلح والتطور المفاهيمي)

وقبل الحديث عن نشأة الأشكال الشعرية، لابد من التوقف عند التفريق بين المسمّط والمخمّس والتخميس، لما لهذا التمييز من أثر في توضيح المسار الذي أفضى إلى ظهورها. فمن خلال دراسة هذه المصطلحات يتبين أنّ بينها فروقاً تتصل بتنوع القوافي، وعدد الأبيات والأشطر، وطبيعة الإنتاج الشعري، من حيث كونه صادراً عن شاعر واحد أو قائماً على تداخل نصين لشاعرين مختلفين. غير أنّ هذه الفروق لا تلغي وجود قاسم مشترك يجمع بينها، يتمثل في الخروج على نظام الشطرين الذي استقرت عليه القصيدة العربية العمودية. وبسبب هذا الاشتراك البنيوي، وقع التباس في التسميات عند بعض الأدباء، فسمّى بعضهم التخميسات مخمّسات، وذهب آخرون إلى إدراجها ضمن المسمّطات، بينما أطلق عليها بعضهم تسمية المزدوجات(Alzbidi، ١٩٨٩، ٣٨٤).

ويُعدُّ التخميس واحداً من الألفاظ التجديدية القديمة التي ظهرت ضمن سياق أوسع من الأشكال الشعرية التي خرجت عن النسق العمودي المألوف، مثل: المسمّط، والمربّع، والمثلّث، والمزدوج (بديع، ٢٠٠٩، ٤٠٧)، وغيرها من الأنماط التي مهدت لظهور أشكال لاحقة أكثر تركيباً، مثل: القريض، الدوبيت، والموشح(Alrakabi، ٢٠٠٢، ٢٩٢). ويشير هذا التنوع إلى أنّ التخميس لم يظهر بوصفه ظاهرة معزولة، وإنما جاء ضمن حراك فني أوسع سعى إلى إعادة تنظيم البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، وتوسيع أفقها التعبيري.

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

ويفهم من هذا السياق أنّ فكرة التخميس لم تكن معروفة في الشعر العربي القديم في أطواره الأولى، وإنما برزت عند المولّدين، الذين كانوا إذا استحسنوا قصيدةً أو بيتاً أو أكثر، عمدوا إلى مجاراته، رغبة في اللحاق بصاحبه أو محاورته فنياً. وهو ما يعني أنّ التخميس نشأ في بيئة شعرية اتسمت بالوعي بالصناعة الشعرية، وبالنزوع إلى التفاعل مع النصوص السابقة من خلال إعادة تشكيلها ضمن بناء جديد، دون الانفصال التام عن أصلها.

وفي الحديث عن نشأة هذا الفن الشعري، اختلفت الروايات في تحديد بداياته، غير أنّ أقدم من أشار إليه هو الجاحظ في كتابه (البرصان والعرجان والعميان والحولان) إذ ورد فيه ذكر المخمّس والمزدوج، حيث قال: "ولم يقوَ على المخمّس والمزدوج على مثل ما قوي عليه بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) حتى كان في ذلك أكثر من أبان بن عبدالحميد اللاحقي (ت ٢٠٠ هـ) لأنّ أباناً إنما نقل كتاب (كليلة ودمنة) وبعض كتاب (المنطق)، مخمساً ومزدوجاً فقط، وبشر أصحّ في أصناف الكلام ودقائق المعاني بالمخمّس، فلم يستكره قافية واحدة"(Aljahzi ، ١٩٩٠، ١٣٩). وتكشف هذه الإشارة عن أنّ المخمّس والمزدوج كانا معروفين وممارسين في العصر العباسي الأول، وأنّ هذا العصر يمكن عدّه منطلقاً فعلياً لظهور المخمّسات والمسمّطات بوصفها أنماطاً شعرية قائمةً بذاتها.

وقد ذهب بعضهم إلى اعتبار المسمّطات مرحلة متقدمة من مراحل نمو النواة الأولى للموشحات في الشعر الأندلسي، لما تحمله من خصائص بنيوية تتصل بتعدد الأشطر وتنوّع القوافي والخروج عن نظام الشطرين(Bdiei، ٢٠٠٩، ٤٠٩؛ بروكلمان، ١٩٩٣، ٨/ ٧). ويعزّز هذا التصور ما أورده صاحب كتاب المقتطف، عندما تكلم في أنّ العادة جرت عند العرب "أن يعمدوا لشعر قد ولع أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه"(Almaghribi ، د.ت، ٢٣٦) ويشير هذا القول إلى أنّ التخميس ارتبط منذ نشأته بالذائقة السمعية وبالغناء، الأمر الذي يفسّر النزوع إلى بناء إيقاعي أكثر مرونة، يتيح تكرار القافية وتنويعها بما يتلاءم مع متطلبات الأداء الصوتي.

ومن خلال تتبع هذه المعطيات، يتضح أنّ التخميس يمكن النظر إليه بوصفه حالة خاصة من حالات الخروج على الشكل العروضي للقصيدة العمودية، إذ لم يعد البيت مؤلفاً من شطرين مستقلين فحسب، بل أعيد تنظيمه في بنية خماسية تقوم على توزيع جديد للأشطر والقوافي. وهذا الخروج لا يقوم على إلغاء الوزن أو القافية، وإنما على إعادة ترتيب عناصرهما داخل بناء شعري مختلف، يظل محافظاً على الانتماء إلى نظام العروض الخليلي من جهة، ومنفتحاً على إمكانات تشكيلية جديدة من جهة أخرى.

وبطبيعة الحال، يرتبط مفهوم التخميس، في أصله اللغوي، بدلالة العدد والبنية معاً، إذ يحيل لفظه المباشر إلى العدد خمسة وما يتفرع عنه من تقسيم وتنظيم. وقد أشار ابن منظور إلى هذا المعنى حين ذكر أنّ: "المخمّس من الشعر: ما كان على خمسة أجزاء، وليس ذلك في وضع العروض.

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

وقال أبو اسحق: إذا اختلطت القوافي، فهو المخمّس"(ابن منظورAbn Manzurin ، د.ت، ٦/ ٦٦). ويكشف هذا التعريف عن بُعدين أساسيين، أولهما البعد العددي القائم على تقسيم القول إلى خمسة أجزاء، وثانيهما البعد البنيوي الذي يتمثل في اختلاط القوافي، وهو ما يوحي منذ البداية بخروج نسبي عن النظام العروضي الصارم القائم على وحدة الوزن والقافية. ومن ثمّ فإنّ التخميس، من حيث اللغة، لا يكتفي بالإشارة إلى عدد الأشطر، بل يتضمن في طياته دلالة على تركيب شعري غير مألوف في بنية القصيدة العمودية.

ويتطور هذا المعنى اللغوي ليأخذ في الاصطلاح دلالة أكثر تحديداً، حيث يُفهم التخميس بوصفه إجراءً فنياً يقوم على إضافة الشاعر ثلاثة أشطر إلى بيت سابق، ليغدو مجموع الأشطر خمسة. وقد ورد أنّه يعني اصطلاحاً "هو الشِّعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام في كلٍّ منها خمسة أشطر مع مراعاة نظام ما للقافية في هذه الأشطر"(بديع،Bdiei ٢٠٠٩، ٣٩٩). ويُظهر هذا التعريف الاصطلاحي كيف انتقلت دلالة التخميس من مجرد التقسيم العددي إلى تقنية شعرية قائمة على التداخل بين نص سابق ونص لاحق، وهو ما يُضفي على التخميس طابعاً تركيبياً يتجاوز حدود الإبداع الفردي إلى فضاء التفاعل النصي.

ويتضح البناء الاصطلاحي للتخميس بشكل أدق عند النظر في نظام القافية والروي، إذ يُذكر أنّ "الأشطر الأربعة المتقدمة تكون على قافية واحدة ورويّ واحد، أما الشطر الخامس فيمثل قافية ورواياً مختلفين"(الخزرجيAlkhazriji، ٢٠١٦، موقع انترنت) على أنّ يتكرر هذا النظام في بقية المقاطع المخمّسة. ويكشف هذا التنظيم عن بنية مزدوجة تجمع بين الوحدة والتنوع، حيث تتجاور القافية الموحدة مع القافية المغايرة داخل المقطع الواحد، وهو ما ينسجم مع الإشارة اللغوية السابقة إلى اختلاط القوافي.

كما يُلاحظ أنّ هذا النسق لا يقوم على وحدة البيت بوصفه وحدة إيقاعية مكتفية بذاتها، بل يُعيد تشكيل البيت ضمن بنية أوسع تتوزع على مقاطع متتابعة. ويمتد التعريف الاصطلاحي للتخميس ليشمل شروطاً تتعلق ببنية القصيدة المخمّسة ككل، إذ "اشترط في القصيدة المخمّسة أن تتألف من عشر مقطوعات مخمّسة، فما كان منها مؤلفاً من عشر مقطوعات يسمى قصيدة، وما نقص عن هذا الحد يسمى قطعة"(الخزرجيAlkhazriji، ٢٠١٦، موقع انترنت). ويشير هذا الشرط إلى أنّ التخميس لا يُنظر إليه مجرد ممارسة جزئية أو عرضية، بل يُتعامل معه بوصفه نظاماً له حدوده الشكلية وعدده المعياري، مما يضعه في إطار الفنون الشعرية التي تمتلك تقاليدها الخاصة داخل التراث الشعري.

وتتعمق دلالة التخميس حين يُربط اسمه مباشرة بجذره العددي، وقيل عنه أنّه "المأخوذ من الرقم خمسة، إذ يضيف الشاعر المبدع ثلاثة أشطر على شطري بيت لشاعر آخر في أغلب

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

الأحيان"(الخزرجيAlkhazriji، ٢٠١٦، موقع انترنت)، مع الإشارة إلى إمكانية تخميس الشاعر لنتاجه الخاص. ويُظهر هذا أنّ التخميس لا يقتصر على التفاعل مع شعر الآخر، بل يتسع ليشمل إعادة صياغة النص الذاتي أيضاً، مما يعزز طبيعته الإجرائية بوصفه آلية فنية قابلة للتطبيق في سياقات مختلفة.

ويبرز في هذا السياق توصيف دقيق للعلاقة بين الأشطر الجديدة والبيت الأصل، إذ "يتّحد روي الأشطر الثلاثة الجديدة مع صدر البيت الأصل، أي الشطر الرابع من البيت المُخمّس" (الخزرجي Alkhazriji، ٢٠١٦، موقع انترنت)، وهو ما يحقق نوعاً من الانسجام الصوتي بين النصين، مع الإبقاء على اختلاف الروي في الشطر الخامس. ويكشف هذا النسق عن توازن دقيق بين الاستمرار والانفصال، حيث يحافظ التخميس على صلة واضحة بالبيت الأصل، وفي الوقت نفسه يؤسس لبنية جديدة تتجاوز حدوده.

وفي إطار الحديث عن خصائص التخميس، يُشار إلى بعده الجمالي والتأثيري، إذ قيل في وصفه إنّ له "جاذبية خاصة تريح النفس عند سماعها أو قراءتها، وتعطي رونقاً جديداً"(الخزرجي، ٢٠١٦، موقع انترنت)، مع التأكيد على أنّ "الأصالة للبيت الأصل الذي أضاء للشاعر المُخمِّس طريقة فاهتدى إلى التسميط"(الخزرجيAlkhazriji، ٢٠١٦، موقع انترنت). ويكشف هذا الوصف عن إدراك التخميس بوصفه فعلاً تفاعلياً يستمد مادته الأولى من النص السابق، ثم يعيد تشكيلها ضمن بناء جديد، دون أن يُلغي حضور النص الأصلي أو يذوبه بالكامل.

ويكتمل التصور الاصطلاحي للتخميس عند ابن رشيق، الذي يربطه مباشرة بالبنية العروضية والتنظيم الوزني، إذ عرّفه بقوله: "والمخمس من الشعر بأن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل"(القيروانيAlqayrawani، ١٩٩٤، ١/ ١٨٩). ويُبرز هذا التعريف أنّ التخميس يقوم على تتابع مقاطع متماثلة في الوزن ومختلفة في القافية، مما يعيدنا إلى الجذر اللغوي الذي أشار إلى اختلاط القوافي، ويؤكد أنّ الاصطلاح لم يبتعد عن الدلالة الأولى، بل قام بتطويرها وتقنينها ضمن نظام شعري واضح.

ومن هذا التتبع، يتبين أنّ العلاقة بين التعريف اللغوي والاصطلاحي علاقة امتداد وتخصيص، إذ إنّ الدلالة اللغوية القائمة على العدد والتقسيم واختلاط القوافي قد تحوّلت في الاصطلاح إلى تقنية شعرية دقيقة، لها شروطها البنائية، ونظامها القافي، وطريقتها الخاصة في التعامل مع النص السابق. فالتخميس، في صورته الاصطلاحية، يجسد انتقال المفهوم من مستوى الوصف العام إلى مستوى الإجراء الفني، دون أن ينفصل عن جذره الدلالي الأول، مما يعكس طبيعة

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

المصطلحات الشعرية في التراث العربي التي غالباً ما تنمو اصطلاحياً انطلاقاً من دلالتها اللغوية، مع الحفاظ على خيط رابط بين الأصل والاستعمال.

نموذج مختار (تحليلاً ونقداً)

يمهّد الحديث عن التخميس بوصفه خروجاً شكلياً على القصيدة العمودية للانتقال إلى دراسة الأمثلة التطبيقية، التي تُظهر كيفية تحقق هذا الخروج في النص الشعري، وآليات تشكّله على مستوى الوزن والقافية والبناء العام. فالتخميس هو أحد الأشكال الشعرية التي تعكس تحوّلاً تدريجياً في وعي الشاعر ببنية القصيدة العربية التقليدية. فهو لا يقوم على نقض القواعد العروضية، بل يعيد توزيع عناصرها داخل وحدة موسيقية أكبر، حيث يتحرّر الوزن والقافية من ارتباطهما الثابت بالبيت الفردي، ليصبحا عناصر تنظيمية داخل المقطوعة الكاملة. ليظهر التخميس كحلقة وسيطة بين القصيدة العمودية القائمة على شطرين متكافئين، وبين الأشكال الشعرية الأكثر مرونة، مثل الموشح في الشعر الأندلسي، حيث تُعاد صياغة الوزن والقافية بما ينسجم مع متطلبات الأداء الصوتي واللحن الموسيقي.

ومن أمثلة التخميس قول أسامة بن المنقذ (ت٥٨٤هـ) مخمساً قصيدته (بدويBdui ، ١٩٨٣، ٣٧١-٣٧٢):

تَوهُّمٌ ما أرَاني الدّهرُ، أمْ حُلُمُ
وصَبْوَةٌ كلُّ هذا الوجدُ أمْ لَمَمُ
أحببتُ قوماً، وإفراطُ الهَوَى نَدَمُ
وَلُوا، فَلّما رجوْنا عدلَهم ظلمُوا فليتَهم حكمُوا فينَا بما علِمُوا
سَاوَى حُضورَهُم عند مغيبُهم
وصنتُهم فيمَا عمّا يَعِيبُهُم
ومُنذُ قال الورَى: هذا حبيبُهم
مَا مَرَّ يوماً بفكرِي ما يَريبُهم ولا سَعَتْ بي إلى ما سَاءَهُمْ قَدَمُ
كَمْ رُضتُ نفسيَ بالسُّلوانِ، فامتَنَعَتْ
وكَمْ أضاعُوا مواثيقَ الهَوى، ورعَتْ
فما نقمتُ عليهمْ غدرَةً، فَضَعَتْ
ولا أضَعْتُ لهم عهداً، ولا اطّلَعَتْ على وَدَائِعِهِمْ في صَدْرِيَ التُّهَمُ

تقوم القصيدة الأصلية لأسامة بن منقذ على بناء عمودي متماسك، يستند إلى وحدة البحر والقافية، بما يجعل الوزن إطاراً حاكماً لحركة المعنى الشعوري. فالبيت العمودي يشكّل وحدة

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

عروضية مكتملة، يتحكم من خلالها بتدرج الشكوى والتعبير عن الوفاء مقابل الجفاء، والحفظ مقابل الخيانة، والحضور مقابل الغياب، بما يعزز الإحساس بالاستمرارية والدوام داخل النص. يتجلى ذلك في قوله: "ولّوا فلّما رجونا عدلهم ظلموا، فليتهم حكموا فينا بما علموا"، حيث تعمل القافية الموحدة على تكرار النقطة الشعورية نفسها، وكأنّ المعاناة لا تجد منفذاً للخروج، ويصبح الوزن أداة لإرساء استقرار شعوري في مواجهة اضطراب التجربة الداخلية للشاعر.

وعند تحويل هذه القصيدة إلى نص مخمّس، يتم توسيع البنية العمودية لتشمل أشطاراً إضافية تسبق البيت الأصلي أو تحيط به، بحيث يتحول كل بيت أصلي إلى مركز دلالي يتم التمهيد له أو التوسع فيه. من ذلك نجده يقول: "توهمٌ ما أراني الدهر أم حلمُ، وصبوةٌ كل هذا الوجد أم لمم، أحببتُ قوماً وإفراط الهوى ندمُ"، إذ تعمل هذه الأشطار الجديدة على خلق فضاءٍ إيقاعي تمهيدي، يسبق البيت الأصلي ويجعله ذروة التجربة الشعرية، بدلاً من أن يكون نقطة البداية المباشرة. ومن ثمّ، يظهر الخروج العروضي بوصفه تحويل الوزن إلى وسيلة لبناء التدفق الدلالي تدريجياً، فالبيت الأصلي يظل مرجعاً للبحر والقافية، لكنه يتفاعل مع الأشطار الجديدة في مستويات إيقاعية متعددة.

كما تظهر وحدة المقطع في هذه المخمّسة من خلال بنائها القائم على خمسة أشطر تنتظم في إطار إيقاعي ودلالي واحد. فالأشطر الأربعة الأولى تتحد في في قافية داخلية تعزّز التماسك الصوتي، ثم يأتي الشطر الخامس ملتزماً بقافية البيت الأصلي، ليؤدي وظيفة الربط بين المقاطع جميعاً ويمنح القصيدة انسجاماً واضحاً. وبهذا لا يبدو كل مقطع منفصلاً، بل جزءاً من بنية كلية تتكرر فيها القافية المركزية فتشدّ الأجزاء إلى بعضها.

وتتجلى الوحدة كذلك على المستوى الدلالي، إذ يعالج كل مقطع جانباً من التجربة الوجدانية، من الحيرة إلى الشكوى ثم الصبر والوفاء، غير أنّ هذه المعاني تصدر عن شعور واحد هو ألم العاشق وتعلّقه. لذا يتحقق توازن بين الاستقلال النسبي للمقطع وبين اندماجه في السياق العام، وهو ما يبرز نجاح التخميس في توسيع البناء الشعري مع الحفاظ على ترابطه الداخلي.

أما على صعيد القافية، يتيح التخميس تنويع الأصوات النهائية في الأشطار المضافة، قبل العودة إلى القافية الأصلية في الشطر الأخير، وهو ما يخلق توتراً إيقاعياً يوازي التوتر الدلالي. فتعدد القوافي في الأشطر التمهيدية لا يضعف وحدة النص، بل يضفي ديناميكية على التجربة الشعرية، ويجعل العودة إلى البيت الأصلي أكثر تأثيراً، إذ تصبح القافية محمّلة بدلالة أقوى بعد تمهيدها بالأشطار السابقة. وهذا يوضح أنّ التخميس لا يقتصر على إطالة النص، بل يوزع الدلالة عبر مستويات إيقاعية متعددة.

ومن جهة الوزن، نلحظ أنّ البيت المخمس يُستفاد منه كمرجع، لكن المرونة في طول الأشطار الجديدة تتيح تعديل الإيقاع وفقاً لاحتياجات المعنى. فالأشطار الإضافية تتفاوت في طولها وتركيبها،

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

مقارنة بالبيت العمودي المتوازن، ما يظهر خروجاً فنياً محسوباً عن تصور البيت بوصفه وحدة مغلقة. ويصبح الوزن في النص المخمّس وسيلة ديناميكية لخدمة المعنى والتدرج الشعوري، لا مجرد إطار ثابت.

أما الصورة الشعرية، فهي تحتفظ بتكاملها بين النصين، لكن بطريقة مختلفة. ففي القصيدة الأصلية، تعتمد الصورة على تكثيف واضح، يبرز جدلية الوفاء والغدر والحفظ والخذلان، ضمن نسق عمودي متماسك، ما يمنحها إحكاماً داخلياً وانغلاقاً نسبياً. وفي النص المخمّس فتتم إعادة صياغة الصورة نفسها ضمن فضاء ممتد، حيث يسبق البيت الأصلي أشطار جديدة تمهّد للتجربة، أو توسعها، أو تؤمّلها من زاوية مختلفة، ما يمنح الصورة بعداً زمنياً وصوتياً أوسع. فصور الوفاء والغدر والحفظ والخذلان لا تظهر فجأة، بل تمر بمراحل شعورية متدرجة، تتفاعل مع الإيقاع وتنوع القوافي، فيخلق ذلك امتداداً دلالياً لم يكن ممكناً في النسخة العمودية وحدها. كما أنّ الأشطار المضافة تتحرك داخل الحقل الدلالي نفسه، ولا تُنتج صوراً مغايرة، بل تعمقها وتوسعها. فتكرار مفردات الوجد، والحيرة، واللوم، والشك في النص المخمّس يُعيد توزيع هذه المعاني على مستويات متعددة، ما يسمح بإعادة تشكيل الإيقاع لتواكب الصور الشعورية الجديدة. ومن ثمّ، تتحول العلاقة بين الصورة الشعرية والوزن إلى علاقة تفاعلية، حيث يخدم الوزن المرونة الدلالية الجديدة، بدلاً من أن يكون إطاراً جامداً.

كذلك فإنّ البعد الغنائي للأشطار المضافة، تصبح من خلالها الصورة الشعرية جزءاً من تجربة سمعية متدرجة، وليس مجرد بناء لغوي، وهو ما يعزز البعد التعبيري للتخميس، ويؤكد أنه لم يكن ترفاً بل وسيلة لتوسيع الصورة الشعرية وإطالة زمن التلقي. فالتخميس يتيح للمتلقي إدراك المعنى تدريجياً، ويجعل الصورة الشعرية أكثر التصاقاً بالأداء الصوتي، مع الحفاظ على وحدة البناء العام.

ليظهر التخميس بوصفه خروجاً عروضياً واعياً، يقوم على إعادة توزيع الوزن والقافية داخل بنية موسعة، دون التفريط في وحدة النص الأصلي. فالقصيدة الأصلية توفر الأساس، والنص المخمّس يضيف طبقات إيقاعية ودلالية، ما يخلق تجربة شعرية أكثر امتداداً وتدرجاً، ويتيح استكشاف المعنى بصورة أعمق، دون فقدان الرابط البنيوي بين النسختين.

وفي ضوء ذلك، يمكننا القول أنّ العلاقة بين القصيدة الأصلية والنص المخمّس، هي علاقة تكاملية بنيوية ودلالية، تقوم على إعادة توزيع الصورة الشعرية داخل بنية إيقاعية أوسع، مع الحفاظ على مركز البيت الأصلي كنواة دلالية. هذا التكامل يُظهر أن التخميس لم يكن مجرد ترف شعري، بل استجابة فنية واعية لخصائص النص الأصلي، ووسيلة لتوسيع مجال التعبير الشعوري والإيقاعي، مع احترام النظام العروضي والقافي التقليدي.

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

الموشحات/ دراسة في المصطلح والتطور المفاهيمي

تعدُّ الموشحات من أبرز الظواهر الشعرية التي مثلت خروجاً ملحوظاً على نظام العروض العربي المألوف، ولاسيما فيما يتصل بالوزن والقافية، إذ ارتبط ظهوره منذ بداياته الأولى بتحوّل في العلاقة بين الشعر والإيقاع، وبانتقال مركز الثقل من الوزن الخليلي الثابت إلى متطلبات الغناء والتلحين. وقد كان هذا الإرتباط بالغناء عاملاً حاسماً في تشكّل البنية العروضية للموشحات، ذلك أنّ السبب الأول في اختراع "الموشحات هو الغناء، لأنّ أوزانها أصل بالغناء والتلحين، الذي كان ضرورياً عند شعراء الأندلس، من أوزان الشعر، واتخذ في أول الأمر للهو والمجون، ثم استعمل بعد ذلك في أغراض الشعر الأخرى"(الخفاجيAlkhafaji، د.ت، ١١٩). ويكشف ذلك أنّ الوزن في الموشحات لم ينشأ بوصفه امتداداً للوزن الخليلي، بل استجابة لحاجة أدائية موسيقية، الأمر الذي أسهم في خلخلة النظام العروضي القائم على وحدة البحر واستقراره.

ويؤكد أحد الملاحظين دور الموشحات في الغناء، قائلاً: "والسبب الأول في اختراع الموشحات هو الغناء، لأن أوزانها أصل بالغناء والتلحين، الذي كان ضرورياً عند شعراء الأندلس، من أوزان الشعر، واتخذ في أول الأمر للهو والمجون، ثم استعمل بعد ذلك في أغراض الشعر الأخرى"(الخفاجي، د.ت، ١١٩). هذا يشير بوضوح إلى أنّ الخروج على الوزن التقليدي لم يكن هروباً من القواعد، بل كان استجابة ضرورية للبيئة السمعية الجديدة، إذ أصبح الوزن وسيلة لتحقيق الانسجام بين الشعر والنغم، مما أدى إلى ظهور تعدد الأوزان وتنوع القوافي داخل الموشح الواحد، وهو ما يمثل حالة نموذجية من الخروج العروضي.

وفيما يتعلق بأصل الموشحات ونسبتها، يُلاحظ وجود اختلاف في الآراء بين المؤرخين، فبعضهم ينسبها إلى ابن المعتز، وآخرون إلى مقدم بن معافر الفريري الأندلسي -الذي لم تصل إلينا من موشحاته شيء-، فيما يرى آخرون أنها أندلسية خالصة(التلمساني، ٢٠٠٨، ٢/ ٢٥٣؛ عوض، ١٩٥٩، ١٠)، ولم يذكروا مشرقياً في الوشاحين قبل ابن سناء الملك (ت٦٠٨هـ) وهو من شعراء العصر العباسي الرابع (عوض، ١٩٥٩، ٩٨). وهذا الاختلاف يعكس أنّ الموشحات نشأت من التفاعل بين الثقافة العربية والبيئة الأندلسية الغنية بالتراث الموسيقي، وأن هذا التفاعل هو الذي أفرز الشكل المبتكر الذي سمح بالخروج عن النسق العروضي التقليدي، دون أن يفقد النص الصلة بالتراث الشعري العربي.

ويضيف ابن خلدون في تحليله للموشحات "أما أهل الأندلس، فلما كثر الشعر في ديارهم وتهذبت مذاهبه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً منه، سموه بالموشح، ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب"(عوض Eawad، ١٩٥٩، ١٢١- ١٢٢). هنا يوضح ابن خلدون أنّ الخروج العروضي في الموشحات تم بطريقة منظمة، إذ أصبح لكلّ بيت هيكل داخلي متعدد الأقفال والأغصان، مع تنويع متدرج للأوزان والقوافي، وهو ما يعكس قدرة الموشح على توسيع النسق العروضي دون الانفصال عنه، بما يحقق توافقاً بين الإيقاع الموسيقي وخصائص اللغة العربية.

وفي تعريف الموشح نجد ابن منظور يعرّفه بأن: "كُلُّهُ حَلُي النساء، كِرسان من لؤلؤٍ وجوهرٍ منظومان مُخالفٌ بينهما معطوفٌ أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به، ومنه اشتُقّ توشَّح الرجل بثوبه"(ابن منظورAbn Manzur، د.ت، مادة وشح)، فالدلالة اللغوية تحيل إلى الزينة والتوشية والتزيين، إذ يحيل لفظ الوشاح إلى ما يُزيّن به الصدر، وما يلتفّ ويتعدد في شكله وزخرفته. وهذه الدلالة اللغوية تضعنا منذ البداية أمام معنى قائم على التراكب والانتظام الجمالي، لا على البساطة والوحدة الصارمة.

وتنتقل هذه الدلالة من مجالها اللغوي إلى مجال البناء الشعري، إذ يُعرف ابن سناء الملك الموشحات على أنها: "كلام منظوم على وزن مخصوص"(هبة اللهHibat Allah، ١٩٧٧، ٣٥). وهذا ما يجسد الدلالة اللغوية للتوشية في الشكل العروضي نفسه، حيث يغدو الوزن والقافية بمثابة عناصر زخرفية منظمة، لا تسير على نسق البحر الواحد والقافية الموحدة كما في القصيدة العمودية. فالزخرفة التي تفيدها اللغة تتحول في الاصطلاح إلى زخرفة إيقاعية وعروضية، قائمة على التنويع والتداخل المنظم، ليغدو الموشح من خلال هذا الترابط شكلاً شعرياً يستجيب لمتطلبات الغناء والتلحين دون فقدان الصلة بجوهر الشعر العربي.

كذلك فإن هذا التعريف يسلط الضوء منذ البداية على الخصوصية الشكلية للموشح، حيث يشير إلى أنّ الوزن هنا ليس مجرد نسخة عن الأوزان العربية التقليدية التي ابتكرها الخليل، بل يمثل إطاراً إيقاعياً خاصاً يستجيب لاحتياجات الأداء الموسيقي والغنائي في البيئة الأندلسية، المعروفة منذ ما قبل الإسلام بحب الغناء والموسيقى والطقوس الاجتماعية المرتبطة بها. ويمكن القول إنّ هذا "الوزن المخصوص" يعكس مرونة شكلية تسمح بتعدد الأقفال والأغصان داخل النص الواحد، مما يؤدي إلى تنويع الإيقاع الداخلي للقصيدة دون الانفصال عن جوهر الوزن كإطار شعري، وهو بذلك يمثل خروجاً محسوباً على النسق العمودي التقليدي للقصيدة العربية، مع الحفاظ على وحدة النص الموسيقية.

ويضيف ابن سناء الملك توضيحاً أكبر، قائلاً: "هو ما لا يدخل لشيء في شيء منه من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير والعدد الذي لا ينضبط"(هبة اللهHibat Allah، ١٩٧٧، ٣٥). هذا التوسع يبرز التباين بين الموشح والقصيدة العمودية التقليدية، حيث لم يعد

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

الالتزام بالبحر الواحد أو الوزن الموحد قيداً صارماً، بل أصبح الشعر متكيفاً مع المتطلبات الموسيقية للأداء والغناء. في هذا الإطار، يمثل الخروج العروضي في الموشحات استجابة طبيعية للبيئة، إذ أصبح الوزن يتشكل وفق الحاجة النغمية، وهو ما يفسر تعدد الأوزان في الموشح الواحد وتناوبها بطريقة غير مسبوقة في الشعر العربي التقليدي.

وصاحب خلاصة الأثر فقد أكدّ هذا المعنى قائلاً: "هو في إعرابه كالشعر لكنه يخالفه بكثرة أوزانه وتارةً يوافق أوزان الشعر وتارةً يخالفها"(المحييAlmahyi، د.ت، ١/ ١٠٨). يشير هذا إلى أنّ الموشح، من الناحية النحوية والإعرابية، يحتفظ بخصائص الشعر العربي، لكنه في الوقت ذاته يقدم تنويعات عروضية غير معتادة، تتراوح بين المطابقة والاختلاف مع الأوزان التقليدية. وهنا نلمس وظيفة الموشح الأساسية كحلقة وصل بين الشعر العربي التراثي وذائقة البيئة الأندلسية الموسيقية، إذ أنّ تعدد الأوزان يسمح بتنوع الأداء الصوتي وتوزيع القوافي بطريقة تتيح للشاعر الانسجام مع الإيقاع الموسيقي، بما يحقق توافقاً بين الوزن والقافية ومتطلبات التلحين والغناء.

من جانبه، يصف ابن دحية الموشحات بفخر قائلاً: "الموشحات هي زبدة الشعر وخلاصة جوهره وصفوته، وهي من الفنون التي أغرب بها أهل المغرب على أهل المشرق وظهروا فيها كالشمس الطالعة والضياء المشرق"(الكلبيAlkilbi، د.ت، ١٨٦). هذا التعريف يعكس إدراك المبدعين الأندلسيين للموشحات كابتكار فني شكّل نقلة نوعية في الشعر العربي، فهي ليست مجرد إعادة ترتيب الأوزان، بل إعادة تشكيل النسق العروضي التقليدي بحيث ينسجم مع البيئة الغنائية ويخلق تجربة إيقاعية جديدة. ونشير في هذا المقام أنّ الموشح كسر قيود البحر الواحد والقافية الثابتة، واستعاض عنها بتعدد الأقفال والأغصان، ما جعل النص أكثر حيوية وقدرة على التكيف مع الأداء الموسيقي المتنوع. وهو ما أشار إليه ابن بسام -في تعليقه على أشعار العرب- بقوله: "وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب"(الشنتيري Alshintiri، ١٩٩٧، ٤٧٠). ويؤكد هذا الرصد أنّ الموشحات لم تلتزم بالقوالب العروضية التقليدية، بل خرجت عنها لتصبح شكلاً شعرياً جديداً يمكن أن يستوعب التنوع الموسيقي للأندلس، ويظهر أنّ التعدد الداخلي للأوزان لم يكن اعتباطياً بل كان وسيلة فنية لتلبية الاحتياجات الموسيقية والنغمية، دون الإخلال بالنسق العام للقصيدة أو ارتباطها بالتراث العروضي.

ويخلص المراقبون إلى أنّ الموشح "لم يلتزم الأندلسيون في الموشح قافية واحدة أو وزناً واحداً، لأنهم وجدوا أنّ إيجاد وزن يناسب النغم أسهل من إيجاد نغم يناسب الوزن، ومن أجل ذلك كان الموشح تابعاً لما تقتضيه الأنغام، فتارةً يوافق أوزان الشعر العربية التي ابتكرها الخليل وتارة يخالفها"(الخفاجيAlkhafaji، د.ت، ١٣٥). هذا يبرز الفكرة الجوهرية للخروج العروضي في الموشحات، حيث أصبح الوزن أداة ديناميكية قابلة للتشكيل وفق متطلبات الأداء الصوتي والنغم

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

الموسيقي، وهو ما مكّن الشعراء الأندلسيين من إنتاج نصوص غنية بالتنوع الإيقاعي والقافي، توازن بين الإبداع الفني والالتزام النسقي.

وفيما يخص وظائف الموشحات، فقد ورد أنّها "كانت تنظم أولاً للغناء، والمعاني الوجدانية المتصلة بالتلحين كالغزل والوصف ولما شاع الموشح وانتشر بين الشعراء شاع في نظمه أغراض الشعر من الفخر والمدح والرثاء والهجاء والوصف والتهنئة والوعظ والشكر"(الخفاجيAlkhafaji، د.ت، ١٣٦-١٣٧) ولاشك أنّ الموشحات نمط جديد، ولون مبتدع في الأدب، وأنها طوعت الشعر للغناء إلى حدّ كبير، وقربت أسلوب الشعر للجماهير، وقصرت المسافة بين العربية والعامية، وارتقت بأذواق الجماهير، وكانت ذات أثر كبير في الشعر العربي القديم، ذلك أنّ تشابه الموشحات في شكلها العروضي العام، يُعدُّ "باب التنوع داخل هذا الشكل العام مفتوح على مصراعيه، فلا نستطيع إذا قرأنا أو سمعنا مطلع الموشح أن نتنبأ بأوزان الجزء التالي وقوافيه، وإذا اكتملت لدينا الصورة العروضية للفقرة المكونة من قفل ودور، استطعنا أن نتنبأ بأوزان الأجزاء التالية، فالأقفال متشابهة الوزن، وكذلك الأدوار، ومع ذلك يبقى عنصر لا نستطيع التنبؤ به هو قوافي الأدوار وأحرف الروي فيها، فالقوافي وأحرف الروي تتشابه في كل الأقفال، لكنها تختلف من دور إلى دور، والموشحات -مع ذلك كله- لا تكتفي بالأوزان المعروفة بل تستعمل الأوزان المهملة وتوّلد أوزاناً لم تستعمل من قبل، بل تخرج على نظم الوزن المعروفة في بعض الأحيان"(يونسYunus ، ٢٠٠٦، ١٥٣-١٥٤). هذا كله يوضح أنّ الموشحات تمثل حالة نموذجية من الخروج العروضي، فهي تحافظ على وحدة الوزن والقافية كإطار عام، لكنها تسمح بتعدد الأوزان والقوافي داخل النص الواحد، وفق متطلبات الغناء والأداء الموسيقي، ما يجعل الموشح حلقة وصل بين التراث العروضي العربي والبيئة الأندلسية الغنائية، ويمثل توسيعاً لمفهوم الوزن والقافية دون الإنفصال عن النسق الأصلي.

نموذج مختار(تحليلاً ونقداً)

يمثّل الخروج العروضي في الموشحة مظهراً إيقاعياً أساسياً أسهم في تمييز هذا الفن عن بنية القصيدة العربية التقليدية، إذ أتاح للشاعر قدراً من المرونة في التعامل مع الوزن بما ينسجم مع الطابع الغنائي للموشحة. ولا يُفهم هذا الخروج بوصفه إخلالاً بالنظام العروضي، بل باعتباره انتقالاً فنياً بين أنساق وزنية متقاربة، تحكمه مقتضيات الأداء الموسيقي وتنوع الإيقاع داخل البنية الواحدة.

وسندرس موشحة ابن زمرك مثالاً لذلك (مجموعة مؤلفين، ١٩٧٩، ٢/ ٥٠٣-٥٠٤):

نسيمُ غرناطةٍ عليلُ لكنهُ يُبرئُ العليلْ
وروضُها زهرةُ بليل ورشفُه ينقَعُ الغَليلْ

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

سقَى بنجدٍ رُبى المُصلَى مباكراً روضَهُ الغَمامْ
فجفنهُ كلما استهلا تبسمَ الزهرُ في الأكمامْ

يمثّل الخروج العروضي في هذه الموشحة مظهراً إيقاعياً أساسياً يميّز النص عن بنية القصيدة العربية التقليدية، إذ منح الشاعر مرونة متناسبة مع الطابع الغنائي للموشحة، دون أن يُفهم هذا الخروج على أنه إخلال بالنظام العروضي، بل انتقال فني محسوب بين أنساق وزنية متقاربة تحكمها مقتضيات الأداء الموسيقي وتنوّع الإيقاع داخل البنية الواحدة.

ويتجلى هذا بوضوح في طريقة تنويع الإيقاع بين الأقفال والأدوار، حيث يعزز الانسياب الموسيقي للنص ويواكب الصور الحسية التي تستحضر نسيم غرناطة ورياضها وروضها ومناخها، بما يضفي حيوية صوتية تتكامل فيها الموسيقى مع المعنى، فيصبح الخروج العروضي عنصراً جمالياً فاعلاً في تشكيل التجربة الشعرية للنص.

وتقوم البنية الدلالية للموشحة على حقل معجمي حسي مرتبط بالطبيعة والنعومة والامتداد، وهو يعكس اختيار النسق الوزني والقافوي، إذ يوفر الوزن إيقاعاً متوازناً يميل إلى اللين ويسمح بامتداد الصوت واستقراره، ولاسيما في مواضع الأقفال، بما يعزز الدلالة القائمة على السكينة والتجدد. ويظهر الترابط بين الوزن والدلالة في التحوّلات الإيقاعية بين الأقفال والأدوار، إذ يواكب التويع العروضي انتقال الصورة الشعرية من الوصف الساكن إلى المشهد الحركي. فالتصرّف في النسق الوزني لا يتم بمعزل عن المعنى، بل يبرز الفروق الدلالية بين المقاطع، ويمنح كل صورة زمنها الإيقاعي الخاص، مع المحافظة على وحدة البناء العام للموشحة، مما يعكس وعياً إيقاعياً واعياً يقوم على التوازن بين الثبات والتغير داخل النسق الواحد.

ويكتسب النظام القافوي في هذه الموشحة دوراً تنظيمياً ودلالياً في آنٍ واحد، إذ تتسم الأقفال بالانتظام واعتماد أصوات رخوة ممدودة تتلاءم مع طبيعة الدلالة السائدة في النص، فتخلق إحساساً بالاستقرار وتعمل كإطار صوتي يحتضن التنويع الوزني ويحدّ من تشتته، ما يعزز الانسجام بين الموسيقى الشعرية والمضمون الدلالي. ليشكل الوزن العروضي والقافية عنصراً مركزياً في إنتاج الدلالة، ويؤكد خصوصية الموشحة كبنية إيقاعية ودلالية متكاملة.

أما الصورة الشعرية في هذه الموشحة، فهي لا تتبع مبدأ التكامل العضوي المتدرج -كما في القصيدة العربية التقليدية-، بل تتشكل في وحدات جزئية متجاورة تتصل بالإيقاع الغنائي وتنوع الأقفال والأدوار، أكثر من ارتباطها بسرد متصاعد. وبذا تتحقق وحدة الصور عبر التكامل الإيقاعي الدلالي، إذ تتوالى الصور الطبيعية المرتبطة بالنسيم والروض والماء والبرق والظل في فضاء شعوري موحد، يحكمه انسجام المكان والمناخ والإيقاع، وتشدّه البنية الوزنية والقافوية إلى نواة شعورية

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

واحدة. لتتحقق وحدة الموشحة ليس من خلال الامتداد البنائي للصورة، بل عبر الانسجام الصوتي والدلالي الذي يعكس طبيعتها الغنائية ويؤكد خصوصيتها الفنية.

على أنّ ذلك إنما يؤدي إلى تحقيق وظيفة للموشحة لا تقتصر على الترفيه أو الإمتاع السمعي، -رغم طابعها الغنائي-، بل تقوم على وعي فني واضح في اختيار الصور وتوظيف الوزن والقافية لتوليد إحساس جمالي متكامل. فالوظيفة الغنائية هي نتيجة لبنيتها الفنية، وليست هدفاً بذاته، إذ تشكل الموشحة حلاً فنياً لمتطلبات التعبير الموسيقي والدلالي، قادر على التلوّن الإيقاعي واستيعاب التنويع في اللحن دون التخلي عن الضوابط العروضية. وبذا فإنّ جوهر الموشحة إنما يكمن في البعد الفني الذي تؤدي كونها كيان شعري متكامل، قبل أن يكون أداة للتسلية أو الترف، مما يفسر قدرة النص على الاستمرار والتأثير في مسار الشعر لاحقاً.

الخاتمة

إنّ التحول في العروض عبر التخميس والموشحات لم يكن خروجاً متعمداً على النظام الخليلي، بل جاء استجابة لتطوّر الذائقة الفنية وحاجة الشاعر إلى فضاءٍ إيقاعي أكثر مرونة، فقد ظلّ الوزن محافظاً على جذوره، لكنه أعيد توزيعه في بنى أكثر تركيباً أتاحت تنويع النغم وتخفيف رتابة الإيقاع الخطي. وأسهم هذا التنويع في تعزيز الجانب الجمالي، إذ لم يعد الوزن إطاراً شكلياً فحسب، بل غدا عنصراً دلالياً يواكب التجربة الشعورية، فالإيقاعات المتدفقة تنسجم مع الصور الحيوية، في حين تلائم الإيقاعات المديدة المشاهد التأملية. كما أنّ تعدّد حروف الروي وتناوب القوافي أوجد ثراءً صوتياً يحقق توازناً بين التكرار والتجديد، ويمنح النص تماسكاً موسيقياً لافتاً. وبذا يمكن النظر إلى هذا التحوّل بوصفه تطوّراً داخلياً في بنية الشعر العربي، يؤكد مرونة العروض وقدرته على التكيّف مع تحوّلات التعبير دون أن يفقد انسجامه بين الشكل والمعنى.

قائمة المصادر

Abn Manzurin. Lisan Alarab, Egypt: Dar Almaearifi, n.d.

Abu Aleaynayni, Khadara. 2011. Asasiaat Eilm Alearud Walqafiati, Amman: Dar Usamat Lilnashr Waltawzie

Aljahzi, Abu Euthman. 1990. Albarsan Waleirjan Waleumyan Walhawlan, Ta1, Lebanon: Dar Aljili.

Alkhafaji, Muhamadu. Albana Alfaniyu Lilqasidat Alearabiati, Ta1, Cairo: Dar Altibaeat Almuhamadiati, n.d .

Alkhazriji, Nudiri. Min Bab Altakhmisi, Shueara Yadkhulun Abyat Almsmmtat Rajilina, Muasasat Alanwar Althaqafiat Alealamiati. Webpage, n.d .

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Alkhazriji, Nudiri, Shueara Min Alzaman Alqarib Wabieidih Yunhitun Ealaa Alsudur Abyataan Mkhmmst, Bahath Ealaa Diwan Altakhmis Lilshaykh Sadiq Alkrbasy, Shabakat Alnaba Almaelumatiati. Web page .

Alkilbi, Abu Alkhatabi. Beirut: Dar Aleilm Liljamie Liltibaeat Walnashr Waltawziei, n.d .

Almaghribi, Ealay. Almuqtataf Min Azahir Altarafi. Egypt: Alhayyat Almisriati .

Almahyi, Muhamad Amin. Khulasat Alathar Fi Aeyan Alqarn Alhadi Eashra, Beirut: Dar Alkutub Aleilmiati, n.d .

Alqayrawani, Abn Rashiqi. 1994. Aleumdat Fi Mahasin Alshier Wadabih Wanaqduhu, Ta2, Syria: Matbaeat Alkatib Alearabii

Alrakabi. 2002. Jawdti Fi Aladab Alandilsi. Egypt: Dar Almaearifi.

Alshintiri, Abu Alhasan. 1997. Aldhakhirat Fi Mahasin Ahl Aljazirati. Egypt: Lajnat Altaalif Waltarjamat Walnashri.

Altabrizi, Abu Zakaria. 1989. Alkafi Fi Alearud Walqafiati, Beitur: Ealam Almaerifati

Altilmsani, Shihab Aldiyn. 2008. Azhar Alriyad Fi Akhbar Eiad, Sunduq Iihya Alturath Aliislamii Almushtarak Bayn Almaghrib Waliimarat Almutahidati

Alzbidi, Muhamadu. 1989. Taj Alearus Min Jawahir Alqamus, Ta1, Kuwait: Matbaeat Hukumat Alkuayti

Bahrawi, Sayid, Alearud Waiiqae Alshier Alearabii. Egypt: Alhayyat Almisriat Aleamati, n.d .

Bdiei, Amil. 2009. Almuejam Almufasal Fi Alearud Walqafiat Wafunun Alshaera, Masra, Dar Alkutub Aleilmiati

Bdui, Ahmad. 1983. Diwan Usamat Bin Munqadhin, Lebanon: ealim alkatub

Bruklman, Karli. 1993. Tarikh Aladab Alearabii, Beirut: Dar Almaearifi

Eawad, Mustafaa. 1959. Fanu Altawshihi. Beirut: Dar Althaqafati

Etiqi, Eabdialeaziza. 2017. Ealm Alearud Walqafiati, Beirut: Dar Alnahdat Lilnashr Waltawzie

Hibat Allah, Abu Alqasima. 1977. Dar Altiraz Fi Eamal Almushahati, Ta2, Syria: Dar Alfikri

Majmueat Mualifina. 1979. Diwan Almushihat Alandalusiati, Egypt: Munshaat Almaearifi

Yunus, Ealay. 2006. Nazrat Jadidat Fi Musiqaa Alshier Alearabii, Ta1, Dar Gharib Liltibaeat Walnashr Waltawziei.

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)