مُعَارَضةُ وَشَّاحِي العصر المملوكي لوشاحي الأندلُسِي في حكم العَصْرِ الأمَويّ

إعداد الباحثة: آلاء أبو الحمد أحمد إبراهيم أبو الحمد.

(بَاحِثَةُ مَاجِستِيرِ في اللغة العربية وآدابها– الشعبة الأدبية)

ملخص البحث باللغة العربية

تناولت الباحثة موضوع **معارضة وَشَّاحِي العصر المملوكي لوشاحي الأندلُسِي في حكم العَصْرِ الأمَويّ**، حيث قدمت الباحثة لبحثها بمقدمة عامة عن التعريف بالموشح لغة واصطلاحا، واشتمل البحث على خمسة عناصر: الأول: البناء الهيكلي، الثاني: البناء الإيقاعي والتركيبي، الثالث: البناء الموضوعي، الرابع: البناء اللغوي، والأخير: البناء التصويري.

انتقلت الباحثة بعد ذلك للدراسة التطبيقية، وقامت برصد موشحات الفترة المنوطة بالبحث، ويعد **عبادة بن ماء السماء:(ت: ٤٢٢ هـ)** الوشاح الوحيد الأندلسي الوحيد –في العصر الأموي– وقد عارضه وشاحوا العصر المملوكي الأول، وهم: **أحمد الموصلي: (ت: ٧١٠ هـ)، والعزازي: (ت: ٧١٠ هـ)، والصفدي: (ت: ٧٦٤ هـ)، وعز الدين الموصلي: (ت: ٧٨٩ هـ)،**

كلمات مفتاحية: معارضات، الموشح، بناء الموشح، الموضوعي، الهيكلي، الإيقاعي، البناء اللغوي، التصويري، المطلع، البيت، القفل، الخرجة، الوزن، القافية.

Summary of the research in English:

The researcher dealt with the topic of the opposition of the veils of the Mamluk era to the veils of Andalusia in the rule of the Umayyad era. The researcher presented her research with a general introduction on the definition of the muwashshah linguistically and idiomatically. The research included five elements: the first: structural construction, the

second: the rhythmic and compositional construction, the third: the objective construction, and the fourth: Linguistic construction, and the last: pictorial construction.

After that, the researcher moved to the applied study, and monitored the muwaashat of the period entrusted with the research, and Ubadah ibn Maa al-Sama'a: (died: 422 AH) is the only Andalusian scarf - in the Umayyad era - and it was opposed by the scarf of the first Mamluk era, and they are: Ahmad al-Mawsili: (d.: 710 AH), Al-Azzazi: (died: 710 AH), Al-Safadi: (died: 764 AH), Izz Al-Din Al-Mawsili: (died: 789 AH),

Keywords: oppositions, the muwashshah, the structure of the muwashah, the objective, the structural, the rhythmic, the linguistic structure, the pictorial, the beginning, the house, the lock, the kharaj, the weight, the rhyme.

المقدمة:

الموشح فنٌ من فنون النظم المستحدثة، نشأ في الأندلس أواخر القرن الثالث الهجري [١]. ثم انتقل هذا الفن إلى بلاد المشرق في العصر الفاطمي في القرن السادس الهجري عن طريق الأدباء والشعراء والأطباء والتجار والرحالة الوافدين من الأندلس، والذين استقروا في مدينة الإسكندرية، فكانت مصرُ السابقة إلى هذا الفن من بلاد المشرق [٢]، وتميز هذا العصر بقلة الموشحات فيه [٣].

أما في العصر الأيوبي فقد انتشر فن الموشح وذاع صيته علي يد **ابن سناء المُلك** حيث ألَّف كتابًا أسماه دار الطراز في عمل الموشحات [٤]، وفيه أصَّلَ **ابن سناء المُلك** لفن الموشح ويُعد من الكتب التطبيقية التعليمية لهذا الفن الوافد إلى بلاد المشرق، ومن وشاحي العصر الأيوبي **القاضي الفاضل (ت ٥٩٦هـ)** [٥]، وله موشح واحد، **ابن سناء المُلك (ت٦٠٨هـ)** [٦]، وله ست ومائة موشحة، **ومظفر العيلاني (ت٦٢٣هـ)** [٧] وله موشح واحد.

ومع انتشار حركة التأليف الموسوعي والجمع في العصر المملوكي انتشر فنُّ الموشحات ونبغ فيه كثيرٌ من الوشاحين الذين مالوا إلي إثبات مقدرتهم ومهارتهم في نظم الموشحات وساعد انتشار الموشح ظهور فن المعَارَضَات بشكل واسع في هذا العصر حتى أُطلِقَ عليه عصر المعَارَضَات في الموشحات من قِبل بعض الباحثين [٨]. ومن وشاحي العصر المملوكي الأول: **نجم الدين بن سوار (ت٦٧٧هـ)** [٩]، **الشاب الظريف(ت٦٨٨هـ)** [١٠]، **وسراج الدين المحار(ت٧١٠هـ)** [١١]، **صدر الدين ابن الوكيل(ت٧١٦هـ)** [١٢].

تعريف الموشح:

التعريف اللغوي: جاءت كلمة الموشحات في اللغة العربية في صيغة اسم المفعول، وأصلها كلمة مشتقة من "وشح"، ومنها جاء الوشاح: كله حلي النساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما علي الآخر، وأديم عرض يرصع بالجوهر، تشده المرأة بين عاتقها وكشحها، أي تتوشح به، والجمع أوشحة ووشح ووشائح، هذه خلاصة المعني اللغوي". [١٣]

التعريف الاصطلاحي: عرف **ابن سناء المُلك** الموشح بأنه "كلامٌ منظومٌ علي وزنٍ مخصوص. وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال، وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال، وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع. فالتام ما ابْتُدِئَ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابْتُدِئَ فيه بالأبيات " (١٤)

واتفق الأدباء والباحثون علي أن الموشح فنٌ مستحدثٌ من فنون النظم الأدبي، لا يلتزم بوحدة الوزن ورتابة القافية، بل يتميز بتنوع أوزانه وخروجه عن الأوزان الخليلية، واستعماله للغة الدارجة والعجمية، وأنه وضع للغناء.

بناء الموشح:

يبنى الموشح بوجه عام من أجزاء اتفق عليها الوشاحين وإن كانوا قد اختلفوا في تسميتها، ويُعد ابن سناء الملك أول من حدد أجزاء الموشح حيث قال: "لم أر أحدًا صَنَّف في أصولها ما يكون للمتعلم مثالًا يحتذي، وسبيلًا يُقتفي" (١٥)،

١- المطلع: هو القُفل الأول في الموشح التام، وهو ليس ضروريًا، ولم يذكر **ابن سناء المُلك** المطلع في كتابه **دار الطراز**، اسماه الدكتور **حفني ناصف (لازمة)** (١٦) واسماه الدكتور **رضا الفاخوري** (لازمة أو سمطًا) (١٧) واسماه الدكتور **سليمان العطار (القفل صفر)** (١٨)،

٢- البيت: وهو الذي يلي المطلع في الموشح التام، أو الذي يبدأ به الموشح الأقرع وعرَّف **ابن سناء المُلك** الأبيات بأنها: "أجزاء مؤلفة. مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقًا مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر" (١٩)، أسماه **الأبشيهي** (بالدور) (٢٠)، والجزء من البيت يسمي (غصنًا) (٢١)

٣- القُفل: وهو الذي يلي البيت، وبه يُقفل الإيقاع، وعرَّف **ابن سناء المُلك** الأقفال بأنها "أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قُفل منها متفقًا مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها" (٢٢)، والجزء من **القُفل** يسمي(**سمطًا**) وهناك من أسماه (**غصنًا**) (٢٣)

٤-**الدور**: هو البيت مع القُفل الذي يليه، ويأتي الدور على إيقاعين ثابتين متكررين إيقاع البيت، وإيقاع القُفل، ولم يذكر **ابن سناء المُلك** الدور في كتابه دار الطراز، أسماه **جودت الركابي** (سمطًا) (٢٤)

٥- **الخرجة**: هي **القُفل** الأخير في الموشح، وعليها يبني الوشاح موشحه، ويجعل الخروج إليها وثبًا واستطرادًا وقولًا مستعارًا علي بعض الألسنة ... وأكثر ما تجعل علي ألسنة الصبيان والنسوان والسكري والسكران. ولابد في البيت الذي قبل **الخرجة** من: قال أو قلت أو قالت أو غني أو غنت. (٢٥)

والخرجة أهم ما في الموشح حيث قال **ابن سناء المُلك** "هي إبراز الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره، وينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة بل السابق وإن كانت الأخيرة" (٢٦)،

ويُقصد بالعَصْرِ الأمَويّ؛ فترة حكم الأمويين للأندلس، وإذا تتبعنا حركة التوشيح فى العصر المملوكي وجدنا أن ظاهرة المعارضة أخذت طابعا مميزا، حيث انفرد وشاحوا العصر المملوكي بكثرة استخدامهم لهذه الظاهرة.

عارض وشاحوا **العَصْرِ المَملُوكِي** وَشَّاحِي **العَصْرِ الأمَويّ** بخمس موشحات مملوكية لموشحة واحدة أندلسية، كما يوضحه الجدول الآتي:

عدد وَشَّاحِي عَصْرِ الطَّوَائِفِ	عدد الموشحات	عدد وَشَّاحِي العَصْرِ المملُوكِي	عدد الموشحات
١	١	٤	٥

جدول رقم: (١)

العصر	اسم الوشاح	تاريخ الوفاة	عدد الموشحات

العصر الأموي	عبادة بن ماء السماء	٤٢٢ هـ	١
العصر المملوكي	أحمد الموصلي	٧١٠ هـ	١
	العزازي	٧١٠ هـ	٢
	الصفدي	٧٦٤ هـ	١
	عز الدين الموصلي	٧٨٩ هـ	١
عدد الموشحات			٦

جدول رقم: (٢)

والجدول الآتي يوضح مطالع نصوص المعارضات موضع الدراسة:

م	أول الموشحة	اسم الوشاح	م	أول الموشحة	اسم الوشاح
١	من وَلِي في أمَّةٍ أمراً ولم يَعدِل	عبادة بن ماء السماء	١	جللي يا راح كاسي ولها كللي	أحمد الموصلي
			٢	أرسلي ستر دياجي شعرك المسبل	العزازي
			٣	ما علي من هام وجدا بذوات الحلي	
			٤	تَنْبَلِي حُشَاشَتِي وَجْدًا فَلا تَنْسَ لي	الصفدي

				غن لي قد طاب لي شربي علي الجدول	عز الدين الموصلي

جدول رقم: (٣)

يعد **عبادة بن ماء السماء**:(٤٢٢ هـ) الوشاح الوحيد -في العصر الأموي- الذي عارضه وشاحوا العصر المملوكي الأول.

أتت موشحة **عبادة بن ماء السماء**- المعَارَضَة - تامةً، وتألفت من ستةِ أقفالٍ، ومن خمسة أبياتٍ، ومطلعها:

مَنْ ولِي في أُمَّةٍ أمْرًا ولَمْ يَعْدِلِ
يُعْزَل إلاَ لَحَاظُ الرشأِ الأَكْحَلِ (٢٧)

أتت موشحة **أحمد الموصلي** -المعَرَضَة- تامةً، وتألفت من سبعةِ أقفالٍ، ومن ستةِ أبياتٍ، ومطلعها:

جَلِّلي يا راحُ كاسِي وَلَها كَلِّلي
بالحُلي وسوِّرِ بها وَلَهَا خَلْخِلي (٢٨)

أتت موشحتا **العزازي** - المعَارَضِة - تامتان، **الأولى**: تألفت من خمسة أقفالٍ، ومن أربعة، ومطلعها:

أرْسِلِي سَتْرَ دَيَاجِي شَعْرِكِ الْمُسْبَلِ
وَانْجَلى كَالْبَدْرِ فِي ثَوْبِ الدُّجَى الأَلْيَلِ (٢٩)

والثانية: تألفت من ستة أقفالٍ، وخمسة أبياتٍ، ومطلعها:

ما عَلى مَنْ هَامَ وَجْدًا بِذَوَاتِ الْخُلَى
مُبْتَلى بِالْخِدَقِ السُّودِ وَبِيضِ الطُّلَى (٣٠)

أتت موشحة **الصفدي** – المعَارَضِة – تامةً، وتألفت من ستةِ أقفالٍ، ومن خمسةِ أبياتٍ، ومطلعها:

تَنْبَلِي حُشَاشَتِي وَجْدًا فَلا تَنْسَ لي
مَا بُلى قَلْبِي بِهَ مِنْ طَرفِكِ الْبَابِلِي (٣١)

أتت موشحة **عز الدين الموصلي** – المعَارَضِة – تامةً، تألفت من سبعةِ أقفالٍ، ومن ستةِ أبياتٍ، ومطلعها:

غنِّ لي قَدْ طَابَ لي شُرْبِي عَلَى الجَدوَلِ
واملَ لي مدامةً تَشْغَلُ سِرّي الخَلي (٣٢)

وعارض وشاحوا العصر المملوكي موشحة **ابن ماء السماء** الغزلية على طريقتين:

الأولى: المعارضة التامة: التزم **العزازي، الصفدي (في موشحتيه)** بوزن موشحة **ابن ماء السماء** وموضوعها، وعدد أجزائها، وحرف روي الأقفال.

الأخيرة: المعارضة الناقصة: حيث التزم **أحمد الموصلي، وعز الدين الموصلي** المعارضة في الوزن وعدد الأجزاء؛ وحرف روي الأقفال عدا الموضوع الذي كان في وصف الخمر ممتزجا بالطبيعة. وإن كان ظاهرها يدل على ذلك إلا أنها قريبة الموضوع من الموشحة المعارَضة.

اسم الوشاح	نوع	عدد	عدد	نوع	شكل	الوزن	الموضوع

	الموشحة	الأقفال	الأبيات	الخرجة	الموشح		
ابن ماء السماء	تامة	٦	٥	فصيحة	مشطر مرؤوس، ساذج، مع اختلاف عدد الأدوار.	السريع	الغزل
أحمد الموصلي	تامة	٧	٦	فصيحة		السريع	الخمر
العزازي	تامة	٥	٤	فصيحة		السريع	الغزل
العزازي	تامة	٦	٥	فصيحة		السريع	الغزل
الصفدي	تامة	٦	٥	فصيحة		السريع	الغزل
عز الدين الموصلي	تامة	٧	٦	فصيحة		السريع	الخمر

جدول رقم: (٤)

من أهم ما شاهدته صنعة التوشيح في ضرب المعارضة أنها لا يقتصر على الموشحتين أو الموشحات الثلاثة بل يتجاوز ذينك الحدَّين، ولكنَّ نواتها التأسيسية تبقى هي هي. والمعارضة السابقة تكونن من نصٍّ واحد معارَضٍ، ذا نواة أسسها **عباد بن ماء السماء**، وخمسة نصوصٍ معارِضَةٍ لأربعة وشاحين (٣٣)، وقد استحضرت النصوص المعارِضَةُ البنية الإيقاعية الثابتة لموشحة **عبادة بن ماء السماء** ونواتها، وهي بنية النص المعَارَض، وقد أظهرت النصوص المعارِضة قدرة أصحابها اللغوية والفنية، من خلال تلك المحاكاة، حيث كانت النصوص المعارِضة مشهدا تكميليا انْبَنَى على أصل النص المعَارَض.

وأتت موشحة **ابن ماء السماء** المعارَضة، والموشحات المعارِضة مركبة الأقفال والأبايت؛ فكانت الأقفال رباعية الأسماط، لكنها غير متساوية، وأتت الأبيات مركبة، سداسية الأغصان، وغير متساوية الأغصان في البيت الواحد، وأتت الأقفال والأبيات على وزن إيقاعي واحد.

موشحة **ابن ماء السماء** المعارَضة غزلية وخاصية الإيقاع فيها تقطيع [٣٤] الكلام في جمل بسيطة متفاوتة الطول والقصر؛ إذ الوحدات في كل سطر قصيرة المدى، وكذلك باقي الموشحات المعارِضةِ. كما يغلب على موشحة **ابن ماء السماء** المعارَضة وصف الحبيبة ووصف الحال والشكوى من الهجر، وكذلك الموشحات المعارِضةِ **للعزازي** –له موشحتان– **والصفدي**، أما موشحتا **أحمد الموصلي، وعز الدين الموصلي** المعارِضتين فيغلب عليهما وصف الخمر ومظاهر الطبيعة، ولكن الوشاحين جعلا الموشحتين المعارِضتين من حيث المضمون وكأنهما في الغزل. أما على مستوى التراكيب النحْوية ففي الموشحات الستة مراوحة بين الجمل الاسمية التي يكتفى فيها لقصر مداها بعنصري النواة الأساسية، وكذلك الجمل الفعلية، التي يكتفى فيها بعنصري النواة أيضا.

وسواء أكان هذا التركيب اسميا أو فعليا فإنه يخلق في الحالين جميعا ظواهر إيقاعية أربعا تتمثل في المماثلة أفقيا والموازنة عموديا.

ومن الملاحظ في معظم الموشحات أنه قد يضيق السمط أو الغصن عن تحمل عناصر الجملة فيلجأ الوشاح إلى التضمين. [٣٥] والباحثة سوف تتناول هذه المعارضات على أكثر من اتجاه:

الأول: البناء الهيكلي للمعارضات:

ركز الوشاحين في موشحاتهم الست على الشكل بالدرجة الأولى، فعمدوا إلى أشكال من الزخرفة والزركشة والتزيين، وهو تزيين ينسحب على الأوزان في الموشحة، ومع ذلك عمدوا إلى لإخراج موشحاتهم عن مشابهة أوزان الشعر التقليدي، ونوَّعوا في بنائهم للموشحة، فجاءت على أكثر من نمط، أوضحها المرؤوس والمذيل والمجنح.

وبالنسبة للموشحات –موضع الدراسة– في هذه المعارضة، فقد جاءت على النمط المرؤوس في كل أقفال الموشحة وأبياتها، وكذلك جميع الموشحات الستة نظمت على هذا النمط.

من حيث **التقفية** فكانت ثابتة في الأقفال متغيرة في الأبيات، والترئيس والتقفية كانا من سمة هذه المعارضات، لذا جاء كل دور بقافيتين؛ ثابتة في الأقفال، متغيرة في الأبيات، من أول الموشحة إلى

آخرها.

من حيث **عدد الأدوار** فكان الأصل خمسة أدوار في الموشحة المعارَضة، وتفاوت عدد الأدوار ما بين أربعة، وخمسة، وستة أدوار في الموشحات المعارِضة.

من **حيث الوزن** جاءت من وزن السريع، وتكون كل قفل من سطرين؛ كل سطر مكون من **(ثلاث تفعيلات)**، وكل سطر مسبوق بتفعيلة **(مرءوسة)** على وزن **(فَاْعِلُنْ)**، أما الأبيات فتكون كل بيت من ثلاثة أسطر؛ كل سطر مكون من **(ثلاث تفعيلات)**، وكل سطر مسبوق بتفعيلة **(مرءوسة)** على وزن **(فَاْعِلُنْ)**.

وهذا يدل على أن الجامع بين الموشحات المعارِضة أتت موافقة للموشحة المعارَضة. أما بنية الدلالة فمختلفة اختلاف موضوعي القول وذلك في موشحتين منها من حيث الألفاظ المكونة للموشحة. (٣٦)

الثاني: البناء الإيقاعي والتركيبي للمعارضات:

الجامع بين الموشحات الستة الاتفاق في وزن الأقفال والأبيات، وكذلك في مستوى البنية الإيقاعية في الموشحات الستة –المعارّضة والمعارِضة– والتي أتت تامة، أنها انتظمت في الوزن حيث نُظمتْ جميعُها من **السريع**. والموشحة من الموشحات أحادية البحر، وأتى موشح **ابن ماء السماء** مخمس: مشطر مرؤوس، ساذج، وكذلك موشحي **العزازي** –الأول– **والصفدي**، أما موشح **أحمد الموصلي وعز الدين الموصلي** فأتى كل واحد منهما مسدس: مشطر مرؤوس، ساذج، وأتى موشح **العزازي** الثاني مربع: مشطر مرؤوس، ساذج. وتكونت بنية الأقفال والأبيات في الموشحات الستة كلها من هذه البنية الإيقاعية:

فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

والتفعيلة الأولى (**فَاْعِلُنْ**) من نفس تفعيلتي البحر السريع –أي التفعيلة الأخيرة، لكي يكون نهاية كل سمط تفعيلة (**فَاْعِلُنْ**) وهذه التفعيلة الزائدة هي التي أخرجت الموشحة من الوزن الخليلي، ليحتفظ الموشح بطابعه الإيقاعي الخاص؛ ليكون مختلفا عن الوزن الشعري الذي عرفه الشعر العربي، والوزن الخليلي.

يلاحظ أن التشكيل الإيقاعي المتجدد في كل موشحة أحدث تغيرا على تفعيلتي: (**فَاْعِلُنْ**) و(**مُسْتَفْعِلُنْ**) في التشكيل الإيقاعي في كل موشحة حسب الإيقاع الذي أراده الوشاح في تفعيلتي (**فَاْعِلُنْ**) و (**مُسْتَفْعِلُنْ**)، وقد توافقت أوزان الأقفال مع أوزان الأبيات في موشحة **ابن ماء السماء** المعارَضة وفي الموشحات التي عارضتها.

اعتنى التماسك الصوتي في جميع الموشحات–موضع الدراسة– بمظاهر الانتظام الصوتي الثابت والمتكرر في كل قفل مستقلا، وكذلك في كل بيت، مع تتابع حركة الإيقاع الموسيقي للموشحة كاملة، مما جعل من الموشحة الواحدة؛ ومجموع الموشحات في المعارضات نسيجا إيقاعياً منتظما. وأتت قيمة الإيقاع في تلك العلاقات الصوتية نفسها، من خلال التهيؤ الذي أحدثه كل وشاح في بناء موشحته، ونلمس هذا الأثر من خلال التوقع عند قراءة النص التوشيحي فنجد الترابط والتماسك بين وحدات الموشحة الواحدة وعلى هذا فإنّ الإيقاع مهمةٌ فنيةٌ تأليفا، وجماليةٌ استجابةً وتلقياً.

ومع ذلك لجأ وشاحون المعارضات لوزن **السريع**، وأعادوا ترتيب تفاعيله ترتيبا جديدا، وذلك من خلال مبدأين: **الأول**: الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلا من البحر، **الأخير**: ارتكاز الإيقاع على اللَّحن المصاحب لا على الوزن العروضي فحسب.

وأتت البنية التركيبية في **أقفال** موشحة **ابن ماء السماء** المعَارَضَة كلها على هذا الشكل:

مَنْ ولِي في أُمَّةٍ أمْرًا ولَمْ يَعْدِلِ
يُعْزَل إلاَ لَحَاظُ الرشأِ الأَكْحَلِ (٣٧)

بُنِيت الموشحات الخمسة المعَارِضة على نفس شكل أقفال الموشح المعَارَض مع اختلاف عدد أقفال كل موشحة من الموشحات الخمسة وأبياتها.

تركب كل قُفل من أقفال موشحة **ابن ماء السماء** من أربعة أسماط متباينة –من حيث الطول والقصر– في التركيب الإيقاعي، فأتى السمط **الأول والثالث** متساويين في الطول **(فَاْعِلُنْ)** –في الأصل–، والسمط **الثاني والرابع (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ) –في الأصل–** (٣٨) متساويين في الطول، والشكل السابق بُنيت عليه أقفال كل موشحة من الموشحات الخمسة المعَارِضة.

تركب كل بيت من أبيات الموشحة المعَارَضَة من ستة أغصان متباينة في التركيب الإيقاعي، فأتى الغصن الأول والثالث والخامس متساويا في الطول، والغصن الثاني والرابع والسادس متساويا في الطول، والشكل السابق بُنيت عليه أبيات كل موشحة من الموشحات الستة مع اختلاف عدد الأبيات في كل موشحة من الموشحات، كذلك اختلاف حرف الروي في كل بيت من أبيات كل موشحة من الموشحة السابقة.

ونلاحظ أن شكل الأبيات أتت على نفس شكل صور الأقفال –مع الاختلاف في العدد– واختار كل وشاحٍ قافية معينة لكل بيت؛ مع التزامهم باختلاف قافية البيت في الموشح الواحد مع البيت الذي يليه، وهذا التنوع في قوافي الأبيات في الموشح الواحد مستحسن كما ذكر **ابن سناء المُلك**. (٣٩)

ومن خلال تتبع البنية الإيقاعية في الموشحات الستة نلاحظ أن:

أولا: موشحة **عبادة بن ماء السماء** أتى الإيقاع الأساسي ثابتا في السمط الأول **(مَنْ ولِي)** على وزن **(فَاْعِلُنْ)**، في الأصل مع تغيير تفعيلة كل سمط كان على شاكلته.

أما على مستوى التقفية فقد حرص **ابن ماء السماء** على تحصيل قواف أربع ثابتة الروي **(لِ)** دون أن يأبه بتمام التركيب النحوي، إذ المطلع جملة شرطية والشرط فيها، كما في قوله:

مَنْ ولِي في أُمَّةٍ أمْرًا ولَمْ يَعْدِلِ

والجزاء السمط الثاني (**يُعْزَل**) في السمط الثالث من السطر الثاني من الأقفال.

يُعْزَلِ إلاَ لَحَاظُ الرشأِ الأَكْحَلِ

باعتبار أن المركب الحرفي المستثنى متعلق بالنَّواة أو جملة هي جملة مركَّبة نواتها (**يُعْزَل**) وباقي الجملة مركبٌ اسميٌ باسم الشرط مفعول الشرط. وقد أملى عليه تعديد القوافي الفصل بين المركب الإسنادي النواة والمفعول فيه (**في أُمَّةٍ**) **والمفعول به** (**أمْرًا**) والمركب الحرفي بواو الحال (**ولَمْ يَعْدِلِ**)، كما فصل في جملة الجزاء أو نواة الجملة المركبة النواة ذاتها عن المركب الحرفي (**إلاَ لَحَاظُ الرشأِ الأَكْحَلِ**).

وأما على المستوى الوزني فإن السمط (**فَاْعِلُنْ**) أو (**مفعولا**) ، كان خاصا بالسمط الأول والثالث من كل قُفل: (**مَنْ ولي**) = (**يُعْزَل**) = (**مَفْعَلا**) = (**فَاْعِلُنْ**) ووحدتان وردتا على النسق الوزني: (**مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ** / "**مَفْعَلا**") كان خاصا بالسمط الأول والثالث من كل قُفل. وقد اتضح أن الوحدتين/ السمطين –الثانية والرابعة على وزن شطر **السريع** المكسوف أو المكشوف، وأن مأتى الخروج على الوزن الخليلي الوحدتان: الأولى والثالثة، وأن الهاجس الإيقاعي المتمثل في تعدّد القوافي هو الذي أملى على الوشاح نمط التركيب وطبيعة الوزن.

أتت أبيات موشحة **ابن ماء السماء** في أغصانها قائمة على توزيع الوحدات الكلامية وهذا البناء التركيبي للإيقاع أصبح سمة مميزة لموشحة **ابن ماء السماء** في جميع أقفالها وأبياتها.

ثانيا: موشحة **أحمد الموصلي** أتى الإيقاع الأساسي ثابتا في السمط الأول (**جَلِّلي**) على وزن (**فَاْعِلُنْ**)، في الأصل مع تغيير شكل تفعيلة كل سمط كان على شاكلته –حسب التشكيل الإيقاعي– لكل قفل، مع ثبات التقفية الداخلية والخارجية في سائر الأقفال.

أما على مستوى التقفية فقد حرص **أحمد الموصلي** على تحصيل قواف أربع دون أن يأبه

بتمام التركيب النحوي، إذ المطلع (**جَلِّلي**)، جملة إنشائية على صيغة الأمر، وهي جملة طلبية قريبة المعنى من قول **ابن ماء السماء** (**مَنْ ولي**) ثم تبعها بجملة إنشائية على صيغة النداء كما في قوله (**يا راحُ كاسِي وَلَها كَلِّلي**)، وقد أملى عليه تعديد القوافي الفصل بين جملة الأمر (**جَلِّلي**) والتي تُعد نواة بناء الموشح التركيبي، وجملة النداء، وكذلك فصل بين (**وَلَها كَلِّلي**) الجملة المعطوفة على سابقتها، و(**بالحُلي**) لذا أتت كل جمل تركيبة لها وزنها الإيقاعي المستقل بها وزنا وإيقاعا.

وقد اتضح أن الوحدتين/ السمطين –**الثانية والرابعة** على وزن شطر **السريع** المكسوف أو

وأما على المستوى الوزني فإن السمط (**فَاْعِلُنْ**) أو (**مفعولا**)' كان خاصا بالسمط الأول والثالث من كل قُفل وعلى هذا فإن: (**جَلِّلي**) = (**بالحُلي**) = (**مَفْعَلا**) = (**فَاْعِلُنْ**) ووحدتان وردتا على النسق الوزني: (**مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ** / "**مَفْعَلا**") كان خاصا بالسمط الثاني والرابع من كل قُفل. وقد اتضح أن الوحدتين/ السمطين –الثانية والرابعة على وزن شطر **السريع** المكسوف أو المكشوف، وأن مأتى الخروج على الوزن الخليلي الوحدتان: الأولى والثالثة، وأن الهاجس الإيقاعي المتمثل في تعدّد القوافي هو الذي أملى على الوشاح نمط التركيب وطبيعة الوزن.

ثالثا: موشحة **العزازي** –الأولى– أتى الإيقاع الأساسي ثابتا في السمط الأول (**جَلِّلي**) على وزن (**فَاْعِلُنْ**)، في الأصل مع تغيير تفعيلة كل سمط كان على شاكلته –حسب التشكيل الإيقاعي– في كل قفل، مع ثبات التقفية الداخلية والخارجية في سائر الأقفال.

أما على مستوى التقفية فقد جعل **العزازي** مطلع موشحة السابقة على نفس البنية التركيبة لموشحة **أحمد الموصلي** على تحصيل قواف أربع دون أن يأبه بتمام التركيب النحوي، إذ المطلع (**أرْسِلي**)، جملة إنشائية على صيغة الأمر، وهي جملة طلبية غير مكتملة المعنى، وقريبة المعنى من قول **أحمد الموصلي** (**جَلِّلي**) ثم تبعها باستكمال جملة الأمر في السمط الثاني كما في قوله (**سَتْرَ دَيَاجِي شَعْرِكِ الْمُسْبَلِ**)، وقد أملى عليه تعديد القوافي الفصل بين جملة الأمر (**أرْسِلي**) والتي تُعد نواة بناء الموشح التركيبي، وجملة الأمر، وأتر السمط الثالث على نفس بناء السمط

الأول في بنيته على فعل الأمر المعطوف في قوله: (**وَانْجَلى**) الجملة المعطوفة على سابقتها، و(**أَرْسِلِي**) **وكأن أصل الجملة التركيبية: (أَرْسِلِي سَتْرَ دَيَاجِي شَعْرِكِ الْمُسْبَلِ كَالْبَدْرِ فِي ثَوْبِ الدُّجَى الأَلْيَلِ)** لذا أتت كل جمل تركيبة لها وزنها الإيقاعي المستقل بها وزنا وإيقاعا.

وأما على المستوى الوزني فإن السمط (**فَاْعِلُنْ**) أو (**مفعولا**)، كان خاصا بالسمط الأول والثالث من كل قُفل وعلى هذا فإن: (**جَلِّلِي**) = (**باحُلي**) = (**مَفْعَلا**) = (**فَاْعِلُنْ**) ووحدتان وردتا على النسق الوزني: (**مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ** / "**مَفْعَلا**") كان خاصا بالسمط الثاني والرابع من كل قُفل. وقد اتضح أن الوحدتين/ السمطين –الثانية والرابعة على وزن شطر **السريع** المكسوف أو المكشوف، وأن مأتى الخروج على الوزن الخليلي الوحدتان: الأولى والثالثة، وأن الهاجس الإيقاعي المتمثل في تعدّد القوافي هو الذي أملى على الوشاح نمط التركيب وطبيعة الوزن.

رابعا: موشحة **العزازي** –الثانية– أتى الإيقاع الأساسي ثابتا في السمط الأول (**ما عَلى**) على وزن (**فَاْعِلُنْ**)، في الأصل مع تغيير تفعيلة كل سمط كان على شاكلته –حسب التشكيل الإيقاعي– في كل قفل، مع ثبات التقفية الداخلية والخارجية في سائر الأقفال. أما على مستوى التقفية فقد جعل **العزازي** مطلع موشحة السابقة على نفس البنية التركيبة للموشحات السابقة، مع الاختلاف في الصيغ النحوية، والاتفاق في الصيغ الإيقاعية، والوحدات التركيبية.

خامسا: موشحة **الصفدي** أتى الإيقاع الأساسي ثابتا في السمط الأول (**تَنْبَلِي**) على وزن (**فَاْعِلُنْ**)، في الأصل مع تغيير تفعيلة كل سمط كان على شاكلته –حسب التشكيل الإيقاعي– في كل قفل، مع ثبات التقفية الداخلية والخارجية في سائر الأقفال.

أما على مستوى التقفية فقد جعل **الصفدي** مطلع موشحة السابقة على نفس البنية التركيبة لموشحة **ابن ماء السماء** على تحصيل قواف أربع دون أن يأبه بتمام التركيب النحوي، إذ المطلع (**تَنْبَلِي**)، فعل مضارع غير مكتمل المعنى، ثم تبعه باستكمال باقي الجملة في السمط الثاني كما في قوله (**حُشَاشَتِي وَجْدًا فَلا تَنْسَ لي**)، وقد أملى عليه تعديد القوافي الفصل بين الفعل وفاعله (**تَنْبَلِي**) والتي تُعد نواة بناء الموشح التركيبي، وأتى السمط الثالث على نفس بناء السمط

الأول في بنيته كما في قوله: (**مَا بُلى**) الجملة الفعلية المبنية للمجهول المرتبطة بجملة **حُشَاشَتِي وَجْدًا فَلا تَنْسَ لي**) ثم أتي في السمط الرابع نائب الفاعل: (**قَلْبِي بِهَ مِنْ طَرفِكِ الْبَابِلِي**) وكل جملة تركيبة لها وزنها الإيقاعي المستقل بها وزنا وإيقاعا.

أخيرا: موشحة **عز الدين الموصلي** أتى الإيقاع الأساسي ثابتا في السمط الأول (**غنِّ لي**) على وزن (**فَاْعِلُنْ**)، في الأصل مع تغيير تفعيلة كل سمط كان على شاكلته –حسب التشكيل الإيقاعي– في كل قفل، مع ثبات التقفية الداخلية والخارجية في سائر الأقفال.

أقسام القافية :

تقوم القافية بدور أساسي في الشعر العربي. والقافية قرينة الوزن في هذا الدور، ولكنّ وضوحها السمعيّ، وبروزها الصوتي جعل منها ملمحًا كاشفًا، ومعلمًا دالاً بحيث تطلق القافية ويراد بها القصيدة، أو القوافي ويراد بها الشعر.

من حيث الكم الصوتي: تنقسم القافية–من هذا الجانب حسب التصنيف النقدي القديم للشعر، إلى خمسة أنواع لا تتحقق إلا بتوفر الشروط التي حددها الخليل للقافية، وهذه الأنواع ذات علاقة بالوزن الشعري؛ لأنهما عبارة عن عدد من الحركات التي تؤطر بين الساكنين الأخيرين، وهي على الترتيب:

وأتت قافية الموشحات من قافية المتدارك: تنتهي بسكونين تفصل بينهما حركتان: (/٥//٥) .

وهذا الاحتفاء من قبل الوشاحين لتقليل من عدد الحركات في نهاية الأقفال والأبيات، يؤكد لنا حرصهمِ على الإكثار من عدد السكنات في الموشحة، لما لها من قدرة على مد الصوت.

مَنْ ولِي في أُمَّةٍ أمْرًا ولَمْ يَعْدِلِ

/٥//٥ /٥//٥/٥/ – /٥//٥/٥/ – /٥//٥

وهذه القافية – من حيث الكم الصوتي اشتملت على ثلاث حركات وساكنين وكونت تفعيلة (**فَاْعِلُنْ**) إلا أنها قد يدخل عليها بعض التغيرات العروضية، لتشكيل بعض الإيقاعات في جميع موشحات المعارضات.

من حيث الإطلاق والتقييد:

تنقسم القافية حسب هذا التصنيف إلى قسمين، ويتعلق الأمر في كليهما بحركة حرف الروي؛ فالقافية المقيدة هي التي يكون رويها ساكنا، والقافية المطلقة هي التي يكون رويها متحركا، وهذه الحركة إما أن تكونِ فتحة أو ضمة أو كسرة، ومنها تتولد حروف المد: الألف والواو والياء، فتكون القافية مطلقة بهذه الأحرف.

ونوع القافية في الموشحات كانت مطلقة (**الكسر**) وأتى حرف الروي (**ل**) والوصل هو إشباع حرف الروي (**الياء**) وقد فصل بين ساكنيها متحركان.

ثالثا: الموضوع:

يكاد يكون الغزل من أكثر الأغراض التي تأخذ مكان الصدارة في الموشحات، وهو ما ارتبط بالرخاء والميل إلى الفرح واللهو وكثرة مجالس الغناء، والتي تتردد فيها قصائد الغزل.

ما إن نزل العرب في أرض الأندلس، وبهرهم جمال طبيعتها وجمال نسائها، واستمالهم الغناء والموسيقى، فنسجوا الموشّحات مبتدئين فيها بالغزل، حيث تغزّلوا فيها بجمال المحبوبة، وقد يمزج بعض الوشاحين في موشحة واحدة ما بين الغزل والخمرة والطّبيعة، وبخاصة ما دار منها حول موضوعات الحب والوصف، وبعبارة أخرى إن الخمر والكأس لعقد مقارنات ما بين الصورة الغزلية والصورة الخمرية والصورة الوصفية؛ وخاصة وصف الطبيعة التي تأتي كعنصر مساعد. وهذا ما وجدناه في بعض الموشحات المعارِضة في هذا الفصل.

وعلي المستوى الموضوعي فإن **ابن ماء السماء** بنى موشحته على التنافر حيث جاء في **الغزل بالمذكر**، أما موشح **أحمد الموصلي** تناول غرض **الغزل** وإن جاء القسم الأول منها في **الخمر ووصف الطبيعة**، والجديدُ أن يعارض **العزازي** موشحة **ابن ماء السماء** بموشحتين حيث

جاءت **الأولى** في غرض **الغزل، والأخيرة** في غرض **الغزل بالمذكر**، أما **الصفدي** فتناول غرض **الغزل** في موشحته وإن كان القسم الأول منها في **الشكوى**، وجاءت موشحة **عز الدين الموصلي** في غرض **الخمر**.

في مطلع موشحة **ابن ماء السماء** يتحدث عن عذل الوالي إذ لم يعدل بين الناس؛ إلا إذا كان **(الرشأِ الأَكْحَلِ)** فلا يُعزل، ويُظهرُ **ابن ماء السماء** من بداية المطلع الغرض الرئيسي لكتابة الموشحة حيث يقول: ومن ملامح الاتفاق بين موشحة **ابن ماء السماء، والعزازي**، مزج غرض **الغزل بالشكوى**، وبدا ذلك في مطلع موشحة **ابن ماء السماء** حيث يقول:

مَنْ ولِي في أُمَّةٍ أمْرًا ولَمْ يَعْدِلِ
يُعْزَل إلاَ لَحَاظُ الرشأِ الأَكْحَلِ

يكاد يكون الغزل من أكثر الأغراض التي تأخذ مكان الصدارة في الموشحات، وهو ما ارتبط بالرخاء والميل إلى الفرح واللهو وكثرة مجالس الغناء. حيث تغنى **ابن ماء السماء** في موشحته بجمال الحبيبة وذِكرِ مَحاسنها؛ وإظهار الشوق إلى محبوبته، والشكوى من فراقها، وتغنى بِجمال جَسدِها، أو جمال عيونها، أو إشراقة وَجهِها، كما يَبُثَّ **فابن ماء السماء** شَكواه من ألَمَ فِراق الحبيبة، وابتعادها عنه.

يمضي **ابن ماء السماء** شكواه في والي قلبه الذي أجار عليه في قتله بحكمه ويدعوه لأن ينصفه ويرأف بحاله فقلبه عليل وقلبي مشتعل بحبه فكيف لهذا المحب أن يتخلص من سهامه التي تصيبه، ويحدثها أن تصله ليبقي حيًا ولا تقتله بفراقها وتصديها، يقول:

جرْتَ في حُكْمِكَ في قَتْلي يَا مُسْرِفُ

فانصِفِ فواجبٌ أن يُنْصَفَ المُنْصِفُ

وارأفِ فإنَّ هَذَا الشَّوقَ لا يَرْأَفُ

من خلال الشاهد السابقة استطاع **ابن ماء السماء** أن يحافظ على النمط التقليدي التي جرت عليه موشحة الغزل الأندلسية؛ إلا أنه كان متأنقا في غزله حيث خلع عليه بعض المعالم الحضرية التي استمدها من البيئة، كما أنه استطاع أن ينوع من أسلوبه وأدواته في رسم الصورة الغزلية المعبرة عن حسه الذاتي من خلال تشكيله اللغوي حيث ولع بتصوير ملامح الوجه والعين والفم والأسنان، وغير ذلك من الملامح.

وتتواصل الجمل الغزلية في موشحة **ابن ماء السماء** في قوله:

يا سنَا الشَّمْسِ يا أَسْنَى مِنَ الكَوْكَبِ

يا مُنَى النَّفْس ويا سُؤلِي ويَا مَطْلَبِي
ها أنا حَلَّ بأعدَائِكَ مَا حَلَّ بِي

وأخذت هذه المعارضة نمطين: **الأول**: ما أتى مطابقا في الموضوع في ثلاث موشحات وغلي على الموشحات الأربع الغزل والشكوى.

الموشحة الأولى: معارضة **العزازي** على نفس النهج البنائي، والموضوعي، فتغزل في محبوبته وشبه شعرها المتدلي وراءها بدياجي الليل المظلم لشدة سواده، ثم ينتقل إلي وصف وجهها الذي يشبه البدر، وقد جمع **العزازي** بين الضدين في اللون الأبيض (**البدر**) والأسود (**دياجي الليل**) فيقول:

أرْسلِي سَتْرَ دَيَاجِي شَعْرِكِ الْمُسْبَلِ
وَانْجَلى كَالْبَدْرِ فِي ثَوْبِ الدُّجَى الأَلْيَلِ

حاول **العزازي** في موشحته الأولى التغني بجمال الحبيبة وذِكرِ محاسنها؛ وإظهار الشوق إليها، والشكوى من فراقها، وتغنى بِجمال جَسدِها، أو جمال عيونها، أو إشراقة وَجهِها من خلال اختياره للألفاظ المعبرة عن هذا الموقف فأتى وصفه لجمال محبوبته كما في قوله: (**أَرْسِلِي– سَتْرَ دَيَاجِي شَعْرِكِ الْمُسْبَلِ..**) ويغلب على هذه الموشحة الشكوى من فراق المحبوبة وهجرها فكانت الألفاظ في قوله: (**فِي قَتْلَةِ الْعُشَّاقِ لاَ تَعْجَلِي– أَوْصِلِي فَالْهَجْرُ بِالْمَحْبُوبِ لَمْ يَجْمُلِ**....

ويظهر في هذه الموشحة المعارِضة **لابن ماء السماء** التأثر الواضح بغرض الموضع – الغزل– إلا أن **العزازي** غلب عليه ألفاظ الشكوى من فراق المحبوبة وصدها أكثر من ألفاظ الغزل. كما ظهر الأثر الواضح في قل

فالعزازي يتغزل في محبوبته ويشبه شعرها المتدلي وراءها بالدياجي أي الليلة المظلمة شديدة السواد ثم يعدل إلي وجهها الذي يشبه البدر والذي يثير الليل المظلم فيقول:

يا غِنا مَنْ لاَ لَهُ عَنْكِ بِشَيءٍ غِنَا

يا هَنا مَنْ نَالَ مِنْ وَصْلِكِ طِيبَ الْهَنَا

يا عَنا مَنْ لَمْ يُشَاهِدْ مِنْكِ حُسْنَ الْعَنَا

فإذا نظرنا إلى ألفاظ هذه الموشحة نجد ألفاظها سهلة عذبة معبرة عما يجيش بنفس الوشاح، وكذلك الأسلوب بعيد عما يشينه من قبح وتعقيد وركاكة، ويدل هذا على مقدرة **العزازي** الفنية. ويمضي **العزازي** متحدثًا لمحبوبته لترأف به في قتله بالهجر ويدعوها أن تتمهل وينتقل إلي تلك الصورة المألوفة إذ ليل العاشقين الطويل، فترى العزازي قد التزم أغصان الأبيات بتكرار الجزء الأول من كل غصن فى نهاية الجزء الثاني من نفس الغصن، أو بعض حروفه، مثل: (**يا غِنا – غِنَا**)، **و** (**يا هَنا . الْهَنَا**) **و** (**يا عَنا . الْعَنَا**) واضح مدى تلاعبه بالألفاظ فى التجانس، وهذه صورة جديدة لم يعرفها موشح **عبادة ابن ماء السماء**.

ويصف **العزازي** حالة العشق والهجر والوصل بمعاني الغرام والهيام وما يراه في ليله فيقول:

فَامْهِلِي فِي قَتْلَةِ الْعُشَّاقِ لاَ تَعْجَلِي
أوْصِلِي فَالْهَجْرُ بِالْمَحْبُوبِ لَمْ يَجْمُلِ

ويطلب **العزازي** من محبوبه أت يتلطف في هجره كما في قوله:

فَاجْمُلِي مِنَ أَلَمِ الهِجْرانِ فِي مَعْزِلِ
وَاقْلِلِي مِنْ رَشْقِ سَهْمِ غَابَ فِي مَقْتَلِي

يطلب **العزازي** من محبوبته في المقطع السابق أن تخفف فى قتله. والألفاظ في المقطع السابق تُظهر حال الشاعر تجاه جفاء المحبوبة وبُعدِها عنه، كما تظهره الألفاظ: (**دَمْعِي عَلَى خَدِّي لِمَا قَدْ جَرَى- أَحْمَرَا- وَالْكَرَا – أَمْسَى عَنِ الأَجْفَانِ مُسْتَنْفَرا**)، لذا يصف العزازي كلفه وعشقه وغرامه وهيامه في الشاهد السابق.

يطلب **العزازي** من محبوبته في المقطع السابق أن تخفف فى قتله ثم يصف لنا كلفه وعشقه وغرامه وهيامه.

ويظهر تأثر **العزازي** بموشحة **ابن ماء السماء** في قول:

مَنْ ولِي في أُمَّةٍ أمْرًا ولَمْ يَعْدِلِ
يُعْزَل إلاَ لَحَاظُ الرشأِ الأَكْحَلِ

وقول **العزازي**:

مَنْ وَلِي في دَوْلَةِ الحُسْنِ وَلَمْ يَعْدِلِ
يُعْزَلِ إلا لحَاظُ الرَّشَأ الأَكْحَلِ

ضمَّن **العزازي** في موشحته مطلع موشحة **ابن ماء السماء** في غير المطلع أو الخرجة؛ وهذا النمط يُعد من إبداع المشارقة، والتجديد في بنار الموشحة.

وكذلك كان اقتباس العزازي من مطلع **ابن ماء السماء** قوله:

كَمْ يَلِي وَسمي دَمْعِي فِي الدَّجَى مَنْ ولي
وَالولي عَادَ مِنَ الأَعْدَاءِ فِي الأَوَلِ

وكأن مطلع موشحة **ابن ماء السماء** كان الملهم الأساسي في تلك المعارضات

الموشحة الثانية: بدأ **العزازي** معارضة موشحته الثانية بالشكوى من فراق المحبوبة على نفس النهج البنائي، والموضوعي، حيث أظهر شدة حبه لمحبوبه الذي تزين بالحُلِيّ بجانب (**بِذَوَاتِ الْحُلَى**)..

يقول **العزازي** في مطلع الموشحة الثانية:

ما عَلى مَنْ هَامَ وَجْدًا بِذَوَاتِ الْحُلَى
مُبْتَلى بِالْحِدَقِ السُّودِ وَبِيضِ الطُّلَى

وقد بدأه **العزازي** متغزلا بالحدق السود وبيض الطلا، فكم عذبه محبوبه بالنوى وكم أن محبوبه يتوق لقتله، ثم يأتي بالبيت الأول في الموشحة وقد بناه بناء إيقاعيا مستخدما ما يسمى بالترجيع الصوتي من خلال الجناس التام؛ ليظهر شكواه وما يقاسيه من بُعد وجفاء، كما في قوله:

بِاللّوَى مُلْيُ حُسْنٍ لِدُنُوّي لَوَى

كَمْ نَوَى قَتْلي وكَمْ عَذَّبَنِي بالنَّوَى
قدْ هَوَى فِي حُبّهِ قَلْبِي بِحُكْمِ الْهَوَى

وقد أحدث هذا الترجيع الصوتي شدة الحزن وكأنه حزن دائم لا يُسكته إلا لقاء المحبوبة..

الموشحة الثالثة: وهي موشحة **الصفدي** وقد بدأها متغزلا بمحبوبه ويشكو البعد والجفا، ويستعطفه أن يفصل هذا الجفا عنه بوصل وأن يعدل في معاملته عن طريق الوصل، فيقول:

تَنْبَلِي حُشَاشَتِي وَجْدًا فَلا تَنْسَ لي
مَا بُلى قَلْبِي بِهَ مِنْ طَرَفِكِ الْبَابِلِي

حاول **الصفدي** في موشحته التغني بإظهار الشوق لمحبوبته التي جفته، والشكوى من فراقها، من خلال اختياره للألفاظ المعبرة عن هذا الموقف فأتى وكأن عنوانه (**شكوى البعد والجفا**) كما في قوله: (**حُشَاشَتِي وَجْدًا قَلْبِي بِهَ مِنْ طَرَفِكِ الْبَابِلِي .....**).

ويجمع **الصفدي** في الشاهد التالي بين الجد والهزل من محبوبه فيصفه بالغزال فطرفه لايزال يدعو قلب الوشاح للنزال، وكأنه في معركة حربية الوشاح هو الخاسر فيها ويعنف عزوليه اللذين قد خزلاه في الحديث، وأن هذا الحديث لا يدخل أذناه، وطلب منهما أن يسلما حاله إلي الحب والهوي ليسلما، فيقول:

يَا غَزَالْ هَزْلُكَ هَذَا جَدَّ بي فِي الْهِزَالِ

لاَ يَزَالْ طَرْفُكَ يَدْعُو الْقَلْبَ مِنِّي نِزَال
فِي اخْتِزَالْ وَمَالكي مَالَ إِلَى الاعْتِزَالَ

لم يلبث **الصفدي** في الحديث عما لاقاه من محبوبه، وسبب دمعه (**الوسمي**) في الدجى، ثم ذكر (**وَالولي**) بعدها للدلالة على سبب تواصل بكاءه.

كَمْ يَلِي وَسمي دَمْعِي فِي الدَّجَى مَنْ ولي
وَالولي عَادَ مِنَ الأَعْدَاءِ فِي الأَولِ

الأخير: ما أتى مخالفا في الموضوع، وكان في موشحتين حيث كان موضوعهما في وصف الخمر والطبيعة، وإذا نظرنا إليها نظرة مدقق نجد أن الألفاظ في ظاهرها ألفاظ خمر ووصف للطبيعة، إلا أن كل وشاح في موشحته جعل من الخمر فتاة كاعب جميلة شُغِف بها ولا يستطيع فراجعا، وقد تغزل فيها وكأنه فتاة حسناء حوت كل المحاسن.

وتنحصر في هاتين الموشحتين ثلاثيةُ الخمرة والمحبوب والطبيعة، وكلها موضوع للقول متشابكة الدلالة إذ لكأن الموشحة لا تقوم إلا بها مجتمعة.

الموشحة الأولى: موشحة **أحمد الموصلي** فبدأ موشحه الخمر التي تملأ كاسه متوجة إياه بالحلي، كالفتاة التي تزينت لحبيبها، كما في قوله:

جَلِّلي يا راحُ كاسِي وَلَها كَلِّلي
بالحُلي وسوِّرِ بها وَلَهَا خَلْخِلي

كذلك الأمر عند **أحمد الموصلي** فقد بدأ موشحه بالخمر التي تجعله مرتاح البال فيطيب له شربه علي الجدول، يقول:

غَنِّ لي قَدْ طَابَ لي شُرْبِي عَلَى الجَدْوَلِ
واملَ لي مدامةً تَشْغَلُ سِرِّي الخَلي

يمضي **أحمد الموصلي** واصفًا الخمر ممتزجًا بالطبيعة مازجا بين ألفاظهما؛ وألفاظ الغزل، وأتت الألفاظ في الموضوعات الثلاث متلائمة في خدمة المعنى الذي أراده **أحمد الموصلي**، مخالفا بموضوع موشحته الموشحة المعارَضة **لعبادة بن ماء السماء**، إلا أن موشحة **أحمد الموصلي** دلت على السعادة، وكأنه في وصفه للخمر والطبيعة يصف محبوبته ولقاءه بها كقوله: (**يا راحُ كاسِي وَلَها كَلِّلِي– وسوّرِيها وَلَهَا خَلْخِلِي**.....).

ويظهر تأثر **أحمد الموصلي** بمعاني ألفاظ موشح **ابن ماء السماء** جليا في القفل قبل الأخير، فيقول:

والخَلِي عليَّ قَدْ جَارَ وَلَمْ يَعْدِلِ

إِذْ وَلِي في دَوْلَةٍ الحُسْنِ وَلَمْ يُعْزَلِ

وأيضا يظهر تأثر **أحمد الموصلي** في قوله:

عُذَّلِي لا تَعْذُلاني فالهَوَى لَذَّ لِي

ما الخَلِي البالِ مثلَ الوالِهِ المُبْتَلي

وهو القفل الثالث من موشحة **عبادة بن ماء السماء** والذي يقول فيه:

عُذَّلِي مِنَ أَلَمِ الهِجْرانِ في مَعْزِلِ

والخَلِي في الحُبِّ لا يسألُ عَمَّنْ بُلي

ومن سمات موشحة **أحمد الموصلي** تشابك التراكيب في أسماط الأقفال، وأغصان الأبيات، وقد ساعد على ذلك تداخل الموضوعات الثلاث التي استخدمها الوشاح في موشحته.

الموشحة الأخيرة: لعز الدين الموصلي حيث أتت ألفاظها كسابقتها ألفاظ خمرية ووصفية، وكانت هذه الألفاظ أكثر ملاءمة للمعنى الغزلي كما في قوله: **(قَدْ طَابَ لي شُرْبِي عَلَى الجَدْوَلِ.....)**.

فوصف الخمر ووجد فيها الشفاء لمن ابتلي؛ فهي كالكاعب الحسناء يشرق من الكأس ضوء إذ تمتلي، فالسعادة هي سماع الغناء والزمور وشرب الخمر وملامستها للشفاه والثغور، فإذا دعي الرفيع للشرب لبَّى مسرعًا.

في الطِّلاَ شفاءُ كَرْبِ المُدْنَفِ المُبْتَلَى

قَدْ حَلاَ تَهْتُكِي في الشُّرْبِ بَيْنَ المَلاَ
كَيْفَ لاَ يُعْذَرُ مَنْ هَامَ بِكَأْسٍ مَلاَ

وعلى هذا النمط الخمري يسير **عز الدين الموصلي** في موشحته، ثم ينتقل لوصف الطبيعة والمختلطة بموضوع الخمر فيقول:

ما السرورْ إلاَ سَمَاعِي للغِنَا والزُّمُورْ

والخُمورْ وَرَشْفُ كَاساتِ اللَّمَى والثُّغُورْ
والغَرورْ من يُمْسِ عَنْ نَبْلِ الأَمَانِي صَبُورْ

ثم ينتقل لذلك الجهول الذي يستمع للعذول فيقول: دعه وما يقول فيها فهو عنها ليس بأحول فهموم الوشاح تذهب عندما يري كأسه ممتلئ بالخمر فمحبوبه كالبدر، كثر اللوم أو قل فحبه يسيطر عليه.

فِي الشَّمولْ مَعْنىً بِهِ تَسْبِي جَمِيعَ العُقُولْ

والجَهُولْ مَنْ يُصْغِ فِيها لِمَقَالِ العَذُولْ
دَعْ يَقُولْ ما شاءَ فِيها لَسْتُ عَنْهَا أَحُولْ

حتى يصل إلى قوله:

قَدْ سَما مِنْ بَعْدِ ذَا قَلْبِي لِحُبِّ الدُّمَى

وَانْتَمَى لِحُبِّ بَدْرٍ فيهِ وَجْدِي نَمَا فَوَّقَ
كُلَّمَا نَحْوِي طَرْفُهُ أَسْهُمَا

وجاءت ألفاظ الغزل رقيقةٍ في الموشحات المملوكية التي عارضت **ابن ماء السماء**، فيمكن القول أنه تميز بالرقة والسلاسة والعذوبة. كما مزج الوشاحون ألفاظ الغزل بالألفاظ التراثية في معارضتهم، ولقد تتبعت الباحثة مسار صيغ الغزل عن طريق المعجم اللفظي:

ثالثًا: البناء اللغوي:

تناول موشح **ابن ماء السماء** غرض الغزل والشكوى فجاء بألفاظ رقيقة لاستعطاف محبوبة للحد من هجره له، مثل: (**ولي- يعدل- جرت- حكمك –مسرف- أنصف –**

ارأف....). وجاءت هذه الألفاظ ملائمة لغرض الشكوى وللمعاني التي جاء بها **ابن ماء السماء** في هذا الغرض.

ويقول **أحمد الموصلي**، وقد جاء بألفاظ الخمرة والغزل والطبيعة في آنٍ معًا، في معرض تغزله بمحبوبه:

جَلِّلي يا راحُ كاسِي وَلَها كَلِّلي

بالحُلي وسوِّرِ بها وَلَهَا خَلْخِلي

ثم يصف تلك الخمر وكأنها تسطع كالشمس في أيدي السقاة الذين تشبه وجوههم الأقمار، وقد جمع الوشاح بين الشتيتين، فقال:

ذِي الشَّموسْ بأيدِي الأقمارِ تَحْكِي الشُّموسْ

في الكئوسْ بِصِرفِهَا يُصَرْفُ هَمٌّ وَبُوسْ

للنفوسْ بِصِرفِهَا يُصَرْفُ هَمٌّ وَبُوسْ

فأحمد الموصلي في الأقفال والأبيات السابقة أتي بألفاظ: (**جللي يا راح– كأسي– كللي– غرر– حبابك– الدرر– الخمر..**) ويصف لونها بألفاظ: (الياقوت– الجمر– **أخضِبُهَا**) وهذه الألفاظ تنتمي إلي غرض وصف الخمرة. وأتي بألفاظ تخص وصف الطبيعة: (**الزهر– الروض– النجوم الزهر– نسمة الشمائل– شدا القمري والبلبل**)، وأتي كذلك بألفاظ غزلية سهلةٍ رقيقةٍ، مثل: (**رشأ– أهيف– بدر الدجى...**).

أما **عز الدين الموصلي** فوصف بعض أسماء الخمرة، فيذكرك "قهوة عذراء" "الخمور" "الراح" "مدامة"، وأتي بألفاظ تخص غرض وصف الخمرة منها" طاب" "شربي" "الجدول" "شفاء" "الشرب" "رشف"، ومن ألفاظ الغزل التي استخدمها عز الدين الموصلي لوصف محبوبه "بدر" "انثني" "الرشا الأكحل"

أما **الصفدي** فجاءت ألفاظه سهلة عذبة معبرة عما يجيش بنفسه مثل: "غزال، القلب، الخلي.... ويتغزل في محبوبه ويصف محاسنه، فيأتي بالألفاظ الدالة علي ذلك، "طرفك البابلي، بدر..، ومن ألفاظ الشكوي نجد ألفاظًا مثل: "التجني، البلا، الجفا" ...

لجأ الصفدي لاستخدام فعل الأمر ليحث محبوبه للرأفة به، واستخدم الأسلوب الإنشائي، فاستخدم أسلوب النداء فنادي علي محبوبه (يَا غَزَالْ – هَزْلُكَ هَذَا جَدَّ بي فِي الْهَزَالِ) ونادي على عاذليه (أَنْتمَا – يَا عَاذِلْي وَجْدِي الذي خُنْتُما)

وشهدت هذه الموشحات عدة ظواهر لغوية ظهرت من خلال دراسة المستوي التركيبي في لغة الموشحات، فقد برز الأسلوب الخبري لدي هؤلاء الوشاحين سواء أثناء تغزلهم بالمحبوب، أم أثناء وصفهم للخمرة أو وصف البعد والجفا الذي حل بهم، وغلب علي الأسلوب الانشائي، فهذان الغرضان يناسبهما الأسلوب الخبري؛ لأن فيهما إخبار عن المحبوب وصفاته وجماله وعن الخمرة ووصفها، ومن ذلك قول الموصلي:

بي رشا يَسْمُو على بَدْرِ الدُّجَي والوِشَا

لو يَشَا يَمْشي على رَأْسِي وَعَيْنِي مَشَى

لجأ **ابن ماء السماء** إلي الأسلوب الإنشائي، فاستخدم أسلوب النداء، فنادي علي محبوبه مخاطبًا إياه، فيقول:

يا الشَّمْسِ يا أَسْنَى مِنَ
سنَا الكَوْكَبِ

يا مُنَى النَّفْس ويا سُؤلِي ويَا مَطْلَبِي
ها أنا حَلَّ بأعدَائِكَ مَا حَلَّ بِي

وينادي **العزازي** محبوبته مستعطفًا إياها، فيقول:

يَا غِنَا مَنْ لاَ لَهُ عَنْكِ بِشَيءٍ غِنَا

يَا هَنَا مَنْ نَالَ مِنْ وَصْلِكِ طِيبَ الْهَنَا

يَا عَنَا مَنْ لَمْ يُشَاهِدْ مِنْكِ حُسْنَ الْعَنَا

ويتغزل **الصفدي** بمحبوبه مستخدمًا أسلوب النداء، فيقول:

يَا غَزَالْ هَزْلُكَ هَذَا جَدَّ بي فِي الْهَزَالِ

ومن الظواهر التي اختص بها الموشح تسكين أواخر الكلم؛ مما أصبح ظاهرة عامة في الموشح، داخله وخارجه وتخصه عن الشعر الفصيح.

كما في قول **عبادة ابن ماء السماء**:

إِنَّما تَبْرُزُ كَيْ تُوقِدَ نَارَ الفِتَنْ

صَنَمًا مُصَوَّرًا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ حَسَنْ
إِنْ رَمَى لَمْ يُخْطِ مِنْ دُونِ القُلوبِ الجُنَنْ

فالكلمات: (**الفِتَنْ – حَسَنْ – الجُنَنْ**) أتت ساكنة لتتناسب مع مكونات البنية الإيقاعية. وهذا النمط تردد في بعض الأبيات في كل موشح من الموشحات الستة.

وربما كان السبب الأول إلى هذا التسكين الحرص على تجانس المجرى [٤٠] فيتم تغيرها إلى ساكن، كما في الغصن الثاني والرابع والسادس في البيت السابق، والسبب الآخر في ذلك تجنب الوقوع في الإقواء [٤١].

ومن ذلك قول **العزازي**:

يَا عَذُولْ جَهْلْتَ فِي لَوْمِكَ مَاذَا تَقُولْ؟

يَا جَهُولْ الْعَقْلُ فِي بَعْضِ التَّصَابِي يَزُولْ
لاَ تَحُولْ عِشْقِي وَذَاكَ الْعَذْلُ مِنْكَ يَطُولْ

وقال **الصفدي**:

ما السرورْ نَادمني بَعْد الْهَنَا والنَّدَمْ

وَالأَلَمْ بِسَائِرِ الأَعْضَاءِ مِنِّي أَلَمْ
والسّقمْ حَظّى فَسُبْحَانَ الّذِي قَدْ قَسَمْ

وقال **عز الدين الموصلي**:

ما السرورْ إلاَ سَمَاعِي للغِنَا والزُّمُورْ

والخُمورْ وَرَشْفُ كَاساتِ اللَّمَى والثُّغُورْ
والغَرورْ من يُمْسِ عَنْ نَبْلِ الأَمَانِي صَبُورْ

ومثل هذه الشواهد كثيرٌ في الموشحات المعارضة.

الرابع: البناء التصويري:

اعتمد **ابن ماء السماء** علي الصور الاستعارية بنوعيها المكنية، والتصريحية في وصف ما يجول بخاطره، فمن الصور الاستعارية التي أتي بها **ابن ماء السماء (فإنَّ هَذَا الشَّوقَ لا يَرْأَفُ)** صورة استعارية **(صَنَمًا)** كناية عن الجمال، (صورة استعارية) صورة استعارية **(يا سنَا الشَّمْسِ)** صورة استعارية **(ويا سُؤلِي ويَا مَطْلَبِي)** صورة استعارية **(والقلبُ رَهِينٌ لَدَيْكْ)** صورة استعارية **(سَلَّطْتَ جَفْنَيْكَ عَلى مَقْتَلِي)** صورة استعارية.

استخدم **أحمد الموصلي** الصور التشبيهية ومنها **(حبابِكِ المَنْظومِ مثلَ الدُّوَرْ)** وقوله **(رُضَابُهُ الشُّهْدُ أَمِ القَرْقَفُ)** وقوله **(بالخَمر كَأَنَّهُ الياقوتُ فوقَ الجَمَرْ)**، أما الصور الاستعارية فمنها **(قَدْ قَدَحْ زِنَادُ أنوارِ الطِّلا في القَدَحْ)** وقوله **(والتَرْحَّ أَدْبَرَ إِذْ أَقبَلَ مِنْهَا الفَرَحْ)** وقوله **(بِصِرفِهَا يُصَرْفُ هَمٌّ وَبُوسْ)**.

واستخدم **العزازي** الصور التشبيهية ومنها **(كَالجُلْمدِ أوْ كَالصَّفَا)** ومن الصور الاستعارية **(وَنَارَ الْقِلَى)** وقوله **(رَأَيْتَ الْقَمَر الْمُجْتَلَى)** وقوله **(عَذَّبْتَهُ بالجَفَا)**، واستخدم الصور التشبيهية كذلك في موشحته الثانية ومنها: **(كَالْبَدْرِ فِي ثَوْبِ الدُّجَى الأَلْيَلِ)**.

واستخدم الصفدي فمن الصور التشبيهية التي استخدمها (**طَرفِكِ الْبَابِلِي**) وقوله (**دَمْعِي قَدْ جَرَى جَدْوَلاَ**).

أما **عز الدين الصور** الاستعارية في قوله: (في الطِّلاَ شفاءُ كَرْبِ المُدْنَفِ المُبْتَلَى) وقوله (**لِحُبِّ بَدْرٍ فيهِ وَجْدِي نَمَا**) وقوله (وقوله) واستخدم الصور التشبيهية في قوله: (**كالكَاعِبِ الحَسْنَاءِ تَحْتَ الحُلِي**).

الخامس: بناء الخرجة:

كثيرا ما يعمد الوشاح إلى موشحات السلف يستمد منها خرجاته، وهذا يتضح أن الوزن في الموشحات عامة مكون أساسي من مكونات البنية الإيقاعية للموشح أن له علاقة بالبنية المقطعية سمة مميزة للإيقاع، وأتت الخرجة فصيحة والوزن ليس شعريا.

وبذلك نتأكد أن الوزن لا تستدعيه طبيعة لغة الخرجة بل يمكن أن تكون له علاقة باللحن السابق لإنشاء الموشحة، فكانت الخرجة كما في قوله:

يا علي سَلَّطْتَ جَفْنَيْكَ عَلى مَقْتَلِي
فابقِ لي قلبي وجُدْ بالفضلِ يا مَوْئِلِي

إن فصاحة الخرجة –السابقة– في موشحة **ابن ماء السماء** لم تؤثر في الوزن المختار للموشحة؛ بل إن التأثير أتى من بنية الوحدة الكلامية أي من توزيعا يخضع لنظام التقفية الذي لا يُرَاعى فيه اكتما البنية التركيبية بل تحصيل أكبر عدد من القوافي.

وقد مهد ابن ماء السماء للخرجة السابقة بقوله (**أُنْشِدُ**):

ما اغتذى طَرْفِي إلا بِسَنَا نَاظِرَيْكْ
وكذَا في الحُبِّ ما بِي لَيْسَ يَخْفي عَلَيْكْ
ولِذَا أُنْشِدُ والقلبُ رَهِينٌ لَدَيْكْ

وينهي **أحمد الموصلي** موشحه بخرجة معربة علي لسانه، فيقول:

والخَلِي عليَّ قَدْ جَارَ وَلَمْ يَعْدِلِ
إِذْ وَلِي في دَوْلَةِ الحُسْنِ وَلَمْ يُعْزَلِ (٤٢)

ومن المعروف في خرجات الموشحات أن الوشاح يستعير خرجة وشاح آخر، أو مطلع موشحته. المألوف على مر العصور، ولم تخرج عن مضمون خرجة **ابن ماء السماء**، وموضوعها.

وينهي **العزازي** موشحه بخرجة معربة علي لسانه، فيقول:

كيفَ لِي لو بِتُّ مِنْ وَجْدِي بقلبٍ خَلِي؟
مَنْ بُلِي يَصْبِرْ عَلَى حُكْمِ القَضَا المُنْزَلِ

وهي خرجة فصيحة، وقد تناسبت وتلاءمت مع موضوع الموشحة، وأتى بناؤها مُبتكرا خاصا **بالعزازي**، وهي قريبة المعنى من موشحة **ابن ماء السماء**، تقوم على الشكوى.

وينهي **الصفدي** موشحه بخرجة معربة علي لسانه، فيقول:

فَالخَلِي عَمَّا يُقَاسِي الصَبَّ فِي مَعْزَلِ
وَالمَلِي بِالْوَجْدِ مَا يَصغى إلى الْعُذَّلِ

وهي خرجة فصيحة تلاءمت مع موشحة الصفدي، ولم تخرج عن مضمون خرجة **ابن ماء السماء**، وموضوعها.

وكان مطلع موشحة وكان مطلع موشحة **عز الدين الموصلي**:

غنِّ لي قَدْ طَابَ لي شُرْبِي عَلَى الجَدوَلِ
واملَ لي مدامةً تَشْغَلُ سِرّي الخَلي

وينهي **عز الدين الموصلي** موشحه بخرجة معربة مستعارة كانت علي لسان **ابن ماء السماء،** فجعلها على لسانه فقال:

مَنْ ولِي في أُمَّةٍ أمْرًا ولَمْ يَعْدِلِ
يُعْزَل بِنَيْلِ أَلحَاظِ الرشأ الأَكْحَلِ

ويظهر تأثر **عز الدين الموصلي** جليًا بخرجة موشحة **ابن ماء السماء،** مع تغيير طفيف في السمط الرابع. ومطلع موشحة **ابن ماء السماء:**

مَنْ ولِي في أُمَّةٍ أمْرًا ولَمْ يَعْدِلِ
يُعْزَل إلاَ لَحَاظُ الرشأ الأَكْحَلِ

أشار **ابن سناء المُلك** إلى ظاهرة فنية عرفها فن التوشيح، وهي جواز استعارة الوشاح لخرجة وشاح آخر، وجعلها خرجة لموشحه، يقول: "وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة، فيستعير خرجة غيره، وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق في خرجته بان يعربها ويتعاقل، ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل ". (٤٣)

لم يكتف وشاحوا العصر المملوكي باستعارة خرجات الموشحات، بل عمدوا إلى اقتباس مطالعها وجعلوها خرجات لموشحاتهم، وأكثر ما ورد ذلك كان في معارضتهم لتلك الموشحات التي استثارت قرائحهم، فأعجبوا بها ومن ثمة قاموا بالنَّسج على منوالها على سبيل المعارضة،

معبرين عن رغبتهم في الظهور عليها فنيا، وقد استحب ذلك الوشاحون، وعده ابن سناء الُملك شجاعة وجرأة من الوشاح.

نتائج البحث:

وقد توصلت في نهاية البحث إلى النتائج الآتية:

١- إن فن الموشحات فن أندلسي خالص.

٢- إن فن المعارضات في الموشحات ظهر بصورة ملفة للنظر بسبب انتشاره في العصر المملوكي.

٣- إن بناء فن الموشحات تطور في بلاد المشرق لما كان عليه في الأندلس.

٤- يظهر تفوق المشارقة على الأندلسيين في بناء الموشح.

٥- إعجاب المشارقة بفن الموشحات، مما جعلهم يُكثرون من معارضة الأندلسيين

هوامش البحث:

(١) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح إلي سقوط الخلافة، أحمد هيكل: ١٤٣، دار المعارف،١٩٨٥ م.

(٢) ينظر: خريدة القصر وجريدة العصر: عماد الدين الأصفهاني (ت٥٩٧هـ): قسم مصر، تح: أحمد أمين وشوقي ضيف وإحسان عباس، ٤٤/٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١.

(٣) ينظر: ديوان الموشحات الفاطمية والأيوبية، جمع وتحقيق ودراسة: أحمد محمد عطا، المقدمة، مكتبة الآداب، جامعة قناة السويس،٢٠٠١م.

(٤) تأليف: ابن سناء الملك(ت٦٠٨هـ)، عني بتحقيقه ونشره: جودة الرِكابي، دمشق، ١٩٤٩م.

(٥) هو عبد الرحيم بن علي الحسن بن الحسن بن أحمد بن المفرج أحمد القاضي الفاضل محيي الدين أبو علي ابن القاضي الأشرف ابن الحسن اللَّخمي، ينظر ترجمته في: الخريدة (قسم شعراء مصر)٣٥/١، ووفيات الأعيان: ١٥٨/٣. والوافي: ٣٣٥/١٨.

(٦) ينظر: الخريدة (قسم شعراء مصر)٦٤/١، ومعجم الأدباء: ٥٨١/٥، ووفيات الأعيان: ٦٧/٦ ترجمة٧٧٨.

(٧) ينظر: وفيات الأعيان: ٢١٣/٥، والنجوم الزاهرة في حلي حضرة القاهرة: ٣٤٨، وشذرات الذهب: ١١٠/٥، وحسن المحاضرة: ٤٨٩/١.

(٨) ينظر: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي: محمود رزق سليم، ٣٦٤/٨، القاهرة، الجماميز مكتبة الآداب، ١٩٦٥.

(٩) فوات الوفيات: محمد محي الدين: ٤٣١/٢، وإحسان عباس: ٣٨٣/٣، وتاريخ ابن الفرات: ١٣١/٧، وشذرات الذهب: ٣٥٩/٥.

(١٠) فوات الوفيات: تحقيق: محمد محي الدين: ٤٢٢/٢، وتح: إحسان عباس: ٣٧٢/٣، والعبر: ٣٥٩/٥، وشذرات الذهب: ٤٠٥/٥.

١١() فوات الوفيات: تح: محمد محي الدين:٢/٢١٩، إحسان عباس: ٣/١٤٦، وأعيان العصر: ٦/٦٦٢، والنجوم الزاهرة: ٩/٢٢١.

(١٢) فوات الوفيات: تحقيق: محمد محي الدين: ٢/٥٠٦، إحسان عباس: ٤/١٣، وطبقات الشافعية: ٦/٢٣، والعبر: ٤/٤٥.

(١٣) ينظر: لسان العرب: لابن منظور (ت٧١٨هـ)، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، مادة(وشح) دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٧.والقاموس المحيط: للفيروز آبادي، تح: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٨.

(١٤) دار الطراز: ٢٥.

(١٥) دار الطراز:٢٤.

(١٦) تاريخ الأدب: ٣٦.

(١٧) تاريخ الأدب العربي: ٨٠٧.

(١٨) الحداثة العباسية في قرطبة: دراسة في نشأة الموشحات الأندلسية، سليمان العطار،٢١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة.

(١٩) دار الطراز:٢٥.

(٢٠) المستطرف: ٢١٣.

(٢١) مقدمة ابن خلدون: ٣/١٣٣٣.

(٢٢) دار الطراز: ٢٥.

(٢٣) المصدر السابق: ٢٥.

(٢٤) الأدب الأندلسي:٢٩٨.

(٢٥) دار الطراز: ٣٠-٣١.

(٢٦) المصدر السابق: ٣٢.

(٢٧) ديوان الموشحات الأندلسية:١/٥.

(٢٨) سجع الورق:١/٢٨١.

(٢٩) ديوان الموشحات المملوكية:٣٧.

(٣٠) السابق:٢١.

(٣١) السابق:٢٩٠.

(٣٢) سجع الورق:١/٢٨٤.

(٣٣) عارض العزازي موشحة ابن ماء السماء بموشحتين.

(٣٤) نعني المقطع اللغوي الذي يكون قصيرا أو طويلا.

(٣٥) سوف توضح الباحثة هذه الظاهرة في موضعا في الصفحات التالية.

(٣٦) الموشحتان لأحمد الموصلي، وعز الدين الموصلي، والباحثة سوف تذكر ذلك في موضعه عند الشرح والتحليل.

(٣٧) ديوان الموشحات الأندلسية:١/٥.

(٣٨) مع ملاحظة ما يدخل كل تفعيلة من هذه التفعيلات من زحاف أو علة.

(٣٩) دار الطراز: ٢٤.

(٤٠) المجرى :هو حركة الروي المطلق؛ أي المتحرك الذي يعقبه ألف أو واو أو ياء.

(٤١) الإقواء :هو تحريك المجرى بحركتين مختلفتين غير متباعدتين، مثل الكسرة والضمة.

(٤٢) يُنظر: مطلع موشحة عبادة بن ماء السماء في الصفحة السابقة.

(٤٣) السابق: ٣٣.

مصادر البحث ومراجعه:

١- الأدب الأندلسي من الفتح إلي سقوط الخلافة، أحمد هيكل، دار المعارف،١٩٨٥ م.

٢- الأدب العربي في العصر المملوكي: محمد كامل الفقي، ط٣، مصر، دار الموقف العربي، ١٩٨٤م.

٣- أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء: محمد راغب الطباخ (ت١٣٧هـ) صححه وعلق عليه: محمد كمال، حلب، دار القلم للملايين، ط٢، ١٩٨٩م.

٤- الأعلام. قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين: خير الدين الزركلي، بيروت دار العلم للملايين، ١٩٩٧م.

٥- أعيان العصر وأعوان النصر: الصلاح الصفدي(ت٧٤٦هـ) تح: علي أبو زيد وآخرون، سوريا، دار الفكر، ١٩٩٨م.

٦- البداية والنهاية: الحافظ أبو الفدا بن كثير (ت٧٧٤هـ) تح: محمد عبد الرحيم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٨م.

٧- بلاغة العرب في الأندلس: أحمد ضيف، القاهرة، ط١ ،١٩٢٤م.

٨- توشيع التوشيح: الصلاح الصفدي (ت٧٦٤هـ) تح: ألبير حبيب مطلق، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٣م.

٩- الحداثة العباسية في قرطبة: دراسة في نشأة الموشحات الأندلسية، سليمان العطار، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة.

١٠-دار الطراز في عمل الموشحات: ابن سناء الملك(٦٠٨هـ)، تح ونشر: جودة الركابي، دمشق، ١٩٤٩م.

١١-الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة: ابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ)، تح: محمد سيد جاد الحق، دار الكتب الحديثة، ١٩٦٧م.

١٢-ديوان الموشحات الأندلسية: تح: سيد غازي منشأة المعارف، الإسكندرية، مج١، ١٩٧٩م.

١٣-ديوان الموشحات الفاطمية والأيوبية، جمع وتحقيق ودراسة: أحمد محمد عطا، مكتبة الآداب، جامعة قناة السويس،٢٠٠١م.

١٤- ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام (الدولة الأولي) جمع وتحقيق: أحمد محمد عطا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.

١٥- سجع الورق المنتحبة في جمع الموشحات المنتخبة: بتحقيق: ماجدة كمال محيي الدين حسن رسالة ماجستير بكلية الآداب، بالقاهرة، ج٢، ١٩٨٩م،

١٦- سجع الورق المنتحبة في جمع الموشحات المنتخبة: دراسة وتحقيق: د. إيمان أنور حسن، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ج١ ،٢٠١٥م.

١٧- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي(١٠٨٩هـ)، مطبعة دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٨- طبقات الشافعية الكبري: التاج السبكي (ت٧٧١هـ) تح: عبد الفتاح محمد الحلو، محمود محمد الطناحي، القاهرة، مطبعة عيسي البابلي الحلبي، ١٩٧٦م.

١٩- العبر في أخبار من غبر: شمس الدين الذهبي (ت٧٤٨هـ) تح: السعيد بسيوني زغلول، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م.

٢٠- عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي: محمود رزق سليم، القاهرة، الجماميز مكتبة الآداب، مج٨، ١٩٦٥.

٢١- فن التوشيح: مصطفي عوض الكريم، دار الثقافة، ط١ ،١٩٧٤.

٢٢- لسان العرب: لابن منظور (ت٧١٨هـ)، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، مادة(وشح) دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٣- المستطرف في كل فن مستظرف: الأبشيهي (ت٨٥٠هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

٢٤- المعارضات في الشعر العربي: محمد بن سعد حسين، الرياض، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠م.

٢٥- معجم الأدباء: ياقوت الحموي (ياقوت بن عبد الله، أبو عبد الله ت٦٢٦هـ)، القاهرة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م.

٢٦- المنهل الصافي المستوفي بعد الوافي: ابن تغري بردي (٨٧٤هـ) ٧ أجزاء بتحقيقات مختلفة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٧- الموشح في الأندلس وفي المشرق: محمد مهدي البصير، مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٩٤٩م.

٢٨- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: ابن تغري بردي (ت٨٧٤هـ)، القاهرة، طبعة دار الكتب المصرية.

٢٩- وفيات الأعيان وأبناء الزمان: ابن خلكان (ت٦٨١هـ)، تح: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٩٧٧م.