المعارضات في موشَّحات صلاح الدِّين الصَّفدي

(دراسة في أنموذجين)

المشرف: أ.د. خليل قاسم غريري

الباحث: الطَّالب عامر هشام الغدير

مقدَّمة: لم يكن ظهور فنّ المعارضات وليد مصادفةٍ في حركة شعرنا العربيّ القديم والمعاصر، فالمعارضات - كباقي الفنون الأخرى – مهَّدت لها إرهاصاتٌ أدَّت لنشوئها. فالمعارضة بين شاعرين عامَّةً لها قواسم مشتركةٌ كوحدة الوزن والقافية بشكل أساسيّ، ووحدة الموضوع إلى حدٍّ ما. وتطالعنا بواكير هذه الصُّورة منذ الشِّعر الجاهليّ القديم على شكل نقائض شعريَّةٍ لا تلبث أن تستحيل فنًّا قائمًا له شعراؤه وأعلامه ولا سيَّما في العصر الأموي[1].

وهذه النَّقائض هي التي مهَّدت لنشوء فنّ المعارضات؛ إذ إنَّ المادَّة الأوليَّة لهذا الفنّ حوتها النَّقائض بالمجمل، وبقي للمعارضات أن تستقلَّ بمنهجيَّتها عن النَّقائض لتكون فنًّا مستقلًّا بذاته.

وللمعارضة تعريفاتٌ كثيرةٌ يضيق المقام عن تفصيلها هنا، وأيسرها **: " هي أن ينظم شاعرٌ قصيدةً في موضوعٍ معيَّنٍ على غرار قصيدةٍ أخرى قالها شاعرٌ متقدِّمٌ عليه في الزَّمن ، ملتزمًا الوزن والقافية وحركة الرَّويّ ، فضلًا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء، مجاريًا ذلك الشَّاعر محاولًا بلوغ شأوه، ثمَّ محاولًا التَّفوُّق والإبداع. وهذا الضَّرب يمثِّل المعارضة التَّامَّة، أمَّا إذا فقدت المعارضة أحد أركانها المتقدِّمة فتصبح معارضةً ناقصةً "[2].**

والمعارضة بين شاعرين تكون في أغراض الشِّعر كلِّها ولا سيَّما الرَّئيسة منها، كالفخر والهجاء أوَّلًا، والمدح والغزل ثانيًا، وقد امتدَّ هذا النَّوع من الشِّعر ليلقي بظلاله على معظم الفنون الشِّعريَّة، ومنها فنُّ الموشَّحات؛ ذلك الفنُّ الشِّعريُّ الغنائيُّ الذي نشأ في بلاد الأندلس وتلقَّاه شعراء المشرق ليبدعوا فيه ويتألَّقوا.

ويعدُّ صلاح الدِّين الصَّفدي من أشهر وشَّاحي العصر المملوكيّ الأوَّل وأعلامه البارزين، وقد اشتهر عنه معارضته لكبار وشَّاحي عصره ومَنْ سبقهم. وسنحاول التطرُّق إلى أهمِّ الظَّواهر الفنِّيَّة في معارضاته متَّخذين من معارضته لمعاصريه ومن سبقهم أنموذجًا.

1- (تاريخ النَّقائض) أحمد الشَّايب، مكتبة النَّهضة المصريَّة، الطَّبعة الثَّانية (1954 م)، ص4.

2- (المعارضات في الشِّعر الأندلسي) يونس طركي البجَّاري، دار الكتب العلميَّة، الطَّبعة الأولى (2008 م – 1428هـ)، بيروت، ص 48.

أهميَّة البحث (أهدافه):

تأتي أهميَّة البحث من أنَّه يحاول الوقوف على الآليَّة المعتمدة من قبل الوشَّاح عند معارضته لوشَّاحٍ آخر، ومعرفة مدى التزام الوشَّاح بالمعايير العامَّة المتعارف عليها في هذا الفنِّ، ومدى هذا الالتزام، إضافةً إلى معرفة الجوانب التي لا يستطيع الوشَّاح الخروج عليها، والجوانب التي يبيح لنفسه التَّصرُّف على سعةٍ أو على نحوٍ محدودٍ، من ثمَّ تحديد الطَّابع العامِّ المتَّبع الذي ينتهجه وشَّاحٌ عند معارضته وشَّاحًا آخر أو وشَّاحين آخرين.

من هو صلاح الدِّين الصَّفدي؟

هو خليل بن أيبك بن عبد الله، ولد سنة (696 أو 697 هـ) بدمشق، وهو من أعلام القرنين السَّابع والثَّامن الهجريَّين. نشأ على العلم والمعرفة، وكان كاتبًا وأديبًا وشاعرًا ومؤرِّخًا ومصنِّفًا، له كتبٌ شتَّى منها: الوافي بالوفيَات، وأعيان العصر، والتَّذكرة الصَّفديَّة، وتوشيع التَّوشيح، وله شرح لاميَّة العجم . وَلِيَ كتابة الدُّرج بصفد، ثمَّ بالقاهرة، وكتابة السِّرِّ بحلب. كان محبَّبًا إلى النَّاس، حسن المعاشرة، جميل المودَّة. توفِّي في دمشق ليلة العاشر من شوَّال سنة (764 هـ)[1].

وقد برع الصَّفديُّ في فنِّ التَّوشيح ، إذ يعدُّ واحدًا من أعلامه في العصر المملوكيِّ الأوَّل ، وعرف عنه في موشَّحاته معارضته من عاصره من كبار الوشَّاحين في أشهر موشَّحاتهم؛ فقد عارض كبار وشَّاحي الأندلس مثل: ابن زُهْر الحفيد، وابن سهل الإسرائيلي، وغيرهم. كما عارض مقدِّمي وشَّاحي عصره (العصر المملوكيِّ الأوَّل) كسراج الدِّين المحَّار (عمر بن مسعود ت 711 هـ)، وشهاب الدِّين العزازي (أحمد بن عبد الملك ت 710 هـ)، وابن الدَّهَّان (محمَّد بن علي بن عمر ت 721 هـ)[2].

ونجده في معارضاته للأندلسيّين أنَّه يكثر من معارضة ابن زُهْر الحفيد (محمَّد بن عبد الملك ت 557هـ). وكان لسراج الدِّين المحَّار النَّصيب الأوفر في معارضته لمعاصريه. وسنتّخذ في دراستنا لمعارضات صلاح الدِّين الصّفدي من معارضاته لكلٍّ من ابن زُهْر والمحَّار أنموذجًا تطبيقيًّا لدراسة أبعاد هذا الفنَّ بين الوشَّاحين، من حيث الوزن ومتعلَّقاته، وموضوع الموشَّحة ومضمونها، مظهرين نقاط التلاقي والاختلاف بين المعارضة الشِّعريَّة التَّقليديَّة، والمعارضة في الموشَّحات.

1- انظر: (الدُّرر الكامنة في أعيان المئة الثَّامنة) ابن حجر العسقلاني، دار الجيل، بيروت، الطَّبعة الأولى، م88/2، و(ديوان الموشَّحات المملوكية في مصر والشَّام ، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، مكتبة الآداب، القاهرة ، الطَّبعة الأولى (1999 م – 1419 هـ) ص 414.

2- انظر: (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا.

واستنادًا إلى تعريف المعارضة في الشِّعر السَّالف ذكرُه؛ فالمعارضة في الموشَّح لا بدَّ أن تكون في الموضوع أوَّلًا؛ بمعنى تحت أيِّ غرضٍ يندرج الموشَّح المعارَض والمعارِض، ثمَّ المقارنة بين عدد الأقفال وفي وزنها والقوافي المعتمدة فيها، وعدد أسماط الأدوار وقوافيها؛ ونعني بقولنا المقارنة بين القوافي: أي من حيث التزام الرَّويِّ وإطلاقه وتقييده وإردافه وتأسيسه. إضافةً للخرجات التي تكون فصيحةً حينًا وعاميَّةً حينًا آخر عند الوشَّاح نفسه أو بين وشَّاحٍ وآخر[1].

1- الخرجة: هي القفل الأخير من الموشَّح، وعليه يُبنى، وقد تكون عاميَّة أو فصيحة انظر: (المعجم المفصَّل في العروض والقافية) إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميَّة، بيروت، الطَّبعة الأولى (1991 م – 1411 هـ)، ص 439.

أوَّلًا: معارضة الصَّفديِ لوشَّاحين سابقين (ابن زُهر الحفيد أنموذجًا):

عارض الصَّفديُّ ابنَ زهرٍ في أكثر من موشَّحةٍ. ويعدُّ اختياره لابن زهرٍ دليلًا على إعجابه به، وإقراره بعلوّ كعبه في هذا الفنّ؛ لذا نجده يعمد لعيون موشَّحاته فيعارضها، ومن أشهر الموشَّحات التي عارضها الصَّفديُّ موشَّحة (أيُّها السَّاقي إليك المشتكى)الشَّهيرة ، وموشَّحة (حيِّ الوجوه الملاحا)، وغيرها. ونحن في دراستنا للمعارضات بينهما سنعمد لواحدةٍ من موشَّحات ابن زهرٍ التي تعدُّ من أجمل موشَّحاته وأشهرها، وهي موشَّحة (أيَّها السَّاقي إليك المشتكى).

تقوم هذه الموشَّحة عند ابن زُهرٍ على مطلعٍ وخمسة أقفالٍ؛ أي إنَّ مجموع أقفالها ستَّة أقفالٍ، والقفل فيها يتكوَّن من غصنين؛ الغصن الأوَّل على رويِّ الكاف المفتوحة الموصولة بألف المدِّ، والغصن الثَّاني على رويِّ العين المكسورة الموصولة بياء المدِّ، كما يلي:

(مطلع) أَيُّهَا السَّاقِي إلَيكَ المُشْتَكَى قَدْ دَعَونَاكَ وَإنْ لَمْ تَسْمَعِ

(قفل2) جَذَبَ الزِقَّ إلَيــــهِ وَاتَّكَــــا وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَــعِ

(قفل3) كُلَّمَا فَكَّــــرَ بِالبَيــنِ بَكَــــى مَا لَهُ يَبْكِــي بِمَا لَمْ يَقَــعِ

(الخرجة) قَدْ نَمَــا حُبُّكَ عِنْدِي وَزَكِــا لَا تَقُلْ فِي الحُبِّ إنِّي مُدَّعِ [1].

وقد جاءت الخرجة فصيحةً عند ابن زهرٍ خلافًا لما سنراه عند الصَّفديِّ، ووزن الأقفال على الرَّمل ذي العروض المحذوفة والضَّرب المحذوف (فاعلن)؛ أي إنَّ الوزن في الغصن الواحد يقوم على (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) مع بدائلها المتاحة.

أمَّا عند الصَّفديِّ فالأقفال تزيد واحدًا على أقفال ابن زهرٍ؛ إذ جعل موشَّحته تقوم على مطلعٍ وستَّة أقفالٍ بزيادة قفلٍ واحدٍ، وهذا يندرج ضمن المقبول في المعارضات؛ بمعنى أن يزيد أو يُنقص الشَّاعر المعارِض دون أن يُخلَّ ذلك بالشَّكل العامِّ للقصيدة المعارَضة، مع المحافظة على الرَّويِّ في كلا الغصنين (الكاف المفتوحة والعين المكسورة).

(مطلع موشَّحة الصَّفدي) هَلَكَ الصَّبُّ المُعَنَّى هَلْ لَكَا فِي تَلَاقِيهِ بِوَعْــــدٍ مُطْمِــعِ

(القفـــــل الثَّـــــاني) فَلَكَ الأَحْشَاءُ أَمْسَتْ فَلَكَــا فَاسْتَقِمْ فِي الأَوْجِ مِنْهَا وَاطْلَعِ

والصَّفديُّ يحافظ على الوزن ولا يخرج عليه في الأقفال، غير أنَّه ينهي بخرجةٍ عاميَّةٍ:

(الخـــــرجـــــة) كُلَّ مَا قَالُوا عَلِمْتُوا بِالذَّكَــا الحَدِيثُ لَكِ وَانْتِ يَا لْجَاره اسْمَعِي [2].

1- (معجم الأدباء) ياقوت الحموي، مطبوعات دار المأمون، مصر ج18/ 219 – 220.

2- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، ص 295 – 296.

إذن: هنالك تشابهٌ شبه تامٍ بين الوشَّاحَين فيما يخصُّ الأقفال من حيث الوزن والقافية، وظهر الفرق بينهما في الخرجة التي كانت فصيحةً عند ابن زهرٍ وعاميَّةً عند الصَّفدي.

إلَّا أنَّ الاختلاف يظهر بجلاء في قوافي الأدوار (نهايات الأسماط)، فالصَّفديُّ يحرّر نفسه من التَّبعيَّة ، ويبيح لها التَّغيير في القوافي وفقًا لما ارتأته ذائقته الشِّعريَّة. وهو يلتزم الوزن ذاته دون تغييرٍ (الرَّمل)؛ وهذا مهمٌّ دون شكٍّ، لكنَّه يخالف القوافي التي اختارها ابن زُهرٍ سوى الدَّور الثَّاني، إذ إنَّ الأسماط لدى ابن زهرٍ تقوم على رويِّ الواو المفتوحة الموصولة بألف المدِّ:

غُصْنُ بَانٍ مَالَ مِنْ حَيثُ اسْتَوَى
بَاتَ مَنْ يَهْـوَاهُ مِنْ فَرْطِ الجَوَى دور
خَفِقَ الأَحْشَاءِ مَوهُـــونَ القِوَى

بيت

(قفل3) كُلَّمَـا فَكَّرَ بِالبَينِ بَكَـى مَا لَهُ يَبْكِـي بِمَا لَمْ يَقَـــــعِ [1].

وهذا الرَّويُّ عينه يعتمده الصَّفديُّ في أسماط الدَّور الثَّاني قافيًا ما فعله ابن زهر كما يلي:

يَا عَذُولِـــي أَنْتَ لَمْ تَدْرِ الهَوَى
فَلِذَا أَنْكَرْتَ مَا بِـــي مِنْ جَوَى دور
خَلِّ قَلْبِـــي مَا لَـــهُ مِنْـــكَ دَوَا

بيت

(قفل3) كُلَّمَـا يَعْذِلُ أَبْدَى سَكَكَا[2] فَاسْتَرِحْ مِنْ عَذْلِ مَنْ لَمْ يَسْمَعِ [3].

وكما نلاحظ؛ فالتَّطابق يظهر بين البيتين بشكلٍ كاملٍ في الأسماط والأغصان؛ وزنًا وروِيًّا، بينما يتغيَّر هذا الشَّكل في باقي الأبيات، في الأسماط لا الأقفال، فمثلًا جاءت أسماط الدَّور الأوَّل عند ابن زهرٍ على رويِّ التَّاء المكسورة الموصولة بالهاء المكسورة مع خروجٍ بالياء :

وَنَدِيمٍ هِمْـــتُ فِي غُرَّتِه
وَبِشُرْبِ الرَّاحِ مِنْ رَاحَتِه دور (1)
كُلَّمَا اسْتَيقَظَ مِـنْ سَكْرَتِهِ

1- (معجم الأدباء) ياقوت الحموي، مطبوعات دار المأمون، مصر ج18/ 219 – 220.

2- السَّكك : الصَّمم، أبدى سككًا بمعنى أبدى صممًا أي تصنَّعه وليس به، (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، ص 295.

3- المصدر نفسه ص 295 – 296.

4- (معجم الأدباء) ياقوت الحموي ج18/ 219 – 220.

بينما جاءت أسماط الدَّور نفسه عند الصَّفديّ على رويِّ الدَّال المفتوحة الموصولة بمدٍّ [1]:

أَيُّهَا البَدْرُ الذِي لَمَّـــــا بَدَا

غَابَ عَنْ عُشَّاقِهِ فِيهِ الهُدَى

أَنْتَ فِي قَلْبِـــــي مُقِيمٌ أَبَدَا[2].

وهذه المخالفة في قوافي الأسماط بين كلتا الموشَّحتين تتكرَّر في بقيَّة الأدوار، فمثلًا جاءت قوافي أسماط الدَّور الثَّالث عند ابن زهر على رويِّ الرَّاء المكسورة الموصولة بياء المدِّ: (النَّظرِ، القمرِ، خبرِي)، بينما جاءت عند الصَّفدي على رويِّ الجيم المفتوحة الموصولة بألف المدِّ: (الرَّجَا، نجَا، الدُّجَى). وهذا مؤدَّاه أنَّ هناك التزامًا من الشَّاعر المعارِض (الصَّفدي) بالوزن في الأقفال والأدوار بشكلٍ كاملٍ. أمَّا القوافي فقد ظهر التَّماثل في قوافي الأغصان على امتداد الموشَّحة كلِّها، لكنَّ هذا التَّماثل يتغيَّر في الأسماط. وقد جاء عدد أبيات الموشَّحتين متساويًا تقريبًا مع زيادة بيتٍ واحدٍ فقط عند الصَّفدي.

وفيما يخصُّ المعاني والأغراض في الموشَّحتين، فمن الصُّعوبة بمكانٍ أن تجد اختلافًا بين موشَّحةٍ أمٍّ وأخرى تعارضها؛ لأنَّ الموشَّحة عمومًا قلَّما تخرج عن غرضي الغزل أو المدح، والغزل أشهر وأكثر. وهذه الموشَّحة (أيُّها السَّاقي) موشَّحةٌ غزليَّةٌ تنطوي على التَّغنِّي بجمال المحبوب ووصفه بأرقِّ وأجمل الصِّفات، وإظهاره رقيقًا حالمًا مرَّةً، قاسيًا هاجرًا مرَّةً أخرى، والشَّكوى من هذا الهجر وذلك الصَّدود اللذين يقابلهما تمسُّكٌ أكثرُ وأكثرُ من المحبِّ الذي ما عادت بيده حيلة سوى المناشدة والشكاية.

بيد أنَّ الاختلاف الجزئيَّ والفارق البسيط بين الوشَّاحين هي تلك اللَّمسة البديعيَّة المميِّزة لموشَّحة الصَّفديّ؛ فبينما تكثر الصَّنعة البديعيَّة عند الصَّفديّ، ولا سيَّما الجناس منها، لا نكاد نلمح لها ظهورًا عند ابن زهرٍ، والتَّجنيس من الأمور التي تروق الصَّفديَّ في موشَّحاته؛ إذ شاع في العصور المتأخِّرة، وصار من سمات الشِّعر في ذلك العصر وعلامات الصَّنعة فيه. ومن أمثلته ما جاء في المطلع: **هَلَكَ الصَّبُّ المُعَنَّى هَلْ لَكَا فِي تَلَاقِيهِ بِوَعْدٍ مُطْمِعِ**

فقد جانس بين الفعل (هلك) بمعنى حلَّ به الهلاك، وحرف الاستفهام (هل) مضيفًا إليه الجار والمجرور (لكا). والجناس هنا يعتمد على ركيزتين: الأولى إدغام المتماثلين (اللَّام السَّاكنة في هلْ) بالمتحرِّكة في (لكا)، والثَّانية هي الخفَّة والسُّرعة في الأداء على نحوٍ يشعر السَّامع بالتَّجنيس، وفي هذا براعةٌ ظاهرةٌ، وتدبُّرٌ وتفكُّرٌ قبل الإتيان بالمطلع؛ لأنَّه يمثِّل عامل جذبٍ للمتلقِّي، ويجب ألَّا يخلو من لمسةٍ معنويَّةٍ أو بيانيَّةٍ أو بديعيَّةٍ أو أسلوبيَّة. واللَّمسة هنا تحقَّقت

1- الوصل: هو حرف مدٍّ ناتجٌ عن إشباع الرَّويِّ المطلق، وقد يكون هاء، انظر(علم العروض والقافية) عبد العزيز عتيق، دار النَّهضة العربيَّة، بيروت ،طبعة عام (1987 م – 1407 هـ) ص 143.

2- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، ص 295.

بتوظيف أسلوب الاستفهام (هل لك؟) بعد اتِّفاق الوشَّاحين بصيغة الخطاب، فابن زُهر خاطب السَّاقي ودعاه، بينما خاطب الصَّفديُّ المحبوب وناشده الوصال فجاء مطلعه غايةً في الرَّوعة.

كذلك في القفل الثَّاني : **فَلَكَ الأَحْشَاءُ أَمْسَتْ فَلَكَا فَاسْتَقِمْ فِي الأَوْجِ مِنْهَا وَاطْلُعِ**

حيث جانس الصَّفديُّ بين (فَلَكَ) المكوَّنة من: فاء الاستئناف ولام الجرّ وكاف المخاطب، و(فَلَكَا) بمعنى مركبٍ أو مكانٍ تمرح فيه كما شئت.

وتزداد جماليَّة الجناس في كلا القفلين عندما يأتي في الموضع نفسه؛ بداية كل غصنٍ ونهايته، إضافةً لعامل التَّتالي؛ فهو لا يفصل بين القفلين موضع الجناس ليبقى أثره فاعلًا في نفس المتلقِّي.

ولا تعدم الأدوار حظَّها من التَّجنيس عند الصَّفديّ، والوشَّاح يركِّز على نهاية القسيم (السِّمط) ليكون موضعًا للجناس في الغالب، وربَّما جانس في أقسمة الدَّور كلِّها، كهذا الدَّور:

يَا عَذُولِي أَنْتَ لَمْ تَدْرِ الهَوَى

فَلِذَا أَنْكَرْتَ مَا بِــي مِنْ جَوَى

خَلِّ قَلْبِــي مَا لَهُ مِنْــكَ دَوَا [1].

وواضحٌ كيف جانس الصَّفديُّ جناسًا ناقصًا بين (هوى، جوى، دوا).

وقد يجانس بين قسيمين دون الثَّالث محافظًا على موقع الجناس في نهاية القسيم كما في أسماط الدَّور الخامس:

قَمَرٌ مَهْمَا رَنَا أَوْ رَمَقَــا

لَمْ يَدَعْ لِلصَّبِّ مِنْهُ رَمَقَــا

آهِ وَاطُولَ عَنَائِي وَالشَّقَــا

والمجانسة في هذا الدَّور بين الفعل (رمقا) بمعنى نظر بحدَّةٍ، وبين (رمقا) بمعنى بقيَّة روحٍ، والجناس هنا أضفى للمعنى الجميل الذي أدَّته كلمة (رمقا) بعدًا ماتعًا رائقًا.

ويجمع الصَّفديُّ في الدَّور الرَّابع بين نوعين من الجناس (النَّاقص والتَّام):

كُنْتُ فِــي هَجْعَةِ طَرْفٍ قَدْ رَقَدْ

1- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، ص 295.

لَسْتُ أَخْشَى مِنْ لَظَى هَجْرٍ وَقَدْ

ثُـمَّ لَـمْ أَشْــعُـــرُ بِـهِ إِلَّا وَقَـدْ [1].

ويأتي الجناس النَّاقص في القسيمين الأوَّل والثَّاني بين الفعلين (رقدْ) بمعنى (نام) أو (هجع) إشارةً منه إلى حالةٍ من الطَّمأنينة المصحوبة ببعضٍ من الغفلة، وبين الفعل (وقدْ) بمعنى (اشتعل) وما شابهها إشارةً إلى هجرٍ وبعدٍ سيحرقان قلبه ويُسهدان جفنه. أمَّا الجناس التَّامُّ فهو بين القسيمين الثَّاني والثَّالث؛ بين (وقدْ) الآنف الذِّكر في نهاية السِّمط الثَّاني وبين (وقدْ) المكوَّنة من واو الحال وحرف التَّحقيق قدْ؛ ومجموعهما (وقدْ) يحقِّق المجانسة التَّامَّة بين نهايتي السِّمطين الثَّاني والثَّالث.

ومع ذلك كلِّه فإنَّنا نشعر أنَّ الجناس عند الصَّفديّ بدا أقرب إلى العفويَّة منه إلى التَّصنُّع؛ فالصَّفديُّ وغيره من الوشَّاحين الذين أُولعوا بهذه الحلية ربَّما أغرقوا في المجانسة وتفنَّنوا فيها إلى درجةٍ تصل حدَّ التَّكلُّف كما سيمرُّ بنا لاحقًا، ولو تساءلنا عن السَّبب الذي دفع الصَّفديَّ لتوظيف هذه الصَّنعة البديعيَّة في موشَّحته لقلنا: إنَّ الشَّاعر عندما يعارض قصيدةً لشاعرٍ آخر، وهذه القصيدة من النَّوع الذَّائع الصِّيت المشار إليه بالبنان؛ فإنَّ معارضته لن تخلو من بصمةٍ تميِّز صاحبها لتكون دليلًا على تفرُّده وتميُّزه. وهذا ما لمسناه عند الصَّفديّ، فقد ماشى ابن زهرٍ في معانيه وعواطفه ووزنه وقوافيه الأساسيَّة، لكنَّه آلى إلَّا أن يترك سمةً من سماته في هذه الموشَّحة المعارِضة، ولم يجد وسيلةً أفضل لاستعراض مهارته من حقل البديع الذي يروق له.

ويشترك كلا الوشَّاحين (ابن زهر والصَّفدي) في توظيف ألفاظ حقلي (الحبُّ والعشق) (والطَّبيعة)؛ فموضوع الموشَّحتين الغزل، والطَّبيعة دائمًا ما تكون ملهمةً للشَّاعر؛ يأخذ من جمالها، ويستوحي من سحرها صوره وتشبيهاته ، وتوظيف هذين الحقلين في كلتا الموشَّحتين دليلٌ على الوحدة المعنويَّة بينهما.

فمن ألفاظ الحبِّ والعشق عند ابن زهرٍ:(هِمْتُ، يهواه، الجوى، خافق، حبُّكَ ...الخ)، وتقابلها عند الصَّفديّ هذه الألفاظ: (الصَّبُّ، عذولي، قلبي، جوى، حبُّها ...الخ)، ومن ألفاظ الطَّبيعة عند ابن زهرٍ: (غصن، القمر، بان) وتقابلها عند الصَّفديّ هذه الألفاظ: (البدر، الغيث، ورقاء، قمر).

ولم تقتصر معارضة الصَّفدي لابن زهرٍ على كلِّ ما تقدَّم من معانٍ وأوزانٍ وقوافٍ وألفاظٍ، بل نجده يحاول في مواضع محاكاة أسلوب نحويّ أو بلاغيّ، فيعمل جاهدًا على الإتيان بما يماثله أو يشابهه. فمثلًا في القفل الثَّالث عند ابن زهرٍ يبدأ الغصن الأوَّل بظرف الزَّمان (كلَّما):

كُلَّمَا فَكَّرَ بَالبَيْنِ بَكَـى مَـــا لَهُ يَبْكِـــي بِمَا لَمْ يَقَـــــعِ ؟

وهذا القفل بهذا البناء يتكرَّر على نحوٍ مشابهٍ جدًّا عند الصَّفديّ الذي يقول في قفله الثَّالث:

1- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، ص 296.

كُلَّمَا يَعْذِلُ أَبْدَى سَكَكَا فَاسْتَرِحْ مِنْ عَذْلِ مَنْ لَمْ يَسْمَعِ

وهما وإن تشابها بتوظيف الظَّرف والأسلوب الإنشائي في عجز القفل؛ الاستفهام عند ابن زُهر والأمر عند الصَّفدي، إلَّا أنَّه يأتي بالمضارع (يعذل) مع ظرف الزَّمان (كلَّما) الذي عادةً ما يدلُّ على الماضي ليؤكِّد استمراريَّة معاناته مع ذلك المحبوب مستفيدًا من سمة التِّكرار في الظَّرف.

والأمر ذاته يظهر في نهايات الأقفال، إذ نجد الصَّفديَّ ينهي أحيانًا بما أنهى به ابن زهرٍ في قفله؛ فالمطلع عند ابن زهرٍ: **أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيكَ المُشْتَكَى قَدْ دَعَونَــاكَ وَإِنْ لَــمْ تَسْمَعِ**

ينتهي بالمضارع المجزوم (لم تسمعِ) بصيغة المخاطب، والصَّفديُّ ينهي القفل الثَّالث بالفعل ذاته إنَّما جعله بصيغة الغائب: **كُلَّمَا يَعْذِلُ أَبْــدَى سَكَكَــا فَاسْتَرِحْ مِنْ عَذْلِ مَنْ لَمْ يَسْمَعِ**

وكلاهما مجيدٌ؛ بيد أنَّ صيغة الغائب عند الصَّفدي التي عنى بها محبوبه جعلته يلتمس لقلبه عذرًا بطلب الرَّاحة من حبِّ من لم يبادله الشُّعور نفسه.

والقفل الثَّالث عند ابن زهرٍ: **كُلَّمَــا فَكَّــرَ بَالبَينِ بَكَــى مَــا لَـهُ يَبْكِــي بِمَا لَمْ يَقَــعِ**

ينتهي بالفعل المجزوم (لم يقعِ) بصيغة الغائب، وهذه النِّهاية تتكرَّر عند الصَّفديِّ في القفل الخامس: **نَصَبَتْ مُقْلَتُهُ لِي شَرَكَــا أَيُّ قَلْبٍ عِنْــدَهَا لَــمْ يَقَــعِ ؟[1].**

والفعل جاء به ابن زُهر مستغربًا به سلوك حبيبه، والصَّفديُّ تأكيدًا لضعفه أمامه، فانظر الفرق.

إنَّ ما قام به الصَّفديُّ يؤكِّد أنَّ الشَّاعر أو الوشَّاح إذا ما عارض غيره فإنَّه لا يعارض لمجرَّد المعارضة؛ بل يختار موضوعه بعنايةٍ ويلمُّ بأطرافه جميعها. وهذه الموشَّحة نالت حظوةً من الدِّراسة والتَّمحيص قبل معارضتها؛ لأنَّ معارضة ابن زهرٍ وأمثاله من الوشَّاحين لا تأتي اعتباطًا؛ لما تحتويه موشَّحاتهم من مادَّةٍ فنِّيَّةٍ غنيَّةٍ، ويعلِّق د.محمَّد زكريَّا العناني على هذه النُّقطة تحديدًا بالقول:**" وموشَّحات ابن زهرٍ من الطِّراز العالي، الذي يتضمَّن كلَّ خصائص هذا الفنِّ في صورتها الأصليَّة: مزيجٌ من الموسيقى، والصُّور الموحية، والتَّعبيرات البسيطة الشَّفيفة، والاقتراب من أخيلة الشَّعب "[2].**

وهناك من يراها (موشَّحة أيُّها السَّاقي) مشرقيَّة المنشأ، عراقيَّة النَّسب، وأنَّها عُرفت قبل عهد ابن زهرٍ بنحو قرنين من الزَّمان، غير أنَّ آراءً كهذي تحتاج دليلًا يقطع بصحَّتها [3].

ما يهمُّنا أنَّ الصَّفديَّ قد تأنَّق في موشَّحته، لذا جاءت مشابهةً لنظيرتها، مقاربةً لها.

1- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، ص 296.

2- (الموشَّحات الأندلسيَّة) محمَّد زكريَّا العناني، إصدار سلسلة عالم المعرفة للعام (1998)، ص 126.

3- (فنُّ التَّقطيع والقافية) صفاء الخلوصي، منشورات مكتبة المثنَّى ببغداد، الطَّبعة الخامسة (1397 هـ – 1977 م)، ص 302.

ثانيًا: معارضة الصَّفديّ لوشَّاحين معاصرين (سراج الدِّين المحَّار أنموذجًا):

عارض الصَّفديُّ غير وشَّاحٍ ممَّن كانوا في عصره (العصر المملوكيّ الأوَّل 648- 884 هجري)، كشهاب الدِّين العزازي، وابن الدَّهَّان، وابن نباتة، وسراج الدِّين المحَّار، وغيرهم، وجميعهم عاشوا قبله وتقدَّموه زمنيًّا، وأنتجوا ما أنتجوه من قصائد وموشَّحات قبل بزوغ نجم الصَّفديّ كعلمٍ من أعلام هذا الفن.

وقد نال المحَّار النَّصيب الأوفر من المعارضة بينهم، إذ عارضه الصَّفديُّ في مناسباتٍ عدَّةٍ؛ وهذه المعارضات ليست بالمستغربة، فالمحَّار (عمر بن مسعود ت 711 هـ) يعدُّ واحدًا من أعلام هذا الفنّ (فنّ التَّوشيح) في العصر المملوكيّ؛ فهو ممَّن تألَّق وتأنَّق، ونجد في موشَّحاته كلَّ ما يبحث عنه دارسو هذا الفنّ ومتابعوه من معنًى جميلٍ، ووزنٍ رشيقٍ لا يخلو من التَّجديد في أحايين كثيرةٍ، وخيالٍ خصبٍ ، وألفاظٍ تتنوَّع بين جزالةٍ وخفَّةٍ وليونة.

والفترة الزَّمنيَّة بين الوشَّاحين ليست بالبعيدة، إذ لا يفصل بين وفاة كلٍّ منهما إلَّا أربعةٌ وخمسون عامًا؛ أي إنَّ كليهما تأثَّر بظروف ذلك العصر السياسيَّة والاجتماعيَّة والثَّقافيَّة وما رافق الحركة العلميَّة من متغيّرات. والصَّفديُّ يصرّح بالمنزلة التي يحظى بها المحَّار ويقرُّ بها؛ بل يؤكِّد إعجابه وافتتانه بموشَّحات المحَّار، وأنَّ هذه الموشَّحات تمثِّل مادَّةً غنيَّةً جديرةً بالعناية والدِّراسة من جهة، ومادَّةً تستحقُّ المحاولة في معارضتها ومجاراتها.

ومن أصدق المقولات التي جاءت على لسان الصَّفديّ نفسه المؤكِّدة لما قلناه ما صرَّح به الصَّفديُّ ردًّا على من طلب منه معارضة موشَّحٍ شهيرٍ للمحَّار: **"هذا موشَّحٌ رزق صاحبه فيه السَّعادة واشتهر ، وما ينبغي للعاقل أن يعارض ما كان بهذه المثابة"[1].** وعندما أصرَّ عليه طالبوه وألحُّوا، عارضه بموشَّحٍ غايةٍ في الرَّوعة والإبداع والإتقان، جمع فيه ووظَّف العناصر الفنِّيَّة كلَّها التي ضمنت له الخروج على تلك الصُّورة البهيَّة الماتعة. وسنتَّخذ من هذه الموشَّحة التي عارضها الصَّفديّ أنموذجًا لتسليط الضَّوء على أسلوبه في معارضة المحَّار، بحثًا عن أبرز النِّقاط التي اتَّفق فيها الوشَّاحان واختلفا، وإن كانت موشَّحةٌ واحدةٌ لا تكفي للإحاطة بأبعاد المعارضة بين وشَّاحين، لكنَّ المقام الذي نحن فيه لا يتَّسع للبسط والإطالة.

وإذا بدأنا من الموشَّحة الأساسيَّة (موشَّحة المحَّار) فسنجدها تقوم على ستَّة أقفالٍ بما فيها المطلع، وهذا هو الغالب على بناء الموشَّح كما جاء عن ابن سناء الملك في معرض حديثه عن تعريف الموشَّح: **"وهو يتألَّف في الأكثر من ستَّة أقفالٍ وخمسة أبياتٍ ويقال له التَّامُّ، وفي الأقلّ من خمسة أقفالٍ وخمسة أبياتٍ ويقال له الأقرع"[2].** وهنا يظهر الفارق الأوَّل بين كلا

1- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) محمَّد أحمد عطا، ص 275.

2- (الموشَّحات والأزجال الأندلسيَّة وأثرها في شعر التروبادور) د.محمَّد عبَّاسة، دار أمِ الكتاب، مستغانم، الجزائر، طبعة عام (1433 هـ – 2012 م)، ص 48.

الموشَّحين؛ فالصَّفديُّ يقيم موشَّحه على ثلاثة عشر قفلًا، أي ضعف عدد الأقفال عند المحَّار، وهذا يؤكِّد نقطتين مهمَّتين: الأولى هي قيمة هذا الموشَّح الفنِّيَّة التي جعلت قريحة الصَّفديّ تفيض مبدعةً لغرض المعارضة، والثَّانية: هو عامل التَّحدِّي الذي شكَّل حافزًا ودافعًا للصَّفديّ ليثبت أنَّه لا يقلُّ عن المحَّار ومن كان في منزلته في هذا الفن.

هذا فيما يخصُّ عدد الأقفال والأبيات، أمَّا القالب الأساسيُّ للموشَّحة الأمِّ ومعارِضتها فواحدٌ، يلتزم فيه الصَّفديُّ الشَّكل الفنِّيَّ الذي ارتآه المحَّار ولا يغيّر فيه؛ لأنَّ تغييرًا كهذا من شأنه أن يخرج الموشَّحة على جوهرها. فالقفل في كلا الموشَّحتين يقوم على أربعة أقسمةٍ (أغصانٍ)، ويعدُّ الغصنان الأوَّل والرَّابع هما الغصنين الرئيسين في القفل بمنزلة الصَّدر والعجز في البيت الشِّعريّ المعتاد، ويتوسَّط الغصنان الثَّاني والثَّالث في القفل الغصنين الرَّئيسين ويتَّسمان بما يلي: الغصن الثَّاني يقوم على تفعيلةٍ واحدةٍ رباعيَّةٍ وزنها (فَاعِلْ /*/* تنقل إلى فعْلن)، وهذا الغصن يرتبط معنويًّا ارتباطًا وثيقًا بالغصن الأوَّل ولا يستغني عنه، بينما يقوم الغصن الثَّالث على تفعيلةٍ واحدةٍ أيضًا إنَّما سباعيّةٌ هي (مستفعلن /*/*//*) مع بدائلها المتاحة، والرَّابط المعنويُّ في الغصن الثَّالث بمثابة حلقة وصلٍ بين ما سبقه وما لحقه، فمرَّةً نراه متمًّا لما جاء قبله، وأخرى نراه مهيّئًا لما يليه، وهذه الحالة نجدها ونلمسها عند المحَّار وعند معارِضه الصَّفديّ؛ وكأنَّ الأخير كان حريصًا على تحرّي كلِّ جزئيَّةٍ في موشَّحة نظيره.

وبالعودة إلى الغصنين الرَّئيسين (الأوَّل والرَّابع) فإنَّنا نجد أنَّهما على وزنٍ واحدٍ هو: (مستفعلن فاعلن فعولن)، وهذا وزن مخلَّع البسيط، والمخلَّع من حالات جَزْءِ البسيط ؛ إذ يقوم البسيط المجزوء على: (مستفعلن فاعلن مستفعلن) في كلا شطريه، والتَّخليع في مجزوء البسيط أن يلحق العروض والضَّرب القطع ثمَّ الخبن [1]، فتفضي إلى (فعولن) كما يلي:

(مستفعلن /*/*// **قطع** مستفعلْ /*/*/* خبن متفعلْ //*/* تنقل إلى فعولن //*/*)[2].

وهذا الوزن يكثر في أشعار المحدثين مقارنةً بالمتقدِّمين، وذو رتابةٍ إيقاعيَّةٍ تميّزه وتجعله ملائمًا لغرض التَّوشيح. إذن يقوم وزن الأقفال في كلتا الموشَّحتين على النَّسق الآتي :

(مستفعلن فاعلن فعولن فعْلن مستفعلن مستفعلن فاعلن فعولن)

وهنا لا بدَّ من وقفةٍ مع هذا القالب الإيقاعيّ؛ فالوزن عنصرٌ أساسيٌّ لا يقلُّ عن المعنى في الحكم على أيِّ نصٍّ شعريٍّ، ومن البدهيّ أن يكون عاملًا يضاف إلى عوامل أخرى تدفع شاعرًا أو

1- القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، الخبن: حذف الثَّاني السَّاكن في السَّبب الخفيف،انظر: (ميزان الذَّهب) أحمد الهاشمي، تحقيق أنس بديوي، دار المعرفة، بيروت، الطَّبعة الأولى (1425هـ – 2004 م)، ص 20، 23.

2- (عروض الورقة) الجوهري، تحقيق د.محمَّد سعيد جوكنلي، تركيًا جامعة أتاتورك، 1994، ص 15.

وشَّاحًا لمعارضة غيره، ولو نظرنا إلى توزيع التَّفعيلات في الأغصان لوجدنا تساويًا بين القسيمين الأوَّل والرَّابع، لكنَّ التَّفاوت يبدأ من القسيم الثَّاني الذي يقوم على تفعيلةٍ واحدةٍ رباعيَّةٍ لا غير وهي (فعْلن)، وتتكوَّن من سببين خفيفين (/*/*)، ولو نظرنا للتَّفعيلة التي انتهى بها الغصن الأوَّل (فعولن) لرأيناها تنتهي ببقايا الوتد المقطوع (لن /*)، وهو على صورة سببٍ خفيفٍ للسَّببين المكوِّنين للقسيم الثَّاني؛ أي تتالى لدينا حتَّى اللحظة ثلاثة أسبابٍ خفيفةٍ (لنْ + فعْ + لنْ)، ولو أضفنا لهما السَّببين الخفيفين في (مستفعلن) بداية القسيم الثَّالث (مسْ+ تفْ) لتحقَّق لدينا تتالي خمسة أسبابٍ خفيفةٍ؛ والأسباب الخفيفة أخفُّ المقاطع الصَّوتيّة المكوِّنة للتَّفعيلات[1]، وهذه براعةٌ ومهارةٌ تحسب للوشَّاح الذي تحرَّى الخفَّة فوجد ضالَّته في هذا التَّوزيع والتَّقسيم، أضف إلى كلِّ ما سبق أنَّ الانتقال من غصنٍ ثلاثيِّ التَّفعيلات إلى آخر أحاديِّ التَّفعيلة رباعيِّ العدد يستلزم صلةً معنويَّةً وسكتةً إيقاعيَّةً خفيفةً، إذ إنَّ القسيم الثَّاني بهذا البناء من الصَّعب أن يؤدِّي دورًا مستقلًّا فيما يخصُّ المعنى والإيقاع. هذا ما سعى إليه الصَّفديُّ ومن قبله المحَّار ومن قبلهما إيدمير المحيوي صاحب الموشَّحة الأمِّ التي عارضها المحَّار أوَّلًا، ثمَّ عارضه الصَّفديُّ ثانيًا (عارض المحَّار).

وما يقوِّي ما ذهبنا إليه أنَّ هذا الوزن كان له دورٌ كبيرٌ في اجتذاب وشَّاحين بحجم المحَّار والصَّفديِّ. والمحَّار التزم القالب الإيقاعيَّ تمامًا وأباح لنفسه حريَّة التَّصرُّف في قوافي الأقفال؛ فخالف المحيوي في قوافيه سواءٌ في الرَّويِّ أو الحركة، وهذا يخالف المعتاد؛ فالمعتاد أن يقفو المعارِض أثر نظيره في الأقفال فيلتزم عددها ووزنها وقوافيها، ويبيح لنفسه التَّصرُّف في قوافي الأدوار، وهذا ما فعله الصَّفديُّ عندما عارض المحَّار. وهذه مطالع الموشَّحات الثَّلاث:

(المحيوي): بَاتَ وَسمَّـــارُهُ النُّجُـــــومُ سَاهِرْ فَمَــنْ تُرَى عَلَّمَكِ السُّهْدَ يَا جُفُونُ[2]

(المحَّـــار): مَا نَاحَتِ الوُرْقُ فِي الغُصُونِ إِلَّا هَاجَتْ عَلَى تَغْرِيدِهَا لَوعَةُ الحَزِينِ

(الصَّفدي): مَا تَنْقَضِـــي لَوعَةُ الحَزِيــنِ أَصْلَا وَلَــو سَلَا إِلَّا لِضَرْبٍ مِنَ الجُنُونِ[3]

والرَّويُّ في القفل الأوَّل عند المحيوي هو الميم المضمومة الموصولة بمدٍّ، بينما كانت النُّون المكسورة الموصولة بمدٍّ هي الرَّويُّ عند المحَّار والصَّفديِّ، وفي القفل الثَّاني كان الرَّويُّ مقيَّدًا (الرَّاء السَّاكنة) عند المحيوي، قابله رويُّ اللَّام المتحرِّكة الموصولة بألف المدِّ عند لاحقيه، وجاء الثَّالث على الرَّاء المفتوحة الموصولة بمدٍّ عند المحيوي، فيما جاء على اللَّام المفتوحة الموصولة بمدٍّ عند المحَّار والصَّفديِّ، أمَّا القفل الأخير فقد اختار له المحيوي رويَّ النُّون المضمومة الموصولة بمدٍّ، لتقابلها النُّون المكسورة الموصولة بمدٍّ عند المحَّار والصَّفدي.

1- (العيون الغامزة) الدَّماميني، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطَّبعة الثَّانية، (1415 هجري – 1994 م) ص 28.

2- (الوافي بالوفيَات) الصَّفدي، تحقيق جلال الأسيوطي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ج2/ 50.

3- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، ص 238، 275.

وبالعودة إلى المعارضة بين الصَّفديّ والمحَّار، فإنَّنا نجد أنَّها تظهر بوضوحٍ وجلاءٍ من منذ المطلع؛ فالمحَّار ينهي مطلعه بقوله: (تغريدها لوعة الحزين)، والصَّفديُّ يفتتح مطلعه بقوله: (ما تنقضي لوعة الحزين)، وافتتاحيُّة الصَّفديّ توحي أنَّها جوابٌ لافتتاحيَّة المحَّار.

وإذا أردنا أن نفصِّل قليلًا فيما ذكرناه عن العلاقة المعنويَّة والإيقاعيَّة بين أقفال الموشَّحتين (موشَّحة المحَّار وموشَّحة الصَّفديّ) فسيكون حديثنا عن المطلع لدى كلٍّ منهما؛ لنرى كيف ساير الصَّفديُّ المحَّار وحاكى أسلوبه إلى حدٍّ كبير. فالمحَّار يتَّخذ من الاستثناء النَّاقص المنفيّ أسلوبًا يفتتح به، وهذا الأسلوب يحتاج أداة نفيٍ وأداة حصرٍ على التَّوالي، وجاءت أداة النَّفي في صدر القفل الأوَّل (ما)، وقام الغصن الثَّاني على أداة الحصر (إلَّا)، لكنَّ المعنى ظلَّ ناقصًا لعدم استيفاء أركان القصر حتَّى اللحظة، ثمَّ جاء الغصن الثَّالث ليشكِّل رابطًا معنويًّا بين ما قبله وما بعده، والصَّفديُّ يحذو حذو المحَّار في افتتاحيَّة موشَّحته، فيعمد للاستثناء النَّاقص المنفيّ أيضًا مع فارقٍ بسيطٍ أنَّ أداة النَّفي جاءت في صدر القفل الأوَّل، وأداة الحصر تأخَّرت حتَّى بداية الغصن الرَّابع، أمَّا القسيم الثَّاني (أصلا) وهو المفعول المطلق النَّائب عن مصدره ليقوّي الفعل (تنقضي) ويؤكِّده، ويأتي القسيم الثَّالث (ولو سلا) المعترض في المعنى ليهيّئ لأداة الحصر في بداية الغصن الرَّابع ليخرج المطلع عند الصَّفديّ على هذا الشَّكل المماثل والمباين لنظيره معًا:

مَا تَنْقَضِي لَوعَةُ الحَزِينِ أَصْلَا وَلَوْ سَلَا إِلَّا لِضَرْبٍ مِنَ الجُنُونِ

وسبق وقلنا: إنَّ الصَّفديَّ يلتزم القوافي التي اختارها المحَّار رويًّا وحركاتٍ وأحرفًا دون تغييرٍ، إلَّا أنَّه يحرِّر نفسه من هذا الالتزام في الأدوار.

وبالانتقال إلى الأدوار فإنَّنا نلاحظ أنَّ الدَّور الواحد يتكوَّن من ثلاثة أجزاء؛ في كلِّ جزءٍ ثلاثة أسماطٍ ، والمجموع تسعة أسماطٍ في الدَّور، والوزن في السِّمط الأوَّل يماثل وزن الغصن الأوَّل (مستفعلن فاعلن فعولن)، ووزن السِّمط الثَّاني يماثل وزن الغصن الثَّاني (فعْلن)، ووزن السِّمط الثَّالث يماثل وزن الغصن الثَّالث (مستفعلن)[1]؛ معنى هذا أنَّ الوزن في كلِّ جزءٍ من الدَّور يقوم على: (مستفعلن فاعلن فعولن فعْلن مستفعلن)، وهو وزن القفل ذاته مع إسقاط القسيم الرَّابع؛ وهذه عادةٌ دأب الوشَّاحون عليها؛ وهي أن تكون الإطالة في الوزن في القفل لأنَّه يمثِّل نهاية بيت، بالمقابل فإنَّ عدد أقسمة الدَّور يفوق عدد أقسمة القفل.

وقضيَّة الوزن لا خلاف فيها بين معارِضٍ ومعارَضٍ؛ فالصَّفديُّ يقيم أدواره على الوزن الذي أقامه المحَّار، كذلك من حيث عدد الأقسمة في كلِّ دورٍ (تسعة أسماطٍ) غير أنَّه لا يلتزم القوافي التي جاءت في أدوار موشَّحة، بل يختار ما لاءم المعنى والوزن في كلِّ دور.

والأسلوب الذي جرى عليه الوشَّاحون عند تقسيمهم الأدوار إلى أجزاء (جزأين أو ثلاثة) هو أن يجزِّئوا الجزء إلى سمطين أو ثلاثة، وأن يوحِّدوا قوافي الأسماط وفقًا لترتيبها، كما يلي:

(1) أقام المحَّار والصَّفديُّ السِّمط الثَّالث في بعض الأدوار على البديل المذال (مستفعلانْ) .

جزء (1) : سمط (1) ----------(أ) سمط (2) ----------(ب) سمط (3) ----------(ج)

جزء (2) : سمط (1) ----------(أ) سمط (2) ----------(ب) سمط (3) ----------(ج)

جزء (3) : سمط (1) ----------(أ) سمط (2) ----------(ب) سمط (3) ----------(ج)

وربَّما وحَّد الوشَّاح القافية بين سمطين وخالف في الثَّالث لعلَّةٍ إيقاعيَّةٍ أو معنويَّةٍ أو بديعيَّةٍ وما إلى ذلك، وهذا ما فعله المحَّار ومن بعده الصَّفدي. فعلى سبيل المثال جاء الدَّور الأوَّل عند المحَّار كما يلي:

هَلْ مَا مَضَى لِي مَعَ الحَبَايِبْ آيِـــبْ بَعْدَ الصُّدُودْ

أَمْ هَلْ لِأَيَّامِنَـــا الذَّوَاهِـــبْ وَاهِبْ بِأَنْ تَعُـــودْ

بِكُلِّ مَصْقُـــولَةِ التَّرَائِـــــبْ كَاعِبْ هَيْفَـاءَ رُودْ [1].

والقافية في السِّمطين الأوَّل والثَّاني جاءت مؤسَّسةً على رويِّ الباء المقيَّدة، وفي السِّمط الثَّالث كانت مردوفةً مقيَّدةً على رويِّ الدَّال السَّاكنة، وهذه القوافي على سبيل المثال لا تظهر إطلاقًا في أدوار الصَّفدي.

وقد تتماثل القوافي بين سمطين وتخالف في الثَّالث كما في هذا الدَّور عند المحَّار:

عُلِّقْتُهُ كَامِـــلَ المَعَانِـــي عَانِي قَلْبِي بِهِ

مُبَلْبَلُ البَالِ مُذْ جَفَانِـــــي فَانِي فِي حُبِّهِ

كَمْ بِتُّ مِنْ حَيثُ لَا يَرَانِي رَانِي لِقُـــرْبِهِ [2].

الذي يقابله هذا الدَّور عند الصَّفديّ:

وَغَادَةٍ فِي الهَوَى عَدَانِـــــي دَانِي وِصَالُهَا

لَوْ أَنَّ دَهْرِي لَهَا انْتَقَانِـــــي قَانِي جَمَالُـــهُا

مَا كَانَ فِ الوَجْدِ قَدْ شَجَـانِي جَانِي دَلَالُـــهَـا [2].

فالقافية في السِّمطين الأوَّل والثَّاني جاءت مردوفةً على رويِّ النُّون المكسورة في الموشَّحتين،

1- **(ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا ، ص 238.**
2- **المصدر نفسه، ص 238.**
3- **المصدر نفسه، ص 276.**

غير أنَّ الصَّفديَّ خالف في السِّمط الثَّالث؛ فبينما كانت القافية على رويِّ الباء المكسورة الموصولة بهاء المدِّ المكسورة عند المحَّار، جاءت قافية السِّمط الثَّالث عند الصَّفديِّ على رويِّ اللَّام المضمومة الموصولة بهاء المدِّ المفتوحة.

لكنَّنا حتَّى اللحظة لم نتعرَّض لأهمِّ وجهٍ من وجوه الاتِّفاق والاختلاف بين الوشَّاحين؛ فكلٌّ منهما ومن قبلهما المحيوي مثَّلت لهم هذه الموشَّحة ميدانًا لاستعراض المقدرة الفنِّيَّة، ولا سيَّما في حقل البديع (الجناس منه تحديدًا). فالسِّمة الأبرز في هذه الموشَّحات تلك الحلية اللَّفظيَّة التي تمثِّل علامةً فارقةً لأدوار الموشَّحة كلِّها؛ وهذا الجناس يبدو بعيدًا عن الطَّبع غير خالٍ من التَّكلُّف، إلَّا أنَّه - في الوقت ذاته - يدلُّ دلالةً قاطعةً على مدى تمكُّن هؤلاء الوشَّاحين من أبعاد هذا الفنِّ (التَّوشيح)، ومعرفتهم بمتطلَّباته التي تأتي موافقةً لغرض الغناء ملبِّيةً له.

والمجانسة تظهر تحديدًا بين السِّمطين الأوَّل والثَّاني في كلِّ دورٍ؛ إذ بنى الوشَّاحان (المحَّار والصَّفدي) السِّمط الثَّاني على كلمةٍ واحدةٍ مكوَّنةٍ من أربعة أحرفٍ (متحرِّك + ساكن + متحرِّك + ساكن) وزنها (فعْلن)، وهذه الكلمة ذات معنًى قائمٍ بذاته، لكنَّها منتزعةٌ من الكلمة الأخيرة في السِّمط الأوَّل (إلَّا فيما ندر)؛ بمعنى: آخر أربعة أحرفٍ من آخر كلمةٍ السِّمط الأوَّل هي نفسها الكلمة المستقلَّة المكوِّنة للسِّمط الثَّاني والمباينة في المعنى والمحقِّقة لغرض المجانسة.

نمثِّل لذلك بهذا الدَّور من موشَّحة المحَّار:

أَحْبَبْتُهُ نَاعِـــــمَ الشَّمَائِلْ مَائِلْ فِـي بُرْدِهِ

فِي أَنْفَسِ العَاشِقِينَ عَامِلْ عَامِلْ مِـــنْ قَدِّهِ

يَرْنُو بِطَــرْفٍ مِنَ المُقَاتِلْ قَاتِـلْ فِـي غِمْدِه [1].

نلاحظ الجناس المنتزع من الكلمة الأخيرة في السِّمط الأوَّل في الجزأين الأوَّل والثَّالث، وكيف جاء تامًّا في الجزء الثَّاني. وهذا النَّمط يحذوه الصَّفدي بشكلٍ مطابقٍ كما في هذا الدَّور:

مُقْلَتُهَا صَيَّرَتْ رَشَـــادِي شَادِي بِذِكْرِهَا

وَسِحْرُهَا صَـارَ فِي العِبَادِ بَـادِي بِنَصْرِهَا

وِسَارَ فِي الغَـورِ وَالوِهَادِ هَادِي لِأَسْرِهَا [2].

كما رأينا فالصَّفديُّ ينتزع السِّمط الثَّاني في كلِّ دورٍ من السِّمط الأوَّل محقِّقًا ما هو مطلوبٌ في هذه الموشَّحة وهو بناء الأدوار على غرض التَّجنيس.

1- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى) أحمد محمَّد عطا، ص 238.

2- المصدر نفسه، ص 277 .

غير أنَّ الفارق الأهمَّ بين أدوار المحَّار والصَّفديّ يتمثَّل بعدم التزام المحَّار بكيفيَّة التَّجنيس المتَّبعة التي ظهرت متقنةً في موشَّحة الصَّفديّ، موضَّحة الجهد الذي بذله في بناء السِّمط الأوَّل من كلِّ جزءٍ في كلِّ دورٍ لينتزع السِّمط الثَّاني من آخره على نحوٍ مماثلٍ مطابقٍ لا يظهر بتمامه عند المحَّار؛ ممَّا يؤكِّد حرصه على تقديم موشَّحةٍ لا تقلُّ عن سابقتها، بل تفي بالغرض وأكثر.

وجرت العادة أن يأتي من يعارض - في الغالب - بلفتةٍ في معارضته يشير من خلالها بشكلٍ أو بآخر إلى القصيدة أو الموشَّحة الأصل، أو الشَّاعر الذي عارضه. وإذا كان المحَّار لم يشر لذلك في معارضته للمحيوي فإنَّ الصَّفديَّ ذكرها تصريحًا لا تلميحًا في الدَّور قبل الأخير:

نَظْمِي عَلَى رُتْبَةِ الأَفَاضِـــلْ فَاضِلْ دِيبَاجُهُ

لِأَنَّهُ فِيـــكَ بِالأَصَـــــائِلْ صَائِلْ فَوَاجُـهُ

فَانْظُرْ لِمَنْ صَارَ فِي المَحَافِلْ حَـافِلْ سِرَاجُهُ

ثمَّ لا يلبث الصَّفديُّ أن يمنح نفسه حقَّ التَّميُّز على من تقدَّمه في الدَّور والقفل الأخيرين:

بيت ← دور:

مُوَشَّحِي وَاضِحُ الطَّرَائِقْ رَائِقْ فِي فَنِّـــهِ

مَا مِثْلُهُ قَطُّ فِي الخَلَائِـقْ لَائِـقْ فِي وَزْنِهِ

إِنْ عُدَّ يَومًا مِنَ النَّوَافِقْ نَافِقْ لِحُسْنَـــهِ

(قفل) فَأَنْتَ فَرْدٌ بِلَا قَرِينِ أَعْلى سَرْجَ العُلَا حَتَّى انْجَلَتْ ظُلْمَةُ الظُّنُونِ[1]

****

وختامًا نقول: كلتا الموشَّحتين كانت غزليَّةً صِرفًا لم يخرج صاحباها على غرض الغزل ومتعلَّقاته مطلقًا.

1- (ديوان الموشَّحات المملوكيَّة، عصر الدَّولة الأولى)أحمد محمَّد عطا، ص 278.

نتائج البحث والتَّوصيات: فيما يلي نجمل أبرز النِّقاط التي استوقفتنا في دراستنا هذه:

1- مثَّل فنُّ المعارضة في الشِّعر وفنونه غرضًا مهمًّا كان وما زال له روَّاده ودارسوه.
2- انتقل هذا الفنُّ من القصيدة التَّقليديَّة إلى بقيَّة فنون الشِّعر الأخرى والموشَّحات أحدها.
3- سعى وشَّاحو المشرق إلى معارضة نظرائهم الأندلسيّين محاولين إثبات مقدرتهم الفنِّيَّة.
4- لم تقتصر معارضة الوشَّاح على من سبقه؛ بل ربَّما عارض من عاصره.
5- كان الاختيار بالمجمل يقع على الموشَّحات ذائعة الصِّيت كونها تمثِّل عامل تحدٍّ لهم.
6- لا يخرج الوشَّاح المعارِض على موضوع الموشَّحة الأمِّ بل يساير موضوعاتها دون الإتيان بموضوعٍ جديدٍ خارج على الموضوع الأصل.
7- غالبًا ما يلتزم الوشَّاح المعارِض العدد التَّقريبيَّ لأبيات الموشَّحة الأصل ويدور في فلكه، وقد يجاوز عدد أبياته عدد أبيات الأصل.
8- يلتزم الوشَّاح المعارِض بالتَّقسيم الذي اعتمده سابقه في الأقفال والأدوار من حيث عدد الأغصان والأسماط في كلِّ قفلٍ ودورٍ على التَّرتيب.
9- لا تخرج الموشَّحة المعارِضة على الوزن الذي بنيت عليه الموشَّحة الأصل، بل تتَّفقان في الوزن إلى حدٍّ يكاد يكون مطابقًا سوى تفريعاتٍ طفيفةٍ لا تعدُّ جوهريَّةً.
10- يعدُّ القفل في الموشَّح الوحدة الرَّئيسة التي يجب أن يتَّفق عليها الوشَّاحان، ولا يحقُّ للمعارِض أن يغيِّر في عدد أغصان القفل ولا في وزنه ولا في قوافيه، وإن حدث خلاف ذلك فهو من القليل الذي لا يُلتفت له.
11- يبيح الوشَّاح المعارِض لنفسه التَّغيير في قوافي الأدوار دون المساس بالوزن والعدد؛ ما يعني أنَّ الدَّور يمثِّل وحدةً تتأخَّر رتبةً عن القفل في المعارضة.
12- كما جرت العادة في المعارضات التَّقليديَّة، لا سيَّما المطوَّلات منها أن يتطرَّق المعارِض إلى الجزئيَّات والتَّفاصيل التي تناولها سابقه ولو بإشارةٍ أو بلمحةٍ، وكذلك في الموشَّحات؛ فالمعارِض يقفو أثر صاحبه في قالبه الفنِّيِّ بشكلٍ عامٍّ محاولًا استيفاء عناصر ذلك القالب وزنًا ومعنًى وبلاغةً وخيالًا.
13- ربَّما شكَّلت عوامل الغناء واقتصار الغرض على الغزل والمدح واللَّفظ الرَّشيق المأنوس عاملًا مساعدًا لتسهيل مهمَّة الوشَّاح المعارِض، لكنَّ هذا لا يعني سهولة المعارضة في الموشَّحات؛ فبعضها - كما مرَّ بنا - يحتاج دربةً ومراسًا وتمكُّنًا قبل الإقدام على معارضتها.
14- ما يزال مبحث المعارضة في الموشَّحات بحاجةٍ لمزيد من الدِّراسة إذا ما قورن بالجهود التي سلَّطت الضَّوء على المعارضة في القصيدة التَّقليديَّة.
15- لا بدَّ عند دراستنا للمعارضة في الموشَّحات أن نركِّز بالدَّرجة الأولى على مكوِّنات الموشَّح التي تميِّزه عن القصيدة التَّقليديَّة.
16- على الباحثين الاعتناء بالجانب الموسيقي بشكلٍ أكبر ؛ لأنَّه أساس القالب الفنِّي الذي يميِّز الموشَّح عن غيره.

المصادر:

1- الدُّرر الكامنة في أعيان المئة الثَّامنة (ابن حجر العسقلاني)، دار الجيل، بيروت، الطَّبعة الأولى، المجلَّد الثَّاني.
2- عروض الورقة، الجوهري، تحقيق د.محمَّد سعيد جوكنلي، أرضروم، تركيًّا، جامعة أتاتورك، طبعة عام 1994.
3- العيون الغامزة، الدَّماميني، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطَّبعة الثَّانية (1415 هـ – 1994 م).
4- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، مطبوعات دار المأمون، مصر، الجزء الثَّامن عشر.
5- ميزان الذَّهب في صناعة أشعار العرب، السَّيِّد أحمد الهاشمي، تحقيق أنس بديوي، دار المعرفة، بيروت، الطَّبعة الأولى (1425 هـ – 2004 م).
6- الوافي بالوفيَات، صلاح الدَّين الصَّفدي، تحقيق جلال الأسيوطي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، الجزء الثَّامن.

المراجع:

1- تاريخ النَّقائض، أحمد الشَّايب، مكتبة النَّهضة المصريَّة، الطَّبعة الثَّانية عام 1954 م.
2- علم العروض والقافية، د.عبدالعزيز عتيق، دار النَّهضة العربيَّة، بيروت، طبعة عام (1987 م – 1407 هـ).
3- فنُّ التَّقطيع والقافية ، صفاء الخلوصي ، منشورات مكتبة المثنَّى ببغداد ، الطَّبعة الخامسة ، (1977 م – 1397 هـ).
4- المعارضات في الشِّعر الأندلسي، يونس طركي البجَّاري، دار الكتب العلميَّة، بيروت، الطَّبعة الأولى، عام (2008 م – 1429 هـ).
5- المعجم المفصَّل في العروض والقافية، د.إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميَّة، بيروت، الطَّبعة الأولى، (1991 م – 1411 هـ).
6- الموشَّحات الأندلسيَّة، محمَّد زكريَّا العناني، إصدار سلسلة عالم المعرفة 1998 م .
7- الموشَّحات والأزجال الأندلسيَّة وأثرها في شعر التروبادور، د.محمَّد عبَّاسة، دار أمِّ الكتاب، مستغانم، الجزائر، طبعة عام (2012 م – 1433 هـ).

الدواوين:

1- ديوان الموشَّحات المملوكيَّة في مصر والشَّام (عصر الدَّولة الأولى)، أحمد محمَّد عطا، مكتبة الآداب، القاهرة، الطَّبعة الأولى (1999 م - 1419 هـ).

Almoardhat in muwashahat of Salah al-Din Alssafade

(Study in tow models)

Abstract

This search tries to shed light on one of an art singing poetic " Almuwashahat " which known more than one thousand years ago . This art has got much creators ،artistic elements ،development ،studies about its historical genesis --------- ext.

But there are some aspects which need more studying and interesting if . compared with those topics we mentioned it a little while ago

Poetic opponents is one of subJects that require additional efforts of specialists and those interested in poetry and its arts especialy

" Almuwashahat ".

In our search we are going to perform a briaf study about one of the famous . poets who had known by excels both of " Almuwashahat " and its opponents

and ،Our pout is " Salahuddin Alsafadi " who lifed in the first Mameluke era wrote many of " Almuwashahat " to opposed another poats.

During our study we shall try standing at the most important points of similarity and difference between Alsafadi and poets whom lifed in his age and before.