

«ادب السماع» في شعر عمر اليافيّ البكريّ

الدكتور عمر موسى باشا

جامعة دمشق - كلية الآداب والعلوم الإنسانية

الاستاذ عمر باشا في مقالته «ادب السماع...» جعل حياة أبي الوفاء قطب الدين عمر اليافي في خمس مراحل: ١ - مرحلة النشأة (١١٧٣ - ١١٨٢ هـ) في يافا، ٢ - مرحلة الطلب والعلم (١١٨٣ - ١١٩٢ هـ) في نابلس و مصر، ٣ - مرحلة التصوف (١١٩٣ - ١١٩٧ هـ) في غزة، ٤ - مرحلة التطواف (١١٩٨ - ١٢٠١ هـ) في بلاد الشام و الحجاز ٥ - مرحلة الاستقرار (١٢٠٢ - ١٢٣٣ هـ) في دمشق.

قال الاستاذ ان آثار عمر اليافي الشعرية: ١ - الديوان الكبير ٢ - الديوان الصغير ٣ - سفينة اليافي و الآثار النثرية تشتمل على الآثار النثرية العامة والآثار النثرية الخاصة. وتتمثل آداب السماع في الظواهر الغنائية والمظاهر المسرحية في ثلاثة اقسام:

اولها: بواعث الطبيعة الغنائية...ومما لاشك فيه ان الطبيعة هي المصدر الذي نشأت منه الالحان والانغام فكانت الطريق إلى الغناء والسماع. والملاحظ ان الشاعر اليافي كان يتغنّى في شعره بذكر الأطيار... ثانيها: الظواهر الغنائية والسماعية... وتطوّر معنى الغناء فشمّل القرآن الكريم وهذه من أهم المسائل التي كانت موضع نقاش بين الفقهاء والمتصوفة.

وثالثها: عناصر السماع. ثم بحث الكاتب عن عناصر السماع وهي مثاني الغناء والموسيقا والرقص والشطح في شعر عمر اليافي وقال في آخر مقالته: ... هكذا كان الشاعر اليافي أميناً حقاً على التراث العربي في العصر العثماني فلقد حفظ الأمانة التراثية والوداعة الشعرية، بقدر استطاعته في عصره.

أبو الوفاء، قطب الدين عمر بن محمد بن محمد^(١)،
(الدمياطى) محتداً، (اليافي) شهرة ومولداً، (الغزي) وطناً،
(الحنفي) مذهباً، (الخلوي) طريقة، (البكري) مشرباً،
(الحسيني) نسباً^(٢).

١ - مرحلة النشأة (١١٧٣ - ١١٨٢ هـ) في يافا
٢ - مرحلة الطلب والعلم (١١٨٣ - ١١٩٢ هـ) في نابلس
ومصر

ولد الشاعر في مدينة يافا على ساحل بحر الشام سنة
١١٧٣ هـ (١٧٥٩ م) وقد عاصر خمسة من سلاطين آل عثمان

سنة ١٢٣٣هـ (١٨١٨م)، وهو في الستين من عمره، فنادى
ربه ضارعاً^(٣) وهو على فراش الموت:
يارب! قد عجز الطبيب فداوني
بخفي لطفك واشفني يا شافي
أنا من ضيوفك قد حسبت وإن من
شيم الكريم البرّ للأضياف
لا تحر منّي نيل عفوك واسقني
من حضرة القدس الرحيق الصافي
واجبر لكسري إنني بك واثق
وبك اكتفيت وأنت أنت الكافي
حاشاك ربي أن تحبيني وقد
أعطيت ما أرجوه منك خلافي
وتوسّلي - فيما أروم - محمد
خير الأنام و سيّد الأشراف

آداب السماع

تمثل آداب السماع في الظواهر الغنائية والمظاهر المسرحية
في ثلاثة أقسام:

- أولها: بواعث الطبيعة الغنائية
- ثانيها: الظواهر الغنائية والسماعية
- ثالثها: عناصر السماع

١ -

بواعث الطبيعة الغنائية

مما لا شك فيه أن الطبيعة هي المصدر الذي نشأت منه
الألحان والأنغام، فكانت الطريق إلى الغناء والسماع. والملاحظ
أن الشاعر الياهي كان يتغنّى في شعره بذكر الأطيّار، ويكثر من
التحدث عنها، ويشرّكها في شعره أكثر ممّا نجده عند شعراء
الطبيعة أنفسهم.

تضمن شعره ذكراً للحمامة الورقاء، والهازار، والبلبل،
والقُمري والعنقاء، وذكرها عاماً للطير. وتجدر الإشارة إلى أن
ذكرها جميعاً قد اقترن بالغناء والسماع، وأن «الإجماع منعقد على
إباحة أصوات الطيور المطربة الشجية...» كما يقول ابن قيم

- ٣ - مرحلة التصوف (١١٩٣ - ١١٩٧هـ) في غزة
- ٤ - مرحلة التطواف (١١٩٨ - ١٢٠١هـ) في بلاد الشام
والحجاز
- ٥ - مرحلة الاستقرار (١٢٠٢ - ١٢٣٣هـ) في دمشق.

آثاره الأدبية والشعرية والصوفية

الآثار الشعرية

١ - الديوان الكبير

يتضمن الديوان ثلاثة أبواب، قُصِرَ الباب الأول على
القصائد المقطوعات والمزدوجات، فبلغ عددها مئة وتسعاً
وستين قصيدة ومقطوعة ومزدوجة ثنائية وغيرها.
ويتضمن الباب الثاني التخميس والتشاطر والموشحات
والمواليات:

عدد التخميس: سبعة.

عدد التشاطر: ثلاثة وثلاثون

عدد الموشحات: مئة واثنان

عدد المواليات: سبعة

٢ - الديوان الصغير

يتعلق بمثنائي السماع، وقد وردت الإشارة إليه في شعره
كثيراً

٣ - سفينة الياهي

ضرب جديد من الشعر من مستحدثات العصر العثماني،
تتضمن مقطعات هي - على الأرجح - تأملات في الحياة،
وتعليقات، ومذكرات يومية شخصية.

الآثار النثرية

تشتمل على الآثار النثرية العامة، والآثار النثرية الخاصة،
وهي أكثر من ثلاثة عشر مؤلفاً، يضيّق الوقت عن تعدادها.
ومن المفيد أن نشير إلى رسالته المشهورة:
(قطع النزاع، وكشف القناع، في الرد على من اعترض على
العارف النابلسي في إباحة السماع).
أصيب الشاعر في المرحلة الأخيرة من حياته بمرض عضال

«أدب السماء» في شعر عمر اليافعي البكري

الجَوْزِيَّة^(٤) في مدارجه.

يلاحظ أن الشاعر كان يتخذ سبيلين في التحدث عن الحمام والأطيّار:

السبيل الأول: هو التحدث عن الأطيّار بشكل عام، فلا يذكر أسماءها، أو مما لا يعرف له وجود أصلاً كالعنقاء المغرب. ولا يختلف الحديث عنها عن الحديث الخاص. من ذلك قوله^(٥):

صلى الولي ما باكرت سحب الرُّبَا

وَيَمّ السلام على الحبيب المجتبى

ما زَفَزَفُ* هَبَّتْ بأرواح النبا

أو ما شدا طيرًا هواتف من قُبا
جمع الشاعر الشدو والهتاف في حديث الطير، وإضافته (طيرًا هواتف) أبلغ الدلالة على أهميه الرمز الصوفي من خلال ذكره (قُبا)، وهي قرية من المدينة المنورة على يسار القاصد إلى مكة.

ومنها استخدام (الأطيّار) جمعاً، وذلك في قوله^(٦):

حتى الهوى صبّ يشاققهُ

كالغصن له في الروض إطرأهُ

والأطيّار غرّدت بالألحان

في هوى ذي الحسن العالي

تشدو باللحن

قد ناحت خنسا حالي

منظر مسرحي، مظهره الطبيعة الغناء، بيد أن الشاعر يجرد من هذا كله وصفاً للأطيّار المغردة بالألحان صورة رمزية، كان الشاعر من أبطائها، وهو يتمثل في خنساء حاله تلك الرياض الغناء.

كان الشاعر حريصاً على ما يتعلق بالغناء من خلال ذكر الطيور كالغريد والألحان، والشدو، والنوح، ذلك كله في هذا الإطار، وقد تمثلت جوقة الطيور كاملة.

«العنقاء المغرب»

ويفرق الشاعر في معاني التصوف، فيتخذ من العنقاء الأسطورية سبيله في الرمز^(٧):

صلى عليه الله ما الصبُّ سعى

ممتطياً إلى الحمى (عنقا الدعا)

هذه صورة العنقاء الأسطورية، عنقاء الدعا الغريبة، كما صوّرها اليافعي، لها دلالاتها الصوفية الرمزية. هذا بالإضافة إلى دلالاتها اللغوية.

ومن المفيد أن نعود إلى تراثنا الشعري والأثري لنجلو صورة العنقاء، فتحدث عن العنقاء، المخيفة المجهولة، ومما هو جدير بالذكر أن الشاعر اليافعي خصّ العنقاء المغربية بأربعة أبيات، تحيلها بشكلها الأسطوري الغريب في قوله^(٨):

وإذا العناية لا حظّك عيونها

لا تحشّ من بأس فأتت تُصانُ

وبكل أرض قد نزلت قفارها

نمّ فالمخاوف كلّهنّ أمانُ

واصطدبها (العنقاء) فهي حبالٌ

واطعن بها الأعداء فهي سنانُ

وافتح كنوز الأرض فهي عزائم

واقصد بها الجوزاء فهي عنانُ

ومما هو جدير بالذكر أن آثار أفامية، بقرب حماة، تتضمن صورة قديمة متخيلة للعنقاء العربية الأسطورية، كما نقشتها العبقريّة العربية، وكأنها كان اليافعي يستوحي صورة العنقاء الأفامية المنقوشة على الحجارة الرخامية.

ومن المستحسن أن نستأنس بالمفهوم اللغوي لهذا الطير الأسطوري، المعروف بـ (العنقاء المغرب أو المغربية)، فهي «طائر عظيم، معروف الاسم، مجهول الجسم». وفي الاصطلاح عند ابن عربي: «العنقاء هو الهباء^(٩) الذي فتح الله فيه أجساد العالم^(١٠)».

عرّف التبريزي العنقاء بقوله: «العنقاء التي يُضرب بها المثل، فيقولون: (عنقاء مغرب)، وتزعم العرب أنها كانت طائراً عظيماً، فاختطففت جارية أوصيباً، فدعا عليها حنظلة بن صفوان، وهو نبي من أهل الرّس، فغابت إلى اليوم، وهذا من أحاديث الأعراب التي تجري مجرى غيرها... ويقال: (عنقاء مغرب) على الصفة، و (عنقاء مغرب)، بالإضافة، والصفة

أقيس»^(١١).

ويقول البطليوسي: «العنقاء: العقاب، سميت بذلك لأنها تُعَنَّقُ بصيدها، فلا يُقدر عليه، ولذلك قالوا في الشيء الذي يذهب فلا يُرجى: (طار به العنقاء)، و (طار به العُقاب)...»^(١٢).

هذان التعريفان للتبريزي والبطليوسي في معرض شرح دالية أبي العلاء وقد استهلها بقوله^(١٣).

أرى العنقاء تكبر أن تُصادا

فعاند من تطبيق له عناداً

وما نهنت ** في طلب ولكن

هي الأيام لا تعطي مراداً

ومن المهم بعد هذا كله أن نعقد مقارنة بين اليافعي وأبي العلاء، فنجد أن الشاعر الصوفي اليافعي كان أكثر إبداعاً و تصويراً من الشاعر الزاهد المعري، ذلك لأنه قارن سلطان العناية الإلهية وغلبتها على العنقاء الأسطورية. وآية ذلك كله أن أبا العلاء بقي أسير الإطار التقليدي، وأمّا اليافعي فقد تجاوز آفاق العنقاء العلائية، وتمرّد على الأسطورة الجاهلية، فكان مبدعاً حقاً.

والسبيل الثاني خاص، يتحدث فيه اليافعي عن طيور

معروفة، كالورقاء، والهازار، والبلبل، والقمرى...

«هازار الحال»

ذكره تسع مرات في ديوانه، وهو أكثر الأطيّار ذكراً في

قصائده بعد الحمامة الورقاء.

كما أكثر الشاعر من ذكر البلبل، وشفعه أحياناً بخلع العذار، وهجر العذال، وارتشاف طلال الأقداح، والشواهد كثيرة، ونكتفي بهذين الدورين من أحد قدود موشحاته، وهما^(١٨):

(دور)

وادخل بالروح جنة الأذكار

واخلع نعليك رغبة في الباري

إياك وأن تصدّ بالأغيار

عن لذة (لا إله إلا الله)

«الحمامة الورقاء»

تضمن شعر اليافعي ذكر الحمامة الورقاء، أو الحمامة، أو الورقاء^(١٤)، اثنتي عشرة مرة، منها ست مرات اقتصرت على الورقاء وحدها، وست مرات على الحمامة وحدها، والمعروف أنه يقال للحمامة: (ورقاء)، لأن في لونها بياضاً وسواداً، أو «ما في لونه بياض إلى سواد»، وهذا يعني أن الغالب على الحمامة الورقاء، هو اللون الأبيض، يتشرب فيه السواد، وهو الأقل.

يتغنّى الشاعر بذكر الحمامة والحمام، ويطلب منّا أن نشاركها دمدمة حين تغرّد...

وقد اختار اليافعي الورقاء من الحمام، ولم يكن اختياره عبثاً،

«ادب السماع» في شعر عمر الياقني البكري

العلاقة بين القرآن والسماع، وهذه من أهم المسائل التي كانت موضع نقاش بين الفقهاء والمتصوفة والمختصين في الأدب والفن.

مفهوم السماع عند عرسان

لا بد لنا من الإشارة إلى أن الأستاذ العلامة علي عقله عرسان قد بحث العلاقة بين الغناء والسماع بدءاً بالعصر الجاهلي وانتهاء بحلقات الذكر عند المتصوفة في فصل هام مستقل بعنوان (حلقات الذكر الصوفية) (٢٠). وقد استفدنا منه فائدة كبرى وأغنانا عن سواه.

تحدث المؤلف في مطلع الفصل عن أهمية السماع والسمير في حياة العربي إبان الجاهلية وفي ظلال الإسلام، وأشار إلى أن السماع في الإسلام «مباح عند فئة من المجتهدين ومكروه عند فئة» (٢١).

وخلص إلى القول: «يرتبط السماع بالصوفية ارتباطاً مباشراً وللائمة منهم فيه آراء وأقوال».

واستطرد يقول بعد ذلك: «من الأمور التي لا بد من إدراكها: أولاً: أن السماع، بالرغم من اتصاله بالغناء، يحتل مكانة خاصة، وله مواصفات تجعله يتميز بالغناء، وينفصل عنه... ولذلك أصبح السماع، بالمفهوم الصوفي، منفصلاً عن الغناء في الحياة العربية».

ولابد من الإشارة هنا إلى تطور جديد في السماع، ذلك أنه قد انتقل إلى ضرب من ضروب الرقص التراثي المقرون بالغناء وهذا الذي اصطلح عليه بالسماع، وهو في اعتقادنا أنه السماع المتجدد، وهو ما سوف نبثه في علاقة السماع بالسماع.

علاقة السماع بالسماع

ورثنا رقص السماع المشفوع بالغناء الجماعي وفق نظام حركي خاص متبع، وهو في واقع أمره، تأكيد مطوّر من الشطح الصوفي، وفي اعتقادنا أن لفظه محرف من لفظ السماع نفسه، لتقارب اللفظين أولاً، وتقارب مخارج الحرفين العين والحاء ثانياً، ولا نكون مجانبين الصواب إن قلنا إنه مرادف له، إذا استبعدنا

(دور)

كن بالذكر كـ (بلبل الأقفاص)

لاترهب من دان ومن قاص

وادخل فيها بـ (سورة الإخلاص)

كـي تعـرف (لا إله إلا الله)

بدأ الشاعر بجنة الأذكار، والذكر سماع، وأناشيد صوفية، ويتوقف الشاعر بعد المنظر السابق، وخلع النعلين، وهجر الأغيار، ليطلب منا في المنظر الثاني أن نكون كالبلابل المغردة في أقفاصها، فلا نرهب القاصي أو الداني من الأغيار، وليكن سبيلنا إلى ذلك كله بتلاوة سورة (الإخلاص)، وهذه السورة في القرآن خصائص، وأحاديث دينية، يضيق البحث عن ذكرها الآن.

تتضافر عناصر الطبيعة كلها لرسم هذه الصورة، وهذا هو السبيل الذي يجمع بين الطبيعة والشاعر معاً، شدو الأطيوار هو همزة الوصل الحقيقية وهذا هو الذي جعلنا نستهل هذا البحث ببواعث الطبيعة الغنائية، وهذا هو الذي يقودنا بالتالي لبحث الظواهر السماعية الغنائية في الطبيعة كلها، كما يتضح لنا ذلك في قول المتصوف المعروف ذي النون المصري (١٩):

«إلهي! ما أصغيت إلى صوت حيوان، ولا إلى حفيف شجر، ولا خريير ماء، ولا ترنم طائر، ولا تنعم ظل، ولا دوي لريح، ولا قعقة رعد، إلا وجدت شاهدة بوحدانيتك، دالة على أنه ليس كمثلك شيء».

ومما لا شك فيه أن الشاعر كان متأثراً بما ورد في القرآن من ذكر للطير، ومنطق الطير، وفي ذكر سليمان الحكيم ما يوضح ذلك كله.

- ٢ -

الظواهر الغنائية والسماعية

في اللغة أن الغناء هو السماع، أو من السماع، كما في اللسان، والغناء من الصوت ما طرب به... كما في القاموس، وتطور المعنى فشمّل القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف «ليس منا من لم يتغن بالقرآن»... وهذا يؤدي بنا بالتالي للإدراك

الأصل الواحد.

يؤكد هذا الرأي تكرار ذكر السماع في شعره واقتترانه في بعض الأحيان بالسماع نفسه، كما في قوله (٢٢):

ما الألسن في الأسبحار شَدَتْ

ونفوس القوم بها سَعِدَتْ

إِنْعَمَ ياربٍ بما قصدتْ

(واسمح للسامع) ما نَشَدَتْ

فَمَ نحو حِمَاهِ وابتَهَجَ

ومن ذلك قوله في موشح آخر له (٢٣):

بالخمر العتيق يكشف القنأغ

والراح الرحيق يدني (للسماع)

فاكرع يا رفيقي كأساً بالتباع

وكرز وواصل مُدام المُدام

ذكر السماع في هذا الدور وشفعه بالسماع في الدور الذي

يليه، وهو قوله (٢٤):

ليس تلقى صافي عند غيري راح

فاز من يوافي بذات الوشاح

ما المحب اليافي يرتجي (السماع)

حيث وافى أمل أحسن الختام

ويبدو أن السماع السماحي كان واضحاً في مذهب الشاعر

الغني عامة، وفي ذهنه خاصة. يؤكد ذلك أسلوبه في الرمز

التشطيري في اللفظ الواحد، كما هي الحال في العبث اللفظي

في لفظ (الانسجام) فقد رمز من خلاله إلى شطريه (الأنس)

و(الجام) وتغنى بهما.

وطبق الأسلوب نفسه بشكل أدق في لفظ (السماع) نفسه

في مطلع لازمة موشح بقوله (٢٥):

نور شمس القرب أشرق من سما حي الحبيب

وبسحب الفيض أغدق فشفى قلب الكئيب

والظاهر اللفظي هو في الأصل (من سما حي الحبيب)

بعد تخفيف الهمزة المحذوفة بضرورة شعرية، ولو أننا وحدنا

لفظي (سما) و (حي) المتضايين لتولد منهما اللفظ المنسوب

(سماحي) من السباحة نسبة إليها، فتغدو الإضافة الثلاثية

إضافة ثنائية، وفي هذا الجمع عمق في الرمز الصوفي، صنعه

على عينه، ووفق مذهبه الفني.

وتمثيله السماعية كثيرة، يحسن بنا الوقوف عند اللازمة

والدور الأول من هذا الموشح الذي يقول فيه (٢٦):

كل شيء فانٍ والباقي وجه محبوب

وهو شمس الحانٍ والساقى كأسه مشروي

لما لاح للأرواح بالأرواح في الأرواح

من صدى الآلات غيبني في وجودي عني

(دور)

اسمع الألمان من شاد عنه قد أعرب

كلنا ركبنا للحادي وبه نظرب

لاسماع في الأسماع والإسماع في إيقاع

غيره مسموع أشهني في شهودي مني

ظواهر ثلاث في هذين المقطعين، على غاية من الأهمية:

الظاهرة الأولى: وهي السماع الخمري، من خلال قوله:

(شمس الحان)، و (الساقى)، و (كأنه مشروي)، وقد صور

ذلك من خلال قوله: (كل شيء فانٍ - والباقي - وجه محبوب)

هو الله.

والظاهرة الثانية: وهي السماع الغنائي، من خلال قوله:

(صدى الآلات)، و (الإيقاع)، و (السماع)، و (الإسماع)،

(ونظرب)، و (الشادي)، و (الألمان) والطريف أن الشاعر

حاول أن يفلسف السماع، ويوضح علاقته (بالأسماع)،

(والإسماع)، و (المسموع).

ولا نعرف ذكر السماع بمثل هذا التكرار أكثر مما ورد في

هذا الدور في الديوان كله، وهذا يؤكد أهمية اصطلاح السماع

عند أرباب المذاق.

والظاهرة الثالثة: وهي الانتقال من السماع إلى الشهود،

والارتقاء، والعروج السماوي، فقد لاح الله للأرواح، ورمز من

خلالها (بالباء) (وفي) الجارتين الداخلتين على الأرواح

بعد (اللام) في الأرواح الأولى، ولكل شبه جملة، مغزاه الصوفي

الخاص به؛ ومن هذا التكرار الروحي الثلاثي يُعرج الشاعر في

معراج التجلي ليحظى بالمشهد العيني.

- ٣ -

عناصر السماع

لابد لنا بعد هذا العرض من تبيان عناصر السماع، وهي مثاني الغناء، والموسيقا والآلات، والرقص والشطح، وهي الأصول المعروفة عند الصوفية من أهل المذاق.

مثاني الغناء

تحدثنا عن الغناء وعلاقته بالسماع من خلال نظرية الأستاذ العلامة علي عقله عرسان، وكان لأرائه القيمة الفضل في هذا العرض المفصل.

يبقى أن نشير إلى أن الشاعر الياقي أثر استخدام المثاني أكثر من استخدام الغناء نفسه، فقد تكرر ذكر الغناء أصلاً واشتقاقاً في أكثر من ستة وثلاثين موضعاً، منها أربع عشرة مرة للفظ (الغناء) نفسه، واستخدم لفظ (المثاني) أربعاً وعشرين مرة، وليس المجال، يسمح بتبيان ذلك وآية ذلك أن الغناء قد يحمل معنى اللهو والعبث والفساد الدنيوي وأما المثاني فلم تستخدم إلا في الحب الإلهي والتوحيد في حلقات الذكر، ومن هذا المنطق فإن الشاعر الياقي رائد شعراء المثاني التوحيدية.

شواهد المثاني كثيرة نكتفي منها بهذا التمثال المثاني المعروف بـ (السبع الطباق)، وهو الموشح الوحيد الذي تكررت فيه (المثاني) مرتين، ومن المناسب أن نقف عند الأدوار الأربعة من سبعة أدوار ماعدا اللازمة كما في قوله (٢٧):

(دور)

ونحنُ على عرش الاستوا علينا حبنا استوى
وقد أحطنا بالهوى علماً غدا لنا عينا

(دور)

من سَمعنا على الشُّهود (مثاني) توحيد الوجود
وفي بلا ست حدود سبع بها لها طَبنا

(دور)

تلك (المثاني) بالمذاق تعلو على السَّبع الطَّباق
يأتي الحجاز من العراق موحداً بها غنى

(دور)

أفنان روضاتِ الفنون أثمارها زهرُ الشؤون

بلبلها شجا الشُّجون له في أيكها مغنى
هذه المثانية السماعية تسمو سموً رفيعاً، وفي كل اصطلاح فيها رمز صوفي، من خلال هذا المسرح الذهني، على عرش الاستواء، وقد سيطر الحب الإلهي على الشاعر، وهو على هذه الحال الإلهية، وهذا هو المنظر الأول.

والمنظر الثاني يؤكد لنا فكرة السماع في قوله (سَمعنا)، لكننا نبقي في مسرح السبع الطَّباق، كما طاب له الحب في عرش الاستواء في المنظر السابق.

والمنظر الثالث يرتفع فيه الشاعر الياقي من السبع الطباق للتجلى بالمثاني، وهي هذا القرآن الكريم ليحظى بالتجلي الأعظم، بيد أنه يستخدم المعنى المجازي الثاني، وهو الألمان، فيذكر منها (الحجاز) و(العراقي)، ومن المثاني القرآنية، والمثاني الإيقاعية يتسمم الشاعر قمة التوحيد المطلق.

والمنظر الرابع هو ختام هذه المسرحية السماعية في روضات الفنون، وبلبلها المغرد في مغنى الأيك النفسي للشاعر نفسه.

الموسيقى الشعرية والآلات الموسيقية

تؤلف الموسيقى العنصر الثاني من عناصر السماع، ولا بد لها من استخدام الآلات لكي تصحب الغناء. ومن المفيد أن نبدأ بدراسة الموسيقى الشعرية عند الياقي، ثم دراسة الآلات الموسيقية.

ولابد لنا من ملاحظة ظاهرتين:

تتمثل في استهلال كل موشح بذكر عروضه، وهي الوزن الغنائي الشعبي الذي نظم به الموشح على مثاله، وهذا تطور جذري في العروض العربي الأصيل، فقد استخدمت أوزان الأغاني الماثورة المعروفة في التراث الشعبي ثم نقلت إلى الموشحات بمعانٍ صوفية جديدة مستحدثة.

لقد اتضح لنا من دراسة هذه الأعاريض أنها ضمن أربعة أنواع:
أولاً: الأعاريض التراثية الأصيلية، وعددها: اثنان وأربعون موشحاً.

مايقول». وفي الحديث النبوي: «حولها ندندن». والملاحظ أن الشاعر استخدم أسلوب الحديث النبوي في (عنعن)، والحديث، والراوي.

يتضمن هذا الموشحة سبعة أدوار:

(دور)

ساقى المدام انجلى إذ صبَّ للصبِّ
كأساً إذا مرَّ حلا وإن قسا حنَّ
فهام وجَدَّ وأم نجداً
وسار جدَّاً حتى إلى حسن من

يهوى توصِّل

(دور)

أخو الهوى وابنه أناله أب
لابل أنا عينه لا (من) ولا (عن)
والحبَّ لي فنَّ فخذ (من)
له تعيَّن من قبل أن حكمه

فيتنانزَل

(دور)

وجه الحبيب انجلى ولاح بالحسن
بعد الجفا والقلِّ بالوصل قد منَّ
لكنه سيفاً سنَّ سيفاً به سنَّ
قتلي فأحسن وهكذا من غدا

يهوى ليقتل

(دور)

أنا قتيل الهوى شهيد في بدْر
على الحياة احتوى حي حوى الأ من
وهو بمأ من محبوبه امتنَّ
عليه قد منَّ وما غوى في الهوى

ولم يكن ضلَّ

(دور)

أنا الذي في الهوى كلِّي تكوّن
قلبي غدا مستوى به تمكّن
وما تلوّن سلوى ولا من

ثانياً: الأعاريض الشعبية المشهورة، وعددها: أربعة وعشرون موشحاً.

ثالثاً: الأعاريض الدخيلة، وعددها: أربعة موشحات.

رابعاً: الأعاريض المبتكرة الذاتية، وعددها: اثنان وثلاثون

موشحاً.

وتبرز لنا هذه الأعاريض في عنوان كل موشح ظواهر ذوات أهمية كبرى في تراثنا العربي، وخاصة من زاوية همزة الوصل بين التراث الشعبي والتراث العربي الأصيل.

الظاهرة الثانية: تتعلق بالألحان والنغمات، فقد نصَّ أيضاً في العنوان على النغمات بلفظ (نغمة) أي نغم الموشح. وقد أحصينا النغمات الموسيقية المنصوص عليها سبع عشرة نغمة تكررت اثنتين وتسعين مرة، وهي:

الحجاز، وسيكاه، والحسيني، والرس، والأوج، والبيات والركب، والعجم، والصباء، والساذكار، والشهناز بوسليك، والمصري والعراقي، وأصفهان، والنوى، والمهور، والمجير، والأرك مشفوعاً بالأوج.

ومن المستحسن أن نستمع إلى موشح كامل، نجعل العروض الذي نظم على وزنه، وكل ما نعرفه أنه من نغم (الأرك)، ومقام الأوج^(٢٨).

(اللازمة)

قد طاب كأس الصفا لما صفا الدنَّ
إلى الندامى صفاً والليل قد جنَّ
والصبُّ دُنْدُنْ لما دنا الدنَّ
والكاس عنعن حديث راوي الصفا

وهو المسلسل

والملاحظ أن هذا الاستهلال، أو لازمة الاستهلال، تضمنت فكرة (الصفاء)، وقد تكرر لفظها مرتين، واقتربت بفعلها (صفا) مرتين أيضاً، وهذا ماسوف نبجته في حينه خلال بحث نظرية الياقي في فلسفة الصفاء ضمن إطار مذهب الصقالة.

ونكتفي بالإشارة هنا إلى ذكره، وهو أنه (الصب) العاشق الذي يدندن، و«الدندنة أن تسمع من الرجل نغمة، ولا تفهم

«ادب السماع» في شعر عمر اليافي البكري

والملاحظة الثانية: الأنية المتمثلة في الحب نفسه، فهو (أخو الهوى) و (أبوه) و (ابنه)، و (عينه)، وهو منه وإليه، وليس له شريك فيه، وذلك في قوله:

أنا الذي في الهوى كلّي تَكُونُ
وما ذا عسانا نقول بعد هذا القول، ولم تكن الأنية قاصرة على الهوى، فقد تكررت الأنا في هذا الموشح أربع مرات. والملاحظة الثالثة تكرار اصطلاح (العين) وهو من اصطلاحات المتصوفة المتكررة والمأثورة، إذ الاعتماد عليها كبير جداً كما في قوله: (أنه عينه)، (وله تعين)، و (بدا للعيون)، وفي المقطع الأخير وحده ثلاث مرات، (غدا عين)، و (بعين المغيب)، و (للحب عين).

والملاحظة الأخيرة: الاقتباس القرآني (آخر وأول) مقتبس من قوله تعالى ﴿هو الأول والآخر، والظاهر والباطن، وهو بكل شيء عليم﴾^(٢٩). يضاف إلى ذلك قول الشاعر (من قبل أن حكمه فينا تنزل) ففيه الإشارة إلى آيات كثيرة في لفظ (حكمه)، ولفظ (تنزل).

ويظهر استخدام مصطلحات الحديث النبوي في اللازمة في قوله (عَنَّنْ)، و (الحديث)، و (الراوي)، وسند الحديث في قوله (المسلسل).

يتضح من هذا الموشح الذي نظم على عروض تراثي شعبي أن الشاعر قد قصره على ذكر الحب والهوى، وهذا يعطينا فكرة هامة عن الطابع الذاتي والإنساني في شعر اليافي بشكل واضح، وسوف تتأكد هذه الحقيقة في دراسة التماثيل الجمالية في موشحاته.

أما الآلات الموسيقية: فقد تكرر ذكرها كثيراً في شعره، فال معروف أن كتب الغناء والسماع تزخر بذكر الآلات الموسيقية، فقد ذكرت في الشعر العربي القديم في الجاهلية والإسلام، والمعروف أن الإسلام أباح استخدام بعض الآلات كالدفّ وطبل الجهاد والحجيج وحرّم استخدام بعض الآلات الموسيقية كالعود والمزمار، والرباب، والجنك، والناي والسنتير، والصنج وغيرها، وقد نقل أن بعض المذاهب أباحت الناي. والشواهد كثيرة، نكتفي منها باثنين.

لَوْلَاهُ قَدْ أَنْ لَمَّا بَدَّ لِلْعَيُونِ
جِسْمٌ مَعْلَلٌ
(دور)

يا عاذلي لا تجذّ مَنْ يَسْمَعُ الْعَذْلَ
عن الملام اتّدد فالحب أثخنُ
سهماً تَمَكَّنُ في القلب قَدَرْنُ
وعاذلي ظننْ بأن لي مسمعاً
لَمَنْ تَقُولُ

(دور)

مذ لاح بدر الحبيب كلّي غدا عَيْنُ
ولي بعين المغيب للحبّ عَيْنُ
دعنا وأذنْ أخفى وأعلنْ
لَمَّا تَبَيَّنْ أنه قد بدا

آخر و أول

والواقع أن جمال هذا الموشح حتم علينا إيرادَه كاملاً، ذلك لأن الحب هو الجوهر الذي يؤمن به المتصوفة إيماناً أعمى، ولا تصوف عندهم من غير الحب، ولا تصوف بغير السماع، وللسماع آداب تتمثل في البواطن للتجلى في الظواهر غناءً و سماعاً وشطحاً وعريضة من خلال خلع العذار. وقد لاحظنا أن الشاعر اليافي جعل السماع عماده في شعره كله، ومن حق العلم علينا ألا نمرّ به مروراً عابراً، فنشير إلى الملاحظات الأربع التالية:

الأولى: تكرار لفظتي (الحب) و (الهوى) وما يتعلق بهما ست عشرة مرة في إطار الحسن الذي تكرر مرتين في هذا الموشح.

نبدأ بلفظة (الحب) فقد تكررت وحدها ثلاث مرات، يضاف إليها ثلاث مرات آخر في (وجه الحبيب)، و (بدر الحبيب)، و (محبوبه).

وتكررت لفظة (الهوى) وحدها أربع مرات، يضاف إليها فعل (يهوى).

و تكررت لفظة (الصبّ) مرتين، يضاف إليها فعل (صبّ).

يضاف إلى ذلك كله الألفاظ (قتيل الهوى)، و (شهيد بدر)، و (ماغوى في الهوى)، و (وهام وجداً).

«ادب السماع» في شعر عمر الياقي البكري

فمن القصيد قوله^(٣٠):

اسمع مثاني توحيد السماع على

(قانون) أو تار وتُر غير مشفوع

وكلّ ألحان آلات الوجود ترى

بها جمعي وقد لاحت بمجموعي
جمع في جوقته المسرحية المثاني والسماع والقانون والأوتار
جمعاً، والوتر مفرداً، والآلات الموسيقية كلّها في الوجود، وماذا
أبقى بعد هذا كله للجوقات الموسيقية الأخرى في عصرنا
الحديث.

ومن الموشح قوله^(٣١) في الدور الثالث، والخانة الرابعة من
موشح خصّ به أستاذ الأساتذة عبد الغني النابلسي، صاحب
الفتوى في إباحة السماع:

صوت المثاني يعلو في توحيد السبع الطباق
وبنغمة السر الخفي يأتي الحجاز من العراق
وبنفخة الناي الصفي صفا لنا كأس المذاق
وله النيابة عن (كن) وكل من ذاق عرف

هكذا كان الشاعر يعمد إلى الإكثار من ذكر الآلات
الموسيقية في بعض المناسبات والتماثيل السماعية سواء أكان
ذلك في الموشحات كما رأينا أم في القصيد، وخاصة حين يكون
ذلك متعلقاً بأستاذه النابلسي، صاحب نظرية السماع، والياقي
هو الصوفي الأمين على السماع، فهو كل شيء في التصوف
بمعناه الكلّي الاصطلاحي، ويكفي أن نختم ذكر الآلات
الموسيقية بهذا التمثال السماعي مشطراً فيه أبياتاً
للنابلسي^(٣٢).

لنا تُعرب الآلات والنطق أعجم

ومهمّل حرف اللحن بالحال معجم

وأنغام إلهام (السماع) بروحنا

تبث لنا سر الحبيب فنفهم

وقد صرح (الناي) الرخيم بما نوى

لنا عن صبا نجد التجلي يُترجم

وأفصح قولاً وهو أبكم في الوري

فيا عجباً من مُفصح وهو أبكم

(للعود) تلويح (وللدف) نقرة

وفي (الصنج) تلميح الإشارة يفهم

ويُسّر لنا (السُنطير) سرّ أبجهره

ويُيدي لنا (الطنبور) معنى ويكتّم

وماذا سوى الأنفاس من كلّ آلة

ونحن بها في روضة نتنعم

تحدث عن أوتار وتُر سماعنا

ونحن سكوت والهوى يتكلّم

الآيات غنية عن كل بيان وتبيان، فقد استخدم الشاعر في

جوقته الصوفية ما لم يستخدمه أيُّ شاعر في أدبنا العربي كله،

ولابد لنا من الملاحظات التالية:

الملاحظة الأولى: حرص الشاعر على ذكر السماع، وقد

تكرر مرتين في البيتين الثاني والأخير.

والملاحظة الثانية: ذكره (الآلات) جمعاً ومفرداً من كلّ آلة،
ونطقها الأعجم، وهذا دلالة على أن لغة الموسيقى عالمية،
تتجاوز اللغات والأجناس، ويصوّر الشاعر هذا السكون من
المريدين والحاضرين تقديساً لهذا السماع المتجلي من خلال
الآلات العازفة معاً.

والملاحظة الثالثة: أنه لم يقتصر على ذكر الآلات جمعاً

هكذا، وإنما خصّ كلّ آلة على حدة، وشفّعها بفعل خاص بها،
أو دالّ عليها، وذكر الألحان الصادحة منها.

بدأ بذكر (الناي) الرخيم، وشفّع ذكره بإيراد ألحان
(النوى)، و(الصبا)، وخصّه بفعل (صرح)، و(أفصح)،
و(ترجم). وثنى بذكر (العود) وخصّه بالفعل (لوح)؛ وثلث

بذكر (الدف)، وخصّه بالنقرة، من الفعل (نقر)، والنقر خاص
بالعود والدف، كما في الاصطلاح اللغوي؛ وربّع بذكر
(الصنج) وخصّه بالتلميح الإشاري، من الفعل (لمح)؛ وخمس
بذكر (السُنطير)، وخصّه بفعل (سر) ومثله كمن يسر السر؛ وهو

يصدح بجهره وهذا إيغال في الرمز، وكأنها كان يطرب لحرفي
السين والراء، من أول حرف في لفظ (السُنطير) وهو السين،
وآخر حرف وهو الراء، ليولد منهما السر، وفي السر نفسه يكمن

السماع الصوفي.

«ادب السماع» في شعر عمر الياقبي البكري

ويسدّس بذكر (الطنبور)، ويشخصه، فيبرز من خلال ذلك المعاني تارة، ويكتمها أخرى، وكأنها كان يشير إلى بعض اللحظات حين يتوقّف (الطنبار) عن العزف، وهما بمعنى واحد.

لقد بَكَثَ الحياةَ في هذه الآلاتِ مجتمعةً، فتساءل: (وماذا سوى الأنفاس من كل آلة؟). وهذا التساؤل غنيّ وحده عن كلّ وصفٍ يُشخّص، وكل ما يمثل التجريد، إذ بدأ بالآلات مجموعة، وعددها، فكانت ستاً، ثم أفردا في قوله: (بكل آلة)، واختتم أبياته الثمانية بالعودة إلى التحدث عن أوتار وَتَرٍ السماع في هذا المجلس الغنائي، وقد أخذ الطرب منه مأخذه، فانتشئ الحاضرون، وهم سكوت، والمتكلم الوحيد هو هذا الهوى الإيقاعي الذي يسمو بأرواحهم للهوى الكلي للحظوة بالمشهد العيني.

يتضح مما تقدم أن الشاعر الياقبي أعطى الآلات الموسيقية حقها، وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على أن استخدامها بهذا الشكل الفني الواسع يوضّح تطور الموسيقى الشرقية، وللمتصوفة القِدَح المَعْلَى في بعثها الفني.

الرقص والشطح الصوفي

يتضمن السماع بالإضافة إلى الغناء، وما يتعلق به من الآلات الموسيقية، الرقص والشطح، وهما من عناصر المسرح الصوفي.

ولا بد لنا من الإشارة إلى أن فكرة المسرح كانت حقيقة واقعية متمثلة في ذهن الشاعر الياقبي، ومن المفيد أن نورد قوله مصوراً حضرة الزلفي بأنها (المسرح الأعلى)، ولم يُعرف مثل هذا الاستخدام عند غيره^(٣٣):

سلامٌ كأزهار الرياضِ النوافحِ

يَرُوحُ بِرُوحِ الرُّوحِ زاكي الروائحِ
تطوفُ بها الأفلاكُ في كعبةِ العُلا

من الحضرة الزلفي بأعلى المسارح
و شواهد الرقص كثيرة، وأما الشطح فهو الغالب على معاني الشاعر الصوفية، وبابه أوسع لأن الرقص بعضُ ظواهره،

ولا بد لنا من تعريف الشطح وتوضيح مفهومه الاصطلاحي. ليس في معاني اللغة تفسير محدّد لمفهوم الشطح المعروف في السماع الصوفي، وكل ما تمدنا به المعجمات أن (شَطْحٌ) بالكسر، وتشديد الطاء «زجر للعريض من أولاد المعز»^(٣٤).

عرّف ابن عربي الشطح في اصطلاحه بقوله: «الشطح عبارة عن كلمة، عليها رائحة رعونة ودعوى، وهي نادرة أن توجد من المحققين»^(٣٥).

أما الجرجاني فقد عرّفها بقوله: «الشطح عبارة عن كلمة، عليها رائحة رعونة ودعوى، وهو من زلات المحققين، فإنه دعوى بحق يفصح بها العارف من غير إذن إلهي بطريق يشعر بالنباهة»^(٣٦).

والملاحظ أن الجرجاني تبنى في الجزء الأول من تعريفه قول ابن عربي، وأضاف إليه بما يوضّح ويؤيد فكرته.

ومما هو جديد بالذكر أن نسيب الاختيار وضّح في الأربعينيات من هذا القرن العلاقة بين الرمز الصوفي والسلوك الشطحي، في قوله: «الرمز الصوفي ليس غاية فنية، وإنما هو وسيلة، وهو يختلف اختلافاً بَيِّناً عن الطريقة الرمزية في الشعر، وذلك لأن الرمزية في الشعر تنشُد الموسيقى، ولا تحفل بالفكرة والمظهر. وفوق هذا كله فهناك اعتبار آخر استدعى الرمز في الشعر الصوفي، وهذا الاعتبار نجم عن الحالات النفسية التي تنشأ عن الأحوال، والمواجد، وتقصّر مادة الألفاظ عن تصويرها تصويراً دقيقاً كل الدقة، فيعمدُ الصوفي إلى الرمز والإشارة ليعبّر عن فيضه الباطني، ويبدع لنفسه مصطلحات خاصة، لا يدرُكها إلا الصوفي، فأعْتَبِرَتْ (شطحات) ...»^(٣٧).

في هذا النصّ تفسير نفسيّ من خلال الإشارة والرمز لظاهرة الشطح الصوفي، يبيّن أن هذا التفسير اعتمد على ظاهرة واحدة، وأهمّل العنصر الرئيسي، وهو أهمية الإيقاع والسماع في استثارة الأحوال والمواجد لبلوغ الشطحات المشار إلى إبداعها الفني في العريضة وخلع العذار.

ارتأى الصديق الأستاذ الدكتور أسعد علي أن في هذا التعريف اللغوي ما يوحي بالمعنى، وهو أن المتصوف يزجر نفسه الأمانة بالسوء ليكبح جماحها ويصعد في آفاقه العليا.

«ادب السماع» في شعر عمر اليافعي البكري

الصوفي الذي تتمثل فيه أحوال المتصوفة، بدءاً من دخولهم الحضرة، ولا شك أن هذا المجلس يضم المريدين والمشاركين الحاضرين، وعلى رأس هؤلاء جميعاً المغنون والعازفون.

ومن المفيد أن نجلو الشطح في مشهدين من المسرح الصوفي، وهما مشهد الغيبة الحضورية، والعريضة الخلاعية.

أما المشهد الأول، وهو الغيبة المشهدية والحضورية فتتمثل في الدورين الثاني والرابع من موشح^(٤٢):

نحن الذين شربنا صافي الهوى فطربنا بمشهد فيه غبنا

عن حسن غيد الرائب الكاعبات الترائب

فاشطح بها ثم غني وارو الصبابة عني فمذهب الحب فني

عقلي بها بات ذاهب و واجب القلب سالب

يؤكد الشاعر في كل مناسبة مذهبه القائم على الحب، ففي

دورين فقط من هذا الموشح ذكر (الهوى)، و(الصبابة)،

و(الحب)، و(العقل)، و(القلب)، وذلك كله من خلال الخمر

والغزل، وشفع ذلك كله بالغيبة المشهدية بعد أن أصبح

مسلوب العقل والقلب معاً.

ويتحدث الشاعر في الدور الثاني في موشح آخر عن

(الوجد)، و(الهيام) من خلال السماع المتمثل في الشطح^(٤٣):

يا عاذلي خلّ الملام واشطح معي

قد جدّ وجدي والهيام فلا أعني

ولم أجِدْ ذوق الكلام في سَمْعِي

يرفض الملام، وقد جدّ الجدّ، وبدأ الشطح، وفقد الوعي،

ولم يجد ذوق الكلام في مسمعه ليغرق في الغيبة المشهدية، وهذه

الغيبة، كما رأينا، تُحتم عليه متابعة الشطح الراقص، ولا بد له

من الخلاعة والعريضة، وهما من مظاهر الشطح، ولا يخلو من

سلوكها صوفي شاطح، فقد الوعي، وأصبح مسلوب العقل

والقلب معاً.

وهكذا يتمثل الشاعر الخلاعة والعريضة في المشهد الثاني

من هذه المسرحية الصوفية:

لقد كان المتصوفة أبعد مدى في وصف الخلاعة والخليع،

والعريضة والمعرّب، ذلك لأن التهتك السلوكي في مجالس

الشطح مذهب قائم بذاته يعتمد على مفهومات خاصة

كما ارتأى الصديق العلامة الأستاذ علي عقله عرسان أن هذا اللفظ هو من الأصل اللغوي (شطح)، ومعناه «تباعد، وجاوز القدر، وسبق، والشطح هو البعد، وشطح المزار وأشطحه أي أبعده».

في اعتقادنا أن الرأيين صالحان في تفسير الشطح، ذلك أن الرأي الأول يعتمد على استخدام المعنى مجازياً وتطورياً، وأن الثاني يعتمد على استخدام المعنى اللغوي في باب القلب المكاني، وهذا كثير في لغة العرب.

ولا بد لنا بعد هذا التوضيح لمفهوم الشطح السماعي من تبيان أحوال الشطح عند الشاعر اليافعي، والملاحظ أنه كان، على الرغم من تواضعه الجَمُّ يُشعرُ مخاطبه أنه كان القدوة في عصره، فهو حقاً كما نعتة معاصره (قطب العصر)، ولسان حاله كان في بعض أحواله يشير إلى منهجه السلوكي الذي يجب على المريد أن يتبعه لأنه المنهج الحق الذي يقوده إلى الهدى والفلاح.

إن القصائد والموشحات الشطحية كثيرة جداً في ديوانه، وقد أحصينا عدد المرات التي تكررت فيه لفظة (الشطح) فبلغت ثمان عشرة مرة، منها عشر مرات بصيغة الفعل الأمرّي (إشطح)^(٣٨)، وثلاث مرات بصيغة الماضي^(٣٩) (شطح)، ومرتان بصيغة المضارع^(٤٠)، وثلاث مرات بصيغة الاسم والمصدر^(٤١). قد يتساءل الإنسان عن بواعث الالتزام الأمرّي، والمُرجّح، فيما نعتده أنه يمثل في هذا المسرح القدوة الذي بيده كل شيء لأن المريدين تابعون، وعليهم واجب الطاعة العمياء التزاماً بأداب السلوك العرفاني.

وأبرز ما لاحظناه أن الشاعر استخدم ضربين من الشطح:

أولهما: شطح المطارحات الودية.

ثانيهما: شطح الحضرات الذكرية.

ولا بد في هذين الضربين من ذكر المراحل التي يتخذها الشاعر في حضرات الذكر النظرية المتخيّلة، أو السلوكية المحقّقة في الالتزام والقواعد السلوكية المعروفة في حلقات الذكر الصوفية.

من المستحسن أن نشير إلى حضرة الذكر، وهي المسرح

بأصحابه من أرباب المذاق.

(دور)

فبادر أيها السيّار وباكِر روضة الأزهار
لتقطف *** زهرة الأسرار وتنشق نفحة الأطياب
أيا وهّاب أيا وهّاب أفِضْ من فيضك المنساب
لسنا بحاجة بعد هذا العرض المسهب عن الشاعر اليافعي
للدلالة على منزلته ومكانته الصوفية، فقد وضحنا في هذا
البحث أهمية الشاعر رائداً من رواد الشعر العربي في مرحلة
هامة من مراحل الفكر العربي، عبر عصوره المديدة، وقد
اتضح أنه كان هؤلاء المتأخرين الفضل في التطور الحضاري
والتواصل التراثي في الإبداع الفكري بين أصالته وجدته
وحداثته.

ومن المفيد في ختام هذا البحث أن نشير إلى بعض
المعاصرين وآرائهم في شعره، نذكر منهم جرجي زيدان، ومما
قاله: «وله ديوان من شعره ورسائله... فيه طائفة حسنة من
الموشحات والأدوار الغنائية...».

ومنهم أستاذي العلامة الدكتور عبدالكريم اليافعي، ومما
قاله: «... وكذلك الشيخ عمر اليافعي، في أشعاره وموشحاته
الغنائية لمحات براقه من سنا الشيخ الأكبر...».

إن وصف إبداعه بأنه لمحات براقه من ابن عربي خير ما
يحمل عبقرية الشاعر اليافعي وإبداعه، وأنه بالنسبة إليه
ومضات البرق الخاطف، وفي هذا ما فيه من الفيض الإبداعي،
والألق الفني، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالمذهب الصفالي
المعتمد على ثلاث نظريات هي نظرية السهولة، ونظرية
الانسجام، ونظرية الصفاء النفسي، وهذه كلها تجعل اليافعي ذا
صفتين، فهو قطب العصر، كما نعتة معاصروه، يجمع القطبتين:
الشعرية والصوفية معاً، وحلقته في جامع بني أمية ما زالت
معروفة باسم (مشهد اليافعي).

هو في القطبية الصوفية إمامها الأوحد، كما نعت نفسه،
وهو في القطبية الشعرية مبدع، له مذهب شعري ملتزم، ذلك
لأن شعره عامة، وموشحاته خاصة، كانت تطويراً كبيراً في
مسيرة الشعر العربي، وفضله أنه جدّد في معانيه وتماثيله
الجمالية، كما أنه اتّسع في استخدام الأساليب والأوزان والأدوار

تتضمن العريضة خلع العذار، وهذا من عريضة الشطح كما
في هذه الأبيات (٤٤):

ليس الحياة سوى الوفا بطاعة الربّ الجلي
فاخرج له عما سوا ه إلى جماءه تدخل
وشمر العزم وسر لقرب باب مغفل
واخلع عذار الحب واشد طخ ما عليك من الخلي
واشرب مدام الوردة حيد الكاس تجلي ثمتلي
واشطح وعريد هائماً لا تستمع للعذل
ومن ذلك قوله (٤٥):

يلومون في خلع العذار أخا الهوى
وعذراً ملاح الحسن تجلي من الخدر
فعذراً لعذالي على حمر حبها
وما شربوا كأساً وقد جهلوا أمري
وقد أنكروا شطحي وخلعي وصبوتي
فوالعصر إنسان العواذل في خسر
عموا في حجاب الجهل عن حب حُسْنِها
وما عندهم علم بأن الهوى عذري
كان خلع العذار مدار حديث الشاعر، وقد شفّعه بذكر
العذر مرتين، وذكر بعد الشطح والخلع والصبوة أن هواه
عذري، وهذا القسم بقوله:

(والعصر إنسان العواذل في خسر)

ذكر الجهلة الذين أعمى الله أبصارهم، ذلك كله لأنهم
أنكروا عليه ثلاثة أشياء: هي الشطح، والخلعة والتصابي.
والملاحظ هنا اعتماده على الاقتباس القرآني في قوله تعالى:
﴿وَالْعَصْرُ إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ﴾ (٤٦).

ومن ذلك قول الشاعر في موشحه (زهرة الأسرار)، وهو
مؤلف من لازمة وخمسة أدوار، في الدورين الثالث والرابع (٤٧):

(دور)

وغب واشطح فلا حجب ولا شك ولا ريب
ولا بُدّ ولا قُرب به كأس التداني طاب
أيا وهّاب، أيا وهّاب أفِضْ من فيضك المنساب

«ادب السماع» في شعر عمر الياقي البكري

- ٢٦- الديوان، القد ٨٠، ص ٢٢٣.
 ٢٧- الديوان، القد ٢٩، ص ٢٣١، ٢٣٢.
 ٢٨- الديوان، ص ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠.
 ٢٩- سورة الحديد (٥٧)، الآية ٣.
 ٣٠- الديوان، ص ١٢٣.
 ٣١- الديوان، القد ٤٧، ص ٢٠٢.
 ٣٢- الديوان، ص ١٥٥، ١٥٦.
 ٣٣- الديوان، ص ٩١.
 ٣٤- القاموس المحيط، مادة «شطح».
 ٣٥- اصطلاحات الشيخ محيي الدين بن العربي، ص ٢٨٥ ملحق بكتاب التعريفات للجرجاني.
 ٣٦- كتاب التعريفات للجرجاني، ص ١٣٢.
 ٣٧- الشعر الصوفي لنسب الاختيار ص ٣١، ٣٢.
 ٣٨- الديوان، ص ٢٠، ٣٨، ٨٠، ٨٤، ٨٤، ١٧٣، ١٩٤، ٢١٥، ٢٢٠، ٢٢٧.
 ٣٩- الديوان، ص ٤٩، ٧٧، ٩٧.
 ٤٠- الديوان، ص ١٧، ٤٠.
 ٤١- الديوان، ص ١١٢، ١١٦، ١٥٠.
 ٤٢- الديوان، القد ٧٤، ص ٢١٩، ٢٢٠.
 ٤٣- الديوان، القد ٨٦، ص ٢٢٧.
 ٤٤- الديوان، ص ٨٣، ٨٤.
 ٤٥- الديوان، ص ١٥٩.
 ٤٦- سورة والعصر (١٠٣)، الآية ١.
 ٤٧- الديوان، ص ١٧٣، القد ١١.
 *** القطف والقطف قطوف دانية.

المراجع

- كتاب عن (خطب العصر) عمر البكري الحسيني الياقي الدمياط المطبوع في اتحاد الكتاب العرب بدمشق للدكتور عمر موسى باشا.

والخانات والأعاريض التراثية والمولدة والمبتكرة.

هكذا كان الشاعر الياقي أميناً حقاً على التراث العربي في العصر العثماني، فلقد حفظ الأمانة التراثية والودعية الشعرية، بقدر استطاعته، في عصره.

المصادر اللوامش

- ١- الشطبي، محمد جميل: روض البشر، ص ١٨٥؛ زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٤، ص ٢٢٢؛ شيخو، الأب لويس: الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج ١، ص ٢٢؛ مقدمة ديوان الياقي، أ- د؛ الزركلي: الأعلام، ج ٥، ص ٢٢٦.
 ٢- مقدمة الديوان، أ.
 ٣- الديوان، ص ٧٣.
 ٤- مدارج السالكين، ج ١، ٤٨٩.
 ٥- الديوان، القد ٣٨، ص ١٩٣.
 * الزفرف: الريح، وزفت الريح وزففت زفيفاً وزففة، وهي سرعة الهبوب والطيران مع صوت.
 ٦- الديوان، القد ٣٩، ص ١٩٣.
 ٧- الديوان، ص ٤٧.
 ٨- الديوان، ص ١٥٦.
 ٩- رواية الرسائل (الهواء)، ص ٢١٢؛ وفي التعريفات، الملحق، ص ٢٩٣.
 ١٠- التعريفات، ص ٢٩٣.
 ١١- شروح سقط الزند، السفر الثاني، القسم الثاني، ص ٥٥٣.
 ١٢- المصدر نفسه، ص ٥٥٣. تعنى بصيدها: أي تأخذ بعنق صيدها.
 ١٣- المصدر نفسه، ص ٥٥٣.
 *** ننه عن الشيء فنهني أي كفه وزجره فكف.
 ١٤- ورد ذكر الحمام في الديوان ص ٧٨، ١١٨، ١٦٥، ١٨٢، ٢١٢، ٢١٧؛ وورد ذكر الورقاء في الديوان ص ٣٨، ٥٠، ٩٧، ١١٨، ١٣٥، ٢٣٥.
 ١٥- التعريفات، ص ٩٣.
 ١٦- القصيدة واردة في كتاب «دراسات فنية في الأدب العربي» للدكتور عبد الكريم الياقي، ص ٣٥٨ و ٣٥٩.
 ١٧- الديوان، ص ٤٩ و ٥٠.
 ١٨- الديوان، القد ٤٦، ص ٢٠١.
 ١٩- حلية الأولياء لأبي نعيم، ج ٩، ص ٣٤٢.
 ٢٠- الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٥٩٠- ٦٥٥.
 ٢١- المصدر نفسه، ص ٥٩١- ٥٩٣.
 ٢٢- الديوان، ص ١٤٥.
 ٢٣- الديوان، القد ٤، ص ١٦٥.
 ٢٤- الديوان، القد ٤، ص ١٦٥.
 ٢٥- الديوان، القد ٩، ص ١٧١.