Page 21

«ادبُ السَّماع» في شعر عمراليافيّ البكريّ

الدكتور عمر موسى باشا
جامعة دمشق ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية

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

قال الاستاذ ان آثار عمر اليافي الشعرية: ١ ـ الديوان الكبير ٢ ـ الديوان الصغير ٣ ـ سفينة اليافي و الآثار النثرية تشتمل على الآثار النثرية العامة والآثار النثرية الخاصة. وتتمثل آداب السماع في الظواهر الغنائية والمظاهر المسرحية فى 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 الغنائيه والسماعية... وتطوّر معنى الغناء فشمل 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 عمراليافي وقال في آخر مقالته:... هكذا كان الشاعر اليافي أميناً حقاً على التراث العربي في العصر العثماني فلقد حفظ الأمانة التراثية والوديعة الشعرية، بقدر استطاعته في عصره.

أبوالوفاء، قطب الدين عمر بن محمد بن محمد[١]، (الدمياطيُّ) محتداً، (اليافيّ) شهرة ومولداً، (الغزيّ) وطناً، (الحنفيّ) مذهباً، (الخَلْوي) طريقة، (البكريّ) مَشْرباً، (الحسينيّ) نسباً»[٢].

ولدالشاعر في مدينة يافا على ساحل بحر الشام سنة ١١٧٣هـ (١٧٥٩م) و قد عاصر خمسة من سلاطين آل عثمان بدءاً بالسلطان مصطفى الثالث، وانتهاء بالسلطان محمود الثاني بن عبدالحميد، ويمكن أن نجمل حياته في خمس مراحل:

١ ـ مرحلة النشأة (١١٧٣ ـ ١١٨٢هـ) في يافا

٢ ـ مرحلة الطلب والعلم (١١٨٣ ـ ١١٩٢هـ) في نابلس ومصر

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

٣ ـ مرحلة التصوف (١١٩٣ ـ ١١٩٧هـ) في غزة

٤ ـ مرحلة التطواف (١١٩٨ ـ ١٢٠١هـ) في بلاد الشام والحجاز

٥ ـ مرحلة الاستقرار (١٢٠٢ ـ ١٢٣٣هـ) في دمشق.

آثاره الأدبية والشعرية والصوفية

الآثار الشعرية

١ ـ الديوان الكبير

يتضمن الديوان ثلاثة أبواب، قُصِرَ البابُ الأوّل على القصائد المقطوعات والمزدوجات، فبلغ عددها مئة وتسعاً وستين قصيدة ومقطّعةً ومزدوجةً ثنائية وغيرها.

ويتضمن البابُ الثاني التخاميس والتشاطير والموشحات والمواليات:

عددالتخاميس: سبعة.

عدد التشاطير: ثلاثة وثلاثون

عدد الموشحات: مئة واثنان

عدد المواليات: سبعة

٢ ـ الديوان الصغير:

يتعلق بمثاني السماع، وقد وردت الإشارة إليه في شعره كثيراً

٣ ـ سفينة اليافي

ضرب جديد من الشعر من مستحدثات العصر العثمانى، تتضمن مقطّعاتٍ هي ــ على الأرجح ــ تأملاتٌ في الحياة، وتعليقاتٌ، ومذكّراتٌ يومية شخصية.

الآثار النثرية

تشتمل على الآثار النثرية العامة، والآثار النثرية الخاصة، وهي أكثر من ثلاثة عشر مؤلفاً، يضيق الوقت عن تعدادها.

ومن المفيد أن نشير إلى رسالته المشهورة:

(قطع النزاع، وكشف القناع، في الرّد على من اعترض على العارف النابلسي فى إباحة السماع).

أصيب الشاعر في المرحلة الأخيرة من حياته بمرض عضال سنة ١٢٣٣هـ (١٨١٨م)، وهو في الستين من عمره، فنادى ربه ضارعاً[٣] وهو على فراش الموت:

يـاربّ! قـد عجز الطبيب فداوني
بخفي لطفك واشفني يا شافي
أنا من ضيوفك قدحسبتُ وإن من
شيم الكريم البَرّ للأضياف
لا تحر مَنّي نيل عفوك واسقني
من حضرة القدس الرحيق الصافي
و اجبُر لكسري إنّني بكَ واثقٌ
وبك اكتفيت وأنت أنت الكافي
حاشاك ربي أن تخيّبني وقد
أعطيتَ ما أرجوه منك خلافي
وتوسلّي ــ فيما أروم ـ محمدٌ
خير الأنام و سيّد الأشراف

آداب السماع

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

أولها: بواعث الطبيعة الغنائية

ثانيها: الظواهر الغنائية والسماعية

ثالثها: عناصر السّماع

ـ ١ ـ

بواعث الطبيعة الغنائية

مما لاشك فيه أن الطبيعة هي المصدر الذي نشأتْ منه الألحان والأنغام، فكانت الطريق إلى الغناء والسماع. والملاحظ أن الشاعر اليافي كان يتغنّى في شعره بذكر الأطيار، ويُكثر من التحدث عنها، ويُشركها في شعره أكثر ممّا نجده عند شعراء الطبيعة أنفسهم.

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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

الجَوْزيّة[٤] في مدارجه.

يلاحظ أن الشاعر كان يتّخذ سبيلين في التحدث عن الحمائم والأطيار:

السبيل الأول: هوالتحدث عن الأطيار بشكل عام، فلا يذكر أسماءها، أو مما لايعرف له وجود أصلاً كالعنقاء المغرب. ولا يختلف الحديث عنها عن الحديث الخاص. من ذلك قوله[٥]:

صلّى الوليُّ ما باكرت سحب الرُّبا
ويمَ السلام على الحبيب المجتبىٰ
ما زَفْزَفٌ* هبّت بأرواح النبا
أو ما شدا طيرُالهواتف مِنْ قُبا

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

ومنها استخدام (الأطيار) جمعاً، وذلك في قوله[٦]:

حتى الهوى صبٌّ يشتاقُهُ
كالغصن له في الروض إطراقُهُ
والأطيار غرّدتْ بالألحانِ
في هوى ذي الحسن العالي
تشدو باللحن
قد ناحت خنساحالي

منظر مسرحيّ، مظهره الطبيعة الغنّاء، بَيْد أن الشاعر يجرّد من هذا كله وصفاً للأطيار المغردة بالألحان صورةً رمزية، كان الشاعر من أبطالها، وهو يتمثل في خنساء حاله تلك الرياض الغنّاء.

كان الشاعر حريصاً على ما يتعلّق بالغناء من خلال ذكر الطيور كالتغريد 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 فى الرمز[٧]:

صلّى عليه الله ما الصبُّ سعى
ممتطياً إلى الحمى (عنقا الدعا)

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

ومن المفيد أن نعود إلى تراثنا الشعريّ والأثريّ لنجلو صورة العنقاء، فنتحدث عن العنقاء، المخيفة المجهولة، ومما هو جدير بالذكر أن الشاعر اليافي خصّ العنقاء المغربة بأربعة أبيات، تخيّلها بشكلها الأسطوري الغريب في قوله[٨]:

وإذا العنايةُ لا حظتْك عيونُها
لا تخشَ من بأسٍ فأنت تُصانُ
وبكلّ أرضٍ قد نزلتَ قفارها
نمْ فالمخاوف كلُّهنّ أمانُ
واصطدبها (العنقاء) فهيَ حبائلٌ
واطعن بها الأعداء فهي سنانُ
وافتح كنوز الأرض فهي عزائم
واقتد بها الجوزاء فهي عِنانُ

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

ومن المستحسن أن نستأنس بالمفهوم اللغوي لهذا الطير الأسطوري، المعروف بـ (العنقاء المغرب أو المغربة)، فهي «طائر عظيم، معروف الاسم، مجهول الجسم». وفي الاصطلاح عند ابن عربي: «العنقاء هواهباء[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، فاختطفت جارية أوصبياً، فدعا عليها حنظلة بن صفوان، وهو نبيّ من أهل الرسّ، فغابت إلى اليوم، وهذا من أحاديث الأعراب التي تجري مجرى غيرها... ويقال: (عنقاء مغرب) على الصفة، و (عنقاء مغرب)، بالإضافة، والصفة

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

أقيس»(١١).

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

هذان التعريفان للتبريزيّ والبطليوسيّ في معرض شرح دالية أبي العلاء وقد استهلها بقوله(١٣).

أرى العنقاء تكْبُر أنْ تُصادا
فعاند من تطيق له عنادا
وما نهنهت **في طلب ولكن
هي الأيام لا تعطي مرادا

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

والسبيل الثاني خاص، يتحدث فيه اليافي عن طيور معروفة، كالورقاء، والهزار، والبلبل، والقمريّ...

«الحمامة الورقاء»

تضمن شعر اليافي 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، يتشرّب فيه السواد، وهو الأقل».

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

وقد اختار اليافي الورقاء من الحمام، ولم يكن اختياره عبثاً، فهي ذات دلالة صوفية هامة، وقد عرّفها ابن عربيّ: «الورقاء: النفس الكلية، وهواللوح المحفوظ»(١٥).

ورمز ابن سينا ذو مغزى عميق جداً، وذلك في مستهلّ قصيدته المشهورة(١٦):

هبطت إليك من المحلّ الأرفع
ورقاءُ ذات تعزّز وتمنّع
محجوبة عن كلّ مقلة ناظرٍ
وهي الّتي سفرت ولم تتبرقع

يؤكد هذا الرمز قول الشاعر اليافي في قصيدة له(١٧):

وهي حورٌ عينٌ و حوراء عين
حِرتُ في حسن وصفِها المضويّ
وهي (ورقاء) دوح روضة خضر
ذي حياة في العالم الكونيّ
كم تلت من فنونها بالأفانيـ
ـن فأفنت بشدوها كل حيّ

تؤكد الشواهد الكثيرة أن المنطلق من الحمامة الورقاء، لأنها الأصل عند الشاعر، وتقترن بالبلبل، والهزار، والقمري، وهذا كله في هذا المسرح الذهني الصوفي الذي تخيله الشاعر وصنعه على عينه.

«هزار الحال»

ذكره تسع مرات في ديوانه، وهو أكثر الأطيار ذكراً في قصائده بعد الحمامة الورقاء.

كما أكثر الشاعر من ذكر البلبل، وشفعه أحياناً بخلع العذار، وهجر العذّال، وارتشاف طِلا 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)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

(دور)

كـن بالـذكـر كـ(بلبـل الأقفـاص)
لاتـرهـب مـن دانٍ ومـن قـاص
وادخـل فيهـا بـ(سورة الإخـلاص)
كـي تعـرف (لا إلـه إلا الله)

بدأ الشاعـر بجنّة الأذكار، والذكر سماع، وأناشيـد صوفية، ويتوقـف الشاعـر بعدالمنظر السـابق، وخلـع النعلين، وهجر الأغيار، ليطلب منا في المنظر الثاني أن نكون كالبلابل المغردة في أقفاصهـا، فلا نـرهب القـاصي أو الداني مـن الأغيار، وليكـن سبيلنا إلى ذلك كله بتلاوة سورة (الإخلاص)، ولهذه السورة في القرآن خصائص، وأحـاديث دينية، يضيق البحث عـن ذكرها الآن.

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

«إلهي! مـا أصغيـت إلى صـوت حيـوان، ولا إلى حفيـف شجر، ولا خـرير ماء، ولا تـرنّم طائر، ولا تنعّـم ظلّ، ولا دويّ لريح، ولا قعقعـة رعد، إلاّ وجدتها شاهدة بوحـدانيتك ، دالّة على أنه ليس كمثلك شيء».

ومما لا شك فيه أن الشاعر كـان متأثراً بما ورد في القرآن من ذكر للطير، ومنطـق الطير، وفي ذكر سليمان الحكيـم ما يـوضح ذلك كله.

ـ ٢ ـ
الظواهر الغنائية والسماعية

في اللغـة أن الغنـاء هـو السماع، أو مـن السماع، كما في اللسان، والغنـاء من الصوت مـا طرّب به... كما في القـاموس، وتطوّر المعنـى فشمل القـرآن الكريـم، وفي الحديث الشريـف «ليس منا من لم يتغنّ بالقرآن»... وهذا يؤدي بنا بالتالي للإدراك العلاقة بين القرآن والسماع، وهذه من أهم المسائل التي كانت مـوضـع نقاش بين الفقهـاء والمتصـوفـة والمختصين في الأدب والفن.

مفهوم السماع عند عرسان

لا بـدلنا مـن الإشـارة إلى أن الأستـاذ العلامـة علي عقلـة عـرسان قـد بحث العـلاقة بين الغنـاء والسماع بدءاً بـالعصر الجاهلي وانتهاء بحلقـات الذكـر عند المتصـوفة في فصـل هام مستقل بعنوان (حلقات الذكر الصوفية)[٢٠]. وقد استفدنا منه فائدة كبرى وأغنانا عن سواه.

تحدث المؤلف في مطلع الفصل عـن أهمية السماع والسمر في حياة العربي إبّان الجاهلية و في ظلال الإسلام، وأشار إلى أن السماع في الإسلام «مباح عنـد فئة من المجتهديـن ومكروه عند فئة»[٢١].

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

واستطـرد يقـول بعـد ذلـك: «من الأمـور التـي لابـد مـن إدراكها: أولاً: أن السماع، بـالرغـم من اتصالـه بالغنـاء، يحتل مكانة خـاصة، وله مواصفـات تجلعه يتميز بالغنـاء، وينفصل عنه... ولذلـك أصبح السماع، بالمفهوم الصـوفي، منفصلاً عن الغناء في الحياة العربية».

ولابدّ من الإشاره هنا إلى تطـور جديد في السماع، ذلك أنه قد انتقل إلى ضرب من ضروب الرقـص التراثي المقرون بالغناء وهذا الذي اصطلح عليه بالسماح، وهو في اعتقادنا أنه السماع المتجدد، وهو ما سوف نبحثة في علاقة السماع بالسماح.

علاقة السماع بالسماح

ورثنـا رقص السماح المشفـوع بالغنـاء الجماعـي وفق نظـام حركي خاص متّبع، وهو في واقع أمره، توكيد مطوَّر من الشطح الصوفي، وفي اعتقـادنا أن لفظـه محرف من لفـظ السماع نفسه، لتقارب اللفظين أولاً، وتقارب مخارج الحرفين العين والحاء ثانياً، ولا نكون مجانبين الصواب إن قلنا إنه مـرادف له، إذا استبعدنا

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

الأصل الواحد.

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

ما الألسن في الأسحار شَدَتْ
ونفوس القوم بها سَعِدَتْ
اِنْعَمْ يارِبِّ بما قصدتْ
(واسمح للسامع) ما نَشَدَتْ
قُم نحو حِماه وابتهج

ومن ذلك قوله في موشح آخرَ له(٢٣):

بالخمر العتيقِ يكشف القناعْ
والراح الرحيقِ يدني (للسماعْ)
فاكرع يا رفيقي كأساً بالتباعْ
وكرّرْ وواصل مُدام المُدام

ذكر السماع في هذا الدور وشفعه بالسماح في الدور الذي يليه، وهو قوله(٢٤):

ليس تلقى صافي عند غيري راح
فاز من يوافي بذات الوشاح
ما المحب اليافي يرتجي (السماح)
حيث وافى آمل أحسن الختام

ويبدو أن السماع السماحيّ كان واضحاً في مذهب الشاعر الغنيّ 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 أدقّ في لفظ (السماح) نفسه في مطلع لازمة موشح بقوله(٢٥):

نور شمس القرب أشرقْ من سما حيّ الحبيب
وبسحب الفيض أغدقْ فشفى قلب الكئيب

والظاهر اللفظي هو في الأصل (من سماء حي الحبيب) بعد تخفيف الهمزة المحذوفة بضرورة شعرية، ولو أننا وحّدنا لفظي (سماء) و (حيّ) المتضايفين لتولد منهما اللفظ المنسوب (سماحيّ) من السماحة نسبة إليها، فتغدو الإضافة الثلاثية إضافة ثنائية، وفي هذا الجمع عمق في الرمز الصوفيّ، صنعه على عينه، ووفق مذهبه الفني.

وتماثيله السماعية كثيرة، يحسن بنا الوقوف عند اللازمة والدور الأول من هذا الموشح الذي يقول فيه(٢٦):

كل شيء فانٍ والباقي وجه محبوبي
وهو شمس الحان والساقي كأسه مشروبي
لما لاح للأرواح بالأرواح في الأرواح
من صدى الآلات غيبني في وجودي عنّي
(دور)
اسمع الألحان من شاد عنه قد أعرب
كلنا ركبان للحادي وبه نطرب
لاسماع في الأسماع والإسماع في إيقاع
غيره مسموع أشهدني في شهودي منّي

ظواهر ثلاث في هذين المقطعين، على غاية من الأهمية:

الظاهرة الأولى: وهي السماع الخمريّ، من خلال قوله: (شمس الحان)، و (الساقي)، و (كأنه مشروبي)، وقد صوّر ذلك من خلال قوله: (كل شيء فان ـ والباقي ـ وجه محبوبي) هوالله.

والظاهرة الثانية: وهي السماع الغنائي، من خلال قوله: (صدى الآلات)، و (الإيقاع)، و(السماع)، و(الإسماع)، و(نطرب)، و(الشادي)، و(الألحان) والطريف أن الشاعر حاول أن يفلسف السماع، ويوضح علاقته (بالأسماع)، (والإسماع)، (والمسموع).

ولا نعرفُ ذكراً للسماع 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 السماويّ، فقد لاح الله للأرواح، ورمز من خلالها (بالباء) (وفي) الجارتين الداخلتين على الأرواح بعد(اللام) في الأرواح الأولى، ولكل شبه جملة، مغزاه الصوفيّ الخاصّ به؛ ومن هذا التكرار الروحيّ الثلاثي يُعرّج الشاعر في معراج التجلّي ليحظى بالمشهد العينيّ.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

ـ٣ـ
عناصر السماع

لابدّ 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 عقلة عرسان، وكان لآرائه القيمة الفضل في هذا العرض المفصل.

يبقىٰ أن نشير إلى أن الشاعر اليافي آثر 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 الدنيويّ وأمّا المثاني فلم تستخدم إلا في الحب الإلهي والتوحيدِ في حلقاتِ الذكر، ومن هذا المنطق فإن الشاعر اليافي رائد شعراء المثاني التوحيدية.

شواهد المثاني كثيرة نكتفي منها بهذا التمثال المثانيّ 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 عرشِ الاستوا　　علينا حبُّنا استوى
وقد أحَطْنا بالهوى　　عِلْماً غدا لنا عَيْنا

(دور)

مِنْ سَمعنا على الشُّهود　　(مثاني) توحيد الوجود
وفي بلا ستّ حدود　　سبعٌ بها لها طِبْنا

(دور)

تلكَ (المثاني) بالمَذاقْ　　تعلو على السَّبع الطِّباقْ
يأتي الحجازُ من العراقْ　　موحِّداً بها غنّى

(دور)

أفنانُ روضاتِ الفنونْ　　أثمارُها زَهْرُ الشؤونْ
بلبلُها شجا الشُّجون　　له في أيْكها مَغْنىٰ

هذه المثانية السماعية تسمو سمواً رفيعاً، وفي كل اصطلاح فيها رمز صوفيّ، من خلال هذا المسرح الذهنيّ، على عرش الاستواء، وقد سيطر الحب الإلهي على الشاعر، وهو على هذه الحال الالهيّة، وهذا هو **المنظر الأول**.

والمنظر الثاني يؤكد لنا فكرة السماع في قوله (سَمْعُنا)، لكننا نبقى في مسرح السبع الطِّباق، كما طاب له الحبُّ في عرش الاستواء في المنظر السابق.

والمنظر الثالث يرتفع فيه الشاعر اليافي من السبع الطباق للتجلّي بالمثاني، وهي هذا القرآن الكريم ليحظى بالتجلّي الأعظم، بَيْدأنه يستخدم المعنى المجازي الثاني، وهو الألحان، فيذكر منها (الحجاز) و(العراقي)، ومن المثاني القرآنية، والمثاني الايقاعية يتسنّم الشاعر قمّة التوحيد المطلق.

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

الموسيقى الشعرية والآلات الموسيقية

تؤلف الموسيقا العنصر الثاني من عناصر السماع، ولابدّ لها من استخدام الآلات لكي تصحب الغناء. ومن المفيد أن نبدأ بدراسة الموسيقا الشعرية عندالياقي، ثم دراسة الآلات الموسيقية.

ولابدّ 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 المأثورة المعروفة في التراث الشعبي ثم نقلت إلى الموشحات بمعانٍ صوفية جديدةٍ مستحدثةٍ.

لقد اتضح لنا من دراسة هذه الأعاريض أنّها ضمن أربعة أنواع:

أولاً: الأعاريض التراثية الأصيلة، وعددها: اثنان واربعون موشحاً.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

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

ثالثاً: الأعاريض الدخيلة، وعددها: أربعة موشحات.

رابعاً: الأعاريض المبتكرة الذاتيه، 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، والرست، والأوج، والبيات والركب، والعجم، والصبا، والساذكار، والشهناز بوسليك، والمصري والعراقي، وأصفهان، والنوى، والماهور، والمجير، والأكرك مشفوعاً بالأوج.

ومن المستحسن أن نستمع إلى موشح كامل، نجهل العروض الذي نظم على وزنه، وكل ما نعرفه أنه من نغم (الأكرك)، و مقام الأوج[٢٨].

(اللازمة)

قد طاب كأسُ الصَّفا لمّا صفا الدَّنْ
إلى الندامىٰ صَفَا والليلُ قد جَنْ
والصبُّ دَنْدَنْ لما دنا الدّن
والكَاسُ عَنْعَنْ حديث راوي الصّفا

وهو المسلسل

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

ونكتفي بالإشارة هنا إلى ذكره، وهو أنه (الصبّ) العاشق الذي يدندن، و «الدندنة أن تسمع من الرجل نغمة، ولا تفهم مايقول». وفي الحديث النبوي: «حولها ندندن». والملاحظ أن الشاعر استخدم أسلوب الحديث النبوي في (عنعن)، والحديث، والراوي.

يتضمن هذا الموشحة سبعة أدوار:

(دور)

ساقي المدام انجلىٰ إذ صبَّ للصبّ
كأساً إذا مرّ حلا وإن قسا حنْ
فهام وَجْداً وأم نجداً
وسار جدّاً حتى إلى حسن من

يهوى توصّل

(دور)

أخو الهوى وابنهُ أنا لهُ أَبْ
لابل أنا عينُه لا (من) ولا (عن)
والحبّ لي فنْ فخذه عن (من)
لهُ تعيّنْ من قبل أن حكمه

فينا تنزّل

(دور)

وجه الحبيب انجلى ولاح بالحُسْن
بعد الجفا والقِلى بالوصل قد مَنْ
لكنه سيفاً سَنْ سيفاً به سَنْ
قتلي فأحسنْ وهكذا من غَدا

يهوى ليُقتل

(دور)

أنا قتيل الهوىٰ شهيد في بَدْرْ
على الحياة احتوىٰ حيّ حوى الأمنْ
وهو بما منْ محبوبه امتنْ
عليه قد مَنْ وما غوى في الهوى

ولم يكن ضلْ

(دور)

أنا الذي في الهوىٰ كلّي تكوّن
قلبي غدا مستوىٰ به تمكّنْ
وما تلوّن سلوّى و لا مَنْ

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

لـــولاه قـــــد أَنْ لمـــا بـــد للعيـــونْ

جسم معلّل

(دور)

يا عـــاذلي لا تجـدْ مَـنْ يسمـع العَـذْل
عـــن المـــلام اتّعـد فـالحـب أثخـــنْ
سهمـــاً تمكـــنْ في القلـب قَـدرَنْ
وعـــاذلي ظـــنْ بـــأَن لي مسمعـاً

لمن تقوّل

(دور)

مـذ لاح بدر الحبيب كلّـي غـدا عَيْـنْ
ولي بعيـــن المغيـب للحـــبّ عـيّـن
دعـــــــا وأذّنْ أخفـــى وأَعـــلنْ
لمّـــا تبيّـــنْ أنـــه قـد بدا

آخرٌ و أول

والواقع أن جمال هذا الموشح حتّم علينا إيراده كاملاً، ذلك لأن الحب هو الجوهر الذي يؤمن به المتصوفة إيماناً أعمى، ولا تصوف عندهم من غيرالحب، ولا تصوف بغيرالسماع، وللسماع آداب تتمثل في البواطن للتتجلى في الظواهر غناءً و سماعاً وشطحاً وعربدة من خلال خلع العذار. وقد لاحظنا أن الشاعر اليافي جعل السماع عماده فى 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 أخر 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)، (وهام وجداً).

والملاحظة الثانية: الأنيّة 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 كلّـــي تكـــوّن

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 عيّن).

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

ويظهر استخدام مصطلحات الحديث النبوي في اللازمة في قوله (عَنْعَنَ)، 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.

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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

فمن القصيد قوله[٣٠]:

اسمع مثـــانيَ توحيـد السّماع على
(قـانـونِ) أو تـارِ وَتْـرٍ غيرِ مشفـوع
وكـلُّ اَلحانِ آلاتِ الوجـــودِ تَـرى
بها جميعي وقـد لاحـت بمجموعي

جمع في جوقته المسرحية المثانيَ والسماعَ والقانونَ والأوتارَ جمعاً، والوَتَرَ مفرداً، والآلاتِ الموسيقية كُلَّها في الوجود، وماذا أبقى بعد هـذا كلـه للجوقات الموسيقية الأخرى في عصرنا الحديث.

ومن الموشح قوله[٣١] في الدور الثالث، والخانة الرابعة من موشح خَصَّ به أستاذَ الأساتذة عَبدالغني النابلسي، صاحب الفتوى فى إباحة السماع:

صـوتُ المثـاني يعلو في ... توحيـدِه السبعَ الطبـاقْ
وبنغمـةِ السّـرِ الخفيْ ... يأتي الحجازُ من العـراقْ
وبنفخة الناي الصفيْ ... صفا لنـا كـأسُ المذاقْ
ولـه النيـابةُ عـن (كُنِ) ... وكـلُّ مَـنْ ذاق عَـرَفْ

هكـذا كـان الشـاعر يعمـد إلى الإكثـار مـن ذكـر الآلات الموسيقية في بعـض المناسبات والتماثيـل السماعية سـواءٌ أكان ذلك في الموشحات كما رأينا أم في القصيد، وخاصة حين يكون ذلك متعلقاً بأستاذه النابلسي، صـاحب نظرية السماع، واليافي هـو الصـوفيّ الأمينُ على السماع، فهـو كـل شيء في التصـوف بمعناه الكلّـي الاصطلاحـيّ، ويكفي أن نختتـم ذكرَ الآلات المـوسيقيـة بهذا التمثـال السماعـيّ مشطـرّاً فيـه أبيـاتـا للنابلسي[٣٢].

لنـا تُعـربُ الآلاتُ والنُّطقُ أعجـمُ
ومهمَـلُ حرفِ اللّحـن بالحال معجَـمُ
وأنغـامُ إلهامِ (السّماع) بـــروحِنـــا
تبـثّ لنـا سـرّ الحبيـب فنفهـمُ
وقـد صـرّح (النايُ) الـرخيمُ بمانـوى
لنـا عـن صَبـا نجـد التجلّي يُترجـمُ
وأفصـح قـولاً وهـو أبكـمُ في الـورى
فيـا عَجَبـاً مـن مُفْصـحٍ وهـو أبكمُ
(للعُـودِ) تلـــويحٌ (وللـدَّفّ) نَقْـرةٌ
وفي(الصَّنْـجِ) تلميـحُ الإشـارة يُفْهـمُ
ويُسرُّ لنـــا (السِّنطيرُ) سرّاً بجهـــرِه
ويُبـدي لنـا (الطُّنبورُ) معنىً ويَكْتُـمُ
ومـاذا سـوى الأنفـاس مِـنْ كـلِّ آلـةٍ
ونحـــنُ بـها في روضـــةٍ نتنعّـــمُ
تُحـدّث عـــن أوتـارِ وَتْـــرِ سماعنـا
ونحـنُ سكـوتٌ والهـــوى يتكلّـــمُ

الأبيات غنيّة عن كل بيان وتبيان، فقد استخدم الشاعر في جوقته الصوفيـة ما لم يستخدمْه أيُّ شاعرٍ في أدبنـا العربي كله، ولابدلنا من الملاحظات التالية:

الملاحظة الأولى: حـرص الشاعـر على ذكر السماع، وقـد تكرر مرتين في البيتين الثاني والأخير.

والملاحظة الثانية: ذكره (الآلات) جمعاً ومفرداً مـن كل آلة، ونطقهـا الأعجـم، وهـذا دلالة على أن لغـة الموسيقـا عـالميـة، تتجاوز اللغات والأجناس، ويصوّر الشـاعر هذا السكون من المريديـن والحاضرين تقـديساً لهذا السماع المتجلّي مـن خلال الآلات العازفة معاً.

والملاحظة الثـالثة: أنـه لم يقتصر على ذكـر الآلات جمعـاً هكذا، وإنما خصّ كل آلة على حدة، وشفعها بفعل خاص بها، أو دالٍّ عليها، وذكر الألحان الصادحة منها.

بـدأ بـذكر (النـاي) الـرخيـم، وشفـع ذكره بـإيـراد ألحان (النـوى)، و(الصبـا)، وخصّـه بفعـل (صرّح)، و(أفصـح)، و(ترجـم). وثنّى بذكر (العـود) وخصّه بالفعل (لـوّح)؛ وثلّث بذكر (الدفّ)، وخصّه بالنقرة، من الفعل (نقر)، والنقر خاص بـالعـود والـدف، كما في الاصطـلاح اللغـوي؛ وربّـع بـذكـر (الصنج) وخصّه بالتلميح الإشاري، من الفعل (لمّح)؛ وخمّس بذكر (السِّنطير)، وخصّه بفعل (سرّ) ومثّله كمن يسرّ السرّ؛ وهو يصدح بجهـره وهذا إيغال في الـرمز، وكأنما كـان يطرب لحرفي السين والـراء، من أول حـرف في لفظ (السنطير) وهـو السين، وآخر حرف وهو الراء، ليولّد منهما السرّ، وفي السرّ نفسه يكمن السماع الصوفي.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

ويسدّس بذكر (الطُّنبور)، ويشخّصه، فيُبرز من خلال ذلك المعاني تارة، ويكتمها أ خرى، وكأنما كان يشير إلى بعض اللحظات حين يتوقّف (الطِّنبار) عن العزف، وهما بمعنى واحد.

لقد بَعَثَ الحياةَ في هذه الآلاتِ مجتمعةً، فتساءل: (وماذا سوى الأنفاس من كل آلة؟!). وهذا التساؤل غنيّ وحده عن كلّ وصفٍ يُشَخِّص، وكل ما يمثّل التجريد، إذ بدأ بالآلات مجموعة، وعدّدها، فكانت ستاً، ثم أفردها في قوله: (بكلّ آلة)، واختتم أبياتَه الثمانية بالعودة إلى التحدث عن أ وتار وَتَرَ السماع في هذا المجلس الغنائيّ، وقد أخذ الطرب منه مأخذه، فانتشىٰ الحاضرون، وهم سكَوت ، والمتكلم الوحيد هو هذا الهوى الإيقاعي الذي يسمو بأرواحهم للهوى الكلّي للحظوة بالمشهد العيني.

يتضح مما تقدم أن الشاعر اليافي أعطى الآلات الموسيقية حقها، وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على أن استخدامها بهذا الشكل الفني الواسع يوضّح تطور الموسيقا الشرقية، وللمتصوفة القِدح المعلىٰ في بعثها الفنيّ.

الرقص والشطح الصوفي

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

ولا بدلنا من الإشارة إلى أن فكرة المسرح كانت حقيقة واقعية متمثلة في ذهن الشاعر اليافيّ، ومن المفيد أن نورد قوله مصوّراً حضرة الزلفى بأنها (المسرح الأعلى)، ولم يُعرف مثل هذا الاستخدام عند غيره[٣٣]:

سلامٌ كأزهار الرياضِ النوافحِ
يَروْحُ بروْح الرَّوحِ زاكي الروائحِ
تطوفُ بها الأفلاك في كعبة العُلا
مِن الحضرة الزلْفى بأعلى المَسارحِ

و شواهد الرقص كثيرة، وأما الشطح فهو الغالب على معاني الشاعر الصوفية، وبابه أوسع لأن الرقص بعضُ ظواهره، ولا بدلنا من تعريف الشطح وتوضيح مفهومه الاصطلاحي.

ليس في معاني اللغة تفسير محدّد لمفهوم الشطح المعروف في السماع الصوفيّ، وكل ما تمدنا به المعجمات أ ن (شِطِّحْ) 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 وضحّ في الأربعينيات من هذا القرن العلاقة بين الرمز الصوفي والسلوك الشطحي، في قوله: «فالرمز الصوفي ليس غاية فنية، وإنما هو وسيلة، وهو يختلف اختلافاً بيّناً عن الطريقة الرمزية في الشعر، وذلك لأن الرمزية في الشعر تنشد الموسيقية، 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، وتقصُرُ مادةُ الألفاظ عن تصويرها تصويراً دقيقاً كل الدقة، فيَعَمُدُ الصوفيُّ إلى الرمز والإشارة ليعبِّرَ عن فيضه الباطنيّ، ويبدعَ لنفسه مصطلحاتٍ خاصة، لايُدركها إلاّ الصوفي، فأعتُبِرَتْ (شطحاتٍ) ...»[٣٧].

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

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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

كما ارتأى الصديق العلاّمة الأستاذ علي عقلة عرسان أن هذا اللفظ هو من الأصل اللغوي (شحط)، ومعناه «تباعد، وجاوز القدر، وسبق، والشحط هو البعد، وشحط المزار وأشحطه 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 بدلنا بعد هذا التوضيح لمفهوم الشطح السماعي من تبيان أحوال الشطح عند الشاعر اليافي، والملاحظ أنه كان، على الرغم من تواضعه الجمّ يُشْعِرُ مخاطبه أنه كان القدوة في عصره، فهو حقاً كما نعته معاصروه (قطب العصر)، ولسان حاله كان في بعض أحواله يشير إلى منهجه السلوكيّ الذي يجب على المريد أن يتبّعه لأنه المنهج الحقّ الذي يقوده إلى الهدى والفلاح.

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

وأبرز ما لاحظناه أن الشاعر استخدم ضَرْبين من الشطح:

أولهما: شطح المطارحات الودية.

ثانيهما: شطح الحضرات الذكرية.

ولابد في هذين الضربين من ذكر المراحل التي يتخذها الشاعر في حضرات الذكر النظرية المتخيَّلة، أو السلوكية المحقَّقَة في الالتزام والقواعد السلوكية المعروفة في حلقات الذكر الصوفية.

من المستحسن أ ن نشير إلى حضرة الذكر، وهي المسرح الصوفي الذي تتمثّل فيه أحوال المتصوفة، بدءاً من دخولهم الحضرة، ولا شك أ ن هذا المجلس يضم المريدين والمشاركين الحاضرين، وعلى رأس هؤلاء جميعاً المغنون والعازفون.

ومن المفيد أن نجلوَ الشطح في مشهدين من المسرح الصوفي، وهما مشهد الغيبة الحضورية، والعربدةالخلاعية.

أما المشهد الأول، وهو الغيبة المشهدية والحضورية فتتمثل في الدورين الثاني والرابع من موشح[٤٢]:

نُحن الذين شَرِبْنا صَافْي الهوى فطربنا بمشهد فيه غِبنا
عن حسن غيد الربائبْ الكاعباتِ الترائبْ
فاشطح بها ثمّ غنِّ وارو الصَّبابة عنّي فمذهب الحبّ فنّي
عقلي بها بات ذاهبْ و واجبُ القلب سالبْ

يؤكد الشاعرفي كل مناسبة مذهبه القائم على الحبّ، 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 أ صبح 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 الملامْ واشطح معي
قد جدَّ وجدي والهيامْ فلا أعي
ولم أَجِدْ ذوقَ الكلام في مَسْمعي

يرفض الملام، وقد جد الجِدُّ، وبدأ الشطحُ، وفَقَد الوعيَ، ولم يجد ذوقَ الكلام في مسمعه ليغرَق في الغيبةِ المشهدية، وهذه الغيبةُ، كما رأينا، تُحتّم عليه متابعةَ الشطح الراقص، ولابد له من الخلاعة والعربدة، وهما من مظاهر الشطح، ولا يخلو من سلوكها صوفيّ شاطح، فَقَد الوعي، وأصبح مسلوب العقل والقلب معاً.

وهكذا يتمثل الشاعر الخلاعة والعربدة في المشهد الثاني من هذه المسرحية الصوفية:

لقد كان المتصوفة أبعد مدى في وصف الخلاعة والخليع، والعربدة والمعربد، ذلك لأن التهتّك السلوكي في مجالس الشطح مذهب قائم بذاته يعتمد على مفهومات خاصة

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

بأصحابه من أرباب المذاق.

تتضمن العربدة خلع العذار، وهذا من عربدة الشطح كما في هذه الأبيات(٤٤):

ليس الحياةُ سوى الوفا ... ة بطاعةِ الربِّ الجَلِي
فاخرُجْ له عمّا سوا ... ه إلى حِماه تَدْخُلِ
وشَمِّرِ العزمَ وسِرْ ... لقربِ بابٍ مُعْتَلِ
واخْلَعْ عِذارَ الحبِّ واشـ ... ـطحْ ما عليكَ من الخَلِي
واشرَبْ مُدامَ الوِرْدَ حيـ ... ـثُ الكاسُ يُجْلى مُمتلي
واشْطَحْ وعَرْبِدْ هائماً ... لا تَسْتَمِعْ للعُذَّلِ

ومن ذلك قوله(٤٥):

يلومون في خَلْعِ العِذار أخا الهوى
وعُذْراً مِلاحُ الحسن تُجلى من الخِدْر
فعذراً لعذّالي على خَمرِ حبّها
وما شربوا كأسي وقد جهلوا أمري
وقد أنكروا شَطْحي وخَلْعي وصَبْوتي
فوالعصرِ إنسانُ العواذِل في خُسرِ
عَمُوا في حجابِ الجهلِ عن حبِّ حُسْنِها
وما عندهم علمٌ بأن الهوى عُذْري

كان خلع العذار مدار حديث الشاعر، وقد شفعه 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 كلُّه لأنهم أنكروا عليه ثلاثة أشياء: هي الشطح، والخلاعة والتصابي. والملاحظ هنا اعتماده على الاقتباس القرآني في قوله تعالى: ﴿والعَصر إن الإنسان لفي خُسر﴾(٤٦).

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

(دور)

وغبْ واشطحْ فلا حُجْبُ ... ولا شكٌّ ولا رَيْبُ
ولا بُعْدٌ ولا قُرْبُ ... به كأسُ التداني طاب
أيا وهّابُ، أيا وهّابْ ... أفِضْ من فيضِكَ المنساب

(دور)

فبادر أيُّها السيّار ... وباكِرْ روضَة الأزهار
لتقطِف*** زَهرة الأسرار ... وتنشَق نفحة الأطياب
أيا وهّاب أيا وهّاب ... أفِضْ من فيضِكَ المنساب

لسنا بحاجة بعد هذا العرض المسهب عن الشاعر اليافي 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 لهؤلاء المتأخرين الفضلُ في التطورِ الحضاريّ والتواصلِ التُراثيّ في الإبداعِ الفكريّ 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 اليافي، ومما قاله: «...وكذلك الشيخ عمر اليافي، في أشعاره وموشحاته الغنائية لمحات برّاقه من سنا الشيخ الأكبر...».

إن وصف إبداعه بأنه لمحاتٌ براقة من ابن عربي خير ما يجمل عبقرية الشاعر اليافي وإبداعه، وأنه بالنسبة إليه ومضاتُ البرقِ الخاطف، وفي هذا مافيه من الفيضِ الإبداعيّ، والألَقِ الفنيّ، وهو ما اصطلحنا على تَسميته بالمذهب الصفالي المعتمد على ثلاث نظريات هي نظريةُ السهولة، ونظريةُ الانسجام، ونظريةُ الصفاء النفسي، وهذه كلُّها تجعل اليافيَّ ذا صفتين، فهو قطب العصر، كما نعته معاصروه، يجمع القطبتين: الشعرية والصوفية معاً، وحلقته في جامع بني أمية ما زالت معروفة باسم (مشهد اليافي).

هو في القطبية الصوفية إمامها الأوحد، كما نعت نفسه، وهو في القطبية الشعرية مبدعٌ، له مذهبٌ شعريٌّ ملتَزَمٌ، ذلك لأن شعرَه عامة، وموشحاته خاصةً، كانت تطويراً كبيراً في مسيرة الشعر العربي، وفضلُه أنه جدَّد في معانيه وتماثيلِه الجمالية، كما أنه اتّسع في استخدام الأساليب والأوزانِ والأدوار

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]

والخانات والأعاريض التراثية والمولّدة والمبتكرة.

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

المصادر اللهوامش

١ـ الشطيّ، محمد جميل: روض البشر، ص ١٨٥؛ زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٤، ص ٢٢٢؛ شيخو، ا لأب لويس: الآداب العربية في القرن التاسع عشر ج ١، ص٢٢ ؛ مقدمة ديوان اليافي،أ ـ د؛ الزركلي: الأعلام، ج٥، ص ٢٢٦.

٢ـ مقدمة الديوان، أ.

٣ـ الديوان، ص ٧٣.

٤ـ مدارج السالكين، ج ١، ٤٨٩.

٥ـ الديوان، القد ٣٨، ص ١٩٣.

* الزفرف: الريح، وزفّت الريح وزفزفت زفيفاً وزفزفة، وهي سرعة الهبوب والطيران مع صوت.

٦ـ الديوان، القد ٣٩، ص ١٩٣.

٧ـ الديوان، ص ٤٧.

٨ ـ الديوان، ص ١٥٦.

٩ـ رواية الرسائل (الهواء)، ص ٢١٢؛ وفي التعريفات، الملحق، ص ٢٩٣.

١٠ـ التعريفات، ص ٢٩٣.

١١ـ شروح سقط الزند، السفر الثاني، القسم الثاني، ص ٥٥٣.

١٢ـ المصدر نفسه، ص ٥٥٣. تعنّق بصيدها : أي تأخذ بعنق صيدها.

١٣ـ المصدر نفسه، ص ٥٥٣.

** نهنه عن الشيء فنهنه أي كفه وزجره فكف.

١٤ـ ورد ذكر الحمام في الديوان ص ٧٨، ١١٨، ١٦٥، ١٨٢، ٢١٢، ٢١٧؛ وورد ذكر الورفاء في الديوان ص ٣٨، ٥٠، ٩٧، ١١٨، ١٣٥، ٢٣٥.

١٥ـ التعريفات، ص ٩٣.

١٦ـ القصيدة واردة في كتاب «دراسات فنية في الأدب العربي» للدكتور عبدالكريم اليافي، ص ٣٥٨ و ٣٥٩.

١٧ـ الديوان، ص ٤٩ و ٥٠.

١٨ـ الديوان، القد ٤٦، ص ٢٠١.

١٩ـ حلية الأولياء لأبي نعيم، ج ٩، ص ٣٤٢.

٢٠ـ الظواهر المسرحية عند العرب، ص ٥٩٠ ـ ٦٥٥.

٢١ـ المصدر نفسه، ص ٥٩١ ـ ٥٩٣.

٢٢ـ الديوان، ص ١٤٥.

٢٣ـ الديوان، القد ٤، ص ١٦٥.

٢٤ـ الديوان، القد ٤، ص ١٦٥.

٢٥ـ الديوان، القد ٩، ص ١٧١.

٢٦ـ الديوان، القد ٨٠، ص ٢٢٣.

٢٧ـ الديوان، القد ٢٩، ص ٢٣١، ٢٣٢.

٢٨ـ الديوان، ص ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠.

٢٩ـ سورة الحديد (٥٧)، الآية ٣.

٣٠ـ الديوان، ص ١٢٣.

٣١ـ الديوان، القد ٤٧، ص ٢٠٢.

٣٢ـ الديوان، ص ١٥٥، ١٥٦.

٣٣ـ الديوان، ص ٩١.

٣٤ـ القاموس المحيط، مادة «شطح».

٣٥ـ اصطلاحات الشيخ محيي الدين بن العربي، ص ٢٨٥ ملحق بكتاب التعريفات للجرجاني.

٣٦ـ كتاب التعريفات للجرجاني، ص ١٣٢.

٣٧ـ الشعر الصوفي لنسيب الاختيار ص ٣١، ٣٢.

٣٨ـ الديوان، ص ٢٠، ٣٨، ٨٠، ٨٤، ٨٤، ١٧٣، ١٩٤، ٢١٥، ٢٢٠، ٢٢٧،

٣٩ـ الديوان، ص ٤٩، ٧٧، ٩٧.

٤٠ـ الديوان، ص ١٧، ٤٠.

٤١ـ الديوان، ص ١١٢، ١١٦، ١٥٠.

٤٢ـ الديوان، القد ٧٤، ص ٢١٩، ٢٢٠.

٤٣ـ الديوان، القد ٨٦، ص ٢٢٧.

٤٤ـ الديوان، ص ٨٣، ٨٤.

٤٥ـ الديوان، ص ١٥٩.

٤٦ـ سورة والعصر (١٠٣)، الآية ١.

٤٧ـ الديوان، ص ١٧٣، القد ١١.

*** القطف والقطوف قطوف دانية.

المراجع

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

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-29]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1412.3.34.2.5]