القسم الثاني

الفصل الأول : الدراسة الموضوعية

الفصل الثاني : الدراسة الفنية

الفصل الأول

الدراسة الموضوعية

- **المبحث الأول:** المديح.
  - المدائح النبوية.
  - مدح الصالحين وذكر آدابهم.
- **المبحث الثاني:** شعر الزهد.
- **المبحث الثالث:** الشعر الصوفي.
  - شعر المحبة الإلهية.
  - الإشادة بالتصوف.
- **المبحث الرابع:** المنظومات.
  - نظم القواعد الصوفية.
  - الشعر التعليمي.
- **المبحث الخامس:** موضوعات أخرى
  - شعر وصف الكتب.
  - الألغاز.
  - شعر المواعظ والنصائح.
  - التسليم للقدر.

المبحث الأول

المديح

أولاً: المدائح النبوية:

يعد المديح في الشعر العربي من الأغراض الرئيسة التي تشغل مكانًا بارزًا في ساحة الشعر منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا. وتدور معاني المديح في الشعر حول تمجيد الحي، مثلما تدور معاني الرثاء حول تمجيد الميت. ولكن هذا العرف الفني يختلف نوعًا ما في مجال المديح النبوي.

والمدائح النبوية "تطويل جليل لشعر المدح العربي، فيلاحظ أن عصر ازدهار المدائح النبوية هو عصر الحروب الصليبية، وغزو التتار للشرق الإسلامي، ثم فترة انتهاء الحكم الإسلامي في الأندلس"(١).

والمدائح النبوية: "فن من الفنون الشعرية التي أذاعها المتصوفة، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب الأدب الرفيع؛ لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والأخلاق، وقد نظمت - في الغالب - بعد وفاة الرسول ﷺ، وما يقال من شعر بعد الوفاة يسمى رثاء، ولكنه في الرسول ﷺ يسمى مدحًا، وكأنهم لحظوا أن الرسول ﷺ موصول الحياة، وأنهم يخاطبونه كما يخاطبون الأحياء، وشعر الرثاء لا يسمى رثاء إلا إذا قيل في أعقاب الموت، أما إذا قيل بعده بزمن طويل فهو مديح، ولذلك نراهم يقولون: "قال حسان يرثي النبي ﷺ" ليفرقوا بين حالين من الثناء: ما كان في حياة الرسول ﷺ، وما

(١) الأدب في التراث الصوفي، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، ص٢٤٣.

كان بعد موته، بخلاف ما يقع من شاعر ولد بعد وفاة النبي ﷺ، فإن ثناءه عليه مدح لا رثاء؛ لأنه لا موجب للتفرقة بين حال وحال؛ ولأن الرثاء يقصد به: إعلان التحزن و التفجع، على حين لا يراد بالمدائح النبوية إلا التقرب إلى الله بنشر محاسن الدين، والثناء على الرسول ﷺ"[(١)].

يقول د. زكي مبارك عن فن المديح النبوي: "إنما هو فن نشأ في البيئات الصوفية، ولم يهتم به من غير المتصوفة إلا القليل، غير أنه مع ذلك جدير بالدرس؛ لأن فيه بدائع من القصائد والمقطوعات، ولأن له شمائل غير شمائل المديح، ولأن لأصحابه غايات دينية وأدبية خليقة بأن تدرس، وبأن يرفع عنها إصر الخمول"[(٢)].

والحق أن المدائح النبوية ظهرت في حياة الرسول ﷺ حينما مدحه الشعراء، ومجدوا دعوته وأخلاقه، ويأتي في مقدمة هؤلاء الشعراء حسان بن ثابت شاعر الرسول ﷺ، وبعض الشعراء الآخرين الذين ذكرهم التاريخ بقصيدة واحدة مثل: الأعشى، وكعب بن زهير، وعند وفاة الرسول ﷺ رثاه الشعراء وبكوه، و لكنهم لم يخرجوا عن الخط العام للمدح والرثاء في الشعر العربي؛ لأنه مدح في حياته ورثي بعد مماته مباشرة، وبهذا لم يعرف المديح النبوي بهذا المصطلح في هذه المرحلة.

وفي القرن السابع الهجري "ازدهر فن المدائح النبوية، وصار غرضًا من الأغراض الشعرية، ولقد أبدعت قرائح الشعراء في مدح الرسول الكريم

(١) المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٥، ص ١٤، ١٥.
(٢) نفسه ص ١٥.

ﷺ، وتعظيمه، والاقتداء به بشمائله، والاستغاثة والتوسل، والتشفع به بطريقة واضحة"[١].

عوامل ازدهار المديح النبوي:

مما ساعد على انتشار المدائح النبوية في هذه الحقبة: الحوادث، والمتغيرات، والضرائب الفادحة، ومصادرة الأموال، حيث انتشر الفقر، وعم الخوف، ولم يجد الناس ملجأ يلجأون إليه سوى الرجوع إلى الله والزهد في الدنيا، وكانت تمر سنوات من القحط والجفاف، فتعم المجاعة، وتنتشر الأمراض، فيزداد الناس بلاء. في هذا الجو المفعم والمشبع بالآلام، وفي تلك الظروف القاسية ازدهرت المدائح النبوية، التي تكشف عن رغبة دفينة لدى شعرائها بالعودة إلى المنبع الصافي للعقيدة الإسلامية، حينما كان العدل يظلل جميع المسلمين، واستعادوا بقصائدهم سيرة النبي ﷺ بكل ما تمثله من عدل ونقاء من ميلاده حتى وفاته "حيث شغلت شخصية النبي ﷺ حبيب الله وحبيب أوليائه صوفية المسلمين طوال القرون الوسطى... واتخذوا شفاعته والتوسل إليه موصلاً إلى الله"[٢].

وقد اشتملت قصائد المديح النبوي "المدح الكثير لأخلاق الرسول الكريم، وفضائله، وصفاته كالحلم، والرحمة، والعدل، والعفو، والسماح، والتواضع، ورعاية الأيتام والأرامل، وفي هذه المعاني ما يعبر خير تعبير

(١) الشعر الصوفي في اليمن حتى نهاية القرن التاسع الهجري، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة عدن، عبدالله بانافع، ص ٧٥.

(٢) الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد، عبدالكريم توفيق العبود، منشورات وزارة الأعلام العراق سلسلة الكتب الحديثة ٩٧، ١٩٩٧م، ص ٢٧١.

عن مثل وقيم إنسانية رفيعة تضفي على شخصية الرسول رداء من الإجلال والمهابة"[١].

ويعد الإمام عبدالله بن أسعد اليافعي أحد شعراء المدائح النبوية الذين ظهروا في القرن الثامن الهجري، حيث حذا حذو الشعراء الصوفيين الذين سبقوه في هذا الغرض، وغيره من الأغراض الشعرية الأخرى، وله عدد من المدائح النبوية.

وقد تحدث الإمام اليافعي في مدائحه عن الرسول ﷺ، ومن المعاني التي دارت حولها قصيدة المديح النبوي في شعره:

الشفاعة: وهي صفة من صفات رسولنا الكريم ﷺ تفرد بها عن غيره من الأنبياء والرسل. ومن جميل قول اليافعي في رجوع الخلق إلى الرسول في الشفاعة العظمى عند ترادف الدواهي العظام التي شيبت الولدان وأسكرت الأنام: (البحر الطويل)

عليك صلاة الله يا ملجأ الورى ... إذا أقبلت يوم الحساب جهنمُ
وراموا شفيعًا يستغاثُ بجاهه ... له شرف العليا وجيهٌ مكرمُ
وقالوا لأهل العزم في الرسل من لها ... فليس سواكم يا أولي العزم يعزمُ
فعنها خليلٌ والكليم تأخروا ... وعيسى وقبل القوم نوحٌ وآدمُ
فحين الكرام الرسل عنها تأخروا ... أتيت إليها بالندى تتقدمُ
أغثت جميع الخلق إذ كنت رحمة ... تغيث جميع العالمين ليرحموا
فأنت الذي في الحشر تحت لوائه ... جميع البرايا للأنام مقدمُ[٢]

(١) السابق ص٢٨٥، ٢٨٦.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٣٤٠.

أول ما يلفت النظر في القراءة الأولى للمقطوعة أنها تشتمل على جمل واسعة من الأفعال منحتها مقدارًا من الحركة والحيوية المتتالية، وقد ضمت ثلاثة عشر فعلاً، منها ثمانية أفعال ماضية، وخمسة أفعال مضارعة، حيث كان للزمن دور في إيضاح المقطوعة وتركيبها، كما أن بعضًا من الأفعال المضارعة أتت قافية لثلاثة أبيات.

وقوله: "أنا لها" وقيامه بها بعد مدافعة أكابر الأنبياء لها. وتقدمه فيها بعد تأخرهم عنها: (البحر الطويل)

له الشرفُ المشهور في الأرض والسّما ... ويوم به كم من سعيد وخاسِرِ
يقوم مقامًا يحمد الخلق فضله ... غياث الورى عند الدواهي الزواعرِ
إذا من لها؟ قالوا: تقدم عندما ... تأخَّرَ عنها كابر بعد كابرِ
له الحوض مجد والشفاعة واللوا ... إلى حوضه كم واردٍ ثم صادرِ
وكلُّ الكرام الرسل تحت لوائه ... فأكرِمْ بهذي المكرمات الفواخرِ
وفوق السما لما سما نال رتبة ... علت رتبًا للمُصطفَيْن الأكابرِ[1]

يصور حال الشفاعة بشيء عظيم الهول يخافه الكل وذلك من خلال التقديم في الجملة الاسمية، حيث قدم الخبر على المبتدأ، وكذلك إلحاق المبتدأ بالوصف، وذلك لما في يوم القيامة من أمور عظام يفر منها عامة الرسل والأنبياء فلا يتقدم إلا رسولنا لعظم شأنه، وهذا إيحاء بهول ذلك اليوم، وما يحمل (يوم القيامة) من شدة.

ومن المدائح النبوية القصيدة المسماه بـ (شهد الشفا في مدح المصطفى ﷺ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٧٧.

وشرّف وكرم) الأبيات التالية: (البحر الطويل)

محمدٌ المخصوص بالحوض واللوا شفيع البرايا بالأمان كفيلُ
سراج ظلامٍ للضلالة مذهب وبدر تمامٍ للهداة دليلُ[1]

ابتدأ البيت بجملة اسمية مكثفة، وهي نقطت الانطلاق عند الشاعر لبيان أمر الشفاعة، ثم تتابعت الجمل الاسمية، لكشف الدلالة الأساسية، وهي تفرد رسولنا ﷺ وتميزه عن غيره بالشفاعة.

الإسراء والمعراج:

وهي من خصائص نبينا محمد ﷺ ذلك النجم الذي اختاره الله لهداية البشر وإنارة نفوسهم، فعلا به الله ليلة الإسراء على جميع مقامات الرؤساء الكرام من الملائكة والأنبياء عليهم أفضل الصلاة والسلام، حيث تحدث الكثير عن هذه القصة، إلا أن كلاً يتناولها بطريقته، فتناولها الشعراء بطريقة شعرية، ومن ذلك ما قاله اليافعي في معجزة الإسراء والمعراج، ووصف حال الرسول ﷺ ومن معه في رحلته السماوية بقوله: (البحر الطويل)

وأفلاكها أملاكها أنبياؤها به استبشروا واستقبلوا بالبشائرِ
وفي سِدرةٍ للمنتهى كان منتهى مسايره جبريل خير مُسايرِ
وبات له زاهي محيَّاك باسمًا نعالاً فأين الفخرُ يا أُمَّ زاهرِ
لوجهك تشريف بأقدامه التي مشت دون قابٍ فوق قدس حظائرِ
بأعلى السما أمسى نجيًا مقربًا لدى حضرة فيها سعادة حاضرِ[2]

توحي الأبيات بحيوية ذلك الموقف، حيث كان الاستقبال للرسول ﷺ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٩٨.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٧٧.

ليلة الإسراء والمعراج في السموات بالفرح والسعادة والاستبشار بذلك الحال حتى وصل إلى السماء السابعة (سدرة المنتهى)، كما توحي بسرعة التنقلات من مكان إلى آخر في رحلته السماوية حيث لا تضاهيها سرعة، ولا تساويها خفة: (البحر الطويل)

شفيعِ البرايا صاحبِ الحوض واللوا
غياث الورى عند الدواهي الدواهمِ
ومخترقٍ سبعًا طباقًا بليلةٍ
بها في محلِّ القُدْسِ أنس التنادمِ
بُرَاقًا ومعراجًا من الكون قد علا
إلى رتبةٍ لا تُرْتقى بسلالمِ
من الفَرْش حتى العرش شاهد في سُرًى
كسبعة آلافٍ سنينَ توامِمِ
فوافى شراب الحب في الكأس قد صفا
وقد طابت الأحباب وقت التنادمِ[1]

في الأبيات السابقة تتبدى الروح التأملية في معجزات الرسول ﷺ، وذلك بالاعتماد على تقنيتي الوصف (شفيع، غياث، مخترق) والتجنيس (الدواهي والدواهم، الفرش والعرش) لإيصال الفكرة.

المعجزات:

ذكرت العديد من المعجزات التي أُيَّد الله بها رسوله، منها: انشقاق

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٢٩.

القمر، ونبع الماء من بين أصابعه، وكثرة الطعام لبركة دعائه، وكلام الشجرة وشهادتها له بالنبوة، وتسبيح الحصى في كفه، وتسليم الأشجار والأحجار عليه، وحديث الناقة، وقد ذكرعدد من هذه المعجزات في أشعار اليافعي، من ذلك قوله: (البحر الطويل)

أغرَّ به يُسْتنزل القَطْرُ قد سقت أناملُه جيشًا ربيعًا لعادمِ[1]

أرأيت اللوحة الرائعة التي ابتدعها الشاعر وما فيها من تصوير جميل لمعجزات الرسول ﷺ لأعماله الظاهرة والباطنة، فقد شبه أنامل الرسول وكأنها نهر أونبع متدفق لا ينقطع عنه جريان الماء فشرب من ذلك جيش بكامله، وهذه حكمة إلهية، وقد جعل المعجزات تتوإلى، وتنتقل في تصويرها من معجزة لأخرى. (البحر الطويل)

وأظهر دين الحقِّ حتى به علا على كلِّ دين باطل الحكم صاغرِ
بنور الهدى مع معجزات بواهر وبالسمر والبيض العوالي البواترِ[2]

يظهر لنا مشهد جميل حيث يتراءى وكأن الدين الإسلامي مغطى بشيء لا يراه أحد، فإذا بالرسول ﷺ يخرجه من مكانه، ويرتفع على غيره من الأديان، وكان لذلك عوامل أعانت عليه وساعدن.

الكرم:

مما اتصف به الرسول الكريم ﷺ الكرم، حيث كان كريمًا في عطائه، كريمًا في معاملته، كريمًا في كل شيء: (البحر الطويل)

ألا يا رسول الله يا أكرم الورى ومن جوده خير النوال ينيلُ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٢٨. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٧٦.

ومن كفه سيحون منها ودجلةٌ وجيحون يجري والفرات ونيلُ
مدحتك أرجو منك ما أنت أهله وأنت الذي في المكرمات أصيلُ
تعامل بالحسنى كما أنت أهلها لمن هو للسوءِ القبيح أهيلُ
فيا خير ممدوحٍ أثب شرَّ مادحٍ عطا مانحٍ منه الجزاء جزيلُ
أنلني مناوئي منك مُنَّ بنظرةٍ إلى يمن وجهٍ للأنام وسيلُ[1]

يفتتح الأبيات بأداة الاستفتاح (ألا) والتي توحي بالنفس الطويل لدى رسولنا الكريم ﷺ، وسعته، وتقبله دعاء أمته، وتقديم كل ما يحتاجون من مساعدة للخروج مما هم فيه من أمور تتعلق بحياتهم الدنيوية والأخروية، وكرمه الواسع.

ومما قال في مقام الرسول ﷺ المحمود الذي يحمده الأولون والآخرون في الكرم: (البحر الطويل)

عليك صلاة الله يا أكرم الورى ومن هو في الدارَيْن للخلق نافعُ
له المجد نعل والمعالي شراكها وبحرُ الندى كفٌّ ونهرٌ أصابعُ[2]

في البيتين السابقين تشبيه جميل، ففي البيت الثاني شبه البحر بكف الرسول ﷺ وشبه الأنهار بأصابعه، وهو ما يطلق عليه بالتشبيه المقلوب، وغرضه إظهار مكانة الرسول ﷺ وعظم قدره والإشارة إلى كرمه، وتقديم النفع لأبناء أمته، ووصفه بالبحر والنهر في جامع العطاء.

ومن قصيدة سماها (ترياق العشاق في مدح حبيب الخلق والخلائق ﷺ إلى يوم التلاق) قوله في كرم الرسول ﷺ: (مخمس البسيط)

يا كعبة المجد بحر الجود شمس هدى
يا مذهبًا من كلا الدارين كلَّ رِدا

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٠٠. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢٣٦.

يـا مـالـىء الـكـون مـعـروفًـا وفـيـض نـدى
كـن شـافـعًـا لـلـعُـبـيـد الـيـافـعـيِّ غـدا
مـع الأحـبـاء يـا غـوثًـا لـذي أمـلِ[1]

في الأبيات السابقة إيضاح لكرم الرسول ﷺ وقد تناول هذه الفكرة عن طريق استخدام النداء وكذا الإضافة، فالنداء (يا كعبة المجد، يا مذهبًا، يا مالئ الكون) فالنداء وما فيه من تعظيم للرسول وإظهار مكانته، قواه بالإضافة، إضافة المحسوس إلى المجرد لإظهار المجرد بصورة حسية (كعبة المجد، بحر الجود، شمس هدى، مالىء الكون، فيض ندى)، والنداء عبارة عن تشبيه في الأبيات.

الصفات الخَلْقية:

أتصف الرسول ﷺ بصفات كثيرة منها: أنه فصيح ألسن أدعج، وصبيح الوجه، سراج الهدى، الغوث، الشفيع: (البحر الطويل)

نبيٌّ علا فوق النبيين منصبًا بدا نوره من قبل نشأة آدم
وجيهٌ صبيحُ الوجه مصباح ظلمةٍ محا بضيا عدلٍ ظلام المظالم
مليحٌ فصيحٌ أَلْسَنٌ أدعجٌ إذا تبسَّم خِلْتَ البرق بين المباسمِ[2]

واضح أن الأبيات تتناول فكرة واحدة محددة، وهي ذكر صفات الرسول ﷺ الخَلْقية والخُلْقية، وذلك من خلال استخدامه الوصف والتشبيه والمقابلة، فقد اتصف بالبهاء، والفصاحة، وحسن تعامله مع الآخرين، وتبسمه بوجوههم، والمقابلة بين ضياء عدل وظلام المظالم، والتشبيه تشبيهه بالبرق، حيث أيد الصفات ودعمها بالتشبيه.

---

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٦٤. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٣٢٨.

ومدح الرسول الكريم ﷺ بقصيدة تحت عنوان (مفاخر العليا في مدح خاتم الأنبياء ومفاخر الأرض والسماء)، منها قوله: (البحر الطويل)

لنا مفخر فاقَ المفاخر كلها وأصبح مفخورًا به كل فاخرِ
لنا بدر حسن قد سَبَى الخلقَ كلَّهمُ وهاموا به ما بين باد وحاضرِ
أنارت به الآفاق شرقًا ومغربًا ونحى ظلام الظلم داجي الدياجرِ
سراج الهدى الماحي بأنوار وجهه ظلام الطغى بدر البدور الزواهرِ
مُبيد العدا الطاغين من كلِّ ملِّةٍ هزبر الوغى ليث الليوث الخوادرِ
مليح الحلى زين الوجود محمد طراز جمال الكون تاج المفاخرِ
حوى الحُسن والحُسنى جميعًا فأصبحا وللخلق قد عما بزاهِ وماطرِ
محاسنه يزهو الوجود بحسنها وإحسانه في كلِّ باد وحاضرِ[1]

إن نقطة الانطلاق في الأبيات السابقة هي التكرار مع الاختلاف الاشتقاقي للكلمات (مفخر، مفاخر، مفخور، فاخر) وهذا التكرار يخلق في المتلقي نوعاَ من الحيوية، فيحيي فيه لذة التأثر ولذة الكشف عن الجديد، ثم التشبيهات (بدر حسن، سراج الهدى، هِزبر الوغى) واستخدام تقنية التشبيه لتوضيح مصادر الفخر، وكذا تقنية الوصف (مبيد العدا، مليح الحلى، زين الوجود، طراز جمال الكون) فالأبيات بنيت على تقرير فكرة الصفات، يسوقها في تعبير حرفي مباشر.

ومن مدائحه النبوية قصيدته (إذا لعلع البرق الحجازي بلعلع) يقول فيها: (البحر الطويل)

إمام الورى مولى البرايا مخصَّصًا بفضلٍ وسرٍ فيه لله مُودَعِ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٧٥.

إذا زرت مولانا الحبيب وجئته وقمت حِذا مَغْنى أُهَيْلٍ ومَمْرَعِ
فبالله قبِّلْ لي ثرى أرض رَبْعه وسلِّمْ وقُلْ بعد البكا و التضرُّعِ
عُبيْدُك ذاك اليافعيُّ مؤمِّلٌ نداك الذي قد عمَّ للخلق أجمع
عليك صلاة الله يا معدن الندى ويا ملجًا للخلق في كلِّ مَفْزَعِ[1]

عدد بعض الصفات ثم قدم نصائح لزائر قبر النبي ﷺ، فيقول إذا وفقك الله لزيارة قبر الرسول ﷺ وجئت قريبًا من قبره فقبِّل ثرى الأرض التي هو فيها وأنت متضرع، وفي الختام تصلي على الرسول ﷺ وتطلب المغفرة والرضوان. ويختتم القصيدة بالصلاة على النبي ﷺ كغيرها من القصائد، وفي ذلك دلالة على مكانته وشخصيته العلمية والفقهية والدينية.

ثانيًا: مدح الصالحين وذكر آدابهم:

من الأغراض الشعرية عند الإمام اليافعي مدح الصالحين وذكر آدابهم، وما تميزوا به عن غيرهم من تواضع وعبادة وحسن معاملة وأخلاق، وفضلهم الذي ما زال عند الأخيار مشكورا، ويمكن كشف ذلك من خلال:

التواضع:

حثنا الإسلام على لزوم التواضع والبعد عن الكبر، وقد وردت النصوص من الكتاب والسنة وأقوال الأئمة على مدح التواضع وذم الكبر، من ذلك قوله تعالى: ﴿وَعِبَادُ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمۡشُونَ عَلَى ٱلۡأَرۡضِ هَوۡنٗا﴾[2] أي: متواضعين، وعن أبي هريرة رضي الله عنه، عن رسول الله ﷺ قال: "ما نقصت صدقة من مالٍ. وما زاد الله عبدًا بعفوٍ إلا عِزًّا. وما تواضع أحد لله

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٢٨.
(٢) سورة الفرقان الآية ٦٣.

إلا رفعه الله"[١] رواه مسلم. وإلى ذلك أشار اليافعي: (البحر الطويل)

وإيَّاك إيَّاك الرياسة إنَّها هي الداءُ كلُّ الداءِ للدين تَجْرَحُ
هل الجاه أيامًا على الجاه سرمد يرجّح إلا من به الحُمْقُ يَرْجُحُ
تواضعْ وشمِّرْ والزَمِ الفقرَ واجتهدْ ونفسُك جاهدْها عسى هي تُفْلِحُ
متى تدركُ العلياءَ والعزمُ باردٌ؟ وهل باردُ العزم العزائم ينجحُ؟
بعِ النفسَ بالعلياءِ واسمُ إلى العُلا تنلْ بالمعالي كلَّ غالٍ وتَرْبَحُ[٢]

الشاعر لجأ إلى استخدام الأساليب الإنشائية بصورة واسعة، حيث رسم لوحة لشيء قبيح هي (الرياسة) وهي صورة أراد أن يكشفها خوفًا من التمسك والتشبث بهذا الداء العضال؛ لأن من وقع أسيرًا لها، لا يستطيع إفلات نفسه، وقلبه من قيودها، من هذه الأوصاف أراد تفريغ شحناته النفسية، والتنفيس عن آلامه ومعاناته وخوفه على الدين الإسلامي الحنيف، كما توالت أفعال الطلب (تواضع، شمّر، الزم، اجتهد، بع النفس، اسم) وكلها أفعال أمر إلا أنها خرجت لغرض بلاغي هو النصح والإرشاد، وكلها أتت لبيان صفة التواضع أساسًا.

وفي أدب المريد تكون المزابل أحب إليه من القصور: (البحر الطويل)

ولو طردوني لَذَّ عيشي بصحبتي لبعض كلابٍ في المزابل تَنْبُحُ
أحنُّ ارتياحا للمزابل لا إلى قصورٍ وفرشٍ بالطراز توشَّحُ
وأمنح وُدِّي للمساكين صافيًا أجالسهم، والهجرَ للغير أَمْنَحُ

(١) صحيح مسلم بشرح النووي للإمام محي الدين أبي زكريا يحيى بن شرف النووي، تحقيق رضوان جامع رضوان، مؤسسة المختار القاهرة، ط. ١، ٢٠٠١ م. ج١٦/ ١٤٦.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٢٢.

ففي ذلِّ نفسي عزُّها، وبموتها حياةٌ لأجل الغالِ بالدُّون أَسْمَحُ
لنا باعتزالٍ للورى لذَّ في الهوى جوار كلاب في المزابل تَنْبُحُ
إذا في اختلاط قيل ربح فضائلٍ فقل نحن قوم بالسلامة نَفْرَحُ[(١)]

الأبيات توحي بالنفور من الدنيا وذمها، وبيان حالة التواضع التي وصل إليها الشاعر، ويرى بأن الابتعاد عن ملذات الدنيا، ونعيمها، وشهواتها، والعيش في الأماكن البسيطة المتواضعة خير للفوز والفلاح بالآخرة، وهنا نلمح صفة عامة وهي ذكر الأماكن القبيحة لغاية أساسية وهي التقليل من الدنيا، والنفور منها.

يقول د. زكي مبارك: "لقد تحدث عن العزلة في هذه الأبيات ورأى جوار الكلاب أفضل من جوار الناس، وهي نظرة كلها تشاؤم، ولعله كان رأى في زمانه ناسًا يشبهون بعيش من رأينا من أهل هذا الزمان"[(٢)].

إن اللجؤ إلى "العزلة والهرب من فتن الدنيا وشرورها مطلبان زهديان وصوفيان وبدونهما لا تتحقق قيمة الزهد أو التصوف، ذلك أن العزلة تسقط عوائق كبيرة تعرض للإنسان في غمرة انغماسه بالحياة ومباهجها، واتصاله الوحيد بأسبابها، فالإنسان الذي يفر بدينه إلى الله، لا يصفو له مشرب الفرار إلا إذا اتخذ العزلة طريقا في الحياة، فيدفع بذاك عن نفسه هجمات الفتن وشرور الدني"[(٣)].

وربما كانت نظرة د. زكي من ناحية واحدة هي المجاورة، وتغاضى عن

(١) القسم الأول من الكتاب، ص ١١٦، ١٢٣، ١٢٦.
(٢) التصوف الإسلامي د. زكي مبارك ج٢/ ٢٤٠ - ٢٤١.
(٣) تأويل الشعر وفلسفته عند ابن عربي، أمين يوسف عودة، رابطة الكتاب الأردنيين، ط. ١، ١٩٩٥ م، ص ١٥٨، ١٥٩.

الأمر الأهم وهو العزلة، لأن من أهم شروط العزلة الابتعاد عن الناس لا لسلامته من شرهم، أو سلامتهم من شره، وإنما اعتزال الخصال المذمومة، ومن هنا وجد مجاورة الكلاب في المزابل بعيدة عن السيئات.

مدح الخلفاء والصحابة:

ذكر الإمام اليافعي الخلفاء الراشدين ومدحهم في مواضع من شعره، ومدح بعض الصحابة أيضًا، فمن ذلك قوله في أبي بكر وصحبته للرسول ﷺ في الغار ومعالجته للردة بعد وفاة الرسول ﷺ: (البحر الطويل)

مقامَ نبيٍّ قام يوم ارتداد من ... تلكأ عن الإسلام والسيفَ أشهرا
إلى أن أطاعوه والإسلامُ ردّه ... إلى طيِّه من بعد ما قد تنشَّرا
خليفته المرضيُّ خير خليفةٍ ... وصاحبه في الغار حيًّا وفي الثرى[1]

تقوم الأبيات على الدفقة الشعرية، والتي تمثل اللحظة الشعورية عند الشاعر، وذلك من خلال نقل صورة عن الخليفة أبي بكر الصديق رضي الله عنه، وطريقة معالجته للردة، بعد وفاة الرسول ﷺ.

وقال في عمر بن الخطاب، ووصف سلوك الشيطان فجًّا غير فجه وشجاعته وبأنه لا يخاف لومة لائم في الحق: (البحر الطويل)

أقام شعار الدين أعلى منارَه ... على همةٍ فيه وجدَّ وشمَّرا
له سيرةٌ محمودةٌ فيه هيبةٌ ... ومن مهجة الشيطان يبعد مدبرا
إذا قال قولاً وافق الوحيُ قولَه ... نطوقٌ بحقٍ ليس في ذاك إمترا
لسان هدىً لا ينتشي لوم لائمٍ ... إذا لامه في الله أو فيه عَيَّرا[2]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢١٩. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢٢٠.

يلحظ التوافق والتناغم بين مضمون التجربة الشعورية وطريقة التصوير، وبين طريقة التعبير عند الشاعر لذلك الموقف الذي أراد أن ينقله إلى المتلقي، لإظهار صفات اتصف بها الخليفة عمر ﷺ ونشرها.

وفي الخلفاء عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب ﷺ: (البحر البسيط)

ومظهر الدين في أعزازه عمر مذلل الكفر قد هابته كفارُ
سراج جنات عدنٍ منه باهجةٌ رياضها الغر بالأنوار زهارُ
والصائم القائم المحمود مشهده عثمان ذو النورين من في قتله جاروا
أشرار قومٍ من الأرذال في دمه في مصحفٍ ظل للفجار فجارُ
ورابع السادة المولى أبو حسن سيف القضاءِ وبحر العلم زخّارُ
ومعدن الجود والدنيا مطلقها بتًا ثلاثا، فتىً بالفضل مشهارُ[(١)]

يلحظ التصوير الجميل من خلال الأبيات السابقة والتسلسل في ترتيب الخلفاء الراشدين وفقًا والترتيب الزمني في ذكر صفات كل منهم، وأثر ذلك في الدين الإسلامي، وإلحاق الصفات الجميلة فيهم وذلك بأسلوب شعري جميل.

وفي فضائل أويس بن عامر المرادي: (البحر الطويل)

يناجونه في ظلمة الليل عندما به قد خَلَوْا؛ منهم: أُوَيْسُ بْنُ عامرِ
شهيرٌ يمانيٌّ حوى المجد والعلا لنا فيه عالي الفخر عند التفاخرِ[(٢)]

تظهر عاطفة الحب تجاه رجل صحابي جليل كرس حياته لعبادة الله،

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٠٧. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٨٣.

والانقطاع عن الدنيا، والسيح في البراري والغفار، حتى إن الجهال ليظنونه ومن معه قد جنوا، إلا أن ذلك وما يرى عليهم هو الهيام بحب الله، والتفكر فيه، ودفع حياتهم للعبادة.

وصف رجال الصوفية والثناء عليهم:

وفي فضل مشايخ الصوفية الذين كشف لهم الحجاب، وما تميزوا به عن غيرهم، فقد شبههم بالأسود، وبيان خوفهم من الله ﷻ فمنحهم هيبة جعلت الآخرين يخافونهم من تمسكهم بالله ووقارهم، وجعل غيرهم يطيعونهم وهذا كله من نعم الله التي وهبها إياهم: (البحر الطويل)

هُمُ الأُسْدُ، ما الأُسْدُ؟ الأسودُ تَهَابُهُمْ
وما النَمْرُ؟ ما أظفارُ فهدٍ ونابُهُ؟
وما الرميُ بالنشَّاب؟ ما الطعن بالقنا؟
وما الضرب بالماضي الكَمِيْ؟ ما ذبابُهُ؟
من الله خافوا لا سواه فخافهم
جميع جمادات الورى ودوابُهُ
لهم همم للقاطعات قواطعٌ
لهم قلبُ أعيان المرادِ انقلابُهُ
لهم كلُّ شيءٍ طائعٌ ومسخرٌ
فلا قطُّ يعصيهم بل الطوع دابُهُ[1]

تبدأ الأبيات بجملة اسمية مكثفة هي (هم الأسد) تتضمن تشبيهًا بليغًا

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٨٨.

حيث شبه رجال الصوفية بالأسد، وهذه الجملة هي نقطة التفجير الدلالي في القصيدة، وبعد هذه الجملة انهمرت الجمل الاستفهامية التي خرجت إلى معنى التحقير والتقليل لتلون لنا الدلالة الأساسية التي أنتجتها الجملة (المفتاحية)، ثم يأتي البيت الثالث ليبين مصدر قوة الصالحين من رجال الصوفية مقارنة بحقارة ما ذكر سابقًا، والتي تتمثل بالخوف من الله.

إن البعد النفسي والوجداني الذي كان يسيطر على نفسية الشاعر عند إنشائه هذه الأبيات هو مكانة الصالحين، وانشغالهم بالله ﷻ في كل وقت حتى إنك لتراهم في الحالات الصعبة لا يشغلون أنفسهم إلا بالله ﷻ والتفكير في أحكامه وشرائعه، فصاروا أسود الأسود حتى أنها تهابهم، وتنقاد لهم.

وبيّن أيضًا أن لهؤلاء الرجال علمًا تميزوا به عن غيرهم، وقد كشف لهم الحجاب، وكشف لهم أسرار الغيب، وكذلك صاروا ممن سكروا، إلا أن السكر ليس سكرًا بالخمرة وإنما سكرهم بمحبة الله ﷻ، وهم أهل ولاية، وقد نالوا على ذلك ثواب من الله ﷻ. (البحر الطويل)

رجال لهم عِلْمٌ بما جَهِلَ الورى ... لهم صار مكشوفًا منحّى حجابُهُ
فأسرار غيبٍ عندهم علمُ كَشْفِها ... وقد سكروا ممَّا يطيب شرابُهُ
أولئك هم أهلُ الولايةِ نالهم ... من الله فيها فضلُه وثوابُهُ
ملوك على التحقيق ليس لغيرهم ... من المُلْكِ إلا إسمُه وعقابُهُ[1]

إن استخدام الجمل الاسمية وتقديمها تبين الاستقرار والاطمئنان في نفس الشاعر، وذلك لما عند الأولياء الصالحين من تعلق قلوبهم بربهم،

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٨٩.

وانقطاعهم عن الدنيا ومشاغلها، حيث تميزوا بصفة الملك، وحصلوا عليها دون غيرهم الذين لا يملكون من هذه الصفة إلا الاسم، وفضلهم الذي ما زال عند الأخيار مشكورًا. وفي ذلك يقول د. زكي مبارك: "والملوكية هي الوصف المختار عندهم"[(١)].

يتضح أن لهؤلاء الرجال - رجال الصوفية - صفات اتصفوا بها وتميزوا بمميزات لا يمكن لأحد أن يحصل عليها. وله في الصوفية الصادقين قوله: (البحر الطويل)

سلامٌ على الساداتِ من كلِّ صادقٍ لـه مَـسْـرَحٌ فـي مـعـرك ومَـرَاحُ
صَفَا ثم صُوفِيْ فهو صُوفِيْ مُخَيِّمٌ على باب سُعْدَى، ليس عنه يُرَاحُ
يلاقي طعان النفس في نيل وصلها ومِن دْونها بِيضٌ حَمَت وُرِمَاحُ
وناحوا وساحوا ثم فاحوا بنشرها عبيرًا، ومكتومَ المحبَّةِ باحوا[(٢)]

فهو بين ملازمة الصوفيين وحرصهم على طاعة الله وتمسكهم بتلك الطاعة حتى صفة قلوبهم وملازمتهم لقرع باب الله وكانت النتائج موافقة لعملهم.

كانت الأيام زاهرة بأنوار الصوفية الباهرة، فمنهم من غاب عن مخالطة الكلاب، ومنهم من أنتقل إلى الدار الآخرة، فأضحت الأيام مظلمة غبراء والمنازل بعدهم دامرة، فوصف القوم بالبكاء عليهم، وحال الدنيا وتكدرها وتغير لونها وكيف صارت الأيام مظلمة ليلاً و نهارًا فيقول: (البحر الطويل)

لأحبابنا عيشٌ عليه يُنَاحُ لقاء شيوخ للمُرِيد لقاحُ

(١) التصوف الإسلامي، د. زكي مبارك، ج٢/ ٢٣٨.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص١١٩.

أيا دهرَنا المغبرُّ مالك مظلمًا نـهـارُك لـيـلٌ لا يـلـيـه صـبـاحُ
كـأنَّك مـحزونٌ عـلى فـقـد سـادةٍ شموس الهدى كانوا ضياءك راحوا
وأخـلـفـهـم مـثـلي فـخـلاك مـثـله حلاك حلىً منها المِلاحُ قِباحُ[1]

انظر إلى تلك الآثار التي خلفتها المأساة بفقدان رجال الصوفية، وحال الدنيا وتكدرها، وتغير لونها حتى إن الأيام صارت مظلمة ليلاً ونهارًا، وقد كانت الأيام زاهرة بأنوارهم الباهرة.

ومن الإشارة إلى مكانة هؤلاء الصوفية، وهيبتهم أمام الآخرين وخوفهم من الله ﷻ قوله: (البحر الطويل)

ملوك الورى كلُّ الملوك تهابهم ترى خوفهم لله للخلق مرعدا
بشرقٍ وغربٍ جرَّدوا لسيوفهم مقيمين برهانًا على منهج الهدى
إلى أن لهم كلُّ الأئمة سلَّموا وجاؤوا اعتقادًا نحوهم وتودَّدا
وأمسَوْا حوالَيْهم كبارًا كأنَّهم صغار حوالَيْ من يؤدِّب مرشِدا[2]

الأبيات مليئة بالإثارة النفسية، وذلك من خلال تصوير الشاعر شجاعة رجال الصوفية، وهيبتهم، حتى إنك لتنظر إليهم، فإذا هم قد سادوا الأرض، وذلك بقربهم من الله، وتعلق قلوبهم بالله، وأوامره ونواهيه، وكل من كان حواليهم بمثابة طالب أمام مربيه ومرشده.

كما تتّابع المعاني الإسلامية، وتتقاطر في هذه الأبيات وفقًا ورؤية الشاعر في تصوير ما يريد نقله وبثه إلى الآخرين من كرامات الصوفية، ومقاماتهم، وأحوالهم، ورياضاتهم، ومجاهداتهم، ومعارفهم، وآدابهم، وصدقهم، وهممهم العاليات.

---

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٢٣. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٥٩.

مدح الصالحين:

ويقصد به مدح الصالحين ممن لهم مكانة وأثر في الصلاح، وذكر صفات اتصفوا بها وإظهار دورهم وتميزهم عن غيرهم، والمدح ذكر كل ما هو حسن وجميل في الممدوح. وله قصيدة طويلة في وصف الرجال تحت عنوان (الدر المنضد في جيد الملاح في بيان حسن المقصد من المشايخ أهل الصلاح) وقد عرض لغرامهم وسكرهم فيها، قال: (البحر الطويل)

سلامٌ على قوم شموس الهدى غدا
بهم في الهوى سكر إلى حشرهم غدا
فمات شهيدًا عندكم من محقَّق
ولم عندهم يخرجْ عن القوم ملحدا
بهم قد حلت بل قد سمت للسما وفي
قناديل أرواح لدى العرش مسجدا
عليهم من الرحمن أزكى تحيَّةٍ
تكرَّر ما غنَّى حمامٌ وعربدا[1]

فهو يشير إلى حالة سكر القوم لمحبة الله ﷻ حتى ليظنهم الجهال قد جنوا لشدة هيامهم بالله، وبين مناجاتهم لله وقد خلى منهم أويس بن عامر. وله مقطوعة أخرى في الصالحين: (البحر الطويل)

عبيدٌ لمولاهم تعإلى وغيرُهم
عبيد الهوى، بين الفريقين كالثرى

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٦٠.

وعلو الثريا في ارتفاع مقامهم بهم يدفعُ اللهُ البلايا عن الورى[١]

إن رؤية الشاعر من خلال البيتين السابقين واضحة، وذلك من خلال عبادة الصالحين لربهم وتميزهم عن غيرهم، وتصويرهم بالثريا بعلوها، وارتفاعها، وإضاءتها، وغيرهم بالثرى، ويمكن تحليل ذلك من خلال التصغير لمن صاروا عبيدًا لهؤلاء، فإنهم تحت أقدام القوم، بينما من يعبدون الله فهم بعيدون عن التصغير عالون علو الثريا في سمائها.

وفي السادة الأخيار، وعلمهم الذي انتفع به وما زال ينتفع به، قيلت عدد من القصائد ذُكِرَت فيها صفاتهم ومناقبهم الحميدة ومنها قصيدة (عقد اللآلي المفصل بالياقوت الغالي في مدح عقيدة أهل الحق ومذهبهم العالي والتغزل بالإمام أبي حامد الغزالي وغيره من أئمتنا أولي المناقب والمعالي):

(البحر الطويل)

شموس الهدى سارت به وبدوره أولو الراية البيضاء والمنصب العلي
أئمَّتنا ما بين قطبٍ محقِّق مشاهدِ أسرارٍ إمام الهدى ولي
كمثل الفتى الحَبْر المباهي بفضلهِ فغنِّي بغَّزالي العلا وتغزَّلِ
أبي حامدٍ غزَّالِ غزلٍ مدقِّقٍ من العلم لم يّغْزِل كذاك بمغزلِ
بذا شهد الصيادُ شيخُ زمانه كما أشهد المذكور في كشفه الجلي
وممن رأى ذاك المقام إمامُنا وسيدنا نورُ الهدى شيخُنا علي[٢]

تدور الأبيات حول فكرة أساسية هي (مدح عقيدة أهل الحق، ومذهبهم، والتغزل بهم)، وذلك من خلال الأساليب الخبرية التي كشفت

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٢٠.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص ٢٥٩.

الحقيقة ورفعت النقاب عن هؤلاء السادة الأخيار، والانتقال من شخصية لأخرى، وذكر محاسن الشخصيات، والقصيدة مليئة بذكر الصالحين من الصوفية بحيث لم يقف على ذكر السابقين، بل عدد مناقب كل من: الشافعي، والحصري، والقشيري، والباقلاني، وأبي الحسن الأشعري، والشاذلي، وابن عربي، والسهروردي، والقرشي، وغيرهم من رجال الصوفية الأجلاء.

وفي قدماء اليمن وأوليائهم ورؤسائهم وعلمائهم أبيات تحت عنوان (باهية المحيا في مدح الشيوخ الأصفياء) وهم جلّة كبار ليس لعددهم انحصار: (البحر الطويل)

عصائب لا يحصى مدى الدهر عدُّها ومن ذاك يُحصي للحصى والجنادلِ
فكم في التهام والجبال وفي القرى من اليَمَنِ الميمون كم في السواحلِ

حيث عدد مناقب هؤلاء السادة الأجلاء والنخبة الأصفياء بقوله:

وأكرِمْ بإسماعيلَ شيخِ شيوخِنا هو الحضرميْ المشهورُ زينُ المحافلِ
وزينِ الزمانِ ابن العجيلِ شهيرِهم وصيَّادِهم سامي العُلا والفضائلِ
وأكرِمْ بضرغامين قِدْماَ تضاربا بسيفين كلٌّ منهما غيرُ ناكِلِ
حميدَ الثنا ابنَ الجَعْدِ أعني وماجدًا يُكَنَّى أبا عيسى وليس بخاملِ
وكم خطبت لابن الخطيب وخاطبت وكم كشفت خَطْبًا وأَوْلته من فضلِ
وتاج المعالي سالم في رباطهم جزيل العطا مع سادة وأفاضلِ[1]

وعلى الفكرة السابقة نفسها تدور الأبيات حيث يريد تحقيق غايته في الكشف عن مشايخ اليمن الذين لهم مكانة رفيعة القدر، وهم جلّة كبار ليس

(١) القسم الأول من الكتاب، ص ٢٨٣.

لعدهم انحصار باستخدام طريقة السرد المتتالي، ووصفهم بأوصاف تليق بمقامهم، والكشف عن مكانتهم العلية.

ويصف حال الأولياء الأخيار ﷺ بأنهم ملوك على ظهر هذه الأرض ولا يمكن لجليسهم أن يشقى لما يلاقي عندهم من وعظ ونصح وخير وقرب من الله، لأنهم قد أصبحت لهم رايات عاليات خافقات في السماء، وقد جاهدوا أنفسهم في هذه الدنيا من كل سوء وشغلوا بحبهم لمولاهم ﷻ لتصل بهم تلك المحبة إلى حالة السكر وليس خمرة الدنيا و ما حرموا أنفسهم منه في الدنيا سيلاقونه في الآخرة جزاءً بما كانوا يعملون على خلاف من كانوا سكارى بخمرة الدنيا فسيلاقون العذاب الأليم نكالاً، ومن ذلك قوله: (البحر الطويل)

ملوك البرايا ليس يشقى جليسُهم
لهم بِيْضُ راياتِ العلا في المواقفِ
حُبُوا و حَظُوا خُصُّوا اصطُفُوا ثم قُرُّبوا
ووُلُّوا وعُلُّوا فوق كلِّ الطوائفِ
كما جاهدُوا للنفس في مَعْرَك الهوى
وجادوا بها مَهْرًا لبيض المعارفِ
تراهم غدًا بالحبِّ سكرى وغيرُهم
سكارى بأهوالِ عظامِ المخاوفِ
سكارى بمولاهم وأنت بجيفةٍ
فقس رخمًا بالباز عند التناصفِ[1]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٧.

من خلال قراءتنا الأولية للأبيات، نجد أنفسنا أمام مملكة موزعة: فيها الملوك، وفيها دون ذلك، فملوك المملكة هم الأولياء من رجال الصوفية، والغموض في مكامن النص، حيث يتم الكشف عن أسباب سيادة هؤلاء، وسيطرتهم على الملك من خلال معرفة الأعمال، والأفعال الظاهرة والباطنة، والغوص في هذه الخفايا للتزود بمعرفة خباياهم، والبيت الثاني مليء بصيغة المبني للمجهول والذي تكشف مدى تفضيل الأولياء الأخيار عن غيرهم، كما أن تكرار الضمة والواو يوحي بالرفعة.

وفي عقد الدر الأسنى على جيد الحسنا في مدح العلماء العاملين السنية أهل العليه السنة ﷺ، وصف اليافعي الصالحين من الصوفية وشبههم بالعقد، فبارتباطهم وتماسكهم وسيرهم في خطا واحدة جعلتهم كهذا العقد على جيد حسناء قد أذهبت عقول الهائمين بها، نحو قوله: (البحر الطويل)

كعقد من الدر المنظّم قد زها ... على جيد حسنا قد سبت لب هائمِ
لذكرِ الأحباء في فؤادي حلاوةٌ ... محبتهم شيبت بلحمي وفي دمي
كشيخي الفقيه العالمِ الصالح الرضي ... محمد البصال أحسن بخاتمِ[1]

في الأبيات تصوير جميل، فقد شبه حال رجال الصوفية كحال العقد الذي تزداد نضارته بجمع حباته بعضها إلى بعض، وبلبس ذلك العقد يزداد جماله، ذلك هو حال العلماء فبتكاملهم مع بعضهم البعض، وظهور نتائج علمهم على الآخرين هو ما يزيد مكانتهم علوًا ورفعةً.

وفي الشيخ علي بن عبدالله الطواشي وصف يبين من خلاله مكانة ذلك الرجل الضعيف الجسم إلا أن ذلك الضعف كان ناجمًا عن شدة الحب

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٣٨.

وتفكره بالله ﷻ وعلو مكانته بين الشيوخ فهو يشبهه بالدر المكنون، يقول:

(البحر البسيط)

يـرون جـسـمًـا بَـرَاه الـحـبُّ بـالـتَّـلَـفِ
ولـيـس يَـدْرُون دُرًّا داخـلَ الـصَّـدَفِ
حـاكـى شـيـوخًـا أَجِـلا سـادةً سَـلَـفُـوا
أَكْـرِمْ بـمـن فـي الـمـعـالـي لاحِـق الـسَّـلَـفِ[1]

يكشف الانسجام بين الكلمات وتلاؤمها، لما يريد أن يحيلنا إليه الشاعر من نقل منظر جميل تُظْهِر أشياءه غير ما بداخلها، فكلما تعمق الإنسان وجد ما هو خفي أجمل مما هو ظاهر، وهكذا، فالدرر لا تكون إلا في داخل الصدف. وفي تصوير "النحول والهزال من شدة الحب والوجد بالمحبوب، وهو في وصفه للجسد المنهوك، وإمعانه في ذكر التفاصيل، وتضخيم صورة المعاناة، يعمل على استثارة قلب الحبيب، فلا يملك إلا أن يواصله عطفًا وحبًا"[2].

وفي أبي الغيث بن جميل يصور مكانة الرجل وسيادته في كل زمان وكل مكان ويرى بأن أبا الغيث فخر كل يمان بقوله: (البحر الطويل)

لنا سيدٌ كم ساد بالفضل سيدا بـكـل زمـانٍ ثـم كـل مـكـانِ
إذا أهل أرضٍ فاخروا بشيوخهم أبو الغيث فينا فخر كل يمانِ[3]

تظهر مكانة أبي الغيث واضحة من خلال البيتين، وذلك بتقديم الخبر،

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٩.
(٢) تأويل الشعر وفلسفته، أمين يوسف، ص١٨٤.
(٣) القسم الأول من الكتاب، ص٣٤٧.

والذي يثير فينا الدهشة، والرغبة في الكشف عما يريد أن ينقله إلينا بعد الخبر المقدم، وهو مدح الرجل وإظهار مكانته العظيمة في السيادة لكل مكان وزمان.

وفي أخرى: (البحر الطويل)

تقلد سيف الحق للضرب والقنا
لطعن بيمناه ولا قط يطعنُ
تقي جسمه درعٌ من الحقِّ نسجها
وترسلُ من الحالي الحصين محصنُ[1]

لقد تحصن أبو الغيث، وكأنه قادم على معركة، حيث تدرع بالدروع، وحمل سلاحه ليدافع عن نفسه إلا أن ذاك الدرع، وذلك السلاح هما العلم، والتعامل مع الناس بالحسنى، والبعد عن الغرور، والكبر في حياته فصار محصنًا من كل شرٍّ.

ولليافعي مقطوعة تحدث فيها عن العزلة ومجاورة أصحاب القبور، حيث يرى بأن مجاورة أصحاب القبور فيها ما فيها من النفع والفائدة لما يجد منهم من وعظ لمن هو زائر، وعدم وجود أي ضرر منهم، وبين بأن من كان غائبًا عنهم فلا تلحق به غيبة منهم ولا أذى، ومن كان حاضر لا يمكن أن تكون هناك مكانة للنميمة بينهم فهو يقول: (البحر الطويل)

وناءٍ عن الدنيا وعن صُحبة الورى وحيدٌ لأصحاب القبور مجاورُ
مجاورُ قومٍ لا يضرُّون جارَهم وكم نفعوا بالوعظ من هو زائرُ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٤٨.

فغائبهم لاغيبةً يختشي ولا يخاف أذاهم والنميمة، حاضرُ
يناديهمُ بالله هل في بيوتكم ظلامُ المعاصي أم بها النورُ زاهرُ[١]

في الأبيات لوحة رائعة لأصحاب القبور، وما يمكن أن يلاقيه عندهم من الوعظ، والنفع، والابتعاد عن الغيبة، وعدم وجود أثر للنميمة، حتى إنك لتشعر وكأنك في عالم لا وجود فيه للمعاصي والذنوب، عالم متمسك بقواعد الإسلام ومبادئه، كما يصور قربهم من خلال الخطاب، فهم وإن كانوا تحت الثرى ساكنون في أعماقه، غير مفارقين لحياته.

وله في التائبين وعلامات توبتهم ورجوعهم إلى الله ﷻ، وذرف الدموع ليلاً ونهارًا واستعطاف الله وتوسلهم إليه في قبول توبتهم قوله:

(البحر المتقارب)

على ما عصى ربه من أسا يقاسي احتراقا بنار الأسى
ويذري دموعًا على عمره بجنح الدجى والضحى والمسا
ويشكو إلى ربِّه ما به عسى أن يتوب ويعفوْ عسى[٢]

يتضح المشهد بصورة جلية، وذلك من خلال خفة الجرس الموسيقي الذي ارتبطت فيه الأبيات لنقل المشهد، والاتعاظ بمثل هذه المواعظ مع استخدام الأسلوب الواضح السلس البسيط، لأن الخطاب موجه لعامة الناس.

وقد ختم كتاب (نشر المحاسن الغالية) بقصيدة تزيد على خمسة وأربعين بيتًا تحدث من خلالها عن محاسن رجال الصوفية الفائقة، وإثبات كراماتهم الخارقة، وفضل سلوك الطريقة، والجمع بين الشريعة والحقيقة،

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢١٨. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢٢١.

والحب لهم والذب عنهم، والمناضلة لعداهم أولي العقائد الباطلة، ومدح أهل الفقر ذوي الفضائل الفاضلة. (البحر الطويل)

ختمت كتابًا فيه نشر محاسن
لها نشر مسك الفقر بالطيب شاملُ
تحلى بها غرٌّ ملاحٌ أحبَّةٌ
وجيهون ساداتٌ كرامٌ أفاضلُ
غياثُ البرايا في الوجودِ بجاههم
تزال البلايا للأنام وسائلُ
شموسُ الهدى أهل الندا مذهبو الردى
جلاء الصدا سم العدا أن تقاتلوا[1]

تصوير جميل في بيان نهاية المشهد، وكأننا أمام مسرح، فقبل ختم ذلك العمل أراد أن ينبهنا إلى ما هو مهم في ذلك، وكشف كل مكنوناته، وخباياه بهذه الأبيات، والتي يركز فيها عن كشف وترسيخ صورة رجال الصوفية الأخيار، وبيان قدرهم حتى تترسخ الفكرة التي بثها في كتابه نشر المحاسن الغالية.

وله في مدح الفقراء قوله: (البحر الطويل)

وقائلةٍ ما المجدُ للمرء والفخرُ؟ فقلت لها: شيء لبيض العلا مَهْرُ
فأما بنو الدنيا ففخرهم الغنى كزهرٍ نضيرٍ في غدٍ ييبس الزَّهْرُ
وأما بنو الأخرى ففي الفقر فخرُهم نضارته تزداد ما بقي الدَّهْرُ[2]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٠٢.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢١٨.

إن استخدام الحوار يثير فينا الدهشة، والرغبة في الكشف عما ينتج عن ذلك الحوار، وكشف الستار عما تحته، فقد يصور حالة الأغنياء في الدنيا وكأنهم زهرة ذو نضارة لا بد لها أن تذبل وتختفي فتذهب مع نضارتها، هذا حال (بني الدنيا) المتمسكين بها، وأما (بنو الآخرة) الذين عملوا لها في دنياهم، وسخّروا حياتهم للوصول إلى مقصدهم، فإن نضارتهم تزداد يومًا بعد يوم. وقد اتخذ في هذه الأبيات طريقة الحوار مع مخاطبته على نحو ما كان يفعل حاتم مع امرأته كما يقول زكي مبارك[1].

ومن جملة أشعاره في الأولياء الصالحين أبيات يصور فيها طريقة هؤلاء السادة وصعوبتها على غيرهم: (البحر الطويل)

ألَا أَيُّهَا السَّادّاتُ إِنَّ طريقكم ... على غيركم وعرٌ صعابٌ عقابُهُ
طريقٌ كحدِّ السيف لله دَرُّ مَنْ ... يكون على حدِّ السيوف ذَهَابُهُ
وإني - وإن عَجْزٌ عَرَاني - مُحِبُّكم ... فأنتم لقلبي خُلْدُه ومآبُهُ
فهل من فتى منكم إلى جَذْبِ عاجزٍ ... شديدِ القوى، سهل عليه اجتذابُهُ
إلهي؛ الفقيرُ اليافعيْ ليس عنده ... سوى حبِّهم، ذا زادُه ورِكابُهُ
إلهي؛ بذاك انْفعْهُ واحشُرْهُ مَعْهُمُ ... وعَمِّرْ بنا قلبًا تَنَاهى خرابُهُ[2]

في الأبيات فاعلية وحيوية، يريد من خلالها رسم موقف عظيم مليء بالمخاوف والصعاب ليس من السهل اجتيازه، كيوم القيامة، الذي يمر فيه الناس على الصراط الذي هو أحد من السيف، أدق من الشعرة كما أخبر بذلك رسولنا ﷺ، فتلك هي طريق السادة الأخيار من الصوفية الأبرار الذين

(١) ينظر التصوف الإسلامي، د. زكي مبارك ج٢/ ٢٤٠.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٩٢.

كرسوا حياتهم لعمل الخير، والسعي وراء المقصود، والفوز بالجائزة الكبرى. يقول اليافعي: "وهاأنا معترف بأني خال عن أحوالهم وذوقهم جاهل بعلم تحقيقهم عاجز عن سلوك طريقهم لكنني محبهم وموقن بصدقهم"[(١)].

ومن أشعاره في وصف آداب الرجال، ما قاله في وصف المريد الذي صدق ما صدق الله عليه، وهذه الأبيات قالها ضمن قصيدة طويلة تحت عنوان (شمس الإيمان في توحيد الرحمن وعقيدة أهل الحق والإتقان، والشوق إلى الجنان الحسان، والتخوف من النيران، ووعظ الإخوان):

(البحر الطويل)

ويا أيُّها الإخوان من كلِّ سامعٍ ... له فهم قلبٍ حاضرٍ يتذكَّرُ
ألا إنَّ تقوى الله خير بضاعةٍ ... لصاحبها ربحٌ بها ليس يَخْسَرُ
وطاعته للمتَّقي خير حرفةٍ ... بها يكسب الخيراتِ والسعيُ يُشْكَرُ
فطوبى لمن يمسي ويصبح عاملاً ... على كلِّ شيءٍ طاعةَ الله يُؤْثِرُ
بها يعمر الأوقاتَ أيَّامَ عمره ... يصلِّي ويتلو للكتاب ويَذْكُرُ[(٢)]

نلمح في الأبيات التوافق بين المضمون الذي أراد الشاعر التعبير عنه، واللغة المستخدمة في إيصال الفكرة بأسلوب واضح وبسيط؛ لأن الخطاب لعامة الناس.

وله نظم في وصف آداب الرجال فهو يصف الفقر وأصحابه ويوازن بينه وبين الغنى، وبين حالة الناس وهم يرفعون الغني ويضعون الفقير لأنهم يرون بأن الغنى هو الفخر ويرون السعادة بذلك الغنى، إلا أن اليافعي يرى

(١) روض الرياحين، عبدالله بن أسعد اليافعي، ص٧.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٩٨.

عكس ذلك لأن شرف الفقير وعلوه وهو قريب من الله بقواعد ومبادئ دينه أعظم، إلا أن ذلك لا يطول بل ستجد أن الغني سيذل. (البحرالطويل)

أرى الشرف العالي من الفقر يوضعُ وجيفة دنيا فوقه اليوم ترفعُ
هي الفخر عند الناس من كلِّ أحمق يرى السعد فيها للمباهاة يجمعُ
يعظمها والأغنياء بحبِّهم بهم يبصرُ الأعمى التعيس ويسمعُ
ولم يدرِ أن الدين ثلثاه ذاهب إذا لغنيٍّ بالتواضع يخضعُ
لأجل حقيرٍ من حقير لديه من حقيرٍ جناحٍ للبعوضة يطمعُ[1]

بأسلوب صاخب تبدت لنا الأبعاد النفسية التي فشت في الأبيات، وذلك من خلال الموازنة بين الفقير والغني، فيذم من يضع من مكانة الفقر، ويرفع من مكانة الغنى؛ لأن الإنسان ربما إذا امتلك المال وزاد معه زاد بعده عن الله، وهذا ليس مقياسا، بل إن الفقر ربما يجنح بالإنسان إلى ارتكاب العمل السيئ في بعض الأحيان.

وفي أبيات يشير اليافعي إلى أن الإنسان يجتاز الصعاب والأهوال فيصل إلى مكانة عالية مرموقة، نحو قوله: (البحر الطويل)

فما فاز بالمجد الأثيل من الورى سوى من لدى الأهوال بالنفس يَسْمَحُ
فأمَّا جبانٌ عَزَّتِ النفسُ عنده فذاك الذي بالذلِّ يمسي ويصبحُ
تعرَّضْ لنفْحات الإله، وبابُه أَدِمْ قَرْعَهُ فالبابُ يُوشِكُ يُفْتَحُ[2]

يثير أسلوب القصر في الشاعر حركية التنقل من الضعف إلى القوة، وذلك بعد تقديم النفس لمواجهة الأهوال والصعاب الواقفة في الطريق كعقبة تعيق من يريد الوصول إلى هدفه، كما يحث على تتابع طلب المقصود،

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٣٧. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٢٢.

وعدم اليأس؛ لأن ذلك لا ينجم عنه إلا الخسارة. الإشارة في البيت الثالث بأن الإنسان كلما تقرب من الله ﷻ ولازم طاعته، فإنه بالمداومة على الطاعة سيصل إلى هدفه وغايته.

والمدح وصف لشمائل الرجال وتعبيرًا عما يشعر به الشاعر وإسباغ الصفات الحميدة في صورة خيالية يرتاح إليها الإنسان، ومن ذلك فقد تميز مدح اليافعي للرسول ﷺ، ومدحه للخلفاء ورجال الصوفية ومن سار على خطاهم بمدائح تتفجر علو ورفعة وبيان مكانتهم، وذلك عن طريق استخدام السمات الدينية واقتباس العبارات القرآنية، ويمكن القول بأنه لم يبرع في هذا الفن كبراعة زهير والنابغة والأخطل.

المبحث الثاني

شعر الزهد

الزهد لغة: هو "عدم الرغبة، فيقال: زهد في الشيء، إذا لم يرغب فيه. أما اصطلاحا: فهو حنين الروح إلى مصدرها الأول، ولمعرفة الخالق عن طريق الزهد ومتاعها، والرغبة عن نعيمها، وتفضيل نعيم الآخرة عليها"(١).

والزهد ظاهرة نفسية كان لها أثر كبير في الشعر العربي، وقد برز بوصفه اتجاهًا شعريًا في القرن الثاني الهجري، حيث غدا مذهبًا ذا أصول يقف في وجه تيار المجون، وليس مجرد ميل فطري إلى التقوى، إنه "فكرة عميقة يعتنقها الشاعر فتتغلغل في كيانه ويتلبس بها شعره، فلا يكاد يصور الشاعر سواها من أحاسيس النفس"(٢).

وقد ظهر في العصور المتأخرة شعر زهدي وهو في عمومه يستند إلى مصادر إسلامية بحتة، ويستفيد من خصائص الزهد التي شاعت في العصر العباسي وبخاصة شعر أبي العتاهية.

ووصل الزهد "إلى قمته مع بعض شعراء التصوف الذين سعوا للاتصال بالله والتعرف إلى سر جلاله وأظهروا حبهم له ووجدوا راحتهم في مناجاته

(١) موسوعة روائع الشعر العربي (الهجاء والزهد والتصوف في أشعار العرب)، سراج الدين محمد، ص٥.
(٢) اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، ط. ٢، ١٩٨٣م، ص٢٨٤.

حتى قرب شعرهم من الغزل الإلهي"[١].

والإمام اليافعي أحد هؤلاء الشعراء الذين طرقوا هذا الغرض ويمكن تناول موضوع الزهد في شعره من خلال:

التحذير من الدنيا وجمالها الزائف:

الدنيا متقلبة الأحوال، متغيرة الألوان، سريعة الانقلاب، مليئة بالمآسي، ولا ينبغي لذي عينين أن تنظر عيناه إلى جانبها المخضر الزاهي دون أن تنظر إلى جانبها المصفر الذابل في الوقت نفسه، وهنا يشير إلى ذم الدنيا الخادعة، وتلونها لأبنائها بالألوان المليحة، وما تخفيه من كل صفة قبيحة: (البحر الوافر)

عجُوزُ السَّوءَ سودا الجسم شَوْهَا ... وحدبا تَحْتَ أثوابٍ حِسَانِ
بِهَا يَغْتَرُّ غِرّ لُم يُشَاهِدْ ... عيوبًا في هواها ذو افْتِتَانِ
جَمِيعَ الدَّهر يجري ليس يدري ... بجسم من مخازنها مَلانِ
إلى تقبيلِ ثَغْرٍ ليس فيه ... من الأَسْنَانِ ما غَيْرُ اللِّسَانِ
غَرُورٌ حُبُّها رَأْسُ الخطايا ... جميعًا ذاتُ مكرٍ واخْتِيان
تُرِى عيشًا هنيًا فيه دسَّت ... سُمُومًا تلك منها مُهْلِكَانِ
حسابٌ طال في يومٍ عبوسٍ ... يَشِيبُ الطِّفلُ من هولٍ، وثانِ
عِقَابٌ في جحيمٍ ربَّ - سلّم - ... بها جِلْدٌ ولَحْمٌ ناضجانِ[٢]

نجد في الأبيات السابقة لوحة لشيء قبيح هو (الدنيا) صُوِّرت بأقبح صورها، ووصفت بأنها عجوز، وعمق هذا القبحَ إضافةُ كلمة "عجوز" إلى كلمة "السوء"، ثم نعت الدنيا بمجموعة من الصفات الذميمة "سوداء،

(١) موسوعة روائع الشعر العربي (الهجاء والزهد والتصوف في أشعار العرب)، سراج الدين محمد، ص٧.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٣٤٥.

شوها، حدبا"، إلا أنها مغطاة بغطاء جميل "أثواب حسان"، وهذه الصورة مخالفة لتصوير الرؤية العامة سواء عند الناس، أم عند بعض الشعراء، ومخالفة للنظرة الدينية التي تصور الدنيا بأنها حلوة على الرغم من تحذير الخطاب الديني منها، وغيره يصور الدنيا بأنها "فتاة حسناء جميلة" ومع ذاك فإن كلا يصورها من زاوية رؤيته، فهو يذم الدنيا لأنها خداعة وتخفي ما لاتبدي لأصحابها.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أمر مهم وهو أن الشاعر عندما شبه الدنيا بعجوز لم يقصد ذم مرحلة الشيخوخة، وإنما يجب على الإنسان كلما تقدم به العمر الإكثار من التقرب إلى الله لأن لحظة الرحيل قادمة.

وفي حقارة الدنيا وإنها كما قيل ألذ ما فيها أخس ما فيها يقول اليافعي: (البحر الوافر)

ألذُّ العيشِ في الدنيا جميعًا أخسُّ العيشِ فيها وهو غالي
فمن ملذوذها الغالي نكاحٌ ومعْ هذا مَبَالٌ في مبالِ
وشهدٌ وهو قيءٌ من ذبابٍ شِفا سَقَمٍ وأحلى كلِّ حالي
ومسكٌ خيرُ طيبٍ من دمٍ في خراجٍ ذاك يخرج في غزالِ
وزاهي ملبسٍ غالي حريرٍ خرا دودٍ تأمل ذا ببالِ
فهذي أربع إْن قلتَ لي هَلْ لها من خامسٍ فاسمعْ مقالي
خلا من خمسةٍ مركوب خيلٍ ولكنْ فوقها قَتْلُ الرجالِ[1]

سنرى في هذه الأبيات معجما يهدف إلى استقذار الدنيا، وزرع فكرة أساسية في نفوس المتلقين تهدف إلى تحقير الدنيا وإن رآها الإنسان جميلة،

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٩١.

فكل جميل فيها مرده إلى شيء حقير ذميم تافه.

التذكير بالموت والحياة الآخرة:

لا يدعو الإمام إلى ترك الدنيا مطلقًا، بل يحث على الحذر منها، وعدم الركون إليها، ويتجلى ذلك في رؤيةٍ أقرب ما تكون إلى الحكمة، ولا عجب في ذلك إذ يجلو الزهد رؤية الذات المتفحصة إلى عالمها الواقعي والروحي معًا. فقد نظر في أحكام الدنيا والآخرة، فوجدها تنقسم إلى ثواب وحساب وعقاب، وجعل الحياة الدنيا هي المحطة التي تصل المرء بالثواب والعقاب: (البحر الطويل)

لَعَمْرُكَ ما دنياك إلا ثلاثةٌ ثواب ومعْ طولِ الحسابِ عِقابُ
فمن يقتنيها من حلالٍ تنعُّمًا بطيِّب لذَّاتٍ فتلك حسابُ
ومن يقتنيها زينةً وتفاخرًا بها ومباهاةً فتلك عقابُ
ومن نال منها ما يكون تعفُّفًا وعونًا على الطاعات ذاك مثابُ
كذلك من في الخير أنفقها ولم عن الغرض يلهه حفظها وطلابُ[1]

ونلمح في الأبيات بساطة الخيال، ووضوح المعاني، والحث على العمل الصالح في الدنيا لأن الإنسان سيلاقي بعد موته حساب وعقاب.

والحياة في شرع الزهد "ليست إلا قنطرة عبور يلجها إلى حياة أخرى، ومن ثم فإن الزهد كما لاحظ غير قليل ممن كتبوا في التصوف قديمًا وحديثًا مصطلح ارتبط معناه بدافعي الخوف والطمع، وعند هذين الحدين وقف الزهاد في معاملاتهم وعباداتهم"[2].

ومادامت خاتمة الحياة معروفة لكل حي، والموت هو النهاية الحتمية

(١) القسم الأول من الكتاب، ص ٩٣.
(٢) تأويل الشعر وفلسفته عند ابن عربي، أمين يوسف عودة، ص ١٥٩.

لكل مخلوق، فالإنسان وإن لعب وفرح ولها في الدنيا فلا بد أن يحين عليه الأجل وأن يموت كغيره ممن سبقوه: (مجزوء الكامل)

وكم لهوت بطيبِ عيشٍ دهرًا نسيت به المماتا
والآن متَّ وأنت أيضًا لابُدَّ يومًا يقال ماتا[1]

الأبيات في معناها قريبة من أبيات لأبي العتاهية يوضح فيها أن الإنسان مهما عمّر في هذه الحياة، فالموت هو النهاية الحتمية لكل حيٍّ.

والناس عند موتهم قد تتغير حالهم وينسون ما كان في الدنيا؛ لأن الدنيا دار تنقلب أفراحها أحزانًا، وأرباحها خسرانًا، تذهب لذاتها، وتبقى تبعاتها، كأنك بالمسكن وقد خلا من السكان، وكأن ما كانوا فيه من العز والنعيم ما كان: (البحر الوافر)

ركوب النعش أنساهم ركوبًا على الخيل العتيقات النجابِ
وليل القبر أنساهم لليلٍ به عرس المليحات النخابِ
وأنساهم لفرشٍ ناعماتٍ لها قد زيَّنوا فرش التُّرابِ
علا الدودُ الخدودَ وغاص فيها أكولاً للبهيَّات التِّرابِ[2]

تتضح فكرة الشاعر (ذم الدنيا)، من خلال المقارنة بين ما يكون عليه الإنسان في حياته، وما يصير إليه بعد موته (في قبره) حيث وظف ذلك عن طريق جملة اسمية خبرها جملة فعلية. كما أن تكرار الفعل (أنساهم) في الأبيات ثلاث مرات جاء ليمحو الصورة الجميلة للحياة، والنعيم الزائف الذي تتضمنه.

---

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١١٣. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٨٠.

مدح الفقر وذم الغنى:

المراد بذلك هو ما جرى على لسان اليافعي من مدح للفقر وأهله وذم للغنى وأهله ووضع المفارقة بينهم ويتضح ذلك من خلال ما أورد في شعره.

فهذه أبيات يمدح بها الفقر والقناعة ويضع مفارقة بين الفقراء والأغنياء ويصور حال كل منهم: (البحر الطويل)

وذو المال محبوس الحساب مقاسيا شدائدَ أهوالٍ وروعات مرعدِ
هنيئا لأهل الفقر سبقٌ إلى لقا نعيمٍ وسعد في الجنان وسؤددِ[(١)]

فهنا مقابلة معززة بالإضافة والعطف، فالمقابلة بين صاحب المال الذي يؤخر يوم القيامة، وتأخيره فيه الكثير من العناء والتعب على العكس منه الفقير الذي هو سابق إلى لقاء نعيم وسعد، هذا فضل السبق بالدخول وحده، وأما السبق بعلو الدرجات فليس محدودا بزمن بل مخلد مؤيد[(٢)]، كما أنه يعطف لأجل بيان الأهوال، وإظهار العاقبة، وقد برز العطف في أقوى صورة من خلال العطف المترادف، واستخدامه الإضافة من خلال الوصف. وعقد اليافعي الأحاديث في البيتين السابقين فحول الكلام المنثور إلى منظوم وهو ما يطلق عليه مصطلح (العقد)، وقد استشهد اليافعي ببعض الأحاديث التي تبين فضل الفقراء على الأغنياء منها قوله ﷺ: " فقراء المهاجرين يدخلون الجنة قبل أغنيائهم بخمس مائة سنة "[(٣)] رواه الترمذي.

---

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٥٢.
(٢) ينظر نشر المحاسن الغالية، عبدالله بن أسعد ج١/ ٤١٧.
(٣) تحفة الأحوذي للإمام الحافظ أبي العلاء محمد بن عبدالرحمن المبارك فوري بشرح جامع الترمذي، دار الحديث القاهرة، ط. ١، ٢٠٠١م ج٦/ ٢٢٢.

وقوله ﷺ: "قمت على باب الجنة فإذا عامة من دخلها المساكين، وإذا أصحاب الجد محبوسون... " يعني: أصحاب المال[١].

ويعتبر الزهد في الدنيا والاستعلاء على كثير من شهواتها الجذابة، وإغراءاتها الكثيرة، أحد العوامل التي تقوي الإرادة، و تمنح الثقة بالنفس، والأمل بالمستقبل. ومن جميل قوله في الفقر: (البحر الطويل)

ففقر الفتى فخرٌ إذا كان راضيًا وفي جيف الدنيا الدنيَّة زاهدا
وغربته عزٌّ إذا كان طالبًا لعلمٍ وحجَّ البيت أو ساح عابدا[٢]

الأصل بأن الفقر ليس مصدرًا للفخر ولكنه في عرف الصوفية كذلك، وجانس الشاعر بين المبتدأ والخبر ليعزز فكرة أن المجانسة في المبنى تدل على مجانسة في المعنى. وكذا ليظهر أنهما شيء واحد لكنه جعل ذلك مشروطًا بالرضا والزهد في الدنيا، وأراد أن يعزز الموقف أكثر من خلال استخدام الجناس الاشتقاقي (الدنيا، الدنية)، كما أنه جعل لفظة الدنيا بين لفظتين منفرتين هما "جيف... الدنية" ليظهر تقبيحه للدنيا. كما أن الإخبار عن العزلة بأنها عزٌّ يتعارض مع الفكرة المألوفة بأن الغربة ذلٌّ، وبالتالي فإن هذه الغربة هي من نوع خاص بالصوفية وهي مشروطة أيضًا بالعلم والعبادة.

وله أيضًا في الفخر بالفقر وأهله قوله: (البحر الطويل)

لئن كان للأموال فخرٌ على الثرى فللفقر فخرٌ بالثريا معلَّقُ
وإن أنفق المثري ألوفًا عديدةً فدِرْهَمُ أهلِ الفقرِ يا صاحِ يسبقُ[٣]

---

(١) فتح الباري في شرح صحيح البخاري، لابن حجر العسقلاني، دار مصر للطباعة، ط. ١، ٢٠٠١م، ج١٧/ ٥٦.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٦٠. (٣) القسم الأول من الكتاب، ص٢٥٢.

فهو يشير إلى مكانة الأموال على هذه الأرض، إلا أن الفقر أعلى وأرفع، فهو في الثريا معلق. ونحن مع الشاعر إذا كان إنفاق المثري الغني بهدف الرياء والشهرة فلا خير فيه، وإن كان الإنفاق قليلاً لا يراد من ورائه الرياء فهو أفضل عند الله ﷻ، وإن كان الغني قد أنفق ذلك ولا يريد سوى وجه الله ﷻ فذلك بقدر الحسنات التي يقدمها الشخص كما هو مبين الحسنة بعشرة أمثالها ثم يضاعفها الله ﷻ.

ويقول د. زكي مبارك: "ولا يمكن أن نرى الخير كل الخير فيما يقول، فللغني أوجه جميلة، وله منافع يؤيد بها كرام الرجال، والناس جميعًا ليسوا من أهل السوء، ففي بني آدم مخلوقات شريفة تصلح للمودة والإخاء، فيهم على الأقل أولئك الصوفية الذين يرون أنفسهم من أهل القدرة على البر والأدب والسخاء"[(١)].

ويرى اليافعي أن حسن حب الزهد والفقر في العلماء أحسن، وقبح الجاه والمال وكونه بهم أقبح قائلا: (البحر الطويل)

ألا إنَّ حبَّ المال والجاه زينةً قبيحٌ بأهل العلم ذلك أقبحُ
كما أنَّ حبَّ الزهد والفقر عفَّةً مليحٌ بهم أزهى وأبهى وأملحُ[(٢)]

افتتح البيتين بأداة الاستفتاح (ألا)، وتفيد التنبيه لأمر آتٍ، ثم أداة التوكيد (إن)، وثالث هو الطباق المستخدم في البيتين، وكل ما سبق هي توكيدات لمعنى البيتين، وهو أن الفقر والزهد في العلماء أحسن، وقبّح المال والجاه، وذلك بطريقة واضحة، وأسلوب سهل يدرك من أول وهلة،

(١) التصوف الإسلامي د. زكي مبارك ج٢/ ٢٤١.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٢٦.

يقول الشافعي: "ولا عيب بالعلماء أقبح من رغبتهم فيما زهّدهم الله تعإلى فيه، وزهْدهم فيما رغّبهم الله تعإلى فيه".

التشويق إلى الآخرة:

وهو إبراز الكثير من الأشياء المثيرة للرغبة في الوصول إلى الجنة ولا يتم ذلك إلا بالسعي عن طريق العمل الصالح لأن من لا يعمل لها لا يرغب في الآخرة. وفي أبيات يوضح الشاعر اليافعي الأشياء التي تنتظر الإنسان في الآخرة من جنان وما فيها من حور عين من ذلك قوله: (البحر البسيط)

يا عاشقًا للغواني مغرمًا بهوى
دارِ الغرورِ وعيشٍ شِيبَ بالكَدَرِ
إنَّ الغوانيْ الحسانَ الحورَ مسكنُها
دار السرور على فرش على السُّرُرِ
في سندس الفرش أقمارٌ على سررٍ
من اليواقيت في قصر من الدُّرَرِ
يشاهد المخَّ في الساقين ناظرُها
من فوق سبعين ملبوسًا من الحبرِ
قد طرنَ شوقًا إلى أزواجهنَّ كما
يشتاق للغائب المحبوبِ في السَّفَرِ[1]

من خلال استخدام الأساليب الخبرية التي تخرج إلى غرض النصح والإرشاد، وكذا أسلوب الترغيب الذي استخدم في الأبيات بتصوير جميل،

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٨٤.

والكشف عن مكنونات الحياة الآخرة، وأيضًا استخدام التشبيه للحور، واشتياقهنَّ لأزواجهنَّ كما يشتاق المحبوب للغائب. تتجلى الصورة واضحة في الأبيات من خلال وضع مقارنة بين الحياة الدنيا، وما فيها من ملذات فانية زائلة، وذم من يسعى وراء ملذاتها ويترك اللذة الحقيقية، وحياة الآخرة، وما فيها من نعيم مقيم لا يتغير، ولا يتبدل.

ومن شعره في التشوق إلى الآخرة قصيدته التي تحدث فيها عن النساء وما وصفنَ به من أنهنَّ أكثر أهل النار، وإظهار المفارقة بينهنّ وبين الحور المليحات في الآخرة قوله: (البحر الطويل)

ألم تَدْرِ أن الموت لا شكَّ نازلٌ ... وبين الأحبَّا لا يزال مفرِّقا
دَع اِلقولَ في فانٍ وقل في مشوّقٍ ... إلى جنَّة الفردوس والحورِ والبَقا
ولقيا حسانٍ ناعماتٍ منعمٍ ... بهنَّ سعيدٌ سعد ذلك من لقا
كواعبَ أترابٍ زهت في خيامها ... بظلٍّ نعيمٍ قطُّ ما مسَّها شَقا
كدرٍّ وياقوتٍ وبَيضِ نعامةٍ ... كساها البهاً والنورُ والحسنُ رونقا
ولا سخط والراضيات بنا المنى ... فطوبى لمن كُنَّا له من أولي التقى[1]

نلمح في الأبيات السابقة لغة سهلة واضحة المعاني من خلال استخدام أسلوب الاستفهام في البيت الأول، وبصورة تقريرية تُكْشف رغبة الشاعر في الحث على عمل الخير للفوز بالآخرة، وذلك من خلال تصوير مشهد حزينٍ هو ساعة الموت، ومفارقة الحياة الدنيا والانتقال إلى دار الآخرة. وهكذا تسير الأبيات بلغتها الشفافة، وأسلوبها السهل إلى آخرها.

فالدار الآخرة دارٌ جمعت الحسن، وما فيها من قصور وحور وخيرات

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٥٥.

ولذات وعيش ذا نعيم مقيم: (البحر الوافر)

بها ما لم ترى عينٌ وتسمعْ به أُذنٌ ولم يخطر ببالِ
خيام الدُّرِ فيها باهياتٌ وغُرْفاتٌ مضيئاتٌ عوالي
بها حورٌ حسانٌ فائقاتٌ منيراتٌ مليحاتٌ غوالي[1]

الأبيات مليئة بالألفاظ الدينية، بل تذكرنا بآيات وأحاديث بعينها، والشاعر لا يذهب بعيدًا عما جاء به القرآن والسنة النبوية، وصِيغت المعاني الإسلامية شعرًا، عن طريق استخدام جرس موسيقي خفيف، كما سلك في أبياته مسلكًا طريفًا في تناوله قضية الموت، وما بعدها من الحياة المنتظرة.

شعر الأدعية والمناجاة:

شعر الأدعية هو أدب يتوجه به العبد إلى الله ﷻ و نوع من الذكر اشتهر به كثير من أقطاب الصوفية في البلاد العربية والإسلامية، وهو ذو عاطفة قوية، يفيض خوفًا ورهبةً. وشعر المناجاة أدب بليغ. ومن جميل ما قال اليافعي في الدعاء والمناجاة: (البحر الطويل)

وسبحانك اللهمَّ ربًّا مقدَّسًا لك الدهرَ كلُّ الكائناتِ تسبِّحُ
بحمدك أشهدْ لا إله سواك قطْ تعاليت بل أنت الإله المسبحُّ
وغفرانك اللهمَّ تب ومجالسي فكفِّر كما جاء الحديث المصحَّحُ
وقابِلْ بإحسانٍ إساءتنا فلم تزل يا كريمَ العفو تعفو وتصفحُ
وأسبل جميل الستر ياذا العلا على فعالٍ وأقوالٍ تسوء وتَقْبُحُ
وزِنْ بجمال من جمالك قبحَها فذو القبح أن يكسى جمالَك يملُحُ[2]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٨٠.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٢٠.

تتدفق في الأبيات معاني الاستعطاف، والاسترحام عن طريق مناجاة الله راجيًا قبول دعائه، وذلك من خلال استخدام أسلوب الأمر، وغرضه الدعاء، وتصويره للأفعال والأقوال وكأنها امرأة لا بد لها من أن تكسى ولكن كساءها جميل الستر.

وفيها أيضًا: (البحر الطويل)

فياربِّ؛ أصلحْنا بإصلاح مضغةٍ بإصلاحها كلُّ الجوارح تصلُحُ
وبالخير فاختمْ ثم جمِّلْ فلم تزل بكلِّ جميلٍ من صفاتك تُمْدَحُ
وصلِّ على مسك الختام محمَّدٍ سراجِ الهدى يُهْدى بنوره مفلحُ
وتمَّت ولله المحامدُ كلُّها بها يختم القول الحميدُ ويفتحُ[1]

تتبدى الروح التأملية في الله ﷻ، والاتصال مع الله اتصالاً إشراقيًا تأمليًا، وذلك من خلال مناجاة الله، كما أن الأبيات وما توحي به هي مقتبسة من قول الرسول ﷺ، عن النعمان بن بشير قال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: "إن الحلال بيّن والحرام بيّن... ألا وأن في الجسد مضغةً إذا صلحت صلح الجسد كله، وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب"[2].

وفي قصيدته (شمس الإيمان في توحيد الرحمن) يقول في آخرها:

(البحر الطويل)

سألتُ الذي عَمَّ الوجود بجوده ومن منه فيض الفضل للخلق يَغْمُرُ
يمنُّ بخلعات القبول مزيِّنًا لها وجزيلُ الأجر والنَّفعُ يُثْمِرُ
ويرزُقنا التوفيق ثمَّ استقامةً وغفران زلَّاتٍ وما فات يَجْبُرُ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٢١.
(٢) صحيح مسلم ج١١/ ٢٩.

وفي روضة العرفان يُحْيِي قلوبَنا ويُسكِنها روض اليقين ويُحْبِرُ
ولي مُشْتَكىً إن بُثَّ طال وإن يُدَعْ فأنت الذي بالحال يا ربِّ تَخْبُرُ
بِحَقِّكَ عاملنا بما أنت أهلُهُ فأنت الذي تهدي وتُعْطِي وتَغْفِرُ
وأحبابَنا والمسلمين جميعَهُم ولا يا كريم العفو بالكلِّ تَمْكُرُ
مسيءٌ جريءٌ يافعيٌّ مخلِّطٌ فبالله أُدْعُوا الله يعفو ويَسْتُرُ(١)

الأبيات السابقة محملة بالجمل الفعلية، وفعلها الأول هو (سألت)، والذي يوحى بضعف الطالب أمام المطلوب، والمطلوب هنا كان عظيمًا كريمًا، فخيره عمَّ الوجود بجوده وكرمه، وأما غالبية الأفعال فكانت أفعالا مضارعة (يمنُّ، يغمر، يرزق، يجبر، يحيي، يسكن...) وكل الأفعال توحي باستمرارية العمل، والحركة الدائبة، لأن أفعاله لا تنقطع. وهو تعبير صادقٌ قويٌ جياشٌ عن نفس أحرقها الخوف من الله ومناجاته، وأظمأها الهيام به.

التوسل والاستغاثة:

التوسل: هو التوجه إلى الله تعالى في الدعاء بجاه نبي أو عبد صالح فيقول الداعي مخاطبًا الله تعالى مثلا: اللهم بجاه نبيك سيدنا محمد ﷺ اغفر لي ذنوبي، أواللهم شفّع فيَّ نبيَّك ﷺ في قضاء حاجتي. وهذا تقرب إلى الله تعالى وليس شركًا بوجه من الوجوه، وقد جاءت به الأحاديث والآثار عن الصحابة رضي الله عنهم(٢).

والاستغاثة: هي أن يطلب شخص من النبي ﷺ في حياته أو بعد موته

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٠١.
(٢) صحيح شرح العقيدة الطحاوية أو المنهج الصحيح في فهم عقيدة أهل السنة والجماعة مع التنقيح، تأليف حسن بن علي السقاف، الإمام النوري، ط. ١، ١٩٩٥م ص٧٢٧.

موجهًا الخطاب إليه أن يدعو الله تعالى في جلب منفعة أو دفع مضرة أو نحو ذلك، وقد ثبت أنه ﷺ هو والأنبياء والشهداء أحياء عند ربهم يرزقون وأن الأموات يسمعون(١).

وقد اختلف الفقهاء في مسألة التوسل والاستغاثة بالنبي ﷺ فبعضهم يجيزها باعتبار أن سيدنا محمد ﷺ خير الخلق عند الله، وأصل الخيرات والأعمال الصالحات، فالمستغيثون والمتوسلون بذات الرسول يتوسلون إليه لمكانته عند الله ﷻ، وآخرون يحّرمون ذلك درءًا للشرك والتأليه للمخلوقات كما يذهبون، وهذه مسألة خلافية، ولكننا نجد مشائخ الصوفية يستغيثون بالرسول ﷺ، ومنهم من يوجه الدعاء إلى الله بجاه سيدنا محمد ﷺ(٢). والتوسل من نفحات التصوف وقد ظهر في شعر اليافعي في مواضع متعددة وفي قصائد(٣).

وهناك تفصيل لأمر التوسل والاستغاثة بالرسول ﷺ فمنه التوسل المشروع وهو التوسل بالإيمان بالنبي ﷺ وبطاعته ومحبته، وكذا التوسل بدعائه كما كان الصحابة رضوان الله عليهم يأتون إليه ويطلبون منه الدعاء. أما التوسل الممنوع هو التوسل بذات النبي ﷺ(٤).

والأحاديث التي تتكلم عن التوسل بالنبي ﷺ لا تخرج عن التوسل بدعائه، وليس بالنبي نفسه، وما يؤيد ذلك ما روي عن عمر بن الخطاب أنه

---

(١) السابق ص٧٢٩.
(٢) الشعر الصوفي في اليمن، عبدالله بانافع، رسالة ماجستير، ص ٩٨.
(٣) المدائح النبوية، د. زكي مبارك، ص٢١٣.
(٤) ينظر قاعدة جليلة في التوسل والوسيلة، تأليف شيخ الإسلام ابن تيمية، حققها وعلق عليها محب الدين الخطيب، المكتبة السلفية، القاهرة، ط. ٣، د. ت. ص ٤٩، ٥٠.

توسل بالعباس بن عبد المطلب بعد وفاة الرسول ﷺ، طلبًا للسقيا؛ لأنه لا يمكن طلب الدعاء من الرسول ﷺ بعد موته فعدل إلى التوسل بدعاء العباس.

مما سبق يتبين أنه لا يجوز التوسل بالنبي ﷺ ولا بالملائكة ولا بالأولياء، وهذا ما ورد في مواضع من شعر اليافعي. ومن نماذج شعر التوسل والاستغاثة عند عبدالله بن أسعد قصيدة مدحية ذكر في آخرها أبياتًا تتعلق بالاستغاثة برسولنا الكريم ﷺ منها قوله: (البحر الطويل)

أَغِثْ وأَجِرْ واشفع له ولعشرةٍ ... مضى ذكرُهم في نظمه المتقادم
فأصلٌ وفصلٌ ثم شيخٌ وأهله ... وصهرٌ وذو الأرحام أهل التراحمِ
وخِلٌّ وقاري كُتْبِه ثم سامعٌ ... وجارٌ فكم حقٍّ على الجار لازمِ
فأنت الذي لا شك تحت لوائه ... غدًا آدمٌ يمشي فمن دون آدمِ
عليك صلاة الله ثم سلامه ... يضوعان نشرًا محييًا كلَّ شامِ[1]

والأبيات السابقة تتأسس على أفعال الطلب (أغث، وأجر، واشفع) وغايتها التوسل والاستغاثة بالرسول ﷺ، ولم تكن الاستغاثة مخصوصة بالإمام فقط، بل إنه يذكر عشرة أصناف: الأصل: وهم الآباء والأجداد، والفصل: وهم الأولاد والحفدة، وشيخ: وهو المراد - أهله الزوجات - صهر - ذو الأرحام الأقارب - والخل وهو الصديق - قارئ كتبه وسامع الكتب - وأخيرًا الجار لما للجار من حقوق على جاره كما بينت الأحاديث الشريفة وقبلها الآيات القرآنية.

ومما جعل شعراء الزهد "يتناولون معانيهم بأسلوب بسيط ومباشر ودون

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٣١.

تكلف هو التذكير بمصير الإنسان ومآل البشرية ضمن التصور الإسلامي للوجود"[١].

والزهد ليس إعراضًا عن الدنيا في كل الحالات ولا إهدارًا للمال الذي هو جزء أساس من مقومات الحياة، وهو ليس انسحابًا من المجتمع وإقبالاً على الخلوات والفلوات والروايات وحبس النفس فيها بل الواجب أن يتعامل الإنسان معاملة حسنة كما أمر ديننا الإسلامي في كل جانبٍ من الجوانب السابقة.

ولليافعي شعر كثير في الزهد، يمتاز بسهولة الألفاظ ووضوحها وملاحة المقصد وحسن الإشارة والبعد عن التكلف والتعقيد، وربما يكون التكرار غير مفيد في بعض الأحيان، ولا يلجأ إلى التفنن في الخيال.

(١) تأويل الشعر وفلسفته عند ابن عربي، أمين يوسف عودة، ص١٦٣.

المبحث الثالث

الشعر الصوفي

للشعر الصوفي حضور بين الأشعار الأخرى، وهو تطور لشعر الغزل وشعر الخمريات والوصف والمديح، ويمتاز بما فيه من رمزية. ويمكننا دراسة الشعر الصوفي عند اليافعي من خلال:

أولاً: الإشادة بالتصوف:

التصوف: هو "التخلق بالأخلاق الإلهية، بالوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرًا، فيرى حكمها من الظاهر في الباطن، وباطنًا فيرى حكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للتأدب بالحكمين كمال، وهو مذهب كله جد يقوم على عشرة أركان أولها تجريد التوحيد، وفهم السماع، وحسن العشرة، وإيثار الإيثار، وترك الاختيار، وسرعة الوجد، والكشف عن الخواطر، وكثرة الأسفار، وترك الاكتساب، وتحريم الادخار"[(١)]. وفضل التصوف وأهله "أولي الصفاء والأنوار والمعارف والأسرار والقرب والمنادمات والحضرة والمشاهدات لا يسعه مجلدات"[(٢)].

ومن جميل شعر اليافعي في التصوف ومكانته والإشادة به والحث على الميل الشديد نحوه لما فيه من خير ونفع على الإنسان؛ قوله(البحر الطويل)

---

(١) معجم المصطلحات الصوفية، د. عبدالمنعم الحفني، ص ٤٥.
(٢) مرآة الجنان، عبدالله بن أسعد اليافعي ج٣/ ١٥٩.

تقضي زماني والقضاءُ مصرفي وكان إلى العلم الشريف تشوفي
وما كانت الأيام إلا قلائلا به ثم مالَ القلبُ نحو التصوفِ
ومن لم يسل في دهره نحوهُ يمت ولم يهو من صاحي جمالاً ويعرفِ
فإن كنت ذا جهلاً بمنهج حبهِ ومشربه سل عنه أهل التعرفِ[1]

فهو يصرح بأنه كان فريسة للحيرة والاضطراب، وما لبث أن استقرت نفسه، واطمأن قلبه بالدخول في التصوف لما وجد فيه من معارف وأسرار وأنوار، تستقر لها النفوس، وتطمئن لها القلوب، وببساطة يحث من كان جاهلاً به أن يسأل أهل المعرفة لإفادتهم إياه.

وفي الإشادة بالتصوف يقول: (البحر الطويل)

فقالت وفي من كان بالحب مشغفًا
ويشكو القِلى قل، قلت في الليل في الخفا
أيا مشتكي الأسقام طالعْ لعل في
بها طلعة الغرا لأسقامك الشفا
فمت عن سوانا وافن تحيا بوصلنا
وكن صوفيا نلقاك بالطيب والصفا[2]

فنراه يوجه دعوة مباشرة إلى مشتكي الأسقام للدخول في التصوف؛ لأن ذلك يجلب الصفا والطيب، ويكشف ذلك المقارنة بين (مت) و (تحيا)، وبصورة معمقة يربط بين الحياة واستمراريتها، والتضحية التي يجب على طالبها تقديمها، وهي النهاية للأشياء التي من حوله، وعد نفسه أمامها (أي الأشياء) في عداد الموتى، بتلك التضحية يكون قد وصل إلى درجة التصوف الحقيقي.

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٨. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢٥٠.

ونجده يوضح منهجه الصوفي في مثل قوله: (البحر الطويل)

وقائلة مالي أراك مجانبًا أمورًا وفيها للتجارة مربحُ
فقلت لها مالي بربحك حاجة فنحن أناس بالسلامة نفرحُ[(١)]

يظهر الكشف عن المنهج الصوفي بطريقة حوارية، مع إظهار ذلك بصورة هادئة توحي بالاستقرار النفسي والقناعة بما هم فيه.

وله أيضًا: (البحر الطويل)

وإني جبانٌ حيث أخشى عواقبا وإن كان في ذاك السلامةُ راجحهْ
أقدم غيري طالبًا لسلامتي وإن ظنَّ في ذاك التجارة رابحهْ[(٢)]

وللمتصوفة تقاليد منها لبس الخرقة، وفي معجم المصطلحات الصوفية أن "لبس الخرقة ارتباط بين الشيخ وبين المريد، وتحكُّم من المريد للشيخ في نفسه، وفيها معنى المبايعة، وهي عتبة الدخول في الصحبة، وبالصحبة يرجى للمريد كل خير، ويأخذ الشيخ على المريد عهد الوفاء بشرائط الخرقة، ويعرفه حقوقها"[(٣)].

واليافعي يصرح في قصيدة له بأهمية الخرقة ولبسها، ويعدها منهجًا من مناهج المتصوفة فيقول: (البحر الطويل)

وفي منهج الأشياخ إلباس خرقةٍ لهم سنةٌ أصل روى ذاك عن أصل[(٤)]

ويرجع شيوخ اليمن في "لبس الخرقة إلى الشيخ عبدالقادر الجيلاني، فبعضهم لبسها من يده، والأكثرون من رسول أرسله إليهم، وفيه وفي إلباس

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٢٦. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٢٦.
(٣) معجم المصطلحات الصوفية، د. عبدالمنعم الحفني، ص٨٩، ٩٠.
(٤) القسم الأول من الكتاب ص٢٨٨.

الخرقة وانتساب معظم شيوخ اليمن في لبسها إليه"[١]: (البحر الطويل)

ولبس اليمانيين يرجع غالبًا إلى سيدٍ سامي فخارٍ على الكلِ
إمام الورى قطبُ الملا قائلاً على رقاب جميع الأوليا قدمي أُعليِ[٢]

بأسلوب تشويقي تتكشف أمامنا فكرة مهمة يريد الشاعر بثها ونقلها إلينا، وهي لبس الخرقة، وهي من عرف الصوفيين، وذلك من خلال تقديم الخبر، فيثير في المتلقي الرغبة في كشف ما يريد الشاعر نقله، ثم يعمق الفكرة وذلك عن طريق بيان القدم في لبس الخرقة.

ويظهر الهدف واضحًا من غرض الإشادة بالتصوف وهو استقطاب الناس وحثهم على الدخول إلى التصوف من خلال إظهار منهجهم وبعض العادات التي يتميز بها رجال الصوفية بطريقة شعرية واضحة الألفاظ والمعاني.

ثانيًا: شعر المحبة الإلهية:

الحب: هو ميل القلب (العواطف) إلى المحبوب، وحب العبدلله شرعًا هو طاعة أوامره واجتناب معاصيه، ومن الإشارات القرآنية إلى محبة العبد ربه قوله تعالى ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَن يَرۡتَدَّ مِنكُمۡ عَن دِينِهِۦ فَسَوۡفَ يَأۡتِي ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ يُحِبُّهُمۡ وَيُحِبُّونَهُۥٓ أَذِلَّةٍ عَلَى ٱلۡمُؤۡمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ يُجَٰهِدُونَ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوۡمَةَ لَآئِمٖۚ﴾[٣] وقول الرسول ﷺ: "من أحب لقاء الله أحب الله لقاءه، ومن كره لقاء الله كره الله لقاءه"[٤] رواه البخاري، وقوله: "ثلاث من كنَّ فيه وجد حلاوة الإيمان، أن يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما، وأن يحب

(١) مرآة الجنان، عبدالله بن أسعد اليافعي، ج٣/ ٢٦٨.
(٢) القسم الأول من الكتاب ص٢٨٨. (٣) سورة المائدة، الآية ٥٤.
(٤) فتح الباري في شرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، مج١١/ ٤٩٨.

المرء لا يحبه إلا لله، وأن يكره أن يعود في الكفر كما يكره أن يقذف في النار"[١] رواه البخاري.

وقد أشار أبو سعيد الخراز إلى الحب الإلهي بقوله: "طوبى لمن شرب كأسًا من محبته، وذاق نعيمًا من مناجاة الخليل وقربه، وبما وجد من اللذات بحبه، فملئ قلبه حبًا، وطار بالله طربًا، وهام إليه اشتياقًا، فيا له من وامق أسف، بربه كلف دنف، ليس له سكن غيره، ولا مألوف سواه"[٢].

وقد استخدم الصوفية لغة الحب ورموز المحبين "لأنهم لم يجدوا وسيلة أقوم ولا أقدم في التعبير عن مواجدهم وأحوالهم من هذه الطريقة، وذلك المنهج، لأن الصوفي يدع قلبه بالمعاني المتعلقة بالوحدة الوجودية الشاملة، وبذلك الحب القاهر الذي هو الأساس الحقيقي القائم عليه كل شيء. والصوفي يرى الحق أصل كل وجود، والحق كما يصوره شعراء الصوفية هو الجمال الأزلي المطلق المعشوق على الحقيقة في كل جميل، بل إن ما يسمى بالحب الإنساني ليس على الحقيقة إلا حبًا إلهيًا، وبرزخًا موصلاً إليه، والنفس الإنسانية تشتاق إلى الاتصال بالحق، وتحن إلى الرجوع إليه، وهذا الشوق الذي يدفعها إلى الغناء عن ذاتها هو وحده السبيل إلى عودتها إلى وطنها القديم، والحب غايته الاتحاد، وقد اعتبر الصوفية الحب أساس الأديان جميعها"[٣].

فمن الناس من اضطرمت فيه نار المحبة فتقلقلت لوعة الهوى، وأزعجته

---

(١) السابق ج١٢/ ٤٤٣.
(٢) اللمع، للسراج الطوسي، ص ٨٧.
(٣) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، د. أحمد بدوي، دار النهضة مصر، ط. ٢، د. ت، ص٩٥.

لوعة الجوى، فليس له قرار، بل في البراري والغفار، فهو مستأنس بوحش الفلا. ومن جميل قول اليافعي في ذلك: (البحر الوافر)

بنفسي موحشا باهي الديار أنيسًا للفيافي والقفارِ
يناجي تارة مولى تعإلى ويبكي تارة من حرِّ نارِ
ثوت بين الحشا من فرط حبٍّ ترى من أهله خلع العذارِ
سقوا راح الهوى صرفًا وحينًا بنيران الجوى مزج العقارِ
فهُوْ ما بين ممزوج وصِرْفٍ من اللذات ليلا معْ نهارِ[1]

إن وضوح الصورة الشعرية يكمن في التضاد الموجود في الأبيات، وفي الاضطراب الناجم عن التنقل الداخلي من جانب إلى آخر داخل الذات، ورؤية الجمال الذي يُكْشف في الفيافي والقفار حين سياحته، والعاطفة المحملة بها الأبيات تثير في المحب لوعة الحب، وذلك من خلال التعمق في معرفة أسرار المحبوب حتى إن هذه المعرفة أنهكتهم وأتعبتهم.

وله أيضًا فيمن سقوا مدام المنادمة قوله: (البحر الوافر)

نَهَاهُمْ حُبُّهُ لمَّا سقاهُمْ حُمَيَّا الوصل عن حورٍ حِسَانِ
لَهُ لَمْ يَعْبُدُوا مِنْ خوف نَارٍ ولا شوقًا إلى ما في الجِنَانِ
ولكن كان مولىً ذا جلالٍ لَهُ الإِجْلالُ فرضًا في الجَنَانِ
لهم شغلٌ بمولاهُم بذكرٍ وشُكْرٍ والتهجد بالقرانِ
نِجَابٌ فِتيةٌ غُرٌّ كِرَامٌ مِنَ العَلِيَاءِ في أَعلى مكانِ
بُحُورُ العِلمِ أوتادٌ لأرضٍ مُلُوكُ الخلق أقمارُ الزَّمانِ[2]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٨٤. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٣٤٦.

إن القراءات الأولية للأبيات، تردنا إلى فضاءات الغزل العذري، بكل ما يشتمل عليه من خصائص، فما أراد أن يكشفه هو أن المحبين لله لم يكن حبهم خوفًا من النار، أو شوقًا إلى الجِنان، بل لأن ذلك الأمر مما فرض على الخلق.

ومن شواهد شعره الجميل في الحب الإلهي قوله: (البحر الطويل)

فيا أَسَفَا يا حَسْرتا يا مُصِيْبَتَا ويا ضيعةَ الأعمارِ سُوقَ المواسمِ
كما لم نَكُنْ كالغيرِ أهْلاً لِقُرْبِهِ لقد فاتَنَا كلُّ المنى والمكارمِ
نموتُ ولم نَنْظُرْ جمالَ جلالِهِ ولم نَدْرِ طعمَ الحبِّ مِثْلَ البهائمِ
فلو شاهدتْ ذاكَ الجمالَ عُيُونُنَا سَكِرْنَا وغِبْنَا عن جميعِ العوالِمِ
وَمِلْنَا نشاوى من شرابِ مَحَبَّةٍ وباح بمكتوم الهوى كُلُّ كاتِمِ
ونُحِّي حجابٌ عن عجائب قُدْرَةٍ ونورٍ وأسرارٍ وطيبِ تَنَادُمِ
فما العيشُ إلا ذاك لا عيشُ عَزَّةٍ وليلى ولا سلمى ولا أمِّ سالمِ[1]

تطالعنا صورة الندم والحزن الشديدين من خلال تتابع الندب في بداية المقطوعة، التي يريد أن يبين من خلالها (حب الله)، و ذكر مقام عيش البهائم ومقارنة حال الشوق إلى الله بالشوق إلى عزة وسلمى؛ لكي يظهر الأمر واضحًا بين الموقفين حتى تتكشف الصورة واضحة جلية بالمقارنة، ولكي يظهر الموقف بصورة دقيقة. وذكر أسماء الفتيات، والكنى في الشعر الصوفي لم يكن إلا رمزًا للذات الإلهية نحو (سلمى، ليلى، وأم سالم).

وتلمح في أبيات التشوق عند اليافعي نزعة سوقية كما يقول د. زكي

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٣٥.

مبارك: "والنزعة السوقية ظاهرة في أبيات اليافعي؛ لأن المحب لا يتذكر في هذا المقام عيش البهائم، ولا يقارن حال الشوق إلى الله بالشوق إلى عزة وسلمى وليلى وأم سالم، مع احترام هذه الأسماء"(١).

بل يمكن أن يلحظ عكس ما يقول د. زكي مبارك فالنزعة عالية علوية روحية، فالبيت الأول يذكرنا بالآية الكريمة: ﴿هَلۡ أَدُلُّكُمۡ عَلَىٰ تِجَٰرَةٖ تُنجِيكُم مِّنۡ عَذَابٍ أَلِيمٖ﴾ (٢) فالعمر موسم لكسب رضا الله كما أن من العمر مواسم تجارة، ولكنها تجارة مع الله بضاعتها الأعمال الصالحة، وسوقها الحضرة الإلهية، وهو معنى قول الرسول الكريم ﷺ: " إن لربكم في أيام دهركم نفحات، فتعرضوا له لعله أن يصيبكم نفحة منها فلا تشقون بعدها أبدًا "(٣).

ويصور اليافعي حال من غاب عن العين ولم يغب عن القلب بقوله:

(البحر البسيط)

يا غائبًا وهو في قلبي أشاهده ما غاب من لم يزل في القلب مشهودا
إن فات عيني من رؤياك حظُّهما فالقلب قد نال حظًّا منك محمودا(٤)

فالحبيب وإن غاب عن عين المحبوب فإن مشاهدته ورؤياه ستظل جلية داخله لكونه قد حظي بمكانة في القلب، وكثيرًا ما يرد مثل ذلك عند شعراء الصوفية من الشوق والتناقض بين غياب المحبوب وحضوره، تقول الدكتورة

(١) التصوف الإسلامي، د. زكي مبارك ج١/ ٢٤٢.
(٢) سورة الصف، الآية (١٠).
(٣) المعجم الكبير، للحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد الطبراني، حققه وخرج أحاديثه حمدي عبدالمجيد السلفي، مطبعة الزهراء، الموصل، ط. ٢، ١٩٨٤م، ج١٩/ ٢٣٣، ٢٣٤.
(٤) القسم الأول من الكتاب، ص١٦٠.

سحر سامي في تعليق على أبيات لابن عربي: "والذي يحرك الإيقاع هنا ليس انتظام التفعيلات على بحر البسيط فقط، وإنما المحرك الحقيقي هو الشوق، والتناقض بين غياب المحبوب وحضوره في نفس اللحظة، بما يخلق هذا التوتر (على مستوى المشاعر، وعذابات الصوفي، وعلى مستوى بناء النص) إن الموسيقى هنا تخرج مما يصحب هذا الحنين، والوجد من عجب، ورغبة في الاكتمال، وتطلع لرؤية المحبوب على حين أن المحب في قلب الرؤية"[(١)]. فالتعليق السابق على أبيات مثيلة لأبيات اليافعي.

ويظهر قبس الحنين عند اليافعي وذلك كغيره من الشعراء الذين هاموا بحب مولاهم، ومن ذلك قوله: (البحر الطويل)

وهذاك يَشْفي كلَّ قلبٍ مُعَلَّلٍ بِدَاءِ هَوَى طَبْع النُّفُوس الظَّوالِمِ
فَيَشْتَمُّ طِيبًا فاح مِنْ جانب الحِمى كذلك مَزْكُومُ الهوى غَيْرُ شامِمِ
وينظرُ نورًا من جمالٍ مُحَيِّرٍ ويسمعُ تكليمًا حلا من مُنَادِمِ
وَيَطْعَمُ من طعمِ الهوى ما يَشُوقُهُ وليس بِمُشْتاقٍ لَهُ غيرُ طَاعِمِ
فمَنْ ذاق طعمَ الحبِّ يَشْتَاقُ للِّقا لِيَهْنَا بعيشٍ للأحبَّة ناعمِ[(٢)]

يركز في الأبيات على ذكر الحواس التي من خلالها نحس الأشياء وندركها، فهو ينقل ما يريد إيصاله إلى المتلقي بأسلوب متتالٍ بذكر الشم وما يشعر به، والنظر وما يكشف من خلاله، والسمع وما يرد من بعده، والطعم وما ينجم عنه، وربما أن ذكر الحواس يأتي هنا لإظهار أن الحواس

(١) شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، د. سحر سامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ٢٠٠٥م، ص١١٥، ١١٦.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٣٣٤.

هي الموصل الذي يوصل للقلب ما يمكن ترجمته من إظهار عاطفة الحب تجاه المحب مثلاً.

ثالثًا: شعر الخمرة الإلهية:

الرمز عند الصوفي "يتعدد بتعدد الأشياء حتى لايكاد يوجد شيء من الأشياء إلا ويحمل رمزًا معينًا، فالأنثى رمز، والخمرة رمز، والساقي رمز، والدرة البيضاء رمز، ليصبح العالم كله رمزًا، ونجد أن الصوفية قد استمدوا رموزهم واستعاراتهم الأولى من القرآن الكريم، كرمز النور والنار، والطائر الذي يرمز إلى البعث أو خلود النفس، وماء السماء، والشجرة التي تمثل مآل الإنسان ومصيره، وتوسع المتصوفة في استخدام الرمز حتى أصبح ميزة أساسية من مميزات لغتهم"[(١)].

وقد استعمل اليافعي الرموز ولا سيما رموز الغزل العذري والرمز الخمري. (البحر الطويل)

سقتنا بها سلمى من الرّاح عندما ... بدت فأضاءَ الكونُ من جانب الخدرِ
أماطت حجابًا عن بهاءِ جمالها ... فهمنا سُكارى في المهامه والقفرِ
نرومُ التسلي عن هواها ببعدنا ... وكل جمال في الوجود بها يغري
شربنا حُميا الحب في قدسِ حضرة ... وأكرم بها في حضرة القدس من خمرِ
لنا عصرت من كرمِ نور جمال من ... سقانا وقد غبنا وحرنا فما ندري
سَكرنا بها من شمها قبل شُربها ... نشاوى بريّاها إلى آخر الدهرِ

(١) نشأة اللغة الصوفية، حميدي خميسي، اللغة والأدب مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر العدد ١٠ رجب ١٤١٧هـ، ص ٣٦.

أو السكر ذا من رؤيةِ الكأس أو أتت به رؤية الساقي إلينا ذوي السكرِ[١]

فالأبيات السابقة، وما قبلها استعمل فيها الألفاظ الدالة على الخمر منها (سقتنا، فهمنا سكارى، نروم، شربنا حميا الحب، عصرت، سقانا، سكرنا بها، شربها، نشاد برياها، السكر، رؤية الكأس، السقي) وهي خمرة روحية قدسية كما يقول، عصرت من جمال من سقاهم، وهي ذات الله العليه حسب تصورهم، وعندما سقاهم ربهم غابوا وحاروا فلم يدروا كيف سكروا بها، ونشوا بها إلى آخر الدهر: أمن شمها قبل شربها، أم من رؤية الكأس؟ أم من رؤية الساقي؟ إنه النور الإلهي الذي يخلب القلوب والأبصار فيجعلها تسكر بحبه عندما تحكي لهم بأوصاف الجمال، فشاهدت عيون القلوب ما حير أفكارهم وجعلهم مدهوشين لا يستطيعون تصوير ذلك الموقف المليء بالأسرار الإلهية.

يقول اليافعي: "استغرقوا في مشاهدة جماله الذي لا يشبهه جمال، فغابوا به عنهم ودارت عليهم كؤوس راح الهوى، فلم يحسوا بحرٍّ ولا نار، بل حسن الوجود بأسره مستهلك فيما هم فيه من المحبة والمشاهدة، وشرب العقار التي شمها وحده يسكر"[٢].

ويذكر الخمرة ومالها من أثر في العقول، إلا أن هذه الخمرة خمرة الآخرة، التي لا تشابه خمرة الدنيا إلا فيما تحدثه من ذهول العقول مع اختلاف ذلك الأمر. والقدم عند شعراء الخمرة "من غير الصوفية قدم مادي يتوقف عند فترة تاريخية معينة، بيد أنه عند الصوفية، يتحول إلى قدم معنوي

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٦٢.
(٢) نشر المحاسن الغالية، عبدالله اليافعي ج١/ ١٩٠.

يتسرمد في الأزل، مما يخرجها من كونها خمرة حقيقية، إلى خمرة ذات بعد رمزي"[١].

ومن أشعارااليافعي التي يظهر فيها الرمز الخمري قوله: (البحر الطويل)

ودارت كـؤوس الـراح تـسـقـي أولـي الـهـوى
مـدامًـا لأهـل الـحـب مـن شـمـهـا سـكـرُ
فـأضـحـوا سـكـارى ثـم أمـسـوا وأصـبـحـوا
مـدى دهـرهـم مـن سـكـرهـم سـكـر الـدهـرُ[٢]

بأسلوب رمزي يكشف الشاعر مدى تعلق هؤلاء بالله، فقد وصلوا إلى مرتبة عالية من الحب لله ﷻ من خلال النشوة التي يحسون بها، فذاك هو السكر عند الصوفية.

و"لئن كان شعراء الخمرة السابقون على الصوفية، قد أجادوا في وصف الخمرة من جهة طعمها ولونها، ولاسيما عتاقتها حتى ترجع إلى عصر نوح وعاد وثمود؛ فلقد جوّد الشعراء الصوفية الحديث عن هذه النعوت، وصوروها تصويرًا دقيقًا ومطولاً، وهم يكادون في خمرياتهم الاتباعية - كما في غزلهم - يعيدون كتابة ما كتبه أسلافهم في هذا الشأن كل بأسلوبه الخاص"[٣].

ويرى الدكتور زكي مبارك أن لليافعي قصيدة أخرى لا تخرج ولم تسلم من النزعة السوقية وهو يتحدث عن السكر ونشوته وما يحدث في الألباب

(١) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط. ١، ١٩٧٨م، ص٣٦١.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢١٦.
(٣) تأويل الشعر وفلسفته عند المتصوفة (ابن عربي)، أمين يوسف عودة، ص١٨٩.

وليس السكر الدنيوي وإنما سكر بمحبة الله ﷻ وهيام بذات الله ﷻ فهو يقول: (البحر الطويل)

سكارى ولم يُسْقَوْا مُدَامًا وإنما
سُقُوا حُبَّ حُسْنٍ جلَّ عن وصف واصفِ
فهم بين مشتاقٍ وباكٍ وضاحكٍ
سرورًا وصرّاخٍ وراجٍ و خائفِ[1]

لم يبق من الخمرة في الشعر الصوفي إلا اسمها، وما توحي به من سكر؛ لأن الخمر رمز للحب الإلهي والهيام بالله. والسكر "ينشأ عن مشاهدة الجمال المطلق ومطالعة تجلياته في الأعيان، وأنه ليبدو مصحوبًا بالدهشة والغبطة والهيمان والوله، وكلها ظواهر يطيش معها العقل، وينطمس نوره بقوة الوارد المسكر، والحال المغيب"[2]. حتى يصل إلى قوله في السكر بالمحبة وحيرة المعرفة: (البحر الطويل)

إذا أنت لم تكشفْ قناع المعارف وتشهدْ صفاتٍ حيَّرت كلَّ عارفِ
وتشربْ من الراح التي من يشمُّها تميل به قبل ارتشافِ المغارفِ
وتضربْ لك الأكوان في حين يجتلي عرائس أنوار بذات المعارفِ
وتنشرْ على النادي الذي در حكمةً ويخلعْ عليك الحقُّ صفر المطارفِ
وتطنبْ بوادي طور قلبٍ مقدَّسٍ خيامُ نديمٍ بالمعاني اللطائفِ
سكارى بمولاهم وأنت بجيفةٍ فقس رخمًا بالباز عند التناصفِ[3]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٦.
(٢) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة، ص٣٥١.
(٣) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٧.

وهنا يستطرد في وصف الخمرة، وآثارها في نفوسهم، والخمرة الصوفية: " في واقعيتها المليئة وطابعها الحسي العيني المباشر، تتجاوز المعطى المادي إلى وصيد مثالي مجرد، ولعلنا نجد هذا التجريد المثالي في وصف الخمر العرفانية بالخلوص من كثافة العناصر، فهي صافية لطيفة نورانية بها قامت الأشياء، وإليها اشتاقت الأرواح العرفاء حتى تحدث بها "[(١)].

ويقول الأستاذ عبدالناصر سعدي: "الذي جعلنا نقول بأن اليافعي لم تصلح نفسه صلاحية تامة للحب الإلهي، هو أن الأصل في الحب الإلهي أن يكون جذوة تشغل المحب عن كل ما سوى المحبوب، فلا يعرف النعيم والجحيم، وهنا يقول اليافعي: "وكلما قويت المعرفة اشتدت الحيرة في معرفة الله سبحانه، ولكن الحيرة في معرفة الله تعالى هي عين الهداية، وليست كالحيرة التي هي عدم الاهتداء" "[(٢)].

ربما كان موقف اليافعي من الخوض والغوص في فضاءات الحب الإلهي ضئيلاً، ولم يخض كثيرًا فيما خاض فيه غيره من المتصوفة الكبار أمثال (الحلاج، وابن عربي، وابن الفارض) وغيرهم، لأنه يدرك ويعرف المحاذير التي تترتب على الدخول إلى هذه الفضاءات، وربما لأن إمكاناته الشعرية لم تكن قد وصلت إلى ما وصلت إليه إمكاناتهم.

رابعًا ذكر الأماكن:

لقد أكثر المتصوفة "من ذكر نجد، وآية ذلك أن المتصوفة يقدمونه كثيرًا لأنه يضم البيت العتيق، ويرون بأن الله أقرب ما يكون إلى عباده فيه، إذ

(١) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة، ص٣٧٠، ٣٧١.
(٢) اليافعي ومنهجه الصوفي، أ. عبدالناصر سعدي، ص٧٦.

شهد الفيض الإلهي المتمثل في الوحي المنزل على أنبيائه جميعًا "[١].

وفي أبيات اليافعي التالية رمزية، وخروج عن المعنى الحقيقي:

(البحر البسيط)

هذا المُصَلَّى وذا سلعٌ وذاك قُبا وذاكّ أُحْـدٌ وّعّـيـرٌ هـذهِ الـدَّار
هَذِي رياضُ جِنانِ الخُلدِ باهيةً ومَسْجِدٌ أسَّـهُ لـلـخـيـر أخـيـارُ
هَذِي قِبابُ البها غالِي الجمال بها لِلقلبِ في تلك أشجانٌ وأوطارُ[٢]

ركز في الأبيات السابقة على خاصية من الخصائص المأثورة، والمتصلة بالحالات الوجدانية وهي "ذكر الأماكن، والوقوف على الأطلال والدمن، ووصف الرحلة والراحلين"[٣]، وكذلك "ارتباط المحب بمنازل المحبوب، وحنينه الدائم إلى الرحيل إليها، والوقوف عليها، والاستئناس بملامستها وتنسم هوائها"[٤].

ومن رمزياته الشعرية الحسنة التي تحدث فيها عن محبوبته وكنَّى بذكر سلمى. والرمز هنا يعرفه د. زكي مبارك بقوله: "وهو ما تجرى فيه الصبابة على الأساليب الحسية، وهي في ذاتها معنوية"[٥]. (البحر الطويل)

سـلا عـن جِـمـى سـلـمـى وعـن أهـلـه الـغـرّ
عـسـى خـبـر يـلـقـاكُـمـا طِـيـب الـذكـرِ

(١) الأدب العربي في العصر المملوكي والعصر العثماني، د. عمر موسى باشا، منشورات جامعة دمشق، ط. ٤، د. ت، ج١/ ١٥٩، ١٦٠.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢٠٤.
(٣) تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، أمين يوسف عودة، ص١٨٣.
(٤) نفسه، ص ١٨٥.
(٥) التصوف الإسلامي، د. زكي مبارك ج١/ ٢٣٤.

يُخبر عن سَلمى وعن ذلكَ الحِمى
وقول لسان الحال في نظِمه الدّرِ
رعى الله عهدًا مر مع جيرة الحمى
يباهي رياض ناضرات به زُهْرِ
خليلي ما سلمى ونجد وما الحمى
وما راحُها ما كأسها ماالهوى العذري[1]

وعلى عادة الشعراء العذريين في ذكر المحبوبة الذي يطفئ حرقة العشق عرّض الشاعر إلى ذكر سلمى ونجد والحمى تورية وتسترًا وترنمًا، ويلحظ "امتزاج المرأة بالطبيعة الحية في تنوع مظاهرها، وتقلب أحوالها، وإلحاحه الشديد على ذكر الأودية، والمرابع، والأماكن التي كان ورودها في الشعر القديم علامة على اغتراب مكاني أملته ظروف البيئة، والمناخ، وليس هذا الاغتراب المكاني النابع من الحنين إلى مواطن الأحبة، سوى إسقاطٍ لاغتراب آخر ذي طابع عاطفي وجداني"[2].

وسلمى اقتباس للذات الإلهية، وهذا اقتباس من الغزل العذري، وهنا نلمح القرينة المانعة التي لا تصرفه إلى الغزل العذري الحسي في قوله: وقول لسان الحال في نظمه الدري، يصف به مقال الله جلَّ وعلا، ويتحسر الشاعر الصوفي على عهد مرّ مع جيرة الحمى الذي فيه الرياض الناضرات البهية المزهرة.

ويعلق الدكتور زكي مبارك على قيام اليافعي بشرح شعره الصوفي بقوله:

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٦٢.
(٢) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة، ص١٧٨.

"ويظهر أن اليافعي متأثر بابن عربي في رمزياته، من حيث الشرح، فكما شرح ابن عربي قصائد ترجمان الأشواق، شرح اليافعي قصائده الصوفية، والفرق بين الرجلين أن ابن عربي لا يوجه معاني قصائده إلا عند الشرح، أما اليافعي فيصرح بمراده في صلب القصيدة ثم يؤكد مراده بالشرح"[(١)].

ويقول الأستاذ عبدالناصر سعدي: "وهنا لا بد لنا من وقفه حيث لا نتفق مع الدكتور زكي مبارك الذي يقول: ويظهر أن اليافعي... شرح قصائده الصوفية، بل يمكن القول بأنهما التقيا معًا في هذه النقطة وهي عملية الشرح، واعتقد أن عملية الشرح هذه لم يكن بدعا فيها الإمام، بل من المعروف أن ناظم الشعر هو أقدر على شرحه، لأنه عايش تجربته، فهو قادر على توصيل ما به من معانٍ سامية، وربما إذا تصدى أخر لعملية الشرح حمل الأبيات فوق ما تطيق فيخرج عن المقصود فيضيع المعنى"[(٢)].

ونقول: لا خلاف في أن الشاعر أقدر على شرح شعره - وكما يقال المعنى في بطن الشاعر - ولكن لا نجد عند قراءتنا كثيرا من الشعر العربي الشاعر يشرح ما يريد نقله للآخرين عن طريق شعره إلا أن اليافعي لجأ في بعض الأحيان إلى شرح أشعاره.

واليافعي كغيره من شعراء الصوفية استعمل الرمز، وما يحمل من ملابسات خفية تستتر وراءها رمزياته وما يراد منها.

(١) التصوف الإسلامي، د. زكي مبارك ج١/ ٢٣٧.
(٢) اليافعي ومنهجه الصوفي، أ. عبدالناصر سعدي، ص ٦٩.

المبحث الرابع

المنظومات

أولاً: نظم القواعد الصوفية:

جاءت أشعار اليافعي في نظم القواعد الصوفية "غاية في الروعة والجمال منسجمة مع سلوكه، وأخلاقه حيث منح نعمة الخلق القويم الذي يتمثل في طريقته في تربية المريد، ورسمه للطريق الذي يسلكه من خلال نظمه للقواعد الصوفية وشرحه لها شرحًا واضحًا مما يفيد منه المريد الذي يربيه حيث يسير في الطريق المأمون"[(١)].

ومن أبرز أشعاره في نظم القواعد الصوفية القصيدة المسماة بـ (عذبة المعاني الدقيقة في التغزل في الشريعة والحقيقية، وبيان كون الشريعة الأصل كالبحر والمعدن واللبن والشجرة، والحقيقة مستخرجة منها كالدر والتبر والزبْد والثمرة) يقول فيها: (البحر الطويل)

فؤادي بعَذْباتِ المعاني مُعَذَّبٌ
وقلبي بنارٍ من قلاها مُقلَّبُ
تعوّضُ عن سلمى بسعدى، ووصلُها
عزيزٌ، ومن لم يُمنحِ الوصلَ يتعبُ
مُعَنَّى، فلا مِنْ ذي ولا ذي مواصلٌ
فبينَ هوى سلمى وسعدى مذبذَبُ[(٢)]

(١) اليافعي ومنهجه الصوفي، أ. عبدالناصر سعدي، ص ٧٢.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٨٢.

الشريعة والحقيقة لفظتان شغلتا قلوب المتصوفة، ففرقوا بينهما، باعتبار الشريعة أمر بالتزام العبودية، بينما الحقيقة هي مشاهدة الربوبية. وفي الأبيات اضطراب لحالة نفسية، وقلق شديد بين أمري الشريعة والحقيقة، حتى إنه ليستخدم الرمز لهذين الأمرين، ويتكشف الأمر من خلال اللفظتين (معنّى، مذبذب).

ثم يصل إلى بيان كون الشريعة هي الأصل في قوله:

ومدحي حلى سُعدى الحقيقةِ مدحتي لسلمى الشريعةِ والتماثيلَ أَضْرِبُ
فمستخرج دُرَّ الحقيقةِ غائص ببحرِ الشريعةِ فالشريعة مطلبُ
ومن شجرٍ تمرٌ جَنَى ذاكَ مُلْقَحٌ ومن معدنٍ تبرٌ مُصَفًّى مُطَيَّب
وكم نَصَبٍ في حَفْرِهِ ثم نَيْلهِ كذلك في استخلاصه المرءُ يَنْصَبُ
ومن لبنٍ زُبْدٌ به فازَ ماخضٌ كذا رائضٌ نفسًا مربٍّ مؤدِّبُ
بآداب شرعٍ منهُ درُّ معارفٍ وياقوتُ أسرارٍ ستبدو وتُعْجِبُ
ولكن بتوفيقٍ وعونِ عنايةٍ له خُطِبتْ من قبلِ ما جاءَ يَخْطبُ[1]

في الأبيات السابقة تصوير جميل، وذلك من خلال تصوير مشهد هو الغوص إلى قاع البحار للوصول إلى الجواهر التي في قاعه، ذاك هو حال من يريد كشف أمر في الحقيقة فلا يمكن الوصول إلا بعد الكشف عنها في الشريعة التي هي البحر، وما فيه من درر، وكذلك تتابع التشبيهات، فأولاً شبه الشريعة بالبحر، ثم بالمعدن، وتارة باللبن، وأخرى بالشجرة، وكل هذه تمثل الأصول والتي تلحق بها فروع.

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٨٥.

ويصف معنى العبودية لله ﷻ، حيث يدعو الله ﷻ بأن يحقق مناه، وألا يخيب عبده طالما لسانه رطب بذكر الله تبارك وتعالى، وكلما كانت الدعوة مستوفية شروطها استجاب الله ﷻ للدعوة لقوله: ﴿وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدْعُونِيٓ أَسْتَجِبْ لَكُمْ﴾ [١] بقوله: (البحر الطويل)

أنلني منائي منك يا غايةَ المُنى ... لأضحى ولي شُغْلٌ بحبِّك مذهبُ
وحقِّقْ رَجَائي يا جَوَادًا ومُنعمًا ... كريمًا تعإلى للرجا لا تخيِّبُ[٢]

وله قصيدة عينية يسوق فيها عشرين خصلة من خصال المريد الصادق في إطار نظم القواعد الصوفية يقول فيها: (البحر الطويل)

نفوس البرايا كالمطايا يقودها ... إذا عوِّدت في كلِّ شيءٍ تطاوعُ
فإن عوَّدوها الخيرَ جاءته عادة ... وإن عوَّدوها الشرَّ جاءته تسارعُ
فنفسُك عوِّدْها حميدًا من التقى ... وعلمٍ وآدابٍ لها الزهدُ رابعُ
وصبرٌ وشكرٌ والتوكُّل والسخا ... ومع ورعٍ فقرٌ به العبدُ قانعُ
ومع عزلةٍ ذكرٌ وسابقُ توبةٍ ... وخوفُ وعيدٍ وهو في العفوِ طامعُ
وصدقٌ وإخلاصٌ وحسنُ استقامةٍ ... وكُنْ راضيًا فيما بك الحقُّ صانعُ
وخاتمةُ العشرينَ زَيْنُ خصالِها ... تواضعْ فللعبد التواضعُ رافعُ
فهذى قليلٌ من مقامات سالكٍ ... لسلاكها نورٌ مدى الدهرِ لامعُ
وما سارها إلا جوادٌ مضمرٌ ... سريعٌ مريدٌ للعلائق قاطعُ[٣]

نلمح في الأبيات رؤية متفحصة لعالم الشاعر الواقعي مليئة بالشحنات التي يريد إفراغها عن طريق حث النفس على عمل الخير حتى لا تكون

(١) سورة غافر الآية (٦٠).
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٨٧.
(٣) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٠.

محلا للأخلاق الذميمة؛ لأن انقيادها سهل في الاتجاه الذي تدار نحوه، وتطالعنا الجملة الأسمية في بداية الأبيات وتشبيه النفوس بالمطايا في انقيادها لصاحبها. ويصور في البيت الثاني النفس فإذا عودت فعل الخير جاءته مجيبًا يصير لها عادة مستمرة ويشق عليها تركها، وإن عودت الشر جاءت إليه مسارعة لأمرين: "أحدهما ما جبلت عليه من الأوصاف الذميمة المحتاجة في إزالتها وتبديلها بالأوصاف الحميدة وإلى الرياضة والمجاهدة الشديدة، والثاني ما جرى من تأثير العادة"[(١)]. والبيت الثالث اشتمل على ذكر أربع خصال وهي: التقوى، والعلم، والأدب، والزهد. ثم ذكر في البيت الذي يليه ست خصال وهي: الصبر، والشكر، والتوكل، والسخاء، والورع، والفقر. وفي البيت الخامس ذكر خمس خصال وهي: العزلة، والذكر، والتوبة، والخوف، والرجاء. والرجاء مشار إليه بقوله (وهو في العفو طامع). وفي البيت السادس ذكر أربع خصال وهي: الصدق، والإخلاص، وحسن الاستقامة، والرضى. وذكر الخصلة الأخيرة خاتمة العشرين بقوله:

وخاتمة العشرين زين خصالها تواضع فللعبد التواضع رافع

أي أن الخصلة العشرين هي التواضع. وأشار إلى أن هذه الخصال العشرين قليلٌ من مقامات السالكين، وإنما كانت قليلاً لأن بعضهم عدها ألفًا. وقوله لسلاكها نور إشارة إلى ما يترتب عليها من الأحوال المتضمنة للأنوار والأسرار، ثم أشار إلى أنها لا تقطع إلا بالرياضة والمجاهدة للنفس وكثر الجوع والعطش وقطع العلائق الشاغلة وسرعة السير.

(١) نشر المحاسن الغالية، عبدالله بن أسعد ج١/ ٣٧٢.

فما قطع هذه الخصال إلا مريد مرتاض سريع خال من العلائق العائقة كما لا يقطع المفازة البعيدة المعطشة من الخيل العاديات إلا الجواد المضمر، والمريد هو الطالب المبتدى في السلوك، المحتاج تربية الشيوخ السالكين المنتهين العارفين.

وهناك خصلة ذكرها اليافعي في قصيدته ولم يعدها من العشرين وهي القناعة ومفهومها من قوله: (ومع ورع فقر به العبد قانع). والقناعة هي الرضا بما قسم الله ﷻ للعبد، وفي لسان العرب: قَنِعَ بنفسه قَنَعًا وقَناعةً: رَضِيَ، ورجل قانِعٌ من قوم قُنَّعٍ وقَنِعٌ من قوم قَنِيعِينَ وقَنِيعٌ من قوم قَنِيعينَ وقُنَعاءَ وامرأَة قَنِيعٌ وقَنِيعةٌ من نسوة قَنائِعَ. والقناعة فيها عز النفوس وراحة القلوب. وقد أشار اليافعي إلى ذلك في موضع حيث قال:

وراحـــة فـــقـــر ثـــم عـــز قـــنـــاعـــة
وذاك الـغـنـي لا الـمـال فـي عـقـل مـهـتـدِ[1]

والقناعة فيها العز والغنى لاستغناء صاحبها عن الخلق، وتركه التردد إلى أبناء الدنيا.

ولكون الطبع قابلا للخير، وتبديل الصفات الذميمات بالصفات الحميدات، له في هذا المعنى قوله: (البحر الطويل)

تعَّودْ فعالَ الخيرِ معْ كلِّ فاعلٍ بـتـبـديـدِ طـبـعٍ لـلـتـبـدُّلِ قـائـلِ
فنفسُ الفتى إن راضها مهرٌ بها بـجـاهٍ وعـزٍ واكـتـسـابِ فـضـائـلِ
وإن لـم يَرُضْـها كـلـبُ مزبلةٍ بها هـلاكٌ وذلٌ واكـتـسـابُ رذائـلِ[2]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٥٢. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢٥٢.

تقوم الأبيات على الأساليب الخبرية التي تقودنا إلى الكشف عن حقيقة وهي تعويد النفس على فعل الخير.

ثانيًا: الشعر التعليمي:

هو لون من الشعر يهدف به الشعراء إلى تعليم الناس شؤون دنياهم وآخرتهم، وتزويدهم بالحقائق، والمعلومات المتعلقة بحياة الفرد والجماعة، وأسرار الطبيعة، وهو يعالج الأخلاق والعقيدة والعبادة، ويتناول الخير والشر، والفضيلة والرذيلة، وما ينبغي للإنسان أن يكون عليه، وما يجب عليه أن يتحاشاه، كما يتناول التاريخ والسير، ويعرض للعلوم والفنون والصناعات، فيقرر الحقائق المتعلقة بشأنها، ويضع لها القواعد، ويستنبط لها القوانين.

وهذا النمط من الشعر "لم يعرفه الأدب العربي إلا في أواخر القرن الأول وأوائل القرن الثاني من الهجرة، ففي هذه المرحلة ظهر الرجاز الذين لم يكونوا ينظمون أراجيزهم لغايات وجدانية، ولكن ليشبعوا حاجة اللغويين إلى اللغة حتى غدت هذه الأراجيز متونًا لغوية، ثم توسع هذا الفن ونضج في ظل العقلية العباسية الجديدة التي تزودت بثقافة واسعة"[(١)].

والمنظومات التعليمية نوع من الشعر التعليمي لا يمتلك من عناصر البناء الشعري إلا الصياغة، ولا يهتم إلا بنقل المعارف العلمية، دون تدخل مباشر أو غير مباشر للعاطفة، ذلك النظم التعليمي الذي بلغ أوج ازدهاره في تاريخ الأدب العربي في ظل الازدهار العقلي للدولة العباسية[(٢)].

---

(١) الشعر في اليمن، رسالة دكتوراه، علي الزبير ص ٢٥٩، ٢٦٠. نقلاً عن شوقي ضيف.
(٢) ينظر تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط. ١٠، د. ت، ص ١٩٠.

وفي شعر اليافعي قصائد ومقطوعات تتناول هذا اللون: فمن قوله في علم النجوم في نهاية طول الليل وقصره في برجي آخر القوس وآخر الجوزاء (آخر فصل الخريف وفصل الربيع)، والاعتدال في برجي الحمل والميزان، وشدة البرد في برج الدلو، وشدة الحر في برج الأسد: (البحر الطويل)

إذا طالَ بالجوزا نهارٌ مفاخرًا رماه بقوسٍ طولُ ليلٍ فَيَقْصُرُ
وإن حَمَلُ الإنصاف يُوما بعدله أتاه بميزانٍ بها العدل يظهرُ
وإن شَدَّ حبلُ البَرْدِ دلوًا ليستقوا أتى أسدٌ في حرب حَرٍّ وعسكرُ
فيكسر هذا ذاك حينًا، وحربُهم سجال، ويغزو ذاك هذا فيكسرُ[1]

إن الشيء بضده يجعل حقائق الأشياء تدرك أكثر، ونحن أمام معركة كلٌّ يريد أن تكون الغلبة له. وأسلوب الشرط يكشف الموقف أكثر ونتائج المعركة، وهذه المعركة هي تغلبات الطقس، وأحوال الليل والنهار. والحقائق العلمية هنا لم تعرض عرضًا علميًا رتيبًا، بل حرص اليافعي على إسباغ شيءٍ من الحركة والحيوية، فيضع المتلقي أمام ما يشبه الصراع، وهو ما يضفي على المنظومة جمالية خاصة.

ومن منظومات اليافعي قصيدة (نزهة الألباب وطرفة الآداب، واستعارات المعاني الغراب، الممزوجة بحلاوة الشهد والحلاب في بيان حكم الإعراب) قوله: (البحر الطويل)

ففي العلمِ مصباحٌ وفي الجهلِ ظلمةٌ تكون خلافَ الأهتدا وضلائلُ
ولكنَّ نورَ العلم بالله فائقٌ على كلِّ نورٍ للعلومِ وفاضلُ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢١٧.

ويتلوه علمُ الفقهِ، إذ عَمَّ نفعُه، به الخلقَ والخلاقُ كلٌّ يعاملُ
وللعلم فضلٌ ليس يَجْهل قَدْرَهُ سوى جاهلٍ ما فوق ذلك جاهلُ
وشيخٌ تفيدُ الطالبين علومُه مع الفضلِ بالعلم المشرّفِ عاملُ[(١)]

يمكننا أن نلحظ المفارقة بين الجهل والعلم من خلال التصوير الجميل المتمثل في تشبيه العلم بالمصباح وإضاءته، والجهل بالظلمة وقتامتها، وهذا النور يتمثل بدرجات أفضلها وأكثرها إضاءة العلم بالله، ثم يليه العلم بالفقه.

إذا ما سماطٌ مُدَّ من عربيةٍ به الأدمُ صرفًا والطباعُ موالُ
وإن كان معها زيرباجٌ وغيرُه فمن كلّ لونٍ يستطيبُ التناولُ[(٢)]

قال: "وفي قولي من عربية إلى آخره إشارة إلى ما أدخلت في العربية من علوم واستعارات، وحب ووعظ واعتقاد، ومدح الرسول ﷺ، ومدح الأولياء الكرام والحضرة والمدام، واستعرت عربية السماط المذكور، وهي ما يعتاده العرب من المرقة الصرف في طبخ اللحم لصرف عربية النحو غير مخلوط به غيره، أعني نوعته بهذه الأنواع لئلا تمله بعض الطباع، علمًا مني بأن إخواننا المتصوفين يملون من الوقوف على مجرد ظاهر العلم"[(٣)].

وها هيْ بألوانٍ من الحُلي تحتلي بكلٍّ من الألوان في الحلو مائلُ
فإن صادفت بعض المعاني مولعًا أخا شَجَنٍ في عندها يتماثلُ
خصوصًا إذا ما كان من مشرب الهوى له ذوق طبعٍ أو مواجيد حاصلُ
وإبراز حكماتٍ وما فيه غبطة لأهل زماني فاكهاتٌ فواصلُ[(٤)]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣٠٦. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٣٠٩.
(٣) مرآة الجنان، عبدالله بن أسعد اليافعي ج٣/ ٢٥٦، ٢٥٧.
(٤) القسم الأول من الكتاب، ص٣٠٧.

يعلق اليافعي على البيت الأخير: " فقولي "إبراز حكمات" إشارة إلى ما قاله شيخنا وسيدنا الطواشي: يا ما يبرز الله من هذا الصدر من الحكم، وقولي "وما فيه غبطة" إشارة إلى ما قاله الشيخ الكبير خالد الغزاوي، حيث قال وقد جرى ذكري في مجلسه: يغبطه أهل زمانه فيما رواه بعض الصالحين عنه، وقولي "فاكهات فواصل" إشارة إلى ما قاله الشيخ عبدالهادي المغربي - وقد سُئل عني - هو فاكهة زمانه"[(١)].

وعلم النجوم عند اليافعي على نوعين: منه ما يتعلق بمعرفة الفترات الزمنية التي يطول فيها الليل، وأخرى يقصر فيها، وشدة البرد وشدة الحر، وغير ذلك. وهو علم محمود، وآخر يتعلق بأمور خفية لا يعلمها إلا الله ﷻ وهو العلم المذموم.

ومن منظومات الإمام اليافعي منظومة على مقتضى أشهر الروم، وما يستعمل فيها من الغذاء، وما يتجنب من سائر الأشياء ومطلعها:

(البحر الطويل)

تعلم فنون العلم تسمُ وتهتد فما العلم إلا خير هاد لمهتدِ[(٢)]

وعدد أبياتها (١٠٠) بيتٍ وقد قسمها على الأشهر الرومية. بدأ الحديث عن شهر تشرين الأول، وختم الحديث عن شهر أيلول، واستغرق في كل شهر بين خمسة أبياتٍ، إلى تسعة أبياتٍ، كما تميزت كل مجموعة من الأبيات بقافية تختلف عن الأخرى، ثم ختم القصيدة بأبياتٍ عن فصول السنة الأربعة، وقد فصل في كل شهر ما يؤكل، وما يشرب، وما يلبس، أي بين ما

(١) مرآة الجنان، عبدالله بن أسعد اليافعي ج٣/ ٢٥٧.
(٢) القسم الأول من الكتاب، ص٣٦٦.

يعمل فيه وما يجتنب، وهذا لا يدل إلا على اتساع معرفة الإمام اليافعي، وعدم انحصاره بالمعارف الشرعية، بل تعداها إلى المعارف الطبيعية.

وتحدث في الجزء الأول عن العلم ومكانته، وأنه خير هادٍ لمهتد ووصفه بأنه النور لمن يقتدي به وهو الشافع في الغد، ولا بد من العمل بالعلم لأنه لا جدوى من علم دون عمل، وبيان ما ذكر في أشهر الروم فهم يرون اختلاف العيش باختلاف الفصول غير منكر، فلكل زمان ملبس ومعيشة، كما ينصح بعدم ترك النفس تتبع شهواتها لأن العاقبة وخيمة.

هو النُّورُ في الدنيا لمن يقتدي به،
هو الشافعُ المقبولُ والذُّخْرُ في غدِ
فَكُنْ ذا اعتبارٍ باختلافِ زمانِنا
وشمسٍ بأبراجٍ تروحُ وتغتدي

إلى أن يصل إلى قوله:

ذكرتُ بها الأبراجَ في الشهر والغِذا
شتاءً وصيفًا باعتبارٍ مجوَّدِ
وبالله توفيقي وحَوْلي وقوَّتي
عليه اعتمادي في ارتيادي ومَقْصِدي[1]

ثم ينتقل في التفصيل في الأشهر وما فيها من ملبس ومشرب:

وتِشْرِينُ في الميزان تَنْزِلُ شَمْسُهُ
وأيَّامُه قد عدَّها كلُّ مُهْتَدِ

(١) القسم الأول من الكتاب ص٣٦٧.

ثـــلاثـــيـــن يـــومًـــا ثـــم يـــومًـــا وإنَّـــهُ
لـيُـهْـتـاجُ فـيـهـا الـرِّيـحُ، والـبـرْدُ مُـبْـتَـدِي

إلى قوله:

وكـــن لابـــسًـــا ثـــوبًـــا صـــفـــيـــقًـــا لـــوقـــتـــه
وتـشـتـمـل الـصـمَّـاء حـيـنًـا وتـرتـدي
عـلـيـكـم بـلـحـم الـضـأن والـطـيـر واحـتـرز
مـن الـبـقـر الـمـشـهـور فـهـو بـه رَدِي[1]

بدأ بشهر تشرين الأول وبأنه في الميزان تنزل شمسه، وعدد أيامه ثلاثون يومًا ثم يومًا، وفيه الرياح تهتاج ويبدأ البرد، ويقطع فيه الخشب والنخل، ويؤكل فيه كل رطب مسخن، وينهى عن أكل اليابس الردي المبرد، وينصح بلبس ثوب كثيف النسيج، وأكل لحم الضأن والطيور والحذر من أكل لحم البقر لأنه رديء.

والشعر التعليمي عند اليافعي تتنوع فيه القوافي، ويمضي الشاعر متفكرًا في علم النجوم والليل والنهار والأشهر وما يجب من الأكل والشرب وما يجتنب على نحو من التقريرية.

وله قصيدة ذكر فيها السبعة الذين يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله أي بمعنى الحديث: "سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله..."[2].

وقد عدد هؤلاء السبعة: إمام عادل، وشاب نشأ في طاعة الله، ورجل

(١) القسم الأول من الكتاب ص٣٦٨.
(٢) فتح الباري في شرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، ج ٣/ ٤٢١.

قلبه معلق بالمساجد، ورجلان تحابا في الله وافترقا في الله، ورجل دعته امرأة ذات منصب وجمال فقال إني أخاف الله، ومصدق أخفى ما أنفقت يمينه عن شماله ورجل ذكر الله ففاضت عيناه من الخوف من الله، وهو قوله: (البحر الطويل)

رووينا حديثًا في الصحيحين: سبعةٌ ... يُظِلُّهمُ المولى بخير ظِلالِ
يظلهمُ في ظلِّهِ اللهُ يومَ لا ... سوى ظلِّهِ ظِلٌ فهاك مقالي
أمام له عدلٌ، ومن في عبادةٍ ... نشا بالتقى لله لا بضَلالِ
ومن قلبُه يهوى المساجدَ دائمًا ... تعلُّقُه فيها بغير زوالِ
وشخصان في الله الكريم تحابَبَا ... بحالِ افتراقٍ منهما ووصالِ
و"إنِّي أخاف الله" مَنْ قال عندما ... دَعَتْ ذاتُ عالي منصبٍ وجمالِ
ومُصَّدِّقُ أخفى التصدُّقَ لم يكن ... بما أنفقت يمناه علمُ شمالِ
ومَنْ ذَكَرَ الربَّ المهيمنَ خاليًا ... ففاضت به عيناه خوفَ نَكَالِ[1]

يظهر جمال الأبيات السابقة من خلال تحويل الكلام المنثور إلى كلام منظوم، وهو ما يطلق عليه مصطلح (العقد)، حيث قام الشاعر بنظم حديث الرسول ﷺ بطريقة شعرية، مع اختلاف جوانب الترتيب لخضوعه للوزن والقافية، فنراه يقدم تارة، ويؤخر تارة أخرى، عن ترتيب الحديث الشريف.

تراهم ملوكًا فوق نُجْبٍ من البها ... وغُرفات دُرٍّ كالنجومِ عوالي
على سررِ الياقوت في فرشِ سندسٍ ... وحورٍ من النور المضيء غوالي
وما تشتهيه النفسُ من كل لذّةٍ ... ومن زينةٍ والكلُّ ليس ببالي

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٨٤.

وما لم تر عينٌ وتسمعُ أذْنُ ذي سماعٍ ويخطرْ للأنام ببالِ[١]

وتقديم الجملة الفعليه في الأبيات السابقة يثير فينا الرغبة في الوصول لما سيكشفه لنا بعد هذه الجملة، وهو بيان حال هؤلاء وما وصلوا إليه من نعيم في الجنة، وتشبيه حالهم بالنجوم في علوها ورفعتها.

شعر عقيدة الأشعرية:

تحدث اليافعي عن عقيدة الأشعرية في مواضع من مؤلفاته، أكان بطريقة نثرية أم بطريقة شعرية، ويرى بأنهم هم أصحاب العقيدة الأشعرية أي هم من سار على نهج رسولنا ﷺ.

ومما قال في العقيدة عدد من القصائد الشعرية يبين فيها مذهب الحق وأن العقيدة حصن منيع: (البحر الطويل)

لنا حصنُ عزَّ من علا مجد مذهبٍ بأعلى سما مجد المفاخر شامخُ
قواعده الغرَّا كتابٌ وسنَّةٌ وعقلٌ وإجماعٌ أصولٌ وراسخُ
إذا ما رمى من منجنيق اعتزالهم بجلمود عقلٍ للتجادل دائخُ
فلا لاحق فرعًا ولا بمزعزعٍ لأصل ولا بعضًا عن البعض فاسخُ
فحكِّم شرعٍ دون عقلٍ خلاف من بعقل عن الشرع الأحاديثَ سالخُ
وقد جاء لا تعذيب من قَبْل بعثةٍ بشرعٍ لمجموع الشرائع ناسخُ
ولا ناسخ يلغي لمحكم حكمة إلى حين إسرافيلُ في الصور نافخُ[٢]

في الأبيات السابقة تقديم، حيث قدم الخبر (لنا) على المبتدأ (حصن عزٍّ)، وغايته لفت انتباه المتلقي لما سيلقى عليه، كما أنه فتح نقطة انطلاق

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٨٥. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٢٧.

واسعة من الناحية اللغوية، ومما زاد من ترسيخ عقيدة أهل السنة في الأذهان تشبيه الإسلام بالحصن المنيع، وقواعده هي: (الكتاب، والسنة، والعقل، والإجماع)، كما أنه وصف القواعد بأنها غراء وهذه الصفة لها وظيفة دلالية كما أن للتقديم الغاية نفسها.

وفي عقيدة أهل السنة التي هي أجمل العقائد، ومحاسن معاني ما أشكل على السائل، ولقد كشفت العناية عن جمالها فنظر بعين التوفيق لمحاسنها السنية التي سلبت عقله وهام في هواها، وقد تخبر هذه العقيدة الكثير، ومن صار على طريقة عقيدة أهل السنة فنعم الطريقة يقول الإمام اليافعي: (البحر الطويل)

لنا سُنَّةٌ حَسْنَا سَنِيٌّ جمالُها على غير سُنِّيٍّ مصونٌ مخدَّرُ
فإنْ كشفت ريحُ العناية خِدْرَها فأبصرها من لم لها قطُّ يبصرُ
سَبَتْ عقله الزاكيْ بزاهي جمالها فهام بها من كان عنها ينفَّرُ
وجا منهجًا من نورها ناهجًا به عصابتها تعلو وتزهو وتفخرُ[1]

لا تبعد غاية التقديم هنا عن الغاية الأولى، إلا أن المشهد الجميل في الأبيات هو تصوير العقيدة، وتشبيهها بالفتاة في خدرها، فإذا بالريح تكشف عما في داخل ذاك الخدر، فتأسر العقول من رؤية ذلك الجمال، ولم يعد هناك شيء يتفكر به سوى ما بداخل الخدر تلك هي عقيدة أهل السنة.

مسالة المفاضلة بين الصحابة:

إن المفاضلة بين الصحابة ﷺ "ليست من مباحث الاعتقاد، بل هي

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢١٣.

من الأمور الظنية فيسعنا فيها الخلاف"[١]. قال الإمام العلامة الحافظ المجتهد ابن عبدالبر في الاستذكار (١٤/ ٢٤١): "وقد أجمع علماء المسلمين أن الله تعالى لا يسأل عباده يوم الحساب: من أفضل عبادي؟ ولا هل فلان أفضل من فلان؟ ولا ذلك مما يسأل عنه أحد في القبر؟ ولكن رسول الله ﷺ قد مدح خصالاً، وحمد أوصافًا من اهتدى إليها حاز الفضائل، وبقدر ما فيه منها كان فضله في ظاهر أمره على من لم ينلها، ومن قصر عنها لم يبلغ من الفضل منزلة من ناله، وهذا طريق التفضيل في الظاهر عند السلف من الصحابة والتابعين لهم بإحسان"[٢].

وقال إمام الحرمين رحمه الله تعالى في "الإرشاد" (ص٤٣١): "لم يقم عندنا دليل قاطع على تفضيل بعض الأئمة على بعض، إذ العقل لا يشهد على ذلك، والأخبار الواردة في فضائلها متعارضة، ولا يمكن تلقي التفضيل من منع إمامه المفضول"[٣].

وقال الإمام الطحاوي رحمه الله تعالى: "... ونثبت الخلافة بعد رسول الله ﷺ أولاً لأبي بكر الصديق رضي الله عنه، تفضيلاً له وتقديمًا على جميع الأمة، ثم لعمر بن الخطاب رضي الله عنه ثم لعثمان رضي الله عنه، ثم لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه، وهم الخلفاء الراشدون والأئمة المهتدون..."[٤].

---

(١) غاية التبجيل وترك القطع في التفضيل (رسالة في المفاضلة بين الصحابة رضي الله عنهم)، محمود سعيد بن محمد ممدوح، تقديم السيد علي بن السيد عبدالرحمن الهاشمي الحسني، مكتبة الفقيه، ط. ١، ٢٠٠٤، ص٤٥.

(٢) نفسه، ص٤٥. (٣) نفسه، ص٤٩.

(٤) صحيح شرح العقيدة الطحاوية، تأليف حسن بن علي السقاف، الإمام النوري، ص٦٥٠.

ومن ذهب إلى تقديم سيدنا أبي بكر قال: "إن الأفضلية بعد ذلك لسيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ثم اختلفوا بعد ذلك فبعضهم ذهب إلى أن الأفضل سيدنا عثمان رضي الله عنه ثم سيدنا علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وقسم كبير من السلف عكس فقدم سيدنا عليًّا على سيدنا عثمان رضي الله عن الجميع ثم قالوا بأفضلية باقي العشرة المبشرين بالجنة"[(١)].

ويقول الإمام أبو حامد الغزالي: " إن الأصل هو التوقف في المفاضلة واستنباط الترجيح رمي في عماية، واقتحام أمر أغنانا الله عنه"[(٢)].

وأصحاب كتب الخريدة والجوهرة، والسنوسية، والنفسية، والطحاوية، وغيرها، "يذكرون التفضيل كالخلافة، ولما غلب على المتأخرين النقل بعضهم عن بعض، والتسليم بالمشهور فيما بينهم، فلا تراهم ينقلون خلافًا في التفصيل إلا خلافًا واحدًا - ويضعفونه جدًا - وهو المتعلق بتقديم علي على عثمان، ثم يقولون: انعقد الإجماع على أن ترتيبهم في الفضل كترتيبهم في الخلافة"[(٣)].

وفي هذه المسألة أبيات شعرية للإمام عبدالله اليافعي الصوفي المؤرخ الأشعري (حادي الأظغان في تفضيل علي على عثمان، رضي الله تعالى عنهما) ومطلعها: (البحر البسيط)

يا سائق الظعن تحدوها بتَرْحالِ أِرفقْ بها أنت بين الشِّيح والضالِ[(٤)]

بدأ القصيدة بالمقدمة الطللية ثم وصل إلى غرضه وهو مسألة التفضيل

(١) السابق، ص٦٥٢.
(٢) غاية التبجيل وترك القطع في التفضيل، محمود سعيد بن محمد ممدوح، ص٦٨.
(٣) نفسه، ص١١٧. (٤) القسم الأول من الكتاب، ص٢٧٣.

حيث يشير إلى أن الأولوية في التفضيل لأبي بكر ثم عمر بن الخطاب ثم يبين أن الأكثرية يفضلون عثمان ويقدمونه على علي، وهناك جمع من الأئمة يميلون إلى تقديم علي على عثمان بقوله:

وأفضلُ الغرِّ صديقٌ سَبُوقُ عُلاً وبَعْدَه الماجدُ الفاروقُ جا تالي
أمَّا الإمامان رأسا القوم بعدَهما ففيهما من خلافٍ بعضُ أقوالِ
والأكثرون من الأعلام مذهبُهم تفضيلُ عثمانَ عن إطلاقِ إجمالِ
ومال جمعٌ كبارٌ من أئمتنا إلى عليٍّ بترجيحٍ وإجلالِ
وفيهما في التفاضل بعضُ قدوتنا توقَّفوا عن شكوكٍ ذاتِ إشكالِ[1]

إن عبدالله بن أسعد اليافعي قد فضل عليًا على عثمان، وذلك لما يتصف به من صفات منها براعته في الشجاعة والعلوم، واهتمامه بنصرة الحق، وإظهار شعائر الإسلام على العموم.

ليست فضائل ذي النورين منكرة لكن كم قوم حاوي فضل مفضالِ
ليس الذي ينفق الأموال محتسِبًا في نصرة الدين سمحًا فيه بالمالِ
كباذلٍ نفسَه في الله محتسِبًا في كلِّ هيجا جنودَ الكفرِ قتَّالِ
كلٌّ حميدٌ ولكن ليس جودُ فتىً بالمال كالجود بالروح الزكيْ الغالي
وليس تاليْ كتابِ اللهِ جامعُه كناشرٍ لمعالمْ دينه العالي[2]

فهو يشير إلى أن عثمان رضي الله عنه ينفق الأموال تصدقًا لأجل نصرة الدين، وهذا الفعل - حسب رأي اليافعي - ليس كمن يبذل نفسه لأجل الدفاع عن الدين، وليس جود فتى بالمال كجود الفتى بروحه الزكي الغالي، وكذا ليس تالي كتاب الله كمن ينشر معالم الدين العالي، فلهذه الصفات والمفارقات نجد اليافعي

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٧٤. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٢٧٥.

فضل عليًا على عثمان. ثم ينتقل إلى ذكر صفات أخرى في علي رضي الله عنه.

ونـائـبٍ وارثٍ عـلـمَ الـنـبـوَّة مـن رسوله البدر ماحي الظّلمةِ الجالي
وحاملِ الراية البيضا لسنَّته الـ ـغرّاءِ، والبدعةُ العوجا لها قالي
وكاشفٍ عن محيا كلِّ غامضةٍ خمارَها المجتلي للحسن والجالي
يكفيك في فضله ما صح مسنده فنسجه العالي لم ينسج بمنوال
من بعد تفضيلها الشيخين معتقدي تفضيلَهُ قبل ذي النورين في بالي
تفضيل صحبٍ لعثمانٍ عليه أتى حالَ البداية لا في طول آجالِ
ففي النهاية كم حازت محاسنه فضائلاً كان عنها قبلها خالي
كالروض من بعد مَحْلٍ يانعٌ خَضِرٌ مدبَّجُ الوشي يُسْقى وَبْلَ هطّالِ
هذا اعتقادي الذي ما شابه غرضٌ ولا تعصُّبُ بِدْعاتٍ وإضلالِ[1]

فتفضيله ليس ناجما عن تعصب لعلي، وإنما للأسباب السابقة كان التفضيل. ومسألة التفضيل كانت محط خلاف في السابق إلا أن الإجماع يرفض مسألة التفضيل في الوقت الحاضر ويرون بأن هذه المسألة لا خوض فيها، و الأحرى ألا يدخل الإنسان نفسه في مسائل مثل هذه، لا تضر بالإنسان عند عدم الخوض فيها بل تنجيه من الوقوع في شبهات قد تكون وبالا على الشخص، والإنسان ليس مجبرًا على الخوض واللجوج بمثل هذه المسائل.

والإمام اليافعي لم يذكر مسألة التفضيل إلا في قصيدة واحدة مع أنه قد ذكر الخلفاء الراشدين في غير قصيدة، ومع ذلك فقد ظل محافظًا على الترتيب الزمني أي لم يقدم عليًا على عثمان إلا في القصيدة السابقة.

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٧٦.

المبحث الخامس

موضوعات أخرى

١ - شعر وصف الكتب:

الكتاب مصدر إشعاع ثقافي وحضاري، إنه النافذة التي نطل من خلالها على دائرة الفنون والعلوم والثقافات، ومن ثم كان خير جليس في الزمان كتاب لا يمل القارئ منه بل يلمح في الاستزادة حتى تتسع آفاقه ومداركه، وهو أحد الأسلحة الفعالة التي تجعل الإنسان يواكب مسيرة التقدم العلمي وإفرازاته ومعطياته. ولا سبيل إلى تنمية المعلومات واتساع الثقافات إلا بتقوية الصلة مع الكتاب واتخاذه رفيقًا لا يفارقه، فإذا استطاع الإنسان أن يروض نفسه على القراءة والبحث، فإنه سيعيش في متعة لا تعادلها متعة، ولذة تصغر أمامها كل أمور الحياة.

ولليافعي في وصف الكتب أبيات جميلة يصف فيها طريقة تأليفه لبعض الكتب، وبعضها يعدد من خلالها مناقب كتب لغيره وما اشتملت عليه من درر نفيسة وإظهار مكانة تلك الكتب بين كتبٍ أخرى نظرًا لذمها من قبل آخرين، كما أن له أبياتا يصف فيها طريقته في تأليف كتابه مرآة الجنان وما اشتمل عليه.

فأول ما نجده عند اليافعي في وصف الكتب بيان سبب تأليفه كتاب روض الرياحين في حكايات الصالحين وما اشتمل عليه، ولقبه بنزهة العيون النواظر وتحفة القلوب الحواضر في حكايات الصالحين والأولياء الأكابر، فهو يقول: (البحر الطويل)

دعتني دواعي حُبِّهم نحو ذِكْرِهم بجمعِ كتابٍ فيه لُبُّ لُبَابِ

به من حكاياتِ المِلاحِ مِلاحُها محاسنُ أفعالٍ وحسنُ خطابِ[١]

تبدأ الأبيات السابقة بجملة فعليه لتوصيل فكرة أساسية وهي (سبب تأليفه كتاب روض الرياحين)، وكشف النقاب، حيث صور حال الفاعل (دواعي حبهم) بأنه الدافع إلى ذلك، والصورة جميلة كون حبه للأولياء الصالحين، وعشقه للصوفية العارفين من أهل الذوق والشوق والتجريد والانفراد وولوعه بكلامهم وحكاياتهم في كتب الحقائق والدقائق النفيسة الجياد جعلته يؤلف كتابه روض الرياحين.

فالكتاب فيه لب اللباب وقد ملأه بحكايات الملاح، وفيه من فضل كرامات الأولياء وأحوالهم، وحكايات الأولياء والصالحين تحيي بها القلوب وتروي ظمأ العطشان، حيث اختار أحسن هذه الحكايات حتى تكون عظة وعبرة للآخرين وصارت كالهدية تقدم للقارئين المستفيدين.

وسئل اليافعي من بعض البلاد البعيدة عما زعم أنه ليس في كتاب المهذب شيء من المسائل الفقهية، وحلف على ذلك بعض الأيمان الغليظة، فأجاب بجواب مشتمل على التعنيف والإنكار الشديد على الطاعن في محاسنه المشهورة[٢]، فنظم أبياتًا، فيها ما اشتمل عليه كتاب المهذب من الفقه والمسائل النفيسة: (البحر الطويل)

إذا الغِرُّ عن غُرِّ المسائل سائلٌ وقال: افتني أين استقرَّتْ؟ فجوِّبِ
وقل: غرها عن در فقهٍ تبسمت ملاح الحلى حلت كتاب (المهذبِ)
عذارى المعاني قد زهت في خدورها على غير كفوٍ لازماتُ التحجُّبِ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٧٤.
(٢) ينظر مرآة الجنان، عبدالله بن أسعد ج٣/ ٩٠.

ذراري أبي إسحاق أَكْرِمْ بسيدٍ إمامٍ نجيبٍ للبعيد مقرِّبِ
تصانيفه كم من إمام وطالبٍ بها انتفعا في شرق أِرضٍ ومَغْرِبِ
فهذا جوابي حامدًا ومصليًّا جوابُ فقيرٍ يافعي الأصلِ مذنبِ[(١)]

ومن أشعاره في وصف الكتب قصيدة (الحِلاب الحالي في مدح الحاوي) وفيها : (البحر البسيط)

لله ماذا حوى الحاوي مع الصِّغَرِ من الملاح العوالي الخُرَّدِ الغُرَرِ
ألفاظه ومعانيه جَلَتْ وعلت أحلى وأغلى من الحلاب والدُّرَرِ
كم من صغير كبير القدرِ مشتهرِ وكم كبيرٍ صغيرٍ غير مشتهرِ
ما ينقم الخصم إلا أنه عسرٌ وكل عالي المعاني شاعَ بالعُسُرِ
هل يستطيعُ الذي يخفي فضيلته يخفي ظهور ضياءِ الشمس والقَمَرِ[(٢)]

تتبين مكانة كتاب الحاوي في الأبيات، من خلال تصوير الألفاظ والمعاني، وتشبيهها بالطير وهي تحلق في سمائها، بجامع العلو والرفعة، وكذلك الطباق المشتملة عليه الأبيات "كبير، صغير" والذي يقوي المعنى، واشتمال الأبيات على مجموعة من التشبيهات، كذلك النعوت المتتالية "العوالي، الخرّد، الغرر"، وأسلوب القصر.

والحاوي "كتاب مشتمل على الأسلوب الغريب، والنظم العجيب المطرب في صنعته كل لبيب، ألفه الفقيه الإمام العلامة البارع المجيد - الذي ألين له الفقه كما ألين لداود الحديد - الشيخ نجم الدين عبدالغفار القوني الشافعي، أحد الأئمة الأعلام، وفقهاء الإسلام"[(٣)].

---

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٧٧. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص١٧٢.
(٣) مرآة الجنان، عبدالله بن أسعدج٤/ ١٢٦.

ومن هذا الباب أبياته التي يصور فيها طريقته في كتابة تاريخه الذي سماه (مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة حوادث الزمان وتقلب أحوال الإنسان، وتاريخ موت بعض المشهورين من الأعيان): (البحر الطويل)

أيا طالبًا علمَ التواريخِ لم تُشَنْ بإخلال تفريط وإملال إفراطِ
تلقَّ كتابًا قد أتى متوسِّطًا وخيرُ أمورٍ حلُّ منها بأوساطِ
تجلى بأشعارٍ زهت ونوادرٍ وما لاق من إثبات ذكرٍ وإسقاطِ
به تجتلي الأسماع عند غرائب ولبًّا منقّىً من قشورٍ وأخلاطِ
ومن درر الألفاظ غرُّ معانيٍ ومُخْبَاتُ خوداتٍ، نقاوةُ لَقَّاطِ[1]

إن نقطة الانطلاق الأولى في الأبيات هي أسلوب النداء، والمنادى فيه نكرة غير مقصودة (أيا طالبًا)، فهو لكل طالب يريد القراءة في علم التواريخ، حيث يكشف عن طريقته في تأليف كتابه، والترغيب من خلال كشف الأسلوب الذي تناول فيه كتابه، وما اشتمل عليه من أشعار ونوادر، وما فيه من ذكر لأمور مثبتة، وفيه من درر الألفاظ، ومن تواريخ للعبرة والعظة وغير ذلك.

نلمح من خلال الأوصاف السابقة للكتب التي وصفها، أنه كان مغرمًا بوصف الكتب وتصويرها، وبيان الأسباب التي دفعته إلى تأليف كتبه، والدفاع عن الكتب القيمة التي حوت نفائس بداخلها، وبيان طريقة تأليفه، وكثير ما كان يشبه الألفاظ والمعاني بالعذارى في خدورها إلى غير ذلك مما تميز به.

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٢٢.

٢ - شعر المواعظ والنصائح:

شعر النصائح والمواعظ من أهم الأشعار الصوفية، وهناك منظومات كثيرة للسالكين والمريدين توضح لهم الطريق إلى الله، وتنير لهم الدروب في اتباع الحق وهي مختارة من الكتاب والسنة، الداعية إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والقيام بالعبادات والالتزام بالحلال، والابتعاد عن الحرام، والتخلق بالصفات الحميدة، والبعد عن الأخلاق الذميمة، ولقد حدد أقطاب التصوف حدود للمريد في اتباعها وشروطًا أخرى للابتعاد عنها وهجرها حتى يتم الوصول[1]. ولليافعي أبيات تدل على الحث على العمل، وإن كان في نظر الإنسان صغير.

فمن وعظه القصيدة المسماة (الدرة الفصيحة في الوعظ النصيحة) تحدث من خلالها عن العلم والعمل بما يعلمه الإنسان، وأن يتقي الله ﷻ لأن بالتقوى يحصل الخير كل الخير، فقد يرزقه الله ويخرجه مما هو فيه من المآزق، ولابد من التمسك بالعروة الوثقى، وينصح بالاقتداء بشيخ عارف أو كتاب وسنة وأن يأخذ العلم من أماكنه الصحيحة وهذا كله من باب النصيحة، ليس إلا: (البحر الطويل)

أيا طالبَ الأخرى؛ وُفِيتَ من الرَّدى ... ولُقِّيتَ توفيقًا لقلبك يُصْلِحُ
عليك بتقوى الله يُخْرِجْك من ردىً ... ويرزقْك من غيبٍ وأنت مروّحُ
هي العروةُ الوُثْقى، هي الخيرُ كلُّهُ ... هي الرِّبحْ كلُّ الرُّبْحِ يا مُتَرَبِّحُ
وشيخٌ به اقْتَدْ أو كتابٌ وسنةٌ ... إذا لم تجدْ شيخًا يربِّي ويُلْقِحُ

(١) ينظر الشعر الصوفي في اليمن، عبدالله بانافع، ص ٢٩.

فقيهًا وصوفيًّا فكن ليس واحدًا فـإنِّـي وحـقِّ الله إيَّـاك أَنْـصَـحُ
فهذاك قاسٍ يابسٌ لم يَذُقْ هوىً وهذا جهولٌ كيف ذو الجهلِ يُفْلِحُ[1]

الأبيات مشتملة على عددٍ من الأساليب، فأسلوب الدعاء في قوله (وقيت، ولقّيت توفيقًا)، وهي جمل دعائية، وأسلوب الأمر (عليك) اسم فعل أمر، والأسلوب الخبري (هي العروة)، ثم وصفها بالوثقى لهدف تزيين تقوى الله، والحث على التقوى عن طريق النعت، والتوكيد (كله)، فإضافة عناصر إلى العناصر الأساسية يرسخ الفكرة المراد توصيلها، وتكرار لفظة الربح للتشويق إلى نتيجة التقوى، فالزيادة في المبنى دلالة على الزيادة في المعنى.

وأيضًا حثه على التسبيح وملازمة الطاعة لأن الغاية من السبحة ليس تعليقها في الرقاب وإنما الغاية منها التسبيح: (البحر الوافر)

وكم مِنْ مِسْبَحَاتٍ علّقت في حـلـوقٍ مـذبـحـاتٍ لـلـرقـابِ
لـقـذفي غـيـبـةً عـمَّـت وطـمَّـت مـصـيـبـاتٌ بـهـا كـم من مـصـابِ
بـمـقـراضٍ مـن الـنـيـران قـرّض لـسـانًـا ذاتَ قـرضٍ واغـتـيـابِ[2]

وفيمن يرجع إلى الله وقبول الله توبة التائبين أبيات يشير إلى أن الله ﷻ سريع في قبول توبة عبده كلمحة الطرف بل أدنى من ذلك وأسرع، فقد تعود العباد من ربهم الخير وتتابع الإحسان لعباده، والخير كله، وخير شيء منح الله عباده هو الدين الإسلامي الحنيف دين الحق، وهي قوله: (البحر البسيط)

يـا مـدركًـا بـسـريـع الـلـطـف والـفَـرَجِ
عـنـد الـشـدائـد لـلـمـلـهـوف ذي الـحَـرَجِ

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١١٧. (٢) القسم الأول من الكتاب، ص٨٠.

كلمحة الطرف بل أدنى تُغِيثُ ولو
في قَعْرِ بحرٍ وجوفِ الحوتِ في اللُّجَجِ
عوائد منك يا رحمن جارية
على جميل يَدَيْ معروفِكَ البَهِجِ
عوَّدْتَناها وكم عوَّدْتَ من نَعَمٍ
وكم بغَوْثِك بعد البؤس مبتهجِ
فالخيرُ منك نراه غيرَ منقطعٍ
والشرُّ لسنا نراه غيرَ منفرجِ
لك المحامدُ يا محمودُ أَجْمَعُها
هَدَيْتنا دينَ حقٍّ غيرَ ذي عِوَجِ
بأحمدَ المجتبي صلَّى الإلهُ على
بدر الدجى معْ نجومٍ بعده سُرُجِ[1]

يمثل شعر الوعظ انعكاسا للمشاعر الدينية مختارة من الكتاب والسنة تمتاز بشفافية ونقاء إلا أن ذلك لم يصل إلى ما وصل إليه شعر الزهد.

٣ - الألغاز:

الألغاز: " غرض شعري قديم، يعد من أخفى الإشارات لأننا نرى فيها للكلام ظاهرًا عجيبًا غير ممكن فإذا أعملنا الفكر وأمعنا النظر وجدنا له باطنًا ممكنًا غير عجب، وكانت مجالاً يتبارى فيها الأدباء ويتراسلون بها، فانتشرت وذاعت وصارت فنًا رئيسًا لم يخل منه من دواوين

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١١٤.

الشعر "[١].

والنقاد المتأخرون "يضعون باب الألغاز في أبواب علم البديع، ويعرفونه: بأن يأتي المتكلم بعدة ألفاظ مشتركة غير ذكر الموصوف، ويأتي بعبارة يدل ظاهرها على غيره وباطنها عليه"[٢].

وقد عقدوا بين الألغاز والتورية صلة وثيقة، وقالوا: " إن الشرط الأساسي فيه هو ألا يكون معقدًا تعقيدًا يصعب فهمه، حتى لا يستطيع الوصول إلى المراد منه"[٣].

وهو"لون من الفكاهة في الشعر، وكان الشعراء يعنى بها، غير أن هذه الظاهرة لم تكن كثيرة الذيوع ولكن يعثر عليها في الحين بعد الحين وهو من أدب الكنايات"[٤].

ولا يخفى "ما تحمله الألغاز من دعابة ولكنها دعابة تحتاج إلى إعمال الفكر وإجهاده في صياغتها صياغة دقيقة فنية تتوسط بين الوضوح والإبهام والتصريح والتلميح، ثم حل رموزها وأسرارها بالاعتماد على الذكاء والذاكرة والثقافة"[٥].

واختلفت مضامين الألغاز "فمنها فقهي ومنها نحوي، ومنها ما يسأل عن شيءٍ أو كلمة، كما اختلفت طولاً وقصرًا، ومن البديهي كلما طال اللغز

(١) الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء، د. أحمد فوزي الهيب، مؤسسة الرسالة، ط. ١، ١٩٨٦م ص٣٥٣.
(٢) أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، دار النهضة مصر، د. ط، د. ت، ص٤٨٠.
(٣) نفسه، ص٤٨٠.
(٤) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية، أحمد بدوي، ص١٠٦.
(٥) الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء، د. أحمد فوزي الهيب، ص٣٥٣.

احتاج إلى جهد وبراعة أكثر من ناظمه"[١].

إن صلة الألغاز والنظم العلمي "بالشعر وقيمته الأدبية، صلة لا تتعدى الوزن والروي فحسب، الأمر الذي ينفي عنهما أية قيمة أدبية، إلا أن الألغاز وسيلة جميلة للتسلية والفائدة معًا"[٢].

ومن جميل ما قال اليافعي في الألغاز قوله: (البحر الطويل)

من اللغز قول اثنين كلٌّ مجاوبٌ لبعضٍ ولاة ناظمًا مترفِّعا
أنا ابن الذي ذَلَّت رقابُ الورى له ومخزومُها منهم وهاشمُها معا
إلى نحوها تأتي لأمرٍ مطيعةً فمردٍ بها والمال يأخذ خضّعا
وقال الفتى الثاني له في جوابهِ وقد شامَ برقَ المجدِ من ذاك شعشعا
أنا ابن الذي لا ينزل الأرضَ قِدرُهُ وإن نزلت تغلو وتعلا بمشبعا
ترى الناس أفواجًا إلى ضوءِ ناره وقد ملؤوا الرحب الفسيح الموسِّعا[٣]

قال اليافعي: "أعني أن الأولين وردوا على بعض الولاة، فسألهما عن أصلهما، فأجابا بالجوابين المذكورين بين كثير من الناس مشهورين ثم عبرت عن مقالمها بنظمي المذكور"[٤].

ثم "أنشأت على وجه الاختراع لغزًا لاثنين آخرين ليس له عند أحد من الناس سماع، وأشرت إلى ذلك بقولي"[٥]:

وخذ ثالثًا قال اعتزى متفاخرًا لمجد وجَدٍّ كي يصان ويَرفعا

---

(١) السابق، ص٣٥٤. (٢) نفسه، ص٣٥٤.
(٣) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٤.
(٤) مرآة الجنان، عبدالله بن أسعد اليافعي ج٣/ ١٨٣.
(٥) نفسه ج٣/ ١٨٣.

أنا ابن الفتى ذبّاح كلّ سمينةٍ ومزهقِ أرواحٍ تماض مصرّعا
ومفنٍ بشجعان القرون محصنًا لسفرك أقران التسفك ضجّعا
ورابعهم قال افتخارًا مباهيًا بأصلٍ وفصلٍ للسناء متطلعا
أنا ابن الذي يكسو الأنامَ صنيعُه بهاءً وزَيْنًا من له الغير صنّعا
بوصلٍ وقطعٍ مبرمٍ في فعاله لِماَ لم يصلْ في الدهر غيرٌ ويقطعا[1]

ثم "أوضحت وصف الأربعة بكون الأولين ابني حجام وطباخ، والآخرين ابني جزار وحائك"[2].

عن الأولين استنجزوا وترحّلوا وقد سمعوا المجد الأثيل المرفَّعا
فقيل ابن حجَّامٍ وطبَّاخ اعتزى إلى المجد كلٌّ باحتيالٍ ليخدعا
وقل ثالثًا يحل الجزّار فرية ومن حائكٍ من للثلاثة رَبَّعا[3]

يسود لغة القصيدة الأسلوب التقريري المشوب ببعض الغموض والتعقيد الذي يتطلبه الإلغاز، ويستثمر بعض التقنيات كالإضمار والتكنية.

وقال علي بن مقرح بالمنجم:

وصاحب لا أمل الدهر صحبته يشفي لنفس ويسعى سعي مجتهدِ
لم ألقه مذ تصاحبنا فحين بدا لناظري افترقنا فرقة الأبدِ

ولليافعي بيتان في تفسير اللغز السابق حيث قال: (البحر البسيط)

ضرس امرئ غابَ عن عينيه في فمه عليه في طحن ما يغذوه معتمِدِ
نعم الرحى صوَّر الباري بحكمته تراه عند انقلاع غير مرتدِدِ[4]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٤.
(٢) مرآة الجنان، عبدالله بن أسعد اليافعي ج٣/ ١٨٣.
(٣) القسم الأول من الكتاب، ص٢٤٤. (٤) القسم الأول من الكتاب، ص١٥٣.

لم ترد في أشعار اليافعي ألغاز كثيرة، إلا أن ما ورد عنده منها يدل على أنه حاول أن يخوض في جوانب متعددة ويطرق أغراضا مختلفة، علمًا أنه كان يبدأ باللغز ثم يجيب عنه.

٤ - التسليم للقدر:

الإيمان بالقضاء والقدر يعد أحد أركان الإيمان الستة، وهو أن يسلم العبد أمره إلى الله، ويحسن الظن به، ويرغب في ثوابه فلا يعترض على حكم الله القدري، كما لا يعترض على حكم الله الشرعي، ولا يتسخطه ولا يكرهه.

ويعد التسليم بالقضاء والقدر من الموضوعات المطروقة في شعر اليافعي، وهو يصدر في ذلك من رؤية الزاهد العالم المؤمن بقضاء الله وقدره. ومن أمثلته في شعره قوله: (البحر البسيط)

مـا ثـمَّ شـيءٌ سـوى الـتـسـلـيـم لـلـقَـدَرِ
فـي كـلِّ مـا جـاء مـن نـفـع ومـن ضَـرَرِ
دع الـتـقـاديـر والـتـدبـيـرَ ذاك إلـى
مـولـى عـلـيـمٍ حـكـيـمٍ بـارئ الـصُّـوَرِ
مـدبِّـرِ الأمـر فـي الـداريـن مـن أَزَلٍ
بـلا شـريـكٍ عـلـى مـا شـاء مـقـتـدرِ
سـلِّـمْ لـه الأمـرَ كُـنْ عـبـدًا لـه أدبُ
ولا تـعـرّضْ - هـداك اللهُ - لـلـخَـطَـرِ
إيَّـاك "لِـمْ كـان؟ " أو" لِـمْ لَـمْ يـكـن؟ " فـلـه
مـكـنـون سـرٍّ ثـوى فـي غـامـضِ الـقَـدَرِ

بجنبه سلَّ سيف الحقِّ هيبتهُ كم عارفٍ خائفًا خلَّتْ على حَذَرِ[1]

كانت الشطرة الأولى الشرارة التي قدحها الشيخ علي الطواشي أستاذ اليافعي، فأوقدت نار القصيد عند الثاني، وهي عبارة عن جملة متماسكة محبوكة بأسلوب القصر، وقد عكس هذا الأسلوب دلالة التسليم في أقصى حدودها.

واتصال القدر بالله، وإثبات رجعيته إلى الله ﷻ، ذلك ما وفرته النعوت المتتالية في البيت الثاني والثالث "مولى، عليم، حكيم، بارئ الصور، مدبر الأمر"، وكذلك أسلوب الأمر، ولفظة "كل" وما توحي به من العموم، والجملة الاعتراضية، وأسلوب التحذير، كل ذلك يزيد من الترسيخ في التسليم بالقضاء والقدر. وقد سلك مسلكًا طريفًا في تناول موضوع التسليم للقدر بأسلوب حسن وواضح.

وفي المعنى أن الدواب لا تتحرك إلا بما سبق به القضاء في أم الكتاب:

(البحر الطويل)

أيا معرِبًا قولاً وفي الفعل لاحنًا
كذلك في الإيمان بالعيب من أولى
إذا ما للحن القول من كلِّ معربٍ
لفعلٍ وإيمانٍ تعد راكبًا جهلاً
ولحنك محظورٍ لدى كلِّ عارفٍ
ولا حظر بل لا كره في لحنه أصلاً

(١) القسم الأول من الكتاب، ص١٨٢.

أتــفــخــر فــي قــشــر الــدواب وعــنــده
لــبــابِ أولــي الألــبــاب أمــســى لــه أهــلاً
وفــي قــلــب كــلِّ مــنــكــمــا مــا يــحــبُّــه
ففي قلبك الدنيا وفي قلبهِ المولى[١]

تبرز مسألة التسليم لقضاء الله وقدره "بوصفها واحدة من علامات قوة الإيمان بالله وبعدله وبحكمته، فالله لايقضي إلا خيرًا، ولا يظلم مثقال ذرة، وإن لم يحط عقل الإنسان القاصر بكثير مما يقضيه الله في عباده، فيبدو منه ما يدل على الاعتراض، أو الاستغراب، ولا ينجلي الزهد الصادق والإيمان الراسخ إلا في التسليم لما يقدره الله ويقضيه بغير اعتراض و لا سخط"[٢].

(البحر الوافر)

فــمــن لــم تــأتِــهِ مِــنّــا الــمــنــايــا
إلــى أوطــانِــه يــومًــا أتــاهــا[٣]

(١) القسم الأول من الكتاب، ص٣١٣.
(٢) الشعر في اليمن من القرن الخامس الهجري حتى نهاية الحكم الأيوبي ٦٢٦هـ، دراسة موضوعية فنية، د. علي الزبير، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة عدن، ٢٠٠٦م، ص٢٢٦.
(٣) القسم الأول من الكتاب، ص٧٣.

الفصل الثاني

الدراسة الفنية

- **المبحث الأول :** اللغة الشعرية.
- **المبحث الثاني :** الصورة الشعرية.
- **المبحث الثالث :** الموسيقى الشعرية.
- **المبحث الرابع :** التناص.

المبحث الأول

اللغة الشعرية

ليست اللغة مجرد ألفاظ أو معانٍ فحسب، ولكنها تحمل إلى جانب ذلك الكثير من الجوانب الموسيقية والوجدانية والخيالية، فضلا عن ألوان من الرمز والإيحاء والإيجاز. واللغة هي مادة العمل الأدبي بما يحمله من صور ومشاعر وأخيلة، لذلك فهي الظاهرة الأولى فيه؛ لأنه يستخدم اللغة أداة للتعبير. كذلك فاللغة "هي النافذة التي من خلالها نُطلُّ، ومن خلالها نتنسم، وهي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق"(١).

ولغة الشعر "تخرق النمط المعياري، فتقوم بوظيفتين مزدوجتين في آن معًا: الوظيفية الشعرية التي تحدد هوية اللغة بوصفها لغة فن وجمال، هي غاية في ذاتها، ووظيفة التوصيل التي تبقيها وسيلة تخاطب، ولا تناقض في هذين الوجهين للغة الخطاب الأدبي"(٢).

لقد كانت نظرة الجرجاني إلى اللغة أكثر شمولاً وعمقًا من ذلك، ولم يقتصر على مجرد الدلالة العقلية للألفاظ أو ما اكتسبته اللفظة من دلالة منطقية بحكم الوضع أو الاستعمال، ولم يلتفت إلى اللغة على أنها مجرد

(١) الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني، منهجًا وتطبيقًا، د. أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثقافة سوريا، دمشق، ط. ٢، ٢٠٠٠م. ص ٢١.
(٢) شعر الحسن بن علي بن جابر الهبل (دراسة موضوعاته وقضاياه الفنية)، ناجي جبران، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة عدن، ٢٠٠٤م، ص١٥٥.

قواعد وأحكام قائمة، لقد آمن بأن الكلمة المستخدمة في سياق ما تحمل حيوية الأحاسيس، ونبض المشاعر ودماء الحركة، وقرر أن اللغة عبارة عن مجموع دلالات للألفاظ الداخلة في سياق ما، والمتآزرة في سبيل تأدية هذا المعنى، إن الكلمة الواحدة وبفضل نظمها مع جاراتها "هي شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية، إلى جانب ما فيها من معنى عقلي مجرد"(١).

وللجاحظ مقولته المشهورة "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتحيز اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"(٢). واللغة في كل ميادينها "رموز لأفكار، أي مُحاجة وأقيسة للوصول إلى نتائج من نوع ما"(٣).

والكلمة في التجربة الجمالية "إشارة حرة، تم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم... وإنما للتفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها، لتُحدث في نفسه أثرها الخيالي، وعلى هذا تصبح قيمة النص فيما تحدثه إشاراته من أثر نفسي في المتلقي، وليس أبدًا فيما تحمله الكلمات من معانٍ مجتلبة من تجارب سابقة، أو دلالات مستعارة من

(١) الصورة البلاغية عند الجرجاني، أحمد دهمان، ص٢٢.
(٢) الحيوان، تأليف أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، ط. ٣، ١٩٩٧م، ج٣/ ٤٠٨.
(٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت لبنان، دار العودة، د. ط، ١٩٧٣م، ص٤٣.

المعاجم"[١]، بمعنى أن "اللغة الشعرية غير مستمدة من معجم اللغة، ولكن من معجم الحالات النفسية"[٢].

واللغة في الشعر "ليست مجرد رموز، ومشيرات إلى الأفكار، كما هي الحال في الاستعمال غير الشعري للغة، وإنما بينها وبين الفكر علاقات وثيقة حية، فالتعبير هو الفكرة، والفكرة هي التعبير، لأن القصيدة الجيدة عمل فني مادته الألفاظ، فلا يمكن فصل الفكرة عن المادة في الأعمال الفنية"[٣]. و"هي وسيلة الأديب للتعبير والخَلق، وهي مادة الأدب التي يخلق منها كائنًا ذا ملامح وسمات، متحركًا ينبض المشاعر والأحاسيس، كائنًا يحمل صورة رائعة هي غاية الأدب"[٤].

وما يهمنا هنا هو أن اللغة إذا انتقلت إلى دائرة الأدب والشعر فإنها تتخذ وضعًا جديدًا وتؤدي وظيفة جديدة هي أرقى من الوظيفة التوصيلية الاعتيادية، إذ إن "التعبير الشعري أو الأدبي علاقة جديدة ترتفع بالكلمة إلى عالم الارتباط الكلي القائم على الإدراك الحسي والمعنوي للمضمون المستخلص من الحس والفكر والواقع"[٥].

والشعر يتمتع "بخصيصة تميزه عن غيره من أشكال القول، وهي اللغة

---

(١) شعر الحسن بن علي الهبل، ناجي جبران، ص١٥٦، نقلاً عن تشريح النص، عبدالله الغذامي، ١٢، ١٣.
(٢) نفسه، ص١٥٦، نقلاً عن الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف: ١٤.
(٣) نفسه ص، ٢٥.
(٤) الصورة البلاغية عند الجرجاني، أحمد دهمان، ٢٦.
(٥) الشعر في اليمن، د. علي الزبير، أطروحة دكتوراه، ص ٣١٥.

الفنية أو اللغة الشعرية، ونعني بذلك استخدام اللغة استخدامًا جماليًا خالصًا، بالاعتماد على الثراء الإيحائي والموسيقي للألفاظ مما يمنحها جماليتها الشعرية في السياق. والقصيدة هي الموازي والمعادل الفني والجمالي للتجربة الشعرية، ولهذا المعادل عناصره التي يتكون منها وتظهر في النسيج الشعري الذي يتشكل قوامه من هذه الأبعاد: الصورة الشعرية - الموسيقى - اللغة والأسلوب"(١).

ويرى أحد النقاد القدامى "أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريفك مثل تصريحك، بل ترتب كلاً مرتبته وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه. فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز على المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليست كوصف المجلس والمُدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه"(٢). ويقول آخر "لكل موضوع من مواضيع الشعر لغته الخاصة به مفرداته وتراكيب هذه المفردات وتقاسيمها وخيوط هذه التقاسيم، والتراكيب التي تجمعها كالسمط حين يجمع حبات العقد"(٣).

---

(١) التجديد في شعر اليمن الحديث، ١٩٠٠م/ ١٩٥٥م، عبدالمطلب جبر، معهد البحوث والدراسات العربية قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية بغداد، رسالة ماجستير، ص٩٠.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاري، دار القلم بيروت، ١٩٦٦، ص٢٤٠.

(٣) إدريس حنبلة الشاعر والمناضل، د. أحمد الهمداني، دار الهمداني، عدن، ط. ١، ١٩٨٤م، ص٥٢.

وقد عني اليافعي باللغة الشعرية من خلال الاستخدام المعجمي على اختلافه: المعجم الديني، والمعجم الصوفي، والمعجم التراثي، وكذا توغله في التراكيب الشعرية من خلال الأساليب الإنشائية على اختلاف أنواعها، والحذف، والتقديم والتأخير وغيرها، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال الشواهد التي سنعرضها عند الحديث عن كل نوع.

أولاً: الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي "هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثل الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" وتضم ألفاظًا مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أبيض... إلخ. وعرفه أولمان بقوله: "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"(١).

والمعجم الشعري في اللغة العربية هو "ذلك الرصيد الضخم من الكلمات الشعرية مما سَلُس لفظه وعذُبَ معناه من ألفاظ السابقين وما تحتاجه لغة الشعر من الألفاظ العصرية كي يؤدي الشعر رسالته كاملة في الحياة"(٢). و"يرتبط المعجم الشعري وأسلوب بناء القصيدة ارتباطًا حيًا بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، إذ تمثل القصيدة الصدى الداخلي لواقع الحياة والكون على وجدانه، كما تكشف لنا عن معاناة الخلق التي تداخلت وتفاعلت فيها

(١) علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط. ٥، ١٩٩٨م، ص٧٩.
(٢) شعر السلطانين الحجوريين دراسة موضوعية وفنية، محمد منصورحبتور، رسالة ماجستير، جامعة عدن، كلية التربية، ٢٠٠٧م، ص (١٤٧) نقلاً عن الشريف المرتضى وأدبه، ٣٥٨.

مخزونات الذاكرة ومعطيات الحواس وفيض الشعور"[١].

ويمكن تناول الحقول الدلالية عند اليافعي من خلال دراسة المفردات الدينية وحضورها في النصوص الشعرية، ومن ناحية ثانية الألفاظ والمفردات الصوفية، وقد تفرض نوعية الرؤية "نوعية خاصة في المعجم الشعري وفي التراكيب اللغوية المستخدمة في الشعر، وذلك بغض النظر عن الشكل الخارجي الذي يأخذه العمل الشعري، ومن ثم يصبح من المستبعد تمامًا أن يستخدم شاعر ذو رؤية واقعية معجم شاعر رومانتيكي الرؤية أو كلاسيكيها، وتراكيبه اللغوية"[٢].

١ - ١: المعجم الديني:

يُعد المعجم الديني مصدرًا مهمًا من المصادر التي نهل منها الإمام اليافعي في أشعاره، إذ تشيع ألفاظ القرآن الكريم والحديث النبوي والفكر الإسلامي في كثير من قصائده على اختلاف أغراضها، حيث ضمن أشعاره عددًا من الألفاظ الدينية مثل (الله، الدين، الكتاب، السنة، السوَر، النبي، الإسلام، الشرع، السجود، الركوع، الصوم، الفطر، الحج، العقيدة، الجنة، النار، الحُور، البعث، الصراط، الكفر، القناعة، التقوى، الزهد، التوبة، الورع، الصبر، الخوف، الرجاء، البراق)، وهي ألفاظ استطاع اليافعي أن يوظفها توظيفًا موفقًا في أشعاره حتى صارت لها دلالات فنية

(١) التجديد في شعر اليمن الحديث، ١٩٠٠م/ ١٩٥٥م، عبدالمطلب جبر، رسالة ماجستير، بغداد، ص٩٠.

(٢) الشعر المعاصر في اليمن الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، د. ط، ١٩٧٢م، ص ٢٤٢.

عميقة تنم عن وعي اليافعي بمعاني القرآن والحديث والأفكار الإسلامية عامة. كما يتجلى المعجم الديني في أساليب الدعاء والمناجاة.

ويمكن التمثيل للمعجم الديني بالأبيات الآتية، فنجد مفردة "الدين" تتكرر مرتين في قوله من قصيدة يمدح بها مشائخ الصوفية أهل الصلاح:

هل الدين إلا الشغلُ بالله وحدَه وذو الدين إلا من يدوم موحِّدا

ونجد مفردتي الكتاب والسنة في قوله من قصيدة يحث فيها على شدة الاعتناء بالعلم والعمل:

وشيخ به اقتد، وكتابٌ وسنةٌ إذا لم تجد شيخًا يربي ويلقحُ

وفي البيتين الآتيين يحث على تحمل تجرع المر والصبر كما يصبر الإنسان على أكل قوته اليومي لأن الصبر قوت القلوب، قائلا:

عقاقير من فقرٍ وزهدٍ وتوبةٍ ومع ورعٍ صبرٌ يكن مره قوتا

وشكرٍ وخوفٍ مَعْ رجا وتوكّلٍ وحسن رضاءٍ فيما به من قضا تُوتى

وفيهما ثمانية ألفاظ ذات مدلول ديني هي: زهد، توبة، ورع، صبر، شكر، خوف، رجاء، توكل.

وله أيضًا في قصيدة ختم بها كتابه (روض الرياحين) قوله:

وقم بمصلاها تهنَّ بحجرها ولله فاسجد شاكر الفضل واركعِ

فالبيت السابق اشتمل على ألفاظ ذات طابع ديني وهي: اسجد، اركع.

وقوله:

وبعثٌ وميزانٌ ونارٌ وجنةٌ وقدُ خلق ثم الصراط وتصدرُ

فقد وظف في البيت السابق ألفاظا ذات طابع ديني وهي: البعث، النار، الجنة، الصراط.

ولا غرابة في ذلك الاستخدام، فاليافعي قبل أن يكون شاعرًا فهو إمام وفقيه ومتصوف، حيث أكثر من استخدام الألفاظ الدينية والاقتباس من القرآن والسنة. ومن خلال الأبيات يتضح أن اليافعي قد جعل الألفاظ الشعرية تتماشى مع طبيعة كل غرض شعري، وتتناسب مع خصوصيته، حيث تميزه عن غيره.

١ - ٢: المعجم الصوفي:

إن اللغة الصوفية "هي لغة شعرية بالفعل، ليست قاصرة على الاستخدام العادي، وبهذا يُفتح باب ما يسميه ابن عربي لغة الإشارة، وكذلك ما يتعلق باللغة الرمزية، أو ما يعبر عنه باللغة الوجودية لغة العالم"[(١)]، ومصدر التعقيد الأساسي في لغة المتصوفة "هو عمق التجربة نفسها، لأن هذه التجربة تقوم أساسًا على قطع العلائق واليأس مما في أيدي الخلائق كما يقولون، لأن جسر التواصل والتواضع الذي هو اللغة المؤسسة لم يعد قادرًا على تأدية وظيفته ولذلك يسعى المتصوف إلى مد جسور بديلة يتمكن خلالها من إقحام المتلقي في تجربته أو على الأقل في جزء من تجربته، ولا تسعفه في ذلك إلا الإشارة والرمز والإبهام"[(٢)].

---

(١) شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لمحي الدين بن عربي، تأليف د. سحر سامي، ص٧٨.

(٢) نشأة اللغة الصوفية، حميدي خميسي، اللغة والأدب مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر العدد ١٠ رجب ١٤١٧هـ، ص٣٩.

ولغة المتصوف "مخاض عسير يتجاوز بها حدود التواصل إلى التعبير عن غير المألوف واللامحدود والمطلق، وهو يسعى إلى تفجيرها والخروج بها عن المواصفات الاجتماعية لتصبح لغة وجودية تحمل في حروفها ومعانيها أسرار الكون والخليقة"(١). وقد طوع الشاعر الصوفي اللغة "على الجري في شعاب مجهولة، وأنطلق يتحدث عن فروض غيبية جلاها قلمه في معارض شائقة فأصبحت وكأنها من الحديث المأنوس"(٢).

وأما المعجم الصوفي فقد تفرد المتصوفة واستخدموا مفردات خاصة بهم فضلا عن المفردات العامة، ولكل مفردة عندهم مدلولها الخاص، ومما تفردوا به: (السالك، المجذوب، الصوفي، الخرقة، الوصل، الفناء، العزلة، المريد، الشطح، الاتحاد، الحلول، المزابل، سيح البراري)، وغيرها من الألفاظ التي استطاعوا أن يدخلوها في لغتهم التخاطبية عامة. والإمام اليافعي واحد من هؤلاء الصوفية الذين استخدموا مثل هذه الألفاظ، وقد وظفها في شعره بما يتفق وحاجته الموضوعية والفنية نحو قوله:

وما نال كلاً منهما غير سالك محب بسيف الصدق للنفس قاتلُ

فلفظ السالك من ألفاظ المتصوفة، والسالك هو "الذي مشى على المقامات بحاله لا بعلمه وتصوره، فكان العلم الحاصل له عينًا يأبى من ردود الشبهة لمضله له"(٣).

---

(١) السابق ص٣١.
(٢) التصوف الإسلامي، زكي مبارك، ج ١: ١٧٧ - ١٧٨.
(٣) معجم المصطلحات الصوفية، عبدالمنعم الحفني، ص١٢٧.

وله أيضًا:

وذو الجذب يستسقي سحائب خاطر خصيب بغيث الجود منهمل القطرِ

فالبيت السابق اشتمل على لفظة الجذب، والجذب هو "جذب الله تعالى عبدًا إلى حضرته، وجذب الأرواح عبارة عن التوفيق والعناية"[(١)].

وقوله في بيت ينصح بالجمع بين الفقه والتصوف:

فقيهًا وصوفيًا فكن، ليس واحدًا فإني - وحقِّ الله - إياك أنصحُ

حيث استخدم لفظة "صوفيًا"، والصوفي هو" الفاني بنفسه، الباقي بالله تعالى، المستخلص من الطبائع المتصل بحقيقة الحقائق"[(٢)].

وفي الترغيب بلبس الخرقة قوله:

وألبسني من أمر مولاه خرقةً كسيت بها فخرًا لأمر بيقظةِ

البيت يحث على لبس الخرقة، والخرقة "ارتباط بين الشيخ والمريد، وتحكيم من المريد للشيخ في نفسه، وفيها معنى المبايعة، وهي عتبة الدخول في الصحبة، وبالصحبة يرجى للمريد كل خير"[(٣)].

وقوله:

لأحبابنا عيش عليه يناح لقاء شيوخ للمريد لقاحُ

لفظة المريد من المصطلحات الصوفية، وهو "من انقطع إلى الله عن نظر واستبصار وتجرد عن إرادته، إذ علم أنه لا يقع في الوجود إلا ما يريده الله لا ما يريده غيره"[(٤)].

---

(١) السابق ص٦٢.
(٢) نفسه ص١٥٧.
(٣) نفسه ص٨٩.
(٤) نفسه، ص٢٤٢.

وفي وصف مشائخ الصوفية قوله:

وبعض له التأويل في الشطح ظاهرُ وبعض لتعريف ونصح ليقتدي

والشطح "كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض عن معدنه، مقرون بالدعوى، إلا أن يكون صاحبه مستلبًا ومحفوظًا"(١).

وقوله فيمن سقوا حميا الحب:

منزهة في السكر والوصل والفنا ولم تحك لاهوتًا هناك وناسوتا

السكر هو "دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة"، والوصل هو "الانقطاع عما سوى الحق، وليس المراد به اتصال الذات بالذات، لأن ذلك إنما يكون بين جسمين"، والفناء هو "تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية دون الذات، فكلما ارتفعت صفة قامت صفة إلهية مقامها"(٢).

كما أن لغة الأدب الصوفي قد "غلب عليها معجم الشعر العذري، إذ ناجى المتصوفة ربهم بالألفاظ نفسها التي غازل بها العذريون محبوباتهم، ولكنهم جعلوا هذه الألفاظ رموزًا ذات دلالات أكثر عمقًا"(٣). ومن جميل قول اليافعي فيمن غاب عن العين ولم يغب عن القلب:

يا غائبا وهو في قلبي أشاهده ما غاب من لم يزل في القلب مشهودا

إن فات عيني من رؤياك حظهما فالقلب قد نال حظًا منك محمودا

---

(١) السابق، ص١٤٠.

(٢) نفسه على الترتيب، ص ١٣١، ٢٦٧، ٢٠٧.

(٣) الروح الصوفي في الشعر الرومانسي العربي، إيمان عمر بن بشر، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة عدن، ٢٠٠٢م، ص ١٠٦.

وقوله أيضًا:

خليلي ما نعمى ونعمان والحمى وليلي وما ذكرى للبنى ولبنان
دعاها فمقصودي سواها وإنما أُكني بها عن عالي الوصف والشانِ

وقوله عن الخمرة والسكر بالله:

سكرنا بها من شمها قبل شربها نشاوى برياها إلى آخر الدهرِ

وقوله:

فانظر إليها ترى غالي الجمال بها
واشتمَّ للطيب فالحسناء معطارُ

والملاحظ أن "المتصوفة يكثرون من وصف الجمال البشري، وهم من خلال ذلك إنما يصفون صاحب الجمال المطلق"[(١)].

ثانيًا: التراكيب اللغوية:

إن الألفاظ هي المادة الأولية للشعر، ولا تظهر جمالية هذه الألفاظ إلا بوضعها في سياق جميل تتوافق فيه والموضوع المطروق؛ "إذ إن تراكيب اللغة هو وضعها في سياق ما يؤدي إلى خلق شكل جديد للتجربة تبلور في صورة فنية، ومدار الفنية أو الحسن في تلك الصورة على معاني النحو التي تضفي مع غيرها من العناصر، الجمال على الصياغة، وتخلق صورًا حية نابضة"[(٢)]، و"الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمٌ مفردة، وإن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة بمعنى التي تليها، وما

(١) السابق ص ١٠٦.
(٢) الصورة البلاغية عند الجرجاني، أحمد دهمان، ص٣٣.

أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[١]، و"الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد"[٢]. "وقد تنشأ علاقة بين الألفاظ في السياق الشعري، وما ينشأ عنها من إيقاع ودلالة"[٣]، وكان الجرجاني يقول: "وهل تجد أحدًا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها"[٤].

وقد احتلت التراكيب الشعرية المختلفة في شعر اليافعي رقعة لا بأس بها، كما نجده يتوغل بين الأساليب الإنشائية على اختلاف أنواعها (الأمر، الاستفهام، النداء، النهي)، والحذف في مواضع كثيرة، والتقديم والتأخير كلما احتاج ذلك؛ لإظهار جمال الأبيات وإعطاء صورة جمالية أكثر أثرًا في نفسية المتلقي. ويمكن تناول هذه الجوانب بطريقة موجزة.

٢ - ١: الأساليب الإنشائية:

ويقصد بها "إنشاء الكلام وإيجاده ابتداء، وليس الهدف منها الإعلام وحكاية الخبر، وإنما هي عبارات تصاغ ابتداء وتنشأ إنشاء ليطلب بها مطلوبًا"[٥]، وتمتاز الأساليب الإنشائية "بالحث وإثارة الذهن وتنشيط العقل

---

(١) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. ٥، ٢٠٠٤م، ص٤٦.
(٢) نفسه، ص٥٣٩.
(٣) شعر الحسن بن علي الهبل، ناجي جبران، ص١٦٠.
(٤) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص٤٤.
(٥) علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، د. بسيوني عبدالفتاح قيود، مؤسسة مختار دار المعالم الثقافية، ط. ٢، ٢٠٠٤م، ص٢٨١.

المخاطب"[١]، وتشير الأساليب الإنشائية إلى "حركة نفسية، وقد تحقق شعرية في خروجها عن غرضها الحقيقي إلى أغراض فنية"[٢].

ويمكن الوقوف على بعض الأساليب الإنشائية في شعر اليافعي، إلا أننا لا يمكننا التفصيل لكل حالة من حالات خروج الأسلوب - أيًّا كان - لأغراض بلاغية، ولكن نورد بعضًا من هذه الجوانب شواهد من شعره، ومدى قدرته على ذلك الاستخدام:

٢ - ١ - ١) أسلوب الأمر:

ويقصد به "طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء حيث يكون من الأعلى إلى الأدنى، فالأعلى يطلب ممن هو دونه حصول الفعل وتحقيقه ويبعثه عليه ويحثه"[٣]، وقد يخرج الأمر عن هذا الأصل فيفيد معاني كثيرة يرشد إليها السياق وقرائن الأحوال منها: "الدعاء، والالتماس، والإباحة، والتخيير، والنصح والإرشاد، والإهانة والتحقير، والتعجيز، والتمني وغير ذلك".

وقد لجأ اليافعي إلى أسلوب الأمر في حالات كثيرة من شعره للتعبير عن مدى تقربه من الله ﷻ، وإظهار ضعفه أمامه، وحث الآخرين على التقرب أيضًا؛ لأن الدنيا فانية، ويمكن ملاحظة ذلك في مثل قوله:

فيا رب؛ أصلحنا، وطهِّرْ قلوبنا وطيِّبْ، ووفقها لما هو أصوبُ

---

(١) السابق، ص ٢٨١.
(٢) شعر الحسن بن علي الهبل، ناجي جبران، ص ١٦٤.
(٣) علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، د. بسيوني عبدالفتاح قيود، ص٢٨٦.

وزكِّ نفوسًا جامحاتٍ غدت بنا بوادي الهوى في جانب الغيِّ يلعبُ

في البيتين السابقين استخدم اليافعي أسلوب الأمر "أصلحنا، طهر، طيب، وفق، زكِ"، ولهذا نجد الصيغ السابقة لم تستعمل في معناها الحقيقي وهو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى على وجه الإيجاب والإلزام، وإنما خرجت عن معناها الحقيقي إلى غرض بلاغي هو الدعاء؛ لأن الخطاب من الأدنى إلى الأعلى.

وله أيضًا قوله:

خليلي؛ سيرا بلغا لي تحيتي إلى عند سكان الربوع البهيَّةِ

وبثَّا غرامي في الربوع، وقبِّلا رباه، وصُبَّا دمعة بعد دمعةِ

فصيغ الأمر في البيتين (سيرا، بلغا، بثا، قبِّلا، صبّا) خرجت عن معناها الحقيقي إلى غرض بلاغي هو الالتماس، وذلك لأن الخطاب من ند لنديده.

وقوله أيضًا:

ولازمْ، وداومْ قرع باب مؤملاً فما خيب المولى رجاء مؤملِ

فصيغتا الأمر (لازم، داوم) خرجتا عن معناهما الحقيقي إلى غرض بلاغي هو النصح والإرشاد.

لقد استخدم الإمام اليافعي صيغ الأمر بكثرة في أشعاره عند مناجاته رب الأرباب، وكذا عند مخاطبته عامة الناس لترغيبهم في العمل الصالح وتحذيرهم من العمل السيىء، وبيان جزاء كل عمل.

وربما تكون وسيلة اليافعي من الإكثار من أسلوب الأمر في ثنايا

قصائده هو كشف الأسرار المتعلقة بخالق الأكوان وبيان تلك الخبايا للناس حتى تكون الصورة واضحة جليَّه بأسلوب جميل ورقة وعذوبة وحتى يكون لذلك وقع في النفوس لتؤدي حركتها الشعرية.

٢ - ١ - ٢) أسلوب الاستفهام:

هو "طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل بأدوات خاصة"[(١)]، والاستفهام قد يخرج عن هذا الأصل فيفيد معاني كثيرة تعرف من خلال السياق منها: التعجب، الإنكار، التهديد، الوعيد، التشويق، والتحقير وغير ذلك. ويشيع هذا الأسلوب في شعر اليافعي لاستنهاض همم الناس وتذكيرهم بالآخرة والجزاء الحسن لمن عمل صالحًا وذم الدنيا وعدم التهافت عليها، وكشف مكانة أولياء الله الصالحين. ومن شواهد ذلك قوله:

وهل من أساء الظن بالأوليا سوى تعيس ومحروم مشوم يجادلُ؟

فالاستفهام في البيت السابق قد خرج عن معناه الحقيقي إلى غرض بلاغي وهو التوبيخ لمن لم يعرف قدر هؤلاء الأولياء ومن يظن بهم السوء.

وقوله أيضًا:

ألم تدرِ أن الموت لا شك نازلٌ وبين الأحبا لا يزال مفرقا؟

فالاستفهام في البيت السابق خرج عن معناه الحقيقي إلى غرض بلاغي وهو النصح والإرشاد.

وكثيرا ما تتكرر صيغ الاستفهام في أبيات متتالية نحو قوله:

أين الجهاد، وإكثار السهاد إذا لذ الرقاد نفى عن طرفه الوسنا؟

---

(١) السابق ص٣٠٥.

وأيــن تــأديــب نــفــس فــي ريــاضــتــهــا
بـالـجـوع والـصـمـت والـسـمـت الـذي حـسـنـا؟

خرج الاستفهام عن معناه الحقيقي في البيتين إلى غرض بلاغي وهو السخرية.

وقال في مدح مشايخ الصوفية:

هــم الأسْـد، مـا الأسْـد؟ الأسـودُ تـهـابـهـم
ومـا الـنـمْـرُ؟ مـا أظـفـار فـهـد ونـابُـه؟

ومـا الـرمـي بـالـنـشَّـاب؟ مـا الـطـعـن بـالـقـنـا؟
ومـا الـضـرب بـالـمـاضـي الـكـميْ؟ مـا ذبـابُـه؟

فصيغ الاستفهام في البيتين السابقين خرجت عن معناها الحقيقي إلى غرض بلاغي هو الإعلاء من مكانة مشائخ الصوفية ومدحهم وتعظيمهم.

وقوله:

هل يستطيع الذي يخفي فضيلته يخفي ظهور ضياء الشمس والقمر؟

فالضمير في فضيلته عائد على كتاب (الحاوي) والاستفهام خرج عن معناه الحقيقي إلى غرض بلاغي هو تعظيم ذلك الكتاب والسخرية ممن ذمه.

وقال أيضًا:

وكم غارق في بحرها جاء شطه فكيف بمن للبحر قد جاوز الشاطي؟

فأسلوب الاستفهام في البيت السابق خرج عن معناه الحقيقي إلى غرض بلاغي هو الفخر والتعظيم للحقيقة ومكانتها.

وقوله:

وأين الثريا في علاها من الثرى إذا رام عليا مجدهم متطاولُ؟

فالاستفهام أدى وظيفة فنية عند خروجه عن معناه الحقيقي إلى أغراض بلاغية أخرى، حيث توافقت هذه الوظيفة مع ما يريد تحقيقه الإمام اليافعي إلى الآخرين بأسلوب عذب ومشوق.

*** * كم الخبرية:**

تفيد كم الخبرية الكثرة "فإذا وقع التكثير عليها بالتكرار تحولت الكثرة إلى فائض في الكلام ينتج فائضًا في الدلالة"[(١)]، وتفيد الكثرة في شعر اليافعي التعبير عن عمق التجربة النفسية، نحو قوله:

وكم مفخرٍ، كم من مناقب قد علا، وكم سؤددٍ في فضله المتنوعِ

وقوله أيضًا:

فكم من إشارات لسعدى يضمها بشارات إسعاد لها أترقبُ

بها كم مهنى، كم معنى فمسعد بوصل ومشقى بالصدود المعذبُ

لقد استطاع الشاعر باستخدامه (كم الخبرية) أن يعبر عما في نفسه من نَفَس يريد بثه وكشفه للمتلقين.

٢ - ١ - ٣) أسلوب النداء:

هو "طلب الإقبال بحرف نائب مناب كلمة (أدعو) والغاية منه أن يصغي

(١) الغربة في الشعر اليمني الحديث والمعاصر (دراسة أسلوبية) د. سالم السلفي، أطروحة دكتوراه، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة، قسم البحوث والدراسات الأدبية، ص١٨٥.

من تناديه إلى أمر ذي بال"[١]، وقد يخرج النداء "لمعانٍ بلاغية كثيرة تفهم من السياق وقرائن أحواله، فعندما تنادى القبور أو النوق أو البرق، فإنه يُراد بهذا النداء مقاصد وأغراض يرمي إليها المنادي، كما قد ينادي الحي العاقل لغرض آخر بالإضافة إلى طلب الإقبال"[٢]، ومن أهم الأغراض البلاغية التي يخرج إليها النداء: الإغراء، الاستغاثة، التعجب، التحذير، التمني، الوعيد، التحسر، التحزن، الندبة.

وقد عني اليافعي بهذا الأسلوب في مواضع من شعره؛ للتعبير عن رغبة دفينة في نفسه لإصلاح ما أعوج في الناس، وإرشادهم إلى الطريق السديد، فمن جميل قوله:

أيا مشتكي الأسقام؛ طالعْ لعل في بها طلعة الغرَّا لأسقامك الشفا

فالنداء في البيت السابق خرج عن معناه الحقيقي إلى غرض بلاغي وهو النصح والإرشاد.

وله أيضًا:

يا سيد العرب العرباء قاطبةً وخيرة الخلق من عربٍ ومن عجمِ

فالنداء خرج إلى غرض بلاغي هو مدح الرسول وتعظيمه ووصفه بما اتصف به دون غيره.

وله:

يا غبن من باع دارًا بالفلوس إذا ما مفلس الدين جا بالدين مرتهنا

---

(١) علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، د. بسيوني عبدالفتاح قيود، ص٣٢٩.
(٢) نفسه ص٣٣٣.

فالنداء خرج إلى غرض بلاغي هو التحسر والحزن والندم على من باع الآخرة بالدنيا.

وقوله أيضًا:

فيا ناظرًا زهر البساتين دونها أظنك أعمى ليس للحسن تبصرُ

فالنداء خرج عن معناه الحقيقي إلى غرض بلاغي هو الذم والسخرية.

وقوله:

أيا طالب الأخرى؛ وقيت من الردى ولُقِّيت توفيقًا لقلبك يصلحُ

فالنداء خرج إلى غرض بلاغي هو الإغراء.

كما أنه استخدم الندب في شعره مع جعل الندب متتاليًا في مواضع نحو قوله:

فيا أسفا يا حسرتا يا مصيبتا ويا ضيعة الأعمار سوق المواسمِ

فالبيت السابق فيه الكثير من الصيغ الدالة على التحسر، إلا أنه اقتصر على أداة النداء (يا).

وقد يحذف أداة النداء في المواضع التي يجوز فيها الحذف أو يجب فيها، نحو قوله:

إلهي، بذاك انفعه واحشره معهم وعمِّر بنا قلبًا تناهى خرابُهُ

والتقدير (يا إلهي).

وقوله:

ألا أيُّها السادات؛ إنَّ طريقكم على غيركم وعرٌ صعاب عقابُهُ

والتقدير (يا أيها السادات).

٢ - ١ - ٤) أسلوب النهي:

هو "أسلوب يطلب به الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام، فيكون من جهة عليا ناهية إلى جهة دنيا منهية، وله صيغة واحدة وهي المضارع المقترن بلا الناهية[١]، والدراسات البلاغية "لا تهتم بطلب الكف عن الفعل وهو المعنى الأصلي لتلك الصيغة، وإنما تهتم بما وراء ذلك من معانٍ بلاغية يفيدها أسلوب النهي"[٢]، ومن الأغراض البلاغية التي يخرج إليها النهي: الدعاء، الالتماس، النصح والإرشاد، التحقير والإهانة، التمني، التوبيخ، التهديد، التيئيس، وغير ذلك.

وقد لجأ اليافعي إلى استخدام أسلوب النهي ليعبر عن عدم رضاه عمن يتهافتون على الدنيا ويتجاهلون ما بها من مهلكات، ومن جميل قوله في ذلك:

لا تزُورَنَّ في الحِمى كلَّ عامٍ غير مَثْنى على مرور الدهورِ

فالنهي لم يكن حقيقيًا وإنما خرج عن معناه الحقيقي إلى غرض بلاغي (النصح والإرشاد).

وقوله أيضًا:

ولا تَكُ مثلي عاجزًا متخلِّفًا عن الخير، والدينُ النصيحةُ، فاقْبَلِ

والغرض البلاغي في البيت السابق هو ذم نفسه وحث المتلقي على فعل الخير.

---

(١) السابق، ص٢٩٩. (٢) نفسه، ص٢٩٩.

وقوله:

إلـهـي؛ لا تـخـيـب يـافـعـيًّـا فقيرًا من صفات الخير خالي

فالغرض الذي خرج إليه النهي هو الدعاء.

وقوله فيمن ذم الشيب:

يا من رأى منقبات الشيب منقصة لم تدرِ كم قيل في علياه: حدثنا

فالنهي خرج إلى غرض بلاغي هو التهكم والسخرية ممن لا يعرف قدر الشيب.

*** * أسلوب التعجب:**

هو "انفعال يحدث في النفس عند استعظام فعل فاعل ظاهر المزية، وللتعجب القياسي صيغتان هما: (ما أفعله - أفعل به)، وقد استخدم الإمام اليافعي صيغ التعجب القياسية في مواضع من شعره لجوانب فنية، إلا أنه أكثر من استخدام صيغة التعجب (أفعل به)، وأكثر من استخدامها في مقام وصف الرجال (رجال الصوفية) والمحبة الإلهية والزهد في الدنيا وتمدحه في الآخرة وتعظيمه من شأنها ومن ذلك قوله:

لـه وارث سـرًا فـأكـرِم بـوارث وإرث وموروث وفرع ومحتدِ!

وقوله أيضًا:

وخيرٌ من الدنيا جميعًا خمارها فأحْسن بمن تحت الخمار مخمَّرُ!

وقوله أيضًا:

شربنا حُميّا الحبِّ في قُدس حضرة وأكْرِم بها في حضرة القدس من خمرِ!

*** * الاعتراض:**

وهو من أساليب العربية، وبعضهم يسميه (الحشو) "وحدُّه كل كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو سقط لبقي الأول على حاله"[(١)]، وهو "جار عند العرب مجرى التأكيد"[(٢)]، يقول أبو هلال العسكري: الاعتراض: "اعتراض كلام في كلام لم يتم... ثم يرجع إليه فيتمه"[(٣)]، وقد أطلق البلاغيون على هذا الفن عدة مصطلحات منها (إصابة المقدار) و(التتميم) و (الاحتراز)[(٤)]. وهو "أحد أنواع الخرق الدلالي الذي يعتمد تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل"[(٥)]، وتأتي الجملة الاعتراضية بعد فاصل زمني تستغرقه، فتثير ذهن المتلقي عند قطع دلالة الجملة الأصلية. وقد طرق اليافعي هذا الأسلوب في مواضع من شعره، من ذلك قوله:

وآخر في وعر الطريقة سالك يقول - ونار الشوق فيه التهابها -
إذا فاز أصحابي بوصلٍ ولم أفزْ يحق لنفسي أن يطول انتخابها

فالاعتراض هنا بين فعل القول وجملة مقول القول.

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق كامل محمد عويضه، دار الكتب العلمية بيروت، ط. ١، ١٩٩٨م، ج ٢/ ١٦٣.
(٢) شعر الحسن بن علي الهبل، ناجي جبران، ص١٧١.
(٣) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق مفيد قمحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط. ٢، ١٩٨٤م، ص٤٤١.
(٤) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، ٢٠٠٤ م، ص١٦٩.
(٥) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد هادي الطرابلسي منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٨١م، ص٢٩٠.

وقوله أيضًا:

عقاب في جحيم - ربِّ سلِّم - بـها جلـدٌ ولـحـمٌ نـاضـجـانِ

وهنا الاعتراض بين الصفة والموصوف.

٢ - ٢: الحذف:

هو مكوِّنٌ أسلوبي، وقد وصفه عبدالقاهر الجرجاني: بأنه "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به تَرْك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عند الفائدة أزيد للفائدة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن"(١). و تكتسب اللغة بالحذف شعرية، تتمثل في تكثيف العبارة، وتنشيط ذهن المتلقي، عبر مشاركته في إدراك المقصود وكان البلاغيون ينوهون بهذا الأسلوب البلاغي(٢).

و"الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب"(٣). والحذف "نوع من أنواع الإيجاز في العربية وهو أسلوب بلاغي يهدف إلى تكثيف العبارة فتصبح موجزة الكلمات كثيرة التعبير بل أرفع شأنًا من ذلك"(٤).

واليافعي جعل للحذف مكانة في شعره حيث يؤدي دوره ويزيد التراكيب

(١) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص١٤٦.
(٢) شعر الحسن بن علي الهبل، ناجي جبران، ص١٧١.
(٣) المثل السائر، ضياء الدين ابن الأثير، القاهرة، ١٩٤٩م، ج٢/ ٢٧٩.
(٤) شعر الإمام أبي إسحاق الحضري، دراسة فنية، خالد حيدره محمد الوحيشي، رسالة ماجستير، جامعة عدن، كلية التربية، ٢٠٠٧م، ص٧٠.

جمالاً وعذوبة سواء أكان الحذف في الجمل الاسمية أم الفعلية ومكملاتها. ومن جميل قوله:

عقاقيرُ من فقرٍ وزهدٍ وتوبةٍ ومعْ ورعٍ صبرٌ يكن مُرُّه قوتا

فقد حذف المسند إليه (المبتدأ) وتقديره هي.

وقوله أيضًا:

ترى فيه سمحًا منفقًا يا منافقًا ولولا الريا ما كنت بالفلس تسمحُ

حيث حُذف المسند (الخبر) وتقديره (موجود) وهذه الحالة من حالات حذف الخبر وجوبًا.

وله أيضًا:

حسامٌ لذي ظلم، ربيع لمجذبٍ شفاءٌ لضرٍّ، بدرُ داج لمهتدِ

حذف المبتدأ وتقديره (هو حسامٌ، هو ربيعٌ، هو شفاءٌ، هو بدرٌ داج).

وقوله:

نعم الرحى صور الباري بحكمته تراه عند انقلاع غير مرتددِ

حذف الخبر وتقديره (هو).

وقوله:

خليلي هل أبصرتما أو سمعتما بأكرم من مولى تمشى إلى عبدِ

لقد حذف اليافعي حرف النداء وتقديره (يا خليلي...)

وفي حذف الفاعل قال اليافعي:

وفي الفلك والأملاك كلٌ مسبحٌ نهارًا وليلاً دائمًا ليس يفترُ

حيث جاء الشاعر بالحذف في آخر البيت بعد الفعل (يفتر) وذلك ليملى المتلقي تلك المساحة من فكره ولاستقامة الوزن، والتقدير (ليس يفتر كلٌّ مُسبِح).

وحذف المفعول به في قوله:

فيكسر هذا ذاك حينًا، وحربهم سجال، ويغزوا ذاك هذا فيكسرُ

جاء الشاعر بالحذف في آخر البيت بعد الفعل (يكسر) والتقدير (فيكسر هذا ذاك) وكان الحذف للفاعل والمفعول حيث أفاد الحذف استقامة الوزن.

وقوله أيضًا:

إلهي الفقير اليافعيْ ليس عنده سوى حبِّهم، ذا زاده وركابُهُ

فقد حذف ياء النداء من بداية البيت والتقدير (يا إلهي).

وقوله:

رؤوفٌ رحيمٌ مشفقٌ متعطفٌ حليمٌ كريمٌ خاضعٌ متواضعُ

فقد حذف المبتدأ والتقدير: (هو رؤوف، هو رحيم، هو مشفق، هو متعطف، هو حليم، هو كريم، هو خاضع، هو متواضع).

٣ - ٣: التقديم والتأخير:

من أساليب العربية تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم، وبذلك تحقق اللغة فنية تميزها عن النمط المعياري في التتابع، وأشار الدكتور محمد عبد المطلب إلى "أن إدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية المسماة التقديم والتأخير أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعدًا جماليًا في تركيب الكلام من خلال العدول عن التركيب المألوف إلى تركيب آخر يتميز

بقدرته على إبراز الدلالة، بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه"[١]، كما يمثل التقديم والتأخير "انزياحًا سياقيًا"[٢] عند كوهين، وهو قبل هذا وذلك عند الجرجاني: "باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترَّ لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف إليك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[٣].

ويتبوأ التقديم والتأخير في الدرس البلاغي مكانًا مهمًا، يرجع في أصله إلى أهمية ما يقوم به الكلام الأدبي من علاقات هي - في الحق - صلب ما في الأدب من أدبية، ومن البديهي أن التقديم لا تظهر أهميته الفنية إلا من خلال التركيب، ويتعلق أساسًا بطبيعة اللغة التي يتم فيها، والتقديم والتأخير "يكسبان اللغة مرونة ومطواعية، إذ يمكنان الباث من الحركة بحرية، وتتمثل فاعليتها في إعطاء التركيب المألوف واللامألوف تميزًا، إضافة إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة اكتشاف، وإيصال المدلول بطرق مختلفة، إذ فالتقديم والتأخير انزياح عن المعتاد والمكرر في التركيب، ولهذا الانزياح دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري"[٤]. وظاهرة التقديم والتأخير

---

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط. ١، ١٩٩٤م ص٣٣٧.
(٢) بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط. ١، ١٩٨٦ م، ص١١٠.
(٣) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص١٠٦.
(٤) الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل، عصام شرتح، علامات في النقد، المجلد ١١، الجزء ٥٨، إصدار النادي الأدبي بجدة، ذو القعدة ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥ م، ص ٣٩٦.

تمثل مستوى انزياحيا في اللغة الشعرية، إذ من خلالها تكتسب اللغة مظهرًا جماليًا يميزها عن اللغة العادية.

وقد عرف القدماء نوعين من أنواع التقديم والتأخير، إذ يقول الجرجاني: "واعلم أن تقديم الشيء على وجهين، تقديم يُقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ أو المفعول إذا قدمته على الفاعل، وتقديم لا على نيَّة التأخير ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم، كقولنا: ضربت زيدًا، وزيد ضربته، لم تقدم زيدًا على أنه مفعولاً منصوبًا بالفعل كما كان ولكن على أن ترفعه بالابتداء وتشغل الفعل بضميره وتجعله في موضع الخبر له"[(١)]. وتتميز اللغة العربية بنظام الرتبة، وتأتي مهمة التقديم والتأخير لخدمة ذلك النظام مما يحدث جمالاً لم يكن ليحدث لولا التقديم والتأخير.

وقد عني اليافعي بالتقديم والتأخير أيما عناية للغايات الفنية المشار إليها سابقًا، كما يسبب كل منهما الغموض في التركيب. ومن أنواع التقديم والتأخير في شعر اليافعي تقديم الخبر شبه الجملة الواجب التقديم كقوله:

في سندس الفرش أقمارٌ على سررٍ من اليواقيت في قصر من الدررِ

في البيت السابق قدم الشاعر الخبر شبه الجملة "في سندس... " على المبتدأ "أقمارٌ"، حيث أدى التقديم إلى التشويق لمعرفة ما في هذا السندس.

(١) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص١٣٦.

وأيضًا تقديم الخبر في الشطر الثاني قوله:

هذي قباب البها غالي الجمال بها للقلب في تلك أشجانٌ وأوطارُ

حيث قدم الخبر "للقلب" على المبتدأ "أشجان".

وتقديم خبر لكن على اسمها قوله:

ولكنَّ فيه حكمةً أيَّ حكمةٍ فلا نقمةٌ إلا بها سرُّ ديّانِ

وقوله:

عليه صلاة الله تنفح مندلاً به للبرايا رحمة وقبولُ

فتقديم الخبر "عليه" على "صلاة الله" أفاد حصر الصلاة على النبي، وقد أكثر من ذلك في ختمه لعدد من القصائد.

وله أيضًا قوله:

وأهلَّني المولى لما لست أهله وأنزلني منه الندى فوق منزلي

حيث قدم المفعول به "الياء" في "أهلني" وكذلك في "أنزلني" على الفاعل في الجملة الأولى "المولى"، وفي الجملة الثانية "الندى".

وله أيضًا:

فنفُسك عودها حميدًا من التقى وعلم وآداب بها الزهد رابعُ

حيث قدم الفاعل على فعله فتحولت الجملة من فعلية إلى اسمية.

الضرورات الشعرية والمخالفات اللغوية في شعر اليافعي:

يضطر الشاعر إلى إحداث تغيير ما وذلك لتيسير عمله الشعري، فيلجأ إلى زيادة أو نقصان على الحال المعروفة للألفاظ، على أنه "لا خير في

الضرورة، وعلى أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب يلزمه إياه"[١]، وورود الضرورات في شعر هؤلاء المشهورين المشهود لهم بالبراعة والتجويد في النظم "ينبئ عن ارتضائهم إياه واستحسانهم لها، مما يكسبها قبولاً وحسنًا، ويجري على الأخذ بها"[٢].

ويمكن تعريف الضرورة بأنها "ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر مما لم يكن للشاعر بد منه ولا مدفع له، في حين يرى آخرون أنها ما وقع في الشعر سواء أكان للشاعر بد منه أم لا"[٣].

ويمكن الوقوف على بعض الضرورات والمخالفات في شعر اليافعي:

* * الفصل بين المتلازمين: ويدخل في ضرورات التغيير "الفصل بين المتلازمين، ومنه الفصل بين الفعل وما اختص بملازمته، والفصل بين المضاف والمضاف إليه، والفصل بين الموصول وصلته، والفصل بين حرف التنبيه وما يقترن به، والفصل بين العدد وما يقترن وتمييزه"[٤]. ومن شواهد الفصل في شعر اليافعي قوله:

أما إذا إحداهما في حُسْنِها فاقت فلن فيما سواها يُرْغَبا

حيث فصل بين أداة النصب "لن" والفعل المضارع "يرغب".

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، دار الجيل بيروت، ط. ٥، ١٩٨١م، ج٢/ ٢٦٩.

(٢) في الضرورات الشعرية، د. خليل بنيان الحسون، مج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. ١، ١٩٨٣م، ص١٢.

(٣) نفسه ص١١.

(٤) نفسه ص٨٦.

وقوله أيضًا :

ولم في حضيض الحشو تهبط لكونها طريقًا بها القطاع تسبي وتأسرُ

فصل اليافعي في الشاهد السابق بين حرف الجزم "لم" والفعل المضارع المجزوم "تهبط". وأمثلتها في شعره كثيرةً.

* * حذف الهمزة: وتحذف الهمزة من الاسم أولاً "إذا كانت همزة قطع حين يلزم النظم بوصلها، إذ إن الوصل يؤول بها إلى الحذف، وتحذف من آخر الاسم الممدود مما يسمى (قصر الممدود)، وقد تحذف آخرًا من الاسم في غير ذلك، وتحذف منه وسطًا أيضًا، كما تحذف في الفعل وسطًا و آخرًا "[1]. ومن شواهد ذلك قوله:

فاروقهم مسندٌ يروي توقفه
في ستةٍ في البخاري اسنادها عالي

حيث وصل همزة القطع في "إسنادها" فصارت "اسنادها".

وقد تحذف من الاسم من آخره مثل قوله:

ثوت في خيام الدّر في روضة البها وكل جمالٍ دونه المدح يقصرُ

فقد حذف الهمزة من لفظة "البهاء" فصارت "البها".

كما تحذف من آخر الفعل مثل قوله:

والضد في ضنّك أهوالٍ وروعتها سنين خمس منيرٌ جا بذا الخبرُ

حذفت الهمزة من الفعل "جاء" فصارت "جا".

(١) السابق ص٢٢.

وعلى العكس من وصل همزة القطع، فقد يقطع همزة الوصل مثل قوله:

غيد الغواني والمعاني أيّما تشأ فإختر بعد وصفي مذهبا

قطع همزة الوصل في "اختر" فصارت "إختر".

* * تخفيف التشديد: يجوز في الضرورة الشعرية "تخفيف المضعف في القوافي، سواء أكان الحرف المضعف صحيحًا أم غير صحيح، وقد وجه القزاز القيرواني هذه الضرورة على هذا النحو (ومما يجوز له تخفيف المشدد في القافية، وذلك أن المشدد حرفان، فلما تم الوزن بأحدهما حذف الآخر) "[1]. إلا أنه جاء التخفيف عند اليافعي في غير القوافي، وهو قليل في الشعر العربي. ومن أمثلته في شعره قوله:

وأخرج مرعاها وبث دوابَها وللكل يأتي منه رزق مقدرُ

فخفف المضعف في لفظة "دوابّها" فصارت "دوابَها" من دون تضعيف.

وقوله أيضًا:

بهذا روى السمعانيُ البحر في كتا به الذيل في تاريخ بغداد ناقلُ

فتحولت لفظة "السمعانيُّ" إلى "السمعانيُ".

* * تسكين ياء النسبة بعد تخفيفها، وهو من أثر العامية. ومن أمثلته قول اليافعي:

هما الحضرميْ نجل الوليِّ محمد إمام الهدى نجل الإمام الممجدِ

(١) السابق، ص٢٨.

فقد سكن الياء في لفظة "الحضرميُّ" بعد تخفيف التضعيف فصارت "الحضرميْ".

وكذلك تسكين الياء بعد تخفيفها في غير ياء النسبة، وأمثلته في شعر اليافعي قوله:

هو القمر الثاني البهيْ ليت نظرةً إلى بدر حسنٍ في الدجى متهجّدِ

حيث سكن الياء في لفظة "البهيُّ" بعد تخفيفها فصارت "البهيْ".

* * ومن الظواهر فك التشديد، وفك الإدغام (التشديد) منافٍ للفصاحة، ومن أمثلته قوله:

فأمسى إمامًا للفريقين دالا لكلِّ الطريقين اقتداء بمرشدِ

فقد فك الإدغام في لفظة "داللا" والأصل "دالّا".

وقوله أيضًا:

ولذةٍ وحلاواتٍ معجلةٍ والأنس بالله فيه القوم قد سرروا

فك الإدغام في "سرروا" والأصل "سرّوا".

* * كما أنه لا يحذف ياء المنقوص عند استدعاء حذفها، وأمثلته:

ألا بائعٌ فانٍ حقيرٌ بباقيٍ خطيرٍ وملكٍ ليس يبلى ويدمرُ

فقد كان ينبغي حذف الياء من لفظة "باقيٍ" فتصير "بباقٍ".

* * ومن الظواهر تسكين عين (مع)، ومن شواهدها قوله:

من الدر والياقوت تبنى قصورها ومن ذهبٍ معْ فضةٍ لا تغيرُ

فقد صح أن المرء معْ من أحبه فأكرم بذي حبٍّ معَ الحب نازلُ

فنجد "مع" في الشطر الثاني من البيت الأول قد وردت ساكنة العين، وكذلك في الشطر الأول من البيت الثاني.

* * ومن الظواهر تسكين التاء المربوطة وتحويلها إلى هاء في مواضع كثيرة منها قوله:

بها قد هدى الهادون من بعد ما هدوا فهم للهدايهْ أهلها وصحابُها
وآخر من بعد الشقا فاز باللقا وعذب المحبهْ بعد ولِّي عذابُها

لقد حول التاء المربوطة إلى هاء ساكنة في الشطر الثاني من البيت الأول "للهدايهْ" بدلاً من "للهدايةِ"، وفي الشطر الثاني من البيت الثاني "المحبهْ" بدلاً من "المحبةِ".

* * ومنها جزم الفعل من غير جازم وأمثلته قوله:

وأضحت بها الأكوان تزهو كأنها عرائس تجلسْ للأنام على المدى
إذا ما رأيت القوم في معرك الوغى تقلْ هم وبيضٌ والعجاج وحيلُ

في الشاهد الأول جزم الفعل المضارع "تجلسْ" من غير جازم، وكذلك في البيت الثاني جزم الفعل المضارع "تقلْ" على توهم أعمال الشرط غير العامل.

* * ومنها عدم جزم جواب الأمر الذي حقه الجزم، مثل قوله:

فمت عن سوانا وافنَ تحيا بوصلنا وكن صوفيًا نلقاك بالطيب والصفا

حيث لم يجزم جواب الأمر "تحيا" و"نلقاك".

* * تعدية الفعل الذي يتعدى بنفسه باللام، ومن أمثلته:

ولا ناسخ يلغي لمحكم حكمة إلى حين إسرافيل في الصور نافخُ

حيث قال "يلغي لمحكم حكمة" والأصل "يلغي محكم حكمة".

* * ومنها تسكين ما حقه الكسر، وقد يكون من أثر العامية، ومن أمثلته:

وليس تالي كتاب الله جامعه كناشر لمعالمْ دينه العالي

سكن "لمعالمْ"، وحقه الكسر "لمعالمِ".

* * تتابع الإضافة، وهو منافٍ للفصاحة، ومن أمثلته:

وحلّت بوادي طورِ قلبِ معارفِ زهت فيه كم حسناء في داخل الخدرِ

حيث تتابعت الإضافة في الشطر الأول "بوادي طورِ قلبِ معارفِ".

* * عدم إدخال الباء على المتروك وهو الصحيح مثل قوله:

تخلي التباهي تبدل اللهو بالبكا وتبذل كل الجهد في الزهد والتقى

فقد أدخل الباء على "البكا"، والصحيح أن تدخل على المتروك "اللهو".

والمخالفات اللغوية عمومًا مصدرها أثر العامية أو لغة الحياة اليومية في شعره. كما تفسر بعض هذه المخالفات أن اليافعي كان ضليعًا في اللغة ولهجات العرب وبضرورات الشعر.

المبحث الثاني

الصورة الشعرية (البيانية)

مصطلح الصورة الشعرية "مصطلح له أكبر الأثر في تقديم الوحدة الشعرية، وفي الكشف عن المعاني العميقة وألوان النفس التي يشير إليها العمل الفني. . . والصورة تعني الإطار الخارجي الذي يوضع فيه الموضوع، أو القالب الذي تصب فيه التجربة، فيكون لدينا قالب وصورة"(١)، والصورة عنصر عمدة لا يخلو منه العمل الأدبي، وطابع أصيل في الإبداع الشعري، وهي وعاء الأديب الذي ينقل بها مشاعره وأحاسيسه"(٢)، وهي عند ابن رشيق "دليل الفصاحة ورأس البلاغة. . . أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع"(٣).

وقبل هذا فقد عرفها ابن طباطبا في حديثه عن ملاءمة معاني الشعر لمبانيه قائلا: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة، مقبولة، حسنة، مجتلبة، لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، يستدعيه لعشق المتأمل لمحاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسمًا، ويحققه روحًا، أي يتقنه لفظًا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحًا ويبرزه مسخًا، بل يسوي أعضاءه وزنًا ويعدل أجزاءه تأليفًا، ويحسن صورته إصابة، ورونقه اختصارًا"(٤).

---

(١) الصورة البلاغية عند الجرجاني، أحمدعلي دهمان، ص١٢٧.
(٢) الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، إبراهيم بن عبدالرحمن الغنيم، الشركة العربية القاهرة، ط. ١، ١٩٩٦م، ص١٨.
(٣) العمدة، ابن رشيق ج١/ ٢٦٥/ ٢٦٦.
(٤) عيار الشعر، محمد بن أحمد طباطبا، تحقيق د، محمد زغلول سلام، منشآت المعارف بالإسكندرية، ط. ٣، د. ت، ص١٦١.

وتعد الصورة الشعرية: "جوهر الإبداع ومحط التذوق والتأثير، ومن ثم فإن نمو الصورة يأتي نتيجة لخلق العلاقات الجديدة بين مفردات اللغة التي عجزت في وضعها العادي عن التعبير عن تجربة الشاعر الخاصة"(١)، وهي "من أهم أدوات التشكيل الجمالي والفني في القصيدة، وترتبط الصورة الشعرية ارتباطًا عضويًا بالتجربة والرؤية الفنية، بل إن الصورة تُعد الأساس الهام الذي يتحدد به الانتماء الفني للشعر واتجاه الشاعر تقليديًا أو رومانسيًا"(٢).

وتتمثل أهمية الصورة في "الطريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به... والطريقة تفرض على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها"(٣)، ويعرف دي لويس الصورة الشعرية بأنها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"(٤).

والصورة "تعبير عن نفسية الشاعر ووعاء لإحساسه وفكره، تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهر، إذ تُقدِم عقدة فكرية وعاطفية في برهة

(١) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، أحمد قاسم الزمر، مركز عبادي للدراسات والنشر صنعاء، ط. ١، ١٩٩٦م، ص١٦١.
(٢) التجديد في الشعر اليمني الحديث، ١٩٠٠ - ١٩٥٥م، عبدالمطلب جبر، ١٩٨٨م، ص١٢٦.
(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار الكتاب المصري القاهرة، ودار الكتاب اللبناني بيروت، ط. ١، ٢٠٠٣م. ص٣٢٧.
(٤) الصورة الشعرية، سي - دي لويس -، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مؤسسة الفلج الكويت، د. ط، د. ت، ص ٢٣.

من الزمن وتوحد بين الأفكار المتفاوتة"[١]، ويلخص صبحي البستاني علاقة الصورة الشعرية بالأنماط البلاغية وما يمثلانه من انحراف في اللغة وإنهما يقاسان بالنسبة إلى انحرافهما عن المعيار الذي هو الدرجة الصفر للكتابة[٢]. وفي مستوى معين من الانحراف، تلتقي أهم المعايير البيانية التي تبتعد أكثر من سواها عن الدرجة الصفر للكتابة مع الصورة الشعرية وتجتمع كلها في المجاز والتشبيه"[٣].

والألفاظ المفردة لا قيمة لها منفردة إلا أن تدخل في التركيب المؤدي إلى الغرض حيث إن الكلمة المفردة يتنوع معناها ومدلولها بتنوع دخولها في التراكيب المختلفة. وقد ظهر على استحياء الإشارة إلى (الخيال) و (التخيل في كتابات الفلاسفة الذين تأثروا بالفكر اليوناني، نجد ذلك عند الفارابي وابن سينا، كما نجد بعض الشعراء الصوفيين قد احتفلوا بالخيال الذي ارتبط كثيرًا بتجربتهم الوجدانية وأشواقهم الروحية، واعتمادهم في المعرفة على الحدس والاستقراء والتأمل والإدراك الباطني الذي يبتعد عن الحس. ونجد هذا المفهوم عند الشاعر الصوفي الكبير ابن عربي الذي اهتم بالخيال والحدس، وكان يقول "الخيال هو أعظم قوة خلقها الله"[٤].

---

(١) السابق، ص١٤٢.

(٢) الدرجة الصفر للكتابة: درجة الصفر صفة تطلق على الخطاب الذي تدل فيه كل كلمة على ما وضعت له في أصل اللغة، وهي دلالة حرفية معجمية لا تحتاج إلى كبير تأمل أو تأويل، وبهذا تكون إشارة واضحة إلى مرحلة سابقة لدخول الكلام في صياغة فنية تخرجه عن أصله وحقيقته. الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، د. موسى ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط. ١، ٢٠٠٣م. ص ٥٥.

(٣) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط. ١، ١٩٨٦م، ص٢٢.

(٤) الصورة الفنية، جابر عصفور، ص٤٩.

وأكثر الصور إمتاعًا هي "التي تكون الصورة الشعرية فيها حاضرة في أذهان معظم الناس، والصورة مجال الحكم على الشاعر، فالمعاني عامة لدى جميع الناس ومنهم الشعراء، ولكن العبرة في مدى قدرة الشاعر على صوغ هذه المعاني في ألفاظ وقدرته على تصويرها، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[١].

وشعر اليافعي لا يخلو من الصور الشعرية التي تعد أساس العمل الأدبي، ويمكننا دراسة الصورة الشعرية (البيانية) في شعره من خلال:

التشبيه:

التشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات الحسية"[٢]، والتشبيه "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خد كالورد) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه"[٣]، وهو من "الركائز الأساسية في بناء

(١) الصورة في شعر بشار بن برد، عبدالفتاح صالح نافع، دار الفكر عمّان، د. ط، ١٩٨٣م ص٥٣.
(٢) الصورة الفنية، جابر عصفور، ج٢ ص١٧٠.
(٣) العمدة، ابن رشيق، ص٢٨٦.

الصورة الشعرية، ووظيفته البحث عن أوجه التخالف والتقارب بين عناصر التشبية"[١]، ويتميز التشبيه بأنه "يوسع المعارف، حيث يسهل على الذاكرة عملها، فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة، بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي لا تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير"[٢] والتشبيه "يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا"[٣].

وقد عني اليافعي بالتشبيه وأكثر منه في شعره. وتحتل الصور التشبيهية المكانة العالية من بين بقية الصور من جهة الكثرة. كما أكثر من استعمال أداة التشبيه (الكاف) حيث بلغ عدد استعمالها قرابة نصف عدد أدوات التشبيه الأخرى يليها (كأن).

ومن جميل قوله في التشبيه:

كأنه السحر في تحسين صنعته والبحر فيما حوى من فاخر الدررِ

فالضمير عائد على (كتاب الحاوي)، حيث شبهه مرة بالسحر في صنعته وحسنه، ومرة بالبحر في دره وما به من جواهر ثمينة، وهي صورة فنية جميلة ترفع من مكانة الكتاب وتظهره في أزهى حلله.

وقوله أيضًا:

وكم حِكمٍ تجلى ملاحٌ كأنها عرائس أبكار على منطق الدّرِ

حيث شبه (الحِكم) وما فيها من جمال بالعرائس الأبكار، ووجه الشبه هو هيئة جمال الحكم ورونقها بجمال العرائس والأبكار، ومما زاد التشبيه

(١) ظواهر أسلوبية، الزمر، ١٦٨.
(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد هادي الطرابلسي، ص١٤٢.
(٣) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، العسكري، ص٢٦٥.

جمالاً هو الإضافة حيث أضاف لفظة "أبكار" إلى "عرائس".

وأما استخدامه أداة التشبيه (كأن) فلأنها أكثر تأكيدا، حيث يعمد الشعراء إلى التشبيه بـ (كأن) عندما يشعرون بالحاجة إلى زيادة التأكيد.

ومن التشبيه الذي استخدم به أداة التشبيه (الكاف) قوله:

بخودٍ لها شعر إذا هي أرسلت كسا البدر جعد كالظلام رحيلُ
وأنف وثغر كالقضيب وخاتم به الشهد والوجه الأغر صقيلُ
وصوت رباب ثم عين المها لها وجيد غزال كاللجين طويلُ
وخصرٌ دقيق غصن بانٍ شبيهه وساق صقيل كالرخام جليلُ

لقد توالت التشبيهات في الأبيات السابقة، وأداة التشبيه (الكاف)، ففي البيت الأول شبه المحبوبة بالبدر وشبه شعرها بالظلام، ووجه الشبه في الأول هو البهاء والنور وفي الثاني السواد والكثافة. وفي البيت الثاني شبه الأنف بالقضيب وشبه الثغر بالخاتم، فوجه الشبه في الأول هو الشهد، وفي الثاني الجودة واللمعان، وفي البيت الثالث شبه صوت المحبوبة بصوت الرباب، وعينها بعين المها، وجيدها باللجين المذاب، ووجه الشبه في الأول النبرة الحسنة لصوتها، وفي الثاني جمال العينين وفي الثالث بطول الجيد وحسنه، وفي البيت الرابع شبه خصرها بالغصن والساق بالرخام، ووجه الشبه في الأول الدقة في خصرها ليزداد جمالها وفي الثاني اللمعان والنعومة.

وقوله أيضًا:

له نظمت بل قدمته أكابر كبحر خضم زاخر عذب موردِ

حيث شبه اليافعي ابن أفلح ببحر خضم زاخر عذب مورد، فوجه الشبه

بينهما هو أن البحر مليء بالدرر والجواهر الثمينة، كذلك ابن أفلح مليء بالدرر والجواهر الثمينة التي يستفيد منها الناس عامة.

وقوله أيضًا حين استخدم أداة التشبيه (مثل):

نموت ولم ننظر جمال جلاله ولم ندرِ طعم الحب مثل البهائمِ

حيث شبه اليافعي الناس عامة بالبهائم في حالة عدم إدراك أمر مهم وهو النظر إلى جمال الله وتذوق طعم الحب لله ﷻ، ووجه الشبه بين الطرفين هو عدم الإحساس لعدم وجود العقل.

وقوله أيضًا:

قبابٌ من الأنوار في ذروة العلا
زهت في سماء المجد مثل شهابِ

حيث شبه الأولياء الصالحين بالشهب، ووجه الشبه هو العلو والرفعة والبهاء والجمال والإنارة التي يفيد منها الآخرون، ذاك هو حال الأولياء الصالحين كما يرى.

وأما حضور التشبيه الضمني في شعر اليافعي فقليل؛ لأنه يعتمد التلميح أكثر كما يحتاج إلى فكر أوسع لإدراكه، واليافعي أكثر ما يوجه الخطاب لعامة الناس فكان قليل الشيوع عنده، ومن جميل قوله في التشبيه الضمني:

وهل ذاق للحال السقيم حلاوة ويحفظ للماء اللطيف المناخلُ

فقد شبه اليافعي حال من لم يذق حلاوة الشيء الحالي لسقمه بحال المناخل التي لا يمكن أن تحفظ الماء إذا صب فيها. وهذا على سبيل التشبيه الضمني.

وقوله أيضًا:

تريدين إدراك المعالي رخيصة وبالعسر غالي الحسن ما زال منعوتًا

حيث شبه حال من يريد الوصول إلى معالي الأمور بحال من يريد الوصول إلى الشيء الحسن الجميل إلا أن الطريق الموصل إليها لا يخلو من الشدائد، فكلٌّ لا بد أن يتحمل العناء والتعب حتى يصل إلى هدفه. وقد عرض اليافعي حكمته بواسطة الصورة المركبة "التي أعانت على أداء المعنى العميق بطريقة واضحة مقنعة عبر أسلوب التشبيه الضمني ذي الخاصية الاستدلالية اللطيفة"[1].

كما كان لحذف أداة التشبيه ووجه الشبه حضور في مواضع من شعره نحو قوله:

هم الأُسد، ما الأسد؟ الأسود تهابهم
وما النمر؟ ما أظفار فهد ونابُهُ؟

حيث شبه مشايخ الصوفية بالأسد، فحذف أداة التشبيه ووجه الشبه (تشبيه بليغ) وهو الشجاعة والهيبة التي يكنها لهم الكل.

وقوله:

وليس هجين الخيل ساوى عتيقها ولا بازلٌ ساواه قط فصيل

حيث شبه هجين الخيل (من أبوين مختلفي الفصيلة) الذي لا يمكن أن يساوي عتيقها (أي الخيل الذي من أبوين ذي فصيلة واحدة) بالبازل الذي لا يمكن أن يساوي الفصيل، ووجه الشبه هو الضعف وكبر السن التي لا ينجم عنه إلا العجز وعدم القدرة على القيام بالمهام الصعبة.

(١) الصورة الفنية، الغنيم، ص١٤٢.

ولجأ اليافعي إلى قلب التشبيه، لمنح الصورة فاعلية وفنية أكثر؛ إذ إن التشبيه المقلوب يتم فيه تغيير المواقع فيجعل المشبه مشبهًا به، والمشبه به مشبهًا، ومن ذلك قوله:

وما الدر ما الرمان ما الريم ما المها وما البدرُ ما زبدٌ وشهدٌ وعنبرُ
ثنايا وكعبٌ ثم جيدٌ ومقلةٌ ولونٌ ولينٌ ريقها والمعطرُ

في البيتين السابقين ما يسمى عند علماء البلاغة بالتشبيه الملفوف (المقلوب)، فشبه ثناياها بالبدر، وكعبها (وهو النهد) بالرمان، وجيدها بجيد الريم، ومقلتها بعين المها، ولونها بالبدر، ولينها بالزبد، وريقها بالشهد، وريحها بريح العنبر، ثم قلب ذلك كله على جهة المبالغة.

الاستعارة:

الاستعارة "أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في جل الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[(١)]، والاستعارة في الجملة "أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفًا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[(٢)]، والاستعارة "أمدَّ ميدانًا، وأشدّ افتنانًا، وأكثر جريانًا وأعجب حسنًا وأوسع سعة، وأبعد غورًا، وأذهب نجدًا في الصناعة وغورًا"[(٣)].

---

(١) العمدة، ابن رشيق ج ١/ ص ٢٦٨ - ٢٦٩.
(٢) أسرار البلاغة في علم البيان، تأليف عبدالقاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، د. د، د. ط، د. ت، ص٢٢.
(٣) نفسه ص٣٢.

والاستعارة "وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظة الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأولى إلا من خلال تشبيه المضمون في الفكر"[١].

وقد كانت الاستعارة موضع اهتمام اللسانيين واللغويين باعتبار "أن الاستعارة هي قيمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإيجاز، والوسيلة الأهم التي يرتقي بها الشعراء والمبدعون إلى قمم الإبداع والذوق والجمال، فيها تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتغني الطبيعة وترقص، وكأنها من ذوات الأرواح"[٢]، وهي "فن بياني جليل القدر، عظيم التأثير عرّفه جمهور البيانيين بأنه اللفظ المستعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابه بين المعنيين الأصلي والمجازي، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي للفظ"[٣].

وهي "نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض. وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه"[٤].

وقد استعمل اليافعي فن الاستعارة في شعره بقدر كبير، وجاءت الاستعارة المكنية في المقدمة، ولا غرابة "فالاستعارة المكنية أبلغ، وأكثر تأثيرًا في النفس، وأجمل تصويرًا، وذلك لأن العمل الإبداعي فيها أدق منه في الاستعارة التصريحية ثم إن الخيال في الاستعارة المكنية مركب، أما في الاستعارة التصريحية فبسيط"[٥].

---

(١) الصورة الشعرية، صبحي البستاني، ص٦٩.
(٢) ظواهر أسلوبية، الزمر، ص١٦٩.
(٣) الصورة الفنية، الغنيم، ص١٤٨.
(٤) كتاب الصناعتين، العسكري، ٢٩٥.
(٥) الصورة الفنية، الغنيم، ص١٤٨.

والاستعارة المكنية هي ما ذكر فيها المشبه وحذف المشبه به مع ذكر صفة من صفاته، وهي "لا تقوم على التشبيه، وإنما على بث الحياة والحركة في المشبه لغرض المبالغة"(١). ولنقف هنا وقفة بسيطة أمام بعض صور الاستعارة المكنية التي وردت قي شعر اليافعي منها قوله:

وباتت عيون المزن تبكي بدمعها على ثغر زهرٍ ظل يضحك مرتعِ

في البيت السابق شبه اليافعي في صورة استعارية جميلة عيون المزن بامرأة فحذف المشبه به وذكر ما ناب عنه شيئًا من لوازمه وهو "تبكي"، وفي الشطر الثاني شبه ثغر الزهر بإنسان فحذف المشبه به وذكر صفة من لوازمه وهي الضحك، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله أيضًا:

ولما تفرقنا تناجت قلوبنا بنا ما به الصبر الجميل يعيلُ

في البيت السابق يصور اليافعي الحالة النفسية التي انتابته والمحبوبة ساعات الفراق حيث صور مدى الصبر الذي تحملاه إلا أن الموقف أصعب مما يتصور، فقد شبه القلوب بأشخاص فحذف المشبه به وذكر شيئًا من لوازمه وهو (تناجت).

وقوله:

به الدهر أضحى ضاحكًا متبسمًا عبوسًا على أعدائه غير باسمِ

في الصورة السابقة نشاهد الدهر وهو يضحك فرحًا مسرورًا بالرسول الكريم ﷺ، وما كان للدهر أن يضحك ولا أن يبتسم أو أن يكون عبوسًا،

(١) الصورة البلاغية، أحمد علي دهمان، ص٢٤٣

وهو ليس بإنسان، لكنها الاستعارة المكنية، تنفث الحياة فيما لا حياة فيه، فالدهر صار إنسانًا ذا إحساس وشعور وقلب وعقل؛ لأنه شبه بإنسان فحذف المشبه به و ذكر شيئًا من لوازمه (ضاحكًا، متبسمًا، عبوسًا).

وقوله:

فأمست ديار القوم تبكي عليهم وأخلف فيها القوم من بعد أقوامُ

صورة يتحسر فيها اليافعي في تعبيره على الرجال الصادقين، حيث جعل الديار وكأنها امرأة تبكي عليهم فحذف المشبه به وذكر شيئًا من لوازمه وهو (تبكي)، وأوحت الصورة بمدى الحزن الشديد الذي ينتاب الباكي على من فقد من الأحبة، فالديار لا تبكي وإنما على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله:

عذارى المعاني قد زهت في خدورها على غير كفوٍ لازمات التحجبِ

شبه اليافعي المعاني في أفضل مراحل حياتها بالفتاة الشابة العذراء وهي في خدرها، فحذف المشبه به "الفتاة" وذكر صفة من لوازمها وهي "خدورها" على سبيل الاستعارة المكنية، وذلك ليظهر ما يشتمل عليه كتاب المهذب من المعاني الجميلة التي يسعى إليها غالب الناس لما فيها من جمال كحال الفتاة وهي في خدرها وفي أفضل مراحل عمرها.

وأما الاستعارة التصريحية فهي ما حذف فيها المشبه وصرح بالمشبه به. ومن صور الاستعارة التصريحية قوله:

في سندس الفرش أقمارٌ على سررٍ من اليواقيت في قصر من الدررِ

لقد شبه اليافعي الحوريات بالأقمار بجامع البهاء والنور وكذلك العلو

والرفعة وتميز الحوريات عن غيرهن من النساء في الدنيا، فحذف المشبه وذكر المشبه به، وهذا التشبيه على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقوله:

معادن أسرارٍ، بحار معارفٍ مطالع أنوار جلاء لذي الصدا

فقد شبه اليافعي مشايخ الصوفية مرة بـ (معادن أسرار)، ومرة بـ (بحار معارفٍ)، وثالثة بـ (مطالع أنوار)، بجامع الأصالة في الأولى، وبالسعة وما يمتلكون من جواهر ومعرفة في الثانية، ورفعة وعلو إضاءة في الثالثة، على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقوله أيضًا:

عجوز السوء سودا الجسم شوها وحدبا تحت أثوابٍ حسان

شبه اليافعي الدنيا بعجوز السوء، حيث حذف المشبه وهو الدنيا وصرح بلفظ المشبه به وهو "عجوز السوء" على سبيل الاستعارة التصريحية. فصورة الدنيا قبيحة مذمومة في نظره كحال عجوز سوء سوداء البشرة مشوهة وحدباء، وعلى الرغم من كل تلك الصفات الذميمة القبيحة فإنها مغطاة بأثواب حسان مزينة.

وقوله:

في خده تفاح روض يجتنى وبصدره رمان مزة أرطبا

حيث شبه وجنة المحبوبة وما فيها من احمرار بتفاحٍ ناضج، وشبه ثدييها بالرمان، فحذف المشبه وصرح بالمشبه به، وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية.

وجملة، يمكننا القول إن الصور الاستعارية عند اليافعي صور صادقة معبرة عما يحس به، وكذا ما تطبعه في المتلقين وسموها إلى معانٍ إنسانية.

ومن الوظائف التي تؤديها الاستعارة:

التجسيم:

وهو أن "تبرز الصورة الفنية الأمر المعنوي في صورة الجسم المحسوس، فيغدو أقرب إلى الإدراك وأحرى بالتأمل، ولا ريب أن الشيء المحسوس لا يكلف الذهن مشقة التملي منه والتعرف على صفاته، بخلاف الشيء المعنوي الذي غاب عنه الحس، ولم يكن من سبيل إليه إلا العقل المجرد ومن أجل ذلك أصبحت الصورة الفنية المجسمة ذات تأثير في المتلقي من جهة إفادته وإمتاعه"(١).

ومن ذلك قول اليافعي:

تسمع من الأيام تخبرك بالذي قضى في جميع الكائنات قديما

فقد جعل الأيام - وهي غير محسوسة - على حالة المحسوس الذي يتكلم، فكأن للأيام فمًا تتحدث به، حتى ليبرز الموقف بصورة فنية جمالية.

وقوله أيضًا:

ويثمر خوخ الخوف في روضة الرضا وأنجاص إخلاص وتين التوكلِ

حيث شبه الخوف بالخوخ، والإخلاص بالأنجاص والتوكل بالتين، ونرى أن التشبيه كله شبه ما هو معنوي بما هو حسي.

---

(١) الصورة الفنية، الغنيم، ص٢١ - ٢٢

التشخيص:

وتبرز "الصورة المشخصة غير العاقل في صورة العاقل، وتلبسه صفات الأشخاص، فيصبح مدركًا كإدراكهم ومحسًا بإحساسهم، وبذلك يكون التعبير حيويًا لا جامدا أًجوف"(١).

ومن شواهد التشخيص قول اليافعي:

وإن غـنـت الـورقـاء فـي الأيـك أو بـكـت
شـجـتـنـي وشـاقـتـنـي إلـى خـيـر مـرتـعِ

لقد جعل الصورة مشخصة، فالحمامة تغني وتبكي كالنساء، فهي تغني كمن تشعر بالفرح، وتبكي كمن تشعر بالحزن والألم.

وقد يبرز "أثر التجسيم والتشخيص في جعل الصورة حية نابضة متحركة، وعندما نضع أمام أعيننا كل آثار الصورة يتبين أن للصورة أهمية عظيمة جدًا في الأعمال الأدبية"(٢).

الكناية:

يقول ابن الأثير في اشتقاق الكناية اللغوي وتحديدها: "واعلم بأن الكناية مشتقة من الستر، يقال: كنيت الشيء إذا سترته، وأجري هذا الحكم في الألفاظ التي يستر فيها المجاز بالحقيقة، فتكون دالة على الساتر وعلى المستور معًا.. وإذا كان الأمر كذلك فحد الكناية الجامع لها هو أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز. والدليل على ذلك أن الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره. يقال: كنيت

(١) السابق، ص٢٢ (٢) نفسه، ص٢٢.

بكذا عن كذا. فهي تدل على ما تكلمت به وعلى ما أوردته في غيره"[١]، والكناية "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدْفُه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[٢].

والكناية "فن بياني، يستعان به على رسم الصور البيانية، ويمنح التعبير جمالاً ويهب المعنى قوة ورسوخًا في الذهن، وذلك لما فيها من الخفاء اللطيف"[٣].

واليافعي عني بالكناية أيما عناية، إلا أن استخدامه الكناية عن الصفة أكثر من استخدامه لغيرها، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال أخذ بعض الشواهد:

بترك الهوى أمسوا يطيرون في الهوى ويمشون فوق الماء أمْنٌ جنابُهُ

ففي البيت كنايتان "يطيرون في الهوى"، "يمشون فوق الماء"، وهما كنايتان عن مكانة مشايخ الصوفية ورفعتهم بترك الهوى وقربهم من الله، وهي كناية عن صفة؛ لأن الشاعر لم يرد المعنى الظاهر وهو الطير في الهوى والمشي على الماء، بل أراد أن يعبر عن مكانتهم العالية.

وقوله:

هيهات أين البيض ممن لو بدت في مشرق ليل أضاءت مغربًا

أراد أن يقول إن الممدوح قد اتصف بشدة البياض حتى إن نورهن أي

(١) المثل السائر، ابن الأثير. ج٣، ص٥٢ - ٥٣.
(٢) دلائل الإعجاز، الجرجاني ص٦٦ (٣) الصورة الفنية، الغنيم، ص١٦١.

(الحوريات) قد يضيء لمسافات بعيدة، فأشار إلى هذه المعاني بصورة جميلة تثير المتلقي، فالكناية عن صفة لشدة بياض الحور.

وقوله أيضًا:

وراق الطباق السبع في الحال خارقًا وسبعين من حجب إلى عال منزلِ

ففي البيت السابق كناية عن صفة هي سرعة سرى الرسول الكريم ﷺ إلى السماء السابعة وبسرعة لا تفوقها سرعة.

وقوله:

وقالوا لأهل العزم في الرسل من لها فليس سواكم يا أولي العزم يعزمُ

ففي البيت السابق كناية عن صفة هي الشفاعة، لأن كلاً سيتبرأ منها إلا رسولنا الكريم ﷺ.

وقد استخدم اليافعي الكناية عن الموصوف قليلاً إذا ما قيست بالكناية عن الصفة ومن أمثلة الكناية عن الموصوف قوله:

ألفاظه ومعانيه جلت وعلت أحلى وأغلى من الحلاب والدررِ

فالبيت كناية عن موصوف، حيث أضفى صفات الأشخاص على الشيء المعنوي، فدبت فيه الحياة وصار كائنًا له صفات البشر وأسرارها، والكناية هنا عن اتساع رقعة ذلك الكتاب (الحاوي) وانتشار الألفاظ والمعاني انتشارًا واسعًا بين أوساط الناس.

وقوله:

وخر صريعًا عندما انكسر العدا وقد ماجت الهيجاء بالبيض والسمرِ

ففي الشطر الثاني كناية عن موصوف حيث أضفى على الهيجاء صفة

الشخص، فدبت الحياة فيها، والكناية هنا عن الاختلاط والامتزاج الذي جمع بين الكثير.

من خلال هذا العرض البسيط للكناية في شعر اليافعي نجد أنها قد أدت وظيفتها المتمثلة في "خلق صورة تؤثر في نفس المتلقي والمتذوق، وهذا التأثير لا يحدث إذا كان الكلام مستعملاً على التصريح، وإن هذا التأثير كذلك لا يدرك إلا بالنظر إلى المعاني واحدًا واحدًا، وتعرف محصولها وحقائقها"[(١)].

الرمز في الشعر الصوفي:

الرمز هو: "الأساس الذي يقوم عليه الأدب الصوفي"[(٢)]، والرمز ليس "راجعًا إلى الكنايات البعيدة وحدها وإطلاق أسماء من قبيل الرموز الخفية على مسميات لا يراد التصريح بها، كإطلاقهم الخمرة على لذة الوصل ونشوته، وإطلاقهم سعدى ولبنى على المحبوب الأعلى مثلاً"[(٣)]. وأشعار اليافعي مليئة بالرمز، وهذا دأب شعراء الصوفية فالرمز أساس في أشعارهم، وهنا يمكننا أن نقف وقفة بسيطة على الرمز في شعر اليافعي؛ لأن أخذ الرمز بصورة واسعة بحاجة إلى دراسة مستقلة لكثرته، ويبرز من خلال ما يعكسه الرمز العذري والخمري، فمن أشعاره الرمزية قوله:

يسقّى كؤوس الوصل من خمرة الهوى
ويحلو له في حضرة القدس مشربُ

(١) الصورة البلاغية، أحمد علي دهمان، ص٢٣٧.
(٢) الأدب في التراث الصوفي، محمد عبدالمنعم خفاجي، ص ١٨٤.
(٣) نفسه، ص ١٨١.

شراب له التنزيه لم يأت حانه ولم يسقه هندٌ ودعدٌ وزينبُ

فالشاعر لا يقصد من خلال ذكر الألفاظ (هند ودعد وزينب) الرموز البشرية والخمرة الدنيوية، وإنما يرمز بهم إلى الذات الإلهية والهيام بالله ﷻ.

وقوله في أخرى:

خليلي؛ ما نعمى ونعمان والحمى وليلى؟ وما ذكرى للبنى ولبنانِ؟

دعاها فمقصود سواها وإنما أكني بها عن عالي الوصف والشانِ

إن الأسماء المستخدمة في الأبيات (نعمى ونعمان وليلى ولبنى...) ما هي إلا رموز، حيث يعتمد الرمز "على التشابه النفسي بين الأشياء، وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار"[(١)]، ويستعمل الأديب الرمز "لأنه لا يتحدث بلغة العقل بل بلغة الروح والباطن والمشاعر الخفية أو أنه يعبر عن معانٍ عميقة لا يمكن أن يفهمها العامة ولا كثير من الخاصة"[(٢)]، وتجمع الرمزية الصوفية "بين الرمزية الأسلوبية والرمزية الموضوعية التي قد يكون من أسبابها الموضوع نفسه أو استعمال الأقيسة المنطقية، والمقاييس الفلسفية"[(٣)]، كما تدعو الرمزية إلى "الارتقاء فوق الواقع المحسوس إلى العالم المثالي المنشود، وتتخذ من الرمز أداة للربط بين هذين الأفقين"[(٤)].

(١) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ص ١٦٧.
(٢) الأدب في التراث الصوفي، محمد عبدالمنعم خفاجي، ص ١٨٤.
(٣) نفسه ص١٨٤.
(٤) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، عدنان حسين قاسم، ص ١٦٧.

ولم ينشأ التركيب الثيوصوفي لرمز الأنثى في شعر الصوفية "من فراغ خالص ذلك أننا نجد لهذا الرمز الذي بدا ذا طابع غنوصي جذورًا بعيدة تتصل بأصول ميثولوجية قديمة، وبإرهاصات الغزل العذري الذي نسجت حوله أخبار وحكايات وأشعار تناقلها الرواة حتى ذاعت في بعض العواصم الإسلامية"[(١)]، وقد بدت المرأة في كثير من الشعر الصوفي "رمزًا موحيًا دالاً على الحب الإلهي، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرًا غزليًا تم للصوفية التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفني"[(٢)]. فاليافعي يقول:

وكنّيت عن ليلى بنعمى تستّرًا وعن بطن نعمان كنيت بناعمِ
بهندٍ ودعدٍ خوف واشٍ وحاسدٍ أموه عن سلمى، وعن أم سالمِ

فليلى، ونعمى، وهند، ودعد، وأم سالم، أسماء محبوبات الشاعر "وهي تشير إلى محبوبة واحدة؛ لأن الصوفي لا يشرك في الحب أبدًا، محبوبه واحد لا يريم عنه، ومعشوقه ثابت لا يتغير ولا يتبدل، ولكنه يعبر عنه تعابير مختلفة"[(٣)].

وشعراء الصوفية ركبوا "نسقًا شعريًا مرموزًا يعود على الجوهر الأنثوي، ويجمع بين طابع العذرية والعفة وطابع الغواية والشهوة"[(٤)]، وليست الشهوة التي نصادفها في "رمزية الصوفي من قبيل ما هو داعر فاضح... وإنما تبدو

(١) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص ١٣٨.
(٢) نفسه ص ١٦٢.
(٣) الأدب في التراث الصوفي، محمد عبدالمنعم خفاجي، ص١٨٣.
(٤) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص ٢١٧.

في الشعر الصوفي بمثابة وعي باطن وإدراك ميتافيزيقي للجسم لا يخلو من طابع الوجدان الذي يحدس العلاقة بين الجميل وما هو مشتهى مثير"[١]، وقد استخدم الصوفية لغة الحب ورموز المحبين "لأنهم لم يجدوا وسيلة أقوم ولا أقدر في التعبير عن مواجدهم وأحوالهم من هذه الطريقة وذلك المنهج؛ لأن الصوفي يدع قلبه بالمعاني المتعلقة بالوحدة الوجودية الشاملة، وبذلك الحب القاهر الذي هو الأساس الحقيقي القائم عليه كل شيء"[٢].

والأشعار الصوفية "فيها ما هي مشكلة، وفيها ما هي جليّة، ولهم فيها إشارات لطيفة، ومعانٍ دقيقة، وإذا أشكل عليه ولم يفهم فليبحث بالسؤال عمن يفهم لأن لكل مقام مقالاً، ولكل علمٍ أهلاً "[٣]. ومثاله عند اليافعي قوله:

بتذكار سعدى أسعداني، فليس لي إلى الصبر عنها والسلو سبيلُ
ولا تذكرا لي العامرية إنها يولِّهُ عقلي ذكرُها ويزيلُ
ولكن بذكري عرِّضا عندها فإن تقل: كيف هو؟ قولا: بذاك عليلُ

وقد أطال الصوفية في وصف نجد وأكثروا، وآية ذلك أنهم "يقدمونه كثيرًا لأنه يضم البيت العتيق، ويرون بأن الله أقرب ما يكون إلى عباده فيه، إذ شهد الفيض الإلهي المتمثل في الوحي المنزل على أنبيائه جميعًا "[٤]. ومن شواهده في شعر اليافعي قوله:.

أحاديث نجدٍ عللاني بذكرها فقلبي إلى نجدٍ أراه يميلُ

(١) السابق ص ٢٢٣.
(٢) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، أحمد بدوي، ص ٩٥.
(٣) تأويل الشعر وفلسفته عند المتصوفة، أمين يوسف عودة، ص ١٦٩.
(٤) الأدب العربي في العصر المملوكي والعصر العثماني، عمر موسى باشا، ص ١٥٩ - ١٦٠.

والرمزية في الغزليات والخمريات ليست بالغريبة على الشعر الصوفي في الإسلام، بل إنها لم تبد في غير التصوف بمثل هذا المعنى، وعلى نحو من ذلك الصدق"[١].

والخمرة في الشعر الصوفي "تحولت كما تحول الغزل العذري إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن"[٢]. والسكر رمز لظاهرة الوجد حيث "ميز الصوفية المسلمون بين صحوين، صحو قبل السكر وصحو بعده، أما الذي قبل السكر فإنه تفرقة محضة ليس من الأحوال الصوفية، وأما الذي بعده فيسمى الصحو الثاني وصحو الجمع والصحو بعد المحو"[٣]. وللخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي، إذ كانت لديهم رمزًا من رموز الوجد الصوفي"[٤]. ولم يبق من الخمر في الشعر الصوفي "إلا اسمها، وما يوحي به من سكر وانتشاء، قارن الصوفية به أحوال الوجد الإلهي، وتدل هذه الخمرية وغيرها من الخمريات التي حفل بها الشعر الصوفي على الكيفية التي تم بواسطتها تحول الموضوع إلى رمز شعري، فيه ما في الشعر من إحالة موحدة بين الحسي والمثالي، وبين المادي والروحي، وبين العيني في وقائعيته والمجرد في تعاليه"[٥]. ومن الشواهد الشعرية عند اليافعي قوله:

مسقى بكأس الحب في قدس حضرةٍ مدامًا بها من سكرها كم معربدا

ولما كانت الخمر في شعر الصوفية "مجرد تلويح إلى معانٍ خاصة تدور على المحبة الإلهية والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي، فإنها

(١) الأدب في التراث الصوفي، محمد عبدالمنعم خفاجي، ص ١٨٢ - ١٨٣.
(٢) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص٣٤٠.
(٣) نفسه، ص ٣٤٧.
(٤) نفسه، ص ٣٥٧.
(٥) نفسه، ص ٣٧٠.

لا تعدو أن تكون رمزًا... فجاءت تحمل إلى حد ما طابع التفرد والذوق الشخصي"[١]. ومثاله عند اليافعي:

سقاهم حميا الحب في قدس حضرةٍ مقدسةٍ لم تأت حانًا وحانوتا
ولم تسقها ليلى وسعدى وعزة ولا ذاقها من لم تذق نفسه الموتا
منزهة في السكر والوصل والفنا فلم تحك لاهوتا هناك وناسوتا

والحميا اسم من أسماء الخمر، حيث ذكر في بيتٍ سابقٍ للأبيات الواردة أعلاه لفظة الجمال والجمال المذكور جمال مولى موصوف بكل كمال، لا يشبه جمالَه جمالٌ، استعرت لحب ذلك الجمال خمرا، وللخمر ساقيًا، وللساقي كاسًا، وللكأس دورانًا، وللدوران مدامًا عليه شاربًا، وللشارب سكرًا"[٢]، والسكر هو "استيلاء سلطان الحال، والوصل هو ألا يشهد العبد غير خالقه ولا يتصل بسره خاطر لغير صانعه، والفناء هو سقوط الأوصاف المذمومة"[٣]، وساقي تلك الحي "ليس من محبوبات بني الدنيا المعروفات، ولم يذق تلك الحميا قط من لم يمت نفسه بإذهاب صفاتها الذميمة بجهاد أو جذب"[٤].

ويؤمن الرمزيون بأن "جوهر نظريتهم يرتكز إلى أرض الخيال الخصب الذي يعمل على إثراء الوجود الحسي وإن كان يسمو فوق نثريات ذلك الوجود"[٥].

---

(١) السابق، ص ٣٧٨.
(٢) نشر المحاسن الغالية، تأليف عبدالله بن أسعد اليافعي، ج ١/ ١٩٤.
(٣) نفسه، ج ١/ ١٩٧. (٤) نفسه، ج ١/ ١٩٦.
(٥) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، عدنان حسين قاسم، ص١٦٦.

واليافعي - كغيره من شعراء الصوفية - اهتم باستخدام الرمز وركز عليه حيث "ألجأتهم الحاجة إليه لأنهم يعبرون عن معانٍ ومشاهد وإحساسات نفسية لا عهد للغة بها ولا بالتعبير عنها"[(١)].

(١) الأدب في التراث الصوفي، محمد عبدالمنعم خفاجي، ص١٨٥.

المبحث الثالث

الموسيقى الشعريّة

يقوم شعرنا العربي على أصول موسيقية مضبوطة ضبطًا محكمًا، وكذلك قيم صوتية متكاملة تكاملاً تامًا، حيث كان الشعراء العرب يعرفون الأسس الفنية للشعر، وكذلك قواعده وأوزانه وقوافيه بالسليقة، ولم يكونوا بحال يساوون الأشطر ويزنون التفعيلات بل كل ذلك طبع وفطرة متأصلة في نفوسهم، والموسيقى من أبرز علامات الشعر فلا بد للشعر من موسيقى حتى تميزه عن الكلام العادي وعن غيره من الفنون الأدبية الأخرى، كما أن للموسيقى الشعرية أثرا كبيرا في انفعالات الشاعر ومشاعره. وقد عُرّف الشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"(١)، والموسيقى الشعرية "هي أبرز أركان الشعر، وتتجلى أهميتها في كونها تنقل التجربة الشعرية وما تتضمن من انفعالات وصور، إلى المتلقي، بوقع جميل تطرب له النفس وتنفعل به، وهذا الإيحاء الذي تمارسه موسيقى الشعر هو السر الذي يجعل التجارب الشعرية أكثر تأثيرًا، وخلودًا في الذاكرة البشرية"(٢).

وتوجد صلة بين "علاقة الموسيقى والانفعالات وعلاقة الأوزان بالمعاني والأغراض، صلة يعمقها التشابه بين الألحان والأوزان، من حيث اعتمادها على أساس واحد، هو كيفية تناسب الأصوات في تعاقبها الزمني"(٣).

(١) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، ص ٤٥.
(٢) شعر الحسن بن علي، ناجي جبران ص١١٦.
(٣) النقد الأدبي، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت ط١، ٢٠٠٣م ص٣٢٢.

وما دامت "الموسيقى - باعتبارها أصواتًا - تشاكل بكيفيات تناسبها حالات النفس فمن المنطق أن تشاكل الأوزان حالات النفس المتعددة هي الأخرى، فكلتاهما - الموسيقى والوزن - تقوم على التأليف بين الأصوات ومحاكاة الحالات المتعددة للنفس في آن"[١].

وموسيقى الشعر العربي "عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري. يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه... وتتأثر موسيقى الشعر بحركة هذه العناصر وما يطرأ عليها من تغيير"[٢].

ويمكن دراسة الموسيقى في شعر اليافعي من خلال قسميها: الداخلية والخارجية، والاعتماد في الموسيقى الخارجية على الوزن والقافية أساسًا لهذا النوع، وأما الداخلية فالاعتماد على جانبين، أحدهما يتصل باللفظ وجرسه، والثاني يتصل بتأليف الكلمات وتناسقها داخل البيت الواحد:

الوزن:

يمثل الوزن البنية الإيقاعية الأساسية في موسيقى الشعر لكونه وسيلة لجعل اللغة شعرًا[٣]، ويعد الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية"[٤].

---

(١) السابق، ص٣٢٣.
(٢) موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، د. مدحت الجيار، دار المعارف، ط. ٣، ١٩٩٥م، ص٧٢.
(٣) ينظر بنية اللغة الشعرية، جون كوهين ص٨٤.
(٤) العمدة، ابن رشيق ج١/ ١٣٤.

ويعد الوزن من مؤلفات الشعر وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية كما يرى قدامة بن جعفر، والشعر الموزون "إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"(١)، كما يعرف حازم الوزن بقوله: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنه متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"(٢)، وهو "إيقاع موسيقي منظم يتألف من سواكن ومتحركات تتجمع داخل قوالب صوتية تسمى التفعيلات التي هي الصورة اللفظية اللغوية داخل بنية البيت الشعري"(٣)، والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي "يثير فينا انتباهًا عجيبًا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبئ إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية"(٤). وكان حضور الوزن في شعر اليافعي في الأبحر الشعرية الآتية وفقًا والأكثرعددًا لأبيات الشعر في شعره:

البحر الطويل:

يعد البحر الطويل "أكثر بحور الشعر استعمالاً، إذ ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث

(١) عيار الشعر، ابن طبا طبا ص ٣١.
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب أبو الخوجة، دار الكتب الشرقية، ص ٢٦٣.
(٣) البناء الفني في شعر الغزل في العصر العباسي، نجم مجيد علي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد ١٩٦٠م، ص١٢٥.
(٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط. ٤، ١٩٧٢م، ص١٨.

الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[١]، حيث احتل المرتبة الأولى في الشعر العربي، ويشتمل البحر الطويل "على مقياسين من المقاييس الثمانية (فعولنْ، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلاتن، متفاعلن، مستفعلن، مفعولات)، وهذان المقياسان هما: فعولن، مفاعلين، حيث يتكرر في البحر الطويل على صورة خاصة وترتيب خاص"[٢]. وسمي البحر الطويل طويلاً كما يقول الخطيب التبريزي لمعنَيين "أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفًا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلاً"[٣]، وتبلغ مقاطع البحر الطويل (٢٨) مقطعًا، والمقاطع الطويلة أكثر عددا من المقاطع القصيرة عندما تكون تفاعيله صحيحة، حيث يبلغ عدد المقاطع الطويلة (١٨)، أما المقاطع القصيرة فتبلغ (١٠).

جاء البحر الطويل في شعر اليافعي في المرتبة الأولى، سواء أكان في عدد القصائد والمقطوعات أم في عدد الأبيات على اختلاف الأغراض الشعرية، لما لذلك البحر من مكانة، واستخدامه البحر الطويل بصورة واسعة يدل على قدرة اليافعي على إجادة الشعر.

وقد تتغير صورة كل من (فعولن) و (مفاعيلن)، والتغيير الذي يحدث لهما هو حذف الخامس الساكن، ويطلق عليه مصطلح القبض. وفي هذه الحال تتغير صور المقاطع القصيرة والطويلة، فتصير كل منهما مساوية

(١) السابق، ص٦٩. (٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٦٩.
(٣) البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسه عبداللطيف، دار الشروق الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص١٠٠، ويقول ابن رشيق في العمدة سمي الطويل طويلاً لأنه طال بتمام أجزائه. ج١/ ١٣٦.

للأخرى بعدد (١٤) مقطعًا قصيرًا و (١٤) مقطعًا طويلاً، ويمكن ملاحظة ذلك في شعر اليافعي.

جواهر تلقيها بساحل حكمة بحارُ علومٍ في قلوب عوالمِ
فعولُ/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن فعول/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن

ومن شعره في تفوق المقاطع الطويلة (١٨) مقطعًا على المقاطع القصيرة (١٠) مقاطع قوله:

خليلي سيرا بلِّغا لي تحيتي إلى عند سكان الربوع البهية
فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

وفي حين تنقص المقاطع الطويلة، من الصورة الأصلية، وزيادتها في القصيرة "يبقى الوزن محافظًا على ثرائه النغمي وصفاته؛ لأن التغيير الذي يصيبه لا ينقص عدد المقاطع، وإنما يراوح بين طويلها وقصيرها فقط"[(١)]، لذا فبحر الطويل دائمًا "رحيب الصدر طويل النفس"[(٢)].

البحر الوافر:

وهو من بحور الشعر التقليدي كثير الشيوع، ويتألف البحر الوافر "من تكرار (مفاعلتن) ست مرات في البيت الواحد"[(٣)]. ويقول العروضيون إنه سُمي الوافر "لتوافر حركاته، لأنه ليس في التفعيلات أكثر حركات من مفاعلتن وما يفك منها وهو متفاعلن وقيل سُمي وافرًا لوفور أجزائه"[(٤)]،

(١) شعر الحسن بن علي، ناجي جبران رسالة ماجستير، ص١١٩.
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط. ٢، ١٩٧٠م، ج١/ ٣٧٠.
(٣) البناء العروضي للقصيدة العربية محمد حماسه عبداللطيف، ص ٣٤.
(٤) نفسه، ص ٣٤. والعمدة، لابن رشيق، ج١/ ١٣٦.

ووزن الشطر الواحد من البحر الوافر هو[١]: مفاعلتن + مفاعلتن + فعولن

وهو يحتل المرتبة الثانية في شعر اليافعي من حيث عدد المقطوعات والقصائد، وقد بلغ عدد المقطوعات (١٩) مقطوعة، وبلغ عدد القصائد قصيدتين، أما من حيث عدد الأبيات فبلغت (١١٩) بيتًا، فهو يحتل المرتبة الثالثة بعد البحر البسيط.

ومقياس البحر الوافر أنه لا تتغير فيه تفعيلة (فعولن)، وإنما يحدث التغيير في تفعيلة (مفاعلتن)، فتارة اللام متحركة وتارة ساكنة، والتغيير الذي يصيب هذا المقياس لا يلتزم في أبيات القصيدة، بل ليس من الضروري أن يلتزم في البيت الواحد منها، وكلا الحالين "سواء في نسبة الشيوع وحسن الموسيقى، تستريح إليهما الأذن وتطمئن النفوس عند السماع أو الإنشاد"[٢].

ومثاله في شعر اليافعي قوله في التشوق إلى الذات الإلهية:

سقو راح الهوى صرفًا وحينًا بنيران الجوى مزج العقار
مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن

ويتضح أن زحاف (العصب) "يوفر لموسيقى (الوافر) ليونة ورقة، ويجعل موسيقاه ملائمة لأغراض اللين، وفي الوقت نفسه يعد الوافر من الأوزان الحماسية"[٣].

البحر البسيط:

سمي بالبسيط "لأنه أنبسط على مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٨٦. (٢) نفسه، ص٨٧.
(٣) شعر الحسن بن علي، ناجي جبران، ص١٢١.

فعلن"[١]. والوحدة التي يتكون منها البحر البسيط هي "مستفعلن فاعلن، وتتكرر في البيت أربع مرات"[٢]، غير أن التفعيلة الأخيرة (فاعلن) لا ترد في الشعر العربي على هذه الصورة وإنما نراها في الشطر الأول (فعلن) دائمًا إلا إذا كان البيت مصرعًا فحينئذٍ يتبع الشطر الأول في نهايته ما تكون عليه نهاية الشطر الثاني، أما في الشطر الثاني فتتخذ التفعيلة الأخير (فاعلن) إحدى صورتين فعْلن أو فعِلن"[٣]، أما التفاعيل في حشو البيت (مستفعلن، فاعلن) فما يحصل لها من تغيير لا يلتزم هذا التغير في بقية تفاعيل البيت حيث إنه ليس من الضروري التزام التغيير في حشو البيت على خلاف التزام التغيير في التفعيلة الأخيرة من البيت"[٤].

ويحتل البحر البسيط في شعر اليافعي المرتبة الثالثة من حيث عدد القصائد والمقطوعات، حيث بلغ عدد القصائد سبع قصائد وعشر مقطوعات، فضلا عن مخمس، أما من حيث عدد الأبيات فقد بلغ عددها (٣٨٧) بيتًا، فضلا عن (٤٠) بيتًا مخمسًا، وبذا يمكن عده في المرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات إذا اعتمدنا عدد الأبيات.

وتبلغ عدد مقاطعه (٢٨) مقطعًا منها (١٨) مقطعًا طويلاً و (١٠) مقاطع قصيرة، وحين تدخله الزحاف "تزداد المقاطع القصيرة على حساب الطويلة، تمامًا كالطويل، لكن إيقاع البسيط يتصف بالخفة، والطرب"[٥]، إلا أن

(١) العمدة، ابن رشيق ج١، ص١٣٦.
(٢) البناء العروضي للقصيدة العربية محمد حماسه ص١٠٨.
(٣) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ص٨١.
(٤) ينظر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٨٢.
(٥) شعر الحسن بن علي، ناجي جبران، ص١٢٠.

أقصى حالات الزحاف في شعر اليافعي لم تتساوَ فيه المقاطع القصيرة مع المقاطع الطويلة، وأقرب صورة تمثل التقارب بين المقاطع القصيرة والطويلة قوله:

لك المحامد يا محمود أجمعها هديتنا دين حقٍّ غير ذي عوجِ
متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

البحر الكامل:

سمي بالكامل "لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره"(١)، ولهذا البحر مقياس واحد هو (متفاعلن)، فيشتمل الشطر على ثلاثة مقاييس، وقد يحل محل تفعيلة (متفاعلن) تفعيلة أخرى هي (مستفعلن) ولهذا يعد مقياس مستفعلن مقياسا للبحر الكامل"(٢) غير أن هناك أمرًا مهمًا "وهو أن المقياس الأخير في البيت يجوز أن يكون (متفاعلن) أو (مستفعلن) في القصيدة الواحدة، ولكن متى كان هذا المقياس (متفاعل) التزم هذه الصورة في كل أبيات القصيدة الواحدة، ولا يصح العدول عنه إلى غيره من الصور، كذلك إذا كان (متفا) التزم هذا أيضاَ"(٣).

ويعد الكامل من أكثر بحور الشعر شيوعًا في شعرنا العربي، إلا أنه لم يحتل إلا المرتبة الرابعة في شعر اليافعي وبنسبة قليلة، حيث لم يرد إلا في قصيدة واحدة عدد أبياتها (٥٨) بيتًا، ومقطوعتين الأولى بخمسة أبياتٍ، والثانية بأربعة أبياتٍ، ومع ذلك فهو يحتل المرتبة الرابعة. ومن أمثلة الكامل

(١) البناء العروضي محمد حماسه ص ٤٢، والعمدة لابن رشيق ج١/ ١٣٦.
(٢) ينظر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ص٧٤.
(٣) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ص ٧٤ - ٧٥.

في شعر اليافعي قصيدته التي مطلعها:

يا مدركًا نحو الحسان ليخطبا تأن واختر موردًا مستعذبا

وقد ضبط إبراهيم أنيس أوزان الدرجة الأولى وهي: الطويل، البسيط، الكامل، الوافر[١] حيث أتت في شعر اليافعي في الدرجة الأولى على اختلاف عدد القصائد والمقطوعات والأبيات الشعرية حيث يمثل الطويل بنسبة (٧٧٪) ويليه البسيط في عدد الأبيات بنسبة (١٤,٩٪) ثم الوافر بنسبة (٤,٨٪) وأخيرًا الكامل بنسبة (٢,٣٪).

إضافة إلى الأبحر الشعرية السابقة التي استخدمها اليافعي في شعره استخدم أبحرا شعرية أخرى ولكن بنسبة قليلة حيث استعمل:

البحر الخفيف:

ويمثل المرتبة السادسه في شعر اليافعي، ولم يرد إلا في قصيدة واحدة فقط اشتملت على (١٥) بيتًا، ومقطوعة مكونة من (بيتين)، ويحس "متلقي هذا الشعر موسيقى عذبة رقيقة، بغض النظر عن موضوع الشعر"[٢]. وشاهده في شعر اليافعي قوله:

يجتلي حسنه بغرّ الليالي أو بزهرٍ قد اكتسى ثوب نور

فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن

البحرالمتقارب:

ويمثل المرتبة السابعة في شعر اليافعي، إلا أنه استخدمه في مقطوعتين

---

(١) السابق، ص ٢١٥.

(٢) شعر الحسن بن علي، ناجي جبران، ص١٢٢.

فقط اشتملتا على (٥) أبيات شعرية فقط، وهو بحر موحد التفعيلة (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن)، ويتميز "بالتوثب الإيقاعي، فهي صفة أساسية في موسيقاه"[١]، وهذا البحر "متدفق متلاحق، يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة وتوالي الوقع، وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل منساب... والشاعر فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته، فهي أظهر شيء فيه"[٢]. والمقطوعتان نظمت على العروض والضرب المحذوفين (فعو) لأن الزحاف الذي يعيب هذا البحر هو الحذف فتتحول التفعيلة من (فعولن) إلى (فعو) ومن أمثلة ذلك قوله:

ومن يتق الله يجعل له كما قال من أمره مخرجا
فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

وقوله:

على ما عصى ربه من أسا يقاسي احتراقًا بنار الأسى
فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

بحرالرجز:

يمثل المرتبة الخامسة في شعر اليافعي، فقد اشتمل على مقطوعة مكونة من (٣) أبيات ومثلثة مكونة من (٤) أبيات مثلثة، فحظ الرجز قليل في شعر اليافعي، على الرغم من شيوع هذا الوزن في الشعر العربي لبساطة موسيقاه. وهو "من البحور الأحادية التفعيلة، ووحدته التي يتألف منها هي

(١) السابق ص١٢٢.
(٢) البناء العروضي محمد حماسه ص ٨٦. * الحذف هو حذف السبب الأخير من التفعيلة نفسه ٨٦.

(مستفعلن)، وهي مكونه من أربعة مقاطع صوتية، والزحاف الذي يدخلها هو (الخبن) فتصير التفعيلة (متفعلن)، كما يدخلها (الطي) فتصير التفعيلة (مستعلن) وقد يجمع الخبن والطي معًا فيسمى الخبل فتصير (متعلن) "[١]. وسمي بالرجز "لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام"[٢]. ومن شواهد الرجز في شعر اليافعي قوله:

لو كان بالآلآت حظٌ يحصلُ والسعد يأتي والعطايا تجزل
مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

ويليه في المرتبة بحر الهزج حيث ولم يرد ذكره إلا في مقطوعة واحدة اشتملت على (بيتين) فقط.

وبصورة عامة فإن البحور التي استخدمها في الدرجة الثانية هي (الخفيف، المتقارب، الرجز، الهزج) تمثل نسبة ضئيلة في شعره إذ لا تتجاوز خمس مقطوعات وقصيدة ومثلثة فقط. تمثل (٢٧) بيتًا شعريًا ومثلثة.

وهناك بحور شعرية لم يستعملها اليافعي في شعره المطبوع، وهي (المتدارك، المديد، السريع، المنسرح، المجتث، المقتضب، المضارع، الرمل).

القافية:

ليست القافية إلا "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأُشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة

(١) البناء العروضي ص٥٩. الطي: حذف الرابع الساكن. السابق ص٥٩.
(٢) العمدة، ابن رشيق ج١/ ١٣٦.

الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[١]، وقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي تعريفًا للقافية وتحديدًا لها حيث قال: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا تكون مرةً بعض كلمة ومرةً كلمة، ومرة كلمتين"[٢]. وبها يتم معرفة أواخر الأبيات الشعرية من حركات وسكنات وما يجب على الشاعر أن يتقيد ويلتزم به.

والشعر العمودي" يضع الذهن - من حيث الوزن والقافية - في متجهين أحدهما أفقي، والآخر عمودي. فالأفقي هو التوقع الحاصل عن عدد التفعيلات الثابتة في تسلسل ترتيبها وتوزيعها، إن عدد التفعيلات يتكرر نفسه في كل بيت، والذهن يتوقع من هذا البيت عدد التفعيلات الأخرى في البيت الآخر ولكنه لا يتوقع ذلك وحسب، بل إنه يتوقع اتجاهًا آخر نحو الأعلى، ويتمثل هذا المتجه بالقافية، فالقافية هي النهاية المريحة للأذن، بانتهاء البيت من ناحية، وبتذكر البيت السباق من ناحية ثانية"[٣].

وهي"مركز ثقل مهم في البيت، فهي حوافر الشعر ومواقفه، إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته"[٤]، وما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها فإنه يجب ألا يقع في القافية إلا ما يكون له موقع

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم بيروت، ص٢٧٣.
(٢) العمدة، ابن رشيق ج١، ١٥١.
(٣) شعر الحسن بن علي، ناجي جبران، ص١٣١، نقلاً عن أقنعة النص، سعيد الغانمي، ص٧٠ - ٧١.
(٤) النقد الأدبي، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، ص ٣٢٦.

من النفس بحسب الغرض من ناحية، و بحسب تناسب الوزن من ناحية أخرى، وأرتب القافية بالوزن يجعلها بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية، ولذلك يستحسن فيها أن تكون مستقلة منفصلة عما بعدها"[١]. وتنقسم القافية في الشعر العربي على قسمين:

- القافية المقيدة.
- القافية المطلقة.

أولاً: القافية المقيدة: وهي "ما كان حرف الروي فيها ساكنًا"[٢]، وهي "قليلة الشيوع في الشعر العربي، لا تكاد تتجاوز (١٠ ٪). وتكثر هذه القافية في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر، وتجيء بنسبة قليلة في بحور مثل الطويل والرجز والمتقارب والسريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى"[٣]، وما يميز القافية المقيدة "هو أن آخر عناصرها هو الروي لا شيء بعده"[٤]، ويغلب في مثل هذه القافية "أن يسبق رويها بحركة قصيرة، ويقل أن يسبق بحرف مد"[٥].

ولم يستخدم اليافعي القافية المقيدة إلا قليلاً، وجملة الأشعار ذات القافية المقيدة قليلة جدًا مقارنة بالأشعار ذات القوافي المطلقة، حيث بلغ عدد الأشعار ذات القافية المقيدة (مقطوعتين) ومجموع أبياتهما (٧) أبيات، ونسبة هذه الأشعار (٠,٢٪) ومن أمثلة القافية المقيدة قوله:

---

(١) السابق، ص٣٢٦.
(٢) العمدة، ابن الرشيق ص ج١ ١٥٤، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٨٨.
(٣) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٨٩، و خصائص الأسلوب في الشوقيات، الطرابلسي، ص٤٠.
(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الطرابلسي ص٣٨٠.
(٥) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ص٢٨٩.

ألــم تــر أن الله يــخــرق عــادةً لتكميل إيقان الأحبا بلا سببْ

وقوله:

تعاليت ربّي أنت ذا قد أمرتنا بعفوٍ وصفحٍ عن مسيء لنا ظلمْ

ثانيًا القافية المطلقة: وهي "التي يكون فيها الروي متحركًا"[١]، وهي "أكثر استعمالاً من القافية المقيدة في الشعر العربي سواءً القديم أو الشعر الحديث"[٢]، والقافية المطلقة "أوضح في السمع وأشد للأذن لأن الروي فيها يعتمد حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذٍ حرف مد"[٣].

وبالنظر إلى قصائد اليافعي ومقطوعاته نجد استخدامه للقافية المطلقة بنسبة كبيرة بلغت (٩٩,٨٪)، حيث نظم في القافية المطلقة (٥٧) قصيدة و (١١٠) مقطوعة، وقد وصل عدد أبيات قصائده إلى (٢١٨٤) بيتا، وكذا عدد أبيات المقطوعات إلى (٤٢٩) بيتا.

الروي:

أخذ من "الرواء هو الحبل الذي يشد به. أو من الرواية التي هي حفظ الشيء، لأنه حافظ للبيت ومانع له من الاختلاط بغيره أو من الارتواء، لأنه تمام البيت الذي به يقع الارتواء والاكتفاء"[٤].

وحرف الروي يشكل بنية أساسية في القصيدة فهو "الصوت الذي تُبنى

(١) السابق، ص٢٨٨.
(٢) البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسه عبداللطيف، ص٢١٧.
(٣) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ص ٣١٢.
(٤) الوافي بمعرفة القوافي، تأليف ابن عباس شهاب الدين أحمد بن محمد الأصبحي العنابي الأندلسي، تحقيق د. نجاه بنت حسن التوالي، الإدارة العامة للثقافة والنشر بالجامعة، ١٩٩٧م ص٦٧.

عليه الأبيات، ويشترك في كل قوافي القصيدة"[١]، وتنسب إليه القصائد أحيانًا فيقال "سينية البحتري وهمزية شوقي"[٢]، ولا يكون "الشعر مقفى إلا به"[٣].

وبالنظر في شعر اليافعي يتضح أنه قد استعمل (١٨) صوتًا رويًا لشعره، ولم يستعمل الأصوات التالية (الثاء، الذال، الزاي، الشين، الصاد، الضاد، الظاء، الغين، الكاف، الياء). وقد يندر استعمال بعض هذه الأصوات رويًا في الشعر العربي. كما أن حركة الروي الأكثر شيوعًا هي الكسرة ثم الضمة ثم الفتحة، حيث وزعت حركة الروي وفق والجدول التالي:

جدول رقم (١)

الحركة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكسرة	١٣٥٦	٥٢٪
الضمة	٨٦٢	٣٣٪
الفتحة	٣٩٥	١٥٪

من الجدول السابق يلاحظ تفوق الروي ذي المجرى المكسور، وهذا التفوق يتوافق مع تفوق حركة الروي (الكسرة) في الشعر العربي. ويرى عبدالله الطيب أن الكسرة والضمة متقابلتان وبينهما ضدية، فالضمة تشعر بالأبهة والفخامة، والكسرة تشعر بالرقة واللين[٤].

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ٢٧٤.
(٢) نفسه، ص٢٧٥. (٣) نفسه، ص٢٧٥.
(٤) ينظر المرشد إلى فهم أشعار العربي، عبدالله الطيب، ج١/ ٦٩.

جدول رقم (٢)

يبين حروف المعجم التي اتخذها اليافعي رويًا مرتبة ترتيبًا تنازليًا وفقًا وعدد أبيات الشعر[١].

	حرف الروي	عدد الأبيات	نسبتها	عدد الأشعار	نسبتها
١	الراء	٥٧٤	٪٢٢	٢٨	٪١٦,٥
٢	اللام	٥٥١	٪٢١	٣١	٪١٨
٣	الدال	٢٦٨	٪١٠,٢	١١	٪٦,٥
٤	الباء	٢٥٢	٪٩,٩	٢٥	٪١٤,٥
٥	الميم	٢٤٣	٪٩,٣	١٥	٪٨,٩
٦	العين	٢١٢	٪٨,٠٩	٩	٪٥,٢
٧	النون	١٦١	٪٦,١	١٣	٪٧,٦
٨	الحاء	١٠٥	٪٤	١٢	٪٧
٩	التاء	١٠٠	٪٣,٨	٤	٪٢,٣
١٠	الفاء	٥٣	٪٢,٠١	٦	٪٣,٥
١١	القاف	٤٥	٪١,٧	٦	٪٣,٥
١٢	السين	١٦	٪٠,٦	٢	٪١,٢
١٣	الطاء	١٢	٪٤	١	٪٠,٦
١٤	الجيم	٩	٪٠,٣	٢	٪١,٢
١٥	الخاء	٧	٪٠,٢	١	٪٠,٦
١٦	الواو	٣	٪٠,٢	١	٪٠,٦
١٧	الألف	٣	٪٠,١	١	٪٠,٦
١٨	الهاء	٣	٪٠,١	١	٪٠,٦
	١٨ حرفًا رويًا	٢٦١٣	٪١٠٠	١٧٢	٪١٠٠

(١) استثنينا نصين في المخمسات، ونص في المثلثات، وقصيدة في الأشهر الرومية، لاختلاف الروي اشتملت على مائة بيت شعري.

المخمس:

وهو أن "يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة أشطر، لها نظام خاص في قوافيها، وقد يكون كل قسم من هذه الأقسام مستقلا تمام الاستقلال في قوافيه وأوزانه، وهذا هو المخمس الحقيقي"[(١)]، والمخمس الذي استحسنوه واستعذبوا موسيقاه، هو ذلك الذي تكررت فيه قافية الشطر الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة"[(٢)]. ونجد اليافعي قد استخدم هذا النوع من المخمسات ذات القافية المكررة في نهاية الشطرة الخامسة، حيث بلغ عدد المخمسات عنده مخمستان الأولى (٤٠) بيتًا مخمسًا، حرف الروي فيها اللام المسكورة. وأخرى (٣) أبياتٍ مخمسة، حرف الروي فيها الراء المضمومة.

المثلث:

وهو نوع من الشعر تتكرر فيه قافية الشطر الثالث، وهو قليل الشيوع في شعرنا العربي إذا ما قورن بالمربعات والمخمسات[(٣)]. ولليافعي مثلثة تتكون من (٤) أبيات مثلثة حرف الروي فيها اللام الساكنة مقيدة. مثلث الرجز.

وتتمثل الموسيقى الداخلية في:

التِكرَار:

يُعد التكرار "ظاهرة أسلوبية شائعة في الخطاب الشعري منذُ بداياته

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٣٣٨ - ٣٣٩.
(٢) نفسه، ص ٣٣٩، و العمدة، ابن رشيق ج١ ص١٨٠.
(٣) ينظر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٣٣٥ - ٣٣٦.

الأولى، وهو لا يقتصر على الخطاب الشعري، بل يستخدم كذلك في الخطاب النثري بفنونه المختلفة، غير أن قيمته في الخطاب الشعري تبدو أكثر وضوحًا وتجليًا لاقترانه بقيمه الإيقاعية الأخرى الثابتة منها والمتغيرة"[١].

وقد التفت الشعر "إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، والتي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه"[٢]، والشاعر "لا يتقصد من التكرار تعميق القيم الدلالية وتحقيق الأغراض البلاغية وحسب بل ينزع كذلك إلى إحداث الترجيع الصوتي والتناغم الإيقاعي لزيادة فاعلية الخطاب الشعري وقوة تأثيره في المتلقي الذي ينفعل لذلك التناغم ويتلذذ به"[٣]. وعني اليافعي بالتكرار كونه ظاهرة بارزة لدى شعراء هذه الفترة، ويمكننا دراسة التكرار عنده - كونه يضفي جمالاً إيقاعيا - من خلال الأنواع التالية:

*** * * التكرار الصوتي:**

عني به اليافعي لما له من "عناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه"[٤]، ومن شواهده في شعره قوله:

رضا يا نفس تستوفي نصيبًا وتسليم قضا باري النفوسِ

(١) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن ٨هـ، زيد قاسم الشطيري، أطروحة دكتوراه، ٢٠٠٢م ص١٩٦.
(٢) الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحلاج، أماني سليمان داود، مجدلاوي عمّان الأردن، ط. ١، ٢٠٠٢، ص٧٥.
(٣) الإيقاع الشعري، زيد قاسم، ص١٩٦.
(٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٥٣.

فنجد أن الشاعر قد كرر حرف السين في البيت أربع مرات فضلا عن الصاد القريب منه. والسين من أحرف الصفير وذو همس، فاستخدامه لذلك الحرف وفقًا وغرضه الذي يحث فيه نفسه على الرضا بقضاء الله وقدره، فهو يظهر أثر التأوه والضعف، فكأن ذلك قد أضفى على البيت صفة الصفير وذلك لكي يعبر عن دلالة الشكاية والحسرة.

وقوله:

وكم نصبت أحبولةٌ لاصطيادهم فعاد لصياد حوى الفضل أحمدُ

في البيت السابق يكرر صوت حرف (الصاد) وهو لا يبعد عن البيت السابق.

وقوله أيضًا:

لنا مفخر فاق المفاخر كلها وأصبح مفخورًا به كل فاخرِ

في البيت السابق تكرار حرف (الفاء) خمس مرات وفيه دلالة على الافتخار وعلو في الصوت نفسه.

وقوله:

إذا قال قولاً وافق الوحي قوله نطوق بحق ليس في ذلك امترا

فقد كرر حرف القاف ست مرات أربعا في الشطر الأول ومرتين في الشطر الثاني، وحرف القاف يوحي في ذلك المقام بترنم جميل لما يحمل من علو ورفعة.

وقوله:

وتطرى حمامًا حام حول حمائه حمامٌ حمى ذاك الحمى أن يطرقا

فتكرار حرف (الحاء) سبع مرات في البيت يوحي بالنفس الطويل،

حيث يمثل صورة موسيقية جميلة.

نحس من خلال سماعنا للأصوات السابقة أنها قد أدت وظيفة موسيقية جميلة للتعبير عن تجربته، فهي تعبر عن مكنون النفس وعميق التجربة.

*** * * التكرار اللفظي:**

عنى اليافعي بالتكرار اللفظي لما يحدثه من ترجيع صوتي إيقاعي في البيت الشعري، ولارتباطه بحالة الشاعر، حيث يؤدي أهمية موسيقية جميلة، وحضوره عنده لا بأس به وذلك لما له من أهمية في كونه: "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية"[(١)]، ومن أمثلته في شعر اليافعي:

وإيـاك إيَّـاك الـريـاسـة إنـهـا هي الداء كل الداء للدين تجرح

حيث كرر الشاعر لفظة (إياك) مرتين في البيت، وذلك لتأكيد معناها، وترسيخ جرسها الموسيقي.

وقوله أيضًا:

حبيب له جاه عريض ورفعةٌ ومجد على مرِّ الجديد جديدُ

فقد كرر (الجديد) وذلك لما له من تأكيد في المعنى فإلى جانب أهميتها المعنوية فإنها تحمل أهمية موسيقية.

وقوله:

سماع حديث محدث محدث بها غرامًا لنار الشوق جوف الحشا يورى

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط. ٧، ١٩٨٣م، ص٢٧٦.

فالتكرار يفيد تصوير مدى ما يحدثه (حديث غرام) إثر سماعه، فيروي الحشا ويشبعها.

وقوله:

حذارًا حذارًا يا خليًا عن الهوى تجوز بذياك الحمى غرَّ حاذرِ

إن غاية التكرار ايصال أمر مهم إلى الأذهان وهو التحذير وكذا حركة موسيقية جميلة من خلال وقعه في النفوس.

وقوله:

هناك يبين الحق حقًا وأهله ومن بابتداع باء أو باء بالكفرِ

*** * * التصريع:**

هو "أن تقصد تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرَّعوا أبياتا أخرى في القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"(١)، وهو كما ينظر إليه النقاد: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته"(٢)، وفائدته: "أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها، وشبه البيت المصرَّع بباب له مصراعان متشاكلان، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام"(٣)، ومتى كان الشعر مشتملاً عليه "كان أدخل في باب الشعر

(١) نقد الشعر، قدامه بن جعفر. ص٧٥. (٢) العمدة، ابن رشيق ج١/ ١٧٣.
(٣) المثل السائر ابن الأثير. ج١، ٣٣٥.

وأخرج له عن مذهب النثر"[١]، فأما إذا "كثر التصريع في القصيدة فلست أراه مختارًا إلا أن هذه الأصناف من الترصيع والتصريع والتجنيس وغيرها إنما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه، أو كان كالطراز من الثوب فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية، لما فيها من أمارات الكلفة"[٢].

وقد عني اليافعي بالتصريع فجاءت عدد من قصائده مصرعة، ومن أمثلة ذلك قوله:

سلا عن حمى سلمى وعن أهله الغرِّ عسى خبر يلقاكما طيِّبُ الذكرِ

فعند قراءة المطالع المصرعة نجد أننا نستطيع اكتشاف القافية وفهمها قبل الوصول إلى نهاية البيت الشعري، وذلك من خلال تكرار القافية. كما نحس بشيء من الإشباع الإيقاعي.

*** * * التصدير (رد الأعجاز على الصدور):**

يقوم التصدير على شكل من أشكال التكرار النغمي للألفاظ لأنه "يرد أعجاز الكلام على صدره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر"[٣]، فضلا عن أنه "يكسب البيت الذي يكون فيه أبَّهة، ويكسوه رونقًا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[٤]، "وبما أنه يقوم على التجنيس بين الألفاظ فإن من النقاد من عده نوعًا من أنواع التجنيس"[٥]، وقد "شكل

(١) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، ص ٧٩.
(٢) المثل السائر، ابن الأثير، ج١/ ٢٣٥.
(٣) العمدة، ابن رشيق، ١/ ٥١٢.
(٤) نفسه، ١/ ٥١٢.
(٥) المثل السائر، ابن الأثير، ١/ ٢٥٢

ملمحًا بارزًا من ملامح الإيقاع الداخلي وهو على أنواع"[١]، منه ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول. ويقترن هذا المظهر الإيقاعي بالقافية ويشكل "أساسًا من أسسها الجمالية، إذ تأتلف الكلمة الواقعة في القافية مع كلمة في الشطر الأول من البيت، فيحقق فضلاً عن تناغم القافية في البيت وتجاوبها مع قوافي الأبيات عموديًا يتناغم وتجاوب أفقي مع وحدة لفظية سبقتها في الشطر الأول"[٢]. وقد استخدم اليافعي التصدير في شعره وعني به عناية فائقة، ويمكن تصنيف أقسامه في شعره وفقًا وموقع اللفظ الموافق للقافية كالآتي:

- وهو ما وافق اللفظ الأخير في نهاية السطر الأول اللفظ الأخير في نهاية البيت.

- - - - - - - - - - - - - - - - - (- - - -)

- - - - - - - - - - - - - - - - - (- - - -)

وهذا الشكل له قيمة موسيقية تظهر أكثر تجليًا من اللفظين المكررين ومن جميل قوله:

- وقائلة ما وجد ذي اللبِّ و (القلبِ)
- على صمت خلخال وصوت من (القلبِ)
أيرجى البقا ما بين سلع و (حاجرِ)
وبيض النقا ترمي بسوء (المحاجرِ)

(١) كتاب الصناعيتين، أبو هلال العسكري، ٤٢٩.
(٢) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم، زيد الشطيري، ص١٨٩.

- وقوت جنان الخُلدِ أعظم (حسرةٍ)
- على تلك فليستحسر (المتحسرُ)

- وهو ما وافق اللفظ الذي في بداية المصراع الثاني اللفظ الذي في نهاية البيت وشكله:

- -
(- - -) - - - - - - - - - - - - - - (- - -)

- فإن تنتقم من ظالمٍ شر ظالمٍ
(فعدلٌ) أتى من عادل خير (عادلِ)

- يا جيرة الحيِّ قلبي في جواركمُ
و (الجار) في حفظه قد أوصي (الجارُ)

- فأما بنو الدنيا ففخرهم الغنى
(كزهرٍ) نضير في غدٍ يبس (الزهرُ)

وهنا قد توجد علاقة اشتقاقية بين كل لفظ وآخر فضلاً عن قيمته الإيقاعية التي ينتجها ذلك التصدير.

- وهو ما وافق اللفظ في حشو المصراع الأول في آخر البيت وشكله:

- - - - - - - (- - - - - - -) - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - (- - - - - - -)

ويمثل هذا النوع من التصدير "حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره"[1] وله أهمية بارزة من حيث القيمة الموسيقية. ومن شواهده في

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، ص٢٢٣.

شعر اليافعي:

- فـــرام بـــه (كـــبـــلاً) وقـــتـــلاً بـــزعـــمـــه
فما اسطاع دخل الباب فضلاً عن (الكبلِ)

*** * * الجناس: (التجنيس)**

يعرفه العسكري بقوله "أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما أُلف كتاب الأجناس... فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظًا واشتاق معنى"[١]. ويقول البلاغيون إنه "تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى"[٢]، ويكون أكمل وأجمل إذا جاء "من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته"[٣]، وهو "ضرب من التكرار اللفظي المؤكد للنغم"[٤]، ولا شك في أن للتجنيس وقعا حسنا في النفوس "من خلال ما تحدثه الألفاظ المتجانسة في التعبير من إثارةٍ وخيالٍ لاستجلاء المعنى، فإن ترجيع الألفاظ المتشابهة تدق السمع وتوقظ الأذهان وتتشوق لوقعها في النفوس"[٥]، ويقول ابن الأثير: "وإنما سُمي هذا النوع من الكلام مجانسًا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى

(١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٣٥٣.
(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار الفكر، ط. ١٢، ١٩٧٨م، ص٣٩٦.
(٣) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، ص٧
(٤) شعر الحسن بن علي الهبل، ناجي جبران، ص١٤٧، نقلاً عن جرس الألفاظ ودلالاتها، ماهر مهد، ص٢٨٤.
(٥) نفسه، ص٢٨٤

مختلفًا "[١]. و"إذا كان الشعر بحرًا فهو منه أعذب جرعة "[٢]،

وقد عده جون كوهن "مقومًا مماثلاً للقافية، إذ يستفيد من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق في كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة ما تحقق القافية من بيت لبيت"[٣]، ويقول الجرجاني "إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى؛ إذ لو كان باللفظ وحده كما كان فيه مستحسن، لما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك ذُم الاستكثار منه والولوع به"[٤].

وفي شعر اليافعي أنواع من الجناس، كالتام والناقص والجناس الاشتقاقي، حيث أسهمت في بناء التناغم الموسيقي ويمكن تناوله من خلال الأنواع المذكورة مع الاستشهاد بشعره:

١) الجناس التام:

وهو أن "تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها"[٥]، ويقول القزويني "وهو أن يتفقا في أنواع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها"[٦]، وهو "أعلى درجات التجنيس في التناسب والتناغم الصوتي"[٧]، وحضوره في شعر اليافعي لا بأس به، لما له من أثر إيقاعي فضلا عن فائدته في المعنى. ومن جميل قوله:

---

(١) المثل السائر، ابن الأثير، ج١/ ٢٣٩
(٢) الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء، د. أحمد فوزي الهيب، ص٤٤١.
(٣) بنية اللغة الشعرية، كوهين، ص٨٢. (٤) أسرار البلاغة، الجرجاني، ص٥
(٥) المثل السائر، ابن الأثير، ج١/ ٢٤٠.
(٦) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ج٤/ ٨٧.
(٧) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم، زيد قاسم الشطيري، ص٢١٢

كـغـولٍ ذي دغـولٍ ذي خـداعٍ (وجى بي) الأرض ركضا ثم (جا بي)
(سعى لي) مع (سعالي) ثم دلَّى يدًا لما (جرى بي) في (جرابي)
ولي (أهوى) بما (أهوى) فلما ترقي في (حِرَا بي) في (حرابي)
رمى (نحري) (لنحري) ثم جهدي أنادي (بالحرابي) وا (حرابي)

وقوله أيضًا:

يا غبن من باع دارًا بالفلوس إذا ما مفلس (الدين) جا (بالدين) مرتهنا

وقد اعتمد اليافعي على الجناس فنلاحظ الأبيات الأولى قد اشتملت على العديد من الجناسات مما نتج عنه قيمة موسيقية ودلالية.

٢) الجناس الناقص: (غير التام)

وهو "ما لم تحقق فيه شروط التام سواءً أكان في عدد الحروف أم في ترتيبها"[(١)]، ويمكننا أن نلمح هذا النوع في شعر اليافعي لما له من إبراز القيمة الموسيقية والدلالية ومن شعره قوله:

ألفاظه ومعانيه جلت وعلت أغلى وأحلى من الحلاب والدررِ

فالتجانس بين (جلت، علت) و (أغلى، أحلى) ونوعه كما هو واضحٌ ناقص لاختلاف الحرف الأول في النوع الأول، وفي الثاني اختلاف الحرف الثاني.

وله أيضًا:

فسبحان من لا قطُّ يبلغ مدحه بليغٌ ومن عنه الثنا متعذَّرُ

والجناس بين اللفظين (يبلغ، بليغ)

(١) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٢٦٢.

وقوله:

جليلان كلٌّ صادق في وداده خليلان كلٌّ في ردا الحبِّ مرتدي

(جليلان، خليلان) هما اللفظان المتجانسان.

٣) الجناس الاشتقاقي:

وهو توافق الكلمتين في الحروف الأصول مع الاتفاق في أصل المعنى، وهو من الأنواع التي حازت اهتمام الشعراء اليمنيين، ولعل السبب يرجع إلى سهولته إذ لا يجد الشاعر مشقة في اشتقاق لفظ من لفظ مثل ما يجده في عملية البحث عن لفظ مجانس من حقل دلالي آخر.

وهو من الظواهر الفنية التي استخدمها اليافعي في شعره كثيرًا، حيث يجانس بين اسم العلم وكلمة أخرى تتفق في الاشتقاق معه. ومن أمثلته في شعر اليافعي:

وللحَكَمِيْ قد حكّمَتْ في تصرُّفٍ يولِّي ويعزِلْ كلَّ طاغٍ ومُفْسِدِ
وفي البَرَكانيْ الليثِ نسلٌ مباركُ بَدَتْ بركاتٌ تلك لا بمولَّدِ

فاللفظان المتجانسان (الحكمي، حكّمت)، وفي البيت الثاني (البركاني، بركات).

فهناك تطابق بين ركني التجانس في الأمثلة يعانقه تطابق واتحاد في درجة إحساس الشاعر، ومن هنا تأتي مهمة الشاعر في الجمع بين العناصر المتباعدة، فكل متجانسين يشكلان بنية أصلية في السياق الشعري.

*** * * الطباق:**

الطباق في اللغة: الجمع بين الشيئين يقولون - طابق فلان بين ثوبين -

ثم استعمل في غير ذلك فقيل - طابق البعير في سيره - إذ وضع رحله موضع يده. وهو راجع إلى الجمع بين الشيئين"[١].

ويسميه النقاد والمنظرون العرب القدماء "المطابقة" أو "الطباق" أو "المطابق" أو "التطبيق" أو "التكافؤ" أو "التضاد"؛ إذ تمثل ظاهرة من ظواهر التناغم الدلالي والصوتي، فتتضمن، فضلاً عن قيمتها الدلالية في كثير من الاستعمالات، قيمة صوتية إيقاعية تتجلى بوضوح عندما يتشابه اللفظان المتضادان أو شبه المتضادَين في نسق الكلام في الصورة الصوتية، ويتمثلان في البناء الوزني"[٢].

والطباق في جوهره "مُحسِّن معنوي، يبرز القيمة الدلالية الناشئة عن المطابقة الذهنية بين الألفاظ المتضادة، وفي الوقت نفسه يحقق قيمة إيقاعية مصدرها التوازن"[٣]. وقد كانت له رقعة في مواضع من شعر اليافعي لتحقيق غاياته الفنية وفوائده الإيقاعية. ومن جميل شعره قوله:

- يعنيك دمع في الرياجي (مواصلٌ)
وطعم الكرى للعين منك (مقاطعُ)

- ترى بين عينٍ (والسهاد) (تواصلاً)
وبين (الكرى) والعين منها (تفرقا)

- أرى الشرف العالي من الفقر (يوضعُ)
و جيفة دنيا فوقه اليوم (ترفعُ)

(١) كتاب الصناعتين. أبو هلال العسكري، ص٣٣٩.، والإيضاح، القزويني، ج٦/ ٧.
(٢) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم، زيد قاسم الشطيري، ص٢٢٤
(٣) شعر الحسن بن علي الهبل، ناجي جبران، ص١٥٢

- وأمسوا حواليهم (كبارًا) كأنهم
(صغار) حوالي من يؤدب مرشدا
- وكم خاطبٍ يسعى لغالي جمالها
(يردُّ) ومخطوبٍ لديها (يقرَّبُ)
- يلاقي (العنا) من حبها كي يرى (الهنا)
ومن دونها الأهوال بالعزم يركبُ

فالطباق في الأبيات السابقة يفيد التوكيد كما يؤدي دورًا في الترنم والتناغم الصوتي، فضلا عن الوظيفة الإيقاعية التي أساسها التوازن، ومما لا شك فيه أن الأشياء بضدها تتميز وتزداد جمالاً ووضوحًا وتصويرًا.

*** * * الترصيع:**

وهو "أن يتوخى فيه تفسير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصديق، كما يوجد ذلك في أشعار كثيرة من القدماء والمجيدين من الفحول وغيرهم وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم"(١).

ويشكل الترصيع أحد مقومات البنية الإيقاعية للخطاب الشعري، ويكمن جمال الترصيع في النغمات التي يحدثها ذلك السجع الذي تُكون عليه أجزاء البيت أو في التقارب الصوتي بين مقاطع وأجزاء الأبيات؛ لأن بالترصيع "تصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه بالسجع أو على جنس واحد"(٢).

(١) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، ص٦٩ - ٧٠
(٢) نفسه، ص٤٠

وهو "مأخوذ من ترصيع العقد وذلك أن يكون في إحدى جانبي العقد من اللآلى مثل ما في الجانب الآخر، كذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"(١).

وقد استعمل اليافعي الترصيع كونه يؤدي فائدة موسيقية منبعثة من تموجات صوتية، وكذا كونه عنصرا إيقاعيا، كما يجعل الألفاظ مطرزة وذات حلاوة ويجعلها خفيفة على الأسماع. ومن نماذج الترصيع في شعر اليافعي قوله:

- معادن أسرارٍ/ بحار معارفٍ مطالع أنوارٍ/ جلاء لذي الصدا
- بالجاه مستشفعٌ/ بالظلم معترفٌ للذنب مستغفرٌ/ والربُّ غفارُ
- فهذا العيش/ لا عيش بدينا وهذا الفخر/ لا فخرٌ بمالِ

فالترصيع في الأبيات مركب من أكثر من كلمة تؤدي إلى إحكام التنظيم الصوتي والإيقاع المأنوس.

وقوله:

نعيمٌ/ ولذاتٌ/ وعزٌّ/ ورفعةٌ وقربٌ/ ورضوانٌ/ وملكٌ/ ومفخرُ
مريدٌ/ وحيٌّ/ عالمٌ/ متكلمٌ قديرٌ/ على ما شا سميعٌ/ ومبصرُ
رؤوف/ رحيمٌ/ مشفقٌ/ متعطفٌ حليمٌ/ كريمٌ/ خاضعٌ/ متواضعُ

وفي الأبيات السابقة الترصيع من كلمة واحدة وهي ذات دلالة موسيقية جميلة تطرب لها النفوس وتطمئن لها القلوب.

(١) المثل السائر، ابن الأثير ج١، ٢٥٥.

*** * * التضمين:**

وهو "أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها"[(١)] وعند قومٍ "هو تضمين الإسناد، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منها مسندًا إلى الثاني، فلا يقوم إلا بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر، ويسمى التضمين المعيب"[(٢)]، ويقول ابن الأثير "هو عندي غير معيب، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير"[(٣)].

وسُمي تضمينًا "لأن الشاعر ضمن البيت الثاني معنى البيت الأول، لأنه لا يتم الكلام إلا بالثاني، أما إذا ربط شيء من البيت السابق غير كلمة الروي، بالبيت اللاحق، فليس بتضمن، كما قاله الدماميني"[(٤)].

وتطالعنا في شعر اليافعي مجموعة من الشواهد الشعرية ذات التضمين العروضي، وهو تعلق البيت الثاني بالبيت الأول، ولم يجعل التضمين في شعره مقتصرا على غرض معين بل جعله تارة مع هذا وتارة مع ذاك، ومن

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، ص١٧١.
(٢) المثل السائر، ابن الأثير، ج٢/ ٢٨٨.
(٣) نفسه، ج٢/ ٢٨٨.
(٤) شرح الكافية الشافية في علميّ العروض والقافية، أبو العرفان محمد بن علي الصبان، تحقيق فتوح خليل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط. ١، ٢٠٠٠، ص٣٠١.

أمثلة التضمين في شعر الإمام اليافعي قوله:

عليهم من الرحمن أزكى تحيةٍ وأفضل رضوان ولا زال بابُهُ
مدى الدهر مفتوحًا لإكرام وافدٍ به أقبلت تفري الفيافي ركابُهُ

وقوله أيضًا:

فيا أيها الغرُّ المبادر جاهلاً
إلى الطعن في السادات يوم الوغى
لمن شرف العليا إذا ما أنجلى به
تدري عجاج وطعن القوم للقِرن في الظهرِ

وقوله أيضًا:

عظيم كرامات عن الأوليا وقد
محا شرعنا العالي الزكي المطهرُ
شرائعَ كل المرسلين، وأحمد
خيار الورى المولى الشفيع المصدرُ

وقوله أيضًا:

فبا لله قِّبلْ لي ثرى أرض ربعه وسلم و قل بعد البكاء والتضرعِ
عبيدك ذاك اليافعيُّ مؤملّ نداك الذي قد عمَّ للخلق أجمعِ

*** * * العكس:**

وهو "ضرب من التجنيس له حلاوة، وعليه رونق وقد سماه قدامه بن جعفر (التبديل) ذلك اسم مناسب لمسماه، لأن مؤلف الكلام يأتي مما كان مقدمًا في جزء كلامه الأول مؤخرًا في الثاني، وبما كان مؤخرًا في الأول

مقدمًا في الثاني"[١]، وأشار إلى نفس القصد أبو هلال العسكري في الصناعتين، ويسمى من المشبه بالتجنيس أو المعكوس (معكوس الألفاظ) وحضوره عند اليافعي قليلاً، ومن أمثلته قوله:

مواهب عن تخصيص سبع عناية معالم أسرار وسر معالمِ

وقوله:

فكم فتقوا رتقًا بغامض مشكل وكم رتقوا فتقًا بطعن مخاصمِ

(١) المثل السائر، ابن الأثير، ج١/ ٢٥١، وكذلك كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٤١١.

المبحث الرابع

التناص

وهو "ظاهرة تركيبية في المقام الأول"[(١)]، وقد "يشكل التناص مظهرًا من مظاهر إنتاج النصوص وتناسلها، وهذا يعني أن القارئ ينبغي أن يكون على معرفة بالنصوص التي تتداخل لتتعانق وتتعاضد أو تتنافر حتى يتحقق تفاعله مع النص المدروس، لأن النص يمكن أن يكون عبارة عن لوحة فسيفسائية مليئة بالاقتباسات"[(٢)]، و على الرغم من "أن التناص يبدو مصطلحًا جديدًا إلا أنه مفهوم قديم أشار إليه بعض النقاد العرب تحت مصطلح أسموه (التضمين)، وفصَّل هؤلاء النقاد في أشكاله وألوانه بشكل يؤكد على تنبه التراث النقدي والبلاغي لمثل هذه الظاهرة مصطلحًا ومفهومًا"[(٣)]، وعرفه ابن الأثير قائلاً: "هو أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلامًا آخر لغيره قصدًا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود ولو لم يذكر ذلك التضمين لكان المعنى تامًا"[(٤)].

ويطلق عليه البعض مصطلح "تعالق النص ويقصد به وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه من النصوص الشعرية سواءً أكانت هذه العلاقة جزئية أم كلية، إيجابية أم سلبية. وهو المعنى نفسه الذي يسبغه الدكتور محمد مفتاح على مصطلح التناص "وفي معرض تحليله المعمق لما أسماه (إستراتيجية

(١) الغربة في الشعر اليمني الحديث والمعاصر، د. سالم السلفي، ص٢٤١.
(٢) جماليات الأسلوب والتلقي، أ. د موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط. ١، ٢٠٠٠م، ص٩٥.
(٣) نفسه، ص٩٥.
(٤) المثل السائر، ابن الأثير، ج٢/ ٢٨٩.

التناص)، حيث قال: "إن التناص هو تعالق - الدخول في علاقة - نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"(١). ويعرف جينيت التناص بأنه "علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية في أكثر الأحيان من خلال الحضور الفعلي لنص، داخل نص آخر"(٢).

وفي شعر اليافعي نجد أنواعا مختلفة من التناص كالاقتباس والمعارضات الشعرية والتضمين والبناء على النص، ويمكننا تناول هذه الأنواع بشيء من التفصيل مع الاستشهاد بأبيات من شعره:

أولاً: الاقتباس:

مأخوذ من "قَبَسَ"، ويقال: قبست منه نارًا أقبس قبسًا فأقبسني أي أعطاني، واقتبست منه علمًا أي استفدته"(٣)، وأما في المعنى البلاغي، فالاقتباس: هو أن يضمن الكلام شيئًا من القرآن أو الحديث ولا ينبه عليه للعلم به"(٤).

والاقتباس شكل من أشكال تعامل الشعراء مع النص القرآني، وبهذا التعامل يكشف عن نظر الشعراء إلى أن القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميزة، وإنه يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان، ولذلك أخذ الشعراء منذ القدم يعودون إلى هذا

---

(١) مصطلح التعالق النصي، د. علوي الهاشمي، كتاب الرياض، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي، العدد ٥٢ - ٥٣ إبريل - مايو ١٩٩٨م، مؤسسة اليمامة ص٢١.

(٢) التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة، ليديا وعدالله، دار مجدلاوي، ط. ١، ٢٠٠٥م ص٣٤.

(٣) نفسه ص٧٥.

(٤) نفسه، ص٧٥.

المصدر المتميز ينهلون منه للكشف عن مواقف مهمة. فالقرآن لم يكن مصدرًا للشعراء القدماء وحسب، بل إن الشعراء المعاصرين لا يزالون يعتمدون عليه في الإفصاح عن مواقفهم ومشاعرهم"(١).

وقد كان للأثر الديني - كما أشرنا - مكانة كبيرة في شعر الإمام اليافعي حيث إننا نجده يستخدم في أشعاره - فضلا عن المفردات الدينية - آيات قرآنية كاملة، أي أنه كان يقتبس آيات أو ربما بعض آية أو مضمونًا من آية، وقد يلجأ إلى التصرف في صياغة آية، وكذلك حال الأحاديث النبوية، فكان المعجم الديني في شعر اليافعي يحتل نسبة لا بأس بها. ومن أمثلة ذلك في شعره:

ومن يتق الله يجعل له كما قال من أمره مخرجا
ويرزقه من حيث لا يحتسب وإن حلَّ ضيقٌ به فرَّجا

فالبيتان السابقان قد استوحاهما اليافعي واقتبسهما من قوله تعالى: ﴿... وَمَن يَتَّقِ ٱللَّهَ يَجۡعَل لَّهُۥ مَخۡرَجٗا ۝٢ وَيَرۡزُقۡهُ مِنۡ حَيۡثُ لَا يَحۡتَسِبُۚ﴾(٢).

وقوله:

وذلك فضل الله يؤتيه من يشا ويرجى لعبدٍ قارع الباب لازمِ

فالشطر الأول من البيت مقتبس من قوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ فَضۡلُ ٱللَّهِ يُؤۡتِيهِ مَن يَشَآءُۚ وَٱللَّهُ ذُو ٱلۡفَضۡلِ ٱلۡعَظِيمِ﴾ (٣).

وقوله أيضًا:

بمصباح قلب في زجاجة صدره بمشكاته من زيت تقواه مشعلُ

(١) التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة، ليديا وعدالله، ص٧٦ - ٧٧.
(٢) سورة الطلاق، آية (٢، ٣). (٣) سورة الجمعة، آية (٤).

فالاقتباس في الشاهد السابق مقتصر على أخذ بعض الكلمات من الآيات القرآنية فهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾﴾ (١).

وقوله:

قد ضيع العمر لا عِلمٌ ولا عمل مسودّه ابيضَّ والعظم القوي وهنا

فتلمح التأثر بالقرآن الكريم والاقتباس من قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (٢)، فالشطر الثاني هو المقتبس من الآية الكريمة، إلا أنه قد أحدث تغييرًا طفيفًا، حيث قدّم تغيُّر لون الشَّعَر وأخر وهن العظم.

وقوله أيضًا:

وما يشتهي من لحم طير طعامها وفاكهة مما له يتخيرُ
ومشروبها كافورها ورحيقها وتسنيمها والسلسبيل وكوثرُ
ومن عسل والخمر نهران جوفها ونهران: ألبان وماءٌ يفجرُ
وغالي حرير فرشها ولباسها وحصباؤها والترب مسكٌ وجوهرُ

فالأبيات السابقة مقتبسة من قوله ﷻ: ﴿وَفَٰكِهَةٍ مِّمَّا يَتَخَيَّرُونَ ﴿٢٠﴾ وَلَحْمِ طَيْرٍ مِّمَّا يَشْتَهُونَ ﴿٢١﴾ وَحُورٌ عِينٌ ﴿٢٢﴾﴾ (٣)، ومن قوله أيضًا: ﴿وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ وَهُدُوٓا۟﴾ (٤)

(١) سورة النور، آية (٣٥).
(٢) سورة مريم آية (٤).
(٣) سورة الواقعة آية (٢٠، ٢١).
(٤) سورة الحج آية (٢٣).

كما أن أثر الأحاديث النبوية في شعر الإمام اليافعي لم يكن أقل حظًا من أثر القرآن، حيث كان يقتبس الكثير من الأحاديث ويضمنها شعره بصورة كلية أو جزئية؛ ليثري شعره بالمفردات والتراكيب الدينية ومن ذلك قوله:

فلو كانت الدنيا جناح بعوضة كما صح عند الله تعدل أجمعُ
لما قطُّ منها كافرًا شربةً سَقى وملعونة ضع ما بها يترفعُ

فالبيتان مقتبسان من الحديث الذي روي عن سهل بن سعد قال: قال رسول الله ﷺ: «لو كانت الدنيا تَعدِل عند الله جناح بعوضة ما سقى كافرًا منها شربة ماء»[(١)] أخرجه الترمذي. وكذلك الشطر الثاني من البيت الثاني مقتبس من حديث الرسول ﷺ: «الدنيا ملعونة ملعونٌ ما فيها إلا ذكر الله وما والاه وعالمًا ومتعلمًا»[(٢)] رواه الترمذي وابن ماجه والبيهقي.

وقوله:

وصار على الأيام أشعث ضامرًا بَرَى النسك جسمًا منه كالعود منحوتا

مقتبس من الحديث: عن أبي هريرة رضي الله عنه أن النبي ﷺ قال: «رُبَّ أشعث أغبر مدفوع بالأبواب لو أقسم على الله لأبره»[(٣)] رواه مسلم.

ومما اقتبس منه حديث السبعة: «سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله: إمام عادل، وشاب نشأ في عبادة الله، ورجلان تحابا في الله

(١) تحفة الأحوذي، تأليف الإمام الحافظ أبي العلا محمد بن عبدالرحمن بن عبدالرحيم المبارك فوري بشرح جامع الترمذي، ج٦/ ١٩٢.
(٢) نفسه ج٦/ ٩٤.
(٣) صحيح مسلم بشرح النووي للإمام محي الدين أبي زكريا يحيى بن شرف النووي، ج ١٧/ ١٨٠.

اجتمعا عليه وتفرقا عليه، ورجل ذكر الله خاليًا ففاضت عيناه، ورجل قلبه معلق في المساجد، ورجل تصدق بصدقه فأخفاها حتى لا تعلم شماله ما تنفق يمينه، ورجل دعته امرأة ذات منصب وجمال فقال: إني أخاف الله رب العالمين»[١] رواه البخاري. لقد وظف اليافعي الحديث السابق وأنتج في ضوئه قصيدته التي يقول فيها:

روينا حديثًا في الصحيحين: سبعة ... يظلهم المولى بخير ظلالِ
إمام له عدلٌ، ومَنْ في عبادة ... نشا بالتقى لله لا بضلالِ
ومَنْ قلبُه يهوى المساجد دائمًا ... تعلقه فيها بغير زوالِ
وشخصان في الله الكريم تحابا ... بحال افتراقٍ منهما ووصال
و"إني أخاف الله" مَنْ قال عندما ... دعت ذات عالي منصب وجمالٍ
ومصَّدِّق أخفى التصدقَ، لم يكن ... بما أنفقت يمناه علم شمالِ
ومَنْ ذكر الربَّ المهيمن خاليًا ... ففاضت به عيناه خوفَ نكالِ

فالأبيات السابقة أشار من خلالها إلى السبعة الذين ذكرهم الرسول ﷺ في حديثه مفصلاً، ثم ذكر ما سيلاقونه من الجزاء الحسن في الآخرة.

ومما اقتبسه من الأحاديث: «تنكح النساء لأربع: لمالها، ولحسبها، ولجمالها، ولدينها، فاظفر بذات الدين تربت يداك»[٢] رواه أبو داود، حيث اقتبس منه اليافعي قوله:

إلا إذا اختصت ببعض مرغب ... كالدين أو مالٍ وجاه أو صبا

(١) فتح الباري في شرح صحيح البخاري، لابن حجر العسقلاني، ج ٣/ ٤٢١.
(٢) صحيح سنن أبي داود للإمام الحافظ سليمان بن الأشعث السجستاني، تأليف محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف الرياض، ط. ٢، ٢٠٠٠م، ج ١/ ٥٧٣.

وقوله أيضًا :

فذاك عماد الدين حقًا ومن يرد به الله خيرًا علم دين يفهمُ

فالبيت السابق مقتبس من حديث رسولنا الكريم ﷺ: «من يرد الله به خيرًا يفقهه في الدين»[١] رواه مسلم.

وقوله أيضًا :

فقد صحّ أن (المرء مع من أحبه) فيا سعد من حب المساكين يمنح

اقتبس الشطر الأول من الحديث: «. . . المرء مع من أحبه»[٢] رواه مسلم.

وله أيضًا :

فأكثر أهل النار هُنَّ حقيقةً روينا حديثًا فيه صدقًا مصدقًا

مقتبس من حديث الرسول ﷺ: «يا معشر النساء تصدقن فإني رأيتكن أكثر أهل النار»[٣] رواه البخاري.

ثانيًا: البناء على النص:

من الظواهر التي وجدت في شعر اليافعي ظاهرة البناء على النص، وهذه التسمية غير شائعة، ويقصد بهذه الظاهرة: أن يقوم الشاعر بإنتاج عدد من الأبيات الشعرية على أن يبنيها على أبيات أو بيت لشاعر آخر فيتقيد بالوزن والقافية وحرف الروي وهذه الأبيات تكملة للبيت أو الأبيات التي قالها غيره. وعمله هذا ربما يكون ناتجًا عن رغبة في الغرض الذي طرق

(١) صحيح مسلم، ج ٧/ ١٣١.
(٢) نفسه ج١٦/ ١٩٣.
(٣) فتح الباري ج٣/ ٤٦٧.

وربما تحقيقًا لرغبة آخرين كما هو واضح من الأبيات التي وردت عند الإمام، كما أوضح ذلك هو. ومن أمثلة ذلك عنده قوله:

من غالِ ياقوتٍ وزاهي جوهرٍ يعلوه نورٌ يسكنون خياما
ومع الحسان الحور عينٌ لو بدت ليلاً أنارت بالجمال ظلاما
ولعطرت كل الوجود وزخرفت ولمات كلَّ بالجمال غراما

والأبيات السابقة قالها اليافعي تتمّة لأبيات الجارية الواردة أدناه:

نشرت لهم أعلام حب حبيبهم فتبايعوا و تناهبوا الأعلاما
فهم الملوك العارفون بربهم والدائبون ببابه خداما

وقوله أيضًا:

ومن من الخير لم يغرس نخيل عُلا لم يجتن الدهر من حسن الدنى رطبا
ومن بدنياه لم يتعب بطاعته فدار (أخراه) كم يلقي لها تعبا

قال هذين البيتين عندما كان يملي على كاتبه فبينما وصل إلى قول الأصمعي:

إذا أدنت امرًا فأحذر عداوته من يزرع الشوك لا يحصد به عنبا

قال اليافعي فكتبت البيتين ردفًا للبيت السابق، والبيتان هما الواردان أعلاه.

وأنشد علي بن عبدالله الطواشي لنفسه قوله:

ما ثم شيء سوى التسليم للقدرِ .....

ثم طلب من اليافعي أن يتمّ مصراعه، قال اليافعي: ففكرت في مصراع يليق بمصراعه هذا فقلت:

..... في كل ما جاء من نفع ومن ضرر

فصار البيت:

ما ثم شيء سوى التسليم للقدر في كل ما جاء من نفع ومن ضررِ

ثم أتبع البيت السابق بعشرة أبيات:

دع التقادير والتدبير ذاك إلى مولى عليم حكيم بارئ الصورِ

إلى آخر قوله:

آهًا على حسنها الغالي ومشربها مولى عليم حكيم بارئ الصورِ

وقوله:

أمر طريقًا باللوى إن مررتما بوادي النقا، خوف الرقيب أغيبُ

فإن نظرت عينان يومًا إليكما غضضتهما كيلا يغار حبيبُ

فحسبي حبيبٌ في الفؤاد مخيمٌ وعيشٌ لليلى عن سواه يطيبُ

قال اليافعي الأبيات السابقة إضافة إلى بيت قاله أبو علي الِسّناط وهو قوله:

أعَيْني مهاةِ القفر؛ عنِّي إليكما (م) لليلي علينا بالفلاة رقيبُ

وذلك عندما طلب بعض الأصحاب من اليافعي أن يزيد عليه (أي البيت) بيتًا آخر... فاعتذر أولاً، ثم قال: يكون هذا البيت من ذهب أي بيت السّناط، والذي أقول (أي اليافعي) من خشب، فأنشد الأبيات الثلاثة السابقة.

وقوله أيضًا:

وكم لهوت بطيب عيشٍ دهرًا نسيت به المماتا

والآن متَّ وأنت أيضًا لابدَّ يومًا يقال ماتا

فجد واحذر تكن مثلي كسبت شرًا والخير فاتا

حيث أشار اليافعي إلى أنه قال الأبيات السابقة وذلك حينما وجد بيتًا لغيره، ووجد بعده بيتين ركيكين، فنظم عوضًا عنهما الأبيات أعلاه، والبيت هو قول الشاعر:

كم قد وقفت كما وقفنا وكم قرأت كما قرانا

ثالثًا: التضمين:

مأخوذ من (ضمن)، وضمَّن الشيء الشيء: أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر، وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه"[(١)].

وأما المعنى البلاغي فهو "قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالتمثل"[(٢)]، والتضمين "يشكل محورًا آخر من المحاور التي تظهر تعامل الشاعر مع التراث، فمنذ القديم عرَّف الشعراء التضمين واستعاروا أشعارًا، وأدخلوها في قصائدهم، وقد تنبه البلاغيون العرب إلى هذه الظاهرة، وحاولوا أن يقفوا على وظيفتها، ومن المؤكد أن استمرار هذه الظاهرة في الشعر على اختلاف زمانه ومكانه إشارة واضحة إلى تفاعل الشاعر مع النص القديم"[(٣)].

وعند تضمين الشاعر شيئًا من شعر غيره "لا بد من التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا لدى نقاد الشعر وذوي اللسن، وبذلك يزداد شعره حسنًا"[(٤)].

وقد تطرق اليافعي إليه في بعض أبياته حيث ضمَّن أبياتًا من الشعر العربي القديم في شعره، فبعضها ضمنها شطرا، وبعضها استبدل بعض

(١) التناص، موسى ربابعه، ص ٧٥. (٢) نفسه، ص ٧٥.
(٣) نفسه، ص ٧٥.
(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص ٤١٦.

مفرداتها بأخرى، واستوحى معانيها، ومن ذلك قوله:

فـخـذ ذا ودع قـول امـرئ الـقـيـس غـويًـا
(قـفـا نـبـك مـن ذكـرى حـبـيـبٍ ومـنـزلِ)

فالشطر الثاني من البيت الثاني مأخوذ من قول أمرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ[1]

وقول اليافعي أيضًا:

تريدين إدراك المعالي رخيصةً وبالعسر غالي الحسن ما زال منعوتا

فالشطر الأول مأخوذ من قول المتنبي:

تريدين لقيان المعالي رخيصة ولا بد دون الشهد من إبر النحلِ[2]

وقوله:

بدا برد قد عض عناب سندس وفي الورد در البحر صار يسيلُ

فالبيت مأخوذ من قول يزيد بن معاوية، ولم يكن لليافعي إلا ما قام به من تحوير للألفاظ وتغيير لمواقعها:

وأمطرت لؤلؤًا من نرجس وسقت وردًا وعضت على العناب بالبردِ

رابعًا: المعارضات الشعرية:

مصطلح أدبي "يرتبط مدلوله الفني بمدلوله اللغوي ارتباطًا وثيقًا، ففي

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط. ٣، د. ت، ص٨.

(٢) شرح ديوان المتنبي، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ط، د. ت، ج٤/ ٤.

مادة (عرض) تورد المعاجم اللغوية العربية عددًا من المعاني لهذه الكلمة ومتفرعاتها، غير أن إلصاقها بالمدلول الفني وأقربها إليه يفيد المقابلة والمباراة والمشابهة والمحاكاة"[١].

قال ابن منظور في لسان العرب تحت مادة (عرض): عارض الشيء بالشيء معارضة؛ أي: قابله، وعارضت كتابي بكتابه؛ أي: قابلته، وفلان يعارضني؛ أي: يباريني[٢]، وقال الفيروزابادي في القاموس: عارض الطريق: جانبه وعدل عنه وسار حياله، والكتابَ: قابله، وفلانًا بمثل صنيعه: أتى إليه مثل ما أتى، ومنه المعارضة[٣]. وقد استخدمت كلمة المعارضة قديمًا للدلالة على المجاورة والمحاكاة في الشعر والنثر على حد سواء.

ولعل أقرب مفهوم فني للمعارضة هو: "أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها وحركة رويها، وأن يكون الغرض الشعري واحدًا أو متماثلاً، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحًا للقصيدة المتقدمة، هذه معارضة صريحة، أما ما عدا ذلك من القصائد التي فقدت هذه العناصر فهي معارضة غير صريحة"[٤].

وقد تأتي المعارضات الصريحة معارضات كلية، أي للقصيدة المتقدمة كلها، وقد تأتي معارضات جزئية، وهي ما اقتصر فيها الشاعر على معارضة

(١) المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية، د. عبدالرحمن إسماعيل السماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط. ١، ١٩٩٤ ص١٢.
(٢) ينظر لسان العرب، لابن منظور مادة (عرض).
(٣) ينظر القاموس المحيط، للفيروزبادي مادة (عرض).
(٤) المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية، د. عبدالرحمن إسماعيل السماعيل، ص ١٩.

جزء من القصيدة المتقدمة كاقتصاره على معارضة الغزل مثلاً[١].

وموقف الشاعر المعارض ضمنًا يختلف عن موقف الشاعر المعارض صراحة، فالمعارض صراحة لا بد أن يكون على حذر ودقة؛ لأن قصيدته ستدخل في مقارنة فنية مع نموذجها الأصلي، كما تقتضي معارضته جهدًا مضاعفًا وموهبة شعرية عالية[٢]. أما المعارض ضمنًا فلا يتقيد بحدود المعارضة الصريحة، فيغير الموضوع أو الشكل فتتسع أمامه دائرة الإبداع وتتعدد طرق الاستفادة من النموذج الأصلي[٣].

وفي شعر اليافعي معارضات، فمنها الصريحة التي تتقيد بالموضوع والوزن والقافية، ومنها الضمنية التي تختلف إما في الموضوع أو الوزن أو القافية. ومن جميل قوله في المعارضات الصريحة معارضته لأبيات الحريري:

فانظر بعينك هل أرض معطلة من النبات كأرض حفها الشجرُ
أبعد عما تسير الأغنياء به فأي فضل له ود ماله ثمرُ
وارحل ركابا عن أرض ظمئت بها إلى الجنان الذي يهمي به المطرُ

عارض اليافعي القصيدة التي ذكرت منها الأبيات السابقة بقصيدة سماها (المنهج السني في تفضيل الفقير على الغني) منها الأبيات التالية:

قل للحريريِّ من ذا في الحرير غدًا وقصر درٍ وحورٌ زانها الحَوَرُ
وفاكهاتٌ وأنهارٌ مدفقةٌ شَهْد وكثبانُ مسكٍ والحصى دُرَرُ

(١) السابق، ص٢٠.
(٢) ينظر المعارضات الشعرية، عبدالرحمن السماعيل، ص٢٣.
(٣) نفسه، ص٢٣.

ففي الأبيات الأولى يشير إلى ما سيلاقيه المحسن في هذه الدنيا من الثواب العظيم على عمله، والأبيات اللاحقة يبين فيها الدرجات المتفاوتة بين الفقير والغني بقوله:

فسوف يدري العلا للفقر أم لغنى ... وأرضَ مَنْ منهما قد حفَّها الشَّجَرُ
ومن له عودُ وصلٍ يانعٍ خَضِرٍ ... زاهٍ وذاك بذاك الحسن والثمرُ
فجوهر الفقر تزهو جوهريَّته ... بالحك، والمال زيف حين يُختبرُ
وانظر هل الزرعُ في أرضٍ مجرَّدةٍ ... كزرع أرضٍ وفيها الغيثُ والشجرُ
إن الفقير الذي للفقر مصطبرٌ ... هو الغنيْ والغنيْ بالمال مفتقرُ
من ليس يغنيه منا واديٌ ذهبًا ... يهلعْ ويجمعْ ولا يشبعْ ويدَّخِرُ
يا سعد عبدٍ غنيِّ القلب ذي أربٍ ... راضٍ بمقدور مولى ما به ضجرُ

فموضوع الأبيات واحد، إلا أن الحريري يفضِّل الغني على الفقير، بينما الإمام اليافعي يفضل الفقير على الغني، وبيّن في أبياته الدوافع التي جعلته يفضل الفقير على الغني، كما أنها على نفس الوزن والقافية.

وقالت جارية:

ألا يا دار؛ لا يدخلك حزنٌ ... ولا يعبث بساكنك الزمانُ
فنعم الدار أنت لكل ضيف ... إذا ما الضيف أعوزه المكانُ

عارض اليافعي الأبيات السابقة بأبياتٍ يصف فيها الدار الآخرة:

ألا يا دارَ خلدٍ؛ طبت دارًا ... نعيمك لا يُغْيَرُهُ الزمانُ
إذا دار الفنا غرَّت وأضحت ... خرابًا ثُمَّ أعوزنا المكانُ
فنعم الدارُ أنت لكلِّ ثاوٍ ... بك اللذاتُ والحورُ الحسانُ

قال اليافعي: "فنعم الدار أنت لكل ثاوٍ" أي: مقيم، ولم يقل "لكل

ضيف" كما قالت الجارية لأن الدنيا دار ضيف، ولأن الضيف من ينزل عند قوم مدة يسيرة ثم يرحل، وهكذا أهل الدنيا.

ومن المعارضات غير الصريحة معارضته لبيتي الحريري اللذين أطلق فيهما الزيارة في كل شهر مرة تشبيهًا بالهلال، قال الحريري:

لاتزر من تحب في كل شهر غير يوم ولا تزده عليه
فاضطياء الهلال في الشهر يوم ثم لا تنظر العيون إليه

عارض الإمام اليافعي البيتين السابقين بقوله:

لا تزرنا في الحمى في كلِّ عام غير مثنى على مرور الدهورِ
هل ترى العيد زائرًا كلَّ عامٍ غير ثِنْتَيْنِ عائدًا بالسرورِ
أو دنت داره ففي كلِّ يومٍ فيه للشمس بهجةٌ بالظهورِ
أو ترى بين قرب دارٍ وبعدٍ زر كما زاره هلالُ الشهورِ
أو ترى قدرَ بعده دون هذا بالجموع تلك ضاحكات الثغورِ
يجتلي حسنه بغرِّ الليالي أو بزهرٍ قد اكتسى ثوبَ نورِ
إن تساووا محاسنًا سار أولا فاوتن بالكواكب كالبدورِ
غير أن المزار في كلِّ يومٍ عند حبٍّ غرامه في الصدورِ
واعتدالٍ بحبِّها زاد حبًّا عند من زرت في خِبا أو قصورِ

إن "بعض المَزورين وهو أخصهم بالمودة والأنس يزار كل يوم كالشمس، وبعضهم ممن يليه في الود والرفعة في كل أسبوع كالجمعة، وبعضهم ممن قل وده أو شق بعده أو كان مع قرب الدار يؤثر قلة المزار أو ملاقاة الرجال في الشهر مرة كالهلال، وبعضهم ممن نأت به البلاد وإن كان من أهل الصحبة والوداد في السنة مرتين تشبيهًا بالعيدين، كما يختلف

بالقرب وبعد البلاد ويختلف بالقلة وكثرة الوداد"[١].

ومع ذلك فهو يؤثر الزيارة القليلة لأن فيها كثر الأجور، فالزيارة في الشهر مفضلة وإن كان الدار قريبًا نحو قوله:

والذي يؤثر التقلّل مثلي زر قليلاً، بذاك كثرُ الأجورِ
كلَّ شهر وإن دنا منك دارًا مرة أو بحسب حال المَزورِ

ومن معارضات اليافعي القصيدة التي سماها (الرياض في الوعظ والاتعاظ وفي بيان حدود الأسنان والعراض) التي مطلعها:

وناعمٍ فاقدٍ إلفًا يذكِّرنا نَجْدًا وأُحْدًا وسَلْعًا والصَّفا ومِنى

وقد دارت أبيات المعارضة حول مرحلة من مراحل حياة الإنسان هي مرحلة الشيخوخة التي يطرق بابها كل من تقدمت به السن، إلا أنها بالنسبة إلى اليافعي مرحلة لا يجب ازدراؤها وذمها خلاف من قال أبياتا ينكر فيها تلك المرحلة وينفر منها، من ذلك قول اليافعي في هذا المقام:

يا من رأى مَنْقَبَاتِ الشيبِ مَنْقَصَةً لم تَدْرِ كم قيل في عَلْياه: حَدَّثَنا

و يشير إلى أن مرحلة الشيخوخة مرحلة قد مدحت في الشرع وقيلت فيها أحاديث كثيرة عن مكانتها الرفيعة، ويبين أن مرحلة الشباب قد مرت في ليل جهل قبيل الصبح وهنا يشير - ربما إلى الشَّعَر الأسود والأبيض - فذلك شبهه بالليل، وهذا شبهه بالصبح، ثم يشبه مراحل حياة الإنسان بالمراحل التي تمر بها مراحل الفواكه، وخص التمر بذلك:

لما نظرت إلى المرآة قد جُلِيَتْ شاهدت في تلك شيخًا قد علاه سَنا

(١) مرآة الجنان ج٣/ ١٦٥.

فقلت: من ذا وعهدي قبل ذاك فتى بالزهو يرفل في ثوب الشباب هنا
فقال منها لسانُ الحال: ذاك مضى في ليل جهلٍ قُبَيْلَ الصبح حين دنا
وذا بدا حين فجرُ العقل ضاءَ به نورُ الوقار مع الأحلام قد سكنا
وبين ذَيْنِ بدت أعلامُ نورِ بَها كهولةٍ زانها وَشْيٌ وحُسْنُ ثَنا
وهكذا العمر دولات كفاكهة زهو وأرطابها قد أورثت شجنا
وبعد أرطابها تمر فضيلتُه مشهورةٌ فيه قوت للفقير غِنى

والأبيات السابقة هي معارضة لأبيات الشاعر الأندلسي محمد عبدالملك بن زهير الأندلسي وقد شاخ وغلب عليه الشيب:

إني نظرت إلى المرآة إذ جليت فأنكرت مقلتاي كل ما رأتا
رأيت فيها شويخا لَست أعرفه وكنت أعهده من قبل ذاك فتى
فقلت: أين الذي بالأمس كان هنا متى ترحل عن هذا المكان متى؟
فاستضحكت ثم قالت وهي معجبة إن الذي أنكرته مقلتاك أتى
كانت سليمى تنادي يا أخي وقد صارت سليمى تنادي اليوم يا أبتا

ففي المعارضة السابقة نلمح تغيير حرف الروي ليس بين أبيات ابن زهير وأبيات اليافعي فحسب بل في أطار قصيدة اليافعي نفسها، فالقصيدة منذ بدايتها نونية حتى يصل إلى أبياتها الأخيرة فإذا به يغير الروي من النون إلى التاء على منوال قصيدة المعارضة، وهذا ملمح جديد، وربما يشكل هذا التغيير إحدى البدايات الأولى في التنويع في القوافي. كما ضمن أبيات ابن زهير التي عارضها ضمن قصيدته مع وجود بعض التغيير البسيط.

الخاتمة

إن للشعر مكانة عظيمة في حياة الناس، لما له من تأثير في الأحاسيس والمشاعر عند المتلقي، وبث ما يشعر به قائله للآخرين والإفادة منه، ولمّا كان للشعر هذه الأهمية في حياة قائله ومتلقيه، ولَّيْت وجهي شطره، ثم تجاه شعر اليافعي لكشف الغبار عنه، كونه مغمورًا ويحتاج إلى إشهار، ولما له من ميزات لا تبعد عن شعر غيره من الشعراء ومجاراته شعرهم.

واليافعي فقيهٌ وإمامٌ وصوفيٌ قبل أن يكون شاعرًا، أراد نقل أفكاره ونصائحه عن طريق أشعاره للآخرين، التي كان كثيرًا ما يقولها في مواضع متعددة من مؤلفاته، لترسيخ قواعد التصوف ومبادئه وتقديمها إلى سامعيها، فقد جاء شعره صورة صادقة لما يحس به ويريد بثه للآخرين. وبما أنه كان كثير السياحة والتنقل من قطر إلى قطر في دنياه وبين أحبته، فقد سعى إلى سياحة أخرى مع الله ﷻ عن طريق أفعاله وأعماله وبثها في أشعاره. حيث بلغت عدد الأبيات التي جمعت من شعر اليافعي ما يزيد على ألفين وخمسمائة بيتٍ شعريٍّ، موزعة على عدد من الأوزان الشعرية الستة عشر، حيث احتل البحر الطويل المرتبة الأولى في شعر اليافعي، ولا غرابة في ذلك، فهو يمثل ثلث الشعر العربي، يليه البسيط من حيث عدد الأبيات، ثم الوافر، فالكامل، وهذه الأبحر تمثل المرتبة الأولى، ثم تليها الأبحر التالية على الترتيب ولكن بنسبة ضئيلة: المتقارب، الرجز، الخفيف، الهزج، الرمل، ولم يرد أثر للأبحر الأخرى مما وقع في أيدينا من شعر اليافعي.

ومن حيث أحرف الروي فقد استخدم الأحرف مرتبة من الأعلى إلى الأدنى بدءًا بالراء، ثم اللام، فالميم، فالعين، فالنون، فالحاء، فالتاء، فالدال، فالفاء، فالقاف، فالسين، فالطاء، فالجيم، فالخاء، فالألف، فالهاء. وقد احتلت القافية المطلقة نسبة (٩٩,٨) حيث كان السبق للروي المكسور، فالمضموم، فالمفتوح، فالساكن. وتمثل الكسرة أقوى الحركات في الشعر العربي تليها الضمة، فالفتحة، فالسكون، وبذا نجد اليافعي قد حافظ على النمط العام للقصائد، سواء في احتلال الطويل المرتبة الأولى أو سيطرة الروي المكسور على غالبية شعره. وظهرت في شعره بعض الضرورات الشعرية كغيره، إلا أنه قد وقع في بعض المخالفات اللغوية كما هو مبين، وهذا مما يحسب عليه وعلى شعره.

كما حوى شعره - في تقسيمه إلى أغراض شعرية - كثيرًا من المدائح النبوية مجاراةً لغيره من الشعراء الذين سبقوه إلى هذا الغرض، علمًا بأنه استطاع أن يجاري سابقيه في هذا المضمار في الأساليب المطروقة، فامتازت مدائحه بصدق العاطفة، وحرارة الشعور، وسعة التناول، وله شمائل غير شمائل المديح ولأصحابه غاية دينية وأدبية وخلقية.

وله مادة شعرية كبيرة في مدح الصالحين وذكر آدابهم، وما تميزوا به من التواضع وحسن المعاملة والعبادة؛ لإظهار مكانة هؤلاء الرجال وفضائلهم والاقتداء بهم.

والزهد ظاهرة نفسية لها أثرها في الشعر العربي حينما ظهر ليقف في وجه أصحاب تيار المجون، والسعي إلى الاتصال بالله عن طريقه، وصور من خلاله الحياة الفانية، ودعا إلى عدم الركون إليها لما فيها من تحولات

وتقلبات، والزهد بها والقناعة بالقليل. وتطرق إلى موضوع المحبة الإلهية (الحب الإلهي) وأكثر من استخدام مفردة "حب" - كغيره - كونهم لم يجدوا أقوم في التعبير عن مواجيدهم وأحوالهم، واعتمد على الرمز في هذا الجانب وجسد من خلاله قيم الجمال التي رسخت من خلال الشعر العربي، فالرمز له الأثر الأعظم في الشعر الصوفي عامة. كما جاءت أشعاره في نظم القواعد الصوفية غاية في الروعة والجمال منسجمة مع سلوكه وأخلاقه، وشرحها شرحًا واضحًا مما يسهل إدراكها ومعرفتها. وشعره التعليمي الذي يهدف من خلاله إلى تعليم الناس شؤون دينهم ودنياهم ومعالجة الأخلاق والعقيدة وغيرها.

وأما أغراضه الأخرى فجاءت لتكمل ما يريد بثه ونشره بين أوساط الناس من: التشوق إلى الآخرة، والتوسل والاستغاثة، والأدعية والمناجاة، والنصائح والمواعظ، والإشادة بالتصوف والترغيب فيه، والتسليم للقدر، وغيرها مما ظهر في ثنايا شعره.

أما في الجوانب الفنية فقد اتضح من خلال تحليل شعره أنه حرص على احتذاء النهج التقليدي، فبدأ في بعض قصائده بمقدمة غزلية عرفت عند شعراء الصوفية، يذكر فيه الأحبة وديارهم، والتشوق إليهم، واستعمل الأساليب الإنشائية التي تدل على حركة نفسية مستمرة، ولجأ إلى التكرار الحرفي واللفظي، والتقديم والتأخير، والحذف، وكان للصورة الحضور الأكبر والأثر العميق في شعره، سواء أكان التشبيه أم الاستعارة أم الكناية، وهي جوانب شديدة الصلة بالشعر العربي، واحتلت الموسيقى (الخارجية والداخلية) مكانة عميقة حتى صار لها رنين ووقع في النفوس، وقد تمثلت

الموسيقى الخارجية في الوزن والقافية، بينما تمثلت الموسيقى الداخلية في الجناس والطباق والترصيع والتصريع والتصدير وغيرها. وشغل التناص حيزًا في شعره، تجلى ذلك في المعارضات والاقتباس والتضمين والبناء على النص حيث بنى أبياتًا على أبياتٍ لغيره.

ومما ينبغي التأكيد عليه هنا أن دراستنا شعر اليافعي كانت دراسة مسحية خارجية، ولم تغص في أعماقه إلا في جوانب محدودة، وذلك لأن جمع المادة الشعرية وتوثيقها أخذ منا جل الوقت، كما أن هدف الرسالة هو إبراز هذا الشعر وإظهار أهم جوانبه الموضوعية والفنية، أما الغوص في أعماق شعر اليافعي فإنه في حاجة إلى دراسات أخرى، كدراسة الرمز في شعره، أو دراسة شعره دراسة أسلوبية.

ونخلص إلى أن شعر اليافعي لا يقل شأنًا وأهمية عن شعر غيره من شعراء عصره، بل إنه يبزّهم في بعض الجوانب، وعلى الرغم من المخالفات اللغوية والنحوية والصرفية والضرورات الشعرية التي اعترت بعض شعره والتي لا تمثل بالنسبة إلى إنتاجه الشعري إلا قطرة من بحر، فإننا لا نغفل الجوانب الإيجابية الكثيرة في هذا الشعر.