تأويل النص الأدبي وفلسفة الشعر الصوفي

إعداد

الدكتور رضوان مُحَمَّد سعيد عجاج إيزولي

الأستاذ المساعد بقسم العلوم الأساسية

كلية الحصن الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية – الأردن

ملخص:

تُسلط هذه الدراسة الضوء على بنية النص الأدبي في الشعر الصوفي، الذي تحوَّل إلى نصٍّ غامضٍ انزاحَ عن المعنى الذي وُضع له أصلًا؛ مما اضطر بالدارسين والنقاد إلى ضرورة اللجوء إلى التأويل، بسبب ما طرأ عليه من غموض وانزياح، محيلًا اللغة الصوفية إلى رموز أشكل فهمها على المتلقي، علمًا أنهم يستخدمون ألفاظًا موروثة مُستقاة من شعراء الوصف والخمرة والغزل بشقيه: العذري والصَّريح، متخذين منها لغة تعبِّر عن مَواجيدِهم مما جعلها لغة خاصَّة بهم عُرفت بلغة الإشارة؛ إذ جعلوا من هذه الألفاظ رموزًا عرفانية تَوَافقوا عليها، لا يفهمها إلا مَن خاض تجربتهم الروحية، وأدى هذا الانزياح الى خروج القصيدة عن غرضها الشعري البسيط إلى لغة خاصة يحاول الباحث أن يعالج هذه المسألة من خلال تأويل النص الشعري الصوفي.

الكلمات المفتاحية: الأدب- التأويل- البنيويَّة- الانحراف- الشعر الصوفي.

Abstract

This study is to highlight the literary structure of the text in Sufi poetry, which turned into a mysterious text out of meaning which put him originally, which led to the need to resort to interpretation out for meaning who knew when poets winery and poets spinning and description, where shifted recognized words when poets spinning and winery description, which referred to the symbolic language, the poem came out for the simple purpose of poetry to a special language cannot be decoded without resorting to interpretation.

المقدمة:

تتناول هذه الدراسة بالبحث التأويل في النص الشعري الصوفي وفلسفته، لما في هذا النوع الأدبي من الغموض والانزياح لما تقتضيه التجربة الصوفية، حيث عرضت في بحثي هذا للتأويل ومعناه الفلسفي، وكيف انحرف النص الصوفي عن مسار اللغة مما أثار حفيظة الدَّارسين والنُّقاد لاقتحام ميدان الأدب الصوفي، والذي ينتمي من الناحية الفنية إلى ما يقرب من الرمزية، ولكنَّها الرمزيَّة العرفانية، التي لا يمكن للباحث أن يصل إلى مخبوءات رمزها إلا من خلال الممارسة لهذا الأدب؛ لأنها نصوص نتجت عن حالة وجد وغيبة؛ يصف الشاعر فيها مواجيده الذَّوقِيَّة والعرفانيَّة ليعبر عنها من خلال اقتباسه لقاموس الموروث التقليدي لشعر الغزل بشقَّيْه: العذري والحسِّي، وشعر الخمرة، فلم يتمكنوا من إيجاد لغة خاصة بهم يعبرون بها عن مواجيدهم؛ لأنها كما يرونها أسرارًا لا يستطيعون البوح بها، فما وجدوا أقرب إلى مشاعرهم إلا ألفاظ الغزليين والخمريين؛ لما بين شاعر الغزل والخمرة والشاعر الصوفي من صفات مشتركة إلا أنَّ الأخير معانيه ومقاصده ليست معاني ومقاصد حسيَّة، فخمرة الحسيين هي الخمرة الماديَّة التي تُغَيِّب الشَّاربَ عن حسِّه، لكن الخمرة الصوفية خمرة أزلية ليست بمحسوسة، لأنَّ الصُّوفي يغيب عن حسِّه لما يعتريه من واردات جماليَّة أو جلاليَّة، وكذلك العشاق من الطَّرفين؛ فكلاهما يعشق الجمال، ويفنى في محبوبه، وينالـه من الشوق المقلِق والخوفِ المحرق، ولكنَّ الصوفي حبّه للذات الإلهية، مثل هذا الشعر يجعل المتلقي يلجأ للتأويل حين ينظر في النصوص الصوفية.

كما ناقش البحث التأويل والمتلقي، والمرأة في الشعر الصوفي خلال النظريات النقدية الحديثة؛ كالبنيوية والرمزية العرفانية.

إشـــكالية البحـــث: الخلـط الـذي يقـع فيـه المتلقـي للنصـوص الرمزيـة عامـة، والـنص الصـوفي خاصـة؛ إذ ظـاهر اللفـظ لا يمثـل حقيقـة الـنص ولا مقصـوده، ممـا أوقـع المتلقـي في حكمـه علـى ظـواهر النصـوص دون الوصـول إلى مقاصـد الشـعراء ممـا جعـل النصـوص الرمزيـة نصوصًـا مغلقـة علـى المتلقـي مـا لم يعـرف مقاصـدهم ومصـطلحاتهم ممـا جعلهـا نصوصًـا خاصـة بهـم، أخفـوا خلالهـا مـا يرمـون إليـه ويقصـدونه، وعليـه فـلا بـدَّ من اللجوء إلى التأويل وليِّ المعنى الظاهر وانزياحه إلى المعنى المقصود.

حدود البحث: تسليط الضوء على النص الشعري الصوفي وتأويله.

مصطلحات البحث: التأويل، الانزياح، الغموض، النقد الإستاطيقي، الهيرمينيوطيقا، التلقي، الصوفي، الشاعر، الخمرة، المرأة، الخمريون، الغزليون، الغنوصية، البنيوية، الأسلوبية، التأويـــل الـــدِّلالي أو السيميوزيســـي (semiosique)، التأويـــل النقـــدي أو الســـيميوطيقي (semiotique)

أسئلة البحث: تجيب الدراسة على الأسئلة التالية:

- هل يمكن للمتلقي أن يصل إلى المعنى المبطون في القصيدة الرمزية؟
- هل يمكن للناقد أن يعرف ما وراء اللفظ الذي يستخدمه شعراء التصوف؟
- ما هي الغاية من الشعر الرمزي عامة والشعر الصوفي خاصة؟ وما هي الوسيلة التي استخدموها للوصول لغايتهم؟
- كيف يتمكن الدارس من دراسة الشعر الصوفي؟ وهل يمكن فك رموزه؟
- هل يؤثر الرمز الصوفي على وجدانية القصيدة؟
- ما السرُّ وراء انزياح ظاهر اللفظ إلى معنى مبطون؟
- هل الرمز الصوفي رمز يعود لمدرسة الرمز الحديثة أم هي رمزية عرفانية خاصة؟

الدراسات السابقة: كثيرة هي الدراسات التي تناولت التأويل والانزياح، وقد ظهرت مثل هذه الدراسات منذ الرعيل الأول لدارسي الأدب الصوفي لما عليه من إشكاليات تَوافَقَ عليها الدارسون، مما جعلهم يؤلفون فيها معاجم خاصة بالمصطلح الصوفي، كما نجد شراح القصائد الصوفية؛ كعبد الغني النابلسي في شرحه للنادرات العينية للجيلي وديوان ابن الفارض، وعفيف الدين التلمساني الذي شرح مواقف النّفري، كما نجد دراسات أكاديمية ورسائل جامعية تناولت التأويل والانزياح في الشعر الصوفي مثل: الانزياح في الشعر الصوفي، رسالة ماجستير لسليم سعداني، حيث تناول خلالها رائية الشاعر عبد القادر الجزائري، ورسالة ماجستير "فلسفة التأويل في الشعر الصوفي؛ ابن عربي أنموذجًا" للدكتور أمين يوسف عودة، إلا أنها تناولت التأويل عند ابن عربي خاصة، ولكن على حَدِّ ما وصل لعلم الباحث لم يجد عنوانًا كهذا البحث يتناول فيه التأويل بهذا الشكل الذي تناوله.

هدف البحث: يهدف البحث إلى فك شيفرة النَّص الصوفي وإزالة الغموض عما اعتراه من لغة رمزية، يمكن الوصول إلى معناها من خلال التأويل، ولما لهذا الشعر من قيمة فنية غفل عنه الدارسون ولم يُشبعوه دراسة.

منهج البحث: التزم الباحث في دراسته هذه المنهج الاستقرائي والتحليلي الوصفي؛ ليصل إلى نتائج علمية مقنعة نسبيًّا من خلال الأمثلة والمقارنات بين النصوص الصوفية مع غيرها.

تأويل النص الأدبي وفلسفة الشعر الصوفي

التأويل في الاصطلاح: "في معجم كمبريدج الفلسفي عُرفت الهيرمنيوطيقا Hermeneutics، بوصفها "فَنّ أَو نظرية التفسيرِ، بالإضافة إلى نوع الفلسفةِ الذي يَبْدأُ بأسئلةِ التفسيرِ. وتتَعلّق أصلًا بدقَّة ترجمة النصوصِ المقدَّسةِ، التعبير اكتسب أهمية أوسع في

تطويرِه التاريخي، وأصبح أخيرًا موقفًا فلسفيًّا في فلسفةِ القرن العشرينِ الألمانيةِ"[١].

بينما عرفتها موسوعة روتليدج الفلسفية Concise Routledge encyclopedia of philosophy ، بأنها "فَنّ التفسيرِ كانَ أصلًا نظرية وطريقة ترجمة التوراةِ والنصوصِ الصَّعبةِ الأخرى"[٢].

لقد عدَّ الباحثون مسألة الفهم تلك نقطة انطلاق نشأة التأويل أو زمن أول "فقد كان لعامل التباعد اللغوي ومعنى الكلمة في أصل وضعها، وما كانت تشير إليه في القديم، وكذا الاعتقاد بوجود معنى خفي وراء هذا المعنى السطحي الظاهر، وانعدام الثقة في القراءة الواحدة...

لقد كان لكل هذه العوامل دورها في نشأة الهيرمنيوطيقا هذه النشأة الدينية"[٣].

والألماني شلايرماخر1768-1834) Schleirmacherم) أول من قام بتوسيع دلالات مصطلح الهيرمنيوطيقا فيما وراء اللاهوت أو المشكلات الجزئية في تفسير النصوص الدينية.

حيث امتد المصطلح ليشمل ميادين وحقول معرفية جديدة أطلق عليها علوم التفسير مثل الفيلولوجيا philology، القانون والتأريخ.

فمنذ كتب كتابه Hermeneutic تحول التأويل من كونه أداة تفسير للنص الديني إلى كونه أحد الأدوات الجديدة في نطاق البحث الفلسفي واللُّغوي، إلا إنه لم يبارح حقل اشتغاله الأول، أي: اللاهوت وتفسير نصوصه.

(1) The Cambridge dictionary of philosophy second edition general editor Robert Audi . Cambridge University press, London, 1999, P377

(2)Concise Routledge encyclopedia of philosophy . Routledge London and New York 2000,P348

(٣) بول ريكور فلسفة الإرادة الإنسان الخطأ، ترجمة عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.

هذه الأنساق المعرفية الأربعة ما برحت تلازم اهتمام الهيرمنيوطيقا حتى نهاية القرن التاسع عشر.

كما اتسمت الهيرمنيوطيقا في هذه المرحلة بالنضج والصرامة العقلية، الأمر الذي أكسبها طابعًا فلسفيًّا صرفًا فلسفة شلايرماخر الهيرمنيوطيقية (التأويلية) هي بمثابة فن للفهم، أي: فن إدراك المعاني المتوارية في ثنايا خطاب أو نصٍّ ما.

فأيُّ خطاب أو نصٍّ يُفصح عن دلالتين: دلالة فردية ذاتية من جهة هي حصيلة وجهة نظر واضعها، ويكون مسئولًا عنها، ودلالة موضوعية من جهة أخرى هي نتاج امتحان لغوي صارم للدلالة الذاتية.

هذا الامتحان يرمي من ورائه إلى اكتشاف ما هو متوارٍ ومضمر وغير واضح من المعاني.

أطلق شلايرماخر على الأُولى التأويل التقني، بينما أطلق على الثانية التأويل النحويّ.

يبحث التأويل التقني المقاصد والغايات القصوى؛ أي: يفتش عن المعاني المضمرة والخفية خلف النص، في حين يدرس التأويل النحوي اللغة وفقًا لاستعمال المجتمع؛ لأجل ذلك يطلق شلايرماخر على التأويل التقني فن الفهم؛ لأن التقنية في مفهومها الدقيق تنطوي على مفهوم الفن من حيث كون التأويل أداة أو آلية مقاربة.

وللاعتبارات التي يفرضها التأويل كاستحالة أو عدم الفهم- نحى شلايرماخر إلى تفضيل التأويل الموضوعي؛ لأنه كان يسعى إلى إعادة تركيب المعنى في النص الأصلي، خلافًا للتأويل الذاتي الذي يُضفي على النص دلالة أو قصدية لم يعبر عنها الكاتب.

ولكي يكون التأويل موضوعيًّا ويحقق أقصى درجات الموضوعية، فإن شلايرماخر يدعو إلى التموضع في موقع الكاتب وعصره، حتى نستطيع استنطاق كافة المعاني التي أراد قولها.

لذا التأويل- وفقًا لفلسفة شلايرماخر- اكتسب معنى آخر ارتبط بمفهوم الفهم، فعده "فن الفهم الصحيح"، ولأجل ذلك فإن العملية التأويلية تتطلب توفر شرطين أساسيين، أو بمعنى أدق طرفين هما:

١- نص إشكاليّ رمزيّ مُغلق أو عصيّ على الفهم، قد يكون هذا النصُّ إمَّا مكتوبًا أو منطوقًا، وقد يكون واقعًا صرفًا، هذا هو طرف العمليَّة التأويليَّة الأوّل.

٢- أما طرفها الثاني يتطلب ضرورة وجود قارئ نقديّ حصيف مُسَلَّح بالأدوات والوسائل الضرورية التي تمكِّنه من تحقيق غايته المتمثِّلة باستكناه وإظهار المعاني، واستخراج المدلولات المتوارية خلف النصّ.

وإذا كان شلايرماخر مثلًا يقصي التأويل حين يضع الفهم في مركز الممارسة الهيرمنيوطيقية تحت ذريعة أنَّ التّأويل يبحث في المعنى الحرفيّ أو المجازيّ في حين أنَّ المطلوب هو "فهم" خطاب الآخر في غيريّته؛ أي: في تفرده.

واعتبرها النُّقاد موضة نهاية العصر كالبنيوية والتفكيكية وغيرها؛ لأجل ذلك يمكننا القول بأن التأويل والتأويلية كاتجاه فلسفي يعد أحد التجليات الثقافية لعقلانية مختلفة في الحضارة الأوربية خصوصًا والإنسانية عمومًا"[١].

والذي يهمُّنا في هذا البحث هو القراءة الثانية المستكنة في ثنايا النصوص الغامضة لما أصابها من انزياح عما وضعت الألفاظ له.

ولقد أضحى التأويل هاجسًا نقديًّا ذا نزعة عالمية سواء من حيث روافده التأملية والفلسفية، أم من حيث اتساع وتنوع استعمالاته التي تتعدى حدود النص الأدبي إلى مجالات فكرية وجمالية مختلفة.

(١) انظر: عطا، سامي، مؤسسة الحوار المتمدن،
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=396377

"إنَّ فكرة التأويل قديمًا ليست هي بعينها فكرة المدلول أو التفسير النفسي حديثًا؛ لأن كلمة التأويل كانت تطلق كثيرًا للدلالة على مناهج المتصوفة، والأخذ منها بالتفسير الشيعي، أو الإشاريّ أو الباطنيّ، وهؤلاء يدخلون على النص ببعض الأفكار السابقة، وكذلك المفاهيم والأذواق الخاصة التي يطبقونها على الآيات ويطوعونها لمذاهبهم[١].

وهذا ما نجده في تفسيرهم للقرآن، وهو ما يعرف بالتفسير الإشاري، والذي يتناولون فيه ما وراء النصوص من إشارات خفية تظهر لأرباب السلوك والتصوف وأولي العلم تظهر لهم من مجاهدة النفس، ويتأتى هذا الفهم من خلال الفتح الرباني والإلهام الإلهي، كما يقولون في تفاسيرهم، كالذي نجده في «تفسير التستري» وعبد الكريم الجيلي في تفسيره «لطائف الإشارات»، و«حقائق التفسير» للسلمي، و«روح المعاني» للآلوسي، وما نجده في تفسير ابن عربي في «الفتوحات المكية» و«فصوص الحكم»، ومثل هذه التفاسير لا تُقبل على عِلَّاتها، بل لا بدَّ من تحقيق الشروط التي يراها أهل التفسير.

"يتميز التأويل بمسألتين جوهريتين، فهو من ناحية يقوم على قواعد منطقية صارمة، ويستند من جهة أخرى إلى إشراقات صوفية [غنوصية، هرمسية].

وخلاصة ذلك هي أننا بإزاء "تصورين مختلفين للتأويل؛ فتأويل نصٍّ ما، حسب التصوُّر الأول: يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يَعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني: فيرى على العكس من ذلك أنَّ النصوص تحتمل كل تأويل"[٢].

والاتجاه الثاني التزمه ابن عربي في ترجمان الأشواق حيث صَرَّح بأن كل ما ذكره من طلل أو ربوع أو مغان، وكذا الزهر والبروق والرعود والصبا والنساء الكاعبات النُّهد... إلخ، يقول:

(١) ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، بيروت، دار الأندلس، ص: ١٦٦.

(٢) إمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط١/ ٢٠٠٠، (ص: ١١٧).

ما هي إلا أسرار وأنوار جاء بها ربُّ السَّما، وكذا الحال عند عبد الغني النابلسي في ديوانه «الحقائق ومجموع الرقائق»، ويصرح أنَّ كلّ لفظة في ديوانه تشير إلى "حضرة من الحضرات القدسية، ونفحة من تلك النفحات الأزلية الأبدية، ثم يخاطب المتلقي قائلا: "لا تظنّ بأنَّ هذا الكلام من جِنس ما تعرفه من كلمات الأنام، وإن تشارك معها في المعاني وفي المباني... فلا يعرف هذا المشرب الروحاني والمأكل الربَّاني إلا من خرج من البيت الإنساني، ودخل في العرش الرحماني"(١).

وهذا ينطبق على كل أقسام ديوانه بما فيه قسم الغزليات والمدائح الإنسانية ويقول:

ونظمت ديوان التغزل كله فيهم بلفظ معجب ونظام

وأتيت فيه بكل معنى رائق في كل جارية وكل غلام

ومورد الخدين فاق بجيده وبطرفه الساجي على الآرام

يثني معاطفه الدلال كأنه غصن وفي أعلاه بدر تمام

وذكرت كل لطيفة في روضة وهزار دوح مطرب الترنام

ومجالس الندمان قمت بوصفها والدَّنّ والساقي وكأس مدام

وكشفت بالآلات عن ألحانها وشرحت فرط صبابة وغرام

وجميع ذلك مقصدي أنتم به وأجل ما مولى وكل مرامي

لا غيركم أرَبِي وإن حولته عنكم بلفظي في الورى وكلامي

أنتم هو المعنى المراد بكل ما قد قلت عنكم والجميع أسامي"

فها هو يُحول كل لفظ ومعنى أتى به في دواوينه إلى رمز عرفاني لا علاقة له بظاهر اللفظ

(١) النابلسي، عبد الغني بن اسماعيل، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، دار الطباعة الباهرة، ١٢٧٠هـ، بولاق، مصر، (ص: ١٢و١٣).

ولا ظاهر المعنى– كما صرَّح في قصيدته– الجواري والغلمان وتثنيهم، والطيور في ترنامها وهزارها، ومجالس الندمان وآلات الشراب: من دنٍّ وساقٍ وكأس ومُدام، وكذا ألفاظ الصبابة والغرام، كذا نجد مثل ذلك في «شرحه لديوان ابن الفارض» فلم يترك لفظة ولا معنى إلا وأوله تأويلًا خاصًّا يُحول فيه ظاهر اللفظ إلى معنى خاص، وإنْ كان ظاهر اللفظ يَشي بغير ذلك.

كلُّ هذا جعل الكثير من دارسي الأدب يُحجمون عن تأويل النصِّ الصوفي وقبوله على أنَّه مواجيد عرفانيَّة ورموز اصطلاحية خاصة، على الرغم من إعجابهم بظاهر اللفظ الرشيق والمعنى الإنساني الرقيق الذي يجدونه في الشعر الصوفي(١).

وخلاصة الاختلاف بشأن هذين التصورين مرده اختلاف المرجعيات المعرفية والمصادر الفكرية التي ينهل منهما كلُّ تصور، ويعتقد في جديتها وأصالتها.

ففي حين يتجرد التأويل اللانهائي من كل قصديَّة، يستمر التأويل النهائي في التطابق مع النَّص "ولفك شيفرة التعقيد الموجود في النص الصوفي لجأ مَن تعرضوا له إلى التأويل لفهمه وتوسيع دائرة استيعابهم له.

وكلمة التأويل كلمة دارت في اللغة واستخدمها القرآن الكريم في سبع عشرة مرة، ويعني التأويل: العودة إلى أصل الشيء، سواء كان فعلًا أو حديثًا، وذلك لاكتشاف دلالته ومغزاه"(٢).

ومما دعا إلى تأويل النصوص الصوفية لجوؤهم إلى التلويح والإشارة وبُعدهم عن التصريح بمقصودهم مما أحال لغتهم إلى لغة رمزية إشارية لا يَفقهها سواهم إذ نجد النص

(١) من ذلك ما صرح به الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد حين سجلنا معه حلقة بعنوان "الشعر الصوفي" عبر الفضائية الأردنية في برنامج "مجالس الأدب" بصحبة الأستاذ الدكتور أمين يوسف عودة، والأستاذ الدكتور الايطالي جوزيف سكاتوليني، محقق ديوان ابن الفارض، وتقديم الدكتور خالد الجبر، مقدم برنامج "**مجالس الأدب**"، **أرشفة لحياة ناصر الدين الأسد**"، حيث أحضر ديوان ابن الفارض، وقال: "صحبت هذا الديوان عقودًا من الزمن، وهو من أفضل الدواوين لدي، ولكنني لا أرى فيه إلا ظاهر اللفظ والمعنى.

(٢) أبو زيد، نصر حامد، **مفهوم النص– دراسة فى علوم القرآن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، الفصل الخامس (التفسير والتأويل)، ص: ٢٤٧– ٢٧٣.

الصوفي يحوي معنيين؛ معنى ظاهرًا ومعنى باطنًا، وهذا ما صرح به شعراء الصوفية إذ طالبوا القارئ ألَّا يأخذ ألفاظهم على ظاهرها، بل عليه أن يَعدل إلى المعنى المراد من قوالب ألفاظه، ولذا استعجم القاموس الصوفي على مَن خاض فيه وليس لديه معرفة بمصطلحاتهم، ولم يخض تجربتهم الصوفية، وما زاد من ذلك الغموض وذلك العصيان على فهم القارئ غير المدرَّب استخدامهم لألفاظ الغزل الحسّي والغزل العذري وألفاظ الخمرة واستخدامهم للمرأة كرمز من رموزهم انحرفوا خلالها عن المعنى المتعارف عليه عند المتلقي، وكأنهم لم يجدوا لغة خاصة بهم تتسع لفيض مواجيدهم، فألبسوها لفظ الغزليين والخمريين.

والشاعر عامة لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعًا، بل إنَّ لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبًا "والشعرية: هي علم الأسلوب الشعري"[(١)]، والأسلوب كما عرفه جان كوهن: "كل ما ليس شائعًا ولا عاديًّا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف"[(٢)].

وقد تبرز أهمية التأويل في الطاقة الذهنية، والقدرة على إدراك العلامة، واتساع أفق المؤول، واختلاف مقاصده، ومحاولة ربط أفق النص بأفق القارئ، والسياق، والمرجع.

ولعل تفاعل كل هذه العوامل من شأنه أن ينتج رؤية تأويلية مفارقة، وبإمكان هذه الرؤية أن تُواجه بعض المعيقات مثل: إكراهات المنهج، وسقوط التأويل في متاهة التوجه المسبق، والانحراف عن التفاعل مع النص.

ولكن كون المعنى يتعدد بتعدد تجارب التلقي يمكن مواجهة تلك المعيقات بتحويل ذلك التوجه، وجعله يُفضي إلى فضاء أرحب ينتهي بتحويل العلامة لأن تصبح موضوع فهم جديد.

"ولعل انفتاح النص الأدبي على التأويل يُعد من أهم انجازات الشعرية كونه يؤول بطرق مختلفة".

(١) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، Jean CohenK Structur du Langage Poetique، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٨٦، (ص ١٥).

(٢) المرجع السابق، ص: ١٥.

والحال أن الانفتاح لا يَعني هنا غموض الخطاب وتعدد إمكانيات الشكل وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جدولًا من الإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة بحيث إن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف"[١].

والأسلوبية: هي علم الانزياحات اللغوية"[٢].

ويرى كوهن أن "الشعر لا يُحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقضَ الذي تسببه الصورة البلاغية إعادةُ بناء من طبيعة أخرى"[٣].

ويرى كوهن أنَّ "الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة؛ فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة، أو مبدأ من مبادئها"[٤]، كما يرى أنَّ "للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، ولكونها تؤول وتستعيد الانسجام والمعقولية"[٥].

وإذا كانت التأويليَّة فيما يرى "قريماس" تعني الاعتباطية، وأن الأصل فيها كان للنصوص الفلسفية والدينية وهي غالبًا ما تطمح إلى ربط النظرية العامة للمعنى بالنظرية العامة للنص، فإنَّ الانزياح هو ممارسة التأويل على اللغة العادية، وما كان هذا الانزياح ليكون شعرًا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية ليخضع لعملية تأويل تعيد للنص انسجامه ووظيفته التواصلية، وهو ما يسمى بتأويل اللغة.

وهذه الدرجة الثانية على السلم التراتبي للتأويل هي النص الأدبي.

وإذ نلج النص الصوفي فإننا نطمئن إلى تجاوز القول: إن الصوفية كانوا يهيبون في

(١) برتو إيكو، شعرية الأثر المفتوح، ترجمة : عبد الرحمن بوعلي، مجلة نوافذ، جدة، النادي الأدبي، ع ٦/ ١٩٩٨، ص ٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص: ١٦.

(٣) المرجع السابق، ص: ٥١.

(٤) المرجع السابق، ١٩٨٦، ص: ٦.

(٥) المرجع السابق، ص: ٦.

أشعارهم بأنماط تعبيرية ثابتة وأساليب موروثة وصور تقليدية شائعة متداولة، إلا أنهم في إلمامهم بالثابت الموروث والمتداول الشائع كانوا يشربون طابع الرمز والتلويح لما يتطلبه الموقف وسياق التجربة الصوفية من مقتضيات(١).

في حين يلح ابن خلدون على جانب الذوق والوجدان لديهم باعتبارهما أمسّ رحمًا بالتجارب الشعرية، وذلك في قوله: «وأما الكلام في الكشف وإعطاء حقائق العلويات وترتيب صور الكائنات فأكثر كلامهم فيه- يعني: الصوفية- من نوع المتشابه لما إنَّه وجداني عندهم، وفاقد الوجدان بمعزل عن أذواقهم فيه... واللغات لا تعطي دلالة على مرادهم منه؛ لأنَّها لم توضع إلا للتعارف، وأكثره من المحسوسات»(٢).

والتجربة الشعرية الصوفية تأويل يجمع بين الفلسفة والدِّين والفن، حوَّل اللغة إلى الذوق والتخييل محافظًا على المكنون الديني مما جعل الأديب الصوفي أن يتشبث بالموروث الفني التقليدي، ولكنه ألبسها ثوبًا من الغموض محيلها إلى رموز عرفانية تنسجم مع ما ينتابه من لحظات عرفانية إلهامية عميقة مستقرة في داخله، كما ربطها بالباقي الدائم الذي لا يَفنى، مصرِّحًا بحبه المطلق، كما نجده عند ابن عربي وابن الفارض وعبد الغني النابلسي والششتري والتلمساني وغيرهم من شعراء الصوفية، كما في قول ابن الفارض:

وصرح بإطلاق الجمال ولا تقل بتقييده ميلًا لزينة زخرف

فنجده قد أوَّل القاموس اللغوي للخمريين والعذريين، وحتى أَوَّلَ لغة الغزل

(١) ابن خلدون، عبد الرحمن، **المقدمة**، ج٢، الجزائر، الدار التونسية للنشر والتوزيع، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص: ٥٩٦.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص: ٣٣٦.

الصريح وما فيها من ألفاظ شَبَّب فيها الشعراء بالأنثى: كالخد والقد والعنق والنهد والقوام والدلال والغنج والدعج، وكذلك قاموس الخمريين وما تحويه ألفاظهم من كأس وراح وأقداح ومجالس الأوانس الملاح والسُّكر والخمر والرشف والعب والساقي، وغيرها من ألفاظ الخمريين، كما نجده لجأ إلى تأويل القاموس المسيحي وأولها إلى معانٍ عرفانية؛ كالقسيس والشماس والصليب والكنيسة والدير.

فنجد في التراث الصوفي إحالة كل هذه الألفاظ إلى معان عرفانية عُرفت في معاجم الصوفية وشروحاتهم، وكلها مؤولة إلى غير ما وضعت له أساسًا حتى إننا لنجد عبد الغني النابلسي في شرحه للنادرات العينية للجيلي وديوان ابن الفارض، لم يترك لفظًا مهما كان ظاهرًا إلا وانحرف فيه إلى معنى باطن؛ فنجد السُّكر عندهم: الغيبة بوارد قوي ناتج عن تجليات أخذتهم عن حِسِّهم وغَيَّبتهم في المطلق. والحان: مجلس الأنس الذي يجتمع فيه الخلان لمناجاة الذات الإلهية. والمرأة عندهم: تَجَلٍّ جماليّ لِلْهِي المطْلَقة، والطبيعة عندهم: مجلى الجمال الذي يرون خلاله الأثر الدَّال على المؤثر. وبهذا نجدهم من خلال ذلك ينظرون في معانيهم الذوقية التي توجه اللغة ونصوصها وتتحكم فيها.

فالمتأمل في النص الصوفي يجد خروجًا ظاهرًا على اللغة ومعانيها بسبب ذلك الانزياح الظاهر عليها، فلكي يَفهم القارئ النصَّ الصوفيَّ لا مناص له من اللجوء إلى التأويل؛ لإيغالها في الغموض والانحراف والاتِّساع الذي يحمله على تأويل النّصّ على أكثر من معنى ووجه؛ ولذا تجده مضطرًا لممارسة "التأويل على التأويل، إذ إنَّ الانزياح على مستوى اللغة الشعرية الصوفية: هو انزياح مركب، فإذا كان الأسلوب الشعري: هو ما ليس شائعًا ولا عاديًّا ولا مطابقًا للمعيار، وتلك قيمته الجمالية، فإنَّ لغة المتصوفة دخلت مجال الغموض الشعري بتكسيرها للمعياريَّة مرّة أخرى.

فهي ممارسة الانزياح على الانزياح، أي: أنها انزياح مركب"[١].

إنَّ الغموض الموغل في لغة الشعر الصوفي أدى إلى التطرف في الإيهام، والانزياح أدى إلى ما يعرف بتأويل التأويل؛ ليصل إلى التأويل النقدي الذي هو على العكس من التأويل الدلالي أو السيميوزيسي (semiosique) الذي يعني "نتاج السيرورة التي يقوم من خلالها المرسَل إليه في مواجهة التجلي الخطي للنص، يمثله بالمعنى التأويل النقدي أو السيميوطيقي (semiotique)، على النقيض يحاول تفسير الأسباب البنيوية التي تمكن من إنتاج تأويلاته الدلالية (أو أخرى بالتناوب) بغية فهم النص بطريقة اقتصادية صائبة، بالمقابل يكتفي التأويل الدلالي بإسقاط دلالات على النص دون تفسير للأسباب البنيوية التي تشجع هذا التأويل وتستبعد تأويلًا آخر بسبب هذا الفرق في الغاية والوسيلة.

ويلح إيكو على إقامة تمييز بين يوتوبيا Utopie والتأويل الدلالي[٢] الوحيد ونظرية التأويل النقدي (حتى لو بدا هذا التأويل- بالحدس- هو التأويل الأفضل، لكنه ليس بالضرورة التأويل الوحيد) بوصفها تفسيرًا للأسباب التي تمكن النص من ترهين تأويلات متعددة"[٣].

ومثال ذلك ما ورد عند أكثر شعراء الصوفية، كما في قول الحلاج[٤]:

(١) سعداني، سليم. انظر "**الانزياح في الشعر الصوفي**"، رسالة ماجستير، نوقشت في ٢٠١٠، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات .

(٢) إن التأويل الدلالي لا علاقة له بالتأويل السيميائي؛ لأنه لا يستند لأية قواعد أو معايير، إنه يتعامل مع النص بطريقة براغماتية تُخضعه لأغراض ورغبات المؤول. جاك دريدا: "**ما الآن ؟ ماذا عن غد؟ الحدث ،التفكيك، الخطاب**"، (٢٠١١)، إشراف مُحَّد شوقي الزين، بيروت، دار الفارابي، ط١،، ص: ٢٣٠.

(٣) المرجع السابق، ص: ٢٢٩، ٢٣٠.

(٤) عباس، قاسم مُحَّد، **الحلاج الأعمال الكاملة**، (٢٠٠٢)، ط١م، رياض الريس للكتاب والنشر، الإسكندرية، مكتبة جامعة الإسكندرية، ص: ٣١١.

يا نسيم الريح قولي للرشا لم يزدني الوِرْد إلا عطشا

لي حبيبٌ حبُّه وسط الحشا لو يشا يمشي على خدّي مشا

روحه روحي وروحي روحه إن يشا شئتُ وإن شئتُ يشا

ونرى الغاية عند الحلاج الفناء بالله، ولكن وسيلته لذلك حسية، وكأنه عاشق يدلل معشوقه، ويصفة برشيق القد، ويمكنه أن يمشي على الخد، وفي علاقة حلاجية يمزج روحيهما ومشيئتيهما، فظاهر اللفظ إن لم يؤول لن تكون إلا العلاقة بين حبيبين امتزجت روحهما، وهذا يجعل التأويل أمرًا لازمًا لأن المعنى الظاهر غير مراد عند الشاعر، كما تراه الفلسفة الصوفية.

ومثله قول الشاعر عمر اليافي في موشح عروض شرفوا حيي وزوروا[1]:

حسنك الواحد شمس لاح في جمع تعدد لسناه نحن كأس نجتلي معنى توحد

ولنا بالفرق أنس ولجمع الغيب نشهد وانجلى عنا الستار فانجلت عنا المظاهر

ولذا همنا بسلمى وبليلى وبهند ورباب وبأسما وبحسنا وبدعد

كلها معنى لأسما بصفات الحسن تبدى هي للوجه خمار وعلى السر ستائر

فالغاية: كما أشار في آخر بيت معاني لتجليات الأسماء والصفات الإلهية وما ذكرها إلا لكتم السرِّ، وشبهها بالخمار للوجه.

إذًا، فالغاية شريفة، والوسيلة ألفاظ ذكر فيها أسماء نساء: سلمى وليلى وهند ورباب وأسماء وحسناء ودعد، وهي أسماء لمعشوقات شعراء تغزلوا بهن وذاقوا لوعة

(١) اليافي، عمر، **ديوان اليافي**، د. ط، د. ت، دمشق، مكتبة عبد الوكيل الدروبي، ص: ٢٠٣.

الحب من فراقهن، كما نجد الشاعر ذكر في قصيدته العديد من المصطلحات الصوفية، مثل: وحدة الشهود شهود الوحدة في الكثرة، وذلك قوله: حسنك الواحد في جمع تعدد، والفرق والجمع والشُّهود، وذكر الكأس من مصطلحات الخمرة، والتي هي محل التجلي الإلهي الذي يلقى على الإنسان، كما أن أولاء النسوة أصبحن مصطلحًا خاصًّا له مفهوم خاص غير المعنى الذي قصده شعراء الغزل العربي، ولم تعد الكأس كأسًا كما قصدها شعراء الخمرة، فأحالها شعراء التصوف إلى مصطلحات عرفانية، لا يعرفها إلا هم أو من عرف مصطلحهم، مما يضطر الناقد إلى التأويل وانزياح المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن.

وعليه، فالناقد يقع في ثنايا النص بين تساؤلات النصوص في "رهان تساؤل الخطاب ومكاشفة أوليات الكتابة الكامنة في مأزق الذات وتفاعلاتها، ومن ثم يؤدي كل نص إلى طرح سؤال جديد، وهكذا تتعدَّد المعاني بتعدد الأسئلة، بحيث يتوارى خلف كل سؤال أفق لتوقعات منتظرة"(١).

وكما يرى بدوي "إن الانزياح الجمالي من شأنه أن يحدث تحولًا في الاتجاه واندماجًا للآفاق، وتشكيلًا لأفق انتظار جديد"(٢).

وقد أشار "أفلاطون" إلى ما نعته بالجمال الجزئي في مقابل الجمال الحقيقي المطلق الذي يمثل عنده الصور الكلية والماهية العامة، وقد تناول هذه الفكرة ذاتها بالتحليل في محاورة المأدبة، حيث تأمل الجمال بوصفه ماهية مطلقة ثابتة أزلية(٣). فالجمال المطلق في فلسفة التصوف قائم على قيم أخلاقية، هذا خلق الله فلا يقيد.

(١) الخطيب، إبراهيم، "**حول كتاب القارئ المغترب**"، (١٩٨٧)، مجلة الآفاق، ع٦، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ص: ٥٥.

(٢) بدوي، عبد الرحمن، **أفلاطون**، (١٩٦٤)، ط ٤، ص: ١٤١.

(٣) أفلاطون، فايدرس، ترجمة وتقديم: د. أمير . حلمي. دار المعارف، (١٩٦٩)، ص: ٧٩.

وصـرح بإطـلاق الجمـال ولا تقـل بتقييـــده مـــيلًا لزينـــة زخـــرف

وهو ما نجده لدى الأفلاطونية المحدثة، وهو القوة التي يدعو بها الإله جميع الكائنات إليه بعد صدورها عنه، وهو الذي يربط جميع الكائنات بِعِلَّتها، كما يراه أبرفلس"[١].

وإذا كان الفن ينتمي إلى مستوى أعمق في الرؤيا هو الرؤيا التأملية[٢] التي يتم فيها امتزاج كامل بين الذات والموضوع[٣]، فإن نسبة الذاتية في الشعر الصوفي ترتفع لدرجة أنها تكون الموضوع أو الفكرة، بل وتطغى عليهما بكيفية واضحة؛ ولعل هذا ما ذهب بـ(إليوت) حين قال: "إن هناك صلة قوية بين التصوف وبعض ألوان من الشعر لا يتحتم أن تكون هذه الصلة فكريَّة، بل قد تكون صلة سيكولوجية بحتة"[٤]، فكلاهما الشاعر والصوفي "يُقيم منهجه على الإلهام في حالات ذهول عن الذات"[٥].

وكما يَعبث الشاعر في كثير من التجارب بمعطيات الحسِّ ويُرَكِّبها تركيبًا خياليًّا يتلبَّس تجربته الداخلية، يرى الصوفي "أن وراء الإدراك الحسيّ والعقليّ إدراكًا أصح وآمن وأدعى للثقة"[٦].

وأوجه التلاقي بين **الشاعر والصوفي**، في "الحالة الشعورية التي يعيشها كل منهما تتحد في مستواها الشعوري الإنساني، فالشاعر لا شكَّ يَطمح إلى نوع من التَّسامي فيما يطرحه من أفكار، وفيما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، متجاوزًا بذلك قسوة الواقع وتناقضاته وآلامه، "فالشاعر كالصوفي يَسعى لإنهاء نقص العالم، والصلة بين الصوفي والشاعر

(١) ينظر هلال، مُحَمَّد غنيمي. **الرومانتكية**، حيث يتناول جنوح الرومانسية نحو التصوف، ص: ١٩٨.

(٢) ينظر هاملتون، روستيريفور، (١٩٦٣)، **الشعر والتأمل**، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، ص: ٢١٤.

(٣) الورقي، السعيد، **لغة الشعر العربي**، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، ص: ٢٨٥، ص: ٣٢.

(٤) الخال، إبراهيم.(١٩٦٥)، **الغزالي**، مجلة الأقلام، السنة الأولى ، ج١٠، ص: ٢٩.

(٥) الأغشم، عبد الأمير، المرجع السابق، ص: ١١٢.

(٦) زيعور، علي، **الأسطورة والعلم**، ص: ٤٥.

تنبثق من سعي كلٍّ منهما إلى تصور عالم أكثر كمالًا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصوُّر هو الإحساس بفظاعة الواقع وشدَّة وطأته على النَّفْس، وصَبْوَة الرُّوح للتَّماس مع الحقيقة التي تعذِّب كيانَنا"(١).

فالشاعر والصوفي يبحثان عن المطلق، وهذا لا يكون مع الكثافة الماديَّة، ولا سبيل للقضاء على هذه الكثافة واختراقها إلا بالتأمُّل الذي يوصل إلى المعرفة الحَدْسِية بالمصطلح الحديث، أو المعرفة الإلهامية بالمصطلح القديم الحديث"(٢).

ربط الحَدْسِيون أمثال: شونبهمور، وبيرجسون وكروتشه بين الفنِّ والحقيقةِ الباطنيةِ أو الشيء في ذاته.

وهذا ما يراه الصوفيون، ولكن بشكل عام، وليس في الفن فقط، فالمعرفة الحَقَّة هي معرفة الشيء عينه"(٣).

التأويل والتلقي: الانزياحات التي تَحدث من التقديم والتأخير والحذف والمجازات والتشبيهات والاستعارات تُضفي على الخطاب الشعري جمالًا ولذة يَستشعرها المتلقي، وفيه يقول الجرجاني: "وهو باب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتُر لك عن بَدِيعِه، ويُفْضِي بك إلى لَطِيفِه، ولا تزال ترى شعرًا يروقُك مَسمعُه، ويَلْطُف لديك موقِعُه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقَك ولَطُفَ عندك أن قُدِّم فيه شيء، وحوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"(٤).

(١) عودة، أمين يوسف، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، وقد قام الباحث بعقد مقارنة بين الشعراء الصوفيين وغيرهم من الشعراء، فوجد أنهما يتلاقيان في كثير من مشاعرهما وأهدافهما وأذواقهما، ص: ١٣٧.

(٢) إيزولي، رضوان مُحَمَّد سعيد، **الشاغوري شاعر التصوف في القرن العشرين**، (٢٠٠٠)، دمشق، دار الفجر، نشر دار الفتح، عمان.

(٣) عودة، أمين، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، الأردن، عمان، رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، ١٩٩٥م، ص: ١٣٨.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الاعجاز**، ص: ١٨٤.

نجد في قول الجرجاني إشارة إلى نظرية التلقي التي يهتم بها الدارسون اليوم، فهو يشير إلى المستمع كيف يتلقى رسالة الشعر، وما تُثيره من متعة ذلك التلقي بسبب ما طرأ عليه من انزياح من خلال التقديم والتأخير أو المجاز"[(١)].

فعبد الغني النابلسي في"شرح ديوان ابن الفارض" أوَّلَ شعرَ ابن الفارض وحَوَّله إلى رموز عرفانية، بعيدًا عن الذاتيَّة، وهو يريد البوح بالأسرار التي لم يَألفها المتلقي، فهذا النابلسي في معرض

تعليقه على بيت ابن الفارض:

كُحِّلتُ عَيْنِي عَمًى إنْ غَيْرَها نَظَرَتْهُ إِيهِ عَنِّي ذا الرُّشي

يقول: "إنَّ كلَّ تغزُّل يقع في كلامه- ابن الفارض- سواء كان مذكرًا أو مؤنثًا أو تشبيبًا في رياض أو زهر أو نهر أو طير ونحو ذلك؛ فمراده به الحقيقة الظاهرة المتجلية بوجهها الحق الباقي في ذلك الشيء الفاني، وليس مراده ذلك الشيء؛ الذي هو في نظره وتحقيقه مجرد رتبة وهميَّة وصورة تقديرية"[(٢)].

يدعو على نفسه بالعمى إن نظرت إلى غير هذه المحبوبة، يعني: أنه لا ينظر إلا إليها من قبيل قول العفيف التلمساني:

نظرتُ إليهِ والمِليحُ يظنُّني نَظَرْتُ إليها لا ومَبْسَمها الألمى

ولكِنْ أعارتْهُ إلى الحُسْنِ وَصفَها صِفاتُ جَمالٍ فَادَّعَى مُلْكَها ظُلْما[(٣)]

(١) انظر : سعداني، سليم، **الانزياح في الشعر الصوفي**، رسالة ماجستير، ٢٠١٠، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كلية الآداب واللغات، ص: ٢٤ و٥٣.

(٢) ابن الفارض، عمر، **شرح ديوان عبد الغني النابلسي**، ج١/ دار التراث، بيروت، ج١/ ص: ٨، ص: ٦١.

(٣) المرجع السابق، ص: ٦٠.

فالشعر الصوفي هذا شأنه لم يقصد إلا حبَّه السامي المنزه عن كل الشبهات الأرضية والإنسانية.

ونجد ذلك عند ابن عربي في شرح ديوان شعره "ترجمان الأشواق"، يقول ابن عربي: "فشرعت في شرح ذلك وقرأ عليَّ بعضه القاضي ابن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك المنكر الذي أنكره- تاب إلى الله، ورجع عن الإنكار على الفقراء، وما يأتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب، ويقصدون بذلك الأسرار الإلهية"(١).

إلا أن "تكسير صمت النصوص حتى تنطق وتبوح بأسرارها يجب أن يُتاح عبر قلق صعب يتعرف إليها من خلال مظاهر الدليل اللغوي المعقد، وليس بالوصف الشمولي لهذا الدليل إلى حدِّ نفاد الألفاظ، إنها عملية بناء للموضوع الذي يظهر ويأخذ شكله انطلاقًا من حالة الشيء كما قدمت لإحساساتنا"(٢).

وإليه ذهب "جاك دريدا" بأنَّ جميعَ أفكار الوجود للمعنى المطلق في اللغة- المدلول المتسامي- خاطئة، ويحاجج أنَّ الكلام والفكرة القائلة بأن المتحدث يمكن أنْ يملك بالكامل دلالة كلماته- ولو للحظة- غير مبرهن عليها، وإنها افتراض خاطئ، وإن أية عبارة لا يمكن إثبات معناها إلا بواسطة اختلافها عن جميع المعاني الممكنة الأخرى اللا محدودة العدد(٣).

وحتى وإن كانت مهمة التأويل كما رسمها ابن عربي هي الكشف عن المعنى الخفي، فإن في تردد ابن عربي ما يُوحي بالتستر الجمالي الذي يحتفظ بالنص غير مُبتذل، ولا يتحول إلى مادة استهلاكية مكررة، وإنَّ هذه الحقيقة لا تجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة قطعية، وإنما تجعله يربط- على نحو مباشر-

(١) ابن عربي، محيي الدين، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، (١٣١٢)، بيروت، ص ٤، ٥.

(٢) خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط ١، الأردن، دار الشروق، عمان، (١٩٩٧)، ص: ١٥١.

(٣) بلعلي، آمنة، **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية**، منشورات الاختلاف، (٢٠٠٢)، ط١، ص: ١٤١.

عملية التلقي بالتخييل[١].

ثم إنَّ محاولة تقييد هذه المشاهد بالعناصر اللغوية التي تحملها أمر فيه كثير من التجني على مجالها التصويري، ولعلَّ عفيف الدين التّلمساني قد أحس بهذا الاحتمال حين عكف على شرح "المواقف"، وقد وجد نفسه إزاء وقع جمالي فرض عليه تأويله ولو في إطار مرتبط بممارسات تقوم أساسًا على إرجاع الصورة إلى أصلها"[٢].

يتجلى ذلك- مثلًا- من خلال شرح التلمساني لقول النفري في موقف بحر: "أوقفني في البحر فرأيت المراكبَ تغرقُ والألواحَ تسلم، ثم غرِقتْ الألواحُ وقال لي: لا يَسلمُ من ركبَ. وقال: خاطَر مَن ألقى ولم يركبْ وقال لي: هلك مَن ركب وما خاطرَ، وقال لي: في المخاطرة جزء من النجاة، وجاء الموج فرفعَ ما تحتَه وساحَ على الساحل، وقال لي: ظاهر البحر ضوء لا يبلغ، وقعره ظلمة لا تمكن، وبينهما حيتان لا تستأمن، وقال لي، لا تركب البحر، فأحجبك بالإله، ولا تلق نفسك فيه، فأحجبك به. وقال لي: غششتك إنْ دلَلْتُكَ على سواي. وقال لي: إن هلكتَ في سوايَ كنتَ بما هلكتَ فيه، وقال لي: الدنيا لمن صرفْتُه عنها، وصرفتها عنه، والآخرة لمن أقبلت بها إليه، وأقبلت به علي"[٣].

ونقتبس من موقف التلمساني هذا النص قوله: "في البحر حدود فأيُّها تقلك أن البحر وهو المسافة حدودًا وهي مراتب في السلوك، فأي تلك الحدود يحملك فإن لفظة يقلك في اللغة- يعني: يحملك- يؤكد النفري هذا بقوله: "وقال لي: غششتك إذ

(١) النفري، محمد بن عبد الجبار، كتاب **"المواقف والمخاطبات"**، تحقيق : أرثر أربري، تقديم: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٨٥)، ص: ٧١.

(٢) التلمساني، عفيف الدين، **شرح مواقف النفري**، (١٩٩٧)، ط ١، تحقيق ودراسة: جمال المرزوقي، وتصدير: عاطف العراقي، مركز المحروسة، القاهرة، ص: ١٠١ وما بعدها.

(٣) بلعلي، آمنة، المرجع السابق، ص: ١٤٤.

دللتك على سواي، وفي قوة الكلام النهي عن الالتفات إلى سواه تعالى"[١].

"والتلمساني صوفي يحاول هنا أن يوظف مقصده كمتلق يراه يطابق مقصد النفري بحكم تصوفه هو الآخر وبين فعالية النص الفنية التي تقتضي ردَّ فعل جمالي، والذخيرة المعرفية المشتركة بينه وبين النفري، يقف أحيانًا حائرًا بين هذين التوجهين يتجلى في قوله، ثم ينتهي في باقي شرحه إلى إعطاء المعادلة التي تغلب التوجه المقصدي"[٢].

يقول أدونيس: "ونحن اليوم إذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه، نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه، خصوصًا أن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر؛ إنها دائمًا شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد، إنها البحث عن الذات، والعودة إليها، لكن عبر هجرة دائمة خارج الذات... إن الخطاب التقعيدي الواحد المتواصل يخفي وراءه صمتًا وغيابًا ونقصًا، ونحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لتراثنا النقدي الشعري تكشف عن الغياب والنقص، وتستنطق الصمت"[٣].

"واللغة الشعرية هي التخلص الممتع من كل المبادئ المعوقة، وهي: التسامي على كل ما يعكر صفو الفن، وينال من تمتعه وإمتاعه، إنها: العودة إلى الخيال النقي الذي تتلاقى في ظله الأشياء في إخاء جميل، بعيدًا عن الموازنة المنطقية الجافة، التي تخضع الفن لمساراتها فتنال من سحر انسيابه وعذوبة همسه"[٤].

(١) أدونيس، علي أحمد سعيد، **الشعرية**، ص: ٣٣.

(٢) بلعلي، آمنة، **الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث الى السابع الهجريين**، (٢٠١٠)م، دمشق، موقع اتحاد الكتَّاب العرب على شبكة الإنترنتhttp://www.awu -dam.org، ص: ١٤١.

(٣) أدونيس، أحمد سعيد، **الشعرية العربية**، (١٩٨٥) م، لبنان، بيروت، دار الآداب ط١، ص:٣١- ٣٢.

(٤) إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية**، ص:٢٧٩، نقلًا عن آمنة بلعلي، المرجع السابق، ص: ٣٢.

والمشتغل في الشعر الصوفي لا بدَّ له من اللجوء إلى التأويل؛ ليتمكن من تحليل نصوصه والوقوف على معانيه، مع أن الشاعر نفسه قد لا يتمكن من شرح ما باح به، وما قال من شعر، بل تجده في غمرة الوجد الذي يعيشه مع شعره، ولكن العبارة تضيق عن بيانه، فيكتفي بالإشارة كما نجده عند النفري في قوله: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"(١).

لقد استعمل ابن الفارض الألفاظ التي جرت على ألسنة المتصوفة، وتداولوها بينهم للكشف عن معانيها لأنفسهم، وجعلها مستبهمة "غامضة" على غيرهم، وكان ذلك في البداية حين كان كتم السرِّ هدفهم لاعتبارات مرتبطة بأزمة التواصل التي أشرنا إليها في البداية.

وبعد شيوع هذه المصطلحات بين الناس أصبحت من أهم المميزات المرتبطة بالأسلوب الصوفي فلا عجب أن تكون مؤشرات على طبيعة هذا الأسلوب يمكن للقارئ إدراكها حين يقف على البنية التقابلية التي قامت عليها أشعار ابن الفارض التي فرضها التقابل بين المصطلحات؛ كالفرق والجمع، والقبض والبسط، والسكر والصحو، والغيبة والحضور، والفناء والبقاء، والبعد والقرب، والحق والخلق، والظاهر والباطن، والمحو والإثبات، والجمال والجلال، وغيرها من المصطلحات التي تقف جنبًا إلى جنب مع المصطلحات التي فرضتها محاكاة الأساليب التقليدية من الشعر الغزلي والخمري، ولكن ذلك لم يمنع ابن الفارض من تنبيه القارئ إلى أنه يعتمد الرمز، ويقصد ما يصرح به في قوله في "التائية الكبرى":

وعنّي بالتلويح يفهم ذائق غنيّ عن التصريح للمتعنّت(٢)

ويطالعنا ابن عربي في "ترجمان الأشواق" بقوله: "وكان سبب شرحي لهذه الأبيات: أن الولد بدرًا الحبشي، والولد إسماعيل بن سودكير سألاني في ذلك، وهو أنهما سمعا بعض الفقهاء

(١) النفري، مُحَمَّد بن عبد الجبار، **المواقف والمخاطبات**، (١٩٩٧م)، بيروت، دار الكتب العلمية، ص: ٥١.

(٢) ابن الفارض، أبو حفص عمر بن أبي الحسن، **الديوان**، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت، ١٩٦٢، ص ٨٣.

بمدينة حلب يذكرون هذا من الأسرار الإلهية، وأن الشيخ يتستر لكونه منسوبًا إلى الصَّلاح والدِّين، فشرعت في شرح ذلك وقرأ عليَّ بعضَه القاضي ابن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك المنكِر الذي أنكره تاب إلى الله سبحانه وتعالى، ورجع عن الإنكار على الفقراء، وما يأتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب، ويقصدون في ذلك الأسرار الإلهية، فاستخرت الله تقييد هذه الأوراق، وشرحت ما نظمته بها إلى معارف ربانية وأنوار إلهية وأسرار روحانية وعلوم عقلية وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف روحاني لطيف"[(١)].

والغموض لا يقتصر على الشعر الصوفي بل نجده في الشعر العربي ليس وليد العصر الحاضر، فقد لازم الغموضُ الشعرَ منذ زمن طويل، فوجدناه في شعر المبدعين بحيث يمكننا القول: إن الغموض صفة تلازم الإبداع الفني الأصيل؛ لذا رأينا الغموض في الشعر العربي القديم يُبرز بصورة جلية مع أبي تمَّام والمتنبي، وهذا يقودنا إلى عبارة أبي تمام المشهورة عندما سُئل لماذا لا تقول ما يفهم؟ فأجاب: لماذا لا تفهمون ما يُقال.

فالشاعر لا يُطلب من القارئ فهمًا فوريًّا للمعنى في شعره، فهو يريد خلق نوع من الإيحاء لدى القارئ لينقله إلى تجربته الشعرية، ويشاركه فيها، ووسيلته في ذلك إعادة صياغة الأشياء على غير ما هي عليه في الواقع، وذلك من خلال اللغة التي يحاول تحطيمها؛ ليصنع منها لغة جديدة تخدمه في نقل عالمه الداخلي الخاص إلى الآخرين.

ولعلَّ تُوجه اللغة صوب الحقائق المطلقة من شأنه أن ينعت اللغة في الكشف عن عالم التجليات، ويدخلها عنوة عالم الطقوسية والبداءة؛ لتصبح بإزاء المطلق أو العالم الغيبي تؤدي وظيفة مجازية"، ومن ثم بات لزامًا على الشاعر الصوفي أن يقبض من خلال التصوير على ما ينفلت بطبعه من أسار الحس.

(١) ابن عربي، محي الدين، **ترجمان الأشواق**، بيروت، دار صادر، ١٩٩٢، ص: ٩- ١٠.

ليأتي دور القراءة التأويلية التي تقف وحدها في مواجهة نص مارس منتجه حريته عندما أنتجه بهذه الصورة أو بهذا الأسلوب(١).

وخلفيات ما قبل النص هي الواردات الإلهية والمعاني الروحية، وهي النص المفقود أو مرحلة ما قبل النص؛ لتبدأ معاناة تشكيل النص بواسطة اللغة.

ومَن ثم لا بد من الإلحاح على أن عملية التأويل حين يواجه بها النص الصوفي ليست عملية إجرائية بسيطة، ولكنها عملية معقدة تتحلق حول ما هو في أصله تحويم فني في مضارب دلالية، وحقول لغوية عرفت أوج خصوبتها في لغة العذريين والحسيين ووصَّافي الخمر وعُشَّاق الطبيعة، ولكن ليس من باب المجاز الذهني الصرف الذي يمكِّن أجهزة التلقي البلاغية المألوفة من أبعاده أو إرباك عناصره، وما جاء فيه من تشويش يخلُّ بالمرجعية أو بالسياق، ولم يستعص على المتصوفة تخيل متلق على الأقل ذلك الذي جرَّدوه من ذواتهم هو الأنا المتلقي، أي: أن المتصوف كان ينفصل بدوره عن أناه الواقعية ليصطنع أنا متخيلة ومتفاعلة مع المصدر(٢).

إذ لم يكن المتلقي في ذلك الوقت مهما كانت دائرة انتمائه يستسيغ هذا الوضع الذي ينم كل شيء فيه عن انفجارية مفرطة للأنا تجاه الله مثلما تعكسه أبيات الحلاج (٣).

أنا مَن أهوى ومَن أهوى أنا نحن روحان حَلَلْنا بَدَنا
نحن مذ كنا على عهد الهوى يضرب الأمثال للناس بنا

(١) آمنة بلعلي، المرجع السابق، ص: ٢٩.

(٢) الحلاج، أبو منصور، **الديوان** ويليه **أخباره وطواسينه**، جمعه وقدَّم له الدكتور: سعدي صناوي، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص: ٦٥.

(٣) د . يوسف زيدان، **ديوان عبد القادر الجيلاني**، ص: ١٤٢، وينظر عبد الكريم الجيلي، **الإنسان الكامل في الأواخر والأوائل**، ط ١٣٨٣- ١٩٦٣، ج١، ص: ٥٣، **مصطلح الجمال عند المتصوفة**، ج١/ ٥٣، وكذا **معجم اصطلاحات الصوفية**، للكاشاني ص: ٤٠.

فإذا أبصرتني أبصرتـه وإذا أبصرته أبصرتنـا

روحه روحي وروحي روحه من رأى روحين حلَّت بدنا[١]

فتتشرنق الدلالة ومن مَدِّ الدلالة وجزر المعنى تتولَّد القصائد الصوفية غامضة مقترنة برؤية منبعها فعل الحب سبيل الخطاب الصوفي ومنطقه في تهشيم اللغة داخل حقول ثلاث: الإهابة برمز الأنثى، الخمر والطبيعة ليمارس المتصوفة المعارضة الفنية عبر هذه الحقول الثلاثة من أبسط معاني المعارضة التي تُرجعها إلى مجرى احتذاء الشكل إلى أعقدها المتجسد في محاكاة الأسلوب والموضوع معًا، مما هيَّأ الإطار الإجناسي المشترك الذي اشتغلوا فيه اشتغالًا متميزًا يقوم أساسًا على التكثيف، وتفاعل الشعر مع الشعر تمامًا كتفاعل بعض العناصر الكيماوية مع بعض... من باب التحويل الكمِّي Transformation Quantative، والذي نصفه بالحل أو العقد باصطلاح القدامى، ولعل من أشد مظاهر العلائقية النصية بروزًا عند المتصوفة هي تلك التحويلات الكمية التي يمكن عدّها النتاج الطبيعي لكل آليات التفاعل النصي إذ لا يمكن أن نحول نصًّا سابقًا دون أن تلحقه تحويلات كمية، ولقد كان الشعر عند المتصوفة الفضاء الذي تجسدت فيه الظاهرة كما سنرى.

وليس الوقوف على تناسخ النصوص ضربًا من الوقوف على الترف الفني، ولكنه الكشف عن كيفية التفاعل المفتوح الذي مارسه النص الجديد على النص القديم، والسعي نحو الوصول إلى كيفية تشكيل المعنى الشعري الجديد وبنية النص، ومظهره الخطابي المختلف، وهي بنية تنحل فيها الدلالات الحسية إلى شفرات العلو بضرب من الدهشة والتغريب Défamilisation حتى ليبدو هذا التغريب الناجم عن ذلك التضايف هو جوهر الشعر الصوفي، ولب غيريته واختلافه.

وأول ما تتمظهر ظاهرة التغريب تتمظهر في التمازج بين الرموز الغزلية ورموز الخمر

(١) عبد الكريم الجيلي، **قصيدة النادرات العينية**، أبيات ١٢٥/ ١٢٧/ ١٣٤، تحقيق: يوسف زيدان، بيروت، دار الجيل ١٩٨٨.

والطبيعة في أسلوب تلويحي حافل بالعواطف المشبوبة والمضطرمة، مما خلق في النص وحدة فنية خاصة ومميزة، ومما يقع في صميم من التجربة الصوفية ويخصها.

والجمال هو أول التجليات الإلهية الثلاثة: الجمال والجلال والكمال، وفيه يرى الصوفي بعين قلبه أن كل ما هو في الوجود هو تبديات للجمال الإلهي، ويشهد في كل المظاهر أثر جمال الله المطلق، وهنا يرتفع حكم القبح، ولا يبقى حكم الحسن الشهودي باعتبار تجلي الجميل في كل شيء، وهو ما عبر عنه صاحب الشهود بقوله: ما رأيت شيئًا إلا ورأيت الله فيه(١).

وبتعدُّد وجوه التجلي الشهودي يدخل النص الشعري عالمًا خصبًا من الرموز والكنايات وضرب الأمثال، مما جعل البيت الشعري يحمل بين طيات تفعيلاته ما لا حصر له من الدلالات الخاصة، وهذا ما يُصرح به شعراء الصوفية أنفسهم كما يتجلى في هذا التفصيل:

"فابن عربي (ت: ٦٣٨هـ) يقول: "إذا نظمنا لك الدرَّ والجوهر في السلك الواحد، وأبرزنا لك القول في حضرة الفرق المتباعد، فلهذا ترى الواقف عليه يكاد لا يعثر على سر النسبة التي أودعتها له، إنما هي رموز وأسرار(٢) لا تلحقها الخواطر والأفكار، إن هي إلا مواهب من الجبار جلَّت أن تنال إلا ذوقًا، ولا تصل إلا لمن هام بها عشقًا وشوقًا".

فابن عربي يرى أنّ الصوفيَّ لا يستطيع نقل مشاعره محددة إلا بالذوق، ولا يسمو إليه الفكر، وهذه الرموز هي لمن هام من القوم، وغاب في عشقه الإلهي"(٣).

وأكد على ضيق اللغة عن إشاراتهم ومواجيدهم؛ يقول القاشاني (ت: ٧٣٠هـ): "فلما

(١) زيعور، علي، **الكرامة الصوفية الأسطورة والحلم**، ص: ٨٥.

(٢) للاستزادة انظر: الحكيم، سعاد، **ابن عربي ومولد لغة جديدة**، د. سعاد الحكيم، تنقد آراء سيد حسن نصر، ومُحَمَّد مصطفى حلمي وزكي نجيب محمود وأبو العلاء عفيفي ونصر حامد أبو زيد، ص: ١٧- ٢٤.

(٣) الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، د. ت، نهضة مصر، القاهرة، ص: ٥٣٠.

ارتوت في منازل القرب ومحال الشرب سرائرهم مما أدير عليها من كؤوس المشاهدات والمواصلات، وطفحت في مجالس الأنس ومحاضرة القدس ضمائرهم مما أدرَّ عليهم من غيوث العلوم والمنازلات- نفثوا عن فضل مواجيدهم نفثة المصدور، وباحوا بسرهم بوح السكران المسرور، وتكلموا في علم التوحيد بلسان الذوق والإشارة لضيق ظروف العبارة"[(١)].

أما ابن الفارض فيشير إلى ما أشار إليه ابن عربي وغيره من كبار الصوفيين أنَّ الرمز هو لأهل الأذواق من الصوفية، ولكن هنا يفصح أكثر حيث يصرح بأنَّ تلك الأسرار لو باح بها الصوفي لأبيح دمه، كما حصل للحلاج (ت:٣٠٩هـ)؛ لأنَّ إباحة السرّ توجب ما لا يحمد عقباه يقول:

وعنّي بالتلويح يفهمُ ذائقٌ غنيٍّ عن التصريح للمتعنتِ

بها لم يبحْ دمه وفي الـ إشارة معنى ما العبارة حدّت[(٢)]

ويقول أحمد العلاوي:

وفي السرِّ أسرارٌ دقاقٌ لطيفة تباحُ دمانا جهرةً لو بها بحنا[(٣)]

أما نيكلسون فيرى أن اصطناع الصوفية للأسلوب الرمزي هو قناع: "يسترون به الأمور التي رغبوا في كتمانها، وهذه الرغبة طبيعة عند قوم يدَّعون أنهم خُصُّوا دون غيرهم بمعرفة الباطن، وفوق ذلك فإن التصريح البيِّن بما يعتقدون لعله أن يُهدد حريتهم بل حياتهم، فإن تركنا جانبًا كل هذه الدوافع، فالصوفية قد اصطنعوا الأسلوب الرمزي؛ لأنّهم لم يجدوا طريقًا

(١) المرجع السابق، ص: ٣٥١.

(٢) **ديوان ابن الفارض**، ص: ٤٦.

(٣) أحمد بن مصطفى بن مُحَمَّد العلوي الجزائري، (١٢٩١- ١٣٥٣هـ)، مولده ووفاته في مستغانم له كتب منها: "المنح القدوسية في التصوف"، و"مبادئ التأييد في الفقه والتوحيد"، وله ديوان مطبوع لترجمته. انظر "الأعلام"، ج١، ص: ٢٥٨.

آخر ممكنًا يترجمون به عن رياضتهم الصوفية، والعلم بخفايا عالم الغيب المجهول الذي ينكشف في رؤيا جذبية.. ليس في الطوق تِبيانه، دون اللجوء إلى صور ومشاهدات منتزعة من عالم الحس، وهذه الصور والأمثال- مع أنها ليست خالصة الصدق- تكشف عن معان وتُوحي بصور أعمق مما يبدو على ظاهره"[١]. ولعبد الكريم الجيلي:

مفاتيح أقفال الغيوب أتتك في خزائن أقوالي فهل أنت سامعُ

وها أنا ذا أخفي وأظهر تارة لرمز الهوى ما السِّر عندي ذائعُ

وإيَّاك أعني فاسمعي جارتي فما يصرّح إلا جاهل أو مخادع

فأنشي روايات إلى الحق أسندت وأضْربُ أمثالًا لما أنا واضع[٢]

فالشاعر يخفي ويظهر تارة، وما السرُّ عنده ذائع؟ ويستعمل النداء- إيَّاك أعني- وينشئ روايات ويضرب أمثالًا ليقيم علاقة تبادلية بين مشاعره ومجال اللغة محاولًا بذلك أن يخلق معادلة التوازن بين القيم الروحية وطاقات المتصوف ونزواته الأرضية، يعني: أن "القضية تأرجح بين قطبين: المطلق المتمثل في المتأمل، والواقع المتمثل في العياني"[٣]، واللغة مطيَّة لحسم هذا الموقف رغم ما يعتريها من قصور في بعض الأحيان؛ لأنها في طبيعتها لا تكترث لإثراء مضمون مُعين بقدر ما ترسخ لموضوعها بنية تسعى في تعميقها وإثرائها، وكلما اقتربت اللغة الشعرية من هذا الوعي الفني كلما حققت ما نفهمه اليوم من روح الشعر"[٤].

(١) **الصوفية في الإسلام**، نيكلسون، ص: ١٠٥.

(٢) خناتة، ابن هاشم، **الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي**، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور إبراهيم عبيد علوة، جامعة تلمسان، ١٩٩١، ص: ٤٠.

(٣) د. يوسف زيدان، **عبد القادر الجيلاني، القصائد الصوفية، المقالات الرمزية**، د. ط، د. ت، ص: ٧.

(٤) عفيف الدين التلمساني، **شرح مواقف النفري**، تحقيق ودراسة: جمال المرزوقي، وتصدير: عاطف العراقي، ط١، القاهرة، مركز المحروسة، ١٩٩٧.

وإذا كانت كتب التصوف حافلة بالاصطلاحات التي تواضع القوم على التحدث بها لكشف معانيهم لأنفسهم؛ كالرسالة القشيرية، واللّمع، وكشف المحجوب، واصطلاحات الصوفية لكل من ابن عربي والكاشاني، فللمصطلح كما للكلمة بعد لغوي وبعد آخر مزامن له يغور في أعماق الدلالة الشعرية، التي هي تحطيم للعلاقة الدلالية المألوفة، وتأسيس لبلاغة خاصة هي بلاغة النص؛ لذلك لم يعزف الشاعر أشعاره على أوتار قاموس الغزال والحبّ الحسي، ولكنه شحن الأوتار ذاتها بأحاسيسه المميزة، فاستحالت اللغة معه ينابيع من الرقة يغمر بها طيف حبيب خارق؛ فتسمو اللغة الحسية على أجنحة روحية إلى عالم يجرُّدها من ماديتها الزائلة، ويُكسبها من الخصائص ما هو مطلق وأزلي.

المرأة في الشعر الصوفي:

كثيرًا ما نجد المرأة حاضرة في الشعر الصوفي؛ فنجد تجربة المجنون مع ليلى تُعاد بلغة صوفية عرفانية، وذكر الشعراء الصوفيون غير ليلى من أسماء الحسان من النساء: كهند ودعد ورباب وسلمى ولبنى وسعدى، بل نجد قاموس العذريين متواجدًا بتوافر في الشعر الصوفي، وأنَّ الحب العذري لم يكن إلَّا إرهاصًا أوليًّا للحب الصوفي، وأنَّ الحب العذري مرتبط في أساسه بفكرة الحرمان وامتزاجها بالوازع الديني لدى النفوس العذرية، ولذلك- ومهما سما هذا الغزل في التعبير عن الحب- فإنَّه لا يرتقي إلى ما ارتقى إليه مفهوم الحب عند الصوفية، إذ أخذ أبعادًا عرفانية غنوصية ارتبطت بمفاهيم كونية وفلسفية ومعرفية كانت نتيجة امتزاج الحضارة الإسلامية بالحضارة التي سبقتها.

وبذلك يتميز الحب الصوفي "عن الحب العذري باعتبار دافعه، لا باعتبار معانيه وأساليبه؛ لأن الدارس لمعاني الحب وأساليبه في الاتجاهين يتجلى له تشاكل واضح بينهما؛ "لأن المحب في كلا الأمرين يُعبر عن عاطفة يفيض بها شعوره، ويلجأ في تصويرها إلى الألفاظ والصور الحسية للتعبير عما في وجدانه من الشوق ومظاهره؛ لذا كانت تتشابه طرق التعبير عن الحب والهيام في المتصوف من أمثال "رابعة العدوية" مع شعر المحبين من العذريين؛ لأن

الذي يعانيهم في كلا الحالتين إنسان"[١].

فهذه العدوية تقول:

إني جعلتك في الفؤاد محدثي وأبحت جسمي من أراد جلوسي

فالجسم مني للجليس مؤانس وحبيب قلبي في الفؤاد أنيسي

وهذا ابن الفارض يَهيم بالذات الإلهية ويصف لوعته وحرقته:

فعِندي لسُكري فاقَةٌ لإفاقَةٍ لَها كَبِدي لَولا الهَوى لم تُفتَّتِ

وَلَو أَنَّ ما بي بِالجِبالِ وَكانَ طُو رُ سِينا بها قبلَ التَجلِّي لدُكَّتِ

هَوى عَبرَةٌ نَمت بِهِ وجَوى نَمَت بِهِ حُرَقٌ أدوَاؤُها بِيَ أودَتِ

فَطُوفانُ نوحٍ عندَ نَوحي كَأَدمُعي وَإيقادُ نِيرانِ الخَليلِ كلَوعَتي

وهذا قيس بن ذريح[٢] يَهيم بلُبنى فيقول:

لَقَد عَذَّبتَني يا حُبَّ لُبنى فَقَطع إِمَّا بِمَوتٍ أَو حَياةِ

فَإِنَّ المِوتَ أَروَحُ مِن حَياةٍ نَدومُ عَلى التَباعُدِ وَالشَّتاتِ

وَقالَ الأَقرَبونَ: تَعَزَّ عَنها فَقُلتُ لَهُم: إِذَن حانَت وَفاتي

ويصف هيامه بها في قوله:

(١) هلال، مُحَمَّد غنيمي، **ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي**، مرجع سابق، ص ١٧٣، ١٧٤.

(٢) قَيس بن ذُرَيح [؟ ٦٨هـ، ؟ ٦٨٧ م] قيس بن ذريح بن سنة بن حذافة الكناني، شاعر من العشاق المتيمين، اشتهر بحب لبنى بنت الحباب الكعبية، وهو من شعراء العصر الأموي، ومن سكان المدينة، كان رضيعًا للحسين بن علي بن أبي طالب، أرضعته أم قيس، وأخباره مع لبنى كثيرة جدًّا، وشعره عالي الطبقة في التشبيب ووصف الشوق والحنين.

علَـقُ رَوحـي رَوحَهـا قَبـلَ خَلقِنـا وَمِـن بَعـدِ مـا كُنَّـا نِطافًـا وَفِي المهـدِ

وهذا مجنون ليلى[١] يصف هيامه بليلى وعذب عذابها:

أَحِـنُّ إلى لَيلى وَإِن شَـطَّتِ النَوى بِلَيلـى كَمـا حَـنَّ الـيَراعُ المثَقَّـبُ

يَقولـونَ: لَيلـى عَـذَّبَتكَ بِحُبِّهـا أَلا حَبَّـذا ذاكَ الحَبيـبُ المعَـذِّبُ

وكذلك قوله:

أَناخَ هَـوى لَيلـى بِـهِ فَأَذابَـهُ وَمَن ذا يُطيقُ الصبرَ عَن مَحمَلِ الحُبِّ

فَيَسـقيهِ كَـأسَ المـوتِ قَبـلَ أَوانِـهِ ويُـورِدَهُ قَبـلَ المِمـاتِ إلى الـتُّرَبِ

وباعتبار ذلك نستطيع القول بأنَّ مفهوم الحب عند التيارين مُتقارب؛ فالوازع الديني هو الذي أفرز النوعين معًا؛ فالأول كان نتيجة طبيعية للنفس المسلمة التي تشبعت بالقيم والمثل الإسلامية؛ فزهدت في الدنيا، وأيقنت أنَّ قنوات تصريف الطاقة الجنسية عند الإنسان يجب أن تخضع للقنوات الشرعية، وأنَّ المرأة يجب أن تنظر إليها من حيث هي روح لا من حيث هي جسد؛ لذلك كان العذري يبحث في المرأة عن جوهر السكن النَّفسي الذي افتقد إليه العربي قبل الإسلام، وذلك شأن الصوفي الذي عزف عن المتعة الآنية، وجدَّ من أجل البحث عن المتعة الباقية، فأيقن أنَّ حب الله والإخلاص له هو السبيل الأوحد إلى ذاك، فزهد في الدنيا وخلا بنفسه بحثًا عن المتعة السرمدية، حتى وصل الأمر بكثير من المتصوفة إلى ادعاء الوصول إلى المحبة إلى درجة الخلة بينه وبين الله:

(١) مَجنون لَيلى [؟ – ٦٨هـ ، ؟ ٦٨٧ م] قيس بن الملوح بن مزاحم العامري، شاعر غزل، من المتيمين، من أهل نجد، لم يكن مجنونًا، وإنما لقب بذلك لهيامه في حب ليلى بنت سعد التي نشأ معها إلى أن كبرت وحجبها أبوها؛ فهام على وجهه ينشد الأشعار، ويأنس بالوحوش، فيرى حينًا في الشام وحينًا في نجد وحينًا في الحجاز، إلى أن وجد ملقى بين أحجار وهو ميت، فحمل إلى أهله.

وصِـــــرْتُ مُوسَـــــى زَمَـــــانِي مـــــذ صـــــارَ بَعْضِـــــيَ علـــــي

وبذلك فصل المتصوفة بين ماهية الحب العذري وماهية الحب الصوفي؛ لأنَّ المتصوفة الأوائل كانوا يعتقدون أنَّ الحب الإنساني مرحلة أولى ولازمة للحب الصوفي، "وهذا ما كان يقصد إليه بعض المتصوفة على ما يحكيه المكي: قال بعض المريدين لأُستاذه: قد طولعت بشيء من المحبة، فقال: يا ابني، هل ابتلاك بمحبوب سواه، فآثرت عليه إياه؟ فقال: لا. فقال: فلا تطمع في المحبة، فإنَّه لا يُعطيها عبدًا حتى يبلوه"(١)، وكان ذلك ضربًا من القنوات التي ربطت بين العذري والحب الصوفي.

إنَّ الحب العُذري مرحلة لازمة وضرورية وتمهيدية لتذوق الحب الصوفي؛ لذلك كان المتصوفة في مجالسهم ومواعظهم يضربون الأمثال بالمحبين الذين تفانوا في الهيام بمحبوباتهم، حتى وصل بهم الهيام إلى درجة الذوبان في ذات المحبوب؛ على نحو ما وصف "الشبلي" حب المجنون في كثير من مجالسه، فكان يقول: "يا قوم، هذا مجنون "بني عامر" كان إذا سئل عن "ليلى" يقول: أنا ليلى، فكان يغيب بليلى في ليلى، ويغيب عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى، فكيف يدَّعي مَن يدَّعي محبته وهو صحيح مميِّز يرجع إلى معلوماته وحظوظه؛ فهيهات أنَّ له ذلك، ولم يرمذ في ذرة منه ولا زالت عنه صفة من أوصافه"(٢).

وهذا ما دعا عمر اليافي(٣) أنْ يجعل أقلَّ الحبِّ كحب المجنون لليلى:

(١) مُحَمَّد غنيمي هلال، **ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي**، مرجع سابق، ص ١٧٤.

(٢) هلال، مُحَمَّد غنيمي، **ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي**، مرجع سابق، ص١٧٥.

(٣) عمر اليافي، ١١٧٣، [١٢٣٣ هـ، ١٧٥٩ ١٨١٨م] عمر بن مُحَمَّد البكري اليافي، أبو الوفاء، قطب الدين، شاعر، له علم بفقه الحنفية والحديث والأدب، أصله من دمياط (بمصر)، ومولده بيافا، في فلسطين، أقام مدة في غزة، وتوفي بدمشق، له (ديوان شعر) ط، ورسائل، منها "قطع النزاع في الرد على من اعترض على العارف النابلسي في إباحة السماع".

ولـدينا كـن مثـل مجنـون ليلـى　　وبمـدح الصـفات كـن حسَّـانا

بل جنونه بعض جنون السهرودي:

أَظنّ مَجنونَ لَيلى　　ما جنَّ بَعضَ جُنوني

وكذلك أبو حامد الغزالي يرى ذلك في قوله[1]:

فمن قيس ليلى العامرية في الهوى　　ومـن قـيس لبـنى أو كثـيِّر عَـزة

إذا تليـت ذكـري فقابـل الـــ　　مجنـون ذكـري بالسـجود لحـرمتي

وأوجب كل منهم الوقف عندما　　وسـلم أن لا قصـة مثـل قصـتي

وابن الفارض في "تائيته" يتغنى بالجمال المطلق ويقول:

فكـل مليح حسـنه مـن جمالهـا　　معـار لـه بـل حسـن كـل مليحـة

بهـا قـيس لبـنى بـل كـل عاشـق　　كمجنـون ليلـى أو كثـير عـزة

فالحبُّ العذري الذي اتصف به المجنون لم يكن إلَّا ضربًا من الفناء الصوفي، فالذات المحبة لا تستشعر حلاوة الحب إلَّا إذا انصهرت في ذات المحبوب، وذابت فيه، ولذلك نخلص إلى أن ماهية الحب العذري كانت إرهاصًا، بل مرحلة جد متقدمة للحب الصوفي، وأن المتصوفة اقتدار بالمحبين العذريين في حبهم الإنساني ليؤسسوا للحب الصوفي.

إنَّ عرفانية ماهية الحب العذري عند كبار العذريين أمثال المجنون هي التي دفعت بالمتصوفة إلى توظيف رمز المرأة في إبداعهم وخطابهم، فأعطوه طابعًا صوفيًّا محضًا، إذ "لم ينشأ التركيب الثيوصوفي لرمز المرأة في شعر الصوفية من فراغ خالص ذلك أنَّنا نجد لهذا الرمز

(١) الموسوعة الشعرية حيث ذكر أن للغزالي عشر قصائد بلغ عدد أبياتها (٥١٢) بيتًا، وهذا البيت من "تائيته"، والبالغ عددها ٣٤٣ بيتًا.

المرأة الذي بدا ذا طابع غنوصي، جذورًا بعيدة تتصل بأصول ميثيولوجية قديمة، وبإرهاصات الغزل العذري الذي نسجت حول أخبار وحكايات وأشعار تناقلها الرواد حتى ذاعت في بعض العواصم الإسلامية"(١).

وباعتبار ذلك أضحى رمز المرأة من الدعائم الفنية التي يقوم عليها النص الصوفي، وأصبح معادلًا موضوعيًّا للحب الإلهي، وهكذا دخل رمز المرأة إلى عالم التصوُّف الرحب، وأصبح علامة تعبر عن عرفانية تحمل أبعادًا علوية عند المتصوف في وجده بين العلو المتجلي والصورة التي تجلى فيها.

وبذلك وضع اللامرئي والمرئي والروحي والفيزيائي في تجانس وانسجام، فتجلى من خلاله المحبوب المقدس؛ فأقام رمز المرأة بانتقاله من العذرية إلى الصوفية "علائق بين وحدات مترابطة تفضي كل منها إلى الآخر، فالحب الذي يوجد بين الفيزيائي والروحي، يحيل إلى التجلي الإلهي يُفضي بدوره إلى المشاهدة التي ترتبط بالإبداع الخيالي أوثق ارتباط، ومن خلال هذه الوحدات المتشابكة يطل الجوهر الأنثوي وتبرز المرأة بوصفها رمزًا على الله المتجلي في شكل محسوس وصورة فيزيائية"(٢).

فعبر رمز المرأة عن الحب الإلهي في لغة وجدانية إنسانية مستوحاة من شعر العذريين الكبار، وبذلك أشار الصوفية من خلال رمز المرأة إلى الحكمة العرفانية والوجد الصوفي في مظهريه؛ الإنساني والإلهي، فأخذت المرأة بوصفها مجازًا لجمال أكثر ديمومة وكلية تحمل في جوهرها طابعًا علويًّا يتجلى من خلاله ما يُعانيه في رؤيته للكون التي يتجاذبها قطبا "التأثير والقابلية"، و"الفعل والانفعال".

استخدم شعراء الصوفية الغزل العذري بما يحويه من ألفاظ ومعان ومصطلحات، بل مرورًا بالحالة النفسية والمعاناة؛ فالحب العذري تكرار للتجربة الصوفية، كما ورد في هذا

(١) نصر، عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية** (١٩٨٣م)، ط٣، دار الأندلس، لبنان، ص ١٣٨.
(٢) **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص١٤٢.

البحث لما بين العذريين والصوفيين من أوجه التلاقي مع اختلاف المقاصد في كلٍّ.

والناظر في الشعر الصوفي يجد مصطلح الغزل العذري ومعجمه اللفظي- إن جاز التعبير- في الشعر الصوفي متواجدًا ومتناثرًا بشكل ملحوظ كما أسلفت، بل أسماء العذريين تمثلها الصوفيون، وتقمصوا شخصياتهم، وربما ظن القارئ إذا ما نظر في قصيدة صوفية غزلية دون أن يعرف أن صاحبها صوفي لقال: هي من الشعر العذري لما بين الفريقين من تشابه في ظاهر اللفظ، ولكن الدراسات المتمعنة والمقارنة في الشعر الصوفي، والتي عقدها النقاد بين العذريين والصوفيين لاحظوا أنَّ هناك لفظًا مشتركًا بينهما، ولكنه عند الصوفية تحول إلى مصطلح تعارفوا عليه، وأضيف إلى المصطلحات والمعاجم الصوفية، ومن هنا تعتبر الأشعار الصوفية الغزلية من موضوعات التقليد للشعر العذري من حيث استخدام ألفاظ العذريين؛ لأنها في هذا الفن لم تجد ما يناسبها من ألفاظ اللغة العربية ما يناسبها سوى ألفاظ العذريين، ولم يستطع الصوفيون ابتكار لغة يُعبروا فيها عن مشاعرهم الحبية أفضل من ألفاظ العذريين.

وللوصول لحالة الإدهاش في الشعر الصوفي وتذوقه لا بد للمتلقي والباحث أن يدرب نفسه على تناول هذا الشعر، ويعرف تأويله وقيمة انزياحات ألفاظه عن المعنى الظاهر إلى المعنى المسكون في وجدان الشاعر من معان لا يصل إليها إلا من خلال الوصول إلى المعنى المبطون، وأن يكون على دراية بالتأويل وفقه المصطلحات التي توافقوا عليها.

التوصيات: الشعر الصوفي شعر فَرض نفسه على أغراض الشعر العربي، وهو يمثل الجانب الروحي فيه، فعلينا كدارسين أن نلج هذا الشعر وندرسه لنكمل حلقات الشعر الديني والروحي، وليكن له دور في الدراسات الأدبية كغيره من أغراض الشعر، كما نجده في الدراسات الأدبية في الغرب والشرق، فلا تبقى تلك المؤلفات والدواوين قابعة على رفوف المكتبات دون دراسة وبحث وتدريس.

النتائج والخاتمة

إن غموض الشعر الصوفي ورمزيته رمزية عرفانية، ولا يمكن الانحياز بالتعبير الشعري والنأي به عن التجربة الصوفية؛ لأنهما في نهاية المطاف يحيلان على تلاحم البنية الشعرية برمزها العرفاني والتجربة الصوفية لما بينهما من علاقة متينة بين الشاعر والتجلي الإلهي عليه.

المرأة والخمرة والغزل في الشعر الصوفي ورثه شعراء الصوفية من شعراء الغزل والخمرة، وأسقطوا عليها رمزيتهم، وألبسوها أحوالهم وأذواقهم؛ فاتفقوا في اللفظ، واختلفوا في المعنى والقصد؛ فشكوا مثلهم تباريح الهوى وألم الفراق والتعلق بالمحبوب ومداومة ذكره، والتفجُّع والخوف من العذال وما يصيبهم من ألم النوى كما وصفوا الخمرة وآلاتها وساقيها ومجالسها ومتعلقاتها محيلين ذلك كله إلى معان عرفانية، فالمرأة عندهم مظهر للتجلي الجمالي، ومكمن للأسرار، والخمرة والسكر غيبة عما سوى الله من آثار التجلي العرفاني الذي يطرأ على قلوبهم.

كل هذا جعل الشعر الصوفي منزاحًا عن المعاني التي وضعت له الألفاظ، ولا بد من تأويل نصوصهم للوصول إلى تلك التجليات العرفانية التي عبروا عنها خلال تجربتهما الصوفية.

- الشعر الصوفي شعر غامض، ويحتاج إلى تأويل
- لا يأخذ المتلقي ألفاظ الشعر الصوفي على ظاهرها، بل عليه أن يعدل إلى المعنى المراد من قوالب ألفاظه.
- التأويل الدلالي لا يستند لأية قواعد أو معايير، إنه يتعامل مع النص بطريقة براغماتية.
- انزياح الشعر الصوفي عن المعنى الظاهر للفظ المتعارف عليه في اللغة إلى المعنى الباطن في النص قد يؤدي إلى فهم ما وراء العبارة الصوفية وإيحاءاتها لما وراء اللفظ.

• الشعر عامة لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبًا"، والشعرية هي علم الأسلوب الشعري.

• هناك علاقة بين الشاعر والصوفي، فكلاهما يُقيم منهجه على الإلهام في حالات ذهول عن الذات.

• الشعر الصوفي على ما فيه من غموض إلا أنه يبقى شعرًا وجدانيًّا، يمكن أن يتفاعل المتلقي معه، ويقرأه على أنه شعر إنساني تسمو به النفس، وتصل به إلى متعة التلقي، وتدخل أعماقه، اللهم إلا تلك التي تبحث في قضايا فلسفية، كالحقيقة المحمدية، ووحدة الوجود، وشعر المقامات فهو شعر يميل إلى الفلسفة أكثر منه وجدانيًّا إنسانيًّا.

المصادر والمراجع

– ابن الفارض، أبو حفص عمر بن أبي الحسن، **الديوان**، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت، ١٩٦٢.

– النابلسي، عبد الغني، **شرح ديوان ابن الفارض**، ج١، دار التراث– بيروت، ج١.

– ابن خلدون، عبد الرحمن، **المقدمة**، ج٢، الجزائر، الدار التونسية للنشر والتوزيع، المؤسسة الوطنية للكتاب.

– ابن عربي، محيي الدين، **ترجمان الأشواق**، بيروت، دار صادر، ١٩٩٢.

– ابن عربي، محيي الدين، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، بيروت، ١٣١٢هـ.

– أبو زيد، نصر حامد، **مفهوم النص– دراسة في علوم القرآن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، الفصل الخامس (التفسير والتأويل).

– إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية**.

– أدونيس، أحمد سعيد، **الشعرية العربية**، لبنان، بيروت، دار الآداب، ط١، ٩٨٥م.

– الأغشم، عبد الأمير.

– أفلاطون، محاورة **فايدروس**. ترجمة وتقديم، د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف، ط ١٩٦٩.

– إمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ط١، ٢٠٠٠.

– إيزولي، رضوان مُحَّد سعيد، **الشاغوري شاعر التصوف في القرن العشرين**، دمشق، ٢٠٠٠م.

- إيزولي، رضوان مُحَمَّد سعيد، **الأصالة والإبداع في شعر عبد الغني النابلسي**، رسالة دكتوراه، جامعة UKM,2007.

- بدوي، عبد الرحمن. **أفلاطون**، ط ٤، ١٩٦٤.

- برتو إيكو: **شعرية الأثر المفتوح**، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، مجلة نوافذ، جدة، النادي الأدبي، ع ٦/ ١٩.

- بلعلي، آمنة، **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية**، منشورات الاختلاف، (٢٠٠٢). ط١.

- بلعلي، آمنة، **الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى السابع الهجريين**، دمشق، موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت HTTP://WWW.AWU-DAM.ORG، ٢٠١٠م.

- بول ريكور، **فلسفة الإرادة الإنسان الخطأ**، ترجمة عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.

- التلمساني، عفيف الدين، **شرح مواقف النفري**، ط ١، تحقيق ودراسة جمال المرزوقي، وتصدير عاطف العراقي، المحروسة، القاهرة ١٩٩٧.

- جاك دريدا، **ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب**، إشراف مُحَمَّد شوقي الزين، بيروت، دار الفارابي، ط١، ٢٠١١.

- الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**.

- الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**.

- الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي**، نهضة مصر، القاهرة.

- جودة، عاطف نصر، **الرمز الشعري عند الصوفي**، بيروت، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣.

– الجيلي، عبد الكريم: **قصيدة النادرات العينية**، تحقيق يوسف زيدان، بيروت، دار الجيل.

– الجيلي، عبد الكريم، **الإنسان الكامل في الأواخر والأوائل**، ط١٣٨٣– ١٩٦٣، ج١.

– الحكيم، سعاد، ابن عربي ومولد لغة جديدة.

– الحلاج، أبو منصور، **الديوان**، ويليه **أخباره وطواسينه**، جمعه وقدَّم له الدكتور سعدي صناوي، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

– حمر العين، خيرة، **الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل**، مجلة الخطاب، الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع ٦، ٢٠١٠.

– الخال، إبراهيم. **الغزالي**، مجلة الأقلام، السنة الأولى، ١٩٦٥، ج١٠.

– خضر، ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ط ١، الأردن، دار الشروق، عمان، (١٩٩٧).

– الخطيب، إبراهيم. "**حول كتاب القارئ المغترب**"، مجلة الآفاق، ع٦، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، (١٩٨٧).

– زيدان، يوسف، **ديوان عبد القادر الجيلاني**.

– زيدان، يوسف، **عبد القادر الجيلاني، القصائد الصوفية، المقالات الرمزية**، د. ط، د. ت.

– زيعور، علي، **الكرامة الصوفية الأسطورة والحلم**، دار الأندلس.

– سعداني، سليم، **الانزياح في الشعر الصوفي**، رسالة ماجستير، نوقشت في ٢٠١٠، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات.

– عباس، قاسم مُحَمَّد، **الحلاج؛ الأعمال الكاملة**، ط١، رياض الريس للكتاب والنشر، مصر، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٢.

– عطا، سامي، مؤسسة الحوار المتمدن

HTTP://WWW.AHEWAR.ORG/DEBAT/SHOW.ART.ASP?AID=396377 .

– عفيف الدين التلمساني، **شرح مواقف النفري**، تحقيق ودراسة: جمال المرزوقي، وتصدير عاطف العراقي، ط١، القاهرة، مركز المحروسة، ١٩٩٧.

– عودة، أمين يوسف، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية**، رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، ١٩٩٥م.

– الكاشاني، **معجم اصطلاحات الصوفية**.

– كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، JEAN COHENK STRUCTUR DU LANGAGE POETIQUE ترجمة: مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٨٦.

– **مصطلح الجمال عند المتصوفة**، ج١

– **الموسوعة الشعرية**، حيث ذكر أن للغزالي عشر قصائد بلغ عدد أبياتها ٥١٢ بيتًا، وهذا البيت من "تائيته"، والبالغ عددها ٣٤٣ بيتًا.

– النابلسي، عبد الغني بن إسماعيل، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، دار الطباعة الباهرة، ١٢٧٠هـ، بولاق، مصر، الناشر عبد الوكيل الدروبي.

– ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى**.

– نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ط٣، ١٩٨٣ م، دار الأندلس، لبنان.

– النفري، مُحَمَّد بن عبد الجبار، **كتاب المواقف والمخاطبات**، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م.

– النفري، مُحَمَّد بن عبد الجبار، **كتاب المواقف والمخاطبات**، تحقيق: أرثر أربري، تقديم عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٨٥).

– نيكلسون، رينونالد، **الصوفية في الإسلامي** وتاريخه، ترجمة: أبو العلاء عفيفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٣٦٦هـ، ١٩٤٧م.

– هاملتون، روستيريفور، (١٩٦٣)، **الشعر والتأمل**، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة.

– هلال، مُحَمَّد غنيمي، **ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي**.

– الورقي، السعيد، **لغة الشعر العربي، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، دار النهضة العربية.

– اليافي، عمر، **ديوان اليافي**، بيروت، المطبعة العلمية، ١٣١١هـ.

– اليافي، عمر، **ديوان اليافي**، د. ط، د. ت، دمشق، مكتبة عبد الوكيل الدروبي.

– اليافي، عمر، رسائل، منها (**قطع النزاع في الرد على من اعترض على العارف النابلسي في إباحة السماع**).

- CONCISE ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. ROUTLEDGE LONDON AND NEW YORK 2000,P348

- THE CAMBRIDGE DICTIONARY OF PHILOSOPHY SECOND EDITION GENERAL EDITOR ROBERT AUDI. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1999, P377