مجلة أبوليوس
المجلد 09 العدد 01 – جانفي 2022
الصفحات: 122- 137

التجربة الشّعرية الصوفيّة:
من التشكيل اللغوي الإبداعي إلى التماهي الروحاني

The Sufi Poetic Experience / From Creative Linguistic Formation to Spiritual Osmosis

د. زينب خضراوي*
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1 (الجزائر)، zinebkhadraoui17@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/8/18 تاريخ القبول: 2021/11/20 تاريخ النشر: 2022/01/31

ملخص البحث:

لا يروم هذا المقال تفصيل القول في الآراء والنظريات التي عالجت التنظير للتجربة الشعرية، ولا يهدف الوقوف على نشأة المصطلح الصوفي وتطوره، بقدر ما يحاول توضيح حقيقة التجربة الشعرية الصوفية، بدءا من تمظهرها اللغوي وما تكتنزه من خصوصية رمزية متأرجحة بين البوح والصمت، وانتهاء بفلسفتها الروحانية وما تعبر عنه من اتصال بالحضرة الالهية. ولتحقيق الهدف المرجو من هذا المقال كان لزاما علينا الوقوف على المعنى الذي تعبر عنه التجربة الشعرية بوصفها تشكلا ابداعيا، وما تكتنزه التجربة الصوفية بوصفها معرفة روحانية، وبعدها كانت الموائمة بين التجربتين في نسق واحد، وقد توصلنا إلى أن المتصوفة استطاعوا من خلال تجاربهم الشعرية أن يؤسسوا لعالمهم الروحي الذي أرادو الوصول إليه، لكن لا يجب النظر للإشكالية المطروحة في فكرهم بمعزل عن بنيتها المعرفية والفكرية والجمالية التي أنتجتها.

الكلمات المفتاحية: التجربة؛ الشعرية؛ الصوفية؛ التشكيل اللغوي.

Abstract:

This article does not intend to elaborate on the opinions and theories that dealt with theorizing the poetic experience. Also, it does not aim to identify the origin and development of the mystical term. Instead, this article tries to clarify the reality of the mystical poetic experience, starting from its linguistic manifestation and its symbolic specificity, oscillating between revelation and silence, ending in spiritual philosophy that dives into the Divine Almighty.

To achieve the desired goal of this article, we had to find out what the poetic experience expresses as a creative form. Then, what Sufism encloses as spiritual knowledge, and the toning between the two experiences within a same framework. We realized that the Sufis, through their poetic experiences, were able to establish their spiritual world that they longed to. However, their persistent problematic should be echoed from its cognitive, intellectual and aesthetic structure that produced it.

Keywords: Experience; poetry; mysticism; linguistic formation.

* المؤلّف المراسل

مقدمة:

لعلنا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا بأن النمو الثقافي الذي شهدته الإنسانية منذ بدايات القرن التاسع عشر أدى إلى نشأة فروع عدة لعلوم إنسانية جديدة كعلم النفس وعلم الاجتماع، وتنوعت أساليب دراسة هذه الفروع، واستتبع هذا التحام معقد بين مجموعات النشاط والمعارف الإنسانية في تكوين نظريات حديثة في الجمال والإحساس به، تمثل في بعض مظاهره في تداخل المصطلحات الفنية والعلمية، مما يؤثر في النتاج الأدبي بشكل مباشر ويخلق مشكل فهم النوع الأدبي، وترتب على هذا أن تعددت الدلالات الهامشية لهذه المصطلحات واختلطت حتى تحولت لما يشبه الفوضى النقدية[1] "الأمر الذي يحتم على من يتصدى لموضوع جمالي فني أن يحدد من البداية مصطلحاته الفنية بصورة مركزة حتى يستبعد كل ما يمكن أن تثيره مصطلحاته هذه من دلالة هامشية أخرى ارتبطت بالمصطلح من قبل"[2].

1- التجربة الشعرية بوصفها تشكلا لغويا إبداعيا:

لقد حاول الكثير من المنشغلين بصناعة الأدب والبلاغة والنقد منذ القديم إلى يومنا تأطير الشعر تحت مفهوم يعرف به، ويجلو ضبابيته، إلا أنهم لم يتوصلوا إلى تعريف نهائي جامع مانع، بل كانت كل الجهود والدراسات عبارة عن محاولات موفقة حينا وفاشلة أحايين أخرى[3] "فمنهم من غلب القالب على المضمون ومنهم من عكس هذا الرأي، ومنهم من وقف بين الأمرين، ومنهم من كان غامضا بحيث زاد تعريفه غموضا، ومنهم من جعل الشعر روحا أثيرية أو لغة خالة، أو إلهاما روحيا"[4].

لكن بالرغم من هذه الاختلافات في الآراء والتعدد في التعاريف نقول إنها جميعا تتفق على أنها تجربة إنسانية تأخذ طريقها إلى الآخرين في شكل لغوي، مما يجعل من النص الشعري – نواة التجربة – حلقة وصل بين المبدع والمتلقي إلاّ أن اللغة في وصفها للنتاج الفني تتحرك بذاتها المبدعة واصفة محللة بشاعرية تصل أحيانا إلى تغير المركز في الهدف فتكون ذاتها في ألفاظها مركزا أكثر من الموضوع المحلل، وهذا الإشكال أثر في فهم التجربة الشعرية[5] التي تعد نواة هذا الإبداع، مما يجعل التساؤل عما يعبر عنه النص ضرب من الجهد العقيم، مادامت المضامين – نواة التجربة – تحدد بفعل القراء، وهذا ما ذهب إليه أيزر حين قال: "إن معنى النص لا يتشكل بذاته فقط، فلابد من عمل القارئ في المادة النصية لينتج معنى"[6].

إن هذه الاستجابة الجمالية التي تنشأ من خلال الجدلية القائمة بين النص والقارئ هي ما يمكن أن نضع في إطاره تصورا فنيا للتجربة الشعرية، ومن ثمة علينا أن نقبل كل تجربة شعرية باعتبارها بصمة متفردة وقائمة بذاتها، وأن لكل قارئ الحق في تشكيل مفهوم خاص بالتجربة الشعرية المقروءة انطلاقا من رؤيته وثقافته ومختزناته المعرفية والفكرية القابعة في ذهنه[7].

وبما أن الفرد يعيش التجربة ويسعى لإيصالها للآخرين قصيدة فلا شك أن مضمونها الإنساني سيكون متفاوتا بين فرد وآخر، وهو ما أشار إليه غنيمي هلال حين اعتبر أن التجربة الشعرية وإن كانت في أساسها تجربة عاطفية شعورية فإنها لا تقتصر على الذات المبدعة "بل هي إنسانية بطبيعتها: إذ أن جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها، وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية، وإلاّ ندت عن حدود الأدب والشعر، وهو يراها بفكره ويتأملها، ويحولها إلى مادة تعبيرية عن جهاد وعمل ومثابرة، لا عن مجرد استسلام للخيال والأحلام"[8]، ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان

"الأفكار والخواطر المجردة، وهذه في طبيعتها شعرية، ثم العملية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف"[9].

ومهما يكن من أمر استغراق الشاعر في توضيح تجربته الشعرية، ومهما يكن من أمر العادات المصاحبة لهذا التوضيح فإنه يقبل على إيداع أثره الفني وهو على وعي كامل بما يقوم به، لأن الوعي شرط أساسي في تحقيق التجربة[10]، والقول باستغراق الشاعر في توضيح تجربته وهو على وعي كامل بما يقوم به لا ينبغي أن يفهم بمنظور الحقائق العلمية ككليات عامة يتحقق يقينها بالاختيارات المادية المحسوسة؛ لأن هذا الجانب الفكري في التجربة الشعرية يخضع إلى لون آخر من الصدق، هو الصدق الفني[11].

إن التواؤم الحاصل بين التجربة الشعرية والصدق الفني يعني فيما يعنيه أن يرتبط الشاعر بتجربته ارتباطا وجدانيا يوحي بمدى تفاعله معها وتوحده بها عقليا وشعوريا، فيخلص لها، وذلك بأن يصور ما يجده في نفسه تصويرا صادقا ينم عن مدة الانفعال، وعمق الشعور واتساع مداه، مما يترك أثره في نفس المتلقي، فيكون أثره الفني صدى لما في نفسه، وتصويرا لمكنون فكره، وليس حذلقة لغوية أو براعة فكرية يتشدق بها كل من تسعفه حيلته على رصف القول وسبك الكلم، واستعراض الحلى اللفظية التي قد تطرب الأذن ولا تثير الوجدان[12].

ولما كان مدار الأمر على ما أشرنا من أن الصدق هو محور التجربة الشعرية، فإن هذه الرؤية تجعلنا نقف أمام سؤال يطرح نفسه بإلحاح؛ هل هذه المعاناة المقترنة بتجربة الشاعر معاناة حقيقية معاشة ؟ أم أنها من نسيج خياله؟

الواقع أن كثيرا من النقاد يجمعون على أنه ليس من الضروري أن تقع هذه التجربة في حياة الشاعر نفسه أو أن تكون ممارسة واقعية، وهذا ما يؤكده غنيمي هلال حينما يؤكد أنه ليس من الضروري "أن يكون الشاعر قد عاش التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبت في نفسه حمياها، ولابد أن تعينه دقة الملاحظة، وقوة الذاكرة، وسعة الخيال، وعمق التفكير حتى يخلق هذه التجربة التي تصورها عن قرب على حين لم يخض غمارها بنفسه"[13].

إن صدق التجربة – مثلما سبق وأشرنا، وكما يؤكده غنيمي هلال – لا يعني بالضرورة مطابقتها للواقع – كما هو الحال في التجارب العلمية – إنما الصدق فيها أن تكون مطابقة لوجدان الشاعر وموضحة عاكسة لحقيقة مشاعره وتصوراته ورؤاه[14].

ومن زاوية النظر هذه، اختلاف العلم عن الفن فالأثر الفني – أيا كان نوعه – ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية، وإنما هو نتيجة ما في الفنان من ذاتيته وفرديته، وهما المظهران الواضحان في الإنتاج الفني[15].

هذا، ونشير، إلى أن القول بالذاتية في التجربة الشعرية يكشف عن جانبين أولهما: أن التجربة الشعرية وإن كانت تصور من ذات واحدة إلا أنها تهدف إلى إشراك أكبر عدد من الأفراد، وثانيهما: أن هذه الذاتية لا يمكنها أن تحقق الموضوعية الفنية الحقة إلاّ إذا توغل الشاعر في الانسانية ترقد في أعماقه[16]، ومن هنا فإن الذاتية في الأثر الفني تنتهي "إلى محور الفروق والتضاد بين الأفراد، لأن

استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء اكتشاف للإنسانية الكامنة في كل فرد منا"[17].

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أننا لا نستطيع أن نخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها هين قليل القيمة، لأن القيمة الفنية للتجربة لا تتحدد بموضوعها؛ بقدر ما تتحدد بقدرة الشاعر التصويرية في نقل هذه المشاهد اليومية مشاهدا تخيلية، وبالتالي فلا وجود لمواضيع شعرية بطبيعتها وأخرى خارجة عن نطاق الشعر[18].

إن أهمية التجربة- من زاوية النظر هذه- لا تحددها قيمة الموضوعات الخارجية؛ بقدر ما تتحدد بقدرة الشاعر على النفاذ داخلها ورؤيتها في كليتها وهو ما يحقق لها قيمتها ومكانتها ، وهو ما يؤكده كروتشه حين قال "وبنفاذه إلى الأشياء في ضوء الكلي يحدد لها قيمتها ومكانها في الوقت نفسه"[19].

ولما كان الحال على ما أشرنا إليه، فالتجربة الشعرية إذا تجربة فنية، مدارها عالم مستقل قائم بذاته، وهي تعنى بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة في القصيدة الشعرية أما مكونات هذه التجربة وخصائصها فهو موضوع اللغة الشعرية[20]. التي تتميز عن غيرها بالاستعمال الخاص، إذ ينحرف المبدع بلغته قليلا أو كثيرا عن الاستعمال الوظيفي المعياري للغة، ويخرج بها عن دوائر المواصفة بطريقته الخاصة في المعالجة[21]، فالشعر بمعنى ما "هو جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله، إن الأثر الشعري مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبر عنها، فما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه، هو أحد مجالات الشعر، ويصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة"[22] وبنياتها التركيبية.

لا عجب، إذا، أن أول ميزة تمتاز بها اللغة الشعرية هو عدولها عن النظام اللغوي، بكل مستوياته، وإذا كانت اللغة العادية تحترم القواعد والسنن على المستويات المختلفة النحوية والصوتية والصرفية والدلالية وتلتزم بها، فإن اللغة الشعرية تتجاوز هذه القواعد، مكونة بذلك نظاما خاصا بها، إيمانا منها أن استخدام اللغة في صورتها القياسية استخدام محدود لا يفي بمتطلبات الفن الشعري[23]، "ومن هنا كان احتياج المبدع إلى إحداث نوع من الفوضى في هذه العلاقات اللغوية، وتحطيم ذلك التعسّف القائم في الربط بين اللفظة ومدلولها، وتلك الفوضى المستحدثة تتحول لتخلق نظاما جديدا يطلق عليه كلمة المجاز"[24].

وعلى هذا النحو، فالشاعر إذا مجبر على أن يثور على النظم اللغوية المتواضع عليها، ويحل محلها نظما أخرى لكي يتحقق له الإبداع، فالشعر لا يوجد إلاّ إذا تم تحطيم النسق اللغوي، وتكسير قواعده، وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام[25]، ومن هنا، ستكون اللغة الشعرية بلا شك إيحائية لا إيضاحية؛ لأنها أكبر من أن تكون وسيلة للنقل أو التفاهم، بل هي وسيلة استبطان واكتشاف، لأن غايتها الأولى – مثلما يقول أدونيس – تثير وتحرك وتحفز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، إنها تهامسنا لكي نصير أكثر مما تهامسنا لكن نتلقّن، إنها تيار تحولات يغمرنا بإيقاعه وإيحائه المتسائل[26].

ولا نبالغ إذا قلنا إن الشاعر وهو يؤلف لغته الشعرية ويؤسس معمار قصيدته، يجب أن يكون على درجة كبيرة من الوعي الفني، لأنه يعطي لكل كلمة في النص دورها الوظيفي، ومكانها الطبيعي لأن الكلمة في النص الشعري إن لم تؤدِّ دورها في إثراء المعنى وخلق إيحاءات دلالية جديدة تصبح من معوقات تنامي

الدلالية التي هي من أخص خصائص اللغة الشعرية[27].

لذلك فالشاعر وهو يعايش التجربة ويعاني مخاض التعبير عنها يستنجد بكل ما من شأنه أن يوسع طاقات اللغة ويضاعف قدرتها على التعبير لتتشكل تشكيلا فنيا خاصا، إذ لا يمكن للعمل الأدبي أن يدخل تخوم الشعرية إلاّ إذا تخلت الألفاظ والتراكيب على مدلولاتها الأصلية، ويصبح العمل الأدبي مشروعا لاحتمالات متعددة، لا يحكمها إلاّ قانون النص الذي أطلقها[28]. وهنا، يفتح المعنى المتواري خلف تعرجات النص المجال واسعا أمام المتلقي للإسهام في إكمال النص وتشكيل حقوله الدلالية توقا منه إلى كشف العلاقات الظاهرة والخفية للظفر بما اكتنزه النص الشعري من دلالة[29].

ومن كل ما سبق الإشارة إليه يمكننا أن نخلص إلى القول بأن التجربة في حصيلة الاستخدام الفردي الخاص للغة عبر الإبداع وهي الخصوصية التي تقابلها من ناحية أخرى خصوصية القراءة وذاتيتها "فكما أن تجربة الذات الشعرية تجربة خاصة تبدأ من خصوصية استخدام اللغة وتشكيلها للمجموع الشعري، وصورها البلاغية وجرسها الموسيقي وبنيتها الفكرية، كذلك فإن القراءة لابد أن تتصف بخصوصية القارئ الذي يتعامل مع التجربة الشعرية على طريقته الخاصة التي تحكمها ثقافته الفردية ليحدد منها وبها سمات هذه التجربة"[30].

2- التجربة الصوفية بوصفها معرفة روحانية

تعدّ كلمة تصوف من أهم المقولات التي لم يفصل التراث في معناها، ولم يتوقف عن الخوض في محاولة تحديد دلالتها نظرا لحساسية معناها ذي الطابع الإشكالي المتلبس بمفاهيم متعددة، وبمتابعة ما هو موجود في بعض المصادر اللغوية وأشهر المصنفات الصوفية التي أشارت إلى مسألة اشتقاق مصطلح الصوفية أنها ذهبت مذاهب شتى، فالبعض نسب ذلك مرة إلى الصوف لأن بعض الزهاد تميزوا بهذا اللباس دون غيره، وتارة ينسبونها إلى الصّفّة، وتارة أخرى إلى الصفاء أو الصوفانة وغيرها من الألفاظ الأخرى المرشحة لتكون أصلا لكلمة صوفي[31].

والملاحظ على هذه الترشيحات أنها لم تبحث في أصل اشتقاق كلمة تصوف، بل اتجهت إلى تحديد معناه أو الجماعة التي ارتبطت بها، ولعل مرد هذا الإخفاق المعرفي هو أن كلمة تصوف من الكلمات الغامضة متعددة التعريفات والمفاهيم، وهو ما أكد عليه القشيري بقوله: " فقول من قال إنه من الصوف، وتصوف إذا لبس الصوف، كما يقال تقمص إذا لبس القميص فذلك وجه، ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف، ومن قال أنهم منسوبون إلى مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم فبالنسبة للصفة لا تجيء على نحو الصوفي، ومن قال إنه من الصفاء فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد عن مقتضى اللغة، وقول إنه مشتق من الصّف، فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم من حيث المحاضرة مع الله تعالى فمعنى صحيح، ولكن في اللغة لا تقتضي هذه النسبة إلى الصف، ثم إن هذه الطائفة أشهر من أن تحتاج في لغتهم إلى قياس لفظي واستحقاق واشتقاق"[32].

وبمناقشة هذه الترشيحات يتضح أن أغلب الألفاظ التي جاءت بها لتكون أصلا اشتقاقيا للصوفي والصوفية ولا تتفق وقواعد الاشتقاق الصرفي في اللغة العربية[33]، وهو ما أكد عليه القشيري حين أخرجه من دائرة القياس والاشتقاق واعتبره لقب من

الألقاب بقوله: "وليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس واشتقاق والأظهر فيه أنه كاللقب"[34].

وإذا ما تركنا الترشيحات اللغوية للأصل الاشتقاقي المختلف فيها جانبا، وعرضنا للبحث في ماهية التصوف، فإن هذه الأخيرة تنفتح على زوايا نظر متعددة؛ لأنه من العسير بما كان أن يحاول المرء تصور مفهوم محدود، وتعريف جامع للظواهر الاجتماعية والحركات الفكرية، ويزداد التعقيد تجذرا إذا كان المقصود موضوعا متحركا متداخلا، تنبني حقيقته على مقامات وأحوال، لذلك فقد تعددت تعاريف التصوف وتباينت الآراء والمواقف فيه، حتى وصلت إلى حد التصادم في بعض المراحل[35].

إن هذا التعدد والتباين في الآراء والمواقف أمر طبيعي يؤكد الطبيعة المتحركة والضبابية التي تأبى التحديد والتعيين وتستعصي على الملاحقة والتقييد، فأغلب الذين حاولوا تعريف التصوف أثبتوا أنه حالة فردية ذوقية غير متطابقة ولا متشابهة عند من وصفوها[36] "وهي بهذا الاعتبار لا تخضع للتعريف المنطقي الذي يراد له أن يكون جامعا مانعا، بل تبدو التجارب الصوفية وكأنها جزر منعزلة ليس بينها رابط بسبب أنها تجربة للإنسان المتفرد"[37]، الساعي للتصفية الروحية الخالصة والراغب في التواصل مع الذات العلية بعد الانفلات من قيود الذات[38]، فالغاية عند المتصوفة حقيقة لا يمكن وصفها ويمتنع إدراكها أو التعبير عنها بالمدارك والأساليب العادية، فلا الفلسفة ولا العقل قادران على أن يحيطا بمفاهيمها بل بصيرة القلب من يكشفها، وعليه، فالأمر "يتطلب تجربة روحانية، لا صلة لها بالمناهج الفكرية أو العقلية، وهي تجربة إن سلكها المريد في بحثه عن الحقيقة المذكورة يهتدي بنور داخلي، يزداد كلما تحرر تعلقه بهذا العالم، وكلما صقل مرآة قلبه"[39].

وإلى جانب مشروعية هذه الحقيقة التي أدت إلى إضفاء سمة التباين والاختلاف حول مفهوم التصوف، نضيف سببا آخرا وهو التطور السريع الذي شهدته الفكرة الصوفية وبخاصة في تجلياتها العملية على أيدي رجالها والقائلين بها "إذ بدأت بشكل أولي متواضع يعبر عن الزهد والتقشف والسعي إلى تأكيد المثل الأخلاقية الحميدة في التضحية والإيثار والشفقة، والعطف على سائر مخلوقات الله، وأولها الإنسان، ثم أخذت تتصاعد نحو تمثل الكمال الإنساني والتسامي الروحي، حتى أضحت توقا إلى الاندماج في المطلق"[40] والاتحاد فيه.

وفي هذا السياق يرى محمد علي كندي أن هذا التسارع "للفكرة الصوفية تنظيرا وممارسة في مدة زمنية محدودة، وتباين مناهلها ومشاربها وانتشارها في شتى أقاليم الدولة الإسلامية وما تحويه من أعراف وأعراق وقوميات وثقافات، لابد أن تكون نتيجته هذا الكم الهائل من التعاريف والمفاهيم، ومع ذلك يمكن أن تضبط المفاهيم في ثلاث مستويات يعبر كل مستوى منها على مرحلة معينة من مراحل تطور الفكرة الصوفية"[41].

ولعل الشيء الملاحظ على مجموعة التعاريف التي تشكل المستوى الأول أنها تتركز حول قيم أخلاقية تمثل المنطلقات الأولى لفكرة التصوف فهي تعبر عن معاني الزهد في الدنيا والأعراض عن جاهها والإقبال على الله والتوكل عليه والخوف منه[42]، وهو ما أشار إليه ابن خلدون في مقدمته بقوله: "وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذه وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة والعبادة"[43].

ووفقا لهذه الرؤية، فإن التصوف يبدأ عندما يصل الفرد إلى قناعة استكناه حقيقة وجوده المتأسسة

على عبادة الله، فيترك المتصوف – استجابة لذلك – كل ما يشغله عن هذا الأمر ليبدأ مرحلة جديدة تقوم على التجرد من ملذات الدنيا وزخرفها، وما يصحبها من أنواع العبادة كالصلاة والصوم والذكر وقيام الليل وغيرها من أشكال العبادة التي تهدف إلى تحقيق الكمال الأخلاقي للنفس من جهة وإلى معرفة الله من جهة أخرى[44].

وبهذا السلوك الروحي المتدرج أسس الصوفية لمرتبة ثانية أرقى في هذا الطريق الذي لا غاية له إلا الله، وعندها تتجه التعاريف إلى تلك الغاية من خلال التصفية الروحية والإقبال بالكلية على الحق سبحانه[45].

لقد تجاوز صوفية هذه المرحلة النظرة الأخلاقية وقيمها الدينية ليؤسسوا لمفهوم جديد هو الرغبة في تحقيق الوصل أو الوصال وهي غاية ينشدها المتصوفة ويقطعون الأبعاد لأجلها، بل يتعمدون إنهاك الجسد وإتلافه للخلاص من الصفات البشرية التي تقف حائلا دون التواصل مع الحق، ولتحقيق هذه الغاية النبيلة يتصور الصوفية طريقا للسلوك إلى الله إذ يتدرج السالك في مراحل متعددة تعرف بالمقامات والأحوال التي تنتهي به إلى معرفة الله[46].

إن المعرفة التي يصل إليها الصوفي هي غاية السلوك إذ يتم فيها اللقاء بين العبد وربه وفي غمرة هذه اللقاء يتحول العبد فيه تحولا جذريا، إذ يدخل في حضرة الحقيقة الأسمى مع الفناء التام عن نفسه وعن كل ما سوى الله، إن هذا التوق الأبدي للوصول إلى المعرفة يمثل المرحلة الثالثة في تطور الصوفية الإسلامية لأنها تقود إلى مستوى أكثر تركيبا وتعقيدا[47] عندما تنتقل من فكرة تلاشي الناسوت وفنائه تواصلا مع الحق، إلى فكرة وجود الحق في مكونات الخلق، بحيث تتلاشى الموجودات ما عدا الله، فلا وجود على وجه الحقيقة إلاّ له، وهي القضية الفلسفية التي تطرحها نظرية وحدة الوجود[48].

وتأسيسا على ما ذكرنا، يجوز الإقرار بمشروعية الاختلاف المتبدي بين الدارسين حول مفهوم التصوف، فالتصوف حال شخصية وسلوك فردي لا يخضع للقيود العلمية، وهو ما كشفت عنه المراحل التي أشرنا إليها، فإذا كانت المفاهيم المقدمة له في مراحلها الأولى تميل إلى البساطة وتعبر عن جوانب الزهد والتدين، فإنها في المراحل المتأخرة مالت إلى التعقيد والتماهي بالمقولات الفلسفية، ولم يعد التصوف مجرد زهد بل رؤية للعالم وتفسير للوجود ورؤية جديدة للدين[49].

إن المبدأ الأساسي في التجارب الصوفية يقتضي أولية الروح على الجسد، وعلى أساس هذه الأسبقية يتأسس المبدأ الصوفي في وجود إمكان معرفي خارج النطاق الطبيعي في حال قوة، ولا ينتقل إلى الفعل إلا بقطع المتصوف صلته باشتراطات النفس الحيوانية لتستعيد نقاءها الإلهي[50].

إن المتصوف في وجوده الدنيوي موجود من جهة ومفقود من جهة أخرى، فهو موجود برسومه ومعانيه وصفاته، ومفقود عن وجوده بالحق، لذلك فهو في توق دائم إلى التوحد معه، ولا يتحقق له ذلك إلاّ إذا أفنيت النفس عن كل شيء وعن كل فعل وعن كل معنى، وبمقدر فناء النفس عن كل رسم ومعنى يتحقق لها البقاء أين يتعالى الإنسان إلى حقيقة الحضرة وينفتح أمامه الغيب الذي هو ذوق، وهذا هو معنى التوحيد المعادل للفناء، وحينئذ يسمى المتصوف عارفا وتسمى حالته معرفة[51] "إذ لا يمكن إدراك ما هو غيبي بالأدوات والمدارك العقلية، فإذا كان الحق واقعا خارج إطار المحسوس والتناول أي في

إطار الغيب، فإنه تبعا لهذه المسلمة يصبح من المنطقي الإقرار بعجز العقل عن إدراكه"[52].

والعرفان كما يعرفه الجابري "نظام معرفي ومنهج في اكتساب المعرفة ورؤية للعالم، انتقل إلى الثقافة العربية الإسلامية من الثقافات التي كانت سائدة في الشرق الأدنى (...) في اللغات الأجنبية يسمى الغنوص(...) ومعناها: المعرفة. وقد استعملت أيضا بمعنى العلم والحكمة، غير أن ما يميز العرفان هو أنه من جهة معرفة بالأمور الدينية تخصيصا، وأنه من جهة أخرى معرفة يعتبرها أصحابها أسمى من معرفة المؤمنين البسطاء، وأرقى من معرفة علماء الدين الذي يعتمدون النظر العقلي"[53] فالعارف عند المتصوفة أرقى درجة من العلم لأن العالم يطلب العلم استنادا إلى أدلة واستئناسا بقواعد القياس وضوابطه بينما المعرفة انبجاس للحقيقة في قلب العارف[54].

ومن خلال هذا الفصل الذي يقدمه المتصوفة ما بين المعرفة العقلية والمعرفة الغيبية استطاعوا أن يميزوا بين نوعين من العلم: الظاهر وهو علم الشريعة والعلم الباطن وهو علم الحقيقة، والمتصوفة وإن قالوا بالباطن والاختلاف وفارقوا بنية النظام الرسمي إلاّ أنهم لم ينكروا الظاهر بقدر ما أنكروا على علماء الظاهر إقصائهم لهم وزعمهم أن قراءتهم للدين وحدها هي الصحيحة دون غيرها[55].

هذا، ومادامت التجربة الصوفية حياة باطنية مفعمة بالمعاني الروحية واللطائف المتعالية عن الحياة العادية، فقد افترضت – لخصوصيتها – لغة نوعية تميزها عن باقي الأساليب اللغوية العادية، مما حولها في نظر البعض إلى لغة غامضة عرفت "بأنها طريقة خاصة في استخدام اللغة، ونمط مميز في بناء الدلالة، بحيث تخرج عن الدلالات المباشرة الموسومة بالأحادية والمحدودية إلى دلالة غير مباشرة سمتها التعدد والإيحاء"[56].

إن التجربة الصوفية، والحال هذه، تجربة روحية فكرية تأملية تعتمد على السلوك الروحي للارتقاء بالقوى الباطنية في الإنسان إلى عالم العرفان، لنيل السعادة الروحانية المفارقة لكل مادة غرائزية، وبهذا المعنى فالتصوف" إضافة إلى كونه منهجا في المعرفة مطلبه الحقيقة التي مصدرها العالم العلوي، هو كذلك فلسفة في الحياة هدفها طلب الكمال والرقي بكيان الإنسان بما يشارف به من الألوهية"[57].

وبهذا يكون التصوف جوابا عن سؤال البدايات، لأنه يحيلنا على الأصل الذي انبعثت منه كل الأصول، إلى النور الذي صنعت منه الخليفة، والمعرفة الناتجة عن التجربة الصوفية تبدو وثيقة الصلة بالتاريخ الروحي للحقيقة، وتقصي النشأة الأولى: نشأة الكون، بدء الخليفة، ظهور الإنسان وغيرها من الأسئلة[58].

3- التجربة الشعرية الصوفية/من التشكيل اللغوي إلى التماهي الروحاني

إن النظرة المتفحصة تقر بأن العلاقة الرابطة بين الإنسان والكون وهي علاقة الجزء بالكل والفرع بالأصل، على اعتبار أن الكائن البشري مخلوق من العناصر نفسها المكونة للكون، مما يعطيه إمكانية الانصهار في بيئته الكونية، والصلة الثانية التي تجمع بينهما هي صلة المكان بالممكن، فالكون مكان والإنسان ممكن فيه، إذ أنه يشغل فيه حيزا ويتصل بموجوداته عن طريق حواسه، وتعمل جميع هذه العلاقات على دمج الكائن الإنساني في كونه، وتدفع به إلى اكتساب التجربة وتنمية الإدراك، وإلى التأمل والتذوق[59].

وبالرغم من هذا الاحتواء وهذا الاندماج، إلاّ أن نظرة الكائن البشري للكون تأخذ طريقين، الأولى نظرة تسير بالإنسان نحو غاية العلم بحقيقة الكون

المتجلية، فيغلب على هذه النظرة طابع العلم ليكون الإنسان عالما، ويكون الكون موضوع علمه، ونظرة ثانية تختلف عن سابقتها لأن مجالها يخترق ظاهر الكون إلى باطنه بحيث يكون الاهتمام منصبا بجوهر هذا الكون، واستنباط حقائقه الخفية والاتصال به عن طريق الروح؛ ويكون الاعتماد في ذلك على الرؤية الذوقية التي تمكنه من الامتزاج بالحقائق الكونية"[60].

وهذه النظرة الثانية للإنسان وهو يمارس اتصاله ببيئته الكونية يصطلح عليها زكي نجيب محمود بالنظرة الفنية التي تظل "معتملة في أعماق هذا المخلوق تختمر وتنمو وتتسع في باطنه إلى أن يفيض كأسها فينطلق الموهوبون من البشر لينقلوا أثر هذه التجارب من موقع الترسب في أعماق الروح إلى مستوى التعبير عما أحسوا به عن طريق اللغة أو الموسيقى أو النحت، وبهذا الأمر يكون الإنسان كائنا فنانا يهدف إلى تحقيق وجوده المرهف والمثمر لكل أنواع الأنشطة الجمالية الرفيعة"[61].

والإنسان في وقفته الفنية يستبعد عقله ويؤسس رؤيته للوجود انطلاقا من نظرته القلبية؛ إذ يقوم بمزج نفسه مع ما يظهر له من الموجودات، ويشحن فيها ما احتواه وجدانه واختزنته مشاعره، وانكفاء الذات على حياتها الباطنية لا يعد انقطاعا سلبيا عن الواقع إنما هو موقع آخر لمشاهد الكون وتذوقه، والاتصال به اتصالا يخترق مختلف الحواجز التي فرضت على الإنسان في علاقته الحسية مع العالم الخارجي[62].

ومن على شرفة هذه الرؤية، تصبح التجربة الفنية رديفة للتجربة الصوفية "فالفنان لا يتلقى الوجود مثلما هو مسلم به، بل ينظر إليه كإشكالية ذهنية تتأبى على الحسم، لذلك يظل التوتر نحوها قائما، وبتعبير آخر إنه يتأمل الوجود بوصفه سرا، ويفكر كيف يخترق حجب هذا السر ويكشف عنه،، كشأن الصوفي الذي ينتظر لحظة انكشاف السر واتحاده به"[63].

ومن زاوية النظر هذه، فإن الصوفي والفنان "ينطلقان من تجربة ثوابتها الأولى والأساسية، التحرر من سيطرة الحس المعرض للخديعة، ومن قيود المادة، والانفصال عن العالم الملموس المشهود؛ والاتصال بالعالم الغيبي الذي تتسع فيه الرؤية (...) إن تجربتهما هذه تثمر لحظات روحية يتلقيان فيها ما لم يهيئا لهما، ويستقبلان ما لم يكن لهما بحسبان، ويستمتعان بالانفراد الذي يحرك مكامن التذوق"[64].

وإذا كان كل من المتصوف والفنان يشتركان في أنهما يعيشان تجربة غيبية تتحرك فيها الروح لتسجيل خلجاتها ونبضها، ومدى نشوتها في اقترابها من مصدر تكوينها الذي تحمله في سرها وخفاءها، فإنهما يختلفان في الغاية، ذلك أن الفنان في تجربته الفنية يقوم بتفكيك جزيئات الواقع المتضاربة ويعيد بناءها وتشكيلها وفق الرؤية الداخلية اللاشعورية، أما المتصوف فيكون في تجربته فانيا في حب الله بمحبته ومنشغلا بمجاهداته، بتخطي درجات البعد للوصول إلى درجة القرب[65].

ولما كانت التجربة الصوفية في جوهرها تجربة انفتاح الأنا على المعنى الباطني للوجود، فمن الطبيعي أن يكون التصوف في مفهومه العام هو الانتقال من الشيء إلى حقيقة الشيء، ومن الوجود إلى حقيقة الوجود، واقتحام أغوار النفس، فعبر المعراج الصوفي، من حيث هو رحلة روحية، يتخلص الصوفي تدريجيا من علائقه بعالم الظواهر نافذا إلى باطنها الروحي، وكلما زاد ترقيه في معراجه ازدادت معارفه، وهذا التزايد الكمي في المعرفة يصحبه تحول كيفي في

القدرة على السماع، حيث تنحل شفرة اللغة الوجودية في نفس الصوفي العارف[66].

ولما كان التعبير عن التجربة الصوفية هو في الحقيقة كشف لمعنى الخطاب الإلهي فقد انتهج الصوفية أساليب لغوية متعددة للتعبير عن هذه الحقائق المتعالية، ويعد الفن الشعري أبرز هذه الفنون التعبيرية التي لجأ إليها المتصوفة، لما وجدوه فيه من طاقات إيحائية تستوفي مطالبهم الروحية، وحاجاتهم الإبلاغية في التعبير عن تلك التجربة الخاصة التي يجاسرونها من أول المشاعر وأبسطها إلى أعقدها وأشدها غموضا[67].

وقد أشار عاطف جودة نصر إلى وجود وشائج قربى تجمع بين التصوف والفن بشكل عام وبينه وبين الشعر بشكل خاص "ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء نحصل على ضرب من الجد والمكاشف، وننخرط بواسطته في وعينا الداخلي، الذي لا يفتأ يأخذ في الاتساع والنمو والتجدد، ونطرح ما كنا منغمسين فيه من تفاهة الحياة اليومية وابتذالها، ونركز وعينا الذي أصبح أكثر كثافة وامتلاء"[68].

ولعل ما يحسن الوقوف عليه في هذا السياق أن القصيدة الصوفية عموما وإن كانت تبدو في ظاهرها أنها لم تخرج عن الشعرية العربية لاشتراكها " مع الشعر في الوزن، والقافية، والصور الشعرية، وما يتبع ذلك من اهتمام بالإيقاع وانسجام الحروف"[69] إلاّ أنها تناقض في جوهرها النص الشعري النمطي، لأن الأساس في القصيدة الصوفية هي التجربة الذاتية للصوفي وعلى هذا فالنص الرؤيوي الصوفي -والقول لمحمد بنعمارة- نص غريب، وهو فوق الثقافة النقدية المحافظة، لأنه يجمع بين الكيان الكلي للتجربة الوجدانية للشاعر المتصوف والكينونة العلوية للكون، وبمعنى أخر هو نص يجمع بين عالمين علم الشهادة وعالم الغيب[70].

لقد استوعبت القصيدة الصوفية، والحال هذه، "تجارب المتصوفة وسلوكهم الروحي، وأسعفت الكثيرين منهم في التعبير عن عالمهم الداخلي حيث غدت قصائدهم مرآة تنجلي فيها تجاربهم الروحية، وكونا تتجلى فيه خصوصية تجاربهم وبواطن ذواتهم، إنها قدمت عبر اللغة الشعرية عالما ملغزا، في نص ملغز، لتجربة مكثفة ملغزة"[71].

إنّ الشيء الملاحظ على نصوص الشعر الصوفي أنها جد متقاربة من بعضها البعض، حتى تكاد تتراء للقارئ وكأنها نسق شعري واحد، وهذا ما ذهب إليه مختار حبار حين اعتبر أن القصيدة الصوفية في هيكلها العام تتشكل من قسمين أساسيين " لا تخلو قصيدة صوفية من انبنائها بهما معاً أو من أحدهما على الأقل، ففي حال انبنائها إلى جزءين، فإن أحدهما -الأول منهما غالباً - لابد أن يتضمن ((الفرق الأول))، وبالتالي فهو مبني إلى الغياب عن الحضرة، وآخَرُهما - الثاني منهما غالباً - لابد أن يتضمن ((الفرق الثاني))، وبالتالي فهو مبني إلى الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة، وحينئذ فالجزءان يشكلان بنية القصيدة تشكيلاً متقابلاً ومتبايناً، وفي حال انبنائها إلى جزء واحد مطرد وصريح، فان هذا الجزء إما أن يكون مبنياً كله إلى الغياب، وإما أن يكون مبنياً كله إلى الحضور. مع وجود الظلال الإيحائية للبعد المناقض"[72].

وإذا كان هذا التشكيل النمطي الذي سارت عليه جل القصائد الصوفية ذات السلوك العلمي يطرح تساؤلا عن العلة التي تقف وراء ذلك؛ فإن الجواب يرجع من دون شك إلى البنية الدلالية العميقة الموحدة التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم لحقيقة الوجود[73] المنفصم عن الأصل الإلهي، ولذلك

كانت حركة الصوفي داخل تجربته ما هي إلاّ محاولة لإزالة هذا الغياب "والتحقق بصفة (الحضور) التي كانت عليه كينونته داخل الوجود الإلهي أزلا"[74].

إن هذا الانتقال من وضع إلى وضع ومن حالة إلى أخرى، جعل الصوفية يتأولون حياتهم بوصفها سفرا نحو الأقاصي، وقوموا هذا السفر بما يسفر عنه دون أن يكون الأسفار نهاية للسفر، لأنه ذو بداية متجددة على الدوام، وهو ما جعل من بن عربي يسميه شعر التيه نظرا لتجدده المستمر اللامحدود[75]. وضمن هذا السفر يميز الصوفية بين أربعة أسفار تشكل في مجموعها معراج الصوفي ورحلته الروحية، فالسفر الأول سفر من الخلق إلى الحق، والسفر الثاني سفر بالحق في الحق والسفر الثالث سفر من الحق إلى الخلق بالحق، والسفر الرابع سفر بالحق في الخلق[76].

إن حركة الذات السالكة من خلال معراجها تكشف لنا عن آليتين تقوم عليهما جل التجارب الصوفية السلوكية وهنا ثنائيتي الغياب والحضور، فإذا كان السفران الأول والرابع يعبران عن وضع الغياب لأنهما يتجهان في حركتين متضادتين الأولى صاعدة متجهة من الخلق إلى الحق والثانية هابطة متجهة من الحق إلى الخلق، فإن السفران الثاني والثالث يعبران عن حضور الذات السالكة مع الحق، أي تنفتح المعاني وتتوالد المفاهيم من داخل التجربة حتى يقول الواحد للآخر يا أنا[77].

وبهذه الآلية المعرفية التي تتشكل عليها جل التجارب الصوفية السلوكية نقول بأنه لا مناص من أن تتمظهر نصوصهم الشعرية بهذه الخلفية وتكون كما لو أنها نصا شعريا واحدا "فإما أنه شعر غياب عن الحضرة، أو شعر حضور أو هما معا متعاقبين في قصيدة واحدة، أو في ديوان واحد"[78] وبالرغم من هذه النمطية المتشابهة في جل القصائد الصوفية إلاّ أننا لا نغفل الطابع الذاتي والخصوصية الفردية لأن كل متصوف "نطق بما وقع له، وأشار إلى ما وجده في وقته"[79].

إن الذات العارفة في نطقها بهذه المعرفة المتكشفة لها لا يكون باللفظ الصريح، إنما تشير إلى ذلك وترمز له لأن المعرفة عندهم "ليست فيما قال، أو فيما يمكن قوله، وإنما هي دائما في ما لا يقال، وفي ما يتعذر قوله، إنها دائما في الغامض الخفي اللامتناهي"[80]، ولعل هذه الرؤيا جعلت من التجارب الشعرية الصوفية تشتمل على نوع من المعرفة الماورائية أو الميتافيزيقية التي تكشف ما وراء الأشياء الملموسة[81].

ومن هنا يتحدد الفرق بين الصوفي الشاعر والشاعر العادي، فإذا كان الإفصاح والإبانة عما يدور في وجدان الشاعر من إحساس، وما يعتمر في ذهنه من رؤى يعد معيار الإجادة والتميز بين شاعر وآخر، فإن التجربة الشعرية الصوفية تقف على نقيض ذلك؛ لأن معيار التميز الإجادة يحدده مقدار القدرة على الإخفاء والترميز، هو ما استدعى لغة إيحائية بعيدة عن البساطة والوضوح[82].

لقد أجمع الصوفية على أنهم اختلقوا داخل اللغة نفسها لغة أخرى بعدما أفرغوها من الدلالات العرفية، وأعادوا شحنها بدلالات أخرى جديدة، لا نجد لها تطابقا في القاموس العادي "فما لا يمكن أن يوصف أو يعبر عنه بالكلام، يمكن الإشارة إليه رمزا، والتعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة"[83] مما يعني أن التعبير بالرمز هو الأسلوب الوحيد لخلق معادل تخييلي للحالة الصوفية.

وهنا ينبغي أن نشير إلى أن هذا المعادل التخييلي في التجربة الشعرية بشكل عام يكون نتاج عقل وانزياح

اللغة عن صورتها المعجمية، أما في التجارب الشعرية الصوفية فهو يعد انزياحا ثان فوق الانزياح الأول، لأن الانزياح الأول نتاج عقل والعقل يقف حاجبا عند الصوفية – بين القلب وحصول الحقيقة – لذلك كانت اللغة في التجارب الشعرية الصوفية تجهد نفسها باستمرار للإحاطة بالمطلق/الحق ولكنها لا تدركه[84] "وهي في سعيها هذا تحاول باستمرار تجاوز نفسها فتتجدد، فاللغة (عندهم) هي هذا الجدل الدائم بين بناء يتهدم، وبناء يولد على أنقاضه، (...) وفي البناءين اللغويين معا كان الصوفية يبدعون مصطلحات ورموز جديدة"[85]. وداخل هذه الأبنية اللغوية ذاتها يأتي التمايز بين هذه التجارب الصوفية وتنبع الخصوصية الفردية، فكل صوفي يصوغ من تجربته لغته الخاصة بتجربته التي تتقاطع مع المصطلحات الصوفية وتتداخل معها في النسق العام.

لقد حاول المتصوفة، والحال هذه، من خلال تجاربهم الشعرية تطوير اللغة وجعلها قابلة لقول ما يقال، فاستمدوا مصطلحاتهم من تراث قبلهم وأعادوا شحنها بدلالات جديدة تلائم أذواقهم ومواجيدهم وأحوالهم الروحية، من دون أن يكون الفن الشعري أسلوبا مقصودا في الكتابة، وهذا ما يذهب إليه محمد مصطفى حلمي حين أشار إلى أن اعتماد الشعر كوسيط لغوي للتعبير عن التجربة الصوفية لم يكن مقصودا لذاته "ولا الصناعة الشعرية من حيث هي، وإنما هو ضرب في التعبير وجدوه أكثر ملائمة لحقائقهم وتصوير ما تكنه سرائرهم من ناحية، ورأوا أنه الأقدر على التأثير في السامع تأثيرا قويا وأدعى إلى إهابة العاطفة وإثارة الشعور"[86] من ناحية أخرى.

خاتمة:

ومنتهى القول من كل ما مضي أن المتصوفة استطاعوا من خلال تجاربهم الشعرية أن يؤسسوا لعالمهم الروحي الذي أرادو الوصول إليه، وكانت تجاربهم الشعرية رصدا لأفكارهم ونوازعهم الروحية التي توزعت على بعدين هما: إما الحضور مع الحضرة الالهية أو الغياب عنها ، لكن لا يجب النظر للإشكالية المطروحة في فكرهم بمعزل عن بنيتها المعرفية والفكرية والجمالية التي أنتجتها.

الهوامش والإحالات:

1 - عبد الباري عزيز قباني، 2009، التجربة الشعرية والابداع اللغوي، دار الكتاب الحديث، دط، القاهرة، ص 53.

2- نفسه، ص 53.

3- موسى منيف، 1985، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، دط، بيروت، ص 11.

4- نفسه، ص 15.

5- عبد العزيز إبراهيم، 2005، شعرية الحداثة، إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، ص 81-82.

6- رامان سلدن، 1998، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، دط، القاهرة، ص 167-168.

7- عباس يوسف الحداد، 2009، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، دط، سوريا، ص 29.

8- غنيمي هلال، 2005، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، ص 361.

9- نفسه، ص 364.

10- عبد الحميد يونس، 1958، الأسس الفنية للنقد الأدبي، ينظر الموقع الالكتروني: https://www.kotobarabia.com/services/kotobarabia

11- عبد الباري عزيز قباني، 2009، التجربة الشعرية والابداع اللغوي، ص 58.
12- جهاد المجالي، التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد15، العدد27، جماد الثانية، 1424هـ، ص 926.
13- غنيمي هلال، 2005، النقد الأدبي الحديث، ص 364-365.
14- جهاد المجالي، التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع، ص 927.
15- محمد زكي العشماوي، 1979، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، دط، بيروت، ص 02.
16- نفسه، ص 5-6.
17- نفسه، ص 06.
18- غنيمي هلال، 2005، النقد الأدبي الحديث، ص 367-368.
19- كروتشه، 2009، فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، دط، بيروت /الدار البيضاء، ص 146.
20- عبد الباري عزيز قباني، 2009، التجربة الشعرية والابداع اللغوي، ص 61-62.
21- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دط، بيروت، ص 79.
22- أدونيس، 1979، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، دط، بيروت، ص 125-126.
23- محمد صلاح زكي أبو حميدة، 2000، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، ط1، غزة، ص 41.
24- محمد عبد المطلب، 1994، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية للنشر لونجمان، ط1، بيروت ومصر، ص 68.
25- محمد صلاح زكي أبو حميدة، 2000، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 42.
26- أدونيس، 1979، مقدمة للشعر العربي، ص 79.
27- محمد صلاح زكي أبو حميدة، 2000، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 45.
28- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، ص 80.
29- نفسه، ص 81.
30- عباس يوسف الحداد، 2009، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، ص 39.
31- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، ص 43-44.
32- عبد الكريم القشيري، 1940، الرسالة القشيرية، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، دط، مصر، ص 138.
33- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، ص 44.
34- عبد الكريم القشيري، 1940، الرسالة القشيرية، ص 34.
35- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، ص 50.
36- نفسه، ص 50.
37- ناجي حسين جودة، 1992، المعرفة الصوفية، دار الجيل، ط1، بيروت، ص 170.
38- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، ص 50.
39- آنا ماري شيمل، 2006، الأبعاد الصوفية في الاسلام وتاريخ التصوف، منشورات الجمل، ط1، المانيا، ص 08.
40- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، ص 50-51.
41- نفسه، ص 51.
42- نفسه، ص 51.
43- عبد الرحمن ابن خلدون، 1985، المقدمة، دار القلم ، ط1، بيروت، ص 467.
44- سفيان زدادقة، 2008، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات

الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر/لبنان، ص 59.
45- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، ص 52.
46- نفسه، ص 53.
47- نفسه، ص 53.
48- نفسه، ص 59.
49- سفيان زدادقة، 2008، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص 64.
50- ناجي حسين جودة، 1992، المعرفة الصوفية، ص 147.
51- علي حرب، التصوف الاسلامي، مجلة الفكر العربي، العدد 94، ماي/يونيو 1980، ص 98.
52- نفسه، ص 98.
53- محمد عابد الجابري، 2009، نقد العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت،ج2، ص 253.
54- نفسه، ص 258.
55- أحمد بوزيان، الأنا الآخر والخطاب الصوفي الهوية والاختلاف، كتابات معاصرة، بيروت لبنان، 2007. ص 35.
56- خديجة توفيق، التلقي في الشعر الصوفي، مجلة علامات، العدد 28، 2007، ص 64.
57- محمد الكحلاوي، فلسفة الموسيقى الصوفية في الإسلام بين المقدس والدنيوي، مجلة الحرية، 2004، ص 22.
58- سفيان زدادقة، 2008، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص 95.
59- محمد بن عمارة، 2001، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، دط، الدار البيضاء، ص 21.
60- نفسه، ص 22.
61- نفسه، ص 23.
62- نفسه، ص 30.
63- سهير حسانين، 2000، العبارة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، دار الشرقيات، ط1، القاهرة، ص 20.
64- محمد بن عمارة، 2001، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 32.
65- نفسه، 35.
66- نصر حامد أبو زيد، 2006 ، هكذا تكلم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، ط3. الدار البيضاء/بيروت، ص 93.
67- سفيان زدادقة، 2008، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص 209.
68- عاطف جودة نصر، 1978، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، ص 503.
69- محمد مفتاح، 1987، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط، ص 155.
70- محمد بن عمارة، 2001، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 155.
71- عباس يوسف الحداد، 2009، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، ص 40.
72- مختار حبار، 2002، شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، ص 22.
73- نفسه، ص 23.
74- منصف عبد الحق، 1988، الكتابة والتجربة الصوفية، منشورات عكاظ، ط1، الرباط، ص 358.
75- خالد بلقاسم، 2004، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، ص 85.
76- خليل رزق، 2008، العرفان الشيعي، دار فراقد، دط، إيران، ص 229-230.
77- خالد بلقاسم، 2000، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، ط1، الدر البيضاء، ص 170.
78- مختار حبار، 2002، شعر أبي مدين التلمساني، ص 25.
79- عبد الكريم القشيري، 1940، الرسالة القشيرية، ص 154.
80- أدونيس، 2006، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط3، بيروت، ص 188.
81- سفيان زدادقة، 2008، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص 212-213.
82- هيفرو محمد علي ديكري، 2009، جماليات الرمز الصوفي، دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، ص 64.

83- أدونيس، 1979، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، دار العودة، ط2، بيروت، ص 95.

84- هيفرو محمد علي ديكري، 2009، جماليات الرمز الصوفي، ص 67.

85- نفسه، ص 67.

86- مصطفى حلمي، 1985، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، ط2، القاهرة، ص 144-145.

قائمة المصادر والمراجع

- أحمد بوزيان، الأنا الآخر والخطاب الصوفي الهوية والاختلاف، كتابات معاصرة، بيروت لبنان، 2007.
- أدونيس، 1979، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، دار العودة، ط2، بيروت.
- أدونيس، 1979، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، دط، بيروت.
- أدونيس، 2006، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط3، بيروت.
- آنا ماري شيمل، 2006، الأبعاد الصوفية في الاسلام وتاريخ التصوف، منشورات الجمل، ط1، المانيا.
- خديجة توفيق، التلقي في الشعر الصوفي، مجلة علامات، العدد 28، 2007.
- جهاد المجالي، التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد15، العدد27، جماد الثانية، 1424هـ.
- خالد بلقاسم، 2000، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، ط1، الدر البيضاء.
- خالد بلقاسم، 2004، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء.
- خليل رزق، 2008، العرفان الشيعي، دار فراقد، دط، إيران.
- رامان سلدن، 1998، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، دط، القاهرة.
- سفيان زدادقة، 2008، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر/لبنان.
- سهير حسانين، 2000، العبارة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، دار الشرقيات، ط1، القاهرة.
- عاطف جودة نصر، 1978، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت.
- عباس يوسف الحداد، 2009، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، دط، سوريا.
- عبد الباري عزيز قباني، 2009، التجربة الشعرية والابداع اللغوي، دار الكتاب الحديث، دط، القاهرة.
- عبد الحميد يونس، 1958، الأسس الفنية للنقد الأدبي، ينظر الموقع الالكتروني:
https://www.kotobarabia.com/services/kotobarabia
- عبد الرحمن ابن خلدون، 1985، المقدمة، دار القلم ، ط1، بيروت.
- عبد العزيز إبراهيم، 2005، شعرية الحداثة، إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق
- عبد الكريم القشيري، 1940، الرسالة القشيرية، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، دط، مصر.
- علي حرب، التصوف الاسلامي، مجلة الفكر العربي، العدد 94، ماي/يونيو 1980.
- غنيمي هلال، 2005، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة.
- كروتشه، 2009، فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، دط، بيروت /الدار البيضاء.
- محمد الكحلاوي، فلسفة الموسيقى الصوفية في الإسلام بين المقدس والدنيوي، مجلة الحرية، 2004.
- محمد بن عمارة، 2001، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، دط، الدار البيضاء.
- محمد زكي العشماوي، 1979، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، دط، بيروت.

- محمد صلاح زكي أبو حميدة، 2000، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، ط1، غزة.
- محمد عابد الجابري، 2009، نقد العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت. ج2.
- محمد عبد المطلب، 1994، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية للنشر لونجمان، ط1، بيروت ومصر.
- محمد على كندي، 2010، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دط، بيروت.
- محمد مفتاح، 1987، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط.
- مختار حبار، 2002، شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق.
- مصطفى حلمي، 1985، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، ط2، القاهرة.
- منصف عبد الحق، 1988، الكتابة والتجربة الصوفية، منشورات عكاظ، ط1، الرباط.
- موسى منيف، 1985، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، دط، بيروت.
- ناجي حسين جودة، 1992، المعرفة الصوفية، دار الجيل، ط1، بيروت.
- نصر حامد أبو زيد، 2006 ، هكذا تكلم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، ط3. الدار البيضاء/بيروت.
- هيفرو محمد علي ديكري، 2009، جماليات الرمز الصوفي، دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق.