شعرية الانزياح التركيبي لبنية التقديم والتأخير في الشعر الصوفي

أ . د اسماعيل خلباص حمادي الزاملي **م.م ضرغام محمد رضا علي العبيدي**
جامعة واسط– كلية التربية للعلوم الانسانية

المقدمة:

إنّ الشعرية التي يتسم بها نصّ أدبي ما ، تُعزى إلى خصائصه الفنية التي تنتقل به من مستوى اللغة المقتصر على التوصيل والاخبار إلى الايحاء والتأثير ، ومما لاشك فيه أن الانزياحات على مستوياتها كافة تشكل السبل التي تؤسس لمفهوم الشعرية ، وتوشحه بالإطار الأدبي الفني ، كون الانزياح يحطم اللغة العادية ويخلق لغة سامية شعرية على أنقاضها .

ويعد الانزياح على مستوى التركيب أحد أهم الوسائل التي يعمد إليها المبدع لضرب أستار اللغة القائمة على المواضعة ، فالمبدع عند تكوينه لجملة لغوية يقوم بعمليتين متكاملتين ، الأولى قائمة على الاختيار في مفردات مخزونه اللغوي ، والثانية تعتمد التنظيم لما أختاره ، بما يلائم النسق الذي يدور فيه الكلام ، فاللغة لها نظامها الذي يحكمها ، الذي يعتمد نظاما مطّردا قائمًا على تجاور المسند للمسند إليه ، فالخبر يجاور المبتدأ ، والفاعل يجاور الفعل والمفعول به ... الخ ويحكم نظام اللغة هذا الاطراد ، أما المبدع فلا يلجأ إلى هذا الاطّراد ، بل يسعى لكسره وينتهك تلك القوانين ، ليخلق طبيعة مختلفة للنص عن النظام المطّرد[١] .

ولتحديد مدى الانزياحات التركيبية لنص ما ، لابد من تحديد نقطة الصفر أو درجة الصفر من طرف المعيار النحوي للغة الطبيعية ، وفي مقابل ذلك ينشأ نحوٌ ثانٍ يصف مختلف إمكانيات التغيير وهو يمثل معيارا بلاغيا[٢]، وهو ما أكده الجرجاني بقوله " اعلم أن ليس النظم إلا تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك ، فلا تخل بشيء منها "[٣] .

أما المعيار البلاغي المتمثل في الانزياح التركيبي فتحدده درجات الانحراف عن المعيار اللغوي الموضوع، ولا يحدث هذا

الانحراف كيفما أتفق أو بعشوائية ، لكن " أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشتد ارتباط ثانٍ بأول ... وأن يكون حالُك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حالٍ ما يضع بيساره هناك"(٤) .

وتعددت طرق الخرق التركيبي لقواعد النحو المعيارية لاجتياز سواتر اللغة ودك حصونها ، ولاشك أن الصوفي أفاد من ثغرات القواعد النحوية للنفاذ منها ، وتشكيل معيار خاص به كولوجه عبر التأويلات الدينية لتثبيت دعائم طريقته الخاصة ، فالتقديم والتأخير والوصل والفصل والحذف والسياق وغيرها من الخروقات البنائية لهيكل اللغة شكلت أهم أدوات المبدع الصوفي التي أسهمت في أضفاء الطابع الفني لنصوصه التي كثيرا ما أتهمها الأخرون بالغموض والشطح ، ويحاول الباحث أن يضع بعضا من النصوص الصوفية تحت مجهر التحليل الاسلوبي الفني (الجمالي) للوقوف على ما تحمله تلك النصوص من سمات تقربها من الشعرية الفنية لا التأويلية الفلسفية.

Conclusion

The poetic experience of the Sufis was a clear reflection of their unique mystical experience, which was beset by many conflicts and contradictions. This experience had to be expressed in a unique language in which the Sufi avoids the monotonous structure and the poor structure, enveloped in an artistic feeling, taking advantage of the language gaps, and its hidden potentials Ordinary language is not consistent with the summary of the emotional experience of the Sufi disciple, so he had to use a unique language to express his unique experience. The compositional shift represented in the intent to present and delay the effect of showing the Sufi text in its artistic form, as he contributed to creating a poetic structure that deviated from the standard positional language , It is certain that the structure of presentation and delay has more than a linguistic, semantic, structural and phonological characteristic that texts glow with these artistic characteristics of

Sufi poet to express what is going on in his mind and his emotional feelings, and it seems that he succeeded to a large extent in this matter, his vast culture had an effect on this success.

care, concern and affirmation ... etc., and there is no doubt that the Sufi text was not devoid of other arts such as separation, connection, palace and other various methods of structural displacement that he used The

التقديم والتأخير

التقديم والتأخير من أهم سُبل الانزياح التي عمد إليها المبدع لإحداث خلخلة متعمدة في بنية النص وتركيبته النحوية ، من خلال تقديم اللفظ على عامله أو تقديم الألفاظ بعضها على بعض من غير العامل ، وهو كما عبر عنه الجرجاني : " تقديمٌ يقال أنّه على نية التأخير ... وتقديمٌ لا على نية التأخير ، ولكن على أن تنقل الشيء من حكمٍ إلى حكمٍ ، وتجعل له باباً غير بابه"[٥] .

وليست الخلخلة المتعمدة تعني الاطاحة بمضمون الرسالة وهدفها " وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق "[٦] ، فلكل نصٍ شعري كان أم غير ذلك رسالة يبتغي المرسل إيصالها للمتلقي ، ولغة الشاعر المبدع الإيحاء والإشارة مستعيناً بلغة تعتمد التمويه والتشويش ومهمة المتلقي رصد الإشارات والرموز والشفرات والتقاطها ، ثم تحويلها إلى

معانٍ وصور قد توافق مقصدية المرسل أو تخالفه ، والأمر كله معقود بطريقة نسج الجملة وصياغتها وترتيب الألفاظ ونظمها على نحو يجمع بين الالتزام بقواعد اللغة وبين احداث الخلخلة الفنية التي تزيح النص من المعيار (القطب) اللغوي الجامد باتجاهٍ تشير البوصلة فيه إلى القطب الشعري الفني. إن المعنى الشعري كُلّي ولا مقابل له أو معنى مضاد ، بل أن اللغة الشعرية تسعى لتحطيم البنية القائمة على التقابل ، لتطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه ، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة الوضعي التي تجسد (اللاشعرية) في الخطاب[٧] ، والأدب الصوفي حفل بالكثير من النصوص التي حطمت قوانين اللغة الوضعية القائمة على الرتابة ذاهبة باتجاه القطب الشعري ، كي تلائم حال الصوفي الذي خرج بموجبها عن نسق الحياة الاعتيادية التي يسير عليها عامة الناس ولعل حال المحبة يقف في

طليعة الأحوال تلك تتغنى رابعة العدوية[٨]بحبها قائلة:

أحبكَ حُبّين : حُـبّ الهـــوى وحــباً لأنــكَ أهــلٌ لِـذاكا

فأما الذي هو حــبُّ الهـــوى فَشُغْلي بِـذكْرِكَ عَمَّنْ سِــواكا

وأمــا الذي انــتَ أهــلٌ لَــهُ فَكَشْفُكَ لِلحُجُب حتــى أراكــا

فلا الحمدُ في ذا ، ولا ذاكَ لــي وَلكنْ لكَ الحمْدُ في ذا وَذاكــا[٩]

الحب الإلهي هو المحور الرئيس الذي تدور عليه مجاهدات الصوفية ورياضاتهم الروحية ، فليس ثمة حال أو مقام إلا وكان الحب الإلهي مقدمة من مقدماته ، أو ثمرة من ثمراته ، والمريد المتصل بربهِ لا يكون بشيء إلا بالله ، ولا لشيء إلا لله ، و لا مع شيء إلا مع الله[١٠] ، ويبدو أن التغني بحب الذات الإلهية لم يكن طريقاً معبداً للصوفيين في أول العهد ، حتى جاءت رابعة العدوية لتكون أول الهاتفين بنغمات المحبة الإلهية شعراً ونثراً وهي بذلك فتحت فتحاً جديداً في تاريخ الحياة الروحية الإسلامية ثم انتشرت لفظة الحب بقوة عند الصوفيين بعد ذلك[١١] ، وتفصيل الحبين في أبيات رابعة العدوية يتطلب وقفةً خلاصة فلسفتها هي : أن حب الهوى هو رؤية المحبوب ومحبته عن مشاهدة عين اليقين ، لاعن خبر أو سمع ، هي محبة العيان التي قربتها إليه ، وشغلتها به وتفرّغت له ، أما الحب الثاني : الذي هو أهل له ، هو حبُّ التعظيم والإجلال لوجه الله العظيم[١٢] ، والنص يبين حال المحب في صورة شعرية كسرت بنيتها اللغوية قواعد النحو ، في البيت الرابع تضرب الشاعرة أفق التوقع عند المتلقي بقولها (فلا الحمدُ) فتؤخر خبر لا النافية (لي) إلى نهاية صدر البيت ، ثم تستدرك في العجز بقولها (لكن لك الحمد) لتقدم خبر لكن (لك) على المبتدأ (الحمدُ) ، هذا الخلخلة التي حولت معنى البيت بمجمله من حالة النفي المتجذر في المُحب إلى حالة الإثبات المتأصلة في المحبوب، فتقديم خبر لكن أكد حالة الحمد للخالق وحده ، والمعنى يبدو باهتاً لو جاءت الكلمات مسايرة لقوانين النحو (لكن الحمد لك) ، التقديم والتأخير في البيت أتى ليناغم الأبيات السابقة له (أحبك حبين) وما تلاها .

إذا كانت الشعرية لها القدرة على استبطان الإنسان والعالم ، الطبيعة وآلهتها ، المجتمع وصراعاته تجنح بالإنسان إلى اللا ممكن ، المستحيل ، الأحلام ، وتحقيق

الأسمى في حياته [١٣] فإن الانفعالية في اللغة تعبر عن نفسها على وجه العموم بصورتين : اختيار الكلمات ، وتوزيعها وفق المكان المخصص لها في الجملة ، أي اختيار و تنظيم[١٤] ، هاتان الصورتان التفّ حولهما المبدع محققًا تلك السمة التي نقلت مستوى اللغة من وضعها الرتيب إلى مستوى فني شعري ، هذه الخصيصة الجمالية للنصوص يوفرها بشكل جلي أسلوب التقديم والتأخير ، وتبدو قدرة اللغة الشعرية واضحة في استبطان كوامن المحب الصوفي في قول ذو النون المصري :

تَحَمّـلَ قلبــي فيـك ما لا أبُثّــهُ وإن طالَ سَقمي فيكَ ،أو طال إضراري

وبينَ ضُلوعي مِنك مالــكٌ قَدْ بَدا وَلَـمْ يُبـدِ باديـه لأهـلٍ ولا جــارِ[١٥]

على الرغم من محاولات الصوفيين أنفسهم في البحث عن توسيع ممكنات اللغة ، يبقى جزء من تلك التجربة خارجاً عن حدود اللغة وأسوارها فادراك هذا الحال لا يكون من خلال تلقيه عبر اللغة بل يكون بمعايشته ... أما اللغة فلا سبيل لها للتعبير عنه ... فمن وصل الحال استغنى عن اللغة من حيث هي أداة توصيل[١٦] ، وحال المحبة عند الصوفيين لا يدانيه حال ، ومن علامات المحب الصوفي كتمه للغيرة على الحبيب وستره لنفيس الذخيرة وهذه صفات عبد مطلوب لا طالب وعلامة محب روحاني لا متنفسٍ شهواني وسيماء وليٍّ رباني لا مربوبٍ[١٧] وما أبيات المصري إلا دليل على ذلك ، فتقديم شبه الجملة الظرفية (بين ضلوعي) هي لتأكيد الحال وتثبيته فتقديم الخبر هذا على المبتدأ (مالكٌ) مع اعتراض (منك) بينهما ضربٌ من ضروب التلاعب التركيبي واحداث خلخلة في هيكل البنية النحوية للجملة ، وما هو إلا لتوكيد للمحبة التي تملّك قلبه ، ولم يكن ليبدي ذلك الحب أو يظهره ، إلا أنه لم يعد ليقوى على كتمانه ، وهو الذي أورثه سقمه ومرضه الذي يهواه أو كما قاله يحيى بن معاذ : " طبيبُ الحبيبِ حبيبٌ هو أرأفُ به مِن كُل طبيبِ "[١٨] ، وهذه الخلخلة في قاعدة (المسند والمسند إليه) ألهبت بنية النص كما أضرمت نار الحب قلب المحب الصوفي . ومما لاشك فيه أن الدرس البلاغي أفاد مما قدمه الدرس النحوي من أساليب آزرت همم البلاغة في بناء هرمها الفني على أنقاض الهيكل النحوي المعياري ،

فالحذف والاعتراض والتقديم والتأخير أو كما أطلق بعضهم تسميات أخرى على تلك الاجراءات اللغوية ، كالزيادة والنقص والتعويض وتبادل الدلائل[١٩] ، أي تبادل مواقع الكلمات وينبغي الإشارة إلى اكتفاء بعضهم بذكر التقديم دون التأخير، لان ذكر التقديم يعني بداهة وجود تأخير ففي الوقت الذي يتقدم المفعول به يتأخر الفاعل والأمر ذاته في تقديم الخبر معناه تأخير المبتدأ[٢٠] .

ولم يدع الصوفي تلك الثغرات التركيبية في جدار اللغة فنفذ منها ، عابراً ومعبّراً ، عابراً لحصونها المنيعة وقوانينها الموضوعة ، ومعبّراً عما يختلجه في صدره ، وحالا القرب والمشاهدة منها ، يقول أبو الحسين النوري[٢١] في القرب والمشاهدة :

يا مَنْ أُشاهِدُهُ عَنّي فأحْسبُهُ ... مِنّي قَريباً وَقَدْ عَزّتْ مَطالِبُهُ

إذا سِمْتُ نَفْسي سَلْوةً عَنْهُ رَدّني ... إليّهِ شُهودٌ لَيسَ تَفْنى عَجَائبهُ[٢٢]

إن المبدع لا يقف عند حدود الرتب المحفوظة التي عني بها النحويون ، ويتعدى حدود غير المحفوظة التي ألهمت أهل البلاغة ، فلا يبالي بتلك القيود التي تكبله ، والنوري يضرب مراتب النحو فيقدم المفعول الضمير (ياء المتكلم) في الفعل (ردّني) على الفاعل (شهود) مع اعتراض (شبه الجملة – إليه) بين بينهما ، تلك المزية التي توافرت في اللغة العربية مكنت الضمير العائد على المتكلم وهو في رتبة المفعول به ، وأخرت الفاعل عن فعله مع خصيصة الاعتراض التي تمثلت بشبه الجملة ، أسهمت تلك الهيكلة في بنية الجملة في إضفاء الطابع الفني الذي يبتعد عن القالب الجامد لرتب القواعد اللغوية ، وما كان المعنى ليوازي حال الصوفي المتأرجح بين القرب والبعد ومشاهدة وغياب إلا بتلك الطريقة القائمة على الانزياح ببنية الجملة ، ليكون المعنى كما عُبر عنه معادلاً موضوعياً للتجربة الصوفية .عندما تُجيز قوانين اللغة تقديم ماحقه التأخير والعكس ، فلا يعني القيام بها لمجرد كسر البنية إنما لأغراض قصد منها العرب أمورا كما أوضحها سيبويه " كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهُم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعًا يُهِمّانِهم ويَعْنِيانهم"[٢٣] ، وإذا كان الابداع الشعري يعمد بانتظام عدم الملائمة ، وإن كان لا يتشكلُ بصفة عامة إلا من خلال

انتهاك قواعد اللغة ، وهذه حقيقة تتبع من بناء اللغة ذاته ، لذلك فان هذا البناء ينبغي فكه أولاً [٢٤]يقول سمنون المحب[٢٥] :

إذا كانَ داءُ المَرْءِ حُبَّ مَليكِهِ فَمَنْ غيرُهُ يرجوَ طبيبًا مُداويا

مَعَ اللهِ يَقْضي دَّهْرَهُ مُتَلَذذًا تُراهُ مُطيعًا أو كانَ عاصيا[٢٦]

في البيت الثاني يضرب الشاعر موعدًا مع التلاعب ببنية الجملة وقانون رتب الألفاظ ، فيقدم شبه الجملة (مع الله) للعناية ولفت الانتباه لحال المحب الصوفي فيؤخر الفعل (يقضي) وما جاء بعده من تبعات الفعل ، فلو قال : (يقضي دهره متلذذا مع الله) جاعلا شبه الجملة في مكانها الذي تنص عليه قوانين النحو ، لفقدت الجملة جزءا مهما من شعريتها التي تتكامل مع الجانب الصوتي والمعنوي في تحقيق الصورة الفنية ، وليس من الصواب أن يُجتزء البيت من باقي أبيات النص ، فعلاقة البيت بما يسبقه وما يليه تلون النسيج التركيبي والمعنوي وتضفي عليه صفة التكامل الفني فمهمة الشاعر (الايصال + التأثير) فلا تأثير من غير ايصال ، ولعل حياة المحب المتأرجحة بين معاناته مع داء الحب وبين علاجه ، تكشفها حالة التلذذ بتلك المعاناة والتنعم بها .

إن الشوق الصوفي كما يقول عنه أبو يزيد البسطامي[٢٧] إلى القول : "إن لله عبادًا لو حجبهم في الجنة عن رؤيته لاستغاثوا من الجنة ، كما يستغيث أهل النار من النار"[٢٨] ، فحال الشوق ليس بالهين مجاهدة في الليل والنهار واشتياق لا انتهاء لأمده ، ولا نهاية لفصوله الطويلة فينشد سمنون فيه :

أحِنُّ بِأطرافِ النَهارِ صَبابةً وفي الليلِ يدعوني الهوى فأجيبُ

وَأيامُنا تُفْنى ، وشَوقي زائدٌ كأنَّ زَمَانَ الشّوقِ لَيسَ يَغيبُ[٢٩]

إنّ القاعدة النحوية تبين مسألة مهمة مفداها " إنما كان التأخير أقوى لأنه إنما يجئ بالشك بعدما يَمْضي كلامُه على اليقين ، أو بعد ما يَبتدئُ وهو يريد اليقين ثم يُدرِكُهُ الشَكُّ

...فإذا ابتدأ كلامُه على ما في نيّته من الشكّ أَعملَ الفعلَ قدّم أو أخّرَ"[٣٠] ، والشاعر إذ قدّم نائب الفاعل (أيامُنا) وأخر الفعل (تُفنى) فإنه حقق مسألتين تتناغم مع القاعدة النحوية ، الأولى الاهتمام بما ابتدأ به فقدمه وهو نائب الفاعل ، والثانية توكيد ما أخره وتقويته (تُفنى) والفناء لما حي وهذا جانب آخر انحرف به الشاعر عن مسار ما هو مألوف في مسألة (المسند والمسند إليه) ثم يعقب ذلك بوصف حال الشوق المتزايد المتنامي في جملةٍ إسمية تقع حالا ، فحقق التطابق بين المعنى النحوي والبلاغي فالجملة الإسمية بعد واو الحال (تعرب حالا) وهي في الوقت عينه تبين حقيقة حال المحب الصوفي والمفارقة التي أراد من خلالها الشاعر في انزياحه التركيبي ، هو حالة الفناء التي تحدث للأيام من جهة تقابلها حالة الخلود والسرمدية الدائمة في (زمان الشوق) فهولا ينتهي ولا يغيب ، وهي كناية عن حال الشوق اللامتناهي عنده .إن النص الإبداعي يمثل رسالة بين المرسل والمتلقي ، والشاعر الصوفي من خلال استعماله الخاص للغة لتكون ملائمة للذائقة الصوفية ، ومواكبة لأحواله ، لابد أن يحتكم إلى تقييم الوحدات في خطابه الشعري من خلال تعاقد تلك الوحدات وتأسيسها علاقات مبنية على صفة اللغة الخطية ... كونها تخضع بصفة إجبارية إلى نظام التعاقب والتوالي في السلسلة الكلامية [٣١] ، الحلاج[٣٢] يمثل مرحلة مهمة من مراحل أزمة اللغة عند الصوفيين ، وهو بمثابة التضحية الكبرى التي قدموها في سعيهم لإقرار القاموس الصوفي ، ينشد في حال الفناء والمحبة الصوفية :

لِي حَبيبٌ حُبّهُ وَسْطَ الحَشا ... لَو يشا يَمشي على قَلبي مشى

روحُهُ روحي وروحي روحُهُ ... إن يشأ شئتُ وإن شِئتُ يشا[٣٣]

إن الصوفيين في سعيهم الدؤوب للبحث عن معادل موضوعي لتجربتهم الذوقية ، أصبح لزاماً عليهم أن يؤسسوا اللغة الخاصة بهم ، يتخلصون من مضامين اللغة الوضعية المتوارثة ، وخلق لغة جديدة لا تمتثل لأي قيدٍ من قيود اللغة ، مع الأخذ بنظر الاعتبار العودة باللغة إلى طهارتها في زمن البكارة ، وكأنها محاولة لغسلها من أدرانٍ لحقتها جراء مداومة الاستعمال ، حتى كادت بعض مفرداتها و تراكيبها تهترئ ، وتفقد القدرة على

الأداء ولا سيما إذا تعلق الامر بالتعبير عن تجارب الصوفيين الصعبة ، مما دفعهم للاصطدام بجدران اللغة وقواعدها والعمل على تفجيرها وإعادة بنائها دلالياً [٣٤] ، فالحلاج حشدّ كمّا كبيرا من آليات البناء الشعري في سعيه لترميم الهيكل النمطي الذي أوجدته سُنن اللغة وأدواتها ، فانزاح بالبناء المتفق عليه وبنى هيكله الخاص به فقال :(لي حبيبٌ) ولم يقل :(حبيبٌ لي) فكأنه أراد التخصيص والعناية بالخبر المتمثل بشبه الجملة (لي) الحبيب الذي تملك المحبوب وامتلكه ، أكدها التقديم لافتًا النظر إليه ومعززاً لحال المحب التي بلغت حد التلاحم والامتزاج الروحي والبدني (روحه روحي وروحي روحه) هذا التناغم الذي أحدثه التلاعب في التقديم والتأخير مع قرع الجرس الصوتي وضرباته التي تناسب هذا الحال الفناء في الذات الإلهية ، حتى يفنى الحبيب في حب محبوبه أو كما يعبر عنها الحلاج : " ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم "[٣٥] ، ويمضي قائلاً في الفناء :

ألا أبلـغْ أحبــائـي بأنــي ... ركبْتُ البَحْرَ وَانكَسَرَ السفينة

على دينِ الصَليبِ يكونُ مَوتي ... ولا البطحا أُرِيدُ ولا المدينـة[٣٦]

يقدم الشاعر شبه الجملة (على دين الصليبِ) وهي في محل نصب خبر (يكون) على أداة النسخ واسمها (موتي) ، ولم يكن الأمر مجرد تقديم لغوي او بلاغي بل أراد ايصال رسالة إلى الأحبة وغيرهم ، أنه ماضٍ في المسيرة التي اختارها ، هذا التقديم هو بمثابة الصدمة التي وجهها لأذن المتلقي ، فيوجه عناية واهتمام المستمع وايهامه أنه سالك غير دين ومتبع غير ملة ، والحق ان فلسفة الصوفيين في الأحوال كثيرا ما أثير حولها لغطٌ لعدم وضوح الرؤية عند الآخرين حول عقيدة الصوفيين وما يرومونه ويقصدونه ، وليس بغريب أن تكون مقصدية لغتهم الغامضة المقصلة التي اجتزت رؤوس الكثير منهم وعلى رأسهم الحلاج .

ويتفق رأي الباحث مع الرأي الذي يقول " كلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعاً ، ومن ثم كثُرت إمكانات الشعر في تلك اللغة "[٣٧] ، واللغة العربية احدى اللغات التي تميل إلى الثبات في بناء الجملة وتركيبها ، وهذا ما يعطي المبدع العربي مساحة كافية للعب في مساحتها وإن كانت تضيق بفعل حالة الثبات ، إلا أن هذه الخصيصة هي من تكشف

مقدرة المبدع على الالتفاف على معايير اللغة ، وضربها واعادة صياغتها من جديد ، صوفي آخر انحرف على معايير اللغة سعيًا لبث مواجيده وهو أبو بكر الشبلي[٣٨]يقول في المقام الصبر وحال القرب والبعد :

على بُعــدِكَ لا يَصْبِـ ـرُ مَنْ عادَتُهُ القُــرْبُ

ولا يَقـوى علـى هَجْـرٍ كَ مَـنْ تَيّمَــهُ الحُــبُّ

فَمهــلًا أيُّهــا الســاقي فَقَـدْ أسْكَرَنــي الشُــرْبُ

فـإنْ لَـمْ تَـرَكَ العَيـنُ فَقَـدْ يُبْصِــرُكَ القَلـبُ[٣٩]

مقام الصبر منزلة لا يصلها المريد إلا بعد مجاهدات شديدة الوقع " الصبرُ مُقَدّسٌ تُقَدّسُ بِهِ الأشياءُ"[٤٠] ، وتكمن صعوبة المقام هذا في مدى تحمل الصوفي على ما يلقاه من الحبيب ، وكيف يكون ذلك المحب هو يقاسي ألم الفراق وهو الذي يرجو حال القرب ، فالقرب كما قالوا " أن يَتَدلَّلَ عَلَيْهِ وَ يَتَذَلَّلَ لَهُ "[٤١] ، وبين مقام وحال تضطرب حياة الصوفي ، وتضطرب معها اللغة الصوفية كاسرة الرتابة ، عابرة أسوار النمطية ، الشبلي يقدم واحدة من الصور التي تكسر نسق اللغة الرتيب ، يقدم شبه الجملة (على بُعْدِكَ) على الفعل (لا يصبر) ، خلخلة تجبر المتلقي ان يذعن لهذا التقديم والتأخير ، فبين البعد والقرب في البيت هناك حبل الصبر ، الذي تراه لا يحتمل ذلك الفراق وسرعان ما ينقطع بصاحبه ، ثم يعود لطلب الهدنة (مهلا أيها الساقي) أيها الحبيب ، وهو متيقن أن المحبة نابعة من الأعماق ، وعذوبة اللقاء إن لم تدركها عيون المحب سوف يتلذذ بها قلبه ، ولا محيد عن الهوى مهما بلغت الاحوال من ألمٍ ومعاناة ينشد الشبلي في حال المحبة والرجاء :

أقَلّلُ ما بـي فـيكَ وهـو كثـيرً وأزجرُ دَمعي فيكَ وهـوَ غَزيرُ

وَعندي دموعٌ ، لو بَكَيْتُ بِبَعْضِها لَفاضَتْ بُحورٌ بَعْدَهُـنّ بُحـورُ

قُبورٌ الورَى تَحتَ التُرابِ وَللهوى رِجالٌ لَهُم تَحتَ الثيابِ قُبورُ

سأبكي بِأجفانٍ عَليكَ قَريحةً وَأرنو بِألحاظٍ إليكَ تُشيرُ[٤٢]

إذا كانت المحبة الإلهية الصوفية هي المحور الذي دارت عليه معظم أحوالهم ، فإن دليل حب الخالق لهم هو الابتلاء ، وإذا أحبه الحبّ البالغ اقتناه ، ولم يترك له ما ينشغل به عن ذكره ، فتميل قلوبهم عنه إلى غيره[٤٣] ، ولم تبتعد أبيات الشبلي عن محور الحب الممزوج بالحزن ، والفناء المصحوب بالشوق ، والرجاء الذي يتخلله الخوف فالعبد كما قال الجيلاني : " إذا فُني عن نفسه وهواه وإرادته وعن الخلق صار في الآخرة بمعناه ، وفي الدنيا بصورته ، يصير في علم الله عزّ زجلّ وفي قبضته سابحًا في بحر قدرته ، فإذا اشتدّ خوف هذا الخائف وأشرف قلبه على التقطع من الخوف قرّبه الحقُّ عزّ وجلّ وعرّفهُ نفسه، وبشّرَهُ وسكّنَ قلبهُ"[٤٤] .

فقد مثل النص الشعري للشبلي حالة من التسليم والإنابة للخالق الحبيب ، مزيج من الشوق والحزن ، فيقول : (عندي دموع) فشبه الجملة الظرفية المقدمة على المبتدأ لم تأت إلا لتوازي حال الحزن الدائم (زمكانيا) ويمكن القول أنها اعطت بعدًا ثالثًا فضلا عن البعد الزماني والمكاني للظرف وهو البعد الروحي الذي يعتمر نفس المحب ، والبعد الروحي مطلق لا بداية تعرف له ولا نهاية ، ثم يسترسل قائلا : قبور الورى تحت التراب ، جملة خبرية لم تصطبغ بالطابع الفني البلاغي إلا بعد عمليات التلاعب في المراتب اللفظية التي تلتها ، وللهوى رجالٌ عملية التقديم هذه لا علاقة لها بما سبق ، ثم يقول : لهم تحت الثياب قبور ، ولم يقل قبور لهم تحت الثياب ، فكان ارتباط الجملة هذا من خلال التقديم والتأخير بما سبقها ، ثم خلق صورة التضاد والمقابلة بين (تحت التراب – تحت الثياب) لا يلتمس المعنى البلاغي إلا بوضع لفظتي (الورى – والهوى) قبالة (تحت التراب و تحت الثياب) فالمعنيين يشيران للفناء ، غير أن الفناء الأول جسدي حقيقي أما الفناء الثاني فهو روحي وجداني لا حدود له . إن النص الأدبي لا يختلف عن أي ملفوظ لساني ، مصنوع من كلمات ، وهذه الكلمات تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام [٤٥] ، ويكون البناء التركيبي مستجيباً للنظام النظري الذي استنبطه النحاة بإعمال العقل في اللغة ، واخضاعها لمنهج القياس

والاستدلال والاتساع ، فقد عدّوه خروجاً وعدولاً عن ذلك الأصل[٤٦] ، يقول أبو مدين الغوث[٤٧] في حال الشوق :

تَضِيقُ بِنا الدُنْيا إذا غِبْتُـمُ عَنـّا ... وَتَذْهَبُ بِالأشواقِ أرواحُنـا مِنـّا

فَبُعْدُكُـمُ مَـوتٌ وَقُرْبُكُـمُ حَيـــا ... فإنْ غِبْتُموا عَنّا وَلوْ نَفَسـاً مِتْنـا[٤٨]

لاشك في أن أول ما يلفت انتباه المتلقي هو ما يبتدأ به القائل أو المرسل من كلام ، فاللفظة الأولى تعطي انطباعا لما سيأتي من الكلام ، عن فحوى الرسالة التي يريد المرسل إيصالها ، فيسعى المبدع كي تبلغ رسالته الاهتمام الذي يبغيه ، مستعينا بتقنيات اللغة الممكنة ، وأسلوب الشرط أحد تلك الأساليب النحوية التي تتواشج فيه أركانه لتمثل هذا الأسلوب (أداة شرط + فعل شرط وجملته + جواب الشرط وجملته) وأي تلاعب في بنية هذا الأركان يخرج المعنى الشرطي لمعانٍ أخر ، إلا الشاعر المبدع لا يثنيه هذا القيد ، وما أن يجد ثغرة يتشبث بها للخلاص من أصفاد القوانين ، وأبو مدين الغوث يقدم الفعل (تضيق وجملته – جواب الشرط) على الأداة (إذا) وفعل الشرط (غبتم عنا) ، ويبدو أنه أراد النفاذ من ثغرة التقديم هذه التركيبية للخلاص من الضيق المعنوي والروحي الذي يعانيه ، أن البداية الموحية بالضيق والاختناق في فسيح الدنيا ، ثم ذهاب الأرواح (الفناء) إيحاءات أراد الشاعر لفت العناية والأنظار إليها ، والأمران متعلقان كلاهما بحال البعد والقرب وما يستتبعهما من شوقٍ واشتياق .إن أداة الفن القولي اللغة المتألفة من ألفاظ التي تُمثل عناصر النص الأدبي ، ولابُدَ لتلك العناصر من ارتباطها بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً ، وهي لا تأخذ موضعها في العمل الفني اعتباطاً ، ولا كيف ما اتفق ، وإلا لما خرج عمل فني على الاطلاق ، فالعنصر لمفرده أو اللفظة بمفردها لا جمال فيها ولا قُبح ، إنما الجمال والقبح يكمنان في علاقتها بغيرها[٤٩] ، يقول أحمد الرفاعي[٥٠] :

إذا جنَّ ليلـي هامَ قَلبـي بِذكْرِكـُم ... أنوحُ كَما ناحَ الحَمامُ المطوّقُ

وَفوقيَ سَحابٌ يَمْطرُ الهَمَّ والأسى ... وَتَحْتيَ بِحـارٌ بالأسى تَتَدَفَّقُ

سلوا أم عمرو كيفَ باتَ أسيرُها ... تفكُّ الأسارى دُونه وهوَ مُوثَقُ

فلا هوَ مقتولٌ ، ففي القتلِ راحـةٌ ... ولا هوَ مَمنُونٌ عَليهِ فَيُطلَقُ (٥١)

الذائقة الصوفية لم تثنها قيود المناهج الدينية المتوارثة ، فخرجوا عن الكثير من أساليبها ووظفوا الأخريات كي يؤسسوا لهم منهجًا خاصًا بهم ، ومادامت الاحوال هي السبيل للوصول للمقامات العلية سعيًا وتقرباً للذات العلية فإن من أعظم السبل هو الذكر، فهو " ركنٌ قويٌ في طريق الحق سبحانه وتعالى ، بل هو العمدة في هذا الطريق ولا يصل احد إلى الله تعالى إلا بدوام الذكر"(٥٢) ، في البيت الثاني يستثمر الشاعر ممكنات اللغة فيقدم الخبر شبه الجملة الظرفية (فوقي) على المبتدأ(سحابٌ) ليحقق أمرين : الأول التوكيد على ما ابتدأ به وهو الخبر توافقاُ مع حاله ، الثاني التأخير جعل من لفظة (سحاب) ملازمة ومجاورة للفعل (يمطر) ، وأي سحاب هذا الذي ينزل عليه همًا وغمًا وأسًى ! هي ضربة أخرى في بنية النص فضلا عما تقدم ، ثم يقابل جملة صدر البيت جملة العجز ، فيقدم (تحتي) على (بحار) لكن يؤخر الفعل (تتدفق) ويقدم الخبر(بالأسى) لم يكتف الشاعر بخلق الفجوة في عملية البناء من خلال التقديم والتأخير بل أردف الجملتين بجملتين فعليتين تبين صفة الإسم المؤخر وكسر أفق التوقع في عملية الاسناد غير المتوقعة من جهة وعملية تقديم وتأخير جديدة من جهة أخرى :

بنية الجملة المعيارية : سحابٌ فوقي يمطرٌ الماء والبرد وأنهار تحتي تتدفق ماءً

بنية اللغة الشعرية : فوقي (تقديم) سحابٌ (تأخير) يمطر (مفارقة) الهم والأسى

وتحتي (تقديم) أنهار(تأخير) بالأسى (تقديم +مفارقة) تتدفق (تأخير)

فالانزياح التركيبي فتت أساسات هيكل اللغة المعيارية ، ثم رصفها في قوالب جديدة تنسجم مع ذائقة النص الشعري الصوفي وتجربته التي أحاطت بها الأكدار من حدبٍ وصوب ، حتى تراه في حال الأسر بين يدي من يحبه يتمنى الموت (ففي الموت راحةٌ) تقديم وتأخير كسر بنية أخرى حالة الاضطراب التي يعيشها الصوفي خليط من مشاعر الحب والاغتراب والحزن والخوف والطمأنينة والفرح والموت والحياة .

إن التجربة الصوفية قوية إلى حدٍ هزّتْ أصحابها هزّاً عميقاً ، فلا عجب رؤيتهم

يعمدون في تعابيرهم إلى استنزاف طاقات الحرف كلها ، معتمدين على التفاوت في دلالات الكلمة وإيماءاتها وتشعب طرق البيان وتنوعه وليس غريبا أن الصوفي يعول على ثقافته الصوفية الثرّة والتراث الفكري والأدبي الغزيرين ، ولهذا نجده يعزف على قيثارةٍ لجرسها وقعٌ في الأسماع والنفوس[٥٣] ، وإن كان الانزياح التركيبي بوصفه نوعاً من أنواع الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام ويمثله التقديم والتأخير ، فإن قوانين الكلام تقتضي ترتيباً معيناً للوحدات الكلامية ، لكن التقديم والتأخير يخرق هذا الترتيب ويشيع الفوضى المنظمة – إن صح الوصف – بين تلك الوحدات[٥٤] ، ويمثل ابن الفارض[٥٥] أحد أركان الأدب الصوفي المهمة ، ينشد عاشقًا :

إن كان في تَلَفي رِضاكَ صَبابَــةً وَلَكَ البَقاءُ وَجَدْتُ فيــهِ لَذاذا

كَبَدي سَلَبْتَ صَحيحةً فامْنُنْ عَلَى رَمَقي بِهــا مَمْنونــةً أفـلاذا[٥٦]

ينسف ابن الفارض في البيتين أعلاه صروح التركيب النحوي المعياري ، مستغلا خنادقها التي أضحت معبرا نفذ من خلالها ليقيم مملكته الشعرية على أديم بنية النص المعيارية ، مستعينًا بوافرٍ من الذخيرة البلاغية والفنية في البيت الأول :

بنية البيت المعيارية : إن كان رضاك في تلفي صبابةً والبقاء لك وجدت لذاذا فيه ، في حين أنه يهيكل تلك البنية كي تنسجم مع الذائقة الشعرية لفظاً ومعنى وموسيقى .

بنية البيت الشعرية : إن (شرطية) كان (فعل الشرط) في تلفي (شبه جملة – خبر كان – تقديم) رضاكَ(أسم كان – تأخير) صبابةً (حال) --- و (حالية) لك (شبه جملة – خبر – تقديم) البقاء (مبتدأ – تأخير) وجدتُ (فعل الشرط + فاعل) فيه (شبه جملة – اعتراض) لذاذا (مفعول به – تأخير) .

هذه السلسة الطويلة من الضربات التي وجهها إلهام الشاعر لبنية النص المعيارية من تأخير جواب الشرط على فعل الشرط ، ثم تقديم خبر كان على اسمها ، فتقديم شبه الجملة على المبتدأ في جملة الحال ، على الرغم من أنها أحدثت خلخلة مقصودة ، إلا أنها أثمرت عن إيجاد توافقات جديدة بين الألفاظ في مواضعها التي يبدو أنها أذعنت لما يريده الشاعر ، وما كانت لتظهر بتلك الصورة الفنية الموازية للتجربة الصوفية ، إلا من خلال تلك الانزياحات فتقديم (تلفي) جاء مناسبا لما تلاه (رضاك) مؤكداً على

مسألة فناء المحب لمن يحب (ولك البقاء) ففناء الشهود في حضرة الحبيب غاية يتطلع إليها الصوفي ، ومقام رفيع يتمنى جاهدًا ومجاهدًا للوصول إليه .

أما البيت الثاني فلا يبتعد فيه الشاعر عن مسعاه الحثيث في نيل رضا من يحب (الذات الإلهية) ولو افترضنا البيت حسب القوانين النحوية يكون :

سلبتَ كبدي صحيحةً فامنن بها على رمقي ممنونةً أفلاذًا

في حين نجده أنه قدّم المفعول به (كبدي) عناية واهتمامًا وللإشارة والتنبيه إلى ما يعانيه من مواجع وآلام ، ولا يتمنى إلا رضا المحبوب ، وأن يمُنّ عليه بجوده وعطفه ، غير آبهٍ بما يعانيه مادام الحبيب راضيًا عنه ، وهي الغاية السامية والمحاسن الغالية ، فالعارف لله نظرتان : نظرة إلى نفسه ، ونظرة إلى ربه ، إذا نظر إلى نفسه افتقر ، وإذا نظر إلى ربه افتخر[٥٧] يقول ابن الفارض في الشوق :

للّهِ أجفـانٌ عَينٍ فِيـكَ ساهـرةٌ شَوْقًا إليكَ وَقَلْبٌ بالغَرامِ شَجَي[٥٨]

إن الشوق الصوفي المتزايد في قلوبهم يغلبُ عليهم لجلاله وجماله ، فينتهون في مشاهدة وجوده فلا يبقى لهم سواه... فيكون تعالى هو المشتاق إليهم إلى أن يعود عليهم الستور ، فيفيقون فيدور الشوق إليهم فيه [٥٩] ، وكان احتفاء الشاعر بشوقه دافعا يبثُّ فيه عزيمةً تحرره من قيود التضييق، فلم يقدم (لله) إلا لضرب الاغلال والنمطية يخدع الصوفي المتلقي بهذا الخرق ، فلو رُتَبت الألفاظ الترتيب النحوي (أجفان عين لله) فإسناد الخبر للمبتدأ يحتم فهم ذلك ، وما أن يزرع (فيك) في بنية النص حتى تحدث الخلخلة المتعمدة التي أرادها ، فهل أن أجفان العين هي للمحب أم الحبيب ؟ ثم يتبعها (ساهرة) وهو حال يجوز الرفع والجر فيه (إما أن يتبع الأجفان فيرفع أو يتبع عين فيجر) ، ولا تتوقف دوامة الانزياح بل تستمر في عجز البيت (شوقا إليك) فيبقى المتلقي في حيرته ! ويعقبها (قلب بالغرام شجي) ، فجاءت اللغة موافقة للفلسفة الصوفية الداعية إلى الفناء والمحو والحلول والاتحاد مع الذات الإلهية ، ولم يكن من طريق أمام الشاعر للولوج لما يصبو إليه إلا بهدم جدران البنية الرتيبة .

تُعد اللغة الشعرية وسيلة للتعبير من جهة وغاية في حد ذاتها من جهة اخرى ، أما التجربة الصوفية – في جوهرها – محاولة وجدانية ذوقية للتخلص من قيود الواقع

ونواميس المألوف والارتقاء للكمال المنشود لتتواصل مع المطلق من الزمان والمكان ، ويبدو أن الأمر هذا هو الذي جعل كتابات الصوفيين تتسم بالمغامرة وتجاوز المطلق ، رغبة منهم في التخلص من أي قيد ، حتى أصبحت الكتابة والتجربة الصوفيتان لا تنفصلان [٦٠] ، لأنهم أعطوا للحرية بُعدًا جديدًا ، أغنى وأعمق فهي تصاعد نحو لانهاية المّطلق[٦١] ، ابن عربي أحد أعلام الطريقة الذين رسموا بُعدًا جديدًا للحرية فيقول :

إنْ أسْفَرَتْ عَنْ مُحيّاها أرَتْكَ سنًا ... مِثْلَ الغَزالـةِ إشراقـًا بـلا غَبـَرِ

للشّمسِ غُرّتُها ، للّـيلِ طُـرّتُها ... شَمسٌ وليلٌ معًا من أعجبِ الّصوَرِ

فنحنُ باللّيلِ في ضَوءِ النَهارِ بِها ... وَنَحنُ في الظّهرِ في لَيلٍ مِنَ الشّعَرِ[٦٢]

لم يتوقف العشق الصوفي عن استعارة الصور الفنية من عذريات الشعر العربي ، وما صورة الغزل التي رسمها إبن عربي في النص أعلاه إلا مثالا لقولنا ، ووضع الانزياح التركيبي لمسته في تزويق النص الشعري في البيت الثاني : يقدم الخبر على المبتدأ (للشمس غرتُها) و(للّيل طرتها) ويبدو أن الشاعر في هذين التقديمين أراد العناية بلفظتي التضاد (الشمس – الليل) على الرغم من انه لم يستعمل مفردة (القمر) نظيرًا للشمس توافقا مع الوزن والقالب الموسيقي من جهة وربما لما يمثله الليل من حالة الغموض والمطلق ، كما ان القمر لا يمثل حالة من الثبات بل التغير والتحول على العكس من الشمس والليل فهما ثابتان ، فعملية التقديم والتأخير فضلا عن مزاوجة الأضداد في صورة واحدة طرّز المعنى الشعري بألوان التشكيل الخارق للطبيعة المعيارية للغة .

وفلسفة التصوف رمّزت ألفاظهم ونقلتها من طابعها المعجمي الضيق إلى أفق المجاز الرحب " وهنا ينشأ فارق آخر بين طبيعة اللغة الشعرية واللغة العادية يقوم على طبيعة العلاقات بين الدال والمدلول في اللغة الشعرية وبين الدوال بعضها ببعض"[٦٣] ، ويبدو أن ابن عربي يمثل مرحلة مهمة من انتقال الألفاظ الصوفية من دلالة المعجم العربي العام إلى دلالة المعجم الصوفي الخاص ، ينشد في الشوق والمحبة :

عِنـدَ الجبـالِ مِـن كثيــبِ زَرودِ **صِيدٌ وأُسدٌ مِن لِحـاظِ الغِيــدِ**

صَرْعى ، وَهُم أبناءُ مَلحَمةِ الوغى **أينَ الأسودُ مِنَ العُيونِ السّودِ**

فَتَكَـتْ بِهِـمْ لِحَظـاتُهُـن ، وَحَبّـذا **تِلْكَ المَلاحِظُ مِنْ بَنـاتِ الصّيدِ**[٦٤]

يستدرج الشاعرُ المتلقي إلى غابة الاصطلاحات الصوفية فيتوهم أنه أمام صورة حقيقية (عند الجبال) دلالة مكانية (في محل رفع خبر) قدمها على (صِيدٌ وأُسدٌ) ، ثم يردفها بصورة توحي بنتيجة الصراع في لوحة الصيد غير أنّ هذا الإيهام المتعمد المدعوم بعملية الانحراف التركيبي لم يكن إلا شفرة (جفرة) سعى من خلالها الشاعر لإيجاد التوافق والملائمة بين صورة الصراع والقتل الحقيقية وبين مواجيد المريد ، وسعيه الدائم للكشف والمشاهدة .إذا كانت اللغة عند ابن عربي مثلت البداية الاصطلاحية للغة المتصوفة ، وأسست هيكلًا منطوقًا لرؤاهم وأفكارهم الذهنية من مقامات وأحوال ومجاهدات ورياضات ...الخ ، فخرجت اللغة من الإطار التوصيلي إلى إطارٍ فني في تشكيل فلسفي[٦٥] فإن السهروردي استطاع أن يجمع الميراثين الفلسفيين الغربي والشرقي القديمين في بوتقة الإسلام ، وربطَ الكلام والفكر الإنساني بالكلام والفكر الإلهي ، فأحيا الرابطة العميقة بين العقل والعرفان ؛ أي بين العشق والمنطق[٦٦] ، ينشد السهروردي في حال الشوق :

وقُلوب أهلِ وِدادِكـم تَشتاقُـكم **ووِصالُـكُم ريْحانُهـا والـراحُ**

واحَسـرْتا للعاشِقيـنَ تَحَمّلـوا **سِرَّ المَحَبّةِ وَالهوَى فَضّـاحُ**

بِالسّرِّ ، إن باحوا ، تُباحُ دماؤهم **وَكَذا دِمـاءُ العاشقينَ تُبـاحُ**[٦٧]

إن عملية هدم أركان اللغة وإعادة بناء أسسها وقواعدها في قوالب شعرية جمالية لا يمكن تحقيقها وتحققها من قبل أيٍّ كان ، إنما يتطلب ذلك العمل ذائقة فنية ؛ مصحوبة بمقدرة عالية على الإحاطة بأسرار اللغة وطرقها ، والسهروردي في البيت الثالث

يشد وثاق مطلع البيت بالذي سبقه ، فكأنما بتقديمه (بالسر) على الجملة الشرطية كي تتوالى قضيتا السر والعلن (فضّاح – بالسر) هذا التضاد أحدث نوعا من المفارقة إلا أن هذا التقابل جعل معنى البيت الثاني يمهد للثالث وكأن الشرط الذي جاء في البيت الثالث ينسحب تأثيره المعنوي على البيت الذي سبقه لأن المحبة الصوفية تقتضي عدم الجهر والافصاح بها ، وإذا حدث العكس فتكون نهاية الحبيب الحتف والحق أن دماء المحب الصوفي مُباحة في الحالين كليهما ، فالكبت عذاب وحسرة تتبعها المنية ، والجهر افتضاح وافصاح يتبعهما الفناء ، وليس غريبا أن يحدث هذا التناغم المعنوي جراء هذا التلاعب الذي أحدثه انزياح تقديم شبه الجملة على جملة الشرط ، فالمعنى قد يُلحظ باهتًا لو جاءت الجملة بنسقها الطبيعي : إن باحوا بالسر) فيذهب مع هذه الرتابة عنصر التشويق والجمال الذي يقتضيه المعنى الشعري. لقد عدّ الغزالي مقام الفقر على إنه " عبارة عن فقد ما هو محتاج إليه ، أما فقد ما لا حاجة إليه فلا يُسمى فقرًا وإن كان المحتاج إليه موجودًا مقدورًا عليه لم يكن المحتاج فقيرًا[٦٨] ، عبد الكريم الجيلي[٦٩] أحد أعلام التصوف الذين شهد لهم هذا الطريق الروحي وهو التصوف ، ينشد الجيلي في الفقر الروحي :

جَعَلْتُ افتقارِي فِي الغَرامِ وَسيلَتي ... وَيا ضَعْفَ مَشْغُوفٍ لَهُ الفَقْرُ شافِعُ

وَجـئتُ إلَيْـها رَاغِبًـا لا مَثُـوبَةً ... وَلَكِنْ لَهَـا مُنـى إليْهـا أُسـارِعُ[٧٠]

إن كل مجاهدة صوفية ورياضة عبادية تتمحور حول الذات العلية والمحبة الإلهية ، والأحوال والمقامات ماهي إلا طرق للتقرب من الحبيب (الإله) ، ولم يكن مقام الفقر إلا أعظم الوسائل التي يرجو فيها كسب مودته ، ويبدو أن مفهوم الفقر لم يقتصر الزهد في نمط المعيشة الصوفية ، بل أن الافتقار في الغرام أشد وقعًا عليه وأبلغ تأثيرًا في نفسه ، ولم يجعل الشاعر الفقر بل الافتقار – وهو أبلغ وأقوى – إلا الوسيلة التي يطلب بها رضا من أحب وشفاعته ، ولم يكن قاصدًا أجرًا في ذلك ؛ إنما هي رغبة تواقة لمَن أحببتْ ، والشاعر يستدرك بـ (لكن) حاله هذا فيقدم خبرها على اسمها مرتين (لها مُنى – إليها أسارعُ) ، هذا التقديم في الأخبار لفت عناية المتلقي إلى

ارتباط الضمير (الهاء) في (لها) بالوسيلة وهو الفقر ، ثم يمزج هذا المعنى بتقديم شبه الجملة (إليها) على الفعل (أسارعُ) لتعزيز تلك الاماني المرتبطة بالوسيلة ، فلو جاء النص هكذا : ولكن منى لها أسارع إليها ، لم يخلق ذلك التأثير الجمالي ، هذا فضلا عن كسر بنية الإيقاع من وزن وقافية .

الخاتمة

إنّ تجربة الصوفيين الشعرية كانت انعكاسا واضحا لتجربتهم الصوفية الفريدة ، التي لازمتها صراعات وتناقضات كثيرة ، هذه التجربة كان لابد أن يُعبر عنها بلغة فريدة يبتعد فيها الصوفي عن التركيب السمج ، والبنية الركيكة ، مغلفة بطابعٍ شعوري فني ، مستفيداً من ثغرات اللغة ، وممكناتها المكنونة ، كون اللغة العادية لا تنسجم مع خلاصة التجربة الشعورية للمريد الصوفي ، فكان لا بد له من استعمال لغة فريدة للتعبير عن تجربته الفريدة وكان للانزياح التركيبي المتمثل في بنية تقديم وتأخير أثر في إظهار النص الصوفي بشكله الفني ، فقد أسهم في خلق بنية شعرية منزاحة عن اللغة الوضعية المعيارية ، ومن المؤكد أن لبنية التقديم والتأخير أكثر من خصيصة لغوية ودلالية وتركيبية وصوتية تلمع النصوص بتلك الخصائص الفنية من عناية واهتمام وتوكيد ...الخ ، ومما لاشك فيه أن النص الصوفي لم يخل من فنون أخرى كالفصل والوصل والقصر وغيرها من أساليب الانزياح التركيبية المتنوعة التي استعان بها الشاعر الصوفي للتعبير عما يدور في خاطره وما يختلج نفسه من مشاعر وجدانية ، ويبدو أنه نجح إلى حدٍ بعيدٍ في هذا الأمر ، كان لثقافته الواسعة أثرٌ في هذا النجاح .

الهوامش:

(١)ينظر : البلاغة والاسلوبية ، د. محمد عبد المطلب ،الطبعة الأولى ،دارنوبار للطباعة – القاهرة ، ١٩٩٤م : ٣٠٥ .

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوبية ، هنريش بليت ، ترجمة : محمد العمري ، د.ط ، أفريقيا الشرق – المغرب ،١٩٩٩م : ٦٧/٦٦ .

(٣) دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: د. محمد رضوان و فائز الداية ، الطبعة الأولى ، دار الفكر – دمشق ٢٠٠٧م : ١٢٢ .

(٤) المصدر نفسه : ٦٨ .

(٥) دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني : ١٤٣.

(٦) المصدر نفسه : ٤٢ .

(٧) النظرية الشعرية ، جان كوهن : ١٣٣ .

(٨) هي أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية ، قيسية بصرية ، ولدت في أسرة فقيرة ، وقعت في الرق ، ثم أعتقها سيدها بعد مدة تكسبت لفترة بالغناء والنفخ ، ثم تابت بعد ذلك ، واتجهت للزهد والتعبد ، توفيت على الأرجح بين ١٨٠– ١٨٥هـ ، ينظر: وفيات الأعيان ، أبو العباس شمس الدين بن خلكان ، تحقيق إحسان عباس ، د.ط ، دار صادر – بيروت – لبنان ، د.ت: ٢ / ٢٨٥– ٢٨٨.

(٩) جواهر التصوف يحيى بن معاذ ، جمع : سعيد هارون عاشور: ٣٢ .

(١٠) ينظر: الحب الإلهي في التصوف الإسلامي ، د. محمد مصطفى حلمي ، ، د.ط ، الناشر دار القلم ، ١٩٦٠ م :٣٧ .

(١١) ينظر: التصوف ، ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق ، الطبعة الأولى ، دارالكتاب اللبناني – مكتبة المدرسة ، بيروت– لبنان ، ١٩٨٤م : ١٢٧

(١٢) ينظر: قوت القلوب ، أبو طالب المكي : ١٠٦٨/٢–١٠٦٩ .

(١٣) ينظر: في الشعرية كمال أبوديب : ١٤٣ .

(١٤) ينظر: اللغة ، فندريس : ١٨٦ .

(١٥) الطبقات الصوفية ، أبو عبد الرحمن السلمي : ١٢ /١٣ .

(١٦) ينظر: المتواليات ، دراسات في التصوف ، يوسف زيدان : ١٦

(١٧) ينظر: قوت القلوب ، أبو طالب المكي : ٢/ ١٠٦٢.

(١٨) جواهر التصوف ، يحيى بن معاذ : ١٦٩ .

(١٩) ينظر: البلاغة والأسلوبية ، هنريش بليت ، ترجمة : د. محمد العمري ، د.ط ، أفريقيا الشرق– المغرب ، ١٩٩٩م : ٦٧ .

(٢٠) ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، د. أحمد درويش ، د.ط ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ، د.ت :١٦٩ .

(٢١) هو أبو الحسين أحمد بن محمد النوري ، بغدادي المولد والمنشأ ، من أقران الجنيد البغدادي ، عظيم الكرم ، قال الخطيب البغدادي عنه :" هو أعلم العراقيين بلطائف القوم" ، توفي سنة ٢٩٥هـ ، ينظر: الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية ، عبد الرؤوف النوري: ١ /٣٤٥– ٣٤٨ ، و الرسالة القشيرية ، القشيري :٤٣٨–٤٣٩ .

(٢٢) التعرف لذهب أهل التصوف ، الكلاباذي : ١٢٦ .

(٢٣) الكتاب ، كتاب سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط.٣ ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ١٩٨٨م : ٣٤/١ .

(٢٤) النظرية الشعرية ، جان كوهن : ١٥٦.

(٢٥) هو أبو الحسن سمنون بن حمزة ، من كبار مشايخ العراق ، سمي بالمحب لغزلياته الإلهية ، صاحب مدرسة شعرية متفردة ،صحب السري السقطي ، كان يتكلم في المحبة بأحسن الكلام توفي سنة ٢٩٨هـ ، ينظر: الطبقات الصوفية ، أبو عبد الرحمن السلمي ٦٢– ٦٥.

(٢٦) التعرف لذهب أهل التصوف ، الكلاباذي : ١٢٦ .

(٢٧)هو أبو يزيد (بايزيد) طيفور بن عيسى بن آدم بن سُروشان البسطامي ، كان جدهُ مجوسياً ، وقد أسلم كان وأخوته زهاداً ،عاش عيشة الزهد ، توفي في بسطام سنة ٢٦١هـ أو ٢٦٤هـ كان نادرة زمانه ، سلطان العارفين ،و كان ابن عربي يسميه : أبا يزيد الأكبر ينظر: الرسالة القشيرية ، القشيري: ١/ ٣٩٥– ٣٩٧.

(٢٨) ينظر: المصدر نفسه :٣٣١/١ .

(٢٩) الطبقات الصوفية ، أبو عبد الرحمن السلمي : ٦٤ .

(٣٠)الكتاب ، كتاب سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: ١٢٠ .

(٣١) ينظر: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، رابح بوحوش ، د،ط ، دار العلوم ، عنابة – القاهرة ، ٢٠٠٦م : ٢٢٥.

(٣٢)هو أبو مغيث الحسين بن منصور بن محمد البيضاوي ، ولد حوالي سنة ٢٤٤هـ ، بالبيضاء في بلاد فارس ، أحد كبار الصوفية أواخر القرن الثالث وأوئل القرن الرابع الهجري ، صدرت فتوى بإعدامه ، والقيت جثته في دجلة ، ينظر : الطبقات الصوفية ، أبو عبد الرحمن السُلمي ، تحقيق : د. أحمد الشرياصي: ١٠٢ –١٠٣ ،

وينظر: الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية ، عبد الرؤوف المناوي ، تحقيق : د. عبد الحميد صالح حمدان :١ / ٥٤٤ – ٥٤٥ .

(٣٣) الحلاج ، الأعمال الكاملة ، قاسم محمد عباس ، الطبعة الأولى ، بيروت– لبنان ، ٢٠٠٢م :٣١١ .

(٣٤) ينظر: في لغة القصيدة الصوفية ، د. محمد علي كندي :٨٢ .

(٣٥) الحلاج ، الأعمال الكاملة ، قاسم محمد عباس : ٢٤٤ .

(٣٦) المصدر نفسه : ٣٣٤ .

(٣٧) البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب – ، د. حسن ناظم ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢ م : ٤٤.

(٣٨)هو أبو بكر دلف بن جحدر الشبلي ، بغدادي الولد والمنشأ ، ولد سنة ٢٤٧هـ ، من تلاميذ الجنيد و مالكي المذهب كان أبوه حاجب الحجاب ، لحق بالحلاج وصحبه ،توفي سنة ٣٣٤هـ ، ينظر: الرسالة القشيرية ، القشيري :٤١٩/١

(٣٩) ديوان أبي بكر الشبلي ، جمع وتحقيق : د. كامل مصطفى الشيبي ، د.ط ، المجمع العلمي العراقي ، ١٩٦٧ : ٨٧ .

(٤٠) التعرف على مذهب أهل التصوف ، الكلاباذي:١١١ .

(٤١) المصدر نفسه : ١٢٦ .

(٤٢) ديوان أبي بكر الشبلي ، د. كامل مصطفى الشيبي :١٠٢ .

(٤٣) ينظر: قوت القلوب ، أبو طالب المكي : ١٠٤٩/٢ .

(٤٤) جلاء الخاطر : عبد القادر الجيلاني، تحقيق: خالد الزرعي وعبد الناصر سرّي ، الطبعة الأولى ، دمشق ، ١٩٩٤م : ٧١ .

(٤٥) ينظر: الشعرية ، تزفيطان طودوروف :٣٨ .

(٤٦) ينظر: العشق والكتابة – قراءة في الموروث – ، رجاء بن سلامة ، الطبعة الأولى ، منشورات الجمل– كولون – المانيا ، ٢٠٠٣م ٩٢ – ٩٣

(٤٧) هو شعيب بن الحسين الأنصاري ، ولد في قرية من قرى إشبيلية ، في أسرة فقيرة ، زار طنجة وسبتة طلبا للعلم ، واستقر في فاس ، شيخ الشيخ ابن عربي ، توفي خارج تلمسان سنة ٥٩٤هـ ، ينظر: التشوف إلى رجال التصوف ، تحقيق: أحمد التوفيق ، أبو يعقوب يوسف بن يحيى (ابن الزيات) ، الطبعة الثانية ، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء ، ١٩٩٧م : ٣١٩ – ٣٢٦.

(٤٨) ديوان أبي مدين شعيب بن الغوث ، جمع وإعداد : د. عبد القادر سعود و د. سليمان القرشي ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ٢٠١١ : ٥٩ .

(٤٩) ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، د. عز الدين اسماعيل ، د.ط ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ١٩٩٢م :١٩٨ .

(٥٠) هو أبو العباس أحمد بن أبي الحسن علي بن أبي العباس احمد المعروف بابن الرفاعي ، فقيه شافعي المذهب ، سكن في البطائح بقرية يقال لها : ام عَبيدة ، انضم إليه خلق عظيم من الفقراء ، احسنوا الاعتقاد به فتبعوه ، وهم الرفاعية والبطائحية ، لأتباعه أحوال عجيبة ، توفي سنة ٥٧٨هـ ، ينظر: وفيات الاعيان ، ابن خلكان : ١٧١/١-١٧٢ .

(٥١) المصدر نفسه : ١٧٢ .

(٥٢) الرسالة القشيرية ، القشيري : ١/ ٢٢١ .

(٥٣) ينظر: دراسات فنية في الأدب العربي ، د. عبد الكريم اليافي ، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون – لبنان ، ١٩٩٦م :١٩٧.

(٥٤) ينظر: مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم :١٢١ .

(٥٥) هو أبو حفص عمر بن أبي الحسن بن علي بن المرشد علي الحموي الأصل، المصري المولد والوفاة ، ولد بمصر سنة ٥٧٦هـ ، وتوفي فيها سنة ٦٣٢ هـ ، أشهر شراح شعره : الشيخ حسن البوريني ١٠٢٤هـ ، الشيخ عبد الغني النابلسي ١٤٣هـ ، ترجمت قصيدته التائية إلى اللغة الألمانية وترجمت غيرها للفرنسية ، ينظر: وفيات الأعيان ، ابن خلكان : ٣ / ٤٥٤ – ٤٥٦ .

(٥٦) شرح ديوان ابن الفارض ، شرح : البوريني والنابلسي ، جمع : رشيد بن غالب اللبناني ، ضبط : محمد عبد الكريم النمري الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ، ٢٠٠٢م : ١٦٥/١ .

(٥٧) الحلاج ، الأعمال الكاملة ، قاسم محمد عباس:٢٣٧ .

(٥٨) شرح ديوان ابن الفارض ، شرح : البوريني والنابلسي ، جمع : رشيد بن غالب اللبناني : ٨٥/٢ .

(٥٩) الحلاج ، الأعمال الكاملة ، قاسم محمد عباس: ٢٦٠ .

(٦٠) ينظر: في لغة القصيدة الصوفية ، د. محمد علي كندي ٨٤ .

(٦١) ينظر: مقدمة للشعر العربي ، أدُونيس١٣٢ .

(٦٢) ديوان ترجمان الأشواق ، إبن عربي ، اعتنى به : عبد الرحمن المصطاوي ، الطبعة الأولى ، دار المعرفة – بيروت – لبنان ٢٠٠٥م : ١٧٢ .

(٦٣) شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي ، د. سحر سامي: ٧٧ .

(٦٤) ديوان ترجمان الأشواق ، إبن عربي :١٦٤.

(٦٥) ينظر : شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي ، د. سحر سامي :٧٨ .

(٦٦) ينظر: السهروردي ، د. مصطفى غالب ، د.ط ، مؤسسة عز الدين – بيروت– لبنان ، ١٩٨٢م:٤٤ .

(٦٧) ديوان السهروردي المقتول ، شرح : د. كامل مصطفى الشيبي ، د.ط ، مطبعة الرفاه – بغداد ، ٢٠٠٥م :٥٨ .

(٦٨) إحياء علوم الدين ، الغزالي : ١٥٤٢.

(٦٩) هو عبد الكريم بن ابراهيم بن عبد الكريم الجيلي ، ابن سبط الشيخ عبد القادر الجيلاني ، من علماء التصوف ، ولد سنة ٧٦٧هـ في قرية قريبة من المدائن في العراق ، من أهم مؤلفاته : الانسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل ، الكهف والرقيم في شرح بسم الله الرحمن الرحيم ، المناظر الإلهية ، ورسالة السفر القريب وغيرها ، توفي سنة ٨٣٢ هـ ، ينظر : الأعلام ، الزركلي : ٥٠–٥١ .

(٧٠) شرح المعارف الغيبية في شرح العينية ، شرح: عبد الغني النابلسي ، تحقيق: د. عاصم ابراهيم الكيالي الحسيني ،د.ط ، ناشرون – بيروت ، د.ت :١٢٦ .

المصادر والمراجع:

١. إحياء علوم الدين ، إحياء علوم الدين ، أبو حامد محمد الغزالي ، الطبعة الأولى ، دار ابن حزم – بيروت ، ٢٠٠٥م .

٢. الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، د. عز الدين اسماعيل ، د.ط ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ١٩٩٢م :١٩٨.

٣. الأعلام ، الزركلي الطبعة الخامسة عشرة ، دار العلم للملايين – بيروت ، ٢٠٠٢م .

٤. البلاغة والاسلوبية ، د. محمد عبد المطلب ،الطبعة الأولى ، دارنوبار للطباعة – القاهرة ، ١٩٩٤م .

٥. البلاغة والأسلوبية ، هنريش بليت ، ترجمة : د. محمد العمري ، د.ط ، أفريقيا الشرق– المغرب ، ١٩٩٩م .

٦. البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب – ، د. حسن ناظم ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢ م : ٤٤.

٧. التشوف إلى رجال التصوف ، تحقيق: أحمد التوفيق ، أبو يعقوب يوسف بن يحيى (ابن الزيات) ، الطبعة الثانية ، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء ، ١٩٩٧م : ٣١٩ – ٣٢٦.

٨. التصوف ، ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق ، الطبعة الأولى ، دارالكتاب اللبناني – مكتبة المدرسة ، بيروت– لبنان ، ١٩٨٤م .

٩. التعرف لذهب أهل التصوف ، أبو بكر محمد بن إسحق الكلاباذي ،ضبط وتعليق: أحمد شمس الدين ، الطبعة الأولى دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، ١٩٩٣م .

١٠. جلاء الخاطر : عبد القادر الجيلاني، تحقيق: خالد الزرعي وعبد الناصر سرّي ، الطبعة الأولى ، دمشق ، ١٩٩٤م .

١١. جواهر التصوف ، يحيى بن معاذ ، جمع وتبويب وشرح وتعليق : سعيد هارون عاشور الطبعة الأولى ، مكتبة الآداب – القاهرة ، ٢٠٠٢م .

١٢. الحب الإلهي في التصوف الإسلامي ، د. محمد مصطفى حلمي ، ، د.ط ، الناشر دار القلم ، ١٩٦٠ م .

١٣. الحلاج ، الأعمال الكاملة ، قاسم محمد عباس ، الطبعة الأولى ، بيروت– لبنان ، ٢٠٠٢م .

١٤. دراسات فنية في الأدب العربي ، د. عبد الكريم اليافي ، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون – لبنان ، ١٩٩٦م .

١٥. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، د. أحمد درويش ، د.ط ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ، د.ت .

١٦. دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: د. محمد رضوان و فائز الداية ، الطبعة الأولى ، دار الفكر – دمشق ٢٠٠٧م .

١٧. ديوان أبي بكر الشبلي ، جمع وتحقيق : د. كامل مصطفى الشيبي ، د.ط ، المجمع العلمي العراقي ، ١٩٦٧ .

١٨. ديوان أبي مدين شعيب بن الغوث ، جمع وإعداد : د. عبد القادر سعود و د. سليمان القرشي ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ،٢٠١١م .

١٩. ديوان السهروردي المقتول ، شرح : د. كامل مصطفى الشيبي ، د.ط ، مطبعة الرفاه – بغداد ، ٢٠٠٥م .

٢٠. ديوان ترجمان الأشواق ، إبن عربي ، اعتنى به : عبد الرحمن المصطاوي ، الطبعة الأولى ، دار المعرفة – بيروت – لبنان ٢٠٠٥م : ١٧٢ .

٢١. الرسالة القشيرية في علم التصوف – الجزء الأول ، أبو القاسم عبد الكريم إبن هوزان القشيري ، تحقيق : معروف مصطفى زريق الطبعة الأولى ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ٢٠٠١م .

٢٢. السهروردي ، د. مصطفى غالب ، د.ط ، مؤسسة عز الدين – بيروت– لبنان ، ١٩٨٢م .

٢٣. شرح المعارف الغيبية في شرح العينية ، شرح: عبد الغني النابلسي ، تحقيق: د. عاصم ابراهيم الكيالي الحسيني ،د.ط ، ناشرون – بيروت ، د.ت .

٢٤. شرح ديوان ابن الفارض ، شرح : البوريني والنابلسي ، جمع : رشيد بن غالب اللبناني ، ضبط : محمد عبد الكريم النمري الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ، ٢٠٠٢م .

٢٥. الشعرية ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة ، طبعة أولى دار توبقال للنشر ، ١٩٨٧م .

٢٦. شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي ، د. سحر سامي، الطبعة الأولى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥م .

٢٧. الطبقات الصوفية ، أبو عبد الرحمن السلمي ، تحقيق : د. أحمد الشرياصي ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٨م .

٢٨. العشق والكتابة – قراءة في الموروث – ، رجاء بن سلامة ، الطبعة الأولى ، منشورات الجمل– كولون – المانيا ، ٢٠٠٣م .

٢٩. في الشعرية ، كمال أبو ديب ، الطبعة الأولى ، الطبعة الأولى ، مؤسسة الأبحاث ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٧م.

٣٠. في لغة القصيدة الصوفية ، د. محمد علي كندي ، الطبعة الأولى ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠١٠ م.

٣١. قوت القلوب في معاملة المحبوب ، أبو طالب المكي ، تحقيق: د. محمود ابراهيم محمد الرضواني ، الطبعة الأولى ، مكتبة دار التراث – القاهرة ، ٢٠٠١م .

٣٢. الكتاب ، كتاب سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط.٣ ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ١٩٨٨م .

٣٣. الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية أو طبقات المناوي ، الشيخ الامام عبد الرؤوف المناوي ، تحقيق : د. عبد الحميد صالح حمدان ، د.ط ، المكتبة الأزهرية للتراث ، د.ت .

٣٤. اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، رابح بوحوش ، د،ط ، دار العلوم ، عنابة – القاهرة ، ٢٠٠٦م .

٣٥. اللغة ، ج. فندريس ، تعريب عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص ، د.ط ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ١٩٥٠م .

٣٦. اللغة العليا – النظرية الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة :أحمد درويش ، الطبعة الثانية ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩م .

٣٧. المتواليات ، دراسة في التصوف ، د. يوسف زيدان، الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية – القاهرة ، ١٩٩٨م .

٣٨. مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٤م .

٣٩. مقدمة للشعر العربي ، أدُونيس ، الطبعة الثالثة ، دار العودة – بيروت ، ١٩٧٩م. .

٤٠. وفيات الأعيان ، أبو العباس شمس الدين بن خلكان ، تحقيق إحسان عباس ، د.ط ، دار صادر – بيروت – لبنان ، د.ت: