

الشعر الحداثي ولباس الصوفيّة – قراءة تأويليّة في قصيدة أوّل البوح لعبد الله العشي

Modernist Poetry and the Sufi Dress – An Interpretive Reading of)
(Abdullah Al-Ashi's poem 'The First Revelation

حمراس محمد

جامعة غليزان – الجزائر

mohammed.hamerass@univ-relizane.dz

تاريخ النشر: 2025/06/07

تاريخ القبول: 2025/05/24

تاريخ الإرسال: 2025/04/09

ملخص: لغة الشعر الحداثي تعبيرية تتقل الإحساس بالشيء ولا تصفه، استمدت وجودها من التجربة الصوفيّة التي لم تستنسخ النموذج القديم للقصيدة النمط وراحت تؤسس لنفسها لغة جديدة صوفيّة غير عكاظيّة تمثّل صاحبها الذي يتلاشى في قصيدته فيكون الشاعر والقصيدة وجهان لعملة واحدة. وقد كثرت المصطلحات الصوفيّة في الشعر الحداثي حتى تميّز بها. فهل كثرة المصطلحات الصوفيّة في الشعر الصوفي يجعل منه شعرا صوفيا؟ وهل اقتفاء الأثر الصوفي يجعل من القصيدة صوفيّة؟ هذا ما نحاول أن نجيب عنه من خلال قصيدة أوّل البوح للشاعر عبد الله العشي، من خلال اعتماد الثنائيات الضديّة. **الكلمات المفتاحية:** التجربة الصوفيّة، الحداثية، المصطلح الصوفي، الثنائيات الضديّة.

ABSTRACT: experience that did not reproduce the old model of the poem.

Mystical terms in modernist poetry have become so frequent as to be distinguished by them. Does the plethora of mystical terms in mystic poetry make it a mystic poetry? And does mystical tracing make the poem mystical? This is what we are trying to answer through the first poem by the poet Abdullah Al – Asahi, by adopting counter – dictionaries.

Keywords: Mystic experience, novelty, mystic term, antibiotics..

مقدّمة

تتكئ القصيدة الحديثة على الرؤيا، والرؤيا قفز على الحاضر صوب المستقبل، ولأنّها كذلك، تصعب كلّ محاولة للقبض على معانيها المتجدّدة، رافضة أن تكون بدلالة أحاديّة يصل إليها كلّ القراء، فهي مهمومة بالمطلق والمستقبل الممتدّ، نابعة من القفز على الطين الذي نهايته الموت، باحثة عن التجدد والاستمرار ثمّ الخلود، رافضة التبعية للآخر ولا ترتدي أيّ لباس غير لباسها، يحلم شاعرها بواقع

مختلف يرفض فيه القصيدة النمطية القائمة على الرؤية البصرية، متطلعا إلى نص جديد مفتوح على كل القراءات، يرسم من خلاله عالما جديدا يختلف الناس حوله ولا يتفقون، يتشكل معناه كلما تجدد قارئه لأنه متغلغل في وجدان صاحبه، ناتج عن تجربة متميزة مختلفة عن غيرها تنتج نصا مغايرا يتميز بلغته وإيقاعاته وإيقاعاته تصل المنتج بصاحبه وتسمه بذاته باعتماد قاموس ينقل الإحساس بالشيء، ويرفض الحصر والتحديد، تتقاطع في ذلك مع التجربة الصوفية التي ما فتئت هي الأخرى تحلق بعيدا في سماء الغربة من خلال معجم لغوي غير مألوف يتحدى القارئ ويدفعه إلى الحفر داخل البنية العميقة للنص.

يلجأ الشاعر الحديث إلى التجربة الصوفية التي طرقت بها باب المغيرة والجدة والإبداع، وهو إذ يستفيد من تجربة أصحابها- شعراء الصوفية- ويسير في طريقهم بل ويرتدي لباسهم، ويتقاسم معهم مرجعياتهم ومصطلحاتهم، ويشاركهم تصوراتهم وألفاظهم، لا يعني أن يقع نعله على حافرهم فيكون صوفيا مثلهم؛ إذ لا يشترط في الشاعر الحديث أن يكون صوفيا لتكون قصيدته صوفية كصوفية الحلاج أو ابن الفارض أو ابن عربي. ذلك أن الصوفية عنده ليست سلوكا يحياه، أو مذهبا وطريقة في الحياة، أي حبا إلهيا ساميا يتطلع من خلاله إلى الطهارة والنقاء والتجرد من كل أدان الحياة، بل هي طريقة تعبير عن توتر، ومعرفة ملازمة للحيرة التي تحاصره "إذ تتكشف عن حقيقة كونها دهشة وتوترا وانخفا، وهي بهذه المواصفات تلتقي بجوهر الشعر وتكونه في خصائصه الذاتية، أو في طوابعه الفنية والجمالية"¹ التي تنشد الغموض والإشارة وترفض التصريح والمباشرة، فيكون تصوف هؤلاء لغويا دلاليا وليس "تصوفا فكريا دينيا يتخذ من الصوفية طريقة ومذهب حياة"². وهو ما نجده عند كثير من شعراء الحداثة، فهل (عبد الله العشّي) من هؤلاء الحداثيين الذين كانت الصوفية عندهم مجرد شكل تعبير يخلق به بعيدا في سماء الغموض وعدم المباشرة أم هو شاعر امتطى فعلا جواد الصوفية الفائضة بحب الله، الساكنة قلبه فلا يظهر منه إلا الإيمان والخشوع والتوحيد. وهذا ما سنحاول مناقشته من خلال قصيدة (أول البوح) في ديوانه (مقام البوح).

2 - قراءة للعنوان - أول البوح

(أول البوح) أولى قصائد (مقام البوح)* وقد أهدى قصائده "إلى كل من يحس أن هذه القصائد كتبت له، أو كتبت عنه"³. و(أول البوح)- كغيرها من قصائد الديوان- حافلة بالمصطلحات الصوفية ابتداء ب (مقام البوح) حيث جعل للبوح مقاما وهو ما لم يفعله الصوفية سابقا إذ المقامات معروفة لديهم ذكرها الطوسي في اللمع على لسان أبي بكر الواسطي في شرحه لحديث الأرواح جنود مجنّدة قال: "مجنّدة على قدر المقامات، والمقامات مثل التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والرضا والتوكل وغير ذلك"⁴. وكأن عبارة

(غير ذلك) فتحت للشاعر أن يضيف مقاما آخر لم يذكره الصوفيّة من قبل، فسار مقتدياً بهم فجعل للبوح مقاما.

يذكر المقام عند الصوفيّة في مقابل الحال، وأهم ما يميّز الحال أنّه "ما يحلّ بالقلوب أو تحل به القلوب من صفاء الأذكار... وهو نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم"⁵ فالحال نازلة عارضة غير دائمة تتغيّر مع الوقت ولكنها إن استمرت مع صاحبها وصارت صفة لازمة له تحوّلت إلى مقام إذ "لا بدّ للمقامات من زائد الأحوال، فلا مقام إلا بعد سابقة حال، ولا تفرّد للمقامات دون سابقة حال"⁶ فالمقام يشير إلى لزوم الصفة في المريد، وهذا يعني أنّه عايشها مدّة زمنيّة طويلة، فتمكّنت نفسه منها فعُرف بها فأصبح أهلاً لها. لأنّ المقام "عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام... وسُمّيت بالمقامات، لإقامة النفس في كلّ واحد منها"⁷، فالشاعر عندما يسم ديوانه بـ "مقام البوح" فهذا يعني أنّه أحكم مقامه وعاش حال البوح زمناً طويلاً حتّى صار معه مقاما .

البوح يقابله الصمت، وهذا يعني أنّ ثمة صمت من قبل، غير أنّ الصمت صعب ولا يقدر عليه المرء، فلا بدّ من هتك هذا الصمت واللجوء إلى البوح بالسرّ؛ إذ الأصل في المريد الصوفي أن يبقى صامتا ولا يُظهر سرّه لأحد، لأنّ الذي يبوح بسرّه لن يفهمه إلا من يعرف حقيقته، ويحدث له مع الآخرين - إذا باح - ما حدث للحلاج والسهورودي القليل والبسطامي وغيرهم من الذين خرجوا عن دائرة واقعهم العينيّ إلى دائرة أخرى قلبيّة غير عينيّة اختلط فيها الواقع بالحلم، واختلطت فيه الأزمنة فتشابك ماضيها بحاضرها ومستقبلها، وتغيرت فيها الأمكنة مع الأزمنة، وعاش أصحابها الغياب، فغابوا عن واقعهم البشريّ إلى حياة أخرى امتزج فيها الحلم بالخيال من خلال تجربة الشهود والمعاناة في واقع مختلف مجهول، ومن فرط الوجد وشدة الصدمة والذهول، باحوا بأسرارهم وحَدّثوا الناس بما شهدوا، فلم يُفهموا فاتَّهموا وقتلوا. إنّ البوح -في عرف الصوفيّة- مرفوض، ومن باح بسرّه رفضه غير الفاهمين له من العامّة ومنقدي التصوّف، وحتّى بعض المتصوّفة الذين اختاروا ستر أحوالهم عن الناس ينكرون على المجاهرين سرّهم ويرون من يفعل ذلك طائشا فحاشا وشواشا كما قال الحلاج:

من أطلعوه على سرّ فنمّ به /// فذلك مثلي بين الناس قد طاشا

هم أهل سرّ وللأسرار قد خلقوا /// لا يصبرون على من كان فحاشا

لا يقبلون مديعا في مجالسهم /// ولا يحبّون سترًا كان وشواشا⁸

غير أنّ الأمر - أحيانا - يكون فوق طاقة المريد، يبهره المشهد أثناء الغيبة فلا يستطيع الكتمان، يفيض الحبّ على صاحبه فلا يستطيع أن يكتّم سطوته بداخله، بل يرى في كتفه خطراً عليه كما يذكر الحلاج:

الحبّ ما دام مكتوماً على خطر /// وغاية الأمن أن تدنو من الحذر

وأطيب الحبّ ما نمّ الحديث به /// كالنار لا تأت نفعاً وهي في الحجر⁹

فأطيب الحب ما ظهر على الألسنة وذكره الناس، ولا يكون كذلك إلا إذا باح به صاحبه، وبخاصة إذا كان في واقع يشك في ذلك، فيكون إظهاره واجبا حتميا يجابه به الناكرين المنشغلين عن ذاته المقدسة. يشير العنوان (مقام البوح) أيضا إلى "ذلك اللقاء التطهيري الذي يظفر به العبد عند ارتفاعه عن الذنوب وارتقائه إلى الذات الإلهية"¹⁰ فيبوح بما عنده ليتخلص من الحمل الثقيل الذي كان يحمله فيزيحه عن نفسه لينسج من خلال هذا البوح نوعا من التواصل بينه وبين من يبوح له بكل أسراره.

3 بين سطح القصيدة وباطنها

سطح القصيدة لقاء عشيقين، حيث يستوقفنا (العشي) "أمام قصة حب تخترق المؤلف وتتجاوز العرف، فالفاعل هو المرأة والمفعول به هو الرجل، امرأة تطوي سجل الأخلاق والدين لتبوح بما يختلج في صدرها إلى الذي تحبه"¹¹ غير أن الحفر في النص يبدي شيئا غير الذي يظهره السطح، فلطالما تناول الصوفية المرأة في أشعارهم مثل ما نجد في شعر ابن الفارض حيث يقول¹²:

قلبي يُحَدِّثُني بِأَنَّكَ مُتَلَفِي روحي فِدَاكَ عَرَفْتُ أَمْ لَمْ تَعْرِفِ
لَمْ أَقْضِ حَقَّ هَوَاكَ إِنْ كُنْتُ الَّذِي لَمْ أَقْضِ فِيهِ أَسَى وَمِثْلِي مَنْ يَفِي
مَالِي سِوَى رُوحِي وَبِإِذْلِ نَفْسِهِ فِي حُبِّ مَنْ يَهْوَاهُ لَيْسَ بِمُسْرِفِ

ظاهر القصيدة حب لعشيقه تيمته غير أن من يعرف ابن الفارض* الصوفي يدرك أن قصيدته إنما هي في حب الله جلّ وعلا، فهو حب للخالق لا للمخلوق، والله لا لعبده؛ إذ المخاطب في القصيدة الله وليس الحبيب البشري؛ يقول شارح الديوان: "وقوله: (بأنك) الخطاب للمحبوب الحقيقي وهو الحق تعالى المتجلي بالوجود على كل شيء أراده من معلوماته. وقوله: (متلفي) أي مهلكي، قال تعالى: "كل شيء هالك إلا وجهه" القصص 88، أي إلا وجوده الحق، وقوله (روحي فداك) يعني كونك كتلفي ومعدمي بظهور وجودك الحق لي أمر يسترني وهو مطلوبي ومرغوبي"¹³ وقد يرفض البعض هذا التأويل ويدّعي أن الكلام موجّه لحبيب مخلوق يتمثل في عشيقه الشاعر بدليل استعمال ضمير المخاطب بقوله: "عرفت أم لم تعرف" إذ لا يمكن أن يقال لله الذي يعلم السرّ وأخفى هذا الكلام، غير أن الشاعر الصوفي في تجربته يتكئ على لغة متميزة تختلف جذريا عن لغة الظاهر، إذ يفجر قوالبها ويؤسس خطابا متميزا يحدث خلا اصطلاحيا في معجم التواصل العادي الذي يفهمه الجميع.

إن قراءة النص الصوفي بالمعجم المعروف قتل له وقتل لصاحبه، ولذلك تفهم عبارة ابن الفارض بالقلب والباطن لا بالعقل والظاهر؛ فجاء في تأويلها "عرفت": خطاب من المعدم الفاني، للوجود الحق الظاهر له في صورته العدمية الفانية، يعني اتصفت بالمعرفة العدمية الفانية من حيث ظهورك بي بعد فنائي عن وجودك الحق الذي كنت أدعي بأنه وجودي، ثم خرجت عنه وعلمت أنه وجودك الحق"¹⁴ فهو اعتراف من مخلوق عاجز ضعيف - لا حول له ولا قوة - بقدرة الله التي أوجدته ثم أفنته ليبقى وجود الله

الحق الدائم، أمّا قوله (أم لم تعرف) "من هذه الحيثية المذكورة فإنك ظاهر فيها بصورة من يعرف وصورة من لم يعرف بل بصورة قادر وصورة عاجز إلى غير ذلك من النقص والكمال"¹⁵ فهي صورة الخلق وفيهم العارف ومن لا يعرف، فظاهر القول إيهام للقارئ العادي، وأمّا الذي يستبطن الأمور فلا يرى فيه سوء أدب مع الله حتى وإن قال (لا يعرف)، فباطن الكلام إثبات لقدرة الله من خلال فهم مختلف عن الفهم الظاهر الذي هو موجود عند أهل الظاهر من علماء الشريعة والفقه وحتى الفلاسفة؛ إذ الحق - سبحانه وتعالى في فهم الصوفيّة - "له مرتبتان: مرتبة الغيب ومرتبة الشهادة، مرتبة الباطن ومرتبة الظاهر، مرتبة الأول ومرتبة الآخر، ومرتبة التنزيل ومرتبة التنزه. قال تعالى: "هو الأول والآخر والظاهر والباطن" الحديد/3، ففي مرتبة الغيب والباطن والأول والتنزيل لا يعرف ولا يوصف إلا بما وصف به نفسه في كتابه على لسان نبيّه صلى الله عليه وسلم، وأمّا في مرتبة الشهادة والظاهر والآخر والتنزه فهو موصوف بجميع ما اتّصف به هو في شهادته وظهوره وآخريته وتنزله على الإطلاق"¹⁶ فالتعليل هنا ليس منطقيًا ولكنه باطني.

من يحفر في معنى العبارة أكثر يرى فيها ما لا يراه الواقف على الدلالة المعجميّة للكلمات يقول الشارح مبينًا عبارة عرفت أم لم تعرف: "عرفت أنك متلفي بظهورك في صورتني بعد زوال الإنسان الموهوم الذي هو أنا، أم لم تعرف ذلك لأنّه في هذه المرتبة مرتبة الشهادة والظهور والآخريّة والتنزل، قد يعرف وقد لا يعرف وقد يقدر وقد لا يقدر"¹⁷. والضمير في البيت الثاني يعود أيضا إلى الله وليس إلى المحبوب البشري، وهكذا يفعل الصوفيّ إذ يستخدم هذه الكلمات ويزيحها عن معناها المعجمي إلى معنى آخر يسمو به في حبّ الله. ولعلّ نموذج ابن عربي أكثر وضوحا حيث اضطرّ إلى شرح شعره فيما أسماه (ذخائر الأعلّاق شرح ترجمان الأشواق) بعدما سمع أنّ بعض الفقهاء في مدينة حلب ينكرون عليه شعره ويرونه من الغزل المعروف عند الشعراء، ولكنّ صاحبه يتسرّر لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين. فمما ذكره في ذلك قوله: "نظمنا فيها بعض خاطر الاشتياق، من تلك الذخائر والأعلّاق، فأعربت عن نفس تواقّة، ونبّهت على ما عندنا من العلاقة ... ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهيّة، والتنزلات الروحانيّة والمناسبات العلويّة جريا على طريقتنا المثلى"¹⁸ فما ظاهره حبّ بشريّ فباطنه حبّ إلهيّ على طريقة الشعر العربي في غرض الغزل، ويعلّل ابن عربيّ سبب ذلك فيقول: "وجعلت العبارة على ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشّق النفوس بهذه العبارات، فتتوافر الدواعي على الإصغاء إليها وهو لسان كلّ أديب ظريف، وروحانيّ لطيف"¹⁹. وقد اقتدى "العشي" بذلك من دون أن يذوب في من قبله أو يسلم لهم نفسه.

القصيدة الأولى بوح بحبّ إلهيّ فاضت به مشاعره فاتسعت فكرته وضافت العبارات عن تحديده. متّكئا على الزاد الصوفيّ الذي جعل القارئ له يحلق معه في سماء الغموض ومقامات التخيل.

"أول البوح" عنوان القصيدة الأولى، وهو عنوان يشير إلى اللقاء الأول وبداية الاعتراف، ولعله يشير إلى التوبة من جملة الخطايا والذنوب التي يقترفها المرء كونه بشرا لا يستطيع ألا يكون مذنباً، إنّه بحث عن فرح الله بالعودة إليه؛ إذ ما البوح إلا اعتراف، وصدق مع النفس، به يتطهر المرء من ران القلب فيزيح الحمل الثقيل الذي يوشك أن يسقطه.

4 الإيقاف في مقام البحث.

"أوقفتني في البوح يا مولاتي"²⁰ بهذه الجملة بسم الشاعر لقصيدته، والعبارة تذكر بمواقف النّفري وحواره الطويل مع الألوهية في كتاب الموافقات، وهذا يعني أيضاً أنّ مشاعر الشاعر متصلة بالنفري، وأن موقف العشي امتداد لمواقف النّفري. حتى وإن بدا ظاهرياً أنّ الموقف (بضم الميم / اسم الفاعل) مختلف، ولكنّه في الحقيقة هو واحد، إذ القداسة التي أعطاها المتكلم لمن أوقفته تجعلها في مرتبة الألوهية، وهو ما سنراه أيضاً في رمزية المرأة عند المتصوفة.

(أوقفتني في البوح يا مولاتي) تصريح مباشر بأن الإيقاف كان رغبة من الموقّف في تحضير وتهئية الموقوف؛ ذلك أنّ سياق (أوقفتني في البوح) يختلف عن أوقفتني للبوح إذ حرف الجر (في) غير حرف الجر (ل) فلام معاني مختلفة ذكرها علماء النحو، منها ما "يأتي للتعليل"²¹ فلو قال: (أوقفتني للبوح) لفهم منه مطالبته له تعليل البوح أي أوقفتني لأجل البوح. لبوح هو بما عنده، وهذا لم يحدث، إذ يقول (أوقفتني في البوح) حيث يشير السياق إلى المقام الذي وقفه، ذلك أنّ (في) حرف جرّ "تأتي للظرفية كثيراً"²² إذ البوح اعتراف وإخراج المكنون، والبوح إعلان المستور المخفي، والبوح شيء مجرد لا يوقف فيه، ولذلك حرف (في) متعلّقة بالفعل أوقف التي تحتاج إلى مكان الوقوف وهو ما يسمى عند الصوفية (المقام) ومن ثم كانت المتممة (في البوح) قد حذف منها (مقام) إذ الأصل فيها أوقفتني في مقام البوح. والخطاب موجه إلى (مولاته) وهي كلمة توحى بنوع من العشق، وبالحضوع للمحبوب، ذلك أن من معاني المولى: المحبّ أو المعتق، والنداء فيها بغرض التقرب والتودّد والاعتراف بالحب والمكاشفة والبوح بالأسرار.

غير خاف على الدارسين أنّ المرأة بدت في الأدب الصوفي "رمزا موحياً دالا على الحبّ الإلهي، ويعدّ الشعر الصوفيّ من هذه الوجهة شعراً غزلياً تمّ للصوفية فيه التأليف بين الحبّ الإلهي والحبّ الإنساني"²³ فالمرأة في الشعر الصوفيّ تعبير عن الحبّ الإلهي الذي يهيم في حبّ الله متطلّعا إلى السكن الروحي الذي ينشده المتصوّف من خلال التدرّج في المقامات ليصل إلى مقام الحضرة والمكاشفة فإذا هو في غيبة عن واقعه لا يعرف متى يعود منها، محلّقا في سماء العشق والهيام باحثا عن الانخراط والنشوة والراحة في اللقاء، إنّ المرأة في الشعر الصوفيّ ليس المرأة الجسد ولا المرأة الإنسان ولكنها المرأة الرمز

"بوصفها تلويحا إلى حبّ إلهيّ مستحوذٍ قاهرٍ من دياكتيك عاطفيّ وجدانيّ يجمع بين الطبيعي والإلهيّ، بين الشعور الباطني ببكارة العشق وعذريّته الطاهرة وبين الشهوانيّة التي تعبّر عن نفسها من مظاهر استطيقيّة متنوّعة، بين التجلّي الإلهيّ والصورة العينيّة المحسوسة"²⁴ فهو إذ يذكر المرأة في شعره لا يتخلّلها صورة جسديّة حسيّة جميلة مشتّهة تعلّق قلبه بها يطلب من خلال لقائه بها سكنا نفسيّا، ولكنّه يذكرها لأنّها أساس الوجود ومظهره، وأنّها "الصورة المثلى من بين الصور المتعدّدة التي يحبّ فيها الله، لأنها ليست سوى مجلّى من المجالي الإلهيّة، ولأنّ أساس العبادة وجوهرها هو الحبّ، والله هو المحبوب والمعبود على الإطلاق"²⁵ فصورتها بذلك ليست رمز هويّة ووجود ولكن رمز معرفة وعرفان. ف (العشّي) في ندائه (يا مولاتي) إنّما ينادي ليثبت الخضوع لله عزّ وجلّ، ويصطفّ مع المحبّين لله معترفا "بأن الله مولى الذين آمنوا وأنّ الكافرين لا مولى لهم" محمد 11. من هنا كان إيقافه في مقام البوح أمام المولى عزّ وجلّ من أجل تأكيد الانتماء والخضوع لله من خلال الاعتراف والبوح بما في داخله.

(أوقفتني في البوح يا مولاتي) خطاب موجّه باعتماد ضمير المخاطبة إلى المرأة من خلال أيقونة (يا مولاتي)، ومولاتي تحمل من الدلالات الكثيرة التي توحى بالاحترام والتقدير، والحصافة والرزانة، والمكانة العالية التي يضعها فيها الخطاب. فهي السيدة ذات المقام العالي، المبجلة المعبّدة، أو المعبّدة، وهي ذات حظوة وسموّ ووقار، فهو يقف في كنفها مؤدّباً وفي حرّمها محترماً، ليرفعها إلى المكانة التي تليق بها والتي تجعل منها سيّدة وقورا يهابها ويوقّرها ويبجلّها الجميع. وهو تصوّر غير موجود عند غير الصوفيّة إذ المرأة في التصوّر غير الصوفيّ - كالمخيال الشعبي أو الشعري؛ حتّى العذريّ منه، وكذلك التصوّر الفقهي²⁶ - قد اختزلت في صورة واحدة تتمثّل في أنّها جسدٌ مغرٍ يصلح لتحقيق المتعة الجنسيّة والسكن النفسيّ الذي ينشده الإنسان، غير أنّها في عرف الصوفيّة نجدها مطوّقة بالأخلاق والقيم التي تقيدّ الجسد أكثر ممّا تعطيه إمكانيّة الحياة²⁷، فهي - عند جلال الدين الرومي - قبس من النور الإلهيّ²⁸، وهي المظهر الأسمى عند ابن الفارض إذ يقول²⁹:

ووصف كمالٍ فيك أحسنُ صورةٍ وأقومُها في الخلقِ منه استمدتِ
ورأها ابن عربيّ متعاليةً متساميةً منتهيةً الحسن عندما قال³⁰:

قد تعالت على الزمان جلالاً وتسامت عليه فخرا وكبرا
انتهى الحسن فيك أقصى مداه ما لوّسع الإمكان مثلك أخرى

سار "العشّي" الشاعر الصوفيّ في مسار الصوفيّة ولم يجد عنهم فكانت المرأة عنده - كما هي عندهم - مبدأ الحياة وأساسها ومظهرها الأعلى، فهي - في صورتها الوجوديّة - تكتيف للجمال الكونيّ، وجسدها قبس من الجماليّات الإلهيّة، فكانت بذلك أجمل وأعظم مظهر من مظاهر الألوهيّة المبدعة³¹.

5 الثنائيات الضديّة والجمع بينها

في مقام البوح الذي أوقفته فيه مولاته، وقبل أن تقول له ما تريد، هيئته لقبول قولها، وكأنه نوع من الغسيل والتطهير (التخلية) لقبول مقام آخر لم يكن مستعداً له إلا بهذا الإعداد والتكوين، فكان أن قال: قبضتني، بسطتني / طويتني، نشرتي / أخفيتني، أظهرتني / وبحت عن غوامض العبارة.

بني هذا المقطع على ثنائيات متضادة هي القبض والبسط، الطي والنشر، الإخفاء والإظهار. وكثيراً ما تعطي هذه الثنائيات معنى ذهنياً وتمنحه تلويحاً عقلياً، ناهيك عن الجانب الإيقاعي الناجم عن فكرة التقابل والأضداد، والثنائيات الضدية أسلوب شائع في الشعر العربي، قد تناوله المتصوفة معتمدين على "تفجير اللغة واستثمار طاقاتها الباطنية من أجل التعبير عن تجربتهم الباطنية، كما استعانوا بالخيال كرافد آخر من روافدهم المعرفية"³² والخيال عندهم "نشاط مكثف يجمع بين المرئي (الشكل الوجودي) وغير المرئي (المعاني الإلهية المتجلية فيه)، بين الوجودي والرمزي، بين المباشر وغير المباشر، بين الظاهر والباطن، بين الحق والخلق، وبين النهائي وغير *** النهائي"³³ وقد قادهم جواد الخيال الذي امتطوه إلى الحضرة التي يجتمع فيها كل تضاد باعتماد الكشف الجامع للمتقاضين والمتفارين. وكما أوجد الفكر الاعتزالي المنزلة بين المنزلتين أوجد المتصوفة المنزلة الوسطى بين المتقاضين وسموها البرزخ واستمدوها من حياة البرزخ أو حياة القبر التي هي واسطة بين الموت والبعث مستفيدين من قوله تعالى: "مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبغيان" الرحمن 20/19 وقد أشار إلى ذلك ابن عربي عندما بين أن "كل أمرين يفترقان - إذا تجاوزا - إلى برزخ، ليس هو عين أحدهما، وفي قوة كل واحد منهما"³⁴ ولا شك أن المفتقرين إلى البرزخ هما المتقاضان أو المتضادان.

ترى القراءة غير الظاهرة للآية أن (البحرين) في قوله تعالى (مرج البحرين) هما بحرا "الوجود والعدم بحيث يلتقيان، يتمازجان ويختلطان على وجه لا يتمايزان عند المحبوب الفاقد عين الكشف والشهود، ويبقى بينهما - عناية منه سبحانه وفضلاً - برزخ هو الإنسان الكامل المتميز المتكيف بكيفية انبساط بحر الوجود العذب على بحر العدم الملح وامتداده عليه وانطباق سطوحهما بحيث لا يتمايزان في بادئ الرأي لا سيما عند المحبوب الفاقد عين العبرة وبصر البصيرة"³⁵ فالبحران هما الوجود والعدم، وهما - في عيني المحبوب، فاقد عين الكشف والشهود، الذي لا يرى ببصيرته - يلتقيان ويتمازجان ويختلطان بكيفية لا يمكنه التمييز بينهما. والبرزخ الذي بينهما هو في تقدير هؤلاء هو الإنسان الكامل الذي جعله الله "بمقتضى الحكمة المتقنة المعتدلة على وجه (لا يبغيان) أي لا يبغي ولا يغلب كل من بحري الوجود والعدم على صاحبه، في مرتبته ونشأته، حتى تكتمل حكمة الظهور والبطون، والجلاء والخفاء، والألوهية والعبودية، وسائر المتقابلات المترتبة على الشؤون الإلهية المنقّرة عن الأسماء الذاتية"³⁶.

6 القبض والبسط

الثنائية الأولى في القصيدة بين القبض والبسط؛ قبضتني بسطتني، علم البلاغة يستخدم لفظ الطباق وتستخدم الفلسفة لفظ الثنائية. ويعرف الطباق "بأنه المطابقة، والتضاد، والتطبيق والتكافؤ والتطابق، وهو الجمع في الكلام بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل تقابل الضدين أم النقيضين أم الإيجاب والسلب أم التضاييف"³⁷ والغرض منه بلاغياً أنه "يضيف على الكلام رونقا وبهجة ويقوي الصلة بين الألفاظ والمعاني"³⁸ فوظيفته بذلك تزيينية (يضيف على الكلام رونقا وبهجة) ثم يأتي بعد ذلك الجانب المعنوي (يقوي الصلة بين الألفاظ والمعاني) فتمت صلة بين اللفظ ومعناه، وعندما يتجاوز الضدان يتضح المعنى أكثر إذ تعرف الأشياء بضدّها. وتعرف الثنائية فلسفياً بأنها "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها"³⁹ وهي بذلك تعم كل شيء في الوجود، وهي مرادفة للثنوية أو الإثنينية التي ترى الوجود بالهين اثنين أحدهما للخير وآخر للشر لأن في رأيهم أن "الواحد لا يكون خيراً وشرّاً بالضرورة فكلّ من الخير والشرّ فاعل إذاً على حدة، وفاعل الخير هو النور، وفاعل الشرّ هو الظلمة"⁴⁰ وترى الإثنينية أن "الشيء الواحد مشتملاً على حدّين متقابلين ومتطابقين"⁴¹، وهكذا نجد أن أهم ما يميّز الثنائية هو التقابل أو التضاد بين الكلمتين المتجاورتين.

يجب أن نشير إلى أن الوجود في أصله ونشأته مبني على الثنائيات فقد قال تعالى: "ومن كلّ شيء خلقنا زوجين لعلكم تذكرون" الذاريات 49 ولم يختلف الدارسون في أن الزوجين في الآية هي الثنائيات أو الأضداد إذ "الأشياء كلّها مركّبة من جوهر وعرض ومادة وصورة، وأن لا شيء يتعرّى منها؛ إذ الأشياء كلّها مركّبة من تركيب يقتضي كونه مصنوعاً، وإذ إنّ لا بدّ له من صانع تنبئها على أنّه تعالى هو الفرد. فبين بقوله: (ومن كلّ شيء... إلخ) "أن كلّ ما في الكون فإنّه زوج من حيث إنّ له ضدّاً ما أو مثلاً ما أو تركيباً ما بل لا ينفكّ من وجهه: من تركّب، وإنّما ذكرها هنا زوجين تنبئها على أنّه وإن لم يكن له ضدّ ولا مثل فإنّه لا ينفكّ من تركيب صورة ومادة وذلك زوجان"⁴². وعادة ما يطلق الزوج على "معنى الصنف المتميّز بخواصه من نوع الموجودات تشبيهاً له بصنف الذكر وصنف الأنثى"⁴³. والمقصود بالذكر والأنثى الضدية بين الأشياء الموجودة في عالم الكائنات على اختلافها وتنوعها.

تناول الشعراء - قديماً وحديثاً - الثنائيات الضدية في شعرهم، كلّ من منظوره الخاص، بلاغياً أو فلسفياً، لاستشراف المعاني من خلال عملية التضاد غير أن "الرؤية النقدية تستطيع أن تستشف علاقة شبه التضاد بين طرفي الثنائية"⁴⁴ إذ حول النقد الحديث التضاد إلى شبه تضاد وذلك بالوقوف على المنطقة الفاصلة بين الثنائيتين وهي ما يسميها المتصوّفة البرزخ القائم على الخيال.

لا شك أن القبض والبسط ثنائية صوفية بامتياز، وأن الشاعر (العشّي) - وهو باحث أكاديمي - يدرك ذلك، ومن ثم فتوظيفها هنا لم يكن مقصداً بلاغياً بقدر ما هو وجهة صوفية، وقد وظّف الصوفيّة القبض والبسط من قبل كما نجد عند ابن الفارض الذي قال⁴⁵:

ولمّا انقضى صحوي تقاضيت وصلها ولم يغشني في بسطها قبض خشيتي.

ذلك أنّ القبض والبسط ضمن المقامات العشرة المرتبة على شكل تصاعديّ من حال إلى أعلى منه، ومن مقام إلى أعلى منه؛ يبدأ بـ "المكاشفة ثم المشاهدة، ثم المعاينة ثم الحياة، ثم القبض ثم البسط، ثم السكر ثم الصحو، ثم الاتصال ثم الانفصال"⁴⁶ وسمّاها صاحب (منازل السائرين) بـ (الحقائق) وربّتها بالترتيب نفسه الذي ربّتها به صاحب "اللطف"، ونلاحظ أنّ ثنائية القبض والبسط واسطة العقد؛ إذ تتوسّط المقامات، كما تتوسّط الحقائق. وهما حالتان للقلب لا يكاد ينفكّ عنهما.

القبض لغة "الشّدّ والتماسك"⁴⁷ غير أنّ له استعمالات أخرى خرجت عن هذا المعنى منها الأخذ "كما في قوله تعالى: "فرهان مقبوضة" البقرة 283 ومنها الشّحّ كما في قوله تعالى: "ويقبضون أيديهم" التوبة 67 ويقبض الرزق أي يضيق، ويقبض على الفقراء ليمتحنهم بالصبر. وكلّها تدلّ على مسك الشيء وعدم تركه. أمّا البسط فهو: "الإطلاق والإرسال"⁴⁸، ومنها البسط بمعنى البذل كما في قوله تعالى: "يبسط الرزق لمن يشاء" الرعد 26 ويكون بمعنى السخاء "بل يدها مبسوطتان" المائدة 64 ومن أسمائه تعالى القابض الباسط بمعنى المانع المعطي. وقد وقف (القشيريّ) عند قوله تعالى (يقبض ويبسط) فذكر أنّ الله قد "قبض القلوب بإعراضه، وبسطها بإقباله، وجعل القبض لما غلب القلوب من الخوف، والبسط لما يغلب عليها من الرجاء. وقد جعل القبض لقهره وسره وللمريدين والسابقين، وجعل البسط لبرّه وكشفه وللمرايين والعارفين، والقبض حقّ الله ولمن تولّى من الحقّ، والبسط حظّ الإنسان ولمن تجلّى له الحقّ، والله يقبض بذكر العذاب، ويبسط بذكر الإيجاب"⁴⁹.

قبض الشاعر وهو موقوف في مقام البوح، والقبض قبضان: قبض أحوال أو مقامات وقبض حقائق؛ فقبض المقامات "أمر يطرق القلب فيمنعه عن الانبساط والفرح"⁵⁰ ولا يستطيع القلب أن يتخلّص منه، بينما قبض الحقائق هو "قبض القلب عن غيره إليه، وجمعيّته بعد التفرقة عليه"⁵¹، ويشار بقبض الحقائق إلى "مقام الضنائن الذين ادّخرهم الحقّ اصطناعاً لنفسه"⁵² والضانن هم أهل الله وخاصّته "يُضنُّ بهم لنفسهم عنده"⁵³ فهم المقربون بأفعالهم الذين أمانوا أنفسهم في حبّ الله وطاعته.

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ القبض مرحلة تجاوز فيها المرید التزامه بحدود الأوامر والنواهي، كما تجاوز مرحلة الخوف والرجاء، ذلك أن القبض لا يكون "في مقام المحبة العامّة الثابتة"⁵⁴، كما أنّه لا يكون في مقام المحبة الخاصّة وإنّما في أوائل أو بدايات المحبة الخاصّة، وهذا يعني أن الشاعر في مقام متقدّم في علاقته بالمعشوق الذي قد يكون الله أو القصيدة الشعريّة أو أي مخبوء آخر، لا يريد أن يظهره على السطح بل يوغل به في الأعماق تاركاً المجال للقارئ الذي يحس أنّ القصيدة كتبت له فيجد فيها ما يتلاءم مع تجربته. فهو الآن صاحب حال، وصاحب قلب، ونفس لؤامة، ذلك أنّ القبض هرّة تكون "من حركة النفس وظهورها بصفته"⁵⁵ لأنّ القبض يأتي بعد ظهور النفس وغلبتها فيحاول قمعها من خلال

اللوم، فيخلصها ويسمو بها إلى أعلى الدرجات من خلال ما يعتريه من همّ وكرب وندم من أجل التوبة والإنابة مع أنّ القبض غير الخوف ذلك أنّ الخوف "يتعلّق بما يتوقّع وروده من المكروه في المستأنف"⁵⁶ أي أنّ الخوف يكون في شيء يكون مستقبلاً، أمّا القبض فيكون "لمكروه حاصل في الوقت"⁵⁷.

بعد القبض كان البسط، (قبضتني، بسطتني)، إذا كان القبض إمساكاً وأغلالاً، فالبسط توسعة ونشر، فهو "حال من يسع الأشياء ولا يسعه شيء"⁵⁸ حال من يؤثّر في غيره ولا يؤثّر فيه غيره، ذلك أنّه - بما حباه الله من عطاء - منفتح على الخلق ظاهراً، ومشغول بالله باطناً، يأخذ منه غيره سلوكه ولا يأخذ هو من سلوك غيره إلا ما يحبّه الله ويرضاه. والبسط "عبارة عن كون النفس - فيما هي بسبيله - على نشاط وطرب وبهجة، يتّسع معها لقبول الواردات، وإذا كان القبض نتيجة ظهور النفس، فإنّ البسط نتيجة "ظهور صفة القلب وغلبته"⁵⁹ ولذلك قال ابن الفارض كما رأينا سابقاً (قلبي يُحدّثني بأنّك مُتلفي) والقلب غير النفس "لأنّ القلب لا يكذب والنفس لا تصدق... فحديث القلب حديث ربّاني، وحديث النفس حديث شيطاني"⁶⁰ ذلك أنّ القلب يدرك حديث الروح كما قال محمد إقبال⁶¹:

كلام الروح للأرواح يسري وتدركه القلوب بلا عناء.

مثل البسط في علاقته بالقلب، كالرجاء في علاقته بالنفس، قيل عنه إنّّه حال الرجاء، والحال كلّ ما يرد على القلب من غير تصنّع واجتلاب ولا اكتساب، ولذلك هو من المواهب التي يهبها الله عبده فيعطيهها بعين الجود، وقيل إنّ البسط وارد "يقنّضيه إشارة إلى قبول ولطف ورحمة وأنس"⁶². وهذا يعنى رضى من الله على العبد يقذف في قلبه هذا النور؛ ذلك أنّ الوارد إنّما هو خاطر يرد على قلب المحبّ، وهو معنى غيبيّ، لا يتعمّده صاحبه. وهو ما يعني أنّ المرید يسير في الطريق الصحيح في حبّه لله.

كان الشاعر في مقام البوح بين ثنائية القبض والبسط، وقد حدث له تخلية وتحلية، انقباض جعله يستقل ما قام به خوفاً من الله ثم انبساط وراحة قلبية قذفها الله في قلبه فارتاح.

إنّ الانقباض والبسط حقلان دلاليان مختلفان، يعبر الحقل الأول عن القلق والخوف، وعن الارتياح والارتعاب، وعن التوجّس والذعر، وعن الرعدة والخور، وكلّ الدلالات التي تقبض القلب وتبعد عنه الدعة والسكينة والاطمئنان. وفي مقابل ذلك يعبر الحقل الثاني عن الانفتاح والانتشار، وعن الامتداد والسرور، وعن التوسّع والراحة. عن الدعة والسكينة والاطمئنان. ونراه يبدأ بالثقل وينتهي بالفرح، وذلك ليقف على اليسر بعد العسر. وهي سنّة كونية يتجاذب فيها الإنسان بين هذه الثنائيات، وتلك الأيام نداولها بين الناس.

يكتف الشاعر من الحقل الدلالي لثنائية القبض والبسط فيذكر ثنائيات أخرى يدغم بها الثنائية الأصل. فيذكر: طويتني/نشرتني، أخفيتني/أظهرتني. ونلاحظ أنّ الحقل الدلالي لـ (طويتني، و أخفيتني) يتمشى مع الحقل الدلالي لـ (قبضتني)، إذ كلّها تعني، الشدّ والسلب، والتضييق والفقد والوحشة والإماتة، كما أنّ

الحقل الدلالي لـ (نشرتني، أظهرتني) يلائم الحقل الدلالي (بسطتني) إذ كلّها تدلّ على التوسعة والعطاء، والإفشاء والإظهار، والنشر والإفشاء.

7 الطيّ والنشر - الإحفاء والإظهار

يشمل الطيّ لغة معاني مختلفة منها القطع والثني، والكتمان والسرّ، والليّ والضمور، وهو خلاف النشر⁶³ ويكون بمعنى الإعراض، وقد يكون أيضاً بمعنى الإتيان والجواز والضمّ...⁶⁴ وهو لا يخرج عن اللفّ والضمّ إذ يصير الكبير صغيراً والطويل قصيراً والكثير قليلاً، وقد قال تعالى في ذلك "... وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ" الزمر 67 السماوات على كبرها مطويّات بيمين الله، سبحانه وتعالى فوق التجسيد والزمان والمكان والأشياء كلّها.

وهو عند الصوفيّة على أربعة أنواع: طيّ الزمان، وطيّ المكان، وطيّ الدنيا، وطيّ النفوس. أمّا طيّ الزمان فبالقصر. وأمّا طيّ المكان فكأن يكون العبد بمدينة فإذا هو بأخرى، وأمّا طيّ الدنيا "فهو أن تطوي عنك مسافتها بالزهد فيها، والغيبة عنها، وحصول اليقين التام في قلبك، حتى يكون الآتي عندك واقعاً أو كالواقع"⁶⁵ فطيّ الدنيا لا يكون باتّباعها والجري خلفها طالبا لها، ولكن بالزهد فيها، والتفكير في الآخرة إيماناً وبقينا بأن الدنيا فانيّة والآخرة باقيّة، وهذا اليقين هو من يجعل صاحبه يرى الأشياء بعين البصيرة، فيتوقّعون ما سيكون مستقبلاً، فيكون المتوقّع واقعاً أو كالواقع من خلال ما يريهم الله إياه في الرؤيا. بل يذهبون إلى أبعد من ذلك إذ يرون أنّه لو أشرق نور اليقين في قلب العبد لرأى الآخرة أقرب من أن يرحل هو إليها. وأمّا طيّ النفوس "فهو بالغيبة في الله عنها، ولذلك يتحقّق الزوال وتام الوصال... وليس الشأن أن تطوي لك الأرض فإذا أنت بمكة أو غيرها من البلدان، إنّما الشأن أن تطوي عنك أوصاف نفسك فإذا أنت عند ربك"⁶⁶ وهذا طبعاً أرقى أنواع الطيّ ويكون بأن يغيب المريد في الله عن نفسه، فهو قد قهرها باتّباع عكس ما تريده لأنّه يدرك أنّها أمارة بالسوء، فحرص على تطويعها وتهذيبها وتزكيتها فإذا أوصاف النفس مطويّة وإذا العبد في حياة مع الله غير ملتفت إليها. فالطيّ "أن تطوي نفسك مسافة الدنيا كلّها حتى يكون الموت أقرب إليك من نفسك"⁶⁷ وذلك بتذكّر الله ليل نهار وأنّه قريب وليس ببعيد.

نلاحظ أنّه في هذه الثنائيات يبدأ بالقبض/الطيّ/الإحفاء وينتهي بالبسط/النشر/الإظهار، وذلك إيماء إلى أنّ الشدّة تعقبها التسليّة، إذ القابض والباسط هو الله والقبض والبسط لا يكون إلا بقدرته جلّ وعلا: "وَاللَّهُ يَقْبِضُ وَيَبْسُطُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ" البقرة 245 فالله هو الذي يقبض ويبسط، والشاعر عندما يقول (قبضتني) إنّما يبيّن حالة يعيشها، ضيق نفسيّ يحياه من خلال الآلام التي تعصر قلبه؛ ذلك أنّ الله "يقبض القلوب فيضيّقها ممّا يكشف لها من قلة مبالاته وتعاليه وجلاله"⁶⁸ لينذر بجلاله وكبريائه خلقه، ويتوعّد بفنون عذابه وبلائه من تحدّثهم أنفسهم أن يحدّثوا عن الطريق السويّ، فيحدث للنفس اللوامة انقباض تخشى فيه مصيرها إلى الهاويّة، غير أنّ هذه الحالة - حالة انقباض القلب بالفقد والوحشة - لا

تدوم مع الإنسان ذي النفس اللوامة إذ سرعان ما يؤول الانقباض إلى انبساط بالإنسان والبهجة؛ حيث يفرّج الله عليها ويحدث لها ذلك الانبساط "لما يقرب إليها من برّه ولطفه وجماله"⁶⁹ وبما يذكرها بآلائه ونعمه. فما حدث للشاعر - من انبساط بعد انقباض - هو رجاء من الله بعد خوف ألم به جراء لوم النفس له. أو راحة نفسية بعد ضيق ألم به نتيجة شؤون الدنيا وبخاصة أن القصيدة مؤرخة في فترة من أحلك الفترات في الجزائر، أو - ربّما - توقّف الإبداع لديه إلى حين من الدهر، ثم جاء الفرج.

الانقباض والبسط "حالتان تتعاقبان على القلوب تعاقب الليل والنهار، فإذا غلب حال الخوف كان مقبوضا، وإذا غلب حال الرجاء كان مبسوطاً، وهذا حال السائرين"⁷⁰ وهو حال المبتدئين والذي يدلّ على أنّ صاحبه أمامه أشواط من المقامات وإنّه ما يزال على الطريق سائرا ولذلك قال: حال السائرين. وهناك صنف آخر هم الواصلون، وهي درجة متقدمة أعلى في سلم السالكين لهذا الطريق وهم قوم "اعتدل خوفهم ورجاؤهم، فلا يؤثر فيهم قبض ولا بسط، لأنهم مالكو الأحوال"⁷¹. وكأنّ المرید بين صفات جمال الله وجلاله، فإذا كان الكشف بالجلال قبض، وإذا كان الكشف بالجمال بسط، إذ صفات الجلال تورث العظمة والهيبة والخوف، بينما صفات الجمال تنبعث عنها المحبة والرغبة ففي القبض وحشة، وفي البسط أنس، فإذا كان الكشف بإحدى صفات الجلال كان القبض حتى لا يطيق العبد، وإذا كان بإحدى صفات الجمال كان البسط حتى ليجد العبد ما يحمل عليه قدرة وطاقة.

عندما نلاحظ ترتيب الأفعال الماضية في الثنائيات نجده على الشكل الآتي قبضتني، طويتني، أخفيتني/ بسطتني، نشرتي، أظهرتني. فكل دلالة تؤدي إلى الأخرى ولا يمكن للثانية أن تكون قبل الأولى، ولا الثالثة قبل الثانية. فهناك القبض وبعده الطي فيكون من السهل الإخفاء إذ لا يمكن أن يخفي ما ليس مطويا ولا يمكن طي ما ليس مقبوضا، ثم لما بسط كان بعده النشر، وبعد النشر الإظهار، وقطعا لا يمكن أن يكون الإظهار ما لم يكن النشر، ولا يتم النشر إلا إذا سبقه بسط، فالأمور لم تكن ضربة حظ، ولكنها تشكيل وصناعة قام بها الشاعر وهو مدرك لما يفعل.

8 العشيّ يقتفي أثر النّفري.

لم ينفرد (العشيّ) بهذه الثنائيات، فقد ذكرها قبله غيره؛ حيث نجدها عند الصوفيّ (النّفريّ) الذي تعدّ كتاباته "ثروة أدبية قيّمة من ثروات التراث العربيّ ونفحة طيبة من نفحات التصوّف على الأدب"⁷² ثم أخذها منه أدونيس المتأثر بكتابه (المواقف) الذي جاء فيه في موقف النور: "أوقفني في النور وقال لي: لا أقبضه ولا أبسطه، ولا أطويه ولا أنشره، ولا أخفيه ولا أظهره، وقال: يا نور انقبض وانبسط، وانطو وانشر، واخف واطهر، فانقبض وانبسط، وانطوى وانتشر، وخفى وظهر، ورأيت حقيقة لا أقبض، وحقيقة يا نور انقبض"⁷³ فإذا وازنا بين نصّي (النّفريّ) و(العشيّ) نجد (النّفريّ) يقول: (أوقفني في النور وقال لي)، ويقول (العشيّ): (أوقفنتي في البوح يا مولاتي)، فلا شك أن البوح نور في حدّ ذاته وهذا يعني أن

(العشي) كان ينظر إلى (النفري) وهو يفرغ ما بداخله، فتناصّ معه في موقفه، غير أنّ (النفري) موقوف "في شهود النور لا يغير ذاته تعالى"⁷⁴.

ما يلاحظ أن الوقوف في الحالين لم يكن بإرادة الشاعرين، فالأول قال: أوقفني، والثاني قال أوقفنتي. وإذا كان (النفري) أوقف في النور والنور هو الله، فإنّ (العشي) أوقف في البوح، والبوح في معانيه الكثيرة بسط ونشر وإظهار، وهو في النهاية نور، وقد كان بعد قبض وطّي وإخفاء الذي هو في النهاية ظلام. فالنور عند (النفري) ظاهر مباشر، والنور عند (العشي) مجازي غير مباشر.

نلاحظ أيضاً أنّ ثنائيات النفري جاءت بالمضارع المنفي؛ لا أقبضه ولا أبسطه ولا أطويه ولا أنشره، ولا أخفيه ولا أظهره، لأنّ الله "غير منفصل فلا يكون مفعولاً، ولأنّ المفعول أبداً غير الفاعل فلم يكن هذا النور غيره تعالى"⁷⁵ والفعل فيه مضارع يفيد الحال أو الاستقبال، إشارة إلى الاستمرار، بينما عند العشي، كان الفعل ماضياً، لزمن مضى وانتهى ممّا يفيد التغيير والتحوّل من القبض إلى البسط. والمفعول به عند العشي (قبضتني، بسطتني) متكلّم، بينما عند النفري غائب (لا أقبضه، لا أبسطه)، وهو من المتكلّم إلى الغائب؛ لا أقبضه. ولعلّ ضمير الغائب (ه) يدلّ على النور، فقوله: لا أقبضه أي لا أقبض النور، والمتكلّم هو الشاعر، فيكون النور مقبوضاً والنور هو الله والله لا يكون مفعولاً بل هو الفاعل. بينما عند العشي كان الضمير من المخاطب المؤنث للمتكلّم؛ قبضتني. إذ القابض آخر، هو هنا ضمير المؤنث/المرأة رمز الحب والعطاء؛ والصوفيّة يشيرون بها إلى الله، وقد يكون شيئاً آخر ربّما القصيدة أو الفن ككلّ، وأمّا المقبوض فهو الشاعر/بشر؛ مفعول وليس فاعلاً.

النور عند النفري نوران، نور (أوقفني في النور) ونور (يا نور انقبض)، أمّا النور الأول فهو الله؛ كما في قوله تعالى "الله نور السموات والأرض" النور 35 وأمّا النور الثاني فقد يكون نور الكون وهو الذي يشعّ على خلقه. وقد يكون مدلول النور في قوله: (يا نور انقبض) ليس كما في المعجم أي ليس باللفظ الظاهري إنّما المعنى الخفيّ إذ "ذات النور تقتضي هذه الحركات التي عيّنها؛ وذلك لأنّ النور هو حقيقة جوهر الوجود، وهو شيء ما في الخارج لأنّ الحقّ تعالى في الخارج، وهو النور، والنور من أسمائه، ولمّا كان النور هو الوجود، والوجود لا حقيقة للعدم فيه، استحال سكونه؛ لأنّ السكون ضرب من العدم. فلا جرم- لما استحال سكونه- كانت حركته بالذات، وإذا اقتضت الذات شيئاً اعتبر عن ذلك الاقتضاء بالقول"⁷⁶ ونشير أيضاً إلى أنّ (أدونيس) تناصّ أيضاً مع مواقف (النفري) فقال: "أيّها الجسد انقبض وانبسط واطهر واختف/ فانقبض وانبسط واطهر واختفى"⁷⁷ فمفردات (النفري) الصوفيّة موجودة عند (أدونيس) وعند (العشي) ممّا يدلّ على أثر (النفري) في شعراء الحداثة وما بعدها. ووجود هذه الألفاظ في شعر (العشي) إشارة واضحة إلى أن الشاعر ينحو منحى الصوفيّة في خطابه الشعريّ. وأنّ قاموس الشاعر يغرف فيه من نتاجهم؛ ذلك أنّ ألفاظ القبض والبسط وما في دلالتهما، مصطلحات متداولة عند

الصوفية، تناولوها في كتاباتهم شعرا ونثرا ومن منظورهم الخاص قاصدين معاني غير التي تجدها في المعاجم العربية.

كان الإيقاف في مقام البوح، وكان بعده قبض وبسط، وطّي ونشر، وإخفاء وإظهار. وكان يظنّ القارئ -بعد كلّ هذا الشّدّ والبسط- أن يبوح هو- المقبوض- بمكنونه، غير أنّ البوح لم يكن من الموقوف في مقام البوح، بل كان من التي أوقفته في هذا المقام، وكأنّها محاولة منها لتهيئته وتأهليه بما ستبوح به له. وكان البوح؛ "وبحت عن غوامض العبارة"⁷⁸ جملة الشاعر تؤكّد الغموض في العبارة وجاءت (مولاته) لتبوح عن غوامضها، العبارة الكلام/الأفكار والمعاني في نفس المتكلم، هي الكلام الذي يتواصل به مع غيره، هي ما يكون بين المتكلم والسامع والبدال على معنى محدّد، أخيرا العبارة هي اللغة التي بها يوضّح ما يريد، غير أن العبارة ليست بالضرورة أن تكون واضحة، فقد تكون غامضة وبخاصّة إذا اتّسع المعنى، فهي ههنا تعجز عن الإحاطة بالمعنى المتّسع في النفس.

(وبحت عن غوامض العبارة) غموض العبارة يعني أنّ المتكلم لم يستطع إيصال الفكرة التي يريد نقلها إلى السامع فغمضت عليه، ذلك أنّ اللغة عاجزة عن حمل ما بداخله فغمضت على السامع وهذا ما تؤكّده عبارة (النقري) في الموقف الثامن والعشرين (موقف ما تصنع بالمسألة) والذي جاء فيه "... وقال لي كلّما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة"⁷⁹ فهناك اتّساع للرؤية نجم عنه ضيق في العبارة، وضيق العبارة عن المعنى المراد وعدم اتّساعها يعني غموضا يتّبع فيه السامع، وهو ما قال عنه العشّي (غوامض العبارة) والذي هو ناجم عن اتّساع الرؤية.

يجب أن نشير إلى أنّ الضيق- عند الصوفية- ضيقان، ضيق في العلم، وضيق في المعرفة. وأنّ التي تضيق أولا "عبارة العلم لا عبارة المعرفة، ثم تضيق عبارة المعرفة في شهود الوقفة، فإنّ الرؤية دون مقام الوقفة"⁸⁰ إنّ جملة العشّي "وبحت عن غوامض العبارة" جملة صوفية بامتياز؛ إذ المتداول عند الصوفية أنّ هناك العبارات والإشارات والرموز وكلّ واحدة من هذه الدلالات لها معنى أدقّ من التي قبلها. فالإشارة تقوم على التلويح والتلميح، وأمّا الرمز فبفرح القلوب بإقبال المحبوب؛ إذ المرأة التي يسعد الإنسان باللقاء بها رمز للحب الإلهي. أمّا العبارة فالأصل فيها التوضيح. غير أنّ الأمر مختلف عند الصوفية؛ ولذلك قالوا: "علمنا كلّ إشارة فإذا صار عبارة خفي، أي خفي سرّه، فإذا صار عبارة بإفصاح اللسان لم يظهر سرّه على الجنان"⁸¹ إذ العبارة- عندهم- عبارتان؛ عبارة معرفة وعبارة علم، والمعرفة غير العلم إذ "كلّ معرفة علمٌ ولَيْسَ كُلُّ عِلْمٍ مَعْرِفَةً؛ وَذَلِكَ أَنَّ لَفْظَ الْمَعْرِفَةِ يُفِيدُ تَمَيُّيزَ الْمَعْلُومِ مِنْ غَيْرِهِ، وَلَفْظُ الْعِلْمِ لَا يُفِيدُ ذَلِكَ إِلَّا بِضَرْبٍ آخَرَ مِنَ التَّخْصِصِ فِي ذِكْرِ الْمَعْلُومِ"⁸² والمعرفة "تتعلّق بذات الشيء... فهي حضور صورة الشيء ومثاله العلمي في النفس"⁸³ بينما العلم يتعلّق "بأحوال الشيء... هو حضور أحواله وصفاته ونسبتها إليه"⁸⁴ والمعرفة بعد ذلك إدراك لما غاب عن القلب، فهي بذلك تشبه الذكر

للشيء، أي حضور ما كان غائبا عن الذكر، ويقابلها الإنكار. وهي بذلك تستطيع تمييز المعروف عن غيره، بينما العلم يفيد تمييز ما يوصف به عن غيره وضده الجهل لتكون المعرفة تصوّرا بينما العلم تصديقا. فقله (تضيق عبارة العلم) أي "تضييق" في صفات الشيء لا في الشيء نفسه⁸⁵.

إنّ التجربة العرفانية التي يعيشها المرید أكبر من أن تصفها أي لغة مهما كانت، وإن هو تكلم كان كلامه شطحا غير مفهوم، وكان خارجا عن قاموس الناس المتداول، وقد يتعرّض - من يفعل ذلك - إلى التجريح والإنكار والاتّهام بالزندقة أو الكفر، ذلك أنّ اللغة "غير كافية"، أو أنّها لا غناء فيها تماما كوسيلة لنقل تجاربهم أو استبصاراتهم إلى الآخرين، ولهذا نراهم يقولون: إنّ ما يمرّون بتجربته لا يمكن وصفه أو التفوّه به⁸⁶ وهناك شهادات كثيرة بلغات مختلفة تؤكّد ذلك؛ فقد اعترف الكثير منهم باستحالة وصف تجاربهم، وصرّح بعضهم أن تجربتهم تجاوزت الكلمات تماما، وقال غيرهم إنهم لم يجدوا الكلمات التي تجعل التجربة واضحة، وأكّد آخرون أنّ نقل ما لا يمكن نقله للغير بطبيعته، لا بدّ للمرء أن يضعه في كلمات، بطريقة ما، وهكذا يسير المرء في حلقة مفرغة⁸⁷ وهو ما عبّر عنه النّقري كذلك بقوله⁸⁸:
كشف الحجاب لعارفيه فأبصروا ما لا تعبّره حروف هجائه.

وذلك لاستحالة تأطير التجربة الصوفية باعتبارها وقفة أوسع من الكون ذاته وهي في اتّساع مستمرّ لا يمكن للطاقة اللغوية أن تحتويها ومن ثمّ تضيق عنها عبارتي العلم والمعرفة، والشيء نفسه نجده عندما نتحدّث عن التجربة الشعرية، فإذا كانت الصوفية تجربة مستمرة لا تكتمل، أو لا يريدها أصحابها أن تكتمل، لأنّ في اكتمالها انتهاء لها، فكذلك التجربة الشعرية - وبخاصّة الصوفية - لا تستطيع أن تحدّها الأفكار التي تحيا وتنمو من خلال تفاعل الألفاظ وتعبير اللغة.

9 تعالق التجربة الصوفية والشعرية عند العشي.

مع كلّ هذه المصطلحات الصوفية لا نستطيع أن نقول مطمئنّين إنّ القصيدة صوفية بالمفهوم الحلاجي أو الفارضي، نعم إنّ القصيدة صوفية الشكل، كلماتها مختارة بعناية فائقة من قاموس المتصوّفة، غير أنّ الشاعر - مع حبّه لطريقة الصوفية - إلا أنّه مهموم بالشعر أكثر ممّا هو مهموم بالتصوّف، فإذا كان التصوّف "هروب لتحقيق اتّصال أسمى بالخالق جلّ جلاله وذلك بالتأمّل في ملكوته والتسبيح لمظاهر جبروته فترقّ جوارحه، وتصفو سريرته ويتحقّق له التجلّي الصوفيّ فتتضاءل معه كلّ ملذّات الحياة ويهون كلّ ما يتكبّده من مشاق"⁸⁹ فإنّ الشاعر أيضا يسعى إلى تجنّب عوالم الواقع الذي تحيله إلى المباشرة فيطلب المطلق من خلال بحثه عن الصفاء والطهارة. ولأنّ (العشي) شاعر هائم في عشق الحرف، ينظر إلى القصيدة بقديسيّة، يريد من خلالها البوح بمكنوناته، يريد أن يسوّد بياض صفحاته بأنفاسه الحارقة، فلم يجد كالموروث الصوفي زادا، والسير على خطى المتصوفة سبيلا، آخذا من تجربتهم لغة الإشارة والرمز ذلك أنّ الإشارة عندهم هي من تطلق الفكرة بل وتحرّرها بينما تقوم العبارة على تقييدها

والحدّ منها، فينفتح النصّ، ويرفض أن يحتوى، ويستعصى على القبض، ويصبح نصّاً متجدّداً بتجدّد قارئه في كلّ زمان ومكان.

إنّ القاموس الصوفيّ في القصيدة ليس بالضرورة إشارة إلى تجربة صوفيّة عرفانيّة كما هي عند شعراء التصوّف، ولكن قد تكون طريقة تعبير عن شيء آخر غير الصوفيّة- السلوك، وهذا أمر معروف في مسيرة الشاعر الحدائيّ، والعشّيّ القارئ لهذا الشعر وجد نفسه يرتدي عباءة التجربة الصوفيّة ويجعل منها رافداً مهماً، ومعينا جمالياً يعبر من خلالها عن تجربته الشعريّة التي يعيش بها ولها، والتي يحوّل من خلالها اللغة من وظيفتها التواصلية إلى الوظيفة الشعريّة المشحونة بالتوتّر والفجوات، متجاوزاً مألوفها متطلّعا إلى مفارقات دلاليّة في بنيتها تجعل القارئ يواجه فهوماً جديدة غير معهودة من خلال تراكيب جديدة غير مألوفة باعتماد حقائق أشدّ خصوبة وثراء، تلغي ما شاع وتكرّس وترسّب في ذهنيّة كلّ من المبدع والقارئ على السواء.

تقاطعت التجربة الصوفيّة التي ارتوى منها الشاعر حتى الثمالة مع التجربة الشعريّة التي يعيش بها ولها فأفرزت "حالة شعريّة متميّزة امتزجت فيها الشاعريّة بالعرفان في تناغم فنيّ جميل ومتميّز"⁹⁰ فكان التكثيف للغة الرمز التي أفرزت حالة من الوجد الصوفيّ (أوقفتني في البوح يا مولاتي)، والبوح الشعريّ (بحث بغوامض العبارة) اتكأ فيهما على الضمير المؤنث/ المرأة ظاهراً لينقل تجربة عشق بين عشيقين ليست مقصودة لذاتها، مستثيراً الرمز باطناً ليدعو القارئ إلى التأمّل والحفر في دهاليز القصيدة لينير ظلامها ويزيح ضبابها فيرى ما لا يراه الواقف على السطح.

تحدّث كثير من المبدعين عن معاناة الإبداع، وشبّها معاناتهم بمعاناة الوضع عند المرأة الحامل، ولعلّ الثنائيات التي ذكرها العشّيّ تشير إلى المعاناة الذي يعيشها أثناء عمليّة الإبداع. ذلك أنّ ميلاد القصيدة وإخراجها إلى القارئ ليس سهلاً بحيث يضغط صاحبها على زرّ من الأزرار فإذا هي قصيدة بين يدي القارئ، فلا شك أنّ ولادة القصيدة يكون نتيجة تفاعل وامتزاج وتصادم بين ثقافة المبدع التراثيّة وذاته وموهبته وثقافة الحاضر حيث تتفاعل هذه العناصر كلّها أو تتعارك لتخرج في النهاية مولوداً جديداً هو هذا النتاج الذي يكون بين يدي القارئ. وهذا يعني أنّ الشاعر يمرّ بمعاناة تنشأ مع "مرحلة الحمل التي تبدأ بالإرهاصات الأولى وتنتهي بخمود جنوة الإبداع وولادة النتاج الفنيّ"⁹¹ وبين الإرهاص والولادة يحدث للمبدع ما يحدث للمريد من غيبة وحضور وكشف ينجم عنه ما ذكره الشاعر من قبض وبسط، وطّيّ نشر، وإخفاء وإظهار.

أتبع الشاعر هذه الانقباضات والتغيّرات التي تحدث للمبدع أثناء عمليّة الإبداع بـ (البوح عن غوامض العبارة)، وهي جملة تقريرية تدلّ على حصول البوح، الذي يعني الظهور والمعرفة، فالبوح بالسر إظهار له، وما كان مجهولاً قبله صار معلوماً بعد ذلك، أي أنّ حصول البوح يعني الوضوح والتجليّ لدى

الشاعر. هي لوحة مزج فيها بين اللغتين الشعرية والصوفية حيث تعالقت التجربتان؛ صوفية يفتح فيها الرمز باتجاه المجهول من خلال الضيق /الاتساع وما في معناهما وشعرية تبحث عن الانفتاح من خلال الإشارة والتلميح.

اللوحة الثانية والتي هي خطاب له من مولاته "أعطيت لك/ أعطيت كل شيء لك/ أفرغت فيك ما جمعت من محبتي/ ومن بحار نشوتي/ أطلقت للمواجد الشراع/ لكي تفيض من حدود رؤيتي/ كينونتي/ وترتقي إليك..."⁹² هنا تكاملت التجربتان الشعرية والصوفية حتى صار كل منهما هو تمظهر للآخر، وامتزجتا كشفاً وغرابة وإدهاشاً، واشتقت لغتها من جسد صاحبها العاشق لفنّه، الثمل في صوفيته، فكانت النتيجة هذه اللوحة الفنية التي امتزجت فيها لغة الأحوال بلغة الجمال، ومع أنّ لغة الأحوال تقصر وتضيق عن لغة العبارة عادة إلا أن الشاعر مزج بينهما من خلال الرؤيا الباطنية والشاعرية الحاملة بإزاحة اللفظ عن دلالاته القاموسية إلى دلالات جديدة تتمتع على القارئ الذي يستمر في ملاحقتها كلّما أعاد قراءتها.

أعطيت لك، بل أعطيت كل شيء لك، وأول سؤال يطرح من المعطي ومن الآخذ؟، ظاهر القصيدة أنّ المعطي مولاته؛ أعطته بعد ما أوقفته في البوح، ومن هي مولاته؟ هل فعلاً هي المرأة العاشقة المعشوقة، والآخذ هو ضمير المتكلم الذي قد يشير إلى الشاعر. لا شك أنّ هناك معنى آخر مخفياً خلف هذا المبنى الظاهر، ووراء هذه العبارة إشارات أخرى، ولا شك أنّ المعنى المقصود يتحدّى كلّ قراءة تريد تدجينه في شيء محدّد، فقد تكون (مولاتي) - هذه التي باحت عن غوامض العبارة وأعطته كلّ الشيء - هي قصيدة الشعر التي بها يجسّد مشاعره وكلّ خيالاته بل وهواجسه بواسطة هذه اللغة التي تشير وترمز دون أن تصرّح، فتتمرّد على كلّ قيد يحاول أن يحصرها في معنى وحيد. ويبدو أنّ (مولاتي) و(ضمير المتكلم) في القصيدة شيء واحد؛ حيث امتزجت القصيدة بالذات الشاعرة. فإذا هما وجهان لعملة واحدة. فالعطاء كان من الشاعر لفنّه ومن الفنّ للشاعر إذ لا أحد يعطي لأحد كلّ شيء إلا إذا كان عاشقاً مؤثراً له. ففي العطاء يهب المحبّ نفسه للمحبيب، والعطاء أيضاً إشارة للوضوح والتجلي ورؤية المستقبل واستشرافه لدى الآخذ الذي هو الشاعر. فالشاعر يعيش لفنّه، فنّه هو حياته، به هو موجود، ومن دونه لا وجود له.

هذا الفنّ شعاره الحبّ والاحتواء لا الكره والشحناء (أفرغت فيك ما جمعت من محبتي/ ومن بحار نشوتي/ أطلقت للمواجد الشراع...) فعلى خطى الصوفية كانت هذه التجربة الشعرية الذي كثّف فيها من الإشارات كالمحبة والنشوة والمواجد والشراع... التي تحيل بشكل صارخ إلى فضاءات صوفية لا يختلف حولها متحاوران. وعبارة (ما جمعت فيك من محبتي) توحى بالحرص على طلب المحبة والمجهود الكبير في الحصول عليها، ونلاحظ أنّه لم يقل (من محبة) بصيغة التذكير ولكنه قال من محبتي بالتعريف؛ أي

محبته هو التي حصل عليها بالمجاهدة وكأنتها محبة خاصة وليست تلك المحبة العامة. وفي استخدام (ما) ما يدل على الاتساع والكثرة فـ (ما) الموصولة "اسم مبهم في غاية الإبهام، حتى إنها تقع على كل شيء، وتقع على ما ليس بشيء... ولذلك كان في لفظها ألف آخرة، لما في الألف من المد والاتساع في هواء الفم، مشاكلة لاتساع معناها في الأجnas"⁹³ لتوافق (كل شيء) قبلها في قوله: (أعطيت كل شيء لك). فثمة عطاء كلي وإفراغ تام لما جمعه من محبته، وليس هذا فحسب بل هناك بحار من النشوة والمواد وهي كلها تشير إلى الصناعة الجمالية والإتقان الفني ولعل قوله: (لكي تفيض من حدود رؤيتي/ كينونتي/ وترتقي إليك) إشارة إلى الانطلاق والانتشار والخروج من الطين الذي هو حقيقة الإنسان الذي يفنى، إلى الخلود والديمومة.

هذه التجربة الشعرية صيغت من خلال انزياح معرفي قاربها أكثر إلى التجربة العرفانية باعتماد قاموس صوفي جعل النص صعب الفهم موسوما بصفة الغموض على أساس أنها "أخص خصائص الحداثة الشعرية"⁹⁴. فالمحبة والنشوة والمواد والفيض وغيرها من الكلمات التي تناثرت على سطح القصيدة مأخوذة كلها من قاموس المتصوفة التي أزاح بها الشاعر المباشرة عن القصيدة وجعلها تأخذ حقه من الغموض مشكلة أدبا رمزيًا مفتحا على المجهول من خلال الإشارة وضيق العبارة حاملا معه القارئ الذي يسعى جاهدا لفك شفرات النص من خلال الحفر في أعماقه واختراق مجاهيله ليصل إلى تأويل يرضيه إلى حين.

فالمحبة مصطلح صوفي يدل على "صفاء الود مع دوام الذكر، لأن من أحب شيئا أكثر من ذكره"⁹⁵ حيث يتعلق القلب بالمحبيب فيبذل كل ما في وسعه حتى نفسه، لإرضاء محبوبه مانعا قلبه من التعرض إلى غيره. فهو مشدود إلى من يحب فلا يرى غيره، والمحبيب عند الصوفية هو الله جل جلاله غير أن الشاعر قد أزاح دلالة الحب من الإلهي الذي هو سمة الصوفي ودينه، إلى حب فني جمالي يتمثل في الإخلاص للجمال والفن، فحبه إنما لفنه ذلك أن القصيدة كما رأينا سابقا ليست قصيدة صوفية في العشق الإلهي كما هو الشأن عند ابن الفارض مثلا، ولكن الصوفية فيها طريقة تعبير لجعل المعنى يتمنع على القارئ، ويجعل القراء يختلفون في تحديدهم للمقصود ولا يتفقون على معنى أحادي يغلق القصيدة. وكان عشقه من خلال عبارة الإفراغ لكل ما جمع من المحبة ومن بحار النشوة. هذه النشوة التي لها وجود واسع في قاموس المتصوفة، إذ تعني لغة السكر، أو أول السكر، وهو نوع من الابتهاج والارتياح للأمر والهيام يلحق السكران، إذ يكون وعيه للأمور الأخرى - غير الذي سكر به - متضائلا، فهي حالة من الوعي بالشيء الذي يطرب فينسي غيره، ومن ثم فهي تجربة يعيشها صاحبها بشكل مكثف. والنشوة عند الصوفي سكر في حب الله، حتى إنه ليغيب عن الحضور في لقاء رباني حيث يحدث له نوع من الكشف وهنا تضيق عبارته لاتساع فكرته، غير أن نشوة الشاعر ههنا ليست نشوة صوفي هائم في حب الله

ولكنّها نشوة شاعر هائم في البحث عن المعاني والتفرد والاختلاف عن الآخرين، هي نشوة الإبداع والبحث عن الجديد المغاير. ونلاحظ عبارته (من بحار نشوتي) حيث توحى كلمة بحار بالكثرة والامتداد والعمق ممّا يؤكّد قوّة النشوة ومتعتها التي يشعر بها الشاعر وهو تحت نشوة الإبداع.

جاءت عبارة (أطلقت للمواجد الشراع /لكي تفيض عن حدود رؤيتي) لتقوّي الامتزاج بين التجريبتين الصوفيّة والشعريّة في القصيدة، إنّ كلمتي المواجد والفيض من الألفاظ التي عاش بها الصوفيّة إذ المواجد وهي جمع لكلمة الوجد الذي هو "لهيب يتأجج من شهود عارض مقلق... الوجد: ما يصادف القلب من الأحوال المغيّبة له عن الشهود"⁹⁶ لهيب يتأجج في النفس من مشاهدة ما لا يرضى عنه، قلق مما رأى فيمتلئ القلب ألما يصحبه رفض فيضطرّ إلى التنفيس فيكون الوضع. والعبارة (أطلقت للمواجد الشراع) توحى بالهم الذي يعيشه المبدع من جرّاء ما يراه وامتلأ نفسه به حتّى فاضت بهذه المشاعر فاتّسعت رؤيته إذ الفيض خروج عن المألوف وهو الكثرة التي ينجم عنها التدافع، وهو عند الصوفيّة "تجلّي الحقّ المستمرّ في صور العالم المحسوس"⁹⁷ وهو ما يعني الكثرة والانتشار والامتداد والتوسعة، ولذلك جاءت عبارة (لكي تفيض عن حدود رؤيتي) تعليليّة للعبارة التي قبلها بوجود (لام) التعليل و(كي) التي تفيد التعليل أيضا.

أتاحت كثرة المواجد الفيضان لتكون التجربة- وهي خاصّة بصاحبها- معادلا موضوعيا يشاركه فيها كلّ من يقرأها، وهو ما تعنيه عبارة (تفيض عن حدود رؤيتي/كينونتي/ وترتقي إليك) هو تجاوز الذات/ الكينونة لحدود الرؤية وهو تجاوز للمحليّة والانتشار نحو الآفاق والعالميّة من خلال التمسك بفنّه، وبالعيش له. ويصرّح بذلك قائلا: "فكلّ نبض في العروق هو لك/ وكلّ لفظة/ أو نظرة/ أو كلمة أو نغمة/ وكلّ بين من الكلام/ وكلّ غمغمه/ وكلّ الصمت.../ حتّى الصمت لك"⁹⁸ تلك هي حياة المبدع الذي يسخر حياته كلّها لفنّه فكلّ حركاته وسكناته وكلّ كلامه وحتّى صمته هو لفنّه.

يعود الشاعر مرّة أخرى إلى الثنائيات الضديّة ليمزج من خلالها بين التجريبتين الصوفيّة والشعريّة متّكنا على المحمول الصوفي متجاوزا بذلك المألوف من التجارب ليسهم بقوّة في تشكيل شعر الرؤيا وينتج تجربة- على الرغم من إيغالها- جميلة تحلّق بقارئها بعيدا في سماء الإثارة والتحدّي وخلق الفجوة وإضفاء التوتر على النصّ من خلال صناعة واعية مدركة وهندسة لفظيّة متقنة تضع كلّ كلمة في مكانها المناسب "غيبوتي، وصحوتي، وباطني وظاهري/ أولي وآخري/ ومبدئي ومنتهاي لك/ حللت فيك بك"⁹⁹ فثمة استراتيجية مقصودة تدخل أزواج الثنائيات في علاقات تشابكيّة وتقاطعيّة وتجاذبيّة تتولّد عنها مشاعر مغنطيسيّة ناجمة عن تلك الفاعليّة الشعريّة التي تهب الحياة للقصيدة فتتجدّد مع تجدد كل قارئ لها، كلّ ذلك من خلال سياق صوفيّ يحدث الفجوة من خلال توتر دلالات الخطاب ومعانيه.

الغيبية والصحو، الباطن والظاهر، البداية والنهاية كلّها مصطلحات في الأدب الصوفي؛ إذ الغيبة "غيبية القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق، بل من أحوال نفسه بما يرد عليه من الحق، إذا عظم الوارد واستولى عليه سلطان الحقيقة، فهو حاضر بالحق غائب عن نفسه وعن الخلق"¹⁰⁰ فهي حال ينشغل فيها المرء عن الناس بقلبه فما يعود موجودا معهم إلا بجسده وهي حالة قلبية تأخذ الإنسان عندما يعيش بوجوده لقضية ما. فيرى ما لا يراه الآخرون، وهي عند الصوفي ناتجة عن مشاهدة أنوار ذي الجلال. ولعل الغيبة عند الشاعر هو هذا الانفصال التام عن واقع الناس أثناء عملية الإبداع إذ المبدع أثناء الكتابة غائب أو غير صاح حتى إذا عاد أو حضر أو صحا وجد نتاجا لو كان في حالته العادية ما كان لينتجه.

الغيبية وارد قويّ يحولها إلى سكر، وكأنّ الغيبة بداية السكر حتى إذا كان الوارد قويا تحوّل المريد من حال الغيبة إلى حال السكر، والسكر حال لأنّه لا يدوم إذ سرعان ما يعود المريد إلى الصحو الذي هو "رجوع الإحساس بعد غيبة حصلت عن وارد قويّ"¹⁰¹ وكأنّ الغائب غافل عمّن حوله أو هو في أحلام يقظة منشغل بما يرى عن المحيطين به. فهو في غيبة، ولكنّها حالة غير دائمة إذ سرعان ما يعود إلى واقعه وهو ما يسمّونه الصحو، وتلك هي حياة المبدع أيضا ما بين انغماس تامّ أو غيبة أثناء الكتابة حتى إذا انتهت المرحلة عاد إلى حياته. وعلى الطريقة نفسها ذكر الباطن والظاهر، والأول والآخر، والبداية والنهاية، وهي كلّها متضادات تناولها الصوفيّة من قبل لم يردها الشاعر لذاتها فأزاحها إلى حياة الشاعر - وما أشبه الشاعر بالصوفي - فأراد بها حياة المبدع الذي يعيش لفنّه وإبداعه، فمثل المبدع في حبّه لفنّه كمثّل الصوفي في حبّه لله، ومثّل المبدع في مرحلة الإبداع من حيث الانفصال عن الواقع ليعيش في عالم نتاجه كمثّل الصوفي في غيبته وإذا كان الصوفي يستعمل الإشارة في خطابه ويأبى التصريح، فكذلك الشاعر يبتعد عن المباشرة ويسعى إلى الرمز والإشارة والتلميح ليكون فنّه ممتنعا غير قابل للقيّد الذي يغلقه.

على خطى الصوفيّة يمضي الشاعر في بناء قصيدته وهذه المرّة مع فكرة الاتحاد والحلول من خلال قوله: "حللت فيك بك" غير أنّ الشاعر ههنا لا يعني أنّه يتبنّى رأي الصوفيّة في الاتحاد والحلول الذي هو امتداد لفكرة الفناء كما زعم (الحلاج) أنّ اللاهوت يحل في الناسوت حتى قال عبارته الشهيرة ما في الجبّة إلا الله¹⁰² ذلك أنّ الاتحاد عندهم هو "شهود وجود واحد مطلق من حيث إنّ جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد معدومة في نفسها"¹⁰³ وهو رأي رفضه منتقدوهم وعلى رأسهم ابن تيمية الذي بيّن أنّهم يقصدون بالحلول أنّ "عين وجود الحقّ هو عين وجود الخلق، وأنّ وجود ذات الله هو نفسه وجود المخلوقات، فلم يخلق الله غيره ولا هو ربّ العالمين"¹⁰⁴ وهو رأي مخالف لأهل السنّة والجماعة. ومن ثمّ فإنّ (العشي) يستفيد من هذا المعنى الذي رآه في الحلول ليثبت علاقته بفنّه وليس للسير على خطاهم في تصوّرهم وأنه فعلا يحلّ هو في قصيدته ويتّحدا معاً "بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر تحقيقاً أو

تقديرًا¹⁰⁵ فلا فرق بينه وبين قصيدته. ذلك أنّ الاتحاد أو الحلول عنده هو هذا الامتزاج بين الشاعر وقصيدته، فلا فرق بينهما حيث يحل الشاعر في قصيدته فإذا القصيدة والشاعر شيء واحد، ذلك أنّه بدون فنّه لا يرى نفسه موجودا. فكان أن قالت (حللت فيك بك) وتاء المتكلم في العبارة لمولاته فأكدت أنّها حللت فيه به وهو الاتحاد بين الشاعر وفنّه ومن ثمّ نفهم أنّ مولاته في القصيدة ما هي إلا القصيدة نفسها أو الشعر الذي يحيا به الشاعر، إذ الشاعر هو شعره الذي به يعرفه غيره.

"مولاي/ يا سيدي.../ وسيد الإشارة / تجلّ لي لكي أراني/ كي أستعيد صورتني أمامي/ كي أفتح ابتدائي واختتامي/ على رؤى الأمطار والأشعار / والرمز والإشارة"¹⁰⁶. التجليّ مصطلح صوفي تناولوه في أدبيّاتهم بشكل متّسع وبخاصّة ابن عربيّ الذي وظّفه كثيرا في قضايا متعدّدة بل ويبني عليه كلّ فلسفته في وحدة الوجود. والتجليّ عادة ما يعرف في اللغة أنّه الانكشاف والاتّضح والظهور أو هو إزالة الحجاب بين المرئيّ والرأى كما في قوله تعالى "فلما تجلّى ربّه للجبل" الأعراف 143. أي بعد أن نزع الله الحجاب بينه وبين الجبل، وتجلّى سبحانه وتعالى للجبل، ولشدة النور لا يستطيع الرائي أن يرى، فبعد التجليّ صار الرائي دكّا. فالتجليّ شيء فوق الظهور لا يقدر عليه من يراه، وهو في عرف الصوفيّة "إشراق أنوار إقبال الحقّ على قلوب المقبلين عليه"¹⁰⁷ إذ الرؤية فيه قلبية لا بصرية ولذلك هو عند ابن عربيّ تجلّ وجوديّ وتجلّ شهوديّ عرفانيّ؛ إذ الأول تجليّ الحقّ في الأشياء فيمنحها بتجليّ فيها الوجود. وأمّا الثاني فله علاقة بالمعرفة باعتباره أحد أنواع الكشف يورث المتجلّي له علما. والشاعر عبد الله العشّي لا يذهب إلى التفرّعات وإن استعمل لفظ التجليّ. وبخاصّة أنّه عندما يطلب التجليّ لا ليرى المتجلّي ولكن ليرى نفسه فيقول: (تجلّ لي لكي أراني) فموسى عليه السلام يطلب من الله أن يريه نفسه "رب أرني أنظر إليك" أي تجلّ لي لكي أراك. بينما الشاعر يقول: لكي أراني. فالمتجليّ والرأى واحد. وهو مواصلة لفكرة الامتزاج بين الشاعر وفنّه ولذلك نجده يقول الأشعار والرمز والإشارة. فالتجليّ والاتحاد والحلول التي نجد ألفاظها في أشعار عبد الله العشّي لا تمثّل معانيها كما هي عند الصوفية ولكن بأخذ معانيها وامتداداتها ليشكّل منها قصيدته وبيان مدى الربط بين الشاعر وفنّه؛ إذ الإبداع في حدّ ذاته ما هو إلا تجلّ من تجليات الفكر وبصيرة القلب.

10 الخاتمة

لا أستطيع أن أقول عن قصيدة (أول البوح) إنها قصيدة صوفية وإن كانت تحمل الألفاظ الصوفية، فقد أزاح المبدع بالألفاظ من سياقها الصوفيّ الذي ولدت فيه والمأخوذ من قراءات الشاعر لأعلام التصوف ومبدعهم، إلى سياقات أخرى تتقاطع معها ولا تعطي معناها لينشئ لها بيئة خاصّة تختلف كلّ الاختلاف عن بيئة شعراء التصوف الذين هاموا في حبّ الله وحبّ نبيّه صلى الله عليه وسلّم. فقد استفاد من هذه الألفاظ ليعالق بها تجربة جمالية مفتوحة على كلّ القراءات ولا تستطيع أيّ قراءة أن تحصرها في دلالة

واحدة، وهو الهدف الذي كان ينشده إذ صرّح في الإهداء أنّ قصائد الديوان مهداة إلى (كلّ من يحسّ أنّ هذه القصائد كتبت له، أو كتبت عنه) وهؤلاء سيختلفون حتما في المشاعر والأفكار والاتجاهات والقراءة ولكنهم يتقاطعون مع بعضهم في إحساس كلّ واحد منهم أنّ القصيدة تعبّر عنه أو موجّهة إليه. ثمّ إنّ الهمّ الذي يعيشه الشاعر هو همّ الإبداع ولذلك تناوله - وهي قراءة ضمن القراءات - من زاوية ثقافة الشاعر الدينية وبخاصّة الصوفيّة منها، فتحدّث عن الإبداع بطريقة صوفيّة ليوغل أكثر في الغموض وليجعل النصّ خارجا عن الطين باحثا عن الخلود ليجعل من نصّه خطابا غامضا يتعرّض لكلّ التأويلات الأكثر عمقا ذلك أنّه لا شيء مفتوح على القراءات كالنصّ الغامض.

1 وفريق سليطين، الشعر والتصوّف، صفحة إشرافية للكتاب موقع takweenkw.com

2 أماني سليمان داود، النزعة الصوفيّة في شعر محمد أبو دومة دراسة أسلوبية، موقع على الأنترنت، www.uop.edu.jo.

* نشرته جمعية شروق الثقافية لولاية باتنة وسجلته دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر. تحت رقم 2007-734.

3 عبد الله العثي، مقام البوح، دار هموم للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر، ص 3

4 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تج، عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة - مصر/ 1960 ص 65.

5 م ن، ص 66

6 عبد القادر بن عبد الله السهروردي، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي - بيروت، ط2/ 1983، ص 472.

7 عبد الرزاق القاشاني، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، معجم المصطلحات والإشارات الصوفيّة، ج2، تج: سعيد عبد الفتاح، دار الكتب المصرية- القاهرة، ط1/ 1996، ص: 325.

8 الحسين بن منصور الحلاج، ديوان الحلاج، تقديم وضبط وشرح: صلح الدين البواري، دار ومكتبة الهلال - بيروت، ط1/ 2005، ص 66.

9 م ن، ص 51.

10 صباحي حميدة، جماليات التلقّي في شعر عبد الله العثي، شهادة ماجستير بجامعة محمد خضطر بسكرة، ص 90

11 حميدة صباحي، العنوان وتفاعل القارئ قراءة تأويلية في شعر عبد الله العثي، مجلّة قراءات، العدد الخامس، 2013، ص 249

12 أبو حفص عمر بن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر - بيروت ص 151

* هو أبو حفص ابن الفارض، أحد أشهر المتصوفين، وكانت غالب أشعاره في العشق الإلهي حتى أنه لقب بـ "سلطان العاشقين". ولد بمصر سنة 576 هـ، سلك طريق الصوفية ومال إلى الزهد. رحل إلى مكة في غير أشهر الحج، واعتزل في واد بعيد عنها. وفي عزلته تلك نظم معظم أشعاره في الحب الإلهي، حتى عاد إلى مصر بعد خمسة عشر عامًا. توفي سنة 632 هـ

13 بدر الدين البوري، عبد الغني بن إسماعيل، شرح ديوان ابن الفارض، ضبط وتصحيح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، ط1/ 2002، ص 281

14 م ن، ص 281

15 م ن، ص 281

16 بدر الدين البوري، عبد الغني بن إسماعيل، شرح ديوان ابن الفارض، ص 281

17 م ن، ص 281/ 282

18 معي الدين بن العربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، دار المطبعة الأنسية - بيروت، ص 4

19 م ن، ص 5.

20 عبد الله العثي، مقام البوح، ص 5

21 بركات يوسف هبود، شرح شذور الذهب، مراجعة وتصحيح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، ط1/ 2005، ص 417

22 م ن، ص 417

23 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفيّة، دار الأندلس للطباعة والنشر - بيروت، ط1/ 1978، ص 162

24 م ن، ص 163

25 أمانة بلعلي، الحركة التواصلية في الخطب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2001، ص 71

26 عقد النكاح وضعه الشارع ليترتب عليه انتفاع الزوج بوضع الزوجة وسائر بدنها من حيث التلذذ. انظر الشيخ أحمد محمد عساف، الأحكام الفقهية ج2، دار إحياء العلوم - بيروت، ط3/ 1988، ص 293.

- 27 ينظر: منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج ابن عربي)، منشورات عكاظ، الرباط، الطبعة الأولى 1988، ص 430.
- 28 فؤاد أعراب، تجليات المرأة والأثوثة في الخطاب الصوف - نموذج ابن عربي - موقع: جنة العارفين <https://djanatarifine.wordpress.com>
- 29 ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص 53
- 30 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ضبط وشرح: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال - بيروت، ط1/2005، ص 76
- 31 ينظر: لطيفة الحاج قديح، مقامات نون النسوة - بحث في أوضاع المرأة العربية، دار الفارابي - بيروت - لبنان، ط1/2005، ص 151.
- 32 نصيرة صوالح، أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية، رسالة دكتوراه جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، ص 166
- *** وبين الهائي وغير الهائي النص الأصلي: الهائي واللاهائي، ولأن لا النفاية لا تعرف في اللسان العربي أبدلتها بغير
- 33 منصف عبد الحق، أبعاد التجربة الصوفية، الحب - الإنصات - الحكاية، إفريقيا الشرق - المغرب، ص 293.
- 34 معي الدين بن عربي، الفتوحات المكية السفر 4، ص 407
- 35 نعمة الله النخجواني، ويعرف بالشيخ علوان، الفوانج الإلهية والمفاتيح الغيبية الموضحة للكلم القرآنية والحكم الفرقانية، دار ركايب للنشر - الغورية، مصر، ط1/1999، ج2، ص 375
- 36 م ن،، ص 375
- 37 أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني البيان والبدع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية- صيدا - بيروت، ص 303.
- 38 علي جميل سلوم، سن محمد نورالدين، الدليل إلى بلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية - بيروت - لبنان، ط1/1990، ص 176
- 39 جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية ج 1، دار الكتاب اللبناني 1982، ص ص 379 - 380.
- 40 م ن، ص 380.
- 41 م ن، ص 380.
- 42 إسماعيل حقي، المولى أبو الفداء، روح البيان - ج 9، دار الفكر - بيروت، ص 172
- 43 طاهر بن عاشور، تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ج 23، الدار التونسية للنشر - تونس، 1984، ص 15
- 44 سمر الديوب، الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ر ط، 2009، ص 3.
- 45 عمر بن علي ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، نسخة قديمة طبعة دار الكتب المصرية، جامعة الملك سعود 1957، ص 38
- 46 عبد الرزاق القاشاني، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، عناية: عاصم إبراهيم الكيالي، نسخة إلكترونية www.shaziliassemia.com، ص 203
- 47 طاهر بن عاشور، تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ج 2، الدار التونسية للنشر - تونس، 1984، ص 483
- 48 طاهر بن عاشور، تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ج 23، الدار التونسية للنشر - تونس، 1984، ص 483
- 49 عبد الكريم القشري، لطائف الإشارات، تج: إبراهيم البسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر، ط3، ص ص 190/191.
- 50 ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تج: محمد المعتمد بالله البغدادي، ج2، ر الكتاب العربي - بيروت، 1996، ص 275
- 51 م ن، ص 276
- 52 عبد الله الأنصاري الهروي، منازل السائرين، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، 1988، ص 118
- 53 علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، ضبط وتصحيح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية بيروت - بيروت - لبنان، ط1/1983، ص 139.
- 54 عبد القاهر السهروردي، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي - بيروت، ط2/1983، ص 518
- 55 م ن، ص 519
- 56 عبد الرزاق القاشاني، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، تج: سعيد عبد الفتاح، ص 226
- 57 م ن، ص 226
- 58 م ن، ص 283
- 59 عبد القاهر السهروردي، عوارف المعارف، ص 518
- 60 بدر الدين البويرني، عبد الغني بن إسماعيل، شرح ديوان ابن الفارض، ص 281
- 61 محمد إقبال، ديوان محمد إقبال، إعداد السيد عبد الماجد الغوري، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - بيروت،، ط3/2007، ج1، ص 101.
- 62 عبد الرزاق الكاشاني معجم اصطلاحات الصوفية، تج: عبد العال شاهين، ص 63.
- 63 أبو بكر محمد بن دريد، جوهرة اللغة، تج: رمزي منير بعلبيكي، ج1، دار العلم للملايين - بيروت، ط1/1987، ص 242

- 64م ن، ص 35
- 65 ابن عجيبة، إيقاظ الهمم شرح متن الحكم، كتاب إلكتروني To PDF: www.al-mostafa.com، ص 120
- 66م ن، ص 120
- 67م ن، ص 121
- 68 إسماعيل حفي المولى أبو الفداء، روح البيان، دار الفكر – بيروت، ص 380
- 69م ن، ص 380
- 70 أبو العباس الأنجري الفاسي الصوفي، البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، تح: أحمد عبد الله القرشي رسلان، دار الكتب العلمية – بيروت، ط2/1419هـ، ص 272
- 71م ن، ص 272
- 72 محمد إبراهيم جيوشي، بين التصوف والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964، ص 70
- 73 محمد بن عبد الجبار بن الحسن النقري، المواقف والمخاطبات، مكتبة المتنبي – القاهرة، ص 72
- 74 عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النقري، دراسة وتحقيق وتعليق: جمال المرزوقي، مركز المجروسة، ط1/1997، ص 352
- 75م ن، ص 353
- 76 عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النقري، ص 353
- 77 أدونيس - أحمد علي سعيد- التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب – بيروت، طبعة جديدة 1988، ص 98
- 78 قام البوح ص 5
- 79 محمد بن عبد الجبار بن الحسن النقري، المواقف والمخاطبات، ص 51
- 80 عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النقري، ص 283
- 81 أحمد بن عجيبة، إيقاظ الهمم شرح متن الحكم، تقديم ومراجعة: محمد أحمد حسب الله، دار المعارف – القاهرة، ص 106
- 82 أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق وتعليق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ص 500
- 83 ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، محمد المعتمد بالله البغدادي، دار الكتاب العربي – بيروت، ط3/1996، ج3، ص 314.
- 84 ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، ج3، ص 314
- 85 ينظر ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، ج3، ص 315
- 86 ولتر ستيس، تر: إمام عبد الفتاح إمام، التصوف والفلسفة، مكتبة مدبولي، 1999، ص 337
- 87 ينظر: ولتر ستيس، تر: إمام عبد الفتاح إمام، التصوف والفلسفة، مكتبة مدبولي، 1999، ص 337.
- 88 محمد بن عبد الجبار بن الحسن النقري، الأعمال الصوفية، مراجعة وتقديم: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا – بغداد 2007 ص 365
- 89 أسماء أبو جلدة، التصوف في شعر محمد الكيش، مجلة الفصول الأربعة – ليبيا، العدد 90، ص 158/159
- 90 ربيعة بعل، بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية ماجستير جامعة باتنة 2004/2005، ص 110
- 91 حسن جمعة، قضايا الإبداع الفني، دار الأدب – بيروت، ط1/1983، ص 7
- 92 عبد الله العثمي مقام البوح ص 6/5
- 93 أبو عبد الله محمد بن قسيم الجوزية، بذائع الفوائد، تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد، مكة المكرمة، ط1/1425، ج1، ص 230
- 94 بشير تاويريت، أليات الشعرية الحديثة عنج أدونيس، عالم الكتاب القاهرة، ط1/2009، ص 33
- 95 الطوسي، الملع، ص 86
- 96 عبد الرزاق الفاشاني، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ج2، ص 381
- 97 سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، ط1/1981، ص 890
- 98 مقام البوح ص 6
- 99م ن، ص 6
- 100 معجم مصطلحات الصوفية ص 857
- 101 عبد الرزاق الفاشاني، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ج2، ص 55

- 102 مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، ص 76
- 103 المعجم الفلسفي ج 2 ص 35
- 104 محمد علي أبو ريان، الحركات الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، 2013، ص 196
- 105 أيوب أبو البقاء الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش - محمد المصري، مؤسسة الرسالة - بيروت، ج 1، ص 390
- 106 مقام البوح ص 7
- 107 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مراجعة: جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت لبنان، ط 1/1993، ص 56
- مصادر البحث ومراجعته**
- 01 القرآن الكريم برواية ورش
- 02 ابن الفارض، ديوان ابن الفارض.
- 03 ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي - بيروت، ط 3/1996 ج 3.
- 04 ابن عربي، ترجمان الأشواق، ضبط وشرح: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال - بيروت، ط 1/2005.
- 05 ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، تح: محمد المعتصم بالله البغدادي، ج 2، ر الكتاب العربي - بيروت، 1996.
- 06 أبو العباس الأنجري الفاسي الصوفي، البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، تح: أحمد عبد الله القرشي رسلان، دار الكتب العلمية - بيروت، ط 2/1419 هـ.
- 07 أبو بكر محمد بن دريد، جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، ج 14، دار العلم للملايين - بيروت، ط 1/1987، ص 35
- 08 أبو حفص عمر بن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر - بيروت.
- 09 أبو عبد الله محمد بن قَيم الجَوَزيَّة، بَدَائِعُ الْفَوَائِد، تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد، مكة المكرمة، ط 1/1425، ج 1.
- 10 أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تح، عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة - مصر/ 1960.
- 11 أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق وتعليق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر.
- 12 إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1978.
- 13 أحمد ابن عجيبة، إثقاظ الهمم شرح متن الحكم، تقديم ومراجعة: محمد أحمد حسب الله، دار المعارف - القاهرة.
- 14 أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني البيان والبدیع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية - صيدا - بيروت.
- 15 أدونيس - أحمد علي سعيد- التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب - بيروت، طبعة جديدة 1988.
- 16 أسماء أبو جلدة، التصوف في شعر محمد الكيش، مجلة الفصول الأربعة - ليبيا، العدد 90.
- 17 إسماعيل حقي المولى أبو الفداء، روح البيان، دار الفكر - بيروت.
- 18 أماني سليمان داود، النزعة الصوفية في شعر محمد أبو دومة دراسة أسلوبية، موقع على الإنترنت، www.uop.edu.jo.
- 19 أمنة بلعلي، الحركة التواصلية في الخطب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2001.
- 20 أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مراجعة: جورج متري عبد المسيح، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت لبنان، ط 1/1993.
- 21 أيوب أبو البقاء الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش - محمد المصري، مؤسسة الرسالة - بيروت، ج 1.
- 22 بدر الدين البوري، عبد الغني بن إسماعيل، شرح ديوان ابن الفارض، ضبط وتصحيح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، ط 1/2002.
- 23 بركات يوسف هبود، شرح شذور الذهب، مراجعة وتصحيح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، ط 1/2005.

- 24 بشير تاويريت، آليات الشعرية الحديثة عنج أدونيس، عالم الكتاب القاهرة، ط1/2009.
- 25 جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية ج1، دار الكتاب اللبناني 1982.
- 26 حسن جمعة، قضايا الإبداع الفني، دار الأدب - بيروت، ط1/1983.
- 27 الحسين بن منصور الحلاج، ديوان الحلاج، تقديم وضبط وشرح: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال - بيروت، ط1/2005.
- 28 حميدة صباحي، العنوان وتفاعل القارئ قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشّي، مجلة قراءات، العدد الخامس.
- 29 ربيعة بعلي، بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية ماجستير جامعة باتنة 2004/2005.
- 30 سمر الديوب، الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2009.
- 31 صباحي حميدة، جماليات التلقي في شعر عبد الله العشّي، شهادة ماجستير بجامعة محمد خضطر بسكرة.
- 32 طاهر بن عاشور، تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ج2/23، الدار التونسية للنشر - تونس، 1984.
- 33 عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر - بيروت، ط1/1978.
- 34 عبد الرزاق القاشاني، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، تح: سعيد عبد الفتاح، دار الكاب المصرية - القاهرة، ج2/1، ط1/1996.
- 35 عبد القاهر السهروردي، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي - بيروت، ط2/1983.
- 36 عبد الكريم القشيري، لطائف الإشارات، تح: إبراهيم البسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر، ط3.
- 37 عبد الله الأنصاري الهروي، منازل السائرين، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان: 1988.
- 38 عبد الله العشّي، مقام البوح، دار هموم للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر.
- 39 عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النقي، دراسة وتحقيق وتعليق: جمال المرزوقي، مركز المحروسة، ط1/1997.
- 40 علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، ضبط وتصحيح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية بيروت - بيروت - لبنان، ط1/1983.
- 41 علي جميل سلوم، سن محمد نورالدين، الدليل إلى بلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية - بيروت - لبنان، ط1/1990.
- 42 عمر بن علي ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، نسخة قديمة طبعة دار الكتب المصرية، جامعة الملك سعود 1957.
- 43 فؤاد أعراب، تجليات المرأة والأنوثة في الخطاب الصوف - نموذج ابن عربي- موقع: جنة العارفين <https://djanatarifine.wordpress.com>
- 44 مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.
- 45 محمد إبراهيم جيوشي، بين التصوف والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964.
- 46 محمد إقبال، ديوان محمد إقبال، إعداد السيد عبد الماجد الغوري، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - بيروت، ط3/2007، ج1.
- 47 محمد بن عبد الجبار بن الحسن النقي، الأعمال الصوفية، مراجعة وتقديم: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا - بغداد 2007.
- 48 محمد علي ابوريثان، الحركات الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، 2013.
- 49 محي الدين بن العربي، ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، دار المطبعة الأنسية - بيروت.
- 50 محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية السفر 4.
- 51 منصف عبد الحق، أبعاد التجربة الصوفية، الحب - الإنصات - الحكاية، إفريقيا الشرق - المغرب.
- 52 نصيرة صوالح، أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية، رسالة دكتوراه جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.
- 53 نعمة الله النخجواني، الفواتح الإلهية والمفاتيح الغيبية الموضحة للكلم القرآنية والحكم الفرقانية، ويعرف بالشيخ علوان، دار ركابي للنشر - الغورية، مصر، ط1/1999، ج2.
- 54 ولتر ستيس، تر: إمام عبد الفتاح إمام، التصوف والفلسفة، مكتبة مدبولي، 1999.
- 55 لطيفة الحاج قديح، مقامات نون النسوة - بحث في أوضاع المرأة العربية، دار الفارابي - بيروت - لبنان، ط1/2005.

