



الخطاب الصوفي نص مفارق من منظور النقد العربي التراثي

The Sufi Discourse: A Divergent Text from the Patrimonial Arab Criticism Perspective

أ.د. مصطفى درواش¹

مخبر تحليل الخطاب

¹ جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر)، droueche2010@hotmail.com

ملخص:

عوّدتنا القراءات النقدية في حوارها للخطاب الشعري الصوفي، أن تبحث في أصوله ووظيفته وإسثنائيته، وملكيته لعالم يخصه، ولا يخص في أكثر الأحوال والمقامات، سواء. كما ألفنا أن نقرأ نصوصا اختصت في المقارنة بين النص الصوفي ونص التجربة الشعرية (الخطاب الشعري)، وكيف أن الأول متفوق ومتمنّع ومتعال، ومقصود على فئة، ليس باستطاعة الآخر البعيد أن يقتحم أسوارها المنيعّة، ليتواصل معها أو يكشف أسرارها استنادا إلى أن التجربة الصوفية لا تعتمد – بشكل مطلق- أنموذجا سابقا، بقدر ما تؤسّس لحضور مستقل يتكشف من الداخل، ترجمه رؤية ذاتية ومفكرة، لصلة الإنسان بخالقه، وهي الصلة التي لا يعود فيها للخرافي والوهمي من فعل وأثر، تعلق الأمر بمنزلة الشاعر عند العرب أم بنبوغه أم بالأغراض والمعاني، التي طبع على القول فيها، إتباعا أو ابتداعا. إنه نص القلب والتأويل والمعرفة، لا نص الحسن والعقل. كيف هي القراءة النقدية التراثية لهذا الخطاب؟ هل عقلته وعرفت مقاصده، أم أنها صنفته ضمن ما لا يقرأ؟

كلمات مفتاحية: النقدية، الخطاب، الشعري، الصوفي، التراثي

Summary:

Critical readings, in their dialogue with Sufi poetic discourse, have accustomed us to examining its origins, function, exceptionalism, and ownership of a world that belongs to it and, in most cases and positions, does not belong to anyone else. We are also accustomed to reading texts that specialize in comparing the Sufi text with the text of poetic experience (poetic discourse). And how the first is superior, invulnerable, and transcendent, and limited to a group, and the distant other cannot penetrate its impregnable walls, to communicate with it or reveal its secrets, based on the fact that the Sufi experience does not depend - absolutely - on a previous model, as much as it establishes an independent presence that unfolds from within, translated by a vision. Subjective and reflective, due to man's connection with his Creator, which is a connection in which the superstitious and imaginary have no effect or effect, the matter relates to the status of the poet among the Arabs, his genius, or the purposes and meanings on which he was marked, whether he followed or was innovative. It is the text of the heart, interpretation, and knowledge, not the text of the senses and reason. What is the traditional critical reading of this speech? Did she understand it and know its intentions, or did she classify it as something that should not be read?

Keywords: Critical, discourse, poetic, mystical, traditional

1. مقدمة :

- النقد العربي التراثي / هل من استراتيجيات؟: يحتمل هذا النقد في مساراته المختلفة إلى
جملة من المعطيات، لعلّ أغلها، تلك القيمة التي خصّها وظيفة الذوق في تبني الجمالي والمعرفي أو برفض التواصل معه، لأسباب متعددة ومتداخلة، بعضها راجع إلى اللغة مفردات وتراكيب، وبعضها عائد إلى الفهم المسبق للمعنى الذي يتضمنه النص، إلا أن ما يستدعي الانتباه هو عدم القدرة على البحث في إمكانات التوفيق والتفعيل بين ما هو شفاهي وما هو كتابي كيف يناظره أو يقترب منه. لقد كان للمعرفي في الثقافة الشفاهية، أهمية ضئيلة في ضبط المفاهيم والمصطلحات والرؤى، بل إن آلياته، أخففت في تكوين تصوّر نقدي وجمالي لخطاب الكتابة الإبداعية، يمكن أن يحتج به عند محاولات البحث عن نظرية نقدية عربية مؤسسة على خبرة في التلقي والقراءة متميزة لكن الذي حدث أن ليس هناك إجابات صريحة وحاسمة، من هذه النصوص المتراكمة والمكررة، التي لم تعرف كيف تنفتح على آفاق معرفية أكثر ارتفاعاً وحدانية، ولم تعرف كيف تتخلص من أحكام المعيارية، وهي مازالت تعمل وتشتغل بأراء الذوق الشفاهي وأحكام الرواة واللغويين والنحويين، على الرغم من الوعي الذي تشكل من محدودية القراءة اللغوية، التي لا تتعدى في أرق صورها البحث في الخطأ والصواب الصدق والكذب، على نحو ما تؤكد نصوص التراثيين أنفسهم، التي لم تخل من رفض

وسخرية، في أثناء القول بغياب الممارسة النصية في بعدها الجمالي والتفاعلي والرؤيوي في هذا النوع من الآراء، الذي تهيم فيه مصادر الثقافة كما هو مبين من نص الجاحظ إزاء ما يؤثره الرواة والقاعديون: "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل"¹. تكشف عبارة الجاحظ عن خلاف الرؤية بين اللغوي والناقد في معرفة كيف يقرأ الشعر، وبالمقاييس التي يشترطها كخطاب متميز ومخصوص. بل إن أبا بكر الصولي يتهم هؤلاء اللغويين بقلّة البصيرة، وتعلّقهم غير المبرّر نقدياً بأشلاء الثقافة الشفاهية واتخاذها سلاحاً في صدّ كل محاولات الحداثة والتحوّل المعرفي. لقد ربط هذه السلبية بطول الإصغاء لأشعار الأوائل، إذ إنها: "ذلت لهم وكثرت لها روايتهم ووجدوا أئمة قد ماشوها، وراضوا معانيها، يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيدها، وعيب رديها"². هؤلاء كانوا سبباً مباشراً ومقصوداً في محاولات تفويض أركان الانفتاح على الحضارة ومعاني الحياة الجديدة، التي قادها أبو نواس وأبو تمام. ولم يتغير موقف النقاد من معايير اللغويين عند هذه العتبة فقد سحب ابن الأثير بساط الإمام بالشعر من تحت أقدامهم، مبرّراً مأخذه، بأن: "النحاة لا فتيا لهم في مواقع الفصاحة والبلاغة، ولا عندهم معرفة بأسرارها من حيث أنّهم نحاة"³. فكيف لمن تعلّقوا بتجارب صغيرة محدودة وأعرابية، أن يستوعبوا هذا التنوع المكثف في مصادر المعرفة؟ بل كيف يمكن لهذا النمط من التفكير أن يشرّع لرؤى المتصوفة وتراكيب حياتهم الذاتية التي ليس يسيرا فهمها في جوهرها. وفي إشارة محمد العمري لما أسماه (الخلل الفني والخلل المعرفي)، يذهب إلى القول: "بفعل الممارسة يكون لدى متلقي الشعر العربي، قبل عصر التأليف، تصوّر لما ينبغي أن يكون عليه الشعر وهو ما يدعي في جمالية التلقي أفق التوقع، فبرغم كون الشاعر هو أول ناقد لشعره، فإن خروج الشعر إلى مجال التداول يثير ردود فعل القراء بالنظر إلى ما ألفوه أو صاروا يتوقعونه نتيجة عوامل أصلية أو طارئة ناتجة عن الثقافة"⁴. إنها أهمية الشعر في اللحظة التي يلتقي فيها مع المتلقي. لكنها قد تكون لحظة صدام ورفض وإقصاء، على نحو ما حصل في محاولات التنظير لطريقة العرب في النظم التي لم توضع لها الأبواب والعبارات إلا بعد أن ظهر شعراء يدعون إلى البديل الإبداعي، بفعل تشكل وعي اجتماعي وثقافي للحداثة، نال حظاً موفوراً من علوم الحضارة العباسية، استدعت مراجعة العلائق البلاغية والنحوية السائدة. إنه حوار السؤال الذي يحيل على الفهم والمعرفة، بغرض إعادة تفعيل الفكر الإبداعي، الذي يقفز على حال البدوي في بساطته وسذاجته وعفويته، ليؤطر لنزعة كتابية هي: "حال وعي مغاير، وبنية إبداع مختلف، وطريقة مناقضة في التلقي، إنها وليدة معنى مديني، ينطوي على التعدد والتباين، ويفارق البساطة الوحيدة المرجع، ويرتبط بالنظر العقلي المتأني ويتحدد

بالفكر الحوارية الذي يتأسس بتفاعل نظائره ونقائضه، وهي قرينة علاقات إنتاج إبداعية تستبدل بآليات السماع تبصر العين، وبالطبع الصنعة، وبالارتجال معاودة النظر وبالإنشاء الجمعي التلقائي الفردي، وبالأنا الجمعية التي تختزل المجموع. الأنا الفردية تنقسم على نفسها انقسامها على غيرها⁵. لم تع حدود التمايز واقعية، وأن الفعل الإبداعي بدأ يحرك الدلالة ويستقطب ذوق المتلقي وفكره. لكن هل تركت الرواية والمثاقفة الأعرابية مجالا للنقد حتى يتفاعل مع تجربة الحداثة في قطبيها الشعري والصوفي؟ إن النقد التراثي لم يعثر على ضالته بفعل وطأة الأحكام العرفية. وترك ثغرات جوهرية يعسر مدها أو إصلاحها. إن القراءة الفاحصة والكاشفة هي التي تولد الرؤية النقدية، لا تلك الشروط المقيّدة، التي كبّلت الفكر النقدي وجعلته مشدودا إلى ثقافة الرواية والإحاطة بأخبار العرب وأنسابهم وأحوالهم وعروضهم ونحوهم، بل إلى ذوقهم الذي - وإن كان ضرورة - ورثه النقاد الكتابيون وأثر في بلوغ مراتب القراءة العلمية المؤسسة والمنتجة، التي تنتهك برأي القاضي الجرجاني الذي أثر أن يكون ذوقه أعرابيا لا حضريا: "وإنما أحلتك على البحري لأنه أقرب بنا عهدا، ونحن به أشد أنسا، وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا وإنما تألف النفس ما جانسها، وتقرب الأقرب فالأقرب إليها"⁶. وكيف لنا نقد كالأمدى، أن يساير حداثة العصر وينتصر لتحرير المخيلة وإبداع اللغة، وهو الذي يصح بصحة لإحتياج الشفاهي: "وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"⁷. فكيف لشاعر شحذته خبرة الإبداع والثقافة، أن يرضى عنه الأمدى وأضرابه الذين غلبوا ذوق البادية على ذوق الحاضرة، وأوهمو القراء بأنهم يسلكون سبيل (الموازنة والوساطة) وبانصاف فلم ينصفوا، ولا أقروا ببداية التحولات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، التي ولدت أذواقا مختلفة ومتباعدة وثرية، تجلّت في أنواع كثيرة من الخطاب الشعري، ومنها الشعر الصوفي، الذي كان أكثر من سواه تهميشا وتهوينا بالحذر من الخروج عن المألوف المتداول. أقصاه النقد الذوقي، وكأنه تجربة لا تخصه ولا هي من وظائفه.

تدرب النقد العربي التراثي على نصوص بأعيانها، يراها أكثر تشويقا وجاذبية، لأنها تجمع بين منطق السؤال ومنطق الجواب: جمالية اللغة وجمالية التلقي، استقفاها القارئ من مرجعية تكاد تكون ثابتة، متصلة اتصالا وثيقا بظروف التواصل، التي ورثها النقد من مرحلة الشفاهية الأولى، التي مثلت سلطة مرجعية أكثر منها معرفية وحضارية، تلاحظ في أغلب القضايا النقدية التي أثارت نقاشات القبول والرفض، وبإيعاز من فكرة العالم بالشعر، التي ارتبطت بالذوق في المقام الأول. هذا الذوق الذي أصبح مع مرور الأزمان قيمة مهيمنة أثبتت أن الشعر فن له لغة خاصة تحرك الآخر وتؤثر فيه، لأنها ليست بحاجة إلى أن تعلق أو تبرّر إلا في ضوء ما تمليه المعرفة باللغة وبالمعاني التي

سبقت، ولا يراد لها أن تختفي في مجتمع ثقافي لم تعد فيه لمنطية المقول سلطة، إلا سلطة العرف. لهذا كانت حدائث الشعر بما فيها الخطاب الصوفي، موصولة بواقع مغاير وبمواقف متباينة كشف فيها المعجم اللغوي بدلالته المركزية عن قصور في احتواء تجربة الأفكار والإحساسات والمواجيد والإشارات.

تكاد المعاني في تأليف النقد التراثي تنحصر في اتجاهين رئيسيين تبعاً لمصادر الثقافة وأصول مرجعيتها ومراتب تذوق الشعر العالي، الذي به تقاس الإبداعات وتختبر وتتفاضل، أولها (معاني العرب) وثانيها (المعاني الفلسفية والفكرية). معاني العرب يمثلها أنموذج سدنة الميراث الشعري بدءاً من العصر العباسي يعارضون - تقريباً - أدنى تجربة، تتمرد على ما ألفته الأذن وارتضته. وقد تربى الذوق في أحضانها دون نقص أو تمحيص أو تقويم. كما أن سماته يمكن إجمالها في الوضوح (الذي لا يخلو من عيوب) والسهولة (قرب المأخذ بالحصول على المعنى أو الدلالات دون مشقة). شكل هذا السلوك حصناً منيعاً ليس من اليسر خرقه أو تحطيمه، لاستناده أصلاً إلى التفسير الغيبي للإبداع حين واجه شعراء الحدائث الذين لعب عامل الزمن عندهم دوراً كبيراً في تنوع المعاني، حيث الإختراع والإبتداع والتوليد. أما استخدام المعاني الفلسفية والصناعية فقد رده خصومه إلى ضعف السليقة وبالجمع بين حقلين في التصور متباعدين ومتباينين، فضلاً عن المقولة الفلسفية التي ترسخت في الأذواق والأحكام، وهي أن شعراء الجاهلية قد سبقوا إلى المعاني واستهلكوها. بينما الحدائي يرى أن زمنه هو غير زمن أسلافه الأعراب ولا هو على شاكلتهم.

اتخذ الاتجاه الشفاهي (العادي) المعيارية غايته في الحكم على تعريف الخطاب الشعري، إذ أجهد نفسه في الإحتجاج للتلقائية والسجية والبديهية والأصل والأثر من دون أن تكون المناقشة أو المحاور أو وسائل الدفاع مقنعة، في ظل التحول الكيفي لحضارة المجتمع وثقافته وذوقه (اختلاط الأقوام). وهي أمور مباينة بل مشاكسة لنمط تفكيرهم وتحليلهم للأشياء، ولإيمانهم بقصور أفهامهم عن إدراك الدلالات التي تتضمنها القصائد، والتي حفزتهم إلى القول بغموض الدلالة - غياب الخطاب الصوفي في هذا التناول مرجعه إلى الإنحراف البلاغي والدلالي - إن الحدائي الذي تربى بين جنبات هذه العلائق المعقدة، يرى في الغموض أحد مقومات الشعر وليس غموض التعمية الذي يتعارض مع جمالية الإبداع لأنه نتاج تسرع وجهل بحقيقة التحول المعرفي النوعي. ثم إن هناك فرقاً بين أن يضاعف الغموض كثافة الدلالة وعمقها - شأن حدائث الشعر والتصوف - وبين أن يقصد لذاته. يذكر ابن سنان الخفاجي ستة أنواع من غموض الشعر على المتلقي: "اثنان منها في اللفظ بانفراده، وإثنان في تأليف الألفاظ مع بعض، وإثنان في المعنى"⁸. ويشرح تداعيات هذا الغموض، الذي لا يتيح مجالاً للفهم والمعرفة: فغموض اللفظ في غرابته أو في كونه من الأسماء المشتركة، وغموض التركيب،

الإيجاز وإغلاق النظم، مثل اثبات المعاني في خطاب المتنبي، التي اختلف النقاد في فهمها. أما غموض المعنى، قد يعود إلى ذاته أو إلى انتفاء المقدمات المؤدية إليه. وعرض حازم القرطاجني مسألة غموض الشعر، وناقشها من خلال غموض مصادر المعاني، وردّها مرتبة إلى: المعاني، الألفاظ والعبارات الدالة على المعنى، والمعاني والألفاظ معاً، مع شرح كفيات وقوع الغموض في هذه المصادر⁹. إن مثل هذه المقاربات تعد خطوة نوعية أمضاها النقد العربي التراثي في رحلته عن البحث في سمات الخطاب الشعري، مقارنة بتلك الأحكام الجزئية والنسبية، التي فرضتها طبيعة الثقافة الشفاهية – ودون أن تزول – في بعدها السمعي والصوتي. ويبدو أن خبرات القراءة، قدمت خدمة جليّة لحدثة التخيل والرؤية والخرق والتجريب، بما فيها الخطاب الصوفي الذي هو تصوّر مخالف لما ارتهن في الأذواق والأذهان بإمرة من مقولة: (إذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة). وهو ما يلاحظ بشكل آخر عند رومان ياكبسون، الذي عدّ الغموض سمة نوعية للخطاب الشعري مستقلاً عن أنواع أخرى من الخطابات: "إن الغموض خاصيته داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر، ونكرر مع أمبس أن (مكائد توجد في جذور الشعر نفسها) وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضاً"¹⁰. إلا أن هذا الإستثناء، لا يحول دون تحديد المعنى بإرادة القارئ أو المؤول، إنه يعتمد على الخبرات السابقة. ويبقى السؤال في مجال إبداع الشعر والخطاب الصوفي قائماً: هل ما يقرره المؤول الناقد هو المعنى الخاص للمؤلف؟ فإن الخصائص اللغوية تؤدي إلى الفهم والتأويل، وأن القارئ قد يمثل الدلالة التي يرمي إليها الشاعر. إن تأويل إبداع الكتابة، لا يلتفت إلا لنص الثقافة والرؤية، حتى وإن اعتمد المؤول على توقعاته الأولية. وفي هذه الحالة هل النص الصوفي بحاجة إلى قارئ أنموذجي يملك الخبرة لاستقبال هذا النص أي الإمام الدقيق بطبيعة الصوفية وأصولها الفكرية والدينية والنفسية، لاسيما فيما يتعلق بسحرية الصوفي وجاذبيته وغموضه؟ وهل النقد التراثي على علم واف بهذه الخصائص، أم له رأي آخر لا يعتقد فيه بشعرية النص الصوفي ولا يصنّفه ضمن تقاليد الأغراض، التي عرفها وصاحبها وتفاعل معها، أو في الأقل مع بعضها؟

إن الإطار العام الذي تحرك فيه النقد العربي التراثي، وألّفت في ضوئه مصنّفات كثيرة، هو الذي تخصص في قراءة الشعر، الذي نشأ في أحضان الثقافة الشفاهية، والذي حدّدته طبيعة العربي على شكل أغراض تحمل معاني، تكاد تكون ثابتة، لم تسمح لهذا النقد أن يتجه إلى تحولات البيئات والعصور والثقافات والمعارف. لقد أسّس استراتيجية خاصة به قائمة في أبعادها المختلفة على إلزامية الإنقياد إلى الأعراف. وبالتالي لم تسمح له هذه المواقف من أن يفتح تماماً على ثقافة الكتابة المفارقة، ما جعله يضع حدوداً، يبدو أنها صارمة بين ما ينبغي أن يكون عليه الخطاب

الشعري، مقارنة بأنواع أخرى من الخطابات على مستوى فصاحة المفرد وبلاغة المركب. وكيف تنتج البلاغة كلاما جميلا مقبولا ومناسبا ومؤثرا، ولم يعر اهتماما كبيرا لمقاصد المؤلف، حين يضيف على منتوجه ضربا من رؤاه. إنها استراتيجية محكمة بأصول دينية وبلاغية وعرفية وجمالية. في هذه الإستراتيجية بدا الخلاف ضيقا، ولاسيما فيما له صلة بالكذب والصدق وضرورة أن ينوع الشاعر في معجمه وتراكيبه. وحتى هذه التراكيب وقف منها موقفا فيه صرامة بحكم أثر اللغويين والنحويين، مثل مسألة التقديم والتأخير التي تنبه اليها ناقد هو عبد القاهر الجرجاني، واستغلها بفطنة وذوق فيما أسماه: معاني النحو، وقرأ بها إعجاز القرآن الكريم وشعرية الخطاب. فهل يمكن القول إن الخطاب الصوفي ببنائه الإبداعية والفكرية قد أربك، هذا الصنف من الذوق والتقدير فلم يفهمه، ولم يكلف نفسه أن يحاوره ويناقش عوامله البعيدة؟ أم أن هذا النقد قد قرأ هذا الخطاب ويعلم كيف هو مركب. وفي هذه الحالة هل احتواه أم همشه حفاظا على السّنة الموروثة؟، وهل نظر إليه على أنه كالفلسفة في بحثها عن أصول الأشياء. بينما الشعر لا يكلف نفسه خارج ظواهرها؟

2- النص الصوفي / الخطاب المفارق:

ذا كان منطق الإبداع والمعرفة يعترف بالفرق بين مستويات القول. فإن الشاعر مثلا، لا يستطيع أن يأتي بلغة معجزة ولا بمعان معجزة، لكنه يستطيع أن يربط إبداعيا بين المتباعدات، دون أن يكسّر المعلومة أو يقدمها مشوّهة، إلا إذا قصد إلى ذلك. ولا ينال منتوجه إنتاجيته وتواصله، إلا إذا عرف كيف يلج إلى كيان القارئ، فيؤثر فيه أو يجعله ينتج هو الآخر وجهة نظر، تبعده عن الإستهلاكية. وإذا كان الخطاب الشعري الحدائي قد أحدث خلا في الأنموذج البدوي، فلأنه آمن بواقعه الراهن لا بالأنموذج السالف. من هنا كانت الفجوة أكبر من أن تضيق بين فكر يشدّد على النسخ والتكرار والسّير على المنوال، وفكر آخر له رؤية مفارقة ومجاوزة، قاده شعراء، أجمع النقاد على أنه حداثيون. لكن هذه الحداثية عرفت إختلافا في قبولها أو رفضها. رفضت لأنها انحرفت عن الأنموذج، ولم تحاور تراثها الشفاهي الأصيل. وكان لأبي تمام من هذا النقد نصيب كبير بخاصة لما كثرت المطاعن على شعره لأنه بدعة. والبدعة نقض للأعراف. وفي ضوء هذه الخصومة، فإن: "النتيجة هي أنا أبا تمام، الذي لا يمثل مطالب هذه الكتابة العمودية، يكسّر إستمراريتها ويتحدى الإجماع، ففي حين كان شعر البحري مؤسسيا ... نجد شعر أبي تمام يندرج ضمن جمالية مزعجة تتطلب استكناه واستنباط المعنى الذي يعبر عنه، فهذا المعنى يندّد عن التوصيل، كما ينبغي أن يتحقق في القصيدة. إنه ظل فالتا منها، مختفيا في ثنايا مقوماتها اللغوية، وهو ينكشف عن طريق مفاجآت متعاقبة"¹¹. إلا أن التواصل مع تراث اللغويين والبلاغيين وأشعار الفحول، يظل مطلبا مشروعا، ولكنه مشروط بمقومات الشاعر الذاتية، حيث: "إن الكفاءة الشعرية هي ملكة،

واستعداد ثابت، وكيفية وجود، على أن التردد الدائم على القدماء هو أفضل وسيلة لخلق مجموع الاستجابات السريعة الضامنة للخلق¹². إنه ضرب من التعسف، القول المعاكس ان المحدث العباسي قد خرق الأنموذج البدوي / الشفاهي وانفصل عنه انفصالا كلياً وبشكل مقصود وعبثي، فإن القارئ لشعره، لا يقف إلا على نماذج بدا فيها الخرق المعجبي والإستعاري واضحاً. ثم إن الفضاء الإجتماعي والثقافي لم يكن ليسمح برؤية أكبر. فكيف يمكن عدّ توظيف بعض مصطلحات الفلسفة مدعاة إلى القول إن الشاعر أضحى يفكر تفكير الفلاسفة وينسج على منوالهم في البحث عن حقائق الأشياء مفخرة واختلافاً؟ لكن الذي حدث، أن خصومة أبي تمام وأضرابه من المحدثين، قد همشت البحث في الخطاب الصوفي، لغة وأفكاراً ورؤى، فلم يحدث التلاقي والتفاعل بين النص الصوفي والنصوص النقدية المتداولة. هل لأن هذا النص مستقل ببلاغه، أم ببلاغيته؟ أم بأمور شائكة لم يفقهها الجهاز المعارفي التراثي الذي شغل بامرئ القيس وأبي نواس والبحري وأبي تمام والمتنبي؟ وقال فهم أشياء كثيرة مقبولة أو مردودة، تحكّم فيها الذوق، الذي عدّه ابن خلدون بأنه: "حصول ملكة البلاغة للسان ... وهذه الملكة ... إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرّره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية"¹³. إنه ربط لا يكاد يقرأ الخطاب الشعري إلاّ به، بدليل النصوص النقدية، التي خصّت هذا المعيار بالأولوية، وكانت تلجأ إليه فيما تعرف ولا تعرف. من ذلك ما نقله ابن خلدون عن أبي القاسم بن رضوان كاتب الدولة المرينية، الذي أنشد أمام أبي العباس بن شعيب، بيتاً لابن النحوي، ولم ينسبه له وهو:

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالى

فكان هذا الحوار: "فقال لي على البديهة: هذا شعر فقيه، فقلت له ومن أين لك ذلك؟ قال من قوله: ما الفرق؟ إذ هي من عبارات الفقهاء، وليست من أساليب كلام العرب، فقلت له: لله أبوك، إنه ابن النحوي"¹⁴.

كيف لهذا الذوق أن يحيط بإتجاه في الإبداع أبعد غورا وأشد غموضاً وهو نص التصوف؟ الذي ينظر إلى الذوق بأبعد ما يكون عليه، إذ: "إنه لا يحسن التصرف إلا من كان ذا ذوق يناله بالرياضة والمجاهدة ... والذوق يوصل إلى الكشف، أما النظر العقلي فيوصل إلى العلم"¹⁵. وهذه المرحلة من التلقي مقرونة بخصائص الأدب الصوفي، التي لا نظير لها في نصوص الشعر العربي، وهي: "السموّ الروحي، والمعاني النفسية العميقة، والخضوع التام لإرادة الله القوية، وبعد الخيال، والشطحات، كما يتصف بالغموض والمعاني الرمزية"¹⁶. إن هذه المركبة لا تنهياً كذلك لنقد تعود على أحكام جزئية يديرها تفكير متلبس تمرّن على أساليب لغوية، نأت به عن إدراك المعرفة الذوقية الصوفية، التي تجاوزت النهائي إلى اللانهائي: "فإن ثنائية الشريعة والحقيقة هي أمر أساسي لحياة

وعقيدة الصوفية¹⁷. وكيف لهذا النقد أن يستوعب فتحاً مفارقاً في علاقة المحدود بالمطلق فيما يسمى بالعشق الإلهي الخالص؟ إنها معرفة عميقة، لا تدرك بآراء انطباعية وأحكام قبلية تعتقد أن الحب في الشعر العربي لا يتجه في أكثره إلا إلى امرأة تنطوي على مواصفات جسدية معينة. وكيف لهذه الأذواق الحسية أن تفهم أو تعرف: "إنه إذا كان العاشق يتأمل نفسه في المعشوق، فإن المعشوق لا يستطيع في مقابل ذلك أن يتأمل نفسه وجماله إلا في نظرة العاشق الذي يتأمل له ولهذا فإن العاشق والمعشوق... يجوهر أحدهما الآخر في وحدة حقيقة العشق"¹⁸. إنه منطق التخيل الشعري بما يملكه من قدرات على الاندماج والاستغراق، فيما يمكن أن يدعى بوحدة الوجود، حيث: "أن المحب يفنى في محبوبه ويحب بكل قلبه حتى لا يكون هناك فرق بين محب ومحبوب"¹⁹. إذا كان النقد التراثي قد شغل كذلك بالمقارنة بين الشعر والخطابة، من باب الكذب والصدق، الحس والعقل، ومن منظور فلسفي مرده أساساً إلى وجوه المخالفة بين الأصل والفرع فإن أحكامه على الخطاب الصوفي مرجعها أيضاً إلى مصدرين مختلفين في التلقي هما القلب والعقل، وليس العقل والحس. مما تسبب في حدوث هوة بين الإبداع وأساليب تواصله مع القارئ. وهذا ما ساعد على حلول الفلسفة بما تملكه من طاقات عقلية واستدلالية وبرهانية وحجاجية، تماشياً مع ما يمكن أن يدعى هنا بالعقل الفاعل.

لا يعني الفلسفة أن يكون المعنى غامضاً أو دقيقاً، لأنه هو مجال حركيتها حيث لا يستطيع الذوق الشعري الطبيعي أن ينال منه. هذا الذوق الشفاهي الذي احتكم إلى البديهة، وجعل ناقداً مثل ابن بسام يصرح بأن اعتماد مصطلحات الفلسفة والعلوم والمهن، لا يعدم أن يكون هذياناً في خطاب الحدائي مدعماً رأيه: "وقال بعض أهل النقد إنه عيب في الشعر والنثر أن يأتي الشاعر بكلمة من كلام الأطباء أو بالفاظ الفلاسفة القدماء"²⁰. ويسي ابن خلدون هذا الضرب الذي يقصر عن طبقة البلاغة بأنه من الألفاظ المبتذلة التي ذهب ضحيتها رونق الشعر الصوفي: "ولهذا كان الشعر في الربانيات والنبويات قليل الإجادة في الغالب، ولا يحذق فيه إلا الفحول، وفي القليل على العسر، لأن معانيها متداولة بين الجمهور فتصير مبتذلة لذلك"²¹. لأن الذوق لا يستسيغ هذا التوظيف، لاسيما إذا تعلق الأمر بالسمع الذي هو عند ابن خلدون: "أبو الملكات"²² والذي يتلاءم مع الفطرة من حيث كونها أميل إلى الحس منها إلى الحدس أو الإدراك العقلي. بينما تعتقد بصحة الشيء أو عدم صحته، في حين تنحصر وظيفة الشعر فيما يتولد عنه من تأثير جمالي في المتلقي يدفعه إلى القيام برد فعل إزاء المخيل. إلا أن النقد المتأثر بشفاهية الأحكام لم يحاول أن يثري الشعر بنتائج الفلسفة وطريقتها في السؤال عن الأشياء والكشف عنها. ورفض الإقتراب من العقل ليكي لا يسيء التأمل إلى

الأحاسيس والمجرد إلى العواطف ولم يتفطن لتلقائيته إلى أن المتعة الحسية تخمد والذهنية تخلص. إنه فرق الشعري عن الصوفي أيضًا، ولكن من باب تجاوز الثاني للحس إلى الحلول والفناء.

لم يمنع الإحساس بالانفصال الجاحظ من جواز الاشتغال ببعض العلوم لكن على سبيل التظرف، وعدم القصد والتدقيق في المعاني، يبدو أنه يعود إلى تأكيد الانفصال مستدلاً بقول يحي بن جعفر لما سئل: ما البيان؟ فردّ بأنه الذي: "لا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بدّ له منه، أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصنعة، بريئاً من التعقد غنيّاً عن التأويل"²². إن الجاحظ قد تخصص في تحديد سمات البيان وربطه بالتلقي ربطاً بلاغياً يتعارض ومركزات الخطاب الصوفي في غموضه. هذا الغموض يبدو أنه مقصود لذاته من منظور الثقافة الذوقية لغياب استكناه باطنه، مما يعني حاجته إلى التأويل الذي يعدّ نتاجاً لفهم المعنى. ذهب أدونيس إلى أن النقد التراثي قد أساء فهم العلاقة بين الشعر والفكر، حينما قوّم الشعري في بعده الاجتماعي والأخلاقي، وغضّ الطرف عن فاعلية التواصل بين الشعر والفكرة، التي تتمثل في ثلاثة نصوص فكرية تخيلية هي: النص النواصي والنص النفري ونص المعري. أما النص الإبداعي فقد ظهرت فيه الصلة الحية بين الشعرية والفكر²³. علق أدونيس الفكر بالنفوس والقلب لا بالعقل. ووظيفته إعمال الخاطر في الشيء. والخاطر متصل بالقلب، أي أن الشاعر عندما يفكر أو ينظر أو يتلقى، فإنما ذلك بقلبه. هذا القلب الذي يملك طاقات التجاوز والكشف، مما ليس من مؤهلات العقل والحس. ولثبت الخطاب الصوفي تكون المعرفة بشروط إنجازها وظروف التواصل معه ملحة، لأنها هي التي تضبط الفروق بينه وبين الخطاب الشعري، نحو عدم حضور النص الصوفي في ذاكرة المتلقي بالدرجة نفسها وإذا كان هذا النص يوصف بأنه غامض، فكذلك هي طبيعة الشعر. ذهب جان كوهن إلى الجزم بأن: "كل شيء غامض من خلال كونه شعراً"²⁴. وفي منظور كوهن فإن غموض الشعر مقيد بالوعي. ويسمّيه (الوعي بالغامض). وليس في متناول كل المبدعين، إلا من ملك رؤية للعالم والإنسان دقيقة، تشكل على البسيط والعادي. فيكون التفسير لأجل المعرفة مطلباً في منظومة التلقي. من هنا تتجذر معاناة التعامل مع إشارات الخطاب الصوفي ولغته المجازية، إلا إذا توافرت عناصر خرق هذا الخطاب الذي يعدّ شكلاً من أشكال المعرفة. هذه المعرفة، التي لم تحل دون تعرّض بنية هذا الخطاب إلى إتهام أصحابه بالكفر والكذب (الطعن في مبادئ الصوفية المتأخرة، التي انحرفت عن روح الإسلام/ البعد الإسلامي للتصوف. هكذا تداخل البعد العقيدي بالموقف النقدي في الحكم على النص الصوفي. ولعل الناقد التراثي رغب في صيانة نفسه من الخوض في معرفة، يراها لا تلبي حاجاته الذوقية والقراءة ومنطق تفكيره، وإن كانت تلبي حاجات العصر والبيئة، التي عزف فيها بعض الناس عن ملذات الدنيا، مفضلين التوجه إلى الله (تعالى) بقصد الفناء فيه والشوق إلى لقائه توبة

وخشوعا. ويبقى الجهل بماهيات الأشياء أو جزئية الإمام بها سببا آخر في الإتجاه إلى أغراض الشعر التي هي معلومة ومحددة ومضبوطة جماليا وعرفيا، حتى وإن كان هذا الخطاب ليس موازيا للحقيقة، بقدر ما يشتمل عليها جزئيا: في حين أن رؤية الخطاب الصوفي تستمد طاقاتها من القلب والخيال في رؤية العلاقات والوعي بمنظومة مفاهيمها. وهذه الصفة لا نظير لها في التأليف المتداول والمتراكم، الذي يراها ظاهرة غير صحية وأن دائرتها ضيقة، مما يثير اضطرابا معرفيا لدى القارئ، لاسيما إذا تعلقت المسألة بالمعنى المضممر والصياغة المجازية، حيث أن خطاب التصوف قد يتسم بأنه لم يفكر بشكل علمي وبرغماتي في من يقرؤه ويدعو إليه إلا إذا آمن بأن طبقة خاصة، لها قدرة على التأويل البعيد تهيأ على كفاءة ونظر في مقاربتة.

كان على الناقد التراثي آنذاك أن يعيد النظر في المعرفة باللغة وخصوصية التعامل معها، وطبيعة استغلال طاقاتها في تحليل هذا الصنف من النصوص الذي لا يقرأ بأذواق العامة، الذين لم يسبق لهم أن وجدوا مقروءا بهذه الغرابة والمفارقة.

لا يقبل إبداع الكتابة الجمالية في عمقه قارنا واحدا (صوت واحد) يهيمن عليه ويمنع الآخر من حوارهِ وكشف مرونته وطرافته. إنه على قدر كبير من المخالفة وبمعزل عن المشكلات والقضايا التي يثيرها، والتي هي مبطنة، لكن تتضح بوقع وتأثير. من هنا يؤكد روبرت يابوس أنه: "باستطاعة الجمهور (أو المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الإكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب له أو رفضه أو الإلتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير له مسلّم به أو محاولة تفسير جديد له"²⁵. يملك نص يابوس في جمالية التلقي من ثراء القراءة والاستجابة والإسهام المنتج، ما يسعف على إمكانات تضيق مسافة الفجوة بين النص الصوفي والقارئ المتعدد والمتنوع، الذي لا يمكن أن يكون إلا خاصا خصوصية إمامه باللغة، وباللغة المجازية بالتحديد خاصا أيضا خصوصية الإحاطة الواعية والمدرّكة بعالم هذا الإنسان (كفاءة الفطنة وبالمعرفة) ونصه الذي لا يقول إلا إحياء ومجازا واستثناء ومفارقة، بحيث أن: "الفجوة مسافة التوتّر فيه أكثر حدّة وبروزا، وهو أكثر خلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي"²⁶. إن الصوفية ثقافة، والصوفي بقلبه وذوقه يصنع شعره، راجيا فكّ المجب، ليس إخباريا ولا مقدما معلومات، ولا شاعر حكمة وفلسفة. فإن هذه الأمور، عرض لها النقد التراثي استجابة أو تركا من هنا فإن عدم العناية بهذا المنجز الإبداعي والفكري والمختلف، في غياب ثقافة الاتصال والتواصل بين الصوفي والتلقي ولو حدث هذا التواصل لصنف بعض رواده ضمن طبقة الفحول المتفوقين. وبما أن هذا النقد إنتقائي، لا يعتمد الشمولية، كانت القطيعة، وحتى الإحصاء في عرفه قام على نسب الشاعر وما يستجد من شعره. إن عدد شعراء الصوفية قليل، وبالتالي مباحا بهم الإنخراط في الإنتاج الشعري التراثي، وأن التعاطي معه

يبعد الناقد عن وظيفته، إذا تيقن أن الخطاب الصوفي الشعري حافل بالفراغات والتناقضات التي لا يعلم بداياتها ونهاياتها، فيتأرجح لديه الانفصال جراء قصور الفهم والأدوات الإجرائية بين النص الشعري المهيمن والمنتشر بكثرة يناسب هذا الفهم لأنه غني عن التأويل الذي تنطوي عليه الأبعاد السياقية، ولا تستساغ في قراءة تؤكد على جمالية اللغة ومتعة التلقي، ولا يغير استشراف المعنى بهذه الطريقة، وهو ما يلي أفق الانتظار، لا انكساره وفجوته وتوتره. وبالنسبة لمخالفة الأداءات المجازية، فإن النص الصوفي إنحرف بها عن موضوعيتها ومواقعها المعتادة. وهذا إشكال آخر يواجه ناقدًا تدرب على طريقة العرب في النظم، ولم يدر في خلد أنه هناك نصًا أنتجه ذوق وقلب ولطائف ومواجيد، إنه سبب آخر وراء عدم استدعاء الناقد لهذا النص، ذلك أن الصوفية يقدمون: "رؤياهم في الشعر ويدفعون المتلقي إلى تصور هذا الفيضي من الخيال والتوهم. لكنهم لا يدفعون المتلقي إلى الوهم المطلق، وإلا بارت كلماتهم وصياغتهم الشعرية، فهم يمسون بالأشياء المادية والقريبة من إحساس المتلقي، ويدخلون في أتون الكلمات الشعرية حتى إذا استساغ بعضها من نزوع الشاعر الصوفي في اللغة وفي صنع الأفكار القائمة على إختراع المؤلف، أدخلوا رؤياهم الشعرية كلها في النص"²⁷ فهل هذا يعني أنهم كانوا يحتالون على المتلقي ويوهمونه بأنهم قريبون منه، ثم ما يلبثون أن يبحثوا عن وسيلة (الرؤية الخاصة)، للانفلات معه، يكون الشعور بلذة البعد كبيرًا وممتعًا؟ كيف لهؤلاء أن يكسبوا مقامًا في فضاء التلقي وينتشرُوا، إن أمرا كهذا- مضافا إليه تعقيدات هذا الفكر وعدم استقراره على حال، وتنوع تميزه- لا تنتج عنه إلا قطيعة من معايير النقد، أثر أن يكون محافظًا وواضحًا وذلك بتمرسه مع النصوص المتداولة رغبة في المشاركة الوجدانية واللغوية والذوقية، لا مع نص غريب ومُرمَّز وإشكالي في عقيدته ورؤاه ومواقفه وعزلته وإن كان أدونيس لا يرغب أن يعامل نص الرؤيا بهذا الجحود والإنكار، وهو الذي دعا إلى قراءته، إلى حد التشويق، لأنه فتح جديد، لا عهد لنقاد الذوق والشفاهية به: "إن الشعر العظيم لا يمكن أن يكون تعليميًا أو تبشيريًا. ذلك أن شعر التبشير كالتعليم ليس إلا الوجه الآخر للشعر من أجل الشعر"²⁸.

يحمل الشعر الذي يعنيه من المواصفات ما يجعله استثنائيًا: "في العلاقات الجديدة التي يقيمها بلغة جديدة لرؤية جديدة، وحساسية جديدة، وكتابة جديدة"²⁹. إن هذه الرؤيا هي التي أصلت للحدثة وأسهمت في إنتاجها، وهي قائمة على: "إدراك التماثل بين الطليعة واللغة، وقد بدأ هذا الإدراك أبو نواس وأبو تمام، وبعض الشعراء الصوفيين، وبخاصة النفري، لم تعد الطليعة بدءًا منهم، مجموعة من الأشياء المخلوقة، وإنما أصبحت مجموعة من الإشارات... هكذا أحدث هؤلاء انفجارًا خلخل بنية التعبير الشعري"³⁰. حيث أدركوا العلائق والأشياء بقلوبهم، لا بعقولهم، بباطن الإبداع والكشف، لا بظاهرهما. إن قراءات أدونيس ترجمة لكثير من المواقف النقدية

الحدائية، التي إنقشحت على ضرورة إعادة تصنيف أنواع الشعر لتجاوز تصنيفات البنيات التراثية، التي يحكمها تصور معرفي ومنهجي مضبوط ورقيق كان سببا في الحكم عليه بالمرقوق، وفي أكثر الأحوال، هو نص الحكمة والفلسفة، والإنتاج في مقروئية الذوق التراثي، أن تنتج شعرا غير التصوف (معطى غير تداولي مشافهة أو كتابة).

أعاد النقاد الحدائيون بعث نص التصوف بقراءة مفارقة، وبمنظور نقدي ومعرفي مباين، ركز على إعادة النظر في المسلمات المستقرة والقارة عن التصوف إنتاجا شعريا، لينال المنزلة التي يستحقها هذا الجهد الإنساني، وبمقاربات أكثر فاعلية ومشحونة بطاقات في الكفاءة والثقافة واسعة، ومن إستغلال المصادر التراثية، التي اشتغلت أكثر في معتقد الصوفية وتفكيرها ومراجعتها، ومن منتوجات أهل التصوف أنفسهم كابن عربي والنفري والحلاج والبسطامي ومؤلفات من خاصهم أو إرتاب فهم مثل ابن تيمية وأبي داود، أو من قرأهم شعراء، ولم يرضى عنهم كالثعالبي، لما في أساليبهم من تعقيد لغوي وغموض في المعنى وخروج على سنن المجتمع في السماع والقراءة. هكذا طالب أدونيس أن يقرأ النص الصوفي فيما يسميه بشعرية القراءة التي استعصت على القارئ الواضح الذي يطلب الوضوح شرطا في التلقي: "سواء كان ناقدا محترفا، أو قارئاً متابعاً، أو قارئاً عادياً، مشروط بجمالية الموروث تربية وذوقاً وتقويماً، ومشروط بالنظرة الإيديولوجية الفكرية السياسية"³¹. وإذا كانت هذه القراءة بتعدد أشكالها غير حدائية في مقارنة النص الصوفي الحدائي، وجب البحث عن البديل، الذي يوضحه أدونيس، ويربطه بكل نصوص الحدائة الشعرية، تراثا وحاضرا: "إن نصا شعريا يفلت من المعايير المتقنة الماضوية، ومن جمالياتها، لا تمكن ولا تصح قراءته إلا بمعايير مختلفة، وجمالية مختلفة... تهدف إلى الدخول في العالم التساؤلي"³² إن قراءة كشفية محددة بكيفيات توظيف لغة هذا النص وما يتضمنه من معرفة ودعوة إلى التغيير الذي لا يظهر، بالقراءة العادية أو بخطاب الذوق اللغوي والنحوي المفارق والمعجمي، الذي لا يملك مقاييس مثل هذا النص في جماليته ومعرفته، ودون أن يكون نصا تقريرا وخطابيا إلا عندما يتقدم المرجعي ويتراجع الجمالي، وتتغلب الفطرة والسليقة على الثقافة والرؤية.

تكاد القراءات الحدائية للخطاب الصوفي تصنفه في مصاف الخطابات البشرية وفي مستويات عدة من المفارقة بين الدال المعجمي ومدلوله، وغرابة مكوناته المجازية، وقصور اللغة عن ترجمة إشاراته، وتمنعه عن المحاكاة والفهم، وتناست هذه القراءات في سكوت التراثيين عن حوارهم لكلماته المعقدة ومعانيه المغلقة- أن التجربة الشعرية، غير الصوفية، إستقطبت عددا لانهايا من الدراسات والبحوث التي ناقشت عالمها وغرابتها وطرافتها وعدولها في صياغتها وذوقها عن العادة المعتادة. إنه نص الاختلاف لا نص المشاكلة. ذهب تودوروف إلى أن حقول المعرفة الإنسانية، تسعى

إلى تدويل الشعر ليصير مجرد أداة لا تعترف بأن وصف العمل هو العمل نفسه. "العمل الأدبي تعبير عن (شيء ما). وغاية الدراسات هي الوصول إلى هذا (الشيء) عبر القانون الشعري"³³. يملك الخطاب الأدبي من الخصائص الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية ما يجعله كيانا قائما بذاته. هويته في علائقه الداخلية، لأن مرجعياته الخارجية التي تنتهك حرمة الوظيفة الشعرية ذات الخاصية النوعية في مفاهيم الشعرية. وبالتالي فإن: "شعرية القصيدة هي ناتج معناها"³⁴، ومن هنا أكد تودوروف: "أن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا، هي علاقة تنافر" 35 إن مفارقة الخطاب الصوفي من مفارقة القراءات النقدية إزاء النص الإبداعي، وفي ضوءها تعلق النصوص أو تهوي، تنتشر أو تنقبض. وكون النص الصوفي، لم يرق لعادات النقد التراثي قد يعني أمرين: قناعة هذا النقد بعدم قدرته على خرق سنن القراءة. أو قصور هذا النقد عن إدراك التحولات التي تحدث، ولا يجد لها حلا. هذا النقد لا إبداعي في عيون الذوق السائد. إن العجز، سهمة مشتركة بين خطابين لم تشأ الأعراف والأذواق والعصور أن يلتقيا. فكانت الجفوة التي أعقبتها حادثة نقد قالت بالتواصل.

مراجع البحث وإحالاته:

- 1 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 4، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت (د.ت)، ص 24.
- 2 - أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عزام و خليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، ط 3، بيروت 1980، ص 14.
- 3 - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج 3، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط 2، الرياض 1983، ص 17.
- 4 - محمد العمري، البلاغة العربية / أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999، ص 56.
- 5 - جابر عصفور، الشفاهية والكتابية، مقالة في مجلة العربي، ع 432، ص 37 وزارة الإعلام، الكويت 1994، ص 77.
- 6 - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت 1966، ص 29.
- 7 - أبو القاسم مسن بن بشرين يحيى، كتاب الموازنة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منيل الروضة، بيروت 1644، ص 11.

- 8 - أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة 1994، ص 210.
- 9 - ينظر: حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوخة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت 1981، ص 172-174.
- 10 - رومان ياكسبون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص 51.
- 11 - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1996، ص 36-37.
- 12 - المرجع نفسه، ص 103.
- 13 - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1997، ص 483.
- 14 - المرجع نفسه، ص 496.
- 15 - أحمد أمين، ظهر الإسلام، م2، ج4، دار الكتاب العربي، ط5، بيروت 1969، ص 164.
- 16 - المرجع نفسه، ص 170.
- 17 - هنري كوربان، تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة نصير مروة وحسن قيسي، منشورات عويدات، ط2، بيروت 1977، ص 283.
- 18 - المرجع نفسه، ص 299.
- 19 - أحمد أمين، ص 161.
- 20 - أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، م1 ق2، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1981، ص 480.
- 21 - ابن خلدون، ص 493.
- 22 - المرجع نفسه، ص 470.
- 23 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 106.
- 24 - ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2 بيروت 1989، ص 56-61.
- 25 - جان كوهن، نظرية الشعرية، ج2 (اللغة العليا)، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للنشر، القاهرة 2000، ص 414.
- 26 - هانس روبرت ياكوس، جمالية التلقي / من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2004، ص 101.
- 27 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987، ص 102.
- 28 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت 1999، ص 148-149.

- 29 - علي أحمد سعيد أدونيس، سياسة الشعر، الآداب، ط2، بيروت 1996، ص 165.
- 30 - المرجع نفسه، ص 165.
- 31 - المرجع نفسه، ص 166.
- 32 - المرجع نفسه، ص 56.
- 33 - المرجع نفسه، ص 55.
- 34 - تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 22.