

من الإشارات والرموز في ديوان " ترجمان الأشواق " لابن عربي: مقارنة تأويلية

محمود هياجنة*

ملخص

يتناول هذا البحث بالدرس والتحليل لغة الخطاب الصوفي، متخذاً من ديوان (ترجمان الأشواق) لابن عربي نموذجاً، وذلك انطلاقاً من السعي وراء إدراك العلاقة القائمة بين عبارات ابن عربي وإشارات، وكيفية قدرتها على التفاعل مع البنية المعرفية، وقدرة الرؤية الشعرية على الكشف والإثراء، وهذا يبين أن لهذا التفاعل بُعدين من الفاعلية: بُعداً ظاهراً وبُعداً باطنياً، الأول عتبةٌ عبورٌ للثاني؛ ولذا فالبحث يسعى جاهداً لمعرفة مدى قدرة النص الأدبي على كشف النقاب عن البنية المعرفية الصوفية لدى ابن عربي، كما يبحث في مدى تمكن هذه البنية من التأثير في صياغة أدبية شعرية، وهذا يحيلنا إلى سبب أغوار النص، واكتشاف عمق الفكر الصوفي، المتمثل بين عالم الغيب الخيالي وعالم الحضور المعرفي؛ نستجلي أبعاده ونتفهم مشاهداته الروحية ومقاماته المعرفية، التي تجعل منه بنية معرفية مخصصة.

المقدمة:

تسعى هذه المقاربة إلى تشغيل إمكاناتها ضمن الإطار الذي يبيلور العلاقة بين الظاهرة النصية ومعطياتها، وفقاً لقانون النص، وهي من ثمّ توسلت بديوان (ترجمان الأشواق) لابن عربي؛ لتوفره على إحياءات منظومة علم التصوف العميقة، وتجلياتها بلسان "النسيب الرائق" وعبارات "الغزل الفائق"، بقوالب لغوية تتسم بعمق العبارة وغور الإشارة، وتحققها فعلاً إبداعياً يعزز من نسقية القراءة، وهي بذلك تحاول جاهدة القبض على بعض تلك المعطيات في شكلها اللغوي والتشكيلي، معتمدة في ذلك على المقاربة التأويلية التي تُعنى بتحليل وعي الذات المبدعة أثناء استبطانها للأشياء، ومن ثمّ تحاول تأويلها وفق الاستراتيجية التي يقتضيتها النص.

لقد شكلت ظاهرة لسان النسيب الرائق وعبارات الغزل الفائق مجمل قصائد الديوان؛ فالقصائد - في مجملها - لم تكن نهجا صوفيا محضا في ظاهرها، ولو كانت كذلك لاتخذت لنفسها منحى آخر، يفقدها قابلية عشق النفوس لها والإصغاء إليها، ليجردها إلى التأمل والنظر والاستدلال والتأويل فحسب، ولكنها لا تخرج عن طبيعة ما اتسم به الشعر الصوفي من عمق العبارة وغور الإشارة، وهي ظاهرة استخدم فيها الرمز والإشارة والإيماء، ورسمت ملامحها في

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2014.

* المملكة العربية السعودية، جامعة شقراء، كلية التربية في الدوادمي.

الأفق الشعري عند ابن عربي خاصة، الذي تعززت فيه تجربة الشاعر، وكرّست كيفية انفعاله مع الحقيقة المطلقة. لقد حاولت المقاربة أن تستقرئ بالديوان فاعلية هذه الظاهرة على اكتساب خصوصية التوظيف النصي، ومن ثم التيمّم نحو أبعاد الديوان، من خلال مقارنة المحاور الآتية:

الشعر الصوفي، وإشكالية العنوان، وبنية الرمز والإشارة في ترجمان الأشواق، والغزل عتبة للعبور، والطلل بناء معرفي، وابن عربي الشاعر والمتلقي. سعياً للكشف عن مدى قدرة النص الأدبي الصوفي على كشف النقاب عن البنية المعرفية الصوفية: من وِرداتِ إلهية، وتنزلاتِ رُوحانية، ومُناسباتِ غلويةٍ ومدى قدرة تلك البنية من التأثير على صياغة أدبية النص وشعريته؛ ولذا فالبحث يلج -عبر بعض نماذج من الشعر في الديوان- عمق الفكر الصوفي، نستجلي أبعاده، ونتفهم إيماءاته، ونتحقق إشارات، وتتأمل أحواله ومقاماته التي تجعل منه بنية معرفية مخصوصة.

تمهيد:

مما لا شك فيه أن التَوَغُّل في تلافيف لغة الخطاب الصوفي وأعطافها يستدعي من الباحث الولوج في بحر لُجِّي يغشاه الإفراط في الرمز، من فوقه بُعد عمق الإشارة، من فوقه سحاب من أطباق العبارة، سحاب ثقّال، نسجت من الرموز والمغازي والإشارات؛ فالخطاب الصوفي منسوج "في كلامهم على الله والوجود والإنسان، من الفن والشكل والأسلوب والرمز والمجاز والصورة والوزن والقافية"⁽¹⁾، يقول النّفري: "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"⁽²⁾، وهي بلغة خطاب الصوفية "فتوحات مكية"⁽³⁾، ولعل مرّد ذلك يعود إلى طبيعة الصوفي المستغرقة في التأمل؛ فمعمار الشعر لديهم مستغلق العبارة لإحاطته بعمق الرمز والإشارة؛ فهما الأصل في بناء العبارة، وهما ما يربطان عبارات النص، ويرسيان قواعده، وتشدّ بهما أعمدة بنائه.

وفي الوقت الذي تعي فيه المقاربة صعوبة الأرض التي تتحرك فوقها؛ فإنها تسلّم - أيضاً - بوجود إشكاليات عويصة تتعور سبيل المقاربة لتجاربهم الشعرية؛ ذلك لأنها "مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمداً على ظاهرها اللفظي، فالإشارة -لا العبارة- هي المدخل الرئيس للتجربة الصوفية، وهي بذلك حركة إبداعية، وسعت مجال اللغة الشعرية، وبعثت فيها روحاً ونفساً جديدين"⁽⁴⁾ وهي - أيضاً - تعتمد في صياغة رؤيتها على معنيين: "أحدهما ظاهر والآخر باطن، تحكمها لغة العبارة ولغة الإشارة، بمستويات ثلاثة، أولها متعة فورية ظاهرة يشترك فيها الجميع، وأخرى خالدة يتوصل إليها بالمجاهدة والاستشفاف، وثالثة هي متعة الاكتشاف لما هو باطن ومجهول باستخدام الرمز بوصفه وسيلة يمكن التعبير بها عن المعاني والأذواق والمعارف"⁽⁵⁾.

ولا غرو في ذلك؛ فالصوفية استغراق الفكر في محاولة فهم الحقيقة، والوصول بذائقة الشعور إلى معرفة الله، أما الجانب الأول؛ فهو الجانب الفلسفي من التصوف، وهو جانب نظري تأملي،

وأما الجانب الثاني؛ فهو الجانب العملي من التصوف، وهو أسبق ظهوراً من الجانب الفلسفي؛ فالمتصوف يشق طريقه بالمجاهدة والرياضة أولاً، وبالتأمل والتفكير ثانياً؛ ولهذا كان القلب أهم عند الصوفية من العقل، وقد صرح كبار العارفين في مناسبات كثيرة "بعدم جدوى العقل في قطع الطريق إلى الله، ومن هنا كان التصوف عاطفةً وشعوراً وإحساساً، ومن ثمة ذوقاً"⁽⁶⁾، ولهذا فقد كان للصوفية طريقة خاصة في التعبير عما يعترتهم من أحوال، وهم مأخوذون بالأحوال الروحية، وهي أحوال يعجز التعبير المباشر عن وصفها؛ فكانت لهم لغتهم الخاصة، التي قوامها الجموح بالرمز والإشارة، فضلاً عن أنها مَوَّارَةٌ بالإيحاءات "وهي لغة تختلف عن اللغة الدينية الشرعية من حيث إن هذه اللغة هي في جوهرها لغة فهم، بينما الأولى هي في جوهرها لغة حب، الأولى تحب الأشياء دون أن تفهمها بالضرورة، بينما علاقة الثانية مع الأشياء والكون إنما هي علاقة فهم وإدراك وتقويم، لا علاقة حب، والحب هو كذلك لا يقال بل يُعاش، ثم تقال صور منه، لكنه في ذاته كمثّل المطلق عصيٌّ على القول؛ ذلك لأنه خارج طُورِ العقل أو حدود العقل والمنطق، أي خارج حدود الكلام"⁽⁷⁾؛ فمقومات الإبداع في لغتهم تنبجس من مُسْتَنْطِقِ الأعماق، ومن غُورِ الذات، تَمْتَأُحُ من معين كشوفات الذوق المعرفية، وهي كشوفات تجاوزت سلطة العقل ومحدّداته إلى فضاءٍ مطلقٍ يَتَسَمُّ بِالرَّحَابَةِ والاتساع والثراء، فضاء انفتح على عالم الخيال الجموح، خيال لا يقف على سلطة القوانين المنطقية أو الوضعية أو العلمية، ولا يحطُّ رحاله في باحة تأويلية محددة إنما في خزائن لا تنفد، وفي فضاء يتسع اتساعاً رحباً لا تنقضي عجائبه، وهذا لا يعني خنق مكتسبات العقل وتحتيتها بالكلية، وإنما الغالب على كل ذلك هو تجليات الوَجْدِ والحال، وفي هذا الصَدَدَ يقولون: "حقيقة التصوف أن تُغني حالك عن مقالك، وأن تكون مع الله بلا كُؤُن"⁽⁸⁾.

والشعر الصوفي، قد نُسِجَ في أكثره في التعبير عن حب الله؛ إذ كَرُسَ حضوراً قويا في منجزهم الشعري، وقد عمد شعراؤهم "في التعبير عن حبهم الإلهي إلى ألفاظ الحب الإنساني، وما يتصل به مِنْ وِصْلٍ وهَجْرٍ ولَوْعَةٍ ونُحُولٍ، كما عَمَدُوا إلى الخمر، وما يتصل بها من حان، وألحان وكأس وندمان، وغير ذلك من الصور التي توجد في الشعر الغزلي والخمري، الذي يعبر عن عاطفة إنسانية نحو معشوقة آدمية، وعن حالة نفسية هي السكر الناشئ من تناول الخمر المستخرجة من الكرم"⁽⁹⁾، وهي- في اصطلاح الصوفية- رموزٌ وإشاراتٌ للتعبير عن حال الوَجْدِ والعشق الإلهي، ولكن ما يجب الالتفات إليه هو تجليات الوجه التأويلي أو ما يحيط به من دلالات

في معترك فهمهم وإدراكهم، ذلك أن الحديث يأخذ منحى تأويليا ينبجس من منظور معرفي مغاير لمفهوم الفقهاء وعامة المسلمين، أو يأخذ مفهوما يزيد على المفهوم الفقهي الذي وقف- حسب رأي الصوفية- عند السطوح، وعند القشور، ولم يلج فيما وراء السطوح؛ فالحب في مصطلحهم لا يقف عند فهم ظاهره؛ بل يغوصون إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير، عمقا يتناسب مع معتقدهم أو منطوقاتهم الدوقية؛ فهم يَعْقِدُونَ الصَّلَةَ بينه وبين حال الفناء والبقاء، أو ما يسمى حال النفي والإثبات، وبهذا شكلت المحبة لديهم حضورا استغراقيا روحيا، فغدا الحب محور إبداعهم وحياتهم، الذي لا يحددونه حولا، ولا يصدرون عن غيره، فلا غرو أن يمضي الصوفي حياته محترقا بنار الشوق والمحبة والهيام، ظمأ لشهود الوجود الحق، والتحقق فيه، وطريقه في ذلك هو الغياب عن عالم الحواس، أو الماديات، أو ما يسمى مُحَدَّث (الأغيار)، والحضور كَلِيَّةً في عالم (الحق)، ولا يكون ذلك إلا بالنظر بعين القلب "فيرى الأشياء كلها بالله، ولله، ومن الله، وإلى الله"⁽¹⁰⁾، ومن هنا غدا "عالم الإلهام الصوفي يتسع لدلالات وفيرة يستمدتها من الكلمات والأصوات أو من الحوادث أو الطبيعة، ويتخذ منها رموزا لمعان جديدة يوجهها حسب الحال التي تسيطر عليه"⁽¹¹⁾؛ ولهذا كانت إشاراتهم للذات الإلهية بمعشوقات العرب المشهورة، مثل: ليلى وأبْنَى وأَسْمَاء وهِنْد وسَلْمَى وعَزَّة وبُنَيَّة وغيرهن، وقد عبّر عن ذلك عفيف الدين التلمساني (ت690هـ) في قوله⁽¹²⁾:

مَنْعَتَهَا الصِّفَاتُ وَالْأَسْمَاءُ	أَنْ تُرَى دُونَ بَرْقِعِ أَسْمَاءُ
قَدْ ضَلَلْنَا بِشَعْرِهَا وَهُوَ مِنْهَا	وَهَدَّتْنَا بِهَا لَهَا الْأَصْوَاءُ
نَحْنُ قَوْمٌ مَتْنَا وَزَلِكُ شَرْطُ	فِي هَوَاهَا فُلْيِيَّاسِ الْأَحْيَاءُ

فالتلمساني يعبر عن رؤيته لآثار جمال الذات بتجليات الأسماء والصفات، ولكنها رؤية من وراء حجاب، مع الرغم أنها منها صدرت، وعنهما فاضت؛ فَشَعْرُهَا منها ولم يخرج عنها؛ ولهذا كانت أسماء تلك المحبوبات إشارات ورموزا تفيض بدلالات وفيرة لما يختلج ذواتهم تجاه محبوبهم، يقول ابن الفارض (ت632هـ)⁽¹³⁾:

وتظهرُ للعشاقِ في كلِّ مظهرٍ	من اللبسِ في أشكالِ حسنِ بديعةٍ
ففي مرةٍ لبنى وأخرى بثينةٍ	وأونة تدعى بعزّة عزّتٍ
ولسنن سواها لا ولا كنن غيرها	وما إن لها في حُسْنِهَا شريكةٍ

فالصوفي لا يَرْتَدُّ - حقيقة - إلى مظاهر الأشياء، وإنما يرجع إلى كَوْن كل مظاهر الحسن والجمال في الوجود، تجليات للجمال الإلهي الذاتي؛ فما المحبوبات بأسمائهن إلا إشارات ورموز للجمال الأزلي؛ ففي (ترجمان الأشواق) الذي تقوم الدراسة بمقارنته؛ وهو ديوان أَلْفُه في فتاة أَحَبُّها في مكة اسمها(نظام)، لم يكن العشق والحُبُّ والوَلَه من الشيخ حَسِيًّا، ولكنه - كما صرَّح - في حقيقة الأمر "في حبِّ الله والفناء فيه"⁽¹⁴⁾، وقد وضع شرحاً لديوانه السابق تفادياً للوقوع في اللبس الذي من الممكن أن يقع فيه قارئه، ومن هنا، فلا مندوحة من تسمية هذا الشعر بشعر الرؤيا؛ ذلك لأنه يصدر عن "تأمل واستنباط للوجود، وهو وإن كان معدنه ترابياً؛ فقد سَرَّت في لفظه لغة السماء"⁽¹⁵⁾، وبمعنى آخر؛ فإن لغتهم برموزها وإشاراتنا تنبثق من خَلْقٍ "مُعَادِلٍ تخيلي لهذه الحالة"⁽¹⁶⁾؛ فالتعبير بالرمز والإشارة، والمغازي وِغَوْرُ الإيماءة، وَحَدَه الذي يستطيع أن يقابل الصُور المنبثقة من الداخل وفي الداخل، وتقوم على إيمائية اللغة وشاعرية الفكر والوجدان، ولهذا فهي لغة شعرية متحررة، وهي في حركة دائمة فيما لا ينتهي، "إنها كتابة انتظار ولقاء ووصول، إنها زوبان الجزء بالكل، والفناء الكلي في المثل والقيَم العليا"⁽¹⁷⁾، والمتتبع للشعر الصوفي يجد أن هذا الشعر بمثابة مَوْرِدٍ يرده الصوفي؛ علّه يحقق ارتواءً من نبع التعبير الصافي والصادق في آن، وقد وجدوا فيه أداة تتناسب مع تصوير تلك الحقائق التي تطرأ على قلوبهم في تجوالهم في منابع النور الإلهي، وعند حلهم في خيام القرب من الله، وعند تدفُّق المعنى عن بحر فيض الوجود، ومن سيَّلان عطاء كينونة المظاهر وكنهها. ولا شك أن في الشعر تعبيراً عن أدقِّ الرقائق والحقائق التي تعتلج ذواتهم، في الوقت الذي تعجز اللغة العادية عن ترجمة ما يختلجهم من معاني المكاشفات والوصول والمشاهدات، التي تدقُّ عن الوصف، لأنها موعلة في الاستغلاق؛ ولذا فقد ارتضوا الشعر قالباً تعبيرياً، على الرغم من أنه نمط شعر مستقلٍّ من الإنتاج الشعري، ذلك لحمولته الفائقة من الرموز والإشارات، والكنائية وضرب الأمثال؛ فالبيت الواحد يحمل من الدلالات الموحية ما لا حصر لها، وقد صرَّح بذلك عبد الكريم الجيلي (ت 832هـ) بقوله⁽¹⁸⁾:

مفاتيحُ أقبالِ الغُيوبِ أتتكَ في	خزائنِ أقوالي فهل أنتَ سامعُ
وها أنا ذا أخفي وأظهرُ تارة	لرمزِ الهوى ما السرُّ عندي ناعُ
وإياك أعني فاسمعي جارتِي فما	يصرِّح إلا جاهلٌ أو مخادعُ
سأُنشِي رواياتٍ إلى الحقِّ أسنَدتْ	وأضربُ أمثالا لِمَا أنا واضعُ

وفي هذا الصدر يجب أن لا ننسى أن للصوفية مصطلحات اصطلاحوا عليها، تحمل معاني لها خصوصية في منطوق عباراتهم، مثل: "الوقت، والمقام، والحال، والقبض، والبسط، والهيبة، والأنس، والتواجد، والوَجْد، والوجود، والفرق، والفناء، والبقاء، والغيبية، والحضور، والصحو، والسكر، والذوق، والشرب، والمحو، والإثبات، والستر، والتجلي، والمحاضرة، والمكاشفة، والمشاهدة، والمعانية، واللوائح، والطواع، والبوارق، واللوامع، والتلوين، والتمكين، والقرب، والبعد، والشريعة، والحقيقة، والطريقة، والنفس، والخواطر، والوارد، والشاهد، والروح، والخلوة، والجلوة، والصمت، والذكر، والفتوة، والفراسة، والغيرة، والحيرة، والولاية، والتوحيد، والمعرفة، والمحبة، والشوق، والسماع..."⁽¹⁹⁾؛ فرموز الشعر لديهم، مصطلحات تواضعوا عليها وعلى التحدث بها فيما بينهم، وإن عنى بعض أعلام السالكين في الكشف عن دلالاتها لمريديهم، مثل: الرسالة القشيرية للإمام أبو القاسم القشيري النيسابوري (ت465هـ)، وكشف المحجوب للهجيري أبو الحسن علي بن عثمان الجيلاني الهجيري (ت492هـ)، وكتايب اصطلاحات الصوفية لابن عربي (ت638هـ)، والقاشاني (ت730هـ)، وكتاب ألمع للطوسي أبي عبد الله بن علي السراج (ت378هـ)، وغيرها من المؤلفات التي اهتمت بشرح بعض المصطلحات التي تواضعوا عليها.

إشكالية العنوان (ترجمان الأشواق):

مما لا شك فيه أن العنوان يشكل إحدى العلامات السيميولوجية البارزة التي تفيد في كشف المخبوء، ويُعدُّ عتبة من العتبات التي تحيط بالنص؛ لأنه أول المؤشرات التي تدخل في حوار مع المتلقي؛ فتثير فيه نوعاً من الإغراء والفضول المعرفي؛ فهو المدخل الأول الذي يستطيع من خلاله القارئ رسم أفق الانتظار، أو أفق التوقعات بوصفه مكوناً أساسياً ومفتاحاً للعمل الفني، ولهذا كان للمناهج الحديثة والمعاصرة اهتمام كبير في مقارنته ودراسته، وخاصة نظريات القراءة وسيميائيات النص وجماليات التلقي، إذ عدته مكوناً أساسياً ودالاً من الدلالات التي ترافق النصوص، لأنه أول المؤشرات التي تدخل في حوار مع المتلقي؛ فتثير فيه نوعاً من النفور أو الاستجابة للقراءة.

هذا العنوان (ترجمان الأشواق) الذي جعله ابن عربي عنواناً لديوانه، يُعدُّ مكوناً أساسياً من مكونات العمل الفني لقصائده التي أوردها في الديوان ومفتاحاً لها؛ فلا تكاد تخرج القصائد عن مبدأ قوله في الفتوحات المكية: "كل شوق يَسْكُنُ باللقاء لا يُعَوَّلُ عليه"⁽²⁰⁾، لذلك جعل لهذه الأشواق ترجماناً، لأنها أشواق لا تنتهي - حسب قوله - باللقاء، وإنما هو لقاء يعقبه شوق، ثم لقاء إلى ما لا نهاية لكمالات المتجلي. وقد عبر عن ذلك في موطن آخر من الفتوحات المكية عندما تكلم عن الفيض؛ إذ قسم الفيض إلى ثلاثة مستويات، "الفيض الأقدس، والفيض المقدس،

والفيض الدائم"⁽²¹⁾، حيث ينطلق من ابستمولوجيته أن الحق يتجلى في صور مخلوقاته؛ فالخلق لديه ليس من العدم بل هو ظهور وتجلي إلهي فيما لا حصر له من صور الموجودات. والشوق: "نزوع النفس إلى الشيء"⁽²²⁾، وقد جاء بصيغة الجمع (أشواق)، وهو دلالة على استمرارية الشوق وعدم انقطاعه، وكأنه متلازم مع الفيوضات ومرتبب بها ارتباطا وثيقا؛ حيث تنتقل مواصفات الشوق لتنصهر في مواصفات الفيض، باعتبار هذا الأخير لا نهائي؛ وأول هذه الفيوضات هو الفيض الأقدس، وهو مرتبة العماء، وهو تجلي الذات الأحادية لنفسها في صور جميع الممكنات التي يتصور وجودها فيها بالقوة، فهو أول درجة من درجات التعيينات في طبيعة الوجود المطلق، ولكنها تعيينات معقولة لا وجود لها في عالم الأعيان الحسية، بل هي مجرد قوالب للوجود⁽²³⁾. أما الفيض الثاني فقد أطلق عليه مصطلح الفيض المقدس، وجعله في مرتبة لاحقة للفيض الأقدس، والتجلي المقدس هو تجلي الواحد في صور الكثرة الوجودية؛ أي ظهور الأعيان الثابتة من العالم المعقول إلى العالم المحسوس⁽²⁴⁾. أما الفيض الدائم فيشير به إلى كون الفيض لا ينقطع البتة؛ فهو في تجل مستمر للحق في صور العالم المحسوس؛ لذلك يقول: "والحق تعالى وهاب على الدوام، فياض على الاستمرار"⁽²⁵⁾ وقد أوضح هذا التجلي الإلهي بالفيض المقدس كون الجود الإلهي سببا لحدوث أنوار الوجود في كل ماهية قابلة للوجود بلا انفصال من الله تعالى"⁽²⁶⁾.

لذا؛ فإن المشتاق في عمل دؤوب، وترقب مستمر إلى لقاء الحبيب، لا ينتهي ولا يقر له قرار؛ لأن السالك لو وصل إلى درجة من درجات الوصال لاشتاق لغيرها، لأن "الشوق إلى الله بالمحبة المنبعثة من مطالعة تجليات الصفات"⁽²⁷⁾، بل يزيد الشوق بالقرب والوصال؛ لأنه "كان قبل الوصول على الخبر والعلم، وبَعْدُه قد صار على العيان والشهود"⁽²⁸⁾، والملحوظ أن الأشواق جاءت مرتبطة بمصطلح آخر هو الترجمان، هذا الأول له ما يبرره في المعرفة الصوفية؛ فهو لا يتوارى عن محتوى الديوان الذي يفيض بالحديث عن الأشواق، ولكنها أشواق ليست ككل الأشواق وإنما أشواق خاصة لفيض المعارف الربانية، وللمسعى المعرفي، أشواق لا تحكمها قوانين الطبيعة، بل هي فوق ذلك، فضلا عن أنها أشواق تتوارى خلف ستار من الألفاظ والعبارات المبهمة، قوامها الانزياح والمخاتلة بين المبنى والمعنى؛ ولذا اكتسبت نهجا مخصوصا في الكتابة الصوفية، "والكتابة ترجمة رمزية وفق نظام المجاز لصور الخيال، والصور التخيلية التي يبنى الشعر عليها لا يمكنها الوصول إلى عقل الكاتب إن لم تمر بالفيض؛ هذا الذي يشكلها وفق نظام المقام، أما المجاز فهو المرحلة الأخيرة التي تُصَلُّ فيها العبارة، وتُشَفَّر وفق تداعيات السياق والأسلوب في آن واحد"⁽²⁹⁾؛ ذلك لأنها تختلف عما تقع عليه الحواس، وإنما هي جوهر الحواس، وجوهر الحواس لا يدرك بالعقل ولا بمدركاته، إن "وراء العقل طَوْرٌ آخر، تفتح فيها عينٌ أخرى

.... العقل معزول عنها"⁽³⁰⁾. وعلى هذا الأساس تحتاج لمدِّ جسرٍ (ترجمة) يصل بين شطبيّ الحس والخيال أو بين المعقول والماوراء. كل أولئك يلتقي جوهر العنوان الذي يشكل مضمون الديوان.

الرمز والإشارة في ترجمان الأشواق:

يقوم الشعر الصوفي عامة، وشعر ابن عربي خاصة، على العبارة التي تمرور بالرمز والإشارة؛ فهو شعر مؤار بالإيحاءات، جامع بالإشارات والرموز؛ لذا يشكل مشكلة خاصة بالمقاربة، ومن هنا يجب على الناقد أو القارئ فك شيفرته، وفتح مغاليفة حتى يتواصل معه؛ فالمعاني لا تكشف عن هويتها مباشرة، بل تكاد تكون بعيدة الغور بالإغراب والغموض؛ لأنها تحتجب خلف السُّجوف، وإذا ما ظهرت، لا تبدو إلا في صُورٍ مجازية مفعمة بمدلولات عميقة وكثيرة.

ومن هنا يقتضي على الناقد أو القارئ تشريح البنى العميقة للنص، النص الذي يمتاز بضيق العبارة وسعة الرؤية، وقد قال النَّفري (ت375هـ): "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"، فضلا عن معرفة أن ما اصطلاح عليه الصوفية فيما بينهم من رموز وإشارات؛ شكلت معجما خاصا بهم، وهذا ما صرح به أعلامهم قائلين: "علمنا إشارة، فإذا صار عبارة خفي"⁽³¹⁾ يضاف إلى ذلك كله امتلاك ملكة الذوق، فقد قيل: "من ذاق عرف"⁽³²⁾. وهذا لا يعني غموض النص الصوفي بشكل مطلق، كما اتهمه كثيرون، وإن كان كذلك، يجب أن لا نسقطه من المقاربة؛ لأنه لا يشكل أزمة تتعلق به، وإنما الأزمة مشكلة خاصة بالمقاربة، لذا يحتاج لمتلق ذي قدرة على الغوص في أعماق لُجته ومُجدِّف ماهر حذق، يستطيع التجديف بين أوجه القوية المتلازمة العاتية؛ فالنص الصوفي نص أدبي، لكنه نص مصطنع بأليات السُّتر والإخفاء، لذا يحتاج إلى آلة على درجة عالية من العمق لسبُر أغواره، ولا شك بأن آلة التأويل تصلح أن تكون أداة كاشفة، لأنها تعمل على دمج الذات المتلقية ضمن عملية بناء النص. المهم هنا هو أن نضع أيدينا على عالمه الداخلي والخاص، وأن نستعين بخيال جموح ذي قدرة على التصوُّر، وأن نتوافر على قدر كبير من المعرفة التراثية تتناسب مع العمق التراثي له؛ فالذين يهتمون بالنص الصوفي بالغموض والإغراب يهدفون إلى عالمه من الأبواب التي ليست أبواب عالمه، وبمقاييس ليست مقاييسه.

ألف ابن عربي ديوان "نخائر الأعلاق" الذي وضع هو نفسه له شرحا؛ فأصبح بعد شرحه "ترجمان الأشواق"، في فتاة اسمها (نظام)، وكان الغزل يشكل ثلثيه، بينما يشكل البكاء على الأطلال ثلثه، وتحت ضغط الإشاعات يضطر للتصريح بكلام لرفع اللبس الذي من الممكن أن يقع فيه قارئه، كلام يُعدُّ بيانا للكتابة الصوفية وبيانا لتلقيها، فيقول: "وكان سبب شرحي لهذه الأبيات أن الولد بدرا الحبشي، والولد إسماعيل بن سودكير، سألاني في ذلك، وهو أنهما سمعا بعض الفقهاء

بمدينة حلب يذكرون هذا من الأسرار الإلهية، وأن الشيخ يتستر لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين، فشرعت في شرح ذلك، وقرأ عليّ بعضه القاضي ابن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك المنكر الذي أنكره تاب إلى الله - سبحانه وتعالى - ورجع عن الإنكار على الفقهاء، وما يأتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب ويقصدون في ذلك الأسرار الإلهية، فاستخرت الله تقييد هذه الأوراق، وشرحت ما نظمته بها إلى معارف ربانية، وأنوار إلهية، وأسرار روحانية وعلوم عقلية وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف، روحاني لطيف" (33).

ولابدّ من لفت النظر إلى أن خطاب الغزل لم يكن حديث عهد بابن عربي أو بالصوفية، ولم يكن تحقيق تفاعل المتلقي معه حديثاً، بل كان في أكثر اللحظات صرامةً وأعظم الأوقات جديةً، وهو عهد الرسالة المحمدية، فقصيدة "بانث سعاد" لكعب بن زهير، المشهورة بالبردة، لا تخفى على أحد، فلقد أصغى لها الرسول - صلى الله عليه وسلم - والصحابة، سعياً لالتقاط الوقع الجمالي المتضمن فيها، ومن ثم ألقى الرسول برده على قائلها استحساناً لها، حتى سميت بالبردة، لقد استعمل ابن عربي العبارة، وجعلها بلسان الغزل، وهي استعانة واضحة للدلالة، قصد التفاعل بين النص والمتلقي، لأن الأصل في العبارة الصوفية، تعبير إستومولوجي عاطفي لا يمكن للغة أن تشيئه، فكانت الاستعانة بلغة الغزل التي تخلق مع المتلقي نوعاً من المعيشة، أو نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والمتلقي، "ذلك أن النص لا يأتي كاملاً من مؤلفه، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات، وبالتالي يشارك القارئ بطريقة فعالة في كتابة النص؛ حيث يصبح مبدعاً آخر له" (34)، بمعنى أن عالم "الغزل مؤولٌ لمعطيات عالم التصوف لأن رسالة الغزل تتجاوز مع رسالة التصوف التي تقوم على تجسيد علاقة المتصوف بالله، وهذا التجاوز يلتقي فيه شعور المتصوف بشعور المحب المتغزل" (35)، على الرغم من اختلافهما، كما يقول ابن عربي: "تعشقوا بكون، والمتصوفة تعشقوا بعين، والشروط والأسباب واحدة، فلذلك كان لهم أسوة بهم لأن الله تعالى ما هيم هؤلاء وابتلاهم بحب أمثالهم إلا ليقم بهم الحجج على من ادعى محبته ولم بهم في حبه هيمان هؤلاء حين ذهب الحب بعقولهم، وأثناهم عنهم لمشاهدات شواهد محبوبهم في خيالهم، فأحرى بمن يزعم أنه يحب من هو سمعه، وبصره، ومن يتقرب إليه أكثر من تقربه ضعفاً" (36).

ولا يعني ذلك مقياس الأشياء ببعضها، أو عقد المشابهة فيما بينها، وإنما هي محاولة لتوجيه المتلقي نحو استنطاق الأعماق، وسبر أغوار الذات، وهي محاولة توجيه المتلقي نحو ممارسة عملية التلقي التي هي الذوق والمتعة، التي لا تتأتى إلا بتماهي أفق النص بأفق المتلقي "لتعشق النفوس بهذه العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها"، وإذا كان الأمر كذلك فإن التجربة الصوفية تجربة

حب، وتجربة الحب تسهم في وضع المتلقي للتلقي، بغية كشف أسرار الوجود، بكل ما فيه وما يكتنفه من غموض، وغموض الكون لا يُعبّر عنه بلغة صماء، وإنما بلغة العبارة والإشارة والرمز" فالتعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية، التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة"⁽³⁷⁾.

لقد قصد ابن عربي وهو يؤلف "ترجمان الأشواق" أن يشير بالحسي إلى المثالي/ الإلهي، فالمعاني ليست بتمظهراتها الخارجية، وإنما هي عتبات لما لا يرى، وعبر عن ذلك في قوله عند حديثه عن افتتاحه بابنة شيخه التي كانت عليها "مسحة ملك وهمة ملك، فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق... ولكن نظمنا فيها بعض خاطر الاشتياق، من تلك الذخائر والأعلاق. .. فكل اسم أنكره في هذا الجزء فعنها أكتي، وكل دار أُنديها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية، جرياً على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير لنا من الأولى"⁽³⁸⁾.

فلحظة الإنتاج لديه، هي لحظة استعادة الغزل بما فيه من حب ووصل وهجر ولوعة وشجون ونحول، ولكن تلك اللحظة ما هي إلا تعبير عن مقصد سابق هو الأسرار الإلهية، وباطن يعتلج بحب الله، ويختلج بالفناء فيه "واللجوء إلى عالم الحس للتعبير عن عالم المطلق أمر واقع مادام الحس هو منشأ التخيل، وحيث لم يوجد تخيل، فإن الإنسان لا يمكنه أن يتخيل أمراً من الأمور ما لم يؤد إليه الحس"⁽³⁹⁾.

إشارات ورموز الغزل عتبة للعبور:

لقد ترك ابن عربي رصيماً ضخماً من المعارف والمفاهيم، التي عبر عنها بمصطلحات هي بمثابة الرموز والإشارات للستر والإخفاء، تركز التجربة الصوفية، وتعد بدائل موضوعية تحيل على تلك التجربة.

كما كان لابن عربي الدور البالغ في تحويل وجهة الخطاب الصوفي والمتلقي معاً، ولا شك أنه يمثل أحسن تمثيل لنضج التجربة الصوفية ووضوح معالمها المعرفية والعاطفية، وكذا الكتابة الصوفية بكل زخمها. وقد أشار إلى ذلك في الديوان نفسه، حين قال⁽⁴⁰⁾:

كَلَمَّا أَذْكَرُهُ مِنْ طَلَلٍ	أَوْ رِبْعٍ أَوْ مَعَانَ كَلَمَّا
وَكَذَا إِنْ قَلْتُهَا أَوْ قَلْتُ يَا	وَأَلَا إِنْ جَاءَ فِيهِ أَوْ أَمَا
أَوْ خَلِيلٍ أَوْ رَحِيلٍ أَوْ رَبِي	أَوْ رِيَاضٍ أَوْ غِيَاضٍ أَوْ حِمِي
أَوْ نَسَاءٍ كَاعْبَاتٍ نَهْدٍ	طَالَعَاتٍ كَشَمُوسٍ أَوْ دُمِي

كَلَّمَا أَذْكَرَهُ مِمَّا جَرَى	نُكِّرُهُ أَوْ مِثْلَهُ أَنْ تَفْهَمَا
مِنْهُ أَسْرَارٌ وَأَنْوَارٌ جَلَّتْ	أَوْ غَلَّتْ جَاءَ بِهَا رَبُّ السَّمَا
لِفؤَادِي أَوْ فؤَادِي مِنْ لَهُ	مِثْلَ مَالِي مِنْ شَرُوطِ الْعَلْمَا
صِيفَةٌ قَدَسِيَّةٌ عَلُويَّةٌ	أَعْلَمْتُ أَنَّ لَصَدْقِي قَدَمَا
فَاصْرَفَ الْخَاطِرَ عَنْ ظَاهِرِهَا	وَاطْلُبِ الْبَاطِنَ حَتَّى تَعْلَمَا

وإذا كان ابن عربي قد منح عملية الإنتاج هذا الفهم؛ فلأنه يشير منها إلى عملية الفهم "وهي عملية متبادلة بين نص يستند إلى مرجعية مضمرة، وملتق يستند هو الآخر إلى مقاييس معينة يتعامل بها مع نصوص سابقة، وقد يجد في النص الجديد معايير أخرى، تفرض عليه استبعاد المعايير القديمة واستبدالها بأخرى. ولم يكن الأمر سهلاً بالنسبة للمتلقي؛ لأن العملية تقتضي منه النظر إلى النص في مستواه الظاهري الحسي، في الوقت الذي يرى فيه باطناً هو ما يحيل إليه ذلك المستوى الظاهر؛ لذلك بادر المؤلف نفسه وأخذ دور المتلقي ليقوم بعملية شرح وتأويل شعره"⁽⁴¹⁾، وشرحه للديوان لا يعني توصيل رسالة للجمهور أو المتلقي بانتهاج التأويل، فشرحه ليس كشف النقاب عما يعتلج النص من حقائق، وإنما هي دعوة للمتلقي "بأن يمتلك الآليات التي انضوت عليها عملية البث أو الإنتاج"⁽⁴²⁾؛ فابن عربي يتعامل مع اللغة وحروفها "كما يتعامل مع كل الموجودات، وينظر إليها كما ينظر إلى الوجود بأسره، من خلال ثنائية: الباطن/ الظاهر"⁽⁴³⁾، والمتتبع لترجمان الأشواق، يجد أن ابن عربي عمد في التعبير عن حبه لله إلى ألفاظ الحب الإنساني وما يتصل بها من وصل وهجر، وغير ذلك مما يعبر عن عاطفة إنسانية نحو معشوقة آدمية، ولكنه استخدمها رموزاً للتعبير عن الأحوال الروحانية التي يعيشها والتجارب التي يعانها، يقول في إحدى قصائده⁽⁴⁴⁾:

يا حادي العيس لا تعجل بها وقفا	فإنني زَمِنُ فِي إِثْرِهَا غَادِي
قف بالمطايا وشمر من أزمتهما	بالله، بالوجد والتبريح يا حادي
نفسي تريد ولكن لا تساعدي	رجلي من لي بإشفاق وإسعاد
ما يفعل الصنع النحرير في شغل	ألته أذنت فيه بإفساد
عرج ففي أيمن الوادي خيامهم	لله درك ما تحويه يا وادي
جمعت قوماً هم نفسي وهم نفسي	وهم سواد سويداً خلب أكبادي
لا درّ درّ الهوى إن لم أمت كمدا	بحاجز أو بسلع أو بأجباد

فالإشارة الغزلية في هذه الأبيات معادل تخيلي للمعنى الصوفي، وكل لفظة تكتسب حمولات دلالية جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية، ولعلّ الملابسات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص بصفقتها متزامنة مع المعنى الظاهري، تعمل عموديا باتجاه خلق حالة العضوية التي يتأسس عليها العمل الإبداعي خصوصا، ومن ثمّ، يمكن رصد معطيات الاتساق في النص على ضوء مرجعياته من الدالات التي يجهر بها المشهد اللغوي.

تنهض هذه الأبيات - بتمظهراتها- على علاقة حب وعشق، من الشاعر لمعشوقته النائية، ولذا يحتاج إلى السفر وشدّ المطايا، للوصول إليها؛ فحادي العيس الذي يطلب منه الشاعر ألا يتعجل بالسير إلى الحبيبة حتى يتسنى له اللحاق بالركب، يبلور فاعلية بعد المسافة بينهما، كما أن حالة الشاعر المتأزمة من ضعف الم به، كونه زمن ضعيف، يبلور ضغوظا نفسية تضاف لما سبق؛ فهو مضطر إلى المكوث حيناً، ولهذا عليه أن يمسك بالمطايا حتى لا تتطلق في سيرها، وتتركه دون اللحاق بهم، لكنها ضغوظ لا تمنعه من الثبات على حبه، لأنه جاد في اللحاق بهم، ولو حالت دون ذلك العوائق، ثم يوجه الشاعر ذلك الحادي بأن يقف في أيمن الوادي حيث خيام الأحبة الذين هم للشاعر كنفسه وكبده، ومهما تكن الصعاب؛ فالشاعر المحب يعترم للحاق بالحبيبة، وإلا فلا كان ذلك الهوى الذي يدعيه؛ فارتهان قلب الشاعر بالمحوبة يجعله يصر على اللحاق بالركب، مع الرغم من وجود العوائق.

وتتزامن هذه الدلالة مع الإشارة بأداة النداء (يا) التي تتبلور باللغة؛ فجملة النداء تتكون من أداة النداء والمنادى، وأضاف الشاعر إليها جملة الطلب: (لا تعجل بالمسير) معللا السبب في ذلك، بأنه زمن ضعيف مكبل.

وتتحد فاعلية المحبوبة في القصيدة سببا لمعاناة الشاعر وأرقه، هذه المحبوبة حملت الشاعر على الإصرار في اللحاق بالركب، بعد أن ارتهنت قلبه وامتلكته لبه، ما يعني أن ثمة علاقة مأزومة بينهما يعكسها ثباته على الحب، وإصراره على اللحاق بالركب، وبُعدها عنه، وهذا هو المعنى الظاهر، الذي صرفه ابن عربي إلى الباطن.

إن التوسل بالمقاربة التأويلية التي تتكئ - في استنطاق دلالات النص- على البحث في علاقاته المتراكبة، يصلح لأن يمثل أداة اختبار لما يعنيه حادي العيس وما تعنيه المحبوبة، بالتزامن مع السياق اللغوي للنص، وبدءا يمكن تحديد موقفين اثنين؛ الأول حادي العيس وقد جد المسير، والثاني طلب الشاعر بالتريث وعدم المسير ريثما يتسنى له ذلك؛ لأنه جاد ومُصر على اللحاق، للوصول إلى المحبوبة التي ارتهنت كلّه، بعدما رحلت وبُعدت، فالموقفان متحققان في زمن واحد، وهذا يعني أن السير متحقق؛ لأن المرأة ذاتها لم تحمله على السير.

ومثل هذه الملابس تسحب على الحبيبة أو الأنثى صفة التعالي النصي الذي يستدعي حضور موقفين متناقضين، واحد يبلوره الشاعر الهائم، وآخر تبلوره المحبوبة البعيدة، ولما كان الوعي بالحقيقة في إطار الوجود المادي لكل من الشاعر والحبيبة ضمن حركية إلهام الطلب وغياب الحبيبة؛ فإن الحبيبة لا تبرح أن تكون رمزا للحقيقة المطلقة التي رحلت عن قلب الشاعر، ويصبح حادي العيس هو النور المحمدي الذي يقود الراكب إلى المبتغى؛ لأنه الداعي إلى الله الحق، وتكون خيم الوادي تجليات المعاني الروحانية في الوادي المقدس، المعبر عنه بالفيض المقدس، كما أسلفنا في بداية البحث، ويكون الزمن (بفتح الزين وكسر الميم) قيود الجسد والماديات التي تكبل طالب الحق /الحقائق الروحانية والحقيقة المطلقة؛ فالنفس تهفو إلى القديم/ الله، وتشتاقه، وتحث المسير للوصول إلى جنابه لولا قيود الجسد/ الأغيار المحدثه؛ فالصوفي/المشتاق في عمل دؤوب، وترقب مستمر إلى لقاء الحبيب والتمتع بجماله وبهائه، يشعر بالغرابة والوحشة الوجودية والكونية؛ لأن حضوره أو وجوده لا يكون إلا بالحي القيوم؛ فمهما وصل، يبقى حبيس المحدث حتى الأجل؛ لذلك يختم قائلا: (لا درّ درّ الهوى إن لم أمت كمدا)؛ لأنّ المبتغى لا يتحقق فعلا إلا بالموت، ولو كان الموت معنويا، لانفلتت النفس مما لحقها من أغيار، وتتماهى مع الذات المطلقة، حسب رأيهم. وفي قصيدة له يقول (45):

من النور في جوها خافق
فأرسل مذاراة الوادق
فصحت من الوجد يا سائق
فإني بمن عندكم وامق
فأوا الشجي لها تائق
فكل لسان بها ناطق
ومقعدها جبل رامق
ولن يدرك الحالق الرامق
وكل شراب بها غادق
وكل شراب بها رائق
ويومي من شعرها غاسق
فليس يطيش لها راشق
ولا ساق حر ولا ناعق
ليحمل من حسنه فائق
قتيلا وفي حبههم صادق

أضاء بذات الأضا بارق
وصلصل رعد مناجاته
تنادوا أنيخوا فلم يسمعوا
ألا فانزلوا ها هنا وارتعوا
بهيفاء غيذاء رعبوبة
يفوح الندى لدى زكرها
فلو أن مجاسها هضمة
لكان القرار بها حالقا
فكل خراب بها عامر
وكل رياض بها زاهر
فليلي من وجهها مشرق
عيون تعودن رشق الحشا
فما هامة في خراب البقاع
بأشام من بانل رحلوا
ويترك صبا بذات الأضا

وتتحقق تمظهرات البنية في هذه القصيدة بما تحوزه من إمكانات نصية، فعلا إشاريا يتوسل به الداخل للانكشاف، ولعل مقدمة القصيدة اتخذت شكلا يختلف عما اعتدنا عليه في قصائد (ترجمان الأشواق)، وما انفك الشعراء - في الأغلب- تكريس جُلّ عنايتهم وبالغ اهتمامهم على استهلاله القصائد، وقد تفننوا في ذلك، متخذين أساليب وأشكالا متنوعة، فضلا عن اهتمامهم في تجويدها والتفنن في إبداعها وتخريجها؛ لما في ذلك من القيمة الفنية والأدبية، و" لأنها أول ما يقرع السمع، وبها يستدل على ما عند الشاعر من أول وهلة"⁽⁴⁶⁾.

والأغلب أنها حركة ترجمة مكثفة للفاعلية النفسية الثاوية في خلجات الشاعر، المنبجسة عن انفعال معادل للكثافة الشعورية لتجربته؛ ولذا فإن فهمها ومقاربتها مهم لإضاءة الخلفيات الثاوية في النص والمتخللة نسيجه، سواء تعلق الأمر بالخطاب الرؤيوي أو الفلسفي أو الثقافي... الخ، ولأنها تمثل حالة الرهاف القصوى التي بلغها الشاعر، وتعلن عن حضورها باستمرار من خلال هيمنتها على النص.

فالقصيد - كما يبدو- تبدأ باستهلاله تجسد الجانب المعرفي، على خلاف ما بدأت به قصائد الديوان التي كانت تبدأ بالجانب العاطفي مباشرة⁽⁴⁷⁾؛ فالعناصر اللغوية الموظفة تمنح إمكانات إيحائية للطائف روحانية تتمحور حول محور العرفانية، وهذا ما جسده الألفاظ (أضاء، ذات، بارق، نور، خافق، صلصل، مناجاة)، وهي رموز وإشارات اصطلاح عليها الصوفية، وعُرفت في كتاباتهم، وقام منهم بشرحها، كما ذكرنا في بداية البحث. ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن عربي له طريقة في توظيف بعض الكلمات لتفويض بدلالات جديدة، لم تكن تملكها من ذي قبل، وذلك بإضافتها لأخرى، فمثلا: عبد الواحد تعطي مدلولاً يختلف عن عبد الأحد، وعبد المنعم يختلف في دلالاته عن عبد الجبار" فالاسم عند ابن عربي له دلالتان: دلالة على الذات؛ ودلالة على أمر زائد على الذات، وهو ما تعطيه خصوصية ذلك الاسم، فالأسماء الإلهية جميعها تشترك وتتوحد في دلالتها على الذات الإلهية الواحدة، ولكنها في الوقت نفسه أعطت بحقائقها أمرا زائدا على معقولية الذات، كل اسم بحسبه"⁽⁴⁸⁾، وكذلك عندما "ينسب أحد الألفاظ للآخر، مثل: تجلّ ذاتي، وولي عيسوي؛ فإن النسبة أكسبتهما دلالات جديدة مشحونة بإيحاءات عميقة، وأضف إلى ذلك الوصف، وهو عبارة تتكون من لفظتين، أحدهما يصف الآخر، مثل: الأرض الواسعة"⁽⁴⁹⁾، وفي استهلاله القصيدة نجده يضيف (الأضأ) للذات لتصبح: ذات الأضأ، ويضيف (المناجاة) للرد لتصبح: رعد مناجاته، وهكذا، لتكتسب الألفاظ معاني، وتنشحن بدلالات جديدة، لم تكن موجودة من ذي قبل "وهكذا تكونت لغة ابن عربي الجديدة؛ تارة بالإضافة؛ وتارة بالنسبة؛ وتارة بالوصف"⁽⁵⁰⁾، وإذا ما أرجعنا البصر كرة أخرى لاستهلاله القصيدة نجد نسيجا لغويا جديدا حاكته تجربة ابن عربي، ولعل هذه الطريقة قد فتحت لابن عربي طريقا واسعا ليتحرك بحرية أكبر وأرحب؛ حيث لم يعد للقييد الاجتماعي عائقا على ترجمة

أشواقه ومشاهداته؛ فانطلق من حدود الاجتماعي ليعانق كينونة الماوارء، بل كينونة الوجود بأكمله؛ فالشاعر بهذه الاستهلاله وما حوتها من ألفاظ، ينقل لنا صورة مشهد حي ومباشر ويضعنا في أجوائه، وكأننا نشاهده ونسمعه، وتتأثر بتجلياته الحسية على أقل تقدير، فالمشهد جميل يوحي بلمعان البرق وصوت الرعد ونزول الودق، والطلب من الركب بالنزول، حيث الغيث والكلأ؛ ليرتعوا ويشربوا ويتزودوا، فهم في سفر، والمسافر يسره وجود الماء، ففيه الارتواء والكلأ. وفي خضم هذا المشهد الحي، ينقلنا مباشرة إلى الحديث عن المحبوبة التي ارتهنت قلبه؛ وهو ما يحيلنا للتساؤل: ما علاقة ذلك بالمحبة وذكر صفاتها؟ إذن لا بد من علاقة متبادلة بين ذلك المشهد وذكر المحبوبة، التي وصف صورتها بأجمل ما يتراءى للعين، وهي معشوقة كل شجي "فؤاد الشجي لها وامق" هكذا على الإطلاق؛ فلفظة (فؤاد) مضافة للشجي؛ لتكتسب دلالة العموم، متضمنة دلالة الخصوصية، وفي باقي القصيدة يضيف عليها صفات بث الحياة وكأنها كينونة علوية تثبت الحياة في كل شيء، ويختم أن عاشقها مقتول لا محالة؛ لأنها تمتلك خاصية معينة، ولأن حبها استحقاق وواجب وفطري، فمن أحبها أحبها بصدق، فلا أحد يستحق الحب سواها (وفي حبههم صادق)؛ ولذا اختار تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدأ النكرة لاختصاص الحب بها لا غير، وهو ما يمثل قرينة دالة على امتلاك الوجود لحظة الوعي بالوجود.

هذه الاستهلاله بما تضمنته من لطائف الإشارات وفيوضات المعاني متساوقة مع باقي نص القصيدة الغزلية، والمعشوقة التي ارتهنت قلبه، وتمثل أداة اختبار موضوعية لما تعنيه المعشوقة بالتزامن مع السياق اللغوي للنص، فمثل هذه الملابس والعلائق والنسب تسحب على المعشوقة تحولا دلاليا، يرتقي من مستوى التحديد إلى الإطلاق واللاتحديد، وهذا ما يعطي للقارئ إمكانية التأويل للغة ابن عربي، وعدم الوقوف عند سطوحها؛ لتسحب على المرأة صفة التعالي النصي الذي يجعل القارئ لا يبرح حتى تكون المرأة لديه رمزا للذات/الحقيقة المطلقة التي يتعايش معها الشاعر، ويترجم عنها.

وفقا لذلك؛ فإن مدلولات الألفاظ تفيض بإيحاءات تختلف عما هو موجود في السديم المعجمي، لتعطي مدلولات جديدة تنسجم وتجربة الشاعر، ولذا فالقصيدة تبنت - بتجربة الشاعر- منظومة علم التصوف المعرفي، وعليه يمكن للمتلقي سبر أغوارها من خلال تمكنه من كشف النقاب عن البنية المعرفية الصوفية، إذ يتخذ الحدث الصوفي موضوعا للمقاربة، وعلى ذلك "ينبغي السعي وراء إدراك تفاعل البنية المعرفية من حيث حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء في الذات المتلقية، وهذا يبين أن لهذا التفاعل بُعدين من الفاعلية، هما: البعد النفسي، والبعد الدلالي؛ أو الوظيفة النفسية، والوظيفة المعنوية، وهذا يقتضي أن نفرق بين نسقين: نسق ذهني أو (ميتافيزيقي)، ونسق آخر انفعالي أو حسي" (51).

إن استخدام الأوصاف (هيفاء، وغيداء، ورعبوبة) وما تبعها من إطلاق سمات خاصة بها لا يمكن لغيرها أن يمتلكها، كقوله: يفوح الندى لدى نكرها، وقوله: كل لسان بها ناطق. يشير بوضوح إلى فردانية هذه الذات الموصوفة، ويشير إلى فردانية القوة التي تمارسها على وعيه، ليصبح طلابها والتفكير بها همًا وحيداً بالنسبة له، وهذا واضح من خلال كينونتها وطبيعتها الحقّة؛ فهي رامقة يعجز الإدراك أن يدركها، ولكن يمكن للإدراك أن يدرك أثرها؛ إذ الخراب بها عامر، والسراب بها ماء غادق، والروض بها يزهر، والشراب بها له طعم وله فائدة، والليل بها مشرق، واليوم من تجلياتها غاسق، وإن رمت شخصاً بسهامها، لن يطيش سهامها... إلخ، بمعنى أنها فاعل الانفعال الحق في هذا الوجود، وسر كينونة الحياة في هذا الكون. وبهذا تنسجم مقدمة القصيدة مع باقي النص؛ فالشاعر في استهلاله القصيدة يعطينا مشهداً لانبثاق التجلي المعرفي لهذا الفيض الروحاني الذي تجلى له من خلال سيّلان عطاء مِدْرار الوداق الذي فاض عليه بهذه العلوم المعرفية، ومن ثم فصلها على شكل رموز وإشارات في بقية النص.

إشارات ورموز الطلل بناء معرفي:

مما لا شك فيه أنّ نِكرَ الطللِ قديمٌ عهدٍ في الشعر العربي؛ فقد كرس حضوراً قويا في العصر الجاهلي وما تلاه من العصور، وكان لكل شاعر طريقة خاصة في التفنن فيه وتوظيفه، وقد يُنظر للمقدمة الطللية على أنها اتباع تقليدي، وقد يُنظر إليها على أنها غير ذلك، وابن عربي لم يخرج في قصائده عن نمط القصيدة التقليدية، وخاصة في البناء الشكلي؛ ولذا نجد في بعض قصائده يستهلها بالطلل، مثل قوله⁽⁵²⁾:

قفْ بالمنازل وأنذب الأطلال	وسل الرُبوعِ الدارساتِ سؤالا
أينَ الأحبة أينَ سارت عيسهم	هاتيك تقطع في اليبابِ ألا لا
مثل الحدايق في السراب تراهم	الآل يعظّم في العيون ألا لا
ساروا يريدون العذيب ليشربوا	ماءً به مثل الحياة زلالا
فقفوت أسأل عنهم ريح الصبا	هل خيموا أو استظلوا الظلالا
قالت تركت على زُردٍ قبابهم	والعيسُ تشكو من سَراها كلالا
قد أسدلوا فوق القباب مضاربا	يسترون من حرّ الهجير جمالا
فانهض إليهم طالبا آثارهم	وارقل بعيسك نحوهم إرفالا
فإنّا وقفنا على معالم حاجز	وقطعت أغوارا بها وجبالا
فرايت منازلهم ولاحت نارهم	نارا قد أشعلت الهوا إشعالا
فأنخ بها لا يرهبناك أسدها	الاشتياق يُريكها أشبالا

تبدأ القصيدة بثلاثة أفعال للأمر، بصيغة المفرد: (قَفْ، اُنْدُبْ، سَلْ)، ويقتحم هذا الأمر خيال المتلقي من الوهلة الأولى؛ فما الذي يستدعي الشاعر أن يأمر نفسه أو غيره بالوقوف والندب، إذ لا بد من أمر جليل يستدعي الوقوف، ولعل هذا الأمر يحدد النغمة العاطفية في القصيدة، ويكشف عن درجة من حدة الشعور والانفعال، ولعل طبيعة السؤال (وسل الربوع الدارسات سؤالاً) تحدد جوهر الانفعال العاطفي؛ إذ يظهر من طبيعته أن المنازل أصبحت خاوية لا أحد فيها، والمنازل لا قيمة لها إلا بأهلها وساكنيها، وهذا كما قال آخر (53):

وما حبُّ الديار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا

وكان الشاعر يعيش لحظتين من الزمن: الزمن الحاضر والزمن الماضي؛ الزمن الحاضر ويمثله خلو المنازل من نزلائها، والزمن الماضي وحال كانت عامرة بهم، ولعل المسافة بين الزمنين - طالت أو قصرت- توحى بأن تجربة الأطلال لم تكن واقعية، فلم يكن الشاعر فيها واقفاً -فعلاً- على الأطلال، بل هي تجربة تخيلية إبداعية، لا مندوحة من أن الشاعر يمتاح من معين تراث شعري قديم، لكن الأطلال ليس بالضرورة أن تكون اعتباطية أو مفروضة من قبل التقاليد التراثية، بل إنها تمتلك قيمة رمزية لا تقل أهمية عن دورها الأساسي بالنسبة للتجربة، ولذا فإنه يمكن تسجيل القيمة الدلالية للأطلال بعملية التغير والتبدل، فبعد أن كانت المنازل عامرة بالحياة والأنس، أصبحت منازل دارسات؛ إذ لا وجود لها من حيث كونها منازل إلا بهم، ولذا جاء ذكر السؤال فيما بعد: أين الأحبة؟ أين سارت عيسهم؟ ليدل بشكل جلي على أن المعنى بالأمر هم الأحبة، وأنهم رحلوا عن تلك الديار، وأن رحيلهم يشكل أزمة لدى الشاعر، أزمة انقطاع مدد الرؤية، رؤية الأحباب. ولكن ثمة سؤال يطرح في هذا السياق، وهو ما علاقة الرحلة بالطلل؟ ولماذا يرد ذكرها؟ وكأنها شرط بنيوي، واللافت للانتباه أن الرحلة بما يعتربها من مشقة "هاتيك تقطع في البياب ألالا" والبياب هي الأرض الجرداء، والمسير في الأرض الجرداء فيه من المشقة والتعب والإعياء ما لا يعرفه إلا من جربه وذاق عذابه، ولكنهم ما تحملوا هذه المشقة إلا لأنهم عقدوا العزم للوصول إلى المبتغى "ساروا يريدون العذيب ليشربوا ماء فيه مثل الحياة زلالا"، فرحلتهم بلا شك تقود إلى السلامة، وما دامت تقود إلى السلامة والحياة، إذن لا بد من اقتفاء أثرهم، والسؤال عنهم - بحثاً - لتحقيق ما حققوا، ولهذا إذا وصلت إلى مراتبهم، فقد وصلت المبتغى والمنى؛ لأنها محط الرحال، ومآل الرجال، والرجال بهمّمها، وهمم الرجال تذيب الصعاب" فأنخ بها لا يُرهبك أسدها، الاشتياق يريكها أشبالا".

قد يُنظر إلى قصيدة ابن عربي - كما يوضح ذلك النص- على أنها بنية غزلية حسية، فقد تدرس من ناحية شكلها، وقد ينظر إليها على أنها بنية معرفية، وموئل للتجربة الصوفية والروحية، فتدرس بناء على البنية المعرفية، والحدث الصوفي؛ ولذلك يجب إدراك كيفية تفاعل البنية المعرفية من حيث حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء" (54)، فإذا نظرنا إليها ضمن الخاصية المعرفية التي

يمتاز الشاعر منها؛ فإننا أمام حمولات دلالية، ورموز لا بد من فك شيفرتها، لتسير بالخط الموازي مع الاتجاه الروحي الذي يحتكم إليه ابن عربي؛ ولذا تصبح القصيدة علامات دالة للكشف عن قيومية الله في الأشياء، فالأشياء لم تكن شيئاً لولا قيومية الله، والمنازل خواء لا قيمة لها لولا تلك القيومية؛ لذا تتجرد من صفة المنازل، وتصبح لا شيئاً؛ فما ظهرت وما كان لها ظهور لولا سريان تلك القدرة المطلقة فيها، المعبر عنها بالأحبة؛ فالشاعر عندما احتجبت عليه تلك القدرة السارية في الأشياء، عقد العزم على البحث عنها، لأنها أصل حياته؛ ولذا أشار إليها بالماء الذي هو سر الحياة، فالذات في معاناة دائمة ما دامت محجوبة عن سر حقيقتها؛ ولذا نحن -الآن- أمام ذاتية طافحة، ولكنها في الوقت نفسه لا تخفي توجهها نحو الآخر، ليدرك اقتران العلة بالمعلول.

جدلية الحب في ترجمان الأشواق:

مما هو جدير بالانتباه حريٌّ بالتأمل، أن ابن عربي قد لجأ إلى تأويل ديوانه وشرحه، لدحض تهمة وُجّهت إليه، وهي أنه " يتستر لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين" (55)، وعلى ذلك فإن منهج البحث يلزمنا أن نطرح سؤالاً: هل شرحه للديوان يعني انتهاء فعل التلقي للنص؟ أم أن ابن عربي أراد من وراء ذلك أن يؤسس عتبة للعبور؟ عتبة تجعل المتلقي يتلقى معاني النص وفق معالم الواقع أو العالم الطبيعي، وهل ابن عربي حين يقوم مقام المتلقي، يقتصر العلاقة إلى مجرد تأثير سلبي محض يقوم على موافقة منطقية بين الكلمات وما ترمز إليه؟ مما لا شك فيه أن ابن عربي حين يقوم مقام المتلقي، لا يعني أنه يختزل العلاقة إلى مجرد تأثير سلبي يقوم على تعادلية منطقية بين الكلمات وما ترمز إليه؛ لأن الرسالة الشعرية هنا ليست ممثلة لوضع معرفي، وإنما هي مؤولة له، والرسالة المؤولة تفرض تأويلاً آخر موازياً من قبل المتلقي من وفي كل عصر بل عند المتلقي الواحد في لحظات مختلفة من حياته، وهذا يمنح لها التفاعل التاريخي الذي امتد عبر الأزمنة، وهو نوع من الانسجام في التلقي" (56)، انسجام يُمكن المتلقي من أن يعي نمط الوجود الذي يحقق هذا الفناء وينمجه، ولذا لا يُعدُّ هذا تقييداً من ابن عربي لعملية التلقي، وإحاطتها بقدر لا تخرج عنه؛ لأن هذا التأويل الذي قام به ما هو إلا واحد من التأويلات المتعددة، بل نجده في شرحه الديوان يؤول قطعة واحدة عدة تأويلات. ففي شرح بيت واحد تتعدد التأويلات، وهذا واضح من خلال شرحه لقصيدة الطلل الدارس التي يستهلها بقوله (57):

يا طللاً عند الأثيل دارسا لاعتبت فيه خرداً أو انسا

ثم يقول شارحاً: "كنا قد نزعنا في شرح هذه القطعة وغيرها منازع مختلفة في مواضع شتى على حسب ما يعطيه السماع في وارد الوقت، فالآن أيضاً أقول فيها: إن السماع أعطى في قوله: (يا طللاً عند الأثيل) الطلل ما بقي من أثر الديار بعد خلوها من ساكنيها، وأعلم أن الإنسان فيه

مناسب من كل شيء في العالم، فيضاف كل مناسب إلى مناسبه، بأظهر وجوهه، وتخصصه الحال والوقت والسماع بمناسب ما دون غيره من المناسب، إذا كان له مناسبات كثيرة، لوجوه كثيرة يطلبها بذاته، فأقول إن الأثيل تصغير الأثل، وهو الأصل، والطلل أثر طبيعي، وهو ما بقي فيه من أثره الطبيعي، فالأثيل هنا الطبيعة التي هي الأصل. وقوله: (دارساً) يريد متغيراً بما يرد عليه من الأحوال، فيتغير من حالة إلى حالة، وإذا تغير إلى حالة ما؛ فقد ذهب أثره من الحالة التي انتقل عنها حتى أعقبها غيرها. وقوله: (لاعبت فيه خرداً وأناسا) أراد بالخرد الحكمة الإلهية التي يأنس بأنس الاطلاع عليها قلب العارف" (58).

فابن عربي يعمد إلى تشيئة تلك التجليات ونمذجتها وفق الأحوال الروحية والمقامات التي تتناسب مع الواردات الإلهية، مستعينا بعتبات مشتركة بينه وبين المتلقي "ليكون بوسعه أن يتلقى معاني النص وفق معالم الواقع أو العالم الطبيعي كما سماه، والذي استقى منه أوصافه لتمثل بها تلك الواردات، وهذا يعد من بين الشروط التي تحدث التفاعل بين النص والمتلقي، وهو شرط كامن في النص إلى جانب شروط أخرى هي منبع إنتاج الصور لدى المتلقي عبر العصور" (59)، ومد جسور بين النص والمتلقي يكون بمثابة أفق للنص، و"بما أن أفق المعنى لا يعيد إنتاج حقيقة موجودة في العالم، ولا إعادة معطاة لجمهور مستهدف، فإنه لا بد من تمثيله، ذلك أن ما ليس معطى لا يمكن أن يصبح معروفاً إلا وهو مشخص أو ممثل" (60)؛ فالشرح والتأويل من جانبه لا يعد ترجمة لظاهر النص، وإنما نص نقدي من ظلال نص مفقود كما سماه محمد بدران "إن تنعكس خلفيات ما قبل النص عليه؛ فينتج لنا نصاً نقدياً من ظلال النص المفقود" (61).

ومن هنا فقد فتح ابن عربي للمتلقي مصاريع أبواب رؤيوية تمنحه طريقة للنفاز إلى حقول دلالات الطلل والحنين والندب والمرأة والغزل في النص، التي هي لغة للتعبير غير المباشر لأبعاد خفية يعيشها الصوفي، وهو مأخوذ بالأحوال والتجليات الربانية، وهي أحوال تعجز أسلأت اليراع التعبير عنها تعبيراً مباشراً، لأنها لغة حب وعشق، ولغة الحب لا تقال بل تعاش؛ لأنها في ذاتها بمثابة المطلق، والمطلق عصي على أن يقال، "لأنه خارج حدود العقل والمنطق، أي خارج حدود المنطق" (62)؛ لأنه استغرق في مشاهد الجمال الإلهي المطلق في العالم، "وكل تجلٍ يعطي خلقاً جديداً، ويذهب بخلق، وإن الخيال الإبداعي متجّه في فاعليته إلى الاندماج والتوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي يتجلى فيها، ويضع اللامرني والمرني، والروحي والمادي في تجانس وانسجام" (63).

وإذا ما عدنا لصورة الندب والبكاء على الطلل نجد أنها جسدت في شعره ذلك الحنين إلى الأصل "إن استدعاء الطلل الذي يجزّ وراءه أفقه في التلقي لا يحول دون تكوين أفق جديد يتم بما يدركه القارئ من النص حين يفهم مواطن الرمز والإيحاء فيه، وهي شروط أعطى ابن عربي

في تأويله معالمها؛ لتكون بعد ذلك الحركة التي ينتقل بها القارئ عبر النص من أجل بناء المعنى فيه؛ وهي بمثابة ردود الأفعال التي ينشأ عنها التفاعل بين المؤلف من جهة والنص والمتلقي من جهة أخرى" (64).

إن الكتابة الصوفية حركة في جميع الاتجاهات" فهي فعل للاغتراب داخل الطبيعة والاندماج مع كائناتها، وهي- أيضاً- فعل للحب نحو سر الجمال الطبيعي والمطلق، وهي أخيراً فعل لتدمير الذات لأجل الاتصال بالأصول الحيوية للإنسان، وبكلمة واحدة إنها رغبة ذات اتجاهين: رغبة في الموت (موت الذات) وفي الحلم والحياة (الحلم بالاتصال بالأصول البدائية) هذا التوجه المزدوج هو الذي سيجعل منها تجربة عنفٍ وقلقٍ وتوتر" (65)، و" داخل الكتابة تموت المعاني المنفصلة عن بعضها البعض، تتمازج ويدوب بعضها في البعض الآخر تماماً كما تتداخل الحروف ويضم بعضها بعضاً، وأخيراً تدخل المعاني والحروف في حالة من اللاتمايز والغموض والضبابية، وما يوحد الرمز والإشارة والحب داخل الكتابة هو خاصية اللاتمايز والغموض والضبابية" (66).

ومثلما كان نص الغزل استراتيجية للحجب عند ابن عربي؛ فإن تلك الحجب نفسها هي التي تمنح القارئ طرح جميع الإمكانيات والوجوه للبحث عن المعنى الضائع، وهي دعوة من المتصوفة لممارسة الاختلاف الذي أساسه العشق، وفي العشق لذة ومتعة وتحرر. هي إذن معادلة مقلوية، كما يقول علي حرب "لا تعني أن القارئ يقرأ باطن النص، وإنما النص يتيح للقارئ أن يكشف عن مطوياته، وللفكر أن يبسط انشاءاته، المسألة لا تتعلق باستنطاق النص، بل إن النص يسهم بدوره في مساءلة القارئ، واستنطاقه، هكذا نحن إزاء فعالية مزدوجة تتيح للقارئ أن يشتغل على ذاته وعلى النص، وأن يعمل فكره لإعادة إنتاج النص، محولاً بذلك قراءته إلى فعل معرفي خلاق" (67).

وبهذا قد يغدو ممكناً أن نكشف عن جدلية الحب في "ترجمان الأشواق" إذا ما جزنا السطوح إلى أغوار نصه وما أنتجه ابن عربي من تأويل للنص؛ ذلك أن المحرك للحب في جميع وجوهه إنما هو الجمال، والجمال منحصر في الله، وعَى المحب ذلك أم لم يع، وجدلية حقيقته متحققة في المأثور: " الله جميل يحب الجمال" (68) وما جاء في القرآن: " إن كنتم تحبون الله اتبعوني يحيبكم الله" (آل عمران، آية 31) ولا شك في أن ما يتأسس عليه "ترجمان الأشواق" هو المصالحة بين حب روحاني وحب جسماني، ومن هنا سعى ابن عربي لتأويل ديوانه وشرحه، كي يرفع اللبس الذي وقع فيه كل من قرأ الديوان ولم يعقد المصالحة بين الحب الروحاني والحب الجسماني، بمعنى الحب الخلقي الذي تمت المصالحة بين وجهيه، والحب الإلهي الذي هو الحب في جوهره الحق: أي مسألة معرفة إذا كان من الممكن أن نحب الله بهذا الحب المزدوج:

الروحاني والجسماني"⁽⁶⁹⁾ فابن عربي في ترجمانه، يعقد المصالحة بين الروحاني والجسماني من خلال اعتقاده بأن الروح والروحاني يظهران بشكل صورة مادية، ولا ريب في أن هذه الصورة يمكنها أن تكون محسوسة، تتحول من خلال حضرة الخيال إلى صورة مشهودة أو ما يعرف بـ "صورة تجلٍ" فالمحبيب هو ما يتجلّى في هذه الصورة المشهودة؛ فهي هو، وهو هي، وهو ليس هو؛ وهي ليست هي، وهي كما عبر عنها ابن عربي لفيلسوف الأندلس بـ "نعم لا" فهو الشاهد المشهود؛ وهي تكشفه وتحجبه في الآن نفسه، وبهذه الجدلية تصبح الصورة المحسوسة التي يتوجه إليها الفعل الإرادي للحب هي المحبوب، فابن عربي يسعى في "ترجمان الأشواق" إلى تحويل صورة الأنوثة التي ظهرت له بمكة إلى "حكمة إلهية" أو نور تتولد فيه كل الإمكانيات الخارقة، ومن هنا نجدّه يستهل قصيدته بقوله:

أضاء بذات الأضا بارقُ من النور في جوها خافقُ

ثم نراه فجأة يقول:

بهيفاءً غيداءَ رُعبوبةٍ فؤادُ الشُّجي لها تائقُ

فالمحبيب في هذه الصورة الشهودية/ التجلي المنبثق من حضرة النور، ليس بمقدوره أن يظهر إلا في هذه الصورة، أو هذا التجلي، وهي أي: الصورة تكشفه وتحجبه في الآن نفسه، كبرق لمع ثم خفي، أظهر شهوداً ثم أخفاه،

الخاتمة:

حاولت المقاربة- جاهدة- استنتاج بعض السياقات التي وردت في "ديوان ترجمان الأشواق" لابن عربي، تلك السياقات التي وردت فيها الإشارات والرموز الصوفية، علماً تخرج بتأويلات ممكنة، معتمدة في ذلك على الاستقصاء والتحليل والتأويل لنص يقع ضمن الخطاب الصوفي الملبس، لكثرة مصطلحاته وغموض شفراته، وانغلاقها أحياناً، فضلاً عن وعورة في مسلكه وكثرة إشارات ورموزه.

ومما هو جدير بالإشارة -في مسك الختام- أن نص ابن عربي الشعري يطرح أسئلة عميقة الغور، تذهب بعيداً في السعي وراء الكمال؛ ولذا فقد تجلّبت بكل ما هو من طبيعة استفهامية؛ لأنها متوارية خلف حُجبٍ كثيفة، وكشف النقاب عنها يحتاج إلى طرح أسئلة وجودية متعطشة للمجهول، وديوان "ترجمان الأشواق" ضرب من ضروب التخفي وراء المجهول؛ فعباراته مبهمة مستغلقة وغير واضحة الدلالة، لأنها تتوارى خلف نصوص غائبة، فضلاً عن أن قوامها المخاتلة والانزياح والرمز والإشارة في مبنائها ومعناها.

Depth of the phrase and Gore of the signal in the language of the Sufi speech, Turgeman Al- Ashwag as a model

Mahmoud Hayajnh, Saudi Arabia, Shaqra University, College of Education

Abstract

This research study the Sufi speech discourse by lesson and analysis, taking model from the Turjeman Al-Ashwag for the son of an Arabic, and so out of the pursuit of understanding the relationship between the expressions of Ibn Arabi and his references, and how their ability to interact with the structure of knowledge, and the ability of vision poetic detection and enrichment, and this shows that the interaction has two dimensions of effectiveness: After apparent and after the soles, the first is a threshold for the crossing of the second. And so the research quest has been struggling in the ability of the literary text to unveil the structure of cognitive Sufi at Ibn Arabi, also looking at the extent to which this structure of influence in the formulation of literary poetry, this brings us to fathom the text and discover the depth of Sufi thought, the goal of the unseen world and the world of fantasy attendance cognitive, understand dimensions and understand the spiritual observations and cognitive steps, which makes it a specific cognitive structure .

قدم البحث للنشر في 2013/12/29 وقبل في 2014/6/23

قائمة المراجع

- (1) الصوفية والسريالية، أدونيس، دار الساقي، بيروت، 2006م، ط3، ص23.
- (2) المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار النفري، تحقيق آرثر أربري، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، موقف رقم28، ص51.
- (3) عنوان كتاب (الفتوحات المكية)، محيي الدين بن عربي، تحقيق وتقديم عثمان يحيى، إبراهيم مدكور، المجلس الأعلى للثقافة، معهد الدراسات العليا بالسوربون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

- (4) الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، د عبد الحميد هيمه، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ع7، 2008م، ص222.
- (5) النص عند ابن عربي بين العبارة والإشارة: قراءة في إحدى قصائده، يونس شنوان، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج4، مج47، ص163.
- (6) إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، د.ط.ت، ج1، ص86-87.
- (7) الصوفية والسريالية، أدونيس، ص24.
- (8) المدخل إلى التصوف، السيد محمود أبو الغيظ المنوفي، الدار القومية، القاهرة، د.ط. د.ت، ص9.
- (9) الرمز والرمزية في الأدب العربي، درويش الجندي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص342.
- (10) ألمع، لأبي نصر السراج الطوسي، حققه وقدم له وخرج أحاديثه، د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، 1960م، ص495.
- (11) ينظر الشعر الصوفي حتى أقول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، عدنان حسين العوادي، دار الرشيد، بغداد، 1979م، ص93-94.
- (12) ديوان التلمساني، عفيف الدين التلمساني: دراسة وتحقيق، يوسف زيدان، ط1، دار الشروق، 2008م، ج1، ص65.
- (13) ديوان ابن الفارض، عمر بن أبي الحسين بن المرشد بن الفارض، دار صادر، بيروت، 1891م، ص38.
- (14) ترجمان الأشواق، ابن عربي، المكتبة الحسينية المصرية، ط1، 1913م، ص9.
- (15) الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، د. عبد الحميد هيمه، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد7، 2008م، ص225.
- (16) صناعة الكتابة عند العرب، عبد الحميد جیده، دار العلوم، بيروت، 1998م، ص175.
- (17) المرجع نفسه، ص175.

- (18) النادرات العينية لعبد الكريم الجيلي مع شرح النابلسي، تحقيق يوسف زيدان، دار الأمين، القاهرة، 1999م، ط1، ص85-86.
- (19) ينظر كتاب اصطلاح الصوفية، محيي الدين بن عربي، ص2-18، وينظر كتاب التعريفات، للشريف علي الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م.
- (20) رسائل ابن عربي، محيي الدين محمد بن عربي، وضع حواشيه، محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م، ص197.
- (21) المعجم الصوفي، سعاد عبد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1981م، ص889.
- (22) كتاب الكليات، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، تحقيق، عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998م، ص398.
- (23) المعجم الصوفي، ص889.
- (24) المرجع نفسه، ص89.
- (25) الفتوحات المكية، ابن عربي، ج1، ص57.
- (26) شرح فصوص الحكم لبالي أفندي، والشارح هو الشيخ بالي أفندي، (ت 960هـ)، طبع في المطبعة النفيسة العثمانية، بدار سعادت، 1309هـ، ص27.
- (27) معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، تحقيق، د.عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992م، ص311.
- (28) مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر، المعروف بابن قيم الجوزية، قدم لها، محمد عبد الرحمن المرعشلي، ج3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص43.
- (29) سيميائية القناع مقاربة تأويلية في ديوان فيوضات المجاز، محمد كعوان، مجلة نزوى، سلطنة عُمان، عدد52، ص7.
- (30) المنقذ من الضلال، أبو حامد محمد بن محمد بن محمد الغزالي، تحقيق محمد محمد جابر، المكتبة الثقافية، بيروت، 1995م، ص53.

- (31) شرح الحكم العطائية، الغني عبد المجيد الشرنوبلي الأزهرى، دار ابن كثير، بيروت، ط1، 1988م، ص69.
- (32) إحياء علوم الدين، ج4، ص301.
- (33) ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، ابن عربي، محيي الدين، مطبعة الإنسية، بيروت، 1213هـ، ص4-5.
- (34) سيميائية القناع: مقارنة تأويلية في ديوان فيوضات المجاز، عدد52، ص1.
- (35) الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، أمنة بلعلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص59.
- (36) ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، ص40-41.
- (37) صناعة الكتابة عند العرب، ص175.
- (38) ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، ص4.
- (39) يراجع الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1983م، ص37.
- (40) ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، ص5-6.
- (41) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص61.
- (42) المرجع نفسه، ص62.
- (43) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992م، ص82.
- (44) ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، ص66-69.
- (45) المرجع نفسه، ص145-148.
- (46) العمدة في محاسن الشعر ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د. ت، ج1، ص212.
- (47) اعتدنا في قصائد الديوان على مقدمة عاطفية تجسد الجانب الغزلي على غرار القصيدة الطللية؛ بينما في هذه القصيدة اختلف الأمر فقد بدأ بالحديث عن لمعان البرق في ظلمة الليل مشيراً إلى بدء التجلي وسيلان عطاء المتجلي.

- (48) ابن عربي ومولد لغة جديدة، سعاد الحكيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991م، ص82-83.
- (49) يُنظر الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، ص229.
- (50) يُنظر ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص79.
- (51) التأصيل المعرفي في المنفرجة بين النظر العقلي والتصوف الفلسفي، حسين خريوش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للأداب، مجلد4، عدد1، 2007م، ص138.
- (52) ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، ص69-73.
- (53) ديوان محمد الحراق، محمد محمد الحراق، المطبعة الحجرية الفاسية، د.ت. ط، ص57.
- (54) التأصيل المعرفي في المنفرجة بين النظر العقلي والتصوف الفلسفي، ص138.
- (55) ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، ص4.
- (56) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص64.
- (57) ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، ص73.
- (58) المرجع نفسه، ص73-74.
- (59) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص65-66.
- (60) المرجع نفسه، ص66.
- (61) النص والنص المضاد والنص المفقود، بدران محمد أبو الفضل، مجلة الآداب، عدد1، بيروت، 1998م، ص50.
- (62) الصوفية والسريالية، أدونيس، ص24.
- (63) الخيال: مفهوماته ووظيفته، عاطف جودت ناصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص117.
- (64) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص74.
- (65) الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محيي الدين بن عربي)، منصف عبد الحق، عكاظ، الرباط، 1988م، ط1، ص10.

- (66) المرجع نفسه، ص496-497.
- (67) الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، علي حرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م، ط1، ص66.
- (67) رواه مسلم في صحيحه، رقم 131.
- (68) الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، هنري كوريان، مرسوم للنشر، ط3، 2006م، ص136.

قائمة المصادر والمراجع

1. أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006م.
2. أفندي، الشيخ بالي، (ت 960هـ)، شرح فصوص الحكم لبالي أفندي، طبع في المطبعة النفيسة العثمانية، بدار سعادت، 1309هـ.
3. بلعلي، أمنة، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
4. التلمساني، عفيف الدين، ديوان التلمساني، دراسة وتحقيق، يوسف زيدان، دار الشروق، ط1، 2008م.
5. الجرجاني، الشريف علي، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م.
6. الجندي، درويش، الرمز والرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
7. جيده، عبد الحميد، صناعة الكتابة عند العرب، دار العلوم، بيروت، 1998م.
8. الجيلي، عبد الكريم، النادرات العينية مع شرح النابلسي، تحقيق يوسف زيدان، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1999م.
9. الحراق، محمد محمد، ديوان محمد الحراق، المطبعة الحجرية الفاسية، د.ت. ط.
10. حرب، علي، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م.

11. الحكيم، سعاد، ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1991م.
12. خريوش، حسين، التأصيل المعرفي في المنفرجة بين النظر العقلي والتصوف الفلسفي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد4، عدد1، 2007م.
13. ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د. ت .
14. أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992م.
15. الشرنوبلي، الغني عبد المجيد الأزهري، شرح الحكم العطائية، دار ابن كثير، بيروت، ط1، 1988م.
16. شنوان، يونس، النص عند ابن عربي بين العبارة والإشارة، قراءة في إحدى قصائده، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج4، مح47.
17. الطوسي، أبو نصر السراج، ألمع، حققه وقدم له وخرج أحاديثه د. عبد الحلیم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، 1960م.
18. عبد الحق، منصف، الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، عكاظ، الرباط، 1988م.
19. عبد الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1981م.
20. ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، المكتبة الحسينية المصرية، ط1، 1913م.
21. _____، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، مطبعة الإنسية، بيروت، 1213هـ.
22. _____، رسائل ابن عربي، وضع حواشيه، محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.
23. _____، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم، عثمان يحيى، وتصدير ومراجعة إبراهيم مدكور، المجلس الأعلى للثقافة، معهد الدراسات العليا بالسوربون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985م.

24. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1983م.
25. العوادي، عدنان حسين، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد، بغداد، 1979م.
26. الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد بن محمد، المنقذ من الضلال، تحقيق، محمد محمد جابر، المكتبة الثقافية، بيروت، 1995م.
27. _____، إحياء علوم الدين، دار الآفاق العربية، 2000م.
28. أبو الغيظ المنوفي، السيد محمود، المدخل إلى التصوف، الدار القومية، القاهرة، د.ط، د.ت.
29. ابن الفارض، عمر بن أبي الحسين، ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت، 1891م.
30. أبو الفضل، بدران محمد، النص والنص المضاد والنص المفقود، مجلة الآداب، عدد1، بيروت، 1998م.
31. ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، قدم له محمد عبد الرحمن المرعشلي، ج3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1999م.
32. الكاشاني، عبد الرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق د.عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، 1992م.
33. كعوان، محمد، سيميائية القناع: مقارنة تأويلية في ديوان فيوضات المجاز، عدد52، مجلة نزوى، سلطنة عُمان.
34. الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، كتاب الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998م.
35. ناصر، عاطف جودت، الخيال: مفهوماته ووظيفته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

36. النفري، محمد عبد الجبار، المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربري، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م.
37. هيمه، عبد الحميد، الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، مجلة الأثر للآداب واللغات، جامعة قاصدي مرياح، ع7، 2008م.