آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية و الدراسات الثقافية
السنة السادسة عشرة، العدد الثاني، الخريف و الشتاء ١٤٣٥ هـ .ق، صص ١٢١-١٤٩

رموز الإشراق في *ترجمان الأشواق*

زينه عرفت‌پور*

سهيلا اصغرزاده**

الملخص

اتّخذت الصوفية من الشعر الغزلي الأصل، وجعلته وسيلة للكشف عن معانيها، كما فعل الصوفي الكبير محي الدين ابن عربي، والحق إنّ الأشعار التي نجدها في ديوانه *ترجمان الأشواق* تعدّ من الناحية الفنية أكثر قصائده اكتمالاً ونضجاً وامتلاءاً بالمصطلحات الاستعارية والرموز الشعرية الموحية. إنّ *ترجمان الأشواق* هو تعبير عن تجارب عرفانية خاضها الشاعر باحثاً عن القرب الإلهي ومعرفة الله والحكم الإلهية ومقام الفناء في مشاهدة المعشوق الحقيقي، وفي ذلك يستمد من الأمور الحسية الجزئية كي يرمز بها إلى الفيض الإلهي الذي يشرق على نفسه؛ وعلى هذا نحن في هذا المقال إستناداً على المنهج الوصفي ـ التحليلي ندرس ثلاث قصائد من هذا الديوان لنرى كيف يعتمد الشاعر على الرموز كي يصوّر لنا العالم العلوي.

الكلمات الرئيسة: إبن عربي، *ترجمان الأشواق*، الرمزية، الحكمة الإلهية.

١. المقدمة

عندما نلقي نظرةً على التراث العربي نرى أنّه زاخر بمفاهيم التصوف وحقائقه؛ فقد ظهر

* أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بأكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية z.erfatpor@gmail.com
** طالبة الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها بأكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٣/١٥، تاريخ القبول: ١٣٩٢/٦/١٠

الكثير ممن سلكوا طريقة التصوف في حياتهم وأدبهم منذ القرون القديمة؛ منهم منصور الحلّاج، والجنيد البغدادي، وعبد القادر الكيلاني، ومحي الدين العربي.

وقد ترك كل واحد منهم آثاراً رائعة في مجال الصوفية، خاصة الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الذي خلّف لنا إحدي روائع المؤلفات العربية في التصوف، وهي الفتوحات المكية التي تتضمن آراءه المختلفة وتكاد تجمع في طياتها كلّ ما ورد في سائر مؤلفاته وقد قضى ثلاثين عاماً أو أكثر في تأليفه وتمحيصه. «وما أشبهه بموسوعة ثقافية روحية: فيها علم وفلسفة، وقصص وتاريخ، وتفسير وحديث، وأدب وسلوك، وتأملات ومكاشفات» (إبن عربي، ١٩٨٥: ٢٧).

ويرى إبن خلدون أنّ التصوف هي تجربة ذوقية نجدها في جميع الأديان الإلهية والوضعية، صرّح بها كلّ صوفي على أساس العقائد والأفكار السائدة في مجتمعه، فالمذاهب الصوفية مهما اتسمت بطابع فلسفي، لا ينبغي أن تعتبر مذاهب فلسفية بحتة؛ إذ أنها تكون بالأساس قائمة على الذوق.

ويتميّز التصوف برمزية المتصوفة في تعبيرهم، فيحتاج القارئ إلى التحليل والتعمق لفهم كلامهم وإدراك مراميهم، فالتصوف حالات وجدانية يصعب التعبير عنها بألفاظ اللغة العادية، بل يتطلّب لغة رمزية موحية يعبر بها المتصوف عمّا ينصبّ عليهم من فيوضات إشراقية وإلهامات إلهية، وهذا ما يجعل التصوف قريباً من الفنّ.

وهذا الموضوع أي لغة الرمز في الشعر الصوفي هو ما ألحّ علينا كثيراً، خاصة في شعر الإمام الكبير محي الدين بن عربي؛ حيث أعجبنا بأسلوب هذا الشاعر في منظوماته الشعرية الرمزية الواردة في ديوان *ترجمان الأشواق*، وبالرغم من الغموض الذي يتّصف به شعره، فإنّه مع ذلك يثير الشعور وينفذ إلى القلب.

هناک دراسات أنجزت في مجال الأشعار الصوفية، خاصة أشعار إبن عربي في *الفتوحات المكية*، و *ديوان ترجمان الأشواق*؛ منها رسالة ماجستير لهدّي فاطمة الزهراء نوقشت عام ٢٠٠٦ في جامعة أبي بكر بلقايد بالجزائر تحت عنوان: «جمالية الرمز في

الشعر الصوفي، محي الدين بن عربي نموذجاً» قسّمتها الباحثة إلى أربعة فصول وفي الفصل الأول تطرقت إلى مفهوم التصوف وفي الفصل الثاني عرضت لمفهوم الجمالية والرمز وفي الفصل الثالث عنيت بحياة إبن عربي الذاتية والروحية، وفي الفصل الرابع إختارت قصيدتين من *ديوان ترجمان الأشواق* واستخلصت من خلالها بعض المقومات الفنية للشعر الرمزي عند إبن عربى. وهناک مقالة تحت عنوان «تحليل فني لقصيدة صوفية أندلسية من *ديوان ترجمان الأشواق* للشيخ محيي الدين بن عربي» كتبها الدكتور عبد المنعم العزيز وهي قصيدة تحتوي على ستة عشر بيتاً يقوم كاتب المقال بفكّ رموزها والكشف عن صورها ويؤكد على انسجام موسيقى الألفاظ فيها مع المعاني التي يرمي الشاعر إليها. وهناک مقالة تحت عنوان «سحر الرمز الصوفي في *ترجمان الأشواق* لإبن عربي»، كتبها مسايل السعدي في مجلة *الآداب والعلوم الإجتماعية* في العدد ١٦ سنة ٢٠١٢، وهو بعد أن تحدث عن خصائص الكتابة الصوفية ومفهوم الرمز استخرج طائفة من الرّموز التي وردت بكثرة ورتّبها في جدول كما وردت في الديوان.

وهناک مقالة تحت عنوان «نمادپردازي كامل إبن عربي» كتبها محمد خزايي في مجله *كتاب ماه ادبيات* العدد ٢٧ في عام ١٣٨٨ واهتم مؤلفها بالكشف عن المفاهيم الرمزية لبعض مفردات *ديوان ترجمان الأشواق* وذلک اعتماداً على شرح إبن عربي على أشعاره. ونحن في دراستنا هذه، بعد تقديم نبذة موجزة عن حياة إبن عربي، وشرح المفاهيم المرتبطة بالموضوع ندرس الرموز العرفانية والحكم الإلهية في قصائد ثلاثة إخترناها من *ديوان ترجمان الأشواق*، دراسة كاملة شاملة وافية، وذلک بعد شرح بسيط للأبيات؛ إذ لم نجد في الشروح العربية لهذا الديوان شرحاً مفيداً لأبياته؛ وهدفنا من هذا البحث هو الوصول إلى الحقائق والمعاني الباطنية الموجودة في *ترجمان الأشواق* من خلال القصائد الثلاث إعتماداً على هذه الأسئلة:

١. ما هو هدف إبن عربي من إستعمال الرمزية في حديثه عن الحب الإلهي في قالب غزلي؟

٢. كيف إستعمل إبن عربي التعابير العرفانية في *ترجمان الأشواق*؟

٢. محي الدين ابن عربي حياته وشاعريته

«هو محمد بن على بن محمد بن أحمد بن عبد الله الطائي، نسبة إلي حاتم طي. لقبه محـــي الدين، وكنيته أبو بكر، أطلق عليه أتباعه لقب الشيخ الأكبر» (نادر، ١٩٦٠: ١٢٠). ولد بمدينة مرسية من جنوب شرقي الأندلس، عام ٥٦٠هـــ و في الثامنة من عمره إنتقل أهلُـــه إلى إشبيلية فبدأ دراسته فيها، و درس علوم القرآن والحديث والفقه في مدينة قرطبة واطلع على بعض المذاهب الفلسفية، ثم التحق هناك بحلقات الصوفيين، ثم سافر إلى أهم مـــدن الغرب وبغداد ومصر ودمشق وجاور في مكة، ثم زار حلب وأخيراً استقرّ في مدينة دمشق وتوفي فيها سنة ٦٣٨هـــ ودفن في سفح جبل قاسيون. له من الآثار أشهرها: *الفتوحـــات المكية*، *فصوص الحكم*، *الذخائر والأعلاق* و *الديوان الأكبر* (المصدر نفسه).

كما أنّه «كان علماً من أعلام شعراء التصوف في عصره، وصارت شاعريته مضرب المثل في الفصاحة، ويمتاز شعره بالجودة والبلاغة وبروعة كبيرة تجذب القارئ حتى إنـــه نال أعلى نصيب من البيان والبلاغة ... وعلى الجملة فإن شعر محي الدين ابن عـــربي في جملته مملوء بروح صوفية رفيعة، وفيه إشراق الصوفيين وبلاغتهم في أسلوبهم وتعبيرهم» (فاطمة الزهراء، ٢٠٠٦: ١٣٨).

وكلّما كان يقوله الشيخ في قصائده له جذرٌ في *القرآن* والحديث، ومعرفة اللّه والكون، وهو ينشد في الأبيات الأولى من ديوانه (تشيتيک، ١٣٨٥: ١١١):

ليتَ شِعري هَـــل دَرَوا أي قَلـــــبٍ مَلَكُـــــوا
وفُـــــؤادي لَـــــو درى أي شِـــــعبٍ سَـــــلَكُوا
أثُـــــراهُم سَـــــلِمُوا أم تُـــــرَاهُم هَلَكُـــــوا
حـــارَ أربـــابُ الهـــوى في الهـــوى وَارتَبَكُـــوا

(إبن عربي، ١٩٦١: ١١)

و «يرجع ضمير (هُم) إلى المناظر العُلى التي تكون عبارة عن مواضع الشـــهود الـــتي تُدرک بالقوى الباطنية والروحانية المسمّاة بـ «البصيرة»، «الكشف» و «الذوق»، والعضو

الذي يدرک به الإنسان الأمور الغيبية والرفيعة هو القلب، حيث يمكن رؤية الله بالقلب» (تشيتيک، ۱۳۸۵: ۱۱۱). و «المناظر العلى التي يذكرها إبن عربي في بداية ديوانه، يشكّل الموضوع الرئيسي للديوان وكل قصيدةٍ من هذا الديوان يمثّل توصيف التجلي الإلهي الذي قد ظهر للشاعر في عوالم الغيب كما يذكر ويقول» (المصدر نفسه: ۱۱۲) و يشير بأشعاره إلى معارف ربانية وأسرار نورانية بأسلوب غزلي لطيف حيث ينبّه على ذلک في أبيات هي:

كلّما أذكُره من طَلَلٍ ... أو رُبوعٍ أو مَغانٍ كلّما
وكذا إن قُلتُ قَد أنجَدَ لي ... قَدَرٌ في شِعرِنا أو أتهَما
وكذا السُّحبُ إذا قلتُ بَكَت ... وكذا الزّهرُ إذا ما ابتَسَما
أو أنادي بحُداةٍ يَمَّمُوا ... بانةَ الحاجر أو وُرقِ الحمى
أو بدورٌ في خدورٍ أفَلَت ... أو شموسٌ أو نباتٌ أنجَما
أو بروقٌ أو رعودٌ أو صَبا ... أو رياحٌ أو جَنوبٌ أو سَم
أو نساءٌ كاعِباتٌ نُهَّدٌ ... طالعاتٌ كشموسٍ أو دُمَى
كلّما أذكُره ممّا جرى ... ذكرُه أو مِثلُهُ أن تَفهَما
منهُ أسرارٌ وأنوارٌ جَلَت ... أو عَلَت جاءَ بها ربُّ السّمَا
لفؤادي أو فؤادٌ من له ... مثلُ ما لي من شروطِ العُلماء
صفةٌ قُدسيةٌ عُلويةٌ ... أعلمت أنّ لصدقي قِدَمَا
فاصرِف الخاطرَ عن ظاهِرِها ... واطلبِ الباطنَ حتى تَعلَمَا

(إبن عربي، ۱۹۶۱: ۱۰)

فكما نرى إنّه يصرّح في هذه الأبيات بدلالة ما يذكره من ألفاظٍ كالطلل والسحب والزهر والبروق والرعود والصبا والنساء الكاعبات و ... على الأسرار الإلهية.

۳. الرمزية الصوفية عند إبن عربي

من أبرز ميزات الشعر عند الصوفيين لا سيما في القرنين الثالث والرابع إستخدام اللغة الرمزية في التعبير عن حقائق التصوف والإشراق، يقول القشيرى مبيّناً الدافع إلى الرمزية

الصوفية: «إن كلّ طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها، انفردوا بها عمّن سواهم، تواطئوا عليها لأغراض لهم فيها: من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها. وهذه الطائفة يستعملون ألفاظاً فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها؛ إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف، أو مجلوبة بضرب تصرف، بل هي معان أودعها الله تعالى قلوب قوم، واستخلص لحقائقها أسرار قوم» (القشيرى، ٢٠٠١: ٨٩).

فنرى أنّ القشيرى في قوله هذا ينوّه بأنّ الصوفيين كانوا يخفون معانيهم عمن يخالفهم في طريقتهم، ولعلّه يرمي بذلک إلى الفقهاء الذين أخذت تحتدّ خصومتهم للصوفيين منذ القرنين الثالث والرابع، كما بدا نزاعهم مع هؤلاء صريحاً من خلال محاكماتهم لهم، منهم ذو النون المصري حيث نمّ الفقهاء عليه عند الخليفة المتوكل فاستدعاه من مصر، لكنه عندما وعظه أدرک منزلته وأعاده معززاً (← المصدر نفسه: ٢٣ - ٢٤).

وأما فيما يرتبط بابن عربي فهو من جهة كان من «أسرة نبيلة وغنية وافرة التقوى، وهو يذكر عن أبويه أخباراً تدلّ على شدّة التقوى، وكان له خالان سلكا طريق الزهد، أحدهما يحيى بن يغان الذي تخلى عن عرشه في تلمسان ولزم خدمة عابد فرض عليه أن يكسب قوته من الإحتطاب. أما خاله الثاني فهو أبو مسلم الخولاني كان يقضي الليل في مجاهدات شديدة. وكان أحد أعمامه ذا مواهب صوفية تنبؤية وفي هذا الوسط العامر بالزهد والتصوف نشأ إبن عربي، ولما بلغ سن الثامنة انتقل إلي إشبيلية وهناک أخذ يتلقى تربية دينية وأدبية» (فاطمة الزهراء، ٢٠٠٦: ١٠٦-١٠٧)، وهناک أصبح كاتباً في حكومة إشبيلية، وهناک تزوج من بنت صالحة قد دفعته إلى تغيير مسار حياته، ثم عندما توفي أبوه تحول إلي الله نهائياً حيث صاحَبَتْ الكراماتُ وفاةَ والده مما جعلته يتنبأ بموته، فلما حان الموعد دخل الأب في النزع الأخير فتأثر إبن عربي بذلک وخرج نحو المسجد منتظراً نبأ وفاة والده. وفي عام ٥٨٠ دخل الحياة الصوفية وصار صوفياً و هو يبلغ من العمر واحداً وعشرين سنة (المصدر نفسه: ١٠٦)، فكان يقضي أيامّه تماماً في

الصلاة والذّكر والمشاهدة وزيارة الأولياء كما كان يحاسب نفسه يومياً ويكتب أقواله وأعماله في دفتر وينظر إليه بعد صلاة العشاء ويكافأ ويجازي نفسه بكلٍّ من أعماله، فإن كان صالحاً للتوبة فيتوب وإن كان صالحاً للشكر فيشكر. ومن هنا إشتغل إبن عربي بمكافحة نفسه والعبادة وتهذيب الروح وتزكية النفس والحصول على معارف العرفاء ودراسة آثارهم حتى نال إلى فتوحاتِ ومبشّراتِ ومن ثمّ أصبح عارفاً ذائع الصيت ذا نزعة صوفية (بديعي، ١٣٨٤: ٣٤).

ومن جهة أخرى سار على طريقة الشعراء الصوفيين في التعبير عن معانيه ومقاصده إجتناباً من شرّ مَن يسيئ فهمَ أغراضهم وأسرارهم، ورغبةً في استرعاء الأسماع واستمالة النفوس التي تعشق بطبيعتها هذا اللون من الكلام فهو يقول: «وجعلت العبارة في ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوافر الدواعي على الإصغاء إليها وهو لسان كل أدب ظريف روحاني لطيف» (إبن عربي، ١٩٩٧: ١٠).

٤. التصوف والإشراق

يقول الجرجاني في كتاب *التعريفات* عن التصوف:

> هو «الوقوف مع الآداب الشرعية ظاهراً فيرى حكمها من الظاهر في الباطن، وباطناً فيرى حكمها من الباطن في الظاهر؛ فيحصل للمتأدب بالحكمين كمال، وقيل مذهب كله جد فلا يخلطونه بشئ من الهزل، وقيل تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد صفات البشرية ومجالبة الدعاوي النفسانية ومنازلة الصفات الروحانية و التعلق بعلوم الحقيقة واستعمال ما هو أولى على السرمدية والنصح لجميع الأمة والوفاء لله تعالى على الحقيقة وأتباع رسول الله(ص) في الشريعة وقيل ترك الإختيار وقيل بذل المجهود والأنس بالعبود وقيل حفظ حواسک من مراعاة أنفاسک وقيل الإعراض من الإعتراض وقيل هو صفاء المعاملة مع الله تعالى وأصله التفرغ عن الدنيا، وقيل الصبر تحت الأمر والنهي وقيل خدمة التشرف وترک التكلف واستعمال التظرف وقيل الأخذ بالحقائق والكلام بالدقائق والإياس مما في أيدي الخلائق» (الجرجاني، ٢٠١٠: التعريف رقم ٣٧٨).

والإشراق في اللغة: الإضاءة، يقال أشرقت الشمس وشرقت أي طلعت (وجدي، ١٩٧١: ٣٧٩)، والإشراق في كلام الحكماء: ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها على النفس الناطقة عند التجرد عن البدن، وتختلف الحكمة الإشراقية عن الفلسفة الأرسطية بأنّها مبتنية على الذوق والكشف والحدس في حين أنّ الفلسفة الأرسطية مبنية على الاستدلال والعقل. ويشير الجرجاني في *التعريفات* إلى أنّ الحكماء الإشراقيين هم طائفة تكون أقوالهم وأفعالهم موافقة للسنة ورئيسهم أفلاطون (الجرجاني، ٢٠١٠: التعريف رقم ٦٠٢)، ويقول قطب الدين الشيرازي في مقدمة كتاب *حكمة الإشراق للسهروردي* عن الحكمة الإشراقية: «إنّها الحكمة المؤسسة على الإشراق الذي هو الكشف، أو حكمة المشارقة الذين من أهل فارس، وهو أيضاً يرجع إلى الأول، لأنّ حكمتهم كشفية ذوقية، فنُسبت إلى الإشراق الذي هو ظهور الأنوار العقلية و لمعانها وفيضانها بالإشراقات على النفوس عند تجردها، وكان اعتماد الفارسيين في الحكمة على الذوق والكشف، و كذا كان قدماء يونان، خلا أرسطو وشيعته، فإنّ إعتمادهم كان على البحث والبرهان لا غير» (قطب الدين الشيرازي، ١٣٨٠: ١١) ولا ينكر الإشراقيون قيمة المصادر الأخرى للمعرفة، بل يعترفون ولو نظرياً بقيمة ما تقدمه من معرفة في مجالات وحدود معينة من المعرفة، فيرون أنّ الحس مصدر للمعرفة له ميدانه، والعقل مصدر آخر له ميدانه أيضاً، والوحي الذي جاء به الأنبياء مصدر ثالث. ويترتب على ما تقدم: أنّ الإشراق يتضمن ظهور الموجود أي تأسيس وجوده، وهذا الظهور هو عملية إدراكية للنفس المستعدة للكشف. ومن أعلام هذه الفلسفة في الحضارة الإسلامية شهاب الدين السهروردي الذي بنى فلسفته على الأصلين الإسلامي واليوناني والأصل الفارسي.

إلاّ أنّ هناك من اتخذ في مذهبه الصوفي إتجاهاً إشراقياً يعتمد على الذوق والخيال؛ منهم محي الدين بن عربي الذي يميز بين المنهج العقلي الاستدلالي الذي يعتمد عليه الفلاسفة، والمتكلمون أحياناً كثيرة، وبين منهج أهل التصوف في المعرفة، ويطلق عليه اسم الذوق، ولذا نراه يصف الفلاسفة والمتكلمين بأنهم أصحاب فكر لا ذوق، في حين

يصف أهل التصوف بأنهم أصحاب أذواق وأحوال، لا أهل فكر واستدلال. أما هـذا الذوق الصوفي الذي يسميه إبن عربي أيضا بعلم النظرة أو الضربة أو الرمية، فهو يشبه ما يسمّيه العلماء الحدثون بالحدس العقلي أو الحسي، و هو ما يعتمد كثيراً على قوّة الخيال (قاسم، ١٩٩٢: ١). وهو يعرّف لنا هذا الذوق الصوفي، في كتابه *الفتوحات المكية*، تعريفاً رائعاً، فيقول: «إنّ الذوق عند القوم أول مبادئ التجلي، وهو حال يفجأ العبد في قلبه، فإن أقام نَفَسين فصاعداً كان شرباً» (إبن عربي، بلاتا: ٢/ ٥٤٨). و «إنّ الشرب هو ما تستفيده في النفس الثاني مضافاً إلى ما استفدته في نفس الذوق بالغاً ما بلغ على مذهب من يرى الريّ ومن لا يراه ... إنّ الشرب قد يكون عن عطش وقد يكون عن إلتذاذٍ لا عن عطش كشرب أهل الجنة بعد شربهم من الحوض الذي قام لهم مقام الذوق فشربهم من الحوض عن ظمأ ثم لا يظمؤون بعد ذلک أبداً...» (المصدر نفسه: ٢/ ٥٥٠). ثم أنّه يخبرنا أن علمه إنما جاءه عن طريق الذوق، إذ يقول: «ورزقنا من هذا الفن ذوق النظرة»، ولكي نتمكن من فهم ما يقصده من ذوق النظرة، نستطيع أن نقارن بينه وبين العلم المفاجئ الذي يشرق في الخيال فجأة. وهو ما سمّاه علم النظرة لأن العلم الذي يكتسب في مثل هذه الحال يشبه إدراك العين ظواهر الأشياء المادية التي تشرق عليها نور الشمس، رغم كثرة هذه الأشياء وبُعدها عن العين، ويكون ذلك في لمح البصر أي أنّه يتمّ دون فجوة زمنية، فالذوق إذن نظرة مفاجئة، أو تفكير لحظي لا يتّسع لأي نوع من أنواع الإستدلال العقلي (قاسم، ١٩٩٢: ١).

وهو يرى أنّه بعد هذه النظرة المفاجئة، «تأتي التفاصيل من تلقاء نفسها لكي تتخذ مكانها في ذلك الإطار العام الذي كشفت عنه لحظة من لحظات الإشراق أو التجلي، فيبدو الأمر كلياً مجملاً ثم تتضح تفاصيله» (المصدر نفسه: ٣) والتجلي في الصور الخيالية يحصل في مرحلتين، «ففي المرحلة الأولى تعرض الصورة الخيالية كلية وغامضة، وهذا هو التخيل المبدئي الذي يعرض لصاحبه دون فكر أو روّية. أما في المرحلة الثانية فتبدأ عملية خيالية شبه شعورية ترمي إلى تفصيل ما تضمنته النظرة الخيالية الأولى من تفاصيل، وبقدر كمال الخيال الثاني يكون الإتساق بين هذه التفاصيل» (المصدر نفسه).

إذن الإشراق الذي يتحدث عنه إبن عربي هو يتمّ على أساس الذوق الخيالي لا الإستدلال العقلي ويستخدم رموزاً خاصة للتعبير عنها حيث نرى كثيراً منها في *ترجمان الأشواق* الذي يعتبر أحد الدواوين المشهورة في مجال التصوف.

٥. *ترجمان الأشواق* ورموز الإشراق

قد أحبّ إبن عربي وهو في مكة فتاة تسمى «نظام» وكان هذا الحبّ مشعلاً من مشاعل حبّه الإلهي الصوفي و «نظام» كانت بنت رجل من أهل العلم إتصل به إبن عربي فعلّق قلبه بإبنته، وقد كانت رائعة الحسن، راجحة العقل، محمودة السجايا. وقد ألّف فيها كتابه *ترجمان الأشواق* ظاهره عشق هذه الفتاة، وباطنه حبّ الله والفناء فيه.

شرح إبن عربي قصائد الديوان بنفسه وسمّاها «ذخائر الْأعلاق في شرح ترجمان الأشواق» دفعاً لأغراض المتأولين وتجنّباً لإدّعاءاتهم الرخيصة وسفاسف تصوراتهم السخيفة وإتقاءً من إفتراءاتهم وأباطيلهم (إبن عربي، ١٩٩٧: ١٢).

إنّ «ترجمان الأشواق» أو «مفسّر الآمال» يُعدّ من أحد تأليفات إبن عربي في آثار التصوف الأدبي وتوضع بجانب مكتوبات أعظم شعراء الفارسية كالعطّار، جلال الدين الرومي والحافظ والجامي. ويمكننا القول إنّ إبن عربي مزج التصوف بفلسفة المشّائين والمذهب الإسكندراني، وبالعلوم الباطنة ومذهب الإشراق وكان له ولكتبه أثر بالغ في العرب والإفرنج، وهو عبّر في ديوانه هذا من خلال الجمال الأنثوي عن تجربته الشخصية ووصف دينه وهو دين الحب.

وكان يقصد محي الدين ابن عربي وهو ينظم *ديوان ترجمان الأشواق* أن يرمز من خلال عالم الحس إلى العالم الألوهي، وصرّح بذلک في حديثه عن حبّه لابنة شيخه؛ حيث يقول: كانت عليها «مسحة مَلَک وهمة مَلِک، ... فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق، و لم أبلغ في ذلک بعض ما تجده النفس، ... ولكن نظمنا فيها بعض خاطر الإشتياق، من تلک الذخائر والأعلاق ... فكل

اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني، و لم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية، جرياً على طريقتنا المثلى، فإنّ الآخرة خير لنا من الأولى ...» (← إبن عربي، ١٩٦٨: ٣-٤).

والرمزية قد جنحت في حديث الحب الإلهي إلى الغزل لدى العشاق، وهذا الحب الإلهي هو ما جعل هذا الصوفي الجليل يصرح به من خلال إستخدام رموز رائعة تتجسّد في ديوانه *ترجمان الأشواق*، ثم إنّ جمالية هذه الرموز قد تجلّت من خلال أسلوبه الغزلي الذي إعتمد عليه في قصائد *ترجمان الأشواق* (فاطمة الزهراء، ٢٠٠٦: ١٢٤) وهنا ندرس أسلوبه الرمزي في هذا الديوان من خلال تحليل ثلاث قصائد مختارة منه: هي: قصيدة «أُسقفة من بلاد الروم»، قصيدة «زفرات مصعدة»، وقصيدة «روضة غناء».

١.٥ قصيدة «أُسقفة من بلاد الروم»

تتكوّن هذه القصيده من ثلاثة عشر بيتاً في البحر البسيط، والشاعر ألزم نفسه بما لا يلزم في القوافي حيث جعل القصيدة مقفّاة في ثلاثة حروف وهي الياء والسين والألف إلاّ في البيت الخامس والسادس؛ إذ حلّ فيهما حرف الواو محلّ حرف الياء، وتبدأ القصيدة بالمطلع التالي:

مَا رَحّلُوا يوْمَ بانوا البُزَّلَ العِيسَا إلّا و قَد حمَلوا فيهَا الطّواويسا[1]

(إبن عربي، ١٩٩٧: ١٥-١٦)

لقد صوَّر إبن عربي في هذه القصيدة الحكمة الإلهية من خلال «أسقفة من بلاد الروم» وهي امرأة حسناء يفتك لحظها بمن يتعشّقها وبدت له هذه الأنثى في رمزيتها الخصبة، تشخصاً لجمال ملكي آسر، وشمساً طالعة في حجر إدريس النبي، وألواح تشريع وتوراة هداية، وبتولاً من بنات الروم الجميلات وتكشف هذه الصورة المجازية المتراكمة عن تركيب رمزي للحكمة الإلهية التي تفتك بالعارف مني تجلّت له وتفنيه عن النظر إلى نفسه.

يقول إبن عربي في البيت الأول ما وضعوا يوم رحليهم على ظهر الإبل المسمّنة رحالهم، إلّا وقد جعلوا حِملَها خير الطيور وهي الطواويس. فيرمز إبن عربي بكلمة

«البُزَّل» و «يريد بها الأعمال الباطنة والظاهرة، فإنها التي ترفع الكلم الطيب إلى المستوى الأعلى، كما قال تعالى: (إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه) و 'الطواويس' كناية عن روح تلك الأعمال، وشبّهها بها وبالطيور لأنها روحانية وكنّى عنها أيضاً بالطواويس لتنوّع اختلافها في الحسن والجمال» (إبن عربي، ١٩٩٧: ١٥).

ثم يرمز الشاعر في البيت الثاني والثالث إلى الحكمة الإلهية ببلقيس مستمداً من قصتها الواردة في *القرآن الكريم* قائلاً:

من كلّ فاتكةِ الألحاظِ مَالِكةٍ تَخالُها فَوقَ عَرشِ الدُّرِّ بلقِيسا[٢]

إذا تمشّتْ على صَرحِ الزّجاجِ تَرَى شمساً على فَلَكٍ في حِجرِ إدريسَا[٣]

(المصدر نفسه: ١٥-١٦)

إنّ محي الدين ابن عربي يشير هنا إلى أنّ تلك الطواويس في صورة حاكمة قاتلة الألحاظ، تحسبها الملكةَ بلقيس فوق سرير الدرّ. ثم يقول: عندما تتمشّى وتسير بلقيس هذه في قصر الزجاج، كأنّك ترى شمساً تنعكس صورتها على فلكٍ يكون في حجر النبي إدريس أو في حوزته. وليس تصوير إبن عربي في الحكمة العلوية بالشمس الطالعة في حجر إدريس، بالأمر الإعتباطي، وذلك لأنّ الصوفية اعتبروا إدريس معلم الحكمة العرفانية، ومن ثمّ خلطوا بينه وبين هرمس رغم ما يكتنف شخصيته من غموضٍ ارتبط بنقول كثيرة منحولة (لوحيشي، ٢٠١١: ١٩٦-١٩٨).

وهنا يرمز الشاعر بكلمة «فاتكة الألحاظ» و «بلقيس» إلى الحكمة الإلهية وهي حالة تحصل للإنسان في خلوته فتقتله عن مشاهدة ذاته، كما يريد من عرش الدر، الرفرف الدرّي الذي تجلّى لجبريل والرسول في ليلة الإسراء عند سماء الدنيا حيث غشي على جبرئيل بعد مشاهدة الحق، والجدير بالذكر أنّ الشاعر سمّى الحكمة الإلهية بلقيساً، كما يصرّح به هو في شرحه لهذا البيت، «لتولّدها بين العلم والعمل، فالعمل كثيف والعلم لطيف، كما كانت بلقيس متولدة بين الجن والإنس، فإنّ أمها من الإنس وأباها من الجن، ولو كان أبوها من الإنس وأمها من الجن لكانت ولادتها عندهم، وكانت تغلب عليها الروحانية، ولهذا ظهرت بلقيس عندنا» (إبن عربي، ١٩٦٨: ١١).

أما «صَرح الزّجاجِ» فهي إستعارة مكنية أراد بها إبن عربي النفس الخيالية التي أصبحت صافيةً من مكدّرات الملكات الوضيعة والصفات الكريهة ثم صارت مستعدةً لإقتباس الأنوار الإلهية. وشمساً أيضا فيها إستعارة تصريحية شبه من خلالها بلقيس المقصود منها الحكمة بالشمس. ثم يأتي بكلمة «إدريس» ويكنّي به عن المترلة الرفيعة والحكمة الإلهية الإدريسية التي في ذاته يعني: حيثما يكون إدريس فالحكمة معه. وينوه الشاعر بتملّك إدريس قوة ورثها من الأنبياء، وهي أنّ الحكمة تكون في حوزته فيصرّفها حيثما يشاء، «وقَرَن الشمس وإدريس لأنها سماؤه وشبّهها بالشمس دون القمر تعريفاً بمقام هذه الحكمة من غيرها، فكأنّه يقول قوة سلطان هذه الحكمة إذا وردت على قلب صاحب التجريد أثمرت فيه أحوالاً حساناً ومعارف مختلفة، وإذا وردت على قلب متعشق بما حصل فيه من المعارف أحرقتها وأذهبتها، وذكر المشي دون السعي وغيره لنخوتها وعجبها وانتقالها حالات هذا القلب من حال إلى حال بضربٍ من التمكن (إبن عربي، ۱۹٦۸: ۱۲). فهكذا نرى أنّ الشاعر وظّف في هذا البيت رموزاً عدّة منها صَرحِ الزّجاجِ والشمس وإدريس ليصوّر لنا إشراق الحكمة الإلهية في النفس الصافية من الصفات الدنية.

وفي البيتين التاليين يواصل الشاعر وصف بلقيس مستلهماً من النبيين عيسى وموسى عليهما السلام وهو يقول:

تُحيي، إذا قتلَت باللحظِ، مَنطِقَها كأنها عندما تُحيي بهِ عِيسَى[٤]
تَوراتُها لَوحُ ساقيها سناً، وأنا أتلو وأدرُسُها كأنني مُوسى

(إبن عربي، ۱۹۹۷: ١٦)

أي: بلقيس هذه عندما تقتل بألحاظها ونظراتها، تحيي قوتها الناطقة وكأنها النبي عيسى عندما تبث بها روح الحياة، وبلقيس بوصفها محبوبة إبن عربي يتأمّل الشاعر في صفاء ساقيها المرمريتين المضيئتين فيجلس أمامها تلميذاً يتلو ويدرس كأنّه موسى توراتَها التي تكون لوح ساقيها(السعدي، ۲۰۱۲: ۱۵).

فهكذا يرمز بقوله «قتلت باللحظ» إلى درجة الفناء في المشاهدة، ويكنّي بالإحياء عند النطق لبث الروح بثاً تاماً، وتمّ تشبيه هذه الحكمة بعيسى عليه السلام لقوته في إحياء

الموتى (← إبن عربي، ١٩٦٨: ١٢-١٣). ثم يصوّر الشاعر بلقيس وهي كاشفة عن ساقيها أي مبينة أمرها، ويأتي بتشبيه معكوس: تَوراتُها لَوحُ ساقيها «والتوراة من وري الزند فهو راجع إلى النور، ويُنسب إلى التوراة أنّ لها أربعة أوجه فشبّه ساقيها بالتوراة في الأربعة أوجه والنور، والأربعة الذين يحملون العرش الآن وهي الكتب الأربعة... فكأنه يقول إنّ أمر هذه الحكمة قام على النور، ولذا قال سنا فإنّ النور الذي وقع به التشبيه إنّما وقع بأربعة: المشكاة والمصباح والزجاج والزيت المضاف إلى الزيتونة» (المصدر نفسه: ١٣-١٤).

ثم يتابع الشاعر قائلاً:

أُسقُفّةٌ من بناتِ الرّومِ عاطلةٌ تَرى عليها من الأنوار ناموسَا[٥]
وحشيّةٌ ما بِها أُنسٌ قد اتَّخَذَت في بيتِ خَلوتِها للذّكر ناوُوسا[٦]

(إبن عربي، ١٩٩٧: ١٧)

ونراه يصف بلقيس بأنّها راهبة رومية لها درجة أعلى من القسيس مستغنية عن الزينة والحلي، ترى مسحة خير من الأنوار. ثم يقول إنّها وحشية لا يقع بها أنس قد اتخذت في بيت خلوتها قبواً لذكر الله.

والجدير بالذكر أنّ قصده هنا ليس التغزل بفتاة رومية بل يتحدث هنا عن بنتٍ من بنات الروم إذ كانت الروميات آنذاك مضرب المثل في الحسن والبياض فاتخذ منها رمزاً لصفاء هذه الحكمة ونورانيتها. وقوله: «عاطلة أي هي من عين التوحيد ليس عليها من زينة الأسماء الإلهية أثر كأنّه جعلها ذاتية لا أسمائية ولا صفاتية لكن يظهر عليها من الخير المحض ما يكنّي عنه بالأنوار وهي السبحات المحرقة التي لو رفع سبحانه الحجب النورانية لأحرقت سبحات وجهه، فهذه السبحات هي التي كنّى عنها بالأنوار التي في قوة هذه الحكمة العيسوية فهي الخير المحض إذ هي الذات المطلقة» (المصدر نفسه: ١٤).

ثم يقول الشاعر أنّ الحكمة العيسوية لا يقع بها أنس لإنّ مشاهدة الحق فناء ليس فيها لذّة ... ثم جعلها وحشية أي أنها تشره إلى مثلها النفوس الشريفة وهي لا تأنس بها لعدم المناسبة، فلهذا جعلها وحشية. ثم يكنّي الشاعر ببيت خلوتها عن قلبه، وخلوتها فيه نظرها

إلى نفسها ويقول: إنّ القلب الذي يسع هذه الحكمة الذاتية العيسوية في مقام التجريد والتنزيه يكون كالفلاة وتكون الحكمة فيه كالوحش، ثم يذكر قبر ملوك الروم تذكرة لها أي يتذكر الموت الذي هو فراق الشمل فألفت بعالم الأمر والخلق من أجل الفراق، فيذكرها ذلك القبر بالفراق فيمنعها من الإستئناس واتخاذ الألفة (إبن عربي، ۱۹۹۷: ۱۸).

وفي البيت التالي يرفع إبن عربي شأن هذه الحكمة قائلاً:

قد أعجَزَت كلّ علّامٍ بمِلَّتِنَا وداوُديّاً، وحِبراً ثمّ قِسّيسا

(المصدر نفسه: ۱۸)

في الحقيقة لمّا اعتبر الشاعر هذه الحكمة مستغنية عن زينة الأسماء الإلهية أي ذاتية، يقول إنّها أعجزت الكتب الأربعة التي تدلّ على الأسماء الإلهية. «وكنّى عنها بحاملها، فكنّى عن *القرآن* بالعلام، وعن الزبور بالمنسوب إلى داود، وعن التوراة بالحبر، وعن الإنجيل بالقسّيس» (إبن عربي، ۱۹٦۸: ۱۵-۱٦).

وفي البيتين التاليين يستوفي الشاعر أوصاف بلقيس تلك، ويصف حالته عند الوداع، وهو يقول:

إن أومأتْ تطلبُ الإنجيلَ تحسبُهَا أقِسّةً، أو بطاريقاً شمامِيسا[۷]

ناديتُ، إذ رَحّلَت للبَين ناقتَها: يا حاديَ العيسِ لا تحدو بها العِيسَا[۸]

(المصدر نفسه: ۱۸)

أي إن أشارت تطلب الإنجيل تظنها وكأنها في منزلة القسيسين أو البطارقة الكبار، ثم يقول ناديت لما عزمت على الرحيل والفراق قائلاً: يا حادي الناقة لا تحث الناقة على السير وهي (بلقيس) محمولة فيها. وهنا كلمة «شماميس» تكون رمزاً للأنوار الإلهية و «العيس» يكون رمزاً للهمم وهي الإبل (السعدي، ۲۰۱۲: ۸).

فيقصد الشاعر من وراء هذين البيتين أنّ هذه الحكمة العيسوية إن أشارت تطلب الإنجيل تأييداً له تظنها بمنزلة القسيسين أو البطارقة العظام لما يبدو عليها من العزة والسطان. ثم يقول لما أرادت هذه الحكمة الرحيل عن قلبي، ورحّلت الهمةَ التي جاءت

إثرها لهذا القلب، وكنّى عن الهمة بالناقة، والملائكة المقرّبون إلى الله هم حداة هذه الهمم، أخذتُ أنادي روحانياً بكناية الحادي فأخذ يخاطب روحانياً بكناية الحادي ألّا يسير بها ولا يمنعه من استمرار الحالة الروحانية التي عايشها (إبن عربي، ١٩٦٨: ١٦).

و لم يفت إبن عربي أن يضمّن الرمز إشارات إلى الأديان والأنبياء والكتب المقدّسة، وتوحي تلويحاته إلى إدريس وموسى وعيسى، وإلى الأحبار والبطاريق والشمامسة، والإنجيل والتوراة والألواح بقدرة إستبطانية مرتّبة بذوق فردي، أتاح له كما أتاح لغيره من الصوفية، أن يتصل من خلال ما يسمّى بتيّار الديمومة الشعوري بحياة السابقين من الأنبياء والحكماء (إبن عربي، ١٩٧٧: ١٨).

ثم يواصل وصف حالته عند فراق الحبيبة قائلاً:

عَبَّيتُ، أجيادَ صبري يومَ بينِهمُ على الطّريقِ كراديساً كراديساً[٩]
سألتُ إذ بلغَتْ نَفسي تَراقِيهَا ذاكَ الجَمالَ و ذاكَ اللطْفَ تَنفيسَا[١٠]

(المصدر نفسه)

أي أعددت يوم فراقهم طائفةً فطائفة من خيول صبري على الطريق، وعندما بلغت نفسي التراقي طلبت ذاک الجمال وتلک الرأفة تنفيساً وكشفاً عن همّي وغمّي.

يرمز إبن عربي هنا بكلمة «الطريق» إلى المعراج الروحاني، وكما يريد بكلمة «التنفيس» إعطاء الحياة ويتمنّى إستشمام ريح الطيّبة للحبيبة في عالم الأنفاس، فيقصد الشاعر في هذين البيتين أنه عندما أدرک أنّ هذه الحكمة لابدّ من رحيلها، فلزم الصبر على طريق المعراج الروحاني، وطلب وقد بلغت أنفاسها تراقيها أن تأتيه نسمة من ذاک الجمال الإلهي واللطف السرمدي.

وفي البيت الأخير هكذا يختم الشاعر قصيدته قائلاً:

فأسلَمَت، ووقانَا اللهُ شِرَّتَها و زحزَحَ المَلِكُ المنصورُ إبلي[١١]

(المصدر نفسه: ١٩)

أي: أسلمت وحفظنا الله من حدّها وسطوتها، وأبعد الملکُ المنصورُ الشيطانَ.

يقصد الشاعر بالملک المنصور خاطر العلم والهداية وبكلمة «إبليس» خاطر الإتّحاد والحلول، وهذا مقام صعب المنال قلّ من وصل إليه فسلم من القول بالإتّحاد والحلول (إبن عربي، ۱۹٦۸: ۱۷).

وفي الختام نستطيع أن نقول أن الشاعر قد صوّر في هذه القصيدة الحكمة الإلهية في شكل عذراء من بنات الروم سمّاها بلقيس، وبلقيس الجالسة فوق سرير الدرّ تدل على نور الحق الذي تجلى للرسول وجبرئيل في ليلة المعراج.

«وبهذا توضح بأن الشاعر لم يقصد في معانيه الغزلية الإشارة إلي فتاة أو معشوقة معينة و قد ظهر أيضاً، أنّ هذه الأشواق التي أشار إليها لم تكن إلا مظهراً من مظاهر الحب الإلهي التي في قلب المتصوف، وتصبح أنشودته وموضع هيامه، فليس من الغرابة عندئذٍ أن يشبّهها بالمرأة لأنّها معشوقة مطلوبة، وحينما تتوارى عنه، فإنه يهيم على وجهه طالباً وصلها، وبهذا فإنّه يشبّه استتار اللطيفة الإلهية وتواريها عن قلب العارف بالحبيبة الهاجرة التي تحاول من وراء ذلک أن تذكي مشاعر المحبة والهيام في نفس عاشقها» (عزيز النصر، بلاتا: ۲۵).

أما القصيدة الثانية التي نتناول هنا شرحها والفكّ عن رموزها فهي قصيدة ميمية تحت عنوان: «زفرات مصعدة».

۲.۵ قصيدة «زفرات مصعدة»

تتكوّن هذه القصيدة من ستة أبياتٍ في البحر الطويل و تبدأ بمطلع:

أنجَدَ الشوقُ وأتهَمَ العَزاءُ فأنا ما بينَ نجدٍ و تِهام

(إبن عربي، ۱۹۹۷: ۲۸)

قد صوّر إبن عربي في هذه القصيدة النزاع بين عقله ونفسه اللوّامة في قالب الصبر، والشوق يطلبه المفارقة من هذه الدنيا الدنية، والنفس اللوّامة تمنعه من الوصول إلى الوحدة فهو يبكي ويصرخ ويتمنّى الوصول إلى المقام الحقيقي فهكذا يستفتح القصيدة:

أنجَـــدَ الشـــوقَ و أتهَـــمَ العَـــزاءُ فأنا مـــا بـــينَ نجـــدٍ و تِهَـــام[١٢]
وهمـــا ضِـــدّانِ لـــن يجتَمِعَـــا فشَتاتي مـــا لَـــهُ الـــدهرَ نِظـــام

(إبن عربي، ١٩٩٧: ٢٨)

يقول الشاعر هنا إنّ طلب الشوق يسوقه إلى نجد أو إلى مستوي مرتفع، وطلب الصبر يجذبني إلى تهامة أي إلى مكان منخفض؛ فهكذا أنا متذبذب بين الإعـــتلاء والإنخفـــاض. الشوق أعلى مكانة للعارف وإذا حدث يشغله عمّا يمنعه من الشوق؛ «فـــإنّ المشـــتاقين يشعرون بحلاوة الموت عند وروده لما يكشف لهم من روح الوصول الذي يكون أحلى من الشهد» (فروزانفر، ١٣٧٤: ٥٨٠).

فهو يرى أن الصبر على الفراق و الشوق إلى الحبيب لا يجتمعان معاً كمـــا أنّ العلـــوّ والدنو لا يجتمعان معاً وهو ما بينهما في برزخ العذاب والألم فالحياة الدنيا تطلبه بالصـــبر لأنّها ليست محل اللقاء والشوق يطلبه بمفارقة التركيب المادي الحائل بين العـــالم العلـــوي والعالم السفلي (← إبن عربي، ١٩٦٨: ٢٨).

يعتقد الشاعر أن الصبر مقامٌ من مقامات السالك ويجب الوصول إليه للحصول علـــى درجة التوكل وتحكيم الإيمان. فيقصد من وراء هذا البيت أنّ مرتبة الصبر والتدبير وصف لازم له لا يصحّ مفارقته لكونه مخلوقاً على الصورة الإلهية والرحمانية كمـــا أنّ الألوهيـــة وصف لازم لله سبحانه وتعالى، إذن الشوق إلى الوصل جهل لهذا المقام فإنه لا يتحقـــق، ولكن في الوقت ذاته الشوق وصف لازم للمحبة فلهذا يلازمه الشوق دائماً مع أنّه يعلـــم جيداً أنّ المشتاق إلى الحقّ تعالى لا يتمكن من الوصل أبداً (المصدر نفسه: ٢٩).

ثم يعبّر إبن عربي عن شوقه إلى المحبة الإلهية مخاطباً النفس اللوامة قائلاً:

ما صَـــنيعي مـــا احتِيـــالي دُلّـــني يا عَـــذولي لا تَـــرُعني بـــالملام[١٤]
زَفَـــرَاتٌ قـــد تَعالَـــت صُـــعّداً و دموعٌ فـــوقَ خـــدّيَّ سِـــجام

(إبن عربي، ١٩٩٧: ٢٨ – ٢٩)

يقول الشاعر ماذا أفعل؟ ما حيلتي، فأرشديني إلى طريق الصواب يا أيتها النفس اللوامة

ولا ترعبيني باللوم والعذل. ثم يقول أنّ آهات الشوق المحرقة قد تأجّجت، وتعالت نيرانها، والدموع جارية بغزارة فوق خدي.

أراد إبن عربي بالعذول (النفس اللوّامة) التي تلوم العارف والعالم، ويدعوه إلى جنابه، وذلك لأنّ العالم لما صار العلم والحضرة الإلهية جزءاً منه، فكلّ حقيقة تطلب أن يتّصل بها ما يناسبها، وتعذله أن لا ينظر إلى غيرها بحكم الميل والإشارة، وبما أنّ العارف لا يخلو عن الميل فلا يخلو عن عاذل دائماً أبداً (سعيدي، ۱۳۸۳: ۲۸۳).

ويرمز الشاعر بكلمة «زفرات» ويريد بها النيران الشوقية تتصاعد نحو عنصرها الذي هو الشوق الأعظم والمحبة التي تطلب المحبة الإلهية. ويأتي بالدموع ويرمز به إلى العلوم السّرّيّة أي أنّ سرّ الحق في القلب يثير العشق والحنين في السالك ويظهر في العيون (المصدر نفسه).

و يقول إذا لا يستطيع العارف أن ينظر إلى محبوبه، يرتفع عنه البكاء والزفرات لهذا المشهد الكريم وهو الغاية التي يرمي أن يصل إليها العارف.

وفي نهاية المطاف يشير إلى شوقه وحنينه إلى الأسماء الإلهية قائلاً:

حنّت العِيسُ إلى أوطانِها من وَحَيز السيرِ حنينَ المُستهام
ما حياتي بعدَهم إلا الفنا فعليها وعلى الصَّبر سَلامِ

(إبن عربي، ۱۹۹۷: ۲۸)

أي: إشتاقت الإبل إلى أوطانها شوق المحبين، وهذا الشوق جعلها تسير بسرعة، ثم يقول ما حياته بعد رحيل الأحبة إلا الفناء؛ فيودّع حياته وصبره بسبب الفراق.

فمرّة أخرى يرمز الشاعر بكلمة «العيس» ويريد بها الأعمال التي يصعد عليها الكلم الطيب إلى المستوى الأعلى فيقول حنّت إلى أوطانها التي هي الأسماء الإلهية التي عنها صدرت وبها تصرّفت، فيأتي هذا الرمز دلالة على أنّ الحنين إلى حقائق الأسماء الإلهية يعطيه كل العلوم والمعارف التي يحتاج إليها في طريق السلوک.

وبقوله: ما حياتي بعدهم إلا الفنا يشير إلى: إذا ارتفعت الهمم نحو مقصودها أقيمت في الفنا عن الفنا فاتّصلت بالحياة التي لا تنفد ولا يعقبها صدّ. ثم يسلم ويودّع الصبر

والحياة الطبيعية لفراقه موطنها الذي هو عالم الحس والتركيب الطبيعي (إبن عـــربي، ١٩٦١: ٢٨ – ٢٩).

وهكذا يشير الشاعر في نهاية قصيدته إلى فنائه في الله وهو سقوط ملاحظـــة الـــنفس للذاتها من شدة استغراقها في ملاحظة ذات ما يتلذّذ به (واعظي ونصر اصفهاني، ١٣٨٧: ١٦٤) إذن يحاول الشاعر لِيصل إلى حياة الآخرة التي لا تنفد ولا يعقّبُها صدّ.

أما هنا فننتقل إلى القصيدة الثالثة وهي قصيدة دالية تحت عنوان: «روضة غناء».

٣.٥ قصيدة «روضة غناء»

تتكوّن هذه القصيدة الدالية من تسعة ابياتٍ في البحر الطويل وتبدأ بالمطلع التالي:

بالجِزع بـــينَ الأبـــرَقَينِ الموعِـــدُ فأنِخ ركائِبَنـــا، فهـــذا المَـــورِدُ[١٧]

(إبن عربي، ١٩٩٧: ١١٢)

أي: إنّ موعد اللقاء يكون في مكان واقع بين الأبرقين مسمى بالجزع؛ فيا حادي الإبل أقعد، فها هنا المنهل.

كلمة «جزع» تشير إلى العواطف الإلهية لأنّ اللفظة في الأصل هي منعطف الـــوادي الشاعر يصف لقائهُ مع الحبيبة ويشير إلى موعده في «الجزع بين الأبرقين» ويأتي بهذا الرمز للدلالة على مكان يفيض العواطف الإلهية إلى نفس الإنسان، ويجعله بين الأبـــرقين لأنـــه يقصد أنّ مكان اللقاء هذا محفوٌّ بنورين: نور يشع من ذات الإله ونور يحصـــل في نفـــس السالک عند مشاهدة النور الإلهي، والموعد يرمز به الجنة أو مقام الإيمان، ثم يرمز بـــالمورد إلى ما يردون فيه من النعم الأخروية أو إلى بلوغ الأماني؛ فإذن بعد أن يعين الشاعر موعد اللقاء بالرب، يقول، (فأنِخ ركائِبَنا، فهذا المَورِدُ)، وعلى ما قلنا، «إن أراد جنـــة الحـــس والمحسوس، فالركائب هنا هي الهياكل الحاملة للطائف الإنسانية، والمورد هو ما يترلون عليه من النعيم الدائم الملذوذ للنفوس والأعين، وإن أراد جنة المعاني فالركائب هنا مطايا الهمم، وقوله: أنخ، أي لا تتعدى الهمم ما تعلقت به مطالبها، والمورد عبارة عن بلوغها أمنيتـــها،

وهو سرّ الحياة الدائمة، فإن كان لها أمر فوق هذا فهو خارج عن الموعد من بـــاب المنـــة والفضل الإلهي الذي لا يدخل تحت حصر ولا حدّ» (إبن عربي، ١٩٦٨: ١٥٣).

لا تَطلُـــبَنّ و لا تُنـــادي بَعـــدَهُ يا حاجرٌ، يا بـــارقٌ، يـــا ثَهمَـــد

(إبن عربي، ١٩٩٧: ١١٢)

ويقول إذا وصل العارف إلى هذا المورد فعليه ألاّ يطلب بعده أمراً آخر لأنّه ليس وراء الله مرمى ولا منتهى وليس ما بعد الحق إلّا الضّلال. وأمّا ذكر الحاجر والبارق والثهمـــد فيدلّ على أنّ الصدّ واقع عند الوصول إلى هذا المنهل فكأنه لو ناداه بكلٍّ من هذه الأسماء لوقع له المنع فإنّه بعد الوصول إلى مشاهدة النور الإلهي وبلوغ موعد اللقاء بالرب، لا بعد المورد حيث لا تكون بَعدية هناک (← إبن عربي، ١٩٦٨: ١٥٣ – ١٥٤).

والعَب كما لعِبَت أوانـــسُ نُهّـــدٌ وارتَع كما رَتَعَت ظِبـــاءٌ شُـــرّدُ[١٨]

في رَوضَةٍ غنّـــاءَ صـــاحَ ذِئابُهـــا فأجابَـــهُ طَرَبـــاً هُنـــاكَ مُغـــرّدُ[١٩]

(المصدر نفسه: ١١٣)

أي: والعب كما تلعب الآنسات اليافعات الناهدات، وارتع كما ترتع أولاد الغـــزلان الهاربة في المراعي، في روضة جميلة صاح فيها الذئاب فردّ عليها مغرد ابتهاجاً وطرباً.

فهكذا يشبّه إبن عربي اللعب الذي يأمر به على سبيل التشبيه التمثيلي باللعب الـــذي تقوم به الأوانس أو الفتيات في عزّ شبابهنّ ليرمز إلى التمتع بأجواء متنوّعة، وهي انتقالات السالک من إسم إلى إسم بحالة الأنس والجمال والذوق. والأحوال كثيرة يواجهه السالك في سلوكه منها: القرب، المحبة، الخوف والرجاء، الشوق، الأنس، المشـــاهدة و الـــيقين. واستخدم الشاعر صفة النهّد للأوانس لأنّ النَهْد هو موضع الرضاع، «واللـــبن الفطـــرة التوحيدية التي طلب النبي صلى الله عليه وسلم الزيادة منها كما أمره الحق تعالى، وأشـــار إلى ميازيب العلوم التوحيدية الفطرية. وأوقع التشبيه أيضاً في الذوق بالظباء الشرّد لبُعـــدها من الأغيار فتأتي الأماكن التي لم تدنّسها الأقدام فتطيب مراعيها وتصفو مشاربها، وكأنـــه دلّه على علم التنزيه و التقديس» (إبن عربي، ١٩٦٨: ١٥٤ – ١٥٥).

«ثم يكني بالروضة عن الحضرة الإلهية بما تحويه من الأسماء المقدسة والنعوت، وبالغناء عن الفهوانية وبالذئاب عن الأرواح اللطيفة، ويرمز الشاعر بقوله: «فأجابه طرباً» إلى مقام السرور والإبتهاج. والمغرد النفس الإنسانية التي يقبل الصور فإنّ لها في كل حضرة وفلك ومقام صورة» (إبن عربي، ١٩٧٧: ١١٣).

وفي البيتين التاليين يواصل إبن عربي وصفه لتلك الروضة قائلاً:

رَقّت حَواشيها ورَقّ نَسيمُها فالَغَيمُ يَبرُقُ و الغمامَةُ تَرعُدُ[٢٠]

والوَدقُ يَنزِلَ من خِلالِ سَحابِهِ كدُموعِ صَبٍ للفِراقِ تَبَدَّدُ[٢١]

(إبن عربي، ١٩٧٧: ١١٣)

أي: إنّ أطراف هذه الروضة أصبحت لطيفة، ونسائمها غدت رقيقة عليلة؛ حيث السحب التي تظللها تبرق وترعد، والمطر الغزير ينهمر من خلال السحاب كدموع عاشق تذرف للفراق.

وقول الشاعر «الغيم يبرق والغمامة ترعد» يشير إلى حالتين: المشاهدة والخطاب، والمشاهدة حالة تحصل للساك قبل حالة اليقين. والجدير بالذكر أنّ إبن عربي في ترجمان الأشواق والفتوحات المكية، يشبّه تجلّي الذات ببرقٍ موضحاً سبب ذلك وهو يقول: إنّ البروق يشبّه مشاهدة الذات حيث أنّ كليهما لا دوام لهما (تشيتيک، ١٣٨٥: ١٣٠). ويعبّر بكلمة «الغمام» عن الضياء والسكون ونزول ملائكة القوى الروحانية بالمدد الإلهي والأنوار المضاءة في القيامة الوسطى(سعيدي، ١٣٨٣: ٥٨٤).

ثم يشبّه الشاعر الودق بدموع محبوبته حين الفراق ويرمز به إلى المعارف الإلهية التي تنزل من خلال السحاب، يعني أبواب التجلي ودقائقه. ويرمز بكلمة «الفراق» إلى بعد النفس عن حريم الوحدة الذاتية والهوية الغيبية (المصدر نفسه: ٥٨٣).

واشرَب سُلافةَ خَمرِها بخمارها واطرب على غَردٍ هُنالك يُنشِدُ[٢٢]

(المصدر نفسه: ١١٤)

أي: واشرب خالص شرابها جاعلاً غطاء رأسها كأساً لنفسک واطرب على غناء طير غرّيد ينشد هنالک.

يقول الله سبحانه وتعالى في الآية ١٥ من سورة محمد: «وأنهارٌ من خمر لذة للشاربين» والشاعر صرف لفظة الخمر إلى الحقائق المعنوية والعلوم الإلهية التي تسرّ القلب وتعطيه الفرح والإبتهاج وتزيل عنه الغموم وتجرده من الكم والكيف والهياكل الظلمانية، و «جعل الخمر سلافةً، يقول: ما فيها تعمّل، ولا درستها أقدام، ولا استخرجها معصار، لكن صدرت عن أصلها بقوّة أصلها، فظهرت في عينها لعينها، فلم تشهد سوى ذاتها وأصلها الصادرة عنه، فهي علوم ربانية ومعارف مقدسة إلهية (إبن عربي، ١٩٦٨: ١٥٦-١٥٧) والغَرِد الذي يغرد هنالك هو الناطق الذي ينطق في إطار الذكر الجامع، فتسمعه النفس الإنسانية الصافية في ذاتها فتطرب بسماعه (إبن عربي، ١٩٦١: ١١٤).

وفي نهاية القصيدة يذكر إبن عربي أوصاف هذه الخمرة من خلال ما جاء في خطاب ذلك المغرد المنشد قائلاً:

و سُلافةٌ من عهدِ آدم أخبرَت ... عن جَنّةِ المأوي حديثاً يُسنَدُ
إنّ الحِسانَ تَفَلْنها مِنْ رِيقِهِ ... كالمِسكِ جادَ بِهَا علينا الخُرّدُ[٢٣]

(إبن عربي، ١٩٩٧: ١١٤)

أي: إنّ تلك الخمرة منذ عهد آدم أخبرتنا عن جنة المأوى بحديث موثوق به وهو إنّ الحسناوات قد تفلنها من ماء فمه كالمسک الذي منّت علينا به البنات البكر اللواتي لم يمسسهنّ أحد.

وهنا يرمز الشاعر بـ «سلافة» إلى الخمر الطهور أي العلوم الخمرية التي تنهل من الحضرة التي تؤوي نفوس العارفين في أوان التربية. وقوله: إنّ الحسان، يعني الأسماء الحسني. تفلنها أي من محل الكلام والفهوانية والألسن. و الخرّد مقام الحياء والخفر يرمز بها إلى المشاهدة، ثم اعتبرها من باب الجود لا من باب الطلب؛ فقال: جاد بها، وبقوله: «كالمسك» يشير إلى أنّ تلك العلوم الخمرية لها رائحة طيبة وطعم رائع (إبن عربي، ١٩٦١: ١١٤).

فأراد إبن عربي من خلال قصيدته أن يصوّر لنا روضة الجنان التي خمرته تنشأ من حضور الحق وتدخل في نفوس العُرفاء في أوان التربية.

فهكذا يصوّر إبن عربي من خلال قصائده الثلاث: أحوال السالک في طريق السلوک،

والتراع بين عقله ونفسه في مفارقة هذه الدنيا الدنية والإتصال بذات الحق وما يحدث للسالك من الحكمة الإلهية حين خلوته، وكذلک نهاية سفر السالک ومكان نـزول المحبـة الإلهيـة والحقائق المعنوية، وكلّ ذلک في قالبٍ غزلي زاخر بالرموز التي توحي بالتجليات التي كانت تشرق على خياله وقلبه في طريق الإتصال بالربّ وانصباب الحكمة والمحبة الإلهية عليه.

النتيجة

حسب ما بيّناه خلال المقال، يمكن أن نستخلص النتائج فيما يلي:

١. إنّ الشعر الرمزي الصوفي لم يقصد به أصحابه الجمال الفني لذاتـه ولا الصـناعة الشعرية من حيث هي، فالغاية من ورائه شيءٌ آخر غير اللذة الفنية الخالصة وقد تكـون تلک الغاية دينية أو فلسفية كما أنجز إبن عربي في *ديوانه ترجمان الأشواق*.

٢. جنحت الرمزية في الحديث عن الحب الإلهي إلى الغزل لدى العشاق، ويرى إبـن عربي أنّ الدافع إليه الرغبة في إسترعاء الأسماع واستمالة النفوس التي تعشق بطبيعتها هـذا اللون من الكلام.

٣. لقد صوَّر إبن عربي الرموز العرفانية وحُبّه لله في قالب غزلي لتنبهر النفـوس بهـذه العبارات فتتوفَّر الدواعي للإصغاء إليها.

٤. يذكر إبن عربي في ديوانه رموزاً كثيرة عن الحب الإلهي، وفي قصيدة «أسقفة مـن بلاد الروم» يرمز بكلمات «فاتكة الألحاظ»، «إدريس» و «بلقيس» إلى الحكمة الإلهيـة، ويجمع بين شخصيات ورد ذكرها في *القرآن الكريم* وهما شخصيات متباعـدة تاريخيـاً، فبلقيس ملكة سبأ تتمشّى فوق صرح الزجاج في شكل شمس على فلك حجر إدريـس، وهي تقتل بلحظها وتحيي قومها الناطقة وكأنها النبي عيسى.

٥. قد صوّر إبن عربي في قصيدة «زفرات مصعدة» بصورة رمزية التراع بين عقلـه ونفسه اللوّامة لصفة الصبر وحالة الشوق فيه؛ حيث يتخذ الصبر على ألم البعد من جهة، ويلتاع شوقاً إلى النظر إلى محبوبه من جهة أخرى؛ فيتحدّث عن شوقه إلى مقام رؤية الله

في كل شئ. ومن أهم الرموز المستخدمة في هذه القصيدة هي كلمة «زفرات» التي ترمز إلى النيران الشوقية التي تتصاعد لرؤية المحبوب، وكلمة «العيس» يريد بها الأعمال التي يصعد عليها الكلم الطيب إلى المستوى الأعلى والأوطان هي حقائق الأسماء الإلهية.

٦. إبن عربي في قصيدة «روضة غنّاء» يكنّي بالروضة عن الحضرة الإلهية ويرمز بالودق إلى المعارف الإلهية التي تنزل من خلال السحاب، يعني أبواب التجلي ودقائقه، ويشير إلى نهاية سفر السالک، وإلى مكانٍ تنزل فيه المعارف والمحبة الإلهية، وإلى ما يحدث له في الطريق من حالة المشاهدة والخطاب.

٧. قد أبدع الشاعر في مضامين هذه القصائد الثلاث، وجاء بجميع ما أتي به خلال بقية قصائد الديوان في قصيدة واحدة وهي قصيدة «أسقفة من بلاد الروم» إذ نرى أنّه يبيّن في هذه القصيدة ما يحتاج إليه السالک من العمل الصالح للدخول إلى طريق السلوک والعرفان، وما يحصل عليه في الطريق من الحالات والمقامات منها: تجلّي اللحظ الفتّاک ونور الحق التي يغمي عليه ويفنيه، وما يعطيه الله من الحكمة وعلم النبوّة، ناهيک عن قوله أنّ الكتب الأربعة (*القرآن*، *الزبور*، *التوراة*، *الإنجيل*) وكلّ ما فيها من العلوم مقتصرةٌ على أسماء الله وعاجزةٌ عن حلّ مسألةٍ في ذات الحق. وفي القصيدة الثانية أي «زفرات مصعدة» يشير إلى التراع بين عقله ونفسه اللوّامة في طريق السلوک. وقد أشار الشاعر في قصيدة «روضة غنّاء» إلى ما لم يشر إليه في قصائده الأخرى وهو قصده من تأليف هذا الكتاب والوصول إلى نهاية السفر ومكان إفاضة الألطاف الإلهية ومقام الإيمان.

٨. إنّ الشاعر في القصائد الثلاث وظّف التشبيه والكناية والإستعارة التصريحية والمكنية ليرمز إلى مفاهيم صوفية عرفانية يقصد التعبير عنها بتمويه وغموض.

الهوامش

١. البزّل: جمع البازل، يقال للبعير إذا اسْتَكمَلَ السّنَةَ الثّامنة وطَعَن في التّاسعة وفَطَرَ (معلوف، ١٣٨٣: ٥٤٠).

٢. فاتك: قاتله مجاهرةً (معلوف، ١٣٨٣: ٥٦٨)؛ الألحاظ: مفردها: اللّحظ؛ باطن العين (لجنة من الأساتذة: بلاتا: ١٤٠٨).

٣. حِجر: قال الجوهري: الحجرُ حجرُ الكعبة، وهو ما حواهُ الحطيمُ المُدارُ بالبيتِ جانبَ الشِّمال؛ وكلّ ما حجَرتَهُ من حائط فهو حِجرٌ (إبن منظور، بلاتا: ٢/ ٧٨٤).

٤. المَنطِق: (مص): الكلام وقد يستعمل في غير الإنسان، يقال: «سمعت منطقَ الطير» (معلوف، ١٣٨٣: ٨١٦).

٥. الأُسقف: درجة فوق القسيس ودون المطران (معلوف، ١٣٨٣: ٣٤٠)؛ عاطلة: يقال: «عَطِلَت المرأةُ تَعطلَ عَطَلاً وَ عُطُولاً، وتَعَطَّلَت، إذا لم يكن عليها حَليٌ، و لم تَلبَس الزّينة، وخلا جيدُها من القلائِد (إبن منظور، بلاتا: ٤/ ٢٩٩٨)؛ ناموس: جمعها نواميس، بيت يكمن فيه الصّائد، بيت الرّاهبة (حموي، بلاتا: ١٤٥٣).

٦. ناووس: صندوقٌ من خَشب أو نحوه يضعُ فيه المسيحيّون جَثّةُ الميّت؛ مقبرة المسيحيّن (حموي، بلاتا: ١٤٦٣).

٧. أقِسَّة: مفردها القِسّيس وهو رئيسٌ من رؤساءِ النّصارَي في الدين والعلم، وقيل: هو الكَيِّسُ العالِمُ (إبن منظور، بلاتا: ٥/ ٣٦٢٥)؛ بطاريق: جمع بطريق والبطريق بلغة أهل الشام والروم هو القائد (المصدر نفسه: ٣/ ٣٠١)؛ شمامیس: مفردها شمّاس: خادم الكنيسة دون الكاهن (حموي، بلاتا: ٧٩٣).

٨. الحادي العيس: الذي يسوق الإبل و يتغنّى لها (معلوف، ١٣٨٣: ١٢٢).

٩. عبّيتُ: هيّأتُ (معلوف، ١٣٨٣: ٤٨٥)؛ أجياد: مفردها جيد بمعنى الجيش؛ كراديس: طائفةٌ عظيمةٌ من الخيل، مثلاً: كراديس الفرس (معلوف، ١٣٨٣: ٦٨٠).

١٠. تراقي: يقول إبن منظور في معني تراقي: تَرقّى ترقّياً الجبلَ وفيه وإليه: صعدا وفي السلَّم: رقَ فيها درجةً درجةً وبه الأمرُ إليه: بلغ غايته (معلوف، ١٣٨٣: ٢٧٦)؛ تنفيساً: الفرج من الكرب. وفي الحديث: لا تسُبُّوا الرّيح فإنّها من نَفَسِ الرّحمن، يريد أنّهُ بها يُفرِّجُ الكَربَ ويُنشئ السّحابَ وينشر الغيث و يُذهب الجَدبَ (إبن منظور، بلاتا: ٦/ ٤٥٠١).

١١. الشرَّة: الحدّة؛ النشاط؛ الحرص (معلوف، ١٣٨٣: ٣٨٠).

١٢. أنجد: يقال: أنجد الرجل: قرب من أهله (معلوف، ١٣٨٣: ٧٩١)؛ أتْهَمَ: أتي تِهامة أو نزل فيها (معلوف، ١٣٨٣: ٦٦).

١٣. شتات: بمعنى تفرّق و يقال: «ضمَّ الله شَتاتَهُم» (حموي، بلاتا: ٧٤٥).

١٤. عاذل: جمعها عُذَل و عُذّال وعَذَلَة و عاذلون، وإعتذل: لام نفسه (معلوف، ١٣٨٣: ٤٩٤).

١٥. صُعّداً: يقال: صَعِدَ ــ صُعُوداً وصُعُداً في السلَّم: إرتقى به ... صعّد في الجبل وعلى الجبل: رقى، وفي الوادي: انحدر، وأصعَدَهُ: جعله يصعد (معلوف، ١٣٨٣: ٤٢٤)، السجام: من سَجَم العينُ والدمعُ والماءُ يسجُم سُجوماً و سِجاماً إذا سال وانسجم (معلوف، ١٣٨٣: ٣٢٢).

١٦. وجيز: الخفيف المقتصر ويقال: رجلٌ وجزٌ: سريع العطاء أو الحركة (معلوف، ١٣٨٣: ٨٨٨)؛ المستهام: المتيّم.

١٧. جزع: جمعها اَجزاع من الوادي: حيث تقطعه محلّة القوم (معلوف، ١٣٨٣: ٩٠)؛ الأبرق: أرض غليظة فيها حجارة و رمل و طين (المصدر نفسه: ٣٥)؛ أنخ: من نوخ: أنخت البعير فاستناخ ونوخته فتنوخ وأناخ الإبل: أبركها فبركت، واستناخت: بركت. (إبن منظور: بلاتا، ٤٥٧١).

١٨. أوانس: يقال: جارية آنسة إذا كانت طيّبة النفس تحبّ قربك و حديثك، و جمعها آنسات و الأوانس (معلوف، ١٣٨٣، ١٩)؛ نَهَّد: يقول إبن منظور في معني هذه الكلمة: نهدَ الثَديُ ينهد، إذا كعَب وانتَبَر وأشرَفَ. ونَهَّدَتْ وهي مُنهّدٌ، و هي ناهدٌ و ناهدةً، و نَهّدَت وهي منهّد، كلاهما: نهدَ ثَديُها (إبن منظور، ١٩٨٨: ٦/ ٧٢٧)؛ شُرَّد: جمعها شَوَارد و شُرَّد، شرَّدَهُ: طرَّدهُ. يقال: «فلانٌ مطرَّدٌ مشرَّد؛ كما يقال «طريد شريد» (معلوف، ١٣٨٣: ٤/ ٣٨١).

١٩. غنّاء: الروضة الكثيرة العشب، «روضة غنّاء: تمرّ الريح فيها صافية الصوت، من كثافة عشبها والتفافه، وطير أغنّ، ووادٍ أغنّ أي كثير العشب؛ لأنه إذا كان كذلك ألفه الذبّان، وفي أصواتها غنّة، ووادٍ مغنّ إذا كثر ذبابه لالتفاف عشبه حتى تسمع لطيرانها غنّة» (إبن منظور: بلاتا، ٥/ ٣٣٠٨).

٢٠.حواشي: أطراف

٢١. الوَدق: مطر شديد و هيّن (حموي، بلاتا: ١٩٨)؛ تبَدَّد: تفرَّق و تشتَّت (المصدر نفسه: ٢٥٨).

٢٢. سلافة: جمعها سلافات: ما سال وتحلّب قبل العصر وهو أفضل الخمر (معلوف، ١٣٨٣: ٣/

٣٤٦)؛ خمار: الخمار للمرأة وهو النصيف ما تغطي به المرأة رأسها (إبن منظور، بلاتا: ١٢٦١)؛ غرِدٍ: جمعها أغاريد وهو غناء الطائر (معلوف، ١٣٨٣: ٤/ ٥٤٨).

٢٣. تَفَلَ: بصق وطرح التُفلُ أو التُفَلَ (معلوف، ١٣٨٣: ٦٣)؛ الخرّد: الخريدة والخريد والخرود من النساء: البكر التي لم تمسس قط، وقيل هي الحيّية الطويلة السكوت الخافضة الصوت المستترة قد جاوزت الإعصار و لم تعنس، والجمع: خرائد وخُرُد وخُرّد (إبن منظور، بلاتا: ١٣/ ١١٢٨).

المصادر

القرآن الكريم.

إبن عربي، محي الدين (١٣٧٧). *ترجمان الأشواق (محي الدين ابن عربي)* ترجمه و شرح بـه انگليسـي: رينولد نيكلسون، ترجمه به فارسي: گل‌بابا سعيدي، تهران: روزنه.

إبن عربي، محي الدين (١٩٦١). *ترجمان الأشواق*، بيروت: دار صادر؛ دار بيروت.

إبن عربي، محي الدين (١٩٦٨). *ذخائر الأعلاق (شرح ترجمان الأشـواق)*، تحقيـق وتعليـق: محمـد عبدالرحمن الكردي، باريس: دار بيبليون.

إبن عربي، محي الدين (١٩٨٥). *الفتوحات المكية*، تحقيق: عثمان يحيي، مراجعة: ابراهيم مدكور، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إبن عربي، محي الدين (١٩٩٧). *ديوان ترجمان الأشواق*، بيروت: شركة دار الأرقـم بـن أبي الأرقـم للطباعة و النشر.

إبن عربي، محي الدين (بلاتا). *الفتوحات المكية*، بيروت: دار صادر.

إبن منظور، ابوالفضل جمال الدين محمد بن مكرم (١٩٨٠). *لسان العرب*، بيروت: دار صادر؛ دار بيروت.

إبن منظور، ابوالفضل جمال الدين محمد بن مكرم (١٩٨٨). *لسان العرب المحيط*، بيروت: دار الجيل؛ دار لسان العرب.

بديعي، محمد (١٣٨٤). *احياگر عرفان (پژوهشي در زندگي و مذهب محي الدين بن عربي)*، تهران: پازينه.

تشيتيک، ويليام (١٣٨٥). *عوالم خيال*، ترجمة قاسم كاكايي، تهران: هرمس.

الجرجاني، على بن محمد بن على الجرجاني (٢٠١٠). *التعريفات*، نسخة إلكترونية يمكن الحصول عليهـا في الموقع الإلكتروني: http://www.islamicbook.ws/adab%5Cla/altarifat-.pdf

حموي، صبحي (بلاتا). *المنجد في اللغة العربية المعاصرة*، لا.ب: دار المشرق.

حميدي، حميسي (٢٠١١). *نشأة التصوف في المغرب الإسلامي*، إربد: عالم الكتب الحديث.

السعدي، مسايل (٢٠١٢). «سحر الرمز الصوفي في ترجمان الأشواق لإبن عربي»، *مجلة الآداب والعلوم الإجتماعية*، العدد ١٦.

سعيدي، گل‌بابا (١٣٨٣). *فرهنگ اصطلاحات عرفاني*، تهران: شفيعي.

عزيز النصر، عبد المنعم (بلاتا). «تحليل فني لقصيدة صوفية أندلسية من *ديوان ترجمان الأشواق* للشيخ محيي الدين بن عربي»، جامعة بغداد، كلية الآداب.

فاطمة الزهراء، هدّي (٢٠٠٦). «جمالية الرمز في الشعر الصوفي/ محي الدين نموذجا»، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، بإشراف الدكتور محمد مرتاض كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية.

قاسم، محمود (١٩٩٢). «منهج الصوفية في نظر محي الدين بن عربي»، *مجلة دعوة الحق*، العدد ١٢٦ يمكن الحصول على المقال في الموقع الإلكتروني: http://www.habous.net/daouat-alhaq/item/3086

القشيرى، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن (٢٠٠١). *الرسالة القشيرية*، تحشية: خليل المنصور، بيروت: دار الكتب العلمية.

قطب الدين شيرازي، محمود بن مسعود (١٣٨٠). *شرح حكمة الإشراق سهروردي*، باهتمام: عبدالله نوراني، مهدي محقق، طهران: مؤسسه مطالعات اسلامي دانشگاه تهران، مک گيل، چاپ افست از چاپ اول.

لجنة من الأساتذة (بلاتا). *المعجم الوسيط المدرسي*، بيروت: دار ومكتبة الهلال.

معلوف، لويس (١٣٨٣). *المنجد في اللغة*، تهران: اسلام.

واعظي، حسين و نصر اصفهاني، محمدرضا (١٣٨٧). *اشارات اهل نظر*، اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی خوراسگان.

وجدي، محمد فريد (١٩٧١). *دائرة المعارف القرن العشرين*، بيروت: دار المعرفة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی