قراءة النّصّ الصّوفيّ في ضوء المناهج النّصّيّة
شعر محيي الدّين بن عربيّ مثالا

م.د- عبّاس صادق عبد الصّاحب
كلّيّة التّربيّة الأساسيّة/ جامعة المثنّى

الملخّص

في هذا البحث نحاول أن نقرأ النّصّ الصّوفيّ قراءة أخرى ليست بوصفه نصّاً صوفيّاً وإنّما بوصفه نصّاً غزليّاً، وهذا ما ينسجم مع ظاهر النّصّ، اي أنّنا نرشّح المعنى الأوّليّ في هذه القراءة، لنستكشف أشياء قد تكون غائبة عن أولئك الّذين يقرأون النّصوص الصّوفيّة قراءة ترشّح المعنى الثّانويّ.

وإذا كنّا نؤمن بأنّ المعنى الثّانويّ مقصود عند الشّاعر الصّوفيّ، لأنّ تجربته تجربة روحيّة، فإنّنا نؤمن بأنّ المعنى الأوّلي مقصود أيضاً، لأنّه إنسان لا يستطيع أن يتجاوز ميوله البشريّة بشكل كامل، مهما حاول أن يتعالى بتجربته الرّوحيّة.

وفي ضوء هذا الفهم نقرأ شعر ابن عربيّ لا سيّما ديوان" ترجمان الأشواق"، وسنجد أنّ نصوص الدّيوان تستجيب لقراءتنا هذه.

المقدّمة

نحاول في هذا البحث أن نقرأ النّصّ الصّوفيّ قراءة مغايرة لما عليه الدّراسات النّقديّة الّتي توجّهت نحو معاينة هذا الشّعر، نحاول أن نقرأ النّصّ الصّوفيّ قراءة نصّيّة، تتّخذ من المعنى الظّاهر أساساً لها.

وإذا كانت هذه القراءة تسيء فهم النّصّ الصّوفي، لأنّها تعامل هذا النّصّ كما تعامل أي نصّ غزليّ آخر، إلا أنّها تستكشف أشياء لم يلتفت إليها الدّارسون، من حيث تركيز هذه النّصوص الصّوفيّة على جملة من الرّموزالمتعلّقة بالمرأة وتفصيلات العلاقة الجسديّة بين الذّكر والأنثى ، والتّركيز على هذه الرموز يحمل مقصديّة ما في ذات المتصوّف، بصفته إنساناً كسائر النّاس مهما تعالى في تجربته الرّوحيّة.

وقد اتّخذ الباحث شعر ابن عربيّ لاسيّما ديوان" ترجمان الأشواق" مثالاً له، لامتلاء هذا الشّعر بهذه الرّموز الحسّيّة، وهذا مايمكن ملاحظته بوضوح من خلال

تحليلنا للنّصوص الشّعريّة، وهذا ما يجعلنا نتبنّى رأياً بأنّ هذا الشّعر الصّوفي هو امتداد لشعر الغزل العربيّ وتطويره بملمحيه العذريّ والحسّيّ.

القسم النظريّ

ينطلق أصحاب المناهج النّصّيّة على اختلاف مشاربهم من النّصّ بوصفه بؤرة عملهم ، ويقطعون صلته بالسّياقات التّأريخيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة ، عازلين بين النّصّ وتأريخيته من جهة وبين النّصّ و منتجه من جهة أخرى ، كما أنّهم رفضوا أن يكون النّصّ الأدبيّ يتضمّن وجود حقيقة متعالية لا يمكن إدراكها بالحسّ .

ف(النّقد الجديد) الّذي شاع في عشرينيّات القرن العشرين واستمرّ العمل به إلى الخمسينيّات أيّ ما يقرب من ثلاثة قرون في إنجلترا و الولايات المتّحدة الأمريكيّة ، اتّخذ من كتابات ريتشارد وإليوت أساساً له . و أهمّ ما جاء به النّقد الجديد هو الاهتمام بالعمل الأدبيّ بوصفه كياناً مستقلاً في ذاته لا يمتّ بصلة إلى شيء آخر . وإذا كان العمل الأدبيّ بحسب ادّعائهم قد ظلّ على مرّ العصور تتنازعه ثنائيّة الدّاخل والخارج ، فإنّ النّقد الجديد تبنّى مقولة الدّاخل ، ومقولة الدّاخل عندهم تعني داخل النّصّ منفصلاً عن منتجه ومتلقّيه ، وذلك بجسّد محاولة هذه المدرسة الأخذ بالمنهج العلميّ وتجريبه في التّعامل مع النّصّ الأدبيّ[1] . وربّما تأثّر أصحاب هذا التّيّار بما كان يعرف بالنّزعة التّصويريّة تلك الّتي كان أصحابها يُعنون بالشّكل وبوضوح العبارة ، بحيث جرّدوا اللّفظة من كلّ إيحاء " أي أنّهم يخلعون عن الكلمة كلّ ما يمكن أن يتّصل من إثارات عاطفيّة ، فإذا مرّت كلمة "القمر" في الشّعر الرّومانطيقيّ أثارت شعوراً بالوحدة ، ثمّ شعوراً بحزن رقيق ، ولكنّ التّصويريّين أرادوا أن تكون اللّفظة خالية من كلّ هذه الإيحاءات "[2].

وكانت (مدرسة الشّكلانيّين الرّوس) قريبة من الأفكار الرّئيسة الّتي انطلق منها أصحاب النّقد الجديد وعلى رأس هذه الأفكار استقلاليّة العمل الأدبيّ ، وقد اهتمّت هذه المدرسة بالجانب الجماليّ بالدّرجة الأولى . وقد ظهر مصطلح "البنية" في كتاباتهم لأوّل مرّة عند تنيانوف ، وظهر مصطلح "المهيمنة" في كتابات رومان جاكبسون ، الّذي يقصد به المكوّن الّذي يحقّق تركيز العمل الأدبيّ ويعمّق تماسك بنائه ، بل إنّه في حقيقة الأمر النّظام الكلّي في عصر من العصور أو في أعمال كاتب ما أو داخل نوع أدبيّ أو فنّي بعينه ، ومن هنا المهيمنة تعدّ جوهر مصطلح النّسق الّذي احتفت به البنيويّة بعد ذلك[3].

لقد مهّد النقد الجديد والمدرسة الشّكلية في ظهور (البنيويّة) ، فمنظّرو البنيوية أمثال رولاند بارت وتودوروف وجوليا كريستيفا يرون أنّ النّصّ يتضمّن معناه في داخله فحسب ؛ لأنّ شكله اللّساني يتضمّن ذلك المعنى ويحتويه . وبما أنّ النّصّ بحسب كريستيفا جهاز نقل لسانيّ يعيد توزيع نظام اللّغة ، فإنّ المعنى الأدبيّ لا تتحقّق ملموسيّته خارج إطار هذا النّظام .وقد أكّد دي سوسير الّذي استقت منه البنيويّة كثيراً من مبادئها ، أنّ الطّريقة الوحيدة لإظهار ذلك النّظام وتعيينه هي دراسة اللّغة دراسة تزامنيّة آنيّة ، ومن هنا جاء المنظور البنيويّ معتمداً على أفكار سوسير ليولي الاهتمام الأوّل للّغة بوصفها نسقاً أو نظاماً سابقاً على الكتابة ، وصارت بنية اللّغة هي الّتي تنتج الواقع من خلال عمليّات التّعارضات الّتي تحكم اللّغة فلا يتحدّد المعنى في هذه الحال إلا من خلال النّظام اللّغويّ الّذي يحكم الفرد(٤) . وقد حدّد بول ريكور بكلمات موجزة ملامح البنيويّة بقوله : " لا تُشير اللّغة ، عند البنيويّة ، إلى أيّ شيء خارج ذاتها ، بل تشكّل عالماً خاصّاً لها بذاتها , ولا تستبعد البنيويّة إحالة النّصّ إلى العالم الخارجيّ وحده ، بل تستبعد كذلك روابطه بالمؤلّف الّذي "قصده" ، والقارئ الّذي "يؤوّله" "(٥) .

ونظراً لهذه الأطروحات الّتي ركّزت على بنية العمل الأدبيّ نفسه ، تأسّس ما يدعى بـ(الشّعريّة) ، وهذا المفهوم يعني الإجابة عن السّؤال : ما الّذي يجعل من رسالة ما عملاً شعريّاً ؟ وقد كان جاكبسون هو الأسبق في طرح هذا السؤال . ويرى جاكبسون أنّ الموضوع الرّئيس للشّعرية هو تمايز الفنّ اللّغويّ واختلافه عن غيره من الفنون الأخر ، وعمّا سواه من السّلوك القوليّ ، وهذا ما يجعل الشّعريّة مؤهّلة لموضع الصدارة في الدّراسات الأدبيّة ، والشّعريّة تبحث في الدّرجة الأساس في إشكاليّات البناء اللّغويّ(٦) .

والشّعرية عند تودوروف هي الكلّيّات النّظريّة عن الأدب نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره ، فهي تناول تجريديّ للأدب وهي تحليل داخليّ له ، وعلى هذا الأساس فالشّعريّة تحتوي الأسلوبيّة وتتعدّاها ، بل إنّ الأسلوبيّة اتّجاه من اتّجاهات الشّعريّة ؛ لأنّ الأسلوبيّة تقوم على توصيف الخصائص القوليّة في النّصّ وهذا مجال من مجالات الشّعريّة ، والشّعريّة لا تكتفي بذلك بل تتجاوزه إلى صياغة نظريّة متكاملة عن الأدب ، وتبحث في أثر التّجربة الأدبيّة على نفسيّة المتلقّي ، و تلك مسائل لا تدخل في صميم عمل الأسلوبيّة(٧) .

وقد مهّد رولاند بارت في السّتينيّات إلى ما يعرف ب(التّفكيك) ، خاصّة في أطروحته المعروفة ب (موت المؤلّف) ، إلا أنّ المؤسّس الحقيقيّ لهذه الحركة هو جاك ديريدا في سبعينيات القرن العشرين . ومن يقرأ ديريدا يتبيّن له أنّ العلاقة بين البنيويّة والتّفكيك علاقة من نوع خاصّ إذ أنّها علاقة تمثّل تمرّداً على الفكر البنيويّ من ناحية وامتداداً طبيعياً له من ناحية أخرى . فكلّ من الاثنين اتّخذا من قواعد دي سوسير نقطة انطلاق لهما من حيث الاهتمام بالتّحليل التّزامنيّ للّغة ، وكذلك الاهتمام بالنّصّ بقطع علاقاته بما حوله ، وأنّ الحقيقة لا توجد إلا في النّصّ . وكذلك يتّفق الاثنان على أنّ العلاقة بين المؤلّف ومؤلّفه تنقطع بمجرد انتهاء عمليّة الكتابة . وإذا كانت البنيويّة اهتمّت بفكرة النّظام أو النّسق ، فإنّ التّفكيكيّين شكّكوا بالنّسق بوصفه نظاماً عامّاً قادراً على تحديد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدّلالة . فقد جاء التّفكيك لينسف كلّ القواعد والقوانين ويعطي المدلول حرية اللّعب الكامل المستقلّ عن دواله فاتحاً بذلك المعنى أمام القارئ آفاقاً من حرّيّة تفسيره للعلامات . ومن هنا المعنى عند التّفكيكيّين مرجأ أبداً ؛ لأنّه يتعدّد بتعدّد القراءات ولا يمكن القبض عليه ، هذا هو مفهوم (الإرجاء) كما يطرحونه . لكن القراءات هنا تتعدّد بالاعتماد على النّصّ بوصفه بنية منفتحة على تعدّدية المعنى ، والمعنى عند ديريدا يبقى حبيس الحسّيّة فهو يرفض كلّ الفلسفات والنّظريات التي تفترض وجود حقيقة متسامية أو معنى متعالٍ خارج نطاق الحواسّ ، بحيث توجد مثل هذه الحقيقة أو ذاك المعنى خارج نطاق اللّغة أو التّأريخ أو الزّمان ولا يتلوّثان بأيّ منها ، وهذا ما يطلق عليه ديريدا مقولة (الحضور) أي التّسليم بوجود نظام خارج اللّغة يبرّر ما تدّعيه من الإحالة إلى الحقائق(٨) .

إنّ المعنى في كلّ هذه المناهج النّصّيّة كامن في النّصّ ، في لغته وطبقته الشّكليّة ، والمعنى حسّيّ أي لا يُشير إلى أيّ حقيقة متعالية تتجاوز الحسّ .

وقد قرأ بعض النّقاد العرب انطلاقاً من هذه المناهج النّصّيّة ديوان (ترجمان الأشواق) لمحيي الدّين بن عربيّ قراءة نصّيّة ، مستبعداً أي تفسير آخر لا ينطلق من النّصّ نفسه . يقول الدّكتور رجاء عيد : " وعلى ذلك فلن يستطيع ابن عربيّ ، مثلاً ، أن يقنعنا أو يقنع من يقرأ ديوانه بأن يهمل ظاهر الألفاظ وما تحمله من عبارات غزلية ، وينظر إلى ما خلفها من معانٍ خفيّة تبعد تلك الألفاظ عن دلالتها ... فالصّحيح أن تومئ الألفاظ داخل التّركيب اللّغوي إلى تلك المعاني الخفيّة ، حين تملك قدرة إيمائيّة وطاقة فنّيّة تدفع وحدها إلى تلك الدّلالات "(٩) .

وما يذكره رجاء عيد فيه الكثير من الصّواب ؛ لأنّ النّصّ يجب أن يحتوي على إشارات توجّه المتلقّي إلى المعنى المضمر المسكوت عنه ، " فالشّعر هو الّذي يخلق إشاراته وهو الذي يومئ إلى تضميناته ، ولا يحقّ للصّوفيّ " ابن عربيّ أو غيره " أن يفرض عليه إشارات ..."(١).

إنّ قراءة رجاء عيد تتناسب مع الدّافع الأوّل الّذي دفع ابن عربيّ إلى كتابة ديوانه وهو دافع غزليّ . يقول ابن عربيّ : " فإنّي لمّا نزلت مكّة سنة خمسمائة وثمان وتسعين ألفيت بها جماعة من الفضلاء ، وعصابة من الأكابر الأدباء والصّلحاء بين رجال ونساء ، ولم أرَ فيهم مع فضلهم مشغولاً بنفسه ، مشغوفاً فيما بين يومه وأمسه ، مثل الشّيخ العلم الإمام ، بمقام إبراهيم عليه السّلام ، نزيل مكّة البلد الأمين مكين الدّين أبي شجاع زاهر بن رستم بن أبي الرّجا الأصفهانيّ ، رحمه الله تعالى ، وأخته المسنّة العالمة شيخة الحجاز فخر النّساء بنت رستم . فأمّا الشّيخ فسمعنا عليه كتاب أبي عيسى التّرمذيّ في الحديث وكثيراً من الأجزاء ، في جماعة من الفضلاء ، كان يغلب عليهم الأدب فكأنّ جليسه في بستان ، وكان ، رحمه الله تعالى ، ظريف المحاورة لطيف المؤانسة ، ظريف المجالسة ، يمتّع الجليس ، ويؤانس الأنيس ، وكان له رضي الله عنه ، من أمره شأن يغنيه ، فلا يتكلّم إلا فيما يعنيه ، وأمّا "فخر النّساء" أخته بل فخر الرّجال والعلماء فبعثت إليها ، لأسمع عليها ، وذلك لعلوّ روايتها ، فقالت : فنيَ الأمل ، واقترب الأجل ، وشغلني عمّا تطلبه منّي من الرّواية الحثّ على العمل ، فكأنّي بالموت قد هجم ، فأقرع سنّ النّدم . فعندما بلغني كلامها كتبت إليها أقول شعراً :

حالي وحالُك في الرّواية واحدٌ ما القصدُ إلا العلمُ واستعمالُهُ

فأذنت لأخيها أن يكتب لنا عنها إجازة عنها في جميع روايتها . فكتب ، رضي الله عنه وعنها ، ذلك ودفعه لنا وكتب لنا جميع مسموعاته إجازة عامّة وكتبت إليه من قصيدة عملتها فيه قولي :

سمعتُ "التّرمذيّ" على المكين إمامِ النّاس في البلدِ الأمين

وكان لهذا الشّيخ ، رضي الله عنه ، بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيد النّظر ، وتزين المَحاضر والمُحاضر ، وتُحيّر المناظر ، تسمّى بالنّظام ، وتلقّب بعين الشّمس والبها ، من العابدات العالمات السّائحات الزاهدات شيخة الحرمين ، وتربية البلد الأمين الأعظم بلا مَين ، ساحرة الطّرف ، عراقيّة الظّرف ، إن أسهبت أتعبت ، وإن أوجزت أعجزت ، وإن أفصحت أوضحت .إن نطقت خرس قسّ بن ساعدة ، وإن كرمت خنس معن بن زائدة ، وإن وفّت قصّر السّموأل خطاه ، وأغرى ورأى بظهر الغرر وامتطاه .

ولولا النّفوس الضّعيفة السّريعة الأمراض ، السّيّئة الأغراض ، لأخذت في شرح ما أودع الله تعالى في خَلقها من الحسن ، وفي خُلقها الّذي هو روضة مزن . شمس بين العلماء ، بستان بين الأدباء ، حُقّة مختومة ، واسطة عقد منظومة . يتيمة دهرها ، كريمة عصرها ، سابغة الكرم ، عالية الهمم ، سيّدة والديها ، شريفة ناديها ، مسكنها جياد ، وبيتها من العين السّواد ، ومن الصّدر الفؤاد . أشرقت بها تهامة ، وفتح الرّوض لمجاورتها أكمامه ، فنمت أعراف المعارف ، بما تحمله من الرّقائق واللّطائف . علمها عملها ، عليها مسحة ملَك وهمّة ملِك ، فراعينا في صحبتها كريمَ ذاتها مع ما انضاف إلى ذلك من صحبة العمّة والوالد ، فقلدناها من نظمنا في الكتاب أحسن القلائد بلسان النّسيب الرّائق ، وعبارات الغزل اللائق ، ولم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النّفس ، ويثيره الأنس ، من كريم ودّها ، وقديم عهدها ، ولطافة معناها ، وطهارة مغناها . إذ هي السؤال والمأمول ، والعذراء والبتول ، ولكن نظمنا فيها بعض خاطر الاشتياق ، ومن تلك " الذّخائرِ والأعلاق " . فأعربتٍ عن نفس توّاقة ، ونبّهت على ما عندنا من العلاقة ، اهتماماً بالأمر القديم ، وإيثاراً لمجلسها الكريم .

فكلّ اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنّي ، وكلّ دار أندبها فدارها أعني "(١) .

فابن عربيّ نظم ديوانه ترجمان الأشواق لأنّه أعجب بتلك الفتاة الّتي تدعى النّظام ، والمتأمّل في نصّ ابن عربيّ الّذي اقتبسناه على طوله ، يجد أنّه كان مأخوذاً بجمالها ولولا الخوف من أن يُساء به الظّنّ لأسهب في الحديث عن جمالها أكثر ممّا فعل ، كما أنّنا نجده يكثر من ذكر الصّفات الحسّيّة من ذلك : طفيلة ، هيفاء ، تقيد النّظر ، ساحرة الطّرف . وقد صرّح أنّ كلّ اسم يذكره فهو كناية عنها ، وكلّ دار يندبها فدارها يقصد .

إنّ كلّ ما كتبه ابن عربيّ في ديوانه هو بتأثير النّظام الّتي ملكت عقله بجمالها ، والملاحظ أنّ في كتابات الصّوفيّة وابن عربيّ واحد منهم أنّ حضور المرأة لافت للانتباه ، والمرأة حاضِرة في أدقّ تفصيلات حياتهم وحالاتهم العرفانيّة . من ذلك ما يذكره ابن عربيّ أيضاً " كنت أطوف ذات ليلة بالبيت فطاب وقتي وهزّني حال كنت أعرفه فخرجت من البلاط من أجل النّاس ، وطفت على الرّمل ، فحضرتني أبيات فأنشدتها أسمع بها نفسي ومن يليني لو كان هناك أحد ، وهي قوله :

ليت شعري هل دروا	أيَّ قلب ملكـــوا
وفـــــؤادي لو درى	أيَّ شعبٍ سلكــوا
أتـــ ــراهم سلموا	أم تراهم هلكـــوا
حـــار أربابُ الهوى	في الهوى وارتبكوا

فلم أشعر إلا بضربة بين كتفيّ بكفّ ألين من الخزّ ، فالتفتّ فإذا بجارية من بنات الرّوم لم أرَ أحسن وجهاً ولا أعذب منطقاً ولا أرق حاشيةً ولا ألطف معنى ولا أدقّ إشارة ولا أظرف محاورة منها ، قد فاقت أهل زمانها ظرفاً وأدباً وجمالاً ومعرفة "(١٢) .

من أين جاءت هذه الفتاة الّتي يذكرها ابن عربيّ ولماذا كانت بهذه النّعومة والفتنة والجمال؟ ولماذا ضربت على كتفيه بكفّها اللّيّن ؟ ولماذا لم تكتفِ بمحاورته من غير لمس ؟ وحتّى إذا كانت هذه الفتاة مفترضة من صنع خياله ، فلماذا يتخّيل فتاة بهذه الصّفات وهو في تلك الحال من العبادة ؟ إنّ كلّ تلك الأسئلة تؤكّد حقيقة واحده هي أنّ المرأة في نصوص المتصوّفة وابن عربيّ واحدٍ منهم مقصودة لذاتها ، مقصودة بوصفها امرأة تصبو إليها نفوسهم بوصفهم ذكوراً.

وقد ورد في أخبار الحلاج أنّ هول المصير الّذي لاقاه كان بسبب نظره إلى فتاة حسناء ،" عن موسى بن أبي ذرّ البيضاويّ قال : كنت أمشي خلف الحلاج في سكك البيضاء فوقع ظلّ شخص من بعض السّطوح عليه . فرفع رأسه فوقع بصره على امرأة حسناء فالتفت إليّ وقال : سترى وبال هذا عليّ ولو بعد حين . فلمّا كان يوم صلبه كنت بين القوم أبكي فرفع بصره عليّ من رأس الخشبة فقال : يا موسى . من رفع رأسه كما رأيت وأشرف إلى ما لا يحلّ له أشرف على الخلق هكذا ، وأشار إلى الخشبة"(١٣) .

فالنصّ السّابق صريح أنّ المصير الّذي لاقاه الحلاج كان بسببب تطلّعه إلى امرأة جميلة ، لكن السّؤال هل كانت نظرة الحلاج محايدةً أم فيها بعض الرّيبة ؟ وإذا كانت محايدة فلمَ ارتعب وأيقن أنّه سيعاقب عقاباً شديداً ؟ ولماذا علّل عقوبته بأنّه نظر إلى ما لا يحلّ له ؟ والملاحظ أيضاً أنّ ظهور المرأة المفاجئ مع الحلاج يُشبه ظهور المرأة مع ابن عربيّ في النّصّ السّابق ، بل إنّ المرأة في النّصّين كان لها دور في تغيير مصير الرّجلين ، فمع الحلاج كان لها دور بأن أوصلته إلى الصّليب ، ومع ابن عربيّ كان لها دور في تغيير سلوكه الصّوفيّ .

والمرأة في النّصّين كانت تتميّز بالأنوثة والجمال ، بمعنى أنّ النّصّين يركّزان على الجانب الحسّيّ من المرأة ، فلماذا لم تكن المرأة في نصوصهم مقتصرة على صفات أخر غير حسّيّة كالعلم والحكمة ؟ ولماذا لم تكن المرأة مسنّة وغير مرغوب فيها وليست في عمر الشّباب ؟

إنّ التّركيز على الفتاة الجميلة يظهر واضحاً في نصوص الصّوفيّة ، وهذا التّركيز ورثوه من شعراء العربيّة قبلهم ، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أنّ التّجربة

الصّوفيّة استمرار للتّجربة الشّعريّة العربيّة في هذا السّياق بالذّات . لأنّنا نجد أنّ النّصوص المقدّسة وسير الأنبياء لا تركّز على الفتاة الجميلة ، وإنّما تركّز على الشّاب الجميل ، فجبرائيل كان يأتي إلى النّبيّ بصورة شاب جميل من أهل مكّة وهو دحية الكلبيّ ، " ... وكان من جمال دحية أنّه لمّا ورد المدينة ما رأته حامل إلا وضعت حملها من حينها من هيبة جماله فناء فيه وانخلاعاً "(١٤) .

وعلى الرّغم من أنّ قصائد الدّيوان الكبير كلّها تدور في المعرفة الإلهيّة إلا أنّنا نفاجأ في إحدى مقطوعاته وصفاً حسّيّاً صريحاً ، وذلك في قوله(١٥) :

هي لمّـــا لبستها سبّحت ... حسبي الله تعـــالى وكفى
وأتت تلثم نعلي خـــدمةً ... ولـــــقد كان لنا فيه شفا
ولقد عانقتُ منها غصناً ... يَخجلُ الغصنُ إذا ما انعطفا
وارتشفنا ريقةً مســـكيّةً ... تُخجلُ الشّهدَ إذا مـا ارتشفا

إنّ النّصّ واضح في إبراز الجانب الحسّيّ الشّهوانيّ ، فهناك لثم وعناق ، وانعطاف كما ينعطف غصن على غصن ، أيّ أنّ العلاقة الجسديّة بين الرّجل والمرأة تمّت بكلّ تفصيلاتها . أما كان من الأجدر أن يلجأ الشّاعر إلى وصف آخر ، إذا لم تكن هذه الأمور مقصودة لذاتها ؟ خاصّة أنّ الموقف موقف روحيّ بعيد عن الحسّيّة أو الشّهوانيّة . لكن كما أسلفنا القول إنّ المرأة حاضرة في خطاب الصّوفيّة سواء أكان ذلك في تفصيلات حياتهم العامّة أم في شؤونهم العرفانيّة الخاصّة ، وهذه المرأة مطلوبة لذاتها ، وإن كان ذلك في مستوى من المستويات ، بحسب ما سنؤكّده من خلال قراءتنا لنصوص ديوان ترجمان الأشواق ، معتمدين في ذلك على قراءة الدّيوان قراءة نصّيّة ، نستنطق النّصّ وحده ، دون اللّجوء إلى تفسيرات خارجيّة تفرض على النّصّ فرضاً .

القسم التطبيقي

يقول ابن عربيّ(١٦) :

١- وزاحمني عند استـــــــلامي أوانسٌ ... أتينَ إلى التّطـــــواف معتجراتِ
٢- حسرن عن انوار الشّموس وقلن لي : ... تورّع فموت النّفس في اللّحظـــاتِ
٣- وكم قد قتلنـــــا بالمحصّب من منى ... نفوساً أبيـــــــاتٍ لدى الجمراتِ
٤- وفي سرحة الـــــوادي وأعلام رامتٍ ... وجمع وعند النّفر من عرفـــــاتِ
٥- ألـــم تدر أنّ الحسن يسلب من له ... عفافٌ فيدعى ســــــالبَ الحسناتِ
٦- فموعدنـــــا بعد الطّواف بزمزمٍ ... لدى القبّة الوسطى لدى الصّخراتِ
٧- هنـــــالك من شفه الوجد يشتفي ... بما شاءه من نســــــوةٍ عطراتِ
٨- إذا خفن أسدلنَ الشّعور فهنّ مـــن ... غدائرها في ألحفِ الظّلمـــــــاتِ

يمكنّنا أن نقسّم القصيدة على وفق أربع حركات :
- الحركة الأولى نلحظها في البيت الأوّل .
- الحركة الثّانية تتضمّن الأبيات : الثّاني والثّالث والرّابع والخامس .
- الحركة الثّالثة تتضمّن البيتين : السّادس والسّابع .
- الحركة الرابعة تتضمّن البيت الثّامن وهو البيت الأخير .

تبدأ الحركة الأولى بقوله "وزاحمني" المتكوّنة من الفعل "زاحم" والمفعول به "ياء المتكلّم"، والفاعل هو كلمة أوانس ، وهنا نلحظ أنّ فعل المزاحمة صدر من الأوانس ولم يصدر من الشّاعر ، كما أنّ الأوانس هنا وهنّ الفتيات الأبكار ظهرن بشكل مفاجئ ، وهذا ما تحدّثنا عنه قبل قليل من الظّهور المفاجئ للمرأة عند الصّوفيّة . وهذه الأوانس أتين بحجّة التّطواف ، وهنّ يلبسن ما يغطّي شعورهنّ وأجسادهن ، فالرّائي لا يرى منهنّ شيئاً بادياً . وعلى الرّغم من أنّ هؤلاء الفتيات مستورات أو" معتجرات " بحسب ما يذكر ، إلا أنّهنّ غير متورّعات فهنّ قمن بمزاحمة الشّاعر ، والمزاحمة فعل فيه مضايقة واحتكاك جسد بجسد .

وممّا يدلّل على أنّ هؤلاء الفتيات غير متورّعات هو أنّهنّ قمن بكشف وجوههن بحسب ما سنجد في الحركة الثّانية ، وهنا نرى أنّ الشّاعر صوّر وجوههن باستعمال الاستعارة التّصريحيّة " أنوار الشّموس " ، وهذه الاستعارة تقليديّة لا جديد فيها ، فالمرأة تشبّه بالشّمس بحسب الموروث الشّعريّ العربيّ ، من ذلك قول الأعشى(١٧) :

يا جارتي ما كنت جارة	بانتْ لِتَحزُنَنا عُفَـــــارة
تُرضيكَ من دلٍّ ومـــــن	حُســـنٍ ، مُخالِطُهُ غَرارة
بيضـاءُ ضحوتُها وصف	راءُ العشيّـةِ كـــالعَرارة
وسبتكَ حين تبسّمـــتْ	بين الأريكة ، والسِّتارة
بقوامهـــــا الحسنِ الذي	جمع المَدادةَ والجهـــارة
كتميُّلِ النّشـــــوان ير	فلُ في البَقيـــــرة والإزارة
وبجيدٍ مُغزِلَـــــــةٍ إلى	وجهٍ تُزيّنه النضـــــــارة

" فالمرأة في هذا النّصّ(أي نصّ الأعشى) هي رمز واضح للشّمس ، ولعلّ صورتها وهي بيضاء بالضّحى وصفراء بالعشية ممّا يؤكد ارتباطها رمزيّاً بالشّمس ، فضلاً عن حضور الغزالة في النّصّ وهي ... رمز من رموز المرأة والشّمس وكلّها تنضوي تحت جنس واحد "(١٨) .

وقد طلب الأوانس من الشّاعر أن يتورّع عن النّظر إليهنّ ؛ لأنّ النّظرات تقتل صاحبها ، والشّاعر لم يلتزم بذلك ، بل لقد راح يطّلع عليهنّ ، والدّليل على ذلك أنّه شاهد وجوههنّ الّتي هي أنوار الشّموس .

وراح الأوانس يكثرن من نصح الشّاعر بضرورة التّورّع ؛ لأنّهنّ كنّ السّبب بقتلٍ كثير من النّفوس ، ولم تكن هذه النّفوس التي قتلنها نفوساً ذليلة ، بل كانت نفوساً عزيزة . ثمّ رحن يعدّدن الأماكن الّتي قتلن فيها هذه النّفوس الأبيّة عند (الجمرات ، وفي سرحة الوادي ، وفي أعلام رامة ، وعند النّفر من عرفات) .

وعلى الرّغم من أنّ هذه النّفوس الّتي ماتت عفيفة بحسب ما يذكر البيت الخامس ، إلا أنّ شدّة جمال الأوانس أفقدها العفاف ، وقد وقعت هذه النّفوس العفيفة في الخطأ ، فسلبت حسناتها . وهذه المحاجّة من الأوانس يبدو أنّها تبرّر للنّفوس ما صدر منها ؛ لأنّها لم تتحمّل مشاهدة هذا الجمال الأخّاذ.

وتبدأ الحركة الثّالثة بتحديد موعد لهنّ مع الشّاعر ، وهنا مفارقة ، فعلى الرّغم من أنّهنّ ينصحن الشّاعر بالتّورّع ويحذّرنه من الموت ، وهو مصيرٍ كلّ من لم يتورّع عن مشاهدة جمالهنّ مهما كانت نفسه أبيّة ، إلا أنّهنّ يضربن موعداً لهنّ معه ، وهذا الموعد بعد الانتهاء من الطّواف.

وهناك سيحظى بما يريد ويروي عطشه منهنّ ، وهنا نلحظ ظهور فعل التّرغيب ، بعدما مارسن فعل التّرهيب معه في بداية اللّقاء . وزيادة في التّرغيب يقلن له إنّهنّ سيكنّ جاهزات لكي ينال منهنّ ما يريد ويروي ظمأه ، وسيجد أنّ هؤلاء الفتيات يفوح منهنّ العطر ، وهذا ما يقوّي شهوة الرّجل ويشدّه إليهنّ أكثر .

ونلحظ أنّهنّ خاطبن في ترغيبهنّ أكثر من حاسّة فقد ابتدأن بحاسّة اللمسّ عندما زاحمنه ، ثمّ بحاسّة البصر عندما كشفن عن وجوههنّ النّورانيّة ، ثمّ خاطبن حاسّة السّمع عندما تحدّثن إليه وبسطن القول معه ، ثمّ خاطبن حاسّة الشّمّ عندما وصفن أنفسهنّ بالعطرات.

ولم تكن هؤلاء الأوانس متمنّعات ، بل كنّ من السّهولة بحيث يتكشّفن ويعرضن أنفسهنّ باستعمال كلّ صور المغريات الحسّيّة ، وبمخاطبة الحواسّ كافّة.

حتّى إذا بلغ طالبهنّ غايته ، وشفى وجده منهنّ ، وأطفأ حرّ ناره ، لا يجعلنه يحسّ بأيّ من المنغّصات مثل خوف الرّقيب ، لأنّهنّ يمتلكن شعوراً ساترة ، يستطعن من خلالها أن يغطّين أجسادهن وجسد من يرتمي بين أحضانهنّ ، فتكون الشّعور مثل اللّحاف

السّاتر أو مثل الظّلمات الّتي تصدّ من نظر الآخرين ، وهذا ما نجده في الحركة الرّابعة والأخيرة.

إنّ صورة الشّعر الّتي نجدها في البيت الأخير بوصفه ساتراً ويمنع من نظر الرّقيب ، صورة جديدة لا نجدها في الشّعر العربيّ القديم ، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أنّ ابن عربّي وإن استعان بالموروث الغزليّ فهذا لم يمنعه من إضفاء بعض الجدّة عليه(١٩).

لقد قرأنا قصيدة ابن عربيّ السّالفة الذّكر بوصفها نصّاً غزليّاً محضاً ، ولم يكن هناك أيّ مانع يمنع من قراءة النّصّ على وفق معطياته الجماليّة وفي ظل نسق الشّعريّة العربيّة القديمة ، بل كان النّصّ نفسه يستجيب لمعطيات هذه القراءة النّصّيّة ، وكانت القصيدة زاخرة بالوصف الحسّيّ ، فالمرأة الموصوفة في القصيدة إمرأة تثير رغبة الرّجل فيها ، وتهب أنواع المتعة واللّذائذ له.

ويقول في قصيدة أخرى(٢٠) :

١- نـــاحت مطوّقةٌ فحنَّ حزينُ ... وشجاه ترجيعٌ لهـــا وحنينُ
٢- جرت الدموعُ من العيون تفجّعاً ... لحنينِـــها فكأنّهنّ عيونُ
٣- طـــارحتها ثُكْلاً بفقد وحيدها ... والثّكلُ من فقد الوحيد يكـــونُ
٤- طـــارحتها والشّجوُ يمشي بيننا ... مـا إن تبين، وإنّني لأبينُ
٥- بي لاعجٌ من حبّ رملةِ عـــالجٍ ... حيث الخيـام بها وحيث العِينُ
٦- من كلّ فاتكة اللّحـــاظ مريضةٍ ... أجفانها لظبى اللّحـاظ جفونُ
٧- مـــازلتُ أجرع دمعتي من غلّتي ... أُخفي الهوى من عاذلي وأصونُ
٨- حتّى إذا صـاح الغرابُ ببينهم ... فضَحَ الفراقُ صبـابةَ المحزون
٩- وصلوا السّرى، قطعوا البرى فلعيسهم ... تحت المحـامل رنّةٌ وأنينُ
١٠- عاينتُ أسبـــابَ المنيّةِ عندما ... أرخو أزمّتهـــا وشَدّ وضينُ
١١- إنّ الفراق مع الغرام لقـــاتلي ... صعْبُ الغرام مع اللّقـاء يهونُ
١٢- مـــالي عذولٌ في هواها إنّها ... معشوقةٌ حسنـــاءُ حيثُ تكونُ

القصيدة تعبير عن شكوى يبثّها الشّاعر بسبب فراق الحبيبة ، فالشّاعر الموصوف بأنّه حزين ، حنّ عندما سمع نوح الحمام فانتابه البكاء واشتدّ حنينه ، وجرت دموعه بغزارة كأنّ دموعه عيون ماء . وشبّه فراقها إيّاه بفراق الثكلى الّتي فقدت وحيدها .

ثمّ يعرّج الشّاعر إلى ذكر الأطلال ويستعيد ذكرياته فيها حيث كانت الخيام منصوبة ، وحيث كانت النّسوة المعبّر عنهنّ بالعِين داخل هذه الخيام ، وهؤلاء النّسوة

ألحاظهن تفتك بمن يرنو إليهنّ وأجفانهنّ مريضة ، والشّاعر كان يُخفي هواه خوفاً من الحاسدين .

ثمّ يعود الشّاعر إلى موقف الفراق فإذا كان الموقف الأوّل بنوح حمامة ، فهذا الموقف الثّاني بصياح غراب ، وهنا إشعار بأنّ الفراق قد وقع فعلاً . فالشّاعر عندما سمع نواح الحمامة لم يكن الرّحيل قد بدأ ، ولكنّه استشعر قرب الرّحيل ، فأثار مشاعره وذكرياته . ولكنّه عندما سمع صوت الغراب بدأ الرّحيل وبدأ الفراق فعلاً ، " وتؤكد صورة الغراب المشؤومة في لوحة الظّعن كثافة الطّابع المأساويّ ومرارة الألم الّذي يتركه فراق الأحبّة ورحيلهم .." (٢١) .

و هذا الركب قد سار ليلاً وقطع الصّحاري ، وكان سيرهم سريعاً ، وكانت النّسوة تئنّ من فرط حزنها . ثمّ يعود لذكر شدّة الفراق عليه في البيت العاشر وأنّه عندما رآهم يتأهّبون للسّفر فكأنّه عاين منيّته ، ثمّ يصرّح أنّ أصعب شيء على المحبّين الفراق ، وأنّ أشد أنواع الحبّ تهون مع اللّقاء والوصال .

أمّا البيت الثّاني عشر والأخير فينفي أن يكون له عذول في حبّها ، لأنّها حسناء يعشقها كلّ من يراها ، وهذه القراءة ضعيفة وينقضها البيت السّابع الّذي يصرّح به أنّه يكتّم حبّه خوفاً من العذول ، وربّما تكون القراءة الصّحيحة الأنسب للبيت هي أنّه يعني ليس له عذول واحد وإنّما له أكثر من عذول ، وعدّاله بلا عدد ، لأنّها حيثما تحلّ تعشق ، ومن يراها لا يملك إلا أن يعشقها .

نعود إلى البيت الأوّل ، فالحمامة الّتي ناحت كانت كناية عن حبيبته ، واستعمال رمز الحمامة لوصف المرأة وارد في الشّعر العربيّ ، وارتبطت "... الحمامة في قصيدة الغزل العربيّة – بمعاني الحبّ والصّبوة – وكان لها علاقة خاصّة بموضوع العشق ، فارتبطت بالمرأة أقوى الارتباط ، وكانت صورة لها ، كما ارتبطت بمحور أساسيّ من محاور تجربة العشق هو الحزن والفقد "(٢٢) ؛ لذلك اتّخذ الشّعراء " ... من هذا الطّائر وسيلة للتّعبير عمّا رسخ في الرّوح من مكبوت نفسيّ مؤلّم ، وللتّعبير عن الاستجابة الخاصّة الّتي يبديها الإنسان للطّبيعة ، فالعذاب والنّوح الّذي تعلنه الحمامة هو المكافئ الخارجي لانفعال الشّاعر الدّاخليّ ولحزنه وألمه ونوحه على من رحل منه ، وكأنّ ما تعلنه الحمامة ينسجم مع ما يكنّه الشّاعر في نفسه ، وكأنّها تعبّر عن مكبوته وما يحتضنه من ألم "(٢٣) .

ولعل قصيدة حُميد بن ثور الهلاليّ تعبّر عن ذلك خير تعبير(٢٤) :

وما هــاجَ هذا الشّـــوقَ إلا حمامةٌ دعتْ ســـاقَ حُرّ تَرْحَةً وترنُّما

من الوُرقِ حمّاءُ العلاطينِ باكرتْ عسيبَ أشاءٍ مَطْلِعَ الشّمسِ أسحما
إذا هزهزته الرّيحُ أو لعبتْ بهِ أرنّتْ عليه ماثلاً ومُقَوَّما
تُباري حمامَ الجلهتين وترعوي إلى ابن ثلاثٍ بين عودينِ أعجما
تَطوَّق طوقاً لم يكنْ عن تميمةٍ ولا ضربِ صوّاغٍ بكفّيه دِرْهما
بنتْ بيتَهُ الخرقاءُ وهي رفيقةٌ به بين أعوادٍ بعلياءَ مُعْلِما
تُرشَّحُ أحوى مُزْلَعِبّاً ترى لهُ أنابيبَ من مُستعجِلِ الرّيشِ حمْحما
كأنّ على أشداقهِ نَوْرَ حنوَةٍ إذا هو مدَّ الجيدَ منه لِيَطْعما
فلمّا اكتسى ريشاً سُخاماً ولم يجدْ له معها في باحةِ العُشِّ مَجْثَما
أتيح له صقرٌ مُسِفٌّ فلم يدعْ لها ولداً إلا رميماً وأعظُما
فأوفتْ على غُصنٍ ضُحيّاً فلم تدعْ لباكيةٍ في شجوها مُتلوَّما
مطوَّقةٌ خطباءُ تصدحُ كلّما دنا الصيفُ وانجالَ الرّبيعُ فأنجما

أمّا وصف النّساء عند ابن عربيّ بأنّهنّ عِين فقد ورد في القرآن الكريم ، من ذلك قوله تعالى " وحورٌ عِينٌ ، كأمثال اللؤلؤ المكنون "(٢٥) .

والتّطيّر بالغراب ، وكون صياحه ينبئ عن أمر مهول مخيف ، فهذا وارد في الشّعر العربيّ القديم . وكذلك من الصّور التّقليديّة وصف الأطلال ، ووصف اللّواحظ بالفتك ، والأجفان بأنّها ناعسة ، وكذلك وصف المرأة بأنّها حسناء وأنّها معشوقة ، وكلّ تلك الصّور لا نلحظ فيها أمراً متفرّداً جديداً يغاير الموروث القديم .

ولكن اللافت للنّظر هو ما وقع في القصيدة من إقواء في البيت الثّامن ، والإقواء عيب عروضيّ ، " وهو اختلاف حركة حرف الرّويّ(المجرى) بكسرة مرّة وضمّ في أخرى "(٢٦) ، وقد وقع فيه النّابغة الذّبيانيّ في قصيدته التي يقول فيها(٢٧) :

أمن آل ميّةَ رائحٌ ، أو مُغتدٍ عجلانَ ، ذا زادٍ ، وغيرَ مُزوّدِ
أفِدَ التّرحّلُ ، غيرَأنّ رِكابَنا لمّا تزُلْ برحالنا ، وكأنْ قدِ
زَعَمَ البوارحُ أنّ رحلتنا غداً وبذاك خبّرنا الغدافُ الأسودُ

فقصيدة النّابغة كانت تنتهي بالدّال المكسورة لكن النّابغة في هذا البيت أتى بالدّال المضمومة ، وقد خُطّئ النّابغة على هذا الأساس ، من غير أن يرجعوا هذا التّغيير الصّوتيّ في تغيير حركة الرّويّ إلى حاجة دلاليّة تستلزم هذا التّغيير ، فالنّابغة كان بصدد الدّخول في مرحلة جديدة من القصيدة ، وهي حالة الاستعداد إلى الرّحلة وترك الأهل والأحبّة ، وقد تطيّر النّابغة من صوت الغراب وعلم أنّ الرّحيل واقع لا محالة . يبدو أنّ ابن عربيّ استحضر هذا الموقف فدخل في علاقة تناصّ مع قصيدة النّابغة ، وحدث

الإقواء في الموضع نفسه ، لكنّ ابن عربيّ انتقل على عكس النّابغة من حركة الضّمّ إلى حركة الكسر .

ولأنّ النّصّ يركّز على الجانب الجماليّ الشّكليّ ، نجد أنّه حافل بالمحسّنات البديعيّة ، فالبيت الأوّل ورد فيه تكرار : حنّ / و حنين ، كما نجد تكرار صوت النّون ست مرات ، وهذا التّكرار يعكس حالة الحنين والأنين الّتي انتابت الشّاعر . وفي البيت الثاني نجد الجناس التّامّ بين العيون / عيون ، فالأولى العين البشريّة ، والثّانية عيون الماء . وفي البيت الثّالث نلحظ ردّ الصّدر على العجز من خلال تكرار كلمة ثكل الّتي وردت في الشّطرين . وفي البيت الرّابع نجد تكرار تبين / أبين . وفي البيت الخامس نجد الجناس النّاقص بين كلمتي لاعج / عالج . وفي البيت السّادس نجد ردّ الصّدر على العجز بتكرار كلمة اللّحاظ في الشّطرين ، وكذلك تكرار أجفان / و جفون . وكذلك نجد التّرصيع في البيت التّاسع بين السّرى / والبرى . وكذلك ردّ العجز على الصّدر في البيت الحادي عشر بتكرار كلمة الغرام في الشّطرين ، وكذلك نجد استعمال الطّباق بين الفراق / و اللقاء .

لقد قرأنا قصيدة ابن عربيّ السّالفة الذّكر بوصفها قصيدة غزليّة يبثّ فيها الشّاعر لوعته وأساه بهجران الحبيبة ، وقد وجدنا أنّ القصيدة تسير على وفق الموروث الغزليّ وتحفل بالمحسّنات البديعيّة الّتي أعطت النّصّ تكثيفاً موسيقيّاً ، أكسبه بعداً جماليا واضحا .

ولعلّ ما وصلنا إليه يجعلنا نرفض قراءة سعيد الغانميّ الّذي اتّهم نصوص ابن عربيّ بأنّها فقيرة شكليّاً ، وراح يوازن بينه وبين أحمد شوقيّ ، وخلص إلى نتيجة أنّ قصيدة شوقي أغنى شكليّاً من قصيدة ابن عربيّ ، معتمداً حكمه في ذلك على استعمال كلّ من الرّجلين تقنيّة الجناس ، مدّعياً أنّ ابن عربيّ ينثر الجناسات كيفما اتّفق دون أن يعبأ بمبدأ التّناظر الّذي اتّبعه شوقي أساساً له في شعره . وأنّ ابن عربيّ لا يترك للمتلقّي فرصة توقّع استعماله للجناس الأمر الّذي يمنع المتلقّي من إقامة تنميط صوتيّ ، في حين يستطيع متلقّي شوقي أن يتوقّع الجناس في البيت أو في نصف البيت . وأنّ جناسات ابن عربيّ في الغالب ناقصة واضحة الصّنعة والتّكلّف ، فضلاً عن احتكامه إلى قراءة شاذّة أو ضرورة شعريّة(٢٨) .

إنّ الاعتماد على استعمال تقنيّة الجناس وحدها لا تكفي في الحكم على شعريّة كلّ من الرّجلين ، بله التّفضيل بينهما . و يبدو أنّ سعيداً الغانميّ اتّخذ من أحمد شوقي مقياساً له في الحكم على شعريّة ابن عربيّ ، ولو فعل العكس لوصل إلى نتيجة

مغايرة ، وإذا أيّدناه ببعض ما يقول على سبيل الفرض فلا نؤيّده في حكمه أنّ ابن عربيّ قد أخفق على المستوى الشكليّ .

يقول ابن عربيّ في قصيدة أخرى(٢٩) :

١- سحيراً أنـــاخوا بوادي العقيق ... وقد قطعوا كلّ فج عميـــق
٢- فمـــا طلع الفجرُ إلا وقد ... رأوا عَلَماً لا يخـــافون نيقَ
٣- إذا رامه النسرُ لـــم يستطعْ ... فمن دونه كـــان بيضُ الأنوقِ
٤- عليه زخـارفُ منقوشةٌ ... رفيعُ القـــواعد مثلُ العقوقِ
٥- وقد كتبوا أسطراً أودعوهـــا ... ألا من لصبّ غريـــبٍ مشوقِ
٦- له همّة فوق هذا السّمـاكِ ... ويوطأ بالخفّ وطء الحريـــقِ
٧- ومسكنه عند هذا العقـــــابِ ... قد مـات في الدمع موتَ الغريقِ
٨- قد أسلمه الحبّ للحادثـــــاتِ ... بهذا المكـــان بغير شفيقِ
٩- فيـــا واردينِ مياه القليبِ ... ويـــا ساكنين بوادي العقيقِ
١٠- ويا طـــالبا طيبةً زائرا ... ويـــا سالكين بهذا الطّريقِ
١١- أفيقوا علينا فإنـــّا رزئنا ... بعيدَ السحير قبيـــلَ الشروقِ
١٢- ببيضاءَ غيداءَ بهتـــانةٍ ... تُضوّع نشراً كمســـك فتيـــقِ
١٣- تمـايل سكرى كمثل الغصون ... ثنتها الرّيـــاحُ كمثل الشقيقِ
١٤- بردفٍ مهولٍ كدعصِ النّقـــا ... ترجرج مثلَ سَنـــامِ الفنيقِ
١٥- فمـــا لامني في هواهـــا عذولٌ ... ولا لامني في هواهـــا صديقي
١٦- ولو لامني في هواهـــا عذولٌ ... لكـــان جوابي إليه شهيقي
١٧- فشوقي ركابي وحزني لباسي ... ووجدي صبوحي ودمعي غبوقي

يبدأ ابن عربيّ قصيدته بوصف الظّعن الّذي قطع الصّحاري وقت السّحر وأناخ أخيراً بوادي العقيق ، وعندما أدركهم الصّباح رأوا أنّهم في جبل عالٍ ، يعجز عن الوصول إليه النّسر والرّخم من هول ارتفاعه ، وهذا الجبل مزخرف عليه نقوش جميلة . وقد كتب هذا الظّعن أسطراً لمن يدفعه وجده للوصول إلى هذا الجبل العالي ، هذا المكان النّائي الّذي يترك الصّبّ يكثر النّحيب والبكاء خوف أن يعجز عن الوصول إلى أعلاه .

ثمّ راح هذا الصّبّ المتيّم ينادي سكّان وادي العقيق أن ينظروا إليه ويترحّموا عليه ، لأنّه قد ابتلي بحبّ فتاة بيضاء تتمايل غنجاً ، لها رائحة طيّبة تنتشر في المكان كما ينتشر المسك . ثمّ يصف تمايلها كتمايل الغصن عندما تحرّكه الرّياح فينعطف غصن

على غصن . ثمّ راح يصف عظم أردافها بأنّها تشبه تلّ من رمل ، وهذه الأرداف تترجرج كسنام الجمل من شدّة اكتنازها اللّحم والشّحم .

ثمّ يبرّر حبّه لها بأنّه لا يلومه أحد على حبّه سواء أكان عذولاً أم صديقاً ، ولو فعل أحد ولامه فسيكون جوابه أن يشهق شهقة الموت . ثمّ يختم القصيدة بإياسه من الوصول إليها ؛ لذلك اتّخذ الشّوق مركباً ، والحزن لباساً ، وشدّة الحبّ شرابه في الصّباح ، ودمعه شرابه في المساء .

إنّ وصف الظّعن وارد بكثرة في الشّعر العربيّ ، لكنّ الجديد هنا في قصيدة ابن عربيّ هو وصفه أنّ مكان الحبيبة يقع في هذا الجبل العالي الّذي تعجز عن الوصول إليه الطّيور الجارحة الّتي من عادتها أن تصل إلى أعلى الأماكن ، ولعلّ هذا الوصف للجبل محاولة لتيئيس المحبّ من الوصول إلى حبيبته .

وعلى الرّغم من أنّ الحبيبة في مكان لا يمكن الوصول إليه ، إلا أنّها تتشوّق لمجيء هذا الصّبّ الّتي تعترف أنّه يواجه أمراً في غاية الصّعوبة يحتاج إلى همّة عالية تعلو على هذا الجبل .

إنّ الوصف الحسّيّ لهذه الفتاة جارٍ على وفق التّقليد العربيّ ، فهي بيضاء متمايلة ، و يضوع منها العطر ، و تتثنّى كالغصن عندما تحرّكه الرّياح ، و أردافها ضخمة مهولة ككثيب الرّمل أو كسنام الجمل . وهذه الأوصاف الحسّيّة كلّها طرقها الشّعراء منذ العصر الجاهليّ .

نرى أنّ ابن عربي في هذه القصيدة يركّز على الصّفات الحسّيّة للمرأة الّتي تستثير الرّجل ، وتدفعه إلى الاستمتاع بجسدها والالتصاق به ، وهذا ما يؤكّده تركيز ابن عربيّ على الغصون المتشابكة ، في قوله:

تمـــايل سكرى كمثل الغصونِ ثنتها الرّيـــاحُ كمثل الشّقيقِ

بل إنّه ليبالغ في ذكر مفاتنها أيّما مبالغة :

بردفٍ مهولٍ كدعصِ النّقـــا ترجرج مثلَ سَنـــامِ الفنيقِ

وكلّ هذه الصّفات المذكورة تصوّر المرأة بأنّها مشتهاة ، وتدفع الرّجل إلى الارتواء من جمالها عن طريق المضاجعة و التفاف جسد بجسد كما تلتفّ الأغصان وتتشابك . ومن هنا نجد أنّهم يبالغون في وصف عجيزتها بالكبر ، والسّبب يعود إلى أنّ صاحبة العجيزة الكبيرة تكون كسولة كثيرة الاستلقاء والنّوم ، وهذا ما يثير الرّجل ، أو هذا ما

يريده الرّجل من المرأة أن تكون في فراشها متهيّئة للفعل الجنسيّ دائماً ؛ كي تمنحه " ... المتعة الكاملة "([٣٠]) .

إنّ الاهتمام بالمناطق المثيرة من جسد المرأة الّتي تظهر بمظهر التّكوّر يعود إلى أنّ " ... التّكوّر معلم أساسيّ في جسد المرأة منذ أن جسّمه الوعي البدائيّ للإنسان في منحوتات طينيّة وحجريّة أنثويّة مبالغ في نسب أجزائها لدلالات الخصوبة والخير ، ثمّ أكده الوعي الشّعريّ بعد ذلك في قصائد غزليّة حاولت الارتقاء بتفصيلات جسد الحبيبة من مستوى الواقع إلى المثال "([٣١]). وهذا ما ورثه ابن عربيّ من الشّعراء المتغزّلين قبله ، فهذا حسّان في الجاهليّة يقول([٣٢]) :

تَبَلَتْ فؤادَكَ في المنـــامِ خريدةٌ ... تَشفي الضّجيعَ ببارِدٍ بسّـــامِ
كالمسكِ تَخلِطُهُ بماءِ سحابةٍ ... أو عاتِقٍ كدمِ الذّبيحِ مُدامِ
نُفُجُ الحقيبةِ بَوْصُها مُتنضِّدٌ ... بلهاءُ غيرُ وشيكةِ الأقسامِ
بُنِيَتْ على قَطَنٍ أجمَّ كأنّهُ ... فُضُلاً إذا قعدتْ مَداكُ رُخامِ
وتكادُ تكسَلُ أن تُجيءَ فراشَها ... في لينِ خَرْعَبَةٍ وحُسْنِ قَوامِ

وكذلك نجد الحُطيئة يتحدّث عن الموضوع نفسه([٣٣]) :

إذا ارتفعت فوق الفراش حسبتَها ... تخافُ انبتاتَ الخَصْرِ ما لم تَشدّدِ
وتُضحي غضيضَ الطّرفِ دوني كأنّما ... تضمّن عينيها قذىً غيرُ مُفسدِ
إذا شئتُ بعد النّومِ ألقيتُ ساعدي ... على كفلٍ ريّانَ لم يَتَخدّدِ
لها طيبُ رَيّا أن نأتني وإن دنت ... دَنَتْ عبلةً فوق الفراش المُمَهّدِ
خميصةُ ما تحت النِّطاقِ كأنّها ... عسيبٌ نَمَا في ناضرٍ لم يُخضَدِ

يقول ابن عربيّ في قصيدة أخرى([٣٤]) :

١- بين النّقا ولعلعٍ ... ظباءُ ذاتِ الأجرعِ
٢- ترعى بها في خُمَرٍ ... خمائلاً وترتعي
٣- ما طلعت أهلةٌ ... بأفقٍ ذاك المطلعِ
٤- إلا وددت أنّها ... من حذر لم تطلعِ
٥- ولا بدت لامعةٌ ... من برق ذاك اليرمعِ
٦- إلا اشتهيت أنّها ... لمّا بنا لم تلمعِ
٧- يا دمعتي فانسكبي ... يا مقلتي لا تقلعي
٨- يا زفرتي خذ صُعُدا ... يا كبدي تصدّعي
٩- وأنت يا حادي اتئدْ ... فالنارُ بين أضلعي

١٠- قد فنيت مما جرى خوف الفراقِ أدمعي
١١- حتى إذا حلّ النوى لم تلقَ عيناً تدمعِ
١٢- فارحل إلى وادي اللّوى مرتعهم ومصرعي
١٣ – إنّ به أحبّتي عند مياه الأجرعِ
١٤- ونادهم : من لفتى ذي لوعةٍ مودّعِ
١٥- رمت به أشجانه بهماءَ رسمٍ بلقعِ
١٦- يا قمراً تحت دجى خذ منه شيئاً وَ دعِ
١٧- وزوّديه نظرةً من خلف ذاك البرقعِ
١٨- لأنّه يضعف عن درك الجمال الأروعِ
١٩- أو علّليه بالمنى عساه يحيا ويعي
٢٠ ماهو إلا ميتٌ بين النّقا ولعلعِ
٢١- فمت يأساً وأسى كما أنا في موضعي
٢٢- ما صدقت ريحُ الصّبا حين أتت بالخدعِ
٢٣- قد تكذبُ الريحُ إذا تُسمعُ ما لم تَسمَعِ

يستعمل ابن عربيّ الاستعارة التّصريحيّة "الظّباء" تعبيراً عن النّساء ، وهذه الظّباء في أشجار ملتفّة يتداخل بعضها ببعض ، ويتمنّى أن لا تطلع الأهلّة حتّى لا تفضحه ، لأنّ الظّلمة ساتر ، وللتّركيز على شدة العتمة وصف الأشجار بأنّها ملتفّة متداخلة ، ووسط هذه الأشجار تقبع الظّباء ، وقام بتحديد الوقت بأنّه ليل .

ثمّ يبثّ الشّاعر شكواه ويرسل دموعه عندما قرب الرّحيل عنهنّ ، حتى أنّه خاطب الحادي أن يتأنّى قليلا. فإذا كانت دموعه نفدت من خوف الفراق ، فلم يبقَ عنده دمع يجريه عندما حلّ الفراق . ثمّ يطلب من الحادي أن يعرّج على وادي اللّوى لأنّ فيه أحبّته .

وهنا يستعمل الاستعارة التّصريحيّة "القمر" تعبيراً عن حبيبته ، لكنّ هذه الحبيبة تلبس البرقع ساترة وجهها ، فيطلب منها أن تتكشّف و تزوّده بنظرة من وجهها ، لأنّه مهما أتعب نفسه لن يستطيع أن يتصوّر هذا الجمال الّذي تحمله .

ثمّ يطلب منها أن تعده وعداً ينال منها غرضه وما يصبو إليه ؛ لأنّه من دونها ميّت ، فإذا تعطّفت عليه ، فإنّها ستهبه الحياة ، لكن ما يريده لن يتحقّق ومصيره أن يموت يأساً . وهنا يتوجّه في حديثه نحو ريح الصّبا الّتي يتّهمها بالكذب وعدم الوفاء .

إنّ تصوير ابن عربيّ للمرأة بأنّها ظبي ، تصوير نجده عن عامّة الشّعراء العرب ، فهذا عبيد بن الأبرص يقول[٣٥] :

وإذ هي حوراءُ المـــــدامعِ طفلةٌ ... كمثلِ مهـــاةٍ حرّةٍ أم فَرقدِ
تُراعي به نبتَ الخمـــائلِ بالضّحى ... وتَـــــأوى به إلى أراك وغرقدِ
وتجعلهُ في ســـــربهـا نُصبَ عينها ... وتَثني عليه الجيدَ في كلّ مَرقدِ
فقد أورثتْ في القلبِ سُقماً يعودُهُ ... عِيـــــاداً كسُمّ الحيّة المُتردّدِ

وقد أكثر العرب من تشبيه المرأة بالظّبية ، وربّما كان هذا الاحتفاء بها لما نسج حولها من أساطير جعلت منها رمزاً للخصب والطّهر والقداسة ، لذلك فلا غرو إذا ما وجدنا الشّاعر العربيّ في غزله يختار هذا الحيوان تعبيراً عن المرأة من دون سواه[٣٦] .

أمّا تصوير المرأة بأنّها قمر فهذا أمر شائع أيضاً ، بل إنّ مجنون ليلى يطلب من ليلى أن تكون بدل الشّمس والقمر لأنّ نورها أتمّ من نورهما[٣٧] :

أنيري مكـــانَ البدرِ إن أفلَ البدرُ ... وقومي مَقامَ الشّمسِ ما استاخر الفجرُ
ففيك من الشّمس المُنيرةِ ضوؤُهـا ... وليس لهـــا منك التبسّمُ والثغرُ
بلى لك نورُ الشّمسِ والبدر كلّـــهُ ... ولا حمـــلتْ عينيكِ شمسٌ ولا بدرُ
لك الشّرفة اللألاءُ و البدرُ طـالعٌ ... وليس لهـــــا منك التّرائبُ والنّحرُ
ومن أين للشّمس المنيرة بالضّحى ... بمكحولةِ العينين في طرفِهـــــا فترُ
وأنّى لهـــا من دلّ ليلى إذا انثنتْ ... بعيني مهـــاةِ الرّمل قد مسّها الذُّعرُ

أمّا ذكر ريح الصَّبا ، والطّلب منها بأن توصل الأنباء إلى من يحبّ ، أو تأتي بها إليه ، فهذا وارد أيضاً في الشّعر العربيّ ، فهذا مجنون ليلى يقول[٣٨] :

أيا جبليْ نَعمـانَ باللهِ خَلّيا ... سبيلَ الصَّبـا يَخلُص إليّ نسيمُها
أجدْ بردَها أو تشفِ مني حرارةً ... على كَبِدٍ لم يَبقَ إلا صميمُهـا
فإنّ الصَّبـا ريحٌ إذا ما تنسّمتْ ... على نفسِ محزونٍ تجلّتْ همومُها
ليالي أهلونا بنَعمـــانَ جيرةٌ ... و إذ نحن نُرضيهـا بدارٍ نقيمُها
ويـــا ريحُ مُرّي بالدّيار فخبّري ... أباقيةٌ أم قد تعفّت رُسومُهـا

وعلى الرغم من أنّ ابن عربيّ استعمل التّصوير نفسه في كلّ تلك المواضع إلا أنّه قد أضاف إلى هذا التّقليد أشياء جديدة ، من ذلك أنّه وصف الظباء بأنّها في شجر ملتفّ متشابك وترعى ليلاً . كما وصف الرّيح بالكذب وأنّها تأتي بالخدع ، وهذه إضافة جديدة لا نألفها عند الشّعراء قبله .

لقد تمّت قراءة قصيدة ابن عربيّ السّالفة الذّكر على أساس أنّها قصيدة غزليّة تنتمي إلى الموروث العربيّ القديم ، على الرّغم من بعض الإضافات الّتي نجدها عند الشّاعر . والغاية الأساس من القصيدة هي كالغاية التي وجدناها في القصائد المتقدّمة ، وهي الاتصال بالحبيبة اتصالاً جسدياً ، من أجل أن يروي ظمأه منها ، وهذا ما يؤكّده قوله :

أو علّليـــه بالمنى عساه يحيـــا ويعي

فعلّليه هنا أي عديه وعداً حسناً بما يلائم غرضه(٣٩) ، وغرضه بيّن من خلال الأجواء الحسّيّة في القصيدة ، ومن خلال البيتين اللّذين تقدّما :

وزوّديـــه نظرةً من خلف ذاك البرقعِ

لأنّـــه يضعف عن درك الجمـــال الأروعِ

فالشّاعر يطلب من حبيبته أن تكشف عن وجهها ليتزوّد من جمالها ، لأنّه وصل إلى حالة من الضّعف لا يقوى فيها على إدراك الجمال الّذي تحمله .

يقول ابن عربيّ في قصيدة أخرى(٤٠) :

١- بأبي الغصـونَ المائلاتِ عواطفاً العـاطفاتِ على الخدود سوالفا

٢- المرســلاتِ من الشعور غدائراً اللّينـــاتِ معاقداً ومعاطفا

٣- السّاحبـــات من الدلال ذلاذلاً اللابســـاتِ من الجمالِ مطارفا

٤- البـاخلاتِ بحسنهنّ صيانةً الواهبـــاتِ متالداً ومطارفا

٥- المونقاتِ مضاحكـاً ومباسماً الطّيّبـــاتِ مقبّلاً ومراشفا

٦- النـــاعمـــاتِ مجرّداً والكاعبا ت منهّداً والمهـــديـــاتِ ظرائفا

٦- الخالبـــات بكلّ سحرٍ معجبٍ عنـد الحديث مسـامعاً ولطائفا

٧- الســـاتراتِ من الحياء محاسناً تسبي بها القلب التقي الخـائفا

٨- المبديـــاتِ من الثّغور لآلئاً تشفي بريقتها ضعيفاً تالفـــا

٩- الرّاميـــات من العيون رواشفاً قلباً خبيرا بالحـــروب مثاقفـــا

١٠- المطلعـــات من الجيوب أهلّةً لا تلفين مـــع التمام كواسفـــا

١١- المنشيـــات من الدموع سحائباً المسمعـــات من الزفير قواصفا

١٢- يـــاصاحبي ! بمهجتي خمصانةٌ أســـدت إليّ أياديا وعوارفـــا

١٣- نظمت نظام الشمل فهي نظامنـــا عربية عجمـــاء تلهي العارفـــا

١٤- مهمـــا رنت سلّت عليك صوارماً ويريك مبسمها بريق خـــاطفا

١٥- يـــاصاحبي ! قفا بأكناف الحمى من حاجرٍ يـــا صاحبي قفا قفا

١٦- حتى أسـائل أين سارت عيسهم فقد اقتحمت معاطبـاً ومتالفا
١٧- ومعالمـاً ومجاهلاً بشملةٍ تشكو الوجى وسباسباً وتنايفا
١٨- مطوية الأقراب أذهب سيرُهـا بحثيثة منهـا قوى وسدايفا
١٩- حتى وقفت بها برملة حـاجرٍ فرأيت نوقاً بالأثيل خولفـا
٢٠- يقتـادها قمرٌ عليه مهابةٌ فطويت من حذر عليه شراسفا
٢١- قمر تعرّض في الطواف فلم أكن بسواه عند طوافه بي طائفـا
٢٢- يمحو بفاضل برده آثـاره فتحـار لو كنت الدليل القائفا

إنّ هذه القصيدة تحفل بالتّصوير الحسّيّ ، والنّساء هنا الغاية الّتي تهون دونها كلّ الغايات ، بل إنّه يفديهنّ بأبيه ، وهو يصفهنّ بالغصون بتمايلها ، ويصف شعورهنّ ، وجمالهنّ ، ويذكر طيب تقبيلهنّ ورشفهنّ ، ونعومة أجسادهنّ مجرّدة من الثّياب ، ويصف بروز أثدائهنّ ، ويصف بياض صدورهنّ .

إنّ الصّفات المذكورة كلّها تتعامل مع المرأة بوصفها جسداً يشتهيه الرّجل ؛ لذلك راح الشّاعر يصوّر مفاتنها شيئاً فشيئاً وكلّ الصّفات المذكورة في غاية الإثارة . وهذا ما يدلّ أنّ المرأة عند محيي الدّين بن عربيّ مطلوبة لذاتها بوصفها جسداً مشتهى ، أي بوصفها موضوعاً جنسيّاً . وهو ينطلق في تعامله معها من خلال إرث شعريّ تضرب جذوره بالجاهليّة ، أي أنّ نصوص ترجمان الأشواق - بحسب القراءة النّصّيّة - تنتمي إلى الموروث الغزليّ ، بل وتنطلق منه ، وتتعامل مع المرأة من خلال نظرة الشّاعر العربيّ إليها .

والقصيدة السّالفة الذّكر وقعت في حالة تناصّ مع قصيدة المتنبّي الّتي يقول فيها[٤١] :

بأبي الشّمـوسُ الجانحاتُ غواربا اللابسـاتُ من الحريرِ جلاببـا
المنهبـاتُ قلوبَنا وعقولَنا وَحَناتِهِنّ النّاهباتِ النّاهبـا
النّاعماتُ القاتلاتُ المُحييـا تُ المُبدياتُ من الدّلال غرائبا
حاولنَ تفديتي وخِفْنَ مُراقبـاً فوضعنَ أيديهُنّ فوق ترائبـا
وبَسَمْنَ عن بَرَدٍ خشيـتُ أذيبَهُ من حرّ أنفاسي فكنتِ الذّائبـا

إنّ قصيدة محيي الدّين بن عربي تكاد تحمل الصّفات الحسّيّة للمرأة نفسها الّتي تحملها قصيدة المتنبّي ، وهو تقليد عربيّ قديم سار عليه المتنبّي في غزله ، وسار عليه ابن عربيّ في ترجمانه من بعده.

الهوامش

[1]-ينظر : نظريّة التّوصيل وقراءة النّصّ الأدبيّ ، عبد النّاصر حسن محمد ، المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات ، ط١ ، ١٩٩٩ ، القاهرة ، مصر . ص ٢٠ -٢١ .

[2]- من الذي سرق النار- خطوات في النقد والأدب ، الدّكتور إحسان عبّاس ، جمعتها وقدّمت لها وداد القاضي ، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٠ . ص٨٣ . وينظر : موسوعة النّظريّات الأدبيّة ، د- نبيل راغب ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر – لونجمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ . ص١٧٩ .

[3]- ينظر : الشّكلانيّة الرّوسيّة ، فكتور ايرليخ ، ترجمة : الوليّ محمّد ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، ط١ ، ٢٠٠٠ . ص ١٥ وما بعدها .

[4]- ينظر : نظريّة التّوصيل . ص٢٩ وما بعدها .

[5]- الوجود والزّمان والسّرد – فلسفة بول ريكور . ترجمة وتقديم : سعيد الغانميّ ، تحرير : ديفيد وورد ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ . ص ٢٧٥

[6]- ينظر : قضايا الشّعريّة ، رومان ياكوبسن ، دار توبقال للنّشر ، الدّار البيضاء ، ١٩٨٨ . ص ٢٤ . وينظر : النّظريّة الألسنيّة عند رومان جاكوبسون – دراسة ونصوص ، فاطمة الطّبّال ، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٣ . ص١٧٨ .

[7]- ينظر : نظريّة التّوصيل . ص٤٢ .

[8]- ينظر : نظريّة التّوصيل . ص ٤٦ وما بعدها . واستراتيجيّة التّأويل من النّصّيّة الى التّفكيكيّة . ص ٦١ وما بعدها . وتحدّيّات النّاقد المعاصر ، د- جابر عصفور ، مجلّة العربيّ ، وزارة الإعلام الكويتيّة ، العدد(٦٤١) ، نيسان٢٠١٢ . ص٧٧ .

[9]- لغة الشّعر- قراءة في الشّعر العربيّ الحديث ، رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٥ . ص ١٩٣ .

[10]- م ، ن . ص١٩٢ .

[11]- ديوان ترجمان الأشواق ، الشّيخ الإمام محيي الدّين بن علي ابن العربيّ ، اعتنى به : عبد الرّحمن المصطاويّ ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥ . ص ٢١-٢٤ .

[12]- ديوان ترجمان . ص ٢٦-٢٧ .

[13]- كتاب أخبار الحلاج . ص ٣٦ .

[14]- ديوان ترجمان . ص١٤٥ – ١٤٦ .

[15]- ديوان ابن عربيّ ، شرح وتقديم : نوّاف الجرّاح ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٧ .ص ٣٠١.

[16]- ديوان ترجمان . ص ٤٩ – ٥١ .

[17]- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس ، شرحه وقدّم له : مهديّ محمّد ناصر الدّين ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٣ . ص ٨٣ . (عُفارة : اسم امرأة . الغرارة : صغر السّن . العرارة : نبات له زهر أصفر اللّون والمعنى أنّها تخضب وجهها بالزّعفران ، الذي يشبه لون العرارة . البقيرة : ثوب بدون أكمام . الأزارة : ثوب واسع فضفاض . المغزلة : الغزالة الشّابة وهو يشبه جيد الحبيبة).

[18]- ملامح الرّمز في الغزل العربيّ القديم . ص ٢١٥ .

[19]- ينظر : ظاهرة التّحوّل في النّصّ والدّلالة في ترجمان الاشواق لابن عربيّ ، إعداد : وسيم عدنان العطّار ، رسالة ماجستير مقدّمة إلى قسم اللّغة العربيّة في كلّيّة العلوم والآداب في الجامعة الأميركيّة في بيروت ، حزيران ، ٢٠٠٤ (نسخة ألكترونية) . ص٦٦ .

[20]-ديوان ترجمان . ص٦٧ – ٧٢ .

[21]- الطّير ودلالته في البنية الفنّيّة والموضوعيّة للشّعر العربيّ قبل الإسلام ، د- كامل عبد ربّه حمدان الجبوريّ ، دار الينابيع ، دمشق ، سورية ، ط١ ، ٢٠١٠ . ص٦٠ . ودراسات في شعريّة القصيدة العربيّة الجاهليّة ، تأليف المستعربة الألمانيّة ريناته ياكوبي ، ترجمة : د- موسى ربايعة ، دار جرير للنّشر والتّوزيع ، عمّان ، الأردنّ ، ط٢ ، ٢٠١١ . ص٤٧ .

[22]- ملامح الرّمز في الغزل العربي . ص ١١٦ .

[23]- م ، ن . ص ١١٦ .

[24]- ديوان حُميد بن ثور الهلاليّ وفيه بائيّة أبي دؤاد الأياديّ ، صنعة : الأستاذ عبد العزيز الميمنيّ ، مطبعة دار الكتب المصريّة ، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ١٩٥١ . ص ٢٤ – ٢٧ . (ساق حرّ : ذكر القماري لصوته كأنّه يقول : ساق حرّ ساق حرّ ، وقيل هو لحن الحمامة أي صياحها . ترحة : حزناً . ترنّما : صوت لا يفهم غناءً أو نواحاً . العلاطان : الرّقمتان في أعناق الطّير . العسيب : الغصن . الأشاء : صغار النّخل . سفعاء : علاطاها أسودان في عنقها فوق الطّوق . أرنّت : صاحت . مائلاً ومقوماً : حالان للعسيب أو الغصن . الجلهتان : جانبا الوادي . ابن ثلاث : الفرخ ابن ثلاث . بين عودين : أي في عشّه . الخرقاء : من صفات الحمامة . المزلغب : الفرخ الذي طلع ريشه . سخاماً : لينا . المجثم : موضع جثوم الطائر . المسفّ : الّذي يدنو من الأرض في طيرانه . الغيضتان : تثنية غيضة وهي مغيض ماء يجتمع فينبت فيه الشّجر . الثّكلى : الّتي فقدت وحيدها . يقال للحمامة خطباء لأنّ في جناحيها لونين من السّواد والبياض).

[٢٥] - سورة الواقعة . آية ٢٢ - ٢٣.

[٢٦] - موسيقى الشّعر العربيّ قديمه وحديثه – دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحرّ ، د- عبد الرّضا عليّ ، مؤسّسة المنار العراقيّة ، النّجف الأشرف ، العراق ، ط٢ ، ١٩٩٦ . ص ١٨٨ .

[٢٧] - ديوان النّابغة الذّبيانيّ ، تحقيق وشرح : كرم البستانيّ ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٣ . ص٣٨ . (عجلان : من العجلة . أفِد :اقترب . الرّكاب : الإبل . الغداف : الغراب) .

[٢٨] - أقنعة النّصّ – قراءات نقديّة في الأدب ، سعيد الغانميّ ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ، بغداد ، العراق ، ط١ ، ١٩٩١ . ص ١٠٤ .

[٢٩] - ديوان ترجمان . ص١١٨ – ١٢٢ .

[٣٠] - العرب والمرأة – حفريّة في الإسطير المخيّم . خليل عبد الكريم . الانتشار العربيّ . بيروت . لبنان . ط١ . ١٩٩٨ . ص١٣ .

[٣١] - المغيّب والمعلن – قراءات معاصرة في نصوص تراثيّة ، د- نادية غازي العزّاويّ ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ، بغداد ، العراق ، ط١ ، ٢٠٠٢ . ص٣٩ .

[٣٢] - ديوان حسّان بن ثابت ، حقّقه وعلّق عليه : د - وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٦ . ج١ ، ص ٢٩. (الخريدة : الحييّة . البوص : العجيزة . الأقسام : الأيمان . البلهاء : العقيفة الغفول عن الشّرّ . قطن : فوق الوركين ، شبّه مآكمها في اكتنازها وملاستها بالرّخام . الخرعبة : اللّيّنة ، والخرعب الغصن اللين المتثني)

[٣٣] - ديوان الحُطيئة برواية وشرح ابن السّكّيت ، تحقيق : د- نعمان محمّد أمين ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٧ . ص٦٩ – ٧١ . (ارتفعت : اتّكأت على ، وهو مشتقّ من المِرفق ، والانبتات : الانقطاع ، يقول : إذا نهضت لجلوس أو قيام حسبتها تخاف انبتات خصرها من دقّته وعظم عجيزتها، ما لم تَشدّد : ما لم تقوَ . غضيض : أي فاترة ، أي كأنّ بها قذى لم يبلُغْ أن يفسد عينها لشدّة حيائها. الكَفَل : العجيزة . والرّيّان الممتلئ من اللّحم . لم يَتخدّد : لم يهزُل . إن دنت شممت لها رائحة طيبة بمنزلة ريح جاءت طيبة . والعَبلة : الفخمة . المهّد : المفروش . النِّطاق : الخيط الذي تشدّ به المرأة وسطها . نما : ارتفع . لم يُخضّد : يقال قد خضد الغصن إذا ثناه وكسَره من غير أن يبين . العسيب : من سعف النّخل هو ما عليه الخوص فإذا نزع منه الخوص فهو الجريد . في ناضر : يريد مع نبت ناضر أي حسن)

[٣٤] -ديوان ترجمان . ص١٣٩ – ١٤٣ .

[٣٥] - ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق : د- حسين نصّار ، مكتبة مصطفى البابيّ الحلبيّ ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٧ . ص٥٣ . (الحوراء : الشّديدة بياض العين وسوادها . المدامع : يريد بها العيون . الطّفلة : الرّخصة

النّاعمة . المهاة : البقرة الوحشيّة . الحُرّة : الكريمة . الفرقد : ولد البقرة الوحشيّة . تُراعى به : ترعى ابنها . الخمائل : جمع خميلة ، وهي الشّجر الملتفّ الكثيف . الأراك والغرقد : نوعان من الشّجر . نُصب عينها : أمام عينها . الجيد : العنق . السُّقم : المرض . يعوده : يتردّد عليه).

[٣٦]- ملامح الرّمز في الغزل العربيّ . ص ٤٥ .

[٣٧]- ديوان مجنون ليلى ، شرحه وضبطه وقدّم له : محمّد عليّ شمس الدّين ، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ . ص١٠٦ . (التّرائب : مفردها تريبة عظمة الصّدر ،. النّحر : أعلى الصّدر . الفَتر : الاسترخاء . انثنى : انعطف).

[٣٨]- ديوان مجنون ليلى . ص٨٥ . (الصّميم : الأصل . تعفّت : بليت . الرسوم : بقايا الدّيار) .

[٣٩]- ديوان ترجمان . ص ١٤٢ .

[٤٠]- م ، ن . ص١٤٤- ١٥٠ .

[٤١]- شرح ديوان المتنبّي . مج١ ، ص ١٧٥-١٧٦.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- أقنعة النّصّ – قراءات نقديّة في الأدب ، سعيد الغانميّ ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ، بغداد ، العراق ، ط١ ، ١٩٩١ .

- تحدّيات النّاقد المعاصر ، د- جابر عصفور ، مجلّة العربيّ ، وزارة الإعلام الكويتيّة ، العدد(٦٤١) ، نيسان٢٠١٢ .

- دراسات في شعريّة القصيدة العربيّة الجاهليّة ، تأليف المستعربة الألمانيّة ريناته ياكوبي ، ترجمة : د- موسى ربايعة ، دار جرير للنّشر والتّوزيع ، عمّان ، الأردنّ ، ط٢ ، ٢٠١١ .

- ديوان ابن عربيّ ، شرح وتقديم : نوّاف الجرّاح ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٧ .- ديوان ترجمان الأشواق ، الشّيخ الإمام محيي الدّين بن علي ابن العربيّ ، اعتنى به : عبد الرّحمن المصطاويّ ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

- ديوان حسّان بن ثابت ، حققّه وعلّق عليه : د - وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .

- ديوان الحُطيئة برواية وشرح ابن السّكّيت ، تحقيق : د- نعمان محمّد أمين ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٧.

- ديوان حُميد بن ثور الهلاليّ وفيه بائيّة أبي دؤاد الأياديّ ، صنعة : الأستاذ عبد العزيز الميمنيّ ، مطبعة دار الكتب المصريّة ، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ١٩٥١ .
- ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق : د- حسين نصّار ، مكتبة مصطفى البابيّ الحلبيّ ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٧
- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس ، شرحه وقدّم له : مهديّ محمّد ناصر الدّين ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٣ .
- ديوان النّابغة الذّبيانيّ ، تحقيق وشرح : كرم البستانيّ ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٣ . - ديوان مجنون ليلى ، شرحه وضبطه وقدّم له : محمّد عليّ شمس الدّين ، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- الشّكلانيّة الرّوسيّة ، فكتور ايرليخ ، ترجمة : الوليّ محمّد ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- الطّير ودلالته في البنية الفنّيّة والموضوعيّة للشّعر العربيّ قبل الإسلام ، د- كامل عبد ربّه حمدان الجبوريّ ، دار الينابيع ، دمشق ، سورية ، ط١ ، ٢٠١٠ .
- ظاهرة التّحوّل في النّصّ والدّلالة في ترجمان الاشواق لابن عربيّ ، إعداد : وسيم عدنان العطّار ، رسالة ماجستير مقدّمة إلى قسم اللّغة العربيّة في كلّيّة العلوم والآداب في الجامعة الأميركيّة في بيروت ، حزيران ، ٢٠٠٤ (نسخة ألكترونية) . ص٦٦ .
- العرب والمرأة – حفريّة في الإسطير المخيّم . خليل عبد الكريم . الانتشار العربيّ . بيروت . لبنان . ط١ . ١٩٩٨.
- قضايا الشّعريّة ، رومان ياكوبسن ، دار توبقال للنّشر ، الدّار البيضاء ، ١٩٨٨ .
- لغة الشّعر- قراءة في الشّعر العربيّ الحديث ، رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٥ .
- من الذي سرق النار- خطوات في النقد والأدب ، الدّكتور إحسان عبّاس ، جمعتها وقدّمت لها وداد القاضي ، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٠
- موسوعة النّظريّات الأدبيّة ، د- نبيل راغب ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر – لونجمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

- موسيقى الشّعر العربيّ قديمه وحديثه – دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحرّ ، د- عبد الرّضا عليّ ، مؤسّسة المنار العراقيّة ، النّجف الأشرف ، العراق ، ط٢ ، ١٩٩٦ . ص ١٨٨ .
- المغيّب والمعلن – قراءات معاصرة في نصوص تراثيّة ، د- نادية غازي العزّاويّ ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ، بغداد ، العراق ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- نظريّة التّوصيل وقراءة النّصّ الأدبيّ ، عبد النّاصر حسن محمد ، المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات ، ط١ ، ١٩٩٩ ، القاهرة ، مصر .
- النّظريّة الألسنيّة عند رومان جاكوبسون – دراسة ونصوص ، فاطمة الطّبّال ، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- الوجود والزّمان والسّرد – فلسفة بول ريكور . ترجمة وتقديم : سعيد الغانميّ ، تحرير : ديفيد وورد ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .

Abstract

In this paper, we try to read the mystical text read differently to what it critical studies which headed towards the preview of this hair, trying to read the mystical text reading, taken from the apparent meaning of the basis.

If this reading misunderstand mystic text, because they treat the text as handle any text flirtatious else, but they explore things did not pay attention to learners, in terms of the concentration of these mystical texts on a number of symbols relating to women and the details of the physical relationship between male and female, and a focus on these symbols carry on with what Mqsidih mystic, as a human being like all people no matter how exalted spiritual experience.

The researcher took the son of Arabic poetry, especially Diwan "Tarjaman al-ashwaq" an example of him, filling the hair in this sensual symbols, and this can be clearly seen through our analysis of the texts of poetry, and this is what makes us adopt the view that this Sufi poetry is an extension and development of the hair Arab spinning Bmmahah parthenogenesis and sensuous.