

التخييل في الشعر الصوفي: مظاهره وتجلياته في ديوان ترجمان الأشواق
لابن عربي

Imagination in Sufi poetry: Its aspects and manifestations
in Ibn Arabi's collection "Tarjumān al-Ashwāq".

د. الحسين الوكيلی ♥

ملخص: تسعى هذه الدراسة إلى البحث في لغة الخطاب الشعري الصوفي الذي شحنت بطاقة دلالية خاصة، جعلها تتخذ من الخيال أداة للعلو على الشروط الموضوعية والواقعية، من أجل التعبير عن معاني عرفانية موهلة في التجريد والعمق. على هذا الأساس استطاع ابن عربي الانتقال من التشكل العيني المدرك بالحس، إلى الحقائق المدركة بعين الخيال. فكان شعره لا يصف ولا يحاكي العالم المادي ولكنه كان يُسمي الأشياء، ويتسميته للأشياء يكون صائغا لعالم روعي مقابل للعالم المادي ومؤسسا في الآن نفسه لتجربة شعرية روحية جعلته يخرج عن سنة القول الشعري التقليدي.

كلمات مفتاحية: الشعر الصوفي، الخيال، التجربة الروحية، الوجود، ابن عربي.

Abstract: This study seeks to scrutinize the language of the Sufi poetic discourse, which is loaded with a special semantic force, taking advantage of fantasy as a tool to transcend objective and realistic conditions, in order to express a cognitive meaning that is laden with abstraction and depth. On this basis, Ibn Arabi was able to move from the concrete structure perceptible with sense to the truths perceptible with the eye of imagination. Thus, his poetry was neither depicting nor imitating the physical world but he was calling things, and by calling them, he was imbuing a spiritual world versus the physical

♥ الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، الدار البيضاء-المغرب البريد الإلكتروني:

h.loukilio86@gmail.com (المؤلف المرسل).

world, and simultaneously basing a poetic and spiritual experience that left him out of the traditional style of poetry.

Key words: Sufi poetry, imagination, spiritual experience existence, Ibn Arabi.

مَقْدَمَةٌ: سنتطرق الدِّراسة من فكرة تتمثل في كون اللغة الشعريّة الصّوفيّة تختلف اختلافاً كلياً عن اللغة التي يتأسس عليها الشعر العربي، والسبب راجع إلى كون الشعر الصّوفي نتاج تجربة عرفانيّة تجعله بمثابة سيرة رُوحية متعالية على المعطى الفيزيائي، ولأنه شعر موسوم بهذا الميسم المتعالي على المدركات الحسيّة، فقد شحن المتصوفة لغة أشعارهم بطاقة دلاليّة خاصّة. كما هو أمر اللغة التي كُتب بها ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي، إذ تقوم على أساس تخيلي من أجل أن تُفهم وتُسمع أو على الأقل من أجل أن تعمل على استثارة خيال القارئ، وحثه على تمثّل المعاني المعبر عنها. إلاّ أنّ حقيقة التَّخْيِيل العرفاني تقوم أساساً على إعدام الصّورة الظّاهرة التي تحافظ على المرجع الخارجي كما هو، لتستبدلها بمرجع مطلق لا يقيد زمان أو مكان. نشير في هذا المقام إلى أنّ التَّخْيِيل العرفاني يمتاز عن التَّخْيِيل الشعري العادي. فمثلاً إذا أخذنا بعين الاعتبار تخيليّة التشبيه وجدنا النقاد والبلاغيين القدماء قد عنوا عناية خاصّة بالتشبيه؛ إلاّ أنّ هذه العناية لم تنصب على أي تشبيه كان فالرّماني مثلاً يجعل سر بلاغة التشبيه فيما يحقّقه من بيان ووضوح. يقول: «والتشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التّأليف»¹. فجّل تعريفات² البلاغيين تركز على علاقة الاشتراك القائمة بين المشبه والمشبه به، ممّا يعني أنّ التّصوير الفنّي عند القدامى يلتزم بالحدود الظّاهرة التي تصل المعنى بدائرة الجلاء وتخلّصه من دوائر التّأويل والاحتمال. حيث يبقى المرجع هو المعادل الموضوعي للدّوال اللغويّة، فلا يُنسف ولا يُتمرد عليه. لكن هذا الأمر عند ابن عربي مختلف تماماً، حيث لا سبيل لاعتماد قواعد البيانيّة العربيّة في مقارنة شعره؛ لأنّ المعنى المستخلص عنده مبني على احتمالات غائمة تعمل على تدمير المرجع من أجل الحفاظ على صفاء الحقائق العرفانيّة، ومن أجل التّعبير عن الأحوال الوجدانيّة والمقامات النّورانيّة.

وللإشارة: فإننا سندمج بين الصورة والخيال، لكونهما يشكلان مكونا واحدا في ديوان ترجمان الأشواق، يمكن أن نطلق عليه (الصورة المعراج)، حيث إنّ مقاربتنا في هذا البحث لن تنتظر إلى التخييل العرفاني في إطاره النفسي المحض، بل تنتظر إليه وقد سيُج بفضاء كوني يصل بين المحدود والمطلق، وبين الكثيف واللطيف، والمادي والمجرد. لذلك لابد أثناء الكشف عن طريقة اشتغال التخييل في الديوان من استحضار معطيات عرفانية ليست معطى بشكل مباشر، حتى يتسنى لنا الإبانة عن كيفية انتقال الشاعر من التشكل العيني المدرك بالحس إلى الحقائق المدركة بعين الخيال.

من أجل ذلك، ارتأينا في هذا المقام الإنصات إلى إيقاع المعنى داخل الديوان واضعين في الأذهان أنّ النص الشعري الأكبري ليس نصا لغويا، بل هو نص كوني. ونحب أن نشير - بدءًا - إلى أنّه حتى ولو كانت اللغة هي مجال الشعر، إلّا أنّ ابن عربي أنشأ فجوة تواصلية عندما فصح المجال للخيال من أجل أن يشغل دور الوسيط بين المجهول والمعلوم، وبين الحاضر والغائب. ومن ثم فإنّ تدفقات المعنى في ديوان الترجمان تبدو مضمخة بأريج الوجود إذ "الوجود خيال في خيال"³ كما قال ابن عربي.

المنطلق المنهجي للدراسة والإشكالات التي تقوم عليها: تنطلق الدراسة من تصور منهجي محدد، يعتبر الفتاة النظام (محبوبة الشاعر النورانية) هي جوهر الصورة الشعرية داخل الديوان، فكما هي محبوبة نورانية ستكون كذلك كأننا مجردًا وبرقا خلّابًا، ورسمًا يغازل خيال الشاعر، فيحدث من الصور ما لا يحده حد ولا يعيقه مدّ. ونشير في هذا المقام إلى أنّ الصورة الشعرية كما هو متعارف عليها مقسمة إلى قسمين: صورة شعرية قائمة على علاقة المشابهة، وتتأطر داخلها الاستعارات والتشبيهات، وصورة شعرية قائمة على علاقة المجاورة، وتتأطر داخلها الكنايات والمجاز المرسل. إلّا أنّ هذه المعيارية التي قبع تحتها البلاغة العربية ردحا من الزمن سيتم تجاوزها في هذا المستوى. ففي هذا المقام لا اشتراك في الصفات بين المشبه والمشبه به، كما لا تناسب في الاستعارة بين المستعار منه والمستعار له. هذا الأمر من شأنه أن يوجه المقاربة الفنية للصورة الشعرية إلى اتجاه آخر، على اعتبار

أَنَّ النَّصُوصَ الشَّعْرِيَّ ذَاتَ الْخَلْفِيَّةِ الْعِرْفَانِيَّةِ -وَالْتَّرْجَمَانِ يَنْدَرُجُ ضَمْنَهَا -قَائِمَةٌ عَلَى الْحَبِّ وَالنَّعْمَةِ لَا الْإِبَانَةِ وَالْإِفْصَاحِ. فَإِذَا كَانَتْ وَظِيفَةُ التَّشْبِيهِ هِيَ تَحْرِيكُ ذَهْنِ الْقَارِئِ وَجَعَلَهُ يَتَصَوَّرُ تِلْكَ التَّقَاطُعَاتِ الْمَشْتَرَكَةَ الْمَوْجُودَةَ بَيْنَ الْمَشْبَهِ وَالْمَشْبَهَةِ بِهِ؛ فَإِنَّ الْأَمْرَ عَلَى خِلَافِهِ فِي دِيْوَانِ التَّرْجَمَانِ، إِذْ لَا تَعَالِقَاتٍ حَمِيمَةٍ بَيْنَ الْمَشْبَهِ وَالْمَشْبَهَةِ بِهِ. وَقَدْ لَفَتْ نَظْرُنَا وَنَحْنُ نَتَعَقَّبُ الْمَعَانِي الْمَبْنُوثَةَ فِي دِيْوَانِ التَّرْجَمَانِ، مَا قَامَ بِهِ ابْنُ عَرَبِيٍّ مِنْ تَجْرِيْبٍ مُخْتَلَفٍ أَشْكَالَ التَّعْبِيرِ الْأَدَبِيِّ مِنْ أَجْلِ الْإِفْصَاحِ عَنْ هُمُومِهِ الصَّوْفِيَّةِ، وَعَمَّا كَانَ يَحْدُثُ لَهُ عِبْرَ مَعْرَاجِهِ الرُّوحِيِّ مِنْ مَشَاهِدَاتٍ، حَيْثُ لَمْ يَكْتَفِ بِالرَّمْزِ، بَلْ تَعَدَّاهُ إِلَى الْخِيَالِ الْخَلَّاقِ، ذَلِكَ أَنَّ تَعْلُقَ قَلْبِ ابْنِ عَرَبِيٍّ بِجَمَالِ الْعَالَمِ خَلَقَ فِي نَفْسِهِ دِيْمُومَةَ الْاسْتِعْدَادِ لِتَوْلِيدِ الصُّوَرِ الْإِبْدَاعِيَّةِ، وَالْمَشَاهِدِ الْعِرْفَانِيَّةِ الْخَلَّاقَةِ الَّتِي يَرُومُ مِنْ خِلَالِهَا الْإِفْصَاحَ عَنْ ذَلِكَ الْجَمَالِ الْأَسْرَ. فَرَغَمِ انْغَمَاسِ ابْنِ عَرَبِيٍّ فِي آيَاتِ الْبَهَاءِ وَالْإِشْرَاقِ؛ إِلَّا أَنَّهُ لَمْ يَنْسَ اللُّجُوءَ إِلَى عَالَمِ الْكِتَابَةِ لِلتَّعْبِيرِ عَنْ ذَلِكَ الشَّوْقِ الْحَاصِلِ فِي أَغْوَارِ النَّفْسِ الْبَشَرِيَّةِ.

مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ عَمَدْنَا إِلَى تَحْلِيلِ مَجْمُوعَةٍ مِنْ قِصَائِدِ الدِّيْوَانِ، لِلْكَشْفِ عَنْ طَرِيقَةِ اشْتِغَالِ التَّخْيِيلِ فِي الشَّعْرِ الصَّوْفِيِّ، وَطَرِيقَةِ تَشْكِيلِ الصُّوَرِ الشَّعْرِيَّةِ الْعِرْفَانِيَّةِ الَّتِي تَجْمَعُ شَتَاتِ الْمَشَاهِدِ، وَتَكْدُسُ جَمَالِيَّاتِ الْعَالَمِ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ. ذَلِكَ أَنَّ ابْنَ عَرَبِيٍّ كَانَ فَنَاءً بَارِعًا، وَمُبْدِعًا سَامِقًا، اسْتَطَاعَ الْكَشْفَ عَمَّا انْطَبَعَ فِي خِيَالِهِ مِنْ فَهْمٍ جَدِيدَةٍ لِهَذَا الْعَالَمِ الْكَثِيفِ. لِأَجْلِ ذَلِكَ لَمْ تَكُنِ الصُّورَةُ الشَّعْرِيَّةُ عِنْدَهُ عِبَارَةً عَنْ أَدَوَاتٍ، بَلْ كَانَتْ تَشْتَغِلُ دَاخِلَ النَّصِّ الشَّعْرِيِّ بِوَصْفِهَا كِيَانَاتٍ طَافِحَةٍ بِالْحَيَاةِ وَفَائِرَةٍ بِالْخُصُوبَةِ. «إِنَّ ابْنَ عَرَبِيٍّ حِينَما يُوظِفُ صُورَةَ الْمَرَاةِ وَالظَّلِّ وَالْحَلَمِ، فَإِنَّهُ لَا يُعْرِضُ لَهَا كَاسْتِعَارَاتٍ أَوْ صُورٍ -بِالْمَعْنَى الْمَجَازِي- لِلْكَلِمَةِ -يَقْصِدُ مِنْ وَرَائِهَا تَوْضِيحَ مَفْهُومِ الْخِيَالِ وَالْبَرَزْخِ. إِنَّهَا لَيْسَتْ فَقْطُ أَدَوَاتٍ أَوْ تَقْنِيَّةٍ مِنْ تَقْنِيَّاتِ التَّعْبِيرِ وَظِيفَتِهَا هِيَ التَّوْضِيحُ وَالتَّشْبِيهُ، وَلَكِنَّهَا تَشْكَلُ فِي حَدِّ ذَاتِهَا كِيَانَاتٍ وَجُودِيَّةً»⁴.

تَأْسِيسًا عَلَى هَذَا الْكَلَامِ، فَإِنَّ فِرَادَةَ التَّجَرِبَةِ الشَّعْرِيَّةِ عِنْدَ ابْنِ عَرَبِيٍّ تَكْمُنُ فِي عَدَمِ انْطِلَاقِهَا مِنْ أَدَوَاتٍ مَسْكُوكَةٍ، أَوْ خَلْفِيَّاتٍ مَعْرِفِيَّةٍ مُسْتَهْلَكَةٍ، وَإِنَّمَا تَنْتَلِقُ مِمَّا هُوَ مُتَوَحِّجٌ فِي دَاخِلِهِ. وَهَذَا مَا يَتِمُّ الْكَشْفُ عَنْهُ فِي الْخُطُوبِ الْقَادِمَةِ.

1- العالم المتخيل للرحلة العرفانية: يقول ابن عربي في قصيدة (تناوحت

الأرواح):⁵

أَلَا يَا حَمَامَاتِ الْأَرَاكِةِ وَالْبَانِ	تَرْفَقْنَ لَا تُضْعِفْنَ بِالشَّجْوِ أَشْجَانِ
أَطَارِحُهَا فِي الْأَصِيلِ وَفِي الضَّحَى	بَحَنَةَ مُشْتَاكِ وَأَنَّةِ هَيْمَانِ
تَتَاوَحَّتِ الْأَرْوَاحُ فِي غَيْضَةِ الْغَضَا	فَمَالَتْ بِأَفْنَانٍ عَلَيَّ فَأَفْنَانِي
وَجَاءَتْ مِنَ الشَّوْقِ الْمُبْرَحِ وَالْجَوَى	وَمِنْ طُرْفِ الْبُلُوى إِلَيَّ بِأَفْنَانِ
تَطُوفُ بِقَلْبِي سَاعَةً بَعْدَ سَاعَةٍ	لَوْجِدٍ وَتُبْرِيحٍ وَتَلْتُمُ أَرْكَانِي
كَمَا طَافَ خَيْرُ الرِّسْلِ بِالْكَعْبَةِ الَّتِي	يَقُولُ دَلِيلُ الْعَقْلِ فِيهَا بِنُقْصَانِ
وَقَبْلَ أَحْجَارًا بِهَا وَهُوَ نَاطِقٌ	وَأَيْنَ مَقَامِ الْبَيْتِ مِنْ قَدَرِ إِنْسَانِ
فَكَمْ عَهْدَتْ أَنْ لَا تَحُولَ وَأَقْسَمَتْ	وَلَيْسَ لِمَخْضُوبٍ وَفَاءً بِأَيْمَانِ
وَمِنْ عَجَبِ الْأَشْيَاءِ ظَبْيٌ مُبْرَقَعٌ	يُشِيرُ بِعُنَابٍ وَيُومِي بِأَجْفَانِ
وَمَرْعَاهُ مَا بَيْنَ التَّرَائِبِ وَالْحَشَا	وَيَا عَجَبًا مِنْ رَوْضَةٍ وَسَطِ نِيرَانِ

إنّ المتأمل في الإشارات التي تفصح عنها مدلولات القصيدة، واقف لا محالة على رحابة ما يحبلُ به ويحيل عليه لفظ التناوح ولفظ الشَّجو من معانٍ لها علاقة بالحنين والأنين وشدة الوجد، وهذه المعاني جميعها تدخل ضمن دائرة الرقة واللفظ والليونة خصوصا إذا علمنا أنّ هذا الشَّجو صادر من لدن الحمايم «لنشجي قلوب العرفاء وتحرك فيهم تحنانا إلى الكينونة التي اعتبرت عندهم وطن الأوطان، وتثير فيهم شوقاً لا متناهياً إلى ما يمكن أن يوصف بأنه عود إلى البدء»⁶. ومن ثمة فإنّ مثل هذه الأحوال لا يمكن أن تصدّق إلا على شاعر عاشق تواق إلى السفر حيث البدايات الأولى، طلباً للشفاء من داء المادية، وتطهيراً له من العلائق التي من شأنها أن تربطه بغير الله.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية نشير إلى أنّ ما سمعه الشاعر كان له صدى في نفسه. وهذا يفتحنا على باب السماع الصوفي من حيث هو ممارسة روحية ذوقية تسهم في تصفية الباطن وإماتة النفس وإحياء القلب. «ترفقن لا تضعفن بالشَّجو أشجاني». إنّ الأمر يتعلّق بتلقّي روعي خاصّ أساسه الطرب والشَّجو والوجد.

فالشَّاعر يبدو في مقام مخاطبة الواردات فيقول لها: «رفقا علي لا تضعفن (من التَّضعيف) ما تلقين إلي في خطابكن من ثمرات التَّعشُّق والمحبَّة المهلكة للمحبين أي خطابكن (سماعن) يشجي ويضاعف شجوي»⁷.

يرسم الشَّاعر في هذا المقام حالة الذات وهي تتلقى الواردات، إذ يطرح هذه الواردات ويبادلها الحديث فيقع التَّقابل والتَّناوح بين الرُّوحين، فما كان من هذه الرُّوح إلا أن مالت على الشَّاعر تمايل الأغصان. «وكان ميل هذه الأفنان الشَّوقيَّة للهيبة لتغنييني عني حتى يكون هو ولا أنا غيرة على المحب أن يكون له وجود في نفسه لغير محبوبه فكان كما أراد فقال: فأفناني ميل هذه الأفنان ووصفها بالمناوحة لكون المحبَّة تقتضي الجمع بين الضَّدين»⁸.

لقد سقت هذه المحبوبة الشَّاعر أشكالا من الشَّوق، كما سقته طُرُفا من البلوى إفاء ذاته. ولكن الأمر يبدو فيه من الغرابة ما يستلزم التَّحوُّط؛ إذ الطَّرَف عادة ما تكون مستحسنة ومطلوبة، لكن أن تكون طُرُفا من البلوى فهذا أمر فيه لبس. وتحقيقا للانسجام نكشف عن المخفي بالوقوف عند كلمة (فأفناني)، ذلك أنَّ الفناء حالة مرغوب فيها عند المتصوفة، فلا يتحقق الفناء إلا «بزوال الرُّسوم جميعا بالكلية في عين الذات..وهو مقام المحبوبة»⁹. بهذه الكيفية نفهم السر الذي كان وراء نيل ابن عربي شرف هذا المقام حين توالَّت طُرُف البلوى على قلبه.

وإذا انتقلنا إلى بقية الأبيات، وجدنا لتلك الزَّائرة التي تطوف بقلبه مكانة خاصَّة عنده. فهي تلثم أركانه وتقبلها، ممَّا دفع الشَّاعر إلى البحث عن مبرر لقيامها بهذا الفعل. ويبدو جليا التَّأسِّي والافتداء بالرسول الأكرم محمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم الذي طاف بالكعبة مع أنَّ دليل العقل يقول بنقصانها، وكمالها عليه الصَّلَاة والسَّلَام كما قبل الرُّسول أحجارا وهو -قطعا- أشرف منها وأعظم.

إنَّ التَّخْيِيل العرفاني الذي عمد إليه ابن عربي، يبدو تجسيدا لوثبة أصيلة لروح تحرَّرت من غفوة الحياة اليوميَّة، وانفتحت على عوالم عرفانيَّة تلاقت فيها الذات بالذي تعشق. ولعلَّ استهلال الشَّاعر قصيدته بصيغة النِّداء التي توجَّه بها إلى الحمايم يحمل أكثر من دلالة. حيث إنَّ تدفُّق الصَّورة في جميع أرجاء القصيدة هو بمثابة نداء للقارئ، يدعوه إلى أن يحيا لحظة ميلاد هذا العالم العرفاني الذي عاشه

الشاعر. فكانت وسيلة الشاعر وأداته هي التخيل الذي سيق لتقريب الصورة. على اعتبار أن معراج الشاعر ذاتي مخصوص، له فرادته التي تجعل إمكانية تمثله مستحيلة. وقد نبه الشاعر ابن عربي القارئ إلى صعوبة تمثل ما عاشه من مشاهدات، خصوصاً عندما أشار إلى أن زائرتة لا تأتيه إلا على صورة ظبي مبرقع. ومعلوم ما للبرقع من قدرة على الحجب والمنع، يمارس ذلك على العين فيوقها في العجز ويمنعها من النفاذ إلى حقيقة الشيء، فلا يبقى للرأي من سبيل سوى الخيال الذي يشكل نموذجاً للذي مُنع من رؤيته. كما هو حال برقع إيزيس (le voile d'isis) الحاجب للأسرار إذ "بني على القبر المفترض لإيزيس في ممفيس تمثالاً ووضع عليه برقع أسود وكتب على التمثال الجملة التالية: (أنا ما كان وما هو كائن وما سيكون، وما بمستطاع أحد نزع برقيي). والعبارة دالة على الأسرار التي تختبئ وراء البرقع. ونزع البرقع معناه الكشف عن الأسرار.¹⁰

لكنّ الطّبي في هذا المقام العرفاني يبدو مشاكساً يمارس الإغواء والإغراء ليوقع الشاعر في شركه، فرغم ارتداء هذا الطّبي -الذي لم يكن سوى "لطيفة إلهية"¹¹- للبرقع، إلا أن فعل الإغراء حاصل ومتحقّق. فالحجب هنا إنّما هو حجب مخصوص على اعتبار أن هذا الطّبي المبرقع "محبوب بحالة نفسية وهي أحوال العارفين المجهولة، فإنّ العامة تظهر بما تظهر به الطائفة. أي تلك الزائرة التي ترد على الشاعر كل لحظة. فلم يكن انبثاق السرّ وانبجاسه من هذا الطّبي المبرقع إلا عن طريق الإشارات والإيماءات. كما أنّه يرتع بين "الترائب والحشا" ويتقيأ روضة يانعة وسط نيران الشّوق والوجد الحارقة. ذلك أن نسمات الشّوق عندما تدخل شغاف القلب وتخامر الوجدان ساعة بعد ساعة، لا بد أن يصاحبها من الأحوال ما يجعلها في لحظة انتشاء وجذب، فتتسرب هذه الأحوال إلى النصّ الشعري من خلال عملية التخيل لتقرب القارئ من التجربة الصّوفية أو الحال.

ذلك أنّه مع قوّة التخيل التي لجأ إليها ابن عربي يصير الغائب حاضراً، والمخفي معلناً، فتكون الصّور نتاجاً للخيال الذي يقيم حواراً مع العالم. هذا الحوار يتعذر تحقيقه عن طريق العقل؛ لأنّ مثواه الخيال وليس العقل، إذ إنّّه يسهم في جعل الدّات العارفة تتفتح على كونين موسّمين بالضديّة: الكون الأوّل حسي مادي، والثّاني

معنوي مجرد، ويتوسطهما الخيال بوصفه ثالثاً مستقلاً. وقد قدّم ابن عربي تشبيها لهذا الخيال/البرزخ عندما قال: "كالخط الفاصل بين الظلّ والشمس... فالعقل يقتضي بينهما حاجزا يفصل بينهما، فذلك الحاجز المعقول هو البرزخ".¹²

إن سر خصوصية التَّخْيِيل العرفاني في الدِّيْوَان يرجع إلى قيامه على التَّجَرِبَةِ الرُّوحِيَّة. وهنا نريد أن ننبّه على مسألة يراها البحث مخصوصة بابن عربي. فالرجل تجاوز عتبة أن يكون مبدعا ليصل إلى مقام الكشف الشعري، حيث نفذ إلى عوالم غير مرئية ليشكل منها صورة عرفانية تجيش بها دواخله. يقول: "إنّ ها هنا لعلومًا جمة لو وجدت لها حَمَلَةٌ. ثم أخذ يتعجب من محب أحرق بنيران المحبة والاشتياق كيف لم تحرق ما يحمله من الحكم والعلوم؟"¹³ ثم يسترسل الشاعر في وصف حالة القلب الذي تنوعت الواردات عليه لتتنوع أحواله فيقول:¹⁴

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابِلًا كُلَّ صُورَةٍ	فَمَرَعَى لِيْغْزَلَانٍ وَدَيْرٍ لِرُهْبَانٍ
وَبَيْتٌ لِأَوْثَانٍ وَكَعْبَةٌ طَائِفٍ	وَأَلَوَاحُ تَوَرَّاةٍ وَمُصْحَفُ قُرْآنٍ
أَدِينُ بِدِينِ الْحُبِّ أَنَّى تَوَجَّهْتُ	رَكَائِبُهُ فَالْحُبُّ دِينِي وَإِيمَانِي
لَنَا أَسُوءَةٌ فِي بَشَرٍ هِنْدٍ وَأَخْتَهَا	وَقَيْسٍ وَلَيْلَى ثُمَّ مَيٍّ وَغِيلَانَ

يتجلى التعدّد ويتبدى الشّمُول في قلب الشاعر الذي طافت بجنباته تلك اللطيفة وتوالّت عليه بطرائف البلوى، فكان الحب ديدنه، وكان قبوله للآخر كيفما كان لونه العقدي أو توجهه، لأنّ أصل هذا الآخر عائد إلى آدم عليه السّلام. "لذلك كانت حركة الحب رد فعلٍ إزاء الاغتراب ونزوعاً نحو طريق العودة والاتصال"¹⁵.

الشَّعْرُ الصَّوْفِيُّ بِوصفه تصويراً خيالياً للوجود: يسعى البحث في هذا المستوى إلى الإبانة عن طريقة اشتغال التَّخْيِيل العرفاني في ديوان التَّرجَمَان، حيث وظف ابن عربي الطَّبيعَةَ من حيث هي أشجار وأزهار وطيور، وجعلها كمعادل موضوعي لتمثيل العوالم الخفية المندسة في قلب الصَّوْفِيِّ ووجدانه. وهذا التَّوظِيفُ المخصوص للطبيعة يجعل الشَّعْرَ الصَّوْفِيَّ يتفرد في عمليّة الاستدعاء. إذ من المعلوم أنّ الشَّعْرَ العربي يطغى عليه الجانب الحسي في عمليّة الوصف ممّا انعكس على درجة إدراك الشاعر العربي للطبيعة الذي كان إدراكاً حسياً محضاً. يقول عاطف جودة نصر:

"ولقد كان لما شاع في البيئة العربية إبان العصر العباسي من رفاهة وترف وبذخ ظهرت آثاره في طرز المعمار والملابس وفي الكلف بشراء العبيد والجواري، والولع بالموسيقى والرقص والغناء أثر مباشر في الشعر الوصفي الذي احتفى بمظاهر الطبيعة... ولم تكن المرأة بمعزل عن سياق الطبيعة في الشعر العربي عامة، وفي الشعر الصوفي خاصة.¹⁶

لكن لابد من الإشارة إلى أنّ السياق الذي وردت فيه المرأة في الشعر الأندلسي يختلف اختلافا جذريا عن السياق الذي وردت فيه في شعر ابن عربي، على اعتبار أنّ اقتران المرأة في الشعر الأندلسي بالطبيعة كان ذا وظيفة إغوائية لا أقل ولا أكثر. في حين تجاوز ابن عربي هذا التوظيف التفعي للمرأة. ذلك أنّ "أطروحة الكبت الجنسي لن تفسر لنا بما فيه الكفاية حب الطبيعة والأرض لدى المتصوفة".¹⁷

بهذا يكون الاقتران الحاصل بين الطبيعة والمرأة راجعا لا محالة إلى كون المرأة كما الطبيعة تحمل مجموعة من الأسرار والخبايا وراء أنوثتها. وحتى يستبين الرأي أكثر سيعتمد البحث إلى إيراد نماذج من الشعر الأندلسي ممثلة في واحد من شعرائها وهو ابن زيدون (ت463هـ)، حتى تكشف عن عمق الصورة الشعرية لدى ابن عربي. فبضدها تتميز الأشياء. يقول ابن زيدون:¹⁸

سَقَى الْغَيْثُ أَطْلَالَ الْأَجْبَةِ بِالْجَمَى
وَحَاكَ عَلَيْهَا ثَوْبَ وَشِي مُنَمَّمَا
وَأُطْلِعَ فِيهَا لِلْأَزَاهِيرِ أَنْجُمَا
فَكَمْ رَفَلَتْ فِيهَا الْخَزَائِدُ كَالْدَمَى
إِذِ الْعَيْشُ غَضُّ وَالزَّمَانُ غُلَامٌ

يتجلى لنا بدون إعمال للعقل أو إجهاد للفكر ما قام به الشاعر من تصوير للطبيعة، حيث المطر قد حاك ثوبا مزخرفا يبعث على الألق والزهو، فتوشحت الطبيعة بهذا الوشاح الأخضر الذي زادها فتنة وجمالا، ويعظم هذا الجمال ويكبر بوجود أزهار تتوسط هذه الخضرة كما تتوسط النجوم السماء. إلا أنّ الحسن لم يبلغ مرتبة الكمال إلا بوجود العذارى اللواتي يرفلن في عرساتها كما الدمي.

إِنَّ الصُّورَةَ الشَّعْرِيَّةَ تَبْدُو ذَاتَ وَظِيفَةٍ تَزِينِيَّةٍ لَا أَقْلَ وَلَا أَكْثَرَ، حَيْثُ إِنَّهَا لَا تَفْتَحُ لِلْقَارِئِ أَفْقًا يَطْلُ مِنْ خِلَالِهِ عَلَى رَحَابَةِ الْوُجُودِ. يَقُولُ غَاسْتُونُ بَاشَلَار: "إِنَّ الْقَلْبَ السَّلِيمَ سَيَكْشِفُ الْحَقِيقَةَ فِي الطَّبِيعَةِ، لِأَنَّهُ يَسْتَشْعِرُهَا فِي ذَاتِهِ. إِنَّ حَقِيقَةَ الْقَلْبِ هِيَ حَقِيقَةُ الْعَالَمِ"¹⁹ وَهَذَا سِرُّ التَّبَايُنِ بَيْنَ الشَّعْرَيْنِ؛ فَالْتَّصَوِيرُ الْفَنِّي عِنْدَ ابْنِ عَرَبِيٍّ يَسْتَمِدُّ قُوَّتَهُ مِنْ عَمَلِيَّةِ الْإِنْصَاتِ لِلْوُجُودِ وَتَأْمُلِ جَمَالِهِ. فَإِذَا رَجَعْنَا إِلَى بَعْضِ قِصَائِدِ ابْنِ عَرَبِيٍّ، وَجَدْنَا انْبِثَاقًا لِلْوُجُودِ عَنْ طَرِيقِ الصُّورَةِ الْفَنِّيَّةِ. وَهَذَا مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يُمْكِنَ الذَّاتُ مِنْ مَلَاسِمَةِ جَمَالِ الْوُجُودِ بِطَرِيقَةِ خَفِيَّةٍ. ذَلِكَ أَنَّ الذَّاتَ حَتَّى وَلَوْ كَانَتْ فِي عِلَاقَةٍ مَعَ الطَّبِيعَةِ، إِلَّا أَنَّهَا تَبْدُو أَكْثَرَ بَعْدًا عَنْهَا، لَكُنْ هَذِهِ الْعِلَاقَةُ ذَاتُ أَسَاسٍ نَفْعِيٍّ، أَوْ لِأَنَّ الْإِعْتِيَادَ حَالٌ دُونَ اسْتِسْلَامِ الذَّاتِ لِلْجَمَالِ الْكُونِيِّ وَشَعُورِهَا بِالْغَبِطَةِ الْغَامِرَةِ. لَكِنْ عِنْدَمَا تَتَجَلَّى الطَّبِيعَةُ فِي صُورٍ فَنِّيَّةٍ فَإِنَّهَا تَكُونُ أَكْثَرَ انْكَشَافًا وَأَكْثَرَ نَفَازًا إِلَى قَلْبِ الْقَارِئِ.

وَإِذَا رَجَعْنَا إِلَى التَّخْيِيلِ الْعَرَفَانِيِّ الَّذِي اعْتَمَدَهُ ابْنُ عَرَبِيٍّ فِي تَشْكِيلِ مَعَالِمِ دِيْوَانِهِ الدَّلَالِيَّةِ، وَجَدْنَاهُ قَدْ اسْتَطَاعَ مَلَأَ الْفَرَاغَ الَّذِي يَتِيحُهُ الْوُجُودُ الْعَيْنِيَّ. مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ رَاهَنَ الْبَحْثُ عَلَى الْكَشْفِ عَنِ الْبَعْدِ التَّصَوِيرِيِّ فِي قِصِيدَةِ "قَفِّ بِالطَّلُولِ الدَّارِسَاتِ" حَتَّى يَتَأَكَّدَ لَنَا هَذَا الْحُكْمُ الْمَسْبُوقُ الَّذِي انْطَلَقْنَا مِنْهُ. يَقُولُ ابْنُ عَرَبِيٍّ: (الكامل)²⁰

قَفِّ بِالطَّلُولِ الدَّارِسَاتِ بِلَعْلَعِ	وَأَنْدُبُ أَحَبَّتَنِي بِذَاكَ الْبَلَقِ
قَفِّ بِالْدِّيَارِ وَنَاجِهَا مَتَعَجَّبًا	مِنْهَا بِحُسْنِ تَلَطُّفٍ بِتَفْجُوعِ
عَهْدِي بِمِثْلِي عِنْدَ بَانَكَ قَاطِفًا	تَمَرَ الْخُدُودِ وَوَرْدَ رَوْضِ أَيْنَتِ
كُلِّ الَّذِي يَرْجُو نَوَالِكَ أَمْطُرُوا	مَا كَانَ بَرْقُكَ خُلْبًا إِلَّا مَعِي
قَالَتْ نَعَمْ: قَدْ كَانَ ذَاكَ الْمُتَنَقَّى	فِي ظِلِّي أَفْنَانِي بِأَخْصَبِ مَوْضِعِ
إِذْ كَانَ بَرْقِي مِنْ بُرُوقِ مَبَاسِمِ	وَالْيَوْمَ بَرْقِي لَمَعُ هَذَا الْيَزْمَعِ
فَاعْتَبُ زَمَانًا مَا لَنَا مِنْ حِيلَةٍ	فِي دَفْعِهِ مَا دَنَبُ مَنْزِلِ لَعْلَعِ
فَعَذَرْتُهَا لَمَّا سَمِعْتُ كَلَامَهَا	تَشْكُو كَمَا أَشْكُو بِقَلْبٍ مُوجِعِ
وَسَالَتْهَا لَمَّا رَأَيْتُ زُبُوعَهَا	مَسْرَى الرِّيَاحِ الدَّارِيَاتِ الْأَرْبَعِ
هَلْ أَخْبَرْتُكَ رِيَاحُهُمْ بِمَقِيلِهِمْ؟	قَالَتْ نَعَمْ: قَالُوا: بِذَاتِ الْأَجْرِعِ
حَيْثُ الْخِيَامُ الْبَيْضُ تَشْرُقُ لِلَّذِي	تَحْوِيهِ مِنْ تِلْكَ الشَّمُوسِ الطَّلَعِ

إنّ نظرة فاحصة في قصيدة (قف بالطلول الدّارسات) كفيلة بأن تجعلنا نكتشف دلالات لم نعهدها في الشعر العربي، ذلك أنّ البيت الأوّل من القصيدة يصور حالة الشّاعر وهو يتربّص الحبيب وينتظر قدومه ودموعه تسحّ سحّاً، لينتقل بعد ذلك إلى تبيان مكانة هذه الدّيار التي ليست كالديار المعهودة التي بكأها الشّعراء، ووقفوا على اعتبارها بعدما غاب الأحبة عنها. فالغياب واحد في كلتا الحالتين لكن تشكلاته مختلفة، فإذا كان الطّلل يحرك في قلب الشّاعر الحنين إلى ساكني الدّيار، فإنّ شاعرنا في هذا المقام يتفجع ويتألّم لكون الدّيار غاب "النّازل فيها"²¹.

هذا المستوى التّصويري الذي يمثل استهلالاً بدنياً ما يلبث أن يختفي، ليحلّ بدلاً منه تصوير آخر، تغيب فيه المعطيات الحسيّة، ويفسح المجال للخيال من أجل أن يمارس تساميه على الكثيف والمادي، فتصير الأطلال عبارة عن "أثر منازل الأسماء الإلهيّة بقلوب العارفين"²². كما تصير الدّيار عبارة عن "مقامات"²³ حرمت من التّنزلات رغم حسناتها وبهائها. ممّا حرّك في نفسيّة الشّاعر إحساساً بالغبن والضّياح اعتباراً لحصول الوصل في زمن غابر، وتزداد جراحات الشّاعر عمقا عندما يشير إلى أنّ أمثاله لا تنقطع عنهم عمليّة قطف ثمار الخدود وجميل الورود، فيتحرّك مؤثّر الغيرة إلى أقصى حد، حيث تمرّ عمليّة التّصوير بثلاث محطات:

أ- تعلق الشّاعر بالأطلال والدّيار: إنّ تعلق الشّاعر بالدّيار والأطلال يشكل للذات العاشقة ألماً وحزناً. "الحزن لها لما هي عليه من عدم النّازل"²⁴ حيث صار الخواء العرفاني يخيم على أرجائها، ممّا يجعل الشّاعر يحس بالاغتراب، إذ من معاني هذا الاغتراب "التّزوج عن الوطن"²⁵ كما ورد في لسان العرب، لكنّ الاغتراب هنا ليس اغتراباً جغرافياً بقدر ما هو اغتراب وجودي، حيث "كانت الغاية من وجود الكائنات -حسب ابن عربي- هي شهود جمال الحق وكماله. لكن الهيئة الوجوديّة التي تكونت عليها الكائنات واتخذت أشكالها تمنعها من ذلك الشّهود... ومعنى ذلك أنّ كل الأشكال الوجوديّة... ستصبح عائقاً أو حجاباً"²⁶.

إنّ هذا التّعلق المجاني للذات بالأطلال والدّيار سينخر كيائها، ويهدّدها بالموت لغياب النّوال وانعدام المطلوب. لذلك نجد بنيّة النّص المعجميّة تحمل في طياتها معاني الاندثار والتّلاشي والتّشظي (قف-انذب-ناجها-تفجع-ذنب-تشكو..)

الغريم: يتعلّق الأمر بوضعية الصراع القائم بين ذات الشاعر العاشقة والدّوات الأخرى التي تشاركه الموضوع نفسه، وهذا يفسّر العتاب الذي توجه به الشاعر إلى الديار التي لم تجب عليه ومنعته من نوالها، في حين كانت سخيّة كريمة مع قلوب أخرى.

عَهْدِي بِمِثْلِي عِنْدَ بَانِكَ قَاطِفًا ثَمَرَ الْخُدُودِ وَوَرْدِ رَوْضِ أَيْعٍ
كُلُّ الَّذِي يَرْجُو نَوَالَكَ أَمْطِرُوا مَا كَانَ بَرْقُكَ خَلْبًا إِلَّا مَعِي

نلاحظ أنّ هناك رهانا مشتركا بين الشاعر والمحبين الآخرين، إذ كل واحد يريد الظفر بتلك "المعارف القيومية" التي تشكل رهان التقاطع بين الغريمين، كما تشكّل نقطة استهداف كذلك. "تقول الذات: "كم شهدت من محب مشتاق بروضك يقطف ثمار المعارف القيومية".²⁷ هذا الحدث هو المحرك الحقيقي للذات، لكونه أوقد نار الغيرة في دواخلها، لذلك جاءت الأوصاف المرتبطة بهذه المعارف التي لها علاقة بالخدود والورود، حتى يُشعر القارئ بحالة الحرمان التي تعانيها ذاته، وهنا نجد اختلافا واضحا في طريقة التصوير الفني في الشعر الصوفي، إذ إنّ توظيفه لهذه الآليات كان عرضيا وليس غاية في حد ذاته. على خلاف الشعر الأندلسي الذي أُلْمِعنا إليه سابقا. فإذا أخذنا الخد في علاقته بالورد وجدنا فرقا شاسعا من حيث الاستعمال. فلنتأمّل قول ابن زيدون:²⁸

وَشَادِنٍ أَسْأَلُهُ قَهْوَةً فَجَاءَ بِالْقَهْوَةِ وَالْوَرْدِ
فَبِتُّ أَسْقِي الزَّاحَ مِنْ رِيْقِهِ وَأَجْتَنِّي الْوَرْدَ مِنَ الْخَدِّ

هناك فرق في عملية التصوير، ذلك أنّ العناصر التي اعتمدها الشاعر ابن زيدون لم تتجاوز عتبة التزيين، وسبب ذلك -في نظرنا- هو أنّ ابن عربي استطاع أن يشحن مفردات اللغة بطاقة دلالية خاصّة وهبتها قدرة على الترميز والإيحاء، حيث يمكن أن نقول: إنّ الصّورة الشعريّة في ديوان التّرجمان هي صورة رامزة. وإذا عدنا إلى دلالة "الخدود الموردة" الواردة في قصيدة "قف بالطول الدّارسات" وجدناها تكتسي دلالة خاصّة، حيث لم ترد عند ابن عربي دالة على الخد الأسيل المحمر الذي يخلب الأنظار قبل العقول؛ وإنّما جاءت دالة على صفة خُلقية وليست خُلقية وهي الحياء.

وتزداد حدة الصراع الدرامي قوة وصلابة عندما يعم نوال المحبوب كل الطالبين في حين يطرد الشاعر من حضرة الطالبين بغير زاد. هذا التصوير الشعري لحالة الحرمان التي تلاقيها الذات في حضرة نوات أخرى يمكن أن تفسر لنا سر القول الشعري في هذه المقطوعة الشعرية، حيث إنّ بؤرة المعنى في القصيدة تتمظهر في البيت الرابع من القصيدة "كل الذي يرجو" الذي أنشده بعض الفقراء، فأعجب به الشاعر ابن عربي، فافتق معناه، وأتى بأبيات على شاكلته. إنّ الأمر يتعلّق بمحاولة التعبير عن تلك الأحوال الغائرة التي لا يمكن أن تفصح عن نفسها هكذا، فهي تعاش لكنّ الشعر يمكّننا من أن نحياها مرة أخرى ولو تمثلاً وتخيلاً. هذه المعاني يمكن حصرها في النّوال في علاقته بالحرمان. "كل من طلب منك أمراً ناله غيري وذلك لعدم العناية"²⁹.

المنافسة وآليات الحوار: نتج عن الحرمان الذي حصل للذات الشاعرة غيرة كما قلنا، ممّا استدعى الدّخول في منافسة مع الغرماء الذين نالوا ما أرادوا، فكانت رغبة الذات العارفة في تحقيق التّساوي مع الطالبين، لذلك نلاحظ انحرافاً على مستوى أسلوب القصيدة، حيث انتقلنا من المناجاة التي هي حوار داخلي للذات مع نفسها لنصل إلى حوار خارجي فرضته المنافسة مع الغرماء (الذين حققوا مبتغاهم). فتمفصلت معالم الحوار مع تلك "الحالة الموصوفة" التي حُرّم الشاعر من نوالها، فبدأ استعداداً للتّقيب عن السرّ الذي كان وراء انصرام الخيط الثّوراني، ذاك الخيط الذي كان يربطه بالحالة في ما مضى. فما كان إلّا أن تلقى أجوبة انطبعت بالغربة والنّقر، وإن شئنا قلنا إنّ جوابها لم يكن رداً يكشف عن سبب عدم حصول النّوال رغم شيوعه عند الأمثال من الأغيار. حيث أخبرته بوصل قديم انصرمت أسبابه واندرست رسومه.

قَالَتْ: نَعَمْ، قَدْ كَانَ ذَلِكَ الْمَلْتَقَى فِي ظِلِّ أَفْنَانِي بِأَخْصَبِ مَوْضِعٍ

تندغم عناصر الطبيعة وتتضام مع العوالم العرفانية من أجل أن تشكل صورة عامّة لحالة الذات الشاعرة، حيث يأخذ البرق تشكلاً مغايراً ومتفرداً، إذ لم يعد لهذا البرق التشكل الذي كان عليه في السابق³⁰، بل صار مرتبطاً بالكشف من حيث هو بارقة، أي "لائحة من الجناح القدسي، تتطفئ سريعاً وهي من أوائل الكشف".³¹

وتكبر قوة المنع وتعظم عندما يتم إضافة "الخلب" إلى هذا البرق، ممّا يجعله ينطوي على معنى خاص يكون مؤشرا على المنع والحرمان، "لأنّه يذهب بالأبصار ولا يكاد يتحقّق، فالبرق لا يريك إلّا لمعانه، فيكون اللمعان حجابا عليه. فنحن لا نرى البرق وإنّا نرى سناه"³² كما أنّ المطر تسلب منه دلّالته المعجميّة التي كانت عبارة عن دلالة موروثّة، ليتم شحنها بمعانٍ أخرى، فيصير فعل الإمطار تنزلات عرفانيّة يهتز لها قلب الشّاعر ويخفق، فيثمر هذا القلب يقينا وصدقا وحقيقة. لكن في هذا المقام لا شيء حصل مع الشّاعر، لا المطر الذي يهزّ أفنان القلب فتتمايل الدّات وترقص من شدّة الوجد، ولا البرق الذي ينير ظلمات الجهل فيتحقّق الكشف فتشفي نفس الشّاعر ممّا كانت تعانيه.

إنّ حضور البرق في القصيدة جعله يصطبغ بلوني النّوال والحرمان في الوقت نفسه. أمّا معاني النّوال؛ فلأنّه بارقة تلوح من الجنب القدسي، فتعلن عن ميلاد الكشف والتّجلي بحسب المنطق الصّوفي -وأما معاني الحرمان؛ فلأنّ برقه يخلب الأبصار "أي ليس يتحصل من هذا المشهد الدّاتي علم في نفس المشاهدة، لأنّه تجلّى في غير صورة ماديّة، فلم يكن للخيال ما يضبطه به، ولم يكن للعقل ما يعقله، إذ لا يدخل تحت كم ولا كيف ولا حال ولا نعت ولا وصف، لكنّه في المقام الأوّل أليق بالعاشق، والمقام الثّاني أتم للعارف"³³.

ويزداد التّصاعد الدّرامي -الذي أسهم في تشكيله التّصوير الفني -حدة وصلابة وتوترا، خصوصا عندما يعمد الشّاعر إلى صياغة أسلوبيّة توهم القارئ بتعدّد المعاني واختلافها، "في ظلّ أفناني بأخصب موضع"، حيث إنّ لفظة "أفناني" تقيم نوعا من التّناظر والتّشاكل، على اعتبار أنّ اللفظ قد يوضع لأكثر من معنى أو حقيقة. فتأخذ هذه الكلمة "أفناني" أشكالا من الحضور في القصيدة، ذلك أنّ أفناني هي الأغصان منسوبة بياء النسبة. ومعلوم أنّ الغصون في التّصور الأكبري تأخذ دلالة مخصوصة، حيث تشير إلى "النفوس الهيمانة بجلال الله"³⁴. كما تشير (أفناني) إلى الفناء. والفناء مقام صوفي يرتبط ارتباطا وثيقا بالكشف، إلّا أنّ صبغته السّلبية تطغى على صبغته الإيجابيّة، لكونه يرتبط بالدّات وهي في حالة انفصال عن موضوعها أو مرادها، على اعتبار أنّ "كل تجلّ يعطينا خلقا جديدا ويذهب بخلق، فذهابه عين

الفناء عند التجلي، والبقاء لما يعطيه التجلي الآخر".³⁵ فيكون بذلك التناظر الذي تحقق في البيت الخامس جامعا بين النوال والحرمان في الآن نفسه. وتظهر ذلك يأتي على الشكل الآتي:

- أفناني (غصون): تشير إلى حالة الهيمن التي تحصل للصوفي إذا ما تجلّى له جلال الله جلّ في علاه وعظمته، وهذا تحقق إيجابي حرم منه الشاعر في حين ناله بعض الطالبين. ويزيد هذا التناظر الدلالي الحاصل في البيت الخامس من إمكانية الانفتاح الدلالي، إذ إن "أفناني" يمكنها أن تجعل النوال يتحقق في موضع ويمتدح عن التحقق في موضع آخر. أية ذلك الإمكانية الثانية التي أتاحها لنا هذا التناظر.

- أفناني (من الفناء وهو ضد البقاء): يتعلّق الأمر بغياب التجلي وانصرافه وهذا مؤشّر على حالة التردّي والحرمان التي الت إليها الذات الشاعرة، وما دام الأمر له ارتباط بالجانب الباطني؛ فإن صعوبة الكشف عن هذه الحالة تبدو مستعصية إن لم نقل شبه مستحيلة، لذلك عمد الشاعر إلى تصوير هذا السقوط بطريقة تخيلية مستعينا بعناصر الطبيعة، فكانت الأبيات الخمسة الأولى مجسدة للصراع النفسي والتهيه والضيق الذي لاقاه الشاعر في رحلته الروحية، لتكون النتيجة الفناء الوجداني فبدت القطيعة مع ذلك الطيف النوراني الذي أراد الشاعر أن يسكن في حماه، لكن وهج البارقات انطمس وحل بدلا منها بريق سلمي يخلب الأبصار قبل الأبواب. في هذا المقام تمتلك الذات رغبة عارمة في التحول من حالة الانفصال وصولا إلى حالة الاتصال، لذلك كانت حركتها في القصيدة ذات طبيعة استباقية، تستشرف المستقبل وتبحث عن إمكانية لاسترجاع ما ضاع منها، لكن تدخل "الحالة الموصوفة" أوقف كل طموحات الذات بقولها:

إِذْ كَانَ بَرْقِي مِنْ بُرُوقِ مَبَاسِمٍ وَالْيَوْمَ بَرْقِي لَمُعُ هَذَا الْيَرَمَعِ

إنّ هذا الرّد يمثل إعلانا عن التحول السلبي في منحى القصيدة، فإذا كان البرق الصّادر عن تلك "الحالة الموصوفة" وهجاً للمباسم اللامعة البيضاء، فما هو البرق المترائي يتحول إلى "حجارة براقّة"³⁶ صماء قاسية على الشاعر. فكانت النتيجة

النَّهَائِيَّةُ الْمَعْبَرُ عَنْهَا هِيَ الْإِمْحَالُ الَّذِي عَانَى مِنْهُ الشَّاعِرُ بِسَبَبِ غِيَابِ الْبَارِقَاتِ وَانْقِطَاعِ الْوَارِدَاتِ عَنْهُ وَحُصُولِ الْحَيْرَةِ. "وَهِيَ اللَّحْظَةُ الَّتِي يَبْلُغُ فِيهَا الْوَعْيُ الصَّوْفِيُّ قِمَّةَ انْفِصَامِهِ الدَّاخِلِيِّ إِلَى دَرَجَةٍ يَصْبِحُ فِيهَا وَعْيًا شَقِيًّا: إِنَّهُ يَرِيدُ الْمَعْرِفَةَ، وَلَكِنْ يَحْسُّ بِاسْتِحَالَتِهَا".³⁷

هَذَا هُوَ سِرُّ التَّوَتُّرِ الَّذِي نَلْمُسُهُ فِي جَمِيعِ أَبْيَاتِ الْقَصِيدَةِ، إِذْ صَارَ الشَّاعِرُ مُوزَّعًا عَلَى عَالَمَيْنِ: عَالَمِ مِثْلِهِ الْمَاضِي بِإِشْرَاقَاتِهِ التَّوَرَانِيَّةِ وَخُصُوبَتِهِ وَنَوَالِهِ، وَعَالَمِ مِثْلِهِ الْحَاضِرِ الْحَزِينِ بِحَرَمَانِهِ وَقَلْقِهِ وَتَوَتُّرِهِ وَانْقِطَاعِ وَارِدَاتِهِ. لِذَلِكَ كَانَ التَّرْكِيزُ عَلَى هَذِهِ اللَّحْظَةِ الْأَخِيرَةِ بَغْيَةً الْكَشْفِ عَنْ أَغْوَارِهَا وَبُوطَانِهَا، إِذْ نَجَدَ الشَّاعِرُ قَدْ عَاشَ الْحَاضِرَ بِكُلِّ تَفَاصِيلِهِ، حَتَّى صَارَ هَذَا الْحَاضِرُ جُزْءًا مَكُونًا لِتَجْرِبَتِهِ الْعُرْفَانِيَّةِ، وَكَأَنِّي بِالشَّاعِرِ وَهُوَ يَمَارِسُ نَقْدًا دَاخِلِيًّا ذَاتِيًّا، مِمَّا يَنْبَغُ عَنْ تَعْبِيرِ شِعْرِي بِإِذْخَالِ قَلَمِهِ يَحْصُلُ فِي أَشْكَالِ التَّعْبِيرِ الْأَدْبِيَّةِ أُخْرَى. وَعِي فَتِي نَقْدِي لَا يَقِفُ فَقَطْ عَلَى عِتَابَاتِ الذَّاتِ لِيَكْشِفَ وَيَجْلِيَ حَيَاتَهَا الدَّاخِلِيَّةَ، بَلْ إِنَّهُ يَرِيدُ تَشْكِيلَ مَسَارِ قَوَامِهِ التَّغْيِيرِ وَالتَّبَدُّلِ، عَلَى اعْتِبَارِ أَنَّ تَجْرِبَةَ الشَّاعِرِ لَا يُمْكِنُ أَنْ تَسِيرَ فِي خُطٍّ مُسْتَقِيمٍ، مَا دَامَ الْأَمْرُ يَتَعَلَّقُ بِأَحْوَالِ النَّفْسِ وَأَحْوَالِ الْقَلْبِ الدَّائِمِ التَّقَلُّبِ. وَهَذَا يَنْبَغُ وَعِي قَلْقٌ لَا يَرِيدُ أَنْ يَسْتَكِينَ إِلَى حَالٍ مُعَيَّنٍ. فَهُوَ يَرِيدُ أَنْ يَخْتَارَ بَيْنَ أَكْثَرِ مِنْ حَالٍ، لَكِنْ كَيْفَ لَا يَحْتَارُ مَنْ أَرَادَ أَنْ يَخْتَارَ بَيْنَ أَكْثَرِ مِنْ مَقَامٍ. وَهَذَا تَتَجَلَّى أَهْمِيَّةُ الْحَيْرَةِ دَاخِلَ هَذِهِ الْقَصِيدَةِ، حَيْثُ تَكُونُ بَمَثَابَةِ مُؤَسَّسٍ لِعَمَلِيَّتِي الْهَدْمِ وَالْبِنَاءِ. فَرُغِمَ أَنَّهَا تَكْرُسُ مَبْدَأَ الْإِخْفَاقِ وَالْعَجْزِ؛ إِلَّا أَنَّ "الْقِيَمَةَ الْأَسَاسِيَّةَ لِلْحَيْرَةِ تَكْمُنُ فِي كَوْنِهَا تَكْشِفُ لَنَا عَنْ مَظَاهِرِ هَذَا التَّوَتُّرِ وَالْقَلْقِ وَالتَّسَاوُلِ، وَلَكِنَّهَا أَيْضًا تَكْشِفُ عَنْ نَزْوَعِ التَّجْرِبَةِ الصَّوْفِيَّةِ نَحْوَ تَجْرِبَةِ أُخْرَى مُخَالَفَةٍ لِتَجْرِبَةِ الْكَشْفِ هِيَ تَجْرِبَةُ الْفَنَاءِ"³⁸.

إِنَّ خِلَاصَةَ هَذَا التَّصْوِيرِ التَّخْيِيلِيِّ الدَّرَامِيِّ يَكْمُنُ فِي الْمَوَازَنَةِ بَيْنَ حَالَتَيْنِ مُخْتَلِفَتَيْنِ: حَالَةٍ طَافِحَةٍ بِدَفْعِ الْحَيَاةِ وَخُصُوبَتِهَا، وَحَالَةٍ ثَانِيَّةٍ قَابِعَةٍ فِي الْخِيَالِ تَشِيعُ بِالْخَوَاءِ وَاللَّاجِدِيِّ، فَهِيَ أَشْبَهُ مَا تَكُونُ بِالسَّرَابِ الَّذِي يَمَارِسُ الْوَهْمَ عَلَى الْعَيْنِ. فَكُنْوَكَ بِذَلِكَ أَمَامَ ثَنَائِيَّةٍ ضَدِّيَّةٍ تَتَمَظَّهَرُ فِي (الْغِيَابِ#الْحُضُورِ)، حَيْثُ يَتِمُّ تَوْجِيهِ الْعِتَابِ إِلَى الزَّمَانِ، الَّذِي كَانَ سَبَبًا فِي الْحُضُورِ وَالْغِيَابِ فِي الْآنِ نَفْسِهِ.

فَاعْتَبُرْ زَمَانًا مَا لَنَا مِنْ حِيلَةٍ فِي دَفْعِهِ مَا ذُنُبُ مَنْزِلٍ لَعْلَعٍ

لقد بدا الشاعر ملتصقا بالحرمان لتلك "الصفة المتجلية"، مدركا أسباب الحرمان والمنع، إذ ليس وحده من شكا ألم الفراق والحرمان، فحتى هي لاقت ما لاقاه، بعد أن أتى عليها الزمان وتحولت إلى رسوم دارسات ودور مهجورة يسكنها الخواء والصمت. "فلا عتب إلا على الزمان يعني الحركات الفلكية الجارية بفراق الأحباب."³⁹ في إشارة إلى الصيرورة الزمنية التي تجعل الإنسان يسير في خط متصل يبدأ بلحظة ولادته وينتهي لحظة موته.

تلک هي أهم المعاني المعبر عنها في هذه القصيدة، حيث نقل الشاعر تخيلها تلك الحالة المجردة التأويّة في الأعماق محولا إيّاها إلى صورة ناطقة وفائرة بالحياة وقد عكست نوعا من التقد الذاتي الذي ابتدأ باللوم والعتاب، ثم توسّطه التذكير والتعليل، ليختتم بخلاصة شكلت وعيا معرفيا بالذات. وقد وظف لذلك صورا تتجس من الطبيعة الحية، لكنها تتجاوز كونها صورا تزيينية لتصير مشكلة للمعاني الباطنية ومؤسسة لها. فلا الشمس شمس، ولا الزعد زعد، ولا حتى الرياح رياح. وهنا يمكن القول: إنّ المعنى ليس محايا للشئ وليس منبثقا من مادته، إنّ ولد ما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى ما يشكّل المظهر الطبيعي للواقعة⁴⁰.

إنّ خصوصية التصوير التخيلي في ديوان الترجمان، يكمن في كون الشاعر استطاع تحويل العالم المنظور إلى عالم شعري ناطق، فتغدو عناصر الطبيعة (الروض - الأطلال - البرق - المطر - الرياح ... إلخ) في وعي ابن عربي دولا يشير من خلالها إلى أبعاد جمالية، وحقائق عرفانية عميقة، تتم عن دفء إبداعي خاص كما تعرب عن مدى قدرة الشاعر على تطويع عناصر الطبيعة، وجعلها عنصرا مسهما في ميلاد المعنى وانبثاق الدلالة.

لقد تبيّن لنا من خلال تحليلنا لهذه القصيدة، أنّ الشاعر ابن عربي تجاوز ذاتية الصورة الشعرية، ليحتفي بالصور المادية التي من شأنها أن تمكن القارئ من إدراك حالة الحرمان والتوال المعبر عنهما. فالقارئ في قصيدة "قف بالطول الدارسات" يحسّ بتدفقات الصورة، كما يحس بحرارتها وانبثاقها، إنّ الصورة الشعرية تخف من حدة الموضوعات المعبر عنها في الشعر الصوفي، فتجعل إمكانية التمثيل متاحة، كما تجعل عملية الإدراك ممكنة. فهي أكثر ملاءمة للحياة الطبيعية التي يحياها القارئ إذ

إنَّ الشَّاعِرَ لَهُ بَرَجُهُ الْعُرْفَانِيَّ الْخَاصَّ بِهِ. ذَلِكَ أَنَّ الْقَارِئَ مَا كَانَ لَهُ أَنْ يَدْرِكَ حَقِيقَةَ التَّنَزُّلَاتِ الَّتِي تَرِدُ عَلَى قَلْبِ الشَّاعِرِ، مَا لَمْ يَكُنْ هَذَا الشَّاعِرُ مَصُورًا لْعَالَمِهِ الْخَفِيِّ بِكَيْفِيَّاتٍ مَادِيَّةٍ يَتِمَّتْهَا الْقَارِئُ، فَيَغْدُو الْمَطَرُ أَدَاةَ تَصْوِيرِيَّةٍ تَجْعَلُنَا نَتَمَثَّلُ طَقْسَ الْمَطَرِ بِكُلِّ تَفَاصِيلِهِ، حَيْثُ الْقَطْرَاتُ الَّتِي تَتَسَاقَطُ، فَتَهْتَزُّ لَهَا الْأَرْضُ، وَتَتَبَتُّ الْأَزْهَارُ وَالْأَنْوَارُ. ثُمَّ مَا نَلْبِثُ أَنْ نَتَجَاوَزَ هَذَا الْمَعْطَى الْمَرْجِعِي الْمَحْسُوسَ، لِنَرْبِطَ ذَلِكَ كُلَّهُ بِقَلْبِ الشَّاعِرِ الَّذِي يَخْفِقُ وَيَهْتَزُّ لِلتَّنَزُّلَاتِ الَّتِي تَرِدُ عَلَيْهِ. كَمَا لَا يُمْكِنُنَا أَنْ نَدْرِكَ حَقِيقَةَ الْإِخْفَاقِ أَوْ الْحَرَمَانِ مَا لَمْ نَتَصَوَّرْ لِمَعَانَ الْبَرْقِ الَّذِي يَخْطِفُ الْأَبْصَارَ، فَتَكُونُ النَّتِيجَةُ هِيَ الْعَمَاءُ وَالظُّلَامُ. وَبِعِبَارَةٍ أَكْثَرُ وَضُوحًا أَقُولُ: إِنَّ التَّصْوِيرَ الْفَنِّيَّ فِي دِيْوَانِ تَرْجَمَانَ الْأَشْوَاقِ أَضْفَى أَلْفَةً عَلَى كُلِّ الْمَقَامَاتِ الْعُرْفَانِيَّةِ الَّتِي عَاشَهَا الشَّاعِرُ، لَكُونِ الصُّورَةِ الْفَنِّيَّةِ جَعَلَتْ الْقَارِئَ يَمَارِسُ نَوْعًا مِنَ الْارْتِدَادِ إِلَى التَّحَقُّقَاتِ الْعَيْنِيَّةِ الَّتِي يَطْفَحُ بِهَا الْوُجُودُ بَعِيدًا عَنْ تَوْجِيهَاتِ الْعَقْلِ وَإِمْلَاءَاتِهِ، فَكَانَتْ الصُّورَةُ هِيَ "السَّبِيلُ إِلَى إدْرَاقِ هَذِهِ الْمَعَارِفِ الدُّوْقِيَّةِ الَّتِي يَعْجُزُ عَنْ إدْرَاقِهَا الْمُنْطَقُ أَوْ الْعَقْلُ الْمُسْتَدَلُّ بِهِ".⁴¹

وِظِيفَةُ الْخَيَالِ فِي تَشْكِيلِ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ: غَنِيٌّ عَنِ الْبَيَانِ أَنَّ فِكْرَةَ الزَّمَانِ فِي الشَّعْرِ تَخْتَلِفُ اخْتِلَافًا جَذْرِيًّا عَنْ فِكْرَةَ الزَّمَانِ فِي النَّثْرِ، حَيْثُ نَتَجَاوِزُ الْإِطَارَ الزَّمَانِيَّ السَّرْدِيَّ الْمُرْتَبِطَ بِزَمَانِ الْخُطَابِ وَزَمَانِ الْقِصَّةِ وَمَا يَحْكُمُهُمَا مِنْ تَقْنِيَّاتٍ لَهَا عِلَاقَةٌ بِالْحَذْفِ وَالْخِلَاصَةِ وَالْمَشْهَدِ وَالْوَصْفِ وَغَيْرِ ذَلِكَ مِنْ تَقْنِيَّاتِ الزَّمَانِ السَّرْدِيِّ. إِلَّا أَنَّ هَذَا الْاِخْتِلَافَ لَا يَعْنِي انْتِفَاءَ شُرُوطِ حُضُورِ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ فِي دِيْوَانِ تَرْجَمَانَ الْأَشْوَاقِ، عَلَى اعْتِبَارِ أَنَّ النَّفْسَ الدِّرَامِيَّ الَّذِي يَنْمَازُ بِهِ الدِّيْوَانُ، أَسْهَمَ فِي تَشْكِيلِ الْبَنِيَّةِ الزَّمَانِيَّةِ. وَمَا دَامَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ، فَإِنَّا لَنَنْظُرُ إِلَى هَذَا الْعَنْصَرِ بِوَصْفِهِ تَأْرِخًا لِحَدَثٍ وَقَعَ فِي زَمَنِ مَاضٍ، وَلَا اسْتَرْجَاعًا لِلْحَضَاتِ انْقَضَى عَهْدُهَا، أَوْ اسْتَشْرَافًا لِمُسْتَقْبَلٍ أَتَى مِنْ أَجْلِ تَرْوِيدِ الْقَارِئِ بِمَعْلُومَاتٍ تَسْهَمُ فِي تَشْكِيلِ ذَوْقِهِ السَّرْدِيِّ، وَتَحْفِيزِهِ عَلَى مُتَابَعَةِ الْحَدَثِ. بَلْ سَيَتِمُّ التَّعَامُلُ مَعَ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ مِنْ وَجْهَةٍ خَاصَّةٍ، فَكَمَا كَانَتْ خُصُوصِيَّةُ اللُّغَةِ الصُّوفِيَّةِ وَخُصُوصِيَّةُ الصُّورَةِ الْمُتَخَيَّلَةِ، كَانَتْ كَذَلِكَ خُصُوصِيَّةُ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ، إِذْ لَا يَتَوَقَّعُ مِنْ نَصِّ شَعْرِي صُوفِيٍّ يَرْصُدُ أَحْوَالًا وَمَوَاقِفَ لَهَا ارْتِبَاطٌ بِحَيَاةِ الشَّاعِرِ الْبَاطِنِيَّةِ وَالْعُرْفَانِيَّةِ، أَنْ يَكُونَ بِمُسْتَوَى النُّصُوصِ السَّرْدِيِّ مِنْ حَيْثُ تَقْنِيَّاتُ تَوْظِيفِ الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ. مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كُلِّهِ، فَإِنَّ الْبَحْثَ سَيَنْظُرُ إِلَى

الزّمان بوصفه ضرباً من ضروب الفهم تتأبى عن التّحديد والتّعيين، بل إنّّه يدخل ضمن أحوال ومقامات خاصّة، يصعب تمثيلها والإحساس بها. ممّا يعني أنّنا سنتجاوز مفهوم الزّمن السّردي، وكذا مفهوم المكان، وذلك اعتباراً لقيام الإبداع الصّوفي على الواردات، وهذا من شأنه أن يجعل العمليّة الإبداعية تنطلق من المجهول للوصول إلى اللامحدود واللانهائي، فتسمو هذه العمليّة على الشّروط التي تحكم الزّمان والمكان، كما أنّ تأطيرها وفق منطق زمني ومكاني يبدو ضرباً من العبث.

لكنّ رغم هذا كلّّه، لا بدّ للإبداع الشّعري من زمان ينتظم داخله، ومكان يتمظهر فيه ويضمّ أحواله. وهذا يدفعنا إلى أن نتساءل عن ما مدى إسهام عنصري الزّمان والمكان في تمثيل الحياة العرفانية لابن عربي، وما مدى قدرتهما على تجسيد حالات التّسامي وتصويرها؟ وهل يمكن الحديث عن زمان ومكان في نصّ شعري إبداعي اصطبغ بلغة خاصّة؟

نشير بدءاً إلى أنّ التّصوير الفني في النّصوص الشّعريّة على اختلاف أشكالها وتعدّد أنواعها يعتبر معادلاً موضوعياً، وتعويضاً لعنصري الزّمان والمكان، حيث إنّ الإبانة لا تتمّ إلّا عن طريق التّصوير؛ لأنّه وحده الكفيل بنقل الأحوال وتجسيدها وفي هذه الجزئية المتعلّقة بوظيفة الخيال في تشكيل الزّمان والمكان سيتمّ التّركيز على التّصوير التّخييلي موصولاً بالزّمان والمكان، على اعتبار أنّ الشّاعر يعمد إلى بناء الأحداث وتصوير المشاهد بالاعتماد على العنصرين السّابقين، أقصد الزّمان والمكان، وإن كان الاختلاف في طريقة التّوظيف مسلماً به؛ إذ إنّ ابن عربي -كما بينا سابقاً- يلجأ إلى تحريك الحقول الدّلالية للألفاظ، مزجها إيّاها عمّا التّصقت به في فضاء النّداول، فيعيد ترتيبها سعياً إلى إعادة شحنها بما يتلاءم ومنطق حالته العرفانية.

والأمر نفسه ينطبق على إعادة تشكيل الزّمان والمكان في الشّعر الصّوفي، حيث بات من المؤكّد أن طرق التّعبير وأشكاله عند شعراء المتصوّفة موسومة بالفردة، إن لم نقل بالهامشيّة الخارجة عن منطقة المؤسّسة الأدبيّة الرّسميّة. إذ إنّ عمليّة البوح تستلزم من الشّاعر "أن يدفع مهراً معنوياً غالياً".⁴² لذلك لا نستغرب إن وجدنا الزّمان والمكان قد تجاوزا كل الأوصاف التي اقترحها الأدباء والنّقّاد، على اعتبار أنّ كل

واحد منهما ينبع من طبيعة التَّجربة العرفانيَّة التي يعبر عنها الشَّاعر، حيث "يعيش صاحب التَّجربة محاصراً بين الصَّمْت الذي تفرضه طبيعة الأحوال الدَّوقيَّة، والنَّطق الذي تستدعيه الحاجة إلى الإفصاح عن المشاهدات والرَّؤى، وتقلُّب الأحوال بين اليأس والرَّضى، والقبض والبسط، والمنع والعطاء، والانقطاع واللِّقانة"⁴³.

من أجل أن تستبين طريقة اشتغال الزَّمان والمكان داخل الدِّيوان، سنعمد إلى وضع منطلق منهجي نراه ضرورياً في تأسيس مقارنة تتسجم وطبيعة الشَّعر الصَّوْفِي؛ إذ بعد تأملنا في مجموعة من القصائد الشَّعرية المضمنة في الدِّيوان، وجدنا أنَّ المكان عند ابن عربي يرتبط بالمشاهدة أو الكشف⁴⁴ حيث سنجعل الكشف يرتبط بالمكان، في حين نجعل الرَّؤيا ترتبط بالزَّمان، على اعتبار أنَّ التَّنزلات التي تقع على قلب الشَّاعر لا تتم إلَّا في مكان محدد مخصوص، فيتحول المكان إلى مكانة، كما أنَّ الرَّؤيا توسع دائرة التَّواصل فتصير الرَّؤيا متسامية على الحاضر واللَّحظي لتستشرف المستقبل. لكن لا بد من الإشارة إلَّا أنَّ الزَّمان والمكان يتعالقان في أحيان كثيرة في ديوان ترجمان الأشواق كما سيتم تبين ذلك. لكن قد يقول قائل: ما دامت الرَّؤيا تستشرف المستقبل وتتكهن به، فإنَّها ستتجاوز الزَّمان وتحدث فيه شرخاً يجعله متأبياً عن الإمساك. سيكون الرَّد تأكيداً لقول القائل وإثباتاً له. فكما هو الأمر بالنسبة للمكان الذي تجاوز مفهوم المكان السائد في النِّتاجات النِّقدية والأدبية، فالأمر نفسه ينطبق على الزَّمان، الذي يمتطي صهوة الرَّؤيا، فيصير هذا الزَّمان متأرجحاً بين التَّحقق والتَّحقق، لكون "الرَّؤيا هي تجربة الرَّائي خارج الزَّمن، وخارج الذَّاكرة. أمَّا كتاباتها فهي استرجاع ما بدا خارج الزَّمن ليصبح داخل الزَّمن المكتوب في قالب شعري يراد له أن يكون مسئلتها من ينابيع المطلق".⁴⁵ ما دام حال الرَّؤيا بهذه الكيفيَّة، فإنَّ إمكانيَّة الإمساك بخيط الرَّؤيا يبدو ممكناً في القول الشَّعري؛ لأنَّها انطلقت من القلب إلى اللسان. لكن يجب أن نقر بصعوبة نقل ذلك المترائي⁴⁶ المدرك عرفانياً، إلى حيزٍ تعبيرٍي أساسه الدَّوال اللغويَّة.

ونشير إلى أنَّ إحساس ابن عربي بالزَّمان يكتسي مكانة خاصَّة، إذ انطلاقاً من صيرورة الزَّمن يستشعر هذا الرَّجل معنى النِّهاية والموت، كما مر معنا في قصيدة

"قف بالطلول الدّارسات"، حيث نجد بيتاً مضمناً في هذه القصيدة يعكس قلق الشاعر نتيجة إحساسه بالزّمان وتلمسه لصيرورته، إذ يقول:

فَاعْتَبَ زَمَانًا مَا لَنَا مِنْ حِيلَةٍ فِي دَفْعِهِ مَا ذَنْبُ مَنْزِلٍ لَعَلَّ

يبدو أنّ هناك تعالفاً بين الزّمان والمكان في هذا البيت الشعري، فعلى مستوى الزّمان نجد الشاعر ابن عربي يستشعر وفق هذه الصّيرورة معنى الموت، ومعنى التّوقف وانقطاع الواردات، فكان اللوم موجهاً إلى الزّمان القاسي؛ لأنّه حرّمه من لحظات عاشها في الماضي. وهذا يجرنا إلى الحديث عن المعنى الأنطولوجي للحرمان والذي يتمظهر أساساً في الزّمنية، لأنّ الإنسان في حالة انبثاق دائم، أي أنّه زمنيّة أو حركة، كما عبر عن ذلك ابن عربي بنفسه عندما أشار إلى "الحركات الفلكيّة الجاريّة بفراق الأحباب"⁴⁷.

هكذا يكشف ابن عربي السّتار عن الزّمان باعتباره مصدر إحساس بالهم الذي ألّم به، في حين يترك المكان ثأوياً في الظّل، "ما ذنب منزل لعلّ". أي أنّ المحل مجرد بقعة تتوالى عليها البارقات والواردات لا أقل ولا أكثر، ولا يمكنها أن تحرك في نفس الشاعر أي شيء حيث يقول:⁴⁸.

فَإِنَّ غَرَامِي بِالْبُرَيْقِ وَلَمْحِهِ وَلَيْسَ غَرَامِي بِالْأَمَاكِينِ وَالتَّرْبِ

فيكون المكان والزّمان في تعالق من أجل أن يشكلا معاً مقاما عرفانياً. وإذا كان الزّمان عبارة عن حركة فلكيّة جاريّة بفراق الأحباب كما صرح بذلك ابن عربي؛ فإنّه سيأخذ طابع الدّيمومة التي لا علاقة لها بالماضي أو المستقبل. إنّ الأمر يتعلّق بسيلان الزّمان الذي لا يمكن أن يقاس بواسطة السّاعة. ممّا ينتج عنه صعوبة الإمساك عند المتلقي وعند الشاعر المبدع أيضاً.

والأمر نفسه ينطبق على المكان الذي اشترط ابن عربي أن يتحول إلى مكانة والمكان في هذا المستوى هو المنازل، التي هي عبارة عن "المقامات التي ينزلها العارفون بالله"⁴⁹ وعليه فإنّ خصوصيّة المكان والزّمان لا يمكن تقريبهما من الإدراك بل لا يمكن حتى تشكيلهما في نص شعري إلاّ عن طريق التّخييل العرفاني الذي يبدو امتداداً لمشهد عظيم يلوح في ذهن الشاعر فيسكب عليه عواطفه ثم يستحيل إلى

إنجاز شعري. بعبارة أخرى: إنّ قوة الإلهام تحدث اندغاماً بين عنصري المكان والزمان، فتتلاشى الحدود الفاصلة بينهما داخل المتن الشعري، "إنّ الحدس يخترق العلاقة الحميمة التي توجد بين الشاعريّة والمكانيّة، فكل شيء من حيث هو، يمثل لحظة معينة، نقطة واحدة في المجال المكاني"⁵⁰.

هنا تكمن صعوبة القول الشعري الذي يحوي أمكنة وأزمنة تتسامى على التّعيين والتّحديد، فيصير القول الشعري "مخاطرة لا مفر منها. إنّها مخاطرة الشّاعر الذي يأسره نزغ الإنجاز الشعري وإغراؤه، فيدرك بوعيه أن رؤاه تضاعلت أمام عباراته. وأنّ التعبير عن المشاهدة المنتهية، وهم لغوي، يملأ النصّ الشعري بمختلف مظاهر العجز التعبيري.⁵¹ على اعتبار أن الشّاعر عمد إلى التعبير عن رؤى تستشرف المستقبل، كما أنّها رؤى تمتح من تجربته الرّوحيّة، فتصير هذه التجربة موصولة بالتّجربة الشعريّة، وهذا هو السرّ وراء صعوبة تعيين الزّمان والمكان وتحديدتهما.

وعليه فإنّ الإبداع الشعري الصّوفي لا يمكن أن يؤطر ضمن "الوحدات العضويّة التي تتوحد أو تتحد داخل المجال المكاني والزّماني للإدراك"⁵²؛ لأنّه يتعالى فوق ذلك كلّه، فكانت عبارة النّفري المشهورة "كلما اتسعت الرّؤيا ضاقت العبارة" تشخيصاً لما يكابده الشّاعر من أجل تقريب صورٍ ومشاهد تبدو فوق حدود الإدراك العقلي.

من أجل ذلك سنعمد إلى الكشف عن جزء من هذه المعاناة التي لم يجد لها ابن عربي إلّا الخيال الذي يقرب البعيد، ويشخص المجرد، ويسهم في تشكيل مكانٍ ليس كالأمكنة، وزمان لا يشبه الأزمنة. يقول في قصيدة بعنوان "تحية مشتاق متيم"⁵³.

خَلِيلِيْ عُوْجًا بِالْكَثِيْبِ وَعَرَجًا	عَلَى لَغْلَعٍ وَاطْلَبُ مِيَاهَ يَلْمَلَمُ
فَإِنَّ بِهَا مَنْ قَدْ عَلِمْتَ وَمَنْ لَهُمْ	صِيَامِي وَحَجِّي وَاعْتِمَارِي وَمَوْسِمِي
فَلَا أُنْسَ يَوْمًا بِالْمُحَصَّبِ مِنْ مَنِيَّ	وَبِالْمُنْحَرِ الْأَعْلَى أُمُورًا وَزَمَرًا
مُحَصَّبُهُمْ قَلْبِي لِرَمِي جِمَارِهِمْ	وَمُنْحَرُهُمْ نَفْسِي وَمَشْرِئُهُمْ دَمِي

إنّ نظرة فاحصة في هذه الأبيات الأربعة، كفيلة بأن تزيح اللثام عن الغائر والمتخفي من المعاني، حيث يتجلى لنا منذ الوهلة الأولى فضاء اصططب بصبغة القداسة، أراد الشّاعر أن يجعله حضناً دافئاً للتجربة الشعريّة، ومثوياً لما يكابده

ويسعى إلى البوح به. وإذا سلمنا بأن المكان له خصوصية في الأعمال الإبداعية لكونه الحاوي للتجارب على اختلاف تشكيلاتها، ولكونه أيضا يضفي سمة الواقعية على الأحداث فنكون وكأنا أمام فضاء حقيقي حافلا بالأحداث، أمكننا فهم العلة وراء ذكر الشاعر لأماكن ألفها الحجاج، وكل من قصد بيت الله الحرام، مما يصيرها تمثل علامات يهتدى بها. وإذا دققنا النظر في هذه الأمكنة وجدناها تتجسد في الكتيب الذي هو "محل الشهادة التي نص عليها الشرع"،⁵⁴ وتجسد كذلك في لعلع وهو موضع.. دهش وحيرة وتولع⁵⁵.

منذ البدء -إذن- تتلاشى حدود المكان وتضمحل، فنكون أمام تأرجح بين المكان واللامكان، ثم ما يلبث الشاعر أن يحدد الغاية من ذكره لأماكن بعينها (الكتيب ولعلع)، على اعتبار أن هذه الأماكن تضم أحبابا لهم مكانة خاصة في قلب الشاعر. هكذا يعتمد الشاعر إلى سحب المركزية من المكان ويجعلها لساكني المكان؛ إلا أن الأمر لا يتعلق بأشخاص آدميين، حيث يكسر الشاعر أفق توقع القارئ، "من لهم صيامي واعتمازي وحجي وموسمي". هذا المعطى يؤكد أن المكان منفتح ومطلق، لا تحدّه حدود، ولا تحاصره تخوم. وسر هذا الانفتاح يرجع إلى الشحن الدلالي الذي عمد الشاعر إلى توظيفه. فإذا رجعنا إلى المكان المسمى "لعلع" وجدناه يحمل دلالات لها علاقة بالحيرة والدهشة واللوعة، فيتحوّل إلى عنصر محفز للذات يدعوها إلى معاودة الزيارة وتكرارها. كما أن التعلّق الحاصل بين المكان والزمان جعل الاندماج يحصل بينهما، حيث إنّ هناك عبادات ترتبط بمكان معين، في مقابل أخرى ترتبط بزمان معين. فالصوم زماني في حين الحج مكاني كما العمرة، فتتعدّد بذلك المواسم وتحتار العقول في تحديد الزمان المقصود، هل موسم الحج أم العمرة أم الصوم، أم موسم الشاعر الذي يعتبر سمة و"علامة على تحصيل المقام الجمعي"⁵⁶.

يستمر تشكل الأزمنة والأمكنة في هذه القصيدة، وكأن هذا الموسم الزمكاني الذي خصه الشاعر لنفسه ونسبه إليه هو الحاضن لكل الأمكنة والأزمنة، فيلبس المكان كما الزمان لباس الإشارة فيصير موحيا، خصوصا وأنّ الشاعر نهل من ذاكرة التاريخ الإسلامي بغية تشكيل الزمان والمكان، (المحصب من منى- المنحر الأعلى- زمزم...) حتى يتسنى له الدفع بالزمان والمكان إلى أقصى حالات التضج والاكتمال.

وَإِذَا وَاصَلْنَا السَّيْرَ فِي تَشَعُّبَاتِ الْقَصِيدَةِ وَمَسَالِكِهَا، أَلْفَيْنَا الْمَعَانِي تَتَوَجَّهُ إِلَى مَطْلَقِ الْمَكَانِ، حَيْثُ لَا تَعْيِينَ وَلَا تَحْدِيدَ، فَقَدْ اسْتَوْقَفْنَا الْبَيْتَ الرَّابِعَ بِوَصْفِهِ مُحَطَّةً مَفْصَلِيَّةً فِي الْقَصِيدَةِ.

مُحَصَّبُهُمْ قَلْبِي لِرَمِي جِمَارِهِمْ وَمُنْحَرُهُمْ نَفْسِي وَمَشْرِبُهُمْ دَمِي

فِي هَذَا الْمَسْتَوَى تَتَغَيَّرُ كُلُّ الْعَوَالِمِ الزَّمَانِيَّةِ وَالْمَكَانِيَّةِ، حَيْثُ إِنَّ الشَّاعِرَ يَحْسُ بِدَوْنِيَّةِ اللُّغَةِ الَّتِي بَدَتْ شَحِيحَةً مَعَهُ، مِمَّا تَرْتَبُ عَنْهُ صُعُوبَةٌ عَلَى مَسْتَوَى الْبُوحِ وَالْكَشْفِ عَنْ عَالَمِهِ الْمَخْبُوءِ. وَنَشِيرُ فِي هَذَا الْمَقَامِ، إِلَّا أَنَّ سِرَّ الْغَمُوضِ الَّذِي نَحْسَهُ وَنَعَابِنَهُ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ، رَاجِعٌ إِلَى عُلُوِّ الشَّاعِرِ عَلَى كُلِّ الشَّرُوطِ الشَّكْلِيَّةِ وَالْعَيْنِيَّةِ. دَلِيلُ ذَلِكَ تَغْيِيرُ الْعَوَالِمِ الزَّمَانِيَّةِ الَّتِي أَحْسَسْنَاهَا وَنَحْنُ نَقْتَفِي أَثَرَ الْمَعَانِي الْمَبْثُوثَةِ فِي ثَنَائِهَا النَّصَّ الشَّعْرِيَّ، ذَلِكَ أَنَّ الزَّمَانَ وَالْمَكَانَ فِي بَدَايَةِ الْقَصِيدَةِ كَانَا مُحْكَمَيْنِ بِالتَّدَاخُلِ وَمَتَأَرِّجَيْنِ بَيْنَ التَّحْدِيدِ وَاللَّاتَحْدِيدِ، لَكِنْ مَا لَبِثَ هَذَا التَّحَقُّقَ الْبَدْنِيَّ أَنْ اخْتَفَى، حَيْثُ دَخَلَ مَعًا فِي عِلَاقٍ أُخْرَى خَفِيَّةٍ لَهَا ارْتِبَاطٌ بِذَاتِ الشَّاعِرِ. إِذْ لَمْ يَعُدَّ مَوْضِعُ الْجِمَارِ (الْمَحْصَبِ مِنْ مَنَى) مَكَانًا حَقِيقِيًّا قَابِلًا لِلْمَعَانِيَّةِ، وَلَا حَتَّى (الْمَنْحَرِ الْأَعْلَى) أَوْ زَمَزَمَ، بَلْ صَارَتْ هَذِهِ الْأَمَاكِنُ عِبَارَةً عَنْ دَوَالٍ تَدُلُّ عَلَى الْعَالَمِ الْبَاطِنِيِّ لِلشَّاعِرِ، وَعَلَى مَا يَجِيشُ فِي دَوَاخِلِهِ مِنْ حَرَارَةِ الشَّوْقِ وَالصَّبَابَةِ، ذَلِكَ أَنَّ تِلْكَ الْأَمَاكِنَ وَالْأَزْمَنَةَ تَحَوَّلَتْ إِلَى مَعَادِلٍ مَوْضُوعِيٍّ، حَيْثُ صَارَ قَلْبُ الشَّاعِرِ هُوَ "الْمَحْصَبُ بِمَنَى" كَمَا صَارَتْ نَفْسُهُ الَّتِي تَحْسُ الْحَيَاةَ هِيَ (الْمَنْحَرُ الْأَعْلَى)، فِي حِينِ ارْتِبَاطِ الْمَكَانِ (زَمَزَمَ) بِدَمِهِ.

إِنَّ هَذِهِ الْأَمَاكِنَ الَّتِي جَعَلَهَا الشَّاعِرُ فِي حَالَةٍ ائْتِدَاغٍ مَعَ جَسَدِهِ، تَرْتَبِطُ بِالْعِبَادَةِ وَبِمَا يَصَاحِبُهَا مِنْ ذَلٍّ وَانْكَسَارٍ وَخُضُوعٍ لِلَّهِ عَزَّ وَجَلَّ، إِلَّا أَنَّ الشَّاعِرَ انْزَاحَ بِهَا عَنْ الْبَعْدِ التَّعْبُدِيِّ الشَّعَائِرِيِّ، فَصَيَّرَهَا مَقَامَاتٍ يَتَحَقَّقُ فِيهَا الْكَشْفُ وَالرَّؤْيَا. وَهَذَا النَّوعُ مِنَ التَّصَوِيرِ التَّخْيِيلِيِّ لِعَنْصَرِي الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ وَمَا يَصَاحِبُهُمَا مِنْ عَدُولٍ عَنِ السِّيَاقِ الَّذِي يَحْكُمُهُمَا يَذَكِّرُنَا بِابْنِ الْفَارِضِ الشَّاعِرِ، إِذْ إِنَّ لَهُ أَبْيَاتَ تَتَوَاعَمُ مَعَ مَا أَوْرَدَهُ ابْنُ عَرَبِيٍّ. حَيْثُ يَقُولُ فِي سِيَاقٍ غَزَلِيٍّ يَشِيرُ فِيهِ إِلَى "الْمَحْبُوبَةِ الْحَقِيقَةِ الْإِلَهِيَّةِ"⁵⁷ كَمَا فَسَّرَهَا شِرَاحُ دِيْوَانِهِ.⁵⁸

أَصْلِي فَأَشْدُو حِينَ أَتْلُو بِذِكْرِهَا وَاطْرَبْ فِي الْمِحْرَابِ وَهِيَ إِمَامِي
وَبِالْحَجِّ إِنْ أَخْرَمْتُ لَبَيْتُ بِاسْمِهَا وَعَنْهَا أَرَى الْإِمْسَاكَ فَطَرَ صِيَامِي

إذا رجعنا إلى القصيدة التي كنا بصدد تحليلها، وجدنا تلك الأماكن التي كان الشاعر يسعى إلى التعرّيج عليها، لا تعدّو كونها ذات الشاعر. وهذا التوظيف الفني لعنصري الزمان والمكان حقّقاً نوعاً من التشاكل بين عالمين مختلفين: عالم شعائري وعالم بشري. ويرجع سر التّطابق بين المحصب من منظر والمحصب من قلب الشاعر لما لهذا القلب عند ابن عربي من مكانة، حيث يعتبره "قوة أو طاقة خفيّة تدرك الوقائع الإلهيّة بإدراك واضح جلي، لا يمتزج به أي شيء، ولأنّ القلب يتضمّن أيضاً الرّحمة الإلهيّة. ففي حالة الكشف يغدو قلب العارف أشبه بمرآة تنعكس فيه الصّورة الكونيّة"⁵⁹.

إنّ السّبب وراء تشكيل الزّمان والمكان بطريقة تصويريّة تخيليّة مع تحقيق التّعالق بينهما، راجع إلى هذه الخاصيّة التي يتميّز بها الشاعر الصّوفي؛ حيث إنّ الإبداع يتجاوز أن يكون محاكاة ليصير حقيقة معاشة. وقد وضّح ابن عربي كلامه الشعري السّالف الذّكر وبينه عندما قال: "والضمير في هذا البيت بمحصبهم وغيره يعود على الحقائق الإلهيّة، فإنّها الواردة على القلب بهذه الصّفات كلّها"⁶⁰.

هكذا يتداخل الشعائري بالبشري، فكان البيت الرّابع نواة القصيدة وأساس معناها على اعتبار أنّ ما ذُكر فيه من رمي للجمرات، ونحر للأضاحي وارتواء من ماء زمزم يتجاوز صيغته التّعبدية، ليصير مرتبطاً بحالة الشاعر العرفانيّة التي تتأرجح بين معاشة التّجربة ومحاولة التّعبير عنها شعراً. فتزداد جراحات الدّات وهي تسعى إلى تصوير عالمها المخبوء، إذ "الشعر لا يوجد إلّا بوجود جرح الشاعر ونزيفه"⁶¹. وإذا رجعنا إلى دلالة الدّم في الذاكرة الصّوفيّة، نجد أنّ الشعر لا يمكن أن ينكتب إلّا بالدّم، "ذلك أنّ الكتابة بدم القلب تمنح الشعر امتزاجاً بالحياة الرّوحية لمبدعه وتضمن لذلك الامتزاج الديمومة والبقاء. إذ من الصّعب الفصل بين كيان الشاعر الإنسان وما يحمله شعره من نبض ذلك الكيان"⁶².

تلكم هي ملامح الزَّمان والمكان في قصيدة "تَحْيَة مُشْتَاقٍ مُتِيْمٍ"، حيث لم تعدّ الأمكنة والأزمنة التي ذُكرت دالة على تحقّقات عينية محدّدة، بل صارت مجرّد بنية سطحيّة لبنية أخرى غائبة في عمق القصيدة الشعريّة؛ على اعتبار أنّ الزَّمان والمكان يصيبهما التَّشْطِي والاندثار، ولا يُسمح -في هذا المستوى- إلّا للمعراج العرفاني من أجل أن يشكّل زمانا ومكانا لهما خصوصيتهما، وهذا يضمن للصوفي تحقيق مكانة تجعله يتربع على بساط الوصل، حيث يغيب الزَّمان اللحظي، ويفسح المجال للرؤيا التي تكون عبارة عن انخطاف يخلص الشّاعر من الكثافة الماديّة.

بهذا التّصوير القائم على الخيال يكون ابن عربي قد ضمّن قوله الشعري موضوعات مجردة، مادتها مطلق الزَّمان والمكان، إلّا أنّ هذا المجرد كان لباسه "الفتاة النّظام" التي ما زال يهيم بها حبا، وما زال لسانه لا يفتر عن ذكرها. حيث يقول في القصيدة نفسها:⁶³

فَقِفْ بِالْمَطَايَا سَاعَةً ثُمَّ سَلِّمْ	فَيَا حَادِي الْأَجْمَالِ إِنْ جِئْتَ حَاجِرًا
تَحْيَة مُشْتَاقٍ إِلَيْكُمْ مُتِيْمٍ	وَنَادِي الْقَبَابِ الْحُمْرِ مِنْ جَانِبِ الْحِمَى
وَأَنْ سَكُنُوا فَارَحْلُ بِهِمَا وَتَقَدِّمْ	فَإِنْ سَلَّمُوا فَاهْدِي السَّلَامَ مَعَ الصَّبَا
وَحَيْثُ الْخِيَامِ الْبَيْضُ مِنْ جَانِبِ الْفَمِ	إِلَى نَهْرِ عَيْسَى حَيْثُ حَلَّتْ رِكَابُهُمْ
وَهَذَا وَسَلَّمِي ثُمَّ لِبْنَى وَرَمَرَمِ	وَنَادِ بِدَعْدٍ وَالرَّبِّ سَابَ وَزَيْنَبِ
تُرَيْكَ سَنَا الْبَيْضَاءِ عِنْدَ النَّبَسِمْ	وَسَلِّهِنَّ هَلْ بِالْحَلْبَةِ الْعَادَةِ الَّتِي

نفهم من هذه الأبيات الشعريّة التي جاءت خاتمة للقصيدة، أنّ الشّاعر ما زال لم ينفك بعد رحلته العرفانيّة، حيث بدت أشواقه سابحة في الفضاء، فكل من يردّ على تلك الفضاءات يجب أن يقف ساعة، على اعتبار أنّ الورد المباشر على منازل الأحبة من شأنه أن يدخل الذات في دوامة الاندهاش والحيرة ومن ثمّ الفناء. وتزداد حدة التّوتر الدرامي في القصيدة، حيث يجعل اللون الأحمر يندغم مع لون الدّم حتى يصيرا لونا واحدا موحدًا، فيأمر قارئ شعره بأن ينادي على "القباب الحمر" والقباب أو القبة رمز للامتناهي... وإضافة الحمر إليها جعلها رمزا للجمال والشّهوة، فالقباب الحمر رمز لاحتجاب الحقائق المطلوبة ذات الجمال⁶⁴.

هكذا لوّن الشاعر ابن عربي قصيدته بلون الدّم، كي تزداد المعاني توهّجاً واشتعالاً في القصيدة، ويقع توحّد مع الفضاء واللون ليشكلا معا رؤيا عرفانية لم تتحقّق إلاّ بعد مخاض عسير. فيصير "الشعر ولادة ذاتية.. وقولا نازفا، وتعبيرا ملونا بدم الشاعر وجرحا يسيل ولا يلتئم، ونغما مصدره نبض قلب الشاعر المتألم"⁶⁵. وإذا أمعنا النظر في آخر البيت من القصيدة.

وَسَلْهُنَّ هَلْ بِالْحَلْبَةِ الْعَادَةُ الَّتِي تُرِيكَ سَنَا الْبَيْضَاءِ عِنْدَ النَّبَسِ

نجد هذا البيت يؤشّر على أمر له علاقة بالسباق، إذ "الحلبة مجاري الخيل في السباق"⁶⁶، والسباق يقتضي وجود فائز وخاسر؛ لذلك كان رهان الشاعر ومطلبه الأسمى تلك "العادة البيضاء"، حيث يأخذ اللون في الظهور من جديد، فيكون الأبيض خلاصة الألوان كلّها، كما هذا البيت الشعري الذي جاء خلاصة القصيدة، وكأنّ الشاعر جعل اللون الأبيض يشمل المحسوس والمجرد معا، فينكتب اللون الأحمر على هذه الصّفحة البيضاء الطاهرة، التي لم تكن سوى (النظام/عين شمس) المحفزة والباعثة على القول الشعري. فإذا بتعدّد الأمكنة والأزمنة لا يعدّو أن يكون أصداء لأوجاد فاضت على إمكانات اللغة، وربت على قواعدها، فانبثق من الشّتات المبعثر انسجام كان تعبيرا عن حالة الشاعر الباحث عن طيف النّظام، والهائم في فضاء سرمدى لا تحده حدود، ولا تضبطه ضوابط، فتصير دلالة المكان في ترجمان الأشواق لا تتأتّى إلاّ بحضور النّظام فيه، فهي من تُري الشاعر السّناء والضّياء الذي ينشرح به القلب، وهي من جعلته يزداد طربا ووجدا خصوصا لما "عرف أنّها معه في مقام الأنس والجمال"⁶⁷.

هكذا كان للتصوير الفني دورٌ في تشكيل الزّمان والمكان، حيث صار هذا الفضاء الزّمكاني مشحونا بمرامٍ عرفانية، يجعل الكلمات ترسو على فضاءات لامتناهية تكون علامة على مولد لغة جديدة تبدو دوالها متعدّدة الإحالات، شأنها شأن الأمكنة والأزمنة التي كانت سر القول الشعري.

حصيلة وآفاق: انطلاقا ممّا قدمته حول "التّخييل العرفاني: مظاهره وتجلياته في

الخطاب الشعري الصّوفي"، خلصت إلى جملة من النّتائج يمكن ترتيبها على الشّكل الآتي:

- إِنَّ ابْنَ عَرَبِيٍّ جَعَلَ مِنَ الْخِيَالِ وَاللُّغَةِ وَسِيلَتَيْنِ لِتَدْرِيبِ الذَّاكِرَةِ عَلَى تَصَوُّرِ الضَّمْنِيِّ بِوَصْفِهِ فَعَلًا حَقِيقِيًّا مَمْنُوحًا مِنْ لَدُنِ الْكَلِمَاتِ، فَيُخْضَعُ الْخِيَالُ لِرَغْبَاتِ الْكَلِمَاتِ وَنَزَوَاتِهَا وَلَوْ بِشَكْلِ افْتِرَاضِيٍّ، لِأَنَّهَا سَبِيلُهُ فِي الْإِدْرَاكِ؛

- إِنَّ الشَّعْرَ الصَّوْفِيَّ لَا يَصِفُ وَلَا يَحَاكِي الْعَالَمَ الْمَادِي وَلَكِنَّهُ يُسَمِّي الْأَشْيَاءَ وَيَتَسَمَّيْتُهُ لِلْأَشْيَاءِ يَكُونُ صَائِغًا لِعَالَمٍ مُقَابِلٍ لِلْعَالَمِ الْمَادِي، فَيَصِيرُ مُتَجَاوِزًا لِحَقْلِ التَّعْبِيرِ الدَّائِيٍّ، وَمُؤَسَّسًا فِي الْآنِ نَفْسَهُ لَتَجْرِبَةٍ وَجُودِيَّةٍ حَيَّةٍ جَعَلَتْهُ يَخْرُجُ عَنْ سَنَةِ الْقَوْلِ الشَّعْرِيِّ التَّقْلِيدِيِّ؛

- إِنَّ الصُّورَةَ الشَّعْرِيَّةَ الصَّوْفِيَّةَ تَتَسَمُّ بِالْخُصُوبَةِ اللَّامْتَنَاهِيَّةِ، لَكُونِهَا تَنْتَلِقُ مِنَ الطَّاقَةِ الْكَامِنَةِ فِي الطَّبِيعَةِ الْفِيْزِيَاءِيَّةِ الْمَشْكَلَةِ مِنَ الْمَحْسُوسَاتِ، لِتُحَدِّثَ بَعْدَ ذَلِكَ تَجَاوُزًا وَتَسَامِيًّا عَلَيْهَا، مَنْشُئَةً خَلْقًا إِبْدَاعِيًّا جَدِيدًا أَسَاسَهُ الدَّهْشَةُ وَالْغَرَابَةُ وَالْفَرَادَةُ؛

- إِنَّ الْكِتَابَةَ الشَّعْرِيَّةَ عِنْدَ ابْنِ عَرَبِيٍّ لَمْ تَكُنْ تَنْتَلِقُ مِنْ خَلْفِيَّةٍ مَسْكُوكَةٍ انْكَتَبَتْ مَعَالِمَهَا فِي الْمَاضِي وَكُرِّسَتْ بَنِيَاتُهَا، وَإِنَّمَا كَانَتْ تَنْتَلِقُ مِنْ حَالَةٍ وَجْدَانِيَّةٍ قَوْمَاةٍ الْمَشَاهِدَةِ، حَيْثُ لَا مَاضٍ وَلَا مُسْتَقْبَلٌ وَلَا مُسْتَنَدٌ قَدِيمٌ، فَتَبْدُو الْكِتَابَةُ الشَّعْرِيَّةُ مُحَاوَلَةً لَجَمْعِ شَتَاتِ عَنَاصِرِ الْجَمَالِ الَّتِي تَتَبَدَّى لِلشَّاعِرِ فِي حَضْرَةِ الْمَشَاهِدَةِ، وَجَعَلَهَا تَنْدَغَمُ فِي قَالِبِ شَعْرِيٍّ مُشْبَعٍ بِالْإِحْسَاسِ الصَّوْفِيِّ. هَذَا الْأَمْرُ يَجْعَلُنَا نَعْتَبِرُ شَعْرَ ابْنِ عَرَبِيٍّ شَعْرًا حَدَاثِيًّا؛ لِأَنَّهُ اسْتَطَاعَ أَنْ يَنْفِلْتَ مِنَ الْعُمُودِ الْحَدِيدِيِّ الَّذِي خَضَعْتَ لَهُ الْقَصِيدَةُ التَّقْلِيدِيَّةَ رَدْحًا مِنَ الزَّمَنِ؛

- إِنَّ الْكِتَابَةَ فِي الشَّعْرِ الصَّوْفِيِّ لَا تَقُومُ عَلَى تَطْرِيزِ الْكَلَامِ وَإِشْبَاعِهِ بِالْأَصْبَاحِ اللَّغْوِيَّةِ. بَلْ تَسْعَى إِلَى مَلَامَسَةِ إِنْسَانِيَّةِ الْإِنْسَانِ حَاطَةً إِيَّاهُ عَلَى إِتْقَانٍ فَنِّ الْإِسْتِمَاعِ إِلَى نِدَاءَاتِ الْوُجُودِ النَّاطِقِ بِالْجَلَالِ وَالْجَمَالِ. كِتَابَةُ حَالِمَةٍ تَرَسِّمُ أَوْجَاعَ الْإِنْسَانِيَّةِ الْمَعَذِبَةِ الَّتِي عَانَتْ وَمَا زَالَتْ تَعَانِي مِنْ ضَجْرِ الْمَادِيَّةِ وَالتَّقْنِيَّةِ الَّتِي أَدْخَلَتْ الْإِنْسَانَ فِي قَفْصِ الْعُبُودِيَّةِ، فَاتِحَةً أَمَامَهُ (الْإِنْسَانَ) بَابَ السَّفَرِ الرُّوحِيِّ إِنْ هُوَ أَرَادَ أَنْ يَنْفِلْتَ مِنْ رِبْقَةِ الْمَادِي وَالْيَوْمِيِّ بِحَثٍّ عَنِ التَّوَالِ وَالْكَمَالِ فِي غَيْمِ الْمُمْكِنِ.

مصادر البحث ومراجعته:

- (1) ابن الفارض، (1962)، ديوان ابن الفارض، الطبعة الأولى، دار صادر بيروت؛
- (2) ابن زيدون، (1994م)، الديوان ابن زيدون، شرح: الدكتور يوسف فرحات دار الكتاب العربي، بيروت، ط2؛
- (3) ابن عربي، محيي الدين، (ب ت)، ديوان ترجمان الأشواق، دار صادر بيروت،
- (4) أبو الحسن، الرّماني، ((ب ت))، النّكت في إعجاز القرآن، تحقيق وتعليق: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف، مصر؛
- (5) أبو القاسم بن بشر يحيى، الأمدي، (1972م)، الموازنة بين أبي تمام والبحري، (ت-370 هـ) تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط 2؛
- (6) ألبيرداس.ج.غريماس وجاك فونتيني، (2010م)، سمائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النّفس ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1؛
- (7) جابر عصفور، (1992م)، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز النّقافي العربي، ط3؛
- (8) جون كوهين، (2000م)، النّظرية الشّعريّة، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة؛
- (9) رشيد بن غالب وحسن البوريني وعبد الغني النّابلسي، (1893م)، شرح ديوان ابن الفارض، المطبعة الخيريّة، مصر؛
- (10) زكي نجيب محمود، (1969)، طريقة الرّمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق، ضمن الكتاب التّذكاري، محيي الدّين ابن عربي في الذّكري المئويّة الثّامنة لميلاده 1165 هـ-1240م. دار الكتاب العربي للطباعة والنّشر؛
- (11) سعاد الحكيم، المعجم الصّوفي: الحكمة في حدود الكلمة، (1981م)، دندرة للطباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1؛
- (12) سعيد بنكراد، (2003م)، السّيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، سلسلة شرفات 11 منشورات الرّمن، مطبعة النّجاح، البيضاء؛

- 13) عاطف جودة نصر، (1978م)، الرَّمز الشَّعْرِي عند الصُّوفِيَّة، دار الأندلس الطَّبَّعة الأولى؛
- 14) عبد الرزاق الكاشاني، (1992م)، اصطلاحات الصُّوفِيَّة، تحقيق: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1؛
- 15) عبد القاهر الجرجاني، ((ب ت))، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمَّد رشيد رضا، دار الفكر، ط 3؛
- 16) علي بن محمَّد الشَّريف الجرجاني، (1985م)، التَّعْرِيفَات، مكتبة لبنان بيروت؛
- 17) غادة الإمام، (2010)، جماليَّة الصُّورة عند باشلار، التَّوْوير للطباعة والنَّشر، بيروت لبنان، ط1؛
- 18) محمَّد عمارة، (2000م)، الصُّوفِيَّة في الشَّعر المغربي المعاصر، (المفاهيم والتَّجَلِّيَات)، شركة النَّشر والتَّوزيع، الدَّار البيضاء، المغرب؛
- 19) محي الدين بن عربي، (1992م)، الفتوحات المكيَّة، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، طبعة ثانيَّة مصورة عن الطَّبَّعة الأولى، تحقيق: عثمان يحيى عثمان يحيى تصدير ومراجعة: إبراهيم مذكور؛
- 20) محيي الدِّين الطَّعْمِي، (1992م)، فناء اللوح في القلم في شرح فصوص الحكم، دار الجيل، بيروت، الطَّبَّعة الأولى؛
- 21) منصف عبد الحق، (2011م)، الكتابة والتَّجربة الصُّوفِيَّة (نموذج محيي الدِّين بن عربي)، منشورات عكاظ، الطَّبَّعة الثَّانيَّة؛
- 22) هنري كوربال، (ب.ت)، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة: فريد الرَّاھي، منشورات مرسوم؛

الهوامش:

¹ - الرّماني، أبو الحسن، (ب ت)، النّكت في إعجاز القرآن ضمن كتاب "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق وتعليق: محمّد خلف الله ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف مصر، ص. 81.

² - أورد المرزوقي تعريفا للتشبيه يقول فيه: وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرداهما ليبين وجه الشّبه بلا كلفة، إلّا أن يكون المطلوب في التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنّه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل أقسام الشّعْر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة". أبو القاسم بن بشر يحيي الأمدى، الموازنة بين أبي تمام والبحثري، (ت-370 هـ) تحقيق: أحمد صقر، (1972م) دار المعارف، مصر، ط 2، 340/1.

ويذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن التشبيه لا يحصل إلّا "منى ألفت الشّيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة... ولكن بعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبيها صحيحا معقولا، وتجد للملائمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس في اختلافهما من حيث العين والحس... وإنما تكون مشبها بالحقيقة بأن ترى الشّبه وتبينه، ولا يمكنك تبيان ما لا يكون وتمثيل ما لا تتمثل الأوهام والظّنون". أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني تحقيق: محمّد رشيد رضا، دار الفكر، ط 3، (ب ت) ص. 130.

³ - الطّعمي، محيي الدّين، (1992 م)، فناء اللوح في القلم في شرح فصوص الحكم، دار الجيل، بيروت، ط الأولى. ص. 112.

⁴ - منصف، عبد الحق، (2011م)، الكتابة والتجربة الصّوفيّة (نموذج محيي الدّين بن عربي)، منشورات عكاظ، الطّبعة الثّانية، ص. 277.

⁵ - ابن عربي، محيي الدّين، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، (ب ت)، ص. 40-41-42.

⁶ - عاطف، جودة نصر، (1978م)، الرّمز الشعري عند الصّوفيّة، دار الأندلس، الطّبعة الأولى، ص. 296.

⁷ - ابن عربي، محيي الدّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص. 40.

⁸ - المصدر نفسه، ص. 41.

- 9- الكاشاني، عبد الرزاق، (1992م)، اصطلاحات الصُّوفِيَّة، تحقيق: عبد العال شاهين دار المنار، القاهرة، ط1، ص.365.
- 10- أَلْجِيرْدَاس.ج.غريماس، وِجَاك فُونْتِنِيي، (2010)، سَمِيَّائِيَّاتِ الْأَهْوَاءِ: مِنْ حَالَاتِ الْأَشْيَاءِ إِلَى حَالَاتِ النَّفْسِ، تَرْجَمَةٌ وَتَقْدِيمٌ وَتَعْلِيقٌ: سَعِيدُ بَنْكَرَاد، دار الكتاب الجديد المتحدة ط1، ص.71.
- 11- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.42.
- 12- ابن عربي، محيي الدِّين، الفتوحات المكيَّة، (مصدر سابق)، ج4/407.
- 13- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.43.
- 14- المصدر نفسه، ص.43-44.
- 15- منصف، عبد الحق، الكتابة والتَّجربة الصُّوفِيَّة، (مرجع سابق)، ص.363.
- 16- عاطف، جودة نصر، الرَّمز الشَّعْرِي عند الصُّوفِيَّة، (مرجع سابق)، ص.289.
- 17- منصف، عبد الحق، الكتابة والتَّجربة الصُّوفِيَّة، (مرجع سابق)، ص.411.
- 18- ديوان ابن زيدون، شرح: الدُّكْتُور يُوْسُفُ فَرْحَاتُ، (1994م)، دار الكتاب العربي بيروت، ط2، ص.268.
- 19- غادة الإمام، (2010)، جَمَالِيَّةُ الصُّوْرَةِ عند بَاشَلَار، التَّثْوِيرُ لِلطَّبَاعَةِ والنَّشْرِ، بيروت لبنان، ط1، ص.184-185.
- 20- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.101-102-103.
- 21- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.101.
- 22- المصدر نفسه، ص.101.
- 23- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.101.
- 24- المصدر نفسه، ص.101.
- 25- ابن منظور، مُحَمَّدُ بْنُ مَكْرَمِ بْنِ عَلِيٍّ، (1999م)، لِسَانُ الْعَرَبِ، دار إحياء التَّراث العربي، ط الثَّالِثَةُ، مادة {غ.ر.ب.}، باب الغين.
- 26- منصف عبد الحق، الكتابة والتَّجربة الصُّوفِيَّة، مرجع سابق، ص.357-358.
- 27- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.101.
- 28- ديوان ابن زيدون، (مصدر سابق)، ص.68.
- 29- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.102.

- 30- ورد في لسان العرب ما يلي: "البرق سوط من نور يزجر في الملك السحاب... والبرق الذي يلمع في الغيم " لسان العرب، مصدر سابق، مادة {ب.ر.ق}، باب الباء.
- 31- الجرجاني، علي بن محمد الشَّريف، (1985م)، التَّعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ص. 43.
- 32- نجيب محمود، (1969)، طريقة الرَّمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق ضمن الكتاب التذكري، محيي الدِّين ابن عربي في الذِّكرى المئويَّة الثَّامنة لميلاده 1165 هـ-1240م. دار الكتاب العربي للطباعة والنَّشر، ص.78.
- 33- ابن عربي محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.102.
- 34- نجيب محمود، طريقة الرَّمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق، (مرجع سابق) ص.84.
- 35- سعاد الحكيم، (1981م)، المعجم الصَّوفي: الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنَّشر، الطَّبعة الأولى، ص.204.
- 36- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.102.
- 37- منصف عبد الحق، الكتابة والتَّجربة الصَّوفيَّة، (مرجع سابق)، ص.255.
- 38- المرجع نفسه، ص.257.
- 39- ابن عربي، محيي الدِّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص.102.
- 40- سعيد بنكراد، السِّيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، (مرجع سابق)، ص.146.
- 41- جابر عصفور، (1992م)، الصَّورة الفنِّية في التَّراث النِّقدي والبلاغي عند العرب المركز النِّقافي العربي، ط3، ص.49.
- 42- محمَّد عمار، (2000م)، الصَّوفيَّة في الشَّعر المغربي المعاصر، (المفاهيم والتَّجليات) شركة النَّشر والتَّوزيع، الدَّار البيضاء، المغرب، ص.131.
- 43- محمَّد عمار، الصَّوفيَّة في الشَّعر المغربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص.90.
- 44- تتفق المكَاشفة مع الكُشف في أنَّهما موصِلان للمعرفة..المعرفة القابلة للإنكار والإقرار على ضوء العقيدة بخلاف الرُّويَّة "المعجم الصَّوفي، مرجع سابق، ص.664.
- 45- محمَّد عمار، الصَّوفيَّة في الشَّعر المغربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص.75.
- 46- تعمَدنا استعمال عبارة "المترائي المدرك عرفانيا" على اعتبار أنَّ هناك من الباحثين من جعلوا مصطلح الرُّويَّا له علاقة بالنَّوم والأحلام. ينظر في هذا الصَّدَد: (تحليل الخطاب

- الصُّوفِي) لَأَمْنَةٍ بَلْعَلَى، ص:185. "لَقَدْ دَفَعْتُ مَتْعَةَ الْحِكْمِ الْمُتَصَوِّفِ الرَّائِي الَّذِي يَرَى حُلْمًا فِي نَوْمِهِ إِلَى أَنْ يَتَحَوَّلَ إِلَى رَإٍ، يَتَكَفَّلُ بِقَصِّ مَا رَأَى فِي نَوْمِهِ عَلَى الْآخِرِينَ".
وَالْحَالُ أَنَّ الرُّؤْيَا قَدْ تَرْتَبِطُ فِي الشَّعْرِ الصُّوفِيِّ بِمَقَامَاتٍ لَا عِلَاقَةَ لَهَا بِالنُّومِ، فَقَدْ تَكُونُ نَتِيجَةُ الْفَنَاءِ الَّذِي يَحْصُلُ لِلشَّاعِرِ، ذَلِكَ أَنَّ "مَنْ النَّاسِ مَنْ يَرَاهَا فِي حَالِ النَّوْمِ، وَمِنْهُمْ مَنْ يَرَاهَا فِي حَالِ فَنَاءٍ، وَمِنْهُمْ مَنْ يَرَاهَا فِي حَالِ يَقْظَةٍ". الرُّؤْيَا وَالْمُبَشِّرَاتُ مِنْ كَلَامِ الشَّيْخِ مُحْيِي الدِّينِ ابْنِ عَرَبِيٍّ، جَمْعٌ وَتَأْلِيفٌ مُحَمَّدٌ الْغَرَابُ، ص:3.
- 47- ابن عربي، كحبي الدين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص:102.
- 48- ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص:54.
- 49- زكي نجيب محمود، طريقة الرَّمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق، (مرجع سابق)، ص:86.
- 50- جون كوهين، (2000م)، النُّظَرِيَّةُ الشَّعْرِيَّةُ، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنَّشْر، الْقَاهِرَةُ، ص:479.
- 51- مُحَمَّدٌ عِمَارَةُ، الصُّوفِيَّةُ فِي الشَّعْرِ الْمَغْرِبِيِّ الْمَعَاوِرِ، (مرجع سابق)، ص:75.
- 52- جون كوهين، النُّظَرِيَّةُ الشَّعْرِيَّةُ، (مرجع سابق)، ص:480.
- 53- ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص:20.
- 54- ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص:20.
- 55- الْمَصْدَرُ نَفْسُهُ وَالصَّفْحَةُ نَفْسُهَا.
- 56- ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص:21.
- 57- شَرْحُ دِيْوَانِ ابْنِ الْفَارِضِ، رَشِيدُ بْنُ غَالِبٍ وَحَسَنُ الْبُورِينِي وَعَبْدُ الْغَنِيِّ النَّابِلْسِي (1893)، الْمَطْبَعَةُ الْخَيْرِيَّةُ، مِصْرُ، ج2/303.
- 58- دِيْوَانُ ابْنِ الْفَارِضِ، (1962م)، دَارُ صَادِرٍ، بِيْرُوتَ، الطَّبْعَةُ الْأُولَى، ص:205.
- 59- هِنْرِي كُورِيَال، (ب.ت)، الْخِيَالُ الْخَالِقُ فِي تَصَوُّفِ ابْنِ عَرَبِيٍّ، ترجمة: فريد الزَّاهِي منشورات مَرْسَم، ص:190.
- 60- ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص:21.
- 61- مُحَمَّدٌ عِمَارَةُ، الصُّوفِيَّةُ فِي الشَّعْرِ الْمَغْرِبِيِّ الْمَعَاوِرِ، (مرجع سابق)، ص:126.
- 62- الْمَرْجِعُ نَفْسُهُ، ص:134.
- 63- ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص:22-23-24.

-
- ⁶⁴ - زكي نجيب محمود، طريقة الرّمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق، (مرجع سابق)، ص. 85.
- ⁶⁵ - محمد عمارة، الصّوفيّة في الشّعْر المغربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص. 126.
- ⁶⁶ - ابن عربي محيي الدّين، ترجمان الأشواق، (مصدر سابق)، ص. 24.
- ⁶⁷ - ابن عربي، محيي الدّين، ترجمان الأشواق، (المصدر نفسه)، ص. 24.