رمز المرأة: بين الجمال الأنثوي والحب الإلهي

د. حكيمة بوشلالق و د. جميلة روباش

لا تزال المرأة وعلى مر العصور رمزا لذلك الجمال الذي تهيم به القلوب، وتتلذذ به الأعين وتسبح في حسن خلقته، كيف لا ولا يكاد يدخل الشاعر الجاهلي في غرضه من قصيدته حتى يقف على أطلال الحبيب ويبكي دياره، ويتذكر أيام الوصل ويعزي نفسه بما آل بعد فراقه، كيف لا وهي محل الأنس وراحة النفس، ومن ثمة فقد تبعهم على هذا النهج من جاء بعدهم من شعراء الإسلام، دونما أن يكون من ذلك تحرج في شيء، قد فطر الله الناس عليه، غير أنه استبشع أن يتعرض إلى الوصف الفاحش، ولطالما نظم في النسيب العلماء والفقهاء وكتبهم شاهدة على هذا بما تحويه من كم غير قليل من الأشعار التي كانوا يتغزلون فيها، إما هن أمر واقع، وإما رغبة في المعارضة لشعراء سابقين.١

ومن هنا جرى الصوفية على التمثل بأشعار الحب الإنساني، من ذلك قول ابن عربي متغزلا بالمرأة:٢

قف بالمنازل واندب الأطلال
وسل الربوع الدارسات سؤالا
أين الأحبة أين سارت عيسهم
هاتيك تقطع في اليباب ألالا
مثل الحدائق في السراب تراهم
الآل يعظم في العيون ألالا
ساروا يريدون العذيب ليشربوا
ماء به مثل الحياة زلالا
فقفوت أسأل عنهم ريح الصبا
هل خيموا أن استظلوا الضالا
قالت تركت زرود قبابهم
والعيس تشكوا من شراها كلالا
قد أسدلوا فوق القباب مضاربا
يسترن من حر الهجير جمالا
فانهض إليهم طالبا آثارهم
وازفل بعبسك نحوهم إرفالا
فإذا وقفت على معالم حاجر
وقطعت أغوارا بها وجبالا
فربت منازلهم ولاحت نارهم
نارا قد أشعلت الهوى إشعالا
فأنج بما لا يرهبنك أسدها
الاشتياق يريكها أشبالا

فابن عربي هنا يقصد بالمنازل تلك المقامات التي ينزلها العارفون بالله في سيرهم إلى ما يتنافى من علمهم بمعبودهم وندب الأطلال هو البكاء على ما بقي من آثارهم، كما ذكر لفظة "الربوع" والتي تعني أيضا: "المنازل" وسؤالها يكون عن حال ساكنيها من الآداب والمعرفة التي كانوا عليها، والأحبة هم العارفون بالله، وعيسهم هي همهم، أما الجواب فقد تضمن كناية عن سيرهم، وقطعهم للدلائل بين القفار إلى مطلوبهم، فإنها مرتبطة بوجود المطلوب عندهم، كما في قوله تعالى: ﴿ووجد الله عنده﴾.٣

ولعل ما يفسر اتجاه الصوفية ومنهم ابن عربي إلى هذا النوع من الغزل هو أن الحب الإلهي يغزو قلوبهم فيمضي الشاعر فيه إلى العالم الروحي، ومعه من عالم المادة أدوات وأخيلة هي عدته في تصوير عالمه الجديد.

ويضيف ابن عربي أن ما يذكر من أشعار تفيض بالميل وتتلوى بالإحساس وتتحرق جوى وشوقا وذكرى، خصوصا وأنها جاءت بعد رؤيته لابنة الشيخ مكين الدين أبي شجاع زاهر الأصفهاني نزيل مكة، فأصبغ عليها صبغة من الحقيقة الواقعية، وإن كان يرى فيها على حد زعمه مظهرا من مظاهر الجمال الإلهي، إذ يقول فيها: ٤

طل شوقي لطفلة ذات نثر
ونظام ومنبر وبيان
من بنات الملوك من دار فرس
من أجل البلاد من أصبهان
هي بنت العراق بنت إمامي
وأنا ضدها سليل بماني
هل رأيتم يا سادتي أو سمعتم
أن ضدين قط يجتمعان

لقد سرح لشاعر باسم محبوبته (نظام) دون تأويل أو إبهام، وهي بنت إمامه، وهي سليلة المجد والشرف، (من بنات الملوك) ذات الجمال الفارسي الأخاذ.

وفيها يخص الاستعمال الرمزي -يضيف ابن العربي- للألفاظ وما يتذكره من صور وتعيينات مختلفة في شعره من

رياض أو جبال أو تلال أو نساء حسناوات إنما يقصدها الحقيقة الإلهية.

ومن شعره حول هذه الحقيقة يقول:٥

عج بالزكائب نحو برقة تهمد
حيث القضيب الرطب والروض الندي
حيث البروق بها تريك وميضها
حيث السحاب بها يروح ويغتدي
وارفع صويتك بالسحير مناديا
بالبيض والغير الحسان الخرد
من كل فاتكة بطرف أمور
من كل ثانية بجيد أغيد
تهوي فتقصد كل قلب هائم
يهوي الحسان براشق ومهند
ترنو إذا لحظت بمقلة شادن
يغرى لمقلتها سواد الإثمر
بالغنج والسحر القتول مكحل
بالتيه والحسن البديع مقلد
هيفاء ما تهوى الذي أهوى ولا
تف للذي وعدت بصدق الموعد
سحبت غديرتها× شجاعا أسودا
لتخيف من يقفوا بذاك الأسود
والله ما خفت المنون وإنما
خوفي أموت فلا أراها في غد

وبالرغم من وضوح المعاني الحسية في هذه الأبيات إلا ابن عربي لا يبالي بتفسيرها تفسيرا رمزيا، وهو في شرحه للبيتين الأخيرين اللذين تظهر فيهما هذه الجارية الموصوفة مرسلة لضفيرة شعرها خلفها مثل الحية لتخيف بذلك من يقفوا أثرها، ثم يتمي الشاعر البيت الأخير خوفه من الموت، وإنما خوفه من فراقها قبل رؤيتها، إذ يقول في مراده فيهما: "إن هذه المعرفة أرسلت غديرتها، يعني الدلائل والبراهين، وشبهها بالضفيرة لتداخل المقدمات بعضها في بعض كتداخل الضفيرة وجعلها سوداء إشارة إلى عالم الجلال والهيبة، فيخاف السالك أن تحرقه سطوات أنوار الهيبة فيتوقف، ثم نبه في البيت الثاني بقوله: "وما خوفي من الموت" وإنما خوفي أن يفوتني ما بعده من المشاهدة المتعلقة بهذه النكتة المتغزل فيها، فتوقفت حتى أحصل من القوى الإلهية والبواعث الربانية ما" ابل به هذا التجلي الجلالي"٦ فكل هذه التفاسير التي يقدمها ابن عربي على تلك الأشعار ما هي إلا دليل على أنها حقائق إلهية.

وقد نظم ابن عربي أبياتا وقصائد يتردد فيها صدى الحب الإلهي بجلاء كقوله:٧

إني عجبت لحب من محاسنه
تختال ما بين أزهار وبستان
فقلت لا تعجبي ممن ترين فقد
أبصرت نفسك في مرآة إنسان

مشيرا بذلك إلى تجلي الله في صورة البشر، التي يكون فيها التجلي في المرتبة الأعلى مقارنة بالصور الأخرى، حيث تتحقق فيها غاية الحب الإلهي، وتكون ذات المحبوبة فيها هي عين ذات المحبة، وذات عين ذات المحبوب وهو ما يسمى عند الصوفية بالإتحاد، ولعل ابن عربي يصور ذلك في قوله:٨

إذا ما التقينا للوداع حسبتنا
لدى الضم والتعنيق حرفا مشددا
فنحن وإن كنا مثنى شخوصنا
فما تنظر الأبصار إلا موحدا
وما ذاك إلا من نحو لي ونوره
فلولا أنيني ما رأت لي مشهدا

فرمز المرأة قد يعتبر طريقا للتعبير عند الشاعر الصوفي، بحيث نجده دائما يوظف أسماء شعرية ترمز إلى ذات المحبوب، إذ يقول:٩

أسميك لبنى نسيبي تارة
وآونة سعدى وآونة ليلى
حذارا من الواشين أن يفطنوا بنا
وإلا فمن لبنى فدتك ومن ليلى؟

ولعل الذي أوقع الشاعر الصوفي في هذا العشق، واستدرجه إلى هذه الليلى الفاتنة، قد يكون ما كان عرف من أسرارها، وتتسم من جمالها، واستنشق من كمالها، وتسمع من أبنانها التي بها الركبان سارت، ومن معانيها التي فيها الكتب حارت، وإلا فما الذي جعل الشاعر يعشق ليلى الجميلة القد، المتوردة الخد، البسامة الثغر، السادلة الشعر؟

فالشاعر قد عرف (ليلى) هذه المتعددة الكنى والأسماء عرفته، وخامرها وخامرته، وعشق حسنها الذي دلهه حتى أخرجه عن طوره، إذ لا ينبغي أن يعرف السر البعيد إلا من خبره وتولج في أعماق خباياه.

ومن ثمة فقد استطاع الشاعر الصوفي ابن عربي أن يتخذ من (ليلى) و(سعدى) و(لبنى) رمزا لغاية فنية فيها شيء كثير من الأصالة، فليلى رمز للجمال والحب والخير والحقيقة، ولعلها اتخذت هذا الشكل الخرافي الأسطوري الجميل منذ أن وظفت في الشعر العربي في تاريخه المبكر، سواء علينا أكانت ليلى قيس حقيقة أم خرافة، فإنها في التصورين اتخذت صفة الأسطورة في الفكر العربي، وفي الخيال العربي قبل ذلك.١٠

وسياق النص هنا يرفض آدمية ليلى، ويدل فقط على رمزيتها، أي على شيئيتها، ف "ليلى" ليست فتاة بالمفهوم الحقيقي، وإنما هي واردة في النص بالمعنى

الأسطوري، والأسطورة هنا في مفهومنا الخاص، تعني الكائن الجميل الذي نظل طول الدهر نحلم به، ونلهث وراءه، ولا نعثر عليه أبدا، أو الأمل الوديع الذي يظل يتأوبنا ولكنه لا يتحقق لنا مطلقا.١١

وليس ببعيد عن ذلك قول عفيف الدين التلمساني -بجانب ابن عربي- يحكي حبه الإلهي بأسلوب رمزي:١٢ (الكامل)

يا أخت ليلى في يديك زمامي
وإليك مرقى منيتي، ومرامي
وفي المهد أرضعت الغرام، وإنني
لأشيب فيه، وما بلغت فطامي
وأنا الإمام لكل من علق الهوى
بفؤاده، والحسن فهو إمامي
ملكت محاسن وجه من أحببته
صبري، وسلواني، وفرط غرامي
بعثت سلامي نحوها فشهدتها
فكأن لها مني علي سلامي
وما ذاك إلا أن عزة صونها
يفوت مرامي نحوها وغرامي
وناديت في أطلالها فإذا الصدى
محبي فاصغي منصتا لكلامي
فلم أر مثل الواحد الفاقد الذي
حياه الغنى، المحظي طول دوام
فثم الذي أضحى به الكون سيدي
وقد كان بالأغراض عنه غلامي
وقد صار لي في روضته إقامة
ولم يك لولا الوصل مقامي

وفي موضع آخر بعده يذكر "ليلى" فيقول:١٣ (الكامل)

عصابة وجد حب ليلى شعاعها
وسقم الغرام الحاجري دثارها
شرى البرق من نجد فلاح اعتذارها
فبرق الحمى النجدي فيه اقتدارها
إذا عذلت في صبوة حاجرية
بدا البرق من نجد، فلاح اعتذارها
وفي الحلة الفيحاء بيت لعلوة
يحج محبوبها، ويزكو اعتمارها
ومحجوبة بالصون عن كل ناظر
دنا منك معناها، ونشط مزارها

كما استعان الصوفية في المغرب العربي بالقصص القرآني، بحيث تتجلى المرأة كرمز أسطوري، وقد يتكثف هذا الرمز في قصص أسطوري جديد يجمع بين شخصيات متباعدة تاريخيا في مكان وزمان واحد، هو لحظة فنية أو صورة جزئية مرشحة.١٤

فالمحبوبة التي تفتن بلقيس عن التمشي على الصرح السليماني الزجاجي وسرير ملكها، والتي كانت قبل هذا قد غابت عن عين إبليس فلو رأى نور محياها على آدم لما استنكف عن السجود إذ أمر به، ولنسي أصله وعنصره دونما أن يجعل ذلك محل مقارنة بينه وبين آدم، وهذه المحبوبة التي يقف عندها الصوفي لو رآها نبي كإدريس عليه السلام لاكتفى بحسنها عن طلب العلم وتعلم الكتابة، ويصور هذا النموذج المتخيل ابن عربي فيقول:١٥

يا قمرا في شفق من خفر
في خده لاح لنا منتقبا
لو أنه يسفر عن برقعه
كان عذابا فلهذا احتجبا
شمي ضحى في فلك طالعة
غصن نقا في روضته قد نصبا
معقد الحسن على مفرقها
تاجا من التبر عشقت الذهبا
لو أن إبليس رأى من آدم
نور محياها عليه ما أبى
لو أن إبليس رأى ما رقم الـ
حسن بخديها إذا ما كتبا
لو أن بلقيس رأت رفرفها
ما خطر العرش ولا الصرح بها

وليس ببعيد أيضا نجد الشاعر المغربي الششتري قد ذكر اسم "ليلى" فهو لم يقف عند حدود الرمز لذكرها فقط، بل نراه يتوسل كذلك بجميع مصطلحات التصوف التي تخدم فلسفته في الوحدة المطلقة.

ففي قصيدة له يستخدم رمز "ليلى" التي تعني الوجود المطلق أو الوحدة المطلقة، إذ يقول:١٦

غير ليلى لم يرى في الحبي حي
سل متى ما ارتبت عنها كل شيء
كل شيء سرها فيه سدى
فلذا يثني عليها كل شيء
قال من أشهد معنا حسنها
إنه منتشر والكل طي
هي كالشمس تلألأ نورها
فمتى ما إن ترمه عاد شيء
هي كالمرآة تبدي صورا
قابلتها و بها ما حل شيء
هي مثل العين لا لون لها
و بها الألوان تبدي كل زي
والهدى فيها كما أشقى بها
ولها الحصة في كشف الغطي
جورها عدل فأما عدلها
فهو فضل فاستزد منه أخي
هي في مربعها لا غيرها
فلذا تدعى بلا شيء سوي
عجبا تنأى ولا أين لها
ثم يدنو وصلها ملء يدي
ولنا من وصلها جمع ومن
بعدها فرق هما حال إلي
فبحكم الجمع لا فرق لها

وبحكم الفرق تلبس علي
لبسها ما أظهرت من لبسها
فلها في كل موجود مري
أسفرت يوما لقيس فانثنى
قائلا يا قوم لم أحبب سوي
أنا ليلى وهي قيس فاعجبوا
كيف مني كان مطلوبي إلي

إن استعمال اسم "ليلى" كرمز للحب الإلهي عند المتصوفة أصبح متداولا وشائعا لدى جميع المتصوفة سواء كانوا عربا أم فرسا أم أتراكا.

والحديث هنا ليس لأجل التبيين والبحث عن أسبقية الأدب العربي في توظيف قصة ليلى والمجنون توظيفا صوفيا، ولكن الذي نريد التركيز عليه هو أن قصة ليلى والمجنون وما تعكسه من حب جنوني جارف في الأدب العربي -بغض النظر عن واقعيتها أو أسطوريتها- قد وجد فيها المتصوفة باكرا موضوعا يعكس ما يلاقونه من وجد وهيام وفناء صوفي في الذات الإلهية.

ونرى في عملية التوظيف هذه أولى المحاولات التي جمعت بين الأدب الدنيوي المتمثل في الغزل العذري، وبين الأدب الصوفي، والرابط الذي يربط بين هذين الأدبين هو ذلك الاستغراق والوجد والهيام إلى حد الجنون الذي تجلى واضحا بين الموضوعين، ونجد أن المتصوفة الكبار أدركوا طبيعة هذه العاطفة المشبوبة الجنونية التي تربط بين قيس وليلى لدرجة الانصهار التام حتى أن قيسا -يضيف حميدي خميسي- حينما يصل به خيامه بصورة ليلى إلى أقصى درجات العشق والجنون، يهون عليه مظهر ليلى الخارجي، فيقول لها إليك عني فقد أغناني حب ليلى عنك، وهو معنى صوفي عميق يوحي بأن الصوفي الذي استغرقه الحب الإلهي، وانتقل من المحسوس إلى المعقول، أي من تجليات الأسماء الإلهية في تعيناتها الخارجية إلى أعيانها في عالم المعقولات، هانت عنده الصور الخارجية بعد أن هام بمصدرها الأساسي وباعث الروح فيها وهو الذات الإلهية المطلقة.١٧

فشخصية قيس أخذت بعدها الرمزي في الأدب الصوفي حيث أصبحت تعبر في منظورهم عن الفناء المطلق لذات الصوفي في ذات الحق، ومن ثم الفناء عن أوصافه البشرية والتخلق بالأخلاق الإلهية حتى تصبح صفاته من صفات الله وإرادتاه من إرادته، فيتولى الله أمره في كل ما ينطق ويتلفظ ويسمع، وبتعبير آخر يمكن القول أن الششتري حينما هام بالوجود المطلق أصبح فاقد لأناه وتلاشت هذه الأنا في ذات المحبوب، وذهل عن نفسه وخرج عن مألوفه فصاح في نهاية القصيدة:١٨

أنا ليلى وهي قيس فاعجبوا
كيف مني كان مطلوبي إلي

لقد أصبحت المرأة رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا ثم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب شعرية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفني.

وبالتالي نحن أمام أجلى صورة من مظاهر الكون الخارجي يتنزل فيها ويتجسد الجمال الإلهي من خلال الجمال الأنثوي الطبيعي، باعتبار أن المرأة تجسد فكرة الاتحاد أكثر من الرجل، فإذا كان الرجل في عرف المتصوفة فاعلا فإن المرأة فاعلة ومنفعلة، أي أنها ترمز إلى اتحاد الإنسان المطلق بالذات المطلقة.

ولابن عربي منظور خاص للمرأة فهو لا يعتبرها أقل من الرجل في المرتبة الوجودية، بل أن الكمال يشمل المرأة والرجل على حد سواء.١٩

إن جمال هذه الحبيبة هو ظهور انتشار الكل، وكأن هذا الكون كالكتاب المطوي لا يبوح بمكنونه إلا إذا تجلى فيه جمال الذات المطلعة، وغالبا ما يقترن الجمال بالجلال والهيبة والحجاب والسفور، وهي مصطلحات متداخلة، فإذا كان في الجلال والعزة والحجاب، فإن الخضوع والمعاناة والذلة للمحبوب تكون من العاشق في مقابل ذلك.٢٠

وإذا جئنا إلى تصوير الذات الإلهية بالمرأة من قبل المتصوفة، نراه أمرا لا يمكن التسليم به هكذا مباشرة، وبكل بساطة، بل هو أمر في غاية الاستهجان، وإن بررة الصوفية على أنه مظهر من مظاهر التجلي، إذ لا يمكن أن ننزل بحب الله تعالى الذي هو أمر مرغوب وواجب في كل زمان ومكان وفي كل ملة إلى عشق الصور المادية، ولو كان ذلك بشرا، فلا يمكن بأي حال من الأحوال مشابهة الخالق بالمخلوقين ومقارنته تعالى به لقوله تعالى به، لقوله تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ﴾٢١ كما أن الكمال البشري يظهر في الرجال أكثر مما يظهر في النساء من منطلق قوله تعالى: ﴿الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ﴾٢٢ ولعلهم اتخذوا من هذه الآية الكريمة حجيتهم في ذلك، وأيضا أوتي نبي الله يوسف عليه السلام شطر الحسن وهو الرجل، وخلق الرجل قبل المرأة فكان آدم قبل حواء.٢٣

ولكن عند الصوفية خلاف ذلك، لأنهم يؤمنون بأفكارهم الصوفية وفكرة الحلول بحيث الرجل ينصهر في ذات المرأة، كما يجعلونها رمزا للذات الإلهية المطلقة -كما رأينا- وينطلقون من معطيات عقيدية وفلسفيو يسلمون بها سلفا.

ولعلماء الشريعة موقف من ذلك -ولا نقصد بهذا الكلام التوسع في مناقشة الأمر فيه- وللأدباء موقف آخر طالما أنهم أكثر تجوزا من غيرهم في التعبير واستعمال الرمز.

وهكذا فما المرأة في تعبير المتصوفة عن الحب الإلهي إلا الرمز الأكمل لتجلي الألوهية، وهذا ما صاغه ابن عربي في عبارته: "فشهوده (رأي صوفي) للحق في المرأة أتم وأكمل.. إذ لا يشاهد الحق مجردا عن المواد أبدا"٢٤ ومثل هذا التصور لا يقف عند حدود الخاصية الإنسانية والأنثوية للمرأة، وإنما يعتبرها مظهرا من مظاهر الجلال الإلهي، وشكلا من أشكال السر الأنثوي في العالم، فتحضر المرأة باعتبارها شفرة توحد بين ما هو طبيعي، وما هو روحي، بين الإلهي والإنساني تحقيقا لتجل أكمل للإلوهية.

وقد استوفى هذا البناء الرمزي شكله في القرن السادس للهجرة لدى اثنين من كبار الصوفية هما٢٥: "عمر بن الفارض، وابن عربي" ويبرر ابن عربي نظمه ديوان "ترجمان الأشواق" تبريرا إشاريا، قال: "وشرحت ما نظمته بمكة المشرفة من الأبيات الغزلية ... أشير بها إلى معارف ربانية، وأنوار إلهية، وأسرار روحانية، وعلوم عقلية، وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب، لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها".٢٦

وإعزاز العرب بالمرأة على هذا النحو جعلهم أشد حبا لها، وتعلقا بها أما وحبيبة وزوجة وأختا وبنتا، وأعظم حماسة في فدائها بأنفسهم وأموالهم، هذا الإعزاز للمرأة هو أكرم لها وأكثر تشريفا، من الحرية التي زعمت حضارة الغرب أنها منحتها إياها.٢٧

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١. أحمد عبيدلي، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين -دراسة موضوعاتية فنية-، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م.

٢. ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.

٣. ابن منظور جلال الدين، لسان العرب، طبعة جديدة منقحة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م.

٤. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره في آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة الرسالة، مصر ١٩٥٤م، (د.ط).

٥. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.

٦. ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، حققه وقدم له وعلق عليه: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ١٩٩٤م، (د.ط).

٧. ابن عربي محي الدين: الديوان الكبير، مطبعة مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط١، ١٩٥٤م.

٨. حميدي خميسي، نشأة التصوف في المغرب الإسلامي الوسيط، اتجاهاته، مدارسه، أعلامه ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م.

٩. ينظر: حميد خميسي، نشأة التصوف في المغرب الإسلامي الوسيط، اتجاهاته، مدارسه، أعلامه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م.

١٠. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط١، ١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م.

١١. عرفان محمد حمور، المرأة والجمال والحب في لغة العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ٢٠٠٦م، ١٤٢٧هـ، (د.ط).

الهوامش

١- أحمد عبيدلي، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين -دراسة موضوعاتية فنية-، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م، ص: ٩١.

٢- ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م، ص: ٧١، ٧٤.

٣- سورة النور، الآية ٣٩.

٤- ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص ص: ٨٣، ٨٤.

٥- ابن عربي، ترجمان الاشواق، ص: ٩١، ٩٤.

× غديرتها: الغدائر للنساء وهي الضفيرة، واحدتها غديرة، ينظر ابن منظور جلال الدين، لسان العرب، طبعة جديدة منقحة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م مادة (غدر)، ص: ١٧.

٦- ينظر: ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص: ٩٤.

٧- ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص: ٣٩.

٨- ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص: ١٨٢.

٩- ينظر: عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره في آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة الرسالة، مصر ١٩٥٤م، (د.ط)، ص: ٣٠٢.

١٠- أحمد عبيدلي، الخطاب الصوفي، ص: ١٠٠.

١١- ينظر: عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص: ١٣٢.

١٢- ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، حققه وقدم له وعلق عليه: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ١٩٩٤م، (د.ط)، ص: ٢١٦.

١٣- ابن عربي محي الدين: الديوان الكبير، مطبعة مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط١، ١٩٥٤م، ص: ١٢١.

١٤- أحمد عبيدلي، الخطاب الصوفي، ص: ١٠١.

١٥- ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص: ١٠٥، ١٠٨.

١٦- حميدي خميسي، نشأة التصوف في المغرب الإسلامي الوسيط، اتجاهاته، مدارسه، أعلامه ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م، ص: ٢٠٦.

١٧- ينظر: حميد خميسي، نشأة التصوف في المغرب الإسلامي الوسيط، اتجاهاته، مدارسه، أعلامه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م، ص ص: ٢٠٧، ٢٠٨.

١٨- حميد خميسي، المرجع نفسه، ص: ٢٠٩.

١٩- حميد خميسي، المرجع نفسه، ص: ٢١٠.

٢٠- حميدي خميسي، نشأة التصوف، ص: ٢١٠.

٢١- سورة الشورى، الآية ١١.

٢٢- سورة النساء، الآية ٣٤.

٢٣- أحمد عبيدلي، الخطاب الصوفي، ص: ١٠٢.

٢٤- أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط١، ١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م، ص: ٥٩.

٢٥- أسماء خوالدية: المرجع نفسه، ص: ٦٠.

٢٦- ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص: ١٠.

٢٧- عرفان محمد حمور، المرأة والجمال والحب في لغة العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ٢٠٠٦م، ١٤٢٧هـ، (د.ط)، ص ص: ١٩٣، ١٩٤.