الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل (ط1): 2496962113

رقم التسجيل (ط2): 0101492232

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

شعبة: دراسات أدبية، تخصص: أدب جزائري

بعنوان

الحضور الصوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي

إعداد الطالبتين:

- نش صليحة
- نش اوريدة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	مقيرش عثمان	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
2	محمد الصديق بغورة	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	بن الطاهر يوسف	أستاذ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024م.

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل (ط1): 2496962113

رقم التسجيل (ط2): 0101492232

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

شعبة: دراسات أدبية، تخصص: أدب جزائري

بعنوان

الحضور الصوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي

إعداد الطالبتين:

- نش صليحة
- نش اوريدة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	عمر عليوي	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
2	محمد الصديق بغورة	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	سعاد عريوة	أستاذ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024م.

إهداء

أهدي هذا العمل إلى روحي أبي الطاهرة
وإلى أمي نبع الحنان
وإلى زوجي الغالي
وإلى أولادي وبناتي

صليحة نش

إهداء

أهدي هذا العمل إلى روحي أبي الطاهرة
وإلى أمي الغالية
وإلى أخواتي واخواتي

اوريدة نش

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمه تتم الصالحات

نحمد الله العلي القدير ونشكره على منه وكرمه

لإتمام هذا العمل المتواضع

ثم

من لا يشكر الناس لا يشكر الله

لذا

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان للأستاذ المشرف الدكتور محمد الصديق بغورة الذي تشرفنا بتوجيهاته ونصائحه القيمة في إطار إنجاز المذكرة

كما نتوجه بالشكر للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الدكتور عمر علوي والدكتورة سعاد عريوة على مناقشة العمل وإثرائه

وكل الشكر لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لانجاز البحث

انا الممضي أسفله السيد(ة) لشن جميلة الصفة: طالبة..

الحامل لبطاقة التعريف رقم 210829817 الصادرة عن بلدية المحاميد

بتاريخ: 2024/09/01م

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث

(مذكرة ماستر) عنوانه:

الحضور الصوفي في ديوان أوجاع صفصافة..."يوسف وغليسي"

تحت إشراف الأستاذ: محمد الصديق بغورة

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية

في إنجاز البحث المسجل أعلاه ،وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ: ..... التوقيع :.....

مصادقة النيابة

مصادقة و صادق على إمضاء السيد(ة) لشن جميلة
بصفته رئيس المجلس الشعبي البلدي المحاميد
وبتفويض منه بموجب مكتوب الإدارة الإقليمية
رئيس المجلس الشعبي البلدي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لانجاز البحث

انا الممضي أسفله السيد(ة) لشرجليحة الصفة: طالبة..

الحامل لبطاقة التعريف رقم 210829817 الصادرة عن بلدية المحاميد

بتاريخ: 2024/09/01م

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث

(مذكرة ماستر) عنوانه:

الحضور الصوفي في ديوان أوجاع حمقاء..."يوسف وغليسي"

تحت إشراف الأستاذ: محمد الصديق بغورة

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية

في إنجاز البحث المسجل أعلاه ، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ: ..... التوقيع :.....

مصادقة النيابة

مطابقة الصورة للأصل
المسيلة في: 2024/09/01
بتفويض من رئيس المجلس القضائي
المساعد الأول للوكيل

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة :

عاد الحضور الصّوفي ليجد مكانه في المنجز الشّعري الجديد، ولكن بروح مختلفة، تستلهم التّجربة الصّوفية دون الوقوع في التّكرار أو الاستنساخ، بل عبر إعادة توظيفها بما يتلاءم مع هواجس الذّات المعاصرة وأسئلتها الوجودية. ومن بين النّماذج اللّافتة في هذا السّياق، يبرز ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار للشّاعر الجزائري يوسف وغليسي، الّذي يمتح من التّراث الصّوفي ويعيد إنتاجه شعريا من خلال نصوص تنطوي على عمق رمزي، وكثافة وجدانية، وثراء تأويلي. وهو ما يطرح جملة من التّساؤلات حول طبيعة هذا الحضور الصّوفي في الدّيوان، وكيفية تمثله وتوظيفه، ومدى انسجامه مع البنية الشّعرية الحديثة، وهو ما تسعى هذه الدّراسة إلى مقاربته من خلال التّساؤل المركزي التّالي :

كيف يتجلّى الحضور الصّوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار؟ وما طبيعة المفاهيم الصّوفية الّتي يستثمرها الشّاعر؟ وكيف تتداخل التّجربة الذّاتية بالشّعرية والرّوحية ضمن هذا الدّيوان؟

نسعى في هذه الدّراسة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال تحليل النّصوص الشّعرية وفق مقاربة تستند إلى المفاهيم الصّوفية الكبرى، وعلى رأسها الفناء والوجود، بوصفهما مرتكزين تأويليين لفهم البنية الرّمزية للنّص وجمالياته الخاصة. وأمام هذا التّمازج بين الرّؤية الصّوفية والطّرح الشّعري المعاصر، تبلورت لدينا قناعة بأهمية استكشاف هذه التّجربة، ممّا دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع محاولة لفهم آليات حضور التّصوّف في الدّيوان وتحليل ملامحه الجمالية والدّلالية. مدفوعين برغبة في استكشاف هذا البعد الرّوحي في تجربة شعرية معاصرة، استطاعت أن توظف الرّموز والمفاهيم الصّوفية ضمن رؤية فنية وشعرية حديثة. ويكتسي هذا الاختيار أهميته من كون الدّيوان يمزج بين الوجدان الصّوفي والتّجربة الإنسانية المعاصرة، ما يتيح فرصة للوقوف عند طبيعة التّفاعل بين الموروث الصّوفي والنّص الشّعري الحديث. وقد سبق لهذا الموضوع أنّ حظي ببعض الاهتمام في دراسات تناولت التّفاعل بين الشّعر الحديث والتّصوف، لكن لم تخصّص –حسب علمنا – دراسة وافية لتحليل حضور التّصوّف في هذا الدّيوان بعينه.

ومن أجل معالجة هذه الإشكالية واستقصاء أبعاد الحضور الصّوفي في الدّيوان، ارتأينا تقسيم البحث إلى فصلين وفق الخطة التّالية :

ينقسم هذا البحث إلى فصلين رئيسيين : الفصل الأوّل يُعنى بالإطار النّظري للتّصوّف، من خلال الوقوف على مفهوم التّصوّف الإسلامي ونشأته وأقسامه، ثمّ التّعرف على الشّعر الصّوفي وخصائصه. أمّا الفصل الثّاني، فيتوجه إلى التّحليل التّطبيقي للنّص الشّعري، من خلال تتبع المفاهيم الصّوفية الواردة في الدّيوان، وتحليل الأساليب الفنية الدّالة على التّصوّف، كالألفاظ، والرّموز، والصّور، والأساليب التّعبيرية. ويختتم البحث بملحق وخاتمة تتضمن أبرز النّتائج المتوصل إليها، وتفتح أفقا لمزيد من الدّراسة في هذا الحقل الغني الّذي يجمع بين المعرفة، والرّوح، والإبداع.

ولتحقيق أهداف هذا البحث، تم اعتماد المنهج المناسب لتحليل النّصوص والكشف عن أبعادها الصّوفية، ويتمثل هذا المنهج في المنهج التّحليلي، بوصفه الأقدر على سبر أغوار النّصوص ذات الطّابع الرّمزي والمعرفي، من استحضار الرّصيد النّظري للتّصوّف الإسلامي، وخاصة المفاهيم الّتي تبلورت في أعمال أعلامه، بما يتيح مقاربة شعرية متفاعلة مع المرجعية الصّوفية. ولتدعيم هذا البحث نظريا ومنهجيا، تمّ الرّجوع إلى مجموعة من المصادر والمراجع المتخصصة في التّصوّف والشّعر الصّوفي والتّحليل الأدبي نذكر منها:

ابن عربي ، الفتوحات المكية .

القشيري ، الرّسالة القشرية في علّم التّصوّف.

يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار.

عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التّراث الصّوفي.

وقد تم الاعتماد على هذه المراجع لأنّها تمثل البنية النّظرية والمعرفية الّتي دعمت القراءة التّحليلية للنّص الشّعري، وأسهمت في تأطير المفاهيم الصّوفية في سياقها التّاريخي والجمالي.

غير أنّ مسار هذا البحث لم يخل من بعض التّحديات، لعل أهمها ما يلي:

تشعب المفاهيم الصّوفية وغموضها، نظرا لتعدد تأويلاتها وتداخلها، ممّا استلزم الرّجوع إلى عدد كبير من المصادر المعتبرة لتحديد دقيق للمصطلحات. كما واجهتنا قلة الدّراسات النّقدية المتخصصة في شعر يوسف وغليسي تحديا آخر، ممّا ألزمنا الاعتماد على التّحليل الشّخصي للنّصوص الشّعرية، في ظل غياب تأطير نقدي سابق.

وفي الأخير نتوجه بخالص الشّكر وعظيم الامتنان إلى كلّ من قدّم لنا يد العون والدّعم خلال إنجاز هذا البحث. وفي مقدّمتهم أستأذنا المشرف، الدّكتور الصّديق محمد بغورة، الّذي لم يبخل علينا بتوجيهاته السّديدة، وملاحظاته العلمية الدّقيقة، والّتي كان لها بالغ الأثر في صقل هذا العمل وتهذيبه.

الفصل الأول : الإطار النظري للتّصوف والشّعر الصّوفي

تمهيد .

1.التّصوّف الإسلامي – المفهوم والنشأة والأقسام

1.1.مفهوم التّصوّف .

2.1. نشأة التّصوّف .

3.1.أقسام التّصوّف .

2.الشّعر الصّوفي وخصائصه :

1.2.مفهوم الشّعر الصّوفي .

2.2.علاقة الشّعر بالتّصوّف .

3.2.خصائص الشّعر الصّوفي .

تمهيد :

يعدّ التّصوف من أبرز الظّواهر الرّوحية والفكرية الّتي عرفها التّاريخ الإسلامي؛ إذ نشأ في أحضان التّجربة الدّينية الأولى، وتطور عبر العصور ليصبح تيارا معرفيا وأدبيا عميقا . وقد امتزج التّصوف منذ نشأته بالزهد والتّقوى، ثمّ ما لبث أن تحول إلى منهج في السّلوك والمعرفة، يسعى من خلاله المتصوف إلى بلوغ الحقيقة، والاتصال بالله تعالى عن طريق المجاهدة، والتّطهير الباطني، والتّأمل في أسرار الوجود[1]. يعني أنّ التّصوّف بدأ بالزّهد والتّقوى، ثمّ تطوّر ليصبح طريقا روحيا ومعرفيا يهدف للوصول إلى الله عبر المجاهدة والتأمل.

ومع تطور هذه التّجربة الرّوحية، نشأت حولها أدبيات غنية، كانت بمثابة مرآة للوجدان الصّوفي، ومجالا فسيحا لتجليات المشاعر الرّوحية العميقة. فكان الشّعر أبرز تلك الأشكال الأدبية الّتي عبّر بها المتصوفة عن وجدهم، وفنائهم، ومحبّتهم الإلهية، مستعملين لغة رمزية موغلة في الدّلالة، وأسلوبا يحمل من الجمال الفني بقدر ما يحمل من العمق الروحي . ومن هنا يشكّل التّصوف أحد أهم المحاور في تاريخ الأدب العربي، لما أفرزه من نصوص تمتح من منبع الإشراق والتجربة الذّاتية الوجدانية .

يمثل الأدب الصّوفي أحد أرقى تجليات الرّوح الإنسانية في سعيها نحو الكمال والمعرفة الإلهية. وقد نشأ هذا الأدب في أحضان التجربة الصّوفية، الّتي تمزج بين حب الله والسّعي إلى التّوحد معه عبر تنقية النّفس وتهذيب السّلوك.[2] لم يكن الأدب الصّوفي مجرد وسيلة للتّعبير عن المشاعر الدّينية، بل كان أيضا صوتا لفلسفة عميقة ترى في المحبة والمعرفة سبيلا للنّجاة الرّوحية .

تعود بدايات الأدب الصّوفي إلى القرون الأولى للهجرة، حين ظهرت النّزعات الزّهدية في العصر الأموي ثمّ تبلورت في العصر العباسي مع أعلام كبار مثل الحسن البصري ورابعة العدوية. ومع تطور التّصوف نظريا وعمليا، ظهر أدب صوفي متميز تضمن الشّعر والنثر،

[1] - ينظر، عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ص 40 .
[2] - ينظر، المرجع نفسه ، 63 .

واستخدم الرّموز والإشارات للتّعبير عن تجارب عميقة يصعب على اللّغة العادية أن تحيط بها [1]؛ أي أنّ الأدب الصّوفي نشأ من الزّهد في بدايات الإسلام، وتطور في العصر العباسي، معتمدا على الرّموز للتّعبير عن تجارب روحية عميقة.

في القرنين الثّالث والرّابع الهجريين تألّق الأدب الصّوفي مع شخصيات بارزة مثل الحلاج وابن الفارض، الّذين قدّموا نصوصا مشحونة بالوجد والحب الإلهي. أمّا في العصور اللاحقة، فقد ازدهر الأدب الصّوفي في أرجاء العالم الإسلامي، لاسيما في فارس والهند والأندلس، حيث تداخلت فيه مؤثرات ثقافية وفكرية متعددة، مما أثرى نصوصه وجعلها تتسم بالتّنوع والعمق . [2]

وقد إمتاز الأدب الصّوفي بلغة رمزية رفيعة، جمعت بين العذوبة البلاغية والعمق الفلسفي، فكان وسيلة للإفصاح عن تجارب روحية شديدة الخصوصيّة، وعن رؤى كونيّة تتجاوز حدود الزّمان والمكان، مما أضفى عليه طابعا تأويليا لا يدرك إلّا بذوق خاص وتجربة باطنية. وهذا التّميز الأسلوبي والمعرفي لا يمكن الإحاطة به أو فهم أبعاده العميقة إلّا من خلال الوقوف على الأساس المفهومي الّذي ينبثق منه هذا الأدب والمتمثل في التّصوف ذاته، كونه مذهبا روحيا وفكريا قائما على مجاهدة النّفس والتّدرج في مقامات السّلوك، طلبا لمعرفة الله والاتحاد به .

وانطلاقا من ذلك، فإن تحديد مفهوم التّصوف من حيث اللّغة والاصطلاح يعدّ خطوة ضرورية، تمهد لفهم سياقه العام، وتُعين على الإلمام بتطوراته التّاريخية ومراحله الأساسيّة، وما رافقها من تحولات في الفكر والسّلوك والتّعبير .

1.1.التّصوف لغة واصطلاحا :

1.1.1.لغة :

يعدّ التّصوف من المصطلحات الّتي حازت اهتماما واسعا في التّراث العربي الإسلامي، لما يحمله من دلالات روحية وسلوكية عميقة . ولعل الوقوف على معناه اللّغوي يعدّ الخطوة

[1] - ينظر ، عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي . ص 175و 176 .

[2] -ينظر،،دروي سعدية وغزلي حورية ،الشعر الصوفي المغاربي ،مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي ،قسم اللغة الأدب العربي ، المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي ، تسمسيلت ، 2015/2014،ص ص 16_17 .

الأولى لفهم أبعاده المعرفية والرّوحية. ولفهم التّصوّف فهما دقيقا، لابد من البدء بتحديد معناه اللّغوي، لما لذلك من دور في الكشف عن جذوره الدّلالية الأولى . فالتّصوّف في اللّغة قد اشتق من عدة ألفاظ منها :

الصُّوف[1] :

الرّأي الأشهر والأكثر شيوعا بين اللّغويين والمستشرقين، هو أنّ التّصوف مشتقّ من الصّوف؛ أي اللّباس المصنوع من صوف الغنم، والّذي كان يرتديه الزّهاد والمتعبدون في بدايات الإسلام، زهدا في الدنيا وتشبها بالرّسول صلى الله عليه وسلم. ويؤيد هذا الرّأي ابن خلدون في مقدمته : ((والأظهر إن قيل بالاشتقاق أنّه من الصّوف، وهم في الغالب مختصّون بلبسه لما كانوا عليه من مخالفة النّاس في لبس فاخر الثّياب إلى لبس الصّوف فلما اختص هؤلاء بمذهب الزّهد والانفراد عن الخلق والإقبال على العبادة))[2].

يعدّ هذا الرّأي من أشهر الأقوال في أصل اشتقاق كلمة "صوفي"، فيظهر ابن خلدون كيف ارتبط المظهر الخارجي (لباس الصّوف) بالدّلالة الرّوحية والسّلوكية الّتي ميزت المتصوفة، كالزهد والتّجرد والانقطاع عن زخارف الدّنيا .

الصّفاء [3]:

يرى بعض الباحثين أنّ التّصوف مأخوذ من الصّفاء إشارة إلى صفاء القلب والنّية، وتطهير النّفس من الكدر والشوائب، وقد أورد هذا المعنى الكلاباذي في كتابه التّعرف لمذهب أهل التّصوف، حين قال : ((وقيل : إنّما سميت الصّوفية صوفية لصفاء أسرارها ونقاء آثارها))[4].

هذا الرّأي يربط اسم الصّوفية بالصّفاء الداخلي والخارجي؛ أي أنّ التّسمية مشتقّة من "الصّفاء"، لا من "الصوف"، على أساس أنّ حياة الصّوفي الحقيقية تتأسس على الصّفاء القلبي والنّقاء السّلوكي، لا فقط على مظهر خارجي كاللباس .

---

[1] - عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف،دار العرفان ،ط16 ، سورية ، 2007 ،ص 20

[2] - ابن خلدون ، المقدمة ، ج1 ، تحقيق : سعيد محمود عقيل ، دار الجيل ، ط 1 ، 2005 ، ص 399 .

[3] - المرجع السابق،ص 21 .

[4] - الكلاباذي، كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف، بتصحيح: ارثرجون اربرى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1933.

الصُّفَّة[1] :

وهناك من ربط التّصوف "بأهل الصّفة" الّذين كانوا من فقراء الصّحابة المقيمين في المسجد النبوي، منقطعين للعبادة. وقد مال إلى هذا الرّأي بعض الصّوفية الأوائل، معتبرين أنّ التّصوّف امتداد لتلك الرّوح الزّاهدة .

الصّف الأوّل [2]:

وقيل أيضا أنّ الكلمة مأخوذة من الصّف الأوّل في الصّلاة؛ أي التّقدم في الطّاعة والعبادة، إشارة إلى سبق المتصوفة في التّقرب إلى الله. ذكر هذا الرّأي بعض المتأخرين، لكنّه أقل شيوعا .

وسئل الشّبلي: لم سميت الصّوفية بهذا الاسم ؟ فقال : لبقيا بقيت عليهم من نفوسهم، ولولا ذلك لما لافت بهم الأسماء، ولا تعلقت بهم [3]، يرى الشّبلي أنّ الاسم "صوفي" مجرد قيد لغوي لا ينطبق إلا على من لم يفن كليا، وهو بذلك يشير إلى علو مقام الفناء، حيث يتجاوز العارف حتّى الأسماء والصّفات، ويتحقق الذّوبان الكامل في الحضرة الإلهية. ويفهم من قوله أنّ من بقي له اسم فليس بعد في تمام الفناء.

ويقول القشيري : ((وليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس ولا اشتقاق، والأظهر فيه أنّه كاللقب)) [4]، القشيري يرفض محاولات الاشتقاق اللّغوي الّتي رأيناها عند غيره (كمن قال إنّها من "الصّوف"، أو من" الصّفاء" ...) ، ويرى أنّ اسم الصّوفي ليس له أصل اشتقاقي صحيح في العربية، وإنّما هو لقب اشتهر به قوم معينون عرفوا بسلوك خاص (الزّهد والعبادة والانقطاع إلى الله)، فأطلق عليهم هذا الاسم عرفا لا اشتقاقا .

كما ورد في تاج العروس من جواهر القاموس للزّبيدي قائلا : ((تصوف، يتصوف، تصوفا وهو من التّصوّف، وقيل أيضا : صوف، يصوف، مصدر الصّوف؛ أي صوف الحيوان، كثر صوفه، وكذلك صوف، يصوف، تصويفا، فهو مصوف والمفعول مصوف

[1] - عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف،دار العرفان ،ط16 ،سورية ، 2007 ،ص 21 .
[2] - المرجع نفسه ،ص21 .
[3] - الطوسي، اللّمع، تقديم وتحقيق : عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر ومكتبة المثنى ببغداد،1960 ،ص 47 .
4 - القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف، دار الشعب،القاهرة،1989، الباب 43،ص 464

ومنه صوف الخروف ظهر عليه الصّوف، وصوف الحيوان : كثر صوفه، وصوف النّبات والكرم ظهر عليه ما يشبه الصّوف))[1]،الزبيدي في تاج العروس يميز بين: تصوّف:منسوب إلى الزّهد والعبادة. وصوف: يدل على صوف الحيوان أو ما يشبهه على النّبات .

كما ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة صوف : الصّوف للضأن، وما أشبهه الجوهري : الصّوف للشاة والصوفة أخص منه . ابن سيده : الصّوف للغنم كالشّعر للمعز والوبر للإبل، والجمع أصواف، وقد يقال : الصّوف للواحدة على تسمية الطائفة باسم الجميع حكاه سيبويه، وقوله: حلبان ركبان صفوف تخلط بين وبر وصوف. قال ثعلب: قال ابن الأعرابي: معنى قول تخلط بين وبر وصوف أنّها تباع فيشترى بها غنم و إبل .

الصّوفة كانت لقب يطلق على بعض القبائل التي كانت تخدم الكعبة في الجاهلية مثل قبيلة صوفة الّتي كانت مسؤولة عن إجازة الحاج؛ أي السّماح لهم بالإفاضة من منى [2].

يتعدد أصل التّصوف في اللّغة، وقد اختلف الباحثون في اشتقاقه، فقيل أنّه من "الصّوف" إشارة إلى لباس الزّهد، أو من "الصّفاء" دلالة على نقاء القلب، أو من "الصّف الأوّل" لما فيه من القرب إلى الله، كما ربط "بأهل الصّفة" الّذين عرفوا بالورع والزّهد، وكل هذه المعاني تدور حول مفاهيم النّقاء، الزّهد والقرب من الله، وهي مضامين تمهد لما سيحمله المفهوم اصطلاحا من دلالات روحية وسلوكية .

وإذا كان البحث اللّغوي في أصل كلمة التّصوّف قد كشف عن جملة من الدّلالات المرتبطة بالزهد والصّفاء والتّقوى، فإنّ هذه المعاني تمهد لفهم البعد الاصطلاحي لهذا المفهوم، الّذي تجاوز مجرد الدّلالة اللّفظية ليصبح منهجا روحيا وسلوكا وجوديا متكاملا . فالمعاني اللّغوية المختلفة – من الصّوف والصّفاء والصفة – لا تنفصل عن الجوهر الّذي سيظهر لاحقا في التّعريفات الاصطلاحية الّتي وضعها المتصوفة أنفسهم، والّتي جسدت تجربتهم في السّير إلى الله والتّخلّي عن علائق الدّنيا. ومن هنا، فإنّ الانتقال من المعنى

[1]- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد 9، دار الكتب العلمية، ط 1،بيروت، 2007، ص 24.
[2] - ابن منظور ، لسان العرب ،–مادة صوف – المجلد التاسع، نشرادب الحوزة ،إيران ، 1405 هـ، ص 199 .

اللّغوي إلى المعنى الاصطلاحي ليس مجرد انتقال شكلي، بل هو امتداد طبيعي لتطور التّجربة الصّوفية عبر التّاريخ.

2.1.1.اصطلاحا :

بعد الوقوف على المعنى اللّغوي للتّصوف وما يحمله من دلالات ترتبط بالزّهد والصّفاء والتّقرب إلى الله، يتّضح أنّ هذا المصطلح لم يظل حبيس معانيه اللّغوية، بل تجاوزها ليأخذ أبعادا أعمق في الفكر الإسلامي. فقد أصبح التّصوّف اصطلاحا يدل على منهج روحي وسلوكي يسلكه الإنسان في سبيل تزكية النّفس والوصول إلى المقامات العرفانية. ومن هنا، تنوّعت التّعريفات الاصطلاحية للتّصوف، باختلاف المدارس الصوفية وتجارب أعلامها، ممّا أفرز رؤى متعدّدة تصب كلّها في جوهر السّعي إلى الحق ومعرفة الله .

فقد عرّفه الجنيد البغدادي، أحد أعلام التّصوف، بقوله: ((التّصوف هو أن تكون مع الله بلا علاقة))[1]، فهذا التّعريف يعبر عن عمق التّجربة الصّوفية من منظور الجنيد، ويكشف عن جوهرها القائم على الانفصال التّام عن كلّ ما سوى الله، بحيث لا تبقى في القلب علائق دنيوية أو رغبات نفسية تشوّش صفاء الصّلة بالله. فبلا علاقة؛ تعني هنا التّجرد الكامل من التّعلقات النّفسية والمادية، وصولا إلى حالة من الفناء في الله، حيث يصبح العبد حاضرا مع الله حضورا تاما لا يشوبه شيء من حظوظ النّفس أو إرادة الخلق. وهذا التّعريف يندرج ضمن الرّؤية الصّوفية الّتي ترى في التّصوف سلوكا باطنيا وتجربة ذوقية، لا يمكن بلوغها إلّا بصفاء القلب ومجاهدات النّفس والتحقق بمقام الإخلاص .

وإذا كان تعريف الجنيد يركّز على البعد الرّوحي الخالص في العلاقة مع الله، فإنّ زكريا الأنصاري يقدّم منظورا أشمل، حيث يبرز التّصوف كعلم متكامل يعنى بتزكية النّفس، وتهذيب السّلوك، وربط الباطن بالظّاهر في سبيل تحقيق السّعادة الأبدية .

[1] - الطوسي، اللّمع، ص 45 .

وهذا في قوله: ((التّصوف علّم تعرف به أحوال تزّكية النّفوس، وتصفية الأخلاق، وتعمير الظّاهر والباطن لنيل السّعادة الأبدية)).[1] يرى زكريا الأنصاري أنّ التّصوف علّم يُعنى بتربية النّفس وتهذيبها، وذلك من خلال العمل على تزّكية الباطن من الصّفات المذمومة، وتطهير الأخلاق من الشّوائب، والسّعي إلى التّخلق بالفضائل. كما لا يقتصر التّصوّف عنده على البعد الباطني فقط، بل يشمل أيضا إصلاح الظّاهر؛ أي سلوك الإنسان وأفعاله الظّاهرة لتكون منسجمة مع صفاء الباطن . ويهدف هذا المنهج التّربوي الشّامل إلى تحقيق السّعادة الأبدية؛ أي رضا الله والقرب منه في الآخرة، وهو الغاية الّتي يسعى إليها الصّوفي الحقيقي .

وإذا كان زكريا الأنصاري قد أبرز التّصوّف كعلم يعنى بتزكية النّفس وتصفيّة الأخلاق وتحقيق الانسجام بين الباطن والظاهر، فإنّ الشّيخ زروق يمضي خطوة أبعد، فيضع التّصوّف في إطار تكاملي مع سائر العلوم الإسلامية، مبينا خصوصيته في إصلاح القلوب وإفرادها لله في مقابل دور الفقه في تنظيم العمل، والأصول في تأصيل العقيدة، والحكمة في تعليل الأحكام .

فيقول: ((التّصوف علّم قصد لإصلاح القلوب وإفرادها لله عمّا سواه. والفقه لإصلاح العمل وحفظ النّظام، وظهور الحكمة بالأحكام. والأصول لتحقيق المقدمات بالبراهين، وتحليّة الإيمان بالإيقان))[2]

يعد قوله من النّصوص الجامعة الّتي تلخص البنية المعرفية للعلوم الإسلامية وتظهر تكاملها لا تعارضها. فمن جهة، يجعل التّصوف علّما يعنى بباطن الإنسان وتزكية نفسه؛ أي أنّه يكمل وظيفة الفقه الّذي يضبط الظّاهر والسّلوك، بينما تأتي الحكمة لتفعّل البعد العقلي التّأملي، والإيمان ليكون الثّمرة القلبية الرّوحية المرتبطة باليقين .

[1] - عبد القادر عيسى ، حقائق عن التصوف ، المجلد1، الباب الأول، ، دار العرفان، ط16، سورية،2007 ،ص 17 .
[2] - الشيخ أحمد زروق، قواعد التصوف ، تقديم وتحقيق : عبد المجيد خيالي ، دار الكتب العلمية ،ط2،بيروت،2005، ص 26 .

ويتّضح من هذا القول أنّ زروق لا يرى التّصوّف في تعارض مع الفقه أو العقيدة أو المنطق، بل هو يسعى إلى مصالحة شاملة بين الرّوح والعقل والسّلوك، ويدعو إلى مشروع معرفي توافقي يجعل من التّصوف أداة إصلاح داخلي، والفقه أداة انتظام اجتماعي، والحكمة وسيلة فهم عقلاني، والإيمان غاية تحقق الاطمئنان واليقين. إنّ هذا التّصور يمنح العلوم الإسلامية بعدا تكامليا .

وإذا كان الشّيخ أحمد زروق قد بيّن وظيفة التّصوف في إصلاح القلوب وإفرادها لله، في إطار تكاملي مع بقية العلوم الشّرعية، فإنّ ابن عجيبة يعمق هذا التّصور من خلال تركيزه على البعد الذّوقي والرّوحي للتّصوّف، باعتباره علما يُعنى بالأحوال والمقامات، ويهدف إلى التّرقّي في مراتب الإيمان والإحسان.

فيقول : ((التّصوف هو علّم يعرف به كيفية السّلوك إلى حضرة ملك الملوك، وتصفية البواطن من الرذائل، وتحليتها بأنواع الفضائل، وأوّله علّم، ووسطه عمل، وآخره موهبة.)) [1]

يعبّر هذا التّعريف عن نظرة ناضجة وعميقة للتّصوف حيث يربط بين البعد المعرفي والسّلوكي والذّوقي الاشراقي في مسيرة السّالك. فالتّصوّف هنا ليس مجرد طقوس أو أحوال، بل هو علّم يرسم الطّريق إلى الحق، يبدأ بالعلّم؛ أي بالمعرفة النّظرية لأحوال النّفس ومقامات السّير، ثمّ يمرّ بمرحلة العمل، وهي مرحلة التّزكية والمجاهدة والتّطبيق العملي لما علم، حتّى يبلغ السّالك غايته، وهي الموهبة ؛أي الفتح الرّباني والتّجلّيات الإلهية الّتي لا تنال إلّا بعد صدق التّوجه وصفاء القلب .

وهذا التّصوّر يبرز طبيعة التّصوف كمسار تدريجي لا انفصال فيه بين التّحصيل العلمي، والتّهذيب الأخلاقي والعطاء الرّوحي، ويعطي قيمة لكلّ مرحلة من المراحل دون إهمال، مما يعكس توازنا بين الظّاهر والباطن، بين المجاهدة والتّوفيق، ويجعل من التّصوف منهجا تربويا وإيمانيا متكاملا في حياة المسلم.

[1] - ابن عجيبة ، معراج التشوق إلى حقائق التصوف ، تقديم وتحقيق عبد المجيد خيالي ، مركز التراث الثقافي المغربي ، الدار البيضاء ، ص 3 و 4 .

وإذا كان ابن عجيبة قد نظر إلى التّصوّف باعتباره علّما بالأحوال والمقامات يروم تهذيب النّفس والارتقاء بها في مدارج الإيمان، فإنّ ابن عربي يوسع هذا التّصور ليجعله التزاما تاما بالآداب الشّرعية ظاهرا وباطنا، وسبيلا للتّخلق بالأخلاق الإلهية ومحو سفاسف الأخلاق البشرية .

فيقول: ((التّصوف الوقوف على الآداب الشّرعية ظاهرا وباطنا، وهي الأخلاق الإلهية، وقد يقال : بإزاء إتيان مكارم الأخلاق، ومحو سفسفها .))[1]

يظهر ابن عربي في هذا القول توازنا دقيقا بين الشّريعة والحقيقة، بين الظّاهر والباطن . فالتّصوّف كما يراه، ليس خروجا عن الشّريعة، بل هو التزام تام بآدابها، يتجاوز السّلوك الخارجي ليشمل الصّفاء الدّاخلي .

ويرى أنّ غاية السّلوك الصّوفي ليست فقط التشبّه بالأخلاق الإلهية، كصفة الجود والرّحمة، بل الأسمى من ذلك هو التّخلق بأخلاق العبودية؛ أي الفناء التّام في مقام العبدية، حيث يتخلّى السّالك عن دعوى الذّاتية ويتحقق بمقام الخضوع والانكسار أمام الحق .

بهذا التّفسير، يميز ابن عربي بين من يطلب التّصوف كتشبه وسمو، ومن يطلبه كخضوع وانقياد، مؤكدا أنّ الكمال الحقيقي في التّخلق بصفات العبد، لا بإدعاء صفات الرّب.

وقد ارتبط مفهوم الّتصوف بالأخلاق عند البعض، فلا تصوف بلا أخلاق، ولعل مستند الصّوفية الأخلاقية ينبع من عين الآية القرآنية الّتي يمدح فيها الله تعالى رسوله صلى الله عليه وسلّم: ((**وَإِنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ**)) **القلم الآية 4.**

يتضّح من مجمل الآراء الصّوفية أنّ التّصوف ليس مجرد مسلك شكّلي أو انعزال عن الواقع، بل هو توجه جوهري نحو تهذيب النّفس والارتقاء بها، من خلال الالتزام الصّارم بالآداب الشّرعية ظاهرا وباطنا. وهو عند بعض الصّوفية تخلّق بالأخلاق الإلهية من رحمة، وجود، وعفو لكنّه عند ابن عربي يسمو إلى مقام أرفع، يتمثل في الاتصاف بأخلاق

[1] - ابن عربي ، الكلمات التي تداولتها الصوفية تحقيق : محمد عبد الرحمان الشاغول ، دار جوامع الكلم القاهرة،2005، ص 66 .

العبودية، كالخضوع والتّواضع والفناء في محبة الله. ومن ثمّ فالتّصوّف في جوهره يجمع بين الشّريعة والحقيقة، بين ظاهر السّلوك وباطن التّوجه، ليشكّل تجربة إيمانية عميقة تتجاوز الظّاهر نحو التّحقق.

وممّا سبق يتضّح أنّ التّصوف في الاصطلاح، ليس مجرد ممارسة روحية أو انعزال عن الواقع، بل هو علّم وسلوك يهدف إلى تهذيب النّفس، وتصفية الباطن، والتّخلق بالأخلاق الإلهية، بما يحقق للإنسان السّعادة في الدّارين، ويجعله حاضرا مع الله في كلّ أحواله . وتنوع التّعريفات يعكس غنى التّجربة الصّوفية وتكامل أبعادها الشّرعية، الأخلاقية، والذّوقية . وبعد هذا التّحديد المفهومي للتّصوف وبيان أبعاده الاصطلاحية، يقتض السّياق العلمي الوقوف على نشأته، وتتبع جذوره الأولى، لفهم الظّروف الّتي أفرزت هذا التّيار الرّوحي في الحضارة الإسلامية .

2.1.نشأة التصوف :

لم يكن التّصوف تيارا ظهر فجأة في التّاريخ الإسلامي، بل هو نتاج لتطور داخلي في التّجربة الدّينية للمسلمين، وتفاعل مع النّصوص الشّرعية، وتجاوب مع متطلبات الرّوح الباحثة عن السّمو والسّكينة. وقد نشأ التّصوف في سياق خاص تداخلت فيه العوامل الدّينية والاجتماعية والسياسية، فكان استجابة روحية وخلقية لمرحلة شعرت فيها النّفوس بالحاجة إلى التّزكية والرجوع إلى صفاء العلاقة مع الله . ومن هنا فإن تتبع نشأة التّصوف يعد خطوة ضرورية لفهم أبعاده وتطوره اللاّحق .

لم يكن التّصوف تيارا طارئا على بنية الفكر الإسلامي، بل نشأ في رحم الدّين ذاته، بوصفه توجها روحيا وأخلاقيا عميقا، استجابة لحاجة ملحة لدى بعض المسلمين في القرون الأولى إلى السّمو بالنّفس، وتجاوز مظاهر الانشغال بالمادة والسّلطة الّتي رافقت التّوسع السّياسي للدّولة الإسلامية. وقد تشكّلت البذور الأولى للتّصوف من خلال عدّة عوامل متداخلة، دينية واجتماعية وثقافية وشخصية، شكّلت الأساس الّذي بنى عليه المتصوفة ملامح طريقهم الخاص .

أولا، العامل الدّيني هو الجذر الأساس في نشأة التّصوف فقد استقى المتصوفة مفاهيمهم من القرآن والسّنة النّبوية، لا سيما من الآيات التي تدعو إلى الزّهد، والّتقوى، والإخلاص، كما في قوله تعالى: ((**قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا**)) **الشمس 9**، وقوله:((وَمَا **خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ**)) **الذاريات 56** . كما شكّل حديث الإحسان مرتكزا جوهريا في بناء مفهوم المراقبة الدّاخلية الّتي تّعد من صميم التّجربة الصّوفية .

ثانيا، جاءت الظّروف الاجتماعية والسياسية لتؤثر بوضوح في ظهور التّصوف، خاصة في القرن الثّاني الهجري، حين بدأت مظاهر التّرف والانغماس في الدّنيا تطغى على حياة المسلمين، بعد أن كانت البساطة والورع سمتهم في العهد النّبوي والرّاشدي. وفي ظل هذا التّحول، نشأ تيار من الزّهاد الأوائل الّذين نأوا بأنفسهم عن مظاهر الانحراف، وركزوا على الزّهد والخوف من الله، ومن أبرزهم "الحسن البصري" الّذي يعدّ أحد أهم رموز الزّهد المبكر. وقد أشار عبد الرحمان بدوي في تاريخ الّتصوف الإسلامي إلى أن هذا التّيار الرّوحي جاء كردّة فعل على التّدهور الأخلاقي والاجتماعي الّذي رافق التّوسع المادي للدّولة .

ثالثا، لا يمكن إغفال أثر العوامل الثّقافية في تبلور بعض المفاهيم الصّوفية، وذلك من خلال احتكاك المسلمين بحضارات أخرى، كالفارسية، والهندية، واليونانية. ورغم تأثر بعض الأفراد ببعض مفاهيم الحكمة والتّطهير الدّاخلي لدى تلك الثّقافات، فقد حرص المتصوفة الأوائل على تمييز تصوفهم المستند إلى كتاب الله والسنة، عن أي اتجاه فلسفي دخيل.

وأخيرا، لعبت التّجربة الشّخصية دورا مركزيا في نشأة التّصوف؛ إذ عبّر كثير من الصّوفية عن معاناتهم الروحية، وشوقهم العميق إلى الله، من خلال تجارب ذاتية خالصة . ويّعد نموذج رابعة العداوية من أبرز هذه النماذج ؛ إذ مثلت التّصوف القائم على حب الله لذاته بعيدا عن الطّمع في الجنة أو الخوف من النّار .في قولها:

أحبّك حبّين : حبّ الهوى وحبًّا لأنّك أهل لذاكا

فأما الّذي هو حبّ الهوى فذِكرٌ شُغلْتُ به عن سواكا

وأمّا الّذي أنت أهلٌ له فكشفُك الحُجْبَ حَتَّى أَرَاكَا

فما الحمدُ في ذا ولاَ ذَاكَ لِي ولكن لَكَ الحَمْدُ في ذَا وَذَاكَا[1]

تظهر هذه الأبيات كيف ترى رابعة العدوية أنّ حب الله أرقى من أن يكون طمعا في الجنة أو خوفا من النّار. بل هو حب صادق نقي، نابع من القلب، يصل إلى مرتبة العشق الإلهي والفناء في الله، حيث لا يبقى أي دور أو فضل، بل كل شيء مردّه إلى الله. وهذه الأبيات من أروع ما قيل في الحب الإلهي .

وهكذا، يمكن القول أنّ التّصوّف نشأ من داخل التّجربة الإسلامية، كردّ فعل واع على مظاهر الترف والاندفاع إلى ملذاته، ومبادرة لتجديد الصّلة بالله، وتزكية النّفس، والسّمو بالسّلوك الفردي والجماعي، وقد شكّلت هذه النّشأة أرضية صلبة لبروز أعلام التّصوّف وتشكّل مدارسه لاحقا .

وقبل الخوض في مراحل التّصوف لابد لنا من أن نذكر مكان ظهوره؛ لأنّ ذلك نقطة أساسية، حيث يقال أنّ أوّل ظهور له في البصرة، وأنّها هي الموطن الأصلي له، وهذا ما أكده شيخ الإسلام ابن تيمية في قوله: ((فإنّه أوّل ما ظهرت الصّوفية في البصرة))[2]، فيشير ابن تيمية إلى أنّ البصرة كانت المهد الأوّل للتّصوف الإسلامي، قبل أن ينتشر إلى مدن أخرى كالكوفة، بغداد، ثمّ العالم الإسلامي الأوسع.

أمّا إذا عدنا إلى تاريخ ظهور التّصوف فنجد اختلافا حول ذلك؛ إذ أنّه يقال :بأنّ التّصوّف الإسلامي تعود أصوله إلى ما قبل سنة 220 هـ، وهذا الرّأي يؤكده الإمام ابن الجوزي من خلال قوله :((وهذا الاسم ظهر للقوم قبل سنة مائتين))[3]؛ أي أنّ التّصوّف كظاهرة وجد منذ وقت مبكر، لكن تسميته بـ "الصّوفية" لم تظهر إلّا بعد مرور حوالي 200 سنة من الهجرة؛ أي في القرن الثّالث الهجري، عندما بدأ يُميز أهل التّصوف عن غيرهم بتسمية خاصة .

[1] -عبد المنعم الحفني،رابعة العدوية امامة العاشقين و المحرومين، دار الرشاد،ط 1، القاهرة ،1991، ص16 .
[2] - ابن تيمية، الصوفية و الفقراء، تقديم : محمد جميل غازي، دار المدني، جدة ، ص 15.
[3] - ابن الجوزي ، تلبيس إبليس ، دراسة وتحقيق احمد بن عثمان المزيد، دار الوطن للنشر ، ص938.

ناهيك عن ذلك فإنّنا نجد رأي آخر يذهب إلى أن هذا المصطلح ظهر في القرنيين الثاني والثّالث للهجرة. أمّا من ناحية أخرى فإنّنا نجد أنّ هناك نزعتين متضاربتين حول نسبة التّصوّف إلى زمن الرّسول صلى الله عليه وسلم من عدمه، حيث تذهب النّزعة الأولى إلى اعتبار أنّ التّصوف إنّما مرده إلى الزّمن الّذي عاش فيه الرّسول صلى الله عليه وسلم .

ومن أبرز المفكرين الّذين دعموا هذا الطّرح وهذه النّزعة الشّيخ محمد بن الصّديق في كتابه الانتصار لطّريقة الصّوفية الأخيار حيث يقول: ((فلتعلم أنّ الطّريقة أسسها الوحي السّماوي في جملة ما أسس من الدّين المحمدي؛ إذ هي بلا شك مقام الإحسان الذي هو أحد أركان الدّين الثّلاثة الّتي جعلها النّبي صلى الله عليه وسلم، بعدما بينها واحدا واحدا دينا فقال :هذا جبريل جاء يعلمكم دينكم. فغاية ما تدعو إليه الطريقة وتشير إليه هو مقام الإحسان)) [1]

وهنا يمكن القول حسبه بأنّ مقام الإحسان هو التّصوف، ولذا فإتباعنا له أمر ضروري وإلّا فإن هذا سيؤدي إلى الإخلال بالدّين، باعتبار الإحسان هو ركن من أركان الدّين، والإحسان هو الطريقة (التّصوّف)، فهذا؛ يعني أنّ أي إخلال بالطّريقة يؤدي إلى الإخلال بالإحسان مما يؤدي بالضّرورة إلى الإخلال بالدّين. أما بالنسبة للنزعة الثانية والّتي تنفي بأن يكون التّصوّف منسوب لزمن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعلى رأسهم نجد الإمام الجوزي حيث يقول: ((كانت النّسبة في زمن رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى الإيمان والإسلام، فيقال :مسلم ومؤمن ثمّ حدث اسم زاهد وعابد، ثمّ نشأ أقوام تعلّقوا بالزّهد والتّعبد فتخلوا عن الدّنيا، وانقطعوا إلى العبادة، واتخذوا في ذلك طريقة تفردوا بها، وأخلاق تخلّقوا بها))[2] . وهو يقصد بأنّه في زمن الرّسول كان اسم مؤمن ومسلم، بعد ذلك ظهر اسم زاهد وعابد، وبعدها نشأ أقوام تعلّقوا بالزّهد وهو يقصد المتصوفة وجعلوا موقفهم هذا طريقة للحياة تميزهم عن غيرهم .

وإذا كانت نشأة التصوف الإسلامي قد تشكّلت في بيئة دينية وروحية خاصة، كردّ فعل على مظاهر الانشغال بالماديات وتراجع البعد القلبي في الممارسة الدّينية، فإنّ هذا الظهور

[1] - محمد بن الصديق ، الانتصار للطريقة الصوفية الأخيار ، ص 5 .
[2] - ابن الجوزي ، تلبيس إبليس ، ص921 .

الأولي لم يكن سوى اللّبنة الأولى لمسار تطوري طويل. فقد بدأ التّصوّف كحالة وجدانية فردية تدعو إلى الزّهد والتّقوى، ثمّ راح يتسع شيئا فشيئا ليأخذ أشكالا أكثر نضجا وتنظيما، سواء على مستوى المفاهيم أو الممارسة أو البناء المؤسساتي .

ومن هنا، فإن الحديث عن التّصوف لا يكتمل دون الوقوف على مراحله التاريخية إذ شهد هذا التّيار الرّوحي تحولات عميقة مرّت من الزّهد السّاذج إلى الفلسفة العرفانية، ومن التّجربة الفردية إلى النّظام الطّرقي، ومن الخلوة إلى التّأثير الاجتماعي الواسع. وسنعمد في ما يلي إلى تتبع أبرز مراحل تطور التّصوف .

مرّ التصوف الإسلامي بعدّة مراحل تطورية، عكست تحوّله من تجربة فردية بسيطة إلى بنية معرفية وروحية مركبة، لها مدارسها ومصطلحاتها ومناهجها. ففي مرحلة الزهد الأولى (القرنان الأول و الثاني للهجرة)، اقتصر التّصوف على الزّهد والخوف من الله، كردّ فعل على مظاهر التّرف والانغماس في الدنيا الّتي ظهرت بعد توسع الدّولة الإسلامية وتمثلت هذه المرحلة في نماذج مثل الحسن البصري ومالك بن دينار وإبراهيم بن أدهم، وقد وصفهم عبد الرحمان بدوي في تاريخ التصوف الإسلامي بأنّهم نساك متعبدون لم يكن لهم اهتمام بنظريات أو تعبيرات فنية، بل كان سلوكهم الرّوحي يتجلى في البكاء، والتوبة، والتقشف.

ثمّ تليها مرحلة التّصوف السّلوكي والأخلاقي في القرن الثّالث الهجري، حيث بدأ التّصوف يصاغ ضمن مناهج تربوية دقيقة، تقوم على مفهوم المقامات والأحوال، كالزهد، والصّبر، والرضا، والتّوكل. وبرز في هذه المرحلة الجنيد البغدادي، الّذي اعتبر من مؤسسي التّصوف السّني ، وقد عرّفه بقوله : (التّصوف هو أن تكون مع الله بلا علاقة)[1] .

وفي القرن السّادس الهجري، دخل التّصوف مرحلة التّنظير الفلسفي، حيث بدأ المتصوفة يعبرون عن تجاربهم بمفاهيم عقلية ورمزية عميقة، مثل الفناء ووحدة الوجود، وأبرز من مثل هذا التّيار محي الدّين ابن عربي، الّذي بلغت به التّجربة الصّوفية ذروتها الفلسفية في الفتوحات المكية و فصوص الحكم .

[1] - الطوسي ، اللمع ، تحقيق عبد الحليم محمود و طه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة بمصر و مكتبة المثنى ببغداد 1960 ، ص 45 .

أمّا في القرن السّابع وما بعدها، فقد تطوّر التّصوف إلى ما يعرف بالطّريقة أو التّصوف المؤسساتي، حيث تأسست الطّرق الصّوفية، مثل القادرية والنقشبندية والشاذلية، وأصبحت الزّوايا الصّوفية مراكز للدّعوة والتّعليم، والزّهد، وخدمة المجتمع .

وإذا كان التّصوف قد اتخذ لنفسه مسارا روحيا خاصا داخل التّجربة الإسلامية، فإن تطوره عبر العصور لم يكن أحادي البعد، بل تشكّل في أنماط متعددة تعكس تنوع الرّؤى والمقاصد لدى المتصوفة، فقد اجتمع تحت راية التّصوف من اتخذه سلوكا وزهدا، ومن جعله فلسفة ونظرا، ومن جعله فنا وتجليا، ولأجل الإحاطة بهذا التّنوع ، يجدر بنا التّوقف عند أبرز أقسام التّصوف الإسلامي، لفهم اختلاف المشارب ودرجات العمق الرّوحي والعقلي الّتي ميّزت كلّ اتجاه .

3.1.أقسام التّصوف الإسلامي :

من يتدبر في نشأة التّصوف وتطوره يدرك أقسام التّصوف، فيجعله قسمين :

قسم يتعلق بتربية وتهذيب الرّوح ونبل الخلق والتّحلي بالفضائل والكمالات الأدبية وهو ما اصطلح على تسميته بعلم المعاملة، فهو المادة الدّسمة للأخلاق ولعلم النّفس، بل إنّ الصّوفية هم أساتذة علّم النّفس، فقد اكتشف الصّوفية في أنفسهم شيئا أروع من هذا . اكتشفوا مركب الكمال فتواصوا به إلى السّماء والإشراق والنور .

قسم يتعلّق بالرّياضة الرّوحية والعبادة والمحبة، وما ينطوي تحت العبادة ... فأولى شروطه معرفة الكتاب والسّنة معرفة عليا ويقول الإمام الجنيد :(مذهب هذا التّصوف مقيد بأصول الكتاب والسنّة ويقول : علمنا ضدنا مقيد بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلّم)[1]، بمعنى أنّ التّصوف الحقيقي ليس خروجا عن الشّريعة، بل التزام بها من باب السّلوك والتّهذيب الرّوحي، وأنّ كلّ علم أو ذوق صوفي يجب أن يكون تحت مظلة الكتاب والسّنة، وإلا كان حجة على صاحبه لا له .

[1] - القشيري ،الرسالة القشيرية ، ص 80 .

نقول أنّ التّصوف وجد في تعاليم الإسلام ومبادئه، وفي سيرة الرّسول الكريم صلّى الله عليه وسلّم، وهديه، وفي نور القرآن الكريم، وإرشاداته وجد النّبع الأوّل والأساس الأصيل والتّكوين الكلي، بل إنّ المسلمين عامة نظروا إلى القرآن والسّنة الشّريفة بعقولهم وقلوبهم وجوارحهم، فعاشوا في ظلالها، وحددوا سلوكهم على منوالهما، وساروا على هديهما، وحرصوا الحرص كلّه على التّمسك بهما .

إذا حسب هذه الأفكار والآراء الّتي سبق ذكرها، نقول أنّ الجذور الأولى للتّصوف كانت جذور إسلامية خالصة في مسيرته، وفي تطوره، بحيث أنّهم اتبعوا طريق الحق والهداية وأصلها العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله، وانفراد عن الخلق في خلوة العبادة، وكان ذلك عاما في الصّحابة والسّلف .

وبعد هذا العرض لأهم أقسام التّصوف يتبيّن أنّ تنوع الاتجاهات الصّوفية بين العملي والفلسفي قد أفرز انعكاسات واضحة على النّتاج الأدبي الصّوفي، من حيث المضامين والرؤى والأساليب. فكلّ اتجاه صوفي لم يكن مجرد منظومة سلوكية أو فكرية فحسب بل كان أيضا حاملا لخطاب أدبي خاص يعكس تصوره عن الطّريق إلى الله، وعن معاني الحب الإلهي، والفناء، والسّلوك، والمقامات والأحوال .

ومن هنا، فانّ الحديث عن الأدب الصّوفي لا يفهم في فراغ، بل هو نتاج مباشر لتلك الأقسام والتّجارب الرّوحية، وقد تجلّى بأبهى صوره في الشّعر الصّوفي الّذي حمل سمات فنية وروحية عميقة ، جعلته متميزا ضمن بقية أشكال الأدب العربي .

وانطلاقا من هذا التمازج بين التصوف كتجربة روحية، والأدب كتعبير جمالي عنها، سننتقل إلى دراسة الأدب الصوفي وخصائصه، قصد الوقوف على مميزاته الفنية والدّلالية، ودوره في نقل التّجربة الصّوفية إلى المتلقي .

2.الأدب الصوفي وخصائصه :

لقد شكّل التّصوف الإسلامي تجربة روحية فريدة في الحضارة الإسلامية، امتزجت فيها المعاناة الوجودية بالطلب المعرفي، والعشق الإلهي بالجهاد النفسي. ولم تكن هذه التّجربة مكتفية بذاتها أو محصورة في الزّوايا والخلوات، بل وجدت طريقها إلى التّعبير الأدبي، فاتخذت من اللّغة وسيلة لتجسيد ما لا يقال، ومن الشّعر والنثر قنوات لنقل المعاني الباطنية والاشراقات القلبية .

و من هذا المنطلق، برز ما يعرف بالأدب الصوفي، وهو أدب ينبني على التّعبير عن الأحوال والمقامات، وعلى البوح الوجداني المعبّر عن لهيب العشق الإلهي ومرارة الفناء في الذات العليا.[1] وهو نوع من الأدب الدّيني التّعبدي الّذي يعكس التّجربة الرّوحية الصّوفية، ويعبّر عن أحوال السّالكين في طريق التّصوف، كالحب الإلهي والفناء في الذّات الإلهية، والشّوق، والوجد، والتّجلّي. وقد تنوع بين الشّعر والنّثر، وامتاز بلغته الرّمزية العميقة وإيحاءاته الغيبية .

نشأ الأدب الصّوفي في سياق تطور التّصوف الإسلامي، وظهر أوّلا في شكل مواعظ وزهديات، ثمّ تطور إلى شكل فني راق خصوصا في الشّعر، بدءا من القرن الثالث الهجري .من أبرز أعلامه : رابعة العدوية، الحلاج، ابن الفارض، ابن عربي، جلال الدّين الرّومي وغيرهم .

وقد تطور هذا الأدب بتطور المدارس الصّوفية، متنوعا في أساليبه، غنيا في رموزه، عميقا في دلالاته،[2] ليكون في نهاية المطاف رافدا أساسيا من روافد الأدب العربي في مختلف عصوره .

ولعل التّوغل في الأدب الصّوفي ومقاربة خصائصه وأبعاده الفنية والدّلالية، يتيح للقارئ استكشاف جماليات لغة الرّوح وخصوصية هذا الخطاب الّذي يجاوز ظاهر القول إلى باطن

[1] - ينظر بولعشار مرسلي، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، جامعة وهران، احمد بن بلة 1 ،كلية الاداب و الفنون، السنة الجامعية 2025/2024 ، ص 27 .
الاشراقات القلبية:هي ومضات تنير القلب فتجعله يبصر حقائق الوجود بالله لا بنفسه .
[2] - ينظر ، عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ص 63 .

الإشارة والمعنى. حيث لا يفهم الكلام الصّوفي إلّا بتذوق روحي ومعرفة بمصطلحاته وإشاراته [1]. ومن هنا تبرز أهمية الوقوف عند مفهوم الشّعر الصّوفي ، باعتباره أبرز تجلّيات التّعبير الصّوفي، وأكثرها قدرة على احتضان التّجربة الرّوحية في قالب جمالي رفيع، يجمع بين الرّمزية، والإيقاع، والعاطفة الجياشة. فما هو الشّعر الصّوفي، وما الّذي يميّزه عن غيره من الأشكال الشّعرية ؟ وللإجابة عن هذا التّساؤل، لابد من الوقوف عند مفهوم الشعر الصّوفي، محددين سماته ومرتكزاته التّعبيرية والفكرية، في ضوء السّياق الرّوحي والفلسفي الّذي نشأ فيه .

1.2.مفهوم الشّعر الصّوفي :

لقد شكّل الشّعر أحد أبرز الوسائط الّتي عبّر من خلالها المتصوفة عن تجاربهم الوجدانية العميقة، حيث التقت اللّغة بالذوق، والمعنى بالرّمز، والتّجربة الفردية بالحقيقة الكونية. ولم يكن الشّعر الصّوفي مجرّد نظم تقليدي للمعاني الدّينية، بل كان انعكاسا حيا لرحلة البحث عن المطلق، وصوتا داخليا ينقل شوق الرّوح إلى عالم الصّفاء والأنوار .

ومن هذا المنطلق، تميّز الشّعر الصّوفي ببنية دلالية وأسلوبية خاصة، تجعله متفردا عن باقي التّجارب الشّعرية، وتدفع الباحث إلى التّوقف عند مفهومه ومحاولة ضبط حدوده وخصوصياته، كما وردت في الدّراسات النّقدية والكتابات الصّوفية على حد سواء .

الشّعر الصّوفي هو نوع من أنواع الخطابات الشّعرية، وهو جنس أدبي ذو مميزات متفردة تجعل منه نصا مختلفا مغايرا على باقي الأجناس الأخرى، فيعرفه عبد المنعم خفاجي بقوله: (بأنّه أدب وجداني خالص، وهو مذهب رومانسي حالم، وهو إشراقي النّزعة، وروحي الهوى) [2]، يصف عبد المنعم خفاجي هذا الأدب بأنّه أدب وجداني صادق وعميق، ذو طبيعة رومانسية حالمة، وذو نزعة روحية راقية، تتجه إلى ما هو أسمى من المادة والواقع، وهذا كلّه يتوافق كثيرا مع خصائص الشّعر الرّوحي أو الصّوفي .

[1] - ينظر، المرجع نفسه، ص183 .

[2] - عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، مكتبة غريب ، ص178 .

فالشّعر الصّوفي شعر يترجم تجربة المتصوف الخاصة، ورحلته العرفانية في سبيل حب الذّات الإلهية، والفناء فيها. فالصّوفيون نزعوا في شعرهم نزعة ذاتية عميقة فضربوا في عالم ما بعد الحس، وحاولوا أن يصلوا بقلوبهم إلى ما يتسنى للعقل والحواس الوصول إليه.

فالشّعر الصّوفي في طبيعته شعر ذو طابع رومانسي ورؤية وجدانية خالصة، فهو تعبير عن تجربة خاصة يمتلك مفردات وألفاظ خاصة، غايته الحب والفناء في الذات الإلهية . وقد اختص هذا النّوع الأدبي الشّعري بكونه شعرا رمزيا بالدّرجة الأولى مستعيرا رموز الشّعر العربي القديم .مثل : رمزية المرأة، رمزية الخمرة، رمزية الطّبيعة، مستخدما في ذلك معجم التّصوف، وألفاظ الصّوفية ومفرداتهم، ومصطلحاتهم المستقاة من عمق التّجربة ذاتها. ونذكر بعضا من المصطلحات الصّوفية مثل : الوجد، الفناء، السكر.

وإذا كان الشّعر الصّوفي يفهم على أنّه تعبير فني عن التّجربة الرّوحية العميقة الّتي يخوضها الصّوفي في طريقه إلى معرفة الحق، فإنّ هذا الفهم لا يكتمل إلّا من خلال تحديد العلاقة الوثيقة الّتي تربط الشّعر بالتّصوف ذاته، باعتباره المصدر الّذي استقى منه هذا النّوع من الشّعر موضوعاته ورموزه ومعانيه .

2.2.علاقة الشّعر بالتّصوف :

يعد التّصوف من أبرز الظّواهر الرّوحية والفكرية الّتي تركت بصمتها العميقة في الثّقافة العربية الإسلامية، لاسيما في المجال الأدبي، حيث شكّل الشّعر أحد أهم الأوعية الّتي احتضنت التّجربة الصّوفية وعبّرت عنها. فقد وجد المتصوفة في الشّعر وسيلة قادرة على نقل مكابداتهم الرّوحية، وأحوالهم الوجدانية، وتجلّياتهم الذّوقية، بأسلوب رمزي ولغة مشحونة بالإيحاء والعمق. وبهذا، لم يكن الشّعر لدى الصّوفية مجرد أداة للتّعبير، بل كان امتدادا لحالات الفناء والوجد، وتجسيدا لتجربة باطنية يصعب على اللّغة النّثرية المألوفة أن تحيط بها أو تنقلها بدقة .

وقد نشأت علاقة عضوية بين الشّعر والتّصوف، قوامها التّفاعل والتّكامل، حيث أغنى التّصوف التّجربة الشّعرية بمضامين جديدة ترتبط بالعشق الإلهي، والسّفر الباطني والتّجلّي،

والمحو، والاتحاد، بينما قدّم الشّعر بدوره لغة تتجاوز المباشر والمحسوس إلى الرّمز والإشارة، ما جعله فضاء مناسبا للتّعبير عن الرّؤى الصّوفية المعقدة. ومن هنا، كان الشّعر الصّوفي مجالا للتّجلّي الفني والرّوحي معا، حيث تتعانق التّجربة الجمالية بالتّجربة الإيمانية، ويتحول النّص إلى مرآة تعكس سعي الذّات الصّوفية نحو الحقيقة المطلقة. وانطلاقا من هذا التّداخل العميق بين الشّعر والتّصوف، سنسلط الضّوء في هذا المبحث على طبيعة العلاقة الّتي تربط بينهما .

وفي هذا السّياق يشير عاطف نصر إلى العلاقة الّتي تربط بين الشّعر والتصوف، مبرزا وشائج القربى بينهما من حيث اعتمادهما على العاطفة والوجدان أكثر من العقل والمنطق.

فيقول: ((هناك وشائج قربى تجمع بين التّصوف والفن بشكل عام، وبينه وبين الشّعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أنّ كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان))[1]، وهذا يعني وجود وشائج قربى تجمع بين التّصوف والفن بصفة عامة، وبينه وبين الشّعر على وجه الخصوص، وتكمن هذه الوشائج في كون الطّرفين يحيلان إلى العاطفة والوجدان، لا إلى العقل والمنطق الصّارم. فالتّجربة الصّوفية، بما تنطوي عليه من ذوبان وجداني في الذّات الإلهية، ومن مشاعر الشّوق والمحبة والفناء، تجد في الشّعر وسيلة تعبير مثلى؛ إذ أنّ الشّعر لا يقيده المنطق ولا تحكمه الصّرامة العقلية، بل يقوم على الانفعال، والإلهام، واستبطان العالم من الدّاخل. ومن هنا، تتلاقى الذّات الشّاعرة مع الذّات الصّوفية في سعيهما إلى التّعبير عن حالات تتجاوز الإدراك العقلي، نحو عوالم الحضور، والتّجلّي، والسّر الإلهي. إنّ الشّعر، إذن، ليس مجرّد وعاء شكلي لتمثّل التّصوف، بل هو امتداد له في اللّغة؛ إذ يتحوّل إلى كشف وجداني ولحظة مكاشفة رمزية تعكس ما تعجز اللّغة النّثرية المباشرة عن الإفصاح عنه. ومن هذا المنظور يبدو التّلاقي بين الشّعر والتصوف أمرا

[1] - بلخضر نوال ، الشعر و قضايا الحب في التصوف الإسلامي ، تاريخ النشر 1/7/ 2022 ، كلية العلوم الاجتماعية و الإنسانية جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، ص 108 .

طبيعيا، إذ كلاهما يستند إلى التّجربة الدّاخلية، ويحتكم إلى الإلهام، ويبتعد عن السّطح إلى الأعمق .

وإذا كانت وشائج القربى بين التّصوف والشعر تتمثّل في احتكامهما إلى الوجدان كما يرى عاطف نصر، فإن العلاقة بينهما تتجلّى أيضا في صدق التّجربة وخصوصية التّعبير، كما يؤكد بعض الدّارسين الّذين يرون أنّ الخطابين الصّوفي والشّعري ينبعان من معاناة داخلية ولغة رمزية تخاطب أهل الذّوق لا العوام. فهما يتميزان ((بصدق التّجربة لكونها وليدة معاناة؛ لأنّ الصّوفي عاشق ينفس عن مشاعره بكلمات تتسم بالرّمزية الّتي تفرضها طبيعة المعاني الرّوحية، فهو لا يعبر بلغة العموم بل يلجأ إلى لغة الخصوص، حيث أنّ الشّاعر قد لا يكون متصوفا أو لا يلزمه أن يكون متصوفا، ولكن الصّوفي لا يبعد أنّ يكون شاعرا))[1]،فالخطابان الصّوفي والشعري يلتقيان في كونهما تعبيرين عن تجربة داخلية عميقة، نابعة من المعاناة، والتأمل، والانفعال الوجداني، فكلاهما لا يقوم على النّقل العقلي أو الشّرح المباشر، بل ينبع من معايشة وجدانية يتخللها الألم، والبحث، والشّوق والانخطاف الرّوحي. و لهذا فإنّ الصّوفي حين يعبر عن حالاته ومقاماته لا يلجأ إلى لغة العوام أو المعاني الواضحة المباشرة، بل يختار لغة رمزية وإيحائية تنسجم مع طبيعة المعاني الرّوحية الّتي يعانيها. فهو يتوسل بما يمكن تسميته لغة الخصوص، تلك اللّغة الّتي لا تفهم إلّا في ضوء الذّوق والتجربة، لا في ضوء العقل والمنطق. وفي المقابل، فإنّ الشّاعر _ حتّى إن لم يكن متصوفا بالمعنى السّلوكي أو العقائدي _ قد يجد في التّعبير الصّوفي مصدر إلهام، لأنّه يشترك مع المتصوف في حاجته إلى لغة رمزية تعبر عن حالات وجدانية مركبة. غير أنّ العلاقة بين التّصوف والشّعر تتجاوز هذا الاشتراك الفني، إلى ما هو أعمق؛ إذ أنّ الصّوفي بطبيعته قد يتحوّل إلى شاعر، لأنّ التّجربة الصّوفية بما تحمله من وجد وشوق وحيرة، تفرض التّعبير الشّعري كضرورة داخلية لا كاختيار جمالي فحسب. بينما لا يلزم من كلّ شاعر أن يكون متصوفا، فالتّصوف يتطلب التزاما سلوكيا ومسارا روحيا خاصا.

[1] -المرجع السابق، ص 108 .

ومن ثم، فإنّ الشّعر يصبح أحد التّجلّيات الممكنة للتّجربة الصّوفية، في حين يشكّل التّصوف مصدرا من مصادر الإلهام للشّعراء، سواء كانوا داخل الدّائرة الصّوفية أو على تخومها الجمالية .

وهكذا، يتبيّن أنّ العلاقة بين الشّعر والتّصوّف علاقة وثيقة وعميقة الجذور، قائمة على تشابه في الجوهر لا في الشّكل فقط. فكلاهما ينبثق من تجربة ذاتية وجدانية، ويعتمد على لغة موحية تتجاوز الظّاهر إلى ما هو أعمق وأشف. فالشّاعر، وإن لم يكن متصوفا، قد يقترب من التّجربة الصّوفية حين يعبّر عن شوقه وقلقه الوجودي بلغة رمزية، في حين أنّ الصّوفي، بدافع الحاجة إلى التّعبير عن تجلياته وأحواله، قد يجد في الشّعر الوعاء الأمثل لصوغ رؤاه الذوقية، ومن هذا التّداخل بين الفن والروح، بين الكلمة والمعنى الباطن، نشأ ما يعرف بالشّعر الصّوفي، الّذي يظل واحدا من أبرز أشكال التقاء الجمالي بالرّوحي في التّراث العربي الإسلامي .

وإذا كان الشّعر الصّوفي قد نشأ في أحضان التّجربة الصّوفية وتغذى من روحها وفكرها، فإنّ ملامحه الفنية والجمالية لم تكن بمعزل عن هذه العلاقة. بل إنّ طبيعة التّصوف نفسها، بما فيها من تأمل ووجد وفناء، قد طبعت الشّعر الصّوفي بطابع خاص، جعله يختلف عن سائر الأغراض الشّعرية ومن هنا، تبرز ضرورة الوقوف عند أهمّ الخصائص الفنية والموضوعية الّتي تميّز هذا اللّون من الشّعر لفهم كيف تجلّى التّصوف في لغته وصوره ومعانيه .

ومن ثمّ، فإنّ التّوقف عند خصائص الشّعر الصّوفي يعدّ خطوة أساسية لفهم عمق هذه التّجربة الشّعرية، ولتفسير الآليات التّعبيرية الّتي استعملها المتصوفة في إيصال مضامينهم الوجدانية والرّوحية. فما الّذي يميّز هذا الشّعر من حيث مضمونه وأسلوبه؟ أو بصيغة أخرى: ما هي الخصائص الّتي تجعل من الشّعر الصّوفي جنسا أدبيا متفردا داخل المنجز الشّعري العربي؟

3.2.خصائص الشّعر الصّوفي :

إذا كان التّصوف قد وجد في الشّعر وعاء فنيا للتّعبير عن تجاربه الرّوحية ومكابداته الوجدانية، فإنّ الشّعر الصّوفي، بوصفه تجلّيا لهذا الامتزاج، لا يعد مجرد شعر ديني أو تعليمي، بل هو خطاب مخصوص يتميّز بخصائص فنية ودلالية تجعل منه فضاء تعبيريا فريدا داخل الخريطة الشّعرية العربية .

فالشّعر الصّوفي ينطلق من تجربة ذاتية عميقة، يتداخل فيها النّفسي بالرّوحي، والعقلي بالذّوقي، وتتجلّى فيه مفاهيم مثل المحبة الإلهية، الفناء، الشّوق، الغربة الوجودية، والبحث عن الحقيقة المطلقة. ولأنّ هذه التّجربة تقوم على مالا يقال أكثر مما يقال، فقد لجأ الشّعراء الصّوفيون إلى بنية لغوية رمزية وكثيفة، تستعير من اليوم والملموس لتعبّر عن اللامرئي والمطلق .

ويتميّز هذا الشّعر بعدد من الخصائص الّتي تطبعه بطابع خاص، سواء من حيث الموضوعات أو الأسلوب أو الصّورة الشّعرية أو الإيقاع. لذلك فإن استكشاف هذه الخصائص يعدّ مدخلا ضروريا لفهم الخطاب الصّوفي في بعده الجمالي والتّأويلي، وهو ما يمهد لتحليل نماذج شعرية معاصرة تتبنى الرّؤية الصّوفية، كما هو الحال في ديوان أوجاع صفصافة .

وإذا كانت تجربة التّصوف قد شكّلت الخلفية الرّوحية والفكرية للشّعر الصّوفي، فإنّ ملامح هذه التّجربة لا تظهر فقط في المضامين، بل تتجلّى كذلك في الأسلوب الفني الّذي صيغت به. فقد اختار المتصوفة لغة رمزية ومجازية ذات دلالات كثيرة مفتوحة على أكثر من تأويل تمتاز بالتخيل والانزياح المعنوي والدّلالي وكذا التّمثيل والتّشبيه والاستعارة والغموض والكناية وعدم التّصريح وعدم المباشرة في التّعبير أو التّقريرية المباشرة في مختلف نصوصهم .[1]

[1] - جلول دواجي عبد القادر ، اللغة الصوفية وتيماتها في بردة البوصري ، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية /قسم الاداب و اللغات ، العدد 19 ، جانفي 2018 ، ص 84 .

وعليه، فإنّ دراسة الخصائص الفنية للشّعر الصّوفي تمثّل خطوة أساسية لفهم البنية الجمالية لهذا الخطاب قبل الانتقال إلى تحليل الخصائص الموضوعية التي تعكس عمق التّجربة الصّوفية ومضامينها الوجودية .

1.3.2.الخصائص الفنية :

الرّمزية والغموض : يستخدم الشّعر الصّوفي لغة رمزية تنأى عن المباشرة، تعبيرا عن المعاني العميقة الّتي لا تدرك بالحس الظّاهر. فالخمر، والسّكر، والخمارة والمحبوب كلّها رموز لتجلّيات الذّات الإلهية أو لأحوال السّالك في رحلته الرّوحية. ويؤدي هذا التّوظيف الرّمزي إلى نوع من الغموض المقصود، يعكس تعقيد التجربة الصّوفية. مثال ذلك قول ابن الفارض :

شَربنَا على ذِكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكرمُ [1]

المدامة (الخمر) ترمز إلى المحبة الإلهية أو التّجلي الرّوحي، وهي ليست خمرا مادية. والغموض يكمن في هذا التّوظيف الرّمزي الّذي لا يدرك إلا في سياق صوفي.يشير الشاعر بقوله هذا إلى قدم المحبة الإلهية؛ أي أنّها أزلية ،سبقت خلق الأشياء حتّى شجرة العنب الّتي يستخرج منها الخمر ماديا، فيدل على أنّ المحبة الّتي سكر بها الصّوفي ليست من هذا العالم، بل هي نور أزلي سابق للخلق.

اللّغة الشّعرية الوجدانية : يغلب على الشّعر الصّوفي الطّابع العاطفي والتّعبير الوجداني العميق، ممّا يضفي عليه مسحة شفافة من الحنين والشوق، ويتخذ أسلوبا يلامس القلب أكثر من العقل، مستعينا بألفاظ رقيقة، ولغة مشبعة بالمشاعر. مثال ذلك قول الحلاج:

أنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا [2]

في هذا البيت يظهر الانفعال العاطفي والوجد الصّوفي العميق بلغة بسيطة لكنّها مشبعة بالحب والتّوحد، حيث تمتزج الذّات العاشقة بالمحبوب .

[1] - ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دارصادر،ص 140 .
[2] - عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، دار غريب ، ص 212 .

التّكرار والإيقاع الدّاخلي : يستعمل الشّعر الصّوفي التّكرار كوسيلة إيقاعية وروحية؛ فإعادة الكلمات أو العبارات تعكس حالا من الذّكر أو التّأمل، وتخدم البعد الطّقسي لهذا النّوع من الشّعر. كما يظهر ميل إلى الإيقاع الدّاخلي الّذي يتجاوز الوزن العروضي التّقليدي، من خلال تناغم الألفاظ وتلاحق الصّو. ومثال ذلك قول الرّومي :

تَعَالَ، تَعَالَ، فالرّفاق كُلُّهم آذان صَاغية لك، تعال، تعال، فالرّفاق كلّهم غلمان لك، فلا تخف . [1]

التّكرار هنا أداة دعوة روحية وإيقاع نفسي يعكس انفتاح التّجربة الصّوفية على الجميع.التّكرار يعمق التّأثير الموسيقي والمعنوي للنّ.

الصّور البلاغية المركبة: تمتّاز الصّور في الشّعر الصّوفي بالتّعقيد والتركيب؛ إذ تتعدد دلالاتها وتتشابك، لتعكس أبعادا فلسفية أو تجليات روحية، كأن يتحدث الشّاعر عن "الاحتراق بالنّور "، أو "الفناء في الجمال "، وهي صور تجمع بين الجسدي والرّوحي، بين المحسوس والمجرد. ومثال ذلك قول يوسف وغليسي :

جراحي _ الآن_ تقتلني جراح النّاس تحييني [2]

تتشابك في هذا البيت معان متضادة (تقتلني / تحييني) ، فهو تضاد بين الذّات والعالم، بين الألم والأمل .

2.3.2.الخصائص الموضوعية :

الحب الإلهي : يعدّ الحبّ المحور الأساس في التّجربة الصّوفية، وهو ليس حبّا دنيويا، بل حبّا إلهيا يتسامى عن كلّ رغبة حسية. ويصف الشّاعر شوقه إلى الذّات الإلهية كما يصف العاشق المحب معاناته في فراق محبوبه، ممّا يضفي بعدا إنسانيا وروحيا على النّص. ومثال ذلك قول ابن الفارض[3]:

وَعَنْ مَذْهَبِي فِي الحُبِّ مَالِي مَذْهَبُ وَإِنْ مِلْتُ يَومًا عَنْهُ فَارَقْتُ مِلَّتِي

[1] -جلال الدين الرومي، مختارات من ديوان شمس الدين تبريزي، ج1، ترجمة و تقديم إبراهيم الدسوقي شتا، 2009،ص60 .

[2] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ط1، 1995، دار إبداع ، ص 17.

[3] عبد المنعم الحفني، الأدب في التراث الصوفي، ص178

يربط هنا الشّاعر بين الحب الإلهي وخلق الوجود، وهو حب كلّي أزلي.

الفناء والبقاء : يتكرّر في الشّعر الصّوفي الحديث عن الفناء، وهو مفهوم يشير إلى ذوبان الذّات في الحضرة الإلهية، ثمّ البقاء بالله. وهذا المفهوم يتجلّى شعريا في صورة التّلاشي والغياب والتوحد بالمطلق. ومثال ذلك قول رابعة العدوية:

أُحِبُّكَ حبين: حُبُّ الهَوَى وَحُب لأنّك أهل لذاكا[1]

يعبر البيت عن فناء المحبة الذّاتية في محبة الله المطلقة، فالحب هنا يتحول إلى وسيلة للبقاء بالله .

الشّوق والحنين إلى الأصل : يرى الصّوفي أنّ الإنسان خلق من نور إلهي وأنّه مغترب في هذا العالم، فتغدو رحلته الرّوحية محاولة للعودة إلى أصله. ومن هنا ينبثق الشّوق والحنين اللّذان يشكلان نغمة مركزية في النّصوص الشّعرية الصّوفية. مثال ذلك قول الرّومي في ديوانه المثنوي:

اِسْتَمِعْ لِنَّاي كَيْفَ يَقُصُ حِكَايَتَهُ،إِنَّهُ يَشْكُو آلَامَ الفُراق .

إِنَّنِي مُنْذُ قَطَعْتُ من مَنْبَتِ الغَاب، والنَّاسُ رِجَالًا ونساء يبكون لبكائي . [2]

النّاي رمز للنّفس الصّوفية الّتي تحن لأصلها (الله) والحنين هو روح التّجربة الصّوفية .

الوجد والشّوق: الشّعر الصّوفي يعكس تجربة ذوقية، لا يمكن إدراكها بالعقل المجرد بل بالمعايشة والوجد لذا تستخدم عبارات تعبر عن الأحوال والمقامات الصّوفية "كالسّكر، الصّحو، والمكاشفة، والوصال ". مثال ذلك قول ابن الفارض:

أَرَجُ النَّسيمِ سرَى مِنَ الزّوراءِ سَحَرًا، فأحيا مَيتَ الأَحيَاءِ [3]

يعكس هذا البيت حالة من الذّوق الصّوفي، حيث يتجلّى الحبيب الإلهي في كلّ ما يرى، وهذه حالة لا تدرك إلّا بالوجد. يريد بالنّسيم لذّة المشاهدة الموصلة إلى القرب، وبالزوراء

[1] - عبد المنعم الحفني، رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين، دار الرشاد، ص16 .

[2] - جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجمة محمد عبد السلام كفافي، تقديم : ياسين عبيدن منشورات السهل، 2009 ، ص 53 .

[3] - ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت،ص 117 .

القدس الأعلى، وبالسّحر وقت التّهجد والتقرب إلى الله، وبالحياة القرب من الله، وميت الأحياء هو البعيد عن القرب من مولاه .

وحدة الوجود : تظهر فكرة وحدة الوجود في كثير من الأشعار الصّوفية، حيث لا يرى الشّاعر فرقا جوهريا بين الخالق والمخلوق، بل الكل تجل للمطلق، ممّا يجعل الطّبيعة والوجود مراه تعكس الصّفات الإلهية. ومثال ذلك قول الحلاج:

رَأَيْتُ رَبِي بِعَينِ قَلْبِي فَقُلْتُ مَنْ أَنْتَ ؟ قَال : أَنْتَ [1]

في هذا البيت تتجلى عقيدة وحدة الوجود بشكل صريح: الرّؤيا بالله، ومن خلاله، والانصهار الكلّي في الذّات الإلهية.

وإذا كانت الخصائص السّابقة قد منحت الشّعر الصوفي طابعه المميّز داخل خريطة الشعر العربي، فإنّ أثر هذا الاتجاه لا يقتصر على المتون التّراثية، بل يمتد حضوره إلى الشّعر المعاصر الّذي استعاد الرّؤيا الصّوفية بروح جديدة وأساليب حداثية. ومن هذا المنطلق، يتناول الفصل الثّاني الحضور الصّوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي، باعتباره تجربة شعرية حديثة تعيد تفعيل المرجعية الصّوفية وتعيد توظيفها في سياق شعري يعبر عن قلق الذّات المعاصرة ، وتوقها إلى المعنى والتّجاوز.

فكيف تجلّى البّعد الصّوفي في هذا الدّيوان ؟ وإلى أي مدى استطاع الشّاعر أن يوظف رمزية التّصوف ولغته للتّعبير عن معاناة الذّات.

[1] - عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي،دار غريب، القاهرة، ص 212 .

الفصل الثاني: الحضور الصوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار

تمهيد

1. مفاهيم الصوفية : تعريفات و آراء .

1.1. الفناء و البقاء .

2.1. الحب الإلهي .

3.1. السفر الروحي .

2. الأساليب الفنية الدالة على التصوف .

1.2. الرموز الصوفية .

2.2. الصورة الشعرية .

3.2. اللغة و الأسلوب و علاقتهما بالعالم الروحي .

تمهيد :

يعدّ الأدب الصّوفي أحد أهم التّجلّيات التّعبيرية الّتي ولدت من رحم التّجربة الرّوحية للإنسان، وهو في جوهره تعبير عن رحلة الذّات الباحثة عن المطلق، وتوقها الأبدي إلى الخلاص والانعتاق من ثقل الجسد والزمان والمكان، وقد استطاع الأدب الصوفي، على مرّ العصور، أنّ يعبر حدود الطّقوس والنّصوص الدّينية الضّيقة، ليشكّل نمطا فنيا وإنسانيا يتجاوز الزّمان والمكان، بما يحمله من إشارات رمزية، وشحنات وجدانية، وتوجهات معرفية تنهل من معين التّجربة الصّوفية العميقة .

وفي هذا السّياق، لم يكن الأدب العربي المعاصر بمنأى عن التّأثر بالتّصوف، لا من حيث اللّغة ولا من حيث الرّؤية؛ إذ وجد كثير من الشّعراء المعاصرين في الصّوفية ملاذا تعبيريا، واستعارة كبرى تسمح لهم باحتضان الهواجس الوجودية، والانفلات من قوالب التّعبير التّقليدية، والانخراط في خطاب شعري تتماهى فيه الذّات مع المطلق، وتتماهى فيه اللّغة مع المعنى، حتّى تكاد تغدو ضربا من التّجلّي، لا مجرد أدوات توصيفية.

ويأتي ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار للشّاعر الجزائري يوسف وغليسي كواحد من هذه النّصوص الشّعرية الّتي تنبض بروح صوفية خفية، تتخلّل النّسيج اللّغوي وتضمر خطابا روحيا باطنيا، يعيد قراءة الذّات والوجود والآخر من منظور يفيض بالشّوق، والانكسار، والتأمل، بل والفناء أيضا. فالصّفصافة في عنوان الدّيوان ليست مجرد شجرة؛ بل هي رمز للذّات الشّاعرة الهشة، الموشكة على الانهيار تحت وقع الأعاصير الكونيّة، وهي في الوقت نفسه كائن حي يتمايل في وجه الريح، لكنّه لا ينكس. وفي هذا التّماهي بين الصّفصافة والمريد الصّوفي الّذي يصبر على المحن في طريق العشق الإلهي، يلوح الحضور الصّوفي بوصفه مفتاحا قرائيا لتّأويل كثير من الصّور الشّعرية والمواقف النّفسية المتداخلة في النّص .

إنّ تتبع الحضور الصّوفي في الدّيوان لا يعني بالضّرورة إثبات انتماء الشّاعر إلى التّصوف كتيار فكري أو عقدي، بل هو محاولة لفهم كيف تستثمر الرّموز الصّوفية،

والتجارب الروحية، والمعاني الباطنية في بناء شعرية تستند إلى جدلية الخفاء والتّجلي، الحضور والغياب، العشق والانكسار، الفناء والبقاء.

وبناء عليه، يأتي هذا الفصل للكشف عن ملامح الحضور الصّوفي في الدّيوان، من خلال رصد الإشارات الرّمزية، وتتبع المكونات الدّلالية، وتحليل البنية النّصية، وذلك عبر المحاور التّالية: البعد الرّمزي والدّلالي للخطاب الصّوفي، توظيف المفاهيم الصّوفية مثل الفناء، العشق، الغياب والاتحاد، الحب.

1. المفاهيم الصّوفية تعريفات وآراء :

لا يمكن الحديث عن الحضور الصّوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار دون التّوقف عند الكيفية الّتي استحضر بها الشّاعر يوسف وغليسي جملة من المفاهيم المركزية في التّجربة الصّوفية، وجعلها تشكّل البنية المعنوية والدّلالية لتجربته الشّعرية. فالتّصوف، بصفته نمطا في إدراك الوجود والعلاقة بالمطلق، يتأسس على مفاهيم جوهرية، مثل الفناء، والعشق الإلهي، والغياب، والوجد، والوصال، وكلّها مفاهيم ليست مجرد مصطلحات؛ بل تجارب وجودية عميقة تحولت، في سياق هذا الديوان، إلى مفاتيح تأويلية تساعد على فهم أبعاد الخطاب الشّعري ومعانيه المستترة.

لقد عمد الشّاعر إلى تطويع هذه المفاهيم الصّوفية داخل السّياق الجمالي للنّص، فغابت معانيها التّقليدية المباشرة، لتحل محلّها دلالات جديدة تتقاطع مع تجربة الذّات الممزقة بين الألم والرّجاء، وبين السّؤال والانتظار. فالعشق، مثلا، لا يطرح هنا بوصفه علاقة غرامية مألوفة، بل كقوة هائلة تتجاوز المحسوس، تقود الذّات إلى التّهلكة المعرفية والوجدانية، كما هو حال العاشق الصّوفي الّذي يذوب في معشوقه حتّى يفقد ذاته. أما الفناء، فيحضر كحالة رمزية للانمحاء، ليس فقط في حضرة المطلق، وإنما في مواجهة العبث، والغياب، والخذلان الوجودي .

ومن خلال هذا التّوظيف، يصبح النّص الشّعري حقلا مفتوحا على التّجربة الصّوفية، حيث تتحول اللّغة إلى مرآة للرّوح، ويتحول الشّعر إلى وسيلة للتّجلّي لا للتّوصيل فحسب.

فالمفاهيم الصّوفية لا تستعار هنا بوصفها زخارف لغوية أو إحالات تراثية، بل تعاد صياغاتها في ضوء معاناة الذّات الشّعرية، فتكتسب راهنيتها وفاعليتها داخل بنية الدّيوان.

ومن ثم، يسعى هذا المبحث إلى تحليل تمثلات هذه المفاهيم الصّوفية داخل نصوص الديوان، من خلال نماذج مختارة تكشف كيف تداخل البعد الصّوفي مع الشعري، وتشكّلت شبكة رمزية تتجاوز الدّلالة المباشرة، لتخترق عوالم الرّوح والوجود والمعنى.

1.1. الفناء والبقاء في الدّيوان:

يعدّ الفناء أحد أكثر المفاهيم جوهرية في التّجربة الصّوفية، ويقصد به انمحاء ذات العارف في ذات المحبوب الإلهي، وتلاشي أنانيته البشرية في حضرة المطلق. أما البقاء، فيمثل المرحلة الّتي تلي الفناء، حيث يعود العارف إلى ذاته وقد تطهرت من شوائب الكثرة، ليحيا في حالة من التّجلّي الدّائم وقد عبروا عنه بقولهم : ((الفناء سقوط الأوصاف المذمومة، والبقاء إلى قيام الأوصاف المحمودة به)). [1]

في الدّيوان يتجلى هذا المفهوم الصّوفي – وإن كان في صيغة شعرية حديثة – من خلال لغة توحي بالانمحاء، الانكسار، والذّوبان في الآخر / المطلق/ الوجود، ثم بعودة متجددة للذّات الشّاعرة وقد مسّها التّحول. فالفناء في هذا السّياق لا يفهم فقط على المستوى الصّوفي التّقليدي، بل يتمدد ليشمل المعاناة الإنسانية، والتّحول الوجودي، والشّعور باللاجدوى، ما يجعل منه مفهوما مرنا يتكيف مع التّجربة الشّعرية.

ويظهر ذلك في استخدام الشّاعر لصيغ تعبيرية توحي بالاضمحلال والتّلاشي كما في قوله:

أَحِبِنِي .. أَحِبِنِي وَهَاتِي الشِّعْرَ ، فارْوِنِي

مُرُوجُ الحُبِ تَرْفُضُنِي وَصَفْصَاف ينادينـي

بحار الشوق تغرقنـي ولا ميناء ينجينـي

فذاك الموج يلطمنـي وذاك الموج يرمينـي

[1] - القشيري ، الرسالة القشيرية ، الباب 4، ص 141 .

دموع الأمس تشربني دموعي – الآن **–** ***تسقيني***[1]

في هذه الأبيات، يتجلّى مفهوم الفناء والبقاء من خلال تصوير المحب غارقا في بحار الشوق، حيث يغيب عنه الميناء الّذي ينقذه، ما يعكس حالة ذوبان الذّات في الحب الإلهي، وهو الفناء في التّصوف. هذا الفناء يشير إلى تلاشي الأنا، وانصهار المحب في المحبوب، بحيث تختفي الحدود بينهما.

في الوقت نفسه، تستمر حالة البقاء الرّوحي من خلال دموع الأمس ودموع الآن الّتي تغذي المحب، ممّا يدل على استمرار وجوده في حالة اشتياق دائم، رغم ذوبانه. هذا البقاء ليس بقاء ماديا، بل هو حضور روحي مستمر ينبع من الفناء، حيث يعيش الصّوفي حالة من الاتصال الدّائم مع المحبوب .

باختصار، تصوّر الأبيات رحلة روحية متكاملة، يبدأ فيها المحب بالفناء الذّاتي من خلال الغرق في بحار الحب، ويصل إلى البقاء الرّوحي الذي ينبع من هذا الفناء، ما يعكس جوهر التّصوف في التّجربة العشقية .

ومن جهة أخرى، تحضر دلالات البقاء – وان بصورة متخفية – عبر لحظات الانعتاق من اليأس، أو بزوغ المعنى من قلب الألم، أو حتى في قدرة الذّات على إعادة تشكيل وجودها رغم الانكسار كما في هذا المقطع من قصيدة بطاقة حزن :

بكيت ، وكم بكيت أنا بكاء الناس يبكيني

جراح الصّمت تلذعني وصمت الجرح يكويني

أنوح .. أنوح في صمت كقارئة الفناجين

أفيق – الآن – من صمتي وقد فاضت براكيني

جراحي – الآن – تقتلني جراح الناس تحييني

جراحي – الآن – ارسمها قتادا في شراييني

فجرح نام في كبدي وجرح بات يشجيني

[1] -يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،ص 17 و 18 .

دروب الحزن اعرفها واطويها وتطويني

كؤوسي – الآن – تسكبني وكاس الهم يحويني

شربت الهم أودية فصاح القلب : يكفيني[1]

في هذه الأبيات يظهر مفهوم البقاء بوضوح من خلال استمرار الألم والوجدان رغم شدّة الجراح. البقاء ليس فقط استمرار الحياة المادية، بل وجود روحي عميق ينعكس في صدى الجراح الّتي تقتلني وتحييني، وفي قدرة الشّاعر على رسم جراحه داخل ذاته وكأنّها جزء لا ينفصل منه .

التّعبيرات مثل أنوح في صمت وأفيق الآن من صمتي تعبّر عن حضور مستمر للذّات رغم العذاب، وكؤوسي الآن تسكبني وكاس الهم يحويني ترمز إلى حالة من الاستسلام الرّوحي المستمر الّذي هو شكل من أشكال البقاء في التّصوف.

القصيدة تعكس رحلة بين الفناء، حيث ذوبان الذّات في الألم، والبقاء، وهو استمرار الحياة الرّوحية في حضرة هذا الألم، وهذا هو جوهر تجربة الحب الإلهي في التّصوف.

ويعزّز الشّاعر هذا المفهوم من خلال اختياره للألفاظ ذات الطّابع الصّوفي مثل: بكيت، أنوح، جراح، الصمت، الجراح تقتلني، الهم، الكبدي،وكلها تعبّر عن حالة ذوبان الذّات وانكسارها، وكلّها تنتمي إلى الحقل المعجمي للفناء، أما كلمات البقاء فتظهر في أفيق تحييني، اطويها، يسكبني، يحويني، وهي تعكس استمرار وجود روحي رغم الألم . كما أنّ الطّبيعة التّكرارية للصّور تحاكي البعد الدّائري للتّجربة الصّوفية، حيث لا خطيئة نهائية ولا خلاص نهائي، بل سعي دائم نحو الغياب في وجه الحضور المطلق.

وفي ضوء ما سبق، يمكن القول أنّ يوسف وغليسي لا يعيد إنتاج المفاهيم الصّوفية في ديوانه كما وردت في المتون التّراثية، بل يعيد توليدها شعريا بما يخدم رؤيته الجمالية والوجدانية، ويمنح تجربته بعدا رمزيا عميقا، يحاكي التّصوف في بنيته، وإنّ تجاوز مرجعيته الدّينية أو المذهبية .

[1] - المرجع السابق ، ص 17 .

إنّ الحديث عن الفناء والبقاء في سياق التّجربة الصّوفية لا يكتمل دون التّطرق إلى جوهر هذه التّجربة وهو الحب الإلهي، الّذي يعدّ المحرك الأساسي لمسيرة السّالك نحو المطلق، والدّافع الأكبر لانمحائه في حضرة المعشوق الأزلي. فالفناء عند الصّوفية ليس غاية في ذاته، بل هو ثمرة من ثمار العشق الإلهي، حيث يذوب العاشق في المعشوق حتّى لا يرى غيره، ويتلاشى الكلّ ما عداه. ومن هنا، فإن العلاقة بين الفناء والحب علاقة عضوية متبادلة، بحيث يكون الفناء تتويجا للحب الخالص، ويكون الحب شرطا مسبقا لحصول الفناء .

وقد عبر الحلاج عن هذا التّرابط في قوله:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا [1]

وهو تعبير شعري يختصر تجربة الفناء في لحظة إتحاد بالعشق الإلهي.

وبناء على هذا الارتباط البنيوي بين المفهومين سننتقل في المبحث التّالي إلى تتبع تمثلات الحب الإلهي في الدّيوان، واستكشاف كيفية تحوّله من مفهوم صوفي تقليدي إلى تجربة شعرية حديثة تتجاوز الغزل الصّريح نحو تجلّيات العشق المطلق .

2.1. الحب الإلهي :

يعدّ الحب الإلهي (العشق الإلهي) من أبرز المفاهيم الّتي شكّلت جوهر التّجربة الصّوفية، بل يمكن القول إنّ التّصوف بأسره ليس سوى ترجمة وجودية وفكرية وشعرية لهذا الحب وهو ليس حبا عاديا، بل انجذاب روحي مطلق نحو الذّات الإلهية، يتجاوز كلّ رغبة دونيوية، ويتخطى حدود العقل والتّصور، ويقوم على الفناء في المحبوب الإلهي، والإتحاد به شعوريا وروحيا.

أمّا ابن عربي في حديثه عن الحب الإلهي يقرّ بأنّه (خلاصة النّحل جميعا)[2]، والصّوفي الصّادق يرحب بدين الحب على أي صورة تبدي لذلك يقول:

[1] - عبد المنعم خفاجي، الادب في التراث الصوفي، ص 212 .

[2] - نظلة احمد جبوري ، سلاطين المتصوفة في العشق و المعرفة ، دار المدى للاعلام و الثقافة ، بيروت ، ط1 2016،ص165 .

أدينُ بدين الحبّ أني توجهت ركائبه، فالحب ديني وإيماني [1]

أي أنّه رغم اختلاف الأديان إلّا أنّه ليس ثمة دين أرفع وأعلى من دين الحب والشّوق لله، وهذا ما جاء في القرآن((**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ ۚ ذَٰلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ ۚ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**)) **المائدة 54** .

فالحب عند ابن عربي هو خلوص الهوى إلى القلب وصفاؤه عن كدرت العوارض،فلا غرض لمحب ولا إرادة مع محبوبه، فإذا خلص الهوى في تعلقه بسبيل الله دون سائر السّبل، وتخلص له وصفا من كدورات الشّركاء في السّبل، سمي حبا لصفائه وخلوصه.[2]

كما تحدث عن الحب ومراتبه بقوله:

أحببت ذاتي حب الواحد الثّاني والحبّ منه طبيعي وروحاني

والحبّ منه إلهي أتتك به ألفاظ نور هدى في نص قرآن [3]

يذهب الشّبلي إلى أنّ الحب الإلهي هو ذوبان المحب في ذات المحبوب، حتى لا يرى إلا هو، فيقول: ((سميت المحبة محبة لأنّها تمحو من القلب ما سوى المحبوب .)) [4] ، فالمحبة في هذا السياق لا تعني فقط العاطفة أو الارتباط، بل هي حالة تصفية وتطهر للقلب بحيث تنقلب فيه القيم والأولويات ويصبح في حالة من الانقطاع عن الدنيا والذّات، ويتوجه قلبه بالكمال نحو الله. وهذا الحب هو الّذي يقود إلى الفناء، ويفضي إلى البقاء بالله.

أمّا الحلاج، فيعدّ من أبرز من عاشوا هذا الحب حتّى الشّهادة، ويقول :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا [5]

وهو تعبير صريح عن الإتحاد بالمحبوب من خلال الحب الصّافي.

---

[1] - المرجع السابق ،ص 165 .

[2] - ابن عربي لوازم الحب الإلهي ، تحقيق موفق فوزي الجبر ، دار معهد للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1 ، 1998 ، ص41 .

[3] -ابوبكر بناني،الفتوحات القدسية تحقيق : عبد الرحمان الحداوي و اسماعيل عبد الرحمان المساوي،كتاب ناشرون،ص 166 .

[4] - المرجع نفسه ، ص166 .

[5] عبد المنعم خفاجي الادب في التراث الصوفي ، ص 212 .

ومن النّاحية النّفسية والرّوحية، يتجلّى الحب الإلهي في كونه اشتياق دائم، وشوقا لا ينتهي، حتّى إنّ بعض المتصوفة اعتبروا أنّ ألم الحب الإلهي جزء من لذته. فالوجد، والبكاء، والغياب، ليست أعراضا مرضية، بل علامات صادقة على صدق المحبة.

وفي ضوء هذه التّصورات، يصبح الحب الإلهي في الأدب الصّوفي تجربة روحية كاشفة، تسمح للذّات بالعبور من عالم الحس إلى عالم المعنى، ومن الكثرة إلى الوحدة، ومن الظّاهر إلى الباطن .

في ضوء المفهوم الصّوفي للحب الإلهي باعتباره انجذابا روحيا مطلقا نحو الذّات الإلهية، يمكن قراءة ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار بوصفه نصا محملا بإشارات وجدانية عميقة تحاكي هذا العشق، وإن بصيغة شعرية حديثة لا تتقيد بالقوالب التّراثية. فالشّاعر يوسف وغليسي لا يصرح صراحة أنّ المحبوب إلهي، ولكنّه يستخدم لغة رمزية ومجازية تكشف عن نزوع الذّات إلى المطلق، وحنينها إلى كيان غائب، لا تدركه الحواس، ولا يحتمل فراقه، في تحقق شعري يتقاطع مع حالات الشّعر الصّوفي.

ففي كثير من المقاطع، يقدّم المحبوب بوصفه مطلقا متعاليا تشتاق إليه الذّات، وتبكيه، وتلوذ به في لحظات الألم والضياع، كما في قول الشّاعر:

عيناك في كوثر الرحمن غمستا

عيناي لله في عينك سبحتا

جنات عينيك في عيني قد سكبت

عيناي بالوجد من عينيك ارتوتا

عيناك نرجسة .. تالله ما جبلت

عيناك بالعسل الصافي تبللتا [1]

في هذه الأبيات تشبه العيون بعناصر الطبيعة والكون، مثل كوثر الرحمان وجنان، ممّا يعكس الفيض الإلهي والجمال الرّوحي الّذي ينقل المحب إلى حالة من السّمو والسّكينة .

[1] - يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 55 .

كما تستخدم الرّمزية في الأبيات لتّصوير الحب الإلهي كقوة تعيد تشكيل الوجود الدّاخلي للمحب، حيث يشبّه العيون بنار تشتعل في القلب، ممّا يعكس شدّة الحب والوله الّذي يغمر المحب ويعيد تشكيل وجدانه وهذا من خلال قوله:

عيناك من عدن آه ومن سقر

عيناك ناران في قلبي تمازجتا

ورد وشوك هما عيناك قاتلتي ..

رصاصتان بقلب القلب انبتتا [1]

يمثّل الحب الإلهي في التّصوف لحظة الانبثاق الأولى للوعي الصّوفي؛ إذ هو نار مقدسة تشتعل في القلب فتذيب الحجب وتوقظ الحنين إلى الأصل الإلهي. ليس الحب هنا مجرد انجذاب عاطفي، بل هو شوق كياني يفيض من القلب ليتجاوز حدود المادة والزمان. وإذا كان الحب الإلهي هو بداية التّجربة، فإن السّفر الرّوحي هو امتدادها الطبيعي، ومجراها العملي؛ إذ ما إن يشتعل قلب العاشق بنار المحبة، حتّى ينطلق في رحلة داخلية، باحثا عن محبوبه في معارج الفناء والتجلّي .

إنّ هذا الحب لا يبقي العاشق ساكنا، بل يدفعه دفعا نحو السّفر إلى الله، وهو سفر رمزي في مقامات النّفس وتجلّيات الوجود، حيث يصبح السّالك غريبا في دنياه، مهاجرا إلى حضرة المعشوق الأزلي. وبهذا يتحوّل الحب إلى حركة وجودية، وإلى هجرة روحية من الذّات الدّنيا إلى الذّات العليا، ومن ظاهر العالم إلى باطنه، تماما كما تعبّر الصّفصافة في ديوان يوسف وغليسي عن حنينها الأبدي إلى الانعتاق من جذورها، ساعية نحو الضّوء، نحو المعنى، نحو المطلق .

لكن، إذا كان الحب الإلهي هو ذلك الوجد العميق الّذي يملأ كيان العاشق، و يشعل فيه نار الشّوق إلى المطلق، فهل يكفي هذا الحب وحده لتحقيق الوصّال؟

[1] - المرجع السابق، ص 55 .

أم أنّ على العاشق أن يخوض رحلة وجودية ومعرفية شاقة، يتجرد فيها من ذاته ويتطهر من علائق الدّنيا، ليلامس حقيقة المحبوب؟

هنا يبرز السّفر الرّوحي بوصفه الامتداد العملي للحب الإلهي، والطّريق الّذي يسلكه الصّوفي في معراجه إلى الله، حيث تتحوّل المشاعر إلى أفعال، والوجد إلى سلوك، والعشق إلى فناء .

3.1. السّفر الرّوحي :

يعدّ السّفر الرّوحي من المفاهيم المركزية في التّجربة الصّوفية، وهو لا يقصد به السّفر الحسي أو التّنقل الجغرافي، بل هو رحلة باطنية يخوضها السّالك في دروب النّفس والروح، بغيّة التّخلص من الأهواء والعلائق الدنياوية، والارتقاء في مراتب القرب من الحق تعالى. إنّه انتقال رمزي من العالم السّفلي إلى العالم العلوي، ومن ظاهر الوجود إلى باطنه.

وقد عبّر الصّوفية عن هذا المفهوم بمصطلحات شتّى، مثل السّير إلى الله، أو الرّحلة في المقامات والأحوال، فالسّفر عند الصّوفية ((نوع من الانتقالات عن المقامات، والإنزال في أخرى، كالانتقال من مقام الإسلام إلى الإيمان، ثمّ من مقام الإيمان إلى الإحسان))[1] ،حيث يكون السّالك في حالة اغتراب وجودي يسعى من خلالها إلى الوصول، أو الوصال، بعد المرور بمراحل التّطهير والمجاهدة. وقد لخص ابن عجيبة أنواع سفر القلوب إلى حضرة علام الغيوب في الانتقال من أربعة مواطن إلى أربعة أخرى .((إذ يسافر أولا: من مواطن الذّنوب والغفلة، إلى موطن التّوبة واليقظة، ويسافر ثانيا : من مواطن الحرص على الدّنيا والانكباب عليها إلى موطن الزّهد فيها والغيبة عنها. ويسافر ثالثا : من موطن مساوئ النّفوس وعيوب القلوب إلى مواطن التّخلية منها والتّحلية بأضدادها. ويسافر رابعا : من عالم الملك إلى شهود عالم الملكوت، ثمّ إلى شهود الجبروت، أو من عالم الحس إلى عالم المعنى، أو من عالم الأشباح إلى شهود عالم الأرواح ، أو من شهود الكون إلى شهود

[1] - ابن عجيبة ، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية ، : تحقيق :عبد الرحمان حسن محمود ، القاهرة ، عالم الفكر ، 1983 ، ص 85 .

المكوّن)) [1]. كلام ابن عجيبة يصوّر رحلة القلب الصّوفي إلى الله في أربع مراحل متدرجة، تبدأ بالتّوبة واليقظة وتنتهي بشهود الله تعالى . أما أبو حامد الغزالي، فيجعل من السّفر الرّوحي حركة أزلية نحو الكمال؛ إذ يقول في كتابه إحياء علوم الدّين : ((السّفر وسيلة إلى الخلاص من مهروب عنه أو الوصول لمرغوب فيه، والسّفر سفران: سفر بظاهر البدن المستقر والوطن، وسفر بسير القلب عن أسفل السّافلين إلى ملكوت السّموات، وأشرف السّفر سفر باطن))[2] . يفرق الغزالي بين نوعين من السّفر: سفر البدن وهو ظاهري ومحدود الأثر، وسفر القلب وهو أشرف؛ لأنّه يعني الارتقاء الرّوحي من الشّهوات إلى عالم الملكوت، فالسّفر الحقيقي عند الغزالي هو تحول باطني، يحرر القلب من الذّنوب والتعلقات، ويوصله إلى الله. وهو يرى أن الغاية من كل سفر هي: إما الهروب مما يبعد عن الله، أو الوصول إلى ما يقرب منه، لذا فالسّفر الباطن هو جوهر السّلوك الصّوفي.

في هذا الإطار، لا يكون السّفر الرّوحي مجرد تأمل، بل هو تجربة وجودية كاملة، تتداخل فيها المعاناة مع الرّجاء، والشّك مع اليقين، وتصبح الذّات في حالة انكشاف متدرج للحقائق، والصّفصافة في ديوان يوسف وغليسي تجسد هذا المعنى؛ إذ تغدو رمزا للكائن الباحث عن المعنى، المقتلع من جذوره المادية، والمراحل صوب الأفق النّوراني حيث تكمن الحقيقة الكبرى .

بعد أنّ تم تبيين مفهوم السّفر الروحي وبيان أبعاده الرّمزية والوجودية في التّجربة الصّوفية، بوصفه حركة داخلية تتجاوز الأبعاد المادية للواقع، وتستهدف التّحقق بالمعرفة الباطنية والاتصال بالحقيقة الإلهية، يصبح من الضّروري الانتقال إلى دراسة أنواعه، باعتبارها تمثلات متعددة لتلك الرّحلة الباطنية. فتنوع أشكال السّفر الرّوحي يعكس تنوع

[1] - ابن عجيبة ، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية ، تحقيق : عبد الرحمان حسن محمود ، القاهرة ، عالم الفكر ، 1983 ، ص 102 .

[2] - أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين ، تحقيق: محمد محمد تامر ، الجزء 2 ، دار الافاق العربية ، الطبعة 1 ، ص 344 .

المسالك والمقامات الصّوفية، كما يكشف عن اختلاف التّجارب الفردية الّتي خاضها المتصوفة في سبيل التّجلّي والإتحاد.

1.3.1. أنواع السّفر الرّوحي :

بعدّ الوقوف على مفهوم السّفر الرّوحي في الفكر الصّوفي، وبيان طبيعته بوصفه انتقالا داخليا يتجاوز المكان والزمان الحسيين نحو عوالم الكشف والأنوار، يحسن في هذا السّياق الوقوف عند أنواع هذا السّفر، لما في ذلك من أهمية في فهم تنوع التّجارب الصّوفية وتعدد مسالكها؛ إذ لم يكن السّفر الرّوحي عند المتصوفة تجربة موحدة الشّكل أو النّمط، بل اتخذ أشكالا متعددة تعكس تباين المراتب الرّوحية، وتفاوت دراجات التّجلي والمعرفة لدى السّالكين.

إنّ أنواع السّفر الرّوحي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمقامات والأحوال، وبالمراحل الّتي يقطعها السّالك في طريقه إلى الفناء ثمّ البقاء بالله. فهناك من اعتبر السّفر الرّوحي سفرا من الخلق إلى الحق، حيث يتحرّر القلب من شواغل الدّنيا ليتجه إلى حضرة الحق تعالى، وهو ما يعرف في أدبيات التّصوف بسفر الانفصال. وهناك سفر ثان يعرف بالسّفر في الحق بالحق. ويشير إلى التّحقق بالصّفات الإلهية والانغماس في نور الذّات، وهذا هو السّفر الأعمق الّذي يعبر فيه السّالك من الذّات إلى الفناء فيها. ويلي ذلك السّفر من الحق إلى الخلق، وهو عودة العارف بالله إلى العالم دون أن يفقد اتحاده الدّاخلي، فيكون واسطة رحمة وهداية.

كما صنف بعض الصّوفية هذه الأسفار إلى سفر ظاهري وسفر باطني ؛ فالأول يتمثل في الرّحلة الجسدية المصاحبة لمقاصد روحية، كما نجد عند الحلاج أو ابن عربي في ترحلهما بين الأمصار، أمّا الثّاني فهو سفر القلب والعقل في مدارج المعرفة والأنوار، وهو المعول عليه في بناء التّجربة الصّوفية الحقة .

بعد استعراض المفاهيم النّظرية المرتبطة بالسّفر الرّوحي وأنواعه في الفكر الصّوفي، ينتقل البحث إلى مقاربة هذا المفهوم في البنية الشّعرية لديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي، باعتباره نصا يتكئ على رمزية صوفية عميقة، ويتخذ من السّفر

الرّوحي مسارا جماليا وتعبيريا لبلوغ حالة الوعي الوجودي. فالشّاعر لا يقدّم تجربة روحية مفصولة عن الواقع بل يعيد تشكيلها ضمن رؤيا شعرية معاصرة تستثمر في الرّمز، واللّغة الإيحائية، والانزياح الدّلالي، لتجعل من الذّات الشّعرية كيانا متحولا، يسير بين تمزقات الواقع والشّوق إلى المطلق .

ومن هنا، فإن تتبع تمثلات السّفر الرّوحي في الدّيوان يكشف عن أبعاد وجودية وجمالية تتجاوز البعد الدّيني، لتلامس قلق الكينونة، واغتراب الذّات، وتوقها الدّائم للإنعتاق من محدودية الزّمان والمكان.

يتجلّى السّفر الرّوحي في ديوان أوجاع صفصافة بوصفه مسارا داخليا مضطربا، تتخلّله لحظات من التيه والانخطاف والتّوق إلى المعنى المطلق فيقول الشاعر في إحدى المقاطع:

يحط اليمام على شرفتي ..

فابكي لأن اليمام سيرحل عني

وأبقى وحيدا ..

تصارعني وحشتي [1]

يحط اليمام على شرفتي : اليمام في التّقاليد الصّوفية والرمزية عامة، يرمز إلى السّلام الدّاخلي، والسّكينة والوحي الرّوحي، بل وقد يرمز إلى الرّوح الإلهية أو الإلهام العلوي الّذي يحط على قلب العارف لحظة التّجلّي. وجوده على الشّرفة لا يخلو من دلالة: فالشّرفة موضع الانتظار والتّرقب، ممّا يجعل اللّقاء بين الذّات الشّاعرة واليمام لحظة عابرة من الحضور النّوراني أو الكشف.

فابكي لانّ اليمام سيرحل عني : البّكاء هنا ليس مجرد حزن على فقد طائر؛ بل هو ندبة صوفية على فقد لحظة صفاء أو تجلّي روحي. يشبه ذلك ما عبّر عنه كبار الصّوفية حين تحدثوا عن لحظات الرفع والقبض، حيث ترفع التّجلّيات عن القلب بعد أن يذاق نورها، فيغدوا السّالك حزينا على الفقد المؤقت للوصال .

[1] - يوسف وغليسي ، اوجاع صفصافة في مواسم الاعصار ، 51 .

و أبقى وحيدا .. تصارعني وحشتي : الوحدة والوحشة مفهومان مركزيان في التّجربة الصّوفية، فالسّالك في مرحلة القبض يشعر بالانفصال والخذلان، لكن هذه الوحشة هي في ذاتها امتحان روحي، تمهيدا لسفر أعمق في الذّات. هنا تتحوّل الوحشة إلى محفز للحركة الباطنية نحو كشف أوسع. يتجلّى في هذا المقطع شكل من أشكال السّفر الرّوحي، حيث تبدأ الرّحلة بفقد الإشراق اليمام، وتنتهي بالاغتراب الدّاخلي الوحشة. لكنّه، في منطق التّصوف ليس فقدا مطلقا؛ بل خلوة اضطرارية، تسبق في الغالب تجليا أعمق. فالسّفر الرّوحي هنا ليس مسارا صاعدا فحسب؛ بل حلقة من القبض والبسط، الحضور والغياب، وهي سمات مركزية في تجارب العارفين .

بعد الوقوف على المفاهيم الصّوفية المحورية الّتي شكّلت البنية الرّوحية للدّيوان من حب الهي مشبع بالوجد، إلى سفر روحي تتخلّله المكابدة والتّوق، يتجلّى أنّ هذه التّجربة الصّوفية لم تكن مجرد مضمون فكري أو طرح معرفي؛ بل جاءت مصاغة في لبوس فني راق، يستبطن أدوات تعبيرية مخصوصة، تنقل المتلقي من سطح اللّغة إلى أعماق التّجربة. فالشّاعر لا يكتفي بالتّصريح، بل يغلف معانيه برموز وإيحاءات، ويستعين بتقنيات فنية متعددة تتناغم مع روحية التّصوف ذاته، القائم على الإشارات لا العبارات .

من هنا، تبرز أهمية الوقوف على الأساليب الفنية الّتي استثمرها يوسف وغليسي لتجسيد تجربته الصّوفية، والّتي من أبرزها: الرّمز، الصّورة الشّعرية، التّكرار، اللّغة الإيحائية، الإيقاع الدّاخلي، والانزياح الدّلالي، وهي وسائل لا تكتفي بنقل المعنى، بل تعيد تشكيله في فضاء شعري يتسم بالكثافة والتّأمل.

لكن، كيف يمكن للتّجربة الصّوفية، بكلّ ما تحمله من تعقيد روحي وعمق وجداني، أن تنقل عبر القصيدة دون أن تفقد إشراقها وفرادتها؟

وهل تكفي المعاني وحدها للتّعبير عن حال العاشق الصّوفي، أم أنّ الشّاعر بحاجة إلى أدوات فنية مخصوصة تترجم إشارات الباطن وتكثيف الدّلالة؟

إنّ هذه الأسئلة تفتح الباب أمام دراسة الأساليب الفنية الّتي شكّلت الوعاء الجمالي للتّجربة الصّوفية في أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، وأسهمت في تحويلها من تأملات ذهنية إلى قصيدة نابضة بالوجد والرّمز والرّؤيا.

2. الأساليب الفنية الدّالة على التّصوف:

ليست التّجربة الصّوفية مجرد منظومة فكرية أو مسار روحاني خالص، بل هي تجربة وجودية شاملة تنطوي على أبعاد شعورية ومعرفية وجمالية، يختلط فيها العشق بالمعاناة، والغياب بالحضور، والباطن بالظّاهر. هذه التّجربة، بما تحمله من رمزية وغموض وتكثيف، تتطلب أدوات فنية خاصة تكون قادرة على نقلها إلى المتلقي دون أن تفرغها من محتواها الرّوحي أو تحيلها إلى خطاب مباشر.

من هذا المنطلق، يدرك الشّاعر المتأثر بالتّصوف أنّه لا يمكنه أن يعبّر عن الوجد والحيرة والسّفر الرّوحي بلغة تقريرية أو خطابية، وإنّما يحتاج إلى أساليب تتناسب مع الطّبيعة الإشارية للتّجربة الصّوفية، حيث تكون الكلمة مرآة للمعنى، والرّمز وسيلة للكشف، والصّورة الشّعرية انعكاسا للرّؤيا الدّاخلية. فاللّغة الصّوفية، كما يصفها القشيري بقوله: ((بأنّهم يستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإجماع والسّتر على من باينهم في طريقهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب))[1]، يشير القشيري إلى أنّ اللّغة الصّوفية لغة رمزية خاصة، يستخدمها المتصوفة للتّواصل فيما بينهم، بقصد كشف المعاني لأهل الطّريق وحجبها عن غيرهم. فهي تقوم على الإشارة والرّمز والتّأويل، وتعكس خصوصية التّجربة الصّوفية الّتي لا تفهم إلّا بالذّوق والمجاهدة. ويهدف هذا الأسلوب إلى صون المعاني من الابتذال والحفاظ على قدسيتها، ممّا يجعلها لغة عميقة، وإن بدت غامضة للغرباء.

وفي ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، تتجلّى هذه الرّؤية بوضوح ؛ إذ لا يقدّم يوسف وغليسي تجربته الصّوفية بوصفها سلسلة مفاهيم فلسفية، بل يصوغها في قالب

[1] - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي و آليات التأويل، دار الأمير خالد، قسنطينة، 2014، 116.

شعري مشحون بالرّمز والدّلالة والانزياح، حيث تصبح اللّغة وسيلة لا للتّوصيل فحسب، بل للكشف والتّجلّي. تتقاطع في الدّيوان ملامح متعدّدة من الأساليب الفنية الّتي تترجم العمق الصّوفي، مثل التّكثيف الرّمزي، الانزياح اللّغوي، التّكرار الإيحائي، توظيف المفارقة، تعدد الضّمائر، وبناء الصّورة الشّعرية المركبة، وهي كلّها وسائل ترتقي بالنّص من المباشرة إلى التّأويل، ومن القول إلى الرّؤيا .

وانطلاقا من هذا الوعي، يصبح من الضّروري الوقوف عند أبرز الآليات الأسلوبية الّتي اعتمدها الشّاعر لتجسيد تجربته الصّوفية، واستكشاف كيف أسهمت هذه الأساليب في تشكيل لغة شعرية موحية، تحاكي جوهر التّصوف من حيث هو إشراق واختبار وتجل .

1.2. تجلّيات الرّموز الصّوفية في ديوان أوجاع صفصافة

يعدّ الرّمز من أهم الأدوات التّعبيرية في الشّعر الصّوفي؛ إذ يتجاوز به الشّاعر حدود المباشرة إلى فضاء التّأويل والانكشاف، بما ينسجم مع طبيعة التّجربة الصّوفية القائمة على الإشارة والذّوق والكشف.

وإذا كانت بنية ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار تقوم على تجربة روحية عميقة تستشف من خلال الصّور الشّعرية والإيحاءات الوجدانية، فإنّ فهم هذه التّجربة لا يكتمل إلّا عبر استيعاب طبيعة الرّمز الصّوفي الّذي يشكّل أداتها التّعبيرية الأساسية. فالشّاعر، شأنه شأن المتّصوفة،لا يصرح بمعانيه تصريحا مباشرا، بل يودعها في رموز موحية تستلهم عناصر الطّبيعة والوجود، لتعبّر عن حالات وجدانية وسلوكية معقدة. من هنا، يصبح من الضّروري الوقوف عند مفهوم الرّمز الصّوفي وأنواعه، لفهم آلية اشتغاله داخل النّص وتأويل أبعاده الفنية والرّوحية.

1.1.2. تعريف الرّمز الصّوفي :

الرّمز الصّوفي هو وسيلة تعبيرية تنبني على الإيحاء والتّلميح لا التّصريح يستخدمها المتصوفة لتّصوير تجاربهم الرّوحية والوجدانية الّتي تعجز اللّغة العادية عن نقلها بدقة. وهو

في جوهره تجسيد لمعان باطنية روحية، بحيث تنفتح على أبعاد متعدّدة تتجاوز المعنى الظّاهري .

وقد بيّن لنا الطّوسي معنى الرّمز عند الصّوفية قائلا : ((الرّمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلّا أهله))[1]؛ أي أن كلام الصّوفية له معنيان حسب الطّوسي، معنى ظاهر يفهم من لفظ الكلام، ومعنى خفي لا يفهمه إلّا من له علم بالمصطلحات الصّوفية .

ويعرّف المصري الرّمز بأن ((فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه مع إرادته إفهام المخاطب، فيرمز له في ضمنه رمزا يهتدي به إلى طريق استخدام ما أخفاه من كلامه)) .[2]من خلال هذا التعريف يوضح المصري أنّ الرّمز في اللّغة أو الأدب ليس مجرد غموض أو زخرفة، بل هو طريقة للتّعبير غير المباشر. فعندما يريد المتكلم أن يتحدث عن شيء حساس أو عميق أو غير قابل للقول الصّريح، فإنّه لا يصرح به مباشرة، بل يخفيه داخل كلامه، ويقدمه على شكل رمز؛ أي إشارة أو صورة تحمل ذلك المعنى الخفي.

كما اعتبر أبو حامد الغزالي في بعض إشاراته أنّ الرّمز وسيلة لحماية الحقيقة من الابتذال؛ أي أنّه أداة لحفظ المعنى الباطني من التّسطيح أو التّأويل السّطحي .

إنّ فهم الرّمز في التّجربة الصّوفية يستدعي إدراك طبيعته الخاصة بوصفه لغة إيحائية تتجاوز المباشر والظّاهري وتعتمد على التّلميح والإشارة لا التّصريح. فالرّمز في السّياق الصّوفي لا يفهم إلّا ضمن نسق روحي وتجريبي خاص، حيث يكون الأفق التّأويلي مفتوحا على معان باطنية تتصل بعالم الغيب والسّر والذّوق.

ومن هذا المنطلق، تفرعت أنواع الرّمز الصّوفي وتنوعت بحسب طبيعة التّجربة الرّوحية للمتصوف، فتجلّى الرّمز الكوني في توظيف عناصر الطّبيعة، والرّمز العشقي في تصوير

[1] - الطوسي ، اللمع ، تحقيق :عبد الحليم محمود و طه عبد الباقي سرور، دار المكتبة الحديثة بمصر و مكتبة المثنى ببغداد ، 1960 ، ص414 .

[2] - أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها ، ج3 ، ط 1 ، الدار العربية للموسوعات ، 2006 ، ص 25 .

العلاقة مع الذّات الإلهية عبر استعارات المحبة والوجد والشّوق، وغيرها من الرّموز الّتي تعبّر عن مقامات السّالكين وتجلّياتهم الكونية .

2.1.2. أنواع الرّموز الصّوفية:

الرّمز الكوني:

يعدّ الرّمز الكوني من أكثر الرّموز استخداما في الأدب الصّوفي، حيث يستلهم المتصوفة عناصر الطّبيعة من أجل التّعبير عن حالاتهم الوجدانية ومقاماتهم الرّوحية. فالطّبيعة في نظرهم ليست مجرد مظاهر مادية، بل هي إشارات إلى الحقائق الإلهية.فمثلا يرمز النّور إلى الحقيقة الإلهية أو المعرفة الرّبانية، بينما يرمز الظّلام إلى الجهل أو الحجاب عن الحق.

يشكّل الرّمز الكوني أحد المرتكزات البارزة في التّعبير الصّوفي؛ إذ يعكس تماهي الذّات المتصوفة مع الكون ومكوناته، ويكشف عن رؤية شمولية ترى في الموجودات تجلّيات للحق ومرايا للغيب. وفي ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي، يحضر الرّمز الكوني بكثافة، حيث تتخذ العناصر الطبيعية _ كالرّيح، والماء، والنّور، والصّفصاف _ دلالات تتجاوز معناها الحسي لتعبّر عن حالات روحية ومعان وجودية مرتبطة بمسار الفناء والإتحاد. ومن هذا المنطلق، يغدو الرّمز الكوني مدخلا أساسيا لفهم البنية الدّلالية للنّص الشّعري، ولتلمّس البعد الصّوفي الّذي يتغلغل في وجدان الشّاعر ورؤاه .

في قصائد الديوان، تتجلّى العناصر الكونية بوصفها رموزا متعدّدة الطّبقات، تحمل معاني صوفية عميقة .

فالرّيح، على سبيل المثال، لا تحضر كمجرد ظاهرة طبيعية؛ بل تتخذ بعدا رمزيا يشير إلى التّحوّل والقلق الدّاخلي، وربما إلى نفس الحق الّذي يحرك الوجود ويدفع الذّات نحو الوجود. وهذا ما عبّر عنه الشّاعر بقوله :

صفصافتي تجثو على نهر الهوى ..

وهواي في حقل المدى صفصافة ..

ريح تهز حقولنا و قلوعنا

في موسم الإعصار ،،

في زمن الجوى ...

أهديك ..ما أهديك ..(ياريح الصبا)...

صفصافة مهمومة تتلو انكسار الريح

في فجر الصبا ...[1]

فالرّيح هنا تهزّ الثّابت وتبعثر السّاكن، تشير إلى الاضطراب، بينما ريح الصبا تحمل في التّراث دلالة الحنين والبشارة .

أمّا الصّفصافة، الّتي تشكّل محور العنوان، فتتحوّل إلى رمز مركزي يحمل دلالات الصّبر والانحناء أمام عواصف الوجود، في إحالة صوفية على مقام الرّضا والتسليم. فالصّفصافة في الأبيات السّابقة تمثل الذّات أو المرأة / الحبيبة أو حتّى الرّوح الصّوفية الّتي تنحني في وجه المعاناة والعشق، وتعبّر عن الانكسار، لكنّها رغم ضعفها حاضرة وقوية في التّعبير.

الإعصار: رمز للحركة العنيفة والتّقلبات الدّاخلية، ويمثل في السّياق الصّوفي هزات الوجد والتّجارب الرّوحية الّتي تعصف بالذّات في مسارها نحو الفناء. ليس الإعصار في الدّيوان دمارا عبثيا؛ بل تطهير وجودي يسبق الصّفاء. إنّه اختبار يمرّ به السّالك، يقلب كيانه، ويفككه، ليعيد تشكيله في صورة أخرى أكثر قربا من المطلق.

الفجر: هو رمز الولادة الجديدة، البزوغ بعد العتمة، وقد ارتبط في التّجربة الصّوفية ببداية الكشف، أو بصيص النّور الّذي يلوح للسّالك بعد ليل طويل من المجاهدة والغياب. في الدّيوان يمثّل الفجر لحظة أمل، ومقام خروج من ضيق التّجربة إلى فسحة الاتصال، كما يرمز إلى استئناف الرّحلة الرّوحية بنفس جديد.

بعد أنّ اتضح كيف شكّلت الرّموز الكونية في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار أفقا تعبيريا عن التّجربة الصّوفية، من خلال تمثّلها لحالات الوجد، والانخطاف،

[1] - يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص14 .

والتحول الدّاخلي، تتجلّى طبقة رمزية أخرى لا تقل أهمية، هي الرّموز الدّينية الّتي تستمد حضورها من النّصوص المقدسة والسّير النّبوية والموروث الإسلامي الرّوحي. فالشّاعر لا يكتفي بالكوني بوصفه مرآة للغيب؛ بل يستنطق الدّيني ليعمق رؤيته الوجودية والرّوحية، مستحضرا رموزا من القرآن والسّنة والتّصوف الإسلامي، في تمازج يكشف عن أبعاد دلالية عميقة ومكثفة. من هنا، يصبح الرّمز الدّيني في الديوان وسيلة لتجسيد الانفعال الإيماني، والتّعبير عن الشّوق إلى المطلق، والرّغبة في التّماس النّور الإلهي عبر لغة الإشارة والإيحاء.

الرّمز الدّيني :

يتجلّى هذا النّوع من الرّموز في استحضار القصص الدينية والشخصيات القرآنية، لا بوصفها وقائع تاريخية فحسب؛ بل كرموز روحية تعكس مقامات ومعاني خاصة. فمثلا يرمز إلى النّبي يوسف بالجمال الإلهي، وإلى النّبي إبراهيم بالمحبة والتّضحية، بينما ترمز رحلة موسى إلى السّير في طريق الكشف والتّجلّي.

يشكّل الرّمز الدّيني في الدّيوان مرتكزا دلاليا يعكس العمق الرّوحي والتّوجه الصّوفي؛ إذ يستحضر الشّاعر رموزا من التّراث الدّيني الإسلامي _ كالأسماء الإلهية، وشخصيات الأنبياء، والآيات القرآنية، ومظاهر العبادات _ لا بوصفها إشارات دينية مباشرة، بل باعتبارها مفاتيح للتّعبير عن التّجربة الوجدانية، وأدوات للتّأمل في العلاقة بين الإنسان والحق. وهذا التّوظيف الرّمزي لا يهدف إلى التّقريرية أو الوعظ؛ بل إلى بناء عالم شعري تتقاطع فيه التّجربة الذّاتية مع البعد القدسي، فتتحول اللّغة إلى وسيلة للتّعبير عن الشّوق، والحيرة، والانجذاب إلى المطلق.

رمز الجنة :

تتكرّر إشارات الشّاعر إلى الجنة أو الجنان ليس بوصفها مكانا أخرويا ماديا بل كرمز للسّكينة الوجودية الّتي يحققها العاشق عند بلوغه مقام الرّضا والوصال في قوله:

جنات عينيك في عيني قد سكبت

عيناي بالوجد من عينيك ارتوتا [1]

يحيلنا إلى مفهوم صوفي يتجاوز الحس، حيث تتحوّل الجنة إلى رمز لحالة اتصال روحي غامر .

رمز الكوثر :

الكوثر في الثّقافة الصّوفية لا يفهم فقط كنهر من أنهار الجنة، بل يحيل إلى فيض النّعمة الإلهية الّتي تغمر بها قلوب العاشقين . عندما يقول الشّاعر:

عيناك في كوثر الرحمان غُمّستا

عيناي لله في عينيك سبّحتا [2]

فهو لا يتحدث عن وصف جمالي فحسب؛ بل يشير إلى حالة تطهر روحي وارتواء وجداني يحدث حين تنغمس الذّات العاشقة في الجمال الإلهي، وهي لحظة ذوقية من لحظات التّجلّي والسّكينة.

رمز النّار :

النّار، في الأدبيات الصّوفية، ليست مجرد أداة عذاب، بل رمز للشّوق الإلهي المحرق الّذي يطهر القلب من كل ما سواه . يقول الشاعر:

عيناك من عدن آه ومن سقر

عيناك ناران في قلبي تمازجتا[3]

ليعبّر عن حالة وجدانية شديدة، يتمازج فيها الألم بالحب، والعذاب بالذّوبان، ما يشير إلى مقام الفناء في حضرة المحبوب.

أصحاب الأخدود : إشارة قرآنية ترمز إلى الابتلاء في سبيل الإيمان. يوظفها الشّاعر للتّعبير عن معاناة أهل االطّريق ؛ أي السّالكين إلى الله . ونجد هذا في قوله:

أصحاب الأخدود رمونا ها هنا في نارهم، حتّى يشيب غراب[1]

---

[1] - المرجع السابق ، ص 55 .
[2] - المرجع نفسه، ص 55 .
[3] - المرجع السابق ،ص 55 .

يستخدم الشّاعر يوسف وغليسي في هذه الأبيات رمزا دينيا مأخوذ من القرآن الكريم، وتحديدا من قصة أصحاب الأخدود التي وردت في سورة البروج. وهي قصة جماعة من المؤمنين الّذين تعرضوا للقتل حرقا لأنّهم تمسكوا بإيمانهم، فحفر لهم الملك الظّالم أخاديد وأشعل فيها النار، ورماهم فيها.فهو يوظف هذا الرّمز الدّيني ليثبت فكرتين أساسيتين : أنّ طريق الصّوفي ليس طريقا سهلا، بل هو مليء بالابتلاءات والتضحيات. وأن المعاناة ليست نهاية، بل هي جزء من التّحول الرّوحي الّذي يصل من خلاله السّالك إلى الحقيقة الإلهية. وإذا كان الرّمز الدّيني عند الشّاعر يجسد معاناة السّالك في سبيل الحق، فإنّ الرّمز العشقي يمثل الوجه الآخر لهذه المعاناة .

الرّمز العشقي :

يعدّ من أبرز رموز التّجربة الصّوفية؛ إذ يستعير المتصوفة مفردات الحب والعشق من الأدب الغزلي، ليعبّروا بها عن العلاقة بينهم وبين الذّات الإلهية. فمثلا العاشق يرمز إلى السّالك، والمعشوق إلى الله، والوصال إلى الفناء في المحبوب والهجر إلى الحجاب والبعد الرّوحي .

يمثل الرّمز العشقي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار مدخلا أساسيا لفهم البعد الصّوفي في التّجربة الشّعرية؛ إذ يتجاوز العشق في هذا السّياق كونه علاقة حسية ليغدو استعارة كبرى للتّوق إلى المطلق والسّعي نحو الاندماج في الذّات الإلهية. فالشّاعر لا يتغنى بالعشق بوصفه علاقة إنسانية تقليدية؛ بل يستحضره كقيمة معرفية ووجودية، تتجلّى في صور الحنين إلى المطلق، والغياب، والتّماهي مع الآخر / المحبوب الّذي لا يدرك إلّا عبر المكابدة والوجد. ومن خلال هذا الرّمز، يعيد وغليسي صياغة العلاقة بين الذّات والآخر ليمنحها بعدا روحانيا يشف عن عمق التّجربة الصّوفية ويجعل من العشق سبيلا للتّطهر والتّرقي .

[1] - المرجع نفسه ، ص 22 .

الشّاعر يستخدم البّحر كرمز للحب المفقود والألم المتواصل، حيث لا يوجد مخرج أو ميناء للنّجاة وهذا ما نجده في قوله:

بحار الشّوق تُغرقني ولا ميناء يُنجيني

فذاك الموج يلطمني وذاك الموج يرميني [1]

فالبحر والموج رمزان للاضطراب العاطفي العميق الّذي يتسبب في غرق الذّات والبحث المستمر عن الخلاص.

كما عبّر الشّاعر عن رفض الحب له بينما الصّفصاف يدعوه، فيتولد التّوتر بين العاطفة والتّجربة المؤلمة وذلك من خلال قوله:

مروج الحبّ ترفُضُني وصفصافٌ يُناديني [2]

فمروج الحب تعبّر عن أرض خصبة للحب والعاطفة، أمّا الصّفصاف فيحمل معاني الحزن و القلق، كرمز للذّات المتألمة .

فيطلب من الحبيبة أن تقدّم له الشّعر كدواء للرّوح، و كأنّه ملجأ من الألم والضياع في قوله:

أحبيني .. أحبيني وهاتي الشّعر فاروِيني [3]

فالشّعر يمثل أداة للتّعبير عن المعاناة الوجدانية، ووسيلة للهروب من الألم أو كوسيلة لتسجيل الحزن، تطلبها الذّات المعذبة لتتوارى خلفها وتحتمي بها.

وفي بيت آخر نجد الشّاعر يوسف وغليسي يشير إلى الجرح الشّخصي الّذي يرهقه، ولكنّه أيضا يجد الحياة في جروح الآخرين. في قوله:

جراحي ـالآن ـ تقتلُني جراح النّاس تُحييّني [4]

فالجروح تمثّل الألم الدّاخلي والآلام النّفسية الّتي تؤثر في الكيان، سواء كانت جروحا شخصية أو جماعية.

---

[1] - المرجع السابق ، ص 17 .
[2] - المرجع السابق ، ص 17 .
[3] - المرجع نفسه، ص 17 .
[4] - المرجع نفسه ، ص 17 .

الرّمز الحيواني :

قد يستخدم الصّوفي صورا حيوانية رمزية للتّعبير عن صفات النّفس أو الرّوح أو حتّى الشّيطان. فمثلا الطّاووس قد يرمز إلى الغرور، والثعلب إلى المكر، والنّاقة إلى الصّبر والتحمل، والطير إلى الرّوح السّاعية للتّحرر من الجسد .

يحضر الرّمز الحيواني في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار بوصفه مكونا دلاليا فاعلا يرفد التّجربة الصّوفية بأبعاد إيحائية متعدّدة؛ إذ تتجاوز الحيوانات في هذا السّياق مدلولها الواقعي لتتحوّل إلى رموز محملة بدلالات روحية ونفسية. فالشّاعر يوظف الكائن الحيواني باعتباره مرآة لحالات وجدانية أو تأملات وجودية، تتصل بمعاني الفناء، والخوف، والانعتاق، والسّير في مدارج الطّريق الصّوفي. ويستدعى الحيوان، أحيانا، للتّعبير عن التّوق إلى الحرية والانفلات من قيد الجسد، وأحيانا أخرى للتّدليل على الخضوع والانكسار، في تمثيل شعري ينفتح على الرّمزية الصّوفية الّتي كثيرا ما استعارت الحيوان للتّعبير عن مقامات النّفس وتجليات الرّوح .

رمز اليمام :

يحتّل رمز اليمام مكانة مركزية في القصيدة، حيث يجسد روح العاشق الّتي تحلّق بين الوصال والبعد، فهو لا يمثل طيرا عاديا بل رمزا للحبيب الإلهي، أو الرّوح الّتي تزور القلب ثمّ تغادر، ما يعكس حالة التّوق والحنين الّتي تشكّل جوهر الحب الإلهي في التّصوف. وهذا ما عبّر عنه في قوله:

يحط اليمام ...

يحط اليمام على راحتيّ

فأبكي لأنّ اليمام غدا راحل [1]

كما استخدم الشّاعر **الكروان** وهو طائر ذو نغمة حزينة، فهو يرمز هنا إلى الشّاعر الحزين الّذي يصدح بالأنين في ظلمة المعاناة. وهذا ما جاء في قوله:

[1] - المرجع السابق ، ص 51 .

يجتاحني كجحافل سيل الشقا فأبيتُ كالكروان في ظُلماتي[1]

يستخدم الشّاعر طائر الكروان كرمز للتّعبير عن ذاته الحزينة، فالكروان بصوته الشّجي يمثل الشّاعر الّذي يئن في ظلمة المعاناة. تأتي الصّورة منسجمة مع سياق الألم، حيث يتحول الأنين إلى تعبير شعري عميق، يعكس تجربة وجدانية وصوفية تُحوّل الحزن إلى صوت داخلي صادق.

الرّمز المعماري أو المكاني :

يرمز المكان في التّجربة الصّوفية إلى حالات روحية أو مقامات نفسية. فمثلا البيت يرمز إلى القلب، والصحراء إلى العزلة والتّجرد، والطريق إلى السّير والسلوك، والمدينة إلى العالم المادي أو الدّنيوي.

يشكّل الرّمز المكاني والمعمار في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار أحد المرتكزات الدّلالية الّتي يستثمرها الشّاعر لتجسيد التّجربة الصّوفية وتجلّياتها الوجدانية والرّوحية، فالأمكنة في النّص لا تستدعى بوظيفتها الواقعية أو الجغرافية؛ بل تحمّل بطابع رمزي يعكس حالات الاغتراب، أو التّجلّي، أو الانعتاق، وتتكرر إشارات إلى فضاءات مغلقة كالسّجون، أو مهدّدة كالمنافي أو متعالية كالقباب والمقامات، لتعكس صراع الذّات في بحثها عن الخلاص أو اللّقاء بالمطلق،أمّا البعد المعماري، فيحضر بوصفه بناء داخليا لنّفس، حيث تتحوّل القباب، والأبواب، والنوافذ إلى رموز للانفتاح أو الانغلاق، للعبور أو الانحباس بما ينسجم مع بنية التّصوف القائمة على السّفر الرّوحي والتّنقل بين المقامات والأحوال. فالشّاعر قد استخدم أحد هذه الرّموز وهو القلعة في قوله:

يا قلعة الأحزان فوق جزيرتي

ماذا أقول وقد دنت مأساتي ؟ [2]

[1] - المرجع السابق ، ص 21 .
[2] - المرجع السابق ، ص 20 .

فالقلعة هنا تمثل حالة العزلة الّتي يمرّ بها الشّاعر نتيجة للمشاعر المدمرة الّتي يتعرض لها، فهي تمثل معقلا لحالة نفسية من الحزن والتشظي الدّاخلي، حيث يظهر الشّاعر في حالة حصار عاطفي، وهو مقيد بأحزانه في مكان لا مفر منه، أمّا الجزيرة فهي الوحدة والعزلة الّتي تحيط بالشّاعر من كل صوب. فيتساءل عن سبب المعاناة وكيفية التّغلب عليها في قوله:

يا رحلة الآلام في درب النّوى

كيف الرّحيل وقد جرت أناتي ؟ [1]

فتمثل الرّحلة في هذا البيت مسارا حزينا ومؤلما، يمرّ الشّاعر فيه بتجربة اغترابية مملوءة بالألم، وهي تمثّل الرّحلة الرّوحية أو النّفسية الّتي يمرّ بها الباحث عن الذّات أو الخلاص .

الرّمز الصّوفي إذا ليس مجرد أداة بل هو لغة كاشفة، تمكن الشّاعر أو الصّوفي من التّعبير عن باطن التّجربة، وتمنح النّص عمقا تأويليا غنيا كما هو الحال في ديوان أوجاع صفصافة، حيث تتكاثف الرّموز وتتداخل لتصنع تجربة شعرية موغلة في الرّوح و الوجدان.

يعد الرّمز الصّوفي من الركائز الأسلوبية الّتي يعتمد عليها الشّاعر في التّعبير عن التّجربة الرّوحية بأسلوب إيحائي موارب، يغني المعنى ويكسبه أبعادا دلالية متعددة، تنأى عن المباشرة والتقريرية. وإذا كان الرّمز يشكّل البنية العميقة للنّص الصّوفي، فإنّ الصّورة الشّعرية تعدّ تجلّيا مرئيا لتلك البنية؛ إذ تتحوّل الرّموز إلى صور حسية تنبض بالحركة واللّون والإيقاع، ما يجعل التّجربة الصّوفية أكثر تأثيرا في المتلقي. ومن هنا، تبرز ضرورة البحث في العلاقة التّفاعلية بين الرّمز والصّورة: إلى أي مدى تسهم الصّورة الشّعرية في تجسيد الرّمز الصّوفي وتفعيله دلاليا وجماليا داخل النّص.

2.2. الصّورة الشّعرية ذات البعد الصّوفي :

بعد أن تبينا الدّور الّذي يؤديه الرّمز الصّوفي في تشكيل بنية الخطاب الشّعري، ووقفنا على طاقته الإيحائية الّتي تسمح باستبطان المعاني العرفانية وتجسيد التّجربة الرّوحية بلغة

[1] - المرجع نفسه، ص 20 .

تتجاوز المباشر والمألوف، نجد أنفسنا بايزاء مكون آخر لا يقل أهمية في هندسة النّص الشّعري، وهو الصّورة الشّعرية. فالصّورة ليست مجرد ترف بلاغي أو زخرف لغوي يجمل النّص، بل هي الأداة الرّئيسية الّتي يتوسل بها الشّاعر لترجمة انفعالاته وأفكاره إلى مرئيات محسوسة، تمكن القارئ من الإحساس بتجربة الشاعر لا على مستوى الفكرة فقط، بل على مستوى التّذوق الجمالي أيضا.

ولعل الشّعر الصّوفي، بما يحمله من أبعاد روحية ووجدانية، يولي أهمية مضاعفة للصّورة، حيث لا تكون الصّورة فيه غاية في ذاتها، بل وسيلة لتمثل حقائق باطنية يعجز النّثر المباشر عن بلوغها. إنّ الصّورة في هذا السّياق تتحوّل إلى أداة كشف، وإلى لغة موازية تحمل في طيّاتها رؤيا المتصوف وسعيه نحو الحقيقة والإتحاد بالمطلق.

ومن هنا، يصبح لزاما علينا التّوقف عند مبحث الصّورة الشّعرية، من حيث بنيتها، ووظيفتها، وأنماطها، وعلاقتها بالرّمز والدّلالة، وذلك للإجابة عن سؤال محوري : كيف تُبنى الصّورة الشّعرية في النّص الصّوفي؟ وما الأبعاد الفنية والدّلالية الّتي تضطلع بها في تشكيل التّجربة الرّوحية وتمرير الخطاب العرفاني.

1.2.2. مفهوم الصّورة الشّعرية:

تعدّ الصّورة الشّعرية من أبرز مكونات النّص الشّعري؛ إذ تعبر عن الوسيلة الّتي يصوغ بها الشّاعر تجربته، جامعا بين الإحساس والفكر، والعاطفة والخيال، في بنية لغوية ذات طابع جمالي. وقد اختلف النّقاد في تعريفها تبعا لاختلاف المناهج والرّؤى. فالصّورة في نظر النّقاد الكلاسيكيين، كانت تختزل في كونها تشبيها أو استعارة أو مجازا؛ أي أنّها تابعة لعلم البيان. أمّا مع تطور المناهج النّقدية، فقد تجاوزت الصّورة هذا الإطار البلاغي الضّيق إلى كونها رؤية وأسلوبا في إدراك العالم.

في هذا السّياق، يجعل عبد القادر قط الصّورة كلا متكاملا من أساليب اللّغة ووسائلها وطاقاتها التّعبيرية فيقول : ((الصّورة في الشّعر هي الشّكل الفني الّذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق القصيدة، مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في

الدّلالات والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّذوق والتّضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفني))[1].يبرز هذا التّعريف مدى تعقيد الصّورة الشّعرية وعمقها، فهي ليست مجرد عنصر زخرفي أو خيالي، بل تمثل قلب التّجربة الشّعرية وأداة التّعبير الجوهرية فيها، فالشّاعر من خلالها يعيد تشكيل اللّغة، ويستثمر إمكاناتها التّعبيرية من دلالة وتركيب ومجاز وإيقاع، ليمنح النّص بعدا فنيا ودلاليا يتجاوز المعنى المباشر. وبالتالي، تصبح الصّورة الشّعرية وسيلة لإنتاج رؤية جديدة للعالم، لا مجرد نقله أو وصفه.

تعدّ الصّورة الشّعرية تجلّيا فنيا للتّخييل، وأداة تعبيرية جوهرية في تشكيل المعنى والإيحاء داخل النّص الشّعري، فهي تمثل الطّريقة الّتي يعبر بها الشّاعر عن تجربته الشّعورية عبر اللغة، معتمدا على التّراكيب والصّور البلاغية الّتي تثير الحواس وتفتح المجال للتّأويل. وتنقسم الصّورة الشّعرية بحسب طبيعتها ووسائل تشكيلها إلى أنواع متعددة، من أبرزها: الصّور التّشبيهية، والاستعارية، والكنائية، فضلا عن الصّورة المركبة أو الكلية الّتي تتكامل فيها العناصر الجزئية لتشكيل لوحة فنية متكاملة. هكذا، تتنوع الصّورة الشّعرية تبعا لتنوع الأدوات البلاغية والتّصويرية الّتي يستعملها الشّاعر في بناء تجربته الإبداعية.

2.2.2. أنواع الصّورة الشّعرية :

تتنوع الصّورة الشّعرية بحسب الوسائل البلاغية الّتي تبنى بها وبحسب مدى تعقيدها وتركيبها، ويمكن تصنيفها إلى ثلاثة أنواع رئيسية : الصّورة الجزئية، والصّورة الكلية، والصّورة الرّمزية . وسنشرح كل نوع بالتفصيل .

الصورة الجزئية :

هي أبسط أنواع الصّورة الشّعرية، وتبنى غالبا على أسلوب بلاغي واحد مثل التّشبيه أو الاستعارة أو الكناية. وتركز هذه الصّورة على مشهد صغير أو حالة شعورية محددة .

التّشبيه : يقوم على المقارنة بين طرفين باستخدام أداة مثل : كان ، مثل ، كـ .

[1] - محمد الولي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ،بيروت ، 1990 ، ص10 .

الاستعارة : حذف أحد طرفي التّشبيه وتحويره في صورة فنية.

الكناية : تعبير غير مباشر يفهم من السّياق .

الصّورة الكلية:

وهي صورة مركبة تتجاوز حدود البلاغة الجزئية، وتشمل عدّة عناصر حسية مترابطة مثل (اللّون، الحركة، الصّوت ،الرائحة)، لتكوّن مشهدا متكاملا. فالصّورة الكلية تعتمد لتجسيد موقف شعري أو حالة شعورية معقدة في هيئة لوحة متكاملة.

الصّورة الرّمزية:

تقوم على توظيف الرّموز والإيحاءات الّتي تتطلب تأويلا عميقا من المتلقي، وهي صورة مفتوحة على عدّة دلالات. تستخدم الرّموز الأسطورية، الدّينية، أو الثّقافية لتكثيف المعنى واغنائه .

تمثّل الصّورة الشّعرية في الشّعر الصّوفي وسيلة فنية وجمالية لنقل التّجربة الرّوحية العميقة؛ إذ تتجاوز الوظيفة التّزيينية إلى كونها أداة لتجسيد المعاني المجردة والانفعالات الوجدانية المعقدة. وفي ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، تتنوع الصّور الشّعرية بين الحسية والذهنية، وتستمد طاقتها التّعبيرية من التّفاعل بين الواقع والتّخييل، بين الحضور الجسدي والتّجلّي الرّوحي. ويعمد الشّاعر إلى تشكيل صوره بأسلوب رمزي كثيف، حيث تنصره عناصر الطّبيعة، وأجساد الكائنات، وتجليات النّور والعتمة في صور مركبة تحاكي تجربة الفناء، الوجد، والانخطاف الصّوفي، لذلك، فإنّ تحليل هذه الصّور يسهم في الكشف عن البنية الجمالية للنّص.

تتنوع الصّور الشّعرية بين التّشبيه، الاستعارة، والمجاز، وهي صور مفعمة بالإيحاء . فنجد التّشبيه في قوله:

كيف الرحيل وقد غدوت من الضّنى

كالليث أو كالرعد في النبرات ؟ [1]

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 20 .

يبرز هذا التّشبيه صراعا داخليا بين القوة الظّاهرية والضّعف الباطني، فالشّاعر يبدو في ظاهره صلبا لكنّه متهالك داخليا. فيشبه نفسه بالعنادل الّتي تنوح فيقول:

كعنادل عاشت تنوحُ كئيبة

فهل الكآبة لعنة وعقاب ؟ [1]

فهو يشبه حالته النفسية بالعنادل الّتي تنوح، في استعارة للطّائر الّذي غناؤه أصبح بكاء.

ونجده أيضا يشبه مسار حياته بالدّيار الخربة في قوله:

آمالنا عبر الدّروب تناثرت

ودروبنا مثل الدّيار خراب [2]

فهو يشبه مسارات حياتهم بالديار الخربة، وهي صورة ترمز إلى التيه والفراغ الرّوحي.

أما الاستعارة فتظهر في قوله:

كيف البداية، والأسى غلاب

حتى اشتكت من حمله الأهداب ؟ [3]

فالأهداب لا تشكو في الحقيقة، لكن الصّورة تشخص الحزن وتجسده، وتظهر شدّته على الذّات.

وفي قوله أيضا:

آه قد انفجرت براكين الضّنى

في عمق أعماقي ، فلاح ضباب [4]

فيصف الحزن كبركان، ممّا يدل على العنف والاحتدام الدّاخلي، وهي صورة حسية للمعاناة الباطنية.

وكذلك في قوله:

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 22 .
[2] - المرجع نفسه ، ص 23 .
[3] - المرجع السابق ، ص 22 .
[4] - المرجع نفسه ، ص 22

تهتز في الأعماق أوتار المنى

فيلوح في الأفق الحزين شهاب [1]

فقد وظف صورة موسيقية للتّعبير عن الشّوق والرجاء، وكان الأمل نغمة خفية في القلب.

واعتمد الشّاعر على صور شعرية تمزج بين الطبيعة والوجدان من أبرزها:

(صفصافتي تجثو على نهر الهوى)[2]

فهي صورة مركبة تجمع بين الطّبيعة والوجدان، فيها تشخيص للصّفصافة وكأنها إنسان يخضع لعاطفة جارفة (النّهر)، فهي تصوير للحنين.

(ريح تهز حقولنا و قلوعنا)[3]

صورة كونية شاملة، الرّيح تهزّ كلّ ما في الحياة (الحقول رمز للخصب، القلوع رمز للسّفر / الطموح)، تعبر عن اضطراب شامل في الخارج والدّاخل.

(صفصافة مهمومة تتلو انكسار الريح)[4]

صورة مليئة بالحزن، الصّفصافة هنا راوية للألم، وكأنّها شاهدة على الانكسار.

بحار الشّوق تُغرقني ولا ميناء يُنجيني [5]

هذه الصّورة تمزج بين الحب كقوة مائية جارفة، والميناء كمكان مفترض للخلاص، لكنّها توحي بانعدام الخلاص، فهي صورة مركبة للغرق.

دموع الأمس تشربني دموعي ـ الآن ـ تسقيني [6]

تشكل هذه الصّورة حركة دائرية للحزن، حيث تنتقل المعاناة من الماضي إلى الحاضر بشكل مستمر، فهي صورة للدموع المتعاقبة.

فجُرحٌ نام في كبدي وجرح بات يُشجيني [7]

---

[1] - المرجع نفسه، ص 23 .
[2] -الرجع نفسه، ص 14 .
[3] - المرجع نفسه، ص14 .
[4] -المرجع نفسه ، ص 14 .
[5] - المرجع السابق ،ص 17 .
[6] -المرجع نفسه، ص 17
[7] - المرجع نفسه ، ص 17 .

يمنح الجرح هنا بعدا إنسانيا؛ إذ ينام ويشجي بما يعكس التّفاعل العضوي بين الجرح والذّات.

وإذا كانت الصّورة الشّعرية قد أدت دورا محوريا في تجسيد الرّؤية الصّوفية ضمن ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، فإنّ هذا التجسيد لم يكن ليكتمل دون الاستناد إلى لغة ذات طابع مخصوص، وأسلوب يتماهى مع طبيعة التّجربة الصّوفية الّتي تقوم على الغموض، والرّمز، والانخطاف الوجداني. فاللّغة لا تعدّ مجرد وسيلة نقل، بل تتحوّل إلى أداة فاعلة في بناء المعنى وتكثيف الدّلالة، بما توظفه من آليات بلاغية وصور تعبيرية وانزياحات أسلوبية. وهو ما يستدعي الانتقال إلى مبحث اللّغة والأسلوب للوقوف على الخصائص الأسلوبية الّتي أطرت الخطاب الصّوفي في الديوان، وطرح تساءل أساس مفاده: إلى أي مدى استطاع الشّاعر أن يوظف الإمكانات اللّغوية والأسلوبية لخدمة الرّؤية الصّوفية وتجلّياتها الشّعرية؟.

3.2. اللّغة والأسلوب وعلاقتهما بالعالم الرّوحي :

بعد الوقوف على الصّورة الشّعرية باعتبارها أداة مركزية في التّعبير عن التّجربة الصّوفية داخل الديوان، يتضح أن هذه الصّور، بكلّ ما تحمله من رمزية وغموض وعمق، لم تكن لتبلغ هذا المستوى من التأثير لولا تموضعها ضمن نسيج لغوي مخصوص، يتجاوز الوظيفة التّقريرية إلى أفق تعبيري يستوعب التّوترات الدّلالية والوجدانية الّتي تقتضيها التّجربة الصّوفية. فاللّغة في الشّعر الصّوفي ليست مجرد وعاء للأفكار؛ بل هي كيان حي يتفاعل مع الرّؤية ويعيد تشكيلها عبر بُنى أسلوبية تفعل البعد الرّمزي، وتحتفي بالغموض، وتستثمر الإيقاع والدّلالات الغائرة.

إنّ الشّاعر يوسف وغليسي في أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار لا يلجأ إلى لغة عادية؛ بل يعيد خلقها وفق مقتضيات تجربته الذّاتية والرّوحية، متوسلا أسلوبا شعريا ينوس بين البساطة والعمق، بين التلقائية والتّكثيف، وبين التّصريح والتلميح. وبهذا، تصبح اللّغة حقلا من التّوتر الجمالي والدّلالي، يعكس تموجات الذّات الصّوفية في بحثها عن المعنى، ويجسد صراعها بين الفناء والوجود.

ومن ثم، فإن تناول مبحث اللّغة والأسلوب في هذا السّياق لا يعد مسألة شكلية؛ بل هو مقاربة جوهرية تسعى إلى تحليل البنية التّعبيرية الّتي بُني عليها الخطاب الصّوفي في الدّيوان. فما الخصائص اللّغوية الّتي تميز هذا الخطاب؟ وكيف يسهم الأسلوب الشّعري في بلورة التّجربة الصّوفية؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار اللّغة ذات وظيفة روحية لا تقل أهمية عن مضمون التّجربة الصّوفية نفسها؟.

1.3.2.اللّغة :

تعد اللّغة في السّياق الأدبي، وخصوصا في الشّعر، أكثر من مجرد أداة تواصل، إنّها وسيط جمالي ودلالي يستثمره المبدع لخلق تجربة فنية تتجاوز التّبليغ إلى الإيحاء والتّأثير. وقد أشار رومان جاكبسون إلى أن وظيفة اللّغة الشّعرية تقوم على التّركيز على شكل الرّسالة ذاته ؛ أي أنّ الشّعر لا ينقل مضمونا فحسب، بل يصوغ ذلك المضمون بطريقة تجعل من الشّكل نفسه جزء من المعنى.

تشكل اللّغة في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليس مجرد أداة للتّوصيل؛ بل كيانا جماليا وروحيا يتجاوز الوظيفة الإبلاغية التّقليدية، لتغدو اللّغة ذاتها فضاء صوفيا يعكس تجربة الذّات الشّاعرة في لحظات التّوتر والصّفاء. ومن هذا المنطلق، فإن دراسة اللّغة في هذا الدّيوان لا تنفصل عن تحليل بنيتها الشّعرية والرّمزية ؛ إذ تحضر اللّغة بوصفها وسيطا بين الظّاهر والباطن، بين المعنى الحسي والدّلالة العرفانية، ما يفرض قراءة متعدّدة المستويات تكشف عن أبعادها الجمالية والدّلالية في آن واحد.

وانطلاقا من هذا التّصور، تصبح دراسة اللّغة في الدّيوان مدخلا أساسيا لفهم البنية الأسلوبية والرّمزية الّتي يستند إليها الشّاعر في تشكيل رؤيته الصّوفية والجمالية.

دراسة اللّغة في الدّيوان:

جاءت لغة القصائد في الديوان محملة بالإيحاءات، تقوم على الاقتصاد اللّفظي، والتكثيف الدّلالي، تنتمي إلى المعجم الوجداني الصّوفي، من خلال ألفاظ مثل: الهوى،

الجوى، الصّبا، الإعصار، كما يستثمر الشّاعر الإيقاع الدّاخلي والتّكرار لخلق أثر شعوري كما في قوله:

أُهديك .. ما أُهديك (يا ريح الصبا)[1]

فهذا التّكرار يعكس الحيرة والخذلان، وربما عجز الذّات أمام المحبوب أو القدر. وأيضا تكرار الكلمات مثل : الآن، جراحي، دموعي، يعزز من الإيقاع الدّاخلي، ويعكس الاستمرارية الزّمنية للحزن.

وفي بعض القصائد جاءت اللّغة مشحونة بالعاطفة والحمولة الدّلالية الكثيفة، وتميل إلى الوجدانية الصّوفية، عبر مفردات مثل: الذكرى، الطواف، الكعبة، الجرح، الحب، القدر، البلاء، الأمل، فتقترب من الخطاب الصّوفي الّذي يجسد المعاناة كوسيلة للسّمو الرّوحي. فيتكرر أسلوب التّضاد بين الذّات والعالم، بين الألم والأمل كما في قوله:

جراحي ـ الآن ـ تقتلُني جراح النّاس تُحييّني [2]

كما لجأ إلى استخدام لغة عاطفية تتسم بالتّكثيف العاطفي، والانزياح الدّلالي، عبر مفردات مثل : الأنين، المأساة، الدّمع، الجوى، الزّفرات، الظّلمات، فتشحن النّص بشحنة وجدانية عالية، تعتمد على لغة رمزية، حيث لا تأتي الكلمات بمعناها المباشر بل تحمل دلالات وجودية وصوفية أعمق كما في صفصافة، وطيف الصبا، وجزر المنى.

كما استخدم الشّاعر إشارات دينية أو صوفية غير مباشرة ،مثل:

يا روضة البنا ، أيا جُزر المُنى .

في إشارة إلى الحنين للمكان الرّوحي أو المثالي ،(قد تكون البنا إشارة إلى مدرسة أو بيئة تربوية روحية عاش فيها الشاعر لحظات تكوين).البنّا هو اسم حسن البنا المشهور في حركة الإخوان المسلمين ومن هنا يتضح الجانب الإيديولوجي الّذي دخل في بنية الخطاب الشّعري لدى وغليسي.

[1] - المرجع السابق ، ص 14 .
[2] - المرجع السابق ، ص 17 .

2.3.2.الأسلوب :

إذا كانت الفكرة هي جوهر الخطاب فإن الأسلوب هو الرّوح الّتي تنفخ فيه الحياة، وتمنحه القدرة على النّفاذ إلى القلوب والعقول. ((فالأسلوب هو الطّريقة الّتي يسلكها الأديب في التّعبير عن أفكاره وعواطفه لإقناع العقول، والتّأثير في العواطف الإنسانية بأسلوب رفيع))[1]،يعني أنّ الأسلوب ليس مجرد طريقة في الكتابة بل هو سمة فريدة وخاصة تميّز كلّ كاتب عن غيره .

كما عرّفه النّاقد شارل بالي بأنّه ((هو العلم الّذي يدرس وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التّعبير عن واقع الحساسية الشّعورية من خلال اللّغة، وواقع اللّغة عبر هذه الحساسية)) [2]، إنّ هذا التّعريف يسلط الضّوء على البعد العاطفي للأسلوب، حيث لا يقتصر التّعبير فيه على نقل المعاني فحسب، بل يتعداه ليصبح انعكاسا لذوق الكاتب، وانفعال روحه؛ ممّا يعني أنّ الأسلوب تجل لخصوصية الكاتب، وانعكاس لرؤيته الفردية للعالم، بما يختاره من ألفاظ، وتراكيب، وإيقاعات وصور.

والأسلوب في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار يتسم بتكثيف شعري عال، وانزياح لغوي متعمد، يعبّر عن تداخل المستويات الدّلالية والتّعبيرية للغة. فهو أسلوب مشحون بالتّوتر الدّاخلي والرمزية، يعكس تجربة وجودية ذات طابع صوفي، تجعل من النّص مساحة للتّأمل والبحث عن المعنى خلف الظّاهر. كما أنّ توظيف الشّاعر لآليات التّكرار، والتوازي، والإيقاع الدّاخلي، يمنح النّص نغمة خاصة توائم بين المعاناة الذّاتية والبعد التأملي، ما يستدعي دراسة معمقة للأسلوب بوصفه المظهر الأبرز لتجلّي اللّغة في بنيتها الإيقاعية والتعبيرية.

دراسة الأسلوب في الديوان :

[1] -محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية، دار الهدى، عين مليلة ، 2002 ، ص 20 .
[2] - صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجرءاته ، دار الشروق ،ط1 ،القاهرة، 1998 ، ص 18.

تتسم قصائد الدّيوان بأسلوب تأملي وجداني ينزع نحو الرّمز والتكثيف، يتموضع ضمير المتكلم في مركز النّص، ممّا يمنح القصائد طابعا ذاتيا. فكلّ صورة أو رمز في القصيدة يحمل دلالة أعمق على معاناة الشّاعر، ممّا يجعل القصيدة بمثابة رحلة داخل النّفس البشرية المضطربة والباحثة عن الخلاص .

كما يلحظ القارئ تداخل الذّات الطبيعية في أسلوب شاعري يذكّر بالخطاب الصّوفي الّذي يركّز على المعاناة الداخلية والبحث عن الخلاص الرّوحي كما في قوله:

أطوف بكعبة الذّكرى عسى التّذكارُ يحييّني

فالكعبة هنا ليست مجرد مكان مادي؛ بل تمثل رحلة البحث عن السّلام الدّاخلي.

يسود في النّصوص صوت المتكلم الفردي، حيث يحاور ذاته ويطرح الأسئلة الكبرى المرتبطة بالقدر والمعاناة. فيكثف من استخدام الأسئلة البلاغية الّتي تعكس حيرته الوجودية. من خلال قوله:

لماذا الخطب يُضنيني ؟

لم البلوى أيا ربي ؟ [1]

فيصل في الختام إلى صيغة صوفية في تفسير البلاء:

لأنّ الله يعشقُني لذاك الله يُبليني [2]

فهي تعبر عن تقاطع واضح من التّصور الصّوفي الّذي يرى في المعاناة وجها من وجوه الحب الإلهي.

فالشاعر يتبنى أسلوبا عاطفيا مليئا بالأسئلة الوجودية . يسائل القدر والألم، ويحاول البحث عن معاني ضمن التّجربة الذّاتية.

قصائد الدّيوان تدور حول تأملات الشّاعر في نفسه وحياته ومعاناته، بأسلوب أقرب إلى المناجاة الذّاتية الّتي تقترب أحيانا من نبرة التّصوف الحديث.

---

[1] - المرجع السابق ، ص 18 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 18.

ويتولد الإيقاع من تكرار الألفاظ والتّراكيب مثل: إلى متى؟ آه مما يعزز من الإيقاع النّفسي للنّص ويخلق نوعا من التّماهي مع مشاعر الشّاعر.

أسلوب تعبيري مرهف ومشحون بالعاطفة، يكثر من النداء والآهات (آه، يا شاعر الأشجان، يا عازف الإلحان).

كثافة الصّور الفنية والموسيقية الدّاخلية عبر التّكرار والجرس الصوتي (نغدو، نروح، فتغلق الأبواب).

استخدام الرّمز القرآني والأسطوري مثل أصحاب الأخدود، وزرياب، لإضفاء بعد ثقافي وروحي عميق.

وفي ضوء هذين المفهومين، يظهر أنّ ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار قد شيّد على لغة ذات طبيعة صوفية رمزية، تتسم بالغموض المقصود والانزياح عن المألوف، وتعتمد على أسلوب شعري يبرز النّزعة التأملية والانخطاف الوجداني. فالشّاعر لا يعبر عن التّجربة الصّوفية بشكل مباشر؛ بل يوظف لغة مشبعة بالإيحاء والترميز والانسياب الموسيقي، ما يجعل النّص مفتوحا على قراءات متعدّدة.

يتضح من خلال هذا التّحليل أنّ يوسف وغليسي قد نجح في تشكيل خطاب شعري صوفي مكتمل الأركان من حيث اللّغة والأسلوب، فالبنية التّعبيرية للنّصوص لا تقل أهمية عن مضامينها؛ إذ تتضافر لتشكيل تجربة شعرية تقوم على الرّمز، والانخطاف، والانفلات من مألوف اللغة.

بعد تناول البنية الأسلوبية والدّلالية في الدّيوان في الفصل الثّاني، تبرز الحاجة إلى استكمال هذا التّحليل من خلال العودة إلى السّياق الذّاتي والإنساني الّذي أنتج هذا العمل. فالتّجربة الشّعرية لا تنفصل عن صاحبها؛ بل تشكّل امتدادا لوعيه وذاكرته وهويته. من هنا تبرز أهمية الاطلاع على السّيرة الذّاتية للشّاعر يوسف وغليسي، لما تحمله من إشارات قد تسهم في تعميق فهمنا للدّيوان، وفتح أفق تأويلي أوسع للنّصوص. فإلى أي مدى يمكن

لتّجربة الشّاعر الحياتية أن تفسر ملامح الحزن، والتّمزق، والتّأمل الّتي تسكن القصائد؟ هذا السّؤال يقودنا إلى الملحق الّذي يتضمن سيرة الشّاعر وقراءة إضافية في نصوص الدّيوان.

ملحق :

يأتي هذا الملحق ليكمل ما تمّ التّأسيس له في فصول البحث، من خلال التّوقف عند الخلفية الذّاتية للشّاعر يوسف وغليسي، بوصفها مفتاحا لفهم الكثير من الإشارات والدّلالات الصّوفية الّتي تزخر بها نصوص ديوانه أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. فالتّجربة الشّعرية لا تنفصل عن التّجربة الحياتية، خاصة حينما تتخذ من الرّوح مسرحا ومن المعاناة مادة، كما هو الحال في هذا الدّيوان. وعليه، فإنّ تناول السّيرة الذّاتية للشّاعر، وقراءة مضامين الدّيوان في ضوئها، يتيحان إعادة تأمل النّص من زاوية تبرز التفاعل العميق بين الذّاتي والوصفي، وبين الواقع والتجلي، وهو ما يسهم في استجلاء الملامح الصّوفية الّتي تتخلل البناء الشّعري والدّلالي للدّيوان.

يوسف وغليسي شاعر جزائري من مواليد 1970 بولاية سكيكدة،أحرز البكالوريا سنة 1989، ثمّ الليسانس سنة 1992، ثمّ الماجستير سنة 1996، اشتغل إعلاميا في الصّحافة المكتوبة، ثمّ أعرض عنها ليلتحق بجامعة قسنطينة أستاذا في قسم اللّغة العربية وأدابها منذ 1996 إلى وقتنا الحالي.

عضو اتحاد الكتّاب الجزائريين، وعضو مؤسس لرابطة إبداع الثّقافية الوطنية، ورئيس فريقها النّقدي، حائز على شهادة دكتوراه في الأدب، تخصص نقد معاصر، نال جائزة مهرجان محمد العيد آل خليفة الشّعري 1992، وجائزة سعاد الصباح الكويتية 1997، وجوائز أخرى في الشعر والدّراسات الأدبية من وزارة الثّقافة الجزائرية.

أحد الشعراء الواردين في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الكويت سنة 1995. المجلد الخامس.

من أعماله النقدية المطبوعة:

- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض 2002.
- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية 2002.

من أعماله الشعرية المطبوعة:

- أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار 1995.

- تغريبة جعفر الطيار 2000 .[1]

كذلك شارك في بعض الكتب من خلال التقدم لها منها:

- مقدمة ديوان ملصقات للشاعر عز الدين ميهوبي، الطبعة الأولى، منشورات أصالة، سطيف ،1997، صفحة 7-25.
- ومراجعة وتقديم لترجمة كتاب النقد والنظرية الأدبية تأليف كرين بول ديك، ترجمة خميس بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة، جامعة قسنطينة، 2004، صفحة 1-7 .
- مقدمة كتاب مفتاح العروض والقافية للأستاذ ناصر لوحيشي، دار الهداية، قسنطينة،2003 ، صفحة 7-10.
- مقدمة كتاب المضمون العاطفي في نشيط قسماً للشّاعر الجزائري مفدي زكرياء، دراسة أسلوبية للأستاذ خليفة بوجادي، الطبعة الأولى، رابطة القلم، سطيف،2003، من الصفحة 5-8 .
- مقدمة كتاب العجائب في آداب الرّحلات للأستاذ الخامسة علاوي، الجزائر، 2006، صفحة 3-7.
- مقدمة ديوان الشّفاعات للشّاعر عاشور بوكلوة ،الجزائر ،2006، من الصفحة 5-10 .[2]
- **المقالات في الدّوريات:**

إضافة إلى مسبق، له مقالات في بعض المجلات كدراسات لموضوعات معينة عصرية في السّرد والخطاب وكذا السّيميائية وغيرها:

[1] - محمد الصالح خرفي ، حوار نقدي يتناول المتن الشعري ليوسف وغليسي ، اصوات الشمال ، www . aswat-elchamal.com الاحد 19 مارس 2017 .

[2] - حليمة واقوش ، بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي الحديث ، قسم اللغة العربية وادابها ، كلية الاداب و اللغات ، جامعة منتوري قسنطينة 1، الجزائر ، 2013 ، ص 102 .

- الرّؤية الشّعرية والتّأويل الموضوعاتي: مجلة عالم الفكر(فكرية فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب)، الكويت، المجلد 32، العدد الأول، يوليو- سبتمبر، 2003، من الصفحة 177 إلى 210.
- المصطلح الجديد: مجلة علامات في النّقد (كتاب دوري يصدر عن النّادي الأدبي بجدة سعودية)، المجلد 14، الجزء 55، مارس 2005، صفحة 315-328.
- التفكيكية في الخطاب النّقدي المعاصر: مجلة قوافل (كتاب دوري يصدر عن النّادي الأدبي بالرّياض.)، المجلد الرابع،الجزء الخامس، العدد9، 1997، ص 53 إلى 66 .[1]

الملتقيات العلمية:

شارك في الكثير من الملتقيات العلمية والثّقافية منها:

- الملتقى الدّولي الأوّل حول (الخطاب النّقدي العربي المعاصر) بالمركز الجامعي خنشلة، 22-23 مارس 2004 .
- النّدوة الوطنية حول(المسار الإبداعي والنقدي عند عبد الملك مرتاض)، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة وهران ،أيام 10-11-12 أبريل 2001.
- الملتقى الوطني حول (مناهج تحليل الخطاب بين النظرية والتطبيق.) كلية الآداب واللغات،جامعة باجي مختار،عنابة، أيام 7-8-9 ماي 2001.
- الملتقى النقدي الأول(السّرد العربي: نظريته، تاريخه ،متونه وجماليته)،مخبر السّرد العربي كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، أيام 21-22 أبريل 2003.
- الملتقى العربي الجامعي الأوّل(الشّعر العربي القديم وجديد القراءات الحديثة)، قسم اللّغة والأدب العربي، كلية الآداب، جامعة جيجل ،أيام 26-27-28 أبريل 2004.

[1]- حليمة واقوش ، بنية الخطاب الشعري عند يوسف أغليسي ، صفحة 103

- الملتقى الدّولي حول (الخطاب الرّوائي العربي وتحديات العصر)، قسم اللّغة العربية وأدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة عمار تليجي، الأغواط ،أيام 7-8-9 ماي 2005 .[1]

كما أدرج اسمه في الكثير من المعاجم أمثال:

- معجم أعلام النّقد العربي في القرن العشرين.
- معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين.
- موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين.
- الموسوعة الحسينية. [2]

دون أن ننسى أن ليوسف وغليسي العديد من الجوائز والألقاب داخل وخارج الوطن، كجائزة بختي بن عودة النّقدية 1996، مع وسام الاستحقاق الثّقافي لمدينة العلمة والميدالية العالمية للحرية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا سنة 2006 .

التّعريف بالديوان:

توثيق الكتاب:

المؤلف: الدّكتور يوسف وغليسي شاعر وناقد جزائري أستاذ بمعهد الأداب بجامعة قسنطينة.

العنوان الرئيسي للدّيوان: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار.

الطبعة الأولى.

سنة النشر: 1995 .

بلد النّشر: الجزائر.

دار النّشر: إبداع .

النّوع الرّئيسي: شعر .

عدد الصفحات :57 .

[1] - المرجع نفسه ، ص 107 و 108 .

[2] -المرجع نفسه ، ص 109 .

عتبة الإهداء :

الإهداء من العتبات النّصية المهمة حيث أنّه يقدّم للقارئ وللنّص نفسه دلالات وإيحاءات وهو موجود منذ العصور القديمة ،((يتخصص الإهداء ،إذن، باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه/ إليهم ، أو في اختيار عبارات الإهداء . في ارتباط بما سبق، يمكن التمييز بين نوعين من المهدى إليهم: الخاصون والعامون، ويقصد بالمهدى إليه الخاص شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم والّتي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية :ودية، قرابة أو غيرهما ...،أما المهدى إليه العام أو العمومي فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة والّتي يبدي المؤلف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات رابط عمومي: ثقافي، فني، سياسي أوغير ذلك على أنّ الإهداء يمكن أن يخصّص للقارئ أي للمتلقي الحقيقي للعمل))[1].

تعقيبا على ما سبق، يتضح أنّ الإهداء ليس مجرد إجراء شكلي أو تقليد مطروح على هامش النّص، بل هو فعل تواصلي دال، يؤسس منذ البداية لطبيعة العلاقة الّتي يقيمها الكاتب مع من يهدى إليه النّص، سواء كان فردا محددا (المهدى إليه الخاص) تربطه بالمؤلف علاقة شخصية، أو شخصية عامة تعبّر عن انخراط الكاتب في قضايا فكرية أو ثقافية أوسياسية، أو حتّى القارئ المفترض الّذي ينتظر منه التّفاعل مع النّص وتأويله. وبهذا المعنى، فإنّ الإهداء يصبح مفتاحا أوليا لفهم دوافع الكتابة ومقاصدها، بما يحمله من شحنات عاطفية ورمزية.

وانطلاقا من هذا الفهم للإهداء كعتبة دالة ومفتاحية، يمكننا الانتقال إلى قراءة إهداء يوسف وغليسي في ديوانه أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار.

ظهر الإهداء في ديوان يوسف وغليسي أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار في الصّفحة الّتي تتبع الغلاف وهو إهداء رئيسي، ابتدأ فيه بحرف الج: إلى وهذا بهدف التّوجيه والتّخصيص وكان إهداؤه عبارة عن نص مؤلف من أربع فقرات في كل فقرة وجه فيها الإهداء إلى شخص معين ،فالفقرة الأولى كان إهداؤه إلى أفراد عائلته يشكرهم فيه على وجودهم في حياته ،وأنّهم هم الأهل لفهم وتقبل ما جاء في ديوانه،ثمّ قدّم إهداؤه إلى صديقه الّذي وصف لنا بكل معنى الكلمة أنّه أخوه في نفس الحزن والانكسار يذكر كلمة في (الحزن

[1] - عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص : البنية و الدلالة ، شركة الرابطة، ط1، الدار البيضاء، 1996 ، ص 26 و 27 .

والصفصافة)، ثمّ إلى النّخلة البغدادية، ثمّ إلى النّقاد حيث أنّه يلومهم عن تهميشهم له ولكتاباته فهو يتحداهم بديوانه هذا، ثمّ أنهى إهداءه بجملة (أهدي هذه الأوجاع...) ليؤكد لنا أنّه يوجه و يخصص هذا الدّيوان. ثمّ ختمه بكتابة اسمه يوسف وغليسي.

كما وجدنا الإهداء في داخل الدّيوان وبالضّبط في قصيدة ((مدخل الغربة)) حيث ابتدأ القصيدة بإهداء إلى صديقه سمير حجيلة حيث قام بشكره فيه لوقوفه معه في وقت الحزن والانكسار.

والإهداء في الدّيوان جاء ليوحي ويدل على العلاقة التي تربط بين النّص وكاتبه، وبين الإهداء والنّصوص المتواجدة داخل الدّيوان الشّعري، وكان الإهداء يحيلنا إلى ما تدل عليه النّصوص، فالكاتب يوسف وغليسي أحالنا بإهدائه هذا إلى عنوان النّص ومضمون النّص في حد ذاته فلعب دور الشّارح والمدلل له.

خاتمة :

في ختام هذا البحث، يتبيّن لنا أنّ الحضور الصّوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليس مجرد توظيف لرمز أو ألفاظ صوفية، بل هو انغماس وجودي وشعري في تجربة روحية عميقة، تمتزج فيها المعاناة الذّاتية بالتّوق إلى المطلق. وقد أظهرنا من خلال فصول البحث كيف استحضر الشّاعر ملامح الفناء والبقاء، والتّجليات الصّوفية المختلفة، ليعبّر عن قلق وجودي وتوق للخلاص الرّوحي، بأسلوب شعري تميّز بكثافته الرّمزية وعمقه الدّلالي. كما أنّ العودة إلى سيرة الشّاعر وتسليط الضّوء على محطات من حياته قد كشف عن التّفاعل بين الذّاتي والتّجريبي، وبين الشّعري والصّوفي. وبذلك، فإنّ ديوان وغليسي يمثل نموذجا شعريا معاصرا يعيد إحياء النّزعة الصّوفية في الشّعر العربي، في سياق معاصر يزاوج بين التّأمل الجمالي والتّجربة الرّوحية، ويمنح القارئ متعة الكشف والارتقاء معا.

انطلاقا ممّا أسفر عنه هذا البحث من نتائج، يمكن تقديم مجموعة من التّوصيات الّتي قد تُسهم في تعميق الاهتمام بالدّراسات الصّوفية في الشّعر العربي المعاصر.

أولا، يوصى بتوسيع دائرة الدّراسات النّقدية حول التّجربة الشّعرية ليوسف وغليسي، لا سيما من منظور صوفي، نظرا لما تحمله من أبعاد فكرية وروحية جديرة بالتّحليل.

كما ينصح بإجراء دراسات تستكشف تفاعل الأدب الصّوفي مع قضايا الإنسان المعاصر، من خلال نماذج شعرية حديثة تعيد توظيف الرّموز والتّجارب الصّوفية في سياقات جديدة. ومن المهم أيضا إيلاء البعد الذّاتي في التّجربة الشّعرية اهتماما خاصا عند تحليل النّصوص الصّوفية المعاصرة، لما لهذا البعد من أثر في تشكيل الرّؤية الشّعرية والفنية. وفي السّياق نفسه، يقترح إنجاز بحوث مقارنة بين الشّعراء الصّوفيين القدماء والمعاصرين، بهدف تتبع تطور الخطاب الصّوفي وأشكاله التّعبيرية.

خاتمة

وأخيرا، ينبغي الانتباه إلى الجوانب الجمالية والفنية في هذه النّصوص، وعدم اختزالها في بعدها الرّمزي أو الدّيني، لما تحتويه من إمكانات تأويلية عميقة تسهم في إثراء التّجربة القرائية والمعرفية.

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع ،ط1، 1995.
2. ابن الجوزي، تلبيس إبليس، دراسة وتحقيق أحمد بن عثمان المزيد، دار الوطن للنّشر.
3. ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت.
4. ابن تيمية، الصّوفية والفقراء، تقديم : محمد جميل غازي، دار المدني، جدة .
5. ابن خلدون، المقدمة ، ج1، تحقيق : سعيد محمود عقيل، دار الجيل، ط 1، 2005.
الطوسي، اللّمع، تقديم وتحقيق : عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر و مكتبة المثنى ببغداد،1960 .
6. ابن عجيبة، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، تحقيق:عبد الرحمان حسن محمود، القاهرة، عالم الفكر ، 1983
7. ابن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف، تقديم وتحقيق عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي ، الدار البيضاء .
8. ابن عربي، الكلمات الّتي تداولتها الصّوفية تحقيق: محمد عبد الرحمان الشاغول، دار جوامع الكلم ،القاهرة،2005.
9. ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، تحقيق موفق فوزي الجبر، دار معهد للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، ط1 ، 1998
10. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تحقيق: محمد محمد تامر، ج 2، دار الآفاق العربية، ط 1 ، 2004 .

11. أبو بكر بناني،الفتوحات القدسية تحقيق: عبد الرحمان الحداوي وإسماعيل عبد الرّحمان المساوي،كتاب ناشرون.

12. جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجمة محمد عبد السلام كفافي، تقديم : ياسين عبيد،منشورات السهل، 2009 .

13. جلال الدّين الرومي، مختارات من ديوان شمس الدين تبريزي، ج1، ترجمة وتقديم إبراهيم الدسوقي شتا، 2009.

14. الشّيخ أحمد زروق، قواعد التصوف، تقديم وتحقيق : عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية ،ط2،بيروت،2005.

15. عبد القادر عيسى، حقائق عن التّصوف ، المجلد1، دار العرفان، ط16، سورية،2007. القشيري،الرسالة القشيرية،تحقيق:عبدالحليم محمود ومحمود بن الشريف،دار الشعب،القاهرة،1989.

16. الكلاباذي،كتاب التّعرف لمذهب أهل التصوف، بتصحيح: ارثرجون اربرى، مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط1.

17. محمد بن الصديق، الانتصار لطّريقة الصّوفية الأخيار .

المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب،المجلد التاسع، نشرأدب الحوزة، قم _ إيران، 1405 هـ .
2. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد 9، دار الكتب العلمية، ط 1،بيروت، 2007.
3. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3، ط1، الدّار العربية للموسوعات،بيروت، 2006 .

المراجع:

1. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجرءاته ،دار الشروق، ط1، القاهرة،1998.

2. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصّوفي وآليات التأويل، دار الأمير خالد، قسنطينة، 2014 .

3. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص: البنية والدّلالة، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء، ط1، 1996 .

4. عبد المنعم الحفني، رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين، دار الرشاد.ط1،القاهرة،1991.

5. عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصّوفي،دار غريب، القاهرة.

6. نظلة أحمد جبوري، سلاطين المتصوفة في العشق والمعرفة، دار المدى للإعلام والثقافة، بيروت ، ط1، 2016.

7. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990 .

8. محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية ،دار الهدى، عي مليلة، 2002.

الرسائل والمقالات :

1. بلخضر نوال ، الشعر و قضايا الحب في التصوف الإسلامي ، تاريخ النشر 7/1/ 2022 ، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان .

2. بولعشار مرسلي، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة ابن الفارض أنموذجا، مذكرة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي،قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة 1،وهران، 2025/2024 .

3. حليمة واقوش، بنية الخطاب الشّعري عند يوسف وغليسي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة العربية وأدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة 1، الجزائر، 2013.

4. جلول دواجي عبد القادر، اللغة الصوفية وتيماتها في بردة البوصري، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية /قسم الآداب واللغات، العدد 19، جانفي 2018 .

5. محمد الصالح خرفي، حوار نقدي يتناول المتن الشعري ليوسف وغليسي، أصوات الشمال، www . aswat- elchamal.com الأحد 19 مارس 2017 .

6. دروي سعدية وغزلي حورية، الشعر الصوفي المغاربي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة و الادب العربي، قسم اللغة والادب العربي ، المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي، تسمسيلت ، 2015/2014 .

فهرس الموضوعات :

الموضـوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول : الإطار النّظري للتّصوّف والشعر الصّوفي.	
تمهيد	5
1.التصوف الإسلامي _ المفهوم والنشأة والأقسام _	6
1.1.مفهوم التصوف	6
1.1.1.لغة	6
2.1.1.اصطلاحا	10
2.1. نشأة التصوف .	14
3.1. أقسام التصوف	19
2. الشعر الصوفي و خصائصه	22
1.2. مفهوم الشعر الصوفي	22
2.2. علاقة الشعر بالتصوف	23
3.2. خصائص الشعر الصوفي	27
1.3.2. الخصائص الفنية	28
2.3.2. الخصائص الموضوعية	29
الفصل الثاني : الحضور الصوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	
تمهيد .	33
1. المفاهيم الصوفية: تعريفات وآراء	34
1.1.الفناء والبقاء	35
2.1. الحب الإلهي	38
3.1. السفر الروحي	42
1.3.1. أنواع السفر	44

2. الأساليب الفنية الدالة على التصوف	47
1.2. الرموز الصوفية	48
1.1.2.تعريف الرمز الصوفي	48
2.1.2. أنواع الرمز الصوفي	50
2.2. الصورة الشعرية	58
1.2.2.تعريف الصورة الشعرية	59
2.2.2. أنواع الصورة الشعرية	60
3.2. اللغة والأسلوب وعلاقتهما بالعالم الروحي	64
1.3.2. اللغة	65
2.3.2. الأسلوب	67
ملحق	71
الخاتمة	77
قائمة المصادر والمراجع	79

ملخص:

يستقصي هذا البحث ملامح الحضور الصّوفي في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار للشّاعر يوسف وغليسي، من خلال قراءة تحليلية تستند إلى المفاهيم الصّوفية الكبرى، وفي مقدمتها الفناء والوجود، وما يرافقهما من تجلّيات لغوية وجمالية وروحية. ويسعى هذا العمل إلى الكشف عن مدى توظيف التّجربة الشّعرية لرمزية التّصوف وأساليبه التّعبيرية، وفتح أفق تأويلي يبرز التداخل بين الذاتي والصوفي، الشّعري والرّوحي.

الكلمات المفتاحية : التصوف ، الفناء ، الشعر الصوفي، الرمزية .

Abstract:

This research investigates the Sufi presence in the poetry collection The Sorrows of a Willow in the Seasons of the Hurricane by Youssef Oughlici, through an analytical reading grounded in core Sufi concepts _chief among them annihilation (fana) and existence (wujud) – as well as their linguistic ,aesthetic,and spiritual manifestations.The study aims to reveal how the poetic experience employs Sufi symbolism and expressive modes,offering an interpretive horizon that highlights the intersection of the personal and the mystical, the poetic and the spiritual. This work constitutes a significant contribution to the field of contemporary Sufi literature and enriches critical discourse on the interplay between poetry and spiritual experience.

Keywords: *Sufism, Fana (Annihilation), Sufi poetry, Symbolism*