الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر-بسكرة

كلية: الآداب واللغات

قســـم: الآداب واللغة العربية

تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة
لسلام أحمد إدريسو

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة :

فتيحة غزالي

إشراف الأستاذ الدكتور

امحمد بن لخضر فورار

أعضاء لجنة المناقشة

اللقب والاسم	الصفة	الجامعة	الرتبة
أ.د.سليم بتقة	أستاذ	جامعة محمد خيضر-بسكرة	رئيسا
أ.د. امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	جامعة محمد خيضر-بسكرة	مشرفا ومقررا
أ.د.سكينة قدور	أستاذ	جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي	عضوا مناقشا
د.رياض بن الشيخ الحسين	أستاذ محاضر-أ	جامعة الأمير عبد القادر-قسنطينة	عضوا مناقشا
د.منصف شلي	أستاذ محاضر-أ	جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة1	عضوا مناقشا
د.سامية راجح	أستاذ محاضر-أ	جامعة محمد خيضر-بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2017-2018 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

انجذب الروائيون المعاصرون في خضم التجريب إلى البحث عن أشكال ومنافذ يعبرون منها إلى العالمية بعيدا عن تقاليد الرواية الغربية، التي سيطرت على المسار الروائي العربي الذي بدا نمطيا عاجزا عن استيعاب أحداث ووقائع وطموحات الإنسان العربي الذي راح يبحث عن انتمائه ومرجعياته، وينشد في ضوئهما زمانه ومكانه، لذلك اندفع إلى تحري ما ينعش الحس الروائي العربي المتدفق برؤاه وتصوراته وأصدائه، فاستثمروا المخزون الروحي والعاطفي والديني الذي كان ينبعث من التراث الصوفي، واختزلوا به الهم واستشرفوا عن طريقه النور والحل، ذلك لانّ الروائي هو الذي يحمل على عاتقه مهمة العناية بهذا الجنس الأدبي، فيشربه بالحياة وينيره بإشعاعات تسعُ التصورات والتفاصيل ونفحات النّفس المتزنة الهادئة التي لا تنحرف عن قيّم أزمنتها وأمكنتها.

وانطلاقا من هذه الرؤية التأصيلية ظهرت مجموعة من الأعمال الروائية التي حاولت الوصول إلى ذروة الإبداع الفني بخطوات حثيثة واعية، مستندة على العنصر التراثي كأحد أبرز الملامح التطويرية للرواية العربية المعاصرة، وذلك على نحو ما نجده في روايات: الحرافيش، وثرثرة فوق النيل، واللص والكلاب لنجيب محفوظ والتجليات لجمال الغيطاني، والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار، والزاوية للتهامي الوزاني، ورائحة الجنة لشعيب حليفي، جارات أبي موسى لأحمد التوفيق، الحواميم وطواسين الغزالي وبحر نون، وجبل قاف لعبد الإله بن عرفة، وغيرها من الأعمال التي استثمرت التجربة الصوفية التراثية في متونها السردية شكلا ومضمونا استجابة لأكثر مشاعر الإنسان إنسانيته، وتميزها بقصدية وكثافة ورمزية تتوحد فيها المتناقضات وتتحطم فيها الحدود بخلقها فضاءات من التجاوز والمتعة والجمالية.

وقد رأينا في الإرث الصوفي وتجلياته في الرواية المعاصرة أكثر المواضيع استحقاقا للدراسة وأولى بالاهتمام والعناية لطبيعة العلاقة الوثيقة التي تربط بين التصوف والأدب وما بها من فيوضات شعرية ونثرية حرية بالدراسة من جهة، والغاية والهدف الذي تسعى إليه من جهة أخرى، إذ تتوخى كلا من التجربتين النزوع نحو الأسمى وتقديم صورة مثالية للعالم الذي يتدرج لأجله الصوفي في معراج السفر الروحي، ويحرص عليه الأديب تجسيدا لحلمه بالمجتمع المثالي والمدينة الفاضلة التي يصبو إليها بعيدا عن مفاسد المجتمع وعيوبه.

وفي ضوء الكشف عن هذه التجربة وقع اختيارنا على مدونات الروائي المغربي سلام أحمد إدريسو الروائية عينة للبحث في تجليات التجريب السردي الصوفي في الرواية المعاصرة وآلية اشتغاله في رواية: **العائدة ورواية طوق النورس، ورواية وشجرة المريد** التي بدت متنا روائيا بكرا لم تطأه دراسة بحثية سابقة، مع الإعتراف بوجود دراسات مشابهة لروايات عربية أثّرت في توجه مسار البحث الذي ركزّ على الظاهرة الصوفية في الرواية المعاصرة وتتبعها في زوايا كثيرة ظلت حكرا على الدراسات الشعرية ردحا من الزمن.

يسعى البحث الذي استقر على هذا العنوان: "**تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة لسلام أحمد إدريسو**" إلى الإجابة على مجموعة من الإشكالات منها: ما طبيعة العلاقة التي تربط التصوف بالأدب عموما والرواية خصوصا؟ وما سر انجذاب الروائيين المعاصرين ودوراهم في فلكه الرمزي؟ وكيف استثمر الروائي سلام أحمد إدريسو هذا المكون التراثي العميق في تجربته الروائية؟ وما الغرض من طرح فكر صوفي ديني دون سواه في هذا الزمن بالذات؟ وهل استطاع فعلا أن يتمثل التجربة الصوفية لقراءة الواقع العربي المعاصر ويعطي البدائل المناسبة لإخراجه من الأزمات التي يتخبط فيها، ويؤسس للمدينة الفاضلة التي تبحث عنها الإنسانية؟

على هذه الأسئلة وغيرها انبنت دراستنا فحاولنا الإجابة عنها من خلال تقسيم البحث على مدخل وثلاثة فصول أساسية رغبة في الإحاطة بالموضوع من شتى جوانبه.

المدخل: وفيه ركزنا على مفهوم الرواية الصوفية المعاصرة والإشكالات التي تطرحها في نماذجها المتعددة واصطلاحات تسميتها المتباينة وخصائصها الأسلوبية مقارنة بالروايات الأخرى، والعلاقة التي تربطها بالشعر والقصص الصوفي والقرآني على وجه الخصوص، وكيفية استثمارها لتلك المكونات الجمالية المتباينة للتعبير عن واقع يتغير بسرعة كبيرة ويحتاج إلى أكثر من فن لقراءته واستشراف آفاقه وحلوله المناسبة.

أما الفصل الأول الموسوم بـــ: "**المكان الصوفي**" فحاولنا من خلاله فهم طبيعة التجربة الصوفية وعلاقتها بتشكيل المكان روائيا، وقد قسمناه بحسب الرؤية الصوفية للكاتب إلى مكان طبيعي وعناصره هي الماء والنور والجبل، ومكان ديني كان المسجد والكُتّاب والزاوية أهم

ركائزه التي تَبُثُ الوعي وتعبر عن الإيديولوجية المتحكمة في النص الروائي ككل، بالإضافة إلى المكان المنعزل والمكان المرجعي الذي يحيل إلى أماكن حقيقية تنتقل عبرها الشخصيات المحورية وتؤسس لرؤيتها السردية والصوفية التي تختبئ وراء مسميات الأماكن الرمزية المتحكمة في خيوط اللعبة السردية.

أما **الفصل الثاني "فخصصناه لمعالجة الشخصية الصوفية"**، وفيه تتبعنا حركتها بأبعادها الصوفية والواقعية التي تنتهج النهج الصوفي في حياتها وتعبر عن كينونتها من خلاله، وقد تمثلت تلك الشخصية في ثلاث صور كبرى هي: صورة الشيخ أو الولي، وصورة المريد أو السالك، وصورة الشخصية الأنثوية وكان لكل أنموذج مقترح بناؤه التكويني والوظيفي والدلالي الذي هُيئ له للتعبير عن فكرة صوفية بعينها استثمرت شخصيات من التراث الديني والصوفي، علاوة على علاقات كل شخصية منها بالشخصيات الأخرى الرئيسة والثانوية التي توافقها أو تعارضها، وإسهامها في بناء لُحمة النص ودلالته، كما تطرقنا لعلاقة الشخصية الصوفية بالزمن وأثرها في تحديد طبيعة بنائه التي هيمن عليها الزمن النفسي والزمن الفلكي (الكوني)، وختمنا الفصل ببيان أثر الشخصية الصوفية في الرؤية السردية التي سيطرت عليها الرؤية الإيديولوجية.

وجاء **الفصل الثالث** معنونا بـــ: **"اللغة الصوفية"**، وهو الفصل الأكثر تشعبا وعمقا لكونه يركز على تقنية بناء لحمة النّص الروائي الصوفي لغويا، وقد استنفد منا جهدا ووقتا مضاعفا نظرا للبنية اللغوية الرمزية التي تحكمت فيها الرؤية الصوفية الغامضة، وقد قسمناه على ثلاثة أجزاء؛ خصصنا الجزء الأول منه لدراسة الجهاز العناويني لكل رواية وبيان إستراتيجية الكاتب في ربط العناوين الرئيسة بالعناوين الفرعية، وطعَّمنا ذلك بمخططات توضيحية تكشف صوفية تلك العناوين التي خالفت أسلوب العنونة المتعارف عليه، أما الجزء الثاني فاستقصينا فيه المعجم الصوفي الذي تحكَّم في لغة النصوص الروائية بتركيزه على مصطلحات بعينها دون أخرى ضمن حقول دلالية تؤطرها، فركزنا على أربعة حقول أساسية هي: الحب الصوفي، المجاهدة الصوفية، التجلي الصوفي، السفر الصوفي، بالإضافة إلى حقول ثانوية كالطفولة والفناء والبقاء. وختمنا الفصل بدراسة الجملة السردية والتركيب الصوفي الذي ميز المقاطع السردية والوصفية والحوارية وكذا المقاطع الاستهلالية والختامية، وكيفية تشكيلها لبناء النص وتنظيمه السياقي الذي يحدد وجهته الفنية والدلالية، كما ركّزنا على التناص من خلال تضمين النص

الإدريسي للنص القرآني واستثماره عن طريق استحضار الأفكار والمعاني بشكل ضمني تارة أو استدعاء مفردات وتراكيب من سور قرآنية تارة أخرى.

وقد اتبعتا دراستنا المنهج السيميائي الذي يتقصى الدلالة ويحاول فك شفرات الرموز من خلال الآليات المرنة التي تسهم في تعميق البحث، مع الاستعانة بالمنهج البنوي في بعض أجزاء البحث التي اقتضت البحث في الجمل والتراكيب، كما دعَّمنا ذلك ببعض آليات علم النفس وعلم الاجتماع والنقد الثقافي لصعوبة حصر الدراسة وتضييق الخناق عليها بمنهج واحد.

وإن كان بحثنا يبدو جديدا في موضوعه وخاصة في قراءة التجربة الروائية الصوفية لسلام أحمد إدريسو، فإن ذلك لم يمنع من الاستفادة من بعض الدراسات التي كان موضوعها البنية السردية في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، أو بعض الدراسات التي تناولت الظاهرة الصوفية في المتن القصصي أو الروائي المعاصر، وكذا الكتب والمعاجم والقواميس التي تناولت الفكرة الصوفية وشرحت المفاهيم المتعلقة بها ونذكر منها: أبعاد التجربة الصوفية لـــ: عبد الحق منصف. بنية السرد في القصص الصوفي لـــ: ناهضة ستار. القصص والتصوف لـــ: خالد أقلعي. بنية النص السردي من منظور الأدبي لحميد الحميداني. موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي لـــ محمد الكتاني. المعجم الصوفي لـــ: سعاد الحكيم. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر لـــ محمد بنعمارة. توظيف التراث الصوفي في القص المعاصر لـــ: سمية عبد الحميد. الأثر الصوفي في الرواية المصرية لمريم الحسيني السيد.

ويبقى العمل البحثي شائكا وشاقا رغم متعة التجوال بين المدونات والمراجع النفيسة التي لا نعدم فائدتها، وقد اعترضتنا عوائق بحثية قاهرة كادت أن تربك الدراسة في بدايتها بسبب قلة المصادر والمراجع التي تناولت الظاهرة الصوفية في المتن السردي المعاصر والتي اقتصرت على نزر قليل من وريقات في مجلات لم تشبع طموحنا في مقاربة النصوص والاضطلاع بها كيما اضطلاع وكان معظمها لا يتجاوز البنية الشكلية السطحية للروايات والقصص، بالإضافة إلى صعوبة تطبيق منهج بعينه يحيط بالدراسة ويشبُع نهمها في طرق قضايا التصوف في الرواية المعاصرة، وأخيرا صعوبة الإحاطة بكل جوانب التصوف ومدارسه واتجاهاته وفهم لغته والتحكم في معانيها الغامضة.

لكن هذه الصعوبات ما كانت لتنقشع ويزول ظلامها لولا المدد والعون من أهل الاختصاص الذين آزرونا وشجعونا بما استطاعوا إليه سبيلا، فأقدم شكري الخالص وتقديري الكبير لأستاذنا الجليل وعميد الأجيال الأستاذ الدكتور امحمد بن لخضر فورار الذي رعى البحث مذ كان فكرة بتشجيعه وتوجيهه الصحيح، كما نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذة الدكتورة سكينة قدور التي آزرتنا وشدّت على قلمنا ونحن نواجه هذه العقبة العلمية دون أن ننسى الدكتورة نصيرة عزرودي التي أطلعتنا على مراجع مهمة سهلت البحث وعمقت الدراسة. فلهم منا كل الشكر والتقدير والامتنان.

وتبقى هذه الدراسة جهدا مقلا يتخلله الكثير من النقص والتقصير ولا ندعى فيها سبقا ولا كمالا وحسبنا أنه لكل شيء إذا ما تم نقصان ولله الكمال وحده لا الإنسان.

ثم الكـــــلام وربنـــــا المحمـــــود ولـــه العـــلا والمكـــارم والجـــود

ثم الصـــلاة علـــى ســـيدنا محمـــد مـــا نـــاح قمـــري وأورق عـــود

مدخل:

التصوف والرواية العربية المعاصرة

1/تجربة التصوف

2/علاقة التصوف بالأدب

3/الرواية والتجربة الصوفية

تمهيد:

تتفاعل الرواية العربية المعاصرة مع التصوف وتنهل مادتها الخّام منه كمظهر من مظاهر الحداثة الشعرية التي ميزت متونها السردية، وفي خضم التجريب الذي تهافت عليه الروائيون المعاصرون من كل حدب وصوب، بحثا عن أشكالٍ وأنماط جديدة باعتبارها منافذ تؤهلهم للعالمية بعيدا تقاليد الرواية الغربية التي سيطرت على الذهنية العربية زمنا ليس بقصير. وجد كتاب الرواية العربية أنفسهم وجها لوجه أمام تراث صوفي هائل هم ورثته فنهلوا من ينابيعه الفياضة واستثمروه كيما استثمار، مما يغني تجربتهم الروائية والفكرية لا من خلال اجتراره واستعادته في جموده المعهود بل من أجل قراءته قراءة جديدة واعية ترمم الهش فيه وتبرز مواطن القوة والتجدد الدائم فيه.

إنَّ الرواية الصوفية عودة واعية وهادفة للتراث الصوفي الذي تزخر به الثقافة العربية الإسلامية، وليست عفوية أو وليدة الصدفة، يروم كتابها من خلالها تحقيق هدف أو شيء من الأشياء، لأنها تشكل واقعا ملموسا ومعاشا في الحياة، وهي محاولة لفهم الذات وتجليها وصون ماهيتها لمواجهة الغفلة والجهل والتبعية والإقصاء وتأكيد الحضور والوجود والمعرفة[1] ولأن التخلي عن الأخلاق في المجتمع الإسلامي هو سبب الفشل الذريع الذي يتخبط فيه، وهو أساس الانتكاسات التي أصابته باستمرار، يحاول الروائي العربي أن يقدم بديلا مناسبا يراه دواءً شافياً يقضي على الأورام التي عششت في ثناياه ويتمثل في التصوف الذي ينبني أساسا على مبدإ الأخلاق التي تسموا بالروح الإنسانية وتطهرها من أدرانها البشرية تقرباً من الله عزّ وجل.

فالعودة إلى التصوف هي إذن عودة إلى فهم حقيقي وواعٍ للإسلام الذي يحقق التقدم والازدهار للمجتمع العربي المسلم، ويؤكد الروائيون الصوفيون ذلك من خلال تركيزهم على أننا في أمس الحاجة للتصوف، لأن الدين أزيح عن مهامه ودوره الحقيقي القاضي بالارتقاء بالإنسان من عوالم المادية الصرفة بكل أدرانها وقذارتها وشهواتها وميوعها إلى عالم الروحانيات

[1]-بوسلهام القط: السياسة والتصوف أية علاقة وأية عودة؟ ط1، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2015، ص15.

البناء . فطغت بذلك القيم المادية وسيطرت على كل شيء في الإنسانية وأصبح الدين في خدمة المادة بعدما حورت معانيه لأغراض بعض الخاصة من الناس الذين جعلوا لأنفسهم سلطة على الدين يقلبونه ويفسرونه بما يناسب ميولاتهم ورغباتهم الدنيوية[1].

لكن الإشكالية المطروحة حقيقة هي: هل يمكن الحديث عن رواية صوفية أو عرفانية كما يحلو للبعض تسميتها؟ وإذا كان ذلك فما هي حدودها؟ وماهي خصائصها مقارنة بالروايات الأخرى؟ وما العلاقة التي تربطها بالشعر والقصة الصوفية والنثر الصوفي عموما؟ وما الجديد الذي تطرحه من خلال شكلها السردي الجديد؟

وحتى يتسنى لنا تقديم تصورنا الخاص لهذه الحقائق والفرضيات، تجدر الإشارة إلى ضرورة الوقوف عند مفهوم التصوف وبيان طبيعة العلاقة التي تربطه بالأدب شعره ونثره حتى خروجه من معطف الرواية المعاصرة أو دخولها فيه.

1-تجربة التصوف:

التصوف من أعرق التجارب الإنسانية روحا وأكثرها التصاقا بالإنسان، فهو ظاهرة دينية لها مكانتها الخاصة في كل الحضارات البشرية يواكب مستجدات العصر وتحولاته، وتطبع الإنسان بطابع روحي وجداني تلتحم فيه شتى المشاعر الإنسانية من لذة وألم وحزن وفرح وتحدي واستسلام وخوف وطمأنينة، ولذلك يظل التصوف تجربة روحية معقدة ومتشعبة قوامها التناقض والغموض لا يفك رموزها وطلاسمها إلا من ذاقها بنفسه وعاش فصولها وتحولاتها، إنه نور إلهي يقذفه الحق في روح محبيه ومريديه بعد جهد وشقاء يقضيه الصوفي ليبقى متصلا بربه لا منفصلا عنه قريبا لا بعيدا، ولا يأتي ذلك إلا بمجاهدة النفس الأمارة بالسوء الداعية إلى الهوى والفجور، هو إذن "جهاد للنفس حتى تسمو فوق غرائزها وشهواتها، وجهاد في سبيل الله حتى تعلق كلمة الحق، وجهاد لتكون الحياة أنضر وأبهى وأطهر وأسمى، وجهاد

---

[1]-وفاء نبيل: تجليات الصوفية في الأدب والفكر، مجلة الأهرام الإلكترونية، ع1 ماي، 2014.
http://www.ahram.org eg/news283137.aspx

لتحقيق المثل الأعلى في كل شيء يتصل بالإنسان ويتصل الإنسان به"[1].

فالسبب الأول والأخير للتصوف كما نرى يبقى عقائديا يسري في كل الأديان وينهل منها لأنه يمثل "الصيحة الخالدة من جانب الروح الإنساني لتحصيل الراحة، إنه الشوق الذي لا يشبع إلى الإمساك بالمثل الخالصة التي قيدها الواقع البائس، هذا الروح الذي يأبى إلا أن يجعل صوته مسموعا، إنه مسيرة موحدة بشكل عجيب في كل العصور، وفي كل البلاد، وفي كل العقائد، سواء أجاءت من حكيم براهيمي أو فيلسوف إفريقي أو زاهد مسيحي أو راهب صيني، إنه الجوهر الإعلان البيّن لتطلع الروح إلى الانقطاع الكلى عن نفسها والاتحاد بالإله"[2].

وتتباين المواقف الفكرية من التصوف كما يتباين تعاريف هذه الحركة الدينية وأصل تسميتها وظروف ملابسات نشأتها وتطورها في الشرق أو الغرب بين مؤيد ومبشر، ومعارض ومحذر من هذه الحركة، ليبقى تعريف التصوف مهمة شاقة على غرار معظم الدراسات الروحانية[3].

لقد اختلف الدارسون في تحديد الأصل اللغوي لكلمة تصوف فمنهم من قال بأن الصوفية نسبة إلى أهل الصُفّة وهم جماعة من المؤمنين أشدهم فقراً وبؤساً وأكثرهم تقىً وصلاحاً، جمعهم الرسول ﷺ في ركن من مسجده وهم الفئة التي نزلت فيهم الآية الكريمة: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُلُواْ مِن طَيِّبَٰتِ مَا رَزَقۡنَٰكُمۡ وَٱشۡكُرُواْ لِلَّهِ إِن كُنتُمۡ إِيَّاهُ تَعۡبُدُونَ ١٧٢﴾ [سورة البقرة، الآية: 172]. لكن تلك الفئة سرعان ما تغيرت حياتها مع الفتوحات الإسلامية فتركت ما كانت عليه وأقبل أصحابها على الدنيا ينشدون ما ينفعهم في دينهم ودنياهم ولذلك فهؤلاء الناس إنما أرغمهم الفقر

---

(1)–طه عبد الباقي سرور: من أعلام التصوف الإسلامي ج1، دط، مكتبة النهضة، القاهرة، دت، ص14.

(2)–عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث هجري، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003، ص120.

(3)–Michel Malherbes, les religions de l'humanité, Ed criterion, 1990, p: 192.

والحاجة على الزهد كرها لا طواعية، فكانوا مجبرين لا مخيرين، وعليه لا يمكن إرجاع أهل التصوف إلى أهل الصُّفَة[1] ويرى بعض الباحثين أن كلمة تصوف نسبة إلى الصف الأول من صفوف الصلاة، حيث كان صحابة رسول الله يحرصون على الصلاة في الصف الأول بجوار رسول الله طلبا للأجر والمغفرة والثواب فالتصقت بهم تلك الصفة بشكل دائم حتى لقبوا بأهل الصف الأول، وهم أخيار الأمة وأتقياؤها ونماذجها العليا التي يقتدي بها العامة من المسلمين، «وقال قوم إنما سمّو صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عزَّ وجل بارتفاع هممهم إليه وإقبالهم عليه ووقوفهم بسرائرهم بين يديه»[2]. وأرجح الأقوال وأقربها إلى الألباب نسبة التصوف إلى الصوف، وأن المتصوف من لبس الصوف لأنه لباس الزهاد والعباد فقد كان صلى الله عليه وسلم وسائر الأنبياء يلبسون الصوف، وهذه الفكرة هي مختار كبار العلماء من الصوفية كصاحب الرسالة القشرية وابن خلدون وصاحب اللُّمع وغيرهم، لكن جمهور الصوفية يميلون إلى نسبة التصوف إلى أهل الصَّفا[3] فالصوفي من صفا قلبه لله تعالى لقوله عزَّ وجل: ﴿مِّنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا۟ مَا عَٰهَدُوا۟ ٱللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُم مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُۥ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا۟ تَبْدِيلًا ﴿٢٣﴾﴾[سورة الأحزاب، الآية: 23].

فالتصوف بهذا مقرون بالصفاء، فهو مصدره الأساسي الذي هو هدف نفسي يسعى إليه المتصوف بكل قواه بالتطهر الكامل والتجردّ من كل الأدران والأهواء البشرية رغبة في الوصول إلى الذات العلية بالسمو الأخلاقي والروحي، وهو طريق الحق الذي نهجه الأنبياء والصالحين، وقد عبر أبو علي الروذباري عن هذه الحقيقة بتعريفه للصوفي بأنّه «من لبس الصوف على الصفا وأطعم الهوى ذوق الجفا وكانت الدنيا منه على القفا، وسلك منهاج المصطفى»[4] فالصوفي ليس من تركته الدنيا وولت بوجهها عليه فقابلها بالهجران جنوحا إلى العالم الآخر

---

(1)-سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ط1، منشورات الاختلاف، 2008، الجزائر، ص50.

(2)-أبو بكر الكالاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، دط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2001، ص10.

(3)-خالد آقلعي: التصوف والقصص، رصد لسمة التصوف في القصة المغربية القصيرة من أواخر الأربعنيات إلى بداية الألفية الثالثة، ط1، اتحاد كتاب المغرب، 2012، ص20.

(4)-سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص53،52.

يبحث عن سعادته المسلوبة بل هو ذلك الذي تقبل الدنيا عليه بكل مغرياتها ومفاتنها وفتوحاتها فلا يلتفت إليها ولا يزيغ قلبه إليها طرفة عين ويجعل عبادة ربه شغله الشاغل وهمّه الأعظم منتهجاً في عبادته تلك نهج خير الأنبياء والصالحين.

إن الطريقة التعبدية التي ينتهجها الصوفي في رحلته الصوفية بحثا عن الحقيقة الإلهية تحتاج إلى تضحية عظيمة بالعالم الحاضر المحسوس عبورا إلى العالم الآخر، العالم الباطني القائم على المكابدة والمكاشفة، وهي مهمة ليست سهلة على الإطلاق يتصف أصحابها بالصبر والجلد لمعايشته حقيقة باطنية لا تتأتى إلا بتعذيب النفس وتطويعها بالدربة الشاقة على كل صنوف الزهد والتقشف، ومن خلال الصلاة والصيّام والجوع والسهر والتأمل الدائم في الحياة والكون يمكن بذلك للإنسان المتعبد أن يقيم اتصالاً سيكولوجيا مع العالم الآخر[1] وحب الله يجعل المريد يتحمل كل الآلام والمصائب التي يبتليه الله بها بل ويتلذذ بها وهو يختبر حبه ويطهر ذاته من أدرانها وبفضل تلك المتعة التي ينشدها المريد في رحلة شقائه وبؤسه ومجاهداته يتمكن قلبه من الاتصال بالحضرة الإلاهية.

إن الغاية عند المتصوفة حقيقة لا يمكن وصفها ويصعب إدراكها بالوسائل العادية، فلا الفلسفة قادرة على الإحاطة بمفاهيمها ولا العقل، بل بصيرة القلب وحدها تستطيع أن تجلبها، لأن الأمر يتطلب تجربة روحانية شديدة العمق والخصوصية لا علاقة لها بالمناهج الوضعية والعلوم العقلية أو النقلية، بل هي تجربة يهتدي صاحبها بسراج الله الوهاج، وهو قبس ونور داخلي يشع في الأعماق وينورها ويزداد توهجا كلما تخلص من قيود هذا العالم بضبط نفسه وصقل مرآة قلبه، ولا يصل المريد إلى درجة الكشف المطلق إلا بعد وقت طويل من المجاهدة الواعية والتطهر التام من الأوصاف البشرية المطعمة بالأنانية وحب النفس الداعية إلى الجنوح الميالة للهوى، ويصل بعد كل ذلك إلى التوحد مع الذات الإلهية ومشاهدتها، "ويمكن وصفه بأنه

---

[1]–تور أندريه: التصوف الإسلامي، تر: عدنان عباس علي، ط1،منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2003، ص93.

كشف حجاب الجهالة، ذلك الحجاب الذي يعيق توحد الذات والمخلوق"[1].

ويميز عبد الرحمن بن خلدون بين التصوف الذي عدّه أحد العلوم الشرعية الحادثة في الملة وبين ما يحصل للنفس من عوارض الدنيا فيعمها الحزن والأسى، فيرى أن المريد في عباداته ومجاهداته تلك ينتقل من حال إلى حال، وتلك الأحوال إما أن تكون عبادة راسخة فتصير مقاماً للمريد وإنما أن تكون مجرد صفة حاصلة للنفس تنتابها من حزن أو سرور أو غير ذلك ، ولا يزال المريد يرتقي من مقام إلى مقام حتى يحصد السعادة المطلوبة وينتهي إلى التوحيد والمعرفة وهو أثناء هذا الترقي يتسلح بالطاعة والإخلاص ويقدم الإيمان ويصاحبه فيحاسب نفسه محاسبة شاقة يثبت من خلالها أن أعماله خالصة من التقصير، وللصوفية مع ذلك آداب مخصوصة بهم واصطلاحات في ألفاظ متداولة بينهم لا يفهمها غيرهم وقد صار التصوف بعد ذلك علماً مدوناً كما سائر العلوم التي دونت كعلم الحديث والفقه والتفسير والأصول وغير ذلك.

إن الخلوة والمجاهدة والذكر التي يقوم بها الصوفي ويتصف بها تؤهله لكشف حجاب الحس والاطلاع على عوالم أمر الله تعالى، وذلك أن حركة الروح إذا انتقلت من الحس الظاهر إلى الباطن قويت أحوال الروح وتسامت وتجلت لها مفاتيح الغيب فتبصر ما لم تكن تبصره بعين الحس، وفي مقابل ذلك تضعف أحوال الحس وتتلاشى، فيحصل ما يسمى بالكشف الذي يُعرض لأهل المجاهدة فيدركون حقائق كونية لا يستطيع غيرهم إدراكها، كما تعرض لهم الكرامات فيدركون العديد من الوقائع قبل وقوعها[2] والكرامة الصوفية أبرز سمات التجربة الصوفية وهي أقرب إلى القصص الخارق العجيب من حيث أحداثها التي يتحكم فيها الخيال الصوفي الواقعي والذي يقدمها بجملة من المواعظ الدينية والعبارات النورانية الروحية المشرقة، ويؤكد أئمة التصوف حقيقة الكرامة التي عرف بها كثير من الأولياء والصالحين والصحابة رضوان الله عليهم «فالكرامة هي أمر خارق يظهره الله عزّ وجل على عبد غير مقرون بدعوة

---

[1]-آنا ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة محمد اسماعيل السيد ورضا حامد قطب، ط1، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا) بغداد، 2006، ص8.

[2]-عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2004، ص504-506.

النبوة، ووقع التعبد بتصديق وقوعها، وصدرت أنواعها عن ألوف الصالحين من لدّن عصر الصحابة حتى يومنا هذا»[1] ويؤكد الدكتور علي زيغور هذه الفكرة في كتابه الكرامة الصوفية والأسطورة والعلم بقوله: «إنّ الكرامة موجودة كالأسطورة فقط درجة تأثيرها هي التي تختلف إنها موجودة في كل العالم لكنها عندنا أشد فعالية وأكثر جدة وديمومة واتساعا، إنها مخيفة داخل الأمة (...) إن الكرامة طريقة تحقيق وهمية أو مرجوة لتلك الدعوة ولا شيء كالكرامة يغطيَّ خيالياً وتمنيًّا النزعة للخلود التي هي في نظري أساسية بل والأساس في التصوف وما يطلبه منه»[2] وقد نسب الرواة كرامات كثيرة لرجال الصوفية لا تقل أهمية عن المعجزات النبوية التي خص الله بها أتقياءه من الأنبياء والرسل، حيث يروى عن الحلاج أنه كان يخرج فاكهة الشتاء في الصيف وفاكهة الصيف في الشتاء، ويحصل على النقود من الهواء[3]، كما يتحكم بعض الأولياء الصالحين في الوحوش ويجعلونها في خدمتهم مثلا جاء في حكاية إبراهيم الرقي الذي خلصّه أحد أولياء المغرب من أسدين تعرضا له بكلمة واحدة خاطب بها تلك الوحوش ونهاها أن تتعرض لضيوفه .. وكرامات أخرى لها علاقة بالصحاري وبالطعام والشراب والحيوانات[4] وأورد صاحب اللّمع أن الحسن البصري رحمه الله روى قصة عبد أسود فقير كان يسكن الخرابات وقد أتاه ذات يوم بطعام وشراب، فهاله ما رأى وقد كانت الأرض تلمع ذهباً والرجل يبتسم .. فأعطاه الطعام ورجع سعيا من هول ما رآه[5].

إذن فالتصوف هو ثمرة الإيمان بالله والتصديق الجازم بوحدانيته، وهي ثمرة لا يتذوقها إلاَّ الصالحين الأتقياء ذوو القلوب السلمية والسريرة النقيّة والقلوب الخاشعة، وهو ليس حكرا على فئة دون أخرى من الأغنياء والفقراء والدراويش بل هو مشاعاً بين كل الناس، وقد شرع القرآن التصوف ودعا إليه في العديد من سوره وآياته دعوة للسموّ الروحي والتحلي بالأخلاق

---

(1)-عبد الله التليدي: المطرب في مشاهير أولياء المغرب، ط2، 1987، ص20.

(2)-علي زيغور: الكرامة الصوفية والأسطورة والعلم، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1977، ص19.

(3)-جاسم عبد العزيز: متصوفة بغداد، ط2، المركز الثقافي العربي، 1997، ص57.

(4)-آنا ماري شميل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ص237.

(5)-خالد أقلعي: التصوف والقصص، ص22.

الفاضلة التي تسمو بالإنسان عن شهواته وضعفه البشري إلى عوالم الطهر والنقاء بين يدي ربّه فيصطفيه برحمته ويجيب دعواته ويُمُنُ عليه بالفتوحات والكرامات الإلهية.

إن هذه التجربة الصوفية العريقة في النفس البشرية قد أنتجت لنا أدباً صوفيا غزيراً بمادته قويا في لغته، لأنها ترجمان الأعماق ودليل الباطن وهي وحدها (أي اللغة) من استطاعت نقل ذلك العميق برمزيتها الخاصة، فهل استطاعت التجربة الأدبية حقا أن تعبر عن التجربة الصوفية وتسبر أغوارها بالكيفية التي عاشها الصّوفي حقيقة في عالمه العلوي الخاص؟

2-علاقة التصوف بالأدب:

تلتقي التجربة الأدبية والصوفية عند المنبع فكلاهما معاناة وجدانية وتأملية فكرية تقوم على الاستبطان والحدس وهي موهبة وقدرة فنية خاصة نابعة من أعماق الإنسان الذي توفرت فيه شروط مناسبة، هذه الشروط لا تحصل بالمناسبة ولا بالمصادفة إنما هي موهبة ربانية خالصة، فكما أن الأديب يبدع نتاجه الفني بالموهبة الفطرية أو المصقولة، كذلك الصوفي تمنح له تلك الموهبة كقراءة الكون وكشف ما وراء الحجب فنقرأ معه الجديد دوما الذي يختلف عن سواه؛ إن الفن والتصوف ينطلقان من منطلقات متباينة ويصلان إلى غاية متشابهة، ويمكن القول إن التجربة الصوفية هي تجربة فنيّة بصورة ما، فهي تمثل دائرة من الاستبطان النفسي والروحي وتحديد موقف الإنسان من الكون[1].

إن العلاقة التي تربط التصوف بالأدب علاقة قوية لأن أهداف الأدب الإنساني تتقاطع وأهداف التصوف "فالصوفية تدعو إلى السموّ والارتفاع بالنفس البشرية فوق تفاهة الحياة اليومية، واهتمامات العالم الدنيوي الذي لا يرى في حياته سوى يومه المحدود بالزمان والمكان، ونفس المهمة يحاولها الأديب .. فالمعروف أن الوحدة العضوية التي تميز الأعمال الأدبية الناضجة عبارة عن تجسيد موضعي لوحدة الكون التي تتمثل بصفة خاصة في علاقة الحب الصافي والنقي

[1]-سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار شرقيات القاهرة، مصر، 2000، ص19.

بين الخالق والمخلوق[1] فإذا ما ركزنا النظر في رحلة الصوفي وجدناها رحلة روحية هدفها الأساسي تجاوز الواقع وانحرافاته الإنسانية مقارنة بمثاليته التي تحدد نظرته إلى الحياة والعلاقات التي تربط الأفراد فيما بينهم أو مع خالقهم، إن الصوفي ككل أديب ومفكر يواجه الواقع والمجتمع ويتوق إلى التغيير الإيجابي الذي تختفي فيه كل سلطة وكل نزعة تسلطية تفسد العالم بجرثومة العنف والقهر والتحايل وتقييد حرية الآخرين في ممارسة حياتهم الشخصية والاجتماعية كيفما يشاؤون. ولا يمكن للأديب أو الفنان أو الصوفي أن يحقق هذه المطالب إلا بخلق علاقة – خارج السلطة– بكل شيء؛ باللغة والمجتمع والإنسان والطبيعة، و«هي علاقة فنية ابتكر فيها لغة جديدة خاصة به هي بالضبط لغة الإبداع والكتابة، لغة الحب والعشق الإلهي الذي جعله الصوفي مبدأ العقيدة والإنسان والألوهية»[2].

لقد أثمرت علاقة التجربة الصوفية بالأدب إنتاجا أدبيا غزيرا شعراً ونثراً اتسم بخصوصيات واضحة، فأدب التصوف عند ابن عربي وابن الفارض وأبي حيان التوحيدي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطّار وغيرهم أمثلة حية على اتصال الدين بالأدب إذ غالبا ما يلجأ الصوفي الشاعر إلى استلهام معانيه وأخيلته من تراث أمته وعصره الأدبي ويلخص أحمد أمين كينونة هذا الامتزاج الصوفي الأدبي بقوله: «إن الأدب الصوفي أدب غنيٌّ في شعره، غني في فلسفته، شعره من أغنى دروب الشعر وأرقاها، وهو سلس واضح وإن غمض أحيانا، وفلسفته من أعمق أنواع الفلسفة الإلهية وأدقها، ومعانيه في نهاية السموّ، خياله رائع يسبح بك في عالم كله جمال وعواطف صادقة، يعرضها عليك كأنها كتاب إلهي تقبله أنامل الملائكة، يقدس الشعراء فيه الحب، ولا بد أن يكون الإنسان هائما أيضا مسلما بكثير من الأذواق والمواجد التي يعتقدها الصوفية حتى يسايرهم في الفهم»[3] ويعتقد زكي مبارك أن أدب الصوفية أغلى وأشرف من أدب البحتري والمتنبي وأبي العلاء المعرّي وغيرهم من الشعراء الذين أسالوا حبرا

---

(1)–نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003، ص403.

(2)–عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب، الإنصات، الحكاية)،دط، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص63.

(3)–محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دط، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، مصر، دت، ص73.

نقدياً كثيراً، ولكن جهل الناس لمعاني الصوفية من جهة وتصورهم أن لا علاقة تربط بين الدين والأدب جعلتهم يميلون للشعراء الذين تفننوا في الغزل والتشبيب والوصف والحماسة والهجاء والعتاب غير مكترثين لمن سواهم، ويضيف زكي مبارك أنه لو تمكن هؤلاء النقاد قليلا في آداب الصوفية ونظروا إليه بمرآة نقدية فاحصة خالية من التشوهات اللانصية لرأوا في ذلك الأدب الصوفي النموذج الأكمل والأصّح لإصابة المعنى والهدف[1].

وعلاقة التصوف بالأدب لم تقتصر على الأدب العربي والإسلامي في فتراته الماضية فقط بل اتسعت لتبرز بشكل واضح في الأدب الحديث والمعاصر أيضا، حيث رأى فيها المبدعون المعاصرون أرضا خصبة ومنهلا أساسيا لتجاربهم الشعرية أو القصصية وحتى النقدية، فالحداثي يشترك مع الصوفي في حبه للحرية وانفلاته من قيود القوانين الفقهية والسياسية التي تقيده بقيود الدين والمجتمع، ليكون العشق والفناء المباشر مع الله ومع الغيب ومع المطلق، وقد تكون هذه النبرة الصوفية في النقد والشعر الحديثين المعاصرين محاولة من الذات لتأكيد ذاتها الأخرى لحظة خروجها من ماضيها محاولة لإثبات الذات عبر الانتماء إلى مجتمع حضاري متميز كنوع من الثورة على الغرب ومؤسساته وسيطرته الحضارية على المجتمعات وعلى الفكر وعلى الأدب فيها[2] وإذا كانت الصوفية على المستوى التاريخي تعتبر ثورة فكرية فإن سيطرتها على النص الأدبي الحديث والمعاصر إبداعيا تجعلها تطبعه بالنزعة الحداثية، كما تؤكد عمق تجذره في التراث العربي الإسلامي، فالعبارة الصوفية استنادا إلى هذا تجعل النص الأدبي حداثيا في جذور تواصلية مع الماضي لا انفصالية[3]. ومنه فالحداثة الصوفية في الأدب العربي المعاصر فضاء للحرية والخلاص والتواصل أيضا لأنها لا تتقيد بزمان ولا بمكان أو بحدث بل هي موجودة بالقوة لأنها تمثل الكمال، «والكمال في التجربة الصوفية يعد ثابتاً أو فعلاً اكتمل وانتهى، وإنما صار حركة وأصبح العالم تفجراً مستمراً صوب تكامل مستمر، ولم يعد المطلق الإلهي وراء العالم أو قبله

---

(1)-المرجع السابق، ص74.

(2)-سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص38.

(3)-سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي، ص379.

وحسب وإنما أصبح أمامه أيضا، لم يعد يجيء من الماضي وحده، وإنما أخذ ينبثق في الحاضر ويجيء من المستقبل أيضا، و لم يعد المطلق الإلهي في هذا المنظور جوابا لا سؤال بعده، والعالم إذن لم يخلق كاملا دفعة واحدة وإلى الأبد وإنما صار كل شيء فيه للخلق المستمر، الصوفية بهذا المعنى رؤيا جذرية، بل هي في مصطلحاتنا الحديثة ضمن هذا الإطار التاريخي رُؤية ثورية»[1].

ولما كانت حاجتنا ملحاحة إلى أدب ينبع من عمق تجاربنا الروحية والوجدانية ويعبر عن خصوصيات الذات في فردانيتها وغموضها، ويغوص في أعماق أعماقها فيكشف أسرارها وبسبر أغوارها العصية على الفهم، أدب يحاول التعبير عن حقيقة صعبة المنال غريبة عن الواقع العادي المحسوس، هذه الحقيقة التي يحاول كشفها أكثر من فن وخطاب، اختار شعراؤنا العودة إلى التراث ينقبون في ثناياه عن بدائل مناسبة لأزمة الذات العربية التي يعيشها المجتمع والأدب على حد سواء، علّهم يجدون إجابات لأسئلة وجودية ضيّعتنا قرونا طوالاً «أسئلة تقف على حافة الوجود لتحاول تبرير علاقة الكائن البشري بالمكان والزمان والمطلق ... إنها أسئلة ترضع من ثدي الحقيقة الأزلية وتحاول العودة بالإنسان إلى الحياة البرزخية»[2].

فهل وجد الشعراء المعاصرون ما يبحثون عنه في التراث الصوفي؟ وما مدى فرادة وتميز ما اعتبرو منه شعرياً؟ وهل يمكن الحديث فعلا عن تجربة شعرية صوفية معاصرة ناجحة بكل المقاييس الحداثية؟

أ–الشعر والتصوّف:

إذا كان الكشف عن حقيقة ما تبقى في حاجة دائمة إلى الكشف عن خصوصيات التجربة الصوفية، فتلك خصوصية التجربة الشعرية كذلك، وآلية تقاطعها معها، لأن ما يقرن الشعر بالتصوف على العموم هو ارتياد المجهول وسبر الأغوار العميقة التي لا تنتهي، ومن آيات

---

(1)–أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ط5، دار الفكر، بيروت، 1986، ص264.

(2)–محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2006/2005، ص134.

التقاطع الشعري والصوفي كذلك أن كليهما يفتح في موضوعه فكرة أو هوة لا يمكن تجاوزها أو عبورها وكل حركة تحاول ردمها أو تجاوزها تكون بوجهها الآخر تعميقا لها، إن هاجس العمق وارتياد المجهول الذي يقرن الشعر بالتصوف هو الأساس الذي جعل الشعر مطية التصوف للتعبير عن الأحوال والمواقف والأحاسيس والمواجد، فكثيرا ما لجأ الصوفية إلى الشعر وتوسلوا به في بناء تجاربهم «ذلك أن الشعر بطبيعته لا يستجيب فقط لدقائق هذه التجربة، إذ يبوح بشيء من بواطنها ويكشف عن خلجاتها، بل هو علاوة على ما سبق يضطلع بتشكيل التجربة، فيؤسسها في مفارقاتها وتواتراتها القصوى»[1].

***لغة الرمز بين الشعر والتصوّف:**

إن عجز لغة الواقع عن نقل معانٍ ومشاهد نفسية وإحساسات داخلية لا عهد لها بها جعل كل من الشعر والتصوف يتخذ لنفسه لغة خاصة أشبعها برموزه المناسبة للتجربة التي يعبر عنها، ويرجع الكثير من المتصوفة والدارسين سبب لجوء الصوفي إلى الرمز والإشارة والتلميح بدل التصريح إلى أسباب كثيرة أهمها عجز الناس عن فهم طبيعة التجربة التي يعيشها الصوفي من جهة وحقد المنكرين على التصوف من جهة أخرى، وكذلك الشاعر حينما يلجأ إلى الرمز فإنه يخاطب فئة أكثر وعيا وجدها تستطيع تأويل ما يرمى إليه أو خشية سلطة دينية أو سياسية معارضة، ولهذا فالرمز عند الشعراء والصوفية هو لغة التخفي والترقي في آن واحد.

لقد ابتكر الصوفيون ألفاظا جديدة هي أقرب إلى المصطلحات العلمية لا يفهمها إلاَّ هم ومن أشهر تلك المصطلحات: السفر، الطريق، الأنس، الحال، الوجد، الفناء، اليقين، البقاء ... فإذا قرأنا لابن عربي أو ابن الفارض أو جلال الدين الرومي أو النفري وجدنا رموزا غريبة يستعصي فهمها على الألباب ويصعب إدراكها بالعقول لأنها معاني بعيدة عن الواقع والحقيقة انبنت أساسا على مبدإ التلميح والإشارة لا على التصريح والإبانة، فلا يصل إلى فهمها بهذا

[1]–وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2013، ص12.

المستوى إلا من كتبها أو عاش تجربة مشابهة لها شكلا ومضمونا[1].

والشعراء كذلك يؤسسون تجربتهم الإبداعية على هذا الأساس فلا يستخدمون اللغة بشكل عادي بل يعمدون إلى الانزياح المعجمي فيؤسسون لغة جديدة خاصة بهم يفجرون من خلالها طاقات لغوية بطرائق إبداعية متميزة لا ترقى إليها لغة التعبير العادية فيكون بذلك النص الإبداعي الجديد مولوداً عاقاً للغة الأم التي نشأ في أحضانها ورضع من معجمها، لكنه ما برح يغيرها ويحور فيها حتى لا تبقى نصوصه ممارسة تكرارية آلية لا قيمة لها[2] واللغة لا يُثبت عجزها إلا في التجربة الصوفية حين يلجأ الشاعر إلى الرمز والإيحاء أملاً منه وتوسلاً لإيجاد صيغ لغوية تناسب التجربة التي عاشها، وهنا تبرز الحاجة إلى قارئ نموذجي يمتلك حداً أدنى من المشاركة الفكرية والروحية لقراءة التصوّف كمذهب وكرؤية، وكلما زادت حدة هذا التورط القرائي أكثر كلما شُحنت القصيدة فكريا ونفسيا، أما القراءة الحيادية المنفصلة عن التجربة فلا يستطيع صاحبها الوصول إلى شيء ولا يتمكن من إدراك المعاني الخفية وراء التجربة[3]. «إن التجربة الصوفية تحمل في طياتها بذرة شعرية، كما تحمل الشعرية بذرة الصوفية وكلاهما يقوم على ضرب من المعرفة القائمة على الكشف والإدراك الذوقي والحدس وغيبة العقل، طريقا يلتمس جوهر الكون عبر تجربة إشراقية إلهامية فوق طبيعية»[4].

***الشعر الصوفي والشعرية الصوفية:**

إذا كان الشعر الصوفي يقوم في أساسه على الرمزية المغرقة في العمق الفكري سموًا بالرُّوح وذوبانا في حظرة الذات الإلهية ممّا جعل المواضيع التي يدور في فلكها تميزه عن غيره من الفنون الشعرية الأخرى كالمدائح النبوية وشعر الزهد، وشعر الحكم والآداب، وشعر الدعاء والتسبيح، والاستغاثات الصوفية وغيرها فإن ذلك قد تمخض عنه معجماً فنياً خاصاً بالشعر الصوفي دون

---

(1)-عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص181-185.

(2)-عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، ط2، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2009، ص30.

(3)-سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص212.

(4)-المرجع نفسه، ص216.

غيره. وقد استطاع محمد مفتاح أن يميز النص الشعري الصوفي عن غيره من خلال وضع شروط وأركان لا تتوفر في غيره، وإذا انتفى عنصر أو شرط من هذه الشروط أخرج الشعر من دائرة التصوف «فإذا ما اجتمعت تلك الأركان الأربع في أية كتابة فإنها حينئذٍ تكون جيشا نقيا غير مشوب، والأركان هي: الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني وكيفية استعماله والمقصدية وهذه جميعا تكون وحدة غير قابلة للتجزئة، فمثلا إذا تناول مؤلف بعض الأغراض الصوفية، و لم يستعمل المعجم الصوفي في سياق يلائمه فكتابته ليست بكتابة صوفية كالكتابة الفلسفية والذي يستعير القاموس الصوفي ولا يستعمله في غرض من الأغراض الصوفية المتعارف عليها فلا تسمى كتابته كتابة صوفية مثلما نجد في الشعر الذي يستمد من القاموس الصوفي، وإذا هدفت كتابة ما إلى بعض مقاصد الكتابة الصوفية و لم تستعمل لغتها، و لم تطرق أغراضها، فليست لها كالكتب الإصلاحية، وإذا ما تناول مؤلف ما الأغراض الصوفية كلاً أو جزءًا، واستعمل القاموس نفسه، و لم يقصد ما يهدف إليه التصوف فكتابته ليست صوفية كما نجد في مؤلفات الحب[1].

وفي هذا المنحنى الصوفي الذي حدده محمد مفتاح للكتابة الشعرية الصوفية يبدو الفرق واضحا بين الشعر الصوفي والصوفية الشعرية، فهما وإن التقيا في لغة الرمز والإشارة الصوفيين إلاّ أن الغايات والأهداف تختلف باختلاف مكونات كل نمط منهما، فالصوفية الشعرية تستخدم علامات من المعجم الصوفي لكنها لا تستند على مرجعية دينية في سياقها الروحي والمعرفي، فالشاعر قد يخوض تجربة نفسية معينة كحب امرأة، أو يعيش معاناة ووجعا كالشعور باليأس والإحباط ويحشد لذلك ألفاظا لا حصر لها من اللغة الصوفية لكن تبقى تجربته بعيدة عن التجربة الصوفية الدينية التي تستهدف معرفة الله وحبه، بينما في الشعر الصوفي يستوجب على الشاعر أن يعيش تجربة صوفية لأنها الغاية الأهم التي ينشدها وما اللغة الصوفية المعبر بها إلا وسيطا لتلك التجربة وتوثيقا لها، وتجدر الإشارة كذلك إلى مسألة مهمة في التجربة الشعرية

[1]-محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وانجاز)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، دت، ص129،130.

الصوفية وهي مسألة الرؤيا، فالرؤيا في التجربة الصوفية تبلغ حدّاً أعلى حيث يفترض في صاحبها بلوغ حال الفناء والاتحاد بالذات العلوية والامتزاج بها، بينما لا يفترض بلوغ ذلك في التجربة الشعرية في كل الأحوال إلا عند قليل من الشعراء[1].

وخلاصة القول علينا أن نفرق بين الصوفية الشعرية والشعر الصوفي، فلا يمكن أن نعدَّ الشعر المعاصر شعرا صوفياً لأنه لا يتمخض عن تجربة دينية روحية -وهذا أساس الشعر الصوفي- ولا يهدف إلى غاية صوفية بينما تنصف الشعرية الصوفية إلى استخدام المعجم الصوفي استحضارا مفرغا من دلالاته الدينية التراثية.

***الخيال الصوفي وبرزخية الصورة الشعرية:**

مما لا شك فيه أن الخيال هو الأساس الذي تتكئ عليه التجربة الصوفية، فهو ترجمان المعرفة وركنها الأساسي، والصوفي هاهنا لا يبذل جهدا في تقصي تلك الصور أو خلقها، بل هي عبارة عن رؤى وأحلام تُبَثُّ في اللاشعور، وما عليه إلاّ أن يجتهد في الترقي في الأحوال والمقامات حتى يتم له رؤية تلك الصور واستقبالها ومن ثم وصفها والتعبير عنها، ولذلك لم يقبل الصوفيون مصطلح التخييل لأنه يختلف تماما عن الخيال الذي يولونه مرتبة عالية. فالخيال هو الأداة السحرية عند الصوفية لخرق العادات، وفي هذه النقطة يلتقي الوجوديون مع الصوفية الذين يعظمون الإنسان ويعلون من شأنه لأن الخيال يرفع الإنسان فيخرق القوانين الطبيعية ويخلق ما يشاء من الصور فيتحول إلى مبدع لقوانين أخرى[2] وهنا تكمن المطابقة بين التجربتين (الصوفية والشعرية) حيث يشدهما الخيال ويجمع بينهما، فهو القوة الخلاقة التي تجمع بين المتناقضات وتوحد بين المتقابلات «فهو نسيج يضم التقابل بين اللطافة والكثافة إلى المحسوس في غلظة وخشونة وكثرة قشوره ومن الخواص المميزة للخيال التجسيد وإيلاج المعاني في الصور، هذا ما يعني أن في الخيال قدرة على الاندماج ومزج المعاني المحسّسات. وأنه بهذه

---

[1]-سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص141،142.

[2]-المرجع نفسه، ص296.

الكيفية تأسيس لوحدة العيان والتصور، وحركة صاعدة هابطة بين عروج إلى المعنى وتَدَلٍ إلى المحسوس، وتلطيف للكثيف وتكثيف للطيف، والخيال في هذا كله توجهه جدلية عرفانية قائمة على مفهوم التجسد»[1].

ولما كان الخيال مؤسسا على الحب الإنساني والإلهي كشف لنا من حيث هو حركة لردم هوة الوجود بهدم الفردية وتجاوز انغلاقها، لأن الحب ينطوي على الكشف والترميز ويزاوج بينهما وبانطلاقة من الذات تجاوزاً لفرديتها، وهذا ما يدفع الخيال للجمع بين المتناقضات في وضعيات جديدة غير معهودة وإدماج ما لا يقبل الدمج والتوفيق بين المتباعدات. والغرض من هذا النشاط التفاعلي هو العودة بالأطراف إلى حال الاختلاط وعدم الانفصال[2] إن الرمز الذي يتبناه الشاعر ليس نسخته عن الواقع، لأنه يقوم بخلق عالمه البرزخي بطريقته الخاصة ومستواه الشعري. ومن هنا كانت الصورة الرمزية فضاءً برزخيا يتوسط بين الفيزيقي والميتافيزيقي وبين الشكل الوجودي والمعنى الإلهي، إنه يعطي الصورة ويقدمها لنا مباشرة في هيئة مشرقة واضحة لكنه في الوقت ذاته يخفي معناها ويجعلها صعبة المنال والامتلاك لأن الشاعر من أخص خصائص عمله أن يبتدع علاقات لغوية جديدة يعوّل عليها في الافصاح عن تجربته الداخلية ومشاعره الغامضة وانفعالاته المختلفة لكنه إفصاح يبقى جزئيا منقوص تحلّيه وتكمله الذات المستقبلية لصوره وأخيلته[3].

فإذا كانت الصورة الشعرية في توهج وإشراق مستمر تتحدى الشاعر والصوفي كليهما، للنفاذ إلى أعماقها وكشف الجديد الذي تخبئه في طياتها، فإن على الشاعر أن يستثمر خياله أيما استثمار لاختراقها والسموّ بها في معارج الإبداع الذي لا تحده حدود ولا توقفه نهاية لأن الصوفي قد امتلك ناصية الصورة وتمكن من برازخها الميتافيزيقية.

---

[1]-وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص43.

[2]-المرجع نفسه، ص53،54.

[3]-المرجع نفسه: ص57.

ب-التصوّف والإبداع القصصي:

توقفنا في ما سبق عند علاقة التصوف بالشعر وبينا طبيعة العلاقة بين التجربتين والتي أثمرت شعراً غزيراً موسوماً بخصوصيات روحية واضحة ورأينا كيف أن الرمز الصوفي الذي يبتكره الصوفي أمام عجز اللغة عن ترجمة كوامن نفسه هو من خصوصيات الشعر الذي يحتاج هو الآخر للغة جديدة متجددة تواكب توهج الصور الشعرية ويهبها فرقا بين الشعرية الصوفية والشعر الصوفي الذي يعد الأصل لأنه يعكس تراثا دينيا موغلاً في الأصالة والعمق، وسنحاول في هذه الجزئية أن نركز على علاقة التصوف بجنس آخر لا يقل أهمية عن الشعر، إنه جنس القصص أو السَّرد بمعناه العام الأشمل.

***أنطولوجيا القصة الصوفية:**

إن المتأمل لعلاقة القصة بالتصوف لن يعدم صلتها بالقرآن الكريم ومالها من دور فعال في تربية النفوس والارتقاء بها من براثن الشهوانية الحيوانية إلى أسمى الخصال الإنسانية وأكمل الصفات البشرية، وقد عبر الله عزّ وجل في أكثر من سورة وآية عن أهمية القصص ودوره في بناء النفوس والارتقاء بها وتربية المجتمعات وتنظيمها باتباع طريق الهداية ونور الله الداعي للخير والفلاح. لقد استأثر القرآن الكريم فعالية القص في بنائه مقابل تحفظه على أجناس أخرى كالشعر والأسطورة، لأنها لا تتناسب والهدف المنوط به في إصلاح حال البشرية والسموّ بها في معارج الترقي الروحي، وقد أثنى الله عزّ وجل على القصص في مواضع كثيرة مبيّنا أهميته في فهم الرسالة الإلهية على أكمل وجه لقوله عزّ وجل: ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِۦ لَمِنَ ٱلْغَٰفِلِينَ ﴾ [سورة يوسف، الآية 03]، وقوله كذلك: ﴿ لَقَدْ كَانَ فِى قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ ﴾ [سورة يوسف، الآية 111] وقوله: ﴿فَٱقْصُصِ ٱلْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴿١٧٦﴾﴾ [سورة الأعراف، الآية 176] ﴿إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْقَصَصُ ٱلْحَقُّ ۚ وَمَا مِنْ إِلَٰهٍ إِلَّا ٱللَّهُ ۚ وَإِنَّ ٱللَّهَ لَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٦٢﴾﴾ [سورة آل عمران، الآية 62] . كما خص المولى

عزّ وجل القصّ بسورة كاملة هي سورة القصص، وهذا دليل آخر على أهمية هذا الجنس الفني في نشر الرسالة وإصلاح حال البشرية خاصة وأن ما يسرده القرآن من روائع الحكم هو واقع عاشته البشرية منذ قرون خلت، فبثه المولى عزّ وجل في ثنايا القرآن الكريم وآيه الشريف ليكون عبرة للألباب وطريقا للهداية ونورا يستضاء به في كشف حجب الحقيقة الربانية والتسلح بالأخلاق الفاضلة كقصة آدم والخطيئة الأزلية، وقصة موسى وسيدنا الخضر، وقصة يوسف الصديق وزليخة، وقصة مريم وعيسى. وأهل الكهف وغيرها من القصص التي علّمت البشرية وبصرتها بأخطائها منذ بداية الخليقة ونزولها العالم السفلي من الفردوس الأعلى، ولا يمكن إغفال أبرز النماذج القصصية وأكثرها تأثيرا في التجربة الصوفية وهي قصة الإسراء والمعراج التي حيرت الألباب ووجهت القلوب وحركت الأقلام لمحاكاتها والنسج على منوالها في مشارق الأرض ومغاربها، وقد بلغت القمة في الخيال والتصوير على يد الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي في كتابه الفتوحات المكية، كما كانت منهلا للعديد من الشعراء والأدباء العالميين الذين صاغوا أعمالا خالدة لم تفقد بريقها رغم تقادم السنون وتطور الفنون.

فدعوة الناس إلى الحق وإرشادهم بالموعظة والحكمة الحسنة هي أبرز سمات القصة الصوفية وسمة من سماتها الأدبية الروحية، وقد كانت الأسلوب المفضل الذي انتهجه النبي الكريم في توجيه الناس وتربية أذواقهم السلوكية لقوله ﷺ: «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق»[1]. وما القصص التي رويت عنه في هذا الشأن إلا دليل على مكانة القص الروحي في بناء مجتمع سليم معافى من الأمراض النفسية التي يدفع إليها البعد عن الله تعالى وفقدان الثقة في النفس والمجتمع، كقصة هجرته وأبو بكر ونجاتهما من كيد قريش وقصة غزوة الخندق وما تطعمت به من معجزات أعانت المسلمين في نصرهم على الكفار رغم الفارق في العدد والعتاد وقصص كثيرة لا يتسع المقام لذكرها.. كلها ساهمت في تقريب المؤمن لربه ووطدت علاقته الروحية به وجعلته يدرك أنه الموجود فوق كل موجود، والقادر على كل قادر والباقي ملك كل فانٍ.

---

[1]-أخرجه أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، من حديث حذيفة، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، ط1، دار الكتب العلمية، 1410هـ، رقم الحديث: 20571.

لكن بمجرد توسع الفتح الإسلامي واختلاط العرب بغيرهم من الفرس والعجم وانفتاح الدولة الإسلامية على الآخر، تمازجت الثقافات وتداخلت الشعوب فجاء كل يحمل ما جاد به دينه وفكره، فازدهرت العلوم وتطور العمران وبدأت النزعة المادية تغزوا المجتمع المسلم بسبب الأموال الكثيرة التي كانت تُجلب إلى المدينة ومكة والشام، فعاد مع ذلك نشاط الغرائز البشرية وازدادت الرغبات الدنيوية وبدأ الناس ينصرفون إلى دنياهم تاركين أمور دينهم وأمام هذا الطوفان المادي الجارف للألباب ظهرت القصة الصوفية في ثوب حكم ومواعظ وإرشادات قصد التخفيف من غلو النزعة المادية التي أخذت تطغوا على النفوس.

ويعد الحسن البصري في طليعة أولئك القصاصين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة الحفاظ على توازن المجتمع روحيا من خلال إرشاد الناس إلى طريق الهداية ونبذ طريق الغواية، فكان يتحدث في المساجد «عن زوال الدنيا وصغر شأنها وعن الموت وما يكون وراءه من عذاب للعصاة والمذنبين أو ثواب عظيم ونعيم مقيم للمخلصين والمؤمنين القانتين، وذلك كله في أسلوب يؤثر في نفوس القارئين أو السامعين أبلغ تأثير»[1] وقد كان سليم بن عتر التجيبي يقصّ بمسجد الفسطاس على الناس أحوال الأمم السابقة فيروي لهم أخبار الغابرين، وكيف كانت نهاية أخبار الصالحين منهم ويبين آلام وعقاب المكذبين وسوء خاتمتهم. وكل ما رُوِيَّ عن الحسن أو عن عمر بن عبد العزيز وخالد بن صفوان والأوزاعي يعد عملا أدبيا لأنه اشتمل على أهم لوازم الفن الكلامي الذي يمكن تلخيصه في براعة التصوير وصدق التعبير وقوة التأثير، وقد تطور هذا الفن الأدبي والوعظ الأخلاقي فيما بعد إلى فن المقام، وكان ذلك أواخر القرن الأول الهجري وبداية القرن الثاني الهجري. وقد ازدهر هذا الفن خلال القرن الثالث الهجري وارتبط بذي النون المصري الذي كان أهم شيوخ هذا الفن، وقد برع في مقام الوعظ الذي كان سببا في سمو مكانته ورفعته عند الخليفة المتوكل. وأغلب الظن أن هذه المقامات الصوفية الوعظية التي شاعت في القرن الثالث الهجري هي امتداد فني لحِكم عبد الله بن المقفع المترجمة

[1]-علي صافي حسن: الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع هجري، دط، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981، ص145.

عن الهندية في كتابه كليلة ودمنة والتي تختص بوعظ الحكام والولاة وتذكيرهم بأمانة المسؤولية الثقيلة الملقاة على عاتقهم[1]. «لقد تطور النثر الصوفي خلال القرن الثالث الهجري مما كان عليه من قبل من حيث عمق المعنى وتعدد الغرض وجودة الأسلوب وبراعة التصوير وكثرة طرق التعبير.. ثم بعد ذلك كله يتسم بوضوح القصد وصدق القول وسلاسة اللفظ واستقامة الأسلوب مع قوة التأثير في التعبير، أما في القرن الرابع الهجري فإن شيوخ التصوف قد خالطوا علماء الكلام وتأثروا إلى حد كبير بما كان يقع حولهم من مناظرات علمية ومجادلات فلسفية ومناقشات منطقية. لقد أصبح النثر في هذا العصر تعبيرا دقيقا عن ذات الله وصفاته وتصويرا بديعا لما يعتور قلب المريد من الوجد والشوق والهيمان من جهة وما ينتهي إليه المريد في حبه من حال من جهة أخرى»[2].

أما في القرن الرابع الهجري فقد انتقلت القصة الصوفية من مرحلة السرد الواقعي القائم على صحة المتن والإسناد الصحيح إلى مرحلة الخارق، فبرزت الكرامة الصوفية وهي أدنى درجة من المعجزات التي يختص بها الأنبياء والرسل دليلا بنبوتهم، وتختص بسرد كرامات الصوفية وأفعالهم غير المعهودة وتسموا لهم فوق الواقع إلى مرتبة الكائنات الخارقة للعادة[3]. كما اتسع – في هذا القرن– استعمال الصوفية للأسلوب الرمزي والأخيلة الشعرية الغريبة والألفاظ الغامضة الرامزة مع مسحة جدلية لا تخلو من تحليل وتعليل، وكثُر فيه استعمال الاصطلاحات الصوفية كالفناء والشهود والمحبة والكشف، وغلب استعمال المحسنات البديعية والتلاعب بالألفاظ[4]. أما في القرنين السادس والسابع الهجريين فقد بلغ التصوف ذروته فكرا وفنا وأخذ رواده مبادئهم من الثقافات الهندية والفارسية واليونانية فامتزج التصوف بالفلسفة وفي مقدمة هؤلاء المتصوفة محي الدين بن عربي وجلال الدين الرومي والسهروردي وفريد الدين العطار غيرهم، وجاء بعدهم

---

(1)–المرجع السابق، ص146-149.

(2)–المرجع نفسه، ص152.

(3)–عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص267.

(4)–ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003، ص44.

البوصيري، أما من جاءوا بعدهم فلم يضيفوا شيئا ذا قيمة مقارنة بإنتاج شيوخ التصوف المذكورين[1]. ويمكن الحديث في هذه الفترة على نوع خاص من القصص الصوفية ذات الطابع الشعري الرمزي مع مثنويه جلال الدين الرومي فريد الدين العطار وقصة منطق الطير التي يقودها السير مورغ وقصة حي بن يقضان لابن طفيل وقصة آبسال وسلامان لابن سينا[2].

***الكرامة الصوفية ووقع الخرق:**

إن أول ما يمكن ملاحظته على قصص الكرامة الصوفية هو اختلافها عن صنوف الحكايات العجائبية والخرافية الأخرى، فهي وإن تقاطعت معها في بعض الخصائص والسمات إلا أنها ذات طابع مختلف تماما، لأنها تمزج بين التاريخي والوقعي والخيالي في بوتقة سردية واحدة، ويفرق الناقد المغربي أحمد التوفيق بين الكرامة والمنقبة بقوله "المنقبة هي ظهور خارق للعادة غير مقرون بدعوى النبوة والتحدي، يظهره الله على أيدي أوليائه، أما الخارقة فكل أمر خارق للعادة وخرق كالمعجزات والكرامات ونظام الطبيعة المعلوم.. وقد ألفت المناقب في سياق الحض على إعادة إنتاج نموذج أسمى، أو في سنّة التقاليد، إذ ينبغي لكل مقلد إمام أن يعرف حال إمامه الذي قلده، ولا يحصل ذلك إلا بمعرفة مناقبه وشمائله وفضائله وسيرته وصحة أقواله، ثم إن لا بد من معرفة اسمه وكنيته[3].

فالكرامة بهذا المفهوم فن قصصي يتجاوز حدود الواقع المرئي ويخرق المألوف والعادي في شكل رؤيا أو فعل عجيب اعتبره المتصوفة هبة الله إليهم جزاء إخلاصهم، وقد كانت الكرامة إلى ما قبل مقتل الحلاج تجسد فعل البطل الصوفي الخارق للعادة كأن يقدم تمتمة أو إشارة فيحقق ما يريده، ويسخّر له الحيوانات أو يمشي على الماء أو يطير في السماء، ولا نجد لذلك

---

(1)-صابر عبد الدايم: الأدب الصوفي (اتجاهاته وخصائصه)، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984، ص1.

(2)-المرجع نفسه، ص67.

(3)-جلول قاسمي: الكتابة والنص الغائب سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق، ط1، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2015، ص79.

تفسيرا إلا بكونه من أحباء الله وأوليائه، وهو بذلك الفعل الخارق يشبه الساحر الذي يمتلك القدرة على التحويل والتغير بنظرة أو تمتمة بسيطة، ومن أشهر ما روي من الكرامات ما أورده الطوسي في كتاب "اللمع" عن جعفر الخلدي رحمه الله أنه كان يركب سفينة في نهر دجلة وكان معه فص، وعندما هم بإعطاء الملاح قطعة نقود سقط الفص في الماء. فدعا دعاء للضالة "اللّهم يا جامع الناس ليوم لا ريب فيه أجمع علي ضالتّي" فوجد الفصّ بين أوراقه الخاصة...[1]. ويورد القشيري كرامة عن أبي عمران الواسطي يروي فيها أنه خرج وامرأته وكانت حاملا في شهرها التاسع، وقد ركبا سفينة فانكسرت ووضعت في تلك الأثناء زوجته بنتا وبقيا متشبثين بلوح التفتت المرأة لزوجها تطلب ماء فنظر إلى السماء وقال: الله يعلم بحالنا فإذا هو يرى رجلا جالسا في الهواء يحمل سلة من ذهب وفيها كوز من ياقوت أحمر، وأعطاه الكوز فشرب وزوجته فإذا هو أطيب من العسل، فيسأله من يكون فأجابه: أني عبد لمولاك[2]. إن الخرق الحاصل في كلتا القصتين هو حدث يتجاوز الواقع المعقول يسبب خصيصة المفاجأة. وقد أخذ هذا النوع من القصص ذات الطابع العجائبي مكان خاصة في الأدب العربي بتجاوزه نمط السردية المباشرة التي تنقل الحدث بواقعيته البحتة، وقد عدّ فائز طه هذا النوع من القصص الصوفية الأكثر نضجا من الناحية الفنية، لأنها ترتكز على الخيال الخلاق والحدث المفاجئ والحوار الجميل بما تضمنه من أدعية ومناجيات ووصايا وعبارات حكيمة[3].

***الرمز والقصة الصوفية:**

أشرنا فيما سبق ذكره إلى علاقة الشعر بالرمز الصوفي وأهميته في بناء نسيج النص الأدبي عموما، ولم يكن ذلك حكرا على مملكة الشعر وحدها بل شمل الرمز القصة الصوفية كذلك فبث فيها روحا شعرية أكسبتها أبعاداً دلالية تستدعي قارئا حصيفاً يفك شفراتها. وقد ارتبط

---

(1)-آمنة بلعلى: الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، دط، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سورية، 2001، ص193، 194.

(2)-القشيري: الرسالة القشيرية، ج1، تح: عبد الحليم محمود بن الشريف، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ت، ص163.

(3)-ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص52.

ظهور هذا النوع من القصص ذي الطابع الفلسفي مع رسالة الطير لأبي حامد الغزالي وابن سينا، وقصة حيّ بن يقظان لابن طفيل ومنطق الطير لفريد الدين العطّار ويَعُد الباحثون في مجال التصوف هذا اللون القصصي الرمزي أرقى ما وصل إليه الأدب الصوفي، لأنه لخص تجارب صوفية روحية لا حصر لها استثمرت القرآن الكريم والحديث والمناجيات وكل المؤلفات الصوفية التي جسدت آخر ما وصل إليه علم التصوف في تلك الحقبة، وقد أصاب هذا الضرب من القصص الصوفي على لسان الحيوان التطور حينما صبغ التصوف بصبغة فلسفية فكرية، ولا غرابة في ذلك، إذا يمكن أن نعزوّ الأمر لثقافة هؤلاء الصوفية الفلاسفة الذين نهلوا من كل نبع منهلاً ومن كل بستان زهرة، فأحاطوا بالعلوم الشرعية والفلسفة والمنطق والطب وعلم الفلك والجغرافيا والأدب شعره ونثره، فكان الشكل الأدبي والأسلوب القصصي يخلق تأويلات متباينة بحسب أصناف المتلقين، فما يفهمه الصوفي والفيلسوف يختلف عما يفهمه الفقيه أو رجل السلطة، ووجد المبدع الصوفي نفسه أمام مأزقين؛ مأزق "اتساع الرؤيا وضيق العبارة" الذي أقر به النفري، ومأزق التأويل الذي كان سببا في مقتل الحلاج واتهامه بالزندقة[1].

لقد لجأ ابن سينا إلى القصة الرمزية فكتب قصة سلامان وأسيال وهي قصة تبين أسلوبه الرمزي الذي ينم عن عمق نظرته وفلسفته المضيئة بنور التصوف لأن هذه القصة تحتمل أكثر من تأويل، على اعتبار أن أحداثها في حقيقة الأمر تفسير للصراع القائم بين قوى النفس المختلفة؛ المتطلعة منها إلى السماء وكمال الروح وانجذابها إلى الأرض والعالم السفلي بكل أدرانه ونقائصه، وقد أثرت هذه القصة الرمزية في ابن طفيل الأندلسي فكتب قصة: حي بن يقظان، وهي عبارة عن رحلة صوفية تكشف ما وراء الطبيعة عن طريق الحكمة وإعمال العقل، فحيّ بن يقظان لمّا أعياه البحث في الموجودات عن تقديم تفسير عقلي منطقي لكل ما هو موجود اتجه متصوفا عابدا، فعرف الله عن طريق الكشف والمشاهدة بإشراق نور الله على

[1]–ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص54،55.

القلب[1].

أما رائعة فريد العطّار الشعرية "منطق الطير" فتعتبر من أعظم ما نظم في الأدب الصوفي عامة والأدب الفارسي على وجه الخصوص، وقد صاغ العطّار منطق الطير في قالب قصصي جميل تضمن المعاني الروحية، وقد اختزل فيها شخصيات صوفية لإيضاح المعاني الصوفية والعرفانية محاولا تقليد بناء القصص القرآني من حيث الإيجاز وعمق المعنى، إضافة «إلى استلهامه المعراج النبوي إلى السموات السبع برفقة جبريل عليه السلام يرد على أسئلته كلما وجد في طريقه ما يبعث على التساؤل، فالصوفية يشبهون عروج الرسول إلى السموات السبع بالطريق الصوفي المقسم إلى سبع مراحل، وقد عرف هذا عند العطّار في منطق الطير باسم الوديان السبع»[2].

يتحدث العطّار بلسان الطير عن رحلة أسطورية تقود مجموعة من الطيور إلى البحث عن طائر الـــ(سيمرغ) الذي يعني العنقاء في اللغة العربية ومعناه مكون من "سي" وتعني ثلاثون و"مرغ" وتعني طائر، وهو رمز للذات الإلهية، وفي اجتماع الطيور تقرر زعامتها للهدهد وهو رمز شيخ المرسلين محمد عليه الصلاة والسلام ويتحجج كل طائر بحجة ليتخلف عن تلك الرحلة الأسطورية لكن الهدهد يرد على كل تلك الحجج ويواصل قيادته للطير، فيصادف عقبات كثيرة تليها أسئلة وتأوهات الطيور التي أرهقها السفر، فيسقط منها الكثير حتى تصل إلى هدفها، مرورا بسبعة وديان هي: وادي الطلب، وادي العشق، وادي المعرفة، وادي الاستغناء، وادي التوحيد، وادي الحيرة، وادي الفناء. ولا يصل إلى مبتغاها إلا ثلاثون منها فقط وعند الوصول تكتشف الطيور أن "السيمرغ" الذي تبحث عنه هو نفسه الثلاثون طيرا التي تحقق لها الوصول أي تعني الفناء في المحبوب (الله)[3]، ومعنى هذه الرحلة الروحية هو أن نبحث عن الله في ذات أنفسنا بالفكر والتأمل بالقلب حتى نفنى كمخلوقات في خالقنا، ولا يتم لنا

---

(1)–صابر عبد الدايم: الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، ص92.

(2)–حسين نجيب المصري: الإسراء والمعراج في الشعر العربي والفارسي والتركي والأردي، ط1، الدار الثقافية للنشر، بيروت، لبنان،2005، ص108، 109.

(3)–فريد الدين العطّار: منطق الطير، ترجمة الدكتور محمد بديع جمعة، ط2، دار الأندلس، بيروت، 2002.

الوصول إلى هذا المقام العلي إلا بالتفاني في الحب الإلهي، فوحده الحب ينقلنا من الانفصال إلى الاتصال بالعالم الروحي الذي افتقدناه منذ الخطيئة الأولى التي أنزلتنا للعالم السفلي.

إذا كانت علاقة الشعر بالتصوف قد أنتجت أدبا روحيا مشحونا بالإيحاء والرمز موغلا في الغموض والتعقيد لدواعي دينية وسياسية أهلته أن يتبوأ زعامة الشعر ويتربع على عرشها، فإن السردية الصوفية لم تنزل عن هذه المكانة بل قد تكون أكثر لأنها استطاعت أن تجمع الصوفي الشعري في ثوب قصصي أثبتت الدراسات المتخصصة فردانيته الإبداعية التي كتبت له الخلود والبقاء، وكان قبل ذلك لا يخرج عن كونه حكم ومواعظ إرشادية تقدم في الساحات والمساجد بأسلوب بسيط وبلغة الخطاب اليومي العادية. ولعل تأخر الاهتمام بهذا الفن العربي يرجع إلى ذائقته الشعرية بالدرجة الاولى واعتبار القص لغة التواصل الإنسانية البسيطة التي يشترك فيها العام والخاص ولا تحتاج إلى أن تكون فنا أو إبداعا ينافس الشعر في بلاطات الحكام والأمراء.

***كينونة الامتزاج:**

يأخذ الكون سر جماله وجلاله من دقة تنظيمه وتناغم أجزائه وتكامل أطرافه، فهي وإن بدت متباعدة متباينة إلا أن صورتها النهائية مترابطة ومتداخلة لدرجة يصعب معها فصل جزء عن الآخر، فلا نتقبل حياة بدون مكان، أو زمان، أو ماء، أو هواء... والإنسان هو سيد هذا المزيج الكوني الذي وضع تحت تصرفه، يتأمله ويحاول بناءه تارة وهدمه أخرى بالطريقة التي تناسب تصوره وفكره، والتعبير الفني عن هذا الكون وعلاقته العجيبة أحد أهم تلك الطرائق والسبل التي ينتهجها الإنسان في تحديد علاقته بالكون أو الطبيعة، والفن مثل التصوف، والفنان شبيه المتصوف تجمع بينهما الروح وهدفها الارتقاء والسمو وإدراك الحقائق العميقة التي لا يدركها إلا من كشف له الحجاب ورأى بنور الله «إن التلقي عند الفنان مثله مثل الوارد والإشراق والفتح عند الصوفي لأنهما معا ينطلقان من تجربة ثوابتها الأولى والأساسية، التحرر من سيطرة الحس المعرض للخدعة ومن قيود المادة، والانفصال عن العالم الملموس المشهود، والاتصال بالعالم الغيبي الذي تتسع فيه الرؤية، ويتحرر فيه الصوفي والفنان على حد سواء من

ضيق الارتباط بالأشياء الحسية والمكان المحدود والزمان المحسوب، إن تجربتهما هذه تثمر لحظات روحية يلتقيان فيها ما لم يُهيئَا له، ويستقبلان ما لم يكن لهما بحسبان، ويستمتعان بالانفراد الذي يحرك مكامن التذوق»[1]. فالرسام والموسيقي والنحَّات والشاعر والروائي يمرون بنفس التجربة تقريبا التي يمر بها الصوفي مع اختلاف المدى أو الدرجة مما يستدعي أثناء التعبير عن هذه الرحلة الفنية الصوفية لغة خاصّة تتجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن بكسر السائد والمعهود إلى الجديد الخلاق الذي يكون مع التجديد والتجريب، والروائي المعاصر سيد هؤلاء الفنانين جميعا وقائدهم لأنه استطاع بالجنس الفني الذي يمتطيه أن يطوّع أجناسا أخرى أدبية وغير أدبية لخدمة فنه المدلل لذلك اتحدت الأجناس في بحر الرواية معلنة ولاءها طواعية أو كرها، تحت إصرار ما يسمى بالتجريب الحداثي الروائي والذي فتح باب التصوّف على مصراعيه وقال هيت لك، فهل استطاعت الرواية المعاصرة أن تستثمر التصوّف في متنها استثمارا يليق بزمن الرواية، زمن النص الجامع الذي يلغي الحدود بين الأنواع الأدبية ويحطم الأجناس الأرسطية؟

3-الرواية والتجربة الصوفية:

عزمت الرواية المعاصرة معاقرة التصوف واستنطاق خباياه وأسراره كلون من ألوان الحداثة التي تنشدها تحت جلباب ما يسمى بالتجريب السردي وآلياته، وهوا ما يضفي على متنها السردي مسحة شعرية ساحرة باعتبار الصوفية منبعا ثريًّا لتوليد الشعري من تلك العلاقة بينهما، ولأن معظم الصوفية هم شعراء في الأصل فقد اتخذوا الشعر مطية للتعبير عن أشواقهم ومواجيدهم وتعميق فلسفتهم ورؤاهم المتفردة للكون والوجود، فلا غرابة في أن يكون الروائي الصوفي شاعرا يبُثُ فلسفته الصوفية شعرا مسرودا أو سردا شعريا يجمع كل الأجناس الأدبية وغير الأدبية ليعَبر عن تجربة الواقع الهش الذي أزَّمته المادة، وقزمت الإنسانية فيه إن لم تكن قتلتها وقضت على كل روحي يخفف حدة الأزمة، ويقيم جسور تواصل إنسانية بعيدا عن المادية المستشرية فيه.

---

[1]-محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط1، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص32.

أ-الرواية الصوفية: (المصطلح والمفهوم)

الرواية الصوفية هي رواية تتفاعل مع التصوّف وتنهل مادتها الخام منه بغرض إعادة قراءته واستثماره فنيا وروحيا لقراءة واقع يتغير بسرعة في ظل ما يسمى بالعولمة الاقتصادية التي سيطرت على العالم وأفرغت محتواه الروحي منه، بالتركيز على الماديات وإهمال الجانب الروحاني المشع الذي يرتقي بالإنسان إلى مراتب علوية قوامها الروح الصافية والأخلاق العالية والسلوك القويم، حيث يدخل الكاتب الروائي صلب التجربة الصوفية ويخلع عنه كل الشوائب والمدنسات ليعيش مع الصوفيين عوالمهم الملغزة، ويتشبع بمفاهيمهم ورؤاهم للحياة والكون، ويبصر عن قرب ما طريقة تعاملهم مع الله والوجود والآخر، فيصبح هو الآخر صوفيا على طريقة خاصة ومدرسة جديدة، يقترب منهم ويتواصل معهم غيبيا، فيرتقي في مقامهم وأحوالهم حتى يتشبع بمبادئهم ويتذوق التجربة مرات ومرات، وبعد تلك الرحلة النورانية الحافلة بالذوق والتجربة الخيالية القائمة على التماثل يعود الروائي من العوالم الصوفية الغيبية التي سافر إليها ويبدأ تأسيس عالمه الروائي التخيلي على أساس من تلك التجربة المتخيلة (المتقمصة)[1].

إننا لا يمكن أن نطلق تسمية رواية صوفية على أية رواية إلا إذا اشتملت على عناصر ثلاثة تشكل الأساس الذي تنبني عليه الرواية التي تنحو هذا المنحنى الجديد على المستوى الشكلي والدلالي الذي تطرحه الرواية المعاصرة باعتبارها الخطاب الأكثر هيمنة على الأجناس الأدبية في الأدب العالمي الحديث والمعاصر، فمتى تحققت هذه الشروط في النص صح أن نقول عنه نصاً صوفياً:

– تقديم تجربة صوفية ذاتية أو مروية عن أحد مشايخ التصوف ومريديه الهدف منها ارشاد السالكين في هذا الطريق لمعالم الطريق الصوفي وتبيان خفاياه بغض النظر عن نوع المروي أكان حقيقة عاشتها الشخصية الصوفية أو شطحات وتخيلات ويقدم هذا النوع مطعما بمصطلحات الصوفية التي تؤطر تجربتهم وتدل عليها.

---

[1]-ابراهيم الحجري: الرواية العرفانية: مدخل لمعرفة قضايا النوع، مجلة ذوات الإلكترونية 8يونيو، 2015م.

– أن ينبني النص الروائي على مضامين أخلاقية تقوم باستبطان الوعي الإنساني والبحث في الذات عن وجود الله دون واسطة من الوسائط المتداولة، بل يكون ذلك عن طريق الكشف المؤطر بالإلهام الغيبي الذي يغرسه الله في قلوب محبيه وهذا النوع من الروايات يحتاج إلى إيحاء ورمز ودقة في استعمال المصطلحات الصوفية، فهي روايات صوفية فلسفية تركز أكثر ما تركز عليه الذات الباطنة وتجليها في علاقاتها بالذات العلوية ويذكرنا هذا النوع بقصة حي ابن يقضان لابن طفيل الأندلسي وكيف وصل إلهاما إلى معرفة حقيقة الله من دون واسطة أو دليل.

– عرض لرؤى ومنامات تؤطرها كرامات، وهي حقيقة أو تخيلا تجربة وقعت له فعلا، وتكمن فنية هذا النوع من القصص في كونها أشد إيغالاً وإفراطاً في الخيال من النموذج السابق، الذي قد يشير إليها إشارة لا تعدو كونها تمفصلا من تمفصلات الحكي فيها، لكنها أعمق وأشد تأثيرا.

إن الرواية الصوفية إذا ما صدرت عن «أحد هذه المضامين الموضوعية أو كلها استحقت أن تنضوي تحت لواء مصطلح القصة الصوفية، هذا فضلا عن صدورها عن باث متصوف خصَّ جهده الحاكي لغاية صوفية»[1] ومع أن الرواية لا يمكن أن تخرج عن الخيال والتجربة والمعرفة إلا أن الاختلاف يكمن في كيفية استخدام هذه العناصر، وأيهما استأثر بفكر الروائي وركز عليه أكثر من غيره لغاية في نفسه بينما للمتلقي والذي يشترط أن يكون على قدر من المعرفة بتلك العناصر وشروط توظيفها والجمالية المنبثقة عن تشكيلها وفق نمط معين[2].

وفي معرض حديثها عن الرواية الصوفية في الأدب المغاربي تعرف الباحثة "فريال جبوري غزول" الرواية الصوفية وتحدد أنواعها مستعرضة أهم الخصائص التي تحكم هذا النوع من الروايات فهي «تتشكل صوفيا عندما نجدها تنقلب على الموضوعات الروائية السائدة لخدمة نزعة من نزعات الصوفية، فالمتخيل فيها إلى التأمل لا التسجيل، إلى الانخطاف لا التوثيق، إلى

---

[1]–ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص40.

[2]–علي القاسمي: من روائع الأدب المغربي، ط1، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص101.

اللذة لا الأدلجة، إلى الكينونة لا المعرفة، إنها باختصار عمل أدبي سردي يروي حكاية ما تثير أسئلة جارحة، تشكل أجواء غرائبية، تفكك المتعارف عليه، تقوض المعترف به، توحد بين المتنافرات وبالتالي تخلق فضاءً من التجاوز والمتعة، وقد نجح المغاربة في إرساء نوع أدبي جديد بين قطبين متناقضين: الرواية بنسقها الخطي التفصيلي والتصوف بنزعته نحو الإشارة والاستدارة، وليس بعجيب هذا التصرف الذي طالما حطم الحدود والفوارق ليتوحد مع الجذر الكوني للأشياء والكائنات، مستخدما منطقا مختلفا يخلص الكلام العادي من تقعره ويزعزع بلاغته الدارج، ففي الخطاب الصوفي نجد الأضداد متطابقة والاختلافات مجتمعة والوجود في حالة وحدة حيث تصبح التباينات والتراتبات التي يصر عليها المجتمع الطبقي والتقليدي قشرة سطحية... وليس عجبا إذن أن يقوم الخطاب الصوفي المميز بقصره وكثافته ورمزيته بالتلاحم مع نقيضه الخطاب الروائي ليشكل نسيجا روائيا يصعب أن نميز بين ما هو سردي وروائي فيه وبين ما هو تأملي صوفي»[1].

ويأنس الباحث "محمد التهامي الحراق" إلى مصطلح الرواية العرفانية في مقاربته لروايات عبد الإله بن عرفة، التي يراها ترسم معالم الأدب الجديد من خلال ما انطوت عليه من عناصر لخصها في ثلاث أساسية؛ أهمها الاستفادة من الأدب الجديد من التراث الروحي الإنساني وعلاقته بالدين الإسلامي القيم الذي ينبني أساسا على الخلق الرفيع، وثانيها اللغة الرفيعة البعيدة عن الإسفاف والتهليج مع الاستفادة من المعارف والعلوم المختلفة طلبا للحقيقة وتماهيا في طلبها، ثم توظيف الخيال الخلاق الذي هو سبيل المعرفة والإدراك، لكن هذا الخيال ليس هذيانا أو كذبا مستعذبا، كما ساد في الشعرية العربية، وإنما هو خيال خارق لا يكشف عن أسراره ولا يفضي بخباياه إلا لمن يتحقق بالعبودية المطلقة بوصفها افتقاراً وبالسلوك الروحي بما هو محبة وبالمعرفة الحقة باعتبارها حرية[2].

---

[1]-فريال جبوري غزول: الرواية الصوفية في الأدب المغاربي، مجلة البلاغة المقارنة ع17، 1997، ص28،29.

[2]-محمد التهامي الحراق: السرد بقلم عرفاني، تطريزات في رواية بلاد صاد، مجلة الإحياء، ع32-33، 2010، ص184-185.

أما عبد الإله بن عرفة فيستعمل هو الآخر مصطلح الرواية العرفانية (أو الرواية العالمة) للدلالة على الرواية الصوفية على اعتبار التصوف علما ومعرفة، والرجوع إلى منبعه لا يقل أهمية عنه لأن الحقائق المتناولة هي معارف روحية كشفها الصوفي بتجربته الباطنية وموسوعيته الفكرية التي ينصهر فيها التاريخ والأدب والفلسفة والدين والسياسة لكن بالإضافة إلى هذه التسمية نجده يستعمل اصطلاحا آخر شبيها للتعبير عن تجربته الروائية الصوفية في بيان أدبي يقدم فيه لرواية الحواميم[1] ويتعلق الأمر بمفهوم "الكتابة بالنور" أو النورانية كما يحلو للبعض تسميتها.

إن الكتابة النورانية التي تتخذ النور قلمها هي كتابة تستمد وهجها من القرآن الكريم وبالتالي فوظيفتها الأولى إخراج القارئ من ظلمة التيه والجهل والفهاهة إلى النور الوجد والعلم والكياسة، وحتى تستكمل مهمتها وتفي بالغرض المنوط بها لابد أن تخرج تلك اللغة من ظلمة الإهمال إلى نور الاستعمال ثم تطوير تلك اللغة (الصوفية) والعمل على صياغة وإنشاء لغة تستمد نورانيتها من عالم الصلاح بعدما علقت بها ظلمانية كثيفة في عالم الفساد[2].

إن المشروع العرفاني الذي تبناه عبد الإله بن عرفة وغيره من الروائيين المغاربة مشروع جريء وصعب، فعلمية الرواية التي يؤسس لها تطرح الكثير من الجدل في الساحة النقدية لأن قارئ هذا النوع من الروايات عليه أن يكون قارئا موسوعيا ينهل من خزانة التراث كل ماله علاقة بالتصوف قريباً أو بعيداً حتى يفك طلاسم ما يدعوا إليه الروائي الذي يسرد تجربة روحية بقلم نوراني.

ب-كرنولوجيا الرواية الصوفية:

إن سيطرة الخطاب الصوفي على الخطاب الروائي العربي الحديث والمعاصر بات أمرا مفروغا منه، وبخاصة الخطاب الروائي المغاربي منه، وهذا ليس بغريب ما دامت أرض المغرب

---

(1)-عبد الإله بن عرفة: رواية الحواميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010.

(2)-عبد الإله بن عرفة: المفاتيح الأدبية للرواية العرفانية في مشروع عبد الإله بن عرفة، ضمن كتاب الرواية العرفانية عند عبد الإله بن عرفة، مجموعة من المؤلفين، جمعية سلا المستقبل، ط1، 2012، المغرب، ص20،21.

هي موطن التصوف، ومنبع الطرق الصوفية ومسقط رأس كبار الصوفية أمثال محي الدين ابن العربي، بل إن طوبوغرافيا البلاد المغربية بزواياها وأضرحة شيوخها أكثر دليل على تأصّل النزعة الصوفية فيه، وهذا لا ينفي وجود نماذج روائية صوفية مشرقية على قدر من الأهمية والجمالية التي تستحق التنويه والإشادة. لكن أي خطاب روائي من تلك النماذج لا يخرج عن استراتيجيتين اثنين لا ثالث لهما: تتمثل الأولى في استراتيجية التمثيل ومفادها أن الرواية تصوغ عالما سرديا تكون الأنا فيه بؤرة الحكي وتسعى نحو تأسيس هويتها الثقافية والاجتماعية والأنطولوجية لكن هذا التأسيس او التشخيص في الرواية يتم من خلال مبدإ التمثل، أي تمثل وساطات غيرية سواء واقعية أو من وحي الخيال، ويكثر هذا النوع في الروايات السير ذاتية التي تستلزم الحديث عن الذات وعلاقتها بالذاكرة وبالتجربة الاجتماعية الراهنة أو التاريخية الموروثة.

أما الاستراتيجية الثانية فهي إستراتيجية التهجين الأجناسي والتي يتأسس النص فيها على مبدإ التلاقح الأجناسي أو التهجين الأجناسي، وهي استراتيجية فرضتها "الطبيعة المتفتحة للشكل الروائي على أشكال وأنواع أدبية من خارج الجنس الروائي من جهة وسعي النص الروائي إلى صوغ تشخيصي للواقع الاجتماعي بكل تعدديته الثقافية والاجتماعية والسياسية وما ينظم هذا الوعي من تنوع في المرجعيات التخييلية وأنماط الوعي، وأشكال التصور والمواقف من القضايا والأسئلة التي تتحكم في النظر إلى الواقع". وهناك إستراتيجية إستطيقية تقوم على جعل الخطاب الصوفي مرجعية أساسية في تشكيل اللغة الروائية والبناء السردي وعالمه التخيلي والمتخيل[1] وأهم الروايات التي تستدعي الموروث الصوفي في خطابها وتؤسس بناءها عليه رواية التونسي محمود المسعدي "حدثنا أبو هريرة" الصادرة سنة (1935) والتي تعتبر من أولى الروايات الصوفية التأسيسية، وكذلك روايته "مولد النسيان" التي تطرح قضايا الوجود والإنسان بنفس فلسفي عميق، وهذا النهج ليس بغريب عن المسعدي الذي قال عنه طه حسين بأن الوجودية أسلمت

[1]-محمد علوط: الخطاب الصوفي في الرواية المغربية (الزاوية للتهامي الوزاني أنموذجا ضمن كتاب جماعي: الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، ط1، مخبر السرديات دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص133،136.

على يديه[1]، وبالمقابل نجد إبراهيم الكوني من ليبيا يركز على الشخصيات الصوفية في روايته التبر ويجعل تصوفها الصوفية خاضعا للمكان الذي يفرض نوعا من الروحانية على الشخصيات التي ترتاده وذلك لوجود تلازم بين المكان والملازمة الصوفية[2].كما يبدو الأثر الروحي طافحا في التجربة الروائية لنجيب محفوظ، حتى لا يكاد يندر عمل من أعماله من روح التصوف وأحواله ومقاماته ونذكر على سبيل المثال لا الحصر روايات: "الحرافيش"، "اللص والكلاب"، "ميرمار "، "ثرثرة فوق النيل"... وهي مدونات تطرح من خلال مواضيعها أزمة الأخلاق التي ميزت العصر وعكست انسلاخ المجتمع الذي يعيش حيرة فكرية لا سبيل للخلاص منها إلا برحلة صوفية تقيه من الخواء الروحي الذي سيطر عليه[3]، وكذلك فعل جمال الغيطاني في روايته التجليات «وكان يتوق إلى نص صوفي خاص به، ويحاكي نصا صوفيا غائبا، وكانت روح ابن العربي الذي احتفت به صفحات الكتاب الأولى تخفق في سطور الغيطاني وفي ذاكرته المؤرقة»[4]، وقد نالت هذه الرواية العديد من الجوائز والتقديرات الأدبية لمخالفتها الشكل الروائي المتعارف عليه شكلا ومضمونا، فهي أقرب إلى المصنفات الصوفية منها إلى الكتابة الروائية، وبنيتها المفارقة التي تعتمد الحكاية إلى جانب التأمل الفلسفي والشطح الصوفي هي من أهم أسباب النجاح والعالمية التي تبوأتها الرواية[5].

كما تعتبر رواية شجرة العابد للروائي المصري عمار علي حسن من أهم الروايات التي تنهل من روح التصوف وتستثمره في ثنايا العمل السردي بجدارة حيث يستدعي الروائي الشخصيات الصوفية ويقتبس نصوصها كالجنيد وابن عربي وذي النون وغيرهم[6].

---

(1)-فريال جبوري غزول: الرواية الصوفية في الأدب المغاربي، ص36.

(2)-سرحان جفات سلمان، الشخصية ومرجعيتها الصوفية في رواية التبر، مجلة سرّ من رأى، المجلد7، عدد27، ص 113

(3)-حورية الظل: الرواية العربية وتمثل التجربة الصوفية، مجلة الفجيرة الثقافية، 7 يونيو 2015.

(4)-فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط2، المركز الثقافي العربي، 2002، ص243.

(5)-الباتول عرجون: شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية، التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة حسيبة بن بو علي، الشلف، 2009-2010، ص16.

(6)-عمار علي حسن، شجرة العابد، ط1، دار نفرو للنشر والتوزيع، مصر، 2011.

ويستثمر الروائي العراقي حميد المختار في روايته "صحراء نيسابور" اللغة الصوفية كيما استثمار، وذلك بالرجوع إلى لغة كبار الصوفية التي يستهل بها افتتاحيات فصوله السبع التي يقدم لها بحضور كبار المتصوفة أبطالا لتجربته الصوفية [1].

ويمكننا الحديث كذلك عن تجربة صوفية في المتن الروائي الجزائري مع كل من الروائي: الطاهر وطّار في روايته "الولي الطاهر يرفع يديه بالدّعاء"، وآسيا جبار في رواية "بعيدا عن المدينة المنورة"، والحبيب السائح في رواية "تلك المحبة". وعلى الرغم من ضيق هذه التجربة وانحصارها في عدد قليل من الروايات إلا أنها تعد رائده في توظيف الصوفي سرديا، وقراءة الواقع وإيجاد بدائل له من خلال الرجوع إلى التراث واستنطاق مصنفاته والاستفادة منها جماليا، وقد صرح الحبيب السائح عقب صدور روايته سنة (2002) يرد على بعض التعليقات التي رأت في نصه الصوفي الجديد إيغالا في الغموض والتعقيد والغرابة قائلا بأن من يريد القراءة له وفهم عوالمه المدجية عليه أن يتسلح بقراءة عشرات الكتب التي قرأها لكتابة "تلك المحبة" «وأنا لا يحزنني عدم فهم روايتي لأني أعيش غربة وطوبى للغرباء، "تلك المحبة" نص وبعد لغوي وإنشائي استعاري وتيماتي يربك نسق القراءة السائدة وهو نص يطرد من مجال فضائه الحيوي تلك النصوص التي تخونها فحولة الكلمات»[2].

أما الرواية المغربية فقد قطعت شوطا كبيرا في توظيف التراث الصوفي في متنها السردي بكل الأشكال والطرق الممكنة، وتعتبر رواية "الزاوية" للتهامي الوزاني المنشورة سنة (1942) من النصوص التأسيسية التي تقيم جسرا بين الرواية المعاصرة والموروث الصوفي العربي والإسلامي[3]. وتعد فترة التسعينات مرحلة الرواية الصوفية المغربية، فقد سجلت الساحة الإبداعية كمّا معتبرا من الروايات فاق المعقول، وصرحت مديرة دار الآداب اللبنانية الدكتورة

---

(1)-حكمت مهدي جبار، السعي لتأسيس رواية صوفية في العراق، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، استراليا، 2011/01/03

(2)-ينظر حوار للكاتب التونسي نجيب الريحاني، منشور على الصحفة الشخصية للروائي الحبيب السايح، http://ER.Facebook.com/note id = 173389369381583.

(3)-محمد علوط: الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص135.

"رنا إدريس" لإحدى الصحف المغربية سنة (2011) «أن دار الآداب تلقت لوحدها 126 مخطوط رواية من المغرب وهذا الرقم لم يسبق أن توصلت إليه الدار من أي بلد باستثناء سوريا، وهذا يعني أن هناك انفجارا في الكتابة الروائية بالمغرب»[1].

ومن أهم الروايات الصوفية المغربية في هذه الفترة، رواية "وجدتك في هذا الأرخبيل" (1992) لمحمد السرغيني ورواية "زمن الشاوية" (1994) ورواية "رائحة الجنّة" شعيب حلّيفي، ورواية "شجرة الخلاطة" (1995) للميلودي شغموم ورواية "الحجاب" لحسن نجمي (1996)... والقائمة طويلة لا يسع المقام لذكرها جميعا، لكن الألفية الثالثة كشفت عن تجربة روائية متميزة مع كل من أحمد توفيق[*] في روايته الشهيرة "جارات أبي موسى" المنشورة عام (2000) ورواية غريبة الحسين (2000)، وهي تجربة في الكتابة أدخلته عالم الرواية من بابه الخلفي لكنه أوسع وأرحب وأروع، فرواياته تنضح بجمالية الكتابة وأسئلة النص الغائب والمرجع[2] وعبد الإله بن عرفة[*] الذي أثمر مشروعه السردي سداسية روائية عدها النقاد معلما صوفيا منفردا سمطه بحصيلة تجارب فنية وتاريخية وحضارية، انطلقت برواية "جبل قاف" (2000) ثم رواية "بحر نون" (2007) و"بلاد صاد" (2009) والحواميم (2010) وطواسين الغزالي (2011) وانتهت برواية "ابن الخطيب في روضة طه" (2012)، وعن هذه التجربة يتحدث المؤلف في بيان أدبي موضحا مفهوما عدّه ناظما مهما في مساره الإبداعي،

---

(1)–الرواية العرفانية عند عبد الإله بن عرفة، مجموعة من المؤلفين، ص86.

(*)–أحمد التوفيق:

كاتب روائي وباحث مغربي في التصوف، وهو وزير الأوقاف للمملكة المغربية، له أربع روايات، ومؤرخ متمرس في تاريخ المغرب الاجتماعي كتب رواية جارات أبي موسى (1997)، شجيرة حن وقمر (1998) التي حازت على جائزة المغرب، والسيل (1999)، وغريبة الحسين (2000).

(2)–نجيب العوفي: جلول قاسمي مبدعاً وباحثاً ضمن الكتابة والنص الغائب ص7.

(*)–عبد الإله بن عرفة: أديب وباحث مغربي في اللغة والتصوف والتاريخ والأدب، حاز على دكتوراه في اللسانيات (علم الدلالة) من جامعة السربون بباريس، درس بشعبة اللغة العربية بكلية الآداب بمكانس، ويشغل الآن مهمة خبير ثقافي دولي في منظمة الإيسيسكو له عدة مقالات وأبحاث ومداخلات أكاديمية منشورة في عدة منابر علمية مغربية وعربية ودولية فضلا عن جملة إصدارات منها كتابه بالفرنسية عن نشأة المفاهيم الصادرة عن دار المنشورات الجامعية لفرنسا وتحقيقه لمؤلف ابن سيد بونة "كتاب الشهاب موعظة لأولي الألباب" وأعماله الروائية المذكورة.

وهو مفهوم الكتابة بالنور الذي يروم من خلال خلق لغة جديدة تستمد نورها من كلام الحق عزّ وجل وتتجاوز اللغة العادية التي أفرغت الأدب من أدبيته زورا وجورا لّما نسبت له كتابات لا علاقة لها بالأدب، فالأديب الذي يبحث عنه "بن عرفة" من خلال كتاباته هو أدب الحضور وأدب المعنى الموجه لقارئ حصيف وليس مجرد متلقي سلبي يكتفي بالأخذ والاستقبال والاستهلاك [1] وتبقى القائمة مفتوحة أمام الرواية الصوفية والمبدعين المعاصرين بكل توجهاتهم ومنطلقاتهم للتعبير عن واقعهم بكل تناقضاته، وبغض النظر عن كنه المطية الفنية التي تناسبهم في تقديم عمل دون آخر.

والروائي سلام أحمد إدريسو[*] من ذلك الجيل المغربي المعاصر الذي امتطى صهوة التصوف لتأسيس وتأثيث عالمه الروائي بالطريقة التي تناسبه فكريا ولغويا وتملي ذلك تجربته السردية التي تمخضت عنها ثلاث روايات هي رواية "العائدة" (1993) رواية "طوق النورس" (1994) أخيرا رواية "شجرة المريد" (1996) والتي ستكون موضوع دراستنا في فصول هذا البحث القادمة.

نستنتج مما سبق أن التصوّف روح تسري في جميع الأديان وأساس متين تدعو إليه كل المجتمعات الإنسانية: والدليل على ذلك أنه موجود بقوة في كل زمان ومكان على الرغم من كل الانتقادات والصراعات التي واجهته من رجال الدين والسياسة، فهو عند الشعراء عمود الشعرية بما يضفيه على اللغة من رصانة ورقي وعلى الأساليب من نعومة ونقاء وعلى الدلالات من رموز وإيحاء، فتغوص المعاني في قرار لانهائي وتدعو قارئها أن يكون متلقيا مثاليا يعيش اجواء نفس التجربة الشعرية الصوفية التي عبر عنها.

أما عند كتاب الرواية فالتصوف هو نسغها الكامل الذي به تحيا وتثمر، وتستمر فيها الحياة، فينهل مادته من أمهات كتب التصوّف وتكيف تبعا لسيرورة العملية الإبداعية ومعطيات

---

[1]-الحواميم (بيان أدبي)، ص10،12.

[*]سلام أحمد إدريسو: كاتب روائي وباحث أكاديمي وناقد من المغرب من مواليد (1961) بجبال الريف المنجرة، يشتغل مدرسا بالسلك الثانوي أستاذا مساعدا بجامعة ظهر المهراز بوجدة، قدم أطروحة دكتوراه بعنوان: المصطلح الفلسفي والبلاغي والمنطقي سنة (2004) والروايات السابقة الذكر، يشتغل كذلك عضواً في حلقة الفكر المغربي.

الواقع وأسئلته الملحة وقضياه الجوهرية، وليست مجرد عودة لتراث أكل عليه الدهر وشرب، إنما هي عودة مطرزة بخيوط التخييل والإبداع، تملأ ثقوب التاريخ وفجواته وتنقل مادته من الصيغة القديمة الثابتة المستهلكة إلى صيغة جديدة تتميز بالدينامية والحيوية والمشاكسة.

الفصل الأول:

المكان الصوفي

1/ المكان والتجربة الصوفية.

2/ المكان الطبيعي.

3/ المكان الديني.

4/ المكان المنعزل.

5/ المكان المرجعي.

6-التنقلات والتحولات المكانية.

7-المكان والرؤية الصوفية.

يتربع المكان غلى عرش العوالم السردية، فهو الفلك الذي تدور فيه بقية العناصر، ومن خلاله يعبر القارئ إلى دلالة النص، ويتّبع سفر الشخوص عبر المسار السردي ويفضي إلى غياباتها السيكولوجية، وهو الحبكة التي تتجسد فيها الأحداث وتتجسد فيها آثار الصراع بين الذات والآخر إن المكان هو تشكيل لفظي ينبني انطلاقا من اللغة الواصفة والإيحائية، وهو بالتالي، تشيد تأويلي يقوم بالأساس على تحقق فعل التلقي الذي يشكل قنطرة ذات أهمية قصوى في ميلاد النص وانتمائه إلى عالم الكينونة[1]، ولا يمكن تجاوز المكان مهما كان، فذلك يجرد النص من خصوصيته، ومن النسق الثقافي الذي يعكسه، لأن توظيف المكان لا يتوقف عند حدود التأطير الخارجي وحسب وإنما يتعداه إلى مجالات أوسع؛ فهو ملامسة لشبكة من العلاقات التي تربط الشخوص بالبيئة والواقع المعيش ارتباط وجود، وانتماء وهوية[2].

إن الرواية حياة أخرى يعيشها القارئ بالموازاة مع حياته العادية، حياة لها أبعادها، جماليتها، وهمومها، يحكيها أناسها الخيرون الذين يمثلون الطهر والبراءة، أو العدائيون الأشد بطشا ومكرا، إنها حياة ورقية لكن لها سحرها الخاص الذي لا نجده في الحياة اليومية العادية حياة نحياها مع شخوصها وأمكنتها وأزمنتها كيفما أرادها مؤلفوها، كريمة أو كريهة، أو بين بين ننفذ من خلالها فتتمثل فضاءات وعوالم لم نتصورها ونجتمع بفضلها بأناس ألفناهم وآخرين لم يسقطوا في البال من ذي قبل ولو عبر فعل التخيل، حياة تنقلنا من قهر الواقع اليومي بمشاكله وعفوياته ومآسيه صوب حياة غريبة، جميلة مغرية بأمكنتها وأزمنتها المتاهية التي تبرق كحلم[3].

إن المكان في النص السردي خصوصا ليتجاوز الأبعاد الهندسية المألوفة ويستحيل قيمة إنسانية تتسع دلالاتها باتساع مجالاتها المعرفية، ومن ثم فإن ألفة المكان تولد الإحساس بالأمن والاطمئنان، وتذّكر ذلك المكان يصبح مظهرا تواصليا يدفع إلى معاودة التجربة لأكثر من مرة[4].

إن المكان الذي ينجذب إليه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو

---

(1) _إبراهيم الحجري: القصة العربية الجديدة، مقاربة تحليلية، ط1، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص 165.

(2) _حبيب موسى: فلسفة المكان في الشعر قراءة موضوعاتية جمالية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص7.

(3) _المرجع السابق، ص 166.

(4) _عبد الله بنصر العلوي: جمالية المكان في الشعر المغربي، ط1، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، 2017، ص 15.

مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية، ومن ناحية أخرى فإن المكان المعادي لا يكون مذكورا في هذه الصفحات، إن مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية»[1].

وقد ركز الباحث السوفياتي "يوري لوتمان" على أهمية المكان في النص الروائي من خلال الدلالة الإيديولوجية التي يقدمها بطرح أمكنة دون غيرها وتوظيفها في شكل ثنائيات ضدية تختزل علاقاتها المختلفة فيما بينها، وجعل المكان الداخلي (الأنا) أهم تلك الأمكنة لأنه يحمل خصوصية ذاتية لا تقبل الازدواجية ومثله بالفقاعة التي تحيط بالإنسان باعتباره فردا له خصوصيته التي لا يشاركه فيها أحد»[2].

إن المكان بهذه المواصفات التي تركز عليها المشتغلون في الحقول السردية يشكل بؤرة الحكى ويختزل وجهة نظر الكاتب التي يروم إيصالها إلى المتلقي عبر طرح وتشكيل أمكنة دون غيرها بالطريقة التي تلائم رؤيته للعالم واستنادا إلى ذلك يقدم عالمه الحكائي مطرزا بخيوط التخييل مشفرا برموز وإيحاءات لا يفهمها إلا ذوي الاختصاص.

1- المكان وطبيعة التجربة الصوفية:

يرتبط المكان في الرواية الصوفية ارتباطا وثيقا بحركة الشخصية الصوفية الفاعلة فيه، ومادامت حقيقة الصوفي متقلبة من حال إلى حال رافضة الثبات على حال معين، فإن تشكيل المكان الصوفي سيكون خاضعا لتلك التجربة الزئبقية المتلونة بالمقامات والأحوال التي يلبسها الصوفي في رحلته الكشفية نحو الذات العلية، فهو كثيرا «ما يعيش تجربة تفتقد توازناتها وهويتها كتجربة ويحاول الانفلات من حدود تناهية، فيخلق لذاته رموزا تتجاوز كل الحدود غير أنه يظل محكوما بشروط زمانيته وتغيراتها»[3].

---

[1] _غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط6، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 31.

[2] _يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم (ضمن جماليات المكان)، ط2، الدار البيضاء، 1988، ص 60، 61.

[3] _عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 6.

فقد اختار الاغتراب عن واقعه خارج المجال الاجتماعي ووجد في الطبيعةأنسه ومبتغاه، وللوصول إلى التواصل بلغة غريبة عن المألوف غرابته تجربته الروحية الفريدة، وكثيرا ماكانت تلك اللغة برموزها وإشاراتها سببا في بلائه وفقدان حياته، وحينما اختار لغة الكلام البشري وجد نفسه سجين حكاياته فانفصل عن العالم وانزوى داخل اللغة، لقد كانت رحلة الكشف الصوفي رحلة وسلوكا داخل العالم لأنها ليست رحلة جغرافية وحسب، بل هي رحلة متعددة الأشكال والأوجه والأهداف، فهي إما رحلة مكانية طبيعية وإما رحلة باطنية «إن الرحلة والسفر واستكشاف أسرار العالم هاجس داخلي من هواجس التجربة الصوفية، إنه ينبع من داخلها لأنه يلبي حاجة الصوفي في أن يكون حاضرا باستمرار مع التجليات الإلهية أينما كانت ومادامت هذه الأخيرة كونية فإن الحكمة الصوفية ستحاول أن ترتقي إلى مستوى هذه الكونية لذلك كان مفهوم المكان داخل التجربة الصوفية غير ثابت ومستقر، إنه مكان متحرك، أو على الأصح متغير ومتجدد، فليس هناك مكان واحد، بل أمكنة ولوحات، لكل لحظة مكانتها تماما مثلما لكل صورة معانيها المتميزة، ولا تشابه مطلقا بين الأمكنة تماما كما أنه لامثلية بين الكائنات والصور الوجودية»[1].

ويكتسب المكان عند الصوفية طبيعة إشارية حيث تصبح الأمكنة علامات ورموز تقوم بإطلاق دوالها الحرة التي لا تتقيد بالمعاني المتعارف عليها في المعاجم والقواميس ولا يمكن فك شفرات تلك الإشارات إلا بالعودة إلى التجربة الصوفية وفهم فصولها وطبيعة النسق الثقافي الذي يؤطرها، وهو نسق حر مفارق للنسق الثقافي المتداول والذي يسعى بطرحه الجديد إلى خلق نظام دلالي جديد يخلخل النظم الثقافية المتعارف عليها القائمة على المشابهة والتقليد[2]، وفيما يخالف النسق الثقافي العام المتفق عليه ينبني المكان الصوفي استنادا إلى رموز وإشارات يحكمها اتفاق ثقافي جديد يرتبط بجمهور المتصوفة الذي يخالف العامة ويوافق الخاصة وإن اختلفت طبيعة التجربة الصوفية ذاتها، حيث تفقد الدوال المشيرة إلى المكان دلالتها المتعارف عليها معجميا وتلبس دلالات جديدة مفارقة لما هو مألوف وتتجاوزه من السطح إلى الأعماق، فكلمات مثل: سياحة وسفر وغربة وطريق ورحلة تصبح

---

[1] _المرجع السابق، ص 28.

[2] _أنوار مصطفى أحمد عبد الفضيل: الحكي الصوفي عند ابن عربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 2015، ص 70.

ذات شأن كبير في النص الصوفي وبخاصة في عملية بناء وتحديد المكان باعتبارها وحدات ثقافية منتظمة لا يمكنها أن تقدم إلا في سياق بعينه فالمعنى لا يكون مرئيا إلا بوضعه في النسق المولد ومقارنته به، وهو التجربة الصوفية ذاتها وما استدعته من مشقة ومجاهدة نحو الذات والمطلق.

إن المكان في النص الروائي الصوفي أحد أبطال العمل الحكائي، فهو الذي يخلق الحدث ويوجده ويحدد طبيعة الشخصية ويتفاعل معها ويؤثر في حركيتها وانتقالها من حال إلى أخرى في دوران مستمر لخلق المعنى الكلي للنص المشيد صوفيا، كما إن المضمون الحكائي هو الآخر يؤثر على حضور أمكنة دون أخرى تبعا لطبيعة التجربة الصوفية التي تتعامل مع الواقع بصورة مخالفة للمألوف مما ينعكس على تشكيل المكان، ويكون المضمون الحكائي في كثير من الأحيان أداة للتعبير عن موقف المؤلف من العالم الذي يعكس رؤية وجودته[1]، وبذلك فإن المكان «ليس مجرد إطار تنزل فيه الأحداث، ويقترن بوظائف يضطلع بها في نسيج السرد وفي علاقاته المتشابكة مع عناصر القص الأخرى كالوصف والزمان والشخوص وغيرها، فيتجلى المكان كتقنية متفاعلة مع المضمون»[2] وسنحاول في هذه الجزئية من البحث معرفة التشكيلات المكانية وأبعادها الصوفية في روايات. سلام أحمد إدريسو والدلالات الجديدة التي انصرفت إليها وفق الرؤية الكلية التي أطرت المنجز السردي وشكلت نسيجه.

2-المكان الطبيعي:

يرتبط الصوفي بالطبيعة ارتباطا وثيقا، فهي الملجأ الذي يركن إليه بعيدا عن المجتمع وعاداته الرتيبة التي ينفر منها بحثا عن المطلق المجهول، وقد ارتبطت علاقة الفناء الصوفي بالرحلة الجغرافية والسفر في أحضان الطبيعة، حين فضل الكثير من الصوفية العيش في الطبيعة حتى يتمكنوا من رصد مظاهر الجمال الإلهي «فالطبيعة ليست مجرد أشياء وموضوعات جامدة، ولكنها جسد حي يجول فيه الصوفي لأنه يذكره بالعهد القديم؛ العهد الذي كانت فيه الحقيقة الإنسانية متواجدة في النعيم الإلهي ينعم بالقرب من أصلها الأزلي»[3]، لقد ارتبط الحنين إلى الطبيعة بالحنين إلى الألوهية وهذا الحنين في

---

[1] _المرجع السابق، ص 71-73.

[2] _بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، ط1، منشورات سعيدان سوسة، تونس، 2001، ص 49.

[3] _عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 110.

أصله ناتج عن الإحساس بفراغ ما في ذات الإنسان يسعى إلى ملئه كلما تأمل الطبيعة وبذلك فإن ذلك الافتتان بالطبيعة يعني في عمقه كما يرى "غاستون باشلار" محاولة التعويض غن نقص ما يحس به الإنسان كامن في ذاته وهو نقص يشكل فراغا رهيبا ومؤلما، ما ينفك يؤلم الإنسان ويسيطر على نفسيته وشعوره ووجدانه، وعليه فالإنسان عندما ينجذب إلى شيء ما ويحس بحنين إليه فإنما هو ناتج عن ماض سحيق عاشه، وما تلك الأحاسيس سوى استرجاع لذكريات عاشها يوما ما في مكان يأبى الانفصال عنه[1]، وبقدر ما ينجذب إلى تلك المناظر الطبيعة بقدر ما توقظ فيه مشاعر الحزن والألم والإحساس بالنقص والدونية وهذا ما يفسر ازدواجية المشاعر الصوفية فهي حينا تبدو جميلة مثيرة باعثة على الأمل والسرور وأحيانا تثير الحزن والألم وتبعث على التشاؤم والحسرة على أحلام وآمال ولت ولن تعود من جديد.

أ- الماء مكانا: لعل من أهم مظاهر الافتتان بالطبيعة والذوبان فيها هو الماء باعتباره أصل الموجودات وأساس الحياة لقوله تعالى:﴿وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ﴾ [سورة الأنبياء، الآية 30]، لكن ما يجذب الصوفي إلى الماء والحياة هو الحب يقول ابن عربي:« اعلم أن الحب سر الحياة تسري في الماء، فهو أصل العناصر والأركان وما ثم شيء إلا وهو حي (...) فكل شيء الماء أصله»[2].

والماء الصافي في دليل الصفاء والنقاء وعنوان الطهر ودعوة إلى تطهير النفس، ويرمز للماء عادة عند الصوفية إلى الخصوبة والأمومة فمن كثافته وعطائه خصوصية الأنوثة رمز العطاء والخصوبة.

***البحر:**

يربط الصوفية البحر بالوجود الإلهي وتجلياته ومظاهر الألوهية كثيرة ومتعددة ومتجددة تجذب الصوفي تارة وتختفي تارة أخرى، وكما إن مظاهر الألوهية توحي بالقلق والتوتر نتيجة الحركة المتجددة للكون فإن خلف هذه الحركة يكمن فضاء باطني هادئ يوحي بالراحة والطمأنينة، إنها سكينة الخلود الأبدي التي تحمل دفء الانتماء إلى الأصل والذوبان فيه، وتلك في عمومها الخصائص التي تشير إليها صورة البحر، فظاهر البحر تشكله أمواج متراكبة، هادئة حينا ومتوترة حينا آخر، فهي تخضع لحركة

---

[1]_Gaston Bachelard : l éau et les réve- paris josé corte-1942,p 171.

[2] _ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق وتعليق أبو العلا عفيفي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص 170.

دائمة تثير في الإنسان الرهبة والخوف والقلق، غير أن هذه الأمواج تخفى وراءها أعماقا هادئة تعد بالراحة والدفء والسكينة، وعليه فإن الهاجس الذي يقف وراء ربط صورة البحر بالإلوهية هو السكينة الأبدية التي كانت الإنسانية تعيشها قبل اتصالها بالعالم الترابي[1]، ويستدعي سلام أحمد إدريسو البحر ليعبر عن هذه الفكرة مشيرا إلى القلق والاضطراب الذي يعيشه السارد «إن أمواجه الزبدة لتتطاول في جراءة، حتى تضرب بألسنتها مملكة أبي تراجعت بضع خطوات كي أتحاشا شظايا الماء، وهي تتطاير بالقرب من قدمي بعد ارتطام الموج على جسد الصخرة العالية، كنت أود الجلوس أكثر لكن هاهي الشمس تستحم في مياه البحر، وها هو الظلام تتراءى طلائعه من بعيد»[2].

لقد شحن السارد البحر بكل مقومات القوة والجبروت وجعله سيدا على مظاهر الطبيعة الأخرى التي غيبت فاعليتها في حضرته حتى جعل من الشمس كائنا خاضعا لها يذوب في أعماقه، وهذه الصورة ذات أبعاد رمزية غائرة الدلالة توجه البرنامج السردي نحو منعطفات مفاجئة لا عهد له بمثلها، فالشمس عند جمهور الصوفية تدل على الحق جل وعلا وفي اصطلاح السالكين هي كناية على الروح[3]، وإذا ما ربطنا هذه المعاني ببعضها وجدناها تنطبق دلاليا ووجهة النظر التي انبنت عليها الفكرة الروائية، فالمقطع السردي مر بالفكرة من رحلة الحياة إلى الموت الذي هو في عرف الصوفي حياة أبدية في الحضرة الإلهية وهو مآل كل موجود على هذه الطبيعة الترابية، لكن هذه الحقيقة التي جسدتها صورة الطبيعة القائمة على البحر والشمس والظلام جعلت السارد (رُبا) يعيش اضطرابا وشعورا بالقلق الدائم مع أنها بواعث الراحة والسكينة والسبب كامن في طبيعة مرحلة السارد المعاكسة لتيار الرحلة الصوفية، فكلما أبتعد السارد عن الحق تضاعف الشعور لديه بالقلق والاكتئاب والخوف من المستقبل المجهول، وإذا ما تتبعنا الصورة السردية الواصفة لهذه المظاهر الطبيعية وجدناها تنطبق دلاليا مع الفكرة الصوفية التي ينشدها الروائي ويؤصل لها وهي أن الكل يخضع لإرادة الله، فمن رضي أرضاه الله ومن رغب عن ذلك فقد اختار طريق الحيرة والضلالة، ويبدو أن فكرة انحدار الشمس من مجالها العلوي المفتوح (السماء) إلى قاع البحر في مجاله الأرضي

---

[1] _عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 102.

[2] _ سلام أحمد إدريسو، رواية العائدة، ط2، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، 2005، ص 21.

[3] _محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، الدار البيضاء، المغرب، 2013، ص 1381.

السفلي جعل السارد يبتعد عن هذه الصورة لأنها تذكره بالسجود في الصلاة والعودة إلى الأصل «والسجود من كل ساجد مشاهدة أصله الذي غاب عنه حين كان فرعا عنه، فلما اشتغل بفرعه عن أصليته قيل له: أطلب ما غاب عنك، وهو أصلك الذي عنه صدرت، فسجد الجسم إلى التربة التي هي أصله، وسجد الروح إلى الروح الكل الذي صدر عنه»[1].

إن اشتغال ريا السعداوي بالفرع وترك الأصل هو ما جعل شعور القلق والضياع مسيطرا عليها، وكلما ذكرتها الطبيعة الترابية بذلك الأصل زادت مواجعها وآلامها، وذاك الشعور نابع من الشك والحيرة وعدم القدرة على الاختيار السليم وإتباع طريق الرحلة الصحيحة نحو الحق، ولذلك يقف البحر دائما هاجسا خطيرا ومبعثا للقلق كلما اقتربت منه، وازدادت نفورا، غير أن هذا التقلب في الخواطر والانفعال برؤية البحر لا يعني بالضرورة خروجا عن مسار التجلي، وإنما قد يكون دليلا على البداية الصحيحة، فالصوفي لن يتمكن من كشف التجلى لو لم يكن سريع التغير في باطنه متقلب الخواطر في كل لحظة وحين وهو على الصورة الإلهية لقوله عز وجل﴿كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ﴾ [سورة الرحمن: الآية29].

ويظهر ذلك في باطن الإنسان فلا يزال يتقلب بين الخواطر ولا يثبت على حال [2]، وهو بالفعل ما آل إليه مصير البطلة التي ظلت تتقلب بين الأحداث والخواطر حتى عرفت طريق الرحلة الصحيح نحو الله وقد كانت المحطات المفصلية في حياتها التي كشفت لها حقيقة حياة الزيف التي عاشتها في كنف عائلتها وكنف أصدقاء السوء الذين رافقتهم، فاستحالت حياة الترف التي شهدتها مراحل حياتها المتقدمة سرابا لا جدوى من الخوض في متاهاته المدجية، فتلك التقلبات المفاجئة على الرغم من قساوتها فقد كانت موجها ربانيا دقيقا نحو الحقيقة الأزلية الكامنة في أعماق الإنسان والتي تشده دائما إليها لقوله ﷺ« إن الله إذا أحب عبدا ابتلاه»[3] ففي البلاء راحة وطمأنينة لا يعرف

---

[1] _محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، تح وتق: عثمان يحيى إبراهيم مدكور، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية للكتاب، 1985، ج2، ص 101.

[2] _عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 29.

[3] _أخرجه أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، من حديث حذيفة، رقم الحديث: 10087.

قيمتها إلا من ذاق حلاوة الإيمان وعرف طريق الوصول.

وقد يأخذ البحر صورة أخرى غير صورة الألوهية التي جسدتها أصوات الأمواج بصخبها، إنها أغنية عرائس البحر التي لم تلد الإنسان حتما لكنها المثال الأحسن والنموذج المكتمل للجمال الأنثوي البديع[1]، أو هي صورة الأمومة الغائبة التي تجسدها كثافة الماء بما فيها من خير وعطاء ولذلك ينجذب الإنسان إلى البحر بصورة لا إرادية وكأنه يبحث عن شيء ما فقده منذ زمن، وهو إسقاط على مستوى الوجدان والانفعال لصورة المرأة (الأم) «حقا إنه يحب البحر الحقيقي، عرفت ذلك منذ زمن، ولكني رافضة لذلك، يشهد بذلك منظر الطفل الجامد بشاطئ البحر كمن ينتظر شيئا ما ويشهد بذلك أيضا حداء الأمواج الرائع بجوار بيتنا، ذلك البناء الضخم الجاثم بجدارة الحجري على الصخر وحيدا منعزلا»[2]. إن رمزية البحر تعد بالاطمئنان وتدفع إلى الحلم وتقوي الحنين إلى الماضي الأمومي المفقود بخلاف باقي عناصر الطبيعة الأخرى، لأن خلف حركية الموج المستمرة تتجلى الراحة الأبدية، لقد كان البحر بالنسبة لحسام بمثابة قبر الأم المفقود في أعماق البحر، والجلوس للبحر ومراقبة حركاته وسكانه إنما هو غوص في حضن الأم الدافئ ورجوع إلى مرابع الطفولة الحافلة بالأحلام الجميلة، وارتباط حسام بالبحر هو ارتباط بالحب والوحدة والغرابة التي ترسم صورة الأم الغائبة بجسدها الفاني في عمق المحيط (البحر) الحاضرة في الذاكرة الطفولية لحسام وإن كانت بصورة مشوشة لا يتذكر منها غير سواد العيون واتساعها، إلا أن ذلك كان مبعثا للتفاؤل وقهر الصعاب، والمضي قدما بخطوات وئيدة ثابتة لتخطى المستقبل المجهول والوصول إلى الحقيقة وترسيخ النجاح المفقود في زمن الطفولة الأولى، البحر إذن هو الأم لمن لا أم له وهو السند لمن لا سند له، هو الباعث بكل ما فيه من قوة ورهبة وهدوء وعمق على تحقيق الذات ومعرفة الأسرار الكونية للطبيعة والحياة البشرية بكل تقلباتها وتناقضاتها فالعزلة في الأماكن الهادئة الأمومية كما يرى غاستون باشلار «هي الباعث على الإبداع الخلاق والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك(...) الإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق (...)إننا نعود إليها في أحلام الليل لهذه الأماكن

[1] _عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 108.

[2] _رواية العائدة، ص 7.

قيمة القوقعة، وحين نصل إلى نهاية متاهات النوم ونصل إلى مناطق النوم العميق فقد نعيش هناءة حلم اليقظة ذاته»[1].

ويفصح السارد في رواية طوق النورس عن علاقته الصوفية بالبحر وكيفية ممارسته للعزلة المطولة، فيكشف عن مكامن مخبوءة لم يجرؤ على الإفصاح عنها قبلا فيقول «ترى ماذا يعني البحر بالنسبة إليها...أتساءل لأني عدت لتوي من الشاطئ صخب أمواجه ما يزال مغيرا على أصقاع وعي ليشتعل أكثر بالزبد.... حتى لا أكاد أسمع تفاصيل المفاوضات والجلبة الدائرة رحاها في واسطة البيت الكبير... أسميها بلوى البحر، لأنها ذكرني دوما بأنه عليّ الانتظار، وهكذا لم أستطع فكاكا من عادة النزول إلى شاطئه الغامض مثل كبرياء الطفولة: أنت لا أم لك، لكن ما أفعل بهذه الكبرياء المشبه بها؟ هي عنيدة بالقدر الذي لم تفسح لي فيه متسعا حتى لتخيل صورة مكتملة عن اليتم وجدتها...كبرياء اليتم ما أعني (...)يجب أن أعترف، أنني مع افتتاني بوجه البحر ومنذ استوعبت غياب تلك الأم المجهولة والعزيزة، رفضت حتى الاستماع لزينب الطيبة... واحتفظت أنا برفضي وإن لبث غالبا منطويا تحت غلالة عاتية من الصمت، وهكذا طاب لي أن اعتصم بمنفاه الميت، أن أستسلم لشعابه المدجية التي اكتشفت بشكل غير مفسر أنها تتحول في بعض الأوقات إلى ربوات متوهجة ربما يحدث ذلك من جراء التعود على وخز العزلة وربما أيضا لأن هذه العزلة ذاتها كانت تمدني بفرص متعاقبة لنسج صورة شبه مكتملة لوجه الأم، أنا ما زلت أعتقد أنها قسمات طافحة بالحياة حتى وهي منغمسة في قلب الفناء، قد أتخيل شيئا أوضح من ذلك؛ نظراتها المتوقدة، عيناها السوداوتان، بشرتها الصافية... وماذا آخر غابت باقي التفاصيل في قاع البحر... وهكذا ما نزلت مصرا على أنها عائدة ذات مساء عزيز»[2].

إن تبادل الأدوار السردية بين "رُبا" و"حسام" في الروايتين يشكل انتقالا مهما في فهم الرؤى والمنطلقات لكل راو، ففي حين اكتفى الراوي الأول بالإشارة إلى البحر وعزلة حسام عن العائلة دونما تفصيل، يركز الراوي في رواية طوق النورس وهو بطل الحكي وبؤرته على جل التفاصيل الدقيقة المرتبطة بالبحر ودلالاته الصوفية التي انصرف إليها، حيث يعلن أن انكفاءة على الوحدة

---

[1] _غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 40.

[2] _رواية طوق النورس، ص 10، 11.

وانزواءه في شاطئ البحر بعيدا عن أهل البيت إنما هو نشدن لصورة الأم الغائبة الحاضرة في مخياله ووجدانه وليست الأم (عائشة) وحدها المسيطرة على صورة البحر، بل صورة المرأة عموما بأنوثتها وحنانها وجمالها الرباني، فنجد زينب المربية حاضرة، كما نجد ربا السعداوي أيضا تتربع على عرش صور المرأة في هذا المقطع السردي ربما هو نشدن للحنان الأموي المفقود الذي تعوضه الحبيبة بما فيها من مواصفات قريبة من مواصفات الأم الحقيقة في عنادها وطيشها وفي جمالها أيضا، فربا تكاد تكون عائشة أم حسام المنتحرة في المحيط بسبب زواج الحاج السعداوي للمرة الثانية بالممرضة عزيزة والدة "ربا" والطيش الذي دفعها إلى الانتحار هو نفس السبب الذي جعلها تهرب من زوجها الأول والد حسام) إلى أحضان السعداوى بحثا عن حياة أفضل وفي اعتقادها أن جمال الجسد الأنثوي الذي امتلكته هو سبب كاف لبلوغ الأهداف وتحقيق الأحلام، ولذلك يتساءل حسام في بداية المقطع السردي عن معنى البحر ودلالته بالنسبة لربا« ترى ماذا يعني البحر بالنسبة إليها» هل هو نفس البحر الذي غيب أمه أم هو بحر يجسد أحلاما ورؤى من طراز آخر قد لا تنتهي بالفناء القهري المؤلم الذي غيب دفء الأمومة إلى الأبد.

إن عقد مثل هذه المقارنات بين نماذج أنثوية مختلفة لتؤدي دورا واحدا يعكس نظرة السارد المضطربة لواقعه الغارق في تضارب المبادئ والقيم التي تؤطر المجتمع العربي المعاصر باعتبار المرأة أساس بنيانها، إن صلح تصلح المجتمع كله وإن فسدت فسد المجتمع، والسياق الروائي في معالجته مقتضيات التجربة الصوفية يسعى إلى تحقيق خصوصية جديدة تتمثل في ربط الصلة بالتراث العربي الإسلامي وتوطيد علاقته به من خلال فكرة الفناء، ذلك أن الاجتهاد في طلب العبادة له دلالات روحانية ترتبط بالتغيير الأخلاقي، والانصراف عن الشهوات والرغبات التي تحقق المتعة الحسية الزائلة والانسلاخ عنها إلى ما هو أنظف وأطهر [1]، والمرأة أخص نموذج مشروط بهذه التجربة الصوفية لأنها تتعلق بوضع اجتماعي عام هي الفاعلة فيه؛ فهي الأم والأخت والحبيبة والزوجة التي يركن إليها النموذج الذكوري ولا يستغني عنها، وعليه فحقيقة التحول من حال إلى أخرى تتمثل في تحول نموذج المرأة العربية المعاصرة بكل ما فيه من سلبية تمثلها الأنانية والغروز والهروب من المسؤولية وحتى

[1] _فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 197.

الفجور في أحايين كثيرة وربطه بالنموذج الأصيل في التراث العربي الإسلامي والتمثل بالصحابيات الجليلات، والنساء الصوفيات اللائي تركن ملذات الدنيا وعكفن يمتطين الفضيلة والخلق الحسن تقربا إلى الله عزوجل.

إن الماء باعتباره مكانا فاعلا في صيرورة السرد الصوفي قد أثبت من خلال صورة البحر التي جسدها حضوره كمعادل موضوعي لتجربة صوفية فنية تروم المتعة والجمال وتغير الواقع بالوقوف على ما هو مفيد لإنسانية الإنسان وتجاوزه نحو الأحسن وتظهر على مستوى النص الصوفي الروائي نماذج أخرى للماء لا تختلف عن البحر في كون الماء أساس التكوين والحركية فيها.

***النهر:**

– نهر أبي رقراق.

إن نهر أبي رقراق بالرباط من أبرز مظاهر الطبيعة التي استلهمها النص الصوفي الإدريسي للتعبير عن التجربة الصوفية، ونلمس ذلك من خلال طريقة عرض الروائي سلام إدريسو لهذا المكان بقوله «نهر أبي رقراق يزحف ملتويا بين الوهاد والشعاب كثعبان أسطوري، الصمت دليله، والسفر ترتيله وخيمة البحر مبتغاه وحين رئتاه تمتلئان باخضرار البحر وملح المحيط، يتثاقل أكثر ويمتد في عناق مع انبساطات لامتناهية، وها هنا تحتفل النوارس بزواج متخيل بين لجة الفراة ومرارة الأجاج الصعب وها الأمداء تتخصب، وها شجيرات الدوم الكثيفة الداكنة تعلن عن ممالك زبرجدية ممكنة، وبوصول الزحف الجليل تحت القنطرة الواصلة بين الرباط وسلا يشرع النهر في توسيع مصبة، ليبوح على أعتاب المحيط بكل ما لديه، هكذا وفي غفلة من فيالقه المائية الذاهلة أمام رهبة البحر نبتت على العدوة الرابطة دور للصيد وأندية للسياحة وممارسة السباق الشراعي. ومن قبل ذلك ومن بعده، اعتادت قوارب الصيد الصّغيرة أن تهجع مجتمعة أو أبابيل على العدوتين في حين استسلمت أخرى لسنة لذيذة فنشرت مجاذيفها في إهمال، تاركه لكتائب الموج الصغيرة فرصة العبث بها، وبعض وحدات النوارس اختارت مواقفها على حافات القوارب الناعسة: ربما هي تغفو بمخيلتها في أمارة الأعماق المرجانية، وربما تسترجع ظلال جزر مواطنها الأولى، لكن الذي لا ريب فيه، هو أن نهر أبي رقراق–بعد أن جال وساح خلال الجبال البعيدة، وطوف طويلا في جوف الوهاد والمسافات، قد

هجع أخيرا تحت سلطان حالة متصوفة لكنها متأرجحة بين السكر واليقظة والغياب، وقد فاضت منه رائحة الطحالب بطعمها البحري الغامق، لذلك هو يتمايل أو يتقهقر ببطء الشيوخ الكبار حسب أقدار المد والجزر، وأحيانا يستيقظ فيتلبس بمسوح البحار البعيدة، فيخضر لونه اخضرار داكنا عميقا ويصفو: حتى لكأنه بحر صغير في طور النشوء، أو يم يشيخ في رمقه الأخير، بيد أن المتأصل يظل أصيلا مهما طالت مواسم التحولات فسرعان ما تعود مياه النهر المركومة إلى ارتداء لونها الطيني الذي يشجب أو يحتقن بألوانه العجيبة حسب حمولات الطمي القادم من أحشاء البراري...هكذا هو نهر أبي رقراق يتوحد في حاضره البحري فيصفو أو ينداح إلى بداياته الياقوتية، وهاهي ذكريات المنابع تنـــزف على جبين المصب، تماما كما تفعل ذكريات العمر الأول»[1].

إن رحلة نهر أبي رقراق الطويلة والشاقة عبر الوهاد والشعاب، والتواءاته المختلفة ومعانقته الطبيعة الخضراء واختلاط مياهه بالطين والطمي تارة وصفائها تارة أخرى حتى وصوله المحيط مثقلا بخضرة الطحالب، كلها رموز حية ودينامية أسهمت فنيا ومعرفيا في استكناه رحلة الصوفي المريد الذي يكابد المشاق والمواجد عبر المقامات والأحوال التي يمر بها وصولا إلى الغاية المرجوة في طلب الحق، فالمريد عند الصوفية هو العارف الذي لا إرادة له، فقد خلصت إرادته بعد أن تطهرت نفسه وفتح الله عليه بأنواره؛ وهو لا يزال يتقرب إلى الله بالعبادة ويحاسب نفسه وينصحها ويبعدها عن هواها وملذاتها مستأنسا بالخلوة الدائمة مع الله راضيا بقضائه وقدرة كيفما كان وهو دائم البحث عن سبب يقربه من الله مخلصا في نيته على الدوام، صادق على الاستمرار، وعندما يتحقق للمريد الوصول إلى هذه الدرجة من القرب، يحبه الله ويقربه من رحمته ولطفه فيلهمه المعرفة والطمأنينة ويُسدل عليه أنوار الخير كلها[2]، وأما العلم فهو ضرورة من ضرورات سلوك الطريق، فلا يقبل المريد إلا إذا كان من أهل العلم والبصيرة والمعرفة لمعرفة المسلك الصحيح وتجنب ما يتعرض له من الخرافات وقواطع الطريق بتوجيه الشيخ.

لقد كانت صورة نهر أبي رقراق عبر هذا المقطع السردي في معناها الطبيعي رمزا لطريق معنوي تنصهر فيه معاني المجاهدة والمكابدة والصبر للوصول إلى المحبوب والخلاص من براثن النفس

---

[1] _سلام أحمد إدريسو، رواية طوق النورس، ط1، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص 73-74.

[2] _محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج1، ص 2405.

وميولاتها، وقد انتقى الروائي عبارات صوفية بامتياز للتعبير عن هذه الرحلة المعنوية الروحية، معلنا في مواضع كثيرة عن وجهته الصوفية البديهية (الصمت دليله، السفر ترتيله... وقد هجع أخيرا تحت سلطان حالة متصوفة لكنها متأرجحة بين السكر واليقظة والغياب) وكل هذا الحشد من المعاني والرموز إنما يتوق من خلاله إلى التعريف بتجربة السارد (حسام) الصوفية في رواية طوق النورس، وقد شحن نفسه بكل أنواع الزهد والتقشف والصبر والمكابدة للوصول إلى هدفه وإكمال دراسته في كلية الطب رغم كل الظروف السيئة التي عاشها في كنف عائلة السعداوي المعجونة بالخداع والكبر والزيف والبعد عن الإيمان الصادق، والتركيز على حل ماله علاقة بالمصلحة الفردية ولو على حساب الآخرين.

والحقيقة أن رحلة حسام الصوفية التي اختزلها الروائي في نهر أبي رقراق هي مصير الكثيرين من المثقفين في المجتمع العربي ممن يعانون الغربة الحقيقة في بلدانهم بعد ما يُسلبون حقوقهم المشروعة في التعبير عن ذواتهم وأفكارهم في غياب قوانين تضمن لهم الحقوق، وهي مرحلة تجارب مر بها العديد من الصوفية في علاقاتهم بالسلطة السياسية عبر حقب تاريخية متواصلة، لا تزال تتكرر استمرار حتى غدا الفرد العربي والمثقف على وجه الخصوص يعاني ألم التهميش ويحصد ثمن ثقافية واجتهاده كالقابض على الجمر في قيظ الصيف، إن باح بسره أحرقته القوانين الوضعية وإن صمت نجا بحياته وخسر آماله وطموحه في الانعتاق.

إن انسياب نهر أبي رقراق عبر الوهاب والشعاب بصمته المعهود ورغم قوة المياه فيه يؤكد الدلالة التاريخية للتجربة الصوفية في الرواية من خلال الانتقال من وضع إلى آخر تبعا لطموحات الإنسان المعاصر في الانعتاق من حاضره غير المرغوب فيه إلى مستقبل مشرق ينعم فيه بحياة أفضل، لكن تغليف هذه الحركة الانتقالية بالصمت عبر كامل الرحلة المائية في الطبيعة الترابية يجعل المستقبل غير واضح خاصة عندما يذوب النهر وتختفي هيبته ببلوغ المحيط.

إن التحول من وضع إلى آخر يفترض نوعا من الانتقال (السير) نحو الأفضل والرواية في استيعابها للتجربة الصوفية تسعى إلى تجاوز المستوى السطحي (الظاهري) لتحقق انزياحا على مستوى الفهم المباشر للتجربة يحقق أبعادا اجتماعية وأخرى حضارية تتجسد في دور القوى الشعبية في التغيير الاجتماعي خلال مراحل تاريخية معينة كما يقع في المجمعات العربية ككل، لكن التحولات

الحاصلة في المجتمع المغربي تختلف عن غيرها، فهي تجربة تتسم بالغموض وانعدام الشفافية لسيطرة الجهاز السياسي (السلطوي) على المجتمع، وإحباط محاولات التغيير الاجتماعية مما يجعل هذه التجربة تحقق عجزا على مستوى الحاضر الذي لا يستجيب للتطلعات المشروعة مما يستدعي من الفئة المثقفة الواعية إيجاد بدائل وطرح حلول لتجاوز الحاضر المرفوض وهو البديل الذي سعت إليه التجربة الصوفية في رواية طوق النورس من خلال الرجوع إلى العبادة وفهم تعاليم الدين ومنطق الأسلاف للحاق بركب الحضارة وتجاوز الجهل والتخلف، ويؤكد الروائي الفكرة من خلال تركيزه على فكرة الفناء على امتداد الخطاب الروائي وتصفية الأرواح من خلال تغيب الأجساد والتخلص منها (خليل الميرزا عبود أكزناي) على اعتبار أن البدن هو المسؤول الأول عن الشرور والانحرافات، وكلما أضعف هذا البدن وأنهك تحررت النفس من شهواتها، وهي فكرة عميقة يشد السارد الانتباه إليها؛ ففكرة التحرر الفكرية والاجتماعية لا تتأتي إلا بالمجابهة والمواجهة والمطالبة بالحقوق المشروعة من موقف قوة تظهر فيه القوى الشعبية رفضها للواقع الراهن عن طريق توحيد الكملة والمضي قدما في طريق الفناء بالجسد لكسب الرهان الحضاري وتغيير الواقع الاجتماعي، وكسب التحدي، ومن ثم إجبار السلطة السياسية على الاعتراف بحق القوى الشعبية المشروع في تقرير مصيرها والاعتراف بمطالبها إن التجربة التي أعلنها الروائي عبر نهر أبي رقراق لا تلبث أن تعلن عن نفسها كتجربة إنسانية بغض النظر عن منطقها العقيدي، ويتعلق الجانب الإنساني هنا، بطبيعة التجربة في حد ذاتها كإمكانية جذرية تسهم في تغير علاقة الفرد بمحيطه[1].

وتحضر صورة الماء أيضا في رواية شجرة المريد من خلال نهر اللكوس حاملا تلك المعاني في شخص الشيخ أو الولي المحبوب العامر بالخصب والخيرات والبركات والدرّر النفسية.

-نهر اللكوس:

يُصدّر الروائي الفصل الثاني من رواية شجرة المريد بوصف مسهب لنهر اللكوس معلنا عن رحلة صوفية جديدة في كنف الطبيعة المغربية الخضراء «تحت خاصرة القصر الكبير، يدب نهر اللكوس مثل طفل يحبو، وقد يحلو له- خلال رحلة حفرة لمجراه الحاد والصامت أن يلتوي التواءات

[1] _فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغربية، ص 199.

رحبة تنعطف ذات اليمن أو ذات الشمال، سوى أنه لا يستطيع أثناء ذلك أن ينفلت بعيدا عن أحضان البساتين الخضر أو عناقات الجنان والعرصات لذلك نادرا ما يجول بخلده أن يخب بعيدا عن عتبة القصر السفلى، وهكذا فألفته تاريخية واحتفالاته متوغل بأحواض النعناع الرحبة وحدائق السفرجل والبرتقال وقد قال عنه الراوي كلاما كثيرا لكنه لم يكشف عن شيء، قال إنه نهر غامض متخم الأحشاء بمدائن الجن يسترسل منذ حقب في جيشانه البطيء إلى أن تحتظنه غابات القسطل والعرعار غيريا وساعتئذ لابد من الإحساس بالرهبة (...) في فصل الصيف بالذات، تشجب لجته فتنساب سواقية الضحلة بهدوء في اتجاه الشمال الغربي، تتكاثر الضفادع الناعية فينكشف شعوره المخبوء الذي ظل يرزح تحت سنوات طوال شعوره بالذنب.

وهذا واحد من التأويلات المفترضة-جراء ما تجتره مياهه الفيضانية غداة فصل الأمطار، يصبح القصر الكبير مستباحا فتسلم أحياؤه القديمة منعرجاتها الضيقة وامدائها الدهم، لفلول أمواجه الغازية، غالبا ما يزداد الأمر سوءا فتتدفق المياه في قلب البيوت والحوانيت الثاوية، وهكذا يُشيد فيضان اللوكوس في الأنحاء حكايا لا تصدق... يحدث إذن أن يتمزق إيقاع الأيام فتمسي شطاياه مجرد سبايا لفلول الماء الغازي يعربد الفيض وتحتل البحيرات المزبدة دروب القطانين والعيون حتى إذا أشرفت طلائع الفيضان على الشارع الكبير انداحت بعيدا إلى أن تغطي الاسفلت والأرصفة هناك نرى أطفال المدارس- وقد أقفلت أبوابها خوف وجزعا- يخترقون بأقدامهم وسيقانهم العارية قلب البرك والبحيرات»[1].

يقدم هذا المقطع النصي المأخوذ من فصل "ممرات الصمت الحزين" صورة عن نهر اللكوس الذي أسقطه الروائي دلاليا على تجربة المجذوب (رضا) الصوفية، وهي تجربة تختلف عن تجربة حسام الصوفية، ذلك أن تحرير رضا المجذوب لتنتهي به إلى العزلة والخلوة بعيدا عن البشر في أحراش الغابات الكثيفة، والمجذوب عند الصوفية هو من جعله الله خالصا لنفسه واختاره لأنسه وطهره بماء قدسه متى استطاع أن يعبر جميع المقامات والمراتب دون مشقة ولا كلفة.. ولذلك فهو دائم الانشغال به والانقطاع إليه غير مهتم بنفسه، فهو العريس الذي خطبته المحبة الإلهية إن دعي أجاب وإن ترك

[1] _سلام أحمد إدريسو: رواية شجرة المريد (بئر السيد)، ط1، الأحمدية، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص 30- 31.

أناب[1]، ونلمح الربط الواضح بين صورة النهر وشخصية رضا المجذوب من خلال المقطع الأول من نص الفصل الذي يشبه فيه نهر اللكوس بالطفل الرضيع الذي يحبو وهو في رحلته الخالدة بين النبع والمصب، وقد شق طريقه وبعناية وهدوء بين البساتين الخضراء والحقول الوارفة المعطاءة، ويؤكد الراوي أنه لا يستطيع أن يشق طريقة بعيدا عن هذه الوجهة التاريخية بعيدا عن أحواض النعناع وحقول البرتقال والسفرجل، فالنهر وإن أنسنه الراوي وأعطاه صفة الفاعلية في التحكم في الطبيعة من خلال شق الطريق والالتواء عبر الأحراش والمنعطفات فإنما ليضفي صفة الدينامية على صورة المجذوب المسقطة دلاليا وقدرته على التغير في مواضع كثيرة في الحياة التي قد يشعر الناس العاديون إزاءها بالعجز والفشل، «فالبطل الصوفي ببطولاته الخارقة، من تحد للسنن وإشباع لكل رغبة وتمتع بقدرات فوق طبيعية يغطي في الفرد كل انجراح ويستر فيه الشعور بالنقص والمهانة والفشل والعجز»[2].

إن انزواء رضا المجذوب في الغابة بعيدا عن الحياة الإنسانية القاسية التي آلمته وحفرت في ذاكرته أخاديد الحزن والقهر أيام ملجإ الأيتام وقسوة مديرا لدار عليه وعلى زملائه جعله محط احترام الناس وبخاصة منهم المضطهدين، فحياته على غرابتها تثير فضول الناس من حوله وتجعلهم يكبرون فيه شجاعته وقدرته الخارقة في الاستئناس بـــ بالأحراش والأدغال ومعايشة الحيوانات البرية مع افتقاده لمسكن يأويه ويكف عنه أذى تلك الكائنات، بالإضافة إلى اعتكافه بالصمت المطبق طوال الوقت، ثم إن الراوي ربط بين دلالة هذه الشخصية وغروب الشمس التي تمثل راحة الأطفال العاملين في حقول الطين ليستحيل الغروب راحة لهم من طول تعب واستغلال «وأخيرا نهض ببطء وقد مال قرص الشمس وراء أشجار الصفصاف، مخلفا عقبة سكونا عجيبا، وخشوعا مترعا، كانت ضفتا اللوكس قد تخففتا من صياح الأولاد والأطفال الصغار»[3]، فمغيب الشمس يعني غياب الحكم وسقوطه وانتهاء مدته، وترك المجال لما سينوب عنه[4]. ولعل الروائي أراد بذلك أن يشير إلى أن سبب الوهن والفساد والقهر الذي تمارسه السلطة المغربية على القوى الشعبية إنما مردة إلى ما أصاب المجتمع من

---

[1] _محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي، ج2، ص 2288.

[2] _خالد التوزاني: جماليات العجيب في الكتابات الصوفية، ص 147.

[3] _رواية شجرة المريد، ص 39.

[4] _ضاري مظهر صالح : دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، ط1، دار الزمان، دمشق، سوريا، 2012، ص 207.

ضعف في تعظيم شعائر الله وإهمال المساجد وفعل الخير والنهي عن المنكر إضافة إلى سيطرة السلطة السياسية على الدين وسن قوانين تخدم مصالحها وتجعل الدين في إمرة السياسية القامعة للقوى الشعبية الغارقة في أوحال الجهل والأمية، بالإضافة إلى إهمال الأدب والأخلاق وطلب العلم، وهذا سبب كاف للتقوقع في دائرة الظلام التي رسمتها القوى المسيطرة على المجتمع في المغرب.

إن التجربة الصوفية التي تمثلها رضا المجذوب من خلال إسقاط دلالة نهر اللكوس تروم التنويه بحركة بحث موكلة للقوى الشعبية المقهورة، ولا يتأتى لها ذلك إلا الانقطاع إلى العبادة والزهد في الحياة الفانية ونبذ الماديات والتحرر من سيطرتها على الناس، وتوجيه القلب خالصا لله عزوجل في طلب الحقوق المشروعة والدفاع عنها دون التواء أو مراوغة ويكون هذا يتبنى جميع شرائح الطبقات المتوسطة واتخاذها صوتا واحدا وكلمة واحدة تواجه زحف القوى السلطوية على حقوقها وحرياتها المسلوبة.

***البئر:**

يرتبط حضور البئر في الرواية بالفضاء الريفي الذي يعتمد في تشكيله الطبيعي على عنصر الماء، حيث يعمد القرويون إلى حفر الآبار في البيوت والحقول واستغلالها لها في الشرب والزراعة التي يعيشون بمداخيلها، والبئر مكان غائر في الأرض يكون معادلا لشحة السماء وقلة الأمطار فيلجأ الإنسان إلى حفر الأرض وبناء الآبار كنوع من التصدى لهذه الشحة السماوية[1].

ويستثمر النص الروائي الإدريسي هذا المكان (البئر) في رواية شجرة المريد صوفيا فيجعله جزءا مهّما من هندسة الزاوية، ويبث من خلاله رؤى كثيرة تأبى الانغلاق في قراءة واحدة فيكون تارة معادلا للطهارة والنقاء، وأخرى للوحدة والعزلة عن جميع خلق الله نشدانا للصدق وتقصي ملامح الطريق السوي الذي غاب نوره عن بني البشر في زمن الماديات والمصالح الطاغية على كل شيء، ولقد احتفى الكاتب بالبئر، اختفاء كبيرا؛ فقد جاء عنوانا فرعيا للعنوان الرئيسي للرواية وأفرد له فصلا كاملا يزاوج بينه وبين الزاوية؛ المكان الرحمي للرواية ككل، مما جعله يكتسي أهمية لا مناص من إنكارها في مسار الرواية، فنقرأ في بداية الفصل الأول من الرواية رمزية المكان في انعزال أحد الفقراء عن بقية الموجودين المشيعين لجنازة شيخ الزاوية «هناك صفحة ما زلت احتفظ ببعض

[1] _ياسين النصير: الرواية والمكان (دراسة في المكان الروائي)، ط2، دار نينوي، دمشق، سوريا، 2010، ص 77.

مزقها كان الوقت عصرا، وتقاطر الفقراء على رحاب الجامع لأداء الصلاة والاستعداد للذكر، لكنه أصر على البقاء بجوار قبر الشيخ المرتضى، كان نقيق ضفدعة يتناهى إليه من قاع البئر، ونسائم العزلة تهب عليه من بين القبور البيضاء، هدوء المكان كان طاغيا ولذلك كانت تكبيرات الصلاة تصل إليه لتذكره بأن عليه الالتحاق بالموكب لكنه لم يفعل، واستعاض عن ذلك بأن طفق يملأ من ماء البئر ويصب على جسده تارة وعلى قبر الشيخ تارة أخرى، فأما على جسده، فلا عتقاه أخيرا بأنه فعلا ممسوس، وأما على قبر الشيخ، فلصبوته به وأمله في أن يظل رخامة مغسولا دوما»[1].

ونقرأ من خلال هذا المقطع النصي الذي يوظف البئر علامة دالة تنبثق منها دلالات كثيرة أن هذا الفضاء المائي ليس عاديا لما بث فيه السارد من شحنات صوفية خلقها حضور المكان ضمن فضاء الزاوية العابق بتكبيرات الصلاة وقبور المديدين التي تزاحم الأحياء؛ وانعزال الفقير بين القبور وانشغاله بغسل قبر الشيخ المرتضى بماء البئر، وعدم تلبية نداء الصلاة يعكس صراع الحياة والموت في الحياة الاجتماعية العربية، فالبئر بمائها الضحل الغائر تجسد الوعي الغائب في الظلمات، والضفدع الإنسان المعاصر القابع في قعر الجب وإن علا صدى صوته فإنه لا يغير شيئا ولا يستطيع إلا إذا امتلأت البئر وخرج الماء على السطح، وركون الفقير إلى البئر ومحاولة إخراج الماء إلى السطح وغسل القبور وصب الماء على رأسه وجسده مرات عديدة هو بداية الوعي والبحث عن البديل وتغيير الواقع الذي استشرى فيه الفساد الأخلاقي والديني، لكنه وعي هزيل مؤقت يحتاج إلى حفر آبار أخرى تؤسس لوعي قومي يسد الحاجة إليه ورش القبور وغسلها بالماء هو الرجوع إلى القيم الأصلية المبثوثة في التراث الديني المهجور، والاحتكام إلى مناهجه الواضحة، ورفض كل مشابه مزيف تتحكم فيه السلطة ومن يمثلها.

يواصل السارد تركيزه على فضاء البئر في فصل بئر السيد مركزا على نظافة قبر الشيخ المغسول بماء البئر «وأخيرا تقدم الفقير المذبوح من حافة البئر، منتشيا بصبيب الذكر، سكران الروح بتجوال الفكر، مصمما على القيام بوظيفته اليومية، فذلك عهد قد قطعه على نفسه، منذ التحاق شيخه المرتضى بالرفيق الأعلى، إذ نذر ليسقين قبرة العزيز بماء البئر المباركة مادام حيا، لقد رحل الشيخ المبارك وانتقل مرضيا إلى دار الحق وهاهي السنوات تمضي دون أن يفارق قبره الرخامي تألقه

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 12.

ونظافته الشهيرة، وعلى ذلك أرخى الحبل في جوف البئر فانطلق الدلو إلى هاوية الماء، ثم أخذ يجذبه إليه بعد امتلائه حتى إذا أطلت أعاليه أحكم قبضته الهزيلة عليها ثم هوى على رخام القبر يَسْقِيه وينظفه»[1]. يضيف السارد صفة المباركة للبئر ليضعها في ظلال قدسية وأجواء روحانية تحلق في عالم اللاواقع بانتشاء الروح بالأدعية والأذكار التي عطرت الأجواء في الزاوية، ويؤسس السارد من خلال فضاء البئر لوظيفة الفقير المذبوح في الزاوية وانشغاله الدائم بقبر الشيخ المبارك وصبّ الماء عليه كل يوم، والحرص على نظافته ولمعان رخامه، كما يتبع السارد خطوات الفقير المذبوح وهو يخرج الماء من البئر خطوة بخطوة؛ من الإدلاء بدلوه حتى سقي وتنظيف القبر والانصراف للأعمال الأخرى في الزاوية لقد كان الفقراء من حوله منشغلين بالأوراد والأدعية وإتباع طريقة الشيخ الجديد للزاوية أما هو فقد امتهن غسل قبر شيخه ووفى بوعده له وسار على هدية فوقى قبره من العباد والأتربة ليبقى نظيفا مغسولا على الدوام، والحفاظ على القبر نظيفا لا معا رخامة يعني الحفاظ على البئر فهما كل مركبا يستدعي أحدهما الأخر وكلاهما عبارة عن حفرة في الأرض يصنعها الإنسان، الأولى يخرج منها ماء والثانية يدرس فيها ميتا (الشيخ) ليبقى التواصل بين الحياة والموت هو أساس الوجود، وبؤرة الحكي في هذا الفضاء المشحون بالرمز ليتحول القبر هاهنا معادلا للهوية والانتماء إلى ثقافة وفكر ديني محدد وثابت ثبوت الرمس في مكانه، والبئر هي رحم التحول والتعبير من حال إلى حال ومن زمن إلى زمن، وعن طريق الماء الذي يمثل الأجيال المتلاحقة التي ترث ما حبل به التاريخ من تراث ثقافي وديني يوجهها شيخ فطن ومريد وفي هي النخبة المثقفة الواعية بحجم قيمة الموروث الذي تملكه أساسا متينا لمواجهة القوى المعادية الداخلية منها والخارجية في غفلة من غالبية الأفراد الذين يجرون وراء مصالحهم لكن يبقى هذا الوعي المنبثق من البئر هزيلا يحتاج إلى أرضية أقوى ومؤطرين أكثر عددا حتى يحقق الهدف المنوط به، ولا ينحسر أو يتراجع أواره في أبسط موقف.

إن توظيف البئر في رواية شجرة المريد قد احتفى بغير قليل من الرمز والتعقيد نظرا للمعاني الخفية التي تنضوي تحت لوائه، فهو مكان رحمي بالنسبة لفضاء الزاوية التي هي قلب الأمكنة الروائية في رواية شجرة المريد، ومن خلاله تتجلى طبيعة العلاقة بين الأجيال السابقة واللاحقة استنادا إلى ثنائية الموت والحياة التي انبنى عليها المكان.

---

[1] ـرواية شجرة المريد، ص 64.

*الجبل:

يأخذ الجبل بعده الصوفي من خلال الظلال القدسية التي هيمنت عليه كفضاء ديني في جميع الثقافات والحضارات الإنسانية القديمة منها والحديثة، فقد شكل على مر الأزمنة والعصور محطة للعبور ومسرى إلى السماء، وهو همزة الوصل بين الإلهي والإنساني« إن الجبال في جميع الثقافات هي المكان الذي يتقابل فيه الإلهي والإنساني، إنها محور العالم حيث تلتقي الأرض بالسماء ويشعر الإنسان أمامها بحقارته وظآلته، إن الجبل مكان مقدس بامتياز والجبال مقدسة في جميع الثقافات... ويمثل صعود الجبل رحلة روحية من أسفل إلى أعلى ومن الأرض إلى السماء»[1].

وفي ثقافتنا العربية الإسلامية قصص وحكايات كثيرة كان الجبل محور القص فيها وركيزته الأساسية، فقد ارتبط صبر الأنبياء وانفراج الهم عنهم، وفتح الله عليهم بالجبل، فكان سببا في تنفيس كربهم وزوال غمهم، ففي الجبل نزلت أولى آيات الله ووحيه على خاتم الأنبياء والمرسلين وفيه نجّاه من غارة المشركين وبطشهم بمساعدة الحمامة والعنكبوت، وفي الجبل كلم الله نبيه موسى تكليما، وأقسم بالمكان تعظيما وتقديسا لقوله تعالى: ﴿وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢ وَهَٰذَا ٱلْبَلَدِ ٱلْأَمِينِ ۝٣﴾ [سورة التين، الآية 1-3] كما كان الجبل ملجأً آمنا وحصنا منيعا لأصحاب الكهف الذين فروا بدينهم من ملكهم الظالم وجبروته، وقد قصدوا الجبل للعبادة والتمسك بدينهم ففرج الله عنهم ونجاهم ورزقهم الحياة من حيث لا يحتسون[2].

والقارئ لرواية شجرة المريد يجد نفسه-عبر هذا الفضاء القدسي- يستحضر أحداثا ونصوصا تراثية لها علاقة بالأنبياء والصالحين الذين ركنوا إلى الجبل فأحبوه وأحبهم فأسدل عليهم ظلاله القدسية وموفور سكينته وأسرى بأرواحهم في مدارج الأرض ومعارج السماء، وتتجلى هذه المعاني الصوفية للجبل من خلال إصرار الشيخ عبد النور على تسلق الجبل وبلوغ الصخرة العالية «إلى أصل الصخرة العالية، خلا الشيخ بنفسه وهو حزين، الصخرة عاتية داكنة تطل عليه وتشرف بعلوها الهائل

---

[1] _ سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، مكتبة الأسرة، إنسانيات، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 2014، ص 56.

[2] _ الكبير الداديسي: دلالات الجبل في رواية جبل موسى للروائي المغربي عبد الرحيم بمير،الحوار المتمدن 10-04-2017 الرابط: www.mathewar.org.s.asp,

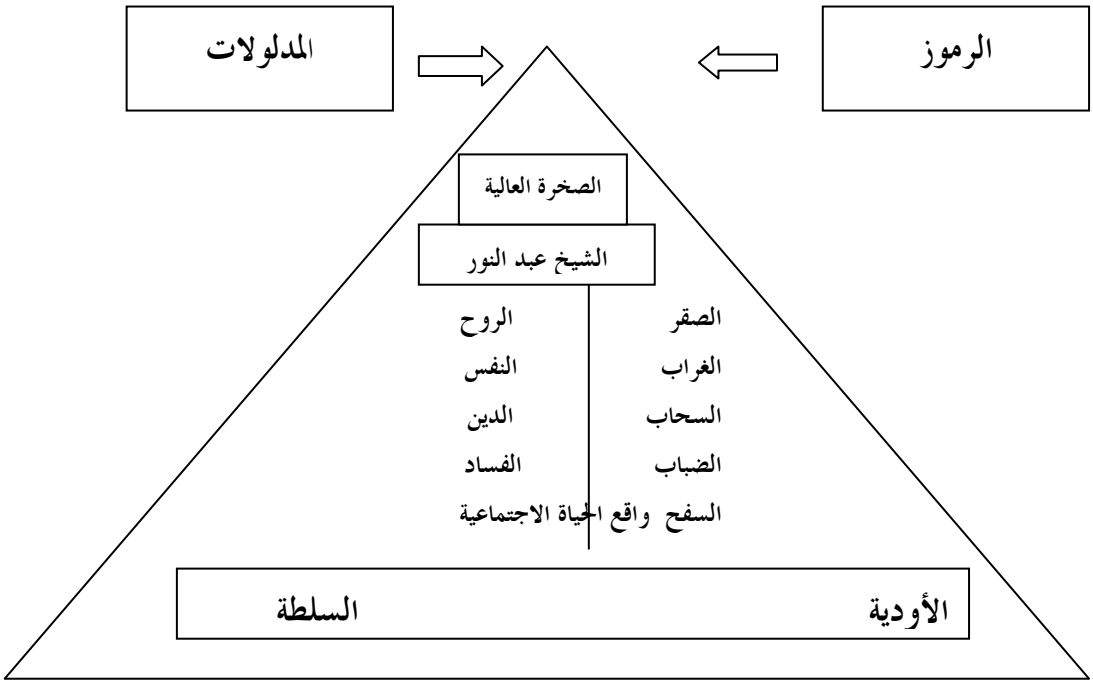
على المنحدر السحيق، الجبل الجبار مسربل بجلاميده المدببة، مزهوا بارتفاعاته المهولة وكأنه يشهد على أن للمكان فلسفته الخاصة، وأحلام تتجه غالبا إلى الأقاصي والأغوار النائية، هاهنا تجسم الجلاميذ النائمة جنوامها الأزلي، فلا تتكشف سوى عن رغبة صارخة في الخلود، ولذلك تتشبث بمنحدرات الجبل، وحتى ذؤاباته الخصبة التي أسرفت في استعلائها، إلى أن وجدت لنفسها مستقرات عجيبة بجوار السحاب. مدائن السحاب المركومة طاولت ذرى الحجر ثم أخيرا هوت متقهقرة إلى أحضان المنحدر لعل ذلك الوادي السحيق، وقد غاب تحت حوافر الضباب الكثيف، قد اختار التوغل في دركات السفح، من أجل قليل من الحبور بالهدنة: قليل من الحبور التوغل في دركات السفح، من أجل قليل من الحبور بالهدنة: قليل من الحبور وكثير من الوحدة !! ومن فوق حيث يختلي الشيخ في عنان الفلاة، تبدو لجة الضباب بامتدادها عبابا بحريا حقيقيا، أو على الأقل، يحتسبها الرائي بحيرة منبسطة بشواطئها النائمة، محتفلة بغموضها الأبيض كالحلم، ويتصور التخيل بعد ذلك، أن تحت لجة الضباب حقولا مخضرة ووديانا ممتلئة بالرواء والحياة، وجنات مزدهرة بأشجار الزيتون والحجر، وبعض البدو تحدثوا أيضا على أن قاع الوادي يحتضن حدائق الدفلى ومنتجعات للصقور والغربان، سوى أنها هجرتها نحو أعالي الجبل الشاهقة إلى أن ينجلي جيش الضباب وتأتي كتائب الدفاء والضوء»[1].

أوقف السارد البطل (الشيخ عبد النور) وأحداث الرواية على قمة الجبل، وجعله يختلي بنفسه أعلى الصخرة المشرفة على الجبل في مشهد هو أقرب إلى الخيال منه إلى الحقيقة، مستثمرا قصة موسى عليه السلام وجبل الطور أين تجلت له الحقيقة الإلهية وحلت عقدة لسانه وكلم ربه، وبقدر هول المشهد الذي أفقد موسى وعيه يحاول السارد تقديم الجبل بنفس المواصفات الخيالية التي لا تتجلى إلا لأولياء الله والصالحين وأنبيائه الطاهرين، فقد صور الجبل يطاول السماء ولا حدود له، وجعل السحاب دون ذلك بكثير أسفل المنحدر وشكل منه بعد ذلك بحيرة ممتدة إلى مالا نهاية وجعل تحتها حقولا وجنات تحتضن أشجار الزيتون وحدائق الدفلى وأعشاش للصقور والغريان قبل أن تهجرها بحثا عن النور والدفء في أعالي الجبل، ففي الجبل وفوق الصخرة العالية يتحرر البطل (الشيخ عبد النور) من قيود الواقع الاجتماعي وضغوطاته التي لا تنتهي فيحلق كطائر حتى لا تشغله

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 126.

الدنيا ولا تلهيه مفاتنها ويصبح الجبل بهذه المواصفات فضاء للتعالي والترفع عن أدران الواقع الموبوء بجرثومة الفساد والانحراف الديني والخلقي انحرافا وراء المصالح الشخصية ونجد الراوي يشير إلى كل تلك المعاني من خلال حشد بعض الرموز وتوظيفها لتوجيه النص وجهة إيديولوجية محددة تنتقد السلطة المسيرة للأرض المنبسطة التي تمثل البلاد العربية في عمومها القامعة للحرية والاعتدال الديني والاجتماعي. لتجعل كل نزيه ومعتدل يروم الهجرة إلى الجبل طوعا أو كرها، حيث تجتمع السكينة والحرية التي تشكل جنة المنعزلين عن عالمهم القانعين بهامشيتهم، وقد مثل السارد كذلك بطائرين جارحين هما الغراب والصقر في رحلة انتقالهما من سفح الجبل إلى قمة الصخرة أعلى الجبل، وقد أستقر حالهما في قمة الجبل لغياب الدفء والضوء في السفح، وهي رموز صوفية مستقاة من رائعة فريد الدين العطار الشعرية "منطق الطير"، ذلك أن كلمة صقر تعني بالفارسية العودة إلى الأصل الوجودي (الله)، وغالبا ما يتحدث الصوفي عن الروح على أنها صقر وحيد بين الغربان السوداء الجارحة، ورغبة الروح في رؤية الجمال الأبدي هو الذي يدفعها ويحثها على خوض تلك الرحلة الروحية الشاقة وتجاوز الأودية السبعة دون الوقوع في شركها[1].

ويمكن تمثيل فضاء الجبل استنادا إلى الرموز المشكلة له كما يلي:



شكل (1): بنية الجبل ودلالته

[1] _ الطائر الروح في الأدب الفارسي الصوفي، روباعبدي، ترجمة أميرة طلعت:
Http//www.irankan bloopot.com.03-10-2018-18:30.

-لقد تشكل فضاء الجبل صوفيا في رواية شجرة المريد بناء على علاقته بالشيخ الولي "عبد النور" الذي عاش تلك الرحلة الروحية المضمرة، ولا سبيل للوصول إلى الوجهة المختارة إلا عبر سلوك الوهاد والشعاب والوديان الوعرة تماما كرحلة طيور فريد الدين العطار نحو السيمرغ سيدها ومولاها بجبل قاف. فقد استطاع البطل (عبد النور) أن يتخطى الوادي السحيق في أحضان المنحدر المحفوف بضبابة الدائم وصقيعه القاتل وليس سهلا أن يتخطى المريد السالك مثل هذه الأودية الملفوفة بضبابها في ظل سلطة قاهرة يتسم نظامها بالفساد وتكميم الأفواه وتسيس ركائز الدين وتطويعها خدمة للمصالح الفردية على حساب الحياة الاجتماعية للطبقات الشعبية، وما كان وصول البطل عبد النور إلى قمة الجبل ومثوله بين يدي الصخرة العالية ورؤية الحقيقة الأزلية التي غابت عن جميع السالكين إلا دليلا على الرغبة الملحة التي استدرجته ليتجاوز فتن وسحر السلطة ويبلغ القمة في عليائه بعدما فصل بين الرغبات النفسية الدنيوية القميئة ورغبة الروح في التحليق نحو الله ورؤية الجمال الأبدي، وتمثل رحلة الوصول هذه رسالة إيجابية يقدمها الكاتب لإمكانية تجاوز الصراع الراهن لمستوياته المتضاربة إيديولوجيا، إذ لا يكمن الحل في الإذعان لأوامر السلطة دائما وانتظار التغيير، بل إن التغيير كامن في الطبقات الشعبية التي تملك القرار الحاسم في التغيير نحو الأفضل، وتبني الفكرة (التحرر) أشبه برحلة الصوفي العاشق الذي يتكبد الأهوال والمصاعب في سبيل الوصول إلى هدفه، خاصة وأن الجبل يحيل في معنى من معانيه العميقة إلى المقاومة والجهاد في سبيل الله لدحض الظلم والقضاء على التبعية السلبية لنظام من الأنظمة الفاسدة استعمارية كانت أو سلطوية ذاتية« تفكر الشيخ عبد النور في كل ذلك، لكن السؤال الكبير الذي ظل عالقا بفكرة هو أرق البحث عن ماهيات الجبال، ترى ماهية حقيقة هذا الجبل الجاثم على امتداد السماء؟ لماذا وجد على هذه الصورة من المهابة والجلال والعمق؟ إنه لاشك، يعهد إلى تفكيرنا وتأملاتنا أن نكتشف طريق الخلود الحقيقي، أنه هناك حيث السموات تعلو وتعلو.... أجل يا قلب كن كهذا الجبل المدجج بعليائه، واترك قذائف الأيام تتدحرج إلى القاع اللامنتهي، ولكن دعك من سكرة التخيلات واستعذ بالكيف وإيان يتحقق... دائرة مفرغة ربما ! جثة متوجه وأشباح عابدة وصمت لا ريب فيه، حاسر الجبين...ثم ماذا بعد؟...لا جديد سوى موسم الخلوة برحاب الجبل الصعب والأنس بالتذكر... أجل ففي خلوة الجبل أنس جواد لا يلقاه بين أرجاء الزاوية، كانت هي حقا مضاءة الأنحاء بحضره الشيخ

المبارك المرتضى، هل بعده يمكن أن يكون الشيخ شيخا والمريد مريدا»[1].

وتتأكد فكرة الحرية المطلقة التي ينشدها البطل عبر رؤية صوفية مغرقة في الضبابية والغموض جعلت البطل يتخيل أهوال يوم القيامة وهو على رأس ذلك الجبل الطاهر الذي هوى إليه من قر الواقع الاجتماعي وحره الدائم في تداخل نصي مع سورة الانفطار في قوله تعالى:﴿ إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنفَطَرَتْ ﴿١﴾ وَإِذَا ٱلْكَوَاكِبُ ٱنتَثَرَتْ ﴿٢﴾ وَإِذَا ٱلْبِحَارُ فُجِّرَتْ ﴿٣﴾ وَإِذَا ٱلْقُبُورُ بُعْثِرَتْ ﴿٤﴾ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا قَدَّمَتْ وَأَخَّرَتْ ﴿٥﴾ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلْكَرِيمِ ﴿٦﴾﴾[سورة الانفطار، الآيات:1-6]

حيث يشير النص الروائي إلى تأمل الشيخ عبد النور للجبل وتخيله ينهد، فتقذف الحجارة الصلدة فوق رأسه ورؤوس كل المريدين من حوله، في مشهد مروع من هول المنظر وزحف الموت صوبهم، وعيونهم تفيض بالدمع وأجسادهم متذللة من تحت أذرعهم الممتدة في السماء تضرعا للمولى وهيبة من جلاله أملا في النجاة[2]، ثم يربط كل تلك الأهوال العظيمة بحصن أمجاد حضارة آتية، وكأنه يشير إلى الطوفان الذي نقى الفساد في الأرض وأخرج مجتمعا جديدا لا عهد له بمكان، أو بالحضارات الغابرة التي سلط الله عليها العذاب ودمدم عليها الأرض بعدما طغت وخرجت عن جادة الصواب والفطرة الإنسانية السليمة، فالقيامة التي قامت على رأس الجبل في خيال الشيخ عبد النور ما هي إلا استشراف للذات الساردة بتغير الواقع ونبذ السائد السلبي الذي أثبت فشله على جميع المستويات، وحقيقة التغير لن تكون بالسهولة التي يتمناها الجميع، بل تحتاج إلى تضحية، وعزيمة حقيقية قادرة على اقتلاع شجرة البؤس التي سيطرت على الحراك الثقافي والإنساني في المجتمعات العربية.

***الشجرة:**

ترتبط الشجرة بالإنسان ارتباطا وثيقا منذ الخليقة الأولى، فلا يكاد يخلو مجال في حياته من وجودها فيه، فالإنسان والشجرة بمثابة الروح والجسد، وجودهما متلازم واستمرارهما متوقف على

---

[1] _شجرة المريد، ص 127.

[2] _المصدر نفسه، ص 13.

طبيعة العلاقة التي تربطهما، فعلاوة على بقاء الشجرة بامتداد وجود الإنسان على الأرض نجد لها حضورا بارزا فيما وعد به من جزاء كريم في الجنة لقوله تعالى:﴿ مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ۖ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ ۖ أُكُلُهَا دَآئِمٌ وَظِلُّهَا ۚ تِلْكَ عُقْبَى ٱلَّذِينَ ٱتَّقَواْ ۖ وَّعُقْبَى ٱلْكَٰفِرِينَ ٱلنَّارُ ﴿٣٥﴾ ﴾ سورة الرعد الآية 35، وليست الجنة في حقيقتها إلا خيرات كثيرة من الظلال والثمار المشتهاة والورود الوفيرة المشكلة بفعل وجود الشجرة، وقد وردت الشجرة في القرآن الكريم حاملة للكثير من المعاني والصفات المتباينة، فهي رمز للخير في الشجرة المباركة﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴾[النور:35] ورمز للشر في الشجرة المعلونة﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِىٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا ۗ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ٱجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ ٱلْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ ﴿٢٦﴾ ﴾[إبراهيم 24، 26]، كما هي رمز للمعرفة ورمز للخطيئة كما في الشجرة المحرمة التي دل إبليس آدم عليها ونعتها بشجرة الخلد ﴿ وَيَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَ�ٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٩﴾ فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ لِيُبْدِىَ لَهُمَا مَا وُۥرِىَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ ٱلْخَٰلِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّى لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّٰصِحِينَ ﴿٢١﴾ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ ۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴿٢٢﴾ ﴾ [سورة الأعراف، الآيات: 19-22]، وقد ارتبط وجود الشجر في القرآن الكريم بالأنبياء كشجرة اليقطين وشجرة طور سيناء وشجرة الخلد، كما كانت معظم اجتماعات الرسول وقراراته الحاسمة تحت شجرة[1].

[1] _ مهى عبد القادر مبيضين وجمال محمد مقابلة، الشجرة دلالاتها ورموزها لدى ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، ع2، مجلد28، دمشق، سوريا، 2012، ص 81،82

ويمثل حضور الشجرة في التجربة الروائية لسلام أحمد إدريسو أمرا لافتا نظر للخلفية الرمزية والوجهة الصوفية التي طبعته، حيث تطالعنا الشجرة كمدلول في مركب إضافي جعله الروائي عنوانا لروايته شجرة المريد التي ختم بها تجربته الروائية كما نلاحظ تركيزا مقصودا عليها في سياق تقديم الأمكنة الطبيعة في كل من رواية العائدة ورواية طوق النورس، فكان أكثر تركيزه على أشجار النخيل والعنب وأجمات القصب وأشجار مسك الليل. وكل أنموذج منها وضع ليؤكد فكرة ما يتسلل بواسطتها السارد لإقناع المتلقي بوجهة نظره ووجهته الصوفية، وفي سياق الحديث عن النخلة وهي الشجرة المقدسة التي خلقها الله من طينة آدم يقدم الروائي صورة مهمة لمكانة النخيل في المخيلة العربية والتي ترمز إلى الأصل العريق والأساس المتين والشفاء من كل داء لقوله تعالى:﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥ فَكُلِي وَٱشۡرَبِي وَقَرِّي عَيۡنٗاۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلۡبَشَرِ أَحَدٗا فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرۡتُ لِلرَّحۡمَٰنِ صَوۡمٗا فَلَنۡ أُكَلِّمَ ٱلۡيَوۡمَ إِنسِيّٗا ٢٦﴾ [سورة مريم، الآيتين : 25-26] ، فكما جعل الله النخلة مساندا طبيعيا لمريم وبث فيها الحياة بعد موتها وألقى في جوفها ثمارا يانعة كان فيها الشفاء والعزاء بعد يأسها وحزنها يأتي الروائي سلام أحمد إدريسو بتوظيف النخلة بنفس المعنى والدلالة لتخرج البطلة من وحدتها وفراغها الدائم «لا تزال أشجار النخيل الفارغة الطويلة تبدو وكأنها كائنات عملاقة تعمل وراء الجدار الحجري- على حراسة الأرض المحيطة بنا، ولكنها الآن تبدو وكأنها إكليل تلميذ وضع على صدر البيت احتفالا بشيء ما لشد ما تشربت نفسي الغصة ذلك الهدوء !»[1].

إن إحساس البطل السارد بحراسة أشجار النخيل للأرض بمن فيها ناتج عن خوفا ما يخفيه عن المتلقي، والحقيقة أن وراء أشجار النخيل أرضا خصبة هي مصدر رزق للعائلة المالكة ومنقذها من كل كرب، وفقدان هذه النخيل بعني فقدان الأرض، الهوية والانتماء وفقدان السند والعون وقت الشدائد، وهو بالفعل ما آل إليه حال الأسرة عندما فضلت حياة المدينة على الريف فتكون نقلتها الاجتماعية دمارا وخرابا على جميع الأصعدة المادية منها والاجتماعية، فالشجرة هي الوجود والكينونة والإنسان ثمرتها، وكلما كانت العناية بالشجرة أكثر آتت آكلها ونفعت من تعهدها بالرعاية وأغدقت عليه بعطاياها، ويبدو التركيز على أشجار القصب في رواية طوق النورس واضحا،

[1] _رواية العائدة، ص12.

إذ جعل السارد أجمة القصب مكانا مناسبا تخبأ فيه الأسرار عن آل بيت السعداوي فكان رمزا للأنوثة المتخفية وراء رغبات الجسد التي لا تنتهي بحراث الحقل (الحسين) وكيف استطاع أن يكشف سر تلك العلاقة وهو بين أغصان القصب[1]، وتكمن صوفية المكان في علاقة القصب بالناي المقتلع منه غضبا وعندما يغني الناي ويصدر صوته الحزين يكون ذلك حنين لفرعه المقطوع ورغبة في الرجوع إلى أصله في قلب اليراع، هذا الأصل الذي يبقى متنكرا ولا يقبل الصلح والاندماج لأنه تعود على فراق فرعه فأنبت فروعا جديدة عوضته عن جرحه القديم بانسلاخ فرعه المبتور و«خلود الناي يكن في خلود سره وديمومته كي تستمر محادثة الأنوار من مصدرها الرباني، ويستمر معها عدم الإفشاء الذي يديم العبد في مقام صون السر»[2].

-أما في الرواية شجرة المريد التي اتخذت من الشجرة عنوانا لها، فقد كان توظيف هذا المكان رمزيا، فلم يقدم الراوي على امتداد النص السردي مواصفات خاصة لشجرة معينة وإنما يكتفي بالإشارة الوامضة لها في سياق تقديمه لشخصيات الرواية، وقد ارتبط ذلك بشخصية رضا المجذوب لا غير، أما الشجرة التي يحيل عليها عنوان الرواية فشيء آخر نفك رمزه من خلال ربطه بالشيوخ والمريدين «هل بعده يمكن أن يكون الشيخ شيخا والمريد مريدا؟ أبعده يمكن أن تزهر الشجرة وتفرع وتورق؟ كلا لم يبق من كل ذلك غير الفراغ المهول والمرارة القتالة»[3]، فالشجرة هنا هي الإنسان الكامل في عرف الصوفية الذي يتغذى على الصلاح وحسن العبادة، فهو بمثابة النور الذي يضيء من حوله، ويزيل الظلمات، ولاشك أن الشيخ المبارك المرتضى كان هو تلك الشجرة التي يركن إليها المريدون وقد غذاها بالمحبة الإلهية بإدراك الجمال المطلق والمعارف والعلوم الشرعية والعقلية والنقلية، وغياب هذا الشيخ، دون شك سيترك فراغا كبيرا في وسط المريدين خاصة بعد أن أو كل أمر الزاوية لمن هم دونه مقدرة ومعرفة فضعفت الشجرة وحجبت زهرها وثمرها.

---

[1] _رواية طوق النورس، ص 35-38.

[2] _ محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 236.

[3] _ رواية شجرة المريد، ص 127.

*البستان:

إن البستان في مفهومه الجغرافي يحيل على مكان محدد، يشتمل على مجموعة من الكائنات الحية؛ النباتية والحيوانية، ومن أهم خصائصه وميزاته الخصب والجمال والنماء والتجدد، وهذا ما يجعله مؤهلا لاحتضان الطبيعة الروحية والوجدانية[1]، وتلك هي السمة الغالبة في نصوص سلام إدرسو التي تركز على الطبيعة الخضراء تركيز لافتا، ولا غرو في ذلك مادامت أرض المغرب مسرحا للجمال الطبيعي الأخاد، بمراعيها ووديانها وغاباتها وأجوائها الصافية وأطيارها الصادحة، وربما كان هذا سبب مقنعا ودافعا قويا لانبثاق التصوف من أرض المغرب وتموقع معظم الصوفية فيها، ويرسم الروائي في ثنايا نصوصه لوحات طبيعية حية لحقول وبساتين غاية في الجمال يحتضن صورا ومشاهد دالة على التجلي الإلهي الساري في الموجودات، وجعل من المغروسات الأرضية رموزا لتجربة صوفية عاشها الراوي على امتداد فصول المتن الروائي، ففي رواية العائدة يستهل الراوي الفصول والمشاهد بلوحات طبيعية يجول القارئ فيها ببصره وكأنها ماثلة أمانته لدقة وضعها وشحنها برموز روحية تنفتح على دلالات كثيرة «آثرت المكوث حيث كنت بعد أن ساد الصمت على المكان، فجمعت رجلي كليهما إلى صدري وأنا أجيل بصري في حديقة البيت العلوية بإسراف، امتلأت رئتاي برائحة الفطائر، كانت سيارة أبي المرسيدس واقفة في مربطها كما كان يسميه بيضاء فخمة تليق بفلاح يصدر الطماطم والسويهلة إلى الخارج، وأما أشجار الليمون فقد اتخذت سبيلها بين جذوع النخل الباسقة كأنما هي بناء سور آخر لكن من خضرة ونبات... وأما الأرض فقد اتخذت لها من أنواع الزهر لباسا تحتمي به من نظرات المتطلعين، كانت على الركن الأيمن خميلة مسك الليل سميتها مجلس حسام- كانت مكانة المفضل- وأما على الركن الأيسر، فقد جعلته أمي مجلسا تتخذه العائلة مكانها الأثير للسمر خصوصا في ليالي رمضان؟ فصفت على جوانبه متكآت الصوف، كما غطيت أرضه بزربية غامقة اللون.. في حين تشابكت دالية العنب فوق سماء المجلس لتصنع في الأخير سقفا مخضرا زاخرا بالعطاء غداة موسم الجني»[2].

---

[1] _عبد الوهاب الفيلالي: الأدب الصوفي في المغرب إبان القرن الثاني عشر والثالث عشر للهجرة (مظاهره وقضاياه)، ط1، مركز دارس، الرابطة المحمدية للعلماء، المملكة العربية، 2014، ص 476.

[2] _رواية العائدة، ص 20، 21.

يرتبط وصف الحديقة (البستان) في رواية العائدة يرمز الروضة (الجنة) وذلك لارتكازه على نظرة المتصوفة للحديقة (الروض) فهي رغبتهم في الحياة الدنيا وأملهم الكبير في الدار الآخرة، فكل ما في الحديقة من زهور وأنهار وأشجار وطيور وينابع هو تجلى للجمال الإلهي ومثال أعلى للجنة العليا[1].

ويلعب التناص دوره الفاعل في وصف حديقة مترل عائلة السعداوي، فنفهم من خلال رؤية السارد (ربا) للمكان غرور صاحب الجنتين الذي اتخذ مما رزقه الله من خير الشجر والثمر مدعاة للكبر والغرور على غيره ممن لم ينعم عليهم الله بالمال والجاه، فاختفى كل شيء في لمح البصر لأنّ غروره أنساه ذكر الله تعالى، وأن الرزق بيد الله وليس باجتهاد الإنسان وحده، وهو نفس الطريق الذي انتهجته العائلة باتخاذها المجلس الأثير وسط حديقة المترل للتباهي والغرور في ليالي شهر رمضان الذي كان من المفروض أن يكون مجلسا للذكر وقراءة القرآن، لكن هذا المكان أيضا هو جنة الخلد لمن يعرف قيمته، فهو مكان معنوي بالنسبة لحسام لاتسامه بالسكينة والهدوء، ففيه يمارس طقوس صمته وذكره وتأملاته للطبيعة والكون التي تدل على شوقه للمحبوب وحنينه الدائم إلى الوصال، ومن هذا المنطلق نجد هذا الفضاء المكاني مزدوج الدلالة، فيكون صوفيا خالصا إذا ما ارتاده حسام، وعاديا لا روح فيه ولا سكينة إذا اتخذته العائلة مجلسها في المناسبات العائلية والدينة، فالمكان يأخذ بعده الرمزي من خلال الشخصيات التي ترتاده وتطبعه بطابع خاص يكون نابعا من المواصفات الذاتية للشخصية، ولذلك فأنس حسام وطمأنينته في ذات المكان لها دلالتها الصوفية العميقة التي تؤطر هذا المكان، لأن الأنس والطمأنينة علاقة روحية بين العبد وربه المعبود سبحانه وتعالى يستشعر العبد من خلالها الحضرة الربانية فيطمئن قلبه وتهدأ مواجعه ويتلذذ بعبوديته، وهو عند الإمام على مرتبط بالعلم اللدني «الذي يولد اليقين، فيمسي المستأنسون بالله وقد ملك عليهم الباري سبحانه وتعالى أفئدتهم رجالا عرفاء يحاورون الناس وليسوا منهم، ويناجون الحق بأرواح غلبت عليها الطمأنينة، فأصبحت معلقة في عز عظمة الباري سبحانه، يدعون إلى دين الله بما وهبهم الله إياه، ويلاقون من الجهال مرارة العذاب في سبيل خلاصهم مما هم فيه من ضلال، ولا قبول إلا بعد معاناة، فهم خلفاء الله في أرضه وحجته على خلفه»[2].

---

[1] _مريم محمود محمد الحسني السيد: الأثر الصوفي في الرواية المصرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة الاسكندرية، 2009، ص 118.

[2] _وجدي أمين الجردي: خاطرات الصوفية بين دلالة الرمز وجمالية التعبير، ط1، كتاب، ناشرون، بيروت، لبنان، 2017، ص 219، 220.

ويواصل الروائي تقديم الأمكنة الروائية بنفس صوفي مفعم بالخصب والخضرة الدافعة على الأنس والسكينة والتفكر في عظمة الله وتدبيره، لكنه يصاحبها بتأملات فكرية عميقة يبين من خلالها تجربته الصوفية في إطارها الوجداني العرفاني، فيختلط الوصف المادي للطبيعة بالوصف الوجداني «بسحرها المرجي تتخصب فسائل القلب وتنسل فساتين الروح وترتوي أجمة الحواس لتبث في ثرى الكينونة أزمنة رائعة وعناقا بديلا، فإذا الأرض تنشق عن فرح ليس كمثله فرح، رائحة الماء من عادتها ان تنخرط في عذرية الأسماء الأولى، لتنمي إلى لثغة الينابيع ونشوة المصبات، وهكذا تطل طفولة الأشياء من كوتها لتكشف لغة البدايات(..) وقبل ذلك تتسخ أوراق التين والليمون، أما عساليج النعناع فتلوذ ببرد الثرى منكمشة على أوراقها الخضر، ملتفعة بأحواضها المرتوية بساقية الماء، التي ومنذ سويعات الصباح الأولى-تدفقت غدائرها الغر فاغتسلت سيقان الكروم والنعناع لتستكين طيبة النفس مطمئنة القلب لهذا الاستحمام اللطيف.. وحتى أسراب الطير ضاقت بأوحال الدخان الأسود الغازي، فرغبت عن السياحة في لجة الأعالي، ليهوي إلى الأحواض الممتلئة بمياهها ويبدو أن رائحة الماء قد أسكرت جناحها فانخرطت زرافات ووجدانا، تضرب الماء بأجنحتها منتشية ببرد المكان وبلورات الدفق تتألق على مناقيرها الدهم وريشها القشيب، فتبدو وهي تنطلق إلى الأقاصي كمثل صبايا الخيال تؤوب إلى مملكة الحلم»[1].

لقد ضم هذا البستان ألوانا من المكونات الطبيعة الجميلة، النباتية والحيوانية، وغلفها السرد بطابع وجداني مفعم بالحركية، وربطها بفردوس الطفولة المفقود عبر اللاوعي المحمل بالغواية معبرا عن رغبة الذات في استبدال الواقع العياني المتأزم بلحظة مشرقة تستبطن عمق الأشياء وتبدو رغبة الأنا الساردة واضحة من خلال وصف الوضع الراهن للأطفال العاملين في فرن الطين، والإكراهات الممارسة عليهم من طرف صاحب العمل وتمسكهم بذات العمل رغم القهر والحرمان المسلط عليهم والذي يقتل يوميا كل مقومات البراءة والطفولة فيهم وبذلك تكون استعادة زمن الطفولة الخصيب بسذاجته وظهره محاولة الانفصال عن الزمن والمكان الآنين ومعانقة الزمن الأبدي الذي لا يخضع لسلطة الواقع، وتتأكد هذه الفكرة الصوفية أكثر بتوظيف السارد لأسراب الطير التي ضاق بها المكان الملوث بدخان الحياة، فانطلقت تبحث في مياه النهر عن الخلاص مما هي عليه في واقعها وهو إشارة

[1] _رواية شجرة المريد، ص 76، 77.

واضحة إلى الروح البشرية التي طوقها القهر الاجتماعي بضغوطاته وانزلاقاته الخطيرة وحشدها في مستنقع الواقعية المادية، محاولا بذلك العودة إلى زمن البراءة الأولى، وانتفاء الشرور التي يتخبط فيها الإنسان المعاصر نتيجة بعده الروحي عن مقدساته الدينية التي ورثها عن الآباء والأجداد.

-لا ريب أن الروائي سلام احمد إدريسو قد ركز على عناصر الطبيعة بكل ما فيها من رمز وإيحاء توقا إلى حياة الخصب والنماء والتجديد بعيدا عن الأدران والرعونات، ولذلك لم يكتف بفضاء واحد و لم ينظر إلى الطبيعة بمنظور ضيق، بل استثمر كل جميل وبديع للتعبير عن عمق التجربة الصوفية التي يعيشها الصوفي في رحلة بحثه عن القيم والخير والجمال في مكان وزمان غيبت فيه وكل هذه المقومات أزهقت روحها البريئة بفعل شيوع المادية والمصلحية في نفوس البشر، وهو بذلك الطرح الجديد يحاول تكسير قوالب الواقعية الضيقة بتوظيف طرائف كتابية جديدة يمرر من خلالها رؤيته الانتقادية ويحملها إيديولوجية جديدة لا تموت بموت الإنسان [1].

ب- النور مكانا:

النور وحدة تصويرية تشير إلى أصل الوجود ومنبع الحقيقة وباطنها بكل أشكاله ومصادره الشمس والقمر والبدر، فهي إيحاء لجوهر المحية الصوفية النوراني ورمز للتجلي والمكاشفة[2]، وتكمن أهمية الضوء (النور) وسلطته في قدرته على طرد الظلمة بصفه كاملة وتجلي الرؤية البصرية بعد سيطرة العتمة عليها[3].

ويحضر النور في المتن الروائي على مستويات متعددة ومتباينة، فتارة يسلط السارد الضوء على النور الطبيعي وأخرى يكتفي بنور المصابيح الخافتة في البيوت والأحياء والطرقات، لكن يبقى الضوء الطبيعي هو المسيطر على هندسة المكان الصوفي في الروايات وخاصة المتعلق منه بالشمس شروقا كان أم غروبا «مالت الشمس في طريقها إلى مثواها الأخير، فتراءت كأنها قطعة نار عليلة تتدحرج ببطء نحو الهاوية.. كان القلب يدق بإيقاع متواصل عنيف، حين قررت مكاشفة حسام بما أوحت به

---

[1] _حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة (مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوارد الخراط نموذجا)، ط1، دار نيوي للدراسات، دمشق، سوريا، ص 162.

[2] _عبد الوهاب الفيلالي: الأدب الصوفي في المغرب، ص 223.

[3] _حورية الظل: المرجع السابق، ص 211، 212.

مارتيل ما أسهل أن نكون جبناء وما أشد جبنك أيها القلب و لم الخوف أيها الأحمق»[1].

يرتبط الأنا السارد ظاهرة غروب الشمس بحقيقة باطنة في ذاتها، فكأنما صورة انحدار الشمس إلى نهايتها بانقضاء النهار ووصول الليل هو إجلاء لسر ما يتقاطع مع الظلمة في مدلوله، مما جعل الساردة تهيئ له الزمان والمكان المناسبين، وكان التركيز على الزمن جانب مهم لتفعيل المهمة السردية وكشف نورها المخبوء، وإذا كان الظلام رقعة مناسبة لممارسة لعبة الضوء والظل وتزاوج لشعاع الغروب بأمواج البحر ومن ثم سيطرة عالم العتمة وتقلص عالم النور فإن هذا يكشف توق الذات الباطنة إلى عالم العتمة وسيطرته على اللاشعور جّراء الشعور القهري والدائم بالغربة التي تغشيه في الواقع، فربا السعداوي رغم ما امتلكت من مقومات الأنوثة والجمال وسطوه العز والدلال إلا أنها تعيش غربة حقيقة على المستوى الباطني لشخصيتها السطحية التي تعودت امتلاك الأشياء والتحكم فيها، لأنها تفتقد إلى القناعة الذاتية لما هو كائن وموجود وتتوق لكل ما هو غائب ومفقود، فقد افتقدت الراحة والسكينة في بيت يدمن أهله على قشور الحياة وزخارفها، ويهملون عمق الأشياء وجوهرها فاكتشفت أن حياتها الملفوفة بالأضواء والأنوار تحتاج إلى ظلمة تطوقها وتبصرها بالحقيقة المطلقة وربطت كل ذلك بشخص حسام الذي يبئر السارد رؤاه على حياته الغامضة؛ فلا أحد يعرف كيف يفكر أو يحلم به لأنه شديد الكتمان، فشخصيته أقرب إلى العتمة منه إلى النور، ولأجل ذلك تحاول ربا السعداوي كشف حجب الظلام التي تلف حياة حسام بربط علاقة حب أطرافها الحاجة الملحة إلى شخص حسام الغامض.

-إذن فقد كانت رحلة النور إلى الظلام رحلة رمزية يبحث السارد من خلالها عن ذاته المغيبة في ذات البطل المضاد والتي ترمز للراحة والسكينة وعالم المثل والقيم الثابتة رغم صيرورة النفوس وتغيراتها وهي نفسها رحلة الانتقال من الحياة إلى الموت برغم مشتقتها تبقى مغرية ومثيرة لأنها تكشف عن أسرار عالم خفي لا يتأتى الكشف فيه إلا لمن أعطيت له مفاتيح الغيب وسر الحب الإلهي.

ويواصل السارد رحلة كشفه عن النور المتعالق مع الظلمة في ثنايا النص الروائي لكنه يربطه هذه المرة بالبيوت ليبرز التناقض بين الأمس والحاضر ويستشرف الزمن المستقبل «لعزلة البيت الكبير

[1] _رواية العائدة، ص 93.

استكانة عجبية حين تمتد عباءة المساء، فتسدل ثناياها اللطيفة، فتعود زرافات الأصائل وتهجع قطعان الضوء، يولدا الظل وتزغرد كتائب الصراصير الخفية معلنة عن اشتغال سواد الليل هجعة الوقت، يقظة الهمس، اخضرار الأنس، عتمة النهار، بقعة الضوء الممتدة في الآفاق مثل خيال أبي»[1].

إن سلام أحمد إدريسو في توظيفه لثنائية النور والظلام في ثنايا هذا المقطع الوصفي لا يقدمها كمجرد إطار للأحداث الروائية وإنما يجعل منها بؤرة الحكي التي يخضع لرؤية فنية وصياغة أسلوبية تزاح عن المألوف والعادي بعبوره الأجناسي بين فنون كثيرة تشكل لوحة فنية يتحكم في درجة خفاء وتجلي النور والظلمة، فتبدو عناصر اللوحة المشكلة متناثرة تحتاج إلى إعادة تركيب وترتيب لوضوح الرؤية، خاصة وأن المشاهد المعروضة الخاضعة لثنائية النور والعتمة لا ترتبط بسير السرد ولا تنمية، بل هي مجرد تأملات فكرية تؤطرها رؤيته الصوفية للواقع وتحتاج إلى تأويل دلالي عميق يفك شفراتها ورموزها المتوارية خلف دوال النور والعتمة.

إن انتقال الزمن من ضوء النهار إلى زمن الأصيل ثم ظلمة الليل إنما هي رحلة الإنسان في هذا الكون بين المكان والزمان المختلفة، بين النجاح والفشل، بين الفناء والخلود، وطغيان السواد وانتشاره عند الصوفية هو رؤية المرء سقوط قدره وتفاهة قيمته وحقارة منزلته في الدنيا والآخرة لقوله تعالى:﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ﴾ [سورة آل عمران، الآية: 106]، وسيادة الحجب الظلمانية على غيرها وإنمحاء ما دونها من الأضواء والألوان يظهر صاحب تلك الحجب بسمة السيادة التي اكتسبها في حياته معلنة عن هويتها السوداء التي تدل على أن سيادة صاحبها ناتجة عن جهله الذي يدفعه لمحاربة كل جميل فيه، فلا يسمح بولادة النور في كيانه، وكل هذه العناصر المشكلة للظلمة فيه إنما تظهر على الوجه أكثر شيء، لأنها إسقاط على السواد المكتسي القلب والذي يخزي صاحبه ويشهد به جميع الناس[2] لقوله تعالى:﴿لَهُمْ قُلُوبٌ لَّا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَّا يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لَّا يَسْمَعُونَ بِهَا ۚ أُولَٰئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ ۚ أُولَٰئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ ﴿١٧٩﴾ ﴾ [الأعراف: 179]

---

[1] _رواية طوف النورس، ص 18.

[2] _ ظاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، 205.

وإذا ما ربطنا السابق باللاحق وجدنا نفس الفكرة تسيطر على دلالة المقطع السردي حيث يبوح السارد المستغرق في وصف الأنوار المتداخلة بالعتمة والمسيطرة على المشهد البانورامي بحقيقة الحاج السعداوي الذي يلفه الجهل والأمية، فيقذف به جهله إلى معترك الانتخابات البرلمانية ويبيع نصف أملاكه ضريبة لفوزه المنتظر فيخسر معه كل شيء؛ نفسه وأرضه وعائلته وقدره واحترامه بين الناس بعدما تتلاعب به القوى السياسية المسيطرة على البلاد وتورطه في تجارة المخدرات.

لقد انتقى سلام أحمد إدريسو الألوان المناسبة والعبارات الملائمة لقراءة مشهد استشرافي لحركية السرد ومجرى الأحداث بإطلاق دوال مبهمة تشاكس فكر القارئ وتدعوه لفك مدلولاتها الصوفية والوقوف على الفكرة التي يروم التنويه إليها وهي أن سيادة الجهل في المجمع المغربي وتحريكه القوى الشعبية في غياب الوعي الثقافي والحضاري هو ما جعل المستقبل مجهولا وضاعف فشل الأمة في الظفر بحياة أفضل. وينتقل الأنا السارد من وصف النور الطبيعي الذي تتحكم فيه الشمس بضوئه وظلاله إلى التركيز على الأنوار الاصطناعية التي تنشق عن المصابيح والسرج والشموع فيقدم لكل واحدة منها دلالتها التي تؤطر الأحداث الروائية وتسيطر على حركية السرد «وهاهو فضاء المجلس يخلو لأنوار السراج الصفراء الذاهلة لتسبح مختالة بوميضها الشاحب، تتطاول أطياف النور بعد أن تجوس خلال أرجاء المجلس إلى كافة أقاصي الحديقة الرحبة إلى أن تنقطع أنفاسه وتفنى فلوله الهلامية في اللاشيء، هناك أحاربين أنوار الظل وظلال الأنوار وأواري دهشي بين حالة من ذوبان الضوء وزحف الظلمات»[1].

يركز السارد في هذا المقطع الممزوج بين الوصف والسرد النفسي المطرز بخيوط الرمز الصوفي على فكرة الظل والنور التي تؤطر المكان الموصوف، كما يركز على الجهة المسؤولة على الأنوار والظلال المشكلة للمكان، ويجعل أنوار السرج الصفراء الشاحبة هي المتحكمة في الحركة اللونية والنفسية للمكان، وإذا ما ربطنا أجزاء هذه العناصر ببعضها انبجست الدلالة المتوارية خلف حجب الرمز المسيطر على حركية ونمو السرد في المتن الروائي.

فالسراج يقف رمزا على الحقيقة والهداية وقد «بقي فراش الحلاج مجتهدا يعود إلى أمثاله

[1] _رواية طوق النورس، ص 19.

وأشكاله بالخبر اللطيف الذي لا يثنيه عن العودة إلى المصباح بحثا عن تواصل جديد، وقوي يرتفع به إلى أمنية الوصال التام إلى المصباح»[1]، فالمصباح (السراج) إذن هو أساس الحقيقة ومصدرها وتعانق الظل بالنور هو تحصل حاصل لوجود المصباح فلا نور ولا ظل إلا بوجود مصدر للنور، والنور في عرف الصوفية هو (الله) والظل هو الإنسان، والإشارة إلى تلازم الظل والنور وهو إشارة إلى علاقة الإنسان بالله، واللون الأصفر المسيطر على نور المصابيح المزينة بها الحديقة هو سمة مميزة للذين يجاهدون أنفسهم بأنواع المجاهدات وذلك من أجل تقييد ميولها إلى جهة اللذة الحسية، أو الارتماء بين أحضان الأغيار عسى أن تجد طريقها للسفر إلى عالم الحقائق والجمال المطلق، فالصفرة هنا علامة لمن يذبح نفسه الأمارة بالسوء فيرقى إلى مرتبة النفس اللوامة، «فإذا ما تم لها ذلك فإن هذه العلامة تسر الكاملين من المشايخ الذين يشرفون على تربية وتزكية المريد الذي يظهر عليه هذا اللون، فإن فيه أيضا ثمرة لغرسهم الروحي والمعنوي، وبذلك يسرون لأن جهودهم لم تذهب سُدا»[2].

وهو بالفعل ما خلصت إليه الفكرة الروائية في نهاية هذا الفصل المعنون بـــ: ظل الموجة، حيث يرضى الفقيه ويسر بحفظ حسام لسورة البقرة ويعينه مريدا له بامتياز بعدما أثبت كفاءته في حفظ القرآن الكريم وتفسيره «وذرفت عيناي بعنف إذ أشار على الفقيه إشارة الانتهاء.. لقد نجوت حقا؟ قبل الفقيه جبني !! لا يمكن أن يحدث هذا أجهشت بالبكاء الحاربين يدي حضرته المهيبة حرقة وفرحة وفخارا»[3].

-ويواصل الأنا السارد استلهامه النور كرمز صوفي يجسد احتراق الأنا العازفة عن ملذات الدنيا وشهواتها محملا إياها وجهة إيديولوجية غاية في الدقة والعمق «ينتشر ضوء الشمعة مثل خيوط سحرية، يخترق عصائب الظلمة ثم ينخرط في تعليق ثرياته المشعة على أكداس الكتب والجرائد المتراكمة، وبعد زمن تتآكل ذراتها فتنحرف منصهرة داخل حمام الشمع، تذوب بعض تخومه فيذوب الشمع المصهور على أطرافها ثم يلفحه الهواء، فيتجمد صامتا في العراء، كم مرحلة مضت وكم عمر تفتت وانقضى؟ في مجلس الأفكار يتراجع زمن الفيزياء تاركا مكانه لزمن داخلي، تنقلب

---

[1] _محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ط1، المدارس للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 97.

[2] _ ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 35.

[3] _رواية طوق النورس، ص 30.

موازين المواسم وتسيل الشهور على أودية الشعور الباطني، فكأنها لم تمر أبدا كل ما أعيه هو أنني آخيت مراتع التحولات حتى أني انسلخت من مراصدي السابقة، ومع ذلك ظل الفكر محتفظا ببقاع رحبة مع ذلك الماضي»[1].

إن المرجعية الصوفية لنور الشمعة حاضرة في هذا المقطع، واحتراق الشمع له دلالات كثيرة في المتن الروائي الإدريسي، حيث يركز الروائي سلام أحمد إدريسو عليه كثيرا وفي مواضع كثيرة، وبخاصة في افتتاحيات الفصول والمشاهد، ذلك أنه يربطها بلاحقها من الأحداث الغامضة، والتي غالبا ما تكون اختزالا. وإذا ما أمعنا النظر في المقطع المقترح وجدناه يرتبط دلاليا بفكره الحرق عند الصوفية التي هي عندهم رمز للحقيقة، مستوحين ذلك من فهمهم لمعنى نار الهداية التي رآها موسى وأراد أن يقتبس منها لأهله[2].«ولبعض المتصوفة أمثلة على مفهوم الحرق مستوحاة من طبيعية السلوك الصوفي الذي يقوم أساسا على البحث عن حقيقة الحب الإلهي، ولا يصل الباحث المحب إلى مرابع ذلك الحب إلا إذا أصبح كفراشة النار التي تريد القرب من اللهب إلى أن تصل درجة الحرق»[3]، وهي ذات التجربة الصوفية التي عاشتها الآنا السارد (مولود الليل) بتأسيسه لجريدة الضوء التي أراد من خلالها رفقة أصدقائه حسام وأحمد العرفاوي-نشر الوعي في المجتمع المغربي وتكريس مبدإ القراءة الواعية والكلمة الصادقة بالاحتكام إلى منطق الأسلاف- فرسان الكلمة في الستينات، ومع كل ما يظهره الواقع من فشل وعزوف شبه كلي عن كل أشكال الوعي الاجتماعي والثقافي والديني إلا أنه لم يتوان عن اقحام نفسه في معترك الحياة السياسية الرافضة لكل فكرة تنويري يوقظ القوى الشعبية من غفلتها والخروج من شرنقة ضياعها، وكانت النتيجة أن أحرقته قوانين السياسية السلطوية في البلاد، لقد أعدم مولود الليل قبل أن ترى جريدة الضوء النور نتيجة فكرة التنويري الداعي إلى التحرر، كما أعدم الحلاج حرقا لأنه باح بسر الألوهية و لم يكتم مواجده، وكذا حصل لفراشات الدين العطار التي أحرقت لترى حقيقة النور المنبعث من الشمعة (المصباح)، ويؤكد الروائي ذات الفكرة باقتباسه مقطعا من رائعة فريد الدين العطار منطق الطير:« وارتطم جسدي

---

[1] _رواية طوق النورس، ص 167.

[2] _محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص 94.

[3] _المرجع نفسه، ص 95.

بشيء قاس وعنيف، فإذا الألم أغرب من أي ألم كان، الصور تغيم ببطء، وأنفاسي تتدحرج أشعر أني أعبر إليك افتحي الباب وتلطفي لحظة واحدة، أنت الشمس فكيف أبتعد عنك، إني ظلك فكيف أصبر عنك، ومع أني كالظل فسأقفز من كوتك وكأني الشمس وسأطوي تحت جناحي الأفلاك السبعة منطق الطير فريد الدين العطار»[1].

-إذن فتضمين الأنا السارد حوار الطير مع السيمورغ في ثنايا النص الروائي هو إقرار مبدئي يتشابه التجربة الصوفية في المنطلق والنتيجة، وهي تجربة قاسية لا يعبر ها إلا من كان ذا نفس طويل يصبر على المشاق والمصاعب في سبيل الفناء في محبوبة، والوصول إلى حلمة في أرض الوقائع مثلما كابدت طيور فريد الدين العطار الأهوال وقطعت البحار والوهاد للوصول إلى الجمال المطلق.

ويشير السرد في رواية شجرة المريد لميلاد تجربة صوفية مشابهة بطلها شيخ الزواية الشيخ المبارك عبد النور، لكنها رحلة على مرأى ومسمع الجميع من أهل القرية ومريدي الزواية« كانت الشمس قد امتطت صهوة الصباح الطلق، فظهرت على الأشياء بأكوانها، وسالت أشعتها البهية الضاحكة على الحيطان البالية والقباب المهترئة فبدا الوقت رائعا جميلا يغري بمثل تلك الرحلة، التي قد تطول، نحو غريب الزاوية- ولذلك وهذا مبعث العجب- سرت نوبة من الجزع الداخلي على وجوه المريدين والأحبة لشعورهم بأن هذه الرحلة التي عزم عليها الشيخ المبارك عبد النور، سوف يمتد أجلها وهم أحوج إلى دفئه بين ظهرانيهم»[2]، تبنى هذه التجربة الصوفية على ثلاث ركائز أساسية وقفت دوالا مهمة لفهم أطوار هذه التجربة وتتمثل في الشمس كدال طبيعي وشيخ الزاوية العمود الفقرى للقرية، وعبد النور الاسم المشتق من الشمس التي ترمز إلى النور الأزلي (الحق عزوجل)، وقد وردت الشمس في القرآن الكريم باعتبارها آية من آيات الله لقوله تعالى: ﴿ هُوَ ٱلَّذِى جَعَلَ ٱلشَّمۡسَ ضِيَآءً وَٱلۡقَمَرَ نُورٗا وَقَدَّرَهُۥ مَنَازِلَ ﴾ [سورة يونس:5] وأما الشيخ فهو الإمام الذي يسلك بالمريدين طريق النور ويحجب عنهم هل أشكال الضلالة، وإماطتها عنهم، ولذلك قيل من لا شيخ له فالشيطان شيخه»[3].

---

[1] _رواية طوق النورس، ص 171.

[2] _رواية شجرة المريد، ص 118.

[3] _محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث الديني والعملي والأدبي، ج2، ص 1338.

ويبقى الاسم سيد الدوال، فقد شحن اسم عبد النور بكل دلالات الشمس والنور المنبثق منها، وهو اسم على مسمى لكن فكرة شروق الشمس بأنوراها الوضاءة على القرية وتباشير الفرح والسرور التي غلفت بها تتنافى وفكرة غياب الشيخ عبد النور وانطلاقه في رحلة ممدوة الآجال، هي إذن فكرة مبنية على تنافر الأضداد وتقابلها في المعنى والدلالة، فكيف يتم ذلك؟ وما لمغزى من هذا الحشد اللامتناهي من الدوال؟

-إن الشيخ عبد النور يمثل في عرف رجال الدين الرسمين- الدين الشعبي الذي ينتشر غالبا في القرى والأرياف، ويتجسد هذا الدين في الفرق الصوفية التي تمارس شعائر الدين ارتكازا على إدراك عامي للدين، ومن ثم فهي تستعيد الوسيط (الولي) الذي نفته الرؤية الرسمية من خلال الخطاب الديني الذي تكرسه مؤسساتها الرسمية [1]غياب هذا الولي (الشيخ) من خلال السياق هي بداية التحول نحو الأسوأ نتيجة صمت المجتمع وتراجع المد الثقافي إزاء تسييس المقدسات الدينية وتحويل الدين لخدمة السلطة السياسية، إن رحيل الشيخ عبد النور هو استشراف لمرحلة انتقالية خطيرة في تاريخ المغرب الأقصى، والسارد يبئر وجهة نظره على هذه الفكرة ويؤكد عليها تاركا مجال التخييل للقارئ لفهم أطوار المستقبل الاجتماعي والثقافي الذي يقف عند حدود قتل الدين والحريات الشخصية للأفراد والتحكم في مصائرهم.

لاشك أن فضاء الطبيعة بتشكيلاتها المختلفة التي ركز فيها السارد على الضوء والماء كعنصرين أساسين للحياة على الأرض الترابية والروحية، قد جعل خيوط اللعبة السردية متداخلة ومشابكة، في خدمة الايديولوجيا العامة للعمل الروائي الإدريسي، وكشف ببراعة عن تجربة صوفية عميقة تعشيها الذات الإنسانية في ظل التحولات (المادية) المستشرية في الواقع العربي عموما والمغرب خصوصا.

ويشارك هذه الأمكنة الرمزية أمكنة أخرى ذات طبيعية مختلفة لكنها لا تخرج عن القاعدة الوظيفية للرؤية الصوفية الروائية.

---

[1] _محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، (دراسة في التشكيل والايديولوجيا)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993، ص 40.

3-المكان الديني:

يكتسي المكان الديني (المقدس) في الرواية الصوفية أهمية بالغة الأثر لما يضفيه على النص الروائي من ظلال قدسية ودينية تميزه على غيره من النصوص الأخرى، والصوفي يدرك جيدا أهمية المسالك الروحية التي توصل السالك إلى الحضرة الإلهية، ولذلك فهو ينظر إلى تلك الأماكن نظرة محب عاشق، وتكون طريقة تقديمة لتلك الأماكن ووصفها هو وصف المحبوب ذاته لأن المكان مرتبط بأهله وبالصورة التي رسمت عنه منذ اللحظات الأولى التي ارتبط بها، والقيمة التي يمثلها في نفوسهم «ولعل ذلك ما يفسر العلاقة الحميمة للصوفية ببعض الأماكن التي يتم النظر إليها باعتبارها بؤرة المقدس الذي لا يشبه جماله أي شيء آخر في الدنيا، نظر لما اشتملت عليه تلك الأماكن، وفي هذا المعنى يقول العياشي:« إن شرف الأمكنة ليست لذاتها، إنما هو لما اشتملت عليه وأودعه الله فيها، وشرف المسجد النبوي لمجاورته لقبرهﷺوبيته وصلاته فيه مدة حياته وغير ذلك»[1].

ويظهر حضور المكان في التجربة الروائية لسلام أحمد إدريسو من خلال الزوايا والأضرحة والمساجد والكتاتيب التي تكتسي طابعا روحانيا تجعله يختلف عن غيره من الأمكنة الأخرى، وسنحصر كلامنا عن المكان الديني في النماذج المقترحة في الفضاءات التالية:

أ-الزاوية.

ب-المسجد.

ج-الصومعة.

د- الكتاب.

أ-الزاوية: ونقصد بها الزاوية الصوفية التي يخضع فيها المريدون لنظام معين في التربية الصوفية، ويلتزمون بالمقررات الفقهية والعلمية التي يُقررها لهم شيخ الزاوية، وينتهجون فيها نهجا سنيا في

[1] _خالد التوزاني: جماليات العجيب في الكتابات الصوفية (رحلة ماء الموائد لأبي سالم العياشي أنموذجا)، ط1، سلسلة مباحث السلوك، المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2015، ص 226، 227.

مأكلهم وملبسهم ومشربهم[1]وقد ظهر مصطلح الزاوية في المغرب الإسلامي خلال القرن الثامن الهجري ليدل على عدة أشياء منها« أنه مبنى للصلاة به محراب وضريح لأحد الصوفية أو الشواق، تعلوه فيه أو مكتب أو مدرسة لتحفيظ القرآن وغرفة تخصص للضيوف والمسافرين والطلبة، ويلحق عادة بها مقبرة للذين يوصون بالدفن فيها، وللزاوية شيخها الذي يعتكف بها ويستقبل المريدين ويشرف على تربيتهم وتلقينهم الوظائف التي يكلفهم بترديدها»[2].

وتلعب الزاوية دور البطل الحقيقي في رواية شجرة المريد، حين تنبني عليها الأحداث الروائية، ويبئر الراوي وجهة نظرة انطلاقا منها، فشجرة المريد، خاضعة للسلطة الدينية للمكان، والمتمثلة في زاوية الشيخ المجذوب المبارك، وقد تناسل الناس من كل حدب وصوب ليودعوا هذا الشيخ إلى مثواه الأخير في جو جنائزي مهيب يخاله الرائي يوم المحشر، بعدما دخل الرجل خلوته المطولة التي دامت شهورا« عند صلاة العصر أخرج نعش الشيخ العابد من غرفته محمولا على أكتاف مريديه، الفقير عيسى والفقير عبد النور والفقير المذبوح والفقير رفيق الجفري فضلا عن أتباعه وعشرات من مريديه، فقد حضر للصلاة عليه وتوديعه مقدم الحومة و رئيس المجلس البلدي وحضره الباشا، تعالت الصرخات والآهات وجثمانة يشيع إلى الشيخ المرتضى، كانت أنحاء الزاوية تهتز بالتهليل والتكبير وتلاوة الأوراد والأدعية، وتقدم الفقير عبد النور من مثوى الشيخ العابد وانخرط في الدعاء لشيخه وأصوات المريدين تجأر بالتأمين أمين- آمين-أمين وهكذا وبعد أن ووري الشيخ الراحل أخذ الناس في الانسحاب، لكن الفقير عيسى وقف عند فناء الزاوية وصاح بالجميع... يا اخواننا يا أحباءنا هذه ليلة سيدنا وشيخنا فكونوا في الموعد.. سنحيي الليلة بالذكر هدية لروح شيخنا واستجاب الناس لدعوة الفقير عيسى فمضو يتخذون مجالسهم على الحصر والزرابي (...) ومما زاد في لطف ذلك النسيم انتشار شذى البخور في الجنبات، حتى إن روحانية عجيبة رانت على المكان تطبع النفوس بميسم الزهد في الحياة وأدرانها، فلا ترى غير ذاكر أو مرتل أو باك أو دون ذلك... غير أن الكل قد استسلم لسلطان الشعور بالقرب من عوالم الآخرة[3].

---

[1] _الطاهر بونابي: الحركة الصوفية في المغرب الأوسط خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين (14، 15 الميلاديين)، أطروحة دكتوراه في التاريخ الإسلامي والوسيط، ج2، قسم التاريخ، جامعة الجزائر، 2008-2009، ص 611.

[2] _محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج2، ص 1453.

[3] _رواية شجرة المريد، ص 18، 19.

لم يقدم الراوي مكان الزاوية في رواية شجرة المريد كما هي عادته في تقديم الأمكنة في رواياته السابقة (العائدة، طوق النورس) المفعمة بوصف دقائق الأشياء وإسقاط الواقع النفسي عليها، بل اكتفى بذكر الجو العام الذي ساد الزاوية بعد وفاة شيخها، فلا نكاد نعثر لها على وصف دقيق إلا لماما من أطراف الرواية وأجزائها المشفرة بالرمز والإيحاء فنفهم أن المكان يتسم بالرحابة والاتساع ناهيك عن العزلة التي انفرد بها، وبه غرف للضيوف وفناء، إضافة إلى ضريح الشيخ المرتضى وبعض القناديل التي تنير جلسات الذكر والتراتيل في الليالي الطويلة.

إن قدرة استيعاب الزاوية كل تلك الحشود من الناس القادمة من كل الأصقاع على اختلاف أعمارهم ومستواهم الاجتماعي للمشاركة في تشيع جثمان الشيخ الراحل عن الزاوية وأهلها لدليل آخر على رحابة الزاوية وشساعة المساحة المخصصة لها لاحتواء المواقف والأحداث المشابهة للحدث الذي انبنى عليه هذا الفصل من الرواية، ويبدو أن الكاتب من خلال طريقة عرضه للمكان- لا يركز إلا على العناصر التي تخدم الفكرة التي يروم إيصالها للمتلقي وهي التناقض الكبير الذي يشهده الدين الشعبي على مستوى الأفراد والجماعات المحلية، فالقرويون البسطاء جعلوا الزاوية مزارا للشرك والتداوي الروحي، والمسؤولون يرون فيه المكان الأنجع للحفاظ على سلطانهم وشهرتهم والمشاركة في مختلف المناسبات الدينية والثقافية التي تقام في الزاوية، لكن الحلقة التي تجمع الكل وتوحد كلمتهم وشعورهم هو الأجواء الروحانية التي قربتهم من العالم الآخر (الآخرة) وجعلتهم يذرفون الدمع بعين واحدة على شيخهم المفقود، ولكن الجميع انتفض من حزنه عقب دفن الشيخ إلا المريدين الذين قرروا إقامة ليلة من الذكر على روح شيخهم الفقيد، ويصور السارد من خلال الزاوية بعض السلوكات الإنسانية السيئة والتي تعكس الصراع الاجتماعي والأخلاقي لبعض زوار الزاوية المريدين، ففي حين كان الناس منشغلين بمراسم دفن الشيخ وتشيع جثمانة، كان رئيس الحومة يسترق النظر إلى النسوة المتخفيات وراء النوافذ والممرات غير مكترث للمكان ولا لقد سيته ولا للحدث الذي هز الناس وفجعهم في شيخهم المبارك «قال ذلك وهو يشرف النظر ثانية إلى الشبابيك العالية حيث كانت تتوارى عيون النسوة البدويات خلف نقبهن، كانت هي ترمقه خلف خصاص النافذة المشرفة على الفناء المكتظ، وبدا إنها تستشرف للرؤية فجذبتها صديقتها التي كانت ملفوفة هي الأخرى في ثنايا حائكها

-تراجعي..نحن في جنازة...

-فاستفهمت هي ولم تتزحزح نظراتها عن جلبابه الأنيق.

-من هو... [...]

-ذلك الذي يأمر وينهي.

-يا ويلي على المسخوطة... ذلك مقدم الحومة...

جذبتها من حائكها منذرة، لكنها قالت.

-وماذا في ذلك.. إنه ينظر إلى...

-نحن في جنازة الشيخ... الله يمسخك...»[1].

لقد قصد الكاتب من خلال تركيزه على هذه الفكرة في فضاء الزاوية نقد الواقع وتعرية سلوكات بعض المسؤولين الذين يتاجرون في كل شيء ويستغلون المناسبات وتجمع الناس لقضاء مصالحهم ولو كانت على حساب الآخرين، وبذلك السلوك وغيره قد حورت وظيفة الزاوية عن مسارها الصحيح وعن المبادئ التي أسست من أجلها، وهي التربية والتعليم، فلا التزام من الزوار والمريدين ولا رقيب ولا منظم يحدد لسلوكات وينهى عن الفساد والخروج عن جادة الصواب، فالكثيرات من الفتيات القرويات يأتين للزاوية بغية التبرك والبحث عن زوج مناسب بين جموع الوافدين على المزار ولكل واحدة منهن طريقتها في لفت الانتباه وإقناع الطرف الآخر، فمنهن من يقصدن الشيخ لكتابه بعض الحروز أو استحضار الجن لفك عقدة الزواج، والبعض منهن يختلين بمن أعجبن بهن بعيدا عن الأعين، ولا ينتهي المولد أو الزيارة حتى تجد الواحدة منهن الرجل المناسب الذي ترضيه زوجا لها.

لقد أزيح الدين عن مهامه المنوطة به في هذه الزاوية وأصبح الأفراد هم المتحكمون فيه، ويتظاهرون بالولاء والطاعة للشيخ المشرف على الزاوية ومريديه، لكن الحقيقة غير ذلك، فلا تربطهم بالزاوية ولا الشيخ غير المصلحة وقضاء الحاجة وهو منعطف خطير ينبه الكاتب إليه، وهو ظاهرة

[1] _رواية شجرة المريد، ص 21.

الشعوذة في المواسم والأعياد التي تتميز بها بلاد المغرب باسم الدين وتحت عباءة الإسلام، حتى أصبح هذا المنهج السلبي طريق أهم المسؤولين في البلاد وأعيان العروش التي دخلت نفقا مظلما من الجهل والغباء الاجتماعي.

إن موت شيخ الزاوية يشير إلى موت الأخلاق والوعي في المجتمع المغربي وتشير بدخول مرحلة ما قبل الإسلام (الجاهلية) ذلك أن المشهد الدرامي يكاد يكون نفسه لولا اختلاف الزمان والمكان.

وهناك ظاهرة أخرى ينبه إليها الكاتب من خلال هذا الفضاء- وهي علاقة المريد بالشيخ والتي انتقلت من حالة الولاء والطاعة إلى التنافر والصراع بسبب خروج بعض شيوخ الزاوية عن النهج القويم للزاوية واتباع الهوى والمصالح الشخصية، وينقل لنا السارد هذه المفاهيم من خلال الحوار الذي دار بين الفقير عبد النور والشيخ العابد:«وبعد هجود أنوار الشيخ الصالح المرتضى خلفه الشيخ المذنب العابد-عفا الله عنه- فأمسي الحال مشتغلا عن الله تعالى بالمريد وعن هبة الأنوار السنية بالتقليد، وآل أمر الزاوية إلى الحجر على الروح في سجن العبيد[....].

-لبس الخرقة ارتباط بين الشيخ والمريد وتحكم المريد للشيخ في نفسه...

-يا سيدي...

-قاطعة الشيخ.

- يا فقير.. لاتجعل نفسك فتنة لهؤلاء الفقراء.

فتهدج صوته ونادى شيخه.

-قد عاهدت شيخنا المرتضى على ألاّ أسلم نفسي سوى الله عزوجل.

-وأنا أرى الشيطان يحوم حول حمانا.

-فاقترب الفقير من الشيخ العابد متوسلا.

-لنعد جميعا إلى عهد شيخنا المرتضى..

-فالتفت إليه وكان هم بالانصراف.

-أنت يا فقير تريد أن تنبت نفسك بنفسك...ونسيت أن مبدأ أمرنا في الصحبة»[1].

-لاشك أن خروج الشيخ المذنب العابد كما لقبه السارد- عن تقاليد الزاوية وتعاليم الشريعة واشتغاله بأمر الفقراء (المريدين) وحرصه على تنفيذهم أوامره أكثر من حرصه على تطبيق مبادئ الشريعة هو سبب الصراع بينه وبين الفقير عبد النور، وهو الأحق بالمشيخة من غيره، لأنه أقرب للشيخ السابق وأكثر تقى والتزاما من شيخه الحالي يعكس الصراع بين الفقير عبد النور (المريد) وشيخه (المذنب العابد) الوضع العام في الحياة الاجتماعية والسياسية والبعد الكبير عن تعاليم الدين الصحيح، والتركيز على ضمان طاعة الطبقات الشعبية للسلطة أكثر من محاولة لإصلاح الوضع السائد وحل الأزمات التي يعاني منها المجتمع المغربي بصفة عامة لأن ذلك يساعد على استمرار الحكم مادامت هذه الطبقات تعيش الجهل والأمية ولا تفقه الحقوق والواجبات المنوطة بها، ويواصل السارد بنفس النفس الإيديولوجي للمكان عندما يربطه بغياب شيوخه المتوالي فمرة يجعل الموت سبب الرحيل ومرة بسبب الخلوة والعزلة بعيدا عن الزاوية وفي كل الحالات فالفكرة لا تخرج عن بعدها الإيديولوجي الذي انبنت عليه الرواية ككل «وعظ الشيخ عبد النور الفقير عيسى والفقير المذبوح فقال:

-أكثرا من ذكر الله والنظر في القرآن، فذلك طريقكما للفهم اليقيني[..]

قد تطول غيبتي أو تقصر... لكن على الموهوب أن يواضب على مافرضه الله عليه من صلاة وصيام.. وألا ينسى الباقيات الصالحات التي هي خير وأبقى [...]

لكن الشيخ عبد النور (بعد أن رنا إلى الجموع والنسوة يزغردن من فوق، ويمطرن موكبه الكبير من علياء نوافذهن بزخات ماء الزهر فينـــزجو الدرب بالأريج [...]

وحالما تحركت بغلة الشيخ تماوجت رؤوس الخلائق فانشق ذلك الجمع الأهيب نصفين متعادلين [...] حسن الآبلى لبث يرقب هذا الموكب الضخم من نافذته الصغيرة ويتفحص على الخصوص سمت الشيخ وهيبته معتاظا من سطوة موكبه الخافق بالمريدين والفقراء المحدقين به... والمريد يأخذ بزمام بغلته ويشق بها الزحام بتؤودة ووقار، فسينتج هو أن مثل هذا الموكب إنما كان في عصر

[1] ـرواية شجرة المريد، ص 22، 23.

العباسيين أو الترك حين يخرج أمير من أمرائهم لغزوة أو صيد، لكن طاب له أن يتفلسف فحدث نفسه: هذا الوضع المتخلف عن سيرورة التاريخ إنما سيشق طريقه نحو كوارث شتى»[1].

يتقاطع موقف الشيخ عبد النور وهو يودع مريديه ومحبيه بخطبة حجة الوداع التي أوصى الرسول بها أصحابه وأحبابه وكل المؤمنين بالحفاظ على الدين (القرآن والسنة) لقوله ﷺ «تركت فيكم ما إن تمسكتم به لن تظلوا أبدا من بعدي كتاب الله وسنتي»[2] حتى يضمن لهم الراحة والطمأنينة في الدارين، لكن مثل هذه التعالقات النصية لم تأت محط الصدفة، بل إن فيها من الرمز والايحاء ما يجعلنا نتمعن في مدلولاتها، فتوالي غياب الشيوخ عن الزاوية ورحيلهم يطرح أسئلة كثيرة، عن سبب التغيب والرحيل، شيوخ الزاوية الثلاثة يرحلون في ظرف وجيز بطريقة غريبة يلفها الصمت والغرابة والجماهير الشعبية تودع الكل في جو مهيب، والزاوية بذلك تبقى بدون شيخ، ويقول الصوفية «إن من لا شيخ له فالشيطان شيخة»، وهنا يكمن بيت القصيد، إن رحيل الشيوخ يحيل في عمقه إلى مرحلة مهمة في الحياة الاجتماعية المغربية تتميز بغياب الوازع الديني والأخلاق الاجتماعية التي دأب عليها المجتمع في بلاد المغرب واستحالة الحكم لفئة تحارب الموروث الثقافي والتاريخي والديني للطبقات الشعبية حتى تسهل السيطرة عليها، ومن ثم بث أنواع الخرافات والشعوذة بين أفراد المجتمع بطريقة مكشوفة للقضاء على أمنها واستقرارها نهائيا، وهي نفس الفكرة التي انبتت عليها الروايات السابقة لسلام أحمد إدريسو والتي يختزل فيها واقع المسلمين المرير بعدما فقدو عزهم وسلطانهم بخروجهم عن النهج السليم الذي سطره الله ورسوله الكريم للمسلمين وابتعادهم عن شريعته الغراء.

ب- المسجد:

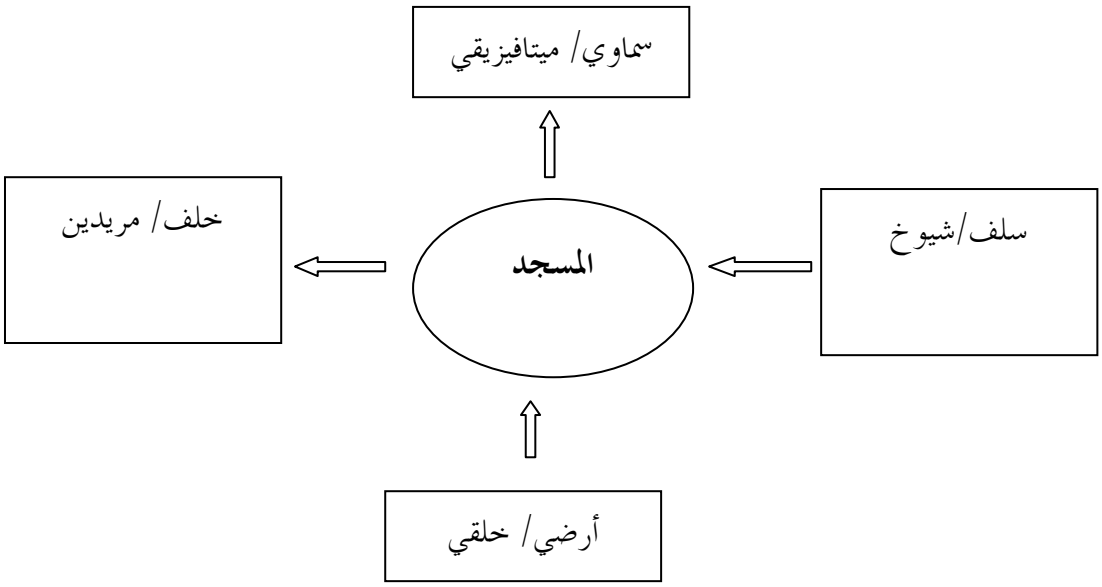
إن المسجد من أهم الأمكنة المقدسة التي يركز عليها النص الروائي المغربي لما يضفيه من دلالات دينية وروحية على النص الروائي ككل، ومادامت العلاقة بين المكان والإنسان قائمة على التشرب والاندغام والتبادل فإن كل منهما يحفر في الآخر تأثيرات متباينة قد تكون سطحية أو عميقة

---

[1] _رواية شجرة المريد، ص 116، 117.

[2] _أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني، فضائل الصحابة، تحقيق: وصي الله محمد عباس، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983م، رقم الحديث: 170.

التأثير، ويكون أعمق إذا ارتبط المكان ببيت الله (المسجد) لأن العلاقة هاهنا تنتقل من المجرد المحسوس إلى الغيبي الميتافيزيقي الذي لا يمكن رصده بدقة، وإنما تتجلى آثاره على أهل المكان وزواره[1].



شكل رقم (2): علاقة الشيخ والمريدين بالمسجد

فالمسجد يمثل حلقه وصل بين الآباء والأبناء من جهة، ونقطة وصال بين الأرضي والسماوي «ويحتكم في النهاية طرفا الانتقال والصعود إلى دائرة المكان الذي يظهر قانونه الدائم في كل ما يتجلى عليه من دلالات ثقافية ودينية وزمانية ونفسية واجتماعية، فهو صاحب القانون الدائم بحكم كونه الأكثر ثباتا في تلك المنظومة المتصارعة دائما في دفع المجتمعات نحو الأمام»[2]. ويحضر المسجد في رواية العائدة بشكل بارز، حيث جعله الذات الساردة بمثابة العين الحارسة التي تشرف على المكان وتنظمه، هو إذن تجلى الذات الإلهية من خلال هذا المكان المقدس.

مسجد حسان بصومعته السامقة كان حاضرا في أغلب فصول الرواية خاصة ما ارتبط منه بلحظات الخيبة والخذلان التي منيت بها البطلة (ربا)، ولم يذكر الراوي أويفصل في وصف المساجد كما هي عادته في وصف البيوت والأحياء، بل اكتفى بوصف المكان عقب خروج المصلين من صلاة الجمعة « الجمعة يوم الخروج من المستشفى ويوم اللقاء مع الأحبة وهو أيضا يوم الخروج إلى

[1] _حمد البلهيد: جمالية المكان في الرواية السعودية، ط1، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، 1429، ص 170.
[2] _المرجع السابق، ص 172.

الصلاة.... أجل إنه يوم الخروج إلى الصلاة، هذا موعد حضور فاطمة وحسام وأمينة وأنا أبحث عن ثغرة في منعطف الوقت أهرب منها من ثقل الانتظار، إلا الشيطان أريد، ولا الشيطان، هذه تسبيحتي الأولى بعد أن نطق اللسان، وطفقت استدعى العمر الذاهب وأستعرض الأحداث، يا الله... أنت الرب الجدير بأن تعبد عرفت أخيرا أنك أيها الحنان كنت تقرع الأجراس في وعي فتاة سادرة في قاع المجاري الآسنة، عرفت أنك كنت تصفعني لكن لكي توقظني وتحييني كنت تعذبني لكي تغسلني من الأوساخ وتقربني، كنت تزرع طريقي بالألغام لكن لكي تقتلني خاطئة وطاهرة تتعبني وترضيني، كنت تسد في وجهي كل الأنفاق وكل الأبواب لكن لتهديني[..] هذه هي أنا... خارجة من المسجد وقد أيقنت أني ولدت من جديد، و لم لا؟ يكفيك أن تتخلص من نادي النجمة، أو يموت الزعيم أو ينتحر أمامك الضحايا أو تتساقط أمام عينك الشعارات المزيفة، يكفيك هذا حتى تولد من جديد، أما حين تدخل إلى حصن المحراب وتهوي مع الساجدين، حين يتزاحم منك الجسد مع الجسد، واليد مع اليد، وتسجد خلف أرجل الساجدين فأنت أمام مقام البداية» [1].

إن المسجد باعتباره بيت الله يلجأ إليه المحزونون والمكروبون حينما تثقل عليهم الحياة بأزماتها وصداماتها المتواليات، فيصبح بيت الله بذلك المكان الأكثر حميمية على حد تعبير" غاستون باشلار" لأنه يوفر الراحة والطمأنية التي افتقدها زوارة في عالمهم الواقعي المأزوم وربا السعداوي لم تجد الراحة في حياتها السابقة مع الأصدقاء الذين ارتادت معهم عوالم شتى من الحرية والانعتاق من الأعراف والأخلاق الاجتماعية ووجدتها في المسجد والصلاة والالتزام بالأخلاق الحسنة واحترام الأعراف والتقاليد، فمسجد حسان كان نقطة الوصل بين ربا وحياتها الجديدة التي ترومها بعدما تطهرت من أدران الماضي وذنوبه حتى وصلت في مجاهداتها إلى مرحلة الاستقامة وحصلت على إكسير الهداية، العنصر الكيمائي الذي حول النفس إلى ذهب خالص فطفقت تطلب المزيد من الهداية والغفران متعهدة بصقل سلوكها، والاتزان والاعتدال في كل ما يصدر عنها.

لقد مرت ربا السعداوى بالمدارج النفسية الثلاث التي يمر بها الصوفي، تأديب النفس وتهذيب

[1] _رواية العائدة، ص 242-245.

القلب ثم الاستقامة، وكان الباعث وراء كل تلك المجاهدات هو طلب الفوز بالدرجات العلى[1]، درجات الذين منَّ الله عليهم بالاستقامة طريقا للهداية والغفران لقوله تعالى:﴿ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنعَمۡتَ عَلَيۡهِمۡ غَيۡرِ ٱلۡمَغۡضُوبِ عَلَيۡهِمۡ وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ۝٧ ﴾[سورة الفاتحة، الآية 6] وكانت القناة التي سهلت العبور الروحي في هذه الرحلة الصوفية الشاقة هي بيت الله دون سواه، والذي شحنته الذات الساردة (ربا) بكل ألوان الأنوار الربانية الهدوء والسكينة، ورؤية الكاتب وفكرته واضحة تمام الوضوح في استثمار هذا المكان الديني الذي يرمز عند المسلمين للطهارة والصفاء والقوة، لأن معظم اجتماعات المسلمين وقراراتهم كانت في بيوت الله تبركا وتيمنا بسنة النبي الكريم الذي جعل للمسجد مكانة كبيرة في نفوس المسلمين فمن أراد الصلاح والإصلاح فعلية ببيوت الله لأنها ملاذ التائبين وقبلة الصالحين الطاهرين، وهي رسالة يوجهها الروائي للمجتمع العربي المسلم عموما والآباء خصوصا لتنشئة أبنائهم على الثقافة المسجدية وقراءة القرآن وتلاوة الأذكار أمنا لمستقبلهم الفكري والأخلاقي في زمن الصراعات والفتن ومغريات الحياة الحديثة التي سيطرت عليها الأجهزة الثقافية الغربية ووجهتها وجهة تخالف الدين والعرف الاجتماعي.

ويتواصل حضور المسجد في رواية العائدة عبر كامل أجزاء الرواية لكن لا يركز على شيء منه سوى الصومعة التي جعلها السارد منارة يهتدئ بها كلما طوحت به الوحدة أو أحسّ بالملل والضجر.

ج- الصومعة: تجسد صومعة حسان معنى الثبات في الدين والمعتقد، و قوة الإرادة في تخطي المحن والآلام، فهي كالمنارة التي تهدي السفن الضالة إلى سواء السبيل كما تتقمص دور الضمير الحي الذي يراقب زلات صاحبه ويؤرقه إذا ما حاد في جادة الصواب ويمكن استجلاء تلك المدلولات من خلال الوقوف على المكان في النص الروائي الذي ربطته الذات الساردة بالحركة النفسية لشخصها «لقد حصلت على بعض السكينة والامتلاء وأنا أغرق نفسي رُغما عن أمي في أعمال لم أعرفها قط في الماضي، فكرت في هذا وأنا أتأمل جسد صومعة حسان الممتد في أحشاء السماء، ترى أيقدر

[1] _خنافة بن هاشم: الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، ط1، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2017، ص 121.

الإنسان على الثبات كهذا الجسد يمتد في كبر السماء؟ أيقدر أن يصل إلى مقام حماية الذات كما يحمي هذا البناء الجليل جماعات الحمام السابح حواليه باطمئنان؟ وأنا من يكون حصني؟ ومن يكون مأواي؟أسئلة جائعة تضرب رأسي كأنها كائنات مجروحة تدق بأكفها باب المجهول، فأفيق من تجوالي الداخلي، لألقي نظرة أخرى على الصومعة المكللة بالترفع على ما تحتها، ترى أين هو الآن بعدما أبعدته عن بيتنا (...) ولكني أضرب الأوراق الذابلة برجلي، بلا وعي، ماذا تقولين أيتها الحمقاء؟ ماذا تظنين المغفرة؟ وردة مطروحة في الطريق للرائح والغادي؟»[1].

يكشف السارد من خلال تقديم هذا المكان سر العلاقة الحميمة التي تربطه بالصومعة والإيحاءات التي تنبجس منها، فهو المكان الأليف الذي ينشر الراحة والسكينة في الأجواء وهو دليل التجربة الروحية نحو الأعماق نزولا ثم إلى الآفاق العلية صعودا، هو إذن على علوه سلما للترقي في مدارج النفس وبداية الطريق نحو الله، هو النور الأزلي الذي لا يراه عامة الناس «وهذا ما يضفي على التجربة الصوفية مسحة الاختصاص فلا ينالها إلا المختارون من أهلها»[2]، فربا السعداوي لا ترى في الصومعة مجرد مكان له بعد ديني وفقط، بل هو عندها بمثابة العضو الحي الذي لا ينفصل عنها، لأن حياتها مرتبطة به، ولا أدل على ذلك من تلك الأسئلة النفسية التي كانت تتناوب على الذات السارة حول صمود صومعة حسان وحمايتها لأسراب الحمام، ثم ربط كل تلك الأسئلة الذاتية بشخص حسام الغائب عنها شهورا وكأن الصومعة تحولت إلى آلة كاميرا تبحث في الأحياء وبين ثقوب الجدران عن شخص حسام الغائب بفعل تهمة هو منها بريء، فتقمصت دوره وحملت مواصفات شخصيته؛ القوة والثبات والترفع عن سفاسف الحياة وأدرانها، ثم جلدة وقدرته على احتواء الكل رغم اختلاف الفكر والتوجه الثقافي والأخلاقي، وما حسام إلا صوت الدين والأخلاق الإسلامية الرفيعة التي هي ذخر الإنسان السوي ودليل استقامة الصومعة إذن هي منارة المسلمين في زمن التقلبات والفتن والصراعات العقدية ومحاربة المسلمين من كل الجهات، فمن تمسك بدينه وخلقه ظل ثابتا عالي الهمة سامقا لا تجرفه سيول الآخر ولا تقلعه ريح الفتن ولا أعاصر الفساد.

---

[1] _رواية العائدة، ص 136.

[2] _محمد المصباحي: نعم ولا الفكر المنفتح عند ابن عربي، ط1، مقاربات فكرية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2012، ص 137.

وتواصل الذات الساردة في استدعاء نفس المكان للدلالة على النموذج المكتمل في شخص حسام فتقدم وصفا للصومعة ممزوجا بتأملات باطنية بصوت مسموع «وصمتنا ونحن نسير وراء فاطمة وأمنية، كان جسد الصومعة الضارب في كبد الفضاء...تأملت المنازل الهادئة في حي حسان فتراءت لي كونا سعيدا بلا كدر أو أحزان (...) وصمتنا ونحن نتابع الخطو وراء فاطمة وأمينة، مثنى مثنى ككتيبة تطمح إلى فتح جديد... كنت أتعمد السير ببطء كأني أتذوق طعم الخطوات من الجريمة إلى العقاب ومن العقاب إلى التطهر، ومن التطهر إلى صفارات الإنذار بضرورة سلخ الجلد، من التردد إلى السقوط إلى الاضطرار بقبول الانقلاب كدواء أخير (...) وتطلعت مرة أخرى إلى صومعة حسان، تساءلت هل من الضروري الوصول إلى شاطئ ما- أن توجد في الأفق منارة؟ قلت اعترافا بفضل طال السكوت عليه إن حساما كان تلك المنارة الصبورة العارفة بضعف الظلام...أما فاطمة فقد أسلمتني إليها الأيام الفاصلة كتلة آلام منهارة، ففككت أجزائي الصدئة وغسلتها في شلالات الوضوح والصدق وحُسن الخلق ثم ركبتني من جديد»[1].

لقد صور لنا الروائي لوحة فنية غاية في الدقة والإتقان، فجعل الذات الإنسانية بناء تشيده أنامل الإنسان القدوة لبنة لبنة حتى يستقيم على عودة يعجب كل من وقعت عينة على بنائه، هي إذن تجربة روحية لا تتكرر باستمرار إلا لمن ظفر بالصحبة الصالحة من شيخ أقل ما يقال عنه أنه بارع في توجيه مريديه وجهة سليمة وهو غارق في صمته ليفسح المجال للغة القلب التي هي أفصح من أي لغة أخرى، لغة توحد الحسَّ إلى الباطن فتغسله بماء الهداية والتقوى، صومعة حسان إذن كانت في هذا المقطع النصي وغيره من المقاطع الرمزية لرواية العائدة ذلك الشيخ العارف بمكامن الظلام في الذات الإنسانية فكان يشرف على كل شيء بأنواره الربانية التي لا يراها سواه «فهو يدرك الخلق بنور وهاج ساطع يخترق الحجب ويهتك الأسرار» [2]، فيسير بمريدية في بحر الأمان وصولا إلى شاطئ التوبة والغفران.

-وبنفس صوفي عميق ينقل الراوي وصفا دقيقا لصومعة حسان في رواية طوق النورس مركزا على أدق التفاصيل مما جعل هذا المكان أكثر واقعية « يغمد بصره في أحشاء نجم بعيد، تستحم عيناه

---

[1] _رواية العائدة، ص 246، 247.

[2] _محمد المصباحي: نعم ولا، ص 137.

في ظلاله السحرية، ومجد حسان صولجان على تقاسم الوقت يبدو بناء الصومعة فارعا، هائلا مضخما بأنوار الليل، قامته عملاقة ناطقة بالرهبة، الأضواء الهامشية مسفوحة على جدرانه الحمراء التاريخية، والفضاء الليلي مشرع صدره الكريم برحابة لا مزيد عليها، بيد أن الأحقاب والقرون استطاعات بلا ريب، أن تزحف بفيالق التحولات، لكنها مع ذلك، تقهقرت مرغمة أمام صمود الصومعة العالية.صومعة حسان هيكل مهول يسكن وقفته المستعلية، يطل من ربوته مختالا قاذفا شُواط عزلته التاريخية في لجة أبي رقراق، يشرف على المصب والبحر اللامتناهي، مدينة سلاتبدو- من عدوتها الشمالية متدثرة في أسوارها، غارقة في مواويل الليل، ويخيل للناظر أن جزءا من التاريخ قد جاء مشهرا مشاعله، مودعا انبهاره الموسوم عند أقدام الصومعة، ووفود الماء الزاحفة في مجرى النهر انصهرت مويجاتها الخصبة، في تلاقح عجيب، مع وجود الأنوار المنهمرة من الأعالي» [1].

إذا كان السارد في رواية العائدة قد قدم صومعة حسان استنادا إلى وجهة نظر ربا السعداوي، فإنه في رواية طوق النورس يعطي الصوت السردي لحسام، بؤرة الحكي ومنطلقة، ولذلك جاء وصف المكان مختلفا، متناسبا مع شخصية الثابتة خاضعا لوجهة نظره ورؤيته في هذه الرواية، فيربط الراوي الصومعة بشخصيته ويقدمه كما يراه بعينه (حسام) على الرغم من احتفاظ المكان بنفس الدلات التي تقف رمزا على شخصية حسام، فقامة الصومعة هي قامة حسام، والأنوار المنبعثة منها هي دلائل طريقه الواضح وهدفه الجلي، أما جدرانه التاريخية الحمراء فهي أصله وانتمائه الثقافي الضارب في أعماق التاريخ البشري، وأما ما دون ذلك فهي الحياة بكل تقلباتها مدا وجررا، لكنها مع ذلك تبقى خاضعة لإرادة الشخصية المحورية المتحكمة في السرد، حيث لم تؤثر فيه قساوة الأيام ولا متاعبها لأن هدفه في الحياة أرقى وأثمن من أن توقفه مشكلة عابرة.

إن تقديم صومعة حسان في هذا المشهد بهذه المواصفات الدقيقة والوقوف على جزئياتها إنما هي قراءة استشرافية مطعمة بخيوط الرمز الصوفي لرحلة سالك (حسام) في معارج الحياة ومنعطفاتها وقف منتصرا في نهاية الرحلة وكابد كل الأهوال والمشاق في سبيل إكمال دراسته وتحقيق ذاته دون أن يفقد أخلاقه التي عاش يحملها بين جنبيه.

---

[1] _رواية طوق النورس، ص 135.

-إذا كان هذا المكان (الصومعة) قد شكل تجسيدا فعليا للقيم والمبادئ والثبات على الحق والدين فإن الكُتّاب في روايات سلام إدريسو كان سبب هذا الثبات لأنه يمثل البدايات الأولى للطفولة وغرسها الطيب القائم على تحفيظ القرآن الكريم والسنة النبوية الكفيلة بتربية الأفراد وفق منهج رباني قويم.

د- الكُتاب:

يرتبط الكتاب- عند أغلب المبدعين- بزمن الطفولة الأولى الذي يستحضر فيها أياما عصيّة على النسيان، فالأديب يعيش الحلم من خلال استذكار تلك الأيام لدرجة أنه لا يرى غيرها في حياته، وغالبا ما تعود حالة سيطرة زمن الطفولة على هؤلاء المبدعين نتيجة حالة نفسية معاشة أو أزمة خانقة تستدعي الطفولة بأشكال مختلفة [1]، ويربط الراوي الكتاب بزمن الماضي أيام الطفولة الرابضة في الريف المغربي بجمال مكانه وذكرياته «اللوح الناعم وريشه القصب مدببة كالسهم، الصلصال وسوط الفقيه وختم الجزء الأول(...) الولد الذي يستيقظ قبل طلوع الفجر الأول، رحل بعينيه، وعلى ضوء السراج- في مسافات اللوح الخصيب بالآيات، زينب تغني أغنيتها العزيزة وهو يرتل ويرتل، هو شعور الفرحان بوشوك انتهاء زمن الكتاب، ولكن هل أحرز على التفاتة أبا الحاج بعد حفظ هذا الجزء الأول؟ هل يتم ترحيلي من قبضة الفقيه المأمون؟.. وعدوت كالوعل الصغير في اتجاه الجامع المتجلي هو قابع في سكنته التاريخية الكاسحة، كانت الحقول ممتدة ومتدثرة في غبش الفجر، وكانت نسائم الصباح الأول تداعب الأشياء بمودة رائعة وأسراب الشحارير تنطلق بين سيقان قصب السكر مندهشة أو سعيدة، قلبي هو الآخر يرتعش وحيدا في سلطنة العالية، الخوف والفرحة والسعادة... هو العبد إذن.. هو الخلاص من قهر الفقيه، وانطلقت كالوعل الصغير وجدران الجامع الطينية ترقب وصولي بأمومتها التاريخية الحبيبة» [2].

لقد استهل الروائي حديثه عن الجامع (الكتاب) بعنوان مهم أطلق عليه اسم: بداية التهجي قاصدا الرجوع بالقارئ للبدايات الأولى من حياة الإنسان أين يتعلم أبجديات القراءة والكتابة، ومن خلال هذا العنوان المغري يبث معان غاية في الدقة والعمق ترتبط بالتعلم عملا يقوله تعالى: ﴿اَقْرَأْ

[1] _سليمة العكروش: صورة الطفولة في الشعر العربي المعاصر، ط، دار هومة، 2002، الجزائر، ص 23، 24.

[2] _رواية طوق النورس، ص 28.

بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ۝٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ۝٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ۝٥ ﴾ [سورة العلق: 1-5]، وقراءة القرآن وحفظه في سن مبكرة هي من أخص خصوصيات المسلم حتى ينشأ تنشئة صالحة، ولذلك ركز الروائي على هذا المكان وأفرد له فصلا كاملا وقد حمله وجهة نظره الفكرية من خلال التلاعب بصوره الكتاب واستغلالها كيما استغلال «فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى مُحاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف» [1].

والحقيقة أن الراوي لم يقدم صورة طبوغرافية للمكان، فلم يركز على وصفه ولا على الديكور المشكل للمكان، بقدر ما كان تركيزه على هيئة الطلبة الخائفة من عقاب الفقيه يوم الاستعراض لأجزاء القرآن الكريم، ولم يسلم من الموقف الراوي نفسه (حسام) لأنه كان معنى بالحفظ شأنه شأن بقية الأطفال، وإن كان ابن الحاج السعداوي الذي يحسب له الكل ألف حساب، ونقرأ في هذا اللمحة التربوية والدعوة إلى إحياء قيم الأصالة التي تبني ولاتهدم من خلال تمرير الخطاب القيمي للمجتمع الذي يحترم أهل القرآن وحفظه كتاب الله ويمرر من خلالهم الموروث البيئي والأخلاقي للأجيال الناشئة التي لابد لها أن تنهل من معين السلف الصالح وتواصل المشوار، وتؤصل الهوية العربية الإسلامية عبر تلك القيم التي تمرر للناشئة عبر النصوص الشرعية [2]، ويعظم الراوي يوم الاستعراض ويهوله تعظيما للقرآن الكريم وعلو شأنه عند أهله فيصور لنا الموقف وكأنه يوم القيامة، الكل يرتجف من سوط الفقيه وإن كان من الحفظة، ثم لا ينفك يقدم الفقيه وكأنه ملك تخرله الجبابرة سجدا ركعا، وهي صورة مشرقة لجيل السبعينات الذي خيمت رهبة المعلم على كيانه فأذعن طوعا وكرها يحترم من علَّمه حتى وإن أخطأ في حقه« الفقيه كان يجلس مهيبا صامتا ينظر بجلبابه الصوفية جلبابه كانت تحاكي بلونها قشرة الليمون، وكان شعر رأسه غائبا في البرنوص الذي بدأ طرفه الأعلى مريبا مصوبا إلى السماء مثل نصل سهم خيالي، كانت عيناه، لا تشيران بشيء محدد، كانتا ربما – مستعديين للتهنئة أو العقاب أحدهما أو كليهما معا بسمته المخيفة مغرية بالبشارات، تذكرت رائحة

---

[1] _حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب، ص 72.

[2] _إبراهيم الحجري، القصة العربية الجديدة، ص 208.

الكافور وشذى التراب الزكية وأما يده اليمنى فبدت محبولة على عشقها القديم، سوط التوت وجلد القدمين عن اجتراح المحذورات، العقاب المعجل ساعة كبوة اللسان وخذلان التذكر... وحدهما عيناه ظلتا تمطراني بغموضهما المخيف وخيل إلى من غموضهما أنني هالك لا محالة، هل أجرؤ على المثول بين يديه؟... هاهو الفقيه يتأملني ويتوقف، وهاهم الأولاد قد سكتوا وسكنت حركتهم سكونا قاسيا فهم كالأصنام الصغيرة وقد بعثرها هزة زلزال على أرض الغرفة... ها أنت قد جئت يا حسام... ضع لوحك وراء ظهرك، استعرض من قوله تعالى...» [1].

لقد كانت لحظات صعبة عاشتها الذات الساردة ممزوجة بين الخوف والسعادة، والبطل فيها هو الفقيه الذي صوره الراوي (حسام) تصويرا دقيقا، وكان وصفه خاضعا لحركته النفسية الموسومة بالاضطراب، هيبة الكتاب إذن ليست كامنة في بنائه الطيني وفرشه التقليدي، وإنما هيبته كامنة في شخص الفقيه الذي لا يرحم من يقصر في حفظ جزئه المخصص، والمكان يأخذ سطوته وهيبته بمن يأهلونه ويبيتون فيه، فهم فقط يطبعون المكان يطبعهم ويلونونه باللون الذي يناسب شخصيتهم ويوافق ميولهم ورغباتهم.

ويواصل الأنا السارد تقديمه للمكان المشحون بالرهبة والإجلال تعظيما للقرآن الكريم وقدسيته في نفوس المسلمين؛ فيصف الراوي عظمة اللوح المرسوم بالآيات القرآنية وثقل الأمانة التي يحملها على كتفيه، وهي أمانة مزدوجة، أمانة حماية اللوح وهو بين الذراعين خشية السقوط على الأرض، وأمانة حفظ الآيات وختم آخر جزء من القرآن ونيل رتبة الشرف أو تجرع مرارة العقوبة القاسية« وجثوت خاشعا على ركبتي ولوحي ملتصق تماما وراء ظهري الصغير ثقيلا كان، وعريضا بعض الشيء متعاليا فوق الكتفين قليلا، لكن يداي كانتا منعقدتين عليه باستماتة، خشية أن يسقط على الأرض، فتقع الكارثة، أن أقطع سحابه اليوم بكامله بين عين الماء الثاوية خلف التل، وبين الجامع المتربع وراء الهضبة يوما بكامله سقي الأولاد بالماء، أيها اللسان الثقيل المتثاقل انطلق ! آمرك أن تنطلق، باسم الله الرحمن الرحيم﴿الٓمٓ ۝١ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ لَا رَيۡبَۛ فِيهِۛ هُدٗى لِّلۡمُتَّقِينَ ۝٢ ٱلَّذِينَ يُؤۡمِنُونَ بِٱلۡغَيۡبِ وَيُقِيمُونَ ٱلصَّلَوٰةَ وَمِمَّا رَزَقۡنَٰهُمۡ يُنفِقُونَ ۝٣ ﴾وكذلك انبجست الآيات الكريمات من قلبي الخائف الذي

[1] _رواية طوق النورس، ص 28، 29..

تعالت فرحته إلى عنان السماء، انبجست بقوة كسمكات هاربة، كان وجه الفقيه الجامد يسير رويدا نحو البشر، وكان الأولاد كالأصنام الصغيرة، يغوصون أكثر في حوض السكوت «ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر وما هم بمؤمنين» قف استعرض من قوله تعالى... استعرض ولا تخف !!

« وعلم أدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال انبؤني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين» وذرفت عيناي بعنف إذا أشار علي الفقيه إشارة الانتهاء، لقد نحوت حقا؟ قبل الفقيه جبيني !!» [1].

إن انتقاء الكاتب الآيات ليجعلها نص امتحان حفظ القرآن لم يكن عشوائيا، بل كان مختارا بدقة لغرض في نفسه، يريد من خلاله تمرير رسالة للأباء تبين أهمية تلقين الأبناء علوم القرآن والشريعة التي فيها صلاح الفرد والمجتمع، وكذا أهمية العمل به وتطبيق آيه الكريمة، ويطرح كذلك فكرة انتشار الفساد في المجتمع وتفشي ظاهرة النفاق والخداع التي عزت النفوس وعششت في العقول وهي من أهم أسباب الفشل الذي مينيت به المجتمعات العربية ويتجلى ذلك في تضمين الآية الكريمة «ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر وما هم بمؤمنين» ويرى الكاتب أن الحل القمين بالإشارة إليه يكمن في التسلح بالعلم لمواكبة ركب الحضارة الإنسانية وتخطي مراحل اجترار مخلفات الحضارة الغربية وقيمها الوافدة التي سيطرت على النفوس ردحا من الزمن، ويتجلى ذلك في تضمين الآية﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٣١﴾﴾[البقرة: 31] حيث يشير إلى أهمية تفضيل الله الإنسان على جميع المخلوقات لحكمة لا يعلمها إلا هو ومادام كذلك فالأمر موكول لهذا الكائن البشري بتقصي المعرفة وتخطي سراديب الجهل والتخلف.

-ويبرز الراوي التناقض الصارخ بين التعليم القرآني في الزوايا والكتاتيب التقليدية والتعلم الحديث في المدارس والمؤسسات التعليمية، وكيف أن التعليم التقليدي خرَّج الرجال والعلماء بينما أفسد التعليم الحديث المستورد من المؤسسات الثقافية الغربية عقول الشباب ونشر الفتن بين ظهرانيهم فتبدلت الأخلاق غير الأخلاق والدين غير الدين، واستبدل الرجال بأشباه الرجال وأنصاف النساء، وينقل السارد كل هذه المواقف على لسان الفقيه الذي سره حفظ حسام القرآن وختمه له من دون

[1] _رواية طوق النورس، ص 29.

أخطاء وتوجسه من زحف الثقافة الغربية على الموروث الديني والأخلاقي«لم يستوعب ماحل به ساعة رضي عنه الفقيه المأمون، كان عليه أن يظل جاثيا على ركبتيه مثل شيخ كبير، سكران قد عربد الوجل والسعد في أنسيته، لكن الفقيه المأمون- وقد كان حقا- راضيا- لم يساير الولد حسام في فرحته الصامتة، هاهو يجادل نفسه: تكمل الفرحة يوم تقفل هذه المدارس أبوابها لأنها من صنع النصارى قاتلهم الله، أولادنا يجب أن يتعلموا كما تعلم أجدادهم وآباؤهم، الأجداد شرفاء وصدورهم شريفة لأنها تحمل ستين حزبا، لكن النصارى فتحوا لنا مدارسهم وقالوا لنا هذه هي القراية، قراية الريح والتسريح، أولاد المدينة مسخو لأن "قرايتهم" سرقت منهم الرجلة والحب والغيرة على الدين، لذلك يجب أن يحفظ حسام ولد الحاج السعداوي القرآن كله وعليه أن يبرد قلبي في ولديَّ الخائبين» [1].

-لقد حمل الروائي هذا الفضاء فكرة إيديولوجية لامجال لإنكارها؛ وهي مرتبطة بالتعليم في البلاد العربية عموما والمغرب خصوصا، وما تسلل إليه من برامج غربية (المولد والنسب) لكن الأمر المريب في ذلك هي أنها برامج يهودية نصرانية لها أهداف إستراتيجية لتورط الجيل الحديث والمعاصر في متاهات ثقافية لا خروج منها باسم التقدم والتطور وتحت شعار الانفتاح على الآخر مما يعقد الأمور أكثر أمام الجيل، وتخلق أزمة حقيقة في كيفية تعامله مع الواقع المعاصر والتي طغت فيه الثقافة الغربية في كل مناحي الحياة المغربية خصوصا بسبب الاتصال المباشر بالغرب جغرافيا، في مقابل تقلص دور الزوايا القرآنية ومدارس القرآن في أداء مهامها التنويرية المنوطة بها، ويقف الكاتب وراء التيار الثاني (الزوايا والكتاتيب) كخيار حاسم لابد منه لمواجهة المد الثقافي الغربي وقيمة الوافدة باسم التقدم والتطور العلمي والتكنولوجي، الذي بات يحاصر المقدسات ويطوّقها من كل جهة، هي إذن مواجهة شرسة بين الأصالة والمعاصرة، والطبقات المثقفة هي المعنية بترجيح الكفة لصالح الاتجاه الأول (الأصالة) إن هي فهمت عمق الأزمة واستشرفت خطر التماهي في الثقافة الوافدة عبر القنوات المسخرة لها، ويبدو أن الكاتب متشائم إزاء هذه الفكرة على الرغم من وجود نور خافت يحركها والذي شحن به نموذج (البطل حسام)، ذلك أن الجيل الجديد لايزال في غيبوبة فكرية تشده للأخر، وتعمق الهوة بينه وبين كل ما هو أصيل وثابت في وعيه الجمعوي، ويستدل الراوي على ذلك بفشل

[1] _رواية طوق النورس، ص 30.

بعض الآباء تلقين أولادهم تلك المبادئ لغياب الرغبة وموت الطموح فيهم، والفقيه المأمون واحد منهم لأن أولاده فشلوا في حفظ جزء بسيط من كتاب الله، ليبقى السؤال الذي يراهن عليه الحكي ويعقد الأحداث، هو من يحمل الأمانة إذا فشل الأبناء في حملها؟ أو بالأحرى رفضوها لأنها في وعيهم البسيط دليل فشل وعلامة تخلف؟ «كان الولد حسام ما يزال مستسلما لبركان مشاعره الفائرة... لكن صيحة منذرة باغتته فمات الفرح في قاع صدره، عبد القاهر عبد الجبار... نادى الفقيه المأمون ولديه المعمورين في جلبابيهما.. أنتما.... أجيولهنا... قاما معا وهما حريصان على ألا يبدو رأساهما من تحت "القب" كان الشرر يتطاير من عينيه فتحول إلى الولد حسام الذي كانت ركبتاه ترتجفان سرا "سرفق" هادين الولدين الخائبين، لم يحفظا مثلك الجزء الأول... ولا حتى الجزء الربع... وغار التوهج ولم تبق سوى بعض رسوم دراسات، وها هو يتلعثم: انغماس... لكن الفقيه المأمون صرخ في وجهه فخسفت بنفسه المتقرحة الأرض- لا تتكلم اصفعهما...

كان عبد القاهر ينظر إليه ذليلا وأما أخوه عبد الجبار فكان شاحبا كالميت والحزن يترف من عينيه الدامعتين، أراد هو أن يتكلم مرة أخرى، أنعما...س !لكن تناثرت من بين شفتيه الكلمات إذ هوت على قفاه كف الفقيه المأمون، أما تسمع؟... اصفعها...أخيرا لم يجد الولد حسام غير الانصياع مقهورا، ورفع كفة الصغيرة ذليلا، ثم هوى على وجه عبد القهار...ترددت آلامها في وجهه هوى على وجه عبد الجبار الذراف ثم جرى بعيدا يبكي خارج أسوار الجامع، كان صوت الفقيه المأمون يتعقبه»[1].

-يتحول إذن المكان من بعده الواقعي (الجامع) إلى مكان رمزي بناء على الشخصيات التي تحركه، والفقيه هنا يقف رمزا للأصالة والتراث الديني واللغوي، باعتبار اللغة كذلك قيمة من القيم التي تمرر للناشئة عبر القرآن الكريم وغيره من النصوص الدينية والابنان الخائنان هما الحاضر والمستقبل الذي يراه الكاتب فاشلا مادام الوعي الشعبي غائبا، أما حسام فهو الضمير والوعي الذي يحرك الحاضر والمستقبل نحو طريق البداية والخروج من دائرة التخلف والتبعية التي منيت بها الأجيال المتلاحقة، ووحده الوعي والضمير يمكن أن يغير الواقع للأحسن، مثلما غير الوعي حسام الطفولي المطعم ببراءته حياته من طفل محكوم عليه بالغباء والفشل واليتم إلى شيخ حكيم يحفظ كتاب الله

[1] _طوق النورس، ص 30، 31.

وتذعن له الرقاب إجلالا واحتراما.

لقد أضفى حضور المكان الديني في الرواية الصوفية مسحة روحية مشحونة بالرمز والايحاء صقلتها الإيديولوجيا المتحكمة في الأعمال الروائية لسلام أحمد إدريسو، فقد كأن للمكان الواحد من تلك الأمكنة عدة دلالات يكشف عنها السرد من خلال الشخصيات التي ترتادها وتؤطرها، فالزاوية على رحابتها واتساعها كانت مسرحا للتناقضات الإيديولوجية بين الطبقات الشعبية والسلطوية التي تعكس صراع الدين والدنيا، أما المسجد فقد كان مركزا آمنا للتوبة وتجاوز أخطاء الماضي وسلما للترقي في درجات المحبة الإلهية واعتزال ما سواها من مغريات وفتن دنيوية، بينما كانت الصومعة تجسيدا فعليا للمبادئ والقيم الثابتة التي توجه سلوك الإنسان وتقومه حتى يصل إلى سر الأمان باعتبارها «مكانا للعزلة المركزة، وكونا من التأمل والصلاة، كونا خارج الكون»[1]. ينبئ بالراحة والسكينة الأبدية التي يتذوقها أغلب البشر بابتعادهم عن الدين، والكتاب (الجامع) باعتباره عنصرا من العناصر المشكلة للمسجد ووحدة أساسية فيه كان أهم تلك الأمكنة روائيا، لأنه مصدر تعليم القرآن والدين والأخلاق التي نشأ عليه الأسلاف من الأخيار والصالحين، وقد وظفه الروائي عمدا لإبراز التناقض بين الأمس واليوم مشيرا إلى أزمة الجيل المعاصر الذي امتطى صهوة الحضارة الغربية وترك تراث أسلافه وأجداده العريق فضاعت أخلاقه ومبادئه بين رفوف التاريخ الذي صنعه غيره في غياب إسهاماته الفكرية والعلمية وليس المكان الديني وحده من حمَّله الروائي هذه الدلالات المتشعبة، بل إن هناك أمكنة أخرى لا تقل أهمية عن هذا المكان الاستراتيجي صوفيا، ومن بين تلك الأمكنة ذات الملامح الصوفية، المكان المنعزل الذي يكون مبعثا للراحة والسكينة ومؤهلا من مؤهلات التأمل والتدبر واكتشاف حقائق الكون.

4-المكان المنعزل: وهو مكان يوحي بانقطاعه عن البشر وبعده عن الحركة الإنسانية في الأحياء والشوارع، حين ينطوي فيه الصوفي على نفسه، وهو مكان يستدعي حضور ثنائية الوجود والعدم، الحياة والموت، الحضور والغياب هذا المكان قد يكون صومعة أو قبرا أو مخبأ كما قد يكون بيتا أو غرفة أو قرية، لأن المكان لا يحمل دلالته في ذاته، وإنما من خلال القيم التي يحملها في ارتباطه بصاحب التجربة الصوفية، والمكان المنعزل في روايات سلام أحمد إدريسو يأخذ أشكالا متعددة منها

[1] _غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 57.

ما هو مغلق ومنها ما هو مفتوح، وكل مكان منها له خصوصيته المستنبطة من طبيعة التجربة المعاشة فيه، ومن أهم تلك الأمكنة القريبة التي تبرزه مكانا أليفا بمياهها الغزيرة ومناظرها الساحرة، وهدوئها الأخاذ، وخيراتها الوفيرة.

أ/ **القرية:** يعد فضاء القرية من أكثر الأمكنة التي تتميز بالعزلة والانقطاع عن الحياة الاجتماعية التي تتميز بالحركية الممزوجة بالضجيج والحركة الإنسانية، فهناك يعتمد الناس على الزراعة وتربية المواشي كمصدر رزق أساسي، ففيها يعيشون ومنها يأكلون، وتمثل الطبيعة الجزء الأساسي في الريف المغربي (القرية) في مقابل تقلص الأحياء السكانية، وفي القرية (الريف) يعيش الناس هادئين مطمئنين بابتعادهم عن كل أشكال التوترات النفسية، الناجمة عن الاختلاط بغيرهم، فهم لا يعرفون غير الصبر والثبات، وهم أكثر تمسكا بالعادات والتقاليد الأصيلة، كما هم أكثر إيمانا بالقضاء والقدر، الذي يدفع عنهم الأمراض العصبية والعلل النفسية التي يعاني منها المجتمع في المدينة[1]، ويصور الراوي القرية التي لا يقدم لها وصفا دقيقا بخصوص موقعها الجغرافي أو المنطقة التي تقع فيها، فلا نعرف عنها سوى أنها تطل على المحيط الأطلسي من الجهة الغربية، لكن اللافت في تقديم هذا المكان هو تركيزه على الخضرة والماء والهدوء، والنور المتسلل عبر أشعة الشمس شروقا وغروبا، ليكون ذلك مناسبا للتأسيس لملامح الشخصية الروائية، وأمزجتها النفسية، «لأنّ الفضاء في حقيقته مجموعة من الشخصيات والعلاقات التي يفرضها الحدث والديكور الذي تدور فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة، والشخصيات المشاركة فيها»[2]، حيث يقدم المكان (القرية) على لسان الذات الساردة (ربا) انطلاقا من رؤيتها الخاصة والحالة النفسية التي تسيطر عليها «ترى .. أيموت هذا النخل الضارب طوقه حول بيتنا، لقد اقترن في وعيي الموت مع الخراب، كنت لا أزال ملتفتة إلى مترلنا ذلك المساء العليل، حينما اكتشفت أن تلك الغلالة الصفراء من أشعة الشمس، قد تحدثت رويدا إلى هالة وردية شفافة، تأخذ بأعتاب القرميد الأخضر، وأن ذلك الهدوء قد انقلب إلى سكينة خاشعة لتستأثر بمجامع قلب فتي كقلبي: شعرت بالحب الكبير لهذا البيت المحاط

---

[1] _مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص31.

[2] _حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص31.

بالعزلة والجلال والمهابة، ولكن أنامل الأشواق والإشفاق تسربت ببطء إلى تلابيب نفسي، أنا أحب السفر إلى الرباط.. ولكني أشتاق إلى منزلنا: هذا الذي اتخذ مجلسه بين البحث والأرض»[1]، إن موقع القرية بين المحيط والأراضي المبسطة اللامتناهية بين النخيل والحقول المزروعة بالطماطم والسويهلة جعل منها مكانا صوفيا متفردا، لأنها مبعث الراحة والهدوء والسكينة، التي يبحث عنها الإنسان بعدما افتقد وجودها في الحياة المعاصرة، فتمثلها بالمدينة الفاضلة على أرض الحقيقة التي تتسم بالثبات والانسجام بين أفراد الجنس البشري، وهو انسجام لا يتحقق إلا بتحقق الكمال على كافة المستويات عبر انسجام الفرد مع ذاته أولا، ومع الآخرين ثانيا[2]. والدافع وراء ذلك هو الطبيعة التي تمتص الطاقة السلبية من الإنسان وتشحنه بقوى نفسية خارقة، تجعله ينأى عن القيم السلبية التي تنجم عن التوترات النفسية، كما إن بساطة الناس وإيمانهم بالوحدة الجماعية للمجتمع تدفعهم للتآزر والتعاون على أعباء الحياة ومشاقها وينبذ جل السلوكات والقيم الفردية الدافعة على القلق والاكتئاب.

إن للريف على عزلته عز وسلطان لا يعرفه إلا من افتقد الحياة فيه أو اغترب عنه بعدما تشربت نفسه بالهدوء والسكينة فيه، وهذا ما أحسّت به الذات الساردة عند مغادرتها المكان، حيث ظلت تبحث عن طرق العودة إليه بلا هوادة وهي تنسج خيوط الذاكرة والحلم لاسترداده «هكذا انحشرت- منذ عودتي من مؤسسة لافونتين للبالية- بعيدا في تضاريس الذاكرة أنبش فيها عن معنى في أطباق السنين، ليس اليوم كالأمس قلت لنفسي إن خطا الزمان أسرع مما تصورت، أما الحاضر فعلى جماله ما أبطأه ! وهل يمكن تكرار الأيام في أحضان البيت العامر بالسطوة والنعيم بجوار المحيط؟ هناك كان الإحساس رائعا بالسيادة على الإنسان والطبيعة والأشياء، كان أبي في بيتنا المنعزل المستكبر على الأرض والسماء، عزيزا بين الفلاحين البسطاء مطوقا بمشنقة كبرى من الإكبار والسكون والصمت والنسائم ورائحة البحر وألحان الموج العابقة بالدوام، كل ذلك كان مهرجانا عصيا على الوصف يحتفل بعز البيت العتيد فهل يمكن استرجاع الأيام الذاهبة أو توديعها دون فقدان ذلك كله»[3].

---

[1] _رواية العائدة، ص16.

[2] _هالة أبو الفتوح أحمد: المدينة الفاضلة عند كونفوشيوس، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1999، ص187.

[3] _رواية العائدة، ص 33، 34.

وهكذا يظل الريف (القرية) مكانا أليفا حميما تتجه إليه كل الحواس تشرب من خزانة الهدوء والراحة المفقودة، وكذا العز والسلطان المتواري خلف المدينة الكاسرة للطموح والهيبة، وتظل الطفولة سيدة الماضي المستحضر عبر الذاكرة المشبعة برائحة البحر وضوء القمر والشمس وخضرة الحقول والبساتين «لأن حلاوة الحياة مزروعة في الماضي لكنها حلاوة جاءت من طبيعة الحلم في حد ذاته والتي تربط الطفل والموجودات من حوله، إنها علاقة أخذ، همة من الحياة ليس أخذ ضرورات الحياة كما في الطفولة الواقعية، إنه يعيش طفولته كما يجب، لذلك فهو طفل يتبع النحل يصنع تيجانا من الزهور يتسلق الجبال ولا نراه أبدا يجوب الشوارع بحثا عن لقمة العيش» [1]، لأنه يعيش الحياة من منظور مختلف عن منظور الكبار والذين غلظت الحياة قلوبهم، وغلفتها بالقسوة والحقد والكراهية.

إن عودة ربا بالذاكرة إلى زمن الطفولة أيام القرية هي عودة إلى الزمن الجميل والروح الصافية النقية التي تسكن الإنسان وتظل تجذبه باستمرار لعوالم الطهر والنقاء أملا في الرجوع إلى عالم البرزخ قبل الخطئية الأولى، وهذا ما يفسره الانجذاب الكلي للطبيعة والإحساس بالراحة والطمأنينة كلما لفحته ريح الطين والماء، وتذوق نسمات الشجر والبحر وأصاخ لصوت الطير وانشرح بطرب الكائنات من حوله، ويأخذ الريف دلالة القبر إذا ما ارتبط بفقدان عزيز أو قريب ليظل في تلاصق شبه تام مع صاحب الفقد لا يكاد يفارق مخيالة أيا كان مكانة وزمانه، وهاهو الراوي (حسام) في رواية طوق النورس يصوّره بقبر أمه الذي لا مكان له باحثا في ثناياه عن أنس أمه المفقود وحنانها المتواري خلف طبيعة المكان المشيرة للذكريات والمواجع «ترى ما سر اللجوء الموسمي إلى شاطئ البحر؟ ما علة هذا الاحتماء الدائم الذي رافقني خلال كافة منعطفات حياتي الصعبة... أ لأنه يمثل لدي قبر الأم؟ أ لأنه طوق اللاهاية؟... يا سيدي البحر أنا بحاجة إلى بدائل أخرى... لا أعلم كم لبثت على شاطىء البحر.... ولا كم احتفظت بحرقة السؤال الداجي، أنا بحاجة إلى بدائل أخرى.. فقمت من مكاني ولي رغبة في التيهان للصبح، رغبة هائجة في المشي ولاشيء غير المشي» [2].

يتشكل المكان (القرية) الذي اكتفى السارد بذكر الجزء منه بدل الكل، ليذكره بالماضي الذي يثيره البحر باعتباره الماء الذي انبتت عليه الحياة، وإن كان بحر الشمال (الرباط) ليس كبحر الريف

---

[1] _سليمة العكروش: صورة الطفولة في الشعر العربي المعاصر، ص 34.

[2] _رواية طوق النورس، ص 136، 137.

(المحيط الأطلسي) الذي يمثل قبر الأم المتوارية فيه، فالبحر في رواية طوق النورس تشكل عبر الثنائية الضدية بين الموت والحياة، بين الفناء والحركة بين السكون والصمت ليرسم لنا حقيقة التجربة الصوفية[1]، للولد حسام عبر فكرة الموت والفناء، ففناء أمه وغيابها عنه وحاجته الماسة إليها أيام الطفولة الأولى قوت رباطه بالحياة رغم الشقاء، وجعله يحول فناءه إلى بقاء سخر له كل قدراته ومؤهلاته الفكرية، فكان يدمن على القراءة والمطالعة، وسهر الليالي الطوال ويقطع خيوط الفجر الأولى يحفظ القرآن ويرتل الآيات الكريمات، حتى يحقق البقاء وسط مجتمع لا يعترف بهزيمة الأفراد، ولا بالضعفاء المكروبين، إنما الحياة فيه للأقوى ومن يراهن على النجاح ولا يبغي له بديلا.

إن الريف (القرية) في كل من روايتي طوق النورس والعائدة يرمز للقبر الذي يحيلنا على معنى الموت والفناء ولكنه فناء إيجابي يسعي الصوفي (حسام) إلى امتلاكه ولو عن طريق الحلم والاستذكار، ليتمكن من الترقي بعد أن يخلص من المادية التي طبعت سلوك الكثير من البشر المحيطين به، فالريف بهذه المقايس كان بمثابة «الركن الذي هو حجرة الوجود» [2]، ينفذ منه الراوي إلى أعماقه ليكشف عالما داخليا. غير إننا لا يمكن أن نجزم دائما أن الريف بطبيعته وبساطة الحياة فيه يكون دائما الأقدر على احتواء التجربة الصوفية أكثر من غيره، فغالبا مايكون المكان خاليا من أشكال الطبيعة ومع ذلك يكون مصدر إلهام وطريقا مناسبا لتمثل تجارب مشابهة لتجارب كبار الصوفية الذين طافو البلدان واعتزلوا البشر في الطبيعة.

ب/ غرفة حسام:

إن الغرفة باعتبارها مكانا حميما تأوي إليها الشخصيات وتودعها أسرارها الخاصة تبقى أكبر من كل وصف وأوسع من كل تاريخ، فهي من التنوع والاتساع والخصوبة ما يجعلها عصيّة عن كل كشف وإلمام ببنيتها الجمالية والدلالية« فهي في تكوينها الفكري حاجات لا بديل لها، وحاجات تتزايد بعدد الحاجات الجديدة، وهكذا تدخل في دائرة متشابكة مستمرة من الحياة ترافق رحلة طويلة لانهاية لها [3].

---

[1] _أنوار مصطفى أحمد عبد الفضيل، الحكي الصوفي عند ابن عربي، ص 79.

[2] _غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 135.

[3] _ياسين النصير: الرواية والمكان، ص 94.

وغرفة حسام ببيت السعداوي بالرباط لها تلك المواصفات التي جعلت منها عالما روحيا خاصا؛ فهي تحمل دلالات كثيرة وتنطوي على رحلات روحية لا حصر لها، وكان السبب الرئيسي في وسم المكان بهذه المواصفات طبيعة شخصية حسام والوظيفة التي أنيطت به، وسنحاول قراءة البعد الصوفي لغرفة حسام من خلال عين الراوي المهيمن على السرد (ربا) التي رأت فيه مكانا مغايرا للعالم من حوله، فكان باعتباره حيزا في المكان الكلي (البيت) عالما واسعا يتسع لاحتواء الكون داخله لما حمله من مواصفات دينية وخلفية سرت فيها روح من الهدوء والسكينة «لأبحث عن الجواب اليوم أو الساعة أوغدا، ولكن لم البحث؟ هاهي ذي أنا أتسلل بلا داع إلى حجرة الراحل التي أمست اليوم عالما مهجورا، أتأمل ما فيها من عوالم وأشياء، وشعور المصالحة يربط بيني وبينها بميثاق حميم حزين، كنت كلما تسللت إلى هذا المكان أقف طويلا عند تفاصيل لم تكن تسترعي انتباهي من قبل هنا كان يجلس، وهنا كان يقرأ أو يكتب، وهنا كان يصلي ويدعولنا بالهداية والمغفرة ما الهداية وما الضلال أما عن المغفرة فها هي ذي اللوحة القديمة تطالعني بآيها الكبير وأنا أشهد مجد الضياع﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا﴾[البقرة: 286] أخذتني الكلمات والتقطت أنفاسي فلم أستطع لها دفعا، تابعت القراءة برغبة أكبر « واعف عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين» العفو والمغفرة والرحمة والنصرة، هذا ما يبغيه الإنسان المخذول مثلي كيف الخروج مني إليه؟ وكيف الخلاص؟ هاهنا روح مفعمة بالأمان، فأين المصدر (...) في المصلي جلست... هويت بكينونتي إلى الأرض وأنا أنغمر بإحساس دافق من دفء الحقيقة، واكبداه أيّة حقيقة هذه التي أنغمر في شعاعها، تساءلت و وبكيت بدون أن أدرك سببا واضحا لبكائي سوى الرغبة الجامعة، أحسست بضعفي وبحت للصمت بكل آلامي، وأمام الأسرار فأصبح ساعتئذ أقرب إلي من نفسي هويت كرة أخرى على السجادة ولا معنى عندي للسجود سوى الرغبة العطشى إلى مزيد من الأمان، وفعلا إنها لحظات تولد فيها تلك الأشياء الحبيبة، الرائعة المثيرة بشآبيب السكينة الغامرة والراحة المفتقدة والحنان الدفاق همست أخيرا بلغة متلعثمة كلغة الأطفال: أيها المجهول الأقرب: اغفرلي..» [1].

[1] _رواية العائدة، ص 216-217.

إن انجذاب حسام إلى فضاء مغلق (غرفته) لا يعني بالضرورة الغياب عن الحياة الاجتماعية للأفراد التي يشاركونه نفس البيت والسكن، وإنما هو نوع من القوة الداخلية التي تدفعه لتكوين شخصيته الخاصة وحماية مبادئه التي يحيا من أجل ترسيخها في نفسه والعمل بها مع الآخرين، لذلك أصبحت غرفته التي يراها البطل السارد مكانا ضيقا عالما مفتوحا من الرياضات النفسية والمجاهدات الصوفية «فالإنسان لا يحتاج إلى رقعة فيزيقية يعيش فيها وفقط، لكنه يحتاج إلى ساحة نفسية تكون مجالا للبوح ومتنفسا يهرب إليه من ضوضاء الدنيا ومشاكلها وتكون هذه المساحة النفسية بمثابة الظل الذي يحتاج الإنسان أن يتفيأه بين الفنية والأخرى» [1]، وبذلك أصبحت تلك الغرفة البسيطة بمواصفاته عالما شاسعا لا تحده الحدود بقدر ما تلفه الأعاجيب والغرائب باعتباره عالما مجهولا عن أفراد العائلة، لأن حسام لا يغادره إلا نادرا للدراسة أو الجلوس قرب الشاطىء، وفي كل الحالات كان مشغولا في محراب العبادة يتأمل آيات الله في كونه، ولأجل ذلك تنكسر آمال ربا وأمها أمام منظره الزاهد المتعبد وهو في المحراب يدعو للجميع بالهداية والغفران و"انهارت كل التوقعات وتحطمت في أعماقي كل الخيالات، داهمتني الخيبة والخجل حتى العظام... ماذا يفعل حسام؟ لماذا يجلس هذه الجلسة الساجدة؟ لماذا يرفع عينه بهذه الطريقة المتصرفة الخاشعة» [2].

ونقرأ من خلال عين الراوي المتماهي في مروية ديكور الغرفة الذي لا يشبه الغُرف الأخرى في بيت السعداوي؛ فهي مكان هادئ يوحي بالرهبة والإجلال وكأنه ركن من مسجد أو زاوية، به محراب دائم مفروش سجاد للصلاة وبه آيات قرآنية معلقة في جدران الغرفة، وجعلها عبارة عن أدعية بالهداية" والمغفرة﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا﴾، فقد ارتبط هذا المكان باستقامة صاحبة (حسام) واعتدال سلوكه، فكان يصلي الفرائض والنوافل ويصوم، ويتقرب إلى الله بالدعاء في حين كان آل السعداوي يغرقون في ملذات الدنيا ومغرياتها غير منتبهين إلى أمور الدين وركائزه، أما ربا فقد كان يذكرها المكان على الدوام بشخصية الراهب العابد في الحضور والغياب، فكلما طوحت بها الهموم وتكالبت عليها المشاكل والمشاغل الدنيوية عادت إليه تبحث عن الطمأنينة

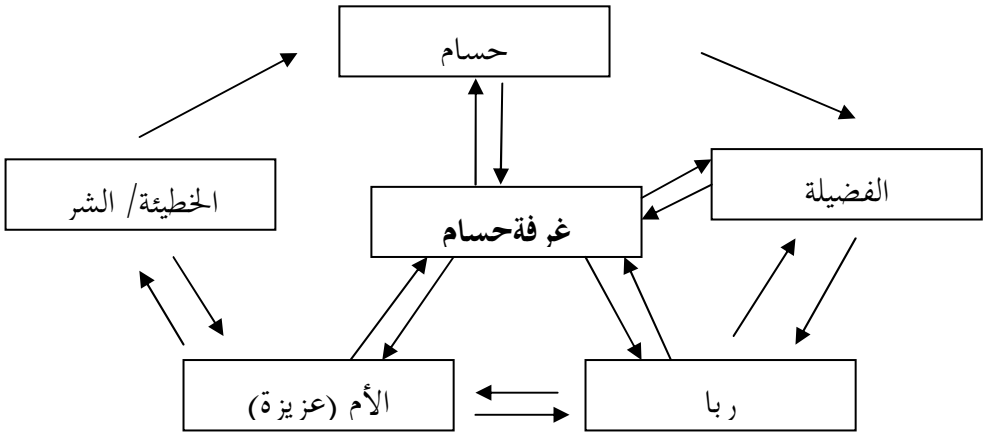
---

[1] _الطاهر روابنية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، مجلة المساءلة، ع1، اتحاد الكتاب الجزائريين، 1999، ص 18-20.

[2] _رواية العائدة، ص 52.

والراحة، فتجد الأنس الذي افتقد بين أفراد الأسرة ماثلا بين الجدران، وفي تفاصيل الغرفة ومحرابها المفروش بالسجاد الأخضر، ولأن الغرف الواقعة في العلية دائما تثير حميمة خاصة على حد تعبير غاستون باشلار، وتظل في الذاكرة لا تغادرها أبدا «إن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك، الإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا، وحين نعلم أنه لم يعد هناك علية، ولا حجرة سطح، تظل هناك حقيقة أننا عشنا في حجرة السطح، وأننا مرة أحببنا العلية» [1].

ويمكن اختصار الدلالات التي انفتح عليها المكان (غرفة حسام) من خلال الخطاطة التالية:



شكل رقم (3): مخطط دلالات غرفة حسام

-ونقرأ في هذه الخطاطة التي تلخص مجريات الأحداث في غرفة حسام ودلالاتها الروحية (الصوفية) التي انبنى عليها المكان من خلال الصراع القائم في لدنه بين الخير والشر، بين الخطيئة البشرية والفضيلة التي ترتقي بالبطل (حسام) نحو الكمال البشري، وتجعله أنموذجا يحتذى به في الفعل

[1] _غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 40.

والسلوك، فعلاقة حسام بالخير والفضيلة علاقة وصلية على الدوام بمجاهداته النفسية وإصراره على التحدي للوصول إلى هدفه والحفاظ على أخلاقه الطيبة أما علاقته بالخطيئة فهي علاقة فصلية، لأنه لم ينشأ كبقية الشباب المغربي من ذوي النفوذ على الاختلاط والفساد والسعي وراء الشهوات الدنيوية وملذاتها الفانية، لكن الخطيئة كانت تحوم حول حماة المقدس رغم كل الدلائل السلبية وانفصاله التام عنها، فربا (النموذج المنحرف) سعت لكسر ذلك الحاجز بالكذب والافتراء، وإن فشلت محاولاتها في ربط حسام بعالم الخطيئة إلا أنها وسمت الضحية (حسام) بخطيئة لم يرتكبها ولو مؤقتا قبل أن تعترف بذنبها وتقر بخطيئتها حول مراودته عن نفسها في بيتها، وتشاركها في الوجهة الأم عزيزة التي انفتحت هي الأخرى على عالم الرذيلة والخطيئة منذ شبابها الأول، بذلك كانت لا تؤمن ببراءة حسام ولا بوجهته نحو طريق الفضيلة، فكانت تربطها علاقة وصلية بغرفة حسام عن طريق التجسس وراء النوافذ والأبواب و الأدراج المؤدية للغرفة «تسللت كالأرنبة على أصابع رجلي إلى الطابق العلوي... سرت أقطع الممر بحذر كاللصوص، سيكون اليوم بين قبضته الاعتراف. تقدمت إلى باب الحجرة وجدته غارقا في الظلام إلا غلالة باهتة تلقي بأصدائها في أرضية الممر الضيق إذن فالباب مفتوح أطل رأسي بفضول طاغ متجبر ونفس ظالمة مسرورة كي أقف على محراب الأسرار ومهبط الغرابة ومستودع التناقضات.. لكني... ما هذا؟؟ يا للشيطان ! هذه أمي عزيزة تقف ملتصقة بالجدار كالشبح، ماذا تفعل هنا؟ ما الذي أتى بها في مثل هذا الوقت؟ أيكون...؟ ! لا لا... و لم لا ولكن مستحيل أمي عزيزة؟ لأقتحمن الظلام حتى ينقطع الشياطين، دخلنا الحجرة المظلمة، التفت إلى أمي عزيزة كان يبدو أنها فوجئت بقوة لا تتصور ولكنها جرتني من يدي مشيرة إلى بعدم إحداث أية حركة... التفت حولي بعيون متجسسة متوحشة متهمة تريد تحطيم كل شيء، وتريد أيضا فضح كل شيء»[1].لقد فشلت كل تجارب عزيزة وربا (الذات الساردة) في وصل حسام بعالم الخطيئة ورغم كل المحاولات سواء الإغرائية منها أو التهديدية إلا أن أنموذج حسام بقي ثابتا لا تستهويه طريق الغواية والخطيئة وظلت علاقة الانفصال هي التي تسيطر على تلك العلاقة.

لقد اتخذ حسام من تلك الغرفة معراجا صوفيا يترقى فيه عبر درجات العشق الصوفي الواحدة

[1] _رواية العائدة، ص 50، 51.

تلو الأخرى حتى حظي بمقام المشاهدة، بعد مجاهدات كثيرة بدأت بالوحدة والعزلة، ثم الصلاة وقيام الليل الدائم، والدعاء بالليل والنهار، واجتناب كل الموبقات والشبهات التي تفسد رحلته الصوفية نحو الذات العلية، وتجاوز كل الامتحانات الدنيوية بنجاح باهر جسده تفوقه الدراسي ودخوله كلية الطب والحفاظ على أخلاقه العالية التي عرفه الجميع بها.

-ويبقى حسام سيد المكان والزمان حيث ينقلنا السارد إلى مقر جريدة الضوء التي يروم مؤسسوها نشر الوعي الثقافي من خلالها وجمع أكبر قدر من القوى الشعبية لمواجهة الفساد الاجتماعي والسياسي الذي تعاني منه البلاد (المغرب) جراء السياسية التعسفية للسلطة ومحاربة الثقافة وقمع المثقفين.

ج- مقر جريدة الضوء:

يأخذ هذا المكان بعدا رمزيا من خلال الدلالة التي ينصرف إليها باعتبار الضوء صوفيا أصل الوجود ومنبع الحقيقة التي ينشدها الإنسان في رحلة حياته على هذه الأرض الفانية، ولأن للحقيقة دائما أعداء، فإن لهذه الجريدة أعداء يتربصون بها ويحاولون تغييبها ليغيب معها النور والحقيقة وتبقى الأمور متداخلة ومختلطة كما يحلو لحراس الظلام كي يستمر نفوذهم وسيطرتهم على الواقع، فالجريدة بهذا المفهوم هي الضوء البارز الذي لابد له أن يبرز لتوعية الجماهير الشعبية وتحريكها نحو التغيير للأحسن، لكن السارد (حسام) وإن تفاءل خيرا بهذا المولود الذي لم يكتب له النور- إلا أنه ينقل لنا صورة سوداوية عن طبيعة الثقافة بالسلطة السياسية، وهي نفس العلاقة تقريبا التي تربط التصوف بالسياسية، حيث يطفو التصوف على سطح الحياة الاجتماعية إذا ما زادت حدة السلطة وتمادت في الضغط على القوى الشعبية، كذلك فإن الثقافة تبرز وتظهر بقوة إذا ما كانت السلطة لا تستجيب للمطالب الأساسية للشعب ولكن المواجهة تكون عبر القلم والفكر لا بالقوة والسلاح، فيحدث حينئذ للمثقفين نفس ما حدث للصوفية؛ يحرقون كما تحرق أعمالهم ومنجزاتهم، وينقل لنا السارد هذه المعاني وغيرها عبر المقطع السردي التالي« حين نزلت أنا وأحمد العرفاوي من مقر الجريدة صباحا كنت أتفكر في كلام الأستاذ مولود الليل وأنبش مع هذا في الترسبات التحية. النزول إلى الميدان، الاحتراق اليومي بهموم الناس، الإنصات الطويل لنبضات المجتمع، وطرحت على نفسي

سؤالا: هل جال بخلدنا- أنا وخليل وسمية وعبود- أن يمارس نادى الحوار (لو تحقق) هذه الأفعال الكبيرة- لعلنا كنا على مشارف كل هذه الأسئلة ولكن لماذا سقطنا في المنعطف الأول؟

والتفت إلى أحمد وهو يضحك:

ما عساك تفعل معي الآن، ولاحظّ لك في السياسية؟

قلت له موضحا:

أولا يا سي أحمد نحن اتفقنا منذ قليل، كون السياسية جزءا من كل، هو الثقافة»[1].

لقد جعل السارد مقر جريدة الضوء في مكان عال (غرفة علوية) مرتفع على سطح الأرض في إشارة منه إلى مترلة المثقف التي تعلو على غيره من بني البشر، لأنه يحمل طاقة تنويرية ولديه قدرة خلاقة على التغيير في الواقع الاجتماعي، وفي المقابل نجد السلطة له بالمرصاد تحد حريته وتقمع نشاطه لأن فيه حركة معادية لها ولمؤسستها التي تسهر على استمراريتها، لذلك فإن فكرة الحرق أو القتل لها كل المشروعية مادامت صادرة عن السلطة السياسية في البلاد في ظل غياب الوعي الجماهيري بما يحاك ضدهم في الكواليس لاستمرار التحكم في مصائرهم، فالمثقف المغربي بهذه المقاييس والتصورات لا يخرج عن كونه إحدى فراشات فريد الدين العطار التي فضلت الاحتراق بنور الشمع لمعرفة حقيقة النور، وإيصال الفكرة إلى الآخرين، فماتت ومات السر النوراني معها.

إنها تكاد تكون نفس الفكرة الصوفية التي انبنى عليها هذا المشهد من الرواية (طوق النورس)ليؤكد الكاتب أن فكرة الاحتراق لأجل نشر الوعي وتنوير المجتمعات فكرة قديمة قدم الإنسان، وأن التضحية تبدأ من خلال الوعي بالمشكلة، والوصول لا يتأتى إلا لمن امتلك نفسا طويلا وقبل أن يكون كبش فداء عصره في محاولة منه لدرء الخطر عن الآخرين وقطع كل سبل استغلاله والاستخفاف به بحجة أمن الصالح العام، والحقيقة أن هذا المكان الرمزي الذي شهد ميلاد الوعي الثقافي للطبقة المثقفة سرعان ما تحول إلى مقبرة تربط العالم الدنيوي بعالم الآخرة عندما اغتيل صاحب الجريدة بأبشع جريمة وفي وضح النهار، ويتحول المقر إلى مكان لبيع المواد الغذائية في إشارة

[1] ـرواية طوق النورس، ص 164-165.

من الكاتب إلى أن الفرد العربي أصيب بنكسة عظيمة الأثر جعلته يعيش على مبدإ حيواني صرف ينظر إلى الحياة والكون على مقياس الأكل والشرب وقضاء الحاجة، ويؤكد السارد هذه الفكرة من خلال المشهد التصويري لجريمة قتل مولود الليل ومصادرة مقر الجديدة« جاء البوليس في ذلك الصباح، وكان الفقيد مولود الليل قد فارق الحياة من ساعته، كان أحمد العرفاوي وحسام متعانقين ويبكيان، والناس متحلقُون حولهم ويشيئون بأعناقهم بحسرة وأحيانا تصلهما بعض العبارات المواسية ...بركة الدم كانت ناطقة بالنعي ومنطوية على جنون لا يوصف، والضابط يحيطها بدائرة من طبشوره الأبيض فيخيل للناظر أنها أدخلت سجنها الأبدي، الموت في مثل تلك الحالة نهاية لشيء، أو ربما هو بمنزلة بين المنزلتين(..)وبعد العودة من تشييع جنازة الفقيد، وجدنا سي مروان محتلا مقر الجريدة، الحمالون كانوا يعبئون أصاميم المطبوعات في صناديق الكرطون، وسي فؤاد يتربع على مكتب المقرويغني، أحمد العرفاوي لم يطق صبرا، فهجم على الحمالين [...] آسي الحاج... الأستاذ الله برحمو، كان يتخدم الأجيال...للثقافة.ثمن ثقافة يا وليد... هذي تيسميوها الناس السفاهة... على قبيال كنتو تضيعو الفلوس على الورق.... الله سبحانه ما قليناش الثقافة... قال لينا الصلاة.... قالينا الزكاة... الصيام...»[1].

– لقد كان الحاج مروان (أخ مولود الليل) أكثر وعيا وذكاء من أخيه الفقيد لأنه ساير التيار الثقافي المسيطر على البلاد، والذي لا يؤمن بحركة الوعي وتيار التنوير الذي تدعوا إليه بعض الجمعيات والتجمعات لأنها سرعان ما تفقد الحياة قبل ميلادها وهو ما حصل بجريدة الضوء التي ماتت قبل خروجها للنور، وهذا هو حال كل من سولت له نفسه الوقوف عكس التيار، والدخول في مخترك الحياة السياسية و تنوير الطبقات الشعبية وإخراجها إلى النور، والمكان في حقيقة بني على فكرة إيديولوجية تذكرنا برواية الأم "لماكسيم غوركي"[2] التي لعبت فيها الأم دور البطل في إيصال المنشورات إلى الطبقات الشعبية وتوعيتها بضرورة التحرك والخروج من مرحلة القهر والتي فرضتها السلطة على البلاد والعباد، لكن المفارقة التي تفصل بين المرحلتين هي أن الإيدولوجيا الاشتراكية استطاعت أن ترى النور لأنها وجدت الرحم الأمومي الذي تعشش فيه ومنه تخرج إلى النور، لكن

---

[1] _رواية طوق النورس، ص 173، 174.

[2] _ماكسيم غوركي: رواية الأم، تر: محمد بن عمرو الزرهوني، دط، دار الأنيس، الرغاية، الجزائر، 1990.

الإيديولوجيا الثانية وهي إيديولوجيا الحرية الفكرية والثقافية لن تمر بنفس القناة لأن الوضع مختلف والأزمة أعمق، إنها أزمة الوعي الجمعي للطبقات الشعبية المكبلة بقيود الجهل والأمية، وكلما حاولت الطبقة المثقفة تنويرها دفعت الثمن غالبا مسددا من حياتها، ويقف سلام أحمد إدريسو وراء هذه الفكرة من خلال هذا المكان الذي انتقاه بدقة ليوصل للقارئ فكرة القهر السلطوي الذي تمارسه الطبقة الحاكمة في البلاد في غياب الوعي الجمعوي، وانكفاء المثقفين على الجري وراء مصالحهم والإذعان لتهديدات السلطة السياسية في البلاد لتبقى الطريق مسدودة والأمل غير قائم ولو في زمن الحلم.

د- مخبأ المجدوب: يشير المخبأ إلى المكان الأكثر عزلة عن أعين الناس لأنه عصي عن الكشف، فلا يتأتى لأي أحد الوصول إليه لأنه وضع أصلا بهدف الإبقاء على سريته وغموضه اتقاء شرما، والحفاظ على أمن قاطنية، ويحضر المخبأ في رواية شجرة المريد في فصل، عساليج الهارب ليدل على أدغال نهر اللوكوس التي يختبئ فيها رضا المجدوب بعدما هرب من دار الأيتام التي تجرع فيها آلام القهر والظلم من مديرها الذي كان يعامل نزلاء الدار معاملة العبيد بلا شفقة ولا رحمة، لكن رغم تعاقب الرواة على سرد الأحداث إلا أن مكان المخبإ يبقى مجهولا لا أحد يعرف له أثرا سوى بعض الدلائل المشيرة إليه في الغابة الكثيفة بين الأشجار الفارعة الطول «لا مأوى له فيلجأ إليه، لا قريب يتوسل به ولكن هاهي الحديقة المتكاثفة تفتح له صدرها، وتدعوه للاسترخاء في طيات رحمها يمرق إليها مهينا عبر دروب الديوان المعتمة، حذرا متلطفا مخافة أن ينكشف أمره، فيعاد إلى فضاءات البؤس، ويصعد أدراجها الصاعدة ثم ينبش ببصره كافة الممرات والكراسي المضطجعة، باحثا عن ذلك الحارس المتربص بالمشردين، هو لا يرغب سوى بالتسلل إلى مخبئه الأمين بين سيقان الورد والأشواك الضخمة، لكن هاهو الحارس يظهر فجأة وهو مدجج بهراوته الغليظة وجلبابه السوداء(...) لا يريد غير فسحة من الأرض المنعزلة لينام نومته المليئة بالكوابيس، أما الأولاد الأخيلاء من الهم فهم مصرون على التخريب، مملكة الأزهار تدعوه أن يختبئ للحارس في طيات رحمها. قم يا صاحبي إلى كهفك والجأ إلى مخبئك، ولا تصاحب مواكب السؤال فإنك لن تستطيع معها صبرا انهض يا مكدود وابتعد عن الأعين والنظرات(...) ها أنت تتطلع إليه من قلب كهفك الدافئ، لا تخف فإن سيقان الورد المتكاثفة تخفيك. وحدك في الكهف والسؤال يقبل عليك فلا يتركك (...) أيها النوم البعيد

اقترب- النوم-النوم- هذا فراق بيني وبينك»[1].

-إن أول ما يلفت الانتباه في صياغة هذا المكان الذي جعله السارد مخبأ مجهول الهوية هو تقاطعه مع النص القرآني في سورة الكهف حيث «يتوزع بين الاسترداد البلاغي واللغوي وبين الإيحاء المضموني والاشاري»[2]، فيغرف من قصتين لا من قصة واحدة؛ الأولى هي قصة موسى عليه السلام والرجل الصالح (الخضر)، والثانية قصة أهل الكهف والأذى الذي لحقهم من ملك زمانهم، حتى طوحت بهم المخاوف «إلى كهفك والجأ إلى مخبئك، ولا تصاحب مواكب السؤال فإنك لن تستطيع معها صبرا»، فالكهف هنا يقف رمزا على المعرفة كما يقف السؤال رمزا على الجهل فقد كان موسى عليه السلام بصاحب الخضر عليه السلام لينهل من معين علمه، وكان شرط المصاحبة ترك السؤال والتزام الصمت، وكان الفراق نتيجة نقض الاتفاق وانتفاء الشرط، لكن صاحب المخبأ لا صاحب له ولا دليل له في سفره سوى الصمت الذي أصبح علامة دالة عليه، فما الفكرة التي حملها هذا الفضاء كمكون دلالي بهذه المواصفات؟

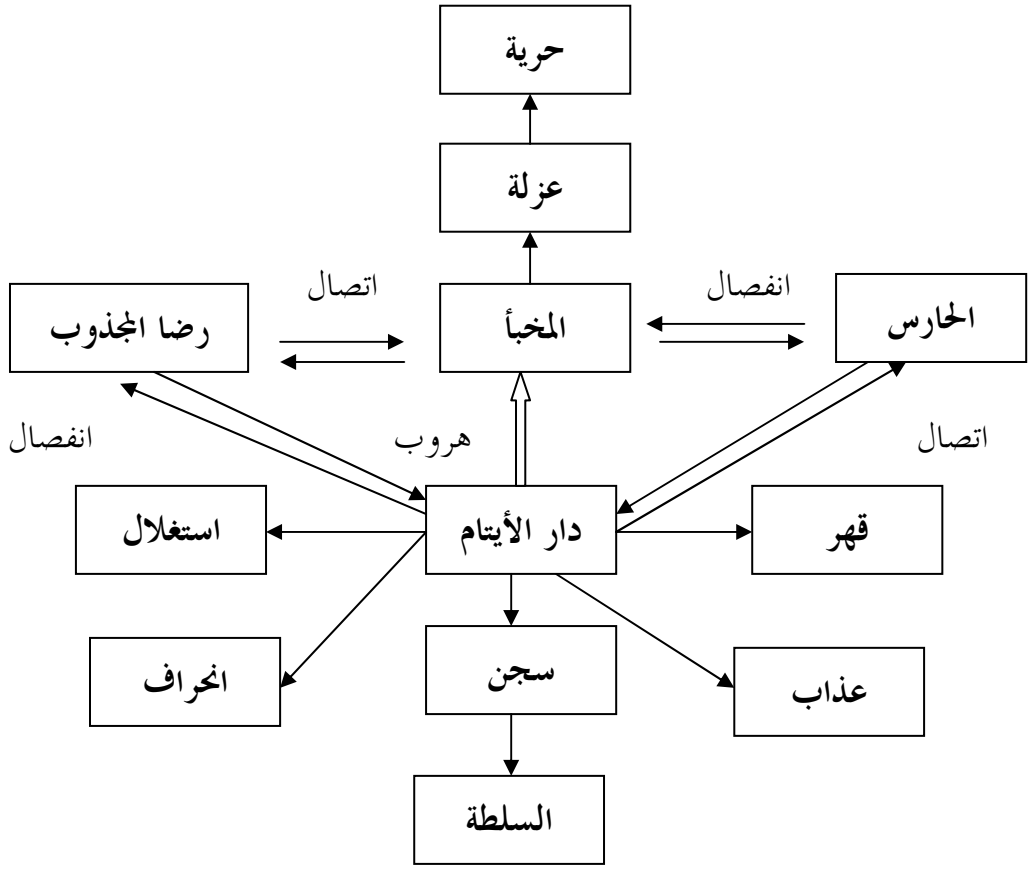
إن مخبأ المجدوب هو الأمان المفقود الذي يبحث عنه الفرد العربي المعاصر في ظل التقلبات السياسية التي تعيشها البلاد العربية، وأسبابها اللاوعي والسيطرة السلطوية على العقول ومحاربتها، وهي لا تختلف عن رحلة الصوفية إلى الله وصراعهم مع رجال الدين (الفقهاء) أو رحلة القابض على دينه في زمن الفتن وصراعه مع الحكام ومعاونيهم ولذلك كانت قصة أهل الكهف أقرب أنموذج إنساني يستوعب الفكرة ويؤطرها بإسقاط شبه تام في المبدأ أو المنطلق، ذلك أن أهل الكهف فشلوا في إقناع الملك بإتباع الدين وكان سؤالهم المتكرر بحث عن الصحبة في الدين القويم هو سبب بلائهم وهروبهم من مجتمع فضل الكفر والجهل على الإيمان وعلم الحقيقة العليا، ويشترك معهم موسى عليه السلام في نفس الوجهة من حيث غضب السلطة الوصية في البلاد ومحاربته ومطاردته للرجوع عن دينه الجديد بعدما فشل في إقناعهم بالعدول عن دين الخرافات والأباطيل، إنه نفس الوضع تقريبا الذي يعيشه الفرد العربي في بلاده يعاني الغربة والتمزق والأنشطار بسبب القمع السياسي وتغيب الحريات الفردية، بعيدا عن تقاليد الدين الإسلامي الحنيف الذي أصبح أداة طيّعة في يد السلطة التي

---

[1] _رواية شجرة المريد، ص 89، 90.

[2] _إبراهيم الحجري: القصة العربية الجديدة، ص 283.

تحلل الحرام وتحرم الحرام... إنه الدين الجديد الذي تتبعه السلطة وتناضل من أجله لضمان استمراريتها وتغيب كل من يعارضها ولا ينفذ أوامرها، والمخبأ هنا هو كهف الصوفي الذي يحمي من يحافظ على أدميته ويتوق للحرية، ويرى الكاتب أن الخلاص الأوحد لهذه الأوضاع يكمن في غياب الجهاز السلطوي واستبداله بآخر، هو استشراف بثورة حقيقية تغير الأوضاع وتنصب الدين في مكانه الصحيح، وتؤدي الأمانات إلى أهلها ويمكن اختزال تلك المعاني في المخطط التالي:



شكل رقم (4): مخطط دلالات دار الأيتام

لقد أخذ فضاء المخبإ رمزيته ودلالته من خلال العلاقة الفصلية التي تربطه بدار الأيتام وانغلاقها على قمع التزلاء واضطهادهم بشتى ألوان الاستغلال والعذاب، حتى أصبح العراء أكثر أمانا ودفئا من أي مكان تشرف عليه الدولة وتقدر مصائر من يسكنه، وهي إشارة إلى الفساد الأخلاقي الذي عم المؤسسات الحكومية في مختلف القطاعات.

ه/دار الأيتام: يأخذ هذا المكان دلالته المباشر من كونه مرتبط باليتم أو اليتيم الذي هو قرين الموت، فاليتيم عرف معنى اليتم مبكرا وذاق مرارته واحتك به مباشرة دون أية وساطة «ولذلك سيترك فيه أثرا، بل وسيصبح جزءا لصيقا بنظرته للوجود، لأن الموت مبعث الحزن والكآبة والهم، وإن كان يحمل في طياته معنى الحياة أيضا» [1]، وما يلفت الانتباه في التجربة الروائية لسلام أحمد إدريسو هو تركيزه على تسمية اليتيم في جل أعماله، فالبطل في الروايات الثلاثة دائما يتيم مغترب تطوح به الهجرة من مكان إلى مكان، وهو ما يؤكد مماثلة التجربة الشخصية للتجربة الروائية وتقمص الأدوار، فلاشك في أنّ الكاتب قد ذاق مرارة اليتم ليتحول إلى ذات ساردة تحكي ما مر بها في عالم الواقع، ويقدم الكاتب دار الأيتام بصورة سوداوية تعكس موت الضمير البشري وغلبة نوازغ الشر في مسؤولي الدار الذين جعلوا الدار مجالا واسعا لتفريغ شحنات العقد النفسية لديهم اتجاه أولئك الأيتام المغلوبين على أمرهم، ولذلك فضل الكثير منهم الفرار خارج أسوار سجن الدار نشدانا للحرية وبحثا عن حياة طفولية أكثر براءة، ويمثل رضا المجذوب الأنموذج الأساسي الذي بني عليه المكان، وبأر الراوي رؤيته من خلاله، رامز بالمكان والشخصية التي ترتاده إلى أبعاد اجتماعية وثقافية أكثر عمقا، ويركز السارد على يوم العيد وفرحة الأطفال به ناقلا تلك الأجواء وأثرها في نفسه رضا اليتم الذي تعود به الذاكرة إلى يوم حصل على حريته بهروبه من مستشفى بن قريش «ليذكر أنه تسلل في ذلك السجن الكبير الذي يسمى مستشفى، ليذكر كذلك أن رحلته من تطوان إلى مشارف القصر الكبير كانت –على طولها– مملوءة بالعراء والجوع والبؤس والكوابيس المهولة، ولكن لا ينبغي أن ينسى بأنه أخيرا تذوق طعم الحرية أخيرا هبت عليه نسائمها الوهابة عابقة بالمودة

[1] _ حياة مختار أم السعد: تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2015، ص 255، 256.

والخصيب، تخصبت كينونته برواء الحياة فعرف أن للأرض آفاقا، وأن للسماء مسافات، وأن للخطوات معنى غير الذي كانت تحمله من قبل وهاهو على يفاعته-يعانق تفاصيل الكون عناق المغترب الآيب، عناق الولد المهاجر المفعم بعشق المريد.

ولكن هل يكفي -لكي يكون سعيدا- أن يصبح حرا؟ مامعنى التحرر داخل مدار هذه الحياة الممتدة؟ خلال رحلة هربه من مستشفى بن قريش لم يكن يعنيه أن يكشف وجه الجواب عن مثل تلك الأسئلة الحارقة، كل ما كان يعنيه أن يتنفس نشر الحرية بروحه ويتذوق بهاء الانعتاق بكيانه وقلبه وأحاسيسه قاطبة، لم تمنعه من كل تلك الأحوال الرائعة شعوره الموحش بدبيب الموت في عروقه، لم يكن يكدر صفاء ذلك التصوف في هيكل التحرر إحساسه بأقدام النهاية وهي تقطع معه نفس الرحلة نحو القصر، كي تمحوه، وتمحو تاريخه الشاحب محوا من كتاب الدنيا» [1].

لقد رسم هذا المكان صورة للتّغرب مست الشخصية الأساسية التي بأر السارد رؤيته عليها، وهي شخصية رضا المجذوب كما يحلو للجميع مناداته- والذي عكس يتم نظرته التي يسعى للخروج من دائرتها، وقد انحصر معناها في هموم الإنسان العربي المعاصر الذي يعيش الحالتين معا (الغربة واليتم) في عقر داره، وفي كلتا الحالتين عاش مرغما مجبرا على تقبلها والاكتواء بها لأنه لا يملك الحرية في اختياراته الخاضعة للسلطة السياسية، لكن تمكن رضا المجدوب من الهروب بداية من السجن (دار الأيتام) ثم من مستشفى بن قريش إلى الطبيعة بكل مكوناتها الباعثة على الأمل، ثم الاحتفال بالعيد رفقة الأطفال، كلها تتفتح على معان كثيرة تأبى الانغلاق في قراءة واحدة؛ لأن الانفلات من قيود سجن دار الأيتام هو الحصول على الحرية والاستقلال الفكري الذي ينشده البطل ممثلا الشعوب العربية القابعة تحت ذل العبودية، وقد شبهها الراوي بعبودية الجاهلية الأولى قبل البعثة النبوية باختياره اسم مستشفى (ابن قريش) ليقرب مسافات المعنى بمطابقة نفس الدلالة المختزلة في سمياء الأسماء لتكون عنوانا لمكان دون سواها.

إن رحلة رضا المجدوب التغريبية نحو المجهول (الغابة) هي نفسها رحلة المسلمين الفارين بدينهم

---

[1] _رواية شجرة المريد، ص 86، 87.

من قريش إلى المدينة المنورة تاركين كل ما يملكون في سبيل الحفاظ على دينهم الجديد الذي أخرجهم من الظلمات إلى النور، ودليلهم في ذلك الوحي الإلهي والإذن النبوي الذي أرشدهم إلى ذلك بعدما ضاقت بهم السبل وفشلوا في إقناع قريش بالعدول عن طريق الضلالة الذي رسمته في حياضها.

إن تغريبة اليتم التي كان بطلها رضا المحدوب هي تغريبة المجتمع العربي نحو الخلاص من قيود النظام السلطوي الذي سيطر على فكرها وقهرها بنظمه المقيدة لحرياتها، للحفاظ على الزعامة والقيادة المستمرة لنفس الفئة الحاكمة، هي إذن تغريبة تستحق المغامرة لتغير الواقع وإسقاط سلطة النظام على الطبقات الشعبية البسيطة التي لابد لها أن ترىالنور أخيرا، وتنقلت من قيد الجهل الذي هو سبب بلائها وتخلفها عن ركب الحضارة العالمية، ويؤكد الراوي نفس الفكرة في آخر فصول الرواية عندما أعلن الشيخ مغادرة الزاوية إلى مكان لا يعلمه إلا الله لينقل الحالة البائسة للأطفال الأيتام وهم يودعون الشيخ«وعلى نقيض المألوف، بدت دار الأيتام (الخيرية) على وشك الانفلات إلى رواء الحياة الممتلئة به أرجاؤها، إذ سرعان ما تمزق سكونها، ومضت تقذف بثقل الأطفال الحفاة الذين تسابقوا مهللين مهرولين نحو موكب الشيخ الولي شطر البادية... كانت طلائعهم تتجاذب أطراف هتافات مختلطة وغير واضحة... وشتت قفزات أجسادهم في العراء، وتلويحات أذرعهم بنوبة نشاط وفرحة قليلا ما تلم بدنياهم بشارات لم يذقها الأولاد منذ زمن [..] وأرسل الشيخ بصره إلى جمع الأطفال الفرحين المنفعلين وهم يهللون ويرقصون..فأخذ منظهرهم بمجامع قلبه، تحول ثانية إلى حاذيه مخاطب إياه:

-لا تمنعو يتيما عن رحاب الزاوية..

فرد الفقير مؤمنا:

نعم يا مولاي... فكلنا يتامى...

-قال الشيخ:

- اليتم أيضا ضل سعيه في الحياة الدنيا...» [1].

[1] _رواية شجرة المريد، ص 123-125.

-ينطلق الراوي من وصف أجساد الأيتام بالعراء والهزال وحتى الأقدام المتوارية خلف أسوار دار الأيتام في العراء، ثم يرصد نفسياتهم الفرحة على غير عادتها، ويختم المقطع النصي بالربط بين اليتم والضال في الحياة الدنيا في مزاوجة فريدة يخفي وراءها دلالات إيديولوجية بنيت على معنى الآية الكريمة:﴿ قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُمْ بِالْأَخْسَرِينَ أَعْمَالًا ﴿١٠٣﴾ الَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا ﴿١٠٤﴾ أُولَئِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ وَلِقَائِهِ فَحَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ فَلَا نُقِيمُ لَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَزْنًا ﴿١٠٥﴾ ذَلِكَ جَزَاؤُهُمْ جَهَنَّمُ بِمَا كَفَرُوا وَاتَّخَذُوا آيَاتِي وَرُسُلِي هُزُوًا ﴿١٠٦﴾ ﴾[سورة الكهف، الآيات : 103-106]، والسؤال المطروح هناهو ما علاقة اليتيم بالضال؟ و لم وضع الكاتب هذه المزاوجة الغريبة بين المتناقضات؟

-لاشك في أن مرارة اليتم مرتبطة بالضلالة، لولا الضلالة لعاش اليتم مكرما مبجلا بما أمر الله به أن يوصل لقوله تعالى:﴿**فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ ﴿٩﴾ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ ﴿١٠﴾ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ ﴿١١﴾**﴾[سورة الضحى، الآية: 9-1]، ثم إن ذاك اليتيم الذي يقصده الكاتب ورمي إليه من وراء دار الأيتام الخيرية هو من لا أب ولا أم له، وليس من فقدهم بالموت، بمعنى أن غواية الجسد وضلالة الطريق هي سبب الخطيئة التي أوجدت ذلك اليتم الذي لا يستسيغه المجتمع، فهو طفل غير شرعي منبوذ لا أصل له ولا انتماء، وغياب هويته ما جعله محط احتقار واستغلال المسؤولين عليه بدل العناية به أو دفع ألم اليتم والفاقة عليه، ويرمز الكاتب من خلال هذه العلاقة (علاقة اليتم بالضلالة) إلى الواقع العربي عموما والمغربي خصوصا، حيث يقف اليتم رمزا للشعوب العربية التي فقدت حقوقها وشرعية الدفاع عن نفسها تحت ضغط السلطة وظلمها واستيلائها على جميع الحقوق باسم النظام والسياسية الوطنية للحفاظ على الأمن العام، والكاتب يحمّل الشعوب العربية مسؤولية الضلالة والفساد الذي عم البلاد بسبب الصمت الجماهيري الذي ساهم في الرداءة وضاعف من الأزمة السياسية والأخلاقية، لذلك فالكل شريك في تلك الضلالة التي أخرجت المجتمع العربي من النور إلى الغواية، فأصبح يعيش الجحيم في الحياة الدنيا، وعم الفساد جميع القطاعات والميادين، وغزا جميع العقول، حتى أصبح الإسلام غريبا في أرض المسلمين لا أحد يدعو إلى الخير أو ينهي عن المنكر، بل أصبح الكل يتنافسون على فعل المناكر وهم يتباهون بما يصنعون.

إن ما وصلت إليه الشعوب العربية من رداءة في الخلق والسلوك، وانحطاط في الفكر والتنظيم إنما هو صنيع ابتعادها عن طريق الحق الذي رسمه الله عزوجل، وإتباع طريق الفساد الغواية الذي سطره الغرب بمؤسساته الثقافية المختلفة، فغابت الحقوق والواجبات وغابت معها الهيبة والقيمة الإنسانية، فقُبّر الإنسان العربي وهو على قيد الحياة لأنه فقد كل مقومات الحياة الكريمة التي تلغي آدميته.

و- المقبرة:

ترمز المقبرة إلى الموت وانتهاء الحياة؛ فهي دليل الفناء وبداية الرحلة نحو العالم الآخر، وهي كذلك فضاء لتذكر الأموات والانكفاء على النفس ومحاسبتها بالوقوف على عالم الآخرة الذي يحيل على يوم العقاب والحساب، ولا يكاد يخلو نص روائي من هذا النوع من الأمكنة لأنه مرتبط بالموت والحياة في آن واحد، ناهيك عن الدلالات الفنية والإيديولوجية التي تنطوي عليها، وقد حفل النص الروائي الإدريسي بهذا الفضاء على امتداد التجربة الروائية عبر النماذج الثلاث المقترحة، وكان لكل أنموذج بعده الفكري ودلالته الخاصة التي ينطوي عليها، فلم يخل من المسحة الصوفية التي غلفت بها الأعمال الروائية ككل، ففي رواية العائدة يشير السارد إلى المقبرة من خلال قبر الأم عائشة المفقود في عرض البحر المحيط في المحمدية، ولا ينفك يربطه بالبحر لأن تفاصيل الأم قد غابت في المحيط بغير رجعة لتورث ابنها الوحيد حزنا دائما وبحثا مستمرا عن ذلك القبر المجهول في البحر «ما لبث الحاج السعداوي أن تزوج مرة أخرى من ممرضته وفي ظروف غامضة أجمل من عائشة... لم تتحمل عائشة وأسفاه هذه الضربة، فلم تجد غير البحر تغيب فيه عمرها الفاشل- انتحرت؟...نعم انتحرت..فقد هدمت حياتها الأولى من أجل متاع دنيوي قليل، فوجدت السراب في الانتظار»[1].

وعلى الرغم من عدم ثبات القبر في مكان مامن البحر بسبب الانتحار وغياب جثة الأم (عائشة) إلا أن البحر أصبح على رحابته وشساعته قبرا ومزارا دائما للولد حسام الذي اتخذه وسيطا للولوج إلى عالمه الداخلي ويتمكن من مخاطبة نفسه والعالم من حوله في محاولة منه إيجاد أجوبة

[1] _رواية العائدة، ص 182.

للأسئلة التي يطرحها الواقع من حوله حول هويته وغياب أمه والحلول التي يجب أن تكون لتخطي كل تلك الآلام الناتجة عن اليتم والوحدة، ويطرح الكاتب من هذا المكان كذلك فكرة السعي وراء متاع الحياة الدنيا و نسيان يوم الحساب وتقلبات الزمن والتواءاتة حتى تحدث الكارثة وتسلب الماديات العقول ويقع مالم يكن في الحسبان، وحينها لا ينفع الندم صاحبها ويخسر دنياه وأخراه، مثلما حدث لأم حسام التي كان سعيها في الحياة الدنيا وراء المال وهي تحسب أنها تحسن صنعا حتى لطمتها الحياة بما لم يكن على البال، وهي وقفة يجول فيها الكاتب ببصره في طبيعة البشر وغلبة طبع الطمع على عقولهم وهي نقطة مركزية يستند عليها الروائي لانتقاد الواقع الاجتماعي للمجتمعات العربية التي طغت عليها الماديات وحطمت بنيتها التحية باسم الحداثة والعصرنة.

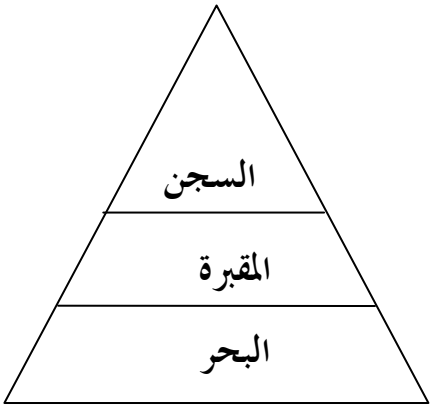
وتحضر المقبرة في رواية شجرة المريد من خلال فضاء الزاوية الذي يتأسس في الأصل على قبر الشيخ الولي مؤسس الزاوية ومرجعها في كل التفاصيل الخاصة بها، حيث ينقل السارد عبر هذا المكان علاقة المريد بشيخه المتواري خلف الثرى لدرجة خروجه من الزمن الحاضر والتباطؤ في صلاة الجماعة« هناك صفحة مازلت احتفظ ببعض مزقها، كان الوقت عصرا وتقاطر الفقراء على رحاب الجامع لأداء الصلاة والاستعداد للذكر، لكنه أصر على البقاء بجوار قبر الشيخ المرتضى، كان نقيق ضفدعة يتناهى إليه من قاع البئر، ونسائم العزلة تهب عليه من بين القبور البيضاء، هدوء المكان كان طاغيا ولذلك كانت تكبيرات الصلاة تصل إليه لتذكره بأن عليه الالتحاق بالموكب لكنه لم يفعل، واستعاض عن ذلك بأن طفق يملأ من ماء البئر ويصب على جسده تارة وعلى قبر الشيخ تارة أخرى، فأما على جسده، فلاعتقاده أخيرا بأنه فعلا ممسوس، وأما على قبر الشيخ، فلصبوته به وأمله في أن يظل رخامه مغسولا دوما»[1]، إن القبر (الضريح) هو حجر الزاوية الذي انبت عليه، فالولي هو مؤسسها وهو قائد طريقها وموجه مريديها، فلاشك في كونه أهم قطب يستقطب المريدين والزوار للتبرك بشيخهم المقبور، والذي هذب السلوك وجمع الشتات ووحد الكلمة بين المريدين وأوصى بالزاوية وزوارها ومريديها وكل من ينحو خيرا منها، والروائي من خلال تركيزه على هذا المكان يوجه القارئ لفكرة محددة يبثها من خلال هذا المكان الروحاني الذي يلفه الموت ويعبق بريحه

[1] _رواية شجرة المريد، ص 12.

من كل جانب، وهو حين يركز جل فكره على القبر متناسيا ما حوله وإن كانت الصلاة المفروضة ففي ذلك شيء في نفسه خاصة عندما تتوالى التكبيرات، وتقرع سمعه وهو لا ينفك يغسل القبر بالماء والدموع، إن حزن الفقير (المريد) عبد النور على شيخه حزنان؛ حزن لفراقة وحزن لفراق طريقه الذي مشى عليه، ولذلك لم يلتحق بصفوف الصلاة لأن من خلف الشيخ غير طريقة وأدخل بدعا كثيرة في نهج الزاوية حتى أصبحت مزارا للطامعين وملاذا للانتهازيين الذين يُولون مصالحهم على مصالح الزاوية ويضرون بها وبمريديها، إن القبر هو رمز للدين الذي أزيح عن مهامه وأصبح مجرد شاهد على العصر لا يحرك ساكنا ولا يملك سلطة على أحد، وأما الزاوية فهي الأمة الإسلامية التي قبرت الدين واتبعت الهوى بعدما استحال حالها في أيدي فئة تتنازع حول السلطة وتجري وراء المصالح المتبادلة، وأما الفقير الباكي على قبر شيخه، فهي الفئة الواعية بالقيم المفقودة والخطر القادم من خلف أسوار الأطلسي، وهي فئة مكبلة بأغلال العنف والتهميش ولا تختلف كثيرا دلالة القبر في رواية طوق النورس عن رواية شجرة المريد، إذ يرمز دائما إلى الحركة السياسية في المغرب وأسلوب السلطة في التعامل مع الطبقات الشعبية البسيطة «يشرف هيكل السجن الحجري على المقبرة المنحدرة، تتبعثر القبور على السهب المائل ومن بعيد، تطل على البحر هذا الأخير ينفت أمواجه أو يسرح بعيدا بروائحه المرجانية، وقد يعود فيتمكن كالأسطورة العظيمة على أسراره غير القابلة للكشف... ما سر الارتباط بين السجن والبحر و المقبرة... ثلاثية عجيبة ناطقة بالتضاد وربما يستنتج الفكر وشم الاعتباط الجميل انظر إلى هيكل السجن مثلا. أسواره العالية وصمته المريب البائس، بوابته الحديدية الداكنة، ألا يسام-ذلك كله- النفس بالاختناق، بالشعور الحاد بلسع القيد والظلام؟ وانظر إلى سهب القبور أيضا... بياضها وجمودها الرهيب، لغتها الممهولة، المرسلة لإشارات مستنفرة من بلاغات العبور إلى المطلق، المقبرة تفشي أحيانا سواد الفراق وسكرة النهاية، على النقيض من هذا كله كيف نفهم أسرار هذا العالم الغامض بكل شيء فيه؟ أمواجه ومسافاته، فصاحة صمته أوثورته أو سكينته... عادة ما يحيل ذلك على شعور الحرية والرفافة، ولكن مالا أفهمه، هو كيف يتزاوج ذلك مع نقيضه كيف يلتئم شمل هذا السلام الباسط أجنحته على الأشياء مع سواد القبور أو ضيق السجن؟ في هذه الحالة ينبغي التفكير في سلام البلورة المشعة المهددة دائما بالتبعثر»[1].

[1] _رواية طوق النورس، ص 121، 122.

لقد حمل سلام احمد إدريسو هذا الفضاء بشحنات صوفية منبسطة الدلالة، والجمع بين السجن والمقبرة والبحر لم يكن محض الصدفة، وإذا ما أمعنا النظر في ترتيب هذه الأمكنة مجتمعة في فضاء واحد وجدناها على الشكل التالي:



شكل رقم (5): علاقة السجن بالمقبرة والبحر

فالسجن بأسواره العالية وأبوابه القاسية يشرف على المقبرة من عل، وبينما تتوسط المقبرة السجن والبحر المحيط الذي يحمل دلالاته الانعتاق والحرية، وهنا تتقاطع فكرة الروائي مع مقولة طارق بن زياد: «العدو أمامكم والبحر وراءكم فأين المفر»، هي إذن المواجهة والمجابهة التي لا مفر منها للسلطة التي وقفت في قمة الهرم ممثلة بالسجن وقمع الحريات الشعبية وفرض قوانينها التعسفية على شعب رمز إليه الكاتب بالمقبرة ليستدل على صمته وسلبيته أمام التغيرات السياسية الراهنة خوفا من السلطة التي لا تترك المجال للمنافسة والحوار، والمثقف على وجه الخصوص له خياران؛ الصمت على الراهن والاقتناع بما هو موجود على مرارته وظلمته أو الهجرة إلى المجهول وركوب زوارق الموت عبر الأطلسي إلى ما وراء المحيط.

إنه الزمن الصوفي الذي لاينقطع في أرض المغرب ويبقى في صراع مستمر مع السلطة التي تحاول تغييبه بكل الطرق والوسائل المتاحة لضمان الاستمرارية السلطوية في البلاد وتسخير الدين في خدمة القوى الحاكمة، وقطع الطريق أمام كل من يريد التغيير وتغييبه بالحياة بالزج به في السجون أو بالقتل والاغتيال وحشده في المقابر.

وينضاف إلى تلك الأمكنة المنعزلة أمكنة أخرى لا تقل أهمية عنها من حيث دلالاتها الصوفية وتوجيهها الذات الساردة نحو طريق الحق والهداية بعد أن ذاقت مرارة طريق الفساد والغواية ويمكن حصر هذه الأمكنة في بيت فاطمة وأحمد العرفاوي، مستشفى ابن سينا، بيت والد حسام بحي الأودية والسجن.

فبيت فاطمة وأحمد العرفاوي هو أول مكان تذوقت فيه الذات الساردة (ربا) طعم الإيمان وحلاوة الالتزام بالدين والخلق الرفيع بعدما هدتها الصدمات المتوالية، وسقوط قناع الصداقة المزيفة والحرية الخلاقة بزعامة اليهودي، "مسيوروبيرتو" الذي قلب حياتها وحياة أصدقائها رأسا على عقب، ويقدم هذا الفضاء الحميمي بعين السارد الذي غلفها بروح التفاؤل و الأمل من خلال الحركة اللونية والشكلية التي كسَتْ المكان فبدا مكانا أسطوريا يستهوي من تقع عينه عليه« وعدت أتعقب ببصري المهاجر بين الأشياء المطمئنة بين جنبات البيت كأنها أو كأنني أدعوها إلى عناق حار وقال الفكر: إن المعنى كامن في الإنسان لا في الأشياء وقال أيضا: إن فاطمة هي الماثلة قطعا في سكينة المكان، الجدران البيضاء الأنيقة والستاتر الزرقاء السماوية الرائعة، وهذا البساط الأزرق الفاتح، الأرائك الصوفية المتشحة بزرقتها الزاهية الألوان الرقراقة بالبهجة، وتأملت طويلا لوحة كتب عليها اسم الله»[1].

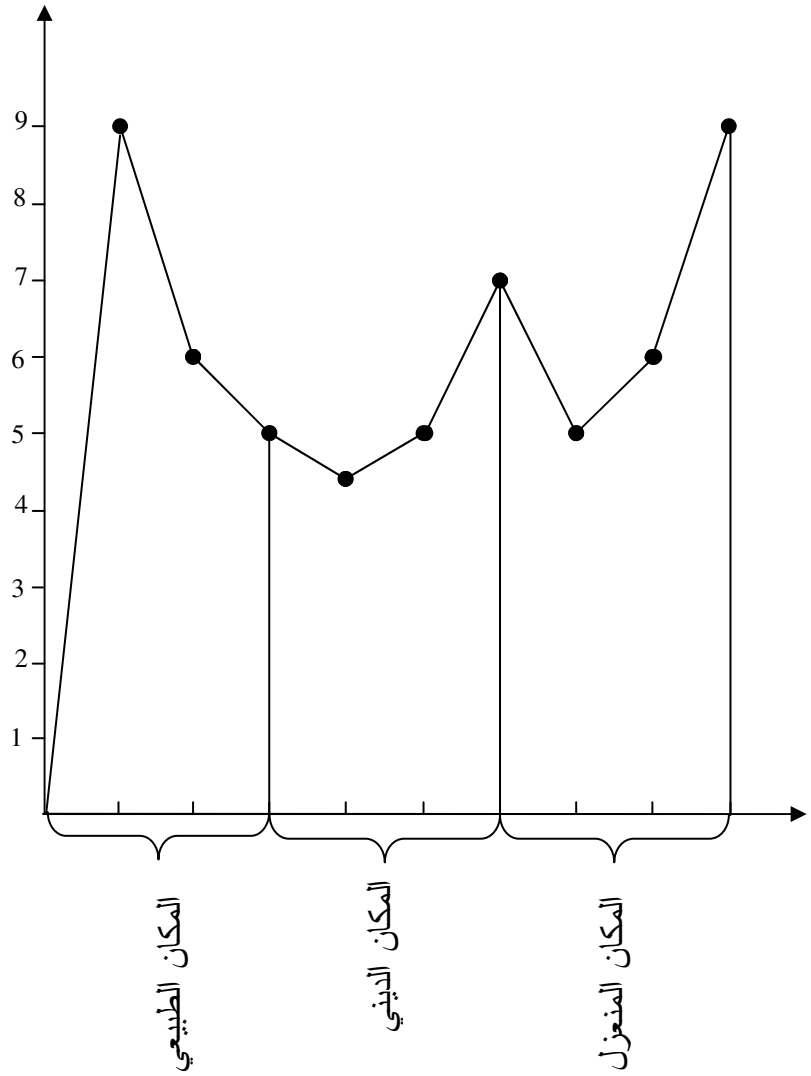
إن هذا البيت من خلال مواصفات الشكل واللون قد جسد معاني الراحة والطمأنينة التي افتقدتها ربا السعداوي في بيت العائلة بحي حسان الراقي مع أنه أكثر فخامة وأناقة، إلا أن شكل البيت وطبيعة الأثاث المجهز به ليس هو من يولد الأُلفة والراحة فيه، بل يكمن في الشخصيات التي تمثله وتلونه بطبعها، فالمكان أي مكان يحمل روح صاحبه وينطبع بطبعه والذكريات التي يوليها فيه وبيت فاطمة كان محطة مهمة في حياة ربا السعداوي باعتباره ملاذا للناس الطيبين وملجأ للطهر والنقاء، ويأخذ بيت والد حسام نفس هذه المواصفات الباعثة على الراحة والسكينة، فمن خلاله تذوقت لأول مرة في حياتها طعم صلاة الجماعة، والصبر على المحن والابتلاءات وإن كانت بوزن الجبال، ومنه خرجت ذاتها الجديدة بعدما تركت أدران الماضي المشؤوم بمكانة وزمانه وشخصياته

[1] _رواية العائدة، ص 205.

السلبية، أما مستشفى ابن سينا فعلى عزلته ورقية كان محطة مهمة –لنفس الذات– لتنقية النفس وتطهيرها من متاعب الجسد وصدمات الحياة واستحال محرابا من محاريب التوبة والغفران، وقد شهدت من خلاله ولادة عسيرة أخرجتها من عالم الظلمات إلى النور، وعتقتها من عبودية الأنا والمادية المستشرية فيها. لكن السجن يبقى مكانا معاديا على حد تعبير غاستون باشلار لأنه يحد من حريات الأفراد ولانعزاله عن الحياة الاجتماعية أبعاد تربوية واجتماعية وصوفية، فهو مرحلة مهمة من مراحل مجانسة النفس وتقييد الجسد للحد من اختراقه للقوانين والأعراف يهدف تنظيم الحياة الاجتماعية وتحقيق مبدإ المدينة الفاضلة، لكن السجن ليس رمزا للعدالة دائما، بل إنه يرمز في كثير من الأحيان إلى الظلم الاجتماعي والقهر الإنساني بكل أشكاله عندما تُكمم الأفواه وتغتال الحرية والحقيقة باسم القانون، ويرمي بأصحاب الحقوق وراء القضبان وينعم الجناة الحقيقيون بالحرية، ويكون السجن في كثير من الأحيان ملتقى الأصدقاء والمثقفين، فتقوى الروابط وتجمع أواصر الأخوة لمواجهة قساوة الحياة وظلم السلطة وقراءة مستقبل الأجيال وكيفية الخلاص من الراهن المقيد للحريات[1].

إنه من المهم أن نؤكد أن حضور المكان الصوفي بتشكيلاته الطبيعية والدينية والمنعزلة كان لافتا في التجربة الروائية لسلام أحمد إدرسيو؛ حيث حُمّل كل منها مهمة خاصة في نقل الرؤية الفلسفية والصوفية التي يقف وراءها، وهذا ما يؤكد تشبع الكاتب بالثقافة الدينية والفلسفية وإطلاعه الواسع على المصنفات الصوفية في التراث العربي الإسلامي ويمكن تمثل هذا الحضور بيانيا فيمايلي:

[1] _ينظر رواية طوق النورس، ص 143.



شكل رقم (6): منحنى حضور المكان الصوفي في روايات سلام أحمد إدريسو

والملاحظ على توظيف المكان الصوفي في روايات سلام أحمد إدريسو كما يبدو في الشكل رقم (6) أنه حضور مكثف تختلف نسبته من رواية إلى أخرى، وكل رواية وما انفردت به من مكونات مكانية شكلت بؤرة الحكي فيها، فتجد نسبة حضور المكان الطبيعي قد تراوحت ما بين 69% في رواية العائدة التي ركز فيها الروائي تركيزا كثيرا على عناصر الطبيعة وبخاصة منها الماء والنور الذي غلف معظم أطراف فصول الرواية فلا ينفك البطل السارد من سطوة البحر ومراقبة مواطن النور، أما رواية طوق النورس فاحتفت هي الأخرى بالمكان الطبيعي بنسبة وصلت إلى

50% من مجموع الأمكنة المشكلة للفضاء الروائي، وكان حضور النهر أكثر العناصر المشكلة للمكان الصوفي الطبيعي بالإضافة إلى البحر الذي يرتبط في أغلب حضوره بنهر أبي رقراق بالرباط.

أما المكان الديني فقد كان توظيفه بنسبة أكبر في رواية شجرة المريد التي ركزت على الزاوية كبؤرة للأحداث الروائية، وكان المكان الديني الوحيد الذي كسا الرواية من البداية حتى النهاية، وقد فاقت بنسبة توظيفه 70 % من مجموع الأمكنة في الرواية، بينما كان حضور المسجد والصومعة والكتاب بنسبة أقل بلغت في رواية العائدة 45% وفي رواية طوق النورس 10%، والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة أن المسجد والكتاب ظل مواكبا لإبداع الكاتب على امتداد تجربته الروائية، مما يؤكد عمق اتصاله بالثقافة الإسلامية والتصوف الإسلامي خصوصا دون سواه.

ويأخذ المكان المنعزل النصيب الأكبر من مجموع الأمكنة الموظفة في روايات سلام أحمد إدريسو فمعظم الأمكنة الروائية الموظفة هي أمكنة منعزلة تمارس فيها الذات الساردة طقوسها الصوفية الخاصة بها، فالبحر والنهر والمحيط والقرية والزاوية.. كلها أمكنة منعزلة شكلت فضاءات روحية للسارد الذي وجد فيها أنسه وعبر من خلالها عن ذاته وبث فيها من روحه، وقد وصلت نسبة توظيف المكان المنعزل في رواية شجرة المريد حتى 90% إذا اعتبرنا الزاوية مكانا دينيا منعزلا عن الحركة الإنسانية العامة في القرى والمداشر التي تبعدها مسافات طويلة، وتقل نسبة حضوره في رواية طوق النورس بمعدل 50% من حملة الأمكنة الأخرى، وقد انحصرت في المقبرة وجريدة الضوء التي شكلت بؤرة الحكي وعموده بالسوداوية، أما رواية العائدة فقد جسد حضور المكان المنعزل شخصية حسام الذي جعله معادلا له، فأينما يحل حسام يكون المكان هادئا وانعزاليا، وأخذت غرفة حسام النصيب الأكبر في الروائية بالإضافة إلى شاطئ البحر المحيط الذي مثل قبر الأم المفقود حتى بلغت نسبة هذا المكان 40 % من المجموع العام للأمكنة الباعثة على الراحة والسكينة بابتعادها على الحركة والضجيج الإنساني، ومن أهم تلك الأمكنة التي بأر الراوي رؤيته عليها باعتبارها محطات حاسمة في حياة الذات الساردة التي تنقلت عبرها منتقلة من العالم الدنيوي السفلي إلى العالم العلوي المشرق، فنجد بيت أحمد العرفاوي وبيت والد حسام ومستشفى ابن سينا، وحتى السجن الذي تحول من مكان مغلق مظلم إلى المكان أليف حالم بغد مشرق وحياة أفضل.

5/ المكان المرجعي:

وهو مكان يعتمد فيه الكاتب على مدركات المتلقي الواقعية ومعرفته بما يقنعه بواقعية الأحداث «وجعله يتوهم حقيقته عن طريق الإخلاص للواقع المرجعي، ونقله بكل خصوصياته وحيثياته... وتعينه بالاسم وذلك من أجل حمل القارئ على الاعتقاد بحقيقة التخيل وعدم الفصل بين ما هو موجود في النص وما هو موجود في الواقع»[1].

والكثير من الروايات تتأسس فضاءاتها الجغرافية على أماكن محددة ومضبوطة يمكن التحقيق من وجودها على أرض الواقع كأسماء الجسور والمدن والشوارع والمطاعم وأماكن العبادة، لكنها رغم هذه المرجعية الواقعية التي تحيل عليها أسماء تلك الأماكن تبقى خاضعة للتخييل الذي تصنعه كلمات الروائي، مثلها مثل المكونات السردية الأخرى، إنها فضاءات لا توجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب[2].

"ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يلحقه الروائي بجميع أجزائه، ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة، ولمبدإ المكان نفسه»[3]، إن هذا النوع من الأماكن وإن كان له وجود حقيقي على أرض الواقع إلا أن طبيعة التجربة الصوفية وطريقة عرضه عن طريق تقنية الوصف يحولانه إلى دلالة أخرى قد تفارق المرجعية الواقعية لمكان بعينه وتضفى عليه صفة اللامكان من خلال إخضاعه للرؤيا والحلم أو السفر الروحي في المعراج الصوفي[4].

وقد حاول الروائي سلام أحمد إدريسو استثمار هذا النوع من الأمكنة في تجربته الروائية التي تمخضت على ثلاث نماذج روائية وجعل أرض المغرب الخصبة مسرحا لها بطبيعتها الخضراء ومياهها الدافقة وأحيائها العتيقة الضاربة في عمق التاريخ البشري وجوامعها ومساجدها التي تشي بانتمائها

---

[1] _حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية (الجديدة، ص 80.

[2] _شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد لعيد الحميد بن هدوقة، مجلة الثقافة ع 115، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، 1997، ص 153.

[3] _حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 27.

[4] _ينظر الحكي الصوفي عند ابن عربي، مرجع سابق، ص20.

الإسلامي وتراثها الديني الكبير، ومن أهم الأمكنة التي وظفها سلام أحمد إدريسو بواقعتيها والتي يمكن التحقق من وجودها، مدية مارتيل والرباط وسلا والمحمدية، وبعض الأحياء والشوراع والأزقة؛ كي حسان الراقي وحي باب الأحد والأوداية، وكل نموذج منها له، دلالته المرجعية والصوفية التي تضفي عليه في أحايين كثيرة نوع من القداسة والروحانية المشعة بالهدوء والسكينة، ومن أبرز تلك الأماكن الباعثة على الراحلة والسكينة مدينة مارتيل التي شهدت مولد الخطيئة والغفران في آن واحد مع اختلاف دائرة الزمن التي حركت دلالة هذا الفضاء حسب علاقته بالراوي المتماهي في مروية.

أ–مدينة ماتيل:

مارتيل مدينة ساحلية مغربية تطل على البحر من أقصى البلاد تتميز بالخضرة والخصيب والهدوء، يأتيها الزوار من كل حدب بحثا عن الراحة والهدوء المفتقد في الحياة التي تعج بالضجيج والفوضى، فهي فضاء راق للأغنياء الميسورين، ولها مقاهي ونواد ثقافية تشرف على مواقع سياحية مفعمة بالخضرة والمياه، وقد أفرد الروائي فصلا كاملا لتقديم هذه المدينة الساحلية التي شهدت محطات حاسمة في تحريك لحمة النص ونسيج بنائه السردي، والكاتب إذ يقدم المكان عبر عيني الذات الساردة (ربا) التي تربطه بفصل الصيف، عصر التحولات وجني الثمار، ويستدعي من خلاله كذلك زمن الطفولة المفقود ببراءته وسذاجة ما فيه في قرية المحمدية بالريف المغربي على مشارف الأطلسي، فحنين ربا وحسام إلى حي مارتيل بقضاء عطلة الصيف– هو حنين إلى الريف الوطن، ذلك الحنين المشحون بالقلق والاضطراب الذي تخلقه المدينة في نفسية الشخصيات المتمركزة فيها فتبحث عن البديل الباعث على الراحة والأمل بعدما فقدته في الزمن المعاصر، لذلك تحاول الذات الساردة الانفلات من فضاء المدينة على ألفتها– ولو في الخيال بحثا عن السمات الإنسانية التي تمثلها القرية ببساطتها وهدوئها[1]. «لتظل القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير حتى ولو كانت القرية بطيئة الإيقاع»[2].

---

[1] _رواية العائدة، ص 75.

[2] _مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص32.

وتدفع للهجرة هربا من التخلف والعزلة التي تعيشها بحثا عن الرفاهية المدينية، وينقل إلينا السارد مواصفات هذه المدينة عبر عيني ربا السعداوي التي تمثلتها بالريف أرضا للأحلام والرؤى الجميلة «حل الصيف حاملا معه عصر التحولات... تغير الزمان كما فعل المكان، فجاء موسم الهجرة بعيدا عن الرباط، ولكن مارتيل سيدة البلدان... إنها غاصة جدا وتبدو مستهترة إلى حدود العذاب... ولكنها في باقي الفصول تبدو وكأنها تطهرت من كل شيء (...) مارتيل جميلة، ودودة صغيرة لذلك سرعان ما وصلنا إلى طريق الكلية... كنا قد قطعنا شوطا في طريق الكلية، لم أشأ التعليق فقد وجدت دنيا حسام طاغية بالغرابة.... من أين تجمع هذه النوادر العجيبة؟ ليس لدينا في البيت شيء من ذلك، ولكن حسام يبشر بأحلامه كأنه آت من أعماق الفضاء (..) أطلقت سراح بصري فامتدت الأرض أمامي تدعوني للسفر في أراض منبسطة تحبل بالقصب. والأعشاب وبعضها يطولها البناء، كانت أسراب من الأطيار منهمكة في التحليق، أما الريح فقد كانت منهمكة هي الأخرى في حديث ودود مع الأغصان لعلها تحادثها عما حملته معها من أسرار البحر... بزغت عن كتب من جهة اليمين غابة من أشجار الكليط وقد أظلت أرضا معشوشبة (..) أحسست أني أتخلص كليا من الصخب وأني أدخل رويدا في مملكة بلا حدود، دنياك لاتخلو من سحر، تذكرت البيت الجاثم بين البحر وإقطاع أبي غُصت في طوفان من الأشواق، تذكرت الطفولة وطيور السنونو وأحلام سندباد، فار التنور وغبت في موج طاغ من الذكريات تجلى الشوق فلم أعد أذكر غير الطفولة»[1].

يربط السارد- المهيمن على الحكي في هذا الفضاء بين أنس المكان وسكينته والشخصية التي ترتادة باعتباره مكانا حميما تأوي إليه من قساوة الحياة وتناقضاتها، فكل مكان تطؤه قدم حسام يكون مختلفا عن المألوف بمواصفات العزلة والسكينة التي تنشدها النفس الإنسانية الباحثة عن الحقيقة الراغبة في الخير والإصلاح الاجتماعي، وينجلي ذلك بوضوح في الحوار الذي دار بين ربا وحسام في مدينة مارتيل، حيث أعرب الكلام الجاري على ألسنة المتحاورين على اختلاف صارخ في الرؤي والمنطلقات، لدرجة اعتبرت الذات الساردة حسام خارجا عن التفكير البشري بمنطقة اللأرضي، ومن

[1] _رواية العائدة، ص 75، 78.

جهة أخرى فإن السارد الزائر (ربا) للمدينة يهتم برسم جغرافية المكان ليلقي بظلال فكره على المكان الجديد الذي يراه بعينه متذكرا موطنه، حيث يثير فيه العواطف ويحرك ذاكرته إلى مسقط رأسه ومرتع طفولته، وفي هذه الوضعية يتحرك السارد في مكانين مختلفين يبدوان منفصلين لكنها يتبادلان الوظائف؛ مكان العودة ومهبط الذاكرة الذي يقدمه السارد عندما يحكي عن مكان السفر الذي يصبح مكانا هامشيا تنحصر مهمته في تحريك الذاكرة وتقريب المسافات الزمكانية، والعودة إلى زمن الطفولة عبر زمن الحلم الذي حركه المكان هي عودة الروح إلى مرابضها الأولى في عوالم الطهر والنقاء والصفاء، حيث تذكرت الذات البطلة أيام العز والرفاهية في بيت أهلها على مشارف المحيط الأطلسي وإطلالته الساحرة على الحقول والبساتين والسهول المنبسطة الخضراء التي وشت دائما بالخلاص من كل قيد وكل تحد، إنها عودة إلى المقدس الذي يقود صاحبه إلى كسر طوق الضلالة والعبودية والعودة إلى الله المتجلى في الطبيعة الخصبة المخصبة بالنور والماء، لأن المعرفة بالمقدس-بتصور سيد حسين نصر- تقود إلى الحرية والخلاص من كل القيود لأنه في حقيقته العميقة يمثل الأبدي والدائم، في حين تنبثق العبودية من الجهل الذي يضفي واقعا نهائيا على ما هو عار في الواقع في ذاته، والحقيقة التي لا مناص منها: هي أن ذلك المقدس لا يكون كذلك بالنظر إلى المواصفات الخارجية، وإنما يكمن في العناصر التكوينية المشكلة له[1].

لقد كانت مدينة مارتيل التي تمثلها حسام معراجا صوفيا له ينفذ من خلالها إلى عالم الحق والفضيلة واستجماع القوى النفسية الواعية لمواجهة فساد الواقع الاجتماعي الذي تتخبط فيه المجتمعات العربية ممثلا بالجزء (المغرب) قاصدا الكل (الوطن العربي) وما طبع بنيته الاجتماعية من تناقض رهيب، وقد تجسدت هذه المعاني من خلال الحوار الجاري بين المتكلمين في رحم هذا المكان الذي كان مسرى الذات الفاعلة في الحكي نحو عالم الريف والطفولة الكامنة فيه ثم عروجها منه إلى العالم العلوي الذي شيده فكر حسام التنويري المبني على الخير والفضيلة، وقد ظل سحر العالم العلوي الذي ينشده حسام ويدعو له هو سبب العشق الأعمى للأرض الترابية وغواية الجسد الأنثوي الذي

[1] _ياسين بن عبيد في معرفية النص الصوفي، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع13، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، ص 191.

انبثقت منه تلك العلاقة القائمة على التناقض بين الأعلى والأسفل، المقدس والمدنس، الحب والكره، ذلك أن غموض حسام وغرابة فكرة الملتزم بالدين والفضيلة ظل يجذب الذات الساردة كمثلث برمودا نحو المجهول الذي لا تعرف منه خلاصا حتى وقعت في خطيئة مراودته عن نفسه والزج به في سجن الاتهام والجناية التي لم يرتكبها، هو إذن صراع الخير والشر الفضيلة والرذيلة التي بنبني عليها المجتمع العربي في علاقته بأفراده، وميل قوانينه الجائرة لقلب الموازين التي شنها الدين لتنظيم الحياة، ليظل الصراع قائما بين الدين والسياسية إلى يوم يرث الله الأرض ومن عليها.

ومن المدن ذات المرجعية الواقعية التي استثمرها الروائي في نصوصه السردية؛ مدينة الرباط التي كانت ملتقى الأحداث، وبؤرة الحكي الذي تناسلت منه البرامج السردية، بالإضافة إلى مدن أخرى اكتفى الروائي بالإشارة إليها في سياق انتقال الشخصيات الفاعلة، كمدينة المحمدية، ومدينة سلا الواقعة على ساحل البحر بإطلالتها الساحرة.

ب–مدينة الرباط:

تتناسل الأحداث وتنمو الدراما الروائية في رحم هذا المكان الذي شحنه الكاتب بمواصفات المدينة العصرية والمواكبة للتطورات الثقافية والفكرية في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي، ويحكي هذا الفضاء واقع جيل قادم من القرى والأرياف، وكيف يتكيف أولا يتكيف مع القيم المدينية الجديدة وجذورها الثقافية الوافدة، ويطرح مسألة غاية في الأهمية ترتبط بتربية البنين والنبات في الأسرة المغربية المعاصرة التي باتت تستقبل الوافد الجديد باسم التقدم والعصرنة وتلغي القيم الإسلامية الأصيلة التي انبنت عليها ثقافة أهل المغرب خصوصا والمسلمين عموما، وتتجلى تلك القيم المستحدثة في المجتمع المغربي من خلال بعض المدارس والنوادي الثقافية التي تسيرها أياد أجنبية متغلغلة في بنى المجتمع الداخلية ويساعدها في توجهها الثقافي الطبقة الحاكمة في البلاد والتي تمثل نسبة عالية من مجموع سكان الرباط باعتبارها العاصمة السياسية للبلاد ومركز إقامة أغلب المسؤولين والمثقفين في المنطقة، وينقل السارد كل هذا الزخم الثقافي الهجين حينما تحس الشخصيات بحرقة هذه المدينة ولهيب الاغتراب الكامن فيها مقارنة بالأماكن التي لا تزال تحافظ على أصالتها التاريخية والثقافية التي تقف رمزا على الهوية العربية الإسلامية الثابتة بمبادئها الحقة ونهجها القويم «ليست الرباط

كمارتيل.... تذكرت دنياي الصاخبة، النجمة لافونتين وديكارت والزهوة وقارات أخرى...فأيقنت أن الكون يملك مجرات بعد درات الهواء»[1].

ويكمن الملمح الصوفي في هذا الفضاء الثقافي المتشعب الهوية في ذلك الصراع نفسه بين قوة الحضارة وحضارة القوة، حيث يوجه الكاتب من خلاله رسالة عاجلة للآباء والأمهات لإعادة النظر للطريقة التربوية التي ينشؤن بها أبناءهم، وهي طريقة في أغلبها ترضع نصيبها من الثقافة الغربية التي تمتهن تحطيم الأجيال والقضاء على الروح الإيمانية، والاستخفاف بالدين الإسلامي وجعله هامشيا لا يملك سلطة على أحد. إنها مغامرة محفوفة بالمخاطر تشبه مغامرة الصوفي الذي يجهر بحقيقته الصوفية فتتداعى جميع الجهات لقطع الطريق أمامه بحجة الخروج عن المألوف والاعتيادي الذي ألفه أبناء جلدته، فهل هو زمن القابضون على الجمر ممن يحاولون التمسك بالدين والخلق الإسلامي القويم والتصدي لغزو ثقافي جديد يهدف إلى تحطيم الأجيال وخراب المجتمع العربي؟

وهي نفس الفكرة التي يؤصل لها الكاتب في رواية شجرة المريد في سياق حديثه عن مدينة الرباط وعلاقاتها بمثقفيها خارج أسوار الوطن، وكيف يتعاملون بسياسية تحطيم بلدانهم والمتاجرة بأرواح أهلهم من خلال مشروع الأطباء مقابل الدم الذي جاءت به مؤسسة مصطفى الجراح وزوجته الإسبانية "بتريسيا"، والذي يبدو في ظاهرة مشروعا إنسانيا يخدم الفقراء في القرى النائية والأرياف مقابل التبرع بالدم لصالح المؤسسة، لكنه في عمقه هو مشروع سلبي تتحكم فيه أياد أجنبية هدفها الاستغلال المادي والبشري[2].

وهنا يبدو تأثير المدينة الأجنبية (مدريد) في التوجه الفكري والثقافي للشخصية المتحركة فيه، فهي على حد تعبير السارد بلد النصارى التي لا تبشر بالخير، فقد تعلم فيها مصطفى الجراح كل أساليب الخداع والاستغلال في سبيل الحصول على المادة، إنها قسوة الحياة التي تتميز بها المدينة الأجنبية التي لا ترحم من فيها، ولعبة التزاوج بين المدينة العربية (الرباط) بالمدينة الغربية (مدريد) الممثلة في ارتباط باترييسيا بمصطفى الجراح هي استشراف الروائي للواقع العربي الذي تتحكم فيه

---

[1] _رواية العائدة، ص 79.

[2] _ ينظر رواية شجرة المريد، ص 96.

السياسية الأجنبية وتسيطر على الحياة الاجتماعية والثقافية فيه بحيث يجد الفرد العربي نفسه غريبا في عقر داره، تحاصره المحن و الكروب والحروب من كل جانب لتحطيم ما تبقى من آثار حضارته العربية الإسلامية هي فكرة صراع الأديان والبقاء للأقوى الذي سيطرت على الخطاب الروائي في رواية شجرة المريد وقبلها رواية طوق النورس ورواية العائدة.

ج–حي حسان الراقي: إن الحديث عن الحي الراقي في الرواية العربية يستند إلى الطابع الجدلي بينه وبين الحي الشعبي «فالاختلاف الطبوغرافي بين الفضاءات يصاحبه دائما اختلاف اجتماعي ونفسي وإيديولوجي، وانتقالنا مثلا من فضاء الحي الشعبي إلى فضاء الحي الراقي يتغير معه نظام القيم وبرنامج الممارسة الاجتماعية الذي ألفناه لصالح نظام جديد ينتج قيما جديدة وممارسة جديدة»[1]، ويتميز حضور الحي الراقي في الرواية المغربية بالنزعة المشهدية، إذ يبقى مجرد ظل بدون امتداد دلالي[2]، وهذا ما يفسر طغيان توظيف الحي الشعبي بنسبة أكبر من الحي الراقي، ولا يكاد يخلو حي حسان الراقي بالرباط من هذه الدلالة؛ إذ لا نلمح له دلالة واضحة أو وظيفة بعينها إلا بربطه بالحي الشعبي أو الريف أو الدلالات المنبثقة عن هذا الترابط، وينقل لنا السارد تفاصيل هذا الحي ومواصفاته من خلال البطل السارد الذي لا ينفك يقيم المقارنات بين الأمكنة وتأثيراتها في النفس «حسان سكنى زاخرة بالطمأنينة، لكن بلا هيبة، ولا حتى ذلك الجوار المترع بالأمان والتفوق، أما الإحساس بالسيادة فقد تبدد كما تبدد رجع البحر وتهليل الطبيعة وهديل الحمام... تبدد ذلك كما تبدد من السمع صوت جميل لطيور مهاجرة... حسان حي يجثم في كبد الرباط ولد ذات يوم وفي حلقة بيت جديد، ببتنا، أما اليوم فأتأمل كل ذلك وأقول بسخرية: كل شيء يدوم، إلا عز القرية وعذرية الصبا الأولى»[3].

–إن الربط بين الأمكنة وعقد المقارنات بينها هي من السمات الأسلوبية للكاتب، فكل مكان يقدمه السارد كنموذج للفضاء الراقي يربطه بالريف والقرية، ويلفه بزمن الطفولة الذي غزا تأثيره

---

(1) _حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

(2) _المرجع نفسه، ص 86.

(3) _رواية العائدة، ص 34.

ذاكرة البطل فأصبح رمزا محوريا لكل الأمكنة والأزمنة الروائية، إنه الهروب من المكان والزمان نحو الأصل الذي ينجذب إليه الفرع، فالقروي يبقى قرويا وإن سكن القصور، إن تأثير المكان الطبيعي يظل عالقا بذاكرة الإنسان مهما ابتعد عنه، وهو رمز لأصالته وجذوره الروحية العالقة فيه وعدم تقبل المكان الجديد والاندماج فيه، أو النظر إليه بعين ضيقة ناتج عن عدم الاقتناع به وما يولده في النفس من حسرة وألم يكون وبالا على قاطنيه أو مرتاديه، وربا السعداوي لم تعرف قيمة القرية وعزّها إلا بعد الاستقرار بالرباط وتذوق برودة المدينة القاحلة التي مثلها حي حسان وسكانه المتكبرين الذين لا يعرفون معنى الطيبة والإحسان، وحياتهم كلها مبنية على حب المال والنفس واستغلال الآخرين وهي طريقة مادية قاحلة تقتل الألفة بين الناس وتخلق جوا خانقا يكبل الروح في سجن الجسد وماديات العصر المسمومة، والإحساس بالأمان والاطمئنان، ويعد النفس بالخلد في ظلالها الوارفة، إنه المكان الحلم الذي يعمل على إبراز القيم الروحية الصوفية وتهذيب النفس بإزالة رعونتها والتخفيف من غلوائها، وتعهدها بالنصح والتوجيه، والسمو بها في آفاق الصفاء الروحي.

د–حي باب الأحد:

ويقابل المكان السابق من حيث المواصفات الهندسية والحركة الإنسانية، فهو حي شعبي مكتظ بالسكان، تتداخل فيه الحركة الإنسانية بمختلف مظاهرها، والناس فيه بسطاء يتعاملون على سجيتهم، والمكان يطبعه الضيق والاتساع في آن واحد مع طبيعة التصميم الطبوغرافي الذي تأسس عليه، بطابعة الإسلامي الأصيل، بأبوابه المقوسة ودروبه الطويلة الضيقة وأسواقه التي تجمع شمل الأفراد على اختلاف أعمارهم وهيئاتهم «ما أجمل هذا الحي العتيق كيف غاب غني كل هذه السنين دون أن أعرفه، لقد كنت غائبة في دنياي المصنوعة من زجاج، ولكنها انكسرت الآن، ولست نادمة عليها... في هذا الحي تبدو لي الحياة على حقيقتها. أقصد في بهائها وعذوبتها، ما أروع أن نلتقي مع الحياة ولما تتزين بالمساحيق !لا يكاد يخلو هذا المكان من الناس.. يطالعك زقاقة الطويل وهو يرسم هندسته في إعياء وقدم، حين يحتضنك مطلعه المبلط بالإسفلت: تغيب في مهرجان من البشر.. نساء ورجال وأطفال ومتسولين من كل الأصناف! ودلفت من درب على يمين الشريان الممتد إلى أبعد نقطة

تؤدي إلى وادي أبي رقراق هذا المكان لا يعرف الموت... وها هنا يراودني بشر وانطلاق... وطالعني سوق الأحذية وقد تجاوزت المسجد العتيق بصومعة التي تبدو منهمكة في حوار السنين.. لقد أحسست بالاكتفاء إذ رأيت الحياة ... في ثياب الصدق»[1].

لقد اختار السارد الحي الشعبي "باب الأحد" مقدما صورة فوتوغرافية متحركة عن المكان الذي رآه بعين واسعة فبدا رحبا يتسع لأهل الأرض جميعا، وهو إذ يقدم المكان يتعمد نقل مواصفات هندسته الإسلامية في أبواب بيوته وأرضيه دروبه وطبيعة الحركة الإنسانية فيه، فهو فضاء يتسع لجميع الناس وليس كحي حسان لا يبدو من أهله غير سياراتهم الفخمة؛ إنه عبق التاريخ والحضارة المتأصلة في هذا الحي «إنه يوازي تطورا اجتماعيا عميقا في الحضارة يحتاج إلى استقصاء تاريخي طويل ومن المناسب أن نربط بين الحين والحين بين الخصائص الفنية والمراحل الاجتماعية»[2].

إن قدم حي باب الأحد المجسد في بناياته العتيقة وزقاقة الطويل الممتد هو رمز للتاريخ الإسلامي الطويل والعميق في المنطقة، تشهد عليه المئذنة الحاضرة في كل مكان من أزقته الضيقة، والحركة الإنسانية المكثفة دليل على تمسك أهله بتراثهم العريق الذي هو سبيل خلاصهم من الأزمات النفسية التي يعيشها الإنسان المعاصر في ظل الانفتاح عن الآخر وآلته الثقافية الغربية عن عادات وتقاليد المجتمع العربي المسلم، ولا يتوقف السارد في رحلة بحثه عن القيم الأصيلة عند باب الأحد ودروبه بل يتعمق في بطن الأحياء الشعبية ويكشف عن أشياء لا يؤمن بوجودها أصلا.

هـــ–حي الأوداية:

هو حي لا ينفصل عن حي باب الأحد إن لم يكن امتدادا له، وفيه تكشف الذات الساردة –لأول مرة– حلاوة الحياة في تلك الأماكن البسيطة بمدينتها الغنية بقيمها و تواضع أهلها وبساطة حياتهم الخالية من كل زيف، ولا يخفي الراوي انجذابه إلى مثل هذه الأمكنة فيقف محتارا أمام الهندسة الأخاذة التي أذهلته «وعطفنا إلى الأوداية من جهة الغرب وعطفنا إلى الحارة القديمة المحفوفة بالدور البيضاء كل الأشياء تتزين بالزمن الغابر، الأبواب المقوسة المعقوفة من الأعلى بأشكال انسيابية

---

[1] _رواية العائدة، ص 34.

[2] _وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص 108.

بديعة والنوافذ الخشبية الضيقة والجدران البيضاء القصيرة التي رصت بلا هندسة خالقة بذلك دروبا ضيقة- وأخرى متوسطة العرض- منعرجة، والأرض المفترشة بالحجارة المتعددة الأشكال ولكنها تشي كلها بالقدم، أين منك حسان وأجواؤه الهجينة؟ وانتهينا إلى ساحة واسعة تطل من علو شاهق على المحيط الأطلسي، تجلى البحر في جلاله الأبدي، وبدت سلا بأطرافها الجاثمة على أعتاب مصب أبي رقراق من الجنوب والشاطئ البحري من الغرب، أي جمال للحياة على هذه الأعتاب، وأوقفني حسام أمام باب خشبي قصير مطرز بقطع النحاس المستدير»[1].

لقد قدم حي الأوداية كفضاء واسع منبثق عن حلم حقيقي على غير عادة الرواية المغربية في تقديم هذا النوع من الأمكنة الانتقالية، عبر تركيزها على مظهر القذارة والضيق والاكتظاظ وانعدام الأمن وتدني الشروط الصحية التي تكشفها بشكل خاص الأحياء الشعبية[2]، إنه يقدم المكان بدلالة مزدوجة، دلالة قريبة غير مقصودة، وأخرى بعيدة مقصودة، حيث يقدم المكان بملامحه الواقعية محملا برموز وإيحاءات ذات توظيف دلالي للفكرة الصوفية التي يتوخاها ضمن ما يصطلح عليه بالإسقاط الرمزي للمكان الروائي الذي ينبني على مبدإ التركيب بين عالمين، عالم متخيل وعالم قائم بذاته معطى»[3].

لقد كانت رحلة البطل السارد ضمن فضاء حي باب الأحد وحي الأوداية رحلة مجازية داخل الروح التي تتمنى وصال الزمن الغابر الجميل بصفائه من خلال الوقوف على البعد الحضاري والتاريخي، لتلك الأحياء الشعبية وهو ما جسده حوار السارد مع مكونات تلك الأمكنة «وذلك يفضي إلى قيم إنسانية حافلة بالحب والسلام وبكل ما يشيع في النفس من معاني السمو والمجد والعفة، ولكل ما يكسب التواصل بين المبدع والمكان من إحساس بالدفء وبآمال الوصال وبالتشبث بالمعاودة والمعايشة»[4]، للتخلص من برودة الواقع المادي الذي غزا الحياة المعاصرة وأفرغها من القيم الروحية والأخلاقية التي لازمتها في زمن الصفاء والالتزام الديني المعتدل.

---

[1] _رواية العائدة، ص 183.

[2] _حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص83.

[3] _حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص130.

[4] _عبد الله بنصر العلوي: جماليات المكان في الشعر المغربي، ص48.

6/ التنقلات التحولات المكانية:

إن التنقلات التي تقوم بها الشخصيات بين الأمكنة لها دورها الفاعل في تحديد طبيعة التجربة الصوفية، فهي تلقي بظلالها على المكان المرجعي المنطقي وتكسبه أبعادا صوفية، فيأخذ قدستيه إما من طبيعة المكان نفسه أو من خلال البعد الرمزي الإيحائي الذي تطبعه الشخصية على المكان، وطبيعة المكان المستثمر في النماذج الروائية المختارة يخضع لرحلة السارد البطل ولرؤيته النابعة من تجربته الصوفية لذلك نجده يركز في كثير من المواقع التي يرتادها على المكان المقدس أو الطبيعي الباعث على التأمل والتدبر في الطبيعة والكون والزمن، ونستشف من تجربة الكاتب الروائية ثلاث رحلات أساسية شكلت كل رحلة دائرة حكائية منفصلة في متنها الحكائي الخاص بها، فقد كانت رحلة البطل في رواية العائدة رحلة مكانية روحية جسدها المكان والرمز في آن واحد، ذلك أن الانتقال بين الأمكنة والفضاءات الثقافية جعل السارد يدرك أمورا لم تكن من صميم أولوياته، فالتحول المكاني مثلا بين القرية ومدينة الرباط شكل نقطة حاسمة في فهم البطلة معنى قسوة الحياة جراء الظلم وقهر الناس فكان الجزاء من جنس العمل، ثم كانت رحلة الانتقال من الحي الراقي إلى الحي العتيق تجربة أخرى علّمت البطلة معنى البساطة والتمسك بالقيم الروحية والأخلاقية التي هي أساس علاقة الإنسان بربه وعنوان التفوق الذي تنشده البشرية في هذه الطبيعة الترابية، فانتهت الرحلة بين الأمكنة إلى الوصل الآمن والاتحاد بموضوع الرغبة الذي انبت عليه الرواية «خارجة من المسجد وقد أيقنت أني ولدت من جديد... ولم لا؟ يكفيك أن تتخلص من نادي النجمة، أو يموت الزعيم أو ينتحر أمامك الضحايا أو تتساقط أمام عينك الشعارات، يكفيك هذا كي تولد من جديد»[1].

إذن فقد كانت التقلبات المكانية القاهرة للذات الساردة السبب الكافي والمهم في تحويل الوجهة من فضاء إلى آخر وهي تبحث عن الحقيقة العليا التي لا يشوبها الزيف والخداع حتى وجدتها ماثلة في المكان المقدس (المسجد) والحي العتيق الذي يمثل حيزا مهما للخلوة الصوفية التي تعد لبنة أساسية في المجاهدة الصوفية التي بها يتم الوصول فالمريد لا يتم بنيانه ولا يستقيم طريقة إلا إذا عبر أربع محطات حاسمة في رحلته الشاقة عبر الجوع والسّهر والصمت والخلوة[2].

---

[1] _رواية العائدة، ص 245.

[2] _أبو طالب المكي، قوت القلوب، تحقيق محمد عبد المنعم الحنفي، ط1، دار الرشاد، 1996، ص 20.

أما في رواية طوق النورس فإن البطل السارد كان أكثر وعيا في تنقلاته المكانية لثبات أفكاره ووعيه بالحياة من حوله وقدرته على استشراف المستقبل بسبب خبرته في الحياة ومكابداته للمشاق منذ طفولته المبكرة، ويتجلى الملمح الصوفي لهذه التجربة في مواجهة الواقع والخروج من العزلة السلبية إلى العزلة الايجابية رفقة الصديقين أحمد العرفاوي ومولود الليل والانخراط في المشروع الثقافي الجديد الذي ينشر الضوء المعرفي والثقافي في الأوساط الشعبية من خلال جريدة الضوء التي تسعى لتنوير المجتمع وتسليط الضوء على مشاكله المتراكمة وطرح بدائل مناسبة، وما من شك فإن هذه الرحلة الثقافية الشاقة التي تقودها النخبة المتعلمة أشبه برحلة صوفية شاقة يتكبد فيها العارف المشاق والأهوال حتى يتحقق له الوصول، وأحيانا قد يدفع حياته ثمنا لتلك المغامرة ولا يتحقق الوصول الذي يطمح إليه المريد فيؤثر العزلة بعيدا عن الأجواء الأنانية الخانقة، وفي هذا الفلك دارت التجربة الصوفية في رواية شجرة المريد عبر الأمكنة التي حددها السرد لتكون محطات الرحلة فالشيخ عبد النور آثر الخُلوة بعيدا عن الزاوية بعدما فشل في إصلاح أمرها وتنظيم المريدين لإتباع طريقة الشيخ المرتضى، ولذلك كان لزاما عليه أن ينطلق بعيدا عن هؤلاء البشر ليتمكن من ترويض نفسه وتقوية أواصر العزيمة في ذاته للتمكن من السيطرة على الوضع وتحسين المنهج الذي تسير عليه الزاوية، ومن هنا يلوذ الشيخ عبد النور بالريف فرارا من الوباء الذي اجتاح الزاوية، والذي يمثل لآثام البشر وخطاياهم التي لا تنتهي ليتطهر من الآثام العالقة به بسبب فشله في تنفيذ وصية شيخه والوفاء بعهده، أملا أن يسعفه توجده مع الطبيعة وخشوع نفسه في الرجوع إلى الزاوية بقوة أكبر لمواجهة الفساد الذي عم البلاد جراء تسيس الدين وتحوير مقاصده.

7- المكان والرؤية الصوفية:

لاشك في أن الرؤية الصوفية هي التي تتحكم في العمل الروائي وتخضعه للبناء الذي يناسب وجهتها الإيديولوجية، والمكان من أكثر تلك العناصر تعلقا بالرؤية الصوفية للكاتب، لأنه يحمل مواصفات المرونة والتعدد والتي تسهل له مهمة التخفي وراء رموزها ودلالاتها المفتوحة لتقديم وجهة نظره اتجاه موقف أو فكرة يروم توصيلها إلى القارئ، وما تجدر الإشارة إليه في هذا المستوى من الدراسة هو صعوبة الفصل بين المكان والزمان، فهما متلازمين يكمّل كل منهما الآخر، ولذلك كان الروائي يعمد إلى انتقاء أماكن بعينها مسدلا ظلال فكرة الصوفي عليها، فنجد، ميله كبيرا للأماكن الدينية المقدسة كالمسجد والصومعة والكتاب والزاوية، بالإضافة إلى استثمار الطبيعة استثمار جماليا كان القلب النابض للحركة الصوفية في المتن الروائي الإدريسي «فالموجودات الطبيعة بما أنها قد ظهرت إلى الوجود نتيجة الحب الإلهي الأزلي، فهي محبوبة لوساطتها بين ما هو وجودي، وما هو إلهي، باعتبارها وسيط للتجلي الإلهي والوجودي، إذ تشارك الكائن البشري حنينه إلى التطلع لرؤية جمال الجلال في تجلياته والتوحد به، وقد عبر عن طريق هذه الموجودات الطبيعة عن وحدة الوجود قديما، ولا تزال تحتفظ هذه الموجودات الطبيعة بوظيفتها في خطابنا المعاصر، حيث يعتبر من خلالها المبدعون عن عشقهم للذات الإلهية»[1].

فيتجلى في تلك المخلوقات الجمال الإلهي وتصبح الشمس والبحر والحمام والنورس والخضرة.. علامات رامزة في الرواية الصوفية نقرأ من خلالها عالما مخفيا وراء كلمات الراوي لا تفصح عن مدلولاتها في قراءة واحدة، فصومعة المسجد (حسان) التي قدمها الكاتب في رواية العائدة لم تكن مجرد مكان يزين به فصُول روايته بل كانت أشبه بالحارس الأمين الذي يلازم البطلة في رحلة بحثها عن الله المتجلي في المكان الطبيعي الممتد والمكان الشعبي العتيق«لشد ما اشتقت إلى رؤية الصومعة الضاربة في كبد السماء ! ولشد ما اشتقت أيضا للقاء حسام !غزاني الأسى للأسبوع الذي اضطرني فيه الكتمان إلى البقاء رهينة وراء قضبان الانهيار»[2].

---

[1] _محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، ط1، دار بهاء الدين، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2009، ص 485.

[2] _رواية العائدة، ص 168.

وقد كان الاحتجاب عن الصومعة هو احتجاب عن الحقيقة والطهارة والصفاء، بحيث رمز بها الروائي للحقيقة العليا التي افتقدها الذات الساردة في حياتها الموشومة بالحرية والانعتاق من كل القيود الأخلاقية والاجتماعية لكنها حينما تتصل بالصومعة تكون قد خرجت من شرنقة ضياعها وتماهت في عالم حسام الطاهر النقي بعدما اهتدت بهدي الصومعة واتبعت أثرها في الأزقة والأحياء الشعبية العتيقة بالرباط، وأما البحر المحيط الذي وظفه الكاتب بمواصفات القوة والهيبة وجعل الشمس تغيب فيه على مرآى الشخصيات الفاعلة في الحكي فقد وقف رمزا على ضحالة الحياة الدنيا وانحسارها في لحظة عابرة يغيب فيها كل شيء كما تغيب الشمس رمز الأمومة الدافئة التي تغدق العطف والحنان لمن افتقدهم، ولأجل ذلك ظل هذا المكان مثيرا لذاكرة البطل التي لا تكاد تخرج عن زمن الطفولة الذي ارتبط به منذ كان مقيما بالقرية.

والزاوية مكان ديني يختفي بمواصفات قدسية من خلال حج الناس إليه والتبرك بشيوخه ومريديه الذين يملكون سلطة دينية على مرتاديه ومن ينضوي تحت لوائه، لكن ملمحه الصوفي لم ينف عنه الوجهه الإيديولوجية التي يبثها الكاتب فيه بعدما أصبحت السلطة السياسية هي المتحكمة فيه وفي قوانينه الداخلية التي كان من المفترض أنها لا تقبل المساومة والخذلان مما حذا بشيخها إلى مغادرتها وإفساح المجال لغيره بعدما فشل في إصلاح حالها والحفاظ على تقاليد نظمها.

الفصل الثاني:

الشخصية الصوفية.

1/-الشخصية ذات الأبعاد الصوفية.

2/-الشخصية الواقعية.

3/-الشخصية والزمن الصوفي.

4/-الشخصية الصوفية والرؤية السردية.

تعد الشخصية من أكثر العناصر الروائية خصوبة وتشعبا، نظرا لما يلفها من غموض وتعقيد بسبب ارتباطها الوثيق بالنص الروائي وغيره من المرجعيات التي تحيط به، لذلك تجتمع في حوضها الدراسات النقدية البنيوية والسيميائية، وكذا مقاربات الباحثين النفسانيين والسوسيولوجين[1]، كما تتفاوت عبرها رؤيات ونمذجات عديدة من خلال تصنيفها، وتشخيص وضعها الاعتباري بحسب طبيعة حضورها ضمن النص الروائي، بداية بالبطولة الفردية التي غالبا ما تكون مؤطرة بأبعاد مثالية أسطورية تمثل القيم الأخلاقية العليا التي تنقذ الإنسانية من الضلال والقهر الاجتماعي، مرورا بالبطولة الجماعية التي توازي إيديولوجيا التنظيمات الاحتكارية المقزمة لدور الفرد في المجتمع الرأسمالي، وأخيرا البطولة الناتجة عن تهشم الفرد والقضاء على كيانه أمام الصراعات المادية المتبلورة مع موجة الرواية الجديدة التي تنظر للشخصية كشاهد على العصر، حيث وصل الفرد فيها إلى قمة مجده[2].

وإذا كان النقد التقليدي يرى في الشخصية الروائية كائنا حيا من لحم ودم يعكس الحياة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فإن النقد الجديد تخلص كليه من هذه الفكرة، وأصبحت مجرد «كائن من ورق، سواء أكانت ذات مظهر إنساني أو حيواني أو أي شيء آخر، المهم أن لها وظيفة ما في الحكاية»[3]، ونظرا للارتباط الوثيق بين الشخصية الروائية والحدث الذي تقوم به الشخصية أو تعيشه في بيئة محددة (مكان) فإن الصوفية في الرواية العرفانية قد عملت على تشكيل شخصيات مناسبة للرؤية الصوفية التي تحرك العمل السردي ككل.

---

[1] _ ينظر عبد الفتاح كليطو لترجمة سعيد بنكراد: سمولوجية الشخصيات الروائية، لفيليب هامون، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2013، ص 7.

[2] _ أحمد فرشوخ:جمالية النص الروائي–مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان–ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1996، ص66.

[3]_Alicia Redondo, Goicoechea, Maruiel de literatura narratioa, le poliefonia textual, eda, eiglo de editors, Madrid, 1995, p31.

وتعد الشخصية أكثر العناصر الروائية توظيفا في الروايات ذات التوجه الصوفي، وأبرز العلامات الدالة على صوفيته، لما تحمله من مواصفات وخصائص توجه العمل الروائي نحو فكرة بعينها استنادا إلى النماذج المعروضة، ومن أكثر الشخصيات الصوفية حضورا في المتن الروائي المعاصر، شخصية الحلاج وابن عربي، رابعة العدوية، السهروردي، الخضر عليه السلام، سيدنا يوسف عليه السلام وغيرها من الشخصيات ذات المرجعية التراثية والدينية ويكون سبب هذا الاستدعاء الروائي لمثل تلك النماذج العليا في التصوف لأسباب فنية وإيديولوجية كثيرة، أبرزها إبراز التناقض بين الماضي المشرق والحاضر المؤلم من خلال انتفاء نموذج بعينه ليكون شاهدا على العصر الجديد يظهره من خلاله التباين الصارخ بين الشخصية الفاعلة القادرة على تحقيق مصيرها وتغير التاريخ، والشخصية الضعيفة العاجزة المستسلمة أمام أهون الأحداث وأبسط المشاكل، كما يلجأ بعض الروائيين إلى تقديم نماذج تعمل على «فناء الذات عن نفسها وإلباسها حلة ذات معطيات وأبعاد تسعى إليها الذات في العصر الحديث»[1].

وسنحاول في هذا الجزء من الدراسة الوقوف على أنماط الشخصية الروائية الصوفية وأشكال تمظهراتها في العمل الروائي من خلال علاقات التواصل والانفصال التي تربطها وكذا علاقاتها بالزمن والمكان والرؤية السردية وتأثيرها على بنية النص ونسيجه الفكري.

1/-الشخصية ذات الأبعاد الصوفية:

وهي عكس الشخصية الصوفية الحقيقة التي يستوحيها الروائي من التراث الصوفي الشفهي منه أو المكتوب، فهي بهذه المواصفات غير موجودة في كتب التراث والتاريخ لكنها تحمل مواصفاتها وملامحها النفسية والفكرية والجسدية أحيانا، وتكون كذلك لتعبر عن الواقع الراهن[2]،وتتجلى الشخصيات ذات الأبعاد الصوفية في النص الإدريسي على أربعة نماذج:

---

[1] _ مريم محمود الحسيني السيد: الأثر الصوفي في الرواية المصرية، ص 57.

[2] _ محمد حسين أبو الحسن، الأشكال التراثية وتجلياتها في الرواية المصرية المعاصرة في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة عين شمس 2005م، ص 106.

أ-شخصية الشيخ /الولي.

ب-شخصية المريد/السالك.

ج-شخصية المجذوب.

د-شخصية الفقيه.

أ-شخصية الشيخ (الولي):

يتحدد مفهوم الولي في الزاوية الصوفية استناد على عنصرين أساسين يجب توافرها في شخص هذا الولي؛ الأول أن يتولى الحق سبحانه وتعالى أمره ويحفظه من العصيان ولا تخذله نفسه حتى يبلغ مقام والقرب والتمكين[1]، أما الثانية فهي أن يتولاه رسوله الكريم، فالولي يساوي النبي في أمور كثيرة منها العلم غير طريق العلم الكسبي والعمل بالهمة بما لا يستطيع غيره بالجوارح والجسوم[2]، والشيخ أقل مترلة من الولي في علاقته بالحق لكنه مع ذلك "وصلة برجال السلسلة (الأولياء) خلفا عن سلف، فتصاحب المأذون به له بركبهم والرابطة الروحية أقوى أثرا من الأجساد» [3]، وهو ما يجعلنا ننظر إلى الشخصيتين أنهما واحد، فكلاهما حاز على صفة القرب من الحق وحقت له الراحة والسكينة والرضا، وحاز على العلم اللدني الكشفي كما حاز على الكرامة الصوفية التي هي قليل مما ورث الآخرون عن أنبياء الله بعد انقطاع الوحي وانصراف المعجزات.

وشخصية الشيخ في الروايات ذات التوجه الصوفي تكتسب مواصفاتها وملامحها من خيال الواقع ومن السياق الذي ترد فيه، ومن تراث ديني صوفي ضخم يرسم ملامح بمواصفات خاصة لهذا الشيخ فنرى فيه صورة قديمة للرجل الديني التقليدي، وصورة شيوخ الطرق الصوفية، وأما صوت الشيخ فهو صوت السماء، أو صوت الميتافيزيقا، وظل الله على الأرض المتجلي في هيئة

---

[1] _ عبد الرزاق الكاشاني: روضة التعريف بالحب الشريف، نقلا عن الطاهر بونابي: الحركة الصوفية في المغرب، ص 159.

[2] _ عبد الله بن ابراهيم الجيلي .الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، ط2، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 256.

[3] _ حسن كامل الملطاوى: الصوفية في المعاجم، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1969/، ص 152.

الشيخ الصامت الوقور الذي يأتمر الناس بأمره وينتهون بنهيه، ويكون تأثير الشيخ في أتباعه ومريدية أكثر شيء لأنهم يسيرون على طريقته ويتأدبون بآدابه، ويبدون له احتراما لا مثيل له لشعورهم بعمق الهوة المعرفية بينهم وبينه خاصة عندما يجنح في خطابه إلى الرمز والإشارة بدل التصريح والإبانة [1]، وبنية الشيخ والمريد في حلتها المغربية هي أكثر من نموذج سوسيو ثقافي محصور بالزمان والمكان، فهي تكاد تكون ثوابت أنثروبولوجية لها قدرة ذاتية فائقة على معاودة الظهور على مسرح الحياة الاجتماعية مع قدرتها على التلاؤم مع السياق الثقافي الذي هو في أعماقه، حيث تنسحب وتتخطى مؤقتا أملا في الظهور من جديد بقوة أكبر لتتمكن من التسلل إلى الجسد الاجتماعي في أوضاع أريح وأقل نفورا وعدوانية، وهذه العودة إنما هي نتيجة حتمية لعودة القيم الديونيزوسية المثيرة للجدل والمقلقة للأرواح الطبية [2]. «هي إذن قيم مضادة مشاكسة تنتفض كالعنقاء من رمادها بأكثر من وجه وهيئة لتعلن أن ديونيزوس لا يترك بروميتوس يهنأ حيثما كان» [3].

وهذه هي الفكرة الروائية التي انبنى عليها أنموذج الشيخ في رواية شجرة المريد، وما جسده الحضور والغياب المتولي للشيوخ على إدارة الزاوية، سواء كان الغياب إراديا (تغير المكان) أولا إراديا (الموت)، وكلاهما يحمل دلالات إيديولوجية تحيل على الواقع السوسيو ثقافي، وقد أحسن الروائي لعبة التخفي وراء جلابيب الشيوخ المتعاقبين على الزاوية لإيصال الفكرة إلى المتلقي دون التلميح الصريح لذلك.

*البناء الجسدي والمظهر الخارجي لشخصية الشيخ الولي:

على الرغم من أهمية البناء الجسدي للشخصية ودلالاته الفنية في العمل الروائي، إلا أن الروائيين في نصوصهم السردية الصوفية يصرفون النظر عن كل ما هو شكلي يُعنى بمواصفات

---

[1] _سمية محمد الحسني عبد الحميد: توظيف التراث الصوفي في القص المعاصر، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، 2004م، ص 136.

[2] _ عبد الله زارو: الشيخ والمريد (البنية المارقة)، ط1، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2014، ص 5.

[3] _Michel Maffesoli : la transfiguration du politique, lelivre dé poch, bilbio essais, 1995, p 206.

الجسد ويركزن اهتمامهم أكثر شيء على الباطن النفسي خاصة إذا تعلق الأمر بشخصية مثل شخصية الولي (الشيخ) لأن لهم في ذلك مآرب يكشف عنها النص ويبدو أن الروائي سلام أحمد إدريسو مشبع بهذه الفكرة فلا يقدم من ملامح شيوخ الزاوية إلا الترر القليل المتداخل مع البناء النفسي لها والوظيفة الدينية الاجتماعية «ثم استند على كتف أحد الفقراء الآخذ بزمام بغلته المطهمة ووضع ركبته اليمنى وئيدا على عنقها القوي يساعده في الصعود على ظهرها المريد وهو يصدع بالعياذ بأسماء الله الحسنى (...) سرت نوبة من الجزع الداخلي على وجوه المريدين والأحبة لشعورهم بأن هذه الرحلة سوف يمتد أجلها... ومنهم من كان ينط بشفتيه إلى بلْغة الشيخ المستقرة على ظهر البغلة المرتعبة، ليقبل قدمية، وأما النسوة فتراهن يتدافعون للمس جلبابة أو ظهر يده أو مسبحته المتدلية على صدره»[1].

لم يفصل السارد في وصف الشيخ بل اكتفى ببعض الملامح التي تخدم الرؤية العامة للشيخ، فلا تكاد نلمح منه غير جلبابة الصوفي ونعله التقليدي، ومسبحته المتدلية على صدره وهي عادة الشيوخ والأولياء في الظهور بهذا المظهر، فصورة الشيخ في التراث العربي والمخيلة العربية لا تبتعد كثيرا عن هذه الصورة التي رسمها الكاتب في روايته، والمتتبع لملامح هذه الصورة الواصفة يخيل إليه أنه في زمن العباسيين أو الأمويين غداة خروج أمير المؤمنين في رحلة صيد أو جهاد، وفي تقديم هذا النموذج من الشخصية بهذه المواصفات دلالة واضحة على أهمية هذا الشيخ ووظيفته الدينية والاجتماعية، التي تتوقف على مدى قدرته على التأثير الاجتماعي والديني في الأفراد وإتباع أوامره ونواهيه المستمدة من الشريعة الإسلامية، ويظهر ذلك بوضوح من خلال تدافع الناس على اختلاف أجناسهم ومراكزهم الاجتماعية لتوديعه والوقوف بين صفوف المنتشرين على رحيله «وكان موكب رئيس المجلس الأنيق، محشورا بين وفود الفقراء الذين فاض بهم الوجد فانجذبو، يردد أفراده ما تيسر لهم من رباعيات الأوراد والأدعية»[2].

وإذا كان السارد هاهنا يركز على الهيئة الخارجية للشيخ الولي أكثر من البناء الجسدي له لكونه مهتما بالأثر الذي تخلفه هذه الشخصية في نفوس المريدين يوم خروجه عليهم بلباس

---

[1] _ رواية شجرة المريد، ص 113- 118.

[2] _ المصدر نفسه، ص 119.

المشيخة الرسمي، ومن جهة أخرى يقدم الوصف الممزوج بالتحليل النفسي صورة ضبابية للشيخ رفيق الجفري الذي أنهك جسده التعب ونال منه الإرهاق لإفراطه في العبادة والعزلة عن خلق الله «فلم يبق من دليل حياته سوى تلك الزفرات أو التأوهات التي تصعد من قفصه الصدري، ومن بعد أسرف في ممارسة موته ليالي وأياما إلى أن ماتت الزفرات وتلاها موت التأوهات، و لم يبق من دليل على حياته سوى حركات أنامله التي مضت تلتقط بين ساعات وساعات صفحات سفر منشور» [1]، يضعنا السارد أمام صورة الشيخ المسجى قبيل فناء جسده والتحاقه بالحق، وقد تقصّد الراوي أن يقدم الشيخ المسجى على فراش الموت مشحونا بمواصفات الضعف والهزال الناجم عن إفراطه في العبادة وزهده في الدنيا وبهذه الهيئة الذابلة المتعبة يكون الشيخ تائها، غائبا عما حوله، فقد جذبه الحق إليه، وأخرجه العشق الصوفي عن مجتمعه، وحوله العشق الإلهي إلى شخصية تعيش على هامش الحياة، ولا تكترث لما حولها، همها الوحيد لقاء المحبوب والفناء فيه وكل ما دون ذلك سواء، ولا يطول الأمر بالشيخ الجفري حتى يفنى جسده وترتقي روحه إلى السماء وتلف الزاوية هاله من الحزن اهتزت لها كل القلوب.

من خلال ما تقدم في وصف الشيخ الجسدي وهيته الخارجية نجد أن هذا الجانب لم يعره السارد اهتماما كبيرا، فقد قدم المواصفات التي تخدم فكرته الصوفية ورؤيته الفنية، فركز على هيئة الشيخ عبد النور ولباسة المشيخي التقليدي لتبيان الوقار والمهابة التي يتميز بها وسط مريديه وأهل قريته والذين يولون له الطاعة والرضا. أما النموذج الثاني وهو الشيخ المرتضى فقد ركز السارد على هيئة الجسدية الدخيلة المتعبة المبشرة بالفناء العابرة للزمن الواقعي إلى الزمن الصوفي الذي لا يحده مجال، وقد وضعت كل هذه المواصفات لغاية فنية سوسيو ثقافية تنبني في أساسها على أهمية الموروث الثقافي في الحفاظ على القاعدة التحتية والبنية العميقة للمجتمع، ونلاحظ من جهة أخرى أن تركيز الروائي على البناء النفسي والوجداني للشخصيات الصوفية كان واضحا وجليا عبر فصول الرواية.

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 14.

***البناء النفسي والوجداني لشخصية الشيخ:**

بالرغم من تعدد جوانب الشخصية الروائية ما بين جسدي ونفسي واجتماعي إلا أن الروائيين الذين يتناولون الشخصية الصوفية الممثلة في الشيخ الوالي يركزون على الجانب النفسي الوجداني أكثر من الجوانب الأخرى لأنه القاعدة التي تنبني عليها وتعكس الأحوال الصوفية والظلال الروحية لها، ويكاد يكون الملمح النفسي طاغيا على شخصية الشيخ في رواية شجرة المريد التي انفردت دون الروايات السابقة لها بالتركيز على الشيخ والمريد عبر كامل فصولها الروائية، ونقرأ في المقطع الموالي النفس الوجداني الباطني الذي غلف به الكاتب شخصية الشيخ المرتضى والذي لا نعرف عن مواصفاته الجسدية غير الهزال والضعف الحركي والاجتماعي «وتشهد كل العلامات السابحة في غسلها، أن نفسه اليتيمة المنكسرة ووعيه الهارب الخائف، قد مارسا انسجامهما انسحابا رجع خيار البقاء لا في رحاب الزاوية فحسب، بل بين أركان الغرفة المتاخمة لغرب الزاوية، ماذا؟ أليست مأوى لوجوده الجديد؟ وجوده الذي ضاعت منه ذاكرة الأمس ورؤية الغد؟ إنهما بالأحرى مواطئ قدمه بعد ان فقدت مقاسها، فليس عجيبا إذن، ان يتواصل مكوثه بين جدرانها الساعات الطوال...دخل في خلوته شهورا وسنوات فضاع منه الإحساس بالزمن دخل في طيات زمنه الخاص، زمن أملس مستقيم صامت لا لون له، وهكذا استسلمت ذراته لسكون طافح بالسهوم البهيم، ورقدت معاقل إحساسه وغطتها أتربة الوقت، فأصبح لا يشعر سوى بخمود كيانه، وهمود روحه وانصراف وعيه مما حوله إلى بيداء باطنة» [1].

لقد وجه الكاتب عنايته في تقديم شخصية الشيخ للجانب النفسي الوجداني غير مكترث للمواصفات الجسدية، لأن الأجواء النفسية التي يكون عليها الشيخ هي التي تعكس حالة الصوفي، وفي هذه الحالة يكون في غنى تام عما دونهما من مواصفات، وأول ما يلفت الانتباه في تقديم هذه الشخصية الصوفية هو الهيئة المتعبة الحزينة التي وسم بها الشيخ المرتضى قبل مفارقته الحياة، وكأنه يمارس طقوس إفناء الجسد وتعذيبه بالعزلة الطويلة عن بني البشر لعلمه بلا جدوى التواصل معهم وإقناعهم بالطريقة الروحية التي ينتهجها، وقد ثبت عن الصوفية فيما اشتهر عنهم

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 14.

قولهم: إن الله إذا أحب عبدا جعل في قلبه مناحة وإذا بغض عيدا جعل في أذنه مزمار، وإنما الحزن الذي وسمت به نفس الشيخ هو حزن طبيعي أصله الشوق الدائم للقاء المحبوب الأوحد، وهجر كل ما سواه لأن مزمار الحياة التي يلهث وراءها بني البشر ما عاد يسمع صوته ولا يرجع صداه.

ونظرا لتلك الظلال النفسية والروحية، يترك الشيخ المرتضى أثرا لا يستهان به في شخصية الشيخ عبد النور، فقد تأثر بطريقته الصوفية وعاهده على إتباع نفس الدرب مهما تغيرت الأحوال وتراجعت الأفكار الجمعوية من حوله، وقد عاهد وبقي وفيا لطريقة شيخه لا يكترث لمن غرهم متاع الحياة الدنيا واشتروا به مصالحهم منكرين وصية الشيخ الولي لهم بالحفاظ على تقاليد الزاوية وإتباع الطريق الذي رسمه على مقياس الشريعة الغراء، لذلك غاص في سراديب نفسه وانعزل عن الفقراء لما رأى من الشيخ المنذنب العابد أمارات التغيير وخرق الطريقة الصوفية المتوارثة في الزاوية« وبعد همود أنوار الشيخ الصالح المرتضى خلفه الشيخ المذنب العابد- عفا الله عنه- فأمسى الحال مشتغلا عن الله تعالى بالمريد، وعن هبة الأنوار السنية بالتقليد، وآل أمر الزاوية إلى الحجر على الروح في سجن العبيد... ألا فليرحمه الله برحمته الواسعة، أما هو فلا يزال يذكر صبيحة آخر لقاء حزين بينه وبين الشيخ الراحل، كان قد آثر عدم الذهاب إلى المصلى-إذ هو يوم عيد الفطر- فاقتدى به الفقراء إلا هو- وهكذا احتد بينهما جدل عما هو سنه وما هو بدعة، لكن الشيخ العابد رحمه الله حسم ذلك قائلا..يا فقير عبد النور... أنت أقدمهم وأتقاهم ولذلك لا تترك خرقتك....» [1].

وتمثل كلمات الشيخ عبد النور للشيخ المذنب العابد إيجازا لمقام الصدق الذي هو استواء السر والعلانية، فالسالك الصادق هو من جاهد نفسه واجتهد في غلبتها وقتلها بسيف المخالفة ليحبها الله، فتخالف طبائعها وعاداتها المذمومة، وتستبدل بطبائع جديدة يجسدها صدق الأعمال[2]، وأولياء الله لا يعرفون غير الصدق، ومن خالف باب الصدق فقد خرج عن الملة والاعتقاد، وهذا ما جعل الشيخ عبد النور يعتزل مجلس الشيخ المذنب العابد ومريديه لأنه رأى

---

[1] _ رواية شجرة المريد، ص 22.

[2] _ محمد ابن عبد القادر الكيلاني: أبواب التصوف (مقاماته وآفاقه) شرح: سعاد شرف الدين الكيلاني، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2010، ص 43.

منه مخالفة الشرع، واستبدال الحميد بالقبيح وإتباع الهوى الذي يعلم أن طريقه مسدود، ويتلقى الشيخ خطابا من الشيخ المذنب يدعوه فيه إلى مجاراته وعدم مخالفته لأن في ذلك إفساد للزاوية، ولكنه لا يلتفت إلى كلامه على قناعة تامة بأنه لن يعمر طويلا في الزاوية التي سار بها على الخلاف إلى هوة سحيقة لا يستطيع النفاذ منها.

ونتيجة لاعتقاد الشيخ عبد النور الراسخ وإيمانه بعالم الروح لا الحقائق والماديات فحسب يصُم أذنيه وعقله عن كل ما سوى الله عز وجل، ممتنعا عن المشاركة في أي قضية دينية واجتماعية أو إنسانية يدعو إليها الشيخ المذنب العابد وإن كان شيخ الزاوية وهو مجرد فقير (مريد) من الفقراء الذين فرض عليهم الولاء والطاعة وتتجلى كل هذه الدلائل النفسية والقيم الفكرية والرؤى الاعتقادية في فكر الشيخ عبد النور في الحوار الذي دار بينه وبين شيخه:

يا فقير... لا تجعل نفسك فتنة لهؤلاء الفقراء...

فتهج صوته وناجي شيخه.

-قد عاهدت شيخنا المرتضى على ألا أسلم نفسي سوى الله عزوجل.....

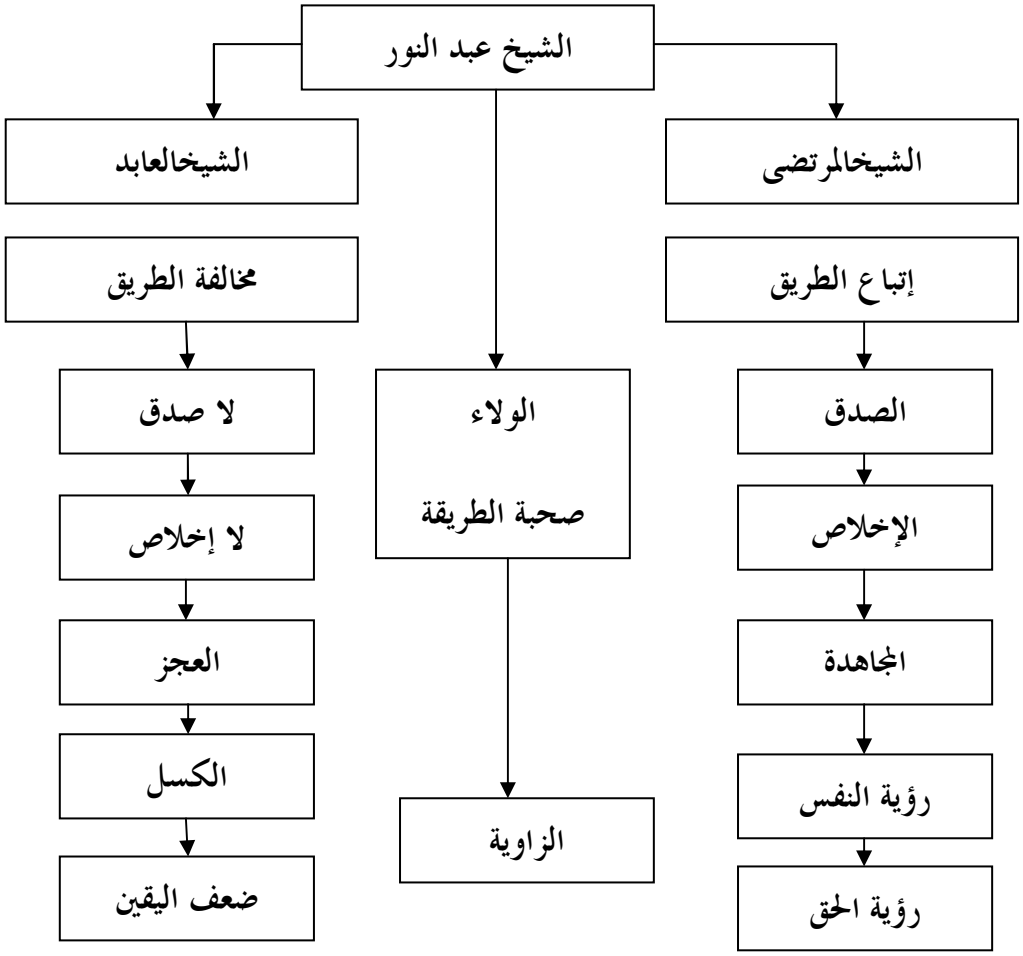
-وأنا أرى الشيطان يحوم حول حمانا.

-فاقترب الفقير من الشيخ العابد .....

-لنعد جميعا إلى عهد شيخنا المرتضى[1].

ومن هنا وجدنا الشيخ عبد النور مخلصا في ولائه لشيخه المرتضى بعقل راجح وقلب سليم لا يتبع الهوى، ولا شيء يخرجه عن طريقه الصوفي الصحيح الذي رسمه وشيخه ووعده بالحفاظ عليه، ويمكن أن تختزل هذه المفاهيم في المخطط الآتي:

[1] _ رواية شجرة المريد، ص 23.



شكل رقم (07): علاقة الشيخ عبد النور بشيوخه

والحقيقة التي انتهى إليها السرد بعد هذه الرحلة الشاقة بين الشيخ ومريده هي خلوص إدارة الزاوية إلى الشيخ عبد النور الذي خالف من خرج عن الطريقة واتبع صوت النفس وتقليد المجتمع لآفات غيره ومحاولة بثها في كنهه، ليرسم الأمل في النفس بإمكانية تجاوز الدخيل وتعميق الأساسي والمركزي في المجتمع العربي وتوريث الأجيال الحقيقة بكل صدقها المبثوث في التراث العتيق وبعد أن يفارق الشيخ العابد الحياة في ظروف غامضة لم يكشف عنها السرد وتستقر خلافة الزاوية للشيخ عبد النور وهو أقدم المريدين في الزاوية وأتقاهم، وأعلمهم بتفاصيل الرحلة الصوفية «وبعد ذلك دخل عليه في غرفته القصية فإذا هو مسجى على الأرض وعيناه مشرعتان، سيدي سيدي وكانت تلك البرهة من الزمان فريدة في كل شيء»[1].

[1] _شجرة المريد، ص 23، 24.

ويترك رحيل الشيخ العابد المذنب أثرا عميقا في نفس الشيخ عبد النور لأسباب كثيرة لم يبح بها الرواة المتعاقبون على السرد، ويغوص في سراديب الذاكرة التي تعلن عن أسباب التحاقه بالزاوية ومرافقة الشيخ المرتضى والسير على خطاه مدى الحياة، وهو رحيل زوجته سلمى التي فقد معها الإحساس بالموجودات وطعم الحياة، ففضل الانزواء بعيدا والعبور نحو الله، ومنذ ذلك اليوم وهو منكفئ على نفسه يتدرج في معارج قلبه نحو عوالم الصفاء والإشراقات الإيمانية «يوم تشييعها ورحيلها هو يوم هجرة التاريخ من رصيف العمر، لم يكن ليوم رحيلها قبل ولا بعد، ولكن... لم ينسى أبدا مطلع المرثية، وحين هاجرت إلى السماء سلمى...و أودعت لي غصة ودمعة وحلما أجل هو مطلع المرثية، وهو أيضا كان وما يزال مطلعا دمويا لحرحة.... ما تزال هذه الكلمات معسكرة على مشارف القلب والحنجرة ما تزال مرثية للعمر كله، بكائية على جدار منهار بهيئة عابرة بالحرقة والعشق المخذول» [1].

لقد كانت سلمى سبب تغييره لشعبة العلوم بشعبة الشريعة الإسلامية، ويعد زواجها غير والمكان ورحلوا بعيدا عن المدينة في طلب الرزق والعمل في القرى والأرياف بعد أن تخرج من كلية المعلمين، لكن موت سلمى غير نفسيته وقتل الحياة فيه، وكان الدافع الأوحد لرهبنته في الزاوية وخدمة الدين ومرافقة شيخه المرتضى مرافقة صادقة لا زيف فيها لأنه من أخذ بيده وأخرجه في ظلمات نفسه البائسة، ومنذ ذلك الزمن وبناء نفسيته مربط بذلك الزمن البائس الذي فقد فيه كل شيء ووجد كل شيء في الصحبة الصادقة والطريق القويم، ويمكننا القول بأن الشيخ عبد النور منذ تلك اللحظات الكئيبة في حياته بقي محافظا على حالة نفسية واحدة لا يتأثر بالأحداث التي تمريه فلا ينفعل لها كثيرا ولا يثور بل يبقى محافظا على سمته وهدوئه، وتظل رؤيته في اتجاه واحد محدد أو متقارب فلا يستثيره أي كلام يسمعه ولا يتبع إلا نداء نفسه وهذه الحالة النفسية المستقرة هي نتيجة لإحساسه الصوفي العميق الذي يرى في الله سبحانه وتعالى كل شيء»[2]، «وبوحدانيته الله سبحانه المهيمن بقيوميته على جميع الكائنات، فالله يغمر كيانهم فلا

---

[1] _ شجرة المريد، ص 25.

[2] _مها مظلوم خضر: شخصية المجذوب في الرواية المصرية المعاصرة (1906-1989)، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1994، ص 46.

يرون غيره سبحانه، مصرف للعسير من أمورهم والعظيم منها لا يرون غيره مالكا للملك، يؤتي الحكمة من يشاء ويترع الملك ممن يشاء ويذل من يشاء ويعز من يشاء ويرفع من يشاء ....لقد أصبحوا ربانين، وأصبح الله في بصرهم وسمعهم وجوارحهم، وفي قلبهم من قبل ذلك ومن بعد، يشعله كله فلا يدع فيه مكانا للأغيار»[1].

وخلاصة القول إن البناء النفسي لشخصية الشيخ الولي لم تكن على مقاس واحد، تخضع له كل النفوس التي تتعاقب على المنصب، بل هي مزاج شخصي وسلوك فردي يختلف من شيخ إلى آخر، وعلى الرغم من كون الشيخ يحضى بمكانة اجتماعية هامة تصل إلى درجة التقديس والتبرك أحيانا إلا أن الشيخ لا يكون مستقيما دائما، فكثيرا ما ينقاد وراء مغريات الحياة وألا عيب البشر ويفقد طريق أسلافه، لكن بعض النظر عن هذا وذاك تبقى المكانة الاجتماعية التي اكتسبها في الرواية تؤهله إلى للقيام بدور إيجابي يتمثل في مساعدة من يلجأ إليه وتوجيهه الوجهة الدينية الصحيحة، وتحذيره من السقوط في الشرك والضلال.

***الدور الإيجابي للشيخ:**

إن التصوف ليس مجرد انقطاع لعبادة الله عزوجل وانعزال تام عن المجتمع وأفراده، بل إن الحقيقة العليا للتصوف تكمن في القدرة على الاندماج مع الجماعة ومساعدة الناس وقضاء حوائجهم فخيرُ العبادات التي تقرب العبد لربه هي مساعدة عبادة لقوله تعالى:﴿ وَمَا تُقَدِّمُوا۟ لِأَنفُسِكُم مِّنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِندَ ٱللَّهِ هُوَ خَيْرًا وَأَعْظَمَ ﴾[سورة المزمل: الآية:20].

وقوله ﷺ «والله في عون العبد مادام العيد في عون أخيه»، ومن هنا يبرز الدور الإيجابي لشيخ الطريقة أو الولي الذي يعمل على إصلاح البناء الاجتماعي والربط بين عناصره «فالتصوف يطبع الفرد بالسلوك القويم ويعمل على إحياء الضمير والشعور بالمسؤولية، ومحاسبة النفس،

[1] _ محمد فوقى حجاج: شخصيات صوفية: أبو زيد البسطامي-الحلاج-ابن عربي، ج3، ط1، دار الهدى، القاهرة، 1984، ص 128.

ومراقبة الله تعالى على الدوام، ومن ثم فهو يرمي إلى إحياء متتاليات وأخلاق المجتمع» [1].

ولعل خير ما يدرك على هذا الدور الإيجابي هو حث الشيخ مريديه بالعمل بالطاعات وترك المنكرات وتتبع طريق الله دون زيادة ولا نقصان، وفي رواية شجرة المريد التي احتفت بالشيخ وبوأته مكانة هامة في متنها تظهر هذه الوظيفة على أكمل وجه، حيث يقف شيخ الزاوية بين الفينة والأخرى بوجه المريدين وينصحهم كما يجب عليهم أن يكونوا حتى يتحقق لهم الرضا والوصول، ونقرأ في الفصل ما قبل الأخير من الرواية (موكب الشيخ) هذه الأهمية والوظيفة المنوطة بالشيخ عبد النور وهو يودع محبيه ومريديه غداة رحلته الصوفية صوب الجبل في القرية «وعظ الشيخ عبد النور الفقير عيسى والفقير المذبوح فقال:

-أكثرا من ذكر الله النظر في القرآن، فذلك طريقكما للفهم اليقيني....

-وحرك الفقير عيسى رأسه إعجابا، والشيخ يعظه.

-أما أنت يا أخي فلا تطع أكثر من في الزاوية هداك الله... كونا دائما على المحجة... وعلى الفقير المذبوح أن يهتم بغرفة الأخ الجفري المسكين فإنه مبتلى.

-كان يعلم أن الفقير المذبوح لن يجيبه فتنهد وتابع.

-قد تطول غيبتي أو تقصر...لكن على الموهوب أن يواظب على ما فرضه الله عليه من صلاة وصيام.... ولا نسى الباقيات الصالحات التيهي خير وأبقى» [2].

يظهر الشيخ عبد النور من خلال هذا المقطع ناصحا للفقيرين (المريدين) عيسى والمذبوح دون سواهما، ويوصيها أكثر شيء بالتقى والمحبة واجتناب الهوى، وأكثر شيء يلفت الانتباه في وصيته الأخيرة لهما، هو عدم سماع وطاعة من هم في الزاوية، في إشارة واضحة من السارد إلى اختلاط المريدين واختلاف الرؤى والمنطلقات في ذات الزاوية التي يديرها، وكأنه بذلك يوصيهما بالزاوية دون سواهما ويأمل منهما الحفاظ على نهجها القويم كما سطر له الأولون، وهذا من أبرز

---

[1] _منال عبد المنعم جاد: أثر الطريقة الصوفية في الحياة الاجتماعية لأعضائها، أطروحة دكتوراه كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1990م، ص 240.

[2] _شجرة المريد، ص 116.

وأجل الأدوار الاجتماعية التي يقوم بها الشيخ الصوفي العارف بأصول دينه، حيث يعمل على ترسيخ المبادئ الدينية الأساسية للمريدين الذين يتحصنون بما نهلوا منه من معارف وعلوم فيقوى إيمانهم وعزيمتهم، ويتحملون المسؤولية الملقاة على عاتقهم بإصلاح المجتمع والحيلولة دون انفراط عقد المحبة التي تجمعهم[1]، ولا تتوقف مهمة الشيخ الولي عند النصح والتوجيه للمريدين باجتناب الهوى وإتباع العقيدة الدينية بأركانها المعروفة، بل يحرص أكثر شيء على العلاقات الإنسانية والأخوية التي يجب أن تكون بينهم- وهي الأساس-فيساعد كل منهم الآخر دون مقابل، ولذلك يصر الشيخ عبد النور على ضرورة الاهتمام بالفقير، رفيق الجفري "الذي لا يغادر غرفته من فرط العزلة والصرع الذي غزاه بعد وفاة الشيخ المبارك، وعلى الرغم من سكوت الفقيرين إلا أن الشيخ بدا جديا في وصيته صارما في كلامه أكثر من أي شيء آخر، لأن الأمر خاص بإنسان مغلوب على أمره يفترض رعايته كما يجب، ويذكرنا موقف الشيخ وهو يقف مودعا مريديه موصيهم بما رآه مفيدا لهم في دنياهم وأخراهم بخطبة حجة الوداع، حيث يقتدي الشيخ عبد النور بالرسول ﷺ بالترفع عن الماديات الدنيوية والتمسك بكتاب الله وسنة نبيه، والرفق بالضعفاء والمساكين «لأن الترفع عن مكاسب المادية والدنيوية إجمالا دليل على الولاية لذلك خصه الله بالكرامة ومنحه العلوم الإلهية ليكشف بها عما في القلوب حتى تكون حواسه من سمع وبصر وشم مخالفة لحواس غيره» [2].

ولذلك يعرف الشيخ عبد النور جيدا مقدار الألم والحرمان الذي يعانيه الفقير رفيق الجفري في وحدته وسكونه وغيابه عن مجالس الفقراء، وقد كانت هذه الالتفاتة المركزة على شخص رفيق الجفري دليلا على روح المسؤولية التي يتصف بها الشيخ عبد النور ومقدار صونه للأمانة والحفاظ على سلامة المريدين عملا بقوله تعالى:﴿وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلَا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥٓ أَمْرًا أَن يَكُونَ لَهُمُ ٱلْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ ۗ وَمَن يَعْصِ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ فَقَدْ ضَلَّ ضَلَٰلًا مُّبِينًا﴾ [سورة الأحزاب: الآية 36].

وهكذا تعامل الشيخ عبد النور مع مريديه في قضية الفقير «رفيق الجفري» الذي اعتبر

---

[1] _ منال عبد المنعم جاد، أثر الطريقة الصوفية في الحياة الاجتماعية لأعضائها، ص 249.

[2] _ الطاهر بونابي: الحركة الصوفية في المغرب الأوسط، ص 159.

الإحسان إليه ورعايته واجب عليه وعلى المريدين، وأن هذه العلاقة التي تقوم على وجوب الإذعان ليست من المبالغة باعتبارها صورة واقعية استمدها الروائي من واقعه المعيش بل هي صورة حقيقة لها جذور عريقة في الفكر الصوفي القديم، والتي تصور علاقة الشيخ بمريديه وآداب التعامل التي ينتهجها الطرفان.

ومن الأدوار الإيجابية للشيخ الاهتمام باليتامى وكف الأذى عنهم، حيث نجد الشيخ عبد النور يركز عليهم ويفتح لهم أبواب الزاوية ويستوصي المريدين بهم خيرا، فهو العارف بمعاناتهم في دار الأيتام، ويرى أن الإحسان إليهم وإدخال الفرحة إلى قلوبهم هو العبادة التي يجهلها الكثيرون لأن في ذلك طاعة لله ورسوله الكريم الذي عاش يتيما وكانت البركة به أينما حل وارتحل «كان رسولنا عليه السلام يتيما ... وكان الخير دوما معقودا بنواصي الأيتام...

فرد الفقير بتسلم

-نعم يا سيدي... أسألك أن تدعو لهم بالبركة...

فمسد الشيخ لحيته المرسلة داعيا.

-اسأل لهم ولنا الهداية يا فقير.

ورانت هنيهة صمت ثم تكلم الشيخ.

في نفسي هاتف لا أعرف كنهة... أحسن منه ببشرى تولد من ثنايا هؤلاء الأولاد الأبرياء....ببشرى ليست واضحة ولكنها بشرى...

وأرسل الشيخ بصره إلى جمع الأطفال الفرحين المنفعلين وهم يهللون ويرقصون فأخذ منظرهم بمجامع قلبه، تحول ثانية إلى حاذية مخاطبا إياه.

-لا تمنعوا يتيما عن رحاب الزاوية.

فرد الفقير مؤمنا...فكلنا يتامى» [1].

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 125.

إن اهتمام السارد على لسان الشيخ عبد النور بالأيتام هو إشارة صريحة إلى معاناة هذه الشريحة الاجتماعية التي تتجرع البؤس والحرمان في المجتمع العربي المسلم، وعلى الرغم من تأكيد الله سبحانه وتعالى على أهمية رعاية اليتامى والتكفل بهم في آيات كثيرة إلا أن المجتمع لا يزال بعيدا كل البعد عن هذه الأخلاقيات التي جاء الإسلام ليؤكدها لضمان مجتمع سليم خال من الأمراض الاجتماعية، ولذلك يؤكد السارد على لسان الشيخ في حواره مع مريديه أن اليتيم من ظل سعيه في الحياة الدنيا، في إشارة صريحة منه إلى كل من خرج عن الفطرة الإنسانية السليمة وحرم هؤلاء الأيتام من حياة كريمة هانئة كأقرانهم، سواء تعلق الأمر بخطيئة الآباء والأمهات أو الجهات الوصية عليهم في دور الأيتام والتي تعاملهم معاملة المجرمين وتسليهم أبسط حقوقهم في الحياة، وهي التمتع بطفولتهم البريئة.

ثم إن معظم هؤلاء المريدين في زاوية الشيخ المبارك هم أيتام فروا إلى رحاب الزاوية من بطش دور الأيتام وقساوة المجتمع، وقد أكد الراوي نفسه هذه الفكرة بقوله: «نعم يا مولاي...فكلنا يتامى»، ولا يحس باليتم إلا من ذاق مرارة اليتم حقيقة.

وهناك حقيقة أخرى يشير إليها النص من خلال تقديم صور اليتم وربطها بدور الأيتام على مستوى المقاطعة التي تشرف عليها الزاوية وتتمثل هذه الحقيقة في الهوة السحيقة بين المجتمع المعاصر وبين تعاليم الدين التي يدعو إليها القرآن الكريم والسنة النبوية، فكثرة دور الأيتام في البلاد دليل على كثرتهم واستفحال الظاهرة في المجتمع العربي المسلم مما يدق ناقوس الخطر ويعلن بإفلاس القيم الدينية أمام انتشار الرذيلة والمجاهرة بالسوء، وهي قيم وافدة هيئت لها الأرضية لغزو مجتمعنا باسم شعارات براقة تدعوا للتحضر والتقدم والهدف منها هدم البنية التحتية للمجتمع المسلم في البلاد العربية، وهدم الأجيال اللاحقة بنشر العقد النفسية والمشاكل الاجتماعية.

والشيخ العارف هي أبرز الصفات التي يتصف بها أولياء الله الصالحين، ومن الإيجابيات لهذه الشخصية إلمامها بالعلوم الدنيوية والدينية، ثم الوصول إلى الحقيقة الإلهية بمعرفة التوحيد والعبودية والربوبية«... لكن لا أحد منهم تجرأ على الاقتراب من ذلك الركام الأصفر من الكتب المترهلة، بعيدا عن الأعين كانت الغرفة المتروية تظلله بمعارف مستعصية، السيمياء والأبواب والعزائم والطوالع والبروج والطبائع والطلاسم، هناك أيضا أبواب المحبة والدخول على الحكام

وحل المربوط والرمل وخلخلة الهوى...

-قال أحد الفقراء معتبرا.

-سيدي المجذوب جمع علم الأوراق كلها.

-فدعا الذي استمع إليه، قائلا.

الله ينفعنا ببركته..» [1].

وعلى الرغم من إفصاح الراوي على وجود بعض الكتب الغربية التي تدل على البدع والترهات الخارجة على الدين إلا أن ذلك لا يعني بالضرورة ممارسته الشعوذة والتحكم في الجن، وإنما هي مجرد نظرة ساجذة لراوي يخال كل كتاب قديم مترهل أو خطاطة معلقة هي من طقوس الشعوذة واستدعاء الأرواح، خاصة وأن الشيخ المبارك رحمه الله قد حرص في حياته على نبد كل أشكال الانجذاب وراء شيوخ الجهل، وطهر الزاوية من بدع بعض الطرق الصوفية، وعلى الأرجح أن السرد قد عمد إلى ذلك لإيهام القارئ بمدى قدرة شيوخ الزوايا على استيعاب العلوم المتنوعة لفك أسرار الحياة ومساعدة الناس لحل مشاكلهم أيا كان نوعها، وهذا لا ينفي طبعا اعتماد البعض منهم على مثل تلك الأساليب لجذب الناس وكسب المال من ورائهم.

كما كان من إيجابيات الشيخ الحرص على تنظيم الزاوية وتأديب وتهذيب أخلاق مريدية واتصافهم بالخلق الحسن، لذلك لم يقبل المريدون فكرة اختلاط النسوة بالرجال في عزاء الشيخ، ولا سمحوا لهن بالنواح، وإنما وجهوا جميع من حضر إلى التلاوة والدعاء بما تيسر لشيخهم وأحيوا الليل بالصلاة والدعاء والابتهال راضين بقضاء الله وقدره« وكاد صراخهم يبعثر نظام كل شيء لولا أن الفقير عبد النور اخترق جمعهم وهو يصرخ.

-اتقوا الله يا إخواننا...اتقوا الله يا إخواننا...

-شيخنا لا يرضى عن هذا... لا روحه ولا ملائكته ترضى...

-اتقوا الله ولا تكونوا من الجاهلين...

---

[1] _ رواية شجرة المريد، ص 15.

وهدأت ثائرتهم لكنهم انخرطوا في بكاء علني وهم يخفون وجوههم في برانس الجلابيب .... يا سيدنا.....يا شيخنا....يا شيخنا....

وهكذا وبعد أن وري الشيخ الراحل، أخذ الناس في الانسحاب، لكن الفقير عسى وقف عند فناء الزاوية وصاح بالجميع.

-يا إخواننا.... يا أحبابنا.... هذه ليلة سيدنا وشيخنا....فكونوا عند الموعد يا إخواننا.... يا أحباءنا لا تنسحبوا وخذوا أماكنكم...سنحيي الليلة بالذكر هدية لروح شيخينا...يا إخواننا يا أحباءنا...حتى أن روحانية عجيبة رانت على المكان بطبع النفوس بميسم الزهد في الحياة وأدرانها، فلا ترى غير ذاكر أو مرتل أو باك أو دون ذلك، غير أن الكل قد استسلم لسلطان الشعور بالقرب من عوالم الآخرة» [1].

وتظهر الاستجابة السريعة لإشارات وأوامر الفقير عبد النور قبل توليه مشيخة الزاوية-وهو ما يدل على طاعة المريدين التامة له ولشيخهم المسجى، وهكذا تعامل المريد عبد النور وكل المريدين مع الموقف وكأن الشيخ ما يزال حيا، الكل يحترم دوره ومكانه وكأنما الأمر وحي إلهي من السماء تعظيما وإجلالا لقدر الشيخ ومكانته بينهم، فالشيخ المبارك لم يكن مجرد ولي يخضع له المريدون ويرجعون إليه فيما يستعصي عليهم في أمور دينهم فحسب، بل يمثل لهم المرجع والسند القوي في حياتهم الاجتماعية وما يطرأ عليها من تغيرات ومستجدات في أمور الدنيا، واللافت للانتباه في الأمر هو تقاطر الناس من كل حدب وصوب لتشيع الشيخ فبدا المنظر العام أشبه بيوم الحشر؛ الناس على اختلاف ألوانهم وطبقاتهم الاجتماعية يقفون صفا واحدا لا فرق بين هذا وذاك، وإن حاول البعض منهم- من ذوي النفوذ والسلطة-إبداء بعض الغرور والغطرسة إلا أن لا أحد مضى في صفهم أو انفعل لرؤيتهم، لأن فقدان الشيخ المبارك كان أكبر من أي خسارة قد يتكبدها المريدون في تلك الزاوية التي جمعتهم على المحبة والطاعة والنية الصادقة وفي المقابل نجد حضورا خاصا لشخصية الولي المتحول، وبصفة أدق النموذج السلبي الذي يضعف أمام تحديات الواقع وضغط السلطة فيصبح أداة طبيعة في يدها، فيخالف الطريق الذي سار عليه

[1] _ رواية شجرة المريد، ص 18، 19.

شيوخه و وتعاهدوا على الالتزام بتفاصيله.

***النموذج السلبي للشيخ:**

ويتأسس مفهوم هذا النموذج على مخالفة طريقة الشيخ السابق للزاوية ومحاولة تسييسها ومطاوعة أولي الأمر للاستفادة منهم وتوسيع الزاوية، وإن كان السرد لم يبح بتفاصيل كثيرة أو دقيقة لمواصفات هذا الشيخ إلا أننا نفهم ذلك من خلال الرموز التي ينطوى عليها جسد النص في فصوله الأولى، حيث نلمس انقساما في مابين المريدين بين موال لمبدإ الشيخ المذنب العابد ومساند الفقير عبد النور الذي آثر البقاء على طريقة شيخه المبارك المرتضى رغم كل الظروف« ثم اربد وجه الزمان يا صاحبي، وقبحت سحنة الأيام، وانفرط عقد العشق، فإذا الحال ترتد إلى ضياع القنديل الأسنى بوضع زيت المحبة عند الذي يفنى، وبعد همود أنوار الشيخ الصالح المرتضى خلفه الشيخ المذنب العابد- عفا الله عنه-فأمسى الحال منشغلا عن الله تعالى بالمريد، وعن هبه الأنوار السنية بالتقليد، وآل أمر الزاوية إلى الحجر على الروح في سجن العبيد»[1].

ومما يبوح به النص برموزه الكثيرة هو محاولة الشيخ العابد كسب المريدين والانشغال بأمورهم حتى يضمن ولاءهم وطاعتهم ولا يخفى عليه شيء من أمر تلاميذته ومريديه ومن ثم تسهل السيطرة على الزاوية وتوجيهها كما يريد خدمة لمصالحة ومصالح الفئة التي تقف وراءه، لكن المريد عبد النور لم يتوان في مراجعة الشيخ الجديد وتذكيره بعهد الشيخ السابق وضرورة مواصلة الطريق والتركيز على العمل الروحي أكثر من المادي لأنه الأساس الذي بنيت عليه الزاوية وأوصى به الشيوخ المتعاقبين عليها، وهكذا تعامل عبد النور مع شيخه الجديد تبعا لوصية الشيخ القديم رغبة في الحفاظ على تقاليد الزاوية وتوجيه المريدين وجهة دينية صحيحة تقوم على مبدإ المحبة والمشاركة والطاعة وتأجيل المصالح الفردية التي تخرب العلاقات بين البشر وبين خالقهم، وتتجسد هذه المعاني أكثر في الحوار الذي دار بين الشيخ والمريد:

«-قد عاهدت شيخنا المرتضى على ألا أسلم نفسي سوى الله عزوجل...

---

[1] _ رواية شجرة المريد، ص 22.

-وأنا أرى الشيطان يحوم حول حمانا...

-فاقترب الفقير من الشيخ العابد متوسلا.

لنعد جميعا إلى عهد شيخنا المرتضى» [1].

وتظهر الاستجابة السريعة لدعوة الفقير عبد النور، حيث يتدارك الشيخ أمره ويحاول مصالحة المريد ويدعوه لمصاحبته وعدم القنوط من روح الله لأن ذلك سيجر عليهم مشاكل لا حصر لها، وأن مبدأ المخالفة لا يخدم الزاوية بقدر ما تخدمها الصحبة والمرافقة، ليختم الشيخ كلامه بالاعتذار من المريد قبل أن يغادر الحياة ويرى الصوفية: أن اعتراض المريد على شيخه هي من دلائل وعلامات نقص الثقة، وفقدان المحبة بينهما، وإذا فعل المريد ذلك فمن المؤكد أن له أسبابه المؤسسة لسلوكه واعتراضه أما إذا كان الشيخ متصفا بشروط الداعية المربى و لم يغير في طريقة المشايخ فإن اعتراض المريد له يكون إنكارا وتحدّ للشيخ والطريقة نفسها ولذلك يؤكد الصوفية على أن من اعترض على شيخه بغير حجة ثابتة وسلب الثقة منه فإن الله تعالى يسلب منه العون والمدد [2].

ولأن شخصية الشيخ مرتبطة بشخصية تلاميذه ومريديه فإنه لابد من التطرق لتلك العلاقة المتواشجة بينهما، لأن الأتباع والمريدين لشيخ الطريقة في الواقع أو في الرواية ينتهجون نهج شيخهم ويتأدبون بآدابه، بل إنهم يكنون له احتراما عظيما يجعله في مرتبة الأنبياء والصديقين في نظرهم، فلا يحيدون عما يقرر ولا يخالفون ما يدبر، وفي المقابل يفترض منه احترامهم وإشراكهم في بعض الأمور التي تخصهم واحتواؤهم مهما كانت أخطاؤهم.

ب/ شخصية المريد:

يمثل حضور شخصية المريد في الروايات ذات الوجهة الصوفية محورا أساسيا لابد منه خاصة إذا ما تعلق الأمر بوجود الشيخ، لأن بناء شخصية المريد قائم على جدلية العلاقة بينه وبين

---

[1] _شجرة المريد، ، ص 23.

[2] _ محمد زكي إبراهيم: أبجدية التصوف الإسلامي، ط4، سلسلة منشورات العشرة المحمدية كلية البنات، جامعة الأزهر، القاهرة، 1989، ص 137.

شيخه، ومن لا شيخ له فقد أخطأ الطريق وأضاع الحق، ويحرص الروائيون المتخصصون في كتابه هذا النوع من الروايات على الإحاطة بمكونات هذا النوع من الشخصيات، ويركزون تركيزا كثيرا على بنائها بناءً يتلاءم وطبيعة العمل المقدم والفكرة التي يقوم عليها العمل السردي ككل.

وفي رواية شجرة المريد التي ركزت على هذا النوع من الشخصيات بخلاف الروايات السابقة لها- نجد المريد هو المحرك الفعلي للبرنامج السردي، حيث ينتقل من مقام إلى مقام، ويؤثر في سيرورة الأحداث من حوله أملا في إيجاد حل مناسب للخروج من المآزق التي تعترض سبيله في حياته الروحية والشخصية، وتتحدد البنية الوظيفية للمريد في رواية شجرة المريد من خلال الاختلاف الذي يسكن المريدين في علاقاتهم ببعض أو بالشيخ أو بالزاوية (المكان)، فهناك من يلعب دور الشيخ ولا يتوانى في تقديم المساعدة للناس أو المريدين والسهر على نظام الزاوية واستمرارها، وهناك من يعتزل الناس ويدخل في غيبوبة طويلة لا يتواصل مع أحد ولا يدرى ما يجرى من حوله، وهناك من يفهم الواقع كما هو ويدرك الصراع الديني والثقافي المتحكم في الزاوية ويحاول استثماره لصالحة أملا في الحفاظ على إمكانية واستمرار النظام العام الذي دأبت عليه، وتقف الفئة الرابعة بعيدا عن كل هذا وذاك فلا تنصاع إلا للحق ولا تسمع إلا للمنطق والفطرة السليمة التي تأسست عليها الزاوية ودأب عليها شيوخها ومريدوها، أما روايتي العائدة وطوق النورس فتقدم أنموذجا مختلفا، حيث يكون المريد السالك فيها شخصا عاديا لا ينتمي إلى فرقة صوفية معينة ولا مذهب ديني محدد، ولكنه يمتلك قدرات فكرية تؤهله أن يكون سالكا صوفيا بامتياز، ولا شيخ له لكن وجهته طريق الحق وكلامه الصدق ونصرة الأخلاق الاجتماعية الراقية.

-ويمكن أن نميز بين شخصيات المريدين في التجربة الروائية لسلام أحمد إدريسو في المتون الروائية الثلاث، فكل مريد له شخصيته المستقلة التي تتباين والأنماط الأخرى.

*** الفقير رفيق الجفري وتعدد الشخصية:**

ونقصد به المريد القائم على خدمة الزاوية، وقد أهلته صفات كثيرة دون سائر الفقراء للقيام بهذا الدور كالصدق والأمانة والطاعة والالتزام بصحبة الشيخ، ولا يقدم النص الروائي

(شجرة المريد) وصفا دقيقا لهذا المريد بل يكتفي بوصفه بالعزلة عن سائر الفقراء في الزاوية بالإضافة إلى ذلك نجد تلك العزلة قد أهلته للقيام بقراءة الكثير من المعارف والعلوم الدينية والدنيوية« الفقير إلى الله رفيق الجفري، سموه أيضا سيدي المجدوب المبارك، لكن لا أحد اجترأ على الاقتراب من ذلك الركام الأصفر من الكتب المترهلة، بعيدا عن الأعين كانت الغرفة المتروية تظله بمعارف مستعصية، السيمياء والأبواب والعزائم والطوالع والبروج والطبائع والطلاسم...»[1].

وكثيرا ما يقدم الراوي وصفا لهذا المريد متداخلا مع وصف الشيخ الصالح المرتضى في غموضه وعزلته حين يتعمد ترك فجوات سردية تجعل النص أكثر غموضا وتعقيدا، ثم يعود مرة أخرى ليضئ بعض تلك الفجوات السردية ويقدم وصفا شحيحا لا يكاد يفصح عن حقيقة هذه الشخصية ولا طبيعة الدور الذي تقوم به، وما نفهمه من كل هذا وذاك هو أن شخصية رفيق الجفري شخصية غامضة لا يكاد يفهمها حتى المريدون الذين يعيشون معه في نفس الزاوية عدا أنه واسع الاطلاع يمضي جل وقته في قراءة الكتب والمصنفات في مختلف العلوم أملا في تطوير أمر الزاوية ومساعدة الفقراء الذين يقبلون على الزاوية ويخدمون زوارها، وتبرز مكانة هذه الشخصية وقدرها في وصية الشيخ عبد النور للمريدين بعد قرار مغادرته الزاوية إلى الجبل في الريف، عندما أوصاهم خيرا برفيق الجفري وترتيب غرفته كونه مبتلى جار عليه الزمن، فكانت أهم وصايا الشيخ بعد الفراغ من الاطمئنان على تمسكهم بمبادئهم والسير على نهجه في غيابه [2].

وبسبب تلك العزلة التي طبعت شخصية رفيق الجفري، فقد رآه الناس غريب بشكله الجديد الذي أطل عليهم بعد طول غياب، ولولا موت الشيخ العابد المفاجئ لما لمح له طرف «سيدي...سيدي... وكانت تلك البرهة من الزمان فريدة في كل شيء، إذ لأول مرة يخرج الفقير رفيق الجفري من غرفته، أطل عليه من قلب خلوته بعد حقب من الصعب أن تُحصى، كانت لحيته قد طالت وظهرت بطولها جدائل شعره التي وخطها الشيب...» [3].

---

[1] _ رواية، شجرة المريد، ص 15.

[2] _المصدر نفسه، ص 116.

[3] _المصدر نفسه، ص 24.

والحقيقة أن تقديم مثل هذه الشخصية الملفوفة في غموضها لا يقدم برنامجا سرديا واضحا، ولا يفصح عن فكرة واضحة تؤكد أو تنفي موقفا فاعلا أو عارضا في سيرورة الأحداث، بقدر ما تجعل القارئ في حيرة من أمره أمام هذه الشخصية الغريبة الغائبة الحاضرة، فهو يعيش مع عالم الكتب والمعارف المتنوعة لكنه مع ذلك عاجز في الحياة الاجتماعية وليس له دور فاعل في الحياة الواقعية «إذ لا يقيم علاقة جدلية بين وعيه الديني، والواقع الذي يعيش فيه، على أساس أن الدين يهدف إلى إعطاء القيمة الأولى للإنسان ويساعده أن يكون أكثر حرية وأن يشعر بالمسؤولية»[1].

وعدم قدرته على التكيف مع الأوضاع الجديدة ناتج عن إيمانه الراسخ بجبرية الإنسان وانتفاء الحرية عنه، وهذه المواصفات التي ربطها الروائي بشخصية رفيق الجفري وهو أحد أعمدة الزاوية وجعله في عزلة تامة هي إسقاط صورة المثقف العربي المعاصر الذي سيطرت عليه تناقضات الواقع وأزماته فانزوى في ركن قصي وأخفى نفسه طوعا منشغلا بثقافته المتنوعة إيمانا راسخا منه بلا جدوى تغيير الواقع بما يحمل من فكر، وأن الواقع أكبر من أن يغيره بفكرة أو اقتراح، وهي نظرة واقعية سلبية فرضتها الظروف المحيطة به.

***الفقير عيسى:**

وتبدو هذه الشخصية أكثر انفتاحا وشفافية من شخصية رفيق الجفري، حيث يشارك الفقير عيسى في كل أمور الزاوية ويظهر مع كل حدث مرتبط بها، وشخصيته تتصف بالاتزان والوقار والثبات على النهج الذي سطره الشيخ الأول للزاوية، ولذلك نجد السارد يذكر الفقير عيسى كلما ذكر الفقير عبد النور والشيخ، ومن الملاحظ أن حكمة هذا المريد هي السبب في ثقة من حوله وتوليه المسؤولية في حضور الشيخ وغيابه وبذلك يمكننا أن نتحدث عن بنية نفسية ووظيفة اجتماعية خاصة لهذا المريد الذي يثق فيه المشايخ والعامة من الناس ويستأمنونه على ما يحبون ويكرهون.

[1] _ سمية محمد الحسيني عبد الحميد، توظيف التراث الصوفي في القص المعاصر، ص 114.

***البناء النفسي والوظيفي لشخصية المريد عيسى:**

يتجلى البناء النفسي لشخصية السالك عيسى من خلال جدلية الذات والموضوع (الواقع) حيث يسعى الصوفي السالك دائما إلى تجاوز الواقع واعتزاله بما فيه من مفاتن ومفاسد ومغريات نحو عالم أفضل يتسم بالكمال الروحي والسعادة التي ينشدها بأسلوبه الخاص وتظهر براعة المريد عيسى ومكانته في الزاوية بناء على احترامه لشيوخه ورضاهم عنه بالإضافة إلى فطنته وانتباهه لكل كبيرة وصغيرة في الزاوية وتصرفه الحكيم أمام كل موقف عارض، حيث ينقل لنا السارد عبر الصفحات الأولى لرواية شجرة المريد دور الفقير عيسى في تنظيم الزاوية والوقوف دون تجاوزات بعض النسوة والمريدين الذين جاءوا لتوديع شيخهم المتوفى، قد أشرف على نصب الخيام والفصل بين مطارح الرجال والنساء، وحاول تهدئة نواح وصراخ الرجال والنساء في الجامع رفقة المريد عبد النور الذين حول هياجهم وصراخهم إلى هدوء وسكينة بعدما استطاعا إقناعهم أن ذلك لا يتناسب وتعاليم الدين الحنيف.

ثم عمل بعد ذلك على إقناع الجميع ممن هموا بالانصراف عقب دفن الشيخ بضرورة إحياء الليلة بالذكر والتلاوة على روح الشيخ الطاهرة« وهكذا وبعد أن وري الشيخ الراحل أخذ الناس في الانسحاب، لكن الفقير عيسى وقف عند فناء الزاوية وصاح بالجميع: يا إخواننا... يا أحباءنا... هذه ليلة سيدنا وشيخنا.... فكونوا عند الموعد.... يا إخواننا... يا أحباءنا.... هذه ليلة سيدنا وشيخنا.... فكونوا عند الموعد.... يا إخواننا.... يا أحباءنا.... لا تنسحبوا خذوا أماكنكم... من لم يجد مكانا في الفناء فليجلس في الخزائن...سنحي الليلة بالذكر هدية لروح شيخنا...يا اخواننا... يا أحباءنا.... واستجاب الناس لدعوة الفقير عيسى فمضوا يتخذون مجالسهم على الحصر والزرابي وقد مالت أشعة الشمس عن سفح الفناء، وتعلقت بهامات الجدران العالية، وهبت نسائم المساء لطيفة فتما وجت لهبوبها ضفائر الفقراء المنسابة تحت عمائهم الصفراء» [1].

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 19.

وتبدو صورة الفقير عيسى في هذا الموقف مطابقة لصورة الشيخ في التراث العربي والمخيلة العربية، والذي يتصف بحسن الحديث والقدرة على التأثير على الناس واستجلابهم بشتى الطرق خاصة في المواقف التي تتطلب الحزن واستدراك الدموع بعيدا عن الحواجز اللفظية والترويق والتكلف التي يميل إليها الشيوخ قاصدين بناء الحواجز الفكرية والاجتماعية بينهم وبين العامة [1].

وتواضع الفقير عيسى وبساطته مع العامة من المريدين وغيرهم لا يعني بالضرورة أنه ضعيف الشخصية ويخضع للأوامر وينفذ ما يطلبه الأعيان أو يقترحون وإنما هو صاحب فكر حر وقرارات حكيمة يعبر عنها بلغته الخاصة التي تتناسب وطبيعة الموقف المفروض ونوعية البشر فيمن يخاطب، ويظهر ذلك في رده المفحم لاستفسار مقدم الحومة حول إمكانية معرفة من سيخلف الشيخ الفقيد بعدما أخبره برغبة رئيس البلدية بالمغادرة، وقد جاء رد الفقير عيسى قاسيا بكلمات لينة: «لعل الفقراء فكروا فيمن سيأخذ المشيخة.....

فرنا الفقير عيسى إليه يحزن ثم قال:

يا أخي... لا نعمل هنا بعمل أهل الدنيا.

فاستعت عين المقدم...

-إذن فاذكر ربك يهديك سواء السبيل» [2].

-ولا يسمح الفقير عيسى كذلك بتجاوز بعض النسوة اللواتي يأتين للزاوية للتبرك وفي نفوسهن أشياء أخرى من الهوى والصبابة بالمريدين، حيث يتعامل معهن بكل حزم وصرامة كما يتعامل مع الوجهاء الذين يدعون الصلاح والخير للزاوية، ويحاول الراوي في كل مرة تقريب صورة الفقير عيسى إلى ذهن المتلقي بإبراز صفاته الجسدية والنفسية، فيصف ملامحه القوية وثقافته الدينية الغزيرة التي أعجزت الشيخ الزبير ومن معه في الزاوية.

---

[1] _ علي زيغور: التحليل النفسي للذات العربية، ط4، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987، ص 194، 195.

[2] _ رواية شجرة المريد، ص 19، 20.

وهناك تداخل كبير بين شخصية رفيق الجفري وشخصيات مشابهة، حيث يوهمنا السرد بتشظيه أن مصطفى الجراح، والفقير المذبوح شخصيات متناقضة لا تشبه بعضها، لكن الحقيقة التي قد تغيب عن القارئ لرواية شجرة المريد هي أن: رفيق الجفري والفقير المذبوح ومصطفى الجراح هي شخصية واحدة حددتها البنية المكانية والزمانية وهذه ليست الشخصية الوحيدة المتعددة الأوجه في الرواية بل إن معظم شخصيات الرواية تخضع لهذا النمط من الازدواجية.

-وتبدو شخصية الفقير المذبوح (رفيق الجفري) قوية مواجهة عكس ما عرفناها في عزلتها وانطوائها، حيث يتعامل مع موقف الشيخ الزبير ولا لا الزاهية بحكمة كبيرة وذكاء طريف، فيلجأ إلى الحديث المشفر بمصطلحات الحب والعشق الصوفي ملمحا إلى الحب الدنيوي الزائف، وعلى الرغم من جهل الشيخ الزبير بمعاني ما يقول الفقير إلا أنه قد فهم بعض ما رمز إليه عندما انخرط في تأملاته الباطنية لذاته مجهرا بقوله: «هذه يا قلب عين العبادة، وتلك حقيقة لإنابة، ففي قلب الأسحار رد تلك الآيات الثقيلات في ميزانك «باسم الله الرحمن الرحيم ﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴿٥٦﴾﴾» [1].

أما لا لا الزاهية فقد تعامل معها بقسوة أكبر لأنها هي من جاءت تبحث عن مرزوق مقدم الحومة والفقير المذبوح يعلم بأمرها، لذلك أراد أن يريها كيف يجب أن تحترم الزاوية ومن فيها وتقلع عن الخطط الشيطانية التي تدور في خلدها هي وصديقتها حبيبة، ويصور الراوي الفقير المذبوح تصويرا خياليا حين يجعله على واسطة بالجن لمساعدة حبيبة على الزواج فيصف روعة المشهد الذي غاب فيه الفقير عن وعيه وهيبة حبيبة من رؤيته المفجعة «وسقط بصره على تضاريس كفها البض وانهال يكتب كرة أخرى، توكلوا بنكاح حبيبة" ما إن انتهى من كل ذلك حتى التفت حواليه والتقط ورقة صفراء وطواها وهو يهمهم بكلمات غامضة وهي مستلسمة بدموعها بين يديه لا تكاد تبدي أي مقاومة، بيد أنه لم يكتف بكل ذلك إذ سرعان ما تحول بنصفه الأعلى إلى الحائط وشرع يلطم جبهته على صفحته الكالحة لطما متتابعا» [2].

---

[1] _ رواية شجرة المريد، ص 67.

[2] _المصدر نفسه، ص 73.

إن دخول الفقير الجفري في عالم الجن ودعوته لهم لمساعدة حبيبته على الزواج يعكس نظرة الكاتب للمجتمع المتخلف الذي مازال يفكر بسلبية ويؤمن بالخرافات والغريب في الأمر أن الذي يمارس هذه الطقوس هو دكتور نال شهادته الطبية من كبريات الجامعات الأوروبية« مصطفى الجراح الذي يصرخ الساعة في أعماقه، هل هو حقا يجسد حقيقته؟ إن يكن ذلك حقا فمن هو هذا القناع البائس الذي يلبسه؟» [1]، وهذا هو السؤال الذي يطرح نفسه، إن كان رفيق الجفري هو الدكتور مصطفى الجراح؟ فما هو السر في وصوله إلى هذا المستوى، ولم يتصرف بغرابة؟ أيكون ذلك هروبا من شيء ما؟

-لاشك أن البيئة بمعتقداتها ونظمها الاجتماعية المتداخلة تفرض نفسها على الأفراد فيبحثون عن الطرق المناسبة للتكيف معها، والتفاعل الايجابي بين الأفراد ولا يكون ذلك إلا إذا تعلّم كل واحد كيف يحمي نفسه ويواجه مواقف التهميش والفقر والتوترات الجنسية التي تقف حائلا دون بلوغ الرغبة [2].

وأكثر المشاكل قهرا للمثقف العربي هي فشله في التأقلم مع بيئتهالخاصة إذا عاش تجربة خارج هذه البيئة وأثرت في نمط تفكيره فيحاول زرع الفكر الغربي المستورد في تربة عربية لا تستوعب التجربة ولذلك يكون الفشل مضاعفا لا يستطيع هضمه، وهذا ما حصل لمصطفى الجراح الذي تزوج بتريسيا ابنة الطبيبة الإسبانية التي تكبره بسنوات لضمان حياة مادية ناجحة والتخطيط لمستقبل مشرف بعيدا عن علاقته برحمة التي تمثل الماضي المؤلم بفقره وسذاجته لكن فشل مشروعه "العلاج مقابل الدم" الذي طبقه على الفقراء في القرى والأرياف النائية جعله يتخفى وراء شخصية المجذوب رفيق الجفري ويغلق على نفسه في سراديب الزاوية ليكفر عن ذنبه ويساعد الفقراء بطريقته الخاصة التي لا تميلها رغبة بتريسيا المادية.

فشخصية رفيق الجفري ليست شخصية مريد عادي، اختار الزاوية لخدمتها وخدمة الفقراء، بل هو نوع من التخفي الاجتماعي بثوب المريد لشخص مصطفى الجراح بعدما خذلته

---

[1] _المصدر السابق، ص 74.

[2] _ حسن عبد الحميد رشوان: الأنتروبولوجيا في المجال النظري، دط، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 1988، ص67.

الحياة وانقلبت عليه الأحلام، فاختار حياة الجذب والانزواء وقد قدم الكاتب هذه الشخصية بهذه المواصفات، وهي نتيجة تجربة إفريقي بسيط مع الغربة خارج الوطن في بلاد اليهود والنصارى التي علمته أن أرض الوطن هي الأساس وما دونها باطل تذروه الرياح، فالإنسان لا يجد راحته إلا في وطنه وسط أهله وجماعته، وأنه مهما حاول الانسلاخ عنهم فلن يستطيع لأنه موصول بهم بحبل سري لا يدركه إلا وقت الأزمات، ولذلك كان الخلاص من ذلك الفشل كله الاستسلام لحياة الجذب والدروشة ليتخلص من الضغوط الاجتماعية والأمراض النفسية، فيراه الجميع مجذوبا حقيقيا وسقطت عنه التكاليف الشرعية الخاصة ببعض الشرائع الدينية؛ فكان لا يحضر صلاة الجماعة ولا صلاة الجمعة أو صلاة العيد، ورؤية الناس له كانت نادرة مقرونة بالغيبيات وعالم الجن والسحرة، فيصبح رمزا للبركة وعلاج النفوس الضعيفة المقهورة وتذهب إليه حبيبة ولا لا الزاهية رغبة في فك عقدة الزواج [1].

وهكذا فإن الجذب هو خلاص كل مثقف من توترات الواقع سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو مادية لأنه الستار الذي يخفي فشله في حياته الطبيعة بين الناس ويبوئه مكانا عاليا بين الشيوخ والمريدين بحكم شخصه الجديد؛ فقد كان الفقير عيسى يعلم بعلاقة الشيخ الزبير بلا لا الزاهية، فانبرى يخاطبه بما يحفظ من شعر للإمام البصيري عله يستفيق من غفلته ويحكم عقله في تصرفاته التي لا تصدر حتى من المراهقين، وقد كان صوت الفقير حزينا بسبب علمه بما يفعله هؤلاء الوجهاء من ادعاء وخطابات مغلوطة:

«فما لعينيكِ إن قُلتُ اكففاهمّتا ... ومـــا لقلبـــكِ إنْ قلتُاســـتَفِقْ يَهِـــمِ

أيحسبُ الصَّبُ أنّ الحُب مَنكتِمٌ ... مـــابين مُنسَـــجِمٍ منهُومُضْـــطَرِمِ»[2].

ثم انبرى الفقير عيسى يشرح ما قاله كلمة كلمة والشيخ الزبير لا يفهم مقصوده وبدا وكأنه قادم من كوكب آخر لا يفهم لا لغته ولا المعاني التي تنصرف إليها، فلم يشك ولو للحظة أن الفقير على علم بعلاقته بتلك المرأة التي جعل الجامع أنسب مكان للقائها بعيدا عن

---

[1] _شجرة المريد، ص 73.

[2] _رواية شجرة المريد: ص 65.

شكوك المريدين، وظل الفقير عيسى يؤدبُه بكلام الصوفية عن العشق والروح« إذا رماك الثمل المعشوق بحجر، فهذا أفضل من أن تنال جوهرة من الغير، العشق لب الكائنات على الدوام، ولكن لا يكون العشق بلا إيلام... فكن مثل الساقية باكيا مبتل العينيين حتى تنبت الخضرة في رحاب روحك... ثم تنهد بحرقة وتحول وجهه إلى الحاج الزبير الذي بدا مرعوبا، وانخرط ثانية في تفسيره الأقاويل...» [1].

أما لالا الزاهية فقد ترك أمرها لصديقة الفقير المذبوح: رفيق الجفري الذي أحسن تأديبها بطريقته الخاصة.

لقد كانت مهمة الحفاظ على ماء وجه الزاوية (الجامع) من أهم خصوصيات المريدين وخاصة الفقير عيسى الذي دأب على ذلك وفاء بوعده لشيخه، وقد كانت عينه على كل كبيرة وصغيرة داخل الزاوية، ولذلك أو كل أمر الحاج الزبير ومن معه إلى الفقير رفيق الجفري الذي كان في مستوى الحدث ووصف العلاج المناسب للطرفين.

***الفقير عبد النور وبنية التحول الوظيفي:**

تنبني شخصية المريد عبد النور على فكرة التحول وعدم الثبات في مقام واحد، حيث ينتقل من مريد إلى شيخ الزاوية وولي أمرها بإجماع الفقراء والمريدين، وتتحول معه أشياء كثيرة، فيميل إلى العزلة والغياب وقد كان أكثر المريدين اندماجا في الحياة الاجتماعية واحتكاكا بالناس لكن ذلك التحول يحمل رموزا كثيرة توجه الرواية وجهة إيديولوجية لا مجال لإنكارها.

يفسح الخطاب الروائي لرواية شجرة المريد أحداثه بالحديث عن شخصية الفقير عبد النور واثنين من إخوانه المريدين (عيسى والعابد) في إشارة منه إلى محورية الأحداث حول هؤلاء ليجد القارئ نفسه مع شخصية عبد النور وهي محور القص في الرواية ككل لتوليه زمام أمر الزاوية وتربية للفقراء التابعين له، ورغم التضارب الفكري والمادي الذي شهدته الحياة الاجتماعية والثقافية عقب غياب شيوخ الزاوية المفاجئ والمتوالي إلا أنه استطاع الموازنة إلى حد ما بين الرغبات الدينية والدنيوية فاستحق لقب الشيخ الولي عن جدارة واستحقاق.

---

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 66.

وقد تميز الفقير عبد النور بوضوح طريقته في التعامل وصراحته مع شيوخه وضيوف الجامع، بالإضافة إلى تنفيذ الأوامر والتعليمات التي اتفق عليها الشيخ ومريدوه منذ قدومه، لذلك لم يوافق الشيخ العابد المذنب عندما بدأ يخرج عن طريقة الشيخ الصالح المرتضى وعارضة بشدة وانطوى على نفسه عدة ليال ليفاجأ بوفاته السريعة.

وقد تميزت شخصية عبد النور بالاستقامة و الاندماج في الجماعة وطاعة شيخه المرتضى، وتولي أمور الجامع في غيابه القريب والبعيد، حتى بعد وفاته كان أكثر الفقراء تمسكا برباطة جأشه، حيث وجه المريدين ونظم المؤبنين لإحياء ليالي الذكر والابتهال رفقة الفقير عيسى، وقد كان عبد النور أكثر الفقراء (المريدين) شعبية وأحقية لإدارة أمور الزاوية، فقد رافق الشيخ المرتضى لسنوات طويلة وتأدب على طريقته، ويساعده في التفوق طبيعة دراسته وتوجهه العلمي والتربوي، فقد درس العلوم والشريعة ومارس التعليم في القرى النائية بعد أن تخرج من مدرسته المعلمين بطنجة متأملا قهر الظروف الاجتماعية الصعبة رفقة زوجته سلمى التي راهنت على المغامرة وتحمل مرارة الحياة القاسية بأدغال جبال الريف، لكن ذلك لم يدم طويلا، فسرعان ماداهم السرطان سلمى وتركته وحيدا« كل ذلك كان محتملا لكن سلمى ودعته بقساوة ورحلت إلى السماء؟ سلمى ومن لا يذكر سلمى؟ القلب الأسنى والعطف الأنقى، متى كان رحيلها؟ هل يعقل أن يخذله التاريخ؟.... لا ...يوم تشييعها ورحيلها هو يوم هجرة التاريخ من رصيف العمر لم تكن ليوم رحيلها قبل ولا بعد...» [1].

لقد كان غياب سلمى نقطة تحول محورية في حياة عبد النور الذي اعتزل كل شيء، وانقطع للعبادة والوحدة، ترك عمله المشؤوم ورسالة التعليم المقدسة وترك مع كل ذلك نفسه الحيوية الحبورة، فكان ذلك الحزن الذي طفا عليه فجأة عامل هدم وبناء في الوقت ذاته، فماتت في داخله ذات وولدت أخرى لا عهد له بها في ما مضى« لقد فارق المعلم ولاذ بشبح المريد عابق الحزن والسياحة مؤملا قلبه أن غدا نلقي الأحبة...رافق الشيخ المرتضى وودع الدنيا وعاهده على السير نحو الله، ومنذ تلك السنوات البعيدة توغل في سبل الفقراء إلى الله تعالى وطاب له أن يتذوق

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 24.

دفق الأنوار حقيقة لا مجازا، برفقة شيخه العزيز المرتضى، شعر أنه شرب ذلك النور الأسنى، ونهل من ذلك الضوء الحبيب الأبهى، فأحس بدفقة الطاهر في حلقه وصدره الملتاع، فاستسلم للذة الشوق وروعة الأنسى...حقا من يصاحب مفلحا لا يكون إلا مفلحا...» [1].

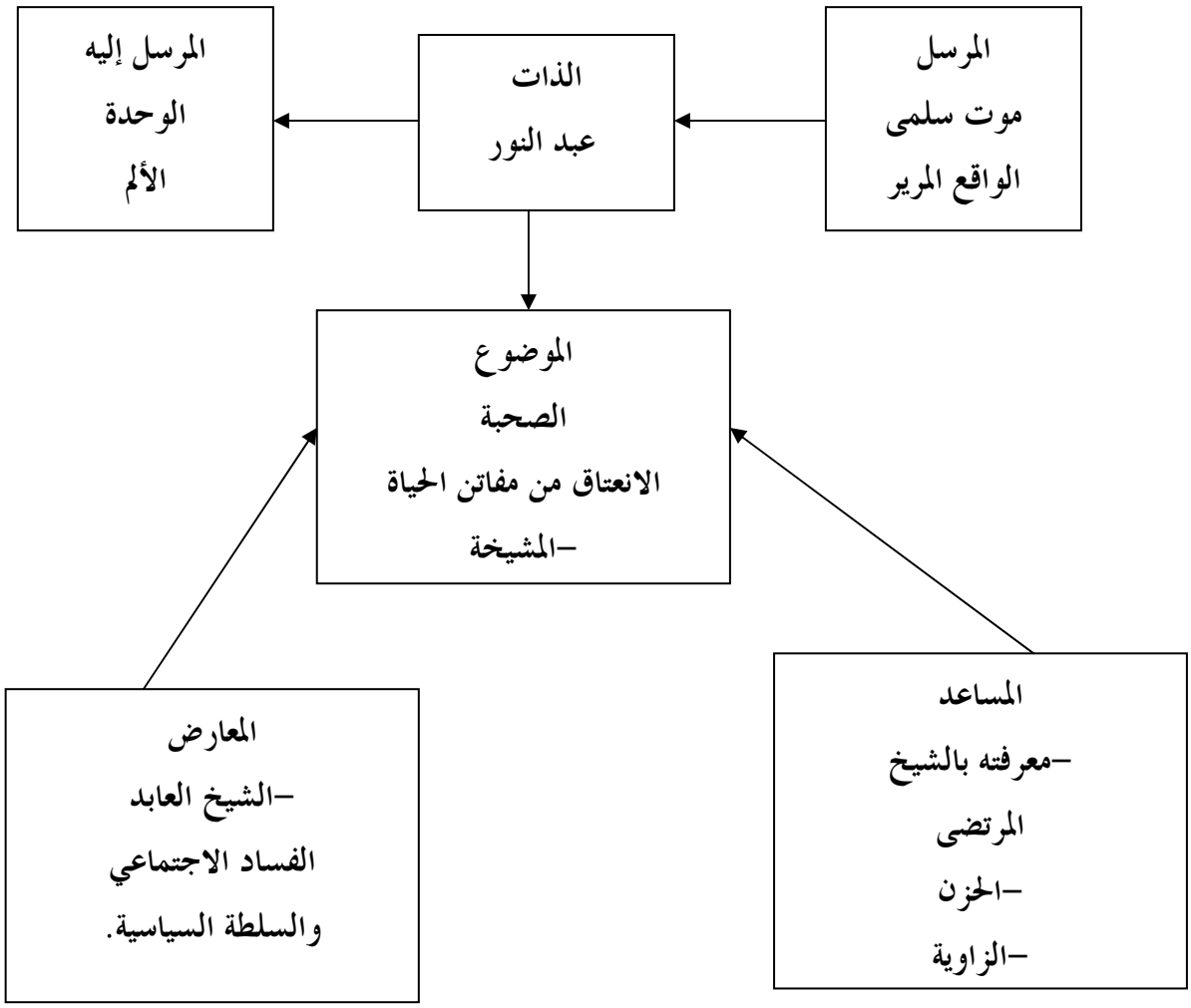
وهكذا يصبح القهر والألم بأوجهه المتعددة اجتماعيا أو ماديا أو سياسيا هو محرك الشخصية وموجهها، ولذلك تتخذ الشخصية المقهورة من الجذب والعزلة الصوفية رداء لها تخفي وراءه وجهها الحقيقي وتغيب فيه عمرها الذاهب وحزنها الدائم« في البدء كانت مرارة الثكل وحرقة الفقد مزجية نحو الوحشة، وكان الشوق إلى لقاء الأحبة الراحلين من أقصر المدارج حاذية خلال إسراءات قلبه إلى عوالم الصفاء، بيد أن دنيا الاشراقات الإيمانية طغت على معظم ذلك فلم تعد فرحته سوى في مراتع الصحبة، ولم يبق له من لذة سوى في العبور نحو الله» [2].

إن الحزن الأليم الذي عاشه عبد النور بفقد رفيقة دربه سلمى كان المناحة التي قذفها الله في قلبه حتى يخلع ثوب الدنيا ومفاتنها ويرجع إليه، وقد انفطم من حب الموجودات لا يبغي سوى طريق الله، ثم كانت صحبته للشيخ المرتضى الذي وجهه بدقة، ويمكن أن نسوق البرنامج العاملي الذي يحكم المسار السردي للعامل الذات كالتالي:

---

[1] _ رواية شجرة المريد، ص 26.

[2] _المصدر نفسه، ص 26.



شكل (8): البرنامج العاملي للذات الفاعلة (عبد النور)

وتظهر الذات (عبد النور) اتصالها بموضوع الرغبة وهو الصحبة والانعتاق من فتن الحياة ومشاغلها رغم مأساتها الاجتماعية، فهي لم تنس سلمى الصدر الحنون الذي مثل لها الأمان وذلك كان دافعا قويا لتحقيق الرغبة وتجاوز الوحدة وألم الفقد، كما كان لسلطة المكان الروحي قوته الخاصة في التحول الوظيفي للذات الفاعلة بمساعدة شيخ الزاوية الذي فتح المجال لعبد النور وساعده للاتصال بموضوع الرغبة الأساسي (الصحية) والذي مهد له الطريق لتولي أمور الزاوية وترأس مريديها بعد موت الشيخ العابد والمرتضى.

ج/شخصية المجذوب:

وتعرف هذه الشخصية باسم العاقل المجنون في الأوساط الشعبية الفقيرة، وهي نوع من الشخصيات الموجودة في كل زمان ومكان، فلا يكاد يخلو حي أو شارع أو قرية من صورة المجذوب، وقد اكتسبت هذه الشخصية وجودها باعتبارها نموذجا دينيا متعارف عليه بالمفهوم الصوفي- من اختيار الله لها دون سائر البشر، فالجذبة هي «تقريب العبد بمقتضى العناية الإلهية المهيئة له كل ما يحتاج إليه من طي المنازل إلى الحق بلا كلفة وسعي منه» [1].

ويكون المجذوب في حال الجذبة في سعادة غامرة وهو يستقبل فيض الأنوار الإلهية التي أودعها الله فيه، فنراه مشدوها غائبا عن الوعي مذهولا عما حوله، لكنه في صحوة تامة مع خالقه الذي تشده إليه قوى خارجة عن إرادته ولا يعرف لها تفسيرا وهو في حالته تلك قد يهذي بكلام لا يفهمه من حوله وهو أقرب للرؤى والتنبؤات الغيبية بأسرار وخواطر خاصة لا يدرك حقيقتها إلا من عاشها أو خبرها، وفي أغلب الأحيان تتحقق تلك النبوءات والاستشرافات التي صدرت عنه فيكون لهذه الشخصية هيبة ووقارا في الأوساط الشعبية لا يستهان بها، حيث يسعى الجميع للحفاظ عليها وكسب رضاها [2].

كما إن للظروف الاجتماعية والسياسية القاهرة سبب في خلق هذه الشخصية التي تبحث لها عن فكاك من راهنها المفلس إلى عالم اللاوعي الذي تطمح فيه لقليل من الحرية وإثبات الوجود خياليا بعدما صدها الواقع وحرمها من تحقيق ذاتها بالصورة التي تطمح إليها.

وبناء على وجود هذه الشخصية في الثقافة الواقعية، فقد تعرف الروائي عليها وغايتها وصورها في رواية شجرة المريد لتتناسب مع المرحلة المعاصرة منتقدا بواسطتها الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي أثرت على حياة الأفراد.

وقد قدم الروائي سلام أحمد إدريسو نموذجين لشخصية المريد، الأولى لا تكاد تخرج من

---

[1] _ عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية،ص 39.

[2] _ مها مظلوم خضر: شخصية المجذوب في الرواية المصرية المعاصرة، ص 25.

الزاوية ولا يراها أحد من الزوار وهي شخصية رفيق الجفري، والثانية خارج أسوار الحياة الاجتماعية ولا يكاد يتواصل معها أحد لغموضها وعزلتها عن الناس في أحراش الغابة الكثيفة وهي شخصية رضا المجذوب التي ركز عليها السرد وأفرد لها فصلين كاملين من فصول روية شجرة المريد، على الشيخ الهارب، وممرات الصمت الحزين، وقد حمل الروائي هذه الشخصية أدوارا هامة مشحونة بالرمز والإيحاء للتعبير عن القهر الاجتماعي والسياسي واستغلال الأفراد أسوأ استغلال، ولذلك جعل الراوي شخصية المجذوب تتحرك بحرية تامة وينطق بكلام غير مفهوم وغريب يبدو خرافي وغير منطقي، لكن الحقيقة غير ذلك ولو انتبهت الشخصيات المصاحبة للمجذوب لكان الحل للذات المأزومة بين شفتي ذلك الدرويش الخارج عن أسوار الواقع، فرفيق الجفري الذي انفرد باسم المجذوب دون سائر المريدين قد خص له السارد وصفا لم يشارك فيه بقية المريدين فجعله رث الثوب غائبا عن الوعي في الغالب، وشعره كثيف ولحية متدلية مخططة بالشيب، وله من العلوم والمعارف ما لم يستطيع مريد حيازته، بالإضافة إلى قدرته على قراءة الزوار والمريدين والتنبؤ بالمستقبل ومعرفة الأسرار، وقد تعمد السارد إبراز شخصيته ووسمها بالمس ومحاورة الجن ليضفي عليها نوعا من الرهبة والخوف، وتصديق العامة من الناس الذين لا يزالون في البلدان العربية يؤمنون بالجن والشعوذة لحل مشاكلهم الاجتماعية كالعقم وتأخر الزواج« وبعد أن التقط أنفاسه المبعثرة مضى ينشد بصوت مخنوق وبحته تتشطر في فضاء الصمت:.

ألاَّ يَا طبِيـــبَ الجِـــنِ بِـــاللهِ دَاونِـــي فإنَ طبِيـــبَ الإِنـــسِ أعْيَـــاهُ مَابيَـــا

ألاَّ يـــا طبِيـــبَ الجـــنِ بـــاللهِ دَاوني فإن طبِيبَ الإِنـــسِ أعْيَـــاهُ مَابيَـــا[1]

إن طلب المجدوب رفيق الجفري الاستعانة بطبيب الجن للاستطباب بعد فشل طبيب الإنس هو في حقيقته قناع يرتديه المجذوب ورمز لغوي مشفر يروم من خلاله تعرية الواقع الاجتماعي الذي أصبحت الحياة فيه شبه مستحيلة بسبب تفاقم المشاكل وانتشار الفساد في كل مناحي الحياة التي أصبح الإصلاح فيها مرفوضا، لأن من يحرك هذه الحياة بخيط لعبته السياسية أشبه بالجن

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 73.

والمردة وعليه فالبديل لهذا الوضع المأساوي يكمن في إيجاد نماذج بشرية أكثر ذكاء وقوة لتغيير الوضع الراهن.

وفي مقابل شخصية رفيق الجفري تقف شخصية رضا المجذوب في أطراف أدغال الغابة بعيدا عن أعين الناس، وإذا كان السرد لم يفصح عن دوافع الجذب عند المريد فإن رضا المجذوب كانت دوافعه أكثر وضوحا وشفافية، فالحياة القاسية التي عاشها في دار الأيتام وانتهاك مديرها لكافة القوانين وتعذيبه بشتى الأساليب دون مبرر سوى العقد النفسية التي يعاني منها تجاه أولئك الأيتام كان سببا مقنعا لخوض تلك الرحلة الروحية والهروب من الواقع بعد التحرر من دار الأيتام الخيرية وكأي من أوقات حدثته نفسية بهجر حياته الجديدة، تراب وطين وضنك ونار وشقاء طوال النهار، من أحقاب لم يذق طعم السعادة والصفو، ولكن إلى أين يمضي؟ سؤال يحاصره حصارا عنيفا كالعهد به، أيام الهرب من مستشفى ابن قريش بتطوان، يا لها من أمسيات ناضجة بالدمع وشهد الألم، كان وحيدا ملقى به في أقصى الصالة المخنوقة بالموت كان مخذولا ومنتهى آماله أن يحلم بالرحيل بعيدا كي لا يعاد قهرا إلى دار البؤس، ليذكر أنه تسلل من ذلك السجن الكبير الذي يسمى مستشفى، ليذكر كذلك أن رحلته من تطوان إلى مشارف القصر الكبير كانت- على طولها-مملوءة بالعراء والجوع والبؤس والكوابيس المهولة، ولكن لا ينبغي أن ينسى بأنه أخيرا تذوق طعم الحرية، أخيرا هبت عليه نسائمها الوهابة.... بالمودة والخصب تخصبت كينونته برواء الحياة فعرف أن للأرض آفاقا، وأن للسماء مسافات وأن للخطوات معنى غير الذي كانت تحمله من قبل» [1].

ينتمي رضا المجذوب أو مجنون الوادي كما يسميه الصبية في القرية إلى نموذج المجذوب المتدارك بالجذبة الذي تفيض عليه الأنوار الربانية فجأة من السماء دون واسطة أو دربة روحية عليها، وتكون ثقافته الدينية هبة من الله عزوجل نتيجة لمجاهداته الدينية ورياضاته السلوكية [2]، فهذا النموذج الشعبي الذي أصبحت له مكانته الخاصة في الأوساط الشعبية الفقيرة يتسم بالقداسة

---

[1] _ رواية شجرة المريد،ص 86، 87.

[2] _ مها مظلوم: شخصية المجذوب في الرواية المصرية المعاصرة، ص 50.

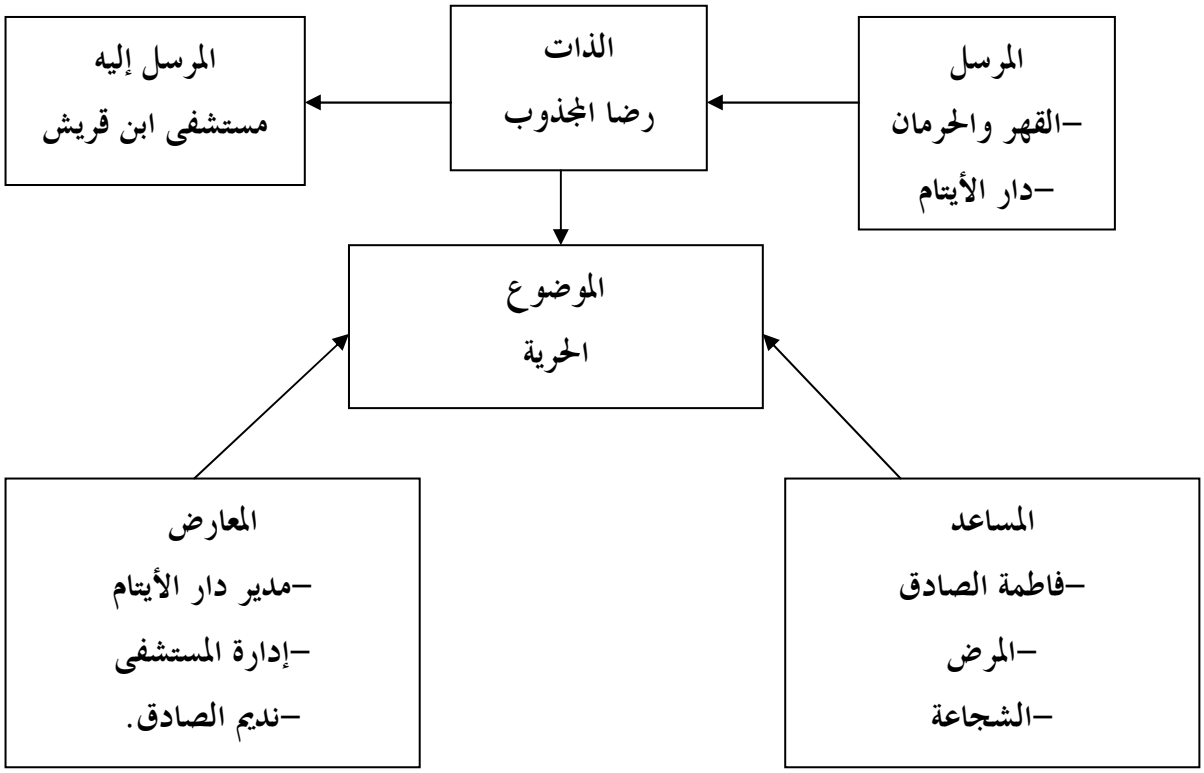
والاحترام، فهو لا يظهر دائما ولا يتواصل مع أي كان، فنجده حاضرا في المواسم والأعياد كما يخرج وقت الأعمال الشاقة لمساعدة العمال في صناعة الآجر وبناء بيوت الطين لكن اللافت في بناء هذه الشخصية سيكولوجيا أنها تتسم بالخوف والرهبة من كل شيء فرضا المجذوب دائم التخفي وشديد الحذر من كل ما يحيط به وحتى يعطي الراوي بعض مفاتيح هذه الشخصية العجائبية يحيلنا إلى قصة أهل الكهف من خلال بعض التضمينات في نسيج الرواية «قم يا صحبي إلى كهفك ولجأ إلى مخبئك ولا تصاحب مواكب السؤال فإنك لن تستطيع معها صبرا»[1].

وقد أعطى السارد لمسة عجائبية للفكرة الروائية من خلال ربطها بقصة أهل الكهف العجيبة وهي معجزة ربانية أنصفت المظلومين من جبروت الملك المغرور وأعوانه فأماتهم الله وأحياهم بعدما فشلوا في العثور عليهم ليكونوا عبرة للبشرية، في كل زمان ومكان، وتكمن رمزية هذه الشخصية بتعالقها مع قصة أهل الكهف في محاولة الكاتب انتقاد السياسية العربية في التعامل مع شعوبها المضطهدة و مطاردتها في كل المجالات حتى بات التخفي هو سبب الخلاص، ويقصد بالتخفي عدم المشاركة في السلطة واعتزال المواجهة مع الطبقات السياسية الحاكمة لأنها لا تقبل التعددية، وأي محاولة للتدخل في شؤونها ولو على سبيل الإصلاح لن يكون سهلا وسيجر على صاحبه وبالا لاتحمد عقباها، فالخاسر الأول والأخير من سلطة الساسة الفاسدة هي الطبقات الشعبية الفقيرة والتي لا حول لها ولا قوة وقد أثبت الواقع السياسي والاجتماعي في المغرب فشل كل محاولات الإصلاح التي قادتها النخب المثقفة باسم شعارات الديمقراطية وحرية الشعوب في تقرير مصيرها، وهي نفس النتيجة التي انتهى إليها حوار الصوفية مع السلطة الدينية على مر الأزمان وكانت نتيجتها فشل الطرف المعبر عن الحرية وتغييبه باسم الدين.

إن شخصية رضا المجذوب في رواية شجرة المريد تعكس صورة المجذوب الحقيقية كما هي في الواقع الاجتماعي الحقيقي، فهي شخصية ثابتة على مبادئها لاتتغير بتبدل الظروف ولا تتأثر بها، فهو أنموذج متزن رغم الجذبة والجنون الذي يلاحظه عامة الناس عليه، ولكنه رغم كل ذلك شخصية فاعلة في محيطها لأنها تعطي الشخصيات الأخرى قدرا من هدوء النفس النسبي

[1] ـ رواية شجرة المريد، ص 90.

الذي يخفف عنها الأزمة، فبمجرد رؤية رضا المجذوب في أطراف الوادي أو بين الأحراش الكثيفة يبعث الأمل في نفوس الأطفال ويشعرهم بالأنس، أما الكبار منهم فيستغلون وجوده لينعموا بليالي الغناء والطرب وأشعار الحكمة بعد جهد شاق في العمل بأفران الطين و الآجر، ويمكن أن نرسم خطاطة المسار السردي للذات الفاعلة (رضا المجذوب) كالآتي:



شكل رقم (9): البرنامج العاملي للذات الفاعلة (رضا المجذوب)

–إن بناء الروائي لشخصية رضا المجذوب على هذه الشاكلة لا يخلو من خلفية وأبعاد فكرية، فالغاية المرجوة منها هو تقديم شخصية نموذجية قصد التمثيل بها كرسالة موجهة إلى طبقة معنية قصد تغيير الواقع الذي يبدو محبطا كما تصوره الرواية من خلال النماذج المعروضة[1]، فرضا المجذوب رغم الحراسة المشددة على دار الأيتام واهتمام مديرها به على وجه الخصوص وقهرة

[1] _إبراهيم الحجري: القصة العربية الجديدة، ص 237.

بشتى ألوان العذاب والإهانات المتكررة استطاع الاتصال بموضوع الرغبة الأساسي وهو الحصول على الحرية والهروب بعيدا عن أعين الناس إلى الأدغال، وقد كان لفاطمة الصادق العاملة بدار الأيتام دورا كبيرا في نجاح خطة الولد اليتم المقهور وتخطي أسوار المستشفى ودار الأيتام، ورغم محاولة مدير الدار التقرب منها بواسطة أخيها نديم إلا أنها واصلت دعمها لرضا تحت تهديدات المدير ونديم.

لاشك أن تقديم شخصية المجذوب في الرواية قد تمخض عنه أنموذجان أساسيان وهما: المجذوب السالك (رفيق الجفري) الذي جاهد النفس وترقى في المقامات حتى وصل إلى حال الجذب بالجذب والاكتساب، والمجذوب المتدارك بالجذبة (رضا المجذوب) الذي سقطت عنه الأنوار الربانية وفتح الله عليه من فضله بعدما عاش الحرمان والقهر في دار الأيتام الخيرية، فكانت حياة الجذب الجديدة التي مني بها جزاء صبره ومعاناته الطويلة، وقد تميزت كل شخصية بالثبات النفسي والاتزان العقلي لأنها من أصحاب النفوس المطمئنة الراضية، كما تميزت شخصية المجذوب بالايجابية الاجتماعية فهي شخصية متعاونة متضامنة تقدم العون لكل من يحتاجها دون مقابل وهدفها إدخال الفرحة والسرور في النفوس، سواء بالعلاج الروحي أو المشاركة في ليالي السمر والطرب التي تنظمها الطبقات الشعبية العاملة في الحقول والبساتين.

كما إن حركة شخصية المجذوب في الرواية لم تخل من خلفية إيديولوجية يروم الكاتب من خلالها تغيير الواقع للأحسن رغم الظروف المحيطة التي يعشها الفرد في المجتمعات العربية، حيث يبرز حلان لا ثالث لهما، يتمثل الأول في الاتجاه نحو المعرفة والنهل من العلوم المختلفة لتغيير الواقع الاجتماعي والثاني يكمن في التحايل لتجنب المواجهة المباشرة مع السلطة وإتباع سياسية الخفاء والتجلي.

د–شخصية الفقيه:

وهي شخصية دينية تقوم بمهام كثيرة في ثوب شخص واحد فالفقيه هو معلم القرآن وإمام المسجد ومفتي القرية الذي يحتكم إليه السكان في أمور دينهم ودنياهم، وأحكامه تجري

مجرى العبادة وتطبق على وجه الشريعة والقانون، فلا أحد يتجرأ على مخالفة الفقيه وتأجيل أوامره ونواهيه.

ويقدم سلام أحمد إدريسو شخصية الفقيه في رواية طوق النورس مشحونة بالهيبة والوقار التي رسمها على طول مساحة النص السردي، فهو من أفتى بزواج الحاج السعداوي للمرة الثالثة بعزيزة الممرضة رغم بكاء عائشة وتوسلاتها المتواصلة، لأن ذلك لا ينافي الشريعة الإسلامية ولو تنافي ورغبة الزوجة الأولى.

ومع أن الولد حسام قد ربط يتمه بفتوى الفقيه التي كانت سببا في غياب أمه إلى الأبد إلا أنه مع ذلك ظل يحتفظ له بمعزة لا توصف؛ فهو من علمه أبجديات القراءة والكتابة وثبت القرآن في صدره وعمل على تشجيه في كل المناسبات، بل كان يبجله على ابنيه ويتباهى به أمام طلبة القرآن وأهاليهم في القرية وخارجها ويقدم السارد صورة للشيخ الفقيه تختزل البنية الجسمية والنفسية وأثرها في تربية طلبة القرآن وقدرتهم على الحفظ والاستيعاب «الفقيه كان يجلس صامتا ينتظر بجلبابه الصوفية جلبابه كانت تحاكي بلونها قشرة الليمون وكان شعر رأسه غائبا في البرنوس الذي بدا طرفه الأعلى مدببا مصوبا إلى السماء مثل نصل سهم خيالي، كانت عيناه، لا تشيران بشيء محدد كانتا-ربما- مستعدتين للتهنئة أو العقاب، أحدهما أو كليهما معا، بسمته المخيفة مغرية بالبشارات، تذكرت رائحة الكافور وشذى التراب الزكية، وأما يده اليمنى فبدت مجبولة على عشقها القديم، سوط التوت وجلد القدمين عقب اجتراح المحذورات العقاب المعجل ساعة كبوة اللسان وخذلان التذكر»[1].

وتظهر شخصية الفقيه من خلال وصفها المشحون بالرهبة والإجلال جدية أهل القرى والأرياف في تكوين أبنائهم بحفظهم لكتاب الله والتشديد عليهم منذ مرحلة الطفولة الأولى حتى يترسخ في أذهانهم ويكون أهم شيء بالنسبة لهم لأنهم كابدوا المشاق في حفظه على يد الشيخ الذي لا يرحم من يخفق في الحفظ حتى ولو كان أبناؤه، وفي المقابل فإنه يكرم الحفظة ويثني عليهم ويقدم لهم الإجازة ويرفع شأنهم على من لم يتم لهم الوصول لختم سور القرآن، وينقل

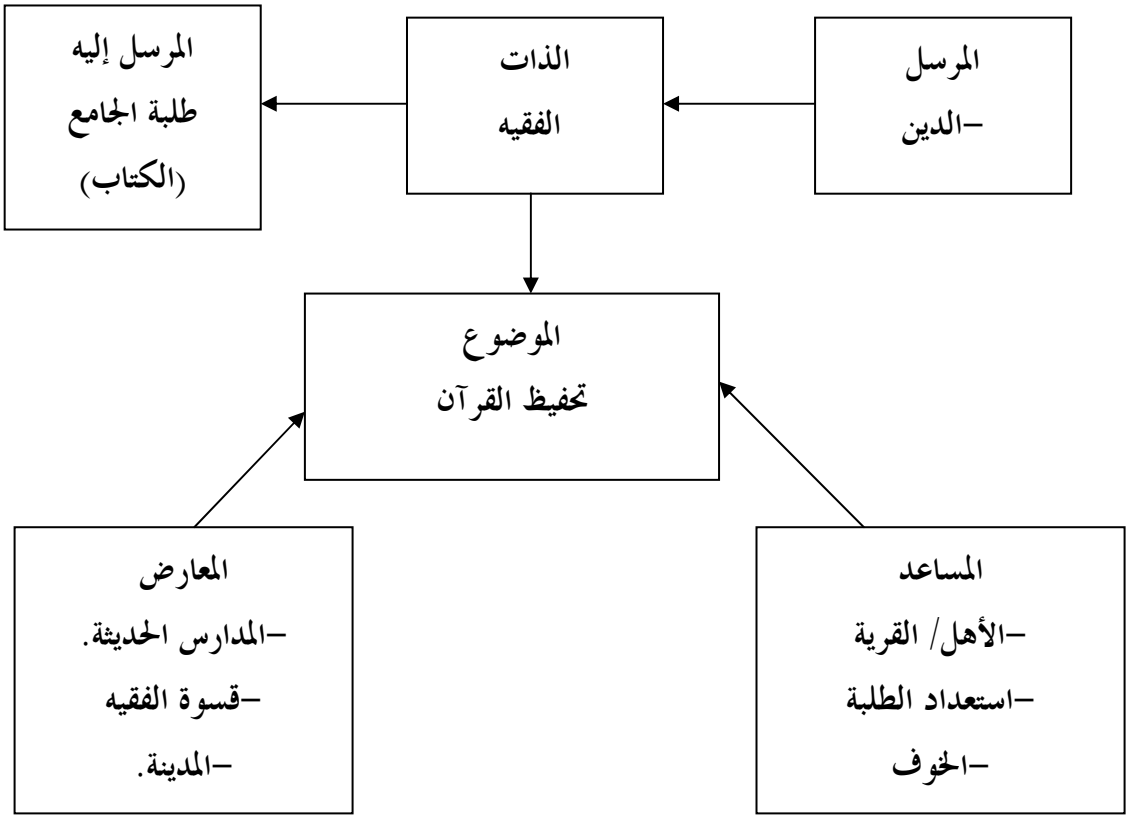
[1] _رواية طوق النورس، ص 28.

الراوي مشهدا واقعيا من الحياة الشعبية القروية يصور فيه عدالة الفقيه وتنفيذ وعيده لمن أخفق في الحفظ فيبدأ بولديه ويلقنها درسا لا ينسى على يد الحافظ حسام «اصفعهما.... أخيرا لم يجد الولد حسام غير الانصياع مقهورا، ورفع كفة ذليلا، ثم هوى على وجه عبد القهار، ترددت آلامها في وجهه، هوي على وجه عبد الجبار الذارف ثم جرى بعيدا يبكي خارج أسوار الجامع كان صوت الفقيه المأمون يتعقبه»[1].

إن طريقة الفقيه المأمون في تحفيظ وتفسير القرآن لطلبته هي الطريقة التقليدية التي ورثناها في ثقافتنا الشعبية، وقد استطاعت هذه المنهجية- على قسوتها- أن تخرج جيلا ناجحا يعرف قيمة موروثه الديني والثقافي الذي هو أساس أصله وانتمائه، وسلاحه القوي الذي يواجه به العالم من حوله لأنه قد تشبع من موروثه وفهم مقاصده، وهي رسالة فكرية واضحة يمررها الكاتب سلام أحمد إدريسو لدعاة الحرية والانفتاح المبالغ فيه على الثقافة الغربية في غياب الوعي والشبع بالثقافة العربية الإسلامية والحفاظ على ركائز الدينية التي تكون الفرد تكوينا سليما وتغذي روحه بالمبادئ السمحة التي تبني ولا تهدم، وتعطي للفرد قيمته ولا تنقص من قدره أو تشكك في قدراته أو تلغي طموحاته لأن الإنسان يبحث في ذاته دائما عن شيء خاص به لا يشاركه فيه أحد يكون أشبه بالفقاعة التي تحدد موقعه وانتماءه وقدرته على التميز والتأثير في الآخرين إيجابا.

-ويمكن اختزال دور الفقيه المأمون في رواية طوق النورس كما يبينها تمظهر المسار السردي للعامل الذات.

[1] _ رواية طوق النورس، ص 31.



شكل رقم (10): البرنامج العاملي لشخصية (الفقيه)

-يختزل المخطط علاقة الشيخ (الفقيه) بالمريدين (طلبة القرآن) وهي من أقوى الروابط الاجتماعية والدينية في الطريق، حين يتمسك السالك بآداب العشرة في إتباع طريق شيخه مهما كانت طريقته، وقد ساعدت هذه الطريقة المتوارثة في الحفاظ على الدين وتربية الأجيال بحفظ كتاب الله والعمل به، فبالإضافة إلى استعداد المريد للنهل من معين شيخه يحرص الأهل على توطيد هذه العلاقة وتطويرها بصفة دائمة فيجعلون الشيخ (الفقيه) أعلى مرتبة من الأب والأم والأهل وكلامه لا يرد أو يناقش لأن من لا شيخ له يصله سلسلة الأتباع، ويكشف عن قلبه

القناع، فهو في هذا الشأن لقيط لا أب له، ولا نسب له ، فالغالب غلبه الحال عليه، لم تروضه سياسة التأديب والتهذيب و لم يقده زمام التجربة والتجريب[1].

2/الشخصية ذات البعد الواقعي:

وهي شخصية تنهل صفاتها الجسمية وخصائصها النفسية من الواقع، فتتحول من مجرد كائن ورقي إلى كائن حي يرى ويسمع ويقرّر ما يفعل كما لو كانت حقيقة، وقد تتقاطع هذه الشخصية مع أخرى لها مرجعيتها في التاريخ الإنساني، فتحيل إليها مباشرة مع اختلاف طفيف على مستوى الأسماء والفترة الزمنية، فهي تشير إلى الواقع اللانصي (Escitra Textuel) الذي ينتج السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي... ويتجلى وضوح هذه الشخصية الفريدة والمتميزة بالمعنى المتداول ثقافيا والمرتبط بالقارئ وبالبيئة الثقافية الاجتماعية التاريخية التي أنتجت النص الروائي[2]، وقد ارتبط هذا النوع من الشخصيات في روايات سلام أحمد إدريسو بشخصيات بعض الأنبياء كيوسف عليه السلام ومحمد ﷺ، وشخصيات صوفية مثل الحلاج ورابعة العدوية، حيث يستخدم الروائي المرجعية التاريخية لتلك الشخصيات ويسقطها دلاليا على شخصياته الروائية لإعطائها بعدا رمزيا ودينيا يحدد وظيفتها في الحكي، وتكمن أهمية توظيف الشخصية المرجعية أو التاريخية في النص الروائي استنادا إلى ما تحمله تلك الشخصية من مضامين مسكوت عليها، وكذا ماينتج عن تفاعل النص القديم مع النص الجديد (المنتج) من دلالات وما يحدث من توتر يدفع للكشف عن طبيعة تلك الاستدعاءات[3].

أ-الشخصية المؤمنة:

يتحدد مفهوم الشخصية المؤمنة في الخطاب الروائي الإدريسي بكونها شخصية فعالة ثابتة على مواقفها الإيجابية وصدق عواطفها الإنسانية في علاقاتها مع بقية الشخصيات الأخرى، بل إنها تكون في بعض الأحيان موجهة لها توجيها سليما يفك عنها الضغط النفسي ويُخفف عنها أعباء

---

[1] _ مريم محمود، الأثر الصوفي في الرواية المصرية، ص 67.

[2] _رشيد بن مالك: السميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006، ص 131.

[3] _سليمان عبد العظيم العطار: الحكي الصوفي عند ابن عربي، ص 26.

الحياة ومشاكلها، وقد حفلت روايات سلام أحمد إدريسو بهذه النماذج الإيجابية وكانت محور بنائها ومركز الدلالة فيها، إذ يحرص الروائي على استثمار تلك النماذج البناءة لتمرير رسالته الحضارية للقارئ، فشخصية حسام وعائلته والخادمة زينب وفاطمة العرفاوي وزوجها كلها نماذج مؤمنة كان أثرها هاما في نسق النص الروائي وطريقته في تقديم المعنى الكلي للفكرة الروائية.

***شخصية حسام:**

وتمثل هذه الشخصية أنموذج المسلم الملتزم بدينه، الثابت على مبادئه، فهو لا يتغير بتغير الظروف ولا يخضع للقيم المستهلكة التي ينقاد وراءها الشباب في مثل سنة، وإنما يواجه الحياة بكل قسوتها وتناقضاتها حتى يتمكن من العبور إلى حياة يرسمها بنفسه، يبنيها بصبره وثبات قيمة، وصدق عواطفه والتقاليد الأخلاقية الراسخة في وعيه، وتتقاطع شخصية حسام في كل من رواية العائدة ورواية طوق النورس مع شخصية النبي محمد ﷺ وشخصية النبي يوسف عليه السلام اللتين شكلتا البنية العميقة والمنطق الفكري لشخصية حسام الذي يبدو من خلال النص الروائي غريبا عن زمانه الذي راج فيه الانحلال وطغت فيه القيم الوافدة عبر منافذ ثقافية لا حصر لها في الحياة المغربية المعاصرة، فهو نموذج يبحث عن القيم الأصلية عبر الأمكنة والقنوات المفضية إليها من القرية بكتاتيبها وطبيعة أهلها إلى المدينة بمساجدها وحاراتها الشعبية العابقة بالتاريخ والدين والثقافة الشعبية البناءة، إنه بطل إشكالي يبحث عن قيم أصيلة في مجتمع منحط بوسائل غير منحطة، وتساعده في بحثه عن تلك القيم المفقودة الخادمة زينب بحمايتها الدائمة وتوجيهاتها القيمة.

مجتمع منحط (وجودي)

.....القيم الأصلية

الشخصية المؤمنة (حسام)

شكل رقم (11): ترسيمة البحث عن القيم

إن حسام الذي يمثل الشخصية المؤمنة عبر المسار السردي في رواية العائدة يترع إلى تحقيق رغباته عن طريق الإمساك بموضوع تلك الرغبات، ويتوجه إلى الدراسة وحفظ القرآن لتكون الوسيط في تكييف رؤية الذات إلى موضوع بحثها، ويظل يبحث عن القيم الأصيلة بوسائل غير منحطة وتساعده الخادمة زينب؛ المرأة التي أشرفت على تربيته وأغدقت عليه العطف والحنان المسلوب عنه بسبب غياب الأم التي وقعت ضحية المجتمع المنحط القائم على المصلحة والمادية، فأهمت حياتها غير مكترثة بابنها الوحيد (حسام) ولا بالمآسي التي سيتجرعها بغيابها، وبسبب من ذلك تصبح الرغبة رغبتين والهدف هدفين.

فيتمكن من الوصول إلى موضع الرغبة الأساسي بحفظ القرآن الكريم والالتحاق بكلية الطب والتفوق فيها وفرض أخلاقه واتزانه على الأسرة التي نشأ فيها بعدما ضيعتها الحياة الجديدة في العاصمة المغربية (الرباط) المنفتحة على الحضارة الغربية فحسام هو البطل الروائي الذي يستطيع أن يرصد لنا اللحظة التاريخية، وهو مقياس حرارة اللحظة داخل الرواية، وطابعة الإشكالي يأخذه بدافع من ثورة رومانطيقية أو وجودية تمليها اتجاهات المؤلف الفكرية فحسب، وإنما يأخذ هذا الطابع لأنه وهو يحيا، يعيش حالة حضارية بالغة التعقيد، فهو نموذج للفرد في واقعه الاجتماعي والمادي»[1]، لكنه مع تعقيد الواقع وطغيان الحركة المادية والثقافية الغربية على حياة الطبقة البورجوازية يتمكن البطل من الوصول إلى القيم الأصلية وإيجادها بين الأحياء الشعبية الفقيرة ووسط عائلته الحقيقية التي تمكن من معرفتها بعد طرده من بيت الحاج السعداوي.

ونحن نقرأ شخصية حسام في رواية العائدة يحضر في أذهاننا الشيخ الأكبر ومعلم البشرية محمد ﷺ، ذلك أن الطرق الصوفية، في نظر الصوفيين-تكون مسدودة على الخلق جميعا إلا من اتبع أثر الرسول الكريم، وطريق الرسول يعتمد على الجانب الباطني لتعليمه[2]، وهذه هي معالم رحلة البطل (حسام) حيث أنكفأ على نفسه يحاورها حينا ويتجنب هواها حينا آخر بعزلته عن أهل البيت الذي يقيم فيه، فكان يصلي وسط قوم لا يصلون، ويصرف وقت ليله في الدراسة

---

[1] _عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ط1، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الأول، المغرب، 2001، ص229.

[2] _ينظر: الحكي الصوفي عند ابن عربي، ص 56.

وقيام الليل بينما ينقضي وقت العائلة في شاشة التلفزيون أو السهرات الليلية في النوادي والمسارح، ودور السينما، فكان أنموذجا متفردا لا يشبه أحدا من العائلة، وبينما كان الأطفال من حوله ينعمون بآبائهم وأمهاتهم كان هو يتيم الأبوين يكفله الحاج السعداوي وتسهر على تربيته الخادمة زينب، ويمكن أن نقارن بين نموذج البطل الروائي والنموذج المحمدي من خلال الجدول التالي:

محمد	حسام
1/يتيم الأبوين.	1/يتيم الأبوين.
2/ الفقر.	2/الفقر.
3/كفله الجد و العلم.	3/كفله الحاج السعداوي وزينب.
4/عاش في البادية.	4/عاش في الريف.
5/الصدق والأمانة والذكاء.	5/الصدق والأمانة والذكاء.
6/القناعة.	6/القناعة.
7/الفصاحة.	7/التفوق في الدراسة.
8/نزول الوحي.	8/حفظ القرآن الكريم.
9/نشر الإسلام وإتمام مكارم الأخلاق.	9/نشر الوعي والبحث عن القيم الأصيلة.
10/الصبر.	10/الصبر.
11/ترسيخ المبادئ والقيم الدينية.	11/البحث عن المبادئ والقيم والثبات عليها.

لاشك أن المقارنة بين القيم التي نشأ عليها النبي محمد وأصَّل لها والقيم التي تحتكم إليها شخصية البطل (حسام) ستفيدنا في الوقوف على القواسم المشتركة الموجودة بين الشخصيتين مما يسمح للبطل أن يرسم بديلا يمكن أن يخرجه من مأزقه ويمكنه من الاتصال بموضوع الرغبة الأساسي وتجاوز كل العقبات المحيطة به.

ويظهر أن الصوت المحمدي والصورة النبوية قد اخترقت شخصية حسام وطبعت بصفاتها سلوكه وتوجهه الفكري، حتى بدا شخصا غريبا على أرض الواقع المغربي الذي صوره الراوي

بالانفتاح السلبي على الثقافة الغربية، التي تدعو من خلال برامجها إلى الانسلاخ عن مبادئها الإسلامية الأصيلة، إنها شخصية «تؤسس لوعي جديد يطرح البديل للآنا المهزومة بواقعها الراهن، بالرجوع إلى ماضي الأسلاف وتقصي حقائقه والاستناد إلى مبادئه الأصيلة لطي العوالم المتقدمة واللحاق بركبها»[1].

ولا سبيل إلى ذلك إلا بالمضي نحو الكمال الإنساني الذي يتجسد في شخصية النبي الحكيم الذي يمثل قمة الكمال الإنساني لقوله تعالى: ﴿ وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ﴾ [سورة القلم الآية 4]،إن النظر إلى المنظومة القيمية التي يعيشها الصوفي (حسام) تكشف عن انحيازه التام إلى قيم الخير والكمال والمحبّة، وتظهر مجاهداته الدائمة وصبره الطويل للوصول إلى الكمال الخُلقي والتأصيل له كفاعلية اجتماعية، ثم الانتصار للخير وتراجع تأثير الشر على النفوس وتقليص نوازع النفس وشهواتها أمام مغريات العصر وفتن التطور الحضاري والثقافي المستشرية في الحياة المعاصرة.

إن الرسالة الأخلاقية التي جاءت بها الدعوة المحمدية استطاعت أن تغير العالم وتجعل وجوده نورانيا بعدما هدّهُ الظلام قرون طويلة من الهمجية والجهل، وقوفا عند قوله ﷺ: «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق»، وهي نفس الرسالة التي يعنى بها حسام والذي يجسد مكانة الفرد العربي في بلاده المسلوبة فكريا وعقائديا ، إنها نفس المهمة تقريبا مع اختلاف الزمان والمكان، هي مهمة شاقة وسط زخم الصراعات الإيديولوجية الكثيرة التي تتحكم في العصر وتسيطر على العالم.

كما تتعالق شخصية النبي يوسف مع شخصية البطل (حسام) في علاقته بربا السعداوي ورفضه مراودته التي في بيتها، وتحمله تبعات جرم لم يرتكبه، وفي حين كانت نتيجة عفة يوسف واستعصامه عن فعل الفاحشة قضاء شبابه في السجن، كان حال البطل عكسيا بخروجه من البيت الذي عدّه سجنا رهيبا بظواهره الغريبة وسلوكات أهله المتناقضة «ظل مشدوها من هول المفاجأة، قال لي بعد زمن كالدهر، بصوت لاهث :

[1] _فتيحة غزالي: البناء السردي في رواية العائد سلام أحمد إدريسو، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008-2009، ص166.

-هل جننت يا ربا؟ ! أتطلبين مني أن أخون ربا طنا الأخوي؟ !!

-وصحت به كالوحش، ونبرات صوتي متهدجة بالمذلة:

-ولكنك لست أخي... لست أخي..

-وأنا أحبك أيها اللقيط...»[1].

ويظهر لنا البناء القصصي الذي اعتمد عليه الروائي في تقديم شخصية "حسام" باعتبارها شخصية محورية تدور حولها الأحداث وتجعلها بؤرة الضوء، فربا السعداوي وأمها عزيزة ووالدها الحاج السعداوي وزينب والحسين وسائر الشخصيات الأخرى لا تظهر إلا من خلال شخصية حسام، ومشاعر الحب والشغف في نفس ربا السعداوي يثيرها ذكاء حسام وأخلاقه وحكمته وكذلك مشاعر الكره والضيق في نفس عزيزة كانت لنفس السبب وفي المقابل إحساس الفخر عند الحاج السعداوي الذي يثيره تفوق حسام في قراءة القرآن وحصوله على أعلى الدرجات في شهادة البكالوريا والتحاقه بكلية الطب.

وقد اتبع النص الإدريسي أسلوب النص القرآني في عرضه لمراودة ربا لحسام، فلم يفصل في عرض لحظات الضعف والفتنة التي يسهب فيها الروائيون عادة؛ فالقرآن لم يصف الفتنة التي يركز عليها بعض المؤرخين والقُصاص أثناء عرضهم لصورة المرأة في النصوص الإبداعية واكتفى بتصوير الصراع وشخصية يوسف[2]، وكيف رفض كل محاولاتها خوفا من الله عز وجل واحتراما لصاحب البيت الذي أكرم مثواه لقوله تعالى: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾﴾[يوسف: الآية 23]، ويعبر هذا عن قمة الصراع بين صوت الفتنة والإغواء وصوت الحق جل وعلا والامتثال لأوامره بتجنب الهوى، وارتكاب المعصية، وهو نفس ما قام به البطل (حسام) حينما دعته ربا السعداوي إلى اختراق رباط الأخوة الذي جمعهم فكانت طاعته

---

[1] _رواية العائدة، ص96.

[2] _حسن هندي: بنية الشخصية المؤمنة في القصة القرآنية والرواية الإنسانية، ط1، دار نينوي، دمشق، سوريا، 2012، ص21.

الربانية واعترافه بجميل الحاج السعداوي حصنا منيعا حال دون ذلك، وهناك تشابه كبير بين القصتين مع اختلاف الزمان والشخصيات والمكان وكأن القصة الغواية تتكرر على مر العصور والأزمان وأشباه يوسف يتقاطرون من كل زمن ولو غلبت عليه الفتن والغواية وإن لم يتوقف النص القرآني عند رفض يوسف لمراودته وتماديها في إثبات التهمة عليه فكذلك فعل النص الإدريسي وجسد الواقعة ﴿وَٱسْتَبَقَا ٱلْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُۥ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا ٱلْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَآءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوٓءًا إِلَّآ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٢٥﴾ قَالَ هِىَ رَٰوَدَتْنِى عَن نَّفْسِى ۚ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَآ إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ﴿٢٧﴾ فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيْدِكُنَّ ۖ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴿٢٨﴾﴾[سورة يوسف، الآية 25-28].

وهو نفس الأسلوب الذي انتهجته ربا السعداوي لتوقع حسام البرئ بفعلتها ثم تسبقه إلى البيت انتقاما وتخبر الجميع بأكاذيبها المنسوبة إلى حسام وأنه من حاول الاعتداء عليها بعدما رفصته وصدته عن سبيلها، فيصدق الأهل ربا وإن كانت من الكاذبين ويكذبون حسام وهو من الصادقين "وأطلقت رصاصتي وأنا أنفث فيها كل ما ادخرته من كراهية وموت للزاهد العنيد، أمام الجميع أطلقت الرصاصة الملغومة بالبهتان والغدر، خذها أيها اللقيط وازددت تعلقا بأبي وأنا أنشج بألم وقهر: لا أدري كيف أقول يا أبي، لقد أراد حسام اغتصابي... وأخيرا طلع علينا حسام وهو يتفحصنا واحدا واحدا في صمت و لم يمهله أبي:

-هل صحيح ما سمعته يا حسام؟!

-ماذا سمعت يا أبت؟[...]

وأوقفته عن ذلك الكلام الهادئ صفعة هائلة من أبي الحاج، زغردت الأعماق وضحكت النفس الحبورة يجذل الظالمين، تقهقر حسام إلى الوراء كأن الصاعقة أطبقت عليه» [1].

[1] _رواية العائدة، ص99.

على مرأى من جميع أفراد أسرة الحاج السعدواي يطرد الولد حسام الجاني في نظرهم تحت وقع الصدمة مما فعل، و لم يشهد شاهد من أهلها ببراءته رغم صعوبة تصديق الفكرة، وهنا تغيب الحكمة وتسيطر الفوضى في المعاملة وتسيير الأمور باللامنطق، وهو أمر عادي في زمن تراجع فيه المد الأخلاقي وانتشرت الرذائل والفتن والألاعيب، لكن وعلى بعد أيام وشهور تكشف كل الحقائق ويعترف الجاني الحقيقي بجريمته ومكره، فيبرأ حسام كما برئ يوسف عليه السلام من الخطيئة ويقود العائلة إلى بر الأمان بعد حملة الكروب والابتلاءات التي حلت بها على امتداد غياب حسام عن مترل السعداوي هي إذن صورة يوسف الصديق ورحلة إنقاذه للحياة السياسية والاجتماعية في مصر بعد أن اجتاحتها موجات القحط وسيطرت عليها عصابات الفساد الديني والسياسي[1].

إن شخصية حسام بلبوسها لباس الأنبياء (محمد-يوسف) قد نجحت في أداء مهامها المنوطة بها، وهي شخصية إيجابية ثابتة المبادئ رصينة القيم وعلى الرغم من الأزمات النفسية والاجتماعية التي ألمت بها إلا أنها حافظت على اتزانها وقراءة مستقبلها بالصورة التي تناسبها، «وقد غلبت عليها سمات التسامح والعفو والهدوء ورقة القلب والصبر وبعد النظر والسرور، وهي سمات الفرد المسلم وفق ما جاءت به الشريعة وحثت عليه»[2]، وقد أثبتت من خلال طرحها لجملة من القضايا المتعلقة بالأسرة وتربية الأبناء والبنات في الأسرة المغربية المعاصرة فاعلية النموذج المؤمن في نشر الوعي والخروج من دائرة التخلف والركود التي تغزو المجتمعات العربية وتسيطر على مؤسساتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، والحل يكمن حسب وجهة نظر الكاتب في تزكية هذه النماذج والسير على نهجها في بناء الذات والمجتمع المثالي.

***شخصية أحمد العرفاوي:**

وهو نموذج آخر للشخصية المؤمنة المثقفة التي تحمل أعباء الهم الثقافي العربي وترنو إلى إصلاحه ودفع عجلة التنمية فيه، واستثمار النخبة المثقفة في بلورة المشروع الجمعوي، وتربط أحمد

---

[1] _رواية العائدة، ص99 وما بعدها.

[2] _حسن هندي: بنية الشخصية المؤمنة، ص 67.

العرفاوي صداقة قوية بحسام قبل تأسيس جريدة الضوء، حيث كان سببا في خروجه من السجن بعدما زج به ظلما عقب طرده من بيت الحاج السعداوي، فكان أحمد العرفاوي من أبرز العناصر التي ساعدته على تكوين ثقافته السياسية وولوجه عالم الصحافة والعمل الجمعوي بتأسيس جريدة الضوء لاحقا، ويبدو أحمد العرفاوي كما صوره السارد في رواية طوق النورس أكثر تفاؤلا وفهما للحياة المعاصرة في المغرب، فهو لا يؤمن بالهروب والاستسلام للواقع وإن كانت الحقيقة مرة وقاتلة «الآن حتى الثقافي،ـــ جرد من ملابسه الداخلية، فأضحى، عاريا يترقب، هل أنا مخطىء في التمسك بمثل هذه النظرة السوداوية؟ أحمد يخالفني، أو لنقل، هو أقل تشاؤما مني أما حسام فهو حقا آدمي آخر، يصر بشكل مخيف على مثاليته لكنه سيحقق مفاجأة ولو على شكل الومضة، حساسيته تجاه الأشياء تعطي الانطباع بكون هذا الجيل الجديد فيه من يؤمن بفكرة ما ويعاند على الأقل من أجلها هذا يعني أن عالم الأفكار ليس قابلا للترهل كلية أو دائما، وأن ليست كافة الومضات قابلة لانخمادها بسرعة»[1].

إنها صورة المثقف الذي يحمل على عاتقه حركة تنويرية ويقود من خلالها حربا شرسة في مواجهة السلطة السياسية التي تحارب كل ثقافي لتضمن الركود الفكري واستمرارا لحكمها وتمييع الحقائق، وهي ذات الحرب التي قادتها ضد الصوفية، لأن كل جديد مرفوض وكل قراءة جديدة للوعي والفكر في المجتمع العربي خارجة عن القانون وجزاؤها من جنس عملها، فكل من حرّف القانون وخرج عن تعاليم الدين السياسي للسلطة كان جزاؤه مثل جزاء الحلاج« حين نزلت أنا وأحمد العرفاوي من مقر الجريدة صباحا، كنت أتفكر في كلام الأستاذ مولود الليل وأنبش مع هذا في الترسبات التحتية، النزول إلى الميدان الاحتراق اليومي بهموم الناس، الإنصات الطويل لنبضات المجتمع، وطرحت على نفسي سؤالا: هل جال بخلدنا- أنا وسمية وعبود- أن يمارس نادى الحوار (لو تحقق) هذه الأفعال الكبيرة، لو سمحت لنفسي بالإجابة لتدحرجت توالي قناعة البدء من الصفر لعلنا كنا على مشارف كل هذه الأسئلة ولكن لماذا سقطت في المنعطف الأول»[2]، إن

---

[1] ـرواية طوق النورس، ص162.

[2] ـالمصدر نفسه، ص 164.

إقرار السارد بفشل المشروع السابق لحسام هو إعلان عن فشل مشروع أحمد ورفاقه، لأن السلطة لن تسكت على ذلك وسيكون ردها قاسيا، والإشارة إلى عبود أكزناني إنما هو تركيز على نهايته المؤلمة التي ستكون بديلا يلوح من بعيد لمن يأمل خيرا في جريدة الضوء التي تغتال قبل مولدها.

ويبدو أن شخصية أحمد العرفاوي قد اختزلت في اسمها الوظيفة المسندة إليها في الرواية بفضل دلالتها الروحية وبعدها الصوفي، فأحمد هو اسم النبي الكريم المتجرد من متاع الدنيا، الباحث عن الحقيقة المطلقة بين ثنايا المخاطر ورفض الواقع الاجتماعي لفكره، أما كنيته بالعرفاوي فنسبة للمعرفة التي تعبد له الطريق وتمنكه من الوصول إلى فكرته وجسيدها على أرض الواقع مادامت المعرفة في عرف الصوفية هي «طلوع الحق على الأسرار بمواصلة الأنوار»[1].

فأحمد ورفاقه لا يتوقفون عن نشر الوعي في المجتمع بطرقهم الثقافية متعددة الأوجه ويطرقون كل الأبواب لتحقيق مشروعهم الثقافي الحامل لخلاصهم وخلاص مجتمعهم من كل الأزمات الفكرية والسياسية التي يتخبط فيها غير مكترثين لحملات الاعتقالات والاغتيالات التي طالت أفرادا منهم بل يعتبرون ذلك بداية نجاحهم ونقطة تحول مهمة في مشوارهم السياسي ومشروعهم الثقافي.

***شخصية والد حسام:** وهي شخصية جاءت في ثنايا رواية العائدة مجردة من الاسم والهوية، ولا نعلم عنها غير اسمها المرتبط بالولد حسام بؤرة الحكي ومركز ثقل النص، وتبدو ملامح الايمان على هذه الشخصية من خلال اندماجها في الحياة الاجتماعية ورضاها بقضاء الله وقدره المكتوب عليها.

فقدْ فَقَدَ ابنه الوحيد وزوجته و لم يعرف لهم قبرا، ومع علمه بوجودهما على قيد الحياة إلا أنه لم يستطيع تغيير الوضع لأنه كان على قناعة تامة أن الله عادل وسينصفه ويجازي من كان سببا في فقده وآلامه، وقد كان الحوار الذي دار بين البطلة الساردة (ربا) ووالد حسام هو النقطة الوحيدة المضيئة التي ينفذ من خلالها القارئ بمعنى وجود حسام وسط عائلة السعداوي رغم أنه

[1] _الرسالة القشرية، ج2، ص 481.

ليس منهم على مستوى الشكل الجسمي والنفسي، وقد ملأ حوار الشيخ وربا ثغرات سردية ما كانت لتغلق لولا تدخل السارد وربطه حلقات القصة ببعضها «غاص أبو حسام بعيدا في دهاليز الذكرى لعله كان يجد الراحة في البوح، ولكن حتى البوح لا يخلو من آلام، وقال لي وقد جلسنا معا داخل دكان الملابس: إن حسام هذا رأس مصائب لذلك لم أخبره بكل التفاصيل[...] تزوجت عائشة في ذلك الزمن الأجرد...اعتمدنا على الله ولكنها كانت تنظر إلى دوما من الأعلى غير قانعة .بمستوانا في العيش خصوصا أني كنت يومها مجرد بائع متجول[...] كانت ضربة قاسية لي يوم أفقت ذات صباح فلم أجدها، لم أنتظر، سافرت إلى البلد لأني أعرف بحكم العادة قصدها[...] قررت هجر البلد الذي هدم حياتي وهشم كبريائي... وذات يوم رجعت إلى البلد من أجل رؤية ابني فقيل إنه مات.... أما عائشة فقد اكتشفت أنها تزوجت من الحاج السعداوي... أصبحت فجأة-وضحك-ذات شأن ولا شفيع لها غير الجمال»[1].

لكن حياة عائشة الراقية لم تدم طويلا، فسرعان ما تعرف الحاج السعداوي على عزيزة (الممرضة) ونسي الأخرى (عائشة) لتغيب فشلها في المحيط دون رجعة، ويعود الفرع لأصله بعد مشقة وعناء وانكشاف السّر الذي فجرت فصوله الخادمة زينب فكان اتهام ربا لحسام النقطة الحاسمة في رجوع الولد لأبيه بعد أمل ظل مستحيلا على الرغم من أن شخصية والد حسام تظهر في بنائها أنها شخصية تحتكم إلى الصبر والإيمان بقضاء الله وقدره لكنها مع ذلك ظلت شخصية مهزومة وفيها الكثير من الضعف والخوف، وهي شخصية واقعية تجسد أزمة التغييب التي عاشتها الشخصية المؤمنة في الرواية العربية[2]، حيث تُظهر هذا النوع من الشخصيات بالاستيلاب والانهزامية وعدم قدرتها على التغيير الاجتماعي في أبسط الأمور، هي إذن شخصية لا تتحرك لتصنع مستقبلها بل تنتظر ما يستحوذ عليها الزمن القادم دون تفكير في شيء آخر، وتأتي هذه القناعة نتيجة اقتناع صاحبها بلا جدوى تغيير الواقع الإيديولوجي في مناخ يتسم بالصراع السوسيوثقافي[3].

---

[1] _رواية العائدة، ص 79-82.

[2] _حسن سالم هندي: بنية الشخصية المؤمنة، ص 60.

[3] _أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص 71.

***الشخصية المكافحة:** وهي شخصية إشكالية أيضا تعاني من صراع داخلي كبير نتيجة رغبتها في تحقيق قيم أصيلة في وسط قائم على الزيف والخداع رافضة الزمن المغربي كمتوالية من الانحرافات [1]، وتنتهج نهجا علميا ثقافيا لتغيير الواقع بشتى الصور، ويمكن أن نلمس حضور هذه النماذج في الروايات الثلاثة المدروسة، ولكن أهم عينة تمثل بؤرة الكفاح هي شخصية مولود الليل الذي شحنها السارد بالقوة والاندفاع دون خوف من السلطة التي تواجهها باستمرار نتيجة قناعتها التامة بأهمية العمل الذي تقوم به في صناعة الأجيال.

***شخصية مولود الليل:**

وتسعى هذه الشخصية لتحقيق التلاؤم مع المجتمع ومصالحة الواقع السوسيوثقافي عن طريق نشر الوعي بين الجماهير الشعبية واستثمار الطبقة المثقفة من الشباب والشابات لتفعيل الحراك الثقافي وتنظيم الحياة الاجتماعية، ويبدو أن الروائي سلام أحمد إدريسو لا يضع شخصياته اعتباطيا بل يتعمد إعطائها تسميات دون أخرى لتترجم دلالة اسمها وظيفتها المنوطة بها في الرواية، فمولود الليل اسم مركب من جزءين؛ المولود الجديد المبشر بالمسرات الحامل للآمال والأحلام والليل بما يحمل من ستر وظلام يحيل على خوف ما أو خطر وشيك، والمولود الذي يتزامن وضعه في الليل يكون أكثر تعبا من غيره لمشقة الحركة في الليل ونقص الوسائل، عكس مولود النهار الذي يحظى بالرعاية، لأن النهار وقت الحركة بعد سكون وهدوء مفترض، والليل سابق النهار في شريعة الله لقوله تعالى: ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ۝١ وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ ۝٢﴾[سورة الليل، الآية:2]

ويبدأ مولود الليل نشاطه الفكري بالالتفاف حول المثقفين الحقيقين وكسبهم لصفه ثم إقناعهم بوجهة نظره، ثم يعمل على تأسيس جريدة الضوء رفقة صديقه أحمد العرفاوي وحسام، الذي ينظم إليهم فيما بعد–وقد أعطى السارد اسم جريدة الضوء لتتناسب الوجهة الايديولوجية التي يتوخاها الفريق العامل فيها، وهي نشدان الحرية وتحقيق الذات وتنوير المجتمع الذي غرق في مشاكله الاجتماعية التي لا حصر لها، فالضوء هو الوعي الذي أو كلت مهمة نشره في الأوساط

[1] _ أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص 71.

الشعبية لشباب مثقف ومكافح يتوخى تغيير الواقع للأحسن وتحقيق العدالة الاجتماعية، لكن صاحب المشروع 'مولود الليل) تغيب نشاطاته بغياب ظله من المطبعة ومقر الجريدة برصاصة غادرة مجهولة الهوية والوجهة التي تقف وراء اغتيال مولود الليل وتغييبه للأبد «جاء البوليس في ذلك الصباح، وكان الفقيد مولود الليل قد فارق الحياة من ساعته ويشرئبون بأعناقهم بحسرة وأحيانا تصلهما بعض عبارات المواساة، بركة الدم كانت ناطقة بالنعي ومنطوية على جنون لا يوصف، والضابط يحيطها بدائرة من طبشورة الأبيض فيخيّل للناظر أنها أدخلت سجنها الأبدي الموت في مثل تلك الحالة نهاية لشيء، أو ربما هو بمنزلة من المنزلتين»[1].

ويبدو أن الروائي قد اختار لهذه الشخصية ما يلائمها من الاسم والوظيفة وربطها بجريدة الضوء التي كان الضوء فيها مجازا لم يخرج لأرض الواقع، أما مولود الليل فمات غدرا وفي وضح النهار، وهذا التداخل بين زمني الليل والنهار والموت والحياة والقيد والحرية هو تداخل يحمل دلالاته الصوفية التي ترتبط بشهيد العشق الصوفي "الحلاج" حيث نقرأ تقاطعا غريبا بين الشخصيتين، فالأول مات حرقا على مرأى من الناس والثاني كذلك مات غدرا محروقا برصاصة مجهولة وفي وضح النهار، لتصبح الكلمة النافذة التي تعبر عن الحقيقة والسر الإلهي الباحث عن الحرية في زمن اللاحرية، إنه موت الحلاج الخالد في الشعوب العربية في علاقاتها بسلطتها الجائرة القادرة على قتل جميع الناس في سبيل كرسي الحكم.

إن مولود الليل ما هو إلا صوت من الأصوات الثقافية الكثيرة التي طالتها أيادي الغدر السلطوية لتضمن استمرارية بطشها بشعوبها وخداعها وسلب ثرواتها المادية والفكرية والعقائدية، وإن كانت تلك الشخصية غريبة على الواقع وأقرب للشخصيات المنبثقة من حلم حقيقي إلا أن الكاتب قد نجح من خلالها في إعطاء صورة رمزية عن طبيعة الحياة السوسيوثقافية والسلطة السياسية. التي توجهها كيما تريد، وإن حصول الشعوب العربية على حرياتها لا يزال أمرا مستحيلا في ظل السياسات الدموية التي تعتمد التصفية الجسدية لتواصل مسيرتها السياسية في قيادة الشعوب نحو الهاوية، «وقد استثمر الروائي القدرة الرمزية لشخصية الحلاج والجدل الكبير حولها

[1] _طوق النورس، ص174.

والنهاية المأساوية التي انتهت بها حياته ليجسد فكرته عن علاقة السلطة بالفكر، ومدى قدرتها على قبول التعددية الفكرية والمذهبية والقومية قديما وحديثا»[1].

وقد بدا مولود الليل شخصية مثالية لا تتراجع إلى الوراء رغم علمها بنهايتها المحتومة وكأن لسان حالها يردد قصيدة الحلاج المخلدة لموته واستشرافه لهلاكه.

اقتلـــــــــــوني ياثِقـــــــــــاتِي ... إنَّ فِـــــي قَتلِـــــى حَيـــــاتِي

ومَمَـــــــــاتِي في حَيـــــــــاتِي ... وحيَـــــــــاتِي في مَمَـــــــــاتي

وبقـــــــــائي في صِـــــــــفاتِي ... مـــــنْ قَبِـــــيحْ السَـــــيئاتِ

ســـــئِمَتْ نَفسِـــــي حيَـــــاتِي ... فِـــــي الرُســـــومِ البَاليـــــاتِ

فـــــــاقْتُلوني واحْرِقُـــــــونِي ... بِعِظـــــــامِي الفَانيـــــــاتِ

ثُـــــم مُـــــرُوا بِرُفَـــــاتِي ... فِـــــي القُبُـــــورِ الدَارِســـــاتِ

تجـــــدُوا سِـــــرَ حُبِـــــي ... فِـــــي طَوايَـــــا البَاقيـــــاتِ

إنَنِـــــي شَـــــيخٌ كـــــبيرٌ ... فِـــــي عُلـــــوْ الـــــدَرجاتِ

ثُـــــم إنِـــــي صِـــــرتُ طِفـــــلاً ... في حُجُـــــورِ المُرضِـــــعات[2]

-وقد أشار السارد من خلال تصويره للمحنة التي ألمت بالحلاج إلى أن المعادلة القديمة ما تزال ممتدة في العصر الحاضر، والصراع مفتوحا على مصراعيه بين المثقف والسلطة التي لا تدخر جهودها في ارتداء جميع الأقنعة والخطاب بجميع اللهجات لإسكات الصوت المعارض لها، بل إنها في بعض البلدان العربية تزداد قسوة وانتهاكا لحرمات الإنسان وكرامته، ولذلك فإن طرح فكرة عذاب الحلاج في الرواية المعاصرة وتقمصه العديد من أدوار المثقفين في الرواية العربية على وجه الخصوص هو طرح لأزمة المثقفين وعذاب المفكرين في معظم المجتمعات المعاصرة الذين وضُعوا بين السيف والكلمة، بين العذاب والحرية إن هم رفضوا إخلاصهم الشخصي وباعوا حريتهم

[1] _سمية محمد الحسني: توظيف التراث الصوفي في القص المعاصر، ص 199، 200.

[2] _الحسين ابن منصور ابن الحلاج: الديوان، ص 34، 35.

وحياتهم بطرح مشكلات الحرية الفكرية للشعوب وتحقيق مصيرهما، وهو ما حدث بالفعل لمولود الليل الذي اغتيل وفكره على حد سواء ووجه مقر الجريدة التي أسسها لبيع المواد الغذائية بدل تصدير الثقافة بصورة قاهرة تنبئ عن دور السلطة السياسية في توجيه أنظار الطبقات الشعبية نحو الاستهلاك ونشر الفوضى وسياسية التخويف لتبقى في سعيها السيزيفي الدائم في تحصيل لقمة العيش المرة ودحض ما سواها من أفكار.

ب-الشخصية الأنثوية والأثر الصوفي:

تمثل الأنثى أحد الرموز المهمة في التراث الصوفي، ويرمز بها الكثير من الصوفية في كتاباتهم إلى حقيقة الذات الإلهية والأسرار الروحية، وتمتزج الحقيقة الأنثوية بالحقيقة المحمدية، لأن الأنوثة مرآة للغيب وانعكاس لحقيقة الوجود، ومفهوم الأنوثة يوجد داخل كل إنسان بغض النظر عن جنسه، لكنه في المرأة يكون أكثر تجلي وأوضع صورة في شكلها، لأن الأنوثة الأزلية تعتبر أهم عناصر التجلي الإلهي للجمال والذي يقود الإنسان إلى الذات الإلهية[1]، ولذلك كلما اشتد إحساس الإنسان بالاغتراب عن العالم الذي يحيا فيه ازداد شوقه وحنينة للمرأة لأنها الأقرب إلى وجدانه وشخصيته، وكلما تثاقلت عليه الهموم وطوقته الحياة بكروبها ومضايقاتها تتضخم فكرة عودته إلى الأصول والاتحاد بالأنوثة فيترل إلى أعماق الحياة يسائلها ليكشف سر الأنوثة والألوهة الملغزة فيها.

إن فكرة الأنوثة ليست مجرد انفعال وجداني يغزو الصوفي في عشقه للطبيعية والمرأة والألوهة، إنها حاضرة دوما وأبدا لكنها محفوفة بالأسرار والألغاز إنها ذلك العمق الباطني المجهول الكامن وراء كل مظاهر الطبيعة وتجليات الألوهية ووجود الأنثى (المرأة)، والأنوثة ليست مطابقة للمرأة وحدها، بل هي جزء بسيط منها ومظهر جلي لأسرار الكون السارية في العالم، وهذا هو السر الذي يحتفظ به الصوفي ويتقّوى به كلما اشتد به الحنين إلى الأصول الوجودية، إن سر الأنوثة يُطوق الإنسان من كل الجهات، فهو سرُّ الألوهية وسر الأرض والطبيعة والأعماق المائية للأرض، فقد خلقت حواء من آدم وخلق آدم من تراب (الأرض) وإن كان له على حواء درجة

[1] _الحكي الصوفي عند ابن عربي، ص 37.

فللأرض عليه درجة، هو الأم لحواء وهو ابن للأرض، والأرض هي أمه[1]، لقوله تعالى: ﴿مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ﴾[سورة طه:الآية55].

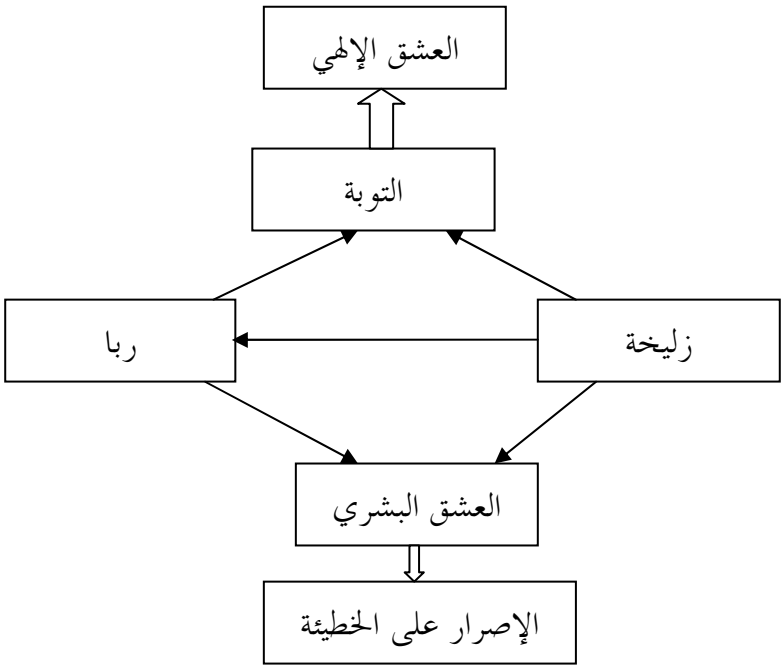
ولا تخرج شخصية المرأة في روايات سلام أحمد إدريسو عن هذه الدلالات الصوفية إذ جاءت مشحونة بها إلى حد كبير، وقد ركزَّ السارد على دور المرأة الأم بشكل لافت بدءا بعائشة المغيبة عن الأحداث والتي لا تحضر إلا لمامًا كذكرى عابرة إلى الخادمة زينب التي لعبت دور الأمومة في أقصى تجلياتها ثم سلمى الحبيبة المفقودة والباعثة على العزلة وإتباع طريق المشيخة والذوبان في حلقات الذكر والقرب إلى الذات الإلهية، لكن الملاحظ على توظيف تلك النماذج الأنثوية هو غلبة محاكاتها للنصوص القرآنية ولبوسها الديني المقدس سواء في علاقاتها الأمومية الرحمية أو في علاقات الحب والعشق الذي نحا منحى صوفيا طاهرا تحكمه الأخلاق الروحية بعيدا عن الشهوات الجسمية.

***شخصية ربا السعداوي:**

وهي الشخصية المحورية والذات الساردة في رواية العائدة، وهي الأنثى الحاملة للأسرار، والعاشقة لفك سر الحياة من حولها، وتندرج هذه الشخصية ضمن الشخصيات المدورة التي تتحول بتحول مراحل حياتها والظروف المسيطرة عليها، كما تتميز بكونها موضوعا للحب بنوعية الدنيوي الذي يركز على الجسدي، والروحي الصوفي الذي ينبني على التجلي، صهودا نحو المقدس، ولذلك تتأرجح هذه الشخصية بين السكر والصحو، بين الإلهي والدنيوي، وتتجاذبها تقاطعات محورية بشخصيات صوفية أنثوية كانت لها أدور هامة في تجربة العشق الصوفي منها شخصية رابعة العدوية شهيدة العشق الإلهي، وزليخة زوجة عزيز مصر التي فتنت وشغفت بفتاها يوسف الذي حير الألباب بذكائه وجذب القلوب بجمال وحسن وجهه، فأما التقاطع الأول فيحكي سر العشق الدنيوي صعودا في الترقي للعشق الإلهي حيث كان الحب سببا في التوبة كما كان قبلا سببا في الخطيئة وتدبير المكائد لإيقاع يوسف الصديق، وقد صور النص القرآني ذلك

[1] _ عبد الحق منصف؛ أبعاد التجربة الصوفية، ص 168.

وجسده بآيات طوال شكلت سورة بأكملها تحكي سر الغواية وسر الإعراض عنها في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ ٱلسِّجۡنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدۡعُونَنِيٓ إِلَيۡهِۖ وَإِلَّا تَصۡرِفۡ عَنِّي كَيۡدَهُنَّ أَصۡبُ إِلَيۡهِنَّ وَأَكُن مِّنَ ٱلۡجَٰهِلِينَ﴾[سورة يوسف، الآية 33]، وإذا كان حسام هو يوسف في رواية العائدة وطوق النورس، فإن ربا هي زليخة التي راودت من هو ببيت أهلها عن نفسه لكن خارج أسوار البيت العائلي بالرباط وهي المفارقة التي ينبغي الوقوف عندها مليا، إذا إن انتقال الغواية من البيت المغلق أبوابه إلى الشارع المفتوح على العالم يجسد نقلة نوعية في المجتمع المغربي وطبيعة العادات والثقافات التي تتحكم في مصيره ومصير المرأة على وجه الخصوص، فالمرأة التي كانت قبل اليوم لا تبرح المترل أصبحت لا تدخله إلا قليلا بعدما تخلت عن مهمتها الطبيعية في تربية الأبناء وإعداد وتنظيم الأسرة، ومن الطبيعي أن يشكل ذلك الانفتاح على الثقافة الغربية الداعية إلى حرية المرأة المطلقة منعطفا خطيرا في حياة المجتمعات العربية التي تنحو منحى غريبا في نهج تربية أبنائها، ولذلك بدا الأمر بالنسبة لربا السعداوي في غاية اليسر والسهولة، وأن تطلب من حسام أن يبادلها الحب بعيدا عن روابط الأخوة التي جمعتهم في بيت واحد منذ البدايات الأولى للطفولة هي شيء يسير لا حرج فيه لأنها اعتادت صداقة الشباب والسهر معهم في مختلف النوادي، والإعراب عن الأعجاب بأحدهم هو أبسط شيء تقوم به الفتيات في مثل سنها ومستواها الاجتماعي خاصة إذا كان المطلوب دون المستوى الاجتماعي للعائلة ويعيش كلقيط بائس وسطهم، لقد كانت مراودته عن نفسه نزوة من نزواتها العابرة التي تبتغي من ورائها كشف أسراره الخفية عنها واختراق غموضه الذي لم تعهده في أصدقائها بنادي النجمة، كما إن الأخلاق الظاهرة عليه لا تؤمن بوجودها على أرض الواقع، لأن معظم الشباب من وجهة نظرها يعيشون الانفتاح العاطفي ويفعلون ما تميلة عليهم متطلبات الحضارة الجديدة الداعية إلى المتعة واللذة الجسدية، ويمكن أن نلخص رحلة البحث عن المحبوب الدنيوي في تقاطع القصة القرآنية مع القصة في رواية العائدة على النحو التالي:

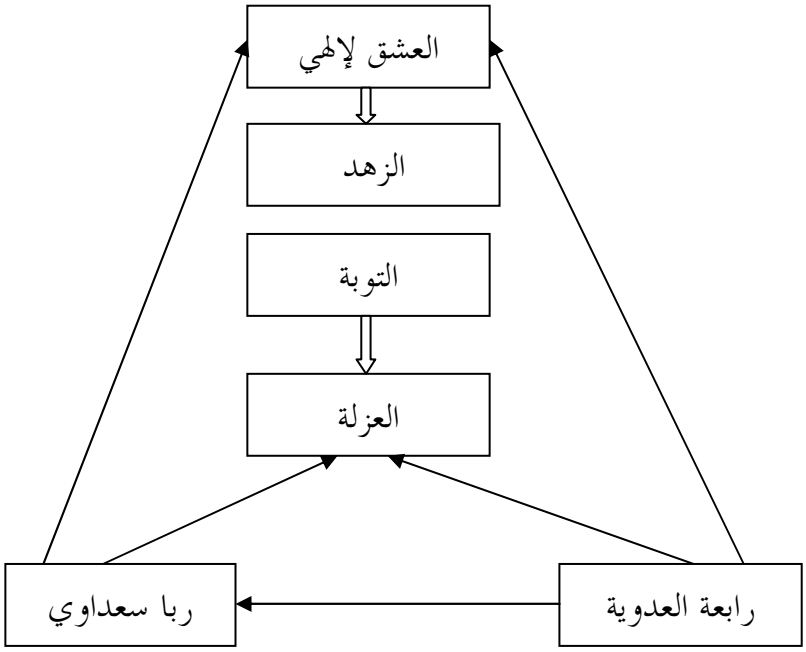


شكل (12): تعالق شخصية ربا مع شخصية زليخة

يتجاذب ثنائية (المرأة والحب) في هذا المخطط مسلكان، المسلك الأول وهو مسلك نزولي يبدأ بالعشق البشري الخالي من الضوابط والقيم الخلقية المنظمة لتطوراته وتحولاته، مما يعطي الفرصة للجسد للتغلب على صوت الروح فيه ويتدحرج ببطء نحو هاوية الخطيئة، والمسلك الثاني يقوم على أنقاض الأول ويبدأ صعودا نحو المقدس الذي يتماهى في الذات الإلهية عشقا، والوسيط بين المسلك الأول والثاني هو التوبة الناتجة عن تمفصلين أساسين يكون الرفض أصلها والإقرار بالذنب فرعها، فتعود الروح للجسد وترتقي به صعودا لتحقيق العشق الالهي والزهد عما سواه ويتجسد هذا البعد الروحي الصوفي للذات الساردة من خلال اللوحة القرآنية التي رسمت في غرفة حسام المهجورة في قوله تعالى:﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَاتَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ ۚ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴾[سورة البقرة، الآية 286]، فقد كانت تلك اللوحة القرآنية بداية

الرجوع إلى طريق الهداية ومعلما واضحا نحو التوبة الحقيقية لأنها جسدت حقيقة الإنسان المهزوم المفتقد لمقومات القوة فيعود مجبرا مكسور الخاطر يناجي ربه ليجبر كسرة فتشمله رحمته الواسعة.

أما التقاطع الثاني فيقف عند قصة شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية التي أخذ الراوي جزءا من تفصلاتها وأسقطها فنيا على تكوين وبناء شخصية ربا الروائية فأضحت كائنا حقيقيا يعيش مواقف واقعية، وحتى يتسنى لنا تقريب فكرة التعالق بين الشخصيتين نضع المخطط التالي:



شكل رقم (13): تعالق شخصية ربا مع رابعة العدوية

ولعل ما يوجد بين شخصية ربا السعداوي ورابعة العدوية هو الاتجاه نحو العشق الإلهي وترك ما سواه بعد رحلة شاقة من المجاهدات الروحية والعزلة عن بني البشر، فقد رفضت رابعة العدوية كل أشكال الزينة في الحياة وملذاتها تقربا لله عزوجل[1]، وكذلك فعلت ربا السعداوي عندما كشفت طريق الحق وروعة الاتجاه نحو الله والاعتكاف في محراب الإيمان «أيتها الأقدار

[1] _ينظر: عبد المنعم الحفني: العابدة الخاشعة: رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين، ط1، دار الرشاد، القاهرة، مصر، 1991، ص 143-149.

عودي إلى عرش سلطانك فقد رضيت رضيت، ولكن من أنا حتى أرتفع دفعة واحدة إلى الفردوس !!؟ على أن أسلك شعاب الوجد والمجاهدة كي أرتقي إلى مقام الرؤية والإشراف، وعليك أيها القلب ألا تتآمر علي فأقنع بالمكوث في سدة السماء الأولى، وعلي أن أضع الساعة أول لبنة في قصر الذات الوليد والتفت إلى حسام الحبيب، كان القلب ينذر ويستغيث وكنت عازمة على الاستشهاد[...] كان الفؤاد يبكي وكنت أبتسم باعتداد، وكان طعم الاستشهاد يطبع بصري بالسلام الأبدي»[1].

إن حديث ربا السعداوي النفسي هو حديث متصوفة عاشقة تعبر عن حالتها وهي تلتمس القرب من ربها والارتقاء بالروح إلى مكانها الأصلي وعالمها الحقيقي، وذلك لا يكون لها طريقا علويا حتى تتخلى عن كل ما يربطها بالعالم السفلي (الواقع) الذي أدمنت عليه سنوات طويلة من عمرها وفقدت الكثير من روحانيتها، ولذلك فإن عزمها على مواصلة الطريق حتى النهاية هو نفسه وعد النصر أو الشهادة الذي يقطعه المجاهد في سبيل الله على نفسه للوصول إلى مقام الرضا.

ج–شخصية الأم الإلهية والأم الترابية:

ويتحدد مفهوم هذين النموذجين من خلال علاقتهما بالعارف الصوفي، فالأم الترابية هي الأم بالولادة والقرابة بها ناتجة عن صلة الدم والرحم، أما الأم الإلهية فهي الأم الروحية التي تتجاوز الأم الحقيقية (الترابية) ويتحقق معها ميلاد العارف، لما تمنحه له من معارف وتجارب تؤثر في ترقيته الروحية[2]، وفي قراءتنا لهذه النماذج على مستوى الروايات المدروسة نجد أن عائشة وعزيزة قد مثلتا دور الأم الترابية في حين كانت الخادمة زينب وفاطمة الصادق وسلمى وفاطمة العرفاوي قد مثلت دور الأم الإلهية نظرا لفاعليتهن في التكوين الروحي لشخصية ربا السعداوي وحسام والشيخ عبد النور والمجذوب رضا.

***–شخصية عائشة:**

وهي الأم الترابية لحسام والتي لم يقدم لها السرد على مدار فصول روايتي العائدة وطوق

---

[1] _رواية العائدة، ص 249.

[2] _الحكي الصوفي عند ابن عربي، ص 46.

النورس ملامح واضحة إلا من خلال بعض الإشارات في رواية والد حسام أثناء حوار البوح الذي جرى بينه وبين ربا السعداوي لَّما حلت ضيفة في بيتهم بحي الأوداية، ولا نكاد نعرف من سماتها النفسية وصفاتها الجسدية سوى أنها امرأة في مقتبل العمر عيونها سوداء واسعة وقمحية البشرة تزوجها الحاج السعداوي بعدما هربت بابنها من والد حسام الذي لم تقنعها الحياة معه في كنف الفقر والحرمان، فقد كانت ككل النساء تبحث عن المال والعيش الرغيد بعيدا عن ميثاق البحث عن لقمة العيش الصعبة في بيت والد حسام، ورغم محاولات أمها للعدول عن رأيها وضرورة اقتناعها بالقليل إلا أنها لم تستطيع فعل شيء حيال رغبتها في ترك زوجها والعيش في كنف الحاج السعداوي، لكن أيام العز والرفاهية لم تدم طويلا فسرعان ما تعرف الحاج السعداوي على امرأة أخرى أكثر جمالا وشبابا فلم تحتمل عائشة الصدمة ورمت بنفسها في المحيط تاركة وراءها طفلا يتيما (حسام) ولا ذنب له سوى أن عائشة أمه، وحتى يعانق شوق أمه الغائبة فإن حسام يداوم الجلوس على شاطئ المحيط المجاور لبيت عائلة السعداوي الذي شكل على الدوام قبر الأم المفقودة، فالبحر كان الأم وكان القبر في نفس الوقت الذي يشده إلى تلك الأم الترابية، ولذلك فإن انجذاب حسام إلى البحر كان يوقظ الحنين إلى الأنوثة والحب الأمومي المفقود، وما كان ذلك الحب للبحر والطبيعية إلا تصعيدا لحب المرأة والرغبة المكبوتة تجاه تلك الأم العزيزة[1]، التي هي في الوعي الصوفي علاقة بالسر الإلهي المتجلي عبرها باعتبارها النموذج المثالي للحسن والجمال الأنثوي الأسطوري «إن الانجذاب نحو البحر هو انجذاب نحو ما هو بدائي وسري في الوجود البشري-سر البحر- الألوهة هو سر الجمال البدائي السحري المتوحش إنه سر الأمومة والمنبع الحيوي للروح»[2].

***شخصية عزيزة:**

وهي الزوجة الثالثة للحاج السعداوي تعرف عليها بمستشفى المحمدية الذي هيأت له الخطط والألاعيب للظفر به، فكان لها ما تريد، حتى اقتنع فعلا أنها ممرضة بالمصحة، وحتى بعد الزواج ظلت ترواغه وتدعى أنها تعمل هناك، وقد كان دخلوها بيت السعداوي سببا مباشرا في انتحار

---

[1] _عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 108، 109.

[2] _المرجع نفسه، ص 108.

عائشة التي لم تتحمل الصدمة، وهي في ذات الوقت الأم الترابية لكريمة وربا السعداوي اللتن تكفلت الخادمة زينب برعايتهما في غياب أمهما المرضة كما يفتقد الجميع ممن حولها من آل السعداوي، وقد قدم السرد وصفا موجزا للبنية النفسية والجسدية لهذه الشخصية من خلال التركيز على جمال البنتين اللتن تحاكيان جمال أمها الريان بعيونهما الخضراء وبشرتهما البيضاء الناصعة، وقد كانت هذه المرأة سبب البلاء الذي حل بالسعداوي وآل بيته بسب مطامعها التي لا تنتهي وبحثها الدائم على المظاهر الخادعة، إذ سرعان ما اعتلى الحاج السعداوى سدة البرلمان بفوزه الساحق في الانتخابات البرلمانية ووجدت العائلة نفسها في مدينة الرباط بعدما بيعت نصف الأرض لتسديد مصاريف الانتخابات وملء جيوب المرتشين والمزورين، ثم تتوالى المحن والكروب لتجد نفسها (عزيزة) في غرفة العناية المشددة بعد شجار شق فيه زوجها رأسها لأنه حملها تبعات فشله في حياته السياسية وانكشاف أمر متاجرته بالمخدرات، أما بنيهما فأخرى غيبها الصرع بين المستشفيات من شدة الصدمة والأخرى استطاعت أن تجتاز المحنة برعاية عائلة حسام والخادمة زينب [1].

وتربط عزيزة علاقة حقد وكره دفينين بحسام لم يبح بها الرواة المتعاقبين على السرد، فبالرغم من تحذير الحاج السعداوي لها بعدم أذيته ولو بالكلام تحاول استفزازه والانقاص من شأنه في كل مناسبة، فقد كان نجاحه يحزنها في حين كان يفرح الحاج السعداوي ويجعله فخورا بنفسه وبتربيته له وكانت تبحث له عن الخطإ لتجعل منه أضحوكة، لكنه بصبرة وإصراره استطاع أن يبرهن العكس وجعلها تحترمه رغما عنها، حتى لحظة افتراء ابنتها عليه كانت تعلم الحقيقة وأن حسام لن يقدم على تلك الفعلة مهما كان لكنها سكتت لأن في غيابه عن العائلة ومنزلها الخاص فرصة لا تعوض تغنيها عن وضع خطة لطرده أو الانتقام منه.

لقد جسدت عزيزة شخصية المرأة المخادعة التي لا تدخر جهدا للحيلة والمراوغة للنيل من هدفها تسديد الضربة الموجهة لمن يقف أمام طريقها، كما إن وصفها الأنثوي الفاتن وتركيز السارد على فتنة الجسد الأنثوي في شخصها له بعده الصوفي في توجيه العاشق، وقد أراد الكاتب

[1] _رواية العائدة، ص 209_ 221.

من خلال ذلك أن يوحي بأن «بتجربته الحب الإنساني العاطفي والجسدي هي تجربة لها أبعادها الصوفية، وأن الأنثى ليست مجرد امرأة عشقها، ولكنها رمز للمطلق الذي راح يبحث عنه في النسبي والقدسي الصوفي الذي تلمسه في الجسدي المبذول» [1].

***شخصية الخادمة زينب:**

إن الخادمة زينب أو خالتي زينب كما يحلو لحسام أن يناديها هي الأم الروحية له التي أغدقت عليه العطف والحنان في غياب أمه وتربص عزيزة به، فقد كانت الظل الذي يتفيؤه في وهج القحط والهجير، ولا تتوان في الرد على عزيزة ونهيها إذا أحست بإهانتها لحسام أو محاولتها الإنقاص من شأنه، فهي الأم الإلهية التي تحقق معها ميلاد العارف حسام، بما منحته له من عطف ورعاية أغناه عن حنان أمه المفقود من جهة ووجهة الطريق السوي الذي لا يخيب من سار فيه، وقد منحته بصفاتها الأمومية الدافقة ميلاد جديدا ونفسا قويا خفف عنه آلام اليتم سنوات طفولته وشبابه، ولإصرار السارد بمناداتها بخالتي زينب على لسان حسام لما علمنا أنها ليست أمه الحقيقية فقد كانت حريصة على مأكله ومشربه وحفظه للقرآن في الكُتاب، وكانت توقظه من بكرة الصبح ليراجع ختمته لكل يوم« كالميت اعتصمت في ذلك الصباح بالصمت... نوض الله يرضى عليك، غادي توخر على الجامع...هه ...أنا فايق يا ويلي...بحالك يبقى ناعس حتى طلوع الصباح...ياويلي...اليوم عندك الزردة مع الفقيه...آويلي اسمع....إلا عاود نعست، عاديا نفضحك بالزغاريد...نوض الله يرضى عليك» [2].

على الرغم من جهلها للقراءة والكتابة إلا أنها تعرف جيدا مكانة القرآن الكريم في النفوس وأثره في تقوية الفكر وسرعة البديهة، لذلك ما كانت تفوت فرصة السؤال لحسام كل يوم عن مدى حفظه وقدرته على الاستيعاب وسؤال الفقيه على مستواه وقدراته الفكرية.

بالإضافة إلى ذلك كانت ترافقه إلى كل مكان وتعلمه أبجديات الحياة في الحديقة أو المترل أو السوق فشكلته عجينة طيعة كيما تريد، فكان أذكى الأولاد في سنه وأفطنهم، حتى عندما طرده

---

[1] _مريم محمود:توظيف التراث الصوفي في القص المعاصر، ص 269.

[2] _رواية طوق النورس، ص 26.

الحاج السعداوي من مترله كانت تعلم ببراءته لأنها تعلم أخلاقه وتخبرها كما تعرف أخلاق ربا واندفاعها وعصيبتها الفائرة وكانت السبب الأول والأخير في لقاء الأحبة بحسام، حيث انتظرته لأيام طويلة أمام ساحة كلية الطب ليفاجأ الأب برؤيه ابنه الوحيد بعد أكثر من عشرين سنة كان يعتقد فيها أن ابنه قد فارق الحياة ولن يتمكن من رؤيته لقد كانت المربية زينب بلسما يطيب جراح حسام الدامية جراء فقده الأم الترابية وحياته كلقيط في بيت غريب عن أهله الحقيقيين، وكان توجيهها له كتوجيه الشيخ للمريد العارف الذي يأمل منه خيرا في حمل الأمانة وتأديتها على أكمل وجه.

***شخصية فاطمة العرفاوي:**

وتلعب هذه الشخصية دور الأخت الحقيقة والصديقة الطيبة الوفية، التي تطيب الجروح وتزيل الهموم بما امتلكت من مقومات الأنوثة وطهارة القلب ودماثة الأخلاق، فقد كانت السبب في رجوع ربا السعداوي إلى حالتها الطبيعية بعد الأزمة النفسية الحادة التي ألمت بها عقب اغتيال صديقتها أروى من طرف اليهودي "مسيو روبرتو" وانتقام جلال منه وقتله في محطة القطار أمام مرأى عينيها؛ فكان مشهد الدم وسقوط الأصدقاء الواحد تلو الآخر في فخ الزمان ثم انتحار جلال بعد كل ذلك صدمة لم يستطيع عقل ربا أن يهضمها، وبسبب من ذلك السقوط المتوالي ومن الإرهاق النفسي والفكري أدخلت ربا إلى المستشفى لتلقي العلاج وتخفيف الصدمة «انسحب كل أفراد أسرتي، ولبثت فاطمة معي تنتظر خلف الحجرة التي عادت إلى الصمت، تبادلنا النظرات: نظرات حائرة من ناحيتي، ثابتة تشع يقينا من ناحيتها، تبادلنا التحايا الصامتة بفضل ابتساماتنا..ابتسامة زاخرة بالسكينة والاطمئنان من ناحيتها[...] كنت أرغب في الانضمام إلى طبقات نفسي كي أنصت إلى أحاديثها التي لا تنتهي ولكنها-أي فاطمة- كانت تستدرجني للكلام والمشاركة بكل شيء فيها، أي نوع من البشر أنت يا فاطمة؟ وكيف تكونين قادرة على اقتحامي وربط أسباب العبور بيننا في حين أعجز أنا حتى عن الكلام...جاءني صوتها المطمئن كأنه آت من فوارات الأمل.. كنت غارقة في عينيها الممتلئتين بالحياة... وجدت فيها الرفيقة الطافحة بالأمان، فظهرت بشيء غير قليل من السعادة، إنها فتاة تملك القدرة على إشاعة العزاء في قلب

فتاة حائرة مثلي، فتاة انهارت في كيانها كل خلايا الدفاع حتى انتهى بها الأمر إلى هذا المستشفى مثلي» [1].

لقد كانت فاطمة السلموني زوجة أحمد العرفاوي أنموذجا للمرأة الصالحة والأم الروحية لربا السعداوي رغم المسافة الزمنية القصيرة بينهما، والسبب في امتلاكها هذه الصفة الأمومية هو طباعها الهادئة وحبها لمهنتها الطبّية النبيلة وحسن حديثها لمرضاها، فقد استطاعت في لحظات قليلة أن تقنع ربا السعداوي بالعدول عن تفكيرها السلبي الناتج عن إحساسها بالذنب تجاه ما حصل لصديقتها وكانت السبب الرئيسي في توبتها وتغيير نمط حياتها إلى الجانب المشرق بعدما هدها الظلام الذي سارت فيه رفقة الأصدقاء تحت جناح اليهودي روبيرتو الذي سار بهم نحو الهاوية.

ويبدو أن الكاتب سلام أحمد إدريسو قد انتقى هذه الشخصية وبتلك المواصفات ليطرح النموذج الأنثوي الفعال للمرأة المسلمة التي تختزل مهمتها في بناء المجتمع وتنظيمه من جميع جوانبه، وليست معول هدم كما يتشدق به الكثيرون تجاه هذه النماذج التي يروها خارجة عن الحياة الواقعية للأمة العربية الإسلامية.

***شخصية سلمى**: وهي احدى الشخصيات الأنثوية ذات الطابع الأمومي، وقد ارتبطت هذه الشخصية الغامضة بغموض الشيخ عبد النور الذي يظهر بوجوه كثيرة في المتن السردي لرواية شجرة المريد، فلا نفهم من طبيعة هذه الشخصية سوى أنها زوجة الشيخ عبد النور المتوفية بعد صراع مفاجئ مع مرض السرطان، ليشكل هذا المرض منعطفا خطيرا في حياة عبد النور أو مصطفى المتخفي بجلباب الشيخ...وبسبب من ذلك يهجر الرجل مهنة التعليم ويذهب بعيدا عن المكان الذي فقدها فيه ثم يركب حياة الشيوخ والمريدين «مَنْ مِن تقاسيم الذكريات لا يعرف سلمى؟ إذا جاز له أن يستسلم للوعته الصامتة فليقل أنه لا أحد في تاريخ العصر إلا يعرف سلمى كل ليلة-ليذكر هذا كانت نختم قائله قبل النوم رب إني غفرت لكل من آذاني من قريب أو من بعيد، وهكذا بعد أن تركته وحيدا، هام على وجهة في الأرض، باحثا عن معراج يعرج منه

[1] _رواية العائدة، ص 167، 168.

إلى جوارها العزيز، فارق العلم ولاذ بشبح المريد، عانق الحزن والسياحة مؤملا قلبه أن غدا نلقى الأحبة، رافق الشيخ المرتضى وودع الدنيا وعاهده على السير نحو الله» [1]، إن فقدان الشيخ عبد النور لزوجته سلمى هو فقدان للأنوثة الأمومية التي كان يحتمي بها زمن الفقر والحرمان في أقصى جبال الريف والقرى المغربية النائية، فقد كانت المرأة الصابرة المصابرة رغم ألف محنة وابتلاء.

حتى وهي تواجه عجلات السرطان القاتلة وتتجرع آلامه التي لا تقاوم كانت راضية بقضاء الله وقدره وتدعو للجميع بالمغفرة والهداية، فأحبها كل من عرفها، ولم تكن تعانق روحها السماء عروجا إلى جوار ربها حتى أحبها أهل الأرض التي كانت فيها، وبفقدها ظل عبد النور يخفي «حبه الصوفي ويبحث عن سر الأنوثة المطلقة التي تدخل الوجود بأكمله، فانتقل من مستوى الرغبة الكونية التي تلاحق السر الأنثوي المطلق في شموليته» [2]، كما حاول نقل حبه إلى المستوى الأسطوري الذي يعطه أبعادا شمولية، ولذلك كان وجوده في الزاوية بين المريدين خانقا لحريته مقيدا لعشقه، فقرر مغادرة المكان وأحبائه للقاء محبوبة الأكبر في قمة الجبل المحفوف بالمخاطر «فالصوفي لا ينظر للحب ولا يكتب عنه فقط، بل يعيش قبل ذلك تجربة في الحب بكل تفاصيلها وفي كل العلاقات التي تتوزعها بالألوهية والطبيعة والمرأة، وبكل ما تخفيه تلك العلاقات من أسرار عميقة تشد تلك العناصر إلى بعضها البعض الآخر» [3]، وقد توافرت تلك العناصر في الجبل الذي يجمع بين عناصر الطبيعة المختلفة وحب سلمى المتواري خلف الصخور وبين الصقور وشلالات المياه الدافقة في قمة الجبل الروحي الذي هاجر إليه وإلى الأبد.

***شخصية فاطمة الصادق:** وهي أنموذج آخر من النماذج الأمومية الروحية الإلهية التي تؤدي دور الأمومة بكل صدق وإن لم تعش الأمومة الترابية فعلا، فقد كانت الأم الحانية والراعية الوفية لرضا المجذوب وكل الأطفال الأيتام داخل دار الأيتام الخيرية ورغم قسوة مدير الدار وأخوها عليها بفعل ما تقوم به من مساعدة الأطفال إلا أنها ظلت وفيه لعملها وإنسانيتها وتتحمل آلام الإهانة وفظاظة المدير نديم لأجل الأطفال المساكين، وينقل لنا السارد بعض ملامح هذه

---

[1] _رواية شجرة المريد، ص 25.

[2] _أبعاد التجربة الصوفية، ص 169.

[3] _المرجع نفسه، ص 171.

الشخصية النفسية في رواية شجرة المريد وهي تقدم الكسكس للعائلة ومعهم الطفل محمد الشريف الذي تعمل على إخراجه كل جمعة من الدار لينعم ببعض الدفء في كنف عائلتها «وما إن أشرفت على مائدة الجمعة لقصعة الكسكس حتى صفت عليها جبانيات اللبن حسب أفراد العائلة الصغيرة و لم تنس الطبق الخامس من أجل محمد الشريف، ذلك الولد اليتيم الملحق بدار الأيتام...ووضعت طبقه وهي تتمنى ألا ينغص أخوها نديم عليه متعة الطعام بينهم كما حصل في الجمعة السابقة، وهي التي تعلم أنها تتجشم الأهوال في طلب إذن لغياب له من المدير الوغد وحيد فوق العادة، لا لأنه يرفض منحه إذن التغّيب، بل لأنه مازال يطاردها ويضطهد روعها بطلبه المقيت للزواج منها، فهذا الهول تتجرع بشاعاته كلما جاء يوم الجمعة واضطرت إلى الذهاب لمكتبه لطلب إذن التغيب لمحمد الشريف البائس» [1]، لقد كانت فاطمة الصادق أنموذجا فاعلا للمرأة المثالية التي تكون موضوعا للحب، فقد استطاعت على -حد تعبير أدونيس- أن تجمع شتات الرجل المجزإ وتوحده بذاته [2]، وحّبها لفعل الخير المجسد في مساعدة الأيتام هو قمة الإنسانية التي تمثل الحب المتجه صعودا نحو المقدس، لأنها لا ترجو من ورائه مصلحة ويظل فكر فاطمة الصادق مشدودا إلى الأطفال الأيتام تبكي لآلامهم تارة وتلوم نفسها أخرى لأنها لم تستطيع توفير الحماية لدلال الكنفاوي ورضا، حيث أجبر الأول على الالتحاق المبكر بالخدمة الوطنية والثاني هرب من المستشفى ولما يتماثل للشفاء بعد «لم أقدر على حمايته، لم أكن أختا حقا !..ضاع دلال ومعه ضاع رضا لأني أعجز مما توقعت، متى حدث ذلك وكيف؟(...) علي الاعتراف بشيء، ما يفصل بين ما قبل الاضطهاد دوما بعده، عصر بكامله، إذا اضطهد الأيتام دون أن تطرف عين الشاهد»[3]، لكنها مع ذلك لا تستكين ولا يهدأ لها بال حتى تجد لأولئك الصغار منفذا من جلاديهم فتراقب أخوها نديم حتى إذا لعبت الحشيشة برأسه وغاب عن الوعي وبدأ يهذي بما سيفعل هو ومديره بالأولاد أسرعت وأخبرتهم بذلك لتضمن سلامة الخطة التي تضعها لتجنب الوقوع في حيلهم وألا عيبهم، وقد عجز الجميع عن مساعدتهم حتى شيوخ الزوايا المتعاقبين لم يسعفهم الحظ في تغيير واقعهم.

---

[1] _رواية شجرة المريد، ص 133.

[2] _أدونيس: الصوفية والسريالية، ط4، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2010، ص 110.

[3] _رواية شجرة المريد، ص 137، 138.

إن محاولتنا لقراءة شخوص روايات سلام أحمد إدريسو وملامستنا لبعض دلالاتها وتعالقاتها النصية المفتوحة على التراث الصوفي حينا وعلى الواقع حينا آخر قد خلق نماذج متنوعة تأبى الانغلاق في قراءة واحدة، وهي شخصيات دينية في عمومها تسعى لبث فكرة إيديولوجية محددة ترفض الواقع العربي المهزوم بسياسته القمعية لشعوبه تحت منطق الرمز ولعبة التخفي الدلالي.

3-الشخصية والزمن الصوفي:

إن الزمن عنصر مهم في مختلف المجالات المعرفية، ولذلك ظل المفكرون على اختلاف توجهاتهم يحاولون إيجاد مفاهيم له تمكنهم من إدراك ماهيته، لكن الزمن يبقى ظاهرة صعبة لأن حقيقته غامضة وإن استطاع البشر الإحاطة بالمكان والتحكم فيه فذلك ليس بالأمر الهين مع الزمن«فالخبرة بالزمن يغلفها الغموض والحيرة ومن هنا تولدت فكرة أن الزمان عدو الإنسان عكس المكان الذي يعد الحصن الذي يحتمي به» [1]، وبسبب ارتكاز الرواية المعاصرة بعامة على الزمن النفسي «المرتبط بتقنيات روايات تيار الوعي واللاوعي، المنهمر عبر فيضان الذاكرة والتداعي الحر والمنولوغ الداخلي والخيال والحكم، كما أنه الزمن الذي يصعب قياس مدته المعلومة، فقد يطول وقد يقصر بحسب الحالة النفسية التي عليها الشخصية الروائية» [2].

وبما أن التجربة الصوفية في الأصل ترتكز على الحالة الشعورية للصوفي التي تخضع للقلب والوجدان بالدرجة الأولى لا على العقل والمنطق فإن تحديد الطابع الرمزي للرواية الصوفية يكون خاضعا لذلك الزمن النفسي الذي يهيمن على شخصيات العمل السردي لأن الزمن معطى مباشرا من معطيات الوجدان، ويقترن بالحالة الشعورية والنفسية في النص الأدبي [3].

وقد جاء هذا الزمن هو المسيطر على الأعمال الروائية لسلام أحمد إدريسو، بحيث لا نكاد تعثُر على مؤشرات زمنية واضحة تحدد الفترة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث إلا نادرا، وتكون معلقة بهالة من الغموض لا يمكن فهمها على أكمل وجه، بالإضافة إلى تركيز الكاتب على زمن

---

[1] _سيزا قاسم: بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984، ص27.

[2] _ أمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار، سوريا، 1997، ص 68.

[3] _مراد مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، دط، الهيئة العامة للكتاب، 1977، ص 7.

الليل والغروب على وجه التحديد ليعطي لأعماله بعدا صوفيا شاعريا يرتبط بالشخصيات الفاعلة بذلك الزمن الذي يساعد على التأمل والتدبر في الحياة والكون، وقد أشرنا إلى ذلك في سياق حديثنا عن النور كمكان، وتبدو رواية شجرة المريد أكثر النماذج الروائية الإدريسية اشتغالا على الزمن الصوفي المغرق في غموضه وتداخله من خلال رحلة الشيوخ والمريدين في أغوار النفس ومناجاتهم التي قد تطول أو تقصر فيغيب معها المقياس الزمني الذي يحدد اللحظة ويتحكم في سيرورتها، لدرجة تتداخل معها الشخوص فتبدو الشخصية الواحدة معدة لأكثر من دور ووظيفة بل إن كثيرا من الشخصيات تتناسل من رحم بعضها في ظل ضبابية الزمن وغموضه، فيوهمنا السرد بأن الشيخ عبد النور ما هو إلا الدكتور مصطفى الجراح الذي عاش مغتربا بإسبانيا ويبقى التداخل قائما في غياب المؤشرات التي تبرر المسكوت عنه والمغيب فنقرأ في الفصل الثالث من رواية شجرة المريد (بئر السيد) تداخلا صارخا بين الأزمنة فلا تكاد نفهم من السارد زمن الحكاية الحقيقي الذي يقدمه «وعاد هو ببصره الخابي إلى صفحات سفره القديم الأصفر يتصفحها، كان يشعر أن ذاكرته قد طمست معالمها السحيقة فسقطت في بياض شامل ثم توارت في أدغال دخانها، بشكل فجائي وجد نفسه يتساءل عن بقاياه الغابرة قال لنفسه أنه لم يبق من رفيق الجفري-ذلك الذي نزل دار العجزة ذات يوم- سوى ذبذبات خائرة بعيدة يرتعش طنينها في شبكات وعيه، أما مصطفى الجراح فلقد تدحرج بعيدا، وبعنف فلم يعد من سيرته غير الصدى، حتى لون عينيه الفاحم وحاجبيه المقرونين، وأنفه الصلد، كل ذلك آل إلى انهيار أسيف ثم تراءى مثل أطلال دارسات بالية، الآن تشخص يداه المعروقتان، وتنسكب جدائل شعره المشتعل بالشيب، على صدره وتزداد لحيته المنسابة اشتعالا» [1].

وما نلاحظ على هذا المقطع السردي الذي غاص فيه السارد في حوار نفسي متداخل الأزمنة هو سيطرة الإحساس بفقدان الزمن تحت ضغط موقف التجلي، بحيث أصبح الحاضر والماضي والمستقبل زمن واحد يجنح من خلاله السارد إلى تقمص ثلاث شخصيات بارزة في مسار الزاوية التي يديرها، ولوهلة يشككنا أن مصطفى الجراح شخص غريب لا نعرفه مع أنه هو السارد نفسه بلسان الشيخ عبد النور، وقد عمد الروائي قصدا إلى هذه الطريقة اللولبية الدائرية

[1] _رواية شجرة المريد، ص 70، 71.

التي تختزل الأزمنة في زمن واحد إلى إحساس الروائي على لسان السارد بالغربة والضيق عبر كامل الأزمنة لينقل حالة الحرمان والتغييب التي يعيشها المثقف عبر كل مراحل حياته، فماضيه مؤسف بفقره وضعف مكانته الاجتماعية وحاضره مقيد بقوانين قاهرة تحد من حريته وطموحه والمستقبل مفقود ومشوه لا أمل يرجى منه، إنه زمن الصوفية الذين عاشوا الحرمان والتغييب في ظل السياسات العربية التي لا تتغير عبر الزمن، ولذلك جعل السارد رفيق الجفري ومصطفى الجراح وعبد النور يتعالقون ويتقاطعون في شخص واحد يحكي ما عاشه الجميع بلسان واحد دلالة على الزمن في البلد العربية المقموعة هو زمن واحد لا تتغير وإن تغير العالم من حولهم مادامت السياسية نفسها والقوانين القاهرة للمجتمعات ثانية، وقد كانت نظرة الصوفية للزمن في جوهرها قائمة على فكرة الدائرة الزمنية، فهم يرتكزون فقط على اللحظة الآنية مقابل انعدام الماضي والمستقبل «الآن الذي يمثل مركز الدائرة ومحورها، فالحركة التي هي علة الزمان عند ابن سينا هي الحركة المستديرة؛ ذلك لأنها تتسم بالاتصال ولا تنقطع، بعكس الحركة المستقيمة التي تتحدد ببداية ونهاية» [1]، وتلك النظرة لمفهوم الزمن الصوفي ناتجة عن مبدإ التجلي الذي يقوم على فكرة انتفاء تكرار اللحظة التي تكون مترامية الأطراف تغيب في حضرتها جميع الأزمنة، وقد تمثل السارد هذه اللحظة في رواية العائدة على لسان الساردة (ربا) عندما كشفت لها الحجب وتجلت لها المحبة الإلهية فغابت في حاضرها كل الأزمنة ونسيت أمنياتها السابقة واللاحقة معا «خارجة من المسجد وقد أيقنت أني ولدت من جديد، لم لا؟ يكفيك أن تتخلص من نادى النجمة، أو يموت الزعيم أو ينتحر أمامك الضحايا أو تتساقط أمام عينيك الشعارات، يكفيك هذا كي تولد من جديد أما حين تدخل إلى حصن المحراب، وتهوي مع الساجدين حين يتزاحم منك الجسد بالجسد... واليد مع اليد، وتسجد خلف أرجل الساجدين فأنت أمام مقام البداية» [2]، إن اللحظة الراهنة (الآنية) التي ركز عليها السارد (ربا) هي لحظة الالتحام بالذات الإلهية وتجلى لحظة الإشراق والأنوار الربانية وقد غابت في هذه الحضرة كل الأزمنة بعدما تخلصت البطلة من أدران الماضي ومتاعبه نشدانا للحظة التجلي والإشراق التي وحدتها بعد طول غياب وانتظار فكانت تطيل السجود

[1] _إبراهيم العالي: الزمان في الفكر الإسلامي، دط، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، دت، ص 182.

[2] _رواية العائدة، ص 245.

والإنصات للهاتف الرباني الذي طبع السكينة والوقار والهدوء على قلبها بعدما عاشت الحرمان والضغط النفسي العصيب أيام الابتعاد عن طريق الحق تعالى: «وها أنا ذي اليوم عائدة إليك، أنا جيك...أشكرك أناديك، أحمدك...أهدي نفسي إليك، أذكرك، أؤوب إليك، فهل يا ترى يا رب... يا ودود...يا حبيب تقبلني وتهديني؟ تكرمني بالجوار والمعية والرضا والنعمى والسلوى وتحميني؟...» [1]، إن هذه اللحظة الحاسمة في حياة البطلة والتي كانت نقطة انعطاف هامة في مسيرتها الإيمانية هي لحظة خالدة بوقف السرد عندها وختم الأحداث بثبوت قلبها على ذكر الله وانتهاج نهج الصالحين العابدين الرافضين لزخارف الدنيا وملذاتها في سبيل الوصول إلى مقام الرضا.

ولعل من أبرز الظواهر الزمنية في روايات سلام أحمد إدريسو ما يعرف بالزمن الفلكي أو الكوني والذي يتمثل في «إيقاع الزمن في الطبيعة، والذي يتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية»[2]، وقد ركز الكاتب على وقت الغروب والليل والصبح وجعل البطل حسام وأحيانا ربا تعيش لحظات روحية إشراقية عبر هذا الزمن وأسقط من خلاله دلالات قرب الوصول إلى الغاية وبلوغ النهاية المشرفة« ووفود الماء الزاحفة في مجرى النهر، انصهرت مويجاتها الخصبة، في تلاقح عجيب، مع وفود الأنوار المنهمرة من الأعالي، جاءت جحا فل الظلمة تسعى بأسرارها، فلا يدري هو، هل ذلك من نذر حرب طاحنة أم بشائر زمن جديد يقول كلمته» [3].

وقد جاء وصف هذا الزمن من طرف السارد البطل (حسام) عقب خروجه مجروح الجسم مكسور الخاطر من بيت الحاج السعداوي بعدما اتهمته ربا بمراودتها عن نفسهما وصدقها الجميع، وقد صلت البشائر وزغردت الفرحة على حياته عقب هذا الموقف إذا كان الظلام ووحشته في تلك الليلة سببا في تعرفه بأحمد العرفاوي ومولود الليل بعدها، ثم لقائه بوالده وعائلته وجمع شمل كان بالأمس حلما مستحيلا، وأخيرا عرفت ربا قيمته وقدره وعادت العلاقات إلى مجراها الطبيعي

---

[1] _ رواية العائدة، ص 243.

[2] _سيزا قاسم، بناء الرواية، ص50.

[3] _رواية طوق النورس، ص 135.

كما نجد السارد يربط بين زمن الفصول والحالة النفسية للسارد ويقدم ذلك الزمن بديمومته الآنية مسيطرا على بقية الأزمنة كعادته «ها هو ذا خريف سنة أخرى يجمع أشياءه ويرحل، وها هو ذا الشتاء يأتي إلى حوبة الحاضر ومعه أشياؤه المتعددة: المطر والريح والبر والإعصار، وقد قضيت الشهور في فراغ مهول اجتاح دنياي طفرة واحدة، اعتزلت كل ما يربطني بأصدقائي الأوغاد النجمة ولافوتتين والزهوة... ما أكبر نقمتي على أولئك الرفاق الذين خذلوني وقد وقعت بين مخالب الحيوان الأعجم....أحسست أن الزمن يتوقف تماما ويقدم لي ما يشاء من ملل كريم الغطاء...ماذا يبقى الآن من الحياة؟ بل ما معنى الحياة نفسها لهذه الوتيرة الأليمة بتكرارها كدقات السياط؟ أهناك طريق أخرى لإ حيائها؟ !!وعشت والوحدة تأخذ بتلابيب نفسي- ساعات طويلة في غرفتي لا أبرحها إلا إلى مائدة الطعام، كنت خلال هذه الساعات الظالمة أحسُّ بالاختناق، أدركت أن شيئا قد انهزم في نفسي.... وإلا ما يفسر إقبالي الشديد على اعتزال المخلوقات؟ ووجدت نفسي أبحث عن حل لحياتي مادامت الوحدة قد أدمت كياني كله» [1].

لقد شحن الشتاء بكل مقومات غضب الطبيعة من أمطار ويرد وأعاصير وأسقط على نفسية البطلة (ربا) لتدل على الوضع المتأزم والحالة السيئة التي آلت إليها بعد صدمة الأصدقاء التي جعلتها تفكر في الوحدة الدائمة واعتزال بني البشر، لأن الوحدة مرحلة مهمة في بناء الذات والوقوف على أخطاء الماضي وتجنبها، ويبدو ومن خلال سمة الألم التي طغت على المقطع السردي حنين البطلة لزمن ما قبل الصدمة وهو زمن جميل تفر إليه من وهج الحاضر وحرقته «فهي تعاني انهيارا في الزمن الحاضر وذلك بحكم الماضي المتحكم فيها، ونلاحظ الدلالة في استمرار استحضار الزمن الماضي على طول النص حتى يتبين لنا مدى تأثير هذا الماضي» [2].

إن استدعاء الفصول الأربعة في المتن الروائي الإدرسي لم يكن توظيفا جماليا بقدر ما كان وظيفيا دلاليا يقف من ورائه السارد قارئا للشخصيات الروائية مركزا على زمنها النفسي الدائري الذي يتحكم في البنية التركيبة والوظيفية للشخصية.

---

[1] _رواية العائدة، ص 115.

[2] _فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ط1، دار الجماهيرية، مصراته، ليبيا، 2000، ص 300.

4-الشخصية الصوفية والرؤية السردية:

ترتبط الشخصية ارتباطا وثيقا بالرؤية السردية أو المنظور (زاوية النظر)، فمن خلالها تؤطر الأقوال والأفعال التي يُقدم بها السارد موضوع الحكي على لسان الشخصيات، فالكل مجمع ومراقب من زاوية نظر محدّدة توجه النص الروائي وجهته الفنية والفكرية.

وزاوية الرؤية عند الراوي مرتبطة بالتقنية المستخدمة في تقديم القصة المروية والتي تخضع بدورها للغاية والهدف الذي يرمي إليه الكاتب أو الراوي، والغرض منها هو التأثير في المتلقي وإقناعه بشكل عام [1].

وقد كان السبق لـــ "توما تشيفسكي" في تحقيق زاوية رؤية الراوي، وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته، فميز بين نمطين من السرد: سرد موضوعي (Objectif) وسرد ذاتي (Subjectif)، ففي النمط الأول يكون الكاتب عارفا بخبايا الشخصيات وطبيعة تفكيرها، أما في النمط الثاني، فإن الكاتب لا يعرف أكثر مما يعرفه الراوي، فيتتبع الحكي من خلال تفسيره لكل الأحداث والأخبار، ففي الحالة الأولى (السرد الموضوعي) نجد الكاتب مقابلا للراوي في حياديته، فيقدم وصفا للأحداث ولا يتدخل فيها أو يفسرها، وفي الحالة الثانية تقدم الأحداث من زاوية نظر الراوي الذي يفرض تأويلاته على القارئ ويدعوه للاعتقاد بوجهة نظره والفكرة التي ينشدها ويغلب هذا الأسلوب في الروايات ذات البطل الإشكالي، والروايات الرومانسية بخلاف النموذج الأول الذي يكون غالبا في الروايات الواقعية [2].

وقد قام جرار جنيت باستثمار جهود كل من "تودوروف" و"بويون" حول وجهة النظر مطلقا عليها مصطلح التبئير الذي قسمه بدوره إلى ثلاثة أقسام.

1-التبئر الصفر (اللاتبئير): وهو ما يعتمد عليه الحكي التقليدي.

2-التبئير الداخلي: وهو تبئير داخلي ثابت أو متعدد متنوع.

---

[1] _حميد لحميداني: بُنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46.

[2] _المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3-التبئير الخارجي:وهو تبئير سطحي لا يمكن من خلاله التعرف على دواخل الشخصية[1].

وترتبط الرؤية السردية بحالة التبئير من ناحية وبحضور السارد وأنماطه من ناحية أخرى.

أنماط السارد من حيث الحضور والغياب	الرؤية السردية	حالة التبئير
السارد العليم بكل شيء	الرؤية من الخلف (يعلم أكثر من شخصياته)	التبئير في درجة الصفر
السارد/الراوي داخل الحكي يروي عن نفسه أو تشاركه أصوات سردية أخرى.	الرؤية مع (السارد يعلم قدر ما تعلم الشخصية)	التبئير داخلي
راو خارجي (لا يعلق ولا يتدخل)	الرؤية من الخارج (السارد يعلم أقل مما تعلم الشخصية)	تبئير خارجي (تقويم الشخصية بأعمالها دون أن تعرف عنها شيئا من أفكارها أو مشاعرها).

إن الهدف الأساسي من مصطلح وجهة النظر هو إعادة إنتاج البعد الفكري عبر نظام سردي يقوم على إخفاء الراوي أو المؤلف داخل أصوات متعددة ومختلفة، لأن وجود الراوي الأحادي في العمل الروائي يعني المعرفة الأحادية وتعدد الأصوات السردية عبر رواة مختلفين تشير إلى المعرفة المتعددة، ولذلك فإن فكرة تجاوز الراوي العليم المحيط بخيوط اللعبة السردية يعطي العمل الروائي قوة وتميزا وانفتاحا واضحًا، وعلى الرغم من هذا وذاك تبقى خصوصية الرواية الصوفية هي المسيطرة على العمل الروائي ولها سلطتها في هذا النوع بالذات (الرواية ذات التوجه الصوفي) حيث نجد الراوي في غالبية الروايات مسيطرا على الحكي متحكما في خيوط السرد، وهو الراوي العليم بكل شيء سواء أكان داخليًا أو خارجياً، ويرجع ذلك إلى خصوصية التجربة

[1] _السيد إبراهيم، دراسة في مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998م، ص 146.

الصوفية التي يكون فيها البطل هو الوحيد القادر على الإحاطة بأحداثها وتجلياتها، فالراوي في الرواية الصوفية يروي ما يراه ويعيشه في تجربته الصوفية ومعراجه الصوفي [1]، هذا بالإضافة إلى ما ترتكز عليه الراوية الصوفية من استبطان داخلي وتتبع للحالة النفسية للشخصية البطلة (المحورية) ولذلك فإن الرؤية من الخلف هي الأكثر ملاءمة لنموذج الرواية الصوفية مع احتمال وجود الأنواع الأخرى في المتن الروائي ذي الوجهة الصوفية.

ومن خلال قراءتنا للمتون السردية لسلام أحمد إدريسو نجد هذه الحقيقة واردة في كل من رواية العائدة وطوق النورس اللتين تمثلان وجهان لعملة واحدة، ففي حين ينفرد السرد على لسان الراوي المتماهي في مروية (ربا السعداوي) في رواية العائدة ويجعل من الرواية صفرية التبئير، ينهض السارد العليم المحيط بخيوط السرد في رواية طوق النورس (حسام) والذي كانت مهمته في هذه الرواية ملء الثغرات السردية التي مرّ عليها السرد في رواية العائدة و لم يقدم تبريراته لذلك، أما رواية شجرة المريد فإن تعدد الأصوات السردية فيها جعل الأحداث غامضة، وإن حاول الراوي استبطان عوالم شخصياته الداخلية وخفاياها النفسية إلا أنها تجاوزت درجة الصفر التبئيرية وألقت بزمام الرؤية إلى الراوي الداخلي الذي لا يطلعنا على كل شيء في محاولة منه لقراءة ما وراء النص واستكمال الأحداث نظرا للخلفية الإيديولوجية التي غلّفت الرواية وتحكمت في نسقها الثقافي، ومن جهة أخرى فإننا نرى الراوي في الرواية الواحدة «يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة الرؤية»[2]. في رواية واحدة، وهذا ما نلمسه في رواية العائدة التي تخضع لزوايا رؤية مختلفة ومتعددة على الرغم من هيمنة الصوت السردي للراوي العليم (ربا السعداوي)، حيث يعود السرد على أعقابه في مقاطع كثيرة لإضاءة حدث ما أو كشف سر كان السارد نفسه يجهله على نحو لقاء ربا السعداوي بوالد حسام في بيته العائلي بحي الأوداية أين قدم للقارئ عبر بَوْحِه الأليم تفاصيل وجود حسام في بيت "ربا" والسر الذي احتفظ به لسنوات طويلة وهو لا يعلم ببقاء ولده الوحيد على قيد الحياة،

---

[1] _ينظر مريم محمود الحسيني السيد، الأثر الصوفي في الرواية المصرية، ص 112، 113.

[2] _حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 49.

كما يحيل الراوي في نفس الراوية صوته إلى الخادمة زينب التي تقدم وجهة نظرها من تربية الأختين ربا وكريمة وحرصها على دفع حسام للنجاح وإبعاد عقدة اليتم عنه بكل الوسائل، وبعض الأحيان تأخذ عزيزة دورها في الكلام مع الحاج السعداوي ولكنهما لا يقدمان أية رؤية، فيما يأخذ حسام الحيز الأكبر بعد ربا في إدارة الصوت السردي الذي يُهيمن حتى على الراوي العام بحضوره في فكر ومخيلة البطلة من خلال سلوكه الغريب عنهم وتفاصيل حياته الغامضة ويشغل المنظور الإيديولوجي (الفكري) حيزا كبيرا في روايات سلام أحمد إدريسو الصوفية ويرمي من خلاله إلى إيصال قيم فكرية وأخلاقية وسياسية أنشأ رواياته من أجلها، حيث يجسد من خلال رواياته فكرة جوهرية تقوم على الصراع الدائم بين المادة والروح، ويحاول الانتصار لفكرة الرُّوح على حساب المادة رغم الواقع المعاكس للفكرة، فيخلق ساردًا يضطلع بالعزف على الحياة الاجتماعية والسياسية والكشف عن مواطن الضعف والعوار فيها وتقديم صورة مثالية لما يجب أن يكون أو ما يأمل أن يتحقق على أرض الواقع، وتتجسد هذه الفكرة أكثر شيء في رواية العائدة التي يركز فيها سلام أحمد إدريسو على مقومات الدين الإسلامي ومنهجه السليم في تربية الأفراد وتطوير المجتمع العربي المسلم الذي خرج عن جادة الصواب في إتباعه التقاليد الغربية التي أفسدت أخلاق الشباب ومسحت كيانهم الإيماني، ويطرح البديل من خلال تعانق الجوهري والمطلق داخل الإنسان والذي يكون بالإعراض عن العرضي والزائف في الحياة [1]، وقد أو كلت لربا مهمة اكتشاف هذه الحقائق الدالة على عدم جدوى المناهج الغربية في إيجاد حلول للآفات الاجتماعية التي سيطرت على الحياة العربية وبخاصة الطبقة العليا في المجتمع التي تعمل على تقليد الغرب ثقافيا كعلامة من علامات التقدم والتحضر التي تنشدها «... هذه هي أروى، جعلت منها رفيقتي الوحيدة حتى انظم إلينا جلال.... دخلت معها منذ الصغر إلى عالمها الموشوم بالانطلاق من كافة القيود، لذلك انتقلت إلي العدوى ولكني كنت على استعداد قديم كذلك، حلمنا معا بالنبوغ في فن البالية وسبقتنا أحلامنا لنجوب الآفاق، فتبدى لنا المجد في هذه الدنيا طريدة سهلة بين اليدين بيد أنها كانت أكثر هوسًا بهذا الفن، لذلك لم أستطع تجاوزها أمام مدام إميل –

[1] _ ينظر: الأثر الصوفي في الرواية المصرية، مرجع سابق، ص 213.

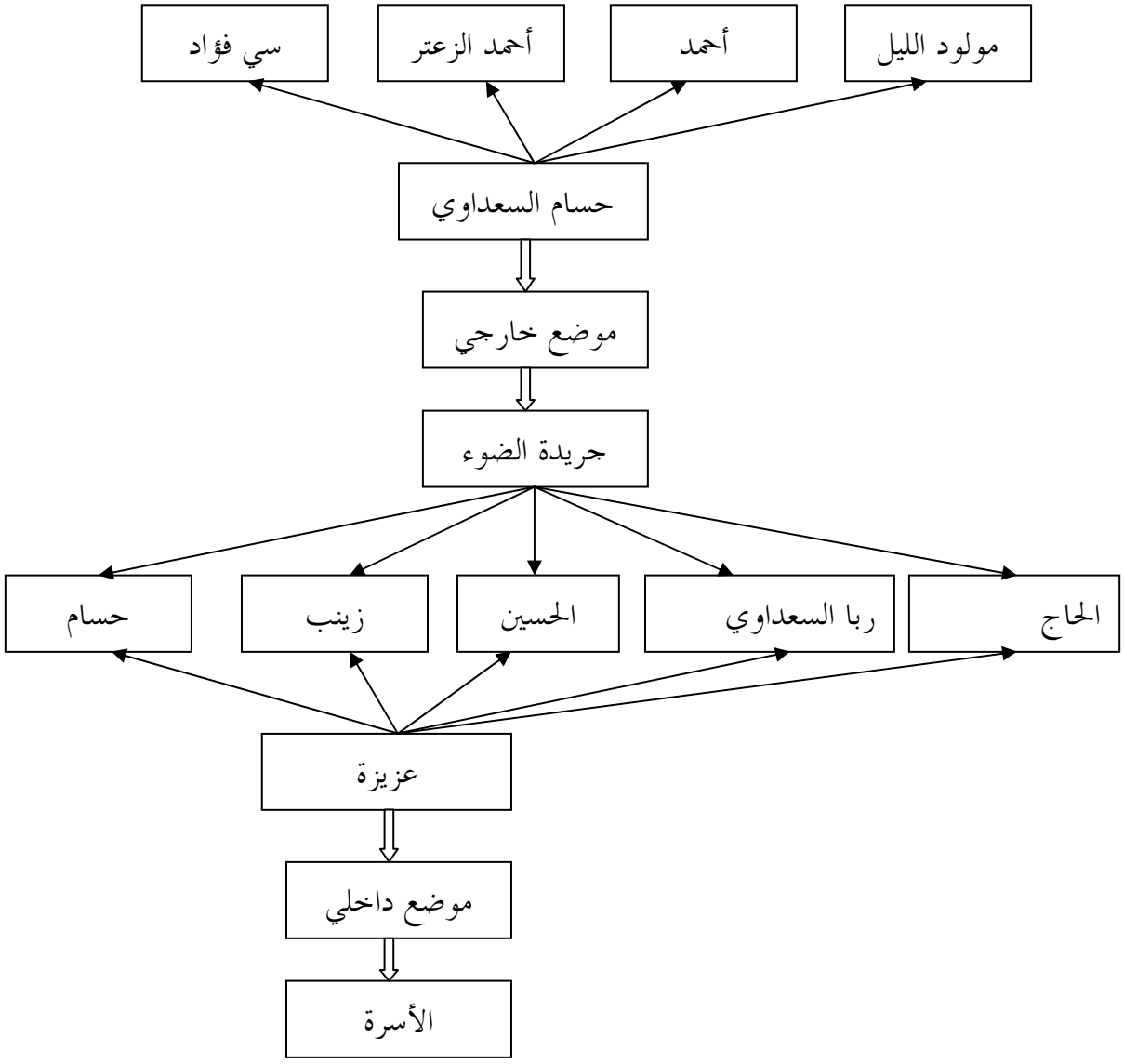
مدرستنا- لم أحزن لأنني لم أكن مثلها مجنونة بالوصول إلى سدة المجد..» [1].

ومع ذلك فإن سلام أحمد إدريسو لم يقدم أي حكم من منظور إيديولوجي شامل، بل أورده متفقا مع طبيعة شخصية ربا السعداوي وبنائها النفسي المندفع نحو الحرية بعدما هدها الوحدة والشعور بالنقص الأمومي، ثم تطور منظورها للحياة بطريقة طبيعية مقنعة فتحولت إلى عابدة زاهدة نتيجة كشفها زيف الحياة التي ارتادها وبنت عليها آمالاً عريضة لتعويضها عن النقص الكامن هنا أو هناك في دلالاتها، وكان ذلك تحت تأثير البيئة الجديدة التي انضمت إليها بتأثير من شخصية حسام وطبيعة رؤيته الموضوعية للحياة والكون.

فقد مثل الرؤية الإيديولوجية الدينية التي انتصرت لتعاليم الدين الإسلامي على حساب الإيديولوجيات المعاصرة بامتلاكه القدرة على التكيف مع مختلف المواقف والأحوال الإنسانية في كل الأزمان، ولذلك فالكاتب من خلال هذه الرؤية يوجه الأنظار لاستثمار مناهج الإسلام في بناء مجتمع متكامل خال من الأمراض النفسية والاجتماعية التي تعاني منها المجتمعات المعاصرة.

ويبقى النفس الإيديولوجي مسيطرا على رؤية الكاتب وحركة السارد لكنه يطرح وجهة نظرة الفكرية من جانبها السياسي، ويتعرض لمظاهر طاغية على مستوى الحياة الاجتماعية المغربية من حيث العنف السلطوي الذي تمارسه المؤسسات الحكومية ضد الشعب والنخبة المثقفة على وجه الخصوص، فقد كانت رواية طوق النورس صوتا سرديا ينتقد السياسية المغربية التي تعمل على إخراص الألسن الثقافية وتقضي عليها لضمان استمرارية سلطتها ويتجلى هذا المنظور بقوة في فصل "طوق النورس" الذي خصه السارد بقراءة مجهرية لواقع الشارع المغربي الغارق في ماديته حتى الثمالة، فحينما تستبدل الفكر والثقافة بالأكل ويحارب المثقفون ويقتلون ويزجُّ بهم في السجون بسبب نشرهم للوعي الفكري يكون الوضع في مأزق حقيقي يصعب الخروج منه، وهي النظرة التشاؤمية التي حملها الخطاب بين طياته ويمكن توضيح ذلك من خلال المخطط الآتي:

[1] _رواية العائدة، ص 55، 56.



شكل (14) : مخطط توضيحي للبناء المنظور في رواية طوق النورس

إن بناء المنظور كما يظهر في المخطط يخضع لسلطة الراوي العليم (حسام) الذي يبئر رؤيته على حياة الحاج السعداوي الداخلية (الأسرة) والتي كانت سببا في بروز زوجة الحاج السعداوي بؤرة الصراع الداخلي لعائلة السعداوي بسبب المبادئ التي عكفت على ترسيخها في الأسرة منذ قدومها إليها، فقد ربطتها علاقة زواج بالحاج السعداوي الذي يكبرها بسنوات كثيرة من جهة وبالحسين بعلاقة محرمة من جهة أخرى، أما علاقتها بربا وكريمة (بنيتها) فقد كانت علاقة باردة

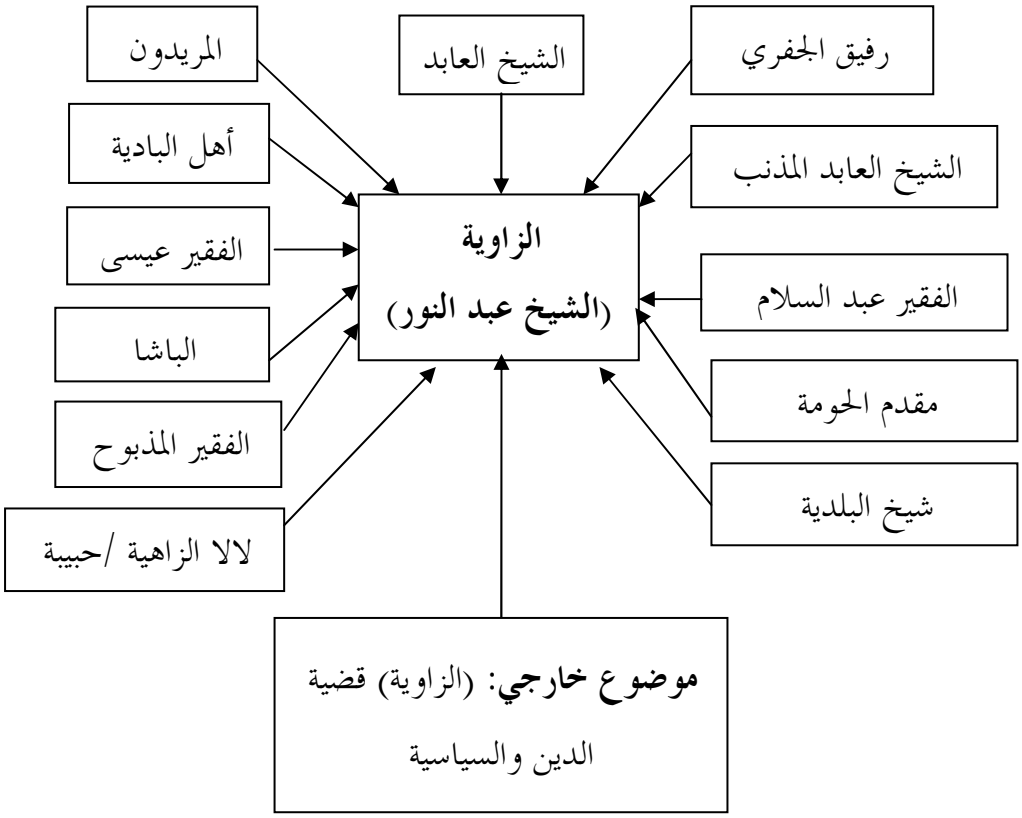
وجافة خالية من المصلحة وأوكلت مهمتها الأمومية للخادمة زينب، ويبقى حسام (الراوي) أحد بؤر الحكى المهمة التي تبرز سبب العداء الدائم لهذا الولد، ورغبتها المستمرة في إذلاله لكشفه سر العلاقة المحرمة بينها وبين الحسين لذلك عملت على إبعاده وكانت هذه الدائرة سببا في ولوجه والدائرة الثانية التي كانت فيها بؤرة الحكي، حيث يجمع جميع الرواة المتعاقبين على الحكي في هذا الفصل على رؤيته ويبئرون رؤاهم انطلاقا منها، وقد جمعهم موضوع خارجي يتمثل في تأسيس حركة الوعي القومي للخروج من الأزمات التي تخنق المجتمع المغربي فيتوحدون حول وجهة نظر واحدة وهي الحل الذي يرونه في تأسيس جريدة الضوء التي تمكنهم من ذلك، لكن تتبخر أحلامهم بموت مولود الليل ومصادرة المطبعة وتعويضها بمحل للمواد الغذائية، وهو ما يعكس الأسلوب القمعي المكشوف الذي تنتهجه السلطة السياسية في محاربة كل أشكال التحرر في البلاد[1].

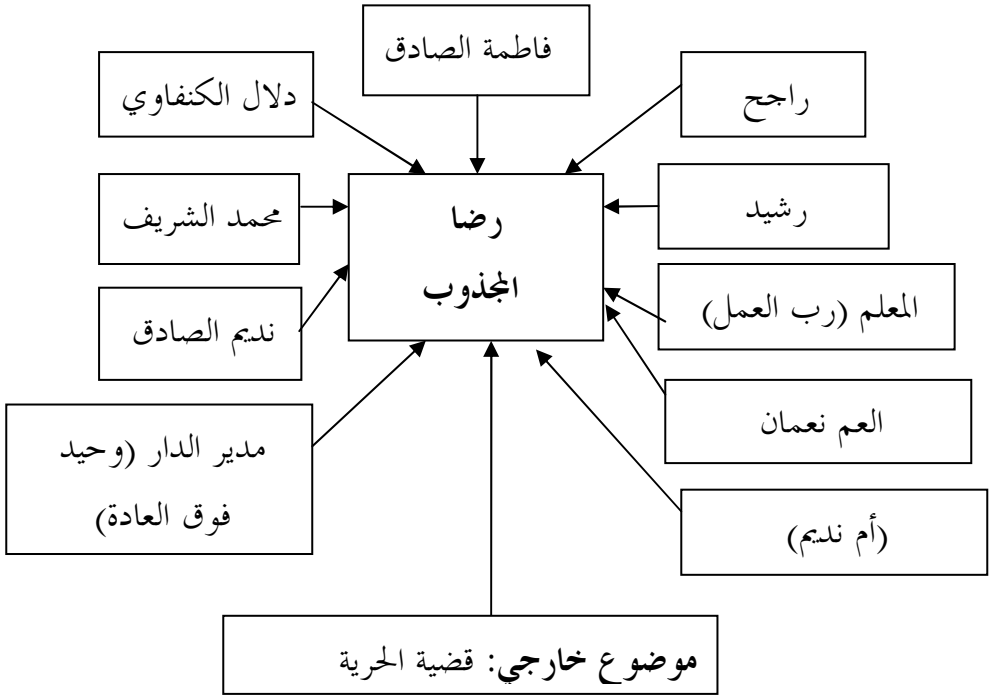
ويواصل الكاتب رؤيته الإيديولوجية عبر متن رواية شجرة المريد، وينتقل عبر الراوي من شخصية إلى أخرى في حركة دائرية تنطوي على منظور نفسي وتنعكس في بنيته، ويشبه هذا العرض البانوارتي لشخصيات الرواية صالة المرايا التي تنعكس فيها الأحداث والشخصيات المختلفة، ويطلق عليها جون بُويُون اسم الشخصيات العاكسة[2].

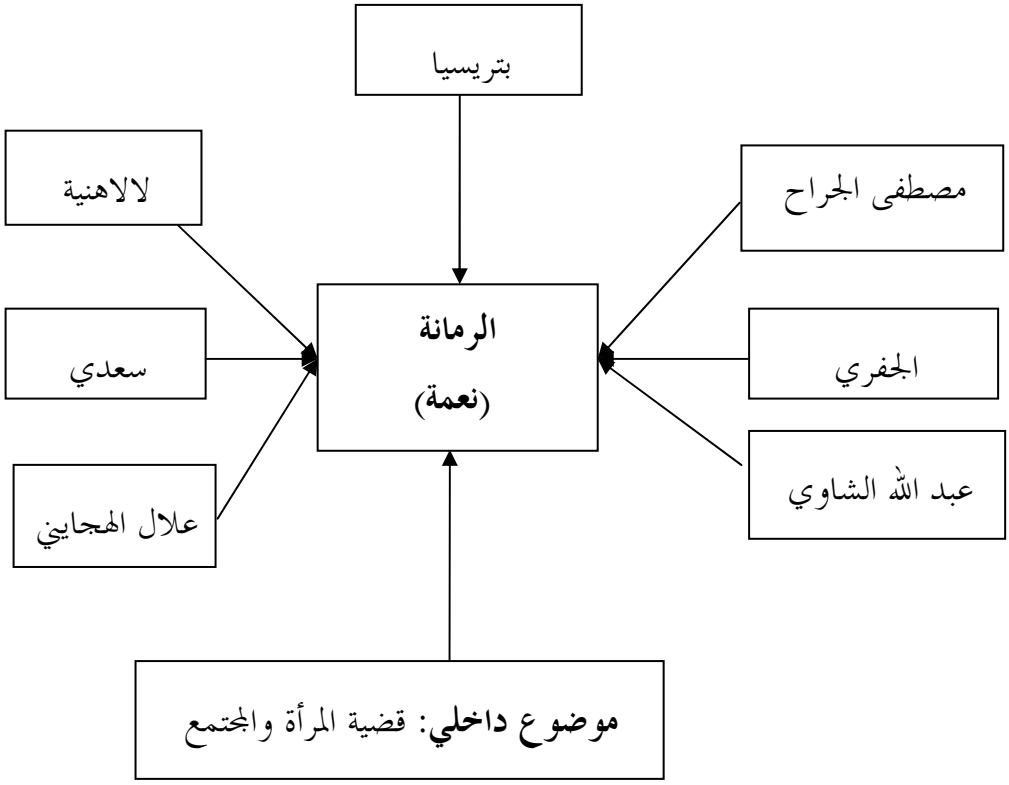
وتجمع بين تلك الشخصيات المفوضة سرديا لتأطير وجهة النظر الكلية، وأوضاعا بائسة ناجمة عن الظلم الاجتماعي الذي مورس عليهم من طرف المسؤولين عنهم في مختلف المؤسسات وكذا الحالات النفسية المصاحبة لها، ويمكن اختصار المنظور المؤطر للرواية في المخطط الآتي:

[1] _ينظر رواية طوق النورس، ص 135-174.

[2] _سيزا قاسم، بناء الرواية ص155، 156.


المريدون
الشيخ العابد
رفيق الجفري
أهل البادية
الشيخ العابد المذنب
الفقير عيسى
الزاوية
(الشيخ عبد النور)
الفقير عبد السلام
الباشا
مقدم الحومة
الفقير المذبوح
شيخ البلدية
لالا الزاهية /حبيبة
موضوع خارجي: (الزاوية) قضية الدين والسياسية


فاطمة الصادق
دلال الكنفاوي
راجح
محمد الشريف
رضا
المجذوب
رشيد
ندیم الصادق
المعلم (رب العمل)
العم نعمان
مدير الدار (وحيد
فوق العادة)
(أم ندیم)
موضوع خارجي: قضية الحرية



شكل رقم (15): بناء المنظور في رواية شجرة المريد.

بُني المنظور الروائي في مدونة شجرة المريد على بؤر أساسية ثلاثة: بؤرة الزاوية التي بنيت على حياة الشيخ عبد النور وهي البؤرة الأساس في الرواية وبؤرتان مكملتان يسيطر على الأولى رضا المجذوب (مجنون الوادي) بينما تكون الفتاة نعمة مركز البؤرة الثانية والأخيرة، وكل واحدة منها تشير إلى قضية جوهرية مكملة لباقي القضايا المطروحة، ونلاحظه أن الدائرة الأولى والتي يسيطر فيها الراوي العليم (الشيخ عبد النور) على الحكي تتوزع أحداثها على ثلاثة فصول أساسية هي، بئر السيد ودم القنديل وموكب الشيخ والدائرة الثانية التي يؤطرها رضا المجذوب أو مجنون الوادي تأتي على ثلاثة فصول أيضا وهي: ممرات الصمت الحزين، أحزان الهارب وضفاف الاسم، أما الدائرة الأخيرة والتي استأثرت فيها نعمة بزمام الحكي وتوزيع الأدوار فقد انطوت على فصلين هما: باليما، والرمانة.

يطرح الكاتب قضية أساسية تعكس الحياة السياسية في المغرب على مستوى الدائرة الأولى، حيث ركز على ثنائية (الدين والسياسية) وجعل الزاوية المكان الملائم لتأطير الأحداث الروائية التي ابتدأها بموت شيخ الزاوية وتوافد الجماهير من المريدين لتشييعه وأوكل الأمر من بعد إلى عدة شيوخ تعاقبوا على إدارة الزاوية في فترة وجيزة لتنتهي الولاية عند الشيخ عبد النور، وهو أحد المريدين المقربين إلى الشيخ الأول و عمود الزاوية لكنه يلوذ إلى خلوة غير محدودة بعيدا عن الزاوية... ويطرح الراوي العليم (الشيخ عبد النور) رؤيته من خلال تقسيم الأدوار على عدد من الشخصيات الموضحة في المخطط ليبرز التناقض الديني الذي تقع فيه الجماعة، والمنظور في عمومه خارجي نرى الشخصيات فيه تذهب وتجيء من الوراء وقليلا ما يصبح المنظور ذاتيا داخليا عندما يستغرق الشيخ عبد النور في خواطره وأحاديثه النفسية الطويلة المعاينة لذاته بسبب الضغوطات السياسية التي فرضت عليها من ذوي السلطة والنفوذ، ليستسلم الشيخ أخيرا ويغادر القرية إلى الجبل في خلوة غير محددة الآجال، وتتضح معالجة سلام أحمد إدريسو للمنظور الإيديولوجي من خلال هذه الدائرة في هجرة الشيخ للزاوية في موكب حضره جميع المريدين رامزا بذلك إلى هجرة الدين الناس بعدما أصبحت وظيفته منحصرة في خدمة السلطة التي تسعى إلى نشر البدع والخرافات في المجتمع لتستمر سيطرتها على العقول ويستمر معها القهر والحرمان الاجتماعي للفئات الضعيفة، وهذا ما تحيل عليه الدائرة الثانية التي يطرح السارد من خلالها قضية الحرية والعدالة الاجتماعية كامتداد لسيطرة السلطة على الدين، ويقدم رضا المجذوب (السارد الرئيسي) رؤية الكاتب لهذه القضية من خلال تأطيره للحكي، وتبئير معظم الرواة رؤاهم على حياته قبل وبعد هروبه من دار الأيتام، ومع سيطرة التبئير الخارجي إلا أن الروائي قد نجح في إيصال وجهة نظره في هذا الموضوع من حيث معاناة تلك الفئات من المجتمع (الأيتام) في المؤسسات التي من المفترض أن توفر لهم الحماية وتعمل على راحتهم واستقرارهم، وهي إشارة من الكاتب إلى أصل الفساد وبؤرته في مجتمع المغرب، وهو الظلم الاجتماعي وانعدام العدالة وتكافؤ الفرص بين الناس باسم العدالة والقانون، مما يدفع بالكثير لممارسة الحيل والألاعيب للوصول إلى مبتغاهم والانتقام ممن وقفوا في طريقهم، أما الدائرة الأخيرة التي اختزلت قضية المرأة والمجتمع فيبئر السارد فيها رؤيته على حياة نعمة، الفتاة القروية الطيبة التي أحبت مصطفى الجراح وأخلصت له لتفاجأ بخيانته بعد

زواجه بالإسبانية بتريسيا صاحبة مشروع الدم مقابل العلاج في القرى والمداشر المغربية، ولاشك أن حضور النماذج الأنثوية في هذه الدائرة يُثير العديد من التأملات حول واقع المرأة على المستوى الخاص والعام، فنجد أكثر من نموذج من النماذج الأنثوية الفاعلة في نسيج النص، فلالا هنية في صورة الأم المتعددة الأوجه، وكذا الجانب الأنثوي الكامن في بترسيا زوجة مصطفى الجراح، وهو نموذج للأنثى المتسلطة الباحثة عن مصلحتها المادية على حساب الجميع، وشخصية سعدي الجراح (أخت مصطفى) التي رفضت بشدة زواج مصطفى بغير نعمة، المرأة الرزينة القوية التي تمثل الأصل والأنوثة المغربية الصافية في مقابل النموذج الغربي المادي الخالي من الروح، والذي تمثله بتريسيا «وقد نجح الكاتب في أن يوازن في هذا النص بين رؤيته تجاه أحوال المرأة من خلال هذه النماذج الإنسانية التي استقاها من أكثر من موطن من مواطن الحياة وبين عمق التجربة السردية التي قدم من خلالها سردا استطرد فيه أحوال الناس وتجاربهم الذاتية في الحياة، من خلال منظور له واقعيته الخاصة»[1].

وينتصر الراوي للمرأة المغربية على حساب الأخرى ويرى الحل في التعلم وإكمال الدراسة وإثبات الوجود بالشهادات العليا والمراكز الاجتماعية الحساسية للخروج من دائرة التهميش التي تفرضها السلطة الذكورية في المجتمع على المرأة مقابل الحرية المطلقة للرجل على حسابها ولو استطاعت المرأة الخروج فعليا من هذه البوتقة الاجتماعية القاهرة يمكن الحديث عن مجتمع عربي متحضر فكريا.

يمكننا القول من خلال دراستنا للمنظور الروائي في مدونات سلام أحمد إدريسو الصوفية أن الرؤية فيها لم تخرج عن النطاق الإيديولوجي الذي يرمي إلى ترسيخ فكرة ينشدها الروائي على المستوى الديني والأخلاقي والسياسي والاجتماعي، وقد وظف لذلك مختلف الأبنية في تلاحم وتطابق من خلال رصد شخصيات بعينها لتؤدي دور الراوي المتماهي في مروية والذي يسند بدوره الحديث لشخصيات بديلة تساعد في كشف المنظور الداخلي والخارجي للشخصيات المتحكمة في خيوط اللعبة السردية، وهي تقنية حديثة تتجاوز تقنية المدرسة الواقعية الكلاسيكية

[1] _شوقي يوسف: الرواية وآليات النقد الثقافي، ط1، دار غراب، القاهرة، مصر، 2015، ص 16.

الفصل الثالث:

اللغة الصوفية

1-استراتيجية العنونة

2- المعجم الصوفي

3-بنية الجملة السردية والتركيب الصوفي

إن اللغة الصوفية بحر عميق لا قرار له، غامض متغير المعاني، يبحر الإنسان في أغواره باحثا عن المعنى والمتعة والدهشة، وفي كل مرة يحاول تغير موضع إبحاره ليستكشف الجديد والمثير، ويتجاوز المألوف والعادي ليحقق الجمالية الفنية، فتكون بذلك هي بؤرة التحرك والتأمل. لكن هذه اللغة سرعان ما تنزع نحو الألفة وتقترب من الواقعية العادية فتفقد فنيتها وإبداعها وبريقها الجمالي فيسعى المبدع إلى تطعيمها وإمدادها بطاقات جديدة غنية بمناهل متعددة تشكل آفاقا عليا تعتمد أساسا على فكر المبدع وقدراته الفنية التي تمكنه من الاختيار الحسن الدقيق بين تلك الممكنات غير المحدودة استنادا على إمكانية تقديم وإضافة معان جديدة في كل نص جديد[1]. فكلما كانت تعابيرنا غير اعتيادية فنحن أمام إبداع وتجديد ولأنها نابعة من وجداننا ومنبثقة من دوخلنا الشفافة فهي تعبير عنا وبنا. وبها يكون وجودنا ويحيا كياننا. إن الإبداع هو وحده ينقل اللغة إلى مستوى آخر وينقلنا معها للبحث عن المعنى خاصة وأن لها القدرة الكافية على التعدد في طرائق القول والتعبير، بل إن هندستها وتشكيلها كذلك يمنحانها القدرة على التشظي، ومنه إخفاء المعنى الذي يتمنع على القارئ. مما يجعل الإنسان في بحث دائم عن المعنى لا مالكا له[2] وهو في بحثه الدائم هذا إنما يبحث عن ظالته وعن كينونته ووجوده. لأن الإنسان لا يملك المعنى، ولو ملكه ما بحث عنه، ورحلة بحثه المستمرة في كل زمان ومكان دليل تجديده وتطلعه لكل ما هو غريب وغير مألوف؛ «واللغة هي الميدان الواسع الذي يظهره ويفصح عنه ويبلوره في شمائل لغوية خاصة به»[3] فالمبدع إنما يكون مبدعا بقوله لا بفكره وإحساسه، فهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي[4]

---

(1)- محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ص79.

(2)- الزواوي يغورة: الفلسفة واللغة، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان 2005، ص21.

(3)- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ط1، دار الشرق، الأردن، 2003، ص37.

(4)- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، المغرب 1981، ص40.

الذي يتميز به عن غيره فلولا تلك اللغة التي تفرد بها ما وصل إلينا فكره ولا نقل إلينا إحساسه ومشاعره.

ويرى جان إيف تاديه(Jean Yve Tadie) بأن القارئ لا يدرك أنه إزاء عمل قصصي شعري إلا إذا انطلق من نقطة مركزية وهي اللغة، فلا الشخصيات ولا الزمان ولا المكان كافية بإضفاء تلك الشعرية أو الفنية على العمل الأدبي القصصي، أما التكثيف والإيقاع والصورة فهي الكفيلة برسم الانطباع بأن ما يقرأ من تلك القصص هو الشعر بعينه أو كأنما تقرأ قصائد نثرية طويلة[1].

هكذا إذن ينبغي أن نقف عند النص الأدبي حتى يكشف لنا عن نفسه ويلقى بدلالاته الخفية عنا وذلك لا يتأتى لنا إلا من خلال اكتشاف لغته، تلك التي تعبر عن المحتوى وباطن النص، «فاللغة هي التي تتكلم حيث ينفتح العالم من خلالها وتفهم طبيعة النص من خلالها أيضا»[2].

ولما كانت اللغة بهذه الأهمية والوظيفة المحورية في أي نص من النصوص فقد حاول المتصوفة شحنها بكل ما يعتمل في دخيلائهم ووجدانهم، "فجعلوا اللغة الشفافة الرقيقة الموحية أداتهم للانتقال من الصمت إلى الصوت الدلالي، ومن الصوت الدلالي إلى الصمت التفكيري في عملية استشراف حقيقة من الحقائق ومنظومة من المنظومات الفكرية والأدبية والفنية، فلغة الصوفي تنهل روحها من رؤيته، وإن كانت تنهل من لغة العرب مفردات وتراكيب واصطلاحات فإنها أيضا تنتقل معه من حال ليصبح مصطلح العارف مثلا لصيقا بدرجة بعض رحلاته وهو يختلف مقاما عن مصطلح العابد والسالك وغيره"[3] فالكتابة الصوفية لا تكشف

---

[1] Jean Yve Tadie :le récit poétique. Pufécriture 1ere Edition 1978. p179.

[2]- سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص22.

[3]- حسن جمعة: تجليات التصوف وجماليته في الأدبين العربي والفارسي (حتى القرن الثامن الهجري)، دراسة فكرية أدبية نقدية، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013، ص143.

عما هو سائد ومتداول ومعروف، وإنما تسعى للكشف عن المجهول والمغيب واللامعروف واللامتناهي عن طريق السؤال والحيرة[1].

إن الصوفي عميق في دلالته لأن تجربته الصوفية تنبني أساسا على استكناه الحقائق العميقة القابعة في أغوار النفس الإنسانية التي لا يراها غيره ولا يستطيع أن يتذوق معانيها المشبعة إلا بنفسه الروحي والعرفاني، ولذلك نجده يرى العميق الذي لا يستطيع التعبير اللغوي العادي والمألوف أن ينقله ويكشف كنهه. وعليه فإن الضرورة تكون ملحة فتدفع به إلى استعمال الإيحاء والرمز، إذ ما تراه الروح لا يستطيع المعنى المكشوف الواضح أن ينقله بتفاصيله وجزئياته لأن لغته عصية على الفهم والكشف. وبما أن أدب الصوفية هو لسان حالهم وترجمان أشواقهم للذات الإلهية والاتحاد بها. فغموضه ورمزيته ليس إلا دليلا وبرهانا صادقا على التجربة الصوفية ليس تجربة عادية وبسيطة تتأتى لأي كان، بل هي تجربة عميقة وفي عمقها يكمن غموضها. فتقف اللغة العادية مشدوهة أمام هذا التجلي النوراني الذي يعتري الصوفي؛ فلا هو استطاع التعبير عما يجوب في خاطره ووجدانه بلغة عادية ولا هو استطاع كتمان مواجيده وتأوهاته. وإذن فمسألة التعبير عند المتصوفة لا تتوقف عند حدود العبارة، ولا عند حدود معاني الألفاظ المتداولة بينهم، وإنما التكافؤ منعدم تماما بين اللفظ ومعناه التداولي العادي كما يرون. وبذلك كان لزاما لابد منه أن يلجأوا إلى التخليق اللغوي الذي ينقل المسألة التعبيرية من كيانها اللفظي المحدود إلى كيان إيجابي واسع الدلالة ينفتح على آفاق معرفية وروحية واسعة مما دفعهم إلى استخدام لغة مشتقة من التجربة الصوفية نفسها[2] فمن لم يتعمق في التجربة الصوفية ولم ينغمس في خضم بحرها المعطاء لن يستطيع ابتكار المصطلح أو نحته وبث الدلالة فيه. ومن لم يعش هذه التجربة الزاخرة المعطاءة فلا غرابة ألا يشارك أهلها في فهمها، فالرموز والإشارات الصوفية آلية مهمة وضرورية للكشف والتعبير عما يجوب في خلد العبد من خواطر أطلق عليها

---

[1]-أحمد الشيخي: بنية التوازي من خلال شعر التصوف، ابن الفارض وابن عربي نموذجا، أطروحة لنيل دكتوراه في الأدب العربي، جامعة محمد الخامس، الرباط، الموسم الجامعي، 2002-2003، ص6.

[2]-محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص352.

علم الباطن أو علم المكاشفة. ولن يتأتى ذلك بسهولة حتى يتم لصاحبها التجربة الفعلية. ولذلك فهم المتصوفة بعضهم بعضا واتفقوا فيما بينهم على اصطلاحات لا يفهمها غيرهم ممن لم يخوضوا في التجربة الصوفية بكل شرائعها وطقوسها[1] وذلك أن لكل جماعة لغوية تضع مصطلحاتها اللغوية وفق ما يتناسب وتوجهها الفكري ومقاصد خطابها فلنحويين مصطلحاتهم وللبلاغيين مصطلحاتهم ولأهل الفقه والشريعة ما يناسبهم من اللغة التي تفي بأغراضها في مجالهم الديني وهذا ما جعل ابن جني يفصل في تعريفه للغة بأنها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2].وذلك إشارة منه أن لكل فئة من تلك الفئات لغتها الخاصة اصطلاحا وتركيبا ومعنى تبعا لاختلاف الرؤى والمقاصد والأهداف. فتصبح تلك اللغة حكرا على أهلها عصية على غيرهم. ومن أراد أن يشاركهم فيها فعليه أن ينظم إلى مجالهم المعرفي والفكري حتى يتشبع بها فترسخ في ذهنه مفرداتهم ومصطلحاتهم بعدما اهتدى إلى فهم معانيها وكشف عن دلالاتها ومقاصدها العميقة. ولذلك نجد المتصوفة يركزون على التجربة الصوفية الروحية الخالصة لأنها أساس تشكل اللغة التي تنبثق من تلك التجربة الفريدة.

وقد أشار المتصوفة أنفسهم إلى أن لهم ألفاظا خاصة يتداولونها فيما بينهم ولا يعرف معانيها غيرهم، فهي منهم وإليهم ولا يشاركهم فيها سواهم قصدوا بها الكشف عن دلالاتها لأنفسهم. والغرض الأساسي من وراء هذا التوجه هو الستر والإجماع على كل ما بدالهم في طريقهم حتى تبقى معاني ألفاظهم غريبة مبهمة على كل من لم يخض في رحاب التجربة الصوفية ممن عدوهم من الأجانب عنهم. وذلك طبعا مرده الغيرة على أسرارهم المعرفية الروحية التي طوقوها بحجاب الغموض اللفظي حتى لا تشيع في غير أهلها وتخرج من دائرة الخصوصية الصوفية إلى العمومية التداولية وهذا ما جعل التصوف علما قائما بذاته يحتاج من يريد فهمه والإلمام بكل تفاصيله وجزئياته إلى أعوام وأعوام حتى يستطيع كشف المعاني التي أودعها

---

[1]-حاج بن سراي: بلاغة الخطاب الصوفي عند الرازي من خلال كتابه حدائق الحدائق –دراسة وصفية تحليلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2015، ص93.

[2]-(ابن جني) أبو الفتح عثمان: تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، ج1، 2001، ص11.

المتصوفة في مصطلحاتهم الخاصة، ولذلك اجتهد الباحثون في التصوف وشراح هذا العلم وأعلامه بوضع معاجم خاصة بهم تشرح اصطلاحاتهم الغريبة وتكشف عن المعاني الخفية فيها. لكن هذه الجهود البحثية التأصيلية لمعنى المصطلح أو اللفظ الصوفي تبقى نسبية إذا أخذنا بعين الاعتبار اختلاف التجربة الصوفية الفردية بين صوفي وآخر بحسب تفاوت درجاتهم واختلاف أحوالهم، فلكل سالك طريق خاص يسلكه وما يسلك سالكان طريقا واحدا، وباختلاف التجربة الصوفية وتباين الطرق إلى الله تتباين وتختلف طرق التعبير فيبتكر كل سالك مفردات وألفاظ لا تعبر إلا عنه لأنه أودعها استعارات وكنايات لا يفهمها إلا هو ولذلك قيل إن الطرق إلى الله تعالى بعدد أنفس الخلائق فالسالك الواحد في كل نفس له طريق خاص بذلك النفس[1]. لذلك ركز الباحثون في لغة التصوف على خصوصية التجربة الروحية في بناء وتشكيل الخطاب الصوفي من أصغر وحدة فيه إلى أكبرها ولذلك لا يمكن دراسة لغة النص الصوفي شعرا كان أو نثرا إلا بقراءة التجربة الصوفية ذاتها التي انتجت هذا الخطاب دون غيره، ذلك أنه «لا يمكن دراسة النص (اللغة الصوفية) إلا بعد دراسة آلية تكوّن المفردة والجملة المكونة للنص، بمعنى آخر الرجوع إلى التجربة الصوفية المكونة للغة التصوف، لأن اللغة هنا تكونت من منظور صوفي خاص تخضع لسلسلة من الاستعدادات والممارسات الخاصة، فالنص هنا لا يتكون بعد إجهاد عقلاني وتخطيط إنشائي مسبق، بل من استعداد روحي وراء النظر العقلي»[2]. هذا الاستعداد الروحي لا يكتفي بالسطحي والظاهر من المعاني والتعابير بل يتعداه إلى أقصى ما يمكن من العمق الفكري واللغوي «وإذا كان البيانيون يستنبطون الظاهر من المعاني من ظاهر اللفظ والعبارة ويعبرون عنها بألفاظ وعبارات ظاهرة المعنى، فإن العارفين الذين يستنبطون الباطن من

---

(1)- حاج بن سراي: بلاغة الخطاب الصوفي، نقلا عن: عفيف الدين التلمساني: شرح مواقف النفري، تحقيق: جميل المرزوقي، ص283.

(2)- شريف هزاع شريف: نقد –تصوف- النص- الخطاب- التفكيك، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص73.

المعاني من باطن اللفظ والعبارة يجدون أنفسهم مضطرين إلى التعبير عنها تعبيرا باطنيا، بل إشاريا يتوخى الستر والكتمان»[1].

إن القول بأن التصوف قائم على التجربة الباطنية المباشرة يقتضي وجود علاقة بين طرفين أساسيين هما: العبد والرب، حيث ترتقي هذه العلاقة وتسمو من مجرد علاقة حب إلى علاقة جذب لأن الله إذا أحب عبدا قربه إليه ومنّ عليه بالفتوحات، وهي أحوال تغشى قلب الصوفي لتضاعف إيمانه وتزيده تقربا من ربه يضفي عليه الراحة والطمأنينة، فتكون التجربة حقيقية معاشة ينجح فيها السالك الذي يمتلك قدرة أو ملكة خاصة يستطيع بواسطتها الاتصال والاتحاد بموضوع الرغبة (الله) فتقوم فيها البوادة واللوائح واللوامع مقام التصورات والأحكام والقضايا في المنطق العقلي، والمعرفة هاهنا معاشة لا متخيلة ولا متصورة فيغمر صاحبها شعور عارم بأن قوى عارمة لا حدود لها تضطرم في داخله، وتغمره بفيض من الأنوار التي لا حدود لها، أو كالأمواج التي لا قرار لها، فيبدو وكأنه في حضرة قوى عالية لا وصف لها قد غمرته وتحكمت في كيانه الروحي، ولذلك يسميها نفحات أو واردات علوية، أو خواطر في مرتبة أقل فتكون مصدرا مهما لطاقات حسية وشعورية لا عهد له بها، تكسب وجدانه وتغزو كيانه فيصاحبها شعور غريب غير اعتيادي يجعله يرى بأن هناك أصواتا تحاكيه وهواتف تناجيه أو رُؤى خارقة، وقد تفرط أحيانا فتبدو النوبات هستيرية أو صراعات[2]. وحتى ينقل كل تلك التجربة بتفاصيلها الدقيقة نجده يبتكر طريقة في أداء تلك المعاني فيعمد إلى نزع دلالات الكلمات والألفاظ المتداولة وإعادة شحنها بمعان ودلالات جديدة «فكل تلك الدوال صارت إلى مدلولات أخرى وأصبحت نسقا رمزيا بحيث يمكن الكشف عن الفارق الكبير بين أداء الكلمات في نص صوفي وأدائها في نص آخر»[3].

---

[1]- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ط2،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان اغسطس 2005، ص295.

[2]- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وفعاليات التجاوز، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه إشراف عبد الله حمادي، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2004-2005، ص130.

[3]- سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص369-377.

فالرمز الصوفي ضرورة لا غنى عنها في الخطاب الصوفي، والصوفية إنما يلجؤون إلى الرموز محاولة منهم إعطاء لمحة تقريبية لما يشعرون به عندما تقذف في دواخلهم أنوار التجلي والكشف فلا تستطيع اللغة العادية تبليغها ولا حتى الاقتراب من معانيها[1]. إن اللغة التي لا تستطيع الافصاح عن الرؤيا العميقة لصاحبها لا بد لها أن تحيط نفسها بهالة الرمز والغموض حتى تخلق لغة ثالثة يمكن أن نسميها اللغة الضوئية وهي لغة فريدة وجديدة لا تخضع لقانون القياس القاموسي والمعجمي «لأنها اكتسبت دلالاتها التي تكشف فيها عن مفهوم استمرارية الحداثة والمعاصرة من خلال بنيتها الظاهرة والمضمرة»[2]. وهي اللغة الوحيدة التي يستطيع المبدع من خلالها شاعرا كان أوقاصا أن يبحر في أغوار العوالم الداخلية للذات الإنسانية، تلك العوالم المدجية التي يسعى لاكتشافها ونشر الضوء فيها لمحو ظلمتها وإخراجها من عزلتها، فوحدها اللغة الصوفية وليس لغيرها هذه القدرة العجيبة على استنطاق تلك الدواخل العصية على الكشف لأنها باختصار وبساطة لغة القلب وحده، لغة الحلم وحده، لغة الرؤيا المؤججة[3] «إن ما تحويه لغة المتصوفة من فنية يرجع إلى تغيير مفهومها عندهم إذ تتخذ أبعادا جديدة وتكتسب مقومات متميزة لا نجدها في كتب اللغة والبلاغة ولا في كتب النقد فهي ليست ألفاظا وجملا وعبارات بل هي الوساطة بينهم وبين حقائقهم ووسيلتهم للحب ومناطق أشواقهم ومعرفتهم، ولا يمكن أن تتجاوز اللغة موتها إلا إذا أحياها العاشق ونفخ فيها من روح الحب. وهو ما يحييها وينفض عنها غبار العادة والسطحية»[4].

وقد وجد الأدباء المعاصرون والروائيون على وجه الخصوص ظالتهم في التراث الصوفي فأقبلوا ينهلون منه ما استطاعوا من روحانية ولغة نورانية لتشييد عالم تخييلي يقارب الواقع ويعالج قضاياه بفنية ترميزية تتناسب والراهن الذي استشرت فيه المادة وطغت على النفوس

---

[1]-عبد السلام الغرميني: الصوفي والآخر، ط1، شركة المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص44-45.

[2]-عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ط1،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص153.

[3]-محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ط1،اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003، ص43.

[4]-سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي، ص236.

فجعلتها آلات خاوية من الأرواح والإنسانية. خاصة وأن الظروف مناسبة لميلاد هذه الحركة في الأدب بعدما خرجت الذات الإنسانية عن إنسانيتها وغرقت في شهواتها وملذاتها الدنيوية وإغراءاتها، و لم تستطع الفكاك منها، بل دخلت أزمة حقيقية قذفت بها إلى كل ما هو غير إنساني ولا أخلاقي، والسياسة فشلت هي الأخرى في إسعاد الإنسان وتحريره وتكريمه واحترامه[1].

إن لغة الرواية الصوفية –هي دون شك– لغة خاصة تحتفي برمز وإشارة تخفي معان عميقة يرمي إليها الروائي من خلال استعمال مصطلحات صوفية دون أخرى وتراكيب دون غيرها. واستنباط شخصيات صوفية محددة يروم إسقاط تجربتها الصوفية على واقع البطل الروائي المعاصر، ولأن استخدام القاموس الصوفي وحده ليس دليلا كافيا على صوفية الرواية وعرفانيتها سنحاول في هذا البحث أن نركز على دراسة اللغة الصوفية التي من خلالها نتبين الملامح والسمات التي جعلت منها لغة صوفية بامتياز، فارتأينا أن نتوقف بداية عند عناوين الروايات المدروسة الرئيسة منها والفرعية ودلالاتها الصوفية التي انبنت عليها وعلاقاتها بنصوصها، ثم نعرج بمعجمها الصوفي فنرصد أهم اصطلاحات الصوفية ودلالالتها المنبثقة عنها في الأعمال المدروسة ومدى مفارقتها أو مطابقتها للمعجم الصوفي المتعارف عليه عند الصوفية ونختم بدراسة الجملة السردية بما فيها من تراكيب ومقاطع سردية وكيفية اشتغالها في تقديم المعنى الكلي للنص.

1–استراتيجية العنونة.

يحظى علم العنونة (Titrologie) في الكتابات الروائية المعاصرة باهتمام كبير سواء على المستوى الإبداعي أو على المستوى التحليلي، حيث يحرص المبدعون على انتقاء أحسن العناوين وأكثرها جاذبية، كما يحرص النقاد الدارسون على تحليل تلك العناوين واستنطاقها جماليا لفهم استراتيجية بناء النصوص الموازية لها فعنوان العمل الأدبي «يجمع مقاصده وأهدافه في عبارة

[1]- بوسلهام القط: التصوف والسياسة، ص16.

موجزة تقدم في بدايته»[1] وقد تكون هذه العبارة كلمة أو جملة أو نصا يتصدر البناء الكلي للنص تعينه وتدل عليه وتختزل محتواه الكلي بدقة، والهدف من وراء ذلك جذب المتلقي والتأثير فيه قصدا[2] إذ يمارس العنوان إكراها أدبيا على (المتلقي) يرغمه من خلاله على كشف طبيعة النص والعمل قدر المستطاع على فك غموضه[3] غير أن عملية الكشف عما هو جوهري في المحكيات الروائية ليس بالأمر الهين بالنسبة للمتلقي المعاصر، فلم يعد العنوان الروائي يبوح بمعنى النص من أول لقاء بصري به بل أصبح مراوغا مشاكسا يبحث عن قارئ فطن يصطاد الدلالات في بحار ظلمات النص المدجية، ولا سبيل إلى ذلك غير تسلح القارئ بمرجعية ثقافية واجتماعية وتاريخية واسعة تؤهله لكشف حُجب النص وفهم خفاياه. فلم يعد ذلك العنوان البسيط الذي يخلق انسجاما مع نصه لا يخرج عن طوعه، بل عكس الصورة والوجهة تماما فكسر ذلك الانسجام المتعارف عليه في الرواية الكلاسيكية «ولم يعبّر بالضرورة عن الحدث والشخوص بقدر ما صار يشكل عصيانا على النص، فلا يمثل غير الإشراقة الغافية في باطنه، ومن ثمة فهو غواية تقدم لنا شيئا بقدر ما تفاجئنا وتفتننا»[4].

إن العنوان في المحكي الروائي المعاصر أصبح علامة متحركة يصعب الإمساك بها، فقد يكشف عنه النص أو قد يزيده غموضا وتعقيدا من خلال تقنيات التجريب العناويني التي انتهجها المبدعون. فتراهم يجعلون عناوين ثانوية تحت عنوان رئيسي لا يبدو الاتفاق بينها. ويستتبع ذلك بعناوين فرعية تبدو علامات مساعدة للعنوان الإجمالي لكنها لا تزيده إلا تعقيدا وتلغيزا قد يكون أسلوبا فنيا جديدا تنفرد به الرواية العربية المعاصرة.

ولأن اللغة الصوفية لغة ستر وغموض وخفاء، لا تتجلى إلا لمن بلغ المقام وخاض التجربة الروحية بكل فصولها، وجد الروائي المعاصر فيها خير وسيلة يسمط بها منجزاته الأدبية

---

(1)- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، د ط، دار الكتب د.ت، ج2، ص107.

(2)-Leo Hoek. La marque du titre (dispositifs sémiotique d'une pistique textuelle ; ed la haye mouton, paris,1981, p.17.

(3)- شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، 2005، ص11.

(4)- المرجع نفسه، ص21.

ويوشحها بوشاح الرمزية الصوفية، وقد أضاف هذا المنظور الصوفي أبعادا لم تكن معهودة في الدراسات الأدبية. «وهذه الأبعاد الجديدة أمدت المبدع المعاصر بمعجم إيحائي ليس له نظير في التيارات الفكرية الأخرى التي انحصر تأثيرها في فترة زمنية محددة. في حين ظل التيار الفكري الصوفي يتجدد في كل مرحلة وفي كل زمان لأن له ما يؤهله ليتماشى مع التطور الحاصل في زمننا المعاصر»[1].

والعنوان في الرواية المعاصرة لا يخرج عن كونه لغة رمزية مكتوبة بحروف نورانية تتجلى وتختفي معانيها، تبوح وتستتر، تبسط وتنكمش دلالاتها وهي بذلك لا تخرج عن التجربة الصوفية ذاتها التي تتسم بالتناقض في مقاماتها وأحوالها. وهو ما أضفى عليها جاذبية وإغراء عدها النقاد المتخصصون في علم العنونة أبرز سمات ووظائف العنوان والتي تحدث عنها "جرار جنيت" متأثرا بتصنيفات كل من "ليو هوك" و"كريفل"، فأعاد صياغتها وترتيبها حسب الفاعلية النصية في المتن الروائي الحديث[2] حيث يميز بين الوظيفة التعينية التي تضطلع بمهمة إبراز هوية النص وانتمائه، لأن النص كالمولود يطلب اسما يحدد هويته وانتماءه، فلا أقل على العمل الأدبي من عنوانه ففيه يسجل ويصنف ويتداول بين الباحثين[3]. والوظيفة الوصفية التي تشرح مضمون النص وتقرب معناه للقارئ في عبارة موجزة، فالعنوان يجمل والنص ويفصل وفق مقتضيات الشفرة اللغوية بين الكاتب (العنوان) والقارئ(المعنون له) مما يخلق أفقا إقناعيا لدى القارئ لقراءة عمل دون الآخر يوافق ذوقه وقناعاته[4]، أما الوظيفة الإغرائية فقد عدها من أهم الوظائف العنوانية واشترط على أولئك الكتاب الذين ينتقون أجمل العناوين وأكثرها جاذبية على حساب نصوصهم الإبداعية أن يهتموا بالنص الإبداعي فيكون أكثر جاذبية من عنوانه

---

(1)- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز،ص183.

(2)-G. Genette :seuiled seul 1987. P73.

(3)- Jaques Derrida, par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, ed, du Seuil, paris, 1991, pp195-200.

(4)- عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ط1، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، 2015، ص57.

وأعمق دلالة لأن العنوان الرنان البراق الذي يعبر عن نص باهت غير مغري هو عنوان لا معنى له ولا فائدة منه، ونجاح العنوان مقترن بنجاح نصه الموازي[1].هذه الوظائف المتعددة للعنونة الأدبية عموما والروائية خصوصا تتكامل وتتضافر فيما بينها في أغلب الأعمال الروائية العربية المعاصرة ويصعب فصلها عن بعضها لأن كل وظيفة تحيل على الأخرى، بل تقتضي وظائف أخرى تولدها تعددية القراءة واتساع أفق المتلقي الذي يقدم لها تفسيرات خاصة.

إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة لنسيج النص توّحد لغة الكاتب بلغة القارئ في عبارة موجزة تحرك لديه وجعا لقراءته وإسقاطه على مضمونه ومدى تفاعله وانسجامه أو عدمه. ويتم ذلك في لمح البصر من خلال النظرة الأولى التي يتعانق فيها العاشق (القارئ) بالمعشوق (النص/ العنوان) فيحاول المتلقي إرضاء عشقه النامي فيه بدخول تجربة القراءة الواعية للنص المختار بغية تقديم تأويلات تتناسب وفكره ومدى فهمه للرموز والإيحاءات التي تربط بين النص (العنوان) ومضمونه، حيث يقدم العنوان في غالب الأحيان مشفرا برموز وألغاز تحتاج إلى تدقيق وإعمال فكر لقراءتها مع العلم أن تلك القراءة لا تكون قراءة نهائية تبوح بكل شيء وتتقصاه، لأن كل قارئ لديه قراءاته وتأويلاته الشخصية التي تختلف عن تأويلات ومقاربات غيره من المتلقين وقد تكون كل التأويلات صحيحة إذا ما أخذت بعين الاعتبار حيثيات بناء النص وصندوق دلالته وأساليب تقديمه، لأن النص الروائي المعاصر نص مراوغ لا يقدم نفسه للقارئ على طبق من ذهب لمتلقيه ويدعوه لاستمتاع به دونما عسر وبدون مقابل، بل على القارئ الناقد الفطن الذي يتوخى مقاربة صائبة -لا تموت عقب فراغه منها- أن يتسلح بترسانة أسلحة إجرائية متينة تؤهله للنفاذ إلى متن النص وقطع الخبر باليقين. فيسهل عمله بإدراك المعنى المعجمي لجملة النص وبنيتها التركيبة ثم الدلالات التي تبوح بها من خلال تركيب بعينه دون آخر وعلاقته بالنص الأصل بشكل عمودي، من القمة إلى القاعدة (العنوان/ النص)

[1]- عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، ص59.

ومن القاعدة إلى القمة (النص/ العنوان)[1]. ومدى توفيق الكاتب الروائي في اختيار ذلك العنوان دون الآخر واحتمالات العناوين المناسبة التي يفترض أن نكون بديلا للعنوان المقترح. لأن المؤلفين لا يفلحون دائما في اختيار العناوين المناسبة لمنجزاتهم الإبداعية، وما يرونه يتناسب والنص يكون في أحايين كثيرة بعيدا عنه، ويحتمل عناوين أخرى أكثر قرب للمحتوى وتعالقا بالنص المعنون، ونجد هذه الظاهرة العناوينية المضللة للقراء والمخادعة لتوقعاتهم في المنجز الروائي المغربي المعاصر الذي يتعمد كتم سر النص وعدم الإفصاح عن علاقته الحميمة بذات العنوان. وهي رؤية صوفية بامتياز وتجربة روحية مارسها الصوفيون، حيث تعتمد لغتهم على الترميز والاختلاف مع لغة الحياة اليومية وكتم سر التجليات الروحية، فمن أفشى بسره لغيره أحرقته نار بوحه وعدم كتمانه فهل ستبوح بها عناوين روايات سلام أحمد إدريسو بما يعتمل في دواخلها من معان أم ستراوغنا وتتلاعب بدلالاتها لعبة الخفاء والتجلي؟ وإذا كان كذلك فما هي الرموز والإيحاءات التي ستمكننا من قراءتها وإسقاطها على مضامين الروايات؟

لقد أثمرت التجربة الروائية للكاتب المغربي سلام أحمد إدريسو ثلاث روايات هامة في مجال الرواية الصوفية المعاصرة والتي تسير بخطى ثابتة لإثبات الوجود ضمن آلية التجريب الروائي الحديث والمعاصر بجمعها بين تقنيات الرواية الغربية، وتأصيل بنائها عن طريق الاستفادة من التراث العربي الإسلامي واستلهام مبادئ التصوف القديمة في ثوب معاصر يتماشى والواقع المغربي المأزوم بخاصة، والعالم العربي الغارق في أوحال الذاتية والمادية المفرطة من جهة أخرى.

إن هذا التوجه الصوفي الذي سلكه الكاتب شأنه شأن الروائيين المغاربة بصفة خاصة هو توجه فرضه الواقع الإبداعي بعد ما فشلت كل الإيديولوجيات في إيجاد حلول لواقع يتغير بسرعة في ظل العالمية التي تسيطر على المجتمعات العربية، فلقد أدرك الروائيون أخيرا أن للثقافة الغربية مبادئُها وطقوسها وهي ما عبروا عنه في منجزاتهم الروائية التي تحاكي مجتمعاتهم بما فيها

[1]- جميل حمداوي مقاربة العنوان الخارجي في الرواية العربية. www.Almiskat net. And pmt/neuspnnphp 7id

من نقص وكمال. وللثقافة العربية الإسلامية مبادؤها ومنجزاتها الدينية التي تستند على القرآن الكريم والسنة النبوية. والخروج عنها هو في الحقيقة الأمر خروج عن جادة الصواب سينتهي إلى طريق مسدود لا محالة.

وسنحاول في هذا المبحث الذي عنوناه بإستراتيجية العنونة أن نقف عند عناوين هذه الروايات ونُشَرِّحها تحليلا وتركيبا وتفسيرا بمراعاة الشروط والقواعد الممكنة لضمان قراءة واعية تتناسب ومضامين الروايات وإيحاءاتها المتخفية وراء رموزها الممكنة، وستكون رواية العائدة أول أنموذج نقف عنده باعتبارها أول إبداع روائي للكاتب تمخض عن تجربته في الكتابة التي دامت عشر سنوات كاملة فعرفت بنفسها أيما تعريف، بنيلها جائزة رابطة الأدب الإسلامي للقصة والرواية وتداولتها الأقلام النقدية تشيد بلغتها الشعرية وأسلوبها الرقيق العذب[1].

أ-العنوان1: العائدة:

في أول مواجهة بصرية لنا بعنوان هذه الرواية تتملكنا فكرة واحدة وهي فكرة الغربة والسفر التي سيطرت على الملفوظ العنواني لهذا العمل السردي، لكن بولوج العالم الحكائي لجسد النص تتجمع معان وأفكار أخرى تضعنا في عالم روحاني مطعم بالألغاز والأسرار، فنقرؤها مرات ومرات بحثا عن المعنى الذي ألفناه بصريا بداية، لكن، وحتى نتمكن من تتبع مسار هذا العنوان الدلالي والإحاطة بما ينصرف إليه نرجعه إلى تربته اللغوية (المعجمية) عساها تكون هاديا وسراجا منيرا.

***الحركية المعجمية للعنوان:**

العائدة من العود، والعود تثنية الأمر بعد بدء لقوله تعالى:﴿إِنَّهُۥ هُوَ يُبۡدِئُ وَيُعِيدُ ١٣﴾[سورة

[1]-ينظر: فتيحة غزالي: البناء السردي في رواية العائد، ص10.

البروج، الآية 13]. والعودة مرة واحدة كما يقول ملك الموت لأهل الميت «إن لي فيكم عودة حتى لا يبقى منهم أحد، ونقول عاد معروف فلان علينا إذا أحسن لقول الشاعر:

قدْ أَحسنَ سَعدُ في الذَّي كَانَ بَينَنَا فَإنَ عَادَ بالإحْسانِ فالعَودُ أَحمدُ[1]

فالعودة بهذا المعنى لا تخرج عن دائرة الرجوع والإحسان في الفعل وهي فكرة لا تكاد تلامس المعنى الحقيقي للعنوان إلا قليلا.

والعودة في المعاجم الصوفية تأخذ أبعادا ودلالات أخرى، فهي عودة الروح إلى مكانها (الجسد) الذي كانت مفارقة له لقوله تعالى:﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي ٱلنَّاسِ﴾[سورة الأنعام، الآية 122]. «وعودة الروح تعني التزود بالعلوم والمعارف والأنوار والمواهب التي لا تترك ولا تعقل، والأخلاق والأحوال واليقين والتوحيد والكشف والمعرفة البالغة غايتها في جميع المراتب»[2].

وإذا ما ربطنا العودة بالسفر فهي طريق الله تعالى التي جعلها محي الدين بن عربي على أربعة شعب، بواعث ودواع وأخلاق وحقائق، والداعي إلى تلك الشعب ثلاثة حقوق أوجبها الله على كل سالك في هذا الطريق وهي: حق الله وحق للنفس وحق للخلق، فما خص الله فهو عبادته وعدم الشرك به وما يخص الخلق فهو كف الأذى عنهم وتقديم المعروف ما كان في المقدور.

وأما حق النفس فهو اتباع الطريق الذي يهدي للسعادة والنجاة وإن أبت ذلك فلجهل حل لها أو لسوء طبع، والنفس الأبية تقوم بالأخلاق الفاضلة عن مروءة ودين[3].

وترى سعاد الحكيم ان العودة هي التوبة، وهي ترك الزلة والندم على ما فات والعزم على

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح مهدي المخزومي، إبراهيم السحراني، ج2، مكتبة الهلال، مصر، د ت، ص217.

[2]- أيمن حمدي: قاموس المصطلحات الصوفية (دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء)، د ط، دار قبا، القاهرة، مصر، 2000، ص60.

[3]- محي الدين بن العربي: الفتوحات المكية، السفر الثاني، ص148-149.

عدم الرجوع إلى ما فات[1].

وستساعدنا هذه السمات الدلالية على فهم معان النص والروح التي غلفته برموزها لأننا سنجد صدى ما تطرحه فكرة العودة من تأثير على البنية العميقة للنص في حركية الأحداث والشخصيات.

***العنوان والتركيب النحوي:**

جاء عنوان "العائدة لفظ مشتق على صيغة فاعل ليدل على الحدث وفعله وصاحب الفعل، فالعائدة هي التي قامت بهذا الفعل (العودة) دون غيرها. وعليه فإن عنوان رواية العائدة يتكون من مقطع واحد تتألف بنيته من مسند (خبر) وهو لفظ العائدة، ومسند إليه محذوف تقديره (هذه أو هي أو ربا) فالأصل في العنوان هو "ربا العائدة".

ويبوح التركيب اللفظي للعنوان بعدة دلالات من خلال ترتيب الأحرف بشكل خاص، فالعين تعبر عن شدة وضغط باعتبارها حرف حلقي وتجعل ألف المد على استمرارية الشدة والضغط، فكانت رحلة عبور العين من أقصى الحنك إلى أدناه رحلة مشقة هي ذاتها رحلة الانتقال من الحياة إلى الموت ومن الموت إلى الحياة الحقيقية التي يتحقق بها الوصول[2] أما الهمزة وهي حرف رئوي فكانت محطة وجسر عبور من حال إلى حال أخرى لتصل إلى التاء الساكنة التي تجسد معنى الراحة والاستقرار والهدوء. فالفكرة إذن مرت باللفظة في مخاض عسير وانتهت إلى راحة فيها متنفس واستقرار بعد جهد وتعب كبيرين. هي دون شك ولادة عسيرة شهدتها اللفظة من خلال تركيب أحرفها بهذا الشكل[3].

إن الحذف الحاصل على مستوى بنية الجملة العنوانية والذي يمسّ ركنا أساسيا من أركانها جعل معنى العنوان يوغل في الغموض مما يجعلنا نتساءل من العائدة؟ ومن أين عادت؟ وإلى أين؟

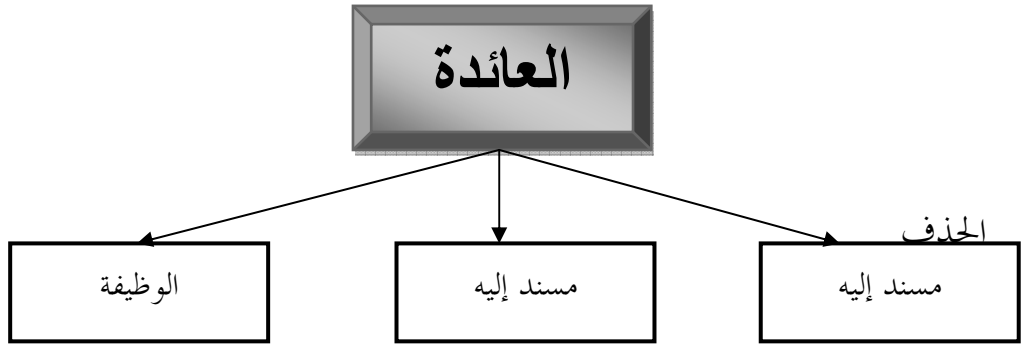
---

(1)-سعاد الحكيم، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، ط1، دار دندرة، بيروت، لبنان، 1981، ص237.

(2)-أماني داوود سليمان: الأسلوبية والصوفية (دراسات في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002، ص87.

(3)-فتيحة غزالي: البناء السردي في رواية العائدة، ص26.

ويمكن تلخيص هذه البنية التركيبية في المخطط الآتي:



1-هي	العائدة	إغرائية (القارئ)
2-الفتاة		جمالية (العنوان)
3-المرأة		تضليلية (محاورة)
4-البطلة		تفخيخية

شكل رقم (16): مخطط البنية التركيبية للعنوان

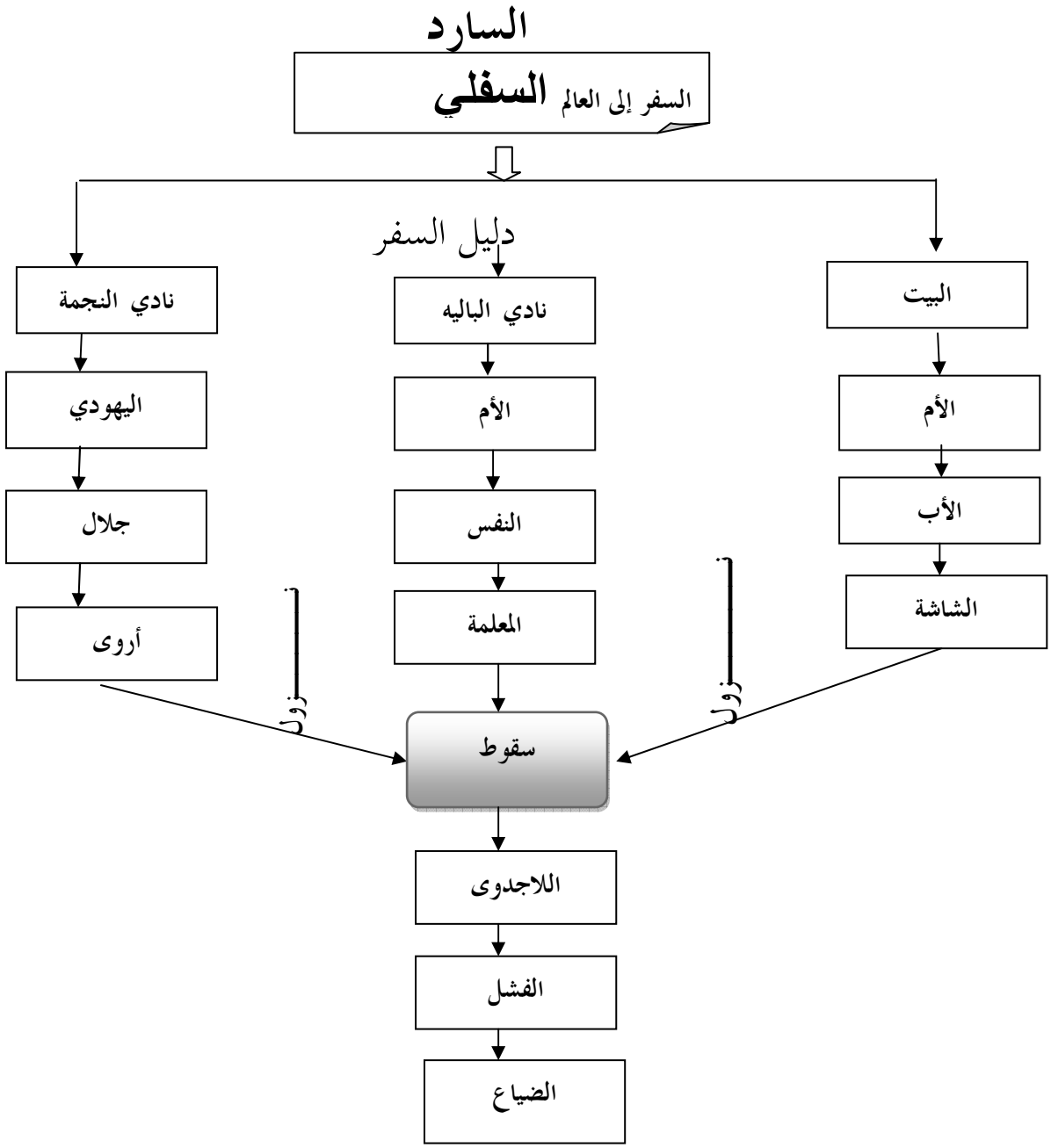
***النص والنص الموازي:**

إذا انطلقنا من مبدإ العنوان (الرأس) والنص (الجسد)، وأسقطنا الدلالات المعجمية للعنوان على الدلالات المضمونية للرواية فيسعفنا ذلك في تقديم قراءة شاملة ودالة للعنوان «لأن العنوان مرسلة لغوية تتمثل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا. فتكون بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية»[1]. والعائدة هي ربا بنت الحاج السعداوي بطلة الرواية ومحركها الفعلي، تغريها الحياة بمفاتنها اللامتناهية من جمال وسلطة وأصدقاء. وعائلة تنظر للناس من عل ذلك كان دليلها في سفرها الأول نحو العالم السفلي الذي اختارته ظروفها العائلية وشدت عليه الأم "عزيزة" الممول لفكرة الانفتاح والتقدم باسم شعارات براقة لا فائدة منها تعرف حقيقتها الخادعة عندما تنهار العائلة وتنحو منحى

[1]-شادية شقرون: سميائية العنوان في مقام اليوم، لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2000، ص25.

الفناء، « أصبحت كل الدنيا شهبا منذرة بالخراب .. على ماذا يزمع هذا الضياع بالأمس أنا وأبي وأختي وأمي واليوم ماذا يبقى في جبة الأيام؟»[1].

ويمكن تمثيل مرحلة السفر إلى العالم السفلي كما يلي:



شكل رقم (17): مخطط السفر الأول إلى العالم السفلي

[1]-رواية العائدة، ص233.

أما السفر الثاني وهو مركز الحكي وبؤرته فهو سفر معراجي فيه ندم وزهد وفناء ثم عودة وبقاء، فعندما تكتشف البطلة أن الطريق الذي تسلكه غير مجد ولا موصل للحقيقة التي تنشدها. تغير الطريق وتتغير معه المؤشرات ودليل السفر، لذلك كان أول شيء قامت به هو البحث عن حسام الذي اهمته بمراودتها، لأنه يمثل الأخلاق التي افتقدتها في سفرها الأول، والأخلاق هي أساس الطريق الصوفي لأن التصوف «ليس رسما ولا علما ولكنه خلق، لأنه لو كان رسما لحصل بالمجاهدة ولو كان علما لحصل بالتعلم ولكنه تخلق بأخلاق الله»[1] وبطلب الصفح والمغفرة التي اعقبت الندم على ما انقضى تبدأ تباشير الرحلة الصوفية في ذات ربا الباطنة، ويفتح الله عليها بالمغفرة فتتطهر من كل ذنوبها وآثامها قاطعة عقبات وعقبات «حتى تتنزه عن الأخلاق المذمومة وصفاتها الخبيثة، ويُتوصل بها إلى تخلية القلب من غير الله وتحليته بذكر الله»[2]والنص يقر بهذه الحقائق الصوفية الكامنة في أعماقه من خلال الملفوظ المقتطف من خاتمة الرواية «أيتها الأقدار عودي إلى عرش سلطانك فلقد رضيت، ولكن من أنا حتى أرتقع دفعة واحدة إلى الفردوس ؟ علي أن أسلك شعاب الوجد والمجاهدة كي أرتقي إلى مقام الرؤية والإشراق .. وعليك أيها القلب ألا تتآمر علي فاقنع بالمكوث في سدة السماء الأولى، وعلي أن أضع الساعة أول لبنة في قصر الذات الوليد»[3]. إن النص الموازي لعنوان العائدة قد أزال غموضه وكشف رحلة العودة المعراجية في سماء الروح وهي البؤرة التي تمركز حولها النص الذي يطرح فكرة تربية النشء على الأخلاق والفضيلة في مجتمع من المفترض أنه مجتمع مسلم له مبادؤه وأصوله التي يحتكم إليها.

والعودة بالبطلة إلى الزمن الروحي الجميل هو رؤية فنية يروم الكاتب من خلالها إعادة قراءة تراثنا الصوفي واستلهام الحلول والبدائل الممكنة للخروج من الأزمة الأخلاقية والثقافية التي

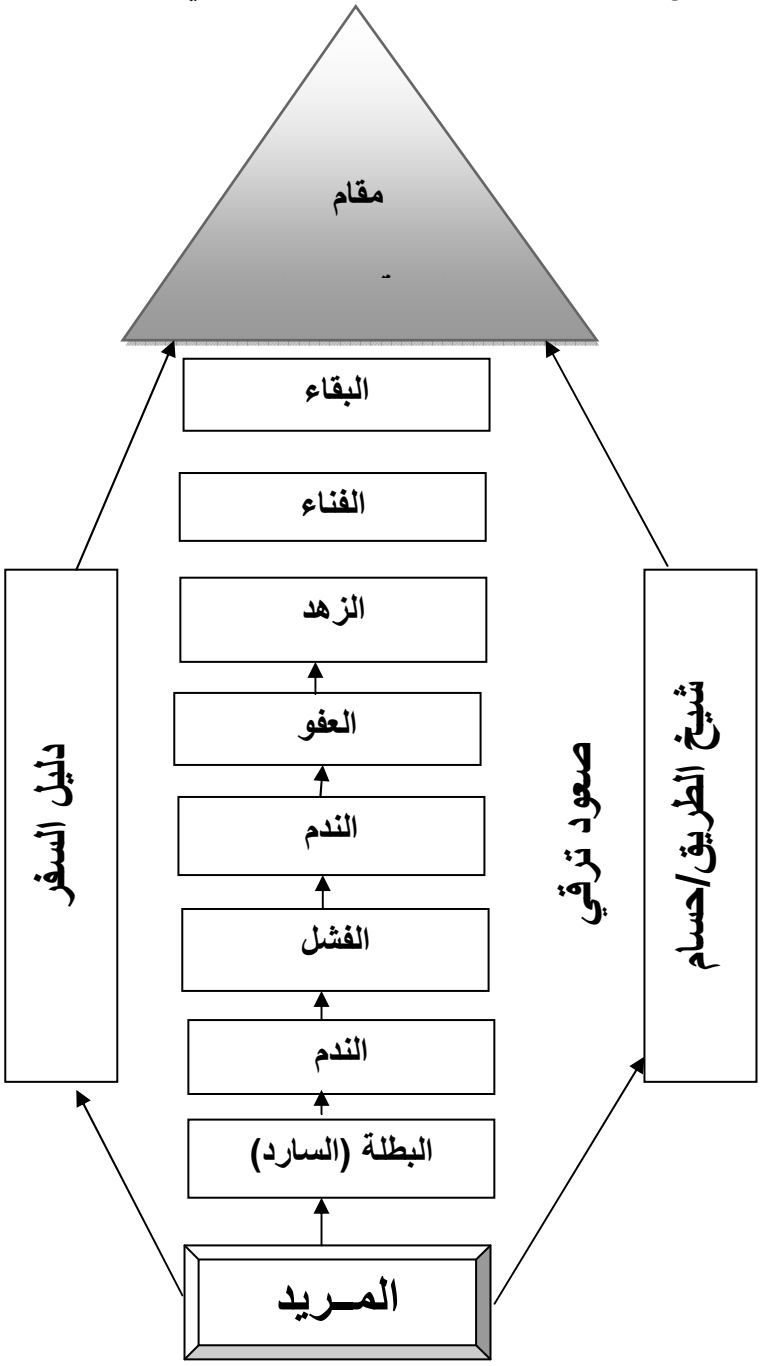
---

(1)- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ط1، دار هومه، الجزائر، 2003، ص179.

(2)- حجة الإسلام أبي حامد الغزالي: المنقذ من الظلال والموصل إلى ذي العز والجلال، تح: جميل صليبا، كامل عياد، دط، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص130.

(3)- رواية العائدة، ص249.

تعصف بالمجتمع، وتتمثل الرحلة المعراجية للبطلة في سفرها الثاني عر المخطط الآتي:



شكل رقم (18): مخطط السفر الثاني المعراجي

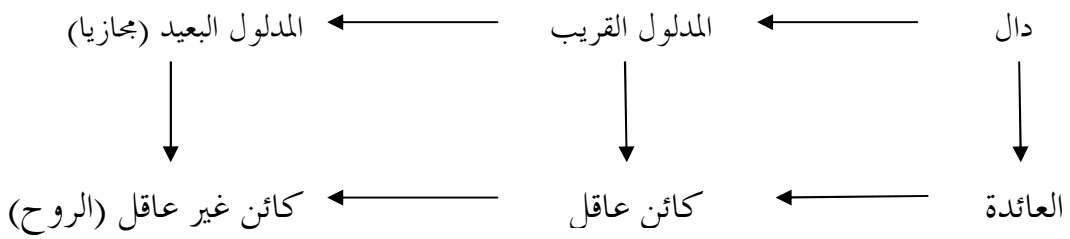
وإذا أمكننا الحديث عن البنية التفاعلية لنص عنوان (العائدة) مع التراث الصوفي فسنجد استلهاما واضحا لقصة رابعة العدوية التي تركت متاع الدنيا وراءها وانصرفت لعبادة الله والانشغال به دون سواه مؤكدة ذلك بقولها:« إن كنت أعبدك طمعا في جنتك فاحرمني منها

وإن كنت أعبدك خوفا من نارك فأحرقني بها ..»[1]، وإن كانت رابعة العدوية قد اختارت مصيرها الصوفي بإرادتها فإن البطلة (الساردة) دُفعت إلى ذلك دفعا بانهيار القيم والمبادئ التي نشأت عليها، والفشل الأسري الذي قاد العائلة إلى الهلاك، وسقوط الأصدقاء في شرك اليهودي "روبيرتو" الذي يرمز إلى الفساد وسوء الأخلاق والتخطيط الأجنبي القاضي بتحطيم الأجيال وتزوير الحقائق. وهو ما يبين اختلاف التجربتين من حيث الدافع والزمن، فالزمن هو الذي يتحكم ويحدد التجربة والإنسان المعاصر لا يستطيع الفكاك من الواقع لأنه في داخله ويتحكم فيه ومهما حاول الإفلات منه قيده وحجب حريته.

والنص الثاني الذي يخترق "العائدة" هو القصص القرآني المتمثل في قصة سيدنا يوسف وزليخة "امرأة العزيز" وتكاد تكون نفس القصة لولا اختلاف الزمن والأسماء فتقابل "زليخا" بمكرها وجمالها وسلطتها شخصية "ربا" ويتقمص حسام دور يوسف عليه السلام، فيهتدي إلى طريق الله إلهاما ويصلي بين قوم لا يصلون ...وتراوده التي هو ببيتها فيمتنع فيطرد إلى الشارع بينما كُبل النبي بالأصفاد وعذّب في السجن الأحب إليه من القصر وتعترف زليخا بالخطيئة كما فعلت ربا وتطلب الصفح بعدما تخسر كل شيء.يقول تعالى:﴿قَالَتِ ٱمۡرَأَتُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡـَٰٔنَ حَصۡحَصَ ٱلۡحَقُّ أَنَا۠ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفۡسِهِۦ وَإِنَّهُۥ لَمِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ﴾سورة يوسف الآية 51.

واستنادا إلى هذه المعاني التي حوتها الرواية يمكننا إدراجها ضمن الفضاء الديني الذي تُهيمن عليه الروح الصوفية بكل تجلياتها إن على المستوى الشكلي أو المضموني بمصطلحاته ورموزه ومعانيه الوجدانية فالعودة إذن هي عودة الروح إلى مكانها الطبيعي ومفارقتها الجسد الفاني.

[1]-ينظر كتاب: العابدة والخاشعة رابعة العدوية، ص 145.



الشكل رقم (19): المدلول المجازي للعنوان

ب–العنوان 2: طوق النورس.

يقوم بناء رواية طوق النورس على أساس قوامه تعدد التسميات العنوانية بين عنوان رئيسي وفرعي وثانوي وجزئي وفق نمط متداخل يشتت المعنى ويخفيه، وهي استراتيجية حداثية تتظاهر بطرح المعاني في طريق القارئ وتقريب المفاهيم، لكن الحقيقة أن كل عنوان يشاكس نصه ويخفي من المعاني ما لا يدركه القارئ لأول وهلة. ويمكن عرض الجهاز العناويني لرواية طوق النورس كما هو منظم في الرواية في الجدول الآتي:

العنوان الرئيسي	العناوين الفرعية	العناوين الثانوية	العناوين الجزئية
طوق النورس	(الفصل الأول) ظل الموجة	الإشارة الأولى	1–هامش
		الإشارة الثانية	1–هامش
		الإشارة الثالثة	1–بداية التهجي 2– هامش
		الإشارة الرابعة	3–المعلمة وأبجديتها الاخرى 2–عزيزة تعترف
		الإشارة الخامسة	1– هامش
		الإشارة السادسة	1–أنس الحبق 2– هامش
		الإشارة السابعة	1–قصاصات سقطت سهوا

	(الفصل الثاني) وتمسي حدود العالم مبتذلة	الإشارة الثامنة	1-عبود أكزناني 2-سمية البحري 3-استيهامات خليل الميرزا
		الإشارة التاسعة	1-حاشية 2- هامش
		الإشارة العاشرة	1-حاشية
		الإشارةالحادية عشر	1-الصديق المفارق حسام 2-تمثلات ربا السعداوي
		الإشارةالثانية عشر	1-حاشية
	الفصل الثالث طوق النورس	الإشارة الثالثة عشر	1-رجع آخر 2- هامش
			1- هامش 1-حاشية مرسلة 1-هامش أخير

تنهض رواية طوق النورس كما هو مبين في الجدول –في تشكيل عتبتها العنوانية على مبدإ التجميع والتفكيك في آن واحد، فالعنوان الرئيسي (طوق النورس) تنضوي تحته ثلاث عناوين (فرعية) وثانوية يشكل كل عنوان منها عتبة لنص جزئي من النص الأصلي له خصوصيته ودلالاته حيث عنون الفصل الأول من الرواية ب: ظل الموجة والفصل الثاني ب: وتمسي حدود العالم مبتذلة، وأخذ الفصل الثالث والأخير تسمية العنوان الرئيسي للرواية (طوق النورس) كأن الكاتب ينتقل من الكليات إلى الجزئيات ثم يعود بنا أدراجه من الجزئيات إلى الكليات. وهو لا يكتفي بذلك بل تراه يقسم تلك العناوين الثانوية إلى عناوين أخرى هي أجزاء مترابطة يعنون كل واحد منها ب"إشارة". هذه الإشارة بدورها تنبثق عنها عناوين

أخرى لها مسميات متباينة تتراوح مل بين هامش وحاشية واسم عادي ك: أنس الحبق، وسمية البحري ورجع آخر ... وثمة تلاحم كبير العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، "فالعنوان الرئيسي يشير إلى انفتاح النص على عوالم مغلقة تسبح في فضاءات مجهولة يخترقها العنوان الثانوي ليفتح دلالات الفضاء المغلق على فضاءات مفتوحة، وتحول النص من مجهوليته إلى نص معلوم"[1] وما يريد تلاحم العناوين فيما بينها في رواية طوق النورس هو دلالتها المعرفية في التركيب النحوي، فمعظمها جاءت أسماء معرفة بالإضافة: ظل الموجة، أنس الحبق، عبود أكزناني، سمية البحري، طوق النورس، خليل الميرزا، أو جاءت معرفة بالابتداء ك، المعلمة وأبجديتها الأولى، عزيزة تعترف، الصديق المفارق حسام ...

وحتى تتمكن من الإمساك بدلالات العنوان في رواية طوق النورس علينا أن ندرس العنوان من خلال دلالته المعجمية وعلاقاته بالصوفية ثم نعرج بحركيته التركيبية والدلالية ثم نبين علاقته بالنص والتناص والفواتح والخواتيم النصية، وأخيرا علاقة العناوين فيما بينها بتأطير العنوان الرئيس والوظائف المنوطة بها.

***الحركة المعجمية للعنوان**

ورد في معجم العين أن "الطوق" هو حبل يوضع في العنق، وكل شيء استدار عليه فهو طوق كطوق الرحى الذي يدير القطب على أطواق، وفي الحديث النبوي الشريف:«من غصب جاره حدا طوقه الله يوم القيامة إلى سبع أرضين ثم يهوى به في النار» أي جعل ذلك الحد طوقا في عنقه، وتطوقت الحية على عنقه أي صارت كالطوق فيه[2]. وبذلك فمعنى الطوق في اللغة مرادف لمعنى القيد والضغط والضيق الذي يحد من حرية صاحبه ويحول دون ممارسة حياته العادية بيسر.

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن سليمان: جماليات التشكيل الروائي 'دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2012، ص28.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج5، مكتبة الهلال، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ص194.

أما النورس فهو طائر يشبه الحمامة في حجمها فاتح من أعلى أبيض ناصع من أسفل وهو طائر مائي يرتبط اسمه بالبحر في أغلب الأحيان، يعلو في الجو يرمي بنفسه في الماء ليقتات بالأسماك ويعرف "بزمج الماء" لاتباعه السفن البحرية ليقتات بمخلفاتها[1] والنورس باعتباره طائرا ورد ذكره في القرآن الكريم في آيات كثيرة لقوله تعالى:﴿ وَعَلَٰمَٰتٍۚ وَبِٱلنَّجۡمِ هُمۡ يَهۡتَدُونَ ١٦ ﴾ ﴿وَوَرِثَ سُلَيۡمَٰنُ دَاوُۥدَۖ وَقَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ عُلِّمۡنَا مَنطِقَ ٱلطَّيۡرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيۡءٍۖ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلۡفَضۡلُ ٱلۡمُبِينُ ١٦ ﴾سورة النمل الآية 16. وقوله أيضا: ﴿وَإِذۡ قَالَ إِبۡرَٰهِـۧمُ رَبِّ أَرِنِي كَيۡفَ تُحۡيِ ٱلۡمَوۡتَىٰۖ قَالَ أَوَلَمۡ تُؤۡمِنۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطۡمَئِنَّ قَلۡبِيۖ قَالَ فَخُذۡ أَرۡبَعَةٗ مِّنَ ٱلطَّيۡرِ فَصُرۡهُنَّ إِلَيۡكَ ثُمَّ ٱجۡعَلۡ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٖ مِّنۡهُنَّ جُزۡءٗا ثُمَّ ٱدۡعُهُنَّ يَأۡتِينَكَ سَعۡيٗاۚ وَٱعۡلَمۡ أَنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٞ ٢٦٠ ﴾ [سورة البقرة، الآية 260].

فالمعنى الذي ينصرف إليه دلالة الطير هو العلم والمعرفة والإحاطة بكل شيء بقدرة الله عز وجل أما في الآية الثانية فالطير يعنى الروح أو كيفية خلق الله تعالى للروح وهو ذات الرمز الذي استنبطه الصوفية للدلالة على الروح بغض النظر عن نوع الطائر ولونه. يقول الهدهد:« وكيف يتأتى للروح أن تعمل دون الأحبة. ونشر الروح ضرورة لهذه المترلة الرفيعة فواجب عليك أيها الشجاع أن تتخلى عن الروح»[2].

والطائر عند ابن عربي يدل على أربع مراتب وجودية تتوزع على أربعة من الطيور هي العنقاء والورقاء والغراب والعقاب. وهذه الرموز لم تكن عبثا بل هي لصفة قاربت بين الطيور والمرتبة الوجودية فيقول:« سميت هذه الرسالة بالاتحاد الكوني في حضرة الإشهاد العيني بحضور الشجرة الإنسانية والطيور الأربعة الروحانية ... أين أنت والغريبة العنقاء، أين أنت والعقاب المالك»[3].فالروح تسمو من دنياها إلى عليائها كما يحلق الطائر في الأفق بحرية وطلاقة ولا يصل إلى مقصده إلا بمجاهدات ومكابدات يتحقق بها الوصول. وهذه الفكرة الصوفية التي

---

(1)-أحمد مختار عبد الحميد عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج3، ط1، عالم الكتب 2008، ص2304.

(2)-فريد الدين العطار: منطق الطير، ص186.

(3)-سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص742.

وصل إليها أصحاب التجربة الروحية يرجح أنها مأخوذة عن أفلاطون فهو أول من شبه النفس بالطائر؛ حيث يرى النفس الكاملة بمثابة الطائر الذي كثر ريشه وخف لحمه وزنا فاستطاع التحليق عاليا فوق قبة السماء. ولهذا المعنى فالنفس صافية طاهرة قد تطهرت من كل أدرانها السفلية التي تعيقها عن الحراك. أما النفس الآثمة فإن ريشها قد تساقط عن كامله وثقل جسمها فلم تستطع الحراك فبقيت في العالم الأرضي السفلي تسكن البدن وتحركه. والأنفس الكاملة بالمواصفات المذكورة تعرج إلى أن تبلغ عالم الجمال والحق والخير، وتتمتع برؤية ذلك العالم وتذوب في جماله المطلق الذي يعد بمثابة غذاء روحي لها يجعلها ترى الخير المطلق الذي لا يمكن أن يراه غيرها وقلائل هم الذين نجحوا في الارتقاء إلى ذلك العالم المثالي ثم عادوا منه ليقصوا تفاصيل رحلتهم على غيرهم ممن لم يتحقق لهم الوصول[1].

إن دلالة العنوان اللغوية ببنيتها التركيبية "طوق النورس" تشي بنوع من الغرابة في الجمع بين النورس الطائر الحر الذي ينعم بحرية الماء والسماء، والقيد الذي يحد من تلك الحرية ويخنقها، فلو كانت حمامة أو بلبلا أو هدهدا لكان المعنى أوضح. لأن هذه الطيور توضع عادة في أقفاص للاستمتاع بجمال وعذوبة أصواتها أو لاستغلالها في بعث الرسائل للأحباء و الأصدقاء (الحمام).

فما دلالة هذا الربط المتباين بين المتناقضات؟ ولم اختار الروائي أن يكون بطل روايته نورسا بدل أنواع كثيرة من الطيور؟ ثم لم وضع له قيدا أو طوقا يمنعه من التحليق في فضاء سردي مشحون بدلالات ورموز كثيرة؟ وهل سيتخلص النورس من الطوق الذي أدبر عنقه ويحلق بعيدا عن الضغوطات والمآسي التي تخنق حياته ومجتمعه؟ وهذا ما سنوضحه ونحن بصدد الحديث عن علاقة العنوان بالنص.

***العنوان والتركيب النحوي**

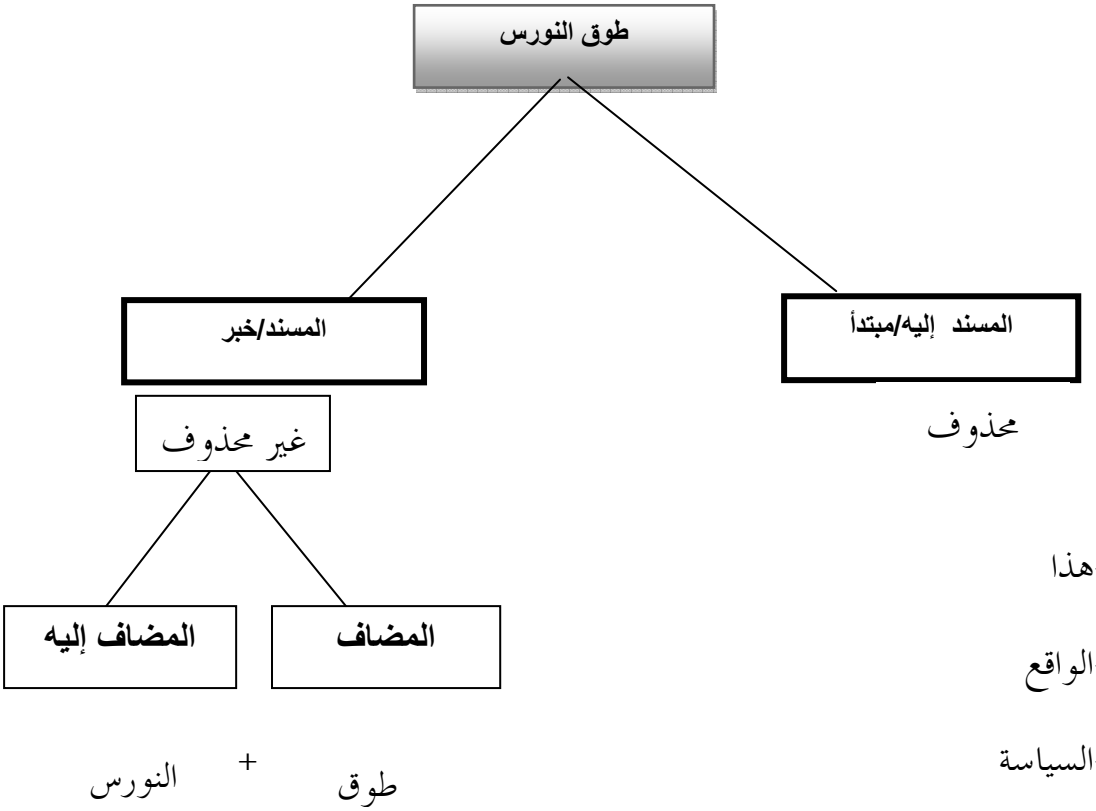
ونقصد بالحركية التركيبية والدلالية علاقة العناوين ببعضها من حيث هو جملة مكونة من

[1]-أحمد فؤاد الأهواني–أفلاطون- سلسلة نوابغ الفكر، ط1، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص100، 101.

مسند ومسند إليه فسواء أكان جملة أو كلمة. وما يربط وحدات النص (العنوان) من أدوات ربط أو ما يتخللها من حذف نحوي تمليها ظروف صياغة العنوان وتهذيبه من كل الشوائب التي تفقده جاذبيته وإغرائه.

وقد اختار سلام أحمد إدريسو الجملة الاسمية التركيبية المناسب لروايته "طوق النورس" فجاءت مركبة تركيبا إضافيا يقوم على علاقة تفاعلية بين اسمين؛ الأول هو رأس المركب (مسند/ خبر) والثاني فصله (مضاف إليه) وطبيعة العلاقة بين المضاف والمضاف إليه تجعل الاسمين شيئا واحدا. فالنورس مرتبط بالطوق، والطوق مرهون بوجود النورس. ويبرز الحذف النحوي كظاهرة فنية جمالية في هذا العنوان ويكسر تركيب الجملة الاسمية (العنوان) فيخلق ثغرات نحوية واضحة «هي شكل لغوي مواز لفجوات نفسية صادمة للمتلقي، مما يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان كما تطرحه عناوين المحكيات الحديثة»[1]فالكسر النحوي يقدم لنا انطباعا بفهم المعنى والإحاطة به لكن الحقيقة أنه زاده تعقيدا أو جعله محيرا يصعب الإمساك بمعناه، والحذف في عنوان "طوق النورس" جاء بحق المسند إليه (المبتدأ) وتقدير الكلام: هذا طوق النورس أو الواقع طوق النورس ويمكن تمثيل ذلك كما يلي:

[1]-شعيب حليفي: هوية العلامات، ص26.

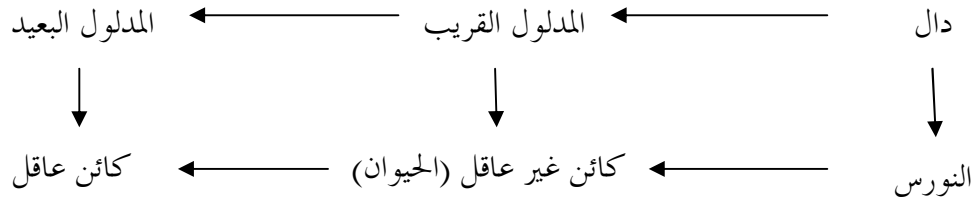


شكل رقم (20): البنية التركيبية لرواية "طوق النورس"

إن تقديم عنوان طوق النورس بهذه التركيبة النحوية المبنية أساسا على ظاهرة الحذف قد خلقت غموضا وإيهاما في تلقي معنى العنوان، ونجد بعد تدقيق وتمحيص أن هذا الحذف النحوي هو في حقيقته حذف مضموني ذو توجه بلاغي نحو الاستعارة إذ يمكننا الوصول إلى دلالة العنوان عن طريق ضبط الصورة البلاغية والتي تكون في معظم الأحيان متحدة مع ما هو نفسي واجتماعي وثقافي[1]. ففي المستوى المجازي للعنوان يمكننا قراءة مفردات العنوان وفق آلية

[1]-شعيب حليفي: هوية العلامات، ص25.

الاستعارة المجازية حيث يقدم العنوان شيئا (طوق النورس) ويريد شيئا آخر، فالنورس ما هو إلا صوت من الأصوات المتصارعة إيديولوجيات والطوق هو السلطة السياسية التي تقمع هذه الأصوات وتحد من نشاطها التنويري الفاعل في المجتمع. وبهذه الاستراتيجية ينتقل العنوان من عالم واقعي (النورس) إلى عالم تخييلي يوحي بواقع آخر هو واقع الفرد المغربي المضطهد من قبل السلطة السياسية.



غير أن العنوان مهما تظاهر بالعفوية والإخبار المباشر إلا أنه يبقى ممانعا يخفي أكثر مما يظهر «إذ عليه أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه»[1] وهو بذلك يفرض على القارئ ربطه بنصه وفهم دلالاته ورموزه المشكلة للمعنى الكلي للنص الروائي.

***النص والنص الموازي:**

إذا كان العنوان هو مرآة النص ووسيلة الكاتب الأساسية التي تدخل بنا إلى عالم النص وموضوعاته سواء بطريقة مباشرة وواضحة أو بطريقة ملتوية تحجبه وتموهه لتفتح المجال أمام التأويل الدلالي وربط الرأس (العنوان) بالجسد (النص)، فإننا سنحاول قراءة عنوان رواية "طوق النورس" بواسطة النص، لأن العنوان وحده لا يحكي النص بل يظهر قصديته التي تشكل مظاهر التناسق الحكائي وتبين خصوصية صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة[2].

وسنبحث عن مدى انسجام العنوان مع مضامين الرواية من خلال المجاورة القائمة بين العنوان الرئيسي والعناوين الجزئية الخاصة بالمقاطع السردية، وتأتي المجاورة(Paratexte) في النص

[1]-رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، ط1، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، 1998، ص113.

[2]-عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص –البنية والدلالة، ط1، شركة المرابطة، الدار البيضاء، المغرب 1996، ص18.

الأدبي في إطار ما يسمى بالتفاعل النصي الذي يربط بين نقطتين مهمتين في فضاء واحد عن طريق التجاوز وتحيل إحداهما على الأخرى[1].

***عناوين المقاطع السردية:**

تقوم هذه العناوين على خصوصية إيحائية تعتمد على تلخيص مضامين الفصول الثلاث المكونة لمعمارية النص الكلي وهي كالآتي:

1-الفصل الأول: ظل الموجة.

2-الفصل الثاني: وتمسي حدود العالم مبتذلة.

3-الفصل الثالث: طوق النورس.

وكما هو ملاحظ فإن عنوان الفصل الثالث هو العنوان المركزي للرواية "وهذه ميزة اختصت بها الرواية المغاربية من منطلق طبيعة السرد الحداثية التي صارت تشكل خصوصية فعلية لهذه الرواية. إضافة إلى أن العناوين بشكل عام باستطاعتها الإسهام في بلورة المنظور الدلالي، الذي يشتمل عليه المضمون"[2].

-ظل الموجة:

يشتمل هذا المقطع السردي من الرواية على ثمانية أجزاء (إشارات) كل جزء منها يختص بفكرة أو شخصية أو حدث طارئ يغير مجرى الحكاية الروائية وفي بعض الأحيان تتفرع عن الجزء الواحد (الإشارة) حواشي وهوامش كثيرة يصعب دراستها بشكل مفصل يستوفيها جميعا. لذلك سنركز على العنوان الرئيس في هذا المقطع ونبرز مدى تفاعله مع الأحداث الروائية والدلالات التي ينصرف إليها. وأين يكمن الملمح الصوفي فيه.

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989، ص111.

[2]- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص379.

يتجلى الأثر الصوفي في عنوان "ظل الموجة" لغويا من خلال صورته اللغوية المجازية، فالموج ليس له ظل وإن كان كذلك فهو يرمز إلى شيء ما نستشفه من خلال ربط نسق العنوان بنسق النص الكلي، فظل الشيء هو انعكاس جرمه على الأرض أو الحائط عندما يواجه الشمس. ولا يكون الظل إلا في النهار صباحا وعشية ويقال أظللتني الشجرة إذا حجبت عني أشعة الشمس، ومن معناه كذلك ظل يفعل كذا وكذا أي داوم فعله، وقد ورد الظل لهذا المعنى في القرآن الكريم لقوله تعالى:﴿وَمَا يَسْتَوِي ٱلْأَعْمَىٰ وَٱلْبَصِيرُ ﴿١٩﴾ وَلَا ٱلظُّلُمَٰتُ وَلَا ٱلنُّورُ ﴿٢٠﴾ وَلَا ٱلظِّلُّ وَلَا ٱلْحَرُورُ ﴿٢١﴾ وَمَا يَسْتَوِي ٱلْأَحْيَآءُ وَلَا ٱلْأَمْوَٰتُ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ يُسْمِعُ مَن يَشَآءُ ۖ وَمَآ أَنتَ بِمُسْمِعٍ مَّن فِى ٱلْقُبُورِ ﴿٢٢﴾﴾ سورة فاطر الآية 19-22. وقوله تعالى:﴿أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ ٱلظِّلَّ﴾ [سورة الفرقان، الآية 45]. «أي بسط الوجود الإضافي على الممكنات، فالظلمة بإزاء هذا النور هو العدم وكل ظلمة هو عبارة عن عدم النور ما من شأنه أن يتنور، ولهذا سمي الكفر ظلمة لعدم نور الإيمان في قلب الإنسان الذي من شأنه أن يتنور به»[1]، لقوله تعالى: «الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور» [سورة البقرة، الآية 257]. فالظل بهذا المعنى الصوفي هو الرحمة واللطف ووجود الراحة خلف الحجاب.

أما الموجة فهي من التموج وهو ارتفاع الماء وهيجانه فوق سطح الأرض، ويقال للموج إذا ارتفع عاليا يماثل السحاب[2]. والموج ماء والماء هو أصل كل حي فمن استقام سقاه الله ماء الحياة فإن سقي عناية حيي ما شاء الله كما هو شأن الأنبياء والرسل وإن كان سقي ابتلاء كان لحكم ما أراد بسقيه[3].

وإذا ما جمعنا بين دفتي العنوان (الظل+ الموجة) سنجد أنفسنا أمام عبارة مفخخة فهل يعقل أن يكون للموج ظل؟ وهو ما يحيلنا على معان صوفية متداخلة تفرض علينا ربط العنوان

---

[1]-كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية، تح: محمد كمال إبراهيم جعفر، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008، ص165.

[2]-الزمخشري: أسرار البلاغة، ج2، تحقيق محمد باسل العيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1998، ص289.

[3]-محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ص480.

بنصه وقراءة دلالاته بالنظر إلى مضمونه. حيث يعكس المقطع المعنون بظل الموجة حياة الطفل حسام "بطل الرواية" الذي تظله الخادمة زينب بعطفها وحنانها وتحاول كف الأذى عنه بكل الوسائل ممن يكيدون له. ولا أحد غير عزيزة زوجة الحاج السعداوي التي تغزوها الرغبة الملحاحة إلى تركيعه وإذلاله لا لشيء إلا لأنه مثال الطفل المؤدب الطموح الصابر على الأذى والمصائب. فهو كالموج العالي يرتفع فوق كل سفاسف الحياة ومفاتنها ويركز على حفظ القرآن وترتيله والنجاح في الدراسة. وكل هذه الأفكار يقدمها الراوي المتماهي في مروية على لسان زينب التي نذرت نفسها لحماية حسام فهي كالفراش تقترب من السراج وتحرق نفسها ليسعد غيرها. «يبدو نشاطها مظاهيا لنشاط الفراش الذي لم يجد موطنه بعد كخراف الأخيلة ترقص الهوام حول السراج»[1] والدليل على ذلك أنها لا تقبل مفارقته (حسام) عقب فوز الحاج السعداوي في الانتخابات وانتقال العائلة إلى الرباط ويجسد ذلك المقطع "ما هي سوى كسرة الخبز أينما ذهبت آكلها، الله يجعل البركة في الصحة والكتاف ولكن نحي علاش، هذا الولد اليتيم وحاله يقطع في القلب. قلت في نفسي إذا كانت عائشة حمقاء حين تركت ولدها للذئاب فإني لن أتركه لهم. هو ولدي بعدما طلقني الحاج المسخوط من راجلي العياشي ... ولكني خائفة من عزيزة الفرملية لأنها تكره الخير له .. وسيدي الحاج نايم وعينه عميت على الخير .. سأبقى في البيت الكبير وسأعيش من أجل ولدي حسام المسكين .. أنا أم من لا أم له»[2].

لكن هذه الأم ما لبثت أن غادرت هي الأخرى إلى الرباط مع عائلة السعداوي وهي خادمتهم وأينما حلوا حلت، وشاءت ذلك أم أبت، وبذلك يغيب الظل الوارف الذي أغدق على الطفل حسام الرعاية والحنان كما غابت الأم في لجة الماء منتحرة في المحيط فيغدو والظل والماء وجهان لعملة واحدة بالنسبة للبطل: زينب وعائشة (الأم الحقيقية). ويؤكد النص هذه

---

[1]- طوق النورس، ص18.

[2]- رواية طوق النورس، ص23.

الدلالة التي تُشير إليها صوفيا من خلال المقطع الموالي: «هل يستطيع الانسان أن يطوف العالم في دقيقة واحدة. هل ينجح في إدراك المضارب القصية وهو قابع في طفولته المدجية ... يستطيع ذلك بشرط أن يستظل بالموجة إن أذاه مكر اليتيم»[1].

وما نلاحظه دون أن نطنب في هذا الجزء من العمل هو أن العنوان انعكس بصورة واضحة على فحوى النص وتطابق معه، فالموجة هي بطل النص (حسام) والظل هو صورة الأم الغائبة التي مثلتها الخادمة زينب بامتياز؛ بما أغدقت عليه من عطف وحنان، وقد كان هذا العنوان عنوانا صوفيا بكل المقاييس يجسد شقاء المريد ومكابداته للوصول إلى مبتغاه بعدما سقاه الله من عنايته وسخر له من يتأدب على بديه ليبلغ مراده.

-وتمسي حدود العالم مبتذلة:

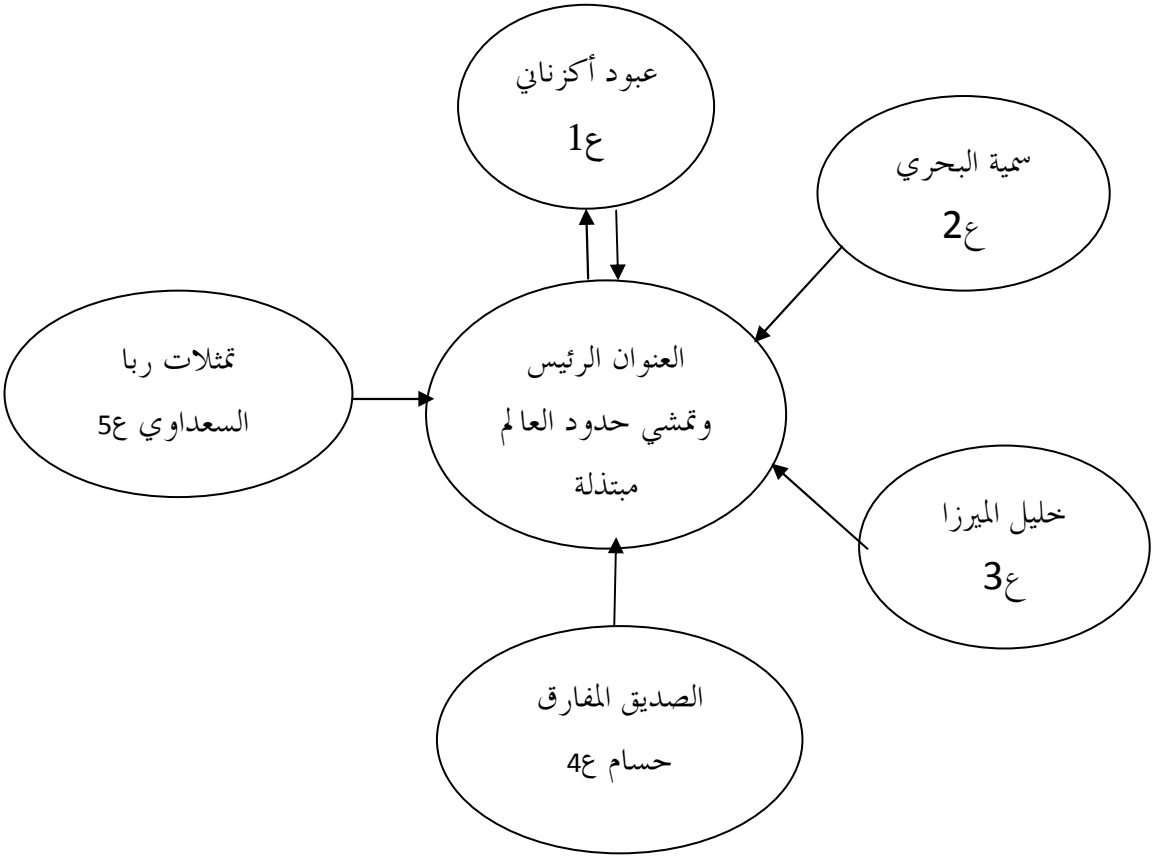
يطالعنا هذا العنوان الجزئي للفصل الثاني في ثوب جملة اسمية تامة التركيب (مسند ومسند إليه) لكن هذا التركيب التام في شكله النحوي يطرح فجوات دلالية لا حصر لها، فلا نكاد نفهم من العنوان شيئا حتى ندخل النص ونمحصه جيدا، وأول مؤشر يمكننا من سبر أغوار النص وفهم طبيعة العلاقة التي تربطه بعنوانه هو الفاتحة الاستهلالية لهذا الفصل والذي يبدؤها الراوي (على لسان حسام) برصد حركة نهر أبي رقراق «نهر أبي رقراق يزحف ملتويا بين الوهاد والشعاب كثعبان أسطوري. الصمت دليله. والسفر ترتيله وخيمة البحر مبتغاه. وحين رئتاه تمتلأن باخضرار البحر وملح المحيط، يتثاقل أكثر ويمتد في عناق مع انبساطات لا متناهية ... وهاهنا تحتفل النوارس بزواج متخيل بين لجة الفرات ومرارة الأجاج الصعب ... وبوصول الزحف الجليل تحت القنطرة الواصلة بين الرباط وسلا، يشرع النهر في توسيع مصبه ليبوح على أعتاب المحيط بكل ما لديه[2].

---

[1]- رواية طوق النورس، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص73.

لقد لخص لنا السارد بهذا المشهد الوصفي المطعم برموز صوفية "كالصمت" و"السفر" و"المبتغى" و"البوح". تفاصيل رحلة السارد من قرية المحمدية إلى مدينة الرباط وهو في مرحلة الشباب وكيف استطاع أن يتكيف بصعوبة مع الأجواء الجديدة في المدينة ويثبت وجوده بين المثقفين المضطهدين من قبل السلطة الحاكمة التي تكمم الأفواه وتغتال الأقلام .. فتتوسع مداركه ويسكنه الوعي، فيشرع في بناء حياته كمثقف يعي ما حوله ويسعى لتغير الواقع المتعفن بانفتاحه على الآخرين والخروج من شرنقة صمته السلبي أملا في غد أفضل. وينبني هذا الفصل من الرواية أساسا على خمسة شخصيات أساسية في هذا المقطع السردي، جعلها الروائي عناوين لبرامج سردية جزئية تكمل العنوان الرئيسي لهذ الفصل وهي: عبود أكزناني سمية البحري، خليل الميرزا، الصديق المفارق حسام، تمثلات ربا السعداوي والتي يمكن تمثلها كما يلي:



شكل رقم (21): علاقة العنوان الرئيسي بالعناوين الفرعية

يختار عبود أكزناني الانتحار في نهر أبي رقراق بعد مشاجرة ساخنة مع سمية البحري ووالدها وخليل الميرزا بسبب رفض سمية البحري الارتباط به، وتحوم الشكوك حول خليل فيعتقل ويكمل فصول حياته في السجن وحيدا كئيبا، بينما تختار سمية البحري الاختفاء عن الانتظار فيذهب كل في طريقه على أمل اللقاء ذات مساء، لكن خليل رغم ظروفه القاسية يبعث برسالة إلى حسام يتحدث فيها عن أهمية تحديد الحياة والنظر إلى الأشياء برؤية مغايرة وينقل مع أفكاره الداعية إلى الثورة على الواقع والرغبة في حياة أفضل. أنينه في السجن ومللهُ[1] فيقول: «حتى حدود العالم أصبحت مبتذلة ولا قدرة لها على الإغراء»[2] وهي نفس العبارة التي أقتطف منها عنوان الفصل وفي المقابل ذلك يبوح السارد البطل (حسام) لما أخفاه النص في الأحداث الماضية بعد خروجه من بيت الحاج السعداوي مظلوما مضرجا بدمائه، فيسد الفجوات التي أحدثها السرد بالتحاقه بكلية الطب ومبيته في حديقة الجامعة ثم تعرفه على والده وجمع شتات أسرته الصغيرة، بينما تعترف ربا في الجزء المخصص لها بما اقترفته في حق حسام وكيف جنت عليه لرفضه إقامة علاقة عاطفية معها بدافع رباط الأخوة الذي جمعهما في بيت واحد رغم اختلاف الدم والكنية، وهي بذلك تقر بفشلها في تركيع حسام والنيل منه[3].

ونلاحظ أن ارتباط الرفض بالموت والنجاح في الحياة هي ثنائية ضدية قام عليها بناء هذا الفصل من الرواية، ففي حين يقدم عبود أكزناني على الموت بجنون الانتحار بعد رفض سمية البحري له، تواصل ربا السعداوي حياتها وتندم على سلوكها وتبحث عن حسام وتعتذر منه وتغير نمط حياتها من اللاجدوى واللامعنى إلى المعنى والهدف «فالموت هنا يشير إلى موت القيم والحب والأمل وكل ما يبعث على التفاؤل»[4] بالانقياد وراء مفاتن الحياة ومباهجها. والنجاح في الحياة هو انتصار على الواقع المر وقيمة السلبية وإيجاد بدائل مناسبة للفرد والمجتمع. «ذلك أن مسألة الاجتهاد في كل ما يرضي الله وكذلك الإيمان بالغاية من وجود الإنسان بتجنب كل ما يفسد هذا الوجود ويعطل رسالة

---

[1]-طوق النورس، ص74-117

[2]-المصدر نفسه، ص118.

[3]-المصدر نفسه، ص117-119.

[4]-حياة مختار أم السعد: تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص257.

تعمير الأرض، والإقبال على العمل الصالح المجدي، وهذا وذاك سيظل مطلبا كونيا وإنسانيا تتردد أصداؤه في رحاب الزمن وفي عقل وضمير الإنسان لأنها سنة الله الخالدة»[1].

-طوق النورس:

يرتبط العنوان في هذا المقطع السردي الذي يمثل الفصل الثالث والأخير من رواية طوق النورس بنظام سيميائي يقتضي تأويله انطلاقا من اعتباره علامة لغوية تؤكد هذه المسألة من خلال ربط العنوان بالمضمون، والحقيقة أن خروج حسام من بيت الحاج السعداوي متهما، مضروبا، مقهورا بفعل السراج الذي شق رأسه بيد الحاج السعداوي هي إشارة مضيئة لفهم هذا المقطع السردي الموغل في رمزية صوفية عصية الكشف وقد قدم لنا الكاتب إشارة أخرى تضيء لنا بعض أطوار الفصل المظلمة بعبارة لجلال الدين الرومي يقول فيها: «فحين يقتبس السراج نور الشمعة فكل من رآه، رأى الشمعة يقينا كذا جاء في "المثنوي" وقالها جلال الدين الرومي»[2]. وبإسقاط هذه العبارة الصوفية على فحوى النص نفهم أن السراج تقابله شخصية حسام دلاليا والشمعة ترمز روائيا لكل من أحمد العرفاوي رئيس تحرير جريدة الضوء وصاحب المطبعة مولود الليل. «حيث ينخرط الأصدقاء الثلاثة بعدما ساقهم القدر للبقاء في السجن. في تأسيس الوعي القومي ونشره في المجتمع عن طريق جريدة الضوء، والضوء هنا يجسد حكاية الفراشات الصوفية التي اجتمعت حول نور شمعة وقررت كشف حقيقة الشمع، فطارت الأولى ورأت الشمع من بعيد واقتربت الثانية وطافت حول الشمع سريعا بينما الثالثة اقتربت حتى احترقت بنور الشمعة وأصبح هو لون النار»[3].

وهو ما حصل بالفعل للأصدقاء الثلاثة، فبعد أن يقنع أحمد العرفاوي حسام بضرورة الانخراط في جريدته والمساهمة في كشف عورات المجتمع المغربي سياسيا، يتخلى حسام عن خوفه ووجله الذي سيطر عليه قديما في بيت السعداوي ويبدأ الكتابة عن نفسه أولا وعن الآخرين. وقبل صدور العدد الأول وتوزيع المطبوعات المنسوخة يغتال "مولود الليل أمام مرأى الجميع وفي وضح النهار، لكن لا

---

(1)- حاج حمد تاج السر، منهج تطبيق الأخلاق علميا عند الصوفية (السودان أنموذجا)، مجلة قوت القلوب (الاخلاق بين النظر والعمل) ع 2-3، الرابطة المحمدية، مركز الإمام الجنيد للدراسات والبحوث الصوفية المتخصصة، المملكة المغربية، أفريل 2013، ص43.

(2)- رواية طوق النورس، ص161.

(3)- محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص95.

أحد يجرؤ على الاعتراف بما رأى وتباع المطبعة عقب وفاة صاحبها مباشرة لتعوض بمحل لبيع المواد الغذائية فيدفن بذلك المولود قبل أن ترى عيناه النور على مرأى الجميع وما من مغيث" وبعد العودة من تشيع جنازة الفقيد وجدنا سي مروان محتلا مقر الجريدة، الحمالون كانوا يعبئون أصاميم المطبوعات في صناديق الكرطون... وتساءل أحمد هذه الجرائد هذه الكتب فين غادين بيهوم؟

-آه بعتها يا سيدي لفران.

-خويا الله يرحمو كان تيضيع فلوسو وفلوس أولادو ...

-أمي الحاج ... الأستاذ الله يرحمو، كان تيخدم الأجيال .. والثقافة...

-ثمن ثقافة يا ولدي ... هذي تيسموها الناس السفاهة .. على قبيال كنتو تضيعو الفلوس على الروق...»[1].

والمسألة وإن حددت منطلقها من الواقع فإن المتخيل السردي يروم تشكيل رؤية جمالية تتجاوز ما هو موجود إلى ما هو أفضل لكن الأفضل مغيب ومشدود عليه بأصفاد الحديد وهو المعنى المختزل في عنوان الرواية "طوق النورس" فهل يستطيع النورس الفكاك من قيده والتحليق بعيدا في الآفاق. أم إن القيد محكوم عليه إذا ظل مرابطا ينشر الضوء في كل مكان يحط فيه.

إن القتل أو الحرق بالرصاص هو فكرة صوفية قديمة رأيناها مع فراشات فريد الدين العطار والحلاج الذي أعدم حرقا، لأنه عبر عن مواجيده وأشواقه الربانية فكان الجزء من جنس عمله -في تقدير السلطة السياسية- فكما أحرق القوانين وتجاوز الشريعة وباح بسر التجربة الصوفية أحرقته نار بوحه وكشفه الستر الإلهي. وهذه حال المثقف المغربي خصوصا والعربي عموما؛ إن صمت أحرقه صمته وإن تكلم أحرقته نار السلطة ويجسد ذلك الملفوظ «أئن الآن تحت وطأة الأمس القريب، حيث هوى الرجل العزيز وسفك دمه الطيب. أنا حيث الآمال تنهار وتتآكل مرة أخرى، أنا حيث الجهل يعلو والظلام يحتل مكان النبل الوامض ... هل ثمة ما هو أفظع من عقم المراحل وتكاثر الأشباح»[2]. وبرغم كل ذلك التغييب الثقافي الذي يعاني منه البطل إلا أنه لا يكف عن الحلم،

---

[1]- رواية طوق النورس، ص174، 175

[2]- المصدر نفسه، ص177.

والحلم في حد ذاته بالنسبة إليه هو ثورة قد تتحقق يوما وقد تجهض. لكن الأمل في تحقيق المطالب الاجتماعية سيبقى متحركا في الحلم دوما «أقول لك: ما بين عدوتي النهر ومهجع المصب ترسم النوارس رحلتها اليومية ويخيل إلي أنها تحن إلى التشبث بحزنها الأول ويعز لها أن تبوح بمطالعة الغائرة فتحلق عاليا ثم ترسل زغاريدها المحيرة .. ويت ويت .. ويت.. ربما تلك لغة بائدة لترح أو فرح كظيم ... أتمنى أن يتيح لي الغد القريب طوقا أخيرا بين البحر والنهر»[1].

إن هذا الملفوظ السردي الذي بثه الكاتب في الخاتمة النصية للرواية لم يكن عبثا أو لفظا ولد تلقائيا. بل يقصد من ورائه أبعاد صوفية تتضح فصولها بكشف دلالة البحر والنهر صوفيا. «فالبحر والنهر من الرموز العرفانية التي تتمتع بدلالات موحية، استطاع ابن عربي أن يستغلها في بنيانه الفكري، فترد عنده، على الأغلب، في سياق نص عرفاني علمي، لتتضمن مفهوم العلوم والأسرار .. وبين العلم والمعلوم بحور لا تركبه العبارة أصلا ولا الإشارة ولكن يدركه الكشف من خلال حجب كثيرة دقيقة»[2]. وبذلك فإن الروائي سلام أحمد إدريسو يضع الحل بيد الجيل الجديد الذي يحمل على عاتقه مهمة التغير بثورة العلم، فبالعلم وحده ينكسر الجهل المعشش في النفوس وتتضح رؤية الحق كما ينبغي لها أن تكون، وبذلك يكسر الراوي البطل (حسام) قيد الماضي (الصمت، الخوف ..) ويلبس طوق الحاضر والمستقبل الداعي إلى المضي قدما نحو تحقيق الذات بعيدا عن سياسة قهر الشعوب وتزوير إرادتها في التعبير عن نفسها.

وخلاصة القول إن العنوان تشكل عبر رؤية صوفية عميقة للواقع الغارق في ماديته ومثل هذه البنى النصية للعنوان لا تخرج عن نطاق تشريح الواقع وبلورة رؤية جديدة تفضح المسكوت عنه والمغيب بهدف التوعية والتغيير إلى الأفضل، وقد كانت اللمحة الصوفية واضحة من البداية سواء تعلق الأمر بالشكل البنائي التركيبي للعناوين أو من خلال البنى الداخلية للنص الموازي (المضمون) حيث يربط الروائي بين حركية عناوينه المعجمية ورحلة بطله (حسام) الذي شبّ إصراره على إثبات وجوده بين قوم لا يتقنون غير الخداع والاحتيال برحلة صوفية شاقة تبدأ بتوجه القلب نحو الله تعالى والإخلاص بالنية والتسلح بالعلم والمعرفة للكشف والتجلي ثم الفناء في الذات الإلهية لتكمل الرحلة بمقام البقاء بعد الفناء.

---

[1]-رواية طوق النورس، ص 177، 178.

[2]-سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص184، 185.

***العنوان والتناص الصوفي:**

يمثل اللجوء إلى التناص مع النصوص الصوفية، والآثار والمواقف والمقولات الصوفية من أبرز خصوصيات الرواية المعاصرة والهدف من ذلك هو توليد الشعرية في المتن الروائي العربي المعاصر وتعميق الرؤية الفلسفية لمعالجة قضايا الواقع المتشابك وهذا الشكل المتنوع القائم على جملة من التفاعلات المتقطعة داخل قناة حكائية واحده هو الذي مد الرواية العربية بإمكانية التأصيل والتواصل وجعلها قادرة على تطوير المتخيل عبر استراتيجية تمثل الواقع بالاقتراب من المآزق المؤطرة للزمن العربي والحيثيات المتتالية والهزائم الفردية والجماعية، من خلال تداعي الأحلام. وبهذا تشكلت في النص علاقات خاصة بين النص والماضي والتاريخ والمستقبل تبحث عن أسئلة تعيد الاعتبار للوجدان والعواطف والعلاقات الإنسانية النبيلة[1] وإذا كان التفاعل النصي أهم ركائز اللعبة الأدبية التي تجمع بين ما هو ماض ومستقبلي فإن العنوان النصي في الرواية الصوفية المعاصرة لا يخرج عن هذه القاعدة بل إن القصر الذي يتميز به يجعله يمارس عنفا تناصيا واضحا نظرا لتحرره من السياق الذي يكبح التدفق الدلالي، فالتناص الموسع والحر هو قاعدة التأويل بالنسبة للعنوان الشعري[2].

استعار سلام إدريسو عنوان روايته "طوق النورس" من رائعة "فريد الدين العطار"منطق الطير والتي تتعالق نصيا مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَٰنُ دَاوُۥدَ وَقَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ ٱلطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَىْءٍ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْفَضْلُ ٱلْمُبِينُ ﴿١٦﴾﴾ [سورة النمل: الآية16]، كما نجد لها علاقة وطيدة بطوق الحمامة لابن حزم الأندلسي ورسالة الطير لابن سينا .. والعنوان بهذه التفاعلات النصية المتنوعة شكل شبكة نصوص متداخلة في ذاكرة الروائي يختلط فيها الواقع بالعجائبي والتراثي بالذاتي والقديم بالحديث والأدبي بغير الأدبي. لدرجة يصعب معها تحديد مصادر النصوص المقتبسة[3] لكنها تكاد تجمع على معنى واحد وهو أن رحلة ذلك الطير حمامة كان أم نورسا أم هدهدا هي في حقيقتها تجربة الصوفي ذاتها التي يتحلى فيها بكل صنوف التقشف والتزود

---

(1)- شعيب حليفي: هوية العلامات، ص151.

(2)- خالد حسن حسين، سمياء العنوان: القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر أنموذجا مجلة جامعة دمشق مجلد 21، ع3-4، 2005، ص360.

(3)- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر، ط1، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص31.

بالصبر والجلد واتباع منطق الطير لطي العوالم المتقدمة واللحاق بها.

-طوق النورس وطوق الحمامة:

طوق الحمامة هو أروع كتاب درس الحب في العصر الوسيط في الشرق والغرب، وقد جمع بين دفتيه ما بين الفلسفة والتاريخ والواقع وواجه تفاصيله وقصاياه بجرأة وصراحة، وقد قسمه صاحبه (ابن حزم) إلى ثلاثون بابا منها باب في الحب وآخر في أغراضه وصفاته المحمودة والمذمومة، وباب في التعفف وطاعة الله والأمر بالمعروف .. "وقد علمنا أن ماله أول فلابد من آخر حاشى نعيم الله عز وجل بالجنة لأوليائه وعذاب النار لأعدائه .. وأما أغراض الدنيا ففانية وزائلة مضمحلة.." ويتقاطع النص الأول مع النص الثاني من خلال البنية التركيبية لكلا العنوانين فجاءت لفظة الحمامة والنورس مضافة إلى الطوق، وهي علامة لغوية تقف موقف الشاهد على تعالق النصين وترابطهما دلاليا. الحمامة عند ابن حزم الأندلسي ترمز إلى الحب، والطوق هو العقل الذي يكبح النفس عن شهواتها وفاتن الدنيا حتى تنعم بالراحة والطمأنينة. بذلك تتجلى قوتان متعارضان تتجاذب جسد الإنسان؛ قوة النفس وقوة العقل فإن غلبت الأولى ارتد الإنسان وعميت بصيرته فهو في المهالك. وإن غلبت الثانية استضاء بنور الله وقمع عوارض النفس[1]. وهو ذات المعنى الذي يجنح إليه عنوان "طوق النورس" في صورته الحديثة وقد شحن معان القوة والصرامة والتحدي للتكيف مع واقع يتغير بسرعة وتتغير معه القيم والمبادئ التي احتكم إليها الأجداد والسلاف.

-طوق النورس ومنطق الطير:

وإلى جانب طوق الحمامة يتعالق "طوق النورس" مع "منطق الطير" لفريد الدين العطار وهي رائعة شعرية صاغها صاحبها في قالب قصصي رمزي قائم على المناظرة والحوار الراقي يتزعم فيها الهدهد الطير في رحلة أسطورية إلى السيمورغ (الله) فتسقط طير كثيرة في الأودية السبعة التي قطعتها ولا يتحقق الوصول إلا لثلاثون طائرا فقط[2] وتكمن جمالية التقاطع النصي بين العنوان في فعل مكابدة المشاق واحتمال آلام السفر، فالهدهد "البطل" في منطق الطير يتمتع بنفس مكانة "النورس" بطل الرواية من قدرات على القيادة وعدم الاستسلام أمام المحن والابتلاءات، والمضي بعزيمة وإصرار

---

[1]-ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، ضبط وتحقيق: أحمد مكي، ط6، دار المعارف، 1975، ص10.

[2]-ينظر: منطق الطير، مرجع سابق.

وثقة نحو تحقيق الذات بعيدا عن نوازغ النفس الأمارة بالسوء وبعيدا كذلك عن إرادة تزوير المبادئ وخنق الشعوب في التعبير عن نفسها وسلب حرياتها السوسيو ثقافية. وإذا كان السيمورغ (ثلاثون طائرا) يقطع السبعة أودية ليتحقق له بلوغ الهدف فإن سلام أحمد إدريسو يختزل العدد إلى ثلاث أطواق ينتقل فيها البطل الصوفي في رواية النورس وهي: طوق اليتم، وطوق الغربة في بيت السعداوي، وطوق القمع الثقافي والسلطوي. وإن وصلت الطير إلى غايتها وتمكنت من مشاهدة الحضرة الإلهية فإن النورس يبقى في مهب الريح لا يدري متى يتحقق له الوصول.

-طوق النورس ورسالة الطير:

إن حديثنا عن علاقة عنوان "طوق النورس" بعنوان رسالة الطير هو حديث عن رسالتين؛ الأولى لابن سينا والثانية لأبي حامد الغزالي، فالأولى تتلخص أحداثها في وقوع سرب من الطيور في حبال الصيادين، ولحسن حظها أنها استطاعت إخراج رؤوسها من الشباك إلا طائرا عجز عن فتح القفص ونزع الحبل فساعدته الطير فطار معهم ليهديهم إلى الخلاص واجتازوا ثمانية جبال شاهقات واستراحوا في الجبل الثامن، وأحسن ضيافتهم سكان الجبل الجميل، وأعلموهم أن الملك الأعظم هو وراء هذا الجبل. وسافرت الطيور إلى حجرة الملك، وعجزت عن النطق والشكوى للجمال المدهش الذي شاهدته في ذلك الملك، ولكنه رد عليها رباطة جأشها بلطفه، فتجرأت على الكلام، فحدثته بقصتها فقال: لن يقدر على فك الحبائل إلا عاقدوها وأنفذ معهم رسولا ليخلصهم من الشرك[1].

أما رسالة الطير الثانية فهي لحجة الإسلام أبي حامد الغزالي الذي تحدث فيها عن مجموعة من طيور أرادت أن تجعل لها ملكا يحكمها، ورأت أن العنقاء أحسن من يقوم بهذه المهمة فسافرت الطير إلى الغرب قاطعة البحار والجبال بحثا عن ملكها وكابدت ما كابدت حتى وصلت إلى الحضرة بعدما هلك منها الكثير وعندما وصلوا قيل لهم أتعبتم أنفسكم، ما لنا لكم حاجة، وسئلوا عن رفاقهم فقيل لهم استشهدوا، وهل لنا من سبيل إلى رؤيتكم فقيل لا نلاقيكم إلا إذا قفيتم أوطاركم وفارقتم أوكاركم .. فاستأنسوا بكمال العناية[2].

---

[1]-ابن سينا: رسالة الطير، ضمن مجموعة جامع البدائع، نشر محي الدين صبري الكردي، دط، دت، القاهرة، 1917، ص68.

[2]-أبو حامد الغزالي: ضمن مجموعة الجواهر الغوالي، نشر محي الدين صبري الكردي، دط، القاهرة، مصر، 1934، ص147-151.

ويبدوا من خلال هذه النماذج المعروضة أن الصوفي يمضي في رواية طوق النورس عبر لغة الكشف والاكتشاف والمكابدة في المجهول والانخراط في عالم روحاني يقوم على الاغتراف من الذاكرة السردية الصوفية، وتطويع تلك المتناصات لتلائم بناء النص فكريا وجماليا، فتبدوا بتظافرها وتناسقها لحمة واحدة تقوم على التعالق والتشاكل وكذا الهدم والبناء وهو ما يخلق ما يسمى بلذة النص ومتعة القراءة لدى المتلقي المعاصر. والكاتب حينما عمد إلى هذه العملية التحويلية لنصوص تراثية قديمة في نص حداثي يتسم بالتجديد والشاعرية، إنما هدفه الكشف عن تراث سردي عربي من شأنه أن يمدنا بزاد ثمين لقراءة واقع ثقافي واجتماعي هش يحتاج إلى ثورة انسانية وأخلاقية تعيد للإنسان آدميته وتحيي كرامته بعدما غرق في أوحال الفردية والمادية والحياة البهيمية.

ج-العنوان 3-شجرة المريد:

شجرة المريد هي العمل السردي الثالث للروائي سلام أحمد إدريسو. والتي يتحف بها القارئ من خلال إطلالتها الحديثة في صورتها الصوفية، وأول مؤشر دال على ذلك الاغتراف الصوفي هو عنوانها، الذي لا يدع مجالا للشك في بنائها الصوفي. وسنحاول قراءة هذه العتبة النصية وفق استراتيجية تفكيكية تركيبية تؤهلنا لكشف ما غمض منها إن على مستوى الشكل أو المضمون، وأول ما تستهل به قراءة العنوان هو الدلالة المعجمية للفظتي شجرة المريد.

***حركية العنوان المعجمية:**

الشجرة في اللغة العربية يعنى النبات فيقال شجرة وشجرات وشجر، والمشجر ضرب من التصاوير على صفة الشجرة، وتقول العرب شجريين القوم أمر وخصومة أختلط واختلف وتشاجر القوم أي تنازعوا واختلفوا، ويقال إن الشجر سمي شجرا لاختلاف أغصانه والتفافها في بعض وهو فعل مشتق في الأصل من تشاجر القوم، والشجير هو الغريب الذي لا قدح له[1] وقد ورد استعمال لفظ الشجر في القرآن الكريم في مواضع كثيرة وبمعان ودلالات متعددة منها المعنى الحقيقي ومنها المجازي، ومنها معان غيبية لا يدركها إلا الله، فمن المعنى الحقيقي قوله تعالى:﴿ وَأَوْحَىٰ رَبُّكَ إِلَى ٱلنَّحْلِ

[1]-هيفر ومحمد علي ديركي: مختصر اصطلاحات الصوفية، دط، دار التلوين، دمشق، سوريا، 2008، ص76.

﴿أَنِ ٱتَّخِذِى مِنَ ٱلْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ ٱلشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ﴿٦٨﴾﴾ [سورة النحل، الآية68] ومن المعنى المجازي ما ورد في وصف شجرة الزقوم وهي شجرة ملعونة نهى الله سبحانه وتعالى نبيه آدم وزوجه من الاقتراب منها فقال تعالى:﴿وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٣٥﴾﴾ [سورة البقرة، الآية 35].

أما في عرف الصوفية فالشجرة هي الإنسان الكامل لأنه جامع الحقيقة، فهي رمز المحبة الإلهية تربتها النفس الإنسانية، وأطباق تلك الأرض هي القلب والعقل والروح، ولها مثل الشجرة جذور وعروق تزودها بالحياة وتلك هي الحواس والقوى الباطنية وغذاؤها العلوم والمعارف الشرعية والعقلية والنقلية، فبذرة المحبة الإلهية بعد إدراك الجمال المطلق تشق الأرض وتصعد في الفضاء وبعد المجاهدات تنبت غصون البدايات والأحوال والمقامات إلى أن تثمر ثمار العرفان والمشاهدة ثم الولاية[1] وقد استمد الصوفية معنى الشجرة الذي ينصرف إلى معنى البذرة الطيبة التي توتي ثمارها طيبة فتنمو وتتفرع وتتماسك جذورها وتغوص في أعماق الأرض من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِىٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا ۗ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾﴾ [سورة إبراهيم، الآية 24-25].

أما كلمة المريد فمأخوذة من الفعل مرد، كنصرَ وكرُم مُرُودا ومُرُودَة ومَرَادة، فهو مارِدٌ ومُريدٌ ومُتَمَرِّدٌ، وهو أن يبلغ الغاية التي يخرج بها من جمل ما عليه ذلك الصنف[2].

وتأخذ اللفظة معناها الصوفي عند أهل الاختصاص بالنظر إليها كثنائية مع لفظة المراد فالمريد هي اللفظة المقابلة للمريد (مُرِيد/مُرادَ). ويقصد بهذه اللفظة "العارف الذي لم يبق له إرادة وقد وصل إلى النهايات وعبر الأحوال والمقامات والمقاصد والإرادات، فهو مُرَاد أريد به ما أريد ولا يريد إلا ما يريد وانعقاد الإرادة هو أساس المحبة، وما أراد المريد إلا بعد أن خلصت إرادته وما خلصت إلا بعد

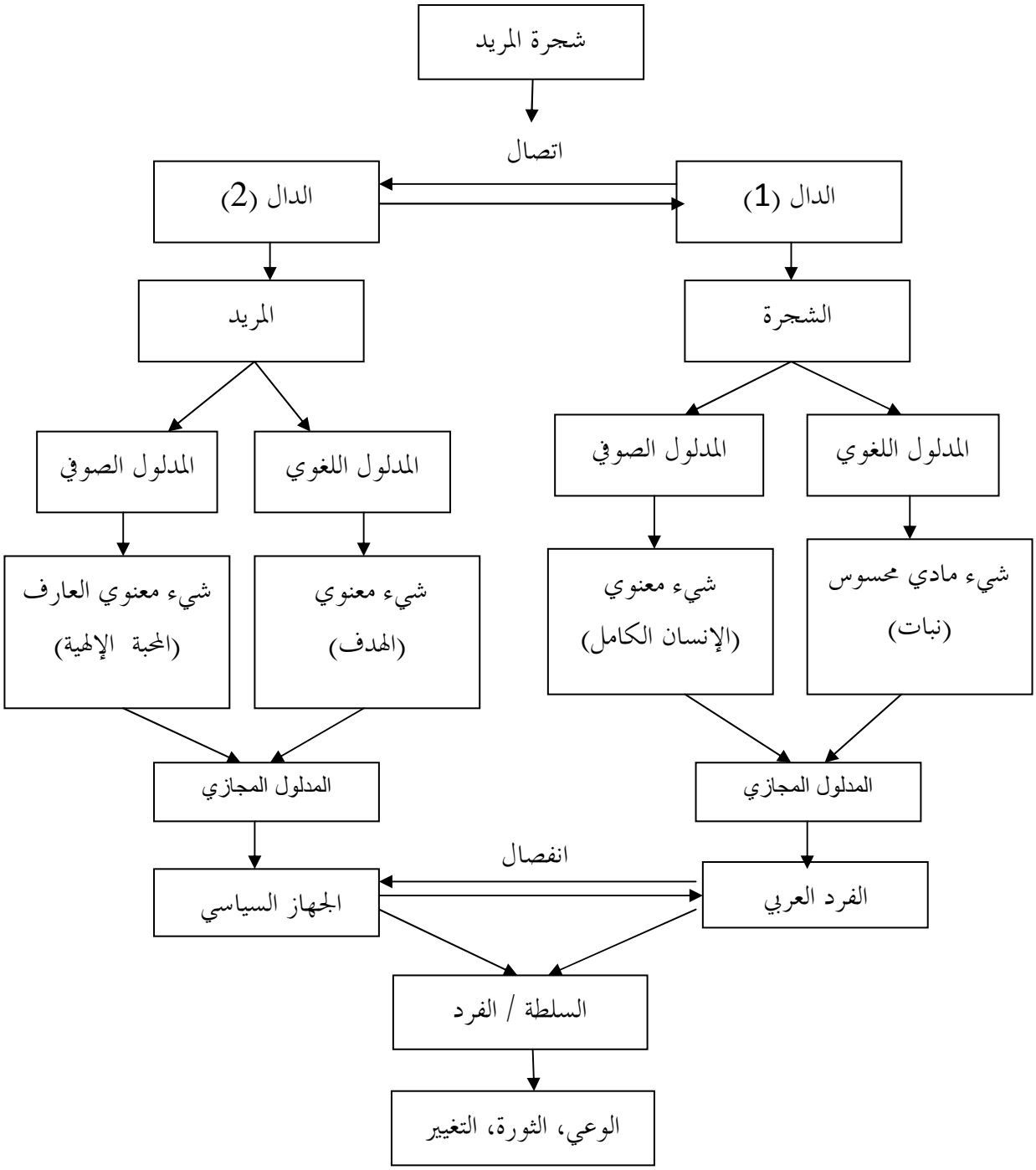
[1]-علي الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج2، ص1334.

[2]-القاموس المحيط، ص320.

أن تطَّهرت نفسه وفتح على قلبه جمرة الخشية والخوف من الله، فما يقر له غير الله ناصرا ولا هاديا ومعينا، فهو يروض نفسه وينصحها ولا يجيبها إلى هواها وما تتلذذ به ويأنس بالخلوة مع الله ويرضى بقضاء الله، فهو مخلص على الدوام صادق على الاستمرار وعندما يصل المريد إلى هذه الدرجة يحبّه الله ويقربه فهو إذن مُراد الله قريب من رحمته[1].

وعند الجمع بين اللفظين في اللغة العربية واللغة الصوفية نجد المعنى يكاد ينطبق صوفيا بين اللفظين فالمريد والشجرة شيء واحد في عرف الصوفية، لكن الخلاف يكمن في المعنى اللغوي حيث ينصرف معنى الشجرة إلى المخالفة بينما ينصرف معنى المريد إلى الوصول إلى الغاية المنشودة دون مخالفة مع غيره وهنا يتجلى المعنى الكلي للعنوان الذي يأخذ المعنى التالي:

[1]-علي الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي، ج2، ص2405.



شكل رقم (22): مخطط بناء عنوان شجرة المريد

وما نقرؤه من المخطط المعجمي لعنوان رواية شجرة المريد هو علاقة الاتصال التي تميزت بنية العنوان اللغوية التي تتجمع في مدلول واحد (المحبة الإلهية)، فكل من الشجرة والمريد كائن حي خلق لعبادة الله عز وجل، ويبقى معنى الشجرة مربوطا بالشجرة الملعونة التي أغوت آدم عليه السلام وزوجه، وإذا كان من البديهي أن العنوان ينتج وفق قانون سيمائي ثانوي قياسا إلى الأدلة النصية أو الأدلة بصفة عامة، لأنه بخلافها لا ينتج بوصفه دليلا لغويا انطلاقا من الإدراك المباشر لفكرة حاضرة في الذهن، وآتية من العالم الخارجي أو من انعكاسه ثم تفاعله مع العالم الداخلي للذات المنتجة يتداخل مع النص المنتج"[1] فإن عنوان شجرة المريد بالذات يفترض تلك العلاقة المتواشجة مع النص ومرجعيته الفكرية لكشف المعنى الذي ينصرف إليه. فما طبيعة هذه الشجرة التي يتكئ إليها المريد ويستمد قوته منها؟ وهل يمكن أن يمتلك تلك الشجرة شخص آخر غير المريد؟

الشجرة هي رمز السلطة السياسية في المجتمع العربي، والمريد هو الفرد العربي المهزوم (المجتمع) الذي ينقاد لتلك السياسة كرها وطواعية لأن كل ما حوله يجبره على ذلك أملا في تحقيق طموح ما فيلجأ إلى الحِيل والألاعيب للوصول إلى المنصب (السلطة) ومطيته في ذلك الدين الذي يجعله في خدمته، فيوجه الأفراد كيفما يشاء وبقبول منهم وإجماع يتبعون ما يسطر لهم برضا وخشوع تام، وبذلك يصل المريد في المجتمع العربي (المغربي) مراده ويستحوذ على شجرة الخلد المنهي عنها ولا ينفعه الندم لأنه صار في العالم السفلي.

ولأن الدين في الدول والبلدان المتدينة بيد السلطة المتحكمة فإنها تفرض سياستها على الدين والمتدينين وتضيِّق على كل من يحاول الخروج عنها، وهذا ما يبينه خضوع الناس لسياسة الدولة ودينها، والدين هنا ليس دين الله بل هو دين الحاكم وأعوانه[2].

***الحركة التركيبية والدلالية لعنوان "شجرة المريد".**

شجرة: اسم مفرد نكرة وهو من حيث التركيب النحوي مسند (خبر) لاسم محذوف تقديره:

---

[1]-عبد اللطيف محفوظ: العالم الممكن وتشكل المعنى في الرواية ضمن كتاب الهوية والتخييل في الكتابة الجزائرية (قراءات مغربية). رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، 2008، ص41.

[2]-بوسلهام القط: السياسة والتصوف، أي عودة وأي علاقة، ص128.

هذه أو هي، وهو مضاف لاسم بعده؛ والمريد: اسم معرفة مضاف إلى اسم قبله (شجرة) ليؤكده ويزيل الغموض والإبهام الحاصل في التنكير، لكن الحذف في بنية العنوان الأساسية (المبتدأ) جعل العنوان يوغل في غموضه ويتمنع على قارئه بالوضوح الدلالي الذي يضع حدودا لحركية العنوان الرمزية والإيحائية. ولذلك لا نكاد نفهم شيئا من هذا العنوان بهذه الصيغة (شجرة المريد) مما يجعلنا في تساؤل جوهري: ما معنى شجرة المريد؟ والمقصود بها؟ وإلام ترمز في بعدها التخييلي؟. وهو ما يضعنا أمام استعارة مجازية تحتمل دلالات لا حصر لها، فهو يقدم الشيء (شجرة، مريد) ويريد به شيئا آخر مختلفا تماما. ولا يقتصر الأمر على العنوان الرئيسي للرواية بل ذلك شأن كل العناوين الجزئية المرتبطة بعنوانها الأساسي كما يمثله الجدول:

العنوان الرئيسي	العنوان الفرعي	تركيبه	دلالته
شجرة المريد (بئر السيد)	1-دم القنديل	مسند (خ) + فضله (مضاف إليه)	مجازية استعارية
	2-ممرات الصمت الحزين	مسند (خ) + فضله (مضاف إليه)	مجازية استعارية
	3-باليما	مسند (خ) + فضله (صفة)	حقيقية
	4-بئر السيد	مسند (خ)	حقيقية
	5-عساليج الهارب	مسند (خ) + فضله (مضاف إليه)	مجازية
	6-الرمانة	مسند (خ) + فضله (مضاف إليه)	حقيقية
	7-موكب الشيخ	مسند (خ) + فضله (مضاف إليه)	مجازية
	8-ضفاف الاسم	مسند (خ) + فضله (مضاف إليه)	مجازية

والملاحظة العامة التي تفرض نفسها على قارئ هذه العناوين هي غلبة التركيب الإضافي على أبنيتها، فمن بين مجموع تسعة عناوين نجد عنوانين فقط لم يتشكلا وفق نمط التركيب الإضافي وهما (باليما/ الرمانة) وهذه الاستراتيجية العنوانية—دون شك- لها فاعليتها وقصديتها من لدن الكاتب

الذي قصد تقديم عناوينه بهذه الكيفية النحوية كما قصد إخفاء دلالاتها الحقيقية وتلوينها بدلالات مجازية تقوم على الاستعارة المفارقة للمعنى الحقيقي والمتداول وهو ما سيكشف عنه لقاء العنوان بالنص الموازي له. لأن دلالة العنوان بمعزل عن النص لا معنى لها وسينتهي بنا إلى دائرة مغلقة تؤطرها فوضى تخمينية ظنية[1].

***النص والنص الموازي:**

يتكون المخطط المعماري لرواية شجرة المريد من ثمانية فصول أساسية ينفرد كل جزء من هذه الفصول بعنوان يؤطره ويشيد معناه الجزئي، الذي يلتحم وبقية الأجزاء تحت مسمى واحد ورؤية محددة للعالم، باعتبار العنوان إشارة سميائية تتكون من مجموعة متغيرة ومن وحدات المعنى السيميائية[2]. فمن بين تلك العناوين الثمانية اختار الروائي أحمد إدريسو أن يكون عنوان الفصل الرابع "بئر السيد" العنوان الفرعي للعنوان الرئيسي فجاء ليتم معناه ويقرب الفهم للقارئ، ولم نشأ أن نشير إلى هذه التفاصيل الصغيرة في قراءتنا للعنوان الأساسي لنتمكن من دراسته على حدة باعتباره عنوانا لفصل مستقل بغية توسيع النطاق الدلالي لقراءته وتقريبه أكثر من هدفه، لأنه لا يخفى على قارئ هذه الرواية مدى الغموض وتداخل الأحداث بسبب الثغرات السردية الكثيرة التي طبعت هذه الرواية من أول جزء إلى آخرها.

-دم القنديل:

يرتبط الدم بالحياة: فهو مصدرها؛ ومن جف دمه فارق الدنيا من غير رجعة ويتجلى ذلك في قوله تعالى: ﴿ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّىٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ [سورة البقرة الآية 30]. وسفك الدماء يعني الموت (القتل) وانطفاء شمعة الحياة والدخول في ظلمات العالم الآخروي.

والقنديل مصدر الضوء والنور الذي هو أصل الحياة، فلو انعدم الضوء انعدمت الحياة بكليتها،

---

[1]- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، ط1، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص33.

[2]- شعيب حليفي: هوية العلامات، ص39.

وعليه فالحياة هي البؤرة التي تجمع بين دفتي هذا العنوان مجازي التركيب، ولأن القنديل يضيء بالزيت وليس بالدم. فقد استعار الكاتب لفظة الدم وهي صفة الكائنات الحية وألزمها بكائن غير حي، فهل تدب الروح في القنديل إذ أبدل زيته دما، أم ينطفئ تماما ويغيب نوره؟ وما يقصد الكاتب بهذه الاستعارة التي شكلت بناء هذه الجزئية؟.

القنديل دلالة على النور الظاهر الذي يقابله الزيت فيشير إلى النور الباطن[1]وباتحاد النورين تدوم حال العشق وتستمر حياتها، وقد جعل سلام أحمد إدريسو القنديل رمزا للدين الذي تتحكم فيه السلطة السياسية وتسيره لأغراضها على الرغم ما يبدوا عليه من تحكم في أمور الحاكم والشعب. والدم هنا رمز للشعب المسلوب الذي لا يمتلك وعيا كافيا يمكنه من الخروج من تلك الدوامة التي يساح فيها دمه، فيبقى دوما على حاله فريسة في يد الأقوياء من مجتمعه. «فإذا الحال ترتد إلى ضياع القنديل الأسنى بوضع زيت المحبة عند قدمي الذي يفنى»[2]، ويتجلى ذلك المعنى في البرامج السردية التي شكلت النص حيث يختار رفيق الجفري (شيخ الزاوية) لقاء ربه ويخلفه الشيخ المذنب العابد الذي يحول الزاوية إلى فوضى عارمة يحوم الشيطان حول حماها، ورغم كل الجهود التي بذلها "الشيخ عبد النور" لهديه إلى نهج الشيخ المرتضى القويم إلا أنه فشل في ذلك. ويكشف النص كذلك علاقة الناس بالزوايا والأضرحة وتقديسهم لها، كما يعكس استغلال بعضهم لفرص لقاء المسؤولين وربط علاقات بهم لقضاء حوائجهم. وتستغل بعض النسوة جنازة الشيخ المرتضى لتربط علاقة غرامية مع من تهوى رغم كل الحواجز التي وضعها الشيخ عبد النور والفقير عيسى «ويختم الفصل باستعداد الشيخ عبد النور لإدارة الزاوية فيقول السارد على لسانه:« ظننت أني استويت على طريق الكشف رجلا. فإذا أنا بعد رحيل سيدي المرتضى طفل يحبو وفطيم يتدحرج في مدار الروح. بيد أني مع ذلك قد عرفت معالم الرحلة وتقاسيم السفر»[3].وإذا ما ربطنا هذا البرنامج السردي ببرنامج سردي سابق فستتضح الرؤية أكثر وسنجد هذا البرنامج في الملفوظ "منذ ذلك التاريخ وذؤابة القنديل بغرفة الشيخ العابد ما تزال ماسكة بلسان اللهب الهاجع، ولذلك فهو لا يفتأ طورا ويستسلم طورا آخر. ومن قديم الزمان

---

(1)- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص569.

(2)- شجرة المريد، ص22.

(3)- المصدر نفسه، ص28.

يعني فضاء الغرفة فقرا مدقعا من نور الشمس. مما جعل ثمالة باقية من شعاع ذلك القنديل تستعر جاهدة إلى توزيع ومضاتها على الأنحاء فيضيع كل جهدها سدى، فلا هي أضاءت ولا هي احتفظت بطاقتها لنفسها»[1]. وعليه فإن الشيخ عبد النور الذي يتولى أمر الزاوية هو دم (الزيت) ذلك القنديل (الدين) الذي يحاول الحفاظ عليه بنهجه القويم لتسيير أمور الناس والفصل بينهم متبعا طريق الشيخ المرتضى الذي وقف رمزا على الصحابة والتابعين الذي أشرفوا على نقل رسالة الحق والحفاظ على تعاليمها. وهذا التناسق الواضح بين البنيتين النصيتين من حيث ارتباط العنوان الخارجي بمضمون هذا الفصل. على رغم المناورات الرمزية التي طُّعم بها النص (المضمون). هو تجسيد لآلية المجاورة التي تؤكد المدلول الواقعي الذي تسعى الرواية إلى تجسيده «حيث يكون النص هنا نتاجا لواقعه المعيش»[2].

-مميزات الصمت الحزين:

إذا كان العنوان السابق قد تجسد استعاريا ونحا منحى غامضا لا يستسلم لمراوده ولا يبوح بدلالاته إلا بعد جهد مُضن. فإن هذا العنوان أقل مراوغة ومشاكسة، ويكاد يكشف دلالاته من خلال تركيب عنوانه المعجمي إذ نقرأ أن هناك أماكن انتقال تشيء بالحزن، والحزن حال يقبض القلب عن التفرق في أودية الغفلة، وهو من أوصاف أهل السلوك، وصاحب الحزن يقطع من طريق الله في شهر مالا يقطعه من فقد حزنه في سنين، وقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم دائم الحزن[3] أما الصمت فهو سلامة، والسكوت في وقته صفة الرجال، وهو من آداب الحضرة لقوله تعالى: ﴿وَإِذَا قُرِئَ ٱلْقُرْءَانُ فَٱسْتَمِعُوا۟ لَهُۥ وَأَنصِتُوا۟ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ ﴿٢٠٤﴾﴾ [سورة الأعراف، الآية 204] وكل هذه الصفات تتلخص في شخصية البطل السارد في هذا الفصل (رضا المجذوب) الهارب من دار الأيتام بسبب المعاملة القاسية التي سلطت عليه من قبل مدير الدار ومعاونيه، ومع أنه يشتاق لأصدقائه الذين أغدقوا عليه العطف والحنان إلا أنه يفضل الانزواء في الغابة بمراتها الوعرة وظلماتها الموحشة «تساءل مندهشا وهو يستعرض معالم مخبئه القاسي .. حديقة النصر، ممرات الصمت الحزين، كهف العشرة

---

[1]- شجرة المريد، ص13.

[2]- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، ص383.

[3]- هيبفر ومحمد علي ديركي: مختصر اصطلاحات الصوفية ص42.

دخيل التوت المدجج بشوكه، ليالي الأرق تحت شظايا الشعاع الآتي في ضوء الشارع، ساحة النصر، ذكريات القرية التي تتداعى عليه كلما خلا بنفسه في أحشاء العشب ذكريات الظلمة المدلهمة والوحدة الماثلة، مواسم الصقيع واختراقات القلب بلوعة الفراق .. كيف يجتمع كل ذلك في ملجأ الحاضر»[1]. إن رضا المجذوب أو المجنون الواد كما يحلو للأطفال أن يسموه ليس وحده من عانى القهر والحرمان في دار الأيتام رفقة أصدقائه بل هناك أطفال آخرون يعانون ألم الاستغلال والقهر بين نيران لهب أفران الآجر ولا راحة لهم إلا بعد مغيب الشمس «كنت أحسب أن جنس الأولاد يضطهد فقط خلف أسوار دار الخيرية التعسة، لكن هنا موسم خصب من الأشغال الشاقة تحت أشعة الشمس الحارقة. لا راحة سوى لمغيب أستار النهار»[2].

إن عنوان ممرات الصمت الحزين يجاور نصه ويقدم صورة واقعية لأفراد مقهورين تدفعهم الحاجة ويقهرهم الحرمان، فيلبسون الحزن والأسى بكل فصوله على أمل التحرر من تلك الدروب الوعرة التي سلكتهم، وحرمتهم طفولتهم، فهرب منهم من هرب وجُنّ من جن، ورضي بقدره من رضي، وبقي يعيش بؤسه وشقاءه كما فرض عليه.

-باليما.

يقوم هذا العنوان على إبراز المكون المكاني الذي دارت فيه أحداث الرواية باعتباره نسقا اجتماعيا خاصا، فباليما هي صورة لفظية وخطية وصوتية تشير إلى معلم تاريخي وجغرافي واجتماعي معروف عند أهل المغرب لكن المخيلة الروائية لسلام أحمد إدريسو أعادت إنتاجه وفق رؤية فنية خاصة، فكلمة باليما لو وردت في سياق آخر غير أدبي لرأيناها مجرد دال (علامة) يشير إلى حيز مكاني محدد[3] ولكن وجودها ضمن الخطاب الروائي أعطاها بعدا مغايرا يجسد رؤية الكاتب لهذا المكان. حيث يشخص هذا المكان –اسم لفندق عريق بالرباط- المؤامرات التي يحيكها المثقفون وخاصة الأطباء منهم لاستغلال الفقراء فلم يقف فقرهم وبؤسهم حائلا دون استغلال دمائهم مقابل العلاج. ويتزعم هذا المشروع الدكتور مصطفى الجراح بإشراف الدكتورة الإيطالية "بتريسيا"

---

(1)- شجرة المريد، ص44.

(2)- المصدر نفسه، ص41.

(3)- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، ص39.

يشارهم الدكتور شهاب الجفري وعبد الله الشاوي ودلفيانو.

إن مشروع الدم مقابل الدواء هو مشروع بتريسيا التي استغلت مهنتها في السفارة لإنجاح مشروعها الإنساني وهو قافلة تجوب القرى والأرياف لتحصل على دماء الفقراء مقابل علاجهم «لكن أحدهم يرد: إن الفقراء أشد حاجة إلى الدم لأنهم يعانون من فقر دم دائم»[1] وهنا نرى تقاطعا أساسيا بين عنوان باليما والعناوين السابقة ممرات الصمت الحزين، ودم القنديل، حيث يصبح الفقراء طرائد الأطباء والنواب والمسؤولين وحتى شيوخ الزوايا الذين لا يتوانون في خداع عامة الشعب والصعود على أكتافه بالمكر والخداع «ولا تنسى تسكعاتك الشهيرة في أرجاء أوروبا هل نسيت؟ فاستند بظهره كليا ثم أخذ يتذكر.

-أوه .. في الواقع أن تلك المرحلة علمتني ..

-علمتك الخداع ..»[2]

إن عنوان باليما هو صورة الفساد والأنانية التي تسيطر على فكر المثقف المغربي فيعمل على هدم مجتمعه بدل بنائه، وينتقم من فئة مغلوبة لا هم لها سوى تحصيل لقمة العيش الكريم بأكبر جهد وأقل أجرا. وهي فكرة خطيرة ينبه إليها الكاتب ويدعو إلى محاربتها. لأن فكرة الاستغلال التي تطأ الأطفال والدراويش والفقراء خطر حقيقي بدأ يهدد المجتمعات العربية ويسيطر على بنيتها الاجتماعية والثقافية.

-بئر السيد:

ينصرف معنى البئر في اللغة العربية إلى معنى الحفر فنقول إبتأر فلان بئرا أي حفر حفرة كما ينصرف كذلك إلى معنى الادخار والستر، والبؤرة موقد النار والذخيرة[3] والسيد من ساد قومه وأصبح سيدهم[4]. وهذه الصورة العنوانية التي تشكل عبرها هذا العنوان المتفرع عن العنوان الرئيسي

---

[1]- شجرة المريد، ص55.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

[3]- القاموس المحيط، ص346.

[4]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج1، ص264.

"شجرة المريد"، هي فضاء يتقاطع فيه المرجع مع المجاز، فبئر السيد هو مكان ضيّق في زاوية من زوايا المغرب الأقصى، لكن قيامه بدور البطولة والمركز في الرواية جعله يفرض نفسه على عنوانها الأساسي والفرعي، ومن خلاله يقدم لنا الكاتب سلام أحمد إدريسو رؤية للعالم الروائي فيصور مجموعة الدراويش مترية في الريف المغربي وهي تمارس طقوسها الدينية في الزاوية فيصور الفقير المذبوح عيسى وهو يتاخم قبر الشيخ المرتضى ولا يكاد ينفصل عنه، فيسقيه بماء البئر وينشر البخور في أرجاء الضريح، بينما تتوافد النسوة تطلب حظهن في الدنيا بكتابه حرز أو سماع تمتمات من المجذوب المبارك رفيق الجفري، وذلك مظهر من مظاهر الدين الشعبي الذي يتمثل في الاختبار الروحي والترقي في علاقة العبد بربه من خلال التعبد والتبرك بالأولياء والصالحين[1] هذا المظهر الصوفي الشعبي يعكس نشاط الفقير المذبوح عيسى في الزاوية «وأخيرا تقدم الفقير المذبوح من حافة البئر منتشيا بصبيب الذكر سكران الروح بتجوال الفكر مصمما على القيام بوظيفته اليومية. فذلك عهد قطعه على نفسه، منذ التحاق شيخه المرتضى بالرفيق الأعلى. إذ نذر الله ليسقين قبره العزيز بماء البئر المباركة مادام حيا»[2]. كما يجسد نشاط للا الزاهية وحبيبة اللتان تتحسسان الزاوية بحثا عن مقدم الحومة الذي عشقته "الزاهية" وكانت جريئة في حبها غير عابئة بالفقراء المتواجدين في الزاوية ولا برفيق الجفري الذي يسافر إلى عالم الجن وهو يكتب بالسمق على أصابع حبيبة الزاهية ويقرأ التمائم لعلاج تأخير زواجهن.

«ألا يا طبيب الجن بالله داوني. فإن طبيب الإنس أعياه ما بيا.

ألا يا طبيب الجن بالله داوني. فإن طبيب الإنس أعياه ما بيا»[3]

إن هذا العنوان الفرعي هو بؤة العنونة في هذا العمل الروائين، فكل خيوط اللعبة السردية تتجمع عنده لأنه يؤسس لفكر شعبي متناقض تحكمه الخرافات والأساطير من خلال توحيد الكبائر والعبادات التي يشير إليها العامة بقولهم:« إن ربك رب قلوب، وإنه جميل، فلابد أن يغفر لمن يتحرك

---

(1)- حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1983، ص258-259.

(2)-شجرة المريد، ص63.

(3)-المصدر نفسه، ص73.

قلبه للجمال ويقع في المعصية ووطء المحرمات»[1].

-عساليج الهارب.

يقوم هذا العنوان في بنيته التركيبية على الاستعارة المجازية التي «تبسط مزيدا من الظلال ولا تصرح بقدر ما تومئ من وراء حجاب»[2] وإذا كان العسلوج يعني الأغصان الرطبة الطرية من الشجرة، والهارب هو شخص فر من خطب ما خوفا أو فزعا[3] فإن الجمع بينهما هو إشارة إلى ذلك المعنى الخفي الذي يتوارى وراء حجاب، حيث يحيلنا العسلوج كدال إلى الذكريات الأليمة التي سيطرت على ذهن السارد (رضا المجنون)، وهو مركز الأحداث في هذا الجزء من الرواية والذي تتأسس على تقنية الاسترجاع لأحداث ومواقف في الذاكرة المتألمة للبطل فيدخل الراوي لعبة سرد الأحداث فينتقل من حديثه مع فاطمة المفتعل لإبعاد الأولاد عنها ويتذكر دار الأيتام وخيمة العطار وفي نفسه مرارة حبه لها وحنينه لأصدقائه محمد ودلال الكنفاوي «تحول إلى طاقة ضاربة في أعماقه وخياله إلى دوافع نابضة في عروقه ودمه إلى مثل مُشعة تسومه الشوق شيء غير الشوق»[4].

ويتقاطع عنوان "عساليج الهارب" مع المقدمة الافتتاحية للمقطع السردي تقاطعا فنيا يسهم في كشف الحجاب عن المعنى الكلي «عساليج النعناع تلوذ ببرد الثرى منكمشة على أوراقها الخضر ملتفعة بأحواضها المرتوية بساقية الماء، التي ومنذ سويعات الصباح الأولى تدفقت غدائرها الغر فاغتسلت سيقان الكروم والنعناع لتستكين طيبة النفس مطمئنة القلب لهذا الانسجام اللطيف"[5] فالعساليج هنا وقفت رمزا لرضا المجذوب وغيره من الدراويش الفقراء في الريف ممن يحتمون بزاوية القرية التي توفر لهم الراحة والأمان، والأكثر من ذلك هو التفافهم حول بعض لمساندتهم إخوانهم في السراء والضراء رغم البؤس والشقاء.

---

(1)- محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، ص41.

(2)- نور الدين أعراب الطريسي: الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، ط1، وجدة، المغرب 2012، ص58.

(3)- معجم العين، ج2، ص315.

(4)-شجرة المريد، ص88.

(5)-المصدر نفسه، ص76.

-الرمانة.

الرمانة شجرة طيبة ورد ذكرها في القرآن الكريم في عدة مواضع، فهي فاكهة أهل الجنة واستعارة الروائي لهذه الفاكهة أخذ أبعادا متعددة، فهي ترمز لنعمة الفتاة القروية البسيطة التي ظلت تنتظر عودة مصطفى الجراح بفارغ الصبر بعد سنوات الدراسة التي قضاها في إسبانيا. لكنه لم يبال بذلك وتزوج من الإيطالية بتريسيا وأسس معها عدة مشاريع وأنشطة صحية، وفي حوار داخلي يقود البطلة الساردة في هذا الفصل للاعتراف بما مضى «أقول -لو أطللت على ذلك التاريخ المشترك بيننا- كنت دائما مثل الرمانة مغمضة العينين ومنذ بداية التفتح الأول، كان الضوء الوحيد الذي أجده وأحسه، هو رفيق الطفولة، مصطفى الجراح بن لالا هنية وأخ الصديقة سعدى، لأقل بتعبير آخر لقد مارست رؤاي الفكرية عن طريق الكوات القليلة التي فتحها لي بيده، بعد ذلك لم أجد من أثر المشاهد غير السواد»[1].

يتأسس المدلول الرمزي لهذا العنوان من خلال علاقته بالنص فينصرف إلى معنى الانغلاق والحفاظ على الهوية والثبات على المبادئ الإنسانية والأخلاقية التي تقوم أساسا على مبدإ الوفاء. كما ينصرف المدلول في ذات النص إلى معنى الغواية التي أخرجت مصطفى الجراح من مكانه الأصلي بين أهله وناسه وأحبائه إلى مكان تملؤه الأنانية والمصالح الشخصية وذلك بزواجه ببتريسيا، وهو بذلك جسد خطيئة آدم والتفاحة عندما لم ينفذ وصية أمه لالا هنية «لكن مقاهي مادريد لم تنفذ وصية الأم فانخرط في خجله لكنه سرعان ما اقترب منها بكل الوسائل إلى أن قالت له: أنت تعجبني فانبهر بجرأتها .. حتى تم الزواج»[2] ومن خلال عنوان هذا المقطع تنكشف أبعاد الانتشاء الصوفي في طعم الفاكهة (الرمان) واستطاع الروائي في هذا الفضاء الذوقي إيجاد مخيلة مخترقة تنظر إلى نعمة وعالمها البسيط المليء بالقيم الروحية من خلال تذكر آدم في عالم الفردوس بجنانه السبع وما في تلك الجنان من فواكه وشراب. وما وجود تلك الفاكهة إلا إشارة إلى تلك التجربة التي نهي فيها آدم عن أكل الفاكهة المحرمة[3].

---

[1]- شجرة المريد، ص95.

[2]- شجرة المريد، ص101-103.

[3]- محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص239.

موكب الشيخ.

يبوح هذا العنوان بمدلوله الصوفي منذ البداية ويعترف بالأثر الروحي من خلال بنيته التركيبية الإضافية فخص الشيخ بموكب دون غيره، والموكب في المعاجم العربية يعني الجماعة التي تسير في درجات، وهو كذلك الطائر الذي يستعد للطيران وهو واقع[1] والشيخ هو الكبير في السن بين الشيخوخة[2] وهو عند الصوفية من يسلك بمريديه طريق المجاهدات ويبعدهم عن طريق المهالك ومواطن الخطأ ويشترط فيه العلم والتربية ومن لم يكن له شيخ فالشيطان شيخه، فمهمة الشيخ هي معرفة قواطع الطريق حتى يتجنبها السالك «لأن الشيخ هو الإنسان الكامل في علوم الشريعة والحقيقة العارف بآفات النفوس وأمراضها وأدواتها مع قدرته على شفائها وإرشادها إلى هداها إن كانت مستعدة إلى ذلك بطبعها»[3] وهو ما أكده محي الدين ابن عربي يقوله: «إن حظ الشيخ من العلم بالله أن يعرف من الناس موارد حركاتهم ومصادرها، وبالخواطر النفسية مذمومها ومحمودها، ويعرف العلل والأدوية والأمكنة والأغذية وما يصلح المزاج وما يفسده .. ويعرف الحجب التي تعصم الإنسان من إلقاء الشياطين في قلبه ويعلم ما تكنه نفس المريد مما لا يشعر به المريد نفسه»[4]. ويتقاطع مضمون النص مع كل من هذه الدلائل المعجمية الصوفية حيث يصور هذا المقطع السردي موكب الشيخ "عبد النور" وهو يتجه إلى الجبل أين ينفرد بنفسه في خلوة تدوم أشهرا أو سنوات، ويستعد عامة الناس لتوديعه في الزاوية، وتحضر شخصيات سياسية بارزة كرئيس المجلس والحاج الزبير وابنه عبد النبي والحاج التركي ووحيد فوق العادة، فيودع الجميع دون أن يولي النخبة السلطوية اهتماما خاصا، وبينما يعاتب الشيخ عبد النور نفسه على تقصيره وعدم قدرته على إصلاح حال الزاوية ونبذ التخلف الحاصل فيها يفكر الزبير القشراوي بتولي ابنه عبد النبي مشيخة الزاوية .. ويصور السارد الشيخ "عبد النور" كالسلاطين والأمراء في خرجاتهم للغزو والصيد، ولذلك فمنصب الشيخ معنى للوجهاء من الرأسماليين والسياسيين للحفاظ على مناصبهم وتنصيب واحد من أعوانهم

---

[1]- القاموس المحيط، ص142.

[2]- معجم العين، ج2، ص284-285.

[3]- علي الكتاني: موسوعة المصطلح العربي، ج2، ص1398.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سيكون مكسبا هاما لهم[1].

-ضفاف الاسم.

تشير الضفة إلى النهر وهو في عرف الصوفية يعني العلم والمعرفة، وهي نفس دلالة البحر التي تقابل البر للدلالة على الباطن المعنوي في مقابل الظاهر والبدني[2]، والاسم هو الشيء الظاهر من المسمى، ويقال إن لكل مسمى من اسمه نصيب في معناه. ويربط رأس النص بجسده (المضمون)، وتبرز لنا هذه الفكرة بوضوح، حيث تتمحور أحداث هذا الفصل حول شخصية فاطمة الصادق وأملها الواسع في إكمال دراستها العليا، فعلى صفة اسم فاطمة الصادق يبئر السارد رؤيته ويطرح عديد القضايا التي تمس المرأة في المجتمع المغربي مثل التعليم والعمل ومحاربة الظلم الاجتماعي الذي يمارسه المسؤولون ضد الأطفال في دور الأيتام (دلال الكنفاوي. رضا المجذوب. محمد الشريف..)، وحيث تحاول فاطمة مساعدة أولئك الأطفال الدراويش، يعمل مدير الدار السيد وحيد على كسب ودها والزواج منها. لكنه لا يفلح في ذلك برغم إصرار الاخ نديم على ذلك بكل الوسائل، وتخرج فاطمة من دوامة الأفكار تلك باستلامها لرسالة تبث فيها الأمل في غد أفضل «أخيرا كتب أخيرا كتب»[3]. وينقل لها إلياس يثرب خبر مناقشة الأستاذة هبة قنديل لأطروحة الدكتوراه وحضور جميع الأصدقاء وافتقادهم لها جميعا. ويختم هذا المقطع السردي يتأمل فاطمة لاسم إلياس يثرب الذي يبين مدى حبها وتعلقها به «ترسو عيناي الدامعتان على ضفاف اسمك، وأقلب حفريات المواسم كي أظفر بحقيقة مشاعري نحوك»[4]. إن ريح العشق الصوفي تنبعث من أعماق فاطمة فتنمي الذكرى وصورة الماضي، وتجرها نحو منابع الحياة بعيدا عن انغلاقها الذاتي وانفصالها عن العالم الخارجي (عالم المثقفين) ولا يمكن لحركة عشقها أن تستمر إلا بامتطائها ضفاف اسم "إلياس يثرب" «لأنها الوسيلة الوحيدة التي تعيدها إلى الحياة الهادئة»[5].

---

[1]- شجرة المريد، ص11-130.

[2]- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص183.

[3]- شجرة المريد، ص151.

[4]- المصدر نفسه، ص153.

[5]- عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص102.

إن تقطيع جسد النص الروائي بهذه الاستراتيجية العنوانية الحداثية قد خلق خلخلة واضحة في المعنى الكلي للنص وإن تظاهر في أحايين كثيرة بلملمته للمعنى وتثبيته من خلال تطعيم النص بإشارات نصية وامضة تشير إلى تلك العناوين وتحاول فك الغموض والإبهام عنها، وهو أسلوب صوفي يخالف الأسلوب العادي. الذي يعبر بوضوح وشفافية فيجنح إلى الغموض والترميز الدي يحرر اللغة من القيود الدلالية والضوابط الخطابية. ويمكن ملاحظة هذا الترميز والتعقيد على مستوى الألفاظ والتراكيب التي ينتقيها الكاتب الصوفي للتعبير عن وجهة نظره ورؤيته للعالم.

2/ المعجم الصوفي :

ليس غريبا أن يسكن اللغة الصوفية الاختلاف والخروج عن المألوف، مادامت تخضع للانحراف في الرمز، وتخاطب القلب بدل العقل، فهي لغة سرية باطنية لا يمكن فهمها بمنطق الظاهر المشاع بين العامة؛ «لأنها في الأساس تعبير عن تجربة ذاتية متفردة تحكمها الغرابة والتخيل واللامعقولية، فالصوفي يتخيل عينه تسمع، وأذنه ترى، وأن لسانه يشاهد»[1] مما أحدث ثورة معرفية تجاوزت آثار الموجودات إلى المخلوقات، والصوفي على وجه الخصوص، فكتبتْ اللغةُ الصوفيَّ بدل أن يكتبها وكشفت تجربته التي أحدثت نوعا من التفاهم بين اللغة والصوفي والتجربة فمن يكتب من؟ ومن يعيش التجربة؟ بل من يوحد بين هذه الأطراف الثلاث[2].

إن الصوفي لا يستطيع أن يصف تجربته الصوفية غير العادية بلغة عادية تحكمها قواعد المنطق والبلاغة والدلالة المتعارف عليها، فكما أن روحه قد انفصلت عن عالم الجسد وملذاته، فإن لفظه سينفصل عن معناه المتعارف عليه، ويخرج إلى دلالات رمزية جديدة[3] بل إن اللفظ الواحد أصبحت له دلالات كثيرة تختلف، وتتعدد بتعدد المقامات والأحوال التي يعيشها الصوفي في تجربته الخاصة، وهذا ما يفسر غموض المصطلحات الصوفية، واختلاف المعاني وتداخلها في كثير من الأحيان، مما يستدعي قدرا كبيرا من الحيرة والتساؤل والحذر في التعامل معها.

---

[1]-صابر عبد الدايم، الأدب الصوفي، ص 117.

[2]-خالد التوازني، جماليات العجيب في الكتابات الصوفية، ص 90 .

[3]-محمد مفتاح، الرمز، الوظيفة، الفعالية في الكتابة الصوفية، الزمان المغربي، ع 11، 1982، ص 5 .

إن المسألة شائكة إذن مادام اللفظ المفرد الواحد ينصرف إلى دلالات عديدة، تخضع لتجربة الصوفي ذاته ورؤيته للأشياء من حوله، والمعرفة العقلية ليست لها القدرة الكافية على فهم ما وراء اللفظ من معاني ودلالات متداخلة، يوظفها ويفهمها ذوو الاختصاص ممن خصهم الله بنور الفهم ويقينه، ولذلك من المفترض أن يتعامل الدارس للمعجم الصوفي في الإبداعات التي تنحو منحى صوفيا، وفق منهجية تنظر إلى الألفاظ المترددة في النص المدروس بنفس اللفظ، أو بمرادفها، أو أي تركيب يؤدي معناها، وما تنضوي تحته من حقول دلالية تحدد هوية النص، وانتمائه الفكري والفني على أساس أن لكل خطاب معجمه الخاص الذي ينفرد به دون سائر الخطابات الأخرى، حيث يعمد المبدع إلى انتقاء كلمات بعينها، ولا يشاركه فيها أحد من حيث التوظيف الدلالي، فيفهم الدارس (القارئ) أنها مفاتيح النص أو محاوره الكبرى التي يدور عليها العمل ككل، والمعجم ليس متعال عن المكان والزمان، بل هو متطور متغير لا يثبت على حال واحدة، تبعا لتطور اللغة القومية وكذلك يخضع لقدرات الكاتب على الخلق والإبداع[1]، وترى صاحبات كتاب (مدخل إلى التحليل البنوي للنصوص) أنه بالإمكان معرفة الكلمات المفتاحية أو المركزية لأي عمل إبداعي، شعرا كان أم نثرا من خلال تحليل المضمون، ورصد تكرار الألفاظ، وتواترها في النص انطلاقا مما يسمى بالنموذج اللفظي (lexicologique)[2].

والمصطلح الصوفي «هو عبارة عن مفهوم تصوري يعكس مضمون التجربة الوجدانية التي يعيشها المريد السالك في رحلته الروحانية، من أجل تحقيق الوصال أو اللقاء الرباني عبر محطات ثلاث وهي : التحلية والتخلية والوصال، ويقصد بالمصطلح الصوفي أيضا تلك الألفاظ التي جرت على ألسنة الصوفية من باب التواطؤ»[3] ومما ينبغي الإشارة إليه أن خلفيات ما قبل النص لها دور كبير في تشكيله وتلوينه بطابع معين يجعل منه صوفيا «فخلفيات ما قبل النص هي الواردات الإلهية والمعاني الروحية، وهي النص المفقود أو مرحلة ما قبل النص، لتبدأ معاناة تشكيل النص بوساطة اللغة»[4].

---

[1]- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط 4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 20، ص58.

[2]-يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، ط2، جسور للنشر والتوزيع، 2012، ص 80.

[3]-عاطف جودت نصر، دراسات في الشعر الصوفي، ط1، دار الأندلس، بيروت، لبنان 1982، ص 174.

[4]-آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 66

وتفرد التجربة الصوفية التي تؤثر في بناء المصطلح ودلالاته ناجمة عن ارتباطها الكلي بالمجال الروحي في رحلة اتجاهها إلى الله، أي أنها متعلقة بالمطلق لا بالنسبي، والصعوبة تكمن هاهنا، ذلك أن التعبير عن مضمون تلك العلاقة الروحية بالله تتطلب لغة خاصة، تختلف تماما عن اللغة العادية التي يشترك فيها العامة والخاصة، لغة تليق بتلك العلاقة الروحية المقدسة التي لا تهيأ إلا للخاصة ممن اختارهم الله ليكونوا أحباءه، ولذلك يلوذ الصوفي إلى استخدام لغة الرمز والإشارة للتعبير عن تجربته الخاصة، معتمدا على الخيال والمجاز لا على الحقيقة والتشخيص، وسنحاول في هذا القسم من البحث أن نركز على أهم المصطلحات الصوفية التي استثمرها الروائي سلام أحمد إدريسو في نصوصه الروائية دون غيرها، ونتتبع بالإحصاء والتحليل المعاني والدلالات التي انصرفت إليها، والجديد الذي انفردت به المصطلحات التي وظفها وأعطاها نفسا صوفيا، كما سيتم التركيز على الحقول الدلالية التي نسجت فيها تلك المفردات الصوفية الإدريسية .

وحتى نقيس نبض النص الروائي الصوفي من خلال مفرداته الخاصة، ونؤكد وجهتها الصوفية، سنطبق عملية إحصائية على عينة من الألفاظ التي بدا تواترها أكثر من غيرها، ضمن الحقول الدلالية التي تتوزع عليها، والدلالات التي تنصرف إليها:

الحقل الدلالي 1 : الحب الصوفي			
الرواية	**المصطلح**	**الجملة الواردة فيها**	**الصفحة**
العائدة	المحبة	حقا إنه يحب البحر الحقيقي.	ص 7
		شعرت بالحب الكبير لهذا البيت المحاط بالعزلة والجلال والمهابة.	ص 16
		أنا أحب السفر إلى الرباط.	ص 16
		وكان محط الحب والإحسان.	ص 28
		أحببت حسان ثم بعد ذلك مللته.	ص 39

		واستمعت أنا باهتمام أكبر .. لاأصبح حسام يهمني ولا تفسير عندي لذلك، ربما لأنني كنت أحبه منذ أيام الطفولة.	ص45
		وأنا أحب البلد والبحر.	ص 48
		ولكنه عد إلينا أخيرا رغم حبه للبلد.	ص 48
		أقصد ما معنى الحب في نظرك ؟ ماذا تفعل إن أحبتك امرأة؟	ص 81
		ماذا تقصدين أنت بالحب.	ص 81
		الحب هو الأخلاق.	ص 81
		أيها الرب؟!أحدثه عن الحب فيحدثني عن الثورة على الذات.	ص 85
		قلت لنفسي أنني أحس نحوه بمشاعر مشتعلة كالنار، آن لي أن أعترف أنني أحببته قالت لي نفسي أحببته بحبك الخاشع في محراب الشهوات لاأم بحبه المتمثل في عوالم لا تدرين لها طعما ؟ !!	ص 86
		فكيف بهذه الألغاز التي يتغنى بها حبيبي العنيد، وأية قوة انطلقت لساني بهذا اللفظ الجهنمي المنذر بالرغبة ؟ ! حبيبي	ص89
		حسام أرجوك أنا أحبك بماذا أمسيت أدين	ص95
		حقا أبالحب أم بالكراهية	ص96
		انتهت الأغنية بأن قتلت الغجرية حبيبها في مقطوعة الفلامينكو الحزينة .	ص109
		وشددت على يديها بمحبة وامتنان	126
		حين نفقد شيئا أو كاتبا عزيزا كان يملأ علينا الحياة بمعان كنا نحبها.	133

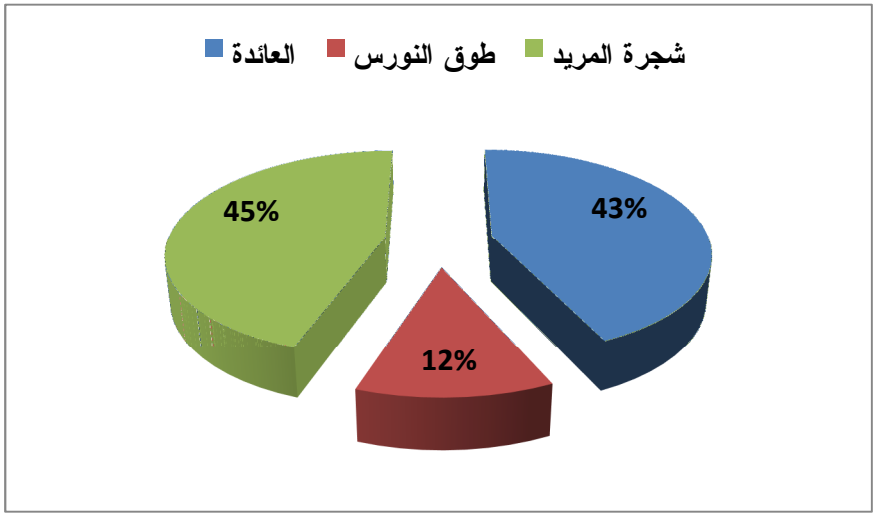
		قلت ذلك وأنا أرنو إلى كيد السماء فأجدها قد تكللت يشف فيه محببة إلى النفس.	133
		لقد كانت خزانة أخي وحبيبتي قريبة مني كل القرب.	164
		لقد فات الأوان يارب مع أنني أحبكم.	157
		ريا لقد وصلنا يا حبيبتي.	170
		بدت لنا الأمواج تتعقب نفسها برفق حبيب أحببت ألا أمهلك.. هذا لطف منك يا حبيبتي.	203
		داخلي سرور عجيب وارتياح حبيب.	203
		أبتاه إنني أحبك حبا هو الجنون أو الانتحار، أحبك لكن انهدمت...أحبُّك ولست قادرة على التخلصِ من ذكراك.	205
		فهل يا حبيب تقبلني وتهديني.	215
		وتلقننا – قسرًا- تباشير الأيام الحبيبة إلى القلب.	243
		إنها راحلة نحو الأحبة الغابرين.	191
		سكتُّ قليلا فقد جرجرني الحبيب.	193
		هذا أخي وحبيبي حسام، أن كم اشتقت إليكم أيها الأحبة الحقيقيون.	240
		وجاءني صوت حبيب.	241
		أحببت من الأعماق أن أغزل الحلم من السماء إلى الأرض.	245
		والتفت إلى حسام الحبيب.	249
طوق	المحبة	شعرت برغبة عارمة في إيداع كل جراحي تحت جوانحها الخصيبة	50

النورس		بالخير والعزاء والحب.	
		تلك الإيقاعات قبيحة لا أحبها.	54
		تناقضات الحب والكراهية ... التقزز والمودَّة.	64
		القسم ليس سوى مناسبة للحب أو الفلسفة.	76
		حبُّ النهر وحدّ بيننا، وذلك كان طاغيا ومن قبل كان مشهد زواج الفرات والأجاح بين يدي أعصب مدعاةً لتأملاتنا.	80
		أقصد ما معنى الحب في نظرك.	118
		أحاول أن أتخيل ردة فعلك إذا اعترضتك امرأة جميلة مثلي لتقول لك : أحبك.	118
		وأنا من ناحيتي أرغب أن أكلمه عن الحب.	119
شجرة المريد	المحبة	حبه الخالد وبعده القاسي قطبان لا يلتقيان.	38
		عطاء الفصول كريم مثل حب فاطمة، لا يغادر في حب فاطمة .. لكن عطاء الفصول يغادر بقساوة.	88
		ما أعرفه أن الحب والحداثة مداران أهوجان.	95
		سأعترف لك أيها الأخ الحبيب العاق ...	104
		وربما أنت لا تعرف آلام الحب	105
		لا أحب مشاعر الأسرة.	106
		كانت ترقب نوافذ المريدين المحبين	112
		المحبون يحضرون بلا استدعاء.	114
		والأطفال والصبايا يهزلون حوله مقلدين	117

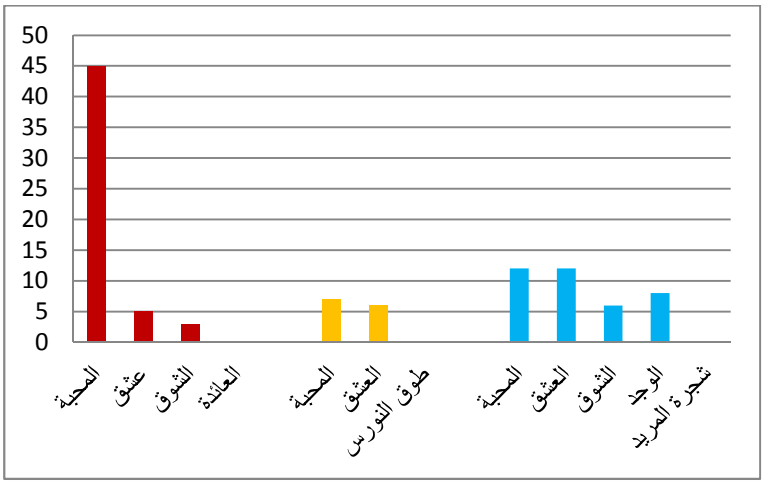
		تهليل المحبين وتكبيراتهم	118
		تمايل المحبين قربا بالوجد	
		- الآن موكبك يختال في تكريم المحبين الذين هرعوا بعمالهم من فج عميق.	120
العائدة	العشق	لكن أتأمل الأشواق والعشق تسربت ببطء إلى تلابيب نفسي.	16
		ولكن أعشق مترلنا، هذا الذي اتخذ مجلسه بيت البحر والأرض.	16
		يجب أن أمتهن عشق الرحلة نحو الأعلى.	192
		الجوع القتال والقلب الأسود والأحلام المستحيلة وعشق السراب.	213
		ما أقبح عشق السراب.	213
طوق النورس	عشق	لم لا يفتح له فوهة رحيمة يتنفس منها بركان العشق	57
		علاقة الأخوة والأمومة والزواج وربما العشق أيضا.	122
		العشق في مثل حالنا يصبح هامشا فقيرا لا يوحي بشيء.	130
		هكذا لابد لك أن تصدق حكاية رفضي لعشق ربا السعداوي.	130
		نهاية العشق المجنون الذي فجرته ربا في وجه حسام	130
		- ذلك العشق الذي يجرد صاحبه من اية قدرة على تعليل رغباته.	130
شجرة المريد	عشق	وانفرط عقد العشق .	22
		وهكذا توغل متذوقا طعم خطواته منصتا بكل كيانه إلى دقات قلبه ... فإن أرجاء الطبيعة من حوله تُحِل ذاتا وقلبا أنقى من ذات وقلب البشر .	40
		و أفقا يحفز ذاته العاشقة إلى مزيد من التحليق الله الله الله .	63

		كنت أرجو أن لو ملكت لسانا يجهر بالعشق	
		إذا رماك الثمل المعشوق بحجر، فهذا أفضل من أن تنال جوهرة من الغير.	65
		العشق لب الكائنات على الدوام ... ولا يكون العشق بلا إيلام	66
		فإنك لم تصل بعد إلى مقام الخاصة في مدارج العشاق.	66
		سألتك وهي تتحسس حركاتك الممزقة بخبرة عاشق	67
		تستقر على الصدور الخافقة بالعشق	101
		الرغبة والكراهية والعشق	118
العائدة	الشوق	ولكن أنامل الأشواق والإشفاق تتسرب ببطء إلى تلابيب نفسي .	16
		ولكن أكبره إحساس الأشواق حين يملأ قلب الإنسان.	133
		إن شيئا ما في الأفق البعيد يهتف بي ويدعوني إليه كل ذلك باسم حياتي بالألم على مامضى وشوق آخر حارق لما سيأتي.	134
شجرة المريد		وكان الشوق إلى لقاء الأحبة الراحلين من أقصر المدارج.	26
		مثل شمعة تسومه الشوق ولا شيء غير الشوق.	88
		سأعترف لك أيها الأخ الحبيب العاق، تذكرتك فهبت علي نسائم الشوق بعنف.	104
		لماذا أتيت إلى إسبانيا إن كنت تشتاق إلى العائلة.	106
		- ألمس أصداء أشواق وعرة.	123
شجرة المريد	الوجد	كان الموكب محشورا بين وفود الفقراء الذين فاض بهم الوجد.	119
		حتى الأطفال يحبل بهم الوجد.	123

		وَجْدُهمُ عائم ولا حروف له فيقرأ.	123
		وانساق الوجدان تحت عجلات قاسية لا ترحم.	128
		هؤلاء المريدون الذين أحالهم وَجْدُ الذكر والتراتيل إلى ظلال وأطياف مدهشة.	130
		وأحيانا تنط بعض الأشياء من وجدانها اللاهب.	150
		وأقلب حفريات المواسم كي أضفي بحقيقة مشاعري نحوك.	153
		ما يعذبني حقا هو عجزي عن تحديد وجهة شراع القلب وهو يمحي عباب اسمك.	153



الشكل رقم (23) : توظف الحقل الدلالي الحب الصوفي في الروايات المدروسة



الشكل رقم(24) : مصطلحات الحب الصوفي في الروايات المدروسة

يتأسس التصوف في مفهومه الواسع على مبدإ المحبة الإلهية، فهي الموضوع الأساسي عند الصوفية، وينبني على مغايرة الحب الأرضي الذي ينشأ بين بني البشر عادة، فيتجاوز علاقة الإنسان بالإنسان إلى علاقة الإنسان بالذات الإلهية، علاقة المخلوق بالخالق الذي يدفعه الشوق والعشق إلى التحليق في الآفاق العلية، فلا يرى ولا يسمع ولا يخلص إلا للمحبوب الأوحد[1].

والحب االصوفي معناه أن يميل قلب المرء إلى الله، وإلى ما لله من غير تكلف، وهو الموافقة والطاعة له فيما أمر، والإنتهاء عما زجر، والرضا بما حكم وقدر[2].

والتعبير عن تلك المحبة الإلهية هو حديث عن التجربة الصوفية ذاتها بمواجيدها وشوقها وعذابها وأسرارها بلغة العامة وأسرار الخاصة، حيث يلجأ أصحاب هذه التجارب الروحية إلى معاجم الحب الشائعة في لغتهم، وينتقون ماينا سبهم من الألفاظ والأساليب، ويطورون من دلالاتها لتتماشى والتعبير عن العشق في طابعه الروحي .

وقد حاول سلام أحمد إدريسو أن يستثمر معجم الحب الإنساني في تجربته الروائية، ويوسع من دلالات مصطلحاته، لتتناسب والتعبير عن تجربة العشق الإلهي، ويلحظ هذا التدرج واضحا في استغلال المصطلحات الدالة على الحب في رواياته، وبخاصة في رواية العائدة التي شيّد معجم الحب

---

[1]-أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص 155.

[2]-أبي بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 152

فيها على مبدإ التدرج الدلالي الذي يبدأ بالحب الإنساني، وعلاقة شوق الإنسان للإنسان، وينتهي إلى الحب الصوفي والفناء في الله، وهي الفكرة الأساسية التي بنيت عليها الرواية ككل .

ذلك أن اختيار الألفاظ الدالة على الحب جاء خدمة لمعنى النص، وتأثير ذلك على الفكرة الأساسية التي ينشدها النص من خلال انتقاء ألفاظ وتجاوز أخرى، تستدعيها هذه المجاوزة أو تستدعيها طبيعة الفكرة[1]. وقد وظف الروائي حقل الحب الصوفي في رواية العائدة بنسبة47 % من مجموع الألفاظ واالمصطلحات المدرجة في الروايات الأخرى، موزعة بين المحبة والعشق والشوق والوجد، وربطها بالمرأة العاشقة التي تسعى للوصال مع الواقعي المرئي من بني البشر، ولما تفشل في الوصال الأرضي تعرج بذاتها لوصال العلي الخفي، ودليلها الحب البشري الذي أسعفها لمعرفة الحب الإلهي.

لقد اختار سلام أحمد إدريسو أسلوبا رمزيا في التعبير عن الحب الصوفي، فجعل حب الرجل (حسام) وسيطا رمزيا استعار من خلاله محتوى الألفاظ وربطها بحسام، بطل الرواية ومحرك النفس الصوفي فيها، و«استمعت أنا باهتمام أكبر أصبح حسام يهمني، ولا تفسير عندي لذلك ... ربما لأني كنت أحبه منذ أيام الطفولة»[2] .

بينما يتجه حب ربا السعداوي إلى الكائن الأرضي الأدنى، والإصرار على تحقيق الوصال الغريزي المشاع في كل الكائنات، يتجه حب حسام للأعلى المنزه عن كل وصف، ويسعى للانفصال البشري ومايشوه علاقته الروحية بخالقه، تعميقا منه لمعنى المحبة التي ترقى بصاحبها إلى أعلى درجات التصوف، مرورا بمقامات كثيرة، لا تهيأ إلا لمن سكب الله في قلبه نورا يحقق الفناء فيه، ولأن هذا الطريق الروحي هو عين الحقيقة، وطريق الهداية، فقد عادت ربا السعداوي لترتقي في مدارجه، وتعرج في سمائه، ودليل رحلتها معشوقها الفاني (حسام) بعد ماصفعتها الحياة، وغلقت الأبواب في وجهها «لا الشيطان أريد ولا الشيطان ... هذه تسبيحتي الأولى بعد أن نطق اللسان ... أنت الرب الجديد بأن تعبد ... عرفت أنك كنت تصفعني لكن لتوقظني وتحييني ... كنت تسد في وجهي

---

[1]-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984،ص 207.

[2]-رواية العائدة ص 45 .

الأنفاق وكل الأبواب لكن لكي تهديني ... وأعرف المسار إليك فأعرفك أخيرا وتؤويني ... وها أنا ذي اليوم عائدة إليك أناجيك، أناديك، أحمدك ... فهل يا ترى يا حبيب تقبلني وتهديني؟ تكرمني بالجوار والمعية والرضا والنعمى والسلوى وتحميني ؟ ... »[1].

أما فيما يخص باقي المصطلحات الدالة على الحب الصوفي في رواية العائدة، فقد كان تواترها أقل من مصطلح المحبة، حيث بلغت حدا تكراريا لم يتجاوز خمس مرات في مقابل خمس وأربعين مرة لمصطلح المحبة، وعلى قلة تواتر لفظة العشق، فقد عبرت في أغلب الأحيان عن دلالة صوفية تعبر عن ذات الحق في علاقتها لعاشقها، والشوق الدائم إليه: «يجب أن أعشق الحلم كي أنتزع داء الشلل الذي الساكن ظلما في طبقات نفسي، يجب أن أمتهن عشق الرحلة نحو الأعلى، ذلك أنه طوق النجاة من الرقابة والزحف، إن الحلم أيها القلب العطشان هو مشروعنا في زمن التحجر على حجارة الواقع، إنه درعنا الواقي في عصر الإستسلام»[2].

وينطبق الحكم ذاته على مصطلح الشوق الذي لم يتجاوز تكراره في ذات الرواية ثلاث مرات، عبّرت في معظمها على الترقي في مقام الحب الصوفي: «إن شيئا ما في الأفق السعيد يهتف بي، ويدعوني إليه هل ذلك يَسِمُ حياتي بالألم على مامضى وشوق آخر خارق لما سيأتي»[3].

إن الحب الصوفي في رواية العائدة هو حب امرأة دفعتها أنوثتها للتعلق بمحبوبها، وزادتها قدرة للتعبير عن حبها وتعلقها بمحبوبها، ويذكرنا هذا الحب الإلهي بحب رابعة العدوية التي أفرغت قلبها عن كل ما سوى الله وملأته بذكره حتى بلوغها درجة الفناء وانعدام كل موجود ماعدا الحبيب[4].

ولا تَشُذ رواية طوق النورس عن سُنة استثمار المعجم الروحي المفعم بالأجواء الوجدانية، والمصطلحات الصوفية الدالة عليه، وإن كان استثمارا يسيرا مقارنة بالرواية السابقة، فقد تكررت المصطلحات الدالة على الحب الصوفي تسع مرات، أي بنسبة12% من مجموع الألفاظ الصوفية التي ترمز للحب الروحي، ركز فيها الروائي على مصطلحين أساسيين هما : الحب والعشق وربطهما في

---

[1]-رواية العائدة ص 243 .

[2]-المصدر نفسه، ص 192 .

[3]-المصدر نفسه، ص 134.

[4]-ساعد خميسي: ابن عربي المسافر العائد، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 204.

معظم السياقات بالنهر والبحر؛ لأن البطل (حسام) في هذه الرواية يحن إلى قبر الأم المجهول الذي وأَدَت نفسها فيه، لعدم احتمالها صدمة زواج الحاج السعداوي للمرة الثانية بعزيزة أم ربا وكريمة: «حب النهر وحد بيننا، ذلك كان طاغيا، ومن قبل كان مشهد زواج الفرات والأجاج بين يدي المصب مدعاة لتأملاتنا، هل يحدث أن تتزواج المتناقضات لكن خليل الميرزا لفت انتباهنا إلى كتلة المياه النهرية، وهي تتحالف مع الضفتين، تاركة مجرى النهر مستراحا لمياه البحر وترسبات البراري»[1].

إن حب البحر في رواية طوق النورس، وكذلك النهر هو حب الأمومة المفقودة، وتأمل البحر هو اتصال وجداني مفعم بالأنس والصحبة الربانية الداعية إلى التفكر والتدبرفي ملكوت الله وعظيم قدرته، ودليل من دلائل القرب إليه عز وجل، لقوله ﷺ: «الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك»[2] .

أما رواية شجرة المريد فقد قطعت شوطا كبيرا في توظيف المعجم الوجداني، وتوجيهه وجه صوفية خالصة بتركيز فكرة النص الروائي على فكرة الزوايا والشيوخ والمريدين، وكل ما يرتبط بأحوالهم ومقاماتهم، وقد بلغت نسبة تكرار الألفاظ الدالة على الحب الصوفي في هذه الرواية 45% توزعت بين الحب والعشق والشوق والوجد.

ويربط الكاتب بين الحب البشري والحب الإلهي، ويقارن بينهما في مواضع كثيرة سيبرز من خلالهما التناقض الكبير الذي يعيشه بنو البشر في حياتهم اليومية العادية، وكيف يستثمر الشيوخ والمريدون والفقراء مناصبهم لخدمة السياسة، وخدمة أنفسهم بالدرجة الأولى، ومن لا يقبل الفكرة فقد ينحّى جانبًا بطرق شتَّى، وفي المقابل تبحث النسوة بأعينهن من وراء الحجب والنوافذ عن حبيب مناسب، مُسْتَغِلَّةً المواسم والأعياد، التي تقام عادة في الزوايا والأضرحة، وعلى الرغم من كل هذا وذاك يبقى نفس الحب الصوفي الإلهي هو المسيطر، فينقل لنا السارد عبر لغة مكثَّفة مشحونة بالرموز والإشارات إلى باطن النفس وتجلياتها النورانية في مناجاتها «فإنك لم تصل بعد إلى مقام الخاصة في

---

[1]-رواية طوق النورس ص 80.

[2]-محمد بن إسماعيل البخاري ، الجامع الصحيح المختصر، تحقيق: مصطفى ذيب، ط3، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، 1407هـ-1987م، رقم الحديث 50.

مدارج العشاق... قطعت المفاوز لكن همة الجسد لم تطأ بعد عتبة التحرّر، لا مطمع لك في سعادة المّاديات بعد لذّة الترك والتخلي، ولكن متى يتحقق عبورك أم تراك تقيم هنا مهيض الجناح... على الأقل لم تقف بك الهمة عند مقام الذّكر والتفكُّر، على الأقل ارتميت في طريق المجاهدة برياضة جسدك الفاني... فعليك أن تستمر على سُنّتِك في الاعتزال سنوات وأحقابًا طوالاً، ضاربًا بينك وبين لذّاتك المتضاربة بسور هواتف الروح»[1] ففي هذا النموذج يركز الكاتب على لفظة العشق باعتبارها مركز الدلالة الأساسية، ويأتي لها بألفاظ تساندها وتجاورها في معجم الحب وهي : همة الجسد،التحرير، لذة الترك، عبورك، المجاهدة، رياضة جسدك الفاني، الاعتزال، هواتف الروح، ليبرز الدلالة الحقيقية لرتبة العشق الصوفي وهي آخر مرحلة من مراحل السفر الصوفي وأصعبها؛ لأنها تتوج بالفناء في الله «فالمجاهدات التي يمارسها الصوفي العاشق في عشقه الإلهي تؤدي به إلى الفناء، وبهذا العشق يحقق الصوفي غايتة في الوصول إلى معشوقه، إلى مشاهدة الحق وهذا لا يتم بالعقل، بل بالعشق الصادق الذي يؤدي في درجته العليا بالعاشق إلى التخلي عن روحه من أجل معشوقه، أي يؤدي به إلى تحقيق الوصال والبقاء»[2].

لقد سجلت سمة المحبة الصوفية حضورها الكثيف في روايات سلام أحمد إدريسو، فكانت المحور الأساسي الذي انبنت عليه رواية العائدة، وتراوحت دلالتها بين الحب البشري والحب الإلهي، وكان إيقاع الحب الإلهي هو المسيطر في رواية شجرة المريد، حيث ينخرط السارد في تأملات باطنية للذات في علاقتها بمعشوقها الأوحد الذي تسعى للفناء فيه، بينما ركّزت رواية طوق النورس على مفاهيم وسمات أخرى أكثر من تركيزها على المحبة الصوفية، لاعتبارات فكرية وجمالية كامنة في ذات النص.

---

[1]-رواية شجرة المريد ص 67.

[2]-هيفر ومحمد علي ديركي : جماليات الرمز الصوفي ص (234).

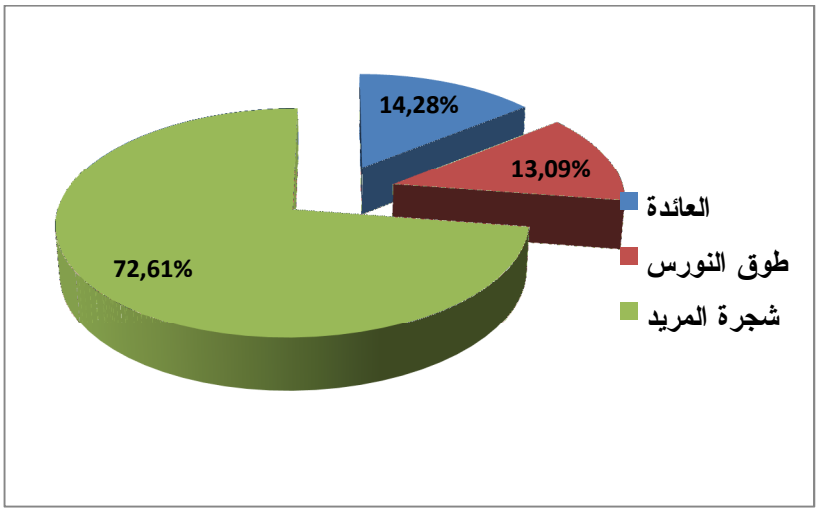
الحقل الدلالي 2 : السفر الصوفي

الرواية	المصطلح	الجملة الواردة فيها	الصفحة
العائدة	السفر	فيوحي إليّ انسيابها بشعور لذيذ له طعم السفر.	16
		أطلقت سراح بصري فامتدت الأرض أمامي تدعوني للسفر.	77
		انساب فكري مع ما تحمله الحروف من مواضيع بحجم الأرض : السفر والغضب وحتى الحبّ.	80
		سافرت عيناي بين وجهه والأرض.	163
طوق النورس		فكرت أن أرتاح من تعب السفر.	30
		الصمت دليله والسفر ترتيله، وخيمة البحر مبتغاه.	73
		لا بدّ ما نسافر بهذا المسكين للرباط.	76
شجرة المريد		إن حقبا من الدّهر قد انتشرت بعد انصرام موسم العبور.	09
	الرحلة	هل كان ثمة صبر حين نفذ هو ذلك العبور.	09
		لعلك تريد أن تصل في أقرب الطرق، لذلك أراك تفقد لذة الرحلة.	12
		و ساعات صفحات رحيل منشور يتواصل ذلك دهرًا إلى أن تنتهي الصفحات.	14
		بل هو أشد من ذلك، إسراء فيه مقاسات ومجاهدات ومكاشفاتوسياحات.	22
		فأشاح عنه الشيخ الراحل وقال بعتب...	22
		سيقولون قد أفناه الحزن فتولى سائحا.	25
		و قد أقام على رمس الرحلة حتى أكله الترح.	25
		عانق الحزن والسياحة مؤملاً قلبه.	25
		و كان الشوق إلى لقاء الأحبة الراحلين من أقصر المدارج.	26
		و ممّا زاد في حرصه من النهل من شغف الرحلة.	26
		ها هي يد الأقدار تختار بقدرها الفاعلة أن يرحل الشيخ العابد	28

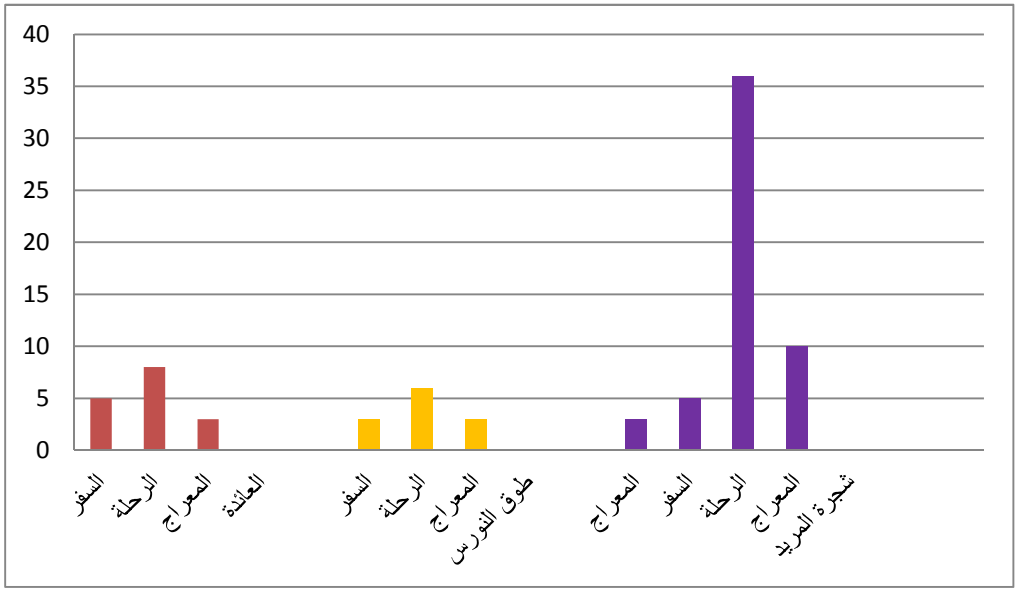
		كما اختار من قبل أن يرحل الشيخ المبارك المرتضي	
		بيد أني مع ذلك قد عرفت معالم الرحلة وتقاسيم السفر.	28
		لا تموت مواسم الرحلة الأسبوعية التي تتألف من أثناء فصل الربيع.	33
		و هذه رحلة الأيّام قد وخزت خصر الأيام بالمهماز معلنا بذلك وخلال سفر الوقت عن عزاء مواسي.	36
		مثل هذه المسارات تبعث في نفس عابرها مشاعر خصبة من الرهبة والوحشة.	40
		و أن يكون طيفه المهيب له مجالاً للسياحة ويمًّا للإبحار مدى يرافق رحلته.	63
		هما جناحاي للرحلة وطاقتاي للهجرة وقوتاي ينطلق لهما كياني خارج هذا المدار الضيق.	63
		لقد رحل الشيخ المبارك وانتقل مرضيًا إلى دار الحق.	64
		و عاد هو إلى صفحات رحلته وسفره القديم الأصفر يتصفحها.	70
		وكأي من أوقات حدّثته فيها نفسه بهجر حياته الجديدة.	86
		ليذكر كذلك أن رحلته من تطوان إلى مشارق القصر الكبير كانت على طولها.	86
		خلال رحلة هربه من مستشفى قريش.	87
		يهيم في هيكل التحرر إحساسه بأقدام النهاية وهي تقطع معه نفس الرحلة نحو القصر.	113
		بدأ الوقت جميلا يغري بمصل تلك الرحلة التي قد تطول نحو غريب الزاوية.	118
		سرت نوبة من الجزع الداخلي على وجوه المريدين والأحبة لشعورهم المشترك بأن هذه الرحلة التي عزم عليها الشيخ المبارك سوف يمتد أجلها.	118

		و هكذا أخذ الموكب الحافل يتخفف شيئًا فشيئًا.	121
		و الأولاد والبنات يقفزون حول موكب الشيخ.	121
		اتبهت أجمات القصب المتكاثفة على عدوتي الطريق الخالية، إلا من موكب الشيخ.	123
		الذين تسابقوا مهلّلين مهرولين نحو موكب الشيخ المولىً شطر البادية.	123
		و حوصرت قافلة الشيخ عبد النور بعشرات الأجساد الراقصة على إيقاع الذكر.	123
		سوى أن هجرتها نحو أعالى الجبال الشاهقة.	126
		مجاهيل الرحلة تتكشف له عن حيرة وعذاب.	128
العائدة	الرحلة	و لكن أين رحلت أم حسام.	28
		غيّرت زينب مجرى الرحلة.	29
		و للشعر شقره واصفرار كلون الرحيل.	55
		تغيّر الزمان كما فعل المكان – فجاء موسم الهجرة بعيدا عن الرباط.	77
		ففكرت في الهجرة من جديد.	83
		الابحار بقارب صغير يتيم بعيدا عن الساحل... الوقوف على ضفة النهر النازح على الأرض.	84
		لكن أينا يقدر على مقاومة الرغبة في الهجرة إذا ما استعمرت القلب.	85
طوق النورس	الرحلة	من يجرؤ على القول بأن الهجرة ليست وراءها غير الاغتراب والمرارة.	42
		ثم ازدهرت وأثمرت بمولدك سيّدة للهجرة والسفر.	131
		آمل أن يكون مهجرك الأخير قد عوّضك خيرًا تمنحه المهاجر في الأغلب.	131
		فلنلتقي ثم أقصّ عليك تفاصيل هجرتي من رحاب آل	131

		السعداوي.	
		هو المعادل الموضوعي لهجرتك القاسية.	131
		ثم غبت تماما في رغبة الرحيل في جوار هذا العالم الأعمى.	131
شجرة المريد	المِعْراجُ	و لكن معراجك يتعدّد.. ولا تعدو أن تكون رزمة من الانشطارات.	16
		و هكذا بعد أن تركته وحيدًا هام على وجهه في الأرض باحثًا عن معراج يعرجُ منه إلى جوارها العزيز.	25
		ومن ذلك الزمن وهو يصعد بروحه وكينونته في مدراج اليقين.	26
		خلال إسراءات قلبه إلى عوالم الصّفا.. و لم يبق من لذّة سوى في العبور نحو الله.	26
		حتى تحوّل شكه الكبير في المحسوسات والبديهيات معراجًا لسفر آخر.. معراج اليقين الذي لا يتزعزع.	27
		و أن مقام الصيد لا يمكن الارتقاء إليه إلا عبر سلم طويل صاعد.	27
		يرحل الشيخ المبارك المرتضى دون أن يتم معه مسيرة الارتقاء.	28



شكل رقم (25): توظيف الحقل الدلالي (السفر الصوفي)



شكل رقم (26) : مصطلحات السفر الصوفي

لا شك في أن السفر الصوفي من أخص خصوصيات التجربة الصوفية التي تعتمد على المجاهدة والترقي، ومن ثم فالسفر لا يخلو من مشقة وتعب يعتري المسافر في طريقه إلى الله، ويجمع أهل الحق أن السفر الصوفي هو سفر بالقلب في اتجاه الحق تعالى وليس سفرا حسيا بدنيا، وهو عند ابن عربي على أربعة أنواع ومدارج، هي التوجه إلى الله وترك ما دونه ثم الاتصاف بصفاته، والاتصال به ثم العودة إلى الخلق بالكمال، فيقول «والأسفار أربعة الأول رفع حجب الكثرة عن وجه الوحدة وهو البشير إلى الله إلى أن يصل العبد إلى الأفق المبين وهو غاية مقام القلب والثاني رفع حجاب الوحدة

عن وحدة وجود الكثرة، وهو السير إلى الله بالاتصاف بصفاته والتحقق بأسمائه، وهو السير في الحق بالحق، وهو نهاية حضرة الواحدية الثالث زوال الضدين الظاهر والباطن بالحصول على أحدية عين الجمع، وهو الترقي إلى عين الجمع، والحضرة الأحدية وهو مقام قاب قوسين، ثم الرجوع عن الحق إلى الخلق واضمحلال الخلق في الحق، وهو السير بالله عن الله لتكميل خلق الله، وهي مقام البقاء بعد الفناء، والفرق بعد الجمع»[1].

ولأجل ذلك نجد أن الرحلة الصوفية هي رحلة خارجة عن حدود العقل والمألوف، وعن حدود الزمان والمكان، وفي أغلب الأحيان هي رحلة خيالية إلى العالم الآخر.

وقد وظف الروائي سلام أحمد إدريسو السفر الصوفي توظيفا نابعا، مما يواجه المثقف من اغتراب عن المجتمع الذي يعيش فيه، سعيا للوصول إلى عالم أفضل وأنظف بغرس قيم الخير ونشر الفضيلة، وجاءت نسبة توظيف هذا المصطلح متفاوتة في المجموعة الروائية المدروسة، حيث سجلت النسبة الأكبر في رواية شجرة المريد، والتي قدرت بـــــ: 72.61% من مجموع المصطلحات الدالة على السفر الصوفي ككل في حين بلغت في رواية العائدة 14.28%، وفي رواية طوق النورس 13.09%وقد اختار الروائي أربع مصطلحات أساسية هي السفر، الرحلة، الإسراء، المعراج، وكان مصطلح الرِّحلةَ المصطلح الأكثر تكرارا في المجموعة .

ففي رواية العائدة يسافر السارد بعينيه وفكره في الطبيعة متأملا البحر والأشجار والصخور، يبحث عن شيء مفقود في كوامن نفسه، لم تستطع التقنيات الحديثة والمكانة الاجتماعية ولا السلطة السياسية أن توفرها له: «ترى أيموت هذا النخيل الضارب طوقه حول بيتنا .. وأن ذلك الهدوء قد انقلب إلى سكينة خاشعة تستأثر بمجامع قلب فتي كقلبي ... شعرت بالحب الكبير لهذا البيت المحاط بالعزلة والجلال والمهابة ... ولكن أنامل الأشواق والإشفاق تسربت ببطء إلى تلابيب نفسي، أنا أحب السفر إلى الرباط ... وحدات السيارات والشاحنات عن يمين وعن شمال تمر خاطفة أو بطيئة فيوحي إلي انسيابها بشعور لذيذ له طعم السفر»[2].

---

[1]-ساعد خميسي : ابن العربي المسافر العائد، ص 131.

[2]-رواية العائدة ص 15 – 16

نلاحظ تركيز الروائي على مصطلح السفر الذي تواتر مرتين في هذا النموذج، وحشد معه ألفاظا تقرب معناه وتكثف دلالاته كالهدوء، والسكينة، الخاشعة، قلبي، العزلة، الإشفاق، الأشواق، شعور لذيذ، طعم.

وقد استطاع الروائي باستثماره لهذه الألفاظ التي تصب في حقل السفر أن تهيء فكر القارئ لحدث السفر الطارئ على عائلة السعداوي، إلى مدينة الرباط وهو سفر دنيوي ينقل العائلة من حال كانت تنعم فيها بالأمن والقيمة والاستقرار إلى حال تتكسر فيها الذات وتتحطم المثل والقيم وتنهار العلاقات الاجتماعية والأسرية، وبسبب من هذه المرحلة الدنيوية الفاشلة التي تتعرى فيها الحقائق تبدأ رحلة ثانية نحو الذات الباطنة بداية، ومعها لوازمها من صمت وعزلة وهدوء وسكينة ثم الإسراء إلى مكان غير معهود وفيه شوق وخشوع وإشفاق، وأخيرا العروج بالنفس من دنياها الفانية ومشاغلها التافهة إلى العالم السماوي وفيه يحس الراوي البطل بطعم السعادة وشعور الرضا والقناعة . وبذلك فإن توظيف تلك الألفاظ ومجاورتها للحقل الدلالي كان مقصودا لتتبع رحلة البطل السارد التي بدأت دنيوية موشومة بالفشل والضياع وانتهت بالوصول إلى عين الحق والثبات على طاعته واجتناب نواهيه .

وتحتفي رواية طوق النورس برمزيه مصطلح السفر الصوفي من خلال توظيفه في بدايات الفصول التي تنفرد بوصف للطبيعة أو بتأملات فكرية في حقيقة الموت والحياة يروم الروائي من خلالها تقديم خلاصة لأحداث لاحقة في شكل ومضات وإشارات خاطفة لا تكاد تُلمح لشيء معين تلميحا صريحا، وإنما نفهم من خلال السياقات المختلفة للأحداث الروائية الغربة التي يعاني منها المثقف المغربي المعاصر في ظل قيم المجتمع المهترئة والفاسدة ومن ثم سعيه الدائم إلى عوالم أفضل تحقق له ما يصبوا إليه «آمل أن يكون مهجرك الأخير قد عوضك خيرا مما تمنحه المهاجر في الأغلب .كما آمل أن يأتي اليوم الذي يقلب لنا فيه اليأس ظهر المجن فلنلتقي ثم أقصى عليك تفاصيل هجرتي، من رحاب آل السعداوي، دون أن أتناسى وخزات الاغتراب الأغرب، اغترابي داخل شعاب الدم هو المعادل الموضوعي لهجرتك القاسية. وهكذا يستيقظ القلب والعقل معا، أن ما هو مشترك بيننا دائم

ومستمر حتى في موسم تأملنا»[1].

لقد ركز الكاتب على لفظ الهجرة ليبرز ألم الغربة التي يعاني منها المثقف المغربي المخنوق فكريا وهجرته تلك سواء أكانت داخلية أو خارجية هي تجسيد لرفض الواقع الموبوء بجرثومة الفساد ومحاربة الثقافة.

وتركز رواية شجرة المريد على مصطلح السفر وتبني عليها الفكرة الأساسية التي تنبثق منها الأحداث الروائية وتستدل عليه بألفاظ كثيرة: كالرحلة والإسراء والمعراج والعبور والموكب والراحلة والقافلة والهجرة والعدوة والسفر، حيث تستهل الرواية أحداثها بسفر الشيخ المبارك المرتضى إلى العالم الآخروي لينوب عليه الشيخ عبد النور في إدارة أمور الزاوية الدينية والدنيوية، «وكما هو معلوم فإن الزاوية تنطلق في تأسيسها من البُعد الصوفي الديني وتنتقل إلى البعد الاقتصادي ثم السياسي حيث تعمل على مواساة الناس والتخفيف من معاناتهم غير تنظيم مواكب الاستسقاء وإنشاد التوسلات وقصائد تفريج الكُربات»[2]. ولأن الشيخ عبد النور يحس بفشله في الموازنة بين أمور الدين والدنيا في إدارة وتسيير الزاوية تحت ضغط الوجهاء والسياسيين فإنه يدخل في رحلة داخلية تدوم أشهرا من العزلة ثم يعزم على الإسراء بموكبه إلى مكان لا يذكره الرواة المتعاقبين على السرد إلا لماما، فلا نكاد نعرف منه غير الربوة العالية والجبل المشرف على القرية، وهي رحلة غير محددة بزمن «الزغاريد والذكر والأناشيد ووقع التراتيل ... فبدا الوقت رائعا جميلا يغري بمثل تلك الرحلة التي قد تطول نحو غريب الزاوية ... تسربت نوبة من الجزع الداخلي على وجوه المريدين والأحبة لشعورهم المشترك بأن هذه الرحلة التي عزم عليها الشيخ المبارك عبد النور سوف يمتد أجلها ... في الوقت الذي كان يحلم بإصلاح مسار زاوية شيخه المرتضى تطوح به رياح الأشباح إلى قمتها ... وهاهو يمارس شعائر كافة تلك الأشياء التي رام يوما تغييرها ..» [3].

وهي إشارة صريحة إلى أن واقع الحياة المغربية المعاصرة ليست سهلة على الإطلاق حيث يمارس ذو النفوذ والسلطة نفوذهم على أهل الدين كما يشاؤون ولا سبيل لاعتراض أوامرهم، ولذلك يلجأ

---

[1]-رواية العائدة ص 31

[2]-خالد التوازني، جماليات العجيب في الكتابات الصوفية ص 149

[3]-رواية شجرة المريد ص 119، 120

الناس المكبلين بقيود هذه السلطة للعزلة عن باقي البشر، فيدخلون في رحلات صوفية داخلية تتأثر بمجامع القلب وصونه عن الهوى والفتن الاجتماعية والسياسية القاضية بضرب القيم الأخلاقية والسلوكات الروحية .

الحقل الدلالي 3 : التجلي الصوفي

الرواية	المصطلح	الجملة الواردة فيه	الصفحة
العائدة	النور	وقد مررنا من مؤسسة ديكارت وقد غاصت في غلالة حالمة من الضوء والسكوت.	60
		حين تنطفئ آخر الشموس فعلينا أن نشعل شموعنا البدائية ولكن حسما يبشر بأحلامه كأنه آت من أعماق الفضاء	64
		فلنجرب لعبة النسيان، ولتتساقط علينا شآبيب التمرد على المألوف، لندخل بعيدا في أمشاج المتعة حتى تأتي لحظة الإشراق.	67
		لحظة االإشراق ما يزيد.	67
		دخلت علينا فأشرقت الوجوه	68
		أصبح الفضاء المظلم خيوطا موصولة مع الأعلى	89
		واشتعل الظلام حتى تحول لهيبا.	95
		فبرقت عيناه في الظلام الثقيل فرميت نفسي في قضيته كمن يرمي نفسه في بناء شاهق في فوهة بركان مشتعل بالظلام.	102
		لا يا شمس قد رفضتها ولا أتراجع.	127
		أراك يا شمس بتبرئة القتلة الجبناء	127
		وليس أحب إلي من أن أعرف شمس من جديد .الفتاة الهادئة المحبة للخير .	129
		كانت صورة شمس قد نقشت في خيالي لسبب غامض لا أذكره اليوم.	130
		الصداقة شيء غريب كالأيام أو كضوء الفجر الأول .	130
		وأطلت الشمس ضاحكة من وراء السحاب المغسول	162

		اندهشت كمن يستمع إلى تحول الشمس عن مغاربها	163
		لم أصدق كأنما قيل لي إن القمر خرَّ من السماء	163
		وجدت نفسي ووجداني ينسجمان مع البساطة والإشراق	164
		ماذا أريد أكثر وقد غربت شمس تهواه في جزيرة الندم	161
		الطريق واضحة كهذه الشمس المترقرقة بالأنوار	169
		حين غابت الشمس وصح المؤذن بالنداء	189
		ثم عطفنا يسارا حيث المسرح الكبير العائم في أضوائه الخافتة .	192
		الكفر الآن هو يسد الميدان وقد هلكت كافة الأنوار	192
		الانحراف قليلا إلى اليمين أو اليسار معناه الانتقال من النور إلى النار.	245
		لقد ارتميت في حضن الأنوار بعد أن هدّك الظلام	245
طوق النورس	النور	في الليل بالذات حي تكون أنوار الليل قد ذابت في وهج النجوم	15
		بين شدى مسك الليل العابق بروحانيته العجيبة ...وترضى تلك النفوس العلقة المتعبة بشقاء النهار	15
		فتعود زرافات الأصائل وتهجع قطعان الضوء	18
		وتزغرد كتائب الصراصير الخفية معلنة عن اشتعال السواد ... هو الليل إذن ... شحوب بقعة الضوء الممتدة في الآفاق مثل خيال أبي .	18
		يبدو نشاطها مضاهيا لنشاط الفراش الذي لم يجد موطنه بعد ... كخراف الأخيلة ترقص الهوام حول السراج .	18
		وهاهو فضاء المجلس يخلو لأنوار السراج الصفراء الذاهلة لتسبح مختالة بوميضها الشاحب .	19
		تتطاول أطياف النور هنالك ... أحار بين أنوار الظل وظلال	19

		الأنوار، وأواري دهشتي بين حالة من ذوبان الضوء وزحف الظلمات.	
		الشمس متوارية تماما خلف حجب الفجر.	24
		هكذا لم تلتفت الكائنات إلى دغدغات الأنوار الصباحية الباردة والخجولة.	24
		الولد الذي يستيقظ قبل طلوع الفجر الأول، يرحل بعينيه، وعلى ضوء السراج في مسافات اللوح الخصيب بالآيات.	26
		وليشهد مع الليل والمرح والقمر والشاحب، أما مصباحه المعلق فقد ضيع جدوى الإنارة فأغمض عينيه وأطفأ أنواره.	56
		وسمية كانت رغم أنفها في بؤرة الضوء .	124
		ويخيل للناظر أن جزءا من الليل قد جاء مشهرا مشاعله	135
		بعض الشعاع المنطفئ يترف من الكوة العالية وتقهقرت مع الوقت أشعة المصباح حتى لم يعد لها من نفوذ .	137
		لعله يجد ضوءا كاشفا أو تفسيرا مقنعا .	138
		أشعة المصباح الخائرة كانت منخرطة في اقتتال ضار أخرس مع خفافيش الظلمة.	144
		الممر ممدد والمصابيح الذاهلة معلقة بالسقف مثل سرطانات مذعورة .	145
		الأستاذ مولود الليل، رئيس تحرير جريدة الضوء .	146
		في مقر جريدة الضوء ملأتني رائحة الورق ... فأفاقت شمعة مجلسي من غفوتها، فتبين أن ذؤابتها المكسوة بالناس تملك طقوسا خاصة .	161
		تستحم بُعيدَ صرخة الاشتعال وسط حمام شمعها المنصهر.	161
		إن هذه الشجيرة النارية في جزيرة سحرية ويحدث أحيانا أن تبيض عين النار ثم يركبها موسم الموران فينهل شواظها، ومويجات النار تتراقص .	161

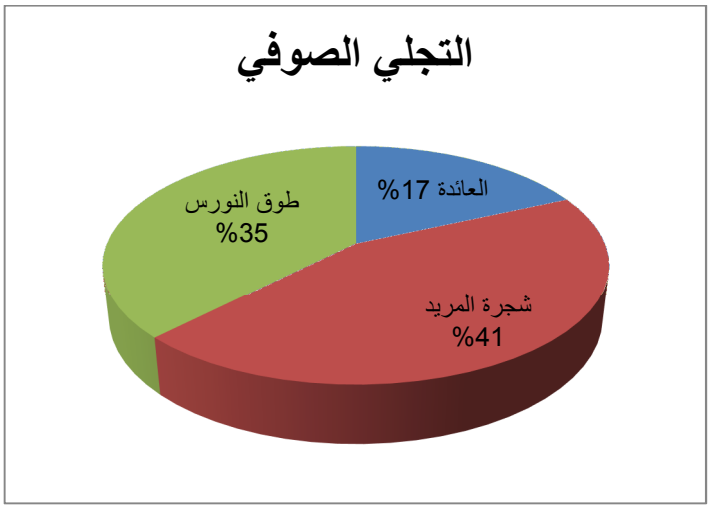
		ينتشر ضوء الشمعة مثل خيول سحرية	167
		- أنا حيث الجهل يعلو والظلام يحتل مكان النبل الوامض	177
شجرة المريد	النور	والشمس ربما لا تزوّر عن مجلس الصبا	7
		ومنذ ذلك التاريخ وذاؤبة القنديل بغرفة الشيخ ... ماتزال ماسكة بلسان اللهب.	13
		ومن قديم الزمان يعاني فضاء الغرفة فقرا مدقعا من نور الشمس	13
		مما جعل ثمالة باقية من شعاع ذلك القنديل تسعى جاهدة إلى توزيع ومضاتها على الأنحاء فلا هي أضاءت ولا هي احتفظت بطاقتها لنفسها .	13
		شيء واحد أفلح فيه ذلك القنديل الأوحد. وسلمه للقضاء برائحة الزيت المحترق.	13
		لو حدث ومات القنديل لبقيت رائحة زيته المتميزة دالة عليه	13
		إن زواج الظلمة المستقرة بالشعاع المبعثر بين قطعان الظلال الموحية.	13
		ولكن أية إضاءة هذه التي ما إن أشرقت حتى ضاعت في الظلمات.	16
		وقد مالت أشعة الشمس عن سطح الفناء وتعلقت بهامات الجدران العالية.	18
		فإذا الحال ترتد إلى ضياع القنديل الأسنى.	22
		وبعد همود أنوار الشيخ الصالح المرتض خلفه الشيخ عبد النور فأمسى الحال مشتعلة عن الله بالمريد وعن هذه الأنوار السنية بالتقليد.	22
		وطاب له أنه يتذوق دفق الأنوار حقيقة لا مجازا.	25
		شعر أنه شرب ذلك النور الأسى..ونهل من ذلك الضوء الحبيب الأبهى...	25

		هنالك يحصل التيقظ وتشرق الحقائق، ويضيء فانوس الحق المبين.	27
		رغم كل تلك التهاويل المنيرة الرائعة والإرتواءات النورانية الكاشفة .	27
		ذلك النجم المتوهج المترامي، الذي تصغر أمام إشعاعاته المنيرة الرحبة .	37
		وقد مال قرص الشمس وراء أشجار الصفصاف ... هنا موسم خصب من الأشغال الشاقة تحت أشعة الشمس الحارقة .	41
		آن له أن يخرج من عتمة الكليات إلى ضوء الجزئيات	62
		وعند مشارف كل ليلة أضيء شمعتك .	67
		ويتخبط في طياتها وحش النار تخبط المصروع ... ومن الأولاد من واجه جحيم الأفران اللاهب.	77
		ويعتقون رقبته من هول النيران التي نامت قبل أن تشرق الشمس ويستعر لهيبها .	77
		من الأفضل ألا نذهب قبل شروق الشمس.	78
		والقناديل الماضية أخمدة أنفاسها برودة الغبار والفراغ.	99
		هنالك أيضا ركن قصي يدعوه إلى التزهة في حضرة المرايا وفوانيسه وأبنيته وشمعه وجسده.	99
		كان الظلام سادرا في انتشاره ثم أضاءت الغرفة كلها بالشموع	104
		أينما تستهلك ليلة مولدك شمعا لا تتصوّر عدده، وشمع القصة.	104
		من وراء ذؤابات الأسوار الكالحة تتلألأ غدران الضوء الصباحي.	111
		كانت الشمس قد انتطت صهوة الصباح القلق وسالت أشعتها البهية الضاحكة.	118

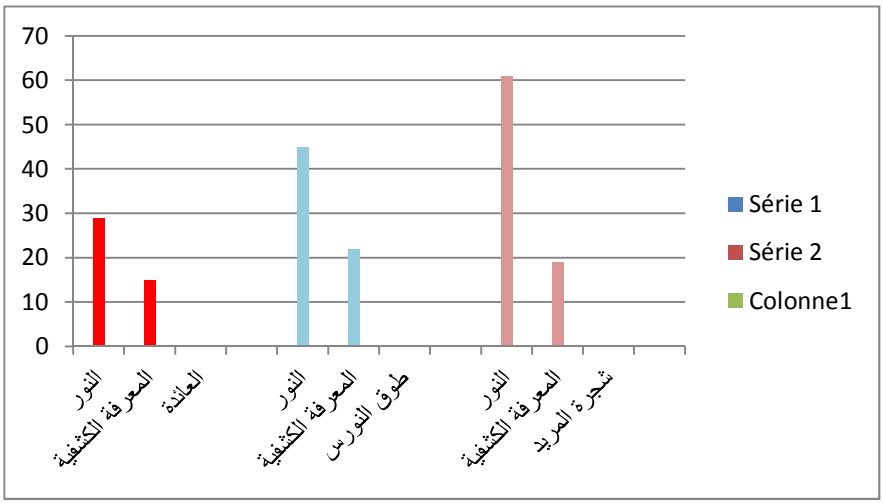
		يحلم بان تطل شمس جديدة.	120
		كيف أستبقي هذه الشعلة حية في أرواحهم الغضة.	124
		وتأتي كتائب الدفء والضوء.	126
		الآن يسأل نفسه بعد أن خرج من طوق اللهب	127
		وجلبابه الصوفية فاتحة اللون وجواربه البيضاء القطنية... وبهاء الجدران كان ظاهرا ببياضها الطلق.	132
		لا جديد تحت الشمس .	140
		الفانوس الوحيد لهذا الكهف هو أمل عودة رضا العزيز علينا.	147
العائدة	الكشف (المعرفة الصوفية)	قلتها وأنا أستسلم لنشوة الاستكشاف.	59
		ما دام هذا الشيء لم يعلن عن نفسه و لم يكشف عن أوراقه فلا يهم.	61
		الأهم هو الكشف والنصرة والمعية.	61
		الجواب سيكون سهلا حين تفسر ظاهرة في الاكتشاف	63
		وأوافق أروى... إنه في الكشف	66
		حرمت عليكم الفلسفة والسفسطة وكشف المعنى	78
		كان القلب يدق بإيقاع متواصل حين ققرت مكاشفة حسام بما أوحت به مارتيل.	93
		ربما لأنني كنت لما أرتق إلى مقام المعرفة.	162
		ما أحلاه كشف الذات ... وحتى كشف الذات	189
		فما أبشع طعم الحقائق حين تكتشف عن وجه	212
		نكشف أيها المجهول واضربنا مرة أخرى كي ترتاح	225
		فقال لي أنا الذي اكتشفت .	288

	إن حساما كان تلك المنارة الصبورة العارفة بضعف الظلام .		247
طوق النورس	المقصود هو مزيدًا من الإضاءة الكاشفة لطبقات الوعي أثناء اشتباكها المنجم بعالم الأفكار.	الكشف	80
	ها هو يكتشف هما آخر لم تهجر بعض الأسماك جانب المحيط.		24
	اللوح الناعم وريشة القصب مدببّة كالسهم، الصلصال وسوط الفقيه، وختم الجزء الأول ثم المعلمة الفاقعة بأبجديتها الأخرى.		28
	و عدوت كالوعل الصغير في اتجاه الجامع المتجلى.		29
	دعني أرى الرسم .. هكذا إذن، ضع الآن لوحك وراء ظهرك، استعرض من قوله تعالى ..		29
	و جثوت خاشعا على ركبتي ولوحي ملتصق تماما وراء ظهري الصغير.		29
	أيها اللسان الثقيل المتثاقل انطلق ! .. آمرك أن تنطلق، باسم الله الرحمن الرحيم : "الم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين".		30
	حرف الألف غامض كصور المطالعة المغموسة في الاخضرار والأحاجي.		30
	أما المعلمة ماجدولين فهي متشابكة حقًّا.		30
	البنت الريفية دخلت المدرسة، نجحت بسرعة الشهادة الابتدائية.		41
	لو توغل السالك في طبقات هذا الوعي المائر لتكشفت له تشكيلات جديدة لمفهوم الزمان و المكان.		156
	استقبلتني رائحة الورق فأمعنت في التوغل بين أكداس الجرائد والكتب.		157
	ربما تكون صرخة التأسيس، العلم، لا شيء بدون علم ..."		157
	زمن الثمانينات يحتضر ويبدو أن الفكر في مرحلة التسعينات لن يكون هو ذلك الحيز اليومي.		168
شجرة	ومضة جانحة تنكشف بشكل مفاجئ.	الكشف	16

المريد	(المعرض الصوفية)	و يذكر أن منعطفات البدء كشفت له عن فقر في شرايين الروح متفشي.	26
		إذا اكتشفت أن ذلك السير قدر من أقدار الله الحاكمة والإرتواءات النورانية الكاشفة.	27
		ظل مكشوف الظهر تحت سياط قلق يجلده.	27
		يكتشف أنه لا يوجد بينها وبين هيبتها وحضورها سوى مسافة طرفة عين.	27
		يكتشف أن سلمى الراحلة كانت دوما في قلب الأسئلة.	28
		فإنها كانت على ضفاف الكشوفات سارية في حشاشة المنعطف.	28
		ظننت أني استويت في طريق الكشف رجلا.	28
		و قد قال عنه الراوي كلامًا كثيرا لكنه لم يكشف عن شيء.	28
		تتكاثر الضفادع الناعيه فينكشف شعوره المخبوء.	30
		و لذلك اجتهدت على ألاّ ينكشف وجهها لأي من أهل الزاوية.	30
		أي حقيقة هذه التي يحاول القبض عليها.	67
		لم يكن يعنيه أن يكشف وجه الجواب.	73
		لا طاقة له بالكشف عن مجاهيل حلمه.	73
		فلا تتكشف سوى عن رغبة صارفة في الجمود.	126
		و تأملاتنا أن نكتشف طريق الخلود الحقيقي.	127
		مجاهيل الرحلة تتكشف.	128
		دارت الدنيا وانكشفت الحقيقة من حولي.	138



شكل (27):التجلي الصوفي



الشكل (28): مصطلحات التجلي الصوفي

يتردّد مصطلح التجلي في لغة الصوفية بصورة لافتة، فلا نكاد نعثر على أثر سردي أو شعري يخلو من هذا المبدإ الأساسي لكل تجربة صوفية، « والتجلي إذا فتح الله على عبد بعد الستر، ويتجلى عليه بنعمه، فيكشف له عن بعض المغيَّبات، ويظهر له أنوار المشاهدة»[1] والتجلي على ثلاثة أحوال، تجلي الذات ومعناه كشوف القلب في الدنيا وكشوف العيان في الآخرة، وتجلي صفات الذات، وهو أن تتجلى للقلب قدرة الله عليه فلا يخاف غيرها وكفايته فلا يرجو سواه، وتجلى حلم الذات، ويكون في الآخرة، ففريق في الجنة وفريق في النار، والتجلي إذ ينتقل من الحقل الصوفي إلى الحقل الروائي، يكشف مدلولات فنية لخدمة أغراض نفسية مجتمعية لدى الراوي، فالتجليات عند المتصوف

[1]–حسن الشرقاوي : معجم ألفاظ الصوفية، ط 1، مؤسسة مختار للنشر، 1987، ص 74.

تجارب روحانية خالصة في حين عند الراوي هي تجارب أدبية نفسية موضوعية[1] ويحضر معجم التجلي في التجربة الروائية الإدريسية بكثافة، ويتردّد بألفاظ ومصطلحات شتى بلغت حدًّا تواتريًا يقدر بـــ : 17% في رواية العائدة و35% في رواية طوق النورس، و41% في رواية شجرة المريد التي احتكرت ما يقارب نصف النسبة المئوية من مجموع المصطلحات المنضوية تحت جناح معجم التجلي، وألفاظه هي: الشمس، الضوء، النور، الصباح، الشعلة، السراج، المصباح، الشموع، البياض، القناديل، النار، الشواظ، الوامض، اللهب، الشعاع، الشروق، الفانوس، الأشعة، الإضاءة، الكشف، المعرفة، الفكر، العلم، الكتاب، اللوح، القرآن، الجرائد، الكتب، الورق، الأسئلة، الحقيقة.

وتكاد روايات سلام أحمد إدريسو تعتمد على هذا المعجم بتكراراته المتنوعة والاشتقاقات المتاحة للفظة الواحدة، وبخاصة منه معجم النور، حيث يتوقف السارد في بدايات المشاهد والفصول وينقل لنا أجواءً مفعمة بالأنوار، فيصف تارة انحدار الشمس إلى مغيبها والجلال والمهابة التي تتركها في المتلقي لتلك المشاهد النورانية، ويركز مرات أخرى على أضواء المصابيح والشموع، وأنوار النجوم المتألقة ليلا ويربط تلك المشاهد المشرقة بأضوائها بحركات البطل السارد وتأملاته في الطبيعة والكون، فوصف الضياء هو رمز صوفي بكل ما في الكلمة من دلالات الخارق والغامض والانفلات من إدراك الوعي البسيط والعجز عن الوصف، وهي سمات أساسية لتشكيل الزمن الذي يصبح عنصرًا مشتركا بين كل من السرد القصصي والصوفي[2].

و يتجلى وصف الله وهداه لربا السعداوي في رواية العائدة بكشف حقائق الخلق الخادعة وظهور أنوار الحق سبحانه وتعالى وتذوق المشاهدة، والوقوف على مقام الإحسان «خارجة من المسجد قد أيقنت أني ولدتُ من جديد..ومع ذلك التفتُّ إلى الباطن أعود به إلى مناكب الأرض بعد أن تطلع إلى سدرة المنتهى..خاطبته قائلة..عدت وأنت تعلم علم اليقين أن الانحراف قليلا إلى اليمين أو اليسار معناه الانتقال من النور إلى النار ومن أعلى عليّين إلى أسفل سافلين، لقد ارتميت في حضن الأنوار بعد أن هدّك الظلام»[3] فالصلاة عند سلام أحمد إدريسو هي طريق التجلي الحقيقي

---

[1]-مريم محمود محمد الحسني السيّد : الأثر الصوفي في الرواية المصرية، ص 12.

[2]-خالد أقلعي :التصوف والقصص، ص 142.

[3]-رواية العائدة ص 245.

ومعرفة أنوار الفيض الإلهي وقد استندت هذه الصور اللغوية على مرجعية دينية واضحة المعالم يَنْهل معجمها الروحي من معين القرآن الكريم مُشيِّدًا بذلك صرحه اللغوي المتفرد فنيًا ودلاليًا، مثلما يظهر في الصُّور اللغوية من قبيل: سدرة المنتهى، مناكب الأرض، أعلى عليّين، علم اليقين، أسفل السافلين، وكذلك فإن التقابل والتباين الذي نسجت له هذه المقاطع من مثل : اليمين واليسار، النور والنار، أعلى وأسفل، الأنوار والظلام، دليل على رحلة المشقة والألم والمجاهدة التي تعتري الصوفي في طريقه إلى الله، وأن الحجب لا تنكشف إلا بعد اختراق الظلام، والتلذّذ بنور الحق لا يتم إلا بعد الاكتواء بنار الشوق والألم، والإسراء في معارج الروح إلى المقام الأعلى لا يتأتى إلاّ بالانقطاع التام والكلي عن ملذّات الأرض ومغرياتها.

و تستثمر رواية طوق النورس النور كسمة من سمات التجلي الرباني في عباده الصالحين الدَّاعين إلى القرب والوصال، فينقل لنا السارد عبر لغة الوصف هيئة الولد حسام وهو يكابد مشاق الحياة في كنف عائلة الحاج السعداوي ودليل رحلته الصوفية نحو الله هو حفظ القرآن الكريم والعمل بآيه العظيم «الولد الذي يستيقظ قبل طلوع الفجر الأول يرحل بعينيه وعلى ضوء السراج في مسافات اللوح الخصيب بالآيات»[1].

فالقرآن الكريم استنادًا إلى المعنى المخبوء تحت عباءة هذا المقطع هو عين الحقيقة وطريق النجاة -لمن أراد بنفسه خيرًا- من الواقع الغارق في أوحال الضلالة والتيه، ومن أراد الوصول إلى حقيقة الحقيقة فعليه الاكتواء بنار السراج ليتحقق له الوصول، وتتقاطع هذه الصورة اللغوية وفكرة الحرق عند فريد الدين العطار، « إذ إنها تشير إلى حقيقة الوصول إلى الكمال، فالواصل في التجربة الصوفية هو من يتخلى كليّة عن الطبيعة الناسوتية المحفوفة بحظوظ الدنيا، والرغبات الإنسانية، ويتخلص من مختلف العلاقات مع السوي والأغْيار، ويتفرغ للحق ويفنى فناءً تاما في حماه »[2].

و في رواية شجرة المريد يركز السارد على معجم الكشف، وهو بمعنى الظهور ومكاشفة الحقائق المتوارية التي لا يصل إلى إدراكها إلاّ من أعطاه الله البصيرة الثاقبة توفيقًا وفضلا منه[3]وهو

---

[1]-رواية طوق النورس ص 26.

[2]-محمد بنعمارة : الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات) ص 95، 96.

[3]-المرجع نفسه، ص 311.

نفس المعنى الذي اشتغل عليه النص الروائي، إذ يربط السارد الكشف في أغلب الأحيان بالعلم والمعرفة الربانية التي قذفها الله في قلوب أحبائه، ورغم ما خصهم به من أسرار ومفاتيح إلاّ أنّهم يتطلعون إلى المزيد « ظننت أنني استويت في طريق الكشف رجلا، فإذا أنا بعد رحيل سيّدي المرتضي طفل يحبو، وفطيم يتدحرج في مدار الرُّوح، بَيْد أنني مع ذلك قد عرفت معالم الرحلة وتقاسيم السفر، فماذا كان بعد ذلك ؟!»[1]، فالرّاوي في هذا المقطع السردي يعيش رحلة غايتها الكشف فلا قيمة للإنسان في هذه الحياة إن لم تتجلى له حقائقها وتنكشف أسرارها، وطريق الكشف بحسب السارد ليست سهلة ومتأتية لأي كان، بل فيها مجاهدة ومشقة وخبرة وصحبة لإدراك كنهها والوصول إلى غياباتها، ويرتبط الكشف بالمحبة الصوفية، فكلما امتلأ القلب بالحب الإلهي فاض علمًا ومعرفة، فالمعرفة الكشفية إنما هي حصيلة الحب التام والفناء في المحبوب حتى لا تبقى للعلوم الأخرى أية قيمة وأهمية لأنها ترى الله غائبا وبعيدًا بينما هو عند أهل المعرفة حاضر قريب يتحققونه في ذواتهم فيشاهدونه بأعين أرواحهم ويكلمونه بلغة قلوبهم فيتجلى لهم حقيقة مشرقة منيرة»[2] وجميع الأمثلة الكشفية التي وردت في الروايات المدروسة إنما جاءت لتخدم فكرة العلم الذي هو جوهر الحقيقة وديدن العصر ومسعاه الذي يلهث وراءه، فبالعلم تتفتح أبواب السماء وترتقي الشعوب، لكن هذه المعرفة لا ينبغي أن تكون جافة لا حياة فيها ولا روح، إذ يجب المزاوجة بين العلوم العقلية والروحية حتى تستقيم حياة الإنسان المعاصر ويبتعد عن الأمراض النفسية والاجتماعية التي خلفتها المعارف والعلوم المادية المختلفة، فكما أن الانسان يحتاج إلى رقعة فيزيقية يعيش عليها ويقتات بالماديات الناتجة عنها، فهو يحتاج كذلك إلى مساحة روحية يُطل من خلالها على ما وراء الطبيعة وينهل نفسيًا من معينها المشرق بالأنوار الربانية.

---

[1]-رواية شجرة المريد ص 28.

[2]-عدنان حسن العوّادي : الشعر الصوفي، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1986، ص 218.

الحقل الدلالي (4): المجاهدة الصوفية

الرواية	المصطلح	الجملة الواردة فيها	الصفحة
العائدة	العزلة	لقد انتشلتني من العزلة التي غطست فيها منذ سنتين.	41
		فإلى حجرة حسام التي تسربلت بالأسرار والغموض والتي تأخذ صفاتها من الظلام والتخفي والأسطورة الآتية من وراء البحار.	51
		ضحكت طويلا وأنا أقف وحيدة على ضفة المصب	89
		و عشت والوحدة تأخذ بتلابيب نفسي ساعات طويلة لا أبرحها إلا إلى مائدة الطعام.	89
		و إلا ما يفسر إقبالي الشديد على اعتزال المخلوقات ووجدت نفسي أبحث عن حل لحياتي ما دامت الوحدة قد أدمت كياني لله.	115
طوق النورس		ربما يحدث ذلك من جرّاء التعوّد على وخز العزلة.	10
		ربما لأن هذه العزلة ذاتها كانت تمدني بفرص متعاقبة لشرح صورة شبه مكتملة لوجه الأم.	11
		كنت قد اخترت مكانًا رمليًا قصيًّا مزهوًا بمجاراته الحلزونية الغنية.	11
		ما هي الوحدة بالتحديد : أحببت الوحدة واحتفظت لها بولع خاص.	55
		الحوار مع مملكة الوحدة يقتضي أن نؤسس بيننا وبينها طقوسًا خاصة تطول مواسمها.	56
		أمست الوحدة صنوًا دائمًا وصاحبا لازمًا.	56
		كان على ولد وحيد مثلي أن يفتح لوجوده كوّة الضوء.	57
		خلال هذه السنوات الأربع التي قضيتها ها هنا وحدي.	58

		من هذا الرجل التي تركت وحيدًا معه طيلة هذه السنوات.	58
		تتكشف قاطبة في كونه تركني وحيدًا مع هذا الرجل الخائن.	58
		و هكذا خرجت مع محارة عزلتي والتحقت بصخب مجموعته.	76
		يبدو أني سأعزل وحيدًا.	76
		بل لماذا أعرف اليوم عمر العزلة.	85
		انبطحت ربا على الأرض مسرورة بعزلتها الهادئة.	92
		لا تهربي واصمدي في عزلتك.	100
		لذلك لذت في مارتيل بالخلوات.	114
		أنا الآن وحيدٌ وأعزل.	128
		و لكن قبل كل شيء عليَّ الانزواء بعيدًا.	137
		ها هو أحدهم يطرق عليه أبواب عزلته.	138
		خمّن أن الشاب الذي انتشله من عزلته يكبره سنوات.	138
		انقطاعها عن كل ما يربطها بعالمها السابق.	147
		تذكرين يا زينب مواسم العزلة التي كنت أضرب طوقها حول نفسي.	178
شجرة المريد	العزلة	و نسائم العزلة تهب عليه من بين القبور.	12
		دخل في خلوته تلك شهورًا وسنوات فضاع منه الإحساس بالزمن.	14
		إذ لأول مرّة يخرج الفقير رفيق الجفري من عزلته.	24
		أطل عليه من قلب خلوته بعد حقب من الصعب أن تحصى.	24
		- و لذلك فهو يأوي إلى هذه الخلوة اللطيفة على	36

	ضفاف اللوكوس.		
38	أن يختار العودة ويضع حدًّا لغربته فذلك هو الموت بعينه.		
41	وفي مقابل ذلك حصل على انجذاب خاص نحو العزلة.		
44	ذكرياته القديمة التي تتداعى عليه كلما خلا بنفسه في أحشاء العشب.		
44	ذكريات الظلمة المدلهمة والوحدة الماثلة.		
48	العرعار أقلام والعزلة بحر والسكينة منتجع.		
63	وحيد تأنسه عزلته مغتربًا تكلأه هجرته.		
67	فعليك إذن أن ترابط سعيدًا في خلوتك .		
67	و أن تستمر على سنتك في الاعتزال سنواتٍ وأحقاب طوالاً.		
90	لا يريد غير فسحة من الأرض المنعزلة.		
90	قم يا صاحبي والجأ إلى مخبئك.		
90	هكذا اقذف بنفسك في بطن الكهف.		
96	وحدك في الكهف والسؤال مقبل عليك .. وأجلت صراخي وجنوني إلى ساعة الخلوة.		
116	قد تطول غيبتي أو تقصر.		
126	خلا الشيخ بنفسه وهو حزين.		
127	لا جديد سوى موسم الخلوة برحاب الجبل الصعب والأنسة بالتذكر .. أجل ففي خلوة الجبل أنس.		
127	جواد لا يلقاه بين أرجاء الزاوية.		
128	مأساته أنه يظهر التعلق بهم ويبطن اعتزالهم منذ تلك الحقبة القديمة.		
128	يجهل أسرار تلك الرغبة في اعتزال مزار الزاوية.		

		انه لا يعرف بالضبط ماذا سيعتزل.	128
		سيدي لقد طالت خلوتك وأمسينا يتامى بدونك.	129
		يا ليت هذه الخلوة تدوم أحقابًا.	129
		و لّما أصبح وحيدا في خلوته العالية شعر أنه في حاجة إلى أن يقول شيئًا.	129
		هذه التمائم التي يجلبها من المجذوب الذي لا يفارق خلوته.	147
		و بمجرد أن آب إلى عتمات غرفته المنعزلة عند مؤخرة الممر.	147
		أثناء الاختلاء بالنفس استشعر الغربة تداهمني مشاعر الوحدة الجرّارة.	147
		فيخيّل إلى أني أمسيت وحيدا على كوكب الأرض أقصى درجات الاحساس بالعزلة.	147
		ربما هي وطأة هذا الكهف الجديد الذي دخلت عبر دياجيه	147
		حيث الخلوة والهدوء ورحابة المشاهد.	149
رواية العائدة	الصمت	السكوت والصمت والنسائم ورائحة البحر وألحان الموج العابقة بالدّوم.	40
		لو اطلعت عليه لوجدته ساكنا، مؤدبًا جم الأدب غائبا أو كالغائب عن تلك التروات المتغيرة.	50
		و كانت له إرادة الاستعلاء الصامت كأنه جبل يشرف على أثافي منصهرة بالنيران.	50
		حتى الجلوس في مقهى النهر –الريبو– وقد خلت من الأحياء إلا قليلا، واحتساء القهوة مع الصمت المصلت بين البصر والفؤاد له طعم آخر.	84
		نزلت لمارتيل بعد أن رست على شاطئ الصمت والرزانة	85

	والسكينة.		
99	و طغى الصمت المخيف كأن القيامة على وشك الانفجار.		
99	صمت مخيف جدّا إلى حدود العذاب رهيب جدا إلى حدود الإرهاب.		
101	لم يعد حسام يستطيع الكلام فقد انعقد اللسان على الصدمة.		
102	كانت الغرفة صامتة لا حياة فيها إلا من أنفاسي المتساقطة بين الحين والآخر.		
102	ووجدت الجواب في معدّات الغرفة الصامتة.		
103	لم أجد شيئا آخر غير البكاء فبكيت بصمت.		
103	كانت تريد أن تسأل عن شيء فأجابتها دموعي بصمت.		
105	بهذا حدّثتني نفسي والصمت يبسط خيامه على المكان..وخاطبني الصمت بلغة وجدت نفسي أفهمها فجأة وبدون مقدمات.		
118	دخلت للحجرة الصامتة...وبحت للصمت بكل آلامه.		
122	و حسام رجل رفعته أيدي الترفع الصامت الذي لا حدّ له.		
166	و لكنني أغرقت نفسي في بكاء صامت مكلوم .. صمت لحظة لأشرد فيها أنفاسي ثم عقبت بصوت منكسر.		
171	لا يزال الجرح يبحث عن إقامة أطول نسج بيننا من أجل ذلك حجابا من الصمت.		
174	نظرت إليه وقد اعتصم بالصمت منذ دخولنا إلى البيت.		
179	عاد الصمت رسولا بيننا فوشى برغبتي في الاطلاع على قاع البحر.		
180	و صمت وكأنه يعالج ألمًا قديمًا عاد إليه بعد طول سنين ثم تابع وهو ينظر إلى الأشياء الصامته.		

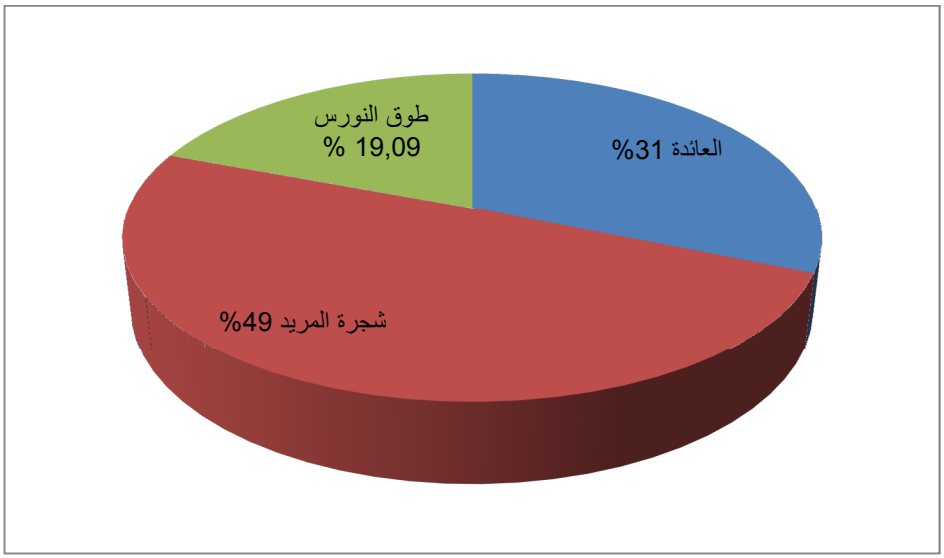
		انسحبت في صمت وبكاؤه الجريح يصلني تباعًا كرسائل مستعجلة من المجهول، كان الصمت أنقى لغة للتعبير وأحيانًا يكون كذلك.	203
		الهزيع الأخير من الليل والصمت سلطان.	213
		فاجأنا الصمت والظلام إلا من أنوار الممرات، هنا حيث الصمت أسيرًا ولا شيء غير الصمت.	229
		و صمتنا ونحن نتابع الخطو وراء فاطمةوأمينة .. صمتنا كي تنصت إلى دقات القلب المطمئنة وإيقاع هذا الخطو الجديد.	246
		قلت اعترافا بفضل طال السكوت عنه .. صمتُ ثم وصلني صوته الصادق.	247
طوق النورس	الصمت	ليس من عادة ذلك التاريخ القصي أن يأتي مسربلا بالصمت.	9
		و على النقيض من ذلك كنت ألبس قناع صمتي منعزلا عن كثب.	9
		لم يكن لصمتي نقيض آخر غير عويل الأعماق.	9
		و احتفظت أنا برفضيوإن لبث غالبا منضويا تحت غلالة عاتية من الصمت.	11
		و انفجرت من بين شفتيها شهقة مخنوقة،لهنيهة ظلت مهدودة صامتة.	36
		و كان علي أن ألبس لثام الصمت مختنقا بتوسلاتها.	39
		و يجوس رذاذ المطر الضبابي خلال قلاع الخيام فتمتص بلله في صمت.	50
		علاقاتي بالبيت الكبير الذي انخرط هو الآخر في صمته الطويل وحرارته الداخلية، علاقاتي بغرفه التي أمست فارغة وممراته الموحشة، بهوه الذي ضاق بصمته.	56
		خرجت أجرُّ صمتي من يديه المشلولتين إلى خارج الأسوار.	62

		نهر أبي رقراق يزحف ملتويا من الوهاد والشعاب كثعبان أسطوري، الصمت دليله والسفر ترتيله، وخيمة البحر مبتغاه.	73
		ها هو يكشف همًا آخر، لم تهجر بعض الأسماك رحابة المحيط وتحتمي بصمت النهر.	80
		كانت تتحصن بالصمت لتفسح المجال لتريفها.	98
		أنظر إلى هيكل السجن مثلا، أسواره العاليه وصمته المريب البائس.	121
		كيف نفهم أسرار هذا العالم الغامض بكل شيء فيه؟ أمواجه ومسافاته، فصاحته، صمته أو ثورته أو سكينته.	121
شجرة المريد	الصمت	من أنت يا من انغرست في رهبة الصمت .. جزع من ذلك ولاذ بالصمت.	12
		بضع سنين مرّت و لم يزل يحتجب خلف حرسه.	13
		دخل في طيات زمنه الخاص .. زمن أملس مستقيم صامت لا لون له.	14
		لم يجد المقدم سوى أن يلوذ بالصمت غضبًا ... أطل صامتًا ... وبكى ثم غاب.	20
		و حجب من الصمت الصاخبة طوّحت به في قرار من الشكوك.	36
		و في انسياب النهر المتحدّث بالصمت والسفر.	36
		- و لكن يكون الصمت الذي هو رسول أمين بينهما ... وراء أشجار الصفصاف مخلفًا عقبه سكونا عجيبا.	38
		صامتًا كان يتملى من طعم الترحيب .. فابتسم رضا وكان صمته طويلا.	44
		نظروا إليه جميعا وهم يتسمون بالصمت.	54

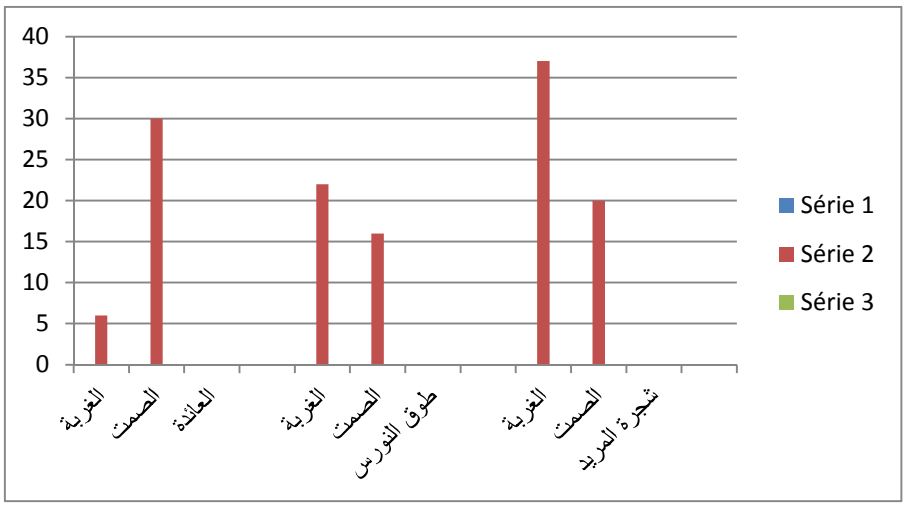
		و بعد هنيهات من الصمت التفت إلى ناحية الشيخ الزبير بعد أن التقط أنفاسه المبعثرة .. مضى ينشد بصوت مخنوق وبحته تتشظى في فضاء االصمت.	73
		فيغرقون سادرين في أشغالهم الشاقة خرسا بكمًا.	77
		كانت تبدو كبقايا عصفور النار المحترق بصمت.	100
		فاخترت أنت الصمت وانسحبت من الغرفة الضيقة.	101
		و الفوانيس الكاتمة لتاريخ طويل من الرهبةوالصمت ... ولكن صمتها الجارح يعذّبها.	148
رواية العائدة	التَطَهُّر	كانت تسليته منطرحة بين الكتاب والصلاة، أما الفراغ فكان يطرده شر طردة بقولته الشهيرة : الواجبات أكثر من الأوقات.	49
		كان يصلي بين قوم لا يعرفون الصلاة. لماذا يجلس هذه الجلسة الساجدة، لماذا يرفع عينيه بهذه الطريقة المتصوفة الخاشعة.	52
		وانطلق من ذلك الجسد الخاشع المتعالي المستكبر العنيد.	52
		لكن ربّاه ! ماذا يقع في هذا الكيان ؟!! إنه التشقق والولادة والانهيار.	85
		تركت معاقل الشهوات في أكدال السفلى والعليا وجئت لأترهبن في مدينة بأقصى البلاد.	85
		أجابت دموعي : لبيك، لبيك، لبيك .. أيها القدر الذي لم أعرفه قط .. اغفر لي .. !! لم يكن سهلا على ربا أن تفكر في الاستغفار .. أترغبين حقا في المغفرة ؟	116
		ها هو ذاك الحب الممسوخ يتوارى وراء أطياف الفضيلة والتوبة.	116
		هنا كان يصلي ويدعو لنا بالهداية والمغفرة .. ما الهداية وما	117

	الضلال.		
	أجل يا بنيتي، إن الله غفور رحيم.		176
	و صدع المؤذن بالنداء وهرع الجميع إلى الصلاة وسجدت مع الساجدين.		189
	لا يزال طعم الصلاة عالقًا بالروح، شعور رحيم لكنه غامض.		190
	أما حين تدخل إلى حصن المحراب وتهوي مع الساجدين .. وستسجد خلف أرجل الساجدين، فأنت أمام مقام البداية.		245
	لقد ارتميت في حصن الأنوار بعد أن هدّك الظلام.		245
	عليّ الآن أن أسلك شعاب الوجد والمجاهدة كي أرتقي إلى مقام الرؤية والإشراف.		249
	و علي أن أضع الساعة أول لبنة في قصر الذات الوليد.		249
شجرة المريد	كان الوقت عصرًا، وتقاطر الفقراء على رحاب الزاوية لأداء الصلاة والاستعداد للذكر.	التطهر	11
	كانت تكبيرات الصلاة تصل إليه لتذكره بأن عليه الالتحاق بالموكب.		12
	في زاوية الشيخ العابد المرتضي الفؤاد طافح بذكر الله .. إلى أن يمسي المكان عابقا بالطُّهر والسكينة ونشر البخور.		22
	و تتجاوب في أرجاء النفس المطمئنة تواشيح الذكر العزيز إلى الروح، الله حي، الله حي، فإذا سجد الساجد اكتسحته رائحة السنين.		22
	هو صفاء المعاملة مع الله تعالى أو هو إمساك الشريعة ظاهرًا والاعتصام بالنبي باطنًا.		22
	و ستبحث الأجواء العبقة بظلال الطُّهر العميم.		62
	فتعبق الزاوية بدلالات روحانية مترعة لا يجدها راحلاً بين		62

		ثنيات الآلاء والذّكر، وكان ذلك منبع سكينته السابقة وغبطته الشاملة.	
		هو الذكر والتفكر إذن .. لم أقصيك عن كل ذلك بجند المجاهدة.	64
		و أخيرا تقدم الفقير المذبوح من حافة البئر منتشيًابحبيب الذكر.	64
		و إنما سقوط لساني ميّتًا مسلولاً في غيابةفمي هو سجود قديم وصلاة مستمرة إلى أن يأتي يوم الدين.	65
		كانت أصابعه النحيلة تستعرض حبات المسبحة وشفتاه الشاحبتان تخفقان بمفردات الذكر.	65
		كانت دموع هذا الأخير تتساقط من عينيه ووجهه راكع إلى الأسفل.	65
		ضاربا بينك وبين لذاتك المتضاربة سور هواتف الروح، فإذا أذاك بشيء من ذلك فاشغل عند ضغوطه بمساءلة القبور وشواهدها ومحاورة أهلها المجاورين في دار الحق.	67
		و اقذف بنفسك في بحر الصلوات وخض عباب الدعوات، فإن وجه الحق شاخص في كل الجهات هذه يا قلب عين العبادة وتلك حقيقة الإنابة.	67
		يجب أن نواظب على ما فرضه الله علينا من صلاة وصيام.	116
		و هو يصدع بالعباد بأسماء الله الحسنى فتختلف نبرات التوجّع والذكر والترتيلوالتهليل.	118
		يردّه أفراده ما تيسّر لهم من رباعيات الأوراد والأدعية على إيقاع الذكر الخافت ودفق الأناشيد.	123
		كان بإمكانه أن يترسل في تذللاته وخشوعه وتضرعاته .. وهو جاث على ركبتيه.	129



شكل رقم (29): المجاهدة الصوفية



شكل رقم (30): مصطلحات المجاهدة الصوفية

- تعد المجاهدة الصوفية وتطهير النفس من آثامها من أبرز السمات الصوفية التي ميزت المتون الروائية المغربية بوجه خاص، إذ يستثمر الروائيون المغاربة هذا المقام الصوفي كمرجعية أساسية في بناء التجربة الروائية، خاصة وأن الصراع بين الخير والشر مسألة أساسية في حياة الإنسانية على مرّ الأزمان والحقب، وروايات سلام أحمد إدريسو لم تخرج عن هذه القاعدة إذ حشد الكاتب كما من الألفاظ والمصطلحات الدالة على المجاهدة لتشييد عالمه الروائي وبناء لغته الصوفية، ومن تلك الصور

اللغوية نجد : العزلة، الوحدة، التخفي، الخلوة، الانزواء، الانقطاع، الكهف، الغيبة، الدياجي، السكون، الصمت، السكوت، الكتمان، الصلاة، الخشوع، الدعاء، السجود، الرهبة، الاستغفار، الهداية، المغفرة، الرؤية، الولادة، الذكر، الطهر، الاطمئنان، الصفاء، هواتف الروح، الدعوات، الترتيل، التهليل، التضرع، العبادة، المجاورة، التذلّل، الصيام ... وقد تكررت هذه الألفاظ بمعدّل 49% في رواية شجرة المريد و31% في رواية العائدة و19.09% في رواية طوق النورس. وقد أدرجنا كل تلك الألفاظ ضمن ثلاث مصطلحات أساسية هي : الصمت والعزلة والتطهير حيث تبدأ رحلة المجاهدة الصوفية لكل بطل في الروايات المدروسة من فكرة الصمت وتجاهل أفكار المجتمع السائدة والمألوفة ثم اعتزال الناس في أماكن محدّدة مواتية للتأمل في ملكوت الله ثم تنتهي بالتطهير والتوبة، ففي رواية العائدة تنطلق الفكرة الروائية من فكرة الصمت التي ربطها السارد بشخصية حسام، حيث كان يطيل السكوت والإصغاء ويكثر من تأمل البحر والسماء والغروب على وجه الخصوص، غير مبالٍ بفتن الدنيا ومغرياتها، فنشأ على الاستقامة والصلاح الرباني، من غير موجّه أو مرشد بشري، فكان يصلي بين قوم لا يصلون، ويحفظ القرآن ويرتله، وهم يدمنون على الموسيقى والأفلام والحفلات، وموجّه رحلته الصوفية تلك هاتف رباني يرشده إلى طريق الحق والهداية واجتناب الفساد والغواية، « لو اطلعت عليه لوجدته ساكنًا، مؤدبًا جم الأدب غائبًا أو كالغائب عن تلك الترّوات المتغيرة، كانت له إرادة الاستعلاء الصامت كأنه جبل يشرف على أثافي منصهرة بالنيران»[1] ولا شك أن هذه الصورة المباشرة بما جمعت من ألفاظ دالة على مجاهدة النفس تكفي لبيان حقيقة النبض الصوفي ونقل الإحساس بفضاء المجاهدة والتطهّر الصوفي على نحو ما تعكسه نماذج لا يتسع المقام لذكرها جميعا، وإذا كانت مجاهدة النفس الأمارة بالسوء نابعة من شعور باطني وهاتف روحي أدّب حسام فأحسن تأديبه، فإن البطل المضاد (ربا السعداوي) في ذات الرواية ينطلق من نقطة مغايرة، إذ كانت أزمات الحياة وصدماتها السبب الرئيسي في تغير وجهة السفر الروحي، ومبعث المجاهدات والرياضات السلوكية التي عزمت عليها بعد ما انهدت كافة الحلول أمامها « أما حين تدخل إلى حصن المحراب وتهوى مع الساجدين .. وتسجد خلف أرجل الساجدين فأنت أمام مقام البداية .. لقد ارتميت في حصن الأنوار بعد أن هدّني الظلام .. عليّ الآن أن أسلك شعاب

[1]-رواية العائدة، ص 50.

الوجد والمجاهدة كي أرتقي إلى مقام الرؤية والإشراق .. وعليك أيها القلب ألاّ تتآمر عليّ فاقنع بالمكوث في سدة السماء الأولى وعليّ أن أضع الساعة أوّل لبنة في قصر الذات الوليد، لا يا حسام ربا تحتاج اليوم إلى رحلة أخرى .. كان الفؤاد يبكي وكنت أبتسم باعتداد، وكان طعم الاستشهاد يغرس رايات النّصر على آخر الأرباض في ذاتي ..»[1]، لقد أفلحت هذه الصور اللغوية في نقل القارئ إلى لب الفضاء الصوفي القائم على التوبة والتطهر والمجاهدة لتحقيق الوصول إلى مقام الرّضا، لأن سقوط النفس السامية من عليائها إلى دنيا القذارة والحقارة لا يمكن أن يعكس إلا وجهة نظر صوفية تستدعي التوبة والتطهر[2].

أما بالنسبة لرواية طوق النورس فقد وُظّف مقام المجاهدة الصوفية فيها على أساس من الوحدة والصمت الذي طوقه السارد بنفسه هربًا بها من فساد المجتمع وتمتعه في ممارسة الرذيلة بكل أصنافها وأشكالها، من أبسط فلاّح إلى أكبر مسؤول في البلاد، وكانت علاقة عزيزة زوج الحاج السعداوي بالحسين (الحرَّاث) وخيانتها الدائمة سببًا في نبذ حسام لبني البشر وتجنب الحديث معهم، فهم بحسب رؤيته للحياة والكون دون بني البشر، بل أهم أقل من الحيوان نفسه ما دامت الشهوة البهيمة هي التي تُسيِّرهم وتتحكم فيهم « أمست الوحدة صُنوًا دائما وصاحبا لازما .. كان على ولد وحيد مثلي أن يفتح لوجوده كوّة الضوء خلال هذه السنوات الأربع التي قضيتها ها هنا وحدي»[3] ويتضمن معجم هذه الطائفة من الصور الجزئية لمفاهيم شتى منها الوحدة والعزلة، والجوار والصحبة مع الذات لبنائها بناءً يليق بمقام الإنسانية، والرسالة الربانية التي منحت للإنسان دون سائر المخلوقات مهمة حمل الأمانة وصيانتها، وتحقيق الذات في زمن المقاييس المادية ومبادئ المصالح الشخصية التي قضت على كل ما هو روحي وأخلاقي من بني البشر.

و بنفس النّفَسِ الصوفي يُواصل الروائي سلام أحمد إدريسو تركيزه على فكرة المجاهدة الصوفية ويجعل العزلة والصمت أهم خطوة في رحلة الذات نحو التطهر والصفاء، لأن غاية العزلة عند أهل الحق هي أن تقطع النفس علاقتها مع المألوف والاستئناس بالخلق في سبيل الوصول إلى الحق

---

(1)-رواية العائدة 245 – 249.

(2)-خالد أقلعي : التصوف والقصص، ص 106.

(3)-رواية طوق النورس ص 58.

والاستئناس به «وإن الله إذا أراد أن ينقل العبد من ذلّ المعصية إلى عزّ الطاعة آنسه بالوحدة وأغناه بالقناعة وبصره بعيوب نفسه، فمن أعطي ذلك فقد أعطي الدنيا والآخرة»[1] وقد كان لتركيز الروائي على فكرة الزاوية كمكان رحمي للنص الروائي أبطاله شيوخ ومريدون وفقراء كبير الأثر في وجهة النص الصوفية إذ ينقل لنا أجواء صوفية مفعمة بالذكر والصلاة والتراتيل والابتهالات «وسيّجت الأجواء العبقة بظلال الطهر العميم فتعبق الزاوية بدلالات روحانية مترعة لا يجدها راحلاً بين ثنيات الآلاء والذّكر، وكان ذلك منبع سكينته السابقة وغبطته الشاملة ... هو الذكر والتفكر إذن لن أقصيك عن كل ذلك بجند المجاهدة»[2].

إن المجاهدة الصوفية كما تعكسها هذه الصورة خالصة لله تعالى وبحثا مضنيًا في رحاب النفس رغبة في إدراك اليقين، والزاوية سبب مهم من أسباب هذه المجاهدة وإدراك الحقيقة؛ لأنها توفر تلك الأجواء الروحانية التي يبحث عنها الصوفي في رحلته الشاقة نحو الله ولا يفصله عنها مالٌ ولا بنون؛ لأنه نذر نفسه للرحمن وأقسم ألا يغادرها إلا محمولا فوق الأكتاف إلى مثواه الأخير، ويواصل السارد في نفس الرواية تركيزه على فكرة المجاهدة بالصلاة والدعاء والابتهال في مواقف كثيرة تتكرر في معظم الفصول الروائية، ونقرأ في الصفحة 67 دعوة الشيخ مريديه للتدبّر في الخلق والكون، وبخاصة ما يدلّ على الفناء لتجريد النفس من أهوائها وزهدها في كل ما هو مادي زائل، فيقول السارد مخاطبا « فإذا أذاك شيء من ذلك فانشغل عند ضغوطه بمساءلة القبور وشواهدها ومحاورة أهلها المجاورين في دار الحق .. واقذف بنفسك في بحر الصلوات وخض عباب الدعوات، فإن وجه الحق شاخص في كل الجهات، هذه يا قلب عين العبادة، وتلك حقيقة الإنابة»[3]. لقد احتل معجم المجاهدة الصوفية حيّزًا كبيرا من نصوص رواية شجرة المريد، فلا تكاد نعثر على مقطع واحد يخلو من فكرة ترويض النفس بالدعاء والصلوات وإبعادها عن شهواتها وميولاتها، وذلك بممارسة العزلة عن كل ما هو مادي دنيوي يسهم في إعادة النفس الأمارة بالسوء إلى مرابضها الأولى.

---

[1]-الرسالة القشرية، ج 1، ص 226.

[2]-رواية شجرة المريد، ص 62، 64.

[3]-المصدر نفسه، ص 67.

وكذلك استند الروائي سلام أحمد إدريسو إلى معاجم أخرى تضمنت مصطلحات صوفية كثيرة، كانت ذات فعالية في توجيه مسار النص الروائي صوفيًا، فنجد معجم الطفولة ومعجم الفناء والبقاء، ومعجم الصحبة، ومعجم السكر ... وقد تكررت تلك المعاجم بألفاظ ومصطلحات متعدّدة في ثنايا النصوص الروائية بنسب متفاوتة، وسجل معجم الطفولة الحضور الأكبر من بين تلك الحقول الدلالية الكثيرة، لإضفاء الروائي مسحة صوفية خاصة مشبعة بالدلالة والحركية، إذ جعله مقابلا لمعنى البراءة والطّهر والنقاء، بل الأكثر من ذلك أنه جعله محطة مهمة من محطات تصفية النفس وتطهرها قبل أن تبدأ مرحلتها في معراجها الصوفي، ويبدو حضور النفس الطفولي المشبع بالصفاء والفضيلة في رواية العائدة الأكبر نسبة، ومردُّ ذلك تشييد أفق النص على فكرة التربية والأخلاق الفاضلة التي ينبغي أن تركّز عليها الأسر والمجتمعات في تربية البنين والبنات، وهي الأزمة التي يعاني منها الراهن العربي في بناء الجيل الجديد الذي يعيش الغربة والتمزّق الفكري والأخلاقي بسبب الآلة الثقافية الغربية التي سيطرت عليه، وجعلته صورة من صور الفشل الكثيرة التي تخنق المجتمع العربي، وتنقل لنا بعض الصور اللغوية نفس الكاتب الصوفي العميق من خلال استثماره لحقل الطفولة وألفاظه المتكررة على طول مساحة النص الروائي فنجد : الطفولة، الصبا، البراءة، الفطيم، الرضيع، يحبو ... وقد وظفت جميعا لخدمة رؤية الكاتب الفكرية التي يرى من خلالها خلاص المجتمع من الأمراض التي عششت فيه بسبب الحياد عن سُبل الحق والخير والفضيلة «على أنه توجد فرصة عزاء في الحاضر، حيث تقبع لذّة ما في تذكّر السنين الذاهبات والذكريات الدراسات ... وذلك حين لا ننفصل أبديًّا عن عصور الصفاء الأولى، المختال ببراءة في شعاب الصدق أو البدائية، عصور الصبا والطفولة الأولى»[1]. إن إلحاح الروائي على العودة إلى زمن الطفولة هو إلحاح على زمن الأخلاق المفقود والطهارة والنقاء، وتذكير للنفس بما درجت عليه في ذاك الزمن الوضيء كلما راودتها الوساوس للخروج عن جادّة الصواب.

ويحضر معجم الفناء بصورة لافتة في المجموعة الروائية، وهو عند الصوفية حال تعتري السالك خلال مجاهداته حتى يفقد شعوره بذاته وذلك بذوبانه في معبوده الحق، فلا يرى غير الله فيصبح سمعه

[1]-رواية العائدة ص 33.

وبصره[1]وإذا كان الفناء الصوفي هو موت مؤقت للحس والوعي، ولا يكون كاملاً إلا بموت الجسد؛ لأن الجسد عند الصوفية هو حجبٌ تحول دون الاتصال الأعظم، فموت الجسد هو السبيل الأوحد لتحرير الروح من قبضة الجسد، والوصول إلى اللقاء الروحي بين العاشق والمعشوق[2] وبذلك يصبح الموت عند الصوفي الأمل والخلاص من العالم الدنيوي، ولقاء الله الذ يعدّه نعمة ومِنّة عليه، وهذا ما جعل الشيخ المبارك المجدوب يمارس موته لبلوغ لحظة الأماني « ... سوى أنه كان مطمئنا إلى تلك الهاوية الساكنة اطمئنانًا شاملاً، مستسلما لذلك الهبوط الحاد الذي أغار على حياته كلّها، فكأن روحه قد غادرت جثمانه إلى ذلك الأسفل الأبعد، فلم يبق من دليل على حياته سوى تلك الزفرات أو التأوهات التي تصعد من قفصه الصدري، ومن بعد أسرف في ممارسة موته ليالي وأيامًا إلى أن ماتت الزفرات وتلاها موت التأوهات، و لم يبق من دليل على حياته سوى حركات أنامله التي مضت تلتقط بين ساعات وساعات صفحات سفر منشور، يتواصل ذلك دهرا إلى أن تنتهي الصفحات فتعيد الأنامل الكتاب إلى سيرته الأولى»[3] وهكذا فالشيخ المبارك المجدوب يمارس البقاء وهو يسعى للفناء فالإنسان يبقى فيما هو يسافر من عالم إلى عالم، ويستهلك العالم الذي يحب فيه ليصل إلى عالم آخر له معنى مختلف، وبصيغة أخرى فهو بعيد خلق عالمه الخاص وبالصورة التي يرغب فيها[4].

أما معجم الصحبة فقد ركزعليه الكاتب أكثر شيء في رواية شجرة المريد التي كانت مسرحًا للشيوخ والمريدين والمجاذيب، وقد وظف هذا المعجم بألفاظ كثيرة حافظت على الدلالات الصوفية المعهودة عند أهل الاختصاص، « وهي مبنية على الإيثار والفتوة، فمن صحب شيئا فوقه في الرتبة، فأدّبه ترك الاعتراض، وحمل ما يبدو منه على وجه جميل وتلقى أحواله بالإيمان به»[5] وهذا ما حرص عليه الشيخ عبد النور في مصاحبته للشيخ المبارك رفيق الجفري الذي حرص على توجيهه في طريق الحق والعشق الإلهي، فكان يوصيه بالصبر على مصائب الدنيا ولجام الثرثرة عن القيل والقال،

---

[1]–محمد الكتاني : موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج 3، ص 1889.

[2]– مريم محمود الحسين السيد: الأثر الصوفي في الرواية المصرية، ص 45.

[3]– رواية شجرة المريد ص 14.

[4]–على حرب : الحب والفناء (المرأة – السكينة – العداوة)، ط 2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 167.

[5]–القشيري : الرسالة القشرية ج 2، ص 457.

ومساءلة أهل الطريق دائمًا كي لا يخرج عن جادة الحق « لأن الدنيا لها إغواء وإغراء وأهواء، فإغواؤها الشيطان والنفس الأمارة بالسوء وإصلاحها بالتعوّذ وملازمة الذكر، والإهواء بالفطام وتحكم لجامها، والإغراء تتبع، إن زدت فيه أخرجك، وإن كنت للزينة طالبًا فقد استوفيت المكيال»[1].

غير أن الراوي ما يلبث أن ينبذ صحبة الناس ويفضل هجرانهم بدل التواصل معهم، لأن صحبتهم لا خير فيها، فهي مبنية على المصالح والخداع، ويفضل صحبة الآلام والجراح والوحدة على صحبة بني البشر فيقول « ها هنا ينفرد الجريح بجرحه والشيخ بظله والشيخ بورده، من قال أن الوصول إلى الله لا يتأتى سوى برفقة ؟ »[2] كما يكشف الشيخ في مواضع كثيرة من رواية شجرة المريد أنه يضمر ما لا يظهره للفقراء والمريدين، ففي حين يؤمن الجميع بأن عزلته التي طالت عليهم سببها الوصال بهم وبذات الحق، يخفي حزنه العميق على فراق زوجه سلمى التي لم تستطع مشاغل الزاوية ولا روحها العابقة بالتسبيح والذكر أن تنسيه إياها، وما إصراره على الخلوة إلا اتحادًا بذكراها الطيبة، فيتأسف على ما يخفيه على مريديه «وعلى عكس ما يظن الأتباع التعساء الطيبون، ضائع القلب تعس الروح، ضامئ إلى الكثير من الذكر والدعوات المخلصة، يا الله، يا الله، يا الله ..» [3].

و يوظف سلام أحمد إدريسو معجم السكر بألفاظه وتعابيره المتعددة للدلالة على حالة العشق والوجد التي تعتور البطل في رحلته الصوفية نحو الله، « فالسكر الصوفي يعني تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي وقد امتلأت بحب الله حتى غدت قريبة منه كل القرب .. وهو حال من الدهش الفجائي يعتري العبد فيذهله عن حسٍّ غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفَّاق بوقد فيها الوله والهيمان »[4].

وقد تكرر هذا المعجم بألفاظ تشكل منها على طول مساحة النصوص الروائية المقترحة للدراسة، فنجدها تتراوح بين ما هو تقليدي متعارف عليه عند أهل الاختصاص، ونجد منها ما هو معاصر جاء تلبية للواقع الراهن بصيغ واشتقاقات مختلفة تشمل ما يلي : الخمر، السكر، الشراب،

---

[1]-محمد تحسين الحسين البغدادي : رسائل الأدب في الأدب، ط 1، دار العرفاء القاهرة مصر، 2014، ص 66.

[2]-رواية شجرة المريد، ص 128.

[3]-المصدر نفسه الصفحة نفسها.

[4]-عدنان العوادي، الشعر الصوفي، ص 199، 200.

المرّ، الثمل، الشمبانيا، الويسكي، الكأس، الحشيش، الكيف، السقي، الشراب، البيرة . ويوهمنا الراوي بداية بأن الخمر ما هي إلا شراب يذهب العقل، وهو المعنى المادي المتعارف عليه، لكنه سرعان ما ينقل المعنى إلى وجهته الصوفية، فيغدو ذلك الشراب المسكر سببًا في خروج البطل السارد من شرنقة الغفلة والانحراف إلى أنوار الحقيقة والنجاة بالنفس من الوقوع في الخطيئة «وقدّم إلى المسيو روبيرتو كأسا من البيرة، أمسكته بين راحتيّ في نشوة مجنونة ثم ألقيت به في جوفي كأن ربا عطشانة خارجة لتوّها من صحراء مخيفة حارقة .. أيها الإدراك وداعًا حتى ينتهي العقل، أو تنتهي الحياة، هذه هي الأصوات تدعوني إلى الساحة فهي كأس أخرى يفرغها الأصدقاء في مركز الإحساس»[1] وبينما يربط سلام أحمد إدريسو في رواية العائدة بين السكر والتطهير ثم الوصال، فإنه في رواية شجرة المريد يربطها بمفهوم الوجد والشطح الصوفي حين يفنى الصوفي عن ذاته ويغيب عن واقعه «رقص الفقراء والمريدين على إيقاع الشدو، قراءات اللطيف والمنظومات ومدائح الوله والشوق، تمايل المحبّين طربا بالوجد، وهم يتبخترون بالعمائم المتوهجة والملتفة بعناية حول رؤوسهم الثملة»[2] فالروائي يعزف على أوتار الشوق والوجد والشطح الصوفي بإيقاع متواصل يجعل الفقراء والمريدين يتحدّون بالمحبوب، وهم يمارسون طقوس العبادة وقراءة الأوراد والمنظومات والمدائح.

لقد نوّع سلام أحمد إدريسو في استخدام المصطلح الصوفي حتى بدت النصوص الروائية غنية بألفاظها ومفرداتها التي لا تخرج عن مجال التصوّف، فمصطلح الحب الصوفي بكل ألفاظه واشتقاقاته كان محور الأحداث وبؤرة الحكي في رواية العائدة، التي استثمرت فكرة الحب البشري المشحون بضعفه وهواه، وارتقت به في معارج الطهارة والنقاء إلى مرتبة الحب الإلهي، فكان حب الرجل والوله به سببا لمعرفة حب الله ومجاهدة النفس وتطهيرها من نوازغ الشر الكامنة فيها، حتى تحقق لها الوصول بالتوبة النصوح وترك الهوى الذي عشش فيها لسنوات، أما مصطلح التجلي فقد كان النور هو المسيطر فيه حيث حشد له الكاتب مظاهر الطبيعة من شروق وغروب، وجعله سراجًا وهاجًا لرحلة السارد عبر المتون الروائية على الرغم من اختلاف الرحلة في كل تجربة، وقد أفلحت الصور اللغوية التي انتقاها الروائي في التعبير عن المجاهدة الصوفية التي بدأت بالصمت ثم العزلة ثم تطهير

---

[1]-رواية العائدة، ص 108، 109.

[2]-شجرة المريد، ص 118.

النفس من كل شهواتها وأدرانها للفناء في المحبوب الأوحد، كما وظف الروائي مصطلح الطفولة للدلالة على الزمن الجميل المعبق بالطهارة، والذي يسعى الصوفي المعاصر للحفاظ عليه، بل إنه يسافر إليه ليتحقق له الوصول بعدما هدّه الواقع بفساد الأخلاق وسوء النوايا.

إذا كان المصطلح والمفردة الصوفيين قد شكّلا أبرز سمات الكتابة الروائية الصوفية، فإن التراكيب والعبارات التي نسجت فيها تلك الألفاظ والمصطلحات أهم منزلة وأقدرها دلالة على صوفية العمل الروائي، لأن تركيب الجملة السردية بألفاظ دون غيرها وفق نظام محدّد هو الذي يخلق بُعْدًا صوفيًا وجوًّا روحانيا، وإن بألفاظ عادية لا علاقة لها بالمعجم الصوفي كأن ينخرط الروائي في تأملات فكرية يعرض فيها حقيقة الموت والحياة من خلال الطبيعة التي تجسد البعد الصوفي في الكون والحياة، وعليه فالتعبير الصوفي ليس لحاجة دائمة إلى اللفظ الصوفي يتسم بالصوفية وغيابه من متن الجملة السردية لن يؤثر على وجهة النص الأساسية وبعده الفكري . وسيعمل البحث في هذه الجزئية على استجلاء خصائص الجملة السردية في الخطاب الروائي الصوفي والدلالات التي تنصرف إليها، وطريقة تركيب الجمل في المقاطع السردية، والانزياحات، وضروب الخرق التي تطرأ على بناء الجملة، وبناء المقطع في روايات سلام أحمد إدريسو .

3/الجملة السردية والتركيب الصوفي

إن الحديث عن الجملة السردية يثير العديد من القضايا التي تخصُّ بناء الشكل الروائي، ولذلك فإن الاهتمام بتحليل الجملة السردية يندرج بشكل أو بآخر ضمن المباحث العامة لتحليل الخطاب[1] وبالتالي فإن النظر إلى الجملة السردية وإعطاء تعريف لها لا يمكن أن يكون خارج سياقها الوظيفي التوظيفي، وهذا يعني أن الجملة لا تكون سردية إلا بالانتساب للسياق السَّردي نفسه، فهي تأخذ صِفة السرديَّة التي تشكل محور بنائها الأساسي من وجودها ضمن ذلك السياق السردي . وكذلك لا يمكن فصل الجملة السردية عن جملة سابقة أو تالية لها، لأن ذلك النسق التركيبي الذي يربط الجملة السردية ببعضها هو الذي يربط الجملة السردية ببعضها وهو الذي يشكل دلالة النص، ولا يخفى على الباحثين المشتغلين في هذا المجال أن تركيب الجملة السردية في الرواية الواقعية يختلف عن

[1]-عبد الفتاح الحجمري : التخييل وبناء الخِطاب في الرواية العربية، ط 1، شركة المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص32.

التركيب السردي للجملة في الرواية التاريخية أو رواية الخيال العلمي أو الرواية البوليسية... وهو تركيب يجمع بين توقعات القارئ وبين المسارات التأويلة[1] التي يقدمها لإنجاح العملية التواصلية، وكلما أحاط المتلقي بدلالات الجملة السردية المقترحة من طرف المرسل (الكاتب) كلما نجحت الرسالة في بلوغ هدفها لأن العملية التواصلية ليست مرهونة بالمرسل وحده، بل إن للرسالة والمتلقي دورًا هامًا لا يمكن إغفاله في هذه العملية، حيث يعمل القارئ (المتلقي) بتمحيص وتدقيق الرسالة وفك شفراتها، ومن ثم وضعها في إطارها الدلالي المحدد لها.

إن البحث في التركيب السردي من زاوية دراسة الجملة السردية لا يتوقف عند حدود تفكيك وحدات الجملة السردية، النحوية والتركيبية وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير وحذف يؤثر في مسار علاقة الوحدات ببعضها، ولكنه يُرَكِّز على تلك العلاقات البنائية التي تقيمها الجملة السردية مع بقية الجمل السردية الأخرى المشكلة للنص بدءًا بجملة الابتداء (الاستهلال) وانتهاءً بجملة الخاتمة النصية وما يتخللها من جمل وصفية وسردية وحوارية تتعانق جميعها لتشكل بناء النص وتنظيمه السياقي الذي يحدد وجهته الفنية والدلالية . ولذلك سنعمد إلى استنطاق تلك الوحدات السردية ودراستها، وبيان الجانب الصوفي فيها والخصائص العامة التي تتحكم فيه، وذلك بالوقوف عند حدود الانزياح في الجملة السردية من حيث البناء النحوي وما يطرأ على تركيبها وكذلك من جهة انزياح الدوال عن مدلولاتها المتفق عليها إلى مدلولات جديدة يخلقها تعالق الألفاظ مجازيا دون أن نهمل دور وحدتي البداية (الاستهلال) والنهاية في بناء النص ودلالاته الصوفية وكذلك المقاطع الوصفية والسردية والمشهدية الحوارية التي تأخذ وظيفة مركزية في بناء لغة النص الروائي.

أ-بنية الجمل:

إن دراسة بنية الجملة في أي نص أدبي ضرورة لابّد منها لاستجلاء الخصائص التي تميّز أسلوب كاتب عن آخر وذلك بالبحث في مستويات التركيب التي ينتهجها في بناء نصه الشعري أو الروائي، فيختار كلمات دون أخرى، ويركز على عبارات ويستثني أخرى مشيدًا بذلك النمط التركيبي عالمًا خاصًا به لا يشاركه فيه أحد . ويستطيع القارئ الحَصِيفُ بكل سهولة أن يميز لغة أديب عن آخر

[1]-عبد الفتاح الحجمري : التخييل وبناء الخِطاب في الرواية العربية، ص 20، 31.

بالنظر إلى البناء اللغوي الذي ركن إليه في إبداع نص من النصوص، وتستند دراسته البُنية التركيبية للنص الأدبي انطلاقا من دراسة الجملة إلى دراسته الفقرة ثم دراسته النص بأكمله . وبذلك يتم الانتقال من الجزئيات إلى الكليات ومن الدال إلى المدلول دون إقصاء لأي جزء من النص يكون غيابه سببًا في عدم فهم المعنى الكلي للنص[1].

ومن أهم المسائل التي يجب التركيز عليها في دراسته البنية التركيبية للجملة «دراسته أطوال الجمل وأقصرها، ودراسة أركان التركيب من مبتدإ وخبر، وفعل وفاعل، وإضافة وصفة وموصوف وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم و تأخير، إضافة إلى استعمال الكاتب للروابط المختلفة والضمائر وأنماط التوكيد، فضلاً عن دراسته الصيغ الفعلية وأزمانها؛ المبني للمجهول والمبني للمعلوم. ودراسته حالات النفي والإثبات . وتتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها .ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب»[2].

وتكشف روايات سلام أحمد إدريسو عن مجموعة من الظواهر التركيبية التي تخضع لرؤيته وتجربته الصوفية الداعية إلى اختيار تراكيب بعينها تتناسب والدلالات الإيحائية للألفاظ المشكلة لها، ولا غرابة إن غيّر في التراكيب المعروفة وخرج عن نظامها لأن ذلك الخروج هو الذي يعبر عن المنظور الدلالي الذي يتوخاه الروائي. وليس معنى ذلك أن كل خروج أو خرق لقانون الجملة هو انحراف مولد لدلالات صوفية أو شعرية، ولذلك يجب أن نركز على تلك الانحرافات التركيبية التي تولد المعاني الصوفية سواء أكانت عفوية أو مقصودة دون إهمال دور التركيب اللغوي الرتيب في تأدية المعنى.

يركز سلام أحمد إدريسو في بناء نصوصه الروائية على الجمل الإسمية بصورة واضحة ونلمس ذلك بخاصة في بدايات المشاهد والفصول التي يُصدِّرها بجمل إسمية مزاوجًا بين نمطي الترتيب والتحوير في بناء الجمل، ومن باب ذلك أنّه يَعْمَد إلى تقديم الخبر عن المبتدأ أو فصلهما عن بعض بجمل معطوفة أو جمل معترضة، كما يميل إلى استخدام النواسخ في أحايين كثيرة.

---

[1]-محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ط 1، الشركة المصرية العالمية، 1994، ص 207.

[2]-أماني داوود سليمان : الأسلوبية والصوفية ص 97.

ولأن من خصوصيات الاسم الثبات وعدم تجددّ الحدث بسبب خلوّه من الزّمن[1] فإنه يضفي على الجملة لونًا من الثبات في الحركة والهدوء في التعبير فيطعمها بالشعرية والدلالات الصوفية العميقة التي تغوص في دواخل الإنسان وتحرك فيها الشعور بالحيرة والتمعن في الموجودات. «الضباب رداء لذيذ وخزّان أحلام والسحاب المركوم سياط رمادي الوجه يخفي الأسرار . والنهار خيال كسول يتثاءبُ بفعل وجوم الشتاء، ليس الشتاء في الرباط كفصل الصيف، وليس الزمان كالزمان . أما الحياة والحركة على تخوم هلتون، فتموتان ليتشكل الحاضر خلقًا آخر، وتتسلطن تباشير الطبيعة على المكان . أستجار الكلي المتعالي في الفضاء كالفرسان . والأرض المنبسطة كالأيام . والهواء المخصب بالرطوبة والحنان، والجو الناطق بالسكينة إلا من أزيز السيارات التي تمر أحيانا منطلقة في الطريق السيَّار في اتجاه مستشفى ابن سينا والعكس...» [2].

وكما نلاحظ فإن الاسم هو الأساس التركيبي لهذه الجمل السردية، فقد ابتدأت بـــ : "الضباب" وهو اسم مُعرّف (مبتدأ) تلته جملة من الأسماء المعطوفة، والروابط فيها واو العطف التي سيطرت على علاقة الجمل الاسمية فيما بينها وكأنها بذلك تتحكم في ترتيب الجملة الذي خضع للتناسق الشديد فيما بين الوحدات، حيث حافظ المبتدأ في كل الجمل على الصدارة، و لم يفسح المجال للخبر ليتقدم عليه، مما وسَّع أفق الانتظار بسبب إرجاء الخبر وعدم التعجل في تقديمه، وفسح المجال للتأمل في معاني الجمل المتوالية والتي تقدم كل منها فكرة جديدة ومعنًا طارئًا حتى بلوغ الخبر النهائي الذي تموقع في آخر الجملة . وبذلك فإن الحفاظ على البناء التراتيبي لعناصر الجملة السردية كان الهدف منه تهيئة ذهن المتلقي لما سيطرأ على الأحداث السردية من تغيير طبيعي هيئته أسباب ودوافع متظافرة ومتوالية تصبُّ كلها في دلالة موحدة جسدتها كلمة مستشفى التي ختمت بها الجملة . كما إن حفاظ المبتدإ على تعريفه وعدم تنكيره على طول تركيب الجملة يوحي بثبات الدلالة وعدم تغير الأحوال بسبب طارئ غير معروف، بل كل النتائج حاصلة بسبب من المسبّبات المتوالية والمعروفة، ودخول النواسخ على الجملتين المعطوفتين «ليس الشتاء في الرباط كفصل الصيف، وليس الزمان كالزَّمان» يبرز التغيّر والانحراف في مبنى الجملة ودلالاتها . وهو ما يُحيلُ على انحراف وتغيّر مبنى

[1]-أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ط 1، دار غريب، القاهرة، مصر، 1988، ص 153.

[2]-رواية العائدة، ص 21.

الخبر من حال إلى أخرى . وبإسقاط هذه الأنماط التركيبية للجملة السردية على دلالات النص نستشف أن هناك تغيرات تطرأ على أحداث الرواية، وهي أحداث طبيعية تؤثر على حياة الشخصية البطلة وباقي الشخصيات فتغير طريقة حياتها والأسلوب الذي تنتهجه في الحياة طوعًا وكراهية، فأما الأوّل فلاكتشافها زيف الحياة المادية وخداعها وخلوها من الروح المشرقة بنور الحق والهداية، وأما الثاني فلأنها فقدت مقومات مواصلة طريقها الأول بعدما انهارت أمامها كل المثل والأحلام التي آمنت بها وحاولت تحقيقها بعيدًا عن الأخلاق الفاضلة والحياة البسيطة التي تركز على النفس أكثر ما تركز على الجسد.

و يؤدي التقديم والتأخير دورًا هامًا في إبراز الدلالة حيث يحملُّه الكاتب مهمة الإفصاح عن كل جديد أو غريب يطرحه من خلال ذلك البناء الذي ينتقيه لجُمَلِهِ «فيأخذ مسالك في التعبير غير مسالك النظر المجرّد، مسالك لا تصوّر الحقيقة ولا تجرّدها، وإنما تشير إليها وتقربها، وذلك بصرف الألفاظ في مقتضياتها المألوفة قدرٌ من الصلات والمناسبات»[1].

و هو نمط من الانحراف الذي يولّد جمالية اللّغة وحسن العبارة، فالتقديم والتأخير اختيار «جم المحاسن واسع التصرّف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فنجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدُم فيه شيء وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان»[2].

و قد نَوَّع سلام أحمد إدريسو في أشكال التقديم والتأخير وفق ما يتناسب ورؤيته للعالم ووجهة نظره فركزّ على تقديم الخبر كما ركز على تقديم الاسم على الناسخ في أكثر من موقع ويمكن أن نستدل على ذلك بالمقطع التالي : «هناك مسرات تظل مقبورة إلى أن يأذن الله في عليائه نظنّ نحن أنها متوارية عن وعينا، ولكنا على العكس من كل ذلك قريبة منا كل القرب (...) طعم الزمان كان غريب في حلقي وغير قابل للتفسير .وفي الواقع فإن هذه الغرابة تحفر بأسئلتها العمودية حلق البنات اللائي هن من جيلي [...] لكن خليل ومعه حسام، يبدو أنهما يطرحان سؤالنا نفسه

---

[1]-طه عبد الرحمن طه : العمل الديني وتجديد العقل، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997م، ص 164.

[2]-عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، د ط، تح محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1984 ص 106.

ولكن بصيغة أكثر وضوحا، من أين نبدأ ؟... ولكن هل إنسان مثل حسام يحتاج إلى بداية ؟ ماذا يفعل بحدود تلك البدايات البعيدة »[1].

يبدو لنا من خلال هذه النماذج التركيبية المقترحة والتي حوّرها التقديم والتأخير عن بنائها ومسارها الطبيعي تنويع الروائي في أشكال هذا النمط البنائي، ففي المثال الأول يقدم الخبر على المبتدأ (نظن نحن)، وهو تقديم ينهض بوظيفة دلالية تأشيرية، فالكاتب وهو يقدم الخبر (نظن) يعكس حالة الريب والشك الذي يسيطر على الساردة ويدفع المتلقي للمشاركة في نفس الحالة لأن دخول دائرة الشك يمنح الإنسان قدرة خلاقة على تقصي وبلوغ الحقائق وكشف الحجب، وهي نقطة مهمة في معراج الصوفي الذي يبدأ بالكشف ومعرفة الحقيقة القابعة وراء البحث الدائم عن ذلك المجهول، والذي قد يكون في أحايين كثيرة أقرب إلينا من حبل الوريد، وقد عبّر الروائي عن ذلك باستعمال ضمير جماعة المتكلمين (نحن) للدلالة على مشاركة المتلقي السارد في الحكي الروائي . أما المثال الثاني والذي كان التقديم فيه خاصًّا بالاسم على ناسخه " طعم الزمان كان غريبًا " فالغرض منه إثبات معنى الغربة بربطها بالطعم، وقد استعار سلام أحمد إدريسو هذه الكلمة مجازيًا لتوسيع الفكرة وتقريب المعنى للقارئ أكثر، من خلال التركيز على الزمان المسند إليه مؤثر في مسنده (كان غريبًا) ليبيّن أن سبب الغربة التي يشعر بها الانسان في المجتمع المسلم (العربي) هي غربة مقصودة يهرع إليها المثقفون بخاصة بعدما فشلوا في تحرير المجتمع من سباته الفكري العقيم والذي يجُرّه دائما للوراء ما دام خاضعًا لحيل السلطة السياسية التي تسيّره وتتحكم في مصيره.

و يبدو المثال الثالث من التقديم والتأخير أكثر إغواءً ومشاكسة بحيث قُدّم الاسم وأخّر الفعل عن موضعه بعد اسم الاستفهام "هل" فالأصل في الكلام "هل يحتاج إنسان مثل حسام إلى بداية؟" لكن تقديم "الإنسان" على الفعل "يحتاج" فيه من الإيحاء والرمز ما يكفيه ليدل على أن الإنسان الحقيقي لا يعيش ليلبي ما يحتاج من غرائز بيولوجية وفقط، بل إنه موجود لغاية أسمى من ذلك وأكرم، إنها غايته كإنسان كامل يدرك سبب وجوده في العالم الدنيوي والمهام المنوطة به للحفاظ على آدميته.

---

[1]-رواية طوق النورس، ص 84، 85.

ولأن الصوفيَّ في تجربته الروحية ينتقل بين مقامات وأحوال متفاوتة التأثير، فإنه يحتاج للتعبير عما عاشه وشاهده في تلك المنازل إلى لغة تتسم بالدينامية والتجديد، فيركز في ذلك على عناصر الجملة الفعلية لتشييد الصرح اللغوي الذي يريد.

وقد استثمر الروائي سلام أحمد إدريسو الجملة الفعلية كيما استثمار ونوّع في استعمال الأفعال التي تراوحت بين ماضٍ ومضارع مبني للمعلوم والمجهول تارة وبين مثبت ومنفي تارة أخرى، ذلك أن القيمة الأساسية للفعل تتجسد في كونه فعلا مبنى على عنصر الزمن عكس الاسم الذي يفتقد إلى تلك الزمنية[1] ويتجلى للقارئ استخدام الفعل والتركيز عليه في تجربة الكتابة للروائي سلام أحمد إدريسو بخاصة في رواية شجرة المريد والتي ركزّ فيها على استخدام الفعل بأنواعه عكس التجارب السابقة التي كانت فيها الأولوية للجملة الاسمية ويمكن التمثيل لذلك بمقتطف من النص: «عند صلاة العصر، أخرج نعش الشيخ العابد من غرفته محمولاً على الأكتاف مريديه، الفقير عيسى والفقير عبد النور المذبوح والفقير رفيق الجفري، وفضلاً عن أتباعه وعشرات من مريديه فقد حَضر للصلاة عليه وتوديعه مقدّم الحومة ورئيس المجلس البلدي وحضره الباشا، تعالت الصرخات والآهات وجثمانه يُشيَّعُ إلى جوار قبر الشيخ المرتضى، كانت أنحاء الزاوية تهتزُّ بالتهليل والتكبير وتلاوة الأوراد والأدعية، وتقدم الفقير عبد النور من مثوى الشيخ العابد. وانخرط في الدعاء لسيده وأصوات المريدين تجأر بالتأمين، آمين، آمين، آمين...

و هكذا، وبعد أن ووريّ الشيخ الراحل، أخذ الناس في الانسحاب، لكن الفقير عيسى وقف عند فناء الزاوية وصاح بالجميع:

يا اخواننا.. يا أحبائنا... هذه ليلة سيدنا وشيخنا.. فكونوا عند الموعد.

يا اخواننا.. يا أحبائنا.. لا تنسحبوا وخذوا أماكنكم.. من لم يجد مكانًا في الفناء فليجلس في الخزائن... سنحي الليلة بالذكر هدية لروح شيخنا.. يا اخواننا، يا أحبائنا.

واستجاب الناس لدعوة الفقير عيسى فمضو يتخذون مجالسهم على الحصر والزرابي وقد مالت أشعة الشمس عن سفح الفناء. وتعلقت بها مات الجدران العالية، وهبت نسائم المساء لطيفة

[1]-أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 151.

فتهاوجت لهبوها ظفائر الفقراء المنسابة تحت عمائمهم الصفراء. وما زاد في لطف ذلك النسيم انتشار شذى البخور في الجنيات. حتى أن روحانية عجيبة وانت على المكان تطبع النفوس لميسم الزهد في الحياة وأدرانها، فلا ترى غير ذاكر أو مرتّل أو باكٍ أو دون ذلك. غير أن الكل قد استسلم لسلطان الشعور بالقرب من عوالم الآخرة»[1].

إن أول ما يلفتُ الانتباه في هذا المقطع النصّي هو احتواؤه على الكثير من الأفعال الماضية والمضارعة، والأمر، واشتمالها على التوكيد والنفي والإثبات، والبناء للمجهول فضلاً على بنائها للمعلوم والذي سيطر على بنية الجمل تقريبًا. وقد ضمت هذه الفقرة ثمانية وعشرين فعلا منها خمسة وعشرين فعلا بصيغة المبني للمعلوم، وثلاثة أفعال بصيغة المبني للمجهول (أُخرج، ووُريَّ، يُشيَّعُ)، وهي أفعال تُحيل على فكرة الفناء (الموت) التي يركز عليها الصوفي في تجربته الباطنية، وهو فناء لا إرادي دفع إليها الفاني دفعًا حتى انتهى به الأمر إلى الموت البطيء «عبر الاغتراب والحب والصمت والحكاية... أراد الفناء عن الخلق والبقاء بالحق بلغة الصوفية. لكنه وجد نفسه يواجه فناءً آخر متعدّد الأشكال، لقد فني معتربًا، وفني عاشقا، وفني صامتًا منصتًا بعد أن فقد قدرته على الكلام البشري»[2].

ويؤشر اختيار الأفعال المضارعة أساسا لبناء الجملة في المثال المقترح للدلالة على التعدد والتجدّد والحركية الدائمة في الحدث الصوفي واستمراريته، ذلك أن الفعل المضارع يوسع نطاق الحدث ويجعله غير محدود. وهو زمن صوفي مفتوح وممتد يعبّر عن الزمن الإلهي المستمر خلافًا للزمن البشري المتغيّر والمحدود، وإذا ما أسقطنا هذه الدلالات التركيبية للفعل على فحوى النص الروائي وجدناه ينطق معه دلاليًا، ذلك أن فناء الشيخ المرتضى أو الشيخ العابد لا يوقف الحركة الصوفية للزاوية بل ستظل الحياة الروحية الطاهرة في الزاوية مستمرة غير مقطوعة ما دام المريدون ينتهجون طريق شيوخهم ويلتزمون بما عاهدوا الله عليه، ويجسد هذه الفكرة الملفوظ الذي جاء على لسان

[1]-رواية شجرة المريد ص 18، 19.

[2]-عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، ص 7.

المريد عبد النور وهو يصِرُّ على عدم تغيير عادات الزاوية والالتزام بمسيرة شيخه المرتضي رحمه الله يقوله «قد عاهدت شيخنا المرتضى على ألاَّ أسلِّم نفسي سوى لله عزّ وجلّ...» [1].

لقد استخدم الروائي سلام أحمد إدريسو الجملة الفعلية بما يناسب الدلالات التي عبّر عنها من خلال تركيزه على الأفعال المضارعة التي جعلها أساسا بنائيا في نسيج النص لتجسيد فكرة الديمومة والاستمرارية التي تخص التجربة الصوفية في المغرب من خلال توارث طقوسها والعمل بها جيلا بعد جيل. وإذا كان تركيب الجملة وبنائها لغويًا قد عبَّر صراحة عن فكر الروائي الصوفي من خلال تركيزه على بناء نحوي دون آخر بطعمه ووسمِه بدلالات صوفية لا مجال للشك فيها، فإن بنية المقاطع السردية والوصفية والحوارية ونهج تركيبها سيكون له كبير الأثر في بسط الدلالات الصوفية وبيان عناصرها ومركباتها التي تدور في فلك التصوف.

ب-تركيب المقاطع ودلالتها الصُّوفية:

إذا كانت الجملة هي البنية الأساسية الصغرى في أي نص أدبي سرديا كان أم شعريا، ومن خلالها يتجسد التركيب بمفهومه النحوي والصرفي والصوفي حتى المستوى المعنوي الدلالي، فإن ترابط تلك الجمل فيما بينها ترابطًا نسبيًا منطقيا هو ما يشكل المقاطع النصية بكل أشكالها الوصفية أو السردية أو الحوارية. ومن خلالها نقرأ دلالة النص ونستشف الرؤية الفكرية التي انبنى عليها العمل الروائي ككلّ. وسنبدأ في قراءتنا لتلك المقاطع النصية في أعمال سلام أحمد إدريسو من المقاطع الافتتاحية الاستهلالية والختامية لأنها الباب الذي يعبر من خلاله المتلقي عبر اللغة السردية إلى عالم النص الرحيب.

*** الفاتحة النصية (الاستهلال):**

إن الحديث عن الفاتحة النصية في العمل الروائي المعاصر أو ما يصطلح عليه بالاستهلال يستدعي جملة من التصورات الفنية والدلالية، لأن المقاطع الاستهلالية تمتلك "الكثير من الوظائف النصية تبعًا للموقع الذي تحتله في بناء عالم الحكاية، إن على مستوى توجيه القراءة واختزال واحتواء جانب من تصوّرات المؤلف للكتابة الروائية أو على مستوى اختزال وتلخيص منطق الحكاية

[1]-رواية شجرة المريد، ص 23.

واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة[1] وتأتي أهمية البداية من كونها حلقة وصل بين الكاتب (المؤلف) والسارد من جهة والقارئ من جهة أخرى، ومن خلالها يتم تحديد الكثير من المنطلقات التي يسعى الروائي من خلالها إلى رسم وهندسة عالمه التخيلي الذي يشدّ القارئ للتفاعل معه وسبر أغوار النص بخيالاته وشخصياته وأحداثه وينقله من حالة الصمت إلى وضعية الكلام. ولأن لكل كاتب مبدع رؤيته وأسلوبه فقد تعددت البدايات واختلفت باختلاف المبدعين، بل نجدها متعدّدة عند الكاتب الواحد الذي يحتفظ لكل بداية يكتبها بخيط رفيع يجمعها بنهاية يراها مناسبة تشكل نسيجا عامًا تميز أسلوبه معجمًا وتراكيبًا ودلالة[2].

إن الروائي المعاصر يعي ما سيترتب على الفاتحة التي يكتبها حتى ولو كانت على لسان حيوان أو صورة نبات، لأن تلك البداية هي تعبير عن خلفيته الثقافية ومواقفه الفكرية وقناعاته السردية والتقنية. وهو ما يؤكد الدور الفاعل للبداية الروائية التي يختارها الروائي دون بقية الخيارات الأخرى التي كان من المحتمل أن يبدأ بأيّ منها، فكل ما في الفاتحة النصية للعمل الروائي قصدي واختياري من لدن المبدع الروائي، ولذلك نجد تعددًا كبيرًا وتنوّعًا صارخًا في هذا النوع من المقاطع النصية فتجيء البداية مشهدًا سرديًا متجزئا من الزمن أو من صورة فتوغرافية عن مكان أو مشهدٍ حواريٍ يعرف بالأحداث والشخصيات، أو تأملات فكرية في الحياة والكون وغيرها. وكل أنموذج يحمل دلالاته وتوجه النص نحو فكرة يروم الكاتب تحقيقها في ثنايا النص الروائي ككل لتخلص إلى نتيجتها النهائية في خاتمة العمل.

و لعل سلام أحمد إدريسو قد وعى هذه الفكرة جيّدا حينما طعَّم أعماله الروائية بهذه النماذج النصية الاستهلالية المتنوعة شكلا ومضمونا، فقد قدم لها باستراتيجيته الخاصة التي تجسد رؤيته للعالم. وحتى نثبت طريقة الروائي في أداء معنى النص من خلال هذه التقنية التي طبعت أعماله بلمسة جمالية فريدة جعلت اللغة الصوفية أداة طيّعة في صناعتها سنعمد إلى انتقاء نماذج من تلك المقدمات الاستهلالية التي خدمت الرؤية الصوفية للروائي، ونبيّن وظيفة كلّ منها والدلالات التي تنصرف إليها.

---

[1]-عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط 1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 30، 31.

[2]-شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل) ط 1، دار الثقافة، الدار البيضاء، الرباط، 2005 ص 91، 92.

-رواية العائدة:

لقد أخضع الروائي سلام أحمد إدريسو بناء روايته الفاتحة لتجربته الروائية (العائدة) إلى هندسة استهلالية كسرت المألوف وتجاوزت العادي والتقليدي. حيث جعل الكاتب لكل مشهد روائي استهلاله الخاص الذي يرتبط بخاتمة ما قد لا تكون في نفس المشهد، ثم يربط بين تلك المقدمات الافتتاحية بطريقة رمزية صوفية لا يتأتى فهمها بسهولة. كما حرص على التنويع الاستهلالي (مكاني، زماني، شخصي، حدثي) لينقل القارئ إلى جوّ روحاني مفعم بالأصالة والنفس الصوفي. ففي المشهد الافتتاحي الأوّل للرواية يرصد لنا حركية الشخصيات ونفسياتها بطريقة ترميزية تركز على الطفولة باعتبارها النبع الأول للبراءة والسجيّة النقية فيقول «زينب... زينب... فيديو... فيديو... فيديو... فيديو.. كنا مصرّتين على الإلحاح رغم إعراض زينب الطويل. فكانت هذه الكلمات المتوجهة بالفتنة والغرابة تتسابق إلى الهروب من شفاهنا الغضة في إيقاع منتظم زاخر بالتصميم. الصوت الأول هو صوتي. لبث دومًا الأقوى. أما نبرات أختي كريمة فقد كانت رغم عجزها عن ملاحقتي هي الأشد تنكيلا بمرتبتنا زينب. كان صوتها المترع بالدلال. كأي شيء في هذا البيت. يبدو أقرب إلى الاستغاثة منه إلى الصراخ، ولكن ماذا تفعل؟ إن زينب أيضا تبدو دائمًا وكأنها قدّت من عناد الصّخر... أنعم بالحياة حين تتجلى من منظار طفلة لم تتجاوز السنوات السبع! يكون الافتتان بالأشياء حينئذ انتماء للحياة وبناء لها. ويكون اختزال الزمن في الأفراح شيمة العمر. في ذلك الزمن الأبيض لم يكن غريبًا أن يظل الصخب يتردّد بإيقاعه المنتظم بلا هوادة. وبنشاط أقوى من اهتزاز أجسامنا المترعة بالنعيم. ذلك الطفل البليد لم يكن يشاركنا ضجّتنا الصاخبة. كان يجلس صامتا منعزلاً. تغلفّه هالة من التوق إلى شيء ما. كان ذلك واضحًا في عينيه. على الأقل بالنسبة إلى أنا: أنا التي جئت إلى هذه الدنيا لأجده في انتظاري، طفلا صامتا يعشق الشرود في عينيه. كأنهما ساحل مهجور في مكان قصي من هذه الأرض، وهكذا، كان يثير في نفسي وبحالته تلك إحساسين متناقضين: إحساس بالخنق الساذج، يشعل الصمت..... وإحساس حزين يشعل الشرود... ها هو حسام ساكن، حزين مفعم القسمات بشيء غامض لا أفهم له معنى (...) تطل من شفتيه الجادتين، ابتسامة شاحبة، عامر بالتعالي، هكذا كنت أراه. كرجل صغير وحتى بشرته القمحية وعيناه السوداوان تختلفان عن بشرتنا البيضاء وعيوننا الخضراء (...) فيديو... فيديو... فيديو... حقّا إنه يحب البحر الحقيقي. عرفت ذلك منذ زمن

ولكنني رافضة لذلك، يشهد بذلك منظر الطفل الجامد قرب شاطئ البحر كمن ينتظر شيئا ما. ويشهد بذلك أيضا حداء الأمواج الرائع بجوار بيتنا: ذلك البناء الضخم الجاثم بجداره الحجري على الصخر وحيدًا منعزلا يحيط نفسه بسور عالِ القامة ضخم الحجارة. بينما يطوقه النخيل الباسق في شكل مستطيل من الأركان الأربعة. هكذا تبدو من الخارج أجسامًا عملاقة تطل وتشرق برؤوسها العالية كحراس غلاظ لا تأخذها سنة عن حراسة البيت، فيديو. سندباد. فيديو. سندباد، وأخيرا جاءت زينب بقفطانها وهي تتأفّفُ من صراخنا العنيد»[1].

إن المتأمل لهذا المقطع الافتتاحي للرواية يدرك مدى تركيز الروائي على المبادئ الصوفية التي يسعى الصوفي إلى بثها في المجتمع بكشف الحقائق المستترة التي شهدها خلال تجربته الروحية العميقة. فيضعنا منذ البداية أمام فكرة الكشف التي لا تتأتي لصاحبها إلا بعد اتباع الطريق القويم الذي أساسه المجاهدة النفسية الصادقة حتى بلوغ مرتبة الحقيقة وجودًا وشهودًا. فالولد الأسمر الذي لم يفصح السرد عن اسمه ولا عن اسم الراوي ذاته، هو بؤرة الحكي في هذا المقطع الذي وظفه الروائي توظيفًا تقنينيًا هدفه إثارة انتباه القارئ[2] والتعريف بشخصيات العمل الروائي وسماتها النفسية، وقد جعل زمن الطفولة المنطلق للأحداث الروائية. وهو زمن مشهود له بالبراءة والصفاء والنقاء ويربطه بشاشة التلفزيون وجهاز الفيديو والسندباد الذي يسيطر على وجدان وتفكير البنتين. في حين الولد الأسمر كما اصطلح عليه السارد غير مبالٍ باللون والطيف التلفزيوني إذ كل ما يشده في هذه الحياة الصافية هو العُزْلة والصمت والغربة النفسية التي يمارسها في ذات المنزل، وكذلك الحزن الدائم الذي يُلبسُه صبرًا جميلاً وقوةً تجعله يبدو رجلاً كبيرًا رغم صغر سنه. وجميع هذه المبادئ الصوفية الواردة في فاتحة الرواية تؤسس لفكرة الكشف والإحاطة بالجانب الغيبي الروحي أمام العجز العلمي المعاصر على تلبية حاجات الإنسان اللاّمادية، فالصمت من آداب الحضرة لقوله تعالى: ﴿ وَإِذَا قُرِئَ ٱلْقُرْءَانُ فَٱسْتَمِعُوا۟ لَهُۥ وَأَنصِتُوا۟ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ ﴿٢٠٤﴾ ﴾ [سورة الأعراف، الآية 204]. والسكوت في أوانه صفة الرجال والنطق في حينه من أشرف الخصال «وربما يكون سبب السكون حيرة البديهة، فإذا ورد

---

[1]-رواية العائدة ص 5-7.

[2]-شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبات وبناء الدلالة) ص 97.

كشف عن وصف البغته خرست العبارات عند ذلك فلا بيان ولا نطق، وطمست الشواهد هناك فلا علم ولا حس»[1]. والروائي سلام أحمد إدريسو بحكم تخصصه في المصطلح التراثي يدرك هذه المعاني الصوفية جيدًا و لم يكن توظيفها عبثًا. ولذلك عبّر على لسان الراوي المتماهي في مروية بقوله «هكذا كنت أراه – كرجل صغير...» وهي الحقيقة التي تكشفها فصول الرواية في السرد اللاحق، حيث يُحيله صمته الرجولي البريء في مرحلة طفولته الأولى إلى اعتزال أهل البيت الذين يعيشون حياةً لا تروقه بصخبها وفتنها وفسادها. والإنسان إذا آثر العزلة والخلوة عن الخلق سلم الناس من شره وابتعد عن الخصال المذمومة. واستأنس بوحدته فعبد ربّه حتى كشفت له الحقائق وزالت عنه الحجب[2]وربما كانت تلك العزلة التي فرضها حسام على نفسه هي سبب حزنه الدائم لأنه يعيش وسط قوم لا يَربطُه بهم سوى البيت الذي يسكنون: فكان يصلي ولا يصلون، يقرأ القرآن ولا يقرأون، يدعو الله ولا يدعون. يساعد المربية زينب في أعمال المترل ولا يفعلون، يحس بوجع الآخرين ولا يحسُّون.وقد قذف الله في قلبه حُزْنًا دفينًا طبع عينيه بالشرود وشفتيه بالشحوب، والحزن بكل وجه فضيلة وزيادة في العبد المؤمن، لم يكن بسبب زينب أو معصية وقع فيها. وقلب المؤمن إذا لم يحزن خُرِبَ وأصابه السقم «وإن الله إذا أحب عبدًا جعل في قلبه نائحة وإذا بغض عبدًا جعل في قلبه مزمارًا»[3] وحزن حسام وسهومه الدائم بسبب وجع اليتم الذي ألمّ به بعد غياب أمه التي لا يعرف منها غير الاسم، وغياب الأم لا يعوضه أي حضور أو نجاح، وإن كان سببًا في بلوغ أعلى مراتب التجلي والإشراق. ولذلك اختار حسام الغيبة والاغتراب عن الخلق لاشتغال حسه بواردات قلبه وهتافات باطنه الداعية إلى كشف الحقائق الإنسانية والخفايا الروحية القابعة وراء الجسد الفاني الموبوء بالفساد والرذيلة، فكان البحر الرحم الأمومي الذي افتقد أنسه في صباه «حقا إنه يحب البحر الحقيقي، عرفت ذلك منذ زمن ولكنني رافضة لذلك. يشهد بذلك منظر الطفل الجامد بشاطئ البحر كمن ينتظر شيئا ما، ويَشْهَد بذلك أيضا حداء الأمواج الرائع حول بيتنا»[4] فهذه الأحوال والمقامات التي خصّ بها ذلك الولد اليتيم هي نتيجة حتمية لما فرض عليه من بؤس وشقاء وألم من جهة، وفتح من الله عزّ وجلّ أن

---

[1]-القشيري: الرسالة القشريه، ج 1، ص 245، 246.

[2]-المرجع نفسه ص 222.

[3]-المرجع نفسه ص 267.

[4]-رواية العائدة ص 7.

بصّره بالطريق القويم وهداه الصراط المستقيم. وطمأنه بأنّه الحافظ الحامي من كل كرب عظيم، ويُوظف الكاتب هذه الفكرة الصوفية رمزًا عن طريق التناص القرآني مع آية الكرسي وهو يصف البيت الكبير وعظمه موقعه دون سائر البيوت بقوله «ذلك البناء الضخم الجاثم بجداره الحجري على الصخر وحيدًا منعزلاً يحيط نفسه بسور عالِ القامة ضخم الحجارة، بينما يطوقه النخيل الباسق في شكل مستطيل من الأركان الأربعة، هكذا تبدو من الخارج أجساما عملاقة تطلق وتشرق برؤوسها العالية كحراس غلاظ لا يأخذهم سنة عن حراسة البيت...» [1].

لقد وظف الكاتب النص القرآني توظيفًا ظاهرًا في تشرّبه وامتصاصه روح نصوصه في قول تعالى: ﴿ ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡحَيُّ ٱلۡقَيُّومُۚ لَا تَأۡخُذُهُۥ سِنَةٞ وَلَا نَوۡمٞۚ لَّهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِۗ مَن ذَا ٱلَّذِي يَشۡفَعُ عِندَهُۥٓ إِلَّا بِإِذۡنِهِۦۚ يَعۡلَمُ مَا بَيۡنَ أَيۡدِيهِمۡ وَمَا خَلۡفَهُمۡۖ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيۡءٖ مِّنۡ عِلۡمِهِۦٓ إِلَّا بِمَا شَآءَۚ وَسِعَ كُرۡسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَۖ وَلَا يَـُٔودُهُۥ حِفۡظُهُمَاۚ وَهُوَ ٱلۡعَلِيُّ ٱلۡعَظِيمُ ٢٥٥ ﴾ [سورة البقرة، الآية 255] وقد تعامل مع هذه الآية بجرأة واجتزاء متجاوزًا تلك القداسة ووضعها في سياق حديث عادي مفارق لمعنى الآية لإبراز التناقض البشري والغرور المادي الذي يصرف العبد عن ربه فيعتقد أن ماله سيحميه ويجلب له السعادة والهناء.

وهي فكرة مركزية ستتكرر على مدى فصول الرواية لتثبت خيبة أمل الإنسان المعاصِر في الحياة المادية الخالية من الروح والتي يوليها كل اهتمامه لأن الاستهلال يشبه البيضة المخصَّبة «التي تتحول خلال عملية الإبداع إلى جنين ومن ثم إلى كيان إنساني كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملا في تركيبه طباعًا وسلوكًا نفسيا ومشاعر وأحاسيس وأفكارًا... فإذا ما احتوت البيضة المخصبة على تشويه ما ظهر ذلك جليًّا في تفاصيل كيانها اللاحق ولازمه التشويه»[2].

قدمت هذه البداية الاستهلالية فكرة الرواية المركزية والتي تساعد القارئ في فهم أغوار النص وتفاصيل الأحداث والشخصيات الفاعلة في الحكي والرُّؤى الفكرية التي تتحكم فيها والمنطلقات

---

[1]-رواية العائدة، ص 7.

[2]-ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ط 3، دار نينوي، دمشق، سورية، 2009، ص 18، 19.

الإيديولوجية الداعية لها، وقد أوحت هذه البداية بطبيعة المكان المحتضن لها من خلال وصف الكاتب لخصوصية البيت الكبير للعائلة وطبيعة العلاقة التي تربط الشخصيات ببعضها في هذا الفضاء الذي وصفه بالبرودة والانتماء، لكن ومع ذلك تبقى هذه البداية متشظية غير واضحة المعالم لا نفهم منها إلا جزيئات وامضة لا تكاد تضيء المسار السردي للأحداث. وهذا الغموض قد نعزوه لقصدية الكاتب في ذلك إذ يحاول في كل مشهد إضاءة بعض الجوانب الخفية من السرد تربط السابق باللاحق حينًا وتعيد قراءته ومغايرته حينا آخر، لتكشف جديدًا لا يتوقعه القارئ، ومن النماذج الاستهلالية التي تخدم الاستهلال الأول وتكلمه وتضيء أحداثه وإن كانت بطريقة ترميزية مشفرة تلك الفاتحة التي صدّر بها المشهد الثاني علي لسان الرَّاوي المشارك في السرد (ربا السعداوي) بقوله «كنت أحسب أنه بالإمكان تعقب خطوات الشمس، ذلك القرص الهائل الغارب في سبيله إلى الهاوية. هذا، كان ممكنًا حينما كنت أتتبع ممشاها من الأرض، وأنا أركب حمار الحسين، أما الآن فلا، إنها تقصد هدفها فوق المياه إلى قاع المحيط، وقح ذلك المحيط! ... إنَّ أمواجه الزَّبدة لتتطاول في جراءة، حتى نضرب بألسنتها مملكة أبي، تراجعت بضع خطوات كي أتحاشى شظايا الماء، وهي تتطاير بالقرب من قدمي بعد ارتطام الموج على جسد الصخرة العالية، كنت أود الجلوس أكثر لكن ها هي الشمس تستحم في مياه البحر. وها هو الظلام تتراءى طلائعه من بعيد. التفتُّ إلى الخلف فتراءى إليّ بيتنا الكبير، وهو يرفض في غلالة عائمة من الأنوار الصامتة الصفراء. إنها تباشير التعب بعد سفر طويل في أطباق السماء. لا تزال أشجار النخيل الفارعة الطويلة تبدو وكأنها كائنات عملاقة تعمل – وراء الجدار الحجري– على حراسته الأرض المحيطة بنا. ولكنها الآن تبدو وكأنها إكليل تلميذ. وضع على صدر البيت احتفالاً بشيء ما لشدّ ما تشربت نفسي الغضة ذلك الهدوء! ولكن أيُّ هدوء؟ هذا الذي يشاركني فيه حتى أولئك الفلاحين القذرين الذين تجثم أكواخهم الضعيفة كالذباب حول ضيعة أبي. هكذا تساءلت بضيق. ونفسي ترزح تحت ضغط الإحساس بالاستعلاء على الخلق والكائنات، هربت إلى الأمس باحثة عن تعويض.

قالت لي أمي عزيزة وهي تقترب مني بوجهها الفياض بالنضارة:

لا عليك يا عزيزتي، عندما تنتقل إلى الرباط ستلتحقين بمدرسة خاصة»[1].

تقدم هذه البداية شخصية ربا السعداوي، الشخصية الرئيسية في هذه الرواية ولكن من دون ذكر للاسم كما عوّدنا الروائي، وقد جعلها تعيش حالة من التأمل والتدبّر في الطبيعة المحيطة بها مشكلا بذلك «مشهدًا مرئيًا حيويًا، تجمع فيه اللغة بين عدّة وظائف كالعرض والتمثيل والتشخيص والإيحاء والرمز»[2] وتتمثل الخلفية المكانية المتأمل فيها في وجود مجالين مفتوحين على بعضهما البعض في الوظيفة والدلالة، أحدهما يمثل المكان العلوي (السماء) وعناصره هي: الشمس، الظلام والأخر هو المجال السفلي الذي يرتبط بسطح الأرض وعناصره هي: الأرض، المترل، البحر، الصخور العالية، أشجار النخيل الفارعة، أكواخ الفلاحين، حمار الحسين... وهو ما يؤكد الدلالة المفارقة في سياق التناقض بين الأعلى والأسفل خاصة في سياق انحدار الشمس من الأعلى إلى الأسفل في طريق الغروب نحو الهاوية بعد أن كانت متمركزة في كبد السماء. فالشمس الغاربة بمعناها الصوفي هي نور الله الغائب في النفوس[3]، والسماء هي صفات الحق في مقابل الأرض التي تقف معنى عن صفات الخلق وعالم الفساد في مقابل عالم الصلاح (سماء) «ففي حين أن الأرض هي العالم الذي يعيش فيه لا يغفل ابن عربي لحظة أنّنا خلقنا من تراب هذه الأرض وأننا منها وبالتالي نحن هي، فبدن الإنسان أو نشأته البدنية هي الأرض التي يعيش فيها، ويكون بذلك كوكب الأرض وبدن الإنسان مضمونًا واحدًا لكلمة "أرض"، ويظهر هذا المضمون في كون الأرض محل لظهور الأرزاق هذا ليس إلا العالم وبدن الإنسان»[4]. وإذا ربطنا هذه المعاني الصوفية بمحتوى الاستهلال وجدناه ينطبق دلاليًا مع تلك المضامين الصوفية التي ركز عليها الكاتب دون غيرها، وما هي إلا استشراف بأحداث ستطرق أبواب حياة الشخصية البطلة فتبدو لها لأول وهلة مصدر سعادة وثبور ولكنها سرعان ما تنقلب عليها وتغيّر حياتها من السيء إلى الأسوأ منه ويتجسد ذلك في الملفوظ السردي: «كنت أحسب أنه بالإمكان تعقب خطوات الشمس، ذلك القرص الهائل الغارب في سبيله إلى الهاوية» ذلك أن الجري

---

[1]-رواية العائدة ص 13، 14.

[2]-عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 98.

[3]-سعاد الحكيم: المعجم الصوفي ص 64.

[4]-المرجع نفسه، الصفة نفسها.

وراء فتن الدنيا وملذاتها لن يحصد صاحبه غير الخذلان والفشل، لأن الطريق الذي اتبعه منذ البداية طريق خاطئ نهايته مسدودة، وتتحقق هذه النبوءة الاستشرافية الافتتاحية في فصول ومشاهد الرواية اللاحقة عندما تجد العائلة رب السعداوي نفسها في معترك حياة المدينة المليئة بالفتن والحقائق المزورة، وهناك تكتشف أنها كانت تعيش خدعة كبيرة عندما اعتقدت أنها تستطيع حيازة العالم بما ملكت من مفاتن الجمال والسلطة والمكانة الاجتماعية فتسقط في دوامة الضياع الأسري الذي حل بها وبالعائلة ككل. فقد كانت القرية مصدر سعادة ورزق ونعيم في حين كانت المدينة نذير شؤم وبؤس، انحدر بالعائلة إلى هوة سحيقة في قاع الأرض فتوارى عزّها كما توارت الشمس في أعماق البحر وحلّ معها الظلام.

إن الكاتب لا تعنيه حالة المظهر الخارجي للطبيعة وما بدت عليه السماء والأرض بقدر ما يعنيه البعد الفني والدلالة المسقطة على عالم الطبيعة الخارجي، وهي دلالة مؤسسة على التناقض والمفارقة بين الخير والشر وبين الإيجابية والسلبية وبين الترقي والسقوط. وما انحدار الشمس من علياء السماء إلى حفرة الأرض إلا دلالة على التناقض النفسي للإنسان والمجتمع على مستوى العلاقات الاجتماعية وعلاقاته بخالقه. وأن نتيجة الاستعلاء على العباد وغياب الوازع الديني والنور الإيماني هو سبب الفشل الذريع الذي يعاني منه المجتمع الإنساني عمومًا والعربي خصوصًا «و أي هدوء هذا الذي يشاركني فيه حتى هؤلاء الفلاحين القذرين الذي تجثم أكواخهم القذرة حول صنيعة أبي».

و يستمر الروائي أحمد سلام إدريسو في تطريز رواية العائدة بنفس النهج الاستهلالي حتى المشهد التاسع مركزًا على الطبيعة وبالأخص الشمس الآيلة للغروب، خدمة للفكرة الصوفية العميقة التي انبنى عليها العمل الروائي ككل «مالت الشمس في طريقها إلى مثواها الأخير، فتراءت كأنها قطعة نار عليلة تتدحرج ببطء نحو الهاوية... كان القلب يبق بإيقاع متواصل عنيف. حين قرّرت مكاشفة حسام لما أوحت به مارتيل، ما أسهل أن نكون جبناء! وما أشد جبنك أيها القلب! و لم الخوف أيها الأحمق؟ لحظات وتراه جاثيا أمامك. وإن هي إلا كلمة منك ثم ينتهي كل شيء، والتفت إليه ونحن نخطو إلى شارع المكتبة الرسمية المطرزة بالأشجار»[1] وإن في هذا التركيز

[1]-رواية العائدة ص 93.

الاستهلالي على عنصر الزمن الذي تمثله الشمس في طريق عودتها إلى مثواها الأخير وربطها بصراع نفسي يغزو البطلة ويوقعها في حيرة بين الصمت والكلام من الطرف القادم ليوحي بحدث طارئ يرمي بالقلب البشري نحو الهاوية كما تدحرجت الشمس واختفت في أعماق المحيط (البحر). وقد انتقى الروائي لفظة تدحرج بدل ألفاظ كثيرة ليبرز فكرة السقوط البشري في شرك الحياة ومفاتنها وقد يكون السقوط بداية الحياة ومنطلق البحث عن الحقيقة. وإذا ما أسقطنا ذلك على مضمون الرواية وجدناه ينطبق دلاليًا مع مجريات الأحداث، حيث يمثل هذا الحدث الذي وقف زمن الغروب شاهدًا عليه بؤرة تغير وانقلاب مسار الأحداث والشخصيات، فعقب إصرارها على مكاشفة حسام بحبها الطفولي له ورفضه للفكرة بحكم رابطة الأخوة المفترضة التي جمعتهم في بيت والدها، وصاحب الفضل والإحسان عليه تنهار القيم بإشعال نار الغروب والغطرسة وعدم تقبل ربا لفكرة رفض حسام لمقترحها، واستنادًا إلى هذا الحدث تغرب الفتاة في عالم الفساد فتصاحب أصدقاء يجرونها إلى الهاوية لتجد نفسها بين مخالب المسيو روبيرتو، اليهودي الأنيق الذي جذب الشباب إلى نادي الفساد الذي يسيّره بدعوى التقدم والثقافة والتحرر في مجتمع من المفترض أنه مجتمع مسلم محافظ يحتكم إلى الأصالة والتربية السليمة للأبناء. وعليه فإن فناء الشمس في هذا المقطع الاستهلالي ما هو إلا فناء الروح السلبي المذموم حينما ينصرف الإنسان عما سوى الله وعن شهود ما سوى الله، وهو فناء يقود إلى الفناء الايجابي الذي تتبدى له فيه عظمة الخالق فسببه الدنيا والآخرة لأنه يغرق في التعظيم حين تتجلى له عظمة الذات الإلهية[1] وبالفعل فإن عشق ربا السعداوي وفنائها في حسام المحبوب البشري الرافض قادها إلى العشق الرباني والفناء في الذات الإلهية حتى فقدت الشعور بذاتها وبما حولها من مغريات وفتن جرّتها في سابق عهدها إلى فنائها السلبي المذموم.

-طوق النورس:

يتكون المخطط الهندسي لرواية طوق النورس من ثلاثة فصول أساسية يتصدرها عنوان رئيس كما سبق وأن أشرنا في قراءتنا للعناوين الروائية، ويستهل السارد كل فصل بفاتحة نصية يُبَشِّرُ فيها بميلاد فكرة ما. تحبل وتتناسل عبر رحم النص مشكّلة أبعاد جمالية ودلالية لا حصر لها. وفي الإشارة

[1]-محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي والعلمي والأدبي، ج3، ص 1890.

الأولى لفاتحة الفصل الأول المعنون بـــ: ظل الموجة، يفاجئنا السرد بتقديم ضبابي معتم لا نكاد نمسك له بمعنى سوى بعض المفاهيم الصوفية المتداخلة التي يكملها باسترجاع كلي لأطوار القصة الأولى في رواية العائدة أو بالأحرى الجزئيات الغامضة التي قفز السرد على فجواتها ولما يملأها بعد، «ليس من عادة ذلك التاريخ المقضي، أن يمضي مسربلا بالصمت ومع ذلك فقد ظل معتمًا، مثل احتراق الخيال ينفث دخانه العابق بالوهم والأعاجيب، ما بين تاريخ الكائن وسيرة مرحلة، ينفرط عقد أوراق صميمة فتتوغل سيرورة المحكيات قسرًا في العتمة. هذه هي المشكلة. ما نفترض فيه البداهة يصبح عجائبيًا. ما نحسب أنه أمسى مفروغًا منه، تتساقط قشرته بغتة فيكتشف المجاذيب، ثم العقلاء. أن الشعور الجماعي بالعبث، هو أب الأحاسيس ما لم تتعر جذور الأشياء والعلائق: كذلك صور الحال، بالنسبة لوضع خاص ومكتسب، داخل أحدوثة لا تعرف لها يد من رجل...

فيديو... زينب... فيديو

زينب... فيديو...

كان صوتهما ....،وعلى النقيض من ذلك، كنت ألبس قناع صمتي منعزلاً عن كثب، لم يكن لصمتي نقيض آخر، غير عويل الأعماق، وربما القهقهات التي ليس لها معنى. كان رذاذ العطش، إذن، بصدد إفشاء حاجتي إلى أن أكون طفلاً حقيقيًا، مثل بقية الأطفال. أو من، أن ذلك من حقي. وجاءت زينب تخبئ قلبها الكبير وراء صياط قفطانها المطرز بالصقلي.

- آش بغيتو؟ أشنو بغيتو آعفارت سيدنا سليمان [...]

ترى ماذا يعني البحر بالنسبة إليها؟... أتساءل لأني عدت لتوي من الشاطئ، صخب أمواجه ما يزال مغيرًا على أصقاع وعْيّ ليشتعل أكثر بالزَبد، حتى أنني

لا أكاد أسمع تفاصيل المفاوضات والجلبة الدائرة رحاها في وسط البيت»[1].

في هذه البداية ملخص للعديد من تمفصلات الحكي في هذه الرواية، «إنها بداية على شكل

[1]-رواية العائدة، ص5، 6.

شفوي، ترمي إلى تبليغ معلومة مكثفة. تقدّم العديد من المكونات التي ستتوسع تفاصيلها» [1]، فيما بعد بأسلوب فلسفي مطعم بالغموض يحيل على علائق ومعطيات غامضة تتطلب من القارئ بذلك قصارى جهده لفهمها، لأنها قلب النص ومفتاح معانيه وتفاصيله المدجية فإذا ما ربطنا الجمل السردية ببعضها وقارنا في العلائق التي توحدّها والمفاهيم التي بنيت عليها وجدناها تقوم على ثلاث محاور أساسية هي: التاريخي والواقعي، البديهي والعجيب، العقلاء والمجاذيب، حيث يربط الراوي المحور الأول بفكرة الصمت الجماهيري في الواقع العربي، هذا الصمت الذي أدخله نفق الحياة السياسية والاجتماعية المظلمة، ومن المعلوم أن سكون الطبقات الشعبية على جور وطغيان السلطة يعقبه الانفجار الفكري للطبقات المثقفة التي تحاول التغيير، وهذه فكرة صُوفية تجسد الصراع التاريخي بين رجال السلطة ورجال التصوّف، حيث إن ظهور التصوف في كل مراحل التاريخ الانساني مرتبطة بالقهر السلطوي الذي يُمارسه أولى الأمر على من هم دونهم. أما المحور الثاني وهو محور البديهي والعجيب فيوظفه السرد لإبراز فكرة التناقض التي تحكم الواقع المغربي المعاصر، إذ تنقلب الموازين ويصبح البديهي عجيبًا، والعجيب بديهيًا، وهو تحصيل حاصل للفكرة السابقة، ذلك أن السكوت على الحق هو عين العجيب وسبب مصائب الدنيا ويجسد هذه الفكرة الملفوظ الآتي «ما بين تاريخ الكائن وسيرورة مرحلة، ينفرط عقد أوراق صميمة، فتتوغل سيرورة المحكيات قسرًا في العتمة هذه هي المشكلة، ما نفترض فيه البداهة يصبح عجائبيًا»[2] وتنفتح هذه الفكرة دلاليًا على الجزء الثاني من رواية طوق النورس حيث يقدم لها رمزا عن طريق هذه الجزئية من الفاتحة الكلية للنص الروائي، فيصبح تكميم الأفواه واغتيال الأقلام أمرًا عاديًا لا غرابة فيه، والغريب هو من يتجرأ على قول الحقيقة أو محاولة تغيير الواقع المتعفن وتنوير العقول بقلم أو جريدة، ويحيل المحور الأخير (العقلاء والمجاذيب) على حقيقة الواقع ومن يحكمه، بل من يفهمه بداية «ما نحسب أنه أمسى مفروغا منه، تتساقط قشرته بغتة فيكتشف المجاذيب ثم العقلاء أن الشعور الجماعي بالعبث، هو أب الأحاسيس ما لم تتعر الأشياء والعلائق»[3] وهو تجسيد للفصل الأخير من الرواية حيث يرث مقر

---

[1]-شعيب حليفي: هوية العلامات ص 96.

[2]-رواية طوق النورس، ص70.

[3]-المصدر نفسه، ص90.

جريدة الضوء ومطبعتها رجل جاهل متهوّر لا عقل له ويحولها إلى محل لبيع المواد الغذائية، ولفظة المجاذيب التي ركزّ عليها السارد في هذه الافتتاحية يقصد بها أولئك المأخوذين عن أنفسهم غير المالكين لها انشغالا بربّهم وانقطاعًا إليه، بحيث لا يستطيعون تدبير أنفسهم ولا يقدرون على ذلك[1] وبفضل ما أتيح لهم من المحبة الإلهية وما تجاوزوه من مراتب وأحوال بلا كلفة المكاسب والمتاعب هم الأقدر على التغيير لأنهم الأكثر فهمًا وإحاطة بما يجري في ذهن العقلاء.

إن كل هذه المفاهيم المتناقضة التي رصّع بها السارد هذا المشهد الافتتاحي هي قراءة أولى تسبق قراءة المتلقي الذي يعرف منذ الوهلة الأولى أن الرواية التي هو بصدد قراءتها تتطلب منه زكانة وفطنة لفهم أغوارها وتمفصلات حكيها.

وبعد أن أنهى السارد مهمة تلفيف النّص في شرانق شعرية فلسفية رمزية ينتقل بعدها للتعريف بالشخصية الرئيسية التي تتولى مهمة تأطير الحكي والسيطرة عليه، وبَدِل رُبا الساردة البطلة لرواية العائدة ينوب حسام في رواية طوق النورس ويحكي تراجيديا الأحداث من منظوره ويستحضر الراوي عددًا من الشواهد في حياة العائلة التي يبنى عليها وجهة نظره «ومن خلال إيقاع الشخصية في نموها وتطورها خلال الرواية وفي ظل علاقاتها تنشأ بنية روائية وجوهرها سيرة ذاتية لإنسان محدّد الوجه والاسم والملامح وملتبس المصير»[2] «كنت ألبس قناع صمتي منعزلاً عن كثب، لم يكن لصمتي نقيض آخر، غير عويل الأعماق، وربّما القهقهات التي ليس لها معنى، كان رذاذ العطش، إذن بصدد إفشاء حاجتي إلى أن أكون طفلاً حقيقيًا، مثل بقية الأطفال أومن، أن ذلك من حقي»[3].

و تكمن أهمية هذه الفاتحة النصية في وظيفتها الأساسية وهي فتح باب القصة على إغراء المتلقي لدخول عالم النص الدرامي وتمثل هموم البطل وكشف تلك العلائق والوشائح الخفية في الرواية السابقة التي تمثل امتدادًا فنيًا ودراميًا. لأحداثها المسكوت عنها.

---

[1]-محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج3، ص2888.

[2]-أحمد العُدواني: بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكُّل الدلالة)، ط 1، الدار البيضاء، بيروت 2011، ص 178.

[3]-رواية طوق النورس، ص15.

ويستهل الروائي في الفصل الثاني من الرواية المعنون بـــــ: وتمسي حدود العالم مبتذلة، بوقفة وصفية للطبيعة لا تنمي السرد ولا تعبّر عن عاطفة خاصة، ولا تنقل حتى مشهدًا خارجيًا بقدر ما تؤلف عقدًا متسقًا من جواهر الكلمات والعبارات الرومانسية المغناج[1] التي يواصل بها إغراء قارئه، «نهر أبي رقراق يزحف ملتويًا بين الوهاد والشعاب كثعبان أسطوري، الصمت دليله، والسفر ترتيله، وخيمة البحر مبتغاه، وحين رئتاه تمتلئان باخضرار البحر وملح المحيط، يتثاقل أكثر ويمتد في عناقٍ مع انبساطات لا متناهية، وها هنا تحتفل النوارس بزواج متخيّل بين لجة الفرات ومراره الأجاج الصعب، وها الأمداء تتخصّبُ، وها شجيرات الدوم الكثيفة الداكنة تعلن عن مماليك زبرجدية ممكنة، وبوصول الزحف الجليل تحت القنطرة الواصلة بين الرباط وسلا، يشرع النهر في توسيع مصبّه ليسوح على أعتاب المحيط بكل ما لديه. هكذا، وفي غفلة من فيالقه المائية الذاهلة أمام رهبة البحر- نبتت على العدوة الرباطية دور للصيد وأندية للسياحة وممارسة السباق الشراعي. ومن قبل ذلك ومن بعده اعتادت قوارب الصيد الصغيرة أن تهجع مجتمعه أو أبابيل على العدوتين (...) لكن الذي لا ريب فيه، هو أن نهر أبي رقراق. بعد أن جال وساح خلال الجبال البعيدة، وطوّق طويلاً في جوف الوهاد والمسافات- قد هجع أخيرًا تحت سلطان حالة متصوفة لكنها متأرجحة بين السكر واليقظة والغياب، وقد فاحت منه رائحة الطحالب بطعمها البحري الغامق. لذلك هو يتمايل أو يتقهقر ببطء الشيوخ الكبار حسب أقدار المد والجزر، وأحيانا يستيقظ فيلتبس لمسوح البحار البعيدة فيخضرّ لونه اخضرارًا داكنًا عميقًا ويصفو. حتى لكأنه بحر صغير في طور النشوء، أو يم شيخ في رمقه الأخير، بيد أن المتأصّل يظل أصيلاً مهما طالت مواسم التحوُّلات. فسرعات ما تعود مياه النهر المركومة إلى ارتداء لونها الطيني الذي يستحب أو يحتقن بألوانه العجيبة حسب حمولات الطمّي القادم في أحشاء البراري. هكذا هو نهر أبي رقراق، يتوحد في حاضره البحري فيصفُو، أو يندلح إلى بداياته الياقوتية، وها هي ذكريات المنابع تترف على جبين المصب تماما كما تفعل ذكريات العمر الأول أولئك رفاق الطريق المثخنة بالأفكار المستحيلة والأحلام التي هي بوزن مياه المصب، سأرسم ملامح لقائنا الأول، أفضل لقاء الثانوية وهي تستعد للاحتفال بأسبوعها الثقافي السنوي الخامس...» [2].

---

[1]-ينظر قراءة أحمد بوزفور قراءة لرواية طوق النورس بالغلاف الخلفي.

[2]-رواية طوق النورس، ص 73، 74.

إنَّ تركيز سلام أحمد إدريسو في هذا الاستهلال على وصف نهر أبي رقراق بالتواءاته الأسطورية وتشبهه بالثعبان وكذلك تركيزه على اللّون الأخضر الذي لوّن النهر لم يكن مجرد تزيين لغوي لا معنى له، وإنما هو رسالة فكرية عميقة مثقلة بالرموز والإيحاءات الصوفية، فالنهر والبحر من الرموز الصوفية التي استغلها ابن عربي في بنيانه الفكري لتتضمن مفهوم العلوم والأسرار ورسم صورة الوجود بالبحر الواحد والبحار الأربعة والأنهار الأربعة ويقول: «فمن رأى البحر المحيط قبل الأبحر والأنهار فذلك صديق ومن شاهدها دفعة واحدة فذلك شهيد ومن شاهد الأنهار ثم البحر فذلك صاحب دليل، ومن شاهد الأبحر ثم الأنهار ثم البحر فذلك صاحب آفات لكنّه ناج... وإلى البحر ينتهي المقربون»[1] أما اللون الأخضر الذي اكتسى النهر فيرمز عند الصوفية إلى الدهمة وهي غاية البهجة والحسن والنضارة، وهو ليس مجرّد لون وإنما له دلالة روحية ومعنوية ولأجل ذلك اختاره الله عزّ وجلّ ليكون أحد صفات الجنة. وإن من جمالياته أنه يذكر بالمتجلي سبحانه وتعالى «فإن النبتة ما زالت خضراء فهي دائمة العطاء سواء كان هذا العطاء من خلال لونها أو من خلال صفاتها أو من خلال مقارنتها بغيرها من الكائنات الجامدة وكذلك الحق تعالى، فهو دائم التجليات، ولكل تجلٍّ من تجلياته جمال يختص به من كونه مظهر لحقائق الحقّ»[2]، وبين تلوث ماء النهر الأخضر وصفاؤه الغريب غداة لقائه بالمحيط دلالة صوفية روحية صارخة على تحول المريد السالك من حال إلى حال وارتقائه من مقام إلى مقام، وكأنما رحلة النهر كانت ذاتها رحلة الصوفي الدائمة في كل زمان ومكان تبدأ بالغربة وتنتهي بالتوحّد والذوبان في ذات المحبوب. وكل هذا الحشد الكبير من المعاني الدقيقة والمتداخلة إنما كان بهدف التعريف بشخصيات هذا الفصل من الرواية وطبيعة التوحد الفكري الذي يتحكم في حركيتها فجعلنا نعرف منذ البداية بأن الشخصيات ها هنا تتسم بالغموض- وعدم التحديد وأن لكل منها طريقة خاصة في التعبير عن تلك المبادئ الاجتماعية والانسانية التي يؤمن بها.

و لا يغيّر الكاتب في هذه الرواية طريقته في الاستهلال بل يواصل على نفس النهج، وبذات النفس السردي المشحون بالرمز والإيحاء وهو يطرح فكرة الفصل الأخير من الرواية والموسوم

---

[1]-سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 186.

[2]-ضارى مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 45.

بطوق النورس، وهو العنوان الرئيسي للرواية، ولكنه هذه المرة يستمر صفحات وصفحات ليقدم استهلاله الأخير مركزًا هذه المرة على صومعة حسان وله فيها مآرب كثيرة فيقول: «يُغمِد بصره في أحشاء نجم بعيد تستحم عيناه في ظلاله السحرية، ومجد حسان صولجان على تقاسيم الوقت. يبدو بناء الصومعة فارغًا، هائلاً، مضمخًا بأنوار الليل، قامته عملاقة ناطقة بالرهبة. الأضواء الهامسة على جدرانه الحمراء التاريخية... بيد أن الأحقاب والقرون استطاعت بلا ريب أن تزحف بفيالق التحوّلات، لكنها مع ذلك، تقهقرت مرغمة أمام صمود الصومعة العالية... صومعة حسان هيكل مهول يسكن وقفته المستعلية، يُطِل من ربوته مختالاً، قاذفًا بشواظ عزلته التاريخية في لجة أبي رقراق يشرف على المصب والبحر اللامتناهي...» [1] وقد أضفى الكاتب على أفكاره المجردة من خلال هذا الاستهلال صفات مكانية «بغية تجسيدها وامتد ذلك التبادل إلى إلصاق معانٍ أخلاقية بإحداثيات مكانية بحسب مفاهيم الثقافة العربية ومكونات لغتها»[2] فكان تركيزه على صومعة المسجد الفارعة الطول المرصعة بالأنوار تأكيدا على الدين القويم الذي يوّجِّه مسار السّالك في طريق الحق كيما توجيه، هذا الدين (الدين الاسلامي) الذي بقي صامدًا في وجه التحولات العالمية رغم كل شيء، وهي المبادئ التي توجه مسار بطل الرواية (حسام). حيث يبوح السّارد في هذا الفعل بكل ما يفكر به حسام من دون أن يقوله للآخرين، هي إذن وقفات نفسية من لدن البطل تعرِّف بعوالمه الداخلية عن طريق السرد الاستبطاني «على الرغم من الوضع البائس الذي كان يحاصرني كان عليّ أن أبذل الجهد الكافي لتحديد الوجهة التي سأختارها. الآن لا عائلة، ولا أصدقاء ولا بيت، يعني لا حاضر ولا مستقبل، معناه أنني مطالب بنسج ملامح أخرى لما بعد إفلاسي، ولكن قبل كل شيء، عليَّ بالانزواء بعيدًا»[3].

ويستمر السارد في الاستهلال ذي النفس الصوفي، وفي كل مقطع يكشف عن نواة حكائية مسكوت عنها حتى تكتمل فصول الأحداث وتنطبق رموز الفاتحة الاستهلالية وتفاصيل الأحداث اللاحقة لها فنكتشف أن هذا الفصل بأكمله ما هو إلا استرجاعات لتاريخ مرتبط بشخصية حسام

---

[1]-طوق النورس ص 131.

[2]-أحمد العدواني: بداية النص الروائي ص 102.

[3]-طوق النورس، ص59.

التي تحكي تراجيديا التكيف مع الأحوال والمواقف في الزمن الراهن، زمن اغتيال الأفكار وتغييب الثقافة البناءة، ويتجسد ذلك عقب اغتيال صاحب المطبعة "مولود الليل" ومصادرة المطبعة وتشتيت أعضاء الجريدة المغتالة قبل الولادة.

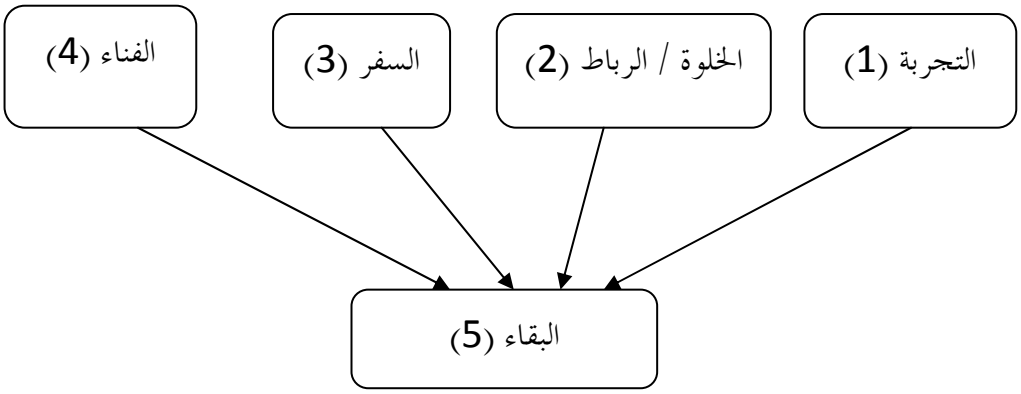
-شجرة المريد:

يستهل سلام أحمد إدريسو روايته الأخيرة "شجرة المريد" بفاتحة كلية تتسع لتشمل كامل النص كما عوّدنا في التجارب السابقة التي يولي فيها لكل فصل استهلاله. ويضعنا منذ البداية في أجواء صوفية روحانية أبطالها دراويش ومتصوفة، شيوخ ومريدون يتعاقبون على الزاوية، المكان الأساسي الذي تمحورت حوله الأحداث الروائية، «وأما العوالم العلوية فلا يحيط بها غير الله تعالى. انتبه إلى نفسه فصاغ سؤالاً، محيّرًا: من أنت يا من انغرست في شقوة الأنت: قال لك الشيخ عبد النور عن شيخ تجله ولا تعرفه: و إنما أدركنا منها ما تكرر علينا بالتجربة أو بإشارة العقل إليه إشارة جميلة". هو إذن ما يزال مجاورًا في زاوية الشيخ المرتضى، لكن ثمة أسماء منقوشة بيد أنها عصية لدية عن كثير من التأويل. الشيخ العابد. الفقير عبد النور، الفقير إلى الله عيسى، غيرهم ممن لبثوا سنين أو رحلوا. متى عرفهم بأسمائهم»[1].

يضعنا الكاتب منذ البداية في جو ترميزي صوفي غائر الدلالة لا نكاد نفهم منه شيئا، فكل المفاهيم متداخلة يستهلها بسؤال وجودي محير وهو: من أنت يا من انغرست لسنوات في رهبة الصمت؟ يا شقوة الأنت، ثم يعقبها بعد ذلك بفكرة صوفية صريحة العبارة: «و إنما أدركنا منها ما تكرر علينا بالتجربة أو بإشارة العقل إليه إشارة جميلة، وهو تنبيه لغوي للتجربة الصوفية التي يسلكها المريد في سبيل الوصول إلى الحق، وهي كما يقر معظم الصوفية أحوال ومواقف يعيشها السالك تأتيه بالذّربة والمواضبة والمواهب الربانية، وليس بالتفكير العقلي الصرف دخل فيها، إلا أن يكون له تأطير حفيف، فهي معرفة قلبية لا عقلية، ثم يركز على فكرة الخلوة والرباط في مبنى الزاوية التي يمارسها السارد ويُسقط عليه مسميّات صوفية متعددة، كالشيخ والعابد، والفقير، ويربطها بفكرة السفر

[1]-شجرة المريد، ص (9).

والفناء ثم البقاء، ويمكن إجمالا تقريب الصورة الفنية والدينية الفكرية التي انبنت عليها هذه الفاتحة النصية كما يلي:



شكل رقم (31) : دلالات الفاتحة النصية

فالسّارد في هذه الاستهلالية النصية هو الفقير الذي جعله السرد متعدد الأوجه والمسميَّات وكأنما لا يعنيه تحديد الهوية بقدر ما يعنيه تحديد الفكرة التي يبنى عليها السرد الروائي في شجرة المريد، والفقر صفة أهل السلوك، وهي الفقر إلى الله لا إلى غيره كقوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ أَنتُمُ ٱلْفُقَرَآءُ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ هُوَ ٱلْغَنِيُّ ٱلْحَمِيدُ﴾[فاطر: 15] وقد ميّز ابن عربي بين نوعين من الفقر، «فقر عام واجب وفقر سلوكي خاص عرضي، فالفقر الأول فقر ذاتي لا فضل فيه للعبد ولا يفترض مثوبة خاصة، أما الفقر الثاني فهو فقر إلى الله، وهو بذلك سلوك نفسي ومجاهدة، بل هو ثمن القرب الإلهي، وهو هنا قرب النوافل أي يكون الحق سمعه وبصره فيقول للشيء كن فيكون»[1] والتقرب بالنوافل كما هو شائع عند أهل السلوك يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالخلوة التي تحقق الوجود دخل في خلوته شهورًا وسنوات فضاع من الإحساس بالزَّمن، دَخل في طيّات زمنه الخاص، زمن أملس مستقيم صامت لا لون له، وهكذا ذراته لسكون طافح بالسهوم البهيم، ورقدت معاقل إحساسه وغطَّتها أتربة الوقت، فأصبح لا يشعر سوى بخمود كيانه، وهمود روحه، وانصرف وعيه عمَّ حوله إلى بيداء باطنه.

[1]-سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 885.

سوى أنه كان مطمئنًا إلى تلك الهاوية الساكنة اطمئنانًا كاملاً، مستسلما لذلك لهبوط الحاد الذي أغار على حياته كلّها، فكأن روحه قد غادرت جثمانه إلى ذلك الأسفل الأربعة فلم يبق من دليل على حياته سوى تلك الزفرات أو التأوهات...ومن بعد أسرف في ممارسة موته ليالي وأيامًا إلى أن ماتت الزفرات وتلاها موت التأوهات، ولم يبق من دليل على حياته سوى حركات أنامله التي مضت تلتقط بين ساعات وساعات صفحات سيفي منشور. يتواصل ذلك دهرا إلى أن تنتهي الصفحات فتعيد الأنامل الكتاب إلى سيرته الأولى»[1] فالخلوة في هذا المقطع النصي هي صفة أهل الصفوة، ومن حق العبد المريد أن ينعزل عن الناس ليتحقق ذاته وكيانه ما دامت الحياة بزحمها ومشاكلها ستلهيه عن الحق تعالى، والخلوة سبب من أسباب معرفة الأسرار وكشف الحقائق، وهي أولى مراتب المجاهدة الصوفية التي بفضلها تستطيع النفس اللحاق بعالمها الأصلي (عالم المثل) والتخلص من براثن العالم السفلي الذي يذكر الإنسان بخطيئته الأولى، وبعد تحقيق عنصر الخلوة والتمكن من ممارستها يلتحق الصوفي (المريد) بالسفر الروحي الذي يقود القلب نحو الإشراقات النوراثية، وفيها تغيب كل الحواس حينما يفنى الجسد ويتوحد الروح وتنمحي في الحق سبحانه وتعالى.

إن هذه المفاهيم الصوفية المجرّدة التي وظفها الروائي سلام أحمد إدريسو في مستهل هذه الرواية هي مفاهيم غائرة الدلالة، خاصة وأنها تتكرر على مسار الفصل الأول بدون أن تعطي حدثًا بارزًا ولا تقدّم تفصيلاً عن شخصيته ما أوتضع الأحداث في زمن محدّد مما جنح بالحكي إلى الترميز والغموض، ومهما حاول القارئ لهذا الفصل فهم أطوار الحكاية وتمفصلات السرد فإن تداخل المفاهيم الصوفية التي يطرحها الكاتب وطريقته في توليفها لا تتيح له تلك الفرصة، لكن الكاتب سرعان ما يعدل عن تلك السيرة الاستهلالية التي- ابتدأ بها روايته الجديدة، ويعود لأسلوبه المعهود في طرح المفاهيم والقيم الاجتماعية فينخرط في وصف الطبيعة ويشحنها بتأملاته الفلسفية التي تختزل ما سيصير عليه السرد اللاحق. «تحت خاصرة القصر الكبير الجنوبية، نهر اللوكس مثل طفل يحبو، وقد يحلو له -خلال رحلة حفره لمجراه الخاو والصامت- .أن يلتوي التواءات رحبة تنعطف ذات اليمين أو

(1)-شجرة المريد ص 14.

ذات الشمال، سوى أنه لا يستطيع أثناء ذلك أن ينفلت بعيدًا عن أحضان البساتين الخضر أو عناقات الجنان والعرصات، لذلك نادرًا ما يجول بخلده أن يذهب بعيدًا في عتبة القصر السفلى»[1] ويتكرر صدى هذا المقطع الوصفي على مساحة الفصل ككل، حيث يتوقف السارد بين حين والآخر ليصف نهر اللوكس، وفي كل مرة يطرح سؤالاً مهمًا: "هل يقدر النهر الساهم على العودة إلى منابعه الأولى؟ إن عاد عدتُ. وإن ندم ندمتُ، وإن يتراجع غدًا أو بعد غدٍ تراجعتُ؟»[2].

و هكذا يعرفنا الاستهلال على المكان باعتباره العنصر الفاعل في الرواية وإن كان مكانًا رمزيًا مفتوحًا لا قيد فيه يطل على الطبيعة العارية المكشوفة، فالنهر هنا هو الوجود الذي يقابله العدم، ويقدر ما يجلب الحياة لمن حوله قد يكون سببًا في فنائهم، خاصةً وأنه لا يثبت على حال، ويعرفنا هنا الاستهلال كذلك على مجنون القرية (رضا المجذوب) وهو أحد أبطال الرواية الذين سكنوا هذا الوادي حتى سمي المكان باسمه. ولذلك فإن تلك المواصفات التي قدّمها السرد للنهر على مساحة هذا الفصل وغيره من الفصول اللاحقة هي تعريف وتقريب لتداعيات هذه الشخصية التي عاشت الحرمان والقهر الاجتماعي بكل صنوفه، حتى لم تبق لها القدرة على مخالفة الناس العاديين الذين لا همّ لهم سوى المصالح الفردية ولو على حساب غيرهم.

لقد نوع سلام أحمد إدريسو الاستهلالات في بناء عالمه الروائي، وكان تركيزه على الطبيعة مقصودًا ومن خلالها بث رؤيته الصوفية في قراءته للواقع العربي عمومًا والمغربي خصوصًا، وتتبع رحلة أبطاله المنبثقين من حلم حقيقي، وهم أبطال صوفيين، كل واحد منهم يجسد عالمًا حكائيًا ينفرد عن الآخر، فجسد صورة المثقف المقهور في رحلته الدائرية حول نفسه وجسد صورة الدرويش (المجذوب) الغائب عن الواقع.

*** النهاية الروائية وعلاقتها بالاستهلال**

[1]-شجرة المريد ص 30.

[2]-المصدر نفسه، ص 38.

كما إن للمقدمة الافتتاحية أهميتها الفاعلة في بناء وتوجيه مسار النص الإبداعي فإن للخاتمة أو النهاية الروائية أثرها في تحصيل متعة الاكتشاف وانفراج لأزمة وتحصيل الغاية هذا فضلاً عن النهايات المفتوحة التي تفتح أفقا متجددًا للاحتمالات والتدعيم المتكرّر للظاهرة (مضمون القصة) [1].

و مهما كانت النهاية فإن علاقتها بالبداية قائمة وأكيدة على مبدأ المجاورة والمماثلة ولذلك «تحيل بعض موجهات النهاية الروائية على إيحاءات إحالية عادة ما نجد صدًى لها في الوحدة السردية للبداية، هكذا تقدم البداية والنهاية كأجزاء غير قابلة للفصل ودالة على انسجام مدرك شموليًّا»[2] هناك دائمًا تمييزٌ يدفع بالمبدع للاستهلال بفكرة دون سواها، وكذلك ثمة دافع آخر يجعله ينهي فكرته في نقطة ما دون غيرها، وإذا كانت هذه المسائل تصدق على أي عمل إبداعي، فإنها في الرواية تكون أكثر صدقًا وقصدية[3] وللنهاية النهائية أنواع كثيرة ووظائف عديدة، فمنها نهاية التلخيص التي ينتصر فيها البطل ويحل المشكلة نهائيا، ونهاية فكرية غير المقيدة بخاتمة محددة (مفتوحة يشارك فيها القارئ بوضع نهاية تناسبه)، وهذا النمط من النهايات جديد يخيب أفق انتظار القراء، وهناك نهاية الهبوط المفاجئ، وهي التي تضيف معلومات وحلول جديدة بعد نهاية محتملة، والنهاية المعكوسة فإنها تمثل النقيض التام للبداية، وفي نهاية التحليل التي يركز على فكرة أو مقولة أو كلمة تكون جزءا من المعلومات التي استخدمت في القصة، وأخير نهاية الاستشعار التي تعد القارئ بحلول جديدة مع وجود النهاية المحتملة[4].

ومن خلال قراءتنا للخواتيم التي ميزت متون روايات سلام أحمد إدريسو، وجدنا فيها تنويعا خاصا خاضعا لطبيعة وبناء كل رواية، وإن غلب عليها طابع النهايات المتاخمة للبداية الموالية لها، ويكفي أن نشير إلى بعض منها فقط لأن المجال لا يتسع لذكرها جميعا والوقوف عند دلالاتها .

لقد اختار السارد في رواية العائدة الخاتمة النصية المرتبطة بالزمن، وجعل بداية لها ليعلن عن شيء في الصدور سيغير مجرى الأحداث والشخصيات معا، «في الغد كان الصباح كئيبا للغاية

---

[1]-ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 85، 86.

[2]-عبد الفتاح الحجمري: البداية والنهاية في الرواية المغربية، مجلة علامات، ع 8، مكناس، 1997، ص 36.

[3]-أحمد العدواني: بداية النص الروائي ص 56.

[4]-المرجع نفسه ص 58

السحاب مطبق والريح باردة، ولكن ما أجمل الكآبة في تطوان هكذا قلت وأنا أحتفظ في القلب بسري الجديد، غدًا ينهدُّ الجدار بيننا ونشعل النار المقدسة على أطلاله المجيدة»[1]، وتندرج هذه الخاتمة ضمن خواتم الاستشعار التي تعد القارئ بفكرة محتملة تشير إلى إمكانية حصول حدث مفاجئ يؤثر سلبا على السارد البطل، ويمكننا استشعار ذلك من خلال بعض الألفاظ والعبارات التي وظفت عمدا دون غيرها (الصباح كئيبا، السحاب مطبق، الريح باردة، الكآبة، ينهد الجدار...) وهي قرائن لفظية تنسج خيوطها السردية اللاحقة ترميزا لإمكانية حدوث ما لا يكون في الحسان، وهو بالفعل ما يتحقق على بعد صفحات قليلة من المشهد التاسع عندما تبوح ربا لحسام بسرها ويرد عليها رفضا بحجة الرباط الاخوي، وتعد هذه الخاتمة نقطة الانعطاف الرئيسية في الرواية لأن مجرى الأحداث يأخذ مسارا آخر غير الذي كان يسير عليه قبلا، ويكمن الملمح الصوفي لهذه الخاتمة في تركيز السارد على فكرة الكآبة لأنها أساس تغيير سلوك المريد نحو الحق، فمتى ما كان الحزن سيد القلوب كان القُرب والوصال بالمعبود سهلا متاحا، لأن الله إذا أحب عبدا ابتلاه بالهم والحزن وجعل الكآبة صفة من صفاته .

و تؤسس خاتمة المشهد التاسع لحدث الاستغفار بعد الندم على ما فات من الذنوب والخطايا فيدخل السارد في حوار نفسي مطول يعترف من خلاله بالتقصير والخجل «فكرت في الاستغفار، ولكن ماذا يحدث لي ؟ومَنْ هو هذا الصوت الآتي من الباطن ولمن هو؟ إنه ينطلق فائرًا من طبقات نفسي السفلي في سخونة قتالة قاسيَّة ... أريد المغفرة ... أريد المغفرة .. أ .. »[2] واستنادًا إلى هذه الخاتمة التي بُنيت أساسا على فكرة الاعتراف بالذنب وطلب المغفرة تنتهي خيوط اللعبة السردية للرواية ككل بتحقق هذه النبوءة، ويمكن للبطلة من الاتصال بموضوع الرغبة الأساسي وهو سلوك طريق الحق واتباع رفقاء النور بعد خيبة الأمل الكبيرة التي مُنيت بها على صعيد الحياة الدنيوية السابقة التي جرجرتها إلى منعطفات خطيرة .

أما الخاتمة الكلية للرواية فقد كانت نهاية مفتوحة، لم يقدم فيها الكاتب حلاً نهائيًا بل ترك المهمة للقارئ لقراءة النهاية التي يراها مناسبة للفكرة الصوفية التي ختم بها العمل الروائي ككل:

---

[1]-رواية العائدة ص 91

[2]-المصدر نفسه، 122 – 123.

«أيتها الأقدار عودي إلى عرش سلطانك فلقد رضيت، ولكن من أنا حتى أرتفع دفعة واحدة إلى الفردوس !!؟ عليّ أن أسلك شعاب الوجد والمجاهدة كي أرتقي إلى مقام الرؤية والإشراق وعليك أيها القلب ألاَّ تتآمر عليَّ فاقنع بالمكوث في سدّة السماء الأولى، وعليّ أن أضع الساعة أول حجر في قصر الذات الوليد ... وسرنا تتعقبنا أجراس تتكلم عن انحدار القلب وميلاد الرضوان»[1]. هي إذن نهاية البداية وبداية رحلة صوفية جديدة نحو العوالم العلوية ارتقاءً في مقام النور والإشراف بعد رحلة شاقة من المكابدة والمجاهدة لنوازغ النفس الأمارة بالسوء، وإذا ما ربطنا المقدمة الاستهلالية للرواية والخاتمة وجدنا الانسجام واضحًا، فالنهاية وإن كانت مفتوحة على المجهول وفقًا لآفاق جديدة مرتبطة بأحداث ومواضيع وشخصيات فإنها متوائمة مع مقدمتها التي تتعالق معها.

و كذلك تمثل النهاية في رواية طوق النورس انفتاحا دائمًا على المستقبل، حيث جعلها السارد حلقات متداخلة يرتبط السابق منها باللاحق، فيقدم إشارات ودوال لفظية توحي بما سيكون عليه السرد اللاحق، وأحيانًا يختزل كل ما حصل من أحداث ويفتح المجال لمشاركة القارئ فيها، والجديد في خاتمة رواية طوق النورس هو سمة التحديد المعنونة بمصطلح هامش وهي تقنية جديدة تضع النص في إطار خاص: «ترى لماذا نحلم بالكارثة ؟ ... أقصد، لماذا خلق الله الحلم ؟ ... نمت مفزوعا وأنا أصرخ فأيقضت خالتي زينب فجاءت واحتضنتني وهي تستعيذ بالله من الجن والشياطين، وهكذا قذفت بجسدي البارد في أحضانها الدافئة وكان قلبي يئن تحت وابل من الرعب، وجدت صدرها الحنون رحبًا كالعهد به، غير أني ما لبثت أن ودّعت كوخها الترابي الثاوي في أقصى زاوية من حديقة البيت الكبير ... عن أي كارثة أتحدث ... يجب أن أعترف بالحقيقة، لم أعد أذكر شيئًا، وبقي الرعب دالاً على الأشياء المنسية كما تدل الخرائب على مرور الصاعقة [...] لم أرغب في معاودة النوم لأن أذان الفجر يعني بالنسبة إلي الاستعداد للذهاب إلى الجامع، أكاد أحفظ الجزء الأول من القرآن ولكن هل أذهب إلى المدرسة يومًا ؟ الآن عليَّ باللّوح المغسول بالصلصال لأكتب ثمن الأمس " عمّ يتساءلون"»[2].

---

[1]-رواية العائدة، ص 248، 249.

[2]-طوق النورس، ص 23، 24.

و تقدم هذه الخاتمة الجزئية للفصل الأول خلاصة ما سيكون عليه الحدث الروائي اللاحق، ونكتشف ذلك من خلال بعض الجمل السردية التي وقفت معادلاً موضوعيًا لتمفصلات الحكي، ويتجلى ذلك في قول السارد: لماذا نحلم أحيانًا بالكارثة ؟ في إشارة منه إلى أن أزمة ما ستواجه البطل وستكون الفيصل في تغيير مسار حياته، والجملة السردية الثانية وهي مركز الحكي وبؤرته في هذا المقطع الختامي: "أقصد، لماذا خلق الله الحلم ؟" والحلم عند الصوفية مقابل الحقيقة، فالوجود الحقيقي هو الله والوجود الخيالي هو كل ما سواه، فالعالم خيال لكل ما يحتوي على إيجابية موضوعية ذات فعالية مشهودة في الحسّ[1]وتشير لفظة الحكم في هذا المقطع إلى الغفلة الدنيوية والاشتغال بكل ما هو زائل مقابل إهمال ما هو باقٍ ودائم لقوله ﷺ: «إن الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا»[2].

و يختم السارد فكرته الصوفية التي بنى عليها هذه الخاتمة بتضمين للنص القرآني في قوله تعالى: ﴿ عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ ۝١ عَنِ ٱلنَّبَإِ ٱلۡعَظِيمِ ۝٢ ٱلَّذِي هُمۡ فِيهِ مُخۡتَلِفُونَ ۝٣ ﴾ [سورة النبأ الآية 1-3]، لتؤكد الفكرة والرؤية التي سيركز عليها لاحقًا وهي أن سعي الناس وراء الدنيا الفانية وإغفالهم الجانب الروحي المشرق في حياتهم هو سبيل الفشل الذي تتخبط فيه المجتمعات . ولن تجد لها خلاصًا سهلاً لأن مبدأها الأساسي خاطئ.

أما خاتمة الفصل الثاني فقد كانت على لسان النورس: «ويت . ويت . ويت ... أنشودة النوارس تنفذ رحلتها اليومية بين العدوتين، لكن الوقت قد باء بورم البؤس وأنت تصديق على أن كل شيء –إن لم يكن قد انتهى- يجب أن ينتهي ... ضاع ... في لجة أبي رقراق يضيع خليل في غيابه الجبّ ؟ (...) الجسد والحزن لا يمكن إلا أن يقف على خطّين متوازيين، وقد عرفت من تاريخي الذي حكيت لك بعضه أننا كنّا –أنا وربا السعداوي- مسارين متوازيين، نحن يا سمية جميعًا مفردات قديمة للحزن ولغة الجسد هي تزوير الحزن، هكذا لا بد لك أن تصدقي حكاية رفضي لعشق ربا السعداوي مهما كنت قد ابتليت بالملل تجاه قيمنا السالفة »[3].

---

[1]-سعاد الحكيم المعجم الصوفي، ص 883.

[2]- رواه أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتب العلمية، 1409هـ، ج7، ص52.

[3]-طوق النورس ص 128 – 130.

و تقدم هذه الخاتمة كمًّا إخباريًا يُشكل نقاط استدلال بالنسبة للقارئ تشتمل على أخبار تتعلق بالمضمون وتنظيم السرد وبناء الكون التخيلي وفيها يعترف السارد بحقيقة مشاعره تجاه سمية البحري ويبرّر سبب رفضه لعشق ربا السعداوي، وحقيقة الفقدان المؤلم للأصدقاء، أما الملمح الصوفي لهذا المقطع فقد كان في تركيز الكاتب على فكرة الحزن والجسد: "الحزن والجسد لا يمكن إلا أن يقفا على خطّين متوازيين" والجسد هنا موطن الخطيئة ومصدر الشهوة، أما الحزن فهو أساس الاستقامة وأصل الصلاح . ولذلك عبَّر حسام على استحالة علاقته بربا السعداوي بهذا التركيب الصوفي، وإن كان القارئ قد تخيّل إمكانية المصالحة والاتحاد في نهاية الرواية الأولى.

و تقدّم الخاتمة الكلية للرّواية مجالاً مفتوحًا يرتبط بأحداث جديدة ومجاهيل متعددة ترتبط بالحاضر وترفل في غلالة المستقبل الروائي: «أي زينب، يطيب للقلب أن يسترجع العهود الخالية، فيتربع طيفك الودود على هامة المشاهد كلها لكأن هذه الأخيرة ما هي إلا قبس من أمومتك الغالية، لكنني الآن أشعر بشوق شرس يزج بي في حلم بين يديك، وأرتد طفلاً غابرًا كي يرمقني حضنك الحبيب أشعر أن الروح متلهفة إلى كرم قلبك، ظمآى إلى لحظات البوح والشكوى تحت ظلال حضرتك وصدرك الرحب ... أئن الآن تحت وطأة الأمس القريب، حيث هوى الرجل العزيز وسفك دمه الطيّب، أن حيث الآمال تنهار وتتآكل كل مرّة أخرى، أنا حيث الجهل يعلو والظلام يحتل مكان النيل الوامض، يا زينب العزيزة هل ثمة ما هو أبشع من هذا ؟! هل ثمة ما هو أفضع من ... المراحل وتكاثر الأشباح؟»[1] هي دون شك نهاية مفتوحة لمشاركة القارئ في قراءة الواقع المأزوم بوباء الفساد والسيطرة السلطوية على العقول البناءة الفاعلة، وجعلها تعيش الغربة النفسية كخيار أول والتغييب الجسدي وسفك الدماء كخيار ثانٍ، وهي حقيقة لا تبشر بخير لهذه المجتمعات الغربية الغائبة في سباتها عن الحقيقة المرة التي تعيشها الأجيال حاضرًا ومستقبلاً، وما حضن المربية زينب (الأم) إلاّ منفذ من المنافذ التي يهرب إليها الراوي كخيار للبقاء، هو إذن صراع الفكر والسلطة الأبدي، صراع الثقافة والجهل في المجتمعات المتخلفة التي تتقدم إلى الوراء دائمًا، والخلاص

[1]–طوق النورس، ص 130.

من هذا السجن الأبدي لن يتأتى إلا بالثورة الفكرية أولاً والمجاهدة ثانيًا ولا سبيل غير المواجهة لتحقيق الهدف.

و قد اكتفى الروائي سلام أحمد إدريسو في رواية شجرة المريد بخاتمة كلية للنص مع وجود خواتيم جزئية في ثنايا النص، ولكنها غير متفرعة ومتداخلة كالروايات السابقة التي تعددت فيها البدايات والخواتم تبعًا لتعدد المواقف والأفكار والرؤى وسوف لن نتعرض لتلك الخواتيم الجزئية بل سنركز على الخاتمة المركزية للنص التي يبدؤها بتعالق نصّي بالنص القرآني فيقول «إذا جاء عصرٌ ورأيت الأجيال تنخرط جماعات في مشاريع تربوية هادفة، فاطمئن آنذاك بأن رسالة الأدب قد عبرت إلى القارئ، ما أقصده هو أن وظيفة أي فن كما تبدو لي يجب أن تسمو إلى هذا المستوى من الحضارية» تربية الأجيال جماليًا أولاً. أكاد أعتقد بأن نسغ التخلص في إفريقيا كلها ذو طبيعة خاصة، وإشكالية في نفس الوقت، إن الأجيال في هذه القارة تفتقر إلى التربية الهادفة والمنظمة للذوق والنظرة الجميلة (النظيفة) للأشياء، من ناحيتي لا أحب السياسة لأنها باختصار: «وسخة، تعالى إلينا جميعًا ونكمل الحوار ... تحيات صادقة وتقديرًا أكثر صدقًا ... »[1].

لقد ختم الروائي سلام أحمد إدريسو في رواية شجرة المريد بامتصاص نص سورة النصر، «إذا جاء نصر الله والفتح ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجًا فسبّح بحمد ربّك واستغفره إنه كان توابًا». وكان في رواية طوق النورس قد ختمها بسورة النبأ: ﴿عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ ۝١﴾ وفي ذلك دلالة واضحة على توجه الكاتب الفكري، إذ يطرح الكاتب من خلال هذا التناص القرآني مع سورة النصر الحلول البديلة لأزمة الأخلاق والتربية في المجتمعات العربية التي تفتقر إلى التنظيم وترى بأن التذوق الجمالي للفن والأدب هو الكفيل بتربية الأجيال بعيدًا عن العنف الذي تمارسه السياسة باسم الدين، «فالتوحيد موجب يوجب الإيمان، فمن لا إيمان له فلا توحيد له، والإيمان موجب يوجب الشريعة، فمن لا شريعة له فلا إيمان له ولا توحيد والشريعة موجب يوجب الأدب، فمن لا أدب له لا شريعة له ولا إيمان ولا توحيد »[2].

---

[1]-رواية شجرة المريد، ص 152.

[2]-لرسالة القشرية، ج2، ص 477.

لقد تنوعت الخواتيم في المشهد الروائي عند سلام أحمد إدريسو، وكانت في معظمها مرتبطة بالفصول أو المشاهد التالية لها كنوع من الانسجام والترابط النصي لأحداث وتمفصلات الحكي، فهناك دائمًا خيط رفيع يربط الفاتحة النصية للرواية بخاتمتها الجزئية أو الكلية، بل إن هذا الترابط موجود خارج النص الواحد فهناك استهلالات في رواية طوق النورس تملأ فجوات سردية في خواتيم رواية العائدة، وقد اتسمت بعض الخواتيم بالغموض لاحتفائها بالرمز الصوفي الذي وظفه الروائي عمدًا وهو يطرح رؤيته الصوفية للواقع والأشياء من حوله، كما إن معظم الخواتيم والبدايات فد ارتبطت بفكرة كانت هي المسيطرة، وهي التربية السليمة التي يفتقر إليها المجتمع العربي المسلم خصوصا فكان يشير إليها في البدايات من خلال ملفوظات، كالفيديو، سندباد، والمربية، ويصرّح بها علنًا في الخواتيم النهائية .

***المقاطع السردية:**

إذا كانت المقاطع الاستهلالية والختامية لنصوص روايات سلام أحمد إدريسو قد كشفت عن الروح الصوفية التي أطرت العالم التخييلي الإدريسي. فإن المقاطع السردية لم تخرج عن هذه الوظيفة التي بُنِيَت على أساسها رؤية الكاتب الفكرية خاصة وأنَّ السّرد يعرض لتفاصيل الأشياء ويدقّق في عرض الوظائف[1]، ومن خلاله تتجلى الفكرة الصوفية في صورتها العميقة لأنها تغطي الحدث والزمن والشخصية، ويكفي أن نلقي نظرة خفيفة على بعض المقاطع السردية التي طغت فيها الملامح الصوفية، حيث يقرأ في المشهد العاشر فكرة التطهر بعد الوقوف على الذنب والخطيئة «هو ذا خريف سنة أخرى يجمع أشياءه ويرحل، وها هو ذا الشتاء يأتي إلى حوبة الحاضر ومعه أشياؤه المتعددة: المطر والريح والبرد والإعصار، وقد قضيت الشهور في فراغ مهول اجتاح دنياي طفرة واحدة، اعتزلت كل ما يربطني بأصدقائي الأوغاد ... وعشت والوحدة تأخذ بتلابيب نفسي —ساعات طويلة في غرفتي لا أبرحها إلا إلى مائدة الطعام، كنت خلال هذه الساعات الظالمة أحس بالاختناق، أدركت أن شيئًا ما قد انهدم في نفسي ...وإلا ما يفسّر إقبالي الشديد على اعتزال المخلوقات ؟! ...» [2].

---

[1]–عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص 139.

[2]–رواية العائدة ص 115.

للسّرد هنا إيقاع خاص لأن مادته تتشكل من تحولات الطبيعة وتعاقب الفصول وتأمّل السارد للباطن، فيتحول الزمن ويصبح ممتدًا وغير محدود، «إنه مبدأ الامتداد الذي يستهوي النفس ويستثير انفعالاتها رغبة في تحقيق تماه مطلق مع الوجود وذاك ما تخبر عنه بعض الحالات التي تصنّف ضمن "الخلوة" و"النسك" و"الزهد" والابتعاد عن الآهل والمسكون والمؤنس للاقتراب أكثر فأكثر من نقطة توحي بالنهاية والبداية في الآن نفسه»[1] فلم يكن أمام بطل الرواية وساردها (ربا) سوى اعتزال الأصدقاء ورفقاء السوء الذين أثبتوا فشلهم واقعيًا في اقناع السارد بمواصلة طريق الفتن والفساد الذي سلكوه، لذلك فالوحدة والاختبار وانعزال الآخرين هو بداية الطريق الصحيح أملاً في رفع الحجاب عن الستور والكشف عن علاقات جديدة أكثر صدقًا، وأنسا يحقق الراحة النفسية، وترتقي وتتعالى النفس الأمارة بالسوء عما شهدته في سابق عهدها من فسق وفجور أفسد عليها حياتها، «إن العرفان هو سبيل الصوفي إلى المعرفة الخالصة، معرفة الأصل في أصله لا في صفاته، في تجليه لا في سرّه، وهي معرفة تتّم عن طريق الوجدان والأحاسيس الغامضة والتجربة»[2]، وقد وظف السارد الزمن في خدمة الموقف الصوفي الذي يدعو له، فجعل الخريف بسلبيته واخفاقاته يتوارى ليحل محله الشتاء بقساوته، ببرده وأمطاره وأعاصيره، هذا الزمن الذي يوحي بالقسوة والألم والكآبة، هو وحده يستطيع احتواء هَمّ السارد وتطهيره من الذنوب والمحن الأخلاقية التي وقع فيها، فكان المطر، الماء الطاهر الطهور الذي غسل الخطايا وطهّر القلوب من الدّنايا، ولابدّ للقلب حتى يغير من سلوكه أن يجتازه زلزال الندم ويغزوه الإحساس بالنقص والدُّونية فيتوارى في سجن الوحدة يقلب بصره على ما أنفق حياته وهي خاوية على عروشها، هذا الضغط هو الكفيل يتغير الأشياء ووضع الحقائق في مواضعها «كنت خلال هذه الساعات الظالمة أحس بالاختناق، أدركت أنَّ شيئًا ما قد انهدم في نفسي، وإلا ما يفسِّر إقبالي الشديد على اعتزال المخلوقات». إن الحالة التي آل إليها السارد في هذا المقطع السردي شبيهة بمقام الغيبة، وهي غيبة القلب عما يجري من أحوال الخلق لاستيلاء ذكر الحق على القلب والوجدان، وهي حال نجدها تتكرر مرارًا على طول النصوص الروائية للروائي سلام أحمد إدريسو الذي جعل العزلة والغيبة خصوصيات تنفرد بها شخصياته الروائية سواء تعلق الأمر بربا السعداوي في رحلة

---

[1]-سعد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص 170.

[2]-المرجع نفسه ص 172.

عودتها الشاقة نحو الحقيقة واتباع طريق النور، أو تعلق الأمر بحسام الذي امتهن العزلة منذ يفاعة سنه في البيت الكبير بالمحمدية . ويواصل السارد تبئير رؤاه على الزمن باعتباره المحرك الرئيس للمقاطع السردية فيضعنا في جوّ صوفي مفعم بالسكينة والوقار ناقلاً من المسجد في يوم الجمعة تفاصيل جديدة تنمي السرد بشكل مفاجئ وطارئ: «الجمعة يوم الخروج من المستشفى ويوم اللقاء مع الأحبة، وهو أيضا يوم الخروج إلى الصلاة، أجل إنه يوم الخروج إلى الصلاة، هذا موعد حضور فاطمة وحسام وأمينة وأنا أبحث عن ثغرة في منعطف الوقت أهرب منها من ثقل الانتظار، لا الشيطان أريد إلا الشيطان أريد ولا الشيطان، هذه تسبيحتي الأولى بعد أن نطق اللسان، وطفقت أستدعي العمر الذاهب وأستعرض الأحداث، يا الله ... أنت الرّبُّ الجدير بأن تعبد، عرفت أخيرًا أيها الحنّان كيف تقرع الأجراس في وعي فتاة سادرة في قاع المجاري الآسنة، عرفت أنك كنت تصفعني لكن لكي توقظني وتحييني، كنت تعذبني لكن لتغسلني من الأوساخ وتقربني، كنت تزرع طريقي بالألغام لكن لكي تقتلني خاطئة وطاهرة تبعثني وترضيني، كنت تسد في وجهي الأنفاق وكل الأبواب لكن لكي تهديني، كنت يا رب تطردني من رضاك وتتباعد بيني وبين ودادك لكن، لكي أعرف المسار إليك فأعرفك أخيرًا وتؤوبني، وها أنا ذى اليوم عائدة إليه، أناجيك، أشكرك، أناديك، أحمدك، أهدي نفسي إليك، أذكرك ... أؤوب إليك، فهل يا ترى يا رب ... يا ودود يا حبيب تقبلني وتهديني ؟ تكرمني بالجوار والمعية والرضا والنعم والسلوى وتحميني» [1].

يركز السرد في هذا المقطع على الصلاة، وجعلها بؤرة الحكي ها هنا لينقل إلينا الحالة النفسية للسّارد البطل وهو ينتقل من حال إلى حال ومن مقام إلى مقام جاعلاً يوم الجمعة وهو يوم الخلق الأول بداية حياة جديدة مبنية على الطاعات والمجاهدات لبلوغ مرتبة الترقي والكمال الإنساني والصلاة عند الصوفية هي أن يُقبل العبد على الله تعالى كإقباله عليه يوم القيامة، ووقوفك بين يدي الله تعالى، ليس بينك وبينه حجاب أو ترجمان، هو مقبل عليه وهو يناجيه ويعلم بين يديه من هو واقف، فإنه الملك العظيم الذي تغيب في حضرته كل الموجودات[2]. إن بداية الخلق التي رمز إليها السارد بيوم الجمعة، هي ولادة جديدة للبطل بعد رحلة شاقة في باطن النفس اقتضتها التناقضات

[1]-رواية العائدة، ص 242 – 243.

[2]-هيقرو ومحمد علي ديركي، مختصر اصطلاحات الصوفية، ص 84 – 85.

الانسانية التي تحكم العالم السفلي، أين تعربد الشهوات وتسيطر على النفوس الضعيفة، ولذلك فالصلاة والخشوع في مناجاة الله عزّ وجلّ هي ولادة حقيقة وخروج إلى دائرة النور، ولكنها ولادة عسيرة لأنها مبنية على التناقض والتضاد بين البعد والقرب، بين اللذة والألم، بين الحضور والغياب ... ويتجسد هذه المعاني الصوفية في الجمل السردية التي انبنى عليها هذا المقطع من بدايته حتى نهايته «كنت تعذّبني لكن لتغسلني ... كنت تزرع طريقي بالألغام لكن لكي تقتلني خاطئة، تبعثني وترضيني...».

-إن هذا السفر المعراجي الذي مارسه البطل كان سفرًا قلبيًا حُدِّد مساره بالذكر- والابتهال والبكاء في حضرة الحق حتى تحقق الوصول من العالم النفسي السفلي المضرج بالخطايا والمعاصي إلى العالم العلوي النقي الذي حضِّي فيه السالك بالرضا والقبول الرباني.

و تستمر المقاطع السردية في نقل تفاصيل الأسفار الروحية للشخصيات المتربعة عن الحكي في رواية طوق النورس مخلفة أثرًا شعريًا تخلقه كلمات الراوي التي تعبر عن النفس والروح في صراعها الدائم مع الجسد الفاني فيقول السارد المهيمن على الحكي: «وجثوت خاشعًا على ركبتيَّ ولوحي ملتصق تمامًا وراء ظهري الصغير ثقيلاً كان، وعريضًا بعض الشيء، متعاليًا فوق الكتفين قليلاً، لكن يداي كانتا منعقدتين عليه باستماتة خشية أن يقع على الأرض، فتقع الكارثة ... أيها اللسان الثقيل المتثاقل انطلق ! آمرك أن تنطلق، بسم الله الرحمن الرحيم ﴿ الٓمٓ ۝١ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ لَا رَيۡبَۛ فِيهِۛ هُدٗى لِّلۡمُتَّقِينَ ۝٢ ٱلَّذِينَ يُؤۡمِنُونَ بِٱلۡغَيۡبِ وَيُقِيمُونَ ٱلصَّلَوٰةَ وَمِمَّا رَزَقۡنَٰهُمۡ يُنفِقُونَ ۝٣ ﴾ وكذلك الآيات الكريمة من قلبي الخائف الذي تعالت فرحته إلى عنان السماء ... وكان الأولاد كالأصنام الصغيرة يغوصون أكثر في حوض السكون... (...) إن تركيز الراوي على تعلم القرآن الكريم وتحمل قساوة الشيخ الفقيه في تحفيظ الكلية يحيل على معانٍ صوفية غائرة الدلالة لأن القرآن الكريم في مجمله هو دستور المسلمين، ينظم علاقاتهم، بالحق، بأنفسهم، وبغيرهم من البشر، كل ذلك لمرونة متحركة تجعله مناسبًا للإنسان في تطوره عبر مراحل البشرية»[1] والقرآن هو الإنسان الكامل أو محمد لأنه جامع لما تفرق من حقائق

[1]-سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ص 905.

العالم، وإذا أراد الإنسان أن يرى الرسول ﷺ فلينظر إلى القرآن[1]،ونقرأ حقيقة ونحن نأمل هذا المقطع المركب وآيات قرآنية بين سورة البقرة: ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَقُولُ ءَامَنَّا بِٱللَّهِ وَبِٱلْيَوْمِ ٱلْأَخِرِ وَمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ ﴾، و﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴾، فنرى تشابهًا وتعالقًا بقصة نزول الوحي على الرسول ﷺ واللحظات الثقيلة التي سكنت جسده الطاهر وجبريل يلقنه سورة العلق، فتكاد تكون نفس الأجواء لولا اختلاف الزمان والمكان واللسان المردّد للآيات الكريمات، هو نفس الطريق الشاق الذي يجب أن يسلكه الفرد العربي في المجتمع المسلم ليتحقق به الوصول، وبذلك النهج ينبغي أن تسير الأجيال، لأن تعلم القرآن والتشديد على حفظه والعمل به هو ما ينبغي أن يكون حتى تضمن سلامة الأجيال من الوقوع في مفاتن الحياة المعاصرة الغارقة في أوحال الظلام والفساد.

و من خلال مجمل الإحالات الرمزية الواردة في المقاطع السابقة يظهر أنَّ الروايات المدروسة لم تبن حكاية مفردة وفق ترابطات السرد الكلاسيكي بل تقوم بسرد وقائع وتركز على مفاهيم صوفية بعينها يستحضر القارئ من خلالها جملة من القصص الخاصة بالخلق وبخاصة قصص الأنبياء والرسل والمتَصوَّفة، «فالنص خزانة لقصص مودعة في ذاكرة النص وذاكرة المتلقي»[2].

*** المقاطع الحوارية:**

إذا كانت لغة المقاطع السردية تحكي الأقوال على لسان واحد ينهض بتلك المهمة فإن لغة الحوار يتحقق فيها محكى الأقوال بمستويات متفاوتة يخضع لوجهة نظر الأطراف المتجاورة، ولأن الحوار في الرواية الصوفية قائم في الأساس على التجربة الصوفية فإن الطرفين المتجاورين هنا عادة هما: الشخصية ذات التوجه الصوفي السابحة في عالم المثل من جهة والشخصية الواقعية المنغمسة في الواقع المادي الدنيوي لكل سلبياته ونقصه من جهة أخرى[3]، فيختار الروائي أن يوقف الحديث عن الشخصيات وعن أفعالهم ليترك لهم الساحة ويحتلوا الواجهة، ويعبّروا بالحوار أو بالمناجاة عن

---

[1]- سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ص 506.

[2]-سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى ص 177.

[3]-مريم محمود محمد الحسني السيّد، الأثر الصوفي في الرواية المصرية، ص 156.

أفكارهم وعواطفهم ومستواهم الفكري والاجتماعي والايديولوجي باللغة التي تلائم طباعهم، «ويكون هذا التعبير بأشكان مختلفة، لكل منها علاماته النصية، ينبه الراوي القارئ أو السامع إلى الانتقال إلى نوع جديد من عناصر القصة وهو الخطاب المباشر»[1] وينقل لنا السارد في رواية شجرة المريد تفاصيل الحوار الذي جرى بين الشيخ العابد رحمه الله والفقير عبد النور ومن خلاله نفهم الرؤى الفكرية التي تؤطر فكريهما في إدارة الزاوية.

«يا فقير عبد النور ... أنت أقدمهم وأتقاهم ولذلك لا تنزع خرفتك.

قال هو :

إنما أردت الصلاح لأمر الزاوية ...

فأشاح عنه الشيخ الراحل وقال يعتب

لبس الخرقة ارتباط بين الشيخ والمريد وتحكيم المريد للشيخ في نفسه ...

يا سيدي ...

قاطعه الشيخ

يا فقير ... لا تجعل نفسك فتنة لهؤلاء الفقراء ...

قد عاهدت شيخنا المرتضي على ألاّ أسلم نفسي سوى لله عزّ وجلّ، وأنا أرى الشيطان يحوم حول حمانا.

أنت يا فقير تريد أن تنبث نفسك بنفسك ... ونسيت أن مبدأ أمرنا الصحية.

فقال الفقير

لم أفرط في المحبّة ولكن ...

قاطعه الشيخ العابد.

صاحبني ولا تكن من القانطين.

---

[1]–عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ص 171.

فابتسم الفقير عبد النور بحزن وقال :

و هل يقنط من روح الله إلا القوم الكافرون (...) [1]

إن الشيخ العابد رحمه الله كان قد عهد أمر الزاوية إلى الفقير عبد النور من دون سائر الفقراء في الزاوية، وما الحديث الجاري على لسانيهما إلا دليل على ذلك، فهو يوصيه بالحفاظ على تقاليد الزاوية التي توارثوها أبًا عن جد، والقاضية بجعل صحبة الشيخ أولوية الأولويات، «وصحبة الأكفاء والنظراء مبنية على الإيثار والفتوة، فمن صحب شيخًا فوقه في الرتبة، فأدّبه ترك الاعتراض، وحمل ما يبدو منه على وجه جميل، وتلقى أحواله بالإيمان به»[2] ومن لم يك له إمام أو أستاذ فالشيطان إمامه، وكذلك هو كالشجرة التي تنبت من غير غرس، قد تورق وتزهر ولكنها لا تثمر، والمريد إذا لم يكن له أستاذ يأخذ عن طريقته نفسًا نفسًا فهو عابد هواه لا يجد نفاذًا[3].

بالإضافة إلى هذه الفكرة العرفانية التي بنى على أساسها هذا المقطع الحواري نجد السارد يختم حواره القصير بين المتجاورين بتضمين للنص القرآني : ﴿وَلَا تَاْيْـَٔسُواْ مِن رَّوْحِ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ لَا يَاْيْـَٔسُ مِن رَّوْحِ ٱللَّهِ إِلَّا ٱلْقَوْمُ ٱلْكَٰفِرُونَ ﴿٨٧﴾﴾ [سورة يوسف، الآية 87] ونلمس من خلالها حزن الفقير عبد النور الذي تأسس على أمرين، أولهما تأكده من دنو أجل شيخه بسبب الوصيَّة التي أودعها فيه، وثانيهما ثقل الأمانة الموكلة إليه، لأن إدارة الزاوية ليس بالأمر الهين، وتتطلب منه الجهاد على جهتين، جهاد النفس الدائم والمتواصل لتحقيق القرب والوصال بالعالم العلوي، وتنظيم الفقراء وتسيير أمور الناس وحل مشاكلهم، وبين هذا وذاك قد يضيع جهد الفقير فتنفلت الأمور من بين يديه.

ولعلّ أبرز مظاهر الوظيفة التعبيرية الحوارية في هذا المقطع تتمثل في تشخيص وعي الشخصية التي تنتج رسالتها بنفسها وتعبر عن الصراع الفكري الإيديولوجي بين قيم ومفاهيم وسلوكات

---

[1]-شجرة المريد ص 22.

[2]-الرسالة القشرية، ج2، ص 457.

[3]-المرجع نفسه، ص 575.

تقليدية موروثة عن الماضي البعيد، وبين قيم ومفاهيم وسلوكات حديثة ترتبط بمنجزات العصر الحديث في كل المجالات[1].

ولا نكاد تعثر على حوار خالص في رواية العائدة إلا نادرًا، حيث يتخلل الوصف والسرد المقاطع الحوارية في معظم الرواية، وذلك بسبب تبئير الراوي جميع رؤاه على حياة ربا السعداوي، مما جعل الصوت السردي الأحادي هو المهيمن على الحكي، ولكن ذلك لم يمنع من ورود بعض المقاطع الحوارية الخالصة التي نستشف من خلالها النفس الصوفي المهيمن على لغتها :

«أين هو هذا اليسر ... أين ... أين ؟!

لا تقل هذا يا أبت ... أتريد السقوط في الكفر ؟!

استغفر الله يا ابنتي ... ولكن الانتظار طال.

لسنا وحدنا يا أبت ... الله معنا، الله معنا.

و قلت لها باستسلام حزين :

أجل يا ابنتي، إن الله معنا ... إن الله معنا»[2].

و من خلال هذا الحوار الذي كشف عن لغة مشبعة باليأس والإحباط ينقل إلينا الراوي عالم الشخصية المادي الغارق في ماديته وعالمه النفسي الذي يتجاذبه تيارا القنوط والإيمان بقضاء الله وقدره، فبعدما فشلت السبل أمام والد حسام في استرجاع ولده الوحيد يدخل عالم اللاجدوى وفقدان الأمل في الوصول إلى المراد، ولكن أمينة الصوت الآخر للحوار ترفض اليأس وتتمسك بأمل التعرف على أخيها. فتبث في والدها روح التفاؤل والإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره مردّدة فكرة الصوفي المريد المتعلق بحبال السماء "إن الله معنا ... إن الله معنا " وبالفعل فإن الله يستجيب لدعاء الشيخ ويجمعه بابنه في كلية الطبّ.

[1]-عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ص 179.

[2]-رواية العائدة ص 185.

و لما كانت التجربة الصوفية هي تجربة باطنية وجدانية تقوم على الاستبطان الداخلي للشخصية كان الحوار النفسي (المنولوج) هو الشكل التعبيري الأكثر سيطرة في الرواية الصوفية «فهو تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي في أي مستوى من المستويات[1]ويكثر الحوار النفسي في التجربة الإدريسية نظرا لما يعيشه السارد من غربة عن العالم المادي الذي يحاول الانعتاق من أسره والتحليق في عوالم خيالية تكسر الزّمن المألوف فالسارد في رواية طوق النورس استطاع أخيرًا أن يتخلص من أسر العذاب النفسي في بيت الحاج السعداوي فكان الألم والدم من الرأس بفعل السراج مفتاحا للتحرر «وعدت إلى مكاني وشعوري تجاه ما حولي يتخصب، شعرت بأني تخلصت قليلا من عذابي الداخلي، فإنه مكت في استرجاع الظروف التي أودت بي إلى لقاء هذا الرجل الغريب، ما أتى به إلى هذا الحبس الأسود؟ أوه كثيرة هي الأسباب التي تلد سوادها الخاص، ومن جهة أخرى حاورت نفسي – إذا راهنت على صفاء عينيه فلا بد أن أذكر أن ربا السعداوي امتلكت دومًا عيونًا جميلة وصافية، ولكن ما لي وصفاء عينيه ؟ بعد زمن سيمضي كل واحد إلى سبيله، وفيما يخصني، أحس أن لحظة خروجي من هذا المكان سوف تسلمني إلى حالة مؤكدة من التشظي، ها هو يجلس بجانبي »[2].

لقد استخدم السارد تقنية فنية تؤكد انفصال الذات الفاعلة في الحكي عن عالمها الدنيوي بكل همومه ومشاكله، والانكفاء على النفس والإصغاء إلى الذات الباطنة وما تمليه من رغبة في عزلة الآخرين، وهو ما يمثل لمرحلة هامة من مراحل الطريق الصوفي وهي مرحلة المجاهدة التي يتحمل فيها الصوفي الآلام وهو سائر في طريق انعزالي يحدوه الأمل في تحقيق الوصال، وهو في ذلك معرّض للكثير من وهدات الطريق والاحباط واليأس.

وفي هذه المرحلة من الوعي الباطني وجد حسام نفسه مضطرًا لعدم التواصل مع رفيق السجن أحمد العرفاوي على الرغم مما يبدو عليه من صدق ترجمة صفاء عينه وهدوء طبعه، ذلك الهدوء والصفاء الذي يشبه صفاء عيني ربا السعداوي التي مكرت بحسام وكانت سببًا في طرده من بيت والدها مضرّجا بدمائه، وعليه فالواقع المادي الأسود الذي جرجر السارد البطل إلى حالة الانغلاق

[1]–روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتعليق محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، 2000، ص 59.
[2]– طوق النورس ص 140.

التام على الذات هو عالم سفلي كريه لا أمل فيه ولا ثقة فيمن يسكنه لأنه عالم مليء بالخداع والنفاق والمكر وأذيّة الآخرين.

وإذا كان هذا المقاطع المنولوجي قد أتى إيحاءً ليبرز فكرة العزلة والمجاهدة الصوفية التي قذفت بالبطل إلى السجن المظلم، فإن هناك –نماذج تقرّ بانتصار الذات على شهواتها يؤد الشيطان ومعانقة المطلق وتحقيق الوصال الأبدي بعد توبة نصوح طاف فيها السارد بشعاب الذات وطهرها من أدرانها السفلية «وها أنا ذي اليوم عائدة إليك، أناجيك، أشكرك، أناديك، أحمدك، أهدي نفسي إليك، أذكرك، أؤوب إليك، فهل يا ترى يا ربُّ ... يا ودود ... يا حبيب تقبلني وتهديني ؟ تكرمني بالجوار والمعية والرضا والنعم والسلوى وتحميني»[1] لقد عملت عناصر التجربة الصوفية على تأطير المقاطع الحوارية لروايات سلام أحمد إدريسو، وترجمت العبارات والتراكيب اللغوية الفكرة الصوفية التي بنيت عليها الروايات الثلاثة، فكان الحوار الخارجي في غالبيته قائم على الصراع بين الأنا المقهورة الباحثة عن النشوة الروحية واللحظة الإلهية والآخر الغارق في شهوات الدنيا وملذاتها، أما الحوار الداخلي (المنولوج) فقد اتسع ليأخذ حيَّزا نصيًا كبيرا في متن النصوص المدروسة، وكان في أغلبه صوت السارد البطل الذي أعياه الواقع المادي وأتعبه فطفق يمارس عزلته الأبدية ويناجي ربه بعد ما تحقق له الوصول إلى الحق.

***المقاطع الوصفية:**

إن أهمية الوصف في النص الروائي تكمن في قدرة الكاتب على خلق ألفة بين النص والقارئ، «فدقة الوصف وأسلوبه من حيث تحديد أبعاد المكان ورائحته وتضاريسه، وأشياؤه هي التي تمكن الكاتب من نقل القارئ من مكانه إلى أي مكان يريده، وأداة الكاتب في تنفيذ هذه المهمة تكمن في الأسلوب الذي يقوم على مبدإ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية»[2] وأكثر ما وجدت هذه الحركة الزمنية في النص الروائي الصوفي الذي يتسم طابع السرد فيه بالطول نسبيًا إذا

---

[1]–رواية العائدة ص 243.

[2]–محمد علي الشوابكة : ثنائيات في السرد (دراسة في المبنى الحكائي العربي، ط 2، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2012، ص54.

ما قورن بالسرد الذي يركّز ويتمحور حول تجربة شخصية ذاتية[1]ونقرأ في رواية العائدة مقاطع وصفية كثيرة ارتكزت على أثر المكان في نفسيّة المتلقي وتجاوزت الوصف العادي للأشياء، وهو ما يصطلح عليه بالوصف التعبيري للمكان «وهو ذلك الذي يتناول الإحساس الذي يثيره وصف الشيء في نفس القارئ»[2] وبذلك يخرج المكان من الوجود الفعلي إلى الوجود المتصور في أعماق الذات بصبغ مشاعر الكاتب وأحاسيسه عليه[3] «وتداعى علينا الهدوء، إلا من أزيز السيارات المارة بجانبنا كالسّهام، أطلقت سراج بصري فامتدت الأرض أمامي تدعوني للسفر، أراضٍ منبسطة تحبل بالقصب، والأعشاب، وبعضها يطولها البناء، كانت أسراب من الأطيار منهمكة في التحليق، أما الريح فقد كانت منهمكة هي الأخرى في حديث ودود مع الأغصان، لعلها تحادثها عمّا حملته معها من أسرار البحر... بزغت عن كثب من جهة اليمين غابة من أشجار الكليط وقد أظلت أرضًا معشوشبة ... تأملت البناء القصير الجدران، طابور النوافذ الزجاجية، القرميد والشبابيك، كان كل ذلك غارقًا في الصمت والفراغ ... أحسست أني تخلصت كليّا من الصخب، وأني أدخل رويدًا في مملكة بلا حدود، دنياك لا تخلو من سحر، تذكرت البيت الجاثم بين البحر وإقطاع أبي، غصت في طوفان من الأشواق، تذكرت الطفولة وطيور النورس وأحلام السندباد، فار التنور وغبت في موج طاغ من الذكريات انجلى الشوق فلم أعد أذكر غير الطفولة»[4] ويجسد هذا المقطع الوصفي حالة هروب الذات الساردة من المكان الإنساني الذي تسيطر عليه البنايات والسيارات إلى المكان الطبيعي الذي تزيّنُه الطبيعة وترسم عليه الهدوء والسكينة وتذكره بعهود الصفاء والنقاء في الحياة الريفية الجميلة بهدوؤها وعُذريتها الدافعة للتأمل والتدبر في ملكوت الله، حيث أسهمت التجربة الصوفية الذوقية للكاتب في صبغ المكان بطابع تخيلي اكتسب وظيفة إيهامية، وذلك بإخراجه من حيّز المكان الواقعي المحسوس والمحدود إلى أفق تخيلي رحب يتسم فيه المكان بالتجريد والتغيّر الذي لا حدود له ولا سقف[5]فبالقدر الذي تبدو فيه البنايات جميلة والطرق نظيفة إلاّ إنها في نظر السارد مراوغة

---

(1)-ناهضة ستار : بنية السرد في القصص الصوفي، ص 220.

(2)-سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 113.

(3)-حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 128.

(4)-رواية العائدة ص 77، 78.

(5)-مريم محمود محمد الحسني السيد : الأثر الصوفي في الرواية المصرية، ص 109.

ومخادعة لا يؤتمن لها جانب، أما الطبيعة بأشجارها وطيورها وشواطئها فمبعث للأمان والصدق، ومعبر للذكريات والأحلام الجميلة، فمن خلالها يغوص السارد في زمن الطفولة الجميلة ويسمو في معراج النفس عن طريق التأمل في حقيقة الله والوجود وذلك انطلاقًا من أن المادة في المفهوم الصوفي حجاب كثيف يعزل الإنسان عن حقيقة الله والوجود ومن ثم فلا بدّ من التخلي عنها بوصفها بعدًا معرفيًا يتمثل في الحواس والعقل واللجوء بدلاً من ذلك إلى أساس معرفي آخر قائم على التأمل الباطني الروحي، وذلك بغية في إدراك الوجود وفهمه على هيئته المثالية الغائبة خلف التعيينات المادية الفانية، ومن هنا فالراوي لم يقدم وصفًا شعوريا للمكان فحسب، وإنما جعل الوصف ترجمة لأفكار عليا ومبادئ ومعتقدات مشبعة بدلالات معرفية وليدة من تجربة ذوقية ذات إطار نظري وعقلي تنفرد به عن غيرها.

و كما جعل السارد المكان يأخذ طابع القداسة والروحانية الدافعة إلى التأمل واتباع طريق الحق فإنه في مقاطع وصفية أخرى يركز على وصف الذات المؤمنة وينفخ فيها روح الكمال البشري الذي ينبغي أن يكون عليه البشر رغم سلبيات الواقع وآلامه، فيقدم صورة للولد حسام خاشعًا متعبدًا، معرضًا عن مفاتن الدنيا وزخرفها «ماذا يفعل حسام؟ لماذا يجلس هذه الجلسة الساجدة؟ لماذا يرفع عينيه بهذه الطريقة المتصوفة الخاشعة ؟ أتراه أحس بنا؟ أتراه يتجاهلنا ؟ أتراه يمارس استعلاءً علينا؟ وانطلق من ذلك الجسد الراكع الساجد المتبتل الخاشع المتجاهل المتعالي المستكبر العنيد صوت متهدج غائبا حنون رطب طاغ مغترف سيّد حبيب قال الصوت :

اللهم إني عبدك وابن عبدك

ابن أمتك ... ناصيتي بيدك

ماض في حكمك ... عدل في قضائك

أسألك بكل اسم هو لك ... أن تجعل القرآن ربيع قلبي

و نور بصري وجلاء حزني وذهاب همي ... »[1]

[1]-رواية العائدة ص 52.

هي إذن صورة من صور الكمال البشري التي ينشدها الإنسان المعاصر على لسان السارد، ويدعو لها في ظل الأسرة المسلمة التي تحتكم إلى معايير الدين الإسلامي وتسير على نهجه القويم وهو الكفيل بإخراجها من أزمات دنيوية كثيرة نفسية كانت أو اجتماعية، وماهذا المقطع الوصفي بدعاء تنفيس الهم والحزن إلا دليلاً على ذلك، فبعد ما فشل الولد الضعيف في إصلاح حياة السعداوي ركن في جانب قصي يدعو الله أن يفرّج همومه، وهو مبدأ أساسي من مبادئ التجربة الصوفية القائمة على التضرع والدعاء للارتقاء في معارج النفس إلى الكمال، لأن الحزن فضيلة وزيادة للمؤمن في كل خير .

إن صوفية هذا المقطع الوصفي قائمة على فكرتين، فكرة الخشوع والتضرع والابتهال والعروج بالنفس إلى المقام الأعلى، وفكرة تضمين دعاء الهم والحزن في بناء نص المقطع ممّا يجعله نصًا وصفيا صوفيا فريدا.

و ينقلنا الوصف عبر رواية شجرة المريد إلى نفس الأجواء الروحانية المفعمة بالدعاء والتراتيل والابتهالات، ولكنها أجواء عامة يتشارك فيها الفقراء والأغنياء، الدراويش والوجهاء، «الزغاريد والذكر والأناشيد ووقع التراتيل، صياح الأولاد وهتاف البنات بالصلاة والسلام على النبي رقص الفقراء والمريدين على إيقاع الشدو وقراءات اللطف والمنظومات ومدائح الوله والشوق، تمايل المحبّين طربًا بالوجد، وهم يتبخترون بالعمائم المتوهجة والملتفة بعناية حول رؤوسهم الثملة، إنما تتألق جدائل الفقراء وتهتز مسابحهم الخشبية فتمر حياتها الغليظة بين الأنامل أو تستقر على الصدور الخافقة بالعشق، فتحفر على سمات هذا الموكب البهي إدهاشًا غالبًا وتعجيبًا وأي تعجيب.

كانت الشمس قد امتطت صهوة الصباح الطلق فظهرت على الأشياء بأكوانها، وسالت أشعتها البهية الضاحكة على الحيطان البالية والقباب المهترئة، فبدا الوقت رائعًا جميلاً يغري يمثل تلك الرحلة، التي قد تطول نحو غريب الزاوية ولذلك -و هذا مبعث العجب- سرت توبة من الجزع الداخلي على وجوه المريدين والأحبة لشعورهم المشترك بأن هذه الرحلة التي عزم الشيخ المبارك عبد النور سوف يمتد أجلها، وهم أحوج ما يكون إلى دفئه بين ظهرانيهم، وأغلب الظن أن هذا الشعور تفشى في جموع النسوة والأولاد الذين اصطفوا على حافتي الدرب يتدافعون ويهتفون بحياته، ومنهم من كان ينط بشفتيه إلى بلغة الشيخ المستقرة على ظهر البغلة المتربعة ليقبّل قدميه وأما النسوة فتراهن

يتدافعن للمس جلبابه أو طهر يده أو مسبحته المتدلية على صدره، لكن القليل من أولئك وهؤلاء، من كان سيسعفه طوقه، فيصل إلى مبتغاه والكثير من يتساقط دون بغيته لفرط هيجان التدافع من حول البغلة المشدودة بزمام المريد، فتختلط الآهات بنبرات التوجع أو اللّعن والذكر والتراتيل والتهليل»[1].

يقدم الكاتب من خلال هذا المقطع الوصفي الذي يغطي عشر صفحات كاملة من الفصل ما قبل الأخير والمعنون : "بموكب الشيخ" تفاصيل رحلة الشيخ المبارك عبد النور والموكب المهيب الذي رافقه بالزغاريد والتهليل والتكبير، وهي صورة فضاء صوفي «ينتمي إلى فهم شعبي للتصوف والدين معًا بحيث تسبح النفوس التواقة إلى الفرار من جهامة الواقع في ضرب الفضاء السحري المغاير بعالم القهر وسيادة المصلحة، فينتصر الحب والأمل في مكانٍ ناءٍ يملكه الصابرون العابدون وهم يلوذون بالحضرة والطريق وحكايات الأولياء والصالحين لأنهم قوم مثقلون بالجراح، وفي الحضرة يتراجع عالم الفقير والعيون الكليلة والأماني المخيّبة ويسود عالم آخر شاسع، ومع الرحلة النفسية الغريبة وفي الأعماق السحيقة تضطرم القلوب بالأشواق وتلتهب بالتلاوة وتشق الزغاريد أجواء الفضاء»[2].

و في هذا الطقس الكرنفالي البهيج يتحرر النّاس من قيود الدين فيختلط الرجال بالنساء وتتوحد النقائض بحضور الوسيط (الولي) الذي نفته الرؤية الرسمية من خلال خطابها الديني الذي تكرس له مؤسساتها الرسمية.

و قد مزج الوصف ها هنا بين هيئة الشيخ عبد النور وهو يستعد للرّحيل وحالة الشمس في إشراقها الصباحي المنير، «والشمس عند الصوفية هي النور أي الحق سبحانه وتعالى، وفي اصطلاح السالكين تدل كناية على الروح، لأن الروح في البدن بمنزلة الشمس والنفس بمنزلة القمر»[3]. ومن ثم فقد اجتمعت بالشيخ المبارك عبد النور جميع صفات الرّب الموجود بكل مكان والمسؤول عن جميع الخلق، وكذا الغني صاحب مقومة الحب التي يغدق بها الرحمة والحسنات على عباده.

---

[1]-شجرة المريد، ص 118.

[2]-محمد بدوي : الرواية الجديدة في مصر، ص 22، 23.

[3]-محمد الكتاني : موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج2، ص 1381.

لا شك في أنّ المقاطع الوصفية في التجربة الروائية لسلام أحمد إدريسو قد عبّرت عن الرؤية الصوفية بأشكال متعددة : فالمقاطع التي وصفت المكان الروائي جنحت إلى أنسنته، وأكسبته قيمًا شعورية ووجدانية تصور أعماق النفس وتسبر أغوارها وتربطها بالعالم العلوي الذي يبعث الراحة والطمأنينة، أما المقاطع التي انفردت بوصف الشخصيات، فقد عبّرت عن صورة الكمال البشري التي يفتقدها الإنسان المعاصر في زحم الحياة المادية المسيطرة على الواقع.

* **تضمين النص القرآني:**

يمثل اللجوء إلى النصوص القرآنية في الخطاب الروائي المعاصر أبرز سمات الحداثة التي ينشدها المبدع، ذلك أن استلهام النص القرآني يوظف لمعالجة أزمة المبدع المعاصر سواء كان ذلك عن طريق المماثلة أو المفارقة، وعادة ما يأتي هذا الاستثمار عن طريق استحضار الأفكار والمعاني بشكل ضمني تارة، أو استدعاء مفردات وتراكيب من سور قرآنية تارة أخرى[1]إن عودة الروائيين المعاصرين إلى النص القرآني هي عودة واعية للتحرير من هيمنة الأدب الغربي واستعادة الهوية العربية وقراءة الواقع بوعي لغوي أصيل له إمكاناته وحدوده وتشكيلاته الفنية لأن «خصوصية الرواية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجودًا إشكاليًا متفاعلاً وعلى أن تعتمد التاريخ لحل مشكلاتها، ومن هذا المنظور فإن العودة إلى نصوصنا النثرية القديمة والبحث عن عناصر سردية وتشكيلية وتخيلية في التراث، تكون عودة مخصّبة على ضوء ما يقترحه باختين في مجال محاورة لغات الماضي وألفاظه »[2].

و يأتي تضمين النص القرآني في روايات سلام أحمد إدريسو على عدّة صور ومستويات، منها ما يخص القصص القرآني، ومنها ما يتعلق بهيمنة المعاني والمفردات والتراكيب، ويأتي تداخل النصوص القرآنية في الرواية في أغلب الأحيان لإضاءة الشخصية وتحليل أفكارها ورؤاها، ففي سياق حديث السارد عن الخذلان الذي مُني به في الواقع المأزوم بالفتن والفساد والذي كان دافعًا قويًا لتغيير الطريق نحو الهداية المشرقة بأنوار المغفرة والرحمة والعفو، يذكر قوله تعالى: ﴿ لَا رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ

[1]-محمد علي الشوابكة : ثنائيات في السرد، ص 133.

[2]-مخائيل باختين : الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط 1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987 ص 23.

وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴾ [سورة البقرة، الآية 286].

و قد وظفت هذه الآيات بنفس المعنى في القرآن الكريم، ليكتسب النص الروائي قداسته ويعبّر بعمق عن فكرة التوبة والمجاهدة التي تعتور الإنسان المؤمن حينما يقرّر الانتصار على النفس الأمارة بالسوء والتي قد تقوده لضلالة القوم الكافرين.

و نقرأ في نفس الرواية (رواية العائدة) استحضارًا لقصة النبي يوسف عليه السلام وزليخة من خلال المحاور الكبرى للرواية أو من خلال بعض التراكيب اللغوية التي تربط النص اللاحق بالسابق «وأطلقت رصاصتي وأنا أنفث فيها كل ما ادخرته من كراهية وموت للزاهد العنيد، أمام الجميع أطرقت الرصاصة الملغومة بالبهتان والغدر، خذها أيها اللقيط : وازددت تعلقا بأبي وأنا أنشج بألم وقهر :

لا أدري كيف أقول يا أبي ... لقد أراد حسام اغتصابي ...» [1].

تقدم القصة القرآنية النبي يوسف عليه السلام في أجمل صورة بشرية وأكملها ولأجل ذلك كان مصدر فتنة لزوجة عزيز مصر (زليخة) الذي شغفها حبًّا، وشغف كل النسوة اللاتي رأينه، وما زادهن إصرارًا عليه، تعففه ورفضه لمكرهن، فقرّرت إغوائه وإرغامه على الفاحشة فاستعصم، ورأى نور ربّه فأعرض عن مكرها وخداعها، وفي طريق هروبه من مراودة التي هو في بيتها يفتح العزيز الباب ويرى المشهد هو ومن معه من المستشارين، فطفقت تبكي وتتهمه بالفاحشة وقد قدت قميصه من دبر، فشهد شاهد من أهلها أن الجانية هي زليخة وليس يوسف، لأن كل الدلائل تشير بذلك، وزُجَّ به في السجن ظالمًا إلى أن فتح الله عليه وانكشفت الحقائق، واعترفت بذنبها، بعد ما انقلب عليها الزمن وذلّتها الحياة، أمام الجميع بأنها الجانية وأن يوسف بريء ممّا اتهم به .

و في النص الروائي تقرّر ربا السعداوي مكاشفة " حسام " –الولد الذي عاش معهم في نفس البيت كأحد منهم– بأنها تكن له حبًّا غير حب الأخوة الذي نشآ عليه، ولكنه يرفض تلك العلاقة

[1]–رواية العائدة، ص 98.

لأسباب كثيرة، فتثور ثائرها وتقرر الانتقام منه، فتخبر والدها بأن حسامًا حاول اغتصابها، ويدين الجميع حسام بجريمة لم يرتكبها، ويطرده الحاج السعداوي من مترله بعدما أشبعه ضربًا وشق رأسه، وتدور دائرة الأيام وتعترف ربا بعد ما ساورها الندم وخنقها الذنب أمام الجميع بأنها الجانية وحسام بريء ممّا اتهم به، فيبحث عن حسام وتحاول إرجاعه إلى المترل ولكنه يرفض بحجة أنه وعدهم بأنه لن يعود إلى ذلك البيت أبدًا، وتختم الرواية بمصالحة ربا السعداوي لحسام ونشوء علاقة عاطفية من نوع خاص، لا تحكمها الشهوة الإنسانية بقدر ما تحكمها التوبة ومجاهدة النفس للتخلص من الهوى في العالم السفلي والارتقاء إلى عالم أكثر صدقًا وصفاءً وطمأنينة.

إن النصين يشيران إلى فكرة الخطيئة والتوبة والاعتراف بالذنب، وترتبط هذه الفكرة بعلاقة الرجل بالمرأة –في المجتمع العربي– والتي تحكمها الشهوة في كثير من الأحيان بعيدًا عن مبادئ الدين الإسلامي الذي حدّد سنن وفرائض هذه العلاقة المقدسة، وبسبب من هذا الميوع والفساد دخل المجتمع العربي في أزمات نفسية حادة ناجمة عن فقدان الثقة في النفس وفي الآخر.

ويطرح الروائي من خلال النص المقترح بدائل وحلول ليست عصية على الفرد المسلم، وذلك بالاحتكام إلى منطق الدين في تربية البنين والبنات لبناء مجتمع سليم يحتكم إلى الأصالة ويتطلع إلى مستقبل مشرق بعيدا عن أمراض العصر الذي مني بها في ظل الانحلال الخلقي الناجم عن سوء التربية والابتعاد عن الدين.

إن الإفادة من النص القرآني قد أسهمت في تقديم رؤية النص للقارئ بإحالتها المباشرة إلى القصة القرآنية، وبذلك يكون التضمين القرآني في الرواية قد أدى وظيفته المنوطة به على أكمل وجه واستحال رسالة إلى المتلقي، على أن الكاتب لم يكتف بالمواقف والأحداث المتشابهة وحسب بل اعتمد كذلك على اقتباسات لغوية وتركيبية جعلت النص اقتباسا مباشرًا لكثير من الآيات القرآنية دون أن تقدّم جديدًا إلى بنية النص الروائي التي تحيل على النص القرآني مباشرة[1].

و نقرأ في الفصل الخامس من رواية شجرة المريد تداخلاً نصيًّا مثقلاً بالرمز والإيحاء لكل من قصتي أهل الكهف وقصة موسى والخضر «قم يا صاحبي إلى كهفك، والجأ إلى مخبئك، ولا تصاحب

[1]–محمد علي الشوابكة : ثنائيات في السرد، ص 149.

مواكب السؤال فإنك لن تستطيع معها صبرًا، انهض يا مكدود وابتعد عن الأعين والنظرات، افتح بينك وبين هذا الحارس التيقظ موعد المناورات، تعقبه من الوراء كالشبح ولا تؤجل، هكذا اقذف بنفسك في بطن الكهف، الآن أو يلتفت إليك فيراك، انتبه فقد عاد أدراجه وحيدًا متحفزا، ها أنت تتطلع إليه من قلب كهفك الدافئ، لا تخف فإن سيقان الورد المتكاثفة تخيفك ... أيها النوم البعيد اقترب، النوم، النوم، هذا فراق بيني وبينك»[1].

و تقدم الرواية في فصلها الخامس والمعنون بـــ: عساليج الهارب قصة رضا المجذوب وغيره من الدراويش الفقراء في الريف ومساعدتهم لبعضهم، ويركز السرد على شخصية رضا باعتبارها الشخصية المحورية ويجعلها أنموذجًا للفرد العربي المطارد في كل مكان فبعد المعاناة المريرة التي عاشها في دار الأيتام وتنكيل مديرها به، وتعذيبه بلا سبب جعل الوحدة والاختباء من أعين الناس شعاره في هذا المجتمع الظالم ...، ومن ثمة فإن هناك تشابهًا واضحًا بين النصّين القرآني والروائي مع اختلاف بعض الدلالات.

تقدم قصة أهل الكهف في القرآن الكريم فتية آمنوا بربهم بعد ما تبيّن لهم الهدى وسط قوم يعيشون في ظلام كافر ولخشيتهم على دينهم من السلطان الظالم أووا إلى كهف مظلم في مكان قصي بعيدًا عن أعين الناس واختبؤوا فيه، فلما استيقظوا وجدوا أنفسهم في زمان غير زمانهم ومكان غير المكان الذي عاشوا فيه، فتحسسوا الأمر فوجدو أنهم خارجون عن الزمن، وأن الملك الظالم زال ملكه وسلطانه وخلفه ملك عادل مؤمن، فعرفوا بأنفسهم وكانوا معجزة عصرهم وآية من آيات ربهم، فعلا شأنهم وعزّ سلطانهم وعاشوا آمنين إلى أن توفاهم الله، ويعلق سيد قطب على نهاية أهل الكهف بقوله " إن العبرة في نهاية هؤلاء «هي دلالاتها على البعث بمثل واقعي محسوس يقرّب إلى الناس قضيّة البعث، ليعلمو أن وعد الله بالبعث حق» [2].

و يقدم النص القرآني قصة موسى والعبد الصالح في سورة الكهف، حيث يطلب النبي موسى من العبد الصالح أن يرافقه ويعلمه ممّا أطلع عليه من العلم الغيبي الذي وهبه الله له غير أن هذا الرجل

---

[1]-رواية شجرة المريد، ص 90.

[2]-سيد قطب : في ظلال القرآن، ط 7، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص 15 – 378.

يشكك في صبر موسى وإن كان رسولا، ويصر موسى على مرافقة الرجل والتحلي بالصبر، وتتوالى المشاهد أمام موسى وتبدو له مخالفة للمنطق والعقل خاصة عندما يخرق السفينة ويقتل الغلام، فيستنكر موسى من الفعل، لكن الرجل يقدم المبررات والمسوّغات للنبي فيتكرر الاعتذار ويفترق الرجلان.

أما الرواية فتقدم من خلال امتصاصها لنص القصتين واقع المجتمع المغربي المقموع فكريا واجتماعيا، فرضا المجذوب يشعر بالخوف والضياع وغربة الفكر، ويبقى متخفيا عن الأعين دائم الهروب، لأنه مطلوب من الجلاّد المطارد، وهذا الهروب والاختفاء هو وحده الذي يضمن له السلامة والأمن، ويظل رضا المجذوب ملتجئًا إلى كهفه الذي لا يعرف مكانه أحد مثيرًا للرعب والحيرة في قلوب من يبحثون عنه ليعيدون للمصحة النفسية، والحارس في الرواية ليس ذاك الكلب الوفي الباسط ذراعيه بالوصيد ليحمي أهل الكهف من خطة الطغاة، بل هو الجلاد نفسه الذي يسعى للقمع والسيطرة، أما شخصية الخضر في النص الروائي فهي رجال الدين والسلطة السياسية التي تدعي المعرفة المطلقة والحكمة الأبدية التي تمتلك القوة التي تقف بين الإنسان وممارسة حقه في التعبير عن حقه وتقدير مصيره، حيث يشير النص الروائي صراحة إلى أن الفرد المغربي مصادر الحرية مغيب الهوية فكرًا وفعلاً، وما زاد عليه غُبنه دون سائر المجتمعات العربية هو الصمت والخوف الذي عبّر عنه السارد بالاختباء في الكهف ثم النوم الأبدي «أيها النوم البعيد اقترب، النوم، النوم، هذا فراق بيني وبينك». إن النص القرآني يعترف بمشروعية الحرية ويدعو لها لأنه حرّر العقل من الخوف والجهل والتخلف وجاء ليسمو بالفكر ويجعل السؤال والتفكير والحوار محورًا له، لكن امتصاص النص الروائي للنظر القرآني جائ مخالفها للفكرة التي تحملها القصة القرآنية، حيث يتجاوز السارد السؤال بسبب اللاجدوى، إلى المناورة والحيل وهو لذك يتجاوز النبوّة، لأن النظير الروائي ينبغي أن يحمل رسالة ويبحث عن بدائل ومؤامرات أكثر شراسة وخبث ليظفر بمطلبه ما دامت السلطة السياسة القامعة تتعامل بذات الأسلوب، هي إذن نفس الحرب، على مرّ الأزمان والعصور، الدائرة بين السلطة والشعب، بين الصوفي ورجل الدين، وكلما حافظ الصوفي على سره وتجربته الروحية كان بمنأى عن رجل الدين الذي يمثل السلطة الخانقة للشعوب.

لقد اثبتت التجربة الروائية الإدريسية أنها تلتقي القصة القرآنية وتتداخل معها في مواضيع كثيرة كما تقتبس آيات بأكملها وتسمط وبها نسيج معمارية النص الروائي، للإفصاح عن رؤية الكاتب الفكرية والصوفية، حيث امتص ما فيها من رموز ودلالات وجعلها أطرا فنية لعالمه الروائي الذي قرأ من خلاله الواقع في ضعفه وسلبياته، وقد كان يوافق النص القرآني تارة ويفارقه تارة أخرى وكانت الفكرة المركزية التي تدور في فلكها تلك النصوص تركز على القمع والظلم والمطاردة التي يمارسها ذوو السلطة والنفوذ على الشعب البسيط باسم القانون والدين.

خاتمة

في ختام هذا البحث الذي خصصناه لدراسة تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة "لسلام أحمد إدريسو"، والذي يسعى للكشف عن أثر التراث الصوفي في المدونات الإدريسية التي وقع اختيارنا عليها وهي: رواية العائدة ورواية طوق النورس ورواية شجرة المريد التي حاولنا من خلالها معرفة العناصر الفنية والأسلوبية والاجتماعية والإيديولوجية التي تحكمت في بنائها الصوفي.

لقد أبرز لنا البحث استنادا إلى فصوله السابقة أن الرواية العربية الجديدة بصفتها خطابا أدبيا تقدم مفهوما جديدا في البناء والسرد والفضاءات والشخوص التي تخضع في عمومها لرؤية ووجهة نظر موحدة نتاجا لإفرازات الواقع الاجتماعي والسياسي التي توجه الروائي نحو مبدإ الجدة الذي يستند على عملية الهدم وإعادة البناء.

فعلى صعيد علاقة الرواية المعاصرة بالتصوف- على اختلاف منظوراتها وتقنياتها تتقاطع في استلهامها التراث الصوفي وتؤكد حضوره الواقعي والمتخيل في التجربة الروائية التي تنهل معجمها ومخيالها من أهمية حضور المقدس في الحياة اليومية المعاصرة، وذلك أنها تتقاطع مع القصة القرآنية وتنهل من معينها كما تنطلق من رغبة أصيلة في تأكيد الهوية العربية في مواجهة المركزية التقليدية الغربية التي سيطرت على الخطاب الروائي ردحا من الزمن، وفي الوقت نفسه تكشف عن تمرد المثقف العربي عن بعض معالم القداسة التي تحيط بالتصوف خاصة ذلك التراث الذي يجعل الدين في خدمة السلطة ويهمش النخبة المثقفة ويمزج بين الدين والتصورات الشعبية المحاطة بسياج ديني.

-وأما على صعيد بناء المكان الصوفي روائيا فقد تحكمت التجربة الصوفية في تحديد طبيعة الأمكنة وأدوارها، وكان حضوره في المدونات الروائية خدمة للدلالات الصوفية والمضمون الصوفي الذي يؤطرها.

فجاء المكان الصوفي الطبيعي الموزع بين الماء والنور أكثر حضورا وفاعلية في تأطير النصوص السردية لسلام أحمد إدرسيو باعتبار الطبيعة أصل الحياة وأساس الموجودات وبخاصة الماء الذي كان محورا فاعلا في صيرورة السرد الصوفي الإدريسي من خلال صورة البحر والنهر والبئر التي كان حضورها معادلا موضوعيا لتجربة صوفية فنية تروم المتعة والجمال وترنو إلى تغيير الواقع بالوقوف على ما هو نافع للإنسان والإنسانية وتجاوزه نحو الأحسن، أما النور فقد هيمن على مستويات متعددة ومتباينة في الرواية الصوفية الإدريسية وقد ركز فيه الروائي على النور الطبيعي واضحا من خلال رحلة النور في الظلام وتعانقهما، وقد كانت هذه الرحلة صوفية رمزية جسدت حركة البطل السارد وبحثه الدائم عن ذاته المغيبة في واقع الحياة المثقل بالجراحات والآلام، وهي رحلة على الرغم

من مشقتها وألمها تبقى مغرية ومثيرة لأنها أساس كشف أسرار الحياة ومفاتيح الغيب، وسر الحب الإلهي الموصول بحب التفوق والنجاح.

وكان نور المصباح والشمعة بمرجعيتهما الصوفية حاضرين بقوة في السرد المطرز بخيوط الرمز الصوفي القائم على فكرة حركية الظل والنور التي أطرت المكان الموصوف ، وقد جسّد نور احتراق الشمعة وزيت المصباح فكرة الحرق عند الصوفية التي هي عندهم رمز للحقيقة والمجاهدة الروحية الصوفية الصوفية التي تمكّنهم من بلوغ الغاية والهدف رغم البؤس والشّقاء الظاهر للعيان، وهي الرحلة الروحية نفسها التي يكابد مشاقها وأهوالها المثقف العربي لنشر فكرة وتوعية الجماهير الشعبية من حوله أملا في الخروج من الأزمات الخانقة التي يتخبط فيها.

شغل المكان الصوفي الواقعي حيزا مهما في الرويات المدروسة، وتنوعت أشكاله بين مكان ديني ومرجعي ومنعزل، وكان المكان الديني مسيطرا على مجموع تلك الأمكنة بمسحته الروحية وإيحاءاته الإيديولوجية التي تحكمت في الرؤية السردية للروايات، فالزاوية التي ركز عليها السرد في رواية شجرة المريد وجعلها بؤرة الحكي كانت مسرحا للتناقضات الإيديولوجية بين السلطة والجماهير الشعبية التي تختزل صراع الدين والدنيا وتباين القيم والمادة، أما المسجد فقد كان سلما للترقي في درجات المحبة الإلهية واعتزال ما سواها من فتن ومغريات وكونا من التأمل والصلاة.

وكان الكتّاب أحد أبرز الدعائم المكونة للمسجد وأهم تلك الأمكنة في رواية طوق النورس على الرغم من ضآلة المساحة الورقية، وقد وظّفه الروائي عمدا لإبراز التناقض بين الأمس واليوم مشيرا إلى أزمة الجيل المعاصر الذي امتطى صهوة الحضارة الغربية وترك تراث أسلافه وأجداده فضاعت مبادؤه وأخلاقه في زخم اكتساح المد الثقافي الغربي للبلاد العربية.

ويأخذ المكان المنعزل نصيبه من مجموع الأمكنة الموظفة في روايات سلام أحمد إدرسيو باعتباره مكانا باعثا على الراحة والسكينة، وقد كان محطة حاسمة في حياة البطل السارد الذي ينتقل عبره، واستطاع من خلال علاقته الدائمة به أن يرتقي من العالم المادي السفلي إلى العالم العلوي المشرق عبر رحلة روحية شاقة أطّرها المكان الانعزالي وتحكم في حركيتها الدائمة نحو الأعلى، أما رحلة السارد ضمن الأحياء الشعبية والراقية بملامحها الواقعية المرجعية فقد كانت رحلة باطنية مجازية داخل الروح التي تتمنى وصال الزمن الجميل بوقاره وصفائه من خلال الوقوف على البعد الحضاري والتاريخي لتلك المدن والأحياء، وهو مايحي أمال الوصال والتشبث بالقيم وبالمعاودة والمعاينة من جديد.

عمد الروائي عبر مدوناته الثلاثة إلى تقديم شخصياته الصوفية بأنماطها المختلفة، وجعلها البطل المخلص في كل رواية، مستحضرا نماذج مهمة في تاريخ البشرية، أملا في إصلاح الواقع المر الذي سيطر عليه الفساد والرذيلة باسم الحداثة والعصرنة والعولمة، فقد كانت شخصية الشيخ الولي ببنائها الجسدي والنفسي والاجتماعي، وطابعها الروحي الاشراقي ذات دور إيجابي تعمل على نشر القيم الأصلية والأخلاق المثالية، و لم يخرجها الروائي سلام أحمد إدريسو عن هذا الثوب الصوفي المثالي رغم ما صوره السارد من تجاوزات جسدت طقوس الدين الشعبي للمجتمع المغربي الذي ما يزال يؤمن بالحضرة واستدعاء الجن للعلاج والتداوي داخل الزوايا، كما يكشف الروائي عن طبيعة الصراع السياسي والديني الذي يلف شخصية الشيخ وعلاقاته بمريديه داخل الزاوية وخارجها، وتدخل السلطات السياسية في تسير الزاوية وفرض تعليماتها على المشرفين عليها، كما ينوه بالدور الايجابي للمريدين في احترامهم لشيخهم وإتباع أوامره ونواهيه.

إذ يقوم المريد السالك بصفته طرفا موازيا لإنسان العصر الحديث في علاقته المتأزمة بمجتمعه وبحثه الدائم عن مرشد حقيقي يقوده نحو الخلاص من أزمته الواقعية التي تخنقه وتنقص من قدرة الإنساني، كما يربط الروائي بين النجاح الإنساني في الواقع وبين صحبة الشيخ (الفقيه) الذي يتمسك به المريد وبآداب عشرته ويتبع طريقته راضيا مقتنعا مهما كان أسلوب شيخه، ويركز الروائي على هذه الفكرة تركيزا شديدا من خلال حرص الآباء والأمهات على تربية أولادهم وتنشئتهم على حفظ كتاب الله وسنة نبيه بهذه الطريقة التقليدية التي توطد علاقة المريد بشيخه وتجعله أعلى مرتبة من الأب والأم والأهل، لكونه رسولا أمينا لكلام الله وأوليائه الصالحين.

وقد أشار الروائي من خلال بعض النماذج الدينية والصوفية إلى أنّ معادلة الصراع ما تزال ممتدة بين المثقف والسلطة التي لا تتوانى في قمع الصوت المعارض لها بكل اللهجات وإسكات الحقيقة ولذلك فإن طرح فكرة عذاب الحلاج وحرقه في الرواية هو طرح لأزمة المثقفين وعذاب المفكرين في المجتمعات العربية الحالية وذلك من خلال تركيز الروائي على شخصية مولود الليل وحسام وأحمد العرفاوي والعم فؤاد وغيرهم ممن اغتالت السلطة فكرهم بقتل مولود الليل وغلق المطبعة ومصادره جريدة الضوء وتغييب أثرها إلى الأبد.

يطرح الروائي بعض النماذج الأنثوية في مقابل النماذج الذكورية التي بُنيت عليها الأحداث الروائية، وهي نماذج بمواصفات فعالة تجسد سلوك المرأة المؤمنة المكافحة وتختزل مهمتها في بناء المجتمع وتنظيمه من جميع جوانبه، لا معول هدم وفساد كما يرى بعض الرافضين لهذه النماذج

بوصفها بعيدة عن الحياة الواقعية للمجتمعات العربية.

.بما أن التجربة الصوفية في أساسها نابعة من الحالة الشعورية التي تخضع للقلب والوجدان، فقد سيطر الزمن النفسي على معظم شخصيات العمل السردي الإدريسي وتأثر الروائي في بنائه الزمني لرواياته بفكرة الدائرة الصوفية التي تركز على اللحظة الحالية وتنفي ماسواها، علاوة على تركيزه على الزمن الفلكي (الكوني) المرتبط بالظواهر الكونية الثابتة والمتكررة واللانهائية، كما اتسم الزمن الصوفي في روايات سلام أحمد إدريسو بصفة التلازمية المكانية وخضوعه للرؤية الصوفية للبطل وطبيعة رحلته الروحية التي تستدعي أمكنة بعينها وزمنا محددا يؤطرها بلغة أدبية رشيقة الديباجة زاخرة بالاستعارات والتشبيهات والمجازات.

انتهج الروائي سلام أحمد إدريسو نهج المتصوفة في بناء لغة رواياته ذات الوجهة الصوفية، فقد جاءت ألفاظها ومصطلحاتها ذات وشائج عميقة بالتراث الصوفي العربي والإسلامي، ناهيك عن الحلة الرمزية التي كسَت الأعمال الروائية فنيا وإديولوجيا، فعناوين الروايات الرئيسة والفرعية تحيل بشكل مباشر على البنية الصوفية بلفظها ودلالاتها الإشارية، فعنوان طوق النورس يرتبط بشكل آلي بقصة منطق الطير لفريد الدين العطار ورسالة الطير للغزالي ذات الأصل الصوفي العريق، ومثلها عنوان رواية شجرة المريد الذي ينقل القارئ إلى عالم الشيوخ و الأولياء والمريدين ومعلم البشرية محمدﷺ ، علاوة على كثير من العناوين الفرعية مثل: دم القنديل، موكب الشيخ، عساليج الهارب، بئر السيد، وغيرها.

نوع الروائي سلام أحمد إدريسو في استخدامه المصطلح الصوفي حتى بدا معجمه ثريا بألفاظ الصوفية واشتقاقاتها فجعل مصطلح الحب الصوفي بتنوع ألفاظه واشتقاقاته محور الحكي وبؤره الأحداث في رواية العائدة، وانطلق من المعنى البسيط المتداول إلى المجرد حينما ارتبط بمجاهدة النفس وتطهيرها من أدرانها البشرية، وأفلحت الصور اللغوية التي انتقاها الروائي في التعبير عن فكرة المجاهدة الصوفية التي توحد العاشق الصوفي بالمحبوب الأوحد، أما مصطلح التجلي فقد جعل النور دليل الرحلة الصوفية كما جعل مظاهر الطبيعة والكون موجهة على اختلاف طبيعة الرحلة في كل تجربة.

أثرت الرؤية الصوفية في البناء التركيبي للجملة السردية والمقاطع الروائية، الحوارية والوصفية والسردية، فتميزت الجمل بالتكثيف الشديد وغلبة التقديم والتأخير في ترتيب أبنيتها، كما نوع الروائي في استخدام الجمل الاسمية والفعلية، فكان تركيزه على الأسماء إشرابا للّغة بالشعرية والدلالات الصوفية العميقة التي تحرك الشعور بالحيرة والتمعن في الموجودات، فالموجودات هي

بمسمياتها الدالة على الثبوت أما الجمل الفعلية فكان انتقاؤها لجعل الحدث غير محدود ويؤطر لزمن صوفي ممتد يعبر عن الزمن الإلهي المستمر خلافا للزمن البشري المتغير والمحدود، وهو ما لاحظناه في البنية التركيبة للمقاطع السردية، حيث جاءت فواتيح الروايات وخواتيمها مناسبة للنهج الصوفي الذي يختزل المشاعر والأحداث الروائية في قالب شعري رمزي يربطها بخواتيمها مباشرة، وكانت هندسة استهلالية فريدة كسرت المألوف وتجاوزت العادي والتقليدي الذي عودنا عليه الروائيون.

وقد كانت جل النهايات مفتوحة على المجهول الذي يلائم الرحلة الروحية في بنائها العجيب غير المعلوم، كما أسهمت عناصر التجربة الصوفية في تأطير المقاطع الوصفية والسردية والحوارية عبر المتون السردية الثلاث، وكانت في معظمها مبنية على صراع الأنا الداخلي للشخصيات البطلة التي أعياها الواقع المادي، فطفقت تبحث عن النشوة الروحية واللحظة الإلهية المشرقة، فالمقاطع التي انفردت بالوصف، عبرت عن صورة الكمال البشري التي يطمع إليها الفرد المعاصر من خلال ربط الأمكنة والشخصيات بالعالم العلوي الذي يجرد النفس من أهوائها وفتن الحياة المسيطرة عليها، والمقاطع الحوارية عنيت بتقديم العالم الداخلي للشخصيات الصوفية التي سئمت واقعها بماديته الصرفة وغياب الوازع الإيماني والإشراق الروحي في حين ركزت المقاطع السردية على مفاهيم صوفية بعينها تستقرئ من خلالها قصص بعض الأنبياء والأولياء والمتصوفة وتبثها في ثنايا النص الجديد وفق رؤية فكرية عميقة لواقع الحياة المعاصرة.

وقد أثبت التجربة الروائية الإدريسية في مواضع كثيرة أنها تتلقى النص القرآني وتتداخل مع أبنيته ومعانيه للإفصاح عن رؤية الكاتب الفكرية والصوفية، وذلك بتطويع ما في النص القرآني من معان ودلالات تؤطر العالم الروائي في شكله الحداثي الجديد الذي يسعى لقراءة واقع بتغير بسرعة كبيرة ويقدم بدائل مناسبة لسلبيته ومواطن الضعف فيه.

وهذا بعض ما أفضت إليه دراستنا لتجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة في روايات سلام أحمد إدريسو من نتائج واستنتاجات راهن عليها البحث في فصوله السابقة، وأكدنا عليها في خاتمته والتفاصيل موصولة بأعماق البحث وتفرعاته الدقيقة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر:

- سلام أحمد إدريسو:

1. رواية طوق النورس، ط1، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، المغرب، 1998.
2. رواية شجرة المريد (بئر السيد)، ط1، الأحمدية، الدار البيضاء، المغرب، 1998.
3. رواية العائدة، ط2، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، 2005.

ثانيا: المراجع العربية:

4. إبراهيم الحجري: القصة العربية الجديدة، مقاربة تحليلية، ط1، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.
5. إبراهيم العالي: الزمان في الفكر الإسلامي، دط، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، دت.
6. أحمد العُدواني: بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكُّل الدلالة)، ط 1، الدار البيضاء، بيروت 2011.
7. أحمد درويش : دراسته الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ط 1، دار غريب، القاهرة، مصر، 1988.
8. أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي-مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان-ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1996.
9. أحمد فؤاد الأهواني-أفلاطون- سلسلة نوابغ الفكر، ط1، دار المعارف، القاهرة، د ت.
10. أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ط5، دار الفكر، بيروت، 1986.
11. أدونيس: الصوفية والسريالية، ط4، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2010.
12. أماني داوود سليمان: الأسلوبية والصوفية (دراسات في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002.
13. آمنة بلعلى: الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، دط، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سورية، 2001.
14. أمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار، سوريا، 1997.

15. بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، ط1، منشورات سعيدان سوسة، تونس، 2001.

16. أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، ط1، دار الكتب العلمية، 1410هـ

17. أبو بكر الكالاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، دط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2001.

18. بوسلهام القط: السياسة والتصوف أية علاقة وأية عودة؟ ط1، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2015.

19. جاسم عبد العزيز: متصوفة بغداد، ط2، المركز الثقافي العربي، 1997.

20. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، المغرب 1981.

21. أبو حامد الغزالي: المنقذ من الظلال والموصل إلى ذي العز والجلال، تح: جميل صليبا، كامل عياد، دط، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

22. جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، د ط، دار الكتب د.ت.

23. جلول قاسمي: الكتابة والنص الغائب سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق، ط1، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2015.

24. ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، ج1، 2001.

25. أبو حامد الغزالي: ضمن مجموعة الجواهر الغوالي، نشر محي الدين صبري الكردي، دط، القاهرة، مصر، 1934.

26. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

27. ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، ضبط وتحقيق: أحمد مكي، ط6، دار المعارف، 1975.

28. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

29. حسن جمعة: تجليات التصوف وجماليته في الأدبين العربي والفارسي (حتى القرن الثامن الهجري)، دراسة فكرية أدبية نقدية، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013.

30. حسن عبد الحميد رشوان: الأنثروبولوجيا في المجال النظري، دط، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 1988.

31. حسن كامل الملطاوى: الصوفية في المعاجم، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1969.

32. حسن هندي: بنية الشخصية المؤمنة في القصة القرآنية والرواية الإنسانية، ط1، دار نينوي، دمشق، سوريا، 2012.

33. حسين نجيب المصري: الإسراء والمعراج في الشعر العربي والفارسي والتركي والأردي، ط1، الدار الثقافية للنشر، بيروت، لبنان،2005 .

34. حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1983، ص258-259.

35. حمد البلهيد: جمالية المكان في الرواية السعودية، ط1، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، 1429.

36. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب.

37. حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة (مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوارد الخراط نموذجا)، ط1، دار نيوي للدراسات، دمشق، سوريا.

38. حياة مختار أم السعد: تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، م ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2015.

39. خالد آقلعي: التصوف والقصص، رصد لسمة التصوف في القصة المغربية القصيرة من أواخر الأربعنيات إلى بداية الألفية الثالثة، ط1، اتحاد كتاب المغرب، 2012.

40. خالد التوزاني: جماليات العجيب في الكتابات الصوفية (رحلة ماء الموائد لأبي سالم العياشي أنموذجا)، ط1، سلسلة مباحث السلوك، المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2015.

41. خناثة بن هاشم: الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، ط1، كتاب ناشرون، بيروت،

لبنان، 2017.

42. رشيد بن مالك: السميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006.

43. رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، ط1، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، 1998.

44. الزمخشري: أسرار البلاغة، ج2، تحقيق محمد باسل العيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1998.

45. الزواوي بغورة: الفلسفة واللغة، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان 2005.

46. ساعد خميسي: ابن عربي المسافر العائد، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

47. سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

48. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989.

49. سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ط1، منشورات الاختلاف، 2008، الجزائر.

50. سليمة العكروش: صورة الطفولة في الشعر العربي المعاصر، ط، دار هومة، 2002، الجزائر.

51. سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار شرقيات القاهرة، مصر، 2000.

52. السيد إبراهيم، دراسة في مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998م، ص 146.

53. سيد قطب : في ظلال القرآن، ط 7، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

54. سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، مكتبة الأسرة، إنسانيات، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 2014.

55. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د.ط.، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.

56. ابن سينا: رسالة الطير، ضمن مجموعة جامع البدائع، نشر محي الدين صبري الكردي، دط، دت،

القاهرة، 1917.

57. شريف هزاع شريف: نقد –تصوف- النص- الخطاب- التفكيك، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008.

58. شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، 2005.

59. شوقي يوسف: الرواية وآليات النقد الثقافي، ط1، دار غراب، القاهرة، مصر، 2015.

60. صابر عبد الدايم: الأدب الصوفي (اتجاهاته وخصائصه)، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984.

61. ضاري مظهر صالح : دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، ط1، دار الزمان، دمشق، سوريا، 2012.

62. أبو طالب المكي، قوت القلوب، تحقيق محمد بعد المنعم الحنفي، ط1، دار الرشاد، 1996.

63. طه عبد الباقي سرور: من أعلام التصوف الإسلامي ج1، دط، مكتبة النهضة، القاهرة، دت.

64. طه عبد الرحمن طه : العمل الديني وتجديد العقل، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997م.

65. عاطف جودت نصر، دراسات في الشعر الصوفي، ط1، دار الأندلس، بيروت، لبنان 1982.

66. عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، ط2، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2009، ص30.

67. عبد الإله بن عرفة: المفاتيح الأدبية للرواية العرفانية في مشروع عبد الإله بن عرفة، ضمن كتاب الرواية العرفانية عند عبد الإله بن عرفة، مجموعة من المؤلفين، جمعية سلا المستقبل، ط1، 2012، المغرب.

68. عبد الإله بن عرفة: رواية الحواميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2010.

69. عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ط1، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، 2015.

70. عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب، الإنصات، الحكاية)،دط، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

71.عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث هجري، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003.

72.عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ط1، دار هومه، الجزائر، 2003.

73.عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2004.

74.عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ط1، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الأول، المغرب، 2001.

75.عبد السلام الغرميني: الصوفي والآخر، ط1، شركة المدارس، الدار البيضاء، 2000.

76.عبد الفتاح الحجمري : التخييل وبناء الخِطاب في الرواية العربية، ط 1، شركة المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

77.عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط 1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

78.عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، د ط، تح محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1984.

79.عبد الوهاب الفيلالي: الأدب الصوفي في المغرب إبان القرن الثاني عشر والثالث عشر للهجرة (مظاهره وقضاياه)، ط1، مركز دارس، الرابطة المحمدية للعلماء، المملكة العربية، 2014.

80.عبد اللطيف محفوظ: العالم الممكن وتشكل المعنى في الرواية ضمن كتاب الهوية والتخييل في الكتابة الجزائرية (قراءات مغربية). رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، 2008، ص41.

81.أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني، فضائل الصحابة، تحقيق: وصي الله محمد عباس، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983م

82.عبد الله التليدي: المطرب في مشاهير أولياء المغرب، ط2، 1987.

83.عبد الله بن ابراهيم الجيلي .الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، ط2، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

84.عبد الله بنصر العلوي: جمالية المكان في الشعر المغربي، ط1، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، 2017.

85.عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ط1،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،

الجزائر، 2001.

86.عبد الله زارو: الشيخ والمريد (البنية المارقة)، ط1، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2014.

87.عبد المنعم الحفني: العابدة الخاشعة: رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين، ط1، دار الرشاد، القاهرة، مصر، 1991.

88.عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي لنجيب محفوظ، ط1، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

89. عدنان حسن العوّادي : الشعر الصوفي، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، 1986.

90. على حرب : الحب والفناء (المرأة – السكينة – العداوة)، ط 2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

91.علي القاسمي: من روائع الأدب المغربي، ط1، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

92.علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ط1، دار الشرق، الأردن، 2003.

93.علي زيغور: التحليل النفسي للذات العربية، ط4، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987.

94.علي زيغور: الكرامة الصوفية والأسطورة والعلم، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1977.

95.علي صافي حسن: الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع هجري، دط، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981.

96. عمار علي حسن، شجرة العابد، ط1، دار نفرو للنشر والتوزيع، مصر، 2011.

97. فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية اللبية، ط1، دار الجماهيرية، مصراته، ليبيا، 2000.

98. فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

99. فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

100. فريد الدين العطّار: منطق الطير، ترجمة الدكتور محمد بديع جمعة، ط2، دار الأندلس، بيروت، 2002.

101. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط2، المركز الثقافي العربي، 2002.

102. القشيري: الرسالة القشيرية، ج1، تح: عبد الحليم محمود بن الشريف، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ت، ص163.

103. محمد ابن عبد القادر الكيلاني: أبواب التصوف (مقاماته وآفاقه) شرح: سعاد شرف الدين الكيلاني، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2010.

104. محمد المصباحي: نعم ولا الفكر المنفتح عند ابن عربي، ط1، مقاربات فكرية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2012.

105. محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، (دراسة في التشكيل والايديولوجيا)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993.

106. محمد بن إسماعيل البخاري ، الجامع الصحيح المختصر، تحقيق: مصطفى ذيب، ط3، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، 1407هـ-1987م

107. محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ط1، المدارس للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000،

108. محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط1، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

109. محمد تحسين الحسين البغدادي : رسائل الأدب في الأدب، ط 1، دار العرفاء القاهرة مصر، 2014، ص 66.

110. محمد زكي إبراهيم: أبجدية التصوف الإسلامي، ط4، سلسلة منشورات العشرة المحمدية كلية البنات، جامعة الأزهر، القاهرة، 1989.

111. محمد صابر عبيد، سوسن سليمان: جماليات التشكيل الروائي 'دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2012.

112. محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان اغسطس 2005.

113. محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ط 1، الشركة المصرية العالمية، 1994.

114. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.

115. محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دط، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، مصر، دت.

116. محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر، ط1، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

117. محمد علوط: الخطاب الصوفي في الرواية المغربية (الزاوية للتهامي الوزاني أنموذجا ضمن كتاب جماعي: الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، ط1، مخبر السرديات دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

118. محمد علي الشوابكة : ثنائيات في السرد (دراسة في المبنى الحكائي العربي، ط 2، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2012.

119. محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان.

120. محمد فوقى حجاج: شخصيات صوفية: أبو زيد البسطامي-الحلاج-ابن عربي، ج3، ط1، دار الهدى، القاهرة، 1984.

121. محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، ط1، دار بهاء الدين، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2009.

122. محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ط1،اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.

123. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط 4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

124. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وانجاز)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، دت.

125. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، تح وتق: عثمان يحيى إبراهيم مدكور، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية للكتاب، 1985.

126. ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق وتعليق أبو العلا عفيفي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

127. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.

128. مراد مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، دط، الهيئة العامة للكتاب، 1977.

129. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003.

130. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 2003.

131. أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتب العلمية، 1409هـ.

132. نور الدين أعراب الطريسي: الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، ط1، وجدة، المغرب 2012، ص58.

133. وجدي أمين الجردي: خاطرات الصوفية بين دلالة الرمز وجمالية التعبير، ط1، كتاب، ناشرون، بيروت، لبنان، 2017.

134. وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2013.

135. ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ط 3، دار نينوي، دمشق، سورية، 2009، ص 18، 19.

136. ياسين النصير: الرواية والمكان (دراسة في المكان الروائي)، ط2، دار نينوي، دمشق، سوريا، 2010.

137. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، ط2، جسور للنشر والتوزيع، 2012.

ثالثا: الكتب المترجمة

138. آنا ماري شيمل: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة محمد اسماعيل السيد ورضا حامد قطب، ط1، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا) بغداد، 2006.

139. تور أندريه: التصوف الإسلامي، تر: عدنان عباس علي، ط1،منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2003.

140. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتعليق محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، 2000.

141. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط6، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع، بيروت، لبنان.

142. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2013.

143. ماكسيم غوركي: رواية الأم، تر: محمد بن عمرو الزرهوني، دط، دار الأنيس، الرغاية، الجزائر، 1990.

144. مخائيل باختين : الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط 1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987.

145. يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم (ضمن جماليات المكان)، ط2، الدار البيضاء، 1988.

رابعا: المعاجم والقواميس:

146. أحمد مختار عبد الحميد عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج3، ط1، عالم الكتب 2008.

147. أيمن حمدي: قاموس المصطلحات الصوفية (دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء)، د ط، دار قبا، القاهرة، مصر، 2000.

148. حسن الشرقاوي : معجم ألفاظ الصوفية، ط 1، مؤسسة مختار للنشر، 1987.

149. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح مهدي المخزومي، إبراهيم السحراني، مكتبة الهلال، مصر، د ت.

150. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، ط1، دار دندرة، بيروت، لبنان، 1981.

151. كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية، تح: محمد كمال إبراهيم جعفر، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008.

152. محمد علي الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ط1، دار الكتب العلمية، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

153. هيفر ومحمد علي ديركي: مختصر اصطلاحات الصوفية، دط، دار التلوين، دمشق، سوريا، 2008.

خامسا: الرسائل الجامعية:

154.أحمد الشيخي: بنية التوازي من خلال شعر التصوف، ابن الفارض وابن عربي نموذجا، أطروحة لنيل دكتوراه في الأدب العربي، جامعة محمد الخامس، الرباط، الموسم الجامعي، 2002-2003.

155.أنوار مصطفى أحمد عبد الفضيل: الحكي الصوفي عند ابن عربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 2015.

156.الباتول عرجون: شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية، التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة حسيبة بن بو علي، الشلف، 2009-2010.

157. حاج بن سراي: بلاغة الخطاب الصوفي عند الرازي من خلال كتابه حدائق الحدائق –دراسة وصفية تحليلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2015.

158.سمية محمد الحسني عبد الحميد: توظيف التراث الصوفي في القص المعاصر، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، 2004م.

159.الطاهر بونابي: الحركة الصوفية في المغرب الأوسط خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين (14، 15 الميلاديين)، أطروحة دكتوراه في التاريخ الإسلامي والوسيط، ج2، قسم التاريخ، جامعة الجزائر، 2008-2009.

160.فتيحة غزالي: البناء السردي في رواية العائد سلام أحمد إدريسو، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008-2009.

161.محمد حسين أبو الحسن، الأشكال التراثية وتجلياتها في الرواية المصرية المعاصرة في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة عين شمس 2005م.

162.محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2006/2005.

163.مريم محمود محمد الحسني السيد: الأثر الصوفي في الرواية المصرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة الاسكندرية، 2009.

164.منال عبد المنعم جاد: أثر الطريقة الصوفية في الحياة الاجتماعية لأعضائها، أطروحة دكتوراه كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1990م.

165.مها مظلوم خضر: شخصية المجذوب في الرواية المصرية المعاصرة (1906-1989)، رسالة

ماجستير، جامعة القاهرة، 1994.

166. هالة أبو الفتوح أحمد: المدينة الفاضلة عند كونفوشيوس، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1999.

سادسا: الدوريات:

167. محمد التهامي الحراق: السرد بقلم عرفاني، تطريزات في رواية بلاد صاد، مجلة الإحياء، ع32-33، 2010.

168. ابراهيم الحجري: الرواية العرفانية: مدخل لمعرفة قضايا النوع، مجلة ذوات الإلكترونية 8يونيو، 2015م.

169. فريال جبوري غزول: الرواية الصوفية في الأدب المغاربي، مجلة البلاغة المقارنة ع17، 1997.

170. سرحان جفات سلمان، الشخصية ومرجعيتها الصوفية في رواية التبر، مجلة سرّ من رأى، المجلد7، عدد27.

171. حاج حمد تاج السر، منهج تطبيق الأخلاق علميا عند الصوفية (السودان أنموذجا)، مجلة قوت القلوب (الاخلاق بين النظر والعمل) ع 2-3، الرابطة المحمدية، مركز الإمام الجنيد للدراسات والبحوث الصوفية المتخصصة، المملكة المغربية، أفريل 2013.

172. حورية الظل: الرواية العربية وتمثل التجربة الصوفية، مجلة الفجيرة الثقافية، 7 يونيو 2015.

173. حكمت مهدي جبار، السعي لتأسيس رواية صوفية في العراق، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، استراليا، 2011/01/03

174. خالد حسين حسين، سمياء العنوان: الفوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر أنموذجا مجلة جامعة دمشق مجلد 21، ع3-4، 2005.

175. مهى عبد القادر مبيضين وجمال محمد مقابلة، الشجرة دلالاتها ورموزها لدى ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، ع2، مجلد28، دمشق، سوريا، 2012.

176. الطاهر رواينية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، مجلة المساءلة، ع1، اتحاد الكتاب الجزائريين، 1999.

177. شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد لعيد الحميد بن هدوقة، مجلة الثقافة ع 115، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، 1997.

.178

179. عبد الفتاح الحجمري: البداية والنهاية في الرواية المغربية، مجلة علامات، ع 8، مكناس، 1997.

180. محمد مفتاح، الرمز، الوظيفة، الفعالية في الكتابة الصوفية، الزمان المغربي، ع 11، 1982.

181. ياسين بن عبيد في معرفية النص الصوفي، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع13، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2015.

182. شادية شقرون: سميائية العنوان في مقام البوح، لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2000.

سابعا: الكتب الأجنبية

183. Alicia Redondo, Goicoechea, Maruiel de literatura narratioa, le poliefonia textual, eda, eiglo de editors, Madrid, 1995.

184. G. Genette :seuiled seul 1987.

185. Gaston Bachelard l éau et les réve- paris josé corte-1942,.

186. Jaques Derrida, par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, ed, du Seuil, paris, 1991, pp195-200.

187. Jean Yve Tadie :le récit poétique. Pufécriture 1ere Edition 1978

188. Leo Hoek. La marque du titre (dispositifs sémiotique d'une pistique textuelle ; ed la haye mouton, paris,1981.

189. Michel Maffesoli : la transfiguration du politique, lelivre dé poch, bilbio essais, 1995.

190. Michel Malherbes, les religions de l'humanité, Ed criterion, 1990

ثامنا: المواقع الالكتروني

191. وفاء نبيل: تجليات الصوفية في الأدب والفكر، مجلة الأهرام الإلكترونية، ع1 ماي، 2014. http://www.ahram.org eg/news283137.aspx

192. حوار للكاتب التونسي نجيب الريحاني، منشور على الصحفة الشخصية للروائي الحبيب بسايح، http://ER.Facebook.com/note .173389369381583 = id

193. الكبير الداديسي: دلالات الجبل في رواية جبل موسى للروائي المغربي عبد الرحيم بمير،الحوار المتمدن 10-04-2017 الرابط: www.mathewar.org.s.asp,

194. الطائر الروح في الأدب الفارسي الصوفي، روباعبدي، ترجمة أميرة طلعت:

195. Http//www.irankan bloopot.com.03-10-2018-18:30.

196. جميل حمداوي مقاربة العنوان الخارجي في الرواية العربية. www.Almiskat net. And pmt/neuspnnphp 7id

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	
مدخل: التصوف والرواية العربية المعاصرة	
1-تجربة التصوف.	**3**
2-علاقة التصوف بالأدب	**9**
أ-التصوف والشعر	**12**
*لغة الرمز بين الشعر والتصوف	**13**
*الشعر الصوفي والشعرية الصوفية	**14**
*الخيال الصوفي وبرزخية الصورة الشعرية	**16**
ب-التصوف والإبداع القصصي	**18**
*أنطولوجيا القصة الصوفية	**18**
*الكرامة الصوفية ووقع الخرق	**22**
*الرمز والقصة الصوفية	**23**
*كينونة الامتزاج	**26**
3-الرواية والتجربة الصوفية	**27**
أ-الرواية الصوفية (المصطلح والمفهوم)	**28**
ب-كرونولوجيا الرواية الصوفية	**31**
الفصل الأول: **المكان الصوفي**	
1-المكان وطبيعة التجربة الصوفية	**40**
2-المكان الطبيعي	**42**

أ-الماء مكانا	**43**
*البحر	**43**
*النهر	**49**
*نهر أبي رقراق	**49**
*نهر اللوكوس	**52**
*البئر	**55**
*الجبل	**58**
*الشجرة	**62**
*البستان	**66**
ب- النور مكانا	**69**
3-المكان الديني	**77**
أ-الزاوية	**77**
ب-المسجد	**83**
ج-الصومعة	**86**
د- الكتاب	**90**
4-المكان المنعزل	**96**
أ-القرية	**97**
ب-غرفة حسام	**100**
ج-مقر جدية الضوء	**105**
د- مخبأ المجذوب	**108**
ه-دار الأيتام	**111**

و- المقبرة	**115**
5-المكان المرجعي	**123**
أ-مدينة مارتيل	**124**
ب-مدينة الرابط	**127**
ج-حي حسان الراقي	**129**
د-حي باب الأحد	**130**
ه-حي الأوداية	**131**
6-التنقلات والتحولات المكانية	**133**
7-المكان والرؤية الصوفية	**135**
الفصل الثاني: **الشخصية الصوفية**	
1-الشخصية ذات الأبعاد الصوفية	**139**
أ-شخصية الولي	**140**
*البناء الجسدي والمظهر الخارجي لشخصية الولي	**140**
*البناء النفسي والوجداني لشخصية الشيخ	**144**
*الدور الإيجابي للشيخ	**149**
*النموذج السلبي للشيخ	**156**
ب-شخصية المريد	**157**
*الفقير رفيق الجفري وتعدد الشخصية	**158**
*الفقير عيسى	**160**
-البناء النفسي والوظيفي لشخصية المريد عيسى	**161**

-الفقير عبد النور وبنية التحول الوظيفي	**166**
ج-شخصية المجذوب	**170**
د-شخصية الفقيه	**175**
2-الشخصية ذات البعد الواقعي	**179**
أ-الشخصية المؤمنة	**179**
*شخصية حسام	**180**
*شخصية أحمد العرفاوي	**186**
*شخصية والد حسام	**188**
*شخصية مولد الليل	**190**
ب- الشخصية الأنثوية والأثر الصوفي	**193**
*شخصية ربا السعداوي	**194**
*شخصية الأم الإلهية والأم التراثية	**198**
أ-شخصية عائشة	**198**
ب-شخصية عزيزة	**199**
ج-شخصية فاطمة العرفاوي	**202**
د-شخصية سلمى	**203**
ه-شخصية فاطمة الصادق	**204**
3-الشخصية والزمن الصوفي	**206**
4-الشخصية الصوفية والرؤية السردية	**211**

الفصل الثالث: اللغة الصوفية	
1-إستراتيجية العنونة	**230**
أ-العنوان (1) العائدة	**235**
*الحركة المعجمية للعنوان	**235**
*العنوان والتركيب النحوي	**237**
*النص والنص الموازي	**238**
ب-العنوان (2) طوق النورس	**243**
*الحركة المعجمية للعنوان	**245**
*النص والنص الموازي	**250**
*عناوين المقاطع السردية	**251**
-ظل الموجة	**251**
-وتمسي حدود العالم مبتذلة	**254**
-طوق النورس	**257**
*العنوان والتناص الصوفي	**260**
-طوق النورس وطوق الحمامة	**261**
-طوق النورس ومنطق الطير	**261**
-طوق النورس ورسالة الطير	**262**
ج-العنوان (3)-شجرة المريد	**263**
*حركة العنوان المعجمية	**263**
*الحركة التركيبية والدلالية لعنوان شجرة المريد	**267**

*النص والنص الموازي	**269**
-دم القنديل	**269**
-مميزات الصمت الحزين	**271**
-باليما	**272**
-بئر السيد	**273**
-عساليج الهارب	**275**
-الرمانة	**276**
-موكب الشيخ	**277**
-ضفاف الاسم	**278**
2- المعجم الصوفي	**279**
*الحقل الدلالي (1) الحب الصوفي	**281**
*الحقل الدلالي (2) السفر الصوفي	**293**
*الحقل الدلالي (3) التجلي الصوفي	**301**
*الحقل الدلالي (4) المجاهدة الصوفية	**313**
3-الجملة السردية والتركيب الصوفي	**331**
أ-بنية الجملة	**332**
ب-ترتيب المقاطع ودلالاتها الصوفية	**339**
*الفاتحة النصية (الاستهلال)	**339**
-رواية العائدة	**341**
-رواية طوق النورس	**348**
-رواية شجرة المريد	**355**

*النهاية الروائية وعلاقتها بالاستهلال	**358**
*المقاطع السردية	**365**
*المقاطع الحوارية	**369**
*المقاطع الوصفية	**374**
*تضمين النص القرآني	**369**
خاتمة	**386**
قائمة المصادر والمراجع	**392**
فهرس الموضوعات.	**408**

ملخص:

-تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليات التراث الصوفي في التجربة الروائية المعاصرة للروائي المغربي سلام أحمد إدريسو، وكيفية استثماره للفكر الصوفي في نصوصه الإبداعية التي كانت مشربة بالحس الصوفي الذي أردنا أن نتبع في ضوء توزيع يعنى بالكشف والاستقصاء فمهدنا بفصل نظري وقف على سر العلاقة التي تربط الأدب بالتصوف شعره ونثره حتى دخوله معطف الرواية وتحصنه بأسوارها وتأثيره في الكتاب والنقاد على حد سواء، وقد هيّئ المكان الصوفي بما شحن به من رموز وأساليب لحركة الشخصيات التي طبعته بحركيتها وبنائها النفسي فجاء متنوعا بين فضاءات طبيعية ودينية عكست الرؤية الإيديولوجية التي يقف وراءها الروائي ويركز عليها في بناء رواياته. وهي فكرة الرجوع إلى الدين والحق والأخلاق للخروج من أزمات العصر ورهانات الواقع السلبي، أما بناء الشخصية الصوفية على مستوى المتن السردي سواء أكانت تراثية أم غير تراثية. فقد وظفها الروائي ووصفها باعتبارها نماذج مهمة للنقاء والطهارة والصفاء، هدفها تمثيل الأنا العربية وهويتها الثقافية والاجتماعية والحضارية وكل ذات تسعى للارتقاء والسمو في معارج الروح وتبحث عن التحرر من المادية وقيودها وفي خضم حراك زمني صوفي اتخذ دورته الدائرية الخاضعة للحالة الشعورية للشخصيات ركز الروائي على الزمن الكوني الذي يخضع لحركة الشمس والفصول الأربعة، أما لغة الروايات فاعتورها أحيانا الغموض الذي يعد تمظهرا للحس الصوفي الذي يتوسل بالرمز .

Abstract :

This study aims to show the manifestations of the Sufic heritage in the contemporary novelistic experience for the Moroccan novelist Salam Ahmed Idrisso and the way he invested the Sufi thought beneath his creative texts. This latter we see it as a fruitful field for the critical approach because of what it contains from the linguistic and intellectual elegance. So we started with a theoretical chapter dealt with the secret of the relationship that links literature with Sufism in its poetry and prose until it embraces the novel and fortifies itself within its walls and the way it affects both writers and critics. The Sufi place was set up by what it was loaded with symbols and styles of the personalities' movement that marked it with their dynamic and psychological built. Therefore it was diverse with natural and religious spheres that reflected the ideological vision that the novelist stands behind and focuses on it to build his novels. This idea is to go back to religion and rightness and morals to get out from crises and the negative bets of reality. Whereas the construction of the Sufi personality on the level of the narrative text either heritable or not, the novelist used it and described it to be considered as important models of purity and serenity and their purpose is to represent the Arab ego and its cultural and social identity that aims to progress and develop in the ascensions of the soul and looks for freedom from materialism and its restrictions. Concerning the Sufi period, it came in the three novels as circular bound to the sensory estate of the personalities and focusing on the cosmic time that is bound to the movement of the sun and the four seasons. Concerning the novels language, it was not ambiguous because of the figurative background in which the text's units were presented from the title to the sentence till the narrative and descriptive sections.