الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر
باتنة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الرؤية الصوفية وأثرها في التشكيل السردي عند الحبيب السائح

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث
تخصص: سرديات

إعداد الطالب:
معمر معمري

إشراف الأستاذ الدكتور:
إسماعيل زردومي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/ عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة -1-	رئيسا
أ.د/ إسماعيل زردومي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة -1-	مشرفا ومقررا
أ.د/ محمد حجازي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة -1-	عضوا مناقشا
د/ شراف شناف	أستاذ محاضر	جامعة باتنة -1-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437 – 1438 هـ / 2016 – 2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة:

تناولت الكثير من الدراسات ،التي جعلت من السرد موضوعا لها، الجانب الشكلي الذي يظهر عليه هذا السرد، فعكفت على دراسة البنية السردية في الرواية، بأركانها المعهودة والمتمثلة في الزمان، والمكان، والشخوص، ولكن هذا الشكل الذي تمظهر بهذه الكيفية، هل كان بالإمكان أن يظهر بكيفية مختلفة، وبعبارة أخرى هل لثقافة الكاتب ومخزونه الفكري دور في التشكيل السردي الذي تظهر عليه أعماله، ذلك أن التراث يظل حياً عبر الزمن حيث يأخذ أشكالاً متنوعة تؤثر في تشكيل وعي وعقل ووجدان الإنسان، ومن هذه الأشكال نجد الأدب الروائي الذي أصبحت له مكانة متميزة ومؤثرة في أدبنا العربي الحديث.

ومن المعلوم أن التراث الصوفي هو من أهم الميادين التي تفاعل معها المبدعون العرب، شعراء أو كتاب. وربما يرجع ذلك إلى أن هذا التراث الضخم متقاطع مع الكثير من المجالات التراثية الأخرى، فهو مرتبط بمجال التدين والعقيدة، كما أن التراث الأدبي للصوفية يمثل حلقة هامة من حلقات الأدب العربي، ثم إن التصوف من حيث الممارسة العملية التصق في كثير من جوانبه بالطقوس الشعبية.

من جهة أخرى، لماذا تختلف البنيات السردية لنصوص تتحدث عن موضوع واحد، أو موضوعات متشابهة؟ هل يعود ذلك فقط إلى اختلاف وجهات نظر الكتّاب؟ أم أن المسألة أخطر من ذلك وأبعد غورا؟

هل من الممكن الحديث عن نص دون إيديولوجية معيّنة؟ أم أنه مهما حاول النص أو صاحبه أن يتجرد من الإيديولوجية ويلتزم الحياد، فلن يفلح؟ فهو، أي النص، يحمل رسالة معينة تعبر عن موقف ما من الأحداث، ثم إن العمل الإبداعي هو لغة تجسد الفكر، كما أن الفكر نشاط يمارس

بواسطة اللغة، فارتباط النص الأدبي إذن بالإيديولوجية أمر محتوم، ولكن هذ لا يعني الربط بطريقة سمجة، تقضي على الخصوصية الفنية، وترمي بالنص في شباك الدعائية الفجة.

إن التمكن الجيد من اللغة، وحسن الإدراك لطاقاتها التعبيرية عن المواقف المختلفة، يمكّن الكاتب من إقحام الإيديولوجية بشكل مقبول، داخل النص الأدبي .

ولما كانت اللغة هي الوعاء الذي يصب فيه المبدع عمله الفني، وهي الإطار الذي يؤطر هذا العمل، فقد اهتم الحبيب السائح بتجديد لغته، وأسلوبه، فنجده يقول في أحد حواراته : " أنا أنجز في كل مرة نصا جديدا، ليس بمعنى الجدة على مستوى المضمون، وإنما على مستوى التشكيل ... فحين أباشر الكتابة أعمد قدر المستطاع، إلى إحداث قطيعة مع كتاباتي السابقة ومع كتابات الآخرين".

هذه اللغة التي تحدث عنها السائح، هي تلك اللغة التي تجنح كثيرا إلى الخيال، وإلى اللامعقول هي أقرب شيء إلى لغة المتصوفة، فهل هذه اللغة انعكاس لرؤية صوفية؟

ذلك ما سأحاول الإجابة عليه في طيات هذا البحث، ولبلوغ تلك الغاية سأعتمد منهجا أطبقه أساسا على مدونة ما.

أما المدونة فتتمثل في روايتي الحبيب السائح: "تلك المحبة"، و"زهوة".

وأما المنهج فسأعتمد أساسا المنهج البنيوي، مطبقا آليات التحليل السردي، وسآخذ من كل منهج ما أراه مناسبا خلال إنجاز مراحل البحث المختلفة.

بناء على ما سبق، سأقوم برصد مظاهر الرؤية الصوفية في أعمال الحبيب السائح، محاولا الإجابة على تساؤلات عديدة، لعل من أهمّها وأبرزها سؤالين ملحّين هما:

هل تستطيع الرؤية الصوفية إنتاج لغة جديدة؟

وكيف يشتغل التصوف ليولد سردا؟

لقد كان الدافع وراء اختيار ميدان الرواية الجزائرية هو محاولة الإسهام في إماطة اللثام عن الإبداع الروائي الجزائري، ذلك بوجه عام، أما عن اختيار أعمال "الحبيب السائح" بالضبط فمرده أني منذ قرأت باكورة إنتاج الحبيب السائح، المتمثلة في مجموعته القصصية "القرار"، ثم أولى رواياته "زمن النمرود"، وأنا أفكر في الكتابة حول إنتاج السائح، وحول لغته خاصة، هذه اللغة التي ما فتئت تتطور، وتتجدد بين كل عمل وآخر، سواء كان رواية، أو مجموعة قصصية، وقد بدأت هذه اللغة تبتعد شيئا فشيئا عن التقريرية، وعن الجماهيرية، وتقترب أكثر فأكثر من الفردية، ومن الفنية، حتى أصبحت في آخر أعماله، تعانق الخيال، وتسبح في فضاءات من الرؤى والأحلام، مرتكزة على موروث ثقافي ضخم، تتعدد مشاربه، وتتداخل أبعاده، ولذلك لم يعد من السهل فهم أعمال السائح من القراءة الأولى، واقتربت لغته من عوالم الصوفية، وباتت في كثير من الأحيان أقرب إلى لغة الشعر منها إلى لغة الرواية، وذلك ما دفعني لاختيار هذا الموضوع، لأحاول الكشف عن الرؤية الصوفية لدى السائح، وكيف تدفع هذه الرؤية إلى إنتاج لغة جديدة، ومتفردة تدفع بدورها لإنجاز تشكيل سردي متميز.

ومن دوافع اختياري لهذا الموضوع كذلك عامل الجدة فيه، فقليلة هي الدراسات التي تعرضت للرؤية الصوفية في الأعمال السردية، لأجل ذلك سأحاول إيقاد شمعة، تسهم في دفع جزء ولو يسير من الظلمة عن هذه الزاوية من زوايا أدبنا العربي الحديث.

يكتسب الموضوع أهميته من خلال السؤال الذي جاء في آخر حديثي عند طرح الإشكالية، وهو: كيف يشتغل التصوف ليولد سردا؟

كثيرة هي الدراسات التي تعرضت للتصوف وعلاقته بالشعر، وكيف يشتغل التصوف ليولد شعرا جديدا، بل لقد تفرد الشعر الصوفي المنطلق من رؤية صوفية، بأخيلته، وصوره، وألفاظه، وتميز عن بقية الشعر العربي، بخصائص، ومميزات، ورموز، خاصة به ودالة عليه.

ومعلوم أن الرواية هي نتاج الإبداع الإنساني، فهي جنس أدبي كالشعر، بل هي أرقى الأجناس الأدبية، ومن آخر حلقات تطورها، فإذا كانت الرؤية الصوفية قد اشتغلت فولدت شعرا جديدا، فإن بإمكانها الاشتغال لتوليد سرد جديد، وإن اختلفت الأدوات وتباينت الوسائل، وهنا تكمن أهمية الموضوع الذي أطرحه للبحث، لأحاول الكشف عن الآليات التي يكون الحبيب السائح قد اعتمدها في إنتاج أعماله السردية.

وتظهر أهمية الموضوع كذلك، في كوني سأعتمد في دراسته على إنتاج الحبيب السائح الجديد، وخاصة الروائي منه، فهذه الدراسة ستتركز بشكل خاص على روايتين من رواياته الأخيرة، وذلك لأنه لم تظهر حولها دراسات كثيرة، وحتى الدراسات التي تناولت بعض هذه الأعمال، لم تتعرض إلى الجانب الصوفي في كتابات الحبيب السائح، لذلك سأتعرض إلى دراسة هذا الجانب من كتابة السائح، وعلاقة الرؤية الصوفية بالتشكيل السردي، وكيف تنتج تشكيلا جديدا للسرد وبناء فريدا للرواية، وسأحاول الكشف عن جماليات هذا التشكيل، وعلاقة هذا البناء الفريد بالرؤية الصوفية، وتفاعله معها.

من المعلوم أن كل عمل يقدم عليه الإنسان، وهو يهدف إلى تحقيق غاية ما، يتطلب تخطيطا محكما، وتصورا واضحا، لبلوغ هذا الهدف، وتحقيق تلك الغاية.

من أجل ذلك جاء البحث مقسما إلى مقدمة ومدخل وفصول ثلاثة وخاتمة.

وسأتحدث عن هذه العناصر، وما تتضمنه، بإيجاز، فيما يلي:

المدخل: وهو بمثابة توطئة لموضوع البحث، أتناول فيه مفهوم التصوف، وكيف تطور وتوسع عبر العصور، وعن بعض اصطلاحات الصوفية، وعن الصوفية كرؤية للعالم وفلسفة للحياة، ونظرة للكون، وكيف تتجلى في إبداع المبدع، وتسم أدبه بميسم خاص، وعن علاقة التصوف بالأدب عامة وبالرواية خاصة، وسأتحدث عن الحبيب السائح وإسهامه في الرواية الجزائرية، وعن روايتيه: "تلك الحبة" و"زهوة".

الفصل الأول: سأخصص هذا الفصل من البحث لدراسة تجليات الرؤية الصوفية من خلال البنية الزمنية في روايتي "تلك المحبة" و"زهوة"، محاولا تتبع تمظهرات الأنساق الزمنية المختلفة وسأتطرق في هذا الفصل إلى تأثير الرؤية الصوفية في التشكيل السردي للرواية، مشيرا إلى تأثيرها في تشكيل الزمان، وفي دفع الأحداث وتسريع وتيرتها أو تبطيئها.

الفصل الثاني: هذا الفصل سأخصصه للحديث عن الشخصيات، وكيف ظهرت في روايتي: "تلك المحبة" و"زهوة"، ومدى تأثير الرؤية الصوفية عند الكاتب في رسم هذه الشخوص، متناولا بالدراسة صفات هذه الشخصية ومحمولات القول والفعل لديها، متتبعا المظاهر الصوفية فيها، وكيف تطورت ونمت عبر مسار الحكي، وربط ذلك بالتشكيل السردي في الروايتين محل الدراسة.

الفصل الثالث: سأخصص هذا الفصل من البحث لدراسة تمظهرات الرؤية الصوفية من خلال البنية المكانية في روايتي "تلك المحبة" و"زهوة"، محاولا تتبع الدلالات التي تعطيها الأمكنة، سواء تلك التي لها ارتباط واضح بعوالم الصوفية والتي لها حضور في تراث القوم، أو تلك الأماكن التي تبدو للوهلة الأولى بعيدة عن التصوف وأهله، وسأحاول إظهار الملامح الصوفية الكامنة فيها ودورها في التشكيل السردي للنص الروائي.

خاتمة: سأختم هذا البحث بملخص لما قمت به خلال مراحل إنجازه، مشيرا إلى أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا العمل، وعن الآفاق التي سيفتحها أمام البحث.

ولقد أفدت من دراسات كثيرة، سواء في مجال تحليل الأعمال الروائية، وبخاصة تلك التي اهتمت بقضية توظيف الموروث الصوفي، أو في مجال شرح النص الصوفي. و أذكر من هذه الدراسات – على سبيل المثال لا الحصر-:

كتاب "الأدب في التراث الصوفي" للدكتور عبد المنعم خفاجي، هذا الكتاب الذي أحالني إلى "الفتوحات المكية" لابن عربي وإلى "الرسالة القشيرية"، إضافة إلى كتاب "تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة" للدكتورة آمنة بلعلى، وكتابها أيضا الموسوم ب"المتخيل في الرواية الجزائرية"، وكتاب " بنية الشكل الروائى" لحسن بحراوى، و"بناء الرواية" لسيزا قاسم، و"تقنيات السرد الروائي" ليمنى العيد، ورسالة دكتوراة بعنوان "فن الرحلة في الأدب المغربي القديم" لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور إسماعيل زردومي، بالإضافة إلى رسالة ماجستير موسومة ب"توظيف الصوفية في الرواية المصرية" للباحثة "فاطمة محمود أحمد عثمان" إلى غير ذلك من المراجع والدراسات الكثيرة التي أفدت منها خلال مراحل إنجاز هذا البحث.

وفي ختام هذه المقدمة أتوجه – أولا وقبل كل شيء- بالشكر والحمد لله سبحانه وتعالى على مننه الظاهرة والباطنة. ثم أتوجه بالشكر لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور إسماعيل زردومي الذي لا أستطيع وفاءه حقه نظير كل ما قدمه لي من توجيه ورعاية وصبر وأناة، وعلى قبوله الإشراف على هذا البحث منذ بداية إعداد خطته إلى نهايته، وإني لأدعو الله أن يجعل ذلك في ميزان حسناته. كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير للأساتذة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم علي بقبول مناقشة هذا البحث وبإسداء نصائحهم وإرشاداتهم وتوجيهاتهم لصاحبه الذي سيظل مدينا لهم بالفضل والعرفان. والشكر موصول لكل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، فقد كانوا نعم الأساتذة ونعم السند والمعين.

والحمد لله من قبل ومن بعد، إنه نعم المولى ونعم النصير

مدخل

التصوف والتجربة الصوفية:

التصوف فلسفة حياة، ومنهج سلوك يتخذهما الإنسان لأجل الترقي والوصول إلى الكمال الأخلاقي، وبلوغ الحقيقة الأسمى من أجل تحقيق السعادة الروحية.

وعلى الرغم من شيوع كلمة تصوف وتداولها على الألسنة إلا أنه من الصعوبة بمكان أن نقف على مفهوم دقيق أو تعريف جامع لها، ذلك أن التصوف شيء تشترك فيه أمم مختلفة وديانات وحضارات وفلسفات متباينة وفي أزمنة متباعدة، هذا جانب، ومن جانب آخر فلأن التجربة الصوفية تختلف بين إنسان وآخر ، فلكل صوفي تجربته الخاصة ، وله أيضا وسائله الخاصة في التعبير عن هذه التجربة، حتى أن بعض صوفية الإسلام قال:"إن عدد الطرق إلى الله بعدد الأنفس"[1]، لهذا يلجأ الصوفي في وصفه لهذه التجربة الفريدة إلى لغة ليست كاللغة العادية، بل هي لغة خاصة يغلب عليها الرمز والإشارة، ذلك أن اللغة العادية تقف عاجزة أمام الحالة التي يمر بها الصوفي وأمام ما يعتلج في نفسه من أحاسيس ومشاعر مضطربة. وقد تأتي لغة الصوفي على هذا النحو أحيانا تعمدا منه لإخفاء أحاسيسه وما يشعر به على من هو ليس لها أهلا.

والتصوف صنفان: ديني وفلسفي، فالتصوف الديني حظ مشترك بين جميع الأديان، وإن كان هذا الحظ يختلف بين دين وآخر، أما التصوف الفلسفي فهو ظاهرة مشتركة بين أغلب الحضارات التي عرفتها الإنسانية، بدءا من الحضارة اليونانية إلى يوم الناس هذا.

وقد يمتزج الديني بالفلسفي أحيانا كما حدث عند الغزالي وغيره.

وقد تختلف الغاية من التصوف، فهناك من يجعل منه وسيلة لتهذيب النفس وتقويم الأخلاق وضبط الإرادة، والتغلب على هوى النفس، ويتميز هذا النوع بغلبة الجانب العملي والمجاهدات وقهر الجسد بالرياضة والتقشف.

وهناك من المتصوفة من يجعل الهدف من تصوفه معرفة الله عز وجل والوصول إلى الحقيقة المطلقة، وهم في سعيهم إلى هذه المعرفة قد يلجئون أحيانا إلى أساليب فلسفية مثل البحث عن العلة من الوجود، ولكنهم غالبا ما يعتمدون على الذوق أو الكشف كسبيل للمعرفة، وهذا ما يجعلهم متصوفين أقرب منهم إلى فلاسفة، فهم في فهمهم للوجود يتجاوزون العقل لأنه غير

1 - التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، ص8

قادر-في نظرهم- على معرفة حقيقة الوجود، يقول "أدونيس": "إن مقاربة الوجود بوساطة العقل التحليلي المنطقي لا تزيد الإنسان إلا حيرة وضياعا تبعده عن نفسه وعن الوجود في آن"[1].

ثم يقول: "المعرفة الحقيقية هي معرفة الشيء من داخل ، ذلك أنها تلغي المسافة بينه و بين العارف ،و تتيح للعارف تحقيق ذاته ،فلا نعرف الوجود إلا بالشهود.....أي بالحضور أو الذوق أو الإشراق"[2].

إذن للصوفية وسائلهم من أجل الوصول إلى الشهود، تبدأ هذه الوسائل بالمجاهدات و حمل النفس على المكاره والمشاق والترفع عن متاع الدنيا الزائل، ومغالبة الهوى و الابتعاد عن حياة الناس والميل إلى الانزواء والخلوة وكل ذلك من أجل تطهير النفس وتزكيتها، ولا يزال الصوفي يتقلب بين الأحوال والمقامات حتى يصل إلى "مقام التوحيد أو المعرفة بالله و هو آخر مقامات الطريق"[3].

الفناء:

ظهر الحديث عن الفناء بوضوح عند صوفية القرنيين الثالث والرابع الهجريين[4] ،يقول القشيري في رسالته متحدثا عن الفناء: "أن يميتك الحق عنك و يحييك به"،[5]، وفي موضع آخر من الرسالة يقول :" فإذا فني عن توهم الآثار من الأغيار بقي بصفات الحق ومن استولى عليه سلطان الحقيقة حتى لم يشهد من الأغيار لا عينا و لا أثرا و لا رسما و لا طللا يقال أنه فني عن الخلق و بقي بالحق"[6]، فهو هنا يشير إلى أن الفناء هو اشتغال العبد بصفات الحق تبارك وتعالى اشتغالا يشغله عن الخلق أجمعين فلا يعود يرى أحدا أو أثرا لأحد و يفنى عن شهود الخلق ،وهذا يعني أن الصوفي في حال الفناء يغيب عن الوعي والإحساس فلا يحس بشيء مما حوله من الخلق ولا حتى بنفسه، ولكن على الرغم من ذلك "فنفسه موجودة،والخلق موجودون،

1-أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص39

2 - نفسه، ص40

3 - التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، ص109

4 - نفسه

5 - القشيري، الرسالة القشيرية، ص217

6 - نفسه، ص149

ولكنه لا علم له بهم ولا به، ولا إحساس ولا خبر، فتكون نفسه موجودة، والخلق موجودون، ولكنه غافل عن نفسه، وعن الخلق أجمعين"[1]

من هذا التعريف للفناء نستنتج أنه ليس حالة دائمة يتصف بها الصوفي بل هي حالة عارضة، إذ لو كانت دائمة لانجر عنها إهماله لنفسه وشؤونها، ولنتج عنها تعطيل الجوارح عن العبادات والطاعات، وهذا أبعد ما يكون عن حال الصوفية،"وحالة الفناء لا تكون على الدوام لأن دوامها يوجب تعطيل الجوارح عن أداء المفروضات ، وعن حركا تهاني أمور معاشها ومعادها"[2].

ومن الصوفية من يعود من حال الفناء إلى حال البقاء ،"فيثبت الإثنينية بين الله والعالم،وهذا الأكمل بمقياس،الشريعة ،وبعضهم الآخر ينطلق منه إلى القول بالاتحاد أو الحلول أو وحدة الوجود"[3].

الاتحاد:

يرى بعض الصوفية أنه في حال الفناء يدخل في أوصاف الحق تبارك وتعالى، فيعتقد أن بشريته قد فنيت، وأنه أصبح موصوفا بصفات الإلوهية، بل يعتقد أن الله قد حل فيه، ومن أبرز الصوفية الذين يقولون بالاتحاد "أبو يزيد البسطامي" الذي يقول:"للخلق أحوال، ولا حال للعارف، لأنه محيت رسومه، وفنيت هويته بهوية غيره، وغيبت آثاره بآثار غيره "[4].

يشير "البسطامي" في قوله هذا إلى أن الصوفي العارف بالله في حال الفناء إنما يفنى في الحق وتفنى ذاته وهويته في ذات الحق، ولا تبقى له إرادة ولا حول ولا قوة، ويصبح لا يرى إلا حقيقة واحدة هي الله جل وعلا، ويسقط من نظره ما سواها، بل إنه يذهل حتى عن نفسه التي تذوب في معبوده، وهذا ما عبر عنه "أبو يزيد" بمحو الرسوم وفناء الهوية وغياب الآثار، وهو في هذه الحالة يكون في حال اتحاد بالحق تبارك وتعالى.

يقول "أبو يزيد البسطامي": "خرجت من بايزيديتي كما تخرج الحية من جلدها ونظرت

1 - القشيري، الرسالة، ص149

2 - الكلاباذي، التعرف لأهل التصوف، ص127

3 - التفتازاني، المدخل، ص112

4 - الرسالة، ص511

فإذا العاشق والمعشوق والعشق واحد، لأن الكل واحد في عالم التوحيد"[1].

ويرى بعض الدارسين أن هذه الظاهرة هي مجرد شعور نفسي من "البسطامي" بالاتحاد وهو لا يقصد الاتحاد حقيقة لما فيه من مخالفة واضحة وصريحة للعقيدة الإسلامية[2].

الإشراق:

الإشراق أو الكشف هو معرفة مباشرة تتم عن طريق الذوق والحدس ولا دخل للبرهان أو الحجة فيها، يقول "السهروردي المقتول"[3](ت 586 ه) متحدثا عن الفلسفة الإشراقية ومبدئها الأول:"أن الله نور الأنوار، ومصدر جميع الكائنات، فمن نوره خرجت أنوار أخرى هي عماد العالم المادي والروحي، والعقول المفارقة ليست إلا وحدات من هذه الأنوار تحرك الأفلاك وتشرف على نظامها"[4]، إذن فالإشراق هو الكشف وهو ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها في النفس عند تجردها، والنفس لا تطلع إلى عالم القدس ولا تتلقى أنوار الإشراق إلا بالرياضات والمجاهدات وإضعاف قوى البدن وذلك بتقليل الطعام ومداومة السهر والذكر حتى تصقل النفس وتصل إلى عالم الملكوت.

وحدة الوجود:

وحدة الوجود مذهب فلسفي في التصوف تطور وتبلور على يد الصوفي الأندلسي "محي الدين بن عربي" الملقب بالشيخ الأكبر، وتصوف وحدة الوجود مبني على مقولة أن ثمة وجودا وحدا فقط هو وجود الله، فالوجود إذن واحد لا كثرة فيه ولا تعدد، ومذهب "وحدة الوجود" قائم أساسا على الذوق، يقول "ابن عربي" معرفا مذهبه في عبارة مختصرة مركزة:"سبحان من خلق الأشياء وهو عينها"[5].

فهو يرى أن الله روح وأن العالم جسم لذلك الروح، إذن فهذا العالم وهذه الموجودات المختلفة، ليست سوى مظاهر متعددة وتعيينات مختلفة لحقيقة واحدة هي الله، فالوجود في

1 - التفتازاني، المدخل، ص120 نقلا عن "تذكرة الأولياء"،ج1،ص160

2 - نفسه، ص122

3 - سمي كذلك تمييزا له عن صوفيين آخرين هما: أبو النجيب السهروردي(ت563ه)، وشهاب الدين السهروردي(ت632ه)

4 - خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص127 نقلا عن هياكل الأنوار للسهروردي

5 - ابن عربي، الفتوحات المكية، ص604

جوهره واحد هو الله، ليس هناك غيره، وهذا الوجود الذي نحسه بحواسنا، ونراه بأبصارنا ليس سوى خيال ووهم، فالله هو عين الأشياء وهو عين الوجود، وقد اختلف الدارسون قديما وحديثا في "ابن عربي" وكثر مهاجموه والطاعنون عليه وذلك بسبب ألفاظ وكلمات وردت في بعض كتبه، أشكلت ظواهرها وخفيت معانيها، فرموه بالزندقة والغلو، ولكننا نجده في "الفتوحات المكية" في الباب الثاني والتسعين بعد المائتين يقول:" إن أعظم دليل على نفي الحلول والاتحاد الذي يتوهمه البعض، أن تعلم عقلا أن القمر ليس فيه من نور الشمس شيء، وأن الشمس ما انتقلت إليه بذاتها،وما كان القمر حلا لها، فلذلك العبد ليس فيه من خالقه شيء، ولا حل فيه"، فهو هنا يضرب مثالا رائعا يشرح فيه فكرة الحلول والاتحاد التي قال بها بعض الصوفية حيث شبه علاقة العبد بخالقه بعلاقة القمر بالشمس، فكما أن القمر تفيض عليه أنوار الشمس حتى ليبدو كأنه الشمس، فكذلك العبد العارف تفيض عليه أنوار الحق تبارك وتعالى حتى يعتقد أن ثمة حلولا أو اتحادا مع أنه لا حلول ولا اتحاد على الحقيقة وجدير بالذكر أن ابن عربي" ومن نحا نحوه من أصحاب وحدة الوجود، يفسحون المجال للقول بوجود المخلوقات أو الممكنات على نحو ما، ذلك أن "الحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها وذاتها، متكثرة بأسمائها وصفاتها، لا تعدد فيها إلا بالاعتبارات والنسب والإضافات إذا نظرت إليها من حيث ذاتها قلت هي الحق، وإذا نظرت إليها من حيث صفاتها قلت هي الخلق"[1].

وفي مقابل هذه الوحدة الوجودية هناك وحدة أخرى أكثر إمعانا في نفي الكثرة، وإطلاق الوحدة، عرفت باسم "الوحدة المطلقة"، ويتزعمها "ابن سبعين" الأندلسي[2] ، ويعتمد مذهب الوحدة المطلقة على فكرة أساسية مؤداها أن "الوجود واحد وهو وجود الله فقط، أما سائر الموجودات الأخرى فوجودها عين وجود الواحد، فهي غير زائدة عليه بوجه من الوجوه، والوجود بذلك في حقيقته قضية واحدة ثابتة"[3]، فوجود الله المطلق هو أصل ما كان وما هو كائن وما سيكون، أما هذا الوجود المادي المحسوس فيرد عنده إلى ذلك الوجود المطلق الروحي، ويشبه "ابن سبعين" الوجود أحيانا بالدائرة، ومحيطها هو الوجود المطلق، أما داخل الدائرة فهو

1 - ابن عربي، فصوص الحكم(المقدمة)، ص24

2 - هو "عبد الحق بن إبراهيم محمد بن نصر" صوفي أندلسي ولد في 614 ه وتوفي سنة 669 ه

3 - التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، ص209

الوجود المقيد أو الضيق، ولا اختلاف بين الوجودين إلا من حيث الوهم لأن ماهيتهما واحدة، فهو لا يثبت إلا وجودا واحدا لا إثنينية معه ولا تعدد بوجه من الوجوه.

الصوفية ورؤية العالم:

ترتبط الرواية بالبيئة الاجتماعية لأنها تعيش فيها وتتصل بشرائحها وتصدر عن وعيها، وهي في الوقت ذاته تخضع لقواعد البنية الروائية، فالروائي أو المبدع هو مجرد واضع للصياغة الفنية المناسبة للوعي الجماعي الذي يعتمل في ضمير الجماعة التي ينتمي إليها هذا الكاتب.

الإبداع إذن يتعلق بالبنية الفكرية للجماعة أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب، وإن بدا في ظاهره من صنع هذا الفرد (الكاتب)، ذلك إن هذا الأخير لا يستطيع – مهما حاول – الاستقلال بوعيه عن الوسط الاجتماعي الذي نشأ فيه، وترعرع مع أفراده وبين ظهرانيهم.

هذه الفكرة نادت بها البنيوية التكوينية. هذه المدرسة التي ظهرت كرد على مذهب البنيوية في النقد الأدبي التي تنادي بدراسة النص كبنية مستقلة مستبعدة كل العوامل الأخرى، من الكاتب، والظرف الذي ظهر فيه النص، والبيئة الاجتماعية التي صدر فيها.

فالبنيوية التكوينية "التي تبلورت بشكل أساسي على يد لوسيان غولدمان، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه"[1]

إذن فالبنيوية التكوينية أو التوليدية كما يحلو للبعض أن يسميها، جاءت في مواجهة البنيوية التقليدية التي لا تعتمد غير النص مرجعا في الدراسة والتحليل، لذلك نجد غولدمان لا يخفي قلقه من كلمة بنية، لما تحمله في طياتها من إيحاء بالثبات والسكون، فنجده يقول: "تحمل كلمة بنية للأسف انطباعا بالسكون، ولهذا فهي غير صحيحة تماما، ويجب ألا نتكلم عن البنى لأنها لا توجد في الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادرا، ولفترة وجيزة، وإنما نتكلم عن عمليات تشكل البنى"[2].

إذن فإن غولدمان يرى أنه لا توجد في الواقع بنيات وإن وجدت فهي لا تكون إلا للحظات قصيرة، لأن الزمن لا بد وأن يؤثر فيها ويحولها من حال إلى حال، والإنتاج الأدبي يرافق هذه البنيات في تشكلاتها وتحولاتها.

---

1 - جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، ص9.

2 - نفسه، ص77 نقلا عن كتاب البنيوية التكوينية (كتاب جماعي) ص26-27

تنص البنيوية التكوينية على أن الفئات الاجتماعية هي المبدعة الحقيقية للإبداع، لذلك فإن أي تحليل للبنية الداخلية لأي نص من النصوص إنما يجب أن يرتبط بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه هذا النص، ولقد "توسع غولدمان في تحليل الفاعل الثقافي، فإذا به جماعي أساسا أو كما يحب أن يكرر فردي تجاوز فرديته، أي أنه ماثل في الجماعات البشرية والطبقات الاجتماعية التي تمارس دورها السياسي والثقافي في آن واحد"[1].

من منظور البنيوية التكوينية يعتبر الكاتب أو المبدع مجرد ناقل لوعي الجماعة التي ينتمي إليها فالنص أو النتاج الأدبي هو تعبير عن الوعي الكامن لدى كل فرد من أفراد الجماعة ولكنه يصدر على لسان فرد من أفرادها وهذا ما يعبر عنه أصحاب هذه المدرسة بالبنية الدلالية فهي التي تتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها المبدع لا بصفته الفردية ولكن كناطق باسم الجماعة أو كممثل لهذه الجماعة، والهدف من وراء ذلك هو ربط هذه البنية بالوعي الماثل في أذهان الجماعة.

ومن البديهي القول أن هذه البنية لا تظهر بصورة واضحة في فكر جميع أفراد الجماعة، وإنما تظهر في وعي الجماعة ككل أو في بعض ممثليها المميزين، ويطلق غولدمان على التطابق الممكن بين المواهب الفردية والوضع التاريخي الذي تظهر فيه هذه المواهب اسم العبقرية.

فالعبقرية عند غولدمان "ليست موهبة فردية بحتة، وإنما تربط ربطا وثيقا بين الفرد النابغ والجماعة التي ينتمي إليها في الزمان والمكان"[2].

تشكل رؤية العالم – حسب غولدمان – مع البنية ذات الدلالة وحدة متكاملة، فرؤية العالم تشرح النص وتفسره، أما البنية الدلالية فإنها تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي المتميز.

لهذا فإنه يجب على الباحث – حسب غولدمان – أن يقوم في آن واحد بعمليتين أساسيتين:

1- أن يكتشف المقومات الأساسية التي تعطي العمل الفني وحدته، أي أن يقوم بالكشف عن بنيته الدلالية وذلك بدراسة مختلف العناصر التي تؤلف هذا العمل ..... وهذا التفاعل القائم بين جزئيات العمل الفني ومختلف نقاطه لا يتم إلا داخل الرؤية التي يعبر الكاتب المجيد فيها عن المسائل الأساسية التي تطرحها الحياة الاجتماعية في مرحلة تاريخية معينة.

---

1 - المرجع السابق، ص28

2 - نفسه، ص45

2- أن يقيم صلة مستمرة بين البنية الدلالية من جهة ورؤى العالم وفق منظور الطبقات الاجتماعية و بنيتها الذهنية، وإطارها الاجتماعي الاقتصادي في فترة تاريخية معنية من جهة أخرى.

إذن فإن البنيوية التكوينية تبحث في أربع بنيات للنص: البنية الداخلية للنص ، والبنية الثقافية (أو الإيديولوجية) والبنية الاجتماعية، ثم البنية التاريخية ، وهذه البنيات متكاملة ومتفاعلة فيما بينها ، فإذا كانت القراءة الداخلية للنص تقدم لنا خطوة نحو فهم القوانين المتحكمة في البنية الداخلية، فإن هذا الفهم بحاجة إلى تفسير، وذلك ما يجب التماسه في البنية الثقافية وهذا التفسير يظل مجردا إذا لم يترجم إلى فهم، فيصبح بحاجة إلى تفسير مما يستدعي الانتقال إلى البنية الاجتماعية .....وهكذا...

إن الرؤية المأساوية للعالم التي ظهرت في كتابات راسين وباسكال و كانط تتميز بمعرفة نظرية (غير مادية) للعالم متأثرة جدا بالعقلانية ، كما تتميز برفض قوي للعالم لأنه غير مقنع و غير مرض لأنه يفتقر إلى مبدأ سام يستطيع أن يوجه الإنسان، إنها تتضمن إذن إعجابا فعليا بالعلم من جهة إذ يشكل المبدأ الوحيد المفضي إلى المعرفة، ورفضا له من جهة أخرى لأنه لا يستطيع أن يوجه الإنسان أخلاقيا.

ويرى غولدمان أن هذه الرؤية تقع بين النزعة الفردية(أي العقلانية الشكلية) والنزعة الجدلية وهي ترتكز على أقانيم ثلاثة: الله والإنسان والعالم...

الله: خفي لايراه معظم الناس، إلا المختارون الذين صب عليهم نعمته، لذا فإنه دائما خفي غائب، ودائما حاضر ظاهر في ذات الوقت، فهو يفرض عطاء كاملا ولا يقبل بالحلول الجزئية.

العالم: هناك أزمة حادة في العلاقات القائمة بين الإنسان والعالم، فهو لا يشكل شيئا بالنسبة للإنسان بسبب حضور الله الذي يتعارض تماما مع العالم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو يشكل له كل شيء.

إذن في غياب الله لا تبقى أمام الإنسان إلا حقيقة وحيدة هي العالم، ومحتوم على الإنسان أن يقبل بهذا العالم ويعيش فيهو وعليه أن يرفضه بشكل قاطع في ذات الوقت.

الإنسان: يجمع الإنسان بين نقيضين متباعدين هما العالم (أي عالم الحيوان والشقاء) والله (أي عالم الملائكة والعظمة)، لذا لا يبقى أمام الإنسان إلا موقف واحد، هو الارتداد من وجوده

ومشاركته في العالم إلى الدخول في كنف الله الخفي، ولا يتم هذا الارتداد نتيجة يقين عقلي، لأن اليقين البشري وهمي، وإنما يكون نتيجة حدس نابع من القلب...

التجربة الصوفية والرواية:

الأدب الصوفي يصدر عن الروح وينبع من الوجدان، لهذا فهو أدب ذو عاطفة صادقة جياشة، وتجربة عميقة وخيال واسع ثري، وقد ركب الصوفية منذ القديم مركب الشعر للتعبير عن تجربتهم الروحية وأحاسيسهم الفياضة، فأبدعوا وأجادوا حتى ظهر في الشعر العربي نوع قائم بذاته له مميزاته الخاصة هو الشعر الصوفي.

لكن هذا النزوع نحو الشعر لا ينفي لجوء بعض الصوفية إلى ألوان من النثر يصبون فيها لواعج أنفسهم ويبثون فيها مواجيدهم وآهاتهم، فقد ظهر في الأدب العربي لون من النثر أبدع فيه القوم(الصوفية) لم يظهر عند غيرهم، هو ما اصطلح عليه باسم المناجاة الإلهية ولابن عطاء الله الكثير من الحكم التي بقيت على مر الأزمان نبراسا لطائفة من الناس، وقد أبدعوا أيضا في النصائح والوصايا، كما تكلم الكثير منهم في الزهد في الدنيا ولهم من الأدعية ما ليس لغيرهم.

وقد ألقت الصوفية بظلالها على الأدب الحديث والمعاصر وفعلت فعلها في التجربة الشعرية العربية الحداثية، حتى أصبح الخطاب الشعري "عالما سحريا يموج بالحركة والألوان، عالما لا يعترف بالأبعاد والحدود، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق"[1].

إذا كان هذا أمر الشعر فإن التجربة الروائية الحداثية أيضا أخذت بحظها من التراث الصوفي وأخذ الروائيون العرب ينهلون من هذا المعين العذب ويتمثلونه في أعمالهم...حتى أصبح اللجوء إلى التجربة الصوفية كممارسة إبداعية، أو كمرجعية فلسفية لرؤية العالم سمة هامة من سمات التجربة الروائية الحديثة، مما يطبع الرواية بطابع شعري تكون اللغة فيه هي اللاعب الأساسي.

وقد ظهر الفعل الصوفي في الرواية بمظهرين: مظهر جزئي ومظهر كلي

1) المظهر الجزئي:أين يكون لعلامة أو أكثر من علامات الصوفية حضور في الرواية، سواء في اللغة أو في ملامح بعض الشخصيات أو ممارساتها، أو في أسماء بعض الأماكن ورمزيتها ويظهر البعد الصوفي في اللغة الروائية عبر البنى اللسانية، إن على مستوى المعجم المستعمل كظهور بعض مصطلحات الصوفية من قبيل: المقامات، الأحوال، الخلوة...الخ... أو على

1 - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص117

مستوى التركيب أو على المستوى الصوتي.

كما يمكن أن يتجلى الأثر الصوفي من خلال طبيعة و موصفات بعض الشخصيات مثل ما فعل أحمد يوسف داوود[1] في رواية" فردوس الجنون" حيث قدم شخصية الراهب سليمان ذات السمات الصوفية الواضحة حيث كان سليمان هذا أستاذا للفلسفة في الجامعة الأمريكية ببيروت، و أحيانا نراه معتزلا في صومعة ،وأحيانا أخرى في الفيلا مع الكتاب الهندوسي (المنوسمرتي) أو مع ابن عربي و السهروردي و غيرهما من الفلاسفة المتصوفين ومن مظاهر الصوفية في الأماكن و أسمائها ما نراه عند الطاهر وطار في رواية "الحوات و القصر" التي تعود لفترة الثمانينات من القرن الماضي و في هذه الرواية خصص و طار قرية من القرى السبع التي تؤثث الرواية الصوفية وسماها (التصوف)....

و ها هو واسيني الأعرج يطلق على إحدى رواياته مسمى " سيدة المقام " و لا يخفي ما في هذا العنوان من الرمزية الصوفية .

2) المظهر الكلي: في هذه الحالة يكون الفعل الصوفي فعلا شاملا يشمل بناء الرواية و يطبع لغتها وشخوصها وسائر مقوماتها بطابع صوفي خالص، و لعل أبرز مثال على ذلك كتاب "التجليات" بأجزائه الثلاثة لجمال الغيطاني ، ويظهر الأثر الصوفي بدءا من العنوان الذي يشي بما في المتن من تحليق في رحاب السماوات ومن تقلب في الأحوال و المقامات وصولا إلى مراتب الكشف و التجلي و شهود للحقيقة المطلقة .

[1] – أحمد يوسف داوود: روائي وشاعر وناقد سوري. ولد في قرية تخلة محافظة طرطوس عام 1945

الحبيب السائح والرواية الجزائرية:

تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعقود عن نظيرتها في المشرق العربي، وعن أختها المكتوبة بالحرف الفرنسي في الجزائر، وذلك بسبب الاستعمار الفرنسي الذي جثم على صدر الشعب الجزائري لما يقارب القرن وثلث القرن من الزمن، وقد كان لزاما على الرواية الجزائرية المكتوبة بلغة الضاد أن تنتظر حتى سبعينيات القرن الماضي كي تظهر للوجود.

وقد بدأت الولادة العسيرة للرواية العربية في الجزائر على يد "عبد الحميد بن هدوقة" الذي أبدع رائعته "ريح الجنوب" التي ظهرت العام 1971، ثم جاء من بعده شيخ الروائيين الجزائريين "الطاهر وطار" الذي كتب باكورة إنتاجه الروائي "اللاز" عام 1974.

ويعتبر الكثير من الباحثين أن "ابن هدوقة" و"وطار" هما رائدا جيل التأسيس والنشأة للرواية العربية في الجزائر، ومن الطبيعي أن يعتري الرواية في هذه المرحلة بعض العيوب كقلة النضج الفني، وانطباعها بطابع ايديولوجي اشتراكي في ظل هيمنة الحزب الواحد، وسيطرته على أمور البلاد والعباد.

أما خلال ثمانينيات القرن الماضي فقد شرعت الرواية الجزائرية في البحث عن ذاتها، وعن موطأ قدم لها في فضاء الرواية العربية، وقد استطاعت تحقيق البعض من ذلك بفضل جيل من الروائيين الشباب آنذاك، من أمثال "عمار بلحسن" و"الحبيب السائح" وغيرهما.

ولد كاتبنا "الحبيب السائح" عام 1950 بمنطقة "اولاد عيسى" بنواحي معسكر، وتربى وترعرع في مدينة سعيدة.

تخرج من جامعة وهران حاملا شهادة الليسانس في الآداب، ثم دراسات ما بعد التدرج.

مارس التدريس بالثانوية والجامعة، وساهم في إثراء الحياة الثقافية في الجزائر خاصة في الجهة الغربية من الوطن، وذلك من خلال مزاولته لمهنة الصحافة، من ذلك مثلا قيامه بتنشيط "النادي الأدبي" في جريدة الجمهورية التي تصدر في وهران رفقة صديقه الراحل ""بختي بن عودة"، وقد ساهم مع "الطاهر وطار" في تأسيس جمعية "الجاحظية".

كما عمل في حقل الترجمة، فترجم بعض روايات الراحل "رشيد ميموني"، وبعض أعمال الشاعر "جمال عمراني ونقلها من الفرنسية إلى العربية.. الخ

أما بالنسبة للمسار الإبداعي للسائح فقد بدأ مع إصدار مجموعته القصصية الأولى

"القرار" التي نشرها في دمشق عام 1979، وقد أتبعها بمجموعته القصصية الثانية التي وسمها ب"الصعود نحو الأسفل" والتي نشرها في الجزائر عام 1981.

وقد انتظر حتى العام 1985 ليصدر باكورة إنتاجه الروائي رواية "زمن النمرود"، هذه الرواية التي أغضبت النمرود ممثلا في الحزب الواحد وأزلامه، فتمت مصادرة الرواية، وتعرض للكثير من التضييق، حتى اضطر إلى السفر إلى تونس ثم إلى المغرب.

وبقدر ما انجر عن هذه التجربة المريرة من المتاعب التي طالت الكاتب، بقدر ما أعطته من الشهرة داخل الجزائر وخارجها. وبرغم ما تركته من آثار سلبية في نفس الكاتب اضطرته إلى الانعزال لسنوات، بقدر ما صقلت ملكته الروائية وأنضجتها.

وكان لا بد من الانتظار 12 عاما كاملا كي نشهد ميلاد رواية جديدة للسائح جاءت موسومة ب"ذاك الحنين" التي ظهرت عام 1997، والتي بشرت بميلاد كاتب من نوع آخر، وحملت ملامح مشروع روائي جديد ومتفرد يختلف عن كتابات السابقين، ويتميز بين اللاحقين.

ولإن كانت "ذاك الحنين" مثلت بعض الإرهاصات للمشروع الروائي الجديد للسائح، فإن روايته "تماسخت، دم النسيان" التي صدرت العام 2002 بينت للدارسين والنقاد أن الرجل يقوم بوضع لبنات حقيقية لبناء مشروعه الذي يحتفي أساسا باللغة، ويجعلها في صلب اهتماماته، هذا المشروع الذي اتضحت معالمه واكتملت أركانه مع رواية "تلك المحبة" ثم روايته "زهوة" من بعدها.

تجدر الإشارة إلى أن فترة التسعينيات من القرن الماضي شكلت كابوسا مظلما النسبة للجزائر وأهلها، على كل الأصعدة، لم تسلم منه الرواية الجزائرية التي صدمت بهذا الواقع المرعب، فطبعها بطابعه الأسود الظلامي، ما دفع بالكثير من الروائيين إلى الكتابة الاستعجاليه

مما أدي إلى ظهور نصوص روائية كثيرة تؤرخ للمرحلة اختصرت الأحداث في الصراع بين السلطة والجماعات المسلحة، في ما اصطلح عليه بأدب الأزمة أو رواية الأزمة، وقد انتظر حوالي عشرة أعوام، حتى يدلي بدلوه في الموضوع، حيث أصدر في العام 2009 روايته "مذنبون، لون دمهم في كفي " التي تدور أحداثها حول حقبة التسعينيات الدموية.

ومع بداية الألفية الثالثة استطاعت الرواية الجزائرية، المكتوبة بالحرف العربي أن تحجز

لنفسها موقعا في الساحة الروائية العربية، حيت غدت النصوص الروائية الجزائرية مشاريع يحتفى بها في المشرق والمغرب.

بين يدي رواية "تلك المحبة" للحبيب السائح:

صدرت رواية "تلك المحبة" للروائي الجزائري الحبيب السائح، عن الوكالة الوطنية للنشر والإشهار ANEP عام 2002، وقد جاءت في 371 صفحة من القطع المتوسط، موزعة على 17 بابا أو فصلا، جاءت عناوين الفصول على شكل جمل مأخوذة من متن الفصل نفسه في الغالب فمثلا الفصل الأول عنوانه "خطي بشفتيك على صدري صبر النخيل"، هذه العبارة نجدها في آخر الفصل في الصفحة 25 من الرواية، نفس الشيء بالنسبة لعنوان الفصل الثاني "كوني لي أندلسا بين توات والقدس"، حيث نجد هذه الجملة في آخر الفصل في الصفحة 52 من الرواية، وأحيانا أخرى يأتي عنوان الفصل مركبا من كلمات نجدها مبثوثة في ثنايا الفصل مثل الفصل الثالث الذي جاء بعنوان "عودي من حفرة الحزن فسريري من ماء"، وهكذا تتعاقب عناوين الفصول بين هذا وذاك، وما يجمع بينها ربما هو هذه اللغة التي كتبت بها والتي تحمل في تضاعيف كلماتها الكثير من الشحنة الرمزية المكثفة الدالة.

لقد اهتم دارسو الفن الروائي بالعنونة، وأعطوا أهمية كبرى للعنوان ووضعوا له وظائف عدة، ومن هؤلاء "جيرار جينيت" الذي "يرى بأن الوظائف الثلاثة المحددة للعنوان هي: التعيين، تحديد المضمون، وإغراء الجمهور"[1].

إذن فإن الدلالات اللغوية التي يوحي بها عنوان الرواية، والإشارات التي تعطيها صور الغلاف وألوانه، ومدى ارتباطها بمتن النص وتناغمها معه، كل ذلك يفتح شهية القارئ لقراءة الرواية، فحين يكون الروائي قد تفنن في اختيار العنوان المناسب لروايته "تلك المحبة"، مع ما قد يحدثه هذا العنوان من استفزاز جرئ للقارئ، بما يحمله من حنينية، وبما يخبئه من مجهول يغري بالاطلاع عليه، وحين يزدان الغلاف بالألوان، ويتوشّح وجهه الخارجي باللوحات الفنية، عندها يقع القارئ في مصيدة وشرك غواية الافتتان بعنوان النص، وبالتالي ينجر جرا إلى الغوص في المتن وقراءة الرواية.

جاء عنوان الرواية في شكل جملة اسمية تتكون من قسمين، اسم الإشارة"تلك" والاسم

1 - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 74.

المشار إليه "المحبة"، والعنوان في سياقه هذا يومئ إلى دلالة مكثفة تكاد تختزل النص بكامله ومعلوم أن اسم الإشارة "تلك" يدل على البعيد المؤنث، فهذا التأنيث –إذا ما أضيف له وجه المرأة الأدرارية الذي يزين الوجه الأعلى من غلاف الرواية– يشير إلى المكانة الهامة التي ستحتلها الأنثى/المرأة في هذه الرواية، وهذا يذكرنا بالدور الهام الذي تلعبه المرأة في الثقافة الصوفية والسوريالية على السواء، إذ يجمع "أدونيس" في سياق واحد بين أحد أهم أعلام السوريالية الفيلسوف الفرنسي "أندريه بريتون"، وأحد أبرز أقطاب التصوف الإسلامي "محي الدين بن عربي": "يقول بريتون:"لا نحب الأرض إلا من خلل المرأة، والأرض بدورها تحبنا"...وهو قول يذكرنا بقول آخر لابن عربي:"كل مكان لا يؤنث لا يعول عليه""[1].

ولكن هل المحبة التي يقصدها الحبيب السائح بعيدة؟ يبدو لي أن السائح هنا لا يشير إلى بعد المكان بل يشير إلى عمق وقع هذه المحبة وأثرها في نفسه، وقد تبدو تلك المحبة للوهلة الأولى غامضة وغير مفهومة بالنسبة للقارئ، فهل هي المحبة بالمفهوم الصوفي؟ والتي تعني الحب الإلهي، والفناء في الذات العلية، أم هي محبة عاشق لمعشوقه؟ أم هي محبة من نوع آخر؟ غير أن هذا الإبهام وهذا الغموض لا يدومان طويلا إذا انتبه القارئ لصور الغلاف، فعندها سيفهم، أن المحبة المقصودة من الكاتب إنما هي لأدرار – التي تدور فيها وحولها أحداث الرواية– برمال صحراءها، وقصورها، وواحات نخيلها، وبساتينها، وزواياها الصوفية الغنية بالمخطوطات، ولطيبة أهلها وجمال نسائها، ومن هنا نستنتج أن الصوّر الموضوعة على وجه الغلاف، كانت أمرا مقصودا من الكاتب، لتقريب القارئ من النص، وانفتاحه عليه.

ويمكن الحديث عن صور الغلاف وألوانه، في عدة نقاط من أهمها ما يلي:

– صورة المرأة الأدرارية، ووضعها في الجزء الأعلى من وجه الغلاف، وفي ذلك دلالة رمزية لمكانة المرأة ودورها الهام الذي تلعبه في الحياة الاجتماعية في أدرار، كما أن تكثيف اللون الأزرق الداكن ومحاولة طمسه لتجليات وتعابير وجه تلك المرأة التي تظهر خلف سحب بيضاء، وكذا أسنانها الناصعة البياض، قد يُفهم منه مدى صعوبة فهم المرأة الأدرارية، والتي قد تظهر لأول وهلة بسيطة، حيث تمثل السحب البيضاء هذه البساطة، في حين يفهم من ذلك اللون الأزرق الداكن ، مدى صعوبة قراءتها وفهما عكس ما قد يتوهم للمرة الأولى.

1 - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص113.

– صورة الرمال الذهبية الممتدة على عرض الغلاف آخذة حوالي النصف منه، ويوحي هذا المنظر للقارئ بأن هذه الرمال الذهبية بنعومتها، وصفائها، وامتدادها جزء من تلك المحبة، كما أنه يفصح من جهة أخرى عن الفضاء الجغرافي الذي ستدور فيه أحداث الرواية فضاء صحراء "توات" بما تمثله من مخزون حضاري وثقافي في الذاكرة الجمعية الجزائرية، ذلك أن "الصحراء باتت مكونا أساسيا في بنية هويتنا مما جعلها في "تلك المحبة" ذات إفراغات أسطورية غرائبية آتية أساسا من النبت الديني / أو البعد العقدي، عندما كانت الصحراء النبت الأول للّغات السامية ولكل الديانات السماوية بل وللكثير من الحضارات العالمية"[1].

– النقطة الثالثة تتمثل في صورة المخطوط التراثي المفتوح والملقى على الرمال، والذي يرمز للمرجعية العلمية والدينية والصوفية لمنطقة أدرار، هذه المرجعية التي تمثل هي الأخرى جزءا من تلك المحبة التي وهبها الحبيب السائح لمدينة أدرار، ونجد الكاتب قد أشار في ثنايا الرواية إلى هذا المخطوط، حيث سماه باسم المصنف، فقد عنون الفصل الخامس من الرواية بعنوان" أنا المصنف وأنت امرأة هي النساء جميعا"[2].

– النقطة الرابعة تتمثل في الكتابات التي ظهرت على وجه الغلاف، إذ يطالعنا للوهلة الأولى عنوان الرواية "تلك المحبة" الذي جاء متوسطا الصفحة بخط بارز غليظ، كأنما سبحت حروفه أو سالت على الصفحة، فأعطته ذلك الشكل المنبسط المسترسل في لون أصفر ذهبي، يوحي بتدفق المحبة وامتدادها من الكاتب لأدرار وأهلها، وتحت هذا العنوان في أقصى اليسار نجد مكتوبا بخط صغير مقارنة بالعنوان عبارة "رواية" كتعيين وتحديد لجنس الكتاب ونوعه، وفي أعلى صفحة الغلاف وفي الوسط تماما يطالعنا باللون الأصفر ذاته اسم الكاتب "الحبيب السائح"، مع ما يحمله هذا الاسم من الشحنة الرمزية الصوفية، فهو حبيب وسائح، فالحبيب عند بعض الطرق الصوفية هو المريد الحقيقي المتبع لشيخه، والسائح هو صفة ملازمة للصوفي، فهو في سياحة ورحلة دائمة بحثا عن الحقيقة، فلا يكاد يستقر به حال أو مقام إلا ليرتقي منه لآخر، وفي أسفل الصفحة كتب بخط أبيض رفيع اسم دار النشر ورمزها كأنما رسم على رمال الصحراء، وقد جاء في شكل باهت حتى لا يكاد يبين، كأن الكاتب أو الناشر تعمد إخفائه

1 - محمد بشير بويجرة، محنة التأويل، زخم المرجع وفتنة الوقع..قراءة في أوديسا الصحراء "تلك المحبة"، ص 47.

2 - "تلك المحبة"، ص 102.

حتى لا يكون نشازا أمام هذا الدفق من الإيحاء الذي تمثله صور الغلاف وكتاباته.

– هذا بالنسبة لوجه الغلاف، أما بالنسبة لظهره فقد كساه لون طيني يرمز ربما إلى تربة واحات أدرار وبساتينها، أو إلى ألوان دورها وبناياتها، ويطالعنا عل ظهر الغلاف نصان موازيان، يعرف محمد بنيس النص الموازي بأنه تلك "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"[1].

النصان الموازيان اللذان يظهران على ظهر الغلاف يتمثلان في ترجمة للكاتب "الحبيب السائح"، وتعريف بالرواية وضعه الناشر، أما ترجمة الكاتب فجاءت مقتضبة جدا لم تتجاوز الثلاثة أسطر وكانت كلها في صيغة الماضي، لعل الكاتب أراد أن لا يؤثر على القارئ من خلالها، بل فضل أن يقوم القارئ باكتشافه بنفسه من خلال الرواية، وأما تعريف الناشر بالمتن الروائي فقد اعتمد فيه على التلخيص، وعلى التركيز على مصطلحات هي بمثابة كلمات مفتاحية تحفز أفق الانتظار لدى القارئ، وترغبه في فك ختم المتن والغوص في أعماقه، من غير أن تفضح هذا المتن وتفصح عن مكنونه، أوتلغي حلاوة الاكتشاف لدى قارئه، وقد ورد هذا النص كما يلي:

" هذه الرواية نص جديد جدا في تيمته وفي شكله ومقاربته الفنية، وفي سرديته التي تمازج بين الموروث وبين الحداثي لغة ونظما بنفس يلامس الصوفي ويتداخل مع الغرائبي، بما وفر له من إمكانات الكتابة التي تجعله رواية مختلفة، وبما بذل فيه من جهد إبداعي من أجل أن تقرأ وبشكل جمالي، صورة أخرى عن جزائر أخرى، قابعة في التاريخ المنسي والعمق المجهول هناك من خلال صحرائها، وعن غزوها، صحراء "أدرار" خاصة، وقصورها، وفقرائها[2]، ونخيلها، في "قورارة" و"تيديكلت" و"توات" التي عرفت مدينتها القديمة "تمنطيط" هجرات إليها من اليهود والمسيحيين والمسلمين جاءوا من فلسطين والشرق ومن الأندلس والمغرب وعن حرب "المغيلي" ضد اليهود، وعن تبشير

1 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ،1989، ص 76.

2 - كذا ورد في الأصل، ولعله تصحيف لكلمة "فقاراتها"، ونص الرواية يدعم هذا الاحتمال ويرجحه.

الآباء البيض والتنصير، على رأسهم الأب الضابط دو فوكو، وعن التجارب النووية في "رقان"، صحراء مملكة السر والماء والنار حيث تجليات الخالق التي تزهر تلك المحبة."

ومن النصوص الموازية التي صاحبت المتن كذلك، والتي قد تساعد على فهم النص وتلقي الضوء على بعض جوانبه، وتشكل مفاتيح يلج من خلالها القارئ إلى جو الرواية بيتان من رباعيات الخيام، استشهد بهما الكاتب وهما:

يا قلب كم تشقى بهذا الوجود وكل يوم لك هم جديد

وأنت يا روحي ماذا جنت نفسي وأخراك رحيل بعيد[1]

وأغلب الظن أن الكاتب باختياره للخيام ولهذين البيتين، يريد أن يعطي النص بعدا فلسفيا، ويضعه ضمن مطارحات وجودية حول الكينونة والوجود والإنسان، والقدر والمصير، والجبر والاختيار، وبالتالي مواجهة القارئ بمسائل فلسفية، لا يمكنه فهم دلالتها، وغاياتها إلا من خلال العبور إلى النص وقراءته.

يأتي في الصفحة الموالية – وقبل الولوج إلى المتن الروائي- نص لأبي حيان التوحيدي يقول فيه:

" إياك أن تعاف سماع هذه الأشياء الجارية على السخف، فإنك لو أضربت عنها جملة لنقص فهمك وتبلد طبعك، ولا يفتق العقل شيء كتصفح أمور الدنيا، ومعرفة خيرها وشرها، وعلانيتها وسرها."[2]

واضح أن الغرض المقصود من هذا النص، هو تحذير القارئ من العزوف عن ما يبدو له للوهلة الأولى تافها وسخيفا، وفي ذلك حث من الكاتب للقارئ كي يتساءل عن هذا السخف وبالتالي قراءة المتن للوقوف عليه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يدعو القارئ إلى الابتعاد عن القراءة السطحية للنص، ويوصيه بالتعمق فيه من أجل فهمه ومقاربته.

كما أن كلمة السخف تحمل في طياتها شيئا من المحظور والممنوع – وكل ممنوع مرغوب- وبالتالي تحفز القارئ وتدفعه إلى قراءة النص.

1 - رواية "تلك المحبة"، ص 07.

2 - نفسه، ص 09.

يقول أحد الباحثين متحدثا عن هذه الرواية: " إنه نص يجبرك على البحث في أكثر من كتاب لفهم خطاباته. إنها رواية تحيلك على كتب التاريخ والجغرافيا ومسيرة التبشير بالصحراء كمرحلة ثانية للاستعمار المخطط. وتغوص بك في الزمن لتتعرف على المبادلات التجارية مع دول الساحل ومن بينها جلب العبيد وتوظيفهم في الحياة اليومية والاجتماعية والمادية. كما تدفعك إلى استقراء الذاكرة الشعبية وذاكرة من سبقوك. وتعرض لك حكايات الجدات الشعبية والأحداث المتواترة شفويا"[1].

رواية "تلك المحبة" تصور واقع سكان أدرار وتعيد إنتاج هذا الواقع في جوانبه المتعددة الجغرافية والتاريخية والبشرية والاقتصادية بطريقة فنية متميزة. وذلك من خلال الغوص في أعماق الشخصيات التي تتحرك على مسرح الأحداث، وتصويرها تصويرا بالغ الدقة يدفع القارئ إلى معايشتها والتفاعل معها، حتى لكأنه يراها رأي العين، وليس يطالعها من خلال كلمات مرسومة على الورق.

أما الملامح الصوفية في تلك المحبة" فتظهر جلية في عدة مقاطع من الرواية، من ذلك على سبيل المثال ما ورد في المقدمة التي افتتح بها الكاتب الفصل الأول، حيث نجده يقول ما نصه: **"أستغفر الحق وأرتجي الشفاعة من حبيبه، وأبتغي مرضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد، والحكماء والصالحين والصوفية والزهاد، ورجال الرمل والماء والفقرا والأعماد، والأحباب والقراء من الأولاد إلى الأحفاد. فإنما أنا للخالق مذعن، وإلى الخلق مركن، وبمرضاة الوالدين الشريفين تمتد لي بساطا من العون أخضر، ممعن، وباللغة ملسن، وبالأسماء ممكن، وللمطامع ممهن"[2].**

ومن تلك النصوص التي وردت في الرواية، والتي نشتمّ منها رائحة التصوف أيضا قوله: " **فإنه يكون استقبل المحراب الخارجي من القصر السفلي وثمة أمّ العشاء، فلما سلم واستدار ألفى خلائق هي للضوء المتسرب من الشقوق ممزوجا بألوف ألوف الذرات الغبارية المتسابحة تبدي هيئتهم للإنس، وللجن تجعل حركتهم. حيوه بالسلام وأحاطو به**

1- باية شياخ، محاولة قراءة سوسيولوجية في "تلك المحبة" للروائي لحبيب السائح، "أصوات الشمال" مجلة الكترونية

2 - رواية "تلك المحبة": ص 11.

ثم رفعوه فاخترقوا به جدار المصلّى مثلما يخترق ظل."[1]

بين يدي رواية "زهوة" للحبيب السائح:

صدرت رواية "زهوة" للروائي الجزائري الحبيب السائح، عن دار الحكمة عام 2011، وقد جاءت في 342 صفحة من القطع المتوسط، موزعة على 27 بابا أو فصلا، جاءت مرقمة من 1 إلى 27 ولم تأت معنونة مثل رواية "تلك المحبة"، كل فصل منها عبارة عن مشهد قائم بذاته.

يرتبط العنوان "زهوة" على مستوى الذاكرة الشعبية بالفرح، فالزهو في الثقافة الشعبية الجزائرية هو الفرح والطرب، أما على مستوى معاجم اللغة العربية فنجد مثلا في معجم المعاني الجامع ما نصه:

زَهو (اسم): أَخَذَهُ الزَّهْوُ : الكِبْرُ، الفَخْرُ، التِّيهُ – مَنْظَرٌ زَهْوٌ : جَميلٌ.

الزَّهْوُ : : بَلَحٌ مُتَلَوِّنٌ – الزَّهْوُ : الكِبْرُ – الزَّهْوُ : النباتُ الناضِرُ.

وفي المعجم الوسيط نجد ما يلي:

الزَّهْوُ: الكِبْرُ، والزَّهْوُ المنظَرُ الحسن، والزَّهْوُ النباتُ الناضِرُ، والزَّهْوُ البسْرُ المتلَوِّن واحدته زَهْوة .

وفي المعجم الوسيط أيضا نجد في مادة زها ما يأتي:

زها زَهْوَا وزُهُوًّا: تاه وتعاظم وافتخر، وزها السراجُ وغيرهُ: أَضاء.

وزها اللونُ: صفا وأَشرق، وزها البُسْرُ: تلوَّنَ بحمرة أَو صفرة، وزها: صفا لونه بعد الحمرة أَو الصفرة.

وزها الزَّرعُ : زكا ونما، وزها الغلامُ ونحوُه: شبَّ، وزها النباتُ : طال واكتهل...

إذن فمدار معنى كلمة "زهوة" حول معاني الفرح والحبور، والنضارة والجمال، والفتوة والشباب، وما يؤيد ذلك لوحة الغلاف التي اختارها الكاتب، وهي لوحة للفنان الاسباني "بابلو بيكاسو" رسمها عام 1959، وتحمل عنوان"رقصة الشباب"، وهي لوحة مزدانة بالألوان تصور مجموعة من الشباب يتراقصون حول قرص أصفر كأنه الشمس ترسل أشعتها في الأرجاء، ويبدو كأنهم يحملون أزهارا في أيديهم وأخرى تتناثر حولهم كأنما تشاركهم رقصهم وحبورهم، وقد شغلت هذه اللوحة ما يقارب النصف من وجه الغلاف السفلي، أما في الجزء العلوي فيطالعنا بخط

1 - رواية "تلك المحبة"، ص 16.

بارز عريض اسم الرواية "زهوة"، وقد جاء بلون بين بني وأحمر ليضفي هو الآخر على المشهد مزيدا من البهجة والفرح، وتحت العنوان قليلا وبخط أسود أقل بروزا نجد كلمة "رواية" التي جاءت تحديدا وتعيينا لنوع الكتاب وجنسه الأدبي.

وفي أعلى الصفحة وفي الوسط تماما نجد اسم الكاتب "الحبيب السائح" بنفس الخط الأسود وبنفس الحجم، مع ما يحمله هذا الاسم من الرمزية الصوفية، وفي أسفل وجه الغلاف في الوسط تماما يتموقع رمز واسم "دار الحكمة" وهي الدار التي نشرت الرواية.

هذا ما جاء في وجه الغلاف، أما في ظهره فتطالعنا صورة ضاحكة للحبيب السائح تساهم هي الأخرى في جو الفرح والسعادة الذي يكتنف الرواية من جوانبها، وأسفل صورة الكاتب ورد نص مأخوذ من الرواية جاء فيه: "وغدا، يدك في يدي راجعين إلى وهران. حقيبة واحدة لسفرية شهر بين تاغيت وتيميمون ثم تمنطيط، حيث رضاب الرطب الجني وصمت الوله وضوء الإشراق وليالي الدفء في عز شتاء الشمال القاسي.

مهدهد المشاعر بطيب من آثار زيارة جامع الشيخ الأكبر في توات كلها إذ صلى نوافل الامتنان في المحراب العطر، خالي الفؤاد إلا من خالقه، فهفا إلى زاوية كنتة فرحل فحظي من إحدى خزاناتها بمخطوطة أحد النسابين النادرة في ليلة السبوع الأخيرة فردد، سابحا مع أصحاب الطبل والبارود المنتشين في الساحة الرملية، لازمة العشق، تحت المنارة الشاهقة: «كل يوم زهوة، واليوم أكثر. ازه يا قلبي.» وعلى سطح أحد البيوت الطوبية المحيطة بالساحة نام على رائحة الجلد العتيقة فرأى ربيعة وشوشت له على شفتيه ملتحفين لآلئ سماء الأمان«كل يوم زهوة، واليوم أكثر. ازه يا حبي!»".

وهذا النص المصاحب للرواية جاء متواطئا مع العتبات النصية التي ذكرناها آنفا، والتي تتعاضد كلها لتحيط الرواية بجو من الفرح والغبطة والسرور، ومن جهة أخرى لا يخفى ما في هذا النص من النفس الصوفي البين، والنزعة الروحية الواضحة.

وفي باطن الغلاف نجد كلمة مقتضبة للناشر أحمد ماضي يشيد فيها بالروائي الحبيب السائح الذي يعتبره كواحد من أبرز الروائيين الجزائريين من الجيل الثاني، واعتبر أن نشر رواية "زهوة" هو مساهمة في تطوير المتن الروائي الجزائري وإثراء مشهده.

ومن النصوص المصاحبة للمتن ما جاء في الصفحة الرابعة من الرواية حيث أورد الكاتب

عبارة للفيلسوف الألماني "نيتشه" من كتابه "هكذا تكلم زرادشت" جاء فيها ما يلي:

"أما أنا وقدري فلا نتكلم للحاضر، ولا نتكلم لزمن اللازمن أيضا."

ولعل الكاتب أراد إعطاء انطباع بالبعد الفلسفي والوجودي الذي سيصادفه القارئ حين ولوجه للمتن الروائي.

الفصل الأول

تجليات الرؤية الصوفية من خلال الزمن

توطئة:

1- مفهوم الزمن:

الزمن مفهوم فلسفي شغل الإنسان منذ القدم وذلك لارتباطه به ارتباطا وثيقا، اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا، ومن معاني الزمن التحول المستمر والتغير الدائم، هذا التحول الذي يجعل الحاضر ماضيا والمستقبل حاضرا، وهذا ما يعبر عنه "برغسون" بالديمومة، فالديمومة عنده هي الزمن بمعناه الإيجابي الحقيقي زمن الحياة النفسية لذلك فإن الديمومة "تقدم مستمر لماض يقرض المستقبل ويتضخم بتقدمه إلى الأمام، ولما كان هذا الماضي دائم النمو كان احتفاظه ببقائه غير محدود"[1] .

في هذه الفقرة يصور "برغسون" الزمن تصويرا خطيا ويعتبره مثل كائن اسطوري يتقدم في اتجاه واحد إلى الأمام، فما نسميه مستقبلا سوف يلتهمه ويأتي عليه هذا الكائن العملاق في تقدمه المستمر نحو الأمام، فلا يبقى من الزمن غير لحظة الحاضر والماضي المتضخم باستمرار إلى ما لا نهاية.

ومن معاني الزمن أيضا أنه الفضاء الذي تقع فيه الحوادث، وهذا الزمن لا وجود له إلا في الفكر والعقل الذي بإمكانه إدراك التلاحق والتعاقب منطقيا وواقعيا على مستوى الأحداث أو على مستوى الوقائع، والوعي الباطني هو الذي يرتب العلاقات بين أقسام الزمن الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل).

2- الزمن عند الصوفية:

الزمن عند الصوفية في جوهره زمن نفسي شعوري، ذلك أن الصوفي يحاول التخلص من أسر

1 - هنري برغسون، التطور المبدع، ترجمة جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت 1981، ص 10.

الحواس العاجزة فيلجأ إلى التعلق بالعالم العلوي، عالم الحقيقة المجردة، فيستحيل الصوفي روحا شفافة تسعى لإدراك نور الحق بالبصيرة والوجدان، فيلغي الزمن الموضوعي الطبيعي ويلج إلى عوالم ميتافيزيقية تذهله عن نفسه وعن جسده الفاني، وتربطه بالحق تبارك وتعالى، وقد يختزل الزمن عند الصوفية في لحظة. فقد قالوا: "الصوفي ابن وقته"[1]، أي أنه منشغل بما هو أولى به في الحال، وقد اهتم الصوفية بالتفريق بين الوقت والحال، "فالحال هو الذي يرد على القلب من غير تعمد ولا اجتلاب...والوقت لا محالة يحتاج إلى الحال، لأن صفاء الوقت يكون بالحال، كذلك فإن الغفلة تجوز على صاحب الوقت ولا تجوز على صاحب الحال"[2].

ويرى القشيري أن "الكيّس من كان بحكم وقته، إن كان وقته الصحو فقيامه بالشريعة، وإن كان وقته المحو فالغالب عليه أحكام الحقيقة"[3].

كأن القشيري في هذه الفقرة يشير إلى أن زمن الصوفي زمنان: زمن الصحو، وزمن المحو. فإذا كان في زمن الصحو فقصارى همه معلّق بتطبيق أحكام الشريعة وموافقتها في شتى أموره فهو منصرف إلى العبادة مفنيا فيها وقته وجهده، أما إذا كان الصوفي في زمن المحو فإنه تكون قد "محيت رسومه، وفنيت هويته بهوية غيره، وغيبت آثاره بآثار غيره"[4]، فهو في هذه الحالة محكوم بأحكام الحقيقة لا يعي ما يقول ولا يدرك ما يفعل.

3- الزمن في الأدب الروائي:

الزمن اللغوي في الأدب هو صيغ تدل على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة ترتبط ارتباطا كليا بالعلاقات الزمنية عند المتكلم. وقد اهتم دارسو الأدب بالزمن اهتماما بالغا لما له

1 - ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء 41 من المجلد 7: ص 73.

2 - الهجويري(أبو الحسن علي بن عثمان- ت465هـ)، كشف المحجوب: ص 214.

3 - القشيري، الرسالة القشيرية: ص 53.

4 - نفسه، ص 511.

من الأثر الكبير في الفنون الأدبية جميعها لأن الزمن في الأدب هو زمن التجارب والانفعالات، وزمن الحالة النفسية والشعورية التي تلازم المبدع، فهو إذن زمن ذاتي ونسبي من مبدع لآخر، فهو محمّل بالحياة الداخلية للفرد والخبرة الذاتية له، وبهذا يتحول الزمن في العملية الإبداعية إلى أداة طيّعة في يد المبدع تسهم في بناء جماليات النص الأدبي وترتقي به إلى مرتبة الخلود.

إنّ أيّ رواية بل أي عمل سردي لا بدّ أن يتوفر على عنصرين هامين، هما الزمان والمكان، إذ يؤديان دوراً هاماً وفعالاً، لأنّ أيّ عمل سردي هو عبارة عن نقل وتمثيل لوقائع وأحداث وتصوير لحيوات شخصيات في حركتها وسكونها، وهذا لا يتحقق إلاّ بوجود هذين العنصرين المتداخلين الذين يتفاعلان ليشكلا "بنيتين تشاركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية"[1].

وقد حرص الدارسون للأدب على التفريق بين القصة التي تحوي أحداثا معينة، وبين الطريقة التي تحكى بها هذه القصة ، ولعل أول من أشار إلى ذلك هم الشكلانيون الروس الذين فرقوا بين "عالم السرد" و"عالم الواقع" "بين الحكاية على النحو الذي ربما حدثت عليه حدوثا فعليا في الزمان والمكان في خط ممتد من الأحداث المتجاورة التي لا حصر لها، الحكاية في صورتها البيضاء المحايدة، وبين النص الفعلي الذي ظهرت فيه الحكاية: النص بكل ما فيه من فجوات ومحذوفات وتأكيدات وإعادة لترتيب الأحداث"[2]، فأطلقوا على الأول المبنى الحكائي وعلى الثاني المتن الحكائي وانتقل هذا التقسيم إلى البنيويين الفرنسيين أمثال "تودوروف" و"جينيت" ليأخذ عندهم تسمية القصة والخطاب، فالقصة هي المادة الأولية للسرد، أو هي الأحداث كما يفترض أنها وقعت في الحياة أو كما يتصور وقوعها، بينما الخطاب هو البناء أو التشكيل السردي الذي يتم بواسطته إدخال تلك الأحداث في العمل الأدبي بعد إعادة ترتيبها وتأويلها.

و على هذا الأساس قام النقاد بتقسيم الزمن إلى زمنين : زمن القصة و زمن الخطاب، أو زمن

1 - عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة: ص 116.

2 - السيد إبراهيم، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة: ص 100-101.

الوقائع وزمن القول كما تقول "يمنى العيد"[1]، فالزمن الأول زمن القصة أو زمن المتن الحكائي هو زمن ترتيب الأحداث في القصة، فهو زمن تسلسلي يخضع للتنظيم المنطقي للأحداث داخل القصة ، بينما زمن الخطاب أو زمن المبنى الحكائي لا يخضع لذلك التتابع المنطقي، فهو يتعلق بأسلوب الكاتب والتقنيات التي يمارسها في عرضه للأحداث.

والزمن في العمل السردي ينقسم إلى زمنين؛ زمن خارجي وزمن داخلي، وكل زمن يتشظّى بدوره إلى عدة أزمنة " أزمنة خارجية(خارج النص): زمن الكتابة – زمن القراءة – وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها – وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها، وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الفصول...الخ"[2].

4– دراسة الزمن الروائي:

لقد دأب الدارسون للرواية على دراسة التشكيل الزمني من خلال مقولات ثلاث هي: الترتيب (أو النظام)، المدة (الاستغراق أو الديمومة)، التواتر (أو التكرار).

4–1 الترتيب الزمني (النظام):

لقد ترتب عن التمييز بين المبنى الحكائي (الخطاب) والمتن الحكائي (القصة) التمييز بين زمن السرد وزمن الحكاية، فإذا كان زمن الحكاية يمثل ترتيب الأحداث وفق وقوعها، أو وفق تصور وقوعها قبل أن تصبح نصا مسرودا، فإن زمن السرد يمثل التجسيد الفني لزمن الحكاية، هذا التجسيد يتم وفق تقنيات متعددة تعيد ترتيب الأحداث، وتحدد ظهورها عبر نظام جديد.

وبين الزمنين تفاوت كبير إذ قلما يحدث توازن تام بين زمن السرد وزمن الحكاية لأن الأحداث

1 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: ص 73.

2 - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 33.

في زمن الحكاية تخضع لتتابع منطقي و سببي، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي لأن منطق الكتابة ينزع نحو تكسير النمطية والسببية المنطقية، و يسعى إلى إقامة فضاء متداخل و معقد.

و من ثّم فقد أصبح الزمن عند الروائيين الجدد يشكل شبكة مترابطة ومتداخلة من العلاقات التي تصنع نسيجا منوعا، ذلك أنه " نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث و ملح السرد، و صنو الحيز و قوام الشخصية."[1]

"إن ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلا فنيا، وهو يعتمد أساسا على مهارة الكاتب و إتقانه لحرفته"[2].

وهكذا يحدث ما يسمى بمفارقة زمن السرد مع زمن الحكاية أو ما يسمى المفارقات الزمنية السردية التي يعرفها "جيرار جينيت" بأنها "مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية"[3].

إذن فالمفارقة الزمنية هي الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني، لأن الراوي قد يبتدأ السرد أحيانا بشكل يطابق زمن الحكاية، و هذا ما يسميه بعض الدارسين نقطة الانطلاق أو نقطة الصفر و يعرفها جينيت بأنها "نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية و القصة وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية "[4]. وقد يقطع الراوي السرد ليستبق الأحداث قبل وقوعها الطبيعي في زمن القصة وهذا ما يسمى

1 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: ص 178.

2 - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 39

3 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 47

4 - نفسها.

الاستباق، وقد يقطع السرد ليعود إلى أحداث ماضية وسابقة عن نقطة الانطلاق وهذا ما يسمى الاسترجاع أو الاستذكار، وكل مفارقة سردية لها مدى وسعة:

فأما المدى فهو المجال الزمني الفاصل بين نقطة انقطاع السرد و بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، وتقاس بالسنوات والشهور والأيام. وأما السعة فهي المدة التي تغطيها المفارقة في الخطاب السردي وقد تكون طويلة أو قصيرة وهذه تقاس بالسطور والفقرات والصفحات.

إذن "فنقطة بدء السرد هي المقياس الذي يبنى عليه ما يقع من الأحداث في الحال، وما يقع قبل أو بعد"[1]، وانطلاقا من ذلك تدرس مقولة الترتيب الزمني من خلال عناصر ثلاثة وهي:

أ– التزامن: إن التزامن بين حدثين أو أكثر في الزمن الطبيعي يعني وقوعهما في نفس اللحظة وهذا مقبول في الحياة الواقعية وممكن الحدوث، لكن التزامن في العمل السردي لا وجود له في الحقيقة، حيث لا يمكن سرد حادثين في الوقت نفسه، فكان لزاما على السارد أن يترجم ذلك إلى تتابع، ويمكننا اعتبار نقطة الصفر التي تحدثنا عنها آنفا لحظة توافق بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وهذه النقطة المرجعية غالبا ما تكون في افتتاحية الرواية، وهي تشكل النقطة الأساسية في قياس الماقبل والمابعد، وبمجرد أن يبدأ زمن الأحداث في التذبذب صعودا أو هبوطا تنتهي نقطة الانطلاق.

ب– الاسترجاع: هو تقنية فنية يلجأ إليها الراوي فيقوم بعملية " إيقاف السرد عند نقطة ما والعودة إلى الوراء من حادثة ما تقع قبل نقطة الانطلاق أو بعدها ويستمر السارد في السرد حتى يصل إلى نقطة الانطلاق أو يتجاوزها"[2].

وتطلق "يمنى العيد" مصطلح التذكر للدلالة على الاسترجاع، و ترى بأن الراوي حين يلجأ إلى

1 - إسماعيل زردومي، فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، رسالة دكتوراه، باتنة 2005، ص 326.

2 - المرجع السابق، ص 326.

هذه التقنية فهو يقوم بكسر زمن قصه أو يكسر حاضر هذا القص ليفتح على زمن ماض له[1]، ذلك أن الراوي عند وصوله في السرد إلى حادثة ب مثلا يتوقف ويرجع إلى حادثة أ وقعت زمنيا قبل الحادثة ب، فالاسترجاع (أو السرد الاستذكاري) هو كل عودة للماضي تحيل على أحداث سابقة على النقطة التي وصلت إليها القصة.

ويرى "جينيت" أن "كل استرجاع يشكل بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها(أو التي ينضاف إليها) حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى"[2].

ويميز الدارسون ثلاثة أنواع من الاسترجاعات: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد يتأخر تقديمه في النص، واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين السابقين[3].

وللاسترجاع وظائف أهمها: سد بعض الفراغات التي تحصل في القصة وذلك للمساعدة على فهم مسار الأحداث وذلك "بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[4]. وقد يلجأ الراوي إلى العودة إلى أحداث ماضية سبق أن تطرق إليها فيكررها بغرض التذكير أو لإعطاء دلالة جديدة وتفسير آخر لبعض الأحداث السابقة.

ج– الاستباق: ظاهرة الاستباق أقل ظهورا في الرواية من الاسترجاع، ذلك أنه يتعارض مع عنصر التشويق الذي يمثل عصب الرواية– على رأي سيزا قاسم – ويعرف "جينيت" الاستباق

1 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 74.

2 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60.

3 - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 54.

4 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122.

بأنه "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[1]، فالاستباق أو السرد الاستشرافي – كما يسميه حسن بحراوي – هو كل مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، أو بعبارة أخرى فإن الاستباق هو "القفز على فترة ما من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[2].

إذن فالاستباق هو القفز انطلاقا من نقطة التوقف التي وصلها السرد إلى نقطة لم يبلغها بعد فإن كانت هذه النقطة قبل النهاية سمي استباقا داخليا، وأما إذا كانت بعد نقطة النهاية فيسمى استباقا خارجيا.

والاستباق – بحسب وقوعه وحدوثه- نوعان: مؤكد ومزيف، فإن وجد القارئ هذا الاستباق في المكان الموعود فهو مؤكد، وإلا فهو مزيف.

ويرى بعض الدارسين أن الاستباق "يقوم بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[3].

ودور الإعلانات خلق حالة انتظار في ذهن القارئ، هذا الانتظار قد يحسم فيه بسرعة أحيانا في حالة الإعلانات قصيرة المدى، مثل تلك الإعلانات التي نجدها في نهاية الفصل وتخبرنا عن أحداث تطالعنا في بداية الفصل الموالي، وفي أحيان أخرى قد تطول حالة الانتظار حتى تصل إلى مئات الصفحات أو أكثر، ويحدث ذلك في حالة الإعلانات بعيدة المدى.
ومجمل القول أن الدور الأساس الذي يلعبه كل من الاسترجاع والاستباق هو خلخلة ترتيب الأحداث في النص الروائي لغاية فنية يسعى إليها الكاتب.

1 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 51.

2 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

3 - نفسه: ص 137.

4-2 الاستغراق الزمني(المدة، الديمومة):

الاستغراق الزمني هو الإيقاع الزمني للسرد، وهو يتعلق بالمقارنة بين زمن القصة وزمن السرد أي بين زمن الأحداث كما يفترض أنها وقعت و بين الحيز الذي تأخذه في النص من أسطر وصفحات، وفقرات وجمل، ولكن كيف يمكن أن نقيس زمن السرد؟ هل نقيسه بزمن القراءة مثلا؟ إذا كان الأمر كذلك فسنأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة والقراءات البطيئة وغيرها، لذلك يرى بعض الدارسين أنه "لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني "[1]، لأجل ذلك اقترحوا دراسة الإيقاع الزمني من خلال التقنيات السردية الآتية:

أ- الخلاصة(التلخيص): تتمثل الخلاصة في اختزال أحداث وقعت على مدار أيام أو أشهر أو سنوات في صفحات أو أسطر قليلة، دون التعرض للتفاصيل التي صاحبت هذه الأحداث أي "السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال وأقوال"[2].

والخلاصة عادة تتعلق بأحداث وقعت في الماضي يعرضها الكاتب مركزة ومجملة دون أن يخوض في تفاصيلها وجزئياتها، وكلما زادت المدة المعنية بالتلخيص زادت سرعة النص.

ب- الحذف(القطع): ويكون فيه زمن السرد أصغر لانهائيا من زمن القصة، لأن زمن السرد في هذه الحالة يكون متوقفا، ويكمن في الأحداث التي يمكن تصورها أو توقعها ولا يأتي النص على ذكرها، وقد يكون الحذف صريحا يصدر عن إشارة محددة أو غير محددة، وأحيانا يكون ضمنيا يستنبطه القارئ من خلال مقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه، وتسمي "يمنى العيد" هذه التقنية القفز و تعرفه بقولها : " في هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمنا طويلا

1 - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ص 76.

2 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية: ص 109.

أما معادله على مستوى القول فهو جد موجز، أو أنه يقارب الصفر"[1].

ج – المشهد: وهو مقطع من الرواية يكون فيه زمن السرد مساويا لزمن القصة، وهو مقطع حواري في الغالب يكون في تضاعيف السرد الروائي، فالمشهد يشكل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث الاستغراق الزمني، والمشهد قد يكون أيضا مناجاة ذاتية في بعض الأحيان، كما يعتبر السرد المفصل للأحداث والوقائع مشهدا أيضا حسب جينيت، إذ نراه يقول عن نص "بروست" : "أن كلية النص البروستي يمكن أن تحدد بأنها مشهد، بالمعنى الزمني الذي نعرف به هنا ذلك المصطلح"[2]، على أن لا يكون هذا السرد المفصل وصفا، وأن لا يطول أكثر من اللازم حتى لا يحدث مللا في نفس القارئ.

د – الوقفة(الاستراحة): وهي محطات معينة يحدثها الراوي بسبب اللجوء إلى الوصف فالوصف عادة يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية للأحداث ويعطل حركيتها، وذلك يعني أن زمن الأحداث قد توقف في حين أن الخطاب يستأنف سيره إلى الأمام.

الوقفة إذن هي "ذلك البطء المطلق...حيث لا يوافق مقطع ما من الخطاب السردي اي مدة في القصة"[3]، حيث تتيح المجال للوصف كي يضيف إلى الخطاب صفحات أو أسطرا، في حين يبقى الزمن السردي كالدائر حول نفسه منتظرا الوصف حتى ينهي مهمته كي يستأنف هو سيره. والوقفة قد تنتج أيضا عن الاستطراد في الخبر، أو التمدد اللغوي، وقد يحدث بشكل مفاجئ عند وصف شخصية أو مكان، أو الانتقال من موضوع إلى آخر أو يقوم بالوعظ والإرشاد أو يسترسل مع حديث النفس، أو يفسر ألغازا، أو يشرح كلمات[4].

1 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي: ص 82.

2 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية: ص 120.

3 - نفسه: ص 108.

4 - إسماعيل زردومي، فن الرحلة في الأدب المغربي القديم: ص 374.

يجدر بنا أن نشير إلى أن التقنيات السردية التي تحدثنا عنها آنفا يمكن أن نقسمها حسب دورها في وتيرة السرد، فالخلاصة و الحذف يعملان على تسريع السرد والسير به إلى الأمام أما المشهد والوقفة فيعملان على تبطيئه.

ويرى "حسن بحراوي" أن الحركة الداخلية للزمن تشتمل على بعدين زمنيين متقاطعين: بعد أفقي وبعد عمودي، أما البعد الأفقي فتمثله التغيرات الزمنية العارضة التي تلحق القصة دون الخطاب مما يستدعي حدوث إحدى المفارقتين، الاسترجاع الذي يعود بالخطاب إلى الوراء لاستعادة فترة ماضية، أو الاستباق الذي يتقدم إلى الأمام ليستشرف فترة مقبلة أو أحداثا قادمة قد تتحقق أو لا تتحقق.

وهذه الحركة سواء كانت إلى الوراء أو إلى الأمام تتم دائما على حساب النظام الزمني للسرد الذي تجعله عرضة للتقلبات والتداخلات.

وأما البعد العمودي فتمثله التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معا، حيث يتعلق الأمر بوتيرة سير الأحداث، ففي حالة التسريع يكون الخطاب اختصارا لكثافة الأحداث، واختزالا لموضوعها كما في تقنيتي الخلاصة والحذف، بينما في حالة الإبطاء يجري تعليق زمن القصة مؤقتا لتمديد وتمطيط الخطاب عبر استخدام تقنيتي المشهد والوقفة[1].

4-3 التواتر:

يعتبر جيرار جينيت التواتر مظهرا من المظاهر الأساسية للزمنية السردية[2]، في حين أن الكثير من النقاد والباحثين لم يقفوا عند التواتر بل اقتصروا في دراستهم لمقولة زمن القص على الترتيب والاستغراق[3].

1 - ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: ص 195، 196.

2 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 129.

3 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: ص 85.

يدرس التواتر علاقات التكرار بين الخطاب والقصة، أي بين ما يتكرر حدوثه من أحداث وأفعال على مستوى القصة من جهة، وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى، وعلى ضوء هذه العلاقات أمكن تحديد أربع حالات يتمظهر فيها التواتر:

أ– أن يقص الراوي مرة واحدة على مستوى الخطاب ما وقع مرة واحدة على مستوى القصة، وفي هذه الحالة العبارة الواحدة تعادل الفعل الواحد أو الحدث الواحد، وهو ما نجده بكثرة في القص.

ب– أن يقص الراوي عدة مرات ما حدث أو وقع عدة مرات، فالراوي يورد عدة عبارات ليعبر عن عدة أفعال " أي أنه يكرر على مستوى القول ما جرى تكراره على مستوى الوقائع"[1].

ج– أن يخبر الراوي عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه مرة واحدة، وهذا التكرار قد يأتي في موضع واحد أو في عدة مواضع من الرواية.

د– أن يخبر الراوي في مرة واحدة عن حدث جرى وقوعه عدة مرات، وهذا النمط قليل الحضور في الأعمال الروائية.

أولا: تجليات الرؤية الصوفية من خلال الزمن في رواية "تلك المحبة"

من الصعوبة بمكان القبض على النسق الزمني في هذه الرواية، إذ يتفلّت الزمن السردي فيها على الدارس أيما تفلت، ذلك أن ترتيب الأحداث فيها لم يكن على شكل متواليات حكائية تأتي وفق نسق زمني متصاعد خاضع لنظام التعاقب، ولكن على العكس من ذلك جاءت أنساق الزمن الثلاثة: الماضي– الحاضر– المستقبل متداخلة، إلى الحد الذي يستعصي علينا معه تحديد مجال زمني لهذا النص الروائي، او نقطة بداية موضوعية يبدأ بها زمن القص، إذ يطالعنا

1 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: ص 85.

السارد منذ البداية بقوله:

" قالت لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن، فقد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة، وقد تكون صرختي الأولى سمعت في الشمال. ليس يهم أهل الشأن أن أنسب إلى أب أو أن تعرف لي أم، فحسبي لا ثلم فيه. وإنما بقدرة الحق كنت، وبالنجدين اهتديت، ولكني بالهوى ضللت، لذا ما حييت كنت المغفرة طلبت يقولون كان ذلك منذ طلوع أول شمس، يوم طارت حمامة بين الشجرة الممسوسة بنار وبين النبع المتدفق بالنور فكنت"[1].

يشير السارد هنا إلى أن "أدرار" تكون قد بدأت منذ الأزل، أي منذ بدء الحياة، منذ كان نوح (عليه السلام) لا يزال في السفينة بعد الطوفان الذي عمّ الأرض يرسل تلك الحمامة تستطلع اليابسة، حتى جاءت يوما وفي منقارها غصن زيتون فغدت رمزا للسلام.

ويرى بعض الدارسين أن هذه المرأة التي تحدث عنها "السائح" " ترمز إلى الجزائر العميقة التي هي الذات التي يسعى في هذه الرواية إلى معرفتها"[2]، هذه المرأة التي تمثل الجزائر العميقة، جزائر الصحراء ممثلة في "أدرار" وقفارها الشاسعة المترامية الأطراف في بحر من الرمال غير المنتهية.

"تلك المحبة" وهيمنة الاسترجاع:

تبدأ رواية "تلك المحبة" بفقرة تطفح بالرموز الصوفية: الأقطاب، الأولياء، الأئمة، الأوتاد، الحكماء....، فالنفس الصوفي فيها واضح وجليّ. جاء في افتتاحية الرواية ما نصه: **"أستغفر الحق وأرتجي الشفاعة من حبيبه، وأبتغي مرضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد، والحكماء والصالحين والصوفية والزهاد، ورجال الرمل والماء والفقرا والأعماد،**

1 - رواية "تلك المحبة": ص 13.

2 - آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية: ص 177.

والأحباب والقراء من الأولاد إلى الأحفاد. فإنما أنا للخالق مذعن، و إلى الخلق مركن، و بمرضاة الوالدين الشريفين تمتد لي بساطا من العون أخضر، ممعن، وباللغة ملسن، وبالأسماء ممكن، وللمطامع ممهن"[1].

توحي لنا هذه الفقرة بأن الزمن الحاضر، أي زمن القراءة أو على الأقل زمن الكتابة هو زمن القص، أي هو "نقطة الصفر" أو نقطة بدء السرد.

في الفقرة الثانية مباشرة نجد السارد يقول:

"أحدّث عما يقر في سمع عن الغوابر والحوادث ما كان الإنسان منها قد فعل أو الجان قد صنع، وبين وطن هذا وذاك عرق من الرمل يمتد برزخا، كلما هبت الريح مرطته فالتقى بعض ذاك ببعض هذا وحدثت الخوارق"[2].

في هذه الفقرة يحدثنا السارد عن زمن غابر يعود إلى أحقاب بعيدة ضاربة في أعماق التاريخ، وكيف أن "توات" تقاسمها الإنس والجن، فسكن البشر المدينة وتفرقت الجن في القفار والفيافي المحيطة بها، وبينهما عرق من الرمل يمتد برزخا بين العالمين، ومعلوم أن البرزخ في اللغة هو "الحاجز بين الشيئين"[3]، وفي اللسان نجد : " البرزخ : ما بين كل شيئين. البرزخ : ما بين الدنيا والآخرة قبل الحشر من وقت الموت إلى البَعث، فمن مات فقد دخل البرزخ "[4].

أما البرزخ عند الصوفية فهو : "الحائل بين الشيئين ويعبر به عن عالم المثال، أعني الحاجز بين الأجساد الكثيفة وعالم الأرواح المجردة، أعني الدنيا والآخرة "[5]

1 - تلك المحبة، ص 11.

2 - تلك المحبة، ص 11 .

3 - مختار الصحاح، ص 85.

4 - لسان العرب، الجزء 1، ص 375.

5 - اصطلاحات الصوفية، ص 15.

أو هو: "العالم المشهود بين عالم المعاني وعالم الأجسام"[1].

وقد وظف الكاتب البرزخ ممثلا في عرق الرمل هنا بمفهومه الصوفي فهو عالم بين عالمين، عالم الواقع أو عالم الطبيعة مجسدا في سكان المدينة من البشر، وعالم الغيب أو عالم ما وراء الطبيعة ممثلا في عالم الجن، وهذا البرزخ يفصل بين العالمين ويمنع أي اتصال بينهما، فإن حدث تماس فإنما هو اختراق من بعض البشر المميزين وحينها ستحدث الخوارق.

وفي أثناء ذلك يعود بنا السارد إلى ماضي مدينة أدرار وسكانها:

"أولئك يتنبت الصبر من أنفاسهم على مكاريه الزمن كما يزهر الشوك، يرون الحرب ولا يدخلونها ولأسيادهم يحملون أسلحة بها لا يغزون أو يصيدون، وفي تعداد من نكب الموسويين بيد محمد التلمساني[2] كانوا قبل أن يرتدوا إلى سخرتهم يوم هلك، فجاء من بعد ذلك من نكل بالمحمديين ورشق الصليب في مناراتهم"[3].

وهنا يشير إلى أحداث بعينها، مثل نكبة اليهود في بلاد "توات" على يدي محمد التلمساني، ثم يعرج على ذكر الحملات التنصيرية التي رافقت الاستعمار الفرنسي إلى مجاهل الصحراء وتنكيله بسكانها المسلمين واضطهادهم، وهكذا يستمر السارد في هذه الاسترجاعات الخارجية فيتحدث عن نشأة "أدرار":

" قالت لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن، فقد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة، وقد تكون صرختي الأولى سمعت في الشمال"[4]، و عبثا نحاول تلمس أثر لزمن طبيعي يمكن التعويل عليه فلا نعود إلا بخيبة أمل، فالزمن الذي

1 - نفسه، ص 179.

2 - هو محمد بن عبد الكريم المغيلي التلمساني(790 هـ- 909 هـ)، ولد بتلمسان ثم ارتحل إلى توات وبها وجد اليهود قد استولوا على مقاليد الأمور وعاثوا في الأرض فسادا فثار ضدهم ونكل بهم وأحرق كنائسهم، كانت وفاته بأدرار وبها دفن.

3 - تلك المحبة، ص 12-13.

4 - نفسه، ص 13.

يتحدث عنه هو زمن هلامي تمكسه بيدك فلا تدري كيف يتفلّت من بين أصابعك.

في فقرة أخرى يظهر هوس السارد بالزمن فيقول:

"فاذكر ولا تغفل أني التقيتك في بعد زماني، فتخلص من كل مكان وتنسّ كل فضاء، ولا تنشغلن بآت ولا ماض، فإنما الدنيا دنو، ولا تنبهرنّ بحكايتي أو تغرنّك قيافتي "[1].

ولكن الزمن الذي يتحدث عنه الكاتب في الفقرة الأخيرة هو غير الزمن الطبيعي الواقعي، إنه زمن حلمي، هو الزمن بالمنظور الصوفي يتخذه الكاتب مطية ليظهر مدى حبه لأدرار وولهه بها، وبعشقها له- حسب تصوره- ومبادلتها له حبا بحب...أدرار التي تمثلها في صورة امرأة راح يتغزل بها ويصف مفاتنها مستلهما التراث الصوفي، ومقتفيا آثار رجالات الأدب الصوفي الذين اتخذوا من المرأة رمزا للحقيقة الإلهية، ذلك أن "موضوع المرأة من أهم الموضوعات التي تحلق التجربة الصوفية في أجوائها"[2].

وحين نبحث عن تاريخ بناء المدينة (أدرار) في ثنايا الرواية ومن خلال حديث السارد، فلا يعدو هذا الحديث أن يكون إشارات مبهمة لا تشفي الغليل، بل تكاد تزيدنا غموضا وضبابية: **"ولم يذكر صاحب كتاب ولا مصنف من بنى المدينة التي نزلتها، كأنها حطت طفرة، فإنه لا يعرف لها تاريخ بدء. ولكن أهل الشأن يقولون: الرجل مثل الفلك لا مرساة له إلا في ميناء امرأة. وزعموا أني كنت الظل في شاطئ لها بلا بحر نزل في جسدي شعاع رجل فأسبغ علي أنوثتي فانبهروا فتلبثوا فصاروا يغرسون مثيلتي ويسمونها نخلة ينتظرون تذكيرها ثم يصيحون هي."**[3].

1 - تلك المحبة، ص 14.

2 - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 201.

3 - نفسه، ص 20.

هذه المدينة التي لم تذكر الكتب والمصنفات لها تاريخ بداية، ولا تحدثت عمّن بناها وشيدها فهي قد وجدت هكذا **"كأنها حطّت طفرة"**، وفي لفظة "حطّت" إيحاء وتلميح إلى أنها ليست من صنع البشر، بل جاءت من فوق، من عالم غير عالم البشر.

ويستمر السارد في استخدام الرمز الصوفي، رمز المرأة ورمز النخلة وكيف تتماهى هذه بتلك فتستحيل المدينة امرأة وتحول المرأة نخلة.

مدينة أدرار إذن لا يعرف لها تاريخ بدء ذلك أن **"جميع من حل بها وجد قبله من سبقه إليها. ويوم سئل الزناتي في قصره التحتاني عن الأمر قال دخلها جدي الأول إثر هجرته الأولى إليها فرارا من طغيان النازلين من البحر منذ عشرين قرنا فوجد فيها قوما استوطنوها فقالوا إنهم لم يكونوا السابقين إليها"**[1]

في هذه الفقرة الأخيرة تصريح بأن عمر المدينة يمتد لأكثر من عشرين قرنا خلت.

وفي أول تصريح واضح يتحدث الكاتب عن علاقته بأدرار وبداية قصته معها – ونحن نعلم أنه لم يدخلها قبل 1994 – فيقول:

"و قد كنت رأيت أدرار قبل أن أدخلها في الكلمات تصلني مثل صرصرة (أم قرين) أو حسيس أجراس في العاصفة تنتتر نفسها من سطور كتاب أصفر الصفحات تورقه يد من ضياء ورمل"[2].

هذه الفقرة تمثل استرجاعا خارجيا، وإن يكن ليس بنفس مدى الاسترجاعات السابقة، فهو يعود إلى سنوات قليلة قبل دخوله أدرار، ولكنه لا يلبث أن يعود بنا مرة أخرى إلى استرجاعات لا نعرف مداها:

1 - تك المحبة. ص 20.

2 - نفسها.

"كان أجدادي أهل تجارة وسادة قوافل وسدنة سوق توات لم يكن بعدها سوق شمالا ولا جنوبا، أبدعوا لها تراتيب عجيبة في البيع والمقايضة"[1] .

وفي أحيان أخرى يوقف السارد عجلة السرد ليعيدنا إلى قصة وقعت في الماضي، مثل قصة النصراني الذي تلبس بلبوس الإسلام واندس بين المسلمين في أدرار، يعرض عليهم حكمته في الطب حتى كشف أمره: **"أحكي لك عن واحد منهم تسمى بمصطفى وانتسب إلى الأصل الشريف من بعد ما اندس على صاحب العرش في مراكش، فأوصى له على ختم منه بمكرمة عندنا واستجارة، كشفت أمره عبدة وسيمة كانت في يمين جدي"**[2].

وهكذا يستمر الراوي في استرجاع أحداث ماضية تلقي الضوء على جوانب من تاريخ أدرار وساكنتها، أحيانا تكون تلك الأحداث قريبة من الواقع يلامس فيها السرد التاريخ، بل يكاد يتماهى معه، وفي أحيان أخرى تكون الأحداث المسترجعة أبعد ما تكون عن الواقع، كأنما استرجعها من حلم بعيد، يطلق فيها العنان لخياله ملامسا الأسطوري والعجائبي فيحدثنا عن عالم غير هذا العالم، هو أشبه ما يكون بعوالم الصوفية الذين ركبوا الخيال فجمح بهم بعيدا في عالم الملكوت، فهذا الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي يرى أن عالم الخيال هو عالم الأحلام حيث كل شيء لا يزال أصليا، مثل الشبح الذي لا يمكن لمسه ولا يمكن الوصول إليه، والأشكال المتخيلة مثل الأحلام، هي أشكال " قابلة للإدراك ، أشكال لها معنى بدون حضور مادي. فهي ليست بالحسّية الصافية ولا بالمجرّدة الصافية، مثل الصورة في المرآة إنها مرئية ومع ذلك هي ليست هناك، مرئية ولكن بدون جسد، مثل سراب خادع، موجود ولا يمكن الوصول إليه"[3].

1 - تلك المحبة، ص 22.

2 - نفسه، ص 23.

3 - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 1، ص 304.

من هذا القبيل حديث السارد عن طائفة من الجنّ الذين " **بعثهم معلم المملكة، وكان من الإنس، بعد أن ألان قلوبهم للإيمان ومكنهم علم الإتيان وأرسلهم في البلدان جندا للأمان من بطش الذين كفروا من الجان، ثم جلوا عنها إلى غيرها تاركين فيها أنفاسهم تسكن الطوب، ما دخلها بشر من بعدهم إلا نشقوها فتنفس فيهم روح منهم لا يزال يسري فيهم بالسر كما يجري ماؤهم في فقاراتهم[1] لعشرين قرنا خلت**"[2].

في النص السابق نلاحظ أن الكاتب يذكر مرة أخرى هذا الرقم "عشرين قرنا"، وهذا للتأكيد على أن تاريخ المدينة ضارب في القدم.

وهكذا يستمر الراوي في استرجاعات خارجية بعيدة المدى يستنطق فيها التاريخ، تاريخ "أدرار" المدينة وتاريخ توات كلها، لذلك نجد الكاتب يخصص الباب الثاني من الرواية والموسوم بـ"كوني لي أندلسا بين توات والقدس" للحديث عن قصة اليهود واستيطانهم في منطقة توات، وعن محمد التلمساني وأسباب نقمته عليهم، وكيف نكل بهم وشردهم، ومجمل القول أن هذا الباب استرجاع لأحداث ماضية تلقي الضوء على جوانب مهمّة من تاريخ أدرار عمد "الحبيب السائح" إلى إدراجها إيمانا منه أن بناء الحاضر يبدأ من نبش الماضي، ويختم الكاتب هذا الباب بعبارة يخاطب فيها أدرار تعلوها نبرة صوفية واضحة، هي بمثابة ميثاق للحفر في الذاكرة على حد تعبير آمنة بلعلى[3]، يقول في هذه العبارة ما نصه:

"وكنت أنت لا تزالين في الغيم مسافرة نحو هذا القدر أنتظرك في بابه المضاء بشمع

1 - الفقارة: جمعها فقاقير وهي عبارة عن سلسلة من الأبار بين كل بئر وبئر درجات مثل السلم ويربط بين كل بئر وبئر نفق يبدأ العمل فيها من مكان عال ولا يزال ينحدر إلى أسفل حتى يخرج الماء على وجه الأرض (عن ويكيبيديا الموسوعة الحرة على الانترنت).

2 - تلك المحبة، ص 27- 28.

3 - آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 176.

صنع في غرناطة، فكوني لي أندلسا بين توات والقدس أنور لك به ظلمة ما بين المائين"[1].

وفي لحظة استرجاع أخرى لا نعلم مداها، يعود الكاتب مرة أخرى للحديث عن نشأة أدرار في عبارات تغلب عليها مسحة التصوف استنجد فيها الراوي بقاموس الصوفية أنفسهم، يتحدث فيها عن المدينة في رمز من رموزهم الأساسية وهو رمز المرأة "فالكل يَعْشق المرأة على أنّها رمز الأنوثة، لكن الصوفي لا يقف عند الصورة، كما هو حال غيره، وإنّما يتعداه إلى الروح والمعنى"[2].

ومرة أخرى يعود بنا الراوي إلى حقبة زمنية تبدو كأنها منتزعة من حلم غريب، يتحدث فيها عن نشأة أدرار، ولكن برواية مختلفة وبصيغة عجائبية وصوفية، مستعينا بالخوارق جريا على عادة بعض متأخري الصوفية، يقول:

"فقالت له: من بلاد بعيدة بعيدة، فيها عين عظيمة ما خلق الله مثلها، انتظر الشمس عندها عشرين عاما حتى إذا بلغتها فغربت فيها حال ماؤها تبرا أحمر فانبهر فغطس طرف عصاه ورفع إن كان علقها شيء منه فانسلخ التبر ودار واتسع وارتقى فظلله وصار يتبعه حيثما حل إلى أن استقر به المقام في قصركم وقبضه الله إليه ودفنه آباؤك ولكنهم في غدهم لم يعثروا لقبره على أثر"[3].

ويستمر الراوي على هذا النهج مسترجعا أحداثا صنعت تاريخ أدرار كأنه عايشها وعاصرها ملقيا عليها غلالة من الخيال تغلفها بغلاف صوفي، مثلا في استرجاعه لقصة محمد التلمساني

1 - تلك المحبة، ص 52.

2 - عبد القادر الأسود، المرأة في الغزل الصوفي(دراسة).

3 - تلك المحبة، ص 54.

نجد هذا المقطع:

"فما نام إلا و وقف عليه أبواه يذكرانه بشهادتهما يرددانها جهرا، وفي وجههما كلوم وعلى ثيابهما البيض دماء مستنهضين إياه، إلى أن قام في إحدى الليالي و تبعهما ليطوى به فيصبح هنا في غرة عام وفاة محمد"[1]

عبارة يطوى به عبارة صوفية تعني عند جماعة الصوفية أن الرجل يطوى به الزمان والمكان فلا يعود يجري عليه حكم الزمان الطبيعي فينتقل آلاف الأميال في لحظة.

وفي استرجاع آخر يعود بنا السارد إلى مخدر الحشيش وكيف اكتشفه العبيد قبل الأسياد:

"فرعوا الزراعة رعايتهم تلك الحشيشة حين يتناولونها يروحون هائمين في مديات يركبون إليها أبسطة تطير بهم إلى ما فوق سماء أسيادهم تقابلهم أشباحهم مثل أسياد، هم أيضا، يصلون أنى شاءوا بلا قيد، يملكون ويفرحون ويختارون ويحبون، يشتهون المرأة وترغبهم النساء، يموتون مثلهم بعز و يدفنون في مهابة"[2].

فإنهم حين يتعاطونها ينتشون ويغيبون عن وعيهم وتنقلهم النشوة من واقعهم إلى عالم من الخيال والأحلام، فيصبحون أشبه حالا بالصوفية في حال الفناء فهم يطيرون فوق السماء ويسافرون أنى شاءوا بلا قيد ولا رقيب فيملكون كما أسيادهم و يفرحون بحرية و يختارون ما شاءوا وترغب فيهم النساء و يموتون بعزة وكرامة ويدفنون باحترام ومهابة" **فإن أحد أجدادهم الأولين أوصاهم أن يغشوا بها أبصارهم عن رؤيتهم الحيف يبتليهم به الأسياد، فينسوا أنهم دون درجة البشر، ويسكتوا على الألم فيتوسدوا قدرهم ويتغطوا بالصبر"[3]**

1 - تلك المحبة، ص 47.

2 - نفسه، ص 78-79.

3 - تلك المحبة، ص 79.

فهذا أحد أجدادهم يوصيهم بتعاطيها، ذلك أنها تنسيهم واقعهم المرير وهمومهم وتطوف بهم آفاقا رحبة و عوالم عجيبة تسمو بهم فوق عالمهم وآلامهم وتعينهم على الصبر على الظلم الذي يلاقونه من الأسياد.

وفي لحظة استرجاع أخرى يتحدث أحد أجداد بليلو وقد كان من العبيد الذين حفروا الفقارات عن سيده فقال:

"ويوم عاد السيد من الحجّ، بعد عام، حدّث الضيوف عن البراق الذي طار بنبينا من القبلة الأولى إلى السماء السابعة من تلك الأرض التي قال يولد الأنبياء فيها كما يثمر زيتونها والبرتقال"[1]

في هذه الفقرة يتحدث السارد عن قصة الإسراء والمعراج، وعن البراق هذه الدابة العجيبة مطية الأنبياء، التي يقع حافرها في منتهى طَرْفِها، ومعلوم أن قصة المعراج لها شأن عظيم عند معشر الصوفية.

وفي حديث السارد عن مدينة ادرار يتعرض إلى قصة المصنف فيقول:

"لم يجزم أحد من أهل الأخبار بأن يكون إسماعيل الدرويش قد حدث البتول أو أن تكون هي قرأت له من ذلك المصنف الذي غمض على غير أهل السر أمره. فكل ما وصل عنه للخاصة أن يدا جليلة طوته في محرمة[2] من حرير أخذت من جهاز عروس جيدة بكر، قالوا ليست سوى البتول في زواجها الأول"[3]

هذا المصنف خاص بأهل السر، و هم أهل الله و خاصته من بين المتصوفين العارفين الذين

1 - نفسه، ص 94.

2 - المحرمة هي منديل من حرير أو غيره تضعه المرأة على رأسها، وقد يستعمل لأغراض أخرى.

3 - تلك المحبة، ص 102.

أطلعهم على بعض أسراره، ومكنهم من مقام العرفان بفضل مجاهداتهم وصبرهم ودأبهم.

وفي موضع آخر يتحدث السارد عن الخوارق التي يجريها الله على يدي إسماعيل الدرويش والتي سخرها له على يدي الولي الصالح "سيدي محمد بن يحي قراي الجنون"، وهذا يتواقف مع ما يعتقده الكثير من أهل التصوف من أن الله يجري على يدي الصالحين كرامات تخرق عوائد الطبيعة ونواميسها، مثل هذا الولي الذي أسس بنيانا لا يراه البشر:

"فإسماعيل ليس سوى محظي لأحد جديهما يؤتيه خوارق مما سخر له خالقه على يدي ولي صالح، من نواحي معسكر الزاخرة، أعطي كرامة لم يعطها غيره فأسس بنيانا لا يراه البشر بالعين"[1]

وفي غير هذا الموضع إشارة لطيفة إلى خصيصة من خصائص الصوفية وهي العلم اللدني:

"ففي المجريات وقائع محقوقة بالسر لا يعلمها إلا من وهبهم الله معرفة من لدنه"[2]

والعلم اللدني عندهم هو: علم الحقيقة، وعلم المكاشفة وعلم الموهبة وعلم الأسرار والعلم المكنون وعلم الوراثة، قال ابن القيم: "يشير القوم (أي الصوفية) بالعلم اللدني إلى ما يحصل للعبد من غير واسطة بل بإلهام من الله وتعريف منه لعبده كما حصل للخضر عليه السلام بغير واسطة موسى قال الله تعالى (آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً)[3] "[4].

وفي عود إلى قصة مكحول الذي قضى غيلة، يخبرنا السارد أن ذلك ربما كان بسبب نبشه في أسرار المشايخ والعبث في محتويات الزوايا، بينما تكون البتول قد سلمت من لعنتهم لأنها

1 - نفسه، ص 339.

2 - نفسه، ص 341.

3 - القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 65.

4 - ابن القيم، مدارج السالكين، ج 2، ص 495.

كنهت سرهم ولم تفشه لغير أهل السر، وهذا الأمر شائع عند الصوفية فهم يبخلون بأسرارهم أن يطلع عليها من هو ليس أهلا لها، ولهذا كثر الرمز في أدبهم وشعرهم، وذلك ربما تعمية على غيرهم حتى لا يفهم مقصودهم أو يطلع على مكنونات نفوسهم.

ويذهب القشيري إلى أن هذا هو السبب الرئيس في لجوء المتصوفة إلى لغة الإشارة والترميز بديلا عن لغة المكاشفة والتصريح فيقول: "وهم يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع من التكلف، أو مجلوبة بضرب من التصرف، بل هي معان أودعها الله تعالى في قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم"[1].

يقول السارد:

"فإن مكحول كما زعم قائل في مجلس تنفيحة، تكون عصفت به تلك العناية يوم تجرأ على أن يخدش في مكنون محفوظهم. ولا تفسير لطول سلامة البتول سوى أنها أدركت السر فلم تخرج ما علمت لغير أهل السر"[2].

وفي مقطع آخر مسترجع يعود السارد إلى الحديث عن المرأة ومكانتها عند المتصوفة، فهي ذلك المخلوق الجميل الفاتن أينما وجد وأينما حل، في الأرض كما في السماء، في الدنيا وأيضا في الآخرة، فهي ابتداء حواء التي أغوت آدم بالتفاحة، وهي انتهاء حورية من نعيم الجنان.

وقد ربط السارد الحديث عن جمال المرأة بذكر الله، ومن لا يصفها بكبرياء وجلال فهو جاهل

بصور الله في الوجود وبتجلي قدرته في مخلوقاته، وفي آخر الفقرة حديث عن الأولياء ووصفهم بأنهم عارفون بالله، فقد حباهم الله بنفحة من علمه كشفت لهم الحجب وأظهرت لهم المستور

1 - القشيري، الرسالة، ص 53.

2 - تلك المحبة، ص 353.

يقول السارد:

"قال صاحب المصنف: والمرأة هي المرأة المخلوق الجميل الفاتن في توات، في التل والصحراء، في الأرض والسماء، وفي الدنيا والآخرة، إليها كان البدء بالتفاحة، ومن فاكهات النعيم تكون. فمن لم يتحدث عن المرأة بالجمال نسي ذكر الله. ومن لم يصف المرأة في جلال وكبرياء جهل صور الله التي صورها لعباده في الوجود ليروا جماله. وإن ربي لغفور ونبينا لشفيع، والأولياء لعارفون وبالسماحة متجاوزون"[1]

وقد " اعتبر ابن عربي أن أتم شهود للحق وأكمله يتم في المرأة "[2].

في آخر الرواية يعود السارد للحديث عن المصنف، وعن رجل الرمل الذي يرمز للرجل الأدراري والرجل التواتي بصفة عامة، وما خلفه هذا الرجل من آثار عبر تاريخه الطويل والحافل بالأحداث والإنجازات، ثم يتحدث عن التجلي وهي فكرة صوفية يقول بها أصحاب مذهب وحدة الوجود الذين يرون أن الوجود واحد لا تعدد فيه بوجه من الوجوه، وما المخلوقات إلا تجلّ لهذا المعبود الحق. يقول السارد: **"وفي المصنف قيل: لن يبقى غير الطوب يحرس أن تنطمس آثار قراءة رجل الرمل، تركها مثل أولئك الحائمين على العين والعاكفين في الأركان الحافظين لذكره محبة كانت له إلى خالقه ذلك السوغ من البقاء، هنا، حيث الله لا يتجلى في شيء بالبهاء مثل تجليه في الماء والنخل والرمل وفي الظلماء المنورة بامرأة"**[3] وفي آخر فقرة من الرواية يفصح السارد على لسان تلك المرأة العجيبة التي تماهت بأدرار ودوى صوتها في جنبات الروايات، وانتشر عبقها في كل ثنية من ثناياها، وطغى حضورها على من سواها، فنجدها تقول أن أدرار قابعة في كف السارد، لا في قلبها هي، وهذا كناية على أن

1 - نفسه، ص 354- 355.

2 - محمد الراشد، وحدة الوجود من الغزالي إلى ابن عربي، ص223.

3 - تلك المحبة، ص 363.

معرفته بأدرار وخباياها معرفة عميقة، فما هذه المرأة إلا واسطة اتخذها ليفصح من خلالها عن محبته العظيمة لأدرار وأهلها، فيقول:

"فإن أدرار لا تسكن قلبي. ها هي بعيدة من أصابعي قابعة في كفك. فهب لي حنينا لا أنسى به أني كنت امرأتها. وارسمني أثرا في مصنفك عنها وشما أكون حبره. فانغز بقلمك لطفا. ثم ادع: غفر الله لكاتب المصنف وقارئه ومالكه. وقل تلك هي المحبة"[1]

في هذه الفقرة الأخيرة يشير السارد إلى أن هذا المصنف العجيب ليس سوى الرواية نفسها، رواية "تلك المحبة".

الاستباق في "تلك المحبة":

الاستباق في هذه الرواية قليل، وسنورد في ما يأتي بعضا من الاستباقات التي رصدناها من خلال البحث والتنقيب في الرواية.

في معرض حديثه عن محمد التلمساني وقصته مع اليهود وسبب نقمته عليهم يقول السارد:

"فما بسمل حتى أذهل عن القراءة بمشاهد دموية يراها نصب عينيه تسم أرض الصحراء على يد الفتى أخيه وجيشه من الذين اتبعوا طريقته ورضوا دعواه"[2].

في هذا المقطع يقص علينا السارد موقف الشقيق الأكبر لمحمد التلمساني الذي كان يرى كره أخيه لليهود وحقده عليهم يكبر معه ويزداد كلما تقدم به العمر، فها هو يأخذ المصحف ليقرأ فيه ما تيسر فيذهل عن القراءة برؤيا تأخذه إلى المستقبل كأنه صوفي يحلق في الملكوت فيرى مشاهد دموية يقوم فيها أخوه وجيشه الموعود بالتنكيل باليهود وتقتيلهم في الصحراء جزاء ما

1 - نفسه، ص 371.

2 - تلك المحبة، ص 37.

فعلوه هناك في أرض الأندلس من الوشاية بالمسلمين وخذلانهم، وعبثا يحاول ثني أخيه عن عزمه، وبعد صفحات قليلة نجد أن هذه الرؤية الاستشرافية قد تحققت وتجسدت:

"ثم أخرج سيفه وكبر معلنا الحرب من عنده فهجم هو والأتباع على البيع فحطموها وعلى الذميين فألحموهم وعلى من عارضوه فجندلوهم ومن نجوا سباهم وعفر جباههم وشردهم"[1].

ومن الاستباقات القليلة أيضا نجد قول السارد:

"لما أنذرهم أن الماء العتيق النائم سيوقظه الحديد، فهو مبدل مجراه نحو تنزروفت فرارا من بأس الآلة تمتصه إلى السطح ليبتذل سره فتهب العاصفة المطرية الحسوم فتنهد الأرض وينسحق النخل والخلق إلى الجوف الخالي فيرقص فوقهم رمل العرق"[2].

في هذا المقطع تحذير بأن المياه الجوفية ستذهب بها الآلة وستسحبها إلى السطح مغيرة اتجاهها بعيدا عن مجراها الأصلي، ويعطي السارد هذا الحدث المادي بعدا صوفيا يجعل لهذا الماء سرا سيبتذل إذا أخرجته الآلة إلى السطح، فبذلك تحل اللعنة وتنهد الأرض ليغيب في جوفها النخيل والبشر وتصبح رملا لا حياة فيه.

وفي موضع آخر من الرواية نجد بعضا من هذا الاستشراف قد بدأ فعلا في التحقق:

"و ما الذي يغير في أن أرفع تقريرا عن إمكان أن تحدث كارثة إن حفترت آبار بالضخ الآلي من منابع الفقارات التي تسقي شرايين القصور حياة؟ "[3]

وتنتهي الرواية دون أن ندري هل هذا الذي تنبأ به السارد من نضوب المياه الجوفية بفعل الآلة

1 - تلك المحبة، ص 43.

2 - نفسه، ص 78.

3 - نفسه، ص 280.

وتدخل الإنسان قد حدث فعلا أم هو مجرد هواجس حدث مكحول بها نفسه.

وفي استباق آخر نجد الأب جبريل يخاطب بليلو:

" ولكني يا بليلو رجل دين، أحب النساء والرجال المؤمنين والعصاة، ثم لماذا مبروكة بالذات؟ فرفع إليه نظره يحسه جبريل تحول جليدا: أعرف أنك تحبها مثلما أحب ماريا. فتنهد مستنجدا: يا إلهي! وحسم: انتهت الحصة يا بليلو، أنتظرك في بيتي"[1]

في هذه الفقرة يعد السارد بلقاء وشيك بين بليلو وجبريل في بيت هذا الأخير، وهذا ما نجده يتحقق بعد صفحات قليلة:

"لم يذكر بليلو أن قاوري صافحه من قبل، ولا صدق أن جبريل مد له يدا لما لمسها أحسها رخوة كأنها خالية من أي عظم، طرية ناعمة مثل يد ماريا يوم وضعتها في يده تودعه في بشار، وهو يدعوه: تفضل، هناك بيت الله وهذا بيتي"[2].

وفي خضم حديثه عن أفعال المستعمرين وقتلهم للأهالي وتدميرهم للبلاد في توات يقول :

"فخرج عليها طفل من جذع نخلة نطق فيه صوت يقول: هوني عليك سنحول رملا يبتلعهم حين تثور ريح من هناك، وأشار إلى الشمال"[3].

هذا المقطع الذي جاء به السارد يستلهم من التراث الصوفي ومن القرآن خاصة من قصة سيدنا عيسى عليه السلام وولادته تحت جذع النخلة، وبشّر بقيام ثورة يكون مبدؤها من الشمال ثم تمتد وتزحف حتى تقتلع الفرنسيين وتجتثهم وتطّهر كامل ربوع الجزائر من رجسهم و دنسهم

1 - تلك المحبة، ص 146.

2 - نفسه، ص 150.

3 - نفسه، ص 195.

وهو ما حدث فعلا بعد ثورة أول نوفمبر المظفرة.

ويسترسل السارد في الحديث عن هذه المرأة التي تماهت بأدرار والتي تمثل توات كلها :

"حتى إذا دخلت بيتها انفتح لها باب أخضر إذ جلست أحاطت بها طيوف بيض وهلل لها صوت أحمر: في (الساورة) سيرهقون. أرى المرابطين في مونعار وزوزفانة وتاغيت وعلى مشارف فيقيق صلوا للغائب حضورا بأرواحهم، وقالوا للماء توضأ بدمنا"[1]

ففي مشهد صوفي بديع تحيط الأطياف بهذه المرأة لتخبرها أن طلائع الثوار ستزحف على العدو الغاصب من كل مكان وستجتثه من جذوره، وتدفع به إلى ما وراء البحر من حيث جاء.

الاستغراق في رواية "تلك المحبة"

الخلاصة:

أحيانا يلجأ السارد إلى تقنية التلخيص فيلخص أحداثا وقعت خلال سنوات طويلة في أسطر معدودة، وذلك بهدف تسريع وتيرة السرد والتركيز على النتيجة دون الخوض في التفاصيل لعدم أهميتها، من ذلك قوله:

"فتماهيت به فأمسى متلبسا بك في تمدده و حواك أميرة زناتية انتظرت في الحجبة أوبة زوجها من المسجد العتيق قرنا من الزمن مثلما دخلته أول مرة عروسا في الواحة الحمراء"[2].

في القطعة السابقة يلخص السارد في أقل من ثلاثة أسطر على الورق قرنا من الزمان بحلوه ومره وتعاقب ليله ونهاره، ذلك هو زمن انتظار الأميرة الزناتية لزوجها الذي ذهب إلى المسجد العتيق و لم يعد منه، ولا يلبث الراوي أن يطلعنا على سر اختفاء هذا الزوج في صورة صوفية بديعة:

1 - تلك المحبة، ص 195.

2 - نفسه، ص 16.

"فإنه يكون استقبل المحراب الخارجي في القصر السفلي وثمة أمّ العشاء، فلما سلم واستدار ألفى خلائق هي للضوء المتسرب من الشقوق ممزوجا بألوف ألوف الذرات الغبارية المتسابحة تبدي هيئتهم للإنس، وللجن تجعل حركتهم، حيوه بالسلام وأحاطوا به ثم رفعوه فاخترقوا به جدار المصلى مثلما يخترق ظل"[1].

في هذا المقطع يظهر النفس الصوفي واضحا، حيث استلهم من تراث الصوفية ومن قصة الإسراء والمعراج النبوي، وكيف صلى الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم إماما بالأنبياء في المسجد الأقصى ليلة أسري به ثم عرج به إلى الملإ الأعلى.

من جهة أخرى تشتمل الفقرة السابقة على استباق مبطن لم يشر إليه الراوي صراحة، غير أننا نكتشفه بعد عدة صفحات في قوله: **"فيوم عدت إلى رشدي من الغيبة مع أولئك الخلق اخترقوا بي صمت الجدران أحسست أن قلبي فرغ من كل شيء إلا مما له حرارة الجمر يسنو في مهب النسيم"[2]**

في موضع آخر يلخص الكاتب قصة اليهود وكيف استوطنوا منطقة توات وانتشروا فيها لقرون عديدة، ثم يتحدث عن معاشهم وكسبهم، وحذقهم للصناعة والتجارة وممارستهم للربا والاحتكار، فسيطروا على المنطقة وطغوا وتجبروا، حتى أصبح الحل والربط بأيديهم واشرأبت نحوهم الأعناق، مما أوغر عليهم صدر العالم الرباني "محمد المغيلي التلمساني" الذي رأى بأنهم أهل ذمة في ديار الإسلام فلهم أن يعيشوا في كنف المسلمين مع دفع الجزية لا أن يتسلطوا على رقاب الناس، لذلك ثار عليهم بعدما ألّب عليهم طائفة كبيرة من سكان توات فنكل بهم وهدم دورهم وأحرق معابدهم، ويرى الراوي أن هذه النكبة إنما حلت بهم بسيف سلط عليهم

1 - تلك المحبة، ص 16.

2 - نفسه، ص 24.

من السماء، فالأمر إذن خارج عن إرادة البشر، إنه أمر من الله نفّذه الشيخ الصوفي والعالم الرباني "محمد التلمساني".

كل تلك الأحداث التي ذكرنا والتي امتدت لقرون لخّصها "السائح" في أسطر قليلة مستخدما تقنية الخلاصة، يقول: **"قال قائل من مريدي شيخ المدينة الصالح في قصر (تخفيف) وقف على الحطام: فمنهم من خرج من تحت الأرض فنبت مثل الحجر، ومنهم من حملته الريح الشرقية فقذفت به في الرق. ثم انتشروا فساروا عرضة للرمل يتشرب أرواحهم قرونا مثلما تمتص الحرور في الهواء رذاذا ينزل. فحذقوا صناعة ونافسوا في تجارة ورابوا في معاملة واحتكروا بضاعة فأطغاهم غرور فحلت عليهم لعنة الغدر فأهلكوا بسيف سلط عليهم من السماء."**[1].

وفي فقرة أخرى يلخص السارد في سطرين مسافة زمنية لا ندري كم امتدت من الأيام قضاها بليلو متنقلا بين مدن وقرى عدة يلاحق طيفا من مارية تراءى له على ظهر كثيب ذات صباح فهاجت شجونه وتحركت عواطفه:

"شجب بليلو الفتى الخلاسي جميع أشجانه على خوص جريد أخضر وخرج صاعدا إلى شروق انتظره في رأس كثيب مطل على الجنان فانشحن بنوره فتنة غمرت كل قلبه بوجه ماريا الرومية أخت الأب جبريل وسرت أشعته الباهرة في عروقه مسافة يتقفاها في أثرها من توات فالمنيعة، إلى غرداية فالأغواط حيث دق باب التي قالت له عنها بنت كلو لما خبرها عزمه تستطيع أن تناديها خالتي، فهي إحدى قريباتي لا ترد لك طلبا"[2].

في هذه الفقرة جانب صوفي واضح، فالنور الذي تخيله بليلو في شروق الشمس تراءى له فيه

1 - تلك المحبة، ص 27.

2 - تلك المحبة، ص 140.

وجه مارية على ظهر الكثيب فملأت نفسه نورا رآه يمتد في عروقه مئات الأميال متقفيا أثرها من توات إلى المنيعة ثم إلى غرداية ثم الأغواط، في هذه الرؤيا الحلم ينقلنا السارد مباشرة إلى الأغواط ملخصا مسافة الرحلة وما لاقاه فيها فلا ندري كم امتدت من الزمن، فنلفى بليلو يدق على أحد الأبواب.

المشهد:

من بين المشاهد في الرواية نجد هذا المونولوج أو الحوار الذاتي حيث تناجي "نجمة" إحدى بطلات الرواية نفسها فتقول:

"بقيت لي أنت يا إسماعيل، أما البتول، آه يا البتول، ثم تبتسم، يا للرجال! يأكلون على كثرتهم في إناء واحد، يعجبني الرجل الأنوف لا يأكل إلا وحده، وفي اضطرار الغرام يقاسم صاحب لإناء، أنا كنت دائما لواحد أو اثنين، أما البتول فأرض واحدة لسكة واحدة، وهذا يشقيني يا ربي، من أين لي عنايتها تصونها ألا تعشق إلا رجالا لا تتهرشم لهم أنوف؟ وأما إسماعيل فيأكل في إناءين، أكون الثالث وليرضى عني"[1]

في هذا المشهد تقول نجمة عن إسماعيل الدرويش أنه من الرجال الذين لا تتهرشم لهم أنوف إشارة إلى أنه ليس من الرجال العاديين، فهو رجل خارق لا تسري عليه أحكام الطبيعة كما تسري على باقي البشر ذلك أنه من الصوفية الذين اتصلوا بالعالم العلوي فأحاطتهم العناية الإلهية بحفظها وصونها، وقد أشار إليه السارد في بداية الرواية بقوله:

"وكان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا ويختفي ترابا رمليا"[2].

1 - تلك المحبة، ص 62.

2 - نفسه، ص11.

وفي مشهد حواري آخر يتماهى مع الصوفي نجد أحد أبناء السادة من رفاق "بليلو" وقد ذهبت الحشيشة بعقله فذهل عن نفسه وعن الحضور فراح يهذي كأنه صوفي في لحظة انخطاف: **"فيقوم متسهدا يلامس حد الغيبوبة خطيبا زالت من وجهه آثار الصرامة وخلفها هدوء لا تخدع بليلو الواقف على حذر ذئب، لا يبدي له انبهارا بما يقول: المال الذي أملكه لا تكفؤه حبات الرمل عدا، ها هي ذي جوار من الهند وفارس ومن الشام ولبنان ومن مصر والسودان ومن فرنسا واليونان كلهن في يميني مثل ملك متوّج..."**[1]

ويسترسل هكذا في هذيانه كأنه صوفي في حالة فناء.

الوقفة:

أحيانا يوقف السارد عجلة السرد فاسحا المجال للوصف فيحدث ما يسمى بالوقفة، كما في قوله:

"فأما الشرفا، سكة الذهب، فرجاء الرضا من لاله فاطمة مأمول، وأما الزوا فالتبجيل لصاحب خير الأنام، وبالعرب فضل النسب، ولهم معا سكة الفضة، ولنصرة الدين كان المرابطون والبربر، أصحاب سكة النحاس، واما العبيد والحرثانيين الذين للأولين منهم طين والآخرين حديد، فحسن الذكر بلال والنجاشي، كل من آدم وللحق يصيرون أجمعين"[2].

في الفقرة السابقة يتحدث الكاتب عن سكان أدرار ومراتبهم حسب أصولهم وأنسابهم، فالشرفا هم الرأس وهم القمة، فهم أبناء فاطمة الزهراء بنت الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم يأتي الزوا وهم من نسل أبي بكر الصديق رضي الله عنه ومعهم العرب في الدرجة الثانية من

1 - تلك المحبة، ص 85-86.

2 - نفسه، ص 19- 20.

التراتبية الاجتماعية التي وضعها السارد، وهم أصحاب سكة الفضة، يأتي بعد هؤلاء المرابطون والبربر الذين كان لهم الفضل في نصر الدين والتمكين له في هذه الأرض، وهم أصحاب سكة النحاس، ثم يأتي أصحاب سكة الحديد وهم من سماهم بالحرثانيين، وفي المرتبة الأخيرة نجد العبيد أصحاب سكة الطين، وفي آخر هذه الفقرة يقول أن الأصل واحد وهو أبونا آدم وأن المصير واحد ينتهي بالموت والرجوع إلى الحق تبارك وتعالى، وكأني به يعتذر عن هذا التصنيف الذي أقامه آنفا.

إن الملاحظ للتوصيف السابق، والمعيار الذي اعتمده الكاتب في تصنيف السكان يجد النفس الصوفي فيه واضحا جليا، فالمعيار الوحيد الذي أقامه هو مدى القرب من النبي عليه الصلاة والسلام وعترته الشريفة.

وفي فقرة أخرى ووقفة جديدة يعود الكاتب للحديث عن أبواب مدينة أدرار، وكيف أن لكل قسم من سكانها بابه الخاص، ثم يعرّج على قصة اليهود وهجرتهم منها وعن النصارى وما فعلوه فيها وما عاثوه فيها من فساد:

"باب رقان معبر عنصر الطين والحديد، وباب بوبرنوس مدخل عنصر النحاس، وباب تيميمون الذي انفتح لعنصر الذهب والفضة وباب بشار لليتم والنزوح. وأما اليهود فإن سرهم انطوى في حجرة منقوشة نسيت في تمنطيط يوم هجرتهم منها فعادت إليها يد من تحت الرمل والتراب لتصحف حروفها فيغمض خبرها نهائيا. وقال الذي حدث عن النصارى إنهم أرسلوا مبشرين متنكرين بدين المسلمين ليرسموا طريقا لجيوش عدوانهم تدنس الرمل وتقتل النفس وتقطع النبت وتغتال الأنعام."[1]

وفي وقفة أخرى يقدم لنا الكاتب لوحة فنية لأدرار مجسدة في صورة امرأة تبدو من مواصفاتها

1 - تلك المحبة، ص 21.

أنها من نساء أدرار، رسمها بريشة فنان مبدع بارع، وبلسان صوفي عاشق ولهان:

"ولما رفع إليها عينيه واقفة على رأسه رجته نوبة خضل فبربر كثيرا لتروح كلماته تشف مثل الماء بعد سكون الخويض عارجا على رمل. يا نخلة ضامنة مثقلة بالنعمة! لو كنت أعرف شجرا غير النخل أكثر رشاقة وأوفر آلاء وأطول عمرا في القفار وأعظم هيبة وأجل صمتا لشبهتك به. فلقلبك خضرته، ولشعرك لون تمره، ولوجنتيك ألق شمس الصبح على رمله، ولريقك مذاق رحيقه، ولأنفاسك رائحة ياسمين زنجبار في بساتينه، ولشفتيك عكرة حناء (تامست) في جنانه، وفي مشيك وقع من اهتزازه بالشمول متهدلا بالعراجين، ولمن يراك فيشتهيك حرقة في حشاه كلظى ليل (تيمياوين) و وحشة حمادة (تنزروفت)، و لفرقتك إن وله بك، نار المنتظرين ليلا في توه الفلوات أن تظهر نجمة القطب."[1]

وفي موضع آخر يستوقفنا السارد عند لحظة ماضية من زمن سوق توات التي كانت مزدهرة في القديم وكانت محط القوافل ومقصد التجار وذوي الحاجات، فقد **"أبدعوا لها تراتيب عجيبة في البيع والمقايضة. حدثني آخرهم عن أبيه يذكر له عهد الربح والوفرة والنظام. فمن تجار الزيت والسمن والصابون والسكر والشاي إلى تجار الصوف والقطن وتجار الملابس والقفاطين إلى الخياطين والنجارين والحدادين كل في طريق يعرف بها. ومن ساحة الخضر و الفواكه إلى ساحة التمور وساحة الملح إلى ساحة الزرابي وساحة الأنعام إلى ساحة العبيد والنخاسة "**[2].

التواتر في "تلك المحبة":

1 - تلك المحبة، ص21-22.

2 - نفسه، ص 22-23.

فأما النوع الأول من التواتر فهو أن يخبر الراوي ما حدث مرة واحدة على مستوى الخطاب ما وقع مرة واحدة على مستوى القصة، فهذا كثير في الرواية، وهو الأقرب إلى منطق الأحداث، وقريب منه النوع الثاني وهو أن يخبر عدة مرات على مستوى الخطاب ما وقع عدة مرات على مستوى القصة، أما النوع الثالث: وهو أن يخبر عدة مرات على مستوى الخطاب ما وقع مرة واحدة على مستوى القصة فهذا يستخدمه الراوي لبيان أهمية أمر ما فهو يعيد تكراره المرة بعد المرة. من ذلك مثلا قصة بناء مدينة أدرار التي ذكرها السارد عدة مرات:

"حفيد لمن حفروا بأظفارهم سواقي تجري من تحت أسيادهم وعن شمائلهم مذ قال الله للنخلة كوني قمة في النار وقدما في الماء"[1]

في الفقرة السابقة إشارة إلى أن أدرار وجدت منذ وجدت النخلة فهي صنوها في القدم.

وفي موضع آخر يقول السارد:

"قالت: لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن، فقد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة"[2]

وفي ذلك إيماءة واضحة إلى أن أدرار ولدت مع دفقة الماء الأولى، فزمن تكوينها موغل في القدم فقد ظهرت منذ الأزل منذ كان الماء وكانت الحياة على هذه الأرض.

وفي غير هذا الموضع يقول السارد:

" ولم يذكر صاحب كتاب ولا مصنف من بنى المدينة التي نزلتها، كأنها حطت طفرة، فإنه لا يعرف لها تاريخ بدء"[3]

1 - تلك المحبة، ص 12.

2 - نفسه، ص13.

3 - نفسه، ص 20.

في هذا المقطع يقول السارد أن المدينة لم يذكر كاتب ولا مؤرخ من بناها ولا متى فهي كأنها حطت طفرة، فتاريخها أقدم من التاريخ ذاته.

ومرة أخرى يعود السارد إلى قصة أدرار فيقول:

"قال له: كثيرا ما كانت تلك القرون الطويلة بين أجدادنا مدا وجزرا في مدينة تمنطيط القديمة قدم الإنسان قبل أن تنزل عليه الكتب"[1]

في هذه الفقرة يذكر السارد أن قدم المدينة من قدم الإنسان نفسه قبل أن تنزل الكتب السماوية وقبل أن تعرف الديانات.

إذن ففي كل مرة يعود السارد إلى قصة أدرار وتاريخها، فإنما ليلقي ضوءا على جانب منها، أو ليضيف جديدا لم يتناوله قبلا، أو ليعطي تفسيرا لبعض ما تم ذكره.

وهذا التواتر والذكر المطّرد لقصة بناء أدرار إنما جاء ليوضح أهمية المدينة في هذه الرواية، فأحداث الرواية كلها تدور حول أدرار والحياة فيها، لهذا ليس غريبا أن يتحدث السارد عن بداية المدينة وتاريخ إنشائها بهذا التواتر وهذ التكرار.

من جانب آخر، نجد تكرارا لقصة محمد التلمساني مع اليهود في عدة مواضع من الرواية، منها:

" وفي تعداد من نكب الموسويين بيد محمد التلمساني كانوا قبل أن يرتدوا إلى سخرتهم يوم هلك، فجاء من بعد ذلك من نكل بالمحمديين ورشق الصليب في مناراتهم"[2]

في هذه الفقرة حديث عن محمد التلمساني المغيلي وما فعله باليهود الذين عاثوا في الأرض فسادا، واستعبدوا الناس، فنكل بهم وشردهم، ثم جاء من بعد موته بقرون، الفرنسيون النصارى

1 - تلك المحبة، ص 41.

2 - نفسه، ص 12-13.

فنكلوا بالمسلمين وسلبوهم أرضهم وديارهم، وحولوا مساجدهم كنائس.

وفي عود إلى قصة محمد التلمساني مع اليهود يقول السارد:

"ولو كان لمحمد التلمساني، ناكب اليهود في الصحراء، مقام أو منصة لغوث فهلك يهود (تيقورارين) أثخنوا في ابنه، ثأرا لدمائهم في توات وشارف العرق الغربي، وهو غائب، بحثا عن ملك كما زعموا، في بلاد التكرور"[1]

في هذه المرة يخبرنا السارد عن جانب آخر من جوانب القصة، فعندما ظن التلمساني أن الأمر استتب في توات، توجه جنوبا نحو إفريقيا لاستكمال دعوته، فغدر اليهود بابنه وقتلوه غيلة ثأرا من أبيه لقتلاهم.

وفي عود آخر إلى هذه القصة، يقول السارد:

" فحذقوا صناعة و نافسوا في تجارة و رابوا في معاملة واحتكروا بضاعة فأطغاهم غرور فحلت عليهم لعنة الغدر فأهلكوا بسيف سلط عليهم من السماء"[2]

يذكر السارد في هذا المقطع كيف دخل اليهود بلاد توات، وتفوقوا في الحرف والصناعات ونافسوا القوم في التجارة حتى تفوقوا عليهم، ثم احتكروا البضائع وعاملوا الناس بالربا، حتى تحكموا في رقاب الناس، فأطغاهم ذلك، فسلط الله عليهم سيفا من السماء متمثلا في محمد التلمساني الذي أهلكهم واستباح بيضتهم وكسر شوكتهم.

بعد ذلك يعود السارد ليحكي السبب والذريعة التي استحل بها محمد التلمساني دماءهم:

"وقال: قال شيخي في رسالته: لما حصل للموسويين أمان رسخوا وجودهم وأنشأوا

1 - تلك المحبة، ص 19.

2 - نفسه، ص 27.

بيعهم ووسعوا نفوذهم ثم انسلوا من أسمال الذمة فتحلوا بما للأسياد من ملبس ومركب ومأكل ومشرب ومجلس"[1]

فهم حسب رأيه – وهو العالم والفقيه المعروف – لما تمكنوا وبسطوا نفوذهم في البلاد، نقضوا عهودهم مع المسلمين، وخلعوا عنهم ثوب الذمة وتحلوا بما للمسلمين والسادة من اللباس والمركب وسبل العيش، وإنما هم في الأصل أهل ذمة يعيشون في كنف المسلمين وتحت سلطانهم، فمتى خرجوا عن ذلك حلت محاربتهم، بل وجب ردعهم.

وفي موضع آخر يعود السارد ليخبرنا عن محمد التلمساني الذي جاء من بلاد الشمال لينشر الحق والعدل فطارد اليهود وقاتلهم وشردهم ومزقهم شر ممزق، يقول السارد:

"فسقط في أيديهم لما أصبحوا على رجل اسمه محمد يقال جاء من بلاد الشمال لينشر العدل والحق فطاردهم وقاتلهم"[2].

ثانيا: تجليات الرؤية الصوفية من خلال الزمن في رواية"زهوة"

تبدأ رواية "زهوة" بمشهد عبد النور وهو في الخلوة في ما يبدو أنه مرض الموت، تقول الرواية:

" وضع عبد النور خلال هجعته الأخيرة في الخلوة، القلم والسجل السابع عشر جانبا.

وأسند ظهره إلى الجدار، منتظرا عودة رضوان. فعاودته لسعات سقمه أشد وخزا في أقصى مفصل من جسده"[3]

في هذا المقطع نكتشف عبد النور فإذا هو منقطع في المقام زاهد في حياة البهرج والصخب

1 - تلك المحبة، ص29.

2 - نفسه، ص 55.

3 - رواية "زهوة"، ص 05.

مفضلا حياة التصوف والتقشف على حياة المدينة وضجيجها.

من جهة أخرى، يصور لنا هذا المقطع الاستهلالي في الرواية عبد النور رجلا منهكا في آخر أيامه يستعد لمفارقة هذه الدنيا الفانية، ويتهيأ إلى لقاء رب غفور. ومع ذلك فإنه لا يزال مهتما بالكتابة والتسجيل دلالة على المكانة التي يحتلها العلم في حياة هذا الرجل.

إذا اعتبرنا هذه اللحظة الزمنية هي نقطة الانطلاق أو زمن الصفر، وبالعودة إلى بعض القرائن نستخرجها من المتن الروائي يمكننا تحديد زمن القصة.

يقول السارد: "**بل سرعان ما رأى نفسه انبعث في تلك الدار واحدا من أهلها إذ راح عبد النور يروي لها أنه قبل حوالي مائة وسبعين عاما كان أطفال ونساء وحريم،...**"[1]

ويقول أيضا: " **وبرغم ذلك، يحق لمن هم في عمرك أن يعرفوا أن ما حصل قبل حوالي أربعين عاما كان خاتمة لآخر فصل من مواجهة تاريخية...**"[2]

نفهم من المقطعين السابقين أن زمن القص بدأ بعد حوالي مائة وسبعين عاما من بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، أو بعد حوالي أربعين عاما من الاستقلال، فإذا جمعنا هذا لذاك نستنتج أن زمن القصة يبدأ مع بداية الألفية الثالثة لميلاد المسيح عليه السلام، أي في حوالي العام الثاني بعد الألفين.

ما يلاحظ في هذه الرواية ويلفت الانتباه أن الكاتب يسجل حديث النفس وما يدور في خواطر شخوص الرواية بخط مائل كي يميزه عن السرد العادي للأحداث.

يطالعنا في الصفحة الأولى من الرواية خاطر دار بخلد عبد النور، الذي أحس بالعافية تفارقه

1 - زهوة، ص 20.

2 - نفسها.

وبالأجل يقترب منه، وأصبحت أيامه في هذه الدنيا معدودة، يقول السارد:

"ولكن، رهبة مما انقبس في خاطره كسنا برق أشع إلى روض نوراني.

بقدر ما رأيتك خارج أي شيء وجدتك ملء كل شيء"[1]

يتحدث السارد هنا على لسان عبد النور الذي وصل إلى قناعة من أن الله في كل مكان ويتجلى في كل شيء، وهي فكرة صوفية يتبناها أصحاب وحدة الوجود الذين يقولون أنه "ليس ثمة إلا الله"، وهذه فكرة فلسفية قديمة ظهرت عند الفلاسفة المسلمين كما ظهرت عند غيرهم ويرى بعض الدارسين[2] أنها على نوعين:

الأول يسمى مذهب "وحدة الوجود الروحية" ومفاده أن الله تعالى وحده هو الحقيقي، وما العالم إلا مجموع من التجليات، أو الصدورات التي ليس لها أي حقيقة ثابتة، ولا جوهر متميز.

أما الثاني فيسمى مذهب وحدة الوجود المادية أو الطبيعية وفكرته أن العالم هو وحده الحقيقي، وما الله إلا مجموع كل ما هو موجود. يقول اسبينوزا:

"كل ما يوجد إنما يوجد في الله، ولا يمكن لأي شيء أن يوجد أو يتصور بدون الله"[3].

وفي مونولوج داخلي بعد أن ينظر عبد النور في اللوحة التي تمثل إدريس وعزيزة، والتي كان

إدريس قد رسمها في وقت سابق، فيقول:

"عزيزة الفاتنة ، الدهر هو الحقيقة. أما الباقي فكل إلى زوال. و أنت يا إدريس ، أنت وقفت على قبرك عشر مرات. وفي كل واحدة قرأت عليك مما كنت تحب أن تسمعه

1 - زهوة، ص 05.

2 - لطف الله خوجه: وحدة الأديان في تأصيلات التصوف وتقريرات المتصوفة، منشورات جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 2011.

3 - سبينوزا، علم الأخلاق، ص45

. أنا راجع هذه المرة لأجاورك"[1].

يصرح السارد هنا أن "الدهر هو الحقيقة" في إشارة لطيفة إلى فكرة صوفية تتكئ على موروث ديني، فنحن نعلم أن الصوفية يعتبرون الله هو الحقيقة الكبرى، بل الحقيقة الوحيدة وفي الحديث القدسي الشريف قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "قال الله تعالى يؤذيني ابن آدم بسب الدهر وأنا الدهر بيدي الأمر أقلب الليل والنهار"[2]

ثم يقول أن كل شيء إلى زوال، مصداقا لقول الحق تبارك وتعالى:

"كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ"[3]

في آخر المقطع يخاطب عبد النور إدريس المتوفى منذ سنوات قائلا له أنه راجع هذه المرة ليجاوره، فهو يكرس الفكرة التي أشرنا إليها آنفا من أن الموت رجوع وعودة إلى الحق تبارك وتعالى.

ويسترسل السارد في الحديث عن عبد النور وإحساسه بقرب مفارقة هذه الدنيا الفانية فيقول:

"وأصغى راضيا، لأصوات مهموسة من حوله: «ها هو باب من نور فتح لك. سيعبره روحك إلى ذهابك اللذيذ نحو المنتهى. لن تترك خلفك غير رداء الوهم»"[4]

هي البشارة إذن لعبد النور بأنه فتح له باب من نور يعبره روحه إلى المنتهى في سفر لذيذ نحو الحق تبارك وتعالى.

بعد ذلك يتحدث السارد عن لحظة مفارقة الروح للبدن، فيتحدث عبد النور على لسان روحه

1 - زهوة، ص 06.

2 - صحيح البخاري، الجزء08، ص 197.

3 الآية 26 من سورة الرحمن.

4 - رواية زهوة، ص 07.

بصيغة المتكلم، للدلالة على أن الإنسان بروحه لا ببدنه، وللإشارة بأن الجسد يفنى ويأكله التراب والديدان، بينما الروح تسبح في ملكوت الله إلى ما شاء الله.

يقول السارد:

"أأنسل منك مثل شعاع؟ أم أنسلخ عنك كظل؟ في كلتا الحالين سأتركك مادة تتفسخ يستعيدها التراب"[1].

وفي لحظة أخرى نجد عبد النور وقد أخذ صورة يوسف بين يديه فهاجت به الذكريات:

" فتبسم لوجهه الجميل الآمن.

ومن الخفايا ما لو ظهر لنسف اليقين"[2]

يتحدث السارد في الفقرة الأخيرة على فكرة صوفية مؤداها أن حقائق وأسرار الصوفية ليست حظا مشاعا لكل من هب ودب من الناس، فمن هذه الحقائق ما لو ظهر للعلن واطلعت عليه العامة لكفروا صاحبه ورموه بالزندقة والخروج عن الملة، وهذا حدث كثيرا في التاريخ الإسلامي، حيث ظهر ما يعرف بشطحات الصوفية، ولعل من أشهر تلك الشطحات شطحات أبي يزيد البسطامي الذي من أقواله:

" – خضت بحرا وقف الأنبياء بساحله.

– سبحاني ما أعظم شأني

– ضربت خيمتي بإزاء العرش

– طاعتك لي يا رب أعظم من طاعتي لك "[3]

1 - زهوة، ص 07.

2 - نفسه، ص 08.

3 - أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، ص 49.

ومن الشطحات كذلك، ما صدر عن رابعة العدوية التي يحكى عنها أنها لما ذهبت إلى الحج ورأت الناس يطوفون حول الكعبة قالت : "هذا الصنم المعبود في الأرض، وإنه ما ولجه الله ولا خلا منه"[1].

وفي فقرة أخرى يقول السارد متحدثا عن عبد النور:

" و هو يعيد الجيب مكانه، كيفما اتفق، مال بصره إلى الباب. فرأى في عتبته حزمة نور تمثل له فيها طيف خولة سريعا ما تلاشى. فاستغفر"[2]

في هذه الفقرة يحدثنا السارد عن خولة التي ظهرت لعبد النور طيفا بدا في حزمة من النور، كما يحصل لبعض الصوفية الذين يزعمون أنهم يرون في اليقظة شخص الرسول عليه الصلاة والسلام، أو بعض الصالحين أو بعض شيوخهم. وهنا ندرك مكانة خولة الزوجة الأولى لعبد النور والتي اغتالتها يد الإرهاب في فترة التسعينيات كما تخبرنا الرواية بعد ذلك، هذه المكانة التي ملأت عليه نفسه وجوانحه، ولم تستطع حتى عالية بعد عشرة أعوام من الزواج أن تغطي عليها: **"سيدي، ظننت أني غطيت عليها بهذا الحب الذي منحتك إياه كما لم أمنحه زوجي الأول قبلك"[3]**.

يحدثنا السارد بعد ذلك عن هذا الحنين الذي يتنازع عبد النور إلى خولة والذي لم يستطع أن ينساه رغم تصوفه وتنسكه والتحاقه بالمقام، مقام أجداده الأولين.

بعد هذا الموضع من الرواية، يترك الكاتب الحكي المتزامن ليرتمي في أحضان السرد الاسترجاعي فتتداعى الأحداث، وتتداخل حكايات الشخصيات.

1 - عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، ص 39.

2 - زهوة، ص 11.

3 - نفسها.

الاسترجاع في رواية "زهوة":

بعد الاستهلال الذي وقفنا عليه في الصفحات السابقة، والذي يمثل التزامن حيث تتساوى القصة والخطاب من حيث الزمن، يكاد يصب ما تبقى من الرواية في مصب واحد هو الاسترجاع، فعلى غرار ما رأينا في روايته "تلك المحبة" حيث طغى عليها الاسترجاع نجد "السائح" يعتمد نفس التقنية في رواية "زهوة" حيث يحتفي بالاسترجاع بصورة كبيرة، والحق أن الاسترجاع هو ما يغلب على زمنية الفن الروائي عموما.

في استرجاع خارجي يعود بنا السارد إلى تلك الليلة الشتوية التي كان عبد النور قد زار فيها منزل والديه الريفي رفقة يوسف **"فغفا على دفء نار الكانون الحطبية. فرأى نفسه دخل في نور كان سيقرأه في ركعته الأولى من صلاة عشائه، في ليلة باردة عميقة السكون. فابتهل. فألهم رؤية الشجرة المباركة. فتوهم أنه هز بورقة من غصنها فأضاء له في ظلمة روحه أمان من خوف ما كان سيناديه إليه قدره"**[1]

لقد رأى عبد النور نفسه في غفوته تلك وقد دخل في نور يبدو انه استقاه من سورة النور التي كان قد نوى أن يقرأ بها في ركعته الأولى من صلاة العشاء في تلك الليلة الباردة.

وفي نفس صوفي واضح يخبرنا السارد كيف انخرط عبد النور في ابتهال واتصال وثيق بالله تعالى،

حتى ألهمه الله رؤية الشجرة المباركة التي ذكرها الله في سورة النور، يقول الله تعالى: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ"[2]

1 - زهوة، ص 12.

2 - الآية 35 من سورة النور.

ثم خيل إلى عبد النور أنه هز بورقة من أوراق الشجرة المباركة فأضاء له منها نور ملأ عليه نفسه وجوانحه باليقين وبالأمان من الخوف الذي كان يتراءى له عندما يفكر في المصير المجهول الذي كان ينتظره إزاء قراره بالانقطاع عن العالم وعن التدريس بالجامعة، وعزمه على الإقامة في مقام أجداده الذي كان سبقه إليه ابن عمه إدريس قبله بسنوات طويلة.

ويسترسل السارد في هذا الجو المشحون بالنفس الصوفي وبالمعاني التي تفيض من هذه الآية فيقول: "**وكان إذ مد يده إلى مشكاة نحاسية، من بقايا أثاث مكتبة والده، مصوغة من تزايين الفوانيس العتيقة فلمسها، بزغ له سطوع كأنه من شمس أو قمر، لا هو في ليل ولا في نهار كشف له عن سبعين ظلا يمشون على سطح زيت الشجرة الوبيض الصافي. فهتف له من بينهم صوت جده حسن: «أولياء ينتظرون عودتك.» فرأى نفسه خلع نعله. فانفتح له إليهم لهم مسرى ملئ ضبابا أبيض سرعان ما جلا عن امرأة ائتزرت أكاليل حلقية من الياسمين نطقت له: «عبد النور حبيبي، سأكون رفيقتك في رحلتك.»**."[1]

مرة أخرى يقتبس الكاتب كلمة المشكاة من الآية الكريمة، بعد أن اقتبس منها آنفا كلمة الشجرة المباركة، وإذ لمس عبد النور المشكاة سطع له منها نور كشف عن سبعين ظلا، يبدو أنها للأولياء من أجداده الذين تعاقبوا على المقام، وقد ميز من بينهم صوت جده حسن الذي دعاه للالتحاق بالمقام.

وفي خضم هذه اللحظة الصوفية العجيبة يلوح طيف خولة لكي يُطَمئِن عبد النور ويكون رفيقا له في رحلته النورانية نحو مقام أجداده، و لعل طيف خولة هنا يشير إلى الحقيقة الإلهية التي كثيرا ما تمثلها الصوفية في صورة امرأة.

ولما طلب عبد النور من يوسف أن يقرأ عليه من مجلد جذبه إليه من كومة الكتب خلفه قرأ:

1 - زهوة، ص 12.

"إني، لما ظهر في البلاد من شر نخر القلوب وبما فشا من فساد لطخ الضمائر فتوارى الصلاح وتزعزع الإيمان، قد اعتزلت دولة أولي أمركم المستظهرين على العباد بالظلم والهوان. وتركت مجالس الافتراء وذر الرماد. وهجرت أي مشيخة لبست ثوب الورع فوق لحمها المكمود بالفجور. وأغلقت باب قلبي عن كل طمع. ودخلت في طريق الحقيقة لأفلت من رجس هذا الزمان"[1]

يوضح لنا السارد في هذه الفقرة أن عبد النور قرر اعتزال دنيا الناس بسبب ما ظهر فيها من فساد وفجور، ولما انتشر من الرياء بين الناس فتلبس الأشرار بلبوس الأخيار، وركب الفساق والفاسدون مركب التقوى والورع والصلاح، فإنه لذلك قد أغلق قلبه عن كل طمع، وقرر الدخول في طريق الحق والحقيقة وسلوك سبيل المتصوفين، وذلك بالالتحاق بمقام أهله والعيش فيه.

ويسترسل السارد في الحديث عن هذه اللحظات، فيقول:

"كان الشيخ أضاف: «وهكذا. إن يعتزل المرء فإنما ليطهر ماله وطعامه وشرابه وملبسه وفراشه ووسيلة سفره من آفة السحت. إنما الرزق والخير أن تقيم مقاما بيدك وتؤهل بيتا من حلال.»"[2]

كأن الشيخ قد قرأ ما يدور في خلد عبد النور بشأن اعتزاله الحياة العامة، ولمس تردده في البقاء في المقام، لذلك فقد بسط له الأسباب التي تدعو المرء إلى سلوك حياة الزهد والتصوف والابتعاد عن العامة، وقد لخص ذلك في أن السحت قد عمّ، فلا مندوحة لمن أراد أن يستبرئ لدينه من اعتزال حياة الناس والابتعاد عن مخالطتهم قدر الإمكان، وقد عرف الصوفية ذلك

1 - زهوة، ص 16.

2 - نفسه، ص 32-33.

منذ القديم فأنشئوا زوايا وخلوات أقاموا فيها طقوسهم وتعبدوا فيها لله بعيدا عن أعين الرقباء والمتطفلين. ولعل كلام الشيخ كان له أثر كبير على قرار عبد النور وتوطين نيته على البقاء في المقام والقيام على شؤونه بعد رحيل ابن عمه إدريس.

وفي استرجاع لما حدث في تلك الليلة الأولى التي باتاها في المقام، يحدثنا السارد عن الفتى يوسف ابن إدريس شيخ المقام الذي رحل عن دنيا الناس، يقول:

"فيما كان يوسف لداع قاهر نطق على مسمع من عبد النور ما أغلق عليه كتابه الصغير: «إن انقشعت عن ذهنك غيوم دنياك ورق الهواء في دمك فسمعت كأن قلبك ناجاه صوت بلسان الوليد الذي كنته يوما فأفِضْ إلى الصورة التي ارتسمت لعينيك ولا تلتفت لبشر إلا رمزا.» وخرج عجلان، مرددا: «هو ذاك، هو ذاك»"[1]

إنها إذن صورة والده إدريس تناديه بعد أن رقّت روحه في جوّ المقام الصوفي الهادئ، فما كان منه إلا أن استجاب مسرعا **"فانفتح له الباب فولجه فانغلق دونه"**[2]، فكأنه صوفي حصل له حال من الشهود، فلم يعد يرى غير الحق وانغلق الباب الذي بينه وبين الخلق فلم يعد يرى منهم أحدا. يقول الشيخ الأكبر "ابن عربي": "وقد كان الحسن البصري رحمه الله إذا أراد أن يتكلم في مثل هذه الأسرار التي لا ينبغي لمن ليس من طريقها أن يقف عليها دعا بفرقد السبخي ومالك بن دينار ومن حضر من أهل الذوق وأغلق بابه دون الناس وقعد يتحدث معهم في مثل هذا الفن"[3].

وإذ التقى يوسف بالشيخ الوقور ذو السمت الحسن الذي رأى فيه صورة والده إدريس، هذا

1 - زهوة، ص 41.

2 - نفسها.

3 - ابن عربي، رسائل ابن عربي، تحقيق محمد عبد الكريم النمري، ص 18.

الوالد الذي لم ير له وجها ولا سمع له صوتا، فقد خلفه جنينا في بطن أمه وذهب من غير رجعة. فحكى له الشيخ عن والده الذي جاء المقام مطلقا دنياه وزوجته الفاتنة "عزيزة"، راغبا في حياة الانعزال والتصوف، يقول السارد:

"فنطق يوسف، بابتهاج من خرج من ظلمة: «باسم نور السموات والأرض. والسلام على من كان نبيا وآدم بين الماء والطين. وبعد، هذا كتابي أوصي به إلى قرينتي الطالق عزيزة بنت السراجي أني أسميت الوليد الذي تضعه يوسف»"[1]

يبدأ هذا الكتاب الذي قرأه يوسف وكتبه والده إدريس بذكر اسم الله الذي هو نور السماوات والأرض، ثم يسلم على النبي المصطفى الذي كان نبيا وآدم بين الماء والطين، وفي ذلك تلميح إلى الفكرة الصوفية القائلة بأن أول ما خلق الله هو نور محمد عليه الصلاة والسلام، ومن نوره خلق نور الأنبياء جميعا بما فيهم آدم عليه السلام، وفاضت أنوار الأنبياء على جميع الخلق.

ويسترسل السارد في الحديث عن لقاء يوسف بالشيخ الوقور الذي يحدثه عن والده إدريس:

"فكتم الشيخ زفرته وتلطف له:«جاءنا في ثوب من الريب فبدلناه له كساء من اليقين. وثبتنا قلبه على المحبة العظمى.»"[2]

إذن فإن إدريس قد جاء المقام في أول أمره وقد داخله الشك واستبدت به الحيرة، كأنه صوفي مُريد في أول الطريق، ثم شيئا فشيئا تقلب في الأحوال وترقّى في المقامات حتى انقلب شكُّه يقينا، وحيرته اطمئنانا، وانتهى به الحال أن تربع قلبه على المحبة العظمى.

في استرجاع للحظات لقاء قديم جمع بين عبد النور وإدريس، يقول السارد:

1 - زهوة، ص 42.

2 - نفسه، ص 43.

"قائلا له، على هامش ندوة كان دعاه إلى حضورها في معهد التاريخ: «ينتصر الفزع علينا فنحس أنفسنا أشقياء مشلولي الإرادة في حسم خياراتنا الوجودية. نحن خلقنا لننازع القدر بالقدر. ولا ندم إلا على الخطيئة»"[1]

في هذه الفقرة حديث عن الأسئلة الوجودية التي تؤرق الإنسان، والتي تناولها أصحاب التصوف الفلسفي من المسلمين وغيرهم، فحسب رأي السارد أن الإنسان مسير وأفعاله مقدرة، وحتى إن بدا له أحيانا أنه يتصرف بإرادة، فإنما ذلك بتقدير الله له، يذكرنا قول السارد هنا بقول عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، حينما عوتب على فراره من طاعون عمواس، وقيل له: إنك تفر من قدر الله **!** فقال: أفر من قدر الله إلى قدر الله.

في حديث مسترجع عن تسلم عبد النور وصية إدريس من رضوان، يقول السارد:

"قال أحد السلف: ففي ابن آدم نفس وروح بينهما مثل شعاع الشمس، فالنفس التي بها العقل والتمييز، والروح التي بها النَفَس والتحرك، فإذا نام العبد قبض الله نفسه ولم يقبض روحه، ألا ترى يا رفيق دربي في الغياب أن أرواحنا في هذا الكون سرمدية لأن الخالق باق حي!"[2]

في هذا المقطع حديث عن النفس و الروح، وطرح للفكرة الصوفية القائلة بأن الروح خالدة في هذا الكون لأنها جزء من الذات العلية التي لا يجوز عليها الفناء.

في موضع آخر، يتذكر عبد النور رؤيا رآها عن ابن عمه إدريس، تقول الرواية:

"وحدّثهم أنه ذات ليلة رأى نفسه وقف في رأس جبل أطل منه على مقام شاهد في باحته إدريس هتف إليه. فطوي به نحوه. فحضنه في لباس الحضرة. وسأله عن نجله. وقال

1 - زهوة، ص 128.

2 - نفسه، ص 138.

لهم: «توهمت أن يكون ذلك من أضغاثي. فوقف علي مرة ثانية فثالثة. فلم أدرك الإشارة إلى أن تلقيت رسالته»"[1]

في هذا المقطع حديث عن الرؤيا التي احتفى بها الصوفية احتفاء كبيرا، حتى أن كثيرا من أوراد الطرق الصوفية وأذكارها إنما جاءت عن طريق الرؤية، ومن العبارات الصوفية التي وردت في هذا المقطع قول السارد "فطوي به نحوه"، والتي تعني أن عبد النور تنقل إلى إدريس بطريقة عجيبة لم يستعمل فيها ساقيه، فكأنه طار إلى مراده.

في مقطع استرجاعي آخر يحدثنا السارد عن يوسف ورأيه في الكون والحياة، فيقول:

"وبجبرية، محوما عينيه في الفضاء المطلق، أضاف لنفسه أكثر منه لرضوان الذي اعتصم بصمته: «نحن لسنا سوى جزيئات سابحة في هذا الكون اللامتناهي الذي كل ما فيه يدل على أن مسارنا عبره مرسوم. إن كان لا بد أن يقاطع اتجاه أحدنا غيره من اتجاهات البشر والأشياء في نقطة ما فلا مفر. كل شيء بميقات. لا صدفة. وعند نقاط التقاطعات يجد الواحد منا نفسه مخيرا بين أن يفعل ما يراه خيرا وبين أن يقترف ما يعلم أنه شر»"[2]

في مقطع استرجاعي آخر يحدثنا السارد عن موقف رضوان عندما أخبره حمدون الحسير عن وفاة "الجوهر" زوج "سحنون"، يقول السارد:

"فلم يعره ناظره، مغشيا عليه من ظلمة سديم الموت.

هو الحقيقة الوحيدة التي ننتهي إليها من بين الحقائق غير المنتهية كلها."[3]

في هذه الفقرة يرى السارد أن الموت هو الحقيقة اليقينية الوحيدة التي نؤول إليها، بينما الحقائق

1 - زهوة، ص 144.

2 - نفسه، ص 245- 246.

3 - زهوة، ص 284.

الأخرى كلها تبدو نسبية وغير منتهية.

وفي لحظة استرجاع أخرى، يتحدث السارد على لسان السبعاوي بضمير الغائب عن إدريس وما بذله للمقام:

"«سمعت عما قدمه لهذه المؤسسة رجل فاضل زهد في كل شيء ليرهن حياته هنا لربه وللمعرفة والتعليم، كما أجداده كانوا فعلوا.»"[1]

يتحدث السارد هنا عن إدريس الذي طلق حياة المدينة ونذر نفسه لربه، ولحياة الزهد والتقشف في المقام، وكرس وقته للمعرفة وللتعليم، سيرا على خطى أجداده ونهجهم.

الاستباق في رواية "زهوة":

في بداية الرواية تطالعنا الفقرة التالية:

"وضع عبد النور، خلال هجعته الأخيرة في الخلوة، القلم والسجل السابع عشر جانبا. وأسند ظهره إلى الجدار، منتظرا عودة رضوان. فعاودته لسعات سقمه أشد وخزا في أقصى مفصل من جسده."[2]

يحدثنا السارد عن السجل السابع عشر، فيترك في أنفسنا تساؤلا عن بقية السجلات الستة عشر الأخرى، وبعد عدة صفحات نجد العبارة التالية:**"وفتح على آخر صفحة من سجله: «تم الجزء السادس عشر في هذه الليلة الخالصة ويليه جزء موال. إن كنت لن أرى لي إليه غدا فإن العناية ستأتي بمن يقتفي الأثر. ولله الملك والكلم»"[3]**

1 - زهوة، ص 337.

2 - نفسه، ص5.

3 - نفسه، ص 63.

هنا نتبين أن هذه السجلات الستة عشر كتبها إدريس في خلوته بعيدا عن أعين الناس، وترك السجل السابع عشر دون أن يكمله، ونجد أن خلفه عبد النور هو من تكلف بهاته المهمة.

هناك جانب آخر في الفقرة الأولى فيه استباق هو الشخصيات التي تبدأ الرواية بذكرها مباشرة، من عبد النور إلى رضوان. وهذا المنحى يتكرس أيضا في مواضع أخرى من بداية الرواية، من ذلك قوله:

"فحضنه. وشهق. ووعده بأنه سيحث رضوان وكوثر على ذلك. ثم ذكر له أن الوناس كان زاره وقدم له هدية عينية للمقام من مدخول أرض أبيه التي استعادها. ثم رافقه إلى مدفن خولة لنقل رفاتها قرب والدها الشيخ عبد الفتاح في مقبرة أهليهم. وأخبره أن السبعاوي كان هاجر إلى صحراء الزنج."[1]

في هذا المقطع يهجم علينا السارد بذكره لعديد الشخصيات: رضوان، وكوثر، والوناس، وخولة، والشيخ عبد الفتاح، والسبعاوي، فيفتح لنا بذلك أفقا من الانتظار، ويتركنا نتساءل عن هذه الشخصيات، وعن دورها في الرواية، وهذا ما سيتكشف لنا رويدا رويدا كلما أوغلنا في المتن، بل إن شخصية الوناس مثلا لا نقف عليها إلا في آخر الرواية.

وهكذا يؤدي الاستباق دور التشويق والتحفيز على القراءة، واستكمال النص حتى آخره.

بعد ذلك مباشرة يقول السارد:

"و إذ سأله إن كان زار قبر والده إدريس، بين قبور أجداده، أجابه أنه تحنن إليه عند شاهدة رأسه بكلمات من الحب، ثم أسرّ إليه أنه لما دخل المزار انتابته قشعريرة وقوفه

1 - زهوة، ص 8.

فيه أول مرة فلم يجرؤ على فتح بابه الدخلاني، ساكتا عن رحلته العجيبة في تلك الليلة."[1]

الاستباق الوارد في الفقرة السابقة يؤدي دورا تمهيديا، فهو يخلق لدينا أفقا من الانتظار نستشف من خلاله أن الراوي سيحدثنا عن تلك الليلة العجيبة ورحلة يوسف فيها، هذه الرحلة التي هي أشبه ما تكون برحلة صوفي نحو حضرة الشهود، وفعلا بعد صفحات قليلة يتحقق أفق الانتظار ويخبرنا السارد عن تلك الليلة وما وقع فيها، فيقول:

"فلم تكن سوى لحظة على غفوة يوسف حتى أمسكت بمعصميه يدان بضتان دافئتان استلّتاه من فراشه. وعقدتا على عينيه عصابة. وتمسحتا بوجنتيه. ثم شبكت شمالهما يمينه. وهمس له صوت رخيم:« اتبعني يا جميل!» فانقاد، مستنشقا عبقا من زهر الليم تهفهف من لباس أخف من نسمة."[2]

وعلى مدى صفحات يخبرنا السارد على ما وقع في تلك الليلة العجيبة، فينقلنا إلى جو حالم كأنما استله من حكايات "ألف ليلة وليلة".

ويستمر السارد في هذا النفس الحالم القريب من النفس الصوفي، إلى أن يقول:

"إذ استيقظ عبد النور فأسند ظهره إلى الحائط العاري ومد رجليه، جس بصوت مهموس إن كان يوسف استيقظ هو أيضا: «أصبحت ولله الحمد.» فرد عايه، منسلا من فراشه: «كأني لم أرقد لحظة» وتأوه: «يا إلهي، أهي أضغاث ما رأيت؟» فطمأنه:«إن لم يكن ذلك حصل بالحس فقد وقع بالمعنى. ولعل في ما رأيت نصيبا من حقيقتك الأخرى.»

1 - زهوة، ص 8.

2 - نفسه، ص 54.

فتعجب له: «كأنك كنت معي!» وتساءل: «لولاك، هل كان سيحدث ذلك؟»"[1]

في الفقرة الأخيرة، نرى يوسف يتساءل عن ما وقع له في تلك الليلة، أهو أضغاث أحلام؟ أم قد وقع له فعلا؟ وهنا نجد عبد النور وكأنه على علم بما حصل ليوسف، وهذا الأمر شائع كثيرا لدى المتصوفة بين الشيوخ و تلاميذهم ومريديهم، من ذلك ما يخبرنا عنه "الهجويري" في قصة "الجنيد" مع شيخه "السري السقطي"، يقول الهجويري ما نصه:

"ومشهور أنه في حال حياة السري قال المريدون للجنيد: فليكلمنا الشيخ ليكون في ذلك راحة لقلوبنا، فلم يجبهم، وقال: ما دام شيخي موجودا فأنا لا أتكلم. إلى أن كان نائما ذات ليلة فرأى النبي عليه السلام في النوم يقول: يا جنيد! كلّم الخلق، لأن كلامك سبب راحة قلوب الخلق، وقد صير الله تعالى كلامك سبب نجاة العالم. فلمّا استيقظ وقر في قلبه أن درجته جاوزت درجة السري، وقال لقد جاءني من الرسول صلوات الله عليه الأمر بالدعوة. ولما كان الصباح، أرسل السري مريدا وقال له: حينما يسلّم الجنيد من صلاته، قل له: إنك لم تتحدث إلى المريدين بناء على قولهم، ورددت شفاعة شيوخ بغداد، وأرسلت لك رسالة أيضا فلم تتكلم. والآن قد أمرك الرسول عليه السلام فأطع أمره! قال الجنيد رضي الله عنه: فذهب ذلك الخاطر من رأسي، وأدركت أن السري في كل الأحوال مطلع على ظاهري وباطني، وأن درجته فوق درجتي، لأنه مشرف على أسراري، وأنا لا علم لي بأحواله."[2]

و يعلق "الهجويري" على هذه القصة بقوله : "و في هذه الحكاية دليل واضح على أن الشيوخ – بأي صفة يكونون – مشرفون على أحوال مريديهم."[3].

1 - زهوة، ص 75.

2 - الهجويري، كشف المحجوب، ص 341.

3 - نفسها.

وفي الليلة التي كان عبد النور قد عزم فيها على رحلته إلى مقام أجداده ليستقر فيه ويقضي فيه ما بقي من عمره، زاره طيف زوجته خولة التي كان قد فقدها قبل سبعة أعوام بطريقة شنيعة فقد اغتالتها يد الإرهاب الأعمى الذي طال الجزائر في العشرية السوداء السيئة الذكر، يقول السارد: **"فنز من بدنه عطرها، كما تنفس غبطته على صدرها ليلة عرسهما، قبل سبعة أعوام. وزفر: «كيف ألقاك!» فرجع إليه صدى صوتها من أعماقه: «في امرأة أخرى. ولكن الآن خذني إليك»"**[1]

إذن في هذا المقطع إعلان من السارد بأن عبد النور سيتزوج من امرأة أخرى، وهذا ما يتحقق فعلا في نهاية الرواية حيث يرتبط عبد النور بعالية، فحينما لمح عبد النور إلى جعفر أخي عالية برغبته في الارتباط بها أجابه جعفر: **"سيكون ذلك شرفا عظيم لي ولأختي. أنت رجل خيّر"**[2] .

وفي مقطع آخر يحدثنا الراوي عن استقبال رضوان لعبد النور ويوسف في مدخل المزار، وفي خضم هذا اللقاء وحفاوة الاستقبال، يشير السارد إلى الخاتم في إصبع رضوان، هذا الخاتم الذي شد انتباه يوسف، يقول السارد:

"ودعاهما إلى الدخول بشماله فبان في خنصرها ليوسف خاتم من الفضة الخالصة بفص أحمر. ثم أعلن أنه سيقود الراحلة إلى الإسطبل."[3]

حين يذكر السارد هذا الخاتم نظن أنه سيعود إليه في موضع قادم من الرواية، فيشكل لدينا حالة من الانتظار، وبعد صفحات عديدة يظهر ذكر الخاتم، فنكتشف أن "حمدون الحسير" هو من أعطاه لرضوان، يقول السارد:

1 - زهوة، ص 12.

2 - نفسه، ص 320.

3 - نفسه، ص 31.

"وأخرج من جيب عباءة نومه خاتما من الفضة الخالصة ذا فص أحمر. وحلف له أنه وجده يوما قرب باب المقام فتطير من لبسه. وطلب إليه أن يعطيه يده اليسرى. فمدها له. فمرره في خنصرها"[1].

من الاستباقات القصيرة أو ما يسميه "حسن بحراوي" الإعلانات قصيرة المدى[2]، ما نجده في آخر الفصل التاسع حيث يقول الراوي:

"وأخرج منها سجلا كبير الحجم. فتحه وسحب منه صورة فوتوغرافية بالأسود والأبيض قدّمها له في صمت، كأنّما هي آخر ما كان سيخبره به عن سيّده...وتأمّل وجه إدريس، كما عرفه قبل أكثر من عقدين."[3]

و نبدأ في التساؤل: كيف كان وجه إدريس قبل عقدين من الزمن؟ ولكن تساؤلنا هذا لن يطول، فبمجرد أن نقلب الصفحة، ومع بداية الفصل العاشر يقابلنا المقطع التالي:

"حليق الوجه، مسرح الشعر الأسود إلى الخلف في ميلان إلى الشمال قليلا، بقميص أبيض مفتوح على زرّين، مشرق الملامح، لطيفا، هادئا وباسما. كذلك بدا لعبد النور في الصورة النصفية التي بين يديه."[4].

في موضع آخر من الرواية، يقول السارد:

"مثل سماع ألقي من غيب إلى عبد النور، منتظرا «لن تفتر لك صبوة إلى النساء. فلا تسرف على نفسك.»، كما خطها له إدريس في رسالته الأخيرة إليه. فتشرّبها مرة أخرى

1 - زهوة، ص 221.

2 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

3 - زهوة، ص 125.

4 - نفسه، ص 127.

ترياقا لرضوض روحه."[1]

في هذه الفقرة إشارة إلى السماع الصوفي، وقد أعطى الصوفية للسماع شأنا كبيرا واهتموا به اهتماما بالغا، وذهبوا في تعريفه مذاهب شتى، فقد قال بعضهم:

"سئل ذو النون رحمه الله عن السماع فقال وارد حق يزعج القلوب إلى الحق فمن أصغى إليه بحق تحقق ومن أصغى إليه بنفس تزندق"[2].

وقال أيضا متحدثا عن السماع:

"وهو الإصغاء والاستماع بحضور القلب وإدراك الفهم وإزالة الوهم"[3]

فالسماع إذن موهبة روحية تعني قدرة الشخص على سماع أصوات لا يسمعها غيره من الناس بحاسة السمع العادية، أو يسمع أصواتا فتؤثر فيه بما لا تؤثره في غيره.

وبالعود إلى المقطع السابق الذكر من الرواية، نجد سماع عبد النور من هذا النوع من السماع الصوفي لأنه سماع ألقي في روعه من غيب، وليس استماعا بحاسة السمع العادية، وفي المقطع استباق يشير إلى أن عبد النور سيعرف النساء من جديد، وهو الذي كان قطع على نفسه عهدا أن لا يعود إلى معاشرة النساء بعد فجيعته في زوجته خولة. وهذا الاستباق نقف على تحققه في آخر الرواية بزواج عبد النور من عالية.

وفي موضع آخر من الرواية يتحدث السارد عن عبد النور و لقاءه بيوسف ورضوان وأختهما ربيعة، فيقول:

"مستمعا لنداء خفي نبا من أعماقه بصوت خولة أن اسلخ عن نفسك ما يعكر صفو

1 - هوة، ص 197.

2 - السراج الطوسي، اللمع، ص 271.

3 - نفسه، ص 274.

أفراحهم الآتية."[1]

مرة أخرى يعود السارد إلى السماع، حيث يصغي عبد النور إلى صوت الروح، ونستشرف من هذا المقطع أن الثلاثة: يوسف ورضوان وربيعة سيعرفون نهاية سعيدة، و هذا ما نجده قد تحقق فعلا في موضع قادم من الرواية:

"فابتسمت ربيعة

ألم أقل لك يا عم!

مجاهرة له: «كل شيء يبدو سطر.»"[2].

الاستغراق في رواية "زهوة"

الحذف:

في بداية الرواية يقول السارد:

"لا حزنا على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طيلة عشرة أعوام، كأنها ساعات عابرة. أو على دنيا مثل سراب كان سيغادرها، فإنه امتلأ بالقناعة والرضا."[3]

في هذين السطرين يحذف السارد ما جرى من وقائع وأحداث خلال عشر سنوات، فكل ما يحدثنا به أن عبد النور تزوج من عالية، وقضى معها عشرة أعوام من السعادة وطيب المعاشرة، وقد لمح الراوي إلى أن هذه السعادة مختلفة، ذلك أن عالية قد تزوجها عبد النور أثناء استقراره في المقام، فكان هذا الزواج للدين كما للدنيا، فإن عالية بقدر ما أسعدت عبد النور من جهة

1 - زهوة، ص 198.

2 - زهوة، ص 228.

3 - نفسه، ص 05.

الحاجة الطبيعية، بقدر ما ساعدته على التفرغ للعبادة و التأمل الطويل في الخلوة، و أعانته على القيام بشؤون المقام، لكل ذلك عبر عنها الكاتب بأنها سعادة أخرى.

في موضع آخر من الرواية، في لقاء جعفر أخي عالية مع عبد النور، يكتشف جعفر أن عبد النور كان أستاذا له في الجامعة، يقول السارد:

"فابتهج له: «عناية أني التقيتك في مكان بعيد عن الجامعة والمدينة ومتاعبهما.» وتعجب لأخته المنشرحة: «بعد حوالي عشرين عاما!» فإلى كوثر التي وقفت بجنبها: «أنت لم كوني ولدت بعد.»"[1]

في هذا المقطع يلجأ السارد إلى حذف ما مقداره عشرين عاما من حياة جعفر، لا ندري ما فعل فيها ولا ما فعلت به الحياة، ولا يشير السارد إلى أي شيء من ذلك لا من قريب ولا من بعيد. وفي الفقرة أيضا إشارة لطيفة إلى أن كوثر لم تتجاوز العشرين من عمرها بعد.

الخلاصة:

في المقطع التالي من الرواية يلجأ الكاتب إلى تقنية التلخيص، حيث يخبرنا السارد عن حديث ربيعة لعمها عبد النور إذ زارته في المقام، فيقول:

"وحدثته لساعات عن تذكاراتها في المقام. وعن حياتها الجديدة في المدينة"[2]

في أقل من سطر يلخص السارد حديث الساعات الطويلة الذي خصت به ربيعة عمها عبد النور، و اختصر في كلمات قصيرة أحداثا وقعت في سنين طويلة شملت تذكارات ربيعة في المقام، وحياتها الجديدة في المدينة، لقد لخص السارد مسار حياة ربيعة في بضع كلمات.

1 - زهوة، ص 229.

2 - نفسه، ص 10.

في موضع آخر يلخص لنا السارد في سطور قليلة جزءا هاما من حياة عبد اللطيف، الذي جاء المقام مطرودا من ثانوية المدينة فآواه إدريس وأحاطه بعنايته، يقول السارد:

"منذ أن التحق بالمقام مطرودا من ثانوية المدينة، كما هي حال العشرات الذين يتعثرون في دراستهم النظامية، لتغيبه الطويل بسبب مرض مستعص أصاب أمه فأودى بها فهجر بيتهم إثر زواج والده من فتاة في الثامنة عشرة، التي كانت سنه هو، تقية لفتنتها بعد أن ظاهرت له ميلها السافر، تاركا أختيه في كفالة جدته لأمه."[1]

في هذه الأسطر القليلة يلخص السارد ما جرى لعبد اللطيف على مدار شهور أو سنوات فنعلم أن سبب طرده من الثانوية كان بسبب المرض العضال الذي كانت تعاني منه والدته، وأن هذا المرض قد أودى بها في النهاية، وبزواج والده من فتاة صغيرة السن فقد خرج من البيت اتقاء للفتنة وخلف أختيه عند جدته لأمه. لخص لنا السارد كل ذلك بنفس متسارع زاد من سرعته استخدامه لحرف العطف الفاء الذي يربط الأحداث المتعاقبة ببعضها ربطا آنيا لا تراخي فيه.

المشهد:

من المشاهد التي تصادفنا في هذه الرواية قول السارد على لسان عبد النور، محدثا نفسه ومخاطبا جسمه، في لحظة تأمل:

"آه يا بدن ، أينا حمل الآخر؟ أينا عجز الآن؟ ها وصب الزمان رمانا كلينا على شاطئ العودة. من سيتخلى عن الآخر؟ لا أعرف إلى أين سيغادر عقلي. لكن روحي سيخرج منك. سأراه يقبع في بهو انتظار يوم نشورك. و إني لأراك اكتسيت لحما غير هذا اللحم المدنس الفاني" [2]

1 - زهوة، ص 168.

2 - نفسه، ص 06.

في هذا المقطع يشبّه السارد لحظة الموت بالوقوف على شاطئ العودة، وفي التنزيل الحكيم يقول عزّ من قائل: "الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون"[1]

إذن فالموت في نظر المسلم والصوفي خاصة هو باب يعود منه العبد إلى خالقه وبارئه، وعبد النور يعرف ذلك ولكنه يتساءل عن مصير العقل بعد الموت وأين محله، ولكنه على يقين من أن روحه سوف تقبع في البرزخ في انتظار يوم النشور. في هذه الفقرة يخاطب عبد النور جسمه، إذ أحس بقرب مفارقته للدنيا والرحيل عنها.

من المشاهد الحوارية التي ازدانت بها الرواية ما جرى بين عبد النور ورضوان في حديثهما عن إدريس، ابن عم الأول وصديقه وزوج أم الثاني وشيخه، وقد امتد هذا الحوار إلى صفحات من الرواية، من ذلك قول السارد على لسان رضوان:

"أشعر بسكينة، كما التي آنستها غالبا من سيدي إدريس وأنا بجنبه."[2]

وهذا ما يحس به المريدون والتلاميذ من الصوفية مع شيوخهم وأساتذتهم، بل عدّوا هذا من صفات المريد الحق: "وعلامة صدق إرادته أن يكون الغالب عليه الرقة والشفقة والتلطف والبذل و احتمال المكاره كلها عن عبيده و عن خلقه حتى يكون لعبيده أرضا يسعون عليها ويكون للشيخ كالابن البار"[3].

وإذ سأل رضوان عبد النور عن سبب اهتمام سيده إدريس وشغفه بالطبيعة، أجابه:

"لأنه كان مولعا بمعرفة أسرار الحياة."[4]

1 - الآية 156 من سورة البقرة.

2 - زهوة، ص 114.

3 - السراج الطوسي، اللمع،ص 206.

4 - زهوة، ص 114.

فاعترف رضوان لعبد النور أنه كانت تراوده أسئلة كثيرة عن الموت والحياة، لم يكن يجرؤ على طرحها على سيده إدريس، فأجابه:

"لو فعلتَ كان أجابك أن جميع ما فينا وما حولنا وما سنئول إليه هو مصدر حيرتنا لأنه متسارع نحو غاية لا ندركها."[1]

في هذا الجواب نبرة فلسفية واضحة، يفوح منها نفس أصحاب التصوف الفلسفي الذين يريدون فهم كل ظواهر الطبيعة بردها إلى العقل.

ويسترسل السارد في هذا الحوار، فيقول:

"فاستساغ رضوان ذلك بهزة من رأسه، مشوش النظرة. وجمع يديه إلى بعضهما داخل كمي جلابته، كما يفعل راهب. وقال: «اقتدائي بسيدي في اهتمامه بكتب علوم الطبيعة خاصة وملاحظاته وتجاربه هو الذي فتنني بما هو حي....» فألقى إليه، مضمرا إعجابه بحيرته: «تلك هي بداية إدراكنا قدرة اليد التي صنعت هذا الكون وصورته لنا بهذا الكمال.»"[2] يشير السارد إلى فكرة الشك عند صوفية المسلمين الذي حمل لوائه "الإمام الغزالي"، هذا الشك الذي يقود إلى حقيقة واحدة، هي قدرة الله الخالق القادر الذي أبدع لنا الكون في هذه الصورة المكتملة.

ويستمر الحوار حول أسئلة الوجود والحيرة التي تنتاب الإنسان إزاءها، تختمه إجابة عبد النور: **"لا بد للشخص المؤمن من أن يخضع عقله لقلبه ويقول: تلك سنة الخالق في خلقه."**[3] إذن في النهاية يجب على المسلم أن يسلم قياده لقلبه، و يسلم أمره لربه ويقول في خضوع

1 - زهوة، ص 115.

2 - نفسها.

3 - زهوة، ص 116.

وإذعان: تلك سنة الله في خلقه.

ويستمر السارد في هذا الحوار ويطيل النفس فيه، فيقول على لسان عبد النور محدثا نفسه:

"من دون إحساس بالانتساب إلى الجذع الذي تفرع منه، يعيش الشخص حياة الهمل مشروخ الوجدان كاسف النفس كئيب القلب، لا يعرف الطريق إلى خالقه." [1]

يشير السارد هنا إلى فكرة صوفية، مفادها أن الإنسان، ككل الموجودات، هو تجلٍّ لقدرة الخالق القادر، فالوجود ليس له وجود ولا حقيقة إلا من حيث هو صورة الله القادر، والإنسان ما لم يعي هذه الحقيقة، فيحس أنه فرع من ذلك الجذع، عاش عيش الحيوان المنبوذ الذي لا يُعرف له صاحب، ولن يعرف طريق السلوك والوصول إلى الله، وبالتالي فهو لن يعرف طعم الراحة والسكينة.

في مونولوج قصير يحدث عبد النور نفسه قائلا:

"تكلمت خلال سنين ملزما غيري بالاستماع لي. آن لي أن أنصت." [2]

في هذا المقطع نرى عبد النور وكأنه متصوف في أول سلوك الطريق، فها هو يبدأ بالاستماع

والإصغاء، وهو الذي ظل يتحدث لسنين طويلة، قضاها أستاذا محاضرا في الجامعة، فمرة أخرى يثير السارد فكرة السماع عند الصوفية لأهميته الكبيرة عند القوم.

وفي مونولوج آخر نجد رضوان يحدث نفسه متذكرا أمه، تلبست عليه بالعابدة الزاهدة "رابعة العدوية"، فيقول: ***"أمي! وأنت، بم فاقتك العدوية؟ لك مثلها صبرك وإيمانك وزهدك في دنيا الناس في هذا المقام. وجمالك الذي لا بد سحر أبي ثم نشَرْتِهِ على سيدي إدريس***

1 - زهوة، ص 116.

2 - نفسه، ص 122.

رغبة وافرة فعاشرك كأنك جزء منه"[1]

في هذه الفقرة يشبه رضوان أمه فاطمة بالعابدة الزاهدة العارفة بالله "رابعة العدوية" في صبرها، وإيمانها القوي بالله، وزهدها في دنيا الناس، وأيضا في جمالها، هذا كله راجع لعشقه لقصة رابعة كان قرأها فيما قرأ في مكتبة سيده إدريس، يقول السارد:

"واستخبر الفراغ من حوله عن أي يد رمته في حياة رابعة العدوية فانشغل بقصتها حد الهيام فتشابهت عليه ابتلاءاتها بأطوار حياة أمه"[2]

إذن فقد أعجب رضوان بقصة المتصوفة رابعة حد الهيام، حتى أنه قد استعار بعض عباراتها **"أحبك، لا طمعا في جنتك ولا خوفا من عذابك."**[3] ، هذا ما تصور أمه تكون قد قالته لزوجها إدريس، دلالة على أن حبها إياه حب صادق خال من أي خوف أو رجاء، حب لإدريس الرجل، لا لكونه سيد المقام ولا لأي اعتبار آخر، وذلك تشبها برابعة العدوية التي كانت تناجي ربها بمثل هذا الكلام وغيره، فقد روي عنها قولها: "إلهي! إن كنت عبدتك خوف النار فأحرقني بالنار، أو طمعا في الجنة فحرمها علي. وإن كنت لا أعبدك إلا من أجلك، فلا تحرمني من مشاهدة وجهك"[4]، ذلك أن رابعة قد ترقت في مراقي العبودية حتى صارت تعبد الله حبا فيه وفي ذاته لا طمعا في ثواب ولا خوفا من عقاب.

الوقفة:

رأينا أن الوقفة هي تقنية سردية يلجأ إليها السارد لتبطيء عجلة السرد، فيترك المجال للوصف كي يقوم بهذا الدور، و رغم أن السائح لا يستخدم كثيرا اللغة الواصفة ويفضل عليها اللغة

1 - زهوة، ص 208.

2 - نفسه، ص 209.

3 - نفسها.

4 - عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية

الدينامية الحافلة بالأحداث، إلا أننا نجد بعض الوقفات في ثنايا رواية "زهوة"، من ذلك قوله:

"وباطنا لظاهر، عرض يديه. وتأمل جلدهما، تهلهل لجفاف النسغ. وطفحت على نسيجه بقع احمرّت هنا واسودّت هناك، آثارا لتآكل داخلي. في انتشارها إلى ساعديه وبطنه وساقيه، كما رآها في اغتساله الأخير، بدت أشبه ببقع جرداء في أرض أهله عندما كان يشاهدها، وهو صغير، برقعتها قطعان الرعي عند الخريف"[1]

في هذه الفقرة وصف لما آل إليه جسد عبد النور من الضعف والوهن بفعل المرض وتقدم العمر، حتى شبه تلك البقع الملونة على جلده بالبقع التي تتركها الأغنام في أرض المرعى.

وفي هذا الوصف تكريس لفكرة أن عبد النور في أخريات أيامه، لهذا فهو يسترجع شريط حياته أمام عينيه، خاصة منذ لحظة التحاقه بالمقام.

وفي وقفة أخرى يصف لنا السارد خلوة المقام وما بها من أثاث، فيقول:

"و بنظرة واهنة، شمل بندقيةَ الصيد، كما وضعها آخر مرة في جرابها الجلدي بعد تنظيفها. و المرفعَ. و ما سلم من براثن الاندثار من مخلفات. و الكتبَ أيضا، التي زاد تراكمها قرب فراشه، من تلك التي ما فتئ جعفر يزوده بها عند كل عودة له من أسفاره. فوقها آخر كتاب عن الحياة اليومية المشتركة بين مسيحيي الشام ومسلميه، كان قدمه له هدية كما وعده قبل أعوام. وما حتّمت الضرورة إضافته من أثاث زاهد امتلأت به الخلوة، التي دخل في صمتها، الذي عليه كان إدريس غادرها قبله."[2]

الخلوة إذن عبارة عن غرفة بسيطة لا تحوي من حطام الدنيا إلا ما كان لازما وضروريا من الأثاث، بعيدا عن كل تكلف و عن كل بهرج، و هذا يدل على أن صاحب الخلوة عبد النور

1 - زهوة، ص 5- 6.

2 - زهوة، ص 6.

يعيش حياة الزهاد والمتنسكين، صارفا همه إلى العبادة والتفكير شأنه في ذلك شأن العارفين من أهل التصوف، ممن عرف طريق الله فقصده والتزم به، وهو في زهده وتصوفه قد سلك طريق العلماء العاملين، لا طريق الجهلة الغافلين، فقد غصت الخلوة بالكتب في شتى الفنون.

وفي وقفة أخرى ينحسر السرد تاركا المجال للوصف، يقول السارد:

"فابتهج للوجاهة التي أضفتها عليه ملابس تقليدية من عمامة صفراء، وجلابة صوفية سوداء، تحتها قميجة بيضاء ضاربة إلى صفرة، ونعل جلدي يشبه الخف، كان قبل ليلة أخرجها من خزنة أبويه"[1]

في هذه الوقفة وصف للملابس التقليدية التي لبسها يوسف فأضفت عليه هيبة ووقارا ووجاهة، حتى كأن شعيب والد إدريس بعث من جديد.

وفي طريق الرحلة إلى المقام، يصف السارد بعض ما عاينه يوسف وعبد النور في طريقهما:

"مرسلا نظره في مدى السهل عن يمينهما حيث تقاربت منهما بقرتان وأغنام سارحة غير بعيد عن دار ذات سقف قرميدي أحمر عند سفح الجبل الموازي لمسيرهما، انبعثت أمارة الحياة من مدخنتها. تأملها يوسف تحت وطأة هدوء ممتد. لشدته، خال بابها فما ونافذتيها عينين لمخلوق غريب يرقب مرورهما، بقربه شخص واقف بجنبه كلب تناهى إليهما نباحه."[2].

وفي محطة أخرى، توقف فيها السرد، يتحدث السارد عن الحصان وعلاقته بالإنسان:

1 - نفسه، ص 13.

2 - زهوة، ص 20.

"ثم نطق: «من بين الحيوانات التي دجّنها الإنسان جميعا يبقى الحصان أكرمها و أنبلها لعله لذلك نشأت هذه العلاقة العميقة بينهما من التقدير والألفة على درجة لا يكاد يحوزها مخلوقان آخران تجاه بعضهما. لم أعرف حيوانا أليفا، مثل الحصان، يشعرك بعينيه اليقظتين الوجلتين والنزقتين أحيانا أنه يعرفك، كما بإيماءات أذنيه المؤنسة أنه لا يزال صديقك الوفي، وأنت ترى في قوامه عزتك وتسمع في صوته همتك.»"[1]

وفي وقفة أخرى، يصف لنا السارد المزار الذي هو عبارة عن غرفة بسيطة في المقام، أما المتاع فإنه **"لا شيء بدا منه وضع لزينة، إن لم يكن للضرورة، حتى الزربية المبثوثة ذات العمق الأسود المخلل برقوم حمراء غالبة متقنة التوزيع حسب موتيفات هي أشكال هندسية من أنصاف مربعات ومعينات متقابلة كأن الفراغات ما بين أطرافها معابر ومداخل لخيام أو ديار مترامية في سهل ليبدو المربع الأكثر صغرا في مركزها هو نواة الحياة ومن حوله الخطوط المعقوفة شبيهة بالصلبان والمتقاطعة بلا نهاية..."**[2]

وهكذا يسترسل السارد في وصف متاع هذه الغرفة، ويمتد هذا الوصف قرابة الصفحة، يقف

فيها الزمن والحدث منتظرين أن ينهي الوصف مهمته ليستأنفا مسيرهما، ومعلوم أن مهمة الوصف تتمثل في إضفاء جو من الواقعية على النص، فهو ينقل القارئ إلى فضاء الرواية، و ليس الوصف مجرد حشو ينضاف للمتن ليزيد من حجم الرواية.

في وقفة أخرى يصف السارد خزانة المقام التي كان إدريس قد شيدها بنفسه، فيقول:

"إذ أزاح ستائر أربع نوافذ تباعا وفتح مصاريعها، ظهرت لعبد النور القاعة الكبرى التي غطت جدرانها، من أسفلها إلى أعلاها، رفوف من الخشب المصقول مليئة كتبا

1 - زهوة، ص 24.

2 - نفسه، ص 32.

ومجلدات ذات قطع متنوع...وفانوسان وشموع وكبريت. وسندات تعليمية تشريحية"[1]

هكذا يمتد وصف هذه الخزانة ومحتوياتها على مدى ما يقارب الصفحة ونصف الصفحة، فإذا هي مكتبة ضخمة بها العديد من الكتب والمجلدات في شتى صنوف المعرفة، وبها ما يشبه المختبر للتجارب العلمية، مزودا بأجهزة علمية ومجسمات لحشرات وحيوانات وبعض أعضاء جسم الإنسان...الخ، مما يدل على أن إدريس رغم اعتزاله التدريس بالجامعة ودنيا الناس، وسلوكه طريق التصوف والانعزال، إلا أن تصوفه تصوف علمي لم يثنه عن مواصلة أبحاثه وتجاربه لفهم هذه الحياة. وفي وقفة أخرى يصف السارد لباس عبد النور، فيقول:

"وإذا ثلاثتهم دخلوا عليه في ثيابه التقليدية الباهرة من نوع ما يلبسه الميسورون في ريف هضاب الجزائر العليا للمناسبات الكبرى. بعمامة صفراء تزايينها من توت،...تحتها قميجة مقفلة الأزرار لونها ضارب إلى بياض اللباء."[2]

في هذه الفقرة وصف لملابس عبد النور والتي تمثل الزي التقليدي للأعيان والأثرياء من سكان الهضاب العليا الغربية للجزائر.

1 - زهوة، ص 118- 119.

2 - نفسه، ص 197.

الفصل الثاني

تجليات الرؤية الصوفية من خلال

المكان

مفهوم المكان وأهمّيته:

اختلف أصحاب المعاجم في تعريف المكان فقال بعضهم أنه يعني الموضع، وقال آخرون أنه موضع الكينونة، بينما اعتبر فريق آخر أن المكان موضع الاستقرار، جاء في اللسان في تعريف المكان أنه "موضع لكينونة الشيء فيه... والمكان الموضع والجمع أمكنة"[1]، أو هو "الحاوي للشيء المستقر، كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه واضطجاعه"[2].

والمكان "يلعب دوراً هاماً وحاسماً – ومنذ القدم – في تكوين حياة البشر وترسيخ كيانهم وتثبيت هويتهم، وتأطير طبائعهم وطبعها بطابعه الخاص، أي طابع المكان، وبالتالي تحديد تصرفاتهم وتوجهاتهم، وإدراكهم للأشياء، وهذا لكونه أشد التصاقا بحياتهم، وأكثر تغلغلاً في كيانهم وأعمق تجادلاً مع ذواتهم."[3]

لذلك فإنّ الحديث عن المكان بصفة عامة، و عن استمرارية ظهوره في كل الأشكال السردية وبخاصة في الرواية، حديث ذو شجون، فهو يحمل أكثر من مفهوم ويشير إلى أكثر من دلالة، وذلك لأنه "لا يمكن تخيل الإنسان بدون مكان، ولهذا كان المكان أسبق في وجوده من الوجود الإنساني "[4]

ومن المعلوم أنّ الإنسان يمرّ في حياته بأمكنة كثيرة، بداية من بطن الأمّ الذي يعتبر المكان الأوّل الذي يبدأ فيه الإنسان حياته بشكل ما، ثم يفتح عينيه على البيت، كيفما كان هذا البيت كوخا أم قصرا، بعد ذلك يأتي الشارع(خارج البيت)، ثم المدرسة أو المسجد، ثم مكان العمل

1 - ابن منظور، لسان العرب، الجزء 14،

2 - عقيل زغلول، اسما المكان والزمان في القرآن الكريم، دراسة صرفية دلالية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص9- 10.

3 - قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 259.

4 - محمد السيد إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط 1، 2002، ص 11.

وهكذا...ثم تأتي أمكنة أخرى كثيرة يتفاعل معها الإنسان إيجابا وسلبا، فيألف بعضها ويعيش فيها، وينفر من بعضها الآخر ويبتعد عنها.

أما في الأعمال الروائية فالمكان له أهمية كبيرة، فلا يمكن تصور أحداث إلا في مكان تقع فيه، ولا يمكن الحديث عن الزمن وإيقاعه وسيرورته إلا منسوبا إلى مكان، كما لا يمكن تخيل شخصيات تتحرك وتتفاعل إلا في حيز ومكان. والمكان في الرواية صنيعة الكاتب ونتاج فكره، فهو وليد مخياله، لذلك فهو يقترب من المكان الطبيعي الواقعي أحيانا لدرجة المطابقة، وينأى عنه في أحايين أخرى كثيرة حتى لا يكاد القارئ يجد له مثيلا أو مشابها في دنيا الناس.

فالمكان في الرواية يلعب أدوارا فنية ويشير إلى دلالات جديدة يولدها خيال الكاتب المبدع لذلك فهو "يخرج عن واقعيته الحيادية ليصير في الرواية تعبيراً عن الخلفية التي تقع فيها الأحداث"[1].

"وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع و درجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم و نحت في تشكيلها للمكان...فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء"[2].

ويعرف الدكتور "عبد الملك مرتاض" المكان بأنه " كل ما عنى حيّزاً جغرافياً حقيقياً، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء جغرافي، أسطوري، أو كل ما يعتور هذه المظاهر من حركة أو تغير"[3].

ويشير مرتاض في العبارة الأخيرة إلى قضية المصطلح، حيث يرى أن المصطلح الأصح هو الحيز في مقابل مصطلحي المكان والفضاء، فيقرر "أن مصطلح الفضاء، من منظورنا على الأقل، قاصر

1 - بن طاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار: ص 102.

2 - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ع.س، ص:99.

3 - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي : ص 245.

بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل... على حين أن المكان نريد أن نقِفَهُ، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[1].

ولا يقتصر مفهوم المكان على الأمكنة المادية المحسوسة أو المشاهدة كالمنزل، أو المدينة، أو الجبل أو الغابة أو المقهى...، وإنما يتمدد ويتسع ليشمل أبعاداً أخرى غير محسوسة قد تكون أسطورية، أو خيالية، ويمكن أن يكون حضور المكان في الرواية أساسيا بارزا، كما يمكن أن يكون ثانوياً، وقد يكون جليا واضحاً، أو ضبابيا غامضاً، فالكاتب هو الذي يصنع فضاءه الروائي ويؤثثه بما يراه مناسبا.

ويرى بعض الدارسين أنه يجب التفريق بين الحيز النصي الذي يعني به "مجال النص، أي الصورة التشكيلية التي قدمت بها الرواية للقارئ من حيث ترتيب أقسامها، و ما يتعلق بعنوانها و عناوين فصولها، و مضامين فاتحتها، وبين الحيز المكاني الذي يشمل الأماكن، سواء منها المتخيل أو الفعلي الذي له مرجعية واقعية."[2] .

فالحيز النصي هو تشكيل الكلمات والحروف على الورق، أي الكيفية التي تم بها إخراج النص المكتوب ووضعه بيدي القارئ، أما الحيز المكاني فهو يشمل الأماكن التي أثّث بها الروائي روايته سواء منها تلك المتخيَّلة التي أبدعها خيال الكاتب، أو تلك التي لها مرجعية في واقع الناس.

وإذا كان المكان في السرد الكلاسيكي لصيقا بالوصف، ويجيء به الكاتب لتأثيث نصه وتأطير أحداثه وشخوصه، فإنه من منظور حداثي "يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف

1 - عبد لمالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.

2- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ع.س، ص: 116.

كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا هكذا نفسه من أغلال الوصف"[1].

لقد كان المكان في الرواية التقليدية بسيطاً واضحا، لكنه في الرواية الجديدة غدا أكثر تجريدا وأشد تعقيدا، فقد اكتسى دلالات عميقة بعيدة، و تسمّى بمسميات جديدة مثل الحيز أو الفضاء، وأصبح دوره في الرواية لا يقل أهمية عن دور الحدث أو الزمن أو الشخصية، وغدت الرواية الجديدة بوتقة تنصهر فيها كل المكونات السردية على أساس من التكامل والتآزر من أجل إعطاء النص لحمته ونسيجه المترابط.

"ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم الحيز، ورسمه، وتحديد معالمه، وجعله، كما يتعامل معه في الرواية الجديدة طرفاً فاعلاً في المشكلات السردية بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي ويعقل، ويضر وينفع، ويسمع وينطق"[2].

ومهما يكن من أمر فإن المكان يبقى دوما "وعاء للحدث والشخصية أو إطارا لهما ولغيرهما من عناصر القصة أو هو مجرد خلفية واضحة أو باهتة على السواء. مثلما هو أيضاً بمثابة بعد مستقيم أو حلزوني أو دائري أو ما شئت يتسع لحركة الشخصية أو مسيرة الحدث"[3].

تصنيفات المكان:

كما اختلف الدارسون في تحديد مفهوم المكان فقد اختلفوا في حصر أنواعه، لذلك فقد تنوعت تصنيفاتهم للمكان، كل حسب رؤيته ومتطلبات دراسته.

نجد "غالب هلسا" يقسم الأماكن إلى أربعة أنواع كما يلي:

1 - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 71.

2 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: ص 130.

3 - إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية: ص 165

1- المكان المجازي: وهو مكان افتراضي غير موجود في الواقع، فهو مجرد فضاء تدور فيه الأحداث فنستطيع إدراك صفاته ذهنيا ولكننا لا نعيشه.

2- المكان الهندسي: وهو مكان يشير إلى أبعاد هندسية معينة بدقة من طرف الكاتب، ويظهر في الرواية من خلال وصف الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية، وكلما زاد الكاتب في دقة وصف المكان الهندسي، كلما قلل من مساحة الخيال لدى القارئ.

3- المكان الأليف (مكان العيش): وهو المكان الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكان عايشه وأحس به، وهو في الغالب مكان يكون الروائي قد عاش فيه ثم انتقل منه وابتعد عنه ولكنه بقي يعيش فيه بخياله.

4- المكان المعادي: وهو مكان لا يرغب الإنسان في العيش فيه، ولكنه يجد نفسه مضطرا للإقامة فيه مثل السجن، المنفى، الغربة،...الخ.[1]

وقد استنبط "بروب" من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية ثلاثة أطر مكانية:

1- المكان الأصل: وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة والأنس، لكن الإساءة تحدث في هذا المكان فيترتب عنها سفر الفاعل بحثًا عن وسائل الإصلاح والإنجاز.

2 - المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي وهو مكان عرضي ووقتي، وهو مجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز.

3 - المكان الذي يقع فيه الإنجاز أو الاختبار الرئيسي... [2] .

1 - صبحية عودة زعرب، غسان كنافي: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، من ص 96 إلى 98

2 - ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، د ط، د ت، ص 62 و63.

وهناك من الدارسين من عدّ للمكان أكثر من ثلاثين نوعا[1].

ونجد فريقا آخر من الدارسين اعتمد التقسيم الثنائي، فقام بعضهم بتصنيف المكان إلى عام وخاص [2] ، بينما اعتمد آخرون ثنائية المكان المفتوح والمكان المغلق في دراستهم لعنصر المكان وذلك ما اعتمدناه في دراستنا للمكان في هذا البحث.

لقد ارتأينا في دراستنا للمكان أن نأخذ بثنائية المفتوح/المغلق فنتعرض للأماكن المفتوحة ودلالاتها ونحاول تلمس السمات الصوفية فيها بوجه خاص، ثم نتعرض إلى الأماكن المغلقة فنتعامل معها بذات الطريقة، وذلك بغية الكشف عن أثر الرؤية الصوفية للحبيب السائح في تأثيث المكان في رواية "تلك المحبة" ثم في رواية "زهوة".

أولا: تجليات الرؤية الصوفية من خلال المكان في رواية "تلك المحبة"

1- الأماكن المفتوحة:

1- 1 - الصحراء:

لا نقصد في هذا المقام الصحراء كإقليم جغرافي، فإن أحداث الرواية كلها تجري في أدرار ومنطقة توات التي هي في عمق الصحراء الجزائرية، ولكننا نقصد بالصحراء الأرض الفضاء الواسعة الفقيرة الماء القليلة النبات، وللصحراء بهذا المعنى الأخير مكانة خاصة عند أهل التصوف، فهي موطن الانعزال والبعد عن الناس وهي المكان اللامتناهي الذي لا تحده حدود ولا تكبله قيود، فهي المطلق الذي لا يخضع لسلطان أو رقابة أحد غير الخالق سبحانه وتعالى، وهي "الأبدية واللانهائية والصفاء بعيدا عن عكارة الحضارة وفوضاها"[3] ، ففيها يجد المتصوف السكينة والهدوء والبيئة المثلى

1 - ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، الصفحات من 15 إلى 21.

2 - ينظر: عبد الله خمار، فن الكتابة: تقنيات الوصف، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1998، ص 303 و304.

3 - خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة(ادوارد الخراط نموذجا)، مؤسسة اليمامة الصحفية،الرياض،ط1، 2000،ص340.

للمناجاة الإلهية، لهذا اختارها الصوفية منذ القديم ليبثوا فيها مواجيدهم وأشواقهم وليقيموا فيها صلواتهم بعيدا عن أعين الرقباء والحساد والهازئين، فقد كان الشيخ الأكبر "ابن عربي" يرى أن "القفر مقام التجريد وحال التنزيه والتقديس"[1]، أي هي المكان الذي يتطهر فيه القلب من أدران الحياة وبهرجها وزيفها فيتجه إلى توحيد الخالق وتقديسه بما هو أهله، وينزهه عن الند والشبيه.

في الصفحة الأولى من رواية "تلك المحبة" يطالعنا ذكر الصحراء حيث يتحدث السارد عن بعض مظاهرها التي تميز منطقة توات، فيتحدث عن عرق الرمل الذي هو عبارة عن مجموعة لا متناهية من الكثبان الرملية المتراكمة والمتلاصقة، حتى كأنه بحر خضم من الرمال المتماوجة، فإذا هبت عليه الرياح بسطته مثل الأمواج التي تحركها الرياح.

"و بين وطن هذا وذاك عرق من الرمل يمتد برزخا، كلما هبت الريح مرطته فالتقى بعض ذاك ببعض هذا وحدثت الخوارق."[2]

هذا العرق من الرمل هو الذي يفصل المدينة أدرار عن الرقّ، فهو الذي يحجز بين عالم البشر الذين يسكنون المدينة وعالم الجنّ الذين ينتشرون في الرقّ الذي هو من مظاهر الصحراء التي تميز أرض "توات"، فالرقّ عبارة عن أرض منبسطة لامتناهية كأنها بساط أحمر ممتد لا تعرف له حدود يعيش فيه **"العفاريت الكفرة المطرودين من ذلك الوطن إلى الرق يعيشون فيه هائمين عارضين شرهم على أمثالهم من الإنس الذين عجف في قلوبهم نبت المحبة."[3]**

فهؤلاء العفاريت يستوطنون الرقّ ويبثون الرعب في أرجائه، ويساعدون أمثالهم من البشر ذوي النفوس الشريرة على إيذاء إخوانهم والكيد لهم.

1 - ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق لابن عربي، تحقيق وتعليق محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون، باريس، د ط ، د ت، ص 103.

2 - تلك المحبة، ص 11

3 - نفسه، ص 12

يقول السارد أنه عند حدوث التلاقي بين الطائفتين، أي إذا التقى بعض البشر مع طائفة من الجنّ في حالات نادرة تحدث الخوارق والمعجزات، ولعلّ السارد هنا يشير إلى التقاء البتول وهي منسوبة إلى عالم البشر مع إسماعيل الدرويش الذي هو أقرب إلى طبيعة الجنّ وكيف تحدث حينها الخوارق كأنها كرامات تتنزل بين يدي صوفي زاهد.

في فقرة أخرى يتحدث السارد عن طي الأرض، و كيف تطوى الأرض لبعض المتصوفة العارفين حيث لا يعود يجري عليهم حكم الزمان أو المكان، يقول السارد:

"طوى في زوادته الفيافي وبخطوة بين (الهقار) و(أدرار) كان للسيدة عرشا من تلك المحبة"[1]

طوى هذا العارف المسافة بين الهقار وأدرار في خطوة واحدة كما يطوي بساطا صغيرا في جرابه صانعا عرشا من المحبة نحو السيدة البتول.

في حديث السارد عن الصحراء ومظاهرها يعود إلى ذكر بليلو في رحلة البحث عن محبوبته:

" ثمة على رأس العرق، حيث السبخة أسفله والخضرة أمامه، انتظر الشروق فتجلل بالضياء وانبهج بالصوت "[2]

جعل الكاتب من هذه القمة على رأس العرق مكانا صوفيا حيث يتجلل المرء فيه بالضياء وتغمره الألطاف العلوية، و يبتهج بالصوت، وفي انتظار الشروق إشارة لطيفة إلى إشراق الأنوار في نفس الصوفي بعد المجاهدات والرياضات.

أرض توات بيئة خصبة للتصوف و الانعزال فقد جاء وصفها على لسان مبروكة:

1 - تلك المحبة، ص 13.

2 - نفسه، ص 18

"...توات محصورة في قلب صحراء بلا طريق تخرج شرقا أو تدخل غربا ، بعيدة عن كل شيء غير الشمس و الرمل و الشتات و الريح"[1]

منطقة توات موجودة في عمق الصحراء، بعيدة عن الحضارة والمدنية، فلا تجد فيها غير الشمس والرياح والاتساع اللامتناهي، فهي بعيدة عن كل ما يربطها بهذه الأرض وهي في اتصال مباشر مع السماء، لهذا ازدهر فيها التصوف وكثر فيها المشايخ وتعددت فيها الزوايا.

عودة إلى ذكر الصحراء، هذه المرة على لسان جولييت الراهبة في الدير وهي تقرأ مذكرات "الأب دو فوكو": **"هذه الطهارة الضوئية التي تتحدث عنها كل الكتب التي قرأتها عن الصحراء هذا الموطن غير المدنس "[2]**

الصحراء في هذه الفقرة هي "هذه الطهارة الضوئية" وفي هذه العبارة إيماءة لطيفة لقول الرسول الكريم: "وجعلت لي الأرض مسجدا وطهورا"، وفيها أيضا إشارة إلى ضوء الشمس التي لا تغيب عنها إلا نادرا، ومن جهة أخرى يقول السارد "هذا الموطن غير المدنس" وفي ذلك تأكيد على طهارة الصحراء وعذريتها، فهي بهذا المعنى بيئة صالحة للتصوف الزهد.

يرجع السارد إلى الحديث عن أدرار، ولكن هذه المرة على لسان جميلة التي رمتها الظروف في أدرار قادمة من مدينة وهران، فبعد أن كانت لا تعرفها إلا كنقطة على الخريطة ها هي اليوم تدخلها فتذهلها الشساعة، فتحس نفسها ذرة سابحة في امتداد بلا حد كأنها صوفي يسبح بفكره في ملكوت الله في جوّ من الفيوضات والمعارج الروحية.

"فإن أدرار لم تكن قد اضمحلت تماما في ذهنها، كما رأتها أول مرة، نقطة تحددها كلمة بالأسود في قلب خارطة لا تدرك، لتتحول في نظرها وفي إحساسها ووجودها فيضا من

1 - تلك المحبة، ص 172

2 - نفسه، ص 232

الامتداد يوم حلت بها نهاية صيف محرقة. فصارت هي ذرة النقطة سابحة في شساعة بلا حد"[1]

في قوله "سابحة في شساعة بلا حد" نستشف الاستسلام والانقياد لجوّ "أدرار" والانخراط فيه حيث أحست جميلة أنها ذرة سابحة في هذ البحر اللامتناهي مثل الصوفي الذي يتحد مع الكون فيحس أنه جزء منه غير منفصل عنه بوجه من الوجوه.

في ليلة مقمرة خرجت جميلة ومكحول في جولة في نواحي أدرار، أذهلهما منظر الصحراء بجلالها وروعتها، فغشيتهما السكينة وفاضت عليهما الأنوار فأنطقهما الموقف بكلام الصوفية والزهاد، فأخبرها بأنّ للصحراء سرّا من أسرار النبوة **"في ليلة ما، قال لها في شارع ما، يخترقان سورهما الأحمر: من عرف للصحراء سرّا أدرك سرّ نبوة، و بقلبه لمس التجليات، و على لسانه انهمرت الفيوضات. فلم تدر ما تقول، و في ذهنها تسعة وتسعون لا ينفك لها واحد منها"**[2]

في الفقرة السابقة يتحدث السارد عن الصحراء التي لها مكانة خاصة عند الصوفية، ذلك أنها الفضاء الرحب الذي يذكر بملكوت الله الواسع، كما أنها المكان المفضل للخلوة والاتصال بالسماء التي لا يحجبها عن النظر حجر أو شجر أو سقف، خاصة في الليل حيث يخيم السكون والهدوء، وفي اعتقاد الصوفية أن الصحراء موطن للأسرار المكنونة، التي لا يعلمها إلا قلة من الناس اصطفاهم الله تعالى واختصهم ببعض أسراره، ومرة أخرى نجد إشارة إلى أسماء الله الحسنى والسر المكنون فيها.

ويستمر السارد في وصف هذه اللحظة المميزة، مستعينا بالقاموس الصوفي، فيقول أن البتول تخيلت عبد النبي مثل باز يتربع على "أتاكور" أعلى قمة من قمم الهقار الأشم مادا جناحيه **"ثم نزل**

1 - تلك المحبة، ص 252

2 - نفسه، ص 268

إليها، وهي هائمة في هلهل خيوط مفتولة بالتبر، حملها عبرها إلى تلك القمم التي لا يطأها نسر غيره ليقول لها، أو كذلك حسبت، وصوته بعمق فجاج الصخور وبصره بحد المدى اللامتناهي: من هنا يكون بدء نشء الكون. هناك، انظري حيث الفيض البنفسجي المنبجس منه كل نور. من ثمة بدء طريق إلى حضرة الخالق العظيم. آدم يكون قلبه قطرة منه وحواء جزيئه، ونبينا ضياءه الذي بقي في الأرض"[1]

هذه الفقرة تنضح بالعبارات الصوفية والنفس الصوفي فيها واضح جلي، فقد تخيلت البتول نفسها تسبح في خيوط دقيقة لطيفة منسوجة من الذهب، ثم تخيلت أن عبد النبي يحملها فوق قمم جبال الهقار العالية التي لا تستطيع حتى النسور الوصول إليها، فيغمرهما فيض من النور اللامتناهي، وهناك يشير إلى منبع النور ويقول أنه من هنا يكون بدء نشء الكون إشارة إلى الفكرة الصوفية القائلة بأن أول ما خلق الله هو محمد صلى الله عليه وسلم، ومن نوره خلق الأنبياء والخلق أجمعين وكل شيء في هذا الكون.

1-2- مواضع ومدن:

تعرض "الحبيب السائح" إلى ذكر العديد من المدن والمواطن بأسمائها في الرواية، وسوف تقتصر دراستنا على الأماكن التي نلمس أن لها علاقة بالتصوف، من ذلك قول السارد: " **وكان (شيخ) شروين[2] أسدى إلي النصح أن اسمع و بخر واسجع، واستغث واستحضر واجمع.**"[3]

هنا يأخذ المكان اسم الشخصية التي تعمرّه، فكأن "شروين" ذكرت عرضا عند ذكر شيخها يقول الشيخ الأكبر: "إنّ ذلك من أجل من يعمر ذلك الموضع إما في الحال من الملائكة المكرمين أو

1 - تلك المحبة، ص 309.

2 - شروين إحدى بلديات أدرار المعروفة.

3 - تلك المحبة، ص 18.

من الجنّ الصادقين، وإما من همة من كان يعمره وفقد، كبيت أبي يزيد الذي يسمى بيت الأبرار، وكزاوية الجنيد... وكمغارة ابن أدهم[1] "[2].

وها هو الشيخ يسدي النصح للمريد، ويأمره بطقوس وأمور معينة إن هو قام بها على الوجه الأكمل تحقق مراده ونال طلبته، وهذا حال بعض متأخري الصوفية الذين يزعمون مساعدة الناس ويطلبون منهم مقابلا ماديا على ذلك، وهم بذلك ابتعدوا عن أصل التصوف الذي كان مبنيا على تزكية النفس وتصفيتها بالمجاهدات وأول شروط ذلك الزهد في متاع الدنيا وفي ما في أيدي الناس والاشتغال بالطاعة والعبادة.

في موضع آخر من الرواية يتحدث الكاتب عن "عين بودة"[3]، وهي عين يعتقد الناس أن ماءها به خصائص تشفي من الأمراض، و إذا شربت منه العاقر حبلت و كان لها الولد ...و يضفي الكاتب بعدا صوفيا روحانيا عل أصل هذه العين فيقول "**ظل معلقا قرونا قبل أن ينزله رجل صالح بإشارة من عصاه أن اشققن رمل العرق و انضخنّ في الأرض الميتة لتجري حياة من تحت العقر.**"[4]

ويذكر السارد أنّ المرأة الرمز كانت سببا في تدفق الماء في هذه العين، ومن الماء كانت الحياة:

"فناداهما صوت أن اغتسلا. وطوى بهما إلى عين بودة. فثمة همهم لها ماؤها أن استحمي بي حصنا من البلادة والخور واشربي تطهر سرائرك ويرتو رحمك بأسباب ما يقهر خوفك من العقم"[5].

1 - يشير إلى "أبي يزيد البسطامي" و"الجنيد السالك" و"إبراهيم بن أدهم"، وكلهم من كبار الصوفية المعروفين.

2 - الفتوحات المكية، السفر الثاني، الجزء التاسع، الباب الرابع، ص 121.

3 - بودة إحدى بلديات أدرار مشهورة بعينها التي يسمونها الشافية، قيل لأنها تشفي من الكثير من الأمراض.

4 " تلك المحبة " ص 53

5 - نفسه، ص53.

ويستمر السارد في الحديث عن ماء هذه العين ويعطيه هالة من القدسية، فيجعل لمن يشرب من هذه العين ويتبعها بطقوس محددة يقوم بها المريد حتى يظهر له طيف من المصطفى عليه الصلاة والسلام في اليقظة لا في المنام، ثم يمشي مسرعا إلى صلاة الفجر جماعة مع الزوار الطائفين بالعين وسلموا عليه، فإنه يكون جزاؤه المقام الرفيع في الدنيا، والنعيم المقيم في الآخرة، يقول السارد:

"فمن شرب من ماء هذه العين سبع جمعات متتاليات، واغتسل فيها سبع ليالي مبدرات، وذكر الله من غير أن يخطر على قلبه طمع في جزاء ولا هم دنيا من شهوة أو لذة أو متاع أو ندم على ما فات من خير أو شر، وصلى على نبيه المصطفى حتى يظهر له منه طيف من غير أضغاث، وسعى إلى صلاة الفجر جماعة مع زوارها الحائمين فأقرأوه السلام سلم له المقام في الدنيا وانخطت له بالمحبة طريق إلى نعيم الآخرة لا يضلها"[1].

وفي معرض حديثه عن المصنف يعود السارد مرّة أخرى إلى ذكر "عين بودة":

"وقال عنه من قرأ فيه من أولئك الذين يزورون عين بودة و عاشروا ذلك الرجل الصالح قبل وفاته."[2]

لقد جعل السارد بعض زوار "عين بودة" من العارفين الذين اختصوا بعلم الأسرار، فاطلعوا على سر المصنف الذي هو من علم خاصة الخاصة.

وفي معرض حديث السارد عن عرس السيدة البتول مع إسماعيل الدرويش، يذكر عدة أماكن بالاسم ويتحدث عن خلق عجيب كانوا ممن حضر العرس فيقول:

"وقد حضر عرسها في أحد قصور تسابيت ما بين الهبلة وبرينكان، خلق كبير ممن يشاهدون كلهم، بعد ذلك، قضى أو انضرب حوله الصمت عن الأمر. و ممن لا يشاهدون

1 - تلك المحبة، ص 53.

2 - نفسه، ص 104.

كانوا هم الذين رتبوا المراسم بأمر أثيري من معلمهم هناك في نواحي غريس."[1]

حديث عن أماكن عدّة : تسابيت، الهبلة، برينكان، وهذه الأماكن مسكونة بالبشر، ولكنها تعج أيضا بهؤلاء الخلق من الجن الذين لا يشاهدون رتبوا أمر العرس (عرس البتول و الدرويش) بأمر أثيري غير مباشر ولا محسوس من معلمهم الذي يسكن في نواحي "غريس"[2]

في حديثه عن إسماعيل الدرويش يقول السارد:

"هو الذي ألف الكتاب العجيب ، في غيبته الغريبة، لتلك المرأة العظيمة سحرته فأنزلته إلى قصرها تحت الأرض."[3]

فقصر هذه المرأة موجود تحت الأرض، وقد سحرت إسماعيل الدرويش وأنزلته معها تحت الأرض وفي هذا الجو العجائبي الغريب تمكن الدرويش من تأليف كتابه العجيب.

"و قالت قيل: ما كان لروح علي الشريف إلا أن يسافر إلى غريس فيرش بتراب من الساقية الحمراء فيعود في هيئة رجل يحسبه الناس إسماعيل الدرويش "[4]

ذكر لغريس ، والساقية الحمراء التي تسير في أرضها والتي يزعم بعضهم أن إسماعيل الدرويش ما هو إلا روح علي الشريف رشت بحفنة من ترابها فعاد في هيئة رجل يحسبه الناس إسماعيل الدرويش.

وحين يتحدث القوال عن "توات" فإنه يقول: **"بلدة طيبة تواتي أهلها سلامهم والغرباء حاجتهم، فسميت توات. وقال: أشهد عليكم فيها أهل السر وصاحب المصنف أني ما**

1 - "تلك المحبة"، ص 102

2 - تسابيت إحدى بلديات أدرار، والهبلة وبرينكان من قصور هذه البلدية، أما غريس فهي إحدى بلديات ولاية معسكر.

3 - "تلك المحبة"، ص 104

4 - نفسه، ص 107

قصدتها إلا بقدر يحملني على شعرة صراط، إن فيها قلت سوءا ملت فوقعت في المهوى فنلت لعنة حارسها وغضب صلاّحها."[1]

في هذه الفقرة حديث عن منطقة "توات" وعن سبب تسميتها كذلك فقد عزاه إلى المواتاة والمطاوعة، فهي تعطي الشعور بالأمان للمقيم وللغريب على حد سواء، والسارد يذكرها بكثير من القداسة فهو لا يقول فيها إلا كلاما طيبا خشية أن تناله لعنة حارسها وغضب صلاحها.

يذكر السارد مدينة "أدرار" ويشير إلى فكرة التجلي عند الصوفية فيقول:

"هنا حيث الله لا يتجلى في شيء بالبهاء مثل تجليه في الماء والنخل والرمل وفي الظلماء المنورة بامرأة."[2]

في الفقرة الأخيرة حديث عن أدرار و أسرارها، وعن التجلي الإلهي الذي يظهر أحسن ما يكون في الماء والنخل والرمل، وفي الظلماء المنورة بامرأة، ومعلوم أن للمرأة مكانة خاصة عند الصوفية ورمز المرأة من أهم الرموز التي يلجأ إليها الصوفية في كتاباتهم:

"فاسمع ما قال شيخ العارفين: «لأن المرأة جزء من الرجل الذي هو كلها، فمتى ما عرف الرجل هذا اقترب من معرفة خالقه، والمرأة هي نفس الرجل فإن عرفها عرف نفسه، ومن عرف نفسه عرف الحقيقة. وقال: الرجل كون والمرأة عناصره، وإنما الحب الحنين، فإن أحب الرجل فكأنما حن الكل إلى جزئه، وتحن المرأة إلى الرجل كما تحن إلى وطن. ألا ترى أن ذلك سابق؟ فإن الله خلق الزوجين ثم قال لهما اعبداني» "[3]

في هذه الفقرة يشير السارد فيما يبدو إلى الشيخ الأكبر "محي الدين بن عربي" الذي سماه شيخ

1 - "تلك المحبة" ص 354

2 - نفسه، ص 363

3 - نفسه، ص 294.

العارفين، وساق حديثه عن المرأة، الذي هو قريب من قول "ابن عربي" في النساء :

" وأمّا النسوان فنظر العارفين فيهنّ، وفي أخذ الأرفاق منهنّ ، فحنين العارفين إليهنّ حنين الكل إلى جزئه، كاستيحاش المنازل لساكنيها التي بهم حياتها، ولأنّ المكان الذي في الرجل الذي استخرجت منه المرأة عمّره الله بالميل إليها، فحنينه إلى المرأة حنين الكبير وحنوّه على الصغير ... ولأنهنّ محلّ التكوين لصورة الكمال، فحبّهنّ فريضة، واقتداء به – عليه السلام — قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" حبّب إليّ من دنياكم ثلاث النساء والطيب وجعلت قرّة عيني في الصلاة"، فذكر النساء ، أترى حبّب إليه ما يبعده عن ربّه؟ لا والله، بل حبّب إليه ما يقربه من ربه "[1] .

2– الأماكن المغلقة:

2–1– المقام:

لانقصد هنا بكلمة المقام المعنى المتعارف عليه في التراث الصوفي من أنه تلك المرتبة التي يصل إليها الصوفي بعد مجاهدات ورياضات وتقلب في الأحوال، والمقام هو "ما يتحقق به المزيد من الصفات المكتسبة بالرياضة والعبادة كمقام الخوف من الله الذي يحصل بترك الكبائر، فالصغائر، فالمكروهات، فالشبه، فالتوسع في الحلال إلى أن ينتهي إلى ترك كل ما يشغل عن الله. والحال معنى يرد على القلب من غير تعمد ولا اجتلاب"[2].

والذي نقصده هنا بالمقام والمتعارف عليه عند متأخري الصوفية هو ضريح الولي الصالح وما يقام عليه وحوله من بنايات فيصبح محجا ومزارا للمريدين، وهو في الغالب غرفة مغلقة.

في الفقرة التالية يتحدث السارد عن السيدة البتول التي التقاها عند كل مقام زاره من مقامات

1 - ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 2، ص 190.

2 - ماسينيون ومصطفى عبد الرازق، التصوف، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1984، ص 201.

الأولين، واقفة كنخلة من نور تشع منها الألوان، وتحيط بها سماعات لم يسمع بعا من قبل.

يقول السارد: **"و كان حازي (تمنطيط)، بما تماهى عليها، لما قابلها قال لها بعد أن نزل عن ناقته فقبل قدمها العارية و تمسح بها: أنت الأثر الذي حيرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين. من عين صالح إلى (أقبلي)، ومن (إنغر) إلى (إغزر)، ومن قصر الشرفا إلى (أقبور)، ومن (الهبلة) إلى (طلمين)، ومنها إلى (ماسين) فإلى (تبلكوزة) إلى الشتات حيث رأيتك واقفة نخلة من نور تشع منها ألوان قزحية مجللة بسماعات ما طربت لها من قبل أذن، تقترب مني لتغمرني."**[1]

في هذا النص يستدعي الكاتب المخزون الصوفي الذي تزخر به منطقة أدرار وضواحيها، فهو يتنقل بين قصور المنطقة وزواياها، متتبعا مقامات الأولين من الأولياء الصالحين، باحثا عن آثار هذه المرأة/الرمز، فهي مرة امرأة جسد "**فقبل قدمها العارية وتمسح بها**"، وفي مرة أخرى هي "**نخلة من نور**"، وهذه النخلة تنشر في الجو أشعة ملونة بألوان قوس قزح، ليس هذا فقط، فالألوان مصحوبة أيضا بألحان شجية وأصوات عذبة ندية، لم تسمع مثلها أذن من قبل.

السارد في حضرة هذه المرأة مستسلم كالمريد بين يدي شيخه يتلقى منه الأنوار السماوية، فتغمره الأنوار وتسمو به الألطاف العلوية.

وفي معرض حديثه عن مقام ولي صالح عشق السيدة البتول قبل أن يؤدي به عشقه هذا إلى الزهد والاعتزال عن دنيا الناس يتحدث السارد عن امتحان المكاشفة، وهي مصطلح صوفي يعني رفع الحجاب والاطلاع على الحقائق العلوية.

" و من زاعم أن عارفا بمقام ولي عشقها قبل أن يزهد، و كان امتحانه إلى المكاشفة أن

1 "تلك المحبة" ص 15- 16

ينتصر على الشيطان."[1]

في موضع آخر من الرواية يتحدث السارد عن علي الشريف أحد الصالحين وعن مقامه الذي قليلا ما يخلو من الزوار، وهو يستغل هذه الفرصة ليختلي بالبتول ويحظى بقربها، ويبدو أن هذا اللقاء لقاء أطياف وأرواح وليس لقاء ماديا بحتا.

"و تكون طيطمة قالت: علي الشريف كان أول من هام فلقيها في مقامه كلما خلى من الزوار فحظي بقربها"[2]

مرّة أخرى يطالعنا ذكر المقام، ويأتي الكاتب هنا بصورة حية عن كثرة الوافدين والزوار إلى المقام شبههم بالسيل المنهمر والماء المتدفق يتدافعون نحوه في جموع من الرجال و النساء و الأطفال :

"المنهمرين دفقا نحو المقام"[3]

وفي ذلك دلالة على احتفاء أهل أدرار بالزوايا والمزارات، وتسابقهم على شهود المواسم التي تقام دوريا في هذه المقامات، وفي أوقات محددة من السنة.

ولم يكن هذا المقام سوى مقام الولي الصالح سيدي بو غرارة ذي القبة البيضاء:

"إلى سطح مشرف على قبة سيدي بو غرارة البيضاء المتوسطة الساحة العاجة خلقا من الأهالي ومن الأوربيين"[4]

هذه القبة تتوسط الساحة التي امتلأت عن آخرها بالزوار من المريدين ومن الفضلاء الذين يحبون

1 - "تلك المحبة" ص 17

2 - "نفسه" ص 107

3 - "نفسه" ص 148

4 - "نفسه" ص 148

مشاهدة التراث، بل حتى الأوربيين السياح كانوا حاضرين.

وفي آخر الصفحة يشير لنا السارد إلى أن هذا المقام موجود في "تيميمون" واصفا رفع الصوت بالذكر و التهليل **"ترددده حناجر ذكورية من قلوب مفتوحة بسعة سماء لا توجد في غير تيميمون..."**[1]

هذا الذكر يردده الرجال البسطاء الطيبون الذين انفتحت صدورهم واتسعت قلوبهم اتساع سماء "تيميمون"، فيخرج بنا السارد من ضيق المقام وانغلاقه إلى سعة السماء ورحابتها، كأنما ليقول أن هؤلاء الخلق في اتصال مباشر مع السماء فلا يحسون مللا أو تعبا، بل هم في غمرة الانتشاء أشبه حالا بالصوفية في حال الفناء حيث يذهل الواحد منهم عن نفسه وما حوله فلا يصبح يرى غير نور الله وأما ما عداه فهو والعدم سواء.

في عود إلى ذكر شيخ "شروين" ومقامه، يتحدث السارد عن السيدة البتول وزيارتها لهذا الشيخ الذي يبدو أن عنده علما بتاريخ المنطقة وأحداثها، فقد جاءت تسأله عن مصير والديها فقدتهما طفلة صغيرة: **"قيل قصدت شروين من بعد سنين تزور شيخها الذي يحصي الحوادث ويرويها ويبصر للفأل والنحس ."**[2]

و لما دخلت المقام على شيخ شروين فإنه أشع وأضاء، والكاتب يستثمر هنا فكرة الحلول الصوفي في حلول المحبوب في المكان، فيبسط نوره فيه ويشعّ ضياء بحضوره فيه، حتى **"كأن الشيء كله وجزءه يشع بما جعل المقام حضرة لمن استوت أمامه جالسة بالمهابة يقابلها بلا زمن"**[3]

لقد أصبح الشيخ تلميذا في حضرة البتول التي بسطت هيبتها على المكان، حتى أن إحساسه

1 - "تلك المحبة" ص 148

2 - "نفسه" ص 296

3 - "نفسه" ص 298

بالزمن تلاشى واندثر، فلا مكان ولا زمان، وليس هناك غير البتول، فقد ضاع من الشيخ القبل والبعد فغدا بين يديها مستسلما خاضعا مثل مريد محب بين يدي شيخه الجليل، يتلقى منه الأنوار والفيوضات، أو مثل صوفي في حالة شهود للحق تبارك وتعالى.

و عند مغادرة السيدة البتول عاد المقام إلى طبيعته، واستعادت جنباته سكونها وصمتها، وغابت عنها الحيوية والنشاط، وعبثا يتلفت الشيخ حوله لعلّه يجد لها أثرا أو يسمع لها حسا، فيرتد إليه طرفه خائبا ذليلا، ولم يبق في المقام غير رائحة من عطرها تنتشر في جنباته، وليس هناك غير رجع صدى يتردد في مسامعه: قالوا ساحرة.

"التفت إلى الجهات كلها فلم يجد لها أثرا إلا بقية من ضوعها يعطر المقام الذي استعادت أشياؤه صمتها، ورجع صدى في مسمعه: قالو ساحرة!"[1]

في مقطع آخر من الرواية يتحدث السارد عن مقام أحد الأولياء الصالحين في مدينة أدرار، بات عنده "إسماعيل الدرويش" **"فقد صادف أن كان اليوم غداة لزيارة ولي صالح في المدينة، قيل بات إسماعيل الدرويش عنده في مقامه على حديث بينهما عن الأحوال السائدة والأقوال السائرة في الأقوام البائدة منها والتالدة."**[2]

في هذا المقام للولي الصالح حدثت خوارق وعجائب كثيرة، تحدث عنها أحد مريدي الشيخ الصالح الذي ذكر أن نفرا من الرجال في لباسهم الأبيض جاؤوا إلى الشيخ في مقامه ومعهم إسماعيل الدرويش **"أكلوا ولم يأكلوا واحتسوا ولم يحتسوا."**[3]

و يصف هذا المريد طريقة أكل هؤلاء القوم و قد كان يوزع عليهم قطع اللحم الناضج **"فتغطيها**

1 - "تلك المحبة" ص 299

2 - " نفسه " ص 331

3 - "نفسه" ص 332

الملعقة في ثلاث حركات بالعيش يسحب سحبا خفيفا من أعلى ممزوجا بالعدس ثم ترفع فلا يسمع مضغ ولا نفس ولا همس كأنها صلاة أخرى لصاحب النعمة الشكور"[1]

لقد جعل الكاتب من هؤلاء القوم أنفسا من نور لا بشرا من لحم ودم، فكأن طريقة أكلهم وصمتهم وسمتهم نوع من الصلاة للمنعم المتفضل.

و يستمر هذا المريد على هذه الحال مع هؤلاء القوم حتى إذا أنهوا طعامهم يقول: **"لما رفعت عيني قليلا أبصرت في عيني أحدهم شعاعا أصابني فذراني، فلم أفق إلا على أذان الفجر لأرى طيفا توهمته إسماعيل الدرويش يودع شيخي الصالح. وما قدرت آنئذ إن كنت في حضور"**[2]

عندما حاول هذا المريد النظر في وجوه القوم ليتعرف عليهم، أصابه شعاع من عيني أحدهم شعر أنه حوله إلى ذرات، وأفقده وعيه، فما أفاق إلا مع الفجر على خيال طيف حسبه إسماعيل الدرويش يودع الشيخ الصالح صاحب المقام، وما عاد يدري هل هو في حال من الحضور والشهود أم في حال من الفناء و الغيبة عن الوجود.

يذكرنا هذا المقطع بقصة حول "السيد البدوي"[3] مفادها أن السيد البدوي كان ملثم الوجه ثم "إن أحد التلاميذ تجرأ –يوما– وراهن على رؤية وجه الشيخ، فلما كشف الشيخ عن وجهه صعق التلميذ ومات من فوره"[4]

ومرة أخرى يعود السارد إلى إسماعيل الدرويش الذي انخرط في حال من الاندهاش والحيرة ونشب

1 - "تلك المحبة" ص 334

2 - "نفسه" ص 334

3 - السيد البدوي صوفي مصري مشهور توفي سنة 675 هـ / 1276 م

4 - علي شودكيفيتش، الولاية والنبوة عند الشيخ الأكبر محي الدين بن العربي: ترجمة أحمد الطيب، دار القبة الزرقاء، مراكش – المغرب د ط، د ت، ص 86.

في نشوة جارفة بسبب الجو الساحر الخلاب الذي يحيط به، ذكّره بما حدث له ذات مرة عندما دخل مع أولئك الخلق – الذين لا نعلم هل هم للإنس أم للجن – عالمهم، يقول السارد:

"ولم يذكر سوى أنه دخل، ثاني مرة، في حال اندهاش مما يحيط به من السحر، كما دخل، أول مرة، مع أولئك الخلق عالمهم من خلف القصر الزناتي"[1].

لقد أصبح "إسماعيل الدرويش" أشبه حالا بصوفي في حالة الفناء، أخذته نشوة الوصال ولذة الانتشاء.

2-2- المغارة:

من الأماكن المغلقة التي تردد ذكرها في الرواية "المغارة"، والمغارة في اللغة هي عبارة عن تجويف عميق واسع يكون في صخر أو جبل أو تحت الأَرض، وللمغارة شأن كبير عند الصوفية.

في حديثة عن مملكة للجن، يذكر السارد اتساع هذه المملكة وامتدادها إلى المغرب الأقصى، ويذكر أن بوابتها عبارة عن مغارة يقيم بها نصراني صالح:

"يمتد سلطانها إلى إمارة في مغرب الشمس بنيت تحت الأرض عند المحيط ، بوابتها مغارة تزهد فيها نصراني صالح "[2]

يذكر الكاتب هنا أن هذه المغارة تقع في ساحل المحيط، وأما الصوفي الذي انقطع فيها للعبادة والتبتل فهو "نصراني صالح"، و هذا يدل على أن التصوف ليس خاصا بدين ما، و لكنه موجود في كل الأديان .

في موضع آخر من الرواية، يتحدث السارد على لسان بنت كلو التي تزعم **"أن السيدة زوجت**

1 - تلك المحبة، ص 285.

2 "نفسه" ص 27

إلى واحد من إمارة مغارة دانيال سكنت به منذ زيارتها تلك صحبة أبويها."[1]

في هذه الفقرة يتحدث الكاتب عن مغارة دانيال التي يقال أنها موجودة في بلاد المغرب الأقصى وعن ساكنيها من الجن، وتزعم "بنت كلو" أن السيدة لما تأتيه من أفعال غريبة وعجيبة، تكون تزوجت واحدا من هؤلاء الجن تلبسها منذ زيارتها لبلاد المغرب مع أبويها وهي فتاة صغيرة.

في مناسبة أخرى يتحدث السارد على "مغارة تمنطيط" حيث **"قالت امرأة في نسوة على كأس العشاء في زيارة رجل المدينة الصالح: كان الهجير عظيما يوم دخل إسماعيل الدرويش مغارة تمنطيط وراء امرأة بهية لم تكن غير البتول أغوته فاستدرجته إليها."[2]**

في حديث دار بين نسوة كن في زيارة مقام الرجل الصالح، ذكرت إحداهن أنها شاهدت إسماعيل الدرويش يدخل المغارة وراء السيدة البتول، التي فتنته وسحرته بطلعتها، واستدرجته إليها.

والراوي يضفي على هذا الحدث جوا أثيريا غاية في العجائبية، فهذه المرأة **"لا تطأ رجلها رملا فيها إلا صار خضرة، وتحولت ظلمتها نورا، ووحشتها أنسا، وسراديبها أروقة عامرة، وسكونها حياة، ورهبتها أمنا، وطيورها الظلامية حوريات كواعب، ورائحة طوبها الخانقة عطرا. وجرى ماء فقارتها سلسبيلا. وأشرقت الدنيا في جنباتها."[3]**

فوجود هذه المرأة الرمز داخل المغارة قلب حالها رأسا على عقب، فتحول رملها إلى خضرة، وانتشر النور في جنباتها المظلمة، وتبدلت وحشتها أنسا وبهجة، واستحالت سراديبها الخالية أروقة عامرة ودبت في أرجائها الحياة، وأصبحت طيورها التي ألفت الظلام حوريات كواعب يطفن في أرجائها وأصبحت رائحتها العفنة الخانقة عطرا شذيا، وجرى ماؤها عذبا فراتا، وأشرقت فيها شمس الحياة.

1 " تلك المحبةً " ص 102

2 - نفسه، ص 284.

3 "نفسه" ص 284

مرة اخرى يعود السارد إلى ذكر مغارة دانيال الذي يصفه بالصالح النصراني، والتي هي بوابة لإمارة العفاريت تحت الأرض، يقول السارد: "**الإمارة التي بوابتها مغارة دانيال الصالح النصراني، هناك في المغرب، يستعطيها خراجا من فيء بلاد العفاريت** "[1].

2-3- البيوت والغرف:

في حديث الراوي عن البيوت يطالعنا بيت جبريل، الذي هو أشبه ما يكون ببيوت الزهاد و المتعبدين: "**إذ ولجت مبروكة بيت جبريل آخر مرّة فلم تجده انسكنت برهبة سكوت الجدران وصمت الأشياء، فغدا كل ما تمسحه عينها بسيطا، كأن لم يسبق لها أن رأته بتلك الحال، ينطق بزهد في الفراش والأدوات الأخرى وفي الكراسي الخشبية والطاولة قديمة كلها قدم الزمن النائم على مخدة من الرتابة والرائحة الترابية.**"[2]

لقد وجدت مبروكة البيت ساكنا صامتا، بسيطا بساطة الأثاث القديم الذي يؤثثه، وهذا يدل على زهد صاحبه "جبريل" في متاع الدنيا، وانصرافه عنها إلى التعبد.

والكنيسة في نظر النصارى هي بيت الله إذ هي مكان العبادة والاتصال بالله عندهم، فها هو "جبريل" بعد أن زاره بليلو في بيته بعد زيارة سابقة له في الكنيسة نجده يقول: " **تفضل، هناك بيت الله وهذا بيتي** "[3] في إشارة إلى الكنيسة غير البعيدة.

"**قبل أن يدخل إلى غرفة صغيرة تكون هي غرفة الأب جبريل نفسها ليسمع كلاما عن الجنة والنار والشر والشيطان والإنسان والرب والمحبة والتراب.**"[4]

1 "تلك المحبة" ص 340

2 "نفسه" ص 188

3 "نفسه" ص 150

4 "نفسه" ص 154

الأب جبريل يلقي مواعظ على سمع بليلو، فيحدثه عن الجنة والنار، وعن الشر والشيطان.

ومن الأماكن المغلقة في الرواية تلك الظلّة التي اتخذتها السيدة، وهي **"تلك الخيمة القصبية تتوسط الجنان، لا يدخلها غيرها، تتخذها خلوة تعتزل فيها حين تكتئب، وحين يصيبها الحزن ويوجعها الألم."**[1]

فهذه الخلوة تتخذها السيدة لنفسها فلا يدخلها أحد غيرها كائنا من كان، تتخذها ملاذا بعيدا عن أعين الرقباء، تلجأ إليها حين يصيبها الهم والحزن.

ومن تعريفات الصوفية للخلوة أنها "تفرغ القلب من الخلق، وتجمع الهم بالخالق، وتقوي العزم على الثبات... ولا يكون المريد صادقا حتى يجد في الخلوة من الحلاوة والنشاط والقوة ما لا يجد في العلانية، وحتى يكون أنسه في الوحدة وروحه في الخلوة، وأحسن أعماله في السر"[2]

و لكي يضفي عليها مسحة من الغموض و القداسة يقول **"حدثت بها نساء فزعمن أنها لم تبت وأصبحت، كأن يد جان أنشأتها، لا يبلى لها قصب ولا ييبس عليها عليق"**[3]

حتى هذه الظلة/الخلوة أعطاها صبغة عجائبية، فهي أنشأت بليل، كأن يد جان هي من أنشأتها وأكثر من ذلك فإن القصب الذي بنيت به لا يصيبه القدم أو البلى، ونبات العليق الذي يغطيها دائم الخضرة لا يتسرب إليه اليبس أو الجفاف، ذلك أن العناية الإلهية التي تحرس السيدة هي التي حفظت الخلوة من التلف، وهذه من الكرامات التي من الله بها على هذه السيدة.

"وقال الإمام أبو عبد الله محمد بن عبد الكريم الشهرستاني: أما كرامات الأولياء فجائزة عقلا وواردة سمعا ومن أعم كرامات الله تيسير أسباب الخير وإجراؤه على أيديهم وتعسير أسباب الشر

1 " تلك المحبة" ص 229

2 - أحمد بن محمد بن عجيبة، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 61 – 62.

3 "تلك المحبة" ص 229

عليهم، وحيثما كان التيسير أكثر كانت الكرامات أوفر"[1]

من الأماكن المغلقة الضيقة التي وردت في الرواية كذلك غرفة جميلة التي لجأت إليها مغتمّة بعد محنتها بمقتل أمها على يد أبيها، ورغم أن السارد وصف هذه الغرفة بأنها كتيمة(كظيمة) وأنها خرساء بالحزن المخيم على البيت كله، فإن هذا جعلها معزولة عن العالم الخارجي وعن دنيا الناس فجعلها أشبه ما تكون بصومعة زاهد متعبد، فصبرت واحتسبت ثمّ توجهت بصلاة خاشعة تناجي ربّا رحيما، فأشع عليها فيضا من الطمأنينة وسكينة في النفس، وغسل عن قلبها مرارة الفاجعة وطهّر روحها ممّا حلّ بها من درن: **"فعوضتها عن الخذلان صلاة خاشعين، وعن المحنة صبر مصابين، في غرفة مخرسة بالحزن كظيمة الحيطان صماء النافذة والباب. تحس روحها مشعا بفيض من طمأنينة غسل سوداوية مرارتها فتطهرت مما غشيها لحظة وقوفها على أثر النكبة"**[2]

من الأماكن المغلقة التي وردت في الرواية أيضا السرداب، ونحن نورده تحت عنوان "البيوت والغرف" ونلحقه به لما فيه من الشبه بالغرفة، فالسرداب هذا المكان الضيق خفيض السقف الذي لا يتسع لأكثر من اثنين يمتد تحت أقدام جميلة التي تمشي جنب مكحول إلى ما لا نهاية، وتشف روحها فتضيع منها الأبعاد وتختفي من وعيها كل الحدود، وهامت روحها سابحة في الملكوت شأن صوفي هزّه الوجد، فلم تعد تحس بشيء ممّا حولها بغير عبق مكان راسخ في القِدم رسوخ الرمل في هذه الأرض الطيبة: **"فمنذ أن طأطأت فرمت خطوتها ضاعت منها الأبعاد، و اختفت من وعيها الحدود كافة، حتى لم تعد في أي مكان جنب مكحول. فالممر لاثنين. وكل المتاح أن تمتد يد لأخرى. فلا إحساس بغير مكان قديم راسخ مثل رمل العرق."**[3]

1 - يوسف بن يحي التادلي، التشوف إلى رجال التصوف: تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط 2، 1997، ص 54.

2 - تلك المحبة، ص 256

3 "تلك المحبة" ص 269

من الأماكن التي وردت في الرواية كذلك الدكانة، وهي مصطبة من الطين، وقد ألحقناها بهذا المبحث لالتحاق الدكانة بالغرف، والتصاقها بها: **"فالدكانة صامتة مشبعة بسر مداولات النزاع والخصام والتظلم والقتل والثأر... مخطوط أثر ذلك كله بالنخيل في الرمل، تقرأه الريح للصمت"**[1]

هذه الدكانة خرساء صامتة، رغم أنها شاهدة على كثير من الأحداث والمنازعات والخصومات والمحاكمات، ويرى السارد أن أثر ذلك كله مخطوط بالنخل في الرمل، تقرأه الريح للصمت.

من الأماكن المغلقة الواردة في الرواية أيضا نجد مصطلح المتاهة، والذي يعني الأزقة المتداخلة التي تفضي إلى البيوت المشكلة للقصر، يحدثنا السارد عن تجوال مكحول وجميلة جنبا إلى جنب في أزقة مدينة أدرار القديمة، حتى ضاعت منهما الأبعاد واختلطت عليهما الدروب، ثم يحدثنا عن كيفية خروجهما من الدهليز إلى الساحة، بطريقة عجائبية قريبة من أفعال بعض الصوفية الذين يأتون أمورا تخرق نواميس الطبيعة، ويقف العقل عاجزا عن تفسيرها، يقول السارد :

"وإذ استفتته كيف خرج بها من توه إلى عطش لم يقل لها قيل له يوما في فم القصبة: إن ضللتك المتاهة فامش يمينا وسمّ باسم الله. فتلك كلمة سرّهم يخرجونك إلى النور بها. وقال لها قيل: من لم يشرب من فقارة (تاغجم) لم يسرح...ومن لم يتوضأ منها لن يدخل المقام. فسألته إياه فجاءها صوت من المدخل: اشربا على نية الوضوء"[2]

يعود السارد إلى هذا الأسلوب الذي يلفه الغموض، الذي يشبه لغة الصوفية، فيتحدث عن كلمة السر لدى خلق يسكنون المتاهة، من قالها خرجوا به إلى النور، كأنه اسم الله الأعظم الذي يعتقد الصوفية أن من ذكره فتحت له الأسرار المكنونة، وسلك به طريقا لا يخطئه نحو الذات العلية.

1 - تلك المحبة، ص 270

2 "نفسه" ص 272

ثانيا: تجليات الرؤية الصوفية من خلال المكان في رواية "زهوة":

تدور أحداث رواية "زهوة" كلها داخل المقام وحوله، إلا ما كان من استذكار بعض الشخصيات لأحداث وقعت خارج حدود المقام، لهذا سندرس المكان في هذه الرواية من خلال ثنائية داخل/خارج: داخل المقام وخارج المقام.

1- داخل المقام:

المقام:

يطالعنا السارد بصورة لعبد النور ويوسف في طريقهما إلى المقام، مقام الأجداد ،وفي طريق الرحيل نحو المقام نجد عبد النور ويوسف قد ترادفا على الحصان "**فحنن عبد النور بيده على صدره. فتنهد. وبأخرى، شد على يده في الرسن. وجذب يمينا. فقال، على انشراح: «لنأوي إلى المقام!»، الذي لما توقفا عند بابه كانت شمس يومهما آذنت بمغيبها خلف الجبل، في فيض من الاحمرار.**"[1]

في هذه الفقرة الأخيرة من الفصل الثاني من الرواية نجد ذلك التعالق مع نهاية الفصل الأول التي جاء فيها:

"**ثم مد له القفازين، قائلا على بزوغ أشعة الشمس الأولى في خجل: «نترادف. لك الرسن. وعلي الاتجاه.»**"[2]

من المقطعين السابقين نستنتج أن انطلاق الرحلة كان مع بداية النهار، وكان الوصول إلى المقام مع مغيب الشمس، فقد استغرقت الرحلة النهار بطوله، وهذه الرحلة بقدر ما هي سفر من مكان إلى

1 - رواية "زهوة"، ص 29.

2 - نفسه، ص 17.

آخر على هذه الأرض، فإنها رحلة في ملكوت الله كتلك التي يسلكها الصوفية ابتغاء المعرفة وطلب الحقيقة، ومجاهدة النفس وحملها على الرياضة والتحمل.

وحتى في تعبيره عن مغيب الشمس فقد استعمل عبارة صوفية "في فيض من الاحمرار" والفيض من المصطلحات المشهورة عند الصوفية.

وجملة **"لنأوي إلى المقام"** مشبعة بالرمزية التي تحيل عليها لفظة المقام، وهي تدل على انشراح عبد النور بوصوله إلى المقام فرحا بحياته القادمة داخله فهو الملاذ الذي يلجأ إليه الحيارى، وهو الحصن الحصين من هذه الدنيا ودنسها وشرورها، ولا يخفى ما للمقام من مكانة عند الصوفية، ومن جهة أخرى فإن المقام بالنسبة لعبد النور هو المستقر الذي سيقضي فيه ما تبقى من عمره، وهو بالنسبة ليوسف محطة كان والده إدريس – الذي لم يره – حطّ بها رحله ومكث بها حيث قضى بها سنوات عمره الأخيرة، فآثاره في كل مكان وفي كل زاوية وفي كل ركن من هذا المقام.

وفي استرجاع للّحظات التي دخل فيها عبد النور ويوسف المقام للمرة الأولى يقول السارد:

"إذ ولجا معا، أحس يوسف كمثل طيف عزله وأن يدا سحرية أدخلته بابا آخر أفضى به إلى حجرة ملأها زهد متاع بمثابة ضريح. فألفى على نور قنديل، فوق دعامة من خشب مثبتة في وسط الحايط الثاني إلى اليمين، شيخا أضفت عليه لحية مبيضة مكفوفة وسامة عريقة. وزادت هيئته لطافة جلابة بلون صوفها الطبيعي. وميزت صفه الشريف عمامة صفراء مطرزة بثمر التوت رمى طرفها على منكبه الأيمن. فهم بالتقدم إليه فإذا عبد النور مثل خيال، سبق مسارعا وأحنى وقبل كتفه. فشد على يده، مرحبا: «أنت في مقام أهلك الأولين.» وأجلسه عن يمينه."[1]

في هذه الفقرة يحدثنا السارد عن دخول عبد النور ويوسف المقام، في جو من العجائبية عليه

1 - زهوة، ص 31.

مسحة صوفية واضحة، فهذا الطيف الذي عزل يوسف جانبا غير مرئي، وهذه اليد السحرية التي أدخلته بابا آخر هي يد غير بشرية، وهذا المقام البسيط البناء يتحول إلى بناء من بناءات ألف ليلة وليلة، فإذا فيه أقبية وسراديب وله أبواب، وإذ دخلا أو أُدخلا أحد هذه الأبواب، فقد وجدا نفسيهما في حجرة زهيدة المتاع، فهي ضريح لأحد الأولياء الصالحين، يكون لأحد جدودهما الذين عمّروا المقام، وقد وجدا في هذه الغرفة – على ضوء قنديل- شيخا عليه سيما المتقين وله سمت الأولياء الشرفاء المخلصين أطنب السارد في وصفه ووصف لباسه، رحب بهما فأجلس هذا عن يمينه وذاك عن شماله، وفي سَبْقِ عبد النور ومبادرته بتقبيل كتف الشيخ دلالة على أنه هو من سيتولى مشيخة المقام، وهذا ما سنقف عليه فعلا في آخر الرواية، ويبدو أن هذا الشيخ الذي قابلاه هو طيف جدهما الأكبر مؤسس المقام .

هذا المقام يؤثثه متاع زهيد، وضع للضرورة، لا شيء فيه يزيد عن الحاجة: **"لا شيء بدا منه وضع للزينة، إن لم يكن للضرورة"**[1]

في حديث عبد النور مع يوسف يرد ذكر المزار:

"ثم أسر إليه أنّه لما دخل المزار انتابته قشعريرة وقوفه فيه أول مرة فلم يجرؤ على فتح بابه الدخلاني، ساكتا عن رحلته العجيبة في تلك الليلة."[2]

وإذ وصل عبد النور و يوسف إلى المقام فقد استقبلهما رضوان **"أنتما في المزار"**[3]

عندما غفا يوسف في المقام في أول ليلة يقضيها فيه رأى في منامه روح ماريا النصرانية

"وأخبرته أنها كانت تراقبه مذ حل بمقام لها ولأهلها فيه قسمة. فتعجب لها كيف يكون

1 "زهوة" ص 32

2 "نفسه" ص 8

3 "نفسه" ص 31

للنصارى قسمة في مقامات أهل الإسلام .فذكرته أن الأنبياء جميعا من أب واحد"[1]

فالمقام هذا فيه نصيب للنصارى فلما استفسرها عن السبب أجابت أن الأنبياء جميعا من أب واحد، وفي هذا إشارة لطيفة إلى رأي طائفة من الصوفية يقولون أن الأنبياء جميعا دينهم واحد وأن الناس كلهم على اختلاف مللهم ونحلهم يجمعهم دين واحد يقول الشيخ الأكبر:

عقد الخلق في الإله عقائدا

وأنا اعتقدت جميع ما عقدوه

حتى رماه بعض المشايخ بالزندقة لهدا القول.

ويظهر السارد اعتناء إدريس بالمقام فإنه قد "**بنى الدار وأكمل المرافق ووسع الخزانة وزادها ذخائر جديدة"[2]**

و هذا يظهر شدّة اهتمام إدريس بالمقام و تعلقه به ،حتى أنه لم يخرج منه منذ دخله إلاّ مرتين الأولى في زيارة إلى تاغيت و الثانية "**لحضور جنازة والدته متموها في لباس فقير"[3]**

أما المرّة الثالثة و الأخيرة فكانت نحو القبر.

وفي الرواية حديث عن العتبة، وهي مسكن أصحاب المقام، فبعد أن أخذت ربيعة عبد النور في جولة في أنحاء المقام وبساتينه فإنها التفتت إليه "**مؤانسة «و هذه عتبتنا نحن الأهل ،سيدي تفضل»"[4]**

1 "زهوة" ص 54

2 "نفسه" ص 72

3"نفسه" ص 72

4 "نفسه" ص 150

يشير السارد إلى المقام كملاذ لحمدون الحسير وأمثاله، فإنه لما أخبره رضوان **"أنه سيقضي حياته في المقام عالة...أقسم لي أنه ينبغي أن يخرج إلى الحياة ولا يعرف كيف يفعل، ولا إلى أي مكان في الأرض يتوجه، ولا بماذا يعيش"**[1]

وإذ يرافق رضوانُ يوسفَ في جولة في أرجاء المقام، فإنه يريه مرافق المقام ويشرح له كيفية تسييرها من طرف الطلبة، بطريقة دورية يتداولونها بينهم:

"وشرح له لدى وقوفهما على بابي المطبخ و المطعم أن التلاميذ هم الذين يسيرون المرفقين بشكل دوري بينهم كما دأبت عليه السيرة"[2]

بيت سلطانة يقع ضمن حدود المقام، ورغم ذلك فهو من الأماكن المعادية، مثل شخصية صاحبته، وقد كان هذا البيت مسرحا لجريمة قتلها على يد زوجها السبعاوي.

و في صدفة غريبة يلتقي عبد النور مع محافظ الشرطة الوناس في بيت سلطانة، والذي أبلغه **"بنبرة عزاء: «استخبرت عنك لأطلعك على أننا كنا حددنا مكان دفنها»"**[3]

يخبر الوناس عبدَ النور أنهم حددوا أخيرا مكان دفن زوجته خولة التي اغتالتها يد الإرهاب الأعمى وهو الذي ظل يبحث عنه طويلا دون جدوى.

السبعاوي بعد قتله سلطانة يقول :

"ما وقع، وقع في المقام .و هو شأن يخص المقام و لا يجب أن يخرج منه. جميع مسائلنا و قضايانا عالجناها و سويناها هنا ،في المقام"[4]

1 "زهوة" ص 220

2"نفسه" ص 237

3 "نفسه" ص 330

4 "نفسه" ص 334

و قد انبرى عبد النور لحل الإشكال وتسوية الأمور:

"هكذا درج الأولون في مثل هذا المقام على فك النزاعات و حسم الخلافات و إصدار الأحكام في قضايا القتل بأنواعها و تصريف الأحوال الشخصية"[1]

عودة شؤون المقام إلى أهله الأصليين فها هو السبعاوي بعد مقتل سلطانة، يقدم المفاتيح كلها لعبد النور **"أمانة آبائكم: بما فيها مفتاح الخزانة. يبدو أن كل شيء انتهى"[2]**

الخلوة:

في الفقرة الأولى من الرواية يطالعنا ذكر الخلوة التي اتخذها عبد النور في المقام: **"وضع عبد النور، خلال هجعته الأخيرة في الخلوة، القلم والسجل السابع عشر جانبا. وأسند ظهره إلى الجدار، منتظرا عودة رضوان"[3]**

نستشف من ذلك أن هذه الخلوة قد اتخذها "عبد النور" للاعتزال فيها، شأن الصوفية الذين يتخذون الخلوة للانعزال والتعبد، وأكثر من ذلك فقد اتخذ عبدالنور من خلوته هذه مكانا للكتابة والتدوين.

وفي الرواية وصف لغرفة الشيخ الوقور حسن السمت، التي هي أشبه بالخلوة، فإذا هي حجرة صغيرة، زهيدة المتاع **"كل أثاثها كرسي ورفوف فيها مجلدات وكتب أخرى فوق مائدة مرتفعة القوائم بمستوى سرير فردي بغطاء من نوع البورابح صوفي أبيض موشى بخطوط بيضاء"[4]**

هذه الغرفة أشبه بغرفة صوفي عابد زاهد في الدنيا ،فليس فيها من متاع الدنيا غير كتب على مائدة

1 "زهوة" ص 337

2 "نفسه" ص 342

3 "زهوة" ص 5

4 "نفسه" ص 41

و سرير فردي عليه غطاء من الصوف خشن الملمس، وهذا كناية عن الزهد في النساء، واعتزال الدنيا وزخرفها.

في موضع آخر من رواية "زهوة" يحدثنا السارد عن خلوة إدريس التي بناها بنفسه في زاوية نائية من زوايا المقام: **"وإلى ممر آخر متفرع مسوّى بالطف الأصفر المدكوك ، خرج بهما نحو دار بدت في منتهاه قابعة وحيدة مجللة بخشوع الأضرحة، ذات سقف قرميدي مائل بدرجة تصرف السيول. في زاويته اليمنى من المدخل مدخنة، وعلى جانبيها وأمامها، كما بان ليوسف وعبد النور إذ اقتربا شجيرات ورد وقطن وحناء وخزامى ومسك الليل، أمام الباب الخشبي الموصد، سكن مرددا تميمة. ثم فتحه فالتفت، إليهما. متأثرا: «خلوة سيدي إدريس ،لم يكد يدخلها، لضرورات ،سوى مقربين إليه جدا»**[1]

هذه الخلوة التي بناها إدريس بنفسه رفع جدرانها وبنى سقفها، وأنبت بنفسه هذه الأشجار حولها وهذا يوضح أن إدريس كان زاهدا من الزهاد العاملين، وكان ناسكا من النساك الفاعلين.

ما جعل عبد النور يهمس **"وانتصرت على الفتنة للعزلة؟"**[2]

في العبارة الأخيرة يقول عبد النور أنه انتصر على الفتنة، فتنة الحياة وبهرجها، وفتنة المنصب والجاه وفتنة المال والنساء، وآثر العزلة في المقام تطهيرا لروحه ونفسه.

والخلوة مشحونة بتذكارات من إدريس و بقايا من الأواني التي كان يستعملها ، توحي بحياة هي أقرب إلى حياة النساك و الزاهدين:

"على تهيب أشبه بلحظة خشوع، وقف يوسف وعبد النور متأملين فضاء الخلوة المشحون

1 - زهوة، ص 81

2 " نفسه " ص 81

بتذكارات، آثارها وبقاياها التي أجلاها بالكاد نور متسرب من فتحة باب، شاخصة تنظر أن تنطق"[1]

قالت ربيعة لأخيها يوسف :**"أحس كأن كلماته لا تزال تسكن ثنايا هذه الخلوة"**[2]

هكذا يخيل إلى ربيعة من فرط ارتباط إدريس بالخلوة و طول مكوثه فيها.

في الرواية وصف للحجرة التي نزل بها يوسف، وهي حجرة نظيفة مرتبة بسرير واحد مسترجعا صوت رضوان **"الكنيف و المطهرة كما في كل حجرة. سيدي كان حريصا على التكتم."**[3]

ربما السبب ليس هو التكتم فقط ،بل ربّما إمعانا في الانعزال و الابتعاد عن الناس، حتى أن قضاء الحاجة لا يكون مبررا أو مسوغا لمغادرة خلوته في الحجرة.

في موضع آخر من الرواية يقول السارد على لسان "رضوان": **"واتخذ سيدي حجرة فردية قرب حجرته الزوجية لاستراحته. مثل الخلوة لأوقات تأمله وكتابته ورسمه أيضا، كما بدا"**[4]

حجرة أخرى اتخذها إدريس لخلوته واستراحته.

"عبد النور يقول ليوسف: «ربما رجعت إلى الخلوة» وفي نيته أن ينفرد ليتأمل قليلا في ما حلّ به"[5]

الخلوة اتخذها عبد النور ليختلي بنفسه و يتفكر في ما حلّ به من أحداث ومستجدات تخص ربيعة ورضوان وشؤون المقام.

1" زهوة " ص 85

2 " نفسه " ص 110

3 "نفسه" ص 163

4 "نفسه" ص 164

5 "نفسه" ص 204

في موضع آخر من الرواية نرى رضوان يقول ليوسف إذ وجده وحده في غرفته: "«**وحدك ، لا بد أنك شعرت بسكينة الرضا.**» **فردّ، ساهما «لها رائحة تلك التي يقال لأضرحة الأولياء»**"[1]

في الفقرة الأخيرة حوار يدور بين رضوان ويوسف، حيث يسأل الأول الثاني وقد وجده وحيدا إذا ما كان يشعر بالرضا؟ فيجيبه يوسف بأنه يشعر بأن الغرفة لها رائحة أضرحة الأولياء.

2- خارج المقام:

-في حديث ربيعة لعبد النور في زيارتها الأخيرة له "**حدثته لساعات عن تذكاراتها في المقام**"[2]

ثم حدثته عن زيارتها و زوجها عبد اللطيف لبلاد "توات":

"**وعن رحلتهما إلى توات حيث سبحا في فيض أهازيج أصحاب الطبل والبارود المنتشين في الساحة الرملية، ورددا معهم يدا في يد لازمة العشق تحت المنارة الشاهقة ليلة السبوع**"[3]

حدثت ربيعة عمها عبد النور عن رحلتها هي وزوجها عبد اللطيف إلى "توات"، وحضورهما ليلة السبوع والاحتفال بالمولد النبوي الشريف، حيث انخرطا في طقوس صوفية يمارسها الأهالي بالمناسبة وسبحا مع الجموع السابحة في فيض من الأهازيج، وقد أخذ منهما الانتشاء كل مأخذ.

وفي ذكر السارد للمدينة يقول: "**صاخبة متدفقة الشوارع خلقا بشريا مثل فيضان بين ضفتين من الفتن والمحن**"[4]

1 " زهوة " ص 237

2 "نفسه" ص 10

3 "نفسه" ص 10

4 " نفسه " ص 165

هذه المدينة يملأها الصخب والضجيج والاكتظاظ، وهي موبوءة بالفتن والمحن، وهي نفسها التي دفعت عبد النور و قبله إدريس إلى اعتزالها و تفضيل حياة الزهد والتصوف .

وفي موضع آخر يقول جعفر مخاطبا عبد النور: **"عناية أني التقيتك في مكان بعيد عن الجامعة والمدينة ومتاعبهما"**[1]

جعفر يحمد الله أنه التقى عبد النور بعيدا عن المدينة ومتاعبها.

وفي حديث عبد النور مع جعفر إذ سأله هل زار الشام، فأكّد له: **"ووقفت على بقية قبر سيدي عبد القادر و شيخه الولي المعلم"**[2]

يذكر جعفر أنه في سفره إلى بغداد قد زار قبر الولي الصالح والصوفي الزاهد "عبد القادر الجيلاني" وهذا يدل على أن الكاتب لا يترك فرصة يلامس فيها الصوفي ويقترب منه إلا اغتنمها.

في موضع آخر من الرواية يتذكر عبد اللطيف سفره إلى تاغيت، وتيميمون، وتمنطيط **"حيث رضاب الرطب الجني وصمت الوله وضوء الإشراق وليالي الدفء في عزّ شتاء الشمال القاسي"**[3]

يستعين الكاتب بالقاموس الصوفي ليصف ما تمتاز به هذه المدن الصحراوية، فيذكر رضاب الرطب الجني في إشارة إلى بواكير التمر، وصمت الوله دلالة على السكون المطلق الذي يميز تلك المناطق وضوء الإشراق للدلالة على ضوء الشمس ودفئها.

ويسترسل السارد في الحديث عن هذه الزيارة، فيذكر **"زيارة جامع الشيخ الأكبر في توات**

1 "زهوة" ص 229

2 "نفسه" ص 321

3 "نفسه" ص 313

كلها إذ صلى نوافل الامتنان في المحراب العطر، خالي الفؤاد إلاّ من خالقه"[1]

يخبرنا السارد أن عبد اللطيف في زيارته لجامع الشيخ الأكبر في توات، قام بالصلاة في محرابه العطر شاكرا للخالق المنان، مخلصا في دعائه، خاليا فؤاده من كل شيء إلا من الله الواحد، شأنه شأن صوفي ولهان في حال من الفناء عن الخلق وشهود للحق.

1 "زهوة" ص 313

الفصل الثالث

تجليات الرؤية الصوفية من خلال الشخصيات

1- مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية عنصرا هاما من عناصر البناء الروائي إلى جانب الزمان والمكان والأحداث، فلا يمكن تصور وقوع أحداث دون شخصيات تصنعها وتدفعها نحو الأمام، متحركة بذلك في المكان، معطية للزمان معناه ومبناه "حتى ليمكن القول بأنه لا يوجد سرد واحد في العالم بدون شخصيات"[1].

وقد حظيت الشخصية باهتمام الدارسين والنقاد على مرّ العصور، على اختلاف في درجة الاهتمام بها من عصر إلى عصر ومن كاتب إلى آخر. يقول أحد النقاد: "لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب"[2].

نفهم من العبارة الأخيرة أن الدراسات المتعلقة بالشخصية بدأت منذ ذلك العهد البعيد، عهد أرسطو الذي كان يعتقد أن "طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة"[3]، فهو يرى أن الشخصية تأتي في المرتبة الثانية بعد الحدث، بل هي خاضعة ومنقادة له، فالحدث هو الذي يعطيها أبعادها ويحدد معالمها ويرسم ملامحها.

ومع حلول القرن التاسع عشر ازداد الاهتمام بالشخصية نتيجة لصعود قيمة الفرد في المجتمع حتى "أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة للشخصيات"[4].

1 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م س، ص 219.

2 - المرجع السابق، ص 207.

3 - المرجع السابق، ص 208.

4 - الصفحة نفسها.

وقد ازداد الاهتمام بالشخصية عند الرواة الكلاسيكيين، وأصبحت دائمة الحضور في البناء الروائي، حتى غدا التعامل معها "على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها."[1].

واستمر الأمر على هذا الحال حتى مطلع القرن العشرين وظهور الشكلانيين والبنيويين من بعدهم، فقد "ورث الشكلانيون والبنيويون مقولة الشخصية من المنظرين الذين سبقوهم، وقد تعاملوا معها ، مثل سابقيهم، بوصفها عنصرا مستقرا في السرد"[2].

لذلك فقد عمد هذا الجيل الجديد من الروائيين إلى "التضئيل من شأن الشخصية والتقليص من دورها عبر النص الروائي"[3].

وانصرف الاهتمام إلى عناصر أخرى في السرد تتفاعل مع الشخصيات والأحداث وانتقل الضوء الذي كان مسلطا على الشخصيات ليضيء جوانب أخرى في العمل السردي، مثل وظائف هذه الشخصيات.

لقد حدد "بروب" في عمله الرائد في دراسة الخرافة الروسية – والذي أصبح منهجا ونبراسا للدارسين من بعده– سبعة أنواع من الشخصيات، هي: المعتدي، والمانح، والمساعد، والأميرة، والطالب (المرسل)، والبطل، والبطل المزيف. "وهكذا تحتوي القصة على سبع شخصيات"[4].

ولم يهتم بروب كثيرا بالشخصيات، بل صرف جلّ اهتمامه لدراسة وظائف هذه الشخصيات

1 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الر واية، ص 86.

2 - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 157.

3 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الر واية، ص 112.

4 - فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار شراع، دمشق، ط 1، 1996، ص 98.

وذلك لأنه كان يعتقد أنّ " العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف الشخصيات أيا كانت هذه الشخصيات، وأيا كانت الطريقة التي تؤدى بها هذه الوظائف. فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة"[1]، ويفسر بروب سبب هذا التركيز على الوظائف مقابل الشخصيات بقوله: "إن عدد الوظائف غاية في القلة، في حين لا حصر لعدد الشخصيات."[2]

نستشف من القول السابق أن بروب في سعيه إلى إيجاد نسق أو نظام ينتظم الخرافة الروسية ويُمَكّنه من استخلاص قانون يتحكم في بنائها وشكلها العام، رأى أن عدد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات محدود وقابل للحصر، لذلك فهو يشير صراحة إلى "وجوب تحديد الوظائف بغض النظر عن هوية منجزيها"[3].

أما "غولدمان" الذي اتخذ من أعمال "لوكاتش" مرتكزا لأبحاثه فهو يقرر أنه "لا تبقى الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به وإنما تصبح جزءا مكونا وضروريا لتلاحم السرد"[4]

ذلك يعني أن غولدمان يرى أن الشخصية لبنة أساسية من لبنات البناء السردي، فهو يحررها من ربقة الأحداث، من دون أن يضخّمها لتطغى على باقي مكونات العمل السردي.

ويرى "باختين" أن الدراسات التي كانت قبله كانت تبحث في علاقة الشخصية بالعالم المحيط بها، أما بالنسبة إليه "فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في العالم، ولكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية، وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها"[5].

فليس المهم عند باختين الشخصية نفسها، بصفاتها وسماتها، بل المهم عنده هو فهم البطل

1 - المرجع نفسه، ص 38.

2 - الصفحة نفسها.

3 - بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، م س، ص 83.

4 - المرجع السابق، ص 209.

5 - المرجع السابق، ص 210.

الروائي كوجهة نظر أو كرؤية للعالم، ومحاولة الكشف عن هذه الرؤية في ثنايا المتن الروائي "فليس الوجود المعطى للشخصية، ولا صورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه وتحديده، وإنما وعي البطل وإدراكه لذاته، أو بعبارة أخرى: كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه"[1].

ذلك أن الشخصية "تنشأ بالجوهر عبر درجة وعيها لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها، بوعي أيضا، إلى مستوى معين ملموس من العمومية"[2]، فتتخلص بذلك الشخصية من ذاتيتها وفرديتها وتسمو إلى ما يشبه ضمير الجماعة أو صوت المجتمع "فتعايش مصيرها الشخصي بين عموميته وارتباطه بالعالم"[3]

تطورت النظرة للشخصية حتى غدت عند بعض الدارسين مجرد علامة لغوية، "فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية ... بل إن فيليب هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص"[4].

وهذه النظرة اللسانية للشخصية التي اعتمدها النقاد البنيويون ترى أن الشخصية مورفيم فارغ في بداية العمل السردي، ثم يمتلئ بشكل تدريجي بدلالات كثيرة كلما أوغلنا في قراءة النص فيصبح القارئ مشاركا في صنع صورة عن الشخصية، وتتكون هذه الصورة عبر مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

1 - بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، م س، ص 210.

2 - جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترنايف بلوز، مؤسسة مجد الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ط 4، 2006، ص 31.

3 - نفسه، ص 32.

4 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213.

– ما يخبر به الراوي

– ما تخبر به الشخصيات ذاتها

– ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[1].

ومعلوم أن "مقولة الشخصية ظلت وبشكل مفارق إحدى المقولات الأشد غموضا في الإنشائية، ومن جملة أسباب هذا الغموض هناك بدون شك قلة اهتمام الكتاب والنقاد بهذه المقولة كرد فعل على الخضوع المطلق للشخصية التي كانت هي القاعدة في نهاية القرن التاسع عشر"[2]، ولعل ما زاد هذا الغموض تعقيدا هو "أنه تم الخلط باستمرار بين مقولتي الشخصية والشخص، ومن البديهي أن أي تصور للشخصية لا يمكن فصله عن التصور العام للشخص"[3].

يرى بعض الدارسين – ومنهم فيليب هامون – أن النظرة التقليدية للشخصية ينبغي أن تتغير فمقولة الشخصية ليست مقولة أدبية محضة، لأنها تحمل في طياتها معايير ثقافية واجتماعية وجمالية خارجة عن إطار النص الأدبي.

ومن جهة أخرى ليست مقولة الشخصية مؤنسنة بشكل خالص، أي أنها لا تمثل إنسانا بالضرورة، فالفكر في عمل "هيجل" يمكن اعتباره شخصية، كذلك البيضة والدقيق والزبدة تشكل شخصيات في نص مطبخي...الخ

كما أن القارئ يشارك النصَّ في بناء الشخصية، فمن خلال عملية القراءة ومن خلال المحمولات الثقافية التي يحملها القارئ – والتي لا ريب تختلف من قارئ لآخر– يتباين فهم

1 - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 07.

2 - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات السردية، ص 17.

3 - نفسه، ص 16.

القراء للشخصيات، وبالتالي تغدو الشخصية كائنا قابلا للنمو يساهم القارئ في تكونه وتبلوره بقسط وافر[1].

أدى الاختلاف الذي وقع فيه النقاد في دراستهم للشخصيات وتعدد مشاربهم فيها إلى تباين مواقفهم إزاء تصنيفهم لهذه الشخصيات، فقد ذهب بعضهم إلى "تصنيف الشخصية في سكونية ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميةتمتاز بالتغيير الدائم داخل السرد، ثم شخصية محورية (أو رئيسية)، وثانوية، وشخصية معقدة ذات عمق سيكولوجي"[2].

وقد تعددت التصنيفات للشخصيات، فقد تكون اجتماعية "ويجوز أن توصف الشخصية بالاجتماعية لكون المؤلف يعتني بموقعها الاجتماعي، ومنزلتها لدى الآخرين، وعلاقاتها بالناس"[3]، كما يمكن أن تكون رمزية، يشير الكاتب من خلالها إلى شخوص تعيش بين ظهرانينا، دفعا للحرج، أو توقيا للأذى.

ومن بين التصنيفات التي اعتمدها النقاد للشخصيات نجد أيضا الشخصية الجاذبة، والتي سميت كذلك نظرا لأن "القارئ يميل إليها، ويتعاطف معها، نظرا لقيامها بدور إيجابي معين يشبع توق القارئ، وينسجم مع ميوله ورغباته"[4].

وفي مقابل الشخصية الجاذبة هناك نموذج الشخصية المنفرة، ومن نافلة القول أن هذا التصنيف هو لجهة القراءة، وهو تصنيف نسبي، فالشخصية التي يراها قارئ ما جاذبة لأنها تقوم في الحكي بدور إيجابي من وجهة نظره، قد تكون منفرة لقارئ آخر ذي ثقافة مختلفة أو ميول مغايرة.

1 - فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص 18و 19 بتصرف.

2 - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 08.

3 - أبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 195.

4 - المرجع السابق، ص 196.

ومن بين التصنيفات كذلك الشخصية المدورة والنامية، في مقابل الشخصية المسطحة والثابتة فالشخصية المدورة هي "التي تنهض بدور يتطلب الحركة والتغيير من فصل لآخر ومن حدث لآخر، فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن. فلا تبقى على وتيرة واحدة...ويستطيع القارئ أن يراها من جوانب متعددة"[1].

وفي المقابل الشخصيات المسطحة الثابتة هي شخصيات لا تتمتع بالحركة والدينامية في النص الروائي، لذلك "لا يستطيع القارئ رؤيتها إلا من جانب واحد هو الذي اختاره الكاتب"[2].

أما فيليب هامون الذي يعتبر الشخصية علامة لغوية فقد لاحظ أنه يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من العلامات:

1- العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجي... أو على مفهوم... ويمكن تسميتها علامات مرجعية، إنها تحيلنا على معرفة مؤستتة أو على شيء ملموس مدرك... هذه العلامات يمكن التعرف عليها من خلال المعجم.

2- العلامات التي تحيل على محفل ملفوظاتي، إنها ذات مضمون عائم ولا يتحدد معناها إلا من خلال وضعية ملموسة للخطاب... وهي علامات غير محددة في المعجم.

3- العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ... إن وظيفة هذه العلامات وظيفة ربطية أو اقتصادية... ويمكن أن نطلق عليها، بصفة عامة، علامات استذكارية.[3]

واعتمادا على هذا التمييز لأنواع العلامات فقد صنف هامون الشخصيات الروائية في ثلاث فئات:

1 - المرجع السابق، ص 206.

2 - المرجع السابق، ص 207.

3 - فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص 72.

1- فئة الشخصيات المرجعية: شخصيات تاريخية...اسطورية...مجازية...اجتماعية...تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما...

2- فئة الشخصيات الإشارية: إنها دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه...شخصيات عابرة، رواة وما شابههم...فنانون...الخ

3- فئة الشخصيات الاستذكارية: ...تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير...ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير.[1]

تجدر الإشارة إلى أن شخصية ما قد تنتمي إلى هذه الفئات الثلاث في آن واحد أو بشكل متتابع، وذلك حسب وظيفتها داخل سياق النص.

ويعود هذا التنوع والتعدد في التصنيفات المتعلقة بالشخصية إلى أن الشخصيات متنوعة ومتعددة "بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[2].

أولا: تجليات الرؤية الصوفية من خلال الشخصيات في رواية "تلك المحبة

سنعتمد في دراستنا لعنصر الشخصية على ثنائية الشخصيات الجاذبة/الشخصيات المنفرة، لما في هذا التصنيف من موافقة للمتن الروائي المدروس، ولم فيه من استجابة لمتطلبات الدراسة والمنهج المتبع فيها.

1- الشخصيات الجاذبة:

1 - المرجع السابق، ص 24 و 25.

2 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 73.

"السيدة البتول": تعتبر شخصية "السيدة البتول" من أهم الشخصيات في الرواية، بل هي عصب الرواية وقطب رحاها، وبقية الشخصيات تدور في فلكها، إما موافقة وإما مخالفة.

لذلك فإن أغلب الشخصيات الجاذبة ستكون هي الشخصيات الموافقة للسيدة البتول أو على الأقل لا تناصبها العداء، بينما الشخصيات المنفرة هي الشخصيات التي تعادي السيدة البتول وتضمر لها الشر.

يجدر بنا القول قبل أن نخوض في الفقرات التي نستخرج من خلالها صفات "البتول"، أن هناك شخصية لا تقل أهمية عن شخصية "البتول" وهي شخصية "إسماعيل الدرويش"، والتي سنفرد لها مبحثا مستقلا، ولكن وجبت الإشارة إلى أن هذه الشخصية ترد في كثير من الأحيان مقترنة بشخصية "البتول".

تطالعنا الرواية منذ البداية بصفات عجيبة للسيدة البتول وإسماعيل الدرويش، واختيار الكاتب لهذين الاسمين: البتول والدرويش غير اعتباطي، فمعلوم أن تاريخ الصوفية حافل بذكر الاسمين وتعظيمهما، فالدرويش عند الصوفية هو الزاهد الجوَّال والجمع : دراويش وأصلها فارسي، أما البتول فتعني المرأة العذراء المنقطعة عن الزواج لعبادة الله، يقول السارد:

"فكانت تلك المرأة التي فطرت على اجتماع الماء والنار والهواء "[1]

هذه المرأة فطرت على اجتماع المتناقضات: الماء والنار والهواء، فكأن الراوي أراد أن يقول أنها تجمع كل صفات البقاء في هذه البيئة الصحراوية الصعبة، فهي صنو النخلة، ومعلوم ما للنخلة من أهمية بالغة في أدرار وفي حياة ساكنيها **"مذ قال الله للنخلة كوني قمة في النار وقدما في الماء"[2]**

1 - "تلك المحبة" ص 11

2 - "نفسه" ص 12

يشير السارد في العبارة الأخيرة إلى أن هذه المرأة راسخة في القدم رسوخ النخلة في الأرض ونحسبه هنا يتحدث عن مدينة "أدرار" وقد تماهت بتلك المرأة فكأنها هي، ثم يضيف متحدثا بلسان هذه المرأة الرمز:

"قالت لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن، فقد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة "[1]

يشير السارد هنا على لسان السيدة إلى أنها خلقت منذ الأزل، منذ وجود الماء على هذه الأرض، أي منذ وجدت الحياة ﴿**وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ**﴾[2].

وحتى يفسر لنا السارد سبب بقائها هذا العمر الطويل، واحتفاظها بشبابها يقول:

"فمن زاعم أن العفاريت تبدلها كل عشرين عاما عمرا بعمر لتردها إلى شبابها "[3]

فهذه المرأة في شباب متجدد، وهذا ما يقوي نظرتنا بأن البتول ما هي إلا رمز لمدينة "أدرار".

وفي حديث السارد عن قصة المرأة والرجل الخارقين، البتول وإسماعيل الدرويش الذين لا يؤثر فيهما الدهر وصروفه، كأنهما من جنس آخر غير جنس البشر، يقول: **"وكان الذي أهلك العجوز العرافة بنت كلو ادعاءها أن العشيقين ليسا سوى البتول وإسماعيل الدرويش، لا يصيبهما من العجز والشيخوخة والخور ما يصيب البشر. عرفتهما شابة فترهلت واستسلمت لسطوة الدهر وبقيا على خط الفتنة والغواية"[4].**

وفي فقرة أخرى يتحدث السارد عن البتول، هذه المرأة المثال، فيحيطها بهالة من التقديس

1 - "تلك المحبة" ص 13

2 - سورة الأنبياء، الآية 30.

3 - "تلك المحبة" ص 16

4 - نفسه، ص 59.

والعظمة، كأنها شيخ من كبار الصوفية، ويخلع عليها رداء من الهيبة والجلال، حتى أن الزمن يتوقف عندها ويدور حولها فهي "**محذورة في غيابها، منيعة في حضورها...كأن زمن عمرها توقف جريانه في الأربعين مبلغ ألق نضج امرأة مثلها، فسد ذلك السر دون انحداره بنضارة جسدها إلى الرذالة فبقع كسراب ودار حولها فتسربلها**"[1]

في موضع آخر يؤكد السارد على أن هذه السيدة لا يؤثر فيها الزمان ولا يتغير جمالها ولا يحول، فهذا "علي الشريف" أحد الصالحين عرفها شابة يافعة، وبعد غياب طويل عاد فوجدها على حالها فانصعق ومات، يقول السارد: " **ولما كان علي الشريف بعد سنين عاد فوجدها في انتظاره على صورتها كما تركها صعق وسكت فيه النبض**"[2]

فهي "**مثل الصحراء لا يتقدم بها العمر ولا تنالها شيخوخة ولا يصيبها لوث، كأن الأرواح ملّكتها سرّ الشباب لا يزول إلا بيوم قبضها.**"[3]

ويسترسل السارد في استعمال هذ القاموس العجائبي ملامسا الصوفي في حديثه "**عن تلك السيدة التي لم تبق قولا، هنا يسبق أو يلحق، إلا سطرته يد لها نبيلة في سفر من أسفار الرمل، تلك التي تورقها الرياح ليقرأها النخيل، إذ حدثت روى عنها صمت العرق بامتداده**"[4]

يجعل السارد من هذه المرأة شاهدة على تاريخ أدرار، فهي لم تترك قولا أو حدثا مرّ بالمدينة إلا وسجلته بيدها النبيلة على سفر من أسفار الرمل، نجهل كنهه وماهيته، غير أن هذه الأسفار أو الكتب تقلب الرياح أوراقها ليقرأها النخيل، وكان صمت العرق بامتداده وشساعته شاهدا على

1 - تلك المحبة، ص 120.

2 - "نفسه" ص 107

3 - "نفسه" ص 114

4 - "نفسه" ص 13

هذه القراءة، ولا يكتفي السارد بجعل السيدة عليمة بأحداث الماضي والحاضر، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيجعلها مطلعة على ما هو لاحق، فهي تعلم ما يستقبل من الحوادث، حتى ليصدق فيها قول القائل:

يكاشف بالأسرار في ملكوتها فيأتي عليه الفيض من عالم الغيب[1]

في فقرة أخرى تخاطب البتولُ إسماعيلَ الدرويش كأنها في لحظة انخطاف، فتطلب منه أن يعيش اللحظة، لحظة اللقاء والوصال "**فاذكر ولا تغفل أني التقيتك في بعد زماني .فتخلص من كل مكان وتنس كل فضاء ولا تنشغلن بآت ولا ماض، فإنما الدنيا دنو.**"[2]

فما الدنيا إلا قرب ودنو، ولا يحفل بماض أو آت ولا ينشغلن بمكان أو فضاء، فهما إنما التقيا في بعد زماني لا يحده الحيز أو المكان.

في موضع آخر من الرواية تقول هذه المرأة تصف نفسها :

"ما رأتني عين إنس أو لمستني يد بشر إلا حدث الانبهار وأشرقت رمال العرق بالأنوار"[3]

كأن هذه المرأة هي الحقيقة التي يسعى وراءها المتصوفة، فإنه ما رآها بشر أو لمسها إلا حدث له الانبهار، فذهل عن نفسه وما حوله، وعم الضياء والنور رمال العرق.

يقول السارد أن السيدة البتول تتصف بكل هذه الصفات العجيبة بسبب أنها " **في كف عفريت من الجن الصالحين تسكن** "[4]

هذا كناية على أن عفريتا صالحا من مؤمني الجن يرعاها ويحرسها، وربما يساعدها في إتيان تلك

1 - أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص 18.

2 - "تلك المحبة" ص 14

3 - "نفسه" ص 15

4 - "نفسه" ص 18

الأمور العجيبة، التي تخرق نواميس العادة والطبيعة.

وفي موضع آخر من الرواية يخبرنا السارد أن البتول إنما أوتيت هذه الصفات العجيبة لأنها ولدت نتيجة تزاوج بين الإنس والجن **"وكان صاحب المصنف يحدث عن امرأة وهبت من بني البشر الحكمة والفضل، ومن بني الجن الجمال والفتنة "**[1]

والسيدة البتول جميلة جدا كأن " **الشمس هي التي تراودها نهارا فتهيئها للقمر يأتي ليلا لتأخذ منه وطرها. فانسبغ عليها، لذلك، إشراق جمال يغوي النساء قبل الرجال . فما نظرت إليها امرأة أو أبصرت إلا تحرقت أن تراها عارية فتمسحت على قوامها"**[2]

لقد أخذت البتول جمالها من ضياء الشمس ومن نور القمر، فانسبغ عليها من أجل ذلك بهاء وإشراق، فتن النساء فضلا عن الرجال.

وفي معرض حديثه عن البتول، يصف السارد عطرها فيقول:

"وادعت نساء أخريات أن التركيبة من عمل الجن، وإلا كيف تكون روائحها لا تشبه أي رائحة من أي عطر امتلكته نجمة والسيدات الكبيرات أنفسهن"[3]

حتى عطر السيدة مميز عن غيره من العطور فكأنه من صنع الجان، فلا تملك نساء "توات" ذوات الجاه والمال شبيها به، رغم ما يبذلنه في سبيل ذلك، وهي رغم ذلك لا تترك واحدة من النساء تعطرها أو تلمس جسدها، وهذا أمر آخر زاد من غيرة النساء حتى قلن متعجبات:

"كيف ليدي السيدة وحدها أن تعمما جسدها، صدرا لظهر وقدما لرأس"[4]

1- "تلك المحبة" ص 114

2 - "نفسه" ص 105

3 - "نفسه" ص 106

4 - تلك المحبة، ص 106

من صفات البتول كذلك الوقار والمهابة، فحتى عندما حضرت السيدة مجلس غناء حسونة فإنها **"ما صفقت ولا رقصت أو ردّدت. وكان غناء حسونة كله مدحا لها تلميحا وتصريحا. حتى أن كل حاضرة شعرت كأنها في ضريح مبجل بما تصعد من بخور ومن عطور، وروائح المأكولات، وبما ساد الوجوه من انبساط ووقار، والعيون والشفاه من مرح وفرح."**[1]

أكثر من ذلك، فالبتول ليست مهابة في حضورها فقط، بل حتى في غيابها، فهذا "بليلو" في حديثه مع "ماريا" ، ينبسط معها في الحديث عن كل شيء حتى إذا جاءت على ذكر علاقات السيدة البتول وحياتها الخاصة أجابها بما يدل على عظيم تقديره للسيدة واحترامه لها **"...حدثني عن البتول، يقال عنها محبّة عظيمة. فوضع كفه على خدها: البتول سيدتي. والخدام لا يحدثون عن غوايات أسيادهم."**[2]

حتى حزنها ليس ككل حزن فإنها حين حزنت على زوجها عبد النبي التارقي النبيل **"فإن كل امرأة قبلت تعزيتها فاقتربت منها لمست بالنظر والحس حزنها الذي يثير الغيرة لجماله، إذ ليس فيه هم وغم. فوجهها منبسطة أساريره وراءها كدرات الفجع. لا مسحه ارتياح فيه ولا رياء، غير التياع يدمك دمكا بتلك اللفتات والإشارات من أصابع يديها وعينيها."**[3]

من صفات هذه المرأة كذلك العطاء والبذل، فإن البتول كانت محبة للزوايا وتبذل لأهلها العطايا والهبات، ففي معرض حديث "بنت هندل" لها عن محمد التلمساني قالت:

1 - " تلك المحبة " ص 138

2 - " نفسه " ص 150

3 - نفسه ، ص 314.

"وأنت يا سيدتي ممّن يبذلون لزاويته غير البعيدة"[1]

وهي صاحبة واجب في الجنازات، يقول السارد على لسان سلّو: **"أخبرتني من حضرت جنازة أمي أن السيدة خرجت على الرجال وقالت في وجوههم: تصلون عليها وتدفنونها. ثم أقامت لها العزاء فأطعم المحتاجون من كل القصور المجاورة."[2]**

ومرة أخرى يعود السارد إلى ذكر البتول التي أقامت حضرة[3] بمناسبة أحد المواسم الكثيرة في أدرار، فدعت المقرئين والمنشدين والنساك والزاهدين وصنعت الطعام، وفي هذا الجو الصوفي المشحون الذي اختلطت فيه أصوات المنشدين ورقصات الراقصين من الأنس والجن، التقت البتول بإسماعيل الدرويش فثملت بمطالعة وجهه البهي وقسماته الفاتنة كأنها صوفي في حالة شهود لا يرى إلا وجه محبوبه، وقد ضُرب حجاب بينهما وبين الحضور الذي أسكرته النشوة، نشوة الإنشاد ونشوة الطعام الذي أعدّه أولئك الخلق فخدّرهم وبنّجهم **!**

يقول السارد: **"في الحضرة التي أقامتها في تلك الليلة التي لسبع بقين من حلول الموسم غفت سكرى بطلعته النبيلة وتوسماته الخميلة من بين الرجال جميعا، حضورا كانوا بالعين يرون أم بالحس. ضرب بينه وبينهم حجاب عنها غابا دونه. فما تفطن واش ولا حاسدة ولا كائد أو مترصدة. كأن أناشيد الزهاد أثملتهم، أو طعامها الذي حضره نفر من أولئك الخلق بنّجهم"[4]**

ولا يترك السارد فرصة تمر دون أن يجعل للسيدة فيها يدا وفضلا، فخلال حديثه عن الأب

---

1 - "تلك المحبة" ص 30

2 - " نفسه " ص 139

3 - **الحضرة:** مصطلح إسلامي صوفي يطلق على مجالس الذكر الجماعية والتي يؤديها المسلمون المنتمون للطرق الصوفية السنية بشكل خاص، ويكون على رأسها شيخ عارف بالطريقة ينبه على كل ما من شأنه أن يشوش إمكان الوصول إلى لحظة الصفاء. سميت بذلك لأنها سبب لحضور القلب مع الله، وهي ركن هام في طريق الصوفية .يتم فيها آداء أشكال مختلفة من الذكر، كالخطب وتلاوة القرآن والنصوص الأخرى من أدعية وأوراد، وإلقاء الشعر والإنشاد الديني، والمديح النبوي(نقلا عن ويكيبيديا الموسوعة الحرة).

4 - تلك المحبة، ص 308.

جبريل ومبروكة والعلاقة الناشئة بينهما يقحم ذكر السيدة، فأول لقاء لمبروكة مع جبريل كان عند السيدة .

"فمذ رأته من خلف حجاب صحبة أمها عند البتول، غداة استخلافه الأب يعقوب ليقدم امتنانه لها بما أرسلته له من صدقات" [1]

فالبتول تبذل الصدقات والمساعدات حتى للنصارى، فها هي تبذل العطايا لدير النصارى، ولما تعجبت "الأخت جولييت" النصرانية من التبرعات التي ترسلها السيدة إلى الدير، فإنها استفسرت عنها جبريل الذي أخبرها ما زاد في دهشتها وذلك بسبب **"أن السيدة لا تعتبر ذلك هدية ولا تبرعا بل صدقة "**[2]

من صفاتها كذلك أنها محبة للعلم والاطلاع، نرى في المقطع التالي البتول تحادث "الطالب باحيدة" معلّم القرآن والذي كان في زيارة لزاوية محمد التلمساني:" **وكان الطالب باحيدة حدث البتول بين المغرب والعشاء في دارها في المدينة بعد حول من لقائه جولييت عن محمد التلمساني، وقد عاد لتوه من الزيارة الكبرى المعقودة في زاويته"**[3]

وقد سبق الحديث عن محمد التلمساني وزاويته المشهورة في الفصل الأول من هذه الدراسة

"وقال باحيدة للبتول : فلما وصل الصحراء نزل في توات، محط عبوره ..."[4]

يواصل "باحيدة" الحديث عن رحلة محمد التلمساني من الشمال إلى الصحراء ودعوته إلى الثورة على اليهود الذين طغوا وتجبروا وأكثروا الفساد في البلاد، كل ذلك **"والبتول بوقارها مستمعة**

1 - " تلك المحبة " ص 166

2 - "نفسه" ص 231

3 - "نفسه " ص 31

4 - "نفسه" ص 38

لمعلم تتابع بإصغاء تمثيل باحيدة كل مشهد معجبة بلسانه وصوته."[1]

وفي حديث السارد عن مدينة ادرار يتعرض إلى قصة "المصنف" فيقول: **"لم يجزم أحد من أهل الأخبار بأن يكون إسماعيل الدرويش قد حدث البتول أو أن تكون هي قرأت له من ذلك المصنف الذي غمض على غير أهل السر أمره."[2]**

هذا المصنف خاص بأهل السر، وهم أهل الله وخاصته من بين المتصوفين العارفين الذين أطلعهم على بعض أسراره، ومكنهم من مقام العرفان بفضل مجاهداتهم وصبرهم ودأبهم.

"فكل ما وصل عنه للخاصة أن يدا جليلة طوته في محرمة من حرير أخذت من جهاز عروس جيدة بكر، قالوا ليست سوى البتول في زواجها الأول"[3]

ثم يعود السارد ليحدثنا أن تلك اليد الجليلة التي طوته وحزمته **"لن تكون غير يدها حزمته بخيط مذهب سل من قفطان الأميرة الزناتية، يكون إسماعيل الدرويش عاد به من سفرته تلك"[4]**

هي إذن البتول من طوت المصنف وحزمته وعطرته **"فسكنه عطرها ينعش أولئك الخلق غير المشهودين كلما حاموا حوله فأحاطوه بالعناية"[5]**.

وهكذا نصل إلى نتيجة مفادها أن البتول هي صاحبة هذا المصنف الذي **"لا يفتحه من الإنس، ذكورا وإناثا، إلا من كان من الصفوة الخاصة، فانحظر على كل من ثبتت نجاسته**

1 - " تلك المحبة " ص 40

2 - نفسه ، ص 102

3 - نفسه، ص 102.

4 - نفسه، ص 103.

5 - نفسه، ص 103.

وتأكد غدره، أو فشا سره وجهل أصله"[1].

فهذا الكتاب المصنف محمي من أولئك الخلق الأثيريين غير المشهودين، يمنعون عنه كل نجس وغادر أو مجهول النسب غير معروف الأصل، ويكون إسماعيل الدرويش هو من كتب هذا المصنف حيث :

"زعموا أنه هو الذي ألف الكتاب العجيب، في غيبته الغريبة، لتلك المرأة العظيمة سحرته فأنزلته إلى قصرها تحت الأرض."[2]

وحين يعود السارد للحديث عن البتول هذه المرأة العجيبة التي تماهت بأدرار فكأنها هي، نجده يتحدث عن لحظة زمنية مطلقة هي أقرب إلى زمن الحلم منها إلى زمن الواقع فيقول:

"كذلك الأمر في بلاد يملكها الرمل ويعمرها الفراغ ويهيج فيها الصمت رغبة الرجل في

قرينة تتجدد مثل الريح خشية أن تصير الروح إلى مدة الرمل، والجسد إلى تلك الجذوع المنخورة في بساتين نسيها الزمن إذ فر من فضائه إلى المنتهى، لا شيء فيها غير الله وأثر مجده في أرضه وسمائه يتوسم في أذواق العارفين محبة ما كان لها لتكون لولا امرأة بكلمة كن امتدت فتنة للابتلاء، فلا عبور إلى فناء إلا بكنه سرها الذي من بين التسعة والتسعين"[3]

إن تلك البساتين قد نسيها الزمن الذي خرج من زمنيته إلى المطلق وإلى اللامنتهي، فهو زمن صوفي لا تحده الأيام والدقائق، فالأمر هنا محبة نابعة من أذواق العارفين تفجرت بسبب امرأة خلقها الله تعالى بقوله "كن" وأودعها سرا من أسرار أسمائه العليا، فلا عبور للصوفي إلى حال

1 - تلك المحبة، ص 103.

2 - " نفسه " ص 104

3 - نفسه، ص 113-114.

الفناء ومقام العرفان إلا من خلالها وبمعرفة سرها الذي ربطه السارد بأسماء الله الحسنى التسعة والتسعين، والتي يرى الصوفية أن من بينها اسم الله الأعظم الذي إذا دعي به أجاب وإذا سئل به أعطى "والذكر المعروف والمأمور به للوصول هو ذكر اسم الله الأعظم (الله) بالجلوس في عزلة عن الناس وتصفية النفس بالذكر، وانتظار الإمداد من الله. وقد يطول الأمر على حسب الحال وقد يأتي الإمداد سريعاً. وأول ما سيفتح للعبد في حاسة السمع. فإذا ترقى إلى ما هو أعلى تنفتح له حاسة البصر عن حقائق غير مألوفة لديه. ثم إذا ازداد في الترقي يصبح كلامه بإلهام من الله"[1].

وفي فقرة أخرى من الرواية يأتي السارد برمز المرأة لتمثل "الجزائر" هذه المرّة: **"قالت لها امرأة أميرة في البياض خرجت من بين دخان بنيانها المشتعل بالنيران على مرتفع بستان من تين ورمان: كنت مهيبة! قدر أو خيانة أن أسقط بين أيديهم في لمحة من الزمان. فجاءت الشساعة وتمسحت بوجهها وامتدت السواحل متوسدة صدرها وانساب الشجر لونا لشعرها."**[2]

هذه الأميرة التي ظهرت في لباسها الأبيض كناية عن "الجزائر البيضاء"، بشساعتها وامتداد سواحلها وغاباتها وصحراءها، خرجت من بين النار والدخان، متوجعة ومتفجعة على محنتها بسقوطها بين يدي هؤلاء الفرنسيين الأوغاد المتوحشين الذين عاثوا فيها فسادا وتقتيلا وتنكيلا، **"فأحست البتول أنها محمولتها في كف يدها الثانية تحضن الصحراء بها، ترى البحر في يدها الأولى ملطوما بغضب الريح. ولكن ببناناتها تتلمس في جسدها آثار حوافر خيلهم وبارود مدافعهم وكلوم سيوفهم وطعم حرابهم."**[3]

1 - محمد عرب، الإشـــراق خلافـة الإنسـان فـي الأرض، دراســـة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

2 - "تلك المحبة"، ص 215.

3 - نفسها.

لقد تمثل السارد البتول كأنها "أدرار" محمولة في كف "الجزائر" الثانية التي تحضن بها الصحراء بينما يرتمي البحر في كفها الأولى كناية عن الشمال، ولكنها تتلمس بيديها آثار الغزاة الذين جاؤوا من وراء البحر، تتلمس آثار حوافر خيولهم وبارود مدافعهم وجراحات سيوفهم وحرابهم.

وفي آخر فقرة من الرواية يفصح السارد على لسان تلك المرأة العجيبة التي تماهت بأدرار ودوى صوتها في جنبات الرواية، وانتشر عبقها في كل ثنية من ثناياها، وطغى حضورها على من سواها، فنجدها تقول أن أدرار قابعة في كف السارد، لا في قلبها هي، وهذا كناية على أن معرفته بأدرار وخباياها معرفة عميقة، فما هذه المرأة إلا واسطة اتخذها ليفصح من خلالها عن محبته العظيمة لأدرار وأهلها، فيقول: **"فإن أدرار لا تسكن قلبي. ها هي بعيدة من أصابعي قابعة في كفك. فهب لي حنينا لا أنسى به أني كنت امرأتها. وارسمني أثرا في مصنفك عنها وشما أكون حبره. فانغز بقلمك لطفا. ثم ادع: غفر الله لكاتب المصنف وقارئه ومالكه. وقل تلك هي المحبة"**[1]

إسماعيل الدرويش:

في أغلب صفحات الرواية لا يرد اسم "إسماعيل الدرويش" إلا مقرونا باسم "البتول"، وذلك نظرا للعلاقة الوطيدة بين الشخصيتين، ولأهميتهما في تشكيل الحدث الروائي في "تلك المحبة".

في بداية الرواية يتحدث السارد عن البتول، ثم عن إسماعيل الدرويش، فيقول:

" وكان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعة العقول يظهر بشرا سويا ويختفي ترابا رمليا في العراق يتذرى ليصير ألوانه الغروبية"[2]

هذا الرجل الذي حارت في طبعه العقول، فتارة ينسبونه إلى الجن، وتارة يردونه إلى البشر وهو

1 - تلك المحبة، ص 371.

2 - تلك المحبة، ص 11

يرمز إلى الرمل الذي له سطوته وحضوره القوي في أدرار وفي حياة ساكنيها.

في فقرة أخرى يقول السارد على لسان البتول في وصف الدرويش:

"وكُنْ من أولئك الفرسان الذين إذا بلوا عفوا، فالعفة في العشق صفة من صفات العارفين من الرجال الشجعان الكرام"[1]

فوصفته أنه من الرجال العارفين، ومقام العرفان لا يصل إليه الصوفي إلا بعد رياضات ومجاهدات، وتقلب في الأحوال والمقامات.

في فقرة أخرى نجد إسماعيل الدرويش في مكان غير عادي سماه السارد القصر السفلي، يبدو أنه في إمارة للجن تحت الأرض، وقد أمّ طائفة منهم في صلاة العشاء، وهذا يدل على مكانته فيهم، وفي هذا الجو العجائبي الذي يشبه قصص الصوفية في حال الشهود، فإنهم أحاطوا به ورفعوه فاخترقوا به الجدار، يقول السارد: **"فإنه يكون استقبل المحراب الخارجي في القصر السفلي وثمة أم العشاء، فلما سلم واستدار ألفى خلائق هي للضوء المتسرب من الشقوق ممزوجا بألوف ألوف الذرات الغبارية المتسابحة تبدي هيئتهم للإنس، وللجن تجعل حركتهم .حيّوه بالسلام وأحاطوا به ثم رفعوه فاخترقوا به جدار المصلى مثلما يخترق ظل"[2]**

ويخبرنا السارد على لسان الدرويش عن حاله بعد عودته من هذه الرحلة العجيبة، فيقول:

"فيوم عدت إلى رشدي من الغيبة مع أولئك الخلق اخترقوا بي صمت الجدران أحسست أن قلبي فرغ من كل شيء"[3]

1 - " تلك المحبة " ص 14

2 - " تلك المحبة " ص 16

3 - "نفسه" ص 24

فقد عاد وقلبه كله إحساس بالفراغ من أي شيء، ذلك لأن التجربة التي خاضها أشبه بتجربة الصوفي حال الفناء، فإنه يكون في حال سكر ومتى عاد منها غابت عنه الكلمات، فلا يدري ما يقول، ولا تسعفه اللغة في التعبير عما شاهد وعاين.

أما عن علاقته الحميمة بالسيدة البتول والتي هي من المهابة كما أسلفنا، يحدثنا السارد:" **وقال: كل الأسماء لها ليست سوى كنيات. فأما علم كنهها فعند الدرويش الذي لا حميم له غيرها. حفظ سرها كما يحفظ جدث رفاته. ورعت هي مودة له مثل أم لولدها."**[1]

السيدة البتول لها سر لا يطلع عليه أحد إلا الدرويش، وهو قد حفظ السر فلا يظهره لأحد من البشر، وهي قد حفظت له المودة فلا تبغي عنه بديلا.

ويذكر السارد أن "الدرويش" كان نتيجة زواج إنسي بجنية، فهو نصف إنسان نصف جان، فإن أحد أجداده كان جميلا مهابا فرأته إحدى بنات الجن "**فشغفها شبابه وسحرتها طلعته فتقدمت إليه في صورة إنسية فانبهر فردد التكبير والشهادة والصلاة على المختار وراح يتبعها مذهلا فكان عند أهلها فسرح الله لسانه بأمره فخطبها إليهم وتزوجها فأنجبت له أولادا يكون الدرويش أحد أحفادهم."**[2]

وفي موضع آخر من الرواية يقول السارد على لسان البتول مخاطبة الدرويش: "**أنخبل أن يكون جدك لأمك معلم عفاريت. أسماه جنس البشر قراي الجنون. وقالوا عن جدك لأبيك : لغّاي الطويرات حدّاث النملات كلاّم البكمات"**[3]

فجده لأمه معلم عفاريت، وجده لأبيه يحدث الطيور والنمل والعجماوات من البهائم.

1 - تلك المحبة ، ص 116

2 - نفسه، ص 116

3 - "نفسه" ص 19

"حازي تنمطيط" شخصية أخرى من شخصيات الرواية، يحكي عن قصة "إسماعيل الدرويش" الذي فقد أمه صغيرا وكيف أن **"جنية مؤمنة فقدت ابنها تمثلت له أمه رامها فغابت به إلى إمارتهم في إغزر"**[1]

إذن فإسماعيل الدرويش هو ربيب تلك الجنية لذلك لا عجب أن نرى منه تلك والأمور العجائبية، وليس مستغربا ولا مستهجنا ما يأتيه من الخوارق:

"...الدرويش الذي يسوق الريح أمامه كما يسوق راع إبله وأغنامه...."[2]

والكاتب يضيف إلى أصل الدرويش بعدا آخر، فبعد أن جعل للجن نصيبا في نسبته، ها هو يعطيه شرف النسب حيث يرفع نسبه إلى سلالة النبي المختار، فيقول:

"وتهدهدت أن أذكر أنك ابن أم بربرية وأب عربي أندلسي شريفين"[3]

وفي موضع آخر يصف السارد الدرويش بالصلاح والتقوى **"فكان الناس إذا قصدوه وجدوه ذاكرا لا يكلمهم إلا إشارة من يده، عيناه منطق بما لا يأتيه لسان "**[4]

لقد بلغ من صلاحه أنه انخرط في اتصال دائم مع الله، فهو في حالة ذكر مستمر، فإذا قصده الناس في حاجاتهم لم يكلمهم إلا بلغة الرمز والإشارة، حتى أن عينيه تعربان عن حاجته ومكنون نفسه أحسن من أي لسان فصيح، وهذا يذكرنا بقصة نبي الله زكريا عليه السلام.

وفي عود إلى علاقة الدرويش بالبتول، يقول السارد:

1 - "تلك المحبة" ص 55

2 - " نفسه" ص 47

3 - "نفسه" ص 18

4 - "نفسه" ص 54

"فسرى الخلاف بين نساء ونساء وبين رجال ورجال أن يكون إسماعيل الدرويش هو إسماعيل الدرويش الذي ذاق من يديها طعاما من دون الرجال جميعا"[1]

فإسماعيل الدرويش هو الوحيد من دون الرجال جميعا الذي ذاق طعاما من صنع السيدة وهذا يدل على حظوته عندها، ومكانته في قلبها.

ويذهب السارد إلى أن إسماعيل الدرويش قد يظهر في غير ما صورة، فأحيانا يظهر في صورة سلّو المخنث يحضر حفلا جنب المغنية حسونة :

" وزعمت بنت كلو أنّ سلّو، جنب حسونة، لم يكن سوى إسماعيل الدرويش وأن حسونة لم تكن سوى تلك التي تسكن إسماعيل الدرويش، جاءوا جميعا متنكرين، لتحصل لها هي الحظوة بإسماعيل الدرويش في نهاية الحفلة."[2]

أي كل ذلك إنما لتحظى البتول بإسماعيل الدرويش في نهاية الحفلة بعيدا عن أعين الرقباء والحساد، **"لأن سلّو لم يكن سوى طيفه قام إثرها لما غادرت"**[3]

ومرة أخرى يجمع السارد بين البتول والدرويش، فقد **"كان الهجير عظيما يوم دخل إسماعيل الدرويش مغارة تمنطيط وراء امرأة بهية لم تكن غير البتول أغوته فاستدرجته أليها. وتحولت ظلمتها نورا، ووحشتها أنسا، وسراديبها أروقة عامرة."**[4]

عندما دخل الدرويش المغارة المهجورة خلف هذه المرأة اللغز انبثّت الحياة في أرجائها، واستحالت ظلمتها ووحشتها نورا وأنسا، أما هو فإنه قد **"استسلم بغتة للانغمار الفاتن**

1 - " تلك المحبة " ص 111- 112

2 - " نفسه " ص 138

3 - "نفسه" ص 138

4 - نفسه، ص 284.

الطالع من جمال تلك المرأة النافذ في قلبه الساري في روحه ذهولا انشملت به حواسه يقينا."[1]

لقد استسلم إسماعيل الدرويش في حضرة البتول التي بهرته بجمالها وفتنتها، حتى ذهل عن نفسه وقد سرى جمالها في روحه وقلبه، وتعطلت جميع حواسه فغدا ينظر بقلبه لا بعيني رأسه، كأنما هو صوفي شرب من خمرة القرب ولذة المناجاة، بعد أن فني عن نفسه في الحق.

وهو بعد غيبته في المغارة لم يعد منها إلا بعد مدة طويلة، فقد تحدثت نسوة في المدينة **"وقلن لم يعد إسماعيل الدرويش منها إلا بعد أسابيع ، و قيل أشهر"**[2]

وعندما عاد لم يعد على هيئته، فقد عاد **"بضفيرة في مؤخرة شعره ولحية مطلقة . كأنه غاب دهرا في بلاد لا حلاقة فيه ولا ماء ، حاملا عصا من الخيزران لا ينبت في توات"**[3]

كأن الدرويش عاد من سفرة طويلة، في بلاد بعيدة، حاملا معه عصا من الخيزران الذي لا ينبت في منطقة توات كلها، فقد وجده الناس **"ماشيا في الطرقات المتربة حافيا، لوقت معلوم قبل أن يختفي. لا يدري الناس من أين كان يخرج عليهم أو إلى أين يأوي."**[4]

أمر الدرويش غاية في الغرابة والغموض، فالناس لا يدرون كيف يظهر فجأة ولا من أي جهة يأتي، ولا كيف يختفي، ولا إلى أين يذهب.

في أحد الأيام أصبح أهل مدينة "أدرار" على حلم يدعو الجميع إلى التجمع في ساحة المدينة بين العصر والمغرب وقالوا أن من بلغهم هاته الرسالة ليس سوى إسماعيل الدرويش: **"وقال**

1 - تلك المحبة، ص284.

2 - نفسه، ص 289.

3 - نفسها.

4 - نفسها.

شيخ منهم لا يكون إسماعيل الدرويش إلا الحقيقة، ولا يمكن للشيطان أن يلتبس به. ولم يكن لهم ولا لغيرهم، ممن هم أدنى درجة أن يفشوا شيئا من الأمر إلا بلاغا إلى قوم منهم أن هبوا إلى ساحة مدينتكم بين الصلاة الوسطى وبين المغيب."[1]

في الفقرة الأخيرة التي تنضح بالعجائبية، وأثر القاموس الصوفي فيها واضح وجلي، يضفي السارد على الدرويش هالة من القدسية والروحانية، حتى شبهه بالرسول الأعظم عليه الصلاة والسلام، وذلك في قوله أن الشيطان لا يلتبس به في تناص مع حديث المصطفى:

﴿ من رآني في المنام فقد رآني، فإن الشيطان لا يتمثل بي ﴾ [2]

وإمعانا في الغموض والغرابة، يأتي الكاتب بشخصية "القوال"[3]، وهي شخصية يتلبس بها إسماعيل الدرويش في بعض المناسبات ليرسل من خلالها رسائل معينة، يتحدث السارد عن إسماعيل الدرويش و كيف تجسد القوال حتى صارا جسما واحدا، وفي ذلك إشارة إلى ظاهرة الاتحاد عند الصوفية:

"أخبرت امرأة جارتها أنها شاهدت بعينها شخصين التقيا على خيط الصبح فالتف هذا بذاك فصارا واحدا. ففشت القصة بألسنة النار في الهشيم. وقالت نساء لن يكون سوى إسماعيل الدرويش تجسد القوال."[4]

وفي غير ما موضع من الرواية، يوهمنا السارد أن القوال وإسماعيل الدرويش شخص واحد، ذلك **"أن عند إسماعيل الدرويش خبرا من سر القوال، وأن للقوال أمرا مع البتول إلا أن يكون**

1 - تلك المحبة، ص 326.

2 - صحيح البخاري، الجزء الثامن، شركة الشهاب، الجزائر، 1991، ص 71

3 - ''القوّال'' أو ''المداح'' شخصية تاريخية عريقة في الثقافة الشعبية وهو أحد أشكال التعبير الشفهي الأكثر جمالية، وكان القوال بمثابة لسان حال الشعب، وقد اتخذ من الأسواق و المقاهي الشعبية و الطرقات فضاءً خصبا لسرد حكايات مستمدة من التراث الجزائري تضفي شعورا ساحرا في نفوس السامعين.

4 - تلك المحبة ، ص 326.

هو إسماعيل نفسه."[1]

وفي مقطع مسترجع آخر يعود السارد للحديث عن إسماعيل الدرويش، في إشارة إلى أحد معتقدات الصوفية، فهم يرون أن العارف بالله إذا تقلب في الأحوال وترقى في المقامات أمكنه التواجد في أكثر من مكان واحد في الوقت نفسه. يقول السارد:

" لتردد منه ألسنة ما سمع عن الشيخ في حلقة خاصته إذ قص عليهم خبر إسماعيل الدرويش في المكانين معا، عنده ضيفا وفي حلقة الزيارة منشدا"[2].

ثم يسترسل السارد في وصف القوال وما أوتي من تمكن في قول الشعر حتى أصبح شعره **"على لسان كل امرأة من شرق الهضاب و الصحراء إلى غربهما، لا يكون عرس ثمة إلا غني شعره، ولا رقص إلا على ميزانه."**[3]

حتى افتتنت به النساء و غار منه الرجال، لدرجة أن خليلته الجنية 'غنية' التي كانت تتلبسه وكانت تلهمه الشعر والقول، أصابتها الغيرة من ذلك كله **"فما صار قادرا على أي خرق في الخطاب ولا في القيافة يوم عادت إلى الشلالة بما أصابتها من ألهاب الغيرة من النساء هنا، لهيامهن بشعره"**[4]

وكانت النساء قد فتنّ به حتى تمنّت كل واحدة لقاءه، كي يقول فيها شعرا يطير ذكره في الآفاق **"ولكن من كانت هذه التي تستطيع ملاقاته؟ فإنه لا يحضر إلا مثل طيف. ما إن يذاع خبر بوصوله حتى يعقبه الذي يؤكد رحيله."**[5] فهو مثل الدرويش في الحضور والغياب، لا يستطيع أحد أن يتنبأ بموعد حضوره أو مغادرته.

1 - تلك المحبة، ص339.

2 - نفسه، ص 354.

3 - نفسه، ص 327- 328.

4 - نفسه، ص 326 - 327.

5 - نفسه، ص330.

وجانب آخر من شخصية القوال أيضا يشترك فيه مع الدرويش، فإنه مثل الدرويش قد عمّر طويلا **"وكان الناس لا يعرفون سرا لبلوغ القوال عتيا. فقد حدث عنه الأجداد للأولاد وأولاء للأحفاد."**[1]

وفي عود إلى إسماعيل الدرويش، يخبرنا السارد أنّ له عطرا خاصا، يقول أحد مريدي شيخ المدينة الصالح: **"فعرفت أن بينهم إسماعيل الدرويش، لا من حظوته باليمين، ولكن من طيبه الذي سمعت شيخه الصالح يقول عنه خليط مما تصنعه إناث عفاريت مؤمنات"**[2]

الطيب الذي يستعمله الدرويش، ليس من صنع البشر، بل هو من صنع إناث من العفاريت المؤمنين، ويبدو أنه هو من يعطى البتول من هذا العطر الذي تكلمنا عنه في حديثنا عن المرأة.

ويواصل مريد الشيخ الصالح حديثه قائلا: **"فقد كانت البتول يوم زارت المقام ثم غادرت ودخلت أنا بعدها لأنفذ أمرا شممت بقية العطر نفسه. فأحسستني كمن طير به. ليس من تحتي مقعد ولا من فوقي سقف"**[3]

يصف هذا المريد حاله بعد أن شمّ من بقية هذا العطر، الذي تضوعت رائحته في أرجاء المقام بعد ان غادرته البتول، فيقول أنه أحس كأن يدا أخذته وطارت به، فأصبح معلقا بين الأرض والسماء. فهو هنا أشبه ما يكون بحال صوفي هزه الوجد فانخرط في نشوة جارفة.

في وصف القوال: **"إن أومأ بيد انقاد إليه البدن، أو غمز بعين انساقت إليه الروح، وبشفتيه إن همس طرب القلب وهفا إليه"**[4]

1 -"تلك المحبة" ، ص329.

2 - نفسه، ص 332.

3 - نفسه، ص 332.

4 - نفسه، ص 342

و حين اجتمع الناس في ساحة المدينة و القوال يتوسّطها في جوّ من الغموض و الانبهار بما يأتي القوال من أقوال و حركات .

"غير أنهم جميعا رأوا القوال يصلي ركعتين بالتقصير. حتى إذا قضاهما غشيت الظلمة الأرجاء المحيطة بالحلقة وبقي وسطها منارا فتداخل عليهم ليل بنهار. فما عادوا ناظرين وراء ولا يمينا أو شمالا. أبصارهم حيثما ولى القوال، و له أسماعهم."[1]

وفي هذا ما يوحي بأن إسماعيل الدرويش دائما ما يتعامل مع أمور غيبية روحانية فوق عالم المادة المحسوس، فهو في تلامس أبدا مع الصوفي.

مبروكة وجبريل:

من الثنائيات التي تدور في فلك "السيدة البتول"، نجد الأب جبريل المسيحي ومبروكة المسلمة اللذين يمران بحالة من الحيرة النفسية والتمزق الداخلي يتآكل كلا منهما ويتجاذبه، بين دين آبائه وأجداده وما تربى عليه وبين هذا الحب الذي يعصف بقلبيهما عصفا، ويرميهما في مهاوي الهوى والشيطان، الذي يدفعهما دفعا نحو الرذيلة، ولكن ما عساهما يفعلان وهما المخلوقان الضعيفان:

"إنها المحبة تخترق حد الدين والملة والعرق"[2]

ومرة أخرى يعود بنا السارد إلى الحديث عن البتول، فيضفي عليها صفات صوفية جديدة:

"فإن مبروكة نفسها تحار في سر سيدتها تجد لها إصبعا على منبع كل فن، لا ترغب في شيء إلا كان. كأنما ذلك يحصل لها بخاطر وهاتف"[3]

1 - تلك المحبة، ص 361

2 - نفسه، ص 210.

3 - نفسه، ص 229.

فالبتول تحصل لديها المعرفة بلا تكلف ولا عناء، فهي تعتمد على الذوق في تحصيل المعرفة شأنها شأن العارفين من الصوفية:

يقول "أدونيس": "المعرفة الحقيقية هي معرفة الشيء من داخل ، ذلك أنها تلغي المسافة بينه و بين العارف ،و تتيح للعارف تحقيق ذاته ،فلا نعرف الوجود إلا بالشهود.....أي بالحضور أو الذوق أو الإشراق"[1].

وها هي مبروكة في لحظة وجد تحدث جبريل عن علاقتها بسيدتها البتول، فإذا هي تتكلم عنها بوله وتقديس كأنها لا تتكلم عن بشر خلق من الطين:

"فسرحت حالمة: لا تقوى عيناي على التحديق في وجهها. ولكني لا أهابها ولا أخافها. أنا أحبها مثل شيء يفوق إحساسي بوجودي لا أكنهه، كلما حاولت فرزه غشي علي"[2]

وهنا يتطرق السارد إلى فكرة صوفية تدعو إلى الحب من أجل الحب نفسه، لا لأي غرض آخر، وهي فكرة ظهرت عند متقدمي الصوفية مثل "رابعة العدوية" التي "كانت هي أول من دعا إلى حب الله لذاته لا لرغبة في الجنة ولا لخوف من النار، ومن شعرها:

كلهم يعبدون من خوف نار ويرون النجاة حظا جزيلا

أو بأن يسكنوا الجنان فيحظوا بقصور ويشربوا سلسبيلا

ليس لي في الجنان و النار حظ أنا لا أبتغي بحبي بديلا "[3]

في الرواية أيضا حديث عن جبريل وزهده، وعمله، على نشر تعاليم دينه النصرانية، فهو لا يفوت فرصه للحديث عن الله وعن رسالة الإنسان على الأرض:

1 - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص40.

2 - تلك المحبة، ص 230.

3 - محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 201- 202.

"قبل أن يدخل إلى غرفة صغيرة تكون هي غرفة الأب جبريل نفسها ليسمع كلاما عن الجنة والنار والشر والشيطان والإنسان والرب والمحبة والتراب."[1]

ولما ذهبت مبروكة صحبة أمها إلى الطبيب لنزلة برد أصابتها فإنها "**ذهبت لدى طبيب أوصت البتول لها عنده "[2]**

إذن البتول هي من أوصت لها عند هذا الطبيب وفي حديث لأم مبروكة مع جبريل في المستشفى "...**فرحبت: آه، حدثتني عنك السيدة البتول. فترجاها: بلغيها سلامي، إنها امرأة نبيلة."[3]**

وهذا الطبيب يوصي أم مبروكة : " **بلغي السيدة سلامي، أرجو أن أكون دائما في خدمة امرأة محسنة مثلها."[4]**

نلاحظ أن السيدة البتول لها أيادي بيضاء على الجميع، فليس هناك أحد إلا وهو يلهج بذكرها والثناء عليها، ويتحدث عنها بكثير من المهابة والاحترام والتقدير.

وفي حديث مبروكة مع جبريل عن بداية تعرفها عليه وتعلقها به تقول:

"...غالبا ما كنت أراك حين تزور السيدة ...كنت أختبئ، فتبسم وممّ كنت تخافين ؟ فرفعت إليه :من سيدتي، ... لكنها ليست أمك ...هي أكثر من أمي التي لا أخشاها مثلها... أنا هنا بإرادتها أنا مقرئتها....سيدتي تحب التاريخ وقصص العظماء"[5]

في هذا المقطع نكتشف جانبا آخر من صفات السيدة فهي محبة للقراءة والمطالعة، وهي

1 - " تلك المحبة " ص 154

2 - "نفسه" ص 170

3 - "نفسه" ص 171

4 - " نفسه " ص 171

5 - " نفسه " ص 173- 174

بالأخص تحب قصص التاريخ والعظماء، وهي كذلك تفهم اللغة الفرنسية وتقرأ اللغة العربية بنفسها:

"سيدتي تفهم جيدا ما أتلوه عليها، أما كتب العربية فهي تقرأها بنفسها، وتفهمني أحيانا مسائل غامضة فيها إن سألتها"[1]

وفي حديث مبروكة مع جبريل عن أمها :

"منذ مرضها لم تعد تتحرك إلا بما تشير به عليها سيدتي التي شملتنا برعايتها منذ قتل الوالد ومنحتنا صداقتها، لا تكاد أمي تفترق عنها . فترجاها عفوا عن إثارة المواجع واستغور : السيدة سر من أسرار هذه البلدة."[2]

مبروكة وأمها يعيشان في كنف السيدة، ولا يخطوان خطوة إلا بمشورتها، وعندما زارت مبروكة أمها آخر زيارة لها في المستشفى فإنها قابلت الممرضة التي قالت **لها "عظم الله أجرك .فلم تصرخ ولا انتحبت .وسألتها أين هي فقالت لها : تكفلت السيدة بكل شيء"[3]**

وحتى في غياب السيدة، واختفاء مبروكة في ظلمة بيتها، وإغلاقها الباب دونها وفتحها لذلك السجل الذي وجدته في بيت جبريل، فإن خيال السيدة يهيمن على المكان:

"فإذا وصلت أغلقت الباب دونها وفتحت على لهفتها فتنزل ظل السيدة يغمرها تنزاح من أمام عينيها الكلمات"[4]

وفي حديث مبروكة مع جبريل سرد لكثير من خصال السيدة البتول، هذه **"المرأة العظيمة كما**

1 - "تلك المحبة" ص 174

2 - "نفسه" ص 175

3 - "نفسه" ص 187

4 - "نفسه" ص 212

يصفها"[1] جبريل.

وإذ سألته مرّة هل يخاف من السيدة فأجاب "**إنه لا يخاف امرأة مثلها ولكنه يهابها، لأنها تملك كل ما لأميرة من الشرف والفضيلة والرومانسية. فهي قادرة على كل شيء إلا الغدر، وهذه شيمة العرق النبيل: لا أخاف، أبدا، فهي أمثل ما تكون عليه قدسية."**[2]

وإذ سألها بدوره عن رأيها فيها أجابت مبروكة : "**لا تقوى عيناي على التحديق في وجهها. ولكني لا أهابها ولا أخافها. أنا أحبها مثل شيء يفوق إحساسي بوجودي لا أكنهه، كلما حاولت فرزه غشي علي. أشعر أني سأبقى أمامها طفلة مهما يمتد بي العمر."**[3]

فثبت على كلامها "**امرأة عجيبة حقا "**[4]

رأينا في الأسطر الأخيرة أن حديث السارد عن مبروكة وجبريل وقصة حبهما، كان مناسبة أخرى لسرد خصال السيدة البتول، ولإلقاء الضوء على المزيد من صفاتها وأخلاقها.

باحيدة وجولييت:

وفي موضع آخر من الرواية يأخذنا السارد إلى قصة حب أخرى شبيهة بقصة الأب جبريل مع مبروكة المسلمة، وهي قصة الطالب باحيدة معلم القرآن مع الأخت جولييت المسيحية، وهي

قصة حب عنيف عصف بباحيدة وأفقده توازنه وثباته، وأخرج جولييت من كنيستها وتبتّلها. وقد كانت بداية هذه القصة الغريبة على يدي السيدة البتول، التي تدبرت أمر اللقاء الأول في حديقة بيتها بعيدا عن أنظار الحاسدين، فكان أن "**قابلته واقفة تفقده زمامه على القصد أيقوم أم يبقى جالسا، يحييها أم كيف يرد؟ منجرفا بتيار من المشاعر المحتدمة: أي شيء**

1 - "تلك المحبة" ص 230

2 - "نفسه" ص 230

3 - "نفسه" ص 230

4 - "نفسه" ص 230

دبرت السيدة البتول يا الطالب! وفي رأسه دوامة الشك وفي عينيه غشاوة اليقين. ينزلق منه حد ساعته والمكان، ومن تحته أرض بساط يميد به للطيران. فتشبث بقبضتيه على ركبتيه لهمس في أذنه: هي الخطفة!"[1]

لقد فقد الطالب باحيدة توازنه، وضاع منه المكان والزمان، ومادت به الأرض، بل كاد يطير من شدة الموقف فلم يعد يدري أين هو ولا في أي وقت هو، إنه الذهول عن النفس وعن العالم، هي إذن الخطفة التي هي أشبه شيء بلحظة الانخطاف الصوفي حين يذهل الصوفي عن نفسه وعن العالم ويفنى في الذات العلية.

ويسترسل السارد في رسم هذه اللحظة، فيقول على لسان باحيدة:

"واحد مثلي يقابله وجه ندي في أحسن صورة كيف له ألا يحب الله؟ "[2]

باحيدة هنا يشير إلى فكرة صوفية، مؤداها أن حب الرجلِ المرأةَ هو حبٌ لله خالق هذه المرأة "فالجمال موجود في الطبيعة كلِّها ، لكنّه في المرأة أجلى وأوضح وأكمل ، لأنّ الإنسان أكمل المخلوقات، وهو بغية الله من الخلق، ففيه التجلّي الأكمل وإليه التوجّه الأتمّ، وإذا كانت تجليّات الجلال متوجّهة إلى الرجل، فإنّ التجليّات الجماليّة، في المرأة أتمّ وأعمّ، وبها تعذب الحياة وتذلَّل صعابها ويحلو مرّها "[3]

وإذ ترد عليه جولييت كأنها تسأله:

"في خلق الله ما لا يحصى من صور الجمال"[4]

1 - تلك المحبة، ص 237.

2 - نفسه، ص 239.

3 - عبدالقادر الأسود، المرأة في الغزل الصوفي، ص 35.

4 - تلك المحبة، ص 239.

فيجيبها قائلا:

"الإنسان أجمل من صوّره الله، وما عداه من جمال فإنما ليشهده عليه أنه جميل، فابتسمت ممسدة حاجبها معجبة: الإنسان كلمة والكلمة جميلة لأنها من روح الله، لذا كان في البدء الكلمة"[1]

في هذه الفقرة يتمازج ما هو صوفي إسلامي بما هو صوفي مسيحي، فقد وجدت جولييت المسيحية في باحيدة المسلم ما لم تجده في أي مسيحي من بني جلدتها، ذلك لأنه **"يثير فيها صحراء كاملة بلون متغير و طعم مختلف و وجود مؤتلف مع الواحد أصل كل معدود ليس قبله عدد ولا بعده"[2]**

يشير السارد هنا إلى فكرة وحدة الوجود التي عني بها قوم من الصوفية على رأسهم ابن عربي فقد كانوا يرون أن الوجود واحد لا كثرة فيه ولا تعدد بوجه من الوجوه.

ويسترسل السارد في طرح فكرة وحدة الوجود على لسان باحيدة مخاطبا جولييت، فيخبرها أن الكون كله بجميع مكوناته إنما هو من صنع الله الواحد وإليه يعود، وأن البشر بكل أطيافهم تجلّ لهذه الحقيقة الواحدة التي لا تتجزأ، فيقول: **"ألا تصبري على عقلك ليدرك أن الكون كله بما نراه ونحسه ونتخيله ناجز بفعل الحقيقة الواحدة وآيل إليها. ونحن البشر تجلي هذه الحقيقة التي لا جزء لها"[3]**.

جميلة ومكحول:

في ذكر قصة مكحول وجميلة، وحكاية لقائهما الأول في بيت صديقتها سليمة يتحدث السارد

1 - تلك المحبة، ، ص 239- 240.

2 - نفسه، ص 243.

3 - نفسه، ص 245.

بلغة صوفية عن هذا اللقاء، فكأن مكحول وجميلة التقيا في عالم آخر غير هذا العالم المحسوس، إنه عالم المثل أو هو عالم الأرواح حيث الزمن فيه هو زمن الحلم.

ومعلوم أن الصوفية يعتقدون أن النفس تكون في عالم المثل قبل أن تنزل إلى سجن الجسم وقصيدة "ابن سينا" في النفس مشهورة ومعروفة، والنفس في توق دائم إلى مغادرة هذا السجن والعودة إلى عالمها العلوي، والفقرة التالية توضح هذه الفكرة:

"فمد يدا لوجهها الموسوم بألفة القريب الحميم، فصافحته تشد في عينيه على نظرات ائتمان، فردا المجاملة انحناءة بانحناءة. فلا كلمات غير ما احتبس في أنفاسهما وسرى في حركاتهما إشارات لأمكنة طوياها و أزمنة. كأن مكحول عرفها قبل أن يراها. كأنها تعرف مكحول منذ أن انتبهت إلى الرجال"[1]

وفي حديثه عن جميلة ومكحول يعود السارد إلى البتول وإسماعيل الدرويش **" ثمة قالوا نزل بها من الجهة الغربية على آثار البتول تدخلها بإسماعيل الدرويش كأنهما إياهما. شهد من كان على قلعة السور أنهما قطعا السبخة مشيا، لا تمس لها أرجلهما تربة ."**[2]

مكحول أخذ جميلة و تتبعا آثار البتول وإسماعيل اللذَين قطعا السبخة على مثل وسادة من الهواء أو بساط من الريح، لم تطأ أقدامهما الأرض والتراب.

لذلك فإن جميلة ومكحول يعيشان اللحظة بعيدا عن أي إحساس بالزمن الواقعي، فهما يعيشان زمنا بلا بداية ولا نهاية، لا مكان فيه لعد اللحظات أو حسابها، ليس فيه مجال إلا للحظتين: لحظة الميلاد، ولحظة الموت، أي لحظة تنزل النفس في الجسم، و لحظة مفارقتها إياه وعودتها إلى عالمها، عالم المثل. يقول السارد:

1 - تلك المحبة، ص 264- 265.

[2] " نفسه " ص 266

"ويتلبسان بزمان بلا بداية ولا نهاية. بلا عد غير ميقات الموت و الحياة"[1]

ويسترسل السارد في الحديث عن هذا اللقاء فيقول:

"قابلها مثل أمير على أريكة من طين جلست على صنوها، مثل أميرة، مفتنين عن زمنهما خارج السور بزمن من العطر والنرجس والماء والحسن والشعر والعود و الصوت والطيبات واللذة والجمال والليالي بلا نهارات"[2]

فهما قد ذهلا عن الزمن الواقعي القابع خلف السور، و سبحا في زمن من السعادة والحبور والجمال، واللذائذ والطيبات، إنه زمن الليالي التي لا يتخللها نهار ولا تطلع فيها شمس، كأنه زمن مقتطع من حكايات ألف ليلة وليلة.

وفي خضم هذا اللقاء الحميم، يتذكر مكحول البتول، فلا يدري هل هو رآها عيانا أم بالإحساس، أم هي قد تمثلت له في جسد امرأة أخرى، فالسارد هنا يشير إلى فكرة الرؤية والشهود عند الصوفية، حيث يتمازج ما هو حسي مادي بما هو روحي نفسي، يقول:

"وفي قلب مكحول سرحت حيرة. أيكون رأى بالحس أم شهد بالعين امرأة تشبه البتول؟ كلا! بل لمسها، كأنها إياها، بل هي هي"[3].

وفي مقطع مسترجع آخر يعود السارد إلى مكحول وجميلة فيقول:

"وإذ استفتته كيف خرج بها من توه إلى عطش لم يقل لها قيل له يوما في فم القصبة: إن ضلّلتك المتاهة فامش يمينا وسم باسم الله. فتلك كلمة سرهم يخرجونك إلى النور بها"[4]

1 - تلك المحبة، ص 267.

2 - نفسه، ص 269.

3 - نفسه، ص 271.

4 - نفسه، ص 272.

يعود السارد إلى هذا الأسلوب الذي يلفه الغموض، الذي يشبه لغة الصوفية، فيتحدث عن كلمة السر لدى خلق يسكنون المتاهة، من قالها خرجوا به إلى النور، كأنه اسم الله الأعظم الذي يعتقد الصوفية أن من ذكره فتحت له الأسرار المكنونة، وسلك به طريقا لا يخطئه نحو الذات العلية.

"وكان مكحول إذا غادر مودعا قال لجميلة تصطحبه: السيدة هي الوحيدة التي تملك مفاتيح هذه المدينة، ولا أحد غيرها لا تخيفه الحقيقة التي نبحث عنها."[1]

وقد حاولت بنت كلو إيذاء مكحول لكنها لم تستطع **"فإنه مثلها مضروب عليه بسور من عناية الغيب لا يفت رصاص فيها ولا طلسم"**[2]

عبد النبي:

ويعود السارد إلى قصة لقاء عبد النبي بالبتول، فإن عبد النبي كان من بلاد الهقار والتوارق حيث للمرأة مكانتها المرموقة فقد اشتهرت الكثير من الملكات في أرض الهقار من أمثال تين هينان وداسين وطاطه وغيرهن...، وقد كان أخبره أحد شيوخه وهو يحتضر على فراش الموت عن **"امرأة تضع إقليما من الصحراء في كفها، فسولت له نفسه : أنت الذي لا تستطيع أن تحويه أرض، لولا السماء، فكيف بكف امرأة!"**[3] فخرج في طلب هذه المرأة العجيبة، لا يثنيه شيء عن ذلك، يقول السارد:

"فخرج في طلبها. وكانت هي بذوق ، على إخطار بالذي يجيء من بلاد الكبرياء يبحث عن واحدة من غير قومه، لها ملوكية شأن نسائهم مثل أمه، مثل أخواته، ومثل الشاعرات

1 - تلك المحبة، ص 274.

2 - نفسه، ص 126.

3 - نفسه، ص309.

والمحاربات وذوات السطوة والجمال الحالمات، يبغي عندها قربا ليكنه سر التمكين "[1]

يخبرنا السارد عن هذه المرأة الخارقة و كيف عرفت بشأن عبد النبي وبحثه عنها، وليس ذلك لأن أحدا من البشر أخبرها، ولكنها عرفت ذلك بالذوق فمعرفتها إذن مثل المعرفة عند الصوفية تحدث بالخاطر وبالحدس من غير عناء أو تكلف، معرفة هي أشبه شيء بالكشف عند الصوفية، الكشف الذي يحصل بالصبر على المجاهدة، وطول الخلوة، وكثرة الذكر:

"ثم إن هذه المجاهدة والخلوة والذكر يتبعها غالبا كشف حجاب الحس، والاطلاع على عوالم من أمر الله ليس لصاحب الحس إدراك شيء منها، والروح من تلك العوالم. وسبب هذا الكشف أن الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن، ضعفت أحوال الحس، وقويت أحوال الروح، وغلب سلطانه"[2].

ثم يخبرنا السارد أن عبد النبي يبتغي من القرب من هذه المرأة أن يطلع على سر التمكين لديها إنه "التمكين من الشهود وزيادة الترقي في أسرار الملك المعبود"[3].

لقد كان عبد النبي يبحث عن **"امرأة جمع لها صفات من بنات قومه وأنفاسا من روح تينهنان وداسين وطاطه وآموليس، كلهن!ورمم منها صورة لها."**[4]

وأخذ عبد النبي يبحث عن هذه المرأة، بناء على وصية شيخه، **"ولكنه ظل يبحث عن شعاع يستهدي به دليلا إلى قول شيخه: امرأة مشمولة بالعز، محاطة بالعناية."**[5]

1 - تلك المحبة، ص309.

2 - ابن خلدون، المقدمة، ص 329.

3 - ابن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ص 06.

4- تلك المحبة، ص309.

5 - نفسه ، ص310.

وقد شاءت الإرادة الإلهية أن تجمع بينهما، فإنه **"كلما ابتعد مسيرة عن قبضة كل النساء اقترب مدى من ظلها"**[1]

"وكانت هي على المسافة نفسها التي تضيق بينهما، تستشعر أنفاسا مثل تلك التي يشهقها الهقار لدى غروب شمسه."[2]

وقد قال الناس عن هذا الوافد الغريب، ومنهم العرافة "بنت هندل": **"لن يكون إلا شق إسماعيل الدرويش الثاني"**[3]

وقد أقامت السيدة البتول وليمة كبيرة **"إكراما له موفدا بتوصية من شيخه الذي يعرف شيخها."**[4]

إذن كان من ربط العلاقة بين البتول و التاجر عبد النبي هما شيخاهما.

بنت هندل:

ولما جاءت بنت هندل تضرب الرمل للبتول تستقرأ لها فألها فكان مما قالته لها: **"أبشري يا مولاتي فهذا «خط الفرح». ستكونين بالدوام سعيدة، لا يلقاك غير التبجيل بقدره يكثر الغابطون والحاسدون. تتمزق نساء ونساء غيرة من زهرك المنور... أنت يا مولاتي مظلولة بعناية لا يحبى بها إلا من كان له سر."**[5]

العرافة "بنت هندل" ذات الأصول اليهودية خبيرة بتاريخ منطقة توات عامة، وتاريخ قومها

1 - تلك المحبة، ص310.

2 - نفسه ، ص310.

3 - نفسه، ص 308.

4 - نفسه ، ص310.

5 - نفسه، ص 321.

اليهود خاصة، وهي تحفظ الود للسيدة البتول، غير أنها في الحديث عن تاريخ قومها في المنطقة فإنها تخبر بما تريد أن يظهر، وتسكت عن غير ذلك:

"وسكتت بنت هندل عما قاله لهم في بيعة تمنطيط في ذلك اليوم الذي أعقب الهيلولة : أنا الذي يعرف كيف يغسل هذا الهوان بتنجيسهم . وكان من المظهرين لمحمديته المخفين ليهوديته، من الذين أوتوا دراية بشأن المسلمين وشريعتهم."[1]

"بليلو" وماريا:

يبدأ السارد الحديث عن "بليلو" الذي يعرف اللغة الفرنسية ويتقنها، والذي يعلّم أبناء الأسياد الحشيشة ويدفعهم إلى إدمانها دفعا:

"لذلك لم يترك أحدا من أقرانه من بني أسياده لم يقرب إليه طيب الحشيشة، والتنفيحة وبسطة الحلم ولذة الهذيان"[2]

وبليلو قد دخل المدرسة بتوصية من السيدة، وتعلم حتى أتقن الفرنسية، وهناك التقى بماريا ذات الأصول الأوروبية، فتعلقت به وتعلق بها، ونشأت بينهما علاقة حب ووداد، وفي أحد اللقاءات بينهما يعقد بليلو مقارنة بين مجتمعه هو، مجتمع أدرار المسلم، و بين مجتمعها هي، المجتمع الغربي المتحرر، فيتمنى لو كان يستطيع أن ينهل من هذا وذاك لولا قيود العرف والتقاليد:

"حياتكم، بقدر ما فيها من التعقيد والمساطر والرهبة تبدو لي جميلة ومغرية بأن يرتمي الإنسان فيها كما في بحر هادئ دافئ، لأن فيها من المباحات ومن اللذة ما يحرم عندنا، لو كنت أستطيع أن أقف على الخيط الفاصل فأمد يدا يمينا وأخرى شمالا!"[3]

1 - "تلك المحبة" ص 39

2 - "نفسه" ص 82

3 - نفسه، ص97-98.

نعم هذا هو الخط الفاصل الذي وقف عنده الصوفية حيارى، الحد الفاصل بين الأديان، حتى قال قائلهم : " دين الأنبياء دين واحد، و مسلكهم جميعا مسلك واحد، و مقصدهم مقصد واحد، وغرضهم غرض واحد، وإن اختلفت شرائعهم"[1].

وهذا ما حدا بكبيرهم الشيخ "ابن عربي" إلى القول:

عقد الخلق في الإله عقائدا وأنا اعتقدت جميع ما عقدوه.

"عن امرأة ورجل فرقتهما العقيدة فجمعتهما المحبة مثل النخلة إلى الأخرى ذكرا وأنثى ...وعن فتى خلاسي ذي أبوين عرضا من الطين وجوهرا من الذهب "[2]

شخصية "نجمة":

يطالعنا الكاتب بشخصية نجمة، ويصور ها لنا شخصية قويه لا تفوقها قوة إلاّ "البتول" فيقول متحدثا عن "نجمة" **"محوطة نفسها بهالة سيدة، لا تفوقها بها إلاّ البتول"[3]**

فنجمة لا تقبل شريكا لها في العشق، فهي قد قتلت الرجل الذي تعشقه لما علمت أنّه خانها مع امرأة أخرى.

"عشقت نجمة رجلا تاجرا من التل ثم قتلته يوم علمت أنه خانها مع تارقية نبيلة من أجمل ما أبدعت شمس الهقار"[4]

و"نجمة" أيضا شديدة الجمال:

1 - يوحنا قمير، إخوان الصفاء، ص 05.

2 - " تلك المحبة " ص 12

3- "نفسه" ص 14

4 - " نفسه " ص 60

"يرين لقوامها جاذبية العفاريت، حتى إن كل لباس لا يبدو أنيقا إلاّ عليها"[1]

وأيضا **"من انعطاف إرادتها على أصحاب الربط والحل يكادون ينشملون لها جميعا إلاّ البتول"**[2].

2- الشخصيات المنفرة:

بنت كلو:

"بنت كلو" عرافة من أصول يهودية، وهي تكره "البتول" كرها عظيما، وتغير منها غيرة شديدة فكانت تكيد لها على الدوام لتنال منها، من ذلك ادعاء "بنت كلو" أن "البتول" زوجت إلى واحد من الجن الذين يسكنون إمارة مغارة دانيال **"ثم عادت لتزعم أن زوجها الأول ليس سوى إسماعيل الدرويش"**.[3]

لكن كثرة الحسّاد والغائرين من "البتول"، مع ممارستهم السحر، والاستعانة بالجان والحروز والطلاسم، وخاصة من "بنت كلو"، فإن ذلك كله لا يؤثر شيئا في السيدة ولا يزيدها إلا ألقا وإشراقا، حتى أن "بنت كلو" ارتدّت بخيبتها قائلة:

"لا طاقة لكنّ بمن هي مرعيّة بالسرّ والعناية، وويل لي أنا مما يكمن في صدري عليها كمون النار في الحجر، وويل لي من نقمتها"[4]

ورغم ذلك فإن "بنت كلو" لا تكل ولا تمل، فهي في دأب دائم للإيقاع بالبتول و الإضرار بها:

1 - "تلك المحبة" ص 68

2 - "نفسه" ص 69

3 - "نفسه" ص 102

4 "نفسه" ص 117

"وما كانت بنت كلو لتكل في طلب سرها لدى النساء والرجال، بما نالته من الزين والذكر والنعمة، لتربط لها كل خطوة بطالع، فتهيئ لها ما يقهر فيها سطوتها على الرجال، وعتوها على النساء."[1]

وكان من سحرها أنها **"لمعت طنجيرها و ملأته ماء فصار كالمرآة فقطرت قطرة زيت وقالت لطفلة لا تبلغ العاشرة تستبصر بها: أنت ترين أشخاصا يسيرون كما العسكر واحد وراء واحد. فلم تجب...فسألتها حالها ، فأجابتها بصوت راشدة : كنت أرى امرأة جميلة مثل فاكهة الجنة كلما سألتني صارت صغيرة مثلي و أشارت إلي أن أتبعها. فقلبت العرافة طنجيرها تهذي: هذه امرأة ليست من جنس البشر." [2]**

لقد ارتدت "بنت كلو" مقهورة لتعلن أن هذه المرأة ليست من جنس البشر، ورغم نصيحة "بنت هندل" لها: **"النعمة التي هي عليها من الخالق، لا أنت ولا أنا بقادرتين على إزالتها عنها"[3]**

رغم كل ذلك فإن "بنت كلو" لم ترعوي: **" فكم أرهقت نفسها بأنواع سحر تعلمتها وأخرى تخفى عنها...حتى إذا أعيتها كل الحيل انفلت منها حبل غيرتها وانفرط لسانها، بين خاصتها وعامتها، تأكل لحم السيدة فكان أن لقيت ما ساءها إلى الأبد"[4]**

ذلك أن "البتول" لما عيل صبرها على "بنت كلو"، وانتشر خبر إساءتها لها في كل المجالس والمحافل، فما كان منها **" إلاّ أن ائتزرت بالسواد وخرجت في ليلة عاصفة لتجد العرافة بنت كلو تحرق بخورا فوقفت على رأسها وكان حاسرا أشيب فأشارت نحوه بخيزرانة**

1 - تلك المحبة ، ص 285.

2 - نفسه ، ص 290.

3 - نفسه، ص 117

4 - نفسه، ص 118

صغيرة من الخشب الأحمر فارتفعت شعرة سوداء كانت الوحيدة التي لا تراها العرافة من بين شعرها الملتهب والتوت بطرفها فجذبت السيدة فخرجت معها روح العجوز."[1]

رغم أن العرافة "بنت كلو" كانت تمارس السحر وتتعاطاه، فإن السيدة قضت عليها بطريقة عجائبية، دون أن تلطخ يديها بقطرة من دمها.

لم يقف شر بنت كلو عند حد البتول، بل تعداها لغيرها، فهذا "سلّو" المخنث كان من بين ضحاياها، فإن أخا بنت كلو قتل أمه، فها هو يقول: **"ولما استيقظتُ في الصباح وجدت أمي هامدة ووجهها أزرق، ولم أكن أعرف أن الرجل هو أخو بنت كلو"**[2]

وحتى "طيطة" الخادمة الزنجية في بيت مكحول لم تسلم من "بنت كلو"، ففي حديثها مع "سلو" **" أخبرته أنها بسحرها فرقت بين أبويها فماتت أمها وهي رضيع، وتزوج أبوها من امرأة ثانية من قريبات بنت كلو ما لبث أن مات موتة غريبة...فاستولت على رزقه وشردت بنته الوحيدة"**[3]

ثانيا: تجليات الرؤية الصوفية من خلال الشخصيات في رواية "زهوة":

سنعتمد في دراستنا للشخصيات في رواية "زهوة" نفس التصنيف الذي اعتمدناه في رواية "تلك المحبة"، أي سنعتمد ثنائية الشخصيات الجاذبة/الشخصيات المنفرة، ومن خلال هذه الثنائية سنحاول إبراز السمات الصوفية في شخصيات "الحبيب السائح"، بحثا عن أثر الرؤية الصوفية فيها.

1 - " تلك المحبة " ص 74- 75

2 - "نفسه" ص 124

3 - نفسها.

تجدر الإشارة أولا إلى أنه في بداية الرواية يفاجئنا السارد بأسماء العديد من الشخصيات دون تقديم مسبق: عبد النور، رضوان، عالية، يوسف، عزيزة، إدريس، جعفر، بثينة، مريومة الصغيرة، نذير، الخادمة بهيجة وزوجها الكفيف معلم القرآن، ربيعة، عبد اللطيف، كوثر، الوناس، خولة، الشيخ عبد الفتاح والسبعاوي...الخ.

كل هذه الشخصيات ذكرت في الأربع صفحات الأولى من الرواية، وقد ذكرها عبد النور الشخصية الرئيسية في الرواية مسترجعا شريط حياته، وسوف تتوضح ملامحها والعلاقات فيما بينها على امتداد الرواية في صفحاتها القادمة.

الشخصيات الجاذبة:

عبد النور:

شخصية "عبد النور" من الشخصيات الرئيسة في رواية "زهوة"، وأول فقرة تطالعنا في الرواية تأتي على ذكر عبد النور ورضوان الذي سنتحدث عنه فيما بعد:

"وضع عبد النور، خلال هجعته الأخيرة في الخلوة، القلم والسجل السابع عشر جانبا. وأسند ظهره إلى الجدار، منتظرا عودة رضوان. فعاودته لسعات سقمه أشد وخزا في أقصى مفصل من جسده."[1]

في هذا المشهد نكتشف شخصية "عبد النور" في آخر لحظات حياته فهو في "هجعته الأخيرة"، فإذا هو منقطع في "خلوته" معتزلا دنيا الناس، زاهدا في حياة الترف، مفضلا حياة التصوف والتقشف، ويصوره لنا السارد رجلا منهكا هدّه المرض في آخر

1 - زهوة، ص 5.

أيامه يستعد لمفارقة هذه الدنيا الفانية، ويتهيأ إلى لقاء رب غفور. ومع ذلك فإنه لا يزال مشتغلا بالكتابة والتسجيل دلالة على حبه للعلم، واحتفائه بالقراءة والكتابة وفي هذا الموقف أيضا إشارة إلى أنّ لدى عبد النور مهمةً لم تكتمل، فهو يسابق الموت يريد إنهاءها.

على هذا المشهد نرى عبد النور في النزع الأخير داخل خلوته، و هو يسترجع شريط حياته ويتذكر زوجته الثانية "عالية" وسعادته معها: **"لا حزنا على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طيلة عشرة أعوام، كأنها ساعات عابرة. أو على دنيا مثل سراب كان سيغادرها، فإنه امتلأ بالقناعة والرضا."**[1]

عبد النور رغم قرب أجله فهو ممتلئ بالقناعة والرضا، وقلبه معلق بالله، فهو لا يأسف على مفارقة الدنيا، ولا يتحسر على السعادة التي عاشها فيها.

في هذه اللحظات يستعرض عبد النور شريط حياته، فيتذكر "عزيزة" التي تمثل فتنة الدنيا، كان هجرها ابن عمه "إدريس" الذي سبقه إلى هذا المقام، وهذه الخلوة، وهو الذي سلك قبله طريق الزهد والتصوف، وقضى نحبه في هذا المقام، فها هو يخاطبه **"أنا راجع، هذه المرة، لأجاورك."**[2]

في قوله "أنا راجع" إشارة إلى أن أصل الإنسان من هذه الأرض، فهو حينما يموت ويدفن فإنما هو يرجع إلى أصله، ويعود إلى معدنه، وفي قوله أيضا إقرار بحقيقة دينية

1 - زهوة ، ص5.

2 - نفسه ، ص6.

مفادها أن الإنسان لله ومرجعه إليه، مصداقا لقوله تعال:

﴿ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾[1]

وفي هذا الموقف، يسترجع عبد النور شريط حياته، فيتذكر الأشخاص الذين أحبهم وأحبوه، فها هو يتذكر رفيق رحلته نحو المقام، "يوسف" بن "إدريس" فإنه قد "**أحس في قلبه اشتياق ليوسف إذا أخذ الصورة التي تركها له تذكارا.**"[2]

وفي تذكر عبد النور لزيارة ربيعة الأخيرة له، والتي قدمت له مولودها "**ناطقة أن اسمه يحيى، حضنه بكل ما حملته ذاكرته لعبد اللطيف من مودة. وقبله في جبهته. وتلا عليه مما بشر به زكريا.**"[3]

هنا يقدم لنا السارد صفة أخرى لعبد النور فهو حافظ للقرآن الكريم ويتمثّل به، ويورد السارد هنا موافقة لطيفة إذ أن اسم مولود ربيعة هو يحي على اسم نبي الله يحي بن زكريا عليهما السلام، لذلك ربما يكون عبد النور قد تلا عليه ما جاء من القرآن من بشرى لزكريا، في قوله تعالى:

﴿يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَل لَّهُ مِن قَبْلُ سَمِيًّا﴾[4]

وفي استرجاع لطريق الرحلة نحو المقام، يتذكر عبد النور مبيته في بيت والديه الريفي

1 - الآية 156 من سورة البقرة.

2 - زهوة ، ص7.

3 - نفسها ، ص10.

4 - الآية 7 من سورة مريم

رفقة يوسف، ويتذكر رؤياه التي طمأنته فيما سيأتي في حياته القادمة: فإنه قد أخذته غفوة في ليلة شاتية أمام نار الكانون قبل أن يصلي صلاة العشاء "**فرأى نفسه دخل في نور كان سيقرأه في ركعته الأولى من صلاة عشائه.**"[1]

السارد يصور لنا عبد النور رجلا متعلقا قلبه بالقرآن الكريم، ورعا تقيا مؤديا لواجباته الدينية، فهو قد اختار حياة التصوف والزهد عن علم وقناعة.

ويسترسل عبد النور "**متذكرا يوم ضم وجهه بين يديه في المرآة وبكى لوعة على خولة.**"[2]، متأسفا على حاله الذي آل إليه "**وها أنا أمسيت لا أحوز منها غير التذكارات.**"[3]

يتذكر عبد النور زوجته الأولى "خولة" التي اغتالتها يد الإرهاب الأعمى، وخطفتها منه وهي في ريعان شبابها "**كما اغتصبوا مني خولة**"[4]، فقد قضت وفي بطنها جنينها الأول، الذي كان سيكون ولده لو كتبت له الحياة.

ونراه يحدث نفسه متفجعا:

"**خربت يا قلب، خربت، من غير خولة أن تكون عمرانك؟**"[5]

من صفات عبد النور كذلك التواضع، وهو خلق لازم من أخلاق المتصوفين، فها هو

1 - زهوة ، ص12.

2 - نفسها ، ص15.

3 - زهوة ،ص15.

4 - "نفسه" ص 22

5 - نفسه، ص 26.

يلتزم الصمت أمام "رضوان" الذي يبسط شروحه حول المخبر الذي خلّفه إدريس و محتوياته، وقد اتخذ عبد النور هذا الموقف عن قصد، فيقول في قرارة نفسه:

"تكلمت خلال سنين ملزما غيري بالاستماع لي، آن لي أن أنصت"[1]

في إشارة إلى عمله السابق كأستاذ للتاريخ في الجامعة و إيذانا بحياة الانعزال و الزهد التي نواها، وفي إشارة لطيفة من السارد إلى "السماع" ومكانته لدى الصوفية.

لذلك فإن رضوان قال له وهو يسير بجانبه: **"أشعر بسكينة كما التي آنستها غالبا من سيدي إدريس و أنا بجنبه"[2]**

شعور رضوان بالسكينة و هو يمشي جنب عبد النور، يوحي بالمهابة التي تتمتع بها شخصية عبد النور، وهو في هذا يشبه ابن عمه "إدريس" الذي سبقه إلى المقام.

وعبد النور قبل أن يلجأ إلى حياة الانعزال كان لديه إحساس أن شيئا ما يربطه بهذا المقام ويشده إليه شدّا، وزادت وصية إدريس توكيد الأمر، وقوّت عزمه عليه، فقد كتب له يوصيه بتولي شؤون المقام من بعده: **"وخلعت على أخي وابن عمي عبد النور منزلتي في المقام يتولى شؤونه. وخوّلته البت في أمر من يتولى من بعده من الأقربين أو ذريتهم."[3]**

ثم سبب آخر أكد له هذا العزم، هو هذه الرؤيا التي رآها عبد النور، والتي تكرّرت

1 "زهوة" ص 122

2 "نفسه" ص 114

3 "نفسه" ص 143

عليه: **"وحدثهم أنه ذات ليلة رأى نفسه وقف في رأس جبل أطل منه على مقام شاهد في باحته إدريس هتف إليه. وسأله عن نجله. وقال لهم: «توهمت أن يكون ذلك من أضغاثي. فوقف علي مرة ثانية فثالثة. فلم أدرك الإشارة إلى أن تلقيت رسالته.»"** [1]

لهذا فإنه عندما عزم على الرحيل إلى المقام واعتزال حياة الناس قال:

"«إني لما ظهر في البلاد من شر نخر القلوب وبما فشا من فساد لطخ الضمائر فتوارى الصلاح وتزعزع الإيمان، قد إعتزلت دولة أولى أمركم المستظهرين على العباد بالظلم والهوان. وتركت مجالس الافتراء وذر الرماد. وهجرت أي مشيخة لبست ثوب الورع فوق لحمها المكمود بالفجور. وأغلقت باب قلبي عن كل طمع. ودخلت في طريق الحقيقة لأفلت من رجس هذا الزمان. »" [2]

هذا المقطع يدل على الأسباب التي دعت عبد النور إلى اعتزال الناس، والرغبة في حياة الزهد والتقشف، وسلوك سبيل التصوف، فمن هذه الأسباب ظهور الفساد والفجور، وكثرة الظلم والجور، وتفشي الافتراء والنفاق، ويضاف إلى ذلك كله فجيعته بزوجته "خولة" التي اغتالها الإرهاب.

من أجل ذلك فإن عبد النور وضع عنه كل طمع، ودخل في طريق الحقيقة، طريق التصوف والمناجاة، ومجاهدة النفس بالرياضة والعبادات.

1 - "زهوة" ص 144

2 - نفسها ، ص16.

وعندما آوى عبد النور إلى المقام يرافقه يوسف، فإنهما التقيا طيفا لشيخ مهيب، زاد لباسه في سمته ومهابته، ودلّت عمامته على شرف أصله ومحتده، مهّد الطريق لعبد النور "**أنت في مقام أهلك الأوليين**"[1]، ثم توجه إليه يخطابه، كأنّما ليؤكد له صحّة عزمه وتوجهه:

"**إن يعتزل المرء فإنّما ليطهر ماله وطعامه وشرابه وملبسه وفراشه ووسيله سفره من آفة السحت .إنما الرزق والخير أن تقيم مقاما بيدك وتؤهل بيتا من حلال.**"[2]

وفي حوار ليوسف مع عبد النور، نجد هذا الأخير يقول: "**في النهاية ليست حياتنا سوى رحلة على مركب من الريب. نحو شاطئ اليقين**"[3]

يلخص عبد النور مسيرة حياته، في أنها عبارة عن رحلة من الريب والشك نحو شاطئ الحقيقة واليقين، معتبرا حياته الأولى مرحلة الاضطراب والشك، وحياته الثانية داخل المقام هي حياة الطمأنينة والسكينة النفسية والتصالح مع الذات، ومعرفة الطريق نحو الحقيقة المطلقة ونحو الله.

يوسف:

يوسف هو الولد الوحيد الذي خلفه "إدريس" ابن عمّ "عبد النور"، وأول ظهور له في الرواية كان مع عبد النور، في خلال الرحلة إلى المقام، حيث دار حديث طويل بين

1 - زهوة، ص 31.

2 - "نفسه" ص 32- 33

3 - "نفسه" ص 50

عبد النور ويوسف، يظهر فيه افتتان عبد النور بتاريخ الجزائر وحربها التحريرية واطلاعه الكبير على هذا التاريخ مرورا إلى المحنة التي ألمت بالجزائر مع مطلع التسعينات من القرن الماضي. والتي ذهبت فيها زوجته فيمن ذهب.

وعندما ظهر يوسف في لباسه التقليدي، فإنه ذكّر الخادم بالقاضي شعيب، والد عبد النور، لذلك لما رآه قال له: "**كما الأجداد أنت تذكرني بسيدي شعيب. هكذا كان يلبس**"[1]

في هذا الكلام إشارة إلى أن يوسف عليه سيما الأولياء الصالحين، وفي ذلك تلميح ربما أن يوسف سيتبع سبيل عبد النور وأبيه إدريس من قبله، ويأخذ طريقه للمقام.

وكان يوسف إذ تذكر صورة والده، الذي لم يره في حياته، فقد تركه في بطن أمه، قد وجد شبها كبيرا بينها وبين الشيخ الوقور، فإنه قام من نومه وخرج من الغرفة "**عجلان مرددا: «هو ذاك، هو ذاك»**"[2]

فاستقبله هذا "**مبهور بطلعته: «أهلا بالوسيم»**"[3]

فخاطبه يوسف مدفوعا بعاطفة بنوّة ظامئة إلى منبع أبوّة :"

كأنها صورتك، أنت هو"[4]،

فقابله الشيخ بوقار وجلال وقد حدس مراد يوسف فقال له:

1 - "زهوة" ص 17

2 - "نفسه" ص 41

3- "نفسه" ص 41

4 - "نفسه" ص 42

"وما أنا بهو يا يوسف "[1]

ثم حدّثه عن أبيه كيف جاء المقام قبل ربع قرن تائها **"جاءنا في ثوب من الريب فبدلناه له كساء من اليقين .وثبتنا قلبه على المحبة العظمى."[2]**

إدريس جاء من قبل إلى المقام تائها مضطربا في ثورة من الريب والشك، يقول الشيخ فعوضوه عنها يقينا وطمأنينة سكنت بها روحه وصفت بها نفسه، حتى ثبت قلبه على المحبّة العظمى محبّة الخالق الواحد.

هذا الحديث من الشيخ زاد من لهفة يوسف وألهب حنينه إلى والده وقد أحس بقربه فقال: **"«سيدي حدثني عنه. روحي بشوق إليه» فأشار إليه نحو الرف: «من بين تلك المجلدات ستة عسر سجلا أفنى آخر أيامه في خطها بيده. ثم حفظها ولعا بما نمّقه فيها من خيال عمن ظل ينتظر قدومه»"[3]**

فعاوده يوسف : **"«لا بد أنك هو.» فنفى. وقص عليه نزرا من خبره يوم حضره الموت"[4]**

وصف آخر ليوسف على لسان الشيخ، يقول السارد:

"أنت من سلالة طيبة العرق حسنة التقاسيم. وأمك منا لأعمام بعيدين. فعيناك

1 - "زهوة" ص 42

2 - "نفسه" ص 43

3 - "نفسه" ص 43

4 - "نفسه" ص 43

لعينيها الكبيرتين. وصفاء بشرتك من بشرتنا"[1]

ثم أخبره عن أبيه إدريس وسبب طلاقه لأمه عزيزة، ذلك لأن فتنتها الطاغية وجمالها الأخّاذ ألهب غيرته **"جمال عزيزة وسوس له فأرهق روحه"**[2]

وكان لقاء يوسف مع الشيخ الوقور والحديث الطويل الذي دار بينهما كله كان حلما أو رؤيا نورانية، إذ أنه في آخر الحوار بينهما قال الشيخ **"لولا أن ما تراه لغير الأحياء، ارجع إلى عبد النور "**[3]

فاهتزّ يوسف وشهق **"ربي إني منيب"**[4]

وفي حديث مطول بين رضوان و يوسف تجاذبا خلاله مواضيع شتى في شؤون الدين والدنيا والعلوم والفلسفة، قال رضوان في آخره هامسا ليوسف: **"أحس روح سيدي تجسد فيك. أنت في هذه اللحظة حسيب المقام"**[5]

وفي جنازة زوج سحنون، قابل هذا الأخير يوسف قائلا له:

"«كأنك هو يوم حلّ علينا في عز عمره!»"[6]

يقول عبد اللطيف الذي يرى يوسف لأول مرّة:

1 - "زهوة" ص 44

2 - "نفسه" ص 45

3 - "نفسه" ص 46

4 - "نفسه" ص 46

5 - "نفسه" ص 162

6 - "نفسه" ص305

"كما حدثني سي جعفر. وملامحك الوسيمة لسيدي إدريس الذاهبة في الفضل الراجعة من النبل كأنك هو !"[1]

في كل الأحاديث السابقة تأكيد على الشبه الكبير بين يوسف ووالده إدريس، مما يوحي أنه سيكون خليفته على شؤون المقام بعد عبد النور.

يخبرنا السارد عن جانب آخر في شخصية يوسف، فقد نشأ محبا للعلم شغوفا بالمطالعة فها هو في سن المراهقة يقرأ من "لسان العرب" **"الذي بهرته مجلداته بصمتها على ما فيها من شارد ووارد"**[2]

وقد كانت الخادمة بهيجة تقرأ عليه **" من مجلدات ألف ليلة وليلة الأربعة "**[3]

وأحيانا أخرى من كتاب "الأغاني"

رضوان:

"في جلابة صوفية بدت ذات لون بني وشاش أبيض نظيف، وقف الفتى في الباب الخارجي لحجرة مجللة بالصمت أجلى عتمتها بالكاد نور قنديل. وأحنى لهما، إكبارا: «أنتما في المزار»"[4]

رضوان يظهر بمظهر صوفي فهو في جلابة من الصوف وشاش أبيض، وقد تحلى

1 - " زهوة " ص 308

2 - "نفسه" ص 96

3 - " نفسه " ص 97

4 - "نفسه" ص 31

بالصمت والمهابة.

وقد قال عبد النور لرضوان "**هيئتك تخفي فتى آخر، أنت عجيب**"[1]

في إشارة إلى جوانب أخرى من شخصية رضوان غير تلك التي تبدو للوهلة الأولى من أنه فتى وديع و مطيع يهتم بشؤون المقام وزواره، فهو قوي وجريء وشجاع، وهو أكثر من ذلك محّب للعلم، كثير القراءة و المطالعة، وهو أيضا خبير بالمقام وأنحاءه.

و في سياق متصل يقول رضوان محدثا نفسه، ومتفكرا في الأحداث المتسارعة وما آلت إليه أحوال المقام بعد مجيء عبد النور ويوسف:"**كما زاهد، توهّج رضوان وحيدا بما ظفر عليه. ليست سوى العناية السماوية، وإلا كيف يحدث هذا الذي تتابعت وقائعه بسرعة الحلم**"[2]

وعندما سأل يوسف رضوان عن أحب شيئين له، قال له: "**أولهما القرآن "و هو ما يزهر في صدري**"[3]

وإذ توقع له يوسف أن الأمر الثاني هو كوثر، فإنه أكّد له هامسا "**ستمتلك قلبها، هي أيضا. كمال القرآن وجمال امرأة، نعمة دنياك المزدوجة**"[4]

وقد قال يوسف لرضوان بعد أن أسمعه سورة يوسف عليه السلام: "**صوتك العذب**

1 - "زهوة" ص 111

2 - "نفسه" ص 207

3 - "نفسه" ص 252

4 - "نفسه" ص 239

الرخيم حملني إلى جلاء فاتن، من ذا الذي من الإنس أو الجن يقترب منك بسوء و في صدرك ملء ما سمعته"[1]

رضوان محب للعلم، شغوف بالمطالعة، وهو حافظ للقرآن الكريم، يرتله بصوت عذب نديّ يأخذ بالألباب.

إدريس:

"إدريس" هذه الشخصية الحاضرة الغائبة، طاغية على كل الشخوص حتى لو أنها لم تحضر في الرواية إلا كذكرى.

"كل شيء ينطق فينا ومن حولنا بأثر ممّا صنعته يده"[2]

وتقول ربيعة ابنته: **"لم تكن يده تقع على شيء إلا أثمر كأنه أوتي شيئا من سحر الحياة"[3]**

وصف لإدريس وكيف كان يعمل بيديه في تعمير المقام، وتشجيره وتربية النحل...إلخ.

فقد قال رضوان عنه: **"كان سيدي ملتزما في كل شيء مثابرا على بعث الحياة حيثما وصلت قدماه"[4]**

وها هو عبد النور يصف إدريس فيقول:

1 - "زهوة" ص 241

2 - نفسه، ص 319

3 - "نفسه" ص 147-148

4 - "نفسه" ص 83

"كان جذابا برزانته وثباته، وبنيته المعتدلة المفتولة، وهيئته الوسيمة وبطبعه الحالم"[1]

ورغم أن إدريس آثر حياة الانعزال و التزهد إلاّ أنه **"عاش متأنقا"[2]** ممّا عرضه للمز سلطانة و زوجها الشيخ السبعاوي، اللذان اتهماه بالإسراف في الإنفاق، لكنه فسّر ذلك بأنه يرى: **"أن الخالق سخّر للإنسان دنياه ليعمرها بعمله و يجملها بعلمه فيتمتع بزينتها"[3]**

يحدثنا السارد عن شخصيات عجائبية لشيوخ رآهم يوسف في المقام ما بين يقظة ومنام، لهم أجساد نورانية قرأوا له من سجلات بين أيديهم عن حياة والده إدريس:

"كانوا جالسين على زربية حمراء، صفين متقابلين سبعة إلى سبعة في عباءاتهم البيضاء وعمائهم الصفراء، أولئك الذي دخل عيهم يوسف في حجرة أضاءتها ثلاثة قناديل نحاسية."[4]

بعد أن استرسل السارد مطولا مع هؤلاء الشيوخ يقرأون ليوسف عن أبيه حتى ارتفع صوت أذان قد يكون أذان الفجر **"فتردد تكبيرهم جميعا. ثم قاموا. وكمثل أخلية نورانية، يتقدمهم الشيخ، خرجوا من باب المزار صامتين، عل دهشة يوسف."[5]**

1 - "زهوة" ص 51

2 - "نفسه" ص 164

3 - "نفسه" ص 164

4 - "نفسه" ص 63

5 - "نفسه" ص 72- 73

ربيعة:

"ربيعة" هي ابنة إدريس من زوجه الثانية "فاطمة"، وهي أخت رضوان لأمه، ويصفها هذا الأخير لعبد النور قائلا: **"ربيعة يا سيدي فتاة حاذقة حقا. كريمة النفس. قوية الطبع. وأكثر مني شجاعة."**[1]

و ها هي ربيعة تأخذ بزمام المبادرة وتعيّن لعبد النور مكان إقامته بينهم: **"عمي لك خلوة الوالد هذه لسكينتك و حجرته برائحتها العتيقة مثواك"**[2]

وبعد محنتها بوفاة والدها، وتسلط "سلطانة" وزوجها "السبعاوي" على شؤون المقام كانت ربيعة تدعو الله أن يزيل الهم ويكشف الغمة، وقد استجاب الله دعائها بحضور عمها "عبد النور" وأخيها لأبيها "يوسف"، وبعد أن رأت عبد اللطيف يدخل عليهم برفقة جعفر خال كوثر، فإنها رفعت يديها بالدعاء **"ممتنة لمن خاطبته في صلواتها بخالص إيمانها أن يعيد إليها من يفتح روحها سكينة ويفتح لقلبها مباهجه"**[3]

عبد اللطيف:

أول ما يأتي ذكر عبد اللطيف على لسان رضوان متذكرا لعبد النور أنه كان من الطلبة النجباء و المقربين من إدريس.

يقول رضوان ليوسف متحدثا عن عبد اللطيف: **"عبد اللطيف مشمول بالرضا وإلاّ**

1 - "زهوة" ص 112

2 - "نفسه" ص 145

3 - "نفسه" ص 307

ما كان حضر جنازة سيدي كأن يد العناية هي التي أجاءته، قبل أن نفكر في تبليغه"[1]

وقالت ربيعة: **"مثل عبد اللطيف، لا يلوث الماء الذي يشرب منه. وكما الكرام جميعا، بقي وفيا لمن أكرمه"[2]**

وكان حمدون الحسير يصف عبد اللطيف ليوسف **"كان عبد اللطيف غريبا شديد الحرص على الدرس. كأن الله قبس في قلبه نور المعرفة كلّه"[3]**

فاطمة:

فاطمة هي أم رضوان وزوج إدريس الثانية التي أنجبت له ربيعة، يقول رضوان محدثا نفسه، متفكرا في أمه مشبها لها بالعابدة الزاهدة رابعة العدوية، في صبرها وإيمانها وزهدها في دنيا الناس، ومكوثها في هذا المقام:

"أمي! وأنت، بم فاقتك العدوية؟ لك مثلها صبرك و إيمانك و زهدك في دنيا الناس في هذا المقام"[4]

ويستمر رضوان بالتفكّر في حياة رابعة العدوية مسقطا لها على حياة أمه مشبها لها بها

"واستخبر الفراغ من حوله عن أي يد رمته في حياة رابعة العدوية فانشغل

1 - " زهوة " ص 169

2 - " نفسه " ص 182

3 - "نفسه" ص 252

4 - "نفسه" ص 208

بقصتها حد الهيام فتشابهت عليه ابتلاءاتها بأطوار حياة أمه"[1]

مردّدا بعض عباراتها الشهيرة في الحبّ الإلهي في لحظات الوجد والفناء: "**وردّد:**

«أحبك ،لا طمعا في جنتك ولا خوفا من عذابك»"[2]

الشخصيات المنفرة:

سلطانة:

سلطانة نشأت يتيمة في المقام بعد أن وضعتها أمها فيه وماتت، وعاشت سلطانة في المقام مجهولة الأب، ناقمة على الجميع بسبب هذا الثلب في نسبها، وكانت تطمع في أن تبسط سيطرتها على المقام بما أنها زوجة الشيخ السبعاوي، خاصة بعد وفاة إدريس، وتركه ابنته ربيعة وربيبه رضوان وحيدين "**أمرها هي مختلف لأنها ولدت فيه. وتباهت له بأنه إن كان هنالك واحد يستحق أهلية المقام فهي أجدر به"**[3]

وفي حديثه لعبد النور يقول رضوان: "**سلطانة امرأة لم يصدر منها غير الأذى"**[4]

فقد كانت استدعت رضوان وأخبرته بقرارها هي والشيخ السبعاوي أن يخطبا له عجيلة بنت سحنون فنزل عليه الخبر كالصاعقة "**فأحس أن أحدا ضربه على رأسه بمطرقة فتصدع بدنه أشتاتا ،و لم يستعد وعيه إلا لما قهقهت في وجهه فاغرة**

1 - " زهوة " ص 209

2 " نفسه " ص 209

3 - "نفسه" ص 135

4 - "نفسه" ص 136

على أسنان مسوّكة"[1]

فقد كانت دائما تمضغ السواك "**لإخفاء آثار القطران على شفتيها و أسنانها**"[2] لأنها كانت تدخن بشراهة "**زوجها لا يستطيع أن يمنعها، ما دام هو نفسه كان يبرم من الحشيشة**"[3]

وقد تأثر يوسف بما حصل لأخته ربيعة من كيد سلطانة وزوجها السبعاوي بعد وفاة الوالد "**وتفكر أي آلام كابدتها أخته من قسوة سلطانة ومن أنانية زوجها لإرغامها على القبول بزوج لا تريده**"[4]

وها هو رضوان يقول متظرفا ليوسف الباحث عن أختهما ربيعة: "«**لن تظهر، خوفا من روح سلطانة. فهي كلما سافرت تركته كما تنزع أفعى عنها جلدها**»"[5]

فقد صورها رضوان كما أفعى تنزع عنها جلدها تاركة روحها الشريرة خلفها.

وهي "**لسلوكها الشاذ وعتهها...بلغت أن ترسل من ليلة لأخرى شخصا يتقنع بلباس أرواح الموتى الأسود ويصدر أصوات الأشباح من خلف شجرة قرب نافذة دار أم كوثر**"[6]

1 - " زهوة " ص 165

2 - " نفسه " ص 171

3 - "نفسه" ص 172

4 - "نفسه" ص 167-168

5 - "نفسه" ص 210

6 - "نفسه" ص 210

لهذا عندما التقت ربيعة بأخيها لأبيها يوسف، قالت:

"أما وقد أصبحت بين أخوين فلا خوف من سلطانة وزوجها...

ولا من شبح سحنون"[1]

وسحنون هذا تاجر يتاجر في الأغنام والأصواف وهو كهل متزوج، كانت سلطانة تمنيه بالزواج من ربيعة طمعا في ماله.

وكان مصير سلطانة أن قتلها زوجها السبعاوي. ويقول رضوان و قد بلغه خبر مقتلها:

"الشر طبيعة فيها كأنها خلقت لتؤذي. لم يكد يسلم منها أحد"[2]

وقد علق السارد على لسان يوسف على سلوك سلطانة وزوجها والتاجر سحنون بقوله: **"يحدث ذلك من بشر يلزمهم المقام بنذر حياتهم للخير"[3]**

كأنما ليظهر خبث نفوس هؤلاء من الساعين خلف متاع الدنيا الزائل توسوس لهم نفوسهم المريضة إيذاء الآخرين وإضمار الشر لهم رغم أنهم في مكان أدعى لأن يذكر ساكنيه بالآخرة، ألا وهو المقام.

[1] "زهوة" ص 106

[2] - نفسه، ص328.

[3] "نفسه" ص 106

خاتمة

خاتمة:

تناولت الدراسة موضوع البحث الرؤية الصوفية عند الحبيب السائح، وكيف ظهرت في الجانب الشكلي من إنتاجه الروائي، وقد اقتصرت الدراسة على روايتي "تلك المحبة" و"زهوة"، فعكفت على دراسة البنية السردية في الرواية، بأركانها المعهودة والمتمثلة في الزمان، والمكان، والشخوص، محاولا الكشف عن المظاهر الصوفية في كل جانب من هذه الجوانب اعتمادا بالأساس على المتن الروائي، الذي أخضعته للتحليل مستشهدا بأكبر قدر ممكن من المقاطع والمشاهد من الروايتين موضوع الدراسة، متلمسا فيها الجوانب الصوفية عامدا إلى إبرازها.

وفيما يلي سرد لبعض النتائج التي توصل إليها البحث:

– المظاهر الصوفية من خلال الزمن تبدو واضحة، خاصة في رواية "تلك المحبة" التي لا يمكن للدارس الإمساك بخيط الزمن فيها، ذلك أن الزمن فيها يبدو هلاميا أشبه بزمن الأحلام، فلا تكاد تقبض منه على طرف حتى يتفلت منك الطرف الآخر، والزمن في هذه الرواية يشبه إلى حد كبير الزمن الذي يتحدث عنه الصوفية في نصوصهم، سواء في بنائه، أو في قاموسه اللغوي الذي اغترف بشكل كبير من القاموس الصوفي.

– خيط الزمن في رواية "زهوة" أكثر وضوحا، إذ يبدأ من لحظة رقود عبد النور على فراش المرض(مرضه الأخير)، ثم يبدأ في الاسترجاع انطلاقا من اللحظة التي عزم فيها على الذهاب إلى المقام للاعتزال فيه، ثم يبدأ الزمن في نسق تصاعدي وصولا إلى النقطة الأولى، مع بعض الاسترجاعات الجانبية بين الحين والآخر، وقد عمد الكاتب إلى الاسترجاع لهيمنة حديث النفس على النص، وقد نهل "الحبيب السائح" من القاموس الصوفي بشكل جلي في رسم فواصله الزمنية.

– بالنسبة للمكان يبدو للوهلة الأولى أن المظهر الصوفي يكون فيه أوضح في رواية "زهوة"، ذلك أن أحداثها كلها تجري داخل المقام وحوله، فتعددت مسميات الصوفية للمكان في هذه الرواية،

فرأينا فيها: الخلوة، والمزار، والعتبة، والحجرة...الخ، ولكن توظيف هذه المسميات تراوح بين مجرد إضفاء الاسم على المكان، وبين إعطاء المكان بعدا روحيا وصوفيا فيقترب من شكله الذي ورد عليه في تراث المتصوفة.

– أمّا بالنسبة لرواية "تلك المحبة"، فإنّ المكان فيها يكتسي بعدا صوفيا أعمق رغم أنّه ليس مكانا صوفيا في الأصل، لكن الكاتب استطاع أن يسمه بسمة صوفية قوية من خلال اللغة الواصفة التي اعتمدها السائح والتي تنهل من القاموس الصوفي بشكل عجيب، أومن خلال الشخصيات التي تعمر هذا المكان.

– دراسة الشخصيات في رواية "تلك المحبة" أظهرت أن الكاتب قد لجأ إلى القاموس الصوفي بغموضه وعجائبيته ليصبغ شخوص روايته – بعضها على الأقل– بصبغة عجائبية فيها لمحة صوفية واضحة.

– أمّا شخصيات رواية "زهوة" فإنّ الكثير منها يملك مقومات الشخصية الصوفية من حيث اعتزال حياة الناس والتجرد والزهد في متاع الدنيا الفانية، والانصراف إلى العبادة، والانقطاع إلى خدمة الناس وفعل الخير.

– على العموم يمكن القول أن الرؤية الصوفية حاضرة في الروايتين وبشكل قوي، ولكن ليس إلى الحد الذي يمكن القول معه أن السائح يكتب رواية صوفية خالصة، لكن هذه الرؤية يمكن الوقوف عليها من خلال لغة الكاتب فقد وظف السائح الكثير من التعابير الصوفية التي استخدمها في إنجاز معماره السردي للروايتين خاصة في رواية "تلك المحبة" التي هي بمثابة قصة حب بين الكاتب ومدينة أدرار، هذا على الرغم من أن رواية "زهوة" تجري أحداثها كلها داخل مقام أو زاوية صوفية لا تتحرك الشخوص خارجها إلا في استرجاع حياتها السابقة خارج المقام.

– إن التمكن الجيد من اللغة، وحسن الإدراك لطاقاتها التعبيرية عن المواقف المختلفة، مكّن الحبيب السائح من إقحام الإيديولوجي والصوفي بشكل سلس ومقبول، داخل نصه الروائي .

– هذه اللغة التي كتب بها السائح، هي تلك اللغة التي تجنح كثيرا إلى الخيال، وإلى اللامعقول هي أقرب شيئا إلى لغة المتصوفة، حتى لتبدو انعكاسا لرؤية صوفية.

كثيرة هي الدراسات التي تعرضت للتصوف وعلاقته بالشعر، وكيف يشتغل التصوف ليولد شعرا جديدا، بل لقد تفرد الشعر الصوفي المنطلق من رؤية صوفية، بأخيلته، وصوره، وألفاظه، وتميز عن بقية الشعر العربي، بخصائص، ومميزات، ورموز، خاصة به ودالة عليه.

لكن بالنسبة للتصوف وعلاقته بالرواية فإن الدراسات في هذا الميدان لاتزال قليلة وشحيحة، ولعلنا بالتطرق إلى هذا الموضوع نكون قد ألقينا شعاعا على هذا الركن من الأدب العربي الحديث الذي لا يزال يحتاج الكثير من الكشف والإنارة.

فما كان من توفيق فمن الله، وما كان من تقصير فمن نفسي والشيطان

والحمد لله من قبل ومن بعد، إنه نعم المولى ونعم النصير

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الحديث النبوي الشريف من صحيح البخاري، شركة الشهاب، الجزائر، 1991.

1-المصادر

1- الحبيب السائح، "تلك المحبة"، رواية، منشورات ANEP، الجزائر 2002.

2- الحبيب السائح، "زهوة"، رواية، دار الحكمة، الجزائر 2011.

3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1968.

4- ابن القيم، مدارج السالكين، تحقيق محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 7، 2003.

5- الرازي(محمد بن أبي بكر)، مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 4، 1990.

6- ابن عجيبة(أحمد بن محمد)، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، دار المعرفة، القاهرة، د ط، د ت.

7- ابن عربي، رسائل ابن عربي: تحقيق محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

8- ابن عربي، ذخائر الأعلاق: شرح ترجمان الأشواق، تحقيق محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون، باريس، د ط ، د ت.

9- ابن عربي، الفتوحات المكية: تحقيق عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

10- ابن عربي، فصوص الحكم: تعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، د ت.

11- أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2004.

12- التادلي(يوسف بن يحي)، التشوف إلى رجال التصوف: تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط 2، 1997.

13- القشيري (عبد الكريم)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

14- الكاشاني (عبد الرزاق)، اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992.

15- الكلاباذي، كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 194.

16- السراج الطوسي، اللمع، تحقيق عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة/ 1960.

17- الشعراني، الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1988.

18- الهجويري، كشف المحجوب، ترجمة وتعليق إسعاد عبد الهادي قنديل، دار التراث العربي، القاهرة، ط1، 1976.

2- المراجع العربية

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، 2010.

2- إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق العربي، ط 1، 1996.

3- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008.

4- ابن خلدون(عبد الرحمن)، المقدمة: تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار ابن يعرب، دمشق، ط1، 2004.

5- أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 2 ، 1995.

6- آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002.

7- المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف منشورات دار الأمل، في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

8- أحمد القصير، عقيدة الصوفية: وحدة الوجود الخفية، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1994.

9- أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2000.

10-حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية والسرد، دار التنوير، بيروت، لبنان، 2009.

11-حسن بحراوى : بنية الشكل الروائى – المركز الثقافي العربي- بيروت 1990.

12-حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002.

13-حسين عيد : رحلة الموت في أدب نجيب محفوظ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 1997.

14-حميد لحميدانى : في التنظير والممارسة ، دراسات في الرواية المغربية – منشورات عيون المقالات – الدار البيضاء 1986.

15- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1991.

16- خفاجي (عبد المنعم)، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت.

17-رفيق رضا صيداوى : الرواية العربية بين الواقع والتخييل- دار الفارابي – بيروت 2008.

18-زهرة كمون : الشعري في روايات أحلام مستغانمى – دار صامد للنشر والتوزيع – صفاقس 2007.

19-سعيد بنكراد: شخصيات النص السردي البناء الثقافي- كلية الآداب- مكناس1994.

20-سعيد بنكراد :النص السردي نحو سيميائيات للإديولوجيا- دار الأمان- الرباط- 1996.

21- سعيد بنكراد : السيميائيات السردية – منشورات الزمن – الدار البيضاء 2001.

22- سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي- دار الكلمة - بيروت 1981.

23- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت 1989.

24- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) – المركز الثقافي العربي – بيروت 1989.

25- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي – المركز الثقافي العربي – بيروت 1992.

26- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000.

27- سليمان حسين : مضمرات النص والخطاب ، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

28- السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة 1998.

29- سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

30- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د.ت) .

31- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994.

32- شكري عزيز الماضي :أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

33- أبو الوفا التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 3، 1997.

34- عادل فريجات : مرايا الرواية ، دراسات تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

35- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب – شركة النشر والتوزيع – الدار البيضاء 2000.

36- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

37- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2008.

38- عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب 2001.

39- عبد الرحيم العلام : من يحكى الرواية: السارد في المرايا لنجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.

40- عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1998.

41- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر 1994.

42- عبد الله أبو هيف : اتجاهات النقد الروائي في سورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

43- عبد الله خمار، فن الكتابة: تقنيات الوصف، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1998.

44- عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

45- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب، الجزائر، 2004.

46- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

47- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة، الجزائر، 2000.

48- عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي: رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962.

49- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

50- حمزة حمادة: الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين التلمساني، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، 2009.

51- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، دمشق، سوريا، 1982.

52- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، م و ف م للنشر، الجزائر، 2008.

53- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال، المغرب، 2000 .

54- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة(ادوارد الخراط نموذجا)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، 2000.

55- صادق سليم صادق، المصادر العامة للتلقي عند الصوفية، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1994.

56- صبحية عودة زعرب، غسان كنافي: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

57- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

58- لطف الله خوجه: وحدة الأديان في تأصيلات التصوف وتقريرات المتصوفة، منشورات جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 2011.

59- ماسينيون ومصطفى عبد الرازق، التصوف، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1984.

60- محمد السيد إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط 1، 2002.

61- محمد بشير بويجرة، محنة التأويل، زخم المرجع وفتنة الوقع..قراءة في أوديسا الصحراء "تلك المحبة"، دار المعرفة، 2009.

62- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ،1989.

63- محمد الراشد، وحدة الوجود من الغزالي إلى ابن عربي، صفحات للدراسات والنشر، ط 1، 2003.

64- محمد عرب، الإشـــراق خلافـة الإنسـان فـي الأرض، دراســـة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

65- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

66- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

67- محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

68- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، 2002.

69- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 2000.

70- نهاد خياطه، دراسة في التجربة الصوفية، دار المعرفة، دمشق، ط1، 1994.

71- **يحي (بن طاهر) ، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار، منشورات الجاحظية، 2003.**

72- يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.

73- يوحنا قمير، إخوان الصفاء، دار المشرق(المطبعة الكاثوليكية)، بيروت، ط 3، 1968.

3- المراجع الأجنبية المترجمة

1- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

2- أمبرتو إيكو:آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2009.

3- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2001 .

4- تزيتيفيان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996.

5- جان بياجيه: البنيوية، ترجمة عارف منيمه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1985.

6- جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر 2004.

7- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلّوز، مؤسسة مجد الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، ط 4، 2006.

8- رولان بارت: التحليل النصي، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009.

9- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، 1987.

10- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار شراع، دمشق، ط1، 1996.

11- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.

12- فيكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

13- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

14-سبينوزا، رسالة في اللاهوت والسياسة، ترجمة حسن حنفي ، دار التنوير، بيروت، ط1، 2005،

15- سبينوزا، علم الأخلاق، ترجمة جلال الدين سعيد، المنظمة العربية للهجرة، بيروت، ط1، 2009.

16- علي شودكيفيتش، الولاية والنبوة عند ان العربي، ترجمة أحمد الطيب، دار القبة الزرقاء، مراكش، د ط، د ت.

17- هنري برغسون، التطور المبدع، ترجمة جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، 1981.

رسائل جامعية:

إسماعيل زردومي، فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، رسالة دكتوراه، باتنة 2005.

مواقع الكترونية

- باية شياخ، محاولة قراءة سوسيولوجية في "تلك المحبة" للروائي لحبيب السائح، "أصوات الشمال" مجلة الكترونية

- ويكيبيديا الموسوعة الحرة

فهرس الموضوعات

الموضــــــــــــــــــــــــــــــــــوع	رقم الصفحة
مقدمـــــــــــــــــــــة	أ - ز
مدخل	08
التصوف والتجربة الصوفية	09
الصوفية ورؤية العالم	14
التجربة الصوفية والرواية	17
الحبيب السائح والرواية الجزائرية	19
بين يدي رواية "تلك المحبة"	21
بين يدي رواية "زهوة"	27
الفصل الأول: تجليات الرؤية الصوفية من خلال الزمن	30
1- مفهوم الزمن	31
2- الزمن عند الصوفية	31
3- الزمن في الأدب الروائي:	32
4- دراسة الزمن الروائي	34
4-1- الترتيب الزمني	34
4-2- الاستغراق الزمني	39
4-3- التواتر	41
تجليات الرؤية الصوفية من خلال الزمن في "تلك المحبة"	42
تلك المحبة وهيمنة الاسترجاع	43
الاستباق في تلك محبة	56
الاستغراق في تلك المحبة	59

التواتر في تلك المحبة	65
تجليات الرؤية الصوفية من خلال الزمن في "زهوة"	69
الاسترجاع في زهوة	75
الاستباق في زهوة	82
الاستغراق في زهوة	89
الفصل الثاني: تجليات الرؤية الصوفية من خلال المكان	100
مفهوم المكان وأهميته	101
تصنيفات المكان	104
تجليات الرؤية الصوفية من خلال المكان في "تلك المحبة"	106
تجليات الرؤية الصوفية من خلال المكان في "زهوة"	128
الفصل الثالث: تجليات الرؤية الصوفية من خلال الشخصيات	139
مفهوم الشخصية	140
تجليات الرؤية الصوفية من خلال الشخصيات في "تلك المحبة"	147
تجليات الرؤية الصوفية من خلال الشخصيات في "زهوة"	184
خاتمـــــــــــــــــة	204
قائمة المصادر والمراجع	208
الفهرس	214