جامعة سعد دحلب بالبليدة

كلية الآداب و العلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابـها

مذكرة ماجستير

التخصص : دراسات أدبية و نقدية

بنية السرد في القصص الصوفي
ثلاثية السهروردي أنموذجا

من طرف

نجيمي أمباركة

أمام اللجنة المشكلة من

حفيظ ملـوانـي	أستاذ محاضر-أ- ، جامعة البليدة	رئيسا
محمد السعيد عبدلي	أستاذ التعليم العالي ، جامعة البليدة	مشرفا ومقررا
عبد المالك قجـور	أستاذ محاضر-أ- ، جامعة البليدة	عضوا مناقشا
سلـيمـة مدلفاف	أستاذة محاضرة –ب- ، جامعة البليدة	عضوا مناقشا

البليدة، ماي 2012

شكـر

أشكر كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل، وأخص الأستاذ المشرف الدكتور محمد السعيد عبدلي، فله مني الشكر الجزيل .

ملخص

يحاول هذا البحث أن يسلط الضوء على جزئية هامة في قصص المتصوفة ، ويتعلق الأمر بالبني السردية وتمفصلاتها في هذا اللون السردي، مع إشارة لأهم الخصائص البنيوية و الفنية لهذا اللون .

و يتضمن التمهيد بعض القضايا العامة المتعلقة بالسرد الصوفي، حيث يبين خلفية التجاء المتصوفة لهذا الشكل من التعبير واختياره وترشيحه على غرار باقي الألوان الأدبية ليجعل رؤاهم وتصوراتهم وأفكارهم، وكذلك أهم الأغراض والمضامين في هذا اللون السردي، بالإضافة إلى أهم المحطات التي مر بها في رحلة تطوره .

أما بالنسبة للفصل الأول فقد تضمن أهم إشكالية يطرحها القصص الصوفي، والتي تتراءى جليا لكل من يحاول تناوله بالدرس والتحليل، و تتمثل في إشكالية تجنيسه التي تحمل وجهين مختلفين هما أولا : موقع هذا النوع السردي على خارطة السرد العربي، الذي بقي غير واضح إلى الآن ، أما الوجه الثاني فهو إشكالية تجنيسه من الداخل، أي أهم الأنواع السردية التي ظهرت لدى المتصوفة.

و يمثل الفصل الثاني أهم قسم في البحث باعتباره يتناول بالدرس والتحليل مكونات النص السردي الصوفي، من خلال ثلاثية السهروردي وقد اتضح من خلاله أن النص القصصي الصوفي كأي نص سردي يمكن أن يتمفصل إلى بنى ومكونات سردية، من ذلك البنية الوظيفية التي تميزت هنا بأنها جاءت متوافقة مع الخطة السلوكية التي رسمها السهروردي للحكيم المتأله، وكذلك بنية الشخصيات سواء بالنظر إلى نوعها أو أهمية العمل الذي تضطلع به. وكذلك الصيغ السردية والتي يقصد بها الأساليب التي انتهجها القاص في إيراد نصه، وآخر عنصر في البني السردية كان الراوي و الرؤى في الثلاثية باعتبار أن الأول يعتبر المصفاة التي تمر من خلالها الحكاية للقارئ.

أما أخر عنصر في هذا البحث فقد أهم خاصية أسلوبية وبلاغية تميزت بها قصص الثلاثية، والتي تتمثل في الرمز باعتباره أداة مهمة في يد السهروردي وغيره من المتصوفة من أجل الاختباء وراءها أو من أجل المحافظة على أرائهم وحمايتها من سوء الفهم.

قائمـة الأشكـال

الرقم		الصفحة
01	الوظائف و المتتاليات في " قصـة رؤيـــا "	58
02	الوظائف و المتتاليات في " أصوات أجنحة جبرائيل "	59
03	الوظائف و المتتاليات في " الغربـة الغـريـبـة "	60

الفهرس

ملخص

شكر

قائمة الأشكال

الفهرس

مقدمة 07

تمهيد 09

1. التجربة الصوفية والإبداع الأدبي 09

2. ماهية القصة 10

3. السرد القصصي الصوفي 12

1.3. القص الصوفي 12

2.3. مراحل نشأة القصة الصوفية 13

3.3. أغراض ومضامين القصص الصوفي 16

1.3.3. الغرض الإرشادي التعليمي 16

2.3.3. الغرض الاجتماعي 18

3.3.3. الغرض النفسي 20

4.3.3. الغرض الفني والأدبي 22

1. القصص الصوفي وإشكالية التجنيس 26

1.1. تقديم 26

2.1. أنواع السرد القصصي الصوفي 27

1.2.1. القصص الأسطوري 27

2.2.1. قصص الرؤى والمنامات 33

3.2.1. قصص الرحلات الرمزية 37

4.2.1. قصص العشق الصوفي..... 40

1 .2 .5. قصص الحيوان 42
1 .2 .6. قصص السير الصوفية 46
2 . دراسة تطبيقية لقصص ثلاثية السهروردي..... 47
2 .1. مقدمة المتون 47
2 .1 .1. قصة رؤيا 47
2 .1 .2. قصة أصوات أجنحة جبرائيل (أوزبر جبريل) 48
2 .1 .3. قصة الغربة الغربية 49
2 .2. بنية الحكي في ثلاثية السهروردي 52
2 .2 .1. البنية الوظيفية 52
2 .2 .2. الشخصية الحكائية في الثلاثية 63
2 .3. بنية الخطاب السردي في قصص الثلاثية 68
2 .3 .1. ثنائية الزمان والمكان في قصص السهروردي 68
2 .3 .2. سجلات الكلام (الصيغة السردية) 76
2 .3 .3.الراوي والرؤية في قصص السهروردي 83
2 .4. بلاغة الرمز في ثلاثية السهروردي 91
خاتمة..... 97
الملاحق 99
قائمة المراجع 111

مـقدمـة

يعتبر القصص الصوفي نوعا سرديا له موقعه على خارطة السرود العربية، حيث تميز فن القصة بدخوله إلى حمى التصوف بخصوصية بنائية وفنية، إذ وضع فيه أصحاب الذوق بصمتهم الخاصة، وقد كانت عنايتهم به سببها كونه أحد أهم وسائل التوصيل والإبلاغ المتاحة لديهم من أجل التمكين لمذهبهم ونشره في أوساط العامة والخاصة. ورغم أهمية هذا الموروث الأدبي فإن الملاحظ هو أن المصادر والمراجع التي تناولته شحيحة، فلم يحظ هذا اللون السردي بما يستحقه من التمحيص والإثراء النقدي.

و يحاول هذا البحث الموسوم بـ: "بنية السرد في القصص الصوفي، ثلاثية السهروردي أنموذجا" أن يسلط الضوء على جزئية مهمة تتعلق بهذا النوع القصصي، والتي هي كما يدل على ذلك عنوان البحث: المكونات السردية للقصص الصوفي، وربما استفزتني هذه النصوص فتجاوزت في بعض الأحيان الحدود التي من المفترض أن لا أخرج عنها، فتحدثت عن بعض الخصائص الأسلوبية الفنية في هذه الثلاثية، ويتعلق الأمر خاصة بالرمز وتأثيره دلاليا وبلاغيا عليها، وربما عذري في ذلك هو أن هذه النصوص جاءت على شكل فسيفساء بديعة من الرموز، التي تدل على مكنة صاحبها في صياغة أفكاره ضمن قالب قصصي مرمز.

و تعتمد هذه الدراسة على ما قدمته السرديات الحديثة من مفاهيم وإجراءات تحليلية ممثلة بالخصوص في المنهج الشكلاني البنيوي ، الذي لا شك أنه بفضل ما قدمه من إجراءات منهجية دقيقة سوف يساعد على مقاربة مثل هذا النوع القصصي، الذي أبدعه أصحاب الذوق والذين كانت نصوصهم الأكثر إثارة للجدل والغوغاء منذ القديم وحتى زمان الناس هذا. و كذا أكثر النصوص الأدبية التي أسيئ فهمها، ذلك أن البنيوية هي المنهج الذي يحاول أصحابه من خلاله الكشف عن عناصر النص الأدبي، كما أن تركيز هذا المنهج على النص الأدبي بذاته لم يؤد به إلى إهمال جوهر النص الأدبي، والمتمثل في الدور الفعال للسياقات اللانصية في بناء النسق اللغوي لهذا النص.

و اعتماد هذا المنهج لا ينبغي أن ينظر إليه القارئ على أنه إيمان مني بأنه المنهج المثالي، بل إن طبيعة هذه النصوص موضوع الدراسة هي التي فرضت عليّ ذلك، إذ توخيت التركيز على المكونات السردية البنائية في هذه النصوص، ولم أجرؤ على الولوج إلى العالم الدلالي لها، لأن ذلك سوف يكون تهورا ومجازفة لا قبل لي بها. فالبنيوية تتيح لي وصف الشكل وتحديد البنية الخارجية للعمل القصصي .

و قد تناولت هذا الموضوع وفق الخطة الآتية: بدأت بتمهيد حاولت فيه أن ألملم أهم الجوانب المتعلقة بالقصص الصوفي عموما، فتحدثت عن التجارب الصوفية وكيف حاول أصحابها أن يترجموها إلى إبداعات أدبية، ثم تخلصت إلى الحديث عن القصص في رياض الأدب الصوفي .

و يأتي بعد ذلك الفصل الأول الذي يعالج إشكالية التجنيس ومظاهرها في القصص الصوفي وقد دفعني إلى تناول هذا العنصر أول عقبة واجهتني في دراسة نصوص الثلاثية، والتي ظهرت أمامي وأنا أحاول أن أجد لها مكانا بين السرود الصوفية، بمعنى أن أجد انتماءها النوعي، فاتضح لي أن الأمر ليس بهذه السهولة، إذ إنه يعد إشكالية سيصطدم بها كل باحث في هذا النوع السردي، وقد قمت بمحاولة لتجميع ما تناثر في بعض الكتب النقدية من فنون سردية قصصية ظهرت لدى أصحاب هذا النوع القصصي .

و خصص الفصل الثاني من هذه الدراسة للجانب التطبيقي، حيث يحاول أن يسلط الضوء على البنيات السردية في قصص "السهروردي" باعتبارها أنموذجا للقصص الصوفي في مراحله المتقدمة عندما ارتبط بالفلسفة .

و تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه القصص لم أعثر عليها مجتمعة بين دفتي كتاب واحد بل الحاصل هو أنني جمعتها من مراجع ومصادر مختلفة معتمدة في ذلك على أشهر الترجمات التي حظيت بها هذه الثلاثية، التي كتبت في الأصل باللغة الفارسية، لأن صاحبها كان من المنحدرين من أرومة فارسية، فقصة "رؤيا" مثلا استقيتها من كتاب عبد المنعم خفاجي الموسوم "بالأدب في التراث الصوفي"،أما قصة "أصوات أجنحة جبرائيل" فقد أخذتها من كتاب المستشرق لويس ماسينيون، ويتعلق الأمر بكتابه " شخصيات قلقة في الإسلام"، والذي ترجمه عبد الرحمن بدوي، أما بالنسبة لقصة " الغربة الغربية " فقد كنت فيها أكثر حظا من سابقتيها لأنني وجدتها في كتاب جمع أروع ما ألف صاحب الثلاثية من رسائل، وهو كتاب حققه المستشرق هنري كوربان وعنوانه "مجموعة مؤلفات شيخ الإشراق"، وسيلاحظ القارئ الكريم أنني في تحليلي لهذه النصوص قد أحَلْت مباشرة إلى هذه الكتب وهذا من باب الأمانة، كما أرفقت هذا البحث بملحق لهذه القصص الثلاثة .

ولا أخفي القارئ علما أن هذا العمل قد واجهتني فيه صعوبات جمة، تتعلق بوجه خاص بمشكلة ندرة المراجع التي وإن وُجدت فإنها لا تركز على ما تناولته هذه الدراسة، كما عرضت لي صعوبات في ضبط حدود البحث، فكثيرا ما تفلت مني زمام الأمور وأحاول بعدها الرجوع بسرعة إليها بمساعدة الأستاذ المشرف الدكتور محمد السعيد عبدلي، فله مني الشكر الجزيل .

تـمهيـد

1 . التجربة الصوفية والإبداع الأدبي :

إن التجربة الصوفية الإبداعية هي أنموذج لتلك التجارب الأدبية التي عبرت عن بواطن النفس الإنسانية ، وأضاءت كوامن كانت مجهولة فيها، فبعدما خاض العربي منذ نشأته الأولى في لجة المحسوسات والملذات الزائلة، وهو الوضع الذي عكسه أدبه الذي عبر بدقة عن حاجياته الحسية الظاهرة وصور ما يحيط به من مظاهر بواسطة الشعر خاصة، وهو ديوان العرب الذي لا يستطيعون الاستغناء عنه، إلا أنه بعد أن ظهرت فيهم دعوة التوحيد فتحت الآفاق أمامهم للتحرر من تلك النزعة المادية، فظهرت نتيجة لذلك فئة من الناس حاولوا أن ينصفوا الروح وأن يحلقوا في غياهبها من أجل سبر أغوارها والتعرف على أسرارها الخفية ناشدين بذلك التحرر والخلاص من كل القيود،عن طريق منهج قوامه الحب الإلهي هذا الحب الذي جعل الصوفية منه ((فلسفة تحيط بكل شيء في الكون وتمتد أجنحتها إلى كل أفق في الحياة، فلسفة تمسح من وجه الكون الكبير قناعه المادي ليستحيل الكون كله إلى أرواح حساسة عابدة مسبحة، لأنها بالحب خلقت وبالحب قامت وبالحب تسبح وتهتف ثم تمشي إلى الأخلاق الإنسانية فتنفخ فيها من روح الله وتسمو بها إلى هداه ورضاه، إن الحب الإلهي هو المصدر الحقيقي الذي استمدت منه الموجودات وجودها، وهو سبيل المعرفة العليا، فإذا فنيت النفس عن أوصافها، انكشفت لها بالحب الأسرار ورفعت عنها الأستار))[1](ص 215) .

لقد خلف المتصوفة - رغم الاستبعاد والتهميش - أدبا يفيض روحانيـة وشفافية ، فهو ((أدب غني وفلسفة من أعمق أنواع الفلسفة الإلهية وأدقها، ومعانيه في نهاية السمو، تقرؤها فتحسب أنك تقرأ معاني رقيقة عارية لا ثوب لها من الألفاظ، خياله رائع يسبح بك في عالم كله جمال وعواطف صادقة يعرضها عليك كأنها كتاب إلهي تقلبه أنامل الملائكة))[2] (ج 4 ،ص170)،إنه أدب يترجم بصدق تلك الرؤية التي صاغها المفكر الفرنسي رجاء جارودي حول الأدب الإسلامي، حينما أعلـن أن ((الأدب الإسلامي هو في جوهره أدب الاستشراف والتسامي بالنفس الإنسانية))[3] (ص175).

لقد طرق المتصوفة في أدبهم الكثير من دقائق الحكمة والتجربة، والمعاني والأخيلة وأعمق مشاعر الإنسان، ففي شعرهم تلمس العاطفة الصادقة وعمق التجربة، كما أنهم طالما كانوا يحافظون فيه على الوحدة العضوية للقصيدة وعلى الفكرة والمضمون مع الاهتمام كذلك بالصورة والشكل. أما نثرهم فهو باب غزير حافل بالمعاني

الجليلة، والألفاظ الرائقة والعبارات المتخيرة التي تعكس صفاء نفوسهم، وسمو أرواحهم واشتغالهم عن الدنيا وزخرفها بحب إلهي سام.

ومن الفنون النثرية التي ظهرت لديهم، استخدم المتصوفة فن القصة بحركتها وتطورها وحبكتها وحوارها، وهو استخدام ألجأتهم إليه الضرورة الملحة لإيصال مبادئهم وتصوراتهم إلى جمهور المتلقين طامحين من ذلك إلى التمكن من تضييق الهوة السحيقة التي كانت تفصلهم عنه، فأفرغوا رؤاهم وتصوراتهم في قوالب قصصية لطيفة ترغب فيها وتقربها وتجعلها في متناول المتلقي، إذن لقد ((تعددت أساليب المتصوفة في التعبير وتنوعت طرائقهم في التصوير، فمن نثر إلى شعر إلى قصص، ومن هذه الفنون ما هو مرسل صريح العبارة واضح الدلالة بين الموضوع والغاية ،ومنه ما هو رمزي ملغز،وغامض مبهم، قد صيغ صياغة خاصة غلب عليها الإغراب في اللفظ، والإبعاد في الخيال والإغراق في الوصف والتمادي في الشطح الذي كثيرا ما يؤدي إلى الخلط والاضطراب من ناحية، وإساءة الفهم والحكم من ناحية أخرى))[4] (ص 24).

إن هذه الفنون الأدبية وغيرها مما خلفه المتصوفة من إبداع أدبي لم ينصفها الزمن قديما ولا حديثا، فقد أهملت في القديم لأن الأدباء في ذلك الزمان أقبلوا على المحسوسات والملذات إقبالا شغلهم عن الأدب الذي يصور أحوال الأرواح والأفئدة، أما حديثا فإهماله كان بسبب النظرة التي اختزلت أدبهم، وساهمت في بقائه مطمورا تحت غبار النسيان في رفوف المكتبات بعيدا عن اهتمام القراء وأيدي النقاد والدارسين.

2 . ماهية القصة :

القصة في اللغة هي: ((مصدر على وزن فعلة، وهي مشتقة من القص وهو تتبع الأثر،ومنه قص أثره أي تتبعه، واقتفاه من خلال آثاره وشواهده، وقد ترد بمعنى الجملة من الكلام أو الخبر أو الحديث والأمر))[5] (ص 479)، وقد يكون معناها اللغوي الحكاية عن خبر وقع في زمن مضى وانتهى ، و يضيف أبو هلال العسكري إلى هذا التعريف اللغوي للقصة سمة تتميز بها عن باقي أنماط السرد الأخرى، حيث يقول: ((الفرق بين القصص والحديث أن القصص ما كان طويلا من الأحاديث متحدثا به عن السلف))[6] (ص33)، وقد سمي قصصا - حسبه - لأن بعضه يتبع بعض حتى يطول.

أما في الاصطلاح: تعد القصة من أكثر أشكال التعبير الأدبي عراقة وانتشارا، فلا يمكن تصور شعب من الشعوب بدون رصيد قصصي قديم أو حديث،وهي مصطلح فضفاض واسع يشمل كل ما يمكن أن يقص من الأسطورة إلى الأقصوصة فهي ذات أشكال لا يحصيها عد، وهي حاضرة في جميع الأزمان والأمكنة في المجتمعات[7] (ص 89)وهاتان الميزتان وهما: ارتباطها الوثيق بحياة الناس، وكذلك تعدد ضروبها هما ما يجعلان من الصعب جدا التوصل إلى تعريف جامع مانع لها ، إن تحديد ماهية القصة يعد إشكالية اصطدم بها كبار الباحثين والمنظرين للسرديات فجيرار جنيت يرى أنه عادة ما يحدث لدى الباحثين في مجال السرديات التباس في مفهومها ونراه يحاول في بداية مؤلفه " خطاب الحكاية " أن يسرد أهم المفاهيم التي أعطيت لمصطلح قصة(récit) ، فيرى أنه يمكن أن نجملها في معان ثلاثة[8] (ص77):

أ- المعنى الأول: وهو الأكثر شيوعا في الاستعمال حيث تدل القصة على المنطوق السردي: ((أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث)) [8](ص31)، بمعنى أن القصة هي جملة العلامات اللسانية المخصوصة التي تؤدي المحتوى القصصي وقد يكون شفويا، أو كتابيا أو حتى قائما على الحركات والرسوم .

ب- أما في المعنى الثاني: تفهم القصة خاصة عند محللي المضمون السردي على أنها ((سلسلة الأحداث الحقيقية أو المتخيلة، التي تشكل موضوع هذه الخطبة))[8] (ص37)، فهي تعني المدلول أو المضمون السردي الذي يؤديه متن القصة.

ج- القصة أيضا تدل على عملية تقديم الراوي للمحتوى، أي هي: ((فعل السرد متناولا في حد ذاته))[8] (ص 37)، وقد يكون راويها حقيقيا مثلما هو الشأن في القصص التاريخي مثلا أو متخيلا مفترضا.

من خلال هذه التعريفات يتبين أن عسر تعريف القصة بالإضافة إلى الأسباب سالفة الذكر، يعود كذلك إلى تباين الخلفيات واهتمامات الدارسين بالقصة التي قد تكون بالمحتوى أو بالشكل أو حتى بالهدف والغاية، رغم ذلك فهذا لا يعدم وجود سمات تقوم عليها القصة مهما كان نوعها، فهي تتألف بالضرورة من مقومين أساسيين هما: المغامرة أو الحدث[8] (ص39-40)وهو مادة القصة من أحداث متخيلة، أما الوجه الثاني فهو الخطاب أي المادة اللغوية التي تنقل هذا الخبر، مع ذلك يبقى تحديد القصة بهذا الشكل تجريديا ومرنا غير مانع لدخول أصناف أخرى من الفنون الأدبية السردية، وهذا ما كان يدركه الدارسون في علم السرديات، بدءا من الشكلانيين الروس، ثم تم تطوير ذلك في الدراسات التي جاءت بعدهم، حيث قاموا بتحديد جملة من المقومات الأساسية للقصة، فمثلا كلود بريمون يرى أن القصة مؤلفة من أربعة عناصر هي على التوالي [9] (ص26):

1. فاعل معين أو أكثر(مسند إليه).
2. مسند يكون قولا أو فعلا أو حالا، وهذا المسند قابل للتعدد، وهو ذو تحول أو أكثر بين (البداية والنهاية).
3. حركة تطرأ على علاقة الإسناد هذه عبر الزمن.
4. الزمن على اعتبار أنه يمثل نقطة الانطلاق ونقطة المآل،فكل ما يقص يحصل في زمن معين ويدوم مدة زمنية معينة[9] (ص 23)، ومهما كان نوع هذا الزمن سواء كان محددا أو غير محدد أو حتى غائما مثلما نجد في القصص الأسطورية، المهم أنه موجود كفضاء مجرد يفصل بداية القصة عن نهايتها.

إن هذه العناصر على أهميتها في القصة ما تزال غير كافية لتكون سمة تمييزية للقصة، فهي قد تكون حتى في تقرير عادي لحادث مرور، لذا عمد الدارسون إلى إضافة مقاييس أخرى للقصة، حيث يضيف بول ريكور عنصر" الحبكة " التي يرى بأنها تتمثل في ((مجموعة التنسيقات التي تتحول من خلالها الأحداث إلى الحكاية أو...، هي التي تتيح استخراج حكاية من الأحداث))[9] (ص 23)، فهي الخيط الذي يربط أحداث أي قصة، ويحولها من مجرد مجموعة أحداث متناثرة إلى قصة .

إضافة إلى الحبكة يمكن استخلاص مقياس آخر من عبارة ريكور السابقة يتمثل ((في الانسجام والترابط المنطقي بين عناصر القصة بمختلف مستوياتها، بدءا بالأحداث ووصولا إلى مقاطع القصة حتى تكون كلا

موحدا لا مجرد عناصر متناثرة. ويدعم هذا التوحد وجود معنى كلي للقصة الذي يمكن اعتباره المقوم السابع لها، أما المقوم الثامن والأخير،فهو وجود نهاية لهذه القصة لأن القصة التي تكون مبتورة تحدث ما يشبه الصدمة لدى المتلقي، الذي عادة ما لا يحبذ القصص المفتوحة، وتظهر أهميتها كذلك في أنها تتحكم في كل العناصر السابقة، باعتبارها مآل القصة ونقطة الوصول فيها، حيث تقوم كل العناصر السابقة بخدمتها)) [9] (ص 29).

يمكن كذلك إضافة مقوم آخر للقصة، هو((ارتباط القصة ممثلة في وجهيها " المغزى والخطاب " ارتباطا وثيقا بالتجارب الإنسانية، فهي تحيل دائما إلى عالم الفكر أو المغزى أو الرمز وغياب ذلك يعني انعدام سبب وضعها، وحتى تقبلها من طرف المتلقي يقول كلود بريمون : لا يمكن أن توجد القصة إلا متى استتبعت اهتماما إنسانيا، أي بتجربة تهم الإنسان ويجني منها معنى ما)) [9] (ص 29).

فقد يوجد المعنى داخل لبنات الخطاب أو يكون في حنايا أحداث المغامرة لكنه يبقى قاصرا، إذا لم يتم ربطه بالفكر أو الثقافة وما شاكلهما، وهذا ما سيظهر لنا جليا من خلال القصة الصوفية التي كثيرا ما جنى عليها الاقتصار على استنباط معانيها الداخلية دون ربطها بطبيعة التجربة الصوفية، وأفكار أصحابها وأدواتهم الإجرائية الرمزية المتمثلة خاصة في المصطلحات.

3 . السرد القصصي الصوفي :

1.3. القصص الصوفي :

إذن من بين أشكال التعبير الأدبي التي استخدمها المتصوفة وامتلأت مؤلفاتهم بها كانت القصة، التي اعتبرها البعض منهم أحسن وسيلة للإقناع، لأن ((العبرة أسرع إلى القلب بالأشكال والأمثال والأصحاب ممن سواهم،بأن يذكر العبد مصارعهم تحت التراب، ويتوهم صورهم في حياتهم ومقاماتهم، وكيف محى التراب حسن صورهم))[10] (ص 149)، فهم قد استشعروا أن السرد يمكن أن يكون وسيلة لتمثيل تجاربهم ورؤاهم، بل إنه أفضلها وأكثرها فاعلية باعتبار أن النفس الإنسانية تألفه لأنه يطرد الملل والسآمة، وهو محبب لدى الخاص والعام على السواء.

و قد اعتبر بعض الباحثين المعاصرين أن القصة كانت هي الباكورة الأولى لأدب المتصوفة في شقه النثري، وهذا ما ذهب إليه الدكتور علي صافي الحسين عند تأريخه للأدب الصوفي في مصر، حيث يرى أن ((نشأة النثر الصوفي بمصر تتمثل في ظهوره أول ما ظهر في ثوب قصصي))[11] (ص 49)، فهي لون أدبي متقدم الظهور تاريخيا، وهذا الرأي له ما يؤيده من الوجهة المنطقية وحتى التاريخية، من خلال :

أولا : الكم الهائل من القصص التي تطالعنا به مصنفاتهم، من ترجمات وكتب مناقب الشيوخ، وكتب التصوف التي تنظّر له، بحيث لا يكاد يخلو مؤلف منها، لدرجة أنه يستحيل حصرها.

ثانيا : إنه يرد في أسانيدهم التي دبجوا بها هذه القصص ذكر أعلام من أوائل من عرفوا بالتصوف في القرون الأولى، تبدأ بهم سلسلة الإسناد أو تنتهي إليهم،من أمثال: الحسن البصري وسفيان الثوري...، وكذلك حتى بعض التابعين.

والدليل الثالث : هو أنه شاع منذ زمن الخلفاء الراشدين ظاهرة القص، حيث كانت تقام في المساجد حلقات هدفها الوعظ والتذكير باستخدام هذا اللون التعبيري الأدبي، وكان أثرها عميقا على نفوس الناس الخاصة والعامة، وهذا ما دفع بالمتصوفة إلى تبنيها مبكرا كوسيلة تعليمية مؤثرة، وكان من أبرز من برعوا وقتها في القص داخل المساجد من المتصوفة الحسن البصري [12] (ص 122).

لقد ظهرت القصة لدى المتصوفة في البداية باعتبارها ((حادثة خيالية يقصد بها شرح نظرية علمية أو فلسفية أو اجتماعية أو نفسية)) [13](ص 55)، حيث كانوا في اجتهاد مستمر من أجل ابتكار قوالب جديدة تتسع لآرائهم وتصوراتهم، وتحقق لهم جماهيرية في التلقي تسمح بمناقشة وإثراء ما جاؤوا به، فاستخدموا القصص باعتباره أقرب الفنون الأدبية إلى النفوس من أجل تحقيق ذلك.

إلا أن القصة الصوفية وإن تغلبت فيها الغاية والغرض على النص ذاته، فإن ذلك لم يعدمها من وجود خصائص فنية تجعلها تجاري في جوانب منها القصة الفنية بخصائصها التي رسمها لها النقاد السرديون - كما ذكرنا أعلاه - وهي مميزات لم يكن ظهورها فيها طفرة واحدة، بل إنها احتاجت إلى أن تتخمر ردحا من الزمن، ويضاف إليها من مؤثرات داخلية وروافد من ثقافات أخرى طرأت على البيئة العربية الإسلامية أضفت عليها مميزات ارتفعت بها عن مستوى الغرضية إلى نوع من الفنية، خاصة في مراحلها المتقدمة، وهذا ما يبعث الفضول في النفس من أجل تقصي وتتبع ما مرت به القصة الصوفية من مراحل، ومحطات حاسمة في مسار نشأتها وتطورها.

2.3. مراحل نشأة القصة الصوفية :

المرحلة الأولى : لقد ظهر القصص الديني -الذي يعد قصص المتصوفة جزءا منه- منذ البدايات الأولى للدولة الإسلامية متأسيا بالقصص القرآني، وما أحدثه من تأثير في نفوس الناس، لقد كان القصص في هذه الفترة متفقا مع ميول العامة لجنوح القصاص إلى الإغراب[14] (ص9)، ما جعله ينمو بشكل كبير ويتسع نطاقه ويشتد خطره لكثرة الإقبال عليه، فما كان من المتصوفة إلا أن انخرطوا بتوجههم في هذا التيار، فظهرت الإرهاصات الأولى للقصص عندهم في القرن الأول الهجري، وكان ذلك عند الحسن البصري الذي يعده البعض مؤسسا للمذهب البصري في التصوف، وقد كان ((وحيد زمانه في الزهد والورع، معروفا بجودة البيان وبلاغة اللسان ووفرة المعاني، ما بوأه لأن يكون مدرسة تنشر ألوان العلم والمعرفة في صدق وإخلاص، وقد قيل إن عليا كرم الله وجهه عندما شن حملة الطرد والاستبعاد للقصاص من المساجد، لأنهم بدؤوا يطلقون العنان لخيالاتهم وأهوائهم، استثنى الحسن البصري لأنه كان ورعا يتحرى الصدق في أقواله ولا يخشى إلا الله))[15] (ج1،ص

59)، وقد كان يستمد قصصه من القرآن والسنة وبعض ما شاع من الإسرائيليات وقتها، فلم يكن يتوانى في أخذ ثمنيها لخدمة غرضه التوجيهي الإرشادي، مثل قصة الجارية والعابد[16] (ص 314).

و قد ظهر في هذا السياق الزماني قاص آخر مغمور في النصف الثاني من القرن الأول الهجري، وهو سليم بن عتر التجيبي، وقد كان المصدر الأساسي لقصصه هو الإسرائيليات[11] (ص 44)، و كانت القصة في هذه الفترة تتبنى هدفا واضحا هو الوعظ والإرشاد والتوجيه الديني وهذا أمر بديهي في عصر ازدهرت فيه حركة الزهد والزهاد، وهي فترة كان العرب لم يحتكوا فيها بعد بباقي الأمم والحضارات، بل إن تعاليم مدرسة النبوة مازالت وقتها تلقي بظلالها على العالم العربي الإسلامي.

أما المرحلة الثانية : فتبدأ من منتصف القرن الثاني وحتى الثالث، وهنا بدأت تتضح معالم الطريق الصوفي، وأصبحت لها تعاليم ورؤى لابد من نقلها وتلقينها، خاصة للمريدين ومن انتهجوا هذا السبيل، فظهرت الحاجة الملحة لهذا الشكل التعبيري، وأهم ما ميز القصة الصوفية في هذه الفترة أنها بقيت محافظة على شخصيتها العربية لأنها كانت تستمد معانيها من البيئة آنذاك. أما من حيث البناء الفني فإنه يكاد يكون متشابها، يسير على وتيرة واحدة، وأبرز القصاص في هذه المرحلة كان " ذو النون المصري " الذي امتلأت الترجمات والكتب بقصصه، ولا بأس من التوقف لحظة هنا عندها باعتبارها جسدت بالفعل القصة الصوفية في مرحلتها الثانية، فبعد استقراء مجموعة من قصص ذي النون اتضح أنها تكاد تتطابق من حيث شكلها وبناؤها الفني، حيث تروي كلها أن ذا النون يلتقي بجارية أو فتى قد هام في حب الله في سواحل البحار،أو الصحاري أو الجزر، فيسأله ذو النون عن سبب حالته تلك، وبعد أن يشرح له السبب يطلب منه ذو النون أن يوصيه وصية تنفعه أو أن يعلمه شيئا، وهنا تظهر شخصية ذي النون الشيخ المربي الذي يريد أن يلقي في خلد تلاميذه ومريديه بدرر من الوصايا والحكم النفيسة، والتي تختلف من قصة إلى أخرى، ففي أحد قصصه التي يروي فيها أنه التقى بجارية متعبدة ، يقول في نهايتها: ((قلت: علميني شيئا ينفعني الله به...فقالت: أخدم مولاك شوقا إلى لقائه، فإن له يوما يتجلى فيه لأوليائه، وإنه تعالى سقاهم في الدنيا من محبته كأسا لايضمؤون بعدها)) [17] .(ص 541).

و يروي في أخرى كذلك لقاءه بجارية سوداء استلبها الوله والحب لله، حيث يختمها بقوله: ((إني لأراك حكيمة، علميني شيئا مما علمك الله عز وجل فقالت: يا أبا الفيض ضع على جوارحك ميزان القسط حتى يذوب كل ما كان لغير الله، ويبقى القلب مصفى ليس فيه غير الرب عز وجل...، فقلت: يا أختاه زيديني، فقالت: يا أبا الفيض خذ من نفسك لنفسك وأطع الله عز وجل إذا خلوت يجيبك إذا دعوت)). [17] (ج2، ص 546)

و تستمر قصص ذي النون على نفس الشاكلة، تختلف فقط في الغرض والحكمة التي تنقلها أو ربما في المكان الذي يلتقي فيه ذو النون بشخصيته، وكأن المعول عليه بالنسبة إليه ليس القصة بذاتها، وإنما ما تحمله من عبرة وفائدة، إلا أن هذه الروتينية في قصصه خاصة وبعض قصص المتصوفة بوجه عام، يلتمس لها النقد الحديث أعذارا قد تكون مقنعة إلى حد كبير[18] (ص 65)، حيث يرجعها إلى البطء في تطور الموروث السردي العربي وقتها، وربما ما نعتبره نحن روتينيا يبعث على الملل والسآمة قد لا يكون كذلك لدى المتلقين في ذلك الوقت.

المرحلة الثالثة : والتي تبدأ مع منتصف القرن الثالث وحتى الرابع بقيت القصة الصوفية متمسكة بطابعها المحلي العربي لأنها انبثقت من داخل التجربة الصوفية، إلا أن الجديد فيها هو ظهور مفاهيم جديدة في التجربة الصوفية تتمثل خاصة في ما يعرف بالوجد والشطح، فالأول هو عبارة عن حالة شعورية تنتاب السالك الذي يصل إلى مرتبة الفناء. أما الثاني فهو ((حالة غريبة تصيب المريد الواجد إذا قوي وجده ولم يطق ما يرد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه، سطع ذلك على لسانه فيترجم عنها بعبارة مستغربة على فهوم سامعيها)) [19](ص 65) .

وهذه الحالات على ما تحتويه من غرابة ساهمت في انتشار القصص، حيث أصبح الناس يترقبون صدوره من أجل أن يروه [20] (ص173)، وهنا انخرط المتلقون دون أن يدركوا في لعبة التلقي التي كان المتصوفة يسعون جاهدين ليحققوها معهم في ذلك الوقت من أجل أن تحظى نصوصهم بجماهيرية التلقي.

و قد اختلف التلقي لتلك النصوص بين تلق سلبي حيث تنقل تلك الأخبار كما وقعت بدقة صارمة، أو تلق إيجابي والذي مارسه أفراد هذه الطريقة أنفسهم والمريدون، وكذلك العوام أحيانا، حيث ((تعرض على أيديهم الخبر الأصلي إلى نوع من التضخيم سواء بزيادة أخبار أخرى أو في تضخم مستوى الحكي من خلال الطريقة التي يورد بها الراوي الخبر سواء أكان حدثا أو مجرد حالة)) [20] (ص37)، وقد أدى الطابع الخارق لتلك الأخبار إلى توطيد العلاقة بين المتصوفة والمتلقين، وهذا غاية ما كانوا يطمحون إليه، وهذا له ما يفسره من وجهة النظر النقدية، وهو أن قصص المتصوفة في تلك الفترة أصبحت تساير الذائقة الأدبية للمتلقين وقتها، حيث أصبح السواد الأعظم من الناس يولعون بالغريب ويعجبون بالخرافة، ويستمتعون بالعجائب [14](ص 9)، فشاعت في هذه الفترة قصص الكرامات التي نسبت لبعض مشايخ الطريقة. أما من حيث الأسلوب، فقد مالت القصص الصوفية في هذه المرحلة إلى ترميز المعنى واستعملت فيها كذلك مصطلحات صوفية، كالغيبة، والشهود والفناء، كما أكثروا من استعمال المحسنات البديعية.

وقد اشتدت حدة النزاع بين الفقهاء والمتصوفة، حيث مثل الطائفة الأولى الحنابلة لدرجة جعلت باحثا مثل موليه في كتابه عن المتصوفة يصرح أن خصومتهما من خصائص الحضارة الإسلامية [19] (ص17)، لقد حاول الغزالي أن يخفف من حدة هذه الخصومة بأن عمل على التوفيق بين الصوفية والسنة، فظهر ما يعرف بالتصوف السني[19] (ص16-17)

و في القرن الخامس وما تلاه من العصور، انتشرت في الساحة الفكرية العربية مجموعة من التيارات الفلسفية، وقام العرب بتمثل آراء وإبداعات الأمم المجاورة لهم، وهذا ما كان له أثره الواضح على الحياة الفكرية والأدبية لديهم.

و طبعا لن يكون القصص الصوفي بدعا من الفنون الأدبية، حيث أصبح القصص الصوفي يضطبغ بطابع فلسفي، فظهر القصص الرمزي على لسان الحيوان الذي أخذوه عن الآداب الفارسية القديمة (من خلال كليلة ودمنة)، مثل قصة تداعي الحيوان على الإنسان لإخوان الصفا، وكذلك رسائل الطير لكل من ابن سينا والغزالي، كما ظهرت تجارب قصصية عبرت، أو بالأحرى تشبعت بمختلف الفلسفات التي ظهرت وقتها، مثل القصص

التي حملت روح الفلسفة الإشراقية عند كل من ابن سينا وابن الطفيل في قصة حي بن يقظان، وقد اختلف في هذه الفترة القصص الصوفي عما كان عليه من حيث أسلوبه، الذي أصبح راقيا يميل إلى الإغراق في الترميز لدرجة لا يكاد الفهم المحدود يصل إلى عتباته.

و من القصص التي حملت هذه الخصائص، والتي تعد بحق مرآة صادقة تتجلى على صفحتها صورة التصوف الفلسفي نجد ثلاثية "الغربة الغربية" و" أصوات أجنحة جبرائيل" و " الرؤيا " للصوفي " شهاب الدين السهروردي" .

3.3. أغراض ومضامين القصص الصوفي :

يأخذ هذا العنصر أهمية بالغة في فهم القصص الصوفي، وهي نابعة من ((كون البحث في وظيفة النصوص لا يمكن أن ينفصل عن البحث في معناها))[21] (ص72)، خاصة وأن هذا النوع القصصي على اختلاف أنماطه يحمل في حناياه مقاصد خفيـة وأغـراضا جمة كانت موجهة لأصحابها أثناء صياغتها، إذ لا يكاد يعثر لديهـم على ((قصة من القصص إلا وفيها معنى، ولا حكاية من الحكايات إلا ولها مغزى)) [4] (ص45)ولعل أهم ما يمكن استخلاصه من هذه الأغراض في هذا النوع ما يلي :

1.3.3. الغرض الإرشادي التعليمي :

إن فن القصة بالإضافة إلى كونه وسيلة لجلب المتعة، يعتبر من أنجع الوسائل التي استعملت للوصول إلى عقول الناس وقلوبهم، وهذا ما كان من شأن القصص الصوفي، حيث إن النصوص الشعرية والنثرية التي دأب المتصوفة على إنشائها كانت محاطة بهالة من الغموض، وغارقة في لجة من الرموز والإشارات التي قد تنفر المتلقين منها، ولأن النفوس بطبعها تأنف من الغموض ولا تركن له، لذلك لجأ بعض المتصوفة إلى القصص من أجل أن يوصلوا آراءهم وتوجيهاتهم إما إلى الخاصة وهم المريدون، أو السواد من الناس، فهي في هذا الغرض إما أن تكون موجهة إلى :

- الخاصة: وهم تلاميذهم الذين لا زالوا في بداية الطريق، فقد جعل شيوخ الطريقة من القصة وسيلة لتلقين هؤلاء مبادئ وأساسيات التصوف، وكأني بهم تمثلوا واستحضروا قوله عز وجل ((وكلا نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك)) [سورة هود الآية 20] ، فهم قد استخدموا القصة كوسيلة لإيصال مضامينهم الروحية وأداة للتعبير عن المعاني الصوفية التي تدل على آدابهم وتمريرها إلى المريد عفوا من دون عناء، يقول أبو نصر السراج: ((لا يمكن ذكر آداب هؤلاء في معانيهم إلا بحكايات بلغتنا عنهم، تدل بذلك على آدابهم وصحة مقاصدهم، وعلو مراتبهم وأحوالهم وصفاتهم)) [11] (ص 50).

فمثلا من أهم المبادئ الأساسية التي يقوم عليها التصوف: الحب والفناء في الذات الإلهية، وقد تناولت هذه الجزئية العديد من الحكايات عند المتصوفة من العرب والفرس من ذلك ما روي أن ((عبد الواحد بن زيد قال : خرجت إلى ناحية الخريبة فإذا أسود مجذوم قد تقطعت كل جارحة له بالجذام وعمي وأقعد، وإذا هو يزحف وإذا بصبيان يرمونه بالحجارة حتى أدموا وجهه . فرأيته يحرك شفتيه، فدنوت منه لأسمع ما يقول، فإذا هو يقول : يا

سيدي إنك لتعلم أنك لو قرضت لحمي بالمقاريض ونشرت عظامي بالمناشير ما ازددت لك إلا حبا فاصنع بي ما شئت))[22] (ص83)، فهذه القصة على اقتضابها صورت ملحمة تراجيدية بطلها هذا الأسود. ومن المتصوفة الذين أسهبوا بقصصهم في الحديث عن الحب الإلهي يأتي ذو النون المصري، الذي ملأت قصصه كتب التراجم والمؤلفات الصوفية، والتي تروي قصص جوار ملاح وغلمان صباح شردهم حب المعشوق الأكبر وغربهم عن أوطانهم حتى ماتوا، وكذا شاعر الفرس جلال الدين الرومي في كتابه المثنوي، حيث يجعل من العشق الإلهي وسيلة من وسائل البعث الروحي لدى المتصوفة يقول في حنايا قصة عازف الصنج : ((فيا من قلوبهم تحت جلودهم متحللة بالفناء عودوا من العدم بنداء الحبيب...)) [23] (ج1،ص 253)

و من أساسيات التصوف كذلك: التوكل التام على الله، حيث صاغوا في هذا المعنى عدة حكايات، منها ((حدثنا عبد الله ذكر أحمد بن عمران الأخنس قال: سمعت أبا معاوية يقول: الأعمش عن شقيق قال: خرجنا في غزاة لنا في ليلة مخيفة في يوم مخيف وإذا رجل نائم فأيقظناه، وقلنا تنام في مثل هذا المكان، فرفع رأسه فقال: إني أستحي من رب العرش أن يعلم أنني أخاف شيئا دونه ثم ضرب رأسه فنام)) [24] (ص349).

و من القصص الوعظي التعليمي كذلك ما رواه أحد المتصوفة، حيث يقول: ((حضرت في بعض الأيام في أم عبيدة، واجتمعت بسيدي الشيخ الكبير السيد أحمد الرفاعي وبقيت عنده أياما أرشف من كاسات وصاله...وأغتنم منه ما يغتنم وأشفي بمهالته أليم السقام، فلما كان في بعض الأيام قال لي :أي جمال الدين هات الإبريق وتعالى ورائي، قال: فأخذت الإبريق ومشيت خلفه، فلما خرجنا ولم يكن معنا ثالث غير الله ووصلنا لبعض البساتين ونحن نتحدث بحديث الصفا وأهله فتجارينا بالحديث، فقلت له: أي سيدي أرى الطير يأوي للوحوش والحيوانات ويفر من بني آدم ويستوحش، فقال لي أي جمال الدين أما علمت لماذا؟ فقلت لا...فقال لأجل خبث صدر بني آدم، قال :فقلت له أي سيدي فمتى يأنس الطير؟ فقال : فإذا صفا الصدر أنس الطير)) [25](ج1،ص94)

فهذا الشيخ يحاول أن يعلم المريد كيف تتنقى سريرته وتتطهر نفسه لدرجة تأنس له الهوام، ويكون ذلك طبعا بمجاهدة النفس وترويضها لتصقل قلوبهم وتصفو أرواحهم وتشرق بصائرهم وتمتلئ سرائرهم بأنوار إلهية تضيئها وتمسح منها كل الأدران والشوائب.

لقد أدرك أصحاب الذوق أن العظة أو النصيحة أو الحكمة إذا بثت في شكل قصصي فإن ذلك يضمن لها حسن استقبال وتلق من قبل تلامذتهم، لذلك اعتبر الجنيد الحكاية جند من جنود الله، فالقصة تجعل المريد يعيش في جو روحاني صاف من خلال معايشة سير شيوخ وكبار المتصوفة، وهذا ما يجعله قادرا على حمل ما يلقى إليه.

و ربما يكون من هذه القصص ما هو موجه للسواد من الناس، الذين لطالما عزفوا عن كلام المتصوفة، فقد حاول المتصوفة من خلال هذه القصص أن ينزلوا إلى مستوى العوام لكي يمكنوا لآرائهم وتجاربهم الذوقية الوجدانية التي تطرأ في نفوسهم ولا يقدرون على تصويرها ونقلها لغيرهم إلا بضرب المثل أو الحكاية [11](ص50)، وكذلك لكي تعم فائدة النصح والوعظ، ولا يبقى الأمر حكرا على الخاصة من المريدين خاصة في زمن استفحل فيه الفساد وطغت فيه الماديات على حياة الناس. و من هذه القصص التي يلاحظ

قارئها أنها لا تهم في موضوعها ومغزاها فئة المتصوفة فقط بل تتعداهم إلى غيرهم من المتلقين، ما أورده الطرطوشي في كتابه" سراج الملوك " عن وهب بن منبه أنه قال:

((صحب رجل بعض الرهبان سبعة أيام ليستفيد منه شيئا فوجده مشغولا عنه بذكر الله تعالى، والفكر لا يفتر، ثم التفت إليه في اليوم السابع فقال: يا هذا قد علمت ما تريد:حب الدنيا رأس كل خطيئة، والزهد في الدنيا رأس كل خير، والتوفيق نتاج كل خير، فاحذر رأس كل خطيئة، وارغب في رأس كل خير...قال: فكيف أعرف ذلك؟ قال: كان جدي رجلا من الحكماء قد شبه الدنيا بسبعة أشياء: شبهها بالماء المالح يغرّ ولا يروي ويضرّ ولا ينفع، وبسحاب الصيف يغرّ ولا ينفع، وبظلّ الغمام يغرّ ويخذل، وبزهر الربيع ينضر ثم يصفرّ فتراه هشيما، وبأحلام النائم يرى السرور في منامه فإذا استيقظ لم يكن في يده إلا الحسرة، وبالعسل المشوب بالسم الزعاف يغر ويقتل، فتدبّرت هذه الأحرف سبعين سنة ثم زدت حرفا واحدا، فشبهتها بالغول التي تهلك من أجابها وتترك من أعرض عنها))[26] (ج1،ص 274).

و تروي سير المتصوفة كذلك بعض المواقف النبيلة والأخلاق السامية التي تحلى بها شيوخ الطريقة، من أجل التأسي بهم والاقتداء بسمتهم، فقد روي أن عليا بن الفضيل بكى يوما فقيل له: ما يبكيك؟ فقال: أبكي على من ظلمني إذا وقف بين يدي الله تعالى ولم يكن له حجة[26] (ج1،ص 78) ،فهذه القصة تظهر قمة السمو الأخلاقي وطهارة القلوب التي تجعل الضحية تشفق على جلادها.

و تكثر في كتب المتصوفة وسير شيوخهم ومناقبهم، قصص تحث على الالتزام بالحلال في المأكل والمشرب، وتبين الصرامة في مجاهدة هذه الفئة لأنفسهم والحرص على تطهيرها وجعلها قابلة لتلقي الأنوار الإلهية وحمل المعارف الحكمية ، من ذلك ما روي عن الجنيد أنه قال: مرّ بي يوما الحارث المحاسبي فرأيت فيه أثر الجوع فقلت : يا عم! تدخل الدار وتتناول شيئا؟ فقال: نعم، فدخلت الدار وطلبت شيئا أقدمه إليه فكان : بالبيت من طعام حمل إليّ من عرس قوم، فقدمته إليه، فأخذ لقمة وأدارها في فمه مرات، ثم إنه قام وألقاها في الدهليز ومر، فلما رأيته بعد ذلك بأيام قلت له في ذلك، فقال: إني كنت جائعا، وأردت أن أسرك بأكلي وأحفظ قلبك، ولكن بيني وبين الله سبحانه علامة: أن لا يسوغني طعاما فيه شبهة، فلم يمكني ابتلاعه،فمن أين كان لك ذلك الطعام؟ فقلت: إنه حمل إلي من دار قريب لي من العرس، ثم قلت: تدخل اليوم؟ فقال نعم، فقدمت إليه كسرا يابسة كانت لنا فأكل وقال: إذا قدمت إلى فقير شيئا فقدم إليه مثل هذا [24](ص78) .

و قد أسهب المتصوفة في رواية مالا يعد ولا يحصى من القصص في سياق تحدثهم عن الأخلاق الفاضلة كالصبر والقناعة والتوكل والرضا، والحياء... وغيرها من الأخلاق السامية التي أرادوا أن تكون سمت كل إنسان عايشوه في زمانهم.

2.3.3. الغرض الاجتماعي :

إن القصة شأنها شأن باقي فنون الأدب الأخرى توقع عقدا مع المجتمع الذي تظهر فيه يقوم أساسا على علاقة التأثر والتأثير، حيث يؤثر فيها المجتمع من خلال مدها بالمادة الأولية التي تنطلق منها في رحلة الإبداع، فلكي

يبدع القاص لا بد له من تمثّل أدواء المجتمع، ويجعل من القصة واسطة يتوسم بها تحقيق ذلك، في المقابل تأخذ القصة على عاتقها مهمة الإصلاح، وتتجسد بذلك الرؤية التي تعتبر أن ((العمل الأدبي الحقيقي يقوم أساسا على الاختلاف بين عالمي الخيال والواقع الاجتماعي، ولكنه في قيامه على الاختلاف يتدرج في حركة هذا الواقع ، ويدخل في صراعيتها)) [27] (ص183)، وهذا هو مكمن أدبيته.

كان هذا ديدن بعض القصاص من المتصوفة، الذين كانوا يستغلون قربهم من العامة وما كان لهم من سلطان على الجماهير لكي يسلطوا الضوء، أو بعبارة أدق ليفضحوا ويكشفوا بعض الظواهر الاجتماعية السلبية، فيحاولون معالجتها ليس بإلقاء الخطب والمواعظ فقط، بل بتمريرها- كذلك - في شكل قصصي مشوق يجعلها تنفذ إلى خلد المتلقي عفوا ومن دون جهد، فهم كانوا واصفين صادقين لما في المجتمع من خير وما فيه من فساد .

وحتى في أكثر القصص بعدا عن الواقعية، يلاحظ أن المتصوفة يستغلونها لأغراض اجتماعية (وهي قصص الكرامات والخوارق)، فهم كانوا يعيشون مثلما يعيش الناس، فكان بعضهم جزارا، وكانت مهنته تلزمه أن يبيع ويشتري، ولكنه كان يتحرى في بيعه وشرائه، وتروي كراماتهم أنهم ربما يذبحون لأحدهم أغنامه فتباع كلها، أو ربما دعا الواحد منهم لأحد التجار الورعين فيباع كل ما عنده من لحم[28](ص139)، وكل هذه القصص تحث على حلال المكسب.

كما استغل بعض هؤلاء المتصوفة منابرهم، كذلك في المساجد أو الأسواق لمعالجة بعض الآفات، مثل الظلم وعواقبه على الفرد في الدنيا والآخرة، وقد رووا فيه الأخبار والقصص، منها ما روي أن ((بعض الجزارين بالقيروان أضجع كبشا ليذبحه فتخبط بين يديه وأفلت منه وذهب، فقام الجزار يطلبه، وجعل يمشي إلى أن دخل خربة فإذا فيها رجل مذبوح يتخبط في دمه، ففزع وخرج هاربا وإذا الشرطة عندهم خبر القتيل...فأصابوا بيده السكين وهو ملوث بالدم والرجل مقتول بالخربة)) [26](ج1،ص275)والقصة طويلة، ويتهم هذا المسكين ظلما بقتل الرجل، ولأنه يائس من براءته يعترف على نفسه أنه من قتل، وعندما يهمون بقتله والاقتصاص منه، يظهر القاتل وينقذه، فيسأل القاتل عن سبب اعترافه على نفسه مع أنه كان معافا من هذا فما الذي حمله على الاعتراف؟ فيجيب بأنه رأى هذا الرجل يقتل ظلما، فكره أن يلقى الله تعالى بدم رجلين، فهذه القصة تحث على عدم الظلم، حتى وإن كان الأمر يكلف الإنسان حياته.

و ربما تعمق بعض المتصوفة في قصصهم داخل مجتمعاتهم، فطرقوا مواضيع حساسة ومهمة، حتى وإن كانت هذه المواضيع تمثل آخر اهتماماتهم، فمنهم من يروي قصصا عن الزواج، والحياة الزوجية وما فيها من مشاكل وآفات، فحثوا مثلا على أن الرجل ينبغي عليه الصبر على امرأته، وحكوا أن ((أحدهم خطب امرأة ذات جمال، فلما اقترب زفافها أصابها الجدري فاشتد حزن أهلها لذلك خوفا من أن يستقبحها، فأراهم الرجل أن عينيه أصابهما الرمد، وأن بصره ذهب، وزفت إليه وذهب عن أهلها الحزن وبقيت عنده عشرين سنة ثم توفيت، ففتح عينيه فسأله إخوانه عن سر ذلك، قال: تعمدته لأجل أهلها حتى لا يحزنوا، فقيل له : سبقت إخوانك بهذا الخلق)) [24] (ص366)، وفي السياق نفسه تأتي رائعة سعيد بن المسيب، التي تمثل أنموذجا للأدب الرفيع الذي

يحمل في حناياه الكثير من الأخلاق السامية والفضيلة، وقد تناقلتها الكثير من كتب المتصوفة منهم خاصة كتاب " إحياء علوم الدين للغزالي"[29] (ج3،ص135)، ومن ذلك أيضا ما جاء في كتاب المثنوي، مثل قصة الأعرابي وزوجته(وبعض مشاكلهما حيث دخل جلال الدين الرومي من خلال هذه القصة إلى البيوت ونقل منها دقائق مهمة، صاغها في قالب قصصي رائع.

و بما أن صلاح المجتمع لا يكون إلا بصلاح رعاته، فقد حملت كتب المتصوفة عدة أخبار وقصص لشيوخ منهم مع بعض الخلفاء في ذلك الزمان، حيث كانوا فيها أبطالا يجهرون بكلمة الحق، وهذا ما تجسده مثلا قصة هارون الرشيد مع الفضيل ابن عياض، فقد ذهب لزيارته مع الفضيل ابن الربيع، فلما وصلا سمعاه يقرأ ((أم حسب الذين اجترحوا السيئات أن نجعلهم كالذين آمنوا))، فقال الرشيد للفضيل: ((إن انتفعنا بشيء فبهذا، فناداه الفضيل: أجب أمير المؤمنين، فقال: وما يعمل عندي أمير المؤمنين؟ قال الفضيل: فقلت: سبحان الله ! أماله عليك طاعة ؟ فنزل ففتح الباب ثم ارتقى إلى الغرفة، فأطفأ السراج ثم التفت إلى زاوية من زوايا البيت، فدخلنا نجول عليه بأيدينا، فسبقت كف أمير المؤمنين قبلي إليه فقال: يا لها من كف ما ألينها إن نجت غدا من عذاب الله عز وجل! فقلت في نفسي ليكلمنه والله بكلام من قلب تقي)) [26](ج1،ص88).

هذا كان في بدايات الخلافة الإسلامية، إلا أنه بعد اتساع الدولة الإسلامية واختلاطها عمت الفوضى والاضطراب، لم يعد لهؤلاء الزهاد والمتصوفة تلك المكانة المميزة، خاصة بعد أن اجترأ الملوك على بعضهم بالسجن أو التعذيب أو حتى القتل، فالتجأ المتصوفة إلى القصص المرمّز من أجل تمرير انتقاداتهم وآرائهم، فظهرت في هذا السياق قصص رمزية صاغها أصحابها للغرض ذاته، وإن كان بطريقة غير مباشرة، من ذلك قصة ((تداعي الحيوان على الإنسان))، التي هي في حقيقة الأمر نقد اجتماعي لأحوال الناس في ذلك الزمان ومحاولة لإيجاد مملكة فضيلة تكون بديلا موضوعيا لهذا العالم، والتي ربما لن توجد إلا في أذهان هذه العصبة .

3.3.3. الغرض النفسي :

لقد نشأ أغلب المتصوفة في بيئات عمّها فساد الخلق والدين وسوء المعاملات بين الناس فكانوا يحاولون أحيانا إصلاح ما استطاعوا، وإرجاع التوازن المفقود لها، إلا أنهم كانوا أغلب الأحيان يرفعون راية الاستسلام ويعتصمون في شواهق الجبال وفي الصحاري والبراري الواسعة، هروبا من هذا الواقع الذي جعلهم يعيشون حالات من التوتر والتأزم النفسي، وقد انعكس هذا كله في نتاجهم الأدبي والقصصي على وجه الخصوص، فالقصة الصوفية شأنها شأن باقي أفنان الأدب الصوفي كان لها فعالية في الجانب النفسي، من خلال : أنها مثلت بالنسبة للصوفي مسبارا يغوص من خلاله إلى أعماق الذات الإنسانية وينقل انفعالات النفس ويصور خلجاتها، وهذا ما يظهر جليا لدى المتصوفة الذين حاولوا من خلال قصصهم أن يترجموا تجارب روحية عاشوها وينقلوها بأمانة، وقد تمثل ذلك- خاصة -في القصص التي نقلت حالات من الاستغراق الروحي، عاشتها طائفة من الصوفية ونقلوها في شكل رحلات رمزية إلى عوالم غامضة وأكوان مجهولة ترقوا فيها وتساموا بحثا عن الأنوار الإلهية والمعارف الربانية.

ومن جهة أخرى حاولت قصص العشق الصوفي أن تسلط الضوء على الحياة العاطفية لدى هؤلاء القوم، حيث عبرت بألسنتهم عن الوجد والحزن في قلوبهم، ودلت على الدوافع النفسية التي قادتهم إلى السير في طريق الحب الإلهي، وترقيهم بأرواحهم إلى هذا الحب تساميا عن الحب الإنساني، فهي ترجمة لأشواق صاحبها وأذواقه، والأجمل في هذا القصص أنها تمثل اعترافا صادقا من أصحابها بما وجدوا في حبهم هذا، وترجمة لما ذاقوا في وجدهم، فهي ((بضعة من أنفسهم وقطعة من قلوبهم)) [4](ص55) .

و حتى في قصص السير- التي يفترض أن تكون نقلا حرفيا لمراحل حياة الشخصيات- تظهر عندهم وهي تسمع أصداء نفوسهم في جهرها ونجواها. ومن الأمثلة على ذلك سيرة الغزالي التي ضمنها في كتابه " المنقذ من الضلال"[30](ص27)، التي صور من خلالها الصراع النفسي الداخلي الذي كان يعيشه بسبب حالة الشك والحيرة التي تخبط فيها قبل أن يختار التصوف، أما في قصص الكرامات وقصص الجن فيمكن كذلك أن يتراءى جانب نفسي تسلل في تضاعيفها، وكان موجها لأصحابها عند صياغتها، فالأولى هي عبارة عن عالم من العجائب، حيث لا وجود فيه للمستحيل، أما الثانية فهي تعليل ساذج يعبر عن خوف الإنسان من عالم مجهول برزخي، ومحاولة لتقديم مصوغات لظواهر غريبة حصلت معه بردها إلى أمور غيبية .

لقد مثلت هذه القصص على اختلاف أنواعها هروبا وتحررا من الواقع، وتحليقا في عالم الخيال، حيث تقدم للصوفي مجالا أريحيا للتعبير عن تجاربه، وهذا يحيل إلى الحديث عن الدور الثاني للقصة الصوفية في جانبها النفسي وهو تخفيف الضغط النفسي: لدى الصوفي وبث الطمأنينة في قلبه وتثبيته على الطريقة، وهذا ما يعرف في المصطلح الحديث "بالتفريج" [13](ص101)، الذي قد يكون على الصوفي، أو حتى على المتلقي، حيث إن تجارب الصوفي وانفعالاته المتّقدة لن يتأتى له التخفيف منها إلا إذا عبر عنها وترجمها، فقصص الرؤى والمنامات يفسرها علماء النفس على أنها عبارة عن مكبوتات ومشاعر مختزنة في اللاشعور تفلت وتطفو على شكل أحلام، وهذا ما يخفف من ضغطها على الصوفي، كما أن تحرر ذلك العالم من القوانين والنواميس التي تحكم العالم الواقعي يجعل الصوفي يتحرك فيها بحرية ويحقق من خلالها كل ما يتمناه، كأن يلتقي بهادي الأمة أو أن يشفع له أحد الأولياء الصالحين و يزكيه، أو يطمئن من خلالها على مصائر شيوخه .

و في السياق نفسه ترد القصص ذات الطابع الخوارقي ـ خاصة منها الكرامات ـ حيث تمنح للصوفي متنفسا لأنها تمكنه من أن يأتي بما لم يستطع غيره فعله، كأن يمشي على الماء أو يطير في الهواء، أو حتى أن يحي الموتى، و بالمقابل فإن الباث إذ يتخلص من ذلك العبء، فإنه يلقيه على عاتق المتلقي الذي عادة ما يكون المريد، فينقل له انفعاله وتوتره ويجعله يعيش نفس الحالة التي عاشها هو أو أكثر، إذ كان منهم من إذا سمع القصة خرّ مغشيا عليه أو تواجد، وهام على وجهه في الصحراء حتى مات. و هذا ما أراده ابن الخطيب عندما برر لجوء القوم إلى القص، فقال: ((إنها تجري دموع المريدين و تؤثر في قلوب العارفين وتهيج مواجد المحبين)) [28] (ص134-135)، إن هذه العبارة تعني أن القصة الصوفية صحيح أنها تهيج مشاعر المريد ونوازعه الوجدانية إلا أنها بالمقابل تفرج عنه من خلال ترجمة تلك الانفعالات دموعا تخفف عنه تلك الضغوط

4.3.3. الغرض الفني الأدبي :

كانت القصة الصوفية وسيلة في أيدي أصحابها لأداء أغراض روحية واجتماعية ونفسية مختلفة، إلا أن هذا الأداء كان أداء متميزا من قبلهم، وكان عاملا من العوامل المحققة لجماليتها، إذ إن روعة تصويرها للفضائل والرذائل، وكذلك تصويرها لمصائر الصالحين بأسلوب بليغ وغوصها في أعماق النفس الإنسانية والسمو بها إلى أرقى مراتب الروحانية، كل هذا يعتبر عاملا من عوامل فنيتها بالإضافة إلى ذلك فهي تجمع بين ((جمال الحقيقة وروعة الخيال وسحر الغموض الذي يعده البعض مظهرا من مظاهر الأرستقراطية العقلية)) [26](ج1،ص69)، وربما هذا كل ما تحتاجه القصة لتحقق فنيتها، وهي فنية تجلت من خلال العناصر الآتية :

1. موضوعها: فالقصة الفنية عند النقاد هي وسيلة للتعبير عن فكرة مرت بخاطر صاحبها أو هي بسط لعاطفة اختلجت في صدره، أو تسجيل لصورة تأثرت بها مخيلته، وهذا ما كان من أمر أصحاب التصوف في قصصهم التي لم تكن لديهم مجرد نقل صارم لحقائق وقعت. وإن حاولوا في بعض الأحيان جعلها تبدو كذلك، بل هي - كما سبقت الإشارة إليه - تصوير صادق لبواطن النفس الإنسانية ومشاعرها وآمالها، كما أن منها ما كان السبب في صياغته ظواهر قد تبدو لنا عادية، وتمر علينا كل لحظة دون أن نلقى لها بالا، إلا أنها عند الصوفي تأخذ أبعادا مختلفة تسمو بها، فمنهم من استوقفه صوت الناي ودفعه لتأليف قصة عنه، ومنهم كذلك من استوقفته صورة ذبابة في بركة أو فراشة تحوم فوق زهرة، فجعلوها منطلقا لمخيلاتهم من أجل صياغة قصصهم.

2. أما في جانب الأسلوب فقد وضع النقاد للقصة الفنية كذلك ضوابط لعل أبرزها : ((مراعاة جانب التلميح أكثر من التصريح)) [31](ص37-)، فالتلميح والإشارة كان ركيزة المتصوفة في تجاربهم الإبداعية والقصصية بشكل خاص، وذلك من خلال استعمالهم للغة متميزة تمكنت من احتواء تلك الآراء والأفكار السامية، هي لغة تقوم أساسا على الرمز، الذي كثيرا ما لوحظ في التجارب القصصية للمتصوفة، خاصة منها قصص الحيوان، وكذا القصص ذات التوجه الفلسفي، إضافة إلى ذلك تبين - مما سبق - أن قصصهم كان هادفا وذا مغزى قد يكون إصلاحيا أو تعليميا أو اجتماعيا، وقد تميز أغلب هذا القصص من حيث أسلوبه بأنه كان بليغا بلاغة بعيدة عن التنميق والزخرف اللفظي، بل كانت بلاغة تخص المعاني، وهذا ربما ما يفسر الأثر الجميل الذي تبقيه نصوصهم في النفوس بعد تلقيها.

3- ولعل أهم عامل يحقق للقصة فنيتها، ويعد سمة مميزة فيها، هو توفرها على عنصر "الخيال" الذي يمتلك القدرة على أن : ((يلون الأحداث بألوان غير ألوانها، وأن يبدل ويغير في صورها وأشكالها، لكي تبدو الأحداث مختلفة في وجوهها عما ألف الناس أن يروها عليه وهذا هو- في الغالب - اللون الذي تعتمد عليه القصة في الإثارة والتشويق)) [31](ص 38)، لقد مثل الخيال بالنسبة للمتصوفة وسيلة لا غنى عنها في تجاربهم الروحية والإبداعية، فهو الذي يحرر العقل، وهو القوة النورانية التي تخلق من العدم وجودا.

و قد أدرك المتصوفة هذه الحقيقة جيدا، فابن عربي مثلا يقول ممجدا الخيال :

لو لا الخيال لكنّا اليوم في عـدم ولا انقضى غرض فينا ولا وطر

كأنّ سلطانه إن كنت تعقلها الشرع جاء به والعقل والنظر

من الحروف لها كاف الصفات فما تنفك عن صور إلا أتت صور [32](ص 336).

لقد أولى المتصوفة للخيال مكانة رفيعة، جاعلين منه السبيل الأوحد للمعرفة، فلم يستغنوا عنه في جميع قصصهم، سواء منها ما كان كله ثمرة لذلك الخيال في معانيه أو أساليبه، مثل القصص ذات الطبيعة الأسطورية، وكذلك قصص الرحلات الرمزية والمنامات، والقصص التي تناولت الحب الإلهي موضوعا لها.

و يحضرني هنا مثال على هذا النوع من القصص التي أسلم فيها المتصوفة زمام الأمر للخيال، وجدته في مثنوي جلال الدين الرومي، حيث جعله الصوت الشجي للناي يندفع بمخيلته فيستنطق ذلك الناي، ويترجم أنغامه إلى قصة تسلب العقول بشاعريتها ، يقول : ((استمع للناي كيف يقص حكايته، إنه يشكو آلام الفراق ويقول :إنني منذ قطعت من منبت الغاب، والناس رجالا ونساء يبكون لبكائي إنني أنشد صدرا مزقه الفراق، حتى أشرح له ألم الاشتياق...لقد أصبحت في كل مجتمع نائحا، وصرت قرينا للبائسين والسهداء وقد ظن كل إنسان أنه قد أصبح لي رفيقا ولكن أحدهم لم ينقّب عما كمن في باطني من أسرار)) [23](ج1،ص73) .

و حتى في القصص التي كان منطلقها أحداثا حقيقية أثبتها التاريخ، يلاحظ أنها عندما وصلت إليهم ولامست مخيلتهم أصبحت تبدو بصورة مختلفة تماما عما هي عليه في الأصل فهم لما أرادوا تناول تلك الحقائق شطح بهم الخيال بعيدا في ما لا نهائيته فأضافوا إليها وأبدعوا، لتغدو معهم تلك الحقائق أعمالا أدبية فنية، حتى وإن كان الأمر يتعلق بحقائق جاء ذكرها في القرآن الكريم، فجعلوا من بكاء نبي الله داود ملحمة روحية تراجيدية ، ولا شك أن هذا كله من رسم ريشة تسمى " الخيال " .

إن القصص الأدبي الذي يتسم بالفنية، تظهر فيه الحقيقة بجانب الخيال كوجهين لعملة واحدة، فتكثر فيه الشطحات والرؤى والأحلام، وهذا ما يحقق الغرض الفني لهاته القصص وهو توفير المتعة واللذة للقارئ، وهذه ميزة يجدها القارئ لقصص أصحاب الذوق ظاهرة جلية، فقد جال المتصوفة من خلالها في عوالم من الخيال، حتى أخذهم تيارها بعيدا، كيف لا وهم من ملكوا زمام اللغة، والتي استطاعوا جعلها تلج شعابا لم تكن لتطأها مع غيرهم، وقد تجولوا بقصصهم في عوالم غامضة لا يعرفها غيرهم، وعبرت هذه القصص عن ذلك بوضوح. ولعل أول مثال وأوضحه هو " قصص الكرامات والرؤى " ، وهي قصص وإن كان أبطالها واقعيين، إلا أن أحداثها قد لا تبدو كذلك، فقد جسد هذا النوع من القصص ذلك العقد الذي أمضاه المتصوفة مع الخيال باعتباره ((فضاء متحركا لا فضاء بحدود... متحرك في ذاته وفي الديمومة معا)) [33](ص1)، فالأولى تصدر عن أبطالها أفعال خارقة قد لا يصدقها العقل مثل إحياء الموتى أو أن تسخر لهم ظواهر الطبيعة كالريح والوحوش والهوام، أو قد تتحقق بواسطة دعائهم الأعاجيب المستحيلة. أما الثانية فالخيال فيها أكثر سلطة لأنها تصور عوالم خيالية، وشخصياتها قد تكون حقيقية، أو أنها خيالية لا وجود لها، أو أنها من زمن ماض غابر مثل شخصيات: الأنبياء والصالحين، إن في هذه القصص ((تبرز المخيلة وقد تحررت من رقابة العقل ومن هم محاكاة الواقع، وتدخل في مشاهدة لا يمكن للتفكير العقلانـي أن يبلغها)) [34](ص85)، ومن ذلك مثلا القصة التي حكاها ذو النون عن الجوهري ورؤياه الغريبة جدا [25](ج1،ص325)، التي جمعت بين الواقع والخيال إذ من الواضح

أنهما يتداخلان هنا ويتماهى كل منهما في الآخر لدرجة يصعب فيها تمييزهما، وذلك بسبب تداخل الاستباقات والاسترجاعات مع الزمن الحاضر الأمر الذي جعل من هذه القصة لا واقعية بشكل سحري، والطريف أنني قد وجدت هذه الحكاية نفسها-وإن اختلفت في بعض تفاصيلها-في كتاب"الحكاية الخرافية " [35] (ص107)، حيث يجعل صاحبه بدل شخصية الصوفي ملكا له سبعة أولاد من المرأة التي رأى أنه تزوجها في منامه، وقد صنف صاحب الكتاب هذه القصة ضمن الحكايات الخرافية البعيدة عن الواقع.

إن هذه القصص يمكن القول عنها إنها برحت أرض الواقع لتستقر في عالم الخيال، حيث وإن كانت تمثل بالنسبة لأصحابها قصصا يؤمنون بصدقها ويدافعون عنها فإنها كانت بالنسبة للمتلقين في وقتها وسيلة للإمتاع وإثارة الدهشة ومجلبة للتسلية في مجالس السمر، فالإفراط في التخييل ((حد الوصول إلى الغرائب والعجائب بناء سردي لا يحتاج من القارئ التصديق، فما عليه وقد ارتضى لنفسه قراءة هذا النوع إلا أن يمضي متمتعا بما يقرأ متسليا بما يروى له ويلقى عليه)) [36](ص234).فقصص الرؤى والمنامات تبدأ فيها تلك المغامرات عندما تتعطل حواس الفــرد وتصعد روحه لتجول في عالم الملكوت، فتصل - كما يفسر ذلك الغزالي - إلى موضع اللوح المحفوظ، إلا أنها لا تراه بل تتراءى لها الحقائق في شكل رموز ورسائل تُفك مغاليقها بواسطة تعبيرها [29](ج5،ص133)، إن هذه القصص تتميز ببنائها الغريب الذي سببه تعطل القوانين واختفاء مبدأ السبب والنتيجة، ما يجعل وقائع هذه القصص تبدو كسابقتها يغلب عليها الخيال الخالق الذي يرافق رغبات مكبوتة قابعة في بحر اللاشعور، تحاول أن تطفو إلى سطح الشعور،فتجد مركب الرؤى ليحقق لها ذلك وفي قصص السياحات الرمزية - كذلك - التي ما كانت لتصاغ بتلك الطريقة الرمزية البارعة لولا عنصر الخيال فيها، الذي جعله المتصوفة مطية لهم.

وقد يعمد المتصوفة إلى حقائق أثبتها التاريخ فيكسونها من التخييل والتصوير أفضل كسوة، فتبدو معهم رائعة وبصورة مختلفة، مثلما فعل صاحب الإحياء بقصة بكاء سيدنا داود وكذا نحيب يحيى، فهذه القصص تجسد المقولة السردية المشهورة عند بعض أساطين السرديات الحديثة، والتي تقول إن: ((التخييل السردي ينطلق دائما من حقيقة)) [37](ص195)، فمنطلق هذه القصص حقائق يحورها المتصوفة باستعمال الخيال ويجعلونها تبدو بشكل أروع .

إن كون الخيال كما يرى المتصوفة هو " عالم الأبدية " أي عالم بلا حدود أو سواحل جعل المتصوفة يبدعون قصصا تعد بحق مجالا لإرسال الخيال والخلق القصصي الذي يجعل الواحد منهم يخلق شخوصا من العدم، وينطقها بما يشاء من أقوال، فيذكر أحداثا لم تقع ويصورها بصورة فنية تهز العاطفة، وتوحي بالفكرة التي يريد إيصالها. إنها قصص تجسد فيها الخيال باعتباره ((قوة إنتاجية أي القدرة على بث الحياة في نسيج الشخصيات والصور المجازية)) [38](ص47-48) ، لقد تجسد ذلك عندهم من خلال بعض القصص التمثيلية التي صيغت لضرب المثل والتشبيه، وأحسن مثال ما أورده ابن قيم ممثلا لحال الدنيا وأهلها وسبيل النجاة فيها، إذ يقول: ((مثل قوم خرجوا في سفر بأموالهم وأهليهم، فمروا بواد معشب كثير المياه والفواكه، فنزلوا به وضربوا خيمهم وبنوا هنالك الدور والقصور، فمرّ بهم رجل يعرفون نصحه وصدقه وأمانته، فقال: إني رأيت بعيني هاتين الجيش

خلف هذا الوادي، وهو قاصدكم فاتبعوني أسلك على غير طريق العدو فتنجوا منه فأطاعته فئة قليلة)) [29](238)، حيث إن القوم يرمزون لأصحاب الدنيا والسفر هو حياة الناس فيها والوادي المعشب الذي غرر بالقوم وأمنهم على أنفسهم هنا هو الدنيا وما فيها من غرور، أما الناصح فهو الحبيب الصادق الصدوق عليه الصلاة والسلام، فمن تبعه نجا ومن تخلف عن ركبه هلك.

و من الروائع القصصية الصوفية التي تمثل التمازج البديع ونقطة التقاء الحقيقة والخيال كذلك القصص على ألسنة الحيوان، التي هي عبارة عن رموز من نسج خيال القصاص يراد بها مغزى طُمر في ثناياها، مثل القصة التي أنشأها إخوان الصفا، وكلها من بنات خيالاتهم والحقيقة في هذه القصة تمثلها ما تدعو إليه، وما تحمله من أفكار إصلاحية تهدف إلى التغيير.

إن ما أردت أن أصل إليه من هذا العنصر هو أن الدارس ينبغي أن ينظر إلى القصة الصوفية باعتبارها فنا أدبيا، لا أن يحاكمها من منطلق خلفيات منطقية أو عقائدية بل النظر إليها كقصة تحمل هويتها الفنية، أي كفن أدبي ((قوامه السرد المباشر الذي يكون أداة تشويق وإثارة في عرض الحدث واقعيا كان أم خياليا)) [11](ص48).

لقد حاول المتصوفة في قصصهم أن يستفيدوا من الخيال باعتباره ((القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور)) [40](ص45)، فيخلقوا بذلك جسرا واصلا بين الحاضر والمستقبل، والزمن والأبدية والواقع وما وراء الواقع والأرض والسماء.

لقد تجسدت القصة لدى المتصوفة باعتبارها ((المكان الذي تستطيع فيه المخيلة أن تنفجر كما لو كان الأمر في حلم)) [34](ص23)، لذا فالصدق أو الحقيقة المعول عليها هنا هي الحقيقة أو الصدق الفني لهذه القصص، باعتبارها تجسيدا لغويا لتجارب وانفعالات نضجت بفضل الخيال الخالق واكتملت لتصل إلينا بصورتها تلك، لذلك كان ولا يزال السؤال عن حقيقتها من عدمها عقيما وغير ذي فائدة، وهذا ما أدركه بعض القدماء، وهم يحاكمون بعض الأدباء في عصرهم، فهذا هارون الرشيد يخاطب الشاعر أبا السري الذي كان ينشده شعرا ويدعي أن الجن أرضعته وأنه صار إليهم، وزعم أنه بايعهم للأمين ابنه، وكان يحكي له أخبارهم فقال له الرشيد: ((إن كنت رأيت ما ذكرت لقد رأيت عجبا، وإن كنت ما رأيته لقد وضعت أدبا)) [41](ص221) لقد نظر الخليفة إلى كلام هذا الرجل رغم أنه أبعد ما يكون عن الواقع، على أنه أدب جدير بأن يستمع إليه، وهذا الرأي النقدي الصائب هو أكثر ما تحتاجه مثل قصص المتصوفة

الفصل 1
القصص الصوفي و إشكالية التجنيس

1.1. تقديم :

لم يلق القصص الصوفي كنوع سردي قديم اهتماما واضحا من قبل الدارسين ونتيجة لذلك بقي حبيس مؤلفات التصوف، وهذا ما يقود إلى الحديث عن تجنيس هذا النوع السردي، وهو تجنيس يظهر في وجهين :

الوجه الأول : يتمثل في موقع هذا النوع على خارطة السرود العربية الإسلامية القديمة، حيث إن ظهور القصص الصوفي كنوع أدبي جديد مخالف لما تصالح عليه الناس، و كذا لما وسعته ذائقتهم الأدبية والنقدية التي لم تكن قد تعودت على مثل هذه السرود التي تحتوي على عنصر الخيال، وتتسم بالتحرر والانطلاق، وكان آخر عهدهم بها قبل ظهور الإسلام، إلا أن كون الأصل في القصص هو تمثيل الأحداث و ليس توثيقها، لذلك كان لابد أن تأتي عليه فترة ينفصل فيها هذا القصص عن الدين ويرتبط بحياة الناس، وهذا ما سمح بظهور نوع قصصي مثل الذي نلفيه عند أصحاب الذوق، والذي صار فيما بعد يستهوي الكثير من الذين أصبحوا يرصدون بشغف كل جديد منهم، إن السرود الصوفية يمكن اعتبارها مرحلة جريئة ومندفعة في تيار القصص ذي المنحى الديني، حيث ظهر السرد معهم متحررا نوعا ما مما خضعت له السرود في ذلك الوقت، وإن لم يكن تحررا كليا حيث بقي محافظا في جزء كبير منه على التوثيق من خلال استخدام السند، والذي أصبح تقليدا لا بد منه في عرف الناس وضرورة فنية لا بد من توفرها في أي نوع قصصي.

ما يهم هنا هو أنه رغم أن القصص الصوفي يعد جزءا أساسيا في صرح السرد العربي، إلا أنه بقي كغيره من فنون الأدب الصوفي حبيس كتبهم إلى حين ظهور تلك الجهود التي التفت أصحابها إلى ما خلفه المتصوفة من أدب يستحق العناية و التمحيص النقدي، فتوالت الدراسات له، وإن كانت شحيحة في الجانب السردي فقد اقتصرت على مجموعة من الإشارات إلى بعض الألوان السردية لديهم، مثل قصص السير، وقصص الكرامات، إلا أن ما يحسب لها هو اعترافها باستخدام المتصوفة للسرد كلون أدبي، اعترافا ضمنيا أو صريحا.

أما الوجه الثاني : لمشكلة التجنيس في هذا اللون الأدبي الصوفي، فيتمثل في أنه حتى بعد الاعتراف بهذا النوع السردي وقع الدارسون في حرج منهجي وهم يحاولون أن يصنفوه من الداخل و يحصروا أنواعه، وقد استندوا في ذلك إلى منطلقات مختلفة، ولعل أبرز ما وجدته من تلك المحاولات:

ما قدمه فائز طه عمر في كتابه " النثر الصوفي في مصر" ، حيث يقسم القصة لدى المتصوفة إلى: حكاية واقعية، وخرافة، وفنية موضوعية [11](ص60)، وهو تصنيف - على ما فيه من الصحة - يفتقد إلى أساس واضح ومقياس محدد، حيث اعتمد في النوعين الأولين على طبيعة أحداث القصة، في كونها حقيقة أم خيالا، فإما أن تكون القصة بهذا حقيقة تقبل هكذا على علاتها أو أنها من الخوارق والأساطير، بينما توجد لدى هؤلاء قصص قد تكون حقيقية في أصلها إلا أنه لعبت بها ريشة خيال الرواة وجعلتها تبدو خارقة مثل قصص الكرامات والقصص الواقعية التي قام المتصوفة بتحويرها والإضافة إليها من خيالاتهم، كالقصص التي وردت في القرآن .أما في النوعين الآخرين فقد اعتمد في تصنيفه على وجود الخصائص البنائية النوعية لهذه القصة فهي إما أن تكون موضوعية، أي خالية من أي خصائص فنية، أو أنها ذات خصائص فنية ثابتة وواضحة .

و المحاولة الثانية في تصنيف القصة الصوفية، هي التي قدمتها " ناهضة ستار" حيث رأت أن القصة الصوفية تنقسم إلى أنواع هي: قصص ذاتي مقابل آخر موضوعي وقصص استرجاعي [11](ص82-83)، والملاحظ على هذا التقسيم أنه كسابقه لا يكاد يلمس له أساس واحد واضح، فبالرغم من أن المؤلفة تشير في بداية بحثها إلى أنها عمدت إليه دون غيره لأنه يخدم منهجها [11] (ص60)، في تحليل القصص الصوفي ودراسته، إلا أنه تصنيف ارتكزت فيه على أمرين لا تكاد توجد صلة بينهما، وهما الراوي في النوعين الأول والثاني، حيث أن النوع الأول يرويه البطل عن نفسه، أما الثاني فينقل عنه بواسطة راو مفارق له، أما النوع الثالث فقد اعتمدت فيه على زمن القصة، واقتصرت على زمن واحد هو الماضي المسترجع، وهو معيار مائع وفضفاض لأن أي قصة مهما كان نوعها لا تخرج عن كونها أحداثا ماضية تسترجع من قبل الراوي والقاص، كما أنه ربما كانت تسأل عن قسيم الاسترجاع وهو الاستباق الذي يوجد بكثرة عند هؤلاء في قصصهم، كقصص الكرامات، وكذلك بعض قصص الرؤى التي تحمل في طياتها دلالة زمنية استباقية.

1 .2. أنواع السرد القصصي الصوفي :

إن صعوبة التصنيف لهذا اللون السردي راجعة بالدرجة الأولى إلى ضخامته، وكذا إلى عدم ثباته وما مر به من مراحل تطور ، مع ذلك فإن المتأمل في بعض ما تناثر في كتب النقد الحديث والمعاصر، سيجد أنه يمكن تعداد أنواع للسرد القصصي لدى المتصوفة هي:

1 .2 .1. القصص الأسطوري :

لقد رافقت الأسطورة الإنسان منذ نشأته الأولى، كيف لا وهي لهو القلوب وسمر الأرواح، وهي كما ينعتها أفلاطون " حلم العقول المستيقظة "[38](ص49)، وما يحتاجه الإنسان في حياته كحاجته إلى ضروريات

العيش، وتقوم الأسطورة على أساس من الحقيقة إلهي أو بشري يتلاعب به الخيال الإنساني [42](ص5)، ويلبسه برودا تجعله بعيدا عن المعقول قريبا من النفوس محببا إلى القلوب.

وقد ارتبطت القصة الصوفية في جانب منها بنفحة أسطورية كانت طاغية على بعضها غالبة فيها، والقصة الأسطورية استنادا إلى تصنيف فراي هي : كل حكاية يكون البطل فيها متفوقا على القارئ في طبيعته وعلى قوانين الطبيعة [21](ص46) ، فإذا تم إسقاط هذا التعريف على قصص المتصوفة، فسوف يلاحظ أن أكثر القصص الحاملة لديهم للنفس الأسطوري هي: قصص الكرامات وقصص الجن والأرواح وكذلك قصص الأنبياء والصالحين المحورة التي تصرف فيها المتصوفة ببراعة، فهم رغم أنهم كانوا طلاب حقيقة بالدرجة الأولى إلا أنهم لم يغفلوا في قصصهم جانب المتعة والترويح عن النفس. ذلك لأنه ((ليس أمتع للنفوس من الغرائب والتخيلات لأن الحقيقة على جمالها وعظمتها، جامدة جافة ترضي العقول ولكنها لا تلامس الأرواح كما تلامسها الخرافات بأجنحتها المخملية)) [42](ص8)، ولاسيما إذا ظهرت في عصر طغت فيه المادة وجرفته دوامتها مثل العصر العباسي، عندما كانت الحضارة العربية الإسلامية في أوج ازدهارها وماديتها، التي جعلت الإنسان يعيش فراغا روحيا وفكريا، فأصبحت العقول معه تميل إلى تصديق كل ما يلقى عليها حتى وإن كان بعيدا كل البعد عن الواقع، لقد جالت عقول هؤلاء القوم وأرواحهم في عوالم خيالية لتخفف عنهم وتفرج همومهم.

وإذا كانت القصة الأسطورية تمثل ذلك الأنموذج من القصص التي تستطيع شخصياتها أن تقوم بما تريده، ويعني هذا ما يريد القاص، ولا داعي أن تكون الحوافز معقولة أو منطقية فالأمور التي تحدث في الأسطورة هي أمور لا تحدث إلا في القصص، فإن هذا ينصب قصص الكرامات والخوارق كأوضح أنموذج عن القصة الأسطورية عند المتصوفة، حيث حاولوا من خلالها أن يحققوا فائدتين: أولاهما الرفع من مكانة شيوخهم في نفوس الأتباع وحملهم على تقديسهم وتعظيمهم، فالصوفي كلما كان أكثر خوارق وأشد اتصافا بالمدهشات كان أعظم عند الناس في باب الولاية والقرب خاصة وأنهم يعتبرونها أمرا بديهيا ومرحلة مقدسة في المسار الذي يقطعه الصوفي، حيث يعتقدون أن من اتصل بالله وبلغ الغاية في الفناء خضع له الكون وقوانينه، وجرى على يديه خرق للعادات، فتظهر لديه كرامات وخوارق، يقول سهل بن عبد الله : ((من زهد في الدنيا أربعين يوما صادقا من قلبه مخلصا في ذلك ظهرت له كرامات)) [24](ص528-529)، فهم يصدقون بها لدرجة أنهم يوردون القصص دون أن يذيلوها بأي تعليق أو ملاحظات لأنهم لا يشككون في صدقها.أما الفائدة الثانية فتتمثل في أنها شكلت مصدر متعة للمتلقين في ذلك الزمان حيث كانوا يتلقونها بشوق ويرصدون كل جديد عن هؤلاء.

و قد قدم صاحب " لطائف المنن " تفصيلا للحقل الموضوعي لقصص الكرامات، بحيث لا تكاد تخرج أية قصة كرامات عنه، فرأى أن للكرامات أنواع[43](ص66): منها إحياء الموتى، كلام الموتى، المشي على الماء، انقلاب الأعيان، انزواء الأرض، كلام الحيوانات والجمادات، إبراء العلل،طاعة الحيوان، طي الزمان والمكان ونشرهما، إمساك اللسان عن الكلام... ، وقد عدد أكثر من عشرين نوعا أخرى لا يسع المقام لذكرها بالتفصيل .

فمن قصص إحياء الموتى - مثلا - ما روي عن صوفي تجادل مع صاحبه عن حد العبودية، فقال أحدهما للآخر: إنها تنتهي لدرجة إذا قال صاحبها لأحد مت مات فمات صاحبه، ثم خطر في باله أنه لو قال له أحي لحي، و بالفعل ارتد الرجل حيا [25](ج1،ص309) .

و من كرامات المشي على الماء - وهي كثيرة جدا - ما روي عن أبي مسلم الخولاني، من أنه وقف على دجلة، ثم حمد الله تعالى وأثنى عليه، ثم ذكر آلاءه، وذكر سير بني إسرائيل في البحر ثم نهر دابته فانطلقت تخوض في دجلة وأتبعها الناس حتى قطعها الناس[44] (ص178).

و جاء من قصص انزواء الأرض، قصة ذلك الشيخ الذي طوى الأرض لصديقه من بلاد الهند يقول الراوي : ((كنا جلوسا مع الشيخ رضي الله عنه إذ لاح على شاطئ الفرات رجل، فقال الشيخ : أترون ذلك الرجل الذي على شاطئ الفرات ؟... إنه من أولياء الله تعالى، وهو من أصحابي، وقد قصد زيارتي من بلاد الهند وقد صلى العصر في منزله وتوجه إلي، وقد زويت له الأرض فخطا من منزله خطوة واحدة على شاطئ الفرات)) [25](ج1،ص 216-217)، فهذا الولي طوى لصاحبه الأرض فجعلها مسيرة خطوة واحدة بين بلاد الهند والعراق، وقد توجه إليه ليأخذ منه العهد وعندما فعل وضع الشيخ يده بين كتفيه ودفعه حتى اختفى عن الأنظار، كما يزعم راوي هذه القصة [25](ج1 ،ص201) .

وقد روى بعضهم قصة أحد الأولياء، الذي أمر الشمس بالوقوف حتى يقطع المرحلة الباقية من سفره ثم أمرها بالغروب وأظلم الليل في الحال، وهو النوع الذي سماه صاحب الطبقات" نشر الزمان" ويأتي في مقابله " طي الزمان" ، وقد اجتمعت كرامة انزواء الأرض وطي الزمان في القصة التي رواها أحد المتصوفة عن الشيخ ابن عربي مع الرجل المعادي له من خرسان، حيث تروي القصة أنه أخذ ورقة على شكل رجل وذبحها، وهو بذلك قد ذبح الخراساني، فقد طوي له الزمان فقام بكل تلك الأفعال الكثيرة المذكورة في القصة، حيث ذبح الرجل وترك الخنجر في مكان بعيد من منزله وكتب فيه رسالة بدمه، كما انزوت له الأرض حيث قام بكل ذلك متنقلا بين بلاده و خرسان في لمح البصر [25](ج1،ص201) .

هذه القصص وغيرها كثير مما يغلب عليه الجانب العجائبي ، تذكرنا بما وصلنا من الأساطير اليونانية من قصص يكون أبطالها آلهة أو أشباه آلهة تصدر عنهم أفعال خارقة لا تختلف من حيث موضوعاتها، عما ورد عند هؤلاء، مثل قصص التحكم في مظاهر الطبيعة كغروب الشمس وتصريف الرياح...وكذلك التغلب على الهوام الخطرة وصرعها من قبل أبطال تدعمهم الآلهة، وهذا يدل - حسب رأي الدكتور كرم البستاني- [42](ص05) على أن الأسطورة ليست حكرا على شعب دون آخر، بل هي ملك مباح لكل الشعوب، وهو أمر لو نظر إليه مجردا من الخلفيات العقائدية والدينية، سوف يكون مزية وإضافة أخرى قدمها الأدب الصوفي للأدب العربي، وما أكثر مزاياه .

و من القصص التي وردت عن المتصوفة، والتي تحمل نفسا أسطوريا ((قصص الجن والأرواح))، والتي تروى عن شخصيات ليسوا من البشر في عوالم غامضة وبرزخية، حيث يتميز هذا النوع القصصي- حسب فراي- بأن ((البطل فيه متفوق في درجته بالنسبة للقارئ وبالنسبة لقوانين الطبيعة)) [21](ص46) .

إذ من الواضح أن بعض المتصوفة قد جمعتهم علاقات طيبة مع الجن، فأصبحوا يطلعون على أدق تفاصيل حياتهم، بل ويعقدون معهم مجالس للذكر والوعظ .فقد قصوا بعض أخبارهم كملح تصلح لتزيين المجالس وبث الأنس والعجب فيها، بل إن منهم من عقد لبني الجن فصولا كاملة في ترجماته، مثلما ورد عند صاحب" صفة الصفوة " بعنوان " ذكر المصطفين من عباد الجن" [17](ج2،ص556) ، وربما كان لظهور هذا النوع من القصص علاقة بالبيئة الاجتماعية، حيث طغت آنذاك الماديات واستفحلت وتقلصت ساحة الفكر والوعي، لدرجة أصبح العوام يتلقون مثل هذه الحكايات بالقبول وربما آمن السواد منهم بصحتها.

و من أبرز المتصوفة الذين استهوتهم هذه الفكرة " الشعراني" ، حيث يزعم في كتابه ((كشف الحجاب والران عن وجه أسئلة الجان)) أن سبب تأليفه لهذه الرسالة هو أن الجن توجهوا إليه بما فيها من أسئلة وإشكاليات، وأخبروه أن روحانيتهم تميل إلى النظم أكثر من النثر، ثم يسرد بعدها قصة وصول هذه الأسئلة إليه، فيقول: ((وقد أتتني هذه الأسئلة مكتوبة في قرطاس في فم شخص من الجان في صورة كلب أصفر لطيف ككلاب الرمل وكانت الورقة قدر فرخ ورق من الورق الإفرنجي مرقومة بخط عربي مردومة(ففتحتها)، فإذا فيها ما قول علماء الإنس ومشايخهم في هذه الأسئلة...، وكان وصول هذه الأسئلة، إليّ ليلة الثلاثاء السادس والعشرين من رجب سنة خمس وخمسين وتسعمائة دخل علي حاملها من طاق القاعة المطلة على خليج الحاكمي ثم خرج وكان مراده الدخول إلي من باب القاعة فمنعه المجاورون لظنهم أنه كلب حقيقي وطهروا الزاوية من مواضع مشيه)) [45](ص06).

لقد كان الشعراني - في قصصه - عن الجن والعفاريت يتحدث حديث الخابت من أنه لن يواجه بالتكذيب، فتراه يقص عنهم الأعاجيب كأنها حقائق لا ترد، حيث روي عنه أنه قال : ((سكن في بيتي مرة أخرى فكان يأتي كل ليلة في صورة جدي كبير فيطفئ السراج أولا ثم يصير يجري في البيت فكان العيال يحصل لهم فزع، فكمنت له تحت رف وقبضت على رجله فزلق وصار يستغيث، فقلت له : تتوب ؟ فقال : نعم ! فلا يزال يدق في يدي حتى صارت رجله كالشعرة)) [26](ج1،ص298) .

وإذا كان الشعراني قد أخذ على عاتقه مهمة وعظ وتعليم الجن وتذكيرهم، فإن من المتصوفة من كان الجن شيوخا لهم يتعلمون منهم أساسيات الطريقة، حيث يأخذ الجن في هذه القصص، باعتبارهم شخصيات لديها من العلم والحكمة دور الأولياء الذين بلغوا شأوا بعيدا في طريقهم، وقد عبرت عن ذلك قصة رويت عن سري السقطي، حيث قال: ((بدوت يوما من الأيام وأنا حدث فطاب وقتي وجن عليّ الليل وأنا بفناء جبل لا أنيس به فناداني مناد في جوف الجبل: لا تدور القلوب في الغيوب حتى تذوب النفوس من مخافة فوت المحبوب، قال فتعجبت وقلت : جنيّ ينادي أم إنسيّ ؟ قال : بل جنيّ مؤمن بالله عز وجل ومعي إخواني)) [17](ج2،ص556)

، وتتواصل القصة مع هذا الصوفي الذي يأخذ دور المريد حديث العهد بهذا الطريق، فيتلقى تعليمه من الجني وإخوانه الثلاثة، الذين ينثرون طيلة القصة دررا من الحكم والكلام البليغ .

ولم يكن الشعراني الوحيد من المتصوفة الذي أكثر الحديث عن الجن، بل إن ابن عربي اهتم هو الآخر برواية أخبارهم، فقد جمعها في كتابه ((مسامرة الأبرار)) ، ومن بين ما رواه عنهم قصة جميلة جدا ، يروي فيها أنه ((كانت امرأة من الجن في الجاهلية تسكن ذا طوى، وكان لها ابن لم يكن لها ولد غيره، وكانت تحبه حبا شديدا وكان شريفا في قومه فتزوج...، فلما كان يوم سابعه قال لأمه: يا أماه إني أحب أن أطوف بالكعبة...، فأذنت له. فولى في صورة جان فلما أدبر جعلت تعيذه وتقول :

أعيذه بالكعبة المستورة ودعوات ابن أبي محذورة

و ما تلا محمد سورة إني إلى حياته فقيرة...

فمضى الجان نحو الطواف فطاف بالبيت سبعا، وصلى خلف المقام ركعتين، ثم أقبل منقلبا، حتى إذا كان ببعض دور بني سهم عرض له شاب فقتله)) [26](ج1،ص272-273) .

فيروي ابن عربي أنه تثور ثائرة الجن، ويدخلون في حرب ضروس مع هذه القبيلة تكاد تبيد الطرفين، لولا تدخل قريش وعقدها للصلح بينهما. ويبدع ابن عربي في وصف هذه الحرب ومخلفاتها، ففي هذه القصة يبرز الملمح الأسطوري الملحمي جليا، حيث تشبه هذه القصة ما روي من حكايات عن حروب الإبادة التي عرفها العرب قديما، كحرب البسوس، وداحس وغبراء... وغيرها .

وقد آمن المتصوفة في قصصهم هذه بفكرة البيوت المسكونة، التي ما تزال أصداؤها تتردد إلى يومنا هذا في رواية الجدات والأمهات، فقد روى سلمة بن شبيب قصة بيته الذي كان يتقاسمه مع مسلمين من الجن دون أن يعلم، فيقول: ((عزمت على النقلة إلى مكة فبعت داري فلما فرغتها وسلمتها وقفت على بابها، فقلت: يا أهل الدار جاورناكم فأحسنتم جوارنا جزاكم الله خيرا...، فأجابني من الدار مجيب فقال: وأنتم جزاكم الله خيرا، ما رأينا منكم إلا خيرا، ونحن على النقلة أيضا، فإن الذي اشترى الدار رافضيّ يشتم أبا بكر وعمر)) [17](ج2،ص556) .

إن قصص الجن لدى المتصوفة وإن كانت تعكس تقهقرا في الجانب الفكري للدولة العربية الإسلامية، وسذاجة العقول التي سمحت بانتشار مثل هذا النوع من القصص وذيوعه بين الناس، بل والإيمان به، فإنها قد ساهمت في إثراء رصيد الأدب العربي القصصي من الأخيلة وإغنائه بمعان بكر وصور بديعة .

و قد يعمد المتصوفة إلى قصص ورد ذكرها في القرآن، فيأسطرونها بما يلبسونها من برود خيالهم الموشاة وحليه، فتغدو قصصا وكأنك تسمعها لأول مرة، إن هذه الإضافات التي ألحقوها بها هي التي جعلت بعض الدارسين يصنفونها في باب القصص الأسطورية [26](ج1،ص99)، فمن ذلك قصة بكاء سيدنا داود عليه السلام، حيث يروون أنه ((لما ارتكب خطيئته بكى أربعين يوما ساجدا لا يرفع رأسه حتى نبت المرعى من دموعه وحتى غطى رأسه، فنودي :يا داود، أجائع أنت فتطعم، أم ضمآن فتسقى، أم عار فتكسى؟ فنحب نحبة هاج لها العود فاحترق من حر جوفه ، ثم أنزل الله عليه التوبة والمغفرة، فقال :يا رب اجعل خطيئتي في كفي، فصارت

خطيئته في كفه مكتوبة، فكان لا يبسط كفه لطعام ولا لشراب...إلا رآها فأبكته، وكان يؤتى بالقدح فيه ماء، فإذا تناوله أبصر خطيئته، فما يضعه حتى يفيض القدح من دموعه)) [29](ج4،ص190).

و رووا عنه كذلك أنه : ((كان إذا أراد النوح بقي قبل ذلك سبعا لا يأكل الطعـام ولا يشرب الشراب، ولا يقرب النساء، فإذا كان قبل ذلك بيوم أخرج له المنبر إلى البرية فأمر سليمان أن ينـادي بصوت يستقرئ البلاد وما حولـها من الغياض والآكـام والجبال والبراري)) [29](ج4 ،ص190) ، فيصور المتصوفة كيف تتهاوى الأنفس الآدمية وغيرها من كلامه ومن وعظه وذكره للقيامة وأهوالها.

و في السياق نفسه، رووا عن يحي بن زكريا أنه :دخل بيت المقدس وهو ابن ثماني حجج فنظر إلى عبادهم قد لبسوا الصوف، ونظر إلى مجتهديهم قد خروا للتراقي وسلكوا فيها السلاسل وشدوا أنفسهم إلى أطراف بيت المقدس، فهاله ذلك، فمر على صبيان يلعبون فقالوا له: يا يحي هلمّ بنا نلعب، فقال :

إني لم أخلق للّعب [29](ج4،ص192).

إن هذه القصص وغيرها وردت الإشارة إليها في القرآن ، إلا أن إضافات المتصوفة التي ألحقوها بها جعلتها تفتن العقول وتسحر القلوب، كما أنهم حاولوا جعلها تخدم ما جاؤوا به من آراء ومفاهيم، فبكاء سيدنا داود يذكر بالمراحل التي يقطعها الصوفي التي يبدؤها بالانقطاع عن الطعام وكل الملذات.

ومن الأدباء المتصوفة كذلك الذين استخدموا هذا النوع من القصص ((جلال الدين الرومي)) ، الذي يملأ منظومته به حيث يأتي بقصص وردت في القرآن، إلا أن الخيال قد يشطح به بعيدا، من ذلك قصة موسى وفرعون، التي عنون لها ((في بيان أن موسى وفرعون كان كلاهما مسخرا للمشيئة الإلهية كالترياق والسم، والنور والظلمات وكيف ناجى فرعون الله في الخلوة حتى لا يتحطم غروره)) [23](ج1، ص305)، إن الرومي في هذه القصة قد أخذه الخيال إلى درجة الخروج إلى المحال، فاعتبر أن فرعون كان يناجي ربه خفية لأن الغرور منعه من الإفصاح عن ذلك ومن القصص التي أبدع الرومي في صياغتها " قصة أصحاب الأخدود" ، إذ يقتطع منها جزئية " إلقاء الصبي في النار" ليبني منها قصة تفيض بالمعاني الجميلة المؤثرة والشاعرية، حيث يجري على لسان الصبي - بعد أن يلقى في النار- كلاما ممتلئا بالصور والعاطفة الجياشة المعبرة عن روعة الفداء وجمال التضحية في سبيل العقيدة والمبادئ، بل إنه يذهب أبعد من هذا، فيجعل من النار التي احترق بها الصبي رمزا لإفناء الذات، الذي هو منهج الصوفية وسبيلهم للبقاء الأعظم، كما توضح هذه العبارات التي أوردها على لسان الطفل ، يقول الرومي :

فتعالي يا أمي فإني بخير، وإن كان ظاهري أنني وسط النار ...!

فتعالي يا أمي وانظري برهان الحق (انظري) لتشاهدي سعادة أصفياء الحق!

تعالي وانظري الماء الذي يتبدى لك نارا، ودعي هذا العالم الذي هو نار تبدو كالماء [23](ج1، ص137) .

و لم يقتصر أخذ المتصوفة لمثل هذه القصص من القرآن، بل ربما أخذوها من كتب التاريخ وسير الأمم الغابرة وأساطيرهم، فمن القصص التي استهوتهم برمزيتها حكاية الإسكندر المقدوني ورحلة بحثه عن عين الحياة، والتي

أضافوا إليها الكثير من خيالاتهم. فقد أوردها الجيلي في سياق حديثه عن فلسفته حول الإنسان الكامل والبقاء والخلود، إذ يروي أنه [46](ص205) عندما سافر الإسكندر المقدوني للبحث عن العين، في نفر من العسكر وكان من بين مرافقيه الخضر عليه السلام، الذي يلهم أن يأخذ طيرا فيذبحه ويربطه إلى ساقه، ويمشي ورجله في الماء، فلما يبلغ عين الحياة ينتعش الطائر ويضطرب، فيقيم الخضر هناك ويشرب ويستحم، وهو لهذا -باعتقاد المتصوفة- بقي حيا إلى الآن، وهو عندهم مثال للولي الصالح. وقد أضاف الجيلي لهذه القصة الكثير وأكمل الحلقات الناقصة فيها باجتهاده الخاص مركزا في ذلك على ((عين الحياة)) باعتبارها رمزا للبقاء والخلود الذي يشبه ما يحصل لدى الصوفي في آخر طريقه .

ما يمكن استخلاصه في الأخير أن هذه القصص على اختلاف مادتها وموضوعاتها تشترك جميعها في أنها كانت رموزا تنطق بما يختلج في نفوس المتصوفة، كما أنها عبرت عن فهم خاص للوجود والموجودات من قبل فئة من الناس، بالإضافة إلى ذلك فقد جسدت بوضوح جانب الميل إلى المتعة والإغراب و الخيال، الذي يمكن أن يكون متنفسا يركن إليه المتصوفة بعد عناء التجربة وما يعتريهم من ضغوطات نفسية نتيجة أحوالهم التي يمرون بها .

1 .2.2. قصص الرؤى والمنامات :

يشيع لدى المتصوفة هذا النوع القصصي، حيث تمثل رؤاهم ومناماتهم جزءا بارزا من تجاربهم الروحية، ولسان حالهم في ذلك هو :

رأيت سرور قلبي في منـامي فأحببت التنعس والمنـام [24](ص563)

إن الأحلام عند المتصوفة ليست فقط تلك الوسيلة التي لها القدرة على التبليغ ومعرفة حوادث المستقبل، بل إنها كذلك رباط يجمع بين المريد وشيخه، حيث يحدث عبرها التخاطر بينهما، ((فالنفوس أيضا تجد بينها في العالم العلوي اتصالا عقليا لا جرميا واتحادا عقليا يعرف بعد المفارقة)) [47](ص 37) ، وكلما زادت علاقتهما وثوقا كلما تمازج حلميهما أو استكمل أحدهما منام الآخر.

إن المتصوفة يرون بعدم التفريق بين الرؤى والمنامات وأحلام اليقظة، فقد آمنوا بأن الإنسان يستطيع أن يبحر في داخله، وتعد الرؤى كذلك لديهم وسيلة معرفية وساحة كشفية تنبؤية يتحصل فيها للصوفي المعرفة والعلوم، يقول أبو سليمان الدارني : ((إن الله تعالى قد يكشف للعارف وهو نائم في فراشه من السر ويفيض عليه من النور ما لا يكشفه للقائم في صلاته، وإذا استيقظت في العارف عين قلبه نامت عين جسده، لأن العارف لا يرى سوى الحق)) [48](ص 61)، وهذا ما يؤكد ما روي عن ابن عربي وقصة منامه المشهور الذي يتأوله بانفتاح العلوم العلوية والأسرار التي يفوق بها أهل زمانه .

حيث يقول : ((رأيت ليلة أني نكحت نجوم السماء كلها فما بقي منها نجم إلا نكحته بلذة عظيمة روحانية ، ثم لما أكملت نكاح النجوم أعطيت الحروف فنكحتها)) [49](ص53) ، لقد كانت منامات المتصوفة انعكاسا لحياتهم الروحية لأنها عبرت بصدق عما تنطوي عليه نفوس هؤلاء من المعاني والأفكار والعواطف .

و قصص الرؤى والمنامات والأحلام باعتبارها نوعا أدبيا حظيت باهتمام كبير من قبل مجموعة من الباحثين، الذين تناولوها بالدرس والتحليل من جانبين : الأول يتعلق بالجانب النفسي كما ظهر في جهود فرويد وتلاميذه، أما الجانب الثاني فمن حيث هي نوع أدبي قصصي، ومن الجهود التي مثلت الجانب الثاني من هذه الدراسات ما قدمه فريدريش فون دير لاين في كتابه " الحكاية الخرافية " ، وهو في هذه الدراسة وإن كان قد تناول قصص الأحلام والمنامات كنوع أدبي فإنه لم يغفل الجانب النفسي فيها بل كثيرا ما يستعين بجهود فرويد ويستحضرها، لقد عاد فون دير لاين إلى الوراء مستقرئا تاريخ هذا النوع القصصي فرأى أنه ظهر عند الشعوب القديمة من بابليين ومصريين وهنود وهي شعوب اعتبرت الحلم حقيقة، أي حقيقة تنبؤية ، بل إن الحلم عندهم أقوى حجة من أقوال الشهود[35](ص97)، وهذا ما وجد كذلك عند المسلمين الذين منحوا هذه الرؤى سمة القدسية والتبجيل، باعتبارها جزءا من ستة وأربعين جزءا من النبوة [50](ص495) ، وقد أفردوا لها المجلدات تفسيرا وتحليلا، وهذه ربما هي الخلفية التي دفعت بالمتصوفة إلى الاعتناء بها واعتمادها كوسيلة إقناع استغلوها من أجل تمرير أفكارهم ورؤاهم، وكذلك وسيلة من وسائل الارتقاء إلى العالم العلوي.

و قد ذهب فريدريش إلى اعتبار قصص الأحلام مادة خصبة ومعينا لا ينضب استقت منه الحكاية الخرافية على مر العصور، وأضاف أنه يمكن استخلاص مواضيع هامة ومتنوعة من هذه الحكايات، التي تنقسم - حسب رأيه - إلى نوعين حكايات تروي أحلام رغبة، ومنها حكايات أحلام ذات طابع خيالي صرف حيث تعبر الأولى عن رغبات مكبوتة في لا شعور الفرد تطفو إلى سطح الشعور على شكل رؤى وأحلام، أما النوع الثاني فهو إنتاج خيالي صرف [35](ص 87-88) .

و قد ظهرت هذه الثنائية بوضوح في قصص المتصوفة، إذ إن هناك من القصص ما يمثل رغبات لهؤلاء القوم يحققونها في مناماتهم، منها مثلا : رؤية الله أو الرسول أو أحد الصالحين .

يقول القشيري: ((في النوم معان ليست في اليقظة، منها أن [الرائي] يرى المصطفى صلى الله عليه وسلم والصحابة والسلف الماضيين في النوم ولا يراهم في اليقظة، وكذلك يرى الحق في النوم، وهذه مزية عظيمة)) [24](ص564) ، إن رؤية هؤلاء دلالة على صلاح الرائي وبلوغه شأوا بعيدا في طريق التصوف، وقد روى عن المتصوفة ما لا يعد ولا يحصى من هذه الرؤى، حيث روي عن بعضهم أنه قال : ((رأيت في المنام رسول الله صلى الله عليه وسلم وحوله جماعة من الفقراء فبينما هو كذلك إذ نزل من السماء ملكان، بيد أحدهما طست ، وبيد الآخر إبريق فوضع الطست بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم...ثم وضع الطست بين يدي فقال أحدهما للآخر: لا تصب على يده فإنه ليس منه فقلت : يا رسول الله ! أليس قد روي عنك أنك قلت : المرء مع من أحب فقال : بلى ، فقلت : وأنا أحبك وأحب هؤلاء الفقراء)) [24](ص569) .

و من الأمور التي تؤرق الصوفية وتشغلهم " مسألة الشفاعة " ، حيث تظهر بعض قصص الرؤى والمنامات لديهم رغبتهم الشديدة في الحصول عليها من الرسول أو من شيوخهم الذين سبقوهم في العلم، فقد روى عن أحدهم قوله : ((رأيت ذات ليلة في المنام أن القيامة قد قامت، ورأيت الناس مجتمعين في صعيد واحد حفاة عراة وأنا من جملتهم عريانا ، ورأيت موضعا مرتفعا والقاضي محمد بن علي واقف عليه وثيابه كلها فوقه حتى العمامة)) [25](ج1،ص224) ، فهذا الولي الصالح سوف يشفع لهؤلاء الناس ومن بينهم راوي القصة.

أما قصص المنامات ذات الطابع الخيالي فموجودة بكثرة لديهم، وخيالية هذه القصص تدعمها معطيات ومميزات فنية فيها، لعل أبرزها : أنها تكون في أغلبها طويلة مثلما يوجد عند الوهراني في مناماته [11](ص179) ، حيث قد يأخذ منه المنام الواحد ثلاثة وأربعين صفحة من كتابه، كما يظهر فيها تصرف صاحبها في ترتيب أحداثها، بينما يلاحظ أنها في هذا النوع خاضعة لترتيب بديع كأي قصة متخيلة، كما أنها من حيث اللغة يكون فيها شيء من التكلف واختيار الألفاظ الأدبية والصور، ومن ذلك قصة رؤيا الشيخ عبد القادر الكيلاني إذ يقول : ((رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم قبل الظهر، فقال: يا بني لما لا تتكلم، قلت يا أبتاه أنا رجل أعجمي كيف أتكلم على فصحاء بغداد، فقال : افتح فمك ففتحته فتفل فيه سبعا، وقال: تكلم على الناس وادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة...فرأيت عليا قائما بإزائي في المجلس، فقال لي : يا بني لم لا تتكلم؟ فقلت : يا أبتاه قد شق علي، فقال: افتح فاك، ففتحته فتفل فيه ستا، فقلت: غواص الفكر يغوص في القلب على درر المعارف فيستخرجها إلى ساحل الصدر ينادي عليها ترجمان اللسان فتشتري بنفائس أثمان حسن الطاعة)) [51](ص123) ، ومن الواضح أن هذه القصة يغلب عليها الخيال في أحداثها وحتى في لغتها، وتدخل هنا أيضا الرؤى المنامية ، التي جاءت في شكل سياحات رمزية، مثلما سنرى عند السهروردي في رؤياه

ومن خلال استقراء عدة نماذج من هذه القصص لدى المتصوفة لوحظ أنها تنقسم لديهم من حيث موضوعاتها إلى :

1- ما جاء منها تزكية لأحد كبار وشيوخ المتصوفة، أو أحد مؤلفاته أو ربما تزكية شخص لنفسه، فمما جاء في التزكية ما روي عن الجنيد من أنه رأى الله في المنام، فسأله من أين له كل ذلك المدد، فيشير الجنيد إلى أنه لا يقول إلا الحق [24](ص573) ، فيزكيه الحق- بزعمهم – بقوله : " صدقت" ومن قصص التزكية كذلك ما ورد لدى السبكي في فضائل كتاب الإحياء لحجة الإسلام الغزالي [52](ص296) ، وهي قصة طويلة، حيث تروي أن أحدهم ادعى أن كتاب الإحياء بدعة ومخالف للسنة، وكان هذا الرجل مطاعا في بلاده فألب الفقهاء عليه وجمعوا نسخ الكتاب وعزموا على حرقها، فلما كان في الليلة التي قبل هذا اليوم رأى في منامه، كأنه داخل من باب الجامع الذي تعود الدخول منه، فرأى نورا منبعثا من ركنه، فإذا بالنبي وأبي بكر وعمر رضي الله عنهما جلوس والإمام أبو حامد قائم بيده الإحياء، فيشتكي إليه من خصمه ويطلب من الرسول أن ينصفه من خصمه، فينظر الرسول والصحابة في الكتاب ويجمعون على أنه حسن موافق لما جاء به الإسلام، وبوجوب معاقبة الرجل وجلده بالسوط،

ويثنون على أبي حامد لاجتهاده في السنة وتعظيمه وخدمته لها، وتروي القصة أن هذا الرجل بقي قرابة الشهر متألما من الضرب حتى مات من أثر ذلك .

2- أما النوع الثاني، فيأتي ليبين المصير الغيبي الذي آل إليه أحد الشيوخ و كبار المتصوفة بعد موته، وتمتلئ كتب المتصوفة و تراجمهم ومناقب شيوخهم بهذا النوع من القصص، فقد قيل أنه ((رؤي بشر الحافي، في المنام فقيل له : ماذا فعل الله بك ؟ فقال : لما رأيت ربي عز وجل قال لي : مرحبا يا بشر لقد توفيتك يوم توفيتك وما على الأرض أحب إلي منك [24](ص571) ، وتشترك قصص هذا النوع في مجموعة من الخصائص أهمها :

أ- أنها في الغالب تكون مجهولة الراوي والرائي معا، حيث تبدأ - في أغلبها- بصيغ دالة على المجهول مثل : " قيل، رؤي " .

ب - هذا النوع من القصص لديه شكل نمطي يكاد يكون ثابتا، فهي عبارة عن حوار تقريري بين البطل والرائي يصرح فيه الأول بمصيره وما فعل الله به بعد موته .

ج- أهم خاصية هي أن كل هذه القصص عبرت عن نهاية طيبة لهؤلاء الشيوخ، ولم يحدث في أي قصة أن جاء عكس ذلك، وهنا تتجلى سمة الذاتية في هذا النوع من القصص.

3- والنوع الثالث والأخير هو قصص منامات تنبؤية تستشرف المستقبل وما سيحصل فيه ويدخل هذا النوع فيما يسمى " السرد التوقعي " ، وخير مثال على هذا النوع الرؤيا السابقة لابن عربي، التي رأى فيها وتنبأ بأنه سوف يؤتى من العلوم العلوية ما يفوق به أهل زمانه .

و تتميز قصص الرؤى والمنامات لدى المتصوفة بمجموعة من الخصائص، سواء من حيث مضمونها أو حتى لغتها، ففي الجانب الأول تتميز بـ :

1) إن ترتيب الأحداث وتنظيمها - في أغلب قصص هذا النوع - تتميز ببعدها عن المنطقية فهي كما يقول فريدريش: ((تركيبة مهوشة، بحيث تنتظم فيها الصور والموضوعات والحوادث بجانب بعضها بحسب رغبات الحالمين ومخاوفهم)) [35](ص100) ، وهذا ما ينعكس ربما على هذا النوع من القصص من حيث شكلها، إذ ليست لها بنية شكلية ثابتة .

2) يتميز هذا النوع كذلك بغياب عنصر الزمان فيها، فهي تعيش في عالم حيث لا زمان ولا مكان والسبب هو أنها تحدث في عالم آخر غير عالم الناس هذا، وربما الإشارة إلى الزمان والمكان الوحيدة في هذا النوع من القصص يوردها الراوي في التمهيد لها، ويكون ذلك بذكر السياق الذي حدثت فيه هذه الرؤيا والظروف المحيطة بالرائي قبل حصولها، ويكونون حريصين جدا في اختيار ذلك السياق بما يخدم الغرض الإقناعي لها كأن يكون المكان مثلا: بيت الله الحرام أو بجانب قبر النبي .

أما الزمان فيكون وقت الفجر مثلا، الذي نوه النبي بأن الرؤيا فيه تأتي كفلق الصبح ، يقول الرسول "صلى الله عليه وسلم" : ((أصدق الرؤيا بالأسحار)) [53](ج12،ص390) .

3) غالبا ما يقوم المتصوفة في قصصهم باستحضار شخصيات لهم مكانة ومنزلة في نفوس المتلقين مثل الأنبياء والأولياء الصالحين والشيوخ، بل إن منهم من يزعم أنه رأى الحق سبحانه وتعالى، وهذا كله من باب الإقناع بصحة هذه الرؤى .

4) تتميز هذه القصص بأنها تتشابه، وإن وجد الاختلاف في بعض التفصيلات فقد يعود إلى اختلاف طرق التصوف وبنياتها، بحيث إن جميعها لها نفس المنطلقات .

5) يلاحظ في قصص الرؤى والمنامات لدى المتصوفة حضور مفاهيم واصطلاحات صوفية وهذا لديه عند أصحاب علم النفس ما يبرره ، حيث يرون أن تبني الإنسان لمذهب ما ثقافي أو ديني...، وانتماءه إليه يجعل وعاء اللاوعي عنده يختزن تلك المفاهيم وذلك القاموس الاصطلاحي، ليظهر في تلك الرؤى والأحلام .

أما الجانب اللغوي لهذه القصص، فيقول عنه شوبرت في كتابه- رؤية الحلم - : ((إن الأمر في لغة الأحلام يتعلق بالروح التي تتمثل فيها الأفكار والأشياء في صورة مختلفة، بينما يعتمد فهمها في اليقظة على الكلمات التي خلقتها العلاقات الاجتماعية مع الناس، فلغة الحلم شبيهة باللغة الهيروغليفية ولكننا نستطيع أن نحصل فيها في بضع لحظات ما لا نستطيع أن نحصله بلغة الكلام في ساعات كثيرة، لذلك كانت لغة الأحلام أسرع وأقوى تعبيرا وأفسح مجالا من لغة اليقظة فهي أكثر منها تلاؤما مع طبيعة الروح، لأنها لغة طبيعية تنبع من ذات أنفسنا)) [54](ص4) ، فهي لغة مكثفة مقتضبة ليس فيها من التجريد شيء لأن التجريد لن يمكنها من تقريب المنظر المترائي في الحلم .

1 .2 .3. قصص الرحلات الرمزية :

لقد كانت الرحلة موجودة في حياة العربي منذ القديم، حيث فرضتها ـ في البداية ـ طبيعة عيشه التي أجبرته على الترحال والتنقل من أجل توسيع آفاقه [55](ص5) ، واكتشاف ما حوله، وكذلك للبحث عن الكلإ ومنابع الماء ، لتتطور بعد ظهور الإسلام إلى رحلات طلب العلم إضافة إلى أنواع أخرى كثيرة ، منها الرحلة الرسمية ذات الطابع السياسي، وقد كان في كل ذلك يحاول أن يسجل مشاهداته وملاحظاته ، وسرد المغامرات الغريبة التي تصادفه أثناء ذلك، فظهر على خارطة السرود العربية " أدب الرحلة " الذي جمع بين المتعة بما يحتويه من طرائف وغرائب وبين المعرفة واكتشاف الجديد سواء بالنسبة للرحالة نفسه، أو حتى القارئ الذي يسافر معه معنويا وفكريا إلى تلك الأمكنة [56](ص85) .

لا يمكن التحدث عن أدب الرحلة لدى المتصوفة، دون فهم واضح لأهم ركائزه وهو" السفر" الذي يكتسب معهم مفهوما جديدا وفلسفة مغايرة لما عرف عند العرب، حيث يقول القشيري : ((السفر من أعظم شؤون هذه الطائفة...، واعلم أن السفر على قسمين: سفر بالبدن وهو الانتقال من بقعة إلى بقعة، وسفر بالقلب وهو الارتقاء من صفة إلى صفة، فترى ألفا يسافر بنفسه وقليل يسافر بقلبه)) [24](ص438-439) .

لقد اعتمد الكثير من المتصوفة على السفر من أجل الابتعاد عن حياة الناس، فيسافرون إلى أماكن نائية عن العمران حتى تتحقق لهم الخلوة، فإن لم يطب لهم المقام في مكان شدوا رحالهم إلى آخر وهكذا فهم في سفر دائم،

ولكنه سفر مختلف، فهو سفر إلى الله وليس مرتبطا بجهة معينة يقصد إليها بل هو سفر عن النفس وما ألفت من تعلق بالحياة والأحياء، وتمرين للبدن على احتمال المشاق، واختبار ما وصلت إليه عقيدة المرء في التوكل والصبر والرضا،وغيرها من ألوان الرياضة النفسية، وهو سفر ستكون ثمرته انتعاش روح المريد وتعزيز صلته بربه، وكذا تجديد عهد مع الله أخذه عليه في عالم الذرات قبل الظهور في عالم الحدوث [سورة الاعراف الاية :162]، عهد شغله عن الوفاء به تلوث روحه بما علق فيها من شوائب العالم السفلي ليعيد من جديد الانطلاق في سفر من نوع آخر،إنه سفر روحي إلى عالم الأسرار و ((تتبع لسفور الحقيقة في المظاهر وما تبديه تلك المظاهر وتتلون به من آي الجمال)) [32](ص334).

والمعروف أن الرحالة المسافر إذا عزم على الترحال، فالأكيد أنه يلزمه زاد ومؤونة كما تلزمه وسيلة يمتطيها لكي تبلغه الأماكن التي يروم زيارتها، وهذا ما نجده ظاهرا جليا لدى المتصوفة، رغم خصوصية تجاربهم،إن الرحالة في عرف هؤلاء يسمونه " المريد " وهو اسم فاعل مشتق من المصدر" إرادة " التي هي : ((بدء طريق السالكين وهي اسم لأول منزلة القاصدين إلى الله تعالى، وإنما سميت هذه الصفة إرادة لأن الإرادة مقدمة كل أمر،فما لم يرد العبد شيئا لم يفعله)) [24](ص329) ، فإذا عزم هذا المريد على رحلته هذه فإنه لابد أن يجهز نفسه ويهيئها إلى هذا السفر ويحملها زادها الذي سوف يعينها، وسيكون هذا الزاد هو إماتة شهوات النفس وقطع علائقها بالدنيا وتطهيرها من كل ميل إلى غير الله، وهو ما يسمى في عرف هؤلاء بالمجاهدة، فإذا فرغ المريد من التزود بدأ رحلته عبر طريق تسمى في اصطلاح المتصوفة " الطريقة الصوفية " وهي تنقسم إلى مراتب ومنازل تسمى المواقف،وطبعا مثل أي رحالة مسافر يتعرض المريد إلى أزمات وظروف صعبة تسمى الأحوال التي تتدرج في سموها حتى تصل إلى مرحلة تسمى" الشهود أو الكشف "، الذي هو المبتغى ونهاية المطاف، حيث يصبح المريد قريبا روحيا من خالقه ويمتطي الصوفي السالك في طريقه هاته، صهوة الخيال الخلاق الذي لولاه لما استطاع التنقل، فهو القوة النورانية التي تخلق من العدم وجودا وتقوده في دروب العالم الآخر الذي يزوره ((زيارة برزخية بعين الخيال لا بالجسم...من عتبة هذه الدنيا في رحلة تنتهي بالعودة إليها من جديد، ولكن عودة بالمعرفة)) [32](ص339).

والحديث عن هذا السفر الروحي قد يطول، فيأخذ من البحث عدة صفحات لكن المهم هنا هو الأسلوب الذي نقل به المتصوفة هذه الرحلات، حيث اعتمدوا في ذلك على السرد مثل أدب الرحلة المعروف ، إلا أنه سرد ((لا يرتبط بأحداث وقعت في أمكنة وإنما بمعان تحصلت في مكانات بلغها السالك، من هنا يخطّ السرد في كتابة المعراج اختلافه عن سرد أدب الرحلة، فإذا كان السرد في هذا الأدب مقترنا بالتنقل في هذه الأمكنة، فإنه يغدو في المعراج الصوفي مرتبطا بالتنقل في المقامات)) [32](ص339).

و من أبرز المتصوفة الذين حكوا عن رحلات رمزية قاموا بها، عبد الجبار النفري "صاحب المواقف والمخاطبات"[57]، الذي اعتبر بفضل كتابه هذا رائدا عملاقا في صرح التجارب الصوفية، وأن كتاباته من أنقى التجارب تعبيرا عن الذات، وقد حكى النفري عن رحلته ، التي تدرّج فيها للوصول إلى أعلى مرتبة يصلها السالك إلى ربه، وهي أن يخاطبه الله فيسمعه بأذن قلبه.

و يوجد ما يشبه ذلك عند ابن عربي الذي تأتي رحلاته على شكل تجليات، فيسمي كلا منها باسم مثل :تجلي العلة، تجلي بحر التوحيد...، فنراه يقص في إحدى رحلاته التي ضمّنها في بعض رسائله ((وقفت على ساحل هذه اللجة ورميت ثوبي وتوسطتها فاختلفت عليّ الأمواج بالتقابل فمنعتني من السباحة،فبقيت واقفا بها لا بنفسي،فرأيت الجنيد فعانقته...فرحب بي وسهل فقلت له : متى عهدك بك؟ فقال لي :منذ توسطت هذه اللجة نسيتني فنسيت الأمد...، وغرقنا فمتنا موت الأبد فلا نرجو حياة ولا نشورا)) [58](337) ، وتأتي رحلات ابن عربي في رسائله كلها على نفس المنوال أي في شكل مناظرات فكرية بينه وبين أحد أساطين التصوف الذين يلتقي بهم في هذه الرحلة.

و تجدر الإشارة إلى أن أغلب رحلات المتصوفة تأثر فيها أصحابها بقصة معراج الرسول الكريم، حيث كانت منطلقا للعديد من أقطاب التصوف الإسلامي في خلق تجارب مماثلة لتلك التجربة، وقد بدا تأثيرها فيهم من ناحيتين: الأولى أنها غذت تجاربهم الروحية على اعتبار أن المعراج بنظرهم هو مصدر من مصادر الأحوال الصوفية التي يزعمون أن الرسول " صلى الله عليه وسلم" تقلب فيها ، وهذا ما سيكون من أمر الصوفي كذلك بل إن منهم من يتخيرون لرحلاتهم الزمن نفسه الذي عرج فيه الرسول الله صلى الله عليه وسلم وهو الليل ((الذي هو للأحباب فرصة القربة والزلفة)) [59](ص93).

أما الناحية الثانية : فتجربة الرسول صلى الله عليه وسلم قد شحذت أخيلتهم الأدبية وجعلتهم يحلقون بأجنحة خفاقة إلى آفاق بعيدة لا متناهية، بقيت تستهوي عشاق ارتياد العوالم الغريبة الغامضة حتى قرون متأخرة [60](ص130-131) ، ومن التجارب القصصية الصوفية التي يتجلى فيها التأثر واضحا بمعراج الرسول " صلى الله عليه وسلم" ، رحلات ابن عربي الذي بدا شغوفا بهذه الفكرة في ثلاث مؤلفات له هي: الإسرا إلى المقام الأسنى، وفصوص الحكم، وكتاب الفتوحات المكية، الذي سؤخذ منه هذا المقطع، يقول ابن عربي ((الذي شاهدته عند إنشائي هذه الخطبة في عالم حقائق المثال في حضرة الجلال...مكاشفة قلبية في حضرة غيبية شاهدته وجميع الرسل بين يديه مصطفون، وأمته التي هي خير أمة عليه ملتفون، وملائكة التسخير من حول عرش مقامه حافون، والصديق على يمينه الأنفس، والفروق على يساره الأقدس فالتفت السيد الأعلى والمورد العذب الأحلى والنور الأكشف الأجلى فرآني)) [59](ص99).

و يواصل ابن عربي سرد معراجه بأسلوب بديع يسلم فيه الزمام للخيال الذي يشطح به في كل الاتجاهات ، والأنموذج الثاني الذي يمكن سياقته هنا : رحلة ابن قضيب ألبان في كتابه " المواقف الإلهية " حيث جاء فيه ((أوقفني الحق على بساط الإسراء المنيع، وكنت في حرم الافتقار للرؤيا بين النوم واليقظة ضجيعا، فبينما أنا على تلك الحالة، إذ جاءني الروحي ومعه براق الهمة السبوحي، فبادر بالسلام وأفصح بالكلام، وقال: يا حبيب الحضرة أنت مطلوب للمكالمة والاستماع، والمقصود في هذه الليلة للاجتماع...، فنهضت بالشوق، وعلوت بالهمة لذلك البراق ثم سرنا على وجه الآفاق، وكم شهدنا من صور الأشكال والأشباح، وكم قابلنا من عجائب الأنوار والأرواح)) [59](ص100) ، ويستمر ابن قضيب البان في الارتقاء فيأخذه خياله ليلتقي بالأنبياء واحدا تلو

الآخر، لتنتهي رحلته بلقاء الرسول الكريم، فهتان الرحلتان تجمعهما ربقة واحدة هي حادثة معراج الرسول الأكرم، التي يظهر تأثيرها عليهما بدرجات متفاوتة، وإن كانت كل واحدة منهما تعبر عن عصر صاحبها و ثقافته المتميزة، وتصرح بالأفكار القابعة في وعيه ولا وعيه .

1 .2 .4. قصص العشق الصوفي :

لقد شاعت قصص الحب في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، واتخذت أشكالا مختلفة وتطورت عبر عصور الأدب المتعاقبة ، و قد كان لدخول هذا اللون السردي إلى حمى التصوف وأدبه أن سما به، وانتشله من حضيض الملذات الحسية والزائلة التي كان يتخبط فيها، فالمتصوفة هم أكثر من عرف الحب الحقيقي، فهو دستورهم الذي تقوم عليه حياتهم الروحية، وهو منهج كل قاصد منهم في طريق البحث عن الحقيقة الإلهية، وهذا ما عبرت عنه قصص العشق الإلهي التي أبدعوها، والتي كانت ((بمثابة المرآة الصافية الصادقة تتجلى على صفحاتها معاني حبهم الإلهي ودواعي نفوسهم إليه ومنازع قلوبهم فيه)) [4](ص223) ، وقد كان ظهور هذا النوع من القصص مرافقا للتصوف منذ بداياته الأولى، ((فظهرت لديهم قصص عبرت عن الحب الإنساني الإلهي، مصورة أرقى وأسمى المثل التي ينبغي أن يحققها المحب لله، وهي أن يخلي قلبه من كل شيء إلا من المعشوق الأكبر، فكانت رابعة العدوية - في القرن الأول الهجري- أول من سقى شجرة الحياة الروحية بماء القلب وشدا على أغصانها بنغم الحب)) [4](ص50) ، ومن أكثر المتصوفة الذين طرقوا هذا الباب وأكثروا فيه، نجد ذا النون المصري، الذي كان إذا تحدث في الحب الإلهي هاج المجلس وماج بالصراخ والبكاء، وقد تناقلت كتب التصوف من تراجم وطبقات حكايات عن أحوال المحبين والمحبات، وأفاضت في وصف أحوالهم وذكر أقوالهم .

و من ذلك ما روي عن الجنيد في إحدى حكاياته عن عشاق الحق سبحانه، حيث يقول : ((حججت على الوحدة فجاورت مكة، فكنت إذا جن الليل دخلت الطواف، فإذا أنا بجارية تطوف وتقول :

أبى الحب أن يخفى وكم قد كتمته فأصبح عندي قد أناخ وطنّبا
إذا اشتد شوقي هام قلبي بذكره فإن رمت قربا من حبيبي تقرّبا

قال: فقلت لها : يا جارية أما تتقين الله في مثل هذا المكان تتكلمين بمثل هذا الكلام .

فالتفتت إليّ، وقالت : يا جنيد:

لولا التّقى لم ترني أهجر طيب الوسن
إن التّقى شرّدني كما ترى عن وطني
أفرّ من وجدي به فحبّه قد هيمني

ثم قالت : يا جنيد تطوف بالبيت أم برب البيت، فقلت: أطوف بالبيت، فرفعت طرفها إلى السماء وقالت : سبحانك ما أعظم مشيئتك في خلقك ! خلق كالأحجار يطوفون بالأحجار)) [61](ص223) .

وظهرت في مرحلة أخرى من أدب المتصوفة، قصص عشق تحمل الخصائص ذاتها التي تميز بها قصص العشق عند العرب، حيث تصور معاناة العاشق، وظهور علاماته عليه وهو عشق يسلب عقله وجوارحه ويصيبه بالوله والجنون، فقد روي عن أحد المتصوفة أنه قال : ((كنت يوما عند السري بن مغلس وكنا خليين وهو متّزر بمئزر، فنظرت إلى جسده كأنه جسد سقيم دنف مضن كأجهد ما يكون، فقال: انظر إلى جسدي هذا لو شئت أن أقول إن ما بي من محبة الله تعالى...وكان وجهه أصفر، ثم أشرب حمرة حتى تورد، ثم اعتل، فدخلت عليه أعوده، فقلت له :كيف تجدك فقال :كيف أشكو إلى طبيبي ما بي؟... فأخذت المروحة أروحه، فقال : كيف يجد روح المروحة من جوفه يحترق من داخل ؟ ثم أنشأ يقول :

القلب محترق والدمع مستبق والكرب مجتمع والصبر مفترق
كيف القرار على من لا قرار له مما جناه الهوى والشوق والقلق[17](ج1،ص70)

و تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه القصص رغم كثرتها وتنوعها بقيت فقيرة من الناحية الأدبية، وإن كانت فيها بذور فنية، فهي ((ما زالت خبرا قصيرا مبثوثا في حنايا الكتب تتداخل فيه الحقيقة مع الوهم والتاريخ مع الخيال، تداخلا لا يبين عن شخصية التاريخ المحققة ولا شخصية الخيال المنطلقة)) [62](ص66) ، وقد استطاعت أن تنمو وتتوسع في الأحداث وفي التشويق وجذب السامع عندما تحررت من قيود التاريخ ودخلت الأدب من بابه الواسع .

و من الإنصاف القول إن هذا النوع من القصص الصوفي قد تطور بشكل واضح وأصبح يحمل خصائص فنية راقية على أيدي المتصوفة من بلاد فارس، الذين أخذوا قصصا وأخبارا وجدوها في الكتب العربية وأضفوا عليها طابعا فلسفيا فكريا، بحيث غدا معهم ((الحب العذري مرحلة مجازية إلى حب آخر أرقى وأبقى، وهو الحب الإلهي)) [62](ص89) ،

ذلك أن ((النفس التي لا تستطيع أن تعشق المخلوق لا تستطيع أن تعشق الخالق)) [63](ص37) .

و قد ظهرت قصص عديدة من هذا النوع لديهم، مثل تلك التي أبدعها صاحب المثنوي الذي يورد مثلا قصة عشق أحد الملوك لأحدى الجواري، التي ما هي إلا غطاء عبر به عن حب المعشوق الأكبر، وكان من أبرز أدباء المتصوفة من الفرس الذين طوروا هذا النوع القصصي صاحب رائعة ليلى والمجنون ((الملا عبد الرحمان الجامي))، والتي نقف عندها قليلا هنا.لقد كان موضوع هذه القصة ليلى في جمالها الصوفي، الذي توصل به قيس إلى الله والأكيد أن قيس بآرائه الفلسفية التي وردت في هذه القصة لم تعرفه البيئة العربية، ولكنه أسطورة خلقها الجامي، وغيره من فلاسفة التصوف الإيراني، ليتخذ منها قالبا لآرائه في الجمال والحب الإلهيين، فهو لم يقف في قصته عند الحب العذري كما هو وارد في أخبار العرب، بل جعل هذا الحب مجازا لحب أسمى هو الحب الإلهي إذ يقول الجامي: ((حذار أن تظن أن المجنون قد فتن بحسن المجاز، فعلى الرغم من أنه قد صبا أولا لنيل جرعة من جام ليلي فقد رمى آخرا بالجام من يده فتحطم...فتفتحت في بستان سره من أزهار المجاز أزهار الحقيقة))

[64](ص227-228)، ومن هذه القصص كذلك قصة سلامان وأبسال [60](ص190-191)، التي تبدأ بحب أوديبي وتنتهي بحب إلهي نقي يصل ببطلها إلى إدراك الحقيقة الإلهية.

إن هذا النوع القصصي الذي طوره الجامي وغيره من متصوفة الفرس والأتراك أصبح من دون شك أرقى بكثير من أخبار العذريين العرب، وصارت لديه هويته الفنية الخاصة التي جعلته يحمل جملة من الخصائص المميزة، أبرزها :

أ- أصبحت القصة ذات وحدة موضوعية، وتحمل أفكارا فلسفية ذات بعد عالمي مثل فكرة الحب، التي تتشابه عند كل الأمم، بدءا من الحب الأفلاطوني عند اليونان، و وصولا إلى الحب الإلهي عند المتصوفة العرب وغيرهم .

ب- شخصيات هذه القصص، ليسوا مجرد دمى في يد القاص، وإنما هم شخصيات لها مواقفها في الحياة الخاص .

ج- التدخل المستمر للكاتب في حنايا القصة لبث أفكاره وفلسفته أو التعقيب على فصول القصة بالشرح وبيان المغزى، يقول الجامي: ((والعشق الذي تطول به أعناق الرجال هو محمود من الرجال، ولكنه من النساء عيب وخطل)) [64](ص43) ، فكثيرا ما يأخذ الجامي الكلمة من أجل أن يعلق أو يعقب أو يورد حكمة أو مثلا لدرجة أن شخصيته بارزة في قصته،التي سادها لون من التشاؤم .

د- يكثر في هذا النوع من القصص حشوها بقصص أخرى في سياق الكلام، من أجل التأكيد أو التبرير مثل قصة الواعظ الفصيح التي أوردها الجامي في سياق إثبات أنه ليس هناك شخص في هذا العالم لم يكن له حظ من العشق، حيث كان هذا الشيخ الواعظ يحكي في مجلس قصصا عن الحب فمر عليه رجل يسأل عن حماره فأخبره الشيخ عن ضالته، ثم يسأل الشيخ الحضور هل فيهم من لم يعرف الحب، فيجيب أحدهم بأنه هو، هنا يخبر الشيخ صاحب الحمار أن هذا الرجل هو حماره، فما دام لم يعرف الحب فالفرق بينهما هو طول الأذنين فقط [64](ص21-22) .

هـ- يتميز هذا القصص بأسلوبه الراقي، فألفاظه متخيرة بعناية، وفيها من بديع التصوير وحسن المجاز، ما يجعلها في مستوى العشق الإلهي، يقول الجامي في قصة يوسف وزليخا : ((و وقعت على الوردة من تلك اللمعة أضواء، فسرت من الوردة للبلبل حرقة الروح، واتقدت خدود الشمع بقبس من تلك النار فأحرقت في كل منزل منه مئات الفراش...، ومنه تحلى بالجمال محيا ليلى فصارت كل شعرة من غدائرها منطلقا لقلب المجنون)) [64](ص4) ، إن هذه الرقة والعذوبة في لغة هذه القصص تجعلها تلامس الأرواح وتأسر القلوب بسحرها.

1 .2 .5. قصص الحيوان :

من بين الأجناس الأدبية الأولى والأكثر شيوعا في تاريخ الآداب العالمية، تأتي الحكايات التي تروى على ألسنة الحيوانات ممثلة لمحاولة النفس الإنسانية التعبير عن ذاتها في صور محسوسة ومجسمة وكذا تفسير ظواهر الطبيعة المبهمة، والأهم من ذلك كله أن استخدامها كان محاولة منها لخلق عالم مواز لعالم الإنسان، بحيث تصبغ

عليه القوانين الخلقية المهيمنة على مجتمع ما لتلاحظ تطبيقاتها ونتائجها فيه، وقد ارتبط ازدهار هذا النوع القصصي بفترات الضغوط السياسية والدينية [15](ج1،ص152) ، وما صاحبها من قمع للحريات والأقوال، و تنقسم حكايات الحيوان الشارحة إلى قسمين [35](ص90-91) ، هما : خرافة الحيوان، حيث يوحي اسمها بالقدم السحيق لها، فهي تحمل معنى" الكلام " مما يوحي بأنها صاحبت محاولات التعبير الإنسانية الأولى وتنضوي تحت هذا النوع قصص كليلة ودمنة .

أما النوع الثاني فهو ملحمة الحيوان، والتي يرى فان كراب أنها عرفت في العالم القديم ولكن في إطار فني بدائي[65](ص8)، وملحمة الحيوان باستثناء العنصر الذي يعطيها صفة النوع، وهو النفس الملحمي، يلاحظ أنها متحررة تماما من العناصر الفنية التي تقوم عليها الملاحم الكلاسيكية، كما تتميز هذه القصص بأن شخصياتها الأساسية هي من الحيوانات .

و قد كان ظهور هذا النوع من القصص عند متصوفة الإسلام تحصيل حاصل لما عرفه تيار التصوف من تطور واتساع فيما بين القرنين الرابع والسابع الهجريين، ومن العوامل التي ساعدت في ظهور هذا النوع القصصي وازدهاره لديهم نذكر ما يلي [11](ص96-97) :

1- امتزاج التيار الصوفي ببعض التيارات في ذلك الوقت، خاصة الشيعة أوحى للمتصوفة بطريقة جديدة في عرض أفكارهم ورؤاهم، بحيث تجعلهم بعيدين عن العقاب أو سوء الفهم الذي لطالما أودى بحياة أساطين التصوف من أمثال : الحلاج والسهر وردي، وهذا ما يعرف لدى الشيعة بمذهب " التقية " ، الذي يجعل الخطاب يمتاز بطابعه الرمزي، حيث يحمل أكثر من تأويل .

2- سمو الموضوعات الصوفية وغاياتها، جعل المتصوفة يلجئون إلى وسائل اتصال ذهنية وأدبية أعلى مستوى، فهم قد أدركوا أن إيراد الفكرة بأسلوب مباشر يقلل من حظوظها في التأثير على المتلقي، وعلى النقيض من ذلك لو أوردت بشكل رمزي كأن تكون على ألسنة الحيوان، وهذا ما عبر عنه إخوان الصفا في مقدمة ملحمتهم " تداعي الحيوان على الإنسان "، حيث يبررون استعمال الحيوان في تعابيرهم بقولهم : ((ليكون أبلغ وأبين في الخطاب وأعجب في الحكايات، وأظرف في المسامع و أغوص في الأفكار وأحسن في الاعتبار)) [65](ص91)، فقد أراد المتصوفة أن يخلقوا بواسطة هذه الرموز معادلا موضوعيا لفاعل بشري متخف وراء هذه الرموز، فهم قد أدركوا أن ((المحجوب عن الإفهام كالمحجوب عن الأبصار)) [66](ص61) والمعاني إذا أريد لها أن تفخم وتعظم ولا تهان رمزت لتكون أمتع وأنفع .

و تجدر الإشارة هنا إلى أن ظهور هذا النوع من القصص لدى المتصوفة المسلمين بعد ظهوره أول الأمر عند الأدباء ، هو خير دليل على أن الأدب الصوفي كان منفتحا على الحياة الأدبية في ذلك الوقت ، وقد ظهرت قصص الحيوان الشارحة، في نوعها الأول " أي خرافة الحيوان " عند العديد من أدباء التصوف في بلاد فارس، فمثلا صاحب المثنوي يسوق العديد منها ليعبر من خلالها عن آرائه وأفكاره الصوفية، من ذلك مثلا قصة " الفأر والضفدع " حيث تروي هذه القصة أن الضفدع والفأر كانا صديقين متحابين، إلا أن كون الأول بريّ والآخر

مائي جعلهما لا يلتقيان كثيرا، ما دفع بهما إلى حيلة تجعلهما لا ينفصلان عن بعضهما البعض، وهي أن يربطا نفسيهما بحبل فيأتي ذات يوم غراب فيلمح الفأر يمشي وحده فيلتقطه بمنقاره ويحلق به عاليا جارا وراءه الضفدع المسكين [67](ص171-172) ، لقد أراد الرومي من خلال هذه القصة أن يبين جزاء من يصاحب شخصا من غير جنسه وقومه، ويوجد الكثير من هذه القصص في ديوانه، مثل " قصة الفأر والبعير" ، وقصة " الكلب الوقح " [67](ص126) .

ومن الأدباء المتصوفة الذين استخدموا هذا النوع كذلك سعدي الشيرازي في كتابه " البوستان"، حيث يورد في سياق شرحه لفكرة المحبة والفناء في المحبوب " قصة الفراشة " والتي تأخذ منه 27 بيتا من منظومته، إذ يقول في بعض المقاطع منها :

سأل رجل الفراشة، أيتها الحقيرة !!

اذهبي، واطلبي، بقدر استطاعتك للصداقة...

فبينك وبين محبة الشمع، بون وعناء

لست سمندرا، فلا تحومين حول النار!!

و لكن الفراشة تجيبه بصدق محبتها للشمعة المضيئة بقولها :

إن نارا - كنار الخليل- في قلبي حتى لتظنّن أن هذه الشعلة، ورد عليّ...، ثم يفسر الشيرازي على لسان الفراشة كنه المحبة بين العاشق والمعشوق، فيقول : لا يجذب القلب الحبيب من أطرافه.

بل الحب !!!إنه جاذب الروح من حبيبه [68](ص395-396) .

و يورد الشيرازي كذلك قصة اليراع ليبين المعنى الصوفي " لوحدة الوجود " ، وقد دفعت الظروف التي عاشها والتي تميزت بالاضطراب والفوضى ووجود تيارات معادية للتصوف ومجانبة للسلطة به إلى استخدام هذا النوع المرمّز من القصص كقناع لرؤاه وأفكاره .

كما ظهرت لدى المتصوفة كذلك " ملاحم الحيوان "، والتي هي نوع أدبي يجمع بين الملحمة وخرافة الحيوان، من ذلك ما أبدعه ابن سينا في " رسالة الطير" ، التي أراد من خلالها أن يشرح قوة الأواصر التي تربط العارفين ببعضهم البعض، حيث يحكي فيها أحد الطيور كيف تعرض مع إخوانه لمحنة شديدة، وكيف تخلصوا منها، يقول في مبدئها : ((برزت طائفة تقتنص فنصبوا الحبائل ورتبوا الشرك وهيئوا الأطعمة وتواردوا في الحشيش، وأنا في سربة طير إذ لاحظونا فصفروا مستدعين)) [69](ص33) .وقد تأثر به الشاعر الفارسي " فريد الدين العطار" في ملحمة " منطق الطير" والتي هي عبارة عن منظومة رمزية من 4500 بيت، تصور رحلة بحث الطيور عن الطائر الوهمي المعروف بسيمرغ وكفاحها في اجتياز الوديان السبعة للوصول إليه لتجد نفسها وهي تنظر إلى الفناء " الحقيقة " وكأنها تنظر في المرآة [63](ص81) ، إن هذه القصة يمكن كذلك أن تدرج ضمن الملحمة الدينية التي تصور رحلة كل نفس في هذا العالم الأرض تنشد غاية عظمى هي الوصول إلى الله الذي يُهتدى إليه بالفيض والحب الإلهي.وممن ألفوا كذلك في هذا النوع وأجادوا فيه " إخوان الصفا "

[65](ص49) من خلال رسالة " تداعي الحيوان على الإنسان" أو " رسالة الحيوان والإنسان" ، حيث تروي قصة الشكوى التي رفعها مجموعة من الحيوانات إلى ملك الجن ضد الإنسان الذي طغى وتجبر على جميع المخلوقات ، فظاهر هذه الملحمة محاكمة بين الإنسان ومخلوقات أخرى، أما ما أضمره أصحابها، فهو محاكمة الإنسان مهما اختلفت طبقة انتمائه. إن هذه القصة تمثل عصارة قلوب وعقول أناس عرفوا الدنيا وأهلها، ثم ملوا مجتمعاتهم وانقلبوا عليها يصفون عيوبها ومقاتلها بأقلام تنضح بالسم الزعاف وقد جسدت هذه القصة بغض هؤلاء للنقائص والرذائل الاجتماعية وحبهم للفضائل وسمو الأخلاق، كما عبرت عن أملهم في الوصول بالإنسان إلى مرتبة الكمال الإنساني التي ارتسمت في أذهانهم. و من خلال استقراء تلك النماذج وغيرها من قصص الحيوان لدى المتصوفة بنوعيها، يمكن استخلاص بعض الخصائص النوعية لهذا الجنس القصصي أهمها :

1- يلاحظ في هذه القصص أن أحداثها ضاربة في القدم والراوي الأصلي لها مجهول الهوية بحيث تبدأ غالبا بأفعال مبنية للمجهول مثل " زعموا، روي، حكي... " وغيرها من العبارات التي توحي بخاصية القدم في هذه القصص، وهي خاصية تخدم هذه القصص في جوانب عدة أهمها :

أ - الراوي: فعندما يرجع الأحداث إلى الماضي السحيق، فإنه لا يكون ملزما بنقل الأحداث كما جرت، بل تكون لديه الحرية في نقلها، حيث إن بإمكانه أن يدخل تغيرات سواء على الأحداث أو الشخصيات أو حتى على النتائج، ليكون لديه عمل قصصي متكامل في الأخير.

ب- القصة بحد ذاتها، إذ إن خاصية القدم فيها تجعلها تحمل شحنة حكمية و فلسفية فتصبح بذلك ذات طابع إنساني شمولي.

ج– المتلقي: إن قدم هذه القصص ومجهولية مؤلفها يجعلها تبدو أكثر تشويقا وإثارة لأن النفوس مأخوذة دائما بما هو قديم مجهول .

2- إن هذا النوع القصصي يهتم أصحابه بالتأمل الفلسفي والجانب الروحي في أحداثها واستنباط العبرة منها أكثر من الاهتمام بالتفاصيل القصصية الدقيقة، فيلاحظ أن تعليقات صاحبها قد تطول أكثر من الأحداث، بل إن من هذه الحكايات ما تأتي نهايتها مبكرة، ومع ذلك تبقى ممتدة من خلال تعليقات الراوي، وخير مثال على ذلك قصة الذبابة في كتاب المثنوي [23](ج1،ص176) ، حيث أخذت منه أحداث القصة ثلاثة أبيات أو أربعة وباقي القصة هو تعليقات الرومي، التي يبين فيها عواقب سطحية التأويل وقصر النظر.

3- يعتمد هذا النوع من القصص– في غالبه – على تقنيات خاصة في الربط بين أجزاء القص من أبرزها ما يعرف " بالقصة الإطار" ، وهي القصة الأم التي قد تتفرغ عنها مجموعة من القصص الجزئية، يستطرد القاص في إيرادها إما كإجابة عن سؤال أو تعليل لموقف أو غير ذلك ، ففي قصة الببغاء والتاجر [23](ج1،ص219) في كتاب " المثنوي " يلاحظ أن القصة الإطار هي الرسالة التي يبعثها الببغاء إلى ببغاوات الهند عن طريق التاجر يطلب فيها مشورتهم للتخلص من سجن التاجر، ثم يستطرد الرومي في معرض حديثه عن أفعال الإنسان

بين الجبر والاختيار، فيسوق مجموعة من القصص مثل قصة زيد وصديقه عمر، وقصة نوح وموسى مع البحر، وكذا قصة سيدنا يحي والجبل .

6. 2. 1 قصص السير الصوفية :

تأخذ السيرة عند المتصوفة مفهوما يجعلها أدخل في مجال القصص منها إلى رواية أخبار الأشخاص، فهي ((تصور سلوكهم وتضع بين يدي القارئ كثيرا من تجاربهم التي تعد في جوانب منها غريبة ، خاصة عندما يتحدثون عن مكاشفاتهم ورؤاهم وما يعرض لهم من أحوال ، وما يعيشونه في يقظتهم مما يشبه الرؤى والأحلام، وهذا ما يجعل من سيرهم قصصا محببة للنفس، لأن فيها تجارب تأسر العقول ومعاناة تشبه مجاهدات الفراش حين يحوم على النار يريد أن يسقط فيه)) [70](ص60) ، تكلموا فيها عن التصوف، وما ينصحون به في معرفة الطريق من خلال عرض تجاربهم التي قد لا تخلو من كثير من الإغراب الذي قد يصل حدا، تكون فيه هذه القصص ضربا من الخيال، ومن أمثلة ذلك: ما روي عن البسطامي عندما سئل كيف وصلت وحصلت هذه الدرجة من التصوف فقال : ((خرجت ذات ليلة من بسطام وكنت صبيا ، وقد أضاء القمر وسكن كل شيء فرأيت حضرة كانت العوالم الثمانية عشرة ألفا إلى جانبها كالذّرة فاضطربت واعترتني دهشة عظيمة وصحت يا رب أساحة خالية مع هذا العظم وملك موحش مع هذا الجلال ؟ وإذا بهاتف من السماء يقول : ليس خلو الساحة من انعدام اللاجئين، بل لأننا غير ذلك شئنا)) [71](ص62)، فهذه القصة على ما فيها من الخيال، حاول صاحبها من خلالها أن ينقل تجربته وطريقه لاكتساب المعرفة .

إن سير المتصوفة في هذا القسم الأول منها يذوب فيها الحاجز بين السير والقصص، فتصبح أدخل في النوع الثاني، لأن القصص هو الذي تتوفر فيه حرية الخلق والبناء، والقاص يملك أن يتخيل مواقف ومحاورات وهذا ما يوجد في سير هؤلاء المتصوفة ، التي نقلوا بها واقعا روحيا وعبروا بها عن أكوان عرفها أصحاب الذوق وتصالحوا عليها، وهذا ما يجعلها أدخل في باب مميز من أبواب السيرة، وهو " السيرة القصصية " .

ما يمكن استخلاصه في آخر عنصر التنميط السردي للقصص الصوفي- الذي قادتني للحديث عنه محاولة تصنيف قصص ثلاثية السهروردي، ووضعها في إطارها النوعي الصحيح - هو أن لكل نوع قصصي لديهم عرف خاص به .

و قد تنوعت هذه القصص بين قصص لها عرف نوعي يتوافق مع ما درجت عليه الذائقة الأدبية في ذلك الوقت، مثل قصص العشق والسير، وبين أخرى تكاد تكون معاكسة لتيار هذه الذائقة مثل الحكايات على ألسنة الحيوانات والحكايات التي يشترك فيها الإنس والجن، والحكايات التي تحدث فيها الخوارق " الكرامات " ، والتي تمتاز بأنها أنماط سردية لها عرفها المستقل الغريب [18](ص36) ، رغم ذلك يلاحظ أن القارئ يستسلم لها ويتقبلها بصدر رحب، لأنه ينخرط في هذه اللعبة النوعية ويكون عليه هنا أن يستبعد جميع خلفياته .

الفصل 2
دراسة تطبيقية لقصص ثلاثية السهروردي

2 .1. مقدمة المتون :

إن الملاحظ بداية هو أن قصص ثلاثية السهروردي [72] كغيرها من كتابات التصوف تلفُّها هالة من الغموض سببه اعتماد المؤلف على الرمز والإشارة والتكلم بلسان الذوق، إلا أنها رغم هذا البذخ الرمزي تتواضع في حميمية مطلقة لقارئها البسيط، كونها جاءت في قالب قصصي ممتع يطرد عن النفس الملل والسآمة اللذين كانا يمكن أن يلحقاها بسبب طبيعة توجه صاحبها والذي يلقي بظلاله عليها خاصة إذا كان هذا القارئ ممن بلغه قول السهروردي واصفا كتاباته، حيث يقول: ((ولا نباحث في هذا الكتاب و رموزه إلا مع المجتهد المتأله، أو الطالب للتأله)) [73](ص12) ، مع ذلك لا يمكن الادعاء أن الأمر بمثل سهولة هذا الكلام والتنظير، بل إن فك مغاليق مثل هذه النصوص ليس مهمة يسيرة، لذلك سأستعين في هذا ببعض الإجراءات المنهجية التي قدمتها المدارس السردية، في محاولة لمقاربة سطحية لهذه القصص، و سيلاحظ القارئ أن الحديث عن المعنى والمضمون لم يرد بشكل واضح وكبير،إلا إن دعت الضرورة .

لقد كان السهروردي من بين كثير من المتصوفة الذين اعتمدوا على أسلوب القص من أجل إيصال آرائهم وأفكارهم إلى مريديهم، وكذا للعامة من الناس، فهذا النوع من الكتابة على شكل حكايات، قد حل محل الكتابة التعليمية، إلا أنه يبدو أكثر نجاعة وقدرة على نقل تلك الآراء في قوالب تجمع بين المتعة والفائدة، يقول السهروردي: ((اقرأ الكتاب بوجد و طرب و فكر)) [74](ص115) ، إنه يؤمن في كتاباته بضرورة المزج بين ما اعتبره الدارسون المحدثون أهم مقياسين للجمال في أي عمل أدبي، وهما المتعة والفائدة.

و ممّا جادت به قريحة السهروردي من قصص ثلاثيته التي بين أيديكم، والمتمثلة في :

2 .1 .1. قصة رؤيا :

كما يدل على ذلك اسمها تمثل هذه القصة رؤيا السهروردي للمعلم الأول والحوار الذي دار بينهما عن الذات والنفس وكمال الوجود ومعنى الاتصال والاتحاد والعقل الفعال، وهذه القصة على غرار باقي قصص الرؤى لدى المتصوفة تدل على اشتغال دائم لعقل صاحبها الباطن مثل عقله الظاهر بكل ماله علاقة بعالم الملكوت، وبالذات

العلية، وقد اعترف السهروردي بذلك عندما قال في بداية هذه القصة : ((كنت زمانا شديد الاشتغال، كثير الفكر والرياضة وكان يصعب عليّ مسألة في العلم)) [75](ص131).

إن هذه القصة من حيث كونها بناء قصصيا يلاحظ أنها تتضمن مستويات عدة من السرد، فإطارها العام عبارة عن حلم الراوي حيث يستعين فيه بالسرد ليقدم عالما تعرض أحداثه و شخصياته بأسلوب يزاوج بين المشاهد المسرحية والأسلوب الحواري، حيث لا تتطور فيها الأحداث، بل هي مسرح لسيل من الأفكار والآراء التي يحاول الراوي أن يمررها، والتي هي غايته الأولى عند إنشاء هذه القصة .

إلا أن هناك جزئية تميز هذه القصة عن باقي قصص الرؤى والمنامات، وتتمثل في السياق الواقعي لهذه القصة، حيث إنها وقعت معه في حالة بين النوم واليقظة ، أو في حالة "شبه نومة" كما يقول بمعنى أنه لم يكن مستغرقا في النوم، وما يحدث في هذه الحالة يعده بعض المتصوفة نوعا ثالثا من العروج أو السفر الروحي لديهم، الذي يستفيد من خلاله الصوفي السالك معارف جديدة، يقول القشيري: ((أما حالة بين اليقظة والنوم فيرى العبد أنه يحمل إلى السماء، ويرى في تلك الحالة العجائب، فهذا معتاد موجود لكثير من الذاكرين الله في ابتداء أحوالهم، فهذا مما لا يداخلنا فيه شك)) [59](ص191) ، بمعنى أن هذه القصة موجودة بين ثيمتي: الرؤيا والحلم وثيمة الرحلة الرمزية.

2 .1 .2. قصة أصوات أجنحة جبرائيل(أوزبر جبريل) :

وهي عبارة عن رحلة رمزية يلتقي فيها السهروردي بشيخ حكيم أتى من مكان وراء المكان، فيتلقى منه علم أسرار نشأة الكون ومبادئ الحياة الصوفية، وقد ألفها السهروردي لغاية الدفاع عن شيوخه وأصحابه المتصوفة الذين طلّقوا الدنيا ومباهجها، وركنوا إلى زاوية فيها جادين في سبيل الوصول إلى الحقائق العلوية.

و قد بدأها السهروردي ببيان الظروف المحيطة بهذه الرحلة (الليلة واختفاء الصور والعلائق الحسية)، وبعد ذلك يذكر ما استشعره من خوف في أول الأمر وهو في حضرة هذا الشيخ الحكيم الذي ليس شيئا آخر غير"العقل الفعال"، ثم يبدأ في قص حديثه معه، وفي الوسع التمييز فيها قسمين وفقا لما ورد فيها من تعليم يناظر التكوين الروحي الذي يجب أن يظفر به الصوفي الكامل، فالقسم الأول توجد النقاط الرئيسية في المذهب الكوني التقليدي مثلك: صدور العقول والأفلاك وما بينهما من علاقات متبادلة وإيجاد العناصر، وإيجاد عالم الكون والفساد، غير أن العرض هنا ليس عرضا تعليميا لأن الحكيم المتحدث هناك لا يقيم الحجج، ولا يعقد البراهين من أجل إقناع السامع، بل إن كل إجاباته تلقى تحت ستار المثال والحكاية وبعد ذلك يطلب السالك (السهروردي) من هذا الحكيم أن يعلمه علم الخياطة والذي ليس إلا علم الطب. أما في القسم الثاني من هذه القصة فيوجد فيها مجموعة من الأسئلة من نوع آخر مختلف تماما، فعوضا عن الصور والتمثيلات التي كانت في القسم الأول منها، توجد هنا سلسلة من الاصطلاحات والرموز الدينية، وتعبيرات قرآنية مثل : ((الكلمة والروح روح القدس وروح المخلوق)) ، والثانية هي : جناحي جبرائيل : الجناح المضيء والمظلم ومعنى كليهما.

و بعد أن ينتهي من هذه المسائل، يلاحظ أن القصة لا تنتهي بنتيجة ثابتة، ويطلع النهار ويجد التلميذ نفسه وحيدا يغمره شوق لا يبلغ مداه التعبير، إلا أنه لا جدوى بعد في الدموع والصيحات.

2 .1 .3. قصة الغربة الغربية:

تعد هذه القصة نسيجا صريحا على منوال قصة حي بن يقظان (لابن طفيل)، يقول السهروردي : ((فصادفتها، مع ما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة معترية (عارية) من تلويحات تشير إلى الطور الأعظم...، أردت أن أذكر طورا في قصة سميتها أنا قصة الغربة الغربية)) [73](ص275)، إن هذه القصة هي الأخرى عبارة عن رحلة رمزية يسافر فيها السالك مع أخيه عاصم بحثا عن أبيهما ،فيقعان في القرية الظال مأهلها(التي ترمز للدنيا) ويحيط الظالمون به وبصاحبه، فيُحبسان في قعر بئر مظلم (ترمز هنا للغرائز والحواس) فيأتيهما الهدهد برسالة من أبيهما، فيركبان بها سفينة النجاة ويتركان الآخرين من الظالمين موعدهم الصبح في إيقاع العذاب بهم، ثم يغرقان السفينة مخافة ملك ظالم يأخذ كل سفينة غصبا، ويمران بعد ذلك بمدينة يأجوج ومأجوج ويهديهما الحوت (يرمز للنفس الخيرة) إلى بحر الحقيقة ، ثم يصعدان إلى أبيهما ويتخلصان من الدنيا، وفي الحضرة العلية يبكي السالك مما لقي من ظلم في القيروان(في الدنيا) ، و لكنه يُخبر بأنه راجع إليها مرة ثانية في يسر، وفي عاقبة الأمر سيتخلص نهائيا ، و يبقى بجوار أبيه [60](ص190) ، وهذه الرحلة هي رمز لهبوط الروح من الأعلى إلى الأسفل.

إن هذه القصص الثلاثة سواء منها ما يحكيه السهروردي عن يقظته أم نومه تشترك في كونها تعبيرا مرمزا عن تلك الرحلة التي يقطعها الصوفي للوصول إلى مبتغاه، إنها ((تعبر جميعها عن سجن روح الإنسان في البدن وتلوثها بأدران المادة وميل الروح إلى العودة إلى وطنها والطريق الذي ينبغي عليها أن تقطعه في عودتها واتصالها بالمبدأ الأول)) [63](ص7)، وقد اتسمت في مجملها بالغموض وهو أمر طبيعي لأن صاحبها كان ممن زاوج بين علمين كل منهما أعتم وأعمق من الآخر، وهما التصوف والفلسفة، لقد اعتمد بالإضافة إلى الوسيلة الوحيدة للمتصوفة وهي الوجدان والذوق على العقل، فنراه يستعمل القياس والمنطق، محاولا أن يغوص في عالم ما وراء الحس، ويصوره تصويرا بارعا يليق به.

إذن فكل هذه القصص يمكن إدراجها تحت مظلة واحدة هي : قصص تروي عن سياحات رمزية، وإن كانت الأولى قد تضمنت خصائص قصص الرؤيا، فهي لا تخرج عن ذلك الإطار إلا أنه إذا ما أردنا تصنيف هذه القصص من حيث شخصياتها التي هي في الغالب روحية لا وجود لها، وكذلك من خلال طبيعة أحداثها وانتمائها إلى عالم الواقع أو الخيال، فسيلاحظ أنها تنتمي إلى ما يسميه تودوروف بالأدب العجائبي، والذي يؤيد وجوده في هذه القصص ما يلي [76](ص17-18) :

1 - أول ملمح يجعلها تندرج ضمن الأدب العجائبي هو ((كون السارد هنا هو نفسه الشخصية الرئيسية التي تدور حولها أحداث القصص الثلاثة، والمعلوم أن وجود أحداث فوق طبيعية يرويها سارد طبيعي أو يوهم بأنه

طبيعي كاف تماما عند تودوروف لترشيح ظهور النص العجائبي)) [76](ص18) ، أي أنها سمة بارزة في هذا النوع من النصوص.

2 - أما المميز الثاني فهو انعدام الفاصل بين الفيزيائي والعقلي، والشيء والكلمة فيكون العبور بين الفكرة والإدراك، لتغدو بذلك الفكرة إحساسا والإحساس فكرة، وهذا التماهي بين الجانبين يتجسد من خلال : التحول في الماهيات، وتجسيد المعنوي في شكل محسوس وأنسنة غير الإنساني، كذلك تجسيد الصور الخيالية وكذا الموجودة في القرآن [76](ص23) .

إن ما لوحظ في قصص السهروردي الثلاثة هو أن الجانبين قد طغى فيهما الثاني عن الأول، فلم يقف الأمر عند حدود التماهي بل تعداه إلى سيطرة العقلي الروحي على الفيزيائي المادي، وقد دعم هذا الاستخدام المفرط للرمز فيها.

فمن أشكال تجسيد المعنوي في صورة المحسوس التي يكثر استخدامها هنا مثلا: دخول دهليز أبيه، وقد كان لذلك الدهليز بابان : أحدهما إلى المدينة والآخر إلى الصحراء والبساتين [74](ص142) ، ففي هذه العبارة " الدهليز " هو تجسيد للوجود الإنساني،أما " الأب " فهي تعني العقل الفعال وعلة ذلك الوجود، ودخوله فيه غوصه إلى أعماق نفسه وإلى سره الباطن والتفكر فيه أما الصحراء والبستان فتعني النفس أو الروح .

و يوجد كذلك التجسيد في قوله : " أخي عاصم" ، فقد جسّم العقل باعتباره كائنا معنويا على هيئة رفيق يأخذ بيده ويشاركه رحلته للبحث عن أبيه .

و من أشكال التماهي بين المادي والمعنوي كذلك ما يسمى " أنسنة غير الإنساني " [76](ص53) في قوله : ((اتخذ واحد من الحيتان سبيله في البحر سربا، و قال : ذلك ما كنا نبغي)) [73](ص293)، فهذا التعبير وإن كان له وجهان : حقيقي ورمزي، إلا أن العبرة بالظاهر منهما، إذ إن فيه أنسنة للحوت وجعله يتكلم مثل الإنسان، ويوجد كذلك أنسنة غير الإنساني في شخصية الهدهد الذي يأتيهما مسلما ناطقا في خطاب الآدميين ويخبرهم بأنه يحمل إليهم رسالة من أبيهما فيها وجه خلاصهما من السجن الواقعين فيه .

و من أبرز أشكال التماهي بين المادي والمعنوي التي يمكن ملاحظتها في هذه القصص كذلك تجسيد الصور الخيالية والقرآن، والذي يوجد بكثرة خاصة في قصة "الغربة الغربية" في مثل: تجسيده لقصة نوح وتقمصه للدور البطولي في قوله: ((فركبنا في السفينة وهي تجري بنا في موج كالجبال...، وحال بيني وبين ولدي الموج فكان من المغرقين، وعرفت أن قومي موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب؟)) [73](ص284)، وكذلك قوله : ((مر بنا على مدينة يأجوج على الجانب الأيسر من الجودي كان معي من الجن من يعمل بين يدي، وفي عين القطر، فقلت للجن: انفخوا حتى صار مثل النار فجعلته سدا)) [73](ص285) ، إن هذه العبارة هي تجسيد واضح لقصة ذي القرنين في سورة الكهف [سورة الكهف الآية :94] .

أما أبرز ملمح لانعدام الفاصل بين المادي والروحي، والذي هو الغاية المنشودة لكل صوفي سالك، فهو الوصول إلى القرب الشديد من الحق سبحانه وتعالى، وقد يتعدى الأمر ذلك إلى ظهور ما يسميه سعيد الوكيل بإله الاعتقاد،

حيث ((يتجلى الحق للخلق على غير الصورة التي يعتقدونها فينكرونه، أما العارفون فيظهرون بوصفهم منفتحين على المطلق، فلا يرون سواه، وهكذا تفقد حاسة الإبصار قيمتها لتوجد قوة مدركة أخرى تحل محلها و تتجاوزها، ويتم إلغاء حاسة الإبصار، فلا يكون ثم وجود للعالم لدى هؤلاء العارفين فليس ثم سوى الله)) [76](ص26) ، وقد تجسد ذلك في قصص السهروردي الثلاث، حيث بعد كل رحلة يقطعها السهروردي، يتصل بالذات الإلهية، إلا أنه اتصال غير مباشر من خلال واسطة قريبة منه بزعمه، وهو عبارة عن تجل لنور الحق في شخصية المعلم الأول، إذ إن روح الصوفي إذا تخلصت من كدورات الدنيا وقتلت جميع الشهوات سوف تتخلص أحيانا إلى عالم القدس وتتصل بأبيها المقدس وتتلقى منه المعارف وتتصل بالنفوس الفلكية العالمة بحركاتها وبلوازم حركاتها ، وتتلقى منه المغيبات في نومها ويقظتها[47](ص49).

غريبة هي العوالم التي يأخذنا إليها السهروردي في قصصه رفقة أشخاص ليسوا عاديين، حيث لا يكاد يميّز فيها الواقعي من الخيالي، بل إن الخيالي فيها امتزج بالواقعي و كاد أن يلغيه .

3 - العامل الثالث الذي يدعم عجائبية هذه القصص هو خصوصية الإيقاع الزماني وإحداثيات المكان ، والتي تسمح بتسرب العالم المادي والروحي، إذ إن ((الخروج من أسر الزمان والمكان ليسمح بالحركة الحرة بين الأفلاك المادية بالإضافة إلى ما هو معنوي)) [76](ص17) ، وهذا ليس وقفا على هذه القصص، بل يكاد يغلب على قصص الرحلات الرمزية لدى المتصوفة .

4 - انمحاء الفاصل بين الذات والموضوع : ويوجد في هذه الرحلات من خلال كونها غوصا في أعماق ذات الصوفي واستغراقا روحيا في بواطنها، وهذا ما تجسده عبارة السهروردي على لسان المعلم الأول في قصته " رؤيا " ، يقول : ((ارجع إلى نفسك تحل لك...إنك مدرك لنفسك ، فإدراكك لذاتك بذاتك أو غيرها فيكون لك إذن قوة أخرى)) [75](ص132) ، حيث تغدو في النفس كل جزئية عبارة عن محطة ينتهي إليها السالك لينطلق منها إلى ما يليها في رحلة بحثه للوصول إلى عوالم الملكوت أو إلى شخصيات يلتقيها الصوفي ويحاورها ليتعلم منها المعارف الإلهية.

والملاحظ في هذه القصص كذلك انشطار الذات وتجزئتها إلى طرفين يتقاسمان دور البطولة، فالأكيد أن الحوار الموجود فيها لم يكن فيه حقا طرف ثاني، بل هو كله من إنشاء السهروردي، الذي يبدع هنا ما يشبه المونولوج في المسرح. بالإضافة إلى هذه العوامل يلاحظ أن قصص السهروردي تكتسب سمة العجائبية من اعتماد صاحبها على التصوف والفلسفة، فالمعلوم أن ((الكتابة العجائبية ترجع إلى أنها لا تعتمد على العقل وحده...بل إنها لتمتح من قوى إدراكية أخرى أهمها قوة الكشف المسماة بالقلب)) [76](ص31) ، أي أن عجائبيتها تكمن في نزوعها إلى منحى كشفي لا يكاد يفهمه إلا من اختبره من المتصوفة.

إلا أن هذا التصنيف يبقى مائعا وفضفاضا ما لم يتم ضبطه، وذلك لأن ((سمة العجائبية لا تدوم إلا زمن التردد، التردد المشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي سيدركانه واقعي أم لا، في نهاية النص يتخذ القارئ وربما إحدى الشخصيات أيضا قرارا، فيختار هذا الحل أو ذاك، ومن هنا بالذات يخرج

العجائبي، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير متصرف فيها وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر ألا وهو الغريب، أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، فإننا ندخل عندئذ في جنس العجيب وهذا يعني أن معنى العجائبي يستند إلى تعريف العجيب والغريب بالضرورة، وموقف المتلقي منه، فالأحداث (فوق الطبيعة) يمكنها أن تأخذ لديه تفسيرا عقلانيا وعندئذ يمر من العجائبي إلى الغريب، وقد يقبل وجودها على ما هي عليه، وحينئذ يكون في العجيب)) [76](ص14-15) .إن قصص السهروردي وفق هذا التصنيف للنص العجائبي، يمكن أن ينظر إليها كالآتي :

إن قصة "رؤيا" وقصة "الغربة الغربية" تنتميان إلى نوع (العجائبي - الغريب) ، لأن الأحداث العجائبية التي تظهر على طول القصتين، تخضع في نقطة ما إلى تفسير عقلاني، إذ في قصة " رؤيا " يأتي هذا التفسير في البدايـة ، عندما يشير السهروردي إلى أن هذه القصة عبارة عن رؤيا منامية شاهدها عندما وقع خلسة في شبه نومة[75](ص131) ، فهو كأنه يطمئن القارئ ويضعه في سياق معين، يلمّح من خلاله إلى أن الأحداث القادمة على غرابتها هي أحداث منامية، أما في قصة الغربة الغربية، فإن التصريح الوحيد بالانتماء إلى الواقع لم يأت إلا في نهاية القصة، يقول السهروردي : ((وتلك الراحة كانت أحلاما زايلة على السرعة)) [73](ص296)، فهذه الأحداث هي أحلام يقظة شهدها السالك ومر فيها بمغامرات وأحداث مختلفة.

أما بالنسبة لقصة "أصوات أجنحة جبرائيل"، فالملاحظ أنها تنتمي إلى نوع (العجائبي، العجيب)، الذي يقدم نفسه بوصفه عجائبيا، والملاحظ أنها تنتهي بقبول فوق -طبيعي، إن الراوي ومعه الشخصية الرئيسية يبقيان متماديين مع عجائبيتها حتى آخر كلمة فيها، يقول السهروردي ((ثم عندما ارتفع على قصر أبي فجر النهار، أغلق الباب الخارجي وفتح باب المدينة، وذهب التجار إلى أشغالهم، وتغيب عني جماعة هؤلاء الشيوخ وبقيت في حسرة متشوقا إلى صحبتهم)) [74](ص155) ، فأحداث هذه القصة تعلن منذ بدايتها وحتى النهاية انتماءها إلى عالم ما فوق الطبيعي.

2 .2. بنية الحكي في ثلاثية السهروردي :

2 .2 .1. البنية الوظيفية :

إن تناول أي قصة باعتبارها متنا حكائيا، يُعنى بالدرجة الأولي بدراسة مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، أو ما يعرف بالوظائف التي تمثل هيكلا يقوم عليه البناء القصصي مهما كان نوعه، لذلك يلاحظ أن هذه الجزئية قد شغلت حيزا مهمّا في الكثير من الدراسات السردية .

و لعل من أبرز هذه الدراسات ما قدمه " فلاديمير بروب " الذي اقترح أنموذجا وظائفيا صار مرجعا أساسيا للكثير من الدراسات وقد انطلق فيه من أساس واضح، هو ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو الموضوعاتي الذي قدمه سابقوه. لذلك فالوظيفة القصصية حسبه هي فعل ما لشخصية من الشخصيات تم تحديده من وجهة نظر دلالته داخل جريان الحبكة [77](ص38) ، وهي تمثل عنصرا ثابتا في الحكاية، وما دامت الوظيفة تصف تفاعل الشخصيات أي تصف أفعال السرد وأوضاعه

معا، فإن ما هو مهم في دراسة القصة- فيما يرى بروب -هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، وليس السؤال عمن فعل هذا الفعل، وكيف فعله [77](ص37).

إلا أن مؤسس السرديات الدلالية - غريماس- لديه رأي آخر، حيث يستفيد هذا الأخير في بناء تصوره للأنموذج العاملي الذي يقترحه، من مفهوم العوامل في اللسانيات والتي تعتبر أن الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلا، وموضوعا مفعولا، وتصبح الجملة أيضا - وفق هذا التصور- عبارة عن مشهد، ويستخلص غريماس عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعهما في شكل متعارض كالآتي :

- الذات لا تساوي الموضوع .
- المرسل لا يساوي المرسل إليه [78](ص15) .

و ((يعمم غريماس هذا الاستنتاج على كل عالم دلالي صغير، فيرى أن عالما دلاليا صغيرا ، لا يمكن أن يحدد كعالم، أي ككل دلالي إلا بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يبرز أمامنا كمشهد بسيط، كبنية عاملية)) [78](ص32)، بما في ذلك عالم القصة.

و يأتي بين هذا وذاك ما قدمه رولان بارت، الذي حاول أن يجمع في نظريته بين مستوى الوظائف (عند بروب) ، ومستوى الأفعال (عند غريماس)، لأن ((الوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكانا في الفعل العام للفاعل)) [7](ص102) ، إن المميز والمهم فيما قدمه" بارت"هو طابع الشمولية الذي يتخذه البحث عنده، فحسب رأيه ((لا يكاد يبقى سرد إلا وصيغ من وظائف)) [7](ص150) .

أي أن بارت لم يقيد حديثه عن الوظائف في نوع حكائي محدد، بل نظر إليها باعتبارها وحدات تكوّن كل أشكال القص، كما أنه لا يحصر الوظيفة في الجملة ، فقد تقوم كلمة واحدة - برأيه - بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص [7](ص106-107).

و قد صنف بارت الوظائف حسب أهميتها وعلاقاتها، إلى نوعين هما [7](ص105-108) :

1- الوحدات التوزيعية : وهي تتطابق مع ما تحدث عنه بروب، فهي تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها بعضا، وقد اقترح دمج بعض الوظائف النوى مع بعضها من أجل تشكيل ما يعرف لديه بالمتوالية السردية والتي هي عبارة عن تتابع منطقي للوظائف النويات [7](ص177) ، بحيث إذا انتهت المتوالية وأخذت اسمها سوف تحيل من دون شك على المتوالية الموالية لها.

2- الوحدات الإدماجية : وهي عبارة عن وظائف، غير أنها تختلف عن السابقة، ولذلك لا يسميها بارت بهذا الاسم (أي وظيفة)، لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها فكل وظيفة تقوم بدور العلامة، إذ أنها لا تحيل على فعل لاحق ومكمل، ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار الخاصة بهويتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كلها تتم بواسطة هذه الوحدات.

وقبل الخوض في استخلاص البناء الوظائفي لقصص الثلاثية، هناك جزئية مهمة ينبغي الإشارة إليها، وهي أن المميز في جميع قصص الرحلات الرمزية، وكذا قصص الرؤى التي يرويها الرائي عن نفسه لدى المتصوفة ، هو ارتباط الوظائف خاصة منها الوظائف الرئيسية بفاعل واحد هو الصوفي السالك أو الحكيم المؤله كما ينعته السهروردي، وبالفعل يلاحظ أن جميع قصص السهروردي تدور حول فاعل واحد تصدر عنه جميع الوظائف الأساسية، ولعل أبرز الوظائف التي كانت حاضرة ـ تقريبا ـ في جميع قصص الثلاثية هي :

1 - مسألة أو غاية تؤرق الصوفي، وتكون سببا في رحلته .

2 - محاولة السالك التخلص من قيود الجسد وعالم الملكوت .

3 - يحدث للصوفي التخلص .

4 - ظهور النور الإلهي .

5 - الانبهار والدهشة من جانب الصوفي .

6 - تجسد هذا النور في شبح إنساني .

7 - زوال دهشة الصوفي .

8 - الإحساس بلذة وارتياح من قبل الصوفي .

9 - مرافقة الحكيم الأب للصوفي في رحلته .

10 - بدء المحاورة بين الأب والصوفي .

11 - إجابة الأب عن مختلف التساؤلات وتلقين السالك لأصناف العلوم .

12 - الفراق بين السالك والشيخ .

13 - عودة السالك إلى عالم الملك .

14 - البكاء والحسرة والحزن من الصوفي لمفارقته لأبيه .

إن هذه الوظائف تكاد تكون في أغلبها موجودة في قصص السهروردي، إلا أن أخذها بهذا الشكل قد يكون فيه الكثير من الميوعة وعدم الدقة، والتي تسببها نسبية هذه الوظائف في القصص، حيث قد لا تكون بنفس الترتيب في جميع القصص فربما تتقدم إحداها عن الأخرى، كما أنه قد توجد وظائف منها في قصة دون الأخرى، لذلك ربما كان من الأجدى لاحتواء جميع هذه الوظائف وغيرها في قصص السهروردي موضوع الدراسة لو تم إخضاعها إلى الخطاطة التي قدمها السهروردي، والتي مثل فيها الطريق الذي يسلكه ليصل إلى ما يصبو إليه، وهي تمثل مراحل هذا السلوك، فتصبح هذه المراحل استنادا لما قدمه بارت متواليات سردية تنضوي تحت كل منها مجموعة من الوظائف الأساسية، التي تختلف من حيث العدد من قصة إلى أخرى، فيمكن لهذه المراحل أن تكون هيكلا وظيفيا لهذه القصص وقد يضاف إليها مراحل وجدت في القصص ولم يذكرها السهروردي في مراحله . يرى السهروردي أن مراحل السلوك التي يمر بها الصوفي السالك هي :

1. الانسلاخ عن الدنيا .

2. مشاهدة الأنوار الإلهية .
3. ما لا نهاية له [75](ص128-129).

إن الملاحظ في قصص الثلاثية أنها وإن اختلفت فيها الوظائف وتعددت، فإنها تسير جميعها وفق هذه الخطاطة، ويمكن أن يضاف إليها متتالية "التمهيد للرحلة"، والتي تأتي قبل الانسلاخ عن الدنيا، وتأتي باعتبارها وضعية انطلاق في القصة، في مقابل ذلك توجد متتالية "الانتباه"، والتي هي خاتمة لكل قصة من هذه القصص، وتفصيل ذلك في قصص السهروردي يكون كالآتي:

فمتتالية "التمهيد للرحلة" حاضرة في كل قصص الثلاثية، وإن اختلفت أشكالها فهي في قصة "رؤيا"عبارة عن وجود مسألة استعصت على فهم السالك ولم يجد لها حلا، ما يدفعه إلى الانطلاق في رحلته تلك من أجل إيجاد الحل.

أما في قصة " أصوات أجنحة جبرائيل" فتتمثل متتالية التمهيد في تعرض السالك لحالة من الأرق الشديد الذي يمنعه من النوم، فيقرر أن يبدأ رحلته تلك .

وفي قصة الغربة الغربية، يقوم الراوي بتحديد سبب رحلته مع أخيه بنفسه ، والذي كان البحث عن نوع نادر من الطيور، يقول السهروردي: ((لنصيد طائفة من طيور ساحل لجة الخضراء)) [73](ص276) ، وهذا طبعا تعبير رمزي .

أما المتتالية الثانية، فهي الانسلاخ عن الدنيا أو"حل التركيب "كما يحلو لابن عربي أن يسميه [76](ص37) ، وهو بمفهومه الصوفي -الذي يختلف عما سيرد عليه في متن القصص-عبارة عن محو التعيينات الشخصية التي تعد حجابا سميكا يمنع الصوفي من الاتصال بالله وبالتالي فناء الجزء في الكل فناء تاما، أي أنه تجرد الصوفي السالك من كل العلائق الدنيوية، والتخلص من كل قوى البدن ومشاغله، أما في المتن القصصي للثلاثية فيلاحظ أنها وردت بأشكال مختلفة، وفق الآتي :

ولنبدأ بقصة "رؤيا"، حيث إن الانسلاخ عن الدنيا فيها، كان بواسطة "النوم"، الذي هو أخو الموت، ويعرفه الغزالي فيقول : ((معنى النوم أن تركد الحواس عليه فلا تورده على القلب...، إلا أن النوم مانع سائر الحواس عن العمل، وليس مانعا للخيال عن عمله وتحركه)) [29](ج5،ص111).

فهذا الصوفي السالك بعدما تؤرقه مسألة لا يجد لها حلا، فيقع في ليلة من الليالي خلسة في النوم و إن لم يكن نوما عميقا، وهنا تتحرر روحه من قيد الجسد تاركة إياه ومحلقة في عالم الملكوت، وهنا يحس الراوي البطل بلذة عظيمة.

نفس الوضعية توجد في قصة " أصوات أجنحة جبرائيل "، وإن اختلفت جزئياتها يقول السهروردي معبرا عن ذلك الانسلاخ باستعمال الرمز: ((في يوم ما انطلقت من حجرة النساء، وتخلصت من بعض قيود ولفائف الأطفال، كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق عن قبة الفلك اللازوردي)) [74](ص141) ، أي أنه تخلص من

كدورات عالم الأجسام، وقد نسب في هذا الرمز البديع الأنوثة إلى هذا العالم بسبب أنها مناط الإحساس والشهوات والغرائز، وتخلص كذلك من قيود الحواس الظاهرة التي رمز لها هنا " بلفائف الأطفال

أما في قصة "الغربة الغربية"، فيلاحظ أن هذه المرحلة تأخذ مساحة كبيرة من القصة فبعدما ينطلق البطل برفقة أخيه عاصم رمز للعقل الذي يعصم من الزلل، ويبدآن رحلتهما التي لن تكتمل إلا بعناء بسبب وقوعهما أسيرين في قبضة أهل مدينة قيروان، الذين يقومون بتقييدهما ووضعهما في قعر جب مظلم، ولا يتحقق لهما الخلاص إلا بعد أن يأتيهما رسول أبيهما بتلك الرسالة التي فيها وجه خلاصهما، فيتخلصان من قيد "القرية الظالم أهلها"،ويركبان السفينة وينطلقان للبحث عن طور سينا أين يوجد أبوهما، فالقرية الظالم أهلها ترمز هنا للدنيا وأهلها، وكون السالك كان برفقة أخيه عاصم، الذي هو العقل الفعال والذي يحذره و يعصمه من رفقة الحواس التي هي سبب كل بلاء، كل هذا يوحي بأنه ترك عالم الملك بكل ما فيه من محسوسات، وتخلص من كل القيود، وتأتي بعد ذلك متتالية " مشاهدة الأنوار الإلهية " ، وفي هذه المرحلة تتبدى للسالك أنوار يراها، والتي تتجسد غالبا- حسب السهروردي - من خلال واسطة معينة تظهر بشكل شيخ عليه سيماء الوقار والحكمة والتبحر في العلوم الإلهية، يقول السهروردي: ((فإذا تجردنا من الملذات الجسمية، تجلى علينا نور إلهي لا ينقطع مدده عنا، وهذا النور صادر عن كائن منزلته منا كمنزلة الأب والسيد الأعظم للنوع الإنساني، وهو الواهب لجميع الصور ومصدر النفوس على اختلافها، ويسمى الروح المقدسة)) [73](ص247) .

وهو عند الفلاسفة العقل الفعال، ويمثل هذا النور الإشراقي الوسيلة التي تعين السالك في كشف الغيبيات سواء في نومه أو يقظته، وقد اختلفت في قصص السهروردي الثلاثة أسماء وصفات هذا الوسيط ومكان تواجده في كل مرة، ففي قصة "رؤيا " يلتقي الصوفي السالك بهذا النور الإلهي بعدما ينام، حيث يتراءى له نور شعشعاني، يتمثل له بعدها في شبح إنسان يقول عنه السهروردي بأنه " المعلم الأول " ويكون في صورة تعجب الصوفي، فيأنس لوجود .

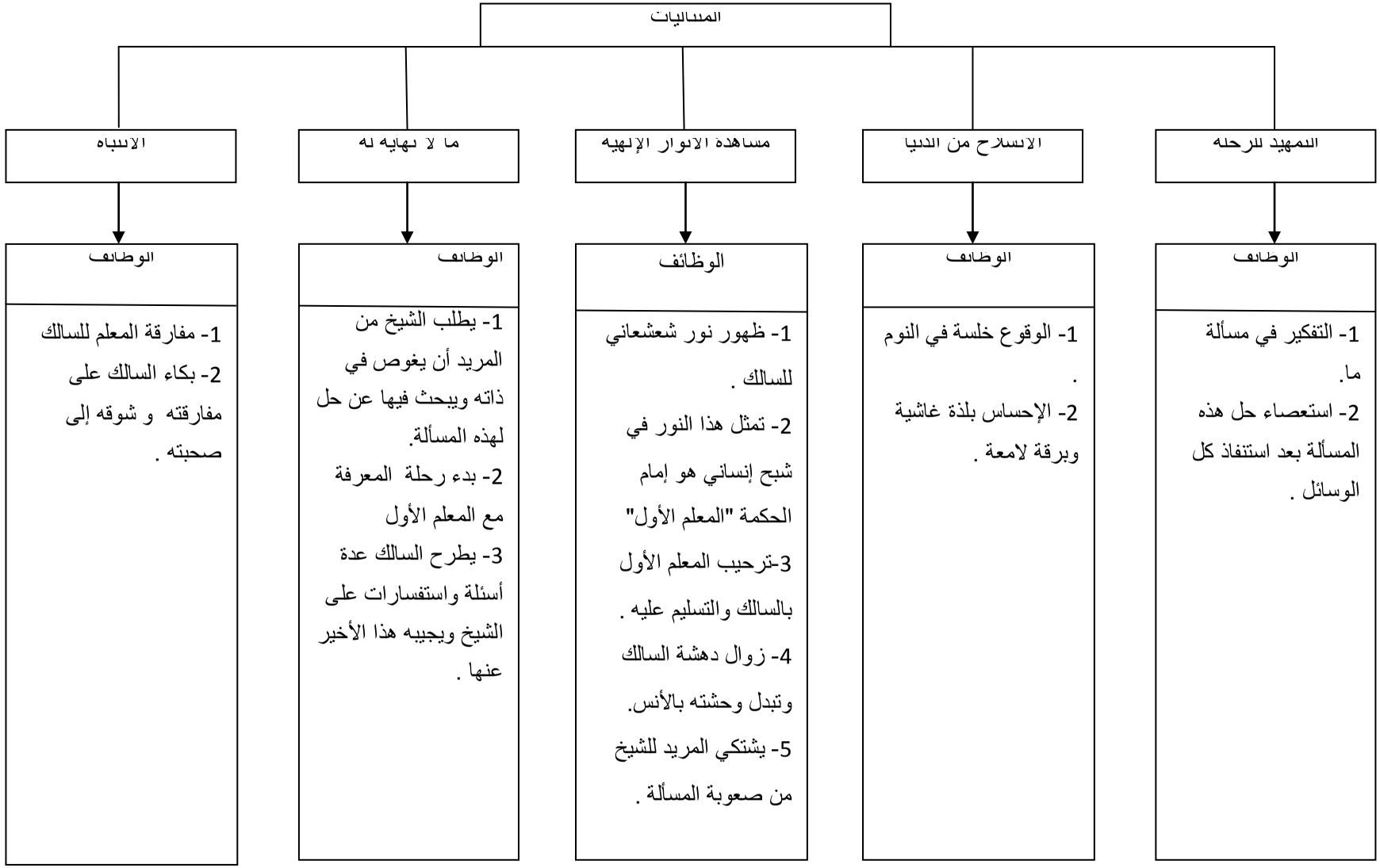
أما في قصة " أصوات أجنحة جبرائيل"، فأجد أن هذه المتتالية تبدأ عندما يرفع الصوفي السالك في هذه القصة الترس ليشاهد خلفه هذه الأنوار التي تتجلى هنا من خلال عشرة شيوخ حسان السيماء مصطفين، تعجبه هيئتهم وسناهم، وسيكون أحد هؤلاء الشيوخ هو الحكيم الذي يرافق السالك في رحلته، ويرشده ويفسر له ما يعترضه من رموز حتى يبلغ غايته المنشودة .

أما بالنسبة لقصة الغربة الغربية، فإن هذه المتتالية تأتي متأخرة، لأنها تمثل نتيجة إيجابية لتلك الرحلة، والتي هي غاية الصوفي من رحلته، وهي الوصول إلى هذا النور(الأب)، فيتحقق له ذلك في النهاية .

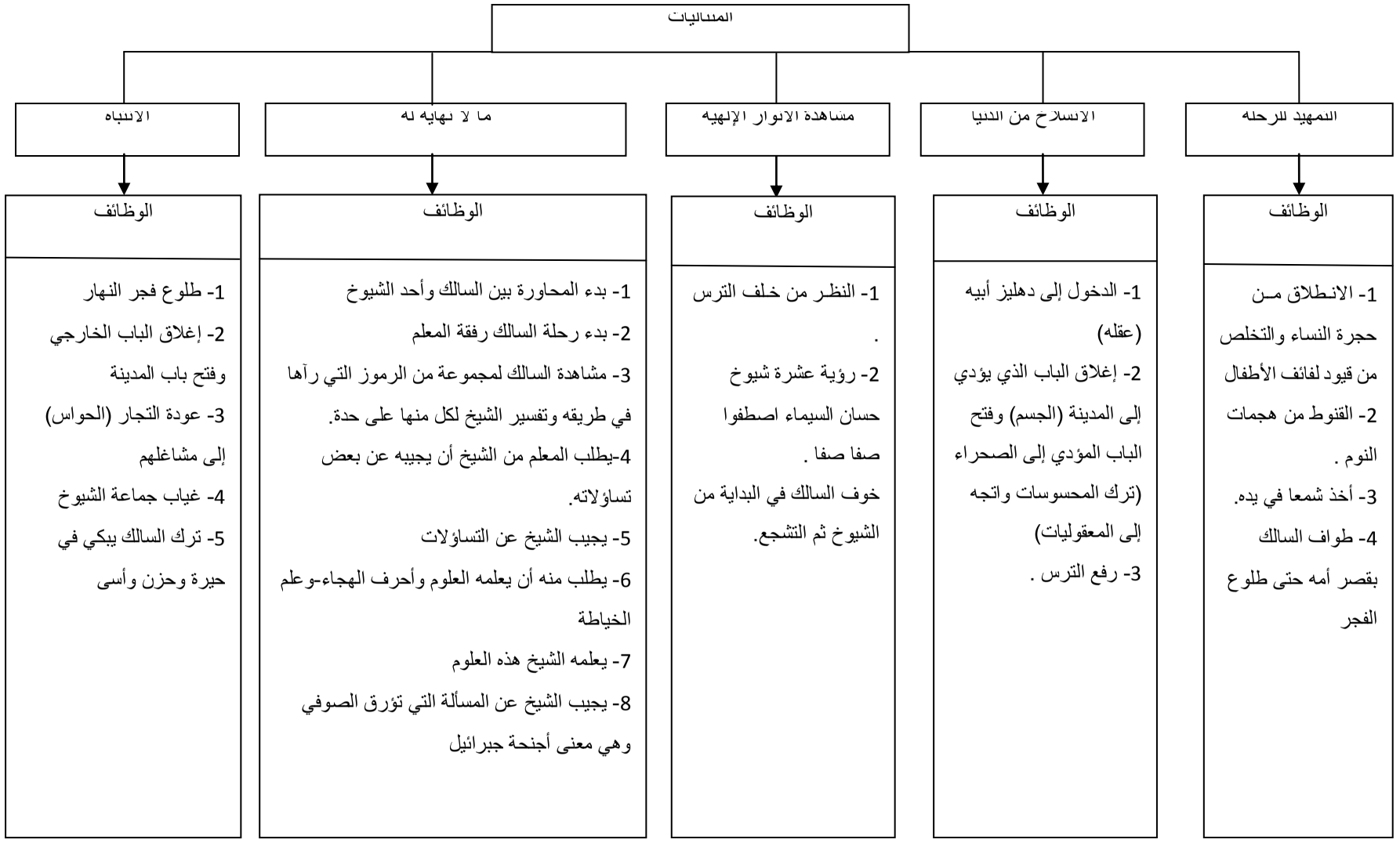
والمتتالية الأخرى في قصص الثلاثية- حسب ما حدده السهروردي دائما- هي ما لا نهاية له، وتعد هذه المرحلة لب الرحلة العرفانية التي يقوم بها الصوفي، فبعدما يشاهد الأنوار الإلهية، ويطمئن لها ويستأنس بوجودها، نراه يدخل في تفاصيل رحلته تلك ، التي يشاهد فيها رموزا مثل تلك التي رآها في قصة أصوات أجنحة جبرائيل، كالكواكب التسعة والركوة والرحى...، وإن كنت ألاحظ في قصة الغربة الغربية أن رؤية هذه

الرموز تسبق ظهور الأنوار الإلهية، من ذلك مدينة يأجوج ومأجوج، الأبراج والكواكب [74](ص144-145)، وهذه الرموز إذا استثنينا قصة الغربة نجد أن الوسيط الروحي يضطلع في كل مرة بشرحها،أما بالنسبة لقصة الغربة، فالملاحظ أن السالك يسأل ويستفسر عن تلك الرموز إلا أن الإجابة تأتي من شخصيات أخرى يلتقيها السالك في طريقه إلى أبيه .

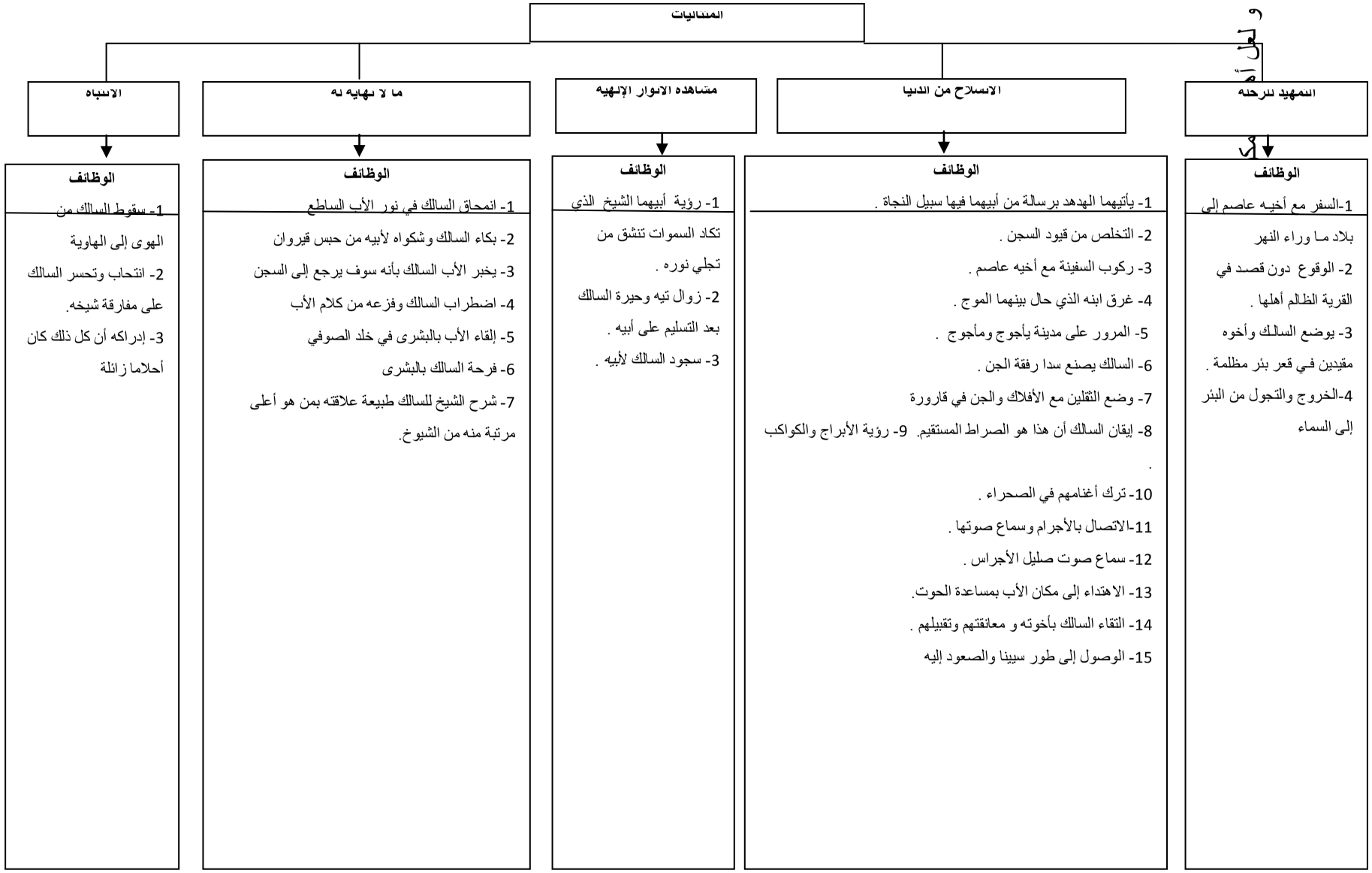
فمثلا عندما يسأل عن الحيتان في البحر، يُجاب بأنهم ((أشباهك أنتم من أب واحد، وقد وقع لهم شبه واقعتك فهم إخوانك)) [73](ص293)، وربما كانت من تفاصيل تلك الرحلة مجموعة من الإشكالات والأسئلة التي يطرحها السالك على الحكيم ويجيبه الأخير عنها، مثلما نجد في قصة رؤيا التي تأتي فيها المتتالية كلها بهذا النوع، بينما نراها تتنوع في القصتين الأخريين، بين تلك الرموز وبين هذه الأسئلة، من ذلك السؤال عن معنى أصوات أجنحة جبرائيل، ومعاني بعض الرموز، وقد تكون في شكل علوم ومعارف يطلب السالك من الشيخ أن يلقنه إياها، مثل علم الخياطة والحروف الأبجدية...، لذلك يغلب في هذه المتتالية أسلوب الحوار بين السالك والشيخ، الذي غالبا ما يكون على شكل سؤال وجواب، و آخر متتالية في هذه القصص هي "الانتباه"، وأجدها بارزة في كل القصص وإن اختلفت الوظائف التي تكونها، حيث يلاحظ في قصة "رؤيا" أن هذه المتتالية تتكون من وظيفتين فقط هما : مفارقة المعلم للسالك، وبكاؤه على مفارقته وشوقه إلى صحبته، بينما أجدها في قصة أصوات أجنحة جبرائيل مكونة من ستة وظائف إلا أنها كلها تمثل مفارقة الشيخ للصوفي وتركه حزينا يبكي، والشيء نفسه بالنسبة لقصة الغربة الغربية، حيث يفارق الشيخ السالك و يخلفه حزينا. و يمكن أن نمثل لهذه الوظائف والمتتاليات بالخطاطة التالية (شكل رقم : 1،2،3) :



الشكل رقم 01 : يمثل الوظائف و المثاليات في " قصه رؤيـــا "



الشكل رقم 02 : يمثل الوظائف و المتتاليات في " اصوات اجنحه جبرائيل "



الشكل رقم 03 : يمثل الوظائف و المتتاليات في " قصة العربيه "

1 -أن المتتاليات الخمسة حاضرة في كل قصص الثلاثية، وذلك رغم التفاوت في عدد الوظائف التي تحتويها كل منها، فمتتالية الانسلاخ عن الدنيا نجدها تتحقق في قصة رؤيا من خلال وظيفتين فقط هما : النوم وظهور النور، بينما تتجسد في قصة أصوات أجنحة جبرائيل في ثلاث وظائف، أما في قصة الغربة الغربية، فنراها تأخذ تقريبا نصف القصة، وذلك بسبب العقبات الجمة التي تعترض البطل، وهو في طريق التحرر من أجل الوصول إلى الأنوار الإلهية، أما متتالية "مشاهدة الأنوار الإلهية"، فأراها متقاربة بشكل كبير من حيث الوظائف التي تشكلها، في القصص الثلاثة.

واختلفت متتالية "ما لا نهاية له" من حيث عدد وظائفها، باختلاف طول الرحلة وما تعالجه من إشكالات صوفية، فأجدها تبدو أطول وأكثر وظائف في قصة "أصوات أجنحة جبرائيل"، تليها قصة "الغربة الغربية "ثم قصة "رؤيا "

أما بالنسبة لمتتالية " الانتباه"، فالملاحظ أنها وإن تفاوتت تفاوتا ضمنيا من حيث عدد الوظائف، فإنها تركزت في جميع القصص على ثنائية الفراق/ الحزن والبكاء.

2 -والملاحظة الثانية أن بعض الوظائف قد تكون مشتركة بين جميع القصص، من ذلك :

1. رؤية السالك للأب أو الشيخ الحكيم .
2. تيه وحيرة وانبهار السالك عند رؤيته .
3. فراق السالك لهذا الوسيط الروحي .
4. عودة السالك إلى عالم الملك .
5. انتحاب السالك وتحسره على الفراق.

3 - يلاحظ غياب بعض الوظائف الأساسية في حكاية ووجودها في أخرى، فمثلا وظيفة بدء الرحلة برفقة الشيخ أو"المعلم الأول"، نجدها حاضرة في قصة "رؤيا "وقصة "أصوات أجنحة جبرائيل"، بينما تغيب في قصة الغربة الغربية، وهذا الغياب له ما يبرره حيث إن ظهور الأب في رحلة الصوفي هذه يأتي متأخرا كنتيجة لها.

و ذلك لأنها ليست رحلة تعلم وتلقين للمعارف، بقدر ما هي بحث من أجل التحرر والوصول إلى حيث يوجد هذا النور الإلهي أو" الأب " وهذا– طبعا- خلافا لسابقتيها.

4 -إن الوظائف السردية داخل البناء القصصي لا تتمتع الأهمية نفسها- كما سبق الإشارة إليه- بل نجدها تتفاوت حسب أهميتها بين : وظائف أساسية أو (النوى) [7](ص102).

وهي تلك التي تمثل نقلة فاصلة في النص، حيث إن سقوط أحدها من النص يخل بالتنظيم المنطقي لأحداث القصة، وهذا ما جسدته الوظائف السابقة الذكر من خلال الخطاطة، أما النوع الثاني فهو الوظائف التكميلية، وينحصر دورها في أنها تقوم بسد الثغرات الموجودة في فضاء السرد، وهي انعكاسات ونتائج للأفعال في الوظيفة الأساسية، وأجد هذا النوع من الوظائف حاضرا بكثرة في قصص الثلاثية، أبرزها :

وظيفة الإعجاب والتيه والحيرة، التي تأتي نتيجة وانعكاسا لوظيفة : رؤية الأب أو النور الإلهي، ونجد هذه الوظيفة حاضرة في كل قصص الثلاثية، ففي قصة رؤيا يقول السهروردي : ((فإذا هو غياث النفوس وإمام الحكمة "المعلم الأول" على هيئة أعجبتني وأبهة أدهشتني)) [75](ص132) ، وفي قصة أصوات أجنحة جبرائيل ، يقول : ((وإذا عشرة شيوخ حسان السيماء قد اصطفوا...، وقد أعجبتني هيئتهم وجلالهم وهيبتهم...، وظهرت في حيرة عظيمة حتى انقطعت عني مكنة نطقي وفي غاية من الارتجاف قدمت رجلا وأخرت أخرى)) [74](ص142) ، أما في قصة "الغربة الغربية" فيقول : ((فبقيت تايها متحيرا منه)) [73](ص293) إن هذه الوظيفة رغم أنها غير مهمة في تسلسل أحداث القصص، فإننا نسجل حضورها في جميع القصص، بل أجد أنها في قصة "أصوات أجنحة جبرائيل "تتفرع إلى وظائف ثانوية أخرى، مثل انقطاع مكنة الكلام، وارتجاف السالك وتقديمه لرجل وتأخير أخرى كل هذه الوظائف تدخل في نوع الوظائف التكميلية.ويندرج في هذا النوع كذلك الوظائف التي جاءت واصفة للشخصيات، مثل تلك التي تصف شخصية المعلم أو الشيخ الحكيم ، من ذلك قوله : ((إذا عشرة شيوخ حسان السيماء قد اصطفوا هناك صفا صفا)) [74](ص142) ، وكذلك قوله : (و رأيت أبانا شيخا كبيرا يكاد السموات الأرضون تنشق من تجلي نوره) [73] (ص293) ، فهاتان العبارتان لا تعدو وظيفتهما أن تكون وصفا لهذا الشيخ وهيئته وليس لها أي تأثير في ترابط أحداث القصة وتتابعها، ولن تتأثر القصة لو أزيحتا من مكانيهما.

ويدخل في هذا أيضا ما جاء وصفا للإطار المكاني أو الزماني، من ذلك قول السهروردي في القصة نفسها : (كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق عن قبة الفلك اللازوردي، وتبددت الظلمة التي هي شقيق العدم على أطراف العالم السفلي) [74](ص141) ، إن هذه العبارة بما تحويه من وظائف يقتصر دورها على تقيد الإطار الزماني الذي انطلقت فيه رحلة هذا الصوفي والأمثلة كثيرة على هذا النوع من الوظائف، التي يسميها بارت " الوظائف الإدماجية " .

5 - تتشابه ثلاثية السهروردي في بنائها الوظائفي، حيث تسير كلها وفق الخطة السلوكية التي رسمها السهروردي، وهي لذلك تمتاز بالتسلسل المنطقي بحيث لا يمكن أن يُخرم هذا التسلسل، لأن كل متوالية فيها تسلم إلى أخرى، إذ إن معالم إحداها تبدأ بالارتسام قبل انتهاء السابقة لها [7](ص117) ، ومن ذلك مثلا :

نجد أن متتالية الانسلاخ عن الدنيا في قصة رؤيا، تنتهي ببروز نور ساطع مجهول المصدر، فيعرف مصدره في المتتالية اللاحقة لها عندما يتمثل في شبح إنساني بأنه المعلم الأول، ثم تنتهي بشكوى السالك للمعلم من صعوبة المسألة التي تؤرقه، ليأتي الجواب على كل تلك الإشكالات في متتالية ما لا نهاية له، وبعد أن ينهي الشيخ الحكيم الإجابة عن كل استفسارات السالك، وينتهي دوره، يفارق في المتتالية الأخيرة السالك
ويتركه متحسرا، يبكي على فراقه لتنتهي بذلك رحلة الصوفي، والكلام نفسه يمكن أن يقال عن القصتين الباقيتين.

6- والملاحظة الأخيرة : وهي أن الوظائف في القصص الثلاثة تعود إلى شخصية واحدة هي شخصية الصوفي السالك، وقد توجد أعمال لشخصيات مذكورة، والتي تظهر كعلامات أو عوارض يلتقيها السالك في طريقه، وربما صدرت عنها وظائف ثانوية لا يعول عليها كثيرا في تحريك الإيقاع السردي أو أنها تسير بخلاف الاتجاه الذي يسير نحوه السرد.

من ذلك ما جاء بخصوص الشيوخ الثمانية، وأبنائهم، وعلاقتهم بهم في قوله: "بينما يتصرفون في تلك الأرحاء لا ننظر نحن إليها، بل الأولاد هم الذين يشغلون بتعمير تلك الأرحاء بإحدى عينيه ينظر إلى رحاه، وبعينه الأخرى يلتفت دائما إلى جانب أبيه [74](ص146) ، إن هذه الوظائف لا تؤثر كثيرا على سير أحداث القصة، أو بالأحرى لا علاقة لها بنموها وتطورها.

2.2 .2. الشخصية الحكائية في الثلاثية :

لقد أولت الاتجاهات السردية لموضوع الشخصية عناية كبيرة، فقد تركزت أبحاث النقد الشكلاني، وكذلك أعمال (غريماس) في تحديد ماهية الشخصية الحكائية على الاعتماد على مجموع أفعالها، دون الاهتمام بالعلاقات بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص، وقد أُعتبرت هذه النظرة للشخصية قاصرة لأن القصة لا تتكون فقط من أعمال بل هناك شخصيات قد تتطور، وهذا ليس حطا من قيمة تلك الدراسات لأنه ((لا يمكن فصل الشخصية عن الوظيفة لتحكم إحدهما في الأخرى)) [79] (ص132) وإنما الحاصل أنه إضافة إلى ذلك تعد الشخصية بناء فنيا وفكريا يعمل الراوي على صياغته وفق ما يجعل من هذه الشخصيات بنيات حكائية هامة تضطلع بالغايات الموضوعية والفنية التي يصبو إليها صاحب العمل القصصي.وإذا قمنا بإسقاط هذا الكلام على القصص موضوع الدراسة، فسنجد الهدفين يتجسدان بوضوح من خلال: أن السهروردي هو صاحب مذهب فكري يحاول أن يمكن له في نفوس المتلقين، وله آراء ربما وجد أن القصة هي خير وسيلة لتمريرها، إضافة إلى ذلك فإن هذه القصص هي عصارة مخيلة جامحة تجولت في آفاق الملكوت الأعلى، وكذا عاطفة جياشة نابعة من قلب تعلق بالمعشوق الأكبر، وامتلأ من نوره الفياض، وهذا هو مكمن الفنية فيها .

و سوف أحاول أن أتطرق للشخصيات الحكائية في ثلاثية السهروردي، من زاويتين: أنواع الشخصيات التي وردت في هذه القصص، ثم الأفعال التي كلفت بالقيام بها والمقاصد التي تحرك تلك الأفعال .

1. أنواع الشخصيات :

لقد كان التصور التقليدي للشخصية خاصة لدى المنظرين للرواية، يعتمد أساسا على الصفات، ما أدى إلى الخلط والتداخل بين الشخصية الحكائية والواقعية، وهذا ما دفع بميشال زرافا إلى وضع تمييز واضح بين الاثنين، حيث يرى" أن بطل الرواية هو شخص (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص" [78](ص50) ، بمعنى أن الشخصية في الحكاية ما هي إلا علامة على الشخصية الواقعية.

وانطلاقا من ذلك حاول المنظرون للرواية ومن اعتنى بالسرد تصنيف الشخصيات تصنيفا يتلاءم مع الخصائص الفنية والسمات الذاتية، والوظائف التي تضطلع بها تلك الشخصيات [36](ص177-208) .

إن طبيعة وخصوصية التجربة الصوفية، والتي تجسدها هنا أعمال السهروردي القصصية، تمتاز بالغرابة وكذلك بتحررها من الزمان والمكان، و استسلام صاحبها في كثير من الأحيان لسحر الخيال الذي قد يذهب به بعيدا، كل ذلك قد فرض عليه أنماطا معينة من الشخصيات، والتي يمكننا أن نستوضح معالمها إذا رجعنا إلى الوسط الذي انبثقت منه، وهذه خير وسيلة للإمساك بالعلاقات فيما بينها، وتبيُّن تأثيراتها المختلفة.

1.1. الشخصيات الرؤياوية **:** وهي شخصية واقعية إلا أنها تتغير لسبب ما من كينونتها الحقيقية المعتادة إلى كينونة غيبية رؤيوية، وهو تحول- مثلما نلاحظ في قصص السهروردي- قد تفرضه عدة عوامل، منها مثلا: غرابة التجربة التي يخوض غمارها الصوفي السالك، والتي هي عبارة عن رحلة عرفانية لبطل يسمى في اصطلاحه "الحكيم المؤله "المتوغل في التأله والبحث، هذا البحث الذي يقوده إلى عوالم غريبة ومجهولة ولا تمت بصلة لواقع الناس، فشخصية السهروردي في ذلك العالم الخيالي القصصي ليست هي شخصيته التي يعيش بها مع الناس، فسمة الرؤياوية تسللت لهذه الشخصية من العالم الذي كانت تسبح فيه، وكذلك من أفعال تلك الشخصية .

2.1. الشخصيات المرجعية : لا شك أن القاص هو من يضطلع باختيار شخصيات لمغامرته، فينتقي ملامحها وسماتها، ويضع لها مكانا في عالم القصة، بحيث تربطها علاقات معينة مع الأسرة القصصية، لذلك أصبح جاريا الاعتراف بالقاص بحسب مقدرته في رسم شخوصه، لكن هذا لا يعني أن ماهية الشخصية محصورة داخل حدود القصة، بل إن القاص قد يعمد إلى انتقاء شخصياته من مخزونه الثقافي، أي من خارج حدود القصة، وهذا ما يعرف بالشخصيات المرجعية،وقد تكون ذات مرجعيات تاريخية أو أسطورية أو اجتماعية أو فكرية...، وقد برز هذا النوع من الشخصيات في قصص السهروردي، وإن لم يكن بشكل كبير، من ذلك :

1.2.1. شخصيات ذات مرجعية فكرية : وتمثلها شخصيات فلاسفة الإسلام الذين ظهروا بشكل عارض في نهاية قصة رؤيا، أمثال أبي يزيد البسطامي وأبي محمد بن عبد الله التستري، حيث أتى السهروردي على ذكرهم عندما كان يسأل عن النفوس التي وصلت في الحكمة الإلهية درجة الاتصال الروحي والعقلي مع بعضها البعض بعد الافتراق، وكذلك شخصية أفلاطون الأستاذ الإلهي للمعلم الأول.

2.2.1. شخصيات ذات مرجعية دينية : وقد جسدها في قصة "أصوات أجنحة جبرائيل " شخصية الشيوخ العشرة، الذين يتضح للقارئ أنهم جماعة من الملائكة يلتقيهم السالك في طريق عروجه الروحي، ويكون أحد هؤلاء الشيوخ هو الشخصية التي تساعد السالك في رحلته، حيث وإن لم تظهر الهوية الاسمية للملائكة، وأخفاها السارد بقصد أو بغيره، فإن الملاحظ هو أنه أمعن وأسهب في وصفهم بصفات وردت في القرآن

والسنة عن الملائكة من ذلك أنهم كانوا حسان السيماء، عليهم سناء وهيبة وجلال وجمال، وأنهم كانوا مصطفين صفّا صفّا وهذا ما يجعل القارئ لا يلفي صعوبة في التعرف عليهم.

و تجدر الإشارة إلى أنه يكثر لدى المتصوفة استخدام شخصيات الملائكة في قصصهم خاصة منها قصص الرحلات الرمزية وقصص الرؤى والمنامات، ما جعل بعض الباحثين يفردون لها حيزا كاملا خاصا بها ضمن الشخصيات المرجعية وسموها " المرجعية الملائكية " [49](ص293) .

3.1. الشخصيات التخيلية : وهي بعكس النوع السابق - كما يدل على ذلك اسمها- فليس لها وجود في الواقع ولا يتجاوز وجودها خيال الكاتب، حيث يعمد القاص إلى اختراعها لغرضين :الأول هو تقوية موقف الشخصية الرئيسية وتعزيزه داخل القصة، أما الغرض الثاني فهو فني بحت، حيث يقوم القاص باختراع شخصيات جديدة ثانوية ويسند لها وظائف إضافية من أجل ملء الفجوات الحكائية في السرد، وهو ما يُصطلح عليه في عرف السرديات بعملية "التأثيث"، وقد برز هذا النوع بكثرة في ثلاثية السهروردي من خلال :

أ- شخصية المعلم الأول : وقد ظهرت هذه الشخصية في كل قصص الثلاثية، حيث برزت في الأولى كمعلم للسالك يملي عليه من العلوم في رحلته العرفانية، ونجدها بنفس الصفة في القصة الثانية، وإن كانت تظهر هنا كشخصية مساعدة للشخصية الرئيسية، إذ تتقاسم معها دور البطولة، بينما نجد أنها غاية بحث السالك في رحلته في قصة الغربة الغربية، إذ تظهر في نهاية القصة للبطل وأخيه.

وهذه الشخصية اخترعها الراوي خدمة لفلسفته الإشراقية، التي تقوم على أن ((النفوس الناطقة من جوهر الملكوت، إنما يشغلها عن عالمنا هذا القوى البدنية ومشاغلها...، فإذا قويت النفس بالفضائل الروحية وضعف سلطان القوى البدنية بتقليل الطعام وتكثير السهر، تتخلص أحيانا إلى عالم القدس وتتصل بأبيها المقدس وتتلقى منه المعارف...، وتتلقى منه المغيبات في نومها ويقظتها)) [47](ص49) ، وهذا ما يؤكد الكلام الذي قلته سابقا عن دور هذا النوع من الشخصيات.

ب- شخصية عاصم: توجد في قصة " الغربة الغربية " ، حيث تظهر كشخصية ثانوية مرافقة للبطل في رحلته للبحث عن المعلم (أبيه)، وهي شخصية اخترعها الراوي، وإنما قصد من ورائها العقل الذي يعصم السالك من الانزلاق والإذعان لسيطرة الحواس وملذات الحياة. وبالفعل يلاحظ ملازمتها للسالك في رحلته حتى آخر محطة فيها، حيث يقع معه في الأسر ويتخلصان منه، ويبقى معه حتى انتهاء رحلته وانتباه البطل منها،وهذه الشخصية تبدو كذلك بطابعها الرمزي حتى إن من يقرأ قصة السهروردي دون أن يكون على علم بما يستعمله من اصطلاحات سوف يصعب عليه أن يدرك أن شخصية عاصم تعني العقل، بل سوف يعتقد أنه بالفعل لدى البطل أخ اسمه عاصم، وهذا ما حصل معي عندما قرأتها لأول مرة.

و قد تكون هذه الشخصيات المتخيلة من غير الإنسان، كأن تكون حيوانا - مثلا - ينسب إليها الراوي فعلا وتفكيرا إنسانيا، ويصطنع جراء ذلك أحداثا ثانوية وحوارا،من أجل إكمال ما نقص في سرده وقد برز هذا النوع في قصة الغربة الغربية من خلال :

1- شخصية الهدهد : الذي يلتقيه البطل ورفيقه أثناء صعودهما في المساء إلى الفضاء ونزولهما في الصباح، عندما كانا قابعين في سجن القرية الظالم أهلها، يقول السهروردي : ((بينما نحن في الصعود ليلا والهبوط نهارا، إذ رأينا الهدهد مسلما في ليلة قمراء، وفي منقاره كتاب... ، وقال لي : أنا أحطت بوجه خلاصكما)) [73](ص281) ، فقد جعل الراوي من هذه الشخصية مساعدا للبطل من أجل الخروج من سجنه والوصول إلى قصر أبيه من خلال الرقعة التي أحضرها له، وفيها خارطة تبين سبيل نجاته، وما يجب أن يفعله، وقد جعلها ناطقة بلغة الإنسان.

2- شخصية الحيتان: والتي يلتقيها البطل في طريقه إلى أبيه، حيث يؤنسنها الراوي فتخاطب البطل ورفيقه و تهديهما إلى صومعة الأب، يقول السهروردي : ((اتخذ واحد من الحيتان سبيله في البحر سربا، وقال :ذلك ما كنا نبغي وهذا الجبل طور سينا والصخرة صومعة أبيك)) [73](ص292) ، ويفتعل الراوي حوارا بين البطل وهذه الحيتان ينتهي بأن يودعها ويعانقها ثم يصعد إلى أبيه.

2. أفعال الشخصيات :

يمكن أن تصنف الشخصيات كذلك بالنظر إلى الوظيفة التي تضطلع بها في القصة وتتفاوت أهميتها حسب ذلك في القصة، فمن الشخصيات ما ((تكون وظيفتها هامشية، لا تتعدى حضور موقف جماعي أو تلفظ بكلمة في حوار، أو ما شابه ذلك، وبعض الشخصيات قد تكون لها وظيفة أكثر أهمية من ذلك، فهي تتمتع بحضور أقوى من سائر الشخوص، وتنصب عليها اهتمامات الراوي، وتكثر الإشارة إليها، سواء عن طريق الضمائر أو بذكر الكثير من أعمالها أو بالتذكير الدائم بها، وبأنها السبب في الكثير مما يجري من وقائع)) [36](ص198-199) .

1. الشخصيات الرئيسية الفاعلة : وهي غاية ما ينشده الراوي ، فهي الذات والموضوع، ومحور عنايته هو والقارئ ويتجسد هذا النوع في قصص السهروردي من خلال : شخصية السالك، التي تستحوذ على الأغلب الأعم من الاهتمام في قصصه، فأجدها في كل مرة تأخذ دور البطولة فيها، وتأخذ النصيب الأكبر من مجموع الوظائف فيها، ففي قصة رؤيا وأصوات أجنحة جبرائيل تظهر كشخصية تؤرقها مسألة ما في بداية القصة فتكون هي الحافز لها في الانطلاق للبحث عن حل لها عبر رحلة عرفانية .أما في قصة الغربة الغربية، فهي شخصية تنشد الخلاص والتحرر من سجن الدنيا، إلى رحابة عالم الملكوت، فتعترضها صعوبات وعقبات في طريقها إلى ذلك، إلا أنها تتجاوزها جميعها، لتصل في الأخير إلى غايتها وهي التخلص من قيد الهيولى والدنيا.

2. يأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية شخصية المعلم في قصة "رؤيا" وشخصية الشيخ الحكيم في قصة أصوات أجنحة جبرائيل، وشخصية الأب في قصة الغربة الغربية وهي كلها أسماء لمسمى واحد، هو النور الإلهي الذي يتجسد للسالك عندما يبلغ شأوا في طريقه، وهي شخصيات تندرج في صنف الشخصيات التي تضطلع بوظائف مهمة ويكون لها حضور، إلا أنه حضور غير واضح، ففي القصتين الأولى والثانية رغم

أن الشخصيتين هما السبب في حل السالك لتلك المسائل التي أرقته، وهما اللذان يضطلعان بمهمة تعليمه ورغم أنه لديهما حضور، إلا أنه حضور يظهر فقط من خلال الحوار الذي يجمعهما بالبطل، أما حضورهما الوظيفي فغير واضح المعالم.

أما في قصة الغربة الغربية، فشخصية الأب رغم أهميتها كونها غاية الصوفي والمحرك الأساسي له في رحلته، وكذلك مساعدته للبطل وأخيه في التخلص من سجن القرية الظالم أهلها من خلال الرسالة التي يبعث بها إليهما عن طريق الهدهد، ويكتب فيها النصائح والإرشادات التي ينبغي عليهما الالتزام بها لتحقيق الخلاص، ومع ذلك يبقى حضوره غير واضح لسببين : أولهما أن ظهوره الأول لم يكن ظهورا شخصيا بل كان بواسطة، أي من خلال شخصية الهدهد، والتي كانت واسطة بينه وبين الشخصية الرئيسية، أما السبب الثاني فهو تأخر ظهور هذه الشخصية، التي مثلت لغزا أو كنزا إن صح التعبير يسعى السالك إلى الوصول إليه في آخر هذه القصة.

2 .3. أما الصنف الثالث فهو شخصيات ذات وظيفة هامشية، وهذا النوع موجود بكثرة في قصص الثلاثية، بدءا بقصة رؤيا التي تجسدها فيها شخصية الفلاسفة المسلمين وكذلك شخصية أفلاطون التي يأتي ذكرها من قبل الراوي عفوا، أما في قصة أصوات أجنحة جبرائيل، فيلاحظ كذلك وجود هذا النوع من الشخصيات بكثرة، من ذلك شخصية الشيوخ التسعة وأبنائهم الذين لا يكاد يظهر لهم حضور وظائفي، خاصة وأنهم كانوا يلزمون الصمت طيلة القصة لأنهم ليسوا في مستوى البطل حتى يخاطبوه، وقد يكون حضورهم فقط من خلال ما رواه عنهم الشيخ الحكيم وكيفية تعاملهم مع أبنائهم.

ويوجد كذلك في السياق نفسه شخصية أبناء الشيخ وزوجته الأمة السوداء، الذين يأتي الشيخ على ذكرهم في معرض إجابته عن أسئلة البطل، وكذلك شخصية (التجار) الذين يعودون إلى العمل مع طلوع الفجر . و هناك كذلك شخصية "عاصم " في " قصة الغربة الغربية "، التي يذكرها السهروردي مرة واحدة في بداية قصته، وذلك في قوله ((سافرت مع أخي عاصم من ديار ما وراء النهر)) [73](ص276) ليختفي في باقي القصة وظيفيا، ويبقى الراوي يذكره فقط من خلال بعض إحالاته " قيل لنا نرتقي" ونجد كذلك شخصية أهل مدينة قيروان، الذين يظهرون وظيفيا في بداية القصة من خلال سجنهم للبطل وأخيه ووضعهما في قعر الجب، وكذلك إعطائهم الإذن للبطل لكي يصعد هو وأخوه إلى الملكوت ليلا على أن يعودا في الصباح لتختفي بعد ذلك هذه الشخصية من القصة، وهناك أيضا شخصية الهدهد التي تذكر في سطر واحد من القصة، وتقتصر وظيفتها على إيصال الرسالة إلى الصوفي السالك وأخيه عاصم، وكذلك أجد شخصية الحوت التي يلتقيها السالك، وهو قريب من صومعة أبيه، ويكون دورها هو الإشارة إلى هذه الصومعة التي كان البطل قد اقترب من مكان وجودها .وهناك أيضا شخصية الجن الذين يذكر الراوي أنهم ساعدوه في بناء السد .

2 .3. بنية الخطاب السردي في قصص الثلاثية :

2 .3 .1. ثنائية الزمان والمكان في قصص السهروردي :

تتميز بنية الزمان والمكان في القصص الصوفي، خاصة منه القصص موضوع الدراسة ببنية فريدة وخاصة تشبه تلك التي توجد في الخرافات والأساطير، ويدعم هذه الخصوصية ارتباطهما بخلفيات فلسفية، لتصبح الإشارة إليهما أشبه ما تكون بالرموز التي تحمل شحنات غامضة.

1. الزمن :

إن موضوع الزمن الصوفي يعتبر من أكثر القضايا إثارة للجدل خاصة مع ما يعترى الصوفي قي تجاربه من حالات غريبة تسمو به روحيا، فتجعل مقولة الزمن باطلة، و يقول البسطامي لمن سأله كيف أصبحت ؟ : ((لا صباح ولا مساء، إنما الصباح والمساء لمن تأخذه الصفة، وأنا لا صفة لي)) [80](ج2 ،ص98) ، فالزمن مثل المكان لا يحد الصوفي وليس له سلطان عليه أو بتعبيرهم ليس شيخا له (أي الصوفي) وإنما هو شيخ الوقت [80](ج2،ص98) ، ذلك أن الصوفي عندما يرتقي في مقامه سوف يتجاوز كل قيود الزمان، بل إن من الصوفية من ينكر وجود الزمن أصلا مثلما جاء عند إخوان الصفا في رسائلهم حيث يشيرون إلى أن ((الزمان عند جمهور الناس هو مرور السنين والشهور والأيام والساعات، وقد قيل إنه مدة تعدها حركات الفلك وقد يظن كثير من الناس أن الزمان ليس بموجود أصلا إذا أعتبر بهذا الوجه)) [81](ص17)، أي أن الزمن إما مستقبل لم يحن أو ماض فات أو حاضر سيمضي ، إن هذه النظرة للزمان لدى المتصوفة لا تخلو من كثير من الصواب، خاصة وأن الحدث عندهم لا يجري في عالم الطبيعة الخارجي، وإنما هو يجري في عالم الإنسان الباطني لأن تجارب المتصوفة عبارة عن استغراقات روحية يغيب فيها الصوفي عن الوجود ليتصل بعالم أبدي هو عالم الملكوت، وهذا ما يجعله يحس" باللازمان".

إن صعوبة هذا المبحث – خاصة- في شق الزمان، ترجع إلى كون هذه القصص تكاد تكون خالية من كل إشارة إلى الزمن، والمقصود هو زمن الحكاية، حيث لا يتراءى في كلام الراوي، الزمن الحاضر في هذه الحكاية بالضبط، فهذه القصص هي استغراقات روحية، تقود الصوفي إلى عوالم تمتاز باللازمانية، يقول السهروردي : ((ليس عند ربكم صباح ولا مساء، أي في جانب الربوبية لا يوجد زمان)) [74](ص155) ، فهذه العبارة الصريحة يعلن السهروردي من خلالها- مثل الكثير من المتصوفة والفلاسفة - أنه لا وجود للزمن، الذي يمثل بالنسبة إليهم قيدا يحاولون دائما الخلاص منه.

إلا أن علماء السرديات يرون أنه لا يمكن أن يوجد نص سردي من دون زمن، كما أنه من الأكيد أن "العالم المبسوط من خلال كل مؤلف سردي يكون دائما عالما زمانيا...، يصبح إنسانيا في حالة ما إذا كان موضحا بطريقة سردية وبالمقابل لا تحمل الحكاية معنى إلا إذا رسمت خطوط الزمانية [82](ص71) ، كما أن جميع ما يقص يحصل في الزمن ويجري مجرى زمنيا، وجميع ما يجري في الزمن يمكن أن يقص [9](ص38) .لذلك فرغم هذا التغييب للزمان فإن الملاحظ أن الراوي يحاول خلق إطار زماني يلم شعث أحداث قصته بحيث يأتي

في بداية القصة على ذكر الزمان الذي كان خاضعا له عندما بدأ رحلته، أو الإطار الزماني العام الذي كان منطلقه قبل أن يلج إلى تلك العوالم وينفرط منه عقد الزمن ويختفي،وهذا ما لاحظته في القصتين الأولى والثانية، ففي قصة "رؤيا"، التي هي عبارة عن رؤيا منامية عرضت للبطل، يلاحظ أنها لا تختلف عن باقي المنامات بحيث تتأطر بزمانية خاصة وهي الليل، بحيث وردت الإشارة إليه واضحة في قوله : ((فوقعت ليلة من الليالي خلسة في شبه نوم لي)) [75](ص131) ، فالزمن هنا هو الليل، والذي يعد من أهم إشارات ولادة الحلم، ذلك أن"أول الحلم عادة هو وقت الغروب عند هجوع الكائنات وانتهاء العمل وظهور الأصوات الليلية وغياب الأصوات النهارية، للعتمة صلوات وتراتيل، وأدعية وطقوس يدخل الإنسان بها، ومن خلالها إلى عالم النوم والأحلام [49](ص323) ، أي أن ارتباط الرؤيا بزمن ليليّ يحتضنها هو أمر مصطلح عليه، حيث يعرف لدى كل الناس أن زمن الليل هو مناط الأحلام، أما من الناحية السردية، فإن هذا السياق يجب ظهوره لكي يحتوي أحداث القصة أي عندما يجد الراوي نفسه ملزما بنقل متلقيه لأجواء الليل، وعندما يريد أن يجعل شخصيات عمله تنتقل من مرحلة إلى أخرى، وهذا ما يلاحظ في قصة "رؤيا " إذ الحلم فيها كان أشبه بكبسولة الزمن التي نقلت الرائي من عالم زمانه الليل إلى عالم مجهول لا وجود للزمن الفعلي فيه.

أما بالنسبة لقصة أصوات أجنحة جبرائيل فالملاحظ فيها أيضا أن الراوي يؤطرها كذلك بزمن" الليل"، إذ ترد إشارات واضحة إليه في بداية قصته عندما يقول : ((كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق)) [74](ص141) وكذا قوله: ((وبعد أن أمسيت في غاية القنوط من هجمات النوم)) [74](ص141) ، فالواضح أن السياق الزماني الذي بدأت فيه هذه الرحلة هو زمن الليل، وفي الواقع تربط المتصوفة بالليل علاقة حميمة، تجعلهم لا يستغنون عنه في أغلب تجاربهم، خاصة القصصية منها، وذلك لديه تفسيران :أحدهما فلسفي والآخر صوفي بحت فالمتصوفة يفسرون ارتباط تجارب المعارج الروحية بزمن الليل في ضوء الحب الإلهي بأنه خير زمان يتحرر فيه الصوفي من قيود الدنيا ليلتحق بالمعشوق الأكبر، حيث يحس فيه السالك بلذة ونشوة الخشوع والاقتراب الروحي من هذا المعشوق، يقول الغزالي : ((إن لله تعالى شرابا يسقيه في الليل قلوب أحبائه ، فإذا شربوا طارت قلوبهم في الملكوت الأعلى حبا لله تعالى وشوقا إليه)) [29](ج5،ص289-290) ،أما من الوجهة الفلسفية فإن الليل يوحي بالعدم كما يقول السهروردي: ((الظلمة هي شقيق العدم)) [74](ص141)، لأن سواد الليل وعتمته توحي بفناء عالم المحسوسات أمام الأبصار، كما يوحي الليل كذلك بفراغ من كان مشغولا،لأن عدم الاشتغال من خواص الليل، ولن ينشغل فيه إلا أولئك الذين يفترشون الأقدام و يسافرون بخيالاتهم في عوالم الملكوت الأبدية .

و إذا تأملنا قصة الغربة الغربية، وجدنا أنها خالية من أي تأطير زماني، فمن النادر وجود إشارات لزمن الحكاية، أي زمن وقوع الأفعال إلا ما ندر، مثل: أمسيتم،عند الصباح فالمعول عليه هنا هو زمن السرد فقط، لأن زمن الأحداث غير متضح المعالم.

و دراسة الزمن في أي عمل قصصي يكون بمقارنة زمن السرد بزمن الحكاية لذا يطرح القص مسألة ازدواجية الزمن : فالقص يصرّف، كما يقول تودوروف، زمنا في آخر يصرف زمن الشيء الذي يقص عنه في زمن فعله أو في زمن قصه [83](109) ، والاختلاف بين الزمنين راجع إلى أن القاص يكون حتما قد تصرف من خلال الراوي الذي يخترعه في التقديم والتأخير، وكذلك من خلال أخذه لأحداث و ترك أخرى، وهناك أيضا اختلاف في طبيعة الزمنين، فزمن المغامرة يمتاز عن زمن الخطاب بأمرين هما :الخطية وهي السمة المميزة للمغامرة لأن الأعمال فيها تأتي متتالية وفق ترتيب منطقي، وهو أمر لا يعول عليه كثيرا في الخطاب لوجود تصرف من الراوي فيه، أما الميزة الأخرى فهي التزامن، ويقصد به حدوث فعلين في زمن واحد، وهو ما تنفرد به الحياة ممثلة في المغامرة، إلا أن هذه الأحداث المتزامنة عندما تصل إلى الراوي ،فإنه يعيد تنظيمها وفق ترتيب جديد يجعله تتابعا وتتاليا، وبسبب هذا الاختلاف، فإن أمثل طريقة لدراسة البنية الزمنية لقصة ما يكون قائما على أساس دراسة العلاقات القائمة بين الزمنين، والملاحظ على قصص السهروردي أنه يغلب عليها السرد النمطي الذي يمتاز بالتسلسل الزمني في الوقائع،وهو ما يميز السرد القديم عموما، ما عدا ما لوحظ من خصوصية في قصة الغربة الغربية، سأشير إليها في موضعها إلا أن هذا النوع من السرد لا يعدم وجود تقنيات تجنب هذا السرد الرتابة التي تقود إلى الملل، ومن ذلك :

1 .1. الاستباقات : لقد ظهرت آلية الاستباق بشكل كبير في قصة الغربة الغربية، والتي أخذت ـ بما لها من بنية الكشف والقدرة على الطرح المبكر للمواضيع والأحداث ـ حيزا من أحداث القصة بحيث يقوم الراوي بقطع السرد ليورد وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة [78](ص74) ، ومن ذلك الاستباق الذي ورد في قوله : ((إذا أتيت وادي النيل فانفض ذيلك وقل الحمد لله)) [73](ص282) فهذا الاستباق جاء على شكل تعاليم سيقوم السالك بإتباعها، وهي ستشكل فعلا وقائع تحدث فيما بعد مع السالك، ويظهر الاستباق كذلك في تنبؤ الراوي بمصير القرية الظالم أهلها في قوله : ((علمت أن القرية التي كانت تعمل الخبائث يجعل عاليها سافلها)) [73](ص284) .ويوجد الاستباق كذلك في بشارة الشيخ للسالك مرتين :

أ- الأول في قوله : ((نعم تخلصت إلا أنك لابد راجع إلى السجن الغربي، وأن القيد ما خلفته تماما)) [73](ص284) .

ب- وكذلك قوله : ((أما العود لك فضروري الآن ولكنني أبشرك بشيئين)) [73](ص284) ، فهاتان العبارتان تعبران عن أحداث سوف تقع في المستقبل، وهي عودة السالك إلى ذلك السجن، إلا أنه يمكنه أن يصعد إلى أبيه هينا متى شاء، وبشره كذلك بأنه سيأتي يوم يترك فيه البلاد الغربية إلى الأبد، ويبقى معه مما أدى إلى فرحه.

1 .2. التواتر: هو عدد مرات سرد الحدث في الخطاب مقارنة بتكرره في الغامرة، وقد ظهر في قصص السهروردي بنوع يسميه النقاد السرد المؤلف (Iteratif Recit) وهو السرد الذي ينقل فيه الراوي مرة واحدة ما يحصل مرات عدة في المغامرة الحقيقية [78](ص76) ، وقد تجسد ذلك في مواضع منها :

أ- جاء في إشارته في قصة "أصوات أجنحة جبرائيل" إلى تكرار طرحه للإشكاليات التي يجيبه عليها الشيخ في كل مـرة، التي كان يمكن أن يتكرر حدوثها في حكيه إلا أنه يـوردها مرة واحـدة في قولـه : ((وكانت كلما طرأت لي مشكلة عرضتها على شيخي وهو يزيح إشكالها)) [74](ص150) .

ب- وقد تجسد هذا النوع كذلك في الفقرة التالية: ((غير أني أملك جارية أنظر إليها أبدا حتى لا تصدر عني حركة، والواقع أن تلك الجارية جالسة متمكنة في وسط الأرحاء ناظرة إلى الأرحاء ودورانها،وكلما تحركت الأشجار وظهر دورانها في حدقتها، ونظر عينيها وعندما تلتفت حدقة الجارية السوداء ونظرها يلقاني أثناء ذلك الدوران، يُخلق مني ولد في رحمها من غير أن يحدث عني تحرك أو تغير)) [74](ص150) ، فهذا التعبير الرمزي الذي يعبر عن تشكل النور الإلهي في الهيولى(الجارية السوداء)، وتخلقه الذي يتكرر عدة مرات وفي أجسام مختلفة، فرمز لذلك بجارية قابعة في مكان ما وسط الأرحاء تنظر إلى دوران الأرحاء وتحرك الأشجار، وتدور مع كل ذلك حدقتها، وفي ذلك النظر، ودوران الحدقة يخلق منه ولد، فهذا الحدث يتكرر حدوثه دائما والدليل على ذلك عبارة " كلما " إلا أن الراوي ذكره مرة واحدة في سياق إجابة الشيخ عن سؤال السالك إن كان عنده أولاد، فقد جعل منه ظاهرة كونية يتكرر حدوثها.

ج- ويظهر هذا النوع من التواتر كذلك واضحا في قوله : ((وفي كل لحظة ينشأ لي عدة أولاد، وإني أبعث كل واحد منهم إلى رحاه ولجميعهم مدة معينة يتولى كل عمارة رحاه وإذا انقضى وقتهم يرجعون إليّ ولن يفارقوني مرة أخرى بل ينشأ أولاد آخر يذهب إلى رحاهم فهذا هو النظام)) [74](ص147) ، فهذا التعبير الرمزي يعبر- كذلك- عن ظاهرة تشكل الأنوار الإلهية (الأولاد) في الهيولى الذي يحدث باستمرار، والشاهد هنا عبارة " في كل لحظة " إلا أن الراوي يشير إلى ذلك مرة واحدة .

1 .3. وقفة الاستراحة : وهي تعني تلك التوقفات التي يحدثها الراوي في مسار السرد وذلك بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية وتعطل حركتها [78](ص76) ، وقد كثر استخدام هذه التقنية في مواضع كثيرة من قصص السهروردي .وتوجد أطول وقفة في قصة "أصوات أجنحة جبرائيل"، عندما يتحدث الراوي واصفا تلك الركوة التي وجدها في طريقه، يقول: ((فرأيت ركوة ذات أحد عشر ثنيا مطروحة في صحن، وفي وسطها قدر من الماء وفي وسط الماء رمل متماسك...، وفي الفلك الثامن ففيه ركزت كواكب كثير جدا مرتبطة على نمط تلك العمائم المغربية التي يضعها أصحاب التصوف على رؤوسهم)) [74](ص144) .فهذا الوصف البديع لتلك الركوة التي يجدها السالك في طريقه أخذ من الراوي حيزا قصصيا كبيرا أدى ربما إلى بطء في سرعة السرد، إلا أنه ضروري بالنسبة لمؤلف القصة من أجل شرح نظريته ((الفلسفية حول الأفلاك وعلاقتها باتجاهه الإشراقي الذي يقوم أساسا على التشبه بالأجرام السماوية، والأفلاك لتنظيم درجات التسامي)) [12](ص239) ، فالقمر عندهم يقابل العقل العاشر، وزحل يقابل العقل الرابع، وجرم الثوابت وجرم السماء الأولى يقابلان العقل الثالث، وصولا إلى العقل الأول الذي يتعالى على جميع صفات الأفلاك والأجرام ينبثق عن الموجد المطلق.

وفي قصة الغربة الغربية، توجد كذلك وقفة وصفية في قوله : ((ورأيت سراجا فيها دهن ينتسج نوره وينتشر في أقطار البيت وشعل مساكنها من إشراقها نور الشمس... فجعله في فم تنين ساكن في برج دولاب تحته بحر قلزم وفوقه كواكب)) [73](ص289) ، فهذا الكلام الجميل المليء بالتشبيهات والصور، يمنح النص من الفنية والشعرية ما يجعله متميزا ويسمو بسمو تلك العوالم الساحرة التي لا يقدر على وصفها إلا من ولجها.

و تجدر الإشارة هنا إلى أن بعض السرديين يضعون للوقفة باعتبارها استراحة وتوقفا زمنيا استثناء، حيث تفقد فيه خاصية التوقف الزماني ويكون ذلك عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه [78](ص77) ، ويتحول البطل في تلك الحالة إلى راو يروي مكان الراوي الحقيقي، وهذا ما ينطبق على النموذجين السابقين، ذلك لأن جميع هذه القصص هي عبارة عن تأملات لهذا السالك في مظاهر الأكوان التي يتجول فيها ، وقد تجسد هذا أيضا بوضوح في المقطع التالي، في بداية قصة " أصوات أجنحة جبرائيل "يقول السهروردي : ((كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق عن قبة الفلك اللازوردي وتبددت الظلمة التي هي شقيق العدم على أطراف العالم السفلي)) [74](ص141) ، فهذا المقطع الوصفي لم يورده الراوي من أجل غاية تزيينية فحسب، بل إنه يجسد من خلاله أحد أهم مرتكزات فلسفته الإشراقية، وهو زوال المحسوسات واندثارها أمام الأنوار الإلهية مع ذلك فإن مثل هذا النوع من الوقفات التأملية، لا يمكن القول فيها إن المقطع الوصفي قد أفلت من زمنية القص، وإن كانت الشخصية هي التي تأخذ زمام الحكي فيها.

1 .4. المشهد : ويعني المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، ويتميز هذا العنصر بأنه يكاد يتطابق فيه زمن السرد مع زمن المغامرة في المدة المستغرقة [78](ص78) ، وقد وُجدت هذه الظاهرة بكثرة في قصص السهروردي، خاصة منها الأولى والثانية، من ذلك حواره مع المعلم في قصة " رؤيا "، إذ يقول : ((فقال لي : ارجع إلى نفسك فتنحل لك ، فقلت : وكيف ؟ ، فقال :إنك مدرك لنفسك ، فإدراكك لذاتك بذاتك)) [75](ص132) . و كذلك حواره مع الشيخ الحكيم في قصة أصوات أجنحة جبرائيل الذي استغرق منه جل المساحة السردية، وقد كان هذا الحوار- كذلك- على شكل سؤال وجواب، حيث يحاول السهروردي من خلاله إضاءة أهم الجوانب في فلسفته الإشراقية.

و يظهر المشهد كذلك في قصة الغربة الغربية، حيث أجد الراوي لا يستغني عن الحوار، الذي تتنوع شخصياته في كل مرة، كما أنه يتميز بدوره الفعال في سير أحداث القصة، والواقع أن هذا الحوار -كما سبق الإشارة إليه-هو حوار داخلي يحاول الراوي فيه أن يخترع ذاتا أخرى يتحاور معها.

هذا أهم ما أُسعفت إلى استنباطه من هاته القصص في جانب الزمن، ولكن قبل أن أسدل الستار على هذا العنصر، فمن نافلة القول أنه قد استوقفتني نقطة أجدها ضرورية في معالجة زمنية هذه القصص، خاصة منها قصة الغربة الغربية، ونظرا لخصوصية هذه النقطة، فإنه استعصى عليّ إدراجها في أي من العناصر السابقة، حتى إنني لم أجد أي إشارة إليها من قبل دارسي السرد، وإنما أشار إليها الفلاسفة والمفكرون الذين تعمقوا في

دراسة هذه القصة [74](ص188) ، وتتمثل في: أن هذه القصة مليئة بالمواقف التي عاشها وتعرض لها أشخاص مختارون في الماضي البعيد، نقلها الراوي بما فيها من تسلسل وضرورة ومفاجأة إلى الزمن الحاضر ليجعلها جزءا من مراحل رحلة تمت في العهد الحاضر تتميز بالتسلسل والتطور الدرامي.

فالقصص التي ورد ذكرها في القرآن مثل :قصص موسى، وسليمان ونوح ولوط...كلها نقلت إلى الحاضر وبضمير المتكلم، لقد عمد السهروردي إلى ما يسمى بقلب زمان الأفعال من أجل أغراض تخدم آراءه، حيث قام بتمثل الإشارات القرآنية، خاصة منها سورة الكهف، فحكاها بضمير المتكلم مع تحويل زمانها من الماضي البعيد إلى الحاضر يقول السهروردي: ((على الجانب الأيسر من الجودي كان معي من الجن من يعمل بين يدي وفي عين القطر، فقلت للجن : انفخوا حتى صار مثل النار فجعلته سدا)) [73](ص285) ، إن هذه القصة التي جاءت على لسان السهروردي ونسبها إلى نفسه تذكرنا بما ورد في سورة الكهف عن ذي القرنين، يقول المولى عز وجل: ((قالوا يا ذا القرنين إن يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سدا)) [سورة الكهف الآية 94] .

إن هذه التقنية حسب المستشرق ماسينيون تطرح مشكلة معرفة كيفية حدوث الانتقال من الماضي التام إلى الماضي الناقص[74](ص285)، بالمعنى الوجودي والمعنى النحوي معا.

2. **المكان :**يضطلع المكان بدور أساس في البناء القصصي، لأنه يمثل الحيز الذي تجري فيه أحداث القصة، كما أنه يتدخل حتى في التوجه العام للقصة من حيث سير أحداثها وحتى انتمائها النوعي، وقد كان استخدام المتصوفة للمكان متميزا ويتحرر من قيود الجغرافيا، ويستبدلها برحابة وأريحية الخيال والرمز.ففي قصص أصحاب الذوق - رغم خصوصية تجاربهم- لوحظ أنهم لا يستغنون بدورهم عن المكان بأنواعه سواء أكان حقيقيا موجودا أم خياليا مفترضا، إلا أن الغالب على قصصهم أنها توظف المكان توظيفا متميزا، وهو ما يعرف عند السرديين بالمكان المفترض، وهو

((المكان المقبوض عليه بواسطة الخيال، لأنه مكان متعدد الأبعاد يثير بدوره خيال القارئ كما يثير مشاعره المختلفة ، بينما لا يملك علاقة بالمنطق والحقيقة)) [84](ص244) . لذلك فإن الشرط الأساس لمتخيل هذا المكان كما يذهب إليه باشلار هو (أن يكون وحيدا غارقا في التأمل، حيث تنعدم المسافة بين النفس والمكان الخارجي فيحس وكأنه ينفتح للعالم والعالم ينفتح له) [84](ص244) ، وقد دفعهم إلى هذا التوظيف أحوالهم التي تنقلها هذه القصص، والتي قد يصلون فيها إلى مرحلة تتغير فيها((صورة العالم وعلاقاته و مفهوماته جميعا، ومن الأشكال الأساسية لهذا التغيير بطلان مقولتي الزمان والمكان بحسب العقل، أي انسلاخ المكان من مكانيته والزمان من زمانيته)) [80](ج2،ص97).

فالسهروردي – مثلا- يبتكر مقولة " ناكجا أباد " [74](ص124) والتي تلخص لديه فكرة انطواء كل النسب المكانية، فهي تعني البلد الذي لا أين أين، وقد عبر عن هذه المقولة في سؤال الرائي للشيخ الحكيم في " قصة أصوات أجنحة جبرائيل"عن المكان الذي حضر منه مع رفقائه، فيجيبه ((قد وصلنا إليك من ناكجا أباد

من حيث الأين لا أين)) [74](ص143) ، وينسحب هذا على جميع قصصه التي تتجه كلها إلى نفس هذا المنحى في تغريب المكان، حيث يزول عن الراوي الكون والمكان، لأنـه ((يغـمض العيـن عن الأيـن كما يقـول الحلاج)) [74] (ص124) .

و رغم هذا التعتيم والغرابة، فقد كان للفضاء المكاني حضور في هذه القصص موضوع الدراسة، وقد تراوح هذا الحضور بين مجرد الإشارة، بذكره أو بذكر رمز دال عليه والتفصيل في ملامحه، وذلك بحسب حاجة السرد إليه، وكذا بحسب فنية المقام، وربما يكون تشكيل المكان خاضعا لغايات فكرية رمى السهروردي (الراوي) لطرحها والتأصيل لها، فالمكان في مثل قصص السهروردي ((يصاغ ليكون بنية قادرة على الحكي والمشاركة الفعلية في المشروع الفكري والجمالي الذي تؤسس له بنيات العمل عموما من فعل وشخصيات)) [49](ص347) ، وقد كان حضور المكان بحسب أهميته، وكذلك تكررت الإشارة إليه في قصص الثلاثية وفق الآتي :

2-1. الفضاء الكلي : و يقصد به المكان العام ذو الخاصية الشمولية، الذي احتضن أفعال الشخصيات في هذه القصص، على اعتبار أنها لحظات تتخلص فيها الشخصية البطلة من قيود الدنيا والعالم الخارجي، لتنطلق متحررة في فضاءات رؤيوية أبدية، وبذا فإن الفضاء الكلي في جميع قصصه يتلخص في ثنائية الدنيا (عالم المحسوسات) وعالم الملكوت، لأن العارف أو الحكيم المؤله في هذه القصص ((صورته على الأرض، وأما روحه ففي اللامكان، ذلك اللامكان الذي هو فوق وهم السالكين)) [23](ج1،ص222) ، فهو يتأرجح بين عالم الملك والملكوت .إن الدنيا في نظر السهروردي هي عالم الغرور، وهي قسيم الفناء والعدم، إنها محطة الانطلاق بالنسبة للمسافر الذي يبتغي الوصول إلى المالا نهاية، فهي عالم الغرور وهي في قصص السهروردي القرية الظالم أهلها، الذين يتخبطون في الملذات الحسية الفانية، في مقابل عالم الملكوت الذي يكتب فيه الخلود لمن يصل إليه، إن الملاحظ على جميع قصص الثلاثية أنها تبدأ كلها بنفس البداية،أو بالأحرى بنفس السياق المكاني، حيث يبدو السالك فيها متضجرا من الدنيا وملذاتها، فتبدو لديه الرغبة منذ البداية في التخلص من هذا المكان وتركه، وفي المقابل ينتظر الصوفي بلوغ أماكن تحقق له الأريحية والتحرر اللذين يصبو إليهما، وهما غاية الغايات بالنسبة إليه من هذه الرحلة، إنه المكان الذي يتراءى له بعد اختفاء كل الجهات المكانية، وهو بلد وإن اختلفت أسماؤه بين بلاد ما وراء النهر والجبل الأشم سينا...، فالمعنى واحد إنه يحمل من الشحنات الدلالية الشيء الكثير، فهو بالنسبة للمتصوفة - بما فيهم السهروردي- يمثل المحنة الكبرى والمصيبة العظمى، ويوم الحساب [74](ص175)، إن طور سينا هو- من وجهة نظره - السر المحجوب عن الكتب اللاهوتية، وفي أمثال الحكماء، إنه مكان يمكن اعتباره افتراضيا، فهو المنبع الذي تصدر منه الأنوار الإلهية التي تلقى في أجساد العارفين .

2-2. الفضاء المكاني الرمزي :

إن تبني السهروردي لفضاء مثل "الناكجا أباد "، أو مكان الأين لا أين، وفي مقابل ذلك فإن كون قصصه هاته بالنسبة لانتمائها العام هي عبارة عن رحلات رمزية، ونظرا لما تتضمنه ثيمة الرحلة من وجوب الانتقال- فيها - من مكان إلى آخر، وتسجيل تفاصيل هذا الانتقال، وهنا يجد السارد نفسه مجبرا على أن يرسم فضاءات مكانية تخييلية من أجل أن يتم البنية الحكائية لقصصه. فالمكان في مثل قصص السهروردي بنية هامة من شأنها بالإضافة إلى دورها الفعال في بناء القص، أن يحمل على عاتقه عبء إيهام المتلقي بواقعية الحكاية المتخيلة، وذلك باستخدام الرمز، لذا فإنه لا يأخذنا العجب إذا وجدنا أماكن مثل : قصر أمي، دهليز أبي، المدينة...، إن الملاحظ على المكان القصصي في ثلاثية السهروردي أنه يحمل مدلولين مختلفين، أولهما موقعه المهم في الحكاية، والثاني الدلالات التي يريدها القاص من خلال استخدامه، والأمثلة على ذلك كثيرة منها :فدهليز أبي والصحراء- مثلا- يمثلان في الحكاية الثانية أول محطة للسالك في رحلته، حيث يمثل الأول نقطة عبور للثاني الذي سوف يكون السياق المكاني المؤطر لالتقاء السالك بالشيخ الحكيم، وكذلك محاورته العرفانية معه، وسيكون مسرح كل أحداث القصة، إلا أنه في معناه الحقيقي المختبئ خلف غطاء الرمز ما هو إلا سره الباطن والتفكر في أرجاء نفسه، وأبوه هنا هو عقله الباطن، فبالرغم من أن القصة تحمل في حناياها ثيمة الحركة والتنقل من فضاء إلى آخر في مغامرات شيّقة، إلا أن نهاية القصة سوف تكشف أن هذه الرحلة لم تكن إلا استغراقا روحيا، لم يبارح فيه السالك مكانه، وأنها كانت رحلة باطنية تنتهي بمجرد أن ينتبه البطل منها، وتعود حواسه الظاهرة إلى إدراك ما حولها، مما يؤدي إلى انقطاع اتصاله بعقله الفعّال وهذا ما يجعله متحسرا حزينا.

كذلك " القرية الظالم أهلها " في قصة الغربة الغربية، أو مدينة قيروان – أحيانا - هي في فضاء القص مكان يمر به البطل، ويضطلع بدور كبير في حركية السرد وفي أحداث القصة فيما بعد،لأنه سوف يتعرض فيه البطل للسجن، ويحاول بعدها الانفلات منه، وكونه المكان الذي أطر مجمل الحوادث في الشق الأول من القصة. كما أنه يمثل المرحلة السابقة لتحرر السالك وانطلاقه في رحلته تلك أجده في معناه الحقيقي المرمز يعبر عن عالم الغرور الذي مآله إلى الزوال، وهو واقع المؤلف الذي يعيشه، والذي يسعى من خلال رحلته هذه أن يفلت من قيوده التي تسجن روحه وتخنقه ، وربما عبر عنه بديار المغرب، وذلك في مقابل ديار المشرق، والتي هي المكان الذي يلتقي فيه بأبيه.

لعل أهم خاصية امتاز بها هذا النوع القصصي قصص المنامات والرحلات الرمزية والمعارج الروحانية التي تمثلها قصص الثلاثية، وكذا قصص الحيوان الشارحة، هو تغريب المكان وجعله يبدو افتراضيا أو غير معروف أصلا لدى المتلقي، وكذا التعتيم على الزمان وعدم تحديده، وهذا إجراء ينم عن حس فني راق ووعي كبير لدى هؤلاء، حيث إنه يجعل من القصة مغامرة مجهولة الهوية تستثير المتلقي وتأخذ به إليها، كما أنها تصبح منفتحة على آفاق دلالية، لأن تحديدهما ربما سوف يشكل قيدا لهذه القصة ويختزلها ففي قصص المنامات والرؤى مثلا

يلاحظ أن المكان فيها غير معروف لأن مسرحها عالم الملكوت، أين تنفلت الروح من قيد الجسد وتتجول بحرية في تلك الأكوان البديعة، والزمان كذلك مجهول .

أما في قصص الرحلات ـ عندهم ـ والتي يفترض فيها أن تكون محددة الفضاء الزماني والمكاني، لأنها تقيد مغامرات الرحالة بطل القصة نجدها عندهم تكاد تخلو منهما، وإن ذكرا فيكونان أشبه بالألغاز والرموز والإشارات التي لا يعرفها غيرهم مثل: المقامات، والتجلي والمواقف والحضرة... وغيرها، و من الرموز والإشارات المصطلح عليها بين أصحاب هذا التوجه .وهذه الخاصية ليست مستغربة الوجود في مثل هذا النوع من القصص إذ ((لا أهمية للمكان ولا للزمان في الفكر الطوباوي والعقل السحري المسحور)) [49](ص170) الذي كان صانعا لتلك التجارب الإبداعية الفريدة .

2 .3 .2. سجلات الكلام (الصيغة السردية) : و تعني تحديدا الأسلوب الذي يقدم به السارد قصته [85](ص81)، وقد أخذت هذه الجزئية حيزا مهما من الدراسات النقدية السردية منذ زمن أفلاطون، وتمييزه المشهور بين طريقتين في نقل الكلام .هما : الحكاية الخالصة: وتكون عندما يصبح الشاعر هو نفسه المتكلم، أما الطريقة الثانية فهي المحاكاة [86](ص145) والتي يجتهد فيها الشاعر ليجعل الشخصيات هي التي تتكلم ويختفي هو وراءها .ويعود بعث هذه الفكرة مع بداية القرن العشرين إلى هنري جيمس وتلاميذه تحت عنوان (التعبير/ العرض) ، وقد نادى جيمس بضرورة إيلاء العناية إلى عرض الأحداث أو دراميتها لا إلى سردها، إذ المعول عليه هو أن تحكي القصة نفسها بنفسها، إلا أن الفضل في تطوير هذه الفكرة كان لأصحاب الشعرية السردية الحديثة ممثلة خاصة فيما قدمه تودوروف، الذي يرى أن الصيغة السردية أو كما يسميها هو سجلات الكلام ((تتعلق بطريقة الراوي في عرض الحكاية وتقديمها، ونحن نحيل إلى هذه السجلات عندما نقول إن الكاتب يُري الأشياء، على حين أن كاتبا آخر يقول الأشياء)) [86](ص81) ، وهو يرى أن هناك سجلان رئيسيان في السرد هما : التمثيل والحكي، ويفصل تودوروف ذلك بأنه في الحكي تروى الأحداث، فهي لا تحدث أمام أعيننا، ولا نحيط بالكلمات المتبادلة بين الشخصيات، فالمطلوب في هذا السرد أن يكون شفافا، ولا يفترض أن نتلقاه لذاته، لأن الوقائع المنقولة تعبر عن ذاتها، والبارز في هذا النوع هو المظهر المرجعي، وفي مقابل ذلك يعد التمثيل ظاهرة أكثر تعقيدا، إذ يمكن أن ((يعتبر تمثيلا كل خطاب ليس جزءا من الحكي)) [86](ص82) ، وهذا النوع من السرود لا يحيل إلى حقيقة خارجية بل إلى معنى في ذاته وذلك راجع إلى وضعيته التأملية وليست المحكية، وقد اعتبر تودوروف أن هذا التمييز بين النص من حيث هو خبر،ومن حيث هو خطاب يقود إلى التعرف على البنية الأدبية للأثر لأنه وصل بين نظام النص والحياة .

و من الباحثين الذين أولوا هذه الجزئية أهمية في دراساتهم، نجد جيرار جنيت الذي يربط مفهوم الصيغة بالمعنى النحوي لهذه الكلمة، حيث يرى ((أنها تطلق على أشكال الفعل المختلفة المستخدمة لتأكيد الشيء المقصود وللتعبير عن... وجهات النظر المتغايرة)) [8](ص177) ، فكذلك الأمر بالنسبة للحكاية تطلق الصيغة على الأشكال التي يقدم بها الراوي سرده، ويفرق جنيت هنا بين حكاية الأحداث وحكاية الأقوال،

فالأولى تعبر عن محاكاة الأحداث أو نقلها من وجودها الفعلي إلى وجود لفظي، وتقوم هنا على دعامتين أساسيتين هما كمية الخبر السردي، بمعنى كمية الأحداث في هذه الحكاية التي يمكن أن تكون محدودة في حكاية ما وأكثر تطورا وتفصيلا في أخرى، والأمر الآخر هو الغياب شبه التام للراوي، أما حكاية الأقوال، يقصد بها حكاية أقوال شخصيات القصة، ويميز فيها جنيت بين ثلاث حالات[8](ص185-186) ، حسب المسافة السردية بين الراوي والشخصيات :

1. الخطاب المسرود أو المروي : وفي هذه الحالة يستبعد الراوي الشخصية، حيث إن كان يفترض بها الكلام تكلم هو على لسانها بلغته، فبدلا من أن يورد مثلا حوارا بين شخصيتين كما وقع حرفيا نجده يعيد إنتاجه بأسلوبه الخاص، ليصبح – بذلك - صوت تلك الشخصيات خافتا جدا لا يكاد يسمع.

2. الخطاب المحول : (أو الأسلوب غير المباشر) ،وهو خطاب يكون أكثر محاكاة لملفوظ الشخصيات، ولكن حضور السارد في هذا النوع يكون خانقا لدرجة تجعله يبدو غير أمين في نقل أقوال الشخصيات، فهو لا ينقل الأقوال فحسب، بل نراه يخلط بينها وبين خطابه الخاص، لدرجة يصعب معها التمييز بين أقواله وأقوال هذه الشخصيات.

3. الخطاب المنقول : وهو الأعلى من حيث درجة محاكاته لأقوال الشخصيات، إذ يعمد فيه السارد إلى الانسحاب وإعطاء الكلمة لشخصيته، حيث ينقل حرفيا ما قالت، وهو نمط مسرحي بالدرجة الأولى شاع في الملاحم القديمة.

ما يمكن قوله بعد هذا الاستطراد هو أنه رغم هذا الفصل بين أسلوب الحكي وأسلوب العرض الذي لا يعدو أن يكون فصلا منهجيا، فالملاحظ هو أن ((الحكاية غالبا ما تكون نوعا مختلطا)) [8](ص50) ، وهذا ما سيوضحه لنا الجانب التطبيقي من هذا العنصر .

و إذا عدنا إلى ثلاثية السهروردي سوف نجد أنها قد تنوعت فيها صيغ السرد وأساليبه، وينبغي هنا الإشارة إلى جزئية غاية في الأهمية، وهي أن هذه القصص رغم التماهي الموجود فيها بين الراوي والشخصية، فإن ذلك لا يعني التوحد، فذات السهروردي باعتباره شخصية تختلف عن كونه راويا، فيبقى الفارق موجودا دائما، خاصة وأن أسلوب السرد أو صياغته يتوقفان بالدرجة الأولى على المسافة التي تفصل الراوي عما يرويه ؟.

فلنبدأ بأول قصة للسهروردي، وهي قصة " رؤيا " حيث أجد الراوي ينطلق فيها بأسلوب الحكي أو كما يسميه جنيت "حكاية الأفعال"، فيقول : ((كنت زمانا شديد الاشتغال كثير الفكر والرياضة، وكان يصعب علي مسألة العلم، فوقعت ليلة من الليالي خلسة في شبه نوم)) [75](ص131) ، ففي هذا المقطع السردي يحاول السهروردي (سارد) أن يحاكي ما وقع له لفظيا، وبشكل مقتضب حيث يعبر هذا المقطع عن سبب انطلاقه في رحلة البحث عن بعض المسائل التي لم يجد لها حلا، ثم غفوته التي كانت منطلقا لتلك الرحلة، ورؤيته بعد ذلك لنور متجل تجسد له بعدها في صورة المعلم الأول، إلا أن الراوي لم يلبث على هذا الوضع مطولا، حتى أراه يقحم" حكاية الأقوال " بأسلوب غير مباشر، أو ما يعرف بالخطاب المسرود، وذلك في قوله: (فتلقاني

بالترحيب والتسليم) [75](ص132)، وكذا قوله (فشكوت إليه صعوبة هذه المسألة) [75](ص132) إن الراوي لم يقدم كلام الشيخ وسلامه ولا كلام السالك وشكواه والمسألة التي يشكو من صعوبتها بصوتهما، بل ينقله محولا أسلوب الصياغة من المباشرة إلى اللامباشرة، حتى إنه استخدم الزمن الماضي بدلا من الحاضر ليؤطر ذلك النقل، ليبين أن كلام هاتين الشخصيتين وقع في زمن سابق عن نقله، وينسحب الراوي بعدها فاسحا المجال للشخصيات لتتبادل فنون الكلام في مواضيع حساسة وعميقة، كالذات وكمال الوجود والاتصال والاتحاد والعقل الفعال، وغيرها من المواضيع. فقد عمد إلى ترك الشخصية تتكلم بصوتها الخاص، وهنا يرتدي السهروردي بزة الشخصية ويخلع عنه دور الراوي، وقد تجسد هذا الأسلوب من خلال مجموعة من المؤشرات الدالة على استعماله وهي [83](ص165) :

1- الحوار: فالصوفي السالك يدخل في محاورة فكرية فلسفية، تذكرني بتلك التي كانت بين سقراط وتلاميذه، وقد شغلت هذه المحاورة الحيز الأكبر من القصة، وهذا يُفسر بالنظر إلى علاقة الحوار بباقي عناصر النص القصصي، خاصة الشخصيات، بأنه يكون عندما يحدث تقارب شديد بين الشخصيات المتحاورة أو عندما تكثر مشاغلهما، وأجد السببين ظاهرين في قصة رؤيا وذلك باعتراف من الشخصية البطلة ذاتها، حيث يقول: ((حتى زالت دهشتي وتبدلت بالأنس وحشتي، فشكوت إليه من صعوبة هذه المسألة)) [75](ص132) ، فاستئناس السهروردي بالمعلم الأول جعله يبوح له بما يشغله ويؤرقه، وهي عدة مسائل لا يكاد يجيبه عن واحدة حتى يلقي إليه بأخرى وهذا ما جسدته أفعال من قبيل " زدني وأرشدني" والمعلوم أن للحوار في القصص دور فعال ووظائف عدة، سواء منها ما تعلق بالجانب النفعي أو الجمالي والفني. لقد كان للحوار في قصص السهروردي سواء قصة "رؤيا" أو" أصوات أجنحة جبرائيل" وظيفة خارجية بمعنى أنه لم يكن ذو بعد فني جمالي متعلق بذات القصة بقدر ما كان ذا بعد نفعي تعليمي، أي أن هذه المحاورة لا تتصل بعالم المغامرة، وإنما أوردها السهروردي فقط لإبراز أفكاره بصفة مباشرة، ولم يكن له دافع جمالي أو فني، ويسمى هذا النوع من الحوار" بالحوار الغرضي" [9](ص230) ، ويشيع استخدامه خاصة في القصص التعليمة.

2 - استعمال الضمير"أنا "للمتكلم، كون الشخصية هنا تتحدث عن نفسها، فنجد مثلا عبارات مثل:(قلت، ذاتي، أنا...) .

3- نجد كذلك صيغة الفعل المضارع، وهي صيغة تميز الحوار لأنه يظهر في السياق السردي، وكأنه وقع في زمن الحاضر، ويسمى ذلك بالزمن المضارع المندمج في الماضي الذي هو سمة مميزة للنص السردي بشكل عام. مثال ذلك قوله : ((فقال: اعلم أنك في ذهنك تعقل اتصالا مطلقا بين جسمين معقولين مجردين، وتدرك أعضاء حيوان واحد)) [75](ص135)، فالحوار والمخاطبة لا يكونان إلا بزمن الحاضر، الذي يفترض وجود صيغة المضارع، ويعود السهروردي بعد ذلك إلى أسلوبه الأول الذي انطلق منه، وهو أسلوب الحكي، فيقول: ((ثم فارقني وخلفني أبكي على فراقه)) [75](ص135) ، وهو تعبير مقتضب يعبر عن فراق الشيخ له وتركه حزينا يبكي، يجمع فيه الراوي بين السرد والسرد الوصفي.

و في قصة "أصوات أجنحة جبرائيل"، نجد الراوي يستهلها كذلك بمقطع سردي يمزج فيه بين الحكي والوصف البديع، يقول: ((في يوم ما انطلقت من حجرة النساء وتخلصت من بعض قيود ولفائف الأطفال، كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق عن قبة الفلك اللازوردي)) [74](ص141) ، حيث يورد الراوي تفاصيل بداية رحلته العرفانية، والتي انطلق فيها متحررا من قيود الجسم وملذاته، وذلك بعد أن يئس من النوم، فيتجه نحو حواسه الباطنية ويطوّف بينها حتى مطلع الفجر، بعد ذلك يدخل إلى دهليز أبيه (عقله الباطن)، الذي كان له بابان أحدهما يؤدي إلى المدينة (الجسم)، والآخر يؤدي إلى الصحراء والبساتين (النفس أو الروح)، فيختار الباب الثاني ويغلق الآخر بإحكام، ليلتقي بعد حين بمجموعة من الشيوخ (الملائكة المقربون)، فنجد الراوي يتوقف معه سرد الأحداث للمرة الثانية، ليبدأ في وصفهم وصفا رائعا، حيث يقول: ((حسان السيماء قد اصطفوا هناك صفا صفا، وقد أعجبتني هيئتهم)) [74](ص141) ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الوصف يضطلع بدور أساسي لا غنى عنه في نقل الخبر، حيث أنه يُتم نقل الأعمال بنقل الأحوال.

و يتوقف بعدها الراوي برهة ليترك الشخصية تتكلم وتحاور، إلا أنه حديث داخلي نفسي يحاول تشجيع نفسه من أجل التقدم لخدمة هؤلاء الشيوخ، فينتج عن ذلك حوار باطني طرفاه السالك ونفسه، ويفضل بعض الدارسين تسمية هذا النوع خطابا داخليا لا حوارا باطنيا :((خطابا تكلم فيه الشخصية ذاتها)) [9](ص261) .

و يعود الراوي بعده إلى السرد الحكائي مرة أخرى فيقول :((فسرت رويدا إلى الأمام، قاصدا السلام على الشيخ، الذي وقف في طرف الصف، غير أنه بسبب غاية حسن خلقه سبقني بالسلام، وتبسم في وجهي تبسما لطيفا حتى تجلى شكل نواجذه ...، ورغم مكارم أخلاقه وشيمه بقيت مهابته تغلب على نفسي)) [74](ص141) . إن هذا المقطع رغم قصره يتنوع فيه أسلوب السرد بين الحكي الذي تجسده أفعال ماضية مثل : (فسرت، سبقتني، تجلي...) ونجد كذلك حكاية الأقوال في نوعها الأول أو ما سماه جنيت بالخطاب (المسرود المروي)و يتجسد في قوله (سبقني بالسلام)، فهو لم يذكر بالتحديد ما قاله له الشيخ، بل جمع ذلك في كلمة واحدة، أما العبارة الأخيرة فبسبب وضعيتها التأملية، وليس المحكية وكونها لا تحيل على مرجع خارجي، فإن تودوروف يخرج هذا الصنف من العبارات من دائرة الحكي ويلحقه بالتمثيل، لأنه يعتبر كل خطاب ليس جزءا من الحكي فهو تمثيل [85](ص81) .

و بعد ذلك يبدأ السهروردي (راويا) محاورته العلمية الشيقة مع ذلك الشيخ عن طريق السؤال والجواب، حيث يسأل السالك الشيخ من أين أقبل هؤلاء الشيوخ، فيجيبه أنهم جماعة متجردون جاؤوا من بلاد: أين لا أين، فيسأله السالك عن موضعها بالضبط لأنه لم يفهم مقالته، فيجيبه الشيخ جوابا أكثر إبهاما من الأول، فيخبره أنه إقليم لا تجد إليه السبابة متّجها، بعد ذلك يسأله عن حرفته، فيجيب بأنها" علم الخياطة " [74](ص144) ، ويستمر السالك في سؤال الشيخ عن كل مشاهدة تتبدى له أو مسألة تخطر بباله، وقد يقطع الراوي هذه الحوارات ليورد مقطعا سرديا حكائيا أو وصفيا، من ذلك مثلا ما أورده في سياق إجابة الشيخ عن سؤال السالك حينما قال له : ((ألكم أولاد وملك وأمثال ذلك؟)) [74](ص147) هنا يستطرد الراوي في ذكر قصة الشيخ مع

أولاده، ويذكر في موضع آخر بعده مباشرة في إجابة الشيخ عن سؤال السالك عن كيف يتأتى له هذا التوالد؟ وقصة هذا الشيخ مع أمّ أولاده التي كانت أمة حبشية تقف بعيدا وتراقب دوران الأرحاء [74](ص149-150) . وهذه طبعا كلها رموز أُريد بها معان مخالفة تماما لظاهرها، إذ الأمة سوداء، ما هي إلا الهيولى المجردة (الجسم) التي نسبها إلى السواد لأنها تؤول إلى العدم والزوال، وهي تقف تراقب وتترصد حلول الصورة من واهب هذه الصورة (الشيخ أو العقل) الفعال في هذه الهيولى، وعدم تحرك الشيخ -هنا -ضروري جدا لأن الحركة إنما هي من خصائص الأجسام. و يعود بعد ذلك الراوي إلى حكاية الأفعال، والذي يأتي كردة فعل على طلب السالك من الشيخ أن يعلمه كلام الله، فنراه يقول: ((وإنه أحضر إليّ لوحا وعلمني حروف هجاء عجيبة حتى إنني استطعت أن أفهم بواسطة الهجاء معنى كل سورة)) [74](ص149)، ثم يورد تعليقا للشيخ عقب ذلك بأسلوب مباشر، حيث يقول : ((ثم قال لي: إن من لا يفهم هذا الهجاء لا يصل إلى معرفة)) [74](ص150).

و يواصل سرد الأفعال من خلال قوله : ((وعندئذ تعلمت علم الأبجد، وبعد إتمامي دراستي إياه نقش حروفه على اللوح...وعندئذ ظهرت لي عجائب معاني كلام الرب ...وكلما طرأت لي مشكلة عرضتها على شيخي وهو يزيح إشكالها)) [74](ص150)، فهذا المقطع السردي الحكائي حكى فيه السارد كيفية تعلمه، ويلاحظ في آخره أن الراوي قد تصرف في محاورته مع الشيخ بحيث اختصرها، ولم يذكر كل ما دار بينهما من أسئلة وأجوبة، بل اكتفى بقوله : ((كلما طرأت لي مشكلة عرضتها على شيخي، وهو يزيح إشكالها)) .

و يبدأ السهروردي (راويا)، بعد ذلك نوعا آخر من حكاية الأقوال، وهو أسلوب يتصف باللامباشرة، حيث يكون كلام الشخصية بصوت المؤلف، وهذا ما يسميه جنيت بالخطاب المسرود والذي يجسده قوله: ((وقد دار حديثنا حول نفث الروح، وقد أشار الشيخ إلى أنه يشتق الروح من روح القدس، وعندما سئل عن نسبة ما بينهما أجاب)) [74](ص150) ،وكذلك قوله :((ولما باحثت الشيخ في كيفية هذا النظام)) [74](ص150) فالراوي هنا ينقل الحوار الذي دار بين الشخصيتين بصوته، وقد تأتى له ذلك من خلال تقنيات لغوية أهمها:

1- استعمال الزمن الماضي في الأفعال(دار، أشار، باحثت ...)، فالأصل في الحوار والخطاب المنقول المباشر أن يكون بصيغة المضارع.

2- كذلك استبدال الضمائر التي تعبر عن الشخصيات التي دار بينها الحوار، حيث إنه استبدل الضمير"أنا " الذي يفترض أنه يحيل على شخصية السالك بأنا تعبر في تلك الجمل عن الراوي وليس الشخصية، فالتماهي بينهما ليس معناه التوحد، فهذا الضمير يختلف استعماله باختلاف أسلوب السرد، وكذلك استبدال الضمير المحيل على الشيخ، الذي يفترض كذلك أن يكون بصيغة المفرد المتكلم، وهذا ما ظهر في أجوبته للسالك، مثل قوله : ((إني، حالي، أملك...)) بصيغة الغائب "هو " والذي يظهر في : (أشار، يشتق، سئل، أجاب)، فالراوي هنا يسرد أقوال الشخصيات كما يسرد أفعالها وهو بذلك لم يبق من كلامها إلا أثرا ضعيفا، قد يطفو على السطح بين الفينة والأخرى .ثم يورد الراوي بعد ذلك خطابا مباشرا بصوت الشخصيات، ممثلا في قول

الشيخ : ((قال : اعلم أن للحق سبحانه وتعالى عدة كلمات كبرى)) [74](ص154).و ينهي السهروردي قصته بالعودة إلى أسلوب الحكي مرة أخرى، فيقول : ((عندما ارتفع عن قصر أبي فجر النهار،أغلق الباب الخارجي، وفتح باب المدينة)) [74](ص155) ، فالمقصود من هذا الحكي الرمزي أنه عندما انتبه واستغرقت حواسه في عالم المحسوسات أغلق في وجهه الباب المؤدي إلى النفس، وعادت روحه إلى جسمه، وانصرف عنه عقله الفعال وتركه متحسرا حزينا.

و الملاحظ أن قصة " أصوات أجنحة جبرائيل "، قد تنوعت فيها أساليب السرد وتداخلت بشكل كبير بين حكي أفعال وحكي أقوال، هذا الأخير الذي تجسد على شكل سؤال وجواب بين السالك والشيخ الحكيم، وهو حوار ذو فائدة نفعية بحتة، أراد السهروردي من خلاله أن يمرر أفكاره لمريديه، وأن يشرح فلسفته بأسلوب قصصي رمزي يضمن له البعد عن الغوغاء، وكذا الهروب من سوء الفهم، وهذا الأسلوب شاع لدى أغلب المتصوفة

الذين انتهجوا السبيل الفلسفي الرمزي، وقد بلغ الأمر ذروته مع النفري في مواقفه ومخاطباته حيث ينفتح قلبه على عالم الملكوت، ويدخل في محاورة مباشرة مع الذات الإلهية، فالحاصل لدى هؤلاء المتصوفة أنهم يخترعون تلك الحوارات لغاية توصيلية بحتة.

أما بالنسبة لقصة "الغربة الغربية" تختلف هذه القصة عن سابقتيها، إذ يتراءى منذ البداية سيطرة أسلوب الحكي فيها، حيث يحاول السهروردي (راوي) أن ينقل إلينا جزئيات رحلته بكثير من التفصيل والدقة، إذ ينطلق مع أخيه عاصم من مدينة ما وراء النهر في رحلة صيد لنوع من الطيور، إلا أنهما يقعان أسيرين في قبضة أهل مدينة قيروان الذين يقومون بسجنهما، وقد كان فوق سجنهما قصرا سُمح لهم بالصعود إليه ليلا والعودة عند طلوع الفجر، فيلتقيان هناك بالهدهد الذي يأتيهما برسالة من أبيهما.

إن الملاحظ في هذا الجزء تغلب أسلوب حكي الأفعال، إلا أن ذلك لم يمنع وجود استثناءات ظهرت من خلال:

1- نقله الحرفي لإذن السماح بالارتقاء إلى ذلك القصر، يقول : ((فقيل لنا لا جناح عليكم إن صعدتم القصر مجردين إذا أمسيتم ،أما عند الصباح فلا بد من الهوى في غيابة الجب)) [73](ص278) ، فهذا التعبير جاء بأسلوب الخطاب المنقول، الذي عمل الراوي فيه على الأمانة في نقل قول الشخصيات دون تصرف فيه إلا ما كان من أمر الفعل "قيل "الذي أورده بصيغة المبني للمجهول ، ويظهر هذا الأسلوب كذلك في حديث الهدهد للسالك وأخيه الذي نُقل هو الآخر بتفاصيله ، يقول السهروردي : ((وقال لي: أنا أحطت بوجه خلاصكما وجئتكما من سبأ بنبأ يقين)) [73](ص281) .

2- ويقطع السهروردي قول الهدهد بعبارة : ((فلما قرأنا الرقعة)) [73](ص281) ، ويبدأ بعدها نوعا آخر من حكاية الأقوال، وهو خطاب منقول لكنه خطاب منقول بصوت الراوي وعن طريقه لأن صاحبه لم يكن حاضرا، ويمهد السهروردي لها بعبارة

((قرأنا الرقعة فإذا فيها مكتوب أنه مكتوب من أبيكم، وأنه بسم الله الرحمان الرحيم...كم شوقناكم فلم تشتاقوا ودعوناكم فلم ترحلوا...، وأشار في الرقعة إليّ بأنك يا فلان إن أردت أن تتخلص مع أخيك فلا تنيا في عزم السفر...، فإذا أتيت وادي النمل، فانفض ذيلك، وقل)) [73](ص282) .

إن هذا المقطع الذي يفترض بأنه حكاية قول نجده مليئا بالتغيرات في أسلوبه، فكون السارد- كما سبقت الإشارة إليه - قد أوكلت له مهمة سرد القول لشخصية غائبة عن مسرح الأحداث أو بالأحرى لم يحن بعد موعد ظهورها (وهي شخصية الأب)، فإن ذلك جعله يتمادى في تدخلاته في السرد، وذلك من خلال عبارة "قرأنا الرقعة، فإذا فيها... "، فهذه العبارة تجعل القول يبدو جزءا من سرد الحكاية، لولا ظهور ضمير المتكلم والمخاطب بعدها في مجموعة الأفعال " شوقناكم و دعوناكم، أشرناكم... "، إلا أنه لا يطيل الكلام حتى يعيد التدخل مرة أخرى، بمقطع سردي حكائي، فيقول : ((وأشار في الرقعة إليّ بأنك يا فلان))، فهذا النوع من الخطاب يسمى وجدنا أن جنيت يسميه: "الخطاب المحول"، وهو كما يظهر أكثر محاكاة لأقوال الشخصية إلا أن حضور الراوي الدائم والواضح يجعل الخطاب لا يكون نقلا حرفيا لأقوال الشخصيات، فالسارد لا يكتفي بنقل الأقوال، وإنما يدمجها في خطابه ويؤديها بأسلوبه.

و يعود السهروردي بعدما أكمل سرد خطاب أبيه إلى سرد أحداث مغامرته الشيقة التي تتميز بالإثارة والتتابع في الأحداث، فيركب السفينة مع أخيه، والموج يتقاذفهما قاصدين طور سينا أين سيجدان قصر أبيهما، حيث تواجههم في طريقهم إليه صعوبات جمة، فيخوضون خلال ذلك مغامرات مثيرة يكون البطل البارز فيها هو "السالك" لأنه يلاحظ كما أسلفت أن السهروردي (الراوي) يحاول شيئا فشيئا أن يتفرد بتفاصيل المغامرة من خلال بروز الضمير"أنا" في جل أحداث المغامرة، مثل: (انفصلت ، أرضعتني ، التقيتها) . و يرد بعدها حكي للأقوال وفق أسلوب الخطاب المروي، وذلك في قوله : ((فسألت عن الحيتان المجتمعة في عين الحياة المتنعمة المتلذذة بظل الشاهق العظيم)) [73](ص293) ، فهو لم يذكر كلام الشخصية حرفيا، وإنما رواه السارد بأسلوبه و نجد أسلوبا آخر يتراءى هنا هو "الخطاب المنقول "في قوله - الذي كان جوابا عن سؤال البطل- إذ يقول :((ذلك ما كنا نبغي وهذا طور سينا والصخرة صومعة أبيك)) [73](ص293) وكذا قوله : ((فقلت : وما هؤلاء الحيتان؟ فقالوا : أشباهك أنتم من أب واحد)) [73](ص294) ، وقد جاء هذا الخطاب في شكل حوار بين السالك والحوت .

و يعود الراوي بعد هذا الحوار إلى سرد الوقائع، حيث يشير إلى أنه عندما سمع هذا الكلام فرح كثيرا وعانقهم، وصعد معهم إلى جبل سينا أين وجدوا أباهم شيخا كبيرا في هيئة عظيمة فيسلم عليه ويسجد له، و لا يفتأ السهروردي (راويا) أن يعود إلى أسلوب حكاية الأقوال من خلال :

1- أسلوب الخطاب المروي: وذلك في قوله " شكوت له " وكذا " تضرعت له "، ففي الأولى لم يفصح الراوي بالضبط عن الكلمات التي قالها السالك في شكواه عند وصوله إلى أبيه بعد رحلته الشاقة والمتعبة، وكذلك في الثانية لم يورد الراوي رد السالك بدقة عندما أخبره أبوه بأنه وإن كان قد وصل إليه فإنه لابد سيعود

إلى بلاده التي خرج منها بين القوم الظالمين، فهو اكتفى هنا بسرد خطاب الشخصية كما يسرد أي حدث من أفعالها.

2- أسلوب السرد المنقول : ويظهر في نقله لأقوال أبيه (العقل الفعال) بحرفية دون أدنى تدخل، وهذا أمر فُرض عليه نظرا للسلطة والمكانة التي تحظى بها هذه الشخصية، فأجد ذلك في قوله : ((فقال لي :نعم تخلصت إلا أنك لا بد راجع)) [73](ص296) ، ودون أن يضع الراوي فاصلا يعود إلى السرد الحكائي ليختم قصته بقوله : ((فأنا في هذه القصة إذ تغير عليّ الحال وسقطت من الهوى إلى الهاوية...، فانتحبت وابتهلت وتحسرت)) [73](ص296) .إن الملاحظ على هذه القصة بخلاف سابقتيها، أنه قد غلب فيها أسلوب السرد الحكائي، الذي يقوم على نقل الوقائع كما حدثت، وبشكل يجعلنا نعيشها معه، وكأنها مشاهدة أمامنا، أما الملاحظة الثانية فتتمثل في أن الحوار الذي تخلل أحداث هذه القصة لم يكن له الوظيفة نفسها التي اضطلع بها في القصتين السابقتين، بل أجدها في هذه القصة قد تنوعت وفق الآتي [9](ص232) :

1- وظيفة التطوير(Dialogue Performatif) : حيث اضطلع الحوار بمهمة تطوير أحداث القصة، وذلك ما ألفيه في حوار السالك مع الحوت الذي كان له دور فعال في تطور أحداث القصة كونه عبر عن مساعدة الحوت للسالك، حيث دلّه على مكان أبيه، فبفضل هذا الحوار سارت أحداث القصة إلى نهايتها، وحُلّت عقدتها التي هي معرفة مكان الأب والوصول إليه.

2- وظيفة الإخبار(Dialogue Informative) : وتتجسد هذه الوظيفة في الحوار الذي يكون إيراده من أجل تحميله مادة إعلامية لأحداث أو معطيات جديدة، تكون بدورها فاعلة في أحداث القصة وتطورها، وقد جسده في هذه القصة الحوار الذي دار بين شخصية البطل والأب، والذي يخبره فيه بأنه حتى وإن تمكن من الوصول إليه فلا بد أن يرجع إلى بلاده.

3 -وظيفة التفسير(Dialogue Explicative) : وهذا النوع من الحوار لا يكون فاعلا في تطوير أحداث القصة أو علاقاتها، وإنما يُورد لتفسير جزئية ما، وأجد هذا النوع من الحوار في ما دار كذلك بين السالك والشيخ من حوار، وتحديدا في شقه الأخير، يقول الراوي ((وقال : اعلم أن هذا جبل طور سينا وفوق هذا الجبل مسكن والدي وجدك، وما أنا بالإضافة إليه ،إلا مثلك بالإضافة إليّ)) [73](ص295) ، إن هذا الحوار الذي أورده الراوي في آخر القصة لم يكن له دور يذكر في تطوير أحداث القصة، خاصة وأنها قد وصلت إلى نقطة نهايتها وإنما يتلخص دوره في تفسير طبيعة العلاقة بين السالك وأبيه وبين الأب ومن هم أعلى درجة منه.

2 .3.3. الراوي والرؤية في قصص السهروردي :

إن الدارس لأي نص قصصي سوف يجد نفسه لا-محالة -وجها لوجه أمام ثلاثة مرتكزات يقوم عليها البناء القصصي، هي: المؤلف، (السارد أو الراوي) ،القارئ ،لذلك ينبغي أن نميز في أي قصة الكاتب؛ بمعنى منشئ العمل الفعلي وهو ذو وجود خارج عن النص القصصي، لأن الذي ينشئ ليس هو ذاته الذي يحيا

[85](ص135) ، وهذا ما يحيلنا إلى ما يسميه بوث الكاتب الضمني [88](ص11) ، والذي يمثل صورة الكاتب ليس كما هي في الواقع، بل كما تتجلى في أثره القصصي، أي ذات الكاتب العميقة، فهي ذات طبيعة فنية وفكرية. و تبرز هذه الثنائية بجلاء لدى السهروردي، الذي تختلف شخصيته في الواقع عما نلفيها في مؤلفاته خاصة منها موضوع الدراسة، فهو في الواقع رجل جاب أصقاع العالم باحثا عمّن يتجاوب مع أفكاره ورؤاه، ومن يجد عنده الحكمة التي يريدها، وقد كان منبوذا ومضيّقا عليه شأنه في ذلك شأن باقي المتصوفة من قِبل بعض الفقهاء،الذين كانوا يجلدون بسياط السلطة كل من خالفهم أو أكثر جدالهم، أما السهروردي من خلال قصصه، فهو كالعصفور الطليق في عوالم برزخية، يتلقى فيها الأنوار والمعارف الإلهية من المعلم الأول وهو الذي يعرج متى شاء إلى تلك العوالم في يقظته أو نومه.

وهذا ما جاشت به روحه في أيامها الأخيرة، حيث يقول :

أنا عصفور وهذا قفصي طرت منه فتخلى رهنا

وأنا اليوم أناجي ملأ و أرى الله عيانا بهنا [47](ص106)

إن هذه الظاهرة الطاغية على مؤلفات المتصوفة لا أجد صعوبة في تفسيرها، ذلك أن تحليق الصوفي وعروجه إلى الملإ الأعلى سواء في يقظته أوفي نومه أمر يمكن أن يقع لأي منا،إذ إن سببه هو الشعور بالتهميش والوحدة القاتلة الأمر الذي يدفعهم إلى البحث عن التعويض خاصة وأنهم يقطعون ما بينهم وبين الناس و ملذات الحياة وزخارفها، وينزوون عن العالم بحب المعشوق الأكبر الذي لا يتركهم إلا ثملين هائمين على وجوههم في البراري، وهنا يحسون بأن يدا عطوفة تخطفهم من الدنيا، لتصعد بهم إلى الملكوت الأعلى، أين سوف يجدون المؤنس، وكذا ما حرموا منه في الدنيا، ويعوضون عنه بأحسن منه.

و يأتي في الجهة المقابلة للكاتب " القارئ " ، الذي يوجد فيه أيضا نوعان هما القارئ الملموس، وهو القارئ الفعلي للعمل (أنا، أنتم، وغيرنا...)، والذي تختلف ملامحه باختلاف البيئة والعصر اللذين تتم فيهما عملية القراءة، كما تختلف طبيعة تجسيمه للمعنى باعتباره مكتشفه الحقيقي، وقد ظهر بوضوح هذا النوع من القراء في قصة أصوات أجنحة جبرائيل وكذا قصة الغربة الغربية، حيث إن السهروردي يشير إليه صراحة في بداية كل قصة، فهو في الأولى ذلك الرجل الذي سخر من بعض الصوفية أمام الملإ لأنهم نعتوا بعض الأصوات بأصوات " أجنحة جبرائيل" ، فأرى السهروردي يتوجه إليه مباشرة بالخطاب فيقول : ((إنني سأشرح لكم أصوات أجنحة جبرائيل بعزم مصمم و رأي صائب ، فافهم أنت إن كنت رجلا وكان فيك خلق الرجال !)) [74](ص141) ، فهذه القصة جاءت لتشرح المقصود من أصوات أجنحة جبرائيل ، وفي قصة الغربة الغربية نجد السهروردي يشير كذلك إلى قارئه صراحة في بداية القصة، فبعد أن يحمد الله ويثني على النبي وعترته الطاهرين، يقول : ((فأردت أن أذكر طورا في قصة سميتها أنا قصة الغربة الغربية لبعض إخواننا الكرام)) [73](ص275) ، فالسهروردي يتوجه بهذه القصة إلى أصحابه من المتصوفة الذين يفهمونه إن تحدث، ويعذرونه إن شطح به الخيال بعيدا .

أما في قصة "رؤيا" رغم أن القارئ لم يذكر صراحة فيها، إلا أنه يمكن استنادا إلى طبيعة هذه القصة التي يحاول من خلالها أن يبين فلسفته ويشرح أصولها وكذلك المعارف الواردة فيها حول الذات والنفس وكمال الوجود ومعنى العقل الفعال أن أستنتج أن القارئ الذي توجه إليه السهروردي بخطابه هو"مريدوه وتلاميذه"، حيث يتبنى كغيره من المتصوفة القصة كوسيلة تعليمية توصيلية.

أما النوع الثاني من القراء، فهو القارئ المجرد، وهو قارئ من طبيعة تخييلية حيث يتصوره منشئ النص عندما وضع نصه، فهو قارئ ذو سمات وذائقة وقدرات معينة يتوجه الكاتب إليه بنصه، آملا أن يتمكن من إقناعه، وجعله يتفاعل مع كلامه.

وإذا رجعنا إلى ثلاثية السهروردي سوف نجد أنه يحاول في قصصه أن يجد في المتلقين من يفهمه ويجاريه، فيما ينقله من رؤى وما يصوره من أحوال تعتريه، إذ أراه واثقا من أنه سوف يلفي تفاعلا من هذا القارئ، والذي من الأكيد - مع ما يميز هاته القصص من بذخ رمزي وسمو روحي وبلاغة في المعاني - أنه سيكون من أصحاب الخرق، أو من الفلاسفة الذين درجوا على هذا النوع من النصوص، أو أنه من أصحاب الذوق الأدبي الرفيع .

و العنصر الثالث في اللعبة السردية هو الراوي، وهو عنصر فعال جدا لذاته كونه يملك بيده خيوط كل لعبة، وكذلك لأنه يرتبط بشكل كبير بالرؤية أو وجهة النظر في القصة التي هي من أهم مكوناتها، فالراوي يحظى بمكانة كبيرة وبالغة الأهمية كونه حاضرا في كل القصص، ويستحيل وجود قصة أو سرد من دون راوي، فهو همزة الوصل بين القارئ والمؤلف، لأنه يضطلع بمهمة السرد وضبطه ، و في أبسط تعريف له هو ((الشخص الذي يسرد الحكاية ، وهو من اختراع المؤلف وتصوراته الخاصة...، فهو الذي يختار له موقعا يقربه من الحوادث، والشخوص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان والمكان)) [36](ص77) ، فالراوي يضطلع بمهمة سرد الأحداث وتقديم الشخصيات ونقل كلامها بأمانة، وحتى التعبير عن خلجاتها النفسية، وكذا وصف الأماكن . و الراوي مثل الشخصيات القصصية هو من عنديات المؤلف، فهو جزء لا يتجزأ من عالم القصة المتخيل الذي يصنعه المؤلف، أو كما يقول بارت، هو ((كائن ورقي، ولا يجوز الخلط بين منشئ القصة وراويها)) [7](ص131).

و قد يتبادر إلى ذهن القارئ هنا سؤال مشروع، وهو أنه ما دام الحديث هنا عن الراوي، وعلاقته بالرؤية، فلماذا هذا الاستطراد في ذكر باقي العناصر، فتكون الإجابة أنه - باستثناء القارئ - فإن الملاحظ في قصص السهروردي الثلاثة خاصة، وفي أغلب القصص التي عبرت عن معارج المتصوفة الروحية، أن هناك تماه واضح بين المؤلف الفعلي والسارد والشخصية الرئيسية.

إن الفصل بين المؤلف والراوي يتيح للمؤلف إمكانية القص من خلال رواة متعددين ما سيمكنه من التنويع في الرؤى [9](ص136) ، وهذا ما أجده غير متاح في ثلاثية السهروردي، كون الراوي والمؤلف فيها هما شخص واحد، لذلك وجدت فيها نوعا واحدا من الرؤى، ولأن قصصه تتميز بالتماهي بين المؤلف الفعلي

والسارد والشخصية الرئيسية، فإن ذلك يرشّح نوعا بعينه من الرؤية للسارد، أعني بذلك رؤية السارد الشاملة المحيطة بكل شيء [76](ص70) .

و في هذه الرؤية ((يعرف الراوي أكثر من الشخصية، ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة، فهو يرى عبر جدران البيت وعبر جمجمة بطله، ولا تخفى عليه أدق أسرار شخصياته)) [85](ص78)

والملاحظ في قصص السهروردي أن الراوي فيها لا يقتصر أمره على كونه راويا عليما، وإنما هو راو عليم مشارك في أحداث القصة باعتباره بطلا فيها، أي أنه أبرز المتورطين في أحداثها وحضوره في القصة مطلق، وقد أطلق السرديون على هذا النوع من الرواة عدة أسماء ونعوت منها السارد الممسرح [89](ص378) ، والسارد المجسد [76](ص67) .

و ما يتميز به هذا النوع من الرواة : ((هو قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها عليهم واكتووا بنارها، والمميز في هذا النوع من الرواة أنه يقيم جسور تواصل مباشرة مع القارئ، حيث ينتفي الوسيط بينهما ويغدو القارئ على تماس بإحدى " أبرز" شخصيات القصة ، أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة)) [36](ص79)، إضافة إلى ذلك فهذا السارد المجسد يناسب النوع العجائبي، لأنه يسهل عملية التماهي في هذا العالم الذي ترسمه هاته القصة، وذلك بسبب استخدام الضمير" أنا " الذي يمكن لأي قارئ أن يسقطه على نفسه، فيتم له الدخول من دون عناء لعالم القصة، وهذا التماهي الذي نذكره لا ينبغي أن يحمل على أنه لعبة نفسية فردية،

إنه أثر بنيوي [76](ص67) .

و قد تجسد حضور هذا النوع من الرواة في قصص السهروردي بشكل مطلق منذ بداية القصة إلى نهايتها، فلا نكاد نجد صوتا، ولا وظيفة، ولا ضميرا إلا عائدا في الغالب إليه، ففي قصة رؤيا مثلا: نجد الراوي يبدؤها بقوله " كنت " كإشارة منه إلى أن الأمر يخصه هو، وأنه هو محور هذه القصة، ليستطرد بعد ذلك في استخدام قرائن لغوية مشابهة مثل : (عليّ، لي، أنا، رأيت...) ، والأمر بالمثل في قصة أصوات أجنحة جبرائيل، حيث نجد تعابير مثل : (انطلقت، تخلصت، يدي...) كلها تحيل إلى شخص واحد، هو الصوفي السالك بطل هذه القصة وكذلك قصة الغربة الغربية ، والتي رغم ثرائها الوظيفي، وكذا تنوع شخصياتها،حيث إن السالك في هذه القصة لم يكن وحده في رحلته، بل كان برفقة أخيه، إذ كثيرا ما يحيل إليه معه، مع ذلك نجده - في أحايين كثيرة- يتعمد تغييبه والمصادرة على حضوره الوظيفي في القصة ، وذلك ربما له ما يبرره وهو أن هذا الأخ ما هو إلا جزء لا ينفصل عن ذات السالك، باعتبار أنه يرمز للعقل، ففي بداية القصة يقول في بعض الإحالات: (وقعنا، أننا، نحن ، بنا)، وغيرها من الإحالات التي ترجع إليهما معا، إلا أنه لا يفتأ بعدها أن يستحوذ على مجريات أحداث القصة ، فأراه يقول علمت ، (أرضعتني، يدي، فقلت، مشيت، بكيت، شكوت) وهذا ما يدل على أن حضور أخيه في هذه القصة كان مجرد حضور رمزي، ويؤكد الراوي ذلك في نهاية قصته بقوله : ((فأنا في هذه القصة إذ تغير عليّ الحال)) [73](ص296) .

و تجدر الإشارة هنا إلى أن تبني هذا النوع من الرؤية من طرف المؤلف له تبعاته عليه في الواقع، كونه سوف يكون مجبرا على الخضوع لاختبار الصدق من الكذب لأن المؤلف عادة ما يكون هدفه من وضع الراوي هو التنصل من هذه المسؤولية الكبيرة،أما السهروردي في ثلاثيته، فيبدو واثقا من نفسه وهو يسرد أحداث هذه القصص حتى وإن كان على يقين من أنه سوف يكون مسؤولا عن كل جزئية فيها.

وهيمنة نمط واحد من الرؤية على قصص السهروردي قد ينظر إليه كعامل لجلب الملل في نفس المتلقي والرتابة لأحداث القصة، إلا أنني في قصص السهروردي لا أكاد أستشعر ذلك، لأنه حتى وإن كان يعتمد نوعا واحدا، فإنه يعمد إلى جعل الراوي يخضع لتحولات بارزة على مدار القصة، ويمكن للقارئ أن يلاحظ ذلك بوضوح، إذ إن كون هذه القصص هي عبارة عن رحلات عرفانية تعليمية، فإن الملاحظ أن هذا الراوي المشارك يبدأ في كل القصص، وكأنه يجهل كل شيء، أو أنه تؤرقه مسألة يحاول أن يجد لها إجابة أو تفسيرا، وتكون هي سبب عروجه وبحثه عن الحقيقة، ومن ذلك مثلا :ما أجده في قصة رؤيا التي يبدؤها السهروردي بقوله : ((كنت زمانا شديد الاشتغال كثير الفكر...وكان يصعب علي مسألة في العلم)) [75](ص165)، ثم يتمادى في إظهار جهله، عندما يطلب منه المعلم الأول أن يبحث عن الإجابة في نفسه، فيجيب هو: ((فقلت : وكيف ذلك؟)) [73](ص296) ، فهذا السؤال يدل على جهله المطلق بما قصده المعلم من كلامه، هذا الجهل الذي سوف يزول مع باقي الرحلة شيئا فشيئا. وكذلك الأمر بالنسبة لقصة أصوات أجنحة جبرائيل، والتي تصور رحلة كان سبب انطلاق السالك فيها هو البحث عن معنى عبارة "أصوات أجنحة جبرائيل" التي ترد على ألسنة بعض الشيوخ، إذ أرى الراوي (البطل) يتدرج في المعرفة من خلال إما طرح الأسئلة المتوالية مثل :

1. قلت : أتسبحون الله عز وجل مثل تسبيحنا ؟ [74](ص149) .
2. قلت للشيخ : فما هي في آخر أمرها صورة جناح جبرائيل ؟ [74](151) .

أو ربما يكون من خلال الطلب الصريح والمباشر من الشيخ أن يعرفه بما جهل من العلوم في قوله مثلا:

1. ثم قلت :علمني الآن كلام الله [74](ص149) .
2. قلت :ألا تعلمني علم الخياطة [74](ص149) ...

و بعد أن يقطع السارد السالك أشواطا في رحلته ويتعلم، يصير بإمكانه أن يدرك دون حاجة إلى مساعدة، حيث تفيض عليه الأنوار الإلهية التي تغنيه عن تلك الواسطة، مثال ذلك ما أجده في قصة "رؤيا"، حيث يسأل المعلم الأول السالك ما إذا كان يحس بتخلصه من قيد الهيولى، وما إذا كان يستطيع أن يتصل عقليا مع غيره من الحكماء وهذا الاتصال هو دليل على وصول السالك إلى مرتبة الحكيم المتألّه حيث تكون إجابة السارد (السالك) ، ((فقلت : بلى)) [75](ص135) ، فهذه العبارة توحي بتحققه ووصوله.

وقد يبلغ بالسارد (السالك) الأمر في العلم والتحقق حد التيه والحيرة، مثلما ظهر في نهاية قصة أصوات أجنحة جبرائيل في قوله :

((وبقيت في حسرة متشوقا إلى صحبتهم ... ومظهرا العظمة حيرتي)) [74](ص155) ، فعظم ما عرف وما رأى في هذه الرحلة تركه حائرا هائما بعد أن انتبه من رحلته تلك.

أما في قصة الغربة الغربية، فإن الدليل على تعرف السالك ووصوله درجات عالية في المعرفة، هو أنه تجلى له النور الإلهي في نهاية المطاف، والذي يجسده التقاؤه بأبيه وحواره معه، وهو من يعتبر وسيلة اتصال الأرواح بالنفوس السماوية، وغاية ما يصبو إليه السالك في رحلته.

إن هذا التدرج يضفي شيئا من المتعة على هذه القصص، وهذا ما يبقي المتلقي مشدودا إلى القصة حتى ينهيها.

ولا بد هنا من الإشارة إلى جزئية أخرى في موضوع الرؤى، وهي أن النص القصصي وإن كان أحاديا في هيمنة نمط من الرؤية، فإن ذلك لا يمنع مطلقا من أن تتسلل في تضاعيفه أنواع أخرى من الرؤى، وهو تسلل مشروع ومبرر قد يكون عن طريق الحوارات بين الشخصيات التي تحمل كل واحدة منها رؤيتها الخاصة بها، إذ " لا يكاد يكون ثمة نص صاف لا يحتمل التعددية " [90](ص193) ، فحتى وإن كان هناك هيمنة لرؤية ما فإن ذلك يقابله ضمور أخرى، وليس اختفاؤها.

و لم تكن قصص السهروردي لتند عن ذلك، فالملاحظ فيها، أنه رغم هيمنة نمط واحد من الرؤى، فإن ذلك لم يمنع من ظهور رؤى أخرى، جسدتها حوارات الراوي (السالك) مع شخصية المعلم الأول في قصة رؤيا، وشخصية الشيخ في قصة أصوات أجنحة جبرائيل، بل إنني قد ألاحظ أحيانا أنها تطفو فوق رؤية السارد، كون هذه الشخصيات تمثل دور المعلم الذي يلقي في خلد تلميذه مجموعة من علوم كان يجهلها.

أما في قصة الغربة الغربية، فيلاحظ في آخرها أن السارد (السالك) يخلع عنه رداء الراوي العليم، ليأخذ دور الشخصية التي لا تعرف شيئا، والتي تجهل حتى مصيرها إلى أين سيؤول بعدما وصلت إلى مكان أبيها، وتظهر هنا ما يسمى في عرف السرديات الحديثة " بالرؤية الخارجية " [85](ص79) ، التي يصبح معها الراوي أقل علما من أي شخصية في قصصه كما في قوله : ((فقال لي: نعم تخلصت إلا أنك لا بد راجع إلى السجن الغربيّ ...فلما سمعت طار عقلي وتأوهت صارخا صراخ المشرف على الهلاك، فتضرعت إليه، فقال لي :أما العود لك فضروري الآن)) [73](ص294) ، فهذا المقطع يظهر أن الراوي (السالك) تفاجأ بما أخبره به الأب، وكأنه لم يكن يعرف أن ذلك ما سيؤول إليه حاله، فتنقلب هنا الأدوار ويأخذ الأب دور الراوي العليم الذي يعرف أكثر مما تعرفه شخصيات القصة نفسها.

ما يمكن الخروج به من هذا هو أن بين الراوي والرؤية في قصص السهروردي علاقة متينة، يزيد من قوتها كون هذه الرؤية هي لراو مشارك ما سيضفي ربما انطباعاته ووجهات نظره على الأحداث والشخصيات، كونه أحد شخوص هذه القصص، بل أهم شخصية فيها فيقدم ما يشاهد من أحداث ترتبط به ويكون شاهدا عليها، وهذا ما يؤكد أن العلاقة بين الرؤية والراوي هي علاقة تلازم وتكامل ((فلا رؤية بدون راو ولا راو بدون رؤية)) [90](ص117) ، والأكيد أن وجودهما في أي قصة بهذا الشكل له ما يبرره، وهذا ما يحيل إلى جزئية

خطيرة أخرى تتعلق بالرؤى وعلاقتها بالراوي، ويتعلق الأمر :بما هو الدور الذي يعول على الرؤى مع الراوي طبعا أن تلعبه في القصة ؟ وتحديدا في القصص موضوع الدراسة، بمعنى ماذا قدمت هذه الرؤى لقصص السهروردي ؟ إن أبرز ما تقدمه الرؤية للنص القصصي، هي أنها تضطلع بدور ترتيبه، وهذا ما يؤرق القاص و يخيفه ، ذلك أن بناء الحدث في القصة يتوقف بشكل كبير على ترتيب الوقائع المشكلة له، كما أن هذا الترتيب يمد العمل القصصي بقوة تركيبية ودلالية، خاصة في جانبي الحدث والشخصية، وهذا الترتيب إما أن يكون متتاليا أو متوازيا أو متناوبا أو متداخلا [85](ص69-70) .

و الملاحظ في قصص السهروردي أنها جميعها تخضع للنوع الأول من الترتيب مع وجود شيء من التداخل سواء في الأحداث أو حتى في السياقات (الزمانية والمكانية)، ففي قصة رؤيا يبدؤها السهروردي بذكر السبب الذي دفعه إلى الانطلاق في رحلته إلى عالم الملكوت، ثم يذكر نومه الذي كان سببا في هذه الرحلة، ثم التقاءه بالمعلم الأول ومرافقته له في رحلة بحثه، بعدها مفارقته إياه وتركه في حالة يرثى لها .وكذلك الأمر بالنسبة لقصة أصوات أجنحة جبرائيل، إذ يظهر فيها تتال في أحداثها من البداية، فيبدؤها بكيفية انطلاقه من عالم الملك بعدما يئس من النوم، ليأخذ شمعة في يده، ويقصد قصر أمه ويطوف به حتى مطلع الفجر، بعد ذلك يتجه إلى دهليز أبيه، ويلتقي هناك بعشرة شيوخ، يكون أحدهم رفيقه في رحلته، إلا أن الاختلاف بين هذه القصة وسابقتها، أنه عندما يبدأ المؤلف رحلته يبدأ الراوي فيها باستعمال نوع آخر من الترتيب، يتمثل في " التداخل الذي تجسده روايته لحكاية الشيوخ التسعة مع أبنائهم " [74](ص146-147) ، وكذلك روايته لقصته مع أبنائه وكيف تعرّف إلى أمهم وتزوج بها [74](ص147)، فهو يورد هذه القصص التي تنفصل تماما عن الخط والمسار السردي لأحداث قصته، حيث يمكن أن أزيلها دون أن يتأثر هذا البناء، لأنها جاءت فقط كتوضيح لأمور أو إجابة عن أسئلة يطرحها السالك، وأجد الأمر ذاته في قصة الغربة الغربية، التي ألاحظ كذلك أن ترتيب أحداثها جاء بشكل متتال، فتبدأ بانطلاقه رفقة أخيه، ثم وقوعهما في الأسر بعد ذلك خلاصهما بمساعدة أبيهما، لينطلقا إلى طور سينا، ثم الوصول إلى أبيهما، لتنتهي رحلتهما بالعودة إلى الأرض، ولكن ذلك لا ينفي وجود شيء من التداخل، والذي سببه إيراد الراوي لقصص صغيرة تروي أحداثا وقعت معه في طريقه إلى أبيه، وهي قصص لو اجتزئت من القصة الكبيرة لما تأثرت بشيء لأنها ربما لا تكاد تمت لها بصلة، خاصة وأنها قصص اقتبسها الراوي من القرآن فيروي مثلا: ((وعلمت أن القرية التي كانت تعمل الخبائث يجعل عاليها سافلها ، ويمطر عليها حجارة من سجيل منضود)) [73](ص284) ، وكذلك قصة مروره بمدينة يأجوج ومأجوج، حيث صنع بمساعدة الجن سدا، وهي حكاية تحيلنا إلى قصة ذي القرنين في سورة الكهف [سورة الكهف الآية : 94]

إن هذا التداخل يمكن أن يفسر إذا رجعنا إلى النقطة التي انطلقنا منها وهي العلاقة المتينة بين الراوي والرؤية، فهذا التداخل راجع إلى حالة الاضطراب التي يعيشها الراوي (الكاتب) بالدرجة الأولى، وتعيشها معه شخصية البطل، فهو يُصبغها على رؤياه باعتباره صانعها .

و يلاحظ التداخل كذلك في السياقات الزمانية والمكانية، حيث لا يكاد يُميز المكان أو الزمان الواقعي من الافتراضي، وهذه خاصية موجودة عند المتصوفة في قصصهم، والتي مردها – ربما- إلى أن الصوفي دائم التنقل بين العالمين العلوي والسفلي، خاصة في قصص الرحلات الرمزية .

أما المهمة الأخرى التي تنهض الرؤى بتحقيقها هي: تقديم عناصر القصة ونمط العلاقات التي تحكمها، ففي تقديم الشخصيات مثلا في قصة أصوات أجنحة جبرائيل يقول الراوي ((وإذا عشرة شيوخ حسان السيماء، قد اصطفوا هناك صفا صفا وقد أعجبتني هيأتهم وجلالهم وهيبتهم وعظمتهم)) [74](ص142) .

و كذلك قوله في قصة الغربة الغربية ((ورأيت أبانا شيخا كبيرا يكاد السموات والأرضون تنشق من تجلي نوره)) [73](ص293)، إن هذا الأسلوب التقريري الوصفي في تقديم الشخصيات هو الغالب على السرود التقليدية، وهو يدعم كون نمط الرؤية الغالبة على قصص السهروردي هو رؤية الراوي العليم.

وقد يتعدى دور الرؤية تقديم الأحداث والشخصيات، إلى وصف السياق المكاني والزماني وتصويرهما، وهو وصف ليس من أجل وظيفة تزيينية، بل إنه وصف يكشف الحالة النفسية للشخصية، وكمثال على ذلك ما يلاحظ في مستهل قصة أصوات أجنحة جبرائيل حيث يقول السهروردي :((كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق عن قبة الفلك اللازوردي وتبددت الظلمة التي هي شقيق العدم على أطراف العالم السفلي)) [74](ص141) ، إن هذا الوصف الزماني البديع لهذه الليلة يكشف عن حالة الصوفي قبل انطلاقه في رحلته إلى عالم الملكوت، حالة يشعر فيها السالك أن العالم السفلي يتبدد ويؤول إلى العدم والزوال، وقد ارتبطت كثير من التجارب الصوفية بزمن واحد هو: الليل غالبا، ففيه السكون الذي يحتاجه الصوفي لاستغراقه الروحي، كما أنه خير موعد لمثل هذه التجارب، يقول القشيري : ((إن الليل وقت غفلة الرقيب، ولا شيء أشهى من رؤية الحبيب مع فقد الرقيب)) [59](ص93) ، فالليل خير رفيق للعاشقين المولهين.

إن المميز في نمط الرؤية الغالب على قصص السهروردي، هو أنها لسارد عليم مشارك، تمكن للراوي(السالك) ومن خلفه المؤلف من أن يسفر بوضوح عن أفكاره ومواقفه فتصبح أشبه بسبر لأغوار الذات، أو استبطان يلج إلى أعماق الذات الإنسانية ويضيء كوامنها، وذلك من خلال قوتين هما : قوة العقل المدعومة بالأنوار الإلهية، وقوة كشفية أخرى لطالما كانت وسيلة المتصوفة المثلى في جميع تجاربهم وهي القلب.

إضافة إلى ما سبق ذكره، فإن من الدارسين من يربط بين رؤية المؤلف والجانب الجمالي الفني في القصة، يقول روجر فولر: (إن الموقف الجمالي يرتبط بمنظور الراوي للأحداث، إن الموقف الفكري يرتبط بموقفه منها) [90](ص64) ،وربما هذا ما يفسر أن الرؤية كانت من أبرز اهتمامات الدراسات النقدية المخصصة

للرواية والقصة، خاصة منها التي تنهج منهجا فنيا في تعاملها مع القضايا الفنية للنص القصصي، إن قصص السهروردي الثلاثة وقصص الرحلات الرمزية الصوفية بوجه عام هي تصوير وتجسيد لموقف فكري لطالما آمن به هؤلاء، وهو أن الإنسان قادر على أن يبحر في ذاته، وأن يتصل بعالم الملكوت بغير واسطة، وهذا ما

يمكنه من تلقي العلوم والمعارف الجمة، وذلك طبعا لن يتأتى له إلا بواسطة الخيال الجامح الذي يعد من أبرز عوامل جمالية وفنية العمل قصصي، إن الرؤية لدى السهروردي في قصصه على غرار كل قصص الرحلات الرمزية الصوفية تتميز بأنها تتركب بفضل مجموعة من الذوات التي تنصهر في بوتقة واحدة تنبع منها هي نفس الصوفي، يقول ابن عربي : ((فسمعت كلاما مني لا داخلا فيّ ولا خارجا عنّي، ثم قال لي: إني المكلِّم والمكلَّم ومنّي الكلام)) [76](ص59) ، بمعنى أنه رغم أن الظاهر في هذه القصص تعدد الذوات فإن كل الرؤى في الحقيقة نابعة من أصل واحد هو ذات الصوفي السالك، حيث يحاول الصوفي أن يخلق انطلاقا منها مجموعة من الذوات التي يجعلها تتفاعل في ما بينها بما يخدم أهدافه .

2 .4. بلاغة الرمز في ثلاثية السهروردي :

تتميز النصوص التي بين أيدينا بخصوصية فنية في بنائها اللغوي، حيث ترتبط فيها المغامرة بلغة قصصية أقل ما يقال عنها أنها ذات طاقة إشارية ورمزية مضاعفة، انزاح من خلالها السهروردي عن ما ألفته الذائقة العربية، خاصة في جانب السرد .

إن الرمز بما يخلقه من عوالم جمالية غامضة ارتفع بالثلاثية عن الابتذال وقادها إلى النخبوية في التلقي، حيث يتوجه بها السهروردي إلى أصحاب الذوق الأدبي الرفيع، كما أن الرمز هو وحده القادر على أن يلامس تلك العوالم الغريبة التي كان يتجول فيها، ذلك أن اللغة التقريرية لا تقوى على مثل هذا الحمل، والأكيد أنها لن تسعفه في شيء فجاءت لغته لتصور تلك العوالم، التي قد لا توجد إلا في ذهنه ومخيلته، فألفاظها تنبعث من الحياة التي مارس فيها تجاربه تلك، إن الرمز هو أقدر الزوار على تصوير تلك العوالم كونه ((أشبه ما يكون بلحظة النبوءة الشعرية، به نتصل بما وراء الأشياء وما وراء جدار الحس والعقل، وهي الحالة التي قد تدركها النفس حيث تستقل وتتحرر من جسدها)) [32](ص193) ، فهو بهذا أكثر ما يحتاجه السهروردي في تجاربه القصصية، ولعلنا نجد تعليلا أرقى لسبب لجوء السهروردي وغيره من المتصوفة إلى الرمز لدى "عبد الرازق القاشاني"، و هو أحد المتصوفة الذين خبروا هذا الطريق وساروا فيه، إذ يقول : ((لما ارتوت في منازل القرب ومحال الشرب سرائرهم، مما أُدير عليها من كؤوس المشاهدات والمواصلات، وطفحت في مجالس الأنس ومحاضر القدس ضمائرهم مما أدر عليها من غيوث العلوم والمنازلات، نفثوا عن فضل مواجيدهم نفثة المصدور، وباحوا بسر توحيدهم بوح السكران المسرور، وتكلموا في علم التوحيد بلسان الذوق والإشارة لضيق ظروف العبارة)) [1](ص157)، فالسهروردي كغيره من الصوفية ألجأته الضرورة إلى استعمال الرمز لأنه يطرق معان ومشاهد وحالات نفسية لم تعهد اللغة لها مثيلا، أو ربما لم يشأ البوح والتصريح برؤاه خوفا من عواقب ذلك عليه بأن يهدر دمه مثلا، مع ذلك فإن الرمز لم يستطع أن يجنبه ذلك القدر المحتوم، وهو الموت مقتولا بسياط السلطة.

إن الملاحظ على قصص السهروردي هو أنها محاطة بالرمز من كل جانب حتى لتغدو الواحدة منها فسيفساء بديعة من الرموز التي تجعلني أجزم أنه لو لم ترافق نصوصه هاته مجموعة من الشروح من قبل تلاميذه ومن

جاء بعدهم لما أمكن فهمها ولا فك مغاليقها ، وقد تجسدت الرمزية بنوعيها في هذه الثلاثية، رمزية في الأسلوب، ورمزية في الموضوع.

و المقصود برمزية الأسلوب : الرمز المرتبط بالبناء الخارجي للنص، ويتجسد ذلك من خلال جملة من العناصر، تأتي في مقدمتها المفردات التي تكون في شكل رموز وإشارات يدل بها السهروردي في لغة مجازية خاصة على الحقائق التي عرضت له في حكمته الإشراقية، فنراه يقابل بين النور والظلمة، ويرمز إلى الروحاني بالمنير وإلى المادي بالمظلم وإلى العقول بالأنوار وإلى عقول الأفلاك بالأنوار القاهرة، وإلى النفوس الإنسانية بالأنوار المجردة، وإلى الله بنور الأنوار، وإلى الجسم بالجوهر المظلم أو الغسق، وإلى عالم الأجسام بعالم البرازخ .إن ثلاثية السهروردي تزخر بهذا النوع من الرمزية، التي يرى المؤلف أنها خير معبّر عن تجاربه وكذا عن العوالم التي تحتضنها، حيث يشير في مقدمة قصته الغربة الغربية إلى أن فيها ((من التلويحات تشير إلى الطور الأعظم الذي هو الطامة الكبرى، المخزون في الكتب الإلهية، المستودع في الرموز)) [73](ص275) ، والملاحظ أنه يوجد عند السهروردي ما يشبه قاموسا من المصطلحات التي منها ما تفرد باستخدامها، ومنها ما استخدمه غيره من المتصوفة الفلاسفة بطريقة مغايرة، من ذلك :

نبدؤها بما يمكن تسميته بالرمز اللغوي البحت، حيث يطالعنا أول رمز في قصة "رؤيا"، وهو"المعلم الأول"، وهو رمز يحيل على النور الإلهي الذي يقذف في خلد السالك كمكافأة له لاجتيازه للعقبات التي تصادفه في طريقه إلى العالم العلوي، حيث يصبح هو الواسطة الروحية بينه وبين الذات الإلهية، والذي يعلمه المعارف والعلوم، ويوجد كذلك في قصة"أصوات أجنحة جبرائيل"مجموعة كبيرة من الرموز،التي هي خاصة بالسهروردي فقط وهي جزء من قاموسه الخاص، من ذلك" : ((حجرة النساء ولفائف الأطفال))، إن هذين الرمزين وردا في صورة كناية، ليعبر الأول بما يحمله من شحنة أنثوية عن الدنيا، كونها محل الإحساس والشهوات، ودار اللذائذ الطبيعية، أما الأطفال هنا فكناية عن الحواس التي تخلص من قيدها كذلك، فالرمـزان مجتمعان يعبران عن الحياة الدنيا، وربما انطلق السهروردي في صياغته لهما ممّا ورد في القرآن .إذ يقول الحق سبحانه : ((المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوابا وخير أملا)) [سورة الكهف الآية 46] ، وكذلك بعض ما أثر عن الرسول صلى الله عليه وسلم وبعض الصالحين عندما مثلوا للدنيا بالمرأة العجوز، وأحياننا بالمرأة الفاتنة [39](ص227) .

و ربما استخدم السهروردي عبارة كاملـة مرمزة، مثل قولـه في قصة "أصوات أجنحة جبـريل " : ((وقصدت إلى رجال قصر أمي، وطوفت في ذلك الليل حتى مطلع الفجر، وعندئذ سنح لي هوس دخول دهليز أبي)) [74](ص142) ، فهذه العبارة رغم قصرها تعبر عن رحلة انتقال الصوفي من العالم السفلي إلى العالم العلوي، فالمقصود من الأم هنا هو : الجسد ورجالها هم الحواس الباطنية، أما دخول دهليز أبيه فهو الولوج إلى سر باطنه، والتفكر في أرجاء نفسه وعقله، وهذا التفكر يقوده إلى طريقين أو بابين، أحدهما يؤدي إلى المدينة، والتي هي هنا كذلك رمز للجسد، وعلة ذلك أن المدينة هي موطن الضجيج وحياة الترف ومكمن الملهيات

والمحسوسات، وهي كذلك مكان لإشباع ملذات الجسد وشهواته، وبمقابل ذلك الباب يوجد آخر يؤدي إلى الصحراء، وهي هنا رمز للنفس، وربما اختار الصحراء لأنها لطالما كانت مهربا للمتصوفة من حياة المدينة وضجيجها ومكان أنس لهم لأنها تمنحهم الخلوة والهدوء، كما أنها تساعدهم في ترويض أنفسهم ومجاهداتها، والأمثلة كثيرة عن مثل هؤلاء المتصوفة، ويحضرني مثال إبراهيم ابن الأدهم ذلك الملك المعزّز الذي ترك حياة القصور في المدينة وعزِّها، وهام على وجهه في الصحراء، فالصوفي يرى في الصحراء أول محطة يمكن أن ينطلق منها في رحلاته، كما أنه لا يوجد في الصحراء ما يوجد في المدينة من مغريات يمكن أن تلهيه أو تعيقه في رحلة بحثه، وربما استعمله لأن كليهما أي (الصحراء والطريق إلى العالم العلوي) فيهما من المشقات والعناء، وهما يدلان كذلك على تركه المحسوسات واتجاهه نحو المعقوليات .

و ربما يتمادى السهروردي في رمزيته في هذه القصة، ليجعل القارئ يرضخ لسلطة هذا الرمز ويستسلم له، عندما ينهي قصته بالعبارة التالية: ((عندما ارتفع عن قصر أبي فجر النهار أغلق الباب الخارجي، وفتح باب المدينة، وذهب التجار إلى أشغالهم)) [74](ص155) ، وهي إشارة إلى عودة روحه إلى جسده بعد انتهاء رحلتها، حيث إنه بعدما طلع النهار وذهبت الحواس إلى الاشتغال بما حولها وانتبه السالك من استغراقه الروحي، انتهت بذلك رحلته.

و في قصة الغربة الغربية، يطالعني أول رمز في هذه القصة، وهو"عاصم " أخو السالك ورفيقه في رحلته الروحية، وهو في حقيقة الأمر العقل الفعال جعله السارد بواسطة الرمز شخصية متجسدة ترافقه طيلة سفره، لأنه يعصم الإنسان من الوقوع في الأخطاء وهو اللجام الذي يمسكه عن الوقوع في مطبات الهوى ، كذلك أجد " مدينة قيروان أو القرية الظالم أهلها " التي يرمز بها للحياة الدنيا، التي يحاول السارد ورفيقه الفرار منها إلا أن أبناءها يلقون عليهما القبض ويرميانهما في غيابة جب في ظلمات بعضها فوق بعض، والجب هنا رمز للغرائز والإحساسات التي يبقى السالك وأخوه أسيرين لها حتى يأتيهما الخلاص عن طريق أبيهما، وينطلقان بعدها في سفينة تقلّهما إلى مكان أبيهما، والتي هي بدورها رمز يلمّح من خلاله إلى الفلسفة الإشراقية التي تساعد السالك في تحقيق الوصول .

و استخدم السهروردي كذلك الرمز الديني، حيث لم يكتف بالاعتماد على الرموز التي أسعفته قريحته في وضعها، بل يلاحظ كذلك أنه يستقي من مصادر أخرى، ويستعين بها في بناء صرحه الرمزي، مثل ما نجد في : رمز " أجنحة جبرائيل"، الذي أخذه من القرآن من قول المولى جل و علا ((وجاعل الملائكة رسلا أولي أجنحة مثنى وثلاث ورباع)) [سورة فاطرالآية :01] ، فيأخذ الراوي هذه الصورة، ويضفي عليها من معاني فلسفته، فتغدو مشبعة بمعان مختلفة تماما عمّا كانت عليه، فمعنى أجنحة جبرائيل أن :له جناحين أما الذي على يمينه فهو نور محض، وهو الذي تصدر عنه الأنفس المضيئة الخيرة والحقائق الروحية والنداءات القدسية حيث تنبع كلها من هذا الجناح، أما عالم الغرور و ما فيه من القهر والحوادث، فما هي إلا صدى وظل لجناحه الأيسر، فقد أخذ السارد هذا الرمز كقالب لغوي فارغ من محتواه وملأه بدلالات تترجم فلسفته ورؤاه.

و أجد في هذا السياق كذلك رمز" الهدهد "الذي ارتبط بقصة سيدنا سليمان باعتباره وسيلة لنقل الأخبار، فأجد السهروردي قد استعار هذا الرمز وجعله أحد الشخصيات المهمة في قصته، حيث يحضر للبطل وأخيه رسالة من أبيهما فيها سبيل نجاتهما من الحبس.

و من التعابير الرمزية كذلك ذات البعد الديني قوله : ((فلما انقطعت المسافة وانقرض الطريق وفار التنور من الشكل المخروط، فرأيت الأجرام العلوية واتصلت بها سمعت نغماتها ودسماناتها وتعلمت منها أشياء، وأصواتها تقرع مسمعي كأنه صوت سلسلة تجر على صخرة صماء، وتكاد تتقطع أدباري وتنصرم مفاصلي)) [73](ص291) ، فهذه الحالة التي يسمع فيها السارد السالك قرع وصليل الأجراس ترمز لقرب تحققه ووصوله إلى مشاهدة الأنوار الإلهية التي تتجسد في شخص المعلم الأول (الأب).

و يوجد في قصص السهروردي – كذلك- نوع آخر من الرمز، وهو ما يمكن تسميته" الرمز الحيواني" ، والذي يتجسد في شخصية الحيتان التي يلتقيها السالك قبيل وصوله إلى طور سينا أين سيلتقي بأبيه، يقول السهروردي: ((فقلت : وما هؤلاء الحيتان؟ فقالوا : أشباهك أنتم من أب واحد وقد وقع لهم شبه واقعتك)) [73](ص293) ، إن هؤلاء الحيتان ليسوا إلا أقران السهروردي من المتصوفة الحكماء الذين سبقوه في العروج، فوجدهم مجتمعين حول طور سينا، والبديع في هذا الرمز أنه مثل للمتصوفة بالحيتان، كيف لا وهم من يغوصون في لجة بحر التصوف العميق، فهم حيتان يسبحون متى ما أرادوا في بحر المعارف والأنوار الإلهية الذي لا حدود أو سواحل له.

و يلاحظ كذلك أن الرمز الأسطوري حاضر في قصصه من خلال رمز"عين الحياة"، هذا الرمز الذي حفل به التراث الأسطوري الإنساني، والذي يوحي بعالم الخلود والحياة الأبدية ، فقد وجد في أسطورة بوليقيا [91](ص42)، ويوجد ما يشبه ذلك في ملحمة الجلجامش .

و كذلك قصة الخضر وبحثه رفقة الإسكندر المقدوني عن"عين الحياة"، فتجربة الصوفي التي تقوده إلى عوالم الملكوت تشعره بالتحرر والإحساس برغبة في بقائه الأبدي فيها شاعرا بلذتها .

إن هذه القصص لو جاءت متعرية من الرموز لما أمكن ربما أن تستسيغها النفوس، ولكن لأن للرمز من السحر الحلال ما يلمسه الأديب صاحب الذوق الرفيع قبل الصوفي، وهذا ما يجعل النفوس تبقى مشدودة إليها لأنها تستثير مخيلتها وتستفزها بألوان الصور البديعة، حيث تبقى تنقب عن المعاني المختفية وراء هذه الرموز، وهي معاني ((كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه)) [1](ص130)، أما الوجه الثاني من بلاغة هذا الرمز فهو بالرغم من ثراء هذه القصص وترفها الرمزي وسموها تتواضع لجميع القراء، فالقارئ لهذه القصص مستفيد سواء بحث ونقب في معانيها العميقة، وهذا سيكون طالب فائدة ومعرفة، أو اكتفى بظاهر هذه القصص فستتحقق له المتعة من خلال ما تحتويه من أحداث خيالية وتشويق .

أما النوع الثاني من الرمزية في قصص الثلاثية، فهو رمزية الموضوع، التي ترجع في غالبها إلى: طبيعة الموضوع ذاته، أو قد تكون نتيجة استعمال الأقيسة المنطقية والمقاييس الفلسفية، وبالفعل فمن حيث الموضوع أجد أن هذه القصص عبارة عن تجارب السهروردي الفكرية والروحية، وكذا خلجاته النفسية المؤطرة بالحكمة والمعرفة الإلهية التي تتردد أصداؤها في طياته، وهي لم تكن مجرد تنفيس أو تعبير عن تجارب بل إنه كان له منها غاية في عرضها متوسلا بالسرد الرمزي، وهي أن يوصل هذه الأفكار إلى مريديه عن طريق تمثيلها على نحو يجذبهم إليها وجدانيا وحسيا، فقصص السهروردي التي غلفها غموض الرمز يمكن اعتبارها تعبيرا بديلا، أو لنقل متطورا و مؤطرا لما عرف عند المتصوفة بالشطح، فكلاهما تعبير عن حالة الذهول والوجد التي تعتري الصوفي، والفارق البيّن بينهما هو الحجم، لأن عبارات الشطح كانت أشبه بالإشارات الخاطفة، التي تكشف عن حالهم في تلك اللحظة فقط، أي أنها ربما تكون تعابير جزئية مقتطعة لتجاربهم، أما تعابير السهروردي التي جاءت في قالب قصصي رمزي، فهي تعبر عن تلك التجارب في بعدها الكلي الشامل.

و السبب الثاني لهذه الرمزية الموضوعية، فهو أن تجاربه جاءت مؤطرة بالفلسفة الإشراقية وأقيستها، وهذه الجزئية ستقودنا إلى كشف الخلفيات المعرفية لقصص السهروردي والمحضنة الثقافية التي نشأت فيها، والتي هي فلسفة الإشراق.

إن فلسفة الإشراق عند السهروردي تقوم على مبدأ أساس هو((أن الله نور الأنوار، ومصدر جميع الكائنات فمن نوره خرجت أنوار أخرى هي عماد العالم العادي والروحي والعقول المفارقة ليست إلا وحدات من هذه الأنوار تحرك الأفلاك وتشرف على نظامها)) [75](ص127) ، لقد نسب السهروردي كل شيء في هذا العالم إلى نور الله، بما في ذلك النفس البشرية، التي إذا قمعت شهواتها وملذاتها الحسية، أُفيض عليها النور الإلهي بلا انقطاع ، ويكون ((هذا النور صادر عن كائن منزلته كمنزلة الأب والسيد الأعظم للنوع الإنساني، وهو الواهب لجميع الصور)) [47](ص23) .

و قد شرح السهروردي توجهه وكذلك صفته في هذا الإشراق باعتباره الحكيم المتألّه، فيرى أن هذا الحكيم ((هو الذي يصير بدنه كقميص يخلعه تارة ويلبسه تارة أخرى...ولا يعد الإنسان في الحكماء ما لم يطّلع على الخميرة المقدسة، وما لم يخلع ويلبس، فإن شاء عرج إلى النور، وإن شاء ظهر في أي صورة أراد، وأما القدرة فإنها تحصل عليه بالنور الشارق عليه، ألم ترى أن الحديدة الحامية إذا أثرت فيها النار تتشبه بالنار وتستضيء وتحرق؟ فالنفس من جوهر القدس إذا انفعلت بالنور واكتست لباس الشروق أثرت وفعلت فتومئ فيحصل الشيء بإيمائها، وتتصور فيقع على حسب...والمستنير الفاضل المحب للنظام البريء من الشر، يؤثر بتأييد النور لأنه وليد القدس)) [75](ص128-129).

واضح أن السهروردي يريد من الصوفي السالك أن يرتقي لمنزلة الحكيم المتألّه الذي تنطوي نفسه على الحكمة والتجرد عن الدنيا من أجل الوصول إلى الذات الإلهية، إن هذه الرؤى والأفكار التي عبرت عن التصوف في أسمى مراحله، وهو التصوف الروحي العقلي، لا يمكن بأية حال أن يكون نقلها بأسلوب مباشر عادي، لذلك أبدع السهروردي في اختيار أكثر أساليب التعبير غموضا وإيماء وتعمية.

لقد كان السهروردي من المدافعين عن استخدام الرمز، حيث يعتبره أنجع وسيلة لنقل تجارب المتصوفة، بل إنه يطالب بقبول الأقوال المرمّزة والتسليم بها دون جدال أو مناقشة ، حيث يقول : " لا رد على الرمز " [73](ص10) ، وذلك لأن الرد عليه مرهون بفهم المراد من وراء هذا الرمز لكن المراد يتمثل في الحقيقة في باطن هذا الرمز، الذي هو غير واضح أما الواضح في هذا الرمز فهو ظاهره إلا أنه ليس هو الغاية المراد إدراكها وفهمها من هذا الرمز لذلك فمن السطحية والسذاجة الرد على ظاهر أقاويلهم الغير المرادة دون المقاصد المرادة .

خاتمــة

لعل أهم ما يمكن استخلاصه في آخر هذا البحث من نتائج هو ما يلي :

1- لقد حاول السهروردي من خلال هذه الثلاثية أن يترجم أفكاره ورؤاه في قالب قصصي، لكي يوصلها إلى مريديه و المتلقين في ذلك الوقت، شأنه في ذلك شأن باقي المتصوفة الذين وجدوا في القصة بديلا عن تلك الكتابات التعليمية التي كانوا يكتبونها، والتي أدت – بما يلفها من غموض- إلى نفور المتلقين منها.

2- تميزت قصص الثلاثية ببناء وظائفي متشابه إلى حد كبير، حيث ترد الوظائف فيها وفق الخطة السلوكية التي رسمها السهروردي، وهذا ما يحيل إلى السياق الثقافي الفكري الذي نشأت في ظله هذه التجارب، والمتمثل في التوجه الصوفي الفلسفي الذي تبناه صاحبها وبعض المتصوفة غيره، والذي يبدأ بالانفلات من قيد عالم المحسوسات والذهاب في رحلة طويلة يكتسب من خلالها المعارف أو يحقق الوصول.

3- تميزت كذلك بنية الشخصية الحكائية في هذه القصص بأنها تتشابه، حيث يلاحظ بأنها في القصص الثلاثة تقوم على شخصية السهروردي باعتباره يمثل الشخصية الواقعية الوحيدة في كل القصص بينما تأتي باقي الشخصيات كلها خيالية من نسج مخيلته، كما أنه يلاحظ على هذه الشخصيات بأنها ليست مجرد عناصر في القصة بل إنها تمثل جزء من إطار معرفي كبير، وهي تصدر عن مواقف فلسفية إشراقية .

4- يلاحظ بأن السهروردي في ثلاثيته قد استفاد من الذاكرة الموضوعية له، لذلك تبرز ظاهرة التناص بجلاء فيها مثلما لوحظ في قصة "الغربة الغربية" التي يبرز فيها أخذه المباشر من آيات القرآن خاصة منها التي تحدثت عن قصص الأنبياء ، وكذلك التناص الموضوعي الذي يعترف به هو نفسه في ذات القصة، التي يصرح في بدايتها بأنه صاغها على منوال قصة حي ابن يقظان لابن الطفيل، وكذلك الأمر في باقي قصص الثلاثية التي جاءت هي الأخرى على شاكلة المحاورات التي ظهرت في الأدب اليوناني، وظاهرة التناص ليست وقفا على نصوص الثلاثية بل إنها موجودة في بعض أنواع القصص الصوفي كذلك، من ذلك قصص العشق الصوفي التي تأثرت بوضوح بقصص العشق العربية لدرجة جعلت البعض يعدها جزء منها، وكذلك بعض قصص الرحلات الرمزية التي يبدو أثر قصة معراج الرسول الكريم فيها سواء من حيث المضمون أو

حتى الشكل، وهذا الأمر يجعل من ادعاء أن الصوفي في تجاربه الأدبية قد تقوقع على نفسه وأغلق عليها برجها العاجي مردود على أصحابه، بل من الواضح أن المتصوفة كانوا منفتحين على السياق الثقافي الإبداعي في زمانهم.

5- تميزت قصص الثلاثية ببناء لغوي مميّز، جعلها في حركية بين شعرية لغوية وسرد قصصي، فهي جمعت بين لغة تقوم أساسا على الرمز، وبين أصعب الفنون السردية وهي القصة.

6- يلاحظ على قصص الثلاثية بأنها تسيطر فيها الصورة على بنية الخبر، وهذا ما يتجلى بوضوح في القصة الأولى والثانية، إذ تظهر بنية الخبر هزيلة فيهما بينما يطغى عليهما التصوير للمعالم التي يصادفها السهروردي في طريق رحلته، أما القصة الثالثة فتختلف نوعا ما إذ توجد فيها حركية سردية واضحة وسيطرة لعنصر الخبر على الصورة.

7- يظهر السهروردي في هذه القصص ملما بالعديد من العلوم التي عرفت عند العرب والفرس، من ذلك مثلا: الفلسفة وعلوم الدين وحتى تلك المعارف التي ظهرت لدى الفرس في الزمن الغابر ويتعلق الأمر بعلم الملائكة، الذي بقي على زمن قبيل ظهور الإسلام، فهذه القصص تجارب جمعت بين الإبداع الأدبي ومعرفي.

8- لا يزال الموروث القصصي الصوفي يحتاج إلى الكثير من الدراسات الجادة لتسفر عن مكنوناته الإبداعية الفنية، ولكي تضعه في موضعه الصحيح بين فنون الأدب العربي الإسلامي القديم.

ملحــق (01)

- قصة رؤيا :

قال : كنت زمانا شديد الاشتغال ، كثير الفكر والرياضة، وكان يصعب علي مسألة العلم، وما ذكر في الكتب لم يتنقح لي،فوقعت ليلة من الليالي خلسة في شبه نوم لي ، فإذا أنا بلذة غاشية ، وبرقة لامعة، ونور شعشعاني. مع تمثل شبح إنساني فرأيته، فإذا هو غياث النفوس وإمام الحكمة "المعلم الأول" على هيئة أعجبتني، وأبهة أدهشتني فتلقاني بالترحيب والتسليم حتى زالت دهشتي. وتبدلت بالأنس وحشتي. فشكوت إليه من صعوبة هذه المسألة .

فقال لي: ارجع إلى نفسك فتنحل لك.

فقلت: وكيف ؟

فقال إنك مدرك لنفسك، فإدراكك لذاتك بذاتك أو غيرها فيكون لك إذن قوة أخرى، أو ذات تدرك ذاتك، والكلام عايد فظاهر استحالته، وإذا أدركت ذاتك بذاتك أباعتبار أثر لذاتك في ذاتك ؟

فقلت: بلى...، قال: فإن لم يطابق الأثر ذاتك فليس صورتها كما أدركتها...

فقلت: فالأثر صورة ذاتي. قال: صورتك لنفسك مطلقة أو متخصصة بصفات أخرى، فاخترت الثاني، فقال: كل صورة في النفس هي كلية...وإن تركبت أيضا من كليات كثيرة فهي لا تمنع الشركة لنفسها، وإن فرض منعها تلك فلمانع آخر... وأنت مدرك ذاتك، وهي مانعة للشركة بذاتها. فليس هذا الإدراك بالصورة .

فقلت: أدرك مفهوم "أنا"، فقال: مفهوم "أنا" من حيث مفهوم "أنا" لا يمنع وقوع الشركة فيه.

وقد علمت أن الجزء من حيث إنه جزئي لا غير كلي. وهذا،وأنا، ونحن، وهو، لها معان معقولة كلية من حيث مفهوماتها المجردة. دون إشارة جزئية.

فقلت: فكيف إذن؟ قال: فلما لم يكن علمك بذاتك بقوة غير ذاتك، فإنك تعلم أنك أنت المدرك لذاتك لا غير، ولا بأثر مطابق، ولا بأثر غير مطابق، فذاتك هي العقل والعاقل والمعقول.

فقلت: زدني.

قال: ألست تدرك بدنك الذي تتصرف فيه إدراكا مستمرا لا تغيب عنه؟ فقلت: بلى.

قال: ألحصول صورة شخصية في ذاتك وقد عرفت استحالته؟

قلت: لا، بل على أخذ صفات كليته. قال: وأنت تحرك بدنك الخاص، وتعرفه بدنا خاصا جزئيا، وما أخذت من الصورة نفسها لا يمنع وقوع الشركة فيها، فليس إدراكك لها إدراكا لبدنك الذي لا يتصور أن يكون مفهومه لغيره ...

ثم أما قرأت في كتبنا: أن النفس تتفكر باستخدام المفكرة، وهي تفصل وتركب الجزئيات ، وترتب الحدود الوسطى ؟ والمتخيلة لا سبيل لها إلى الكليات ، لأنها جرمية فإن لم يكن للنفس اطلاع على الجزئيات فكيف تركب مقدماتها ؟ وكيف تنزع الكليات من الجزئيات؟ وفي أي شيء تستعمل المفكرة؟ وكيف تأخذ من الخيال؟ وماذا يفيدها تفصيل المتخيلة؟ وكيف تستعد بالفكر للعلم بالنتيجة، ثم المتخيلة جرميه كيف تدرك نفسها والصورة المأخوذة عنها في نفس كلية ؟ وأنت تعلم متخيلتك ووهمك الشخصيتين الموجودتين ودريت أن الوهم ينكرهما.

قلت: فأرشدني، جزاك الله، عن زمرة العلم خيرا .

قال: وإذا دريت أنها تدرك لا بأثر مطابق، ولا بصورة فاعلم أن التعقل هو حضور الشيء للذات المجردة عن المادة، وإن شئت قلت عدم غيبته عنها، وهذا أتم ،لأنه يعم إدراك الشيء لذاته ولغيره إذ الشيء لا يحضر لنفسه، ولكن لا يغيب عنها. وهذا أتم،لأنه يعم إدراك الشيء لذاته ولغيره إذ الشيء لا يحضر لنفسه، ولكن لا يغيب عنها.

أما النفس فهي مجردة غير غايبة عن ذاتها، فبقدر تجردها أدركت ذاتها، وما غاب عنها إذا لم يكن لها استحضار عينه كالسماء والأرض ونحوهما فاستحضرت صورته...، أما الجزئيات ففي قوى حاضرة لها، وأما الكليات ففي ذاتها إذ من المدركات كلية لا تنطبع في أجرام والمدرك هو نفس الصورة الحاضرة لا ما خرج عن التصور، وإن قيل للخارج إنه مدرك فذلك بقصد ثان، وذاتها غير غايب عن ذاتها ولا بدنها جملة ما ولا قوى مدركة لبدنها جملة ما، وكما أن الخيال غير غايب عنها فكذلك الصورة الخيالية فتدركها النفس لحضورها لا لتمثلها في ذات النفس، ولو كان تجردها أكثر لكان الإدراك لذاتها أكثر وأشد، ولو كان تسلطها على البدن أشد كان حضور قواها وأجزائها لها أشد .

ثم قال لي: اعلم أن العلم كمال للوجود من حيث مفهومه، ولا يوجب تكثرا فيجب للواجب وجوده. وأشار إلى ما ضبطناه في الضابط الجامع من قبل. فواجب الوجود ذاته مجردة عن المادة. وهو الوجود البحت والأشياء حاضرة له على إضافة مبدئية تسلطية لأن الكل لازم ذاته، فلا تغيب عنه ذاته ولا لازم ذاته، وعدم غيبته عن ذاته ولوازمه مع التجرد عن المادة هو إدراكه كما قررناه في النفس، ورجع الحاصل في العلم كله إلى عدم غيبة الشيء عن المجرد عن المادة صورة كانت أو غيرها، والإضافة جائزة في حقه، وكذلك الأسلوب ، ولا تخل بوحدانيته ، وتكثر أسماؤه لهذه الأسلوب والإضافات، ولا يعزب عن علمه إذن {مثقال ذرة في السموات ولا في الأرض}. ولو كان لنا على غير بدننا سلطنة كما على بدننا لأدركناه كدراك البدن على ما سبق من غير

حاجة إلى صورة. فتبين من هذا أنه بكل شيء محيط وأدرك إعداد الوجود، وذلك هو نفس الحضور له، والتسلط من غير صورة ومثال. ثم قال لي: كفاك في العلم هذا، وأرشدني إلى أمور فرقت بعضها في هذا الكتاب.

فقلت له : ما معنى الاتصال والاتحاد للنفوس بعضها مع بعض وبالعقل الفعال؟ قال: إما دمتم في عالمكم هذا فأنتم محجوبون، وإذا فارقتموه كاملين فلكم الاتحاد والاتصال.فقلت : كنا ننكر على طوائف من إخوان التجريد والحكماء في إطلاق الاتصال فإنه لا يكون إلا في الأجرام .

فقال: اعلم أنك في ذهنك تعقل اتصالا مطلقا بين جسمين معقولين مجردين، وتدرك أعضاء حيوان واحد معقولة مع الاتصال.

فقلت : بلى. قال : هل في ذهنك طرف معين وامتداد مشخص؟ قلت: لا.

قال: إنما هو اتصال عقلي. فالنفوس أيضا تجد بينها في العالم العلوي اتصالا عقليا لاجرميا. واتحاد عقليا ستعرفه بعد المفارقة، ثم أخذ يثني على أستاذه أفلاطون الإلهي ثناء تحيرت فيه.

فقلت: هل وصل من فلاسفة الإسلام إليه أحد ؟

فقال: لا، ولا إلى جزء من ألف من رتبته. ثم كنت أعد جماعة أعرفهم فما التفت إليهم ورجعت إلى أبي يزيد البسطامي وأبي محمد سهل بن عبد الله التستري وأمثالهما، فكأنه استبشر وقال: أولئك هم الفلاسفة والحكماء حقا. ما وقفوا عند العلم الرسمي بل جاوزوا إلى العلم الحضوري، والاتصالي، الشهودي، وما اشتغلوا بعلائق الهيولى فلهم " الزلفى وحسن مآب " فتحركوا عما تحركنا ونطقوا بما نطقنا، ثم فارقني وخلفني أبكي على فراقه، فوا لهفي على تلك الحالة .

ملحــق (02)

ـ قصة أصوات أجنحة جبرائيل :

في يوم ما انطلقت من حجرة النساء وتخلصت من بعض قيود ولفائف الأطفال، كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق الشبهي الشكل مستطيرا عن قبة الفلك اللازوردي وتبددت الظلمة التي هي أخت العدم على أطراف العالم السفلى، وبعد أن أمسيت في غاية القنوط من هجمات النوم أخذت شمعا في يدي متضجرا، وقصدت إلى رجال قصر أمي، وطوفت في ذلك الليل حتى مطلع الفجر، وعندئذ سنح لي هوس دخول دهليز أبي، وقد كان لذلك الدهليز بابان: أحدهما إلى المدينة، والآخر إلى الصحراء والبساتين، قمت فأغلقت الباب الذي يؤدي إلى المدينة إغلاقا محكما، وبعد رتجه قصدت إلى الفتق الذي يؤدي إلى الصحراء، وعندما رفعت الترس نظرت وإذا عشرة شيوخ حسان السيماء قد اصطفوا هناك صفا صفا. وقد أعجبتني هيئتهم وجلالتهم وهيبتهم وعظمتهم وسماهم، وظهرت في حيرة عظيمة من جمالهم وروعتهم وشمائلهم حتى انقطعت عني مكنة نطقي. وفي وجل عظيم وفي غاية من الارتجاف قدمت رجلا وأخرت أخرى. وعندئذ قلت لنفسي: شجاعة لنكن مستعدين لخدمتهم وليكن ما يكون فسرت رويداً إلى الأمام، قاصداً للسلام على الشيخ الذي وقف في طرف الصف، غير أنه بسبب غاية حسن خلقه سبقني بالسلام وتبسم في وجهي تبسما لطيفا حتى تجلى شكل نواجذه أمام حدقتي، ورغم مكارم أخلاقه وشيمه بقيت مهابته تغلب على نفسي. فسألته قائلا: من أين أقبل هؤلاء السادة يشرفونني إن جاز لي السؤال؟ فأجابني الشيخ الذي على طرف الصف فقال: إننا جماعة متجردون، وقد وصلنا إليك من حيث أين لا أين.

لم أفهم مقاله، فسألته :في أي إقليم توجد تلك المدينة؟ فقال: في إقليم لا تجد السبابة إليه متجها. وإذ ذاك علمت أنه شيخ مطلع. قلت: أخبرني وكرامتكم ما الذي يشغلكم أكثر أوقاتكم ؟

قال: إن حرفتنا الخياطة، وكل واحد منا يحفظ كلام الرب عن سلطانه وإننا لسائحون، سألته: قل لي لماذا يظهر هؤلاء الشيوخ الذين يقفون على رأسك ملازمة الصمت؟

فأجاب: لأجل أن أمثالكم ليسوا أهلا لمحاورتهم،أنا لسانهم، وأما هم فلا يكلمون أشباهك.

فرأيت رَكْوة ذات أحد عشر ثنْيا، مطروحة في صحن وفي وسطها قدْر من الماء ،وفي وسط الماء رمل متماسك، وعلى جوانب ذلك الرمل يتحرك حيوان عديد ،وفي كل طبقة من طبقة الركوة ذات الأحد عشر ثنيا، أعني في كل خلية من الخلايا التسع العليا ،كان قد أثبت زرنيّر، إلا في الطبقة الثانية التي كانت أزراها النيرة كثيرة جدا مرتبطة على نمط تلك العمائم المغربية التي يضعها أصحاب التصوف على رؤوسهم، أما الطبقة العليا لم يكن فيها أي زر، ومع هذا كله كانت تلك الركوة في غاية الاستدارة على هيئة كرة ،ولم تكن فيها فرجة، والواقع أنه لم يكن على سطوحها رتـق ولا فتق.

و قد كانت تلك الطبقات التسع من غير لون، ولأجل ما هي عليه من غاية اللطافة لم يحْتجب شيء مما في مقاعيرها، ولم يتمكن أحد من أن يخرق تلك الثنايا التسع العليا خرقا، ولكنه كان من السهل أن تـثـقب الطبقتان السفليتان.

فسألت الشيخ:ما هي تلك الركوة ؟

قال: اعلم أن الثـني الأول الذي جرْمه أعظم من جملة الطبقات يصرف في ترتيبها وتركيبها ذلك الشيخ الذي يقف فوقهم جميعا،وكذلك الشيخ الثاني في الثـني الثاني والثالث في الثالث وهلم جرا إلى أن يصل إلي.

وهؤلاء الأصحاب والرفاق التسعة يبدع كل واحد منهم واحدا من تلك الثـنايا فهي من فعلهم وصناعتهم. أما الطبقتان السفليتان مع تلك الجرعة من الماء وذلك الرمل في وسطهما فإنهما من تحصيلي ، ولما كان بنيانهم قويا، لا تتمزق ولا تنثقب صنعتهم وبينما صنعتي قابلة للتمزيق.

ثم سألته: كيف يتعلق هؤلاء الشيوخ بك؟ فأجاب: اعلم أن الشيخ الذي يحمل سجادته على صدره هو أستاذ ومربي الشيخ الثاني الذي يجلس إلى جانبه، وقد أثبت اسم الشيخ الثاني على جريدته، وهكذا الثاني بالنسبة إلى الثالث والثالث بالنسبة إلى الرابع حتى وصل إليّ.

أما أنا فإن الشيخ التاسع قد أثبت اسمى في جريدته وأعطاني الخرقة والتعليم .

سألته: ألــكم أولاد وملك وأمثال ذلك ؟

قال: ليس لنا زوج، ولكن لكل أحد منا ولد، ولكل أحد منا رحى وقد وكلنا كل ولد برحى من الأرحاء يديرها، وبينما يتصرفون في تلك الأرحاء لا ننظر نحن إليها، بل الأولاد هم الذين يشغلون بتعمير تلك الأرحاء: بإحدى عينيه ينظر إلى رحاه، وبعينه الأخرى يلتفت دائما إلى جانب أبيه، أما رحاي أنا فإنه ذو أربع طبقات، وأولادي في غاية الكثرة حتى إن أزكى المحاسبين لا يستطيعون إحصاءهم ،وفي كل لحظة ينشأ لي عدة أولاد، وإني أبعث كل واحد منهم إلى رحاه ،ولجميعهم مدة معينة يتولى كل عمارة رحاه ،وإذا انقضى وقتهم يرجعون إلي ولن يفارقوني مرة أخرى، بل ينشأ أولاد أخر يذهبون إلى رحاهم فهذا هو النظام، ولما كانت الرحى ضيقة جدا، وكثرت فيها المخاوف والمهالك على حافتها، فإن من أتم من أولادي نوبة رعايته فقد فارق ذلك المقام ولن يشتهي عودة إليها فهذا شأن أولادي، على أن هؤلاء المشايخ الأخر ليس لهم أكثر من ولد يتكفل بإدارة رحاه ويقوم دائما بعمله، هذا وإن ولد كل واحد منهم أقوى من جملة أولادي، كما أن أرحائي وأولادي يستمدون مددهم من أرحائهم وأولادهم.

قلت: كيف وقع لك هذا التوالد والتناسل المتجدد ؟

قال: اعلم أني لا أتغير عن حالي وليس لي زوج، غير أني أملك جارية حبشية لا أنظر إليها أبدا حتى لا تصدر عني حركة .

والواقع أن تلك الجارية جالسة متمكنة في وسط الأرحاء، ناظرة إلى الأرحاء ودورانها وحركاتها، وكلما تحركت الأشجار ظهر دورانها في حدقتها ونظر عينيها، وعندما تلتفت حدقة الجارية السوداء، ونظرها يلقاني أثناء ذلك الدوران، يخلق مني ولد في رحمها من غير أن يحدث مني تحرك أو تغير.

قلت: كيف يمكن أن يتصور ذلك النظر والالتفات إليك ومحاذاتها نحوك؟

قال: إن مراد ذلك اللفظ صلاحية ما واستعداد، لا غير.

قلت للشيخ : لماذا نزلت إلى هذا الدار إذا ادعيت على نفسك عدم التحرك؟

قال: يا سليم القلب، إن الشمس تدور في فلكها دائما، إلا أن المكفوف إن كان لا يدركها ولا يحس بحالها فإن عدم إحساسه لا يوجب عدم وجودها أو سكونها في مكانها ،ولو زال ذلك النقص عن المكفوف فإنه لا يسوغ له أن يطالب الشمس قائلا: لماذا لم تكوني في العالم من قبل، ولماذا لم تباشري دورانك الدائم؟ لأن دوام حركتها ثابت للأبد، فليس التغير في حالة الشمس، بل في حال المكفوف، كذلك نحن :فإننا دائما في هذا الصف، وأما عدم رؤيتك إيانا فليس دليلا على عدم وجودنا أو على تغيرنا وانتقالنا عن حالنا: إن التبدل في حالك أنت.

قلت: أتسبحون الله عز وجل تسبيحا؟ قال: كلا، إن الاستغراق في المشاهدة يشغلنا عن التسبيح. وإن كان هناك تسبيح، فإنه ليس بواسطة الألسن والجوارح ولا بحركة واهتزاز وما إليه.

قلت: ألا تعلمني علم الخياطة ؟ فتبسم وقال: يا للأسف، ليس لأشباهك ولنظرائك قبل بهذا، فإن ذلك العلم غير مسير لنوعك،وذلك أن خياطتنا لا تتعلق بعملية وقصد وآلة، على أني أعلمك من علم الخياطة قدر ما يمكنك من تصليح خرقتك الخشنة المرقعة، وقد علمني ذلك القدر من العلم.

ثم قلت: علمني الآن كلام الله. قال: إن المسافة عظيمة، وما دمت في هذه القرية، فلا يمكن أن تتعلم كثيرا من كلام الله تعالى ولكني أعلمك قدر ما أنت ميسر له. هذا وإنه أحضر إليّ لوحا وعلمني حروف هجاء عجيبة حتى إنني استطعت أن أفهم بواسطة الهجاء معنى كل سورة من السور.

ثم قال: إن من لا يفهم هذا الهجاء لا يصل إلى معرفة سور كلام الله على ما ينبغي.وأما من اطلع على أحوال ذلك الهجاء فقد يظهر فيه رسوخ ومتانة.

وعندئذ تعلمت علم الأبجدي، وبعد إتمام دراستي إياه نقشت حروفه على اللوح عل قدر ما كان في مرتقى قدرتي ومسرى طاقتي. وعندئذ ظهرت لي من عجائب معاني كلام الرب- عز سلطانه- مالا يدخل تحت حصر البيان وحده. وكلما طرأت لي مشكلة عرضتها على شيخي وهو يزيح إشكالها .

هذا وقد دار حديثنا حول نفث الروح وقد أشار الشيخ إلى أنه يشتق الروح من روح القدس، وعندما سئل عن نسبة ما بينها، أجاب قائلا: إن كل ما يتحرك في أربعة أرباع العالم السفلي يشتق من أجنحة جبرائيل .

ولما باحثت الشيخ في كيفية هذا النظام قال: اعلم أن للحق سبحانه وتعالى عدة كلمات كبرى تنبعث من كلماته النورانية أي من شعاع سيماء وجهه الكريم، وبعضها فوق بعض وذلك أنه تنزل من الحق كلمة عليا ليس أعظم منها، ونسبتها في قدر نورها وتجليها من سائر الكلمات مثل نسبة الشمس من سائر الكواكب، وهذا مراد ما ورد في الخبر عن رسول عليه السلام إذ قال: "لو كان وجه الشمس ظاهراً لكانت تعبد من دون الله". ومن شعاع تلك الكلمة تنبعث كلمة أخرى، وعلى هذا واحدة بعد واحدة حتى يكمل عدد تلك الكلمات التامة.

وآخر تلك الكلمات جبرائيل عليه السلام، وإن أرواح الآدميين تنبعث من تلك الكلمة الأخيرة، كما ورد في حديث صحيح عن فطرة آدم يبعث الله ملكا فينفخ في الروح، وكذلك قوله تعالى: {خلق الإنسان من طين ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين} [سورة السجدة: الآية: 6-7] ، وقال بعده: {ثم سواه ونفخ فيه من روحه} [سورة السجدة الآية : 8] ، وكذلك قال عن مريم: {فأرسلنا إليها روحنا} [سورة مريم الآية :17]، ومعناه جبرائيل

وأما عيسى فيسمونه أيضا روح الله، ويسمونه مع هذا كلمة وروحا كما نص عليه: {إنما المسيح عيسى بن مريم رسول الله، وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه} [سورة النساء الآية : 171] ، أما الآدميون فهم نوع واحد ومن له روح فله كلمة، بل هذان الاسمان لا يشيران عند البشر إلا إلى حقيقة واحدة، ومن آخر الكلمات الكبرى تظهر كلمات صغرى من غير حد ،على ما أشير إليه في الكتاب الرباني بقوله:{ما نفذت كلمات الله} [سورة لقمان الآية : 27] ، وقال{لنفذ البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي} [سورة الكهف الآية : 109] .

جميعها خلقت من شعاع تلك الكلمة التي هي في مؤخرة طائفة الكلمات الكبرى المذكورة، كما ورد في التوراة :{خلقت أرواح المشتاقين من نوري}.وهذا النور ليس غير روح القدس. وبهذا المعنى أيضا ما نقل عن سليمان النبي إذ قال له أحدهم: يا ساحر، قال: لست بساحر، إنما أنا كلمة من كلمات الله.

وأيضا فللحق تعالى كلمات وسطى. أما الكلمات الكبرى فهي التي قيل عنها في الكتاب الإلهي:{فالسابقات سبقا} [سورة النازعات الآية : 4]، وأما قوله: {فالمدبرات أمرا} [سورة النازعات الآية :5] ، فهم الملائكة محركو الأفلاك وهي الكلمات الوسطى، وكذلك فإن قوله تعالى : {وإنا لنحن الصافون} [سورة الصافات الآية :165]، إشارة إلى الكلمات الكبرى، وقوله : {إنا لنحن المسبحون}[سورة الصافات الآية :166]، إشارة إلى الكلمات الوسطى، ولأجل هذا تقدمت عبارة :"الصافون" في كل مكان من القرآن المجيد، إذ قال:{والصافات صفا، فالزاجرات زجرا}[سورة الصافات الآية :1-2]، وفي هذا غور بعيد لا يليق استعابه بهذا المحل، وقد تستعمل "الكلمة" في القرآن أيضا بمعنى السر.

قلت للحكيم: أخبرني الآن عن جناح جبرائيل. قال: اعلم أن لجبرائيل جناحين: أحدهما عن يمين وهو نور محض، وهذا الجناح ينضاف مجرد وجوده إلى الحق، وأما الجناح الأيسر فتمتد عليه بقعة سوداء، كأنها الكلف الذي يظهر في وجه القمر أو كأنها تذكرنا بالألوان التي على قدم الطاووس وفي هذا إمكان وجوده الذي جانب منه ينصرف إلى العدم.

فإذا نظرت ما لجبرائيل من الوجود بجود الحق فإنه يوصف بوجوب الوجود. وإذا نظرت إليه بقدر استحقاق ذاته فإنه يوصف بالعدم، ومن هذه الجهة يلزم إمكان الوجود. فهذان المعنيان ممثلان في جناحي جبرائيل:الأيمن إضافته إلى الحق، والأيسر استحقاقه في ذات نفسه، كما قال الحق سبحانه وتعالى: {وجاعل الملائكة رسلا أولي أجنحة مثنى وثلاث ورباع}[سورة فاطر الآية :1] ، وقد ذكر مثنى في أولها إذ كان الاثنان أقرب الأعداد إلى الواحد ثم الثلاثة والأربعة. ومن ها هنا أن الذي له جناحان أشرف من الذي له ثلاثة وأربعة. وهذا سر يتفرع على تفصيلات كثيرة في علوم الحقائق والمكاشفات، غير أن فهم العوام لا يبلغ غوره.

وإذا وقع من أوج القدس شعاع فينشأ منه نفس يسمونها كلمة صغرى، ألا ترى أن هذا ما قاله الحق تعالى:{وجعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا} [سورة التوبة الآية :40]، فللكافرين أيضا كلمة، غير أن تلك الكلمة صدى ممزوج بحسب ما عليه أنفسهم. ومن الجناح الأيسر الذي يمتد عليه قدر من الظلمة يهبط ظل منه عالم الزور والغرور، كما قال الرسول عليه السلام :{إن الله تعالى خلق الخلق في الظلمة ثم رش عليهم من نوره}، مما يشير إلى شعاع الجناح الأيسر وكذلك ورد في القرآن الكريم:{وجعل الظلمات والنور} [سورة الأنعام الآية : 1] ، فإن تلك "الظلمة" التي نسبت إلى فعل:"جعل"، أصبحت عالم الغرور، وأما ذلك "النور" الذي ورد ذكره بعد "الظلمة" فهو شعاع الجناح الأيمن إذ كان كل شعاع وقع في عالم الغرور من فوره. وبهذا المعنى قال تعالى :{إليه يصعد الكلم الطيب}[سورة فاطر الآية : 10].

إذا الكلمة أيضا من شعاعه وكذلك قوله(مثلا: كلمة طيبة) [سورة إبراهيم الآية : 24] ، فهي كلمة شريفة نورانية من بين الكلمات الصغرى.

وإن لم تكن الكلمة الصغرى في غاية الشرف، فكيف استطاعت أن تصعد إلى حضرة الحق تعالى؟ وأما أن كلمة والروح تدلان على معنى واحد فإن علامة ذلك الآية : {إليه يصعد الكلم الطيب} [سورة فاطر الآية : 10] .

وكذلك: {تعرج الملائكة والروح إليه} [سورة المعارج الآية : 4] ، فإن عبارة " إليه " ترجع في الحالتين إلى الحق جلت قدرته ، وعلى هذا المعنى تدل أيضا " النفس المطمئنة "، إذ قال: {ارجعي إلى ربك} [سورة الفجر الآية : 28] .

ثم إن عالم الغرور ليس إلا صدى وظلا لجناح جبرائيل أعني لجناحه الأيسر ، بينما تصدر الأنفس المضيئة من الجناح الأيمن،وأما الحقائق التي تلقى في الخواطر والتي شأنها كما قال: {كتب في قلوبهم الإيمان وأيدهم بروح منه} [سورة المجادلة الآية : 22] .

و كذلك النداء القدسي الذي شأنه كما قال:{وناديناه أن يا إبراهيم } [سورة الصافات الآية : 104] ، وغيرها، كل ذلك من جناحه الأيمن. وأما القهر والصيحة والحوادث الخاصة بعالم الغرور فهي من جناحه الأيسر.

قلت للشيخ : فما هي – في آخر أمرها – صورة جناح جبرائيل؟ فأجاب: يا عاقل ،كل هذه الأشياء ليست إلا رموزا إن علمتها على ظاهرة معناها كانت تخيلات لا حاصل لها .

قلت: أليست كل هذه الكلمات يجاورها اليوم والليلة؟ قال: يا عاقل، ألا تعرف أن غاية صعود تلك الكلمات إلى حضرة الحق تعالى كما قال :{إليه يصعد الكلم الطيب }[سورة فاطر الآية : 10]، وفي حضرة الحق تعالى ليس ليل ولا نهار:{ليس عند ربكم صباح ولا مساء}، أي في جانب الربوبية لا يوجد زمان.

قلت : وأين القرية التي قال الحق تعالى عنها : {أخرجنا من هذه القرية الظالم أهلها} [سورة النساء الآية : 75].

قال: ذلك عالم الغرور الذي هو أليق محل للكلمة الصغرى ثم إن الكلمة الصغرى أيضا قرية لأن الله تعالى قال:{ وتلك القرى نقص عليك من أنبائها وفيها قائم وحصيد } جمع بين [سورة الأعراف الآية :101] و[سورة هود الآية : 100] .

أليس هذا هيكل الكلمة الذي أصبح خرابا؟ على أن ما ليس له مكان، وما خرج عن كليهما فهي كلمات الحق تعالى كبيرة كانت أو صغيرة.

ثم عندما ارتفع على قصر أبي فجر النهار، أغلق الباب الخارجي وفتح باب المدينة وذهب التجار إلى أشغالهم، وتغيبت عني جماعة هؤلاء الشيوخ، وبقيت في حسرة متشوقا إلى صحبتهم عاضا أناملي وصارخا الويل ومظهرا لعظمة حيرتي.ولكن لا فائدة بعد .هنا تنتهي قصة أصوات جناح جبرائيل عليه السلام.

ملحـــق (03)

- قصة الغربة الغربية :

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله، والسلام على عباده الذين اصطفى، محمد وعترته الطاهرين، أما بعد فإني لما رأيت قصة حي بن يقظان فصادفتها -مع ما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة - معترية من تلويحات تشير إلى الطور الأعظم الذي هو الطامة الكبرى، المخزون في الكتب الإلهية، المستودع في الرموز، المخفي في قصة حي بن يقظان، فهو الذي يترتب عليه مقامات الصوفية وأصحاب المكاشفات. وما أشير في رسالة حي بن يقظان إلا في آخر الكتابة حيث قال: "ولقد هاجر إليه أفراد من الناس"، إلى آخر الكتاب، فأردت أن أذكر طورا في قصة سميتها أنا قصة الغربة الغربية لبعض إخواننا الكرام وعليه أتوكل وبه أستعين.

ثم مضى يروي القصة فقال: سافرت مع أخي عاصم من ديار ما وراء النهر لنصيد طائفة من طيور ساحل لجة الخضراء، فوقعنا بغتة في قرية الظالم أهلها، أعني مدينة قيروان، فلما أحس قومها أننا قدمنا عليهم، ونحن من أولاد الشيخ المشهور بهادي بن أبي الخير اليماني، أحاطوا بنا وأخذونا وقيدونا بسلاسل وأغلال من حديد، وحبسونا في مقعر بئر لا نهاية لمسلكها، وكان فوق البئر المطلة التي عمرت بحضورنا قصر مشيد عليها أبراج عالية، فقيل لنا لا جناح عليكم إن صعدتم القصر مجردين إذا أمسيتم، أما عند الصباح فلا بد من الهوى في غيابة الجب، وكان في قعر البئر ظلمات بعضها فوق بعض، إذ أخرج "الإنسان" يده لم يكد يراها، إلا أنا أوبة المساء نرتقي القصر مشرفين على الفضاء، ناظرين من كوة فربما يأتينا حمامات من أيوك اليمن، مخبرات بحال الحمى. وأحيانا تزورنا برق يمانية ترمض من الجانب الأيمن الشرقي وتخبرنا بطوارق نجد، تزيدنا بارتياح وجدا على وجد. فنحن إلى الوطن ونشتاق. فبينما نحن في الصعود ليلا والهبوط نهارا إذ رأينا الهدهد مسلما في ليلة قمراء. في منقاره كتاب، صدر من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة وقال لي: أنا أحطت بوجه خلاصكما وجئتكما من سبأ بنبأ يقين، وهو ذا مشروح في رقعة أبيكما، فلما قرأنا الرقعة، فإذا فيها مكتوب أنه من الهادي أبيكم، وأنه بسم الله الرحمن الرحيم كم شوقناكم فلم تشتاقوا، و دعوناكم فلم ترحلوا، وأشرنا لكم فلم تفهموا وأشار في الرقعة إلي بأنك يا فلان، إن أردت أن تتخلص مع أخيك فلا تنيا في عزم

السفر واعتصم بحبلنا، وهو جوهر الفلك القدسي المستوي على نواحي الكسوف، فإذا أتيت وادي النيل، فانفض ذيلك وقل الحمد لله الذي أحيانا بعد ما أماتنا وإليه النشور، وأهلِك أهلك واقتل امرأتك إنها كانت من الغابرين، وامْض حيث تؤمر فإن دابر هؤلاء مقطوع مصبحين فاركب في السفينة التي بسم الله مجريها ومرسيها في الرقعة جميع ما هو كاين في الطريق.

فتقدم الهدهد وصارت الشمس فوق رؤوسنا إذا وصلنا طرف الظل فركبنا في السفينة وهي تجري بنا في موج كالجبال، ونحن نروم الصعود على طور سينا حتى نرمق صومعة أبينا، وحال بيني وبين ولدي الموج فكان من المغرقين، وعرفت أن قومي موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب؟ وعلمت أن القرية التي كانت تعمل الخبائث يجعل عاليها سافلها، ويمطر عليها حجارة من سجيل منضود. فلما وصلنا إلى موضع تتلاطم فيه الأمواج، وتتدرج فيه المياه أخذت ظئرى التي أرضعتني فألقيتها في اليم فكنا نسير في جارية ذات ألواح ودسر، وغرقنا السفينة مخافة ملك يأخذ كل سفينة غصبا. والفلك المشحون قد مر بنا على مدينة يأجوج ومأجوج، على الجانب الأيسر من الجودي كان معي من الجن منْ يعمل بين يدي وفي عين القطر، فقلت للجنّ: انفخوا حتى صار مثل النار فجعلته سدا حتى انفصلت منهم وتحقق وعد ربي حقا، ورأيت في الطريق جماجم عاد وثمود وطفْت في تلك الديار وهي خاوية على عروشها، وأخذت الثقلين مع الأفلاك وجعلتها مع الجن في قارورة صنعتها أنا مستديرة عليها خطوط كأنها دوابر تقطعت،إلا أنها من كبد السماء فلما انقطع الماء عن الرحى أنهدم البناء وخلص الهواء إلى الهواء وألقيت الأفلاك على السموات حتى طحن الشمس والقمر والكواكب فتخلصت من أربعة عشر تابوتا فألقيت سبيل الله فتيقظت أن هذا صراطي على مستقيما وأختي وقد أخذتها بياتا فباتت في قطع من الليل مظلم وبها جن وكابوس يتطرق إلى صرع شديد. ورأيت سراجا فيها دهن ينتسج نوره وينتشر في أقطار البيت وشعل مساكنها من إشراقها نور الشمس عليهم فجعله في فم تنين ساكن في برج دولاب تحته بحر قلزم وفوقه كواكب ما عرف مطلع أشعتها إلا باريها والراسخون في العلم. ورأيت الأسد والثور قد غابا، والقوس والسلطان قد طويا في طي تدور الفلك وبقي الميزان مسبوقا فإذا طلع النجم اليماني من وراء غيوم رقيقة متألقة مما نسجته عناكب زوايا العالم الصغرى عالم الكون والفساد،وكان معنا غنم فتركناه في الصحراء فأهلكتهم في الزلزال ووقعت فيها نار صاعقة. فلما انقطعت المسافة وانقرض الطريق وفار التنور من الشكل المخروط فرأيت الأجرام العلوية واتصلت بها سمعت نغماتها ودسماناتها وتعلمت منها أشياء وأصواتها تقرع مسمعي كأنها صوت سلسلة تجر على صخرة صماء وتكاد تتقطع أدباري وتنصرم مفاصلي من لذة ما انسل ولا يزال الأمر يتطور علي حتى تقشع الغمام وتمزقت المشيمة، وخرجت من المغامرات والحوت قد أنقض من الخيرات متوجها إلى عين الحياة فرأيت الصخرة العظيمة على قلة الطور العظيم،فسألت عن الحيتان المجتمعة وعن الحيوانات المتنعمة المتلذذة بظل الشاهق العظيم أن هذا الطور ما هو؟ وما هذه الصخرة العظيمة؟ فاتخذ واحد من الحيتان سبيله في البحر سربا، وقال : ذلك ما كنا نبغي وهذا الجبل طور سينا والصخرة صومعة أبيك فقلت: وما هؤلاء الحيتان ؟ فقالوا: أشباهك أنتم من أب واحد وقد وقع لهم شبه واقعتك فهم إخوانك فلما سمعت وحققت عانقتهم وفرحت بهم وفرحوا بي فصعدنا إلى الجبل ورأيت أبانا شيخا

كبيرا تكاد السموات والأرض تنشق من تجلي نوره، فبقيت تايها متحيرا منه ومشيت إليه فسلم عليّ فسجدت له ولذْت أنمحق في نوره الساطع .

فبكيت زمانا وشكوت إليه من حبس قيروان فقال لي : نعم تخلصت إلا أنك لا بد راجع إلى السجن الغربي، وأن القيد ما خلفته تماما. فلما سمعت طار عقلي وتأوهت صارخا صراخ المشرف على الهلاك فتضرعت إليه فقال: أما العود لك فضروري الآن ولكني أبشرك بشيئين: أحدهما أنك إذا رجعت إلى الحبس يمكنك المجيء إلينا والصعود إلى جنباتنا هين متى شئت، والثاني أنك متخلص من الآخر إلى جنابنا تاركا البلاد الغربية بأسرها مطلقا ففرحت بما قال، وقال: اعلم أن هذا جبل طور سينا وفوق هذا جبل طور سينا مسكن والدي وجدك، وما أنا بالإضافة إلي،ولنا أجداد آخرون حتى ينتهي النسب العظيم إلى هذا الجد الأعظم الذي لا جد له ولا أم. وكلنا عبيده و به نستعين ومنه نقتبس وله البهاء الأعظم والجلال الأرفع وهو فوق الفوق ونور النور وهو المتجلي لكل شيء بكل شيء، وكل شيء هالك إلا وجهه. فأنا في هذه القصة إذ تغيّر على الحال وسقطت من الهوى إلى الهاوية بين قوم ليسوا بمؤمنين محبوسا في ديار المغرب وبقي معي من اللذة مالا أطيق أن أشرحه فانتحبت وابتهلت وتحسرت على المفارقة.

و تلك الراحة كانت أحلاما زايلة على سرعة، نجانا الله تعالى من قيد الهيولى والطبيعة. والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعترته الطاهرين وهذه قصة الغربة الغربية.

قـائـمـة المـراجــع

[1]-علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن العربي، دار المعارف، دون طبعة، القاهرة (1404هـ)
2- أحمد أمين، ظهر الاسلام، كتاب 4، دار الكتاب العربي، طبعة 3، بيروت،(1993)
3- عبد العزيز شرف، الأدب الإسلامي ومواكب النور، دار الجيل، طبعة 1 ،بيروت، (1993)
4- حلمي مصطفى، الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، دار القلم، دون طبعة، مصر، (1960)
5- مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، طبعة 1 ، بيروت، (1995)
6- أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، منشورات دار الآفاق الجديدة، طبعة 3 ،دون بلد، (1973).
7- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، طبعة 1، بيروت، باريس،(1988)
8- جيرا رجنيت، خطاب الحكاية،ترجمة: محمد معتصم،عبد الجليل، عمر حلمي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، طبعة 2، دون بلد، (1997).
9- الصادق قسومة طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، دون طبعة، الجزائر، (2000)
10- الحارث المحاسبي، الرعاية لحقوق الله، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، طبعة 4، بيروت، دون تاريخ.
11- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دون طبعة، دون بلد (2003).
12- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات، دون طبعة، بيروت،(2003).
13- كريم الوائلي، قراءة في نقد القصة القصيرة، دار وائل، طبعة 1، عمان الأردن، (2009).
14- ابن تيمية، أحاديث القصاص، تحقيق: محمد الصباغ، المكتب الإسلامي، طبعة3، دون بلد، (1988).
15- محمد الشيخ، النثر الفني في العصر العباسي الأول، كتاب 1، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة، الجزائر،(1983).
16- ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، طبعة1، بيروت (1995)
17- ابن الجوزي، صفة الصفوة، كتاب 2، دار الجيل، دون طبعة، بيروت، (1992).
18- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، طبعة3، بيروت، (1997).
19- مؤمنة بشير العوف، أبو الفرج ابن الجوزي والتصوف السني، دار الشرق، طبعة 1 ، بيروت، (2007).
20- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، دون طبعة، الجزائر (2002).
21- تودوروف، كوهن، جولدمان، القصة الرواية المؤلف، ترجمة:خيري دومة، دار شرقيات، طبعة 1 ، القاهرة،(1993).

22- القرشي، الأولياء، تحقيق: محمد السعيد بن بسيوني، مؤسسة الكتب الثقافية، طبعة 1 ، بيروت، (1993).
23- جلال الدين الروسي، المثنوي، كتاب1،ترجمة: محمد كفافي، المكتبة العصرية، دون طبعة، بيروت، (1960).
24- القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الخير، طبعة 1، دمشق- بيروت (2003).
25- النبهاني، جامع كرامات الأولياء، كتاب 1، تحقيق: ابراهيم عطوة، المكتبة الثقافية، دون طبعة، بيروت (1991).
26- زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية، دون طبعة، لبنان، دون تاريخ.
27- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، طبعة 3، بيروت، (1985).
28- محمد مفتاح، دينامكية النص، المركز الثقافي، طبعة 2، الدار البيضاء المغرب، (1990).
29- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، كتاب3-4-5، تحقيق: محمد الدالي بلطة، المكتبة العصرية، طبعة3 ،بيروت (1998).
30- أبو حامد الغزالي، المنفذ من الضلال، المكتبة العصرية، الطبعة 1، بيروت، (2003).
31- لخضر لعرابي، مفهوم القصة القرآنية وأغراضها، دار الغرب للنشر، دون طبعة،دون بلد، دون تاريخ.
32- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، موفم للنشر، دون طبعة، الجزائر، (2008).
33- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، دون طبعة، دون بلد، (2010) .
34- ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، مطبعة الأهالي، طبعة 1،مصر، (1989).
35- فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، مكتب غريب، دون طبعة، مصر، دون تاريخ.
36- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، دون طبعة، بيروت، (2010).
37- أمبرتو إيكو، ست نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، طبعة 1، الدار البيضاء، المغرب، (2005).
38- نور ثروب فراي، الماهية والخرافة، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، دون طبعة، دمشق، (1992).
39- ابن القيم جوزية، عدة الصابرين وذخيرة الشاكرين، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، دون طبعة، بيروت (1995).
40- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال، طبعة 1، الدار البيضاء، المغرب، (1990).
41- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنبياء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، دون طبعة ، بيروت، دون تاريخ.
42- كرم البستاني، أساطير شرقية، دار مكشوف، طبعة 1، بيروت، (1944).
43- ابن عطاء الله السكندري، لطائف المنن، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار المعارف، طبعة 2، القاهرة، دون تاريخ.
44- أبو زكريا النووي، بستان العارفين، تحقيق: محمد الحجار، دار البشائر الإسلامية، طبعة 5، بيروت، (1995).
45- عبد الوهاب الشعراني، كشف الحجاب والران عن وجه أسئلة الجان، تحقيق: عبد الوارث محمد، دار الكتب العلمية، طبعة 1، بيروت، لبنان، (1999).
46- عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل، تحقيق: أبو عبد الرحمان صلاح بن محمد بن عويض، دار الكتب العلمية، طبعة1 ، بيروت، (1997).
47- سامي الكيلاني، السهر وردي، دار المعارف، دون طبعة، مصر، (1966).

48- شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، دار المعارف، طبعة 2، مصر، دون تاريخ.
49- دعد الناصر، المنامات في المورث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات، طبعة 1، بيروت، لبنان، (2008).
50- الزبيدي، مختصر صحيح البخاري، تحقيق: محمد هاشم، دار الكتب العلمية، طبعة 1، بيروت، (1994).
51- محمد الشيخ الكسنزاني، التصوف الأنوار الرحمانية، مكتبة مدبولي، دون طبعة، مصر، دون تاريخ.
52- زكي مبارك، الأخلاق عند الغزالي، منشورات المكتبية العصرية، دون طبعة، بيروت، دون تاريخ.
53- بن حجر العسقلاني، فتح الباري، كتاب 12، دار المعرفة، دون طبعة، بيروت، دون تاريخ.
54- محمد كعوان، شعرية الرؤيا، وأفق التأويل، منشورات الكتاب، الجزائريين، الطبعة 1، الجزائر، (2003).
55- حسني محمود، أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، طبعة 2، بيروت، (1963).
56- إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الدار العربية للعلوم، طبعة 1، بيروت، (2008).
57- عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، مصر،(1985).
58- ابن العربي، رسائل ابن عربي، تحقيق: محمود العزاب، محمد العربي، دار صادر، طبعة 1، بيروت، (1997).
59- إبراهيم بسيوني، الإمام القشيري، منشورات المكتبة العصرية، طبعة 2، بيروت، (1972).
60- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، طبعة8، مصر، (2007).
61- محمد شرف ،الدراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، دون طبعة، بيروت، (1984).
62- عبد الحميد إبراهيم، قصص الحب العربية، دار القلم، دون طبعة، الإسكندرية، (1960).
63- إبراهيم دسوقي شتا، التصوف عند الفرس، دار المعارف، دون طبعة، القاهرة، مصر، دون تاريخ.
64- عبد الرحمان الجامي،ليلى والمجنون، تحقيق: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، دون طبعة، قاهرة،دون تاريخ.
65- إخوان الصفا، تداعي الحيوان على الإنسان، تحقيق: فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، طبعة 2، بيروت، (1980).
66- أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، تحقيق: مصطفى السقا، مكتبة الرياض الحديثة، دون طبعة، السعودية، دون تاريخ.
67- محمد الأشتهاردي، قصص المثنوي، الكتاب 1، دار المحجة البيضاء، طبعة 1، دون بلد، (1998).
68- محمد الهنداوي، سعدي الشيرازي شاعر الإنسانية، مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية، دون طبعة، مصر، (1951).
69- ابن سينا، رسائل الشيخ الرئيس، تحقيق: ميكائيل بن يحي المهرني، مطبعة بريل، دون طبعة، مدينة ليدن، (1894) 70- شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، دار المعارف، طبعة 2، مصر، دون تاريخ.
71- البسطامي، المجموعة الصوفيةالكاملة، تحقيق:قاسم عباس، دار الهدى، طبعة 1، دمشق، سورية، (2004).
72- مصطفى غالب، السهر وردي، عز الدين للطابعة والنشر، دون طبعة، دون بلد، (1982).
73- السهروردي، مجموعة مصنفات شيخ الإشراف، دون طبعة، طهران، (1993).
74- ماسينيون، شخصيات قلقة في الإسلام، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار النهضة العربية، طبعة2، دون بلد، (1961).
75- عبد المنعم جفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتب غريب، دون طبعة، الفجالة، مصر، دون تاريخ.
76- سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، معارج ابن العربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، مصر، (1998).

77- فلاديمير بروب، مرفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، مطبعة شراع، طبعة 1، دمشق، (1996).
78- حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، دون طبعة، الدار البيضاء، المغرب، (1993).
79- والاس مارتن، نظريات السرد الحديث، ترجمة: حياة جاسم عطية، المجلس الأعلى للثقافة، دون طبعة، دون بلد، (1998).
80- أدونيس على أحمد سعيد، الثابت والمتحول، الكتاب 2، دار العودة، دون طبعة، بيروت، (1982).
81- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، تحقيق: بطرس البستاني، دار بيروت للطباعة، دون طبعة، بيروت، (1983).
82- نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي، دار الريحانة للكتاب، دون طبعة، الجزائر، دون تاريخ.
83- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، طبعة3، بيروت، (2010).
84- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، الانتشار العربي، طبعة 1، بيروت، (2008).
85- توردوروف، الآداب والدلالة، ترجمة: محمد نديم حشفة، مركز النماء الحضاري، طبعة 1، دمشق، سورية، (1996).
86- محمد مشرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرآن، دار العواصم، طبعة 1، دون بلد، (2004).
87- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: سعيد يقطين، محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، طبعة 1 ، الدار البيضاء، (2000).
88- مجموعة من الباحثين، الكشف عن المعنى في النص السردي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، طبعة 1، الجزائر، (2008).
89- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، طبعة1، مصر، (1996).
90- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، طبعة 1، الدار البيضاء، المغرب، (1990).
91- سعيد الغانمي، الكنز والتأويل، المركز العربي، طبعة1، دون بلد، (1994).