

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: DL/06/11

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي

الوظائف السردية و الدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة
"شجرة العابد" لعمار علي حسن نموذجاً

إعداد الطالبة:

كريمة بوكروش

تاريخ المناقشة: 02 أكتوبر 2017

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	عباس بن يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيساً
02	عبد الغني بن الشيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفاً و مقررأ
03	جمال حضري	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	ممتحنأ
04	سفيان زدادقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف 2	ممتحنأ
05	مسعود صحراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	ممتحنأ
06	رابح ملوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة البويرة	ممتحنأ

السنة الجامعية: 2017/2016

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مُقَدِّمَةٌ



مقدمة:

الرواية شكل أدبي حديث في الأدب العربي، إذ كان يضمُّ إلى حدود منتصف القرن التاسع عشر أجناساً أدبية تقليدية كالشعر و المقامة و الخطب والرسائل، و لكن عن طريق الترجمة استطاعت الرواية أن تصل إلى المشهد الأدبي العربي، و من هنا بدأ أدباء عصر النهضة في استدعاء أشكال سردية قديمة وظفوها كقالب فني يعبرون من خلاله عن هذا الجديد الحاصل بعد اتصال مجتمعهم العربي بالغرب.

إلا أن هذا التمسك بأشكال التراث السردية لم يدم طويلاً، حين أدرك الأدباء العرب حاجتهم لشكل فني جديد، جعلهم يتخلون عن الشكل التراثي ليتمسكوا بالشكل الغربي للرواية، و هكذا تراوحت الرواية العربية بين تقليد التراث، و تقليد الرواية الغربية، فصار واجبا السعي إلى خلق هوية روائية عربية بعيدة عن تقليد التراث أو تقليد الغرب.

و كان ذلك عبر إعادة توظيف التراث و الأخذ منه بشكل فني جديد، فكان استدعاء التراث الصوفي أحد أهم الظواهر التي بانَتْ بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربية، منها رواية "كتاب التجليات" لجمال الغيطاني، الذي يعدُّ من أبرز الروائيين العرب الذين اهتموا بالتراث الصوفي و شخصياته، إذ استفاد من كتابات ابن عربي و معارجه، و منها رواية "رحلة ابن فطومة" لنجيب محفوظ، التي استثمر فيها التصوف بكل أحواله و مقاماته و ظواهره، و ظهر ذلك جلياً في البناء الجمالي والدلالي للرواية، و نجد رواية "رحلة الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط، و رواية "حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، و منها أيضاً روايتي الأديب الطاهر وطار "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و "الولي الطاهر يرفع يديه للسماء"، دون أن ننسى رواية "شجرة العابد" لعمار علي حسن، موضوع هذا البحث.

و من هنا يتبدى لنا أن الروائي العربي في خضم التجريب، وجد نفسه وجها لوجه أمام تراثٍ صوفي هائل، سيفتح له منافذ جديدة تحرره من تقليد الغرب، و تضعه في الطريق الأمثل لتأصيل رواية عربية تحقق فرادتها و خصوصيتها.

لقد وجد الروائيون العرب -وكذا الباحثون- أن كتب التراث تحوي الكثير من الأدب الصوفي، فحاولوا تطويع خطابه ليناسب رؤاهم، فتمثلوا التجربة الصوفية في أعمالهم وأخذوا من الخطاب الصوفي الغني بالرموز و الدلالات، ليصبح وجها من وجوه الرواية الجديدة و مظهرا من مظاهر شعريتها، مما يؤكد علاقة النص الأدبي المعاصر بالنص الصوفي.

و من أمثلة الروايات التي اغترفت من الخطاب الصوفي و تجليات الصوفية، نجد رواية "شجرة العابد" لعمار علي حسن، التي كانت غنية بهذا الخطاب الصوفي الروحي، مما جعلها متميزة في وظائفها السردية و الدلالية و تنويعات الزمن و الفضاء المكاني فيها.

لذا راودتني رغبة مُلحَّة في التعمق و البحث في موضوع الخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة، و قوفا عند أشكاله و وظائفه السردية و الدلالية في رواية "شجرة العابد"، فكان بحثي الموسوم بـ:

الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة

شجرة العابد لعمار علي حسن نموذجا

و هذا جعلني أخصص جانبين للبحث: جانب نظري أعرض من خلاله المفاهيم والمصطلحات، و جانب تطبيقي أبرز من خلاله الوظائف السردية و الدلالية في شجرة العابد.

إن ما دفعني لاختيار هذا الموضوع هو جِدَّة هذه الرواية، و عدم وجود دراسات سابقة عنها، و كذا التطور الذي حققته الرواية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة و تحول توظيف الخطاب الصوفي إلى ظاهرة في كثير من الروايات العربية المعاصرة، مما

يؤكد وجود تجربة فنية جديدة تحاول أن تُوصَلَ لروايةٍ عربيةٍ جديدة، تستمد من التراث الصوفي، لتوظيفه على مستوى الشكل و الدلالة، و كذا قلة الدراسات النقدية السابقة بالقياس إلى أهمية ظاهرة توظيف الخطاب الصوفي، ودراسة وظائفه السردية و الدلالية مع كثرة الروايات التي وظفت هذا الخطاب.

لكن هذا لا يعني عدم وجود دراسات قاربت أجزاء من هذا الموضوع مثل كتاب "بنية السرد في القصص الصوفي" لناهضة ستار، و أطروحة الدكتوراه للدكتور "وذناني بوداود": "الشخصية الصوفية في الرواية العربية المعاصرة"، كما أن هناك باحث إيراني اسمه كاوة خضري يحضر رسالة ماجستير عن الواقعية السحرية في شجرة العابد، هذه الرواية التي وصلت لحد الآن الى الطبعة الرابعة، و قد بدأ المستشرق السلوفاكي جوزيف فريشيك في ترجمتها إلى اللغة السلافية.

إن هذا الموضوع يثير العديد من الأسئلة، لهذا يسعى البحث للإجابة على أسئلة الإشكالية الرئيسية الآتية:

إلى أي مدى استطاع الخطاب الصوفي أن يؤسس لرواية عربية سعت إلى تأصيل خطابها وأدواتها السردية؟

و كذلك ليجيب على الأسئلة الفرعية الآتية:

- كيف تم استدعاء الخطاب الصوفي روائياً؟

- ما هي أشكاله؟

- ما الوظائف السردية و الأبعاد الدلالية للخطاب الصوفي في رواية شجرة العابد؟

- كيف تم توظيف الزمن و الفضاء المكاني في رواية شجرة العابد؟

و للإجابة على هذه الإشكالية المطروحة و الأسئلة المتفرعة عنها، بدا لي أن أقسم

البحث إلى مقدمة و ثلاثة فصول و خاتمة، وفق المخطط الآتي:

هذه المقدمة تطرقت فيها إلى موضوع البحث و إشكاليته و أسباب اختياره و خطته ومنهجيته و الصعوبات التي واجهتني.

و فصلٌ أولٌ تناولت فيه الرواية العربية المعاصرة و أشكال استدعاء التراث الصوفي فيها، وقدمت من خلال هذا الفصل أيضا تعريفا للرواية العربية المعاصرة ومداراتها الهامة المتمثلة -برأيي- في التجريب و التخيل، كما أنني عرّفت التراث وكيف تمّ توظيفه في الرواية، و كيف وظفت رواية شجرة العابد الخطاب الصوفي.

أما في الفصل الثاني فقد تطرقت إلى الوظائف السردية للخطاب الصوفي في شجرة العابد، من خلال الاستهلال الروائي، و الحوار، و الوصف، و تكلمت عن وظائف الرواة و الرؤية داخل هذه الرواية، و بيّنت أنماط الشخصيات و وظيفة كل شخصية، و أتبعتها بشرح للوظائف السردية للفضاء و الزمن في شجرة العابد.

و لأن الخطاب الصوفي غني بالوظائف الدلالية، فقد خصصت الفصل الثالث للوظائف الدلالية للخطاب الصوفي في شجرة العابد، تطرقت فيه للوظيفة الدلالية للعتبات من خلال صوفية الغلاف الخارجي، و صوفية العنوان، و لوحة الغلاف ولونه، ثم استخرجت أسماء الشخصيات و دلالاتها التي تراوحت بين الدلالة الصوفية و الدينية، و تناولت الوظيفة الدلالية للرمز الأنثوي و كرامات البطل، كما شرحت دلالات الفضاء الروائي المتخيّل و وظائفه الدلالية، و الوظيفة الدلالية للصراع بين القيم.

و أنهيت البحث بخاتمة ضبطت من خلالها نتائج البحث و مقترحاته. و لقد اعتمدت من الناحية المنهجية على المنهج التأويلي الذي يناسب الخطاب الصوفي الذي يعتبر خطابا تصعب دراسته، كما استأنست بالمنهج البنيوي و السيميائي والإحصائي حين كانت الحاجة إليها ضرورية.

و لأن لكل بحث مصاعبه و عوائقه، ينبغي الاعتراف بأن هناك صعوبات حقيقية اعترضتني و كان لها أثرها في تغيير وتيرة البحث و تسييره، و هي كثرة الدراسات

حول الوظائف السردية، و إن كان لها جانبها الإيجابي في إغناء البحث، إلا أن لها سلبيات ولدت الالتباس و تسببت في ارتباك المصطلحات و عدم دقتها، و اختلافها وتغيّر معانيها بين باحث و آخر، و كان لهذا دور عكسي تطلب وقتا إضافيا لأجل دراسة هذه المصطلحات و مدى دقتها.

و لا يفوتني في الختام أن أشكر كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث، و أخص بالشكر و عميق الامتنان أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عبد الغني بن الشيخ، الذي لم يتردد في توجيهي و تقديم المساعدة دائما، فله مني كل التقدير، و الاعتراف بالجميل.

و الله ولي التوفيق

كريمة بوكروش

الجلفة في: 27 نوفمبر 2016

الفصل الأول

الرواية العربية و استدعاء التراث الصوفي

- 1 - مدارات الرواية العربية المعاصرة
- 2 - استدعاء التراث في الرواية العربية المعاصرة
- 3 - أشكال استدعاء التراث الصوفي في الرواية العربية المعاصرة
- 4 - أشكال توظيف التراث الصوفي في رواية شجرة العابد



تمهيد:

يطمح الروائي المعاصر إلى إغناء تجربته الروائية بتطويع التراث، معبراً عن رؤيته و فهمه لُكنه الحياة، و لأجل هذا نجده يُدعُ دلالاتٍ جديدة تُغني تجربته الروائية مُوظفاً في ذلك التراث بكل ما يحويه من مصادر، مستفيداً من مخزوناتهِ وتجاربه، منوعاً في مستويات خطابه السردية.

إنه اعتماد على التراث لأجل قول المسكوت عنه، فحين اتسعت الرؤيا، صاغ الروائي من التراث ما يناسب رؤياه بعيداً عن الالتزام بالتاريخ و سير أحداثه، فالحادثة ليست طمساً للتراث، بل إعادة صياغة له بشكل جديد لصالح الإبداع الروائي من حيث المعنى والسرد وتطور الحدث والزمان والمكان، فنجد الروائي يستدعي التاريخ والحكاية الشعبية والسيرة وكتب التراث والنص الديني.

والتجربة الصوفية جزءٌ من التراث، ومن مظاهر حداثّة الرواية العربية المعاصرة الاعتماد على التجربة الصوفية إبداعياً للتعبير عن رؤية الروائي للكون.

هذا الروائي اغترف من تجربة الصوفي، مما طبع كتاباته بالشعرية «فمعظم رجالات الصوفية هم شعراء، مارسوا الكتابة الشعرية واتخذوها وسيلة للتعبير عن فلسفاتهم ورؤاهم المتفردة للوجود والكون»¹، ولأن الشعرية باتت سمة الرواية المعاصرة فإن الخطاب الصوفي يُعتبر الطريقة الناجعة لإضفاء الشاعرية عليها.

إن الانجذاب إلى التراث الصوفي يجعل من الخطاب الروائي ممتلئاً لـ « بنية مفتوحة و متعددة الخطابات»² لما يحويه من شعر و سرد و خرافة و حلم و سحر، وهكذا تصبح

¹ - محمد أداد: الصوفي في الروائي، مجلة فكر ونقد (مجلة ثقافية فكرية) المغرب، العدد 40، د.ت، ص 31.

² - نفس المرجع، نقلاً عن: Jean- Yves Tadié :Le récit poétique, PUF, 1978, P 6

الرواية مدارا للتجريب، و مجالا لاحتضان الرؤية الصوفية، فبالرؤية الشعرية والرؤية الصوفية تحقق الرواية بعداً جماليا كبيرا مثيرا للتأمل و«للحيرة الوجودية»¹.

والتجريب كما يعرفه سعيد يقطين في كتابه «القراءة والتجربة» هو «إفراط في التجاوز»²، وهو أن تحقق النصوص الروائية تجاوزا للنماذج السائدة، من حيث الرؤية، والقوالب الفنية، مما يعني أن التجريب الروائي يمارس تجاوزا في علاقته بالنموذج الواقعي في الكتابة الروائية، من خلال الاشتغال على اللغة، وتشكيل الفضاء الاستعاري المغاير.

إنه حدثا روائية وبنيات فنية حديثة تتناظر وتتماشى مع البنيات الفكرية الحديثة الناتجة عن التيار الحدائي الحاصل في الفكر العربي، و وعي جمالي حدائي بالكتابة، يشتغل على كل بنيات الحكى: السرد و الوصف و الفضاء الروائي و الزمن والشخصيات³.

و هنا يمكن أن نقول أن الرواية بحث مستمر عن أفق مفتوح، أفق يتطلع للمستقبل، حتى لو كان مرتبطاً بالحاضر، و مهمة الروائي هي المغامرة في تجريب الأشكال الجديدة بخلخلة الأشكال القديمة⁴، فالتجريب إنتاج لخطاب يبني الواقع عبر التخيل، ليؤسس خصوصية النص الروائي وتقرده ب « تحديد العوالم الروائية...فهو يقف ضد التقليد ويرفض التتميط والنمذجة والتحقيب»⁵، كما يتجه لكتابة نص متعدد بأبعاده ولغاته وأصواته، و متعدد القراءة.

¹ - محمد أدا: الصوفي في الروائي، ص 31.

² - سعيد يقطين: القراءة والتجربة، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط 1، 1985، ص 287، 288.

³ - فهيمة زيادي شعبان: التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) الحوات والقصر للطاهر وطار نموذجاً، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، العدد 6، 2010.

⁴ - بشير مفتي: حرقه الرواية إضاءات داخلية، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 01، 2004، ص 33.

⁵ - محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد، ندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (مصر)، الدورة 5 لملتقى القاهرة للابداع الروائي العربي، 2010، ص4.

من جهة أخرى و على مستوى اللغة الروائية، يبدع الروائي المعاصر توليفات لغوية ذات بعد صوفي اعتمادا على الألفاظ والمعجم الصوفيين، فنجد الكلمة تحمل ثقلا دلاليا وكثافة رمزية، كالحب و الرؤيا و الكشف و الحلول... كما يقتبس نصوصا صوفية بهدف تأكيد رمزية الرواية و تكثيف رؤيتها، حيث تلجأ الرواية العربية المعاصرة في كثير من الأحيان إلى التناص مع الخطاب الصوفي عن طريق إيراد المقولات و الأذكار الصوفية و الآثار في بدايات النصوص أو ضمنها أو في خواتمها، مما يولد شعرية الكتابة الروائية الجديدة، ويعمق الرؤية الفلسفية فيها، وهذا بخلاف الإبداعات المعالجة لقضايا الواقع، التي تلتزم بالرؤية العقلانية، فاعتماد الحدس هو الموجه للكتابة الجديدة¹ التي تستدعي النص الصوفي وتتعلق معه، فهو نص لغوي و دلالي له خصوصية في الأدب العربي إذ ينزاح باللغة من معجمها إلى مستوى غني بالإيحاء.

أما على مستوى الخطاب الروائي، فإننا نكتشف البعد الصوفي في الخصائص المميزة للخطاب السردى كالزمن و المكان و الشخصية، فعلى مستوى البنية الزمنية للرواية مثلا، يتحرر الروائي من زمنه الفردي والتاريخي، فتجري أحداث روايته في زمن مفارق للحقيقة بإيحاءات صوفية لها دلالتها².

كما تُستدعى الشخصية الصوفية بصور متعددة مختلفة، كاتخاذ الشخصيات الصوفية أبطالاً للرواية، وتكون أداة للتعبير عن موقف أو رؤية ما، أو حين تنتاب إحدى الشخصيات حالات تشبه حالات المتصوفة، فيدخل في عوالم الخيال بعد أن تمحي حالة التعقل والمنطق.

¹ - محمد أدا: الصوفي في الروائي، ص 32-34.

² - نفس المرجع، ص 36.

وقبل التطرق إلى كيفية استدعاء و استلهام التراث الصوفي في الرواية المعاصرة، كان لزاما التعريف بماهية الرواية، وأخذ نظرة عامة حول مسيرة الرواية العربية.

1- مدارات الرواية العربية المعاصرة:

1-1- مدار الماهية:

الرواية فن أدبي يصعب القبض على تعريف واف له، كونها تشترك مع أجناس أدبية أخرى كالحكاية والأسطورة والملحمة، و إن تميزت عنها.

فالرواية تشترك مع الملحمة مثلا في خصائص كسر الأحداث و مواقف الإنسان، إلا أن الملحمة تتميز عن الرواية بكونها شعرا، بينما تتخذ الثانية اللغة النثرية تعبيراً لها، و يرى "ميشال زيرافا" (M.Zérafra) أن الرواية تبدو « في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري، بينما يبدو هذا السرد، في المستوى الثاني، حكاية خيالية»¹.

و يُعتبر "هيجل" (Hegel) صاحب أول نظرية كان لها تأثير كبير في نقد الرواية، وذلك حين قارن بين الفن الملحمي و الفن الروائي، و نقل علم الجمال الكلاسيكي إلى مجال يختلف عن مجال الأخلاق و ظواهر الوجودية التي اغتيد الانشغال بها، مقدما بذلك (صياغة تاريخية) لنظرية الرواية الحديثة ، التي تعتمد على علم الجمال و علم التاريخ، لتأسيس النظرية العامة للرواية، و باحثا عن أهم الخصائص التي تميز الشكل الروائي في «علاقته بالشكل الملحمي البائد و بالمجتمع البرجوازي الحديث...ثم يعود

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، العدد 240، 1998، ص 12 ، ص 15.

إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية و البناء الشكلي في الملحمة»¹، ليقوم تعارضا بين الشعر و النثر، معلنا فرضيته حول شعرية الملحمة و نثرية الرواية.

أما "جوليا كريستيفا" (Julia Kristiva) فتري أن الرواية « حكي ما بعد الملحمي، الذي أخذ شكله في أوروبا في نهاية العصر الوسيط، و إذا كانت تلك الأشكال العتيقة قد اكتملت أشكالها و باتت مهياة للزوال تدريجيا -و منذ أمد بعيد- فإن الرواية هي الجنس الوحيد الذي يضل قابلا للتطور و التجدد... »²، و يذهب ميخائيل باختين (M Bakhtine) إلى أن خطاب الرواية ثري بتعدد الأصوات أو اللغات فيها، فهي تحوي أجناسا أدبية كالقصص القصيرة و الأشعار و المقاطع المسرحية و تستقطب النصوص البلاغية و العلمية و الدينية، مما يجعلها قابلة لاحتواء أي نوع³، و الرواية عند "باختين" ليست نوعا أدبيا كباقي الأنواع الأخرى، فهي تدمج كل تلك الأنواع في سياقها و تعطيها معنى آخر، و هذا لا يختلف عن رأي "شليجل" (Schlegel) الذي يُقر أن جوهر الرواية يكمن في خصوصيتها و فرديتها فهي «خليط من كل الأنواع الأدبية التي سادت قبلها»⁴.

غير أن "سعيد يقطين" يُعرّف الرواية انطلاقا من تعريفه بين الخطاب الروائي الذي له بعد داخلي أو بنوي، و بين النص الروائي الذي له بعد خارجي وظيفي أو تداولي، فالخطاب « مظهر نحوي » و النص مظهر دلالي يُنتج المتلقي من خلاله المعنى.

1 - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2009، ص 5.

2 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجا (مخطوط رسالة دكتوراه علوم في الأدب الحديث)، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية 2008-2009، ص 26.

3 - نفس المرجع ، ص 27.

4 - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص9.

ويعمد "يقطين" إلى تركيز هذا الموضوع، إذ يُقرّر أن السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي مثل "جنيت" (G Genette) و "تودوروف" (T Todorov)، لا يميزون بين الخطاب والنص، و يستعملونها بالدلالة نفسها، فجنيت يستعمل مصطلح الحكي قاصداً به الخطاب أحياناً، و أحياناً أخرى النص، لذا فالخطاب و النص لا يختلفان دلالياً في كتابات "جنيت" و "تودوروف"¹.

ثم ينطلق في تقديم تأسيس معرفي للنص الروائي بأنه « بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، و في إطار بنيات ثقافية و اجتماعية محددة»².

وهكذا ينتهي إلى أن هذا التعريف يحمل عنصراً بنوياً و عنصراً إنتاجياً، إذ يحمل **العنصر البنوي**³:

• **بنية دلالية** تعني أن النص الروائي يحوي دالاً و مدلولاً يتضمن من خلالها بنيته الصرفية و النحوية.

• **وبنية نصية** تعني أن النص الروائي بنية دلالية، و يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى متعددة النصوص، هذه النصوص تتقاطع و تتداخل و تتعارض، و علاقة النص الروائي تقوم على أساس من التفاعل بين هذه النصوص.

• **و بنية ثقافية و اجتماعية** متزامنة مع النص زمنياً و تقوم بتحديدته بثوابت العناصر المادية لهذه البنية و ليس بالسنوات.

¹ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001، ص 10، 11.

² - نفس المرجع، ص 32، وكذلك في تقديمه لكتابه هذا يقول يقطين بأن دراسته هذه تطمح إلى تحليل النص الروائي العربي باعتباره بنية دلالية، وكذلك محاولة البحث عن دلالة النص الروائي انطلاقاً من داخله.

³ - نفس المرجع، ص 32، 33.

و من خلال **العنصر الإنتاجي**، يعمد "يقطين" إلى موقف نقدي صريح مفاده أن العلاقات بين البنيات السابقة (النصية أو الثقافية أو الاجتماعية) هي علاقات فعل و تفاعل و صراع، إنها علاقات إنتاجية، و هذه البنيات ليست معزولة عن بعضها بل تنتج ذاتها داخل علاقتها مع الموضوع الموجودة فيه¹.

و هكذا فالنص الروائي _ و من خلال العنصر البنيوي و الإنتاجي _ هو نص منفتح متفاعل مع نصوصٍ أخرى و بنياتٍ ثقافيةٍ و اجتماعيةٍ غير التي أنتجت فيها.

إذن فالرواية ليست انعكاساً، بل « بنية دلالية تنتجها ذات » و الدلالة هنا متعددة من خلال عملية الإنتاج المبدعة التي تقوم بها ذات الكاتب و ذات القارئ، علماً أنّ ذات الكاتب تنتهي عملية إنتاجها الدلالية بانتهاء الكتابة، لتبدأ ذات القارئ عملية إنتاجها الدلالية متفاعلة بواسطة القراءة أو القراءات مع البنية الدلالية².

و بذلك تتأسس الرواية بكونها عملاً إبداعياً ينتجه كاتب و قارئ « ضمن بنية نصية منتجة » أي انطلاقاً من خلفية نصية تشكلت من خلال تفاعل نصوصٍ سابقة و في مراحل متعددة، و كأنها نص ثابت أو متحول في دواخل كل واحد منا، هذه الخلفية النصية تظهر على سطح النص مُتجلية على شكل بنيات نصية يتم توظيفها في إنتاج الدلالة، لتعزّر موقفَ الكاتب سواءً عن طريق معارضته أو نقده لها أو استلهاهما، فهذه البنية النصية متشكلة من نصوص سابقة، قد تكون « موعلة في التاريخ أو معاصرة » و من خلالها يتلقى القارئ النصّ و يتفاعل معه لإنتاج دلالات متصلة بخلفيته النصية³.

1 - سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 18.

2 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 33، 34.

3 - نفس المرجع، ص 34.

و لا يحدث ذلك إلا من خلال سياق ثقافي و اجتماعي محدد، فالرواية كأي نص آخر تُكتب في زمن تاريخي يحدده السياق الاجتماعي و الثقافي، فلا يمكن لروائي إنتاج نص خارج عن هذا السياق الذي يتفاعل معه.

هذه البنيات الثقافية و الاجتماعية تظهر ضمناً أو مباشرة في النص، و نقرأها من داخل النص لا إقحاما عليه من خارجه، فالنص أنتج في إطار هذه البنيات و تفاعل معها وليس مجرد عاكس لها كوثيقة تاريخية.

إنه إمساكٌ بزمنية البنيات الثقافية و الخارجية و تفاعلٌ معها لتوليد « الدلالات وإنتاجها على الرغم من تبدل هذه البنيات مكانياً و زمانياً»¹.

و من جانب آخر هناك من أراد أن يثبت فرضية التطابق بين الرواية و الواقع، كما يرى "جان بول سارتر" و أتباع الواقعية والتاريخ، و لكن الرواية خطاب ينتمي إلى الظواهر الجمالية، و جوهرها _ كما يرى "ألبيير ميمي" _ لا يكمن في مضمون فكري أو ديني أو في كونها أداة من أدوات تغيير الواقع، بل هي خطاب له خصوصية، و لا يحقق فعاليتها و جوهره إلا من خلال « ما ينتجه من انفعالات و أحاسيس و عواطف في نفس المتلقي بواسطة استخدام جمالي للغة»².

فالرواية تخيل و لا يمكنها أبدا أن تُكوّن أو تُحدث تطابقاً مع الواقع، و في هذا يقول "أمبيرتو إيكو" (Umberto Eco) أن الرواية عملٌ تخيل، و يتحدث عن ميثاق تخيلي بين المؤلف والقراء، فالقارئ يعلم أن الرواية قصة خيالية، دون أن يعني ذلك أنها كذب، فهو يقبل الميثاق التخيلي و يتظاهر بأنه يعتقد أن ما يروى له وقع فعلاً³.

1 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 34.

2 - ابراهيم سعدي: دراسات و مقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر، د.ب، 2009، ص 11.

3 - أمبرتو إيكو: 6 نزعات في غابة السرد، ترجمة سعيد بركراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،

ط1، 2005، ص 125-126.

و يعتمد محمد برادة إلى أن الرواية تمتلك القدرة على تفتيت ما تريد له المؤسسات أن يكون موحدًا، منواليا، و يحدث هذا عن طريق سلطة التخيل التي هي أساسا سلطة مضادة لما هو قائم و مستقر، فالتخيل سلطة خفية و « الرواية التي تتوسل بالتخيل، هي أيضا شكل تعبيرى لاستعادة ما يبدو منتهيا، مندثرا مع الزمن... زائلا بتلاشي الأمكنة و الحيوانات... الرواية استدامة لحضور يفتح فيه التخيل روحا تهبه بعضا من بقاء»¹، والتخيل إحدى الخصائص المميزة للغة الروائية و شرط لازم لتحديد ماهيتها.

تأسيسا على ما سبق، فإن الرواية المعاصرة لا يمكن أن تتطابق مع الواقع و أحداثه، و المهتمين بالرواية يفصلون بين الحدث الروائي المتخيّل والحدث الواقعي « حتى وإن بدا لنا شيء من التماثل و التطابق أحيانا، لأن الرواية تخيل»²، وهي كما يرى "ميشال زيرافا" ذات مستويين، إذ تحمل في مستواها الأول نوعا نثريا سرديا، بينما تحمل في مستواها الثاني عرضاً لقصة خيالية، إنها خطاب يُحدثُ مفعولا جماليا موجها إلى قارئ، و حتى بالنسبة لـ"بول ريكور" (Paul Ricoeur) حين يربط الرواية بالواقع المباشر، فإنه يُقرُّ بأنّ النص لا ينقل الواقع الفعلي مباشرة « بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية، توجهها أعراف النوع، لكنه من ناحية أخرى ليس بالمغلق على ذاته، بل هو تحويل لتجربة معيشة للوجود »³.

و هنا يمكننا القول أن الرواية ليست إعادة إنتاج للواقع، إنما هي " (ولوج لعبة جميلة)، بين الواقع و التخيل، (إنها خيانة لغوية و ثقافية و حضارية) لأن محاولة نقل الواقع و تصويره هي إنتاج لنص مشوّه ليس هو الواقع و ليس نسخة طبق الأصل منه،

1 - محمد برادة: سلطة الرواية والتخيل في الثقافة العربية، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 09، 2007، ص 68.

2 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائي عند عبد الرحمن منيف ثلاثية أرض السواد نموذجا، ص 28.

3 - نفس المرجع، ص 28 نقلا عن ميشال زيرافا و آخرون: الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة ظاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1985، ص 125.

فالمراة تعكس صورة، لكنها ليست واقعا، والروائي مهمته تهشيم المراة إلى شظايا ثم القيام بتشكيل المراة من جديد، لأنه لا يضع نصب عينيه أو في طموحه رسم صورة واقعية عن الواقع، أو عن الشخصية إنما صورة تخيلية عنهما¹.

1-2- مدار التشكل:

الرواية فنٌ مستحدثٌ في الثقافة العربية التي كانت حتى القرن التاسع عشر تظمُّ الأجناس الأدبية التقليدية كالشعر، و المقامة، و الرسائل، و الخطب²، و التأريخ للرواية العربية يبدأ من زاوية علاقتها بالرواية الغربية التي وصلت الساحة العربية عن طريق الترجمة بعد منتصف القرن التاسع عشر.

و لكن الأدب العربي عرف أنواعا قصصية متعددة كالقصة القصيرة، والقصة، والسيرة الذاتية، و المقامات، و كانت نشأة الرواية العربية مواكبة لعصر النهضة، لذا كثرت التساؤلات عنها بين النقاد و المستشرقين حول بدايتها، مما أدى إلى نشوء رأيين مختلفين، يرى أولهما أن الجنس الروائي حاضر في التراث العربي، و يرى الثاني أنه لا توجد أي صلة بين الرواية والأنماط القصصية القديمة³.

و مما ينبغي التركيز عليه أن الأعمال الروائية العربية الأولى كانت متأثرة بالتراث العربي، و هذا ما ظهر في الرواية التاريخية التي ركزت على أحداث التاريخ العربي و اهتمت بإحيائه كأعمال "جرجي زيدان" و "علي الجارم"، وهناك أعمال أخرى تأثرت بالمقامة، فقد تركت بصمات واضحة في كتاب "المويلحي" « حديث عيسى بن

1 - عبد الوهاب بن منصور: الكتابة الروائية لماذا...؟، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 01، 2004، ص 30، 31.

2 - محمد كامل الخطيب: تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1990، ص 05.

3 - حميد أكبرى: الرواية العربية الحديثة (جذورها - تطوراتها - اتجاهاتها)، رابطة أدباء الشام، 2007/10/13.

هشام»، و في كتابات غيره من المحدثين مثل كتاب « الساق على الساق » لـ"فارس الشدياق"، و كتاب « مجمع البحرين » لـ"اليازجي"¹ .

غير أن هذه الأعمال لا تتطابق مع الرواية الحديثة، فمن ناحية الأسلوب و البناء، كانت هذه الأعمال تتراوح بين المقالة و المقامة، معتمدة على سرد الحدث لا تحليله وكذلك الشخصيات، مما جعل الرواية لها طابع تقريرى، أما من ناحية الهدف، فقد كانت الغاية من هذه الأعمال تعليمية لا فنية.

و لعله بات من الواضح أن الرواية العربية الحديثة نشأت متأثرة بالأدب الغربي، و إن كانت في بدايتها قد تأثرت بالتراث العربي القديم من ناحية مادته و مضمونه، و لكنها _أي الرواية العربية_ قطعت صلتها بالتراث، و تأثرت بالرواية الغربية بعد أن ظهرت ترجمة الروايات الغربية الرومانسية، و تجلى الاتجاه الرومانسي في أعمال "مصطفى لطفي المنفلوطي"، و "هيكل"، و "جبران خليل جبران" و غيرهم².

و ظلت الرواية العربية بعيدة عن القواعد الفنية، و قريبة من التعريب و الاقتباس حتى ظهور رواية "زينب" سنة 1914 لـ"محمد حسين هيكل"، و التي يكاد يتفق النقاد على أنها بداية الرواية العربية الفنية، إذ أنها تقترب من البنية الفنية للرواية الغربية آنذاك³.

فقد عالجت رواية زينب واقع الريف في مصر، و هو أمر لم تألفه الكتابة الروائية قبل ذلك، و في ثلاثينيات القرن العشرين و على يد كتاب متأثرين بالثقافة الغربية أمثال "طه حسين" و "توفيق الحكيم" و "المازني" و "محمود تيمور"، بدأت الرواية العربية تنحو نحو فنية أكثر، و أصالة أعمق، أما في الأربعينيات و الخمسينيات من نفس القرن، فقد امتاز الإبداع الروائي بسمت جديد، و من أبرز كتاب تلك المرحلة نجد "عبد

1 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، 1987، ص 535.

2 - حميد أكبرى: الرواية العربية الحديثة (جذورها - تطوراتها - اتجاهاتها)، رابطة أدباء الشام، 2007/10/13.

3 - أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1994، ص 198-200.

الحميد جودة السحار"، و "يوسف السباعي"، و "إحسان عبد القدوس"، و "نجيب محفوظ" الذي يُعتبر رائد هذه المرحلة برواياته «خان خليلي» و «زقاق المدق» و«الثلاثية» التي تحمل رؤية جديدة تتضاف إلى الرواية العربية بعوالم أرحب وأوسع¹، و معلوم أن نجيب محفوظ قد أبدع عالما روائيا جديدا في الستينيات من القرن العشرين، باستخدام تقنيات أكثر إبداعا، و ذلك حين مزج المضامين الاجتماعية والمضامين الفكرية و الإنسانية و النفسية في قالب فني جديد في رواياته: « اللص والكلاب» و « السمان والخريف» و « الشحاذ» و « ثرثرة فوق النيل».

و ممّا هو ثابت أن الرواية العربية منذ السبعينيات قد ثارت على الأساليب القديمة وأعدت النظر في ما يخص الرواية ، كالحبكة و الشخصية و البطل و السرد التاريخي، فظهر جيل من الروائيين الحداثيين، مثل "صنع الله إبراهيم"، و "حنا مينا" و"جمال الغيطاني" و "إدوارد الخراط" و "الطيب صالح" و "الطاهر وطار" و "عبد الرحمن منيف" و "إميل حبيبي" و غيرهم، فتولدت على أيديهم رؤية روائية تحمل اتجاهها معاصرا و حداثيا متجاوزا للمفاهيم التقليدية المبنية على الرواية الكلاسيكية أوالرومانسية أو الواقعية، وبدأ عهد النص الروائي المنفتح على قراءات متعددة غير منتهية، فهي روايات تخيلية يتداخل فيها الخيال و التصوف و الواقع و التاريخ، برؤية جديدة.

لقد أصبحت الرواية العربية المعاصرة كما يرى "محمد برادة" « تَنَدَسُ بين الواقع القائم و الواقع الممكن، ممتطية صهوة التخيل، لتكتب و تتكتب، داخل فضاءات متناقضة، ولغات متعارضة، و شخوص مصنوعة من اليومي الملموس، والمعلوم به، ومن ما تدّخره الذاكرة»²

1 - فاطمة موسى: الأعمال الكاملة في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الجزء الأول، ط 3، 1997، ص 39-40.

2 - محمد برادة: سلطة الرواية والتخيل في الثقافة العربية، ص 70.

تأسيساً على ما سبق، يمكننا أن نُحدّد المراحل التي مرت بها الرواية العربية الى ثلاث:

أ- الرواية التقليدية: وهي الروايات التي ظهرت في مرحلة النشأة، و يتميز النص الروائي فيها بكونه ناقلاً للأفكار و العبر و العظات، حيث يكون الروائي حريصاً على التوثيق و التسجيل تحت مبدأ الواقعية حيناً، و تحت مبدأ الإيهام حيناً آخر، فهي روايات تهتم بالأحداث أكثر من اهتمامها بالشخصيات، و تميل في صوغها إلى المصادفات و القضاء و القدر و تدخلات الراوي المباشرة، فهو غالباً ما يكون راوياً عليماً، أما اللغة فهي « لغة تتصف بالتقريرية أو البلاغة الشكلية، أو تعلوها نبرة خطابية حماسية أحياناً، و كثيراً ما يُرصع النسيج اللغوي بأبيات من الشعر القديم أو الحديث أو الأقوال السائرة المنمقة»¹، دليلاً على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه لا لتسمية الشخصية التي تُعتبر وسيلة لا غاية، فهي نتاج رؤية تقليدية للفن و الإنسان و العالم لأنها تعيد إنتاج الوعي السائد.

ب- الرواية الحديثة: و هي روايات ظهرت استجابة لجمالية اجتماعية مستجدة، فقد تأثرت بالتراث السردي العربي و المؤثرات الأجنبية، إنها دليل على انتقال الفن الروائي و الفن القصصي إلى مرحلة نضجٍ فنيٍّ، و ذلك لاهتمامها (بالباطن الجوهري) فهي تتغلغل في جذور الظواهر و تصور العلاقات من الداخل، و تتميز بتجسيدها لرؤية فنية، و تفسير فني للعالم، إنها تكشف جديد لعلاقات خفية تُؤدّ المتعة و التشويق و الجاذبية².

كما تتميز في بنائها على الاعتماد على البداية و الذروة و النهاية و التفاعل بين الحدث و الشخصية، مما يؤدي إلى التوازن في العلاقة بينهما، و بين الشخصية و الزمان و المكان.

1 - شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب، الكويت، ط 1، 2008، ص 09.

2 - نفس المرجع، ص 11.

غير أن الكاتب في الرواية الحديثة يختفي ليقدم مادة روائية بموضوعية فنية تحقق التأثير و الإقناع الفني، فيستخدم غالبا ضمير المتكلم بدلا من ضمير الغائب، بل وأحيانا يتعدد الرواة و تتنوع الضمائر، و قد نجد بطلا فردا أو بطولة جماعية، وتكون اللغة إيحائية تصويرية بعيدة عن التقرير و المباشرة، و تهدف « إلى التأثير في القارئ عن طريق تقديم الحقائق النوعية الفنية بصورة مقنعة»¹، تحت مبدأ الإيهام بواقعية عالمها الفني، و لا يعني هذا أبدا أنها تريد أن تتطابق مع الواقع.

ج - الرواية الجديدة: برزت الرواية الجديدة في الساحة الأدبية العربية في أواخر الستينيات من القرن العشرين و بداية السبعينيات، بعد هزيمة 1967 و سقوط الإيديولوجيات السائدة، فالرواية الجديدة نمط يعبر عن ذائقة جديدة تعد انعكاسا لأزمة الإنسان لمساءلة المسكوت عنه في مناطق الذات و المجتمع و العلاقة مع الله، بلغة نثرية « تكشف و تعري، تستبطن و لا تقدر، تصرخ و تفضح و تبوح و تحاور الظاهرات المقلقة المتناسلة مقدار تناسل الهزائم»²

في الرواية الجديدة يتدخل الكاتب محطما مبدأ الإيهام بالواقعية، مُكسرا للزمن، فهي شكل روائي ينمو من داخل التجربة و يدعو إلى إعادة التفكير في العالم و التأمل فيه، فهو يزرع الشك في القارئ انطلاقا من رؤيا لا يقينية للعالم، مقدا لمفهوم جديد للرواية يستند على جماليات التلقي و العلاقة بين المتخيل و الواقعي و الأدب و الواقع، لذا أُطلق عليها أيضا تسمية الرواية التجريبية³.

1-3- مدارُ التجريب و الرواية الجديدة:

يرى "محمد برادة" أن مفهوم الرواية الجديدة يحتاج إلى روية عند استعمالها لتجنب الخلط و الانسياق مع الأحكام الشعاراتية، فهو مصطلح يُستعمل لوصف عناصر

1 - شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 11.

2 - محمد برادة الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، ط 1، 2011، ص 50.

3 - شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 14، 15.

شكالية ودلالية موظفة بطريقة بارزة، دون أن يعني ذلك بالضرورة أنها عناصر لم توجد من قبل في نصوص روائية سابقة زمنيا، غير أن كيفية توظيفها و سياق إنتاجها يمنحها دلالة مختلفة، تبدو معها الرواية جديدة بالقياس إلى فترات ماضية من تاريخ الرواية، فالنصوص المتأخرة زمنيا «تتخذ شكلا جديدا مغايرا لنصوص التخيل الذاتي القديمة، من دون أن يعني ذلك أفضلية المتأخر على المتقدم زمنيا»¹.
 فهناك ثيمات اهتم بها الروائيون منذ قرون، كالجنس والدين والسياسة، إلا أنّ الروايات المعاصرة أضفت على هذه الثيمات أبعادا دلالية مختلفة، ذلك أن العقود الأخيرة جعلت من الثيمات الثلاث «واجهة» لتصوير تحولات عميقة غيرت علاقة الإنسان بالطبيعة والجسد و المجتمع، و نجد ذلك مثلا في روايات "ستتدال" و "بلزك" و "تولستوي" و "توماس مان"² ، فالرواية الجديدة تتميز باختلافها الفني والدلالي قياسا إلى روايات سبقتها زمنيا.

و جدير بالذكر أن ظهور الرواية الجديدة عالميا كان عقب الحرب العالمية الأولى، في أوروبا و الولايات المتحدة الأمريكية على يد روائيين أمثال "أندري جيد"، و "مرسيل بروست"، و "كافكا"، و "أرنست هيمينغواي"... إذ أصبح لا مناص من التفكير في شكل جديد للكتابة الروائية، و كان هذا بداية مع كُتّاب فرنسيين بخاصة، منهم "ناتالي ساروت" و "كلود سيمون"، فنتجت رواية تتميز بثورتها على القواعد و رفضها للقيم والجماليات السائدة في كتابة الرواية التقليدية³، و كذا التشكيلات اللغوية و أهدافها.

فكتابات "فرانز كافكا" الروائية مثلا، كانت ثورة في عالم الرواية، و ذلك بتمييزها بالعمق و النضج و سمو، فقد حاول أن يجرد الشخصية من خصائصها (المدنية) من اسم و لقب و طول و قصر، و عرض و لون، و رمز للشخصية في روايته

¹ - محمد براءة: الرواية العربية و رهان التجديد، ص 47.

² - نفس المرجع، ص 47.

³ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ص 47، 48.

«القصر» بالرمز (K)، و هي شخصية لا تمتلك شيئاً فلا أسرة له و لا وجه...إنها ثورة على التقاليد المعروفة في بناء الرواية و رسم الشخصيات¹.

و تثير الرواية الجديدة أسئلة فنية تصدم القارئ أكثر مما تجذبه، و تحرك ذوقه و وعيهُ الجمالي، مؤكدة له أن ما يقرأه ليس الواقع، بل عمل متخيل²، فالرواية الجديدة بنية فنية تقوم على التخيل، و هذا لا يعني نفي التداخل بين الواقعي و المتخيل، و في هذا يرى "جيرار جينيت" أن هناك أثارا أدبية تمزج بين الواقعي و المتخيل، أو توجد (وساطة) بينهما كالرواية التاريخية مثلا أو رواية السيرة، فكاتب الرواية التاريخية أو رواية السيرة، يستخدم تقنيات سردية مختلفة تُضفي على عمله طابعا تخيليا يميزه عن عمل المؤرخ أو كاتب السيرة، و بالمقابل أيضا لا يمكن نفي التخيل عن كل خطاب له مرجعية واقعية، حتى لا نلقي عددا من الخطابات التخيلية، كونها استمدت عناصرها الأساسية مما هو واقعي و موجود بالفعل³.

و على هذا يمكن استنتاج نمطين للتخيل في الخطاب الروائي:

نمط أول: هو التخيل الذي يصور عالما افتراضيا في تداخله مع الواقع، دون أن يكون هو الواقع عينه، كالوقائع في ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة - الحريق - النول)، أو «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، فهي روايات تروي وقائع تاريخية حقيقية لكنها تخيل وضعه الروائي و لكن مرجعه الواقع، و للروائي الحرية في اختيار أسماء شخصياته و توزيع الأدوار « وفق مسار زمني قد لا تخضع فيه الأحداث غالبا للخطية و التعاقب، و هذا ما لا يتفق و عمل المؤرخ أو كاتب السيرة »⁴.

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 47.

2 - شكري عزيز الماضي: أنماط اللغة العربية الجديدة، ص 18.

3 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائي عند عبد الرحمن منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجا، ص 39.

4 - نفس المرجع، ص 40.

نمط ثان: هو التخيل الذي يقدم عالما افتراضيا عجائبيا، و لكنه يأخذ عناصر مادته الحكائية من مرجع واقعي مادي مثل « تحول شخصية غريغوري إلى حشرة كبيرة في رواية المسخ لكافكا، فهذا من حيث المنطق أمر يبدو مستحيلا حدوثه، و لا علاقة له بالحقيقة و الواقع، و لكنه رغم ذلك تخيل »¹.

و من المصطلحات الملازمة للرواية الجديدة نجد مصطلح « التجريب »، فمع ظهور مفهوم جديد و مغاير للأدب، اكتسب مصطلح التجريب دلالات ترتبط بالبحث عن أشكال جديدة للكتابة، و صار بوسع كل مبدع أن يغامر للبحث عن شكل و مضمون غير مسبوقين، ليصنع تجربته الروائية.

إن ممارسة التجريب، جعلت الرواية العربية تتحرر من التمسك بحرفية الشكل الذي تبلور عبر تاريخ الرواية العالمية، و أصبح بإمكان الروائي أن يضيف عناصر تتصل بمحيطه الاجتماعي و الثقافي و التراثي، فالرواية « شكل مفتوح، مستوعب لمختلف الإضافات، يتوفر على مكونات نصية و جمالية ... لأنها مكونات تعتمد السرد و التخيل و الحبكة و تعدد الأصوات، وهي جميعها عناصر مشتركة في التراث الروائي الإنساني المتفاعل باستمرار »².

يُميز "محمد برادة" التجريب في الرواية العربية المعاصرة (الجديدة) بمجموعة من المكونات الشكلية و الدلالية المهيمنة في النص وهي³:

أ- تشظي الشكل:

و يقصد به تشظي الشكل الروائي الذي يرجع إلى اهتزاز الشكل الروائي الواقعي الكلاسيكي السابق و التزام منظور أحادي للقبض على الواقع في تجلياته و منطقته

1 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائي عند عبد الرحمن منيف ، ص 40.

2 - محمد برادة: الرواية العربية و رهان التجديد، ص 49.

3 - نفس المرجع، ص 52.

المرئي، و لكن بظهور عوامل معرفية جديدة، انزاح هذا المفهوم للواقع، و من العوامل المعرفية ما أثبتته التحليل النفساني عند تعددية الذات والأنا، فأصبح الخطاب متعايشا مع الحوار الداخلي (المونولوج) لا الكلام المُعلن. و يعود تشظي الشكل الروائي في الرواية العربية إلى سنوات الستينيات في أعمال مثل « تلك الرائحة » لـ"صنع الله إبراهيم" عام 1966، و « الجيل الصغير » لـ"إلياس خوري" عام 1977، و روايات "إدوارد الخراط"، و غيرها¹.

و يتجلى التشظي أيضا في استعمال لغة مقتصدة، و توظيف التلميح و الصمت، والدعوة الضمنية للمتلقي إلى إعادة تخيل النص لا إلى ملاحقة الواقع، فالنصوص إنما تبني "روايتها من عنصر تجاوز المؤلف في الحياة السردية في النص العربي، فإذا تعودت الذاكرة المقرئية تلقي الرواية حكاية مكتملة، لها مقومات منطق العلاقات بين الشخصيات و الأفعال، مما جعل كثيرا من النصوص حاضرة بقوة في الذاكرة بحكاياتها و قصصها، فإن النص الروائي العربي شهد انزياحا عن عنصر اكتمال الحكاية، من خلال اعتماد مبدأ الاشتغال على الخطاب السردية الذي اهتم أكثر بمظاهر تشخيص الحكاية أكثر من الاهتمام بضمان تحقيق حكاية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة، و هو ما عُرف في الدرس النقدي بالتشظي الحكائي"²، و كمثل على ذلك نجد رواية "المشروط" للروائي "كمال الرياحي" التي تأتي عبارة عن شذرات نصية، أو أوراق حكاها أصحابها و أعاد سارد الرواية وضعها في نظام مغاير، فجاءت غريبة في القراءة الأولى، صعبة من حيث لم شتاتها، و جمع أطرافها، فالنص يتشكل من "قصاصات حكاية سردية، ومن أخبار صحفية، و نصوص مفكرين، و هو تشكل يتم عبر أزمنة يتعالق فيها

1 - محمد برادة: الرواية العربية و رهان التجديد، ص 51.

2 - زهور كرام: السرد الجديد و تحولات اشتغال المفهوم، مجلة الأبحاث لمؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2008، ص 22.

الماضي بالحاضر. نص يفتح على مشاهدات متنوعة¹، مما يجعل القارئ متفاعلا ومنتجا للرواية مشاركا فيها.

ب- تهجين اللغة:

و هو إبداع كلمات و تلقيحها و تغيير دلالتها، و هو ما يجعل اللغة كما يرى "باختين" تنقسم إلى لهجات اجتماعية و مهنية و « لغات للأجناس التعبيرية و طرائق كلام بحسب الأجيال...»².

فالمبدع يسعى إلى تخصيص لغته الإبداعية ضمن اللغة السائدة و الموروثة، و الرواية العربية قامت بتهجين اللغة و لاحقت التحولات المتسارعة تحديثا، فاللغة تحينا على العالم الخارجي و تؤثر على دلالة بيئته و بين الرواية المنسوجة ضمن تصورات و تركيبات فنية خاصة، تجعلها تتسم بتعدد الأصوات و مستويات الكلام، فالروائي قد يزوج بين الفصحى و العامية فمثلا في رواية « ألعاب الهوى » لـ"وحيد الطويلة"، يقول الراوي: « في أول طريق استلمته هنية، عمره ما شعر بالكسوف من أحد، يستطيع أن يأخذ أتخن واحد تحت باطه، يدوره، يلفه و لا يأخذ غلوة في يده، هذه المرة يشعر أنه في نص هدومه، و يصعب عليه أن يكسر خاطر هنية. الغلبان لا يشبع غلبا لكن ما باليد حيلة »³، فقد حققت الرواية تهجينا بين الكلام العامي والفصحى على امتداد هذا النص، ونجد ذلك أيضا في رواية « عمارة يعقوبيان » لـ"علاء الأسواني" حين نقرأ: « قلت لك لا يمكن أبيت معك...أنا تأخرت ثلاث مرات الأسبوع الماضي من تحت رأسك... الضابط هيجولني على التأديب...هكذا صرخ عبده في ضيق، ودفع بيده

1 - زهور كرام: السرد الجديد و تحولات اشتغال المفهوم، ص 22-23.

2 - محمد برادة: الرواية العربية و رهان التجديد، ص 54.

3 - نفس المرجع، ص 55، 56

كأس البيرة، فانقلب محدثا دويا رنانا «¹، في هذا المقطع نجد مزوجة بين الفصحى و العامية، كما أن عبارة « من تحت رأسك » لها دلالة تختلف عن الدلالة المعجمية للرأس، لأن المقصود بها: تأخرت ثلاث مرات بسببك أو من ورائك.

ج- نقد المحرمات (الجنس و الدين و السياسة):

استطاعت الرواية العربية المعاصرة أن تتغلغل إلى وسط ما كان يُنظر إليه مُحَرَمًا و مصونًا، لتبرز المسكوت عنه و المُهْمَش، وتبين التناقضات و المفارقات في ذلك، فالجنس و الدين و السياسة، ثلاثية تشكل الطابو المحظور في الثقافة العربية، والحديث عنها علناً يدخل ضمن الممنوع، و بما أن للأدب في الوقت الراهن سمة التمرد و الجرأة فقد شكلت هذه المحرمات الثلاث فضاءً خصبا تتناوله الرواية المعاصرة.

و رواية « برهان العسل » للروائية السورية "سلوى النعيمي" مثلاً، كسرت طابو الجنس بكثير من الجرأة غير المسبوقة لروائية عربية، تقول على لسان البطلة و هي الراوي في الرواية: « هناك من يستحضر الأرواح، أنا أستحضر الأجساد. لا أعرف روعي ولا أرواح الآخرين، أعرف جسدي و أجسادهم »².

هذا و نجد موضوع الجنس طاغيا في كتابات محمد شكري، و رؤوف مسعد، و رشيد الضعيف، و محمد صلاح العزب، و غيرهم، إلا أن الملاحظة البارزة في نصوص الرواية العربية الجديدة هي أنها لا تتناول "التعالى الرومانسي للجسد، بل تتخذ من الغريزة و الإحساس الملموس و وصف التفاصيل، وسيلة للتعبير عن الجنس، حتى ولو اتخذ هذا التعبير طابع العنف و الممارسة الحيوانية"³.

1 - علاء الأسواني : عمارة يعقوبيان، دار الشروق، القاهرة، مصر، د ط، 2008، ص 72.

2 - سلوى النعيمي: برهان العسل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2007، ص 13، 14.

3 - محمد برادة: الرواية العربية و رهان التجديد، ص 60.

و يحتل الدين حيزاً معتبراً في الخطاب الروائي العربي، فتجلياته تشمل الطقوس و المعاملات و الثقافة المتصلة بالدين، و كثيراً ما يصبح فهم الدين موضوعَ نزاع و صراع في النصوص الروائية، فـ"نجيب محفوظ" مثلاً ارتبطت الكتابة عنده بحضور الدين و التطلع إلى فهم الإنسان و المجتمع، و تعتبر روايته « أولاد حارتنا » مؤشراً على الاهتمام بالدين بوصفه عاملاً متصلاً بتجليات القيم و الحق و العدل و الخير و الشر و المغفرة و العقاب¹.

ففي الرواية الجديدة يكون الدين حاضراً ضمن العناصر المتصلة بالكينونة و التطلع إلى كشف المجهول و الغامض، كما يتجلى الدين كذلك عبر الأبعاد الصوفية و لغة التصوف.

أما السياسة و هي الثيمة الثالثة في المحرمات، فقد جاءت لتعبر عن تطلع عميق للتححرر و تطوير المجتمع و انتقاد الدكتاتورية و طلب الديمقراطية، و نجد ذلك في روايات « صنع الله إبراهيم» و « عبد الرحمن منيف » مثلاً.

د- الاعتماد على الذاتية في الكتابة: أو بمعنى آخر « تذويت الكتابة »، و يقصد بها « حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته، وذلك من خلال ربط النص بالحياة و التجربة الشخصيتين »²، أي أن يُضَمِّن الروائي صوت الذات بين الأصوات الروائية لِيُمَيِّز محتوى النص عن باقي الخطابات، و يكون ذلك بتوفير رؤية للعالم تحمل بصمات الذات الكاتبة، فالروائي يلجأ إلى التخيل الذاتي ليمثل العالم تمثيلاً فنياً، دون أن يعني ذلك أن الروائي يعبر عن مشاعره و آرائه الخاصة بطريقة مباشرة، و لكن الشكل الروائي يقتضي « إفساح المجال أمام كل شخصية و كل صوت داخل الرواية ليعبر عن نفسه من خلال مقومات و تضاريس ذاتية

1 - محمد برادة: الرواية العربية و رهان التجديد، ص 61.

2 - نفس المرجع، ص 67، و قد ورد مصطلح "تذويت الكتابة" في هذا الكتاب.

تحقق الاختلاف و التمايز¹، و يتحقق ذلك عبر التخيل و تخصيص فضاء اللغة ليرز الروائي ذاتيته بالتأويل و إعادة الخلق لا بالمحاكاة.

إن النص السردي المعاصر يعتمد على الذاتية بمعناها الواسع، لا الموضوعية العلمية، التي تتميز بها العلوم الحقة، و في هذا يقول "شلايرماخر": « العملية الإبداعية، في تفرداها و في ذاتيتها الجوهريتين، ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الداخلية و الخارجية للمبدع، ومن ثمَّ فإنَّ النص، باعتباره نتاجا إبداعيا، لن يكون إلا تجليا لهذه الحياة، و إذا كان الأمر كذلك، فإنَّ المهم في الممارسة الهرمينوطيقية² ليس تفسير المقاطع النصية فحسب، بل و إدراك النص في أصله أو منبعه، وفي بزوغه من الحياة الفردية للمؤلف³، أي ذات الكاتب و معارفه الثقافية و خبرته و تجربته و موقفه من الكتابة و السرد و العالم، و في تفاعل كل ذلك مع المحيط.

1-4- مدائر التخيل:

لقد اقترنت الرواية على مستوى التجنيس بمفهوم التخيل، لأن الرواية المعاصرة تخيل ينفي التطابق بين أحداث النص و معطيات الواقع، و النص الروائي ليس مرآة ينعكس فيها الواقع والذات تطابقا و تماثلا.

يقول باختين أن الرواية في اتصال دائم مع الحاضر غير المكتمل، و الروائي يحوم دائما حول ما هو غير منته، و يمكن أن يظهر في أي حقل متخيل، و يتخذ أي

1 - محمد برادة: الرواية العربية و رهان التجديد، ص 67.

2 - الهرمينوطيقا هي علم التأويل، تأسست على يد فردريش شلايرماخر و دلتاي، و تتمحور حول الذات المؤولة و ليس النص المؤلف.

3 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2007، ص 26.

موقف باستحضار اللحظات الحقيقية من وجوده، أو بتغليفيها بالأوهام، و أن كاتب الرواية الحقيقي يجد نفسه في علاقات جديدة مع العالم الذي صممه¹.

و التخيل Fiction كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية Fingere و لها دلالة على معنى الصورة و التخريف الأسطوري، و الإبداع الاختلاقي، ويرتبط مصطلح التخيل بالخيال imagination، و التصوير المجازي الإبداعي، غير أن التخيل أوسع من الخيال على مستوى التصوير و اعتماد الإغراب و المفارقة، و افتراض الأحداث و الأمكنة و الأزمنة الممكنة و المستحيلة و حبكها فنيا و سرديا. إن التخيل سمة مميزة للأدب والفن، فقد يكون قصصيا أو سرديا أو شعريا أو ملحيميا، و الرواية جزء من فنون التخيل و تندرج ضمن التخيل القصصي: الرواية و القصة القصيرة و القصيدة القصصية².

و يُعرّف التخيل أيضا بأنه ما يقوم « بالتفريق بين الصور و المعاني ثم التأليف بينهما على هيئة جديدة لم يدركها الحس من قبل »³، فالروائي قد يستخلص بعض الأحداث المرجعية الحقيقية و الشخصيات من الواقع، ثم يُخضع للتصور الإبداعي و الخيالي، و يخلق لها حبكة سردية وفق التخيل، و الشخصيات التخيلية نوات تخيلية تعيش وتفكر و تتكلم، لأن اللغة وحدها قادرة على إنتاج ظاهر الحياة، و في هذا الصدد يقدم "تيودور فونان" تعريفا للتخيل بأنه « ينبغي أن تحكي لنا الرواية قصة نصدقها و هو ماكان يعني أنها يجب أن تُظهر لنا عالما من التخيل كأنه عالم من الواقع »⁴.

1- BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et Théorie du roman, trad. du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard - NRF, 1978; P 461.

2 - شلوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي، ترجمة لحسن حمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1995، ص 9.

3 - علي آيت و شان: التخيل الشعري في الفلسفة الإسلامية (الفارابي، ابن سينا، ابن رشد)، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، ط 1، 1992، ص 87.

4 - رجاء الهبطي: تصور التخيل الأدبي، مجرة، المغرب، د ط، 1996، ص 75، 76.

ومما ينبغي التركيز عليه أن هناك أنماطا عديدة من التخيل في الخطاب الروائي كالتخيل التاريخي و التخيل الرومانسي، و التخيل الواقعي، والتخيل الأسطوري، والتخيل الشعري، والتخيل الرمزي، و للتخيل آليات و عوالم نصية، فهو يتم بواسطة اللغة، و الانزياح، و المفارقة، و المحاكاة الساخرة، و التهجين، و التناص، و تجاوز الواقع، و محاورة الماضي، و التفاعل مع التراث، و وضع الأحداث و الشخصيات في صور روائية موحية و رمزية لها دلالتها، كما يتقاطع فيه الصدق و الخيال و الحقيقة و الإدهاش مما يجعل النص الروائي يضمُّ ثلاثة عوالم أساسية هي ¹:

• العوالم الحقيقية القائمة على التطابق المرجعي بين النص و الواقع.

• العوالم الممكنة القائمة على الافتراض و الاحتمال النسبي.

• العوالم المستحيلة التي تستند إلى الغرابة و تجاوز الواقع و الممكن و الخيال

و الافتراض كالأدب العجائبي و الأسطوري.

و تطبيقا على الرواية العربية، نجد أن الرواية الكلاسيكية الواقعية و الرومانسية و إن مزجت بين الواقع و الخيال إلا أنها لم تصل إلى درجة التخيل، و يعود ذلك إلى هيمنة فكرة تشخيص الذات و الواقع.

عير أن الرواية الجديدة الحداثية استطاعت أن تبدع عوالم افتراضية و ممكنة تقوم على الانزياح و المفارقة و تجاوز الواقع، كما في رواية « سماسرة السراب » لـ"بنسالم حميش"، و رواية التخيل التاريخي « الزيني بركات » لـ"جمال الغيطاني" و التخيل الصوفي « جارات أبي موسى » لـ"أحمد توفيق"، و التخيل الأسطوري « بدر زمانه » لـ"مبارك ربيع"²، و هذا دليل على أن الرواية العربية قد انتقلت من نمط الواقع و الخيال

1 - جميل حمداوي : دراسات في النقد الروائي بين النظرية و التطبيق، دار المعرفة، المغرب، ط1، 2013.
2 - جميل حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، المغرب، ط2، 2016، ص 82، و ص 180.

مع الرواية الكلاسيكية، إلى نمط التخيل مع الرواية الجديدة، فالتخيل إذن هو الفارق بين الرواية الجديدة الحداثية والرواية الكلاسيكية.

جدير بالذكر أن هذا التحول على مستوى الرواية تبعه تحول مماثل على مستوى السينما و الدراما، خصوصاً على مستوى المحرمات الثلاثة (الدين و السياسة والجنس)، كرواية "الخبز الحافي" لـ "محمد شكري"، و رواية "عمارة يعقوبيان" لـ "علاء الأسواني" اللتان حطمتا هذا الطابو و تم تقديمهما في عمليين سينمائيين خالين من أي حذف أو تعديل.

2- استدعاء التراث في الرواية العربية المعاصرة:

إن استدعاء التراث الصوفي في الرواية العربية المعاصرة جزء من استدعاء التراث بصفة عامة، و لأجل دراسة أشكال استدعاء التراث الصوفي في الرواية كان لابد من إلقاء نظرة شاملة على البحر الذي يسبح فيه و هو التراث العربي وكيفية تجريبه من قِبَل الروائي للوصول إلى شكل روائي عربي جديد.

و كما سبق توضيحه، فالرواية تُعتبر شكلاً أدبياً مُستحدثاً في الثقافة العربية، التي ظلت حتى منتصف القرن التاسع عشر تضمُّ الأجناس الأدبية التقليدية كالشعر والمقامة و الرسائل و الخطب، فلقد وصلت الرواية إلى المشهد الأدبي العربي عن طريق الترجمة، و بدأ أدباء عصر النهضة يستدعون الأشكال السردية القديمة كقالبٍ فني للتعبير عن الجديد الحاصل بعد اتصال المجتمع العربي بالغرب¹.

إلا أن تأثير الشكل التراثي القديم لم يدم طويلاً، إذ أدرك المثقفون العرب أن التأثير الوافد من الثقافة الغربية يحتاج إلى شكل فني جديد، و هنا تمّ التخلي عن الشكل التراثي، و التمسك بالشكل الغربي للرواية، و هكذا عاشت الرواية العربية "اغتراب" تقليد

¹ - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002، ص 7.

الرواية الغربية، واغتراب تقليد التراث، و صار واجباً السعي إلى خلق هوية لها ضد هيمنتها. و كان ذلك عبر محاولة التوقف عن تقليد الغرب و محاكاته، والتخلص من هيمنة التراث بإعادة توظيفه¹ والأخذ منه بشكل فني جديد، فقد وجد الباحثون والروائيون العرب أن كتب التراث تحوي نماذج كثيرة من القصص الديني، والأدب الصوفي، فاستثمروا ذلك التراث الغني في كتاباتهم وإبداعهم الروائي، و كان ذلك باستدعاء شخصياته ورموزه و فضاءاته، و هذا ما يؤكد علاقة النص الأدبي المعاصر بالنص التراثي ومنه النص الصوفي.

لقد شهد التفاعل الروائي العربي مع هذا التراث تحولاً بدءاً من الحرب العالمية الثانية واحتكاك العرب بالغرب، مما نتج عنه التقاف عربي حول التراث، بصفته محددًا لمعالم الهوية قصد إحداث موازنة مع الآخر و إيجاد شكل نثري جديد، بعد اكتشاف الفرق الكبير بين حركة الأدب العالمي و الأدب العربي، و بالتالي حاجة الأدب و المجتمع لسرد جديد يعبر عنه.

و في مرحلة ثانية تفاعلت الرواية العربية مع التراث بصفته عاملاً فكرياً و فنياً فاعلا في النصوص من خلال الاستلham و التوظيف و التناص، ليكون نوعاً من الكتابة الإبداعية التي لها خصوصيات فنية و جمالية، تدل على انتمائه الأدبي بعيداً عن الخلفيات الدينية و الإيديولوجية، لأن الشروط اللغوية و البلاغية و الأسلوبية هي التي تضمن له وظيفته الأدبية.

و بوجه عام، فقد استوحى الروائيون التراث في أعمالهم قصد توظيفه فنياً، و رغم ما يزرخ به التراث العربي من طاقات إبداعية في جانبه الأدبي و الجمالي و الفكري، فإن توظيف الروائيين له توظيفا فنياً تنعكس آثاره على الفن و التراث، قد تأخر إلى النصف الثاني من القرن العشرين حين تحول استلham التراث في الرواية العربية من

1 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 8.

«مجرد تسجيل المادة التراثية في شكل روائي، إلى جعلها أداة تعبيرية عن الحاضر،... أي أن الكاتب انتقل من مرحلة التعبير عن التراث إلى مرحلة التعبير بالتراث»¹.

فأي استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلا جديدا، و هنا بالتحديد ، يُحسب للرواية العربية بعثها الحياة في التراث عن طريق التشكيل الفني، فهي لم تكتف بنقله فقط، بل أضافت له ما يجعله متجددا و مؤثرا².

من جانب آخر يمكن أن نضبط أوجه العلاقات الموجودة و الممكنة بين الرواية والتراث في شكلين اثنين:

الشكل الأول: حين ينطلق الروائي من نوع سردي قديم كشكل، و يعتمد منه مُنطلقا لينجز (مادة روائية)، و هنا لابد أن تتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب الروائي، فتبرز الرواية « من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه. و يمكن التدايل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم »³، كالمقامة و الرسالة و الرحلة.

الشكل الثاني: أن ينطلق الروائي من نص سردي قديم معروف الكاتب والهوية، « و عبر الحوار أو التفاعل النصي معه يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية) »⁴، فتتجُّ دلالة جديدة تتصل بالزمن الجديد الذي ظهر فيه هذا النص السردي الجديد (الرواية).

و على كل فهناك من يرى في استدعاء النص الروائي للتراث نوعا من (التعمية) والموارة وراء الرموز التاريخية كما فعل "جمال الغيطاني" في « الزيني بركات » أو الرموز الشعبية كما فعل "الطيب صالح" في « عرس الزين »، بينما في الحقيقة يعود

1 - محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي و التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 2012، ص 37، 38.

2 - نفس المرجع، ص 38.

3 - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر ، القاهرة، ط 1 ، 2006، ص 7.

4 - نفس المرجع، ص 8.

هذا الاستدعاء إلى ذلك الأفق الذي يمنحه النص التراثي، فهو نص قادر على التواصل مع الحاضر بما يولده من دلالات جديدة في التجربة الروائية¹، فلقد جدد الروائي تجربته الإبداعية بتوظيفه للتراث بكامل أشكاله، منوعا بذلك في مستويات خطابه السردي.

2-1- ماهية التراث:

التراث لغةً، مأخوذ من مادة (و . ر . ث) في المعجم القديمة كلسان العرب والقاموس المحيط، و المعجم الوسيط، و هو مرادف للإرث و الورث و الميراث، و تعني المال الذي يورثه الأب لأبنائه، و وردت في القرآن الكريم بالمعنى نفسه في قوله تعالى: « و تَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا »²، ثم اتسع استعمال كلمة « تراث » بالاستعمال المجازي، لتأخذ معنى كثرة معاودة الشيء و تراكمه، كأن نقول: « أُوْرَثْتُهُ كثرة الأكل التخم و الأدوية، و أُوْرَثْتُهُ الحمى ضعفا، و قد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادي بين جيلين أو أكثر كما نقول: هو في إرث مجدٍ، و المجد متوارث بينهم »³.

و مما نفهمه من التعريف اللغوي لكلمة تراث ، أن هناك إحياء باتصال زمني بين جيل سابق و جيل لاحق، كما يحمل كثيرا من معاني الانتماء القومي و اتصال الماضي بالحاضر قَصْدَ بعثه من جديد.

و يرى محمد عابد الجابري أنه برغم شيوع كلمة ميراث في الفقه الإسلامي و ما تعنيه من توزيع التركة على الورثة، فإننا لا نكاد نجد أثرا لكلمة « تراث » في الحقول

1 - عبد الحافظ بخيت: استلهام التراث في الرواية، مجلة الرواية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، عدد 132، 2010، ص23 إلى 25.

2 - القرآن الكريم، سورة الفجر، الآية 19.

3 - محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي و التراث، ص 25.

المعرفية العربية و الإسلامية كالفلسفة و علم الكلام و الأدب، فالتراث بمعنى الموروث الثقافي و الفكري و الديني و الأدبي و الفني لم يكن حاضرا في حقل تفكير الأسلاف، مما يعني أن هذا المفهوم قد أخذ معنى مختلفا في الخطاب العربي الحديث والمعاصر، فهو كما نتداوله اليوم « يشير إلى ما هو مشترك بين العرب اليوم أي إلى التركة الفكرية و الروحية التي تجمع بينهم جميعا خلفا لسلف »¹.

أما اصطلاحا فالتراث هو كل ما و صل الأمم المعاصرة من الماضي البعيد أو القريب سواء تعلق الأمر بماضيها هي أو بماضي غيرها من الشعوب أو بماضي الإنسانية جمعاء، فهو أولا « مسألة موروث، و هو ثانيا : مسألة مُعطى واقع يصنف إلى ثلاثة مستويات »²:

المستوى الأول: مستوى مادي تمثله المخطوطات و الوثائق و المطبوعات و الآثار والقصور...، و يطرح مشكلة في طريقة تحقيق المخطوطات و الوثائق و كيفية الحصول عليها لأجل نشرها و توزيعها، و كذا المشاكل المتعلقة بكيفية ترميم الحفريات و الآثار.

المستوى الثاني: هو مستوى نظري تحده مجموعة التصورات والرؤى و الآراء و الكتابات التي يُنتجها كل جيل لنفسه انطلاقا من معطيات اجتماعية و سياسية وعلمية و ثقافية بحسب مقتضى المرحلة التاريخية التي يمر بها أبناء كل جيل.

و هذا المستوى يطرح مشكلة معرفية حول تضارب التأويلات التي أُعطيت للتراث خلال عصور و مراحل تاريخية متعاقبة.

1 - محمد عابد الجابري: التراث و الحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1991، ص 24.
2 - عبد المجيد بوقربة: في معنى التراث (مستويات الفهم)، مجلة فكر ونقد (مجلة ثقافية فكرية)، المغرب، العدد 53، د.ط، ص 51، 52.

المستوى الثالث: هو مستوى سيكولوجي، و يقصد به « الطاقة الروحية الشبيهة بالسحر التي يولدها التراث في المنتمين إليه، حيث يجري احتكاره من قبل نخبة أو جماعة أو فئة من المنتفعين... قصد استغلاله في ميدان التوجيه السياسي و التعبئة الإيديولوجية »¹، و هذا راجع لما يحويه التراث من مفاهيم و تصورات و أفكار و أساطير و عادات و تقاليد، و كلها تملك سلطة قوية على مخيال الأفراد و الجماعات تعجز عن مقاومة تأثيره عليها.

و يطرح هذا المستوى مشكلة الاستغلال الإيديولوجي لهذا المكون الرمزي الذي يختزنه التراث من قبل تيارات إيديولوجية و سياسية و اجتماعية.

غير أن علماء الإثنولوجيا و الفلكلور الأوروبيون يعتبرون أن التراث يحمل مفهوما مماثلا لمفهوم الثقافة، و يعرفه "إدوارد شيلز" بأنه مصطلح يمكن أن يعني أشياء كثيرة، ففي أبسط معانيه يعني التراث مجرد النقل، فهو الشيء الذي يُنقل من جيل إلى الجيل الذي يليه، أو من الماضي إلى الحاضر، دون أن ينص تعريفه هذا على تحديد الشيء المتوارث إن كان عنصرا ماديا أو تكوينا ثقافيا، كما لا يُنصُّ على العمر الزمني لعملية النقل (التوارث) و لا كيفية هذا الانتقال إن كانت مشافهة أو كتابة² .

التراث صنيعُ الإنسان، و حصيلة إبداعه الفردي والجماعي المستمر، هذا الإبداع يتميز بالتغيير لا بالثبات لأنه يسير مع الإنسان عبر الزمان، و مفهومه يفترض مجموعة من العناصر³:

• **عنصر العطاء الإنساني،** فهو عطاء مجموعة بشرية في مرحلة تاريخية معينة.

1 - عبد المجيد بوقربة: في معنى التراث (مستويات الفهم)، ص 52.

2 - محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي و التراث، ص 27.

3 - نفس المرجع، ص 27، 28.

• **عنصر الاستمرارية:** فالتراث يربط بين الزمن الماضي و الزمن الحاضر و المستقبل ، بما يحمله من فكر ، و الاستمرارية تعني التراكم، لا التكرار .

• **عنصر الإنتاج:** ويعني التراث بكل ما يحويه من تنوع، كالأثار و المخطوطات و كتب الفكر و الأدب و الثقافة و الفلسفة و أنواع الفنون و الطقوس و الممارسات و التقاليد.

• **عنصر الجماعة:** فالتراث يترسب في وعي الجماعة، و يُعتبر مظهرا من مظاهر الانتماء إليها، لأنه يعبر عن جوهر الهوية و الذاتية الحضارية، و الموروث الثقافي لأي مجتمع من المجتمعات، يحفظ تجربة هذا المجتمع.

• **عنصر البيئة:** فهو يرتبط بالبيئة بكل أبعادها الجغرافية و ظروفها التاريخية، فهناك تأثير جدلي متبادل بين التراث و البيئة، فهي تترك بصماتها عليه، و هو يؤثر فيها من خلال التغيير الذي يُحدثه فيها.

تأسيسا على ما سبق، نستنتج أن هناك اتفاقا على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي، ثم إن هناك اختلاف حول تحديد هذا الماضي، فهناك من ربطه بالماضي البعيد على أنه كل ما ورثناه تاريخيا، و بأنه كل ما وصل إلينا من الماضي داخل حضارتنا المعاصرة، و هناك من عرّفه بأنه كل ما جاءنا من الماضي سواء كان بعيدا أو قريبا، لكن النظرة إلى التراث كونه متحددا بفترة زمنية تنتمي إلى الماضي، بدأت تتغير، و أصبح التراث لا يدل على فترة زمنية محددة بل يمتد، حتى يصل إلى الحاضر، و يشكل إحدى مكونات الواقع الحاضر، كالعادات و التقاليد و الأمثال الشعبية، التي تعيش في الإنسان و تُكوّن مجمل حياته الخاصة، و من كل ما سبق يكمن إعطاء تعريف شامل للتراث على أنه « الموروث الثقافي و الاجتماعي و

المادي، المكتوب و الشفوي الرسمي و الشعبي، اللغوي و غير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد و القريب»¹.

و مما ينبغي التركيز عليه، أن مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر يستند إلى ثلاثة مفاهيم أساسية لهذا التراث، فأنصار **الموقف السلفي** يدعون إلى العودة للتراث، و التمسك بهذا القديم في مواجهتنا للغرب الذي بدأت حضارته تقتحم المجتمع العربي بفعل الاحتلال الأجنبي، و دعا أنصار هذا الموقف إلى رفض كل جديد، مما أدى إلى سجن التراث في الماضي، و قطع الصلة بينه و بين الحاضر، وبينه وبين تاريخه و مجتمعه².

و على العكس من ذلك يأتي موقف الحداثيين الراضين للتراث، فهم _ أي أنصار **الحداثة** _ يرفضون الماضي كلياً، و يرفضون العودة إلى التراث، لأنهم يقولون بوجود قراءة الحاضر في ضوء المستقبل لا الماضي، و التراث ينتمي إلى زمن ماض لا يمكن أن يستمر بالحاضر، لذا نجدهم يضعون الغرب بدل التراث، فالمثل الأعلى يوجد في الآخر / الغرب، لا في الماضي / التراث، يقول أدونيس: « تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد، جذري و كامل للحياة العربية في شتى وجوهها و أبعادها»³، فالحداثة إذن رفضٌ للتراث و تجاوزٌ له كونه أصبح ضمن الماضي.

و كَرَدَ فعل ضد موقف السلفيين و أنصار الحداثة ظهر **الموقف الجدلي** في فهم التراث، و الذي يقوم على أسس و مبادئ تختلف مع الأسس التي قام عليها الموقفان السابقان، فقد نزع هذا الموقف الجديد القداسة عن التراث، ونظروا إليه على أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ و المجتمع، و أهمية هذا الموقف تكمن في قراءته الجديدة بأدوات معرفية معاصرة لها علاقة بعصر القارئ، و تتبني من رؤية جدلية تربط بين

1 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 21، 24، 25.

2 - نفس المرجع ، ص، 24، 25.

3 - سعيد أدونيس: الثابت و المتحول، دار الساقى، بيروت، الجزء الثالث، د . ط، د .ت، ص 25.

الماضي و الحاضر، فالتراث عندهم قادر على الاستمرار و التفاعل مع الواقع، والحادثة بمفهومهم ليست حائلا دون استمرار الماضي و التراث في الحاضر، و عملية تحديث الحاضر لا تبدأ من الصفر، بل إنها ارتقاء بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى المعاصرة¹.

من جانب آخر يعمد "محمد رياض وتار" إلى تقديم مجموعة من الأسباب كانت وراء التوجه إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة، فهذا التوجه لم يكن فجأة، بل ساهمت فيه بواعث رئيسة لخصها في² :

• **أسباب واقعية:** بعد هزيمة حرب 1967، أدرك المثقف العربي، أن الهزيمة لم تكن سياسية و عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية أيضا، و أن العودة من جديد تتطلب إعادة تفكير في البنى الفكرية و الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية والثقافية للمجتمع، كما أدرك أيضا أن العودة للتراث ضرورية لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، فاستجاب الروائي العربي كما استجاب الشاعر و المسرحي إلى العودة للتراث بخصوصية تميزها عن التوظيف السابق للتراث.

• **أسباب فنية :** إن طبيعة العلاقة بين الرواية العربية و الرواية الغربية تُعتبر سببا دَفَعَ الروائيين في العقود الأربعة الأخيرة إلى توظيف التراث، فلم تعد الرواية الغربية المثال الأعلى بالنسبة للرواية العربية، فقد ظهرت روايات من أمريكا اللاتينية و اليابان و إفريقيا، تميزت بشكل فني مغاير لشكل الرواية الغربية (الأوروبية) إذ عُرِفَت بتوظيفها للبيئة المحلية، و عادات الشعب و تقاليده و تراثه، و كذا توظيف التراث الإنساني كحكايات "ألف ليلة وليلة" في أعمال الروائي "غابرييل غارسيا ماركيز"، مما دفع الرواية العربية للعودة أيضا إلى قراءة التراث.

¹ - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 25، 26.

² - نفس المرجع، ص، 12، 13.

• **الحركة الثقافية** : من الأسباب التي مهدت لتوظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، تلك الجهود التي قدمها بعض النقاد و الباحثين للعودة بالرواية العربية للجزور التراثية، فقد وجد الباحثون أن كتب التراث تحوي أنواعا من القصص الديني، و القصص البطولي و الفرسان، و المقامات، و قصص الفلسفة، و نسبوا الرواية العربية إلى هذه الأشكال السردية.

و هذا رأي تنقصه الحجة، فلا يمكن أن تكون الرواية العربية المعاصرة، امتدادا للأشكال القصصية العربية القديمة، كما جاء في تعريفنا السابق لماهية الرواية.

2-2- أشكال توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة :

لقد تفاعلت الرواية العربية مع النص التراثي عبر التناص، بصفة أن التراث عامل فني و فكري فاعل في النصوص، هذا التفاعل النصي شكّل ظاهرة فنية يتمايز فيها جنس أدبي عن آخر تبعا للرؤية و طريقة التفاعل.

هذا وقد شهدت تفاعلت بين النص الروائي و النص التراثي تغيرات عديدة على صعيد المفهوم و آليات الاشتغال السردية، فقد كانت في البداية محاكاة و معارضة، كمحاكاة المقامة في رواية « علم الدين » لـ"علي مبارك"، و رواية « حديث عيسى بن هشام » لـ"محمد المويلحي"، و رواية « ليالي سطيح » لـ"حافظ إبراهيم"¹.

فرواية "علم الدين" تتحدث عن العلاقة بين الشرق و الغرب من خلال شخصية « علم الدين » المثقف التقليدي، وتتخذ على الصعيد الفني شكل المقالات القصصية أو المسامرات، وهو شكل نثري يرجع إلى المقامات، أما رواية « ليالي سطيح » فبطلها راوٍ كبطل المقامة، و لها أسلوب الجمل المسجوعة و الألفاظ المشروحة في الحاشية،

¹ - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 12.

وتتضمن الأشعار، و يقول في كل بداية « حَدَّثَ أحد أبناء النيل قال». وفي رواية «حديث عيسى بن هشام» نجد ابتعادا عن السجع رغم أنها جاءت على شكل مقامات لكنها تقترب من تقنيات الشكل الروائي الحديث¹.

لقد وصلت ظاهرة التفاعل بين الرواية و التراث إلى مرحلة الاستلهام و التوظيف والتناص، مما حقق التنوع و الغنى و الإدهاش في النص الروائي المعاصر، ولقد أتاحت حركة النقد الحديثة الفرصة أمام الروائيين لتفاعلات جديدة مع التراث، فقد بدا واضحا أن الرواية ملائمة لظروف العصر أكثر من الشعر، خصوصا بعد أن قَدِّمَت التراث على أنه نص قابل لقراءات جديدة، و هي بهذا الشكل تكون قد خرجت عن المألوف، فتحول هذا التفاعل من حالة حاجة إلى حالة مثاقفة عبر التجريب، فقد لفتت المناهج النقدية الحديثة الانتباه إلى الغنى الذي يشكله التناص بما يحمله من تقنيات و آليات يمكنها إنتاج رواية جديدة، فكان هناك حضور قوي للنص الصوفي الغني بالدلالات، و حضور للألوان السردية الشعبية و التاريخ.

و اختلفت تقنيات التناص و الاستفادة من التراث، سواء عبر الصورة أو الرمز أو الشخصية أو الحالة الحكائية، و صار حضور هذا التراث بشكل أكثر تأسيسا في الرواية من أجل توظيف نصوصه من وجهة دلالية أو لأجل الاستفادة من جمالياته و لغته.

2-2-1- توظيف التاريخ:

الشخصية التاريخية تحيل على نفسها، بينما تحيل الشخصية التاريخية في رواية التجريب إلى مجموعة من الناس، كما أن التسلسل الزمني في الرواية التاريخية تتم المحافظة عليه في عرض الأحداث ، بينما الرواية التي توظف التاريخ لا تحافظ على

¹ - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 28.

التسلسل الزمني¹.

و يتم إدخال النص التاريخي في الرواية على شكلين²:

أ- **خارج السياق النصي:** و تكون في مقدمة الرواية أو في مقدمة بعض أجزائها و أقسامها و هوامشها، تمهيدا لموضوع الرواية و أحداثها أو إلى "توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد الروائي"³، بغية إقناع المتلقي بصدق المعلومات المسرودة.

ب- **داخل السياق النصي:** إما محافظاً على بنيته مستقلاً عن الأصل، أو متداخلاً مع النص الروائي.

لقد تحول السرد التاريخي إلى سرد روائي عن طريق التغيير في الخصائص المميزة لهذا السرد التاريخي، و ذلك بالانتقال من الزمن المنتهي (الماضي) إلى الماضي المستمر. و كذا الانتقال من زمن القصة، إلى زمن السرد، و هذا ما نجده في روايات أمين معلوف⁴، و بخاصة رواية "سمرقند".

إن الشخصية التاريخية قد تم استدعاؤها تجريبياً بالاسم و القول و الفعل، على ثلاثة أشكال⁵:

أولاً: استخدام ضمير المتكلم: و دلالاته التقريب بين الماضي و الحاضر، و كأن الشخصية التاريخية شخصية حية، و كذا تحويل الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية تتحاور فيما بينها، فتم بذلك إسقاط التاريخ على الحاضر، و إسقاط الحاضر على التاريخ.

1 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 135.

2 - نفس المرجع، ص 135

3 - نفس المرجع، ص 135.

4 - أمين معلوف: سمرقند، ترجمة عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت، ط 2، 2001.

5 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 136.

ثانيا: استخدام ضمير المخاطب: ليوضح ما تجهله الشخصية التاريخية.

ثالثا: استخدام ضمير الغائب: و ليصبح الروائي مؤرخا و مخلصا للمتلقي من الشك بصحة المعلومات عن طريق استخدام الهوامش و الإحالات و ذكر المصادر في آخر الرواية.

لقد تناولت بعض الروايات ما تعرض له التاريخ العربي من تحولات، فمثلا نجد أن الروائي "الطاهر وطار" قد تناول الثورة الاشتراكية في رواياته « عرس بغل» و«الحوات والقصر» و «رمانه»، أما في روايتي «الزلزال» و «العشق و الموت في الزمن الحراشي» فقد تطرق إلى مشروع الثورة الزراعية في الجزائر، كما أنه صور بدقة خيبة المناضل اليساري في روايتي «تجربة في العشق» و «الشمعة و الدهاليز».

و هكذا كانت رواياته موظفة للتاريخ الجزائري بأحداثه منذ سنوات الخمسينات من القرن العشرين إلى سنوات التسعينات، و البحث في خلفيات الحركة الأصولية في الجزائر، كما أنه يستحضر في رواية «الشمعة و الدهاليز» شخصيات يسارية عالمية مثل "لينين" و "كارل ماركس" و يضع الشخصية اليسارية في مواجهة رجل الدين الذي يسعى إلى إجهاض مشروع الاشتراكية و الثورة الزراعية.

غير أن "الطاهر وطار" يوظف التاريخ الإسلامي في روايته «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، و يشير إلى حادثة مقتل «مالك بن نويرة» على يد "خالد بن الوليد"، لينطلق في محاولة البحث عن جذور الأزمة الجزائرية و التأريخ لظاهرة القتل في الثقافة الإسلامية، فلماذا قُتل مالك بن نويرة؟ و لماذا يُبرر القتل تاريخيا، بينما لا نجد تبريرا للقتل في الجزائر؟ .

كما أنه يوظف شخصية تاريخية داخل روايته هي شخصية « بلارة بنت تميم » التي حقنت الدماء بقبولها الزواج من الملك الناصر، فأوقفت الحرب بين « بن مالك الناصر» و « تميم المعز»، لكن بلارة في رواية « الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي » فقد جاءت بشكل مغاير مُوازٍ للفتنة¹.

2-2-2- توظيف عناوين كتب التراث:

و يظهر هذا مثلاً، في رواية "برهان العسل" للكاتبة السورية سلوى النعيمي، التي تحاول أن تسبر أغوار التراث العربي، و اكتشاف الجنس هذا المسكوت عنه، حيث تستحضر في روايتها الصادرة عام 2007 قراءات كثيرة لكتب التراث الجنسية العربية القديمة للنزوي و التيفاشي و الطوسي و التيجاني و السيوطي و القزويني، و تستدلُّ بها و تحللها، كما أنها تقسم روايتها إلى إحدى عشر باباً على طريقة كتب التراث، وهي: باب أزواج المتعة و كتب الباه، باب المفكر و التاريخ الشخصي، باب الجنس والمدنية العربية، باب الماء، باب اللسانيات، باب الحكايات، باب المدلحة و زوجها الزاني، باب شطحات الجسد، باب زمن التقية في المجتمعات العربية، باب التربية والتعليم، باب الحيل.²

و لعل هذا التناسل مع عناوين الكتب التراثية و أسماء الشخصيات التراثية، و استدعاء لغتها و مقولاتها، قد جاء تدعيماً لرؤى الكاتبة و قناعاتها، و محاولتها لخرق المؤلف في الكتابة الروائية النسوية في العالم العربي، وكذا نجد أن هذا التناسل مع لغة الكتب الجنسية التراثية وظفته سلوى النعيمي لأجل التخفيف من حدة ماسرته من وقائع تصدم المتلقي لذا نجدها كثيراً ما تحاول الاختباء والاحتفاء وراء لغة هذه الكتب التراثية.

1 - شادية بن يحيى: الرؤيا التاريخية الإسلامية عند الطاهر وطار، مجلة ديوان العرب (مجلة إلكترونية)

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article24310> ليوم 7 أوت 2010.

2 - نستشف ذلك من خلال عناوين فصول الرواية و من مضمونها أيضاً..

كذلك نجد هذا الاستلهاً عند جمال الغيطاني في كتابه التجليات الأسفار الثلاثة، فقد كانت تجلياته عبارة عن رحلة صوفية معراجية خيالية متأثرة بكتابات ابن عربي وخصوصاً في كتابه "الإسراء إلى مقام الأسرى"، إذ أن عنوان رواية الغيطاني مستنسخ أيضاً من عناوين ابن عربي.¹

2-2-3- توظيف الحكاية الشعبية:

لقد قام الروائي العربي بتوظيف البنية العامة و البنية السردية للحكاية الشعبية، كحكاية "ألف ليلة و ليلة"، و أجرى تغييراً عليها ليخلق حكايات جديدة تتعلق بالحكايات الأصلية، كما قام بنقل هذه الحكايات من مستواها الخيالي إلى مستوى واقعي راهن، وذلك بإسقاط شخصية بطل الحكاية الشعبية على شخصية بطل الرواية، و كأنها رمزٌ لخوف الإنسان العربي و انهزامه و عزه، كما تم توظيف البعد العجائبي لـ"ألف ليلة و ليلة" على مستوى الفضاء و الزمن، تعبيراً عن لا معقولية الواقع.

و يعتبر نص "ألف ليلة و ليلة" نصاً فنياً أدبياً تحول مع الزمن من نص خاضع لقوانين نوع أدبي محدد إلى نص ثقافي شامل تولدت عنه نصوص في مختلف الأجناس الأدبية و الفنية في مختلف العصور و الأمكنة، و يتعالق في "ألف ليلة و ليلة" شكلان سرديان يجعلاننا أمام قصتين اثنتين هما **القصة الإطار** و تتمحور حول شهريار قاتل العذاري بعد الليلة الأولى، و **القصص المضمّنة** و هي ما تحكيه شهرزاد كل ليلة لتفادي القتل، فنتنقل في حكاياتها من العجيب إلى الأعجب.²

و في روايته « ليالي ألف ليلة و ليلة » يأخذ "نجيب محفوظ" القصة الإطار، أي قصة شهريار و شهرزاد، و يجعلها مداراً لحكيه، فيبدأ من نهايتها ليُنشِئ بداية لياليه، ويستعيد بعض القصص المضمّنة و يحكيها « كوقائع جارية لا كحكايات منتهية.

1 - وذناني بوداود: اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد 6، 2006، ص 32.

2 - سعيد يقطين: الرواية و التراث السردية (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص 60.

و هكذا يبدو لنا الملك شهريار و وزيره دندان بمثابة الخليفة لهارون الرشيد وجعفر... يتحركان ليلا و يشاهدان و يشاركان في القصة، و يعيشان مع شخصيات قصص ألف ليلة و ليلة و يتكلمان معها.¹، و هنا تتحول الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية، ويتم إسقاط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية.

2-2-4- توظيف النص الديني:

لقد وظف الروائيون بنية النص الديني، و بنوا عليها رواياتهم التي أخذت من النص الديني على مستوى السرد و الأحداث و الشخصيات، و هناك أشكال كثيرة للتناص الديني كالاستبدال حين يُغيّر الروائي كلمة بكلمة أخرى مع الحفاظ على النص الديني، أو عدم المحافظة عليه بنقله إلى سياق آخر، أو كالاستشهاد، حين تكون هناك علاقة مشابهة بين النص الروائي الحاضر و النص الديني، كما تم توظيف القصة الدينية كقصة أهل الكهف، وقصة إسماعيل و إبراهيم عليهما السلام، و قصة موسى و الرجل الصالح عليهما السلام، و الروائيون هنا قد تفاوتوا في توظيفهم للقصة الدينية « فالروائيان واسيني الأعرج و جمال الغيطاني وظفا بنية القصة القرآنية، و حافظا على الوحدات السردية الرئيسية فيها، و لم يجربا إلا تغييرا طفيفا اقتضاه توجه السرد في رواية « رمل المائة » إلى الكشف عن أحداث السقوط في التاريخ العربي عن طريقة راوٍ أو مشارك في الأحداث و متداخل مع الشخصية التاريخية»².

في حين نجد تغييرا أجراه "جمال الغيطاني" على القصة القرآنية، فقد قام بتبديل مواقع الشخصيات لأجل بناء سرد عربي جديد، يستند إلى السرد القرآني، أما رواية « عودة الطائر إلى البحر» لـ"حليم بركات" فقد وظفت القصة الدينية للتعبير عن استمرار الماضي في الحاضر، و بالتالي القدرة على قراءة الحاضر من خلال الماضي³.

1 - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص 64، 65.

2 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 174، 175.

3 - نفس المرجع، ص 175.

و عموماً فقد وُظف أيضاً التراث الصوفي و بشكل كبير في الرواية، بكل ما يحويه من زهد في الحياة، و ارتقاء للفناء في الله لإدراك الحقيقة المطلقة، فلغة الرواية تتداخل مع التراث الديني في عنصرين هما التراث الصوفي، و القرآن الكريم بما يحمله من قصص ديني.

و كمثال عن توظيف النص الديني نجد رواية « الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي » لـ"الطاهر وطار"، بما تتضمنه من تناص مع القرآن الكريم، نلاحظه في الحضور القوي لسورة الفاتحة و الأعلى في مواضع كثيرة من الرواية، ويعود تكرار الفاتحة لأجل حمد الله و طلب الهداية منه، بينما نجده يركز في سورة الأعلى على الآية « سَيَذَكِّرُ مَنْ يَخْشَى (10) وَ يَتَجَنَّبُهَا الْأَشْقَى (11) الَّذِي يَصَلَّى النَّارَ الْكُبْرَى (12) ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَ لَا يَحْيَى (13) »¹، و كأن الولي الطاهر يخاف أن يكون من الأشقياء فيواجه مصيرهم أو يخشى فقدان ذاكرته مرة أخرى فيُحى القرآن من صدره².

و في إصراره على آيات معينة، نجد أن "الطاهر وطار" يحاول أن يسقط هذه الآيات على الواقع الجزائري، فهو حين يكرر الآية « سَنُقْرِيكَ فَلَا تَنْسَى » فإنه يُشير إلى المسكوت عنه في العالم العربي، كما أنه حين يصور الولي الطاهر و قد غاب عنه المشرق و المغرب، فلم يعرف اتجاه القبلة، فهو يسقط هذه الحالة على حالة الإنسان المسلم الذي يشعر بالحيرة و الاغتراب في وطنه، فلم يدرك أي اتجاه يتبع، و يستشهد بالنص القرآني « أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَ لَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا »³. و هذا الوضع جعل الولي الطاهر يتبعه باحثاً عن حقيقة الواقع العربي الإسلامي الذي يشبه القبلة الضائعة بعد أن توقفت الشمس في وسط السماء

1 - سورة الأعلى، الآيات من 10 إلى 13.

2 - شادية بن يحيى: الرؤيا التاريخية الإسلامية عند الطاهر وطار، مجلة ديوان العرب (مجلة إلكترونية) <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article24310> ليوم 7 أوت 2010.

3 - سورة الفرقان، الآية 45.

ولم تغب، و كأن هذا الوطن العربي يتبع أي نظام دون وعي بالخلفيات¹، و يستحضر الآية « فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ »².

في موقف آخر يسقط الروائي قصة تيه سيدنا موسى عليه السلام في الصحراء هروبا من فرعون، على حالة الولي الطاهر الذي لم يجد ضالته تماما مثل سيدنا موسى³، و يستحضر الآية « رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ »⁴. كما يستحضر قصة أهل الكهف في قوله « لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة، و قد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة »⁵ وهذا يقارب قوله تعالى « وَ كَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ »⁶.

و لقصة آدم وحواء والتفاحة، نصيب في التناص داخل الرواية، فبلارة و هي إحدى شخصيات الرواية تسأل الولي الطاهر إن كان خائفا من اقتطاف الفاكهة، بل وتغويه بذلك، يقول في الرواية: « ربما فكر آدم هكذا، بدأت الغواية من هذا الجانب، فيه جانب حسرته و أسفه و الاعتذار إلى وقت آخر »⁷، و يتواصل إغواء بلارة للولي الطاهر حين بدت له عارية و قالت له « هَيْتَ لَكَ »⁸، و في هذا تناص مع سورة يوسف في قوله تعالى « وَ رَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَ غَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَ قَالَتْ هَيْتَ لَكَ »⁹، و ذلك حين راودت زوجة العزيز سيدنا يوسف عليه السلام عن نفسه، و هو نفس ما قامت به بلارة حين راودت الولي الطاهر عن نفسه كذلك.

1 - شادية بن يحيى: الرؤيا التاريخية الإسلامية عند الطاهر وطار.

2 - سورة البقرة، الآية 115.

3 - شادية بن يحيى: الرؤيا التاريخية الإسلامية عند الطاهر وطار.

4 - سورة القصص، الآية 24.

5 - الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د ط، 1999، ص 13.

6 - سور الكهف، الآية 19.

7 - الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 90.

8 - نفس المرجع، ص 89.

9 - سورة يوسف، الآية 23.

لقد لجأ الكاتب إلى توظيف تقنية التناص، و دافعه في ذلك « يكمن في كون التناص يقوم على أساس الغموض، فالرواية تعالج واقعا مدنسا أصبح الإنسان غريبا عن ذاته، ولكي يستطيع أن يعبر عن ضبابية الواقع و عبثيته، نجده يلجأ إلى التوقع خلف قصص الماضي و يتوشح بأساطيره، فما هو غامض و غريب لا يعبر عنه سوى شيء غامض و غريب هو الآخر»¹.

2-2-5- توظيف السيرة الشعبية:

و ظف التجريب الروائي السيرة الشعبية، و ذلك بالتركيز على توظيف بطل السيرة الشعبية، وجعل بطل الرواية في صورة مشابهة له، كما تم توظيف البنية السردية للسيرة الشعبية، و أسلوبها، غير أن رواية « ملحمة الحرافيش » لنجيب محفوظ، لم تقلد أسلوب السيرة الشعبية، وذلك بابتعادها عن المحسنات اللفظية و السجع اللتان تمتاز بهما السيرة، و اقتربت من لغة الرواية بعيدا عن التكلف و الألفاظ المزخرفة، و الروائي هنا تعامل مع النص التراثي بحرية أكثر، فكتب « نسا جديدا، يحاور النص القديم، ولا يقلده أو ينسخه، و يتجاوز، و لا يطابقه»²، و هو بهذا يكون قد قدم نقدا للنص التراثي، حين نقد الرؤية الشعبية للبطل الفردي القائمة على تقديسه و أنه المخلص المنتظر الذي سيدفع القهر و الظلم عن الشعب، و استبدل ذلك برؤية جديدة، ترى الصراع الطبقي بمنظور جديد، فالشعب يتحمل تبعه ما يحصل معه و عليه أن يوحد قواه للتخلص من الظلم، دون انتظار البطل المنتظر.³

و على العكس من رواية "نجيب محفوظ"، جاءت رواية « تغريبة بني حنوت إلى بلاد الجنوب » للروائي مجيد طوبيا، فهي متشربة من لغة تغريبة بني هلال، لما تحويه من محسنات لفظية و سجع، فمثلا نجده يقول : « تتأقلت الأقدام، و تباطأت

1 - شادية بن يحيى: الرؤيا التاريخية الإسلامية عند الطاهر وطار (مقال إلكتروني على موقع ديوان العرب).

2 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 100.

3 - نفس المرجع، ص 100.

الأيام، فصارت الأسابيع شهورا، و الشهور دهورا، و هم عطشى جائعون، بين الدروب ضائعون، تحاصرهم صخور الندم، و رمال العدم¹، ففي هذا النص الروائي خضوع للنص التراثي فهو مطبوع بطابعه و خصائصه السردية، إنه تقليد للسيرة الشعبية في بنيتها العامة، ممّا غيَّب الرؤية النقدية للنص التراثي في رواية « تغريبة بني حتوت إلى بلاد الجنوب » التي حاكت النص القديم دون محاولة اختراقه.²

2-2-6- توظيف المعتقدات و التقاليد و الأساطير المحلية:

تُعتبرُ التقاليد و المعتقدات و الأساطير من ضمن تراث البيئة المحلية لكل كاتب، و قد تم توظيف هذا التراث في الرواية تأصيلا لها عن طريق جعل البيئة المحلية كمحكي روائي، فقد وظف "إبراهيم الكوني" في روايته « نزيف الحجر » حكايات عن الحيوانات، شائعة بين الناس في البيئة الصحراوية، كحكاية الغزالة التي أوردها بعنوان « العهد » كقصة قصيرة داخل الرواية، جاءت على لسان الحيوان والتي استلهمها من البيئة الصحراوية³.

أما عند عبد الحميد بن هدوقة ففي روايته « الجازية و الدراويش » نجده يعرض عادات و تقاليد و معتقدات « الدشرة » في الزمن الماضي، كالجامع و الأولياء السبعة و الزردة، مركزا على الرقم سبعة لما له من مدلول ديني، و الزردة كما صوّرها في الرواية مناسبة اجتماعية تُقام « بدون مناسبة تقليدية تدعو إلى إقامتها تشكل ظاهرة اجتماعية ممتازة، رغم ما يشوبها من خرافات و أساطير، فيها تزولُ الحواجز، و يرتفع الحجاب، و غالبا ما تكون مناسبة للتعارف بين فتيان القرية و فتياتها المحجبات⁴ .

1 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 67، عن: مجيد طويبا: تغريبة بني حتوت إلى بلاد الجنوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1992، ص 07.

2 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 100.

3 - نفس المرجع، ص 228، نقلا عن إبراهيم الكوني، نذيف الحجر، ص 109 و ما بعدها.

4 - عبد الحميد بن هدوقة: الجازية و الدراويش، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1983، ص 65.

ثم يعرض عبد الحميد بن هدوقة إلى وصف المقدسات التي يُشترط مراعاتها في الزردة، و كذلك الخرافات المصاحبة لها، و يصف ما يعتقد به الناس من قدرات خارقة ممنوحة للأولياء السبعة، فالدعوة الصالحة « لدى الأضرحة و الأولياء السبعة تولد العواقم، و تزوج العوانس، و أن من جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها »¹.

أما الأسطورة فقد تم استلهاها روائيا أيضا كأحد أشكال تراث البيئة المحلية، و قد سبق و أن أجرى الباحثون أبحاثا حول الأسطورة، و أثبتوا صلتها الوثيقة بالرواية، فجورج لوكاش و ليفي شتراوس يعتبران أن الاختلاف بينهما _أي بين الأسطورة و الرواية_ لا يتجاوز حاجز الزمن بين عصريهما، فالرواية في تصورهما « سمة حضارة تفتقر إلى نظام و اتساع و منطق الأسطورة، لكنها مع ذلك تبحث عن إعادة اكتشافها في عملية تقدّم تاريخية موهومة »².

و عموما فالرواية العربية في مصر، انتبعت لما تتوفر عليه الأساطير من طاقات جمالية، و تختلف طرق الروائيين في استدعاء الأسطورة، فهناك من يعيد صياغتها حرفيا في الرواية، و هناك من يوظفها صانعا أسطوره الخاصة باستعمال تقنيات لغوية و فنية متنوعة، و من الروايات التي استلهمت عناصر أسطورية إلى حد اعتبارها روايات ذات شكل أسطوري نجد « الزويل، لجمال الغيطاني، و « دوائر عدم الإمكان » و « تغريبة بني حتوت » (خصوصا الجزء الثاني) لمجيد طوبيا، و « التاجر والنقاش » لمحمد البساطي و « فساد الأمكنة » لصبري موسى، و « رامة و التتين » و « الزمن الآخر » لإدوارد الخراط و « قالت ضحى » لبهاء طاهر،

1 - عبد الحميد بن هدوقة: الجازية و الدراويش، ص 53.

2 - ميشيل زيرافا: الأسطورة و الرواية، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، ط 1، 1985، ص 23.

و « صالح هيصة » لخيري شلبي، و رباعية « كفر عسكر » لأحمد الشيخ، و « مدينة اللذة » لعزت القمحاوي¹.

و في رواية « الزويل » لجمال الغيطاني، نجد أنه يستمد تحليله الروائي من الأسطورة التي تصبح بمثابة منطقة تجمع بين الواقع الراهن و نص الرواية، فهو يستفتح روايته بسياق أسطوري، فيقول : « ال.. ب .. ح .. ر.. وصلنا بداية العالم، عبرنا الصراط، شربنا اللون الأزرق، تلون به نخاعنا، صحنا، زعقنا، رمينا أمتعتنا فوق الرمال، احتضن بعضنا بعضا، صاح، لم أحبك من قبل كما أحبك الآن يا إسماعيل، ضحكت، ضحكت، ضحكنا، جرينا نحوه، في موجة يذوب تعب الرحلة الطويلة، مأوه المالح يتدفق، يملأ روحينا، قلت، عندي الدهان السحري الذي قرأت عنه في ألف ليلة و ليلة، ندهن أقدامنا، يصبح العالم كله قطعة يابسة، لا يبلغنا الماء، نمشي في اتجاه الشمس... قلت ربما أضاء الليل بنور أحمر، شقت يدها الهواء الطري...²، فالسياق هنا _ كما سبق _ أسطوري مُحَمَّل بالرموز و الإشارات، و يُجسد الإثارة و السحر، وهذا التشكيل لا يرمي فقط إلى إثراء لغة التعبير الروائي فحسب، بل سعى إلى «الالتحام بالعالم الخارجي من خلال العجز عن إدراكه إدراكا موضوعيا، أو استيعابه استيعابا شاملا»³، و لقد ظهر التوظيف الأسطوري في صياغة مكونات الرواية من شخصيات و زمان و مكان، حيث كانت اللغة مليئة بالرموز و الإيحاءات النابعة من الأسطورة، و الملامح الغرائبية.

لا شك أن الرواية العربية المعاصرة، قد تخلصت من تبعيتها للرواية الغربية، و توقفت عن تقليدها، و هي بهذا تكون باحثة عن أصالتها و هويتها الخاصة بعد أن أخذت أصول القص و التقنيات السردية، و لقد تحقق هذا الانتقال بالعودة للتراث السردى

1 - محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي و التراث، ص 362، 363.

2 - جمال الغيطاني: الزويل، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993، ص 253.

3 - محمد حسين أبو الحسن: الشكل الروائي و التراث، ص 379، عن وليد منير: توظيف العنصر الاسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 2، 1982، ص 31.

والأخذ من بنيته العامة و شخصياته و لغته و سرده، و هذا يُعدُّ دليلاً على تطور الفن الروائي.

و في صلب الحديث عن تأثير التراث في صياغة التجربة الروائية العربية المعاصرة لابد من التنويه إلى أن الشعر كان سبّاقاً إلى التأثر بالتراث رغم أنه يتمسك بأشكاله وقوالبه.

3- أشكال استدعاء التراث الصوفي في الرواية العربية المعاصرة:

بين التجربة الإبداعية و التجربة الصوفية نقاط التقاء و اجتماع، إنهما تجربتان إنسانيتان راقيتان، فالإبداع الروائي شكل راقٍ للنشاط الفكري الأدبي، و التصوف شكل راقٍ من أشكال النشاط الروحي الإنساني، و كلاهما يسمو بالروح إلى الأعلى.

و لأنَّ التصوف وسيلة للبحث عن الحقيقة المطلقة في عالم الغيب، فإن أهمية الخطاب الصوفي تبدو جلية في الأدب، نظراً لكون التجربة الأدبية لا تختلف عن التجربة الصوفية في محاولة لمس بواطن الذات الإنسانية، و التعبير عن مكوناتها وخلجاتها بواسطة خطابهما.

و يُعدُّ استدعاء التراث الصوفي أحد أهم الظواهر التي برزت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة، في عدد من الروايات العربية، منها ثلاثية « كتاب التجليات » لجمال الغيطاني الذي يُعدُّ من أبرز الروائيين العرب الذين اهتموا بالتراث الصوفي و شخصياته، و تُعدُّ روايته هذه فتحة جديداً في الرواية العربية المعاصرة إذ استفاد من قراءة المدونات الصوفية مثل كتابات ابن عربي، و كذلك نجد من الكتاب البارزين نجيب محفوظ، و الطاهر وطار، و الطيب صالح الذي وظف التراث الشعبي معتمداً التصوف، فأغلب شخصياته إما من الأولياء و الصالحين أو الذين يدورون حولهم، فللتصوف سطوة كبيرة في أعماله.

لقد ظهر هذا الاستدعاء للنص الصوفي و التناص معه، نظرا لانتشار الأفكار التي تدعو للتفكيك و مناقشة ما ورد في التراث، فهو ليس مُسَلِّمات، بل نصا قابلا لقراءات جديدة، و أسهم النقد في ذلك حين قدم آراء مختلفة في نصوص عديدة لم يكن الاعتراض عنها و مناقشتها واردا، فالصوفية « تجاوزت للبدايات، و بحثت لا يكل عن محاولة الاكتمال، و المطلق لم يعد مفصولا عن العالم، و لم يعد هو وحده الجواب النهائي الذي لا مزيد عليه، و لم يعد الماضي ذلك السلف الذهبي النقي المعصوم، هي رؤية ثورية جديدة تجذب النسبي إلى المطلق و العكس، الإلهي إلى الإنساني والعكس... و تتحول اللغة من كونها أداة إلى كونها فعلا¹».

إن التصوف وسيلة للبحث عن الحقيقة المطلقة في عالم غيبي، و له صلة بحياة الإنسان الداخلية.

لذا قبل الكشف عن أشكال التراث الصوفي في الرواية المعاصرة، كان لزاما أن نقلي نظرة على استدعاء الشعر لهذا التراث، إذ كان سابقا لذلك قبل الرواية.

3-1- التجربة الصوفية بين الشعر و الرواية:

نظرا للتقارب الحاصل بين التجربة الشعرية و التجربة الصوفية، كان الشاعر العربي سبَّاقا للأخذ من التجربة الروحية الصوفية، فهما تنبعان من منبع واحد و لهما نفس الغاية التي تتلخص في العودة بالكون إلى صفائه و انسجامه، و هذا التقارب أدى بالشعراء لاستلهام النص الصوفي، لدرجة أصبح فيها النص الشعري في بعض الأحيان- متماهيا مع النص الصوفي في لغته و رموزه، و دلالاته²، فإحساس الشاعر

1 - سفيان زداقة: الحقيقة و السراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف/ مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، بيروت، الجزائر، ط 1، 2008، ص 40.
2 - عبد الحافظ نجيب متولي: جمال الغيطاني و الرواية الصوفية، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، مصر، عدد 180، دت، ص من 17 إلى 26.

المعاصر بحريته يدفعه إلى الشعور بضيق الواقع، و هذا الشعور يدفعه الى « رحابة الصوفي » و الصوفي يشعر بعذابات تجربته و يتوق إلى الخلاص من حدود الزمن والمادة لأجل الاتحاد بالمطلق، لهذا كان النص الشعري العربي المعاصر_ كما يرى أدونيس_ « أحوج ما يكون إلى التعبير الصوفي المغرق في عوالمه الذاتية الخاصة، المتجاوزة لزمناها بأشواط، أُحَوِّجُ إلى الممارسة الشعرية البعيدة عن نظرية الممدوح، و بلاغة المشاكلة و المماثلة و الإصابة التي بُني عليها عمود الشعر في تراثنا قرونا طويلة¹، إنه نافذة على الإنسان حيث يمارس حريته، بعيدا عن الصور المكررة التي تستنسخ ذاتها، فالشعرية الحقيقية هي التي تحمل وُجُوهاً عديدة من الدلالات لا معنى واحدا.

إن الأسباب من وراء ارتباط التجريبتين الشعرية و الصوفية متعددة و متشعبة، أهمها المشابهة بينهما في ارتباطهما بالوجود و السعي إلى التوحد و التماهي معه، و تعلقهما بالمجرد و المطلق، و تقديس الحرية، و التمرد على سلطة العقل و حواسه، و من ناحية أخرى يميل الشاعر المعاصر_ كما الصوفي_ إلى اللغة الغامضة و الرمز الذي يختزل المعنى و يولده باستمرار، و ذلك لاعتقاد الصوفي أن لغته صغيرة و عاجزة عن استيعاب تجربته و رؤيته. و في هذا المجال يرى أدونيس أن التجربة الصوفية عامل يساهم في غناء و تجديد التجربة الشعرية، و صوفية أدونيس لم تكن « صوفية طرقية أو مذهبية، بل صوفية فنية، لم تكن صوفية متصوف أو مؤمن... بل صوفية شاعر يستعير المعجم التقني للصوفية حتى و لو كان في قرارة نفسه منتما إلى جيل الحداثة و ما بعد الحداثة، و متشعبا إيديولوجيا بقيم الثورة الفرنسية و مبادئ العقلانية و العلمنة²».

1 - سفيان زدادقة: الحقيقة و السراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة)، ص 41، 42.

2 - نفس المرجع، ص 262، 263.

و يمكننا أن نطلق على العلاقة بين التجربة الشعرية و التجربة الصوفية مصطلح الامتزاج، الذي يشير إلى تقمص أحد الطرفين تجربة الآخر، فهما يمتزجان معا رؤية و أسلوبا و غاية¹، و هنا يمكننا أن نتساءل هل تختلف التجربة الروائية عن التجربة الشعرية في علاقتهما بالتجربة الصوفية ؟

حين نحاول تحليل طبيعة الالتقاء بين التصوف و كل من الشعر و الرواية، فإننا _لابد_ أن نقارن بين الشعر و الرواية، فإذا « كانت فكرة اللغة الشعرية، الخالصة المسحوبة من التداول اليومي الحياتي، الواقعة خارج التاريخ ... قد وُلدت على أرضية الشعر ... فإن فكرة وجود اللغات وجودا حيا و مُشخصا من الناحية التاريخية أُلصقُ بالنثر الفني و قريبة منه »²، و من هذه المقارنة التي قدمها فيصل دراج، يمكن أن نجد ملمحا مهما هو أن الشعر لغة واحدة، أي أنه لغة الصوت الواحد، و هو الشاعر، و لغته تعبر في نصه الشعري عن تجربة واحدة، أي منظور واحد، غير أن النص الروائي يقوم على لغات متعددة، أي على أصوات الشخصيات المتعددة و المختلفة في مستوياتها و تجاربها، ففي الرواية لكل شخصية منظورها الذي يتجاوز و يتحاور و يتصارع مع منظورات شخصيات أخرى، فالرواية وُلدت من تنوع الكلام³.

إن الشاعر يلتقي مع الصوفي في كون كل واحد منهما يعبر عن روحه هو، و رؤيته هو، و موقفه هو، أما الروائي فله القدرة على تحريك الشخصيات، و جَعَلَ كل شخصية تعبر عن روحها و موقفها و رؤيتها هي بكلامها، و ذلك من خلال الصراع و التحاور مع الشخصيات الأخرى، لذا نجد في الرواية شخصية المتصوف و المتدين و الملحد و المنحل و المثقف و الجاهل...

1 - فاطمة محمود أحمد عثمان: توظيف الصوفية في الرواية المصرية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية دار العلوم بجامعة المنية مصر، عن محمد علم الدين الشقيري: في الدراسة التي قدم بها تحقيقه لديوان ابن عربي: ذخائر الأعلام، شرح ترجمان الأشواق، عين للدراسات و البحوث، القاهرة، 1995، ص 35.

2 - فيصل دراج: نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ط، 2002، ص 71.

3 - نفس المرجع، ص 11.

و على ضوء هذا، نجد أن الشاعر حين يتجاوز مع رؤية الصوفي، يصل إلى حد الامتزاج، فأدونيس مثلاً، يمازج بين عالمه الشعري و العالم الذي تراه الصوفية، والتجربة الصوفية ترى أن وراء الحقيقة الشرعية الظاهرة باطنا خفياً لا نصل إليه إلا عبر وسائل أخرى كالقلب و الحدس و الإشراق و الرؤيا، و ليس بالوسائل المعتادة، و نفس الشأن مع التجربة الشعرية التي تريد أن تكشف عمّا وراء الظاهر العقلي و الحسي، و من خلال هذه الممازجة أو الامتزاج بين التجريبتين، يرى أدونيس أن هناك تشابهاً بين « نظرية المحبة الصوفية » و « نظرية المعرفة الشعرية » طالما أن « المجاز هو وسيلة المعرفة الشعرية، فإن الذوق و الشطح و الاتصال هي وسائل نظرية المحبة الصوفية »¹.

بالمقابل نجد أن الروائي قد تجاوز مع التجربة الصوفية بشكل مختلف، لأن النص الصوفي له ملامح خاصة إذ لا يهدف إلى التشكل الحكائي، بل إلى بث رسالته عبر هذا التشكل، إذ الرسالة الصوفية لا تخوض صراعاً درامياً قد تنتصر فيه أو تهزم مع باقي الرسائل داخل النص، لأن الآخر في النص الصوفي قد يكون من أتباع الرسالة أو من أهل الطريقة شيخاً كان أو مريداً، و قد يكون من خارج الطريقة فلا يعرف أسرارها و لا إشاراتها، و ليس هناك في النص الصوفي ما يجسد الصراع بين الطرفين، غير أن العمل الروائي يحوي داخله شخصية أو شخصيات تحمل إيماناً عميقاً بالرؤية الصوفية، و شخصيات أخرى تحمل بعض الملامح الصوفية لا كلها، و يتم ذلك في إطار حركتها و علاقاتها مع مواقف الشخصيات الأخرى « فالرؤيا الصوفية في العمل الروائي في حالة امتحان دائم، و حتى عندما يأتي انتصار هذه الرؤية في النهاية فإنه يكون انتصاراً قد تم عبر الصراع مع رؤيات أخرى »²، و هذا لا يعني أن الرؤيات

1 - محمد خلاف: نزعة أدونيس الإنسانية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ربيع 2002، ص 267 - 270.

2 - فاطمة محمود: توظيف الصوفية في الرواية المصرية، ص 12.

الأخرى كانت أضعف من أن تفرض ذاتها، و يكون غرض الروائي الإشارة إلى هذه الحقيقة لا تَبَيَّن هذه الرؤية، و إن فشلت الشخصية الصوفية في عمل روائي، فإن هذا « لا يعني إلا أن رؤيتها أو ممارساتها لم تستطع _ لأسباب تاريخية موضوعية أو لأسباب ذاتية _ أن تحقق وجودها في ساحة الصراع الروائي أو الصراع الواقعي، لحل المشكلة التي يقوم عليها العمل »¹.

و عموماً فإن استلهاً التجربة الصوفية في الشعر يختلف عنه في الرواية، و نستطيع أن نطلق لقب " شاعر صوفي " على شاعر امتزج مع الرؤيا الصوفية و تبنها كابن الفارض و الحلاج، أما في الرواية فلا يمكن أن نطلق على الروائي لقب " روائي صوفي " إلا مجازاً على الروائي الذي يستدعي الشخصيات الصوفية، و اللغة الصوفية، و يوظف النص الصوفي و المصطلح و الملامح الصوفية.

3-2- استدعاء اللغة الصوفية و المصطلح الصوفي:

اللغة الصوفية لغة رمزية تحمل دلالات قابلة لتأويلات كثيرة، فهي تتميز بالتخيل و التمثيل و التشبيه لتكوّن عينة خصبة.

و من المنطق عليه أن اللغة عند دي سوسير نظام من العلامات تُعبّر عن أفكار، غير أن المتصوفة استخدموا في لغتهم إشارات و دلالات مختلفة عن دلالات الأدب و الفلسفة، إذ تحمل سياقاً خاصاً بمفردات و جمل متميزة، و لكل مفردة دلالة، و لكل جملة حجة²، فاللغة الصوفية قد تكونت من منظور صوفي يخضع لسلسلة من الاستعدادات و الممارسات الخاصة، و النص الصوفي يتكون من استعداد و إجهاد روحي وراء النظر العقلي _ كما يقول ابن عربي _ لا من إجهاد عقلائي و تخطيط

1 - نفس المرجع، ص 12، 13.

2 - شريف هزاع شريف: المعنى والتأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج، مجلة علامات، مجلة محكمة تُعنى بالسميائيات و الدراسات الأدبية الحديثة و الترجمة، المغرب، العدد 22، 2004، ص 12.

إنشائي مسبق، لأن الكلمة أو الشيء لا يماثلان الدال و المدلول، بل يستمدان معناهما من خلال التمثيل الثقافي¹، لأن اللغة التي يتكلمها و يكتبها المتصوفة مختلفة عن لغة غيرهم، فمثلا كلمة " الجوع " كلمة عربية و مفهوم اقتصادي و مصطلح سياسي، و قد تكون مجازا أدبيا، و هي عند المتصوفة مصطلح له مفهومه الخاص، فالجوع عندهم « وسيلة للتقرب من الله و هو أحد أركان المجاهدة...و هو من ينابيع الحكمة ... و لهذا السبب نبه الفقهاء إلى « الاحتياط منهم و اعتزال مجالسهم »² أما الحيايين فقد اعتبروا أن للمتصوفة حالتين مختلفتين: حالة الصحو و هي حالة يكون فيها المتصوف مسؤولا عما يقوله، و حالة الغيبوبة التي لا يكون فيها مسؤولا لأنها (الحالة) التي تتدرج ضمنها لغة الشطح، و عبروا عنها بمصطلحات مثل الذوق، و الشراب، و الري « فصاحب الذوق متساكر، و صاحب الشراب سكران، و صاحب الري صاحي... و من قوي حبه تسرمد شربه »³.

و يتكون الذوق الصوفي عبر استعدادات مسبقة تتكون منها اللغة الصوفية و هي الأذكار، و الأوراد، و المجاهدات، و الرياضات، و الخلوات، و الذوق الصوفي مصطلح يعني في مؤلفات المتصوفة المعرفة و الإدراك و الفهم الحدسي، و هو قاسم مشترك في تكوين اللغة الصوفية و الخطاب الصوفي الذي يؤسس للاختلاف، فهو يعالج مسائل يستعصي ادراكها على العقل غير المؤيد بالذوق « و يستعصي على اللغة غير الرمزية أن تفصح عن أسرارها »⁴.

و لعله بات من الواضح أن هناك فرقا بين اللغتين الصوفية و الطبيعية، فاللغة الصوفية كونية خاصة، أما اللغة الطبيعية فهي لغة التخاطب و التواصل، لذا يؤكد

1 - شريف هزاع شريف: المعنى والتأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج، ص 12، عن: ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، د ط، 1983، ص 180.

2 - نفس المرجع، ص 13.

3 - محمد لطفي جمعة: تاريخ فلاسفة الإسلام، هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، د ط، 2014، ص 208.

4 - ابن عربي: فصوص الحكم: تحقيق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص 9.

العديد من مشايخ التصوف أن لغتهم لغة خاصة بينهم و لا تتعدى للآخر، فهي لغة ذوقية، غير أن اللغة الطبيعية « تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل و نهائي، بينما الصوفية لا تقول إلا صورا منها، ذلك أنها تجليات المطلق، تجليات لما لا يقال، و لما لا يوصف، و لما لا تتعذر الإطاحة به. فما لا ينتهي لا يُعبّر عنه إلا ما لا ينتهي»¹، هذا و قد أنشأ المتصوفة لغة جديدة هي لغة الكشف و الغيب و الأسرار، و تتجاوز دلالات اللغة الطبيعية، إنها لغة تتزاح عن معناها الظاهري إلى معنى باطني، و من خلالها يقيم الخطاب الصوفي أولى آليات التعارض و التضاد مع أشكال المعرفة الأخرى دينية شرعية كانت أو غيرها، و اللغة الطبيعية لا تساعد الصوفي في الوصول إلى المعرفة التي يريدها، لأنها وُجدت أصلا للتعبير عن المحسوسات، لا للتعبير عن أسرار الكون الخفية، لذا أصبح هذا الصوفي متجاوزا للغة الظاهرة بلغة يُسكنها معنى مغايرا يصدّم المتلقي و يشوش عليه الفهم، فهو كلام لا تحيط به العبارة، و فهُمُه يعني فهم حقيقة الذات الصوفية و الخطاب الصوفي².

و لا يمكن الحديث عن التجربة الصوفية، و ضبط اللغة الصوفية، إلا بتحديد مصطلحات هذه التجربة التي تصف ما يجده الصوفي في سفره الروحي و عوالمه و ما يعايشه من مجاهدات و رياضات قلبية على مستوى المقام و الحال.

و استيعاب المصطلح الصوفي و فهمه، هو خطوة مهمة لفهم التجربة الصوفية، فهو اصطلاح غير ثابت تتغير دلالاته و تصوراته بحسب الصوفي و المقام، لهذا كان الخطاب الصوفي مليئا بالمجاز و مُكثفا بالإشارات و العلامات الرمزية.

إن المصطلح الصوفي « مفهوم تصوري يعكس مضمون التجربة الذوقية الوجدانية التي يعيشها المرید السالك في رحلته الروحانية من أجل تحقيق الوصال أو اللقاء

1 - أدونيس: الصوفية و السريالية، دار الساقي، بيروت، ط 2، 1995، ص 23.

2 - وذناني بوداود: اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، ص 3.

الرباني عبر محطات ثلاث، و هي : التحلية و التخلية و الوصال¹، و يقصد بها أيضا تلك الألفاظ التي « جرت على أسنة الصوفية من باب التواطؤ² ».

فإن كان المصطلح ينقسم إلى دال و مدلول و مرجع، حيث أن الدال هو فونيمات صوتية، و المدلول هو المعنى، و المرجع هو الموضوع الحسي الذي تحيل إليه الكلمة، فإن المصطلح الصوفي يتجاوز المعنى الظاهري المعجمي الأول إلى معنى انزياحي جديد، فالخمرة مثلا لها مدلول صوفي يتعدى دلالتها الحرفية و دلالتها المعروفة في الخطاب الديني التي تعني السكر و الرجس و الخبث، فهي عند المتصوفة تحمل دلالة ايجابية رمزية تحيل على « الصفاء و الانتشاء الرباني والامتزاج الوجداني و الاتحاد بين الذاتين: العاشقة و المعشوقة داخل بوتقة عرفانية واحدة³ ».

و نستخلص من هذا أن العلاقة بين الدال و المدلول عند المتصوفة تبتعد عما هو مألوف في اللغة الطبيعية و تسمو بالكلمات إلى عوالم أخرى لا يصل إليها إلا المتصوف، بل إن هذه العلاقة نفسها تتحدّد بحسب الصوفي و طبيعة ممارسته الذوقية و تفكيره و حدسه.

لقد استحال المصطلح الصوفي إلى علامة سيميولوجية رمزية دالة لا يمكن أن يفهمها إلا المریدون و الدارسون المتخصصون ممن مارسوا التصوف أو قاربوه. فمصطلحات الصوفية لا تُدرکُ بالعقل أو الاستدلال، بل عن طريق الذوق و القلب و الحدس و التأويل.

1 - جميل حمداوي: المصطلح الصوفي، مقال إلكتروني على موقع وزارة الثقافة المغربية، فضاء الابداع، بلا تاريخ.

2 - عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د ط، 1982، ص 174.

3 - جميل حمداوي: المصطلح الصوفي، مقال إلكتروني على موقع وزارة الثقافة المغربية، فضاء الابداع.

أدبياً، نجد أن الروائي المعاصر قد استلهم اللغة الصوفية و المصطلح الصوفي في تجربته الروائية لما لهما من قدرة على الكشف عن الذات و الوجود، فالروائي المعاصر شعر بالحيرة و الاغتراب، و يحاول أن يفهم عالمه الخاص الذي يريده داخل النص كما فعل الصوفي الذي أسس لكتابة بتجربة ذاتية داخل ثقافة دينية جعلت خطابه خطاباً مهماً.

ففي رواية « الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي » للطاهر وطار، نجد استعمالاً للغة الصوفية و مصطلحاتها فهو يستخدم لغة صوفية غامضة أحياناً أو متعارضة مع عادة الصوفيين، فمثلاً نجد أن بلارة إحدى شخصيات الرواية تقول « أنزل من السماء فأخذ موقعي »¹، لأجل أن تعمر الأرض بنسل جديد، و هذا يتعارض مع عادة الصوفيين الذين يصعدون إلى السماء بشطحاتهم و ليس نزولاً منها²، كما وظف الكاتب المصطلحات الصوفية « كالحلول » الذي يعني اتحاد ذاتين في ذات واحدة، كما نجد مصطلح " التوحد " حين توحد الولي الطاهر و المريدون في شخص "مالك بن نويرة" و المريديات في شخص أم متعم في قوله: « كل الإناث أم متمم و كل الذكور مالك بن نويرة، أنا كذلك في نظر الطالبات مالك بن نويرة »³.

كذلك في الرواية المغربية المعاصرة، يحضر المعجم الصوفي من خلال التركيز على المفاهيم الصوفية و لكن بصورة إبداعية محملة بحمولة دلالية و جمالية جديدة محتفظة بعمق الرؤية الصوفية و منفتحة على الدلالة المعاصرة، و من بين هذه المصطلحات المتواترة الحضور في الرواية المغربية نجد: الحب و الرؤية و الكشف و الحلول

1 - الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 91.

2 - شادية بن يحيى: الرؤيا التاريخية الإسلامية عند الطاهر وطار (مقال إلكتروني على موقع ديوان العرب).

3 - نفس المرجع، عن الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 77.

والباطن، فللحب دلالة صوفية عميقة، و فيه يقول ابن عربي في ديوانه ترجمان الأشواق: « أدين بدين الحب أنى توجهت *** ركائبه، فالحب ديني و إيماني »¹.

و في رواية "شجرة الخلاطة" لميلودي شغموم، تتجسد الصورة المثالية للحب في قوله : « أما أنا فأحب سعيدة ... و سعيدة تحبني ... تستطيع أن تحول كل شيء، كل ما يقع لنا حكاية رفيعة مليئة بالحياة و الحياة بالأمل و الأمل بالمقاومة و المقاومة بالصبر و التحمل »²، و هنا تم توظيف مصطلح الحب بما تعالق معه من مفاهيم حقيقة المحبة لدى الصوفية، فالحب عندهم « فناء الذات أو الأنا و بقاء الأنت أي تهب كلك من أحببت فلا يبقى شيء »³، و جاء هذا الاعتراف في رواية شجرة الخلاطة في سياق هذياني له بعد صوفي.

و في رواية " الحجاب " لحسن نجمي، جاء كذلك توظيف لمصطلح الحب بصيغة صوفية ترتبط بالكشف، و ذلك في قول بطل الرواية : « الحب نشوة التلاقي المتسلل / الكتابات و الخواطر التي تكشف العالم و الأشياء كما لو للمرة الأولى »⁴. أما الروائي محمد السرغيني فإنه يستثمر اللغة الصوفية و معجمها بشكل كبير، دالا على طاقتها التأثيرية و التوليدية، مما يدفع المتلقي إلى التماهي مع الكتابة الصوفية داخل الرواية، ففي روايته " وجدتك في هذا الأرخبيل " يقول واصفا إحدى الشخصيات : « يحتضن جسده و يحدد مناطق نفوذه فيه، يعثر عليه عن طريق الكشف. يجرفه سيل من التحيُّلات، يتعرى متهجدا مبتهلا، يتشكل و ينتفض، تمتلئ عيناه بسائل شفاف ينتشي على البعد... يتوحد في مجموعة من الحدوس العابرة »⁵.

1 - محمد أدا: الصوفي في الروائي، ص 40.

2 - نفس المرجع، ص 32، عن: الميلودي شغموم: شجرة الخلاطة، مطبعة فضالة، المغرب، دط، 1995، ص 54.

3 - أدونيس : الثابت و المتحول (تأصيل الأصول)، الجزء 2، دار العودة، بيروت، دط، 1982، ص 94.

4 - محمد أدا: الصوفي في الروائي، ص 41، عن حسن نجمي : الحجاب، منشورات الرابطة، المغرب، دط، 1996، ص 93-94.

5 - نفس المرجع، ص 33، عن: محمد السرغيني: وجدتك في هذا الأرخبيل، منشورات الجواهر، المغرب، دط، 1992، 28.

كذلك نجد اللغة الصوفية متغلغلة في رواية " حدث أبو هريرة قال " للروائي التونسي محمود المسعدي، فهذه الرواية نص مكثف بالدلالة و هو أول أثر صوفي تحتويه، لأن الكتابة الصوفية تختزلها عبارة النفري الشهيرة « إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة »، حيث نجد اختزالاً للتعبير اللغوي مقابل تحديد للمعنى الدلالي، يقول في بداية الرواية : « حدث أبو هريرة قال : جاءني صديق لي يوماً فقال : أحب أن أصرفك عن الدنيا عامة يوم من أيامك، فهل لك في ذلك، فقلت : إن وجه الانصراف عن الدنيا كثيرة، وأحب أن تعرفني أيها اخترت لي. فقال : أخفها وقعا على النفس و أذها مساعا، فقلت: إني أخاف أن يكون انصرافا ليس بعده عود، و لست متهيئا للرحيل. أفلا سبيل للإفصاح ؟ قال: لا. و ضرب كتفي، قلت : إذن يكون ذلك متى ؟ قال : غدا. «¹، ففي هذا النص و على مستوى الخطاب يستوقفنا اسم أبو هريرة، الذي اتخذ عنوانا للرواية، و هذا يحيل على المرجعية الدينية و رواية الحديث، فالفعل الماضي " حدث " يوهنا في البداية لحديث نبوي ما، فهي جملة طالما تصدرت الأحاديث النبوية، و لكن أفق الانتظار ينكسر بمجرد قراءة عبارة « جاءني صديق » الغريبة عن معجم الحديث، و بالتالي فنحن لسنا أمام حديث بل نصا إبداعيا يستثمر البعد الرمزي لشخصية أبي هريرة، و لكننا أمام صديق يريد صرفه عن الدنيا عامة، وهنا يظهر البعد الصوفي في النص، فالصوفية يفرقون بين أهل الشريعة، و أهل الطريقة و أهل الحقيقة².

أما على مستوى الرمز فإننا نلمس الرمزية في هذه الرواية-أي حدث أبو هريرة قال- يقول في " حديث الحس " و قد كان متعاطفا مع مرضه و محبا له، و يتمنى لو أن " ريحانة " في مثل ما هو فيه : « يمرض الناس يا ريحانة ... فيثقل المرض، ...

1 - محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، دار الجنوب، تونس، ط 3، 1989، ص 49.

2 - يونس تهوش: البعد الصوفي في رواية حدثنا أبوهريرة قال، جريدة العلم المغربية، المغرب، يوم 16 جويلية 2009.

فخشيت أن تعاودني الصحة و الاستقامة فأموت¹، و في هذا قمة التصوف، فالمرض رمز للعجز في مقاومة الحياة، إنه لحظة هروب.

ويبرز الأثر الصوفي في النص أيضا من خلال المصطلحات الصوفية التي وظفها المسعدي في نصّه، كمصطلح " النفس " التي يراد بها « ما كان معلولا من أوصاف العبد و مذموما من أخلاقه و أفعاله، و أشد أحكام النفس و أصعبها توهمها أن شيئا منها حسن أو أن لها استحقاق قدر²»، كما وظف مصطلح الاستغفار و اليقين و الحيرة، و كلها مصطلحات صوفية لها ثقل رمزي³.

اللغة الصوفية كذلك، تبرز في رواية " صحراء نيسابور " للروائي العراقي " حميد المختار "، فقد استعان بأساليب اللغة الصوفية و ذلك بالاعتماد على الاستعارة النصية الكاملة، و خصوصا في استهلالات فصول الرواية السبع، التي اختار لكل فصل منها عنوانا يوحي بأنه يخوض تجربة صوفية خاصة بحضور التجربة الأدبية، فالفصل الأول كان بعنوان " أسفار الشيخ الجبلي " و هو أحد كبار المتصوفة الذي يقوم بطل الرواية بالتحقيق الصحفي عن مرقد، و يوظف الكاتب في هذا لغة أهل التصوف و الكشف و الحلول⁴، يقول : « ها أنت تقرأ التكملة، أكمل ما بدأتها فإن الطرق الصاعدة إليه بعدد أنفاس الخلائق و لا تنسى أن تتبع أهل المعنى والرواق⁵، إنها تداخلات نصية بين الرؤيا الصوفية و معاناة بطل الرواية داخل السجن، جعلت من الرواية رواية رؤية، يقول : « يتكون خلف ستار السماء ذلك المشهد الذي سنرى فيه مرآة لأجسادنا وهناك سنتحلى واضحين في لبوس الأجساد الترابية⁶»، و ما يعزز

1 - محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال، ص 90.

2 - أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري النيسابوري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، صيدا، بيروت، ط 1، 2001، ص 44.

3 - يونس تهوش: البعد الصوفي في رواية حدثنا أبو هريرة قال، جريدة العلم المغربية، المغرب، يوم 2009/7/16

4 - حكمت مهدي جبار: السعي لتأسيس رواية صوفية في العراق، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، أستراليا، يوم 2011/1/3.

5 - حميد المختار: صحراء نيسابور، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط 1، 2008، ص 23.

6 - نفس المرجع، ص 40.

اللغة الصوفية أكثر بالرواية هي عناوين الفصول التي اختارها الروائي بعناية لتحمل سمة من سمات الصوفية و هي : مشهد الوجود و المخطوطة الملكوتية، و السفر إلى برزخ الخلق، وأسفار الشيخ الجبلي، و مشكاة النار¹.

و في روايتها " منامات " توظف الروائية الخليجية " جوخة الحارثي " البعد الغرائبي والعوالم العجيبة في مناخ صوفي غمر الرواية و ظل الصوت المرتفع و المميز فيها، فاللغة الصوفية احتلت مساحات واسعة من فضاء الرواية مما زاد ثراءها، و نجح في تنويع الأسلوب المستخدم فيها، و تعدد الأصوات، تقول في إحدى مقاطع الرواية : « كان لفخ الفاء في فخره صدأً أراني تآكل سجف الغد، و لَحَوْر الخاء خوار يكشف خشية التقدم، و في وحل الواو غار جبيني، و على حد الرء المرائية الجهرية تكشف سري ... الحياة ... مخيفة مخالبا المخبوءة في خبء من السماوات و خبء من الأرض.. و حين خبرت ما خفي كان أخنى عليّ الدهر »²، و هنا نجد استلهاما من اللغة الصوفية و الخطاب الصوفي، فالحرف عند الصوفية له مقام خاص، و كذلك عنوان الرواية له ذلك الحظ فالمنامات و تأويلها من اضطلاع الصوفية أيضا، كأنه كفيل بصنع الأثر، فطاقته المستمدة من داخله غير محدودة، و هذا من أخص خصائص لغة الإشارة التي تتميز بها الصوفية « و أتت جوخة فاقتقت أثرهم، و سارت على خطواتهم مع رؤية مختلفة، و موقف معاصر... اللغة الإشارية المكثفة، والمضمون المتماهي معها هما أهم ما يميز [منامات] جوخة... اعتمادا على مقولة النفري : كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة »³.

1 - حكمت مهدي جبار : السعي لتأسيس رواية صوفية في العراق، صحيفة المثقف.

2 - جوخة الحارثي : منامات، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 101.

3 - وليد محمود خالص: منامات جوخة الحارثي(قراءة في البناء و الرؤيا)، مجلة نزوى: مجلة أدبية ثقافية فصلية، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الاعلان، عمان، العدد 45، 2009.

و هذا دليل على أن التراث الصوفي قادر أن يصنع تميّز الرواية العربية المعاصرة، ويمدها من اللغة و المواضيع ما يجعلها تخلق لنفسها عالما جديدا على مستوى القراءة و التلقي و التأويل.

الرواية المصرية كانت سباقا بامتياز في الأخذ من التراث الصوفي و استلهام خطابه، ففي رواية " منامات و مخاطبات" لحسين علام مثلا، نجد التجربة الصوفية و الخطاب الصوفي ماثلان منذ البداية، فالروائي يحاول إبراز انجذابه لهذا التراث و اختياره للغة الصوفية انطلاقا من الإهداء الذي صدرّ به روايته، و جاء فيه : « إلى ابن عربي والنفري و الحسين بن منصور و قد استهواهم البحث عن الحقيقة فدفعوا ثمنها عن رضى »¹، و الصوفي و الروائي كلاهما يسعى للوصول إلى الحقيقة، لذا تم توظيف الخطاب الصوفي و بعثه من جديد في الخطاب الروائي لما يحمله من معارف روحية و رموز.

هذا و قد استحضرت الروائي حسين علام التجربة الصوفية بلغتها و مصطلحاتها بحثا عن الحقيقة، فبطل الرواية يشعر بالحيرة بعد أن فقد اليقين، فقد رجع إلى بلاده و هو يحمل شكا في كل ماهو حوله، و التصوف بحث عن الحقيقة، لهذا أدرك الروائي قيمة التجربة الصوفية و قيمة ما تضيفه و تضيفه لنصه، فنجح في محو الحدود الفاصلة بين التجريبتين الروائية و الصوفية إلى حد التماهي، و يبدو ذلك في اختياره للعناوين الفرعية في الرواية مثل: " رسالة حول جهة الحضور " و " رسالة في حضرة الجبالي " و " رسالة في بداية زمن دخوله بحر التحقق " و " رسالة حول أسباب صمته " و " رسالة في العثر عليه "، و هي عناوين تشبه إلى حد بعيد رسائل ابن عربي، كما أن الكاتب يعتمد على المصطلحات الصوفية في نسيج عمله، و ألفاظه مزدوجة الدلالة بين الواقع و التصوف، يقول في وصف البطل : « نون نهرك جف و نهارك جاف في ليلك فبت واقفا في ظلام لا يتركه سوى من مرّ ففر فكتبت له النجاة من

1 - عبد الحافظ بخيت: استلهام التراث في الرواية، عن حسين علام : منامات و مخاطبات، ص من 23 إلى 25.

وقفة ليس بعدها سوى الفناء أو رؤية خرت لها أعتى الجباه»¹، لقد أدرك الكاتب تلك العلاقة التي تربط بين المعرفة الصوفية بأبعادها الروحية و الإنسانية والسرد الروائي الذي يحاول دائماً أن يرسم هموم الإنسان، فكلاهما عمِلَ على نقل المعاناة الإنسانية، مما يؤكد على قضية إنتاج تجربة روائية جديدة باستلهاهم الخطاب الصوفي.

من جهة أخرى نجد أن الروائي المصري جمال الغيطاني قد استثمر اللغة الخاصة المستمدة من التراث الصوفي، فقد جاءت أحداث روايته " التجليات " في فضاء ديني متخيل غلب عليه جو أسطوري سحري، مما جعل الرواية تُصنّف في خانة الرواية الصوفية لهيمنة التراث الصوفي عليها، كتلك المصطلحات الصوفية التي اعتمدها الروائي في كتابة عمله، وكأنه كتاب في التصوف لا رواية، مما أحدث تقاطعا بين الخطاب الصوفي و الخطاب الروائي، فهي مصطلحات مزدوجة الدلالة، لها ظاهر واقعي، و باطن مغموس في روحانيات الغيب والتصوف.

فبدءً من وُضِعَ العناوين في كتاب التجليات، نجد أن الغيطاني قد استمد ذلك من كتابات " ابن عربي "، فحين نقارن بين عناوين رسائل ابن عربي و عناوين التجليات نتفاجأ بأن عناوين الغيطاني مأخوذة من عناوين ابن عربي، فقد وضع الغيطاني لروايته عنوان " كتاب التجليات الأسفار الثلاثة " و في هذا تمرّد على العناوين المألوفة في الرواية العربية، و بالمقابل نجد أن لابن عربي كتاب عنوانه " كتاب التجليات الإلهية " و كتاب آخر بعنوان " كتاب الأسفار " مما يعني أن الروائي يجرب تقنية الكتابة الصوفية اعتمادا على مؤلفات ابن عربي².

و كلمة " كتاب " لا تحيل إلى جنس الكتاب المعروف، بل هو تقليد كتابي يتواتر في عناوين الكتب الصوفية مثل " كتاب المواقف و المخاطبات " للنفري، و " كتاب

1 - عبد الحافظ بخيت: استلهاهم التراث في الرواية، عن حسين علام: منامات و مخاطبات .
2 - وذناني بوداود، اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، ص 32.

التجليات " و " كتاب الأسفار " لابن عربي مما يتناسب مع نسق ثقافي رمزي متجاوز لما هو مألوف، و التجلي لدى المتصوفة هو ما ينكشف للصوفي لحظة المكاشفة بينه و بين ربه، أما الأسفار بالمفهوم الصوفي فهي مصطلح يتوزع إلى معاني و دلالات أخرى كما يقول ابن عربي، فالأسفار الثلاثة لا رابع لها، و هي سفر من عنده، و سفر اليه، و سفر فيه¹.

إن اللغة الصوفية المليئة بالرموز و الإشارات كانت غالبية في نص التجليات، مما يؤكد أن الغيطاني قد استلهم التراث الصوفي، يقول في أحد أجزاء الرواية : « عفوك، و رضاك، يا غفور، يا كريم يا رب.. فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا و كيف أصبر على ما لم أحط به علما، لما اكتمل إيابي، فرغت إلى نفسي أستعيد و أستريح بينما زمن المحن يلوح و يبدو، صرت في بوار، لا تطمئن بي دار، و لا يستقر لقراري قرار، صرت متحركا و ساكنا، بعد أن كنت أشبه بطير أطير من غصن إلى غصن، و الغصن الذي انطلقت منه هو الذي يطير عني .. رجعت بعد أن كنت الطالب والمطلوب، و العاشق و المعشوق، فلم يكن رحيلي إلا بحثا عني و لم تكن هجرتي إلا فيّ و إليّ، كدت أصل إلى أصلي .. كنت قاب قوسين أو أدنى، لكن غشى عيني ما يغشى، لم أستطع صبرا²»، وفي هذا دليل على أن اللغة الصوفية ستكون طيعة في يد الروائي إذا ما غاص فيها و فهمها.

إن الفعل الصوفي يمضي بعيدا في كتاب التجليات عبر لغة الكشف و الاكتشاف، والغوص في المجهول و في عالم روحاني عجائبي من خلال هاجس صوفي غلف لغة التجربة الروحية التي عايشها السارد البطل بضمير المتكلم طيلة الأسفار الثلاثة الخيالية، و عبر « معجم صوفي متعدد الألفاظ و التعابير و المصطلحات التي تردت

1 - عبد الحافظ بخيت متولي: جمال الغيطاني و الرواية الصوفية، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، عدد 180، ص من 17 إلى 26.

2 - جمال الغيطاني: كتاب التجليات الأسفار الثلاثة، الهيئة المصرية العامة للشباب، مصر، د ط، 1997، ص 7.

في النص الروائي مثل (السفر، المقام، الحال، الوصل، القبض، البسط، الزمزمة، الأبدال، الفوت، المدرج، الموقف، الغربة، الحلول، الحب، الرؤيا، الديوان، الجهات، المنازل، النشأة ..) و غيرها من قرائن التجربة الروحية المتصوفة¹، فقد تشربت الرواية الأسلوب الصوفي و مناصاته، و تمثلت العديد من مصطلحاته و خصوصا السفر و التجلي، فهذه الرواية انقسمت إلى أربعة أقسام هي التجليات و الأسفار والمقامات و الأحوال، حيث يعرف المقام بأنه « " ما يقوم به العبد بين يدي الله عز وجل بالمجاهدات و الرياضات و العبادات، و لا يرتقي منه إلى غيره ما لم يستوف أحكام المقام السابق " و هو يتصف عكس الحال بالثبات و الرسوخ، فالحال قابل للتغيير و الانتقال يُقصد به " معنى يرد على القلب من غير تصنع و لا اجتلاب و لا اكتساب ... و يزول بظهور صفات النفس " ²، إذن فقد هيمن الجو الصوفي بكل ما يحمله من إحياءات على رواية كتاب التجليات و خصوصا تجربة محي الدين بن عربي الذي برزت لغته الصوفية ضمن اللغة الروائية.

من جهة أخرى نجد أن الروائي إبراهيم الكوني في روايته " التبر " يميل إلى اللغة الصوفية و استدعاء مقولات التصوف ليغذي نصه « متجاوزا جفاء طويلا كان قد وقع بين المبدع العربي القديم و التصوف »³، فهو يستعمل مصطلح الجذب في قوله : « يقفز إلى الخلاء و يحجل مقلدا رقص المجذوبين حتى إذا تعب، انهار على الرملة، و استلقى على ظهره »⁴، و في قوله : « و كل من سمعها تغني في تلك الليلة وقع في الوجد و الجذب، حتى هو وقع في الوجد و جذب مع الشباب حتى الصباح »⁵،

1 - أمينة مستار: بنية الصوفي في رواية " كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة " لجمال الغيطاني، قراءة تناصية، مجلة إنسانيات (المجلة الجزائرية في الانثروبولوجيا و العلوم الاجتماعية)، الجزائر، العدد 50، 2010، ص 60.

2 - نفس المرجع، ص6، عن الجرجاني: التعريفات: مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1985، ص 170، 60.

3 - سرحان جفات سلمان: الشخصية و مرجعيتها الصوفية في رواية التبر (دراسة نقدية)، مجلة سر من رأى، المجلد 7، العدد 27، 2011، ص 110.

4 - ابراهيم الكوني: التبر، دار رياض الريس للكتب و النشر، لندن، ط1، 1990، ص 11.

5 - ابراهيم الكوني: التبر، دار رياض الريس للكتب و النشر، ص 69.

كما يستعمل مصطلح " الإشارة " الذي له شأن رفيع في الفكر الصوفي، غير أن الكوني يستعمله بمعنى النبوة، فالإشارة مثل النبوة ترد على الإنسان مرة واحدة في حياته¹، و يمكننا القول أن إبراهيم الكوني استدعى المصطلح الصوفي و اللغة الصوفية كمؤثر ثقافي فاعل لتنمية قراءة الشخصية الروائية للعالم الذي تعيشه.

3-3- استدعاء الشخصية الصوفية والنص الصوفي :

لقد تعامل الروائي العربي مع المخزون الصوفي بنوع من الخصوصية، فقد حاول الاعتراف منه، و التفاعل مع نصوصه، مما أضفى على النص الروائي نوعا من الجدة و الشعرية و توليد دلالات جديدة و رمزية كثيفة، كما استدعى الروائي الشخصية الصوفية كنماذج، لما لها من قيمة تاريخية و أخلاقية.

ففي رواية " العشاء السفلي " لمحمد الشركي نجد توظيفا للأبعاد الصوفية لأجل إضفاء شعرية على الرواية، فقد أدرج الروائي الشخصيات الصوفية لأنها آتية من زمن آخر مختلف عن زمن الرواية، لتقوم بدور التجلية الشعرية لشخصيات الرواية، و ذلك لأن « الزمن الذي يضيف الطابع الشعري على الكتابة الروائية هو الزمن الزائف الذي ينتكر للزمن الحقيقي »²، و رواية " العشاء السفلي " تخترق صيرورة الزمن القائم إلى أزمنة أخرى حين تستدعي مثلا شخصية " جلال الدين الرومي "، و تستدعي نصه المعروف : « المعشوق هو الحي، أما العاشق فميت »³، و هو النص الذي كتبه إحدى شخصيات الرواية عل الألواح.

1 - سرحان جفات سلمان : الشخصية و مرجعيتها الصوفية في رواية التبر، ص 112.

2 - محمد أدا: ملتقى الروائي و الشعري، مجلة فكر و نقد (مجلة ثقافية فكرية)، المغرب، العدد 42، ص 55.

3 - محمد الشركي: العشاء السفلي، دار توبقال للنشر، المغرب، د ط، 1987، ص 42.

توظيف الابتهالات و الأدعية الصوفية أيضا تمّ استدعاؤه في الرواية العربية المعاصرة و نجد ذلك في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " للطاهر وطار، حيث نجد ان الولي الطاهر يكثر من ترديد عبارة « ياخافي الألفاظ نجنا مما نخاف ».

أما في رواية منامات لجوخة الحارثي فإن النص الصوفي يرد حوارا على لسان بعض الشخصيات، مما جعل توظيفه يتجاوز التنوع الأسلوبي إلى الجو النفسي للرواية و الشخصيات، فتجربة الحب تركت آثارا على روح وجسد الراوية فهي تقول « أنا هو و هو أنا »¹، كما أن الروائية تصدّر أقسام الرواية بعبارات و نصوص صوفية لأبي حيان التوحيدي، و جلال الدين الرومي، و أبي مسلم البهلاني، فنجدها تقتبس نسا لأبي حيان التوحيدي من كتابه " الإشارات الإلهية " فتقول: « الخوف يقبضني، والرجاء يبسطني، و الحقيقة تجمعني، و الحق يفرقني، فإذا قبضني الخوف أفناني عني بوجودي، فصانني عني، وإذا بسطني الرجاء ردني عليّ بفقدني، فأمرني بحفظي، و إذا جمعني بالحقيقة أحضرني فدعاني، و إذا فرقني بالحق أشهدني غيري فغطاني عني، فنائي بقائي »²، و جوخة هنا توظف هذا النص المثقل بالمصطلح الصوفي لتصف حال البطلة الداخلي، و شعورها بتمزق أحلامها، و تصف حالها الخارجي الكئيب : الأشخاص و المجتمع و التقاليد، كما يصف هذا النص رغبتها في التخلص من هذا الحال و سعيها الدائم لتحقيق ذلك.

و لنص الشعر الصوفي أيضا مكان في رواية " منامات " حيث تقطع الروائية أحد المقاطع من شعر أبي مسلم البهلاني : « و يا نار قلبي ما لجمرك كلما *** نضحت عليه الماء لا يتبوّخ »³

1 - جوخة الحارثي : منامات، ص 86.

2 - وليد محمود خالص : منامات جوخة الحارثي (قراءة في البناء والرؤيا)، عن رواية جوخة الحارثي: منامات.

3 - نفس المرجع، عن جوخة الحارثي: منامات، دون ذكر الصفحة.

لقد ساهم النص الصوفي في الرواية العربية المعاصرة في تشكيل الشخصية الروائية و رَسْم ملامحها و أحلامها و آلامها و حيرتها و روحها، فيكون بذلك - أي النص الصوفي- جزءاً أصيلاً و عميقاً في الرواية، و ليس مجرد نص منفصل لا علاقة له بزمن و فضاء و شخصيات الرواية.

من جانب آخر نجد أن الروائي العراقي حميد المختار يستدعي الشخصيات و الجماعات الصوفية في روايته " صحراء نيسابور " مثل شخصية الشيخ الجبلي أحد كبار المتصوفة، و شخصية محي الدين بن عربي الشيخ الأكبر، و ذلك حين اقتبس أحد نصوصه في مقدمة استهلاله للفصل الخامس بعنوان " مشهد الوجود "1، كما يستفتحُ الفصل السادس من الرواية و الذي عنوانه " مشكاة النار " بنص شعري صوفي للشاعر فريد الدين العطار، مستدعياً فيه مرحلة الطفولة لمواجهة قدر الحياة المليء بالعذاب، و هذا يؤكد مرة أخرى تفاعل الرواية مع الرؤية الصوفية لوصف الحالة الروحية للشخصية، مثلما فعل الغيطاني في رواية " كتاب التجليات " حين كان يستدعي النص الصوفي حرفياً حيناً، أو عبر آلية التناص و الاستلهام أحياناً أخرى.

3-4- استدعاء الكرامة الصوفية:

الكرامة الصوفية معجزة خاصة بالصوفي، و هي ظاهرة تاريخية ترتبط بظاهرة الولاية و الصلاح فهي عطاء فكري و سلوكي متعلق بقوى غيبية، و هي أيضاً نتاج اجتماعي و « إفراز لشروط تاريخية و انعكاسات لإكراهات اجتماعية، و تجلٍ لواقع يزخر بالتناقضات »2.

و تُعرّف الكرامة الصوفية بأنها « أمر خارق للعادة على يد رجل ظاهر الصلاح ليس بشيء في الحال، و لا في المال. و الفرق بين المعجزة و الكرامة هو المقارنة بدعوى

1 - حميد المختار: صحراء نيسابور، ص 54.

2 - ابراهيم القادري بوتشيش: الإسلام السري في المغرب العربي، سينا للنشر، ط 1، 1995، ص 131.

النبوة، و أن الكرامة تكون من جنس المعجزة، إلا ما ثبت اختصاصه به (ص) كالقرآن الكريم¹، و يُعرّفها علي زيعور بأنها « تفسير غير عقلاني للتاريخ والظواهر، و هو نمط فكري، و اجتماعي أيضا، شمولي النظرة. ثم هو يأخذ و يعلل كل شيء باللجوء للخيال، و أليات الدفاع عن الذات، و الإشباعات النفسية الوهمية. كما هو يرضي الوعي تجاه التحديات و الحواجز ترضية سهلة²، فهي بحث و مسعى عن ضرورة توازن وحدة الذات، و لها وظائف ثلاث³:

• الكرامة تنتصر دائما، مما يجعل الذات مأخوذة من جانبها اللاوعي، فينسى الفرد أحزان الواقع، و ينتشي بالقوة و السلطة، مما يعيد للذات استقرارها و يقضي على القلق و ينقّس عن المكبوت.

• تمد الكرامة بمعرفة الجانب المهمل أو المنسي أو المظلم في الذات.

• الكرامة صورة للعالم المثالي و الفضائل و القيم العليا التي يتخيلها الإنسان و يتمناها.

إنها محاكاة للنبوة، فأصحاب الكرامات يعتقدون أنهم يواصلون عمل النبي الذي يتدينون بدينه، فبواسطة الخوارق يتابعون الدعوة إلى هذا الدين، فما كان معجزة لنبي يصلح أن يكون كرامة لولي، و الولاية صورة للنبوة، و النبي مثال الولي فصور معجزاته موجودة في كرامات الأولياء⁴.

1 - الكتاني نور الهدى : الأدب الصوفي في المغرب و الأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2008، ص 13.

2 - علي زيعور: الكرامة الصوفية و الأسطورة و الحلم (القطاع اللاوعي في الذات العربية)، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1984، ص 87.

3 - نفس المرجع، ص 35.

4 - شغموم الميلودي: المتخيل و القدسي في التصوف الإسلامي الحكاية والبركة، منشورات المجلس البلدي، مطبعة فضالة المحمدية، المغرب، ط 1، 1991، ص 102، 103.

أما على مستوى الشكل فالكرامة الصوفية قصة قصيرة عن بطل صوفي له من القدرات ما يجعله قادرا على تحقيق ما هو خارق للعادة و الطبيعة، و يعتبرها عبد اللطيف الشاذلي تشكيلا للواقع، و تعبيراً عنه بأسلوب رمزي¹.

روائياً تم استدعاء الكرامة الصوفية أيضاً في التجريب الروائي، ففي رواية " كتاب التجليات " يروح البطل (الراوي) في رحلة معراجية خيالية نحو عالم سماوي غيبي، شبيهة بالمعراج الروحي عند المتصوفة، إنها الرؤيا التي تتسم بالحلم و المشي في الهواء و هي إحدى كرامات الثقافة الصوفية، فالراوي في رواية " التجليات " ينتقل خارج واقعه الأرضي الذي تحصره قيود الزمن و المكان، و النص الروائي هنا يتقمص الرؤيا الصوفية التي تحمل من حلم النوم و حلم اليقظة، لإتاحة الحركة الحرة في التنقل بين الأزمنة و الشخوص و الأشياء، فالرؤيا عند المتصوفة « هي أن يخلق الله في قلب النائم ما يخلق في قلب اليقظان، بحيث تنبثق لدى المتصوفة في الغالب إمّا من الرؤيا المنامية أو الإلهام أو من خلال صوت الهاتف² » و تختلف الرؤيا عن الرؤية، فالرؤيا قلبية و الرؤية بصرية، و الرؤيا معنوية و الرؤية حسية.

و في " التجليات " منّ الله على المتصوف العارف _ أي الراوي _ بالرؤيا، فلجأ إلى سرد كرامته مستعملاً ضمير المتكلم، يقول : « و فجأة عند ساعة يتقرر فيها الفجر وليال عشر، خفق قلبي في صدري خفقة كاد ينخلع منها، هلعت، و لم أر نفسي، إن الإنسان كان هلوعا، خاصة إذا جاءه الهاتف الذي لا يأتي إلا في اللحظات الجسام، لينبئ بالجلل من الأمور، أو لينذر بأمر عظيم، لكنه لا يبوح، و لا يفصح³ ».

1 - عبد اللطيف الشاذلي: التصوف و المجتمع (نماذج من القرن العاشر الهجري)، منشورات جامعة الحسن الثاني، المغرب، د ط، 1989، ص 95.

2 - أمينة مستار: بنية الصوفي في رواية كتاب التجليات الأسفار الثلاثة لجمال الغيطاني (قراءة تناسية)، ص 05.

3 - نفس المرجع، ص 27.

و في موضع آخر نجد صورة أخرى من الكرامات الصوفية، و المعراج الصوفي في "كتاب التجليات" فالروي المتصوف يكتسب طبيعة فوق بشرية خارقة، هي تحليقه وطيْرانه في الهواء و ارتحاله عبر الفضاءات و البلدان و الأزمنة كما يشاء، يقول : « لكنني انتبعت إلى أنني طاف معلق، لقد صرت في خلق جديد .. هكذا ارتفعت رأسي بعد أن ألقيت نظرة على بقية جسمي، سبحت في سماء مدينة الكوفة، رأيت من عل عال المدينة مضمومة، ملمومة، مضمدة بالنخيل و الشجر، ثم تزايد ارتفاعي»¹، لقد اتجهت رواية التجليات باتجاه رؤيوي صوفي، بعد أن تشربت الأسلوب الصوفي ومناصاته و تمثلت مصطلحاته.

أما رواية "جارات أبي موسى" لأحمد توفيق، فهي رواية توظف الكرامة الصوفية بامتياز، إذ تستثمر المعطيات الشعبية المرتكزة على التفكير الصوفي من مناقب الأولياء و كراماتهم، و تستدعيها في بناء عوالم روائية تعيد إنتاجها في شكل مغاير، ولقد تجسدت الكرامة الصوفية في الرواية على شكل مواقف و ملفوظات مرتبطة بشخصية "المجنوب" و شخصية "أبي موسى"، كونهما مثالين خارقين يجسدان ظواهر فوق طبيعية، و يمارسان تأثيرا على المحيط من خلال استدعائهما للكرامة الصوفية².

فرواية "جارات أبي موسى" تعيد إنتاج سلوكات و تعابير منتمية إلى حقل دلالي يرتبط بالحكي الشخصي، و بالتالي فقد تداخل فيها ما هو شفاهي أي الحكاية الصوفية، و ما هو كتابي أي النص الروائي، كالدعاء الذي «ينتقل من صيغته الشفهية العفوية إلى صيغة نصية مساهمة في بناء النص»³، كما أنها _أي الرواية_ تُخضع الكرامة لبنائها، لأجل التحكم في مصير الأحداث، و تقول الكرامة بطريقة جديدة، بعد أن تُحوّل الحكاية الصوفية الأصل من السياق المناقبي إلى سياق روائي مغاير لسياقها

1 - أمينة مستار: بنية الصوفي في رواية كتاب التجليات)، ص 217 - 218 - 219.

2 - المصطفى مويقن: المتخيل الديني في رواية "جارات أبي موسى" (الكرامة الصوفية نموذجاً)، مجلة فكر و نقد (مجلة ثقافية فكرية)، المغرب، العدد، 33، دت، ص 31-32.

3 - نفس المرجع، ص 32.

الأول، رغم حفاظهما على ما تحمله الحكاية الصوفية من شحنات دينية و قدسية، كما تحيل إلى مرجعية تاريخية و مرجعية صوفية.

الكرامة الصوفية في رواية "جارات أبي موسى" تتوزع_ كما سبق ذكره_ بين شخصية المجذوب و شخصية أبي موسى، و المجذوب رجل غريب يُلقَّب باسم "العجاج"، وكرامته تمثلت في إتيانه يوماً بأتان في ساحة المسجد الأعظم وقت خروج المصلين من صلاة الجمعة، ليبدأ في ملاحظتها، ولما سأله الناس على سر ذلك أخبرهم أنه «مشتغل برتق الخرق الذي وقع في السفينة»¹، فسفينة السلطان اصطدمت بحجر وسط البحر بنفس الوقت الذي كان فيه "العجاج" بصحبة الأتان، إذ رتق الخرق في السفينة عن طريق فعل عجيب رغم بعد المسافة بين العجاج و سفينة السلطان في مدينة "سلا"، وفي هذا يقول : « و لما وصل إلى سلا بعض من كانوا مع السلطان المخلوع في سفينته التي نجت من كارثة الأسطول .. قالوا إن سفينتهم دفعها الريح دفعا قويا فارتطمت بحجرة وسط البحر فوق وقع فيها خرق تسربت منه المياه إليها بشدة و كثرة حتى يئس من فيها من حذاق البحارين .. و ظنوا أنه الغرق و الموت المحقق، فإذا بهم يرون .. هذا المدعو العجاج، يحمل الألواح و يدافع الماء و يطرق المسامير و يسدد الشقق»²، و هذا نوع من الكرامة المعجزة و المكاشفة التي تآزرها الرواية، فشخصية العجاج تعلم أسرار الغيب، و تخبر الناس و هم في مدينة سلا، بما وقع لسفينة السلطان، كما أنه كان متواجدا في وقت واحد بمكانين : ساحة المسجد الأعظم مع الأتان و على ظهر السفينة يُصلح خرقها³.

1 - أحمد توفيق: جارات أبي موسى، دار القبة الزرقاء للنشر و الخدمات الثقافية، مراكش، ط1، 2008، ص 66.

2 - نفس المرجع، ص 67.

3 - المصطفى مويقن: المتخيل الديني في رواية "جارات أبي موسى" (الكرامة الصوفية نموذجاً)، ص 34.

أما أبو موسى فهو «رجل طويل القامة خمري السحنة يرتدي أطمارا مرقعة و لكنها نظيفة .. رجل لا يشتغل عند أحد و لا يتكفف لأحد، يعيش من عساليج البحر»¹، و يمكن الوقوف على العلاقة التي تربط هذه الرواية بكتاب "التشوف في أخبار التصوف" لابن الزيات التادلي، الذي يورد في كتابه خبرا عن أحد كبار الأولياء هو "أبو موسى الدكالي" الذي كان يسكن فندق الزيت بمدينة سلا «و كان زاهدا في الدنيا منفردا لا يأوي إلى أحد»²، و كذلك نجد أن أبا موسى يعيش في فندق الزيت بمدينة سلا، و كان زاهدا متصوفا، غير أن أحمد توفيق في روايته لا يهدف إلى محاكاة واقع ما، أو إعادة صياغته برؤية مغايرة، بل إلى إدماج المكون المناقبي في الحكمة الروائية، إذ أن الكرامة و الحكاية الصوفية عموما هي قصة لا واقعية.

وتتكرر كرامات أبي موسى على ثلاث مراحل طيلة الرواية، ففي الكرامة الأولى وظف الروائي الكرامة كتجربة صوفية تتمثل في تواجد أبي موسى في مكانين مختلفين بوقت واحد، فقد تواجد في سلا لحماية أهلها و سافر إلى الحج أيضا : «في ذلك الاحتفال بالجامع الكبير قال بعض من حج إنه رأى في الطواف و في أثناء قضاء مناسك أخرى أحد سكان فندق الزيت و هو أبو موسى، صرح بذلك أكثر من واحد، و ناقشوا مع من حضر من المستقبلين حول صحة ذلك أو عدم صحته، و أنكر البعض ذلك الإدعاء لأن أبا موسى لم يغادر الفندق في موسم الحج، و حتى إن غاب فإنه كان يغيب بمغارته المعروفة بجانب البحر شمالي سلا، حيث كان يمكث يومين أو ثلاث على التوالي ثم يعود»³، و هنا تسامي على سلطة الزمن، و انغماس بما هو غيبي ديني.

1 - المصطفى مويقن: المتخيل الديني في رواية "جارات أبي موسى" (الكرامة الصوفية نموذجا)، عن أحمد توفيق: جارات أبي موسى، ص 65.

2 - نفس المرجع، ص 35، عن ابن زيات التادلي: التشوف إلى رجال التصوف، تحقيق أحمد توفيق، منشورات كلية الأداب و العلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة نصوص و وثائق (1)، ط1، 1984، ص 206.

3 - أحمد توفيق: جارات أبي موسى، ص 88.

و تتواصل كرامات أبي موسى، فحين حلَّ الجفاف و خرج الناس لصلاة الاستسقاء مرات عديدة، لم تفلح صلواتهم في دَرّ المطر رغم تعدد الأئمة و شهرتهم عند الناس بمتانة الدين، و لكن أبا موسى نجح في ذلك حين خرج مع جاراته و جمع غفير من الرجال و النساء إلى فضاء المصلّى و تضرع إلى الله «و النساء يرددن من بعده ويطفن من خلفه و كأنه يطوف بقطب وسط المصلّى»¹.

لقد وظف الروائي العربي الكرامة الصوفية في شكل فني لبناء النص الروائي، هذه الكرامة التي تمثل جزءاً من التراث الصوفي و اللاوعي الجمعي الشعبي العربي، فجاء توظيفه لها بنبرة تخيلية.

3-4- استدعاء الملامح الصوفية في الشخصية الروائية:

بين الطابع الإيجابي و الطابع السلبي، تتوعدت الشخصيات الروائية الحاملة للملامح الصوفية، فهناك صوفية أدت إلى العزلة عن حركة الحياة و المجتمع، و هي صوفية سلبية، و صوفية ايجابية جسدت توازن الشخصية و تفاعلها مع قيم الإنسان الإيجابية و الإصلاح الاجتماعي، و من أنواع الشخصيات التي تحمل ملامح الصوفية في الرواية، نجد شخصيات التصوف الشعبي و هم المجاذيب الذين يمثلون و يرمزون للحكمة المجهولة و الأسرار و الطاقات الخفية، و هناك شخصيات تحمل صوفية مصطنعة و كأنها تحمل سخرية ضمنية و هروبا من المسؤولية الاجتماعية، و هناك شخصية الراوي التي تحمل قدرا كبيرا من الملامح الصوفية، و كذا الصوفية الإنسانية الباحثة عن المعنى الكامن وراء ظواهر تهم الكرامة، و الرؤيا، و الرحلة، و التجلي، مما دَعَم قدرة التخيل الروائي، وبخاصة حين تتحول الشخصية الصوفية الواقعية إلى

¹ - أحمد توفيق: جارات أبي موسى، ص 187.

شخصية روائية، كتحول شخصية محي الدين بن عربي إلى شخصية روائية مرافقة لشخصية الراوي و مرشدة له في رواية التجليات¹.

و يرتبط استدعاء الملامح الصوفية في الشخصية الروائية بحالة العزلة و الانفراد، أو بأزمة نفسية أحياناً، مما يجعل التصوف يمثل للشخصية ملاذاً روحياً على أزمته و يُعتبر الروائي نجيب محفوظ من أبرز الروائيين في توظيف الملامح الصوفية على شخصيات رواياته، و يتمثل ذلك في شخصية كامل روبة في رواية "السراب" و كمال عبد الجواد في "الثلاثية" و عمر الحمزاوي في "الشحاذ"، و أنيس زكي في "ثرثرة فوق النيل"، و عاشور الناجي في "الحرافيش"، و قنديل العنابي في "رحلة ابن فطومة"، و هي شخصيات حملت ملامح صوفية في فكرها و رغباتها و سلوكياتها، إذ تعتمد على القلب و الذوق كالصوفي، لا على المنطق و العقل، فالرؤية القلبية تسمو على الرؤية العقلية².

إن شخصية قنديل العنابي (ابن فطومة) اتهمت بالكفر كما حصل مع الحلاج، وخرقت كتبه و آثاره، كما أن حبه و ترحاله «يشبهان حب ابن عربي _لمحبوبته (النظام)_ و ترحاله»³، يقول قنديل العنابي : « و رأني القاني ابن حمديس فأقبل نحوي قائلاً : -نحن راحلون مع الفجر.

فقلت في حياء: ... إني مستغرق بالحب و لا شأن لي بالزمن. لا أهمية الآن للرحلة ولا للمهمة و لو بقيت لآخر العمر»⁴، و يقول عن تجربة سجنه : «و ألقى القبض عليّ. و في صباح اليوم التالي قدمت إلى المحكمة ... و أصدرت المحكمة حكمها بسجني مدى الحياة، مع مصادرة أموالني و ما أملك ... تلاشت الرحلة، تبدد حلم دار

1 - فاطمة محمود : توظيف الصوفية في الرواية المصرية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية دارالعلوم، جامعة المنيا، 2004، الفصل الأول. (الرسالة غير مرقمة الصفحات).

2 - نفس المرجع، الفصل الأول. (الرسالة غير مرقمة الصفحات).

3 - نفس المرجع، الفصل الأول.

4 - نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 50. 51.

الجل، اختفى وجودي نفسه من هذه الدنيا ... لم أجد في عقلانية أستاذي الشيخ أي جدوى في سجنى الدائم. و لكني وجدت في قدرية أمي الساذجة راحة اليأس، كأنها فلسفة خلقت خاصة للسجن الأبدى، قلت مستسلما: لتكن مشيئة الله .. فكل ما جاءني من عنده»¹، و هنا نجد ملامح صوفية إيجابية راضية، تحمل جزءاً من ملامح شخصية الحلاج الذي سُجن و عُذب و صُلب و هو راض غير معترض عن مشيئة الله.

غير أن رواية "الشحاذ" لـ"نجيب محفوظ" تقدم لنا شخصية "عمر الحمزاوي" الذي يحمل ملامح صوفية تهوى العزلة عن الناس، فقد لاذ بالصحراء عزفا عن الضجيج و طلبا للتفكير و التأمل، إنها الخلوة الصوفية لأجل الهروب و النجاة بنفسه، و كذلك نجد شخصية الشيخ "علي الجنيدى" في رواية "اللص و الكلاب" فهي و إن كانت شخصية ثانوية في الرواية، إلا أنها تحمل ملامح صوفية توضح حياة الشيخ صوفياً معتزلاً في الخلاء منقطعاً عن العالم و همومه و مشاغله، فحين يسأله بطل الرواية "سعيد مهران" إن كان يذكره، يجيبه الشيخ بعبارة صوفية: «لك الساعة التي أنت فيها»²، مما جعل سعيد مهران يصفه بأنه «الشيخ الغائب في السماء»³.

أما في رواية "زقاق المدق" فإن نجيب محفوظ يجسد الشخصية التي تحمل ملامح صوفية إيجابية، فرضوان الحسيني متمسك بالخير و النقاء الروحي و هداية الآخرين، حيث أن التصوف كما يطرحه نجيب محفوظ في هذه الرواية يمثل الطريق الوحيد لنجاة البشر جسداً و روحاً⁴.

1 - نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، ص 76.

2 - فاطمة محمود: توظيف الصوفية في الرواية المصرية، عن: نجيب محفوظ: اللص و الكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 26.

3 - نفس المرجع، عن نجيب محفوظ: اللص و الكلاب، ص 33.

4 - فاطمة محمود: توظيف الصوفية في الرواية المصرية، الفصل الأول (الرسالة غير مرقمة الصفحات).

بالمقابل نجد أن الروائي الليبي إبراهيم الكوني يضيف الملامح الصوفية على شخصياته في روايته "التبر" من خلال المكان، فهي ملامح تختلف باختلاف المكان، فهناك تصوف صحراوي، و تصوف مدني هو تصوف الواحات، و يعود ذلك إلى وجود تلازم بين المكان و التفكير و الممارسة الصوفية، غير أن هناك نمط من الشخصيات الصوفية لا ترتبط بمكان واحد و هم «ال دراويش من أتباع الطرق الصوفية الذين يطوفون على النجوع و يهيمون في البرية، يضربون الدفوف و يجذبون طوال الليالي»¹، و هذا الطواف على النجوع و الهيام في البرية، هو التصوف الصحراوي الذي لجأ إليه بطل الرواية "أوخيد" فالصحراء بالنسبة له «وحدھا تغسل الروح. تتطهر. تخلو. تتفرغ. تتقضى. فيسهل أن تتطلق لتتحد بالخلاء الأبدي. بالأفق. بالفضاء المؤدي إلى مكان خارج الأفق. و خارج الفضاء. بالدنيا الأخرى. بالآخرة. نعم بالآخرة»².

وهنا يظهر التصوف الصحراوي كعلاج لمشكلات الحياة و سبيلا للخلاص من جاذبية الأنوثة التي يريد "أوخيد" الهرب منها، فهو يقول مخاطبا مهريه : « عندما ننتهي من همك و نخلصك سنبدأ مشوارا آخر. ستتعلم الرقص. المهاري النبيلة لا بد أن تتعلم الرقص أيضا. الرقص. الرقص. أنت لم تجرب الرقص. سوف يغنيك عن الحب. صدقني ستطير في الهواء. و تعبر السماوات. تشق الفضاء حتى ترى الله. أليس أن ترى الله في السماوات أفضل من الجري خلف النوق الحمقوات على الأرض»³، فالشخصية تريد الاستئناس بالتصوف للتغلب على الأنوثة حتى لا تهيمن عليها و على المهر أيضا، فهي _أي الأنوثة_ هاجس سلبي شكّل عقدة في حياة هذه الشخصية.

1 - سرحان جفات سلمان: الشخصية و مرجعيتها الصوفية في رواية التبر، ص 113، عن: إبراهيم الكوني : التبر، ص 24.

2 - نفس المرجع، ص 113، عن: إبراهيم الكوني : التبر، ص 127.

3 - نفس المرجع، ص 113، عن: إبراهيم الكوني : التبر، ص 61.

أما الشخصيات التي تحمل ملامح تصوف الواحات فهي تنتمي إلى المكان أكثر، و تتشخ به، إنها شخصية عنفية تمزج بين ألم الجسد و أمل اللقاء (المعشوق الأعظم)، و هو عنف موجه باتجاه الذات فقط، من أجل هجران المكان الحقيقي و الاستقرار في مكان الحلم¹، يقول الكاتب : « هل هذا ما يسميه شيوخ التيجانية "لقاء القدر" لقد رأهم في واحد "أدرار" يجذبون بوحشية حتى إذا تم لأحدهم "اللقاء" استل السكين و غرسه في صدره حتى يقطع طريق العودة و ينعم باللقاء الأبدي، فاتهمهم شيوخ القادرية بالبدع و ناصبهم العداء»²، و هذا النوع من التصوف و الملامح الصوفية مختلف تماما عن الملامح الصوفية في شخصية "أوخيد" إذ هرب إلى التصوف ليس لأجل لقاء الله في سدرة المنتهى، بل هروبا من واقع تشكل من نظرتة السلبية للأنتى، و نأيا بذاته عمّا ينتابها من استلاب.

و مما ينبغي التركيز عليه، أن الروائي المغربي "الطاهر بن جلون" يستدعي الملامح الصوفية في شخصيات روايته "ليلة القدر" و "تلك العتمة الباهرة" ، فالشخصية في رواية "ليلة القدر" تتجه للتصوف بحثا عن ذاتها المجروحة و المسحوقة و المصادرة لتعيش عوالم روحية صافية تعكس تعايشها مع معاناتها الذاتية و تجريدها من هويتها الجنسية الأنثوية بفعل الأب، و رغبتها في البحث عن ذاتها المصادرة، فتنحول إلى ولية من الأولياء الله الصالحين، و تنتقل إلى عوالم السماء انتقالا رمزيا عبر الخيال.³

غير أن الروائي "بنسالم حميش" في روايته "مجنون الحكم" يقدم الحضور الصوفي للشخصية من خلال ما ينتابها من حالات تشبه حالات المتصوفة حين الجذب والشطح، يقول الحاكم في الرواية : «هممت بالنيل و هم بي، هممت بالطير و هم بي ... و لإحياء الصلات و الرحم، ركبت الزورق المبحر في النور ... إني آت بوجه

1 - سرحان جفات سلمان: الشخصية و مرجعيتها الصوفية في رواية التبر، ص 113- 114.

2 - إبراهيم الكوني : التبر، ص 57.

3 - منال بنت عبد العزيز العيسى : تمثيلات الذات المروية على لسان الأنا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2013، ص 372 - 373 .

متوهج من الخفايا و آخر المعازل. إني أت من أسواق الوجود و أمكنة الدنيا. لأخبر الصباح و أخبركم فافتحوا لي صدوركم يا دعاتي و عانقوني»¹، إذ يعمد الحاكم إلى تأليه ذاته رغبة في التوحد مع الذات الإلهية «من ألهني منكم و وافقه التوفيق.. حملته على فرس مسرح في موكبي، و باركته في السر»².

لقد استطاع الروائي العربي المعاصر باستدعائه للملاحم الصوفية في شخصياته الروائية أن يصور و يكشف عن عوالم النفس الإنسانية، و حاول بذلك أن يستثير الأحاسيس و الصور الوجدانية العميقة لدى المتلقي.

4- استدعاء التراث الصوفي في رواية شجرة العابد:

تعتبر رواية "شجرة العابد" للروائي المصري عمار علي حسن الصادرة عام 2011، نصا يستدعي التراث الصوفي بجدارة، و ينهل من الروح الصوفية و المخيال الشعبي العربي. فمؤلفها باحث في التصوف، و له أطروحة و كتاب بعنوان "دور الطرق الصوفية في التنشئة السياسية للمصريين"، و قد ظهرت الصوفية في إنتاجه الأدبي منذ أول مجموعة قصصية له بعنوان "عرب العطايات".

هذه الرواية تحمل خصوصية الفضاء الصوفي و الزمن الصوفي، إذ تأخذ منحى ملحميا يرسم أحداثا تمتد بين السماء و الأرض، كما أن فضاءها الروائي يتنوع بين البحر و الفضاء و البر و الصحراء، و بين الواقع و الخيال نلتقي بشخصيات من الإنس و الجن. غير أن زمنها الذي يمثل فترة أواخر عصر المماليك، لا يشكل المرجع الوحيد في الرواية، إذ تربط الحاضر بالماضي أيضا.

الشخصية الروائية الفاعلة في الرواية هو رجل أزهرى اسمه "عاكف" شارك بالثورة ضد السلطان الظالم، و بعد أن فشلت الثورة، اتجه نحو تيار الصوفية فتعمقت صلته بالله

1 - بنسالم حميش : مجنون الحكم، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، 1998، ص 69-68.

2 - محمد أدادا: الصوفي في الروائي، ص 38، عن بنسالم حميش : مجنون الحكم ، ص 94.

و العوالم الأخرى. و لقد جاء عنوان الرواية نسبة إلى شجرة مباركة، لا يعرف أحد مكانها، و كان السلاطين و بعض الناس يعتقدون أن بها كنزا ثميناً، بينما اعتقد آخرون أنها شجرة مباركة و مقدسة.

ومن خلال الرواية يقدم لنا المؤلف رحلة صوفية عميقة إلى النفس الإنسانية، لنكتشف من خلالها جوهر القيمة الروحية التي يريد الكاتب تجسيدها، إنها رؤيا الإنسان لأجل أن يتأمل نفسه و يعرف أسرار الكون.

إن شجرة العابد رحلة صوفية في الذات الإنسانية و قيم المجتمع و السياسة و الدين، فهي محاولة للوصول إلى المعرفة الإنسانية : معرفة الإنسان لذاته في علاقته بالله و الكون، مُجَبَّدة في ذلك الصوفية المصرية كموضوع للسرد، و قد أفادت من الرموز و المعاني القديمة التي أنتجتها الحضارة المصرية بطبقاتها الثلاث : الفرعونية و الإسلامية و القبطية.

و بهذا يمكن أن ندرج أحداث هذه الرواية ضمن فضاء متخيل، هيمن عليه الجو الصوفي بكراماته و شطحاته، ف "عاكف" بطل الرواية لجأ إلى الصوفية لاكتشاف قوته الكامنة، و قدراته الروحية الخارقة، و بهذا تمكن من الوصول إلى الشجرة العجيبة، التي لم يستطع الوصول إليها بمساعدة الجنية التي أحبته، و لكن وصل إليها بعد انقطاعه سنينا للعبادة في زاوية قرب أحد الأديرة في الصحراء.

و على طول الرواية و بكل مراحلها نلمس اللغة الرمزية الصوفية التي يستدعيها الروائي، يقول مثلاً : «آه يا حفصة أه يا وجعي الجميل. استدار الزمن، و تسربت الأيام من بين أصابعي، أنت مستريحة الآن في الملكوت الأعلى، و أنا معذب بالانتظار، أروض النسيان .. ما يزيد على مئة عام و هيئتي على حالها، كأنني لا أزال أدبُ وراء شيخي القناوي .. إنها محاولة الانتصار على نفسي .. ألم تبوح بذلك ذات

يوم يا حفصة؟ ألم تطلبي هذا و أن اقول لك : أنت شيخي و أنا مريدك .. ها أنا قد وصلت إلى غايتي يا حفصة، علوت على شهواتي. تساميت حتى صرت غريبا على الجميع، قريبا إلى نفسي .. فاضت عيناى بدموع غزيرة، و تاه عقلي في مسارب لا نهاية لها»¹

كذلك يستدعي الروائي الشخصيات الصوفية، و يقتبس نصوصها، كشخصية "ابن عربي" و عبارته الشهيرة «كل شوق يسكن باللقاء لا يُعول عليه»²، و من الشخصيات الصوفية التي ذكرها نجد: الجنيد و معروف الكرخي و ذو النون.

أما الكرامة الصوفية فقد كانت موجودة بوفرة، إن الحاج حسين تتعدد كراماته، فهو يرى الرؤية في منامه، لتتحقق في يقضته، و حين رأى في رؤياه أن بعض الأماكن تحترق، وجدها بالفعل و آثار النيران بادية عليها و يغطيها الرماد³، و حين غرق في النهر و اعتقد الناس موته، خرج من النهر في الضفة الأخرى رافعا يديه في الهواء و « وصلوا إليه فوجدوه لا يزال ساجدا مكانه، و ملابسه ناشفة، كأنه لم يعبر النهر سابجا منذ قليل حملقوا فيه و امتلأت قلوبهم إجلالا له و امتنوا لكراماته التي أخفاها عنهم كل هذه السنين»⁴. هذا و تتعدد كرامات البطل عاكف حين صاحب الجنية نمار و أخذته إلى القمر و أسرت به إلى السماء، و كرامة بقاءه شابا رغم طول السنين التي مرت عليه.

أما الملامح الصوفية في الشخصية الروائية في "شجرة العابد" فهي لا تتمثل في الدروشة و العزلة عن الناس، رغم أن بطل الرواية اعتكف سنينا يقرأ القرآن و يتدبر

1 - عمار علي حسن : شجرة العابد، دار نفرو للنشر و التوزيع، مصر، ط 1، 2011، ص 9 – 10.

2 - نفس المصدر، ص 8.

3 - نفس المصدر ، ص 88.

4 - نفس المصدر، ص 100.

كل ما جاء فيه من آيات حول الأشجار و غيرها، غير أنه لم يكن تصوفا سلبيا هروبا من ظروف الحياة، بل إغراقا في المحبة و الإيمان و التسامح.

يقول الكاتب : «نظرت و أمعنت النظر، فتنبه الطوخي و قال : لا تشغل نفسك بهؤلاء، في الصوفية هناك الولي و هناك الدعي، و عليك أن تختار. فقلت له مبتهلا:

- لقد اخترتُ يا شيخنا»¹، و يقول أيضا « رأني الشيخ عابد الطوخي أقلب في كتب التقاسير فربت كتفي و قال لي باسم :

- اترك هذا وراء ظهرك، اجمع ما أردت أن تحط به من آيات، و ضعها أمام عينيك، و أمعن النظر، و تدبر في أناة، فكتاب الله يفسر بعضه بعضا»²، و هنا دعوة لإمعان النظر في كتاب الله و الابتعاد عن الكتب الشارحة له لأنها كما وصفها الشيخ عابد الطوخي، مجرد محاولات بشرية، غير أن الحقيقة شيء آخر، و هي الحقيقة التي وجب على الصوفي أن يسير وراءها فهو قد خُلِق لهذا الطريق، إذ يوجد نور بين عيني الصوفي لكنه لا يراه إلا بمشيئة الله ، حين يجاهد نفسه، و يخلي الدنيا وراء ظهره. إن الصوفية لغة حب و تجربة يعيشها المتصوف ليحقق التماهي مع المطلق.

أخيرا لقد أدرك الروائي العربي المعاصر أن الوصول للجديد، لا يتم إلا حين يتمثل القديم، و ليس هناك انفصال يتحول إلى تجديد مميز و حقيقي دون تمثّل واع للماضي بما يحمله من جوانبه المشرقة.

إن هذه التحولات الحاصلة في الرواية العربية المعاصرة، و استدعاء التراث الصوفي بكل ما يحمله من حمولة رمزية قوية، أنتج مجموعة من الوظائف على صعيد السرد والدلالة، كما سنرى في طيات هذا البحث.

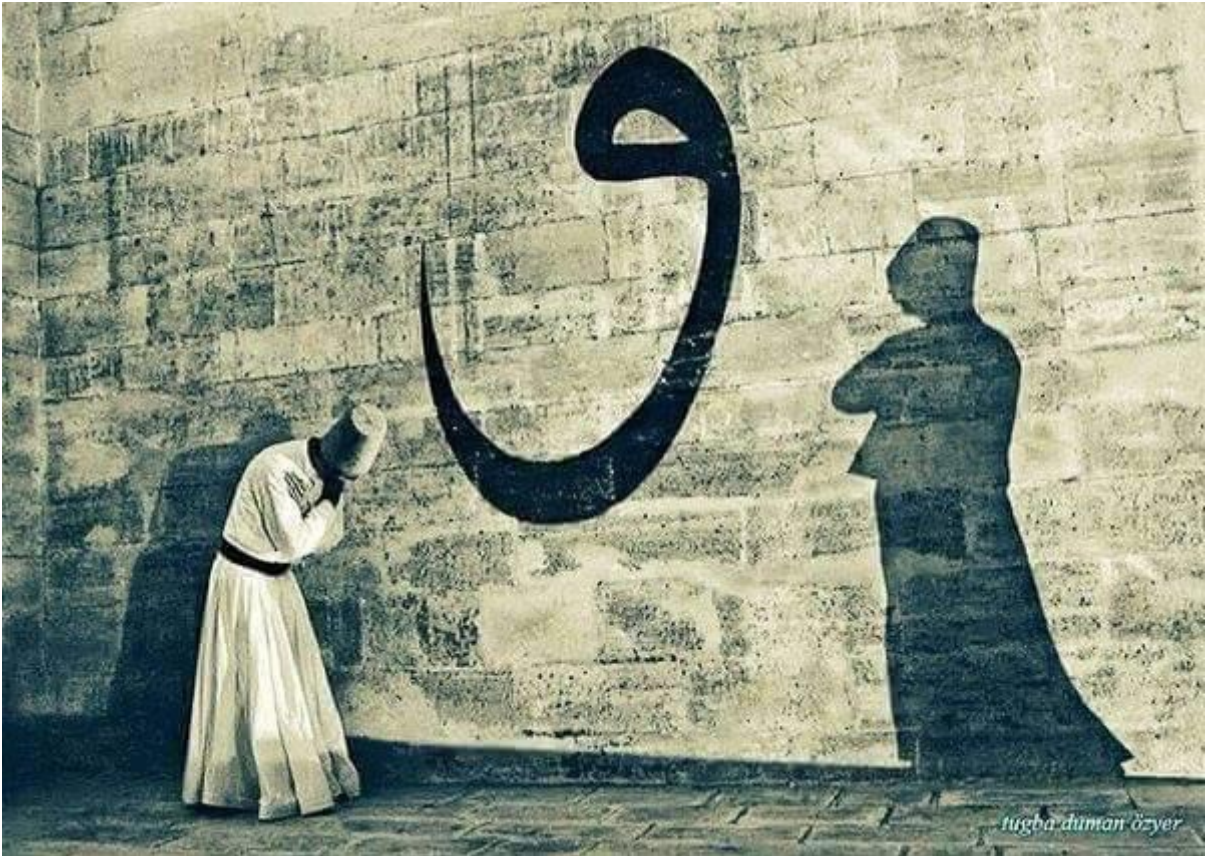
1 - عمار علي حسن : شجرة العابد، ص 339.

2 - نفس المصدر، ص 338 - 339.

الفصل الثاني

الوظائف السردية في شجرة العابد

- 1 - مفاهيم مصطلحية
- 2 - وظيفة الاستهلال بين الصوفي و العجائبي
- 3 - وظائف الحوار
- 4 - وظائف الوصف
- 5- وظائف الراوي
- 6- وظائف الشخصيات
7. الوظائف السردية للفضاء و الزمن



تمهيد: تداخل الخطابات:

بالإضافة إلى الخطاب الصوفي في رواية شجرة العابد، و الذي يحوي في طياته اللغة الصوفية، و المصطلح الصوفي، و الرمز، و الكرامات، و الألوان، و الأجواء الروحية السامية، هناك خطابات أخرى ماثلة في خطاب رواية شجرة العابد، تُستحصَرُ فيها أجناس أدبية و غير أدبية مختلفة، كالخطاب الديني (القرآن و الأحاديث الشريفة) والرسالة، و الأمثال العربية، و الأمثال الشعبية، و الغناء، و الشعر، و القصص العجائبي، و التاريخ.

فالخطاب الديني ماثل بقوة في الرواية، من خلال الأذكار و آيات القرآن، و التسبح، والصلاة، لقد جاء على لسان حفصة و هي إحدى الشخصيات المحورية في الرواية هذا العهد الذي رددته مع عاكف بطل الرواية: " أستغفر الله العظيم، الذي لا إله إلا هو الحي القيوم و أتوب إليه، تبتُّ إلى الله و رجعت إلى الله، و ندمت على ما فعلت، و عزمت على أنني لا أعود إلى ذنب أبدا.. اللهم إني أشهدك و أشهد ملائكتك وحملة عرشك و أنبيائك و رسلك.."¹، و من الخطاب الديني أيضا: "يا خالق كل شيء.. يا فائق الحب و النوى، يا مخرج النهار من الليل. و الحي من الميت. و الميت من الحي. يا من وسعت قدرتك كل شيء... افتح لنا الأبواب التي استعصت على كل خلقك. و جد علينا بما استغلق عليهم من أسرارك العلية.."².

و من الأمثال الشعبية المصرية: "مطرح ما يسري يمري"³ و "تبقى لغيرك و تأتي إليك"⁴ و "موت يا حمار"⁵. و "العبد في التفكير و الرب في التدبير"⁶.

1 - عمار علي حسن، شجرة العابد، ص 377.

2 - نفس المصدر، ص 155.

3 - نفس المصدر، ص 139.

4 - نفس المصدر، ص 357.

5 - نفس المصدر، ص 301.

6 - نفس المصدر، ص 294.

و من الأمثال العربية: "الحب يصنع المعجزات"¹، و "إذا حان القضاء ضاق
القضاء"²، و "سبق السيف العزل"³.

و للغناء نصيب أيضا في رواية شجرة العابد فقد ورد مقطع من أغنية: "و سمعت
صوتا يأتي من قلب الظلام لأطفال ينشدون بصوت مسرع:

يا بنات الحور سيبوا القمر

القمر مخنوق و النبي حضر"⁴

و كل هذه الخطابات تحمل أيضا وظائف سردية و دلالية داخل الرواية، فهي داعمة
للخطاب الصوفي و خصوصا الخطاب الديني الذي استقى منه الروائي أسماء الكثير
من الشخصيات، و كان له دور بارز في الأحداث و تغيراتها، كما أن الأمثال العربية
و الأمثال الشعبية جسدت وظيفة تأصيلية للمجتمع العربي و المصري، و كسرت رتابة
السرد.

.....

1 - عمار علي حسن، شجرة العابد ص 154.

2 - نفس المصدر ، ص 300.

3 - نفس المصدر ، ص 294.

4 - نفس المصدر ، ص 292.

1- تقديم مصطلحي:

لا يخلو أي عمل أدبي من عدة وظائف تتقاسمه تخصص السرد و الدلالة، كونهما عنصران متلاحمان متمازجان داخل هذا العمل المحكي الذي يعرفه جيرار جينيت بأنه "خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، و السردُ هو الفعلُ الذي يُنتجُ هذا المحكي"¹. و الرواية كأى محكي تقوم على دعامتين أساسيتين هما أحداث الحكاية و الطريقة التي تُحكى بها تلك الأحداث، أي نقلها إلى المتلقي عن طريق فعل سردي و دلالي. و لأن الوظائف السردية هي كل ما له علاقة بالأحداث داخل العمل الروائي، كان لا بد قبل دراستها من تقديم مفهوم للوظيفة و الخطاب و السرد:

1-1- تعريف بالوظيفة:

يحيلُ مصطلح الوظيفة عموماً إلى مفهوم القيام بعملٍ أو دورٍ ما، فهو في معاجم اللغة العربية يعني "ثُوبٌ و دُول. و يُقالُ: له كل يوم وظيفة من رزق. و عليه كل يوم وظيفة من عمل"² و وُظفَ عليه العمل تعني "عَيْتَهُ و قَدَرَهُ جارياً في زمان معين"³. والوظيفة أيضاً تعني العمل المسند إلى عامل ليؤديه مع اختصاصات يحددها له القانون⁴.

و يكادُ يتطابقُ المعنى اللغوي للوظيفة في العربية مع معناها في معجم اللغة الفرنسية فالاسم Fonction الذي يقابله في العربية اسم "الوظيفة"، يدلُّ على ما يجب على شخص القيام به في عمل ما⁵.

غير أن الدلالة اللغوية العربية تشترط الزمن في الوظيفة و توسع مفهومها إلى كل ما

1 - جيرار جينيت و آخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، ط1، 1989، ص 97.

2 - أحمد رضا: معجم متن اللغة (موسوعة لغوية حديثة)، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، المجلد 5، دط، 1960، ص 778، 779.

3 - نفس المرجع، ص 778.

4 - أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، المجلد 3، ط1، 2008، ص 2464.

5 - LE ROBERT (dictionnaire de français), Edif 2000, Paris, 2005, p 181.

يُقَدَّر للإنسان من طعام و رزق في كل يوم¹.

أما في مجال الأدب فإن مفهوم الوظيفة متغير حسب كل باحث و مدرسته و توجهه، فبدءاً بـ "فلاديمير بروب" (V Propp) و هو أحد الشكلايين الروس الذين اهتموا بدراسة آليات إنتاج التركيب البنائي للنصوص الأدبية و كيفية إنتاج المعنى، و الذي تصدُر منهجيته الشكلائية في تحليل القصة الخرافية "عن رؤية هيكلية ترى الحكاية بنية مركبة معقدة التركيب و ذات بنية علائقية متشابكة يتم الكشف عن آليات الربط التي تربط فيما بينها بطريق التفكير و استنباط تلك العلاقات و الوظائف التي تؤديها في سياق قصصي معين"².

و اعتماداً على الحكايات الخرافية الروسية قدم بروب "المثال الوظيفي" مُعرفاً الوظيفة من خلاله بأنها "عمل شخصية ما، و هو عمل محدد من زاوية دلالاته داخل جريان الحكاية"³، و لها سمة استغرافية أساسها التشابه في فلسفة القص، فالأنماط الوظيفية هي فلسفة العقل أو الذهنية التي أنتجت هذه الحكاية، لأن القصص و الحكايات يصنعها الشعب عبر العصور و الأزمنة المتعاقبة. و تتلخص قيمة الوظيفة في البنية الحكائية بوصفها استجابة لوعي المجموع، و حاجات الإنسان و الجماعات⁴، إنها أي الوظيفة- وحدة أساسية للغة القص، و تشير إلى أحداث لها مغزى تشكل القص وتتبع مساراً منطقياً "و على الرغم من أنه لا توجد حكايات تتضمن كل الوظائف مجتمعة فإن للوظائف مساراً ثابتاً في كل حكاية"⁵. لقد قدم بروب واحداً و ثلاثين وظيفة من

1 - أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة و صحاح العربية)، تحقيق محمد محمد ثامر، دار الحديث، القاهرة، ط، 2009، ص 1255./ و مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الجيل للنشر و التوزيع، ط، دت.

2 - ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات و الوظائف و التقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط، 2003، ص 141-142.

3 - نفس المرجع، ص 155.

4 - نفس المرجع، ص 155.

5 - محمود الضيع: السرد في الشعر الشعري في السرد، الأبحاث لمؤتمر أدباء مصر الدورة 23، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2008، ص 378.

خلال دراساته للكثير من الحكايات و الخرافات، و جعل لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها، و هذه الوظائف هي:

- 1- الغياب: مغادرة فرد من أفراد الأسرة مسكنه.
- 2- المنع: يسلط على البطل منع و يخضع له.
- 3- الخرق: يخرق البطل المنع.
- 4- الاستخبار: يحاول المعتدي الحصول على معلومات.
- 5- الاطلاع أو الإخبار: يحصل المعتدي على معلومات خاصة بضحيته.
- 6- الخداع: محاولة المعتدي خداع ضحيته ليظفر بها أو بما تملكه.
- 7- التواطؤ العفوي: تقع الضحية في فخ المعتدي فتساعد عدوها دون وعي أو قصد.
- 8- الإساءة: يسيء المعتدي إلى أحد أفراد الأسرة (العائلة)، أو يحتاج أحد الأفراد إلى شيء ما أو يرغب في الحصول على أمر من الأمور.
- 9- الاستتجاد: عند إشاعة خبر الإساءة أو الافتقار يدعى البطل أو يؤمر بإصلاح الضرر أو يطالب بالقيام بالبحث.
- 10- مهمة إصلاحية: يوافق البطل أو يقرر الاضطلاع بدور المصلح للضرر.
- 11- الرحيل: يغادر البطل مسكنه.
- 12- أولى وظائف الواهب: خضوع البطل للاختبار أو الاستخبار أو الهجوم أو غير ذلك، و تأهله للحصول على أداة سحرية أو مساعد سحري.
- 13- رد فعل البطل: يرد البطل على مبادرات الواهب.

- 14- قبول الأداة السحرية: وضع الأداة السحرية على ذمة البطل أو تحت تصرفه.
- 15- السفر من بلد إلى آخر رفقة دليل: ينقل البطل أو يعاد أو يحمل إلى موضع قريب من مكان ضالته.
- 16- المعركة: خوض البطل معركة ضد المعتدي.
- 17- العلامة: تعلق بالبطل علامة أو (أمانة).
- 18- الانتصار: هزيمة المعتدي و انتصار البطل.
- 19- الإصلاح: يتم إصلاح الإساءة أو تدارك الافتقار.
- 20- العودة: رجوع البطل.
- 21- المطاردة: يُطارِد البطل.
- 22- النجدة: تتم نجدة البطل.
- 23- الوصول خفية: وصول البطل إلى منزله أو إلى بلد آخر متخفياً.
- 24- الزعم الكاذب: ينسب البطل الزائف البطولة لنفسه.
- 25- المهمة الصعبة: يعرض على البطل القيام بعمل عسير.
- 26- إنجاز المهمة: إنجاز البطل للعمل المنوط به.
- 27- الاعتراف: يتم الاعتراف بالبطل.
- 28- الانكشاف: انكشاف أمر البطل الزائف أو المعتدي.
- 29- تغيير هيئة البطل: ظهور البطل في هيئة جديدة.

30- العقاب: يُعاقب البطل الزائف أو المعتدي.

31- الزواج: يتزوج البطل و يعتلي سدة العرش¹.

و استنتج بروب أن الوظائف السردية تتكرر بشكل لافت، إذ أن الشخصيات في القصص تقوم بنفس الفعل، و عليه قرر أن معرفة "ما تقوم به الشخصيات هو السؤال الوحيد المهم في دراسة القصة، أما من يقوم بالشيء، و كيف يقوم به، فإنها أسئلة لا تُطرح إلا بشكل ثانوي.. و نستطيع استباقا أن نقول أن عدد الوظائف غاية في القلة في حين لا حصر لعدد الشخصيات"² و رغم أن الوظائف متشابهة، إلا أن بروب يركز على اختلاف دلالاتها داخل مسار الحكاية و سياقها.

و انطلاقا من هذا التحليل يضع بروب الصياغة العامة لمنهجه وفق أربعة أسس هي³:

- 1- إن العناصر القارة و الدائمة في الحكاية هي وظائف الشخصيات، و هذا مهما تغيرت الشخصيات أو الطريقة التي تؤدي الوظائف، فالوظائف هي الجزء الأساسي والمحوري للحكاية.
- 2- إن عدد الوظائف المكونة للحكاية العجيبة محدود.
- 3- يخضع تتابع الوظائف دوما لنفس المسار، و هذا لا يعني أن كل الحكايات تحتوي على كل الوظائف.
- 4- كل الحكايات العجيبة تصنف ضمن نفس النمط فيما يتعلق ببنيتها، أي أن لها نفس البنية.

1 - جمال مبارك: الوظائف السردية في نقد الرواية (مفاهيم و إشكالات)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 24، 2012، ص 339 إلى 341.

2 - فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، شراع للدراسات و النشر، دمشق، ط1، 1996، ص 37- 38

3 - عمر عيلان: النقد الجديد و النص الروائي العربي (مخطوط رسالة دكتوراه دولة في الأدب الحديث)، جامعة منتوري قسنطينة، العام الجامعي 2005- 2006.

و يتطرق "غريماس" (A J Greimas) إلى مفهوم "الوظيفة" من منظور نظرية العامل التي تَعْتَبِرُ الوظيفة بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات في الجملة، و استبدل مصطلح "الوظيفة" بمصطلح "العامل"، و يعتبرُ أن النموذج العملي يتكون من ستة عوامل هي المرسل و المساعد و الفاعل و الموضوع و المرسلُ إليه و المعيق، كم أكد أن وظائف بروب لا يمكن أن نطبقها "بشكل إجرائي متلائم مع الواقع القصصي العام، ذلك أن غريماس كان يسعى إلى قواعد كلية شاملة للسرد بإجراء التحليل الدلالي على بنية الجملة، لا على شيء واحد كما فعل بروب"¹.

غير أن "رولان بارت" (R Barthes) قد أبقى مصطلح "الوظيفة" كما ورد عند "فلاديمير بروب"، ورأى أن الكاتب حين يشير إلى شيء بعبارة أو صورة داخل الحكى، فلا بد أن يكون لهذه الإشارة معنى فيما سيأتي من الحكى، و علينا دائما أن ننتظر الدور الذي سيلعبه ذلك الشيء في بقية القصة²، و النص الروائي عند "بارت" يحتوي على جزئيات كثيرة متداخلة و منتمية إلى مستويات متراكبة، هذه الجزئيات في شكلها الظاهري للنص تبدو على هيئة كلمات و جمل و علاقات أسلوبية، بينما تبدو في الهيكل الداخلي على هيئة أحداث و مواقف و شخصيات و أفكار، لهذا لا يفهم مغزى الهيئة الأولى إلا من خلال البناء المترابك للمستويين، و يقترح "بارت" ثلاثة مستويات تتقاسم النص الروائي وهي: مستوى الوظائف و مستوى الأعمال، و مستوى الأشياء³.

و خلافا لـ"غريماس" لا يحصر بارت الوظيفة في الجملة، لأنه يمكن لكلمة واحدة أن تقوم بدور الوظيفة في الحكى داخل سياقها الخاص⁴، و يعرف الوظائف بأنها الوحدات الصغرى التي يتكون منها النص الروائي، و يمكن أن نقسمه على أساسها "فكل جزئية من جزئيات المستوى الكلامي في الرواية يُفترض أنها ذات وظيفة، و أنها ذات معنى

1 - جمال مباركي: الوظائف السردية في نقد الرواية (مفاهيم و إشكالات)، ص 343-344.

2 - نفس المرجع، ص 342

3 - عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1992، ص 43.

4 - حميد لحميداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 28.

حتى أصغر التفاصيل و الحركات و الأوصاف و العلاقات، حتى تلك الأجزاء التي يُنظر إليها على أنها لون من الاستطراد، كل جزئية لها معنى، و هي في الوقت نفسه جزء من البنية الكلية، سواء أكانت هذه البنية الكلية محكمة أم مفككة، فقد تكون الوظيفة المنوطة بإحدى الوحدات هي العمل على ترابط البنية، و قد تكون وظيفة وحدة أخرى العمل على تفكيكها¹.

و الوحدات الصغرى - كما يرى بارت- قد تكون ضميراً أو اسماً أو فعلاً أو جملة أو عبارة لها دلالة وظيفية في الرواية، و يقدم مثالا من رواية "الأصبع الذهبية" حين يرفع "جيمس بوند" إحدى سماعات الخطوط الأربعة، فإن الكلمة "أربعة" تشكل وحدة وظيفية إذ تخبرنا على المستوى الاجتماعي الذي يعيشه "جيمس بوند" و عن المستوى العالي من التقنية الإدارية².

غير أن الأمر لا يبدو بهذه البساطة، فقد ذهب بارت إلى أن الوحدات الوظيفية تنقسم إلى نوعين:

أ- **الوظائف التوزيعية:** و تقابلها وظائف فلاديمير بروب إذ يجمعها ذلك التعالق فيما بينها، و تكون مبنية على أساس التوقع المنطقي و الافتراض السببي، فحدوث وظيفة ما يجعلنا ننتظر ردة فعل بعدها، و إذا أشارت لحدث فإنه سيكون مقدمة لحدث آخر، كما تملك مسدس داخل أحداث السرد مثلا هو مقدمة لاستخدامه لاحقا، و الدخول إلى مكان يستوجب الخروج منه، و هكذا فإن هذه الوظائف التوزيعية توضح بنية الأحداث في مجرى القصة، و السمة المميزة لها هي اتصالها بشكل أساسي بالأفعال³.

ب- **الوظائف الإدماجية:** و هي ما يحيلنا إلى هيئة أو صفة لها علاقة بمكونات المتن الحكائي من شخصيات و زمان و مكان، فهي وظائف دلالية إيحائية يشير بعضها

¹ - جمال مبارك: الوظائف السردية في نقد الرواية (مفاهيم و إشكالات)، ص 342.

² - نفس المرجع، ص 342 و حميد لحميداني: بنية النص السردية (من منظور النقد الأدبي)، ص 28-29.

³ - عمر عيلان: النقد الجديد و النص الروائي العربي (مخطوط رسالة دكتوراه دولة في الأدب الحديث)، ص 79.

إلى "شكل الشخصية و لا يصرح به، و بعضها يوحي بخلقها أو حالتها أو وضعها الاجتماعي، و بعضها يوحي بالبيئة المحيطة بالشخصيات و الأحداث ... و هكذا فكل ما يتعلق بأوصاف الشخصيات، و بالأفعال الدالة على أخلاقها أو أفكارها ينتمي إلى هذا النوع من [الوظائف]"¹.

و يقسم بارت الوظائف التوزيعية إلى قسمين: وظائف توزيعية أساسية تكون الهيكل الأساسي للنص، و لا يمكن الاستغناء عنها لأنها عناصر بنائية، و وظائف توزيعية ثانوية تكون وظيفتها ربط الصلات و ملأ الفراغات و "التجاويف القائمة بين عناصر الهيكل الأساسي.. فهي سرود صغرى جزئية ضمن البنية الكبرى"².

كما قسم بارت أيضا الوظائف الإدماجية إلى قسمين: قسم يصف المشاعر والأحاسيس و الصفات الخاصة بالشخصيات، بينما يقدم القسم الثاني معلومات عن أماكن الأحداث و زمن وقوعها، و جدير بالذكر أن الوظائف الإدماجية غير أساسية و يمكن إغفالها أو إسقاطها دون أن يحدث أي خلل في مسار القص لأن طابعها تراكمي غير سببي³. إذن هناك وظائف توزيعية لها روابط سببية منطقية، و وظائف إدماجية تعتمد على تبين صفات الشخصيات و مشاعرهم و التوالي الزمني و المكاني.

من جانب آخر نجد أن "كلود بريمون" يحتفظ بمصطلح "الوظيفة" كما كان عند "بروب" و يعرفها بأنها: "الوحدة المشكلة للقاعدة، و هي بمثابة الذرة أو النواة السردية- كما يراها بروب أيضا- و تخصُّ الأفعال و الأحداث و الأعمال، و في اجتماعها تكوّن مقطوعة، و جملة المقطوعات تولد المحكي"⁴. و هنا نجد أن بريمون يخرج عن

1- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص 45.

2 - عمر عيلان: النقد الجديد و النص الروائي العربي (مخطوط رسالة دكتوراه دولة في الأدب الحديث)، ص 79- 80.

3 - نفس المرجع، ص 80.

4 -نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2011، ص 67.

التصور البسيط للوظيفة الذي قدمه بروب جاعلا من السارد هو المتصرف فيها بحرية في اختياره لمسار الحدث، و تنتج المقطوعة بتوالد ثلاث وظائف هي¹:

1- وظيفة تفتح سيرورة ممكنة لسلوك أو حدث ما.

2- وظيفة تحقق ذلك الإضمار في شكل سلوك أو حدث قائم بالفعل.

3- وظيفة تختم السيرورة من خلال نتيجة محصل عليها.

و بهذا الشكل تكون الوظيفة عند بريمون طيعة بيد السارد إذ بإمكانه التصرف فيها بحرية مطلقة في اختياره لسيرورة الأحداث.²

و من بين الانتقادات الموجهة لدراسة بروب للوظائف السردية، نجد أن هناك من رأى أن هذه الدراسة يحكمها التتابع المنطقي و التسلسل الزمني، و هذه خطية زمنية تتميز بها الخرافة و تمردت عليها الأنواع السردية الأخرى كالقصة و الرواية، التي تعتمد على اللاخطية و تشطي الزمن، كما أن بروب قد أهمل الجانب الاجتماعي والحضاري للخرافة "لأن دراسته معيارية أنية محايدة"³.

و كأى دراسة علمية نجد أن الوظائف السردية تواجهها مشكلات و تعقيدات أثناء تتبع التنوع الخصب لهذه الوظائف في الأشكال السردية المعاصرة، خصوصا تلك التعقيدات التي تنشأ عن "تعدد الممثلين في العامل الواحد، أو تعدد العوامل في ممثل واحد، في البنية الروائية الكبرى، أي أن ذاتا واحدة بإمكانها أن تسهم في عدة عوامل، أو أن تسند لها وظائف مختلفة (ذات، مرسل إليه، معارض)، أو تؤدي أدوارا مختلفة من خانة المساندة إلى خانة المعارضة.. و بالمقابل يمكن أن تشترك عدة ذوات في دور واحد: الذات الجماعية مثلا، المجموعة و الكتلة التي تسعى إلى تحقيق موضوع مشترك"⁴.

1- نادبة بوشنفر: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردى ، ص 67.

2 - نفس المرجع ، ص 67.

3 - جمال مباركي: الوظائف السردية في نقد الرواية (مفاهيم و إشكالات)، ص 347.

4 . نفس المرجع ، ص 348- 349.

1-2- مفهوم الخطاب:

من المفاهيم التي تطرح إشكالات على مستوى نظريات النقد الأدبي الحديث والمعاصر، نجد مفهوم الخطاب (Discours)، نظراً للاختلافات الشائكة حول ماهيته بالرغم من كثرة تداوله في مجال الدراسات الأدبية و اللسانية، حيث يقول بول ريكور أن مشكلة الخطاب أصبحت من خلال علم اللغة مشكلة حقيقية، فاللسانيات الوصفية تقف عند حدود الجملة و لا تتعداها إذ هي الوحدة الأكبر القابلة للوصف، و الجملة من هذا المنظور ليست مجرد تتابع أفقي للكلمات، بل هي نظام، و من هنا بات الخطاب من وجهة نظر لسانية يتضمن كل ما يوجد في الجملة التي وصفها "مارتينييه" (A Martinet) بأنها المقطع الأكثر صغراً و تُمَثَّل الخطاب تمثيلاً تاماً، فما وراء الجملة سوى جمل أخرى مبنية وفق نفس القواعد التي تفرضها اللغة¹.

و باعتباره وحدة قابلة للوصف اللساني، نجد أن لاينس يثير قضية "الملفوظ" الذي يحدده هاريس بأنه "كل جزء من أجزاء الكلام يقوم به متكلم، و قبل هذا الجزء و بعده هناك صمت من قبل هذا المتكلم"²، و يرى سعيد يقطين أن هذا التحديد يجعل الملفوظ وحدة متكاملة دلالية باعتباره كلاماً منجزاً، و هذه الوحدة لها تجليات كثيرة تتجاوز الجملة لتصبح خطاباً³، لنستنتج أن هاريس هو أول لساني وسَّع حدود موضوع البحث ليحمله يتحدى الجملة إلى الخطاب مُحللاً إياه بنفس التصور و الأدوات التي يحل بها الجملة غير مهتم بالعلاقات الموجودة بين اللغة و الثقافة و المجتمع باعتبارها قضية خارج لسانية، و قد عرّف الخطاب بأنه ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تُكوِّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض⁴.

1 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمان منيف، ص 15-16.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب و لبنان، ط4، 2005، ص 17.

3 - نفس المرجع، ص 17.

4 - نفس المرجع، ص 17.

هذا الاختلاف يدل على أن مفهوم الخطاب غير متفق عليه نظرا للموضوعات التي يطرحها، مما جعل كل باحث يعرفه من وجهة نظره المرتبطة بمجاله المعرفي، رغم أن الخطاب لغة يعني مراجعة الكلام، و "هو الكلام و الرسالة أو ما يخاطب به الرجل صاحبه.. و هو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل أن ينقلها إلى مرسل إليه.. بناء على نظام لغوي مشترك بينهما"¹، و هذا ما عناه "إيميل بنفنست" حين عرف الخطاب بكونه ملفوظاً منظورا إليه من وجهة آليات و عمليات اشتغاله في التواصل، أي "هو كل تلفظ يفرض متكلما و مستمعا و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"²، و انطلاقا من تعريفه هذا نجد تنوعا و تعددا في الخطابات الشفوية الممتدة من المخاطبة اليومية إلى الخطبة الأكثر صنعة و زخرفة، ثم نجده يميز بين نوعين من التلفظ هما الخطاب و قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة المستويات وكل الكتابات التي تنقل خطابات شفوية، و النوع الثاني هو الحكاية التاريخية التي لا توظف إلا زما ماضيا لا يمكن تحديده، بينما يوظف الخطاب كل الأزمنة، و هكذا فإن مفهوم الخطاب لدى بنفينيست (É Benveniste) يتسع ليشمل كل الأجناس الأدبية التي يخاطب فيها شخص شخصا آخر و "يعلن عن ذاته باعتباره متكلما و ينظم كلامه وفق مقولة الضمائر"³.

أما الخطاب عند رومان جاكوبسون (R Jakobson) فهو رسالة لها وظيفة شعرية يبثها المخاطب الذي يحمل وظيفة انفعالية إلى المخاطب المتلقي و له وظيفة معرفية، عن طريق قناة اتصال، و تخضع الرسالة إلى شيفرة مشتركة بين المخاطب و المخاطب،

1 - زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008/2007، ص 42.

2 - نفس المرجع، ص 43.

3 - كريمة نظور: البنية السردية في قصص الأطفال الجزائرية قصة البحيرة العظمى لأحمد منور عينة، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة، ص 16.

فالمخاطبُ يركب الرسالة و المتلقي عليه تفكيكها و ممارسة القراءة عليها و هو بهذا يقسم عملية التواصل إلى ست عناصر هي:¹

أ- السياق و له وظيفة مرجعية

ب- المرسل (المخاطب) و له وظيفة انفعالية.

ج- الرسالة و وظيفتها شعرية

د- المتلقي (المخاطب) و وظيفته معرفية.

هـ- الاتصال و وظيفته لغوية.

و- السنن و وظيفته ميتالغوية.

و في تمييزه بين الخطابات الحكائية يستعمل سعيد يقطين معيار الصيغة اعتبارا من التمييز الأساسي بين الحكى و السرد، فيصبح الحكى عاما و السرد خاصا، و لذلك نجدنا أمام تميزات من قبيل "الخطاب الدرامي" الذي يضم المسرحية، و "الخطاب السردى" و تدخل ضمنه الرواية و الحكاية الشعبية و القصة و السيرة، و هذا المعيار هو نفسه الذي قدمه جيرار جينيت، و أطلق عليه سعيد يقطين اسم الاتجاه الحصري وهو الأقدم زمنيا.²

و يتداخل مفهوم الخطاب مع مفهوم النص، فبما أن النص يقوم على مبدأ التماسك والوحدة، يصبح مفهومه عند كثير من الدارسين هو ذاته الخطاب، و يعرفه بول ريكور بقوله: "النص يعني الخطاب مسطورا و منمقا على السواء"³ و وظيفة التنميق التي أدرجها بول ريكور ملازمة للخطاب، هي نفسها وظيفة التأثير في المتلقي باعتبار النص/الخطاب رسالة موجهة إلى متلقٍ.⁴

1 - زهيرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان ، ص 46/ و أومقران حكيم: تجليات الخطاب الروائي الجزائري المعاصر في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار، الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب: الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، جامعة ورقلة قاصدي مرباح، فيفري 2011، ص2.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 47.

3 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثى عند عبد الرحمان منيف، ص 21.

4 - نفس المرجع ، ص 21.

كذلك يجمع رولان بارت بين النص و الخطاب حين يقول أن النص يظل على كل الأحوال متلاحماً مع الخطاب، و ليس النص إلا خطاباً، و لا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب آخر قاصداً التناص¹.

و يتساءل عبد الغني بن الشيخ عن ماهية الرواية الخماسية الأجزاء أو الثلاثية منها، و هل يمكن اعتبارها نصاً واحداً مجزئاً إلى أجزاء؟ أم هي نصوص مغلقة لكنها متجانسة و متألّفة من حيث البنى التي تشكلها؟ و هل نحن إزاء خطاب واحد أو خطابات؟ و هذه الأسئلة تتأتى من خلال التسليم بأن الخطاب هو النص المنجز و قد بلغ تمامه كتابةً، خصوصاً و أن الكتابة هي التجلي التام للخطاب كما يرى جاك دريدا، و يخلص بن الشيخ إلى أن "لكل نص خطابه الخاص به، و أنه لا يمكن تصور وجود أحدهما في غياب الآخر، و النص في ذلك يتضمن وحدات نصية صغرى، تتشكل و إياها وحدات خطابية صغرى، تتألف و تتجانس لتكون في النهاية وحدة نصية كبرى تشمل خطاب النص"²

و في محاولة منه لحسم مسألة التداخل بين النص و الخطاب، يرى سعيد يقطين أن الخطاب مظهر نحوي، بواسطته يتم إرسال القصة، بينما النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من طرف المتلقي، ففي "الخطاب نقف عند حدود الراوي و المروي له، و في النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب و القارئ"³.

إنّ النصوص -كما ذكرنا سابقاً- مفتوحة على نصوص أخرى و يتم إنتاجها ليس بالكتابة فقط، بل و أيضاً بالقراءة، فبالقراءة يعيد كل قارئ بناء النص من جديد، فنجدنا إزاء توالد لنصوص جديدة متعددة و لا نهائية، تخضع للتأويل الذي يمارسه كل قارئ على النص الأصلي.

1 - كريمة نظور: البنية السردية في قصص الأطفال الجزائرية قصة البحيرة العظمى لأحمد منور عينة، ص 22.

2 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائي عند عبد الرحمان منيف، ص 22- 23.

3 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 32.

1-3- مفهوم السرد:

يرى عبد الملك مرتاض أن أصل السرد في اللغة العربية هو "التتابع الماضي على سيرة واحدة، و سرد الحديث و القراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يُطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحى أهم و أشمل، بحيثُ أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي"¹، مما يعني أن السرد هو الطريقة التي تُحكى بها الأحداث.

فالسرد إذن آلية تنتج الحكى و تقدمه، و هو بهذا يتضمن حدثا يرسله الراوي، ويستقبله المتلقي، و من هنا نجدنا أمام قسمين "أولهما الحكاية التي تتضمن المحتوى، أو سلسلة الأحداث و الوقائع، و ثانيهما الخطاب الذي يتكفل بتقديم هذا المحتوى. بمعنى آخر: المكونات و طريقة تقديمها"². فيصبح السرد وسيلة لتوصيل الحكاية إلى القارئ عبر "وسيط بين الشخصيات و المتلقي هو الراوي"³، و من الطبيعي أن تختلف صور هذا التوصيل و ترتيب الحكاية عبر تكسير آلة الزمن، إذ يمكن أن نحكي حكاية واحدة بطرق عدة.

هذا و يرتبط السرد بالحكي، بل و يُكمله و يُوجده، بغض النظر عن "النوع الذي يندرج ضمنه جنس ذلك الحكى، سواء كان حكاية شعبية أو أسطورة أو قصة، أو رواية أو سيرة أدبية"⁴، و الحكى عموما يقوم على دعامين أساسيتين:

أولاهما: احتواءه على قصة ما، تتضمن أحداثا معينة.

و ثانيهما: تعيين الطريقة التي نحكي بها تلك القصة، و هذا ما يسمى سردا، و هو ما يعتمدُ عليه أساسا في تمييز أنواع الحكى.¹

1 - عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص 56.

2 - ناصر نمر محي الدين: بناء العالم الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 2012، ص 15-16.

3 - ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 63.

4 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائى عند عبد الرحمان منيف، ص 9.

و في دراسته لأنواع السرد يرى رولان بارت أن هذه الأنواع لا حصر لها، و أن كل مادة صالحة لكي تتضمن سرداً، فالسرد تحتمله اللغة شفوية كانت أم مكتوبة، كما يمكن أن نجده في الصور الثابتة و المتحركة، و الإيماءات، و الأسطورة، و الحكايات الخرافية، و في الحكاية على لسان الحيوان، و في الأقصوصة، و الملحمة، و التاريخ، و المأساة، و الدراما، و الملهاة و اللوحة المرسومة، و في النقش على الزجاج، و في السينما، و الخبر الصحفي، فالسرد "حاضر في كل الأزمنة و في كل الأمكنة، و في كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، و لا يوجد أي شعب بدون سرد.. فالسرد لا يعير اهتماماً لا لجودة الأدب و لا لرداءته، إنه عالمي، عبر تاريخي، عبر ثقافي"².

غير أن الأمر ليس بهذه البساطة، فجيرار جينيت يضيق مجال مصطلح السرد، و يقيدده في النصوص المسرودة لفضياً³، و يرى أن تحديد السرد في مجال التعبير الأدبي بكونه عرضاً لحدث أو متواليه من الأحداث، سواء كانت حقيقية أو خيالية، عرضاً بواسطة اللغة، و بخاصة بواسطة لغة مكتوبة، يبدو تحديداً متميزاً عن غيره بالوضوح و البساطة، لكنه بنفس الوقت سببٌ لانغلاقه و تقييده لنا داخل هذا الوضوح، لأنه يلغي بكيفية ما، حدود اشتغال السرد و شروطه، لأن التحديد السابق للسرد قد يعني "أن السرد ينساب من تلقاء ذاته، و ألا شيء أكثر طبيعية من رواية قصة أو تنظيم مجموعة من الأفعال في أسطورة، و في حكاية خرافية، أو في ملحمة، أو في رواية"⁴. فإذا كان السرد الشفوي يقتضي مهارات تخص الإلقاء و الإصغاء لدى الراوي و المتلقي، تقوم على الكلام و الإيماءات و الحركة، فإن السرد الكتابي يلزمه مهارات بصرية و ذهنية، لأن المتلقي يتلقى النص عن طريق فعل القراءة لا الإصغاء، و من

1 - حميد لميداني: بنية النص السردية، ص 45.

2 - رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحر اوي و آخرون، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1992، ص 9.

3 - يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، دط، 2011، ص 51.

4 - جيرار جينيت: حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوحالة، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 71.

هنا تتبدى أهمية "التمظهر البصري" للنص السردى، و خصوصاً في الرواية، و التي تحتاج أثناء عرضها إلى طرائق تقنية بصرية تتمثل في "طريقة توزيع وحدات النص على بياض الورق، و كيفية رسم الحروف و وضع العناوين و علامات الوقف، وغيرها مما يُستعان فيه بتوظيف مختلف تقنيات النسخ و الطباعة، إلى حد استخدام الرسومات و الألوان على الغلاف الخارجي لنص الرواية، كما هو شائع في الرواية العربية المعاصرة"¹، كما في رواية شجرة العابد لعمار علي حسن.

غير أن الجانب المهم في الرواية يقوم على تقنيات سردية بنائية، تقوم بدورها - على أساس ترتيب أحداث القص، فالروائي يختار بطريقة فنية تأثيث "الفضاء المتخيل"، ويبني الشخصيات، و يوزع أدوارها، و يستحضر نصوصاً أخرى عبر خاصية التناص، لأن النص الروائي أثنى فني لا يقوم على "مادة قصصية" جاهزة تُقدّم للقارئ، بل هو قائم على أساس وجود "أداة توسيطية" تجعل المادة القصصية دالة من خلال مضمونها، و من خلال التشكيل الذي تخضع له أيضاً.²

ذلك لأننا لا يمكن أن نعدّ أي تتابع لأحداث ما، أنه سرد، لأن السرد عملية معقدة لها صيغ مختلفة، و أبنية، و وظائف، و آليات يشتغل عليها، و خصوصاً مع الرواية الجديدة القائمة على التخيل، و تعدد الأصوات، حيث يصبح الزمن لعبة، و المكان شخصية، و لا تكون الأحداث رهينةً للتسلسل الواقعي، بل لتسلسل متخيل متشظي، يصنع تميزه و خصوصيته المختلفة من نص إلى آخر.

2- وظيفة الاستهلال بين الصوفي و العجائبي:

2-1- مفهوم الاستهلال:

الاستهلال تمهيد للوظائف السردية، و نقصد به بداية النص الروائي، الذي يستند في بنائه إلى ثلاثة مرتكزات أساسية هي الاستهلال و المتن و النهاية.

¹ - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائي عند عبد الرحمان منيف، ص 10.
² - نفس المرجع، ص 10.

و غالبا ما تبدأ الرواية بمقدمة تسمح بالدخول إلى الأحداث لعرضها، أو بافتتاحية سردية، و هذا هو الاستهلال الذي يعد من أهم عناصر البناء الفني في الشعر، أو الرواية، أو الدراما، كونه مدخلا رئيسيا لولوج عالم الرواية "الحكائي" إذ يرتبط به في علاقة تواصلية حقيقية، و هو "يساهم في استكناه النص الروائي: تشكيلا و دلالة"¹.

يقدم الاستهلال مسحا أوليا لكل عناصر البناء، من شخصيات و أفكار و أحداث، فهو يزرع النواة الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة، و لهذا يمتلك الاستهلال توازنا داخليا، إن فقدته الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل، و له -بالإضافة إلى ذلك- قدرة على التركيز و الإيحاء و التأويل، إنه تمهيدٌ طريقٍ إلى أسرار العمل الداخلية، و ليس وَضْعًا في صلب العمل دفعة واحدة، ذلك أن الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية تجعله موجودا في كل عمل بنائي كبير.²

هذا و يقوم الاستهلال بدور هام في بناء النص الروائي و صناعة حبكتة و إثارة للمتلقي و تشويقه، لأنه يقدم الأحداث، و يمهد لها إما بتأطيرها أو بتبيين الجو الذي ستُجَرُّ فيه الوظائف السردية، و هنا بالضبط يتدخل الراوي ليضعنا أمام الفضاء الروائي المكاني و الزماني لأجل افتتاح السرد، مما يُضفي على العمل وحدة نصية كلية.³

لذا فالاستهلال من أصعب الصفحات في أي عمل فني جيد، فهو يحتاج عناية خاصة، لأن على الجملة فيه أو الكلمة أن تَحْمِلَ معنيين اثنين: "معنى عاماً بسياق الفصل ضمن فصول الرواية، و معنى خاصاً أعمق، لأنها ستحمل في أحشائها ما يحدث في الفصول اللاحقة".⁴

1 - جميل حمداوي، دراسات في النقد الروائي بين النظرية و التطبيق، دار المعرفة، المغرب، ط1، 2013.

2 - ياسين النصير: الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقاليم العراقية، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، العددان 11- 12، 1986، ص 39.

3 - جميل حمداوي، دراسات في النقد الروائي بين النظرية و التطبيق.

4 - ياسين النصير: الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، ص 40.

و مما ينبغي التركيز عليه، أن الاستهلال قد شهد تحولاً بداية من النصوص الروائية الواقعية إلى النصوص الروائية الجديدة، فقد انصب في النصوص الواقعية على الوصف و تقديم الفضاء المكاني و الزماني، و تقديم الشخصيات و استحضار الماضي، أي أن الاستهلال هنا متكون من عنصرَي الماضي و المكان، فالروائيون الواقعيون يخصصون صفحات في بداية الرواية يصفون فيها المكان و يقدمون الزمن، و يكون ذلك حين يبدأون من إحدى لحظات حياة الشخصيات ليعودوا إلى الماضي، من أجل إدخال القارئ في عالم الرواية و إعطائه خلفية عنها¹. غير أن هناك من الروائيين الجدد من استغنى تماماً عن هذه الافتتاحية، لأن الماضي صار في الرواية جزءً من الحاضر غير منفصل عنه، إذ هو "منسوج في ذاكرة الشخصية و مخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولاً بأول على غير نظام أو ترتيب، و لذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزمني سوى في نهاية القراءة، و يُعاد ترتيبها في مخيلة القارئ فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة لها خصائصها الفنية، ولكن نراها انتشرت و نثرت على النص كله، و أصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة هي مهمة القارئ لا الروائي"². و هكذا لم يعد الروائيون الجدد يستفتحون بتنبهات توضح للقارئ خلفيات النص، أو بمقاطع وصفية تحدد زمن الأحداث و مكان وقوعها، بل تنطلق مباشرة بالحدث المركزي، لأن النص -كما يرى جميل حمداوي- أصبح تخيالياً لا يحتاج إلى إيهام القارئ بواقعية العالم الذي سيقبل على اقتحامه و بذلك أصبح الاستهلال ميتانصياً أو خطاباً حول مفهوم الروائية أو لعبة السرد والبناء الروائي³.

هذا و قد ذكر ياسين النصير أربعة أنواع للاستهلال هي⁴:

1 - جميل حمداوي، دراسات في النقد الروائي بين النظرية و التطبيق.

2 - نفس المرجع..

3 - نفس المرجع..

4 - ياسين النصير: الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، من ص 39 إلى ص 55.

- الاستهلال الروائي الموسع.
- الاستهلال الروائي المتعدد الأصوات.
- الاستهلال الروائي المحوري البنية.
- الاستهلال الروائي الحديث.
- بينما صنفها جميل حمداوي إلى¹:
- الاستهلال الفضائي (الزمكاني).
- الاستهلال الوصفي.
- الاستهلال المشهدي أو الحواري.
- الاستهلال الميتاسردي (النص الواصف النقدي)
- الاستهلال المبني على تقديم الشخصيات.
- الاستهلال ذو البنية الحديثة المحورية (الحدث المحوري).
- الاستهلال الأجناسي.

2-2- مميزات الاستهلال في شجرة العابد:

لقد كانت وظائف الاستهلال في شجرة العابد متمثلة في تقديم عالم الرواية التخيلي، وتأطيره حدثيا و سرديا، كما أنه يحفز القارئ و يثيره و يشوقه لقراءة الرواية و ذلك حين اختار حدثا يمهد لعالمها.

و من ثمَّ جاء الاستهلال في رواية شجرة العابد عبارة عن تعريف روائي للحدث وتقديم إجمالي له، بدأ بالمناجاة الصوفية، و تلميح لتلك الثورة التي قادها الشيخ و مريدوه ضد السلطان، فالبطل يناجي حبيبته في الملكوت الأعلى، و يشكو بعدها الحتمي عنه، و يتذكر أيامه الغابرة، ثم يقدم الشجرة المباركة و ما حولها. غير أن الراوي (وهو نفسه بطل الرواية) في بداية الاستهلال لا يبرزُ من شخصيات الرواية إلا البطل

¹ - جميل حمداوي: دراسات في النقد بين النظرية و التطبيق.

عاكف و حبيبته حفصة و يشيرُ إلى الشيخ القناوي، ليقدم فيما بعد بعض الشخصيات الثانوية.

و مما نلاحظه بدايةً من استهلال شجرة العابد، أن عمار علي حسن زواج بين الاستهلال في الروايات الواقعية، و الاستهلال في الروايات الجديدة المعاصرة، فقد استهل الرواية بتقديم ثلاث شخصيات محورية هي الشجرة و حفصة و عاكف و إن لم يذكر اسمه إلا بعد توالي الأحداث، و كذلك عَرَضَ جزءً من الفضاء المكاني و الزمن الذي تجري فيهما أحداث الرواية، غير أنه -و بذلك- رصد أيضا الحدث المحوري للرواية و هو البحث عن الشجرة المباركة.

تبتدأ الرواية بمونولوج سردي يحمل لغة صوفية، و يصف حالة شعورية يمر بها بطل الرواية حين يناجي حبيبته المتوفاة: "آه يا حفصة. آه يا وجعي الجميل. استدار الزمن، و تسربت الأيام من بين أصابعي. أنتِ مستريحة الآن في الملكوت الأعلى، و أنا معذب بالانتظار، أروض النسيان، لكنه يأكل روحي بلا هوادة. ما يزيد على مئة عام و هيئتي على حالها، كأني لا أزال أدبُ و راء شيخي القناوي في شوارع المحروسة منتظرا لحظة الانتفاض على السلطان الجائر. تعاقب السلاطين، و غارت أمامي كل حالات التمرد. واحدة بقيت مشتعلة طيلة الوقت، إنها محاولة الانتصار على نفسي. ألم تبوحي بذلك ذات يوم يا حفصة؟ ألم تطلبي هذا و أنا أقول لك: أنتِ شيخي و أنا مريدك"¹.

و يمكن من خلال تتبع الاستهلال في رواية شجرة العابد أن نلمح مجموعة من المميزات، تتمثل في:

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 9.

أ- اللغة و الأجواء الصوفية:

فعاكف قد اختص بكرامات معينة، إنه يُحدّث و يسمع الشجر و الحيوان و الحشرات: "رमित أذني فسمعتها تحكي في صوت رائق. تحكي و كأنها تخاطب الناس أجمعين، لكنني أنا وحدي الذي أسمعها و أراها، و هي واقفة في شموخ يتحدى الزمن. كان الكلام يتساقط من فروعها، أو يخرج من تحت لحائها، أو يأتي من جوفها العميق"¹ وقوله: "و هز أحد فروعها فسقط هدهد في حجر العابد، و رفع هامته حتى أصبح منقاره مصوباً إلى أذن الرجل، ثم قال له بهدوء: - اغمض عينيك، و ستري"² كما أنه -أي العابد عاكف- بقي على نفس هيئة شبابه رغم مرور السنين الطويلة: "ما يزيد على مئة عام و هيئتي على حالها"³، و من اللغة الصوفية نجد قوله: "ستتذكر كل هذا في أيام لا تعد و لا تحصى و أنت ذائب في نور يملأ أرجاء خلوتك الطويلة.. فاضت عيناى بدموع غزيرة، و تاه عقلي في مسارب لا نهاية لها.. بقيت بين صحو و نوم، و حضور و غياب، و وعي و سكر، و شعرت أن الزمن قد توقف"⁴.

ب- توسع الاستهلال:

يستغرق الاستهلال في شجرة العابد أربعةً و عشرين صفحة، و هو عدد كبير نسبياً، لكنه لن يكون مُبالغاً فيه حين نعلم أن الرواية تقع في أربع مئة و ثمانية من الصفحات، مهّد الروائي في هذا الاستهلال الموسّع و بلغة صوفية و أسلوب عجائبي الدخول لأجواء الرواية في محاولة لرفع الغموض حول ماهية الشجرة، و السبب الذي منحها صفة "البركة"، كما قدّم العابد الزاهد و حواراه مع الشجرة و وصوله إليها، مما يوحي بوجود حدث مركزي و بعد مكاني يجعل كل أحداث الرواية تنطلق منه و تعود إليه. و من الشخصيات الرئيسية التي قدمها الروائي في هذا الاستهلال الطويل، نجد

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص10.

2 - نفس المصدر ، ص 17.

3 - نفس المصدر ، ص 9.

4 - نفس المصدر ، ص 9- 10.

شخصية الشجرة، و شخصية العابد (عاكف)، كما أشار لشخصية حفصة، و لَمَحَ لشخصية الشيخ القناوي و الحاج حسين، و هي الشخصيات التي ستأخذ دورها لاحقاً في الرواية، غير أنه لم يذكر الشخصيات الثانوية، بل بعضاً من الشخصيات العابرة وإن حملت وظائف سردية، مثل شخصية صاحب الأرض و عبد المطلب و الرجل الذي قال كلمة الحق فربط إلى الشجرة و جُلِدَ حتى مات، و تشرّبت الشجرة من دمائه حتى احمرّت فروعها. و الشخصيات يتم تقديمها من خلال الراوي الذي يقدم لنا عملاً كان شاهداً عليه، و مشتركاً فيه.

ج- تعدد الأصوات:

هذا النوع من البدايات تختصُ به الأعمال الروائية التي تتوازي فيها الشخصيات أو الأحداث، كل شخصية تروي الأحداث من وجهة نظرها، فيتداخل الماضي و الحاضر و يتقاطع معه¹، غير أن الاستهلال في شجرة العابد ميزة وجود صوتين يرويان الأحداث، الصوت الأول هو صوت العابد الذي يناجي حبيبته حفصة، و يصف حالته و حالة الشجرة التي يتنعم بوجوده قريباً، أما الصوت الثاني فهو صوت الشجرة التي تتحول إلى راوٍ يسرد قصة وجوده و خلقه في أجواء عجائبية سحرية.

د- التركيز على الحدث المحوري:

و هذا مما يجعله استهلالاً ذا بنية حدثية محورية، تدور حول الشجرة المباركة، وهوس الجميع بالبحث عنها و عن مكان وجودها، لاعتقادهم بوجود كنز ثمين تحتها، و هي فكرة محورية لازمت الرواية، و ولدت محاورها و فصولها، و كانت هي مركز الرواية. و من النماذج الروائية القريبة إلى هذا النوع من الاستهلال، نجد رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، إذ نلاحظ و كأن فصولاً عديدة يمكن أن نحسبها استهلالاً، لأن الرواية

¹ - ياسين النصير: الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، ص41.

نفسها جزء من روايات أخرى تعالج نفس الموضوع، و رغم صدور الجزء الثاني لها بعنوان "التيه" إلا أن هذا الاستهلال الطويل بقي مركزا في نقطة محورية واحدة هي "وادي العيون" ثم تتوالد هذه اللقطة و تنتشعب، و ذات الشيء نجده في رواية "البحث عن وليد مسعود" لجبرا ابراهيم جبرا، التي تدور حول فكرة محورية هي الشريط المسجل الذي تركه وليد في السيارة قبل أن يختفي، و هي فكرة غدّت الرواية و ولّدت محاورها و فصولها إذ بقي الشريط المسجل ملازما لكل فكرة و لكل شخصية طول الرواية¹، تماما كما حصل في رواية شجرة العابد، و لم يقف الاستهلال هنا عند تأكيد هذا الحدث/الشجرة في لفظة مركزة أو جملة واضحة، و إنما اقتنص لحظة تاريخية مهمة وهي بداية تشكل الشجرة و ولادتها العجيبة.

هـ - التركيز على الوصف:

يرى جيرار جينات أنّ تصوّر وصف خال من السرد أسهل من تصوّر سرد بلا وصف، إذ هما متداخلان بشكل قويّ وبنسب متفاوتة جدّا²، و "الوصف الذي لا يمكن للسرد أن يستغني عنه يبطلّ دوما مجرى الأحداث أو الحكاية و يخلق نتوءاً في مستوى النص"³، و هذا ما لمحتّه في شجرة العابد، فقد كان التركيز كبيرا على الوصف في استهلال الرواية، إذ تعطلت -في بعض الأحيان- حركة سرد الأحداث فتضخم النص و غابت الحكاية، من ذلك وصف الشجرة لنفسها: "يخرج ثمري من رحم زهرة بنفسجية رائق لونها، لها عشرة أجنحة عملاقة، تتجاور فتبدو للغريب سريا من نسور فتية، زهرة وقورة كأيام الحداد، مبهجة كساعات الفرح. ناعمة كالحرير. متينة مثل الكتان. راسخة كأنها طود أشم. لا يهزها ريح. و لا تهب رحيقها إلا لملكات النحل، و لا تمنح خدودها الأسيلة إلا لفرشات الربيع. زهرتي تنام مع العشاء حتى انبلاج الفجر، تغازل

¹ - ياسين النصير: الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، ص 44-45.

² - محمد نجيب العمامي: بحوث في السرد العربي، مكتبة علاء الدين، تونس، دط، 2005، ص 4.

³ - نفس المرجع، ص 17

النور، و تعانق شمس الضحى و العصر البرتقالية. تمتص من أشعتها الضياء...¹ ويستمر هذا الوصف على مدى قرابة الثلاث صفحات من استهلال الرواية، و في ماعدا هذا الموضوع لا نجد توقفا للأحداث رغم أن بداية الرواية سخية جدا بالوصف.

و- الاستهلال الحواري:

تخلل الاستهلال في شجرة العابد مقاطع متوسطة الطول من الحوار، كالحوار بين الشجرة و العابد، و بين الشجرة و الهدهد، و الحوار بين صاحب البستان و خدمه وخصوصا مع أصغر الخفر.

ز- الاستهلال مساوٍ للنهاية:

نلاحظ في رواية شجرة العابد أن بدايتها مطابقة لنهايتها، فالمقطع الذي استهل به الروائي الرواية هو نفسه الذي انتهى به. لقد بدأ بمونولوج يناجي فيه العابد حبيبته حفصة واصفا شعوره و المكان الذي انتهى إليه، ليتم إعادة المقطع كاملا كما هو ليضع نهاية للرواية.

3- وظائف الحوار:

3-1- مفهوم الحوار:

في استخدامه للغة يسعى الأدب عموما إلى تجاوز الوظيفة الإخبارية إلى وظيفة أرقى تتوسل بما هو جمالي للتأثير في المتلقي، و يُعرّف الحوار في الأدب بأنه "تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية، و من خلال التعريف تتضح أهمية وجود الطرفين في الحوار، و دورانه بينهما، و مدى حضوره في أنواع أدبية مقارنة بأخرى"²، و الحوار خصوصية في الرواية عنه في المسرحية، و قد حدد أحمد العدواني

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 14.

2 - أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقارنة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت و الدار البيضاء، ط1، 2011، ص298.

أبرز الفروق بين الحوار الروائي و المسرحي، في نسبته إلى مجمل النص، و في وظيفته، فالحوار في المسرحية عبارة عن مشاهد متوالية مترابطة، بينما هو في الرواية خاضع للسرد، متكيف بمقتضاه، و هو في المسرح طويل مباشر غير قابل للإعادة، بينما يكون في الرواية قصيرا مساعدا على اقتصاد السرد، مقروءاً يمكن استعادته.¹

و مما ينبغي معرفته، هو أن ما يميز الحوار هو تمثيله لصوت الشخصية الخالص، في مقابل صوت الراوي المضطع بالسرد و الوصف، و لأجل تمييز الحوار عن غيره، يخصص له الروائيون عادة صيغا تعبيرية مثل: (قال- قلت- أجب- صرخ- همس..) و نأخذ مثالا عليه هذا الحوار من شجرة العابد:

"قالت: - لا ترفض.

فقلت لها في دهشة:

- هذا ليس رأيك.

لكنها ابتسمت و قالت:

- جدت أمور تجعلنا في حاجة إلى أن نمكث في الأرض سنينا.

فتهللت أساريري و قلت:

- نعم الخير.²

و قوله أيضا في موقع آخر من الرواية: "فرماه بنظرة حارقة من عينيه الجاحظتين، وصرخ فيه: تجادلني يا كلب... اذهب ليس لك عيش عندي."³

كما يميل بعض آخر من الروائيين إلى تخصيص الحوار عبر ترقيم الشخصيات حين لا يكون هناك تحديد لأسمائهم، كأن يقول: (الأول- الثاني)، هذا إلى جانب وجود علامات خاصة على مستوى الشكل الطباعي، كأن يتم حصر كلام المتحاورين بين

1 - أحمد العدوانى: بداية النص الروائي مقارنة لآليات تشكل الدلالة، ص 298- 299.

2 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص124.

3 - نفس المصدر ، ص 21.

قوسين، أو وضعه في بداية السطر مسبقا بشرطة¹، أو بِمِطَّة، و هذا النوع الأخير من التخصيص هو النوع الغالب في شجرة العابد:

"لم أجبرك على شيء، كان بوسعي أن أحبسك في الفضاء، فلا ترى الأرض مرة أخرى، لكنني لا أؤذي من أحب.."

- تتحدثين عن الحب كثيرا يا نمار، و تتناسين أنك تسخريني من أجل أن يصل ملك الجان إلى شجرتنا الأرضية.

- أنت أيضا تريد أن تصل إليها..²

و لأن "الحوار ليس تسجيلًا لكلام شخصيات حقيقية بل إعادة إنتاج له"³ يعمد أيضا بعض الروائيين إلى إبراز الحوار من خلال السياق دون وضع أي علامات طباعية.

3-2- أنواع الحوار في شجرة العابد:

الحوار تقنية مساعدة و جزء من أجزاء السرد، و له أهمية كبيرة في بناء النص الروائي، و من بين أنواعه التي حوتها "شجرة العابد" نجد:

أ- الحوار الموصوف:

و يكون هذا النوع في السرد حين لا يحتمل الانفتاح على الحوار، أي في السرد الإخباري الوصفي الذي يسرد الماضي و وقائعه.

و هنا يكون وصف الحوار بـ: قال و قلت و قالت و سأل و أجاب⁴. و من أمثلة ذلك من شجرة العابد: "سألت عنه صفوان يوم لقائنا فقال لي إنه يعمل سقاء، كان يحمل قربته طيلة النهار بين النيل و أوزير البيوت حتى اشتري بغلا عامنول ليحمل عنه الماء. أطلق على قربته اسم "انشراح" فاشتهرت في المحروسة كلها، و يقول الناس وهم يرفعون أغصانهم أمام حنك قربته: يمضي النهار بين غدو و رواح ... في قلبي

1 - أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقارنة لآليات تشكل الدلالة، ص 304.

2 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 258.

3 - أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقارنة لآليات تشكل الدلالة، ص 304.

4 - سليمان حسين: مضمرة النص و الخطاب (دراسة في عالم جيرا إبراهيم جيرا الروائي)، اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص

ظماً و على ظهري انشراح، أخبرني صفوان أن هذا البيت أهده له شاعر ذات مساء.¹ فهنا كان الحوار موصوفا باستعمال: (سألت- فقال- يقول- أخبرني) و هذا حين كان السرد لا يحتمل إدراج الحوار لأنه يتكلم عن ماض كان عاكف يتذكره.

ب- الحوار المباشر:

و يتم خلاله تقديم حوارات الشخصيات حرفيا دون تدخل من الراوي، حيث يقتصر دوره على "الإشارة إلى طبيعة الموقف، و بدء الحوار، و هيئة المتحاورين، و أشكال الحركات التي تنشأ بعد ذلك"²، و من أمثلة ذلك من شجرة العابد هذا الحوار: "لما رأني نهض من مكانه و سار نحوي ماداً يده، فأخذتها في يدي، و تعانقنا. ثم عاد إلى الجلوس و هو يقول:

- من وجد أحبابه نسي أصحابه.

و اصفرّ وجهي لكلامه، و أنا أعتقد أنه يلمح إلى حكاية حفصة، لكنه عاجلني قائلاً:

- قابلت السلطان مرات، أما والي منفلوط فلم تسأل عنه، و لا مرة واحدة.

ضحكت و قلت مجاملاً:

- في القلب و العين أنت دائماً، و كل ما نسعى إليه سينتهي إليك.³

إذ نجد في المقطع السابق حواراً مباشراً تخللته إشارة إلى هيئة عاكف و والي منفلوط التي تراوحت بين الجلوس و اصفرار وجه عاكف ثم الضحك.

ج- الحوار غير المباشر:

و هو الحوار الذي يتصرف فيه فيه الراوي بكلام الشخصيات ناقلاً إياه نيابة عنها، غير أنه يصرح بأن الشخصية هي التي قالتها.⁴

د- الحوار التمثيلي: و يسمى أيضاً بالحوار الحر المباشر، لأنه يتشابه مع الحوار

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 265- 266.

2 - أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقارنةً لأليات تشكل الدلالة، ص 304.

3 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 274- 275.

4 - أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقارنةً لأليات تشكل الدلالة، ص 304.

المباشر¹، و سمي تمثيلاً لأن النص يعرضه على شكل حوار مسرحي²، و نمثل على هذا النوع من الحوار في هذا المقطع من شجرة العابد:

"ثم قلت له بصوت خفيض:

- حاشا لله يا مولاي، هذه كبيرة، و مثلي يحرص ألا يأتي ما يغضب الله، و لو كان أدنى شيء.

- و زوجة صاحبك؟

- أي صاحب؟

- الذي تشفعت فله فلم نقتله، و أخرجناه مع الذاهبين إلى ملاقة الفرنجة.

- زارتي ساعية وراء أي خبر عن زوجها.

- و ماذا قلت لها؟

- صبرتها، و اخبرتها أنني بلا خبر عن صفوان

- خيراً فعلت"³.

و هنا نلاحظ أن أقوال الشخصيات تتوالى و كأنها في عرض مسرحي، دونما أي تدخل من الراوي.

هـ - الحوار المندغم بالسرد:

هو تقنية عالية في الإيصال، تستخدم المناجاة الداخلية في ذلك، و يكون السرد " حالة حوارية داخلية ويتحول فيها كلية إلى حوار موجه بشكل غير مباشر إلى القارئ أو حوارية تعزية روحية مطلق دون مخاطب"⁴

و لابد من التنويه إلى أنه إذا كان السرد يعكس حركة الزمن بين السرعة و البطء، وإذا كان الوصف يعكس "سكونية الزمن"، فإن الحوار يمثل الحالة "الوسطية" مع الزمن، إذ

1 - أحمد العدوانى: بداية النص الروائي مقارنة لآليات تشكل الدلالة، ص 304.

2 - سليمان حسين: مضمرة النص و الخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، ص 339.

3 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 272.

4 - سليمان حسين: مضمرة النص و الخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، ص 338.

يتساوى زمن الحكاية و زمن التمثيل السردى و زمن القراءة، و هنا يرى أحمد العدوانى أن "الوقت الذي يجري فيه التماور و يستغرقه كلام الشخصية هو نفسه الذي يستغرقه القارئ، لذلك يعتبر الحوار من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية و الحضور لدى القارئ"¹، غير أن هذا لا يصح دوماً إذ تتخلل الحوار بين الشخصيات فترات صمت أو تفكير أو انشغال بشيء ما، مما ينفي إمكانية أن يتساوى زمن التمثيل السردى للحوار مع زمن القراءة.

و- الحوار الداخلى المونولوج:

و هو حديث النفس الذي يدور بين الشخصية الروائية و نفسها، فهو حديث غير ملفوظ و غير مسموع، إنه الحديث الصادق الذي لا تحكمه أي رقابة ذاتية أو اجتماعية، حوار مليء بأمنيات النفس و هواجسها و قلقها و خوفها و شرها أحيانا.

تتخذ رواية شجرة العابد بهذا النوع من الحوار، الذي نشعر من خلاله و كأن الشخصية تتماور المتلقي و تريد أن تستنطقه و تسأله و تريد جوابه، يقول عاكف في هذا المونولوج المفعم بالخطاب الصوفى: "هل أموت غريباً؟ ليس هناك ما يدهش أبداً، فقد عشت غريباً، و الغربة زادي أينما حلت. غريب في المحروسة بين تلاميذ الشيخ القناوي الثائر، الذي كانت تعجبه أحيانا براءتي فيقول لي: أيها القروي البكر. و غريب هناك حين هربت إلى الصعيد من بصاصي السلطان الجائر و جلاديه. و غريب في طرف الفضاء البعيد حين أخذتني نمار إلى بلاد الجان. و غريب في قصر السلطان المستعار. لم أنثلف مع أي شيء حولي. و أنا غريب في الصحراء المفتوحة على الهلاك. ربما تنتظرنى غربة جديدة مع الدنيا بأسرها. ألم تقل لي حفصة ذلك غير مرة. هي ترى ما لا أراه، و تعرف ما لا يصل إلى رأسي و لا يمر بخاطري. من أين أتت المرأة التي جلدتها الأيام بهذه المعرفة العميقة؟ تعلمتها من أبيها؟ أم ألقاها الله في قلبها

¹ - أحمد العدوانى: بداية النص الروائى مقارنة لآليات تشكل الدلالة، ص 305-306.

دفعه واحدة؟¹ و هنا نلاحظ و كأن الراوي يتوجه بالكلام إلى المتلقي يريد أن يشركه هواجسه و حجم ما يعانيه، و جدير بالذكر أن المونولوج الداخلي في رواية شجرة العابد لم يصدر إلا من شخصية عاكف الذي مثل الراوي الرئيس في الرواية، و هذا ما يبرر حيازته لهذا النوع من الحوار فهو لم يكن راويا عليما كما سنرى في العناصر القادمة من البحث.

3-3- وظائف الحوار في شجرة العابد:

الوظائف السردية متشابكة و متلاحمة، و حين نبحث عن وظائف الحوار نجد أنها مرتبطة لا محالة بوظائف الوصف و وظائف الراوي التي سنتكلم عنها في المباحث القادمة، فالحوار مشترك مع السرد و الوصف حتى يتشكل نص الرواية. و رواية شجرة العابد مبنية على الحوار في أغلبها، مما يؤكد أهمية الحوار فيها على حساب السرد الذي تراجع في مقاطع كثيرة، مما أدى أحيانا إلى تراجع نسبي لدور الراوي رغم تحكمه و إدارته للحوار .

و من ثمة يمكننا أن نستشف مجموعة من الوظائف السردية التي اختص بها الحوار²:

أ- الحوار كسر رتابة السرد الذي يضطلع به الراوي.

ب- أسهم الحوار في تقديم و تنويع وجهات النظر بحيث تستلم الشخصية الحديث، وتتكلم عن نفسها دون حاجة لوساطة الراوي.

ج- أضفى الحوار -بدرجة ما- بعدا واقعياعلى الرواية، و ذلك حين تعبر الشخصية عن شعورها و موقفها من الأحداث، و بالإضافة لهذا البعد الواقعي، أضفى الحوار كذلك في شجرة العابد بعدا تخييليا و عجائبيا.

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص371-372.

² - يقدم أحمد العدوانى في كتابه بداية النص الروائي ص 301، و سليمان حسين في كتابه مضمورات النص و الخطاب ص 339 و ما بعدها، مجموعة من وظائف السرد ينطبق بعضها على رواية شجرة العابد، و قد قمت بالاستئناس بها.

د- تقديم الشخصية مباشرة، فالحوار "يشي بالشخصية طبيعة و ثقافة و بيئة و طبقة ومهنة و سلوكا، و ربما شكلا أحيانا، أي أنه بعبارة أخرى يسهم في رسم الشخصية فنيا"¹، و مثالا على هذه الوظيفة، نأخذ هذا الحوار من شجرة العابد يدور بين حفصة و السلطان:

"- سمعت أنك تجيدين القراءة و الكتابة.

ابتسمت و قالت:

- نعم يا مولاي.

- و عرفت أنك قرأت كتبا كثيرة في بعض بيوت الأمراء.

فأدركت ما يلمح له و قالت:

- أيام ذهبت بغير رجعة، و لم يبق منها سوى محصول العلم.

ابتسم و قال:

- غريبة هي الدنيا، امرأة مثلك تترك بيوت الأمراء و تتزوج رجلا من الجرابيع...

فردت عليه بصوت يملؤه الخشوع:

- جربوع في الدنيا قد تكون منزلته عند ربه أعلى ممن يعتقدون أنهم يملكون الأرض ومن عليها.²

من خلال هذا المقطع الحواري، و دونما استعانة بالراوي، يظهر لنا جزء كبير من شخصية حفصة فهي امرأة متعلمة و قارئة لكتب كثيرة في زمن ينذر فيه تعليم النساء، كما أنها تمتاز بالورع و الشجاعة في الكلام مع السلطان دون خوف حين لمّحت له أن منزلة الجرابيع في الدنيا أعلى عند الله من منزلة من يملكون الأرض، قاصدة في ذلك السلطان نفسه.

1 - أحمد العدوانى: بداية النص الروائي مقارنة لآليات تشكل الدلالة، ص 301- 302.

2 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 304.

هـ- التمهيد لحدث ما سيقع بعد الحوار " وهنا يتفوق الحوار على السرد؛ لأنه أكثر عفوية وأقرب إلى الوقائع التمثيلية في تأدية الحكم والوصف ولأنه يؤدي إلى فهم طبيعي وعفوي بمجريات النص ويكون التفاعل معه أشد من التفاعل مع سرد إخباري قد لا يفعل في نفس المتلقي"¹. فالمقطع الحواري السابق الذي دار بين حفصة والسلطان، مهَّدَ لحدث وقع بعد الحوار، و هو إعجاب السلطان بحفصة إعجابا غير بريء و رغبته فيها، و هو ما يوضحه المقطع الآتي بين حفصة و مراد:

"يكاد الخوف أن يشلني.

- ممن؟

- من السلطان.

- السلطان؟! !!

- ليس غيره... ينظر إليَّ بعينين نهمتين، و اليوم استدعاني و تقرس في وجهي بطريقة أخلتني، ثم أمرني بالانضمام إلى حريمه، و إن انتظرتُ إلى الغد فقد يقع المحذور."² مما جعل حفصة تهرب من القصر ليلا هروبا من السلطان.

4- الوظائف السردية للوصف:

1-4- بين الوصف و السرد:

يرى جيرار جينيت أن تصوّر وصف خال من السرد أسهل من تصوّر سرد بلا وصف إذ هما متداخلان بشكل قويّ وبنسب متفاوتة جدًّا³، ثم يستطرد جينيت مفرقا بينهما بقوله أن "كل حكي يتضمن -سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير- أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تُكوّن ما يوصفُ بالتحديد سردا. هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، و هو ما ندعوه في يومنا هذا

¹ - سليمان حسين: مضمّرات النص و الخطاب (دراسة في عالم جيرار إبراهيم جيرار الروائي)، ص 339.

² - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 305.

³ - محمد نجيب العمامي: بحوث في السرد العربي، مكتبة علاء الدين، تونس، دط، 2005، ص 4.

وصفا¹، من ثمة فالسرد هو تشخيص الأحداث، و الوصف هو تشخيص الأشياء والأشخاص.

إن هذا التداخل بين السرد و الوصف، جعل جينيت يدرس طبيعة كل منهما، فوجد أن القانون الذي يخضع له السرد مختلف عن القانون الذي يخضع له الوصف، فإن كان من الممكن إيجاد نصوص خالصة في الوصف، فإنه من الصعب إيجاد سرد خالص، و لإثبات ذلك قدم هذين المثالين:

المثال الأول: المنزل أبيض بسقف من ألواح "الأردواز" و بمصراعين خضراوين.

المثال الثاني: تقدم الرجل إلى الطاولة و أخذ سكيناً.

و اعتبر جينيت أن المثال الأول وصف خالص طليق من أي تحديد زمني، و خال من أية حركة، بينما اعتبر المثال الثاني أنه بالإضافة إلى الفعلين (تقدم و أخذ) و هما يشخصان للحركة، هناك عناصر هي عبارة عن أسماء لها طابع وصفي، فهي تعين وجود أشياء في المكان هي (الطاولة و السكين). فالأسماء بالنسبة لجينيت تحمل في نفسها طابعا وصفيا، إذ يمكننا التفريق بين أخذ السكين و أمسك بالسكين، لأن كل فعل يعين الطريقة التي أُخذَ بها السكين، و من ثمة فإن الأشياء يمكن أن توجد بدون حركة، و لكن لا وجود لحركة دون أشياء.²

و غالبا ما يتركز الوصف على أربعة عناصر رئيسة هي: الشخصيات و الأشياء والمكان، و الوسائل، و في كل هذا يعتمد الوصف على آليات لغوية و بلاغية وتركيبية و حاجية لأجل التقاط الموصوف و تصويره.³

غير أن إدراج الوصف في النص السردى يمثل مشكلة، لأنه قد لا يتعايش معه "سلميا" إلا إذا جاء هذا الوصف مختصرا، فالوصف يُعَلِّق الزمن، فتتوقف الأحداث، و بإمكان القارئ العادي أن يتعرف عليه، فيكون قادرا على تخطيه ليصل إلى الأحداث

1 - حميد لحميداني: بنية النص السردى، ص 78.

2 - نفس المرجع، ص 78-79.

3 - جميل حمداوي: بنية الوصف في الرواية التونسية (رواية الدفلة في عراجينها للبشير خليف نموذجاً)، مؤسسة المثقف العربي، تونس، ط2، 2016، ص 16 و ص45.

واللحظات الحساسة في السرد، رغم وجود وصف لا يمكن للسرد أن يستغني عنه، كونه يبطئ مجرى الأحداث أو الحكاية دون أن يوقفها، هذا و قد عد النقد التقليدي الغربي النجاح في توفير نوع من العلاقة الطبيعية بين هذين المكونين (الوصف والسرد) معياراً تُعرف به براعة الكاتب، لأن تجنب الوصف مستحيل و يصعب التحكم فيه، رغم أنه توسعة طبيعية لوظيفة اللغة التصويرية.¹ غير أن العلاقة "الأكثر سلمية بين الوصف و السرد، هي تلك العلاقة الملموسة، و التي يبدو فيها الوصف و كأنه شبه منعدم، إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية"².

و جدير بالذكر أن مشكلة إدراج الوصف في السرد قد ظهرت بحدة مع الرواية الواقعية الغربية، إذ كان كتابها غالباً ما يوردون مقاطع وصفية مطولة، تحوي معارف جاهزة مأخوذة من مصادر معلومة، أو من بحث ميداني أنجزه الروائي نفسه.³

4-2- الوصف في شجرة العابد:

الوصف عموماً هو ممارسة فنية، و عنصر مكون للسرد التخيلي، إذ نجده في شجرة العابد في مواطن عديدة منها.

إن الخطاب الصوفي في شجرة العابد، يجعلنا نتصادف بالوصف "التأملي" الذي يعتمد على "انسياب العواطف، و استرسال المشاعر، و التأمل في الموضوع المدرك وصفا عن طريق التخيل المجنح، و التفلسف العميق، و الانسياق وراء الوعي و اللاوعي"⁴ و من المقاطع التي تعبر عن الوصف التأملي المشحون بالأجواء الصوفية في الرواية نجد هذا المقطع: "اختليت و نفسي بينما الضحى العالي يملأ الأرض نورا، و رحلت أستعيد قصتي مع نمار منذ أن رأيتها ذات صباح، و سرى في نفسي حزن و أنا أتذكر

1 - محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردى بين النظرية و الإجراء، دار محمد علي الحامي، تونس، دط، 2010، ص49-50.

2 - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر و لبنان، ط1، 2009، ص 43.

3 - محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السردى بين النظرية و الإجراء ، ص 49.

4 - جميل حمداوي: بنية الوصف في الرواية التونسية (رواية الدقلة في عراجينها للبشير خليف نموذجاً)، ص 79.

كلمتها الأخيرة عن العقل، الجوهرة التي في رأسي، و عن القلب، الجوهرة التي في صدري، ثم أتت من قيعان الذاكرة عبارة سمعتها منذ عقود من شيخي بهاء الدين القناوي: "العقل هبة الله التي تميز الإنسان عن كثير من المخلوقات، لكننا لا يمكن أن نقطع طريقنا ببسر إلى الحقيقة، إلا إذا زووجنا بين التفكير و الإيمان"

و ناداني هاتف من أعماقي: "خل الدنيا وراء ظهرك، و هذب شهواتك و لا تصرفها إلا في حلال، و لا تحزن على شيء يفوتك، فالأجمل ينتظر دوما إن أخلصت"¹، إنه مقطع وصفي تأملي ينم عن شعور عاكف و نظرتة للصراع بين العقل و القلب، وفي مقطع آخر نجد عاكف يقول مصورا وصوله لمدينته (المحروسة): "تعاقت الليالي و النهارات ثقيلة، حتى أطلت المحروسة ذات فجر، ملفوفة في غلالات ضوء الفوانيس، فبدأ قلبي يدق بعنف، و هلت الذكريات ثقيلة كأن جبل المقطم قد انخلع من مكانه، و حط على رأسي و قلبي و نفسي، و خطواتي التي همدت فوق السفينة السابحة. و استعدت ما كان القناوي يقوله لنا ناقلا عن ابن بطوطة: هي أم البلاد المتباهية بالحسن و النضارة، مجمع الوارد و الصادر... و قلت في نفسي:

- لا تضيق بي يا محروسة، و لا تعيديني إلى الجنوب خائب الرجاء."² ففي هذا المقطع نجد حديثا نفسيا لعاكف يصف حالته الشعورية و شوقه للقاء موطنه المحروسة، و نظرتة لثقل الذكريات التي وصفها و كأنها جبل المقطم الثقيل قد وُضع فوق رأسه و نفسه و قلبه.

و من أبرز "المواطن"³ التي نجد فيها الوصف في رواية شجرة العابد هي بدايات الفصول، فبدايات أغلب فصول الرواية السبعة و العشرين تحوي مقاطع وصفية تصف الزمن و المكان، و من أمثلة ذلك: "عدنا إلى الأرض و المساء يرمي على الدنيا غبشه الرائق، نزلنا في بقعة مستوية ترفل بالنجيل الأخضر، و شجيرات صغيرات ترفرف

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 147.

2 - نفس المصدر، ص 195-196.

3 - يستعمل محمد نجيب العامي مصطلح "موطن الوصف" في كتابيه "الوصف في النص السردى بين النظرية و الإجراء" و "بحوث في السرد العربي".

على جنباتها، و تبعث أوراقها الطرية في الليل الآتي، فتتشرب سواده على مهل.¹، و"كان المغرب يزحف سريعاً، و يرش السماء بدم قاتم، و الشمس تحتضر فوق نخلتين متعانقتين"²، و أيضاً: "ساعات مرت، في يدي المصحف و أمامي حفصة. رفرفت روحي من فرط السعادة، حتى شعرت أنها تغمر كل قلعة الجبل. ثم تتسلل إلى مخدع السلطان و تسطع في عينيه فتعميه، و تتجمع لتصير خيط نار يخرق أذنيه فيصبح أصم، و يخرم لسانه فيخرس، ثم تنقر جبهته فتتفلق، و يهوى سريعاً."³ و من هذه المقاطع يتبين لنا كيف استَخدمَ الخطابُ الصوفيُّ الوصفَ في بدايات الفصول لأجل تحديد الزمن و المكان.

غير أن الوصف لا يتوقف على هذا فقط، فالخطاب الصوفي في شجرة العابد يقدم لنا الشخصية عن طريق الوصف، مركزاً على المظهر النفسي و الأخلاقي و الاجتماعي كما في هذا المقطع الوصفي لحفصة: "أنا بنت الحاج حسين، الرجل الذي علم ووعى، و ذاق و عرف، و تسامت مواجيدته حتى وصل إلى السر الكبير، سر الشجرة المباركة. لقد علمني أكثر مما يعلم الأزهر طلابه، الذين يأتونه سعياً من فجاج الأرض الواسعة، لكنني كنت أدرك و لا أتذوق. فلما أتيت إلى مصر المحروسة لم أهمل العلم، حتى وأنا بغي تعطي نفسها لمن لا يدفع لها. في بيوت الرجال الذين كانوا يطلبونني ليطفئوا شهواتهم المستعرة، كنت أجد صناديق من الكتب، فأستعير منهم، يعطونني ويضحكون، فأقرأ و أعود إليهم، جسد ضائع و نفس تتوق إلى الاكتمال، حتى تاب الله عليّ، و تزوجني صاحبك."⁴

فمن هذا المقطع نستشف وصفا لشخصيتين، الأول وصف نفسي أخلاقي لشخصية الحاج حسين المتصوف العارف العالم، و الثاني وصف نفسي و أخلاقي و اجتماعي لشخصية حفصة، التي بالرغم من كونها ابنة الحاج حسين، إلا أنها كانت بغياً تمنح

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 79.

2 - نفس المصدر ، ص 291.

3 - نفس المصدر ، ص 309.

4 - نفس المصدر ، ص 328.

جسدها للرجال، لكنها كانت تقرا مما عندهم من كُتب حتى تآقت نفسها للكمال، فتاب الله عليها. و من هذا المقطع السابق يمكن أيضا أن نجد وصفا خفيا غير مصرح به عن جمال حفصة، و هو بمثابة وصفٍ خارجي لها.

هذا و قد تخلل الرواية وصف للشخصيات بطريقة "حوارية تمثيلية"، حين تُرك المجال للشخصية حتى تعبر عن نفسها من خلال أحاديثها و تصرفاتها، فالطريقة التمثيلية "تحدد باسترسال حوار الشخصيات و انسيابها سؤالا و جوابا، و عبر تعليق السارد... و من خلال هذا كله، تتحد طبيعة الرؤى و المواقف لديها".¹، و في ما يلي مقطع حوار من الرواية، يكشف طبيعة شخصيتين هما صاحب البستان و صغير الخفر:

"ليتها جمع الخفر، و صرخ فيهم:

- بستاني يسرق و انتم غافلون.

لاذوا بصمت مطبق، لكنه لم يدعهم ينعمون بالهروب المستكين، و سأل كبيرهم:

- منذ متى أُسرق يا عبد المطلب؟

فتتحنح الرجل و قال:

- لم يحدث هذا من قبل أبدا.

فجلجات قهقهاته حتى ارتجت قلوبهم هلعا، و قال:

- ستجلدون جميعا حتى تعترفوا بخيانتكم الأمانة.

و بكى صغيرهم في السن و الحجم و قال:

- الناس جوعى يا سيدي.

فهز رأسه استنكارا و قال:

- و لماذا هم جوعى، و الأرض مليئة بالخيرات؟! !

فردّ الصغيرُ بحرقة:

- كل الأرض لكم يا سيدي، و هم لا أرض لهم.

¹ - - جميل حمداوي: بنية الوصف في الرواية التونسية (رواية الدقلة في عراجينها للبشير خليف نموذجاً)، ص 18.

فضحك مرة أخرى و قال:

- كلاب القرية ليس لها أرض. لا تموت من الجوع.

فقال الرجل بصوت خفيض:

- لكن أجسامهم ضامرة، و يأكل بعضها بعضا.

فرماه بنظرة حارقة من عينيه الجاحظتين، و صرخ فيه:

- تجادلني يا كلب... اذهب ليس لك عيش عندي.¹

يتضح من خلال هذا المقطع الحواري، مواصفات نفسية و أخلاقية لكل من صاحب البستان العظيم، و صغير الخفر، فالأول ثري شرير بلا رحمة على الناس، و غير آبه لجوعهم و فقرهم، و يعامل خُدامه بقسوة، لدرجة أن أمر في مقطع لاحق بربط صغير الخفر إلى الشجرة، و جَلده سبعين جلدة إلى أن انفجرت عروق دمه و مات، فشرب لحاء الشجرة دمه²، و الثاني هو صغير الخفر الذي اتصف برثائه لأهل القرية الفقراء، و بالشجاعة في الرد في حين صمت كل زملائه خوفا من بطش سيدهم، فكان أن دفع حياته ثمنا لهذه الجرأة.

أما ما يلفت الانتباه من خلال طبيعة الوصف في شجرة العابد، أن هناك مواطن تستحق الوصف غير أنه تم إهماله، فحين يتكلم الراوي عن البادوق و هو كائن خرافي جاء ليأخذ عاكفا إلى السماء، لم يكن هناك أي وصف لهذا الكائن لا خارجيا و لا نفسيا، فبقي البادوق كائنا غامضا لم تُقدّم عنه أية صورة أو وصف. مانحاً إيانا حرية إعطاء وصف له طالما هو كائن خرافي سماوي مأمور.

و من أشكال الوصف نجد أيضا وصفا للأشياء التي تُظهر ثراء صاحب البستان: "فيأمر بالإفطار و الشاي، فتلمع الأطباق و الفناجين الفاخرة في أول إطلالة لشمس

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 20.

2 - نفس المصدر، ص 21.

الصبح المبهر، محمولة على خوان كبير بين أيدي الخدم. يضعونها في صمت وترتيب لا يختل، و ينصرفون خافضي البصر"¹.

و لقد كان الوصف في شجرة العابد وسيلة لتقديم العجائبي، يقول الحاكم و هو أحد شخصيات الرواية: "إنها شجرة من ذهب، يكسوها لحاء نبات، و في لبها يجري سائل إن جمد و تجزأ صار جواهر ثمينة، لقد جاء بسحرته من أجل المال، الذي كان يحتاجه وقتها ليعد جيشه الزاحف إلى عرض البحار"²، و تحكي نمار حكايتها العجيبة بقولها: "جاءتني صديقتي عند القمر و في يدها ورقة مطوية، خشنة كأنها مصنوعة من معدن خام، لامعة كأنها البرق... و هبطنا سريعا إلى البحر. في القاع البعيد لاحت أطراف الشجرة، و بدا الكائن المخيف بعينيه الناريتين، وفمه المرعب. قبل أن نصل إليه بمسافة كافية، قالت لي:

افتحي الورقة... لنقرأها سويا حرفا بحرف...

و ما إن انتهينا من كلامنا هذا حتى انغلقت عينا الكائن الرهيب، لكن فمه ظل مفتوحا و أطلت من بين فكيه الحراب المسنونة، و كأنها مصوبة إلينا."³ و هنا تقديم لكائن خرافي مخيف، و ظواهر فوق طبيعية تمثلت في القدرة على اللقاء عند القمر، ثم الغوص بكل سهولة لأعماق البحر هناك في القاع البعيد.

بعد الكلام عن الوصف في شجرة العابد يمكننا استخلاص أهم الوظائف السردية التي تضمنها:

4-3- وظائف الوصف:

إن السرد الروائي عرّض يقدم حدثا أو مجموعة من الأحداث بواسطة اللغة المكتوبة، وهذه الأحداث سواء كانت واقعية أو متخيلة، فإن الرواية لا بد لها أثناء عملية تشكيلها

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد ، ص 18.

2 - نفس المصدر ، ص 192.

3 - نفس المصدر ، ص 154.

من استثمار محور الوصف و محور السرد، لأن لكل منهما وظائف تتظافر مع الأخرى لتشكّل عالم الرواية.¹

و من الوظائف السردية التي ضمها الوصف في شجرة العابد نجد:

أ- تقديم شخصيات الرواية عبر وصفها خارجيا و نفسيا و اجتماعيا " و سعدنا الدرج، فوجدتها تنن على فراش وثير، وجه أصفر كليمونة ناضجة، و جسد منهك كأن جبلا قد انقض عليه".²، و "ناديت: - يا برسوم. ف جاء إلينا رجل في ظهره حدبة، و في عينيه صبر."³

ب- تقديم و تحديد الزمان و المكان، و خصوصا في بدايات أغلب الفصول السبعة والعشرين "عدت إلى قصري المؤقت و الحيرة تتهش روجي و لحمي. قضيت الليل في أرق، و حين نضح النور من خصائص النوافذ، مضيت إلى القلعة"⁴ و "ساعات مرت، في يدي المصحف و أمامي حفصة. رفرفت روجي من فرط السعادة، حتى شعرت أنها تغمر كل قلعة الجبل."⁵

ج- تقديم الاجواء الصوفية عبر خاصية التخيل.

د- تقديم العجائبي، الذي يمكن وصفه بأنه تجربة داخل النصوص، و قد عرفه تودوروف مستشهدا بمقولة روجيه كايوا على أنه "قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به و اقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل".⁶

هـ- الوظيفة الإخبارية، و هي إحدى الوظائف التي اعتبرها محمد نجيب العمامي متعلقة بالحكاية من جهة أحداثها و زمانها و القائمين بها، فهي وظيفة ملازمة لكل وصف، و تتعلق بخصائص الموصوف و عناصره و ما يتفرغ عنها⁷، و هو ما يمكن

1 - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص 42.

2 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 182.

3 - نفس المصدر ، ص 312.

4 - نفس المصدر ، ص 241.

5 - نفس المصدر ، ص 309.

6 - حسين علام: العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر و لبنان، ط1، 2010، ص 28-29.

7 - محمد نجيب العمامي: الوصف بين النظرية و الإجراء، ص 155

توضيحه من خلال هذا المقطع: "كان القصر المقصود شاهقا، متسع الأرجاء، يتكون من إيوانين، الشرقي يطل على اسطبلات الخيل، و يمكن لمن يحل به أن يرى جانبا من سوق القاهرة، و بيوت الفقراء الواطئة التي تنام تحت جبل المقطم. أما الغربي فيرى النيل، الذي يجري في هدوء غير حافل بالصدور التي تغلي من ظلم السلطان، و لا بالسواعد التي تشتد استعدادا لصد الغزاة. و تطل هناك قرى الجيزة كبقع رمادية وصفراء بين المروج الخضراء، و تلافيف الشجر، و عراجين النخل الباسق"¹.

في هذا المقطع إخبار بمعلومات كثيرة تخص أربعة موصوفات و عناصرها، أولها القصر الواسع الشاسع بكل مكوناته و عناصره المتمثلة في الإيوانين، و ثانيها القرية التي يوجد بها القصر، و قد تم تعداد عناصرها، و هي سوق القاهرة، و بيوت الفقراء الواطئة، و جبل المقطم، و نهر النيل، و ثالثها وصف إخباري عن الجيزة و قرأها، و رابع الموصوفات من البشر، متمثلة في الغزاة، و في الذين تغلي قلوبهم من ظلم السلطان، و في الجند الذين سيصدون الغزاة بسواعدهم الشديدة.

5- وظائف الراوي:

5-1- بين الراوي و الروائي:

هناك عالم فني جديد يقوم الروائي بتخيله، ثم يكونه حين يسطر صفحات كتابه، هذا العالم الفني الجديد يقومُ بناءً على وجهة نظر بصرية و فكرية و جمالية يُؤطرها عنصر التخيل، رغم وجود واقع له مكونات ثقافية و اقتصادية و اجتماعية و سياسية، أسهمت في بناء رؤية ثقافية لدى الروائي، و هذه الرؤية تنمو و تتطور فتنتج رواية، أو عالما فنيا مُتَخَيَّلًا، و يمكن القول أن هناك "مسافة توتر" بين عالم الرواية و العالم الحقيقي، هذه المسافة متشعبة بدلالات رؤية الكاتب إلى ما حوله، مما يولد عالما فنيا مغايرا، و من هنا يمكن تمييز الروائي عن الراوي، على أساس أن الراوي يشكل "أداة

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 207.

البث" التي يطلقها الروائي مستعينا بها لأداء عملية القص¹، فالراوي إذن هو الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، و لا يُشترط أن يكون للراوي اسما، فقد يكون ضميرا، أو حرفا، أو صفة من صفاته، و مادام الروائي لا يتكلم بصوته، فقد فوّض راويا تخيليا هو الأنا الثانية للروائي، و من هنا يمكننا التمييز بين الروائي و الراوي، فالروائي لا يظهر في النص الروائي ظهورا مباشرا، بل هو من يخلق العالم التخيلي، و هو من يختار الراوي، بل و أحيانا يأخذ هذا الروائي دور الراوي كما سنرى ذلك في موقعين من شجرة العابد، و يجب القول أنه من موقع الراوي يتحدد شكل الرواية، و ثمة يمكن اعتبار الراوي على أنه هو "أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، و قناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الروائي خلفها في تقديم عمله السردى"².

هذا و يمكننا أن نلخص مفهوم الراوي بأنه "صوت نصي يروي قصة ما، أو بعبارة أخرى هو صوت ورقي، لا تتعدى وظائفه حدود النص، و من ثمّ فهو صوت غير مسموع بالمفهوم الفيزيائي المادي للصوت، لأنه -بتعبير مجازي- كائن لغوي عاجز عن الكلام خارج العوالم النصية"³.

و هكذا فإن عالم الرواية التخيلي يتألف من أحداث لا تتمظهر إلا من خلال دور الراوي أو السارد الذي يُوكّل إليه السرد والوصف و تقديم الشخصيات و الشرح و إدارة الحوار، و الكثير من الأدوار الأخرى.

5-2- أنواع الرواة و الرؤية في الرواية:

يأخذنا الحديث عن الراوي إلى الحديث عن وجهة نظره داخل الرواية، أو ما يصطلح عليه أيضا بالرؤية، فإن كان الراوي هو من يروي السرد، فإن الرؤية هي وجهة نظره والطريقة التي ينظر بها للأحداث حين تقديمها، و من هنا يمكننا القول أنه لا راو دون رؤية، و لا رؤية دون راو، و قد عرفت الرؤية تسميات عديدة، منها: وجهة النظر،

¹ - ناصر نمر محي الدين: بناء العالم الروائي، ص 23.

² - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص 85- 86.

³ - عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائى عند عبد الرحمن منيف، ص 159.

وزاوية الرؤية، و بؤرة السرد، و التحفيز، و حصر المجال، و التبئير، و الرؤية السردية¹. إذ أن قارئ الرواية "لا يجد نفسه إزاء أحداث تُعرض عليه بأي طريقة كانت، و إنما إزاء أحداث تُقدّم على نحو معين، تخضع فيه لمقاييس و تقنيات سردية متعددة، مما يجعل الرؤى مختلفة باختلاف وضعيات الراوي، أي بحسب علاقته بالعالم الذي يرويّه، و بطبيعة المسافة التي تفصله عن عالم الشخصيات و الأحداث"². و لقد اهتم المشتغلون على النصوص السردية بالرواة و أنواعهم، نظرا للدور الذي يؤديه في الوظائف السردية.

يقدم جان بويون ثلاثة أنواع للرواة:³

أ- الراوي العالم بكل شيء:

و هو الراوي الذي يجعل القارئ لا يعلم إلا ما يريده هو أن يعلمه، أما الشخصيات فلا تعلم مصائرهما المجهولة حين تقوم بفعل الأحداث، بينما الراوي هو العليم بكل شيء.

ب- الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات:

و هو راو لا يتجاوز في رؤيته حدود الشخصيات، و يقدم فعل الشخصية و صفتها حين تفعل أو تتصف بصفة. و يمكن أن يكون هذا النوع من الرواة مشاركا في أحداث الرواية أو شاهدا عليه، كما يمكن أن يجعل شخصية من الشخصيات مرآة تعكس الأحداث.

ج- الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات:

و قد يكون هذا الراوي واحدا من شخصيات الرواية، و قد يكون شاهدا أو مستقلا، و له مستوى زمني و مكاني و أيديولوجي خاص به.

غير أن جيرار جينيت يقدم صنفين رئيسيين من الرواة⁴:

1 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 93- 94

2 - عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائهي عند عبد الرحمن منيف، ص 158- 159.

3 - الأنواع الثلاثة التي سنوردها نقلا عن: محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 90.

4 - عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائهي عند عبد الرحمن منيف، ص 161.

أ- راو غائب عن نطاق القصة التي يرويها، فهو غير مشارك فيها، و لا يمتُّ بأي علاقة بالنسبة للأحداث و الشخصيات في القصة.

ب- راو حاضر، فهو شخصية مشاركة في القصة التي يرويها و معني بما يحدث، وعلاقته بالشخصيات فاعلة.

لكن الأمر ليس بهذه السهولة، فانطلاقا من هذين التقسيمين نجمت تفرعات عديدة قدمها الدارسون، فجينيت نفسه يُفصّل هذا التقسيم من جديد، حين يقرر أن هناك¹:

أ- راو يحلل الأحداث من الداخل، و هذا النوع من الرواة ينقسم إلى نوعين: راو حاضر فهو يروي قصته بضمير (أنا)، و كاتب يعرف كل شيء، فهو راو كلي المعرفة، مع أنه راو غير حاضر.

ب- راو يراقب الأحداث من الخارج، و هو بدوره ينقسم إلى نوعين: راو مُشاهد حاضر، و لكنه لا يتدخل، و كاتب غير حاضر، يروي و لا يحلل، لكنه لا يسقط المسافة بينه و بين الأحداث.

أما تودوروف، فقد تكلم عن الرؤية، و من خلالها قسم الرواة إلى ثلاثة أنواع:²

أ- الرؤية من الخلف: و تعني أن الراوي يعلم أكثر من الشخصية.

ب- الرؤية مع: و هي حين يكون الراوي يعلم بقدر ما تعلم الشخصية

ج- الرؤية من الخارج: و تعني أن الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية.

لقد قدم دارسوا السرديات من خلال أنواع الرواة ما أطلقوا عليه مصطلح المنظور أو الرؤية أو التبئير، و في مايلي هذا الجدول الذي يبين جهود بعض الباحثين حول المنظور³:

¹ - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 91.

² - نفس المرجع، ص 91.

³ - نفس المرجع، ص 102، و ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 114.

بروكس، ووارين	جان بويون	شتانتسل	واين بوث	نورمان فريدمان	ت. تودوروف	جيرار جينيت
البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الراوي الممسر	الأنا المشاهد	الراوي = الشخصية	التبئير الداخلي
المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المؤلف الضمني	المعرفة المطلقة للراوي	الراوي < الشخصية	التبئير الصفر
المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب عن القصة	الراوي غير الممسر	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي > الشخصية	التبئير الخارجي

5-3- تعدد الرواة و الرؤية في شجرة العابد:

تتكون رواية شجرة العابد من سبعة و عشرين فصلا جاءت في أربع مائة و ثمانية من الصفحات، و الراوي في هذه الرواية هو عاكف بطلها و شخصيتها الفاعلة الأولى، فهو راو حاضر و مشارك في أحداث السرد.

غير أننا حين نراقب أحداث الرواية نجد أن هناك تعددا للرواة فيها، فهناك ستة فصول يتغير فيها الراوي من عاكف إلى راو آخر، و هو ما سنلخصه في هذا الجدول:

النسبة المئوية التقريبية	رقم الفصل	الراوي
87.03 %	كل الفصول ما عدا الفصل 2، يعني 26 فصلا	عاكف
5.55 %	جزء من الفصل 1 و الفصل 2 كاملا	الشجرة
1.85 %	جزء من الفصل 6	عبد الكريم
1.85 %	جزء من الفصل 9	راو أول من خارج الشخصيات
1.85 %	جزء من الفصل 19	راو ثان من خارج الشخصيات
1.85 %	جزء من الفصل 8	الجنية نمار

و من الجدول نلاحظ أن عاكف كان هو الراوي المسيطر في الرواية، إذ أنه يتواجد في كل فصول الرواية بصفته مبدئاً، إلا في الفصل الثاني منها حين تصبح الشجرة شخصية تستلم رواية الأحداث، و هنا يتحول عاكف من كونه مبدئاً إلى كونه مبدأراً ومستلطا الضوء عليه.

أ- الراوي: عاكف:

الراوي عاكف في شجرة العابد هو راو مشارك، لكونه قريباً من الشخصيات، و يحكي قصته هو، إنه راو حاضر يروي بضمير المتكلم (أنا)، و هي العلامة الأولى على أنه حاضر في عالم القصة التي يرويها: "أنا العابد... غريب أنا على هذه الدنيا، و النهر

يعرف غربتي، فطوبى للغرباء... بيوتنا كانت مفتوحة على بعضها. النساء تصاحبن النساء، و الأطفال يلعبون مع الأطفال و الرجال يعملون سويا في الحقول المفتوحة.¹ لقد أتاح الروائي لشخصياته أن تروي و تتكلم عن الأحداث التي يريد، و لكن "من غير أن يبتعد عنها كثيرا، من أجل أن يظل ممسكا بالخيط التي يحركها خدمة لرؤيته"² هذا و نجد الراوي يتدخل معقبا على كلام شخصياته و معلقا عليه و مفسرا له. سيصح أن نقول أن عاكف هو الراوي الوحيد في الرواية، فهو لم يتنازل عن السرد لشخصية أخرى إلا في حالات قليلة أوجبها السرد.

ب- الراوي: الشجرة:

الشجرة في "شجرة العابد" تتحول من كونها كائنا نباتيا إلى شخصية مؤنسة ترى وتسمع و تتكلم، و لها قدرات خوارقية فهي تسمع حديث النفس: "هكذا بدا العابد حين رأي أول مرة، و كان يصلني كل ما يدور برأسه، فأبتسم راضية"³، و تكلم الحشرات والطيور ولها سلطة عليها: "تسامرني الهدهد دائما. تطير و تعود في المساء محملة بالحكايات، تلقيها في آذاني الكثيرة، ثم تنام مستريحة. منها أعرف كل شيء عن هؤلاء الذين يَمرون بي كل يوم، محملين بالأمانى و الأوجاع و قليل من المسرات."⁴ في الجزء الثاني من الفصل الأول للرواية تتحول الشجرة التي يُعتبر البحث عنها حدثا محوريا مسيطرا على كل أحداث الرواية، إلى راو، ففي هذا الفصل يتغير الراوي من عاكف إلى الشجرة، و هذا تحول أوجبه السرد و الأحداث، فالشجرة تقدم تبئيرا و وجهة نظر عن عاكف: "لكنني لم أفصح أبدا عن أسراري إلا لرجل واحد، كان العابد الذي جاءني يفيض عشقا، فأخذته بين أحضاني المتشابكة الوسيعة، و ألقيت في قلبه طمأنينة مما ألقاها الله في جوفي العميق."⁵ و يمكن أن نعتبر الشجرة راو عليم، إذ هي

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 35.

2 - ناصر محي الدين: بناء العالم الروائي، ص 63.

3 - عمار علي حسن، شجرة العابد، ص 11.

4 - نفس المصدر ، ص 16.

5 - نفس المصدر ، ص 17.

تعرف أكثر من الشخصية حين تروي تفاصيل نشأتها الغريبة. و هي هنا تروي أحداثا لم يشهدها الراوي الرئيسي، فكان لازما استبدال الراوي عاكف بالشجرة التي ستروي حكايتها.

و من المهام التي قام بها الراوي الشجرة العليم:

- تقديم الشخصيات و إبراز صفاتها، حيث قدمت شخصية عاكف و صاحب البستان و عبد المطلب و صغير الخفر.

- تعرف ما تفكر به الشخصيات و ما تفعله: "في اليوم التالي لاحظ أحد الحراس أن آخر ورقة في كل غصن قد احمرت قليلا. و تملكته الحيرة، لكنه كتم السر خوفاً من أن يلحق بصاحبه"¹ و قبل هذا المقطع تروي الشجرة حكاية صغير الخفر الذي كان جريئاً فقال الصدق لصاحب البستان فأمر بأن يُربط على الشجرة و يجلد حتى انفجرت عروق دمه، و امتصها لحاء الشجرة حتى صار أحمر، حتى الأوراق اصطبغت بحمرة دمه، و في المقطع السابق لاحظ أحد الحراس و هو صديق صغير الخفر أن أوراق الشجرة تلونت بالأحمر فكتم السر بقلبه حتى لا يلقي نفس المصير، والشجرة هي الراوي العليم الذي يعرف بماذا فكر هذا الحارس.

و في مقطع آخر: "يحتسون الشاي و يتساءلون عن الدم الذي لطح وجوههم. والحارس الذي عرف السر التزم الصمت، و راح يتذكر مآثر زميله صاحب الدم، و يقول في سره:

كان طيبا، لم أره يرتكب خطيئة أبدا."² و من هذا المقطع أيضا نتبين أن الراوي هنا يعرف ماذا تفعل الشخصية و تستكشف باطنها و حديث النفس عندها، بل و تعرف مخاوفها و ما تشعر به.

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 21.

2 - نفس المصدر ، ص 23.

- تظهر الشجرة الراوي انحيازها للبطل عاكف من دون باقي الشخصيات المذكورة بهذين الفصلين الأول و الثاني: "جاءني يفيض عشقا، فأخذته بين أحضاني المتشابكة الوسيعة، و ألقيت طمأنينة مما ألقاها الله في جوفي العميق. قلت له باسمه:
- ولدتُ نقية من رحم الخطيئة.

فتعجب و احتار حيرة ألجمت لسانه، لكنني عاجلته بما هدأ من روعه قليلا، و قلت:

- كانت الخطيئة سببا ليس لي به صلة.

و لم تفارقه الحيرة تماما فعاجلته:

- قرار من رجل عاصٍ ساقني إلى الوجود.¹

نتيين من المقطع الانحياز التام للراوي الشجرة للبطل عاكف، و معرفة هواجسه وتفكيره: "هكذا بدا العابد حين رأني أول مرة، و كان يصلني كل ما يدور برأسه، فأبتسم راضية.²

ج- الراوي: عبد الكريم:

في الفصل السادس يتحول عبد الكريم إلى راو يروي أيضا أحداثا لم يشهدها الراوي عاكف، و هذه الأحداث تمثلت في الفترة الأخيرة التي سبقت وفاة الحاج حسين، و هي الفترة التي كان فيها عاكف في الفضاء في عالم الجن مع الجنية نمار، و عبد الكريم هنا هو راو غير مشارك، و خارج عن نطاق القصة التي يرويها، و هو بهذا لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصية، و يروي بضمير الغائب (هو) مما يدل على أنه غائب عن عالم القصة التي يرويها: "ذات ضحى وجده الناس يمشي تجاه النهر، أشعث أغبر، حافي القدمين، مقعد الشفتين، و جلبابه مليء بالثقوب مختلفة الأحجام و الأشكال.³

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 17.

2 - نفس المصدر ، ص 11.

3 - نفس المصدر ، ص 99.

غير أن هذا الراوي غير المشارك نجده فجأة يتحول و كأن له معرفة بدواخل الشخصيات حين يقول: "ثم تذكروا دفعة واحدة كل كلامه عن الشجرة المباركة، و آمنوا بصوابه."¹ و هذا الأمر لا يتناسب مع مميزات الراوي غير المشارك.

د- الراوي نمار:

الراوي في جزء من الفصل الثامن هو الجنية نمار، تحكي حكايتها العجيبة التي حدثت في قاع البحر، مستعملة الضمير "أنا"، فهي راو حاضر و مشارك يعلم ما تعلمه الشخصية: "و تقدمنا في ماء صاف كأنه نهر أبلج، حتى وصلنا إلى شواشي الشجرة، و لمسناها بأيدينا. أشارت إلي ثم راحت تغوص، فتبعتها إلى المجهول. دقائق اختلط فيها الخوف بالدهشة... عند زاوية الجذر وجدنا كائنا يجلس يقرأ في كتاب مسطور. وجهه وجه أنسي، و جسده يشبه جسد سمكة كبيرة."²، إذن فنمار غاصت في البحر رفقة صديقتها الجنية أيضا ليعترضهما كائن مخيف مرعب، لم تتمكن من التخلص منه إلا بعد قراءة تسابيح دينية معينة، لتصلا إلى كائن آخر أعطاهما لغز الوصول إلى الشجرة.

هـ- الراوي المجهول:

في الفصلين الثاني عشر و التاسع عشر، يدخل راو آخر في عملية السرد، راو من خارج الشخصيات، ولا يستعمل أي ضمير، فهو راو غير مشارك، و غير حاضر، ولا بد أن الراوي هنا هو الروائي، استلم عملية حكاية أحداث لم يكن الراوي الرئيس شاهدا عليها، ففي الفصل الثاني عشر قدم الراوي وصفا دقيقا لقصر السلطان و جماله و رونقه، ثم يتحول الراوي إلى ذكر السبب الذي جعل السلطان يتخلى عن هذا القصر الغالي عليه للأمير شهاب الدين، و مرّد ذلك أن السلطان قطع عهدا على نفسه أمام

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 101.

2 - نفس المصدر ، ص 156.

الأمرأ و الأعيان أن يهدي القصر إلى شهاب الدين إن انتصر، و بالفعل انتصر الجيش و أخذ الأمير القصر. و لكن السلطان بعد مدة استرجع قصره: "اليوم استرد السلطان قصره، فبدأ أمام الناس و كأنه استرد كرامته، لا سيما بعد أن أطلق رجاله يقولون في الأسواق إن شهاب الدين خرج مرغماً"¹.

غير أن هذا الراوي يعود في الفصل التاسع عشر ليحكي عن ماذا حصل مع حفصة في قصر السلطان أثناء غياب عاكف، و كيف طمع فيها هذا السلطان، ليقوم مراد الأتابكي بتهريبها من القصر لتروح إلى عاكف.

4-5- وظائف الرواة:

أ- وظيفة السرد: إذ الراوي هو "المكلف بالدرجة الأولى بحكي أحداث القصة، حتى ولو تعدد الرواة داخل خطاب الرواية الواحدة"²، كما أنه يقدم الشخصيات و يصفها.

ب- وظيفة التنسيق: و ظهرت حين قدم الراوي تنظيماً داخلياً للخطاب.

ج- وظيفة التعليق و الشرح: و خصوصاً في المقاطع الحوارية.

د- الوظيفة الوصفية: و ذلك حين قدّم الراوي مشاهد وصفية للأحداث، و الطبيعة، والأماكن، و الأشخاص "دون ان يُعلم بحضوره، بل إنه يظل متخفياً، و كأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه"³، يقول عاكف: "عدنا إلى الأرض و المساء يرمي على الدنيا غبشه الرائق، نزلنا في بقعة مستوية ترفل بالنجيل الأخضر، وشجيرات صغيرة ترفرف على جنباتها، و تبعث أوراقها الطرية في الليل الآتي، فتتشرب سواده على مهل"⁴.

هـ- الوظيفة التأصيلية: و تكون حين يقوم الراوي بتأصيل روايته في الثقافة العربية والتاريخ، و "يجعل منها أحداثاً للصراع القومي، و يربطها بمآثر العرب المعروفة في

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 208.

2 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائني عند عبد الرحمن منيف، ص 168.

3 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 88.

4 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 78.

الانتصار على الخصوم، مثل المواجهة العربية التركية، و الثورات الوطنية ضد المحتلين الفرنسيين و الإنكليز¹، و هذه الوظيفة موجودة بجلاء في شجرة العابد، لما تحويه من حروب بين العرب و الغرب، و الجهاد و انتصارات العرب و خيبتهم، كما أن الخطاب الصوفي بحد ذاته بكل ما يحمله من حملات دينية و فنية و جمالية و فلسفية و اعتقادات و أساطير، يحاول أن يؤصل لرواية عربية و فن عربي خاص.

و هناك وظيفتان اختص بهما الراوي الشجرة، و هما:

و- التمهيد للرواية و للحدث المحوري، فالشجرة المباركة شكّلت هاجسا لكل شخصيات الرواية، و صار الجميع يفعل أي شيء في سبيل معرفة مكانها.

ز- الشجرة الراوي قامت بتقديم نفسها و ماهيتها، كما قدمت الشخصية الرئيسية الفاعلة "عاكف"، الذي يمثل أيضا راويا رئيسيا، و نحن هنا نكون إزاء راو يقدم راو آخر.

أما الوظيفة السردية التي يشترك فيها الرواة في الرواية ماعدا الراوي الرئيس عاكف فهي:

ح- سد ثغرات في السرد، فالراوي الرئيسي بما أنه راو حاضر و مشارك في الأحداث، لا يمكنه أن يروي أحداثا لم يكن مشاركا فيها أو حاضرا أثناءها، فكان لابد من الإتيان براو آخر شاهد على ذلك.

6- وظائف الشخصيات:

6-1- مفهوم الشخصية:

رغم وجود مصطلحات متداخلة من مثل: شخص و شخصية و هيئة و صورة وإنسان، تُستعمل أحيانا بلا تمييز، إلا أن التنظير الحديث كان واضحا في تحديدها كالاتي²:

¹ - محمد عزام شعرية الخطاب السردية، ص 88.

² - يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، ص 61.

شخص: إنسان من الحياة الحقيقية، يحتل حيزاً في مستوى التواصل اللاقصصي، ومثلاً ذلك المؤلفين و القراء.

شخصية: ليست إنساناً من الحياة الحقيقية، و لكنها -كما يقول رولان بارت- كائن ورقي، خَلَقَهُ المؤلف، و يوجد فقط داخل النص الروائي أو النص التخيلي عموماً. ومثل ذلك شخصية حفصة أو شخصية عاكف أو شخصية القناوي في شجرة العابد.

إن هذه الشخصيات الروائية ليس لها وجود واقعي، و إنما هي مفهوم تخيلي، دلت عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية، و بالتالي فإن الشخصية الروائية حسب رولان بارت تتجسد "لتنخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة، و هي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف".¹

و يرى فيليب هامون أن الشخصية الروائية تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، بينما يرى رولان بارت أن الشخصية نتاج عمل تأليفي، فهي ليست كائناً جاهزاً، و لا ذاتاً نفسية، بل هي بمثابة الدليل اللساني الذي له وجهان، أحدهما دال والآخر مدلول، و من هنا فإن الشخصية ستكون دالاً حين تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخصها، بينما الشخصية كمدلول هي مجموع ما يُقال عنها، إما بواسطة تصريحاتها وسلوكها و أقوالها، أو بواسطة جمل متفرقة في النص.²

و من الملفت للانتباه أن بعض الباحثين قد لجؤوا إلى محور القارئ في تحديد هوية الشخصية الروائية ، فهو من يُكوّن صورة عنها بالتدرّج عبر القراءة، بواسطة مصادر إخبارية ثلاث³:

أ- ما يُخبر به الراوي.

ب- ما تُخبر به الشخصيات.

1 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 11.

2 - نفس المرجع، ص 11.

3 - نفس المرجع ، ص 12.

ج- استنتاج القارئ الناتج عن سلوك الشخصية.

و هكذا ستتعدد الشخصية الروائية بتعدد القراء.

هذا و ينبغي أن نميز بين "الشخصية الروائية" و "الشخص الروائي"، فالأولى عامة، تقننها و تقدها قوانين و أنظمة، بينما الثانية خاصة، تعني "شخصا معينا في رواية معينة، له سماته الخاصة، و صفاته النفسية و الجسمية المحددة"¹ كشخصية "سيزيف" مثلا، و شخصية "زوربا" في رواية زوربا الإغريقي لنيكوس كازانتزكي، أو شخصية "سي السيد" في ثلاثية نجيب محفوظ.

2-6- أنماط الشخصيات و وظائفها في شجرة العابد:

نظرا للزخم الكبير للأحداث في شجرة العابد، فإننا نجد عددا كبيرا من الشخصيات، تختلف بحسب الوظيفة السردية التي تؤديها داخل الرواية، هناك شخصيات رئيسية محورية، و هناك شخصيات أقل أهمية منها، و شخصيات كان دورها بسيطا، و شخصيات لم تشارك بالأحداث لكنها كانت موجودة و لو بذكرها، و لأن الوظيفة السردية التي تقوم بها الشخصيات في العمل الروائي لها تأثيرها على تطور أحداث الرواية و تناميها، فإننا سنقسم الشخصيات الروائية في شجرة العابد بحسب وظيفتها إلى:

أ- الشخصيات المحورية:

و هي الشخصيات الحاضرة و الفاعلة في الرواية و المحركة للأحداث و الصانعة لها نحصرها في الرواية في:

* عاكف:

هو الشخصية الأكثر حضورا و فعالية في شجرة العابد، فهو البطل الرئيسي، و هو الذي يروي الأحداث ويدير الحوار، و يقدم الشخصيات و الأمكنة و هو من يجعل

¹ - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 11.

الزمن طيعا في يديه، ويدخل في علاقات مع الكثير من الشخصيات، و يصحُّ أن نقول أن عاكف كان "رأس الحربة" في الرواية، إن جاز أن نستعير المصطلح من الحقل المعجمي و الدلالي للرياضة.

و يمكن اعتبار شخصية عاكف نموذجا للشخصية الجاذبة، إذ مثل شخصية المناضل ضد السلطان الظالم، و مثل شخصية الشيخ التي تستمد جاذبيتها لا من سنها المتقدم، فعاكف شابٌ احتفظ بقوته و شبابه طيلة الرواية وطيلة السنوات الطويلة جدا التي مرت عليه، بل استمدت شخصيته جاذبيته من السلطة الدينية أو الأخلاقية التي تتوفر عليها، و سلوكها المشهود له بالاستقامة، و هي سلطة معنوية، تؤكد على قوة الشخصية.¹ و عاكف يناديه الآخرون بـ "يا شيخنا" و "ياسيدي" و "يا مولانا" و "مولانا الشيخ"، إنها سلطة متجذرة في لاوعي الشخصيات.

هذا و يتسم البناء السردى لشخصية عاكف بنوع من الاختصار الشديد في رسم ملامحها الخارجية، و نعثر على ذلك في قول الشجرة: "قبل مئتي سنة تقريبا جاء إلى هنا رجل فارح الطول يشع النور من وجهه، و لما رأي أكبرني و صرخ بصوت مرتفع"²، فلا يتبين لنا من صفات عاكف الخارجية إلا كونه رجلا فارح الطول، نير الوجه، كما نعثر أيضا على بعض من شكله الخارجي حين يتكلم عن نفسه واصفا لباسه أو عمامته.

أما عن سيرة الشخصية عاكف، فإننا نعثر عليها على طول حنايا الرواية من خلال حديثه عن نفسه من لحظة لقائه أول مرة بالجنية نمار، و لا نجد أي حديث عن طفولته، أو مراحل حياته قبل نمار إلا ما جاء حين صعد إلى السماء و التقى بروح والديه: " ماتا منذ سنين طويلة، حين انقض عليهما جدار بيتنا القديم، وقت أن كنت أنا

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص270.

2 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص31.

غارقا حتى أذنيّ في "الموطأ" أقرأه و أعيده. و جاءني الخبر بعد يومين كاملين، فحرمت من إلقاء نظرة الوداع على وجهيهما الطيبين.¹

و يتضح أن عاكف فقد والديه في بداية حياته، حين كان فتى أزهرياً يقرأ موطأ الإمام مالك، و لم يحضر وفاة والديه و لم يمش في جنازتهما، و كان أستاذه هو الشيخ القناوي الذي كان يدعو للثورة على السلطان، الثورة التي لم تلبث أن فشلت و تفرق الثوار، و كان حظ عاكف أنه نجى من السجن الذي كان من نصيب أصحابه وشيخه، ثم أن عاكف أخذته الجنية نمار التي أحبته و هام بها إلى عالم الجن ليملك هناك شهرا ويعود إلى الأرض، إلى مدينته المحروسة، ليجد أن كل شيء تغير، فقد مرت ثلاثون سنة، و هذا مرده إلى الاختلاف بين زمن البشر و زمن الجن، فثلاثون يوماً في عالم الجن تساوي ثلاثين سنة من زمن الأرض.

و هنا يبدأ عاكف رحلة البحث عن الشجرة المقدسة المباركة بين الأرض و السماء والبحر، و رحلة الهروب من السلطان، و يلتقي بحفصة المرأة المتصوفة و يقع في حبها، و تدله على سبيل التغلب على شهواته عبر التصوف.

غير أن الشجرة لا يُعرف مكانها رغم كل تلك السنين و رغم سعي السلاطين و ملوك الجان، إلى أن يصل إليها عاكف بعد أن صفت روحه من كل دنس البشر.

أما عن الوظائف السردية التي أدتها شخصية عاكف فقد سبق و أن تطرقنا لها في وظائف الراوي، حين ذكرنا أن عاكف هو الراوي الرئيسي في الرواية.

* شجرة العابد:

تتحول الشجرة في رواية شجرة العابد إلى شخصية محورية تدور حولها كل الأحداث، فهي لب الرواية و مركزها.

تظهر الشجرة كشخصية في بداية الرواية، و في فصولها الثلاثة الأولى، تظهر الشجرة كأنها يحمل صفات بشرية، فهي ترى، و تسمع، و تتكلم، و تشعر، و تحس، و تتألم،

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 66.

وتفرح، و تحزن، كما تملك صفات عجائبية لا يملكها الإنسان، فالشجرة المباركة تكلم الحيوانات و الحشرات، و يأتمر كل هؤلاء بأمرها، و تحت يدها كائن خرافي عجيب هو "البادوق" الذي حمل عاكف في رحلة من الأرض إلى السماء ليستقر هناك قرب الشجرة.

و يقتصر السرد في وصفه المباشر على الملامح الخارجية لشجرة العابد، هذه الملامح العجيبة قدمتها الشخصية نفسها عن نفسها فهي: "أغصاني مثقلة بثمر طعمه أحلى من الشهد، و أصفى من اللبن، و أسكر من الخمر المعتق. ليس به بذور و لا ألياف. يطوي في داخله فراغا من هواء نقي، لا يستنشقه إلا الموعودون، فهو يشفي من كافة الأمراض الصدرية، و يمنح إحساسا غير محدود بالسعادة و الطمأنينة... جذري مغروس في أعماق سحيقة، ربما يخترق سبع طبقات من هذه الأرض، حتى ينفتح على البحار المائجة التي تجري في بطنها البعيد، أو على حمم الجحيم التي تغلي في جوفها... جذعي أملس في مناطق، خشن في أخرى، ينساب هنا و يمتشق كاللبان، يعوج هناك كاللبلاب، و يحوي عشرات الأخاديد الغائرة، التي تبدو ككهوف الجبال... تتشابك هناك في الأعلى الأغصان فتصبح غابة كاملة، تحوي مئات الآلاف من أعشاش الطيور... و لحائي الذي ينتفض كلما همّ ثعبان أن يتسلقه، فيلقيه أرضا. يعاود المحاولة مرات و مرات لكنه يفشل في النهاية، و تنجو دوما العصافير الوديدة... تسامرني الهداهد دائما. تطير و تعود في المساء محملة بالحكايات، تلقيها في آذاني الكثيرة، ثم تنام مستريحة... هذا هو الظاهر مني، أما الباطن فلا يعلمه إلا علام الغيوب، و هذا ما أعيا السلاطين، و الحرافيش، و العربان، و الزاهدين. حتى الجان في الفضاء البعيد، لم يسلموا من الحيرة.¹، هذا ما تقدمه الشجرة عن نفسها في بداية الرواية، غير أن ما يراه الناس عنها و ما تناقلوه بينهم يقول بأنها شجرة مباركة تحوي تحتها كنزا ثميناً: "كنز مطمور، يقال إنه شجرة مخفية، جذورها من الماس،

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، من ص 14 إلى ص 16.

وفروعها من الذهب الخالص، و أوراقها من الياقوت و المرجان¹ و هذا ما جعل السلاطين و ملوك الجان و كل الناس يبحثون عنها باذلين كل ما بوسعهم من مال وشيوخ و سحرة.

إن الشجرة في رواية شجرة العابد كانت شخصية خفية، تدور كل الأحداث حولها ولأجلها، و بالتالي فقد مثلت دور الشخصية الفاعلة التي أنتجت الحدث و صنعته، ويمكن اعتبارها أيضا من الشخصيات الجاذبة التي لها سلطة معنوية "تجتذب إليها الشخصيات الأخرى التي ستعلق بها و تجعل منها مركز الاهتمام"².

أما عن الوظيفة السردية التي اضطلعت بها هذه الشخصية فهي -كما سبق و أن ذكرنا- سدُّ ثغرة في الرواية، و كان ذلك حين تكلمت الشجرة عن نفسها و قصة نشأتها، و هو الحدث الذي لم يكن عاكف الراوي الرئيس شاهدا عليه، كما أنها قدمت شخصية البطل عاكف، و قدمت نفسها كحدث محوري تتمركز حوله الرواية.

* حفصة:

حفصة هي البطلة في الرواية، و حبيبة البطل عاكف، و هي التي أخذت بيده في طريق التصوف ليسمو فوق شهواته و يتعالى فوق نفسه، فصفت روحه و تخلص من كل دنس.

و من المصادر التي نستقي منها المعلومات حول هذه الشخصية، نجد حديثها هي نفسها و حديث الراوي عنها و حديث الشخصيات، إنها امرأة متصوفة، و بنت الحاج حسين الرجل المتصوف النقي، كانت فيما سبق بغيا تنتقل بين الأمراء و المماليك، لكنها كانت تقرأ بنهم فعرفت الطريق إلى التصوف، فحدث منحرج في حياتها و انتقلت من حالة إلى حالة ثانية، من عاهرة إلى متصوفة، لقد تشردت بعد موت والدها،

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد ، ص 237.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 270

ووجدتها رجل من الشلاق أمام الأزهر ذات ليلة فساقها إلى الحرام، و بعد توبتها تزوجها صفوان ثم قُتل في الحرب، و أحبها عاكف حبا حقيقيا، حب الروح للروح، لكنها رفضت أن تتزوجه و اعتبرته أخوا، لكنها بقيت معه، و شددت على يده، ووضعتة في طريق الحق طريق الشجرة.

الملاح الخارجية لحفصة مذكورة بوفرة في الرواية، فهي نموذج المرأة الجاذبة، إنها "امرأة ينطق الحسن في وجهها"¹، و تفتن السلطان: "ثم أمرها بأن ترفع البرقع، فأشرق حسنها في عينيه، و رأيته يتلمظ في شهوة و افتتان. دفعني ما حلّ بالسلطان إلى أن أمعن النظر في وجهها و كنت أوري عنها ناظري من قبل"²، و يقول السلطان واصفا جمالها و متحدئا عن زوجها: "كان الأولى بهذا المخبول أن يلزم داره، فلا يبرح هذا الجمال الفتاك، و بدلا من أن يهذي بما لا ينفع، أن يجلس القرفصاء أمام من لا يستحقها و يقرض فيها غزلا يهز القلوب"³.

أما عن الوظيفة السردية التي اختصت بها شخصية حفصة المرأة المتصوفة فهي دَعْمُ البطل عاكف إلى الوصول إلى طريق التصوف و معرفة قدراته الكامنة التي لم يتعرف إليها.

* الجنية نمار:

جنية داهية في الذكاء، أرسلها ملك الجن إلى عاكف لتحبه و يحبها، لأجل معرفة سر الشجرة المباركة و مكانها، فعاشرتة و دعمته، و كانت تهمس له و تملي عليه ما يقول و ما يفعل، و تعلق بها لأنه رأى فيها طريقا يوصله إلى الشجرة. لكن حبه لها خفت بعد أن التقى بحفصة بنت شيخة الحاج حسين و هام بحبها، و هنا ثارت غيرة نمار و تركت عاكفا إلى الأبد.

1 - عمار علي حسن، شجرة العابد، ص 224.

2 - نفس المصدر ، ص251.

3 - نفس المصدر ، ص 251.

نمار تمتلك قوى خارقة فهي جنية تغوص في عمق البحر و تصعد للقمر و إلى السماء، و تعرف ما يفكر به الآخرون، فهي التي أخذت عاكفا إلى عالم الجن و مر الزمن سريعا.

و يمكن أن ندرج شخصية نمار ضمن الشخصيات الجاذبة، فهي أيضا تمثل نموذج المرأة الفاتنة، يقول عاكف واصفا إياها: "طلت على أيامي الجرداء، فتفتحت أزاهير الأمل، و تذوقت رحيق الأمانى. كنت أراها و هي تسير ملفوفة في رداؤها الأزرق لا يبين منها إلا وجه ملائكي و بحيرتا العسل اللتان ترمقان لهفتي، و تفيضان خلف رموش مخملية خفرا ترتبك له أقدامها التي تمشي على مهل، ثم لا تلبث أن تقرد الخطى مسرعة خلف أحلامها الغضة"¹

إن الوظيفة السردية الأكثر أهمية التي أوكلت لنمار هي مرافقة عاكف و دعمه، وصنع كراماته التي ظن الناس أنها حقيقية.

* السلطان:

السلطان في شجرة العابد، يمثل نموذجا للشخصية المرهوبة الجانب، التي تمثل جوابا مباشرا على نموذج الشخصية الجاذبة، فوجود شخصيات مرهوبة في العمل الروائي "يبدو و كأنه ناتج عن إلزام حكائي. و تحليل ذلك أن وضعية الصراع، الضرورية للرواية، لا يمكنها أن تنشأ و تتطور و تجد لنفسها حلا بدون توزيع الشخصيات إلى معسكرين متقابلين"²، و بالتالي فإن الشخصية المرهوبة تمثل قوة معاكسة لكي يكون هناك صراع و لكي يقع حدث، و هذه القوة تضع الحواجز و العراقيل أمام الشخصيات و تمارس عليها سلطتها.³

1 - عمار علي حسن، شجرة العابد، ص 36.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 279.

3 - نفس المرجع، ص 279

و السلطان في شجرة العابد رجل محب للمال، متلهف للثروة، يملك قصورا عديدة، وحين تحتاج الحرب مالا لا يخرج من أمواله المكدسة، بل يفرض مكوسا جديدة على رعيته: "و الناس ضجت من كثرة المكوس التي نفرضها عليهم، و ليس بوسعي أن أطلبهم الآن بأموال جديدة، ليس رافة بهم، فما خلُقوا إلا لكي يكونوا زيتا يشعل مصباح سلطتنا إلى ما شاء الله"¹، و لهذا السبب كان يبحث عن الشجرة المباركة حتى يستخرج الكنز الثمين الذي تحويه.

كما أنه رجل شهواني متطلع لنساء غيره، و هذا ما حدث حين رأى حفصة أول مرة "فأشرق حسنهما في عينيه، و رأيته يتلمظ في شهوة و افتتان"²، و أكثر من ذلك كونه رجلا ساديا متعطشا للدماء، محبا لإذلال غيره: "كان أحيانا يشعر بملل فيأمر بالقبض على حارس مفضل عند أي من الأمراء، و يقضي بقتله، فيأتيه الأمير مستعظفا. يتلذذ بذله و استرحامه. يخرج من عنده مكسور الخاطر، فيأتيه بأمر آخر و هكذا حتى يجتمعوا تحت عرشه، و يوسعوه مدحا و تدليلا، فيفرج عن الحارس المسكين"³.

و الوظيفة السردية للسلطان في الرواية، هي كونه الشرير الذي مثل التسلط، و صنع العراقيل، فكان بذلك محركا للأحداث و فاعلا فيها.

ب- الشخصيات الغائبة/ الحاضرة⁴:

هما شخصيتان تمّ ذكرهما في الرواية دون أن يكون لهما حضور فعلي في مجرى الأحداث، لكنهما أثرتا على أبطال الرواية، و ظللتا موجودتين إما بذكرهما أو تذكر أفعالهما و أقوالهما و حياتهما، و هاتان الشخصيتان هما:

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 296.

2 - نفس المصدر، ص 251.

3 - نفس المصدر، ص 247.

4 - أخذت هذا العنوان من: عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائث عند عبد الرحمن منيف، ص 98.

* الشيخ القناوي:

أستاذ عاكف، هو شيخ أزهرى نائر متمرّد على السلطة، كان يدعو للخروج على السلطان الظالم و الثورة ضده، إنه "رجل فقه و ثورة، يرى الدين قوة تقتلع الظلم وتنتشر العدل و تنتصر للحرية"¹، و كان معه مجموعة من تلاميذه الذين ثاروا و أحدثوا تمردا كبيرا، لكنه فشل، فتفرق تلاميذه، و بعضهم دخل السجن و تم تعذيبه، و هذا ما حصل مع الشيخ القناوي إذ عذبه حتى صار مقعدا، و حين مات لم يمش أحد في جنازته خوفا من السلطان.

و رغم أن الشيخ القناوي كان غائبا عن الأحداث إلا أنه مشارك فيها عن طريق البطل عاكف المشحون بالثورة من خلاله و المدفوع إليها من تعاليمه. و بالتالي يمكن أن نقول أن الوظيفة السردية التي أدتها شخصية الشيخ القناوي هي أنه مثل الدافع للثورة و التحرر، إنه قوة روحية جعلت من البطل عاكف لا يستكين أمام السلطان.

* الحاج حسين:

شخصية صوفية صاحبة كرامات، هو والد حفصة، و الشخصية التي تمنى عاكف لو أنه أخذ العلم عنها، ، إنه "كان وليا من أولياء الله، خصه سبحانه بأسرار لا تأتي إلا لأمثاله، و حماه بعنايته حتى فارق الحياة إلى جنة الخلد"²، و كان الحاج حسين الوحيد الذي يعرف سر الشجرة، لكن لم يصل إليها، و ظلت هذه الشخصية موجودة عن طريق التذكر طيلة الرواية.

الوظيفة السردية التي اختصت بها شخصية الحاج حسين هي إخبار الناس بوجود شجرة مباركة ليس كمثها شجرة في هذه الدنيا.

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 229.

2 - نفس المصدر، ص 126.

ج- الشخصيات الصديقة:

هي الشخصيات التي منحت الدعم للبطل عاكف و ساندته، غير أننا حين نقول "شخصيات صديقة" فإن هذا لا يعني عدم وجود شخصيات معادية، فهناك شخصيات معادية تمثلت في "البصّاصين" و هم عيون السلطان المنتشرة في كل مكان و كل ركن، و تمثلت الوظيفة السردية لهم في عرقلة البطل عاكف و البطلة حفصة، و الحد من حريتهما، و يمكن أن نعتبر أن شخصية السلطان من الشخصيات المحورية المعادية.

و الشخصيات الصديقة في الرواية هي:

* صفوان الفيومي:

زوج حفصة و صديق عاكف منذ أيام الأزهر و الشيخ القناوي، و شارك في الثورة ضد السلطان و اقتيد للسجن و تم تعذيبه "كانوا يدقون المسامير في عظامي، و يسرجون الفوانيس تحت إبطي، حتى يتساقط جلدي، و تكسحت عظامي و نفسي".
ثم كشف عن ذراعه و قال:

هذه آثار الكلايب و المقاريض.¹ ثم خرج من السجن مقعدا و بقي يتسول عند باب الأزهر، حتى التقته حفصة فأعجبتها وسامته و نظافته و وداعته، و راق لها حديثه الحلو و عيونه اللامعة، ثم تزوجا.

لكنه لم يلبث أن عاد لتحريض الناس للقيام بثورة ضد السلطان، فحُكم عليه بالموت صلباً، لكن عاكفاً شفع له و أرسل للحرب، و هناك قُتل.

أما الوظيفة السردية الأهم التي أدتها شخصية صفوان فهي إيصال عاكف إلى حفصة و فتح المجال لقيام قصة حب كبيرة، كانت طريقا للوصول للشجرة.

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد ، ص 211.

*** عبد الكريم:**

صديق عاكف و صفوان، رجل طيب و كريم و فقير، و هو أول من استقبل عاكف بعد عودته من عالم الجن بعد مرور ثلاثين سنة. و من صفاته الخارجية أنه رجل طويل الساقين و العنق¹.

وظيفته السردية مهمة، و هي بث خبر أن عاكف له كرامات و بالتالي إيصال عاكف للسلطان، و كذا إخبار عاكف عن ماذا حصل بعد غيابه الطويل عن القرية، و هو من حكى قصة الحاج حسين و الشجرة و كيفية موته.

*** الشيخ يوسف:**

هو شيخ قبيلة العليقات في الصحراء، هو رجل "يطلُّ المكر من عينيه"²، نزل عنده عاكف و حفصة بعد هروبهما من السلطان، فأواهما لكنه كان أيضا من الأشخاص الطامعين في الوصول إلى الشجرة المباركة، و جعل من عاكف وسيلة للوصول إليها. وظيفته السردية في الرواية هي مساعدة البطلين عاكف و حفصة و إيوائهما وإنقاذهما من السلطان.

*** برسوم:**

قسٌّ من كنيسة أبي سرجة، آمن بحركة القناوي الثورية، و عمل مع عاكف و جماعته من أجل تخليص مصر من حكم المستبدين، و قام بتخبئة صفوان ثلاث سنوات كاملة عن عيون عسس السلطان. و بقي صديقا لعاكف لآخر حياته. وظيفته السردية منح المساعدة المادية و الروحية للبطل عاكف في أزمته.

*** الجنية صاحبة نمار:**

هي جنية صاحبة للجنية نمار، رافقتها لعمق البحار لأجل كشف سر ورقة الشجرة وفك الطلاسم الموجودة فيها.

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 90.

2 - نفس المصدر، ص 356.

وظيفتها السردية هي استقاء المعلومات حول الشجرة، و تقديم المساعدة للبطلة نمار.

د - الشخصيات العابرة:

تحتوي رواية شجرة العابد شخصيات كثيرة "تَرُدُ في سياق سرد حدث معين ثم تختفي بانقضاء سرد الحدث العارض"¹ و لكن لها وظيفة سردية داخل الرواية، و هي:

*** صاحب البستان:**

رجل فاحش الثراء، ورد ذكره في بداية الرواية حين كانت الشجرة تروي قصتها، يمتلك بستانا كالجنة، كبير يضم كل القرية، و شخصية صاحب البستان من الشخصيات المرهوبة الجانب، فهو يشبه الإقطاعيين الذين يستولون على أراضي الآخرين و على حقوقهم، يتمتع برغد العيش، بينما الناس يموتون جوعا و قهرا.

وظيفته السردية هي أنه الشرير الذي كان سببا في قطع الأشجار، مما أدى إلى ولادة الشجرة المباركة في ظروف عجيبة.

*** عبد المطلب:**

هو كبير الحرس و الخفر لدى صاحب البستان، كان يأتمر بأوامر سيده بكل خنوع ومذلة.

وظيفته السردية تنفيذ الأوامر دون أي نقاش.

*** صغير الخفر:**

فتى وقف في وجه صاحب البستان حين اعترض على أن يأخذ أي أحد من العامة من خيرات بستانه، و بينما صمت كل الخفر مذلولين أمام صاحب البستان، كان أصغرهم جريئا و أخبر سيده أن الناس جياع بينما كل الخيرات له وحده، فأمر صاحب البستان

¹ - عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائني عند عبد الرحمن منيف، ص 97.

يربط هذا الفتى إلى الشجرة التي هي أم شجرة العابد، و تم جلده إلى أن مات و شربت الشجرة دمه فاحمرت أوراقها و فروعها.

وظيفته السردية أنه صوت الحرية و صوت الحق، و بالتالي إيصال حالة الناس لصاحب البستان الظالم.

* والدا عاكف:

والد عاكف و والدته ظهرا في الرواية بشكل خاطف، فهما ميطان منذ زمن، و لكن حين صعد عاكف إلى السماء مع نمار، مر عليهما و تكلم معهما.

وظيفتهما السردية هي إظهار جزء من حياة عاكف السابقة، فهو "الأزهري التقي"¹ اليتيم الذي فقد والديه في مرحلة متقدمة من حياته بعد أن سقط عليهما جدار بيتهم القديم.

* الأمير شهاب الدين:

هو قائد جيش السلطان الذي يحارب "الفرنجة"، قوي و ذكي يرهبه السلطان لأنه عاجز عن تدبير أمور الحكم " و كان كل من في القصر و من خارجه من بين العسس والخشداشية و الخدم، و حتى الصناع و الزراع و العريان و العطارين و الجعيدية والعيارين و الحمارين، يدركون أن الأمير هو الذي يمسك بمقاليد الحكم من خلف الستار"².

و شخصية شهاب الدين أيضا هي شخصية مرهوبة الجانب رغم أنه يتصنع الزهد دوما، حتى "يحرم منافسيه من أن يجدوا إليه نقطة ضعف، طالما أدلت أعناق أمراء قبله."³

أما عن الوظيفة السردية لشخصية شهاب الدين فهي إظهار ضعف السلطان و جبنه.

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 66.

2 - نفس المصدر ، ص 203.

3 - نفس المصدر ، ص 204.

*** سميحة:**

خطيبة عاكف السابقة، هي إحدى بنات القرية، رقيقة الحال، و فقيرة، و متوسطة الجمال، خطبها عاكف هروبا من الجنية نمار، لكن هذه الأخيرة آدت سميحة فأصابها الجنون، و لم تشفَ إلا بعد أن فسخ عاكف خطبتهما. الوظيفة السردية لشخصية سميحة هي إظهار قوة نمار.

*** مراد الأتابكي:**

صديق صفوان، و هو أحد المماليك الطيبين، كان أستاذه القديم معجبا بالشيخ القناوي، و مساندا له، وكم تمنى أن "يقود تمردا كبيرا ضد السلطان، الذي بدا في نظره أصغر من الأريكة المذهبة التي يتكى عليها"¹، و كان مراد يحمل رسائل أستاذه إلى القناوي قديما، و هو الذي قام بتهريب حفصة من قصر السلطان لأجل الالتحاق بعاكف. و وظيفته السردية هي إيصال البطلة إلى البطل بعد تهريبها من البطل الشرير.

*** مسعود:**

فارس شجاع من فرسان الشيخ يوسف، يغلبه عاكف في عراك في الصحراء على أبواب قبيلة العليقات. وظيفته السردية أنه كان سببا في لقاء عاكف و يوسف.

*** والي منفلوط:**

حاكم له بنت مريضة و يريد الوصول للشجرة لأجل علاج ابنته. وظيفته السردية هي إيصال عاكف إلى السلطان و تعريفه به.

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 305.

* العراف المغربي:

ساحر مغربي استقدمه السلطان لأجل فك لغز الشجرة المباركة و معرفة مكانها و من ثمة الوصول إليها و إلى كنزها و جواهرها.

وظيفته السردية هي إظهار ضعف القوى الخارقة أمام الشجرة المباركة.

* البادوق:

كائن خرافي، ظهر في آخر الرواية، أرسلته الشجرة المباركة ليحمل عاكفا إليها، بعد أن اعتزل الناس مائة سنة في الدير و تصوف، و تمسك بالصلاة و التسابيح والابتهاال إلى الله حتى صفت روحه و طهرت.

تمثلت الوظيفة السردية لشخصية البادوق في تغيير مسار الروية و أحداثها، فقد كان لظهوره المفاجئ كسرا لأفق الانتظار، فهو من حول أحداث الرواية و حل عقدها و صنع نهايتها حين رفع عاكف إلى الشجرة الجنة.

و هناك شخصيات أخرى ذُكرت بشكل عارض مثل شخصية سليمان الرماح صديق عاكف، و شخصية إسماعيل الصياد الذي سأله عاكف حين رأى الجنية نمار لأول مرة، و شخصية عبد الجليل و القشيري و محروس.

هـ - شخصيات حقيقية:

إن كانت الشخصيات التي ذكرناها سابقا هي شخصيات تخيلية، فهناك شخصيات حقيقية واقعية تم ذكرها في رواية شجرة العابد، و هي إما أسماء كُتّاب و مؤلفين، أو أسماء شخصيات من أهل التصوف و الدين، أو أسماء شخصيات تاريخية.

و هذه الشخصيات هي: العاضد لدين الله- ابن عربي- الجنيد - معروف الكرخي - ذو النون - ابن بطوطة - ابن رشد - ابن حزم الأندلسي - ابن خلدون - ابن حنبل - حنين بن اسحاق - القديس أنطونيوس.

7- الوظائف السردية للفضاء و الزمن:

7-1- الوظائف السردية للفضاء في شجرة العابد:

أنواع الفضاءات الموجودة في رواية شجرة العابد هي:

- أ- فضاءات مغلقة: و هي فضاء البيت، و فضاء القصر، و فضاء المسجد.
- ب- فضاءات مفتوحة: و يمثلها فضاء الشجرة، و فضاء القرية، و فضاء المدينة، و فضاء عالم الجان، و فضاء المقبرة، و فضاء الصحراء، و فضاء الدير و الزاوية.

و لهذه الفضاءات وظائف سردية تقوم بها¹:

- أ- تكوين إطار الأحداث، فلا أحداث بلا مكان تسير فيه.
- ب- تحريك خيال القارئ لتصور الأمكنة.
- ج- استخدام المكان ليكون مؤشرا للأحداث.
- د- الربط بين الزمن و شخصيات الرواية.
- هـ- الكشف عن كينونة استمرار اللاتبات، فمن خلال المكان وما يحدث فيه وله يمكن قراءة التاريخ ومستجداته، بكل ما يحمل هذا التاريخ من أبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية.

7-2- الوظائف السردية للنسق الزمني في شجرة العابد:

يحمل الزمن ثنائيات تتصل بالانسان كالموت و الحياة و الديمومة و الثبات، و هنا تكمن أهميته في الرواية المعاصرة، فهو "وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا رويدا"²، و يمكن أن نتفق مع "لو سينق" حين اعتبر الرواية فنا للزمن، مثلها مثل الموسيقى، و ذلك بالقياس إلى فنون "الحيز" كالرسم و النقش.³

الزمن في الرواية ليس زمنا واقعيًا، بل هو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات و الأحداث، هو زمن تكثيف و حذف و قفز، و تقنيات يستخدمها الروائي ليتجاوز

1 - لنا عبد الرحمن: دلالات المكان الروائي في ثلاث روايات عمانية معاصرة (رواية المرأة نموذجًا)، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان، سلطنة عمان، العدد 71، 2012.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 171.

3 - نفس المرجع، ص 171.

التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي، و يتحرر الروائي من قيوده عبر هذا الزمن المرن، فقد تختصر جملةً بسيطةً مدةً سنوات في زمن الواقع، إنه زمن متخيل مختلف عن الواقع.¹

إن بناء الزمن في شجرة العابد يؤكد طبيعة الزمن الروائي التخيلي، فمنذ بداية الرواية نعرف أن كل شيء قد انقضى و أننا في نقطة نهاية الرواية، فالراوي سيحكي لنا أحداثاً انتهت، "و لكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي"² ولأن الرواية لا بد لها من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن عمار علي حسن اختار نقطة بداية تمثل الحاضر، و تضع بقية الأحداث على خط زمني يمثل الماضي و الماضي البعيد و الحاضر و المستقبل الذي ظهر في محطة واحدة من محطات الرواية.

و من الأنساق الزمنية الموجودة في رواية شجرة العابد نجد:

أ- الاستنكار:

و يسمى أيضاً الاسترجاع، و هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد.³ و هذا النوع من الأنساق الزمنية لا تكاد تخلو رواية منه. و من أمثلة الاستنكار في رواية شجرة العابد: "شردت منها في أيام قديمة، حين كنت أدب مرحاً على بلاط الأزهر، في يدي كتبي، و في فمي قرآن و أدعية مأثورة، و قلبي منشرجح للعلم. كان الشيخ بهي الدين القناوي يقول لي: ستكون عالماً عظيماً"⁴ فهنا نجد أن الراوي عاكف يعود بذكرياته إلى مرحلة سابقة من حياته و سابقة لأحداث الرواية، هي مرحلة وجوده في الأزهر يتعلم الفقه و الدين من شيخه القناوي.

و يعود الاستنكار حين يعود عاكف لتذكر ماضيه: "كنا نتدرب سرا في ساحة أحد الأعيان، الشمس وحدها كانت شاهدة علينا، و الجدران تحميننا من أعين البصاصين"⁵

1 - مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد) الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011، ص 225.

2 - نفس المرجع، ص 231.

3 - سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت، ص 80.

4 - عمار علي حسن، شجرة العابد، ص 164-165.

5 - نفس المصدر ، ص 354.

و هنا عودة بالتذكر لأيام محاولة التمرد على السلطان و التدرب سرا بين الشيخ
القناوي و عاكف و باقي الطلبة.

و يكثر هذا النوع من الاستذكار و العودة بالزمن إلى الوراء في شجرة العابد، خصوصا
حين يتكلم الراوي أو إحدى الشخصيات عن الحاج حسين: "تحت الشجرة الصغيرة التي
كبرت الآن، حكى لي الحاج حسين حكاية تذكرتها حين عاد إلي الوعي في الفضاء
البعيد"¹ و هذا المتصوف مات قبل بداية أحداث الرواية، مما يجعل الاستذكار الوسيلة
الوحيدة لإدخال هذه الشخصية إلى ساحة الأحداث.

أما وظائف الاستذكار فهي:

- إعطاء معلومات عن ماضي أبطال الرواية، كماضي عاكف الثوري مع شيخه
القناوي، و عن ماضي الحاج حسين، و ماضي حفصة، إذ كلها كانت أحداثا سابقة
لأحداث الرواية.

- التذكير بأحداث سابقة، كجلب السلطان للعراف المغربي ليعرف طريق الشجرة
المباركة.

- سد فراغ قد يحدث في الرواية.²

ب- الاستشراف:

و يسمى الاستقبال أيضا، و يستعمل هذا المفهوم للدلالة على "كل مقطع حكاوي يروي
أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها"³

و لا يوجد هذا النوع من الأنساق في رواية شجرة العابد إلا من خلال كلام كانت تكرره
البطلة حفصة: "ستتذكر كل هذا في أيام لا تعد و لا تحصى و أنت ذائب في نور
يملاً أرجاء خلوتك الطويلة"⁴ حفصة تنتبأ بما سيحصل مع عاكف في السنين الآتية،
عرفت أنه سيعيش عمرا طويلا جدا، و أنه سيعتكف أعواما طويلة، و بالفعل هذا ما

1 - عمار علي حسن، شجرة العابد، ص 86.

2 - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 107.

3 - مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، ص 245.

4 - عمار علي حسن، شجرة العابد، ص 373.

حصل، فقد تجاوز عمر عاكف المائة و الثلاثون عاما، قضى منها مائة عام متعبدا معتكفا في الزاوية بدير أنطونيوس.

وظيفة الاستشراق في شجرة العابد تمثلت في التكهن بمستقبل عاكف و عمره الطويل جدا.

ج- تسريع السرد:

و يسمى الخلاصة و التلخيص، و يتم فيه تلخيص عدد من السنوات في بضع جمل أو صفحات¹، إنه اختزال للزمن و وسيلة لتحقيق الأغراض الجمالية التي تكمن في إيجاز حوادث لا أهمية لتفصيلاتها، و تكون حركة السرد سريعة، و تسريع السرد خاصة موجودة في كل الروايات.

و تطبيقا على شجرة العابد: "كانت شجرة حفصة تكبر أمامي، لكن شيئا ما لا أعرفه حفظ لي جسدي دون أن يكبر"² و قوله: "مكثت مكاني سنين لم أعتن بعددها، لساني يلهج بالقرآن و التسابيح، و قلبي يرفرف في جوف السماء"³ و كما لاحظنا، أن الراوي عاكف اختصر و اختزل سنين طويلة لا عد لها في جملة واحدة.

وظيفة الخلاصة هي تخطي فترة زمنية طويلة، لأجل تقادي الرتابة و الحشو.

د- الحذف:

الحذف أيضا تسريع لحركة زمن السرد، و يكون الحذف مُسَوِّغاً حين تكون هناك "فترات ميتة و حوادث هامشية لا يؤثر إغفالها في دلالة النص"⁴

و الحذف موجود كثيرا في شجرة العابد: " بعد زمن غير طويل، اقتحمت أنفي عطور مختلفة"⁵.

1 - عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، دط، 2010، ص 23.

2 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 388.

3 - نفس المصدر ، ص 399

4 - مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، ص 248.

5 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 69.

و من أمثلة ذلك أيضا: "في الأسبوع التالي جاءنا خبر موت صفوان"¹ و هنا كان الحذف ضروريا، مادامت الأحداث المحذوفة ليست على قدر من الأهمية. و وظيفة الحذف هي تجاوز أحداث لا أهمية لها.

هـ - الوقف:

و يسمى التوقف أيضا، و هو عملية إبطاء للسرد و الزمن، و يقتزن بالوصف، هذا لأنه حين يكون الوصف قد يتوقف السرد، و يظهر ذلك في شجرة العابد حين قدم الراوي وصفا دقيقا مفصلا لقصر الأمير شهاب الدين في مقطع طويل من الرواية، و يظهر أيضا في وصف الراوي عاكف لمساجد القاهرة و جوامعها بزخرفاتها وخطوطها.

و وظيفة الوقف هي تقديم معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث.

و بالإضافة إلى الوظائف السردية التي لها علاقة بأحداث الرواية، يحتوي الخطاب الصوفي في رواية شجرة العابد على وظائف دلالية لها علاقة بمضمون الرواية، و هذه الوظائف السردية و الدلالية تعمل معا في الخطاب الروائي، إنما الفصل هنا يكون نظريا فقط قصد الدراسة و التحليل.

و هذا ما سنراه في الفصل القادم.

.....

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 303.

الفصل الثالث

الوظائف الدلالية للخطاب الصوفي في شجرة العابد

- 1 - الوظيفة الدلالية للعبات
- 2 - أسماء الشخصيات بين الدلالة الصوفية و الدينية
- 3 - الرمز الأنتوي بين الجسد و الحب الحقيقي
- 4 - الوظيفة الدلالية لكرامات البطل
- 5- دلالات الفضاء الروائي المتخيل
- 6- الوظيفة الدلالية للصراع بين القيم



1- الوظيفة الدلالية للعتبات:

العتبات هي أول ما يفاجئنا في أي عمل أدبي، سواء كان شعرا أو قصة أو رواية، ويرى سعيد يقطين أن العتبات لم تكن تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص، هذا الأخير الذي لم يتم التوسع في مفهومه إلا بعد أن تم الوعي و التقدم في التعرف على كل جزئياته و تفاصيله.¹

و تنقسم العتبات إلى عتبات نصية داخلية، و عتبات نصية خارجية، حيث ترتبط العتبات الخارجية بكل ما يحيط بالنص من عوامل خارجية، و يقصد بذلك مثلا المقال الذي يكتب في جريدة أو إعلان عن نص ما، و هو ما يتيح للقارئ إمكانية التعرف على محتوى النص قبل قراءته، عن طريق منشورات بالجرائد أو المجلات أو البرامج الإذاعية و اللقاءات و الندوات، مما يجعل العتبات الخارجية بعيدة عن مؤلف النص تماما.² أما العتبات الداخلية فهي "الفواتح" التي يستهل بها القارئ عملية القراءة، و أول ما يقع عليه البصر من الكتاب، و يعرفه جيران جينيت بأنه "يشمل بالضرورة كل خطاب مادي، يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد و يكون أحيانا مدرجا بين فجوات النص مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات"³. و يشمل أيضا غلاف الكتاب، بما يحويه من عنوان و لوحة فنية و اسم الكاتب، كما يشمل الإهداء والتصدير.

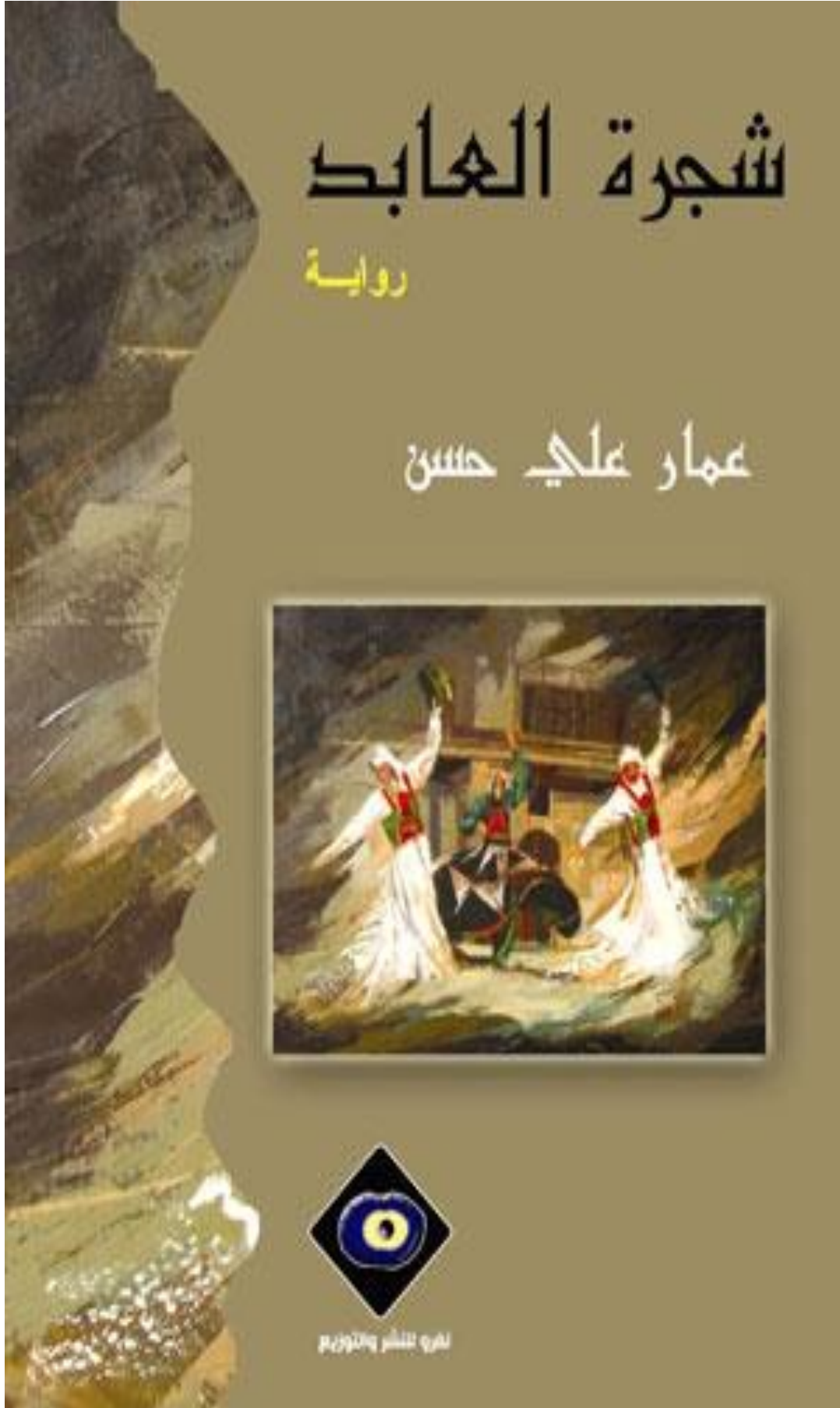
1-1- صوفية الغلاف الخارجي:

غلاف الرواية هو أول عتبة يتلقاها القارئ، و غلاف رواية شجرة العابد مليء بالحس الصوفي و الرموز الدالة عليه، كما سنتبينه من خلال الصورة الآتية:

1 - عبد الحق بالعايد: عتبات (جيران جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف و دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر و لبنان، ط2008، ص 14.

2 - حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب و الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2012، ص45.

3 - نفس المرجع، ص 48.



إن الوظيفة الدلالية الرئيسة التي يضطلع بها غلاف الرواية هي جذب القارئ و وضعه تماما في أجواء هذه الرواية بطريقة سينمائية، و أعتقد أن غلاف الرواية يقترب من مفهوم "الجينيريك" أو المقدمة في الفيلم السينمائي، فكما يقدم الجينيريك ، عنوان الفيلم و اسم كاتبه و مخرجه و أسماء الممثلين و لقطات من الأحداث و موسيقى و اسم المؤسسة المنتجة، يقدم غلاف الرواية عنوان الرواية و اسم كاتبها و صورة فنية و اسم دار النشر، غير أن غلاف الرواية لا يقدم أسماء الشخصيات التي تقوم بالأدوار، ويمكن أن نضع موسيقى الجينيريك في مقابل الألوان الموجودة على غلاف الرواية، فكما تبين موسيقى الجينيريك نوع الفيلم إن كان رومانسيا أو فيلم رعب أو حركة، تقدم الألوان على غلاف "شجرة العابد" صوفية أجواء هذه الرواية.

يتكون الغلاف الخارجي لشجرة العابد كما نلاحظ في الصورة من:

أولاً: عنوان الكتاب (شجرة العابد) يتصدر أعلى الغلاف، بخط أسود كبير، مكتوب بالخط الكوفي. و هو ما يقابل عنوان الفيلم في السينما.

ثانياً: نجد المؤشر الجنسي "رواية" مكتوب بخط أصفر صغير، أسفل العنوان مباشرة.

ثالثاً: اسم المؤلف (عمار علي حسن) في وسط الغلاف، مكتوب بخط كوفي أبيض أصغر من حجم الخط الذي كُتب به عنوان الرواية، و هنا دلالة على أهمية عنوان الرواية على اسم مؤلفها، و اسم المؤلف في أي عمل أدبي هو علامة لغوية لا يمكن البحث في وظائفها الدلالية، إذ يحيل على شخص بعينه. و هو ما يقابل اسم كاتب قصة الفيلم و مخرجه.

رابعاً: لوحة الغلاف في الوسط، و هي لوحة فنية لرقصة التتورة الصوفية. و يمكن اعتبارها مقابلاً للقطات التي يختارها المخرج من الفيلم ليصنع الجينيريك.

خامسا: (نفرو للنشر و التوزيع) و هو اسم دار النشر و رمزها. و هو ما يقابل اسم الشركة التي أنتجت الفيلم و أنفقت عليه، و يمكن أن نعتبر الناشر في مقابل المنتج.

سادسا: اللون البني الطاغي على الغلاف، و على الجهة اليسرى منه تدرجات لهذا اللون تدكن حتى تصل إلى السواد، ثم تفتح حتى تصل إلى البياض، و سنعطي وظيفته الدلالية في المباحث القادمة، و يمكن أن نعتبر أن اللون الطاغي على غلاف الرواية في مقابل موسيقى الجينيريك في الفيلم السينمائي، لأن لهذه الأخيرة أي موسيقى الجينيريك- وظيفة دلالية لنوع الفيلم، فكما لا يمكن وضع موسيقى هادئة لفيلم حركة أو موسيقى رعب لفيلم رومانسي، فإن للألوان الطاغية على غلاف الرواية وظيفة دلالية على نوعية هذه الرواية.

1-1-1- صوفية العنوان:

العنوان هو أول العتبات التي تثير انتباه القارئ، فهو يحتل واجهة الغلاف، وله دور في نقل القارئ إلى عالم متخيل، و يوجهه إلى تأويل النص، هذا و يعرفه جيران جينيت بأنه "عبارة عن نص ابتدائي أو سابق ينتجه المؤلف أو غيره و الذي يُعتبر كخطاب منتج للنص يتبعه أو يسبقه"¹، و من ثمّ فالعنوان خطاب ثان، و خطاب واصف للنص، يحمل دلالة شعرية على رأي جينيت الذي اعتبره "عقدا شعريا بين الكاتب و الكتابة من جهة، و عقدا قرائيا بينه و بين جمهور قرائه من جهة، و عقدا تجاريا /إشهاريا بينه و بين الناشر من جهة أخرى"².

و أول ما يفجؤنا عند قراءة عنوان رواية شجرة العابد هو التناص مع عنوان كتاب لابن عربي هو كتاب "شجرة الكون" ألفه مؤلفه انطلاقا من فكرة أن الكون برمته جاء على مثال الشجرة، و استوحى ذلك من الحضور الطاغي للشجرة في القرآن الكريم و "مدى

¹ - حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، ص 48- 49.

² - نفس المرجع، ص 49- 50.

اتصالها بحقائق الوجود، و حالات الدنيا و الآخرة، و اتصالها بجلّ الأنبياء، و بدء الخلق، و الجنة و النار"¹، فنبت لديه أن الوجود في حقيقة أمره ما هو إلا شجرة كبرى، يقول في كتابه: "فإني نظرت إلى الكون و تكوينه.. و إلى المكنون و تدوينه.. فرأيتُ الكون كله شجرة.. و أصل نورها حبة (كن) قد لقحت كاف الكونية بلقاح حبة: ((نحن خلقناكم)).. فانعقد من ذلك البزر ثمرة ((إنا كل شيء خلقناه بقدر)).. و ظهر من هذا غصنان مختلفان أصلهما واحد"²، و من هنا نلاحظ المكانة السامية للشجرة لدى ابن عربي حين نسب كل الكون إليها، و جعلها نموذجاً أعلى فوق كل المخلوقات.

هذا و يتسم عنوان "شجرة العابد" بالإيحاء و الإيجاز و التكتيف، فهو مركب من كلمتين (شجرة) و (العابد). و عند قراءة العنوان سنتبادر إلى ذهن المتلقي عدة دلالات لهاتين الكلمتين:

الشجرة: قد تكون الشجرة النبات/ شجرة العائلة/ شجرة الميلاد عند المسيحيين/ شجرة الخلد في الجنة/ الشجرة المعبودة...

فالشجرة لها مدلول سامٍ و نموذج أعلى في الفكر الإنساني على امتداد التاريخ، فقد صاحبت الأديان، و الأساطير القديمة، و العبادات في كل الثقافات، و حاضرة في واقع الإنسان موضوعاً بيئياً و غذائياً و علمياً و ثقافياً و أسطورياً و دينياً³. و الشجرة أيضاً وُعد بها الإنسان في الجنة، فقد صور الله الجنة في القرآن بأنها تشكيل من أشجار النخل و العنب و الرمان.

العابد: قد يكون اسم عَلم لرجل، و قد يكون العابد صفة دينية لرجل ما، و فيها دلالة دينية لا تقتصر على الإسلام فقط.

1 - مهى عبد القادر مبيضين و جمال محمد مقابلة: الشجرة دلالاتها و رموزها لدى ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 28، العدد 2، 2012، ص 82.

2 - محي الدين بن عربي: شجرة الكون، تحقيق رياض العبد الله، دار القلم، ط2، 1985، ص 41-42.

3 - مهى عبد القادر مبيضين و جمال محمد مقابلة: الشجرة دلالاتها و رموزها لدى ابن عربي، ص 80.

و عموماً فالشجرة لها وظيفة دلالية على الارتفاع و العلو، و العابد كلمة لها دلالة على الصفاء الروحي و العلو بالنفس، و بالتالي فالدالتان مرتبطتان، و تشتركان بصفة الارتفاع و الاتجاه نحو السماء.

و من هنا تظهر الوظيفة الدلالية الصوفية للعنوان، فالشجرة "تبدأ من الطين و التراب و تصعد في رحلتها العلوية لتغدوا ساقاً و أغصاناً و أوراقاً و أزهاراً، فتفارق التراب الذي انبثقت منه"¹، و العابد إنسان، و الإنسان خلق من طين و تراب ثم نفخ فيه الله "النفخة العلوية" بتعبير ابن عربي، فصار إنساناً، و بين الإنسان و الشجرة هناك بناء متشابه بينهما ينطلق من الطين و يصل إلى العلو.²

إن هذه النظرة الصوفية للإنسان و الشجرة التي قدمها ابن عربي تقوم على مبدأ صراع الإنسان بين شقيه الروحي و المادي، بين النفخة العلوية و التراب الأرضي³، و هو ما يخدم تماماً قصة الرواية، فعاكف تصارعت فيه الروح و الجسد، صراع بين الروح والشهوات، و لم ينتصر إلا بعد أن سلك طريق التصوف. أما بالنسبة للخط الكوفي الذي كُتب به العنوان فله أيضاً وظيفة دلالية هي الارتفاع والعلو، فهو الخط الكوفي المورق أو المشجر، الذي تشبه حروفه أوراق الشجر والأغصان، و في هذا أيضاً دلالة أخرى على الارتفاع نحو السماء.

و جدير بالذكر أن الخط الكوفي و هو الخط الذي كُتب به القرآن، مأخوذ من الخط الإسطرنجيلي السرياني⁴، و هناك اعتقاد سائد بأن اللغة السريانية هي لغة أهل السماء من الملائكة، و لعل اختيار عمار علي حسن لهذا الخط بالذات له وظيفة دلالية تخدم فكرة السماء و العلو التي يتصف بها العابد و الشجرة.

1 - - مهى عبد القادر مبيطين و جمال محمد مقابلة: الشجرة دلالاتها و رموزها لدى ابن عربي ، ص 90.

2 - نفس المرجع، ص 90.

3 - نفس المرجع، ص 90.

4 - محمد عطية الأبراشي: الآداب السامية، القاهرة، دط، 1947، ص 69.

1-1-2- المؤشر الجنسي (كلمة رواية):

تُعتبر كلمة "رواية" المكتوبة على غلاف الروايات، و المصاحبة للعنوان بمثابة عنوان فرعي¹، و كلمة "رواية" التي جاءت أسفل العنوان "شجرة العابد" وظيفتها الدلالية توضيح جنس هذا الكتاب و رفع اللبس عنه، فهو ليس كتابا عن النبات بما أنه يحمل اسم "شجرة"، وليس كتاب دين لكونه يحمل كلمة "عابد"، و ليس شعرا، و لا قصة، بل هو عمل روائي.

1-1-3- صوفية لوحة الغلاف:

لوحة الغلاف تخييل، و استعانة بالبصر لأجل كشف خفي لأجواء الرواية.



فالرسم كتابة بالألوان، و يمكننا أن نعتبر أن اللوحة الفنية التشكيلية كتابة أو نصّ يحتاج إلى تأويل و تفسير كأى عمل إبداعي آخر، و هذا ما نجده في الرواية الجديدة، إذ تحتوي أغلفتها الخارجية على لوحات تشكيلية و صور إبداعية، لأن الصورة تكاد تكون ضرورة أدبية و نقدية في السنوات الأخيرة، نظرا لبعدها الدلالي و النقدي الخادم

¹ - حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، ص 67.

للنص، فللكتابة اللونية قدرة على ممارسة كل ما يمكن أن تمارسه اللغة من شرح وتفسير و تعليق.¹

اللوحة الفنية التشكيلية التي ضمها غلاف رواية شجرة العابد هي للفنان المصري طاهر عبد العظيم، تمثل رقصة التنورة الصوفية، يظهر في الصورة ثلاثة راقصين، يدورون حول أنفسهم، و أحدهم عازف على الدف، مما جعل اللوحة تفيض بالألوان والموسيقى.

و معروف عن رقصة التنورة أنها تعني التسامي و الصعود، و هي مستوحاة من التراث الصوفي، إذ تدل على محاولة تطهير النفس مما شابها، و راقص التنورة يرفع يده اليمنى إلى الأعلى، و يخفض اليسرى إلى الأسفل، و كأنه يعقد صلة بين السماء و الأرض و هو يدور كأنه يتخلص من دنوبه، و هي فكرة فلسفية أنشأها جلال الدين الرومي، إذ تعتمد التنورة الصوفية على حركات دائرية، لأن الحركة في الكون بحسب رأيهم - تبدأ بنقطة و تنتهي عند ذات النقطة²، و هذا أمر تثبته حركة الزمن في رواية شجرة العابد، فالرواية انتهت بنفس النقطة التي بدأت عندها، و نفس اللحظة، لحظة حديث البطل عاكف إلى نفسه في مناجاة حبيبته الراحلة حفصة، و كأن هناك دائرة انطلقت الرواية من نقطة فيها و انتهت عندها.

إن هذا الأداء الحركي في رقصة التنورة "يوازيه جانب روعي يعني التسامي والصعود، من خلال الحركة الدائرية للجسد إلى الأعلى حيث السماء و المحبوب الأكبر عودة إليه و ذوبانا فيه"³.

و بالتالي فإن صوفية لوحة الغلاف تحمل أيضا وظيفة دلالية نحو العلو و الارتفاع، إنه اتجاه نحو السماء.

¹ - حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، ص 58.
² - أحمد الشاذلي: رقصة التنورة من الصوفية إلى الفلكلور، جريدة العرب، لندن، العدد 9908، يوم 2015/05/05، ص 20.
³ - نفس المرجع، ص 20.

1-1-4- صوفية لون الغلاف:

للألوان دلالات روحية، لأن لها لغة لا تُدرِكُ إلا من خلال الروح، فالروح تفرح وتتقبض و تُثارُ و تتفعل و تشتهي نتيجة رؤيتها للون معين، مما يعني أن هناك نوعاً من الإدراك الروحي لهذه الألوان، فتتفاعل الروح مع ما تشاهده منها¹.

يطغى على أرضية الغلاف اللون البني و الترابي، هذا اللون لم يوضع اعتباطاً بل له دلالة صوفية و دينية عميقة، فالتراب أصل كل الأشياء الظاهرة في الوجود، هذه الأشياء و إن كانت تبدو جميلة، فإن جمالها ضرب من الوهم، لأنه يعود إلى حقيقة التراب، و على الإنسان أن يبحث عن الأشياء التي جمالها لا يتغير، و لا يكون ذلك إلا باللجوء إلى "العالم الروحاني" الذي لا يتغير و لا يفسد، فهو حقيقة ثابتة أزلية، وهذا ما يوضح أن اللون الترابي يفضح حقائق الأشياء التي تبدو جميلة في "العالم الحسي"، و هذه الحقائق ليست في هذه الدنيا، لأن كل ما فيها تراب في تراب، ويجب السمو إلى عالم ليس فيه تراب، و هو عالم الحقائق الروحية.²

و الوظيفة الدلالية الثانية لهذا اللون البني الترابي، هي أن التراب حين يكون تحت الأقدام يوصف بالتواضع و بجميع الصفات الجميلة "و مثل ذلك الإنسان إذا تواضع وجعل البساطة ديدنه فإن الله تعالى يرفعه كما جاء في الحديث الصحيح (من تواضع لله رفعه)³، و بما أن الإنسان حُلق من تراب ثم نفخ فيه الله الروح، فإن هذا الجسد/التراب يحاول جر الروح إلى ميدان الحياة الدنيا و ملذاتها و أهوائها، و لكن الروح بالفطرة تميل إلى السمو و العلو و تعشق الجمال و اللطائف⁴.

من جهة أخرى نجد أن اللون البني هو مزيج من اللون الأحمر و الأخضر، و اللون الأحمر عند الصوفية فيه دلالة على النفس الملهمة المتواضعة، بينما اللون الأخضر

1 - ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن و الفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة و النشر، سوريا، ط1، 2012، ص 162.

2 - نفس المرجع، ص 138-139.

3 - نفس المرجع، ص 153.

4 - نفس المرجع، ص 153.

عندهم يحمل دلالة النفس الراضية، و ما بين القناعة التي تختزنها مرتبة اللون الأحمر، و الرضا بقضاء الله التي تتصف بها مرتبة اللون الأخضر، نجد مرتبة النبي التي تجعل من كل ذلك "صياغة روحية محمولة على أجنحة ملكية عازمة على الوصول إلى الحضرة الإلهية"¹.

إن فاللون النبي الترابي في غلاف الرواية يرمز إلى محاولة الانعتاق من الجسد وملذات الدنيا و فيه دعوة إلى السمو بالنفس و التغلب على شهواتها مثلما فعل عاكف بطل الرواية. بينما يرمز عنوان الرواية و الخط الكوفي الذي كتب به و اللوحة الفنية المرسومة إلى الارتفاع و العلو و السمو و الإبتعاد عن التراب/الجسد.

و بالتالي فإن غلاف الرواية بكل ما يحمله من عنوان و خط و صورة و لون، هو تلخيص لمضمون الرواية التي جعلت من التصوف سبيلا لتطهير النفس من ذنوبها وطريقا للارتفاع بالنفس و السمو بها و من ثم عودة الإنسان إلى الجنة التي خرج منها، تلك الجنة التي مثلتها شجرة العابد، و لا يمنحها الله إلا للطاهرة نفوسهم.

1-2- الوظيفة الدلالية للإهداء:

يكون الإهداء عادة في الصفحة الأولى قبل بداية النص، أو في الصفحة الثانية بعد الغلاف، و الإهداء يضعه الروائي لا الراوي، و يكون بعد الانتهاء من كتابة الرواية، ويقول عنه جيرار جينيت أنه يحمل دلالة تقدير من الكاتب و عرفانا يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات، فالأمر يتعلق بالذين يشغلون مكانة خاصة لديه²، ويفرق جينيت بين نوعين من الإهداء³:

- إهداء خاص يتسم بالواقعية و المادية، يهديه الكاتب للأشخاص المقربين منه.

- إهداء عام موجه للشخصيات المعنوية كالمؤسسات و الهيئات و المنظمات والرموز

¹ - ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن و الفكر الصوفي، ص 156.

² - حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، ص 68-69.

³ - عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 93.

كالحرية و السلم و العدالة مثلا.

أما الإهداء في رواية شجرة العابد فقد كان إلى: " إلى الذين..."

جاءوا من الشوارع الخلفية. من البيوت الخفيضة التي نامت طويلا على الضيم و الفقر و الصبر. جاءوا جيوشا جرارة إلى قلب المدن. سواعد فتية، و حناجر تطلق ضجيجها الهادر في وجه الظلم و الفساد و الجبروت فتصده و ترده. قلة منهم سبقتنا إلى هناك، حيث الراحة الأبدية في رحاب ذي الجلال. كانوا أبرياء فضحوا بأرواحهم. الأغلبية عادت صامتة إلى الأزقة و الحارات المغبونة، تضرب النرد على المقاهي من جديد، وتروض الوقت انتظارا لفرصة حياة كريمة.

إلى هؤلاء...

صناع الثورة المصرية الحقيقيين، الذين فتحوا أمام أقدامنا، التي تورمت من الجلد والسحل و القهر، طريقا وسيعا نحو الحرية، و جعلونا نشعر أن كل ما خطته أناملنا من حروف لم يكن حرثا في بحر¹.
من الإهداء نتبين أنه لم يكن لأشخاص بعينهم، بل لكل الثوار البسطاء الذين ماتوا بعد أن قدموا أرواحهم لأجل الحرية، و الثوار الذين عادوا دون أن يفقدوا الأمل في مجيء فرصة جديدة للحرية و الحياة الكريمة.

و هنا نلمس وظيفتين دلاليتين من هذا الإهداء، الأولى هي أن الثورة في وجه الظلم لا يصنعها إلا البسطاء المقهورون، و الثانية و هي الدلالة الخفية التي يريد الكاتب إيصالها عبر الإهداء و هي أن الثورة بهذا الشكل ستعشل، و لن يكون مصير الثوار إلا الموت، أو العودة إلى حالتهم السابقة، تماما كما حدث في الرواية إذ فشلت ثورة القناوي و تلاميذه، و كان مصيرهم إما القتل أو الإعاقة أو السجن و من ثم العودة لحالتهم السابقة. لأن الثورة مازالت تحتاج أكثر.

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 5.

1-3- صوفية التصدير:

تصدير الكتاب هو اقتباس يوضع على رأس الكتاب أو في جزء منه، ملخصا معناه¹، وعادة ما يقع بعد عتبة الإهداء، و يكون على شكل استشهاد ببيت شعري، أو مقطع نثري، يتم وضعه بين مزدوجتين، فيكون بمثابة مقدمة أو فاتحة للرواية "و هو ما يلاحظ أكثر في الروايات ما بعد الحداثية التي تولي أهمية كبيرة للعتبات.. يأتي به الكاتب كمقدمة للنص يفتح به فضاء السرد، إذ يرد عادة في مستهل الرواية، و يسمى أيضا التصدير الاستهلاكي"².

جاء التصدير في رواية شجرة العابد على شكل اقتباس لمقولة الصوفي ابن عربي، وضعها الروائي بين مزدوجتين بهذا الشكل:

"(كلُّ شوقٍ يسكنُ باللقاءِ لا يُعوّلُ عليه))"

محي الدين بن عربي³

و من هذا التصدير الذي يبدو أنه يمثل نافذة نطل من خلالها على عالم رواية شجرة العابد، نستنتج وظيفتين دلالتين:

- الأولى هي الدلالة على أننا بصدد رواية مليئة بالأجواء الصوفية.
- و الثانية دلالة على الحب فاسم ابن عربي مرتبط بالحب دائما في أذهان القراء، مما يعطي دلالة على وجود قصة حب في الرواية على طريقة ابن عربي، حب يتسم بالشوق الدائم الذي لا يخمد بلقاء المحبوب.

من كل ما سبق عن العتبات في شجرة العابد، نلاحظ أن الخطاب الصوفي خطاب يبدأ قبل نص الرواية، بل من أول نقطة في الغلاف، و يؤكد أيضا على وجود خطاب صوفي خفي مرسوم و ملون.

¹ - عبد الحق بلعابد: عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 107.

² - حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، ص 78.

³ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 7.

2- أسماء الشخصيات بين الدلالة الصوفية و الدينية:

من الضروري العناية بأسماء الأعلام في رواية شجرة العابد، و ذلك نظرا للوظيفة الجوهرية التي يلعبها اسم العلم في أي لغة، إذ يشكل قدرا كبيرا من مجموع مفردات اللغة الواحدة، كما أنه يخلف أثارا في "العوالم التخيلية" من حيث هو أداة إحالية متصلة بالعالم، أو ما يثيره في نفسية المتلقي من مشاعر و ذكريات معينة¹.

و جدير بالذكر أن مقارنة أسماء الأعلام قد تناولتها مجالات معرفية عديدة جعلته موضوعا لها، كالمنطق و التداولية و السيميائية و اللسانيات الطبيعية، و من بين المهتمين بهذا التحديد نجد:²

أ- كريبكي ساوول: يشكل اسم العلم عنده وسيلة لتعيين المشار إليه فقط، لا وسيلة للإحالة على المواصفات الخارجية، فإسم العلم لدى كريبكي يمتلك خصائص جوهرية تحدد هويته التلفظية.

ب- التداولييون: يربطون بين اسم العلم و مجموع الشروط المحيطة به، و بالتالي فإن اسم العلم يملك سلطة محددة في سياقات محددة و شروط معللة، و ليس مجرد أداة تعيين.

ج- السيميائيون: يقوم اسم العلم عند السيميائيين على أسس محاكاتية، و هو نسق معلل له وظيفة تشخيص الشيء كما هو.

و يقدم جميل حمداوي إحصاءً تفصيلياً لأنواع أسماء الأعلام الواردة في الروايات العربية على الشكل الآتي³:

- الأسماء الدينية مثل اسماعيل و محمد و ابراهيم..

- الأسماء الاجتماعية مثل الأستاذ- الفنان- الفقيه

- الأسماء التاريخية مثل صلاح الدين الأيوبي - هارون الرشيد

1 - عثمان الميلودي: العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة و المحتويات و الأسلوب، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص 175.

2 - الأمثلة الثلاثة الآتية عن: المرجع نفسه، ص 175- 176.

3 - الأمثلة الآتية من: جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي،(دار النشر غير مذكورة) المغرب، ط1، 2011، ص 347- 348.

- الأسماء الاسطورية مثل شهريار - شهرزاد
 - الأسماء المكانية مثل الجزائري - القاهري
 - الأسماء الطبيعية مثل ياسمين - قمر - ضحى - شمس
 - الأسماء المَحَوَّرَة مثل حسين - حسنين - سوسو
 - الأسماء السياسية مثل جمال عبد الناصر - انور السادات
 - الأسماء الفكرية مثل سارتر - الفارابي - ابن رشد
 - الأسماء الصوفية و المناقبية مثل ابن عربي - الحلاج - الجنيد
 - الأسماء الأدبية و الفنية مثل المتنبي - أم كلثوم
 - الأسماء الفانطاستيكية مثل الجنية - الشيطان
 - الضمائر الإحالية مثل أنا - أنت - هو - هي
 - أسماء الكنية مثل عبد الرحمن بن خلدون - بنت البتول
 - أسماء اللقب مثل سالم - رشيد
 - الأسماء الموصوفة مثل العجوز - بوطاجين
 - الأسماء السيميائية و تكون من حروف و أرقام و أصوات و أشكال و علامات بصرية و أيقونية، مثل صفر و أربعة.
 - الأسماء الأمازيغية مثل يوبا - حمو
 - الأسماء الغربية و الأجنبية مثل ماري - مارية.
- أما عن دلالات اسم العلم الشخصي فهي كثيرة، و من أهم الدلالات السيميائية نجد:
- أ- دلالة المطابقة:

و تكون حين يدل اسم العلم على الشخصية دلالة إحالة و استغراق و تطابق، و ذلك على مستوى صفات الشخصية و مزاياها، فيُعبّر اسم العلم عليها بوضوح و جلاء

تعبيراً شاملاً و كلياً، و يكون بذلك "دالاً معنوياً" مطابقاً للشخصية المرصودة في الرواية.¹

ب- الدلالة الاعتباطية:

و هو ان يُوظَّف اسم العَلَم الشخصي بشكل اعتباطي عشوائي عام، و تكون دلالاته غير مقصودة، أي ليس ثمة أي رابط سببي قصدي بين الشخصية و الاسم الموضوع لها، فلا نجد أي دلالات لاسم العلم داخل "المتن الروائي"، و كلما كانت "أسماء الأعلام مرتبطة بالمتن الروائي، كلما كانت الرواية مشوقة و ممتعة".²

ج- دلالة المفارقة:

و هي دلالة تعتمد على تثبيت المفارقة بين اسم العلم الشخصي و أفعاله الوظيفية، أي وجود صفات و أفعال تعاكس الاسم الشخصي في كل إحياءاته الدلالية.³

أسماء الأعلام الواردة في رواية "شجرة العابد" كثيرة جداً، و كثيرة دلالاتها، و لعل الكثير من هذه الأسماء تحمل بالإضافة إلى دلالاتها السيميائية دلالة دينية و صوفية ما، و في ما يلي أهم الأسماء التي تحمل هذه الدلالات:

عاكف: اسم بطل الرواية و هو اسم عربي، و العاكف معناه: المقيم، الساكن، المعتزل لعبادته، المانع، الملزم، والمقصود في التسمية: الذي يحبس نفسه لعبادة الله في الأماكن المقدسة أو في معتزله، و الاعتكاف هو الاحتباس و المواظبة على الشيء⁴ قال تعالى: ﴿وَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ الَّذِي جَعَلْنَاهُ لِلنَّاسِ سَوَاءً الْعَاكِفُ فِيهِ وَ الْبَادِ﴾⁵ و هنا نجد دلالة صوفية و دينية، فالاعتكاف للعبادة صفة من صفات المتصوفة، و "عاكف"

1 - جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص 380.

2 - نفس المرجع، ص 383-384.

3 - نفس المرجع، ص 384.

4- أبونصر الجوهري: الصحاح، تحقيق محمد محمد تامر، دار الحديث، مصر، دط، 2009، ص 798.

5 - سورة الحج، من الآية 25.

بطل الرواية ألزم (عكف) نفسه بالبحث عن الحقيقة و الحرية و إزاحة الظلم، كما أنه اعتزل الناس في آخر الرواية في زاوية بناها داخل دير في جبل الجلالة.

و يمكن أن نعتبر أن دلالة اسم عاكف على شخصيته في الرواية هي دلالة مطابقة، فقد جاء في الرواية على لسان عاكف: "و سارت حياتي على وتيرة واحدة دون ملل، ساعات طويلة أفضيها في الصلاة و قراءة القرآن و التهجد، و ساعات مثلها أستغرق في تأملات عميقة تضعني على حافة الغياب... أرفع يديّ إلى السماء التي تظلني وأنادي ربي و أناجيه و أقول له بعينين تفيضان حمدا"¹ و هنا دليل على اعتكاف عاكف و تصوفه و اعتزاله الناس لأجل الخلوة مع الله.

عابد: هو اسم ثانٍ لعاكف، و لا تكاد تختلف دلالة اسم عابد عن اسم عاكف، فالعابدُ هو الموحد المطيع و الرَّجُلُ الْعَابِدُ هو الْمُتَفَرِّغُ لِلْعِبَادَةِ.

حفصة: هي حبيبة عاكف، و لهذا الاسم دلالة دينية، لأن حفصة هو اسم إحدى زوجات النبي محمد صلى الله عليه و سلم و بنت الخليفة عمر بن الخطاب، و هو اسم عربي، و "الحفصة من أسماء الضبيح... و الحفص: الشبل"² و الفعل منه (حَفَصَ) و يعني الجمع³، و القرآن حين جُمع كُتِبَ في صحف احتفظت بها حفصة حتى طلبها منها عثمان بن عفان حين قرر أن يجمع القرآن في مصحف واحد.

و لاسم حفصة في رواية شجرة العابد إحالة على شخصية "حفصة بنت عمر" و هي التي قال فيها جبريل عليه السلام للنبي صلى الله عليه وسلم: "فإنها صوامة قوامة، وهي زوجتك في الجنة"⁴، و في أكثر من موضع من رواية شجرة العابد نجد ترديد البطل عاكف لعبارة "إنها صَوَامَةٌ قَوَّامَةٌ" حين يصف حفصة، كما نجد أن الراوي عاكف قد بدأ الرواية بنفس المقطع الذي انتهت به و هو مناجاته لروح حبيبته حفصة بعد وفاتها بسنوات طويلة جدا و انتظاره أن يكون معها في الملكوت الأعلى و كأنه

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 389.

2 - ابن منظور: لسان العرب، ج4

3 - نفس المرجع، ج4

4 - أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني: حلية الأولياء و طبقات الأصفياء، ج1، دار الفكر للطباعة و النشر، سوريا، دط، ص 51.

يتمنى أن تكون حفصة زوجته في الآخرة تماما كما ستكون حفصة بنت عمر زوجةً للنبي صلى الله عليه وسلم أيضا في الآخرة: " آه يا حفصة. آه يا وجعي الجميل.. أنتِ مستريحة الآن في الملكوت الأعلى، و أنا معذب بالانتظار.. ألم تبوحى بذلك ذات يوم يا حفصة؟ ألم تطلبي هذا و أنا أقول لك: أنتِ شيخي و أنا مريدك"¹، و من المقاطع التي تثبت الشبه بين ورع حفصة بطة الرواية و ورع حفصة زوجة النبي صلى الله عليه وسلم ما قاله "برسوم" واصفا حفصة حين هربت للكنيسة مع عاكف: "امرأة غريبة، تنام قليلا، و تسهر الليل في فناء الكنيسة محمقة بعينها في نور القمر. أقترب منها لأسألها إن كانت تحتاج إلى شيء، فتبتسم دون كلام، و تهز رأسها فأفهم أنها لا تريد شيئا، فأنصرف. في النهار تنزل إلى السرداب، و أسمع صوت صلواتها بلا انقطاع"²، و هذا ما يؤكد أن هناك دلالة مطابقة بين شخصية حفصة بنت عمر وشخصية حفصة في الرواية.

القناوي: اسم عربي شعبي مصري، و القناوي قد تكون نسبة لمدينة "قنا" بمصر، فالمنحدر من قنا يسمى القناوي، و القنى هو الرضا، "وتقول العرب : من أعطي مائة: من المعز فقد أعطي القنى... وأقناه الله أيضا ، أي : رضاه . وأغناه الله وأقناه ، أي أعطاه ما يسكن إليه . وفي التنزيل : وأنه هو أغنى وأقنى"³

و هنا نجد استدعاء و إحالة لاسم شخصية صوفية هو "عبد الرحيم القناوي" صاحب مدرسة فكرية صوفية جاء من المغرب إلى مصر و استقر فيها و كان شيخا لمدينة قنا المصرية أيام الملك العزيز بالله ابن صلاح الدين الأيوبي⁴.

جدير بالذكر أن "القناوة" اسم لموسيقى لها هوية صوفية، و أصل القناوة أنهم عبيد من إفريقيا استقروا بالجزائر و المغرب و مصر، و حملوا معهم رقصاتهم الروحية وموسيقاهم ذات الطابع الصوفي. و ثمة ما يُشبه الاتفاق على تسمية الموسيقى ذات

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 9.

2 - نفس المصدر ، ص341.

3 - ابن منظور : لسان العرب، ج 12، ص 208.

4 - صلاح عزام: أقطاب التصوف الثلاثة، مؤسسة دار الشعب، مصر، دط، 1968، ص 87 و ما بعدها.

الأرتام المتكررة، مثل الزار و القناوة و موسيقى حلقات الذكر، بالموسيقى الصوفية، بالنظر إلى تقاطعها مع الصوفية في الجانب الروحي المتمثل في الارتقاء بالنفس البشرية والبحث عن الحقيقة المطلقة¹. و من هنا نجد أن لاسم "القناوي" ثلاث دلالات، أولها دلالة الانتماء لمدينة "قنا" المصرية، و ثانيها دلالة الإحالة على الشخصية الصوفية "عبد الرحيم القناوي"، و ثالثها الدلالة على نوع من أنواع الموسيقى الصوفية. **نمار:** هو اسم الجنية التي أحببت عاكفا، و نمار هو جمع نمرة مؤنث نمر، و النمر ضرب من السباع أخبث من الأسد². و يمكن أن نعتبر دلالة اسم نمار على الشخصية في رواية شجرة العابد **دلالة اعتباطية** حيث لا يوجد أي رابط سببي بين الشخصية و الاسم نمار.

صفوان: اسم عربي من الفعل صفا و الصفو والصفاء هو نقيض الكدر، و يوم صاف و صفوان إذا كان صافي الشمس لا غيم فيه، و أصفيت فلانا بكذا أي آثرته به³، و يمكننا أن نعتبر أن دلالة اسم صفوان هي **دلالة مطابقة**، فصفوان في الرواية رجل هادئ و سيم، بقي صافيا و فيا لتعاليم أستاذه القناوي، حيث لم يكدره السجن والعذاب الذي لاقاه فيه.

يوسف: اسم غير عربي، بل عبري، و هنا نستشف الدلالة الدينية من الاسم، و نلاحظ **الإحالة** على شخصية يوسف بن يعقوب عليهما السلام، و من هذه الإحالة يبدو جليا وجود دالتان مختلفتان لها: الأولى هي **دلالة المطابقة** بين صفة من صفات يوسف عليه السلام و صفة من صفات الشيخ يوسف في الرواية، و هي صفة الرؤيا في المنام و تأويلها، و هذا ما يظهر في هذا الحوار بين الشيخ يوسف و عاكف، حين ابتدر يوسف: - " رأيتك بالأمس في منامي، تمضي أمامي شامخا شفافا كأنك نخلة من نور.

¹ شيرين عبده: الغناء الصوفي تجليات مصرية و عربية، جريدة العربي الجديد، ليوم 03 جويلية 2016، تصدر من لندن. / و جريدة الشرق الأوسط ليوم 31 أكتوبر 2007.

² - ابن منظور: لسان العرب، ج 14، 358.

³ ابن منظور: لسان العرب، ج 8، ص 258-259. / و أبو نصر الجوهري: الصحاح، ص 646.

- نخلة؟

- حين نرى النخيل في منامنا نستبشر خيرا، فما بالك لو كانت النخلة مضيئة.

- كأن عراجينها كانت قناديل؟

- هكذا كانت حقا، و هكذا أصبحت متيقنا أن خير قبيلتنا، بل خير مصر كلها،

سيكون على يدك. ...

- ما أبعدنا عن عباده النورانيين.

- أنت منهم يا عاكف. لقد رأيتك في منامي الليلة الفاتتة و أنت تمضي كنخلة من نور

- ترى في منامك ما تود أن أكون عليه في صحوك...

- هذا عن الأحلام، أما الرؤى فهداية من الله.¹

مما يُظهر لنا أن الشيخ يوسف يرى الرؤى و يؤولها و يرى فيها الخير لمصر، تماما
مثما فعل يوسف عليه السلام حين أول رؤيا الملك و رأى فيها الخير لمصر.

أما الدلالة الثانية فهي **دلالة المفارقة** بين يوسف عليه السلام المعروف بجمال
صورته، و الشيخ يوسف الذي وصفه عاكف بأن "عينيه الجاحظتين، و أنفه الذي
يشبه منقار الهدد"²، و بأنه رجل "يطل المكر من عينيه"³، و بأنه إذا قهقه "جحظت
عيناه أكثر و توجهت ملامحه فبدا مخيفا"⁴، أي وجود صفات معاكسة تماما لصفات
جمال يوسف عليه السلام.

سميحة: اسم عربي يعني السماح و التسامح، و سميحة في الرواية هي خطيبة عاكف
التي فسح خطبتها، و هنا أيضا **دلالة المطابقة**، فسميحة رغم أن عاكف قد فسح
خطبتها إلا أنها سامحته و عادت لحياتها الطبيعية بشكل عادي و كأن شيئا لم يكن،
و بالتالي نحن أمام اسم يعبر بوضوح و جلاء عن مزايا الشخصية و صفاتها.

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 367-368.

2 - نفس المصدر ، ص 359.

3 - نفس المصدر ، ص 357.

4 - نفس المصدر ، ص 360.

مسعود: اسم عربي، يعني الرجل المحظوظ، و هنا دلالة المفارقة بين اسم مسعود وشخصيته في الرواية، فمسعود يظهر حين يتبارز بالسيف مع عاكف في الصحراء، و رغم أنه فارس قوي شديد، إلا أنه لم يكن مسعوداً، بل سيء الحظ حين هزمه عاكف هزيمة كبرى و تركه ملقى في الصحراء.

عبد المطلب: اسم عربي له دلالة دينية، فهو اسم جد النبي محمد صلى الله عليه وسلم لأبيه، و هو الذي رعاه و رباه بعد وفاة والديه، والمطلب: اسم علم جاهلي من الفعل طلب الشيء واطَّلبه: افتعله وحاول وجدائه. قال ابن منظور: "ومنه المطلب بن هاشم، والمطلب أصله مُتطلب، فأدغمت التاء في الطاء وشُدِّدت¹"

و شخصية عبد المطلب في الرواية شخصية ثانوية، و لعل لها علاقة أكيدة بدلالة الاسم، فعبد المطلب هو خادم الرجل الغني صاحب البستان الذي نبتت فيها الشجرة أم شجرة العابد، إذ كان سيده كثير الطلبات، و ما كان من عبد المطلب إلا الاستجابة ومحاولة وجدان الطلب الذي يريده سيده و افتعاله. و هنا دلالة المطابقة بين الاسم والشخصية.

عبد الكريم: الكريم اسم من أسماء الله الحسنى، و له هنا دلالة دينية، أما دلالته السيميائية فهي دلالة المطابقة، فعبد الكريم كان كريماً مع عاكف رغم فقره الشديد ودعاه للعشاء معه و مع أولاده، و كان كريماً حين حكى لعاكف قصة الحاج حسين وكرامته و وفاته.

القشيري: و دلالة هذا الاسم صوفية محضة، و هنا استدعاء و إحالة لاسم شخصية صوفية هو أبو القاسم القشيري إمام الصوفية و صاحب "الرسالة القشيرية" في علم التصوف.

حسين: اسم عربي، دلالته الدينية هي ارتباطه بحفيد النبي صلى الله عليه و سلم،

¹ - ابن منظور: لسان العرب، ج9، دار صادر، مصر، دط، 2003.

واسم حسين هو تصغير لاسم حسن، و حسن هو " ضد القبح ونقيضه"¹. و دلالاته السيميائية في الرواية هي **الدلالة الاعتباطية** إذ لا رابط سببي بين الاسم و الشخصية. **محروس**: اسم عربي مشتق من الفعل (حرس) الذي يعني حَفِظَ²، و المحروس هو المحفوظ، و يستعمل في مصر كناية عن الأولاد، فيقولون للولد (محروس) و للبننت (محروسة)، و المحروسة أيضا اسم قديم للقاهرة³. و دلالة هذا الاسم في الرواية هي **الدلالة الاعتباطية** إذ لا رابط سببي بين الاسم و الشخصية.

محمود: اسم عربي مشتق من فعل (حمد)، و الحمد نقيض الذم، و هنا نجد أيضا الدلالة الدينية، فقد جاء في لسان العرب أن حمده حمدا ومحمدا فهو محمود، و اسم محمود معناه الحميد و هو من أسماء الله الحسنى، فالله محمود على كل حال، ويقال : فلان يتحمد الناس بجوده أي يريهم أنه محمود، و جاء في الحديث " : وابعثه المقام المحمود " الذي يحمد فيه جميع الخلق لتعجيل الحساب والإراحة من طول الوقوف⁴، و بالنسبة لدلالاته في الرواية فهي **الدلالة الاعتباطية** إذ لا رابط سببي بين الاسم والشخصية.

سليمان و إسماعيل و إسحاق: من أسماء أنبياء الله و رسله، و قد ذكروا في القرآن، وهي أسماء عبرية، و في هذا دلالة دينية أخرى لأسماء العلم في الرواية. غير أن الدلالة السيميائية لهذه الأسماء هي **الدلالة الاعتباطية** إذ لا رابط سببي بين الاسم والشخصية.

و من الملاحظات التي نستنتجها من خلال إحصاء أسماء الأعلام الموجودة في الرواية نجد:

1 - ابن منظور: لسان العرب، ج 4، ص 124.

2 - نفس المرجع، ج4، ص 85. / و أبونصر الجوهري: الصحاح، ص 239.

3 - يستعمل عمار علي حسن اسم المحروسة في الرواية قاصدا به القاهرة العاصمة المصرية الآن.

4 - ابن منظور: لسان العرب، ج 4، ص 217. / و أبونصر الجوهري: الصحاح، ص 279.

- أغلب أسماء الأعلام الواردة في رواية شجرة العابد تحمل معنى دينيا أو صوفيا، وهذان المعنيان مرتبطان دائما.

- أغلب أسماء الأعلام الموجودة في الرواية ذكورية برغم الاهتمام الصوفي عادة بالرمز الأنثوي، إذ لا يوجد من الأسماء الأنثوية إلا أسماء "نمار" و "حفصة" و "سميحة" و كلاً من نمار و حفصة يحمل دلالة توحش ما، فنمار جمع نمرة و هي أنثى النمر المعروفة بتوحشها، و الحفصة من أسماء الضبع، و الضباع أيضا تحمل دلالة التوحش، و الحفص هو الشبل صغير الأسد، و ربما يكون قصدا من الكاتب حتى يضيفي صفة القوة على المرأة، بدل صورة الضعف و الخنوع التي كانت تتصف بها و يُنظر لها بها أيضا.

- أغلب أسماء الأعلام عربية عدا سليمان فأصله اسم عبري لا عربي و مثله يوسف واسماعيل و إسحاق و الاسم النصراني برسوم.

- وجود اسمين عربيين شعبيين غير موجودين في الأسماء العربية الفصيحة القديمة، و هما اسم "القناوي" و اسم "محروس".

- بعض الشخصيات تحل صفاتها محلّ أسمائها، مثل: صاحب البستان، السلطان، الوالي، الحارس، الخادم، الخفر، البستاني، الحرافيش، العريان، الزاهدين.

و مما ينبغي التركيز عليه أن عمار علي حسن يخضع في اختياره لأسماء الأعلام في رواية شجرة العابد لحد من الوعي يجعل لهذه الاختيارات ما يبررها، فكلّ "عالم تخيلي لا بد أن يخضع لمنطق مقصدي يحفظ حدا أدنى من التواصل، من جهة و يسمح لباني العالم التخيلي بالتحكم في سيرورة تداول أبنيته و عدم تعرضها لتحريف تخون فيه العوالم التخيلية بانيتها. و من التفاصيل التي لا مجال للاختلاف حول حضور المقصدية فيها: اسم العلم. فليس اختيار اسم العلم مجالا للاعتباطية¹، و هو أمر يصح على الروايات التي تبحث عن عالم تخيلي بديل (تماما مثل رواية شجرة

¹ - عثمانى الميلودي: العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، ص 180.

العابد)، فكان لاختياراتها دلالة محددة، رغم وجود أعمال روائية تخلت عن الأمر واعتبرته مجرد تقليد.

3- الرمز الأنثوي بين الجسد و الحب الحقيقي:

الأنثى رمز يوحى بالحب و يدلُّ عليه، فهي رمز من رموز الجمال، انسحب ليكون موضوعا صوفيا و موضوعا روائيا.

و ترى آمنة بلعلى أن المتصوفين الأوائل جسدوا التجربة الصوفية في الخطاب، بينما جسد المتصوفون المتأخرون الكتابة الصوفية فيه. الأوائل أخبروا موضوع الحب، والمتأخرون وصفوا معاناة الحب، و هو ما يشير إلى أهمية القطب الجمالي الذي يتحقق بإنجاز القارئ، بواسطة التأويل، و فهم الدلالة المنتجة مع كل قراءة عبر العصور¹.

لقد ارتقى المتصوفة بالمرأة من كونها مشتتة إلى جوهرها الأصلي، إذ هي مصدر الوجود و هي تجلٍ للذات الإلهية، لهذا نجد المرأة حاضرة بشكل باذخ في الكتابة الصوفية كتجلٍ للجمال المقدس، لذلك فإن "الشوق و الحنين و التعلق و الافتتان هي الروابط الرئيسية التي شددت الصوفي إلى المرأة التي ترك غيابها عن ناظره مجالا للحلم و الخيال"². و لا شيء يُحَقِّق للمتصوف النشوة و الانخراط إلا الحب الذي يجعله يعيش أوصاف الله، و "ما النشوة التي يولدها فعل الحب إلا نوع من الوعي الكوني الذي يحس فيه الصوفي أنه عاد إلى أصله النوراني الإلهي، حيث يتصف بصفات الله بعد أن يكون قد تجرد من صفاته المذمومة"³.

1 - آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي (في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر و لبنان، ط1، 2010، ص 78.

2 - عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي و آليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008، ص 205.

3 - آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي (في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، ص 82.

هذا و تظهرُ المرأةُ في الكتابات الصوفية كذات نورانية، والشوق والحنين إليها من الأمور التي شددت المتصوف ليفتنن بها في غيابها، فتم استحضارها من خلال خيالهم الخلاق كحلم، و جعلوا من حبها ترجمة للعشق الإلهي و عدّوه جسداً مقدساً وكاملاً. كما أن التوحد الجسدي بالمرأة في المفهوم الصوفي يعد حنيناً وتوقاً للفناء في الحضرة الإلهية، ومقاربة المرأة عند المتصوفة جمالياً وروحياً جاء أيضاً رداً على الامتهان الذي لحق بها في بعض الكتابات¹.

و تطبيقاً على رواية شجرة العابد، نجد أن الحب قد اتخذ منحيين، على اعتبار وجود أنثيين هما حفصة و نمار:

المنحى الأول: تمثله حفصة العابدة المتصوفة، التي مثلت بالنسبة لعاكف الجمال الجسدي و الروحي فتحقق بعد ذلك الحب/الروح، أو ما يمكن أن نسميه الحب الصوفي اللامنتهي: " آه يا حفصة. آه يا وجعي الجميل.. ما يزيد على مئة عام وهيئتي على حالها... إنها محاولة الانتصار على نفسي. ألم تبوحى بذلك ذات يوم يا حفصة؟ ألم تطلبي هذا و أنا أقول لك: أنتِ شيخي و أنا مريدك... ها أنا قد وصلت إلى غايتي يا حفصة، علوت على شهواتي. تساميت حتى صرت غريباً على الجميع، قريباً إلى نفسي"².

و نجد أن الراوي عاكف يغيب عن الواقع و ينتقل إلى النجوى الداخلية و اللغة الصوفية لكي يعبر عن انخطافه الروحي و انبهاره أمام حبيبته حفصة، يقول: "آه يا حفصة، يا وجعي، يا نفسي التي تخونني، يا قلبي الخارج عليّ، يا إرادتي التي فارقنتني، و عمري المترع بالألم. آه يا حفص، قريبة أنت و بعيدة، و لا حيلة لي في أن أراك، و بيني و بينك شم الجبال. كم هي الأيام ثقيلة علي، الساعات تقري روحي، كلما لاحت صورتك في خاطري، معذب أنا بك، إلى متى؟ لا أدري. جئت يا حفصي

1 - حورية الظل: الرواية العربية و تمثل التجربة الصوفية، مجلة الفجيرة الثقافية، هيئة الفجيرة للثقافة و الإعلام، العدد1، 2015.

2 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 9.

للبحث عن الشجرة المباركة، فوجدتك أنت أجمل مما تصوره خيالي المسكون بك،
وأعلى من كل أشجار الدنيا"¹

لقد قادتة حفصة إلى طريق اليقين، طريق التصوف والتخلص من الذنوب، حتى
استطاع الانتصار على صفات البشر الدنيئة وبالتالي العودة إلى الجنة/الشجرة التي
خرج منها الإنسان بفعل معاصيه.

المنحى الثاني: تمثله الجنية نمار، التي مثلت بالنسبة لعاكف الجمال الجسدي
والجنس، فتحقق بذلك الحب/الجسد، و هو الحب الفاني، الذي فقد مبررات بقائه ومعناه
بظهور حفصة، فقد طغى الحب الصوفي على الحب المادي، و اكتشف عاكف أن
نمار ما هي إلا طريق إلى "الكذب و الحيرة و الضياع"²، و أن الفراغ الكبير الذي
تركته بعد رحيلها ما هو إلا حاجته إلى جنية حسيمة تتقذه من الورطة التي سقط فيها
مع السلطان من أجل إيجاد مكان الشجرة المباركة، و لم يعد يكابد شوقا إلى نمار لأن
"اليوم حفصة ملأت روعي عشقا. لم أعد أرى غيرها"³.

و في الجدول الآتي أبرز الفروق بين حفصة و نمار و ما تمثله هذه الفروق بالنسبة
إليهما:

نمار	حفصة	
الجسد (الجنس)	الروح	الحب
الاحتيايل	الصدق	صفة النفس
كرامات مصطنة و احتيايلية	كرامات حقيقية ، هبة من الله	الكرامة الصوفية
هي الكنز الذي يريده ملك الجن	هي جزء من ارتقع على شهواته	الشجرة
عشيق يوصل للشجرة	مثل أخ	صورة عاكف

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 273- 274.

2 - نفس المصدر ، ص 278.

3 - نفس المصدر ، ص 277.

و حين اعتزل عاكف في زاويته متصوفا يعبد الله و يتأمل الوجود، لم يتبق معه إلا ذكرى حفصة و الشجرة التي غرسها من أجلها، و انمحت تماما صورة نمار، و لما جاء البادوق الكائن الخرافي ليحمل عاكف إلى السماء لم يحمل معه إلا صورة حفصة في قلبه، و كتاب "طوق الحمامة في الألفة و الآلاف" لابن حزم الأندلسي، كوظيفة دلالية لانتصار الحب، الحب الحقيقي حب الروح للروح الذي مثلته حفصة المتصوفة، التي ظلت بقلبه رغم مرور أكثر من مئة عام.

4- الوظيفة الدلالية لكرامات البطل :

إن الكرامات موجودة بشكل باذخ في رواية شجرة العابد، بعضها اختص به الحاج حسين، و بعضها كرامات اختصت بها حفصة، و بعضها الآخر كانت للشخصية الرئيسية الفاعلة عاكف، و لعل هذه الأخيرة كانت الأبرز في الرواية، و شاركت في صناعة مضامينها.

الوظيفة الدلالية الكبرى لكرامات عاكف هي أن هذه الكرامات امتداد لنبوة الأنبياء، وكأن الراوي عاكف يتحول بالتدريج إلى نبي تتجلى فيه صفات العديد من الأنبياء، يقول عاكف عن نفسه: "جلبني السلطان لأن الله فتح أمامي فرجة من الغيب، وأمثالي ترعاهم السماء"¹، و لقد جاء على لسان والديه حين زار عاكف السماء: "شيء غريب، الأجساد الحية لا تزور السماء أبدا، لا يحدث هذا إلا لنبي، أراد الله أن يشهد الملكوت العظيم"²، لتكون النهاية تجسيدا لعودة آدم إلى الجنة.

و من الأنبياء الذين تثبت الوظيفة الدلالية لكرامات عاكف تشبهه بهم، نجد نوح عليه السلام، و عيسى بن مريم عليه السلام، و سليمان عليه السلام، و محمد صلى الله

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 238.

2 - نفس المصدر، ص 67.

عليه و سلم، و آدم عليه السلام، و هذا التشبه كان خفياً، حيث لم تُذكر أسماء هؤلاء الأنبياء، إلا اسم نوح عليه السلام.

و سنتتبع في ما يلي النقاط التي تشبّه فيها عاكف بهؤلاء الأنبياء:

أ- التشبه بنوح عليه السلام:

و يظهر ذلك من خلال طول العمر، فقد عاش نوح عليه السلام سنوات طويلة جداً، و عاكف عاش عمراً طويلاً تجاوز المائة و الثلاثين عاماً في نهاية الرواية، و هذا ما نلاحظه من خلال هذا الحوار بينه و بين حفصة: "رفعت وجهها ناحيتي و قالت:

- الحياة كلها غربة متصلة.

- أكلوبة.

- إلا حياتك أنت يا عاكف.

- لم؟

- أتدري كم عاش نوح؟

- تسعمائة و خمسين عاماً.

- عبرها بسلام، و كذلك أنت.

- أين أنا من نوح؟

- سفينته غلبت الطوفان، و سفينتك أنت ستحطّ بين الحجر و المرج.¹

و هنا يظهر بوضوح الشبه بين عاكف و نوح عليه السلام من خلال طول العمر، غير أن جسد عاكف لم تزره الشيخوخة، بل ظل شاباً لم يتغير بكل قوته و عنفوانه: "كانت شجرة حفصة تكبر أمامي، و لكن شيئاً ما لا أعرفه حفظ لي جسدي دون أن يكبر. كان كما جنّت به، وجه بلا تجاعيد رغم تقادم السنين. أقوم فينصلب طولي بلا انحناء، أمشي فنتسع خطاي. سنين مرت تعاقب فيها أساقفة و قسيسون و رهبان على

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 350.

الدير، كل شيء تغير و بقيت أنا و جبل الجلالة بلا تغيير"¹ و هذه كرامة أخرى لعاكف، لأن الزمن لم يستطع أن ينال منه "كأن الدنيا لا تلقي عليك أحمالها أبدا"²

ب- التشبه بسليمان عليه السلام:

و يكمن هذا الشبه في كون سليمان عليه السلام كان يكلم غير الآدميين من الجن والطيور، و هذا ما حصل مع عاكف، فقد كلم الجن و الطير و الشجر، لقد زار مملكة الجن و عاش بينهم و كلمهم، و أحب الجنية نمار و رافقته زمنا و كانت تصطنع له بعض الكرامات الكاذبة ليظهر و كأنه من أهل الولاية، و كلم طائر الهدهد حين رُفِع إلى السماء و فهم لغته، تقول الشجرة عن عابد حين كلمه الهدهد: "و هز أحد فروعي فسقط هدهد في حجر العابد (عاكف)، و رفع هامته حتى أصبح منقاره مصوبا إلى أذن الرجل، ثم قال له بهدوء:

- أغمض عينيك، و ستري"³

و الهدهد أيضا يحمل دلالة على النبي سليمان عليه السلام، كما أن عاكف كان يكلم الشجرة المباركة و تكلمه و تحاوره، و حين كانت الشجرة تروي فإنما كانت تروي لعاكف، و حين كان عاكف هو الراوي، كان يكلم الشجرة و يعيد تفاصيل حكايته عليها: " أنا العابد... صباح الخير أيتها الشجرة المباركة.. غريب أنا على هذه الدنيا، و النهر يعرف غربتي، فطوبى للغرباء"⁴، و هذه واحدة من كرامات عاكف الحقيقية بعد رحيل الجنية نمار التي كانت تساعده على إظهار كرامات مزيفة أمام الناس.

ج- التشبه بالنبي عيسى عليه السلام:

و وجه الشبه في ذلك هو أن عيسى بن مريم عليه السلام، لم يمت، بل رفعه الله إلى

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 388-389.

2 - نفس المصدر ، ص 391.

3 - نفس المصدر ، ص 17.

4 - نفس المصدر ، ص 35.

السماء و نجاه ممن كانوا يريدون قتله، و عاكف بطل رواية شجرة العابد أيضا لم يمت بل عاش سنين طويلة لا عدّ لها، ثم جاءه كائن خرافي عيونته تشع نوراً اسمه البادوق شق به الصخر و رفعه إلى حيث الشجرة المباركة التي كانت تنتظره في مكان غير عالمنا: " رأيت العجب. انفلق الصخر و خرج منه كائن غريب، و راح يمشي نحوي. شيء لا أعرفه جعل خوفي يزوب و شجاعتي تستيقظ من سباتها. قمت و وقفت، ثم تقدمت نحوه. اقترب أكثر فاقتربت... ثم أطلق صوتا كأنه لحن مذهل. و انبلجت عيناه بنور مبهر، ثم خرج من جوفه هواء مشبع برائحة طيبة نفاذة، راحت تتغلغل في مسامي، حتى تشبعت بها تماما، و عندها قلت له و أنا غارق في نشوة غريبة:

- من أنت؟

فقال على الفور:

- أنا البادوق.

- لا اعرف شيئا بهذا الاسم.

- و لا أحد يعرفني على الأرض سوى الشجرة المباركة

- الشجرة المباركة؟

- أليست مبتغاك؟

- بلى.

- جئت لأخذك إليها.¹

و بعد أن يزور به قبر حفصة، يأخذه البادوق إلى عالم سحري آخر حيث الشجرة المباركة، و النهر الرائق، و الشجر الوارف، و القمر الذي يحط على الشاطئ الآخر، و يرمي في الماء دنائير لا تحصى من الذهب، حيث الطمأنينة و الراحة.

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 400.

د- التشبه بمحمد صلى الله عليه وسلم:

و يظهر هذا الشبه في حادثة الإسراء و المعراج، هذا لأن عاكف أُسري به إلى السماء مثل محمد صلى الله عليه وسلم، و لكن إلى البرزخ، حيث تستقر الأرواح في انتظار يوم القيامة، و البرزخ هو المكان الفاصل بين الدنيا و الآخرة، تتجمع فيه أرواح الراحلين: "وجدت المهجع يعلو، ثم يمرق من الباب، و يصعد نحو السماء، دار ثلاث دورات حول نفسه، ثم انطلق بسرعة شديدة، حتى بتتا في كبد الفضاء... و في الطريق سمعت أصواتا ليست غريبة عني، لكنها كانت راقدة في قاع الذاكرة... كانا صوتي أبي و أمي يناديان عليّ بحرقة، أكثر من تلك التي عهدتها منهما حين كانا حيين يرزقان. ماتا منذ سنين طويلة"¹، و هناك التقى عاكف بروحي والديه و كلمهما و أخبراه عن وجود الشجرة المباركة: "و نادتني أمي في لهفة:

- تعال يا عاكف، هنا الراحة و الحرية.

و قال أبي:

- حللت أهلا في رحاب ذي الجلال.

لكنني قلت له في هلع:

- لم تحن ساعتني بعد."²

غير أن محمد صلى الله عليه وسلم أُسري به برفقة جبريل عليه السلام، أما عاكف فقد كان إسراؤه مع الجنية نمار.

هذا و يمكننا أن نعتبر -كما ذكرت سابقا- أن لحفصة وظيفة دلالية تحيل إلى حفصة بنت عمر زوجة الرسول صلى الله عليه وسلم، فعاكف أحب حفصة و لم يتمكن من الزواج منها لأنها ماتت سريعا، لكنه ينتظر اليوم الآخر، حين يلتقي بها من جديد، و تمنى لو أنها تكون معه حينها، تماما كما بشر جبريل محمد صلى الله عليه وسلم بأن

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص ، ص 66.

2 - نفس المصدر ، ص 66.

حفصة صوامة قوامة و ستكون زوجته في الجنة. كما أن البادوق بحد ذاته يحمل إحالة إلى جبريل عليه السلام بكل قدراته السحرية الخارقة و النور المنبعث من عينيه.

هـ - التشبه بآدم عليه السلام:

و هنا يكمن لبُّ الوظيفة الدلالية لكرامات البطل عاكف، و هي الوظيفة الدلالية الكبرى التي تقدمها الرواية، و لا يمكن جمع خيوطها إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية وتأويلها، لنجد أن عاكف حين قال في بداية الرواية و في نهايتها: "غارت في نفسي كل حالات التمرد. واحدة بقيت مشتتة طيلة الوقت، إنها الانتصار على نفسي. ألم تقولي لي ذلك ذات يوم يا حفصة. ها هو الكائن القوي الوديع الذي يسمى البادوق يخبرني أنني وصلت إلى غايتي، أنني علوت على شهواتي. تساميت حتى صرت غريباً على الجميع، قريباً إلى نفسي."¹ فإنه كان يقصدُ الانتصار على آدم، آدم الذي أكل من شجرة الخلد المحرمة عليه، فاكتشف سوأته و عرف شهواته، لكن عاكف تسامى على شهواته و تمرد على نفسه الأمانة بالسوء، و خرج على كل ما علق في قلبه من دنس، و ما في عقله من خبل، و ما في جسده من شهوة، إنها "مُجاهدة، تَحَلِّي و تَحَلِّي، و مفارقة لما ولى."²

إنها حالة عكسية، آدم أكل من الشجرة المحرمة فعرف اللذة و الشهوة، و دفع ثمنها باهظاً بعد إغواء إبليس له، و بدأ رحلة ستر العورة التي انكشفت "في أول دلالة ظاهرة على أول معاناة المعرفة تلك، و هكذا أخذ هو و زوجته يخصفان عليهما من ورق الجنة، فالشجرة هي التي فضحته، و هي التي غطته بأوراقها كذلك"³.

لكن عاكفا عرف اللذة و الشهوة في الدنيا أولاً، ثم تسامى عليها فانتصر، و كان جزاؤه أن رُفِعَ من هذه الدنيا و أَكَلَ من ثمار الشجرة المباركة: "مددت يدي و ذقت فاشتعل

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 403.

2 - نفس المصدر ، ص 397-398.

3 - مهى عبد القادر مبيضين و جمال محمد مقابلة: الشجرة دلالاتها و رموزها لدى ابن عربي ، ص 80-81.

جسدي نشوة، و تسامت روحي و طارت فوق الماء و الجبل، ثم حلقت في جوف الفضاء البعيد. و جثوت على ركبتني و رفعت يدي إلى السماء و دعوت الله أن يديم نعمته علي¹، ثم حصل معه تماما ما حصل مع آدم، فبعد أن ذاق عاكف من ثمرة الشجرة المباركة، أحسّ فجأة بأنه عارٍ بلا ملابس: "و أحسست فجأة أن جلدي عارٍ. مددت يدي فلم أجد ملابسي. وقفت مذعورا، و وضعت كفي على عورتني، فجاءني صوتها:

- لا عليك، لا أحد يراك، ترى نفسك فقط. ارفع كفيك إلى السماء، و اترك نفسك للأيام، ستتوالى عليك سنون لا تتعب في عدها. لا تشغل نفسك إلا بما لا يشغل الناس، و طب مقاماً أيها العبد الصالح"²

إن الشجرة تطمئننه بأن لا أحد يراه عارياً، و تُبارك له مقامه في الجنة، كما أن حفصة قادتته إلى طريق اليقين، طريق الله، و طلبت منه أن ينظر إلى ذاته و دواخله و يطهرها، على عكس حواء التي كانت شريكة آدم في عصيان أمر الله و الأكل من الشجرة.

و كأننا إزاء محاولة لإعادة ترتيب الوجود الإنساني، حفصة تفعل ما كان يجب أن تفعله حواء، و عاكف يفعل ما كان يجب أن يفعله آدم، أو هي محاولة لتصحيح الخطيئة الأولى و ثلاثية ((آدم و حواء و الشجرة)).

إنها عودة آدم إلى الجنة، بعد أن تطهر من ذنوبه، و مسيرة عاكف هي إكمال لمسيرة آدم التي لم ينهاها، و الحصول على الجنة و الخلود فيها من جديد: "اترك نفسك للأيام، ستتوالى عليك سنون لا تتعب في عدها (..) و طب مقاماً أيها العبد الصالح"³ و في ما يلي أبرز نقاط هذا التشابه المختلف بين آدم و عاكف:

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 405.

2 - نفس المصدر ، ص 405-406.

3 - نفس المصدر ، ص 405-406.

عاكف	آدم عليه السلام
- شجرة العابد المباركة	- شجرة الخلد المحرمة
- طُلب منه أن يتذوق ثمار الشجرة المباركة	- مُنع من الاقتراب من الشجرة المحرمة
- عرف الشهوة أولاً ثم تسامى على شهواته و نفسه فذاق من الشجرة المباركة	- عصى الله و أكل من الشجرة فانكشفت سواته و عرف طريق الشهوة
- كان جزأؤه أن رُفع إلى أرض غير أرض البشر حيث الشجرة المباركة	- عُوقب بالهبوط إلى الأرض
- العري: لكن لا أحد سيراه غير نفسه	- العري: انكشاف العورة و محاولة سترها

و ما بين "حواء" و "حفصة"، هناك دلالة أخرى، و ذلك لوجود تشابه و تقارب في الدلالة المعجمية للاسمين، فاسم "حواء" من الفعل (حَوَى) الذي يعني (جَمَعَ)¹، و اسم "حفصة" من الفعل (حَفَصَ) الذي يعني -كما أشرنا سابقاً- (جَمَعَ) أيضاً، و هنا تأكيد على أن اختيار أسماء الشخصيات في "شجرة العابد" لم يكن أبداً اعتباطياً، بل لأنه سيؤدي وظيفة دلالية داخل الرواية.

5- دلالات الفضاء الروائي المتخيل:

5-1- بين الفضاء و المكان:

يجب الإقرار أولاً أن الرواية عمل تخيلي، بكل ما تحمله من شخصيات ذات هوية تخيلية، و أزمنة و أحداث و فضاءات تخيلية، حتى لو أحال هذا الفضاء التخيلي على الواقع فإنه لا يريد إعادة بناءه كما هو.

¹ - ابن منظور: لسان العرب، الجزء 4، ص 282.

يرى حميد لحميداني أنه من الضروري التمييز بشكل دقيق بين الفضاء و المكان، لأن طريقة تحديد و وصف الأمكنة في الرواية تأتي متقطعة، و ضوابط المكان في الروايات تتصل عادة بلحظات الوصف المتقطعة، و تتناوب في الظهور مع السرد ومقاطع الحوار، كما أن تغيير الأحداث و تطورها يفترض أمكنة متعددة متسعة أو العكس على حسب كل رواية، و يمكننا أن نعتبر أنه بحسب زاوية النظر تتنوع الأمكنة، فقد يقدم الراوي لقطات متعددة مختلفة في بيت واحد باختلاف التركيز على زوايا معينة، و حتى لو كانت الرواية محصورة أحداثها في مكان واحد فإنها حتما ستخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال، و هذه الأمكنة الذهنية نفسها ستؤخذ بعين الاعتبار، فالرواية ستفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى و لو في فكر أبطالها.¹

غير أن الدراسات في النقد الحديث لم تُعن بتخصيص مقارنة شاملة مستوفية للفضاء الروائي، و لم توجد أي نظرية للمكان الروائي، بل يوجد فقط مسار للبحث ذو منحى جانبي غير واضح، مثله غاستون باشلار عندما درس القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية الراوي أو الشخصيات في أماكن إقامتهم المغلقة أو المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية. إلا أن المكان لا يكون منعزلا عن عناصر السرد، بل له علاقات متعددة مع المكونات الحكائية كالشخصيات و الرؤية و الأحداث، وحتى نفهم الدور الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد، علينا أن ننظر إليه داخل تلك العلاقات التي يقيمها.²

و من الضروري أن نميز بين المكان الروائي و الفضاء الروائي، فهما مصطلحان بينهما صلة وثيقة، حتى و إن اختلف مفهومهما، فالمكان الروائي حين نطلقه من غير قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء كان مكانا واحدا، أو أمكنة عدة، لكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء لأجل التمييز بين مفهوميهما فإننا

¹ - حميد لحميداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، ص 62- 63.

² - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 25- 26.

نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد، بينما نقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها، و بذلك تتسع دلالة مفهوم الفضاء لتشمل أيضا الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، و لوجهات نظر الشخصيات فيها، و على هذا يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولاً و اتساعاً من مصطلح المكان¹.

و في هذا يمكن أن نقول أن الفضاء الروائي، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي متخيل، يختلف عن غيره من الفضاءات الخاصة بالسينما و المسرح، و عن كل الأماكن التي يمكن أن ندركها بالبصر أو السمع، إنه مكان يوجد من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب²، مما يوحي بأن أدبية المكان أو الفضاء و شعريته و دلالاته أيضا، مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر و التصورات المكانية، مما يجعل المكان جامعا لمظاهر المحسوسات و الملموسات، و يمكن رسمه صورة بصرية عن طريق اللغة و الوصف، هذا الأخير الذي يمكن أن نعتبره تمهيدا لاخترق الشخصيات المكان بوجهات نظرها الخاصة في محاولة لبناء فضاء روائي يضبط إيقاع الأمكنة الروائية التي تفاعلت معها الشخصيات³، و هكذا فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه، و وجهات النظر هذه تلعب دورا حاسما في إعداد الخطاب و الربط بين أجزائه، عن طريق إقامة صلات بين ما يتضمنه الشكل الحكائي من مواد و أجزاء و مظاهر، بحيث تعبر كلها عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي، الذي يمثل في الرواية مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن و الوسط و الديكور الذي تجري فيه الأحداث و ما تستلزمه من شخصيات⁴.

و لقد ميّز الدارسون الألمان بين مكانين متعارضين، و عنوا بالأول المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات و الأعداد، و أما المكان الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي أسسته الأحداث و مشاعر شخصيات الرواية، و من هذا التمييز

¹ - سمر روجي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤيا (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2009، ص 72.

² - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 27.

³ - سمر روجي الفيصل: : الرواية العربية البناء و الرؤيا (مقاربة نقدية)، ص 73.

⁴ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 31- 32.

بين المكانين، أبرز "هيرمان ميير" و بالأمثلة الملموسة كيف للفضاء أن يلعب دورا مهما و أساسيا في التخيل الروائي¹.

أما الفرنسيان جورج بولي و جيلبير دوران فقد درسا الفضاء الروائي لذاته دون تحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائي و الأنساق الأخرى، و لا بينه و بين المكونات الحكائية، فكان تحليلهما قاصرا عن إدراك أبعاد بنية المكان في تشكيلاتها و مظاهرها، لأن المكان ليس معزولا عن باقي عناصر السرد، بل يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية للسرد كالشخصيات و الأحداث و الرؤية، و من ثم صار لزاما علينا النظر إليه ضمن هذه العلاقات التي يقيمها حتى نفهم الدور الذي ينهض به هذا الفضاء الروائي داخل السرد. و هذا ما جعل "رولان بورنوف" يملأ هذه الثغرة حين اقترح أن نصف بطريقة دقيقة الحدث، و أن نحلل مظاهر الوصف مهتمين بوظائف المكان في علاقته بالشخصيات و المواقف و الزمن².

و مع ظهور الرواية الحديثة، صار الفضاء الروائي مكونا أساسيا، بعد أن استقادت الشعرية الجديدة للمكان من المنطق و السيميائيات و سائر العلوم الإنسانية، و صارت تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة، و من ثم رفعت الالتباس عن العلاقة بين الفضاء النصي و الفضاء الحكائي و الفضاء الواقعي، و هذه النظرة الجديدة للفضاء الروائي، جعلته يتميز ليس بكونه فقط مكانا تجري فيه المغامرة المحكية، بل عنصرا من العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها³.

هذا و قد أسفرت جهود الباحثين إلى تقديم أربعة أشكال لمفهوم الفضاء هي⁴:

أ- الفضاء الجغرافي:

هو مقابل لمفهوم المكان، و ينتج عن طريق الحكي، فهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، و هناك من يعتقد أن هذا الفضاء الجغرافي يمكن دراسته بمعزل عن

¹ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 26.

² - نفس المرجع ، ص 26.

³ - نفس المرجع، ص 27- 28.

⁴ - الأشكال الآتية من كتاب حميد لحميداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، من ص 53 إلى ص 62.

المضمون، تماماً مثلما يفعل المختصون في دراسة الفضاء الحضري، إذ لا يهمهم من يسكن هذه البنايات، و لا من سيسير على هذه الطرق، و لا ما سيحدث فيها، لأن ما يهمهم هو دراسة بنية الفضاء الخالص.

ب- الفضاء النصي (فضاء الكتابة الروائية):

هو أيضا فضاء مكاني، لكنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن أبعاد الكتاب الثلاثة، و بالتالي فليس لهذا الفضاء النصي ارتباط كبير بمضمون الرواية، غير أنه لا يخلو من أهمية طبعا، فهو ما يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي، و قد يقوم بتوجيه القارئ إلى فهم معين للنص، إنه مكان محدود لا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، بل يتشكل فقط عبر مساحة الكتاب و أبعاده، ليكون مكانا تتحرك فيه عين القارئ فقط، على أن "ميشال بوتور" أشار إلى مجموعة من مظاهر تشكل فضاء النص تهم الرواية و جميع الكتب، أهمها: الكتابة الأفقية- الكتابة العمودية- الهوامش- الرسوم والأشكال- الصفحة ضمن الصفحة- ألواح الكتابة- الفهارس.

ج- الفضاء الدلالي:

يشير إلى الصورة التي تنشأ لغة الحكيم، و ما ينتج عنها من بعد مرتبط بالدلالة المجازية عموما.

د- الفضاء كمنظور:

و يشير إلى الطريقة التي يستطيع بواسطتها الراوي الكاتب الهيمنة على عالمه الحكائي، و بالتالي فهو مرتبط بزواية نظر الراوي.

من جهة أخرى، نجد أن عبد الملك مرتاض، يقدم مصطلح "الحيز" مقابلاً لمصطلح الفضاء الشائع في الكتابات النقدية المعاصرة، و عذره في ذلك أن مصطلح "الفضاء" قاصر بالنسبة لمصطلح الحيز، لأن معنى الفضاء جارٍ في الهواء والفرغ، بينما ينصرف استعمال الحيز إلى النتوء و الثقل و الوزن و الحجم و الشكل، و "الحيز لدى

غريماس هو الشيء المبني، (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقاً من الامتداد المتصور هو على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حلاً لاستمراريته. و يمكن أن يُدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة¹.

و مما ينبغي ذكره، أن هناك فضاءات مغلقة مثل الغرفة و البيت و السجن و القصر و الخيمة، و فضاءات مفتوحة، مثل الصحراء و البحر و المدينة و القرية:

الفضاء المغلق: هو الفضاء الذي حُدِّت مساحته و مكوناته، كغرف البيوت، والقصور، و يمكن أن نقول عنه أنه مأوى اختياري تمليه الضرورة الاجتماعية، وهناك السجن الذي يمثل فضاء إجبارياً مؤقتاً، على أن الفضاءات المغلقة قد تكشف عن الألفة و الأمان، أو قد تكون مصدراً للخوف، و يمكن أن نعتبر الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت كالمقهى فضاء مغلقاً، و كذلك الأماكن التي تتردد عليها الطبقة الثرية كالملاهي، و يبقى الإنسان في المكان المغلق سواء بإرادته أو بإرادة غيره، لهذا و إن كان الفضاء المغلق مؤطراً بالحدود الجغرافية و الهندسية، إلا أنه يبرز الصراع القائم بين المكان كعنصر فني و بين الإنسان الساكن فيه، صراع لا يتوقف حتى يتضح التآلف بينهما.²

الفضاء المفتوح: على عكس الفضاء المغلق نجد الفضاء المفتوح، فهذا الأخير يحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، و في تفاعل العلاقات الإنسانية والاجتماعية مع المكان، فهو -أي الفضاء المفتوح- ذو مساحة هائلة توجي بالمجهول، كالبحر، و الصحراء، أو ذو مساحة متوسطة كالحي أو القرية، أو ذو مساحة صغيرة كالسفينة أو الباخرة، و هما مكانان صغيران يتموجان فوق البحر.³

هذه الفضاءات قد تحمل نوعاً من المحبة و الألفة للإنسان، و منها ما يشكل الشعور بالخيبة و الاغتراب و الموت.

1 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 121.

2 - مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد) الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011، ص 43-44.

3 - مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد)، ص 95.

إن هذه الفضاءات على اختلافها من حيث انغلاقها أو انفتاحها أو هندستها، و من حيث نوعية الأشياء التي توجد فيها و تشكلها، تكوّن وظائف دلالية داخل الرواية. فالمنزل ليس هو الميدان، و الغرفة ليست هي الزنزانة، إن الغرفة و إن كانت مفتوحة على المنزل ثم الشارع، فإن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي، و إن زقاقا ضيقا من أزقة مدينة ما، يختلف كل الاختلاف عن شارع كبير من شوارعها، لأن الأزقة الضيقة تسمح بترصد العلاقات المتداخلة بين سكان الحي الواحد، بينما سيكون شبه مستحيل ترصد هذه العلاقات في أحياء ذات فضاء واسع، مع وجود مستوى معيشي راقٍ لا يسمح بمثل هذا التداخل الذي سنجده في قاعات الفنادق، و الصالونات الخاصة كمكان بديل لرصد علاقاتها¹.

و من الطبيعي أن نجد فضاءات لها خصوصية تجعلها مادة أساسية في الرواية، كالمقهى مثلا، و هو المكان الحاضر حضورا كبيرا في تاريخ الرواية الغربية و العربية، سواء كان ذلك في الروايات الواقعية أو الروايات الجديدة².

و رغم سيطرة بعض الفضاءات على النتاج الروائي العالمي، إلا أن لكل رواية خصوصياتها، و عالمها الخاص الذي تتبدى فيه فضاءاتها التخيلية التي لا تشابهها أي فضاءات أخرى، هذا التفرد و التميز إنما تصنعه اختراقات الشخصيات لهذه الفضاءات، و تعبير هذه الفضاءات عن نفسية و شعور ساكنيها، حيث يتحول الفضاء إلى شخصية و طرف فاعل في العمل الروائي حين يساهم في تغيير مجرى الأحداث، و صناعتها، خصوصا حين يكون الفضاء هاجسا و قلقاً يؤثر في الشخصيات، كما نجده ماثلا في رواية شجرة العابد.

1 - حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 72.

2 - نفس المرجع، ص 72.

5-2- الفضاء التخيلي في شجرة العابد:

تضم رواية شجرة العابد، مجموعة من الفضاءات التخيلية و الفضاءات الممكنة، هذه الأخيرة تحولت من كونها ممكنة إلى كونها تخيلية أيضا، لأنها تحولت من مجرد مكان، إلى فضاء تؤثته الأحداث و الشخصيات بحسب وجهات نظرهم، وهي بهذا تنقسم إلى فضاءات مغلقة و أخرى مفتوحة.

الفضاءات المغلقة هي: فضاء البيت، و فضاء القصر، و فضاء المسجد.
الفضاءات المفتوحة هي: فضاء الشجرة، و فضاء القرية، و فضاء المدينة، و فضاء عالم الجن، و فضاء المقبرة، و فضاء الصحراء، و فضاء الدير و الزاوية.
و قبل التفصيل في هذه الفضاءات و جب أن أبين أن رواية شجرة العابد تتبني وفق مجموعة من الثنائيات صنعت الأحداث و أغنت الفضاء التخيلي فيها، و هذه الثنائيات هي: الشجرة/ الجنة، و نمار/ الجنس، و حفصة/ الحب الحقيقي، و الشيخ القناوي/ الثورة، و الحاج حسين/ التصوف، و السلطان/ الطمع، و البطل عاكف كان منخطفًا بين كل هذه الثنائيات.

5-2-1- فضاء بيت عاكف:

هو بيت صغير على أطراف قرية صغيرة، و يمكن أن نسمي فضاء بيت عاكف بفضاء نمار، ذلك أن الراوي كلما ذكر البيت إلا وكانت نمار تؤثت هذا الفضاء بوجودها إما وجودا حقيقيا ملموسا أو وجودا عبر خيال عاكف.

بدايةً أظهر البيت عاكفا كشابٍ وحيد يعيش في عتمة بيته، يرسم في خياله صورة لامرأة قابلها مرات قليلة في قريته: " و اختليت بنفسي في هذه الليلة، و رحت أسترجع التفاصيل الدقيقة لطلتها السريعة، و مشيتها الهينة، و جسدها الذي يتمايل في ليونة عجيبة. و اشتعلت نار في قلبي في شراييني و أوردتي. في البداية حل جسدها برأسي، فانطلق الشبق يعبث بي، فأغمضت عيني، و جردتها في خيالي من ملابسها، حتى

بانّت أمام عينيّ المغمضتين كل معالمها. لكنني جفّلت كما لم أجفّل من قبل أمام جسد عار¹، إنها صورة بورنوغرافية لنمار حين قابلها أول مرة و لم يكن يعلم بعد أنها جنّية. معالم البيت و شكله لا يظهر منه إلا وصفه بأنه بيت صغير من طين، معتم، جدرانها عالية، و فراشه بارد، مما يوحي أنه بيت فقير.

الصورة الثانية لفضاء البيت رسمه الراوي عاكف على أنه فضاء للجنس، دون الإغراق المبالغ في وصف المشاهد الإباحية.

الصورة الثالثة لهذا الفضاء، هي صورة الاندثار و الانمحاء، فبعد عودة عاكف من رحلته لعالم الجن، و اكتشافه أنها قد مرت ثلاثون سنة عن رحيله، عرف أن بيته لم يعد موجودا ككل بيوت القرية بعد أن دمرها فيضان النهر الجارف الذي أخذ كل شيء، مما زاد من غربة عاكف و ألمه، فقد سرق الطوفان جزءاً من ذاكرته التي ضمها البيت. لقد حمل هذا الفضاء دلالة عن الفقر، و دلالة أخرى على ضعف عاكف أمام فتنة نمار.

5-2-2- فضاء المسجد:

لم يكن فضاء المسجد موجودا بقوة في شجرة العابد إلا من خلال الوصف الذي قدمه الراوي عاكف عن مجموعة من المساجد الموجودة في القاهرة أو كما سماها (المحروسة)، و هي مسجد الأمير لاجينا السيفي "بمئذنته القصيرة الرائعة"²، و خانقاه الأميرين سلار الناصري و سنجر الجاولي، و الخانقاه هي مكان يتعبد فيه المتصوفة، و يجمع بين المسجد و المدرسة "رحت أبص في وجوه الذاكرين الوضيئة، و أتقرس في حروف الخط الكوفي البديعة"³، و جامع أحمد بن طولون "قطفت حول مبناه الكبير الذي يغطي ستة أقدنة كاملة. هاهي مئذنته الملتوية ذات السلم الخارجي"⁴، أما جامع

1- عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 39.

2- نفس المصدر ، ص 282.

3- نفس المصدر ، ص 282.

4- نفس المصدر ، ص 282-283.

السلطان حسن فقد كان مسجداً بديعاً، و يُعتبر "ذروة الفن الإسلامي"¹ بقبابه و مآذنه الشاهقة، و مزين بحشوات هندسية بديعة، و فيه مصطبة بالرخام الملون، ومستطيلات زخرفية نحتها صناع مهرة في الحجر، و "الصحن الكبير المربع المفروش برخام ينطق بالروعة، و تتوسطه ميضأة تعلوها قبة خشبية بديعة محمولة على ثمانية أعمدة رخامية. تهت لدقائق في آية الكرسي المكتوبة بدائر القبة"²، إلى غير ذلك من الوصف الدقيق لفن العمارة بمساجد القاهرة.

5-2-3- فضاء القصر:

هو فضاء مغلق رغم اتساعه و رحابته، هو قلعة في جبل في القاهرة، عالية مهيبية، يطوّقها سور عال، و تلفها أشجار باسقة مرصوصة بعناية، و يقيم فيه السلطان وزوجته و جواريه الحسان، و كل هؤلاء يتعطر كل واحد منهم بزجاجة من العطر المعتق كل يوم، و فيه خزائن من الذهب و الفضة و الياقوت و المرجان، و صُرر النقود المكدسة.³

و هناك القصر الأخضر الذي أهداه السلطان لقائد جيشه شهاب الدين، و هو القصر الذي "ينزل فيه السلطان صيفاً، مستمتعاً بنسائم طرية تداعب نوافذه الوسيعة. و كان يسمى هكذا لأن حوائطه الخارجية تنام عليها تعريشات من العنب و اللبلاب و الورود، فيبدو للقادم من بعيد كأنه حديقة معلقة على صهوة جبل المقطم"⁴

و القصر الثالث هو قصر سابق للأمير شهاب كان قد أعطاه له السلطان بعد انتصاره في معركة ضد "الفرنجية"، لكن السلطان استرده بعد أن أهدى لشهاب الدين القصر الأخضر، و هذا القصر الثالث أسهب الراوي في وصفه و وصف تفاصيله و دقائقه، فهو قصر شاهق، متسع الأرجاء، يطل على القاهرة و بيوت الفقراء و نهر النيل، وهو مكون من طابقين بمشربيات بديعة، و نوافذ من الزجاج الملون، و يضم قاعة

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 283.

2 - نفس المصدر ، ص 284.

3 - نفس المصدر ، ص 199 و ص 203.

4 - نفس المصدر ، ص 204.

للاحتفالات و الاجتماعات، و اسطبلات للخيل، و غرف للخدم، و غرف للنوم، ويرتكز على أعمدة من رخام.¹ و رغم كل البذخ الذي تميز به القصر إلا أن عاكف كانت تقتله الهواجس و القلق، و كأن القصر بمثابة سجن و موت يتربص به.

5-2-4- فضاء الشجرة:

يتميز فضاء الشجرة بكونه الفضاء الأرحب، و الأكثر ظهوراً و وصفاً في رواية شجرة العابد، و لو من خلال وجهات نظر الشخصيات، إنه فضاء عجائبي مختلف عن أرضنا، فالشجرة كبيرة تغطي غابة، و جذورها تصل لعمق الأرض، و يعيش في كنفها مئات الآلاف من أعشاش الطيور و أصناف من الحشرات، و يخرج ثمرها من "رحم زهرة بنفسجية رائق لونها، لها عشرة أجنحة عملاقة، تتجاوز فتبدو للغريب سرباً من نسور فتية"²

و هو فضاء محجوب عن عيون البشر إلا عن عاكف بعد أن تطهر من ذنوبه، و لم يصله إلا عن طريق كائن خرافي هو البادوق: " استلقيت على ظهري، و تاه بصري في الأغصان و الأوراق و الثمار، و ضاع أنفي في رائحة لم أشمها من قبل. ارتفع وجيب قلبي، و خالط زقزقة عصافير، رنت لحنا لم أسمعه يوماً من أيامي"³، فهنا في فضاء الشجرة وجد عاكف الراحة النفسية التي كان يطمح إليها: " و رأيت هناك يمامة بنية فاقع لونها تسر الناظرين. عيناها وسيعتان و كأنها غمستهما في قارورة كحل. كانت تنتظر إليَّ بامتنان، ثم ترفرف بجناحيها، فيتراقص داخلي فرح عميم"⁴ إنه عالم متفرد استطاع أن يخلص عاكف من شعوره بالاغتراب وسط وطن آذته كل فضاءاته.

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 207-208.

2 - نفس المصدر ، ص 13.

3 - نفس المصدر ، ص 406.

4 - نفس المصدر ، ص 406.

5-2-5- فضاء القرية:

تُمثّل القرية الفضاء الأول الذي عاش فيه عاكف قبل انتقاله للمدينة و محاولة القيام بثورة ضد السلطان مع شيخه القناوي، و هي الفضاء الذي آوى إليه بعد خروجه من السجن و هروبه من السلطان و عسسه، و هي قرية في الصعيد المصري، لكنها مثلت الأمان بالنسبة لعاكف.

يقول عنها الراوي عاكف أنها قرية عزلاء منسية، ترك أرضها يبابا، فيها الأطفال جوعى، والأمهات ثكالى، و الرجال منكسي الأعناق، بعد أن كانت جنة ذاق فيها حلاوة الأيام، و كانوا يظنون أن النعمة ستدوم، كانوا يصلون و يسبحون، و يخرجون على قلب رجل واحد إذا أغار عليهم عدو، بسواعد ترمي السهام و الحراب، و أيادٍ تحمل السيوف.¹

كانت البيوت مفتوحة على بعضها، تصاحب النساء النساء، و يلاعب الأطفال الأطفال، و يعمل الرجال سويا في الحقول المفتوحة على النساءم و الخيرات والسموات، و في أيام الحصاد يحرس المحاصيل رجال أشداء من بينهم، و من ثم يقتسمون هذه المحاصيل، فيأخذ كل واحد ما يكفي أسرته.²

لكن هذا الرغد لم يستمر فقد فاض النهر و سحق البيوت و الأرض، فتحولت إلى يباب: "و تحجرت دموع غزيرة، فكاد رأسي أن ينفجر إعياء و سخطا (..) هنا في هذا المكان الخالي الذي أجلس فيه، و نمار تراقبني حزينة، عشت أجمل أيام العمر. جنّت إليه فآرا من بطش السلطان الجائر، فاحتواني و ضمنني إليه بشدة، كما تضم الأم ابنها الأول"³، و هنا شعر عاكف أن أمانه قد ذهب و اختفى مع القرية التي سحقها النهر، و لم يبق منها إلا البقع الفارغة.

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 35.

2 - نفس المصدر ، ص 35-36.

3 - نفس المصدر ، ص 80.

5-2-6- فضاء المدينة المحروسة:

المحروسة هو اسم قديم للقاهرة، و تظهر في رواية شجرة العابد كمَهْدٍ للثورة ضد السلطان و ظلمه، الثورة التي قام بها الشيخ القناوي الأزهري رفقة طلبته فانتهت بالفشل، و تَفَرَّقُ الأصحاب.

و هو فضاء يؤثته العسس و البصاصون الذين وزعهم السلطان فيها، يحسبون للناس أنفاسهم، حتى لا يتجرأ أحد و يتفوه بكلام ضد السلطان أو يحرض على الثورة.

مَثَلٌ فضاء المدينة بالنسبة لعاكف الخوف، و السجن، و الملاحقة، و كل سوء يقوم به المماليك موجود فيها: "أجدادنا حبسوا الأوقاف للحيوانات، أما المماليك فيجمعون الكلاب و يقتلون¹"

لا أحد في المدينة مرتاح، الكل يعاني، بما فيهم التجار، و الخبازين، و اللبائين، واللحامين، و العطارين، حتى البغايا و السيؤون و أرباب الملاعب "يرثون أيام الهرج و المرج و المبادل و المجون، التي ولت² فقط الرشوة هي التي كبرت، إنه فضاء يؤزم حالة عاكف، و يشعره بالاغتراب مرة أخرى، فلا شيء فيه يدعوه للبقاء.

5-2-7- فضاء عالم الجن:

هو الفضاء الذي أخذت نمازُ عاكفاً إليه، عالم غريب، و مدينة بيضاء عجبية تسر الناظرين، جدران بيوتها ملساء كالحرير، و سبائك الذهب منثورة تُداس بالقدمين وأضواؤها قوية، و فيها حسناوات يتبخترن في كل مكان³، و الكثير الكثير من الوصف الخارق.

و رغم جمال هذا العالم، إلا أنه لم يُنسِ عاكف الأرض، بل شعر بنفسه غريباً في هذا الفضاء، و حنَّ إلى قريته الصغيرة و أصحابه.

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 221.

2 - نفس المصدر ، ص 222.

3 - نفس المصدر ، من ص 54 إلى 57.

5-2-8- فضاء الصحراء:

هو الفضاء المفتوح الممتد الشاسع، المليء بالرهبة و الخطر، التجئ إليه عاكف وحفصة هربا من السلطان الذي يريد من عاكف إيصاله للشجرة المباركة، و يريد من حفصة أن تكون إحدى جواريه، و كانت وجهة سفرهما إلى دير أنطونيوس، حيث يقيم الراهب حنين بن اسحق صديق برسوم صديق عاكف القديم من أيام القناوي.

لكنهما يلتقيان في الصحراء بقاطعي طريق أرادا أن يسلباهما، و هنا يتحول فضاء الصحراء إلى فضاء منذر بالخطر و القتل، و بعد معركة بين عاكف و مسعود وبمساعدة كرامة حفصة، استطاع عاكف التغلب عليه، فوصل الخبر للشيخ يوسف رئيس قبيلة العليقات بالصحراء، فأنزل حفصة و عاكف ضيوفا لديه و حماهما و كان هو أيضا طامعا في الوصول إلى كنوز الشجرة المباركة عن طريق عاكف.

فضاء الصحراء كان أقسى الفضاءات في الرواية، فقد مرضت حفصة و لم تنفع كل الأدوية التي أعطاها إياها الشيخ يوسف، حتى فارقت الحياة و بقي عاكف وحيدا، مما عمق وحدته و اغترابه أكثر و أكثر.

5-2-9- فضاء المقبرة:

أحبُّ الفضاءات إلى البطل عاكف و أوجعهم له، إنه فضاء قبر حفصة، حيث تم دفنها في مغارة العراف المغربي، و بعد أسبوع نبتت نبتة رفعت رأسها على باب مغارة حفصة. بعد موتها قرر عاكف مغادرة قبيلة العليقات، و الذهاب إلى دير أنطونيوس، حيث تصور أنه سينعم بالراحة: "لويت عنقي نحو المغارة التي ينام تحت ترابها جسد المحبوبة حتى انحنى الجبل، فحجز عنها ناظري"¹ و حتى حين جاء البادوق ليحمله إلى الشجرة المباركة، طلب منه عاكف أن يأخذه إلى قبر حفصة كي يودعها، فوجد أن

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، من ص 384 - 385.

"الشجرة التي نبتت عند قبرها قد صارت دوحة كاملة، تفوح منها رائحة طيبة، و الرمل الراقد عند بداية جذعها الفارع بدا كالحناء"¹ فجثا عاكف على ركبتيه، و مال برأسه على قبرها، و توالى صور الزمن البعيد، ثم أخذ حفنة من تراب قبرها و ملأ بها جيوبه.

5-2-10- فضاء الدير و الزاوية:

يقع دير القديس أنطونيوس في جبل الجلالة القبلي، يقيم فيه الراهب حنين بن اسحق، الذي رحب بعاكف خصوصا حين عرف أنه من طرف صديق برسوم من كنيسة أبي سرجة. كان على مساحة لا تزيد عن ثلاثة أفدنة، به عدة كنائس، و مكتبة بها مخطوطات و كتب نادرة. و في هذا الفضاء وجد عاكف الأمن الذي كان يطلبه و لا يلقاه.

و إلى جوار الدير بنى عاكف رفقة سبعة رجال من الدير زاوية يعتكف فيه و يتعبد، وهناك غرس البرعم الحي الذي قطعه من الشجرة التي نبتت قرب قبر حفصة. ومرت سنوات طويلة جدا و عاكف يتعبد في زاويته، مائة سنة مرت و عاكف كما هو لا يكبر، يبقي ساعات طويلة بين الصلاة و قراءة القرآن و التهجد و ساعات مثلها في التأمل العميق "سنوات مرت لا أعرف عددها في صلاة و قرآن و تهجد و تأمل ، وأنا متقلب بين الحضور و الغياب، بين الصحو و المحو"² يرفع روحه و يحاول الارتفاع بها، و رغم أن هذا الفضاء كان مقفرا و صعبا تحفه الصخور و الرمل و الزواحف، إلا أن عاكف احتمله " لكن في الإسلام خلوة، و للصوفي أن يعتزل الناس إن أراد، ورسولنا كان يبتعد عن قومه ليتعبد في غار حراء (..) أنا هنا جسد حبيس بين جدران الزاوية، و عين طليقة في المدى، و روح تحلق بعيدا في الأقباص"³، لكن شعوره

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 402- 403.

2 - نفس المصدر ، ص 389.

3 - نفس المصدر ، ص 394.

بالغربة لم يفارقه، و لم تفارقه ذكرياته و مواجهه، و بقي عاكف على حالته بين صلاة و تأمل، إلى أن جاءه البادوق و أخذه إلى فضاء الشجرة المباركة.

5-2-11- فضاء التذكر¹:

و ينشأ هذا الفضاء حين تنفصل الشخصية مؤقتاً عن المكان الذي تكون فيه، فتنقل بفعل التداعي النفسي إلى أماكن أخرى في لحظات التذكر و الحنين "فتستحضر أماكن أخرى قد تكون بعيدة كل البعد عن مكان تواجدها، و قد تكون تلك الأمكنة لها علاقة بماضي الشخصية، أو يحدث من الأحداث التي تظل راسخة في ذهنها"²

و فضاء التذكر في شجرة العابد تمثله مرحلة الأزهر حين كان عاكف طالبا عند شيخه القناوي، يأخذون العلم و يتدربون للقيام بثورة ضد السلطان: "و حلت برأسي الذكريات العامرة بالتفاصيل، فوجدتني أدب هناك في صحن الأزهر، ثم أجلس تحت أحد أعمدته، أتلقى العلم على يد الشيخ القناوي، أدقق النظر في شفتيه، حتى ألتقط كل كلمة يقولها"³، لقد انتقل عاكف عبر التذكر من عالم الجن إلى صحن الأزهر حين كان طالبا، و "تذكرت كذلك الليلة الظلماء الظالمة التي جاءني فيها العسس، ليخطفوني من بين أحضان العلم إلى غياهب السجن. ثم تخيلت أنني خارج من قعر السجن بعد موت السلطان الظالم (..) أدب في شوارع المحروسة بلا زاد و لا مال، حتى وجدت من أجرتني سقاءً و حمالاً، لكن هذه النعمة لم تدم، فالسلطان الجديد لم يلبث أن انزلق إلى الظلم و التجبر، فزاح عسسه يتعقبون كل من زعموا أنه خطر على الحكم، فهربت بنفسي، و ركبت النيل إلى الجنوب، حتى انتهيت إلى هذه القرية العزلاء الصغيرة"⁴، إن عاكف يستحضر جزءاً من ذكريات ماضيه حين خلا بنفسه، فانمحي

1 - عبد الغني بن الشيخ: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائث عند عبد الرحمن منيف (ثلاثية أرض السواد نموذجاً)، ص 120.

2 - نفس المرجع، ص 120.

3 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 73.

4 - نفس المصدر، ص 74.

فضاء عالم الجن الذي هو فيه و حلت محله فضاءات أخرى في الذاكرة، هي فضاء الأزهر، و فضاء السجن، و فضاء المدينة، و فضاء القرية. و حين قام عاكف بجولة حول مساجد المحروسة و جوامعها، جلس أمام المحراب والمنبر متمتعا بروعة الفن، و هنا عاودته ذكرياته القديمة، و تذكر منزله الذي كان ملاصقا لمسجد الإمام شيخون العمري الناصري، و الأرزاق التي كانت تفيض عليهم من الخانقاه، تذكر أيضا فضاء غرفته الوسيعة بالطابق الثاني، و كيف كان يأكل مع الدراويش الذين يعودون للذكر، و يعود هو إلى مطالعة كتب الفقه، و التفكير في الخروج الكبير على السلطان، في ثورة تصنعها سواعدهم القوية و الفتية " و هي تلمع بسيوف قاطعة تتراقص خلف عمامة القناوي البيضاء"¹، لكن هذا الفضاء قد راح إلى غير رجعة، فقد مات القناوي، و أغمدت السيوف إلى الأبد، و تفرقت السبل بطلايه، وهاهو عاكف تنتهي حياته من التمرد إلى البحث عن الشجرة.

5-3- علاقة المكان و الزمن بالبطل عاكف:

المكان يؤثر على النفس فيصنع راحتها أو شعورها بالاغتراب، و الزمن يؤثر على الجسد فيغير شكله و ملامحه، و يضعفه و يهدمه بفضل تواليه.

علاقة الزمن بالبطل عاكف غريبة، ذلك أن عاكف برغم مرور أكثر من مئة و ثلاثين عاما إلا أنه بقي محافظا على شبابه و قوته و ملامحه الأولى، و كأن الزمن ثابت فيه.

فضاءات النص كما صورها الراوي عاكف كانت فضاءات شريرة و قاسية عليه، عدا فضاء الشجرة، الذي كان رحيفا. فعاكف الذي نالت منه الأمكنة، لم يستطع الزمن أن ينال منه فبقي كما هو في شبابه.

¹ - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 285.

و في لحظة من لحظات الرواية يتحد المكان و الزمن في شخصية واحدة صادمة، وجهت ضربة أليمة لعاكف، ذلك أن عاكف ذهب مع الجنية نمار إلى عالم الجان، وبقي هناك ثلاثين يوماً، و حين عاد للأرض إلى قريته، وجد أن كل شيء تغير، المكان تغير و الزمن تغير: تغيرت القرية و انمحي بيته و لم يعد له أثر، و غاب معارفه و أصدقاؤه: "لا أريد سلوى. طال الغياب فتبدلت الدنيا. كل شيء تغير، الزمان و المكان و الناس. ماتت دنياي، و أصبحت إنسانا بلا معنى"¹، و هنا عرف أنه قد مرّت ثلاثون عاماً تغير فيها حال الدنيا، لأن ثلاثين يوماً في عالم الجان تساوي ثلاثين سنة من سنين البشر.

كما أننا نلاحظ أن في فضاء الدير و الزاوية ينتفي المكان و الزمن العادي، و لا يبقى إلا عاكف مع صلاته و تسابحه لا يشعر لا بمكان و لا بزمان رغم مرور مئة عام كاملة، تجلت فيها غربته و اغترابه: "غريب أنا على هذه الدنيا، و النهر يعرف غربتي، فطوبى للغرباء. جئت إليك من زاوية جدرانها متهالكة ترقد على أطراف دير وسيع، زاوية و دير تفصلهما عن بلادي القديمة سنين لا أعرف عددها، لم أعد أتذكر تفاصيل شوارعها و أزقتها"²، مما يدل على أن الزمن الصوفي الذي يعيشه عاكف كان زمناً أبطئ من الزمن المعروف.

5-4- الوظيفة الدلالية للفضاء المتخيل في شجرة العابد:

الوظيفة الدلالية للفضاء في شجرة العابد هي الكشف عن الوضع النفسي للبطل الراوي و عن حالته الشعورية، ذلك أن الفضاء متغير بحسب حالة عاكف، لأنه يمثل الراوي الرئيسي في الرواية، و كل انطباعات الفضاء المتخيل لا تظهر إلا من خلاله و من تقلبات شعوره و من زاوية نظره هو، فلو غيرنا مثلاً الراوي و نظرنا لفضاءات الرواية

1 - عمار علي حسن: شجرة العابد، ص 84.

2 - نفس المصدر ، ص 35.

من خلال زاوية نظر السلطان مثلا، فإن تشكيل هذه الفضاءات سيتغير بتغير وجهة النظر. إن الفضاء الروائي المتخيل في شجرة العابد يحيل مباشرة إلى الراوي عاكف، ويشكل من حالاته الشعورية وظيفة دلالية له.

إن عالم الجن العجائبي الذي زاره عاكف و لبث فيه مدة كان جميلا ساحرا حين كان عاكف مبهورا به في بداية زيارته، لكنه تحول إلى فضاء موحش يصنع الشعور بالاغتراب حين حنَّ عاكف إلى الأرض و حياته السابقة. و كانت أيضا له وظيفة دلالية تشير إلى قدرات الجن و خوارقهم التي كان أبسطها طمس ذاكرة عاكف.

و فضاء الصحراء الذي كان مخيفا منذرا بالموت حين كان عاكف و حفصة هارين من السلطان، تحول إلى فضاء آمن و منقذ حين حماهما الشيخ يوسف و أسكنهما إحدى خيامه، ليتحول فضاء الصحراء في نهاية الرواية إلى فضاء ضيق حين اعتزل عاكف نفسه في زاويته سنين طويلة ف شعر بالاغتراب بين الأصفر و الأزرق، بين الصحراء و السماء.

و فضاء القصر متحول بحسب تحولات عاكف النفسية، فتارة هو الأمان و الرخاء، وتارة هو الجنة حين تكون معه حفصة، و تارة هو فضاء الموت حين يتورط عاكف مع السلطان، ليتحول في الأخير أيضا إلى فضاء للاغتراب و بالتالي الهروب منه، وهو بالإضافة إلى وظيفته الدلالية التي تتمثل في خلق الشعور بالاغتراب بالنسبة للبطل عاكف، حمل وظيفة دلالية أخرى تشير إلى البذخ الكبير و الثراء الذي يعيشه السلطان، على عكس الناس الذين يعيشون في فقر.

غير أن فضاء الشجرة كان متعددًا بحسب رؤية الشخصيات في الرواية له، فهي عند السلطان و ملك الجان فضاء للغنى و الكنز و اللآلئ، و عند والي منفلوط هي العلاج

من كل الأمراض، و عند عاكف و حفصة و الحاج حسين هي جزاء العابدين من أعباء الله الزاهدين في الدنيا و المتعبدين.

أما الوظيفة الدلالية للدير و الزاوية فهي التسامح بين الأديان، فأصحاب دير انطونيوس المسيحيون سمحوا لعاكف بالبقاء عندهم سنين طويلة، و سمحوا له ببناء الزاوية التي سَيَّعَبَّدُ فيها، بل و ساعده على بنائها. كما أن عاكف تعامل معهم و أكل من أكلهم.

غير أن فضاء المسجد حمل وظيفة دلالية تشير إلى شكل البناء و العمارة في حقبة زمنية من تاريخ مصر.

وحده فضاء الشجرة حمل وظيفة دلالية تحيل إلى الجنة، بما تحمله من هدوء وراحة نفسية، و إزاحة لكل ما يثقل على الإنسان في الدنيا، ذلك أن عاكف حين حمله البادوق إلى فضاء الشجرة، رأى عالما جميلا مختلفا تماما عن عالم الأرض، كما أنه انتقل فجأة إلى حالة العري و اختفاء ملبسه، لأن في الجنة لا أحد يرى عورة الآخر ولأن الله قد ستره، ثم يكتشف عاكف أنه في هذا الفضاء الجنة/الشجرة، ليس هناك نوم و لا أحلام و لا رؤى، و أن الزمن قد توقف، و نسي ما جرى معه من عاديات الأيام، سواء كانت حلوة أو مرة، و لم يبق في ذاكرته سوى وجه حفصة و وبيرق الحاج حسين، و عكاز الشيخ القناوي، و مشاهد متناثرة من قريته المنسية، دليلا على وجوب انتصار الحب و التصوف و الثورة.

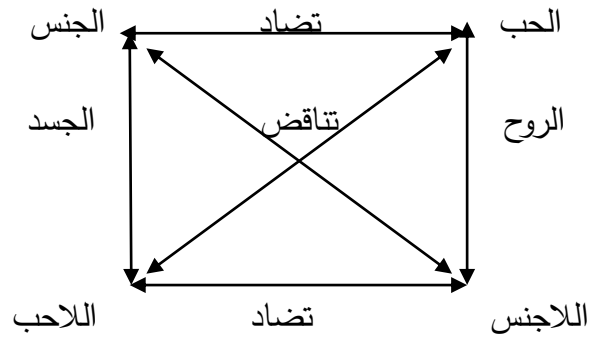
6- الوظيفة الدلالية للصراع بين القيم:

تحيلنا الرواية على مستوى تنظيمها الدلالي إلى انتظام بنية المعنى عند غريماس الذي يعتبر أن المعنى لا يتضح إلا من خلال تعارضه مع الضد، و من هذا المنطلق قدم المربع السيميائي لأجل إعادة تحليل الأشكال المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة، والمعنى لدى غريماس يبني على ثلاث علاقات منطقية، هي التضاد و التناقض

والتضمن بين ثنائيتين متعارضتين إحداهما موجبة و الأخرى سالبة¹، و بالتالي تتوزع القيم في الرواية في "مجالين دلاليين الأول إيجابي يحفل بحيز معنوي أساسي يتضمن غياب القيمة السلبية، و الثاني سلبي يحفل بحيز معنوي أساسي مناقض للأول يتضمن غياب القيمة الإيجابية"².

و بالعودة إلى رواية شجرة العابد، نجدها تحمل بنية قيمية تقوم على الصراع بين مجموعة من القيم، تتوزع على مجال إيجابي يجمع بين الحب و المواجهة و السمو، و مجال سلبي يضم الجنس و الانعزال و الدناءة. و اعتمادا على المعاني و الدلالات التي تزر بها هذه الرواية، يمكن استنتاج الثنائيات الآتية:

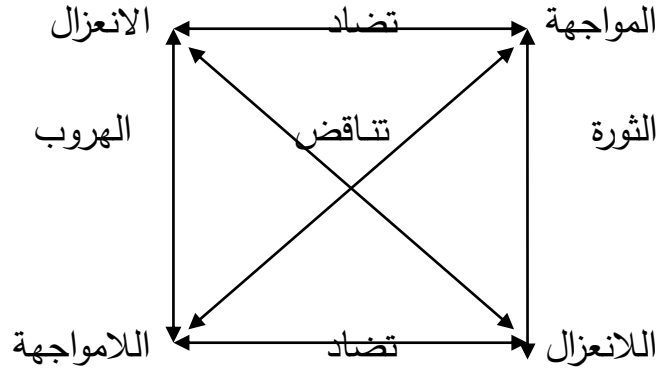
6-1- ثنائية الحب/الجنس:



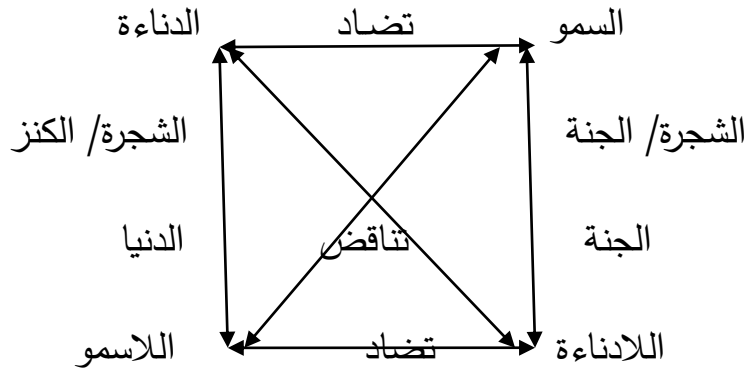
من خلال المربع السيميائي لهذه الثنائية، يبدو جليا علاقة التضاد بين الحب والجنس، وعلاقة التناقض بين الروح و الجسد من جهة، و كذلك بين التوجس و الاطمئنان من جهة أخرى، و تبعا لهذا تكوّن مجالان دلاليان، أولهما إيجابي سمته الطهر و تمثله العلاقة بين عاكف و حفصة، و يضم الحب والروح و اللاجنس، و ثانيهما سلبي سمته الاستغلال، مثلثة العلاقة بين عاكف و نمار، و يضم الجنس و الجسد و اللاحب.

¹ - نجاه غفالي: قراءة سيميائية لرسالة ابن خلدون المغربي، مجلة محاضرات الملتقى الخامس السيمياء و النص الادبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي، نوفمبر، 2008، ص 619.

² - نفس المرجع، ص 619.

2-6- ثنائية المواجهة/ الانعزال:

يتبين من خلال هذا المربع ليس فقط التضاد الحاصل بين المواجهة و الانعزال، بل وأيضا ذلك التناقض بين الثورة و الهروب. فعاكف الذي يمثل الشخصية الرئيسية الفاعلة في الرواية، ظلت تتصارع في نفسه قيمتي المواجهة و الانعزال الصوفي، فقد كان ثائرا ضد بطش السلطان الحاكم و أتباعه، لكنه اختار الهروب نحو الدير والانعزال فيما بعد، ليتحول من صوفي ثائر إلى صوفي منعزل، و بقيت جذوة المواجهة مشتعلة في صدره. و هنا نلاحظ وجود مجال دلالي إيجابي يجمع بين المواجهة و الثورة و اللانعزال، و مجال دلالي سلبي يجمع بين الانعزال والهروب واللامواجهة.

3-6- ثنائية السمو/ الدناءة:

لقد شكّل التضاد بين السمو و الدناءة أساسا للتناقض بين الجنة و الدنيا من جهة، وبين الشجرة/ الجنة و الشجرة/ الكنز من جهة أخرى، فالسمو بالنفس جعل الشجرة في نظر عاكف و حفصة و الحاج حسين تمثل الراحة و الجنة، و هي جزء من صَفَت روحه عن الدنيا، بينما الدناءة التي اتصف بها السلطان و كل من كان يبحث عن الشجرة، جعلت هذه الأخيرة -أي الشجرة- مجرد كنز من الذهب. و هنا يتوضح أمامنا المجال الدلالي الإيجابي الذي يجمع السمو و الجنة و اللادناءة، و سمته صفاء الروح، و المجال الدلالي السلبي الذي يجمع الدناءة و الدنيا و اللاسمو، و سمته خبث الروح.

خاتمة



خاتمة:

حاولت في هذا البحث التعمق في رواية شجرة العابد من خلال دراسة الوظائف السردية والدلالية للخطاب الصوفي فيها، فتوقفت بداية عند كيفية استدعاء التراث الصوفي و التراث عموما في الرواية العربية، ثم رحلت أدرس وظائف الاستهلال والحوار و الوصف، و كذا وظائف الراوي و الشخصيات و الفضاء و الزمن، و لم أكتف بذلك، بل درست الوظائف الدلالية للعتبات و أسماء الأعلام و الرمز الأنثوي، هذا بالإضافة إلى دلالات الكرامات الصوفية و صراع القيم و الفضاء الروائي المتخيل في الرواية.

و لعل النتائج البارزة التي انتهت إليها تمثلت في:

* رواية شجرة العابد نص روائي تخيلي، حمل شخصيات و فضاء روائي و أحداث تخيلية مفعمة بالأجواء السحرية و الكرامات الصوفية.

* يتشكل الخطاب الصوفي في رواية شجرة العابد من خلال اللغة الصوفية التي تبلغ أوجها في حديث النفس، حديث الشخصية الرئيسية الفاعلة عاكف إلى نفسه، و في حديث حفصة، كما يظهر في الكرامات الصوفية التي اختص بها عاكف و حفصة والحاج حسين، ونجده في استدعاء الشخصيات الصوفية و أسمائها و عناوين كتبها وعباراتها، ونعثر عليه في مناجاة الله.

* من نتائج البحث أن الخطاب الصوفي يستطيع أن يؤصل لرواية عربية خالصة مختلفة عن الرواية الغربية، فحتى و إن تقاطعت الوظائف السردية له مع باقي الروايات، فإن الوظائف الدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة قد ميزتها عن الروايات التي لم توظف مثل هكذا خطاب.

* و مما يمكن استنتاجه إجمالاً، هو أن الخطاب الصوفي في شجرة العابد قد فتح مجالاً للتخييل، و هذا ما ميزه عن الخطاب الديني الذي لا مجال فيه لذلك. و هو بهذا -أي الخطاب الصوفي- يقدم تمييزاً للرواية العربية المعاصرة التي تريد الانعتاق من الواقعي إلى التخييل الذي يمنح إمكانات أخرى للواقع، و ليس تصويراً له، حتى لو أحال على هذا الواقع.

* العجائبي ظاهرة مميزة في الخطاب الصوفي في شجرة العابد، إذ كان له أثر على طبيعة السرد و الوصف بما يحمله من كرامات اختص بها البطل.

* الخطاب الصوفي في شجرة العابد، خطاب تعدى حدود النص المكتوب، ليصل إلى العمق، فهو لم ينطلق من أول حرف في الرواية، بل من أول نقطة في غلاف الرواية (العتبات)، و هذا ما جسده استعمال الخط الكوفي، و لوحة غلاف الرواية، و اللون البني الترابي الذي طغى عليها و التصدير. إنها بداية قبل بداية أحداث الرواية، و من ثمة فهناك خطاب صوفي تشكيلي غير مكتوب، بل مرسوم و ملون و مخطوط داخلها.

* بالإضافة إلى الخطاب الصوفي، هناك خطابات أخرى ماثلة في خطاب رواية شجرة العابد، تُستحصَرُ فيها أجناس أدبية و غير أدبية مختلفة، كالخطاب الديني (القرآن والأحاديث الشريفة)، والرسالة، و الأمثال العربية، و الأمثال الشعبية، و الغناء، والشعر، و القصص العجائبي، و التاريخ.

* و أنا أرى أن الخطاب الصوفي و إن استطاع التأصيل لرواية عربية، فإنه لن يستطيع التأصيل لنهضة عربية. فالشخصية الرئيسية الفاعلة "عاكف" الذي كان متحمساً للتغيير، اختار التصوف والعزلة في الزاوية بالدير لسنوات طويلة جداً، تاركاً دوره في المشاركة في تلك الجهود التي يقوم بها البسطاء من أمثاله، و هو موقف

سلبى يمثل هروب البطل من واقعه، والتفاته نحو نفسه فقط، كي يفوز بالرضا و من ثم الشجرة، إنّ التصوف كما هو ظاهر في الرواية يستطيع أن يحرر النفس من ذنوبها و شهواتها، لكنه أبدا لا يستطيع تحرير وطن من الجهل. و حتى هذه اللجنة المؤقتة التي رُفِع إليها البطل عاكف في انتظار يوم القيامة لأجل انتقاله للجنة الحقيقية، هي جنة مُرة، فأى معنى للجنة بلا ناس، وبلا أحباب؟

* و أخيرا فإن رواية شجرة العابد - وهذا ما أراه - عمل يستحق أن يتجسد في عمل سينمائي، يثبت أن الخطاب الصوفي يمكن تجسيده و مسرحته و تمثيله عبر الصورة السينمائية. و من المفيد هنا أن أقترح ضرورة مقارنة الرواية بالسينما، و هذا ما سأعمل به في بحوثي القادمة، لأن أي تطور في الرواية صحبه تطور مماثل على مستوى السينما.

ثبٲ المصطلحات

ثبت المصطلحات: عربي فرنسي

Préface	استهلال
Dédicaces	إهداءات
Structure	بنية
Structure sémantique	بنية دلالية
Focalisation	تبئير
Focalisation externe	تبئير خارجي
Focalisation interne	تبئير داخلي
Focalisation zéro	تبئير من الدرجة صفر
expérimentation	التجريب
Fiction	تخييل
patrimoine	تراث
Epigraphe	تصدير الكتاب
Configuration sémantique	¹ تشكل دلالي
Condensation	تكثيف
Histoire	حكاية
Diégétique	حكائي

Dialogue	حوار
Discours	خطاب
Discours narrative	خطاب سردي
Discours descriptif	خطاب وصفي
Imagination	خيال
Sujet	ذات
Vision	رؤية
Narrateur	راوي
Romanesque (adj.)	روائي
Roman	رواية
Roman expérimental	رواية تجريبية
Le Nouveau Roman	الرواية الجديدة
Roman réaliste	الرواية الواقعية
Chronographie	زمان
temps	الزمن
Narration	سرد
Récit	سرد

Personne	شخص
Personnage	شخصية
Mystique	صوفي
Opérateur	عامل
Acte /Action	عمل
Seuils	عتبات
Titre	عنوان
Acte	فعل
Actant	فاعل
Espace	الفضاء
Séquence	مقطع
Séquence narrative	مقطع سردي
Séquence descriptive	مقطع وصفي
Topographie	مكان
Enoncé	ملفوظ
Perspective	منظور
Indication générique	مؤشر جنسي
Point de vue	وجهة نظر
Description	وصف

Fonction	وظيفة
Fonction de cohésion	وظيفة إبداعية
Fonction herméneutique	وظيفة تأويلية
Fonction idéologique	وظيفة إيديولوجية
Fonction informative	وظيفة إخبارية
Fonction décorative	وظيفة تزيينية
Fonction expressive	وظيفة تعبيرية
Fonction didactique	وظيفة تعليمية
Fonction explicative	وظيفة تفسيرية
Fonction esthétique	وظيفة جمالية
Fonction sémantique	وظيفة دلالية
Fonction narrative	وظيفة سردية
Fonction ornementale	وظيفة زخرفية
Fonctionnel	وظيفي (وظائفي)
Fonctionnalité	وظيفية (وظائفية)
Pause	وقفة

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

مصادر و مراجع باللغة العربية:المصدر:

1- حسن عمار علي: شجرة العابد، دار نفرو للنشر و التوزيع، مصر، ط 1، 2011.

مراجع الدراسة:

2- الأبراشي محمد عطية: الآداب السامية، القاهرة، دط، 1947

3- أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت و المتحول، دار الساقى، بيروت، الجزء الثالث، د . ط، د . ت.

4- أدونيس علي أحمد سعيد: الصوفية و السريالية، دار الساقى، بيروت، ط 2، 1995.

5- أدونيس علي احمد سعيد: الثابت و المتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة، الجزء 2، بيروت، د ط، 1982.

6- الأصبهاني أبو نعيم أحمد بن عبد الله: حلية الأولياء و طبقات الأصفياء، ج1، دار الفكر للطباعة و النشر، سوريا، دط، دت.

7- إيكو أمبرتو: 6 نزعات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005.

8- الأسواني علاء : عمارة يعقوبيان، دار الشروق، القاهرة، مصر، د ط، 2008.

9- بارت رولان: التحليل البنوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي و آخرون، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1992.

10- بالعايد عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف و دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر و لبنان، ط2008، 1

11- بوتشيش ابراهيم القادري: الإسلام السري في المغرب العربي، سينا للنشر، ط 1، 1995.

12- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2009.

13- بروب فلاديمير: مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، شرع للدراسات و النشر، دمشق، ط1، 1996.

14- بوشفرة نادية: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، الجزائر، دط، 2011.

15- بلعلى آمنة: تحليل الخطاب الصوفي (في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر و لبنان، ط1، 2010.

- 16- بوعزة محمد: تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان/ دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010.
- 17- برادة محمد: الرواية العربية و رهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سلسلة إبداع عربي رقم 2، 2012.
- 18- برادة محمد: الرواية العربية و رهان التجديد، دار الصدى، دبي، ط 1، 2011.
- 19- بوقربة عبد المجيد: في معنى التراث (مستويات الفهم)، مجلة فكر ونقد (مجلة ثقافية فكرية)، المغرب، العدد 53، د.ط
- 20- بن سالم عبد القادر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.
- 21- توفيق أحمد: جارات أبي موسى، دار القبة الزرقاء للنشر و الخدمات الثقافية، مراكش، ط1، 2008.
- 22- الجابري محمد عابد: التراث و الحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1991.
- محمد لطفي جمعة: تاريخ فلاسفة الإسلام، هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، دط، 2014.
- 23- جينيت جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.
- 24- جينيت جيرار و آخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنبير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، ط1، 1989
- 25- الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد: الصحاح (تاج اللغة و صحاح العربية)، تحقيق محمد محمد ثامر، دار الحديث، القاهرة، دط، 2009.
- 26- الحارثي جوخة : منامات، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2004.
- 27- الحجمري عبد الفتاح: التخيل و بناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردية)، شركة النشر و التوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2002.
- 28- أبو الحسن محمد حسين: الشكل الروائي و التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2012.
- 29- حسين سليمان: مضمرة النص و الخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999.
- 30- حمداوي جميل ، دراسات في النقد الروائي بين النظرية و التطبيق، دار المعرفة، المغرب، ط1، 2013.

- 31- حمداوي جميل: بنية الوصف في الرواية التونسية (رواية الدقلة في عراجينها للبشير خليف نموذجاً)، مؤسسة المثقف العربي، تونس، ط2، 2016.
- 32- حمداوي جميل: مستجدات النقد الروائي، (دار النشر غير مذكورة) المغرب، ط1، 2011.
- حمداوي حمداوي: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، المغرب، ط2، 2016
- 33- حميش بنسالم: مجنون الحكم، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، دط، 1998.
- 34- خالص وليد محمود: منامات جوخة الحارثي (قراءة في البناء و الرؤيا)، مجلة نزوى: مجلة أدبية ثقافية فصلية، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الاعلان، عمان، العدد 45، 2009
- 35- الخطيب محمد كامل: تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1990.
- 36- دراج فيصل: نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ط، 2002.
- 37- رضا أحمد رضا: معجم متن اللغة (موسوعة لغوية حديثة)، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، المجلد 5، دط، 1960.
- 38- زدادقة سفيان: الحقيقة و السراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان/ مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات العربية، ط1، 2008.
- 39- زيرافا ميشيل: الأسطورة و الرواية، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، ط 1، 1985.
- 40- زيور علي: الكرامة الصوفية و الأسطورة و الحلم (القطاع اللاواعي في الذات العربية)، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1984.
- 41- ستار ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات و الوظائف و التقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.
- 42- السرخيني محمد: وجدتك في هذا الأرخيل، منشورات الجواهر، المغرب، د ط، 1992.
- 43- سعدي ابراهيم: دراسات و مقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر، د.ط، 2009.
- 44- شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2007.
- 45- - الشركي محمد: العشاء السفلي، دار توبقال للنشر، المغرب، د ط، 1987.
- 46- شغموم الميلودي: شجرة الخلاطة، مطبعة فضالة، المغرب، دط، 1995.
- 47- شغموم الميلودي: المتخيل و القدسي في التصوف الإسلامي الحكاية والبركة، منشورات المجلس البلدي، مطبعة فضالة المحمدية، المغرب، ط 1، 1991.

- 48- الشاذلي عبد اللطيف: التصوف و المجتمع (نماذج من القرن العاشر الهجري)، منشورات جامعة الحسن الثاني، المغرب، د ط، 1989
- 49- صالح ضاري مظهر: دلالة اللون في القرآن و الفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة و النشر، سوريا، ط1، 2012.
- 50- الضبع محمود: السرد في الشعر الشعري في السرد، الأبحاث لمؤتمر أدباء مصر الدورة 23، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2008.
- 51- طوبيا مجيد: تغريبة بني تحوت إلى بلاد الجنوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1992.
- 52- عاشور عمر: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، دط، 2010
- 53- عبيدي مهدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد) الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011.
- 54- العدوانى أحمد العدوانى: بداية النص الروائي مقارنة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت و الدار البيضاء، ط1، 2011
- 55- ابن عربي محي الدين : فصوص الحكم: تحقيق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980.
- 56- ابن عربي محي الدين: شجرة الكون، تحقيق رياض العبد الله، دار القلم، ط2، 1985.
- 57 - عزام صلاح: أقطاب التصوف الثلاثة، مؤسسة دار الشعب، مصر، دط، 1968.
- 58- عزام محمد: شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.
- 59- علام حسين: العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر و لبنان، ط1، 2010.
- 60- العمامي محمد نجيب: بحوث في السرد العربي، مكتبة علاء الدين، تونس، دط، 2005.
- 61- العمامي محمد نجيب: الوصف في النص السردى بين النظرية و الإجراء، دار محمد علي الحامي، تونس، دط، 2010.
- 62- عمر أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، المجلد3، ط1، 2008.
- 63- عميش عبد القادر: شعرية الخطاب السردى (سردية الخبر)، دار الألفية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2011.
- 64- العيسى منال بنت عبد العزيز: تمثيلات الذات المروية على لسان الأنا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2013.

- 65- الغيطاني جمال: الزويل، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993.
- 66- الغيطاني جمال: كتاب التجليات الأسفار الثلاثة، الهيئة المصرية العامة للشباب، مصر، د ط، 1997
- 67- فلاح حسينة: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، الجزائر/ دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2012.
- 68- الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، دار الجيل للنشر و التوزيع، دط، دت.
- 69- الفيصل سمر روعي: الرواية العربية البناء و الرؤيا (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2009.
- 70- القشيري أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان النيسابوري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف مصطفى زريق، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، صيدا، بيروت، ط 1، 2001.
- 71- الكتاني نور الهدى : الأدب الصوفي في المغرب و الأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2008.
- 72- الكردي عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1992
- 73- كنعان شلوميت ريمون: التخيل القصصي، ترجمة لحسن حمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1995.
- 74- الكوني ابراهيم: التبر، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط1، 1990
- 75- لحميداني حميد: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- 76- مانفريد يان: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، دط، 2011
- 77- مباركي جمال: الوظائف السردية في نقد الرواية (مفاهيم و إشكالات)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 24، 2012.
- 78- المرزوقي سمير و جميل شاكرو: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت.

- 79- موسى فاطمة: الأعمال الكاملة في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الجزء الأول، ط 3، 1997.
- 80- الماضي شكري عزيز: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والاداب، الكويت، ط 1، 2008.
- 81- محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر و لبنان، ط1، 2009.
- 82- محفوظ نجيب: رحلة ابن فطومة، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت.
- 83- محفوظ نجيب: اللص و الكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت.
- 84- محي الدين ناصر نمر: بناء العالم الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 2012.
- 85- المختار حميد: صحراء نيسابور، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط 1، 2008.
- 86- المسعدي محمود: حدث أبو هريرة قال، دار الجنوب، تونس، ط 3، 1989.
- 87- معلوف أمين: سمرقند، ترجمة عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت، ط 2، 2001.
- 88- ابن منظور: لسان العرب، ج9، دار صادر، مصر، دط، 2003.
- 89- الميلودي عثمان: العوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة و المحتويات و الأسلوب، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2013
- 90- سلوى: برهان العسل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2007.
- 91- النصير ياسين: الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقاليم العراقية، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، العددان 11- 12، 1986
- 92- نصر عاطف جودة: شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د ط، 1982.
- 93- الهبطي رجاء: تصور التخيل الأدبي، مجرة، المغرب، د ط، 1996.
- 94- بن هدوقة عبد الحميد: الجازية و الدراويش، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1983.
- 95- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، 1987.
- 96- هيكل أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع الى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1994.
- 97- هيمة عبد الحميد: الخطاب الصوفي و آليات التأويل (قراءة في الشعر المغربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008.
- 98- و شان علي آيت: التخيل الشعري في الفلسفة الإسلامية (الفارابي، ابن سينا، ابن رشد)، منشورات إتحاد الكتاب 17، المغرب، ط 1، 1992.

- 99- وتار محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002.
- 100- وطار الطاهر: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبیین، الجاحظية، الجزائر، د ط، 1999.
- 101- يازجي ندره/نصري هاني يحي: الصوفية رؤية للعالم، دار الفكر، دمشق، ط2، 2010.
- 102- يقطين سعيد: القراءة والتجربة، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط 1، 1985.
- 103- يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001.
- 104- يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر ، القاهرة، ط 1 ، 2006.
- 105- يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب و لبنان، ط4، 2005.

المراجع باللغة الفرنسية:

- 1-LE ROBERT (dictionnaire de français), Edif 2000, Paris, 2005.
- 2- BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et Théorie du roman, trad. du russe par Daria Olivier, préface de · Michel Aucouturier, Paris, Gallimard – NRF, 1978.
- 3- Jean- Yves Tadié :Le récit poétique, Presses Universitaires de France, Paris, 1978.

المجلات و الدوريات العلمية:

- 1- أدادا محمد: الصوفي في الروائي، مجلة فكر ونقد (مجلة ثقافية فكرية) المغرب، العدد 40، د.ت.
- 2- محمد أدادا : ملتقى الروائي و الشعري، مجلة فكر و نقد (مجلة ثقافية فكرية)، المغرب، العدد 42، دت.
- 3- برادة محمد: سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية ، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 09، 2007.
- 4- بن منصور عبد الوهاب: الكتابة الروائية لماذا...؟، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 01، 2004.

- 5- بخيت عبد الحافظ: استلهام التراث في الرواية، مجلة الرواية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، عدد 132، 2010
- 6- الظل حورية: الرواية العربية و تمثل التجربة الصوفية، مجلة الفجيرة الثقافية، هيئة الفجيرة للثقافة و الإعلام، العدد1، 2015
- 7- بوداود وذناني: اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، مجلة حوليات التراث، مجلة علمية محكمة سنوية، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد 6، 2006.
- 8- التازي محمد عز الدين: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد، ندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (مصر)، الدورة 5 لملتقى القاهرة للابداع الروائي العربي، 2010.
- 9- مقران حكيم: تجليات الخطاب الروائي الجزائري المعاصر في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار، الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب: الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، جامعة ورقلة قاصدي مرباح، فيفري 2011
- 10- خلاف محمد: نزعة أدونيس الإنسانية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ربيع 2002
- 11- سلمان سرحان جفات: الشخصية و مرجعيتها الصوفية في رواية التبر (دراسة نقدية)، مجلة سر من رأى، المجلد 7، العدد 27، 2011
- 12- شعبان فهيمة زيادي: التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) الحوات والقصر للطاهر وطار نموذجاً، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، العدد 6، 2010.
- 13- عبد الرحمن لنا: دلالات المكان الروائي في ثلاث روايات عمانية معاصرة (رواية المرأة نموذجاً)، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان، سلطنة عمان، العدد 71، 2012
- 14- مرتاض عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، العدد 240، 1998.
- 15- مستار أمينة: بنية الصوفي في رواية " كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة " لجمال الغيطاني، قراءة تناصية، مجلة إنسانيات (المجلة الجزائرية في الانثروبولوجيا و العلوم الاجتماعية)، الجزائر، العدد 50، 2010
- 16- مفتي بشير: حرقه الرواية إضاءات داخلية، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 01، 2004.

- 17- مويقن المصطفى: المتخيل الديني في رواية "جارات أبي موسى" (الكرامة الصوفية نموذجاً)، مجلة فكر و نقد (مجلة ثقافية فكرية)، المغرب، العدد، 33، د.ت.
- 18- مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد7، 2010.
- 19- هزاع شريف: المعنى والتأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج، مجلة علامات، مجلة محكمة تُعنى بالسيمانيات و الدراسات الأدبية الحديثة و الترجمة، المغرب، العدد 22، 2004.
- * عبده شيرين: الغناء الصوفي تجليات مصرية و عربية، جريدة العربي الجديد، ليوم 03 جويلية 2016، تصدر من لندن./ و جريدة الشرق الأوسط ليوم 31 أكتوبر 2007
- * الشاذلي أحمد: رقصة التنورة من الصوفية إلى الفلكلور، جريدة العرب، لندن، العدد 9908، يوم 2015/05/05.
- * حكمت مهدي جبار: السعي لتأسيس رواية صوفية في العراق، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، أستراليا، يوم 2011/1/3.
- * يونس تهوش: البعد الصوفي في رواية حدثنا أبوهريرة قال، جريدة العلم المغربية، المغرب، يوم 2009/7/16
- الأطروحات و الرسائل الجامعية:**
- 1- بن الشيخ عبد الغني: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائي عند عبد الرحمن منيف، ثلاثية أرض السواد نموذجاً (مخطوط رسالة دكتوراه علوم في الأدب الحديث)، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية 2008-2009.
- 2- بنيني زهيرة: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008/2007.
- 3- عثمان فاطمة محمود أحمد: توظيف الصوفية في الرواية المصرية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية دار العلوم بجامعة المنية مصر، 2004.
- 4- عيلان عمر: النقد الجديد و النص الروائي العربي (مخطوط رسالة دكتوراه دولة في الأدب الحديث)، جامعة منتوري قسنطينة، العام الجامعي 2005-2006.
- 5- مبيضين مهى عبد القادر و جمال محمد مقابلة: الشجرة دلالاتها و رموزها لدى ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد28، العدد2، 2012،
- 6- نظور كريمة: البنية السردية في قصص الأطفال الجزائرية قصة البحيرة العظمى لأحمد منور عينة، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة.

مقالات إلكترونية:

1 - شادية بن يحيى: الرؤيا التاريخية الإسلامية عند الطاهر وصار، مجلة ديوان العرب (مجلة إلكترونية)

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article24310>

2- حميد أكبرى: الرواية العربية الحديثة (جذورها - تطوراتها - اتجاهاتها)، رابطة أدباء الشام، مقال إلكتروني، يوم 13 أكتوبر 2007.

<http://www.odabasham.net/%D9%86%D9%82%D8%AF-%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A/54901-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D8%AB%D8%A9>

3- جميل حمداوي: المصطلح الصوفي، مقال إلكتروني على موقع وزارة الثقافة المغربية، فضاء الابداع، يوم 01 نوفمبر 2010.

<http://www.minculture.gov.ma/index.php/2010-01-11-01-40-04/etudes-essaie/343-jamil-hamsaoui-terminologie-mystique>

الفهرس المفصل

الفهرس المفصل للمحتويات

1	الفصل الأول: الرواية العربية و استدعاء التراث الصوفي و أشكاله
2	تمهيد:
5	1- مدارات الرواية العربية المعاصرة:
5	1-1 مدار الماهية
11	2-1 مدار التشكل
15	3-1 مدار التجريب والرواية الجديدة
23	4-1 مدار التخيل
26	2- استدعاء التراث في الرواية العربية المعاصرة
29	1-2 ماهية التراث
35	2-2 أشكال توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة
36	1-2-2 توظيف التاريخ
39	2-2-2 توظيف عناوين كتب التراث
40	3-2-2 توظيف الحكاية الشعبية
41	4-2-2 توظيف النص الديني
44	5-2-2 توظيف السيرة الشعبية
45	6-2-2 توظيف المعتقدات و التقاليد و الأساطير المحلية
48	3- أشكال استدعاء التراث الصوفي في الرواية العربية المعاصرة
49	1-3 التجربة الصوفية بين الشعر و الرواية
53	2-3 استدعاء اللغة الصوفية و المصطلح الصوفي
66	3-3 استدعاء الشخصية الصوفية و النص الصوفي
68	4-3 استدعاء الكرامة الصوفية
74	5-3 استدعاء الملامح الصوفية في الشخصية الروائية
79	4- أشكال توظيف التراث الصوفي في رواية شجرة العابد
83	الفصل الثاني: الوظائف السردية في شجرة العابد
84	تمهيد
86	1- مفاهيم مصطلحية
86	1-1 مفهوم الوظيفة
95	2-1 مفهوم الخطاب
99	3-1 مفهوم السرد
101	2- وظيفة الاستهلال بين الصوفي و العجائبي
101	1-2 مفهوم الاستهلال
104	2-2- مميزات الاستهلال في شجرة العابد

106	أ- اللغة و الأجواء الصوفية
106	ب- توسُّع الاستهلال
107	ج- تعدد الأصوات
107	د- التركيز على الحدث المحوري
108	هـ- التركيز على الوصف
109	و- الاستهلال الحواري
109	ز- الاستهلال مساوٍ للنهاية
109	3- وظائف الحوار
109	3-1- مفهوم الحوار
111	3-2- أنواع الحوار في شجرة العابد
111	أ- الحوار الموصوف
112	ب- الحوار المباشر
112	ج- الحوار غير المباشر
112	د- الحوار التمثيلي
113	هـ- الحوار المندغم بالسرد
114	و- الحوار الداخلي المونولوج
115	3-3- وظائف الحوار في شجرة العابد
117	4- الوظائف السردية للوصف
117	4-1- بين الوصف و السرد
119	4-2- الوصف في شجرة العابد
124	4-3- وظائف الوصف
126	5- وظائف الراوي
126	5-1- بين الراوي و الروائي
127	5-2- أنواع الرواة و الرؤية في الرواية
130	5-3- تعدد الرواة و الرؤية في شجرة العابد
136	5-4- وظائف الرواة
137	6- وظائف الشخصيات
137	6-1- مفهوم الشخصية
139	6-2- أنماط الشخصيات و وظائفها في شجرة العابد
139	أ- الشخصيات المحورية
146	ب- الشخصيات الغائبة الحاضرة
148	ج- الشخصيات الصديقة
150	د- الشخصيات العابرة
153	هـ- الشخصيات الحقيقية
154	7- الوظيفة السردية للفضاء و الزمن
154	7-1- الوظائف السردية للفضاء في شجرة العابد
154	7-2- الوظائف السردية للنسق الزمني في شجرة العابد

- أ- الاستذكار.....155
 ب- الاستشراق.....156
 ج- تسريع السرد.....157
 د- الحذف.....157
 هـ- الوقف.....158

الفصل الثالث: الوظائف الدلالية للخطاب الصوفي في شجرة العابد

- 1- الوظيفة الدلالية للعتبات.....160**
- 1-1- صوفية الغلاف الخارجي.....160
- 1-1-1- صوفية العنوان.....163
- 1-1-2- المؤشر الجنسي (كلمة رواية).....166
- 1-1-3- صوفية لوحة الغلاف.....166
- 1-1-4- صوفية لون الغلاف.....169
- 1-2- الوظيفة الدلالية للإهداء.....170
- 1-3- صوفية التصدير.....171
- 2- أسماء الشخصيات بين الدلالة الصوفية و الدينية.....172**
- أنواع أسماء العلم.....172
- دلالات اسم العلم.....173
- دلالات أسماء الأعلام في شجرة العابد.....174
- 3- الرمز الأنثوي بين الجسد و الحب الحقيقي.....182**
- منحى حفصة.....183
- منحى نمار.....184
- 4- الوظيفة الدلالية لكرامات البطل.....185**
- التشبه بنوح عليه السلام.....186
- التشبه بسليمان عليه السلام.....187
- التشبه بعيسى عليه السلام.....187
- التشبه بمحمد صلى الله عليه و سلم.....189
- التشبه بآدم عليه السلام.....190
- 5- دلالات الفضاء الروائي المتخيل.....192**
- 1-5- بين الفضاء و المكان.....192
- 2-5- الفضاء التخيلي في شجرة العابد.....199
- 1-2-5- فضاء بيت عاكف.....199
- 2-2-5- فضاء المسجد.....200
- 3-2-5- فضاء القصر.....201
- 4-2-5- فضاء الشجرة.....202

203.....	5-2-5- فضاء القرية
204.....	6-2-5- فضاء المدينة المحروسة
204.....	7-2-5- فضاء عالم الجن
205.....	8-2-5- فضاء الصحراء
205.....	9-2-5- فضاء المقبرة
206.....	10-2-5- فضاء الدير و الزاوية
207.....	11-2-5- فضاء التذکر
208.....	3-5- علاقة المكان و الزمن بالبطل عاكف
209.....	4-5- الوظيفة الدلالية للفضاء المتخيل في شجرة العابد
211.....	6- الوظيفة الدلالية للصراع بين القيم
212.....	1-6- ثنائية الحب/ الجنس
213.....	2-6- ثنائية المواجهة/ الانعزال
213.....	3-6- ثنائية السمو/ الدناءة
215.....	خاتمة
219.....	ثبت المصطلحات
224.....	قائمة المصادر و المراجع
235.....	الفهرس المفصل

الملخص العربي

الوظائف السردية و الدلالية للخطاب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة

"شجرة العابد" لعمار علي حسن نموذجا.

يتطرق البحث إلى الوظائف السردية و الدلالية للخطاب الصوفي في رواية "شجرة العابد" لعمار علي حسن، و قد قسّمته إلى مقدمة و ثلاثة فصول و خاتمة:

الفصل الأول تطرقت فيه للرواية العربية المعاصرة و أشكال استدعاء التراث الصوفي فيها، و قدمت من خلال هذا الفصل أيضا تعريفا للرواية العربية المعاصرة ومداراتها الهامة المتمثلة -برأيي- في التجريب و التخيل، كما أُنِي عرّفَت بالتراث وكيف تمّ توظيفه في الرواية، وكيف وظفت رواية شجرة العابد الخطاب الصوفي.

غير أنني في **الفصل الثاني** تطرقت إلى الوظائف السردية للخطاب الصوفي في شجرة العابد، من خلال الاستهلال الروائي، و الحوار، و الوصف، و تكلمت عن وظائف الرواة والرؤية داخل هذه الرواية، و بيّنتُ أنماط الشخصيات و وظيفة كل شخصية، و أتبعتها بشرح للوظائف السردية للفضاء و الزمن في شجرة العابد.

و لأن الخطاب الصوفي غني بالوظائف الدلالية، فقد خصصت **الفصل الثالث** للوظائف الدلالية للخطاب الصوفي في شجرة العابد، تطرقت فيه للوظيفة الدلالية للعتبات من خلال صوفية الغلاف الخارجي، و صوفية العنوان، و لوحة الغلاف ولونه، ثم استخرجت أسماء الشخصيات و دلالاتها التي تراوحت بين الدلالة الصوفية و الدينية، و تطرقت للوظيفة الدلالية للرمز الأنثوي و كرامات البطل، و وظيفة صراع القيم، كما شرحت دلالات الفضاء الروائي المتخيّل ووظائفه الدلالية.

الكلمات المفتاحية: وظيفة/تخييل/سرد/رواية/خطاب صوفي/وظيفة سردية/وظيفة دلالية/

Le résumé « en français »

Les fonctions narratives et sémantiques du discours mystique dans le roman arabe moderne.

« L'arbre de l'adorateur » de : « Ammar Ali Hassan » comme exemple.

La recherche aborde les fonctions narratives et sémantiques dans le roman « L'arbre de l'adorateur » de « Ammar Ali Hassan ». J'ai décomposé la recherche en introduction, trois chapitres et une conclusion.

Le premier chapitre : J'ai traité le roman arabe moderne et les formes d'exploitation du patrimoine mystique –dans le roman arabe moderne- comme j'ai présenté aussi la définition du roman arabe moderne et ses principes consistant –à mon avis- à l'expérimentation et la fiction, en plus j'ai défini le patrimoine et comment il est exploité dans le roman. Et même comment le roman « L'arbre de l'adorateur » a utilisé le discours mystique.

Dans le deuxième chapitre j'ai traité les fonctions narratives du discours mystique dans « L'arbre de l'adorateur » d'après la préface du roman, le dialogue, et la description. J'ai parlé de fonctions de narrateurs, la vision dans ce roman et j'ai identifié les types de personnages et la fonction de chaque personnage suivis par l'explication des fonctions narratives de l'espace et du temps dans « L'arbre de l'adorateur ».

Puisque le discours mystique est riche en fonctions sémantiques, j'ai gardé le troisième chapitre aux fonctions sémantiques du discours mystique dans « L'arbre de l'adorateur ».

J'ai traité les fonctions sémantiques des seuils d'après l'aspect mystique du : couvre extérieur, le titre, le tableau du couvre et sa couleur et puis j'ai relevé les noms des personnages et leurs sémantique qui étaient entre la sémantique mystique et religieuse. J'ai abordé également la fonction sémantique du symbole féminin et les capacités surnaturelles du héros et j'ai expliqué les sémantiques de l'espace romancier imaginé et ses fonctions sémantiques.

Les Mots clés : fonction/ Fiction/ Narration / Roman/ Discours/ Mystique/ Fonction sémantique/ Fonction narrative.

The summary « in english »

Narrative and semantic functions of the mystical discourse in the modern arabic novel

« The worshiper's tree » of « Ammar Ali Hassan » as exemple.

The research talks about narrative and semantic functions of the mystical discourse in the novel « **The worshiper's tree** » of « **Ammar Ali Hassan** ». I divided the research into : introduction, three chapters and a conclusion.

Chapter one : I talked about the modern arabic novel and forms of exploration of mystical patrimony in it. I presented also the definition of modern arabic novel and its interesting principles consisting –in my opinion- in experimentation and fiction as I defined the patrimony and how it is used in the novel and how the novel « The worshiper's tree » used the mystical discourse.

But in **the second chapter** I treated the semantic functions of the mystical discourse in «The worshiper's tree » among : novelist preface, the dialogue, description and I talked about narrators functions and the vision in this novel as I defined types of characters and the function of each character besides the explanation of semantic functions of space and time in « The worshiper's tree ».

Because that mystical discourse is rich of semantic functions, I kept **the third chapter** for the semantic functions of the mystical discourse in « The worshiper's tree » in which I talked about the semantic functions of thresholds among : the mystical look of : the external cover, the title, the painting of the cover and its colour . And I got out the names of characters and their semantics that were between mystical and religious semantics and over natural capacities of the hero, and I explained semantics of imagined novelist space and its semantic functions.

key words : function/ novel/ mystical discourse/ semantic function/ Narrative function/
Narrative/ fiction