التجريب السردصوفي عند الطاهر وطار

محمد كعوان، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الجزائر

❖❖❖❖❖

ملخص

تحاول هذه الدراسة كشف بعض الجوانب الفكرية والفلسفية التي أسس الروائي الطاهر وطار وعيه السردي وفقها، وبخاصة ما تعلق منها بالوعي الصوفي، علما بأن التجربة الصوفية في الكتابات المعاصرة أضحت تشكل هاجسا حداثيا لدى كثير من الكتاب ؛ الشعراء منهم والروائيين، ويعتبر التجريب الصوفي في السرد الجزائري المعاصر ظاهرة جديدة كفيلة بكل اهتمام، وروايات الطاهر وطار التي تشتغل على هذا المنحى كثيرة، حيث عمد في كثير منها إلى توظيف هذا الوعي العرفاني الصوفي بطريقة رمزية تجسد وتحقق الخاصية اللغوية باعتبارها تجنح نحو الإيحاء بالتجربة، وبخاصة روايات: الحوات والقصر، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء. ففي هذه الروايات تسيطر البنية السردية الصوفية على الخطاب ككل، من شخصيات وأفعال، وأمكنة، وأزمنة، ولغة، وهذا ما جعلنا نقر بصوفية هذه الروايات رغم أن الطاهر وطار قد أبدى في مرات عديدة موقفه من هذه التجربة التي يعتبرها واقعية في عمومها، ولكن الدارس له رؤيته الخاصة والتي قد تختلف عن رؤى الكتاب أصحاب النصوص .

Abstract

This study attempts to explore some of the intellectual and philosophical elements that constitute the bedrock of Tahar Ouattar's narrative consciousness, with due focus on his Sufist consciousness . It must be stressed that Sufism has become for many contemporary poets and novelists a modernist preoccupation; and the Algerian novelist's experience with Sufism is very likely to provide food for thought. In some of his novels Tahar Ouattar displays his knowledge of Sufism, and finds in its symbolism the most appropriate tool to reveal the subtleties of the Sufist language. Of these novels mention should be made of *The Fisher and the Castle ; The Saint Returns to his Sanctuar ; The Saint Implores God*. It is the use of the Sufist narrative structure in these novels which, in our opinion, would make of them Sufist more than realist writings -as the author has often claimed them to be.

❖❖❖❖❖

التجريب الصوفي وسؤال العودة

قد يتساءل الدارس المعاصر للخطابين السردي والشعري على حد سواء بخصوص استلهامهما للتجربة الصوفية، ومحاولة إحياء العديد من الخصوصيات التي تقوم عليها هذه التجربة، من حيث رمزية اللغة وإيحائية التجربة، وسموها، وعجائبية الحركة داخل السرد، والغموض الذي يكتنف التجربة في حد ذاتها إضافة إلى الأسلوب الذي ينقل به هذا الوعي الصوفي الذي ظل على مر الزمن باطنيا واستساريا.

فإذا كانت التجربة الصوفية قديمة قدم اهتمامات الكائن البشري الذي ظل متعلقا بخيط النور الذي بثه الله في صدره، وهو نور الحقيقة الإلهية، فإن الاهتمام بها من قبل الدارسين ظل قاصرا إلى حد كبير، حيث بقيت تلك التجارب الصوفية بعيدة عن متناول الدارسين لفترة طويلة، كما تشكل العودة إليها مجددا ظاهرة أخرى في الكتابات النقدية المعاصرة.

فالنثر الصوفي على الرغم من ظهوره المبكر في القرن الأول الهجري لم يعره النقاد، ولا الفقهاء كبير اهتمام رغم كونه قد جاء في شكل مواعظ وحكم ليرتقي في القرن الثاني إلى فن قصصي رمزي يعري بعض الأخلاقيات الاجتماعية، وإذا كان هذا هو الأصل في السرد الصوفي، فإن هذا الخطاب قد تطور على مر العصور، حيث أخذ بعدا فلسفيا رامزا في القرن الثالث الهجري، اتسم بالغموض نظرا لرمزية وسرية التجربة الصوفية في هذه الفترة التي أراد الصوفية فيها ترجمة أذواقهم الذاتية في الحب الإلهي، وصولا إلى القرن الرابع الذي اتسمت الكتابة الصوفية فيه بسمات جديدة خالطها علم الكلام والنظر الفلسفي، والجدل المنطقي، إذ لم " تعد أحوال الصوفيين، ومقاماتهم، ومواقفهم وجداً صوفيّاً خالصاً، بل تخلّلها التنظير، والتعليل، والتحليل، ما أكسبَ أساليبهم التواءً، ومعانيهم غموضاً، فضلاً عن ابتكار الكثير من المصطلحات الصوفية التي شكلّت معاجم خاصة بهم. وفي القرون الثلاثة التالية تنوعت فنون النثر الصوفي بين المناجاة، والحِكَمْ، والمواعظ، والقصص التعليمية، والرسائل المتبادلة بين الشيوخ ومريديهم، وخواطر المناجاة، والتضرّع، والابتهال، وحكايات الخوارق، والكرامات،

والأخبار الصوفية، وألوان التعبير عن المعارف الربّانية، والعلوم اللدنية، والأحوال القلبية، والمقامات الروحية، بوساطة أساليب يتجاور فيها المصطلح الفلسفي، والتعبير الأدبي في محاولة للإحاطة بالمعاني الصوفية الجديدة، الغزيرة والعميقة، وبجمال التجربة الصوفية التي تُعبِّرُ عنها، وفرادتها".[1]

ورغم الميزات الفنية التي انطوت عليها الكتابة الصوفية إلا أنها بقيت مهمشة من قبل الدارسين، حيث كان ينظر إليها باعتبارها مجرد تهويمات لأناس أغلقوا أبواب الواقع وراءهم، وانجروا وراء تيار جارف من العواطف والخرافات التي لا طائل من ورائها، بل والأكثر من هذا كله فقد حوربت الصوفية من قبل الفقهاء على مر العصور، واعتبرت مقولاتهم خروجا عن الشريعة، وهذا ما أجاز للبعض قتلهم وتعذيبهم، كما حدث للحسين بن منصور الحلاج (ت 309هـ)، والسهروردي شهاب الدين (ت 587 هـ، 1191م)، وأبي الحسين النوري، وعماد الدين النسيمي، وعين القضاة الهمذاني، ومجد الدين البغدادي، وغيرهم كثير.

ولم تتم العودة إلى الاهتمام بالكتابة الصوفية في شقيها الشعري والنثري إلا على يد بعض المستشرقين الذي أبرزوا الجانب الرمزي للتجربة الصوفية ـ من أمثال نيكلسون، وجولد سيهر ـ وسعي الفلسفات المعاصرة بما فيها النظريات الأدبية استلهام الخصائص الفنية للكتابة الصوفية، وقد ترجم هذا الاهتمام بعض الدارسين المعاصرين ومنهم زكي مبارك وعبد الحكيم حسان وعبد الرحمن بدوي وعمر الدسوقي ومحمد مصطفى حلمي وأدونيس، هذا الأخير الذي أعاد قراءة الظاهرة الصوفية من وجهة نظر حداثوية، أسس من خلالها لبعض التقاطعات التي تمس الخطاب الصوفي بنظيره السريالي، وبالخصوص في الكتابة الآلية عند السرياليين، والشطح عند الصوفية.

وتشهد الفترة المعاصرة عودة قوية إلى التجربة الصوفية في شتى الأجناس الأدبية والفنية، حيث أعيد تأسيس الوعي الصوفي باعتباره يصور علاقة وجودية للكائن البشري بخالقه، وبالعالم من حوله، إذ لا تتم معرفة العالم إلا من خلال معرفة الذات في عوالمها الخفية التي لا يمكن التعبير عنها مباشرة إلا بممارسة تجربة وجدية في الكتابة تكون من نفس طبيعتها الخفية، والتي لا تتأتى لأي كان إلا بالممارسة العرفانية.

التجريب الصوفي في الخطاب السردي العربي المعاصر

تشكل التجربة الصوفية في الكتابات المعاصرة هاجسا حداثيا لدى كثير من الكتاب، فإذا كانت التجربة الشعرية العربية المعاصرة قد استحوذت على العديد من الأسماء التي باتت تمارس التجريب الصوفي في نصوصها الإبداعية، وسجلت بذلك تميز هذه التجربة فإن هذه الممارسة وهذا الوعي قد انتقل أيضا إلى مجال السرد، حيث سجل الدارسون المعاصرون تشبث كثير من الروائيين المعاصرين بالوعي الصوفي كتجربة في الكتابة

والتشكيل، وذلك لما لهذا الوعي من خصوصيات حداثوية على مستوى البناء الفني للنصوص، وكذا الجانب اللغوي الذي أضحى مركز اهتمام الكتاب المعاصرين، حيث يطعم السارد نصه بما تكتنزه الكتابة الصوفية من سمات فنية كالرمزية في التعبير، والغموض، والإيحاء بالتجربة التي تكون عادة متخيلة وعجائبية. ومن الأسماء التي سجلت حضورها التجريبي في الكتابة السردصوفية نذكر: أحمد يوسف داود في عمله "فردوس الجنون"، وسليم مطر كامل في "امرأة القارورة"، وإدوارد الخراط في عمله "رامة والتنين"، ووليد إخلاصي في "باب الجمر"، وأنيسة عبود في "النعنع البري"، كما يمكننا الإشارة إلى بعض التجارب الناجحة التي استطاعت أن تصنع تميزها في الكتابة السردصوفية، كما هو الحال في أعمال جمال الغيطاني "التجليات"، "رسالة الوجد والصبابة"، "دنا فتدلى"، "خلسات الكرى"، "شطح المدينة". ويمكننا أن نشير أيضا إلى روايتي "هشام"، و"فردوس الجنون" لخيري الذهبي، و"المقامة الرملية"، و"سابع أيام الخلق"، و"الخوف" لهشام غريبة.

أما التجريب السردصوفي في الجزائر فقد تنازعته أقلام قليلة، ولكنها تمارس الكتابة الصوفية بوعي، حيث نشير بداية إلى التجربة الجديدة للروائي لحبيب السائح في عمله الموسوم بـ "تلك المحبة"، ويمكن الحديث أيضا عن رواية "فصوص التيه" لعبد الوهاب بن منصور كإحدى التجارب السردية الناجحة في الجزائر، وهي رواية توظف الوعي الصوفي في البناء والشخصيات وأفعالها وأفكارها، كما أنها تتقاطع إلى درجة كبيرة مع السرد الصوفي القديم في قضية المعراج والأحوال والمقامات، والعجائبية التي تسيطر على جل الرواية. إضافة إلى اللغة الصوفية بمصطلحاتها ورمزيتها العرفانية، وهو ما يجابهنا به السارد منذ التقائنا بالعنوان: "فصوص التيه"، حيث يحضر كتاب محي الدين بن عربي "فصوص الحكم" كنص غائب يمارس سلطته على النص الحاضر، وعلى القارئ. كما أن حضور الشيخ العارف، ذلك الصوفي بلباسه وأفكاره الصوفية، ومقاماته وأحواله، من حب، وتجل، وكشف، ومعرفة، وغير ذلك بات أمرا معتادا في مثل هذه الروايات التي أضحت توظف الوعي الصوفي بطريقة أكثر وضوحا.

وربما هذه المحاولات التجريبية الجادة لهذه الأقلام السردية هي امتداد لتجربة تعتبر رائدة في الجزائر، إنها تجربة الطاهر وطار في رواياته العديدة والتي تعمد فيها توظيف الوعي الصوفي، وبخاصة رواية "الحوات والقصر"، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، وهي روايات عمد فيها إلى تطعيم النصوص بالأجواء الصوفية، بمعنى سيطرة البنية السردصوفية على الخطاب ككل، من شخصيات وأفعال، وأمكنة، وأزمنة، ولغة، وهذا ما جعلنا نقر بصوفية هذه الروايات رغم أن الطاهر وطار قد أبدى في مرات عديدة موقفه من هذه التجربة التي يعتبرها واقعية في عمومها، ولكن الدارس له رؤيته الخاصة والتي قد تختلف عن رؤى الكتاب أصحاب النصوص.

يقول وطار بخصوص رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء": "لقد جاءت هذه الرواية، جزءا ثانيا لـ "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ولو كنت ناقدا لقلت إنها جزء ثالث، لـ "الشمعة والدهاليز". الموضوع واحد، والشخوص هم بأسمائهم وصفاتهم وبخصوصياتهم. لقد استعملت عبارة جزء، بدل عبارة الكتاب الثاني، ولم لا، فقد أكون بصدد كتابة رواية واحدة، كلما تعبت، وضعت لها عنوانا جديدا".[2]

التجربة الصوفية عند الطاهر وطار

معروف عن الروائي الكبير الطاهر وطار ولعه بالتجريب الفني سواء في الأشكال السردية، أو المضامين والموضوعات، وكذا البناء، وهذا الترحال بين المسرح والقصة القصيرة والرواية هو في حقيقة الأمر بحث عن الذات الفنية التي لا تستقر على شكل حتى تراهن على الآخر المجهول، لقد كتب الطاهر وطار الرواية بخلفيات ثقافية جمة، مستلهما التاريخ الإسلامي، ورموزه، وحوادثه، غائصا في قضايا مجتمع يعيش أنفاسه، ورحل عنا وفي مخيلته العديد من الأشياء التي لم يقلها لنا، غير أنه بقي وفيا لمواقفه ورؤاه إلى آخر لحظة في حياته. فهو يتمتع "بهاجس المغامرة الفنية، وتطويره المستمر لأدواته، والقدرة على تنويع بنيته الروائية، والانتقال من شكل إلى آخر بسهولة ويسر، مع الوفاء لموقفه الفكري العام، الذي يدعم رؤيته الشاملة لقضايا الكون والإنسان والحياة".[3]

فقد جعل وطار أحداث الثورة الجزائرية فضاء لبعض رواياته، نظرا لتمتعه بحس ورؤية تاريخية ثاقبة، حيث استلهم التاريخ الإسلامي، واستوحى العديد من أحداثه، كما كانت أحداث الثورة التحريرية وما حصل بعدها من تغيرات إيديولوجية للمجتمع الجزائري مرتعا لعدد من رواياته، وانطلاقا من كون أديبنا الراحل قد كان معاصرا لكل الأحداث التي يعيشها مجتمعه فقد أفرد للعشرية السوداء كما من أوراقه السردية، محاولا بذلك إبداء رأيه في أهم القضايا المعاصرة، ولكن بطريقة فنية ورمزية، سخر لها مدونة تاريخية إسلامية، وبعض الرموز الصوفية.

وقد بدأت الكتابة الروائية في منتصف السبعينيات تتحسس هبوب رياح الحداثة وتندمج فيها، وخاصة في بعض الروايات التي استعارت روح الأسطورة في تجلياتها وصيرورتها الإنسانية الخالدة، وهو ما جعل العديد من الروائيين الجزائريين رغم حداثة تجربتهم السردية ينساقون وراء هذا التيار الذي شكل موضة حينذاك، فلم تعد الرواية تعبر بطريقة كلاسيكية عن القضايا الاجتماعية، بل أخذت منحى رمزيا جديدا استلهمته من الرمزية الشعرية، ولذلك كثر الوصف في الروايات الجديدة بشكل لافت للانتباه، ويعتبر الطاهر وطار واحدا من هؤلاء الروائيين المهوسين بالتجريب السردي في اللغة، والبناء، حيث تحررت الكتابة السردية عنده من هيمنة السرد الكلاسيكي واتجهت صوب الأشكال السردية الحديثة، فوظيفة الفن عنده "ليست مرآة

عاكسة للواقع، بل إنها تدل على الوعي الذي ينطلق من الآن إلى المستقبل، وذلك بتشييد فوق الواقع واقعا آخر ينمذجه، إنه الواقع الحقيقي مكثفا ومضافا إليه الفن." [4] وربما هذه الرؤية الفنية الجديدة التي آمن بها وطار هي بالتي جعت رواياته أكثر رمزية، وأكثر إيحاء من روايات غيره، فهو يطرح القضايا الاجتماعية بطريقة رمزية شأنها شأن الشخصيات التي يوظفها والتي عادة ما تحمل أسماء تؤدي وظيفة رمزية أيضا . وسنحاول بشيء من الاختصار الإشارة إلى بعض الملامح الرمزية في روايات الطاهر وطار والتي تحمل رؤية صوفية مؤسسة على هذا الوعي الجديد، خاصة وأن الرواية الجديدة أضحت توظف تقنيات جديدة كالأسطورة، والعجيب، والرؤى والأحلام، مما جعلها أميل إلى التكثيف الذي هو سمة القصة القصيرة.

"الحوات والقصر" والتجريب الصوفي

تعتبر رواية "الحوات والقصر" من أهم الروايات الناجحة التي كتبها الطاهر وطار، والتي شكلها بطريقة رمزية، هي أقرب ما تكون إلى الواقعية العجائبية، حيث استثمر فيها الرمزية العددية الصوفية ـ العدد سبعة ـ جعل للتصوف قرية من ضمن القرى السبع، كما وصف الشخصية الرئيسية في الرواية، وهي شخصية الحوات بسمات صوفية، من خلال سعيه للخير، وما مروره بالقرى السبع واجتيازه لها إلا إيحاء بالمقامات التي يقطعها الصوفي في سعيه نحو الحقيقة المطلقة، وقد عمل هذا الرمز العددي على زج الرواية في طقس صوفي، خاصة بعد استثمار وطار لهذا الرمز الذي تكررت مظاهره، حيث يدخل القصر عبر ممراته السبعة، كما أن معاودة اصطياد السمكة من جديد، ومعاودة الرحلة رمز لكثرة وقوف الصوفي أمام الباب عله يفتح له، فهذه الرحلات هي طرق على الباب الموصد. وسعي علي الحوات من الوجهة التأويلية الصوفية هو سعي نحو معرفة النفس، ومن ثم معرفة الله، وهي غاية الطريق الصوفي، لأن المعرفة الإلهية مشروطة بمعرفة النفس، فمن عرف نفسه عرف ربه، يقول السارد على لسان شيخ ملتح: "لن تفهمنا يا علي الحوات، لن تفهم غيرك، لن تفهم أحدا، أنت فهمت نفسك، وهذا كل ما في الأمر، وهذا هو سر برهانك، ولقد جئت يا سيدنا في هذا العصر ليفهم بك الناس عصرهم، جئت لتكشف بطبعك الخير، وبقلبك الكبير، سر الأسرار لكافة الرعية".

فمعرفة علي الحوات لنفسه سابقة على معرفته للآخرين وللقصر، كما أن هذه المعرفة في سر من أسرار الصوفية، ولذلك لا يمكن البوح بها، حيث يكتفي الصوفي بها ذوقا فقط. كما أن الوصول إلى المعرفة يقتضي المرور بالأحوال والمقامات التي ترفع الصوفي إلى المقام المبتغى، وتحقق له غايته المطلقة والأبدية تجاه المعرفة، وقد رمز الطاهر وطار لهذه المقامات بالقرى السبع، كما أنها محطات لإذلال النفس وإهانتها، حيث يسير حافيا في أحدها مطأطئا رأسه، بل يمتد به العذاب إلى بتر يده اليمنى، وهذه الأهوال والمصائب التي أصابت على الحوات في سعيه إلى القصر هي أهوال تصيب

الصوفي أيضا في سعيه هو الآخر إلى الذات المطلقة، وفي سعيه إلى مقامي القرب والمعرفة، ولذلك وصف واسيني الأعرج شخصية علي الحوات بالشخصية الأسطورية لكونها شخصية غير عادية، وهي أشبه بالخرافي العجيب الذي تصدر منه أفعال عجيبة، وفوق واقعية.

إن سعي علي الحوات إلى القصر لأجل معرفة حقيقة القصر هو تعبير رمزي صوفي قديم استلهمه الطاهر وطار، فالقصر يمثل السلطة، ومعرفة القصر هي محاولة معرفة السلطة التي تشكل مفارقة عند الطاهر وطار، فقد عبر الروائي عن هموم مجتمعه، وعن الهوة الكبيرة الموجودة بين الحاكم والمحكوم بهذه الرمزية الصوفي، حيث يمكننا قراءتها من الوجهة التأويلية بكون المعرفة الصوفية توازي في الرواية معرفة حقيقة القصر، والوصول إلى القصر، دونه عقبات كما هو الحال في الطريق الصوفي الذي تشكل النفس أهم عقبه فيه، حيث يبدأ الطريق بتجريد النفس من كل ما علق بها من خطايا وسيئات.

وترد في الرواية العديد من المقولات التي تعري هذا المنحى الصوفي: " الصوفي يا سيدي ويا مولاي لا يهمه استرجاع ما فقد، ولا تهمه معرفة ما عرف، الصوفي يجري خلف البرق الوامض الذي ينبعث في الشرق ليختفي في الغرب، يجري الصوفي خلف البرق الوامض ليمسكه"،[5] غير أن الصوفي لا يمكنه أن يمسك هذا البرق الخاطف والذي وصف به المعرفة عند كثير من الصوفية، ولذلك قيل بأن التصوف ذوق يحسه العارف في قلبه، وليس في عقله. ويورد وطار فقرة تبين بشكل صريح وعيه الكبير بالفكر الصوفي، وبالتجربة الصوفي، يقول: " لا، لم يعلق بالقلب المنكسر شيء، لا بغض ولا ذل ولا جشع أو طمع. القلب الكبير، ازداد كبرا. النهر الممتلئ، زادت الروافد في امتلائه. الشقوق التي على الأرض، ملأها السحساح، أردت أيها الخير، أن تبعث السرور في نفس جلالته، بعد غم الأعداء، ومع أنك لم تصل بعد. وهبت الأقدار السرور إلى قلبك سنزف لك أجمل عذراء في القرية التصوف، وستحضر السلطنة زفافك. أن فقدت بدا، فانك اكتسبت خبرة. معدن قلبك، من أنقى المعادن، فلتهنأ، لتهنأ، فما القدر إلا قلبك". ربما يتقاطع السرد الصوفي القديم في القرنين الثالث والرابع الهجريين مع هذا السرد في رواية "الحوات والقصر"، حيث يتم الحث على تنقية النفس من البغض والحسد والكراهية حتى لا يبقى فيها شيء، وهذا لتهيئتها للحب الإلهي، فقلب الصوفي خال مما سوى الله، وفي الحديث القدسي: "لم تسعني أرضي ولا سمائي ووسعني قلب عبدي المؤمن"، فهذا هو القلب الكبير الذي يفيض حبا.

عجائبية الرحلة الصوفية

تبنى الرحلة الصوفية على مجموعة من الأسفار تشكل في مجملها الرحلة العروجية التي يتخذها الصوفي كأساس لتجربته العرفانية، والسفر عند أهل الحقيقة هو: "بدء الكشف

عن رؤيا صالحة تعدّ العبد لسلوك الطريق، فهي توجهه من العالم إلى الذات، أو من الظاهر إلى الباطن، ومن التجزؤ إلى الوحدة " وتتم هذه الرحلة الصوفية برعاية إلهية تقرب العبد من ربه، أو تختصر له الطريق مصداقا للحديث القدسي: " إذا أتاني عبدي ماشيا أتيته هرولة."

والمعراج الصوفي أو ما يسمى بالطلق الروحي ظاهرة روحية تبدأ من سماع صوت ينبعث من الداخل، أو تتمثل بهيئة ما، فيستجيب الصوفي لنداء الأعماق، فيبدأ طريقه ويعد زاده وكل لوازم الرحلة، حيث تسعى هذه الرحلة إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الوجودية المستعصية على الفهم، كما تساعد الصوفي السالك والصاعد في سلم الأحوال والمقامات من الثبات في مقامه لتمكينه من الانتقال إلى مقام أعلى وأسمى.

تتحول الشخصية الحكائية في السرد الصوفي من شخصية تحملها قوانين الطبيعة وأعراف المجتمع إلى شخصية عجائبية بتصرفاتها، تتجاوز قدراتها الطبيعية عند اتصالها بالعالم الآخر، حيث تخرج من صفاتها كما تنسلخ الحية من جلدها. والحديث عن الشخصية العجائبية يجرنا إلى الحديث عن العجيب والغريب حيث يمكننا التعرف على العجائبي وذلك بمقارنته بالعجيب والغريب، فالعجائبي عند تودوروف جنس يحمل المتلقي الذي يتعامل بطبيعته مع القوانين الطبيعية على التردد إذ يواجه أحداثا فوق طبيعية حيث يفسرها تفسيرا طبيعيا أو تفسيرا فوق طبيعي.

إن تحديد العجائبي يستند إلى تعريف العجيب والغريب بالضرورة وموقف المتلقي عند تلقيه للنص، فالأحداث فوق الطبيعية يمكنها أن تأخذ لديه تفسيرا عقلانيا، وعندئذ يمر من العجائبي إلى الغريب، وقد يقبل وجودها على ما هي عليه وقتئذ يكون في العجيب . فالعجائبي ينهض أساسا على تردد للقارئ المتوحد بالشخصية الرئيسة أمام طبيعة حدث غريب، ويتم حسم هذا التردد إما بافتراض أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، أو أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم، وبعبارة أخرى يتم الحسم بتقرير ما إذا كانت الواقعة تكون أو لا تكون.

والشخصية الرئيسية في السرد الصوفي غالبا ما تستعين بشخصية أخرى مساعدة وهي الشيخ، حيث يتحد معها في الجوهر (أفكارها ورؤاها ...) لتمكنه من عبور الجسر المظلم، أو تجاوز العقبات التي تعترض سبيله، وتحول دون بلوغ مراده. فهذه الشخصية المساعدة لها دور كبير في الرحلة الصوفية لدرجة أن القوم قالوا: "من لا شيخ له فالشيطان شيخه."

وقد عمد الطاهر وطار إلى شحن العديد من الشخصيات في رواياته بالرؤى الصوفية العجائبية، حيث تقوم الشخصية ببعض الأفعال الخارقة أثناء سعيها لتحقيق الرغبة، فعلي الحوات الذي يصطاد سمكة تزن سبعين رطلا، يقال أنها سمكة مسحورة،،

تكسوها ألوان تسرّ الناظرين، "حملتها جنيات من نهر الأبكار، ورمتها في وادينا، بعد أن أعطتها التوصيات اللازمة لمساعدة علي الحوات" فمكونات العجائبي هنا كثيرة، حيث تنفتح بداية على الأمكنة: وادي العذارى، نهر الغفران، ثم الكائنات العجائبية: السمكة المسحورة، ثم الكائنات غير المرئية: هي كائنات مساعدة للبطل: " ويقال أنه مر في وضح الشمس دون أن يراه أحد، تكوّن مثل غمامة، واقتحم الشوارع، ظن الناس أنه زوبعة ظنوا أنه ثعبان مشعر ".[6]

ومما يمكن قوله بخصوص الرواية ككل أنها رواية تحتفي بالعجيب لأجل التعبير عن مفارقات جمة بين الواقعي وغير الواقعي في الحياة السياسية للمجتمع، فإذا كان علي الحوات فردا من الجماعة تميزه عنهم أمور خارقة، فمعنى ذلك أن البطل الذي يجابه السلطة يجب أن يكون خارقا ومن نفس طبيعة علي الحوات الذي امتهن الصيد، وهو رمز لصبره وتحمله الشديدين، وقراره بحمل السمكة إلى السلطان قرار غريب بالنسبة للأهالي، الذين ألفوا التحفظ في مواقفهم تجاه السلطة، كما أن المشاهد العجيبة التي مر بها علي الحوات ساعدت كثيرا على سيطرة سمة العجيب على الرواية، ففي طريقه يمر بقرى سبع، يشاهد مناظر أسطورية عجيبة، حيث يمر بالاحتجاج والتساؤل والحيرة والمخصيين الذين سلبهم القصر رجولتهم وهيّج نساءهم، والمتصوفين الذين أعماهم وأثقلهم بضريبة البحث عن القنافذ حتى صار نهارهم ليلاً وليلهم نهاراً.

إن العجائبية التي تجلت في هذه الرواية بشكل لافت للأنظار جعلت ادريس بوذيبة يشير إلى: "... أن واقعية الحوات والقصر بأجوائها الأسطورية والصوفية تندرج ضمن الواقعية العجائبية Le réalisme merveilleux لأن حكايتها تدور حول رقعة مكانية وزمانية غير محددة، شأنها شأن الحكايات الخرافية التي تعتمد على تهويلات الخيال، وتدفقات أحداثه العجيبة التي تفلت من منطقية البناء السردي، وحدوده لتحلق في فضاء الأحداث المدهشة".[7] وينضوي السرد الصوفي ضمن هذه الدائرة العجائبية.

الرؤى والأحلام الصوفية

تعتبر الرؤى من وسائل الصوفي في المعرفة، حيث عادة ما تتنزل عليهم المعارف في شكل رؤى ينساق لها الصوفي معتبرا إياها أمرا إلهيا، كما هو الحال عند الأنبياء والرسل، والصالحين، فهي جزء من النبوة، وقد استلهم الخطاب السردي الرؤيا منذ القديم، حيث عادة ما توصف بكونها تتكرر عدة مرات للدلالة على صدقها، وهي العامل المساعد للشخصية الرئيسية لكي تحفزه على تجاوز العديد من العوائق النفسية والمعرفية، وغالبا ما ترتد هذه الرؤيا إلى القلب، حيث يؤول الصوفي تلك الرؤيا عادة بحسب ما تقتضيه استعداداته الروحية والنفسية، وقد وظف الطاهر وطار هذه التقنية في رواية الحوات والقصر، حيث يسوق لنا رؤيا الصوفية بقوله: "لقد رأوا في منامهم حلما عجيبا، رواه كلهم في ليلة واحدة، ولربما في لحظة واحدة. لم نستطيع أن نصل إلى تفاصيل الحلم،

وكل ما تمكنا من استنتاجه، هو أنهم ربما رأوا رأس علي الحوات لحوم، وعليها تاج نوراني عظيم. اللهم أنهم أحبوا عل الحوات ورفعوه إلى مرتبة الأنبياء، وهناك من يرى فيه أصل النور الشعشعاني". إن هذه الرؤيا تطرح إشكالية العجائبي أيضا، إذ يحصل الحلم مرة واحدة وللجميع في الوقت ذاته. كما يتكرر أيضا موقف السمكة المأمورة في حديثها لعلي الحوات بأن يتبع قلبه لا عقله: "لا تسال كثيرا يا علي الحوات، لك قلبك، وهو أدرى بكل شيء. إن حدثك خيرا فخير، وإن حدثك سوءا فسوء. لقد اخترت أن تصعد إلى القصر، فافعل ما اخترت، أنا جئت من وادي الأبكار، محمولة بين ذراعي جنيات فاضلات، كل ما أمرت به، هو أن أصعد إلى الحافة وأتمدد عند قدميك، وها إنني فاعلة".

الأبعاد الرمزية للعدد سبعة في روايات الطاهر وطار

تمتد الرمزية اللغوية في تجربة الكتابة السردية عند الطاهر وطار إلى تلك الرمزية العددية، وبخاصة العدد: سبعة، الذي بات يشكل رمزا مركزيا في جل رواياته، وهو رمز يستمد حمولته المعرفية من واقعنا الثقافي والشعبي الجزائري، إضافة إلى محموله المعرفي والغنوصي والديني القديم، ففي العرف الصوفي عدد الأبدال سبعة لا يزيدون ولا ينقصون، يحفظ الله بهم الأقاليم السبعة،[8] وقد أشار الصوفية إلى المرتبة السبعية، والتي هي: الألف والزاي واللام، وطبع هذه المرتبة الحرارة واليبوسة. وقد ربط الصوفية أيضا أئمة الأسماء الإلهية بالعدد سبعة، وذلك في قولهم: "أئمة الأسماء هي الأسماء السبعة ...وهي: الحي، والعالم، والمريد، والقادر، والسميع، والبصير، والمتكلم، وهي أصول الأسماء كلها"،[9] كما ربط كثير من الصوفية قديما بين هذا العدد، ومراحل الرحلة الصوفية.

وفي الثقافة الشعبية: "سبعة أبحر"،"سبعة سماوات"،"سبعة أيام" ـ أيام الأسبوع ـ والاحتفاء بالمولود في يومه السابع، وكذا التصدق على الميث في الأسبوع الأول...إلخ. ومما يعرف عن العرب اهتمامهم بالعدد سبعة حتى قيل بأنهم سبعيون، فقد اختاروا سبع قصائد أسموها المعلقات أو المذهبات والسبعيات، وجعلوا للعروس سبعة أيام ... وإذا ولد مولود فإنهم كانوا يسبعونه".[10]

وقد عززت رمزية هذا العدد بما أورده القرآن الكريم، فقد خاطب الله تعالى نبيه بقوله: "ولقد آتيناك سبعا من المثاني والقرآن العظيم" (الحجر/87)، كما أمر الله نبيه بقراءة القرآن على سبعة أحرف،[11] وقد ورد هذا العدد أيضا في القرآن الكريم على لسان الملك الذي رآى في منامه سبع بقرات، وذلك في قوله تعالى في سورة يوسف: "وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف، وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات" (سورة يوسف /47).

في قوله: "يسبح له السموات السبع ومن فيهن" (الإسراء/ 44)، وصف الحق تعالى جهنم وأبوابها السبعة في قوله: "وإن جهنم لموعدهم أجمعين لها سبعة أبواب" (الحجر /43. 44)، وتكثر هذه الإشارات العددية في القرآن، وبخاصة في السور التالية: البقرة، يوسف، الإسراء، المؤمنون، فصلت، الطلاق، الحاقة، نوح، الملك، الحجر، النبأ، الكهف، لقمان .

ونظرا لكون الطاهر وطار يتمتع بثقافة دينية عميقة، فقد استلهم هذه الرمزية، حيث نجده في رواية: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، يجعل الطوابق سبعة بتمامها وكمالها، كما يجعل من الطابق السابع وهو أعلاها مكان الخلوة، وطريقه إلى حبيبه. كما يوظف هذه الرمزية أيضا في رواية الحوات والقصر، لدرجة أن كل الأشياء أصبحت سبعية ،ويمكننا القبض على هذه التوظيفات الرمزية للعدد سبعة من خلال عرضها كما جاءت تفي الرواية:

- القرى السبع، بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات، يواصل قنص الوعول.
- "الرأي ما يراه سيدنا ومولانا، نحدق في الجبابرة، تصوفا، ليتقدم سبعة شبان إلى مدينة الأباة لمعالجة المجانية، فعلي الحوات والقرية كلها في حاجة إلى عضد من الشباب. وليعرض علماء مدينة الإباء ثمنهم، وسنقبل به مهما كان" .
- لم تصل القصر، يقال إنك اجتزت المراكز السبعة.
- تقدم سبعة فتيان، يحملون ربابا وطبلا ونيا ورقعا وقلما ودواة ونشابا وبندقية، وسيفا وعلما أسود، رسمت عليه باللون الأبيض السمكة التي اصطادها علي الحوات.
- هذه قرية بني هرَّار، دعا عنها نبي لم تمكن من تبليغ رسالته، ألا يسكنها غير لقيط أثيم. هرب من قومه، فيه الرذائل السبع والعيوب السبعة.
- أرسلوا سبعة منهم، وطلبوا السلاح من أهل القرية، بادر الناس إلى تسليم سلاحهم مذعنين، وراحوا ينتظرون ماذا سيطلب منهم.
- الأنصار الذين يعملون في الظلام لم تبلغهم أية إشارة من القصر منذ سبعة أسابيع. تعاقب سبعة خطباء على المنصة فألقى كل منهم خطبته التي هي عبارة عن جملة قصيرة احتراما لعلي الحوات، وللسمكة التي يحملها وحبا للقصر.
- لقد أذنا لك بالمرور من هنا لسبعة أسباب.
- تحريك الحاسة السابعة عشرة.
- يتعاون يا علي الحوات، على هذا العمل، سبعة أنبياء، وسبعة رسل، وسبعة مخترعين، وسبعة حكماء، وتأمل كثيرا في أن ينجحوا في أقرب وقت.
- يقال إن علي الحوات شعر بأنه سار مسافة أطول من التي قطعها في الأيام السبعة التي مرت، ليجد نفسه في حضرة شخص ملثم قيل له أنه الحاجب.
- يقال إنهم لم يأخذوه إلى أي مكان، وإنما ظلوا يدورون به في دائرة تكبر وتصغر معصوب العينين ثم أعادوه إلى المركز السابع.

- وانتظروا ما سيؤول إليه أمره بعد سبعة أيام.
- كانت هذه هي المسألة التي جاءت في آخر عرض العالم السابع، ولما استعد الحكماء السبعة لإعطاء إرشاداتهم وخطط العمل للمستقبل القريب.

إن هذه الظاهرة تعتبر لافتة في كتابات الطاهر وطار السردية، كما أنها تحتاج إلى وقفات أطول، خاصة وأن تجربة الكتابة الصوفية عند وطار تتجاذبها العديد من الأسباب، فإذا سبق وقلنا بأن التكوين الديني للروائي كان سببا في هذا المنحى، فإننا نقول أيضا بأن الصوفية قد عاشوا متمردين وثائرين على الواقع الاجتماعي، والرؤية الفقهية الضيقة، وهو ما جعلهم يجابهون بالرفض من قبل المتمسكين بالسلطة والجاه، وهو عامل إيجابي لدى الروائي الطاهر وطار استثمره في بناء شخصياته التي لا تستكين أبدا، ولا تهادن، ولا تستسلم.

الهوامش

1 – وضحى يونس : القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2006. المقدمة .
2 – الطاهر وطار : الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، المقدمة،
3 – ادريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، الجزائر ،ص44
4 – عمار زعموش، الرؤيا الإبداعية والموقف الإيديولوجي في روايتي اللاز والزلزال، جريدة النصر، قسنطينة 24 نوفمبر 1982.
5 – الطاهر وطار : الحوات والقصر، ص 166.
6 – الحوات والقصر، ص57
7 – ادريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص270
8 – ينظر عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ط1، دار المسيرة، بيروت، 1980، مادة: أوتاد ،قطب
9 – عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية، تح: محمد كمال إبراهيم جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981 ، ص33
10 – محمد بن عمارة : الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفاهيم والتجليات ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000، ص222.
11 – ورد في صحيح مسلم أن جبريل عليه السلام قال للرسول (ص): " ... إن الله يأمرك أن تقرئ أمتك القرآن على سبعة أحرف "، ينظر : صحيح مسلم تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي، درا إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، ص562/563.