فى التقديم والدراسة

obeikan.com

obeikan.com

لا أعرف هل من البلاغة والروعة الأسلوبية أن يسمي الكاتب ما قدمه «الكماليات» أو «الرحيميات» اعتمادًا على التسمية الشهيرة التي أطلقها الشاعر اللبناني الشهير «محمد على شمس الدين» على شعر «حافظ الشيرازي» بقوله «شيرازيات»، فكلاهما تعبد إسلامي بأدوات متقاربة من تاريخ وطبيعة، وغناء وطقوس وشراب لذة للشاربين، مع روحانية إسلامية مفعمة بجوهر الحب الذي يلوح للناظر من شوائب الظاهر، وكلاهما حافلٌ بالمفردات الإسلامية والقرآنية حيث عبارات العبادة، والتوحيد والصلاة والزكاة والصيام والطواف والزهد والرسول والصحابة، والشيخ والمريد والوصول، والإمداد مع التأثر البالغ بالشعر العربي؛ الجاهلي والأموي والعباسي وبخاصة أبو الطيب المتنبي. الغزليات والذوق الرفيع والخيال الجامح والصور البديعة والسلاسة اللفظية والفلسفية والعذوبة والقوالب اللغوية المنحوتة والتوشية اللفظية والتجانس والتناسق حرفًا وإيقاعًا، كلها مناطق يلتقي فيها فن النثر الذي اختاره «عبد الرحيم كمال» لينطلق من خلاله لمنطقة

وعرة تمنى هو يومًا أن يضرب فيها بحظٍ وافر، وهي هيام الشعراء وتراقصهم البنائي.. تمنى وفي التمني إدراك. تفصيلاً فى سلوك المقارنة السابق يأتي التأكيد في كون حافظ الشيرازي ٧٢٩هـ شاعرًا عظيمًا أما كاتبنا فقد امتلك القدرة الشعرية للغة في نقلها من قالب شعري منظوم إلى قالب نثري محكوم، محتفظًا لذاته بالأصالة والتميز والعروج فوق معارف شتى من فنون الذائقة العربية الغراء.

يلقب الشيرازي أيضًا بـ (لسان الغيب وترجمان الأسرار) وينطلق «عبد الرحيم كمال» في «الكماليّات» من اللاواقع حيث الخيال الجامح والخطاب العرفاني الرفيع في تصور أكيد أيضًا بأن «العرفانية» أو «العرفان» مقام أعلى من مقام الشعر، وإذا كانت التجربة الإبداعية ذات وشائج مشتركة؛ لأنها تنبع من منظومة ثقافية وفكرية واحدة؛ لذلك فهي ترفد المبدعين على اختلاف مشاربهم بقوة إبداعية واحدة، لكن لكل مبدعٍ شخصيته، ووسائله الخاصة ومعطياته الذاتية بما يشبه بصمة الإصبع، فالشاعر يصوغ تجربته في قصيدة، والرسام يضعها في لوحة، والقاص ينسجها في قصة طويلة أو قصيرة، والنحات يصوغها في تمثال، والمعماري يضعها ضمن تصميم معماري فني هندسي.

والمبدع هو الذي يثير في الأداة التي يستخدمها طاقاتها الإبداعية الخلاقة، وشخصيتها المتفردة، سواءً كانت هذه الأداة لغة أو فرشاة

أو معول نحتٍ.. ويظل يُخضعها للتجريب حتى تتم له البنية الشكلية الخاصة التي تتجادل مع بنية الموقف، ومن خلال هذا التفاعل ينشأ العمل الفني، كما يقوم الكيميائي بالاهتداء إلى الوسائل التي يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر لينتج عنصرًا ثالثًا له سمات جديدة. إن لغة الشعر تصويرًا وتعبيرًا تقوم بهذه المهمة، وكذلك اللغة المنثورة التي يُبدعها الكاتب لا الشاعر، وإذا كانت الشعرية عاملاً مشتركًا بين الفنون؛ فإنها تشكل بأبنية مختلفة حسب طبيعة كل فن وتقنياته وأدواته الخاصة، وهذا يجعل تبادل التأثير قائمًا بين هذه الفنون كلها، ويتوقف نجاح هذا التأثير والتأثر على مدى قدرة الفنان على إقامة الوحدة الكلية لعمله الفنيّ، بحيث تذوب ثنائية الاستفادة في صلب الفن المستفيد، وحتى لا يحدث تنافر يُبرر قلق تلك الثنائية التشكيلية داخل العمل الواحد.

فن القص... المنجز التراثى العربى العظيم:

لا ينطلق القص من فراغ ذهنى أو نضوب فى المخيلة وجوهر الخيال، إنه زاد معرفى مُطَعَّم بفلسفة عقلية، وروح هائمة وخيال موثوق وعقل إبداعي... اتخذه العرب وسيلة للتروح والتغيير، كما اتخذه غيرهم وسيلة للهروب ومجابهة الواقع فى ظروف متشابهة وأحداث واقعة لا تنقضى، كل القص على اختلاف نوعياته وطرق بنائه وجوهره

الهيكلى، كان الإخبار فيه هو الأساس وسيبقى، والقص الصوفي بدأ كغيره من الأنواع بالأخبار الصوفية وتراجم الصوفيين، فبعد ازدهار التصوف والزهد وتراكم أخبار المتصوفة والزهَّاد منذ القرن الثاني، أخذ الكتاب يفردون فصولاً وأبوابًا، كما فعل الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في «البيان والتبيين» وابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) في «عيون الأخبار». وفي القرن الرابع نجد أبا عبد الرحمن السلمي يؤلف «طبقات الصوفية»، وهو وإن لم يكن كتاب قصص، وإنما كتاب أقوال ومواقف، غير أنه أثر كثيرًا فيمن جاء بعده، ولد السلمي بنيسابور عام ٣٢٥ هـ على الأرجح ، وتوفي عام ٤١٢ هـ، وهو تلميذ أبي النصر السراج صاحب «اللمع» وغيره من مشاهير علماء نيسابور، وكان غزير التأليف، كتب في التفسير والحديث والتصوف كتبًا كثيرة ضاع جلها، ولم يسلم من عوادي الزمان سوى بضعة وعشرين كتابًا ورسالة أكثرها مخطوط، وأشهر كتبه «حقائق التفسير» وتاريخ الصوفية» و«طبقات الصوفيين». وكان قد سبقه إلى هذا الموضوع آخرون، ضاعت كتبهم، مثل: أخبار الصوفية والزهاد لأبي بكر النيسابوري، وتاريخ الصوفية للنسوي الزاهد. وهذه الكتب على ما يبدو أسست للقصة الصوفية، ولاسيما في «الكرامات» وفيما سيعرف لاحقًا بـ«المنامات»، وهي شكل مهم من القصة الصوفية، أكثر منه القشيري في رسالته، ثم استقرت نوعًا قائمًا بذاته عند الوهراني في عصر متأخر.

وهناك فن آخر من القصص وهو القصة التاريخية التي اهتمت بأخبار العرب القدماء وأخبار المسلمين والفتوح والصراعات السياسية في العصور السابقة، وفيها ما فيها من عظة ومتعة وجاذبية قصصية، ومنها ما كان نادرة طريفة أو سيرة موجزة أو قصة تعليلية كقصص الأمثال وقصة انتقام قصير لأبي عبيدة، ومعركة القادسية لأبي حنيفة الدينوري، وكلاهما من القصص التاريخي .

أما كتاب «عيون الأخبار» لابن قُتيبة فهو في مقدمة الكتب التي اهتمت بهذا المجال، ولاسيَّما في كتاب السلطان وكتاب الحرب، وكذلك كتاب المبرد «الكامل». والقصة التاريخية في «تاريخ الطبري» والأخبار الطوال للدينوري الذي يشبه رواية تاريخية طويلة، لأن مؤلفه تخلص من الأسانيد وسرد الأحداث بأسلوب مشوق، فيه الكثير من عناصر السرد القصصي، وربما كان أهم مثال للقصة التاريخية في العصر العباسي لما فيه من تماسك فني في أخباره التاريخية. ومن الكتب المهمة «تاريخ اليعقوبي» الذي سار على سنن الدينوري في الأسلوب، وإن كان أقل حنكة كتابية منه، و«مروج الذهب» للمسعودي الذي تميز بتضمين كتابه قصصًا متكاملة مستقلة.

وكانت التخوم بين القص والتاريخ تكاد لا تُلحَظ، إذ كان القدماء ينظرون إلى التاريخ على أنه قصة، أو حكاية، غايتها الاعتبار والاتعاظ، ولذلك لا نرى فرقًا كبيرًا بين كتب التاريخ وكتب الأدب، بل

نجد المؤرخ يسجل أحداثًا شخصية وأشعارًا ومواقف ومشاعر كالأديب تمامًا، حتى ليصعب التمييز بين خبر في كتاب الأغاني مثلاً، وخبر في تاريخ الطبري أو المسعودي. وهناك الكتب التي أرَّخَت للخلفاء والقادة والأدباء والعلماء والأعلام العباسيين، وبدأت كتب التراجم تظهر هنا وهناك، لتكون أشبه بالسير الذاتية للمؤرخ، مثلما فعل الصولي في أخبار أبي تمام، وأخبار الخليفتين الراضي والمتقي.

وكان هناك كتب تؤرخ للقبائل مثل «أنساب الأشراف» للبلاذري الذي أرخ فيه لمضر، أو تؤرخ لقبيلة واحدة أو أسرة واحدة، مثل «مقاتل الطالبين» للأصفهاني، على غرار مؤلفات القرن الثاني التي لا حصر لها. ويمكن الوقوف عند بعض المصنفات التي اهتمت بفن القص على جميع صوره وأحداثه، وربما تأتي رسالة التوابع الزوابع لعامر بن شهيد من جملة الرسائل التي خطت بالقص العربي خطوات متقدمة، مستفيدة من رحلة الإسراء والمعراج.

صاحب الرسالة هو عامر بن شهيد الأندلسي، وتدور حول عرض المشاكل الأدبية والعقلية بطريقة قصصية، أما مسرح الرسالة فهو وادي الجن في الدنيا، والشخصيات عنده من الجن الذين يُسَخَّرون، وهي رحلة تخيلية صرفة، اتسع فيها خيال الكاتب الأندلسي لينطلق إلى وادي الجن في خطاب عقلاني واضح، وفكرة الإطار العام للرسالة يبدو فيها التأثر الواضح بحادثة الإسراء والمعراج، وإذا كان الخلاف

قد جرى بين النقاد حول أيهما أسبق في فكرة الإطار العام للقص، رسالة الغفران لأبي العلاء أو التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، فإن حادثة الإسراء والمعراج كافية لأن تضرب بحظ وافر في تأثيرها الواضح لكافة الأدباء الذين حفظوا ووعوا التراث الديني، والحادثة على وجه الخصوص، وليس هناك ما يتضح في كون ابن شهيد سبق أبا العلاء أم لا، فالتأثير والتأثر واضح في كافة الآداب.

يقول ابن شهيد مخاطبًا زهير بن نمير من أشجع الجن: «أهلاً بك أيها الوجه الوضّاح، صادفت قلبًا إليك مقلوبًا، وهوى نحوك مجنونًا» وينطلق ابن شهيد فيقص علينا أنهما تحادثا وتذاكَرا أخبار الخطباء والشعراء ومن كان يألفهم من التوابع والزوابع، وأنه سأل صاحبه زهير بن نمير أن يحتال له في لقاء من اتفق من الشياطين، فيمضي زهير ليستأذن شيخ الجن ويعود وقد أذن له، فيركب ابن شهيد مع صاحبه على متن الأدهم، ويسيران كالطير يجتاب الجوَّ فالجو، ويقطع الدوَّ فالدوّ، حتى يلمحا أرضًا لا كأرضنا، ويشارفا جوًّا لا كجونا، متفرع الشجر، عطر الزهر، وهناك يقول الجني مخاطبًا ابن شهيد: حللت أرض الجن، أبا عامر، فبمن تريد أن تبدأ؟ فيجيب ابن شهيد: «الخطباء أولى بالتقديم، ولكني إلى الشعراء أشوق.» ويتحدث ابن شهيد أيضًا في رسالته أنه صادف في أرض الجن شيطان الجاحظ، وشيطان بديع الزمان، وشيطان عبد الحميد.. نهاية فإن رسالة التوابع نفسية جدًّا،

ومؤلفها خفيف الظل إلى حدٍّ بعيد، وقد وقعت له فيها فكاهات تبعث الأُنس إلى النفس.

روايات الأغاني

ولأن الأمير كان شاعرًا بارعًا، فلم يتأخر في قبول هدية عظيمة مكث صاحبها في إعدادها خمسين عامًا حتى وصلت إلى واحد وعشرين مجلدًا، ليوصف بأنه أكبر مؤلف عرفته اللغة العربية، ذلك المؤلف هو «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، أما الأمير الذي قبل الهدية فهو سيف الدولة الحمداني.

وبالرغم مما حفل به الكتاب من الإسراف في وصف اللذات والشهوات، والاهتمام بأخبار الخلاعة والمجون، والحرص على سرد الجوانب الضعيفة، وإهمال الجوانب الجدية، إلا أن قيمته الإبداعية كمؤلف أدبي عرض الحياة الفنية في العصر العباسي بعبارات صريحة الدلالة ترشحه لأن يكون في مقدمة المؤلفات التي تؤصل للظاهرة الفنية (الحكي أو القص) في الأدب العربي. إنه يساعد القراء المتطلعين إلى النواحي الطريفة من أخبار الملوك والخلفاء والوزراء والكتاب والشعراء، ولهذا النحو في التأليف قيمة عظيمة جدًّا إذا فهمه القارئ على وجهه الصحيح.

لقد ألف الأصفهاني كتابه حول محور طريف، هو الأصوات (الألحان) المئة التي اختيرت للرشيد، فكانت تلك الأصوات علة ذكره أخبار صاحب اللحن، وقائل الأبيات ومغنيها، وما يتصل بها، لتبلغ تراجمه نحو ٤٢٦ ترجمة لشخصيات فنية وشعرية وأدبية وتاريخية، يقدم فيها الشخصية تقديمًا حيًّا، فيه الكثير من صور الحياة الواقعية وتفصيلاتها، وعـادات الناس وملامح البيئة، مستخدمًا الوصف والحوار والحبكة القصصية.

نجد الأصفهاني يعنون فصوله بكلمة (خبر/ أخبار) وقد يشفعها بكلمة (ذكر)، فيحدد بذلك شكلها الفني، ويعرض الروايات المختلفة للخبر الواحد، فتتعدد وجهات النظر والأصوات الخبرية، ولكن في النهاية نحصل على مادة سردية مكتملة، تبدو في الظاهر مفككة، ولكنها لا تلبث أن تلتئم في نفس قارئها، وهو ما قد نعده طريقة خاصة في السرد.

ابن دريد

من أين نبدأ؟ من هذه الأبيات غير المشهورة لقصاصٍ بارعٍ من مدرسة النثر العربي الأولى، ذلك هو ابن دريد أستاذ بديع الزمان الهمذاني المولود بالبصرة في خلافة المعتصم سنة ٢٢٣هـ، والذي سكن فارس ثم بغداد حاضرة العلوم حتى وفاته ٣٢١هـ.. كان شاعرًا مقلًّا، لكنه

كان يسكب روحه فيما ينظم من شعر، فترى معانيه قوية سحارة بلا جلبة ولا ضوضاء كما تفعل الجفون النواعس بالألباب.. ماذا قال عندما رأى حمامتين فوق فرع شجرة:

أقولُ لورقاوينِ في فرعِ نخلةٍ وَقَدْ طَفّلَ الإِمْسَاءُ أو جَنّحَ العَصْرُ
وقدْ بسطتْ هاتا لتلكَ جناحها وَمَالَ عَلَى هَاتِيكَ مِنْ هَذِهِ النّحْرُ
ليهنكما إنْ لمْ تراعــا بفرقةٍ وَمَا دَبّ فِي تَشْتِيتِ شَمْلِكُمَا الدّهْرُ
فلمْ أرَ مثلي قطعَ الشوقُ قلبهُ عَلَى أَنّهُ يَحْكِي قَسَاوَتَهُ الصّــخْـرُ

وهـي أبيـات بها من الرقة والعذوبة الكثير، ولا يعرف قيمتها إلا من ألف مناجاة الطير في ضحوات الربيع وأصائل الخريف .

لكن للرجل آثار نثرية حملت بديع الزمان على أن يكتب أربعمائة مقامة في معارضتها، لم يبق منها إلا أربعون، أما الآثار النثرية فبعضها قصير وبعضها طويل، لكنها امتازت بالإقناع وروائية القص مع طائفة من القصص المسجوعة. وأن أغلب هذه الآثار جرت على ألسنة أناس مجهولين.

obeikan.com

الجاحظ:

ولد بالبصرة ونشأ فيها، وهو واضع أسس القصة الواقعية الناضجة المكتملة فنيًّا في كتابه النفيس «البخلاء»، وقد ساعده على ذلك انتشار ظاهرة التأليف في موضوع محدد، فقد اهتم الكتاب بالموضوع الواحد منذ مطلع القرن الثاني، فألفوا في الخيل والشجر والمطر والإبل وغير ذلك، وكتاب «البخلاء» ذو موضوع واحد غير مختلط، وهو ما ساعد على بروز العناصر الفنية للقصة فيه.

والجاحظ لا يكاد يترك فنًّا من الفنون إلا طرقه، مع روح ساخر ولمحة ذكية وعقل تحليلي، كما يقول د. شوقي ضيف، إن الجاحظ يصور الحقائق بكل ما فيها من طهر ووزر، ودين وزندقة، وجد ولهو، وبالغ في ذلك حتى إنه ليروي أيضًا عن الغلمان والصعاليك واللصوص كما يروي عن الخلفاء والأمراء والوزراء وقواد الدولة وكبار كتابها. وقد ألف عشرات الكتب والرسائل، أكثرها ضاع في غياهب الزمان وأقلها كتبه الخالدة: «الحيوان» و«البيان والتبيين» و«البخلاء» ورسائله المجموعة والمتفرقة وغيرها.

تميز الجاحظ في أخباره بحضوره القوي فيها، فهو لا يبدو في ما ينقل حياديًّا بل مشاركًا في صنع المناخ السردي، يضفي عليه من روحه وشخصيته، ويلونه بعقله ومزاجه. وأهم كتاب في مجال الفن

obeikan.com

القصصي لديه هو كتاب «البخلاء»، المحطة المهمة في تاريخ القص العربي، ليس من حيث مضمونه وموضوعه فحسب، بل من الناحية الشكلية أيضًا. والجاحظ أول من استخدم مصطلح «القصة» للتعبير عن نوع من السرد، أو على الأقل، وأول من أصل المصطلح وأثّله في القصة الكتابية، بعد أن كان يعني الخبر أو الحدث أو الذكر في القص الشفوي، وقد حوى كتاب البخلاء بضع عشرة قصة قصيرة مستقلة، وعشرات القصص والحكايات والطرائف والنوادر الفرعية أو السياقية، أو الوحدات السردية التي قدر عددها الدكتور رجب النجار بنحو خمسين ومئتين . وهو أول من اهتم بالنماذج المهمشة والخاصة في المجتمع، وأول من وجه مرآته الفنية باتجاه المجتمع، فوطَّد بذلك قاعدة لفن قصصي عربي واقعي عامر بالحياة، يهتم بالفئات الاجتماعية المختلفة بروح إنساني ونظرة عميقة ودقيقة.

ابن الداية:

هو أحمد بن يوسف المعروف بابن الداية، ولد بعد سنة ٢٢٦ هـ وتوفي سنة ٣٤٠ هـ، عاش بمصر وكان أديبًا كاتبًا، له كتابان في أخبار ابن المهدي وأخبار الأطباء، ورُزِق بابنه أحمد الذي عمل كاتبًا لدى الطولونيين، فنشأ في بيت علم وأدب، وسار على نهج أبيه في التأليف، فكتب سيرة أحمد بن طولون وابنه خمارويه وسيرًا أخرى، وله كتب

في الطب والرياضيات والهندسة والمنطق والسياسة والفلك، غير أن أشهر كتبه كتاب «المكافأة وحسن العقبى».

وكتاب «المكافأة» صورة ناصعة عما وصلت إليه القصة الواقعية في القرن الرابع، لما يتميز به من قدرة على تصوير الحياة الاجتماعية والسياسية في عصره، بالإضافة إلى نكهة شعبية واضحة على مستوى الشخصيات واللغة، فهو يستخدم تعبيرات ومفردات عامية مصرية كثيرة أشار إليها زكي مبارك في كتابه «النثر الفني في القرن الرابع» .

القاضي التنوخي:

هو أبو على المحسن بن على التنوخي من أصحاب مدرسة السرد في القرن الرابع الهجري،، ولد بالبصرة سنة ٣٢٧ هـ. وللتنوخي ثلاثة كتب (قصصية) هي غاية في الأهمية: كتاب المستجاد من فعلات الأجواد، وكتاب الفرج بعد الشدة، وكتاب نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة. وهي جميعًا تدور حول فكرة تقلبات القدر الذي يلعب بمصاير الناس بجميع فئات المجتمع. والتنوخي يتحرى إقناع قارئه بمصداقية أخباره بإسناده ومصادره، شأنه في ذلك شأن الأصفهاني وغيره من كتاب هذه المرحلة، الذين كانوا لا يزالون متأثرين برواية الحديث النبوي. والتنوخي في قصصه شديد الواقعية يحاول تقديم أحداثه في شروطها

Obeikan.com

الواقعية الدقيقة، متوقفًا كثيرًا عند اختلاجات نفوس أبطاله بالمشاعر الصادقة أمام المواقف، وكثيرًا ما تأتي هذه المشاعر معبرًا عنها على ألسنة أصحابها، فتبدو حية وواقعية. أما من حيث المنهج في التأليف فلم يخرج التنوخي عن منهج من سبقه في الاستطراد، والانتقال من قصة إلى أخرى من غير ما ترتيب ولا تبويب، حيث وجد في ذلك وسيلة لتشويق القارئ، ونقله من حال إلى حال، بين الجد والهزل والحلو والمر والقديم والطريف.

أبو المطهر الأزدي «حكاية أبي القاسم البغدادي»:

الأزدي هو نموذج الكاتب المستعار الذي ابتكره أبو حيان التوحيدي مثلما فعل الجاحظ أستاذ التوحيدي في مطلع حياته الثقافية، حيث كان يؤلف كتبًا وينحلها غيره. كما ذكر في مقدمة كتابه المحاسن والأضداد. كان هدف الأزدي تصوير الحياة الاجتماعية في بغداد في عصره، عن طريق وصف المجون والمتماجنين من أهل بغداد وأصفهان، فهي ليست قصة بالمعنى المعروف -كما يقول زكي مبارك- ولكنها مجلس واحد يطّرد فيه القول من فن إلى فن في دعابة وظرف، وهذا المجلس اتخذ شكلاً فنيًا توطد في السرد العربي والثقافة بصورة عامة، لعل أبرز تمثلاته مقامات الهمذاني التي أفاد منها الأزدي، إذ يُوجد شبه من بعض الوجوه بين أبي القاسم البغدادي بطل القصة

وأبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني.

وبطل قصة أبي المطهر الأزدي هو «أبو القاسم البغدادي»، وهو رجل خيالي اخترعه أبو المطهر وأجرى على لسانه هذه الحكاية التي يصف فيها حياة بغداد الاجتماعية في ذلك العصر.

وهناك كتب كثيرة في هذه المرحلة زخرت بالسرد الواقعي، منها ما كان على صورة أخبار، ومنها ما كان على صورة حكايات، وإن لم يصلنا الكثير منها بسبب عوادي الزمن، ولا بد من الإشارة إلى جهود ابن الأنباري المبثوثة في كتب الأدب، وجهود الجهشياري وابن دلان وابن العطار في القرن الرابع من الأقاصيص في الحب والترف المسرف.

ومن الكتب المهمة في هذا المجال «كتاب الزهرة» للظاهري (ت ٢٩٧ هـ)، وكتاب «الموشى» للوشاء (ت ٣٢٥ هـ) وهو يحفل بالأخبار عن الظرف والظرفاء والحكايات العاطفية اللطيفة، بلغة فيها الكثير من الروح الشعبي والواقعي، والكثير منها منقولٌ عن القدماء، ولاسيما الجاحظ والعتبي وأبي العيناء، وغيرهم من الأدباء والأخباريين، وهي قصص تجمع بين النثر والشعر، وبعضها يولد قصة أخرى.

ومن الكتب الأخبارية كتاب «المحاسن والمساوئ» للبيهقي، وهو كتاب يحتوي على أخبار قصصية غزيرة معظمها من العصر الأموي، وقد نسجه على منوال كتاب الجاحظ «المحاسن والأضداد»، سواء في

الموضوعات أو في المقدمة عن الكتب وأهميتها في حياة الناس.

أما كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي فهو كتاب غريب بعض الشيء، إذ إنه يقدم مادة فكرية فلسفية معتمدًا على الأسلوب السردي، وعلى تقسيم الكتاب إلى ليالٍ على غرار ليالي «ألف ليلة وليلة» في كل ليلة مجلس لمطارحة قضية ما، وهو ما يبعث في الكتاب حيوية خاصة، ويجعله فريدًا في مجاله، ولكنه يقصر من الناحية القصصية، إذ تأتي أخباره قصيرة موجزة، أشبه بالأمثال، دون أن يعني ذلك خلوه من نادرة طريفة أو موقف سردي لطيف، والكتاب يوحي على العموم بجو سردي عام من خلال الحوار بين أبي حيان والوزير أبي عبدالله العارض، على طريقة «قال لي ،(وسألني، وقلت له وأجبته) كما يبين ذلك أحمد أمين في مقدمة التحقيق وهو ما يذكرنا بتلك الثنائية الخالدة في السرد العربي القديم، السائل والمجيب: (دبشليم وبيدبا)، (شهريار وشهرزاد).

ومن المؤلفات المهمة في هذا المجال كتاب «الجليس الصالح الكافي والأنيس الصالح الشافي» لأبي الفرج المعافى بن زكريا النهرواني الجريري ٣٩٠ هـ، الذي كان قاضيًا بباب الطاق ببغداد، وعاش حياة نزيهة جعلته فقيرًا في أواخر حياته، كما يذكر ياقوت. وقد بنى كتابه على مائة مجلس، إذ سمى كل مجموعة من الأخبار من حيث المقدار مجلسًا، وهو يكفي عادة لسمر ليلة واحدة، والتزم أن يبدأ كلاًّ منها

بحديث نبوي شريف يفسره موضحًا العبرة التي تُؤخذ منه. ثم يأتي بعد ذلك بالأخبار.

فن القصة العربي والفارسي-نماذج التقاء

لم يعرف التاريخ الإنساني التقاء أكثر غنًى وشمولاً من التقاء العرب بأهل فارس على مستويات عديدة سياسية واجتماعية؛ وفكرية وثقافية؛ فلسفية ودينية؛ أدبية وفنية، لغوية وبلاغية. فالقواسم المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي إنما انبثقت من التمازج المشترك بينهما منذ العصور التاريخية، ثمّ ازدادت إحكامًا وارتقاءً بعد الإسلام، إذ دخل أهل فارس فيه طوعًا وإرادة ورغبة؛ وانصهروا في بوتقة تعاليمه ومبادئه...

ولما كانت العربية لغة القرآن، والدين الجديد الذي اعتنقوه، أقبلوا على تعلّمها وإتقانها كأهلها. وقد تضافر إلى هذا رغبة علمية جامحة وملحة في خدمة الحضارة الإسلامية... صار كثير منهم يتقن اللسانيْن حديثًا وكتابة. ومن ثمّ أخذوا ينقلون بوساطة اللغة العربية كثيرًا من معارفهم القديمة المكتوبة بلغاتها الأصلية؛ في التاريخ والفن والطب والكيمياء والفلك واللغة والحساب والأدب... وقد شاركهم في هذا عدد من علماء العرب والبلدان المفتوحة الأخرى...

على ذلك تثبت الذاكرة التراثية اتفاق الحضارتين فى الكثير من القواسم المشتركة كالقرآن الكريم والسُّنّة المطهرة، والأحداث التاريخية والاجتماعية، والكتب الدينية والفلسفية والتاريخية، مثل كتاب الشاهانامه للفردوسي الطوسي، وتاريخ الطبري، وتاريخ ابن الأثير؛ وكتب أدب الرحلات، وأدب التصوف الذي تصدره الغزالي وجلال الدين الرومي.

ولعل هذا ينقلنا إلى حركة الترجمة وأثرها في إطلاق تفاعل أدبي لا يضاهيه في عناصر الالتقاء ما نجده عند غيرهم، كما وقع في كتاب (كليلة ودمنة) ورباعيات الخيام والمقامات. وقصص الحب العذري، وبخاصة قصة عشق قيس بن الملوح؛ مجنون بني عامر؛ لليلى العامرية... فهي من أعظم القصص في الأدبين العربي والفارسي في موضوع الحب والتدلُّه والحرمان... وإذا كانت قصة المجنون عند العرب تجسد أخبارًا مثيرة تناقلها الناس؛ فإنها لقيت لدى أدباء إيران رواجًا لا نظير له؛ ثمّ اتّخذت شكل العمل الأدبي المتكامل بعد أن كانت مجرد أخبار متفرقة تعبر عن الحرمان والعذاب والمعاناة والعشق.

وهذا لا ينسينا أن الأدب الصوفي نفسه نشأ في الأدب العربي، وعني به الكتاب عناية فائقة، ثمّ نقل بعد ذلك إلى الأدب الفارسي، فعُني به الكتاب؛ ثمّ انتقلت تلك العناية إلى الشعراء. وهكذا دخل عليه تطور في الأدب الفارسي، حتّى جاء وقت غلبت فيه المصنفات الصوفية

الشعرية على النثرية في الأدب الفارسي؛ على حين كان العكس في الأدب العربي؛ إذ ظلت الغلبة للمؤلفات الصوفية النثرية على المؤلفات الشعرية الصوفية. ويعد مولانا جلال الدين الرومي: محمد بن محمد البلخي (٦٠٤ ـ ٦٧٢هـ) من أعظم شعراء التصوف الإسلامي. وقد حدثنا عن طريق السالكين المملوءة بالمصاعب، وهو يقص علينا عشق المجنون... وينتهي إلى ذكر عدد من مقامات الصوفية في قصيدته (شكوى الناي).

رحلة الإسراء والمعراج وقصص الطير:

لسنا الآن في صدد الحديث عن أول من تأثر بقصة المعراج وعمن تناولها، وإنما في صدد إثبات أنها غدت مدار التقاء أدبي وفكري وفلسفي بين الأدبين العربي والفارسي... فالأديب الفارسي فريد الدين العطار (٥٤٥ ـ ٦٢٧هـ) ترجم في كتابه (تذكرة الأولياء) أول معراج صوفي لأبي يزيد البسطامي طيفور بن عيسى؛ الملقب بسلطان العارفين؛ (ت ٢٦١هـ). وقد كتبه البسطامي بالعربية في إطار رؤية منامية يتخيل فيها الطريق إلى الله. أمّا الشيخ الرئيس أبو على حسين بن عبد الله بن سينا (٣٣٨ ـ ٤٢٨هـ) فقد ألف (رسالة الطير) ورأى أنه «يطير مع الطيور وأن الطريق مليء بالصيادين الذين تمكنوا من الإيقاع بالطيور، فطارت الطيور، وعبرت الكثير من الصعاب، ومنها

obeikan.com

ثمانية جبال وكان هدفها الوصول إلى الملك الذي يخلصها من الشباك». وتحظى الطيور بلقاء الملك، ويخلصها من الشباك وتعود أدراجها...

وبهذا يلتقي ابن سينا مع البسطامي في الحديث عمّا يستوجب على السالك الصوفي أن يفعله في حياته ليصل إلى مقام المشاهدة والالتقاء بالحضرة الإلهية، وهي نفس الخطوات التي ربما نلمحها في تجربة كاتبنا.

كذلك لا بد أن لا نغفل رسالة (التوابع والزوابع) لابن شُهَيد الأندلسي التي سبقت الإشارة إليها. ورحلته إلى العالم الآخر بقصد مفاضلة أنداده ومنافسيه من الأدباء والوزراء وأهل السياسية والانتقاص منهم ونقدهم وإظهار مناقبه... وفيها عرض لعدد من الشعراء، وتوابعهم في وادي عبقر، فضلاً عن بعض الأدباء والنقاد كعبدالحميد الكاتب والجاحظ وبديع الزمان. وبهذا فهي رحلة إلى العالم الآخر، صاحب فيها أبو عامر هاديًا له يتمتع بصفات خارقة.

وتتوافق رسالة التوابع والزوابع مع قصص المعراج، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري بأنها رحلة معراجية إلى العالم الآخر، بعد أن اجتمع فيها اثنان يرشد أحدهما الآخر، ويُبين له سبيل الحق... وبعد الوصول إلى مقام الشهود في قصص المعراج، وإلى الجنة أو النار في رسالتي الغفران والتوابع والزوابع تنتهي الرحلة بالعودة إلى عالم

الوجود.

فرسالة الغفران تجعل من ابن القارح قائدًا للرحلة، وإن كانت شخصية السارد (أبي العلاء) لا تغيب في كثير من الأحيان عنها. ويزور فيها الجنة والنار، ويُقابل الشعراء والأدباء والقرّاء والنحويين وغيرهم فيسأل أحدهم عن سبب دخوله النار أو دخوله الجنة، وبمَ غُفر له؟ والفرق بين رسالتي المعري وابن شهيد وقصص المعراج في الأدب العربي والفارسي أنهما تعبير عن الذات، بخلاف الأخرى التي تحقق للصوفي ما يصبو إليه من مشاهدة أو اتحاد.

وإجمالاً يمكن القول إن قصص المعراج في الأدب الفارسي عديدة مثل (سير العباد إلى المعاد) لسنائي الغزنوي (ت ٥٤٥هـ) و(رسالة الطير) لحجة الإسلام زين العابدين أبي حامد محمد بن محمد الغزالي (٤٥٠ - ٥٠٥هـ) ومنظومة (منطق الطير) لكبير مشايخ التصوف الفارسي فريد الدين العطار (٥٤٥ - ٦٢٧هـ). وإذا كان ابن سينا قد عبَر جبالاً ثمانية، لمقابلة الملك فإن الأودية والطرق عند الغزالي وسنائي والعطار سبعة، وهي ترمز إلى المقامات السبعة في التصوف، وطرقها، وإذا كان سنائي الغزنوي، قد اتفق مع ابن سينا والغزالي والعطار في تجاوز الطيور للوديان والجبال، فإنه اتفق مع رسالة الغفران في كونه رافق مرشده وهاديه في رحلته إلى الجنة والأعراف والنار...

وهناك عملٌ آخرٌ لا ينبغي إغفاله وهو (رسالة الخلود) للمفكر

الإسلامي الكبير محمد إقبال (١٨٧٣ ـ ١٩٣٨م) التي كتبها بالفارسية عام (١٩٣٢م) وترجمها إلى العربية محمد السعيد جمال الدين، وفيها نرى جلال الدين الرومي هاديًا ومرشدًا لمحمد إقبال، الذي تاقت نفسه للعروج والاتجاه إلى الله وحده بعد اجتياز الزمان والمكان من خلال أفلاك سبعة ليصل إلى جنة الفردوس... ويشكو إقبال تشتت العالم الإسلامي لضعف في نفوس المسلمين، بسبب مصائب الاستعمار والشيوعية، ثمّ يرى أن العالم الإسلامي أصيب بحالة موت ولن ينقذه منها إلا عالم القرآن الكريم.

أما الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي (٥٦٠ ـ ٦٣٨هـ)، فقد أفاد المخطوط (الإسرا إلى المقام الأسرى) من قصة المعراج النبوي، بمثل ما أفاد منها عدد من أدباء الغرب كما نراه في (الكوميديا الإلهية) للشاعر الإيطالي دانتي (١٢٦٥ ـ ١٣٣١م)، و(الفردوس المفقود) للشاعر الإنكليزي ملتون (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤م)وغيرها.

وفي ضوء ذلك كله ثبت لنا أن قصة المعراج النبوي أحدثت حركة أدبية عظيمة، وأثرت الخيال الخصب للشعراء والأدباء في الأدبين العربي والفارسي، فكانت قاسمًا مشتركًا عظيمًا بينهما، وهي القصة نفسها التي أفاد منها كاتبنا في رحلته إلى التجلية، وعبوره السموات السبع.

أما أعظم كتابين أحدثا حركة التقاء كبرى بين الأدبين فهما كتاب

(كليلة ودمنة) لعبد الله بن المقفع (١٠٦ ـ ١٤٢هـ) ورباعيات الخيّام؛ لعمر الخيام، وكلاهما من أصحاب اللسانين العربي والفارسي.

أمّا (كليلة ودمنة) فهو أشهر الكتب التي ترجمها ابن المقفع سنة (١٣٣هـ)؛ فضلاً عن أنه ألف في العربية عددًا من الكتب مثل (الأدب الصغير، والأدب الكبير، واليتيمة في الرسائل) كما ترجم من الفارسية عددًا آخر لم يصل إلينا منها شيء حتّى الآن. وإذا كانت قصص مشاهد الحيوان معروفة في الشعر الجاهلي، فإن السرد القصصي لكليلة ودمنة يختلف كل الاختلاف عمّا هو في مشاهد الحيوان تلك، فضلاً عن أن ابن المقفع تصرّف في أسلوب السرد ومعانيه بما يتوافق والذوق العربي...

ومن ثمّ فإن كثيرًا من الأدباء واللغويين أخذوا ينقلون منها حكايات وأمثالاً كما نجده في (عيون الأخبار) لابن قتيبة، أو يؤلفون على منوالها كما حُكي عن كتاب (القائف) للمعري الذي ما زال مفقودًا، وكتاب ابن الهبّارية في الشعر (الصادح والباغم) الذي طُبع مرات عدة، وغيرهما. أما الدكتور طه حسين قد أعجب بجودة عبارات كليلة ودمنة؛ وكثيرًا من الأدباء احتذوا ابن المقفع في الكتابة والأساليب وغزارة المعاني، واقتباس الأمثال والحكم من أفواه البهائم والطير، ونسجها في أشكال شعرية ونثرية.

ولم تقتصر العلاقة بين الأدبين العربي والفارسي على الأدب القديم

وإنما امتدت إلى الأدب الحديث. وكان أنوار سهيلي قد ترجم (كليلة ودمنة) إلى الفارسية، ومن ثمّ ترجمت إلى الفرنسية فتأثر بها لافونتين (١٦٢١ ـ ١٦٩٥م) وحاكاها، ثمّ تأثر الأدب العربي الحديث بها، إذ ترجمها من العرب المحدثين محمد عثمان جلال (ت ١٨٩٨م)؛ فقد ضمّ كتابه (العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ) كثيرًا من حكاياتها وأفكارها...، واتسمت حكاياته بالإيجاز واستخدام بعض الألفاظ العامية، فضلاً عن تأثره بحكايات لافونتين... وفي هذا المقام لا ننسى أن نشير إلى أمير الشعراء أحمد شوقي الذي كتب خمسين قصيدة على لسان الحيوان تؤكد تأثره بحكايات (كليلة ودمنة) وأفكارها كقصيدته (الثعلب والديك)، ومنها تظاهرُ الثعلب بالتقوى والصلاح، وتخلّيه عن كل مكائده وفتكه بالطيور....

وليس هناك كتاب يتفوق على (كليلة ودمنة) إلا رباعيات الخيام لأبي الفتح غياث الدين عمر بن إبراهيم الخيام النيسابوري (٤٣٠ ـ ٥٢٦هـ) التي نظمها بالفارسية، فضلاً عمّا قيل: إنّ له أشعارًا حسنة بالعربية والفارسية؛ وكذلك كتب بالعربية (مقالة في الجبر والمقابلة) و(رسالة في الوجود) وغيرها؛ فهو أحد أصحاب اللسانين... أما ترجمات الرباعيات للعربية فقد زادت على خمس عشرة ترجمة منذ ترجمة وديع البستاني لها سنة (١٩١٢م) عن الترجمة الإنكليزية، وهي ترجمة دفعت الناس إلى تعلم الفارسية لينقلوا الرباعيات عنها كما

حدث مع الشاعر أحمد رامي الذي تميز بشفافية عالية سكب فيها روحه ورؤاه؛ فقرّب الرباعيات إلى الذوق العربي، حين ترجمها سنة (١٩٢٤م)، ودون أن ننسى أيضًا صوت أم كلثوم الذي أشاع بين العامة عددًا من الرباعيات.

في أدب الرحلة الصوفية

فكرة النوع الأدبي وجوهر التصنيف:

لا تختلف رحلة كاتبنا عن الرحلات التي سبق وصفها، وإن تمايزت عنها بجملة من الأشياء المهمة التي ستقف عندها الدراسة، لكن الإطار العام لفكرة القص تراثية مبعوثة في قالب ناطق، طبقًا لقانون التطور والارتقاء للأجناس والأنواع، وحقيقة كل مجتمع في ميله إلى تجريب أشكال أدبية ملائمة تعبر عن ظروفه وحاجاته، يعزز ذلك منطلق الوعي والممارسة، فضلاً عن عوامل ترجع إلى طبيعة العصر الذي نحياه، والمتسم بالثورة الاتصالية والانفجار المعرفي والمعلوماتي، وتعدد أشكال التواصل وأساليبه، وتآكل السلطات التقليدية في المجتمعات المعاصرة، وتنوع الأدوات التعبيرية لغوية وغير لغوية.

إننا نستقبل كل لحظة بنية سردية جديدة، تسعى في صمت إلى كسر الحواجز بين الأنواع الأدبية، مع تفجير أنواع أدبية أخرى، وهي على

النوع الروائي أو القصصي أو حتى تقنيات السردية الروائية التقليدية أكثر، فضلاً عن الطرق التقليدية في تصوير الشخصيات، وتصوير الزمان والمكان بل وتفتيت الحبكة والحكاية معًا، في وقت يستوجب على القارئ ألا يهبط على النص المقدم له بمخططات ذهنية مسبقة يقرأ النص ويتلقاه طبقًا لنوع التخطيط المحفور في الذهنية.

وإذا كان البعض يرى أن النموذج السردي الجديد غدًا يرتكز على شعرية النص وشعرية الأداء أيضًا، محاولاً أن يعيد للغة وظيفتها الأولى باعتبارها طاقات انفعالية، لهذا يتجه كثير من هذه النماذج والنصوص السردية لشعرية اللغة المركزة المكثفة، وهو أمر طبيعي لسرد اتجه معظمه إلى تقديم الواقع الداخلي للإنسان، أكثر من اهتمامه بالواقع الخارجي، والذي لم يعد كافيًا لإبرازه على مستوى حركتيه الداخلية والخارجية ؛ فإن اللغة هي الوعاء الحاوي للثقافة ووسيلة التفكير الذي يحدد رؤية العالم ونواميسه، وقديمًا قال ابن خلدون :«إن غلبة اللغة بغلبة أهلها، وإن منزلتها بين اللغات صورة لمنزلة دولتها بين الأمم» هذا إذا كان الأمر يتعلق برؤية كبرى لتحديد موقع اللغة في سياق عام من اللغات الأخرى.

وماذا عن لغة خاصة يمتلكها مبدع خاص في سياق أدبي عام يهتم بجوهر اللغة وعبقريتها، يحتفي أصلاً برونقها التركيبي وبلاغتها الدلالية في وقت خطير يتطلب منا أن نعض بالنواجذ على هذا الإرث

الإعجازي العظيم؛ أقصد لغتنا العربية.

إن أي عمل إبداعي لا يقوم على إيمان بأهمية اللغة وصحتها ورُقيها يجعل المتلقي يغض الطرف طوعًا عن الاحتفاء به، فاللغة هي المنوط بها وحدها، والمستحقة بجدارة أن تجعل كاتبًا ما في درجة الصدارة، وتجعل آخر يلهث في الوصول إلى دور ما يميزه.. أقول هذا مع سوق الأمثلة التي حكمت بتميز اليونانيين عن البربر، لأن البربر شعب لا يتحدث اليونانية، واستخدام اليهود في الأندلس اللغة العبرية بوصفها وسيلة تحفظ طقوسهم الدينية، واستخدم الأطباء اليهود في بولندا مصطلحات طبية عربية بدل اللاتينية التي كان يستخدمها الأطباء المسيحيون.. وكل هذا يشير إلى سعي نحو التميز والاختلاف تقوم به اللغة نفسه.!

والحق إن السابق قد لا يعد مدخلاً جذابًا لدراسة نقدية لكاتب مرشحًا أن يحكم له بالصدارة والامتياز؛ ذلك أن الوُلوج إلى عالمه وبنياته هو الدليل الأوضح لمسألة التوقع هذه، لكن النظرة العامة مع استشارة السياق، والإيمان بوظيفة اللغة الأدائية، واستحالة عزلها عن مخاطبيها ومؤديها وسياقها ومبدعها سيكون معينًا في البلوغ إلى جوهر لغة هذا المبدع على وجه الحقيقة، الذي أراد التميز والاختلاف بسلوك يشبه الأدلة السابقة مع كونها بين أبناء لغته.

وعن هذا الكاتب أقول كيف ندرس عنده ما هو مسموع ومرئي في

جوهره الإبداعي، ونبتعد عن الاستنباطي الخيالي. أو نبحث فيما هو أقرب للواقع بعيدًا عن ما هو مثالي تجريدي، في ذلك مقاربة تحليلية للكاتب وهويته الثقافية وبلاغته اللغوية نجملها في نقاط عبر الإجابة عن السؤال: لماذا يعد خطاب عبد الرحيم كمال خطابًا بنّاءً حيًّا قابلاً للتحقيق مبتعدًا عن الطنطنة والتوشية..؟!

والبدء بفكرة النوع باعتبار أن جوهر الإطار يساعد أكثر في كشف أغوار اللغة لو أحكم التحديد، أقصد أن كل نوع أدبي يتقدم بجملة من الاستراتيجيات المتضمنة أحيانًا، والمدهشة أحيانًا أخرى في تمايز بين المبدعين، ولربما يضرب نوع جديد ببنية لغوية محكمة نوعًا أدبيًّا كانت له جذوره، وحقق ثبوتًا ذهنيًّا في الوعي الثقافي العربي عبر امتداد طويل وثبوت أشد، لأن الأشكال السردية؛ الروائية منها والقصصية من أكثر الأشكال الأدبية تطويعًا ومرونة، وأسرعها للاستيعاب وتطوير أنماطها وأساليبها وتقنياتها «فالشكل الروائي يتميز بالانسيابية والمرونة، ومن ثم يغدو قادرًا على استلهام أدوات فنية من الفنون الأخرى، كالشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفاهي، وهو بمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السرد، يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضًا» .

ولعل المنطلق الأهم في تحديد النوع الأدبي الذى يقدمه عبد الرحيم

كمال القالب القصصي المعتمد على الروافد التراثية المحكمة، والتي بدأت شفاهية ثم استوعبتها الذاكرة العربية مكتوبة في قالب منطوق، طبقًا لأعراف الكتابة التي مثلها الهمداني ثم الحريري ثم المقامات اللزومية في الأندلس، واستقصاء من روافد قصصية للحكي سبقت الإشارة إليها، مثل القصص الإخباري والقصص الديني في القرآن الكريم والحديث الشريف، وقصص الأنبياء للكسائي، وكتاب العرائس للثعالبي، وفن القص في الألغاز والأحاجي والعشرات من الكتب التي ذكرها ابن النديم، والتى ألفت في النوادر، وغريب اللغة والنحو مثل كتاب النوادر لأبي عمرو بن العلاء والنوادر لابن دريد ونوادر الأصمعي والكسائي ونوادر جحا، ونوادر أبي خمضم ونوادر بن يعقوب وغيرهم.

والحق وبعد تحديد الإطار العام يتبقى أن نلفت النظر إلى أن كل محاولة لتضييق النصوص، تهدف إلى اختصار العدد غير النهائي للنصوص إلى مجموعة من الأنواع الأساسية يمكن الإحاطة بها، لجعل العملية الاتصالية أكثر شفافية، غير أن هذا الطرح تجابهه جملة من العوائق تقف حائلاً دون تنميط النص، منها ندرة الفئات النصية المقدمة، كما أنه من الصعوبة الوصول إلى عينات نصية مثالية البناء، وعلى ذلك تكمن الحلول في دراسة النص دراسة مفتوحة مقارنة بالتصنيفات ذات الأوجه المتعددة .

إن الوصول إلـى فكرة البناء الشمولي للنصوص من خـلال سلوك

المقارنة السابق طرحه يساعدنا في الإجابة على جملة من التساؤلات التي لا تزال حائرة في أذهان البعض، ومن ثم تتعدد الرؤى طبقًا لحالية المتلقي، الأمر الذي من شأنه أن يحفز النص بالكثير، وينتقص منه الأكثر طبقًا لسلوك المتلقي، إن الواجب الذي يمليه النص على صاحبه يكمن في أن يجابه المبدع نفسه لحظة الخلق على الذي يريده من النص، على ذلك فإن البناء الشمولي ليس فقط شرطًا ضروريًّا لابد منه للإنتاج، بل هو أيضًا عامل مهم لفهم النص لدى المفسر فيما يطلق عليه أبنية النص الشمولية، حيث يشترط عند تكوين النص أن يعلم منتج النص ماذا يريد بواسطة النص المخطط له، لذلك فهو ينشط القالب المناسب لهذا المطلب أو نموذج النص الشمولي، وعن طريقه يتم تحديد سلوك الاستقبال لدى المشتركين في الاستقبال بواسطة بناء النص الشمولي، وكذلك ينشط مفسر النص نموذج بناء النص ذا الصورة النمطية، والذي يصبح حينئذٍ ذا قيمة توجيهية في عملية استقبال النص الفعلي وفي تفسيره.

وهناك موقف من النوع الإبداعي يرى أنه ليس بالضرورة أن يكون النوع معيارا للتقويم الأدبي مادام التركيز على فاعلية المعطى الدلالي هو الأهم في دراسة البنى النصية، وهذا الموقف يمنح الناقد فرصة كبيرة للتخلي عن مهمة بوليسية للأدب، كانت مفروضة عليه لحصر معايير انتساب الأنواع إلى أقصى حد، وبهذا اتسعت دائرة التنكر

لقضية الأنـواع، واستبدلت بتسميات شديدة الدلالة على تحولات جذرية في الأعمال الأدبية في وقت لم يعد يسمح لنا بجمع مجموعة من النصوص لنقول إنها تنتمي إلى نوع أدبي واحد، في وقت تضاءلت فيه أيضًا قيمة دور الأنواع بوصفها مرشدا يستخدمه الناقد أو القارئ في عملية التفسير، ولم يعد بالضرورة أن ينتمي النص إلى نوع أدبي معين، ويبدو أن الاستمرار في دراسة الأنـواع الأدبية على حد تعبير تودوروف بمثابة تزجية وقت فراغ إن لم يكن عملا فات أوانه، وربما هذا ما دعا المعنيون بدراسة نظرية الأدب، وخصوصًا أولئك الذين يصدرون عن تصورات لسانية وبنيوية إلـى استثمار تداخل الأنـواع التي اندمجت في نظرية الخطاب وعلم النص، فتخلت مصطلحات مثل (نص) أو (كتابة) أو (إبـداع) عن التصنيفات النوعية عمدا، واتجهت نظرية الأنواع الحديثة في تصنيف النصوص الإبداعية نحو المغايرة فتعاملت مع النوع الأدبي بوصفه مفهومًا مرنًا ومفتوحًا يسمح بالتعدد والتداخل، ويطور من نفسه مع الزمن، أي أنه يستخدم في تحليل الأعمال الجديدة. وقد تعرض نقاد ما بعد البنيوية إلى مفهوم النوع الأدبي بهجوم وسخرية، فمقالة جاك دريدا مثلا (قانون النوع) تسخر من الجهد الـذي بذله جيرار جينيت لكي يفرق بين (النوع) و(الصيغة) و(النمط) ويبتعد في تحليلاته عند مصطلح (الصنف Class) ويقترب من (النص) لأن التحليلات النصية هي التي

ستكشف لنا عن مفارقة الانتساب وعدم الانتساب في اللحظة نفسها. وهذا ما دعا إلى خلخلة كثير من المسلمات وتشتيت مركزيتها، فاهتزت جرّاء ذلك التصورات القديمة، وتغيرت النظرة القائلة بضرورة حصر الخصائص، وتبيان القواعد وتنظيم الأبنية، وضبط الأساليب بهدف الوصول إلى معايير مستخلصة من النصوص المتقاربة، لتصبح مبادئ عامة مميزة للأنواع إلى فكرة تريد أن تجعل من فكرة نظرية الأدب إطارا جامعا للممارسات الأدبية بشتى أنواعها.

إن النظرة إلى النوع بهذه الصورة المنفتحة فيها كثير من التجنى، فليست غاية النص الأدبي مجرد إيصال المعنى، ولو كانت كذلك لما ظهرت أنواع أدبية بصيغ وأشكال شتى، وسوف يسود النثر التقريري والإخباري الذي هو أجدر بإيصال المعلومة الجاهزة دون أي افتراض نظري، يحاول أن يعالج النص الأدبي الممكن، وعندها لا ضرورة لمعايير وخصائص تمنح النص الأدبي فاعلية جمالية، وستعم الفوضى في الأعمال الأدبية بحجة التخلص من ((الأعراف التأسيسية) التي يمنحها النوع الأدبي للنص.

لكن السابق يأخذنا طوعًا إلى افتراض خصوصية لكل نوع أدبي، وافتراضي صفة مائزة لصاحب النوع الأدبي أي المبدع، ذلك أن أي نص مهما التزم التزامًا بنائيًّا وهندسيًّا بفكرة النوع الثابتة في متون الكتب وطبقات الذهنية الإبداعية، تبقى علامات تباينه ثابتة وواضحة،

ودور الناقد يأتي من خلال رصد هذا التباين بين نوع المبدع والنوع العام.

ونحو نمط استقرائي في البحث يمكن القول إن نص عبد الرحيم كمال يقع ضمن الرحلات الخيالية غير الجامحة، فهي رحلات ترفيهية في عالم الخيال، لا تعلو فيها الذهنية الملغزة ولا الخيال الجامح غير المعقول؛ ذلك أن البعض ينحاز لمبدع على آخر عندما يرى في خياله جموحًا واتساعًا، لكن الخيال نفسه يملي علينا أن نقدمه في إطاره العقلي المقبول، وقالبه الأدبي المنضبط، ووعائه المعرفي والقيمي البناء.

فالنوع رحلة أو قصة ليست صوفية بمعناها العام، ولا يحكمها قالب القص حيث تكيفاته المعهودة والثابتة، ولا يستقيم في الرحلة تنامي حدث على آخر، وصولاً إلى حرفة الحبك ومتعة الإلغاز، ولا ينفي السابق أدبيتها المستمدة -طوعًا أو كرهًا- من تراث عربي عظيم خطا نحو هذا النوع خطوات كبرى ألهمت خيال العالم.

لا حكم إذا يمكن إصداره على النوع إلا في إطار رحلات السادة المتصوفة، وأهل الإشراق لنشوان معرفة وإشراقًا، وسعيًا لكشف غموض بعض المعارف حتى تصوغ بطونها لظهورها، ورؤية الثابت بعدسة كبيرة ألقت بعين الساعاتي في صندوقه القديم.

صحيح أن لكل معرفة وقتًا، وما قام به صياد اللؤلؤ قديمًا تجاوزه صياد لؤلؤ اليوم بمسافات، وما كان يتقنه الساعاتي سابقًا، تجاوزه صانع اليوم بأشكال وتقنيات خلابة وباهرة، والأمر نفسه ينساق على هذه الرحلة، التي ربما تجاوزت فكرة البناء المعهود بخطوات واسعة، كذلك تجاوزت فكرة ثبوت النوع، وكذلك خطت بعيدًا نحو تقديم شكل أكثر اتساقًا وتجديدًا مع معارف متسارعة ومتلونة بطبيعة التجارب.

فالتجارب الصوفية ورحلات الوصول خاصة ومائزة عند أهل الله، وكذلك النوع الأدبي خاص ومائز عند الذين يقدمون المعرفة الصوفية المنضبطة، فالذوق خاص والمشرب مختلف، فلا هي رحلات متتابعة في صورة حلقات تسلمك حلقة إلى أخرى، أو السماء الأولى إلى الثانية، ولا هي نزهات عقلية يطرحها طائر أو حيوان والباقي في إنصات المستهيم إلى ما يقول.

فالعاشق يحكي والطائر يصف، والشجرة شاهدة، والبحر ساجٍ، والسماء راقصة، والتمساح بلا أسنان، والثعبان بكرم أخلاقي نبيلٍ، وأهل المدينة لا يسمعون بل يشاركون، فهم أهل الشهود، وسائق القطار غير معروف، وتلك إشكالية كبرى غفل عنها المبدع طوعًا، وعمال القطار لا ذكر لهم؛ ومحصل التذاكر قصد إبهامه، والعربات فاخرة، وبعضها مميز، والقطار لا يكف عن السير، ومحطاته كثيرة، تأتي واحدة وعلى الأفق تظهر الأخرى، البعض ينزل قهرًا، والآخر

يركب، والذاهلون هم الأسياد، ولا فرق بين سيد وعبد إلا بالحب، ولا نهاية للوصول، ولا تحديد لموعد الانطلاق، ولا محطة القيام ولا ساعته، وطعام الناس اللغة المحبوكة في طعم صوفي نادر، وبلاغة عربية صرفة، يقدمون خلاصة تجاربهم، والمبدع لا مكان له، فهو في كل العربات، تراه سائحًا يلتقط وينثر حبات وحيه من نوافذ كل عربة، وفي حواصل الطيور تقع الحكم والعطاءات، وفي أذن كل عاشق يغرد بها طائر الحب فوق صفحة ماءٍ هادئة في جوف بحر فضي عاشق، والقطار يسير، أماكنه يصعب تحديدها، ذلك أن المبدع الذاهل أصلاً لا يعرف لنفسه مكانًا، وكلما ألقى إلى أسماع الطيور ذهلت أكثر...

والقارئ ذاهل مما يقرأ، والحكم سريعة ومتوالية، وجوهر المباشرة فيها أمتع ما فيها، فلا وقت للتحايل، ولا مساحة للإلغاز، فليس الحب كائنًا خرافيًّا ينميه الخيال، الحب في لقاء من تحب، الحب في أدب السماع، وحلاوة النطق، ونقاء النظرة، الحب سلاح المؤمن، وجنة العاشق. وحتى لا تذهب بعيدًا: كيف هو البناء عند هذا الكاتب العاشق؟!

الإطار الهيكلي للبناء السردي:

لكي تكون أكثر إلمامًا بما سيأتي، وفي إطار من المباشرة الموفرة اتساقًا مع طبيعة التجربة وما قدم، يمكن القول إن حكم العاشق

جاءت في صورة رحلة حدِّدت معالمها من حيث مكان الخروج المبهم من مدينة العجب، خلف جبل الوهم الصادق، والتي يمر بها العشاق بالقطار، ويستريحون فيها ليلة ليست كباقي الليالي، يعبرون فيها سيرًا على الأقدام كوبري الخيال.

فالمدينة ليست نهاية رحلة، بل هي محطة رئيسة في رحلة الوصول النهائية التي أحجم الكاتب عن الخوض فيها، فهي مقام الأنبياء والمرسلين، حيث النور الكامل غير الموصوف.. في المدينة تاه أحد العشاق.. لا تنسى أن مقامات أبي الفضل الحريري وبديع الزمان تفترض هذا الإطار المعهود من نزول مسافر مدينة غريبة، ثم تحدث المفارقات ويتصاعد جو الحكي.. في مدينة كاتبنا ارتاح العاشق بجوار طائر غريب هو طائر الروح.. ولا وصف ولا وجود لهذا الطائر إلا في ذهن المبدع وخياله.. الأهم (بجانب الكوبري) وطلبًا للتصديق وإيهام المتلقي بصدق الرحلة وواقعيتها.. بجانب منحدر كوبري الخيال المؤدي إلى النهر، التقى العاشق بالطائر..

غير أن المدينة لا تصلح لهم سكنًا.. هل لواقعيتها الملغزة للحب. ما الذي ألجأ الكاتب إلى قطع مسافات أخرى طيرانًا ونظرًا ليقيم حلقة من التعاليم الصوفية البكر، ألا تصلح المدينة لهذه التنزلات الجديدة..؟!

في قلب كل عاشق يسكن المعشوق الذي يسافر إليه نظرًا وحبًّا، ذلك

المعشوق الذي استبد بروح الكاتب فعشقه وحادثه، وطرح لأمواجه آهاته وشجونه، البحر المتلاطم القاسي الحنون.. ولكم نادى أحبابه.. دعوني وحبيبي.. دعوني والبحر.. والزعم أن هذا الكاتب له مع البحر أحاديث تطول.. منه تعلم أن كل رحلة لا تشبه أخرى.. فهو الباقي الخازن لأسرار العبارة.. ومنه تعلم أن إخفاء المعرفة حرام.. فهو البحر الذي يهدر في حب ويسبح في صمت، ومنه تعلم أن المستمع ليس بأعلم من السامع، وأنه في رحلة العشق مكتوب على باب القطار (لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون) وهذه أمواجي المسافرة منذ آلاف السنين بأخبار أهل العشق أطرحها على شواطئ حبكم.. ومنه تعلم أن البحر مخلوق له هو.. ومنه تعلم أن البحر عميق، ولا داعي للسؤال متى أصل؟!

وإذا كانت هذه هي البداية بمثل هذه التعليمات والحكم والوصايا، فما الذي يمكن أن يقع في هذه الرحلة؟ ومن هم الذين اختارهم الكاتب في سلوك تحاوري مقصود يشبه ما قدمه سابقًا جبران في كتابه النبي حيث بنية التحاور بين المصطفى والحواريين؟ لكنه شتان بين رحلة إيمانية زكاها الحب وأثقلتها المعرفة، وخطت فيها عصا الأب والجد خطوطًا إيمانية خضراء، وبين معرفة مسروقة ماتت روحها قبل الوصول.. الحق كان جبران محتفيًا بجوهر اللغة لكن المعرفة سطحية زائفة في بعض الأحيان، وفي رحلة عبد الرحيم كمال تبدو المعرفة

صادقة حية ناطقة، أما اللغة ففي مباشرة تجسيدية طغت فيها فكرة التمثيل والتجسيد على حساب اللفظ المعنوي الواسع، ومعلوم ففي التجسيد تقييد، لكن السابق له ما يدلله في ذهن الكاتب حيث الرغبة في تبسيط المعارف الصوفية التي ادخرها البعض غموضًا وإلباسًا في حصالات معتقة منفرة.. هي إذا رحلة في فتح هذه الحصالات، وما ادخرته.. فجاءت كنوزها مباشرة واضحة.

في المدينة حواريون (الطائر الصغير، وفرس النهر، والتمساح الطيب والزهور والأوراق والأشجار ومن صفات الحواريين، وأهل الحب الذين ركبوا مع الكاتب على سفينة الحب الخيالية.. التجلي (ولله الحب من قبل ومن بعد) الحب (سمع الله لمن أحبه ربنا ولك الحب) والتوكل (خاب سعي المشغول عن المحبة ولو بقوت يومه) والمؤاخاة (أعط حبيبك كل الفرص، لأنه هو نفسه فرصتك الجميلة) والشوق (جددت مواعيد الأحباب بتجديد أنفاسهم المشتاقة) والجمال (من لا يلحظ الجمال فأي صفة ينتظر) حسن الظن (الأعزل هو من لا يملك كلمة غزل) التواصل (بين المحبين خيط من ضوء لا يراه عزول).

ولما سارت سفينة الحب، وسط البحر الخيالي المعهود، وفي ساحة العشاق بصحبة الطائر الذي أحاطت به عشرات الطيور الملونة، وكأنها ترحب به، وبجوار قط عجوز أثقلته التجربة.. كانت هذه التجليات في وصف محاربي الطاعات والمعاصي في سلوك متواز

حيث بنية التناقض والتثنية التي لجأ إليها الكاتب اقتباسًا من طريقة مولانا جلال الدين الرومي في المثنوي.. الثنائيات الصوفية المتقابلة (الطاعات والمعاصي تبدأ مع كل نفس.. فيخرج الزفير في معصية، وربما يدخل الشهيق التالي في طاعة) ولأن المعرفة تحتاج إلى مسافر خاص يملك روحًا شفافة تخلصت من كثافة طينتها.. تحول المسافر إلى كلمة صغيرة متحركة على صفحة كتاب، وصار يلمس في كل صفحة من صفحات هذا الكتاب الحروف الكبيرة بيده، في وقت تحولت فيه الحروف إلى كيان تجسيدي ناطق.. وراح العاشق المسافر يصدح بما كشف لي من متون الحكم: (يقول الإنسان يا حبيبي ولو من غير قصد، فيرد عليه كل مخلوق نعم يا سيدي). (الحب في انتظار المقابل تجارة لا تليق بالقلوب). (كل إنسان محجوب بهواه). (لماذا كل هذا الضجيج والصخب.. بينما الطيور ساكتة هادئة صامتة، هل يجب أن ننتقل إلى هناك حتى نتعلم الأدب). (العلامة لكل محب نجمة تعلو رأسه لا يرى نورها إلا الحبيب).

في الموقف الخامس لأحداث الرحلة يكمل المسافر العاشق مشاهدات رحلته في جو مضطرب، ومن غيمة تهطل كلمات مسموعة استطاع العاشق أن يستمع إلى بعض الجمل التي تقترب من بنية الوصف المعتمد على الاستفهام لشحذ همة المتلقي، واستثارة ذهنه في صورة قطرات استفهامية نازلة من السماء: (ولسوف يعطيك ربك فترضى..

وماذا بعد أن أعطاه حبه؟!)

(ماذا تكون الشفاعة أمام الحب؟ إن هي إلا هدية بسيطة من حبيب لحبيبه).

(خفيف كالهواء وثقيل كالجبل.. ولا يعرف وزنه إلا حبيبي كان عن قلبه يتحدث).

وإذا كانت اللقاءات السابقة قد تمت وسط بيئات خيالية أرضية، فإن الكاتب يستلهم قصة الإسراء والمعراج المباركة في الإفادة من بنية إطارها، في سلوك إبداعي درج على الإفادة منه الكثير من المبدعين شرقًا وغربًا، يصف الكاتب الرحلة في كل سماء وما حفلت به، والشخصيات والمدى الزمني والإطار المكاني وبنية الحدث، والتركيب اللغوي الخاص بكل رحلة، وهي نقاط كان الباحث يطمع في استكشافها لولا تقاليد كتابة المقدمة التي تأبى على إجراءات البحث اللغوي المسهب في بعض الأحيان.

وللفائدة.. ينطلق العاشق في محطته الجديدة من الأرض إلى السماء، في رحلة صعود، فكانت السماء الأولى سماء الأدب، وما إن فتح بابها حتى قال الحارس:

(الغضب يطرد الأدب.. والأدب يستأذن الغضب في الابتعاد).

(الأدب في حفظ القلب من التعلق بالسبب).

ثم صعدا إلى سماء ثانية، ورأى فيها رجالاً ونساءً يبكون في خشوع.. ولم يسم لها الكاتب اسمًا غير أنه قدم وصفًا لسكانها، وسمع حوارهم ومن أقوالهم: (لم يخلق الله أجمل من قلب ولي، وعشب ندي، ولحن شجي، وآاااه تخرج وتعود).

ومن أقوالهم أيضًا: (من ترك ملك)، (أنا أحب إذًا هو موجود).

ثم صعد العاشق إلى سماء الحمد، وهي صدى لصوت الروح، ليجد روحه تتحدث وعينه وأنفه وأذنه وقلبه، وسائر جسده يرددون خلف الروح في إيقاع منتظم:(من عرف الحمد لله لا يضره من عاداه) (الحمد لله هي ماء الله الطيب.. يطفأ نار النفس) (من يسكن الحمد لا يخشى من الطرد، فالحمد لله على الحمد لله) ثم يصعد العاشق والطائر إلى سماء السؤال، وهنا أخذ كل واحد منهما ينظر للآخر ويسأل:

أتدرون أين الله؟!

في كل حب يجعلك تفضل اختياره على اختيارك.

في كل حب يجعلك تفضل أخاك على نفسك.

في كل حب يجعلك تغلب حسن الظن على المنطق.

حتى إذا وصلا إلى سماء الخروج، وفيها استراح الطائر على غصن من سعادة، وشرب المسافر كأسًا من حنين وأنشدا سويًّا:

خرجنا من كل ضيق إلى الواسع.

حتى وجد نفسه وحيدًا أمام شاهد قبره في سماء الخروج أيضًا، كان خروج العاشق بعد انتظار طال حتى يأتي صلى الله عليه وسلم بطلة سعادة ولحظة رضى لا تشقى بعدها أبدًا.. في كل صباح كان ينتظر العاشق أن يرى.. ويبدو الكاتب في أولى محطات هذه السماء واضحًا في كشف معالم طريقه وطرق الوصول.. فكل الطرق موصدة إلا طريق المصطفى صلى الله عليه وسلم.

في هذه السماء أيضًا هناك مفاجآت.. حيث الثعبان الأحمر الواقف منتصبًا بين الأحجار.. وأخذ يستطيل وهو يقف على ذيله حتى صارت رأسه قرب الشمس، وصارت حلقات جلده الحمراء تزداد بريقًا، وفمه المفتوح يسيل منه السم فيسقط على الأرض الحمراء مع الكلمات فتتحول إلى خضرة يافعة، والمسافر يتابع أقوال الثعبان في سماء الخروج بذهول، مقدمًا له بشرى الوصول والقبول (السعادة أن يجدك حبيبك وأنت تبحث عنه) (السعادة أن تنتظره بصبره لا بصبرك) (والسعادة أن يلحقك السكون، فتعلم أن حبيبك الآن يصلي عليك).

لحظات وتواجد الثعبان وانكمش واختفى، والأنوار تهبط عليه حتى تلاشى تمامًا، وهو يترجم للعاشق ما حدث له تأسيًّا وتعليمًا.. وكأنها عبارات نازلة لتوها في نور وسكينة (سيأتي يوم أحبك فيه كما أريد.. يوم لا أحتاج إلى كلمات أنطق بها أو أسمعها منك، ولا نظرة أنظرها

إليك أو أستقبلها منك..)!

هل تعتقد أن رحلة الخروج هي نفسها رحلة العودة؟ لكي أبطل عندك فكرة التخيل أو التمثيل، وأمحو اعتقادك بمكانية الرحلة هل كانت إلى علو ثم علو حيث السماء الأولى والثانية والثالثة.. إلخ، لكي أبطل عندك شبهة ذلك أقول لك إن فكرة التحديد المكاني غير موجودة أصلاً في النص.. وكان المسافر لا يزال في قطار السعي الذي ينطلق مسرعًا نحو الوصول.. (كانت محطة القطار تقترب مسرعة نحو المسافر، وقد سبقت قطارها، ووجد نفسه يركب القطار، ويستعيد نفس مقعده السابق قرب الشباك، بينما يمر المفتش على الركاب راكب راكب يوزع عليهم منشورات خاصة بالرحلة).

وتلك هي النصائح التي ربما أفادها الكاتب من رحلته وهو الطرح المقدم في هدوء وانبساط.. وإن كانت متعددة الدلالات مختلفة المذاهب، إلا أنها تفصح عن حالة مسافر عاد لتوه من حالة ذهول حقيقية.. رأى فيها وسمع وشاهد.. فكان شاهدًا ومشهودًا يقول: اصغوا للذكريات بتؤدة واستماع.

(يد المحب بيضاء من غير سوء).

(الحب مشروعي وأراه هدفًا جيدًا للربح).

(الدنيا ساعة.. باع من باع واشترى من اشترى.. والحب إلى قيام

الساعة القاع من القاع وسر من رأى).

وقبل أن تصمت روح العاشق يقول: هذا الطريق لا يسير فيه إلا الحيران الصادق، حسن الظن الخفيف الشفوق الغيور الطموح الزاهد الغريب المشتاق المقيم العابر المجذوب السالك المريد غير المعول القابل الراضي صاحب الأدب العاشق، المتخلي التارك، الحامد الآدمي المحظوظ الساكن السخي، الفقير قليل الكلام، كثير الغرام المجاهد لنفسه، غير الآسي على ما ترك، وليس فرحًا بما أخذ، المشغول عن ما لا يعنيه...

وعندما صمتت روح العاشق اشتاقت لسماعها أرواح شتى، وأحاط به الصالحون من أموات وأحياء فشهدت روحه حضورهم.... وفي المحطة الأخيرة المتصلة قطعًا بالمحطة الأولى في شبه طريق دائري لا توجد له نهاية وليست له بداية، ففي نهاية الطريق ستجد من أرسلك إلى أوله، ستجده ينتظرك بلهفة تفوق لهفة أم موسى.. حيث أنوار ولا ضجة، لكنه وجد نفسه وحيدًا ساكنًا راضيًا متأملاً بلا غرض ولا هدف.. عندها امتلأ بالطمأنينة، وابتلت عيناه بالدموع.. فلم يعد حوله مكان يحيط به، وليس هناك زمان يمر فقط بذاته، يقف بلا حاجة، ويسمع حديث روحه ويبتسم!

أما فرط أمنيات العاشق في كل زمان ومكان، وهو الطلب الذي على مداره قامت القلوب وفاضت الأرواح.. فالنظرة قرب، النظرة شفاء،

النظرة فيض من نور الله.. والله ينظر إليك من عين حبيبك! وفي النهاية يستند الكاتب استنادًا على محراب الذوق الذي قال فيه الإمام أحمد رضي الله عنه رأيت ربي عز وجل في المنام فقلت له بم يتقرب إليك المتقربون؟ قال يا أحمد بكلامي فقلت يا رب بفهم وغير فهم؟ قال بفهم وبغير فهم. والفهم هذا لعلماء الشرع، وبغير فهم أي تذوق وهو للعارفين منهم، لا يفهمون كلام ربهم إلا بالكشف والتذوق لا الفهم والفكر .

التنسيب الاجتماعى.. والمصادر الخاصة بالكاتب:

فى دراسات الخطاب الحديثة ينبغى أن يكون التنسيب الاجتماعى خير معين على مكاشفة خطاب الكاتب ومصادره الإبداعية، فى ذلك لا يغفل دور النشأة والتربية، وبلسان حاله يكتب صاحب الرحلة ومضات من تنسيبه الاجتماعى الذى أنضج وعيه وأثقل خطابه، واكتسب حساسية اللفظ ونعومة التجربة وإشراقية الكلم... "ساعات ست ينهبها القطار من محطة رمسيس حتى يصل من القاهرة إلى سوهاج. شباك زجاجي وإيقاع منتظم ومنظر في الخارج، لا يتبدل كثيرا، يعيد إليك كل شيء في لحظة! ».

...البداية كانت في قرية العيساوية شرق مركز أخميم محافظة سوهاج

في الثلاثين من شهر أكتوبر سنة ١٩٧٣م الخامس من رمضان سنة ١٣٩٣هـ نهارًا عند الظهر، كما أخبرتني أمي كنت آخر أبنائها وصولاً وأول من ولد في بيت أبيه، فجميع إخوتي ولدوا في بيت جدي لأمي، أما أنا فولدت في بيت أبي، لأني أتيت قبل توقعها.

تفاصيل متناثرة في الذاكرة لمسبحة في يد أبي، ونهر جارٍ، وجبل، وأم تحاول أن تتعلم تشبيك الحروف في رغبة لا تقل، وتكررها لنا كل عام في بداية كل سنة دراسية، وهي تجلِّد لنا الكتب، وهي تشير إلى الحروف وتنطقها بخجل وجمال، وأب شاعر، ودراويش، وعمال في محجر وأرض زراعية، وجراج ضخم، وسيارات نقل وورشة ميكانيكا، وقرية بسيطة يعمُّها الظلام بعد الغروب فلا لمبة رقم عشرة تضيء ولا حتى الكلوب أبو رتينة قادر على تبديد الظلام، ولا شيء خارج النوافذ إلا جريد النخل المتمايل مع (الطياب) كرؤوس الشياطين. ظلام أتذكره، وهو يعيد لضوء القمر هيبته السابقة وتاريخه الكامن في الذاكرة عن الحب والشعراء، والأم في ضوئه المتسرب تسلي الصغير، أنا الأصغر بين إخوته، بالحكايات اللطيفة المحزنة فندفأ بـ (الحجاوي) وتضيء الغرفة أكثر في البيت المطل على النيل، ذلك البيت الذي بناه المهندس الإنجليزي، ليكون استراحة لشركتهم، بعيدة عن القرية، وقريبة من المحاجر والنيل، واشترى جدي منهم الاستراحة بعد ذلك، وأقام فيها أبي عريسًا مع عروسه أمي ابنة عمه،

ليصبح اسم البيت الرسمي والدائم على ألسنة أهل القرية (استراحة السيد كمال) والسيد هو اللقب الذي تضيفه القرية على نبلاء القرية ذوي الأصل الشريف الذين ينتهي نسبهم إلى السيد عيسى الشريف الحسني القادم من بلاد فاس المغربية، ليستقر به المقام هو وزوجته وأولاده على تلك الأرض المطلة على النيل ويحيط بها الجبل في أنانية، وتسمى البلاد التي استوطنها السيد عيسى بالعيساوية نسبة له.

في البداية كان اسمها (عيساوية الحصى) لأنها لم تكن سوى نيل وجبل يفصلهما شريط مستوٍ من الأرض التي غطّاها الحصا كحصيرة عريضة، وعمّر السيد عيسي وأولاده المكان وحل الأخضر مكان الحصا وأنجب الولاد والبنات، وأتى الوافدون، وأقاموا إلى جواره فرحَّب بهم وصار يسبق نسلَه لقبُ السيد حتى ولو كان العابر في طريق القرية طفلاً من ذلك النسل فكان الطيبون ينادونني طفلاً أيضًا بلقب السيد عبدالرحيم بن السيد كمال الساكن في الاستراحة في طرف البلد، والاستراحة كما صممها الخواجات مكونة من طابقين، كل طابق غرفتان ومطبخ وحمام يفصلهما، ويربط بينهما سلم لطيف، لا أهبط عليه ولا أصعده إلا جاريا لاهثا بلا سبب. يطل الطابق الثاني عبر فرندة باتساع الصالة على النيل حيث ينادي الصيادون ليلاً على السمك بدبدبات متتابعة على خشب القارب حتى يخاف السمك ويرتبك ويتجمع في الشبكة الملقاة. ويعبرون صباحًا بصيدهم المربوط بسعف

النخل الذي يخزمون به أفواه السمك فيمر الخيط الأخضر من فم السمكة جاحظة العينان، إلى فم سمكة أخرى لتعليق عدة أسماك في سعفة واحدة فيما يسمي بـ (المشكاك)، يمرون فيهتف بهم أبي من الشباك كيف الحال؟ فيردون مبتسمين الحمد لله يا سيد كمال معانا رزق، عايز؟ وما كان أبي ليقول للرزق لا، فيمتلئ البيت برائحة السمك وتشرع أمي في التتبيل والقلي ويدخل الدفء من الشباك مع (لدلدة) السمك الساخن في الفم مع الشمس عند الغداء، ولم تتجاوز الساعة الواحدة ظهرًا، هكذا كان توقيت الغداء في الطفولة.

بنيت الاستراحة في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي، غالبا سنة ١٩٥١م، وولدت أنا آخر أبناء أمي وأبي بعدها بعشرين عاما سنة ١٩٧١م، وانقضي عصر عبدالناصر ولم يبق لي في عيني منه إلا صورة ضخمة ببرواز ذهبي تستقر في غرفة الطابق الأول، غرفة الصالون أو غرفة الكنب كما اصطلح على تسميتها، وهي الغرفة التي يأتي إليها غالب أهل البلد مجموعات مجموعات صباح عيد الفطر بعد زيارة موتاهم، للسلام على أبي السيد كمال، هي عادة وسُنَّة استنها البسطاء والطيبون من أهل قريتنا، وذلك لقرب الاستراحة المقامة في آخر البلد ولمعرفتهم بميل أبي للتصوف والذكر، وقربه من أولياء الله والدراويش فاعتبروا بيتنا أو الاستراحة مزارًا سنويًّا يمرون به مجموعة مجموعة، يجلسون مبتسمين بجوار أطباق العيد، فيشكو أحدهم لأبي السكر الذي

يمنعه من الغريبة والكعك، فيضحك أبي مُقربًا الطبق إليه ومذكِّرا إياه بنفس الجملة المكررة كل عام: كحكنا يعالج السكر.

كان أبي يصر على اليقظة مبكرًا لاستقبال الوافدين معه، وكنت في ضيقٍ شديدٍ لأني سهرت الليلة بأكملها مع فيلم السهرة، وأريد أن أشبع نومًا لكن أحاديثهم الضاحكة وحتى جملهم المكررة تطيِّر النوم، وتخلق بهجة المراقبة، كان ذلك اليوم هو أسعد أيام أبي في السنة. كان يعتبره يوما للحب تأتي إليه فيه الناس لا لشيء سوى المحبة. وحينما اضطرته الظروف لحملنا والذهاب بنا إلى القاهرة في رحلته الأولى بأسرته إلى العاصمة التي كان يعشقها منذ أن أتاها طالبًا فجاور سيدنا الحسين واعتنق التصوف والمحبة مذهبًا، لكنها رحلته الأولى وهو أب لثلاثة أولاد وبنتين، ومعه زوجته وأمه. وامتلأت عيوني وأنا على مشارف السادسة بزحام الأنوار والإعلانات والفتارين في القاهرة نسخة ١٩٧٧م. كانت أيام قليلة تفصلنا عن موت عبدالحليم حافظ، مات في مارس وأتينا القاهرة في صيف يوليو، الشوارع تشي بانهيار مرحلة، وبداية مرحلة جديدة، بقايا عصر يتمثل في أغانٍ حزينة جميلة لمحرم فؤاد وسيطرة لصوت عدوية، وانتشار فرق موسيقية تحمل جيتارات إلكترونية وأمامها أورجات إلكترونية، واختفاء الآلات التقليدية، ويعود البطل الأهبل هو النموذج، وشعر طويل منسدل للرجال وسوالف، ورئيس أسمر مفوّه يقود البلاد إلى تقلّبات حادة،

كل شيء يتغير أمامي في لحظة واحدة، مكاني من هدوء القرية إلى صخب العاصمة، والعاصمة نفسها تتغير وتنتقل من الحروب والترقب إلى مفاهيم جديدة تنشد استعجال المستقبل بالعصرنة والرأسمالية والاتجاه نحو التخلص من الاشتراكية التي قصمت ظهورهم، والهرولة إلى وعود بالرفاهية.

طلب تزيين الفصل وكنت من ضمن من اختاروهم لهذا الشرف وظللت أبحث أكثر من ساعة في المكتبات المجاورة عن صورة للسيد الرئيس بكامل هيئته العسكرية، وبذته الموشاة برتب بعضها معروف وبعضها من تأليفه، كان ممشوقًا ومعجبًا جدًا بنفسه، ووسيمًا وأنا أفرده لمدرّستي النحيلة الجميلة إيمان التي نظرت إليها بحب وهي تعلق الصورة فربتت على شعري وقبلتني، فانتابني شعور طاغ بحبها، حبًا جعلني أبتسم ابتسامة طفولية جميلة، حتى الآن كلما رأيت صورة السادات بينما ظلت صورة عبدالناصر في مكانها في غرفة الكتب وفي قلب أبي المشتاق للعودة إليها ولزمنها، وللغرفة ذاتها، وللناس المقبلين بقلوبهم مهنئين بالعيد.

لم يرتح يوما واحدا بعيدا عن قريته لا لإيقاع القاهرة ولا للمستجد من أحداث، وظلت مسبحته بين يديه تتحرك ببطءٍ عند تذكره للماضي، وبتوترٍ عند التفكير في الحاضر، لكنها لم تغادر يده أبدًا، حتى وهو نائم كانت تتحرك ببطء، وكأنه يواصل الذكر وهو يغطّ في نومه وفمه

يتمتم، حتى عند وفاته كانت في يده ساكنة تمامًا لا تتحرك، وكأنها أدركت قبلنا أن صاحبها غير قادر على تحريكها فامتثلت.

كانت اللهجة بداية الارتباك لي في العاصمة. الجميع في المدرسة يتحدث بلهجة قاهرية مثيرة للإعجاب والسخرية في آن واحد لطفل جنوبي في السادسة من عمره، يشعر أنه لو نطق بها أمام أهله سيتهمونه بأنه نَيّ لم ينضج بعد، أو أصيب بطراوة في لسانه، تجعله أقرب للبنات لكن سرعان ما استجاب الطفل إلى قلب الجيم المعطشة جيما أعجمية غريبة، كأنها كاف مخففة أو قاف طرية، واستبدل بالقاف ألفًا مضمومة مرة ومفتوحة مرة ومكسورة على حسب ما يلي تلك القاف من حروف. كانت لعبة يومية مسلية أن يتحدث في المدرسة بلهجة القاهريين ويتحدث في بيته بلهجته الصعيدية الأصلية. كذلك كان البيت نفسه مربكًا فبعد أن اعتاد على سكن بيت بلا جار يجري طوال النهار فيه صاعدًا هابطًا سلالمه فوجيء بالشقة وهي مكان أضيق، وله أكثر من جار في الطابق الواحد، وكل هذه الشقق في بيت واحد. لم يعتد هذا الكم من الجيران، وظلت ازدواجية اللهجة تلازمه حتى الآن بين أهله المقربين بلهجته العتيقة، ومع حياته الحاضرة باللهجة التي احتلته وظلت المدينة التي يزداد فيها عدد الجيران تدفعه للتحفظ والإعجاب معا بينما روحه على باب غرفة الكنب تنتظر الوافدين كل عيد لعل المسبحة تتحرك في يد أبيه".

وعلى ذلك فإن كل عمل إبداعي يعتبر تجسيدًا لرؤية العالم التي تصنعها الذات المجاوزة للفرد، وذلك بالمعنى الذي ينقل هذه الرؤية من مستوى الوعي الفعلي إلى مستوى الوعي القابل للإنجاز، وبخاصة عندما يكشف العمل الإبداعي عن ذلك، ولا تتأتى هذه المقدرة إلا لمبدعين لا يكتفون بنقل الواقع، بل ينقلون خطوطًا أرحب في سبيل غرس قيم إيجابية من خلال أعمال فنية وإبداعية نادرة.

إن المعين الثري الهادف بلون إيجابي بناء تمثله جملة من المصادر التراثية المنضبطة التي غرف الكاتب منها بوعي، وعروجًا فوق التجارب الأدبية التراثية التي سبقت الإشارة إليها، يمكن تنسيب العديد من المعارف الصوفية والإشراقية إلى أصحابها في إبداع الكاتب، فضلاً عن معجمه الديني المحافظ. في سبيل ذلك لجأ الكاتب إلى الإفادة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في مثل الاقتباسات الآتية التي جاءت مضفورة داخل بنيات النص الصغرى:

- (اقرأ كتابك) وهو اقتباس من قوله تعالى: (اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا).
- (في رحلة العشق يستوي القاعد والراجل والراكب على ضامر...) اقتباس من قوله تعالي: (وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر..).

• (على سفينة الحب ستجد المحبين من كل زوجين اثنين) اقتباس من قوله تعالى: (من كل زوجين اثنين وأهلك...)

• وقوله (ما جعل الله لرجل من قلبين.. هذا هو مقام الرجولة) وهو اقتباس من قوله (ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه).

• وكذلك قوله (ولسوف يعطيك ربك فترضى.. وماذا بعد أن أعطاه حبه)

وكما وظف الكاتب بعض الآيات القرآنية نراه يستمد من الحديث النبوي الشريف ما يدلل به على ما يقول وسط لغة تراثية حية تصلح للتجربة الصوفية الطاهرة، من ذلك:

• (فالله جليس العشاق) وهو اقتباس من الحديث الشريف (أنا جليس من ذكرني).

• وقوله (ليس بعد رسول الله ضامن.. فقد جعل بفضل محبته حتى من دخل دار أبي سفيان آمن) وهو اقتباس من قوله صلى الله عليه وسلم عند فتح مكة (من دخل دار أبي سفيان فهو آمن).

• وكذلك قوله (سبحانك لك العقبى حتى ترضى) وهو مقتبس من دعاء النبي صلى الله عليه وسلم بعد رحلته إلى الطائف.

• وكذلك قول الكاتب (كل ابن آدم مشتاق وخير المشتاقين حبيبي) وهو مقتبس من قوله صلى الله عليه وسلم (كل ابن آدم خطاء وخير

obeikan.com

الخطائين التوابون).

• وكذلك قول الكاتب (من قال لصاحبه متى فقد جفاه) وهو مقتبس من قوله صلى الله عليه وسلم (من قال لصاحبه أنصت فقد لغى ومن لغى فلا جمعة له).

• وكذلك (في رحلة العشق لا فرق بين أعجمي ولا عربي إلا بالحب) وهو أيضًا مقتبس من حديثه صلى الله عليه وسلم.

ولأن التجربة صوفية، كتبت بقلب، لذلك نلمح تأثير لغة القوم وإشراقاتهم متضمنة في خطاب الكاتب، ومن العجب إحالة أو إرجاع كل قلم إلى صاحبه، لكن الرأي أن المعجم الصوفي المحمل به الخطاب يجعلنا نحكم قطعًا بالأثر البالغ للغة القوم في أعمال عبد الرحيم كمال، ولربما كان التنسيب الاجتماعي السابق أكبر مفسر لذلك، ولا نعدم أيضًا أن نذكر أنه ابن لمدرسة صوفية شهيرة ضاربة بقوة في أفريقيا غربها وشرقها، فضلاً عن شيخه الذي يستلهم خطاه ويطمع في نظره ومدده. وهذه الألفاظ تدلنا على التأثير الصوفي في لغة الكاتب:(شهوة خفية - أهل العشق - ليس الطريق لمن سبق - قتيل المحبة - الأدب في حفظ القلب من التعلق بالسبب - حال ومال المعرفة - التمسوا الله في كل حب - سماء الخروج - سماء السؤال - الصحبة معنى الطريق - الصاحب نور الطريق - الوجد والتواجد - كنوز القوم في بطنهم - حروب العشاق - كيف تتجلى المحبة). وفي

تتبع مصادر الكاتب التراثية يمكن القول إنه أفاد من تراث الأقدمين، الأدبين العربي والفارسي، متأثرًا بأقوال أهل الكلام والفلاسفة، ومتأخري المتصوفة، والشعراء والأدباء ليقدم رحلة فريدة وجديرة تنطق بالحكمة والتجليات.

اعتمد الكاتب أيضًا في رحلته على آلية الحوار والوصف والبنية الشفاهية والتصوير الخلاب ونمط التكرار والتناص وبنية الإحالة والثنائيات المتقابلة، وفكرة التقطيع السينمائي (المونتاج)، وتأثر إلى حد ما بالواقعية السحرية في بعض أوصافه، وتماهى المبدع مع وصفه طلبًا لصدق التجربة، وكأن لسان حالة الصادق يقول (مقدسة كل أرض مستها نعالكم عندي، مقدسة كمزار خالد للحب، أطوف حوله وأبتهل رسول الله حي ونحن موتى حتى نلقاه فنحيا).

غير أن عجائب هذا الكاتب لا تنقضي، كما أن رحلته لم تنقض، وبالرغم من اتساع إطار الحكي والقالب الأدبي الذي ابتعثه ليصوغ روحه ويفرد أفكاره ويتجلى إيمانيًّا على المتلقي، أرشح للكاتب أن يستمر في رحلته وفق الإطار المعتمد، ولعل القارئ سيلاحظ تنوعًا بنائيًّا للعبارات والأقوال المبثوثة والمثبتة، هي طبيعة الرحلة، وحالات التنزل الإيماني النادرة عندما تصادف مبدعًا خلاقًا يؤمن بقيمة الكلمة.. استطال الإطار، وتنوعت الحكم ولا يزال التنزل قائمًا.

ومن جملة تنوعات خطاب الكاتب البنائية أيضًا القسم الثاني الذي

اختتم به رحلته، وهي قوالب قصصية مركزة، بنيت على التكثيف والاختزال، معتمدة حركية الصورة وتنوعها، وحافلة بالألوان والأصوات الفنية، لتثبت تحديًّا جديدًا لمبدع من طراز فريد، من أبناء الجنوب الذين أثروا بفكرهم وبلاغتهم ووعيهم القومي والديني ذاكرة الأمة الحاضرة بناءً وإسهامًا.

دكتور / حمدي النورج

مدرس النقد وتحليل الخطاب

المعهد العالي للنقد الفني – أكاديمية الفنون بالقاهرة

openkan.com