الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة-

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جماليةُ المرجعيةُ الصوفيةُ
في روايةُ "الخمبائي" لباولو كويلو

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين:
*- حسيبة سالم
*- رقية شرافة

إشراف الأستاذة:
– زهيرة بوزيدي

السنة الجامعية: **2015/2014**

الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جماليات المرجعية الصوفية في رواية "الخمبائي" لباولو كويلو

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين:
*- حسيبة سالم.
*- رقية شرافة

إشراف الأستاذ(ة):
– زهيرة بوزيدي

السنة الجامعية: **2015/2014**

بسم الله الرحمن الرحيم

توكل على الرحمن الأمر كله *** توكل ذي عقل نحا منهج الأدب

فلا تقعد جِلسَ البطالة غافلا *** ولا ترغبن في العجز يوماً عن الطلب

ألم تر أن الله قال لمريم *** وهزي إليك الجذع يساقط الرطب

مدا تفردت لله في ظل غلة *** وهزى إليك الجذع يساقط عليك الرطب

ولو شاء أن تجنيه من غير هزها *** ومن غير أعمال الوسائل والتعب

لمال إليها الجذع حتى بجذرها *** ولكن كل شيء له سبب.

أبو الهدى الصيادي

شكر وعرفان

أول الشكر لمنزل القرآن والآمر بترتيله ترتيلا

وثانيه لمن بلغه جيلا عن جيلا

وثالثه لمن أنارت لنا السبيلا

فمنا تحية واحتراما وشكرا جزيلا

وعلى صبرك وتفانيك لك كل التبجيلا

زهيرة يا من صح فيك القول أو كما قيلا

كادا المعلم أن يكون رسولا

وإلى أساتذة المركز الجامعي ميلة

مقدمة:

يعد التصوف من الحركات الدينية والفلسفية، وهي تجربة وجدانية لا تنبثق عن العقل الواعي للذات الإنسانية، وإنما تقوم على تلك المنزلة الروحية التي يصل إليها االصوفي بعد مروره بمجموعة من المقامات والأحوال التي يسمو من خلالها لمشاهدة الحق في الحضرة الإلهية، وبلوغ مرحلة التجلي.

ونظرا للأهمية التي يحملها الموضوع كونه يعالج قضية دينية إنسانية، تم التطرق إليه من قبل العديد من الأدباء والروائيين من أبرزهم "باولو كويلو" في رواية "الخميائي" التي قدمت دلالات عن التصوف المسيحي وقد اخترنا هذه الرواية لاعتبارات ذاتية وموضوعية منها:

- ميلنا للدراسة السردية التي تضيء جانبا مهما من حياة الإنسان الشغوفة بفن الحكي.

- كون الرواية ذات أهمية بالغة داخل المتن السردي لرواية شكلت حلقة وصل بين الغرب والشرق.

- إ ثراء المكتبة ببحث جديد يفيد طلبة البحث والمتخصصين الدارسين لشؤون التصوف الأدبي.

وكونها تزخر بالعديد من الإشارات المرتبطة كثيرا بعالم الحكم والدين، وحملت في طياتها رسالة وجودية، والتي حاولنا فكها في بحثنا هذا الموسوم: "جمالية المرجعية الصوفية في رواية الخميائي" إذ كان محاولة بقدر ما هو جعلنا نطرح عدة إشكالات لعل أبرزها: مفهوم التصوف وتأثيره في الأدب؟ ما هي أهم المرجعيات النقدية في الرواية؟ وأين تكمن جماليات المرجعية الصوفية؟.

ومن أجل هذا اعتمدنا على المنهج البنيوي لأنه يخدم ما جاء في بحثنا من عناصر التي تخدم الخطة المتمثلة في مدخل وفصلين"

- فأما المدخل المعنون: التصوف ماهيته نشأته وتطوره.

- وأما الفصل الأول المعنون: ملامح المرجعية في الأدب.

فاحتوى على مبحثين، تطرقنا في المبحث الأول إلى الحديث عن مصادر الفن والمبحث الثاني تحدثنا فيه عن المرجعيات النقدية في الأدب.

وأما الفصل الثاني المعنون: رواية الخميائي دراسة جمالية، ويحتوي على مبحثين، تناولنا في المبحث الأول جمالية البنية السردية.

أما المبحث الثاني تناولنا فيه الدلالة الصوفية في الرواية.

وخاتمة البحث استخلصنا فيها المتوصل إليه.

وقد اعتمدنا على مصادر ومراجع خدمت الموضوع منها:

رواية الخميائي لباولو كويلو كمصدر للبحث، التصوف المنشأ والمصادر لإحسان إلهي ظهير، الأدب في التراث الصوفي لـــ: محمد عبد المنعم خفاجي.

-وكغيرنا من الباحثين فقد تعرضنا لصعوبات أهمها:

صعوبة إنجاز الفصل التطبيقي حول التصوف المسيحي وذلك لقلة المراجع في هذا المجال، وعدم التطرق لهذا الموضوع من قبل ، وكون موضوع التصوف شامل وواسع ومتشعب يحتاج إلى تخصص معرفي.

ومهما كانت هذه الصعوبات العلمية التي تعرضنا لها إلا أنها تمثل جزءا أساسيا من عملية البحث في حد ذاته، ولولاها لفقد البحث مصداقيته ومتعته.

ونرجو أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذا البحث، وقدمنا مساهمة طموحة في حدود معينة، ونرجو أن يكون فاتحة للتعمق أكثر في هذا الموضوع.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة الفاضلة بإشرافها على هذا البحث وقد وفرت لنا سبل البحث العلمية والمعرفية، فجزاها الله عنا خير جزاء ولها منا كل الثناء ولا ننسى بالشكر كل من ساعدنا من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة.

وعلى الله قصد السبيل.

ميلة 19/أفريل/ 2015.

1-التصوف بين اللغة والاصطلاح

أ- لغــة

ب- اصطلاحا

2- التصوف نشأته وتطوره

أ- التصوف في الإسلام

ب- التصوف في المسيحية

3- أثر التصوف في الأدب

أ- النثر

ب- الشعر

1 -التصوف بين اللغة والاصطلاح:

أ -لغة:

لقد اختلفت وتعددت اشتقاقات التصوف، إذ كثر النقاش حول أصلها، فهي شغلت الكثير من الباحثين والدارسين القدامى والمحدثين إذ عرف على أنه:

من صوف، صوفا، وصافا عنى شره، يصوف صوفا عدل وصاف السهم عن الهدف يصوف ويصيف عدل عنه ومنه قولهم صاف عني شر فلان، وأصاف الله عني شره صوف، الصوف، للضأن وما أشبهه، الصوف للشاه والصوفة أخص منه، الصوف للغنم كالشعر للمعز والوبر للإبل، والجمع أصواف، وقد يقال الصوف للواحد على تسمية الطائفة باسم الجمع[1] وهو التعريف الأكثر شيوعا.

وقد جاء في معجم " أساس البلاغة" أن صوف: فلان يلبس الصوف والقطن أي ما يعمل منها، وكبش صاف وصوفاني ونعجة صافة وصوفانية كثير الصوف... ويقال كان آل صوفة يجيزون الحاج من عرفات، أي يفيضون بهم، ويقال لهم: آل صفوان كانوا يخدمون الكعبة ويتنسكون، ولعل الصوفية نسبوا إليهم تشبيها بهم في التنسك والتعبد، أو إلى الصوف الذي هو لباس العباد وأهل الصوامع[2] رغم اختلاف التسمية إلا أن المقصد واحد، وهو جماعة من الناس اتخذوا طريقة خاصة بهم في العيش تميزهم عن الآخرين .

وهناك من يرى أن الصوفية مشتقة من "الصفة" وأهل الصفة صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم الأوائل وهم مقتدرون بأهل الصفة وهي شقيقة اتخذها ضعفاء الصحابة في مسجد النبي إذ اتبعوا الرسول صلى الله عليه وسلم مهاجرين اتبعوه وجعلوه

1- ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: "لسان العرب"بيروت، 1968، ج 7، مادة صوف.

2- بار الله محمود بن عمر الزمخشري: "أساس البلاغة" تح: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2005، مادة صوف .

قدوة لهم " فإنهم كانوا غرباء فقراء مهاجرين أخرجوا من ديارهم وأموالهم" [1]، فالهجرة وترك الديار في سبيل الله من صفات أصل الصفة.

وهناك من يقول أنها نسبة إلى قبيلة "صوفة" التي كانت منقطعة لخدمة الكعبة فـــــ: "صوفة الذي قيل أن الصوفي نسب إليها فهو رجل كان ينفرد بخدمة الله سبحانه وتعالى عند بيته الحرام واسمه الغوث بن مر" [2] وإلى هذا الخادم للكعبة حسبهم أطلق هذا اللفظ ونسب إليه "إنما سمي الغوث بن مر صوفة لأنه ما كان يعيش لأمه ولد، فنذرت لئن عاش لتعلقن برأسه وتجعلنه ربيط الكعبة فقيل له صوفة ولولده من بعده"[3].

ويرد آخرون التصوف إلى "سوفيا" اليونانية وفي هذا يقال:"الحق هو الواحد الأول فقط وهذا رأي السوفية وهم الحكماء فإن "سوف" في اليونانية الحكمة وبها سمي الفيلسوف فيلسوفيا أي محبة الحكمة"[4]، وعليه فمهاما اختلفت التعاريف اللغوية للتصوف إلا أنها فسرته وربطته بالمحبة الإلهية والزهد في الدنيا.

ب- اصطلاحا:

تعددت تعريفات الصوفية، وكثرت حولها الآراء، إذ لم يتفق المؤرخون والفقهاء في تحديد مفهوم التصوف، باعتباره من الموضوعات الهامة التي أثارت جدلا كبيرا من حولها.

ومن التعريفات أن بعض الباحثين يرى أن هناك "صلة قوية بين لفظ صوفي ولباسهم الصوفي الذي كان يميزهم عن بقية المسلمين"[5] إذ كانت من الطقوس الممارسة

1- محمد التونجي:"المعجم المفصل في الأدب" دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،1999،ج1، ص: 258 .
2- أبو بكر محمد بن إسحاق الكلابادي: كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف"، مكتبة الخانجي القاهرة، مص:ر، ط 2، 1994، ص: 5،6.
3- زكي مبارك:"التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق"، مطبعة الرسالة، مصر، ط1، ج1، 1938، ص: 52 .
4- عرفان عبد الحميد فتاح: "نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها"، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ص: 121.
5- عبد الحكيم عبد الغني قاسم:"المذاهب الصوفية ومدارسها"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1999، ص: 23.

تكفيرا عن الخطايا، لبس الصوف والبقاء تحت حرارة الشمس اعتقادا منهم بزوال الذنوب ويقول بعض الباحثين أن كلمة تصوف مشتقة من لفظ الصفاء الذي يعمر، قلوب الزهاد واستدلوا على ذلك بقول أحد المتصوفة وهو أبو الفتح البستي حيث قال:

تَنَازَعَ النَّاسُ فِي الصُّوفِيِّ واخْتَلَفُوا * قِدَماً وَظَنُّوهُ مُشْتَقًّا مِنَ الصُّوفِ**

وَلَسْتُ أُنْحِلُ هَذَا الاسْمَ غَيْــرَ فتىً * صَافَى فَصُوفِيَ حَتّى لُقِّبَ الصُّوفِي**

إذ أن حكاية التصوف صفاء الروح من شهوات الدنيا وملذاتها، والارتقاء بالنفس إلى أعلى درجات الزهد والتخلي عن كل ما هو دنيوي زائد والتصوف: "هو التخلق بالأخلاق الإلهية" لأن الأخلاق تسمو بالنفس إلى مراتب علوية تؤدي إلى الكمال وهو طريق إلى الله عز وجل.

وقد عرفه سري السقطي بأنه "لفظ دال على ثلاثة معان: المتصوف هو الذي لا يطفئ نور معرفته الإلهية نور ورعه، وهو لا يضمر مذهبا باطنيا ينقض ظاهر معاني القرآن والسنة القدسية"[1] فالمتصوف عليه أن يجمع بين المعرفة والورع لتحقيق غايته الروحية وأن ينهل من القرآن الكريم والسنة النبوية إذ هما أساس العلم الصوفي كما أن عليه الامتثال بأوامر الله عز وجل والابتعاد عن نواهيه وصيانة حرماته وعدم التعدي عليها.

ويعرفه الجرجاني بقوله" التصوف مذهب كله جد فلا يخلطوه بشيء من الهزل وقيل تصفية القلب من مواقفه البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد صفات البشرية ومجانية الدعاوي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقة واستعمال

1- جيب عادل العوا :"علم الأديان وبنية الفكر الإسلامي "، بيروت، ط1، 1997، ص: 141.

ما هو أولى من السرمدية، والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله تعالى على الحقيقة وإتباع رسوله صلى الله عليه وسلم "[1].

فالإقتداء بالنبي الكريم والتجمل بمكارم الأخلاق والتحكي عن كل ما هو دنيوي سير لصفاء الروح وتزكية النفس، كما عرفه أيضا على أنه "الاعتصام بالحقائق عند تباين الطرائق وقيل:أحوال ظاهرة وأخلاق ظاهرة وحقائق ظاهرة"[2] فأسمى ما يسعى إليه التصوف هو بلوغ الحقيقة والاتصاف بالأخلاق.

2- التصوف نشأته وتطوره

أ- التصوف في الإسلام:

التصوف نوع من الدوق عرفه العرب قبل الإسلام بفترات طوال ومن الخطأ أن يقال أنه كان معدوما فخلقته النزاعات الإسلامية.

العرب أمه عريقة في التدين، والتدين في ذاته تصوف، لأنه نوع من الضعف والضعف باب إلى التصوف: فإن الإنسان في الأصل حيوان شرس يقاتل ويغالب، ثم تأتي لحظات يصرعه فيها الضعف فيقف ويتأمل من أين أتى؟ وإلى أين يصير، وينتهي به الفكر إلى الاقتناع بأنه مخلوق ضعيف وعندئذ يكون التدين.[3]

فالضعف نفسه أصبح سيفا قاطعا "بفضل المهارة الإنسانية فالإنسان حين ضعف اعتمد على فكره ولسانه في تقبيح الرذائل الحيوانية ومازال يبدي ويعيد حتى أشاع في العلمين أن الظلم ملعون في الأرض ملعون في السماء" [4] فالضعف ليس سلبيا في جميع الحالات وخاصة حين يصبح بابا للتأمل ومحاسبة النفس.

1- علي بن محمد الشريف الجرجاني:" كتاب التعريفات"، بيروت، ط جديدة، 1985،ص:92 .
2- المناوي زين الدين محمد عبد الرؤوف: " طبقات الصوفية والكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية الطبقات الكبرى" تح: محمد أديب الجاور، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ج 1، ص: 72 .
3- ينظر زكي مبارك: "التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق"، مصر، ط1، 1938م، ج2، ص: 3.
4- المرجع نفسه، ص:5.

ثم إن سؤال الوجود طريق لمعرفة الحقائق، فحين يجد المستفهم الإجابة المقنعة يسلم بها ومن ثمة يرسخ الاعتقاد الصحيح فالإنسان مخلوق جبار مدين له بالخضوع والانقياد.

ولم تكن الصوفية فرقة واضحة متميزة حتى يمكن تتبع تطورها عبر السنين إذ نجد متبني أفكارها من هم من الفقهاء ، فكانت البذرة الأولى في نشأته تسمى مرحلة الزهد، وهي واقعة في القرنين الأول والثاني الهجريين، فقد كان هناك أفراد من المسلمين أقبلوا على العبادة بأدعية وقربات، وكانت لهم طريقة زهدية في الحياة تتصل بالمأكل والملبس والمسكن وقد أرادوا العمل من أجل الآخرة، فآثروا لأنفسهم هذا النوع من الحياة والسلوك ونضرب لأولئك مثلا الحسن البصري المتوفى سنة 110هـ، ورابعة العدوية المتوفاة سنة 185هـ[1].فبعد اختلاط المسلمين بمختلف الأجناس والأديان، وحدوث تمازج ثقافي وحضاري بين الأمم انتشر البذخ والترف مما أدى إلى ظهور تيار المجون، فجاء اتجاه الزهد الذي سعى إلى التقرب من الله عز وجل وترك المعاصي رغبة في نيل التواب والابتعاد عن ملذات الحياة.

إذ أن الصوفي"كان بادئ الأمر مرادفا للزهد وللعابد والفقير حيث لم يكن لهذا اللفظ معنى يزيد على شدة العناية بأمر الدين ومراعاة أحكام الشريعة" [2]، وعليه كان ارتباط التصوف باستقامة السلوك، والعودة اللامشروطة إلى الأصول الدينية والاعتدال المنهجي.

وبعد تكالب الخلفاء على الحكم وانتشار المتع والملذات انقسم المسلمين بين مؤيدين ومعارضين للحكام، فكان لا بد أن يواجه علماء التصوف تلك التغيرات والتناقضات مستمدين ذلك من الكتاب والسنة مثل الفقر، ثم كان عليهم أن يميزوا بينهم وبين بقية

1- أبو الوفا الغنيمي التفتزاني: "مدخل إلى التصوف الإسلامي"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1979م، ص: 17.
2- بوداوية بلحيا: "التصوف في بلاد المغرب الإسلامي"،دار القدس العربي، وهران، ط1،2009، ص:9.

المسلمين من الأعاجم الذين يلهثون وراء ملذات الحياة، وهذا عن طريق التقشف ولباس الصوف.

ونظرا لاتساع الرقعة الجغرافية وامتدادها للدول الأخرى:"امتزجت الثقافات الوافدة إلى المسلمين من الدول التي دخلت الإسلام مع الثقافة العربية، وأعلنت عن مولد ثقافة جديدة هي الثقافة الإسلامية، فكان لا بد أن يواجه علماء التصوف هذه الظاهرة بإدخال بعض التغيرات، وبعض الظواهر من حيث ترتبت المقامات والأحوال ونظام السلوك والآداب التي في الكتاب والسنة وتوافق الشرع وتؤكد السير عليه" [1]خوفا على المسلمين من الثقافات الدخيلة عليهم وتأثير ذلك على القرآن والسنة عمد علماء التصوف إلى تكييف الحياة الروحية لما يتماشى والشريعة الإسلامية.

ب- التصوف في المسيحية:

ذهب بعض العلماء إلى أن التصوف نشأ في كنف المسيحية، ولا صلة له بالإسلام لذلك لا يتم البحث حسبهم في مصادر القرآن والسنة، بل يتم البحث عنها في الفكر الأجنبي وهو رأي الأغلبية الساحقة من المستشرقين، والكثير من الباحثين.

إذ أن التصوف ذو مؤشرات مسيحية، والمرتبطة بحياة الرهبان المتصوف بالزهد والبعد عن ملذات الدنيا، وكان هذا قبل الإسلام " إن هذا الفريق من الزهاد أو النساك كان ذا نمو محلي بين العرب تطورت به مؤثرات مسيحية مما قبل الإسلام، ونحن نعلم أن الرهبانية المسيحية كانت معروفة لدى العرب على تخوم الصحراء السورية وفي صحراء سيناء، ويحتمل حقا أن الذي أوحى بالنسك إلى النساك الأولين في الإسلام هو الأديرة المسيحية(...)"[2].

1- عبد الحكيم عبد الغني قاسم:"المذاهب الصوفية ومدارسها"، ص: 27.
2- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني:"مدخل إلى التصوف الإسلامي"، ص: 28.

فالزهد والتأمل من الأفكار المتعلقة بالمسيحية فمنها استمدت قوتها وكثير من نصوص الإنجيل والأقوال المنسوبة للمسيح مأخوذ من أقدم تراجم الصوفية، فالرهبانيون المسيحيون كثيرا ما يظهرون في مقام المعلمين يقدمون النصح والإرشاد للزهاد المسلمين المتجولين.

ومن خصائص المسيحية وتعاليمها ترك الدنيا، والتجرد عن المال والتجوع وتعري الأجساد والإعراض عن زينة الحياة المباحة، وتحريم الطيبات باسم الانقطاع إلى الآخرة، ورهبانية ابتدعوها وتعذيب النفس.

فلقد ورد في الأناجيل عن المسيح أنه قال:"لا تكنزوا كنوزا على الأرض، حيث يفسد السوس والصدأ، وحيث ينقب السارقون ويسرقون، بل أكنزوا في السماء حيث لا يفسد سوس ولا صدأ وحيث لا ينقب سارقون ولا يسرقون لأنه حيث يكون كنزك يكون قلبك أيضا".[1]

وهنا يتضح أن تعاليم المسيحية بلغت في الزهد والانقطاع عن الدنيا إلى حد التطرف برفضها العالم الأرضي.

وقد تعلق التصوف المسيحي بالرهبان والنساك الذين اتخذوا مكانا لاحتضان عالمهم الروحي، وقد أخضع الراهب في الدير إلى عمليتين:هما الطهارة والفقر.

والطهارة في الدير ليس معناها طهارة الجسد أو الملابس، وإنما هي طهارة بقطع العلاقات بالحياة حتى يكون على قدرة كافية لخدمة البشرية أما الفقر في قانون الرهبانية فهو التحرر المطلق من كل شيء، ورفض الماديات من أجل خدمة الإنسانية"[2] فالرهبانية ألزمت كل متصوف بالتحلي بطهارة الروح وقطع كل صلة بزينة الدنيا، فهي

1- إحسان إلهي ظهير:"التصوف المنشأ والمصادر"، إدارة ترجمان السنة باكستان، ط1،1986م، ص: 64.
2- عبد الحكيم عبد الغني قاسم:"المذاهب الصوفية ومدارسها"،ص: 34.

تبتعد به عن الماديات وتتخذ من العالم الروحاني أساسا لها، وقد شهدت العصور الوسطى ازدهارا كبيرا للتصوف المسيحي والتنظير الموافق له، رافقه ازدهار الرهبانيات الجديدة في العالم المسيحي.

3- أثر التصوف في الأدب:

الأدب الصوفي في الأدب الذي أنتجه الزهاد والصوفية بمختلف اتجاهاتهم السنية والفلسفية، ويبحث في النفس الاجتماعية الإنسانية بعمق فلسفي لتطهير النفس والروح من حب الدنيا وزينتها وإدخال الطمأنينة إليها، ويطرح في أكمل صورها الفنية التجريدية كوامن النفس من حب وجمال وقيم أخلاقية ومعرفة، وهذا ما يعكس الروح الدينية العالية لذلك كان الاتجاه الصوفي تأثير خاص على مجالات الأدب نذرا وشعرا.

أ- النثر:

الأدب الصوفي يجسد في قوالب إما:قصائد منظمة أو نثرا فنيا راقيا هذا النثر فيه عليا يريد الأديب أن يصل إليها، يقول عبد المنعم خفاجي: "يا من هو عزاء النفس في ساعة الغم والحزن، يا من فيه غناء الروح عند مرارة الفقر والعوز، يا من نحوه أولي وجهى من حياتي ووجودي يا من هو أنسي وفرحتي وسروري، لو أنني وهبت ملكا لا يبلى أو أن كنزا خفيا فتح لي يحوي كل ما في الوجود، لسجدت لك روحي ووضعت وجهي في الثرى، وصحت قائلا:ليس مراد غير حبك، يزول ويفنى، ويذهب إلى العدم ويبقى نور الحب خالدا سرمديا"[1]. فهنا مناجاة إلهية تعبر عن شكر النعم والعطاء اللامتناهي منه عز وجل، من قناعة عند الحاجة، وأنس وسرور بالقرب منه، إذ بذكره تسمو القلوب، وتتعالى عن كل ما هو دنيوي فان من ملك وجاه، وذلك في سبيل اللذة

1- محمد عبد المنعم خفاجي:"الأدب في التراث الصوفي"، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص: 67.

الروحية والأنس بالحضرة الإلهية، وبيان ذلك في قوله تعالى: ﴿**أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ** ﴾[1]، فراحة البال تكون بذكر الله وطاعته.

وأكثر الصوفية في وصفهم للدنيا من الأخيلة الأدبيةّ، ومرجعهم في ذلك القرآن والسنة، فبرزت القيم الصوفية في مصطلحاتهم ومفاهيمهم التي وظفوها في نصوصهم فنجذ من بينها أن ابن العباس قال:"يؤتى بالدنيا يوم القيامة في صورة عجوز شمطاء على الخلائق فيقال: أتعرفون هذه؟ فيقولون نعود بالله من معرفة هذه فيقال: هذه الدنيا التي تشاجرتم عليها...ثم يقذف بها في جهنم"[2]، فتصوير الدنيا في أبشع صورها للبشر دليل على ما نادى به المتصوفة من بخل عن زخرفة الدنيا وزينتها الزائلة.

مع الدعوة إلى التفطن وإدراك هذه الحقيقة مستندين في ذلك إلى قوله عز وجل: ﴿**اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا** ﴾[3]، فهنا دليل على أن الدنيا فانية نعيمها محدود.

فالمعاني الصوفية من زهد وتجرد، وتخل وغيرها قد وضعت لإبراز الصورة بأكثر تجل للعيان، فهي تهدف إلى تقديم الثراء الروحي لا الماديات ومن النماذج على ذلك: "وقال لي قف بي ولا تلقني بالوقفة فلو أبديت لك ثنائي علي، وعلمي الذي لا ينبغي إلا لي، عادات الكونية إلى الأول، ورجعت الأولية إلى الديمومة علمها فارقها، ولا معلومها ولا سير فتعبره"[4]، الواقف هو المنتظر والمنتظر داخل لحظة تكاملت في زمن الذات الإلهية، وتهيأت وسكنت لتلقي الخطاب الإلهي المطلق.

1- سورة الرعد، الآية:2- رواية ورش.
2- زكي مبارك: "التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق"،ج1، ص:130.
3- سورة الحديد، الآية:20.
4- محمد عبد الجبار النفري: "المواقف والخطابات" تح، أرثر أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1985، ص: 67.

ب- الشعر:

ظهور التصوف واكبه بالموازاة ظهور الشعر الصوفي في أدبنا المعاصر فقد عبروا عن أنفسهم وطرقهم، وتوجهاتهم وحبهم الإلهي شعرا واتخذوا وسيلة لنشر أصول التصوف من خوف ورجاء.

ويتجسد الحب الإلهي الغامر لقلوبهم في شقين: الأول يتعلق بحب الله للعبد، وأما الثاني فمرتبط بحب العبد لله كقول الشاعر: سمنون المحب.

حنين قلوب العارفين إلى الذكـــر* وتذكارهـــم وقت المناجـــاة للســـــر**

وَلاَ عَيْـشَ إِلاَّ مَعْ رِجَالٍ قُلُوبُهُمْ * تَحِـــنُّ إِلَى التَّقْوَى وَتَرْتَاحُ لِلذِّكْرِ**

أديرت كؤوس للمنايـــا عليهـــم * فإغفلوا عن الدنيا كإغفاء ذي السكر**

همـــومهم جـــوالة بمعسكـــــر * به أهل ود الله كالأنجـــــم الزهـــــر**

فأجسادهم في الرض قتلى بحبه * وأرواحهم في الحجب نحو العـــلا**

فما عرفوا إلا بقرب حبيبهـــــم * وما عرجوا من مس بؤس ولا ضر**

سكون إلى روح اليقين وطيبـــه * كما سكن الطفل الرضيع إلى الحجر**

بكيت ودمع العين للنفس راحة * ولكن دمع العين يبكي بـــه القلـــب**

وذكري لما ألقاه ليس بنافعـــي * ولكنه شيء يهيـــج بـــه الكـــرب**[1]

هذه المقطوعة الشعرية تعبر عن الارتباط الوثيق بين الشعر والمحبة التي تتخذ من المحبة الإلهية موضوعا يدور حوله، وفيه يصف اللذة واللوعة والأسى، والقرب والوصال، فالمتصوف يحمل فيض روحاني مفعما بالشوق للقاء الخالق متغافلين عن الدنيا كغفوة السكران أي الابتعاد عن الدنيا بالمناجاة والذكر والسعي إلى اليقين.

1- مجدي كامل: "أحلى قصائد الصوفية"، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1997، ص: 10.

فعندما تعمق الصوفية في معان الأشياء منحوا الأديب فرصة لإثراء ملفوظاته وتوسيع طرف استعمالها بحيث تملك قدرة فائقة على استجلاء الكوامن واحتواء ما تشظى الذوات.

فقد صور الشعراء أبياتا ونسجوا قصائد شعرية في غاية الروعة معبرة عن الأفكار الصوفية بأسلوب عذب ياسر القلب ويصل إليه وهذا بطريقة محكمة فنجذ من أمثلة هذا القول:

أَبداً بِذكْرِكَ تَنْقَضِـي أَوْقَاتِـي * مَا بَيْنَ سُمَّارِي وَفِي خَلَواتِي**

يَا وَاحِدَ الحُسْنِ البَدِيعِ لِذاتِـهِ * أَنَا وَاحِدُ الأَحْزَانِ فِيكَ لِذَاتِـي**

وَبِحُبِّكَ اشْتَغَلَتْ حَواسِي مِثْلَمَا * بِجَمالِكَ امْتلأَتْ جَمِيعُ جِهَاتِـي**

حَسْبِي مِنَ اللَّذاتِ فِيكَ صَبَابةً * عِنْدِي شُغِلْتُ بِهَا عَنِ اللَّذَّاتِ**

وَرِضَايَ أَنِّي فَاعِلٌ بِرِضَاكَ مَـا * تَخْتَارُ مِنْ مَحْوِي وَمِنْ إِثْباتِي** (1)

فبذكره الله ينقضي وقته سواء في الجماعة علانية أو سرا، وعندما يكون وحيدا فحبه لخالقه يشتغل قلبه، وهذا ما يبعده عن نزوات الدنيا، فالشعر الصوفي يعبر عن فرط المحبة وفيضان الوجد، ويصفون الجمال الإلهي والدعوى إلى الفضيلة، وتبيان المنزلة العظيمة للمتصوف.

وقد صوروا الدنيا يوم يكون فيها الرحيل لذلك يجب التقرب من الله إذ يقول الشاعر:

إِلَيْكَ إِلَهَ الْخَلْقِ أَرْفَعُ رَغْبَتِـي * وَإِنْ كُنْتُ يَاذَا المَنِّ وَالْجُودِ مُجْرِمَا**

وَلَمَّا قَسَا قَلْبِيْ وَضَاقَتْ مَذَاهِبِيْ * جَعَلْتُ الرَّجَـا مِنِّيْ لِعَفْوِكَ سُلَّمَا.** (2)

1- المرجع السابق، ص:15.
2- محمد عبد المنعم خفاجي:"الأدب في التراث الصوفي،"ص: 248.

فالشاعر بين هنا أنه لا ملاذ عند اقتراف الخطأ إلا بالتقرب من الله عز وجل، فهو الرحيم، غافر الذنوب يجود علينا برحمته فمهما كان الذنب عظيم كانت رحمته أعظم، كما أنه يوضح تعلقه بالله سبحانه ويبذل في ذلك المعنى الجيد لوضع المتلقي في دائرة المخاطب وبينه إلى سمو العلاقة بينهما تأكيدا منه على علامة ذوقه في نيل العلا ورضا الرب.

لذلك كان للشعر من أهم الفنون الأدبية التي تجسد روعة العرض الصوفي، بما يمنحه من تأمل وتحليق في عالم الخيال الشاسع، فالرحلة الصوفية أشد ما تكون بحاجة إلى قوة الشعر وأسلوبه الوجداني عندما تلمس عمق النفس، وتحرك المشاعر الداخلية للفرد وبالتالي تتعالى الأصوات الذاتية في منأى عن كل شهوة أو غواية ويوسع الشعر أيضا من مدارك المتصوف وعقلانية للأمور، كما يمنحه مساحة أكبر للوعي اليقظ والمستنير الذي يبدوا أكثر واقعية.

المبحث الأول: مصدر الفن.

أ-نظرية المحاكاة.

ب-نظرية التعبير.

ج-نظرية الخلق.

د-نظرية الانعكاس.

المبحث الثاني: المرجعيات النقدية في الأدب.

1-تعريف المرجعية لغة واصطلاحا.

أ-لغة.

ب-اصطلاحا.

2-دلالة المرجعية في النثر.

أ-المرجعية الدينية .

ب-المرجعية الاجتماعية.

ج-المرجعية السياسية.

المبحث الأول: مصدر الفن.

إذا كان الفن خاصية إنسانية ركبت من ذات الوجود عليه فالنظرية هي مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو في الفلسفة، وتهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزاويا المذكورة، وتعمل على التأسيس لمفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره وتعنى نظرية الأدب بمقومات الأدب في أي زمان أو مكان أو في أي لغة كتبت بها فالبحث في طبيعة الأدب يعني بيان جوهر الأدبية من خصائصها وسماتها العامة، ولا شك أن الأديب والعمل الأدبي وجمهور القراء أركان أساسية لوجود الأدب، وهذا بدوره تقوم عليه نظرية الأدب التي تحاول تأسيس مفهوم خاص للمكون الفني.

أ- نظرية المحاكاة:

يعد الإلهام مصدر الإبداع الفني الذي يأتي من قوة غيبية، إذ نجد لمحات منها في الأدب اليوناني القديم خاصة عند "هوميروس" و"هيراقليطس" وهذا الإلهام حسبهم مرتبط بالآلهة فهميروس اعتبر أن للشعر إله يمده بالكلمات الصادقة المعبرة عن قوة إبداعه ويعتبر الصدى الذي يتلفظه الأديب ويجسده في قالب فني مميز تميز مصدره.

وقد أكد أفلاطون أن الإبداع الفني ناتج عن عالم المثل المجسد للحقيقة هذا العالم المجرد الذي يحتوي على الفن والأخلاق والقيم العليا والذي يسعى الأديب إلى ترجمتها في الواقع بلمسة جمالية مشبعة بالعاطفة والخيال"ويعزى إلى الرومانتيكية الفضل في بعث وإحياء وتغذية هذه النظرية في اهتمامهم بالعاطفة في جموحها وجيلشانها وقد اعتمد الرومانتيكيون على الخيال حيث ابتعدوا عن الواقع، وقد أفاضوا في باب الأحلام: والحلم يتناسب تماما مع الإلهام وكذلك مع الخيال وكل ما هو لا واقعي"[1] فاهتموا بالأخيلة وان

1- مصطفى عبده:"فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني،" مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م، ص: 15.

المبدع في نظرهم هو ذلك المتميز بالعاطفة الجياشة والخيال الواسع وقدرته على ابتكار وبناء عالم فني مستلهم من أحلامه الخاصة، فالحلم هو الذي يمد الفنان بومضات لامعة تجمل صورا ميتافيزيقية ليحولها ويخرجها إلى حقائق إبداعية ناتجة عن المعارف والمعاني المكتسبة من الإشارات التي تلقاها سابقا.

فالإلهام ينبثق عن اللاوعي وهو نتيجة مكبوتات انفعالية تظهر في أشكال إبداعية مختلفة شعرا كان أو رواية، أو فنا تشكيليا بعد أن رسمتها الأحلام، وهذا ما ذكره أحد الفنانين قائلا:"إنني أستلقي على سريري وأغمض عيني تماما ولا أقوم بأي مجهود بل أدع التأثيرات تتابع فوق شاشة عقلي دون أن أتدخل في مجراها(...)، وهكذا أنظر إلى ذاتي فأرى الأشياء وهي تتكون في باطني إنه الحلم أو قل إنه اللاشعور"[1]، فالاسترخاء الذهني والبدني يترك للعقل الباطني حرية التلاعب بالأفكار إذ يجد اللاوعي فرصة سانحة لتقديم الانفعالات على شكل أحلام

فالإلهام مصدر لنظرية المحاكاة التي تعد أول نظرية في الأدب ظهرت في القرن الرابع قبل الميلاد وقد وضع مبادئها أفلاطون ومن بعده تلميذه أرسطو يرى أن كل الفنون قائمة على المحاكاة، وينطلق في هذا من إيمانه واستناده إلى الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة.

ويرى أن عمل كل أديب يشبه عمل المرآة:" فعند أفلاطون لا يعني غير"النسخ" صورة طبق الأصل"[2]، أي أن المحاكاة للأشياء والظواهر حرفية أي آلية ولذلك فهو لا يقدم سوى صورة مزيفة لا تحمل معلومات أصلا عن الموضوع المحاكي، فهوميروس يصف المعارك ولكنه لا يعرف شيئا عن الخطط الحربية، ولكن هذا لا ينزع عنه بصمة الإبداع ولا ينقص من قيمته في الشعر أو في النثر.

1- مصطفى عبده:"فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ،ص:18.
2- عدة مؤلفين: "المرآة والخارطة دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي،"تر: سهيل نجم، دار نينوى، دمشق، ط1،2011،ص: 25.

ظهر تناول جديد لمعنى المحاكاة في عصر النهضة الأوربية إذ قام اللاتينيون بمحاكاة اليونان وتتبع آثارهم، بهدف تحقيق الارتقاء بالأدب والسمو به فعلى الرغم من أن اليونان انهزمت أمام روما:"ولكنها ما لبثت أن جعلتها تابعة لها ثقافيا وأدبيا وكثيرا ما يردد مؤرخو الفكر الإنساني أن روما مدينة اليونان في فلسفتها محاكاة الرومانيين لأدباء اليونان وكتاباتهم وفلاسفتهم ملحوظة عند مؤرخي الأدب والفكر".[1]

إذن التأثير الذي فرضته اليونان بأدبها جعلت من الرومان اللاتينيين يحاكونها رغم تأخرهم السياسي وسيطرة الأول على الثاني عسكريا، فهذا لم يمنع اللاتينيين من التعلم واكتساب المعارف عن غيرهم والسعي إلى تحقيق الرقي بأدبهم والوصول به إلى مصاف الآداب الأخرى، وعليه أصبح له مكانة هامة وبذلك حقق مراده.

ونظرا للأثر الإيجابي الذي قدمته نظرية المحاكاة فقد وضعت لها قواعد عامة:"أولها أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه، وهو يقصد طبعا محاكاة اللاتينيين لليونان، والقاعدة الثانية أن هذه المحاكاة ليست سهلة، بل تتطلب مواهب خاصة في الكتاب الذي يحاكي شأنها في ذلك شأن محاكاة الطبيعة، وثالثها أن المحاكاة يجب أن لا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هي لجوهر موضوع الأدب ومنهجيته، ورابعها أن على من يحاكي اليونانيين أن يختار نماذجه التي تيسر له محاكاتها"[2] فليس كل كاتب أو شاعر يستطيع أن يحاكي بل لا بد أن تتوفر فيه شروط.

ومنه فالمحاكاة قد أتت أكلها بالنسبة للرومان، وهذه القواعد والقوانين التي سننت لها، زادتها دفعا وتحفيزا لبلوغ المكانة المنشودة.

1- محمد غيمى هلال:"الأدب المقارن، "دار العودة، د.ط، (د.ت)، ص:27.
2- المرجع نفسه، ص28.

ب- نظرية التعبير:

تتميز الفترة التي ظهرت فيها النظرية بنضج الطبقة البرجوازية وقيام مجتمعها الرأسمالي على أنقاض المجتمع السابق ويقوم هذا المجتمع على دعامتين هما الطبقة البرجوازية والطبقة العاملة، وإلى جانبهما ظهرت فئة هي البرجوازية الصغيرة والتي يتأرجح وضعها بين الطبقتين وهي التي تملك الثقافة وعدم انتمائها إلى طبقة واضحة جعلها متذبذبة يغمرها التشاؤم والحنين إلى الماضي عندما كانت المنزلة الاجتماعية الثابتة والأمن والاستقرار، وقد قامت بتحرير الفرد وحماية كرامته ومواهبه إذ جعلت الشعور جوهر الفرد، وأصبح العالم الخارجي والموضوعي صورة للعالم الداخلي والأهمية للشعور على حساب الخبرة والتجربة وأصبح العمل الفني تعبيرا عن الصورة التي تخلقها الذات فظهر أدب جديد وموضوعات جديدة ارتبطت بالبرجوازية وعبرت عن قيمتها وطموحاتها.

استطاعت الطبقة البرجوازية إحداث تغيير جذري فقد قامت بنهضة صناعية واقتصادية وبموازة ذلك نهضة فكرية وعلمية واجتماعية وثقافية" فعلى الصعيد الاقتصادي رفعت البرجوازية شعارها المعروف "دعه يفعل...دعه يمر"وعلى الصعيد الأدبي وجد شعار آخر يوازيه هو دعه يعبر عن ذاته".[1]

إذن أعطي الفرد قيمة كبيرة وأصبح أساسيا في المجتمع البرجوازي بعكس المجتمع الإقطاعي الذي لا يعترف بالفرد بل يقيده بشروط متعلقة بالحالة الاقتصادية (الملكية والجاه) والحالة الاجتماعية (حسب ونسب).

1- شكرى عزيز ماضي: "في نظرية الأدب"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م، ص:73، 74.

فجوهر الفرد الحرية والشعور والوجدان والعاطفة، وله الحق في التصرف والإبداع وممارسة معتقداته وتوجهاته بعيدا عن العوامل الخارجية اقتصادية كانت أو اجتماعية، فالشعور حسب كانط طريق المعرفة الحسية.

فكل الأعمال الأدبية مرتبطة بالواقع لكن هذا لا يعني بالضرورة أنها واقعية، وهنا لا بد من الوقوف عند مفهوم الالتزام، ليتجلى القصد إذ أنه كثيرا ما تعرضنا للفهم الخاطئ والقائل بأن العمل الواقعي هو الذي يصور أحداثا وقعت بالفعل، وأن الأديب يصور المشاكل والهموم والمآسي الذاتية، وعليه فكلما صور الأديب ما يدور من حوله، وما يتعلق بواقعه يتمكن من السمو بأدبه ذلك ما يحقق نظرية الانعكاس:"وبما أن نشأة الأدب هي انعكاس للواقع الاجتماعي فإن طبيعة الأدب لا بد أن ترتبط بذلك الواقع الذي أنتج فيه، ومن خلال استقراء تاريخ الفنون الأدبية العالمية يرى أصحاب نظرية أن الكلاسيكية نتجت عن العصر الإقطاعي، وأن الرومانسية ارتبطت بالثورة البرجوازية وأن التقدم العلمي والتكنولوجي ولد المدرسة الطبيعية وبدخول الطبقة العاملة على مسرح التاريخ ظهرت الواقعية الاشتراكية لذلك كله فإن الأدب صورة للواقع الاجتماعي الذي أنتجه أو أنتج فيه، وأن صورة الأدب تتغير بتغير صورة المجتمع".[1]

فكل مجتمع ينتج صورة عنه، إذ لا يمكن لمجتمع سادت فيه البرجوازية أن ينبثق عنه مدرسة طبيعية، أو واقعية اشتراكية لذلك أن الظروف تفرض بالضرورة ظهور المدرسة الرومانسية، لأن جميع المؤشرات تدور في فلكها، وتساعدها على البروز دون غيرها من عادات وتقاليد وموروث ومعتقدات، وحالة الطبقة الاجتماعية المنتمي إليها كل العناصر المذكورة تؤثر في الأديب ومن ثمة فهو يقطف عملا غرسه المجتمع.

وقد ربط "كولبيردج" نظرية التعبير بالخيال إذ يرى بأن بفضله يتمكن الناس من إدراك الأشياء والمعرفة الحقيقية، ويرى أنه نوعان "أنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو

1- شكري عزيز ماضي:"في نظرية الأدب"، ص: 73،74.

ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد في الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه"[1] فالخيال عند كوليردج نوعان متكاملان لكن الذي يميز الأول عن الثاني هو أن الخيال الأولي يختص به الشعراء أما الخيال الثانوي فهو يكمن في قوة الإدراك التي يمتلكها جميع الناس.

فيما ذهب "وليم وورد زورث" إلى أن الذات هي التي تولد الموضوع بما تحمله من أحاسيس وعواطف وانفعالات تمكن من منح النفس القدرة على الإبداع إذ أن "الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية" فالعواطف الجياشة التي تصادف الفنان هي التي تمكنه من إنشاء أدب يعبر عن الوجدان والأحاسيس وبالتالي يشكل نصا أدبيا يجسد تلك المشاعر.

لنظرية التعبير مساهمة كبيرة في مسار الأدب والنقد إذ قدمت إضافة كبيرة للعمل الأدبي وعملية الإبداع.

ج- نظرية الخلق:

هناك علاقة حميمية بين نظريتي الخلق والتعبير على الصعيد الفلسفي والفني، فكلاهما جعلا من الفلسفة المثالية الذاتية مرجعا لهما.

وقد ظهرت نظرية الخلق كرد فعل على تراجع فكر الطبقة الوسطى إبان أزمتها وكاحتجاج على تحول الفن والأدب إلى سلعة في العالم الرأسمالي وكان ذلك في أواخر القرن التاسع عشر في عهد الانحطاط الذي شمل مختلف المجالات السياسية، الاقتصادية

1- شكري عزيز ماضي: "في نظرية الأدب"، ص:49.

الأدبية، الفكرية، لذلك نادت نظرية الخلق بالفن الخالص الذي يرفض الارتباط بجوانب غير أدبية.

كما أنها ترفض كل ارتباط بين الأدب والحاجات النفعية فلا يجب مقابلة الأدب بثمن إذ أن الأديب والفنان الحقيقي والخالص هو الذي يبدع دون انتظار شهرة أو مقابل أو نجاح رغم أنهما ظاهرتين إنسانيتين خالدتين وليس بالضرورة أن يكون النجاح والشهرة والطموح معارضة للفن والأدب لأن الأفكار والمعلومات التاريخية والواقعية والاجتماعية والنفسية كلها تخدم النصوص الأدبية"[1]، فمبدأها الأساسي هو الفن للفن أي أن تكون غاية الفن والأدب هي الأدب في حد ذاته"فلم يعد الدب تصويرا عاطفيا بل أصبح مع الخلفيين بناء لغويا جديدا، فالإبداع بينه إليوث بقوله :"إذ الإبداع الفني تأمل عميق وإخراج شيء جديد من هذا التأمل العميق" [2]، فلإبداع الحقيقي هو الناتج عن الصفوة التامة للعقل والتأمل المنهجي لأجل ربط الأفكار وتوليد شيء جديد يتسم بالفنية والجمال.

هذا ما جعل الأدب يعيش لذاته، لذلك قرر براد لي أن غاية الشعر هي التعبير عن التجربة الشعورية التي تحمل قيمتها دون تدخل خارجي وطريقة تقديم الموضوع أهم من مضمونه لأنه يوضح المشاعر بأكثر إنسانية.

فالفن في منظور هذه النظرية هو المنبثق من جوهر النفس الإنسانية المتسمة بالكمال والرفعة والمنبثقة من الإلهام الروحي الأصيل يمنحه طابع الاستمرارية والديمومة، و"يجعل ما بداخله واضحا أمام نفسه"[3] وبذلك يخلد الجمال الروحي.

هذه الخصوصية جعلت اهتمام كانط بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله فهو يرى أن كل عمل ذو وحدة جوهرية فنية فيها نفسها تنحصر الغاية منه فالعمل الأدبي

1- ينظر شكري عزيز ماضي: "في نظرية الأدب"، ص:57.
2- ينظر المرجع نفسه، ص:75.
3- فريدريك هيغل:"علم الجمال وفلسفة الفن"، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010، ص:69.

والفني له بنية ذاتية وما يجعل منه عملا أدبيا وفنيا هو هذه البنية، ويضيف كانط بأن كل شيء له غاية سوى الجمال تحس بمتعته تكفينا، السؤال عن الغاية ولو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال لكان غاية في حد ذاته"[1]، فالقدرة على توليد الجمال ونقل المعرفة الكامنة في صميم النشاط الفني هي ماهية الفن، لقد ربط الفن عند الكثير من الباحثين والفلاسفة بالأخلاق والتاريخ والفلسفة سيما نسبة "كروتشيه" إلى الحدس الخالص وهي كلمة "أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعي أو الفطري عند الإنسان وأنها كلمة تنقلنا من مجال المعرفة عن طريق المنطق والعقل إلى مجال المعرفة عن طريق الحدس الذي هو البديهية أو الإحساس الفطري الطبيعي"[2]، هنا أعطى "كروتشيه" للمعرفة مصدرين أولهما نابع من الفكر والعقل، وثانيهما مصدره الخيال وان الفن عنده إحساس مستقل عن أية عملية أو نفعية أو أخلاقية بل مرتبط كل الارتباط بالحدس الذي يجعل من الفن خلق حر يجمع بين العاطفة التي يمتلكها الفنان والصورة التي تحمل تلك العاطفة وتعبر عنها.

العمل الأدبي كائن خلق من ذات الفنان" واللغة هي وسيلة للتعبير والخلق، فاللغة هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره وهي المادة الخام التي سوى منه كائنا خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته كائننا ذا صوت يحمل صورة (...) ذلك هو معنى الخلق الأدبي، إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه".[3]

فالخلف الأدبي يكمن في مدى تحكم الأديب في اللغة من خلال وضع لمسته الخاصة فهي موسيقاه، وريشته التي تنسق الألوان ومحيطه الواسع الذي يجسد فيه خياله فقيمة العمل الأدبي تتبلور في علاقة اللغة بالتجربة الشعورية وعليه تكون اللغة مادة الأدب.

1- شكري عزيز ماضي:"في نظرية الأدب"، ص:58.
2- محمد زكي العشماوي: "فلسفة الجمال في الفكر المعاصر"، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1980م، ص:54.
3- المرجع نفسه، ص:56.

إذا كانت اللغة وسيلة للخلق والحدس يجعل هذا الخلق حرا فإن كلاهما يخدمان الفن فقد رأى العديد من الأدباء"أن من حق الأدب أن يصبح غاية في ذاته وفنا للفن، لا وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة"[1]، وهذا ما يؤيده"جوتيبه" الذي يرى أن الفن لبس وسيلة بل غاية في حد ذاته وأن مضمون الفن يتمثل في فكرة الجمال حسب "هيجل".

فظهرت نظرية الخلق كانت نتاجا وردا على تحويل الفن إلى سلعة من طرف الرأسمالية حيث دافعت عنه بشراسة من خلال النداء بالجمال الخالص وتقديس معاني الأدب والتمسك بغاية الفن والتي هي الفن بجوهره العميق.

ب- نظرية الانعكاس:

الفن في الدراسة الواقعية هو شكل من أشكال الإدراك الاجتماعي ونوع خاص من النشاط الإنساني يهدف إلى إبراز علاقة الإنسان الجمالية بالواقع والمقصود بهذا عند الواقعيين هو كل ما يحيط بالإنسان وكل ما يرتبط به في حياته الطبيعية والمجتمع والعالم.الداخلي من أفكار الناس ومشاعرهم وانفعالاتهم والفن عندهم ظاهرة معقدة ومتنوعة فالإنسان عند اطلاعه على أي عمل فني فإنه يقيمه حتى وإن لم يدرك ذلك لأنه يعكس ظواهر ملموسة.

هذه النظرية استندت في نشأتها وماهيتها ووظيفتها إلى المعارضة المادية الواقعية هذه الفلسفة التي ترى أن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي بل حتى أنه المسؤول على تحديد شكل هذا الأخير، وقد استطاعت نظرية الانعكاس أن تقدم مفاهيم جديدة عن نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته.[2]

1- محمد منذور: "في الأدب والنقد"، دار النهضة، مصر، القاهرة، (د.ت)، ص:30.
2- ينظر: شكري عزيز ماضي:"في نظرية الأدب"،ص:81.

الوعي يتحدد حسب المدرسة الواقعية المادية عن طريق الواقع المادي أي علاقة الإنتاج وقوى الإنتاج، هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير، وأن أي تغيير في البناء التحتي يتبعه تغيير في البناء الفوفي أي أن التغيير الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغيير الوعي.

الأدب ظاهرة تؤثر وتتأثر، وبما أن المجتمع ليس كل متجانس فإننا نلمس ثقافتين، ثقافة سائدة هي الفئة الأغلبية والمسيطرة على المجتمع وعناصره ثقافة أخرى تبنتها الطبقة المقهورة على هذا الأساس فإن للفن والأدب بعدا طبقيا، أي هناك أعمال أدبية ممثلة للواقع الاجتماعي وأسباب أخرى تهدف إلى هدم العلاقات القائمة لبناء مجتمع أفضل.

فمفهوم الانعكاس عند "جورج لوكاتش" يختلف عن غيره إذ أنه يرفض فكرة التصوير الفوتوغرافي الحقيقة لا يرى أن النتائج العشوائية للصور يمكن أن يصور على أنه انعكاس موضوعي أو تعبير ذاتي عن الحقيقة فلوكاتش:"ينظر إلى العمل الأدبي الذي يصور الواقع بموجبه على أنه غير واقعي، كما أن العمل الذي يشوه الواقع ليس من الضرورة أن يحكم عليه بأنه غير واقعي، ذلك أن العمل الأدبي عمل متكامل قائم بذاته يستهدف الاستعلاء بالواقع بدلا من إقامته أمام أعين القراء".[1]

وهنا يشدد على الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية، وعلى الصلة بين الأدب والمجتمع لكن، دون تحديد مدى العلاقة بينهما بوضع فاصل ومسافة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي وبرفض ربط واقعية نتاج فني بالواقع المعاش.

1- يوسف نور عوض:"نظرية النقد الأدبي الحديث"، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994، ص: 36.

المبحث الثاني: المرجعيات النقدية في الأدب.

كان للأدب ارتباط وثيق بما يسعى بنظرية الأدب، فشاع استعمال مصطلح مرجعية، وتداولته أيدي الكتاب وألسنة المتحدثين وتوسعوا في ذلك حتى أن بعض المستعملين إبتذله، وربما أتى به في غير سياقه الملائم له، ولهذا وجب إيضاح بعض من مفاهيم هذا المصطلح.

أ -لغــة:

رجع يرجع رجوعا، ومرجعا كمنزل، ومرجعة شادان، لأن المصادر من فعل يفعل إنما تكون بالفتح، ورجعى ورجعانا بضمها، انصرف والشيء عن الشيء، وإليه رجعا ومرجعا كمقعد ومنزل صرفه ورده، كأرجعه.

والمرجع، وبهاء والرجع والجوعة، بفتحها، والرجعة والرجعان والرجعى بضمهن جواب الرسالة، والراجع المرأة يموت زوجها وترجع إلى أهلها كالمراجع.

والرجيع من الكلام: المردود إلى صاحبه.[1]

ولفظ **المرجعية:** أصله (رجع) ولهذا اللفظ اشتقاقات واستعمالات أخرى منها: عودة الشيء إلى الشيء، أو العودة إلى حال أو مكان، وهذا هو الأكثر استعمالا ومنه قوله تعالى: ﴿**إِلَى اللّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا**﴾[2] أي "رجوعكم".[3] وقوله عز وجل: ﴿**إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى**﴾.[4]

وقوله تعالى: ﴿**قَالَ رَبِّ ارْجِعُونِ (99) لَعَلِّي أَعْمَلُ صَالِحاً**﴾.[5]

1- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: "القاموس المحيط"، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8،2005، ص:720.
2- سورة المائدة، الآية: 48- قراءة ورش.
3- ابن منظور: "لسان العرب"- مادة رجع.
4- سورة العلق، الآية: 08- قراءة ورش.
5- سورة المؤمنون،الآية:99-100 – قراءة ورش.

وقوله:﴿وَلَمَّا رَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ ﴾.[1]

وقوله أيضا:﴿لَعَلَّهُمْ يَعْرِفُونَهَا إِذَا انْقَلَبُوا إِلَى أَهْلِهِمْ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ﴾.[2]

وهو ما جاء به معجم الوسيط بقوله: المرجع الرجوع... ومحل الرجوع، والأصل وأسفل الكتب، وما يرجع إليه في علم أو أدب من عالم أو كتاب، محدثه، والجمع مراجع.[3]

– **المرجوع:** المردود يقال ثواب مرجوع، وخبر مرجوع، ونقش أو وشم مرجوع، أعيد سواده، وجواب الرسالة والمردود من السلع التي لم تبع (محدثة)، (ج) مراجع (المرجوعة) المرجوع (ج) مراجيع.

يعد مفهوم المرجعية من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد وهذا راجع لتشعبه واستعماله في عدة مجالات أدبية، اجتماعية سياسية، وكذلك التنازع الذي تتحكم في أمره العقائد والمفاهيم ولعل عرض تعريفات اصطلاحية يزيل بعض الإشكال.

ب– اصطلاحا:

لقد ذهب البعض إلى أن المرجعية" بمعنى علم الأفكار أو نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية...أي مجموعة التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي وهي بهذا توازي مصطلح العقيدة وإن يكن مصطلح العقيدة يتصل بالدين، وهي تتصل بقيم سياسية اجتماعية وثقافية...الخ[4] فمصطلح المرجعية شامل وواسع وليس منحصرا في مفهوم محدد.

1- سورة الأعراف، الآية: 151- قراءة ورش.
2- سورة يوسف، الآية: 62- قراءة ورش.
3- اشراف شوقي ضيف: "المعجم الوسيط"، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004،مادة صوف.
4- شكري عزيز ماضي: "في نظرية الأدب"،ص:103.

أو هي المادة الأولية التي جسدت المنطلقات الفكرية والأسلوبية للنص الأدبي كما أنها مجموعة المبادئ والمعارف والثقافات والمعتقدات التي تحرك فعالية النص الأدبي وتمنع الناقد بطبيعته الفنية "فالقارئ شغوف بالبحث في العوالم المتخيلة أي مقاربة الواقع بعوالمه المرجعية"[1] ثقافة وخلفيات الأديب لمعرفة ماهية الأثر الأدبي.

وهناك من ربط المرجعية بالواقع فهي :"صورة ذهنية مفارقة لأصلها الواقعي تبعا لأدوات إدراك غير ملائمة"[2] أو هي نظام فكري يحجب الواقع لصعوبة أو استحالة تحليل ذلك الواقع

وأيضا ذهبوا إلى أنها:"بنية نظرية مأخوذة من مجتمع آخر توظف كنموذج يقود الممارسة ويتحقق أثناءها"[3]، فهذه التعاريف الثلاثة توضح أن الذهنية المرجعية تختلف من مجتمع إلى آخر ومن ثمة تختلف نظرتها إلى الواقع.

وهي في منظور اللغويين "علاقة بين العلامة وما تشير إليه" [4] أي علاقة الصورة الذهنية بالصورة الحسية الموجودة في الواقع أو علاقة الدال بالمدلول

مما سبق نخلص أن مفهوم المرجعية يحمل في طياته اختيارات فكرية يحتم الوعي بها لتجنب الوقوع في التناقض فهو صالح كأداة لتحليل السياسي والاجتماعي والتاريخي والفكري، وغيرها من التوجهات.

حيث تم استقراء مصدره وخصائصه الأسلوبية والفنية المتنوعة وكذا نماذج تأثيره على المتلقي وجمهور القراء، وجب تسمية هذه الكاسب المعرفية بالمرجعية الأدبية، فقد تم تكوين بانوراما ثقافية حول النص الأدبي مكنتنا من تشريح مختلف تجاربه ما وسع

1- اليامين بن تومي:"مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد"،دار الأمان، الرباط، ط1،2011، ص:28.
2- عبد الله العروي:"مفهوم الايدولوجيا"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 1993، ص:123.
3- المرجع نفسه، ص:125.
4- السعيد علوش: "المصطلحات الأدبية المعاصر"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1،1985،ص:97.

دائرة التعامل معه تحت إطار المرجعيات والإيديولوجيات أو القواعد التقنية والخبرات الحياتية التي مكنت الأديب من صناعة أدبه.

فتراءت داخل النصوص مجموعة فسيفساء متنافسة بجدلية عميقة، أرخت للمحيط ونسب التعلم والحوافز النفسية والشخصية للمبدع، ومارست نوعا من التطويع الجمالي والسحري جعلت المتلقي يخترق الغامض ويكشف المستور ويتعرف على ميولات وعواطف الكاتب إلى درجة تصنيفه ضمن خانة معينة من الاتجاهات أو التيارات الإنسانية الثرية والتي أكدت علو التفكير البشري ونجاحه في تجاوز الآني بخطى ثابتة وواثقة من التغيير والدليل هنا تلك الحقب الزمنية السحقية التي تبدلت وتحولت من البدائية إلى الحداثة.

المرجعيات النقدية في النثر:

لكل أديب خلفيات وهذه الخيرة لها تأثير كبير في نشاطه الأدبي فهي بمثابة المرجعية التي يحاول فرض نفسه من خلالها، ويعكس ذلك المفاهيم والمصطلحات المستعملة فكانت الرواية أفضل جنس أدبي فصلت في مختلف المرجعيات التي تراءت لنا على الشكل الآتي المجتمع ته وتبرز السياسة والدين.

أ- المرجعية الدينية:

الأدب مرآة الشعوب التي تنعكس عليها حقيقة ثقافتها والتي تمثل علامة فارقة لكل مجتمع على حساب مجتمع آخر فالأسس والمبادئ التي تتكون داخل المحيط الذي ينتمي إليه الفرد هي التي تحدد دوقه وشخصيته وتبرز أفكاره وتصوراته ومعتقداته الدينية كل ذلك بمثل منطلقا ومرجعيته تنطبع في فحوى نصوصه ولعلى المواضيع الدينية شكلت ثلث الفكر الأدبي " فالعلاقة بين الدين والأدب وثيقة جدا ولن تنقطع على مر العصور لأنهما فعاليتان إنسانيتان من حيث الممارسة والأداء لا سبيل عن الاستغناء عنهما أو نكرانهما

مهما طرأت على حياة الإنسان من تغيرات وأحوال، إلا أن أحدهما يتقدم على الآخر في زمن أو تتبدل الصورة في زمن آخر، لكن تفاعلهما الدائم هو الأصل الذي لا عدول عنه، ولعل تجليات ذلك التفاعل بزوغ الأسطورة ثم ترعرهما بينهما لتثري الفكر الإنساني في مرحلة من مراحل تطوره"[1]، فهنا توضيح على أنه بين الدين والأدب رباط متين قديم المعالم ومتجدر في التاريخ تجدر المعتقدات في النفس الإنسانية.

وكثيرا من الموضوعات الدينية تكون محركا ومنطلقا لنشاط الأدباء الذين يقدمون للمتلقي قيم ومبادئ تتماشى مع فطرته وسليقته الأولى، ونجد العديد من الأعمال الأدبية التي سارت على هذا النهج مثل الكتابات التي أرخت للغزوات فنجد غزوة بدر الذي قيل فيها الكثير من النثر والشعر، وكتاب ألف ليلة وليلة إذ يحتوي على موضوعات دينية فيها آثار المعتقدات المسيحية، الإسرائيلية النصرانية والمجوسية، وكتاب "الإسراء إلى المقام الأسرى"★يعد خبر مثال صور العلاقة القائمة بين الذين والأدب حيث جعل من حادثة الإسراء والمعراج نموذجا يحاكي من خلالها الرحلة النبوية التي صورت أهل النعيم وأهل الجحيم وكذا أنواع العذاب وجزاء الصالحين وقد تطرقت العديد من الديانات لمرحلة الدار الآخرة:"فإذا وقفنا أمام ساحة الديانات السماوية الكبرى، وجدنا في اليهودية مشاهد الدار الآخرة، مع أرض الظلام والعذاب وجنات النعيم...وفي المسيحية شاهد معارج القديسين ورؤى الصديقين"[2]، فكل أديب عبر وفق الديانة التي ينتمي إليها بطريقة مختلفة عن غيره فدانتي في الكوميديا الإلهية عند حديثه عن الجحيم استعمل الألفاظ الخزينة وهول المنظر إذ يقول: "في منتصف طريق حياتنا، وجدت نفسي في غابة مظلمة إذ ضللت سواء السبيل، ما أقسى المضي في هذه الغابة الموحشة، إنها أشد مرارة من كل شيء مر، حتى

1- ينظر: مقال إلكتروني www.elkalima. Net، " بين الدين والأدب... التعارض والتوافق"، 1مارس 1999، العدد 23.

★- محي الدين بن عربي.

2- عبد القادر محمود:"رحلة إلى الدار الآخرة"، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، ط1، 1997، ص:8.

لا يكاد الموت يزيد عنها في شيء"[1]، وهكذا نجد أن الأدب كثيرا ما يتناول مواضيع دينية فالدين ضروري يشكل خلفية في الإبداع.

وبذلك فبين المرجعية الدينية والأدب علاقة نسب أو مصاهرة متينة إذ هما منبثقان ونابعان من أعماق القلوب وقرارات النفس، يهدفان إلى الارتقاء بالنفس الإنسانية إلى أعلى مراتب الإشراق والنبل والكمال وتهذيبها من أجل تحقيق ذلك، ويرميان كذلك إلى استثمار عناصر الخير والحد من الشهوات.

وقد جسد الأدب منذ نشوئه المعتقدات الدينية، وأرخ لها إذ كانت بمثابة الشعلة التي أنارت له طريق الارتقاء وحفظت له مكانة خاصة، فكانت بداياته مع الأساطير التي تمجد الآلهة وتبرز معتقدات العصر، ولعل ما يوضح هذا في الأدب الإغريقية فمن الأعمال الأدبية الخالدة أسطورة الإلياذة لهوميروس هذا يعد ينبوع الأدب اليوناني القديم والروماني، ثم الأوروبي والعالمي فكانت أشعاره بمثابة كتابة مقدسة تعظم الآلهة وتجعل لكل شيء إله خاص بها، هذه الآلهة" كائنات حية مفعمة بالنشاط، ولا تتورع عن الاحتكاك المباشر مع البشر الفانين وحبهم ومساعدتهم...إنها كائنات طيبة نبيلة، ولكنها في الوقت نفسه لا ترحم الأعداء"[2] فحياتها مليئة بالمآثر والانتصار، تساعد من يطلب المساعدة وتأثر من يحاول المساس بها أو من يعاديها وهذه الآلهة لم تظهر مع ظهور الكون فهذا الكون كان عبارة عن ظلام ومن هذا الظلام جاءت آلهة الأرض" تهب الحياة لكل من يعيش وينمو عليها"[3]، فالإلياذة والأوديسيا ما هي إلا نتيجة معتقدات دينية سادت مع الإنسان الأول.

وللدين تأثير كبير على الأدب سلبا أو إيجابا ففي تاريخ الفكر الأوروبي غلب وسيطر على الحياة العقلية للأدباء فبممارسة الكنيسة سلطتها ضعف الأدب"يتحدث سيد

1- عبد القادر محمود : "رحلة إلى الدار الآخرة"، ص:93.
2- نهاردت:"الآلهة والبطال في اليونان القديمة"، ترجمة هاشم عمادي، دمشق، ط1،1994، ص:07.
3- المرجع نفسه ص: 11.

قطب عن تاريخ الفكر الأوروبي، ويرى أنه بدا ثورته على الكنيسة بتأليف العقل، ثم انتهى عصر التنوير بضربة قاضية لهذا العقل وللإنسان" [1]، فسيطرت الكنيسة أدت إلى تجميد العقل وكفه عن جميع أنواع الإبداع، إذ حضرته في خدماتها وتحقيق أهدافها."إذ جاءت الفلسفة الوضعية تعلن أن المادة هي الإله فهي التي تنشأ هذا العقل وهي التي تطبع في حس الإنسان ما تراه، بذلك تضاءل دور العقل"[2]، ففي هذه الفترة تضائل الإنتاج الأدبي بسبب الاستبداد الديني والتسلط، الذي أصبح يمارس من قبل رجال الدين فانطفأت بذلك شعلة التأليف الأدبي.

ولكن هذا الأمر لم يلبث طويلا حتى بدأت تنقشع بعض سحب الاضطهاد، وذلك بعد الاحتكاك بالحضارات الأخرى خاصة الحضارة الغربية المزدهرة في الأندلس، أنداك مما ساعد على كسر الطوق من حولهم، وبدأت تنحصر نسبيا السلطة المطلقة لأدباء الكنيسة مما فتح الباب واسعا أما الكتابات الدينية المتأثرة بالمسيحية ولعل أبرز العمال هو شعر التصوف المسيحي وكتب حول التصوف المسيحي والتي ترجع مباشرة إلى الكتاب المقدس باعتبارها الأكثر تأثيرا في المجتمع.

وعليه فالأدب والدين كل لا يتجرأ وضروريات فالدين سابق عن العلم نشأ مع الإنسان البدائي، وقبل أن يعرف النظم السياسية والتقسيمات الاجتماعية بغض النظر عن حقيقته فالأديب بطبيعته يحتاج لقوة روحية تمكنه من التعبير عن حالته بلغة وأسلوب أساسهما المرجعية الدينية، فالأديب يحمل فيه مختلف الإبداعات وقد أبدع وتناول العديد من الأدباء المحدثين والمعاصرين نصوصا أدبية مستقاة من الدين واتخذته مرجعا لها فمثلا رواية "الدين الرابع" لأحمد إبراهيم تناولت مواضيع اجتماعية فلسفية معاصرة، تثير أكثر من تساؤل حول ماهية الدين وتعريفه في نفوس البشر منذ سيدنا آدم إلى حياتنا هذه

1- نصر حامد أبو زيد:"نقد الخطاب الديني"، سينا للنشر، القاهرة، ط2، 1994، ص:18.
2- *www.alkalema.net/naqd/naqd4.htm* مقالة نشرت يوم الخامس من فبراير 2015.

الأيام ونجد أيضا المفكر مالك بن نبي الذي أسهب في إذكاء نصوصه وآدابه بالقيم الدينية فروايته "لبيك حج الفقراء" وضف فيها فكره وعقيدته الدينية "...بعد مضي الليلة الهادئة اتسم الحجاج بمزاج عال إذ كانوا يتبادلون الابتسامات وكلهم فضول لمعرفة بعضهم أخبار بعض، والسؤال عن أشغالهم وعن بلدانهم، نشأت بين الحجاج روح الجماعة التي زادتهم ترابطا أعلنوه في عبارة (الحجاج المغاربة).[1]

فالألفاظ الموجودة في المقطع تدل على الفكر الديني الذي ينتمي إليه.

من خلال ما سبق نخلص إلى القول أن الأدب تجسيد للدين وهناك تلائم عضوي بينهما إذ أن المرجعية الدينية لها تأثير في معاني ولغة الآداب إذ تعطيها لون وطابع يميزها عن غيرها من الفنون.

ب- المرجعية الاجتماعية:

إن الأدب تعبير عن المجتمع وهو يتأثر بالحياة الاجتماعية والظروف المحيطة به من استقرار أو تقلب فقر أو غنى، فالأديب ليس بمعزل عن المجتمع بل هو العين التي تصور لنا كل ما يحدث فيه ويخرجه في قالب إبداعي إذ " أننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن الظروف الاجتماعية التي أدت إلى إبداعه وظهوره".[2]

فهذا يعني أن كل أدب لا بد أن ندرسه داخل الأطر الاجتماعية التي أدت إلى حدوثه إذ لأدب ليس بمعزل عن المجتمع فهو نتاج فردي لفعل مجتمعي".

كما أن" الأدب يتغير بتغير المجتمع، ويطرأ تطوره مع تزايد القدر الذي يحضى به المجتمع من الحريات الفردية والعامة، وذلك أن الأدب الفرنسي مثلا أكد في عصر ما قبل الثورة على الاتجاه نحو الهجاء والتعبير بمرارة فكان أفق التاريخ كان أمامه مسدودا

1- مالك بن نبي:"لبيك حج الفقراء"، تر: زيدان خويلف، دار الوعي، ط1، 2013، ص:134.
2- إبراهيم محمود خليل:"النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)"، دار الميسرة ،عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص:67.

خلافا لما بعد الثورة فقد تغير هذا الأدب تغيرا كبيرا نتيجة التغيير الاجتماعي وزيادة نصيب الأفراد، وبما أن الحرية الجديدة لم تكن فرنسية فحسب، وإنما اتسعت لتكون أوروبية، فقد شملت تغير الأدب الأوروبي كله بما في ذلك الانجليزية والرواية الاجتماعية"[1]، فالأدب مرتبط ارتباطا وثيقا بكل أمة يولد معها ويترعرع بجوارها ويجتر كل الحياة حلوها ومرها فيعبر عن آمال ومشاكل وقضايا شعبها، فإذا هو بذلك مكين في روحانيتها متشبث بقاعدتها مترجما لأفكاره وتطوراته الحاصلة.

يرى "لوكاتش" أن الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي حيث استطاعت أن تفرض التناقضات التي تتميز بها هذا المجتمع الأوروبي وان تصورها بشكل جيد ، ليكشف عن عمق التناقضات التي صاحبت نشأته في مراحله الأولى حيث صاحبه إنتاج روائي يمثل نشأة الرأسمالية الليبرالية وانطلاق النزعة الفردية المرتكزة في الاقتصاد على الشركات الخاصة:"وأفرزت هذه المرحلة في مجال الأدب رواية الفرد المأزوم الإشكالي"[2]، فالدافع الحقيقي لظهور الرواية حسبه هو التناقض بين الإنتاج الاجتماعي والتملك الخاص الذي أحدث تصدعا في الكتلة الاجتماعية بسبب الصراع حول المصالح.

أما عن طبيعة الأدب فقد رأى الماركسيون أنه انعكاس للواقع شاء الأديب ذلك أم لم يشأ، ونظرية الانعكاس تبطل في نظرهم الكثير من المفهومات النقدية السائدة، فأحبطت فكرة الإلهام التي نادى بها أفلاطون بأن الأدب ونقاد الرومانسية وبعض الجماليين، علاوة على أن الزعم بأن الأدب والفن تعبير عن الأحلام والرغبات المكبوتة أصبح من الأقوال التي لا تصمد عندهم للنقاش.

1- إبراهيم محمود خليل: "النقد الأدبي الحديث ،ص:69.

2- جمال شحيد: "في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)"، دار بن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص: 101.

فالأديب في البدء والختام يضل لغة إبداعية لا تخلو من تقنيات وآليات للتعبير عن فكرة ما، فما من أدب ونجد وراءه مجموعة من الخلفيات والغايات المحركة له، والمنطلقة في غالبيتها من المجتمع كل لا من الفرد كجزء ونجد ذلك في العيد من الأعمال الروائية التي جسدت الواقع المعاش وعبرت عنه، وهذا ما نلمسه في رواية "ميرمار" لنجيب محفوظ إذ انعكست الصراع الاجتماعي والصور المختلفة للوطن أو الأرض المجسدة في (زهرة) وهي امرأة تمثل البؤرة التي تدور حولها الأحداث وتبين المستوى الاجتماعي لصورة الوطن الذي تتصارع الشرائح الاجتماعية والقوى السياسية للظفر بأكبر قدر من خيراته ومنه"فإن طريقة تعامله مع (زهرة) ونظرته إليها كفريسة دسمة، فباعت من مرجعيته الاجتماعية تلك"[1]، فرواية (ميرمار) رغم استعمالها الرمز في تعبيرها عن الوطن لم تخلق عجزا لدى المتلقي، بل استطاعت تقريب الصورة بأكثر واقعية وفي طابع فني مميز.

فالمرجعية الجدلية تعبير عن العلاقة الجدلية القائمة بين الأدب والمجتمع هذه العلاقة تفرضها مقومات النشأة والتطور داخل الوسط الذي ينتمي إليه الأديب باعتباره يملك النظرة الثاقبة والثقافة الواسعة القادرة على نقل الواقع المعاش بلغة إبداعية فـــ "الكاتب يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة، والأدب تصوير وفهم الأديب ونقل له إنه قيمة إنسانية اجتماعية"[2]، فلأديب يعيش دوما في حركية وصراع بين الواقع الكائن من جهة والواقع الممكن من جهة أخرى وهذا الصراع في حقيقته ما هو إلا محاولة للارتقاء وتطوير الحالة الاجتماعية.

1- شاهد سعيد فتح الله: "المرجعية الاجتماعية للمنظور السردي في الروايات متعددة الأصوات"، مجلد 14، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد 4، السنة 2007، ص: 450.

2- حنا الفاخوري: "الجامع في تاريخ الأدب العربي"، دار الجبل للطبع والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، ج 1، 2005، ص: 12.

رغم أن هذه المرجعية رباطها وثيق بالمجتمع في مختلف أشكاله وصوره، لكن ليس معنى هذا أن يكون الأدب شعرا كان أم نثرا صورة فوتوغرافية ومرآة مسطحة عاكسة لهذا الواقع، وإنما لابد من التسلح بفنون الجماليات والرؤى الفنية التي تحول الواقع الحقيقي إلى واقع لغوي فني يحمل رسالة إنسانية فبدور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة أي أنه يعبر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها ويبرز أفكارها في عمل روائي.

ب1- المرجعية السياسية:

إن كل عمل أدبي يتخذ زمانا ومكانا معينا للحديث عنه بطريقة مناسبة أي بين الأوضاع والأبعاد الاجتماعية المنطلق منها، كذلك فالأديب يعبر بمجموعة من الكلمات والجمل عما يمس عصره، إن هناك دوافع سياسية أو مرجعية ما تجبره على الكتابة سواء كان ذلك بمحض إرادته أم نتاج تدفق لا شعوري يعبر عن مكبوتاته لكن الأديب المبدع يستطيع تحويل هذه الأفكار السياسية إلى عمل أدبي"فمثلا كانت النزاعات السياسية الغربية مرجعية أرخت لكثير من الروايات فالناصرية كمرجعية سادت مصر في الستينات وانعكست على الأعمال الأدبية في ذلك العقد أم العقدين التاليين والكثير من العمال الأدبية أم كانت مؤيدة للفكر الناصري أم معارضة ورافضة له، وهذا يعني أن المرجعية لا تعني وحدة الفكر، واجتماع المواطنين في عصر معين على مرجعية معينة وإجماعهم على قبولها، وإن كان يعني أنه ثمة قاسم مشترك من الأفكار بسود هذا المجتمع في إطار عصر معين".[1]

إخراج عمل أدبي ذا طابع عليه مرجعية سياسية معينة لا يعني بالضرورة الاتفاق حول فكرة جديدة تستقطب مناصرين كما نجد في ذات الوقت معارضين لها، دون إغفال طريقة التعبير والأسلوب المعتمد عليه في إخراج العمل الأدبي أو الروائي فذلك ما يحدد

1- محمد سعيد فرح: "علم اجتماع الأدب"، دار الميسرة، عمان، ط1، 2009، ص:196.

نسبة الاستقطاب ضف إلى ذلك خلفية الكاتب ونقاط تميزه وشعبيته التي يمتلكها للاتكاء عليها في عملية التأثير والإبداع.

أما في الجزائر فقد حملت العديد من النصوص الروائية في طياتها الشكل السياسي المرتبط بزمن كتابته، إذ عكست الوضع القائم بشكل جلي وخاصة في فترة التسعينيات، هذه الأخيرة اعتبرت منعرجا خطيرا ومرحلة حرجة مرت بها الجزائر في تاريخها المعاصر، وذلك ما صار معروفا باسم الإرهاب أو ما يطلق عليه بالحرب الأهلية، والتي سببت تراكمات نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية فولدت كتابات أدبية جديدة انحصرت بصورة خاصة في الإبداع الروائي الناتج من رحم المعاناة بطرحها من المسائل التي يحجبها الخطاب المتعلق بالسلطة، وأصبح النص الروائي نصا سياسيا يعالج الواقع ويحاول نقده من جوانبه المرجعية بتوظيف أدوات فنية متنوعة.

إذ تعرضت العديد من الروايات للحديث عن فساد السلطة الذي أثر في جميع مستويات الحياة، مبينة المعاناة التي تعرض لها الشعب جراء تلك التجاوزات والانتهاكات اللامسؤولة من الحاكمين الدين"سكنوا بدون تعب ولا إرهاق، اعتنوا في أسرع وقت امتلكوا أوفر الأثاث وأفخر السيارات تولوا أعلى المناصب دون كفاءة أو شهادات، سافروا وجابوا أقاصي البلدان حجوا واعتمروا قبل الموعد، واكتسبوا شرفا دينيا أضافوه إلى شرف المساهمة في الثورة التحريرية بحق وبدونه، وزعت عليهم الأراضي وبنيت فيها قرى سكنية فخمة (...) لا ينظرون إلى حياتهم، وإلى الشعوب التي يمثلونها في التخلف أو يفوقونها إنما فقط وفقط ينظرون إلى فرنسا، وهي مثلهم الأعلى وعلى هذا الكون ليس سوى فرنسا والجانب الايجابي له من فرنسا"[1]، فالفساد الذي مس جهاز السلطة مرده إلى فرنسا تلك القوة الخارجية التي لها أتباع في الجزائر يقدمون لها المساعدة لتبقى مهنية وترك الشعب مهملا يدفع تكاليف ذلك.

1- الطاهر وطار: "الشمعة والدهاليز"، منشورات التبيين، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص:113.

الرواية الجزائرية المعاصرة تعتبر كغيرها من الروايات العربية التي تأثرت بالعوامل السياسية، والعنف الناتج عن تضارب المصالح في المجتمع، وتجلى ذلك من خلال مؤلفات الأدباء في فترة معينة:"ومن بين الأسباب المباشرة لكتابة الروايات التي توظف العنف هو الواقع المزري الذي عاشته الجزائر في مطلع الثمانينات وانتقال مقاليد الحكم إلى مقاليد أخرى لا نعرف عنها الكثير وظهور الاضطرابات نتيجة تصادم التوجهات السياسية وتناحر الرؤى الإيديولوجية المتصارعة على السلطة، كل هذه الظروف والملابسات وجهت الكتاب الجزائريين إلى الكتابة عن هذا الوضع والتنبؤ من خلالها بمستقبل الجزائر".[1]

فالأدباء لم يتفقوا وقفة المتفرج على ما يجري في البلاد من تغيرات واضطرابات سياسية بل حاولوا البحث في حقيقة الأزمة وإيجاد حلول لها من جهة وسخطهم على هيمنة السلطة وممارستها الجائرة من جهة أخرى " لعنت السياسية والسياسيين إذن وبكيت على وطن تتآمر عليه مجموعة من اللصوص ينهش الرصاص أجسادهم في الصباح والمساء، ومن ثم لا بد من الحديث عن الموت، مادام الموت قائما حاضرا في لحظة من حياتنا في هذا الوطن".[2]

هنا يصف الوضع السياسي القائم في تلك الفترة، ومن ذلك أيضا " حضرت جنازة الرئيس، ولعنت السياسة والسياسيين ولعنت نفسي لأنني سرت وراءهم عن حسن نية ضنا مني بأن هذا الوطن في خطر، وما كان الوطن يوما في خطر إي والله، إن هي إلا أزمة مفتعلة من صنع بعض شياطين السياسة"[3]، فالسياسة طالما كانت سببا في ما آل إليه الشعب من قهر وتشرد، ووضعت الوطن على محك الخطر.

1- سليم بركان:"النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سيسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد"، رسالة ماجستير، الجزائر، 2004، ص: 55،56.
2- الشريف حبيلة: "الرواية والعنف"، عالم الكتب الحديثة، الجزائر، ط4، 2010،ص: 170 .
3- المرجع نفسه، ص:173.

كما ارتبطت أيضا المرجعية السياسية بالروايات الأوروبية إذ جسدت الوقائع والأحداث والملابسات السياسية وجميع القضايا الفكرية التي سادت وشملت أوروبا فعكست علاقة الأديب ووعيه بالجوانب الاجتماعية والسياسية" فأصبحت الرواية السياسية الأوروبية مصدرا هاما من مصادر التاريخ السياسي والاجتماعي لا غنى عنه للباحثين في مختلف تفرعات الفكر وذلك لانصراف الكتاب إلى إبراز الواقع المعدوم المتجاهل للفئات الهامشية التي تربط بالأحداث اليومية وتتصدر الواقع اليومي ولا تعبأ بها المؤرخون لذلك ركز كتاب الرواية السياسية –الواقعية– على حركة البشر ولا سيما البسطاء والفقراء باعتبارهم الشرائح المظلومة في المجتمع"[1]، فالرواية اعتبرت بمثابة الأرشيف الذي يحافظ على تاريخ الأمة ويبحث عن الحقيقة الخاصة بالفرد وجماعته أو سياسة، ولكن هذا لا يعني أن يتم هذا الاتصال بطريقة آلية تقضي على الخصوصية الفنية ويصبح النص مجرد إشهار أو خطاب سياسي، فالنص يعبر عن توجه فكري معين، فلا بد من الموازنة ما بين أدبية النص التي تقدم المتعة والجمال وفي الوقت ذاته بما يحويه من رسالة تمثل مرجعية ما.

1- علي منصور:"البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصر"، رسالة دكتوراه، باتنة، 2008، ص:56.

المبحث الأول: جمالية البنية السردية.

1 -بنية الشخصيات

أ -الشخصيات الثانوية.

ب- الشخصيات الرئيسة.

2- بنية المكان .

أ -الأماكن المغلقة.

ب- الأماكن المفتوحة.

المبحث الثاني: الدلالة الصوفية.

1 -جمالية المصطلح الصوفي.

2 -جمالية الأسلوب الصوفي.

3 -جمالية المرجعية الصوفية.

أ -المقامات.

ب -الأحوال.

جـ- المشاهدة.

د- التجلي.

تلخيص الرواية:

تسرد رواية الخميائي "لباولوكويلو" * قصة راعي غنم اسمه سنتياغو، يجوب المدن الأندلسية حاملا مجموعة من الكتب صحبة غنمه التي تنصت بعمق: لدواخله، بعد عامين من التجول في سهول الأندلس، بات يعرف عن ظهر قلب كل مدن المنطقة، وهذا ما أعطى معنى لحياته أي الترحال، ومما حثه على الرغبة في السفر حلم يراوده باستمرار ويقلق مضجعه ويتلخص في أنه رأى في منامه الذي تكرر مرتين طفل صغير أرشده إلى كنز مخبوء بأهرامات مصر، وبعد أن تفسر له العجوز العرافة الحلم، وتتفق معه على عشر الكنز إن تحقق حلمه، يلتقي برجل مسن هو ملك صادق – ملك سالم– الذي يعلمه معنى "الأسطورة الشخصية" التي تتولد مع المرء ويشجعه على المضي قدما والاستمرار في البحث عن الأسطورة الشخصية لأن إنجازها هو الواجب المفروض على البشر، يقدم له الرجل المسن بلوريتين صخرتين اسمهما أوريم وتوميم، يساعدانه على فهم لغة الإشارات، أدرك سانتياغو أن سر السعادة يكمن في تأمل العالم المحيط به، وأن الحصول على الكنز يتطلب شد الرحلة حيث أهرامات مصر التي لم يسمع عنها من قبل .

ينطلق سانتياغو في رحلته من الأندلس مرورا أولا بطنجة التي تعرض فيها للسرقة، إذ فقد كل ما لديه من مال من أول تجربة له بالمدينة، فيفهم أنه أصغر من أن يفهم العالم، يعمل عند تاجر بلورات، وسيكون فال خير عليه "كنت نعمة علي وها أنا اليوم أفهم شيئا، إن كل نعمة لا تقبل تتحول إلى لعنة"[1]، وبعد أن يحصل على المال الكافي يقرر استئناف الرحلة في قافلة متوجهة إلى الفيوم بمصر، وبالقافلة يلتقي بالرجل

* - ولد سانتياغو سنة 1974م بريو دي جانيرو، كان كاتبا مسرحيا ومؤلف أغاني شعبية، له عدة أعمال ومؤلفات نذكر منها: الجيل الخامس، الزهير، ساحرة بورتوبيلو، الخميائي، تتميز روايته بمعنى روحي نشرت مؤلفاته في أكثر من 150 دولة، وترجمت إلى 11 لغة وحاز على شهادة غينس لعام 2009.وهو عضو بمعهد شيمون بيرير للسلام، مستشار اليونيسكو للتبادل الحضاري والروحي، عضو الأكاديمية الأدبية البرازيلية.

1- ياولو كويلو: "الخميائي"، تر: جواد صيداوي، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، ط16، 2008، ص:74.

الإنجليزي الذي يؤمن بلغة الإشارات لغة كونية، حيث قطعا معا الصحراء فتوطدت بينهما العلاقة، وأطلع كل منهما صاحبه على أسطورته الشخصية.

كان الرجل الإنجليزي تتملكه الرغبة في امتلاك "حجر الفلاسفة" الذي تكفي كمية منه لتحويل المعادن البخسة ذهبا وفي امتلاك أكسير الحياة الذي يشفي جميع الأمراض ويمنع الهرم، وهو بذلك يبحث عن الخميائي الذي يعينه على بلوغ غايته.

في الصحراء يعشق سانتياغو فاطمة التي تحثه على الاستمرار في رحلة البحث عن الكنز، أصبح مستشارا للواحة، ثم تعرف بالخميائي الذي أصبح دليله في الصحراء والذي تعلم منه الكثير من أسرارها ولغاتها: "حيث يكون كنزك فثمة قلبك" [1].(...) وما من قلب يعاني الألم هو أكثر سوء من الألم ذاته. لأن كل لحظة سعي هي لحظة لقاء مع الله ومع الأبدية.

يصل سانتياغو إلى أهرامات مصر ويبدأ بالحفر بحثا عن الكنز، ضل يحفر طوال الليل دون توقف متبعا قلبه رغم الكلل، لكن رجال الصحراء حولوا فرحته إلى جحيم أشبعوه ركلا وسلبوه كل ما يملك، وأجبروه على قول الحقيقة "رأيت حلما قبل سنتين تقريبا، راودني غير مرة، فقد حلمت أن علي أن أسافر إلى إسبانيا وأبحث في الريف عن أطلال كنيسة يتردد إليها الرعيان لينامو فيها مع أغنامهم، وحلت فيها شجرة جميز محل الغرفة الملحقة بالمذبح، حتى إذا حفرت عند جـــدع الشجـــرة أجد كنـــزا مخبأ، ولكني لست على هذه الدرجة من الغباء لكي أجتاز الصحراء بكاملها، لمجرد أنني رأيت الحلم مرتين"[2].فهم الراعي في هذه اللحظة بالذات موطن كنزه الحقيقي، نهض بعدها الفتى تحت وطأة الألم وألقى أخر نظرة على الأهرامات، ورجع مبتسما وقلبه مفعم بالبهجة لقد وجد الكنز.

1- المصدر السابق ص: 147.
2- المصدر نفسه ص:181.

المبحث الأول: جمالية البنية السردية.

1- بنية الشخصيات:

تظهر الشخصيات مسيرة من طرف الراوي، ويتضح ذلك من خلال تقنية التبئير التي تعد مصطلحا من المصطلحات الحديثة في الجنس الروائي وهو" مأخوذ من الفن التشكيلي وفنون التصوير، وهو يعني تركيز بؤرة الضوء على نقطة محددة" [1]. فهي مسألة تقنية يهدف إليها الكتاب عبر الراوي.

ويتجلى غالبا في الحكي الكلاسيكي إذ "يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية"[(2)]، فالروي هنا يستطيع الإطلاع على الرغبات الخفية للأبطال ويظهر في الرواية فيما يلي:

"قبل أن يغفو، فكر بأنه ينبغي له أن يقرأ بعد الآن مؤلفات أكثر ضخامة، وبذلك يقضي وقتا أطول قبل أن ينتهي منها"[(3)]. فالراوي على معرفة بما يختلج الراعي في أفكاره.

وفي موضع آخر "تظاهر بالانهماك فيما يقرأ، ولكنه كان في الحقيقة، يفكر بأنه سوف يذهب ليجز صوف أغنامه أمام ابنة التاجر"[(4)]، فسنتياغو يتهرب من محاورة الرجل العجوز بقراءته للكتاب في حين أن فكره مشغول في أمر آخر.

ويظهر التبئير في قول الفتى: "سأغادر اليوم بالذات، فقد بات لدي المال الكافي لشراء الغنم ولديك ما يكفي لزيارة مكة"[(5)]. فالروي بمثابة الإله العليم بكل شيء.

1- عزة عبد اللطيف عامر: "الراوي وتقنيات الفن القصصي"، الهيئة المصرية العامة للكتابة،(د.ط)، 2010م، ص:47.
2- حميد لحمداني: "بنية النص السردي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2000م، ص: 18.
3 - باولو كويلو: "الخميائي"، ص: 18.
4- المصر نفسه، ص: 33.
5 - المصدر نفسه، ص: 76.

ونجد التبئير الخارجي إذ يكون الكاتب لا يعرف عن شخصياته إلا الأمور الظاهرة "والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة، والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال" [1]، أي دون التطرق إلى علاقات الأشخاص أو ما يتعلق بشخصياتهم الخاصة الداخلية.

نضرب أمثلة على ذلك، قول الراوي:"إنها فتاة ذات ملامح أندلسية، ولها شعر أسود طويل، وعينان تذكران على نحو غامض بالغزارة المغاربة القدامى" [2]، هنا قدم تصويرا خارجيا يشبه صورة فوتوغرافية، أي لم تعط أية معلومة عن الفتاة.

وفي موضع أخر "كانت الحيوانات منهمكة، والناس أكثر صمتا. وغدا الصمت أعمق تأثيرا خلال الليل. إذا رغا جمل (ورغاء الجمل كان مألوفا من قبل)، شعر الجميع بالخوف فربما عن ذلك إشارة لهجوم"[3]، فالصمت لا يعطي أية إشارة أو معلومة لما بداخل الشخصيات.

كما نجده في الحديث عن قائد القافلة: "جمع قائد القافلة، بشيء من الصعوبة، كل مسافري القافلة، وبدأ يوجه تعليماته إليهم، سوف نبقى هنا مادامت الحرب دائرة بين القبائل"[4]، فالروي لم يمنح اهتماما بالشخصية القائد بل بالدور الذي يقوم به في الرحلة.

ونلحظ أيضا التبئير الداخلي الذي "تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها"[5] ومن خلال الرواية يمكننا تقديم نماذج من التبئير الداخلي منها:

1- حميد لحمداني: "بنية النص السردي"، ص: 48.
2- باولوكويلو: "الخميائي"، ص: 19.
3 - المصدر نفسه: ص: 102.
4- المصدر نفسه: ص: 108.
5- حميد لحميداني: "بنية النص السردي"، ص: 47.

قوله: "لأن السفر يساعدنا باستمرار على اكتساب أصدقاء جدد، دون أن نكون مضطرين إلى البقاء معهم يوما بعد يوم"[1]، فالشخصية هنا ليست على جهل بما يعرفه الراوي. ويظهر كذلك في القول: "أقدر على الدوام، أن أعود راعيا، لقد تعلمت العناية بالأغنام. ولن أنسى، إطلاقا، كيف هي، لكن قد تفوتني فرصة الذهاب إلى أهرامات مصر"[2]، فالراوي في درجة متساوية مع الشخصية، إذ أن كلاهما على معرفة بما يحدث.

ومن الأمثلة الواردة أيضا: "لأن الأرض كائن حي، له روحه، ونحن جزء من تلك الروح، وناذرا ما ندرك أنها تعمل لصالحنا"[3].

فمن خلال مصاحبة الراوي أو الكاتب للشخصيات تتكون له معرفة فيصبح يتحدث بضمير الأنا تارة وبضمير الغائب تارة أخرى، فالتبئير الداخلي يعبر عن تلك المعرفة التي يمتلكها الراوي.

ومن خلال دراستنا للرواية نجد آلية الاستباق التي يعمد فيها الراوي إلى استباق الأحداث، بأن "يروي أحداثا سابقة عن أوانها، وذلك بالقفز من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها سرد الخطاب باستباق الأحداث"[4]

أي بالتلميح المسبق وإعطاء إشارة عن مصير الشخصية أو التطور الذي تسير إليه الأحداث، وبذلك فهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا" [5] وهكذا بذكر الحدث قبل وقوعه بفترة.

1- باولوكويلو: "الخميائي"، ص: 32.
2- المصدر نفسه، ص:80.
3 - المصدر نفسه، ص:96.
4- حسن بحراوية: "بنية الشكل الروائي (الفضاء – زمن –الشخصية)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990م، ص: 132.
5 - عمر عاشور: "البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)"، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010م، ص:20.

ومن الأمثلة الواردة في الرواية "ولكن ما من أميرة تشبه تلك التي تنتظره بعد يومين"[1]. لقد ورد هذا الاستباق وكان ذلك بمثابة تلميح إلى ما سيحدث، إذ تكونت لنا معرفة مسبقة عن إحدى الشخصيات والمتمثلة في الفتاة الأندلسية، ابنة التاجر.

وفي موقع آخر "بيد أن الملك لم يتكلم عن اللصوص والصحاري" [2] فقد جاء هذا الاستباق على بعد عدة صفحات من الحدث الحقيقي الذي آل إليه بطل الرواية سانتياغو من عبوره للصحراء والتقاء اللصوص، إذ كان لذلك الحدث أهمية ولمسة هامة في الحدث السردي وهو ما ختم الحديث عنه مسبقا لشد القارئ ومحاولة خلق نوع من التشويق خاصة وأنه كان مرتبط بالملك الذي يعتبر عليم بكل شيء.

من الاستباقات الواردة في الرواية قول سانتياغو: "سأذهب إلى العمل" [3] وهي الإبلاغ عما سيقوم به.

وفي القول كذلك:" لكني أريد عشر الكنز في حال عثورك عليه"[4]، فالشيخ لم يعرف بعد نوعية الكنز الذي سيعثر عليه سنتياغو لكنه طالب بعشره في الوقت نفسه لم يكن متأكدا إن كان سيعثر عليه أم لا. هذا ما شد القارئ إلى إتمام القراءة بهدف الإطلاع ومعرفة نهاية الرواية.

ونجد الراوي في نموذج آخر يتحدث عن رغبة سانتياغو في أن يكون حرا مثل الرياح الشرقية إذ "أدرك أن باستطاعته أن يغدو حرا مثلها لاشيء يمنعه من ذلك" [5] فالفتى صاحب طموح وآمال، وهو يملك عزيمة قوية في تحقيق ما يصبو إليه.

1- باولوكويلو: "الخميائي"، ص: 26.
2- المصدر نفسه، ص:79.
3- المصدر نفسه، ص: 10.
4- المصدر نفسه، ص: 30.
5- المصدر نفسه ، ص:43.

كما أن هذا الطموح ومحاولة اجتياز الصعاب والمغامرة لم يتوقف في حلمه بالكنز بل يبدو ذلك من خلال العرض الذي قدمه لبائع البلورات، حين رأى أن إضافة لمسة جديدة على المحل سيجلب الزوار بقوله: "أود أن أعمل خزانة لعرض قطع الكريستال يمكننا وضع رفوف في الخارج وسوف تجلب المارة من بداية الطلعة"[1]، فقد جاء هذا الاستباق على بعد خمس صفحات من موافقة صاحب المحل على ذلك بعد تفكير طويل.

ومن أمثلة الاستباق أيضا قسم صاحب القافلة وطمأنة المسافرين على سيرها في أحسن الظروف: "أقسم بالله أنني سوف أعمل ما في وسعي، وأبذل كل طاقتي لكي أنتصر"[2]، هذا ما جعل الجميع يحس بالراحة والوصول إلى وجهتهم بأمان.

كل هذه الاستباقات في عمومها جاءت مقترنة بإطار الرواية، وقد ساهمت بشكل كبير في استشراف الأحداث وخلق نوع التشويق.

وعمد الراوي إلى تقنية أخرى تمثلت في الاسترجاع، وقد سبق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينيمائيين. يستطيع السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد"[3]. بمعنى العودة إلى ذكر أحداث وقعت في الماضي باستذكارها لغاية ما بعد أن يكون الراوي قد تقدم في الحكي، أو هو "إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد . وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار"[4] أي أن الراوي خلال سرده للأحداث يعتمد على أهمها ومن ثمة تعاد أكثر من مرة فيحتم عليه الأمر ذكرها وعلى الرغم من ذلك لا يعتبر تكرار بل استذكار. (فلاش باك).

1 - المصدر السابق، ص: 67.
2 - المصدر نفسه، ص: 89.
3- عبد المالك مرتاض: "تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكه سميائية مركبة لرواية زقاق المدن"، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995م، ص: 2017.
4- عمر عاشور: "البنية السردية عند الطيب صالح"، ص: 18.

ويتبين الاسترجاع على لسان الراوي في قوله: ولكنه كان يحلم مند نعومة أظافره بأن يخبر الحياة وذلك أكثر أهمية. فسانتياغو محبا للحياة والترحال أكثر من تعلقه بدراسة اللغات أو الرب وآثام البشر .

وفي موضع آخر نجد هذا الاسترجاع في: "تذكر الفتى حلمه من جديد" [1].
فالتقاؤه بالشيخ العجوز ذكره بالحلم من جديد فهنا كان الاسترجاع عن طريق مثير خارجي.

وخلال تقدم الراوي في سرد الأحداث نجد أن بطل الرواية يعود بذاكرته لزمن مضى ويسترجع نصيحة الرجل العجوز "ليس الكل إلا واحدا أوحد" [2]. فهذه الحكمة أخذها عبرة في حياته كونها تمثل أن الحياة تعطي دروسا ينبغي الأخذ بها وتطبيقها في حله وترحاله.

وفي الرواية أيضا ورد استرجاع آخر على لسان بطل الرواية حيث تذكر أيامه السابقة مع الأغنام "عندما كنت أذرع البراري مع أغنامي كانت عرضة لأن تقع ضحية للدغة أفعى"[3]. فالمجازفة جزء من الحياة، ولا بد من خوضها سواء كانت، ناجحة أو فاشلة مع الأمل دائما في تحقيق النجاح.

ومع تقدم السرد يعود دائما الراوي لذكر الأحداث الماضية وذلك تماشيا وصيرورة الحكاية، إذ يعد استرجاعا "لقد مرت عليه أحد عشر شهرا وتسعة أيام منذ وطئت قدماه لأول مرة، القارة الإفريقية" [4] فالسارد يحاول عد الأيام التي مرت عليه وهو بصدد المغادرة بعد أن جمع المال الكافي لشراء الغنم.

1- المصدر السابق، ص: 58.
2- المصدر نفسه، ص: 58.
3 - المصدر نفسه، ص: 68.
4- المصدر نفسه، ص: 76.

وفي سياق آخر نجد "هذه نجد السلسلة الغامضة التي تجمع بين شيء وآخر، والتي جعلت منه راعيا، وجعلت الحلم ذاته يراوده غير مرة"[1].

ففي هذا السياق استذكر الفتى سلسلة الأحداث التي مر بها التي على إثرها أصبح راعيا ويحاول تحقيق جميع أحلامه.

ويستوقفنا مقطعا استرجاعيا بعد أن التقى بفاطمة وتعلق بها "تذكر أنه كان راعيا ولديه أعداد كبيرة من الخراف، وأدرك أن فاطمة أكثر أهمية من الكنز" [2] فبعد أن كان حلمه ومسعاه الوصول إلى الكنز التقى كنزا أهم وأكبر وهي محبوبته.

وتعتبر الشخصيات عنصرا مهما من عناصر بناء الرواية، ومعلوم أن الشخصيات كانت تمثل أكبر اهتمام بالنسبة للسارد على اعتبار أنها عنصر مباشر في إبلاغ رسالته لذلك اعتبرت أخذ البنيات المكونة للخطاب السردي، وتنقسم إلى:

أ- الشخصيات المحورية:

وهي تلك الشخصية التي يتحرك بها ومنها الكاتب، ليبرز غايته فـــي العمل الأدبي، روائيا كان أو حواريا، وتتمحور حولها الأحداث، أي تتضح تدريجيا خلال تطور أحداث الرواية. إذ تشغل الحيز الأكبر في الرواية، وتتمثل فيما يلي:

سنتياغو: الشخصية الرئيسة التي تدور معظم الأحداث حولها، وهو فتى طموح، يحب المغامرة أراد أهله أن يجعلوا منه كاهنا، لكنه قرر أن يغدو راعيا، فكان يسعى دائما إلى تحقيق أهدافه، فكان عاشقا للمطالعة، محبا للطبيعة والترحال يأنس مع أغنامه التي يرعاها بود. سعى للوصول إلى الكنز الذي رآه في المنام فبدأت رحلته، انطلاقا من الأندلس مرورا بطنجة وصولا إلى مصر أين التقى بفاطمة وتعلق بها وكانت تبادله الشعور نفسه.

1 - المصدر السابق، ص: 90.
2 - المصدر نفسه، ص: 144.

والكاتب في هذه الرواية أراد تقديم شخصية سانتياغو في صورة تتميز بالبساطة والطموح والصبر، والإرادة القوية التي مكنته من تحقيق أسطورته الشخصية: "هي ما تمنيت باستمرار أن تفعله"[1] التي من خلالها يستطيع نـــيل مبتغـــاه مهما كانت الظروف فشخصية سانتياغو قدمت العديد من الحكم والدروس، إذ أنها تخاطب الوجدان الإنساني في رحلة الحياة، ومحطاتها من السعي والصبر والنجاح، والإحباط والإرادة والسعادة.

ب- الشخصيات الثانوية:

إن الشخصيات الفرعية التي ظهرت أثناء تعاقب الفصول لا تقل أهمية عن الشخصيات الرئيسة، إذ أنها تقوم بإكمال المشهد بشكل يخدم الفكرة التي تسعى الرواية لإيصالها إذ: "يوصفها الكاتب في مرحلة من مراحل التطور الروائي" [2]، فهي تنهض بأدوار محددة مقارنة بالأدوار التي تقوم بها الشخصية المحورية.

- **المرأة العجوز:**

وهي عجوز غجرية قارئة للكف، تمتهن التأويل، تكفل استمرار النسق داخل الرواية مطالبة بحصتها في كنز سانتياغو لها هوية سحرية قابلها سانتياغو ليحكي لها الحلم الذي رآه: " وكانت الشائعة الرائجة أن الغجري شخص يقضي حياته في خداع البشر، وقيل أيضا أن بينهم وبين الشيطان عهدا".[3]

فالعجوز في ظلال هذا المفهوم تعمل في اتجاهين متعاكسين: فهي من جهة عامل مثير للفضول باتجاه الحلم، ومن جهة أخرى فهي تدفع البطل إلى المعاناة إدراكية لا مكانية وتطوير الذات، بخوض رحلة مجهولة المعالم.

1- المصدر السابق: ص: 37.
2- نادر أحمد عبد الخالق: "الشخصية الروائية بين علي أحمد بكتير ونجيب الكلاني"، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2010، ص: 107.
3 - باولوكوليو: "ساحر الصحراء" تر: بهاء طاهر، روايات الهلال، العدد 571، مصر، 1996، ص: 14.

- **ملكي صادق:** هي شخصية تحمل في طياتها التناقض، التنوع والالتباس، فهو رث الهيئة الخارجية، إلا أنه يرتدي ذراعا من الذهب السميك أسفل ملابسه الرثة، وهو عربي الهيئة إلا أنه يصف نفسه بأنه "ملك سالم" المدينة الإنجليزية التي تعج بالساحرات وقرناء الشياطين في التراث الشعبي الإنجليزي، وهو يعلم عن الشاب ما يجعله يتخذ قراره النهائي باعتزال رعي الغنم، والاستعداد لخوض الرحلة في ذات الوقت لا تمنعه حيازته للعلم والمال (الدرع الذهبي والمعرفة، حجر الفلاسفة) من طلب نسبة العشر من خراف الراعي كأجرة للمساعدة.

ولعل الدرع الذهبي الذي يرتديه الشيخ ملكي صادق يعتبر رمزا تتحقق فيه المعضلة التي تبدو مستحيلة من الوهلة الأولى، ألا وهي المزاوجة بين الدين والسحر "كان العجوز يلبس ذرعا من الذهب السميك المرصع كله بالأحجار الكريمة (...) انتزع الشيخ من ذرعه حجرا أبيض وآخر أسود كان في وسط الدرع، وقدمهما للشاب قائلا: خذ هذان الحجران يسميان "أوريم" و"توميم" الأسود يعني "نعم" والأبيض يعني "لا" عندما لاتصل أنت إلى الاستدلال بالعلامات فسوف يفيدان، ولكن اطرح عليهما دائما أسئلة محددة وأسع بوجه عام لأن تتخذ قرارك بنفسك"[1]. هنا مزيج آخر من إتباع العلامات واتخاذ القرار، مزيج من السحر والدين.

- **الرجل الإنجليزي:** يعكس الخلفية الخاصة بممارسة السحر، كما يحيل إلى تاريخ طويل اشتهرت به إنجلترا في علاقاتها بعوالم السحر، بداية من سحرة "السلت" وصولا إلى مجتمعات السحر في المدن الإنجليزية، يتميز بشغفه الجامح بعوالم الغيب وسعيه الملحاح للفهم، تركزت كل حياته وكل دراسته على البحث عن لغة واحدة يتكلمها العالم، اهتم في البداية باللغات ثم بالأديان، وانتهى به المطاف إلى الخمياء.

1- ينظر: باولو كويلو، "الخميائي"، ص: 45.

- **فاطمة:** هي فتاة خجولة ذات عينين سوداوتين، التقى بها سانتياعو وهو بصدد البحث عن الخميائي حيث تحدثا عن الصحراء وما تحمله من مغامرات، وهي فخورة بمحاربيهم الذين يدافعون عنها ببسالة "المحاربون يبحثون عن كنوزهم، ونساء الصحراء يفخرون بمحاربيهم"[1]، أعجب بها الفتى وطلبها للزواج، لكنها طلبت منه مواصلة البحث عن الكنز قاطعة له وعهدا بالوفاء له.
- **الخميائي:** مرتبط بالعملية الكيميائية لتحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب، إذ تتم هذه العملية بوسيط وهو تلاوة بعض التعاويذ السحرية بعد سحق جزء من حجر الفلاسفة وإضافته إلى المعادن الرخيصة، فيتم بذلك التحويل.

فالخيميائي بذلك صاحب خوارق بامتلاكه لاكسير الحياة الذي يطيل العمر، وحجر الفلاسفة الذي لا غنى عنه لنجاح عمل الخيميائي المعتمد على الطقوس السحرية.

- **تاجر البلور:** شخص كثير التذمر يحب إعطاء الأوامر، لكنه ليس ظالما يحب مهنته ويعمل بإخلاص، لا يحب التغيير إذ مكث في المكان نفسه ثلاثين سنة وهو رجل شديد الورع حلمه زيارة مكة، منعه من ذلك خوفه على المتجر، هذا الأخير الذي عمل فيه سانتياغو وقدم يد العون لصاحبه، من أجل تطوير تجارته وجمع المال في أسرع وقت ومن ثمة تحقيق حلمه.

وتوجد هناك شخصيات أخرى لم تبرز إلا في أدوار قليله داخل الرواية لكنها ساهمت في إثرائها وتناسقها منها: بائع الفشار، الفتاة الأندلسية ووالدها، قائد القافلة... .

1- المصدر السابق، ص: 144.

2- بنية المكان:

يعد المكان وعاء يضم الأحداث والشخصيات وغيرهما من عناصر الرواية، فمن غير المعقول أن نجد حدثا خارج نطاق المكان، فهو الجسر الذي يجمع بين الشخصيات والزمن والأحداث، ويمكن تقسيم المكان إلى شقين: أماكن مغلقة، وأماكن مفتوحة.

أ- الأماكن المغلقة:

تتمثل الأماكن المغلقة في المكان الذي حددت مساحته ومكوناته ويكون "مؤطرا بالحدود الهندسية والجغرافية"[1]، وقد وردت في الرواية ومن بينها:

- **الدكان:** ورد "الدكان" في الرواية كفضاء تجاري كونه من الفضاءات المغلقة، وهو مرتبط بالنشاط الرعوي الذي يمارسه بطل الرواية، إذ يعد بمثابة محطة سنوية يتوقف عندها ليجز صوف أغنامه.
- **متجر بائع البلورات:**

وهو مكان مغلق يمارس فيه نشاط تجاري ثابت ، توقف عنده سانتياغو لضرورة ملحة وهي حاجته للمال، لكنه كان يعد الأيام والليالي كونه لا يطيق البقاء في مكان محدد لمدة طويلة يقابل فيه الأشخاص أنفسهم وتمر عليه الأحداث نفسها إذ يشعره ذلك بالملل لشغفه الدائم بالحركة والترحال، ما جعله يضفي عليه بعض التغيرات ليحسب النشاط والتجديد.

- **الغرفة:** فضاء مغلق يوحي عادة بالألفة والسكينة، لكنه في الرواية عبر عن الخوف الذي أصاب الفتى -كونه ربط الغجر بالسرقة والاختطاف- من أن يبقى محجوزا بداخله.

1- مهدي عبيدي: "جماليات المكان في ثلاثية حنا سيد"، منشورات الهيئة العامة السورية للكاتب، دمشق، د ط، 2011م، ص: 43.

فالأماكن المغلقة من خلال الرواية توحي بعدم الراحة والتوتر كون الفتى عاشق للحرية والترحال، ويرى أن المكوث في مكان معين والارتباط بأشخاص معينين يجعل من العلم ضيقا وكذلك علاقته وأحاسيسه.

ب- الأماكن المفتوحة:

الأماكن المفتوحة ذات حدود متسعة لا تشغل حيزا محددا وقد وردت في الرواية التي بين أيدينا منها:

- **الصحراء:** تتميز بالانفتاح والاتساع الكبير واللامحدود، وهي مرتبطة بالحرية التي يسعى إليها بطل الرواية الذي يفضل العيش في البراري فقد عمل ما بوسعه لجمع المال بأسرع الطرق، ودليل ذلك عشقه للترحال وعدم المكوث في مكان ثابت إذ يشعره ذلك بالملل فخلال رحلته في القافلة كان يستمتع بكل ما حوله رغم المخاطر التي تعرضته والأسرار التي تحملها "فالصحراء وحدها تغسل الروح ، تتطهر، تخلو، تتفرع، تتفضى فيسهل أن تنطلق لتحدد بالخلاء الأبدي"[1]فهي تمثل العالم الروحي الذي يسعى إليه.
- **السوق:** هو مكان تجاري تختلف بنيته الهندسية تبعا للمكان الواقع فيه وهو مكان لتبضع والتقاء الأشخاص، فيشكل بذلك متنفسا روحيا لإفراغ الضجر واكتساب معارف جديدة والتعامل مع أناس جدد.

كذلك نجد أماكن مفتوحة أخرى تتمثل في الشارع والساحة اللذان يمثلان متسعا للتنقل، والاطلاع وتبادل أطراف الحديث، فذلك يقدم لسانتياغو نوعا من الارتياح، فيعود لشخصيته الحالمة المحبة للتعايش.

وقد وصفت مجموعة من المدن منها إسبانيا بلدة سانتياغو المعروفة بالأندلس آنذاك والتي كانت تحت نير الخوف من الغزو العربي ومصر وأهرماتها التي تمثل تداعيات

1- إبراهيم الكوني: "التبر" دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1992م، ص: 126.

سحرية وغيبية في العقلية الأوروبية، وهي ترتبط بسحرة مصر القديمة والتراث الغيبي الذي يدور حول علم الهرميات.

المبحث الثاني: ثانيا: الدلالة الصوفية في الرواية.

1 جمالية المصطلح الصوفي :

لكل فن أدبي مصطلحات وألفاظ تتماشى وطبيعة الموضوع المتناول، وفي رواية الخميائي نلمس تميز لغتها التي تضفي قيمة وتذوق آخر للرواية مما أعطاها جمالية خاصة، إذ نورد مصطلحات فلسفية ودينية تخلص الهدف من وجود الإنسان .

إذ تزخر ألفاظها بكثرة الحكم التي تورد على ألسنة أبطالها وبالمواقف التي تأتي لتعلم القارئ أن ثمة زاوية من حياته ستزوره حسب الأقدار، وتعطيه دروسا تقيه الوقوع في الخطأ من بينها:

- **النفس الكلية:** والذي يعني أن الكون بمكوناته من صنع يد واحدة تتحدث لغة واحدة لا يفهمها إلا من تمعن في الكون، بعمق وحاول الاقتراب منه وفهم تنوعه واختلافه من بشر، وجهاد وحيوان وفضاء، هذا الذي بمثابة شفرات تبحث عن من يكتشفها لتفتح له آفاقا أوسع للمعرفة.

- **الأسطورة الشخصية:** ويعني أن لكل إنسان قصته التي كتبتها الأقدار وعليه أن يبحث عنها، ويسير في الحياة ليطبقها، فإن فعل ذلك تضافرت جهود الكون لتمكنه من فعل ذلك: "عندما تريد شيئا ما حقا، فإن الكون بأسره يطاوعك على تحقيق رغبتك" [1] وأن بقي حبيس الخوف البشري بقي نقطة جوفاء في هذا العالم الفسيح، لترقبه الشمس والقمر بلامبالاة، فلا قيمة لأولئك الذين يحبون أن يعيشوا بشكل تائه على خلاف ما خلقوا له.

1- المصدر السابق، ص: 89.

- **اللغة الكونية:** والذي يأتي تبعا للانصهار في النفس العميقة، فللعيون لغة تندرج ضمن هذه اللغة الكونية، فالابتسامة وصمت الصحراء، وجريان السحب، وعواء الذئاب، ورغاء الجمل، كلها كلمات ولغات كونية لا يدركها إلا من تأملها وسعى لفهمها، لأن هذه اللغات تخبرنا عن أشياء لا يدركها الآخرون.

وتزخر أيضا ألفاظ الرواية بالعديد من الدلالات منها الدلالة التاريخية، الثقافية الدينية، التي تدل على سعة اطلاع المؤلف، وكل تلك الألفاظ مرتبطة بالدلالة الإنسانية والدينية التي سعت الرواية إلى تحقيقها من خلال توظيف المصطلحات الصوفية كالصلاة مريم، يسوع، الكنيسة، الدرع الذهبي، أوريم وتوميم، شجرة جميز.

واللهجة التي خاطب بها باولو كويلو والمصطلحات التي استخدمها كانت قوية إذ اتصلت مع وجدان القارئ أين خلقت جوا من التفاعل، وجعلته يطرح أسئلة كلما لاقته فكرة تحتاج إلى معرفة دقيقة بعلم قائم بذاته، ويفتح باب البحث لأن الألفاظ على بساطتها تحمل ما يمكن أن يبهر الناس.[1]

وقد وظف الكاتب ألفاظا قوية من جهة، غير أنها قابلة للاستيعاب من جهة أخـــرى، لأنها تمزج بين الطابع الأدبي بجماليتها السردية، وبين الطابع العلمي، لاعتبار النظرية العلمية التي يطرحها الباحث، وكأنه يعلم جيدا أن الوقت سيحين لترجمة رواياته إلى لغات عالمية أخرى، وبالتالي سيكون من السهل فعل ذلك، دون حاجة العودة إلى القواميس الأصلية للكلمات والألفاظ والتراكيب.

2 -جمالية الأسلوب الصوفي:

من سمات جمالية الأسلوب التنوع في ظواهره التركيبية وقوة تأثيره، لأنه يكسبه ثراء في الدلالة، وقدرة على تقديم المعاني بطرق مختلفة.

1- ينظر مقال إلكتروني: الموقع Lucifer yass à yahoo.com.

والرواية قدمت في لغة سليمة نحويا، جميلة وجماليتها تأتت من اعتمادها على أسلوب سلس، ميسر في فك تركيباته، مما جعلها تبلغ منزلة كبيرة في نفس القارئ.

ونلحظ في ثنايا الرواية بعضا من ألوان الجمال الأدبي، فقد نوع باولو كلويلو بين التراكيب الخبرية والإنشائية، فأما الأسلوب الخبري فيظهر بصورة بارزة وغالبة في النص من ذلك قوله: "اسمه سانتياغو، كان النهار على وشك أن ينتهي عندما وصل مع قطيعه، إلى باحة كنيسة قديمة مهجورة، كان السقف قد انهار منذ زمن بعيد، ونبتت شجرة جميز ضخمة مكان الغرفة الملحقة بالمذبح"[1]. فالراوي بصدد سرد وتقديم حقائق عن الأحداث التي مر بها سانتياغو في بداية رحلته.

وفي موضع آخر نجد: "لقد ألفت عاداتي جيدا، حتى باتت تعرف مواعيدي"[2] فاستخدم لفظة "قد" للتأكيد على قوله.

وكذلك في القول: "لقد جئت تسألني عن الأحلام. إن الأحلام هي لغة الرب"[3] فالعجوز أكدت للفتى أن الأحلام عبارة عن حقائق تقدم للإنسان بواسطة الرب، وتكون صادقة، مستخدمة إن التوكيدية.

أما الأساليب الإنشائية فتنوعت بين الاستفهام والنهي، الأمر والنداء، فهذه اللغة تتجاوز الصور التعبيرية العادية لتبحث عن طاقات أسلوبية جمالية يتحرك أثرها في نفسية المتلقي، ولهذا فكلما خرج الأديب عن اللغة العادية كان أكثر دلالة وتعبيرا.

فقول الفتي: "وماذا أفعل حتى أذهب مصر؟"[4] استفهام غرضه معرفة الحقيقة والاستفهام عن كيفية الوصول إلى وجهته.

1- باولو كويلو: "الخميائي": ص: 17.
2: المصدر نفسه، ص:18.
3: المصدر نفسه ،ص: 29
4: المصدر نفسه: ص: 31.

كما نجد أنه جمع بين الاستفهام غير الحقيقي والتعجب: "ماذا أفعل في سالم؟ قالها الشيخ وهو يضحك لأول مرة من الأعماق. وتابع: إنني ملك سالم، يا له من سؤال !"[1] فالتعجب في هذا الموضع غرضه الاستهزاء.

ونلحظ عدة استفهامات متتابعة عندما سئل الحكيم الفتى في قوله: "سأله الحكيم : هل شاهدت السجاجيد الفارسية في غرفة طعامي؟، هل شاهدت الحديقة التي استغرق إنشاؤها عشر سنوات على يد أمهر بستاني؟. هل لاحظت الرف الجميل في مكتبتي؟"[2]

فقد استعمل (هل) مكررة ثلاث مرات مما أدى إلى تلوين الأسلوب وجلب انتباه التلميذ بالالتفات إلى ما حوله.

كما وظف أسلوب الأمر: "لا تنس ليس الكل إلا واحد، ولا تنس لغة الإشارات ولا تنس خصوصا الذهاب إلى نهاية أسطورتك الشخصية" [3]، وغرض هذا الأمر النصح والإرشاد من ملك حكيم إلى فتى يريد الوصول إلى حلمه.

تنوع الأسلوب المستخدم في الرواية وفق الحدث الساري داخلها وهناك تزاوج بين الأسلوبين الخبري والإنشائي ليعمق فهمنا للأحداث ويخلق منحى جمالي للغوص بمشاعرنا عبر حروفها.

3 جمالية المرجعية الصوفية:

إن الحياة الروحية عند الصوفية بمثابة الطريق الموصلة إلى الله، إذ يبدأ برغبة جامحة تسيطر على القلب فتبعث فيه رغبة في تذوق الإيمان والوجدان، وتزداد هذه الرغبة بمقدار صفاء الروح واستعدادها إلى تحقيق الرقي الروحي، فتشعر النفس بالحنين والشوق إلى معرفة خالقها، ويكون ذلك بالتحرر من الماديات التي تعطل الذهن، وإطلاق

1: المصدر السابق، ص: 35.
2: المصدر نفسه، ص: 46.
3: المصدر نفسه،ص: 45.

العنان للروح فتكون بهذا كشوفا لا تيسر لجميع البشر الذين يعيشون حياة عادية، وهذا لا يتأتى إلا بالمرور بمجموعة من المقدمات التي تعد بمثابة مراحل الطريق إلى الله، والتي يقطعها المتصوف في رحلته نتيجة مجاهدته لنفسه، أما الأحوال فهي ما يعرض للسالك دون كسب منه للمعاني الإلهية والأحوال الربانية، التي ترد على القلب، وصولا إلى المشاهدة والكشف والتجلي.

وقد سعى العديد من الروائيين لتجسيد ملامح التصوف المسيحي في أعمالهم الأدبية، ومن أبرزهم باولو كويلو في روايته "الخميائي".

أ- المقامات:

وهي ما يحقق به العبد بمنازلته (أي بنزوله فيه، وبما أكسبه له) من الآداب، مما يتوصل إليه بنوع تصرف، ويتحقق به بضرب تطلب، ومقاساة تكلف"[1].

من خلال رواية "الخميائي" نحاول التطرق إلى مجموعة من المقامات الصوفية والتي نوردها فيها يأتي:

- **الزهد:**

هو الترك والإعراض "عن المزهود فيه"، وبداية الترك والإعراض، وتمكنه الاستئناس بتركه، ونهايته دوام نسيانه، حتى لا يخطر بالبال، ونهايته العظمى احتقار الزهد والمزهود فيه، ولا يرى الزاهد شيئا ولا يلتفت إليه[2].فهو النظر للدنيا بعين الزوال فتصغر بذلك في العين، ويسهل بذلك الإعراض عنها والارتفاع فوق شهواتها بترك لذائذ الدنيا ومتطلباتها، ويظهر مقام الزهد من خلال بعض المقاطع في هذه الرواية من ذلك:

1- عبد الكريم القشيري: "الرسالة القشرية"، طبعة مصر، ج 1، 1330ه، ص: 191.
2- أيمن حمدي: "قاموس المصطلحات الصوفية"، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، 2000م، ص74.

أنه أثناء رحلته تخلى عن كل شيء من أجل الوصول إلى مبتغاه، وتحقيق أسطورته الشخصية: "ولكن رهانه كان كبيرا منذ اليوم الذي باع فيه خرافه ليتبع أسطورته الشخصية"[1] فتخليه عنها كان زهدا منه ويتبين أيضا بأنه يضحي بنفسه من أجل هدفه: "سوف يموت من أجل أسطورته الشخصية ومن أجل فاطمة" [2]، فسانتياغو يعتبر أن نفسه تهون أمام أهدافه السامية. التي من أجلها تنازل عن خرافه: "أعطى الملك العجوز ستة خراف ليبلغ نتيجة مشابهة"[3].

- **التوكل:**

إن مقام التصوف في مفهومه يعني استسلام السالك إستسلاما لمشيئة الله "الرضا بالمقدور وأن يرضى بما يقدره الله" [4]. أي لا ينزعج السالك بما أصابه وأن يأخذ بالأسباب والمسميات ويظهر في قوله: "المستقبل لا يعلمه إلا الله" [5]، فهو يسير في الطريق الذي رسمه الرب له كيفما كان، وكذلك في قوله: "يعني أن الله ليس راغبا في تغيير المستقبل"[6] فالفتى يثق بما يخبأه له القدر.

- **الرضا:**

الحقيقة أن الأدلة تنهض على أن الرضا يمكن أن يكون مقاما ويمكن أن يكون حالا. "فلا شك أن المتوكل على الله والمؤمن بقضائه وقدره بأن ما يحدث له إنما هو مقدر من قبل الله"[7]. فمقام الرضا نتيجة طبيعية للتوكل، لكنه إذ نلحظ ذلك من خلال قول

1- باولو كويلو: "الخميائي"، ص: 126.
2- المصدر نفسه، ص: 127.
3- المصدر نفسه، ص: 114.
4- عبد الحكيم عبد الفني قاسم: "المذاهب الصوفية ومدارسها"، ص: 98.
5- باولو كويلو: "الخميائي"، ص: 120.
6- المصدر نفسه، ص: 126.
7- فيصل بدير عون: "التصوف الإسلامي"، مكتبة سعيد رأفت، مصر، (د. ط)، 1983م، ص: 122.

الراعي: "نفقد السيطرة على حياتنا فتغدو منذ ذلك مسوقة بالقدر"[1]. فالحياة والظروف التي تمر بالمرء ليست من تخطيطه ورسمه بل هو مجرد نسج رباني

فقد فضل عدم التسرع في قراءة الإشارات و بذلك تفسيرها والاستفادة منها "إن الرب هو الذي وضعها في طريقي"[2]. فهو راض بما كتبه الرب.

ومن جهة أخرى يرى أن على الإنسان السعي من أجل تحقيق آماله وطموحاته ولكن دون أن ينسى أنه ليس بمقدوره الوصول إلى كل ذلك فـــ "كل شيء مكتوب" [3] أي أن السعي واجب ولكن كل شخص قسمته ونصيبه.

- **الصبر:**

مقام من المقامات الرفيعة لأهل الله، والصبر لا يتم إلا بمعرفة سابقة"إذ أنه شجرة من أشجار الله، كما أنه لا يتم إلا بحال قائم أي بغصن من أغصان الله"[4]، فالمعرفة إذن تولد الصبر، وهو كذلك ما يمكن السالك من أن يتحمل جميع ما يتحمل جميع ما يحل به من مصائب ونكبات ومآس، لأنها صادرة عن مشيئة الله، فتحمل المصاعب والعقبات دليل على رضا العبد بما قسمه له الرب.

ويظهر في الحديث عن الفتى: "في هذا الوقت بالذات، تنام إسبانيا بأسرها، ويستمر الحر حتى الليل، وعليه أن يحمل معطفه طوال هذا الوقت، رغم كل شيء وعندما يبدأ بالتذمر من عبء المعطف، يتذكر أنه بفضل هذا العبء تحديدا لم يشعر ببرد الصباح (...) ينبغي لنا أن نعيش مستعدين لمجابهة مفاجآت الطقس"[5] فالصبر على قساوة الطبيعة الطبيعة صبر على بلاء، وهذا الصبر يمنح الفرج.

1- باولو كويلو: "الخميائي"، ص: 34.
2- المصدر نفسه، ص: 108.
3- المصدر نفسه، ص: 112.
4- حسن الشرقاوي: "معجم ألفاظ الصوفية"، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص: 187.
5- الرواية: "الخميائي"، ص: 23.

ومقام الصبر يتضح من خلال عمل الفتى في متجر البلورات رغم حالة التذمر التي يضل عليها صاحب المحل إذ أنه "مضى شهرين ونيف على عمل الفتى عند تاجر البلور، ولم تكن طبيعة هذا العمل لترضيه حقا" [1] فلم يمنعه الطابع الحاد لرب عمله من تحقيق مبتغاه وتحصيل المال. كما يتبين من خلال هذه العبارة "ظل يحفر الليل بطوله، في المكان المحدد، دون أن يجد شيئا (...) حفر وحفر، دون توقف، مقاوما الريح التي تعيد الرمل إلى الحفرة تكرارا، كلت يداه وجرحتا، ولكنه يشكك في قلبه. [2] فالصبر كان الحافز الأكبر من أجل متابعة البحث عن الكنز.

- **التوحيد:**

من الصوفية "شهادة المؤمن يقينا أن الله هو الأول في كل شيء وأقرب من كل شيء"[3] ويظهر توحيد سانتياغو في قوله: "أبانا الذي في السماوات"[4] وقوله: "لكن ربي الوحيد هو الله"[5] وأيضا "أقسم الفتى بيسوع المسيح"[6] كما في قوله: "إن الرب هو الذي وضعها في طريقي"[7].

فهذا يبين أن الفتى واثق من وجود إله مسير للكون وأن به تعرف النفس البشرية طريقها، ويساعدها على التخلي عن الصفات المذمومة، خشية ومحبة له.

ب- الأحوال:

الحال عارض من العوارض النفسية التي تطرأ على النفس دون أن يكون لصاحبها دخل فيها وقد تزول بعد ذلك وقد لا تزول، وهو "نازلة تنزل بالعبد في الحين، فيحل

1- المصدر السابق، ص: 67.
2- المصدر نفسه، ص: 179،180.
3- حسن الشرقاوي: "معجم الألفاظ الصوفية، ص: 92.
4- الرواية: ص: 28.
5- المصدر نفسه، ص: 89.
6- المصدر نفسه، ص: 89.
7-المصدر نفسه، ص: 108.

بالقلب الرضا والتفويض وغير ذلك، فيصفو الوقت في حال الصوفي ويزول"[1] فهي بذلك رتب ومشاعر روحية، أو هي توفيق من الله وهمس في الضمير يهمسه الله في من يشاء فكانت الأحوال على الشكل التالي:

- **المراقبة:**

نوع من أنواع تركيز الفكر والتيقظ، "هي علم القلب باطلاع الرب عليه في كل لحظة"[2]، إذ لا تتطرق إلى القلب الأفكار الآثمة، وتكون بالتأمل والخلوة والصمت. ونجد إشارات ذلك من خلال الرواية، منها: "نظر إلى الأعلى، وشاهد لمعان النجوم عبر السقف المنهدم جزئيا."[3] وكذلك: "تساءل وهو ينظر إلى الشمس البازغة: " كيف يمكننا أن نبحث نبحث عن الرب في المدرسة الإكليريكية؟" [4] فالرب موجود في كل مكان ويظهر من خلال موجوداته.

ونجد الفتى شديد التأمل في كل ما يحيط به " عاد الفتى يتأمل اتساع الصحراء" [5]، "راقب الطيرين الجارحين والأشكال التي يرسمانها أثناء طيرانهما، بدت تلك الأشكال خطوطا مبعثرة، لكنها كانت تعني له الكثير"[6] فلكل شيء معنى.

ولم تكن المراقبة بالنظر فقط بل كانت بجميع الجوارح " فقد تعلم الصمت من الصحراء"[7]. فالصمت تأمل داخلي يحقق المراقبة.

1- حسن الشقراوي: "معجم ألفاظ الصوفية"، ص: 115.
2- أيمن حمدي: "قاموس المصطلحات الصوفية"، ص: 84.
3- الرواية: ص: 26.
4- المصدر نفسه، ص: 101.
5- المصدر نفسه، ص: 118.
6- المصدر نفسه، ص: 104.
7- المصدر نفسه، ص: 104.

- **الرجاء:**

يرتبط الخوف بالرجاء عند الصوفية، فالخوف من الله والرجاء في الله أن يمد للعبد أجله حتى تكتمل عبادته ويصبح عبدا ربانيا[1].

فالرجاء تعلق النفس بالمحبوب الذي يسعى المتصوف للوصول إليه، ويظهر في قول الراعي: "تلك بالضبط إمكانية تحقيق حلم جعل الحياة جميلة" [2]. فرجاؤه متعلق بطموح النفس ورغباتها في تحقيق الحلم، وهو ما يجعله متشبث بالحياة بقدر ما يقترب المرء من حلمه، تغدو الأسطورة الشخصية الغاية الحقيقية للحياة " [3] فالوصول إلى المرغوب دافعه دوما الشوق لبلوغ المبتغى.

- **المحبة:**

المحبة ميل القلب "وهي صفة تسكن في قلب المحب، فتجعله عاكفا في حمى محبوبه، لا يأنس بسواه"[4]، فالمحبة تكون للمعبود الأوحد وتشمل جميع مخلوقاته، لأن صفاته تتجلى فيها، فالمتصوف يحب ربه في مخلوقاته، ويتبين فيما يلي: "هناك طاقة غامضة توحد بين حياته وحياة هذه الأغنام"[5]، هذه الطاقة الغامضة هي الأنس والمحبة التي تجمعهما. وفي موضع آخر يتحدث الفتى: " كنت أحلم أن الصحراء قد تحمل لي ذات يوم أجمل هدية في حياتي وهاهي بين يدي إنها أنت"[6] وفي قوله: " إنك تحتفظين في مكان ما بالمرأة التي أحب، لذلك عندما أنظر إلى رمالك المترامية فإنني أتأمل تلك المرأة" [7]

1- حسن الشرقاوي: "معجم ألفاظ الصوفية"، ص: 150.
2- الرواية: ص: 90.
3- أحمد سعد العقاد الحسيني: "سلسبيل الرجال في معرفة المقامات والأحوال"، تح :بسام محمد بارود ، ط 1، 2005م، ص: 315.
4- الرواية: ص: 18.
5- المصدر نفسه، ص: 116.
6- المصدر نفسه، ص: 163.
7- المصدر نفسه، ص: 163.

فالشوق والمحبة لم يتحدد في صورة فاطمة بل تعداها إلى الصحراء ورمالها. (أي إلى الموجود الدال على وجود الواحد).

- **الخوف:**

هو خروج عن الطمأنينة، "وهو انزعاج القلب من خطر يخشاه العبد [1] ونجده في الآتي: "عند ذلك شعر ببعض الخوف". [2] "عندما انقشع الغبار قليلا، شعر بخوف لم يشعر بمثله"[3].

"عانى كثيرا قبل أن يتمكن من تبديد القلق الذي ساوره"[4]. فلقائه بالخميائي أشعره بالخوف بالخوف والرهبة لما يحمله من أسطورة وعظمة ربانية.

- **الطمأنينة:**

سكون القلب وأنسه بكل شيء، فهي "سكون يدعو إلى أمن وراحة ضمير وأنس بالحق"[5]. فهي بذلك تضفي على النفس قوة روحية، ويظهر فيما يأتي: "فشعر الفتى بالارتياح"[6]، فقد جاءت الراحة النفسية بعد الفزع من تصرف الخميائي.

وبعد أن تحدث الخميائي شعر بالارتياح خاصة بعد أن طلب صحبته "وشعر على الفور بالاطمئنان يغمر قلبه"[7] فقربه من الأشياء التي تدل على التوحيد وتبرز رؤية الحق الحق من خلالها، ليخلق في العبد نوعا من التذلل والخضوع.

1- أحمد سعد العقاد الحسيني: "سلسبيل الرجال في معرفة المقامات والأحوال"، ص: 127.
2- الرواية: ص: 123.
3- المصدر نفسه، ص: 127.
4- المصدر نفسه، ص: 119.
5- أحمد سعد العقاد الحسيني: "سلسبيل الرجال في معرفة المقامات والأحوال"، ص: 305.
6- الرواية: ص: 128.
7- المصدر نفسه، ص: 139.

ج- المشاهدة:

نوع من المجاهدات الصوفية وهي " تطلق على رؤية الأشياء بدلائل التوحيد، وتطلق بإزاء رؤية الحق في الأشياء، وتطلق بإزاء تحقيق الإشارة".[1]

ويظهر من خلال تأويل الفتى للإشارة التي أعطاها الغرابين "راقب الطيرين الجارحين والأشكال التي يرسمانها أثناء طيرانهما بدت تلك الأشكال خطوطا مبعثرة لكنها كانت تعني له الكثير"[2]، ففي تحليق الطيران رسالة استطاع حل شفرتها. "ذلك أن الإشارات قالت له أن ثمة أمرا لا يوحي بالارتياح"[3]. فالإشارة كانت صادقة.

د- التجلي:

هو إظهار أنواع المشاهدة لمن تعلقت روحه شوقا لله "وهو ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب، إنما جمع الغيوب باعتبارها تعدد موارد التجلي، فإن لكل اسم إلهي يحسب حيطته ووجوده تجليات متنوعة "[4]، فالتجلي يمنح القلب إشعار لقبول أنوار الحق.

ويتبين من خلال الحلم "لقد راودني الحلم ذاته مرتين متتاليتين، وجدت نفسي مع نعاجي في أحد المراعي وإذا بطفل يظهر ويلعب مع الحيوانات (...) قال الطفل لي: إذا جئت إلى هنا سوف تجد كنزا مخبوء" [5] والكنز المخبوء هو الهواية الأحادية المكنونة في الغيب والتي كانت عبر الحلم الذي هو لغة الرب.

وهناك تحل واضح وذلك في ظهور الخميائي "فجأة سمع ما يشبه دوي الرعد (...) واكتسحت المكان سحابة من الغبار كادت تحجب ضوء القمر، ثم انتصب أمامه جواد أبيض هائل الحجم يصهل صهيلا مخيفا، حاول بصعوبة أن يتبين ما يحصل

1- علي بن محمد الشريف الجرجاني: "كتاب التعريفات"،بيروت، ط1، 1985م،ص: 239.
2- الرواية: ص: 118.
3- المصدر نفسه، ص: 123.
4- علي بن محمد الشريف الجرجاني: "كتاب التعريفات"، ص:53.
5- الرواية: ص: 29،30.

وعندما انقشع الغبار قليلا شعر بخوف لم يشعر بمثله من قبل انتصب قبالته، رجل على صهوة جواده، يرتدي ثيابا سوداء ويعتمر عمامة، ويعلو وجهه لثام ل تبدو منه سوى عينيه، ويجثم على كتفه اليسرى صقرا، بدا كأنه رسول الصحراء لكنه يتمتع بحضور لا مثيل له لدى أي شخص في العالم" [1] فهو بمثابة القدرة الإلهية التي ساعدت سانتياغو للوصول إلى حلمه المتمثل في الكنز، وهو العودة إلى الصفاء الأول في الإنسان قبل أن تستغرقه الحياة ومن ثمة ترميم الدين والعودة إلى الطهارة الفطرية.

1- المصدر السابق، ص: 126،127.

الخاتمة:

في ختام هذه المرحلة المعرفية الشاقة بقدر ما هي ممتعة، والتي حاولنا من خلالها الإحاطة بمختلف جوانب المرجعية الصوفية في رواية الخميائي لباولو كويلو جعلتنا نتوصل إلى نتائج مهمة نجملها فيما يلي:

- مهما اختلفت اشتقاقات ومفاهيم التصوف إلا أن ما يسعى إليه المتصوف هو بلوغ الحقيقة والتحلي بالأخلاق.
- للتصوف تأثير في الأدب، إذ يصبح أداة طليقة في يد الروائي إذا ما تمكن من فهمه والإبحار فيه.
- للفن منابع مختلفة والتي تكون بمثابة مرجعيات له.
- تحمل رواية الخميائي جمالية خاصة، تتمثل في أنها تكشف لنا عمق الأشياء البسيطة من حولنا لتدفعنا لتأملها بشكل أعمق.
- فكرة الرواية ترتبط بشكل كبير بالفلسفة الوجودية للإنسان.
- جسد باولو كويلو من خلال الخميائي ملامح التصوف المسيحي وعلاقته بالتراث الديني العربي.
- تتمثل جمالية التصوف في كونه ظاهرة تلامس الواقع وباطنه يغيب في روحانيات الغيب فهو بمثابة معراج روحي.
- حفلت الرواية بمصطلحات صوفية كروح العالم، التأمل، التأويل، الصمت... .
- تعد الرحلة التي قام بها بطل الرواية بمثابة ما يشبه المعراج الروحي، وهو نابع من ذاته وعائد إليها.
- أكدت الرواية على المدى التعانقي الحاصل بين الأدب الصوفي الروحاني، والأدب السردي الواقعي، فكلاهما يفيدان المتلقي لاستعادة السلام الوجودي مع الكون نصا وسلوكا.

قائمة المصادر والمراجع: _____

***القرآن الكريم.**

أولا: المصادر:

- باولو كويلو: " الخميائي"، تر: جواد صيداوي، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، ط16، 2008.

ثانيا: المراجع:

1. إبراهيم الكوفي: "التبر"، دار التوزيع للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992.
2. إبراهيم محمود خليل:"النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)"، دار الميسرة ،عمان، الأردن، ط1، 2003.
3. أبو الوفا الغنيمي التفنزافي: "مدخل إلى التصوف الإسلامي"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1979.
4. أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاجادي، كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف" مكتبة الخاجي، القاهرة، مصر.
5. إحسان إلهي طنهير: "التصوف المنشأ والمصادر" أدارة ترجمان السنة باكستان،ط1، 1986.
6. أحمد سعد العقاد الحسيني: "سلسبيل الرجال في معرفة الهامات والأحوال"، تر، بسام محمد، بارود، د ط، 2005.
7. باولو كويلو: "ساحرة الصحراء"، تر، بهاء طاهر، رواية الهلال ع 571، مصر 1996.
8. بوداوية بلحيا: " التصوف في بلاد المغرب الإسلامي"، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009.
9. جبب عادل العودي: "علم الأديان وبنية الفكر الإسلامي"، بيروت، ط1، 1997.

10. جمال شحيد: "في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)"، دار بن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982.

11. حسن بحراوية: "بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

12. حميد الحمداني: " بنية النص السردي" المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000.

13. حنا الفاخوري: "الجامع في تاريخ الأدب العربي"، دار الجبل للطبع والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، ج1، 2005.

14. زكي مبارك: " التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق"، مطبعة الرسالة، مصر، ط1، ج1، 1938.

15. زكي مبارك: "التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق" ج1.

16. زكي مبارك: "التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق"، مصر، ط1، 1938، ج2.

17. شاهد سعيد فتح الله: "المرجعية الاجتماعية للمنظور السردي في الروايات متعددة الأصوات"، مجلد14، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد 4، السنة 2007.

18. الشريف حبيلة: "الرواية والعنف"، عالم الكتب الحديثة، الجزائر، ط4، 2010.

19. شكري عزيز ماضي: "في نظرية الأدب"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2005.

20. عبد الحميد عبد الغني القاسم: "المذهب الصوفية ومدارسها"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1999.

21. عبد الكريم القشري: "الرسالة القشرية: طبعة مصر، ج1، 1330ه.

22. عبد الله العروي: "مفهوم الإديولوجيا" المركز الثقافي العربي، بيروت،ط5، 1993.

23. عبد الملك مرتاض: " تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدن"، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1995.

24. عزة عبد اللطيف عامر: "الرواية وتقنيات الفن القصصي"، الهيئة المصرية العامة للكتابة، د ط، 2010.

25. علي محمد الشريف الجرجاني: "كتاب التعريفات"، بيروت، ط جديدة، 1985.

26. عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال"، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010.

27. عوفان عبد الحميد فتاح: "نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها"، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993.

28. فردريكهيغل: "علم الجمال وفلسفة الفن"، تر، مجاهد عبد المنعي مجاهد، دار الكلمة، القاهرة، ط1، 2010.

29. فيصل بدير عون: "التصوف الإسلامي: مكتبة سعيد رأفت، مصر، د ط، 1983.

30. مالك بن نبي:"لبيك حج الفقراء"، تر: زيدان خويلف، دار الوعي، ط1، 2013.

31. مجدي كامل: "أحلى قصائد الصوفية"، دار الكتاب العربي، ط1، 1997.

32. محمد سعيد فرح: "علم اجتماع الأدب"، دار الميسرة، عمان، ط1، 2009.

33. محمد عبد الجبار النفري: "المواقف والخطابات، أوتي ــ أوبري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

34. محمد عبد خفافي: "الأدب في التراث الصوفي"، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ط.

35. محمد مندور: "في الأدب والنقد"، دار البهجة، القاهرة، د ط.

36. المرأة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي" تر، سهيل نجم، دار نينوي دمشق، ط1، 2011.

37. مصطفى عبيدة: "فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999.

38. المناوي زين الدين محمد عبد الرؤوف: "طبقات الصوفية والكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية" الطبقات الكبرى، تح محمد أديب، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، ج1.

39. مهدي عبيدي: " جمالية المكان في ثلاثية حنا سيد"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011.

40. نادر أحمد عبد الخالق: "الشخصية الروائية بين علي أحمد بكتير ونجيب الكيلاني، دار العلى والإيمان للنشر والتوزيع كفر الشيخ، مصر، ط1، 2010.

41. نصر حامد أبو زيد:"نقد الخطاب الديني"، سينا للنشر، القاهرة، ط2،1994.

42. نهاردت:"الآلهة والبطال في اليونان القديمة"، ترجمة هاشم عمادي، دمشق، ط1،1994.

43. اليامين بن تومي: "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد"، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.

44. يوسف نور عوض: "نظرية النقد الأدبي الحديث"، دار أمين، القاهرة، د ط، 1994.

ثالثا: القواميس والمعاجم.

1.ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: "لسان العرب"بيروت، 1968، ج 7، مادة صوف.

2.بار الله محمود بن عمر الزمخشري: "أساس البلاغة" تح: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2005، مادة صوف .

3.مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: "القاموس المحيط"، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8،2005.

4.أشرف شوقي ضيف: "المعجم الوسيط"، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

5.أيمن حمدي: "قاموس المصطلحات الصوفية"، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، 2000م.

6.حسن الشرقاوي: "معجم ألفاظ الصوفية"، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.

رابعا: رسائل التخرج.

1. سليم بركان:"النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سيسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد"، رسالة ماجستير، الجزائر، 2004.

2. علي منصور:"البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصر"، رسالة دكتوراه، باتنة، 2008.

خامسا: المواقع الإلكترونية.

1. مقال إلكتروني www.elkalima. Net، " بين الدين والأدب... التعارض والتوافق"، 1مارس 1999، العدد 23.

2. مقالة نشرت يوم الخامس من فبراير 2015.
www.alkalema.net/naqd/naqd4.htm

3. مقال إلكتروني: الموقع Lucifer yass à yahoo.com.

الإهداء

الحمد لله الدي وفقنا وهدانا الى سواء السبيل والصلاة والسلام على الصادق الأمين و على آله وصحبه اجمعين

وبعد:

اهدي ثمرة جهدي :

الى من بالروح افديها,جليل الحب اعطيها،جميل الود اهديها،الى من لها نفسي ومن فيها.

الى من كان جبلا من الخير والعطاء ،الى من لم تزعزعه حوادث الدهر الى رشد الرجولة والشهامة.

اليكما يا من منحتهاالود و الحب ،بدلتها الروح و القلب

لكما حبي،إحساني روحي،تحناني

امي ليلى وابي عبد العالي

الى جدتي اطال الله في عمرها.

الى إخوتي الكرام: فارس ،حسين، خير الدين.

الى من ارادني ان ابلغ المعالي،سندي على الدوام اخي هشام، ارجو من الله ان يرضى عنك ،يسدد خطاك و يحقق مبتغاك.

الى اخواتي العزيزات:نجود,نسيمة,كريمة وبراعمهن:انفال،ايمن،ايوب ،آدم، كوثر، جمينة دون أن أنسى أزواجهن: ع.الحكيم، السعيد،لطفي.

الى زوجتي إخوتي:مديحة،وفاء

الى من أدخلت الفرحة والبهجة للمنزل،العصفورة المغردة :إناس.

الى كل العائلة من قريب أومن بعيد،خاصة عمتي رنجية و زوجها الشريف

إلى صديقتي و إبنة عمي إبتسام.

إلى اغلى الوردات،أرق النسمات،توأم روحي،رفيقة دربي صاحبة القلب الطيب شريكتي في هدا البحث حسيبة دمتي صديقتي.

الى من عشت معهن اجمل أيام حياتي،و كانت معهن أجمل دكرياتي إلى صديقاتي الغاليات:

مريومة ،نعمة الصديقة،الغالية سناء،رفيقة،يمينة ،أمال،سهام،ريمة،عائشة

الى كل الأساتدة والزملاء بمعهد الأداب واللغات، المركز الجامعي ميلة،اخص بالدكر الأستادة المشرفة على هدا البحث زهيرة بوزيدي.

إلى زميلاتي، بل صديقاتي اللاتي تركن بصمة حبهن في قلبي،الهام،ماجدة،سارة،فاطمة.

إلى من تفكرهم عقلي، وراقتهم روحي،نسيهم قلمي ولم ينساهم قلبي.

رفيقة_الهام

فهرس الموضوعات :

الرقم	العنوان	الصفحة
	مقدمة	أ+ب+ج
	مدخل: التصوف ، ماهيته، نشأته وتطوره	5
1-	التصوف بين اللغة والاصطلاح	6
أ-	لغــة	6
ب-	اصطلاحا	7
2-	التصوف نشأته وتطوره	9
أ-	التصوف في الإسلام	9
ب-	التصوف في المسيحية	11
3-	أثر التصوف في الأدب	13
أ-	النثر	13
ب-	الشعر	15
	الفصل الأول :ملامح المرجعية في الأدب	
المبحث الأول	مصدر الفن.	20
أ-	نظرية المحاكاة.	20
ب-	نظرية التعبير.	23
د-	نظرية الخلق.	25
ج-	نظرية الانعكاس.	28
المبحث الثاني	المرجعيات النقدية في الأدب.	
1-	تعريف المرجعية لغة واصطلاحا.	30
أ-	لغة.	30
ب-	اصطلاحا.	31
2	دلالة المرجعية في النثر.	33
أ-	المرجعية الدينية .	33
ب-	المرجعية الاجتماعية.	37

فهرس الموضوعات :

ج-	المرجعية السياسية.	40
الفصل الثاني: رواية الخميائي دراسة جمالية		
	تلخيص الرواية	46
المبحث الأول	جمالية البنية السردية.	48
1-	بنية الشخصيات	48
أ-	الشخصيات الرئيسة.	54
ب-	الشخصيات الثانوية.	55
2-	بنية المكان .	58
أ-	الأماكن المغلقة.	58
ب-	الأماكن المفتوحة.	59
المبحث الثاني	الدلالة الصوفية.	
1-	جمالية المصطلح الصوفي.	60
2-	جمالية الأسلوب الصوفي.	61
3-	جمالية المرجعية الصوفية.	63
أ-	المقامات.	64
ب-	الأحوال.	67
جـ-	المشاهدة.	71
د-	التجلي.	72
	الخاتمة	74
	قائمة المصادر والمراجع	76
	الفهرس	

إهداء

الحمد لله منزل القرآن وجاعله هدى للمتقين و موعظة وذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع و هو شهيد وشفاء ورحمة للمؤمنين.

و بعد أهدي ثمرة جهدي بعد توفيقي من الله إلى:

أمي ثم أمي ثم أمي،التي أوصى بها النبي الأمي

يا من بها ينشرح صدري و ينجلي همي

ثم إليك أتوجه بالثناء يا من أشبعت سقمي

أبي رمز الكرامة يا من بك حققت حلمي

وصولاً إليكم أحبتي أعزتي ونجومي

إخواني أخواتي إن لم أذكر أسماءكم هل تعذرون

كلا بل أخطها بقلمي وإن لم يكفي بدمي

باديس،عبد الزين،ياسين،وليد مزيان

أمير أخي بالنسب و بالروح ثم أمي

إلى حبيبتا قلبي راضية ونجاة

إلى زوجات إخوتي:سامية، حكيمة،وفاء،فطيمة

إلى كتاكيت البيت وأنوار العين

يونس مريم،صهيب وياسمين

إلى صديقتي و شريكتي في هذا البحث صاحبة الروح المرحة، المتميزة والمحبوبة رقية ساحرة القلوب أتمنى لك السعادة والهناء

إلى صديقات دربي العلمي

اللآتي تميزن بلطفهن وحسن معاملتهن وطيب قلوبهن: سهام،رفيقة،مريم،سناء،امال،يمينة،عائشة،فتيحة،فوزية،ريمة،مسعودة،دليلة ،رقية ونعيمة.

إلى من لم يذكرهم قلمي

أهدي قلبي وروحي وأبهى سلامي.

حسيبة

حسيبة