اللغة الواصفة في المتن السردي للروائي عبد القادر عميش

. مدخل إلى الميتاسرد الصوفي .

Metalanguage in the narrative text of the novelist Abdel Qader Amish

Introduction to the Sufi metanarrative

نصيرة علاك

alleklynda2@gmail.com

المركز الجامعي مرسلي عبد الله . تيبازة (الجزائر)

ملخّص:

يُسلط هذا المقال الضوء على اشتغال اللغة الواصفة في المتن السردي للروائي عبد القادر عميش، من خلال دراسة وظيفة الميتاسرد الصوفي فيه. وكذلك يطرح إشكالية الانتماء والتصنيف التي نعالجها من خلال الآلية التي لجأ إليها الكاتب وهي ما أسميناه (اللغة الواصفة) أي Métalangage، وهو أكثر من مجرد الإسقاط الذي يطال الحالة النفسية على ذلك المصطلح أو العكس بالعكس. ولا ندعي أننا حسمنا مسألة التصنيف لأسبابٍ عرضناها في هذا المقال، ولكن يمكن الجزم بأن للجهاز الميتاسردي (Les mécanismes de la métanarration) وديناميّاته دخلاً في الموضوع وهو ما استأثر باهتمامنا أيضا خلال التحليل.

الكلمات المفتاحيّة: اللغة الواصفة، الميتاسرد، عبد القادر عميش، المصطلح الصوفي، الخطاب الصوفي.

Abstract:

This article highlights the functioning of metalanguage in the narrative text of the novelist Abdel Qader Amish, by studying the function of the Sufi metanarrative in it. This also raises the problem of belonging and classification, which we address through the device used by the writer. And this, in order to set the limits of the genre. Now, what we call (Metalanguage) does not only relate to the simple projection which affects the psychological state of the author. We also do not claim to have resolved the question of classification for the reasons we have set out in this article. But we can affirm that the metanarrative convenience (The mechanisms of metanarration) and its dynamics have something to do with the subject. This subterfuge also called our attention during the analysis.

Keywords: Metalanguage, Metanarration, Abdel Qader Amish, Sufi term, Sufi discourse.

1. مقدّمة:

ماذا يعني أن نكتب رواية صوفية ؟ يظل هذا السؤال الحاسم الذي نشأ مع تجدُّد الشكل الروائي مهمًا اليوم. وقد أجاب الكاتب عبد القادر عميش[1] على هذا السؤال بطريقته الخاصة التي يهمنا تحليلها. يمكننا ـ في البداية ـ أن نفترض بأنّ الآلية التي استعملها تتمثل فيما ترجمناه بمصطلح التصاقب ونقصد التسمية الفرنسية (Transposition). أي أنّه جعل للمصطلح الصوفي جملة من تجليات في متنه الروائي. بيد أنّ هذه الأخيرة ـ أي التجليات ـ ليست مجرَّد إسقاطات أو تضمينات نفسية كما يحدث مع الآليات السوريالية، وإن جاز أن يكون لهذه الآليات نصيبٌ من الوَقع على المتلقي خصوصاً. وكذلك استعمل الكاتب شكل الرواية من أجل إعطاء حجم مطاطي للكون الذي تتحرك فيه شخصياته، فلم يعد يهمه حصر هذه الشخصيات في عالم أحداثها فقط. إنّ التصاقب ـ بهذا المعنى ـ علاوة على ما يدل عليه من إفراغ الكاتب للعديد من المضامين الصوفية في هذا القالب الروائي، جعله ينزاح قيلاً عن السردية الكلاسيكية، اللهم إلا ما جاء منها عفويا. ذلك أنّ أعماله السردية بهذا الخصوص، على الرغم من جاهزية المصطلح الصوفي عنده[2]، يمكن النظر إليها على أنها نوعٌ مِن العبور من التعبير إلى العبارة، وليس العكس كما هو معتاد وهو ما يمكِّن القارئ من التفاعل مع العبارة الوَمضَة أكثر مما يتجاوب مع الخطية السردية التي مع أنه بإمكان تكييفها خطابيا عن طريق الوصلات الكلامية (Shift) بالمعنى الذي أعطاه رومان ياكوبسون لهذه الكلمة[3]؛ فهي إذ خلَّفت عَقداً مقدَّساً، يصعب مخالفتها من غير أن تنجرّ عن ذلك عواقب سيكون لها تأثير ما على الحبكة، وهو ما قد يُخرِج النص من زمام النمط الروائي.

وعليه، فليس من الأمر السهل أن نجد لهذا المتن صنافة واضحة المعالم. ولاسيما إذا ما انطلقنا مِن حقيقة أنّ التصوُّف هو تذوقٌ للوجود[4] (وتفرُّغٌ صوفي لخالق الموجودات) بدلاً مِن التعويل على التفكير في ذلك الوجود وفي هذه الموجودات، وإذا سلَّمنا جدلاً بأنّ الكتابة حول التصوُّف أمرٌ شبه مستحيل لأنه من صميم الاختبار وليس من

---

[1] عبد القادر عميش روائي وناقد جزائري من تاوقريت ولاية الشلف. صدر له: دائرة المخدوعين. مجموعة قصصية .المؤسسة الوطنية للكتاب .1986. والزمن الصعب .رواية. دار الغرب،وهران 2003. وقصة الطفل في الجزائر دراسة في الخصائص والمضامين. دار الغرب وهران 2003.وعواء الصدى: مجموعة شعرية . عن دار الغرب.وهران – 2004. وقناديل الظلام : مجموعة قصصية . دار الغرب. وهران – 2004. ـ شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر. ط2.دار الألمعية للنشر والتوزيع، وهران.2011. وشعرية الخطاب السردي. سردية الخبر.ط2. عن دار الأمل تيزي وزو، 2013. وقصة الطفل في الجزائر.دراسة في الخصائص والمضامين. ط2.دار الأمل تيزي وزو،2013. والزمن الصعب. ط2. رواية.دار خيال للنشر والترجمة،برج بوعريريج الجزائر ، 2020. وبياض اليقين (رواية)، ط2، دار خيال للنشر والترجمة. برج بوغريريج، أفريل 2022.

[2] نقصد بالجاهزية ههنا توفر ذلك المصطلح عند الكاتب وتمكنه منه على نحو لا يدعو إلى الشك، والشاهد متنه السردي في حد ذاته وما اطلعنا عليه من بعض جوانب سيرته الذاتية الدالة على إنتاج أدبي وعلمي بهذا الخصوص.

[3] وهي المدعوة في اللغة الفرنسية (Embrayeur)، ينظر: رولان بارت، هسيس اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري (سليسلة الأعمال الكاملة 5)، حلب، 1999، ص.192.

[4] لذلك أسماه ابن عربي بعلم الذوق. ينظر: محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، م.06، ضبط وتحقيق وفهرسة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت)، ص.09.

قبيل التخمين؛ فإنّ تصنيف بعض أعمال عبد القادر عميش السردية في قالب أدب التصوُّف يوشك أن يكون أقرب إلى الخطأ منه إلى الصواب. لهذا فإنّ المسألة الأولى التي يجب علينا أن نخوض فيها هي تعليل مقولة انتماء هذه الأعمال إلى الخطاب الصوفي بناءً على ما يوحي به عنوان مقالنا هذا.

وعليه، فإنّ الأمر المراد استقصاؤه هو تجليات الخطاب الصوفي في هذه الأعمال متفرّقةً إذا تمّ الاستئناس به على صعيدها، وليس ما يكون قد تم إنجازُه مِن رسالة أو إنتاجُه من مقالة أو نظمه من قصيدة في التصوف. ونأخذ مصطلح الخطاب الصوفي ههنا على أنه يتحدَّد بموصفه يعكس النظرة الشمولية والطابع الرؤيوي للموضوع المعالج في أعمال الكاتب المراد تناولها في هذا السياق. لهذا فإنّ الفرضية الثانية التي تحدونا في هذا المقال هي أنّ المسارات الاستعرافية (Processus cognitifs) استطاعت أن تُكسب العمل الجدارة في نقل تجربة حول الرياضة الصوفية علاوةً على قيمتها الفنية. وذلك أنّ ما نقصده مِن الخطاب الصوفي المدمَج فيها يستمدّ عناصره وأركانه من تلك المسارات الاستعرافية أكثر من غيرها؛ ثم ما دام نشاط الخطاب الصوفي يميل عند الكاتب إلى الالتباس بالخطاب الاستعرافي بغية استكشاف شيء من الأنساق الفكرية والثقافية والاجتماعية التي تصاقبت (Transposées) في المتن السردي المعني. من هنا يصبح السؤال الجوهري الآخر الذي يجب طرحه، هو: كيف يشتغل المصطلح الصوفي ـ مع هذه الصعوبات كلها ـ داخل هذا المتن السردي ؟ ولمحاولة معالجة الإشكالية المزدوجة المطروحة هكذا، نبدأ بتقديم لمحة عن مفهوم المصطلح الصوفي.

1 طبيعة المصطلح الصوفي

1.1 الماهية المنظومية

يحيل المصطلح الصوفي على تلك التسميات اللغوية التي يتم توظيفها في الخطاب الصوفي لتمكين المفاهيم الصوفية من التجلي التواصلي. ولما كان لهذا المصطلح صلة وطيدة بتجربة المتصوف من جهة، وبالدين (الإسلامي) من جهة ثانية، نظراً لتعلق الأمر أيضا بـ " الذات " الإلهية المتعالية وبالأخلاق التابعة؛ ولما أمكن اعتبار المصطلح الصوفي رمزاً (تعييناً لفظيا وإيحاءً تعبيريا) لكل ذلك (أي التجربة والدين والألوهية)؛ صحَّ تسوية هذا المصطلح بديلا لكينونة ليس من السهل تحديدها في هذا السياق الضيق، فقط على أنها تُمثِّل قالبا أو نموذجا وصفيا (وجدانياً وفكرياً وثقافياً) (بَرَدَايم أو نسق / Paradigm) يتموقع ويتمظهر في الخطاب الصوفي ذي المرجعيات والخلفيات المختلفة والذي يتصدى لوضع شروح وتعاليق وتفاسير على أية تجربة تحدث لأي إنسان يكون قد خاضها فعلاً أو تفاعل مع ما بلغه من تجارب غيره.

2.1 نسقية المصطلح الصوفي: من التبعية إلى الاشتغال

بناءً على التعريف السابق نرى أنّ من خصوصيات المصطلح الصوفي أنه لا يستقل بنفسه، ما يعني أنه يقوم على التبعية لأنساقٍ ذات إحداثياتٍ تقديرية أشمل، طالما أسهمت في إفرازه واستلهمت عددا كبيرا من المتصوفين واستأثرت باهتمامات بعض الباحثين الذين لاحظوا هذه الظاهرة، فأخذوا ينظرون في كيفية اشتغال هذا المجموع المركَّب من الأنساق الصوفية الاستعرافية. لهذا يراد معالجتها بدقة التشخيص وجدية التحليل، بدءًا من اللغة التي يتكرس هذا النمط من المصطلح (الوجداني الوجودي الفكري) من خلال نسقها ـ وفي عالَمها ـ تسميةً ودلالةً (مفهوما) وعملاً مولِّداً لما لا نهاية له من الدلالات. وذلك باعتبار الدين أيضاً أحد الأنساق الجوهرية التي تستمد منه نسقية المصطلح الصوفي أصالتها.

مِن الوهلة الأولى يُطلعنا الروائي في ورواية " بياض اليقين "[1] . على سبيل المثال ـ بجملة من المصطلحات الصوفية، كالمقامات، القدرة، الإسراء، الروح، الجسد الفاني، الرؤية، أُمُّ الروح، فراسة المؤمن، المؤمن الرائي، نور الله، خلف الحجب، شطحات الروح، التعلق، الذات العليا، حركات الروح، الروح الظمأى، فيض النور، نفحات الغيب؛ كما يظهر من هذا المشهد:

« كأن الله تعالى جلت قدرته زوى لي أرض الشيشان أو كأني حللت بأرض الشيشان، أَسْرِي بروحي ليلا أو نهارا خارج مادة الجسد الفاني، بعيدا عني رأيت بأمي روحي عجبا قلت وقتها هي فراسة المؤمن الرائي بنور الله خلف الحجب أو شطحات الروح حين تعلقها المقامات العليا.. بالذات العليا. حركات الروح الظمأى إلى فيض نوره ونفحات الغيب.

إشارة1 : عين القلب وإن أعطى العلم فال يزال خلف الحجب حتى يؤيده البصر.

لطيفة: في الحس سر في الخلق لم يطلع الله عليه إلا المصطفين من عباده .

اختلطت في عقلي الصور والمواقع SITES مقامات جليلة نورانية وهللا أعلم؛ مواقع الأنترنيت أو مواقع فضائيات أو موقع باطني إلهي غش ى البصيرة وخالطته غاشية. كأني أرى نعشا أو جسدا مسجى يشيع منه نور يعمي الأبصار، جسد بال أعضاء، بال أطراف، جسد كأنه من قوارير، قوارير قدرت تقديرا.. فتاة شيشانية أو هي كل ما تبقي من فتاة » (**بياض اليقين**، ص.07).

في هذا السياق، وكما نلاحظ مِن هذا المشهد، فإنّ الكاتب باشر كتابة هذه الرواية وهو كالمتسلح بمفاهيم صوفية ترجمتها جملة من مصطلحات كادت أن تستحيل في حدِّ ذاتها إلى ما يدعى اللّغة الواصِفة (Métalangage)

[1] ينظر: عبد القادر عميش، بياض اليقين، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2021.

أو الميتاخطاب[1]، وذلك من أجل ولوج عوالم الإنسان ليس بعيداً عما يتصل به من الهموم الدنيوية قبل الأخروية على عكس ما قد يتوقع أصلا. فكان الكاتب بحاجة إلى الإيحاء بهذه التراكمات أو التصاقبات، ولكن من خلال الاشتغال على اللغة. فمن هذا الباب، وإذا كان التصوف كتجربة لا يمكن تصويرها بالكامل لا من حيث كنهها ولا بدافع الترفيه الفكري، نرى أنّ المصطلح الذي لا يسدّ حاجة الإبداع بقدر ما يصبح موضوعاً للكتابة كما هي الحال في هذا المشهد، هو لا يفيد العمل الإبداعي كثيراً بقدر ما ينهض بوظيفة هذه اللّغة الواصِفة أو الميتاخطاب الذي يعدّ في بعده العلومي خطابا حول الخطاب[2]، علما أن هذا الأخير هو ما يدور حول الخطاب الإبداعي الذي ما هو إلا الأثر الأدبي ذو الطابع اللغوي المختلف عن اللغة القياسية لأنها تنزاح بطبيعتها تلك عن معيارية اللغة؛ ثم إن هدف اللغة الأدبية إثارة انفعال لا تقرير وقائع، فهي لغة استشرافية بطبيعتها لأنها لا تعرف اختزال المعنى بل تمكينه من التجلي بأشكال متنوعة ومن مختلف الزوايا والرؤى. إنها توسع وتضيّق في نفس الوقت التفاوت بين الرّمز والفكرة، بين العلامة والمكتوب، والمكتوب والمعنى المحدد[3]. ولإدراك أبعاد هذا القلق النقدي نمثِّل بهذا المثال حيث الولوج في النص بخطاب حول النص وبذكر أداته كما في هذا المقتطف:

« وأنا وحدي أتبع لغتي. لغة الحكي. لغتي الآن تكتبني. تملأني بسواد كلماتها الذاهبة بي إلى المقامات العليا. تمنحني عشقي المرتجى. تمنحني وجه هايدي الذاهبة إلى مقامها. رأسي لا يكف عن الهز. يتمايل من شدة الوجد وأنا وحدي أتبع لغتي. لغة السرد. محمولا على الظن. أنا اليقين بعد الظن فلا ظن من بعدي » (ص.25).

والحديث عن هذه اللغة يندرج ضمن موضوع يتعلق بلغة اللغة التي تتحدد في كل جملة تحتوي على كلمات شيئية (كلمات تنتمي إلى اللغة الشيئية)[4]. وهناك من اعتبر هذه اللغة من قبيل التسارد الذي . باعتباره يحيل على تأمل النص لنفسه من خلال إمكاناته الذاتية، أو اقتحام صوت المؤلف الذي يفكّر فيما يرويه ويستدعي قارئا يشاركه أفكاره . سابق في الوجود على تيار ما بعد الحداثة. ويتصور أمبرتو إيكو أن « الاستراتيجية التساردية حاضرة في الرواية المعاصرة بشكل أكثر إلحاحية، وقد حدث لي أنا أيضا، لكي أدفع بالتأملات التي يقوم بها النص حول نفسه، أن استعنت بما أسميه " الحوارية الاصطناعية "، أي الحديث عن مخطوط يفكر فيه صوت سارد، ويحاول فكّ رموزه ويحكم عليه في اللحظة التي يروي فيها أحداثا (لقد كانت هذه الاستراتيجية، بطبيعة الحال، موجودة بشكل

---

[1] ورد هذا المصطلح مترجمًا هكذا من قبل محمّد يحياتن في ترجمه للمصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ينظَر: دومينيك مانقونو، مصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمّد يحياتن، سلسلة اللّغة الأخرى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص.78.

[2] ذلك أنها تعد أيضا خاصية تواصلية من جهة، وفنية من جهة أخرى. ينظر: Roland Barthes, L'ancienne rhétorique : aide-mémoire, Communications, n° 16 (Recherches rhétoriques), Paris, 1970, (p.172-223), p.172.

[3] ينظر: عبد الله إبراهيم، التفكيك: الأصول والمقولات، أفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، 1989، ص85.

[4] حسان الباهي، اللغة والمنطق: بحث في المفارقات، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) . دار الأمان للنشر والتوزيع (الرباط)، 2000، ص.85.

سابق عند مانزوني) »[1]. وكذلك يعتقد صاحب هذا المقتبس أنّ بداياته الأولى حاضرة في نص " غنّ أيتها الإلهة ". ويتجلى في تأملات مانزوني حول جدوى الحديث عن الحب في رواية ما. وهو ما يؤكّد عبد القادر عميش بهذا التأمل:

« بي رغبة بأن لا أعود إلى بداية السطر، أخشى العودة إلى نقطة الصفر، أرغب في أن أستمر في الكتابة. أكتب نصا بدايته أنا ونهايته هايدي حبة قلبي، سواد العين، خيط رفيع من الحبر. أحد من طرف السكين. له سواد شعرة الوصل، أسميه تلغيزا وصل العين بالعين، أو حلول العين بالياء والسين. فحروفي أمة من نور كما قال القطب الأكبر.. ورغبتي أكبر مني، رغبتي أكبر مني. وحاسوبي أضيق من عبارتي. أصغر من همي. هذه الأسطر المسطورة هي الحبل السري بيني وبين هايديتي بياض اليقين، حبل يغذيني بالوهم والعجيب » (ص.69 . 70).

في الواقع، يمكننا أن نرى، في سياقنا نحن، أن المكانة الممنوحة للخطاب الصوفي في المتن الروائي لعبد القادر عميش أصبحت مهيمِنة بشكلٍ يدعو إلى التأمل فيه. وأهم مظهرٍ تتجلى فيه هذه الحقيقة بكثافة هو أنّ الراوي يستحضر بانتظام المصطلحية الصوفية التي تتوافق مع الحالات الشخصية الخاضعة للتجريب السردي أولاً وقبل كلِّ شيء، بالموازاة مع التجربة الصوفية، والرازِحة . من ناحية ثانية . تحت وطأة المشاغل الحياتية اليومية، والعالقة . من جهة أخرى . بأمل الخروج من دوامة الحياة اليومية؛ وذلك بدون أن نشعر بأي انفصامٍ بين السرد الاستعرافي والسرد الطبيعي. بيد أنّ هذا ليس أمراً هاماً في ذاته، فقط ما يجب أن نعرفه . مع ذلك . هو أن الكاتب لم يحاول أن يكتب روايته " الصوفية " هذه وفقًا للأعراف السائدة عند المتصوفة. فما يثير الانتباه أكثر هو طريقة توظيف هذه المصطلحية المندمج فيما يسميه زيليغ هاريس (Zellig Harris) بـ (Metadiscourse) »[2]. أو ما يدعى اللغة الواصفة . كما أشرنا . وهي ما تعهّد بعض الدّارسين بأن يسمّوه (Métalangage) وهي اللّغة الواصِفة للّغة الطبيعيّة. لعل هذه اللغة هي التي يقصدها الراوي في المشهد السابق.

وما يهمّنا في المقتطف السالف ذكره هو أنّ الكاتب يضفي على بعض المفاهيم التي تهمّه تمفصلاتٍ شاءها هو بحيث لم تعد الكلمات التي يستعملها تدل على المعاني المتداولة، وإنما كأنه بعد أن يكون قد فرَّغها من معناها المكرَّس اجتماعيا يفرِغ فيها من المفاهيم التي يقصدها في ضوء استحضاره للتجربة الصوفية التي كان يُعنى باستكتابها. فهذه المقاربة هي مقاربة مفهومية (Approche onomasiologique) بجدارة وحصافة تدعو إلى التأمّل فيها. أي باعتبار مسار الانطلاق من المفهوم نحو التسمية وليس العكس. وقد رسم هذا المشهد نموذجاً عن ذلك: « ومثل هذه الرؤيا التي سماها الشيخ المشاهدة أنها لا تحصل إلا لمن كان صالحا أو نقيا، طيب السريرة ونام على وضوء وطهارة فقد يحصل له مثل هذه المشاهدة التي هي أيضا مشاهدة نبوية إلا أنها ضعيفة بضعف الروح البشرية، ناقصة

[1] أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية: نصوص حول تجربة خاصة، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سورية)، 2018، ص.128.

[2] ألان دونو، نظام التفاهة، ترجمة وتعليق مشاعل عبد العزيز الهاجري، دار سؤال للنشر، بيروت، 2020، ص.112.

لنقص آدمي. لا» (**بياض اليقين**، ص.96 . 97). ففيها من آليات المقاربة المفهومية ما يدل على تعويل الكاتب على هذا المسار بكثرة في متنه السردي الصوفي، من إعادة تعريف بعض التسميات والمقابلة بين مفهوم وآخر ..الخ.

في رواية " **بياض اليقين** " نجد مؤلفها يخبرنا بأنه يمتلك ناصية اللغة التي يسعه أن يستعملها كما يشاء ويفسح لها المجال الواسع في رحاب المعاني التي يتقصدها، ولاسيما من الناحية المعجمية؛ حيث يسمي الأشياء والمعاني كما يحلو له: « هي هناك واحدة من أبطالي المهددين بالإبادة المحلية وهناك سكون حد الريح.. وأسميها للمرة الألف حمامة الغسق وأبعثها جهة الأرض القصية، أفهمها أن من يطلب الشهادة لا يخاف من الموت.. داخل رأسها الحاسر، بعد أن اختفى الخمار ومزق الحجاب المضروب على الجيوب » (**بياض اليقين**، ص.12).

إن أهم كتاب يتحدث عن اللغة من هذا المنظور الوظيفي الرمزي، لدى جان بياجي، كتابه " تكوُّن الرمز ". وفي هذا الكتاب يتحدّث بياجي عن الوظيفة الرمزية (أو السيمائية)؛ حيث تنتقل من الذات التي لا تعرف أفعالها إلى الذات التي تعرفها وتقوم بتبطين خطابات العمل (أو الفعل)، كما تستطيع تعميم هذه الخطاطات بعد استيعابها، حيث تبرز الوظيفة الرمزية القائمة على وسائل التمثيل المختلفة (المحاكاة، اللعب، اللغة)، التي تبدو اللغة آخر مراحلها، وليست أهم مظاهرها وتجلياتها[1]. هناك من يتساءل: هل هذا النمط من الكتابة إلهام أم أنه من قبيل الكتابة الآلية السريالية، على عكس الكتابة التي هي بمثابة " وحي "، مشتقة من مصدر إنساني بارز، يدحض أندريه بريتون 1896 . 1966 (André Breton) الإيمان بالعداء المطلق "ما وراء" وأي تفسير روحاني، ذلك أنّ في الكتابة الآلية سريالية، يبقى صوت الشخص الذي يكتب. الكتابة اللاواعية، أو الآلية التي يسميها السرياليون أيضاً بالكتابة الآلية (Ecriture automatique)، [2]. هذا ما ينبئ به هذا المشهد: « قد أكون أهذي. أحلم. أخرف. أسرد. أنا السارد والمسرود له. الفاعل المفعول به. أيمكن أن يتعلق كاتب ببطلة قصته الشهيدة إلى هذا الحد من الهذيان ؟.. » (ص.18). وكذلك ما ينتاب الراوي هذا القبيل: « اختلطت في عقلي الصور والمواقع SITES مقامات جليلة نورانية والله أعلم؛ مواقع الأنترنيت أو مواقع فضائيات أو موقع باطني إلهي غش ى البصيرة وخالطته غاشية » (ص.07).

وكذلك يتجه يتجه الأدب الصوفي اتجاها رمزيا في معالجة الظواهر الكونية وفي التعبير عن التجربة الروحية التي يمارسها العارفون من الصوفية. « إنهم يعتبرون الظواهر انعكاسات لبواطنها وأقنعة لجواهرها. ولا يخترق تلك الأقنعة سوى بصيرة ثاقبة يغذيها الذوق والإلهام »[3]. لقد عاشوا في عوالم روحية ووجدانية وانفعالية مفارقة لما هو مألوف فبديهيٌّ إذن أن تكون وسائطهم التعبيرية مفارقة أيضاً. وليس بغريب أيضاً أن تضفي هذه الرموز وشاحاً من

[1] ينظر: عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001، ص.24.

[2] ينظر: Claude Abastado, Introduction au surréalisme, Ed. Bordas (Coll. B. études), Paris, 1971, p.77.

[3] أسماء خوالديّة، الرمز الصوفي: بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف (بيروت) . منشورات الاختلاف (الجزائر)، 2014، ص.23.

الغرابة والغموض وتطبعه بطابع فريد مستغلق على مَن لم يألفه »[1]. اللغة رمز كاللهب الذي يدمر ويطهر. لديها القدرة على الخلق أو التدمير. اعتمادًا على ما إذا كانت تتلفظ بكلمات صالحة أم فاسدة. يمكنها أن تنتقد وتدين وتجعل الناس يشعرون بالذنب والخوف والكذب. « إنّ ما يعين الوجود البشري، بالنسبة للآكان، تعيينا أحسن من غيره، هو أنّ الفرد يظهر ضمن عالم يوجد فيه شيء وجوداً دائما وقبليا: أي [توجد فيه] اللغة »[2]. بحيث يصعب وضع تحديداً واضحا للذات، كما يدل عليه هذا المقتبس: « كأني أراها الآن، أو كأني غيري، واحد في غيري ولست أنا كما أعرفني. أو كأني خارج المكان. هلامي بالا مادة. أملك قدرتي الخفية .أملك نسبتي إلى هناك بعيدا عني .. أمد من هنا يدي إلى هناك .أمسح على النعش البسيط وأتشمم عطرها النفاذ .. عطر الطالبة التي كانت. العطر الممزوج برائحة الدم المتخثر، وعلى شفتيها ابتسامة جمدت في لحظة الفجاءة .. ودفوف بدرية النغم تمتد » (ص.11).

2 الخطاب الصوفي واستكشاف أنساق المفهَمة

على إثر فحصنا لمتن عبد القادر عميش السردي لاحظنا إمكانية أن تنطبق عليه معادلة " تغايُر اللغة وتجانس الخطاب ". مع أنّ المعهود هو العكس، وذلك حينما ننطلق من نظامية اللغة[3]، بيد أنّ الأمر هذه المرة معكوس. ذلك أنّه إذا كان الخطاب الصوفي يمتح من اللغة البسيطة أدواته التعبيرية، فإن القوالب التي يأتي عليها هذا الخطاب غير متجانسة على الصعيد ما يمكن أن يدعى (اللغة الصوفية)، ذلك أنها تختلف باختلاف " المؤلف " الذي يتبناه وبالتالي يبني لغته الخاصة به وفق تجربة وجدانية (بالمفهوم الصوفي). وهذا يعني أنه لكي توجد لغة صوفية لابد من وجود لغة بسيطة تقابلها. وهذه اللغة البسيطة التي لا نكاد نشعر بقيمتها لكونها . وكما يرى تودوروف . مطموسة في وظيفة الاتصال[4]، هي بحاجة إلى التثمين ضمن خطاب معين. يعد الخطاب الصوفي أحد هذه الخطابات التي تكرس تلكم اللغة في أبعادها الوجدانية والروحية والمتعالية ..الخ. وذلك بسبب ما يُفهَم مِن وظيفة الاتصال أو ما يدعى (التّعاقد التّواصلي) على أنّها تشير إلى جملة العوامل المتواتِرة، والتي تظهر . حتماً وعادةً وبالاعتياد . في مظاهرَ تسمّى شروطاً أو ظروفاً هي التي تميّز أيّ وضعيّة تواصليّة على حدة. (بمقتضى وجاهة الظرفية)[5].

وعملاً باستراتيجية التقطيع المفهومي كما ذكرنا من قبل، وتحديداً لمصطلح الأنساق في هذا السياق؛ نقصد بالنسق الطريقة التي يتم بها تجزيئ المنظور الثقافي الذي انطلق منه الكاتب لكونه متيقِّنا من أن وراء ذلك شبكة من

---

[1] المرجع نفسه، ص.23.

[2] فيليب شملا، لاكان واللغة، ضمن اللغة: الخيالي والرمزي (سلسلة بيت الحكمة: إشراف مصطفى المسناوي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، (ص.07 . 20)، ص.11.

[3] ينظر: يوسف مقران، ست محاضرات حول الاتجاه البنوي في اللسانيات، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، 2018، ص.28.

[4] تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1997، ص.100.

[5] يُنظَر: Patrick Charaudeau, Langage et discours : éléménts de sémiolinguistique (théorie et pratique), Ed. Hachette, Paris, 1980, p.20-24.

مفاهيم ارتادها لتفكيك صنوف المفْهَمَة (Conceptualisation) التي خضعت لها. نحسب الراوي الذي فعَّله الكاتب مدمجاً في هذا النسق لكنه صاحب منظور تفكيكي، بمعنى أنّه استطاع أن يعيد تركيب وبناء بناءً فنياً " خطابيا نصيا " (الراوي) ما تمكّن مِن تحليله تحيلاً فكرياً (الكاتب). لذا سنحتاج هنا ـ علاوةً على بيان مواطن التقاطع في هذه الرواية بين الصوفي والاستعرافي ـ إلى التمييز فيها ما بين الواقعي والخيالي، وبين التاريخي والعجائبي.

1.1 تقاطعات الصوفي والاستعرافي

هكذا، مِن الناحية الموضَّحة أعلاه، فإن المقاربة المزدوجة التي يُبرزها العنوان الفرعي (أي: مقاربة المصطلح الصوفي المتصاقِب ضمن الخطاب الصوفي مقاربة مفهومية استعرافية) إنما أملتها المعضلة الكبرى التي راهن عليها عبد القادر عميش في مشروعه السردي، وإلا كيف نفسِّر مثلاً تواتر بعض الشخصيات بنفس الملامح من رواية إلى أخرى على غرار شخصية هايدي؛ ثم لأننا لا نستطيع أن نقرر تبعاً للسؤال التالي: أيٌّ مِن روايات عبد القادر عميش هي الأكثر صوفيةً، وبالتالي فما على المقاربة المفهومية (الأفقية البينية التعاقبية) إلا أن تكون بمثابة دليلنا في التعامل الراهن. لكن وبالإضافة إلى ذلك، من الضروري الاتفاق مسبقًا على مفهوم الخطاب الصوفي الاستعرافي. والأفضل من ذلك، يجب أن نسأل أنفسنا بحزم: هل سيكون من الضروري والصحيح حصر المؤلف وراء هذه الشبكة من الأدب الصوفي ؟ ذلك أنه بافتراض هذه الحقيقة، ما هي العواقب المترتبة عن ذلك ؟

1.2 التصوف مدخل لاختبار البعد الاستعرافي في الإنسان

1.1.2 دينامية الجدليات حيال حُجب المصطلحات

يوحي مجمل المصطلحات التي لجأ إليها الكاتب بأنّ استعمالها المجازي لم يعد الآلية الهامة في عملية التصاقب المفهومي أو المفهمة التي أشرنا إليها سابقاً، بل نلاحِظ أن صاحبها إنما أوكَل أمرها لمجموعة من جدليات، وذلك على الرغم مما يشاع من أن المتصوفة ينفرون من التعارضات بحجة أن رؤيتهم وحدانية: « ذكر الفرغاني أن الوجود كله صادر عن صفة الوحدانية التي هي مظهر الأحدية، وهما معًا صادران عن الذات الكريمة التي هي عين الوحدة ليس غير »[1]. لطالما قيل إنّ المتصوف لا يرضى بالثنائيات. ذلك أنه يؤمن بالاتصال والوصال والتواصل، بينما توحي الثنائية بفكرة الانفصال والانشقاق. بيد أنّ الروائي يعارض هذا التفكير أو هذه المقولة لكن من داخل الخطاب الصوفي ذاته.

من الناحية الأسلوبية يمكن الادعاء أنّه تفاديا للإكثار من القرائن، جاءت نصوص عبد القادر عميش مفعمة بالثنائيات التعارضية التي تكفل للعبارة بلوغ مرماها. لكن تفسير هذا التصرف لا يلتزم هذا الحد فحسب، إذ نرى أنّ وراء ذلك توجد خلفية تؤمن بدينامية الجدليات التي يتصل عبرها الطرفان النقيضان. فإذا كانت حالة

[1] عبد الله حسين، التصوُّف والمتصوِّفة، مؤسَّسة هنداوي، وندستور (المملكة المتحدة)، 2017، ص.19.

الموت بالنسبة لرينيه شار (René Char) 1907 ـ 1988، من شأنها أن تكشف لنا عن قيمة حواسنا وعن زيفها في آنٍ، وذلك حينما زعم قائلاً: « أن تموت هو فحسب أن تُرغم الوعي في اللحظة التي يزول فيها، على أن يهجر بعض الحارات الفيزيائية الفاعلة أو الناعسة لجسدٍ كان غريباً علينا بشكلٍ مقبول طالما لم تأتنا معارفه إلا عبر سبيل بائس ومشتت »[1]؛ فإن عبد القادر عميش يراهن على حالة التصوف لإعادة ترتيب « النبرات » (ص.)، و« أغاني " سامي يوسف " » (**بياض اليقين**، ص.23)، الروح التي تبتعد عن الجسد ولا تنفصل عنه: « شطحات صوفية تحمل روحي بعيدا عني، عن الجسد الفاني.. أراني الآن أسبح عاليا.. موقع آخر موقع السحاب ربما. محمولا، خفيفا كالعهن المنفوش » (**بياض اليقين**، ص.35). ذلك أنّ الجسد بالنسبة إليه لغة قائمة: « ويكون جسدي لغة ثالثة تقول لغتها. حالة عجيبة تلك التي تنتابني وأنا مأخوذ بالنغم الصوفي ذاك. لا أسمع غير لغة الجسد الفاني. جسدي المحمول على الوجد. وأنا وحدي مأخوذ باليقين. خارج الظن.. هكذا لغة الجسد. جسدي أنا وحدي. في مقامي.. مقام المقامات.» (ص.23). وإذا شئنا إيضاح أهمية هذه الجدليات في تحقيق الشعور بالامتلاء الذي أومأ إليه الكاتب، نستمع إلى الفكرة كما أطلقها غاستون باشلار حينما يقول:

« وإن ما يخلُق به أيضاً أن يزيد من هذا الشعور بالامتلاء الذي تمنحنا إياه البسيكولوجية البرغسونية، إنما هو الطابع التكاملي لبعض التعارضات بالضبط. فلا يكون غياب شكلٍ مختلفٍ فحسب، بل إنّ العجز في أداء مهمة يقود بكل تأكيد إلى إطلاق العنان لمهمة تسير بعكس اتجاه الأساليب القديمة المهزومة. وبدون هذا التصويب الفوري لمهمة بأخرى، ربما يبدو أن الوجود قد يبطل أن يكون مفيداً، مدياً لذاته. فمن شأن نكسة جوهرية أن تكسر الوجود. أن تقطع صيرورتها المتضافرة كلياً مع الوجود. إذاً يجب أن تبقى النكسة جزئية، سطحية، قابلة للتصويب. ولا يجوز لها أن تحول دون النجاح المتواصل والعميق للوجود. إنّ هذا النجاح الغيبي بالمعنى الدقيق للكلمة، يكون مكفولاً تماماً بحيث أن النكسة في سبيل تكون معوَّضة كلياً بالنجاح في سبيل آخر »[2].

ومِن جهة أخرى، فإذا جعلنا من الصوفية مدخلاً من المداخل التي تتيح الحديث عن بعض روايات الكاتب عبد القادر عميش المدرَجة في هذا السجلّ، على غرار رواية " سكوت .. العارفة إيزابيل تتحدث "[3]، ورواية " بياض اليقين " على الخصوص؛ فلأن هذه الأخيرة كُتبت تقريباً على منوال خطاب صوفي لا جدال فيه. لكن ليس هذا فحسب، بل هناك مداخل أخرى على غرار الاستعرافية التي من شأنها أن تدلنا على جوانب خفية من هذا الخطاب الصوفي الذي يتضايف معه بشكل يهم استكشافه على مستوى هذيْن العملين الإبداعيين الطريفين. ذلك أنّ التقاطع الكائن بين الجانب الصوفي والجانب الاستعرافي فيهما ـ وكل على حدة ـ جدير بأن يكشف عن أبعادٍ كثيرة لمثل هذه الممارسة الإبداعية التي يورّطنا فيها الكاتب، بل إن خطابه الصوفي الاستعرافي هو استكشافي فيما يخص بعض

[1] رينيه شار، مشاطرة شكلية، ترجمة شاكر لعيبي، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي (الإمارات العربية المتحدة)، 1995، ص.64.

[2] غاستون باشلار، جدلية الزمان، ترجمة خليل أحمد خليل، ط.2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ص.17 ـ 18.

[3] ينظر: عبد القادر عميش، سكوت .. العارفة إيزابيل تتحدث، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو (الجزائر)، 2019.

الأنساق التي تم تصاقُبها أو إسقاطها بسلاسة. ولا ننسى أنّ التصوف كان فيما سبق مجرد ممارسة وجدانية روحانية، وحكرا على فئة معينة؛ وأصبح حقيقة من الحقائق التي انتقلت إلى الأدب الذي صاغها آخذاً بعين الاعتبار المصطلح الذي تولَّد عنها. وبعدما كان التصوف موضوعا يتناوله بعض رجالات الدين والفقهاء في الدائرة الدينية، بات الآن موضوعا يشبعه النقاد وبعض علماء النفس والإناسيين بحثا وتمحيصا على صعيد مختلف الشعوب والقبائل والمذاهب والأديان. وهذا يدلنا على أن التصوف تيمة بينية بامتياز، وبالتالي فهو أجدر بأن يحاط علميا وبحثا من خلال العديد من المقاربات. وقد نحسب هذا الاهتمام بالجوانب الاستعرافية من قبيل ما أسماه عبد القادر الجيلاني بـ (الكثائف). وقد أورد يوسف زيدان كلاما عن عبد القادر الجيلاني ينصب في هذا المفهوم، وهو قوله: « لولا الكثائف ما عُلِمَت اللطائف، ولولا آثارُها ما ظهر منارُها .. ومَن خبَت نارُه، انهدَّ منارُه »[1].

بقيت الآن مشكلة يمكن أن تعترض مثل هذا التصنيف تعود إلى قضية الانتحال لصفة التصوف التي يمكن أن يُتهم بها الكاتب. وهو أمرٌ طبيعي لا نستطيع حتى التعريج عليه؛ ذلك، وبصرف النظر عن عدم جدوى التمحيص في تقمُّص الكاتب لتجربة التصوف من عدمه، لأنّ الكتابة عن التجربة الصوفية المتعلقة بالطرف الآخر، لا تعني كثيراً بعيداً عن شهادات صاحب التجربة ذاته. أما معالجة هذا الحكم الافتراضي، فيمكن الذهاب إلى أنّ الحديث عن الذوبان والوجدان على حافة إطار التواطؤ، فإنّ عبد القادر عميش .كما تشهد مدونته (متنه السردي الذي نكتفي به) . يعرف ما يكفي من أمره؛ بل إنّنا وجدناه . أو بالأحرى وجدنا الراوي المعبّأ . يبتعد عن كل المواكب التي ستحمله إلى الوقوع في متاهة الادِّعاءات الخاوية، مخلِصاً القول في وجه ما يهبّ مِن حوله من النفحات الروحانية التي لا نستبعد أن تكون قد لامست روحه، وهو الذي استفتح رواية من رواياته المنصبّة في هذا التواطؤ قائلاً:

« قال صوتُ الهاتِف منسلاًّ من سكون الهزيع الأول من ليلة الجمعة الثالثة من شهر ربيع الأول وهو يخاطبني: " قال لي: أهل الحضرة يعبرون الحرف ولا يقفون عليه ... وقال لي أيضاً: الخارجون عن الحرف هم أهل الحضرة. وقال لي: الخارجون عن أنفسهم هم الخارجون عن الحرف » (سكوت .. العارفة إيزابيل تتحدث، ص.09).

هكذا نستشعر كيف يحرص الراوي أيضًا على عدم الوقوع في مجرد الخضوع لوطأة تأثير التناصات النفرية أو الانسحاب متوجِّساً، إذ يتعلق بالحرف الذي كما يقول في موضِع آخر: « أنا وحدي القادر على اختراق الحجب. الله يرفع الحجب عما يشاء، متى يشاء، كيف يشاء.. قدرة كلماتي من قدرة الله. كلماتي تجاهد وحدها لتحقيق العجيب والمدهش.. تأتيني انقضاضا أحرفها الخضر لتصنع الفتنة. نصوص الفتنة. إذن ثمة تعالق بين فتنة النص في جمالياته وفتنة الخطاب القصصي في مضمونه. وبشاعة أحداثه... » (**بياض اليقين**، ص.46).

وعلى هذا النمط يطرح عبد القادر عميش أسئلته الوجودية التي لا يستطيع إيجاد إجابة على أيّ سؤالٍ منها، لأنه لا يكترث بذلك أصلاً: لم يشأ أن يجعل من روايته هذه ركاماً من المعرفة، " الرواية لا تعلِّمنا شيئاً " .كما

[1] نقلاً عن: يوسف زيدان، شرح مشكلات الفتوحات المكية، دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة . الجيزة، 1999، ص.05.

يقال؛ غير أنه يمد قارئه ببعض السبل التي تيسِّر ذلك. ومن جهة أخرى، يستحيل عليه إشباع رغبته في الإيمان العميق والحقيقي أمام تفشّي الإيمان العبثي والتصديق الطفولي الساذج، لذلك يوجِّد في متنه السردي الروائي على الخصوص، بين شعوره اليائس الذي لا يمكن لأحدٍ تفسيرَه والشعور بعدم الرضا عن المقولات المتوارَثة جيلاً عن جيل، وذلك بقراءة للوجود تعتمد على الأخلاق الدنيوية أولاً وقبل كلِّ شيء واضعاً الشريعة كل الشرائع الدينية في جانب آخر من الحسابات. ولكن وهو يقوم بذلك يقف عند الظاهرة التي دعاها المستشرق السويدي تور آندريه (Tor Andrae) (1885 ـ 1947)بـ (الرومانسية الدينية) دون الموافقة ولا التنكر لها، تلك الرومانسية التي لازمت التصوف الكلاسيكي بأتباعه الذين « يحلو لهم التحدث بعبارات وصيغ عبادية تقادم عهدها وتصوير شيوخ المتصوفين [..] بالصورة التي رسموها لكم في مخيلتهم: زهاد ونساك هزلت أجسامهم من شدة السهد وطول الصيام، ونأوا بأنفسهم عن الناس مفضلين الوحدة في البراري وعلى قمم الجبال »[1]. وإذ يفعل ذلك أيضاً ـ لا يزدري عامة الناس بقدر ما يتفهم أوضاعهم حيال المعتقد المعتنَق والشريعة المتَّبَعة والطابع الاجتماعي الذي يلازم ذلك كلّه في آن ذاته. ويوضح محله من ذلك كله بينما لا يتردَّد في استفزاز الأصوليين بطرائق مختلفة منها هذه الطريقة التي تقوم على عدم تسمية الشخصيات التي تمثِّل هذا التيار، كأن يستعمل تورية (طالبة الشريعة)، كما في هذا المثال: « تساءلت طالبة الشريعة السمحاء وهي تمسح دمعها [..] » (ص.60).

2.1.2 مراوحة مصطلح (الحضور الصوفي) بين الاستبطان والانفتاح

تكشف رواية " بياض اليقين " عن عالم متوتر وغير قابل للسكون وغير منسجم. ومع ذلك، فإن القراءة التي نقترحها تلقي الضوء على فكرة الرواية وأحداثها من زاوية استعرافية، وبالتالي ستثبت أن هذا الخلل إنما هو خلل يتجلى لنا من الزوايا التي كنا قد اخترناها لأنفسنا من أجل النظر منها إلى ذلك الكون، وتقترح على القارئ أيضاً حلًا محتملاً للنزاعات المثارة في الرواية من خلال قراءة صوفية رمزية. لقد اختار الكاتب المضي قدمًا في طرح مفاهيم صوفية ضمنيا، مع تخصيص هوامش للتعليق على أهم أفعال شخصياته الروائية التي مثلت أدواراً لا نقول واقعية ولكنها وجودية بامتياز.

إنّ حضور الصوفية في هذه الرواية تبرّره الأحداث البشعة التي يتناولها الكاتب ليس بحذر فقط ولكنه متخذا مواقف شديدة تجاه « الغرب [الذي] اليوم في بعضه تجاوز الحد الفاصل أي لامس نقطة التناهي » (**بياض اليقين**، ص.59). هذه المواقف تكاد تكون كلها انتقادية، ذلك أنّ الكاتب يعتبر هذا الأخير المتسبب المبدئي في الانحطاط الذي أخذت البشرية تعرفه ويبعث على المخاوف، ويُحمِّله مسؤولية حدث تعدي الحدود وحالة الانقلاب إلى الأضداد. في هذه الحالة لابد أن تسترجع الروحانية مكانتها، ما يمكن أن نتوقعه من الصوفية في زمكاننا الجديد، هو التغلب المستمر على المخططات الروتينية والعقلية التي يحتاج المرء في مقابلها تقوية روحانياته، لأن الروتين هو

[1] ينظر: تور آندريه، التصوف الإسلامي، ترجمة عدنان عباس علي، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، 2003، ص.104.

انتحاري في الأمور الروحانية. لم يعد التحدي يتمثل في طرح تفسير بسيط لأزمات تعايشها الشخصيات المفعَّلة في الرواية، بما فيها الراوي الذي تعتبره يعكس الكاتب في بعض ملامحه، أو السعي فقط لوضعها في سياقها أو لفهم استخداماتها الاجتماعية، بل في تحليل نطاق مساراته الاستعرافية من الناحية المفاهيمية والأنثروبولوجية، بناءً على الأسئلة التي يطرحها فحوى الرواية تصريحا أو بالإشارة والرمز. لهذا، فإنّ الرهانات التي تريد هذه الرواية أن ترفعها كبيرة لأنها تثير أسئلة قوية حول البعد الروحي للإنسان وعلاقته بالعالم. مفهوم جمالية البشاعة (**بياض اليقين**، ص.58). وكذلك يقترح الكاتب القراءة الصوفية لهذا الوجود على أنه إعادة تعريف وإعادة تخصيص لمفهوم الفردية. الحياة البطولية للقديس أو الصوفي هي واحدة من الإسقاطات الخيالية والاجتماعية التي تمثل بامتياز وجود الألم مثلاً.

لهذا الحضور صدى تأملي تفلسفي يطال الشريعة الإسلامية. يشير الكاتب هنا إلى الغزالي ثم إلى ابن عربي الذي يستلهم منه كثيراً. إنّ التفكير في الصوفية على أنها تدبُّر في الكون بأسره أو استدعاء للآخر تمامًا، هو ضرب من التمسك بمفهوم واسع للممارسة الدينية وفقًا لترتيبات هذا الآخر وذلك الكون. وهذا سواء كان المصدر الموجِب إلهيًا أم بشريًا، داخليًا أم خارجيًا؛ بل يتطلب، على الصعيد الأسلوبي، نوعًا من التخلي عن سيطرة السردية لحساب تقنيات بَيْنِيَة من قبيل الومضات، والترجيع (Mise en abyme) والخطف الخلفي (Flashback)، كل التقنيات التي تسمح بتجسيد عملية التداعي السوريالي التي تؤدي إلى تجلي المعنى أيا تكن قدرة المتلقي على تحصيله، وفي الوقت ذاته تتطلب التنازل عن السيطرة السردية الخطية. وبالتالي تؤدي هذه التركيبة إلى خلق مساحة داخل الذات حيث يمكن للكون والآخر أن يسكنا ويمكن لهما أن يتكلما من خلالها. وما لاحظناه في هذا السياق هو أنّ التأمل في الكون كما في التقنيات التواصلية استعرافيا أساساً لم يكن على حساب الفردية المنتعشة في هذا المتن، الفردية التي قد تتهم بالانطوائية والأنانية. مع العلم أنّ هذه الأخيرة ليست بالضبط أمراً مألوفًا لنا. هناك اختلاف جذري يفصل بين شخصيتنا وفرديتنا، لكن الصوفية كانت " الوقود الأساسي " لهذا التحول الجذري (أن يتمثّل الواحد همّ الجماعة). وحتى لو كانت طريقة الكاتب التي لا تخلو من اللهجة النقدية وبنية عمله لصالح هذه الفرادة في الغالب فإن قالب الامتداد الانعكاسي الذي سخره أعانه على أن يزيل هذا اللبس.

يبدأ التحول المقصود ههنا من تلك الومضات التي يقدمها النص العتبة والمصاحب: « إلى نسخة هايدي.. رفيقة الجنة داخل دائرة اليقين بعيدا عن الظن...» (**بياض اليقين**، الإهداء). من هنا تبدأ أيضا عملية تصاقب الأنساق من جهة، ورحلة الاستنساخ من ناحية أخرى، بحيث يعوِّض عبد القادر عميش التعارض بين " المثالية " و" الواقعية " المستقطَب في الرواية العربية مِن الرواية الغربية مباشرة، بتعارض آخر يقوم ظاهريا بين العجائبي والصوفي، أو بالأحرى هو تكامل بين أمورٍ مستخلصة من الشقّ الأول وأخرى تابعة للشقّ الثاني في علاقة تفاعلية محكمة المنوال والنسيج.

في هذا الصدد، تروي الرواية التناسخ الذي مثلتها شخصية هايدي وهي تبدو شخصية عجائبية متخيلة، ولكن في الواقع توجد نسخ عديدة لها. وهذا الورش التجريبي الذي ولجه الكاتب بأدواته الخاصة، هو فريدٌ من نوعه، إذ عمد فيه إلى قلب المسار السائد من قبل والذي كان يسير من منطلق وجود شخصية واقعية واحدة يُتَّخذ منها عدة نماذج خيالية، وذلك في اتجاه الإيحاء (Connotation)، إلى الانطلاق من نموذج خيالي واحد يعيّن في الواقع عدة أمثلة حية: وهو المسار الأصعب مراساً، وذلك ضمن اتجاه التعيين (Dénotation). وهذا الاتجاه المعاكس عرف على الصعيد الاستعرافي تصاقباً يستدعي لتفكيك أنساق الرواية اعتماد مقاربتين هما المقاربة اللفظية (Approche sémasiologique) من جهة، والمقاربة المفهومية (Approche onomasiologique) من جهة مقابِلة. ولما كانت هذه الشخصية في الفضاء الروائي بمثابة الشهيدة الشيشانية التي لم يقصد منها بطلة جهادية، بقدر ما سخرها صوفيا ورمزياً، كثف ملامحها بالتعيين، وليس بالإيحاء؛ أي التعيين الذي حدث بما كان كينونةً صوفية (حَضْرِيةً) مِن نُسخها الافتراضية كطالبة الشريعة التي شكّلت التفاضل السلبي للنسخة، والزوجة، وطالبة الأدب التي أعادت صورة الشهيدة وأحيتها. واعتماد الكاتب العالم الافتراضي الذي لعب من خلاله على وتر الجانب الاستعرافي للقصة، لكن النسخة الأصلية ليست هايدي ولا أحد آخر سوى ما رفعه من شعارٍ جاء في الإهداء كما أسلفنا: نسخة « رفيقة الجنة داخل دائرة اليقين بعيدا عن الظن .. ».

في كتابه "فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال " أو الرسالة الحاسمة في تناغم الفلسفة والدين، طوَّر ابن رشد نظريته الخاصة عن الحقيقة. الحقيقة واحدة لكن المسارات المؤدية إليها متعددة، كما يفترض. سيكون هناك طريق الإيمان ومسار العقل أو طريق الإيمان بقبول ورضى القلب وطريق الإيمان بتدبير العقل بمعنى آخر، لتحقيق النجاة أو الخلاص من خلال الخضوع لله " الخلاص الروحي " أو من خلال الذات المتأمِّلة "خلاص الذات". إن الخطاب الحاسم ليس مجرد فتوى تحدد مكانة الحقية في أرض الإسلام، ولكنه في الواقع يقدم مقاربة علمية سابقة لعصرها بوقت طويل. نهج يقدم قراءة بديلة لمسألة النجاة والخلاص باتباع طريق الحقيقة العقلانية، علاوةً على طريق الله سبحانه وتعالى. ولاسيما أن هذا الأخير، أي الله فتح لنا المجال للتأمل في ملكوته الذي لا يمكن أن يستغرقه العقل بأي حال، كما لا يمكن أن يكتفى لمقاربة بالإحساس بالإيمان الذي هو في نهاية المطاف مجرد انطباع زِئب خاضع دوما للصعود والنزول. وحتى هذه الازدواجية قد لا تشكِّل الحقيقة الوحيدة الممكنة المتاحة للبشر لتصور العالم والعثور على مكانهم في الكون، فإنه يقدم حقيقة أخرى، حقيقة الخلاص من خلال الذات ولكن أيضاً من خلال استدعاء الفلسفة اليونانية وتحديثها.

2.2 هايدي وإيزابيلا: اصطلاحات الرمز والبطولة

1.2.2 النسق الرمزي والنسق البطولي

إنّ الراوي في الروايتين يبدو ولهاناً ومتيماً ومغرماً وشديد العشق. وهذا أمرٌ متوقَّع جداً. وقد وضع مصطلحية خاصة للتعبير عن هذا النسق، وذلك بعيداً عن المخيال الذي يكرِّس الصورة النمطية للمرأة والذي لا يستوطن في حال الكاتب ذهن الأنا ولا يتحقق هنا فقط، بل يمتد ليشمل الموجود هناك أيضا؛ مع أن « الخطيئة " اللصيقة " بالمرأة تتواتر في أقصى الشرق »[1]. وهو يدرك غاية الإدراك أنّ التمثلات الجماعية لأي معتقَدٍ وتقليدٍ ودين، إنما هي .كما يؤكد أحد المتخصِّصين في المجال وهو رولان بارت . « منظومات من العلامات »[2]، التي ترسل لنا دلالات هي مطروحة في الطريق . إذا شئنا اقتباس الجاحظ، لكنه طريق المجتمع أو الوسط بل الجماعة التي تنتجها على وقع العلاقات الرّابِطة بين عناصرها المتفاعلين. وهذه الشبكة من العلاقات والوحدات هي التي نوّه بها رولان بارت باستعماله لمصطلح (المنظومات) أو (الأنساق). ولا ننسى أنّ « الجوهر الأنثوي قد أشرب رمزاً معرفياً، لأنه لما كانت الأنثى في التصورات الصوفية تجسيداً للنفس، ولما كانت معرفة النفس هي معراج الإنسان إلى معرفة الرب، لزم أن تكون معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوهِّج موصلة إلى الله. وتبدو حالة النوستالجيا التي ألمع إليها كوربان [Corbin] في وضع تماثُل وموازاة، فحنين الرجل إلى المرأة إنما هو حنين الكل إلى جزئه، والشيء إلى نفسه كما ان حنين المرأة إليه، هو حنين الشيء إلى وطنه »[3]. بيد أن ما يثير الاهتمام هو أنّ الراوي يعلن عن حبه بمناسبة نعي حبيبته. « أتنقل بين النعش البسيط.. ألقي نظرة وداع على هايديتي الذاهبة إلى عالم ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.. ثم أطير خفيفا. شفيف الروح إلى غرفة الصمت حيث الرأس المقطوعة بضفيرتيها الطويلتين. أتبع اللغة الساردة.. تكتبني لغتي. تفتح لي أفقا. تفتح لي موقعا إشراقيا، هي التي تحكي لي. تحملني بعيدا عني. وتحط بي حيث بياض اليقين. محمولا بوله الصوفي الفاني. على نغم سامي يوسف:

ما في قلبي غير الله.. الله ياألله.

إملأ قلبي باليقين. لاإله إلا الله.

موسيقى حزينة تعبث بروحي. أنا الفاني في حضرة النور .. أنا الدرويش. المتيم بالنور، المتيم ببطلته، المسجاة في بياض اليقين. المسكون بالهم وبالتخريف.. خرفي لي يا لغة السرد. واحكي لي قصة هايدي الشيشانية الشهيدة حبة القلب. أنا ال ص فر الضائع جهة اليسار، وأنا نقطة التلاش ي في مساحة البياض. بياض اليقين. أنا بداية الكلام ونهايته هايدي المسجاة في النعش البسيط » (ص.37).

يعتبر زهد هايدي من منظور الراوي العاشق، نتيجة لجملة من العوامل الفارقة والقاضية بتجنب التمزق والكارثة التي . ومع ذلك . قد حصلت. وعليه، على عكس هذه الأخيرة، فإنّ إيزابيلا هي سيدة الألفة التي وجدتها

[1] سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، الجزائر، 2016، ص.82.

[2] ينظَر: رولان بارت، أسطوريات، ترجمة توفيق قريرة ومراجعة ناجي العونلي، منشورات الجمل، بيروت، 2018، ص.05.

[3] عاطف جودة ناصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط.2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص.152.

بعد بحث طويل، ويمكن وصفها ـ بعيدًا عن المبالغة ـ بأنها ملكة الوئام النفسي الداخلي. علاوةً على ذلك، فإنها تعلم لحظات التراخي والرصانة والاعتدال والحكمة. ولهذا السبب فهي بالفعل بطلة أخلاقية وفيلسوفة ومثقفة ومتصوفة ووصية أكثر من كونها امرأة محبوبة ومفتوناً بها وشخصية مأساوية كما هو شأن هايدي التي تتقدم ضد التيار. ومع الرمزية القوية التي تحملها هذه الأخيرة في رواية " بياض اليقين " فإننا لا نعتبرها شخصية بطولية. وبالمناسبة وفي الحقيقة، قد يغدو من السخافة البحث في هذه الرواية عن الشخصيات البطولية، لأنّ على خلاف سابقتها ينطبق عليها ما يذهب إليه جيسي ماتز (Jesse Matz) من أنّ: « الشخصيات في الروايات الحديثة لا تُبدي أيَّ سماتٍ بطولية: إذ قلّما يُنظر إليها بتفرُّد أو على أساس امتلاكها لسماتٍ فائقة، وقلّما تنجز هذه الشخصيات الكثير في الرواية، وإذا كان ثمّة ما يمكن قوله بشأنها فهي في الغالب أسوأ من الشخصيات العادية ـ أقلّ جمالاً، وأقلّ إنجازاً، وأقلّ ذكاءً، وأقلّ قدر من الشخصيات المتوسّطة الإمكانيات على تجوز المواقف الملتبسة »[1]. وهذه ليست نقيصة بقدر ما هي سمة عصرية تمثل حقبة تطور الرواية، بل هي مقارنة مع الأولى تفارق ما اعتبره جون بارث من نتائج ميوعة أشكال مستنزفة[2]. ويزيدنا تشبثا بمقولة جيسي النقدية كون الجمال الذي يصوره عبد القادر عميش هو جمال الروح، وهو ما يعني أن خلو الرواية الحديثة من الشخصيات البطولية لعدم تميزها بناء على القيم التي قصدها الناقد لا تتنافى مع الرأي الذي قدمناه لأن التيار العام الذي واجهها (ولم تواجهه) لم يسفر عن تيار جزئي جدير بالأوصاف البطولية. ولا نقصد إلى اعتبارها شخصية سلبية. بالعكس، فهي تمثل نسقا رمزيا مشحوناً بالدلالات. علما أنّ التصاقبات التي عرفها مصطلح (الروح) في المتن السردي لعبد القادر عميش كثيرة، ولكنها تتجوهر حول ما حدده أبو نصر السراج الطوسي إزاء هذا المصطلح معتمداً المقاربة المفهومية بقوله: « " الروح " و"التروُّح " نسيمٌ تُنسَّم به قلوب أهل الحقائق فيتروّح من تعب ثقل ما حُمِّل من الرعاية بحسن العناية، قال يحيى بن معاذ رحمه الله: الحكمة جُندٌ مِن جُنود الله يرسلها إلى قلوب العارفين حتى تروح عنها وهج الدنيا، وقال: روح ولي الله في القدس تشغله بمولاه »[3].

وجملة هذا المعتقد يسمى بنظرية الكلمة « والكلمة تحمل ثلاث معان، المعنى الأول هو معنى الإنسان، الكامل [..]. أما المعنى الثاني فهو معنى ميتافيزيقي أي معنى يتجاوز حدود الطبيعة وابن العربي يسميه " حقيقة الحقائق " وهو مرادف للعقل الإلهي أو العلم الإلهي [..] فهو يعلم ذاته بذاته وفي ذاته المتمثلة في الصور المبعثرة في جميع الأشياء. فحقيقة الحقائق هذه هي العقل والعاقل والمعقول. وهي العلم والعالم والمعلوم. والمعنى الأخير للكلمة

---

[1] جيسي ماتز، تطوّر الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم لطيفة الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون (سلسلة دراسة)، بغداد ـ بيروت ـ دمشق، 2016، ص.135.

[2] جون بارث، أدب الاستنزاف، ضمن الرواية اليوم (إعداد وتقديم مالكوم برادبري)، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، 1996، (ص.64 ـ 76)، ص.64 ـ 65.

[3] أبو نصر السراج الطوسي، اللُّمع، تحقيق وتقدين وتخريج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديث بمصر، 1960، ص.427.

الإلهية فهو المعنى الصوفي. والكلمة هنا تشير إلى ما يسميه [ابن العربي] بالحقيقة المحمدية، تلك التي يدور حولها الروحاني »[1].

2.2.2 مصطلحية " الموت الإرهابي " مقابل غياب التأمل الميتافيزيقي

خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين وفي مطلع الألفية الثالثة، حدثت طفرة دينية أيديولوجية في الجزائر بخاصة . وتقريبا في العالم الإسلامي قاطبة، وكان ذلك على حساب التأمل الميتافيزيقي وسؤال الوجود الذي كان يراد به أن يتتبع تطور الإنسان كفرد وعضو تابع لتاريخ البشرية عموماً. لقد كانت انعكاسات هذه الطفرة ملحوظة بعمق على مستوى الإبداع الأدبي ولاسيما الروائي. لكن . وفي إطار هذا المستوى . لم يعد الإيمان الذي حرك معظم الناس يُقنع بعض المبدعين؛ ولاسيما أولئك الذين لاحظوا أنّ هذه الطفرة " الدينية " قد حلت محل الدينامية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التي أخذت الجزائر تشهدها بعد الاستقلال. وأمام هذه الطفرة وتغافُلاً عن ذلك الوعي الإبداعي، لا يمكن لمن يتموقع ويتقوقع في خضمها إلا أن يعتقد بنوع من اليقين. والحال أن هذا الأخير . أي اليقين . مختلف لدى الناس باختلاف تصوراتهم للدين ذاته، أما نظرتهم إلى العالم وفلسفتهم حول الحياة والموت وكينونة الله فهي قاصرة جدا. ومن المتوقَّع . بناءً على ذلك . أن يصبح اليقين أمراً مفيداً وضاراً في آن. من هنا، فإنّ ذلك اليقين الذي حل في ضمائر بعض هؤلاء الناس جاء التعبير عنه . في ناحية أخرى ولاسيما في سياق ما تصوره أحداث هذه الرواية . على شكل ممارسة " الإرهاب " الديني الذي وجد خلاصه في الإيمان بوجود كائن خارجي وغير مرئي مهتم " هناك " بمصير الإنسان. لكن عدم الوحي الذي ينذر . عند فئة أخرى من الناس والمبدعين . بأن " السماء فارغة ! "، قد شرَّع لهم الإنابة عنه ومكنهم بصلاحيات غير متناهية في الزمان والمكان. مثَّلوا هذا الإله في الأرض بأية وسيلة كانت. تتخذ الوسيلة أحياناً سحر الكلمات، كما هي حالة الطمأنينة والهدوء هذه: « . يا أستاذ لا تقتل نفسك حزنا هايدي في الجنة. لقد قتلتها فرقة الموت الإرهابية » (ص.43). إنها طالبة الشريعة هي التي تكفلت بأن تقدم شهادتها بهذه اللهجة التي تنم عن خلو المعنى الصوفي أمام قرار القدر الذي لا يتنافى مع أي تقصير مسؤول. وإذا كان هذا التقصير الآن يعذب الفرد الذي يتحرك في عالم آخر فيه نوعٌ من التماسك الذي يوحي به الحوار الداخلي، فهو مفعمٌ بالمعاني الصوفية التي تحددها له بدايات ونهايات سرد قصة الدرة المكنونة التي أعلن عنها من قبل: « أيتها الروح الصوفية الحكيمة امنحيني يقين نقاء الحكمة. ويقين البياض. قدرة كلمات الحكي لأسرد قصة الدرة المكنونة » (ص.40).

إن الكلمات هذه المرة تصور قصة تجربة مريرة وجذرية عايشها الراوي كما فعل العديد من أبناء جيله، تجربة شخصية مسجلة في تاريخ عصره. إنه يعرف أنه ابن وسطه، لكنه أبى إلا أن يسقطها على تجربة مماثلة تقع أحداثها في الشيشان، بمدينة غروزني بالضبط. هل ينذر إنكار التجربة الحقيقية باليأس الميتافيزيقي للكاتب ذاته ؟ يعاوده

[1] أنطوان موصلي، تقديم، ضمن فصوص الحكم (محيي الدين ابن العربي)، موفم للنشر (سلسلة الأنيس)، الجزائر، 1990، ص.XX.

الصوت الجليل، يأتيه محمولا على عويل الريح في الخارج: « ـ أيها ألدرويش الفاني آسرك عشق الذات العليا. أفناك النور الآسر. فاخرج من الظلمة تعيش.. أيتها الروح الطيبة في غيابات الثلج. السابحة في عالم البياض. بياض اليقين. تجلي قليلا. أرفعي روحي إلى مقاماتها المرتجاة...» (ص.61). وهو يستقرئ الريح على أنه حامل لرسالة، تعود قضية التواصل كرةً أخرى، لكن الموت الإرهابي ليس مجرد قتل وسفك دماء الآخرين ـ أو « كيد فرقة الموت » (ص.09)، إنه موت الروح كما أحسن عبد القادر عميش تصويره في هذا المشهد:

« كنت كأني حافي القدمين، أو هي لذعات الثلج بياض اليقين. شارد البال أتنقل بين شوارع قسنطينة. أتطلع للفتيات ولا أغض البصر. أنا أبحث عن شهيدة ضاعت مني. بل ضعت.. أنا الضائع بين متاهات الروح. أنا المتيم بشهيدة الشيشان. ابنة الثلج الناصع. بياض اليقين. أنا الذي ضيعت يقيني لا عقل لي أمشي. أمضي باسم الله.. ...» (ص.26).

وأثناء عملية اجترار الذكريات، يقدم الكاتب لبعض مشاهد الموت صورة قاسية المنظر: « تنادي ألام صارخة على ابنها الذي صار رأسا بلا جسم: آدم .آدم يا ابني. تتعرف ألام على ملامح ابنها التي أخفاها الدم المتخثر والطين. وقطع الثلج المنثالة كالعهن المنفوش .تجثم ألام أمام الحذاء العسكري القوي المغلف بالطين والدم المتخثر. وهي تحاول أن تصرخ لكن بال صوت. وبال دموع. تحاول جاهدة أن تحتضن الرأس المتأرجحة في يدي الضابط. يدفعها الضابط غودانوف بحذائه القوي على صدرها. تسقط المرأة بعيدا عنه فوق الثلج تسدد أصبع التشهد باتجاه السماء الملبدة وتتمتم بشيء مبهم يشبه الشهادة.. تطلق صرخة مزلزلة وتظل هناك منكفئة على وجهها بال حراك. عيناها المفتوحتان تنظران » (**ص.14**).

وعلى الرغم من روعة هذا المشهد، فإن الكاتب ينزع إلى تشتيت ذهن القارئ بأساليب استعرافية هدفها الاحتفاظ على إطلاق مخياله أكثر من مسألة التشويق التي عهدناها في الرواية الكلاسيكية. نشاهد ذلك مثلاً في هذا المشهد: « سأسرد أحداث الموقع؛ موقع الأنترنيت أو موقع الفضائيات. أو ربما موقع علوي إشراقي. مقام ما من مقامات الروح المشرئبة للضياء العلوي » (ص.10 ـ 11). وكذلك نلاحظ أنّ في هذه الرواية الصوفية الاستعرافية التي كُتبت كسجل توثيقي تابع للحياة العادية اليومية ذات الصلة بالحياة الأخروية، تناول الكاتب أيضاً موضوع التواصل المطروح في العالم الطبيعي والمجرد كمشكلة فلسفية وحياتية في آن واحد؛ إذ دائمًا ما يكون الإطار العام لتفكيره هو فينومينولوجيا عالم الحياة، وهكذا نفهم أن الغرض من إحياء الفكر الصوفي وتجسيده وفقًا لشعارٍ هوسرليّ " العودة إلى الأشياء نفسها "، أمراً ممكناً بالفعل، لكن التساؤل الذي ينطرح هنا وينطبق بشكل أكبر على هذه الرواية مقارنة مع رواية (سكوت ..)، لماذا شكل الاستحضار التناصي بمفهوم (Hypertexte) وليس (Intertextualité) شخصية معينة من اللغة تشكل "موضوع" أو "عمل" الكاتب. أي تلك الوظيفة المستخدمة لإنشاء روابط مباشرة بين العناصر (نص ، صورة ، إلخ) لمستندات مختلفة ؟ يمكن التوصل إلى الإجابة على هذا

التساؤل مما جسده الكاتب بذكره لمصطلحات استعرافية تندرج في هذا المضمار كما تبين العديد من مشاهد رواية " بياض اليقين " ويمكن تقديم عينة منها كما الآتي:

« وضحكنا دفعة واحدة.. سردنا ضحكة مشتركة. علنا نطهر أنفسنا ونرضي هايدي.. شعرنا بعدها براحة وانبساط في نفسينا. ورغبت نفسي أنا وقتها في جسدي هناك أمام حاسوبي حيث نص الحكي. حيث تخلق النص المترابط متواصل في صمت ككائن ينمو، يتشكل في صمت طقوسي عجيب.. وحيث لغتي تكتبني تلبسني سوادها، وألبسها بدوري بياض اليقين » (بياض اليقين، ص.122). وكذاك نجد تسلسل هذه المصطلحات في المقتبس الآتي: « يصير للصوت المتناص موقع . SITE عجيب يتسلل من اللامكان، من اللاسواد، من اللا بياض. هاتف يأتيني هلاميا. أترجاه أن يمنحني وجه بطلتي هايدي. أن يساعدني على أن أتناص مع وجه هايدي مرة أخرى. عروس الثلج، شهيدة البياض، بياض اليقين [..] » (ص.39 . 40).

إن بطلة هذه الرواية بينما هي مهدَّدة بالموت تراها تبحث عن الحقيقة ليس الحقيقة الآنية المتصلة بظروف بلادها وبالحرب الدائرة رحاها فيها، بل الحقيقة المتخفية عن الأنظار، إنها الحقيقة، بياض اليقين. نلفي مظهراً من هذه الحقيقة في المشهد الآتي:

« هي هناك واحدة من أبطالي المهددين بالإبادة المحلية وهناك سكون حد الريح.. وأسميها للمرة الألف حمامة الغسق وأبعثها جهة الأرض القصية، أفهمها أن من يطلب الشهادة لا يخاف من الموت.. داخل رأسها الحاسر، بعد أن اختفى الخمار ومزق الحجاب المضروب على الجيوب. وانكشفت الجيوب. كل الجيوب وبانت عورات الجسم الثلجي الأبيض، بياض اليقين.. تحت وراء دمعها الجاري تمتزج الأشباح والصور المعكوسة.. وكقوة الرعد تتفجر عبر الذاكرة المحظورة ملايين الذرات البلورية أو كالشهب.. ثم ظالم وظلمة، ثم أطياف خضر مغسولة كالعقيدة أيضا .سقوط أشياء وطعم دم حار، جار جهة الظلمة، وفي آخر الأشياء المرعبة، في أقصى الأرض البعيدة التي زويت لي في غرفة شحيحة الضوء أو مكتب تحقيق في غروزني أو محج قلعة، في موسكو ربما تقبع هايدي حفظها هللا وأرضاها. ملقاة على بالط الغرفة الرطب » (ص.12).

إلى هذا الحدّ يمكن الزعم بأنّ الروائي إذ هو يسخر المصطلحية المشحونة بدلالات الموت بصيغتيْه الرهبانية والإرهابية، لا يعبر عن التوازنات وإنما يجد المعنى الصوفي في الاختلال التي يستأنس به إلى حد التماهي معه، كل ما يشوه الوجود الطبيعي، وهذا يظهر حتى على المستوى اللغوي. غير أن الفحص الدقيق يظهر أنّ الكاتب يستدرج قارئه إلى ضرورة التعاطي مع التأمل الميتافيزيقي الذي فيه من الانسجام ما يغري كل باحث عن السكينة، كما يوحي به هذا المقتطف: « يأتين هسيس الثلج بياض اليقين حزينا وهو يؤمّن على دعائي.. الثلج حزين الآن، كم أتمنى الآن أن تكون معي طالبة الشريعة تمشي إلى جانبي وتبكي مثلي، أرغب في سماع نحيبها، لبكائها شعور غامض في نفسي، فهي تحب هايدي مثلي، صنعت لأجلها رجلا من ثلج وأعطته بندقية وشالا. وأعطته كلمة السر، » (ص.77).

هكذا يستطلع الكاتب أخبار هايدي المنفصمة وفي تشخيصه للمعاني الوجودية الخليطة بحالة نفسية تنعدم فيها الرغبات، بحيث يعود معنا إلى المعاني التي تجسد رغبته عن الحياة لكي تتخلّص من همّ المتغيرات الطارئة والمستعصية على التسابق معها، ومع ذلك فهي التي تؤسس للفرد وجوده. فكل تجربة ممتزجة بالرغبات ـ على ما هو مألوف في حياة الدنيا ـ تجربة متغيرة، ثم إنها آيلة إلى الزوال. وذلك ليقينه بأن التجربة الوحيدة التي تحقق الوجود الحقيقي هي التجربة الصوفية ـ وذلك عبر الإنُوجاد الذي هو الوجود ذاته المعبر عنه بالموجودات ولو كرجل من ثلج المهم القول: (أنا موجود) كما يحدد مفهومه إيمانويل ليفيناس 1906 ـ 1995 (Emmanuel Levinas)[1].

خاتمة

لأسباب تتعلق بخطورة موضوع التصوف، نخلص إلى أن الحمولة الفكرية التي تُضفى عادة على مفهوم النسق بوصفه مجموعة من الوحدات والوظائف، جعلنا نقتصر على المصطلح الصوفي والنظر في كيفية اشتغال ظلاله في المتن السردي للروائي عبد القادر عميش. والتصوف في هذا المتن نعتبره، علاوة على بعده الفكري النقدي، بمثابة دين تمت معايشته أنطولوجيا، ومن ثم يحدث تفكيره عقلياً عن طريق التأمل المباشر في ملكوت الله. لذلك فإن شخصيات الروايتين وضعها الكاتب كعنصر أساسي لكل تفكير يستمر في تغذية فرضيات البحث وتشكيل تطور المجال. كما أخذت تلعب دوراً مهماً باستحواذها على اللغة السردية في حد ذاتها من خلال اللغة الواصفة التي عنينا بها نظراً للمسألة المصطلحية التي أثرناها خلال هذا المقال.

5. قائمة مصادر ومراجع البحث:

أ. باللغة العربية /

1. **إبراهيم** (عبد الله)، التفكيك: الأصول والمقولات، أفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، 1989.

2. **ابن عربي** (محيي الدين)، الفتوحات المكية، م.06، ضبط وتحقيق وفهرسة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت).

[1] وقد ترجم جلال بدلة exister بـ الانوجاد، للتمييز بينه وبين الوجود existence. استخدم ناصيف نصّار هذا المصطلح في كتابه *الذات والحضور*، وأعطاه معنىً يفضي إلى صنع الهوية انطلاقًا من الكينونة. وهو معنى يتطابق مع الانوجاد في فلسفة ليفيناس، وذلك بالتعارض مع مصطلح "الخروج" من الكينونة عبر العلاقة مع اللامتناهي. و"انوجاد" مصوغ على وزن "انفعال"، ليشير بذلك إلى الدورة اللامتناهية لانبثاق الذات المنغمسة في وحل "الحياة اليومية"، أي، إلى حركة الانطلاق من الذات والعودة إلى الذات للأقنوم المنفصل عن الوجود. وهو مصطلح يستخدمه ليفيناس ليشمل فيه فعل "الكينونة–في–العالم" الأساس في فلسفة هيدغر، وليرده إلى فعلٍ محدودٍ داخل الكينونة، على العكس من هيدغر الذي جعل منه "الهيئة الأساسية للدازاين". ينظر: الجزء الأول من كتاب *الزمان والآخر*، إيمانويل ليفيناس، ترجمة جلال بدلة، دمشق: دار معابر، 2014. نقلاً عن:
http://maaber.50megs.com/issue_october14/perenial_ethics1.htm#_ftn1

3. **آندريه** (تور)، التصوف الإسلامي، ترجمة عدنان عباس علي، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، 2003.

4. **أوكان** (عمر)، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001.

5. **إيكو** (أمبرتو)، آليات الكتابة السردية: نصوص حول تجربة خاصة، ترجمة وتقديم سعيد بنكَراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سورية)، 2018.

. **بارت** (رولان)،

6. أسطوريات، ترجمة توفيق قريرة ومراجعة ناجي العونلي، منشورات الجمل، بيروت، 2018.

7. هسيس اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري (سليسلة الأعمال الكاملة 5)، حلب، 1999.

8. **بارث** (جون)، أدب الاستنزاف، ضمن الرواية اليوم (إعداد وتقديم مالكوم برادبري)، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، 1996، (ص.64 . 76).

. **باشلار** (غاستون)،

9. جدلية الزمان، ترجمة خليل أحمد خليل، ط.2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992.

10. جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط.2، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، 1984.

11. **الباهي** (حسان)، اللغة والمنطق: بحث في المفارقات، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) . دار الأمان للنشر والتوزيع (الرباط)، 2000.

12. **بن مالك** (سيدي محمد)، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، الجزائر، 2016.

13. **تودوروف** (تزفيتان)، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1997.

14. **جودة** (عاطف ناصر)، الرمز الشعري عند الصوفية، ط.2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983.

15. **حسين** (عبد الله)، التصوُّف والمتصوِّفة، مؤسَّسة هنداوي، وندستور (المملكة المتحدة)، 2017.

16. **خوالديّة** (أسماء)، الرمز الصوفي: بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف (بيروت) . منشورات الاختلاف (الجزائر)، 2014.

17. **دونو** (ألان)، نظام التفاهة، ترجمة وتعليق مشاعل عبد العزيز الهاجري، دار سؤال للنشر، بيروت، 2020.

18. **زيدان** (يوسف)، شرح مشكلات الفتوحات المكية، دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ـ الجيزة، 1999.

19. **شار** (رينيه)، مشاطرة شكلية، ترجمة شاكر لعيبي، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي (الإمارات العربية المتحدة)، 1995.

20. **شملا** (فيليب)، لاكان واللغة، ضمن اللغة: الخيالي والرمزي (سلسلة بيت الحكمة: إشراف مصطفى المسناوي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، (ص.07 ـ 20).

21. **الطوسي** (أبو نصر السراج)، اللُّمع، تحقيق وتقدين وتخريج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديث بمصر، 1960.

22. **عميش** (عبد القادر)، سكوت .. العارفة إيزابيل تتحدث، دار الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو (الجزائر)، 2019.

23. **ليفيناس** (إيمانويل)، الزمان والآخر، ترجمة جلال بدلة، دمشق: دار معابر، 2014.

24. **ماتز** (جيسي)، تطوّر الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم لطيفة الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون (سلسلة دراسة)، بغداد ـ بيروت ـ دمشق، 2016.

25. **مانقونو** (دومينيك)، مصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمّد يحياتن، سلسلة اللّغة الأخرى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

26. **مقران** (يوسف)، ست محاضرات حول الاتجاه البنوي في اللسانيات، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، 2018،

27. **موصلي** (أنطوان)، تقديم، ضمن فصوص الحكم (محيي الدين ابن العربي)، موفم للنشر (سلسلة الأنيس)، الجزائر، 1990، ص.XX.

ب. باللغة الفرنسية /

1. **Abastado** (Claude), Introduction au surréalisme, Ed. Bordas (Coll. B. études), Paris, 1971.

2. **Barthes** (Roland), L'ancienne rhétorique : aide-mémoire, Communications, n° 16 (Recherches rhétoriques), Paris, 1970, (p.172-223).