

## المحاضرة العاشرة (10): شعرية السرد الصوفي.

### 1/ تمهيد:

يشغل التصوّف حيّزا كبيرا في خارطة الأدب العربي؛ إذ يغطي مساحة زمنية تبدأ من القرن الثاني الهجري وتمتدّ حتى القرن الرابع عشر الهجري. وهو حيّزٌ شكليّ ما يعرف عند النقاد بـ "الأدب الصوفي". حيث عبّر المتصوّفة عن تجربتهم الروحية شعرا ونثرا. وقد تميّز أدبهم بالسمو الروحي والمعاني النفسية العميقة، والخضوع التام لإرادة الله القوية، وبعد الخيال والشطحات، وأتسمت لغتهم عموما بالغموض والمعاني الرمزية. ومن رواد التصوّف في تراثنا العربي: الحلاج وابن عربي والنّفري وأبو يزيد البسطامي.

سيتمحور حديثنا في هذه المحاضرة حول "السرد الصوفي" حيث اتخذ هذا النوع من السرد شكلين بارزين: أحدهما يعرف بـ "الكرامة الصوفية"، ويمثّل كتاب "روض الرياحين في حكايات الصالحين" لعفيف الدّين اليافعي نموذجا واضحا لهذا الجنس الأدبي، أما الاتجاه الثاني فهو "المناجاة الصوفية"؛ ويمثّله محمد بن عبد الجبّار النّفري. و"الكرامة الصوفية" جنس سردي شبيه بالخبر من جهة الإسناد، أما من جهة المتن (الحكاية)؛ فنقوم أساسا على فعل خارق لحدود العقل ونواميس الطبيعة يسمّى "المنقبة". فهي شبيهة بالمعجزة، بل إنّها لا تعدو أن تكون إعادة إنتاج للمعجزة النبوية، خصوصا وأنّ حكمها في علم التصوف هو "كلّ ما كان معجزة لنبي يجوز أن يكون كرامة لولي".

كُتبت نصوص "الكرامة الصوفية" عموما بلغة مباشرة وبسيطة، ولا يجد القارئ العادي أيّ صعوبة في فهمها؛ ويتجلّى ذلك بوضوح في "حكايات الصالحين" لعفيف الدين اليافعي. أمّا نصوص النّفري (المواقف والمخاطبات) فقد كتبت بلغة شعرية رمزية إيحائية، إنّها أسلوب رمزي يجنح للغموض ولا يتيسر للقارئ العادي فهمه، ذلك أنّ التعبير الرمزي يوحى بالفكرة ولا يصرّح بها.

### 2/ شعرية السرد في "المواقف والمخاطبات" للنّفري:

عنون محمد بن عبد الجبّار النّفري (ت354هـ) كتابه بـ "المواقف والمخاطبات"، وهو عنوان يوحى بأنّ المتن يتضمن قسمين أساسيين (هما كتابان في الأصل): الأول هو المواقف والثاني هو المخاطبات. حيث يجد القارئ نفسه أمام مجموعة متتالية من المواقف (موقف العزّ، موقف القرب، موقف الكبرياء...) وبعد أن تنتهي المواقف تبدأ المخاطبات (مخاطبة 1، مخاطبة 2...). يتخيّل النّفري أنّ الله أوقفه وخاطبه. وهنا ينبثق السرد من الفعل؛ فعل الإيقاف وفعل المخاطبة، وهما فعلا صادران عن ذات الله عزّ وجلّ. وكلّ فعل يتشكّل من ثنائية (عبد ورب)، إذ يبدأ كلّ نص في المواقف بـ (أوقفني وقال لي)، أمّا المخاطبات فتبدأ بـ (يا عبد)، فهناك علاقة ولقاء بين وجودين هما: وجود الله ووجود الإنسان يلتقيان ويتخاطبان.

يقول النّفري في "موقف من أنت ومن أنا": "وأوقفني وقال من أنت ومن أنا؟ فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار، وقال لي: ما بقي نورٌ في مجرى بحري إلا وقد رأيت، وجاءني كلّ شيء فقبل بين عيني وسلّم عليّ ووقف في الظلّ، وقال لي تعرفني وأعرفك، فرأيت كلّ يتعلّق بثوبي ولا يتعلّق بي، وقال: هذه عبادتي، ومال ثوبي وما ملت، فلما مال ثوبي قال لي: من أنا؟ فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الأنوار

وغشيت الظلمة كلَّ شيء سواه، ولم تر عيني، ولم تسمع أذني، وبطل حسِّي، ونطق كلَّ شيء وقال: الله أكبر. وجاءني كلَّ شيء في يده حربة، فقال لي: اهرب؛ فقلت: إلى أين؟ قال: قع في الظلمة. فوقعت في الظلمة فأبصرتُ نفسي، فقال لي: لا تبصر غيرك أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً، فإذا أخرجتك منها أريتكَ نفسي فرأيتني وإذا رأيتني فأنت أبعد الأبعدين".

يتجلى السرد في هذا المقطع من خلال توالي الجمل الفعلية التي تدلّ على الحركة، حركة تشكّل متواليات سردية تتألف من المزاجية بين سرد الأفعال وسرد الأقوال على هذا النحو: (أوقفني- وقال- وقال لي- فرأيتُ- جاءني- مال- كسفت- سقطت- فقال لي- قلت- فوقفت- فأبصرت).

أوقف الله تعالى عبده النَّفري ليخاطبه، ولا يملك العبد إلا أن يستجيب لأمر ربّه، ويصغي لكلامه فيرى أموراً عجيبة. إنّها الرؤيا الصوفية التي تسعى إلى الوصول إلى الله (لحظة الكشف). فالوقفة عند النَّفري هي جوهر فلسفته الصوفية، والوقفة مقام فوق المعرفة، والمعرفة فوق العلم، لأنّ الواقف أقرب إلى الله من العارف ومن العالم، ولأنّ الواقف تجرّد عن بشريته، أو أدرك هذا التجرّد مع يقين المعاينة والمشاهدة. هي رؤيا إذن؛ لا تتمّ بالبصر وإنما تدرك بالبصيرة. لأنها تصيب العبد/الرأي بالدهشة والذهول، والدهشة هنا "هي قضاء الألوهية، هي التوتر الناشئ عن انفراد الله بمعلومه منك، الدهشة تُلقى بالاستطراف في النظر إلى الكون... الدهشة هي أن تصحب كونك بفراق كونك".

ترتبط التجربة الصوفية عند النَّفري أساساً بالرؤيا "فكلما تعاضم حظّ الصوفي من المكاشفة اضمحلت قدرته عن وصف وجدانه." وهنا تنشأ المفارقة وتعجزُّ اللغة عن التعبير عن حجم تلك الرؤيا، فالعبارة تتسع في محاولة فاشلة للحاق باتساع الرؤيا، وهو ما عبّر عنه النَّفري بقوله: "كلّما اتسعت الرؤية (الرؤيا) ضاقت العبارة" فالمشاهد تعجز الوصف، واللغة الاصطلاحية تخون الرائي، إذ تبدو قاصرة عن وصف التجربة الصوفية العظيمة المليئة بالأسرار. لذلك لجأ الكاتب إلى الرمز والغموض واصطناع لغة خاصة لا يفهمها إلا أهلها، إذ "لا بد من لغة خاصّة للتعبير عن عالم خاص (غامض)". وهذا لا يتأتى إلا عن طريق تفجير كلّ طاقات اللغة وإمكاناتها، الأمر الذي جعل النَّفري ينتج نصّاً متعالياً "لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، لأنه حالة ثالثة من شأنها أن تتخطى الضدين معاً".

تتجلى شعرية المقطع السردى السابق من خلال الغرابة التي تطبع لغته والغموض الذي يكتنف أسلوبه؛ إذ يستعمل الكاتب لغة رمزية تعتمد على التكنيف الدلالي، إنها لغة تستند على التخيل في أقصى حدوده، فالكاتب يتخيّل أنّ الله تعالى أوقفه وخاطبه وأراه كلَّ شيء: الشمس والقمر والنجوم والأنوار كلها، ولا تتوقف الغرابة والعجب عند هذا الحدّ، بل إنّ تلك الأشياء كلّها قبّلت بين عينه وسلّمت عليه. إنّها رؤيا عظيمة تعطلت معها حواس الرائي، إنّها تجربة تعجز اللغة المتواضع عليها عن التعبير عنها، وهنا ينشأ الغموض الذي أصبح معه تلك المرئيات (التي شاهدها الصوفي) مجرد رموز يحتاج القارئ إلى فكّها وتأويل دلالاتها.

ويعدّ السجع من أهم المكونات البنيوية التي تضيف صبغة الشعرية على المقطع السردى السابق (عبادتي، ثوبي، عيني، أذني، حسّي). وهو ما يوّد إيقاعاً موسيقياً خاصاً شبيهاً بالقافية في الشعر، بالإضافة إلى توظيف الطباق في قوله " (الشمس، القمر)، فضلاً عن طابع

سردي معتمد على حوار، تتخلّله أساليب أمر واستفهام تتلاءم وطبيعة الخطاب، وكذا الاستخدام النادر للفعل وقع في صيغة الأمر (قع)، كلّ هذا يجعل النص نصّاً أدبياً قبل أن يكون نصّاً فلسفياً صوفياً. فالغموض والتجريد الذي يطبع الفكرة يفتح المجال أمام العاطفة لتهيمن على النص. ويمكن القول إنّ هذا النص تتنازعه خاصيتان الأولى نثرية هي: "السردية" والثانية شعرية هي: "الغنائية"، وهما في هذا النص متواشجتان. هذا التشكيل السردي لا يهدف إلى تقديم قصّة وإنّما يقدّم حالة وموقفاً ورؤية، كما أنّه تشكيل يخضع لحركة الإيقاع وحركة ألفاظ اللغة وتراكيبها.

ينتمي نصّ النّفري إلى ما يسمّى بالمناجاة، وهي خطاب العبد ربّه عزّ وجلّ والتحدّث إليه، وهو -لا محالة- خطاب يجذب العقول بجماله وبلاغته وسحره وروعته، لكنّ النّفري قلب الأسس المتعارف عليها في المناجاة، فالله هو الذي يخاطب عبده في نسق مخالف للمألوف، "وقد نتج عن ذلك قلب لمفاهيم التداول والتلقي، وقلب لمفاهيم الإبداع والبيان الموظفة في هذا الفن." فاغتنت بذلك بلاغة النص، وانزاحت دلالات ألفاظ اللغة عن مرجعها المعهود، ليتعالى النصّ بذلك عن التصنيف المألوف، ويكتسب النثر شعرية لا مثيل لها.

#### ● أهم المراجع:

1. أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1961.
2. أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 2007.
3. عبد الحميد جريوي: شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية في القرن الرابع الهجري، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2012/2013.
4. علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف القاهرة، مصر، د/ط، 1404هـ.
5. فرج بن رمضان، الأدب العربي ونظرية الأجناس، (القصص).
6. محمد بن عبد الجبار النّفري، المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1985.
7. محمد زايد: أدبية النصّ الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
8. محمد مداور: التراث في نثر مصطفى صادق الرافعي، دراسة في التفاعل النصي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2016/2017.
9. مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت.
10. وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.
11. يوسف النبهاني: جامع كرامات الأولياء، ج1، تح: إبراهيم عطوة عوض، مركز أهل سنة بركات رضا، الهند، ط1، 2001.
12. يوسف سامي اليوسف: مقدمة للنّفري، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، 1997.