البطلُ الصوفيُّ في رواية الرابطة القلميّة

ميخائيل نعيمة ـ جبران خليل جبران

(بين الأسطورة والواقع)

طالب الدراسات العليا: يوسف جورج حداد

كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة ـ قسم اللّغة العربيّة – جامعة البعث

إشراف: أ. د جودت إبراهيم

ملخص البحث:

خضعَ مفهومُ البطلِ في الأدب العربي لتطوراتٍ كثيرة تشبهُ تلك التطوراتِ التي حصلت له في الآداب العالمية، ولكنّه في المجملِ تجاوبَ مع تطوّر الأدبِ العالميِّ من الأسطورةِ إلى الملحمةِ إلى التراجيديا ثمّ الروايةِ فيما يتعلق بالجنس النثري، وظلّ يحتفظُ في هذه الأشكال الأدبيّة بمعالم شخصيته التي ارتسمتْ في شخصيةِ البطل الأسطوريِّ من غير أن تختفي الأصولُ المضمونيّةُ لهذه الشخصيّة، وقد عمد هذا البحث إلى إظهارِ المرجعية الأسطورية لشخصية البطل الصوفي فضلا عن طريقة هذا البطلِ بالتعامل مع الواقع في رواية الرابطة القلمية التي عملت على إعادة بناء الشّخصّيةِ وفقَ نظرة صوفيةٍ تتعامل مع الواقع بطريقة خاصةٍ، تقوم على معرفة الإنسان نفسه بوصفه كائناً جمالياً، وقد صوّر كلٌّ من الأديبين ميخائيل وجبران هذه الشخصية بتقلباتها العاطفية و الوجدانية وظهرت من خلال المضمون الفلسفي معالمُ تلك الشخصيةِ وأصولُها الأسطوريّةُ بوصفها شخصيةً كونيّةً.

الكلمات مفتاحية: البطل، الصوفي، رواية، الرابطة القلمية، نعيمة، جبران، أسطورة، واقع.

The Sufi hero in a novel in the Pencil League Michael Naima - Gibran Khalil Gibran. (Between myth and reality)

Research Summary:

The concept of the hero in Arabic literature has undergone many developments similar to those that happened to him in world literature, but in general he responded with the development of world literature from myth to epic to tragedy and then novel in relation to the prose gender, and he kept in these literary forms the features of his personality that was painted in The personality of the legendary hero without disappearing the content origins of this personality, and this research has aimed to show the legendary reference to the personality of the mystical hero as well as the way this hero deals with reality in the novel of the Pencil League, which worked to rebuild the personality according to a mystical view that deals with reality in a special way, It is based on the knowledge of man himself as an aesthetic being, and the two writers Mikhail and Gibran portrayed This personality with its emotional and emotional fluctuations, and through the philosophical content, the features of that personality and its legendary origins as a cosmic personality appeared.

Keywords: The hero, the mystic, a novel, the pendulum, Naima, Gibran, myth, reality

المقدمة:

يعد هذا البحث المعنون بـ (البطل الصوفي في رواية الرابطة القلمية) من الأبحاث التي تضيف بعض الأفكار فيما يتعلق بمفهوم البطل الصوفي في رواية الرابطة القلمية التي راح الدارسون يلتفتون إلى المضامين الفلسفية لهذه الشخصية من غير تقصّي الأصول الفكرية التي تنبثق من عالم الأسطورة والأنماط الأولية، أما الروايات التي سيتوقف عندها البحث فهي: (اليوم الأخير) و(مذكرات الأرقش) و(مرداد)[1] للأديب ميخائيل نعيمة ورواية (النبي) و(الأجنحة المتكسرة)[2] للأديب جبران خليل جبران، وقد اختار هذا البحث الوقوف عند هذه الروايات لأنّ فيها من سمات شخصية البطل الصوفي الكثير، وفيها يمكن تتبّع حركة الشخصية وأفعالها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، وما تؤديه من دلالات، ويضاف إلى ذلك أنّه يمكن من خلال تعدد النصوص إثبات وحدة تجلي الشخصية، فهي واحدة في جوهرها مختلفة في طريقة بنائها، وقد ارتسمت ملامحُ شخصية البطل الصوفي متأثرةً بالآداب الغربية من حيث الأسلوبُ، فيما حافظت على مقومات الشخصيةِ العربية المتصوفة، ولهذا كانت مراجعة الأصول الأسطورية لشخصية هذا البطل تكشف عن موقعه في الأدب العربي، وما يقابلُه من معطيات الحداثة الصناعيّة التي فرضت على الأدب معالمَها من غير أن تغيّر شيئاً في ماهية هذه الشخصية التي اتّخذت من الواقع المحجة الأولى في رحلة هذا البطل المتخيلة صوب تحقيق الذات، ومن هذا المنطلق يركّز البحث على نقاط معينة أهمُّها بروزُ الأنا الصوفية وعلاقتُها القديمةُ بمفهومِ البطولة وأهدافِها.

ـ أهمية البحث:

إنّ تتبّع الأصول الأسطوريّة للبطل الصوفيّ يكشف الآليةَ الأدبيةَ في صناعة الأبطال، وهي تبين أنّ البطل في ظهوره الأول لا يسعى إلى أدلجة الأفكار التي يعتنقها بل يخوض غمار رحلته عن قناعة تامة وإيمان خاص، ومن خلال هذه البحث نجد أنَّ البطلَ الصوفيَّ هو البطلُ الذي يسعى إلى تأسيس عالمه الجماليّ الأفلاطونيّ كحالة عليا، ولهذا ستبين الدراسة أنّ هذا البطلَ هو خلاصة عمل أدبيٍّ، أي إنّه متابعة وإضافة تصوّرٍ لماهية الشخصية الصوفية، **وعلى هذا تتحدد أهمية هذا البحث في إيضاح العلاقة بين البطل الأسطوري الذي يعدّ أقدم صورة لهذا المفهوم، وبين البطل الصوفيّ بوصفه بطلاً كونياً يسهم في رسم معالم شخصيته اللاشعورُ الجمعيُّ، بغض النظر عن وجود هذا البطل في الواقع أو في المخيّلة الأدبيّة التي ينشأ في وسطها.**

(1): يُحصر هذا البحث في الأعمال الروائية السابقة، أمّا بقية مؤلفات الأديب فهي كثيرة ويمكن أن تحتوي على العديد من الأفكار التي ترتبط بموضوع البحث، إلّا أنها لا تدخل في حيّز الفن الروائي. واستثنينا منها قصة (لقاء) التي تقترب من الفن القصصيّ، ويضاف إلى ذلك الجوهر الفكري فيها لا يبتعد عن جوهر الروايات السابقة.

(2): أعمال الأديب تميل إلى القصة و القصة القصيرة و الأمثولة، والعملان السابقان أقرب ما يمكن إلى الفن الروائي، من حيث وجود الشخصيات المتخيلة، والحدث، والسرد، والوصف.

ـ مشكلة البحث:

في الرواية الرابطيَّة تتموضع المعارف الصوفية كما يتحدد الرمز الشعري في التركيب و الجملة، و يصبح السؤال بعد ذلك ما أدوات الرواية في التعبير عن تلك الحقائق؟، وهذا الأمر يتطلب البحثَ في أصول الفنِّ الروائيِّ التي يرى بعض الباحثين أنّها أقدم مما تتوقعه الآراء التي تقول بأنّها تعود إلى الطقوس المقدسة التي كان الإنسانُ يؤدّيها حولَ الآلهة والمعبودات، ولهذا يثير هذا البحث بعضَ التساؤلاتِ عن كيفية انتقال هذه الشخصية من البطل الأسطوريّ إلى البطل الملحميِّ فالبطل التراجيدي ثمّ الشخصية الرئيسة في الرواية **فيما يتعلق بالأشكال الأدبية،** فهل تغيرت صفاتُ هذا البطل عبرَ الزمن أم كان الزمن عاملاً مهملاً في تطور شخصيته؟ وكيف استطاع أدباءُ الرابطة أن يخلقوا هذا البطل ولا سيما بعد حركة الحداثة الصناعية التي شاركت في إعادة ظهور البطل الصوفي، وبعد ذلك كيف تعامل هذا البطل مع الواقع وما الواقع عنده؟، وعليه تحاول الدراسة الوقوفَ عند هذه التساؤلات ومعالجتَها معالجةً دقيقةً على ضوء المؤثرات الغربية، ولاسيما فيما يتعلق في رواية الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه (هكذا تكلم زرادشت).

وتبعاً فإن مشكلة البحث تكمن في معرفة التشكيلات النفسيّة و الثقافيّة لشخصيّة البطل الصوفي في الروايات السابقة، فهو فيما يتعلق بالشكل الأدبي شخصية متصلة بما قبلها، فيها الحضور الأسطوريّ والملحميّ والتراجيديّ، أي إنّه نمط موجود في كينونة الأدب، لكنّه في الأدب الصوفي العربي والغربي يمكن أن يعدّ من أبرز الشخصيات التي تظهر فيها المعالم السابقة، وفي الانتقال إلى الفن الروائي تصبح مشكلة (الوقع والمتخيل) هي ذاتها مشكلة (التاريخي و الأسطوري)، فما هو واقعي يتحول إلى خيال و ما هو خيال يتحول إلى واقع.[1]

ـ هدف البحث:

يهدف البحث إلى تحليل شخصية البطل الصوفيّ في روايات الأديبين ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران، والوقوف على أهم سمات هذه الشخصيةِ، و متابعةِ التشابه في تصوير هذه الشخصية عند الأديبين و المؤثرات الأجنبية و العربية التي شاركت في بنائها، ومناقشةِ بعض المفهومات الصوفيّةِ التي يتبناها هذا البطلُ، وطريقة تعامله مع الواقع المادي المحيط به،

(1): ينظر في: السواح، (فراس): 2001م (الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانة المشرقية)، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط:2، ص14 وما بعدها، ويمكن تحديد تعريف الأسطورة بأنها: **من حيث الشكل هي قصةٌ، غالبا ما يجري صياغتُها بقالَبٍ شعري"**، هذا النص الأسطوريُّ يحافظ على ثباته لمدّة زمنية معينة ثم يخضع للحذف أو الزيادة بما تقتضيه الحاجة الإيحائية للتعبير عن مواقف الحياة، وفوقَ ذلك فإنّ مؤلفَ الأساطيرِ القديمةِ مجهولٌ وغيرُ معروفٍ، لأنها لا فردية يتدخل فيها الخيال الجمعيّ، وهذا لا يمنعُ خضوع الأسطورةِ لطفراتٍ فرديةٍ يمكن أن تضيف عناصرَ جديدةً فتطبعُ الأسطورةَ بطابَعِها الخاص، ويرى الباحثُ أيضا أن الأسطورةَ تختلفُ عن الفلسفةِ بأسلوبها الفنيِّ بما فيه من ترميز و تخييل وعاطفة، أما أحداثُها فهي تجري في زمنٍ غيرِ الزمنِ الحاليِّ مما يكسبُها البعدَ السرمديَّ الدائمَ فهي متجددةٌ في كلِّ زمان، كما في أسطورةِ خلق الإنسان، فهو من تراب ودم إله قتيل، وهي توحي بفكرة الطبيعة المزدوجة للإنسان المادية والروحية. ويخلص الباحث إلى تعريف أكثرَ تحديداً فيقول: **" إنّ الأسطورة هي حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يشفّ عن معانٍ ذات صلة بالكون و الوجود وحياة الإنسان"**

والعقلية الخاصة التي يتمكّن من خلالها البطل أن يتجاوز المحيط المادي المقيّد، والوقوف على مفهوم الأنا الصوفيّةِ وماهية الذات عند هذا البطلِ.

ـ منهجية البحث:

يمكن أنْ تُصنف منهجيةُ البحث في هذه الدراسة تحتَ لواء المنهج الأسطوريِّ الذي يقترب في مضمونه من المنهج الثقافي[1]، وفي هذا وذاك يتم تتبع العمل الأدبي وفق تسلسل ثقافيٍّ للظاهرةِ الأدبيّة، ولكنّ النقطةَ الأساسيةَ في هذا المنهج تقرر أنّ الأدبَ يخضع لنظام صارم يرفض النظرية التطورية في الأدب، ويرى أنّ الأدب منذ العصور الأولى لم يتغير فيه شيء سوى طريقة التعبير، لإنّ هذا المنهج يحيل الأعمالَ الأدبية إلى نماذجَ عليا منمّطةٍ يتحكم فيها اللاشعور الجمعيّ[2]، وعلى هذا يمكن متابعة شخصيّة هذا البطل الصوفي وفق الزمن النصّي الذي يعيد تشكيل هذه الشخصية وفق عملية الإبداع الأدبي، أما التاريخ والظروف المحيط بهذا البطل ليست إلا عوامل تنبيه لا تخلو منها مدّة زمنية.

ـ هيكليّة البحث:

تقسم الدراسة مبحثين، في الأول: يتم تحديد المصطلح بما يتلاءم مع غاية البحث، والثاني يخوض في روايات الرابطة القلمية عند الأدبين، ويتابع شخصية البطل الصوفي والدلالاتِ الرمزيةَ لأفعال هذه الشخصية، و مضامينَها الفلسفية، وعلاقتَها بالتعبير الأدبي.

أولاً: المصطلح والمفهوم:

1ـ تطور مصطلح البطل:

إن مصطلح البطل مرتبط بتاريخ ظهور الرواية أو القصة بوصفه فعلاً سردياً أخذ يتحددُ ويتحول في العصور المتتالية، ويرى بعض الباحثين ومنهم الناقد حنا عبود في كتابه (من تاريخ الرواية) أن الفعل الروائي نشأ في بدايته من رحلة الصيد القديمة إذ كانت تعقد الحلقات بعد انتهاء الصيد فيروي أحد الأفراد ما جرى خلال هذه الرحلة مستعينا بخياله لإثارة دهشة المستمعين، وفي هذا الصدد يقول الناقد:

(2): أيزابرجر، (أرثر): 2003م، (النقد الثقافي)، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط :1، ص 179 وما بعدها.

(3): عبود، (حنا): 1999م، (النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، د. ط ، ص25 وما بعدها. وأيضا: إبراهيم، (جودت): 2008م، (منهجية البحث والتحقيق)، منشورات جامعة البعث، سورية، حمص، د. ط ، ص 234.

"من الفرق بين واقع الصيد وصورة الصيد كما يقدمها الصياد، انبثق فنّ خيالي هو فن جعل المألوف يبدو غريبا، حفاظا على دهشة المستمعين(...)"[1]

ومن الواضح أنّ الناقد يقدم العديدَ من الفرضيات التي تفسر نشوءَ فن الرواية، ولكنّ هذه التفسيرات تدور حول محور واحد هو إضفاء عنصر الخيال على الأحداث التي وقعت بالفعل، فمهما اختلفت في مواضيعها يظل الخيال هو عنصرُها الإجرائي، وبمجرد وجود هذا العنصر يحال الأمر إلى آليات التخييل النفسية، ومن هذا المنطلق يرى الناقد أن هناك أشياء مشتركة بين الرواية القديمة والرواية الحديثة، وعليه فإنّ شخصية البطل أيضا ظلت تحتفظ بأشياءَ مشتركةٍ بينها وبين شخصيّة البطل في الرواية الحديثة.

وفيما يتعلق بمفهوم البطل ثمّة دراسة قيمة للكاتب الميثولوجيِّ (جوزيف كامبل) يثير فيها العديد من القضايا المعقدة التي تخصّ الأسطورة والبطل الأسطوري ومن أهم هذه القضايا ما نجده في قوله:

"(...) ولأنّ الآلهة لم يعودوا مرئيين، يجب الآن أن تدفع الدورة الكونية إلى الأمام من قبل الأبطال الذين يستحوذون في قليل أو كثير على جوهرٍ إنساني والذين من خلالهم يتحقق مصير العالم، وهذا هو الخط الحدودي الذي تنتقل فيه أساطير الخلق إلى السير والقصص السردية. ولقد تجلى هذا واضحا في سفر التكوين في الطرد من الجنة. الميتافيزيك تُخلي مكانا لما قبل التاريخ الذي يكون في البداية غير واضحٍ وغير محددٍ، ولكن بعد طول انتظار يبدأ بأن يقدم لنا التفاصيل الدقيقة، الأبطال تتناقص طبيعتُهم القائمة على القوة الخارقة، حتى في النهاية في المراحل الأخيرة للموروثات المكانية المختلفة تأتي السيرة لتصبّ في ضوء نهار التاريخ المكتوب"[2]

إن الشيء الجدير بإلقاء الضوء عليه في الاقتباس السابق أنّ مفهوم البطل كما تصوّرُه الملاحم القديمة كجلجامش و أخيل وغيرِهما، لا يقصد من إثبات الخوارق في أفعال البطل أنّه فقط قريب الآلهة أو منها بل يقصد تفرّده بهذه البطولة إذ لا يمكن لأي شخص عادي في المجتمع أن يصل إلى مستواه بمجرد امتلك قوة البطل، ومن هنا يكون البطل قدراً سبق أن تحدد مصيره، وترافق حياته العديد من الخوارق التي تبدأ من الولادة العجيبة ومرحلة الطفولة إلى أن تصل إلى ذروتها عند تبليغ الرسالة أو ما يتعلق بذلك.[3]

ويربط علماء النفس مفهوم البطل بثقافة العصر، فكل عصر له أبطاله الذين يتميزون من العصر الآخر، مع احتفاظ البطل بأصوله الأسطورية التي تفرض شكلا من الأفعال يمكن الكشف عن

(1): عبود، (حنا): 2002م، (من تاريخ الرواية)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، د. ط ، ص 6 وما بعدها.
(2): كامبل، (جوزيف): 2003م، (البطل بألف وجه)، تر: حسن صقر، دار الكلمة، سورية، دمشق. ط : 1 ، ص 319.
(3): المرجع السابق: ص 322.

مرجعيتها من خلال المقارنة بين العناصر الثقافية، وأفعال تلك الشخصية، لأن البطل يمثّل حضوراً ثقافياً في المقام الأول كما يرى علماء النفس.[1]

وأهمّ أعمال البطل في الأساطير القديمة أنه يصارع الوحش الذي يُعجز عامة الناس، أما الوحش المصروع فهو يمثل مرحلة من مراحل تغلّب البطل على ظاهرة مخيفة في المجتمع أو الطبيعة، وهو في مستواه الرمزيِّ يأخذ تجليات كثيرة، فالبطل يصرع التنين، أو يثور على قدر الآلهة أو على النظم الاجتماعية السائدة التي تقيد حريته وتمنعه من متابعة رحلته، وكل عصر له وحشه الخاص، وعلى سبيل المثال نجد الأديب ميخائيل نعيمة يتحدث عن المدنية الحديثة مستخدماً الرمز الأسطوريَّ القديم بوصفها تنينا يحطم كلّ شيء يجده في طريقه، وفي مقاله يضع الأديب جبل صنين كرمز للطبيعة التي تواجه ذلك التنين، فالبطل إذ ذاك هو الذي يعاشر الطبيعة و يعرف قيمتها ولا يسعى إلى خرابها.[2]

والبطل الملحمي لا يختلف كثيرا عن البطل الأسطوريِّ، إلّا أنّ البطل أخذ يتخلى شيئاً فشيئاً عن عنصر الألوهة ليصبح بطلا بشرياً يريد تحقيق هدفه وفق مفهوم القوة العجيبة أو الدهاء العجيب كما في شخصية عنترة بن شداد، وشخصية الزير سالم وغيرهما وشخصية أوديب، ففي هذه الشخصيات ظلّ البطل يصول ويجول في ميدان القصص والملاحم من غير أن يقف في وجهه شيء.[3]

والمميز في تطوّر مفهوم البطل أنه في مرحلة التعبير الملحمي كان يتلقى المساعدة من الآلهة ويتصل بها من غير عائق، كما في ملحمة جلجامش في النصوص الأسطوريّة السومرية، وأخيل في الإلياذة وأوديسيوس في الأوديسة الذي كان بشرياً عادياً و كانت الآلهة تدعمه وتدفع عنه.

أما البطل التراجيدي الذي حدد سماته أرسطو في كتابه فن الشعر فهو بطل يجب أن يكون من عائلة مشهورة وسامية، ويجب أن يكون أحسن مما هو في الواقع لأنه يقدم نموذجاً يحتذى به، وهو يرتكب فعل الخطأ الذي يثير مشاعر الخوف والرحمة ليُكسب المشاهدين خاصية المقابلة بين الممثل والمشاهد، والبطل عنده يجب أن تتوزع شخصيته بين الخير والشر، لأنّ الخير إذا زاد خرجت التراجيديا عن هدفها و أيضا الشر[4]، ومن الملاحظ في ذلك كلّه أن البطل ظلّ يحتفظ بالهدف الذي كان يفهم من دوره في الأسطورة، وهو إعادة صياغة الواقع وفق نظرة فردية، لأن البطل أكثرُ ما يتجلى فيه الإحساس بالمأساة أو بالأمر المدنس، بغض النظر عن اقترافه هذا الفعل أو لا، وبعدها يحاول إعادة صياغة هذا الواقع كما يمليه عليه تصورُه للكون

(4): عبد الحميد جابر، (جابر)، كفافي، (علاء الدين): 1988م، (معجم علم النفس والطب النفسي)، ج2، مطابع الزهراء للإعلام العربي، مصر، القاهرة، بدون رقم طبعة، ص 831 وما بعدها.

(5): نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (المراحل)، المجموعة الكاملة، مج: 5، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2، ص 51 .

(1): زمالي، (نسيمة): (البطل في الآداب العالمية، من الأسطورة إلى الحداثة)، مقال من الشابكة، مجلة الذكرة، الجزائر، جامعة تبسة، العدد (5)، ص 363.

(2):المرجع السابق: ص 365.

والمجتمع البشري وعلاقتِه بالآلهة، وهو فوق ذلك في التراجيديا عند أرسطو لا يكون مثالياً إلى حد الكمال بل معرضاً للخطأ وسوء التقدير.[1]

وقد تتابعت التطورات على مفهوم البطل مع مرور الزمن، ففي الأدب الكلاسيكي نجد البطل يتمثّل بالشخصية التي تحافظ على القيام بالواجب الذي حلّ محل القدر، فالبطل يدري ما يفعل، ويختار مصلحة الجماعة ليرضي الواجب كما في مسرحية (فيدرا) لـ (راسين).[2]

وبعد الكلاسيكية جاءت الرومانسية التي أعادت للبطل السمةَ الفردية من حيث النظرُ إلى الواقع، فالبطل الرومانسي بات يتوق إلى التحرر من المجتمع الإقطاعي ومعطياته التي تحدّ من حرية الفرد، وبذلك نشأت الذاتية التي تتخذ من العاطفة الفردية نواة للتعبير عن هموم البطل و تطلعاته، ويتضح هذا في رواية (هليويز الجديدة) لـ (جان جاك روسو).[3]

وبعد إسراف الرومانسية في الذاتية جاءت الواقعيّة التي أخضعت البطل إلى مفهوم تأثير البيئة و المجتمع، وفي هذا المنعطف أخذت شخصية البطل المؤثر تتلاشى ليحلَّ مكانه مجموعةٌ من الشخصيات التي تتناوب التأثير في مجريات الأحداث، ولكن ظل البطل الأسطوريُّ يتردّد في بعض الأعمال الأدبيّة الواقعيّة كما في سلسلة (سلافان) للكاتب الفرنسي (جورج ديهامل).[4]

ومع بداية عصر الحداثة الصناعية عاد البطل الأسطوريُّ ليظهر بقوة بوصفه نوعاً من التحديد الثقافي الزمني، لأن التطوراتِ التي حصلتْ له سابقاً ما هي إلا تغيراتٌ شكليةٌ ظاهرية، وقد أفسحت عبقرية بعض الأدباء المجال إلى عقد المقابلة بين البطل الحديث والبطل الأسطوري القديم كما في مسرحية الكاتب الأمريكي (آرثر ميلر) التي تحمل عنوان (موت بائع متجول)، وقصيدة (الأرض الخراب) لـ (توماس إليوت) وغيرهما.[5]

أمّا العمل الأدبيّ الذي أثار ضجة في عالم الرواية والنقد فهو رواية (أوليس) للكاتب الإيرلندي (جيمس جويس)، وفيه سعى الكاتب إلى إثارة التساؤل الفلسفيّ الكبير حول طبيعة الأنماط الأوليّة وقدرتها على أن تكرر نفسها بأشكال تتناسب مع عصر الحداثة، وهل هذه الأنماط تتغير أم لا وإذا كانت تتغيّر فما الذي يغيرها؟ وقد اتخذ الكاتب من ملحمة (الأوديسة) معادلاً فنّياً او مخبراً تجريبياً لمناقشة هذه الأنماط والإجابة عن التساؤلات التي أثارها.[6]

وقد ناقش هذا العمل الناقد حنا عبود وأورد العديد من النقاط التي تبيّن التطابق بين الأنماط الأولية المتمثلةِ في الشخصيات كما في شخصية (سرسي) الساحرة التي تستبقي (أوليس) عندها لمتعتها وفي هذا الموضع يقول الناقد:

---

(3): ينظر في: أرسطو : د. ت، (فن الشعر)، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، القاهرة، د. ط ، ص 34.

(4): زمالي، (نسيمة): (البطل في الآداب العالمية، من الأسطورة إلى الحداثة)، ص 369.

(5): المرجع السابق: ص 370.

(6): المرجع السابق: ص 371.

(7): المرجع السابق: ص 371، 372.

(1): عبود، (حنا): (من تاريخ الرواية)، ص 210.

" سرسي هي الساحرة الجميلة التي تحوّل بحارة أوليس إلى خنازير، وتستبقي أوليس عندها لمتعتها. ويكاد ينسى العودة إلى موطنه إيثاكا، لكنّه يتنبّه إلى وضعه ويجعلها تعيد الخنازير إلى رجال. أين ـ في العصر الحديث ـ يتحول الناس إلى خنازير فينسون كل مجاهدة للترفع و السمو؟ في الماخور (الفصل الخامس عشر) فهناك كل شيء يتبدّل وينحط، فيخف التفكير وتلتهب الغرائز ويتحول الإنسان إلى فم وقضيب، إلى ما يجعله خنزيرا لا يرى الوجود إلا في هذين المخرجين"[1]

وهكذا يستطلع الناقد حنا عبود شخصيات هذه الرواية التي تحيل إلى الأنماط الأولية، أمّا شخصية البطل فهي الشخصية المقابلة لـ (أوليس)، وهو (بلوم) اليهودي الذي يتميّز بصفات الدهاء والحيلة، من أجل نفسه لا من أجل بناء عالم جمالي، تسود فيه قيم العدالة و المساواة، وهذا البطل لا يجسد اليهوديّة كدين بل كسلوك، وهو يظهر النزعة المادية التي سادت البشرية في هذا العصر، وتتجسد في صفات الإله اليهودي الذي تحدث عنه يونغ.[2]

وفي المجمل استطاع هذا العمل الروائي بعبقريّة الكاتب أن يضع تلك الأنماط في قالب المقارنة ليصل إلى نتيجة تؤكد أن الأنماط الأوليّة تتكرر ولكن بطريقة مختلفة، وهذا يعني أنّ ظهور البطل المخلص شيء حتمي، أمّا دوره فيتلخص في إعادة تنظيم العلاقات البشرية التي سادت الفوضى على معالمها نتيجة سيطرةِ مدنية الحداثة الصناعية التي سعت إلى إنشاء المدن المستهلكة، وحولت الأخلاق إلى سلعة تجارية، وكل ذلك كان في صدد وضع هذه التجربة المدنية تحت المجهر ليكتشف القارئ أنها مدنية مزيفة كرّست النظرة العبثية للوجود.[3]

أما فيما يتعلق بغياب دور البطل أو الشخصية الرئيسة، فيرى الناقد طه وادي أنّ غياب البطل يرجع إلى تدهور الواقعية إذ أغفلت وجود نمط البطل في الواقع، واتّجهت إلى الإسراف في الموضوعية من غير أن تلقي اعتباراً لوجود هذه الشخصية في الحياة الواقعية الحقيقة، وأن موت البطل أو اختفاءه أدى إلى التراجع الفني في الرواية، فغياب هذه الشخصيّة عنده يعني فقدان النموذج الثوري الذي من شأنه أن يجدد القيمَ الفنية بعدّ هذه الشخصية قادرةً على خلق عالمها المثاليّ أو عالمها الخاص الذي يعتمد على المقدرات الإبداعية في عملية الخلق، وقد تابع الناقد هذه القضية عند مجموعة من الأدباء الغربيين في سياق الحديث عن الأنظمة البرجوازية والرأسمالية التي كان لها الدور الأكبر في التأثير في غياب هذه الشخصية.[4]

ويؤكد ذلك أن شخصية البطل لا تمثل الرؤيا الفردية بقدر ما تمثل الخصوصية في النظر للأمور، فالبطل بوصفه شخصيةً فنيةً في الرواية هو حالة من النماء الفكري التي لا يمكن تجاهلها، ولا سيما عندما تبرز شخصيّة هذا البطل من زاوية مغايرة للواقع المتداول، لأنه يرى

(2): المرجع السابق: 212.
(2): المرجع السابق: ص 213.
(3): المرجع السابق: ص 216.
(4): وادي، (طه): 1994م، (دراسات في نقد الرواية)، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط : 3، ص 187 وما بعدها

الواقع بطريقة مختلفة، ومن هذا المنطلق يأتي دور البطل الصوفيّ لا كردّ على تطرّف الفلسفة الماديّة بل للدلالة على فكر خاص يكمن في إيضاح العلاقة بين هذا البطل والزمن، فهو بطل يتجدد وينبعث عندما تتهيأ له الظروف لا من الواقع الخارجي فحسب بل من وعي هذا البطل لشخصيته الداخلية وقوامه الذاتية.

2ـ البطل الصوفي:

المتصوّف هو الشخص الذي ينفتح على عالم المعاني الروحية، ويرى الوجود حالةً جماليةً رامزة، ويدخل في علاقة حميمة مع الطبيعة التي لا تفتأ تحدّثه بلغتها الخاصة، لغة الكشف الحيّ التي يختص بفهمها وفكّ شفرتها، من غير الحصر اللّغوي لهذه الكلمة (الصوفي) التي تمتلك دلالات مختلفة عند العديد من الباحثين[1]، فليس الزهد والفقر هو شرط التصوف، وليست العقيدة الدينة وحدُها ميدانَ الشخصيّة الصوفيّة، بل على العكس، فإنّ أكثر ما يقيّد هذه الشخصيّة أن تنحصر في مذهب معيّن، بينما ينظر الصوفيُّ إلى المذهب أو الدين كوحدة تنطوي على رسالات تختلف في طريقة التعبير عن الحقيقة الواحدة[2]، فعلى سبيل المثال نجد المتصوّف الكبير ابن عربي يقول في أحد قصائده:

" كلٌّ من أحـيا حقيقتَه وشفـى من علّة الحُجُبِ

فهو عيسى لا يُناط به عندنا شيءٌ من الريبِ

فلقد أعطـت سجـيتُه رتبةً تسمو على الرُّتَبِ"[3]

فرتبة العيسويّ عنده تتشابه مع رتبة المحمّديّ أو تساويها، وثمّة العديد من القصائد المنظومة و الأفكار المنثورة التي يتحدث فيها ابن عربي عن عقائد الرسالة المسيحية والموسوية وغيرهما[4] والتي يتبين من خلالها أنّ الشخصيّة الصوفيّة حالة انفتاح روحيّ لا همّ لها إلا أن تستمع إلى الصوت الجماليّ لموجودات الطبيعة، والمتصوفون في هذا درجات، منهم من يأخذ بالحب الإلهي ومؤثرات الطبيعة، فينطلق لسانه في وصف تلك الأحوال، مستخدما المصطلحاتِ

(1): بدوي، (عبد الرحمن): 1975م، (تاريخ التصوف الإسلامي)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط: 1 ، ص 14.

(2): زيدان، (يوسف): 2010م، (اللاهوت العربي وأصول العنف الديني)، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط: 3، ص 23.

(3): ابن عربي، (محيي الدين محمد بن علي، ت 638هـ): د . ت، (الفتوحات المكية)، ج: 3. دار الكتب العلمية، لبنان ، بيروت، د . ط، ص 338.

(4): جودة نصر، (عاطف): 1983م، (الرمز الشعري عند الصوفية)، دار الأندلس، لبنان، بيروت، ط : 3، ص 480 وما بعدها

الصوفيّة الكثيرة، كما في مصطلح (الاصطلام) الذي يعني **"الوله الغالب على القلب وهو قريب من الهيمان"**[1]، ومنهم من تصل به الحال إلى التعبير عن التوحد المطلق بالذات الإلهية، وقد شرح هذه الحال المتصوف والشاعر جلال الدين الرومي بأسلوب بلاغيّ تمثيليّ في قوله:

" (...) عندما يسقط في الدَّنّ، وتقول له: اخرج. يقول: مبتهجاً: أنا الدّنّ لا تلمني.

فإذن (أنا الدّنّ) هي نفسها (أنا الحقّ) يحمل لون النار رغم أنّه حديد.

مُحي لون الحديد بلون النار: يتبجّج الحديد بالنار، ومع ذلك يبقى صامتا.

عندما يحمرّ كذهب المنجم يتعالى بالقول (أنا النار).

لقد كسب الشرف عبر لون وطبيعة النار. يقول (أنا نار، أنا نار).

أنا نار. وإذا شككت أو ارتبت، اختبرني! المسني بيدك! (...)".[2]

فالتعبير عن أعلى درجات التصوّف يكون على هذه الشاكلة، فالحديد يكتسب من النار صفتها، ولكنّه هو في ذاته ليس بنار، بل فيه من العناصر ما يسمح له أن يمتصّ حرارة النار التي تمنحه لونها، وهذه العبارة (أنا الحق) نجدها تتردد على لسان الحسين بن منصور الحلاج[3]، وعلى لسان عيسى بن مريم عليه السلام حينما قال:(أنا هو)[4]، فالجوهر الإلهي يتنامى في ذات هذه الشخصيّة، فيكتسب بذلك خاصية البطولة، **كما اكتسبها بطل الأساطير حينما كان على اتصال مباشر بالآلهة.**

ومن الشخصيات الصوفية التاريخية التي تشبه في سيرتها شخصيّة الحلّاج (الشيخ السهرودي شهاب الدين) المعروف بـ(الشيخ المقتول) ، تمييزا له من لقب (الشهيد) الذي أُطلِق على الحلاج (شهيد التصوف)، وقد ارتحل في أنحاء الأرض طلباً للعلم، واستقرّ به الأمر في حلب، وفيها اصطدم بفقهاء السّلطة التابعين للدولة الأيوبية، ومثلما الحلاج كان مآل الأمر أن يحكم عليه بالإعدام، بعد أن حرّض عليه أولئك الفقهاء عند صلاح الدين الأيوبي الذي كان يعمل على تجنّب إثارة الفتن بين عامة الشعب، مما حدا به أن ينهي حياته، خوفاً من أفكاره وآرائه التي

(5): الكاشاني، (عبد الرزاق، ت 730هـ): 1992م،(معجم اصطلاحات الصوفية)،تح: عبد العال شاهين، دار المنار، مصر، القاهرة، ط : 1، ص55.

(6): تشتيك، (وليام): 2017م، (الطريق إلى العشق الصّوفي التعاليم الروحية عند جلال الدين الرّومي)، تر: شيماء ملّا يوسف، رؤية للنشر و التوزيع، مصر، القاهرة، ط : 1 ، ص 267.

(7): سرور، (طه عبد الباقي): 2019م،(الحسين بن منصور الحلاج شهيد التصوف الإسلامي)،دار التنوع الثقافي، سورية، دمشق، ط: 1، ص124.

(8): الكتاب المقدس: العهد الجديد، مرقس : (14: 62).

تثير الجدل والبلبلة[1]، وقد نسب إليه ما نسب إلى الحلّاج من التّهم التي توحي بالكفر والحلول، ولقي حتفه جرّاء أقواله و أفكاره التي كان يبثها في مؤلفاتها وبين الناس. [2]

ومن أهمّ أفكاره ما يعرف بـمصطلح (الإشراق) الذي يعدّ تطويراً لنظرة الحلّاج للوجود بوصفه حالة من الإشعاع النوري، ويرى السهرودي في صدد شرحه هذا المصطلح أنّ **"النفس الناطقة (العاقلة) هبطت من العالم العلوي إلى العالم السفلي لكي تستكمل العلوم والمعارف الحقيقيّة بصورتها الروحانية المجردة المطلقة في أوّل الأمور، ثمّ لمّا تعذّر ذلك، إلّا مع الجهد المستمر في زمن طويل، تلبست النفس الناطقة في الجسم وركب فيها الرأس والأحاسيس التي ينبغي على الإنسان أن يستهلكها في الوصول إلى العلوم الإلهية، وهذه هي الغاية من خلق الإنسان"**[3]، فلذلك ينبغي عليه أن يعي هذه الحقيقة التي يتعيّن من خلالها الغرض من الخلق الإنساني، فليست اللّذة غاية في ذاتها بل تعدّ وسيلةً لاستمرار ذلك الوجود الماديّ، ومنه لابدّ للنفس من تخفيف الأحمال التي ترافقها في رحلتها المعرفية، وكلّما تخلّت عن ملذاتها وتعلّقها بالعالم السفلي، زادت قدرتها على استيعاب الجمال الأزليّ والبهاء الأبدي، إلى أن تبلغ أقصى الدرجات في ذلك متحدة بالذات العليا التي انفصلت عنها.

ومن أقواله المنثورة التي توجز معتقده في النفس والخالق:

" العقل نور الله ولا يهتدي إلى النور غير النور، ولا تظهر صورة نورانية إلا في مرآة فردانية، النفس مرآة الله، ومرآة الله لا تشبهها مرآة الأجسام ، إذا انحل التركيب يرجع الواحد إلى التوحيد"[4]

وفيما يلي بعض العناصر التي تلخّص مفهوم البطولة الصوفية أو ما يمكن أن يطلق عليه (رحلة البطل الصوفي):

1ـ البطل الصوفيّ يمتلك قوة غير اعتيادية (قدرة اللّغة في التعبير عن الحقائق الروحية فهو بذلك أقرب الشخصيات التي تعنى بالكشف عن الحقائق الإلهية).

2ـ البطل الصوفي مخلّص الشعب (يعيد صياغة العلاقة بين الإنسان و الإله).

(1): السهرودي، (شهاب الدين يحيى بن حبش، ت 586 هـ): 2005م، (ديوان السهرودي المقتول)، صنعه وشرحه وأصلحه: كامل مصطفى الشيبي، المكتبة الوطنيّة، العراق، بغداد، د. ط، ص 4. وما بعدها.
(2): المصدر السابق: ص 8.ط
(3): المصدر السابق: ص9، 10.
(4): المصدر السابق: ص 12.

3ـ البطل الصوفي يتعرّض للمخاطر (يواجه السلطة الدينية أو السياسية التي تحاول أن تثنيه عن هدفه).

4ـ البطل الصوفي يحذّر من الوقوع في الأمر المدنس.

5ـ السلطة تكتشف مكامن الضعف في شخصية هذا البطل (الكلمة بوصفها سلاحاً لا يمكن أن تواجه مكر السلطة).

6ـ مأساة البطل (موت البطل الفيزيائي).

7ـ البعث والتوالد في شخصية جديدة تواصل مهمتها في الكشف الإلهي.

ولو عرضنا هذه العناصر وقابلنها برحلة البطل الأسطوريّ أو الملحميّ في الأساطير والملاحم القديمة، سنجد أنها لا تختلف كثيرا، فعلى سبيل المثال نجد من هذه العناصر (نمط العاذلة) التي تحاول أن تثني البطل عن هدفه كما في ملحمة جلجامش، إذ تدعو ساقية الحانة (سيدوري) جلجامش إلى التوقف عن بحثه المحفوف بالمخاطر وتقول له:

"إلى أين تمضي يا جلجامش؟

إنّ الحياة التي تبحث عنها لن تجدها!

فعندما خلقت الآلهة البشر،

قسمت الموت للبشر

واستأثرت في أيديها بالحياة

(أما) أنت يا جلجامش فاملأ بطنك،

متع نفسك ليل نهار!

واجعل أيامك أعيادا!

ارقص والعب ليل نهار!(...)

هذا هو حظ البشر..."[1]

وكما يرى الباحث المستشرق ياروسلاف ستيتكيفتش أنّ هذا النمط لا يفسر على نحو نفسيٍّ ظاهر بأنّه دعوة إلى الامتثال إلى صوت الغريزة والمتعة الجسديّة في نزعة (أبيقوريّة) تقنع باللحظة الحاضرة، بل يشير إلى مفترقات طرق بطولية، فالبطل عليه الاختيار بين ممر واسع

(1): ستستكيفتش، (ياروسلاف): 2005م، (العرب والغصن الذهبي)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1، ص219، 220، وأيضا: بشور، (وديع)1989م ، (الميثولوجيا السورية أساطير آرام)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط: 2 ، ص 319، 320

أوممر ضيق[1]، ومفترق الطرق عند البطل الصوفي يتمثل في المضي قدماً حيث الوحشة والخطر أو الامتثال لأمر السلطة الدينية و السياسية التي ستنزع عنه صفة البطولة وتجعله كعامة الناس.

والشيء الأهم من هذه العناصر ينحصر في تحديد قوتين تتجاذبان وجود هذا البطل، الأولى قوة العقل والثانية قوة الغريزة، هذا ببساطة ما يمكن قوله، وما يبنى عليه أنّ قوّة العقل يصاحبها تطرّف البطل في استخدامها، وقوّة الغريزة تتجسّد في السلطة الحاكمة أو العقل المحدود، الذي يحيل إلى القوة الكبرى التي لا يمكن اختراقها (قوة الأكثرية)، إنّها الثنائية الأبدية التي تختصر الوجود الإنساني، وبعد ذلك يتضح دور هذا البطل في دفع الحدث الكوني إلى الأمام، ولاسيما عندما نقارنه بدور البطل في الحكايات الأسطورية القديمة، كما في أسطورة شمشون ودليلة [2] التي تستخدم الأسلوب الرامز في التعبير عن الأحداث التاريخية الواقعية، وما يتصل بهذا البحث التأكيدُ أنّ الصراع في هذه الأسطورة بين الشخصيتين صراعٌ ميثولوجيّ بين عبادتين كانتا في زمنها (عبادة الإله شمش وعبادة آلهة العقل المقة) كما يظنّ الباحث فاضل الربيعي، أو بين الخصب والجدب، الليل والنهار.[3]

و يضاف إلى ذلك أنّ الشخصيّة الصوفيّة تفهم الرموز الأسطورية لأنها تدرك دور اللغة في التعبير عن الحقائق الروحية بطريقة رامزة، فابن الفارض يقول في إحدى قصائده:

" وإن عبدَ النارَ المجوس وما انطفت كما جاء في الأخبار في ألف حجة

فما عبدوا غيري و إن كان قصدهم سواي و إن لم يضمروا عقد نيتي"[4]

فالذات الصوفية تنطق باسم الذات الإلهية و تفسر الرموز التي تشكل على العقول العادية، فهذه النار التي ترمز إلى القدرة المطلقة ليست معبودة في ذاتها بل هي تجسيد رمزيّ للذات الإلهية، ويضاف إلى ذلك ما يحتويه قول الشاعر من تفصيل لمستويات ذلك الرمز، فإنّ القائل بتطابق الرمز مع مرموزه لا يلام على ذلك، فمن عبد النار دون معرفته بدلالتها الرمزيّة لا يصبح

(2): المرجع السابق: ص 221.

(3): الكتاب المقدس: العهد القديم، سفر القضاة: (16: 13– 22).

(4): اللاذقاني، (محيي الدين): 2012م،(الأنثى مصباح الكون أوديسة النساء بين الحرية والحرملك)،دار مدارك للنشر، لبنان، بيروت، ط : 5، ص 41.

ويمكن الرجوع إلى مقابلات الباحث فاضل الربيعي على الشابكة عن طريق الرابط التالي: https://youtu.be/y5-Me5QOTxQ، وفي هذه المقابلة يتحدث الباحث مستفيضاً عن أسطورة شمشون و دلالتها الرمزية، وملخص القصة فيما يتعلق بهذا البحث أنّ دليلة (ذو ليلة) استطاعت أن تتعرف على نقطة ضعف شمشون(شمش أو شمس) الكامنة في شعره وقامت بقص خصلات منه، فخارت قواه وتمكنت من السيطرة عليه والتخلص منه، فالكهنة الذين كانوا على عبادة الإله شمش تصوروا أنّ الظلام أو الليل هو الذي قهر هذه العبادة، وبذلك يمكن أن تتضح علاقة القصة الأسطورية بالتاريخ ويفهم دور البطل وصلته بالواقع بوصفه نوعاً من تمثيل الصراع الثقافي بين الحضارات القائم على طبيعة الخلق الكوني.

(1): ابن الفارض، (أبو حفص عمر بن أبي الحسن، ت 632هـ)، د.ت، (ديوان ابن الفارض)، دار صادر، لبنان، بيروت، د.ط، ص 115.

كافراً، لأنّ كلّ إنسان يفهم دلالة الرّمز بما يوافق مستوى إدراكه العقلي، وهذا المبدأ الصوفي نجده عند ابن عربي مفصلاً على أكمل وجه في حديثه عن الكون و وحدة الوجود، وذلك في قوله الآتي:

"(...) إذا كان الحقّ وقاية للحق بوجه، والعبد وقاية للحق بوجه، فقل في الكون ما شئت، إن شئت قلت هو الخلق، و إن شئت قلت هو الحق، و إن شئت قلت هو الحق و الخلق، وإن شئت قلت لا حق من كل وجه و لا خلق من كلّ وجه، وإن شئت قلت بالحيرة في ذلك."[1]

فتصور العلاقة بين الكون والخالق عند ابن عربي قائم على تحديد المراتب السابقة التي يفهم منها طبيعة الرمز الصوفي، والدلالة المترتبة عليه، فالكون هو الوجود المادي المخلوق ، أو هو تجل للخالق بموجوداته، فوحدة الوجود تفضي إلى تصور الكون حالة من التفاعل الفكري الذي لا يثبت على حال، لأنّه إن فعل يعني ذلك تحوّل إلى عدم، والاختلاف في مستويات الإدراك هو سرّ هذا التفاعل.

ومن هذا المنطلق يمكن أن تعدّ الشخصيّة الصوفية بملمحها البطولي مادةً فكرية تنتقل عبر الأجيال كلما سمحت لها الظروف الواقعية بالظهور، فكل عصر تطغى فيه النزعة المادية سينبري هذا البطل لمواجهتها مهما كانت العواقب.

ثانياً: البطل الصوفي في رواية الرابطة القلمية:

في العصر الحديث حينما بدأ الحكم العثماني يتراجع، تاركاً البلاد العربية غارقة في الجهل والفقر والتخلف، بدأت حركة الهجرة باتجاه الغرب و أمريكا تتصاعد، وكان من بين هؤلاء المهاجرين مجموعة من الشبان من سورية ولبنان (سورية الكبرى)، استطاعوا بإمكانياتهم المحدودة إنشاء الرابطة القلمية في الولايات المتحدة الأمريكية في مدينة (نيويورك)، وقد حملت على عاتقها نقل ما وصلت إليه الآداب الغربية بعد نهضتها الثقافية الكبيرة إلى الأدب العربي، ومن أعضاء هذه الرابطة: جبران خليل جبران(لبنان ـ بشرّي)، وميخائيل نعيمة (لبنان ـ بسكنتا) و إيليا أبو ماضي (لبنان ـ المحيدثة) ونسيب عريضة (سورية ـ حمص)، ورشيد أيوب (لبنان، بسكنتا) وغيرهم.[2]

من أهم الأنماط لشخصية البطلِ في روايات الرابطة القلمية هي نمط البطل الصوفي الذي عرفه الأدب العربي من خلال شخصيات عرفانية تاريخية كشخصية الحلاج الحسين بن منصور وابن عربي والسهرودي كما مرّ سابقا، والبطل الصوفي هو الذي يمثل الشخصية التي تحمل الفكر

(2): ابن عربي، (محيي الدين محمد بن علي، ت 638هـ): 2016م، (فصوص الحكم)، دار آفاق للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط: 1، ص112.

(3): نعيمة، (ميخائيل) : 1979 (سبعون، المرحلة الثانية)، المجموعة الكاملة، مج: 1، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط: 2، ص445 وما بعدها. و أيضا: نعيمة، (ميخائيل): 1934م(جبران خليل جبران، حياته ـ موته ـ أدبه ـ فنه)، مطبعة (لسان الحال)، لبنان، بيروت، د. ط ، ص 169 وما بعدها.

الفلسفي الخاص بالتوجه الصوفي، فهي شخصية فلسفية في المقام الأوّل، ومن ثم لا ينعزل هذا التوجه عن معطيات العصر الذي نشأ فيه، فظهور هذا البطل لا يعني انفصالَه عن سائر التوجهات الموجودة في المجتمع، فعند مراجعة السير الشعبية لشخصية الحلاج سنجد أنها تمثل مطلباً ثقافياً يصدر عن نبوءة تشبه النبوءات التي توجد في القصص الأسطورية كما في شخصية (كساندر بريام) التي حذرت قومها من دخول الحصان الخشبي إلى طروادة[1]، هذا المطلب هو إيجاد الشخصية التي تقوم بتحذير المجتمع من الوقوع في الخطيئة التي يتكفّل هذا البطل الصوفي بمواجهتها بأسلحته الخاصة وتنتهي بمصرعه. والقارئ يمكن أن يستشف عند قراءة سيرة الحلاج أنّها تقوم على نبوءة مركزيّة يسبقها الجانب المقدس لولادة البطل، فقد نذرته أمّه لخدمة الفقراء و المساكين في المسجد، وحينما بدأ عمله فيه وقع على ورقة فيها اسم الله الأعظم فأخذ الورقة وابتلعها، وكانت هذه الورقة تخص شيخه أبو القاسم الجنيد، وحينما طلبها ولم يجدها أخذ يخوّف طلابه بأن يقطع يد الفاعل اليمنى إن لم يردّها فلم يستجب أحد، وطلبها مرة أخرى مخوفاً الذي هي بحوزته إن لم يردها سيقطع يده اليسرى فلم يستجب له أحد، فقال: **"من سمعني أطلبها ولم يردَّها قطعت رجليه، وصُلبَ، ورجم، وأحرق، وذرّي في الهواء"**[2] وبعد ذلك تتحقق النبوءة، و يقتل الحلاج بعد قطع أطرافه، وصلبه، ويحرق، ويذرى رماده، أما الأفعال التي يقوم بها هذا البطل هي مواجهة المجتمع المنحرف المتمثل بالسلطة السياسية أو الدينية التي تعمل جاهدة على مواجهة ذلك البطل بكل الوسائل، وأدواته الكلمة والنفس الحساسة التي تنظر إلى الموجودات بطريقتها الشعرية الجمالية، وحيثما توجد المدينة يوجد الخطر، لأن التمدن سلاح ذو حدين، ينزلق نحو الهمجية عندما لا يعبأ إلا بالطبقات الرأسمالية التي تحتكر الأموال والثروات، وبعد ذلك يخلق البطل من رحم هذه المخاطر التي تنذر بزوال هذه المدنية المزيفة، ويبدأ معركته دون أن يثنيه شيء ويقدم عليها حتى يلقى مصيرَه، وأول معارك هذا البطل هي معركته مع نفسه فبعد أن يثبت انتصاره فيها ينطلق لتحقيق النصر الخارجي الذي يتجسد بالانتصار على جهل العامة، ويحاول جاهداً أن يبثّ الروح فيها عن طريق مقدرته التعبيرية الخارقة، ويبدأ الناس يتأثرون بهذه القدرة العجيبة ويتجمعون حولَه ليأتي الوحش الكبير أو التنين الظالم الذي لا يريد أن يزعجه أحد فيقدم على البطل الذي لا يحاول الفرار لأنه يعرف في قرارة نفسه أن جسده ما هو إلا حالة عرضية زائلة، فيتقبل الموت برحابة صدر.

والبطل الصوفي هو تمثيل للذات العليا وهو بذلك يحتوي على الصفة الإلهية التي احتفظت فيها القصص الأسطورية للأبطال، ومن هذا الموقع يمكن ربط البطل الصوفي بالبطل الأسطوري مع احتفاظه بالصفة البشرية التي تتجلى بطريقة تعامله مع الواقع في مختلف المراحل الزمنية،

(4): عبود، (حنا): 1997م، (فصول في علم الاقتصاد الأدبي)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، د. ن ، ص6 وما بعدها.

(1): السح، (رضوان):1998م، (السيرة الشعبية للحلاج)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط : 1 ، ص 33.

لأن البطل هو صورة مثالية للإنسان المطلوب في المجتمع، وهو يحاول خلقَ واقعه أو مجتمعه الخاص الذي يستطيع العيش فيه.[1]

1ـ ملامح وصفات البطل الصوفي في رواية (مذكرات الأرقش):

أول شخصية يمكن استجلاءُ معالمِها البطوليَّةِ الصوفية في روايات أدباء الرابطة القلمية هي شخصية (الأرقش) التي خلقها الأديب في مخيلته، وصنع لها الظروف المناسبةَ في أحد المقاهي في مدينة نيويورك[2]، وكلمة الأرقش أطلقها الأديب على هذه الشخصية بسبب وجهه المشوه من آثار الجدري[3] وهذه الصفة هي إشارة إلى تفرّد شخصية (الأرقش) وتميّزه من غيره. وقد وجد مذكراته في مكان نومه بعد أن غادر المقهى ،وغاب في ظروف غامضة، وترك وراءَه هذه المذكراتِ، فأخذها الأديب وبدأ بسردها على شكل مقاطع صغيرة تبدأ باليوم الذي دون فيه الأرقش دون ذكر تاريخ السنة أو الشهر، ويبقى ترتيب هذه المذكرات يوافق المضمون الفكري الذي أراده الأديب أن يبثّه فيها، ومع إغفال عنصر الزمن يمكن أن يعوَّض عنه بتسلسل الأفكار وكأنّ الشخصية تبنى من داخلها.

أما شخصية صاحب المقهى فيقدم الأديب من خلالها صفات شخصية الأرقش فهو كثير السكوت، ويعرف مجموعة من اللغات وهو لا يأكل اللحم والسمك، فهذه الشخصيّة الثانويّة ليس لها أثر في بناء شخصيّة الأرقش، وإنما تتكشف هذه الشخصيّة عبر مجموعة من الحقائق الصوفيّة التي يثبتها الأديب من خلال هذه المذكرات، وصاحب المقهى هو شخصيّة النقيض الفلسفي لشخصيّة البطل، ولكنها لا تتدخل في تكوينها الذاتي، وبذلك يتمكن الأديب من تحقيق الخصوصية الفنية للشخصية الرئيسة، أما سائر الشخصيات فتولد بحسب حاجة الشخصية الرئيسة إلى استكمال أفكارها، ويناقش (الأرقش) مجموعةً من القيم الأخلاقيّة والإنسانيّة، ويخلق الشخصيات بحسب الأفكار التي يريد إثباتها، وكأن (الأرقش) يراقب تلك الشخصيات من مكان مرتفع ويسجل ردة فعلها على الأحداث. ويبدأ الأديب هذه المذكرات بقول الأرقش:

" الاثنين

الناس قسمان: متكلمون وساكتون.

(2): زويغ، (علي): 1982م، (قطاع البطولة والنرجسية في الذات العبية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط : 1، ص 35 وما بعدها.

(3): نعيمة، (ميخائيل): 1979م،(سبعون، المرحلة الثانية)،المجموعة الكاملة، مج:1، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2، ص 356. وما بعدها.

(4): المصدر السابق: ص 344.

أنا قسم الإنسانية الساكت. وما بقي فمتكلمون. أمّا البكم والرّضع فلغاية ختمت الحكمة الأزلية على أفواههم فلا يتكلمون. في حين أنّي ختمتُ على فمي بيدي. وقد أدركت حلاوة السكوت ولم يدرك المتكلمون مرارة الكلام.لذاك سكتّ والناس يتكلمون"[1]

فالصمت في عرف المتصوفين صمت معرفي عن البوح بالأسرار التي لا يقبلها عامة الناس[2]، وشخصية الأرقش تفضل السكوت على الكلام، لأنّ الكلام الحقيقي لا يمكن أن تستوعبه الحروف، والكلام عنده" **مزيج من الصدق والكذب أما السكوت فصدق لا غشّ فيه"**[3]، والصمت هو فعل تعجبيّ يأخذ البطل الصوفي الذي يمتنع عن التدخل في ما يرى أنه رغوة الحياة، فهو ناسك يبتعد عن الخوض في مهاتراتِ العامة، له جسد نحيل، و وجه كرقعة من الخشب نخرها السوس ولكنّ روحه تمتلك من القوة ما يجعلُه يضبط نفسه عن سخرية الناس فيه لأنه يسيج روحه بالسكوت.

و(الأرقش) يؤمن بوحدة الوجود، ويرى الكون بوصفه سحلّاً عظيماً يدون كل شاردة و واردة، ولذلك يرى أن على الناس أن تلتفت إلى فهم هذا الحقائق كي تدرك أن لا وجود خارج الذات العليا التي يحيط علمُها بكل شيء.[4]

والحياة في نظر (الأرقش) **" مدرسة إلهية تعنى بتربية الآلهة. ولا ينال شهادتها النهائية إلّا الآلهة"**[5] وبهذا يرسم الأديب حدود شخصية البطل النهائية، وهي البلوغ إلى درجة الإله أو العودة إلى حالة الإنسان الأولى قبل السقوط.

وهو يؤمن بالتقمص بوصفه حلاً للغز الموت، وتفاوت الحظوظ بين الناس، مما يكسب الحياة العدالة المطلقة، وهذه العقيدة تفسح المجال أمام شخصية ا(لأرقش) كي يسعى في دأب باتجاه الانعتاق من كل شيء.

أما فيما يتعلّق بفنية الرواية فإنّ تقبّل (الأرقش) لفكرة الموت يقابله تطرف شخصية صاحب المقهى الذي يسرف في حب المال ولاسيّما في المقطع الذي يصور غضبَه بعد أن أعاد الأرقش المحفظة التي تحتوي المال إلى صاحبها،[6] وهذه المقابلة توضح درجة المعاناة التي تصيب الأرقش في مواجهة العالم المقابل لعالمه، فهو غارق في نزعته التأملية في أسرار الوجود و صاحب المقهى يجري بشغف وراء شهوته في حب المال، وعن طريق هذه المقابلة بين الشخصيتين يستطيع الأديب أن يثبت حجم المأساة من غير أن تبرز في الرواية شخصية أخرى تساند شخصية البطل، فالعقدة تتجسد في العناصر التي تتنازع شخصية (الأرقش)، فهو عندما

(1): نعيمة، (ميخائيل): 1979م،(سبعون، المرحلة الثانية)، : ص 349.
(2): العفيفي، (أبو العلا): د. ت (التصوف الثورة الروحية في الإسلام)، دار الشعب للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، د. ط،ص136.
(3): نعيمة، (ميخائيل): (مذكرات الأرقش)، المجموعة الكاملة، مج: 4، ص 351.
(4):المصدر السابق: ص353.
(5):المصدر السابق: ص 378.
(6): المصدر السابق: ص 387، 388.

يظهر في تعاليمه الطوباوية لا يفتأ أن يزج له الأديب بشخصية صاحب المقهى التي تفسد عليه عالمه المثالي الذي يحاول خلقه، وتعود فتضعه أمام أحداث أخرى يرى نفسَه يعاني منها من جديد، وبذلك تصبح شخصية صاحب المقهى تجسيداً للمفهوم المضاد للبطولة، لأن البطل هو تجسيد لجدلية الواقع والرؤيا المثالية له.[1]

أما تمثيل الصراع الداخلي الذي يعانيه البطل في هذه الروية فنجده في مونولوجات الأرقش الكثيرة، منها ما نجده في قوله:**"(...)أنأ أنا. ما أعرفه في هذه اللحظة عن نفسي هو كل ما أحتاج إلى معرفته. فالأرقش الذي كان من عشرين جيلا، والأرقش الذي كان من ألف جيل قد اجتمعوا في أرقش هذه اللحظة. وأرقش هذه اللّحظة ليس بغريبٍ عني. فصوت من يسألني: من أنا؟(...) وانا بين تلك وهذه أرقشٌ يعرف نفسه وأرقش يجهلها فيسأل: (من أنا؟) وكأن الأرقش الثاني قد أفاق أو يوشك أن يفيق، من سبات عميق. فهو يعرف من أين جاء ليعود من حيث جاء.**

الحرب سجال. فأي الأرقشين يغلب؟"[2]

فالبطل الصوفي يركز على معالجة المعاني الفلسفيةِ التي تتعلق بالتشكيل النفسي للإنسان، وهذا الأرقش تتنازع شخصيتَه قوتان قوة تجذبه إلى الأرض، وقوة ترتفع به إلى السماء، والأديب يمعن في تصوير ذلك الصراعِ الذي يعانيه (الأرقش)، والغاية هي أن يخلق منه الإنسان الكامل الذي يمثل عالم الوسيط بين الذات الإلهية و الإنسان[3]، ولهذا يقرر أن الأنا الخاصةَ بتلك الذاتِ الإلهية قد حان لها أن تعود إلى مصدرها، ويشدد الأديب على حالة الصراع التي يعانيها هذا البطل من خلال المقابلة بين العالم الذي يطمح إليه، و العالم الذي هو فيه وهذه سمة جوهرية في شخصية (الأرقش).

وفي بداية هذا البحث تبين أن دور البطل الأسطوريِّ يكمن في دفع الدورة الكونية إلى الأمام بعد أن غابت الآلهة، وهذا لا يبتعد كثيراً عن ما يريده (الأرقش)، فهو يبحث في عالمه الواقعيِّ عن الأسباب التي تمكنُّه من خلق عالم يوازي ذلك العالمَ الذي يصنعُه في مخيلته، عالمَ الجمال المطلق، ولكنه لا يستطيع، وذلك ما نجدُه في عبارة الأرقش: **"نبحت حبي بيدي. لأنّه فوق ما يتحملُه جسدي ودون ما تشتاقه روحي"**[4] وهكذا كل من يريد أن ينعتق من أثقال الحياة التي لا لا نهاية لها، عليه أن يرفضَ ذلك العالم الذي يقيّدُ روحه وينطلق مع عالم المعنى الذي يخلو من ثنائية الألم واللذة، لأنّ هذه الثنائية عنده مجرّد وهم يسعى إلى تجاوزه، فكلّ لذة تؤدي إلى ألم، وكل ألم يطلب لذة تزيله، فالتركيب الثنائي الذي يحكم مبدأ الوجود لا بدّ له من خلق إفرادي يتوالد عنه، وشخصية (الأرقش) هي إثبات لهذه الوحدة الفردية، وهي في هذا تمثّل أهم الملامح

(7): زويغ، (علي): (قطاع البطولة والنرجسية في الذات العبية)، ص41.
(8): نعيمة، (ميخائيل): (مذكرات الأرقش)، المجموعة الكاملة، مج: 4، ص 391، 392.
(1): ينظرفي:أبو زيد، (نصر حامد): 2002م (هكذا تكلّم ابن عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، د. ط، ص 180. وما بعدها
(2): نعيمة، (ميخائيل): (مذكرات الأرقش)، المجموعة الكاملة، مج:4، ص 446.

الصوفية لهذا البطل، فهو بطل يتعالى فوق الثنائية المضللة، ولا يخفى عن القارئ ما في هذه الرواية من تأثّر كبير بأفكار أئمة الأدب الصوفي في مفهوم (الأنا) ولاسيما ما نجده في قصيدة للشاعر الصوفي مولانا جلال الدين الرومي التي يقول فيها:

" أنا الشيخ ، أنا الشاب، أنا السهم ، أنا القوس

أنا الدولةُ الخالدة: ألستُ أنا أنا .. بل أنا أنا

أنا سروة في بستان، أنا روح في بدن، أنا نطقه في الفم

أنا في دهشة من هذه الواقعة،أنا في وعي، وفي غير وعي

أنا ناطقٌ صامت،أنا نوح مسكت

ومن ذلك اللونِ لماذا أنا بلا لون

وأيُّ تشبث لي بتلك الجدائل

أنا الرئيس، أنا الإقبال معا

أنا الملك، أنا العرش معا

(...)"[1]

هذه القصيدة تصور الحالة الوجدانية التي يصل إليها الشاعر بعد تخلّيه عن أناه الذاتية التي تقبع فيها المشاعر المتضادة، ويخلق منها الأنا العليا التي تشبه الدولة الخالدة، وهي الأنا المجردة من وهم الثنائية، والأديب ميخائيل نعيمة يخلق من ذاته هذه الشخصية التي تُقدم على البحث عن الأنا العليا، والتي تجدها في العالم المثالي الذي لا يتأثر بمنازعة الواقع لها، وهذه الشخصية التي خلقها الأديب تشبه شخصية (البوذا) التي خصص لها الأديب مقالاً في كتابه (المراحل)، وحكى قصّته بشيء من الإيجاز فقد ترك زوجه وطفلَه الحديثَ الولادةِ وطلب العزلة منقطعا للتأمل، وعنده النرفانا هي الحقيقة المطلقة التي يرى الأديب أنّها تشبه ملكوت السموات الذي بشر به السيد المسيح، والجنة التي وعد بها الرسول محمد (ص)، أما الطريق إلى هذه الحقائق فيكون بالعزلة التامة وقمع النفس عن الشهوات التي من شأنها أن تصرفَ الإنسان عن بلوغ هذه المرحلة، وتعمل على تأخيره في اكتشاف نفسه التي هي جزء من الذات العليا كما يرى الأديب.[2]

(3): الرومي، (جلال الدين بن محمد البلخي، ت672هـ):1997م (المثنوي) الكتاب الرابع، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، القاهرة، د.ط ص 6، 7.

(2): نعيمة، (ميخائيل): 1979م (المراحل)، المجموعة الكاملة، مج:5، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط:2، ص 9، 15، 26.

والبطل الصوفي هو صورة للأنا المحررة في رواية الأديب، وهو محاولة لخرق الاعتيادي في المجتمع الذي يسير على وتيرة واحدة، وبانعتاق هذا البطل وانتصاره يصبح أمثولة تقتدى فيتحرك شعور الجماعة، ويدفع من خلال الحركة الثقافية وفعل القراءة إلى تحرّي تلك المعاني والحقائق التي عني بها أدباء الرابطة القلمية.

2ـ التركيب الثلاثي في رواية (اليوم الأخير):

لا يبتعد أسلوب (مذكرات الرقش) عن رواية (اليوم الأخير) للأديب ميخائيل نعيمة، وفيها نجد شخصية البطل أستاذ للفلسفة يستيقظ على صوت يدعوه إلى أن يتلمّس حياتَه في يومها الأخير، ويبدأ الأديب في بثِّ الأفكار الصوفية عن طريقه وعن طريق شخصيات أخرى كشخصية (اللامسمى) وشخصية (هشام)، وقد جعل الأديب أحداث الرواية تجري في يوم واحد وهو إشارة إلى عمر واحد من أعمار الإنسان التي يؤمن الأديب أنها تكرر على الإنسان إلى أن يصل إلى الدرجة التي تمكنه من الانعتاق الكلي الذي لا يضطره إلى ولادة جديدة، ويركز هذا البطل على المفاهيم الفلسفية التي تتعلق بمسألة الموت والحياة ومفهوم الثواب والعقاب، وفي المجمل يعد الإنسان بوصفه العالم الأصغرَ، هو الفكرة المحورية في هذه الرواية لأنه صورة مصغرة للكون، ومن ذلك ما نجده في قول الأديب على لسان شخصية البطل (موسى العسكري) في حوار مع نفسه يصف جسد الإنسان:

" لكأنه ـ وهو من ضآلة الحجم ما هو ـ يطمح إلى جمع الأكوان كلها في قبضة يده أو في بؤبؤ عينه. ذلك هو العجب العجب. ألعلّ الإنسان أعظم من سائر الأكوان؟ أم لعلّ الأكوان كلها في الإنسان؟ (...)"[1]

ويمكن للقارئ أن يتابع التدرج الفلسفي في أفكار الرواية، ولكنّ الشيء المهمّ في ذلك أنّ تقسيم الأديب الشخصيات جاء على ثلاثة مستويات:

شخصية الأب ـــــــــ الآب

شخصية الابن ـــــــــ الابن

شخصية اللامسمى ـــــــ الروح القدس

ويؤكد ذلك أنّ شخصية الأب عندما بدأت باكتشاف الحقائق التي كانت مخفية عنها انتقل ذلك إلى شخصية الابن الذي بدأ بدوره يتعافى من أمراضه، فأصبح يتكلم ويمشي، وبعد ذلك يصوره الأديب في رحلة مع (اللامسمى) في زورق يجدف عكس تيار نهر زمان[2]، وهذه الطبيعة الثلاثية لبناء الشخصيات أمر مألوف عند الأديب ميخائيل نعيمة نجده في أغلب مؤلفاته كما في كتابه البيادر و المراحل وغيرهما، وعقيدة التثليث من الأمور المهمة التي توقف عندها كبار

(2): نعيمة، (ميخائيل): 1979 م(اليوم الأخير)، المجموعة الكاملة، مج:2، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2، ص55.

(3):المصدر السابق: ض 208..

المتصوفين من أمثال ابن عربي في الفتوحات المكية،[1] والتركيب الثلاثي قديم قدم نشوء الأديان كالديانة المصرية القديمة التي تقسم الآلهة إلى (إيزس الزوجة، أوزيريس الزوج، وحورس الابن) وأيضا في الديانة السومرية (آنو، وانليل، وآيا) وغيرها من المعتقدات الأسطورية القديمة التي تصوّر الوجود في حالة من التفاعل بين هذه الثلاثية الإلهية[2]، أما في الديانة الهندوسية القديمة التي كان الأديب يجلّها في مؤلفاته[3]، فنجد (براهما وفشنو وسيفا) **" يمثل تجليات ثلاثة للمطلق"**[4] وفيما يتعلق بعقيدة التثليث في الرسالة المسيحية فينقل لنا الباحث عاطف جودة نصر آراء ابن عربي فيها ومن ذلك قوله:

" أما في العقل فأصحاب الموازين ـ ويعني بهم المشتغلين بالمنطق الأرسطي ـ يعرفون ذلك، وأما في الشرع فإنّ قوله : (إنمّا قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون) (النحل آية 40) فهذا ضمير (نا) عين وجود ذاته.. فهذا أمر واحد، وقوله، (إذا أردناه) أمر ثان، وقوله، (أن نقول له كن)أمر ثالث ... فالاقتدار الإلهي على التكوين لم يقم إلا من اعتبار ثلاثة أمور شرعاً، وكذلك هو الإنتاج في العلوم بترتيب المقدمات، وإن كانت كل مقدمة مركبة من محمول وموضوع، فلا بدّ أن يكون أحد الأربعة يتكرر فيكون المعنى ثلاثة... فوقع التكوين عن الفردية وهي الثلاثة لقوة نسبة الفرديّة إلى الأحديّة".[5]

و الذي يتصل بالدراسة أنّ عقيدة التثليث تعطي البطل الصوفي المتمثل بشخصية الأب القدرة على كشف الحقائق الفلسفية والدفع بها إلى مجاراة أحداث الرواية، فالبطل الصوفي هو بطل معرفي، يهتمّ بالحقائق الكبرى التي تسيّر الكون، ويصوغها بطريقة فنية جمالية، فوجود هذه الشخصيات الثلاث هو عبارة عن خطة البطل في الخروج من العقدة المتمثلة في حصر الإنسان في مجال مادي ضيق، وتغلّب البطل على هذه العقدة أعقبه تغيّر شامل في أحداث الرواية، فمن خصائص البطولة في نص الرواية أنها تجعل مصير الإنسان مرتبطاً لا بشخصيّة البطل في ذاته، بل في قدرته على تحقيق التغلّب على نفسه أولا ومن ثمّ تُدفع حركة الشخصية إلى باقي الشخصيات، ولاسيما أنّ الأديب لا يؤمن بالزمن والواقع بقدر ما يؤمن بغاية الزمن من الإنسان، ولذلك كان زمن هذه الرواية هو يوم واحد فقط، ولكنّ هذا اليومَ يتصل بعمر الشخصيات السابق، و مستقبلها المرتقب، ولأن هذا التغيير الطارئ على شخصية البطل هو جوهر هذا العمل الروائي، بات التركيز على الخلاصة من عمره، وهي تنحصر في ذلك اليوم الذي سيتغير فيه كلّ شيء، حتى الإحساس بالزمن سيتلاشى لأنّه زمن وهمي بالنسبة للحقيقة الذاتية للإنسان، وذلك ما عبّر عنه الأديب في نهاية الراوية، في ذلك المشهد الذي يفتح فيه حوارا مع أحد الأشخاص الذي كان ينتظر في المطار، ويتبين من هذا الحوار الفرق بين الزمن الذي بات

(4): جودة نصر، (عاطف): (الرمز الشعري عند الصوفية)، ص 481. في هذه الصفحات يشرح الباحث ما ذهب إليه ابن عربي في حديثه عن عقيدة التثليث، فأهل التثليث داخلون في الرحمة المركّبة بحكم أنّهم موحدون توحيد تركيب، وهم يلحقون بالموحدين في حضرة الفردانية لا في حضرة الوحدانية.

(5): المرجع السابق: ص 482.

(1): نعيمة، (ميخائيل): (المراحل)، المجموعة الكاملة، مج:5، ص 9 وما بعدها.

(2): جودة نصر، (عاطف): (الرمزاشعري عند الصوفية)، ص 483.

(3):المرجع السابق: ص 481.

موسى العسكري يفهمه بطريقته، وبين الزمن عند عامة الناس الذين ينظرون إليه تلك النظرة المادية، ويظنّون من خلال هذه النظرة أنهم يسودون على الطبيعة بتلك الأدوات التي تختصر الزمن (الطائرة). وبعد ذلك تحدث المأساة بسقوطها، واحتراقها، وموت ركابها، وكأن الأديب يقول: هذا هو مصير من يفكر بالسيادة على الزمن بالقوة أو التعالي، فمهما بلغ ذكاء الإنسان وقدرتُه على التحكم بالطبيعة فإنه يظلّ عاجزاً عن الإحاطة بكل ما في الكون من أسرار خفيّة، وهو لا يبلغها بحواسه بل بقلبه وعاطفته، وهنا يأتي المشهد الجمالي الذي يقابل مشهد المأساة، وهو ذلك الزورق الذي يجري عكس تيار النهر، وهو زورق النجاة إذ يجدف الثلاثة وكأنهم واحد، فيجري النهر إلى حيثما قدر له أن يصل ويتجه الثلاثة إلى منبع ذلك النهر وهو المطلق الذي لا يحدّه زمن ولا تحيط به قدرة.

فقد استطاع هذا البطل أن يوجد طوق النجاة معتمدا على حدسه، وأن يتغلب على نفسه ليتغلب بعدها على كل شيء، ويمسك في قبضته بمجريات الواقع لأنّه يؤمن أنّ الإنسان عالم صغير، فإن استطاع أن يتحكم بنفسه صار بوسعه أن يتحكم حتى بالزمن، أما الأداة فهي الزورق الكوني الذي يسير عكس تيار الزمن، ولا يخفى ما في هذا المشهد من تشابه في استخدام مصطلحات الأسطورة القديمة، فمن المعروف أن الإله المصري (رع) الشمس كان ينتقل في نهر السماء عن طريق زورق، إذ كانت الديانة المصرية القديمة تتصوّر وجود نهر كبير في السماء تجري فيه الشّمس، ومهما اختلفت مقاصد الأسطورة فالشيء المتفق عليه أنّ الإنسان القديم كان يرى وجود عالم ميتافيزيقي يقبع خلف العالم المحسوس، ولهذا كان استيعاب الزمن وفهمُه يتطلب معرفة أسرار تلك الدورة المستمرة المتكررة[1]، والنزوع الصوفي عند البطل هو محاولة لخرق الزمن، بعد أن يبلغ الشعور بالثنائية أوجَه ليأتي البطل بوصفه تجسيداً إفرادياً مولودا من تفاعل تلك الثنائية، والكل يأتلف في تركيب ثلاثيّ، ويضاف إلى ذلك أنّ الأديب استطاع أن يعبر عن ذلك كلّه بقصة واقعية، يمكن أن تحصل لأيّ إنسان وحوّلها إلى واقع يعكس الرؤيا الجمالية مستخدماً لغة المفارقة والمجاز.[2]

3ـ رواية مرداد:

ـ دلالة العدد والزمن في الرواية وعلاقتها بالفكر الصوفي:

من الروايات المهمّة في أعمال أدباء الرابطة القلمية رواية (مرداد) للأديب ميخائيل نعيمة، وفيها يعاود الأديب إثارة معارفه الفلسفية والصوفية التي نجدها تتردد في أغلب مؤلفاته، ويبدأ الأديب هذه الرواية بمشهد متخيل يحيل إلى أسطورة الطوفان وفلك نوح التي تتردد في معظم الميثولوجيات العالمية، وهي تركز على الخطأ الذي ارتكبه البشر مما جعل الآلهة ترسل عقابها

(4): القمني، (سيد): 2020م، (الإسرائيليات)، مؤسسة الهنداوي، مصر، القاهرة، د. ط، ص 192.
(5): جودة نصر، (عاطف): (الرمز اشعري عند الصوفية)، ص 73 وما بعدها.

فتبيدهم عن بكرة أبيهم إلا زوجين أو مجموعة صغيرة منهم، ويقع على عاتق الناجين أن يعاودوا إعمارَ الأرض بالشكل الذي لا يؤول إلى خرابها من جديد.[1]

وطريقة الأديب في صياغة أحداث الرواية تشبه طريقته في رواية (الأرقش)، فهو يبدأ سرد الأحداث من زمن الطوفان، والسارد هو صوت المؤلف الذي يقرر أنه سيبحث عن الراهب المسحور الذي يوجد على قمة جبال الآس واللّبان، وبعد ذلك تبدأ رحلة الأديبِ الرمزيّةُ بصعود ذلك الجبل في أسلوب مشبع بالخيال، يصوّر فيه الأديب صعوبة الوصول إلى تلك القمة، وهو يقصد فيها المشاق الكبيرة التي يتكبدها الإنسان حينما يختار طريق الانعتاق، وفي هذه الرحلة يغرق الأديب في استخدام الرموز الصوفية العرفانية من مثل حواره مع الراعي الذي صادفه في طريقه، إذ تخرج شخصية السارد المنديل الذي يحتوي على زاد رحلته وهو سبعة أرغفة، ولكنّه عندما يخرجها يأخذها الراعي ويلقي بها إلى الماعز التي كانت معه، ويضاف إلى ذلك الإشارة إلى جنس هذا الراعي الذي ينتمي إلى الصنف الذي لا يأكل الطعام[2]، وفي هذا الحوار أيضاً يدعوه الراعي إلى تلمّس الطريق التي لا تحتاج إلى زاد ماديّ ولا سيما أنّ هذا الطريقَ التي يسلكه يستغرق سبع حيوات، ومعروف أن للعدد سبعة رمزية دينية وأسطوريّة ترجع إلى الرؤية الفلكية للكون كما في مجموعة الدب الأكبر و الدب الأصغر، ومجموعة بنات أطلس السبع، وهو في الثقافة العبرية يعني النصر وله الكثير من الدلالات في الثقافات الأخرى[3]، ولكنّ الأمر الأهم أنّ الأديب قد استخدمه ليشير إلى تخلصه من الحيوات التي يظنّ أنها فرضت عليه قبل أن يتخذ درب الانعتاق الأخير الذي لا يضطره إلى ولادة جديدة حسب ما يرى، وفي هذا وذاك نلمح عند الأديب التوق الشديد إلى العالم الروحي أو عالم المثل كما يرى أفلاطون.

أمّا رمزية العدد (7) في الفكر الصوفي وفلسفته الغنوصية، فهي ترتبط بعقيدة التناسخ وتشير إلى سبعة من الرجال يسمّون بالبدلاء الأفراد، يمكن لكل واحد منهم أن يفارق جسده بالصورة من غير أن يعرف أحد منهم أنّه فقد، وهم على قلب إبراهيم عليه السلام (إبراهيم، موسى، وهارون بتأييد محمد(ص)، و إدرس، ويوسف، وعيسى ويحيى، وآدم) فهؤلاء الأنبياء عليهم السلام يختصرون البناء الروحيّ في الفكر الصوفي، ولكلّ واحد منهم دوره الكوني الذي يناط به، ويشكّل المجموع النفس الكلية للعالم الإنساني، وقد شرح هذه المراتب ابن عربي وأوضح أدوارها على أتمّ تفصيل[4]، وفي المجمل فإنّ التلميح في رواية الأديب إلى هذا العدد يشير إلى سموّ المرتبة الروحية بما يتوافق مع دلالته في اكتمال دورة النفس ووصولها إلى القمّة حيث تتحد بالذات العليا.

ومن خلال هذه النظرة الدقيقة للأعداد ودلالتها الفلسفية، نرى أنّ الأديب في هذا العمل يجنح إلى تمثيل العالم الروحي الذي يودّ أن يكون فيه، ولذلك يخلق من نفسه عن طريق الأسلوب الرمزي

(1):مباركي، (هشام محمد): 2016م (قصة الطوفان بين الأسطورة والدين)، دار الأكاديميون للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، ط: 1، ، ص 34، 35 وما بعدهما.
(2): نعيمة، (ميخائيل): 2010م (مرداد)، مؤسسة نوفل، لبنان، بيروت، ط : 11 ، ص 18.
(3): جودة نصر، (عاطف): (الرمز الشعري عند الصوفية)، ص 390 وما بعدها.
(4): ابن عربي، (الفتوحات المكية)، ص 236 وما بعدها.

تلك الشخصية التي بإمكانها أن تتوافق مع هذا العالم المثالي، وقد وجدنا في (الأرقش) أنّ ذاتية الأديب من حيث البناء الفنّيّ كانت متخفية، وفي معزل عن معاناة (الأرقش) ونضاله الروحي، وهذا ما نجده أيضا في (اليوم الأخير) ، أما في هذه الرواية نجد الأديب يروي الأحداث بلسانه وكأنّ الأحداث وقعت له بطريقة واقعية، فالأحداث عند شخصية البطل الصوفي هي حقيقية، لأنّه يدخل في عالمه الميتافيزيقيّ ويحاول فهمه، وبذلك تقسم الرواية ثلاثة أزمنة:

الطوفان ـــــ الأديب ـــــ مرداد

الماضي ـــــ الحاضر ـــــ المستقبل

وفي هذه المحطات حاول الأديب أن يجعل منها خطّاً واحداً متصلاً، وقد بدأ من أبعد نقطة يمكن أن يتذكرها التاريخ وهي قصة الطوفان وفلك نوح إلى أن وصل إلى قمة الجبل، وتمكن من الحصول على الكتاب، وقد قابل ذلك بالفلك المصغر عندما أعلن (مرداد) أنه هو الفلك والمذبح والنار[1]، وبذلك يعد البطل الصوفيّ بروزاً متعالياً في الشخصية الإنسانية عبر الزمن، تعيد ترتيب سمات هذه الشخصية كذات متألقة و نوعية.

ـ الإنسان الكامل و السوبرمان:

فيما يتعلق بأسلوب الأديب في هذه الرواية نجده يقترب من أسلوب الفيلسوف الألماني نيتشه في كتابه (هكذا تكلم زرادشت)، ويظهر ذلك جليّاً في محاورته للراعي، فهي تشبه مشهد البهلوان الذي مرّ به زرادشت في إحدى الساحات حيث كان الناس يتفرجون عليه، وسقوط ذلك البهلوان يشير إلى سقوط الإنسان المتوازن الذي يشبّهه نيتشه بالبهلوان، فهو يمتع الناس عند مشاهدته حين يمشي على الحبل ممسكا بعصا طويلةٍ كي يحافظ على توازنه، ولكن في فلسفة (نيتشه) لا مكان إلا للإنسان المتعالي أو الخارق (السوبرمان) والذي تبشر به شخصية زارا، أما الأديب نعيمة في محاورته ذلك الراعي فيجعله من الجنس الذي لا يأكل الطعام، أي الذي بلغ مرحلة الإنسان المستغني عن الآخر وعن الطبيعة الجسدية، فعند (نيتشه) الإنسان ما هو إلّا حبل موصول بين الحيوان و الإنسان المتفوق[2]، والتشابه بين الأديب و (نيتشه) يكمن في طريقة خلق الشخصية وطبيعة المشهد الخيالي، ويمكن ان نلاحظ أيضا التشابه في العنوان وتقديم الكتاب، ففي مرداد يقول الأديب في تقديمه:

" منارة وميناء للتواقين إلى التغلّب، أما غيرُ التواقين فليحذروه!"[3] فيما نجد عند الفيلسوف (نيتشه) العبارة التالية **" كتاب للكل ولا لأحد"** والأديب (نعيمة) يقرر أنّ الطريق لهذا الكتاب

(1): نعيمة، (ميخائيل): (مرداد)، ص 140.
(2): ينظر في: نيتشه، (فريديريك): 1938م (هكذا تكلم زرادشت)، تر: فيلكس فارس، مكتبة جريدة البصير، مصر، الإسكندرية، د. ط، ص 8 وما بعدها.
(3): نعيمة، (ميخائيل): (مرداد)، ص 55.

مباح لكل إنسان يجد في نفسه تلك القدرة التي تمكنه من الانعتاق، فهو منارة و ميناء له، وغير ذلك سيكون الكتاب مجرّد طلاسم لا يفهم منها شيء، وأمّا الفيلسوف (نيتشه) يستخدم أسلوب الاستفزاز، فمن غير المعقول أن يؤلف هذا العالم كتاباً لا يمكن ان يعتنق أفكارَه أحد، ولكن لندرة هؤلاء يستخدم الفيلسوف هذا التعبير، والتشابه بين شخصية (زرادشت) عند (نيتشه) و شخصية (مرداد) لا يمكن إثباته في مثل هذا الموضع، ولكنّ الشيء المميّز في شخصية مرداد وتجاوزِها للزمن بالمفهوم الفيزيائي أنّه كائن في الوجود لا يموت كما شرح (شمادم) لشخصية الأديب عندما قابله على قمة الجبل[1] وهو سيظهر فعلَه كلّما دعاه القدر ليعيد ترتيب العلاقات البشريّة بما يتناسب مع مستوياتها في التسلسل الهرمي فهو يطهر الأنا من السموم كلها ويعلّم الناس كيف تزان هذه الأنا لمعرفة سر التوازن الكامل(...).[2]

وفي ذلك يتضح الفرقُ بين شخصية مرداد وشخصية السوبرمان عند نيتشه، ولاسيما أن الأديب ميخائيل نعيمة يرفض ذلك التطرّف في مفهوم القوة التي دعا إليها نيتشه، وقد أفرد له مقالاً خاصاً في (الغربال الجديد) وفي هذا الموضع يقول:

"أمّا كيف للإنسانية أن تخلق السوبرمان؟ و ما نفعها من بعد أن تخلقَه ما دام الموت له بالمرصاد؟ وكيف تكون الجماهير بغير قيمة ما دامت هي التربة التي فيها ينبت ومنها يغتذي السوبرمان؟ ثم كيف للسوبرمان أن يخضع كل الناس وكل ما في الكون لإرادته حتى يكونَ سوبرمانا، وهذا هو خالقه قد ذاق ألوان الوجع، ثمّ جنّ جنونه، ثمّ مات كما يموت الناس؟ ألعلّه توجع بإرادته، ثمّ جنّ بإرادته، ثم مات بإرادته،؟ ومن أين السوبرمان وإلى أين، ولماذا؟"[3]

ويرى الأديب أن عظمة (نيتشه) لا ترتكز على فلسفته بقدر ما ترتكز على مقدرته البيانيّة التي خولته أن يصبح أحد أعظم فلاسفة العصر الحديث.

ومن خلال الإقرار بكينونة الشخصية عند مرداد، تصبح فكرة البطل الصوفيِّ فكرةً مجردة أكثر من كونها شخصيةً واقعيةً إلا أنّ الأديب يسعى إلى زج مرداد في شؤون الحياة كلّها، بوصفه مصلحاً اجتماعياً وروحياً، فهو منظر اجتماعي يتدخل في المشاكل التي تصيب المجتمع ويحاول حلَّها كما في حديثه عن الزواج و الطعام وإلى ما هنالك.

والشيء الجدير بالذكر أنّ الأديب تحدّث عن هذه الرواية في غير موضع من مؤلفاته أهمُّها ما جاء في المجلد الثامن من مجموعته الكاملة في إحدى الرسائل إلى (مريانا دعبول فاخوري) صاحبة مجلة المراحل في سان باولو في ذلك الوقت ، وفيها يتكلم الأديب على معنى اسم مرداد

(4): المصدر السابق: ص 47.
(5): المصدر السابق: ص 67.
(6): نعيمة، (ميخائيل): 1979م ،(الغربال الجديد)، المجموعة الكاملة، مج: 4، دار العلم للملايين ، لبنان، بيروت، ط : 2، ، ص 381.

و الأسماء الأخرى التي صاغها الأديب من المعارف اللغوية و الأسطورية، كـ (مرداد)الذي يحمل معنى العودة، وميكايون الذي يعني شبيه الله وغيرها من الأسماء.[1]

فالإنسان الكامل الذي حاول الأديب تجسيده في شخصيّة (مرداد)، والإنسان السوبرمان عند (نيتشه) الذي تأثر فيه الأديب كما مرّ سابقا، سنجده في الفكر الصوفي عند (ابن عربي) و(عند عبد الكريم الجيلاني ت 832 هـ) وغيرهما، إذ يقصد به الإنسانُ المطلقُ الجمال الذي يستمدّ منه البشر صفاتهم، ولولا وجوده لما وجد الإنسان، لأنّ انتفاء المثال الأعلى يعني عدم القدرة على وجود الهيئة الأرضية للكائن البشري [2]، وهو يوافق الرؤيا الفردية لهذا المفهوم، أي إنّه إثبات لنموذج مثاليّ لهذا الإنسان يخضع لذاتية الأديب أو الفيلسوف في عمله، وفي هذا الموضع تؤثّر التقنية الأدبية الرامزة إذ تختلف عملية التجسيد لهذه الشخصية باختلاف طريقة بنائها، ومن هذا المنطلق فقد كان (لنيتشه) الأثر الأكبر في بناء هذه الشخصية، مما أدى إلى امتزاج ثقافي في تكوين الشخصيّة البطوليّة، فقد عمد الأديب إلى نزع صفة البطل المتعالي في السوبرمان، وأعاده إلى سياقه الشرقي المستمد من الفلسفة الصوفية، فهو بطل إنساني يؤمن بتدرّج مستويات البشر، فيقدّم لنا وكأنّه أب حكيم يراعي تفاوت أولاده في العقول والحظوظ ويسعى إلى توفير السعادة لهم.

وهكذا نجد أنّ البطل الصوفي عند (نعيمة) في حالة من الدهشة بسبب مؤثرات الطبيعة التي تحدثه بلغتها الخاصة، وتكشف له عن سحرها و جمالها الذي ينبع من مصدرها الإلهي، وهو أيضاً بطل إنسانيّ همّه الارتقاء فوق عالم الثنائيات المضللة التي يشعر بثقلها على كيانه، ولأنّ هذا الأمر مستحيل في واقع الحياة الإنسانيّة، اكتسب البطل الطابع الرومانسيّ وأوجد لنفسه عالمه الخاص، من غير أن ينسى عالمه الآخر، فعمل على إعادة تنظيم العلاقات البشرية وفق منظور شمولي يراعي مستويات الوعي البشري كافة، ولهذا تنطوي رسالة هذا البطل على أفكار الإصلاح الاجتماعيّ والاقتصاديّ والنفسيّ في أرقى النماذج المثالية.

4ـ التشابه والاختلاف بين (المصطفى) و (مرداد):

في رواية (النبي) يمزج الأديب بين الأسلوب النيتشوي وأسلوب الكتاب المقدس[3] ليعرض فلسفته الصوفيةَ التي تُعدُّ خلاصة تجربته الفلسفية و الأدبيّة، والشيء الذي قيل في مرداد يمكن أن يقال في النبي من حيث بروز شخصيةِ البطل الصوفي الذي يعيد صياغة أفكاره عن الإنسان

(1): نعيمة، (ميخائيل): 1979م (رسائل)، المجموعة الكاملة، مج: 8، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط : 2، ، ص 379.

(2): سرور، (طه عبد الباقي): 1955م، (محيي الدين ابن عربي)، ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، ط : 2، ص 169 وما بعدها.

(3): نعيمة، (ميخائيل): 1979م (جبران خليل جبران)، المجموعة الكاملة، مج: 3، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2، ، ص 266. وما بعدها.

والكون وينقلُها إلى القارئ بوصفها تجربةً فرديةً شموليةً، إذ يؤكد منذ الصفحات الأولى أنه في آخر دورات حياته عندما يقول:

" أنت أيها البحر العظيم الذي فيك وحدك يجد النهر والجدول سلامهما وحريتهما. فاعلم أن هذا الجدول لن يدور إلا دورةً واحدة بعد ولن يسمع أحدٌ خريره على هذا المعبر بعد اليوم، وحينئذ آتي إليك، نقطة طليقة إلى أوقيانوس طليق."[1]

فهو يقدم نموذجاً للبطل الذي أدرك غاية الزمن من الفرد وغاية الحياة لا في جانب من جوانبها بل في نظامها الكامل، وتِبعاً لهذه الرؤيا يشرع المصطفى في مناقشة كبريات الموضوعات التي تتعلق بحياة الإنسان كالمحبة، و الزواج، والأبناء، والعطاء، والدين، و الموت وغيرها، وهو أيضاً كمرداد سيعود عندما تتطلب الحاجة، وهذا ما أعلنه في نهاية روايته قائلا:

"فالوداع الوداع يا أبناء أورفليس.

قد غربت شمس هذا اليوم.

وأغلق علينا أبوابه كما تغلق زنبقة الغور أوراقها على غدها.

فكل ما أعطيناه ههنا سنحتفظ به.

وإذا لم يكن كافيا لسد حاجاتنا، فإننا نأتي ثانية إلى هذا المكان ونمدّ أيدِيَنا معا لمن أعطانا.

ولا تنسوا أنني سآتي إليكم مرةً أخرى.

فلن يمرَّ زمن قليل حتى يشرع حنيني في جمع الطين والزبد لجسد آخر.

قليلا ولا تروني، وقليلا تروني.

لأنّ امرأة أخرى ستلدني."[2]

فميزة هذه الشخصيةِ أنها لا تموت فهي ـ وإن أعلنت عدم نجاحها في إحداث التغيير الكامل ـ تبشر بالعودة المستمرة، فالشخصية الأدبية في هذه الرواية خلقت من رحم الرومانسية الصوفية التي لا تفتأ تجدد ذاتَها كلما سمحت العبقرية الأدبية أن تلدها.[3]

ويضاف إلى عقيدة التقمص[1] ثمّة شيء آخرُ يمكن الإشارة إليه فيما يتعلق بعودة البطل ألا وهو فكرة العود الأبدي[2] التي نجدها عند (نيتشه) الذي تأثر به الأديب جبران كما مرّ سابقاً، وهذه

(4): جبران، (خليل جبران): 2017م، (النبي) الأعمال الكاملة المعربة، دار التنوع الثقافي، سورية، دمشق، ط 1: ص 82، 83.

(1): جبران، (خليل جبران): (النبي) الأعمال الكاملة المعربة، ص

(2): عبود، (حنا): (من تاريخ الرواية)، ص 164، 165.

الفكرة تؤكد أن الزمن لا يتغير ويكرر نفسه بطريقة مستمرة وأنّه لا مجال في حياة الإنسان لتجاوز هذه الصيرورة المحكمة، ولهذا يخلق الفن عملية التوازن عندما يجسد البطل الحلم بالانعتاق و مجاراة الإنسان الأعلى الذي يتجاوز كل الثنائيات، ولهذا فإنّ عملية خلق البطل ليست إلا حلماً واقعياً تبرز فيه الشخصية بوصفها ذاتاً عليا.

أمّا نقاط التشابه و الاختلاف بين شخصية (المصطفى) و شخصية (مرداد) يمكن إيجازها فيما يلي:

1ـ وحدة تجلّي الشخصية من خلال مرجعيتها الثقافية الشرقية.

2ـ المصطفى شخصية شاعرية(يمكن ملاحظة ذلك في تركيب الكلمات الذي يتشابه مع أسلوب الكتاب المقدس) أما مرداد شخصية فلسفية تفصّل وتشرح ولا تعنى بالتركيب الشعري.

3ـ عاطفة المصطفى قوية، ويتعلّق ذلك بنظرة الأديب وموقفه من مجتمعه، فهو يميل إلى خلق الشخصية الرومانسية (كما سيتبيّن في رواية الأجنحة المتكسرة)، وبطله يقترب أكثر إلى سوبرمان نيتشه الذي حاول فيه تجسيد فكرة الإنسان المتفوق، بينما نجد الأديب نعيمة يصوّر مرداد صاحب فكر أكثر شمولاً، ويعود ذلك إلى العمر المديد الذي عاشه الأديب ميخائيل نعيمة، ولكنّ قوة العاطفة عند جبران قد عوّضت عن ذلك، فأكسبت نصّه خاصية التكثيف.

5ـ البطل الصوفي في رواية (الأجنحة المتكسّرة):

في رواية (الأجنحة المتكسرة) سنجد النّفس الصوفية الأقلّ تفاؤلاً، إذ يعمد الأديب إلى تصوير البطل بحالة الانكسار العاطفيّ، وهو تصوير وظيفي يناسب التوجه الصوفي في وحدة الوجود، فالشر و الألم هما جزء من الطبيعة البشرية، ويسعى الأديب في هذه الرواية إلى إثبات الجانب المأساوي في الحياة، إذ يصبح الألم أداةً للتطهير، ويفضي إلى معرفة النظام العادل الذي تقوم عليه الطبيعة بكلّيتها والطبيعة النفسية بخصوصيتها، ولهذا نجد الأديب يلجأ إلى عقيدة التقمص والرموز الأسطورية التي تثبت هذه الحقيقة، مبتدئا من العنوان، إذ يقترن بدلالة الطير ذات الأصول الأسطورية، فهذا التركيب (الأجنحة المتكسرة) يلمح إلى الطبيعة الإنسانية التي تتألف من العنصر الترابيّ و العنصر الهوائي، وقديما عبّرتِ الأساطير عن هذا المعنى بأن جعلت الإنسان مخلوقا على صورة الآلهة، أو من دم إله قتيل[3]، ويطلعنا الكاتب إسكندر نجار في قاموس جبران على قصة اختيار هذا العنون، فقد وجد الكاتب أن الأديب جبران استوحى فكرة

(3): يونغ، (كارل غوستاف): (النماذج البدئية و اللاوعي الجمعي)، ترجمة: متيم الضايع، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط(1)، 2016م، ص 140 . وأيضا: العظمة، (د. نذير): 1987م (جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دراسة مقارنة)، دار طلاس، سورية، دمشق، ط :1
ص 183و251.

(4): إلياد، (مرسيا): 1987م، (أسطورة العود الأبدي)، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس، سورية، دمشق، ط :1، ص 7 وما بعدها.

(1): بشور، (د. وديع): (الميثولوجيا السورية)، ص 85.

العنوان من الأدب الصوفي الذي يقدم الذات كقدرة مجنّحة تستطيع تخطي العالم المحسوس وتطير باتجاه اللانهائي.[1]

و يعدّ العنوان، من خلال إشارته إلى دلالة الطير المقترن بالجناح المكسور، تركيباً بلاغياً كنائياً يقرر أنّ الإنسان لا يستطيع الطيران لأنّ الشيء الذي يمكّنه منه معطّل، وسائر القصة يشرح كيفيّة تعطل هذا الأجنحة، مما يكسب العنوان خاصية المفتاح النصي[2] الذي يعد مدخل الرواية، ويمكن أن يجسّد نبوءة شعرية مأساوية، الغرض منها إحراز التأثير النفسي عن طريق تصوير الألم الذي أجبر الأديب على الاعتراف بتكسّر الأجنحة، ويوافق ذلك الصيغة الأسمية للعنوان إذ توحي بالاستدامة والحتمية فهذه الأجنحة متكسرة في الأمس و في اليوم وفي المستقبل.

ـ الجدل مع الأسطورة:

نلاحظ في توطئة الأديب للقصة أنّه يحاور أسطورة خلق آدم وحواء ويقيم معها علاقة جدلية تتضح في قوله:

" (...)حواء الأولى أخرجت آدم من الفردوس بإرادتها وانقياده، أما سلمى فأدخلتني إلى جنة الحب والطهر بحلاوتها واستعدادي، ولكن ما أصاب الإنسان الأوّل قد أصابني، والسيف الناري الذي طرده من الفردوس هو كالسيف الذي أخافني بلمعان حده، وأبعدني كرها عن جنة المحلة قبل أن أخالف وصية، وقبل أن أذوق طعم ثمرة الخير والشر."[3]

ويقدم هذا المقطع التمثيليّ جدلاً فكرياً مع الأسطورة، من خلال التساؤل عن سبب الألم، فلماذا يتألم المرء من غير ذنب اقترفه وبلا معرفة بأساليب الشرّ، وهو يرى في حوّائه جنة خالصة لا سبباً في العذاب و الألم، و نتيجة هذا الجدل تنمو فكرة في النص تقول: إنّ الألم النفسي الناتج عن الحوادث العاطفية أو المادية في حياة الإنسان قد تصيبه من غير سبب، وفي هذا تلميح إلى عقيدة التقمص، فالألم الذي يقع على الإنسان يصيبه بسبب ارتكابه لإثم ما في حياة سابقة، أما الخير و الشر الذي يشير إليهما الأديب، فهما المبدآن الكونيان اللذان يسير في مقتضاهما الكون على مبدأ التفاعل، والنّفس هي الصفحة التي فيها سجلّ الشر والخير، حسب مفهومها الفردي الخاص عن الشر وعن الخير، ومن خلال هذا الجدل يقدّم الأديب هذا التساؤل، ويجعل منه نقطة البداية لأحداث الرواية، ثمّ يشرع في سرد الأحداث مستخدماً تقنية الخطف خلفاً، وقد منحت هذه التقنية للسرد جماليةً خاصة نابعة من تصوّر الأديب للأحداث، فتقديم النهاية المأساويّة التي احتوت مصير (سلمى كرامة) يعد إقراراً ضمنياً بعقيدة التقمص، والحالة الوجدانية في الفصول التالية تشير إلى أثر تلك المأساة في نفس الأديب، وبعد ذلك في نفس المتلقّي، فأما أثرها في نفس

(2): نجار، (إسكندر): 2008م، (قاموس جبران خليل جبران)، تر: ماري طوق، دار الساقي، لبنان، بيروت، ط : 1، ص 9.

(3): العلي، (د. رشا): 2016م (قراءات تحليلية في النص الروائي والمسرحي)، منشورات جامعة البعث، سورية، حمص، د.ط، ص 26.

(4): جبران، (خليل جبران): 2014م، (الأجنحة المتكسرة)، الأعمال الكاملة العربية، دار الخياط، سورية، دمشق، ط: 1، ص 92.

الأديب فينسحب إلى الرضى والتسليم بحتمية المأساة، وأما أثرها في نفس المتلقي فيقوم على خاصية التطعيم[1] من خلال تصوير الشر بشخصيات وأفعال ذات دلالة اجتماعية تتعلق برغبة الأديب في تخليص المجتمع منها.

الأجنحة المتكسّرة

الأجنحة في رسم من رسوم جبران (١٩١٨)

ويضاف إلى ذلك أن الأديب في استحضاره لأسطورة آدم وحواء يحقّق للنّص معنى الديمومة الفنيّة، وكأنّ هذه القصة تتكرر منذ وجد آدم وحواء، وتقديم النهاية في الفنّ الروائي يضفي على النّص عنصر الواقعيّة، ويساعد في الإيهام بتصوّر أحداث وقعت فعلا وإن لم تقع، إذ تقطع السرد عن توقع الأحداث ومناقشتها، وترسل المتلقّي إلى تتبع سبب وقوع الأحداث حتّى يندمج بالنص بكلية.[2]

(5): هلال، (د. محمد غنيمي): 1987م، (ألنقد الأدبي الحديث)، دار العودة، لبنان، بيروت، د. ط، ص 83.
(2): العيد، (يمنى): 2010م (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، لبنان، بيروت، ط: 3، ص 113. وما بعدها

ـ الرومانسيّة:

تتميز هذه الرواية بحبكتها الرومانسية البسيطة التي تحكي قصّة شابّ وقع في حب فتات حالت بينهما ظروف أدّت إلى زواج الفتاة (سلمى كرامة) برجل غريب عن مشاعرها لا تحبه، وبسبب السلطة القوية عند رجال الدين والأغنياء، لا تستطيع سلمى رفض ذلك الزواج الذي فرض عليها، وتبقى على اتصال مع شخصية السارد الذي يمثّلها الأديب، وبعد ذلك يمرض الأب (فارس كرامة) ويدركه الموت، وتبقى سلمى وحيدة بعد أن تمنع من لقاء شخصية السارد في ذلك المعبد القديم، ثم تنجب سلمى طفلاً يموت من فوره وتتبعه الأم أيضا وتنتهي القصة بهذا المشهد.

وعليه يبدأ الأديب بإثارة العقدة في أحداث الرواية، ويشخّص المشكلة من وجهة نظر فرديّة، لتظهر بعد ذلك الآراء الصوفية ممتزجة بالطابع الرومانسي الغربي، في سياقها الفني كما سيتبين في النقاط الآتية:

ـ يلاحظ في هذه الرواية غياب الدور الفاعل لشخصيّة الأب و موته، وفي ذلك نلمح فكرة احتجاب الإله التي أفرزتها معطيات عصر النهضة الأوربية،[1] ويوافق ذلك أنّه عندما غابت شخصية الأب، بدأت حال سلمى تسوء أكثر فأكثر إلى أن ولد الطفل الذي لم يقوَ على الحياة.

ـ يبدع الأديب في تصوير براءة سلمى التي تجسّد مفهوم المرأة والطبيعة في الفكر الصوفي، فهما يتوافقان في مبدأ البراءة، وعندما ينفعل الجوهر الأنثوي للشر سيكون نتاجه غير صالح للحياة، ويتداعى إلى الأذهان ما جاء به ابن عربي في تصوره للعلاقة المقدّسة، ومفهوم الحبّ بين الرجل والمرأة بوصفه مبدأً كونياً شاملاً، وأيّ خلل يطرأ على قدسيّة هذه العلاقة، ينتقل إلى الطبيعة الوجودية بأسرها،[2] ولذلك يقحم الأديب على عادته دلالة (عشتروت) المقترنة بشخصية المسيح عليه السلام لتجسيد القداسة بين الفاعل والمنفعل، أمّا قمة المأساة فتكمن في موت الأم و الطفل، و عدم تأثّر شخصية الزوج التي تمثّل القوة الشريرة في المجتمع، في إشارة إلى استمرار الشر وعدم توقّفه.[3]

---

(1): عبود، (حنا): 1989م، (الحداثة عبر التاريخ)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، ط:1، ص175 وما بعدها.

ـ الإله المحتجب أو المتخفّي هو مصطلح فلسفي رافق ظهوره انهيار الكنيسة بوصفها مؤسسة دينية متسلطة، وأدى إلى تصاعد فلسفات عقلية منفتحة، ويوافق هذا المصطلح الفكرة التي كان الغرب يتصورها عن الإله، وهي أقرب ما تكون إلى الإله يهوه. ولم يتوقف هذا المصطلح عند الفلسفة بل انتقل إلى الأدب في الكثير من الأعمال التي يعلجها الباحث وفق تسلسلها التاريخي (...).

(2):ابن عربي: (فصوص الحكم)، ص 215. وما بعدها.

(3): العظمة، (نذير): 1987م، (جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية)، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، سورية، دمشق، ط: 1، ص148وما بعدها، يعرض الباحث في هذه الصفحات تأثّر جبران بوليم بليك في فكرة وحدة الخير والشر، وهي لا تبتعد كثيرا عن أفكار ابن عربي في وحدة الوجود و تساوي الخير والشر بوصفهما قطبين متعادلين لا يطغى أحدهما على الآخر.

ـ يصور الأديب هذه الدلالات في مشهد تراجيدي لموت الطفل الذي يلمح إلى شخصية المسيح نتاج الطبيعة المنفعلة للشر، ولهذا جعله يموت فور ولادته، ويحيل ذلك إلى هدفه في خلق شخصيّة تحمل صفات المسيح الذي يتصوره في مخيلته.

ـ تمجيد الألم، فهو عنده السبيل إلى تطهير النفس من الشرور، وقد جاء ذلك عن طريق مقاطع وصفية في مشهد احتضار الأم والطفل.

ـ مما يلاحظ أيضاً تشبيه المرأة بالنّار المقدّسة التي تتوافق مع رمزية عشتار، فهي ترمز إلى الخصوبة الدائمة، وهذه النار المقدسة لا بد أن تبقى مشتعلة لأنّ غيابها يعني العدم، والرمز الأنثوي عند جبران له أهمية كبيرة، فهو الوسيلة التي من خلالها يتوالد الفكر، ويوافق هذا رمزية النار في الديانة الزرادشتية حيث تشير إلى الألوهة الخافية.[1]

ـ ومن المقاطع الوصفية التي يتخللها الرمز الأسطوري قول الأديب يصف سلمى:

" (...) والتفتت إلي سلمى وقد غمر نور القمر وجهها وعنقها ومعصميها فبانت كتمثال من العاج نحتته أصابع متعبد لعشتروت ربة الحسن والمحبة"[2]

فهذا المزج البياني في الصورة بين نور القمر الذي يغمر وجه سلمى، والتمثال العاجي المصنوع بأصابع متعبد لعشتروت، يشير إلى وعي الأديب في استخدام الرموز الأسطورية، وفاعليتها في بناء ذلك الوصف، إذ يعمد من خلال المقاطع الوصفيّة الممتزجة بالرمز الأسطوري إلى التقليل من إيقاع الحدث، وبعد ذلك يكون الرمز الأسطوريّ بوصفه نوعاً من الحدث الكوني، أداة فنيّة تتفلّت من إيقاع الأحداث في الرواية وتدخل في حيز اللازمان وتصبح مطلقة.

ـ أما صفات البطل الصوفي في هذه الرواية، فهو رومانسيّ متأثر بنزعته الفردية في النظر إلى الوجود، وهو منفعل بعواطفه، يرى الإنسان غارق في الثنائيات المضللة، فجبران الثائر سابقاً في هذه الرواية يخلق بطله مغلوباً على أمره لأنّ فعل الخطأ يقع له من غير أن يكون له يد في حدوثه، فهو يعترف بعدم جدوى محاربة العيوب الاجتماعية، وينتقل من محاولة إصلاح المجتمع إلى التأمّل في المبدأ الوجودي الذي يختبئ خلف الشر والخير، ليقتنع في النهاية أنّهما نسبيان.

وأخيرا يمكن القول إنّ الواقع الروائي الذي ظهر فيه البطل الصوفي عند أدباء الرابطة القلمية ،يجسّد الواقع الجمالي الذي جاء تلبية لمتطلبات العصر بعد الحداثة الصناعية، وما أنتجته من رؤيا خاصة للإنسان والطبيعة، فمن أهم صفات هذا البطل أنه يعيد صياغة علاقة الإنسان بالكون والطبيعة، ويؤسس أسطورته الخاصة عن الزمن، فهو بطل صوفي رومانسي يبحث عن ذاته المستقلة من خلال خلق الشخصية الموازية لشعوره الجمالي.

(4): السواح، (فراس): (ورقة بحثية من الشابكة، زرادشت نبي التوحيد، نبي الثنوية)، ص 13.
(5): جبران، (خليل جبران): (الأجنحة المتكسرة)، الأعمال الكاملة العربية، ص 103.

ثالثاً: نتائج البحث:

ـ يعد البطل الصوفي امتداداً لمفهوم البطل الأسطوري الذي يمثّل أقدم صورة للبطل في الآداب العالمية.

ـ تشكل الأنماط الأولية العالم الافتراضي الذي يتحرك فيه البطل مع إغفال عامل الزمن لأن العمل الأدبي يسير بخط متصل.

ـ بروز الأنا الصوفية في رواية الرابطة القلمية على شكل شخصية تواجه مدنية عصر الحداثة يشكّل المنطلق الفكري والجوهر الفلسفي لهذه الرواية.

ـ البطل الصوفي هو مظهر ثقافي ومطلب يفرزه واقع معين ولكنّه يخضع لمفهوم كينونة الشخصية الذي يعني أنّه موجود قبل أن يوجد وهذه القضية ركّز عليها كل من الأديبين.

ـ الرواية عالم فنّي والبطل الصوفي مطلب فنّي لأنّه يعيد صياغة عالمه الجمالي مما ينعكس على الخصائص الفنية للروية فهو يمهد لظهور طريقة خاصة بالتعبير من أهم مقوماتها التوازن النفسي، والرؤيا الصوفيّة للعالم وفق الحقائق العرفانية.

ـ الزمن في روايات الأديبين ينسحب إلى دلالات فنية توافق مفهوم الزمن في الفكر الصوفي وبذلك لا تفصل الدلالة الفنية عن المضمون الفكري مما يثبت المقدرة الفنية عند الأديبين.

ـ الواقع الجمالي بالنسبة للبطل الصوفي هو حقيقة أما الواقع التاريخي هو تجربة وبهذا يمكن سد الفجوة بين المثالية والواقعية، و قد شغلت هذه القضية الأديبين، فقد عمدا إلى مناقشة القضايا الاجتماعية و الاقتصادية والنفسية فاتصفت (مرداد) و(النّبي) بالمشروع الشمولي ولكنّهما في قالبهما العام يحملان مقومات العمل الفنيِّ الجماليّ.

رابعاً: المصادر والمراجع:

1ـ المصادر:

1ـ الكتاب المقدّس.

2ـ جبران، (خليل جبران): 2014م، (الأجنحة المتكسرة)، الأعمال الكاملة العربية، دار الخياط، سورية، دمشق، ط: 1.

3ـ جبران، (خليل جبران): 2017م (النبي) الأعمال الكاملة المعربة، دار التنوع الثقافي، سورية، دمشق، ط:1.

4ـ السهرودي، (شهاب الدين يحيى بن حبش، ت 586 هـ): 2005م، (ديوان السهرودي المقتول)، صنعه وشرحه وأصلحه: كامل مصطفى الشيبي، المكتبة الوطنيّة، العراق، بغداد، د. ط.

5ـ ابن عربي، (محيي الدين محمد بن علي، ت 638هـ): د . ت، (الفتوحات المكية)، ج: 3. دار الكتب العلمية، لبنان ، بيروت'، د . ط.

6ـ ابن الفارض، (أبو حفص عمر بن أبي الحسن، ت 632هـ)، د.ت، (ديوان ابن الفارض)، دار صادر، لبنان، بيروت، د.ط.

7ـ الكاشاني، (عبد الرزاق، ت 730هـ): 1992م،(معجم اصطلاحات الصوفية)،تح: عبد العال شاهين، دار المنار، مصر، القاهرة، ط : 1.

8ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (جبران خليل جبران)، المجموعة الكاملة، مج:3، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت،

ط:2.

9ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (سبعون، المرحلة الثانية)، المجموعة الكاملة، مج:1، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت،

ط :2.

10ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (رسائل)، المجموعة الكاملة، مج:8، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2.

11ـ نعيمة، (ميخائيل): 2010م، (مرداد)، مؤسسة نوفل، لبنان، بيروت، ط :11.

12ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (المراحل)، المجموعة الكاملة، مج:5، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2.

13ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م ،(مذكرات الأرقش)، المجموعة الكاملة،مج:4، دار العلم للملايين، لبنلن بيروت، ط:2.

14– نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (اليوم الأخير)، المجموعة الكاملة، مج:2، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2.

2– المراجع العربية:

1– إبراهيم، (جودت): 2008م (منهجية البحث والتحقيق)، منشورات جامعة البعث، سوريا، حمص، د. ط.

2– بشور، (وديع)1989م ، (الميثولوجيا السورية أساطير آرام)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط: 2

3– جودة نصر، (عاطف): 1983م (الرمز الشعري عند الصوفية)، دار الأندلس، لبنان، بيروت، ط :3.

4– اللاذقاني، (محيي الدين): 2012م،(الأنثى مصباح الكون أوديسة النساء بين الحرية والحرملك)،دار مدارك للنشر، لبنان، بيروت،

ط : 5.

5– زويغ، (علي): 1982م (قطاع البطولة والنرجسية في الذات العبية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط :1.

6– أبو زيد، (نصر حامد): 2002م (هكذا تكلّم ابن عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، د.ط.

7– زيدان، (يوسف): 2010م، (اللاهوت العربي وأصول العنف الديني)، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط: 3.

8– سرور، (طه عبد الباقي): 2019م،(الحسين بن منصور الحلاج شهيد التصوف الإسلامي)،دار التنوع الثقافي، سورية، دمشق، ط: 1.

9– السح، (رضوان): 1998م (السيرة الشعبية للحلاج)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط:1.

10– عبد الحميد جابر، (جابر)، كفافي، (د. علاء الدين): 1988م. (معجم علم النفس والطب النفسي)، الجزء الثاني، مطابع الزهراء للإعلام العربي، مصر، القاهرة، د.ط.

11– عبود، (حنا): 1997م (فصول في علم الاقتصاد الأدبي)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، د.ط.

12– عبود، (حنا): (من تاريخ الرواية)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، د.ط، 2002م.

13– عبود، (حنا): 1999م (النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق،د.ط.

14– العظمة، (د. نذير): 1987م. (جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دراسة مقارنة)، دار طلاس، سورية، دمشق، ط :1..

15– العفيفي، (د. أبو العلا): د.ت (التصوف الثورة الروحية في الإسلام)، دار الشعب للطباعة والنشر، لبنان، بيروت،د.ط.

16– العلي، (د. رشا): 2016م (قراءات تحليلية في النص الروائي والمسرحي)، منشورات جامعة البعث، سوريا، حمص، د.ط.

17–العيد، (يمنى): 2010م (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، لبنان، بيروت، ط: 3

18– القمني، (سيد): 2020م. (الإسرائيليات)، مؤسسة الهنداوي، مصر، القاهرة، د.ط.

19– مباركي، (هشام محمد): 2016م. (قصة الطوفان بين الأسطورة والدين)، دار الأكاديميون للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، ط:1

20– . نجار، (إسكندر): 2008م، (قاموس جبران خليل جبران)، تر: ماري طوق، دار الساقي، لبنان، بيروت، ط : 1.

21– هلال، (د. محمد غنيمي): 1987م، (ألنقد الأدبي الحديث)، دار العودة، لبنان، بيروت، د. ط.

22– وادي، (طه): 1994م. (دراسات في نقد الرواية)، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط :3.

3– المراجع المترجمة:

1– أيزابرجر، (أرثر): 2003م، (النقد الثقافي)، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط :1.

2– أرسطو: (فن الشعر)، تر: د إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، القاهرة، بدون رقم طبعة، بدون تاريخ.

3– إلياد، (مرسيا): (أسطورة العود الأبدي)، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس، سوريا، دمشق، ط (1)، 1987م.

4– تشتيك، (وليام): 2017م، (الطريق إلى العشق الصّوفي التعاليم الروحية عند جلال الدين الرّومي)، تر: شيماء ملّا يوسف، رؤية للنشر و التوزيع، مصر، القاهرة، ط : 1.

5– ستستكيفتش، (ياروسلاف): 2005م، (العرب والغصن الذهبي)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1.

6– الرومي، (جلال الدين): (المثنوي) الكتاب الرابع، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، القاهرة، بدون رقم طبعة، 1997م.

7– كامبل، (جوزيف): (البطل بألف وجه)، ترجمة: حسن صقر، دار الكلمة، سوريا، دمشق. ط (1)، 2003م.

8– نيتشه، (فريديريك): (هكذا تكلم زرادشت)، تر: فيلكس فارس، مكتبة جريدة البصير، مصر، الإسكندرية، بدون رقم طبعة، 1938م.

9ـ يونغ، (كارل غوستاف): (النماذج البدئية و اللاوعي الجمعي)، تر: متيم الضايع، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط(1)، 2016م.

4ـ الدوريات والأبحاث:

1ـ زمالي، (نسيمة): (البطل في الآداب العالمية، من الأسطورة إلى الحداثة)، مقال من الشابكة، مجلة الذكرة، الجزائر، جامعة تبسة، العدد (5).

2ـ السواح، (فراس): (ورقة بحثية من الشابكة، زرادشت نبي التوحيد، نبي الثنوية)، بحث من الشابكة.