تحولات المقدس والمدنس

الأب: الآركتايب / المعبود / الخاطئ

في رواية «سيرة الشيخ نور الدين»

لأحمد شمس الدين الحجاجي

أ.د. علي البطل

[الآركتايب] هو النموذج الأصلي أو الأعلى، الذي يتكون في النفس -في مرحلة الطفولة العقلية- إزاء "موجود" ما، قريب منا -"شخص" أو "شيء"- كالأم، والأب، والبيت؛ يصير بموجبه هذا الموجود مثالا ورمزا خارقا. هذه الآلية -التي تصاحب الذهن البشري منذ مراحله المبكرة- كانت الأساس في تأليه هذه الموجودات -ونسج الأساطير حولها- في العصور القديمة.

إن مجموعات النماذج العليا -التي تستقر أنماطها في اللاوعي- ليست فردية، بقدر ماهي جماعية متوارثة: راسبة في اللاوعي؛ من حيث تقوم -في الجماعة- بما تقوم به الغرائز بالنسبة للفرد. فالنماذج الفردية -التي يتم صنعها في لاوعي طفولتنا الشخصية- ليست إلا تحققات جزئية للنماذج الجمعية القديمة: الموروث، الذي لايموت: تتعانق معها وتتكامل بها. فآركتايب "الطريق" (على سبيل المثال، وإن يكن نموذجا تابعا أو ملحقا بنموذج أكثر أهمية وتجذرا هو آركتايب "البيت") يبدأ تكوينه -في طفولتنا المبكرة- نتيجة لمغامرتنا الأولى في التسلل -منفردين- إلى الشارع المجاور "لبيتنا": الذي نحس فيه

الأمان -دون وعي واضح حتى هذه اللحظة- لمعرفتنا بوجود "الأم" - والأب- "ثَمَّ". وفي لحظة الهلع التي تصاحب التباس "طريق" البيت بطرق أخرى -إذا تسللنا إلى أبعد مما يجب- لبيوت لانعرفها، ولم نكن نلاحظها من قبل، تتبين كم في "الخارج" من مخاطر، وكم في "طريق البيت" من حميمية وأمن.

إننا نستعيد الإحساس بهذه اللحظة -حتى دون أن نتذكرها بوضوح- كلما عدنا للبيت بعد فترات من البعد؛ كما أننا نخلع هذا الإحساس -عندما نصير كباراً- من طريق "المنزل" (حضن الأم / الكن الشخصي في ركن آمن) إلى طريق "المعبد". وهنا يتقاطع ذلك الإحساس وتجربة الإنسان البدائي، الذي قدس "الكهف" بوصفه معبداً؛ إذ عندما نزل إلى "السهل" وسكنه -إلى جوار مزرعته وحيواناته الداجنة- ظل "بيت جماعته" القديم / "الكهف" موضعاً حميماً يمارس فيه عباداته؛ واتخذ الطريق إليه سمت القداسة: في صورة الشعائر الملزمة التي تؤدى -في مراحل صعود الجبل المختلفة- حتى يصل المتعبد إلى بيت الأسلاف: الكهف المظلم / قدس الأقداس؛ ثم نقل البدائي كهفه معه إلى المعابد التي أقامها -فيما بعد- على السهل: غرفة مظلمة مقدسة، يضع فيها تمثال إلهه / الأب الأعلى القديم؛ وتم تحوير الشعائر التي كان يمارسها في "صعوده" الجبل لتناسب الطريق السهلي الجديد. ثم يرتقي بها إلى المستوى المعنوي فيما بعد -حين يرتقي التصور كله من المادي إلى المعنوي- ليصير "الطريق" -يوماً- هو "المسيح": (أنا هو الطريق)؛ ثم يصير "الطريق" هو "التصوف": الخلاص الذاتي، غوصاً في أعماق النفس المظلمة، لاستنهاض قواها السرية؛ وتأخذ المفردات مدلولات روحية جديدة، فـ"السفر والمجاهدات والأحوال والمنازل والوصول" تبحر مكونة قاموساً خاصاً، لمنهج خاص من مناهج الروح: وهكذا يلتقي "فردي" الطفولة بجماعي "التاريخ"، على قاعدة من مرافعات اللاوعي الجمعي.

إن صناعة الأركتايب -إذن- صناعة تتلازم في العقل البشري ومرحلة مبكرة من طفولته: حيث يقوم بإدراك "الوجود" و"الموجودات" إدراكاً خاصاً جداً، يقوم على درجة علاقته هو بهذه الموجودات: "إن الطفل تبدأ خبرته بأمه على أنها: "أركتايب" الأم الكبرى؛ إنها هي [حقيقةً]: المرأة الخارقة، كلية القدرة، التي يعتمد عليها في كل شيء؛ وليس على أنها الحقيقة الموضوعية لأمه

الشخصية: هذه المرأة المحددة زمانياً: التي ستؤول إليها صورة أمه في المستقبل، حين يتطور وعيه وذاته" ـــ "وبتعبير آخر، إنه لايدرك العالم من خلال وظائف الوعي، وبوصفه عالما موضوعياً يفترض -سلفاً- الانفصال بين الشخصي والموضوعي؛ ولكنه يُخبَرُ "أسطورياً" في صورأركتايبية، وفي رموز"(١).

منذ اللحظة الأولى -إذن- يتعانق النموذج الأعلى والرمز: فالنموذج رمز لوظيفة، وليس الكيان الموضوعي / الشخصي هو محل النمذجة؛ فإذا كانت النمذجة تبدأ -من نقطة ما- حوله، فإنها تنتهي إلى الترميز عن وظيفته، أو عن "الحاجة" إليه. ومن خلال ذلك الوضع النفسي تبدأ رحلة الأسطورة التي تحول "الرمز" إلى معبود: فالأسطورة تأخذ مادتها الخام -شخصياتها وأحداثها- من النموذج الأعلى؛ والأهم، أن مافيها من تقييم للشخصيات بالخيرية أو الشرية قد أخذ مادته الأصلية من شعور مستقر في النفس نحو "النموذج" الذي يعطي شخصياته ملامحها -المتبلرة في عملية الترميز- لتكون معبودات. وهنا يجب أن نتنبه إلى أمر أساسي، هو أن فكرة "المعبود" في الوثنيات لاتعني الخير الخالص: إذ ثمة معبودات شريرة؛ ومعبودات تتراوح صفاتها بين الخير والشر، هي الأقدم والأعلى.

إن "حتحور" المصرية هي إلهة الأمومة، ورعاية الحياة والنماء؛ ولكن، تسجل عليها الأسطورة فتكها بالمصريين حين خرجوا عن الصواب، فولغت في دمائهم، ولم تنته إلا بعد أن ملأت الآلهة أحواض الأرض بالجعة الحمراء -مياه الفيضان- فشربت حتحور حتى ارتوت، ظانة أنها تشرب من الدماء. إن حتحور الرحيمة -إذن- يمكن أن تحل من صفات القسوة قدراً كالذي تحمله آلهة الشر الخالصة؛ ولكنها تظل إلهة الأمومة والحنان: إذ إن صورتها الأسطورية قائمة على أساس من آركايب الأم، التي توازن بين التدليل والتأديب. وحيث لايستطيع الطفل فهم هذا التوازن -فضلاً عن أن يوازن بين مشاعره لحظة المتعة في التدليل ولحظة الألم في التأديب- فإن مشاعره بالإيجاب أو السلب تصل إلى أقصى حدتها: سواء عند تلقي التدليل، أو التعرض للتأديب؛ لذلك يحل النموذج -الذي يشكله للأم- صورتي الخير والشر معاً. فلاينبغي أن تدهشنا الصورة الأسطورية -التي تقوم بداية على الأساس الآركايبي- لإلهة

الأمومة "حتحور" المصرية، وإلهة الحياة "عشتار" العراقية، وإلهة الولادة "أفروديت" اليونانية، و"عناة" العربية؛ حين نراهن إلهات محاربات، يستمتعن بسفك الدماء؛ إذ استمدت كل منها ملامحها من النموذج الأعلى المتحول: "أركتايب الأم العظمى"، التي تفرض عليها مشاعر الحنان أن تقوم بالتدليل؛ وتفرض عليها مسئولية التربية أن تمارس قسوة التأديب والفطام. كما يجب ألا يدهشنا أن الآلهة: بعل / حدد / ود / ملكارت / مولوخ / زيوس / مردوخ / رع، هي آلهة للماء السماوي الذي ينشئ الحياة على الأرض؛ كما أنها الآلهة التي تضرب بالصواعق؛ لأن تأسيسها الأسطوري يقوم على ملاح "أركتايب الأب الأعظم"، الذي لاتبرأ وظيفة خلق الحياة -وحمايتها- لديه من سمات القسوة والعنف؛ وذلك مقارنة بآلهات وآلهة الشر الخالص -أو الشر الغالب- مثل: الإله ست ، والإلهة تاورت في مصر؛ والإله يم / موت / داجون -الظلام- والسعالي في الثقافة الصحراوية العربية القديمة؛ وتيامات، ثم أرشكاجل، وشياطين أرالو في بابل؛ وكرونوس، وخائوس (العماء/ الفوضى)، ثم التيتانوس قطة "زاجريوس" في الثقافة الإغريقية.

١ الأب : النموذج الأصلي.

تبدأ الرواية/السيرة -زمنيا(٢)- عند مفصل أساسي في تشكيل صورة الأب، ينتقل فيه -نهائيا- من "الأركتايب" إلى "المعبود" الأسطوري: على المستوى الذاتي / "اللاوعي"؛ وإلى "بطل" شعبي: على المستوى الموضوعي / "الوعي". هذا المفصل هو صيف عودة "محمود" (الراوي الذي يحكي أحداث الرواية) من القاهرة بعد تخرجه في جامعتها، ليجد الأب "نورالدين" يمر بأحرج لحظات حياته، وآخر أحداثها الكبرى: أمر الحكومة بنقل الجبانة التي يرقد فيها أسلافه، وهدم الساحة التي تمثل مجد هؤلاء الأسلاف؛ فقد كانت مجتمع المتصوفة -أهل الله- أتباع الأسرة الذين يسعون إليها خاصة عند

الاحتفال بمولد جدها الأعلى -مؤسسها، ومشيد منزلتها في صعيد مصر- "للعارف بالله، الشيخ يوسف أبو الحجاج الأقصري". ولكننا في تتبعنا لتكوين صورة "آركتايب" الأب -ثم تحويلها إلى أسطورة- سوف نتجاوز عن الترتيب "الحكائي" لأحداث الرواية، باحثين عن ترتيب آخر يعتمد على "نمذجة" الأب، ثم محاولة إلباسه لبوس الشخصية الأسطورية؛ وهي مرحلة تالية -بالطبع على المستويين: زمنيا ومنطقيا- للنمذجة.

يمكننا أن نجمل -ابتداءً- مراحل التحول البنائية الكبرى لصورة الأب في ثلاثة مراحل عريضة:

١- من الطفولة المبكرة حتى حادث الوقوع في الفسقية: الأب / النموذج الأعلى.

٢- من الوقوع في الفسقية حتى فيضان النيل: الأب - النموذج الأعلى / المعبود.

٣- من فيضان النيل حتى موت الأب: نهاية المعبود / وقيام البطل.

في المرحلتين الأوليين يكون فيها الابن واقعا تحت سيطرة الأب ، على الرغم من محاولات التملص التي يبذلها؛ ولكن متى بلغنا المرحلة الثالثة، انتهت المبارزة بمصالحة داخلية: صورة البطل / الأب / الابن؛ بعد أن يتم استيعاب الصورة الموضوعية، ويتبين إمكان التخلص من احتلال الأب لشخصية الابن. لقد كان هو الذي أظهر للأب علامة وفاته -دون أن يفطن إلى ذلك- مرتين: الأولى عندما كرر مافعله الأب في النيل، والثانية عندما قص عليه رؤياه "البحث عن قصر له في الجنة". ولكن لندع ذلك إلى وقته في التحليل.

*

إن التمايز العائلي "للحجاجية" -وسط باقي "بيوتات" المنطقة- لايصلح وحده أساسا لنشأة "آركتايب" الأب لدى الراوي طفلا: من حيث إن تكوين "النموذج الأعلي" آلية طبعية لدى الجنس الإنساني، ناتجة من طبيعة الإنسان -التي يدرك بها العالم في صورة أسطورية أساسا- في مرحلة الطفولة العقلية؛ ومن حيث إن إدراك تمايز مركز العائلة -في محيطها البشري- فاعلية تتطلب قدرا من التميز، وهي فاعلية متأخرة عن المرحلة -المبكرة جدا- التي تتكون فيها النماذج الأصلية في النفس

الإنسانية.

وهكذا، لاتختلف الصورة الآركايبية للشيخ نور الدين -التي تخلقت منذ الطفولة المبكرة- في نفس ابنه محمود، عن أي "آركايب" للأب في نفس أي ابن: الكائن كليّ القدرة، كليّ السطوة، أو الحامي المخوف، والمنافس البغيض، الذي ترتبط به "الأم" وتتزوي أمامه.

إلا أن "التمايز العائلي" -عندما يتبينه الطفل من خلال مسيرة النضج المتتالية الخطوات- هو الذي يجعل انتقال الأب من مستوى "النموذج الأعلى" إلى مستوى "الشخصية الأسطورية" أمرا ممكنا، بل مرغوبا فيه؛ حيث ينظر إلى "الحجاجية" -تحديدا- بوصفهم أسرة ذات طابع خارق للمألوف: ديني بالتحديد؛ فهم أحفاد العارف بالله سيدي يوسف أبوالحجاج الأقصري، أحد حماة الصعيد المقدسين. إنهم -بالتعبير العامي- من "أهل الله" -بل هم من "أعيان" أهل الله- الذين يعرفهم ناس الصعيد؛ إذ لم يبق من أحفاد سيدي عبدالرحيم القنائي في قنا ، أو جلال الدين السيوطي في أسيوط، أو أحمد الفولي ، والقشيري في المنيا -على سبيل المثال- ما يمتد بأسر هؤلاء الشيوخ كما يمتد نسل أبي الحجاج من خلال "الحجاجية" في الأقصر.

٢ تحول الآركايبي إلى الأسطوري

يمكننا -إذن- أن نحدد لحظة تكامل الصورة "الآركايبية" للأب -وبداية تخلق الصورة "الأسطورية" له- بالحادث الذي رواه عن طفولته: يوم سقط في مقبرة العائلة فرأى جسدين من أسلافه الصالحين لم يرهما في حياتهما، وكانت ملامحهما صورة من ملامح أبيه: "كان يختفي في الجبانة -من زملائه- في لعبة الاستغماية، وبينما كان يجري سقط في فسقية، فوجد نفسه وجها لوجه مع جسدين يشبه أحدهما الآخر. تسمر في مكانه، حاول أن يبتعد عن الجسدين فاضطر للمسهما. نظر ثانية فإذا به أمام وجه أبيه. أخذ يصرخ، فسمعه زملاؤه الذين أخذوا ينادون على من يخرجه من الفسقية. ذهب إلى المنزل

وهو مازال يصرخ: شفت أبويا ميت ـ شفت أبويا ميت، ومعاه واحد تاني" (الرواية ، ص.ص: ٧٢ - ٧٤)

إن هذه التجربة قد كرست الصورة "النموذجية" التي كانت ملامحها تتبلور في نفس وذهن الطفل عن "الأب": الأب المعجز، الذي يحيا بينهم كما يحيا الناس، وهو في الوقت ذاته ميت مدفون في "الفسقية". كيف يمكن ذلك؟. هذا هو السر الإعجازي الذي يملكه هذا الأب وحده: النموذج الذي لايشابهه أحد من آباء إخوانه. إن له القدرة على أن يكون حيا وميتا في اللحظة ذاتها: هنا تبدأ رحلة الأسطورة. نقول: بدأت فحسب، لأن السيطرة على لاوعي الراوي -منذ هذه اللحظة وإلى تخرجه من الجامعة- ستكون للآركتايب الذي تكاملت ملامحه المرهوبة؛ لا للمعبود، الذي كان عليه أن ينتظر تكامل صورته، في الأزمة التي تبدأ بها الرواية: في صيف التحول النهائي المشهود.

*

وعلى الرغم من تكامل "آركتايبية" الأب -وبداية تحولها نحو الأسطورية- لحظة وقوع الطفل "محمود" في الفسقية، عن طريق تصديق "الرؤية" الواعية "للمشاعر" اللاواعية: التي كان فيها الطفل يدرك عالمه -في عمره المبكر، السابق على هذا الموقف- إدراكا أسطوريا؛ فإن العلاقة بين الشخصيتين -الأب والإبن- تظل متسمة بسمات كثيرة من "الشخصية"، على المستوى النفسي: أعني سمات الغيرة والمنافسة. لقد تكاملت الصورة النموذجية، وتأكدت، عبر لحظتين من اللاوعي والوعي على التوالي: في هالة الطلع الفوري -الطفولي- وسط المقبرة، ثم برؤية الأسلاف المقدسين الذين لم تأكل الأرض أجسادهم -كباقي الموتى من البشر- والذين يكرر أبوه صورتهم: أوزير / حرو الحي، الرمز الذي يمثل الأوازير الموتى / الأحياء من أسلافه.

هل تثير هذه اللوحة الروائية (طفل يسقط في مقبرة من مقابر الأسرة، فيرى أباه ميتا ومدفونا منذ دهر) برغبة دفينة في قتل الأب -أو في موته على الأقل- دون أن يتحمل مسئولية اجتماعية أو أخلاقية من جرائها؟ هذا بحث نفسي في الأساس، ولا نهتم به هنا؛ ولكن مايهمنا هو إشارته إلى صراع

ما، ضد أب يمثل قوة ميتافيزيقية: الميت / الحي الذي لاتجري عليه سنن الكون كبقية الآباء، والمشكلة أيضا، أنه أكثر صرامة من بقية الآباء: فإذا كان الإدراك الأسطوري للعالم، والتشكيل الآركتايبي للأب يتضمن شيئا من التميز -بالتبعية- للطفل، فإن الحقيقة الموضوعية للأب تلقي تبعة مرهقة على الابن. إن تغليف طفل برداء رجل -له انضباطه الخاص (لمجرد أنه من الحجاجية)- لهو أمر عسير: "عندما ترك محمود القطار ، وجد آباء زملائه وزميلاته على الرصيف. وبالطبع لم يكن بينهم والده. فلم يحدث -مرة واحدة- أن ودعه والده أو استقبله على المحطة. ولم يكن محمود يريد من والده أن يصنع ذلك، فهو يعرف جيدا أنه يقصد أن يفطمه عنه .. أن يمنحه استقلاله وأن يجعله حرا في حركته، ولكن هذه المرة كان يتمنى أن يكون والده مع هؤلاء الرجال. إنه في شوق لرؤيته"(ص: ٦٥). إنه لايناقش حقه في "الأمنية"، ولاحق أبيه في "فطامه"، ولكنه يستسلم "للحكمة" التي يبرر بها سلوكه، بل يكاد يعتذر عن الأمنية -التي حاكت في صدره- بأن سببها الشوق لرؤية "والده".

إنه هنا يتعامل مع "الآركتايب". ففي حالة سيطرة الآركتايب، لايكون الصراع ضده مشروعا، لأنه ليس ممكنا؛ فهو على يقين من هزيمته في هذا الصراع. ليس بمقتضى القيم الاجتماعية وحدها؛ ولكن لأنه مهزوم -من الداخل- أمام سطوة "النموذج": "كلي القدرة"، "كلي السيطرة". لنأخذ هذه التعبيرات على التوالي لنتبين ذلك:

*- "أي رجل هو الشيخ نور الدين. لقد حاول أن يصنع مثله فعجز، حاول أن يجد عملا ولكن القاهرة لم تعطه هذا العمل. أراد أن يستقل عن أبيه فلم يستطع. ما أن يبدأ الشهر حتى يتشوق طلبة الأقصر إلى خطابات آبائهم المحملة بحوالات بريدية، أما هو فكان يكره انتظار هذا الخطاب، وأكثر ما يكره الحوالة البريدية التي تذكره دائما أنه تابع للشيخ نورالدين. إنه لايرفض تبعيته له، ولكنه يريد أن يشعر أنه مثله: قوي، قادر"(ص: ٤٥).

*- "إنه يعرف جيدا أن الشيخ نورالدين يقف بينه وبين كل متعة جسدية، لقد رآه مرة -بعد أن تعرى مع امرأة فاتنة الجمال- يخترق الحائط ليقول له "أهذا أنت؟". تكررت هذه الصورة فأوقف [أو:

(أوقفت) بالأحرى] حركة جسده. كثيرا ما يسائل نفسه: هل هذه الصورة حقيقة أم أنها من صنع الرهبة من هذا الرجل؟"(ص: ٤٦).

*- "أي رجل هو الشيخ نورالدين؟ إنه يحس بفخر أنه ابنه، ويحس أيضا بتعاسة أنه لايستطيع أن يقيس قامته بقامته. تمنى كثيرا أن يصارعه فأهل الأقصر يروون الكثير عن قوته البدنية. يطرد هذه الأفكار، فهذا لايليق به. إنه شيخ كبير، ولكنه يعرف أنه سينهزم"(ص: ٤٦).

*- "لقد أبلغه أحد أصحاب الشيخ أنه يمتدحه، ولايرى فيه عيبا إلاأنه لايصلي. لم يطلب منه بعد أن كبر أن يؤدي فروض إسلامه. وحين علم هذا من صديق الشيخ أخذ يواظب على الصلاة. حاول أن يريه ذلك"(ص: ٤٦).

*- "إنهم -في المدينة- يقولون عنه أنه أكثر إخوته شبها بأبيه، وهو لايصدق أحدا. إنه يعرف أن هناك طريقا طويلا لكي يكون الشيخ نورالدين"(ص: ٤٦).

ولنلاحظ كيف ينسج الروائي -بحرفية عالية- طبيعة علاقة بطله بوالده، على أساس من معطيات علمية: إن العلاقة بين الطفل والأب تتشكل في مجموعة من المشاعر السلبية والإيجابية، لايسمح إلا بإعلان الوجه الإيجابي منها فحسب؛ أما السلبي فيختفي منتظرا الانفصال بين الصورة الشخصية للأركتايب، والصورة العامة للمعبود: من حيث يكون الصراع بين الإنسان ومعبوده أكثر يسرا -على المستويين النفسي، والعملي- من الصراع ضد أبيه. إن صورة الأب / الإله -الأركتايبية- أشد صرامة وتسلطا من صورة الإله / الأب الأسطورية؛ ويمكننا فهم ذلك عند المقارنة بين صورة "الأب / الإله / الطاغية": "يهوه / رب الجنود" لدى اليهود، و"الإله / الآب": "ضابط الكل" في المسيحية؛ أو بين شخصيتي موسى المحارب، ومسيح السلام. لذلك فإن السلوك الطبعي للإبن -الذي تمنى ولم تتحقق أمنيته- هو الرضا بهذه القسوة؛ إنه وجه التفاني لاوجه الإدانة (أو لعله وجه الإدانة يتخفى في مظهر التفاني!)؛ لنقل في البداية إنه وجه عاتب: إنه "في شوق لرؤيته" فحسب. (هل نلاحظ أنه على محطة الأقصر، ولن يستغرق وصوله إلى المنزل دقائق: فيرى الأب "الذي هو في شوق لرؤيته"!

على أي حال، لقد وصل محمود إلى المنزل، ورآه والده. وهناك تتبين ضغط الصوغ اللاواعية للأركتايب: "دفع باب المنزل ليجد والده محتميا على الكنبة. يمسك محمود بيده ، يتهال عليها تقبيلا، فيسحب الوالد يده ويرفع رأس ابنه ليقبل جبهته ثم ينادي:

- يا أم حجاجي، محمود وصل - تحضر الأم لتقبل ابنها، وتغالبها الدموع وهي تحضنه، ثم تتركه لتسخن له الطعام فلقد أعدت له بطة سمينة - استيقظ أخوه الصغير عبدالرحيم ليشاركه طعامه. بدا على الجميع أنهم لم يدهشوا لحضوره فقد كانوا يتوقعونه. كيف عرف الشيخ أن ابنه سيحضر اليوم؟ على محمود أن يتوقف عن الاستفسار عن كيفية معرفة أبيه لأشياء كثيرة. إنه لايجد لها تفسيرا، ربما يكون نور الله قد حل على عقل الشيخ حتى جعل الأشياء تبدو واضحة أمام عينيه"(ص: ٦٧).

٣ المقدس / الأسطوري

إن الأب "يرى" أشياء كثيرة، و"يعرف" أشياء كثيرة، ولاينبغي البحث عن سر هذه المعرفة لأنها فوق البحث والتعليل؛ ولكن التحول من الأركتايب إلى الأسطورة يحل بطبيعته "تفسيرا": التحول في اللاوعي الفردي عند محمود، كالتحول في اللاوعي الجمعي، على السواء.

في هذا الصيف: يأتي أمر الحكومة بهدم الساحة والجبانة، ويأتي الناس إلى الشيخ نورالدين يشكون من تأخر الفيضان وانخفاض الماء في النيل: "الفيضان الستة دي بشايرو ما بنتشي، والسواقي خفّت ميّتها. لعارفين نسقي أرض ولانروي زرع. الستة دي سنة تحاريق"(ص: ٦٣).

لايطلب الناس معونة الشيخ في الأمور الدنيوية فحسب: سواء فيما تقتضيه وظيفته الرسمية -كمأذون- من إجراء زواج أو طلاق، ولا مانقتضيه وظيفته الاجتماعية -ككشخص مسموع الكلمة- من توسط لحسم مشكلات عويصة تحل بهم: (زواج حسن، زواج صليب وتريزا، تزويج عزيزة

ليونس الذي كان قد غرر بها، مشكلة دياب ... الخ)؛ ولكنه الشخص المؤهل للخلاص من مشكلات الطبيعة أيضا: أليس هو قطب الوقت، الموعود بالخلاص؟. لقد عهد به جده (السيد يوسف) -قطب الأقطاب- إلى قطب وقته (الشيخ الطيب*) لينشئه، وقد رعاه شيخه إلى أن عهد إليه بمكانه من الطريق: الإفتاء، والقطبانية؛ عندما أحس بدنو أجله: "رفع الشيخ الطيب يده إلى السماء، وأخذ في الدعاء:

- اللهم إني أعلم أن نورالدين حبيب إليك، وإلى الناس؛ اللهم قربني إليك بحب نورالدين.

مد الشيخ الطيب يده إلى رأس نورالدين المطرقة، وقال:

- لن تحتاجني بعد الآن يانورالدين، ستكون مفتي طريقتنا؛ فنحن نحتاج إليك" (ص: ٢١١). إنه بدعائه إنما يوحي بأن نورالدين يرتفع -في مدارج القطبانية- عنه، فنورالدين يخلفه في الإفتاء، ولكن مرتبته في القطبانية أعلى، ربما هي مرتبة جده السيد يوسف: قطب الأقطاب؛ لذلك كان هو الموعود بعظائم الأمور منذ صغره.

أليس هو (طفل الوعد) الذي بشر به الشيخ (أبوشرقاوي) أهله؟: "روى له أخوه الحاج أن عمه أخذ جاموسته لتستحم في النهر عند هذه الجميزة، فأخذه التيار وغرق. بكى الأب ابنه الوحيد. وكان الشيخ أحمد أبوشرقاوي -شيخ الصعيد- في الساحة. رأى آلام الأب فدعا له دعوة:

-اللهم اجبر كسر بنور الدين أبوالبركات .. اصبر يامصطفى فإن الله مع الصابرين، وسيخلفك الله بمن هو خير منه. إذهب إلى بيتك.

سمع مصطفى يونس كلام الشيخ، وذهب إلى منزله، ونام مع زوجته. إنهم يقولون إن عدد الأيام التي مرت منذ هذه اللحظة -حتى ميلاد نور الدين- تسعة أشهر كاملة، لاتزيد ولاتنقص" (ص: ٨٣).

ثم يراهق، فإذا هو الفارس الذي لايبارى في المرماح، والمنازل الذي لايهزم في التحطيب، والشخص المرهوب الذي إذا غضب تحول وجهه إلى صورة الأسد المخيفة حين يغضب على أحد

الخطاة، على مستوى الحقيقة الواقعية البشرية؛ حتى قال له ابن عمه يونس -عندما كانا شابين- "إنت بتشتغل عصبجي يانورالدين؟".

وهو الولي الذي تقوم بولايته شواهد من الخوارق الكونية: النجم المذنب، الذي استقر وسط دارته في بداية وصوله، والذي اختفى عند موته؛ وهو البشري الخارق، الذي يستطيع إتيان أقوال أو أفعال بالإيحاء: حديثه إلى رفيقه، ومعاقبته لبصيري؛ دون أن يتحدث أو يتحرك بالفعل. ثم هو الشخص الذي يتجلى نور الله على عقله فيعرف أشياء كثيرة؛ على مستوى الطريقة، والعالم الروحي، حتى ليقول له بصيري -في رحلة العودة من السودان- عندما شاهد نجمه يستقر "شهدنا لك يانجم، شهدنا لك يانورالدين": "اقترب النجم ذو الذنب من دائرة النجوم .. دخل النجم الدائرة .. احتل مكانه وسطها، توقف .. استقر .. بدا أن هذا هو مكان النجم الطبيعي ..

شعر بصيري أن شيئا يشد وجهه .. يدفعه إلى الالتفات فوق الجبل ، رأى نورالدين واقفا يتابع النجم، ينظر إلى استقرار.

نقل بصيري ناظريه بين نور الدين وبين النجم. النجم في السماء ونورالدين بجلبابه الأبيض فوق الجبل .. انسحب قلبه .. توقفت نظرته عند نورالدين، رأى شعاعا يسقط على الأرض ينزل على رأس نورالدين. ثم أخذت الأشعة تتساقط لتلفه في دائرة من نور .. لم يعد بصيري يرى غير النور. أدرك أن هذا نجم نورالدين يستقر في مكانه. شعر بدفء يسري في أوصاله، فهذا صديقه نورالدين. إنه يعرف .. يعرف .. ولكنه الآن يؤمن. استطاع أن يخرج بعد جهد صيحة:

- شهدنا لك يانجم .. شهدنا لك ياشيخ نورالدين" (ص: ٢٣١).

هذه هي المرتكزات التي تؤسس لصورة نورالدين "الأسطورية"؛ وهي -في الوقت نفسه- التي تجعل أعلى لحظات الأسطرة -إفاضة النيل- موقفا طبعيا، بالنظر إلى (كرامات) الأقطاب:

"نزل الشيخ إلى حافة الشط، ووقف ابنه خلف الجميزة مختفيا، ينظر إلى أبيه محاذرا أن يراه. أخرج الشيخ المنديل وأخذ يتلو آيات من القرآن، ثم وضعه على الأرض، وخلع قفطانه ووضع عمته

فوق القفطان، خلع لباسه ودخل الماء، ثم خلع سرواله وألقاه بعيدا، ومد يده ليمسك بالمنديل. لم ير من جسد والده سوى وجهه الأسمر المستطيل ذي العيون القوية، ويده اليسرى تضرب في الماء.

كان يتحرك في الماء كمركب بخاري سريع، حتى وصل إلى منتصف النهر فاعتدل واقفا. يبدو أنه يحرك قدميه ليحتفظ بتوازنه كأنه واقف على اليابسة؛ وقد أخذ يستخدم كلتا يديه وهو يفتح المنديل وينثر تراب الجبانة وهو يقرأ (ياسين). ثم يلقي بالمنديل ويدعو الله: (يارب النيل، ورب الأرض، ورب البشر، ورب كل حي وجماد، ورب مايعلم وما لايعلم: خفف عنا الضر، وارفع عنا البلاء؛ وارفع الماء لنا منة وثوابا منك). ثم أخذ يقفز في الماء ويخرج منه: يبدو الجسد من بعيد كأنه الساري، تماح من تماسيح النيل؛ حوت بحري يضرب في الماء. إنه لايتبين منه غير حركته. هذا أبوه يصنع مالايستطيع أن يصنعه شاب مثله - يتوقف عن القفز ليأخذ في السباحة مستخدما كلتا يديه، يضرب الماء بقوة حتى يصل إلى الشط الآخر - ترى هل يستطيع أن يعود دون أن يستريح؟. ولكن الشيخ لم يتوقف عند الشط الغربي، بل عاد يسبح وكأنه يسابق سمك النهر. قارب يمر يمينا، وآخر يمر يسارا، ثم يختفي أبوه ولايظهر له أثر في الماء.

ماذا يصنع محمود؟ هل يصرخ؟ هل يطلب النجدة؟ أينزل إلى النهر لينقذ والده؟. توقف لحظة وهو يرى ماء النيل يرتفع وكأنه حوض مغلق فتح عليه صنبور ماء.

قرر محمود أن يصرخ، وقبل أن تخرج الصرخة كان الشيخ يظهر في منتصف النهر ليقفز فيه قفزات متعددة، وكأنما هو قطعة من المطاط تلقى فوق الصخر لترتفع ، ثم تعود لتسقط. توقف الشيخ ليأخذ في السباحة عائدا إلى الشط الشرقي، وقد تغير شكل الماء من الزرقة إلى الحمرة.

رأى جسد والده يطفو على سطح النهر وهو يضرب الماء بقدميه ويديه ضربات القوي الواثق، حتى عاد إلى الشط ؛ فرأى جسد أبيه -لأول مرة- عاريا، سرعان ماأخفاه الشيخ حين لبس سرواله، وأخذ يكمل لبس ملابسه والماء يتساقط عليها ليبلها بللا خفيفا - وابنه ينظر إليه، لايشعر أنه ينظر إلى جسد أبيه بل إلى إله فرعوني قادم من عالم اللانهاية" (ص.ص: ٨٣ - ٨٥).

إن حرفية القص العالية -عندما تؤسس الموقف العجائبي (إفاضة النهر من حول الجسد المقدس للولي، وليس فيضانا من المنبع) على (إبستمولوجيا) الكرامة الصوفية- لاتجعل القارئ ميالا إلى مناقشة "منطقية الحدث"، بل تحد أي ميل لديه للاعتراض: من حيث إن الكرامة أمر خارق بطبيعته، ليكون هذا تمهيدا تكمل به الحرفية عملها الواعي؛ إذ تسرب مهارة القص -من خلال الإبستمولوجية الصوفية ذاتها: وحدة الوجود- حمولاتها من الراسب الثقافي الفرعوني القديم: لا بوصفه راسبا ثقافيا محضا، بل باعتباره جزءا من التكوين الذاتي: تراثا. وعلى هذا الأساس، نكتشف جانبا آخر من حرفية تصميم الرواية: تناص "الأوازير" -الذي سبقت الإشارة إليه مرارا- بوصفه آلية من آليات النفس المصرية. إن الشيخ "نورالدين" لايمثل الطبقة الإسلامية وحدها من جيولوجيا الروح المصرية، بل يتكون من طبقات حفرية متعددة: "وقف أمام تمثال ضخم .. أخذ يتبينه على أشعة الضوء المنعكس عن مصابيح مئذنة أبي الحجاج .. وقف أمام الوجه: لابد أنه الملك / الإله الفرعوني في الساحة ... اهتز جسده، فقد أدرك أنه يقف أمام وجه نورالدين .. لقد كان هنا في المعبد كما كان في الساحة، ولابد أنه كان في الكنيسة .. كاهنا .. أنبا .. شيخا" (ص: ٢٣٦).

وهكذا يتم تدشين الشيخ نورالدين معبودا، وليا، بطلا شعبيا: أي أسطورة؛ إرهاصا لتخليه عن الدور الآركايبي في السيطرة على حياة محمود، بموته الوشيك. وعندما تتسع المساحة بين الصورة النموذجية والصورة الأسطورية -بموت الأب المشخص، وتحول الأب الوظيفي من آركايب إلى إله- يكون أكبر الاحتمالات أن تخف القبضة الطاغية على اللاوعي، ليصير من الممكن مناقشة الأب، وإعلان عصيان واضح لقرار الجائر بتنصيب الأخ الأكبر وارثا. فهل حدث ذلك؟.

لننظر إلى هذه المونولوجات الداخلية المتابعة:

١-"السؤال الذي كان يلح داخله، ويبحث له عن إجابة: هل يبقى في الأقصر ليعمل مدرسا فيها، أم يعود إلى القاهرة لينهي دراسته العليا. كان شيء ما يشده للبقاء في الأقصر: ولعل أهمها صورة الشيخ نورالدين، فهو يريد أن يحذو حذوه، أن يكون مثله في عالم هذه المدينة" (ص: ٢٢٠).

٢- "لقد عاش صراعا بين الأقصر والقاهرة حسبه والده، فلقد اختار له أن يذهب إلى القاهرة ليكمل تعليمه، واختار لأخيه الحاج حجاجي أن يكمل دوره ببقائه في الأقصر. إنه يثق في حكمة والده، ولكن لماذا لم يختر له أن يبقى في الأقصر؟ ولماذا اختار ابنه الأكبر؟" (ص: ٢٢٢).

٣- "جلس الحاج في نفس المكان الذي كان يجلس عليه والدهم، وبجانبه الصندوق الذي أعطاه إياه والده قبل أن يموت، وقد أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نورالدين" (ص: ٢٢٠).

٤- " لقد عاش اثنين وعشرين عاما هي كل عمره في ظلال رجل ينظر إليه مبهورا، وهو يشعر بالعجز تجاهه. أيقظه الحاج حجاجي وهو يقول له:

- محمود .. خليها على الله .. سلمها لله ..

هل قرأ أخوه أفكاره .. هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نورالدين يعرفه .. لا - فنورالدين لن يتكرر" (ص.ص: ٢٣٥ - ٢٣٦).

لقد بدأ الحديث الداخلي بالرغبة في أن يكون "مثل" الشيخ، وفي الحقيقة أن يكون الشيخ "نفسه"، وليس مجرد "مثله": إنها مسألة تناسخ حرو / أوزير. ولكن الشيخ كان قد حسم مسألة التوارث هذه (أو لنقل إنها محسومة من قبل حسم الشيخ: غنوصيا، فالاختيار تم لصالح الحجاجي، واجتماعيا، فالقواعد المتوارثة لصالحه أيضا). فإذا كان الحديث الثاني غاضب -أو عاتب- لاختيار الشيخ، إلا أنه يبدو مستسلما لسيطرة النموذج -حتى بعد موت مشخصه- بقوة الدفع، أو برؤية مصلحية راجحة؛ لافرق.

إن (حجاجي) مرشح -حتى- لوراثة دور الأركايب نفسه: "جلس الحاج في نفس المكان"، "أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نورالدين"، "هل قرأ أخوه أفكاره - هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نورالدين يعرفه". ولكن محمود لم يكن مستعدا لمواصلة الاستسلام: "لا .. فنورالدين لن يتكرر"؛ وليس هذا تقريرا لواقع، أو نبوءة مستقبل: إنه قرار يتخذه محمود فيما يخصه. فمادام أبوه قد اختار لخلافته من شاء، فإن من حقه أن يختار لحياته هو النموذج الذي يشاء أيضا. وقد قرر عدم تكرار تجربة الحياة

على النمط "النورديني" الممتد في حجاجي: سوف يعيش تجربة أخرى كان يخفي نموذجها: لقد نفاه "المقدس" عن حظيرته، رغما عنه، فليختر هو "المدنس" بإرادته.

٤ وجهان للآركتايب: المقدس والمدنس.

للنموذج الأصلي إمكانات كبيرة في تضمن صفات ووظائف متناقضة (الخير والشر) كما يقرر نويمان(٣) تحت عنوان "الآركتايب المتحول"؛ وبذلك كان يمكن للراوي أن يجمع في شخصية نورالدين مابين الديني والدنيوي أو المقدس والمدنس معا. إلا أن درجة الوعي العالية في تصميم السيرة -أو حرفية القص، كما أطلقنا عليها من قبل- فرضت عليه أن ينقي صورة النموذج من كل الشوائب الدنيوية، وعلى الأخص تلك التي يمكن أن تقدح في القداسة / العدالة، بحسب التصور الإسلامي / السني أساسا. لذلك لم يبق الراوي لبطله من هذه الشوائب إلا مايدخل تحت باب "اللمم"، الذي تذهبه الحسنات اليومية، تبعا للنصوص: (الذين يجتنبون كبائر الإثم والفواحش إلا اللمم، إن ربك واسع المغفرة، هو أعلم بكم إذ أنشأكم من الأرض، وإذ أنتم أجنة في بطون أمهاتكم. فلاتزكوا أنفسكم، هو أعلم بمن اتقى).. و(إن الحسنات يذهبن السيئات).. و(الصلاة إلى الصلاة مكفرات لما بينهما).

في بعض التوجهات الصوفية -أحيانا- شطح قولي نظري (كما لدى البسطامي والحلاج وابن عربي والسهروردي وابن سبعين مثلا)، أو عملي (كما لدى الملامتية تاريخيا، وكثير من أصحاب الطرق الآن): كالقول بوحدة الوجود، أو إسقاط التكاليف الشرعية، أو الإتيان بما يلام عليه المرء من الكبائر. ولكن التصوف السني -وهو تصوف التمكين لاالشطح- يرى في ذلك مايجرح المتصوف؛ إذ إن الشريعة هي الأساس الأول، الذي ينبغي على السالك أن يلتزم به، منذ أول خطواته في عالم الحقيقة: "الطريق". ومع ذلك فإن أرباب الحقيقة المتمكنون لايجعلون من أنفسهم قضاة غيرهم: فلايتعرضون

لأحد بالإدانة؛ لعلمهم أن وراء كل ظاهر باطنا لايعلمونه، أو أيلولة مقدرة في المستقبل. فهم يحسنون الظن بالآخر، ويتأولون شطحاته لصالحه، ويكلون باطنه إلى المطلع عليه، ويطلبون الهداية والتوفيق للناس.

كان نورالدين سنيا، بل عالما من علماء الأزهر، أي: عالما عاملا، كشرط الخلوتية في رجالاتهم. لذلك كان على الراوي -حرفيا- أن يحفظ له قداسته، وأن يبقي صورته على أتم ماتكون نصاعتها؛ أي أن يجعل نموذجه أحادي الصفات بأقصى قدر ممكن. لذلك فقد جمع له صفات الإعجاب الرفيعة دنيويا ودينيا معا: فهو فارس المرماح، بطل التحطيب، ابن الوعد، تلميذ الشيخ الطيب قطب وقته؛ تجري خلفه فاتنة زمانها -رفيقة- وتبذل مائة جنيه ذهبا -لتملأ عينيها من عينيه فحسب- فلاتجد منه إلا الإعراض؛ القوي الذي يأخذ وجهه سمات الأسد عندما يغضب لما يراه حقا، ولكنه الحيي الخجول المطيع؛ المحافظ على فروضه، البر بأبويه، وبمن يكبره من الأسرة ومن شيوخ الطريق؛ الضابط لنفسه ولنوازعه بقسوة لاإنسانية. صحيح إنه قد "ألم": هرب من والديه دون استئذان، واعتدى على خفراء المعبد، وحام حول الخطيئة حتى أوشك أن يقارف؛ ولكنه كان في كل مرة ينقى نفسه بالندم الفارط، حتى يؤذنه شيخه الطيب بالتوبة عليه، ويطلعه على ماخفي عنه مما تحمله معصيته من دروس وابتلاء وتنقية: لادعوة إلى المعصية، ولكن تجربة وتمحيصا بالألم والندم والتوبة. ومع كل ذلك فقد كانت "إلماماته" أشبه ماتكون بحسنات غيره؛ ألم يقل المتصوفة: "حسنات الأبرار سيئات المقربين"؟. إنها إذن "إلمامات" الذي يعده الله للقطبانية الكبرى، أو على الأقل لقطبانية الوقت؛ وما يكون لمثله إلا أن تتجلى فيه أحادية الصفات وحدها؛ لأنه الشخص الذي يؤهل لتجلي الأحدانية المطلقة على قلبه وفي حياته: إنه ينظر بنور الله، وهو الذي يتقرب شيخه إلى الله بحبه.

لكن أحادية الجانب أمر فوق الطبيعة البشرية (ولكن، من قال إن الآركتايب تكوين بشري واقعي؟ إنه النموذج الأعلى، وكذلك القطب)؛ ولذلك كان على القاص أن يكمل بشرية "النموذج" بشخصية ثانية: منفصلة عنه، ومتصلة به، في آن معا: إنها الشخصية الظل -أو الشخصية الأخرى- لنورالدين،

وإن لم تكن هي هو؛ فكانت بصيري إذن. يقوم بصيري بالدور الدنيوي، الشهواني، المدنس: أي مالايمكن لنورالدين أن يقوم به؛ لذلك يمكن أن نعده الوجه الآخر / الإنساني لشخصية نور الدين المقدسة؛ وهذا مايفسر علاقته الوثيقة بنورالدين، وصبر نورالدين عليه، على الرغم من إمعانه في الدنس. إن بصيري والشيخ الطيب قد شكلا الحدين الأقصيين لنورالدين: الروح الخالص الذي لانزعة جسدية فيه، والجسد الخالص الذي نادرا مايطيف به توق روحي، ولكنه لايقيم ، فسرعان مايترك مكانه لرغبات الجسد العارمة؛ وإذا كان نورالدين قد خضع للشيخ الطيب، إلا أنه لم يبت صلته ببصيري أبدا؛ لقد أخذت علاقته به شكل العلاقة بين الروح / نورالدين، والجسد / بصيري العبادي.

أول مانصادف بصيري -في الرواية- نجده متطلعا إلى منازلة نورالدين في المرماح، وهما تربان وصديقان، ونصادف أيضا في الموقف ذاته رفيقة الغانية، التي كانت قد تعلقت بنورالدين:

"انشغلت رفيقة عن الزمار، وأخذت تتابع نورالدين وهو ينازل الفرسان ويهزمهم واحدا بعد الآخر ، حتى جاء غلام في سنه على فرس، ووقف بين المتفرجين. وما أن لمحه نورالدين حتى أوقع بالفارس الذي يلاعبه ثم خرج عن الحلقة ليلتقي به، سمعت الفتى يكلمه

- خرجت ليه يانورالدين؟

- عشان ملاعبكش ..

- هو انت كده.

- يابصيري عيب الكلام ده .. روح لاعب حد تاني، أنا كفايه علي كده النهار ده.

تعرف رفيقة بصيري جيدا، زار بيتها كثيرا" (ص.ص: ٢٣٥ - ٢٣٦).

هكذا إذن، يحاول الجسد منازلة الروح وهزيمتها؛ بينما تحرص الروح على إبقاء العلاقة في مستوى دون الصراع: إنها مسألة ترويض واستئناس، وليست قهرا. وتعايشا زمنا طويلا على ذلك: يقص بصيري على نورالدين أخبار مغامراته مع بنات الهوى، بل يحاول جره إلى طريقهن؛ ويكتفي نورالدين بالضحك من سذاجته، أو ينتهره انتهارا لا يبلغ حد الإهانة: كان يكتفي بإغاظته فحسب. ومن ناحية أخرى شهد بصيري تطور حياة صديقه الروحية، وظهور نجه؛ أي أنه أدرك بلوغه القطبانية، وشهد له: راصدا

مراحل تطور الحياتي والروحي. مرة واحدة فقط، عنف نورالدين على بصيري وقد شارفا الاكتهال؛ اتخذ سمت الأسد كعادته عندما يعنف، وأمسك برأس بصيري بين إصبعين، وشد عليه يهرس العظم واللحم. كانت إحدى لحظات كرامات نورالدين، ذلك أنه لم يتحرك من مكانه، ولم يترك ورده؛ ولكن بصيري كان يشاهده وهو يشد على رأسه بأصبعيه فيكاد يفتتها؛ هل بلغ به الاستهتار أن يجالسه وهو جنب! يومها أقلع بصيري عن الحرام، وتزوج جليلة الغانية فساعدها على التوبة. يومها قام العالم اليوتوبي في دنيا نورالدين: تزوجت رفيقة من سيد أبوحسين، ولم يعد لبيت الدعارة وجود؛ كما بشر الشيخ الطيب شيوخ العائلة قديما.

لم يكن احتمال نورالدين لبصيري ناتجا عن التماس معذرة للضعف البشري؛ فهذه ملكة لم يكتسبها الشيخ إلا بعد مرور بالتجربة العاطفية المؤلمة، وعلاقته ببصيري أبعد تاريخا منها، بل كان بصيري معينا لها ببصره كالشيخ الطيب الذي عاينها ببصيرته، وفسرها لتلميذه. ولكن احتماله له كان أمرا قدريا: هل تختار روح جسدها؟ لقد كان القرين الذي لافكاك منه. حتى لقد تساءل نورالدين في مرض موته: هل جاء بصيري؟. لقد جاء الروحانيون جميعا، وقد علموا بوشك موت الشيخ نتيجة النزوع العلوي لديهم؛ أما بصيري فكيف له أن يعلم وهو الأرضي الجسداني؟ إنه لم يعلم حتى رأى النجم يغيب، وكان الشيخ قد مات بالفعل: ذلك لأن الأرضي يستخدم حواس الجسد لامتلاك الروح. لقدكان بصيري هو النقيض الجسدي الكامل لنورالدين الروحاني، أو لنقل الذي استطاع أن يصير روحانيا بتعهد الشيخ الطيب له، وبالوراثة عن أسلافه.

وهكذا وجد محمود الشكل الآخر الذي يمكنه أن يكونه، مادام نور الدين قد رفض خلافته له.

٥ زحزحة المقدس، وإقامة المدنس.

من واجبنا -هنا- أن ننبه إلى موقفين للراوي، يتداخل إحدهما في الآخر تداخل الصورة الآركايبية في الصورة الأسطورية للأب؛ الأول، أن التعامل مع الأب / الآركايبي قد عمق آلية "تنكير المشاعر السلبية" لدى الراوي بدرجة غير مألوفة؛ والثاني، أن هذا التنكير مهدد بالانفضاح دائما، من زاويتين: الأولى من ناحية الابن الذي تسيطر عليه -أحيانا- النوازع النفسية المباشرة -أو الشخصية- تجاه الأب؛ والثانية من ناحية الأب، إذ إنه -بوصفه الأب / الأسطوري- "يعرف" قدرا كبيرا، وأشياء كثيرة من المغيبات.

وهكذا -وتدليلا على صحة الملاحظة- لايفاجئنا الراوي بموقف غريب (إذ لايمكن تبريره منطقيا، وإن أمكن تبريره نفسيا) هو موقفه يقص على أبيه ذلك الحلم، الذي "يبشره" فيه بانقضاء أجله: "كانت الساعة التاسعة عندما نام الشيخ. سكت الجميع، سأل الحاج الإخوة أن يناموا على أن يبقى محمود مع الشيخ هذه الليلة، ويوقظهم قبل أن ينام. كان من المعروف لدى إخوته أنه سهار لاينام إلا عند الفجر. وهو لم يكن يشعر هذه الليلة بالرغبة في النعاس. كيف ينام وأبوه على فراش المرض؟ ولكن الغريب أن عينيه أغمضتا وغاب في النوم. ورأى نفسه في أرض أجداده، بجوار مشائخ عطية، وقد تحولت إلى جنة يبحث فيها لأبيه عن قصر يسكنه.

استيقظ محمود في الفجر. صوت أبيه يطلب منه كوب ماء. سأل والده إن كان قد نام جيدا، فعرف أنه نام نوما عميقا. أحضر محمود لوالده الماء ليشرب، ثم أحضر الطشت والإبريق ليتوضأ. صلى الشيخ الفجر جالسا، فأدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشفاء". . . . . "قال أبو المجد يونس - إنت بخير ياشيخ نورالدين، الحمد لله على سلامتك. قص محمود على والده الرؤية، وبعد أن انتهى منها سأله الشيخ:

- خلاص؟

- خلاص.

ورد الشيخ:

- خلاص" (ص.ص: ٢٠٦ - ٢٠٧)

إن الذي لايبرر منطقيا في هذا الموقف، هو إحساس محمود بأن الرؤيا "تبشر" بشفاء الأب، مع أنها واضحة الدلالة على موته؛ ثم اختياره لوالده بالتحديد ليقص عليه الرؤيا، وكأنه يريد أن يكون أول من ينعي إليه نفسه. فهل قام اللاوعي الشخصي بتلبيس التأويل على محمود؟ أم أن الراوي يحيط هذه السادية -في معاملة الأب الشخصي / المنافس- بغلاف من الحرفية العالية تبرر وقوعها؟ لكأنه عزت عليه بشرى (الشيخ أبوالمجد يونس) "إنت بخير ياشيخ نورالدين"؛ فأراد أن يحبط مفعولها، تحت هذا الغطاء النفسي المخادع: "أدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشفاء"؛ فمضى يقص عليه الرؤيا، التي غالط نفسه في تعبيرها من الأساس.

إن من يقرأ هذا الموقف -دون الانتباه إلى العمل السري للاوعي- سوف يرى فيه فجاجة تجرح "الحرفية العالية" التي نشير إليها في العمل؛ ولكن الانتباه إلى حيلة اللاوعي السادية -هذه- هي التي تعيد رؤية "الحرفية" -بالتحديد- على أعلى ماتكون وضوحا.

لقد حاول محمود -بإخلاص- أن يكون نورالدين، وأن يعمل بما يرضي نورالدين عنه، بل أن يعمل كما عمل نورالدين:

"بعد أن انتهى محمود من صلاة الفجر، انطلق مسرعا إلى النهر قبل أن يراه والده. نظر إلى الجميزة ثم نزل المنحدر المؤدي إلى مياه النهر. قرر أن يخلع ملابسه وينزل الماء.

لم تكن له خبرة طويلة بالعوم. كانت خبرته بالسباحة محدودة بالترعة. لم ينزل ماء النهر إلا مرات قليلة. لم يخرج بعيدا إلى مناطق الخطر، كما أنه لم ينزل هذه البقعة أبدا. إن حركة الماء التي تلف لفات حلزونية تخيفه. ويخيفه أكثر القصص التي تروى عمن غرق في هذا المكان؛ فالنهر يأخذ أضحياته هنا.

ألقى بمخاوفه بعيدا، وشعر أن قوة خفية تدعوه لأن يلقي بنفسه في الماء. ربى بنفسه في النهر، وجد الماء ثقيلا في البداية. وعندما اقترب من منتصف النهر استهواه الماء، واستهوته حركته. وجده يخف وكأنه يحرك بيده خيوطا قطنية.

وصل والده إلى النهر فهاله أن يرى شخصا يعوم حتى منتصفه. نظر إلى الملابس الملقاة على الشط فأدرك أنه ابنه. أصابه الخوف عليه في البداية ، فهو ليس متأكدا من معرفته بالعوم. أزال الخوف عنه بقراءة القرآن ، والدعاء لربه أن يحفظ ابنه .. وأخذ ينظر إليه. إنه يغوص في الماء، ولا يخرج إلا عندما يصل إلى الشط الآخر؛ ثم يعود إلى سطح الماء ليغوص ثانية، ويظهر في منتصف النهر. بدأت الحركة سريعة هذا الصباح على النهر، فالقوارب تتحرك شرقا وغربا، وابنه يقف في منتصف النهر يقفز ويقفز. تستهويه الحركة فيستمر في القفز.

شعر محمود أنه يتواءم مع الماء ويصبح جزءا منه. إنه لايتابع الماء ولكن الماء يتابعه. وكأنه حين يري بجسده، فإنما يري به فوق حاجز من المطاط يعيده ثانية إلى الهواء.

أخذ محمود يضرب الماء بيديه، وهو يراه يزداد حمرة وارتفاعا. نظر إلى السماء يدعو الله بدعوة أبيه أن يجعل الفيضان هذا العام رخيا مباركا على الناس أجمعين.

الماء يعلو .. ويعلو، يعلو مع قفزات محمود؛ والأب يتابعه ويتابع علو الماء. أحس بالراحة فقد اطمأن إلى أن الفيضان قد بدأ .... ألقى بآخر نظرة على ابنه وهو يسحب نفسه نحو الشط الشرقي للنيل. أخذ طريقه إلى منزله وقد بدأ يحس بالتعب والجهد" (ص.ص: ١٩٧ - ١٩٨).

لقد جاء بالمعجزة نفسها التي جاء بها أبوه، وقد رآه الأب بعينيه، فما المشكلة إذن؟. إنه هو نورالدين بالفعل، وليس وحده الذي يقول ذلك، بل يقولها الناس أيضا:

"إنه (عهد عياد: نائب الأقصر) يفكر جيدا في الحفاظ على مكانته في الأقصر، بألا يأخذ شخص منهم مكانة قوية في الاتحاد القومي .. إن أحدا لن يزحزحه عن دائرته. نظر إلى محمود الواقف عن بعد، لو كان هناك شخص سيأخذ منه هذا المكان، أو يزحزحه عنه، فهو محمود. قال لنفسه: في الحقيقة هو الشيخ نورالدين" (ص: ٢١٧).

إن المشكلة قد تكون في النظام الاجتماعي الصارم للوراثة، وقد تكون في أن درجة القطبانية وهبية لاكسبية؛ ولكن ذهن محمود لاينصرف إلا لنورالدين: إنه هو الذي يختار، وما دام لم يختر فهو

لايثق بقدرته على الوراثة. لقد حاول أن يبرر ذلك بشكل عارض، عندما قال إنه يراه انفعاليا، والانفعال صفة لاتساعد رئيسا على الرئاسة. ولكن الأساس أبعد من ذلك، إن الشيخ قد ترك له وصية ذات دلالة:

"ويرتفع همس الحاج إلى صوت مسموع:

-أبوك بيقول لك احذر من خضراء الدمن --

ابعد عنها على قد متقدر

لماذا يحذر أبوه من خضراء الدمن - ؟ أخافه هذا التحذير - هل عرف أبوه قصته مع إلهام؟ لقد كان دائما يخاف أن يعرف والده قصتها، والآن هو على يقين من معرفته - فالموتى يعرفون كل شيء" (ص.ص: ٢٢٢ - ٢٢٣).

فهكذا يكشف أبوه الأمر: إنه وارثه حقا، ولكنه قد ورث الجانب الملغى من حياته؛ لاجانب القطبانية، وإنما جانب بصيري العبادي!

إن سلوكه نفسه يشير إلى جانب مهم: لم يعد يخاف من معرفة أبيه بالماضي، فأبوه نفسه قد صار ماضيا؛ ولكن هل يخبئ له المستقبل حياة متصلة بخضراء الدمن؟. ولسنا على يقين: هل كان تساؤله المذعور خوفا أم تشوفا؛ ولكن اليقين هو أن موت نور الدين قد أزاح رقابة الأركتايب نهائيا: انتهت سيطرة نورالدين، وهو لن يسمح بحلول حجاجي محل الأب داخله. إن موت نورالدين، وبقاء بصيري على قيد الحياة، إشارة واضحة للطريق الذي كان عليه أن يسلكه بالفعل: فما دام المقدس قد فاته، فلا بأس بالوجه الآخر، الذي لايفوت موعده أبدا.

إن حرفية القص العالية -التي تتمثل في براعة رسم الشخصيات بهذا العمق- قد اقتضت من أحمد شمس الدين الحجاجي استخدام كل معارفه العميقة والواسعة بعلم النفس والأساطير والتصوف، فضلا عن معرفته بالدراسة الأكاديمية لفن القص ذاته؛ ولكنها لم تفسد عليه عمله الكبير؛ حتى أظنني لاأبالغ إذا قلت" إن "سيرة الشيخ نورالدين" من الأعمال القليلة المعدودة في مدونتنا الروائية الحديثة.

خاتمة:

هكذا، يمكننا أن نتابع خطوات الروائي في تشكيله لصورة الشيخ "نورالدين" الحجاجي: الأب / الرجل، مكتشفين الخيوط الأولى التي تنتسج منها ملامح : النموذج الأعلى المتحول (المحبوب - المرعب معا) / الرمز؛ في الطريق إلى تأسيس الأسطورة: البطل الأسطوري / المعبود (أو على الأقل: المقدس)؛ وهي النهاية التي تسير إليها الرواية بتحويل الشيخ إلى ولي، أي بطل شعبي؛ تتغنى بكراماته رواة السيرة الشعبية كما يعرفهم أهل مصر.

إن هذه هي الصورة التي تغلف العمل، لاالجو الصوفي الرقيق؛ أو لنقل -حتى- إن الجو الصوفي الرقيق الذي يشيع في الرواية إنما ينبع -كما نبع الفيضان حول جسد الأب في النهر- من خلال ملامح الأب / النموذج الأعلى، وليس من خلال الفكر الصوفي العام الذي يسبق وجود الأب؛ على الأقل في أسرة الحجاجي. إن الأب (الميت بعدد أسلافه الموتى؛ الحي في شخص محمود، وفي شخص خليفته -الحاج حجاجي ابنه الأكبر- والذي تربط أسطوريته بين الأسلاف الموتى والخلفاء الأحياء) هو مايمكن أن نتخيل فيه التكرار الآركتايبي لأوزير / حر(٤): الحي الخالد حتى في الموت.

وإذا كان "الشيخ نور الدين" هو الـ"حرو" الذي ورث الـ "أوازير" من أسلافه (إذا صح جمع أوزير بهذه الصيغة)، فصار -في حياته- هو الـ "أوزير الحي" / حرو؛ فإن هذه المنزلة لايوصل إليها باجتهاد شخصي، وإنما بالتحديد الاجتماعي للبكورية. إن قوانين الوراثة الاجتماعية في المجتمع المصري إنما تضع الابن الأكبر -لاسواه- في منزلة الأب؛ لذلك كانت وراثة مكانة نور الدين (عندما تحول إلى أوزير / الميت) محسومة لصالح ابنه الأكبر -الحاج حجاجي- الذي سيمثل الـ"أوزير / حرو" الجديد. وليس لمحمود: (الذي كانت محاولة وراثته للأب -عبور النهر وامتلاكه وحتى

مواصلة فيضانه التي بدأها الأب- إيذانا بموت الشيخ لانتهاء دوره الحياتي) أن يتطلع إلى هذه الوراثة. إن وصية الأب -بارتحال محمود إلى القاهرة ليستكمل ما بدأه من التعليم- إنما هي صوت السلطة الاجتماعية وقوانينها: فالجماعة هي التي تدشن "حاكمية" الأركايب، فلاتكفي "النمذجة" الفردية لذلك.

هل نملك أن نقول إن "قانون التطور" -الذي تفرضه الحياة على المجتمع- يحاول المجتمع -من خلاله- أن يمارس شكلا من المحافظة على الآلية؟. إنها محاولة أكثر حكمة من محاولة محمود كسر القانون الاجتماعي للوراثة، الذي كان عاتبا على والده اتباعه.

فمع هذه الصورة الروحية -العذبة- التي تطفو على سطح العمل الفني، نرى الصورة (أو لنقل: الحياة) الموازية، التي يتم إخفاؤها والتعمية عليها بمكر، أو لنقل -أيضا- بحرفية ماكرة: هي حياة بصيري "الأبيقورية" النهمة. إنه الوجه "المدنس" المقابل للوجه "المقدس" للأب؛ ومع ذلك فهو الوجه الأكثر أنسا؛ ولنقل -مرة ثالثة- الأكثر إنسانية. كان بصيري هو نقيض الأب، ولكنه الوجه المكمل له؛ لذلك لم يكن نورالدين يكرهه أو يحتقره، حتى من قبل أن يملك القدرة على الفهم الواسع والتسامح مع الضعف البشري: فكأنه كان يتكامل به؛ أو يعيش نزقه خيالا، بدلا من تحقيق نزقه واقعا. وهكذا يكون أمام محمود خياران: إما تكرار نموذج (نورالدين) "المقدس" أو "الديني"، فهو يملك أسرار تكراره بمحض الوراثة -قهر النيل والسيطرة عليه- بوصفه "حرو" محتملا؛ وإما أن يقترب: إلى القاهرة / وإلى نموذج (بصيري) "المدنس" أو "الدنيوي". أما الاختيار الأول "المقدس - الديني" -وإن كان يملك شرطه- فربما لايملك القدرة عليه لاختلاف الظروف، وهو -أساسا- لايملك قراره، من حيث هو قرار اجتماعي أصلا؛ لذلك لايكون متاحا أمامه إلا الخيار الآخر: "المدنس" أو "الدنيوي"، الذي لايتطلب شروطا خاصة، من حيث هو استجابة تلقائية للنوازع، كما أنه "حكم" قدري مفروض اجتماعيا وتطوريا؛ مادام "المقدس" قرارا علويا، وهبيا، يتنزل قراره من مصدر لايمكن التحكم به. فليس مصادفة -إذن- أن تترك الرواية بصيري حيا، بعد أن يموت نورالدين.

سيرة الأولياء

هوامش:

١- تعتمد هذه الفقرة -أساسا- على مايقرره (إريخ نويمان) في كتابه الشهير "الأم العظمى" - الفصل الأول / بناء الآركتايب.

Erich Noiman: The Great Mother;

٢- نلاحظ أن الرواية تحاول أن توهمنا بفكرة (وحدة الزمن)، حيث يستغرق زمن القص فيها آخر صيف يمثل نهاية حياة الشيخ نورالدين. ولكن هذه الوحدة تمثل مركز دائرة زمنية تتسع نحو الماضي لتشمل ميلاده وطفولته وشبابه. كما تحاول إيهامنا بوحدة المكان (الساحة) ولكن الساحة تمثل مركز دائرة تتسع باستمرار، فتشمل الأقصر ، ثم قنا فنجع حمادي فالقاهرة شمالا؛ وكذلك تمتد جنوبا حتى نقطة بعيدة في السودان عبر دنقلة/ كردفان/ دارفور.

٣- السابق، فصل: الآركتايب المتحول.

٤- نستخدم الصيغ المصرية في كتابة الأسماء الفرعونية بدلامن اليونانية: أوزيريس وحورس. إن حر يمكن أن تكتب بصيغتين أخريين: حرو، وحور؛ والأخيرة هي التي عرفتها الجزيرة العربية في الجاهلية، إذ وجدت في "الفاو" قرابين مقدمة إلى الإله "الأحور". راجع: الدكتور عبدالرحمن الأنصاري: قرية الفاو، صورة للحضارة العربية قبل الإسلام. ص: ٦٢، منشورات جامعة الرياض. ويتضمن الكتاب كثيرا من المكتشفات التي تظهر في تماثيلها تأثرات بالثقافة المصرية القديمة.