دراسات الأدب المعاصر، السنة السابعة، خريف ١٣٩٤، العدد السابع والعشرون: صص٢٩- ٥٠

بيئة القناع الصوفى فى أدب يحيى حقى

علاء الدين رمضان*

تاريخ الوصول: ٩٤/٣/١٠
تاريخ القبول: ٩٤/٥/١٥

الملخص

يمكن أن نعد الموقف الدينى وجهاً لبنية الشخصية الاجتماعية؛ فللدين فى البيئة الشعبية مظهر شديد التميز أحادى النطاق، فيه دين خالص[وهو الشرائع المستندة إلى النصوص الدينية، والعبادات]، وفيه مدخلات اجتماعية[الخرافات والأساطير والعادات]، ولذوبان الشقين فى نطاق مظهرى واحد مشترک، استطاعت تلک الخاصية الاجتماعية أن تكتسب مظهرها المميز، وقد اتفقت تلک البيئة على تسمية مزيجها الجديد باسم التصوف، وإن كان مجرد قناع بيئى وجدانى، وههنا نرصد حركة القناع الوجدانى فى أدب يحيى حقى، لا نبحث عن جوهر العقيدة، وإنما مظهرها فى الحياة الاجتماعية، وصور التعبير الاجتماعى عنها.

الكلمات الدليلية: السرد، الرواية، القصة، يحيى حقى، الأدب المصرى المعاصر، الأدب الاجتماعى، البيئة، المجتمع.

* أستاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها بكلية العلوم والدراسات الإنسانية بالسليل، جامعة سلمان بن عبدالعزيز.
alauddineg@yahoo.com

المقدمة

عاش سفير القصة العربية يحيى حقى ما بين يومى السبت والسابع من يناير عام ١٩٠٥م، والأربعاء التاسع من ديسمبر عام ١٩٩٢م؛ إنها هنيدة وعشرة أعوام مرت بعد يوم ميلاده. إن أصالة الأحياء الشعبية وحركتها، تبدوان كما لو كانتا قد قامتا أساساً على تلك الوشائج القوية بين الطوائف الشعبية، وما ينبعث داخلها من نشاط دينى ممثلاً فى بعض الطوائف الصوفية التى بدأت تأخذ وضعها وتنتشر فى تلك البيئة منذ القرن الثامن عشر، لدرجة «تحولت معها شعارات الأحياء فى مصر، إلى البيارق المميزة للطرق الصوفية السائدة فيها»، ويُعد حى"السيدة زينب" فى منطقة قناطر السباع مركزاً مهماً من مراكز النشاط الدينى لدى الشعب المصرى فى القرن الماضى»(ريمون، ١٩٤٧م: ٢٨١)؛ فى وقت كان كل حى من أحياء القاهرة يكتسب ميزته الخاصة به من ذلك الرباط القائم بين المنظمات الحرفية(الطوائف)، والمنظمات الدينية(الطرق الصوفية)؛ ويتضح ذلك الرباط أكثر ما يتضح فى وقت الأزمات، بطريقة فريدة، تلك الميزة سُمِّيت بـ"الحركة الصوفية"؛ فهى من أهم مكنونات العقلية الاجتماعية للشعب المصرى، الذى وجد فى "التصوف" تطويراً سلوكياً للشرائع والقوى الروحية إلى علاقات تتناسب تناسباً مطرداً مع تماسك اللحمة الاجتماعية؛ فالتصوف ـ عند هؤلاء الشعبيين ـ يزكى "الإحساس بالتساند الاجتماعى والمحافظة على التقاليد والشرائع الدينية التى تربط المؤمن بعبادته»(الجوهرى، ١٩٧٥م: ٣٩٥)، وتذود عنه فى مجتمعه؛ لكن هذا لا يعنى على وجه الإطلاق أن الدين تعبير عن ظروف وقوى اجتماعية أو وظيفة لها، على الرغم من كون الاحتياجات الدينية جزءً أصيلاً من مكونات الشخصية الاجتماعية؛ إلا أنه يجب أن يظل الدين أصلاً لكل ما يتفرع عنه من سلوكيات اجتماعية.

الدين والتدين

"الدين" بالكسر ـ فى اللغة ـ يطلق على العادة والسيرة والحساب، والقهر والقضاء، والحكم والطاعة، والحال والجزاء، والسياسة، والرأى؛ و"دان": عصى وأطاع؛ وذل وعز؛ فهو من الأضداد، والجمع"أديان"؛ وفى الاصطلاح"يطلق على الشرع، ويقال الدين هو وضع إلهى، سائق لذوى العقول ـ باختيارهم إياه ـ إلى الصلاح فى الحال، والفلاح فى المآل،

وهذا يشمل العقائد والأعمال، ويطلق على كل ملة أتى بها نبى، ويمثل الدين نزعة فطرية أصيلة لدى الإنسان، وفى مفهوم البحث - ههنا ـ لا نعنى به نظاماً يتضمن مفهوماً معيناً للإيمان، أو لأسلوب العبادة، أو نظاماً ينظر إليه بوصفه نسقاً للشرائع الإلهية؛ وإنما نعنى به كون الدين انعكاساً سلوكياً يظهر فى حياة الفرد والجماعة البيئية، فيكون ـ عندئذ ـ «نظاماً للفكر والعمل، تشترك فى اعتناقه جماعة من الناس، ويعطى لكل فرد فى تلك الجماعة، إطاراً للتوجه وموضوعاً يكرس من أجله حياته»؛ يسمى "التدين" الذى هو ذلك المظهر السلوكى فى حياة الأفراد، الناتج عن تشبع النفس الإنسانية بالدين، الذى هو مجموعة الشرائع الإلهية، وقد وصفه أحد الباحثين بأنه «لقاء مفعم بالتجربة بين الإنسان والخالق والسلوك الذى يمثل استجابة لذلك اللقاء، الصادر عن الإنسان(الجوهرى، ١٩٧٥م: ٣٩٥)، فى كل الأشكال السلوكية الممكنة: شعائر وأخلاق...، وعلى ذلك يمكن تعريف "الدين" بأنه نسق من المعتقدات والشعائر التى تستطيع بوساطتها مجموعة من الناس التغلب على المشكلات الأساسية فى الحياة البشرية من خلال سلوك يسمى "التدين"؛ وهو الصورة المظهرية للدين؛ فالأفكار والمشاعر الجماعية لا يمكن أن تقوم لها قائمة أو يتم تواصلها إلا من خلال حركات ظاهرة يؤديها الأفراد، وهى حركات تمثل فى جوهرها تلك الأفكار والمشاعر، وتعبر عنها؛ وعلى ذلك يعد "التصوف" وجهاً من وجوه "التدين" ومظهراً من مظاهره.

وإن مظهراً دينياً بعينه ـ طالما هو قادر على تحريك السلوك ـ لا يعد مجموعة من المعتقدات والعادات؛ ولكنه يعد إيماناً مغروساً بجذوره فى البناء الخاص للشخصية الفردية، وطالما هو نابع من "دين الجماعة"؛ فإن له جذور راسخة فى الشخصية الاجتماعية أيضاً.

هكذا يمكن أن نعد الموقف الدينى وجهاً لبنية الشخصية الاجتماعية؛ «فهويتنا تتحدد بما نكرس أنفسنا من أجله، وما نحن مكرسون من أجله هو الذى يحرك سلوكنا»(فروم: ١٤٤)؛ ذلك السلوك لا يقترب من المثالية إلا فى أقصى حالاته الاجتماعية؛ فالأفراد فى مثل هذه التجمعات البيئية، ذات الصبغة الدينية، يقتربون بعضهم من بعض ويجددون مشاعرهم المشتركة ويبثون فيها حياة جديدة؛ لا يمكن أن تختلف تلك الشعائر والمراسم بطبيعتها عن الشعائر الدينية الفعلية، أو هى شبه ظنى كبير بها، وهناك بالفعل رابطة مظهرية وثيقة بين التظاهرات الدينية والاحتفالات الاجتماعية.

وللدين فى البيئة الشعبية مظهر شديد التميز أحادى النطاق، فيه دين خالص[يتمثل فى العبادات، والشرائع المستندة إلى النصوص الدينية]، وفيه مدخلات اجتماعية [تتمثل فى الخرافات والأساطير والعادات]، ولذوبان الشقين فى نطاق مظهرى واحد مشترك، استطاعت تلك الخاصية الاجتماعية أن تكسب مظهرها المميز، وقد اتفقت تلك البيئة على تسمية مزيجها الجديد باسم التصوف، وإن كان لا يمت للتصوف الحقيقى بصلة، وإنما هو قناع بيئى وجدانى، فالتصوف هو فى الأصل الزهد فى الحياة والحرص على القرب من المثالية الاجتماعية بمنهج دينى.

وإننا ههنا فى رصدنا لحركة القناع الوجدانى؛ فى أدب *يحيى حقى*، لا نبحث عن جوهر العقيدة نفسها، وإنما نبحث عن مظهرها فى الحياة الاجتماعية للبيئات الأدبية التى تنقلها نصوصه الأدبية، وصور التعبير الاجتماعى عنها فى أدب *يحيى حقى*.

الطابع الصوفى فى أدب يحيى حقى

أولاً: مفهوم التصوف

التصوف حركة إنسانية عميقة الجذور فى التاريخ الإنسانى ظهرت قبل الإسلام بزمن بعيد، وأصله عند *ابن خلدون*: «العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة وجاه ومال»(ابن خلدون: ٤٣٩).

والتصوف فى الإسلام ظاهرة اجتماعية انتشرت منذ القرنين الأولين من الهجرة، وهو علم يطلق على أهله "الصوفية"، و"المتصوفة"، وهناك تأويلات عديدة لاصطلاح"التصوف"، أشهرها أنه نسبة إلى "الصوف" الذى كان يلبسه "المتصوفون"، أو هو نسبة إلى"صوفا Sopha" وهى كلمة يونانية معناها "الحكمة"، أو تنسب إلى رجل يقال له "صوفة" كان فى الجاهلية هو وأصحابه ممن انقطعوا إلى الله ولزموا الكعبة، فقالوا لمن تشبه به وبأصحابه: "الصوفى"؛ وقال *السُهْرَوَرْدِى*: «إنما سموا بذلك لأنهم فى الصف الأول بين يدى الله عز وجل؛ أو أن الأصل فى التسمية (صفوى) نسبة إلى (الصُفَّة)، وهو موضع مقتطع من مسجد مظلل عليه، كان الأوفاض ـ أى الجماعة من الناس ـ والأخلاط من الفقراء يأوون إليه، أو هو مأخوذ من"الصفاء"، ثم غلب على طائفة من الناس».

وهذا على خلاف بين الباحثين فى أصولهم وتسميتهم، قال *القشيرى*: «ولا يشهد لهذا الاسم اشتقاق من جهة العربية ولا قياس، والظاهر أنه لقب، ومن قال اشتقاقه من"الصفاء"، أو من"الصُفَّة"، فبعيد من جهة القياس اللغوى»(نفس المصدر: ٤٣٩)، بينما ذهب *ابن خلدون* إلى أن «الأظهر أنه مشتق من (الصوف)، فهم فى الغالب مختصون بلبسه، لما كانوا عليه من مخالفة الناس فى لبس فاخر الثياب، إلى لبس الصوف»(نفسه).

ثانياً: البيئة الوجدانية فى أدب يحيى حقى

مما سبق يتضح أن"الصوفية"حركة شعبية اجتماعية ذات طابع دينى تحاول وضع صيغة خلقية مقبولة للنموذج الواقعى للمثالية؛ حيث إن الاستعداد للتصوف ينشأ عادة من ثورة باطنة تخامر القلوب فيثور صاحبها على المظالم الاجتماعية، ولا يقف عند مقاومة غيره، بل يبدأ بجهاد نفسه وإصلاح فسادها.

وقد اختلفت النظرة إلى ظاهرة التصوف؛ فهناك فريق ينظر إليها بوصفها ظاهرة نابعة من طبيعة الأفعال الإنسانية ذاتها، وآخرون يرون أنها قيمة منبثقة من الطبيعة الإنسانية تتأثر وتتفاعل مع الظروف الاجتماعية المحيطة بها.

وفى حدود هذين التيارين استطاعت الصوفية أن تبلور مفهومها الاجتماعى الخاص؛ فهى مجموع هذا وذاك، إنها سبك من الواقعية الاجتماعية والمثالية، وإطار متكامل يوائم بينهما على نحو خاص، موائمة تعيش الواقع طموحاً إلى المثال؛ لا موائمة الند للند؛ إنها موائمة الترقب وانتظار إفناء الواقع فى المثال أو الوصول إلى المثالية بوصفها واقعاً[مثل "إسماعيل"، الطبيب العائد من أوربا، فى «قنديل أم هاشم»، عندما تطلع إلى إصلاح المجتمع وتحقيق وجود فكرته عن المجتمع الحضارى] وربما ـ من هذا المنطلق ـ كان هذا النمط من النماذج الاجتماعية لا يرى فى الزهد آلية لتحقيق طموحه، بل إن غمرة البحث عن المثال هى التى ألهتهم عن حب الرفاهة، وهى نظرة تشبه رؤية *أفلاطون* للواقع المثالى فى كتابه «الجمهورية»، فهو يؤمن بأن المدينة المثالية ستستغنى عن الجيش لأن الناس يحيون حياة أولية متقشفة، ولن يفكروا فى التوسع فى أرضهم لإشباع حاجاتهم؛ فحب الرفاهة هو الذى يخلق الحروب والصراع الدنيوى(الجمهورية: ٥٨- ٦٠).

لقد تأثر يحيى حقى بالطابع الوجدانى فكراً ومعايشة، تأثراً كبيراً، فى وقت مبكر جداً من حياته؛ إذ حمل نوازعه نحو التصوف من عهد الطفولة، ثم المراهقة، ثم من خلال الاتصال الفكرى والثقافى ـ فيما بعد ـ بالتصوف الإسلامى، وبخاصة عند *رابعة العدوية*، وبالتصوف الهندى عن طريق *غاندى*، ومن البيئة التى كان يعيش فى ظلالها.

فوجدانياً لم تكن القسوة هى المظهر الوحيد الذى يتجلى فى حياته الأولى؛ يقول: «وإنما أضيف إليها مسحة دينية صميمة طغت على عائلتنا من تأثير أبى، وهو مثال الرجل المتعصب الذى لا يتراخى ولا يهون فى تنفيذ أوامر دينه بنصها وحرفها؛ ولعل سعادته فى الدنيا كانت وقفاً على خدمة دينه».

أما مظهرياً فكان هذا الطابع الدينى الذى يتجلى فى أحوال كثيرة؛ يقول حقى: «أما الصلوات والأوراد والأذكار الدينية فكانت حادثاً ضرورياً عادياً، يظهر جلياً أثناء نهارنا وليلنا، كل هذا اجتمع لينتج جواً دينياً أشعر فيه بكل ما يلازم الدين من خوف ورهب ومن أسرار وتأملات»(الفراش الشاغر: ٣٧).

لقد صنع له أبوه هذا الطابع المظهرى كما شكله بحسب الطابع الوجدانى من قبل، وقد شاركت أمه فى ذلك، إذ كانت محبة للصوفية؛ وقد صحبت مرحلة المراهقة عند يحيى حقى نزعة وجدانية شديدة الصفاء تقوده إلى التطهر الوجدانى؛ يقول: «لو صنع لى تمثال لكان على شكل سهم يريد أن ينطلق نحو السماء، كأن الروح قد غارت من يقظة الجسد، أو خشية أن يطغى عليها، فطالبتنى بأداء جميع حقوقها فوراً، إن عالمها ليس هو الأرض ولا المادة، بقوانينها وأحكامها؛ بل عالم علوى قد صفا من الشر والقبح والاعتداء وساده الخير والجمال والسلام(دمعة فابتسامة: ١٦).

فى تلك المرحلة ـ المراهقة ـ تبحَّرَ يحيى حقى فى كتب أئمة التصوف الإسلامى وآثار الزاهدين فى الثقافتين الهندية والسويدية أيضاً؛ كما شارك الصوفيين أفعالهم، فكان يختلف إلى حلقات الذكر، أو ما يسميه المتصوفون بـ(الحضرة) وكان يتردد على مسجدين ـ غير مسجد "السيدة زينب"ـ تقام بهما تلك الأذكار؛ هما مسجد "السيدة نفيسة"، ومسجد "السيدة سكينة" بالقاهرة.

وقد قدم فى «الفراش الشاغر» صورة تسجيلية ووجدانية لتلك الحلقات، فمثلاً وصف حلقة اعتاد "الشيخ شحاتة" أن يعقدها فى منزله بحى (أم الغلام) ليلة كل جمعة،

ويحضرها مريدون عديدون، وتمتاز عن بقية الحلقات بحدتها وانتظامها؛ وعندما تنتظم حلقة الذكر يترك "الشيخ مصطفى" المنشد قيادها للخليفة؛ فيصفق هذا موازناً حركات الذاكرين، وهو يقول بصوت أجش (لا إله إلا الله)؛ و"الذكيرة" تهزّ من نفسها هزاً؛ وبعد أن يشعر الشيخ مصطفى المنشد أن جميع "الذكيرة" قد انتظموا فى الحلقة، ابتدأ فى إنشاده بصوت هادئ يهتز معهم فى تؤدة؛ فمنشد تلك الحلقات يرى نفسه أرقى من بقية أعضاء الحلقة، وعندما يطرق آذانهم صوت المنشد تأخذهم نشوة تطغى بدورها على "الشيخ مصطفى"، فتسمو نفسه وتكثر هزاته، والخليفة بصوته الأجش يربط جميع عناصر الحلقة برباط واحد (الله. الله. الله.) ويهزهم بحركة واحدة متزنة، والكل غارق منهمك فى حركة خاصة به.

وتعد صورة "حلقة الذكر" من علامات أدب يحيى حقى البارزة، فقد تقصاها وصفاً، من الداخل الوجدانى، والخارج المظهرى، إجمالاً وتفصيلاً، فيراها من جانب بعيونهم المحبة، ومن جانب آخر بعينه الناقدة التى تتطلع إلى الإصلاح؛ إنه لا يصف الحلقة وصف مشارك وحسب؛ بل يصفها وصف من عايش جسداً، وارتقى روحاً؛ بسلاح الوعى، واحتمى بدرع العلم؛ لذلك كانت لغته فاحصة تحاول التفريق بين الدينى المقدس، وبين البيئى المبتدع على غير منطق يسوغ قبوله حضارياً أو دينياً.

لقد شاهد يحيى حقى النمط البيئى المجرد للصوفية، وشهد على وجودهم منذ نعومة أظفاره، ثم فى مراهقته، حين كان الشعب المصرى بأسره تتغلغل بداخله نوازع الصوفية، إذ هى من قبيل تبرير الوضع المادى المتردى أو الاستسلام للوضع الاقتصادى لدى الشعب فى تلك المرحلة، حتى صارت الصوفية خاصة اجتماعية ينضوى تحت ظُلَّتِهَا جُل أبناء البيئات الشعبية، فقد عاصر يحيى حقى إلى جانب الشيوخ، الأقطاب، ومريديهم؛ وأماكنهم شديدة الخصوصية، فيما كان يسمى بـ"التكايا"؛ فكانت لـ"المولوية"، بمصر تكيتان تركيتان قائمتان فى شباب يحيى حقى: الأولى: فى حى السيوفية قبالة قصر *أحمد طلعت باشا*، وكانت هذه التكية معروفة لدى السائحين الأجانب، فقد كانت عندهم من معالم القاهرة، وقد دخلها يحيى حقى(حوالى عام ١٩٢٥م)، وكان يبلغ من العمر عشرين عاماً.

الثانية: مغارة عميقة فی جبل المقطم من ناحية القلعة يثوی بها قبر يزار، هو قبر *سيدی المغاوری*، كما اصطفت بها قبور الراحلين من مشايخ الطريقة ودراويشها.

ثم عايش يحيی حقی فی المرحلة التالية من حياته نوعاً مفتوحاً من التكايا، تحولت فيه قرية كاملة إلی تكية للمتصوفة؛ وسيأتی إيضاح ذلک فی موطنه من البحث بعنوان التصوف الموسمی.

وكما عاش حقی مراقباً للمتصوفة من بعيد، دخل ليعايشهم من الداخل، إبان مراقبته لمواجدهم، ومن ثَمَّ تأثره العميق بمذهبهم؛ إذ "الصوفية" ـ كما رآها يحيی حقی ـ حركة تجمع شتات الشعب داخل نطاق وجدانی يؤلف بينهم؛ لأن التصوف تحويل للحركة من الفوضی والشتات إلی الانتظام والاجتماع، مادة وروحاً؛ لذلک لم يكن غريباً أن يقارن بين "الشيخ شعبان" صاحب ومدرب مطايا الأجرة ـ فی مطلع القرن العشرين ـ وقطب حلقة الذكر؛ فكلاهما منظم حركة، يقول حقی: «يذكرنی [الشيخ شعبان] بقائد حلقة الذكر. وأسأل نفسی بعد مر السنين الطوال، وأنا أكتب هذه السطور: هل السر فی عمامته وجبته وقفطانه؟ أم فی عثنونه؟ أم لعلة تشابه الوظيفتين فی تحويل حركة من الفوضی إلی الانتظام ؟».

فليس سوی التصوف من يملک مثل هذا الحث العنيف، كأنه لسعة سوط للحواس الخمس، لتعمل بأقصی طاقتها، وللروح بأن تبلغ كمال يقظتها، وللعقل بأن يتحرر من سجنه فی البدن، وفی أحكام الزمان والمكان؛ يقول يحيی حقی: «لا ينكر العلم أن فينا قوی جبارة مخزونة، وعلی مدی التاريخ الإنسانی لم تحاول يد ـ مثل التصوف ـ أن تكشف عنها وتفكها من عقالها»(الشارونی: ١٣٣).

وقد كانت نفس حقی تهفو سراً إلی زهد مبهم غامض، منذ مرحلة مبكرة من صباه؛ هذه النزعة جعلته «يمتنع عن أكل اللحوم، نفوراً من سطو حی علی حی مثله»(دمعة فابتسامة: ٢٢)، غير أن حرصه علی تلک النزعة النباتية لم يدم إلا لأقل من سنة؛ بعد أن أشرف علی شبه عزلة اجتماعية ساقه إليها قصوره فی إقناع الآخرين ـ فكرياً ـ بالسبب الذی من أجله أنف أكل اللحوم؛ يقول: «وجدتنی أنزوی فی داری، فلا أجد لمأكل طعماً، ولا أدری متی أشبع ولماذا ... وتهددنی خطر الانعزال، ولكن كل هذه المتاعب سفاسف ومهازل هانت بجانب ما أحسست به من فرحة كبيرة لصفاء الذهن الذی طرأ علیَّ،

ورجوت أن أمضى بعدئذ صعداً فى معارج تقودنى فـى النهايـة إلـى الاطمئنـان، ثـم إلـى السعادة، ثم إلى حالة الوجد التى طالما عشقتها فى كتب المتصوفين وتمنيتها، فلم أأخـذ بالمذهب النباتى فى غذائى إلا لأنه تنظيم للأكـل والشـرب، ولا لأسـباب صـحية، خدمـة لجسدى، بل خدمة لروحى»(دمعة فابتسامة: ٦٧- ٦٨).

لكن الزمن ـ على وجازته ـ كان كفيلاً بكشف ما يعتور مذهب يحيى حقى النباتى، من خلل؛ إذ أن مذهبه كان منقوضاً بخللين:

الأول: تمجيد الأنانية؛ مع أن المطلب الظاهر هو هدمها.

الثانى: محاولة استمداد قوته من خارج نفسه علـى الـرغم مـن أن التصـوف الحقيقـى عكس ذلك؛ يقول: «إن كانت لروحى قدرة على أن ترقى المعـارج فسـترقاها سـواء كنـت نباتياً، أو من أكلة اللحوم، أما إذا لم تكن لها هذه المقـدرة فهيهـات للمـذهب النبـاتى أن يهبها إياها من عنده.

كل ذلك تجلى على نحو واضح فـى أعمالـه النثريـة؛ إذ ارتقـت قدرتـه علـى تـدريب الحواس بفضل ما أفاده فى بنيته القصصية من "التصوف"؛ ومن هنا جاء احتفاله بـالظلال الوجدانية والتفاصيل النفسية والاجتماعية الدقيقة التى تتآزر فى خلق عالم يوهمنا بأن ما نراه هو الواقع استشرافاً لمطلب أسمى؛ هو الوصول إلى الحقيقة أو المثال.

القناع الصوفى فى أدب يحيى حقى

إن يحيى حقى كاتـب عميـق التجربـة، سـلك فـى منهجـه الأدبـى مسـلك التجربـة والمشاهدة، إلى جانب الثقافة أو القراءة؛ فتـأثره بالتصـوف قـديم؛ إذ لـم يلتـق بالتصـوف بوصفه ثقافة إلا فى مرحلة المراهقة، ثم بالشريعة الإسلامية ـ بعامة ـ بوصـفها علمـاً، لأول مرة فى مدرسة الحقوق؛ بينما ذاب منذ نعومة أظفاره فيها بوصفها إطاراً اجتماعياً وبيئيـاً؛ فالتصوف مذهب غير فردى، لا يتحقق إلا ضمن نطاق اجتماعى مترابط، لكنه يطفـر علـى شفا نماذجه الأدبية فى شكل أبطال يسمهم بميسم خاص، هو خلاصة فكرية(ايديولوجية) لمعتقدات الشعب المصرى، ورؤيته لصـوفيتهم، فتتطـور اتجاهـات أبطالـه تطـوراً مـدفوعاً بإيمان من نوع مصرى غامض وشفيف، مستسلم دؤوب، هـو طـابع التـدين لـدى الشـعب المصرى.

إطار القناع البيئى

تعد البيئة بعامة، مادة جيدة لدراسة التطور الاجتماعى، ونفسية الشعب المعبر عنه وعن وجدانه، داخل النصوص الأدبية، وأثر هذا التطور فى الأدب نفسه، وأسلوب معالجته فى الأعمال الأدبية.

فللبيئة أثر كبير فى الأفراد الذين يعيشون فى كنفها؛ يسمى الرضوخ لهذا الأثر معايشة، بينما مناوأته والخروج عليه يسمى انحرافاً؛ ولكى يحدث هذا الأثر فى الشخصية لابد من التفاعل بين الذات الإنسانية والظروف الاجتماعية، ولهذا كان من الضرورى -حتى يتم التشكيل المثالى للإنسان- أن تكون هناك مطاوعة ومرونة، تلك المرونة فى الشخصية الإنسانية هى التى تتيح لها التأثر والتأثير بحسب الإمكانات المتاحة؛ وقد غضت الفلسفة القديمة نظرها عن هذه العملية؛ إذ نظرت إلى الطبيعة الإنسانية نظرة جامدة غير متطورة فعدتها مفهوماً لا يتغير نتيجة المؤثرات البيئية المختلفة، وجاءت دعوى الغرائز فأكدت هذا المفهوم جموداً وثباتاً بما أَضْفَتْهُ على الطبيعة الإنسانية من مكونات "غريزية" يتفق فيها جميع أفراد الجنس البشرى، ولا تصيبها آثار البيئة إلا نادراً.

والمفهوم الحديث للشخصية الإنسانية ينظر إليها على أنها طيعة مرنة، تتشكل بتفاعلها مع العناصر البيئية المختلفة، من خلال التأثير المتبادل بينهما؛ أو ما يسمى بمطاوعة الشخصية الإنسانية للظروف البيئية المحيطة بها، وقد استقر مفهوم المطاوعة فى البحوث الحديثة، من خلال البحوث الكثيرة التى أجريت فى هذا المجال، وبذلك تكون الشخصية الإنسانية هى نتاج هذا التفاعل المستمر بين الطبيعة الإنسانية وبين العناصر البيئة المختلفة.

والأديب ـ بوصفه شخصية اجتماعية واقعة تحت سلطة مؤثرات بيئية ـ هو إنسان اجتماعى يعيش فى بيئة ذات بعد جمالى وذات صبغة اجتماعية خاصة؛ لكنه يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوتر الانفعالى، يحكمها ويسيطر عليها ذكاء حاد يتحول فى مواقف الانفعال إلى إحساس عميق؛ فإذا كان الأديب كائناً بشرياً عادياً لا يختلف عن البشر العاديين فى النوع؛ إلا أنه يختلف فى الدرجة، وهذا الفرض يقود بالتبعية إلى افتراض أنه يعيش فى بيئة اجتماعية معينة، وأنه لا يستطيع أن يعيش وحده معزولاً عن الآخرين، وأنه يتبادل الاحتكاك بالآخرين والتعامل معهم، وأن هناك بالضرورة علاقة

حتمية تربطه وتربط عمله الفنى بالواقع الذى يعيشه؛ فالعوامل الثقافية المرتبطة بمجتمع الأديب لها علاقة بالمبدع، وإذا كان المجتمع العام الذى يعيش فيه الأديب له من التـأثير عليه، ما يجعله فى كثير من الأحيان أسير مشكلاته، رهين اهتماماته، فإن البيئة الخاصـة التى هى جزء مهم من المجتمع، لها من التأثير ما يمكن أن يكون محركـاً وموجهـاً؛ فـلا يمكن إثارة مشكلة القيمة الجمالية للنتاج الأدبى، والإبـداعى بعامـة، إلا مـن وجهـة نظـر اجتماعية؛ لأن التاريخ الاجتماعى وحده هو الذى يؤثر تأثيراً مباشراً على الإبـداع، غيـر أن الأثر المهم الذى يتركه المجتمع فى الفن لا بد من أن يتم عـن طريـق وسـط اجتمـاعى متخصص، ومن هنا فإن القيمة الجمالية لا بد من أن تظل بالضرورة قيمة اجتماعية.

وعلى الرغم من تقارب الأساليب الفنية لدى كتاب الأدب الاجتماعى، إلا أنه بدا واضحاً إيثار كل منهم لنوع خاص من قضايا المجتمع ومشكلاته، ألحت عليـه واسـتحوذت علـى اهتمامه الفنى؛ فلم يحصر *يحيى حقى* نفسه فى عالم الطبقـة الوسـطى، فـى المدينـة؛ أو يقتصر على رؤية العالم عبر منظورها الطبقى، على العكـس مـن معظـم معاصـريه؛ ولكنـه حاول أن يقدم إلى جانب شرائحها المتعددة، أبناء القاع الاجتماعى فـى المدينـة والقريـة على السواء؛ فحفل عالمه الأدبـى بالعديـد مـن النمـاذج البشـرية المقهـورة، والثريـة فـى إنسانيتها أو تجربتها، على الرغم من هامشيتها الاجتماعية بصـورة يعـد معهـا عالمـه مـن أوسع العوالم القصصية رقعة، و لذا تعد البيئة المصرية ـ معينة مسماة، أو موصوفة، أو غيـر ذلك ـ من أبرز سمات أدب *يحيى حقى*؛ فاتجاهه إلى البيئة المصـرية مظهـر مـن أوضـح المظاهر التى تتصل بالحدث وأسلوب هيكلته داخل أعماله الأدبية.

ولم يكن *حقى* سطحيا فى ذلك؛ بل غاص إلى أعماق المجتمع ليكشـف عـن الأسـرار الخاصة، والخالصة فى تكوين الخصائص الاجتماعية لبيئات مصر التى عايشها فـى الصـعيد أو الدلتا أو القاهرة ـ"البيئة الأم" بالنسبة له ـ فقد ركز تصويره لتلك المعايشات، جغرافياً، حول محورين رئيسين؛ أولهما: القرية المصرية؛ فى الصعيد بخاصة؛ وثانيهما: حى السـيدة زينب الشعبى؛ لأنه أخلص ـ أيما إخلاص ـ لهذه البيئات؛ إذ ظل مخلصاً مغرما بهـا حتـى فى مغترب عمله ديبلوماسياً خارج مصر؛ فيذكر أنه كتب معظـم كتاباتـه عـن الصـعيد، أو البيئات الشعبية الأخرى، وهو خارج مصر، وقد بدا واضحاً هذا الأمر، الذى أفاد فـى الوقـت نفسه الكاتب؛ إذ أتيح له الرصد المستوعب، من الخـارج، فـى الوقـت الـذى يحـتفظ فيـه

بتشكيل حيادى حر ودقيق للبنية الداخلية للبيئة التى يعرض لها، دون الخضوع لسيطرة الانفعال الوقتى، وهو أمر عاد على أدبه بخصيصة تكاد تتلاشى عند غيره من الكتاب، إذ أتيح له الاندماج فى البيئة، ثم التسامى عليها، ورؤيتها من الخارج؛ فلمس سر تركيبها الداخلى وبواطنه فى حيادية المتأمل، ثم أحاط بكيانها الهيكلى، ووجهة نظر الكيانات المجاورة لها.

فأدب *يحيى حقى* أدب اجتماعى يحاول تصوير قطاع من المجتمع المصرى فى بيئاته المختلفة والمنوعة، داخل إطار تاريخى صريح أو ضمنى، أو فى حل من ذلك الإطار أحياناً، ويتناول بالتحليل نماذج بيئية من خلال تلك الشخصيات التى يقدمها، كما يتناول ـ بالوصف ـ أماكنه وهيئته الاجتماعية؛ وهو أيضاً يقف أمام التحولات الحضارية والمتغيرات الاجتماعية، متأملاً، راصداً؛ يتعمق فى تحليل البيئات الساكنة ليصفها وصفاً رأسياً، يقدم من خلاله صورة اجتماعية ناصعة فى تجربة إنسانية أو اجتماعية، ذات نمط ثرى الدلالة والإيحاء، أو يرصد حركة بيئية من خلال رصدها رصداً أفقياً فى تصاعدها الدرامى. فقد عاش *حقى* متنقلاً بين بيئات شديدة التنوع والاختلاف، بل والتناقض أحياناً؛ وقد أفاد من كل تلك البيئات، بوعى وعمق انعكسا على ما يقدمه فى أعماله من صور بيئية؛ فالصورة البيئية التى يعبر عنها ماثلة ـ بوضوح المعايشة ـ فى ذهنه، بكل ما تشتمل عليه من قضايا اجتماعية وتحولات حياتية، ومتغيرات حضارية؛ فكل ذلك يمزجه بقضاياه التى يعبر عنها من وجهة نظر شخصية، ذات عمق ثقافى وخبرة إنسانية بالغة؛ فعالج الحياة فى المدينة، كما عالج الحياة فى الريف، وطرح قضايا الحياة فى البيئات الشعبية؛ كما طرح قضايا أخرى موازية، استمدها من بيئات برجوازية، أو أرستقراطية؛ وإن كان تناوله للمدينة قد اختلف عن تناوله للريف؛ ففى الريف نظر نظرات المراقب من الخارج، مهما حاول التعمق فى بيئاته وتجاربه؛ بينما هو فى كتاباته عن المدينة نظر إلي كل طبقة من الطبقات، التى تعرض لتقديمها، نظرة شاملة من الخارج، وأخرى فاحصة، من الداخل، فيها فهم الخبير المعايش أكثر من انطباعات الرقيب الطارئ، ففى كتاباته عن الصعيد قدم شريحة واحدة هى المجتمع وكل كتاباته تدور فى فلك استكمال صورة ذلك المجتمع المدهش؛ أما كتاباته عن المدينة فقد قدم من خلالها الطبقة الصغيرة ممثلة فى العائلة أو الأسرة، والطبقة الكبيرة ممثلة فى بيئة اجتماعية كاملة.

ولعل أهم ما يلفت النظر فى نتاج *يحيى حقى* بعامة، أن الشريحة الاجتماعية التى عُنى بها، وتوفر على تصويرها كانت هى الطبقة الكادحة المطحونة بمستوياتها المختلفة، من بين طبقات المجتمع المصرى، من خلال نماذج بيئية مجردة أكثر منها بيئة بعينها؛ حتى أننا ـ فى بعض الحالات ـ على الرغم من وجود تصريح محدد باسم بيئة معينة؛ لكننا نشعر بأن بيئة "كوم النحل" مثلاً، فى رواية "البوسطجى"، بيئة مثالية، لعرض قسوة الصعيد، فهو يركن إلى بيئات شبه مثالية، الأمر الذى يحول البيئة المجهرية الصغيرة إلى بيئة تمثل تمثيلاً دقيقاً البيئة الرئيسة التى تنطلق منها، أو تلتقى بها فى خصيصة ذات عمق.

وجدير بالذكر أن *حقى* بلغت درجة ارتباطه بالشعب المصرى أن حول البيئة إلى "شعبيات" إما ريف أو مدينة؛ وهو عند تعرضه للبيئة الحضرية فى المدينة، نراه يختار منها الجانب الشعبى غالباً، أو إظهار الانتقاد اللاذع من الجوانب الأخرى وسلبياتها؛ وهو فى ذلك يتماس مع نظرية *هيبولت تين* التى ترى ـ من بين فرضياتها ـ أن «فى كل مجتمع أنواعاً من الناس، وفى كل نوع أناس متشابهون فيما بينهم: يتَّحِدون فى أحوال ميلادهم ونشآتهم، ويتفقون فى مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافاتهم، كما يتفقون فى بواطنهم؛ فإذا رأى المرء واحداً منهم فقد رآهم جميعاً»(غنيمى: ٥٤٨)؛ومن أقطاب هذا الاتجاه فى فرنسا *بلزاك*، ثم *جول رومان*، ومن بعدهما فى انجلترا *أرنولد بينيت*، و*جالسورثى*.

ولعل وراء اختيار يحيى حقى لهذا التوجه الشعبى، أوالإنسانى، ما يتمتع به من معرفة دقيقة بأحوال تلك الطبقة، وخبرته العميقة بعاداتها وتقاليدها؛ لنشأته الأولى فى حى السيدة زينب، ثم تنقله مع الأسرة فى أحياء أخرى؛ هى شعبية كذلك.

وقد انتبه الكتاب والأدباء إلى أهمية وجود إطار بيئى واضح المعالم، تدور داخل حدوده أعمالهم الواقعية؛ فلجأ الكُتَّاب أحياناً فى بعض أعمالهم إلى استخدام قناع ساتر يتخفى وراءه، هارباً من واقع بيئته، أو أن يستخدم كذلك هذا القناع ليخفى بيئته محاولاً فرض واقع ما، من خارجها، عليها.

وقد يرجع السبب الأقوى فى هروب الكتاب من واقع بيئاتهم إلى رغبتهم فى عدم الاصطدام بتقاليد وعادات مجتمعاتهم؛ ففى مطلع القرن العشرين، كانت العلاقة العاطفية

بين الرجل والمرأة محرمة فى مجتمعنا المصرى، مادامت غير شرعية، فلم يكن أمام المؤلفين وسيلة للتعبير عن أحداث من هذا القبيل سوى اللجوء إلى بيئة القناع.

والأمثلة على هذا النوع من الأطر البيئية كثيرة؛ لعل أشهرها رواية «ورقة الآس»(١٩٠٥م) لأمير الشعراء *أحمد شوقى*؛ التى تصور حياة ملكة العرب *النضرة بنت الضيزن* التى تخون أباها وقومها من أجل حبها *للأمير سابور* قائد جنود الفرس؛ ومنها رواية «الفتاة اليابانية»(١٩٠٥م) *لحسن رياض*، وكلتاهما تسقط على واقع كاتبها، من خلال الرمز الذى يستخدم القناع البيئى التأريخى فى الأولى، والجغرافى فى الثانية.

هذا النوع من الأطر البيئية انقرض وحل محله الإطار الواقعى، الذى هو خارج الإطار البيئى المقنَّع، أو المجرد ـ أيهما ـ بل هو وصف بيئى واقعى، على نحو ما فعل محمود *البدوى*، ثم ـ فى جيل تالٍ ـ *بهاء طاهر*، فى بعض كتاباتهما عن رحلاتهما، وما عايشاه من بيئات.

وكان *ليحيى حقى* دوره فى تطوير هذا الإطار واستخدامه بما يوافق أسلوبه ورؤيته الفنية، التى يعالج بها أعماله؛ فعمد إلى فكرة القناع نفسها، لكنه بدلاً من أن يستخدمها هو بوصفه مؤلفاً، دفع إحدى شخصياته للقيام بهذا الدور، فـ(مارى) فى روايته «قنديل أم هاشم»، عندما أرادت أن تُنَفِّرَ إسماعيل من الحياة الجماعية وسيادة قوانين العواطف الإنسانية التى تتسم بها بيئته؛ لم تصرح له بذلك مباشرة، وإنما نقلت له مشهداً موازياً هو مشهد القناع البيئى؛ إذ وازنت بلا تصريح بين البيئة الشعبية التى تعتمد التواكل إماماً لها؛ وبين المرضى الضعفاء الذين يطيل الجلوس بجانبهم، ويخص بعطفه منهم، من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن لعقله وأعصابه؛ وما أكثرهم فى أوربا، وفى الشرق أيضاً، فلما رأت مارى حلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه؛ علمته أن «هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمتد إليهم؛ فإذا وجدوها أغرقوها معهم؛ أما هذه العواطف الشرقية، فهى مرذولة مكروهة؛ لأنها غير عملية وغير منتجة، وقوتها فى الكتمان لا فى البوح»(قنديل ام هاشم: ٣٠- ٣١).

فإن وضع القارئ أو الباحث البيئة الشرقية محل البيئة الغربية فى هذا المشهد، للمس عن قرب الحدود الواضحة المشكلة للقناع البيئى، كما رسمها الكاتب؛ إذ اعتمد على فنية "التعريض"، التى تقوم على أساس منها فكرة القناع، بوجه عام.

المتصوفون وبيئاتهم

أبرز يحيى حقى فى معظم أعماله نقطة الالتقاء بين الدين والحياة الاجتماعية؛ كما حاول أن يؤكد برفقٍ فى كتاباته، أن التصوف الحقيقى هو اقتران محبة الله بالعمل لا التواكل وقطع الصلة بالإنسانية؛ وهذه نظرة نافذة حاول من خلالها حقى أن يوضح، إلي جانب مفهومه للصوفية، صورة الوضع الاجتماعى المعاصر له، وهذا الأمر هو الذى يرفضه، فقد لمس اتكالاً وقعوداً عن الجد والاجتهاد والعمل.

فلم يكن مبعث ميله إلى التصوف، منطقه النظرى وحده؛ بل سيرة أئمته، أى "الإنسان قبل مذهبه"، كما يقول؛ وهو بدوره منطق صوفى، إذ أن الشيخ القدوة، يعدد من الأسس الرئيسة فى بنية النظام الصوفى؛ لكن حقى كان فى كتاباته الأدبية، كما هو فى حياته، غير متكلف، يهرع إلى المعنى، بينما يتأنى، أو يكاد يغض طرفه عن الشكل، خاصة إذا كان أجوفَ؛ فهو لم يختر قدوة مَعْلَماً مُعَلِّماً؛ بل انعطف نحو نماذج اجتماعية عادية، تعركها الحياة فتتعلم منها مثالية النمط، بينما القدوة صاحب النمط المثالى الذى يحاول فرضه على الآخرين، لم يعتن به يحيى حقى كثيراً، فى أعماله.

وثمة سؤال يطرح نفسه ههنا "من هو الصوفى ؟"؛ لقد طرح حقى سؤالاً مهماً فى معرض حديثه عن رواية أهل الكهف للأديب *توفيق الحكيم*؛ يقول: «هل لنزعات التصوف محل فى مصر..؟»(فجر القصةالمصرية: ١٢٧)؛ لكن هذا السؤال، على أهميته، سؤال فضول، لا ينفى وجود التصوف بوصفه ظاهرة اجتماعية ذات جذور عميقة فى تاريخ ووجدان الشعب المصرى؛ علينا التسليم بها؛ لذلك تظل مثل هذه الأسئلة حول وجود التصوف، أسئلة جدلية راديكالية. لقد حدد يحيى حقى صورة مثالية للصوفى؛ لا يرى الصوفيين إلا من خلال هذا المقياس، بقدر اقترابهم منه، أو ابتعادهم عنه؛ فالصوفيون عنده «كلهم أناس متميزون عن بقية الخلق بهزة عنيفة تستأثر بحياتهم وسعيهم فى الدنيا، ولا عجب أن وصفوا أحياناً بالمجاذيب؛ إنهم فى القيثارة أوتار مضبوطة وفقاً للسلم الموسيقى، جهادهم ليس لبطولة فى حرب، أو لمجد دنيوى، بل لفك أغلال الرق والباطل عن الروح، لتجد حريتها وهدايتها»(دمعة فابتسامة: ١٧٠).

إن يحيى حقى يقيم تصوره على فكرة تآزر النماذج البيئية القائم بشكل طبعى بين الطبقات الاجتماعية، إذ "لا خلاص لمصر إلا على يد مجهود مشترك يبذل فيه كل

شخص أقصى ما لديه دون النظر إلى منفعته المباشرة»(فجر القصة المصرية: ١٢٧)؛ فهذا التآزر فرضه تباين المستويات التكوينية داخل البيئة الواحدة، وخلفيتها الثقافية والاقتصادية، وفى ضوء هذا التنوع الثقافى والاقتصادى، والرغبة الصادقة فى معالجة أدواء المجتمع، قسم يحيى حقى المتصوفة فى مصر إلى أنواع نمطية، أهمها نوع تمخضت عنه نظرة الشعب السطحية إلى التصوف: فتلك النظرة إما شجعت التكاسل والخمول والهروب من المسئولية؛ أو خلقت أنانية فردية لقطع صلتها بمن حولها؛ وفيما يلى عرض لبعض تلك الأنماط.

أنماط صوفية

عرض حقى للتصوف البيئى، وبيئة التصوف، فى مواضع كثيرة من أعماله، وبمناهج وأساليب مختلفة؛ فقد اتخذه مرجعاً ذهنياً، واتخذه فى مرات أخرى مرجعاً نمطياً تيبولوجياً.

أولاً: المرجع الذهنى

تدخل الصوفية فى تجربة حقى الأدبية لتحتل مكانة عميقة بوصفها رافداً من روافد ثقافته المبكرة؛ لذلك نجده يستخدم التصوف مرجعاً ذهنياً، لكونه أحد القيم الفاعلة فى تشكيله الوجدانى والاجتماعى ثم الثقافى فيما بعد؛ فيستخدمه دون قصد مسبق، إذ دخلت آثار تلك البيئة الوجدانية إلى فكره وثقافته منذ مرحلة التكوين الوجدانى، فنجد عنده ألفاظاً وعبارات شائعة بكثرة فى أعماله، هى من صميم المنهج الصوفى، مثل حلقة ذكر، المشايخ، شيخ الطريقة، أئمة المذاهب، الذاكرون، أخذته الجلالة إلخ، حتى إنه سمى مذكراته(خليها على الله)؛ وهو بالضرورة تعبير صوفى لما يحمله من اتجاه يدعو إلى التوكل على الله، كما نجده فى قصة «السرير النحاس» يصف "الست عديلة" بأن «رأسها فى تلفت مستمر يمنة ويسرة، كأنها فى حلقة ذكر»(عنتر وجولييت: ٢٠)، هذا الوصف نفسه يصف به الطفل الصغير "سوسو" فى شىء من الاستطراد الموضوعى داخل المرجع الثقافى للكاتب، من خلال تقديم صورة صوفية متكاملة، يقول: «ودخلت على سوسو

حملته أمه بين ذراعيها، وتجمعنا حوله نضحک فى وجهه وسوسو كشيخ الطريقة بين الذاكرين، رأسه يتطوح كأنما أخذته الجلالة»(نفسه: ٤٩).

كما أن "حلقة الذكر" نفسها تتجسد له بوصفها معادلاً مظهرياً فى أشياء يومية كثيرة، أو فى مفردة من مفردات البيئة، مثل "سلم الخدم اللولبى"؛ فهو «أشبه بحلقة ذكر تصعد بهم إلى السماء»؛ وهو "حلقة ذكر" معلقة بين الأرض والسماء يصعده صبى صغير يتيم مصفر الوجه، يمشى فى فتور، يهز رأسه يمنة ويسرة»(نفسه: ٢٧).

ثانياً: المرجع النمطى(التيبولوجى)

استخدم حقى "التصوف" فى تجاربه الأدبية مرجعاً لأنماط متباينة من الناس؛ هذا الاستخدام أثرى تجاربه بشكل مميز؛ إضافة إلى أنه حافظ على سمت التنوع الفكرى والنمطى فى أعماله، كما قدم صوراً منوعة لنماذج متغايرة منه.

التصوف المُهَذِّب

تحدث حقى عن نوعين من أنواع التصوف المهذّب؛ فمنه ما ينزل إلى بلاد معينة فى حقب موسمية محددة؛ كغيث منهمر من الهداية والرحمة؛ وهو التصوف الموسمى، والآخر هو التصوف الطارئ الذى يطرأ على بيئة ما بحلول رجل صالح دون قصد زمنى.

التصوف الموسمى

لأهل الصعيد مواسم يخلصون فيها لإصلاح ما أفسدته قسوة الحياة بينهم وبين ربهم، فيجددون فيها عهدهم مع الله بالطاعة والصبر؛ تلک المواسم تحط رحالها فوق براح أيامهم عندما ينزل بهم طوافون مشهورون بالتقوى والصلاح والولاية لله؛ ولهؤلاء سلطان كبير على رعاياهم، فما إن يقدم الواحد منهم وينزل عند أحد مريديه حتى تنقلب حياة البلد من النقيض فسادا، إلى النقيض صلاحا وورعا وتُقى، وتنطلق فى الجو نسائم هدنة تشل كل بواعث الحقد أو الضغينة بين أولئک الفلاحين، فلا ترتكب جريمة واحدة، ويصالح الخصم خصمه، ويسترد الرجل مطلقته ويرعى الله فيها، ويعذر الدائن مدينه، والرجال فى خشوع واستعبار، تكسو وجوههم سعادة كبيرة؛ بل إن بعض هؤلاء الرجال يغالون فى

محبة الشيخ لدرجة تصل إلى حد تخاطف ماء وضوئه للشرب منه، ولا يرفع فمه عن السقاء حتى يدور على بقية الجالسين للتبرک؛ والنساء أكثر منهم سعادة لأنهن أصبحن وأولادهن فى حرز الشيخ المنيع، وما يكاد ذلک الشيخ يعلن عن عزمه الرحيل حتى يحلف عليه رجل إلا أقام أسبوعا آخر؛ فإذا انقضى أقسم رجل آخر يمينا مماثلة(خليها على الله: ١٥٥ ـ ١٥٦).

وكان حقى من بين المشاركين فى إعلان الهدنة والاحتفاء بالمشايخ الوافدين، وإن كان الأمر عنده بشكل جزئى وبدرجة من السذاجة أقل من سذاجة الفلاحين، لأنه كان فى القاهرة من بين المترددين على "مسجد السيدة نفيسة"، أو"السيدة سكينة" ليلة الحضرة؛ فهؤلاء المشايخ يمثلون بالنسبة له «السلطة القادرة على تحويل حركة المجتمع من الفوضى إلى الإنتظام»(نفسه: ١١٥).

التصوف الطارئ

وهناک التصوف الطارئ الذى يطرأ على بيئة ما بحلول رجل صالح دون قصد زمنى؛ هذه الصورة من صور التصوف، بنوعيها تسمى "تصوف الطوافين"؛ فهو تصوف يحمله دعاة طوافون، يجوبون البلاد ويشتهرون بالصلاح والتقى والولاية لله، لا حد لسلطانهم على مريديهم، ما إن يحلون فى موطن من مواطن عشائرهم، حتى تنقلب حياة تلک العشائر إلى حلقات ذكر موصولة لا تنقطع؛ كما يحتشد أهل تلک البيئات لأداء نسک أو مظاهر دينية معينة، احتشاداً لا يكون إلا فى مثل هذه المواسم؛ لذلک كان نفع هؤلاء عظيماً وتأثيرهم فى مريديهم كبيراً.

الأنماط التجريبية

لقد قدم حقى صورة تسجيلية مهمة، ذات دلالة عميقة، تبسط لنا آليات التصوف ظاهراً وباطناً، ونفسية الأقطاب وأدوارهم، وتلاقيها مع أدوار ووجدانات مريديهم وتلامذتهم، من خلال عرضه لبيئة التصوف والمتصوفة.

وقد شاع فى أدبه عدد من الأنماط التى تمثل مدعيى الصوفية فى البيئة الشعبية التى عايشها؛ أهمها ثلاثة أنماط رئيسة:

النمط الأول: نمط الكسالى الهاربين من المسؤولية الاجتماعية، وقد شجعتهم بيئاتهم على ذلك؛ إذ تمالأ الطرفان، كل على بُغيته؛ فالعامة بحاجة إلى وسيط وجدانى يشعرون فى حضرته بأنهم على مقربة من صفاء الروح، سواء كان هذا الوسيط ساكناً[مثل سور مقام أم هاشم، أو الحسين، وتعلق المهزومين والمرضى بقضبانه]؛ أم وسيطاً من بينهم[مثل شخصية الشيخ أبى الروس]؛ فأولئک الكسالى يجدون فى النزوع نحو الصوفية ملجأً وثيراً، وشكلاً اجتماعياً مقبولاً، للقعود عن العمل وعن السعى لكسب الرزق، وعن الفاعلية الاجتماعية.

أما إبراهيم أبوخليل فهو الصورة المثالية لنمط بيئى جرب صنوفاً من الأدوار الاجتماعية، إذ اعتاد أن يهرب من دور إلى دور، مع أول بوادر للصراع على الحياة، والمزاحمة البيئية، فبعد أن كان يبيع الناسَ حزماً من "الفجل والجرجير"، ينادى عليها برتابة الملول؛ تخلى عن هذا الدور لامرأة لها صوت يدوى فى الميدان، وهِمَّة لا تفتر، تنادى على تجارتها بدأب غريب؛ ولم يجد "أبو خليل" سوى مهنة التذكير الروحى، والتلويح بعالم الغيب، ذلک النمط الذى ترق له قلوب المصريين، وتتفاعل معه بود لا يخالطه جدل أو مَنْطق؛ فأصبح فى مهنته الجديدة «رث الثياب، ممزقها، حاسر الرأس، حافى القدمين، يسير كالمترنح؛ إنه البخور.. عمل يوافق طبعه»(ام العواجز: ١٤).

لكنه سرعان ما ترک مهنته الجديدة ـ أيضاً ـ لمزاحم جديد، وبحث عن مهنة أخرى، فلم يجد سوى سبيل وحيد يعلى من شأن أمثاله من الكسالى، إنه "التصوف المزعوم"، فحينما سمع صرخة عالية تشق الميدان: "حى..!، قيوم..!" داعبته خواطره أن يسلک ذلک الطريق، وبعد أيام ترک "إبراهيم أبو خليل" مكانه والتفت إلى المسجد وهو يتمتم: «يا أم العواجز..!، مدد..» فهذه الصيحة هى آخر ما يستطيعه إنسان من نمط إبراهيم أبى خليل؛ ذلک النمط المستشرى بين طبقات الشعب المصرى؛ ويقول حقى عن ذلک: «كان قد مل الحياة، وركبه الإعياء والضعف، وزادت سحابات عينيه، وانحنى ظهره.. واتجه بخطوات متثاقلة إلى مقام أم العواجز»(نفسه: ١٧٠).

وكأن التصوف هو البيئة المثالية لذلک النمط الاجتماعى المتأهب للتنازل عن دوره عند المزاحمة، هذه الفكرة راسخة فى وجدان حقى منذ البداية، استقاها من معايشته لهذا الصنف الذى ازدحمت به جنبات "السيدة زينب"؛ تماماً، كما أن الرثاثة والقذارة والمظهر

الكريه كانوا مفاتيح منزلة "الشيخ أبى الروس" بين تلاميذه ومريديه، تلك المنزلة التى سودته عليهم. فالمسئول عن وجود هذا النمط ـ بالدرجة الأولى ـ إنما هى البيئة المحيطة؛ لأنها رسخت لدور بيئى من نوع جديد هو دور الـ"لا دور"؛ فأتاحت لهؤلاء الخوالف أن يحركوا دفة المجتمع، ويقودوا حركته.

النمط الثانى: الأنانيون المحبون لذواتهم؛ وينضوى تحت هذا النمط نوعان من مدعى المتصوفة.

النمط الثالث: التصوف الزائف بين دركات الشهوة ودرجات الترقى. هذا النمط يقدم صورة لمدعيى الصوفية، الذين يخوضون صراعاً بين النزعة الخاصة والنزعة البيئية؛ فقد تعانى الشخصية الاجتماعية من وجوب الانصياع لنزعات البيئة التى يعيشون فى إطارها؛ لذلك نجد أن التصوف بجميع أنواعه ـ حقيقها وزائفها ـ يتمركز فى الأماكن الشعبية القائمة حول مركز دينى، مثل أحياء السيدة زينب، وأم الغلام، والحسين، والسيدة نفيسة وغيرها؛ وعلى أهل تلك البيئات أن يشكلوا أنفسهم فى ظل وضعهم البيئى.

ومن أفراد هذا النمط من أنماط الشخصية الاجتماعية مَنْ سيعانى ـ حتماً ـ من توجه وجدانى، أو خلقى يتعارض مع المتاح القيمى داخل إطار بيئته، فى الوقت الذى لا يملك فيه الخروج عن ربقتها، فلا يجد أمامه إلا استخدام شخصية القناع الاجتماعى، تلك الشخصية قد تتطور من عملية "خداع مادى" إلى عملية "انفصام نفسى"؛ بأن يجد ذلك النموذج البيئى فى نفسه نزعة نحو الشىء ونقيضه فى وقت واحد، وليس بمقدوره التخلى عن أيهما، وهو ما يسمى بالقناع.

الإطار النمطى(التيبولوجى)

هو نوع ثالث من صور القناع الصوفى، كما رسمها حقى فى أعماله، وتقديمه لتلك البيئة الوجدانية المتغلغلة فى نفسية أهل البيئات الشعبية، وغيرها فى مصر؛ فنراه يقدم ذلك النوع بأسلوب الإطار النمطى التيبولوجى، فهو يقدم نماذجه من دعاة الصوفية وبيئاتهم، لا كما هم فى الحقيقة ولكن على سبيل المثال، داخل إطار النمط: أفراداً مجهولين وبيئة مبهمة لإكساب العمل بُعداً أعمق من بعده إذا وقع فى أسر بيئة محددة ونماذج معينة؛ وقد نجح حقى فى ذلك بترسيخ مجموعة من الأفكار والفلسفات الصوفية

لإقامة صرحه؛ فى مثل هذه النماذج، وقصة «مـرآة بـدون زجـاج»، أفصـح تلـك النمـاذج بمخزونها الصوفى، وإن لم يصرح بذلك إلا بعد انقضاء فقرتين مـن فقـرات القصـة؛ فهـذه القصة تحمل طابعاً صوفياً رئيساً؛ مميزاً لها، ينطلق من فكرة فلسفية هى من صميم منهج الفكر الفلسفى الصوفى، تلك الفكرة هى الرغبة فى تجاوز الواقع الخـارجى، وربمـا محاولـة إلغائه لتأكيد العالم الداخلى للكاتب الذى استطاع أن ينجو من زيف الظاهر؛ وكأنها تعطينا النقيض البنائى لصورة المحاكاة التى قدمها أفلاطون للفكـر الإنسـانى؛ وحقـى فـى ذلـك المنهج أقرب ما يكون إلى جوهر الفكر الصوفى الذى يسعى إلى إفناء الظـاهر وصـولاً إلـى الجوهر؛ فالمتصوفة يبحثون عن المثال الداخلى، من خلال ترقية النفس وتهذيبها، وغالبـاً ما تتم هذه الترقية بعون من القطب الذى يلزمه المريد لزوم التلميذ لأستاذه.

وأشير هنا إلى بنية القصة وأسلوب عرضها، مؤكداً على عنصر الاختيار؛ فتختـار القصـة من مادة الواقع ما تقدم به صورة عن ذلك الواقع، قد يحكمها منطق يخالف أو يتناقض مع منطق الواقع، وقد تحطم منطق الزمان والمكان والسببية، وقد يكون لها منطـق الحلـم أو الكابوس؛ لكنها تظل تزعم أنها صورة ما للحياة.

نتيجة البحث

لقد عاش يحيى حقى تجربة كبيرة مع الرقيب؛ فأبواه فى البيت، ثم كوَّن فى المدرسـة مع زملائه مجموعة اسمها «الأخلاق الفاضلة» مهمتها مراقبة سلوك زملائهـم وتصـرفاتهم الخلقية؛ فتلك التجربة كانت بالنسبة له، الطريق الممهد لخزانة النفس(الباطن).

فالرقيب فى «مرآة بدون زجاج» ليس موضوعاً خارجياً، بل هو جزء مـن أجـزاء الـذات نفسها؛ إذ يلاحقه بدأب واستمرارية منذ وعى؛ وربما كان ذلك الرقيب هو الوعى نفسه، أما الخزانة، فهى اللاوعى أو اللاشعور المختزن فى البـاطن التـى يجـب أن تضـم مجهـولاً إذا انكشف صار معلوماً فانتفى دور الخزانـة، وانتهكـت خصوصـيته؛ ولا يمكـن انتهـاك تلـك الخصوصية إلا إذا أمكن تحول الآخر إلى الأنـا، هنـا سينكشـف صـندوق الأسـرار الذاتيـة، فينبت شعور مأساوى بانتهاك ذلك الخاص.

المصادر والمراجع

حقی، یحیی. ١٩٤٨م، **الأعمال الكاملة**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ريمون، أندريه. ١٩٧٤م، **التاريخ الاجتماعی للقاهرة**، ترجمة زهير الشايب، القاهرة: مؤسسة روزاليوسف.
الشارونی، يوسف. ١٩٥٧م، **سبعون شمعة فی حياة يحيی حقی**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
غنيمی هلال، محمد. ١٩٦٤م، **النقد الأدبی الحديث**، القاهرة: دار النهضة المصرية.