الجمهوريـة العربيـة السوريـة
جامعة دمشق
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها/دراسات أدبية

الأثر الصوفي المشرقي في أعمال إيليف شافاق واستقبالها عربياً

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأدبية

الطالبة: آلاء حسني الحمصي.

إشراف: د. فخري بوش.

٢٠٢١م- ١٤٤٢هـ

إهـداء...

إلى كُلِّ صوفيٍّ مُحبٍّ حظي بالوصل أو الحرمان.. إلى شمسي المشرقة على الدوام..

شكر وتقدير

تمنَّيت عند إتمامي البحث لو أنَّني بجناحين اثنين يمكِّناني من أن أعبر الزمان والمكان لأُعبِّر عن امتناني البالغ لجهود كل من التقيتهم في بحثي في مؤلفاتهم ممَّن ضحَّوا بأرواحهم في سبيل الكلمة التي واجهتها مجتمعاتهم بالتكفير، وربَّما باستباحة دمائهم.

لا يغيب عني بحال من الأحوال أنِّي أشعر بالامتنان وأتقدم بالشكر الجزيل إلى: أساتذتي الذين يجمعني بهم نسب العلم.

وإلى أستاذي المشرف على هذا البحث الصابر على الوقت الطويل الذي استغرقه البحث، وعلى كثير من تخبطي بصعوباته.

وإلى والديَّ اللَّذين أتضرع لهما كل صلاة بالحفظ والعناية الرَّبانيَّة. وإلى من تقاسمت معهنَّ طفولتي وصباي.

وإلى شقيقي الذي يساندني على الدوام.

وإلى زوجي الصابر على القلق الَّذي انتابني مرارًا في إنجازي البحث.

وإلى صغيرتي التي تتحمل لأجلي ضوضاء لوحة المفاتيح في كل ليلة أمضيها على إتمامه.

وإلى صديقاتِ الصِّبا والدَّرب.

غير أنِّي في البدء والختام أتقدَّم بالشكر إلى كلِّ مَنْ ألهمني محبَّة مسالك العلم بعبير أزهارها وقسوة أشواكها، وإلى كلِّ مَنْ يبذل حياته من مهد تعلم الأبجدية إلى لحد عجزه عن أن يخطَّ حرفًا آخر في سبيل العلم.

إلى كلِّ مُتعلِّمٍ يغرس غراس عطائه حُبًّا وخصبًا وسلامًا.

فهرس المحتويات

المقدمة: **١**

الفصل الأول:

إيليف شافاق وتجربتها الأدبية والنسوية **٥**

السيرة الذاتية للكاتبة إيليف شافاق ٥

جوائز وشهادات تقدير خاصة حصلت عليها إيليف شافاق ٦

أبرز أعمالها الروائية ٨

رؤيتها الأدبية ١٢

الفصل الثاني:

الأثر الصوفي الإسلامي **٢١**

حضور رموز التصوف الإسلامي: ٢٢

استلهام إيليف لقصص الخضر وموسى (عليهما السلام): ٧٣

حضور قصص الأنبياء: ٧٨

الفصل الثالث:

الأثر المشرقي/ العادات المشرقية. **٨٩**

السحر: ٨٩

الجن: ٩١

العين: ١٠٢

الأشجار والثمار: ١٠٥

الفصل الرابع:

التلقي العربي لأعمال الروائية إيليف شافاق **١١٣**

التلقي السلبي: ١١٤

التلقي الإيجابي: ١١٥

التلقي الاستلهامي: ١٢٤

المصادر: **١٤٠**

المراجع: **١٤١**

ملحق المصطلحات: **١٤٧**

ملحق التراجم: **١٥١**

مستخلص البحث

تناول هذا البحث الأعمال الروائية لإيليف شافاق دراسةً استقباليةً ذات قطبين اثنين: فمن جانب يتتبع مؤثراتها في دراسة الأثر الصوفي المشرقي في بعض رواياتها من حضور لأعلام التصوف الإسلامي، وصورة الصوفي بمسلكه ومعتقداته، وتوظيف قصص الأنبياء، ومعالجة معتقدات المجتمع المشرقي؛ دراسة لا تنظر إلى الأثر والتأثير على أنَّ المشرق مُعطٍ فحسب؛ وإنَّما هو جزء من عملية الاستثارة الَّتي يجريها المتلقي في أعماله موظِّفاً الدَّلالات حيناً، ومحوِّلاً الدَّلالات حيناً آخر لمقاصد فنية.

كما يتتبع في الفصل الأخير الصُّور الَّتي تجلَّى فيها تلقي المجتمع العربيِّ للأعمال الرِّوائية بين استنكارٍ وإعجابٍ تبعاً لموافقة أو مخالفة أفقِ النَّصِّ أفقَ توقعات القارئ. موثِّقاً النِّتاج الثَّقافيَّ من نصوصٍ نقديَّةٍ وفنِّيَّةٍ عبَّرت بشكلٍ أو بآخر عن ثقافة هذا المجتمع، وهويَّته، وقدرته الفنيَّة، وذائقته الأدبية. مُفتتَحاً هذا البحث بصفحاتٍ تتناول التكوين النفسانيَّ، والمعيشيَّ، والحياتيَّ للرِّوائية، وأفكارها حول الأدب التي نجدها مجسَّدة في أعمالها.

المقدمة:

انتشرت في الأوساط العربية في العقد الأخير من الأعوام السابقة على نحو غير مسبوق ترجمات عديدة لأعمال الروائية إيليف شافاق، ولم نشهد حضور أعمالها في الترجمات فحسب؛ وإنما تخطت ذلك إلى أن استوطنت في الثقافة المستقبلة فصارت مادة غنية توافق تارة آفاقُ نصوصها آفاقَ القراء أو تخالفها؛ فتنتج نصوصاً نقدية متباينة الآراء، وتلهم أخرى فئات مختلفة من المجتمع إنتاج نصوص فنية تحاكي النصوص الروائية أو تعارضها وفقاً لما تمليه رؤى المتلقي العربي. فكيف كان هذا التلقي؟ وعلامَ ينطوي؟ وفيمَ استقبل المجتمع العربي هذه الأعمال بحفاوةٍ بالغةٍ؟

يجيب البحث عن هذه الأسئلة متناولاً حضور المشرق بأثريه الصوفي والمشرقي الذي مهد للتلقي العربي في قسم منه، وفي القسم الآخر أشكال ذلك التلقي مع الوقوف عليها دراسة وتحليلاً، مُفتتِحةً البحث بتعريف بالروائية وآرائها حول الأدب التي تقف وراء نصوصها، وتسنح الفرصة لها بأن تمهد بيئة مناسبة لتلقي الآخر (العربي) لأعمالها. فكان مخطط البحث على النحو الآتي:

- ملخص البحث.
- المقدمة.
- الفصل الأول: إيليف شافاق وتجربتها الأدبية والنسوية.
- الفصل الثاني: الأثر الصوفي الإسلامي.
- الفصل الثالث: الأثر المشرقي/ العادات المشرقية.
- الفصل الرابع: التلقي العربي لأعمال الروائية إيليف شافاق.
- المصادر والمراجع.
- ملحق المصطلحات.
- ملحق التراجم.

وقد طرحت الأمرين معاً من حضور المشرق في الأعمال، وتلقي المجتمعات العربية لها وفق معطيات نظرية التلقي (Reception Theory). ولكون العلاقة علاقة تبادلية تكون فيها إيليف قارئاً ومؤلفاً، ويكون المشرق العربي قارئاً ومصدراً أيضاً، تتبعت في دراستي الأثرَ الصوفي المشرقي قراءة إيليف للمشرق بوصفه نصاً تاريخياً وفكرياً وروحياً ودينياً وشكل تلقيها لذلك الموروث الذي يرى الاستقباليون أن قيمته تكمن بالوقع الذي ينتجه لا في مطابقته الواقع فحسب، وهو ما يمنح الروائية مساحة تلقٍ واسعةً لذلك الأثر فيما يخص المشرقي منه، أو متعدد الروايات التاريخية، ويجعلها على

حساسية بالغة فيما يخص الموروث الديني الإسلامي على وجه الخصوص؛ لمخاطبتها مجتمعاً إسلامياً يمثل الآخر الديني بالنسبة لها، وهو ما دفعني لتجنب الخوض في المسائل الدينية أو التشريعية والاكتفاء بالموروث الصوفي الذي لا تنطوي دراسة حضوره على إطلاق أحكام دينية أو عقدية على مؤلفٍ لا بد أن يقع في خبط عشواء فيما يخص نواحي تشريعية مختلفة عما يدين به.

وتناول في الفصل الثالث المتعلق بالتلقي العربي أشكال ذلك التلقي، وما ينطوي عليه من دلالات ومسوغات ذلك التلقي، وما يضيفه للعمل الروائي، أو ما تفرضه طبيعة المجتمع أو الاعتزاز بالهوية العربية من تلقٍ لا يتفق مع ما جاء في العمل المستلهم.

وفيما يخص الأثر الصوفي فإني تتبعت المصادر التي تدور حول ما وقفت عليه الروائية، ولم يكن ذلك بالهين أو اليسير نظراً لقلة المادة العلمية المتعلقة بشمس التبريزي، فلا يرد ذكره إلا في المؤلفات المخصصة للحديث عن جلال الدين الرومي.

كما أن تتبع المصادر التاريخية ودراسة استثارتها للروائي وسبب وقوفه على رواية تاريخية دون أخرى لم يكن إلا بشق الأنفس، وقد لا يعول عليه في كثير من الأحيان.

وفي دراسة حضور قصص الأنبياء تتبعت المصادر على اختلافها، ولم أنظر إلى الموروث على أنه معطٍ، بل حاولت التفكير فيما تنطوي عليه اختيارات إيليف لرواية دينية دون أخرى، وفهم ما يقف وراء طريقة تلقيها للأثر من دلالات ترغب في توظيفها في سياق رواياتها.

وفيما يخص الأثر المشرقي فقد عدت إلى مصادر تخص الأساطير والخرافات والعادات مما قد تتأصل جذوره في الثقافات القديمة، مميِّزةً لها عمَّا له أصلٌ ديني أو فكري بعدم خضوعها إلا لأحكام المجتمع.

كما أنني إضافة إلى ما ذكرته يمكنني إجمال صعوبات البحث بنقاط عدة وهي:

– اشتمال مادة البحث على مصادر تتخطى مجال الأدب والنقد إلى: الفن التشكيلي في دراسة لوحات الفنانة هلا قصقص، وإلى تتبع المصادر التاريخية والصوفية على تعداد الآراء والروايات فيهما مما تطلب توسعاً في متطلبات جمع مادة البحث.

– صدور ترجمات حديثة من روايات إيليف شافاق خلال عملي على البحث، مما تطلب تتبع المواضع التي تتلاقى موضوعاتها مع الموضوعات المختارة للدراسة ضمن البحث، والتأني في قراءتها قراءة تحليلية تتوافق مع مضمون البحث.

– المادة الروائية للأعمال مادة غنية بالمؤثرات الثقافية والفكرية، كما أنها تعكس الثقافة النسوية والتفكيكية والأدبية للروائية، مما يتطلب تريثاً في قراءتها.

– قوة حضور الأثر الصوفي في الأعمال واتساع ذكره فيها جعلني أقتصر على الأثر الصوفي والمشرقي وعدم الخوض في حضور التاريخ المشرقي في الأعمال، مما تطلب تعديلاً على المخطط. بالإضافة إلى توقف إنتاج الفيلم السينمائي الذي كان من المخطط له دراسته ضمن التلقي العربي لأعمال الروائية.

– تعذر الحصول على بعض المصادر والمراجع المنشورة حديثاً خارج القطر مما قد يلامس مادة البحث ويغنيها.

سعيت جاهدة لإتمام هذا البحث الذي سيضيف مستقبلاً نوعاً آخر من تلقي المجتمع العربي لأعمال روائية عالمية. وإني إذ تأملت شيئاً من هذا البحث، فكل أملي أن يقدم مادةً تستحق أن يقف عليها باحث آخر، أو أن أضع القارئ أمام مادة علمية يجد فيها ما يأخذ بيده إلى ضالته. فإن قدَّمت في هذا البحث للمكتبة النقدية العربية شيئاً، فذلك من توفيق الله وفضله. وإن لم أوفق في أجزاء منه، فتلك آية النقصان في محدودية علمنا، وهذا ما بلغه جهدي وما ملكته يميني. وأسأل الله بداية وختاماً التسديد والتوفيق، شاكرةً أساتذتي على كرمهم البالغ في إرشادهم لي، وأستاذي المشرف على صبره ومد يد العون لإتمام هذا البحث على صورته التي انتهى إليها.

آلاء الحمصي.

دمشق ٢٩ تموز ٢٠٢٠م.

الفصل الأول:

إيليف شافاق وتجربتها الأدبية والنسوية

إيليف شافاق وتجربتها الأدبية والنسوية

السيرة الذاتية للكاتبة إيليف شافاق[1]:

إيليف شافاق روائية تركية – بريطانية، حائزة على عدة جوائز في مجال الأدب، وتكتب باللغتين العربية والإنكليزية، ونشرت ثمانية عشر (١٨) كتاباً، منها إحدى عشرة رواية. وقد ترجمت أعمالها إلى أربع وخمسين (٥٤) لغة، وتم ترشيح أحدث رواياتها: رواية (١٠دقائق و٣٨ ثانية في هذا العالم الغريب) لجائزة البوكر ولجائزة RSL Ondaatje. ورشحت هذه الرواية لاختيار بلاكويل لها على أنها كتاب العام. وتم اختيار روايتها السابقة (قواعد العشق الأربعون) من بين ١٠٠ رواية التي شكلت عالمنا من قبل بي بي سي.

حصلت شافاق على درجة الدكتوراة في العلوم السياسية، وقامت بالتدريس في جامعات مختلفة: في تركيا، والولايات المتحدة الأمريكية، والمملكة المتحدة البريطانية. بما في ذلك كلية (سانت آن) و(جامعة أكسفورد) حيث حصلت على عضوية شرف.

وهي عضو في مجلس الأجندة العالمية (Weforum) للاقتصاد الإبداعي، وعضو مؤسس في (ECFR) (المجلس الأوروبي للعلاقات الخارجية)، وناشطة نسوية مدافعة عن حقوق المرأة، وحرية التعبير.

دعيت شافاق بصفتها متحدثة ملهمة لمرتين اثنتين على خشبة مؤتمرات تيد العالمية (TED).

تساهم شافاق في المنشورات الرئيسية حول العالم، وحصلت على لقب وسام (فارس شرف) في الفنون والآداب، وهي عضو في الجمعية الملكية للأدب.

في عام ٢٠١٧ تم اختيار شافاق من قبل بوليتكو بصفتها واحدة من اثني عشر شخصاً **«ممن سيمنحونك رفع معنويات القلب التي أنت في أمس الحاجة إليها»**.

انضمت شافاق لتكون ضمن لجنة التحكيم في عدة جوائز أدبية، وترأست جائزة (ويلكوم)، وهي حكم فيما يخص جائزة (أورويل) حالياً.

---

[1]– السيرة الذاتية للروائية مترجمة عن صفحة السيرة الذاتية المدرجة ضمن موقع الروائية الرسمي على الشابكة بتصرف. http://www.elifsafak.com.tr/biography/

جوائز وشهادات تقدير خاصة حصلت عليها إيليف شافاق

١- رُشِّحتْ رواية (١٠ دقائق و٣٨ ثانية في هذا العالم الغريب) لجائزة (RSL Ondaatje) لعام ٢٠٢٠، وجائزة (Orwell) لتحكيم الكتابة السياسية ٢٠٢٠م.

٢- رُشِّحتْ رواية (شرف) من بين أفضل (٤٠) أربعين كتاباً في العقد المستقل لعام ٢٠١٩م.

٣- سجَّلتْ رواية (١٠ دقائق و٣٨ ثانية في هذا الغريب العالم) لقب أحد أفضل الكتب الاقتصادية لعام ٢٠١٩م.

٤- رواية (١٠ دقائق و٣٨ ثانية في هذا العالم الغريب) عُدَّتْ كتاب بلاكويل للعام ٢٠١٩م.

٥- رُشِّحتْ رواية (١٠ دقائق و٣٨ ثانية في هذا العالم الغريب) لجائزة البوكر لعام ٢٠١٩م.

٦- أُدرِجتْ رواية (قواعد العشق الأربعون) في قائمة BBC المكونة من ١٠٠ رواية التي شكلت عالمنا.

٧- تُصنَّف رواية (١٠ دقائق و٣٨ ثانية في هذا العالم الغريب) من بين الكتب المفضلة لدى (NPR) لعام 2019م.

٨- شافاق عضو في الجمعية الملكية للأدب. ورئيسة لجنة تحكيم جائزة (ويلكوم) للكتاب لعام ٢٠١٩م.

٩- شافاق عضو شرف في كلية (سانت آن)،و (جامعة أكسفورد).

١٠- مثَّلتْ راعية المركز الوطني للكتابة في (نورويتش).

١١- عملت أستاذ مساعد في الأدب الأوروبي المقارن في مدينة (اليونسكو- فينفليد) في أكسفورد.

١٢- عضو هيئة المحلفين لجائزة (بيرجروين) للفلسفة والثقافة.

١٣- مثَّلتْ الحكم على جائزة (كولدسميث) لعام ٢٠١٨م.

١٤- من قائمة المؤلفين في مكتبة المستقبل لعام ٢٠١٧م (أوسلو – النرويج).

١٥- حصلت على جائزة (كرافان لبناء السلام من خلال الفنون) لعام ٢٠١٧م.

١٦- حصلت على جائزة (التسامح في التفكير والتمثيل).

١٧- حصلت على جائزة شرف لبائعي الكتب النمساوية لعام ٢٠١٧م.

١٨- مثَّلتْ أحد أعضاء لجنة التحكيم في جريدة سنداي تايمز/ بيترز فريزر، وجائزة كاتب دنلوب يونغ لعام ٢٠١٧م.

١٩- عضو لجنة جائزة (بيرجروين).

٢٠- عضو لجنة WOW.

٢١- حصلت على جائزة (الإنجاز مدى الحياة) في مهرجان لاهور الأدبي عام ٢٠١٦م.

٢٢- مُنحت خاتم المدينة، وشهادة تقدير من مدينة ميلانو عام ٢٠١٦م.

٢٣- حصلت على جائزة (GTF) لعام ٢٠١٦ للتميز في تعزيز حكم المساواة بين الجنسين.

٢٤- حصلت عام ٢٠١٧م على جائزة (مان بوكر الدولية).

٢٥- عضو في لجنة التحكيم لجوائز (FT أوبنهايمر) المموِّل لجوائز الأصوات الناشئة لعام ٢٠١٦م.

٢٦- عضو ضمن لجنة التحكيم لجائزة (بايليز) للسيدات لعام ٢٠١٦م للخيال.

٢٧- ترأست عضوية مجلس الأجندة العالمية (Weforum) للاقتصاد الإبداعي، لعام ٢٠١٤م، وأيضاً لعام ٢٠١٦م.

٢٨- عضو في لجنة التحكيم لجوائز (FT اوبنهايمر) للأصوات الناشئة عام ٢٠١٥م.

٢٩- حصلت على جائزة (إنجازات نساء آسيا) لعام ٢٠١٥م.

٣٠- حصلت على جائزة تمكين المرأة العالمية.

٣١- رُشِّحتْ رواية (الفتى المتيَّم والمعلم) لجائزة RSL أونداتجي عام 2015م.

٣٢- صُنِّفتْ رواية (الفتى المتيَّم والمعلم) ضمن القائمة الطويلة لجائزة (وتر سكوت) للرواية التاريخية عام ٢٠١٥م.

٣٣- عُيِّنت مستشاراً لمنح جوائز حرية التعبير للرقابة عام ٢٠١٥م.

٣٤- عضو مجلس إدارة (مركز التكلم بحرية) الذي يدعو لمحو الأمية، وتعزيز دور الأدب، ودعم حرية التعبير.

٣٥- عضو في PEN الإنجليزي.

٣٦- سفيرة ثقافية للشرق العثماني في أدب النهضة / (بوزار)

٣٧- عضو لجنة التحكيم لجائزة القصة القصيرة لبنك المجموعة المالية الخاصة (EFG) لعامين متتاليين ٢٠١٤م،٢٠١٥م.

٣٨- عضو أكاديمية (المرأة فوليو) لمراقبة جائزة (الطبّ والعصر الإعلاني) آذار ٢٠١٤م.

٣٩- حصلت رواية (شرف) على جائزة (كتاب لورينتاليس) عام ٢٠١٤م.

٤٠- حصلت رواية (شرف) على جائزة المهرب عام ٢٠١٤م.

٤١- رُشِّحتْ رواية (شرف) لتكون ضمن القائمة الطويلة لجائزة (دبلن IMPAC الأدبية الدولية) لعام ٢٠١٣م.

٤٢- ترأست المجتمع الشاب في المجتمع التركي الأمريكي عام ٢٠١٣م.

٤٣- حصلت رواية (شرف) على جائزة (المسافرون) في فرنسا ٢٠١٣م.

٤٤- صُنِّفتْ رواية (شرف) ضمن القائمة الطويلة لجائزة المرأة للأدب عام ٢٠١٣م.
٤٥- مثَّلتْ عضواً في مجلس الأجندة العالمي Weforum في دور الأدب في المجتمع.
٤٦- مثَّلتْ عضواً من لجنة التحكيم لعام ٢٠١٣م لجائزة الأدب الأجنبي المستقل.
٤٧- صُنِّفتْ رواية (شرف) ضمن القائمة الطويلة لجائزة الإنسان الأدبية الآسيوية ٢٠١٢م.
٤٨- رُشِّحتْ رواية (قواعد العشق الأربعون) ضمن القائمة الطويلة لجائزة IMPAC دبلن الأدبية الدولية عام ٢٠١٢م.

أبرز أعمالها الروائية

١- قواعد العشق الأربعون:

تعيش إيلا روبنشتاين في ولاية نورثامبتون مع أسرتها حياة مثل مياه راكدة.. يشتعل خلاف بينها وبين ابنتها جانيت حول زواجها بـ سكوت الشاب الذي تحبه ولا يدين باليهودية التي تدين بها أسرة جانيت ويلقي زوجها ديفيد باللوم عليها لوقوفها حائلاً دون تمام ذلك الزواج وينشأ لدى إيلا نتيجة لذلك استفسار عن ماهية الحب.. يتزامن شجارها مع ابنتها مع قراءتها لمخطوط رواية بعنوان «الكفر الحلو» أوكلت إليها مهمة كتابة تقرير عنها وكالة أدبية رغبت إيلا بملء وقت فراغها بالعمل لديها. يفتتح المخطوط برسالة إلى القارئ فيها: «**تدور أحداث الرواية المرسلة طيه في القرن الثالث عشر في قونية بآسيا الصغرى، لكني أظن بصدق أن أحداثها تسري على جميع البلدان والثقافات والقرون.. وهي رواية باطنية تاريخية، عن العلاقة الرائعة التي تربط بين الرومي، أفضل شاعر وأعظم زعيم روحي مبجل في التاريخ الإسلامي، وشمس التبريزي، الدرويش المميز، المجهول، المليء بالفضائح والمفاجآت**»[١]. وتعثر إيلا في المخطوط على البريد الإلكتروني لكاتب المخطوط: عزيز زاهارا. تبدأ المراسلات بين إيلا وعزيز زاهارا بطابع الصداقة الروحية الخالصة وتسنح لإيلا فرصة لقاءها بعزيز زاهارا الذي تخيلته كأنه شمس التبريزي في زيارة مفاجئة له لولاية قريبة من نورثامبتون الولاية التي تقيم بها إيلا مع أسرتها، يحافظ عزيز زاهارا على صداقتهما الروحية لتبقى نقية من شوائب المصالح

الدنيوية أو الحاجات البشرية ويخبر إيلا أن نهاية حياته قد اقتربت فترافقه في سفره الذي يمثل الرمق الأخير له في الحياة إذ يغادر الدنيا عند أذان الفجر وتتكفل إيلا بتنفيذ وصيته وما رغب به فيما يخص جنازته وأن يحضرها أصدقاءه من مختلف أصقاع العالم، وأن يكون رحيله من الدنيا بسيطاً غير متكلف أو محزن كما يحب ذلك الصوفيون، تعزم إيلا بعد رحيل عزيز زاهارا على أن تبدأ عمرها الجديد الذي بدأ مع رقم يحمل العديد من الدلالات الصوفية: الأربعون، فتقرر الطلاق من زوجها والبدء في حياة جديدة.

---

[١]- شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون، دار طوى- لندن، ط١،٢٠١٢م. ص: ٢٥.

ترسم إيليف شافاق روايتها في بعدين زمنيين متوازيين في أحداثهما وتقلباتهما:

البعد الزمني الآني: تدور الأحداث فيه بين إيلا وعزيز زاهارا. والبعد الزمني التاريخي: في حكاية الصداقة الروحية بين شمس التبريزي وجلال الدين الرومي.

تبدع إيليف شافاق بناء هذه الرواية والمزج بين البعدين الزمنين حتى يشعر القارئ بأن الزمنين لا يكادان يختلفان في جوهر الأحداث فيهما، يتبدل أبطال الزمنين الاثنين لكنهما في طبيعة الحال ليسا إلا روح التبريزي والرومي قد أنعشت في تجربة عشق أخرى في زمن آخر. لم ترمِ إيليف تبجيل شخصيتي الرومي وشمس التبريزي بالقدر نفسه الذي رغبت فيه أن تظهر جلال وجمال العشق عبر العصور المختلفة.

في بغداد ينتظر شمس التبريزي أن تصدقه رؤياه في إيجاد صديقه الروحي في تكية الدراويش، يرحب به بابا زمان في تكيتهم ويتلقى خلال أيام رسالة من جلال الدين الرومي يخبره فيها برؤياه التي كان فيها أن صديقه الروحي الذي ستهدأ نفسه بلقياه في تكيتهم. تبدأ من هذه الرسالة رحلة شمس التبريزي إلى جلال الدين الرومي ليلتقيه في قونية وتبدأ حكاية تجاربهما الصوفية التي تؤرق الهيئات الدينية المتحفظة والمتشددة دينياً والتي تتسم بالصلابة وتبغض اللين الذي نحا منحاه شمس التبريزي وتشتعل الغيرة في نفوس مريدي جلال الدين الرومي لانصرافه عنهم إلى شمس التبريزي مما يدفعهم لارتكاب جريمة قتل التبريزي ورميه في البئر المجاور لمسكن جلال الدين الرومي. تبدأ بذلك حكاية العشق الحزينة ويتجلى فيها شمس التبريزي معشوقاً استولى على أشعار جلال الدين الرومي الذي سرقه العشق من أن يكون خطيباً لسناً إلى أن يصبح شاعراً عاشقاً يملأ الأنين الجميل أشعاره وأغانيه في شمس التبريزي.

٢- لقيطة استانبول:

تحل لعنة على أسرة قزانجي فلا يبلغ أحد من رجالها الأربعين إلا ووافته المنية، يدفع هذا الأمر الجدة غولسوم لإقصاء ابنها مصطفى إلى الولايات المتحدة الأمريكية لئلا يعثر عليه ملك الموت وليتفادى اللعنة التي جعلت مصير رجال الأسرة مشؤوماً، يلتقي مصطفى روز امرأة تركية مطلقة وأم لطفلة أرمنية تدعى أرمانوش.. في الوقت الذي تبلغ فيه أرمانوش صباها في الولايات المتحدة الأمريكية تبحث فتاة أخرى في تركيا (آسيا اللقيطة) عن أبيها الذي تخبرها أمها زليخا أنه مصطفى بعد أن يصبح ذلك الخال جثة هامدة.

تتخبط الفتاة الأرمنية أرمانوش في متاهات الكراهية المتبادلة بين أمها روز وأسرة أبيها عائلة جقماقجي الأرمنية، وتستغل أرمانوش انعدام التواصل بين أبويها وأنهما يقطنان في ولايتين مختلفتين لتغامر في رحلة إلى تركيا تنزل فيها زائرة لدى أسرة زوج أمها.. أسرة مصطفى.. عائلة قزانجي لتبحث

عن أصولها الأرمنية، وتتعرف في هذه الزيارة إلى الأسرة التي لا رجل فيها بينما يتصف مزيجها الأنثوي بالغرابة ففي تلك الأسرة تجتمع الأضداد في أساليب الحياة والأفكار والمعتقدات تحت سقف واحد ويتعايشون جميعاً على اختلافهم فنجد: زليخا أم آسيا اللقيطة التي تعمل في صالونها الخاص بالوشم، وسوريا مدرسة التاريخ، وفريدة المهووسة بالكوارث، والأخت بانو التي تؤمن بالخرافات الشرقية والتنجيم ويساعدها الجني المراوغ بيتار على اكتشاف ما لا ينبغي معرفته عن أسرة جقماقجي الأرمنية وعن الحادثة التي أتت باللقيطة وأوقعت القطيعة والعداوة بين زليخا وأخيها مصطفى، وينجم عن تلك المعرفة وضعها للسم في طبق العاشورية لمصطفى واتهام لعنة الأربعين بقتله في زيارته التي أرغمته زوجته روز عليها لتأتي بابنتها أرمانوش من استانبول.

حوكمت الروائية سنة ٢٠٠٦ م بسبب هذه الرواية بتهمة الإساءة إلى القومية التركية حسب المادة ٣٠١ من قانون العقوبات التركي وسبب التهمة ذلك الحين هو الكلمات التي تفوهت بها الشخصيات الرئيسة في الرواية وسقطت التهمة نتيجة تلقيها الدعم من الأصدقاء والغرباء من شتى الأديان والقوميات.

٣- شرف:

تطالعنا في الرواية أسرتان:

الأولى أسرة بيرزو الكردية التي ضاقت الأم فيها من كثرة إنجابها الإناث؛ مما جعلها تحمل في سن التاسعة والأربعين أملاً بأن تحظى بمولود ذكر.

والثانية: أسرة ابنتهم بمبي–بخت التي تزوجت طبرق وأنجبا: أسماء (راوية حكاية الأسرتين)، واسكندر الذي شعرت بغيرة أمِّها حين رُزِقت به، ويونس الغارق في ظلمات الحيرة والوحدة وسط تلك الويلات الَّتي تحدث لأسرته.

لم يُبنَ زواج بمبي بطبرق على حبٍّ ووئام، وإنَّما حدث نتيجة خلط أسرتها بينها وبين توأمها جميلة–بس الَّتي لم يكن يعلم بها أولاد طبرق.

تعمل جميلة في قرية تركية طبيبة تحضِّر وصفات الأعشاب، وتهتم بأسرار الأحجار الكريمة لا سيما الألماس. بينما تقطن أختها التوأم بمبي مدينة لندن مع أسرتها.

يشهد أولاد طبرق خيانته لزوجه بمبي بعد انغماسه في دوَّامة المقامرة والسُّكر، وتبحث بمبي عن عمل فتمارس مهنة الحلاقة. يتبادل أحد الزبائن معها أطراف الحديث وتجمعهما صداقة نقيَّة من الشوائب ومن التُّهمة التي ألصقها ابنها اسكندر بها دون أن يمهلها من الوقت شيئاً لتزيل عن عينيه الغبار الذي أغشاهما.

يعزم اسكندر على قتل أمِّه بداعي (الشرف) غير أنَّ الخلط يقع في الموت أيضاً بين التوأمين؛ فيظنُّ اسكندر جميلة الَّتي أتت لزيارة أختها من تركيا ولم تتعرَّف أولادها بعد أمَّه، فيقتلها، ويدخل

السجن على أنَّه قتل بمبي لا جميلة كما تظن السُّلطات المحليَّة، وكما يظن إسكندر أيضاً قبل أن يخبره أخوه يونس بأنَّ أمَّه ما تزال على قيد الحياة ويحذِّره من أن يتعرض بالأذى إليها.

٤- الفتى المتيم والمعلم:

في هدية ملكية إلى بلاط السلطان العثماني يتحايل فتى هندي (جهان) الذي يبلغ الثانية عشر من عمره بالاتفاق مع قبطان السفينة (غاريث) على أن يدخل القصر الملكي ليسرق له مجوهرات القصر بصفته سائس الفيل الأبيض (شوتا)، تصل الهدية (الفيل الأبيض) وجهان إلى البلاط ويوقع الفضول الفتى الهندي في مأزق يسنح له بفرصة اللقاء برئيس المعماريين الملكي المعماري سنان الذي يخرجه بدوره من المأزق ويزعم أن الفتى الهندي أحد تلامذته.

تبدأ تلمذة الفتى الهندي على يدي سنان المعماري وتبدأ رحلته في القصر الملكي ويقوم جهان بوظيفتين اثنتين معاً فهو سائس ومروض الفيل، وأحد التلاميذ الأربعة من تلاميذ المعماري سنان.

تزور الأميرة مهرماه الفيل وتولع به فتتردد مراراً لزيارة الفيل في خفية من والدتها السلطانة خرم وبصحبة مربيتها، يعشق الفتى الأميرة ويولع بها على علمه بأنه لا يجدر به ذلك ويبدأ طموحه في أن يصل إلى مكانة مرموقة قد تلفت نظر الأميرة إليه.

تشتد مهام المعماري سنان صعوبة ويتكأ في عمله على تلاميذه ويعتمد عليهم في علاقة أبوية يشوبها الاحترام والتبجيل لمعلمهم والحب لهم والعطف عليهم من جهته أيضاً.

يشهد الفيل المعارك ويشيد المباني مع جهان، وكلما اتجهت الأنظار إلى الفيل شوتا حظي جهان بشيء من الحظوة بالقرب من الوزراء والسلاطين والبلاط الملكي.

يفقد جهان محبوبته الأميرة مهرماه بزواج الصدر الأعظم منها ويدفع ذلك الأمر بجهان إلى الخوض في شؤون القصر أكثر ليكتشف المكائد التي تحاك في القصر والشباك التي نصبت من روما للحيلولة دون تمام تشييد الأبنية والمساجد التي يبدعها معلمه سنان ويبحث عن مركز الكون في رحلته المليئة بالحب للحيوان (شوتا)، للمدن والأبنية، للمساجد والكنائس، للمهمشين بمن فيهم (سانتشا) التي تنكرت بمساعدة المعلم سنان بزي رجل وزعمت البكم ونزلت مواقع البناء بصفتها التلميذ الأبكم (يوسف).. رحلة مفعمة بالشغف إلى المعرفة وخواطر الفضول المشاكس.

يجسد جهان العين التي كشفت المكائد وخبايا النفوس المظلمة والروح التي نزعت إلى المعرفة والنفس التي أحبت بكل مكنوناتها وتخبطت في متاهات الفهم والبحث. رواية عن فن الحب وإتقان البناء: بناء النفس وبناء المدن.

«لم يخبرنا أحدٌ بأن الحب كان أشقَّ الفنون تعلماً»[١].

---

[١] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم، دار الآداب، ط١، ٢٠١٥م. ص:٩.

رؤيتها الأدبية

لا تشغل الأنا في أعمال إيليف شافاق من حيز اهتمامها ما يذكر إذا ما قورن حضوره بحضور الآخر في أدبياتها. الآخر يمكث خارج الدائرة الحياتية أو الفكرية أو القومية كما عهدنا؛ لكن ما نجده في محاضرة إيليف التي ألقتها على خشبة مؤتمر تيد في العاصمة البريطانية أن الآخر تضمنته دوائرها الحياتية المتعددة وأن حياتها قد تجسد فيها الآخر وحضر فيها حضوراً همش حضور الأنا مما جعلها تهتم بالآخر بعيداً عن الشعور بالانتماء إلى الأنا القومية أو الاجتماعية أو الدينية.

اتكأت إيليف شافاق على الشكل الهندسي الأكثر اتساعاً للدلالات بين الأشكال الهندسية: الدائرة. حملت إيليف تلك الدوائر رموزاً تفسر فيها ما تراه حول الأدب وما ضمنته أعمالها في لبوس يشي أنها تحكي حكاية شخصية لا غير كأنها تود القول إنها تود الخروج عن ذاتها حتى في حكايتها التي تبدو للوهلة الأولى حكاية شخصية أو بتعبير أدق سيرة ذاتية تطرح في غضون عشرين دقيقة!

لماذا طرحت إيليف بعضاً من النظريات الأدبية التي تؤمن بها ضمن سيرتها الشخصية؟

إن فن الرواية يمثل لدى إيليف الملاذ الآمن لتعايش البشر بعيداً عن التكتلات التي تكونت في المجتمعات على اختلاف أماكنها بين الليبراليين والمحافظين، الملحدين والمؤمنين، الأغنياء والفقراء، الشرق والغرب. إن تلك التكتلات نشأت نتيجة التطابق، وأودت بالبشرية نهاية المطاف إلى أن تنظر كل من التكتلات إلى الأخرى على أنها الآخر المختلف الذي يخشى منه ومن توابع اختلافه. إنها ترى أن الفكر الإنساني الذي نشأ نتيجة تفكير عقلاني لم يعد على الآخر أياً كان ذلك الآخر كما عاد الفن متمثلاً بلونه الروائي على المجتمعات البشرية بالخير والمحبة لا التمييز والكراهية اللذين يحتويهما التنميط الذي نمارسه تجاه الآخر المختلف.

الصورة الجمعية للآخر لدى مجتمع من المجتمعات ليست إيجابية في جميع حالاتها؛ قد تكون تلك الصورة صورة تنظر إلى الآخر على أنه المختلف.. المختلف الذي ينصهر كيانه ضمن كيان الأمة التي ينتمي إليها. يفقد هذا الآخر أي أثر لمجهوداته الشخصية أو لتكوينه الفكري مما يعرضه في بعض الحالات إلى الاضطهاد الذي واجه الروائية وكون دافعاً لديها إلى أن تولي الاهتمام في أعمالها إلى الآخر المهمش في المجتمعات على عمومها وفي الشرق الأوسط على وجه الخصوص الذي يشكل أبناءه لدى الغرب ممثلاً أجنبياً تتجسد فيه الصورة النمطية للغرب عن الشرق الأوسط سواءً حمل بين طيات شخصيته شيئاً من تلك الصورة النمطية أم انتفى ذلك في شخصه تماماً.

مثلت إيليف شافاق في سني طفولتها التي قضتها في مدرستها الابتدائية في مدريد ممثلاً أجنبياً عن الشرق الأوسط إذ كانت الطالبة التركية الوحيدة في المدرسة لم تكن إيليف ممثلاً أجنبياً داخلاً في تجربة التعددية في مدرستها إنما كانت ممثلاً أجنبياً خارجاً عن المألوف يختزل كيانه في صورة نمطية ثلاثية التركيب عن الشرق الأوسط لدى الجنسيات الأخرى على اختلافها: السياسة، التدخين، الحجاب. ما عرض إيليف لذلك التنميط الثقافي حدثين سياسيين اثنين توازيا زمنياً مع دراستها في مدريد وهما: حادثة الانقلاب العسكري في تركيا، ومحاولة مسلح تركي اغتيال البابا. إن هذين الحدثين اللذين يتعلقان بتغيرات سياسية ضمن الدولة أو خارجها حمل الممثل الأجنبي الذي جسدته إيليف في مدرستها ما يتجاوز كيانها الذاتي وحدود طفولتها وما عرضها للاضطهاد.

إيليف لا ترغم الشرق الأوسطي في أعمالها على أن يثبت أو ينفي صحة ما يتناقله عنه الغرب؛ إنما فضلت في ظل التعدد الذي وجدت فيه نفسها أن تلجأ إلى إيليف التي ولدت في (ستراسبورغ – فرنسا)، «**أنفقت سنوات مراهقتها في مدريد وفلاديلفيا... فضلاً عن تنقلها المستمر بين بوسطن وميشيغان وأريزونا حتى استقرت اليوم في لندن. وكانت وما تزال تواصل الكتابة في الصحف والمجلات العالمية مثل الغارديان اللندنية واللوموند الفرنسية وبرلينر زايتونغ الألمانية ونيويورك تايمز وول ستريت جورنال والواشنطن بوست والتايم الأميركية**»[1]. بعبارة أخرى إيليف فضلت أن تخرج عن الجانب الشرق أوسطي في سيرتها الشخصية ليمثل الشرق الأوسط في أعمالها الآخر الذي أحاول دراسة حضوره في أعمالها الروائية.

ما الذي دفع إيليف إلى الخروج عن ذاتها الشرق أوسطية؟

ترسم إيليف دوائرها في محاضرتها التي ألقتها على خشبة تيد متحدثة عن دوائر أخرى أوحت إليها رؤيتها التي توصلت إليها في فن الرواية فتتطرق للحديث عن دوائر جدتها التي تؤمن بالخرافات الشرقية وتمارسها، فتقرأ الفنجان وتذوب الرصاص لدرء العين والحسد وتستعين بالدوائر مرة بعد أخرى هذه الدوائر لها خواص تعتبر في ثقافة الشارع العام خواصاً تتجاوز حدود العقل وتؤمن بقوة الروح وعوالم ما وراء الطبيعة. كان من عادات تلك الجدة كما تحكيها إيليف شافاق أمام جمهور الباحثين –معتذرة منهم على تجاوزها حدود ما يؤمن به العقل العلمي– أنها تعالج البثور والثآليل لمن يأتيها طالباَ زوالها فتقرأ قراءات عربية وتأتي بتفاحة حمراء تغرز فيها عدداً من الأشواك يساوي عدد الثآليل التي تريد نزعها وتحيط الشوكة تلو الأخرى بدوائر من الحبر الداكن. أثار فضول إيليف فيما تصنعه الجدة أن الأمر كان ينجح مراراً معها مما دفعها

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول، دار الآداب، ط١،٢٠١٣م. ص:٧.

لتستفسر عن سر ذلك، منحتها الجدة التي تصفها إيليف بمقارنتها مع أمها بعبارات من قبيل: الأكثر روحانية، الأقل ثقافة، والأقل عقلانية. تفسيراً لا عقلياً يتناسب مع الصفات التي ذكرتها: (إذا أردت أن تدمر شيئاً ما في هذه الحياة سواء كان حبة أم بثرة أم روحاً بشرية، كل ما عليك فعله هو إحاطته بجدران سميكة وسيذبل داخلها) وعلمتها إضافة لذلك ما يسمى بقوة الدعاء إلى جانب قوة الدوائر.

نظر كل من إيليف والجدة إلى قوة الدوائر في قدرتها على الإنعاش بطريقته الخاصة به فلجأت الجدة إلى الدوائر بينما هربت إيليف من جدرانها، أحاطت الجدة ما تود نزعه وإنهاء حياته بدائرة وخشيت إيليف شافاق على نفسها أن تموت داخل جدران الأنا السميكة وتذبل داخلها فخرجت منها إلى الآخر الذي هيأ لها فضاءً واسعاً من الإبداع الأدبي الروائي.

لا ترغب إيليف شافاق بالكتابة عن تجاربها الشخصية أو الكتابة عن ذاتها. نجدها في رواية (لقيطة استانبول) قد جعلت آسيا تتحدث مع أرمانوش مطولاً حول الكتب التي تطالعها كل منهما، «**ذكرت أرمانوش قائمة مطولة بأسماء كتاب الروايات وكان معظمهم من الأدباء الروس وأوروبا الشرقية**»[1]. قابلت آسيا ذلك باستغرابها: «**أرأيت؟ ثم رفعت راحتي كفيها لتشير إلى موقفيهما ومضت تقول: عندما يخص الأمر اهتماماتك المفضلة في الحياة، فإن ما هو محليّ أو إقليمي لا يحتل مكانة قليلة بين هذه الاهتمامات، فقائمة الكتب التي تطالعين لا تبدو أرمنية في رأيي**»[2].

في الوقت الذي تعرضت فيه إيليف شافاق في تجربة مدرسة مدريد إلى التهميش نظراً لأنها ممثل أجنبي غير مألوف أو محبب منحتها كتابة القصص شعوراً بالمركزية والاستمرارية والتماسك، هذا الشعور إذا ما أرادت إيليف أن تعززه فإنها ستختار أدباً ينتمي لغوياً لآداب المركز لا المحيط وهذا ما لجأت إليه إيليف في أعمالها فنجدها:

اختارت لأقوى أعمالها اللغة الإنكليزية التي ينظر إليها على أنها الأقوى حضوراً في العالم استخداماً وانتشاراً والتي منحت أعمالها في الوسط الروائي العالمي حضوراً مركزياً لم تكن اللغة التركية لتساعد الأعمال على ذلك الحضور القوي الفعال.

يقول الدكتور عبده عبود في كتابه الأدب المقارن مشكلات وآفاق: «**إن الآداب الناطقة بالإنكليزية والمترجمة إليها تتمتع بامتياز كبير وبفرص عالمية لا تتمتع بها الأعمال الأدبية**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٢٣٨.

[2] المصدر السابق. ص: ٢٣٨.

المكتوبة بلغات أخرى»[1]. وهذا ما وجدناه في أعمال الروائية إذ لم تحظَ رواية «sofi» المكتوبة باللغة التركية بما حظيت به الروايات الثلاث: «لقيطة استانبول»، و«قواعد العشق الأربعون»، و«الفتى المتيم والمعلم» التي دونت باللغة الإنكليزية من شهرة واسعة.

اختيار إيليف للغة الإنكليزية لم يكن بدافع الشهرة فقط وإنما نجدها قد عللت موقفها من اختيار اللغة الإنكليزية لكتابة معظم أعمالها بما وجدت لكل لغة من خصائص تسعف موضوعات عملها الروائي، فبانتقالها إلى الجامعة في بوسطن– ميشيغان عاشت تجربة تحول لغوي إذ كان عليها أن تتحدث اللغة الإنكليزية وتتخلى عن لغتها الأم (التركية) تقول إيليف في محاضرة تيد إن تلك التجربة منحتها الفرصة لإعادة خلق ذاتها وبذلك لم يشكل انتقالها من بلد لآخر تحولاً جغرافياً بالقدر الذي شكل فيه تحولاً لغوياً جعلها تختبر وتقارن اللغة الإنكليزية باللغة التركية لتخلص إلى القول بأن اللغة التركية لغة عاطفية شعرية بينما اللغة الإنكليزية لغة عقلية حسابية. ولما كانت إيليف تنظر إلى العمل الروائي نظرة بنيوية وتجيد في أعمالها التقسيم والتصنيف والربط وتجعل أجزاء الرواية وحكايات شخوصها كلاً متماسكاً فإنها بدأت تكتب رواياتها باللغة الإنكليزية لتناسب رواياتها المبنية بناءً عقلياً حسابياً يقوم على الترابط والتماسك.

تشبه الروائية اللغة بمفتاح قلعة على لسان سنان في رواية (الفتى المتيم والمعلم) إذ أرسل سنان تلميذه جهان إلى بائع الكتب سيمون ليشتري كتاباً يكون من اختيار صديقه سيمون الذي يتحدث مع جهان مطولاً ويسأله بعد ذلك عن أكثر شيءٍ يروق لجهان بناؤه فيجيبه: الجسور. يقدم سيمون لجهان كتاباً وقع عليه اختياره ويفتح جهان كيس نقوده لكن سيمون يرفض. «**احتفظ بنقودك أيها الشاب. تعلم الإيطالية. وإذا كنت أنت رجل الجسور فينبغي لك أن تقدر على الكلام بلغات مختلفة**»[2] عاد جهان من رحلته إلى معلمه سنان بكتاب هو الكوميديا الإلهية لدانتي. لم يكن جهان سعيداً بالكتاب لكن معلمه سنان خاطبه: «**عندما تتمكن من لغة ما فذلك يعني أنك أعطيت مفتاحاً لقلعة. أما ما ستجده داخل المكان، فيعتمد عليك**»[3]. يتعلم بعد ذلك جهان الإيطالية فاللاتينية والفرنسية على يدي بائع الكتب سيمون ويشق بذلك طريقه من مبتدئ إلى تلميذ وتفتح له أبواب مكتبة معلمه سنان بعد ذلك ويزور مراراً مقر المعماريين الملكيين في فيفا ليطلع على مجموعة أخرى من الكتب.

---

[1] عبود، عبده. الأدب المقارن، مشكلات وآفاق. دمشق اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩م (د.ط). ص: ١١٢.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٢٣١.

[3] المصدر نفسه. ص: ٢٣١.

إذا كان رجل الجسور في رواية (الفتى المتيم والمعلم) من الواجب عليه أن يتعلم اللغات فإن الروائية قد جعلت آسيا لقيطة روايتها (لقيطة استانبول) جسراً يمتد فوق ثقافتين لسعة معرفتها باللغة الإنكليزية مقارنة بخالاتها فتخاطبها الخالة بانو مقطبة جبينها مضيقة عينيها في محاولة للإيحاء بضخامة القول الذي ستتفوه به:

«إنك ستكونين مثل جسر يمتد فوق ثقافتين: سوف تربطين الشرق بالغرب»[١].

ونجدها أيضاً في روايتها (قواعد العشق الأربعون) قد جعلت إيلا التي أوكلت إليها قراءة رواية الكفر الحلو لعزيز زاهارا تعتذر لميشيل من الوكالة الأدبية عن القيام بقراءة مخطوط الرواية: «**ليتك تعطيني رواية أخرى– شيئاً أكثر ارتباطاً بي**»[٢]. تتعجب ميشيل من نظرة إيلا إلى الأمور: «**يا لها من نظرة غريبة... أتظنين أنه يمكنك أن تعملي أفضل لو قرأتِ شيئاً تعرفينه جيداً؟ لا أبداً! أفلأنك تقيميين في هذه الولاية يخيل إليك أنك تستطيعين تحرير روايات تدور أحداثها في ولاية ماساشوستس، هل هذا صحيح؟**»[٣] تعنف ميشيل إيلا مستغربة نظرتها إلى هذا الأمر وتتابع الروائية على لسان ميشيل: «**في معظم الأحيان، يتعين علينا أن نقرأ كتباً لا علاقة لها بحياتنا. هذا جزء من عملنا**»[٤]. وتعلن إيليف نهاية على لسان ميشيل ما تود أن يصل القارئ إليه قبل أن تتراجع إيلا عن قرارها وتعدها بإعداد التقرير: «**ألا يعتبر ربط الناس بأراضٍ وثقافات بعيدة مواطن قوة في الأدب الجيد؟**»[٥].

هذا فيما يخص اختيارها اللغة الإنكليزية، ونجدها أيضاً:

قد اختارت في ظل التعدد الذي وجدت فيه كيانها الذاتي: شرقية النسب، غربية النشأة – في مجملها وإن احتواها الشرق في شيء من تلك النشأة فقد كانت فيه ذات نشأة غريبة عن عاداته– فنجدها في مجتمع أبوي وهي تحت رعاية الأم لا الأب في مجتمع يزخر بالآباء الذين هم أرباب الأسر، وتلك الأم أم مطلقة ينظر إليها في مجتمع ذكوري على أنها عاجزة عن التقدم في السلم الاجتماعي والمكانة الثقافية. أثبتت تلك الأم أنها قادرة على ممارسة عملها كـ دبلوماسية وقادرة على أن تنشأ ابنتها التي لم تجد في جانبها الشرقي في مجتمعها الأبوي ما ينهض بحالها أدبياً فاختارت أن تتكئ على جانبها الغربي وأن تتجنب الحديث عن ذاتها (الغربية) في حكاياتها طالما أنها لا تود الكتابة عن ذاتها بل عن احتمالات أخرى لتنتعش خارج جدران دائرة الذات الضيقة.

---

[١] المصدر السابق. ص:١٨٢.

[٢] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٣.

[٣] المصدر نفسه. ص: ٢٣.

[٤] المصدر نفسه. ص: ٢٣.

[٥] المصدر نفسه. ص: ٢٣.

في ظل القطيعة بين الشرق والغرب فكرياً ودينياً واجتماعياً وثقافياً تذكر إيليف في المحاضرة آنفة الذكر حادثة زلزال ١٩٩٩م في مشهد مقتضب يتقاسم فيه بقال محافظ ومخنث ترتسم على صفحة وجهه خطوط من مزيج الكحل والدموع يتبادلون السجائر على نفس الرصيف. تقول إيليف شافاق بعد ذكرها المشهد ما تود الوصول إليه: «**في وجه الموت والدمار تتلاشى فروقاتنا الدنيوية ونصبح كلنا شخصاً واحداً حتى لو لبضع ساعات**»[١].

جسدت إيليف الموت في روايتها (الفتى المتيم والمعلم) على أنه ذئب إذا ما نزل المدن لا يصنف البشر حسب أديانهم ومعتقداتهم ويجعلهم في بوتقة واحدة وينحي فروقاتهم. تلمح إيليف في هذا التجسيد إلى ما على البشرية أن تقوم به من تنحية الخلافات والفروقات التي اصطنعوها بأنفسهم وخالفوا طبيعتهم. يعم الذعر والهلع بين مروضي حيوانات القصر فيتساءل جهان سائس الفيل عن سبب الذعر والترقب ويجيبه دارا مروض الزرافة أن سبب الذعر هو خوف الحيوانات فثمة خطر يقترب يخمن جهان «**ربما ثمة ذئب**»[٢] فيقص دارا الحادثة: «**حدث مثل هذا الأمر من قبل. قبل سنتين. ففي مساء شتائي قارس، هبطت الذئاب إلى المدينة، وراحت تجول في أحياء اليهود والمسلمين والنصارى على حد سواء**»[٣]. بحث المروضون عن أثر لأي ذئب أو ابن آوى لكنهم لم يجدوا أياً من ذلك وعادوا أدراجهم ليخلدوا للنوم باستثناء جهان الذي أيقظه فضوله وسمع أصواتاً بدأ يتتبع مصدرها. التقى جهان بتاراس السيبري الذي شهد من الكوارث والحروب ما شهد، حذره تاراس من متابعة سيره لكن جهان جره فضوله ليصل إلى توسعة جناح الحريم الذي وجد فيه أربع جثث لأطفال مختلفي الأعمار من رضيع إلى مراهق ووصل من ملامح تلك الجثث التي قتلت بطريقة ملكية إلى أنها جثث أمراء وجدها في المكان الذي حذره تاراس السيبري من الوصول إليه[٤]. في الموضع الذي تصف فيه إيليف ذعر الحيوانات موردة حادثة سابقة ذعر فيها الحيوانات أيضاً مقارنة بين الذئب الذي جبل على القتل فهو لا يميز بين مسلم ونصراني ويهودي منصاعاً للطبيعة الدموية التي جبل عليها وبين البلاط الملكي العثماني الذي مارس فيه القتل الملوك والأمراء بطابع متعطش للسلطة مخالفين بذلك طبيعتهم البشرية بقتلهم أنفسهم خارجين عن بشريتهم إلى الوحشية التي اشمأز منها سائس الفيل جهان وتولد داخله شعور

---

[١] الروائية، من محاضرتها على خشبة مؤتمر تيد– بريطانيا. The politics of fiction,Elif Shafak التي نشرت على موقع تيد الرسمي عام ٢٠١٠م. https://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction

[٢] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٢٠.

[٣] المصدر نفسه. ص:٢٠.

[٤] انظر المصدر نفسه. ص:٢٣.

أن هذا القصر مثير للذعر أكثر من العيش تحت تهديد الحيوانات المفترسة في الغابة. تسهب إيليف في ذكر تلك الحادثة وتتدرج بالقارئ في الوصول إلى حقيقة أن الموت يتجاوز حدود الفروقات سواء أكان ذلك الموت موتاً بدافع غريزة القتل المفترسة لدى الذئب أو ابن آوى أو بدافع مكتسب اختياري لدى البشر دافعه الطمع والتعطش المستميت للقبض على السلطة. فإذا كان الموت على اختلاف دوافعه ينزع الفروقات التي اصطنعها البشر فمن باب أولى الخضوع للتعايش بين البشر وكسر حواجز الفروقات بينهم في حياتهم كما ألمحت إيليف للقارئ نظرتها تلك في سطور روايتها.

«**في الموت تتلاشى فروقاتنا الدنيوية**» عادت إيليف لذكر الفكرة نفسها في رواية (الفتى المتيم والمعلم) «**في الأول من مايو١٥٦٦، شنت الحرب لفتح قلعة زيغتفار وظهرت الحاجة إلى خدمات الفيل**»[١]. في تلك المعركة -كما روت إيليف في حكايتها – اشتدت آلام السلطان سليمان المصاب بداء الملوك مما دفع الجنود إلى أن يفكروا بحل يستبدل به رؤية قائدهم منهكاً ذاوياً فكان الحل: شوتا.. الفيل. منح ذلك جهان فرصة ليكون قريباً من السلطان في تلك المعارك. استمرت المعارك أياماً وشهوراً حتى وصلوا قلعة زيغتفار في الخامس من آب «**كان داخل القلعة الكونت نيقولا سوبيك زرينسكي هو الآمر. وكان رجاله قد نشروا فوق المتاريس أقمشة هائلة في حجمها بلون الدماء. سأل جهان أحد الجنود المشاة: ماذا يعني ذلك. – يعني أنهم لن يخرجوا من تلك القلعة الملعونة، وأنهم يفضلون الموت على ذلك**»[٢]. أرسل السلطان مبعوثين مرة تلو الأخرى وطالبهم بالاستسلام وعرض على الكونت أن يجعله حاكم كرواتيا تحت الإشراف العثماني لكنه أجاب بالرفض مراراً. استمرت المعارك حتى شهر أيلول إذ سمع الجنود العثمانيون انفجاراً هائلاً ورأوا كتلاً من الدخان فوق السحاب، انبعث ذلك الانفجار من تفجير رجال الكونت نيقولا أنفسهم في ترسانتهم. أمر السلطان جهان بأن يقترب ليلقي نظرة إلى المكان بعد الانفجار وعند وصولهم وجدوا «**الأرض مزروعة بالأسلحة المدمرة وأطراف البشر المقطوعة. وكان يستحيل معرفة أشلاء العدو من أشلاء جنوده. وراح جهان يشهق وانتفخ بلعومه. وكاد يتقيأ بعد أن امتلأ فمه بعصارة مرة فأخفى وجهه بين يديه. صاح به السلطان: لا تبك بل صلِّ. خجل جهان من ضعفه، فاعتدل في مكانه، وقال: سوف أدعو لجنودنا يا مولاي. قال: لا. ادعُ لهم جميعاً. لم يعد ثمة اختلاف بعد الآن**»[٣]. نجد إيليف قد عادت بالسلطان سليمان الذي وصفته أنه أواخر حياته قد اتصف بالزهد والبعد عن أسباب

---

[١] المصدر السابق. ص: ٣٣٨.

[٢] المصدر السابق. ص: ٣٤٠.

[٣] المصدر السابق. ص: ٣٤٢.

الرفاهية إلى الفطرة الإنسانية السليمة التي تحترم الروح البشرية أياً كان انتماء صاحبها مؤكدة في روايتها ما ذكرته في محاضرة مؤتمر تيد: «**في وجه الموت والدمار تتلاشى فروقاتنا الدنيوية ونصبح كلنا شخصاً واحداً حتى لو لبضع ساعات**»[١].

إذا كانت إيليف شافاق قد كرست حكاياتها للآخر فكيف كان ذلك الآخر؟ هل أنصفته واتجهت إلى الجانب المشرق منه أم أنها نظرت إلى شرق أوسطي ذي سمعة سيئة وصيت دموي؟!

[١] الروائية، من محاضرتها على خشبة مؤتمر تيد- بريطانيا. The politics of fiction,Elif Shafak التي نشرت على موقع تيد الرسمي عام ٢٠١٠م. https://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction

الفصل الثاني:

الأثر الصوفي الإسلامي

الأثر الصوفي الإسلامي

ليس موضع البحث الخوض في أصل التصوف أو تصنيفه ونسبته إلى دين أو آخر، ولا يسع المتطرق إلى شؤون التصوف أن يصنفه تصنيفاً دقيقاً، ذلك أنه ينظر إلى التصوف على أنه حالة روحية لا دينية، وإن كان التصوف حالة دينية ففيم نجد أمره يشغل أناساً من أديان مختلفة.. سماوية أو غير سماوية؟! فالتصوف في جملة حقيقته حالة روحية نجد فيها انسجام الذات والروح، أو بتعبير أدق غياب الذات في حضرة صفاء الروح؛ فهي حالة عصية عن التحليل تندمج ضمن الشعور، ومادام الأمر متعلقاً بالشعور الذي يتذبذب بين شخص وآخر فإن تحديد الخطأ من الصواب فيه متعذر، وهو خارج عن القواعد كلها، وعن العادات بمجملها؛ فلا يتحكم به المجتمع ولا تفرضه سلطة دينية أو تشريعية، وهو حالة تفكيكية تعمد إلى نقض كل ما يفرضه المجتمع على المرء، وتنظر إلى باطن الأمر بعيداً عن الظاهر؛ فلا يحكم على تصرف ما بصوابه أو عدم ذلك.

طبيعة التصوف العصية عن التصنيف المتمردة على العقل والمنطق المتعالية عن كل ضوابط السلطة الدينية أو الاجتماعية تجعل منه مادة غنية للروائي (التفكيكي) يستطيع بها أن يذهب بالقارئ ويجيء بحنكة فنية ماتعة غير متكلفة، غير أن انصياع التصوف لأن يكون روحياً يجعله يلتقي بتماسٍ لطيف مع الدين على أنه حالة من الهدوء والسكينة في ظل صفاء القلب وصلاح النفس، لا على أنه مجموعة من الضوابط والأحكام، يستقي التصوف أفكاره من الأديان على اختلافها من الغير المؤكد صحته أو وروده منها، المتذبذب، المتعدد التفاسير والتأويلات، وكثيراً ما يكون من المختلق الحكائي الذي تعود مادته لحكايات الجدات المشرقيات التي توارثنها بإيمان وثيق بصحتها. وإني إذ أذكر ما ورد أعلاه أطلب من القارئ التجاوز عن تقسيمي الآتي لدراسة الأثر الصوفي إلى أثر صوفي إسلامي ومسيحي ويهودي، وإلى أثر مشرقي مختلق من موروث اجتماعي أو عادات يؤمن المشرقيون بها؛ وذلك لحصر حضور هذه الآثار في أعمال إيليف شافاق، وعرضها بتسلسل يساعد القارئ على تكوين صورة مجملة وتفصيلية في الوقت نفسه حول حضور الأثر الصوفي في أعمال الروائية التي سأتناول تحليلها ودراستها في هذا البحث.

الأثر الصوفي الإسلامي:

يتجلى الأثر الصوفي المشرقي الإسلامي في أعمال إيليف شافاق في:

أولاً: حضور رموز التصوف الإسلامي:

١- حضور شخصيتي شمس الدين التبريزي، وجلال الدين الرومي.

٢- تجسيد شمس التبريزي لصورة الصوفي الكامل (القلندر).

٣- حضور ابن عربي وأبي يزيد البسطامي.

ثانياً: استلهام إيليف لقصص الخضر وموسى عليهما السلام.

ثالثاً: حضور قصص الأنبياء.

حضور رموز التصوف الإسلامي:

١- حضور شخصيتي شمس الدين التبريزي، وجلال الدين الرومي:

الصورة المشرقة اللطيفة الحضور في الثقافات الغربية عن الشرق تتمركز حول الجانب الروحي فيه الذي تجسد لديها في شخصيات تاريخية غدت رموزاً تمثل الفكر الصوفي الروحاني بحكاياتها وتجاربها الشخصية. استقت الروائية إيليف شافاق من التاريخ الصوفي المشرقي رموزاً تشكل أعلاماً في التصوف الإسلامي، وجعلت خارج حدود الأنا (الإسلامية) الضيقة، وتناولت من جوانب حياتهم ما يؤهلهم ليكوّنوا «اللامنتمي» الذي ينتمي للكون بمجمله في حكاياتها.

لم تختر إيليف شافاق شخصياتها من تلك الشخصيات التي تقطن أبراجاً عاجية، ويذيع صيت رزانتها وصلابتها بين الشرق والغرب؛ بل إنها اختارت شخصيات قريبة إلى الجوهر الإنساني العطوف على المهمشين، القريب من المجتمع بصفته يحتوي خليطاً من حيوات الناس المختلفي النشأة والظروف؛ فكانت قلوبهم متسعة لكل الأصناف التي تكون ذلك الخليط البعيد عن الخاصة وحدهم، فاختارت صوفياً جوالاً أثارت الهيئات الدينية والروايات التاريخية حوله شكوكاً واتهامات كثيرة يطول ذكرها، وهو شمس التبريزي، واختلقت روايتها (قواعد العشق الأربعون) رواية تاريخية عن جلال الدين الرومي! موحية للقارئ أن الحجر الأساس في الرواية هو جلال الدين الرومي، وتركت لسطور الرواية أن تحكي شمساً التبريزي الذي صنع من جلال الدين الرومي الشاعر الصوفي اللسن الذي ضج الشرق والغرب بأبياته حول العشق.

إن الرواية تحكي شمساً، وليس جلال الدين الرومي فيها إلا جسداً تسري فيه روح شمس التبريزي، وذكره ذكر لشمس ومحياً له من بئره الذي رميت جثته فيه. فكيف كان حضور هاتين الشخصيتين المندمجتين لتكوّنا بوتقة واحدة تتحدث عن حكاية عشق ندر مثيلها في التاريخ بمجمله؟ وما التحولات التي تطلبتها الخواص الفنية للعمل الروائي، فنجدها قد طرأت على حقيقة الشخوص التاريخية وأمعنت في انسياقها وراء رغبة الروائية في رسم الحكاية؟

لقاء شمس التبريزي بجلال الدين الرومي لقاءٌ يتجاوز حدود الزمن، فلا هو من الحاضر إذ التقت أرواحهما في عالم بعيد عن البشر قبل تعارفهما؛ فأصاب كليهما الأرق وحمى الرؤى المتتالية، وبدأ بذلك كل منهما يبحث عن شطر روحه لتكتمل. وليس هذا اللقاء بالمنتهي «**فبعد مضي زهاء ثمانمائة سنة، لا تزال روح شمس وروح الرومي تنبضان بالحياة حتى يومنا هذا، تدوران في وسطنا في مكان ما**»[١] تجاوزت بذلك شخصيتا جلال الدين والتبريزي حدود كيانهما البشري لتصيرا روحين جوالتين عبر العصور بصورة العشق في أي عصر كان.

---

[١] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٢.

«وكان هذا اللقاء بداية لصداقة فريدة متينة شبهها الصوفيون في القرون التالية باتحاد محيطين اثنين»[1] لم تحدد الروائية في عبارتها هذه أي صوفي منهما نعت بالمحيط. نجد في الخبر التاريخي الذي يرد في ثنايا سرد السيرة الذاتية لجلال الدين الرومي أن ابن عربي قد وصفه بالمحيط، فخاطب والد جلال الدين الرومي لما رأى غمامة تتتبع الرومي في القافلة التي كان فيها فتحجب عنه الشمس خاصة، وكان يسير خلف أبيه. فقال: (سبحان الله محيط يمشي وراء بحيرة!) ينظر إلى الخبر التاريخي على أنه نبوءة من أحد أعلام التصوف الإسلامي لجلال الدين الرومي في طفولته. تذكر كتب التاريخ أن جلال الدين الرومي قد بز أباه علماً، وبذلك فقد صدقت نبوءة ابن عربي في شأنه؛ فيذكر أن جلال الدين الرومي قبل لقائه شمساً كان حكيماً خطيباً أصولياً ملماً بالعلوم الشرعية متبحراً في علم التفسير؛ لكننا بالمقابل نجد شمساً التبريزي ذا سيرة شخصية يكتنفها الغموض، ومعظم ما يرد فيها مبني على التردد والشكوك، فليس ثمة يقين في الأخبار التي تذكره منعزلاً عن جلال الدين الرومي. تذكر الروائية ما يتميز به الرومي من إحاطة بعلوم الدين وسعة بها على لسان السيد سعيد برهان الدين في رسالته التي أرسلها إلى بابا زمان القائم على شؤون تكية الدراويش في بغداد، فيذكر صحبته للرومي كمعلم له بداية، ومعلم وناصح بعد وفاة أبيه، وكتلميذ له بعد أن وجده قد فاقه علماً! ثم يعقب أن تلك الآراء ليست آراءه الشخصية عن جلال الدين الرومي وإنما «**عندما التقى الرومي الشاب، بالشيخ الصوفي الجليل فريد الدين العطار، الذي يعمل عطاراً، يبيع أدوية شعبية وتوابل وعطوراً، قال العطار عنه: «إن هذا الفتى سيفتح باباً في قلب العشق ويضرم النار في قلوب جميع العشاق الصوفيين». وعندما رأى ابن عربي، الفيلسوف البارز، والكاتب والصوفي المعروف، الرومي الشاب وهو يسير وراء أبيه ذات يوم، قال: «سبحان الله، محيط يمشي وراء بحيرة». أصبح الرومي، وهو لما يزل في الرابعة والعشرين من عمره، زعيماً روحياً**»[2]. وبذلك قد وافق وصف الروائية لجلال الدين الرومي بالمحيط الأخبار التاريخية:

فأما قول العطار فيه فنجد مترجم كتاب (فيه ما فيه) عن الفارسية عيسى علي العاكوب يذكر في تقديمه للترجمة: «**أما الرحلة الطويلة التي انتهت ببهاء ولد وأسرته إلى قونية فيبدو أنها بدأت سنة (٦١٦ أو ٦١٧)، في الوقت الذي اتسع فيه نطاق هجمات المغول على مدن خراسان. كانت الرحلة بنية أداء فريضة الحج إلى مكة المكرمة، ثم يكون ما يكون من أمر الإقامة. وهكذا وصلت الأسرة إلى نيسابور، عروس مدن خراسان، حيث استقبلهم فريد الدين العطار العارف والشاعر الكبير، الذي كان في سوق العطارين في هذه المدينة في زاوية مما يمكن تسميته اليوم صيدلية، يعالج المرضى بعقاقيره، وينظم الشعر العرفاني، ويؤلف الكتب القيمة.**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٣٢.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ١٠٤.

وتذهب بعض الروايات إلى أن شيخ سوق العطارين هذا كان مندهشاً بإدراك مولانا، الشاب الصغير، وذكائه وألمعيته، وأنه أهداه كتابه (أسرار نامه)، وقال لوالده: إن ابنه سيضرم النار سريعاً في هشيم العالم»[1]. يذكر عيسى علي العاكوب في كتاب (فيه ما فيه) تلقي جلال الدين الرومي للعلوم على يدي برهان الدين بعد وفاة والده، وهو ما ذكرته الروائية في عملها، بينما تهمل الروائية ذكر تلقي جلال الدين الرومي العلوم من ابن عربي وتكتفي بذكر استبشاره به خيراً لما رآه مرافقاً والده بهاء ولد، يقول مترجم كتاب فيه ما فيه في المقدمة: «**وفي الثامن عشر من ربيع الثاني سنة(٦٢٨هـ/١٢٣١م) ودع بهاء ولد الدنيا، فخلفه ابنه مولانا جلال الدين في الفقه والإفتاء والتدريس**».

وبعد عام من وفاة بهاء ولد وصل من خراسان إلى قونية برهان الدين محقق الترمذي، تلميذ بهاء ولد. كان يؤمل لقاء شيخه الذي اشتاق إليه كثيراً وأمضه فراقه. وقد تولى برهان الدين تعليم مولانا، فعرض عليه أولاً ما كان قد تعلمه من والده بهاء ولد، ثم اقترح عليه السفر إلى الشام؛ لزيادة محصوله العلمي... ويقال: «**إن مولانا بقي مدة في حلب، ثم يمم شطر دمشق. ويرى بعض المحققين أن المعارف الواسعة التي حصلها مولانا في مجال العلوم الإسلامية ثم بدت جلية في (المثنوي) إنما ظفر بها وهو في حلب ودمشق؛ لأنه في تلك السنين كانت كبريات المدارس الإسلامية في هاتين المدينتين، وقد اعتلى كرسي التدريس فيهما أبرز الفقهاء الأحناف. وكان قريباً من تلك المدارس الشيخ محيي الدين بن عربي، العارف والمعلم الكبير للعرفان، في دمشق**»[2]. كما تشير آنا ماري شيمل إلى ما يذكره سبهسالار حول تتلمذ جلال الدين الرومي على يدي برهان الدين بعد وفاة بهاء ولد ورحلته إلى دمشق المعرفية فتقول: «**يحكي سبهسالار أنه رأى هناك ابن عربي (ت ٦٣٨هـ/١٢٤٠م) وسعد الدين الحموي، وأوحد الدين الكرماني وصوفية آخرين كثيرين من حلقة ابن عربي**»[3]. وبذلك فإن جلال الدين الرومي يمثل في رواية (قواعد العشق الأربعون) المحيط الممتلئ بالعلوم الشرعية وطالب طريق العلوم العرفانية.

وبهذا فإن إيليف تنظر إلى شمس التبريزي على أنه يشكل محيط العلوم الربانية العرفانية، بينما يشكل جلال الدين الرومي محيط العلوم الدينية التشريعية. لقد تغلب محيط العلوم اللاهوتية على محيط العلوم التشريعية فحول شمس جلال الدين الرومي من مناصبه الدينية إلى العشق ومدامعه، ليبحر في عوالم الروح بعيداً عن غطرسة القوانين والتشريعات. وبذلك فقد غيب محيط التشريع الضيق الذي لا يتسع للإنسانية على اختلاف تكويناتها الدينية وغلب محيط العرفان والإحسان الذي ينشر الفكر الإسلامي على أنه فكر إنساني

---

[1] الرومي، جلال الدين. ترجمة: عيسى علي العاكوب. كتاب فيه ما فيه أحاديث مولانا جلال الدين الرومي، دار الفكر، بيروت، (د.ط). مقدمة مترجم الكتاب، ص: ١٢.

[2] المرجع نفسه، تقديم مترجم الكتاب، ص: ١٣ –١٤.

[3] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٦م.ص: ٥٧.

يعتني بالإنسان مهما كان انتماؤه الديني، وبذلك فإن محيط العرفان الذي أتى شمس لإيصال أفكاره إلى جلال الدين الرومي قد جعل لسانه داعياً الخاصة والعامة بصورة إنسانية إلى الإيمان والإحسان، لذلك فإن صداقتهما صداقة فريدة متينة كما وصفتها إيليف على لسان الصوفيين.

تحتل الرؤى في حياة الصوفيين مكانة مهمة، إذ إنها تعبر عن إشارات يجب فهمها والتمعن في دلالاتها ولا تحتاج الرؤى لديهم إلى الإغفاء، فبإمكانهم تتبع طيف الرؤيا في صحوهم. أغنت الروائية نصها (قواعد العشق الأربعون) بالرؤى؛ فيبدأ تعارف جلال الدين الرومي وشمس التبريزي في عالم الأرواح الممثل بالرؤى قبل تعارفهما وجهاً لوجه، وتبدأ رحلة بحث كل منهما عن الآخر. يرسل السيد سعيد برهان الدين برسالة إلى بابا زمان سيد تكية الدراويش في بغداد يخبره فيها عن شأن جلال الدين الرومي، وأنه يرى أن على روح الرومي أن تتدفق فيها مياه الحب إلى الداخل والخارج وأنه أخبره أن ذلك لن يتم إلا بصديق، «**رفيق درب، وذكرته بالحديث الشريف: (المؤمن مرآة المؤمن)**»[1]، والسيد سعيد برهان الدين قد نسي الأمر بعد ذلك حتى أتاه الرومي يسأله عن رأيه بحلم يراه باستمرار ويضايقه. يبحث في حلمه عن «**شخص يعيش في مدينة كبيرة تعج بالناس في أرض بعيدة. كلمات بالعربية. غروب شمس مثيرة للبهجة. أشجار توت ودود قز تنتظر بأناة في شرانق سرية لحظة وصولها. ثم رأى نفسه في فناء بيته، جالساً بالقرب من البئر، يحمل فانوساً بيده، وهو يبكي**»[2]لم يصل السيد سعيد برهان الدين إلى الإشارات الدقيقة في رؤى الرومي لكنه وصل إلى شيء من الإشارات عندما تلقى وشاحاً حريرياً كهدية، «**جاءني الجواب وحل اللغز. تذكرت كم كنت مولعاً بالحرير ودود القز. تذكرت الأشياء الرائعة التي سمعتها عن الطريقة التي تتبعها. وخطر لي أن المكان الذي رآه الرومي في أحلامه ليس سوى تكية الدراويش التي أنشأتها**»[3] وبذلك أخبر السيد سعيد برهان الدين بابا زمان أنه يرغب في استشارته إن كان يرى أن صديق جلال الدين الرومي الروحي يقيم في تكيته، ولم يخفه الأمر أن ذلك الصديق سيتعرض ضمن محيط أسرة الرومي وخارجها إلى الحسد والكراهية من الآخرين، وذلك سيعرضه للخطر. يرد وصف لشمس التبريزي بـ (الأسد الروحي العظيم) في كتاب (الشمس المنتصرة) لآنا ماري شيمل في موضع ذكرها لمغادرة برهان الدين لجلال الدين الرومي فتقول: «**وقد غادر برهان الدين محقق قونية حوالي ٦٣٨هـ/١٢٤٠م. وطبقاً للحكاية، فقد توقع قدوم (أسد روحي عظيم) لا يستطيع أن يعيش معه في مكان واحد**»[4]. كيف كان لقاء هذا الأسد الروحي بصديقه جلال الدين الرومي؟ وهل سبق لقاءهما وجهاً لوجه لقاء روح لروح؟

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ١٠٥.

[2] المصدر نفسه. ص: ١٠٥-١٠٦.

[3] المصدر نفسه. ص: ١٠٦.

[4] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥٧.

توازت رؤى الرومي مع رؤى شمس التبريزي؛ فقبل وصول شمس التبريزي لتكية الدراويش في بغداد وفي رحلته في البحث عن صديقه الروحي نزل في حانة في سمرقند. تبدأ إيليف سرد إقامته في الحانة برؤيا راودت شمساً التبريزي: «**ارتعش أمام عيني ضوء الشموع المصنوعة من شمع النحل والمنتصبة فوق المنضدة الخشبية المتشققة. وغمرتني هذا المساء رؤيا شديدة الإشراق.**

رأيت بيتاً كبيراً ذا فناء تكسوه الورود الصفر المتبرعمة، وفي وسط الفناء بئر يقع فيها أبرد ماء في الدنيا. كانت ليلة صافية في أواخر الخريف وقد تكبد البدر صفحة السماء الصافية. تناهت إلي من بعيد أصوات نعيق وعواء حيوانات ليلية. وبعد قليل، خرج من البيت رجل في منتصف العمر، لطيف الوجه، له كتفان عريضتان، وعينان عميقتان بندقيتا اللون، يبحث عني. كانت قسمات وجهه متوترة، وعيناه تشيان بحزن شديد.

(شمس، شمس، أين أنت؟) صاح وهو يتلفت يميناً ويساراً.

هبت ريح عاصفة، وتوارى القمر وراء غيمة، كأنه لا يريد أن يشهد ما سيحدث. وتوقف البوم عن النعيب، ولم يعد الخفاش يصفق بجناحيه، وحتى النار في الموقد داخل البيت، لم تعد تصطفق. وأطبق سكون تام على العالم.

ببطء اقترب الرجل من البئر، وانحنى، وراح ينظر إلى الأسفل. وهمس (شمس، يا أعز أعزائي، هل أنت هنا؟).

فتحت فمي لأجيب، لكن لم ينبعث من بين شفتيَّ أي صوت.

انحنى الرجل أكثر، وحدق في البئر ثانية. في البداية لم ير شيئاً سوى سواد الماء. لكنه بعد ذلك، وفي أعماق البئر، رأى يدي تطوف بلا هدف فوق الماء المترقرق، مثل طوافة زعزعتها الريح الشديدة. ثم تبين عينين – حدقتان سوداوان تلمعان–، تحدقان في البدر الذي بدأ ينسل الآن من وراء الغيوم الداكنة الكثيفة. تسمرت عيناي على القمر كأنهما تنتظران تفسيراً من السماء عن سبب قتلي.

خر الرجل ساجداً، وراح يجهش في البكاء ويخبط على صدره بقبضتيه ويصرخ: (لقد قتلوه! لقد قتلوا شمساً).

عندئذ انبثق ظل من وراء أجمة، وبحركات سريعة خفية قفز فوق جدار الحديقة، مثل قط بري. لكن الرجل لم ير القاتل. كان يعتصر ألماً، ولم يكف عن الصراخ والعويل حتى تهشم صوته كما يتهشم الزجاج، وتناثر في أرجاء الليل شظايا دقيقة واخزة»[1]. استيقظ شمس التبريزي من رؤياه

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٤٣.

على صوت صاحب الحانة الذي هدده بطرده من الحانة إن لم يتوقف عن الصراخ، مع أن شمساً تظاهر بعدم سماع الرجل «**مفضلاً البقاء داخل رؤياي لأطول فترة من الزمن. كنت أريد أن أعرف المزيد عن موتي، كما كنت أريد أن أرى صاحب أشد العيون حزناً. من هو؟ ما علاقته بي، ولماذا كان يبحث عني باستماتة في ليلة من ليالي الخريف؟**»[1] يلاحظ القارئ أن إيليف رسمت رؤيا التبريزي رؤيا واضحة المعالم نستطيع أن نطلق عليها حكم مطابقتها الواقع مطابقة تامة، بينما تكتنف رؤيا الرومي العلامات والإشارات التي تحتاج التفسير. وذلك مناسب لرسمها للشخصيتين؛ إذ إنها ترمي إلى أن تجعل صورة الرومي لدى القارئ صورة التائه الوله، بينما يبرز التبريزي بصورة الدليل المتيقن المرشد. وسنجد ما يؤكد ذلك في ثنايا تحليل سمات الشخصيتين الذي أتناوله.

وقد يرجع جلو رؤى شمس التبريزي إلى التفسير الذي طرحته الروائية على لسانه في الرواية إذ يحكي: «**ومنذ طفولتي، كنت أرى رؤى وأسمع أصواتاً، وكنت أكلم الله، وكان يرد علي على الدوام. وفي بعض الأيام، كنت أصعد إلى السماء السابعة، بخفة شديدة، ثم أهبط في أعمق حفرة في الأرض، تفوح منها رائحة التراب، مخفية مثل صخرة مدفونة تحت أشجار البلوط الضخمة وأشجار الكستناء الحلو. وبين الحين والآخر، كنت أفقد شهيتي للطعام، وكانت تمر أيام عدة لا أتناول فيها طعاماً. ولم تكن هذه الأشياء تخيفني، وتعلمت، على مدى الأيام، ألا أذكرها لأحد**»[2]. تعلم شمس التبريزي ألا يخبر أحداً بتلك الأمور لئلا يتعرض إلى استخفاف البشر، ومع حرصه على ذلك فقد لقي إساءة تقدير له من قبل أبيه في العاشرة من عمره عندما أخبره عن زيارة ملاكه الحارس له يومياً في منامه فخاطبه والده: «**(لديك خيال جامح يا بني) قال أبي بجفاء، (والأفضل لك أن تحتفظ بذلك لنفسك. فلا نريد أن نزعج القرويين بهذه الأشياء)... عندها أدركت أنه على الرغم من حبي لوالديَّ وتوقي إلى التعلق بهما، فقد كانا غريبين عني**».[3] أعلن بعد ذلك شمس أن المحيط هو موطنه، وأنه ليس كالآخرين ولا يستطيع أن يحذو حذوهم ولا أن يقيده موطنهم وركونهم إلى الاستقرار والعيش «**على الرغم من الحزن الذي اعترى والديَّ، لم تتوقف الرؤى، بل ازدادت كثيراً. وازداد والداي عصبية وتوتراً، واعتراني شعور بالذنب لأن ذلك يزعجهما، لكنني لم أكن أعرف كيف يمكنني أن أضع حداً لهذه الرؤى، وحتى لو كان في مقدوري ذلك، فلا أظنني سأقدم عليه. ولم تمض فترة طويلة، حتى غادرت البيت ولم أعد إليه**»[4]. إن مصاحبة الرؤى للتبريزي منذ طفولته قد جعلته ذا خبرة بها، فهو كما

---

[1] المصدر السابق. ص: ٤٥.

[2] المصدر السابق. ص: ٥٨.

[3] المصدر السابق. ص: ٥٩.

[4] المصدر السابق. ص: ٦٠.

رأينا كثير الرؤى ويخاطبه ملاكه الحارس –كما أطلقت عليه الروائية– في صحوه ويرشده إلى طريقه ودفع به لأن يصبح صوفياً جوالاً «**ولما لم تكن لدي جذور في أي مكان، أصبح لدي العالم كله أطوف في أرجائه**».[1] ليصل إلى رفيقه الروحي برحلته إلى بغداد «**(اذهب إلى بغداد) قال ملاكي الحارس بصوت رخيم كالناي. فسألته: (وما الذي ينتظرني في بغداد؟).**

(لقد طلبت رفيقاً، وستعطى رفيقاً. ستجد في بغداد السيد الذي سيوجهك إلى الطريق القويم)»[2] يرد في كتاب (فيه ما فيه) ما يحكي طلب شمس لصديق روحي: «**كان شمس قد رأى في بلاده أشياخ الطريقة، وتتلمذ على شيوخ مثل أبي بكر السلال التبريزي، وركن الدين السجاسي، ولكنهم لم يجيبوا عن التسآل الواسع لروحه. وهكذا سافر بحثاً عن شخص آخر، كما يقول: (كنت أطلب شخصاً من جنسي، لكي أجعله قبلة وأتوجه إليه، فقد مللت من نفسي). وهكذا من تبريز إلى بغداد، ومن هناك إلى دمشق حيث ابن عربي، وله معه لقاءات ونقاشات، ومرة أخرى من مدينة إلى أخرى حتى وصل إلى قونية. كان شمس هذا محاطاً بالإبهام، وهو نفسه في (مقالاته) يضع بين أيدينا تصويراً لهذا الإبهام. وفي اليوم الذي وصل فيه إلى قونية لم يكن يعرف: هل سيجد في تلك المدينة الشخص الذي يبحث عنه؟ بقي مدة صامتاً، ولم يكشف عن وجهه الحقيقي. وفي (خان باعة السكر) استأجر حجرة على غرار واحد من التجار. وهناك أكثر من رواية حول لقاء شمس مولانا. والخطوط المشتركة في هذه الروايات ترجح أن يكون شمس على علم بوجود مولانا في قونية، وكان في أثناء إقامته ينتظر سانحة لكي يقابله، فإذا ما وجده مثل المدرسين الآخرين جافاً وسطحياً هاجمه**»[3]. تحتوي رؤى شمس التبريزي الواردة في الرواية وكما يلائم وصف شمس ورؤاه في الأخبار التاريخية إرشادات صريحة بينة، لا رموزاً تحتاج إلى الوقت أو التأويل لتتحقق مما أنهكه طالباً من الله أن يحرمه رؤية الأحلام، يخاطب التبريزي سيد تكية الدراويش بعد وصوله بغداد (بابا زمان) بعد أن طرح عليه سؤالاً عن سبب مجيئه إلى تكيتهم مستفسراً إن كان ثمة حلم وراء زيارته: «**(لا، إن ما جاء بي إلى بغداد لم يكن حلماً، بل رؤية. فأنا لا أرى أحلاماً)**»[4]. رد سيد التكية بأن الجميع يرون أحلاماً! فأجابه التبريزي: «**(لكني لا أرى أحلاماً. إن هذا جزء من عهد بيني وبين الله. فعندما كنت صغيراً، كنت أرى الملائكة وأسرار الكون تتراءى أمام عيني. وعندما أخبرت والديَّ بذلك انزعجا وطلبا مني أن أتوقف عن الأحلام. وعندما أخبرت أصدقائي، قالوا أيضاً إنني حالم يائس. حاولت أن أخبر أساتذتي، لكن ردهم لم يكن مختلفاً. وأخيراً أدركت أنه عندما يسمع الناس شيئاً غير عادي، فهم**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٦٠.

[2] المصدر السابق. ص: ٦٣.

[3] الرومي، جلال الدين. ترجمة: عيسى علي العاكوب. كتاب فيه ما فيه. ص: ١٤– ١٥.

[4] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٨٧.

يسمونه حلماً... عندما كبرت قليلاً، طلبت من الله أن يحرمني من رؤية الأحلام، لكي أعرف، كلما صادفته، بأنني لا أحلم... فأبعد عني الأحلام، وهكذا فلم أعد أرى أحلاماً... لقد أخذ الله قدرتي على الحلم. لكن عوضني عن ذلك بأن منحني القدرة على تفسير أحلام الآخرين. فأنا مفسر أحلام)»[1].

وصف التبريزي نفسه بمفسر أحلام لكننا نجده في الرواية قد سلب هبة الرؤى مناماً، وأبدله الله الفراسة؛ فكان يرى الحقيقة ماثلة أمامه، ليس هذا فحسب بل إنه قد رأى ما لا يعقل أن يرى وما ينكر الآخرون رؤيته، تفتتح الروائية (قواعد العشق الأربعون):

«عندما كنت طفلاً، رأيت الله،

رأيت ملائكة؛

رأيت أسرار العالَمين العلوي والسفلي. ظننت أن جميع الرجال رأوا ما رأيته. لكني سرعان ما أدركت أنهم لم يروا..

شمس التبريزي»[2].

مهما يكن شأن حقيقة إمكانية حدوث تلك الرؤى فإن افتتاح الروائية هذا وما ذكرته الروائية من تجاوز رؤى التبريزي حاجتها للنوم وإغماض العين الباصرة يؤيد ما أوردته سابقاً من أن الحجر الأساس في الرواية شمس التبريزي لا جلال الدين الرومي، وتواري الشخصية عن الأنظار في عنونة الرواية يزيد في قوتها؛ ذلك أن شمساً التبريزي قد توارى عن الأنظار في الأخبار الموثقة، وقلما – إن لم يكن نادراً– أن نجد في كتب الأخبار والسير ما يورد ذكر شمس التبريزي منعزلاً عن جلال الدين الرومي؛ فهو إن تجلى في كتب الأخبار تجلى ضمن شخصية جلال الدين الرومي، لا على أنه علم صوفي إسلامي نجد أخباراً تخصه وحده، وتمنحنا صورة واضحة عن حياته وأفكاره وعلمه. تورد آنا ماري شيمل ذكر شمس التبريزي في كتابها الشمس المنتصرة فتقول: «**ليس لدينا الكثير الذي نعرفه عنه. والحكايات التي حيكت حوله تظهره شخصية قوية جداً وعلى قدر هائل من الاعتداد الروحي، وقد طوف في بلدان الشرق الأدنى بحثاً عن شيخٍ – ولم يستطع أحدٌ من صوفية ذلك الزمان أن يكون في نجوة من نقده اللاذع. ويذكر هو نفسه في (مقالاته) أنه كان في وقت من الأوقات مريداً لنساج سلالٍ في تبريز كان قد انصرف عنه أخيراً:**

كان فيَّ شيءٌ لم يبصره شيخي. وعلى الحقيقة

لم يره أحدٌ قطّ. لكنَّ سيّدي مولانا رآه»[3].

---

[1] المصدر السابق. ص: ٨٧–٨٨.

[2] المصدر السابق. مفتتح الرواية.

[3] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٦١.

تتدرج الرؤى التي نسجتها إيليف شافاق ضمن (التلقي الإبداعي)؛ ذلك أنها استلهمتها من الأخبار التاريخية التي سبق ذكرها، فلسنا نجد في أشعار الرومي أو الأخبار المتعلقة به وبشمس التبريزي تفصيلاً لكل تلك الرؤى التي أوردتها إيليف شافاق على لسان الشخصيات. وليست تلك الرؤى التي ذكرتها بمتناقضة مع الأخبار التي وردت في كلا الشخصيتين؛ فهي تشتمل على ما احتوته الأخبار التاريخية التي تدور حول جلال الدين الرومي وشمس التبريزي وصداقتهما في طريقهما الروحي، كما تشتمل على عناصر فنية في الصور التي تلامس الروح حزناً وفرحاً، وعلى عناصر درامية تتجلى في تشويق تحدثه في نفس القارئ تجعله يخمن في سطور الرواية المتوالية باحثاً متشوقاً: هل ستصدق الرؤى التي بدأت بها حكاية الشخصيتين؟

لقاء شمس تبريزي بجلال الدين الرومي

جعلت الروائية كلاً من شخصيتي الرومي والتبريزي تجسيداً للفكر والنهج الصوفي فكانتا كما ذكرت سابقاً ذواتا رؤى يتجاوز بعضها حدود الإمكانات البشرية وتتدرج ضمن كرامات الأولياء كالرؤى صحواً، كما أنها ذكرت في عدد من المواضع بعض الكرامات التي لا تستنكر إمكانية حدوثها المصادر التاريخية؛ يوقف شمس التبريزي موكب جلال الدين الرومي في طريق عودته من خطبة الجمعة «**وقف في منتصف الشارع، ورفع ذراعيه عالياً، وفتحهما على وسعيهما، وكأنه لم يكن يريد أن يوقف الموكب فقط، بل يوقف تدفق الزمن كذلك**»[١]. أربك شمس التبريزي جلال الدين الرومي وجفل حصانه بعد توقفه، «**اقترب شمس التبريزي من الحصان وهمس شيئاً في أذنه. بدأ الحصان يتنفس بصعوبة**»[٢]. يستطيع شمس التبريزي أن يشعل التوتر في الكائنات كما أنه يمتلك القدرة على تهدئتهم بإيماءة فحسب «**لكنه عندما لوح بيده بإيماءة نهائية، هدأ الحصان على الفور**»[٣] إن مقدرته على التواصل مع الحصان على ذلك النحو جعلت العامة تنظر إليه على أنه متمكن من الخوارق وهو ما سموه (شعوذة) «**سرت موجة من الحماسة في الحشد وسمعت أحدهم يتمتم، ويقول: هذه شعوذة**»[٤]

يرد ذكر لقاء شمس في كتاب (فيه ما فيه) فنجد: «**حدث انقلاب كبير في حياة مولانا. ففي يوم الاثنين، السادس والعشرين من جمادى الثانية سنة ٦٤٢هـ، طلع شمس تبريز في قونية؛ وهو رجل مديد القامة، موجّن الوجه، ملئت عيناه غضباً وشفقة، كثير الحزن، في سن الستين**

---

[١] المرجع السابق. ص:٢٣١.

[٢] المرجع السابق. ص:٢٣١.

[٣] المرجع السابق. ص: ٢٣١.

[٤] المرجع السابق. ص: ٢٣١.

تقريباً..».[1] تسرد إيليف على لسان جلال الدين الرومي ما حولته سرداً وأضافت إليه المسحة الروائية: **«عندما انعطفنا عند ناصية الشارع، واقتربنا من خان تجار السكر، لمحت ولياً تقياً جوالاً يشق طريقه عبر الحشد، يتهادى نحوي مباشرة ويرمقني بعينين ثاقبتين. كانت حركاته حاذقة ومركزة، وكانت تشع منه هالة من القدرة الذاتية. كان حليقاً، لا لحية له، ولا حاجبين. ومع أن وجهه كان مكشوفاً كما ينبغي لوجه أي رجل أن يكون، فإن قسمات وجهه يكتنفها الغموض... كانت عيناه السوداوان تحدقان بي بنظرة أحد من الخنجر... أحسست برعدة تسري في أوصالي، مثل حدس مفاجئ».**[2] في وصف إيليف لهذا اللقاء سنجد ظلال الكلمات التي وردت في كتاب (فيه ما فيه) من قبيل (غضباً، شفقة، كثير الحزن) مستشفة من خلال السطور التي خطتها الروائية والتي سأوردها خلال هذا التحليل فإيليف رسمت الغضب والشفقة والحزن والرجاء والارتياب والدهشة والإعجاب من خلال وصفها لغة العيون والحديث الذي جرى بينهما. فكلمة غضباً نستشفها من غضب حصان جلال الدين الرومي ومن الرعدة التي سرت في أوصال مولانا، وكلمة شفقة نجدها في محاولة شمس المغادرة عندما شعر باستياء مريدي جلال الدين الرومي عندما رأوه ينحني لصوفي جوال بسيط حسب تعبيره: **«وبعد قليل، بدأ الناس المتحلقون حولنا يتململون بعصبية، بعد أن كانوا يراقبوننا ونحن نتبادل الحديث بدهشة تكاد تتسم بالرفض. إذ لم يرني أحد أنحني لصوفي جوال بسيط، بمن فيهم أقرب المريدين لي.**

لا بد أن الدرويش شعر باستياء عامة الناس.

(من الأفضل لي أن أذهب الآن وأتركك مع مريديك)، قال، وانخفض صوته ليصبح مثل جرس مخملي، يكاد يكون همساً».[3]، ونجد الرجاء لدى الرومي وحزن التبريزي بعد ذلك: **«فقلت معترضاً: (انتظر. لا تذهب، أرجوك. ابق). لمحت مسحة من الاهتمام على وجهه، وزمَّ شفتيه بحزن، كما لو كان يريد أن يقول شيئاً لكن إما أنه لم يستطع، أو أنه لم يشأ أن يقوله».**[4]. ونجد الإعجاب والدهشة في ختام تناولها لقاءهما فكتبت على لسان الرومي: **«اقتربت من الدرويش حتى إني رأيت الخطوط الذهبية في عينيه السوداوين. وفجأة غمرني إحساس غريب، كما لو أنني كنت قد عشت هذه اللحظة من قبل. لا مرة واحدة، بل أكثر من عشر مرات. وبدأت أتذكر شذرات. رجل طويل نحيف يستر وجهه بحجاب، وأصابعه ملتهبة. ثم أدركت. فلم يكن الدرويش الواقف أمامي إلا ذاك الرجل الذي كنت أراه في أحلامي دائماً.**

---

[1] الرومي، جلال الدين. ترجمة: عيسى علي العاكوب. كتاب فيه ما فيه. ص: ١٤.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٣٠- ٢٣١.

[3] المصدر نفسه. ص: ٢٣٣-٢٣٤.

[4] المصدر نفسه. ص: ٢٣٤.

عرفت أنني وجدت رفيقي. لكن بدلاً من أن أبتهج نشوة، كما خيل إلي، غمرني شعور بالرهبة».[1] هيَّأ برهان الدين الرومي للقاء أسد روحي عظيم الذي كان شمساً لاحقاً، فلم يكن جلال الدين باحثاً عن شمس التبريزي بمقدار ما كان شمس يتوق للقاء محبٍّ حقيقيٍّ لطريق الحق غير متعجرف كما تقول الأخبار التي وردت في كتاب (فيه ما فيه): «**وكان شمس هذا قد رأى في بلاده أشياخ الطريقة، وتتلمذ على شيوخ مثل أبي بكر السلال التبريزي، وركن الدين السجاسي، ولكنهم لم يجيبوا عن التسآل الواسع لروحه. وهكذا سافر بحثاً عن شخص آخر، كما يقول: (كنت أطلب شخصاً من جنسي، لكي أجعله قبلة وأتوجه إليه، فقد مللت من نفسي)**»[2] ويعرب في سطوره التأريخية عن ارتياب شمس وخشيته ألا يكون الرومي القبلة التي يرغب في التوجه إليها: «**كان شمس محاطاً بالإبهام، وهو نفسه في (مقالاته) يضع بين أيدينا تصويراً لهذا الإبهام. وفي اليوم الذي وصل فيه إلى قونية لم يكن يعرف: هل سيجد في تلك المدينة الشخص الذي يبحث عنه؟ بقي مدة صامتاً، ولم يكشف عن وجهه الحقيقي. وفي (خان باعة السكر) استأجر حجرة على غرار واحد من التجار. وهناك أكثر من رواية حول لقاء شمس مولانا. والخطوط المشتركة في هذه الروايات ترجح أن يكون شمس على علم بوجود مولانا في قونية، وكان في أثناء إقامته ينتظر سانحة لكي يقابله، فإذا ما وجده مثل المدرسين الآخرين جافاً وسطحياً هاجمه. لكنه في اللقاء الأول نفسه سحر مولانا شمساً بشخصيته، وسحر شمس مولانا**»[3]. يبدأ اللقاء في الرواية بسؤال شمس التبريزي مولانا جلال الدين الرومي: من الأعظم شأناً النبي ﷺ أم أبو يزيد البسطامي؟ وهو السؤال الذي سمع إجابات عنه من غير الرومي جعلته يهجرهم لخيبة ظنه بإجاباتهم، وامتلأ خشية في أن يكون جلال الدين الرومي على شاكلتهم فلم يتوانَ عن افتتاح لقاءهما بذلك السؤال: «**نظر الدرويش إليَّ بفضول، غير عابئ بما يحيط به، وقال: (أيها العالم العظيم في الشرق والغرب، لقد سمعت عنك الكثير. لقد جئت إلى هنا اليوم لأسألك سؤالاً، لو سمحت؟)... توقف واستدار، وابتسم لي لأول مرة، وقال: (حسناً، قل لي أرجوك من هو الأعظم برأيك: النبي محمد أم الصوفي أبو يزيد البسطامي؟)**»[4].

تذكر آنا ماري شيمل لقاء شمس التبريزي بجلال الدين الرومي فتقول: «**ورغم أن (النار نشرت في الدنيا، دخان جيش التتار)، رأى جلال الدين شمس الأزل تطلع أمامه: في أواخر جمادى الثانية سنة ٦٤٢هـ/أواخر أكتوبر ١٢٤٤م التقى شمس الدين التبريزي، (شمس تبريز) في قونية.**

حملنا خيالك الفتَّان في صدرنا

إذ جاء الشفق إشارةً من الشمس

---

[1] المصدر السابق. ص: ٢٣٤.

[2] الرومي، جلال الدين. ترجمة: عيسى علي العاكوب. كتاب فيه ما فيه. ص: ١٤.

[3] المرجع نفسه. ص: ١٥.

[4] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٣١ –٢٣٢.

نسجت حكايات كثيرة حول هذا اللقاء الأول، ومن الصعب تقرير أي واحدة منها أقرب إلى الحقيقة –ولعلنا نقبل الرواية التي تذهب إلى أن الشيخين بدأا بمناقشة الاختلاف بين النبي محمد [عليه الصلاة والسلام] وبايزيد البسطامي: فمحمد رغم أنه نبيٌّ سمَّى نفسه (عبده) بينما قال أبو يزيد الصوفي: (سبحاني) وكلا التعبيرين (عبده) و(سبحان) مستمدٌّ من الآية القرآنية نفسها».[1].

تبرع إيليف في رسم الأحداث على لسان شخوص روايتها؛ فلقاء جلال الدين الرومي وشمس التبريزي روته على لسان الرومي، ومقتل شمس التبريزي على لسان القاتل رأس الواوي. وليس من راوٍ للقاء أفضل ممن هو واقعٌ في العشق، ولا من حاكٍ لجريمة القتل كالقاتل نفسه.

كما أن الروائية لم تكتف بافتتاح رحلة الرومي والتبريزي الصوفية التي تمثلت بلقائهما الأول بما خالف عادة البشر؛ بل إنها أيضاً رسمت مقتل شمس الذي يشكل انتهاء الرحلة الثنائية وبداية دخول الرومي بوتقة العشق ورحلته الفردية رسماً يقارب الأسطوري ويندرج ضمن (كرامات الأولياء) يصف القاتل ليلة مقتل شمس: «**كانت ليلة عاصفة، باردة على نحو غير معتاد في هذا الوقت من السنة. كان السيف ثقيلاً وبارداً في راحة يدي... كانت تحيط بالقمر هالة زرقاء شاحبة، وكنت أسمع عواء حيوانات ليلية كثيرة من بعيد؛ وهبَّت عليَّ نفحة رائعة من رائحة الورود نقلتها الريح من بين الأشجار. وعلى نحو غريب، جعلتني هذه الرائحة أشعر بالاضطراب**»[2] تتغير الحالة الجوية في ليلة مقتل شمس بما يخالف العادة كما يصف القاتل وتنقلب طبيعة رائحة الورد التي نعهدها باعثة للطمأنينة إلى محفزة للاضطراب. تغضب الريح وتباغت القاتل ذكريات متعبة ويستحضر جميع الذين قتلهم من قبل «**عندما اشتد غضب الريح، لسبب لا أعرفه، استمر عقلي يستحضر ذكريات، مظلمة ومتعبة، عن جميع الرجال الذين قتلتهم**»[3] ويتبدل القاتل الذي اعتاد القتل مراراً وأصبح يقتل بدم بارد إلى إنسان يستذكر أخطاءه وتتشكل مخاوف وتراوده مشاعر جديدة الوقع على نفسه المظلمة «**فقد فاجأتني مخاوفي. لم أكن أشعر بالتوتر قط» وعلى هذا النحو تؤازر الطبيعة شمساً فيتناوب حالها بين جمال مفزع للقاتل وريح غاضبة ويبدل مجرد التفكير به الطبائع المكتسبة للقاتل كما يملك التبريزي إحياء النفوس الميتة التي أنهكتها مساوؤها ينسب القاتل كل ما يحدث من خوارق للطبيعة إلى قدرة شمس فعند بدء هطول المطر وانهماره بعد ذلك وتحول الشوارع إلى أنهار جارفة يلعن القاتل شمساً كأنه هو الذي تسبب بهطول المطر وعرقلة عملية قتله «وفجأة بدأ المطر يهطل،... وسرعان ما بدأ المطر ينهمر بقوة، وتحولت الشوارع إلى أنهار جارفة، وتبللت حتى العظم. قلت: لعنه الله! اللعنة! اللعنة!» وبهذا يفكر القاتل مرة ثانية في العزف عن قتله شمساً التبريزي الذي صادف سماع خطوه وسط الأمطار فأفزعه مخاطبته له وخشي أن يكون قد شعر بوجوده: «كنت قد بدأت أفكر بالتخلي عن الخطة في هذه الليلة، عندما سمعت صوتاً حاداً بينما كانت قطرات المطر**

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٦٠- ٦١.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٤٧٥.

[3] المصدر نفسه. ص: ٤٧٥.

تتساقط فوق الأسطح والأزقة. كان هناك أحد في الفناء. إنه شمس التبريزي. كان يحمل فانوساً بيده. سار نحوي وتوقف على بعد بضع خطوات من الأجمة التي كنت أختبئ وراءها. (إنها ليلة رائعة، أليس كذلك؟) سأل.

لم أتمكن من احتواء اضطرابي، فرحت ألهث. هل معه شخص آخر، أم أنه يكلم نفسه؟ هل يعرف أنني موجود هنا؟ ترى هل يعلم بوجودي؟ أخذ رأسي يضطرم بالأسئلة»[1] ويزداد خوف القاتل وتردده عند رؤيته شمساً التبريزي وهو يحمل وسط الأمطار المنهمرة فانوساً مشتعلاً: «**ثم خطرت لي فكرة أخرى، فكيف يمكن أن يظل الفانوس الذي يحمله بيده مشتعلاً على الرغم من الرياح العاصفة والأمطار الغزيرة الهاطلة؟ وما إن خطر لي هذا السؤال، حتى سرت في جسدي رعشة قوية»**[2] تنسب الروائية ما حدث مع القاتل – أو ما تصوره– ليلة مقتل شمس إلى السحر الأسود لا إلى كرامات الأولياء: «**تذكرت الإشاعات المنتشرة عن شمس. فهم يقولون إنه يجيد ممارسة السحر الأسود، حتى إنه يستطيع أن يحول أي شخص إلى حمار ينهق، أو إلى خفاش أعمى، ويمكنه أن يربط خيطاً من ثوب ذلك الشخص وهو يردد تمائم شريرة. وبالرغم من أنني لم أكن أؤمن به الآن، بينما وقفت أراقب الفانوس الذي يحمله شمس، والذي كان لهيبه يرتعش تحت المطر الغزير، رحت أرتجف»**[3] في ظل تلك المخاوف حاول شمس التبريزي تهدئة روع القاتل وبدأ يتحدث بهدوء وأهدى قاتله أواخر قواعد العشق: «**(منذ عدة سنوات كان عندي أستاذ في تبريز) قال شمس بعد أن وضع الفانوس على الأرض، فلم أعد أراه، (علمني أن لكل شيء وقتاً. إنها قاعدة من القواعد)**

عن أي قاعدة يتحدث؟ أي كلام غامض هذا؟ لا بد أن أقرر بسرعة إن كان علي أن أخرج من وراء الأجمة الآن، أم أنتظر حتى يدير لي ظهره، لكنه لم يفعل ذلك قط. وإن كان يعرف بوجودي، فلا داعٍ للاختباء، وإذا لم يكن يعرف فعلي أن أستجمع شجاعتي عندما أخرج.

بعد ذلك، كأن ذلك ليزيد اضطرابي، لاحظت ملامح الرجال الثلاثة الذين كانوا يقبعون تحت غطاء خارج جدار الحديقة قلقين. لا بد أنهم يتساءلون لماذا لم أتحرك لقتل الدرويش. ثم تابع قوله: «تقول القاعدة السابعة والثلاثون: (إن الله ميقاتي دقيق. إنه دقيق إلى حد أن ترتيبه وتنظيمه يجعلان كل شيء على وجه الأرض يتم في حينه، لا قبل دقيقة ولا بعد دقيقة. والساعة تمشي بدقة شديدة بالنسبة للجميع بلا استثناء. فلكل شخص وقت للحب ووقت للموت»[4] وبذلك ألمح التبريزي للقاتل بأنه يتوقع قتله وليس بهارب من ذلك؛ لأنه يدرك أن الموت نهاية محتومة ومقدرة

---

[1] المصدر السابق. ص: ٤٧٦.

[2] المصدر السابق. ص: ٤٧٦.

[3] المصدر السابق. ص: ٤٧٦.

[4] المصدر السابق. ص: ٤٧٧.

بوقت محدد ليس له ولا للقاتل تغييره، لكن ذلك لم يهدئ من روع القاتل بل إنه زاد من توتره: «**في تلك اللحظة فهمت أنه كان يكلمني. فقد كان يعرف أنني هنا؛ كان يعرف ذلك حتى قبل أن يخرج إلى الفناء. بدأ قلبي يخفق بقوة، وأحسست بأن الهواء قد نفد من حولي، ولم يعد مجدياً أن أظل مختبئاً، فنهضت وخرجت من وراء الأجمة**».[1] لم يكن مقتل شمس كمقتل شخص آخر فلم تتوقف الأحوال أو التصرفات التي استنكر حدوثها القاتل: «**توقف المطر عن الهطول فجأة كما كان قد بدأ، وخيم صمت مطبق. وقفنا وجهاً لوجه، القاتل والضحية. وعلى الرغم من غرابة الوضع، بدا كل شيء طبيعي، يكاد يكون هادئاً!**»[2] توهم كلمات شمس القاتل بالاستسلام، غير أن شمساً يدافع القاتل عنه ويبدر منه ما يخالف توقعات القاتل: «**استللت سيفي ووجهت إليه ضربة. تفادى الدرويش الضربة بسرعة كبيرة لم أتوقعها من رجل في حجمه**»[3] لم يكن القاتل فحسب خائفاً من عملية مقتل شمس نتيجة الإشاعات المنتشرة عنه، وإنما الرجال الذين أوكلوا مهمة قتل شمس إلى رأس الواوي ثلاثتهم راودهم الخوف مما دفعهم بداية لدفع ثلاثة أضعاف المبلغ المتفق عليه مع رأس الواوي عند رفضه طلبهم حين علم أن الموكل إليه قتله هو درويش: «**(أظن أني سأرفض طلبكما. لا أظن أني أريد أن أقتل رجل دين. ابحثا عن شخص آخر) وبنهاية قولي هذا، استويت واقفاً متهيئاً للمغادرة. لكن أحد الرجلين أمسكني من يدي، وقال متوسلاً: (انتظر أرجوك: سيتناسب المبلغ مع الجهد الذي ستبذله. ومهما بلغ الأجر الذي تتقاضاه، فإننا على استعداد لمضاعفة المبلغ)**»[4] وبالرغم من مضاعفتهم المبلغ وثقتهم بكفاءة رأس الواوي في القتل لم يشعروا بالاطمئنان فأحضروا معهم ثلاثة أصدقاء أيضاً وبهذا فقد فوجئ القاتل بمشاركة ستة له في العملية، وبذلك أمسى شمس قبالة سبعة من الرجال يدافع عن نفسه إيماناً بقداسة الروح البشرية التي أودعها فيه الله وأوكل إليه الحفاظ عليها: «**كنت على وشك أن أوجه إليه ضربة ثانية عندما حدثت فجأة حركة سريعة في الظلام وظهر ستة رجال وهاجموا الدرويش بالعصي والرماح يبدو أن الرجال الثلاثة قد أحضروا أصدقاءهم. كانت المعركة حامية وسقط الرجال جميعهم على الأرض. كانوا يتدحرجون، ثم يقفون، ويسقطون ثانية، وتكسر رمح إثر رمح إلى قطع صغيرة.**

وقفت أراقب المعركة، بدهشة وغضب... لكن لم تمض فترة طويلة، حتى بدأ أحد الرجال يصرخ بشكل هستيري، (النجدة! أنجدنا يا رأس الواوي! إنه سيقتلنا) وبسرعة البرق، وضعت سيفي جانباً، وسحبت خنجري من حزامي واندفعت إلى الأمام. وألقينا نحن السبعة الدرويش على الأرض

---

[1] المصدر السابق. ص: ٤٧٨.

[2] المصدر السابق. ص: ٤٧٨.

[3] المصدر السابق. ص: ٤٧٨.

[4] المصدر السابق. ص: ٣٨.

وبحركة سريعة واحدة طعنته في قلبه. انطلقت من فمه صيحة غليظة. لم يتحرك ثانية، ولم يعد يتنفس»[1] شمس الذي كان قبل قتله وبعد العملية وانتهائها خارقاً لعادة البشر بقي كذلك بعد موته أيضاً فجسده الذي كان سريعاً على الرغم من ضخامته أصبح خفيفاً بعد مفارقة الروح له: «**حملنا جسده الذي كان خفيفاً على نحو غريب، وألقينا به في البئر. ورحنا نلهث بصوت مرتفع طلباً لمزيد من الهواء. خطونا إلى الوراء وانتظرنا حتى سمعنا صوت ارتطام جسده في الماء»**[2] لازم الارتياب كل من شارك في عملية القتل بعد رميه في البئر فهم على ما يبدو لم يسمعوا صوت ارتطامه جيداً: «**لكننا لم نسمعه. (بحق الجحيم ماذا يجري هنا؟) قال أحد الرجال، (ألم يسقط بعد؟) (بالطبع سقط)، قال آخر، (كيف لم يسقط؟) اعتراهم خوف شديد وكذلك أنا»**[3]. بدأ القتلة بعد ذلك بمحاولة إيجاد ما تتقبله عقولهم من أسباب تخفف عنهم عبء التفكير: «**(لعله عُلِّق بخطاف على الحائط) اقترح الرجل الثالث كان الاقتراح معقولاً. فقد أحلنا من عبء إيجاد تفسير، وصدقناه بسعادة، مع أننا كنا نعرف تماماً أنه لا توجد خطاطيف على جدران الآبار»**[4].

الطبيعة التي اضطرم فيها القلق قبل مقتل شمس انقلبت إلى هادئة حزينة بعد مقتله «**هبَّ نسيم بارد في الفناء، وتناثرت بعض أوراق شجرة الصفصاف البنية حول أقدامنا. أما في أعالي السماء، فقد كان الصباح الأزرق الداكن قد بدأ يستحيل قرمزياً»**[5] بقي القاتل مختبئاً في الفناء بعد مغادرة الرجال الستة وشاهد جلال الدين الرومي واقفاً عند البئر مندهشاً حزيناً لرؤيته مقتولاً ورافقته على نحو غريب بعد عملية القتل هذه مشاعر حزينة ورغبة عارمة في الهروب إلى اللانهاية بعد ارتكابه قتل شمس التبريزي: «**قفزت وتسلقت الجدار، وتركت خنجري ملوثاً بدم الدرويش، وركضت كما لم أركض من قبل»**[6] هذا ما أوردته الروائية فيما يخص مقتل شمس فهل نجد الأخبار المتعلقة بمقتله توافق ما رسمته الروائية؟

تذكر آنا ماري شيمل في كتابها الشمس المنتصرة مقتل شمس، وتعدد الروايات حول حادث مقتل شمس. كما تذكر التشكك في رواية الأفلاكي التي تقول إنه قتل بالاتفاق مع علاء الدين؛ ذلك

---

[1] المصدر السابق. ص: ٤٧٨.
[2] المصدر السابق. ص: ٤٧٨.
[3] المصدر السابق. ص: ٤٧٩.
[4] المصدر السابق. ص: ٤٧٩.
[5] المصدر السابق. ص: ٤٧٩.
[6] المصدر السابق. ص: ٤٨٠.

أنه من الغرابة أن يشارك ذلك القتل أحد أفراد عائلة الرومي. وترجح رواية حادثة القتل بما يؤيد رواية الأفلاكي على النحو الآتي: «**تحادث الرومي وشمس حتى ساعة متأخرة، عندما قرع أحدهم على الباب وطلب من شمس الخروج لشأن من الشؤون. مضى شمس، وطُعِن، ثم ألقي في البئر أمام المدخل الخلفي للبيت –وهي بئر لا تزال ماثلة. أخبر سلطان ولد بالفعل، فأسرع لإخراج الجثة من البئر ودفنها في قبر حفر سريعاً قرب المكان، وقد غطي بالجص ثم بالتراب؛ وبعد ذلك بني مقام شمس هناك. وقد أكدت الحفريات الأخيرة في المقام، أثناء بعض أعمال الإصلاح، وجود قبر كبير نسبياً مغطى بالجص من العهد السلجوقي. وبفضل هذا الكشف الذي قام به محمد أوندر، مدير متحف مولانا في قونية في ذلك الوقت، تأكدت حقيقة رواية الأفلاكي**»[1] لا يذكر رأس الواوي أو يرد ذكر لقاتل بعيد عن أسرة الرومي على وجه الخصوص؛ وإنما يذكر علاء الدين فحسب على أنه له يد في مقتل شمس، وفي حين ترى الباحثة في هذا الموضع السابق الذكر أن الرواية مشكوك فيها فهي في موضع آخر تشير إلى تصرفات جلال الدين الرومي مع علاء الدين على نحو يشي باتهامه له بمقتل شمس تقول متحدثة عن جلال الدين الرومي: «**أحس أن علاء الدين كان له نصيب في المأساة؛ ويتحدث «في» كثير من القصص، وتؤكد رسائله أنه لم يعد يقيم وزناً بعد ذلك لهذا الولد. وعندما توفي علاء الدين سنة ٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م، رفض الوالد حضور جنازته... تتحدث إحدى رسائله عن إرث علاء الدين وأفراد أسرته الذين لا ينبغي أن يوضعوا في ظروف مادية صعبة؛ ويبدو أنه حتى بعد عقود لم يسلم أبناء الرومي الآخرون بكون أبناء علاء الدين جزءاً معترفاً به من أسرة مولانا**»[2]. اختلقت الروائية مكيدة يتشارك بها عدد من الأشخاص بالاتفاق مع قاتل محترف مضيفة عنصر التشويق، وتركت لشمس أن يدفعهم عن نفسه على نحو أسطوري يقوم على المبالغة؛ إذ قاتل منفرداً ستة من الرجال وترصده سابعهم ليغرز في صدره خنجره. وبذلك فقد صبت الروائية تركيزها في رسم الحدث على مضمون الخبر التاريخي في أنه طُعِن، وجعلت لعلاء الدين يداً في الجريمة، وأبقت على ذكر البئر الذي رميت فيه الجثة، وأفادت من غموض اختفاء شمس التبريزي في الأخبار وعدم معرفة القاتل على وجه الدقة فوجدت مساحة من الحرية في رسمها للحدث دون أن تتجاهل الأخبار التاريخية تجاهلاً تاماً، مما شفع لها في حكاية المشهد بأسلوبها الفني الخاص بها المتسم بالتشويق والحركة والغوص في دواخل نفوس الشخصيات. كما أننا نجد الروائية قد أفادت من الأخبار التي

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٦٥ –٦٦.

[2] المرجع نفسه. ص:٦٨.

أوردت ذكر شمس بالأسد الروحي أو الأسد الهصور؛ فرسمته في مقتله ذا قوًى خارقة تقاتل معه الطبيعة بكل مكنوناتها، وعلى أنه قطب من الأقطاب أو ولي ذا طريقة صوفية استطاعت أن تفيد مما أطلقوا عليه (كرامات الأولياء) فكان لها أن تمعن في وصف لم يرد في الأخبار التاريخية؛ بل رسمته في خيالها بصورة إبداعية ولم تكبح جماح ذلك الخيال عند حد ما طالما أن (كرامات الأولياء) تجعل العسير يسيراً فهل وافق ما ذكرته في المقتل من خوارق لعادة البشر ما نجده في المصادر الصوفية حول ما يمكننا أن نصفه بكرامة ولي، وهل نجد في الموروث الصوفي الإسلامي صوت الخوارق الذي تردد صداه فيما رسمته الروائية؟

تعرف الكرامة بأنها تطابق المعجزة في مقدار مخالفتها لعادة البشر، غير أنها تقع على يدي الولي لا النبي فالفرق بين المعجزة والكرامة هو ادعاء النبوة. يرد في كتاب جامع كرامات الأولياء: «**الذي عليه معظم الأئمة أنه يجوز بلوغها مبلغ المعجزة في جنسها وعظمها، وإنما يفترقان في أن المعجزة تقترن بدعوى النبوة أي باعتبار الجنس أو ما من شأنه وإلا فأكثر معجزات الأنبياء لا سيما نبينا ﷺ وقعت من غير ادعاء نبوة.**

والكرامة تقترن بدعوى الولاية، أو تظهر على يد الوالي من غير دعوى شيء وهو الأكثر»[1] ويرد في الكتاب نفسه أدلة من الكتاب والسنة حول إثبات حدوث الكرامة على يد الأولياء[2]. وحدود الكرامات في الثقافة الصوفية نجدها غير محدودة، وفي مطلب آخر يرد في جامع كرامات الأولياء أمثلة للكرامات: «**كانقلاب الأعيان وهو كثير لا يحصى،... وكطي الأرض لهم، وتعدد صور جسدهم في أمكنة مختلفة، وتفجير الماء، وكلام الجمادات والحيوانات لهم، وطاعة الأشياء لهم حتى الجن وغير ذلك مما اشتهر وتواتر تواتراً أدحض حجة المخالفين**» [3] ويحدد الولي بصفات تشتمل على صلاح الباطن والظاهر وهم من خصهم الله بالكرامات: «**ظهور الكرامة على الأولياء وهم القائمون بحقوق الله وحقوق عباده، بجمعهم بين العلم والعمل وسلامتهم من الهفوات والزلل جائزة عقلاً كما هو واضح؛ لأنها من جملة الممكنات ولا يمتنع وقوع شيء لقبح عقلي لأنه لا حكم للعقل**»[4]. يغيَّب العقل تماماً من كل حديث في شأن كرامات الأولياء في الإرث الصوفي وذلك كما رأينا يمنح الروائية الإذن الغير مشروط في أن ترسم الطبيعة بجماداتها ومائها مؤازرة لشمس في مقتله، وبإمكانها أن

---

[1] النبهاني، يوسف بن إسماعيل. جامع كرامات الأولياء، ج٢، دار الرسالة ودار التقوى (د. ط). ص:٧٠٤-٧٠٥.

[2] انظر المرجع نفسه. ص: ٧٠٤.

[3] المرجع نفسه. ص: ٧٠٨.

[4] المرجع نفسه. ص: ٧٠٣.

تجعل جسد شمس التبريزي قوياً لا يقهر تارة، وخفيفاً خفة ريشة تارة أخرى؛ ذلك أنه من الأولياء، فكراماته لا نقاش فيها ضمن حدود الرواية سواءً أوردت في الأخبار أو الأشعار أم لم ترد. كما نجد أن هذا الفضاء الواسع من الإمكانات التي يتاح للروائية رسمها على يدي شمس التبريزي يخدم المادة الفنية للعمل الروائي، فالنطاق واسع أمامها لترسم ما شاءت وتجعل الطبيعة مماهية لشمس التبريزي مناصرة له تدافع عنه تارة وتضطرب لخطر محدق به، وتحزن لمقتله تارة أخرى. ولا يخفى أنه في تماهي الطبيعة مع الشخصيات حتى تصبح واحداً من الشخوص يزيد من قوة الرواية ويعزز عنصر الوصف، ويمنح القارئ أن يرى ويسمع ويتذوق الروائح ويحس بالثقل أو الخفة كأن المشهد حي أمامه.

يرى بعضهم في الكرامات أنها لا تشتمل على التحدي مطلقاً، ولم يحددوا إن كان التحدي تحدي نبوة أو غيره ومنهم أبو حامد الغزالي في كتابه (الاقتصاد في الاعتقاد). بينما فرق آخرون بين تحدي نبوة وتحدٍ غيره يرد في كتاب (جامع كرامات الأولياء) في التفرقة بين المعجزة والكرامة: «**والفخر الرازي والبيضاوي فإنهما لم يفرقا بينهما إلا بتحدي النبوة، وكذلك حافظ الدين النسفي فإنه قال: لا يقال لو جازت الكرامة لانسد طريق الوصول إلى معرفة النبي صلى الله عليه وسلم؛ لأن المعجزة تقارن دعوى النبوة لو ادعاها الولي كفر من ساعته، وسبقهم لذلك الإمام أبو القاسم القشيري حيث قال: شرائط المعجزات كلها أو أكثرها توجد في الكرامة إلا دعوى النبوة**»[1] وبذلك فإنه وفقاً للأثر الصوفي من الجائز للولي أن يتحدى مكذبيه بإظهار كراماته، فتظهر الكرامة على يديه عفو الخاطر دون تكلف لإخفائها إذ إن الأصل إخفاؤها كما ورد في كتاب جامع كرامات الأولياء: «**قال اليافعي: ومما تفارق الكرامة فيه المعجزة أن المعجزة يجب على النبي صلى الله عليه وسلم إظهارها، والكرامة يجب على الولي إخفاؤها إلا عند ضرورة، أو إذن، أو حال غالب لا يكون فيه اختيار، أو تقوية يقين مريد**»[2]. وقع من هذا الباب تحدٍّ رسمته الروائية بين شمس التبريزي وكيرا زوج جلال الدين الرومي؛ إذ إنها حفزت لديه أن يعطيها درساً في تحديها إياه لما رآها تخض اللبن في المطبخ فسألها عن الكيفية فقالت له أنه وإن علمها لن يجيد ذلك، فيبدر على يدي شمس التبريزي في سطور الرواية كرامة عفو الخاطر دون تكلف لإخفائها، فنجده يستعرضها أمام عيني كيرا زوج الرومي في حادثة إتلاف الكتب «**كنت أخض اللبن بجانب الموقد في المطبخ عندما سمعت أصواتاً غريبةً في الفناء. خرجت مسرعة، لأرى أكثر المشاهد جنوناً في حياتي. فقد كانت الكتب متناثرة في كل مكان، وكان بعضها مكوماً في أبراج متزعزعة، وكانت كتب أخرى تطفو فوق سطح ماء البركة الذي أصبح أزرق فاقعاً بسبب الحبر الذي ذاب فيه**»[3] يرمي التبريزي كتب الرومي واحداً فالآخر في البركة ولا يعير

---

[1] المرجع السابق. ص: ٧٠٥-٧٠٦.

[2] المرجع السابق. ص: ٧٠٦.

[3] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٩٩.

اهتماماً لندرة كتاب من الكتب أو مكانته لدى الرومي: «**بينما كان الرومي واقفاً هناك، التقط شمس كتاباً من بين الكتب المكدسة – ديوان المتنبي– وحدج فيه بنظرات عابسة، وألقاه في الماء. عندما غاص الكتاب في الماء تناول كتاباً آخر. كان هذه المرة كتاب الأسرار للعطار.**

فغرت فمي رعباً. فقد كان شمس يتلف كتب الرومي الأثيرة لديه، الواحد تلو الآخر! وكان آخر كتاب ألقاه في الماء كتاب (العلوم الإلهية) الذي ألفه والد الرومي. ولما كنت أعرف مقدار حب الرومي لأبيه وشغفه بهذا المخطوط القديم، نظرت إليه، وتوقعت أن ينفجر غضباً»[1]. بذلك فإنه قد أظهر كرامةً له من باب تقوية يقين مريد –وهو كيرا في الرواية– كما أننا قد نجد في تصرف التبريزي على ذلك النحو اختباراً لثقة الرومي به من جهة، وليمنحه درساً جديداً من جهة أخرى، يخبره من خلاله أنه بصفته شاعراً عليه أن يبتعد عن عجرفة المتنبي فتنمحي الأنا في شعره وتذوب حزناً في المعشوق، وبصفته عالماً فينبغي لرسالته أن تتجاوز علوم العطار وعرفانيات أبيه فينهج نهجه الخاص الذي سيفتح باباً للعشق ويضطرم به ذكره شرقاً ومغرباً. في هذا الدرس أثبت الرومي أنه موسى الواثق بالخضر وإن كانت ظاهر تصرفات التبريزي توهم التخريب والفساد، غير أن كيرا ضاقت ذرعاً بصمت الرومي: «**وعندما لم يتدخل الرومي فيضع حداً لذلك، تدخلت أنا بنفسي. (ماذا تفعل؟) سألت شمساً، فلا توجد نسخ أخرى من هذه الكتب. إنها ثمينة للغاية. لماذا تلقي بها في الماء؟ هل جننت؟)**»[2] أوكل شمس التبريزي الرد إلى الرومي الذي بدوره هدأ من روع زوجه، وأخبرها أنه يثق بشمس الذي أردف رد الرومي بأن نظر إليها بهدوء: «**وشمر عن ساعديه وانتشل الكتب من الماء**»[3] وأخرجها جافة مما أثار ذهول كيرا: «**دهشت عندما تبين لي أن جميع الكتب التي أخرجها من الماء كانت جافة.**

سألته: (هل هذا سحر؟ كيف فعلت ذلك؟)

فقال شمس: (لكن لماذا تسألين؟ وحتى لو أخبرتك، فلن تقدري على القيام بذلك)»[4] لا يغضب لشمس لكلمة سحر، وأظن أن ذلك يعود إلى قصور في فهم الروائية لمفهوم السحر في الثقافة الإسلامية والصوفية، فهي إن أرادت من كلمة سحر معنًى غير لائق ذكره لصوفي أردفته بصفة «الأسود»، أو استعاضت عن كلمة سحر بـ «شعوذة». وأظن أنها أرادت من كيرا أن تتلفظ لفظاً بمعنى أمر خارق للعادة مبهر أن يصدر من بشر وأياً كان ما أرادته الروائية، فإننا نجد في الاقتباس الذي ذكرته أن شمساً تحدى كيرا وأظهر كرامته مريداً بذلك تأديب كيرا وزيادة يقينها واختبار يقين جلال

---

[1] المصدر السابق. ص: ٢٩٩.

[2] المصدر السابق. ص: ٢٩٩.

[3] المصدر السابق. ص: ٢٩٩.

[4] المصدر السابق. ص: ٢٩٩.

الدين الرومي وثقته به. تقول آنا ماري شيمل في معرض الحديث عن الكرامات: «**وبين الحين والآخر يتحدث الرومي عن الكرامات التي حدثت للأولياء. وهو لا يشك في أن أي إنسان تخلى تماماً عن إرادته مستسلماً لإرادة الحق، قادر على تحقيق الكرامات لأن (كل شيء في الدنيا يطيع من يطيع الله)**»[1] وبذلك فإن رسم إيليف ثقة الرومي التامة بشمس التبريزي لا يخالف حقيقة طبيعة كلتا الشخصيتين؛ الأولى بثقتها التامة، والثانية بكراماتها.

وجدنا فيما سبق ذكره من اللقاء والمقتل عدداً ليس باليسير من الرؤى ومن المواقف التي تؤكد مرة تلو أخرى على فراسة شمس التبريزي. فما معنى الفراسة؟ وما حدودها؟ وماذا عن إمكانية رؤية الله وملكوت السماوات والأرض للصوفي في الإرث الصوفي؟ وهل خالفت الروائية ما نجده في الإرث الصوفي أم أنها استلهمته استلهاماً إبداعياً؟

ارتبطت الفراسة التي يجب أخذها بعين الاعتبار وتصديقها والخشية منها بالإيمان في حديث النبي ﷺ فقال: «**اتَّقُوا فِرَاسَةَ المُؤْمِنِ فَإِنَّهُ يَنْظُرُ بِنُورِ اللَّهِ، ثُمَّ قَرَأَ: ﴿إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْمُتَوَسِّمِينَ﴾**»[2] والفراسة كما عرفها بعضهم مما ورد في كتاب جامع كرامات الأولياء بأنها: «**أرواح تتقلب في الملكوت فتشرف على معاني الغيوب، فتنطق على أسرار الخلق نطق مشاهدة وعيان، لا نطق ظن وحسبان**»[3] وليس ذلك تنبؤ بالغيب أو زعم بالإحاطة بالغيبيات كما صرح به النووي في فتاويه فقال: «**وأما المعجزات والكرامات فبإعلام الله لهم عُلِمَتْ، وكذا ما عُلِم بإجراء العادة**»[4] تنقل آنا ماري شيمل فكر الرومي حول الفراسة فتقول: «**الإنسان مرة أخرى يغدو (مظهر العزة ومحبوب الحق) ومرة أخرى ستغدو قصة الخلق محققة: ستسجد الملائكة أمامه... وإذ يصل الولي إلى هذه الحال، يرى بنور الله، أو حتى بالله نفسه [سبحانه]، الذي هو مصدر كل نور.**

هذا النور يجعل أولياء الله قادرين على أن يروا من خلال الأشياء والموجودات، وأن يدركوا الفكر الباطنية عند الناس: الفراسة أو المعرفة القلبية، إحدى الملامح المميزة للمرشد الصوفي. إنه أسدٌ، وأفكار الآخرين كالغابة التي يستطيع أن يدخلها بسهولة. سيكون قادراً على أن يرى شمس البقاء قبل في الذرة، والمحيط المترامي الأطراف في القطرة، ويرى (الوجود في كل أشكال العدم) ويكتشف في الحجر غير المصقول الصور المدهشة التي يراها الناس في المرآة المصقولة»[5]. فكل ما ورد من أمور تدل على فراسة شمس في الرواية بمجملها ومما ذكرت شيئاً منه في ذكر اللقاء ومقتل شمس لا يخالف مفهوم الفراسة فيما نجده عند الصوفيين.

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥١٠.

[2] أورده الترمذي في سننه (سنن الترمذي) في باب تفسير سورة الحجر، ج ٤، ص ٢٩٧، رقم الحديث: ٣٣٨٧.

[3] النبهاني، يوسف بن إسماعيل. جامع كرامات الأولياء ج:٢. ص: ٧٢٤.

[4] المرجع نفسه. ص: ٧٢٥.

[5] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥١٣ –٥١٤.

فيما يخص الرؤى بعد ذلك فهي غير مستنكرة وقد كان النبي ﷺ يرى الرؤيا فيجدها صباح اليوم التالي مثل فلق الصبح، ولا تخص الرؤى الصادقة الأنبياء فحسب، ففي حديث البخاري: «**لم يبق من النبوة إلا المبشرات. قالوا: وما المبشرات؟ قال: الرؤيا الصالحة**»[1].

لا نجد ذكراً تفصيلياً لرؤى الرومي أو التبريزي في كتب الأخبار وإنما نقع على رؤى رسمتها الروائية بتفاصيل دقيقة واضحة لا سيما رؤى شمس غير أننا نجدها لا تفرق بين الرؤى والأحلام وتخلط بينهما وتنظر إليهما على أنهما الشيء نفسه، تسأل كيرا زوجة جلال الدين الرومي عن سبب أرقه ليلاً إذ يصحو كل ليلة وقد أفزعته إحدى الرؤى فتسأله: «**أفندي، إنك تبدو شاحباً. هل رأيت الحلم ذاته ثانية؟... هل أجلب لك كوباً من الماء؟**»[2] يطمئنها جلال الدين الرومي ويطلب منها أن تعود إلى فراشها ويقول: «**ليس بإمكانها أن تفعل شيئاً. لأن أحلامنا جزء من قدرنا، فهي تأخذ مسارها كما يشاء الله. وقلت لنفسي لا بد من وجود سبب يجعلني أرى الحلم ذاته في كل ليلة من الليالي الأربعين الماضية. وكانت بداية الحلم تختلف قليلاً في كل مرة، أو لعلها كانت هي نفسها دائماً، لكني أنا الذي كنت ألجه من باب مختلف في كل ليلة**».[3] تكرار كلمة حلم لا يدل على أنها هفوة عابرة من الروائية وإنما هي هفوة في اطلاعها على دلالة كل من لفظي (رؤيا– حلم) في اللغة العربية والثقافة الإسلامية؛ إذ يرد عن النبي صلى الله عليه وسلم في الصحيحين: «**الرؤيا الصادقة من الله، والحلم من الشيطان**»[4].

وفيما يخص رؤية الله عز وجل وعوالم السماوات والأرض، فنجد في المصادر تعدداً في الآراء بين نفي وإثبات يقول أبو الحسن الأشعري في كتابه (مقالات الإسلاميين): «**واختلفوا في رؤية البارئ بالأبصار على تسع عشرة مقالة**»[5] غير أن الروائية ابتعدت عن ذلك التعدد وأخذت من الآراء ما يلائم روايتها التي بنيت على التشكك في كل ما تأتي به الهيئة الدينية المتشددة، ورفض التأويل العقلي والذهاب إلى ما يزيد في المحبة ويذكر جمال الوصل بين المحب والمحبوب، فذهبت إلى أن شمساً رأى الله عز وجل ورأى أسرار العالمين السفلي والعلوي. وقد سبق أن ذكرت في الحديث عن الكرامات أنها ذات مفهوم متسع؛ فبإمكان شمس رؤية عوالم لم يرها غيره لكن فيما يخص رؤية الله عز وجل فهو موضع خلاف وتكفير عند البعض. تجاهلت الروائية كل الخلافات، ونجدها اختارت القول

---

[1] الحديث في صحيح البخاري، كتاب التعبير، باب المبشرات، رقم الحديث: ٦٩٩٠.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ١٤٣.

[3] المصدر نفسه. ص: ١٤٣.

[4] الحديث في صحيح البخاري، كتاب التعبير، باب المبشرات، رقم الحديث: ٦٩٨٣.

[5] البهباني، عبد الكريم. مراجعة: صائب عبد الحميد. رؤية الله بين التنزيه والتشبيه،ط ١، ١٤٢٢هـ. ص: ١١.

الذي لا ينفي رؤية الله على الحقيقة في الحياة الدنيا، ومجمل ذلك القول ما ورد في كتاب رؤية الله بين التنزيه والتشبيه: «**أجاز عليه بعضهم الحلول في الأجسام... وحكي عن أصحاب عبد الواحد بن زيد أنهم كانوا يقولون: إن الله سبحانه يرى على قدر الأعمال فمن كان عمله أفضل رآه أحسن. وقد قال قائلون: إنا نرى الله في الدنيا في النوم فأما في اليقظة فلا... وامتنع كثير من القول إنه يرى في الدنيا ومن سائر ما أطلقوه، وقالوا: إنه يرى في الآخرة**»[1].

وأياً يكن رأيهم صواباً أم غير ذلك، فإن ما أرمي إليه في ذكري ما سبق أن أوضح أن الروائية لم تسء إلى الدين الإسلامي أو آراء رجالاته وإنما اختارت ما يناسب عملها الذي ترغب في أن تكون بوتقته متسعة للمحبة بعيدة عن الاختلاف ومما يتناسب مع السياق الصوفي بذل معاني الوصل مع الله والفناء فيه في ظل غياب النفس وأهوائها وحاجياتها.

٢- تجسيد شمس التبريزي لصورة الصوفي الكامل (القلندر).

يمثل جلال الدين الرومي في رواية قواعد العشق الأربعون المتلقي لقواعد شمس التبريزي. في حين يمثل شمس التبريزي المرشد والدليل، كما تتجسد فيه صورة الصوفي الخالصة التي جمعت فيها الروائية كل ما يندرج ضمن سلوكيات وصفات الصوفيين. فما هي تلك السلوكيات؟ وكيف تجلت في شخصية شمس التبريزي؟ وهل نجدها تطابق صورة متصوفة المسلمين التي انتقلت إلينا بواسطة كتب الأخبار والتراث الإسلامي؟

سلوكيات شمس التبريزي الصوفية

١- التقشف والرياضة البدنية:

يشتعل فضول كيرا زوج الرومي حول أحاديثه مع شمس، وفيما يخص تصرفات شمس التبريزي «**وراء الباب المغلق، كان شمس والرومي يتحدثان بحماسة شديدة عن الله وعن أمور لا يعلمها إلا الله في ذلك اليوم. قرعت الباب ودخلت من دون أن أنتظر رداً، حاملة صينية عليها صحن حلاوة... لم يكن يتناول الكثير من الطعام. ويخطر لي أحياناً أنه لم يكن يكترث إن كنت أقدم له طعاماً لذيذاً أو خبزاً يابساً**»[2]. ينبذ المتصوفون الأكل الكثير ولا يجدونه الطريق السليم للتعامل مع الجسد الذي يرغب بمنح قوته للعبادة وفكره للتفكر في خلق الله والتعبد. ويذكر جلال الدين الرومي في أشعاره الذين يزعمون التصوف ويلتهمون الكثير من الطعام على نحو هجائي كما تصفه آنا ماري شيمل في تحليلها لأبيات الرومي فتذكر فيه وصف الرومي لمدعي الصوفية: «**فإن مثل هؤلاء الناس على الحقيقة**

---

[1] المرجع السابق. ص: ١٢.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٩٨.

يظهرون ثلاث صفات ليست من التصوف الحقيقي: يثرثرون كثيراً كالجرس، ويأكل الواحد منهم أكثر من عشرين شخصاً، وينامون كأصحاب الكهف»[1].

لم يكن الإقلال من الطعام عادة شمس في طعامه خلال إقامته في بيت جلال الدين الرومي فحسب وإنما نجده في الرواية قد اتبع نظاماً خاصاً به، يقول عنه سيد تكية الدراويش: «**عندما يكون المرء فرداً في تكية للدراويش، فإن ذلك يتطلب منه قدرة على الصبر تفوق قدرة شمس التبريزي. لكن على الرغم من مضي تسعة أشهر لا يزال بين ظهرانينا.**

في البداية، توقعت أن يحزم أمتعته ويغادر في أي لحظة، لأنه يكره أن يعيش حياة منظمة بدقة شديدة. فقد لاحظت أن النوم والاستيقاظ في أوقات محددة، وتناول وجبات طعام منتظمة، وأداء أعمال روتينية كالآخرين، أمور تسبب له كثيراً من الضجر. فقد اعتاد أن يطير بجموح وحرية»[2].

يتبع الصوفيون رياضات بدنية تتجلى في ردع الرغبات والشهوات بداية بالطعام وكثرته انتهاءً بنبذ شهوة السلطة والمال والسمعة وما إلى ذلك، فيكثرون الصوم، ويكتفون بالقليل من الطعام، ويتقربون بالصيام لله تعالى. تتناول آنا ماري شيمل ذلك في شرحها للصور التي جعلها الرومي في شعره في تشبيهه صيد المبتدئين الذي هو الدنيا بالخنزير، وصيد المؤمن الحق هو النفس التي يشبهها بالغزال فتقول: «**واحدة من خير الوسائل لتهذيب النفس ربما تكون الصيام، أو حتى الجوع، والنوم القليل، وتبعاً للحكمة الصوفية القديمة: قلة الطعام، وقلة المنام، وقلة الكلام... وتوضح قصص سبهسالار عن صوم شيخه مدداً طويلة على نحو غير مألوف، تقديره الشعري للجوع. عرف مولانا جيداً (كيمياء الجوع) التي أخذ الزهاد الأوائل أنفسهم بها وحضوا عليها. ولا ينبغي أن يأكل الإنسان حتى الكظة والامتلاء، وإلا فسيغدو حمار الشيطان، أداة للمغوي الذي يستطيع بيسر أن يجر الإنسان إلى أقبح الذنوب.**

لا يشدو الناي إلا عندما يكون فارغاً...

طعام العارف الحق هو التسبيح الدائم لله [سبحانه]، وعندئذ يشاهد:

أننا نأكل لذيذاً، وننام هنيئاً،

في ظل اللطف الدائم.

طعام ليس من طريق الحلق والمعدة،

ونوم ليس من تأثير الليالي.

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٤٨٩.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٩٩.

... وإذا كان على الإنسان أن يأكل لا محالة، فإن عليه أن يكون منتبهاً إلى أن يتناول فقط ذلك الطعام الطاهر من الوجهة الشرعية، حتى إن عليه أن لا يمس (لقمة الظالمين وأكّالي السُّحت)»[1] لا يذكر الرومي في الرواية على أنه يمارس رياضات بدنية تقوم على الصيام[2]؛ وإنما كانت هيئة حياته في خواطر شمس التبريزي مرفهة منعمة ليس فيها أي تعب أو مجاهدة نفس، حياة مطمئنة وسط العائلة والمريدين والكثير من المعجبين[3] رغبة من الروائية في تعبيرها عن ضرورة التخلي عن النخبوية والتقرب من المهمشين وفهم معاناتهم. بينما يذكر شمس كما أشرت في المواضع السابقة الذكر قليل المأكل محباً للصوم، كما أن الروائية تناولت تلمسه الرزق الحلال الذي لا ينتزع من أيدي الظالمين أو آكلي السحت، ففي أدائهم لرقصة سما بحضور الملك كاي خسرو يلقي الملك كيساً من النقود عند انتهاءهم من الرقص، تدون الروائية على لسان سليمان السكران حادثة أهين فيها كاي خسرو على الملأ: «**فبعد انتهاء رقصة سما، استوى كاي خسرو الثاني العظيم واقفاً، وراحت عيناه تجولان في أرجاء الغرفة بغطرسة وكبرياء. وبعجرفة شديدة اقترب من المنصة، وبعد أن أطلق ضحكة عالية، قال: (أهنئكم أيها الدراويش! لقد أعجبتني رقصتكم كثيراً).**

شكره الرومي بلطف شديد، وكذلك فعل الدراويش الواقفون على المنصة؛ ثم نهض الموسيقيون وقدموا للملك تحية احترام أخيرة. ثم أشار كاي خسرو، الذي كان وجهه مفعماً بالارتياح، إلى أحد حراسه الذي ناوله كيساً مخملياً. وراح كاي خسرو يهز الكيس في راحة يده ليرى كم هو ثقيل ومليء بالنقود الذهبية، ثم ألقى به إلى المنصة. أطلق الأشخاص المتحلقون حولي تنهيدة، وصفقوا... استدار كاي خسرو، مفعماً بالرضا والثقة، للمغادرة. لكن ما إن خطا نحو الباب حتى ألقي عليه الكيس الذي كان قد ألقاه على المنصة، فتناثرت النقود تحت قدميه، مصدرة رنيناً وخشخشة مثل خشخشة أساور عروس جديدة. لقد حدث كل شيء بسرعة كبيرة إلى درجة أننا تسمرنا في مكاننا للحظات كاملة مذهولين، غير قادرين على فهم ما يجري من حولنا. لكن مما

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٤٩٥- ٤٩٦-٤٩٧.

[2] انظر: شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٧٤. إذ تذكر آنا ماري شيمل وصف سبهسالار لجلال الدِّين الرُّومي بكثرة حبِّه للصَّلاة والصَّوم: «يصف سبهسالار الذي تولَّى خدمته لسنوات كثيرة حبَّه الشَّديد للصَّلاة وللصَّوم الَّذي قد يستمر مدداً طويلة».. كما تذكر تأهيل السَّيد برهان الدِّين لجلال الدِّين الرُّوميِّ للقاء شمس التَّبريزي بالرِّياضات الصُّوفية والزُّهد والصِّيام، فتقول في الصفحتين: ٥١٦-٥١٧ من الكتاب نفسه: «ومولانا نفسه أُعدَّ من جهة مرشده برهان الدِّين بكلِّ ضروب الرِّياضات من أجل التَّجربة الأخيرة، لقاء شمس الدِّين».

[3] ورد في (قواعد العشق الأربعون) ص ٣٠٢ على لسان شمس في مخاطبته جلال الدين الرومي: « إن ما يقلقني هو القوقعة التي تعيش في داخلها. ولكونك خطيباً وواعظاً مشهوراً، فإنَّ المعجبين والمريدين يتحلقون حولك» ويجيبه الرومي بالإيجاب على ما قاله ص ٣٠٣: « إنَّك محقٌّ. فقد عشت حياةً رغيدةً، حتَّى إنَّني لا أعرف كيف يعيش النَّاس العاديون».

لا ريب فيه أن الشخص الذي صعق حقاً بما جرى كان كاي خسرو نفسه. فقد كانت الإهانة بادية للعيان، ومن المؤكد أنها كانت موجهة إليه شخصياً، وهو أمر لا يمكن غفرانه. نظر إلى الوراء بعينين غير مصدقتين ليرى من الذي تجاسر على هذا التصرف الأرعن.

إنه شمس التبريزي. فقد استدارت جميع الرؤوس نحوه، بينما كان يقف في وسط المنصة، يضع يديه على خصره، عيناه المحمرتان تحدقان.

وقال بصوت عميق: (إننا لا نرقص من أجل المال. إن سما رقصة روحية نؤديها من أجل الحب، الحب وحده. لذلك خذ ذهبك يا صاحب الجلالة! نقودك لا تنفع هنا)»[1]. لم أقف في المصادر على ذكر لإهانة التبريزي لكاي خسرو، ومهما يكن من وجود مصدر تاريخي للخبر وقفت عليه الروائية فأفادت منه أو عدم ذلك، فإن ما أوردته من سطور الرواية يتضح فيه حال جلال الدين الرومي التي بدت على نحو من المجاملة واللطف تفرضهما أصول التعامل في الحياة الاجتماعية، ويظهر بالمقابل على نحو جلي نبذ التبريزي للتملق والتركيز على الجوهر الحقيقي لرقصة سما أثناء أدائها وبعد الانتهاء منها مؤكداً في درس أملاه على الحاضرين –ومن ضمنهم جلال الدين الرومي– بأن أموال المتعجرفين ترد إليهم، وليست رقصة سما بصفتها واحدة من تعبير الصوفيين عن حبهم لائق بها أن تتحول إلى دناءة الترزق وسخاء ذوي الجيوب المنتفخة بقبح التكبر والتبجح.

٢– جهاد النفس:

تُؤلّفُ أهواءُ النَّفس ورغباتها عائقاً دون التَّقدم الرُّوحي لدى الصوفيين، فكلَّما تقدَّم الصوفيّ في تهذيب نفسِه وحرمانها الملذَّات حقَّقَت الرُّوحُ صفوها وارتقاءها. يَصف المُتعصّبُ معلمُ المدرسة الصوفيين على نحوٍ سيّئ ويرد على لسانه بعض أفكارهم ومنها أنّ النَّفس هي الخصم الوحيد «**فهم يدعون أن النبي محمد قال بعد إحدى المعارك التي خاضها: إننا عُدنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر – مجاهدة النفس–. ويجادل الصوفيون أنه منذ ذلك الحين أصبحت (النفس) الخصم الوحيد الذي يحاربه المسلم**»[2].

يبذل الصوفيون قصارى جهدهم في مخالفة الهوى، فالنَّفس التي تطلبُ الراحة تقابَلُ رغبتها لدى الصوفي بالمجاهدة؛ فيجتهد في العبادات والترفّع عن الملذَّات، فيُكثِر الصوم، وينبذ كثرة الطعام أيام فطره، ويُكثِر الصَّلاة، ويؤدّي الخلوات التي يمارس فيها التأمُّل. تَذكُر آنا ماري شيمل في شرحها للصّور المجازية في أشعار الرومي: «**وكثيراً ما يتحدث – علانية وإيماءً– عن المجاهدة المطلوبة لصقل قلب الإنسان: ألا يشهد القرآن: ﴿وأن ليس للإنسان إلا ما سعى﴾؟ [النجم:٣٩]. وعلى الرغم**

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٩٠ –٣٩١.

[2] المصدر نفسه. ص: ٢٢٣.

من ذلك فإنّ تجربةَ العِشق بلقائِه شمس الدين كانت غلّابة جداً، حتى إنَّ المراحلَ الأولى من الطريق قلَّما تُذكَر قياساً إلى غيرها في شعره:

عندما ترى الماء الجاري دع التيمم،

وعندما يأتي عيد الوصال دع الرياضة.

ثمَّة إشارات قليلة إلى الرِّياضات الصوفية في الصّور المجازية لدى مولانا؛ أي إلى مقام التأمَّل لدى الصوفي في خلوته:

لأن مدرسة الصوفي هي ركبته،

كانت الركبتان ماهرتين في حل المشكلات». [1]

ولا تقتصر مجاهدة النَّفس على العبادات أو الرِّياضات البدنيَّة والتَّقشُّف، وإنما ينظرُ الصوفيون إلى النَّفس على أنها عدوٌّ جامع للشرّ، يحاولُ مراراً الفتكَ بصاحبه وبمن حوله، ويطمح بجشعٍ إلى إرضاء شهوة السّلطة بأيِّ ثمن. ولذلك فإنَّه يتوجّب على الصوفيّ محاربته حتى الإفناء ما استطاع، ويكون الإفناء عن طريق العِشق.[2]

إذن، المجاهدةُ المطلوبة مجاهدةٌ للرغبات والأهواء، للأنانية وجفاءِ القلب مع الخلق والتباغض فيما بينهم وإملاء الأحكام على الآخرين بعلمٍ أو جهل بأحوالهم، مجاهدةٌ نبذها معلِّمُ المدرسة المتعصب كما تسميه الروائية، الذي أوصلته كراهيَّته إلى أن يلوّث يديه بدمِ شمس التبريزي، فجعلته الروائيّة رمزاً للجهل والتشدُّد الذي يَحُولُ دون صفاء النفس إيضاحاً منها لتسامح الصوفية بإظهار الصورة المقابلة التي جسَّدتها في شخصيَّة المتعصب؛ إذ تُعرَف الأشياء بأضدادها، فجهاد النفس هو جهادٌ للأنا التي تنزع دائماً إلى المكانة والسّيطرة والتحكّم بدافع غريزي من حب الذَّات، يدفع الصالح مراراً إلى مجاهدته والسعي إلى تحديد نفوذه على النفس. تقول آنا ماري شيمل في كتابها «الشمس المنتصرة»: «**على الدرويش الصَّادق أن يقطعَ رقبةَ الأنانية، الذاتية، الـ «أنا» حتى يكون في مقدوره يوماً من الأيام أن يعاين سرَّ عمل الحق من خلاله، مثل النبي الذي خُوطب في وقعة بدر: ﴿وما رميت إذ رميت﴾ [الأنفال:١٧]**»[3] تتجلى صور نبذ الأنانية في صور كثيرة في رواية (قواعد العشق الأربعون)؛ فنجد شمساً التبريزي يرفض أن يصحبه تلميذ التكيّة في رحلته إذ يلتمس لديه تطلعاً إلى أنظار الخلق واهتماماً بما ستتناقله ألسنتهم عنه [4]، ونجده أيضاً يرمي – أول ما رماه من كتب الرّومي في حادثةِ إتلاف

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٤٩١.

[2] انظر المرجع نفسه. ص: ٥٤٧.

[3] المرجع نفسه. ص: ٥٠٥.

[4] المرجع نفسه. انظر الصفحات من ١٣١ حتى ١٣٤.

الكتب– ديوانَ المتنبي، إذ أبغض شعره وكره فيه الثقة الكبيرة في النفس التي بلغت درجة الغرور [1]، ونجده كذلك قد طلب من الرُّومي أن يذهبَ إلى الحانة ويأتي بزجاجَتيّ خمرٍ منها، نبذاً منه لأدنى اهتمام من الرومي فيما تكون عليه صورته لدى مريديه[2]، كما يتجلى نبذُ الأنانية ضمن نقاط أخرى نجدُها تمثِّل صورة الصوفيّ مما يردُ في السطور الآتية من تجوال الصوفيين وفكرة الفناء لديهم.

٣- تجوال الصوفيين:

يرى الصوفيون أنَ القرآن الكريم مليء بالرموز الغامضة والتَّلميحات المتعددةِ الطَّبقات، وأنَّه يجبُ تفسير كلٍّ منها بطريقةٍ صوفيّةٍ باطنيّة، لذلك فهم يدرسون كيف أنَّ كلَّ كلمة تتحول إلى عددٍ، ويدرسون المعنى الخفيَّ للأعداد، ويبحثون عن الإشارات والمراجع الخفيّة في النَّص، ويبذلون كلَّ ما في وسعهم لتحاشي قراءة رسالة الله بسهولةٍ ووضوح.

بل يدَّعي بعض الصوفيين أنَّ البشر هم القرآن الناطق نفسه. وإذا لم يكن هذا الكلام كفراً مطلقاً، فأنا لا أعرف ما هو! وهناك الدراويش الجوَّالون، وهم مجموعةٌ مشوشة من الأشخاص غير الأسوياء الذين اختلطت عليهم الأمور– القلندرية والحيدرية– وأسماء أخرى كثيرة يعرفون بها. وأنا أقول إنهم أسوأ خلقِ الله. فما الأمور المفيدة التي يمكن أن يجلبها رجلٌ لا يمكنه الاستقرار في مكان واحد؟! وإذا لم يكن لدى المرء إحساس بالانتماء، فقد يطوف في جميع الاتجاهات مثل ورقة شجرة هشيم تذروها الرِّياح. إنَّه الضحيّة المثاليّة للشيطان».[3]

وضعت إيليف مجدداً ما يكون عليه الصوفيّ بلبوس اتِّهاماتٍ يوجّهها المتعصبُ ضدَّ أتباع الطريقة الملامتية[4]. فما صيغة ارتباط هذه الطائفة بصورة شمس التبريزي في الرواية؟

تتلاقى ميول الطريقة الملامتية[5] مع قلندر مشاكس _كما يطلق عليه بهاء ولد_ هو شمس التبريزي في قواعد إيليف للعشق، فنجده جوّالاً يجوب العالمَ كلَّه، وتجوالُه خروجٌ عن نفسه وأسرته، إذ يُورد بعد حكايته عدمَ تفهّمِ والده لغرابته؛ أنه أصبح درويشاً جوالاً غير هاربٍ من جهلِ من حوله به مقدارَ هجره مكاناً يصاحب ذكرياته بثلاث روائح: «**وترافق ذكرياتي لهذا المكان ثلاث روائح هي: الخشب المقطوع، والخبز المصنوع من بذور الخشخاش، ورائحةُ الثلج الناعمِ النَّضر**».[6]

---

[1] انظر حادثة إتلاف الكتب صفحة ٢٩٩–٣٠٠ من رواية (قواعد العشق الأربعون).

[2] انظر الصفحات من ٣٤٢حتى ٣٤٤ من رواية (قواعد العشق الأربعون).

[3] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٢٣– ٢٢٤.

[4] انظر التعريف بالطريقة الملامتية المدرج ضمن ملحق المصطلحات في هذا البحث.

[5] انظر أيضاً: شودكيفيتش، علي. ترجمة: أحمد الطيب. الولاية والنبوة عند الشيخ الأكبر محيي الدين بن العربي، دار القبة الزرقاء، مراكش– المغرب. (د.ط).

الصفحات: ١٠٧–١٠٨–١٠٩. تحدَّث فيها المؤلِّف عن رأيِّ الشَّيخ الأكبر في الطريقة الملاميَّة.

[6] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٦٠.

فاختار الترحال على حب الوطن، وانتقل من دائرة الأنا الضيقة إلى دائرة الكون لتتّسع لتجربة العشق: «**وهكذا أصبحت درويشاً أنتقل من مكانٍ إلى آخرَ، ولم أعدْ أنام في مكانٍ واحد أكثرَ من مرّة، ولم أعد أتناولُ الطعامَ من الزبدية نفسها مرتين متتاليتين، وأصبحت أرى حولي وجوهاً مختلفة في كل يوم. وعندما كنت أشعر بالجوع، كنت أكسب بعضَ النّقود من تفسير الأحلام. لذلك، كنت أطوف شرقاً وغرباً، بحثاً عن الله في كل مكان. أبحث عن حياة جديرة بالحياة، وأبحث عن معلومات جديدة جديرة بالمعرفة. ولما لم تكن لدي جذور في أي مكان، أصبح لدي العالمُ كله أطوف في أرجائه**».[1]

أراد شمس التبريزي الفهم عن الله وقراءة كلامه بمحاولة إقامة علاقاتٍ مفعمةٍ بالمحبّة مع الكون بتمامه، ومع الخلائق على اختلافها، ومع البشر على تعدّد مذاهبهم، ومع الأحياء والأموات. تجربة بمسافات شاسعة لا يحدِّدُ وجهتَها أئمةُ العالم الإسلامي فحسب، تجربة تتَّسع للكون بتمامه بكلِّ ما فيه ومن فيه: «**وخلال جولاتي، سلكت جميع أنواع الطرق، من الطرق التجارية الشعبية إلى الدروب المنسيّة حيث لا يمكنك أن ترى روحاً لأيام عدة. ومن سواحل البحر الأسود إلى مدنِ بلاد فارس، ومن بوادي آسيا الوسطى الشاسعة، إلى كثبان الجزيرة العربية. اجتزت غابات كثيفة، ومراعي منبسطة، وصحارى، وأقمت في خانات ونُزُل عدة، وناقشت رجالاً من أهل العلم في مكتبات عامة قديمة، وأنصتّ إلى معلمين يعلمون أطفالاً صغاراً في الكتاب، وناقشتُ علم التفسير وعلم المنطق مع الطلاب في المدارس، وزرتُ معابدَ ومزارات وأديرة وأضرحة؛ ومارستُ التأمّل مع ناسكين في كهوفهم، وشاركت مع دراويش آخرين في جلسات الذكر، ولُذْتُ بالصَّمت في وجود عقلاء، وتعشيت مع زنادقة، ورقصت مع كهنة سحرة تحت البدر، وتعرفت على أشخاص من جميع الملل والنحل، ومن جميع الأعمار والحرف، ورأيت نوائبَ ومعجزات.**

ورأيت قُرى فقيرة، وحقولاً سودتها الحرائق، ومدناً وبلداتٍ سُلِبَت ونُهِبت وأصبحت الأنهار فيها حمراء، ولم يبقَ فيها رجالٌ أحياء يزيد عمرهم على عشر سنوات. لقد رأيت أسوأ وأفضل ما في الإنسانية. لذلك لم يعد فيها ما يفاجئني».[2]

لم يكن ترحال شمس بكلِّ تأكيد ترويحاً عن النفس، ولم يكن سهلاً عليها، بل كان مليئاً بكلِّ ما ينافي راحةَ النفس، بوصفه نوعاً من السفر داخل النفس وارتحالها عن كلِّ مكنونات الدفء والاستقرار، تهذيباً لها، وخروجاً عن عامة البشر ومعتقداتهم حول السعادة.

---

[1] المصدر السابق. ص: ٦٠.

[2] المصدر السابق. ص: ٦٠-٦١.

يُذكَرُ في الرواية على لسان بابا زمان، سيّد تكية الدراويش، وصفاً حول شمس التبريزي، فيقول: «**أما القيم التي يحرص عليها معظم البشر كالأمن والراحة والسعادة، فلم تكن تعني له الكثير**».[1]

تنفي آنا ماري شيمل ارتباطَ شمس التبريزي بسلسلةٍ ذاتِ نسبٍ روحيّ صوفي، في حين تُثبِتُ أنَّه «**كان على الحقيقة قلندر**»[2]، فتقول: «ليس لدينا معلوماتٌ بشأن اتصال شمس الدين بإحدى السلاسل المقبولة للنسب الروحي الصوفي؛ وقد ذهب إلى أنه تلقى الخرقة، رداء الدراويش، من النبي نفسه؛ ولكنَّها غير الخرقة العادية التي تتمزَّق وتتّسخ، بل خرقةُ الصحبة التي تجوز حجب الزمان. ولعلنا نفترض، مجاراة «كلبينارلي»، أنه كان على الحقيقة «قلندر»؛ أي درويشاً جوالاً دون نسبةٍ محدّدة، شديدُ الارتباطِ بجماعة الملامتية، «**أولئك الذين حاولوا إثارةَ ازدراء الناس لهم بارتكاب أعمالٍ جديرة بالاستهجان ظاهرياً**». **على أنَّ لشمس تعابيرَ تلائم هذه الصورة، ويبدو أن إطراء الرّومي المتأخر على القلندر يشير إلى هذه المسألة**».[3]
وفيما يخصُّ إشارة شيمل إلى محاولة الصوفي إثارةَ ازدراءِ النَّاس لهم بارتكابِ أعمالٍ جديرة بالاستهجان ظاهرياً، نجد أنّ التبريزي في الرواية قد تجهّز لرحلته، للقاء الرومي، فغيَّر هيأتَه كما يصفه حسن الشحاذ الذي صادفه في طريقه للقاء الرومي: «**كان يرتدي ثوباً أسود بالياً، ويحملُ بيده عصاً كبيرة، وكان أمرَدَ، وكان يضع قرطاً صغيراً فضياً في إحدى أذنيه، وبدا مختلفاً إلى درجة أنني لم أتمكَّن من تركيز بصري عليه**»[4].

وفي موضع آخر يصف الرومي فيه لقاءَه بشمس التبريزي، يصفُ هيأته: «**كان حليقاً لا لحية له، ولا حاجبين. ومع أن وجهه كان مكشوفاً كما ينبغي لوجهِ أيِّ رجلٍ أن يكون، فإنَّ قسمات وجهه يَكتَنِفُها الغموض**».[5] وبذلك توحي للرومي هيئة التبريزي بأنه من القلندرية. ومع أنَّ الرومي لم يكن مُحبّاً للدراويش الجوّالين، فإنَّ ما جذب الرومي للتبريزي هو نظرةُ شمس الثَّاقبة: «**لكن لم يكن مظهره هو الذي فَتَنَني وجذبَ انتباهي. فخلال سنواتٍ كثيرة، رأيتُ دراويشَ جوالين من جميع الأنواع يجتازون قونية سعياً وراء الله. ويُعرَف معظم هؤلاء الدراويش بسلوكهم المشاكس، وأوشامهم البارزة، وأقراطهم العديدة، والحلقات في أنوفهم. وكانوا إما يطيلون شعورهم، وإما يحلقونها تماماً،**

---

[1] المصدر السابق. ص: ١٠١.
[2] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٦٢.
[3] المرجع نفسه. ص: ٦٢-٦٣.
[4] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ١٨٠.
[5] المصدر نفسه. ص: ٢٣٠.

بل إن بعض الدراويش من الطريقة القلندرية يثقبون ألسنتهم وحلماتهم بحلقات. لذلك عندما وقَعَتْ عيناي على هذا الدرويش، لم تكن قشرته الخارجية هي التي أثارت انتباهي، بل يمكنني القول: إنَّ نظرَته هي التي فتنتني».[1]

وفي موضع آخر نجد التبريزي قد اختبر ثقةَ الرُّومي به ورغب في التأكدِ أنّ الرومي لم يعد يهمّه كيف ينظر المريدون ومَنْ حولَه إلى تصرّفاتِه ما دامَ يَثِقُ بشمسٍ مرشده ودليله الرّوحي، فيطلبُ منه أن يُحضِرَ خمراً من الحانة، فيذهب الرومي لإحضارها بثقةٍ تامّةٍ بشمس، ويطمئنّ التبريزي عند ذهاب الرومي إلى أنه قد وصل حقاً إلى مرتبة العشق: «**عندما غادر الغرفة، ارتميت على الأرض وأنا في حالةٍ من النّشوة العميقة. تناولت المسبحة العنبريّة التي ترَكَها الرّومي، وحمدتُ الله لأنَّه منحني رفيقاً صادقاً، وابتهلتُ إلى الله بألَّا تفيق روحه الجميلة من السُّكر بالعشق الإلهي».** [2]

إنَّ التخلي عن الأنا بالارتحال إلى محبة المخلوقات صورةٌ من صور محبة الله «**الحب هو العلة. الحب هو المعلول. فعندما تحب الله، وعندما تحب كلَّ مخلوقاته من أجله، وبفضله، تذوب جميع الانقسامات وتختفي. ومن هنا، لا يعود هناك شيء يدعى (أنا)، وكل ما تبلغه هو صفرٌ كبير يغطّي كيانك كله».** [3] وبمساعدة شمس التبريزي تخلّى الرّومي أيضاً عن الانتماء إلى دائرة الأنا والأسرة والمريدين والشرق، لينتمي إلى فضاء واسع رَحْبٍ، إلى مملكة الحب إلى المحبوب: «**نعم، إن الرومي على حق، فهو ليس من الشرق ولا من الغرب، إنه ينتمي إلى مملكة الحب. إنه ينتمي إلى المحبوب».** [4]

٤- المباحث الإلهية لدى الصوفيين:

أ- الجنة لدى الصوفي:

يسعى الصوفيّ إلى المحبَّة الخالصة لله، النقيَّة من شوائب المصالح الدنيوية والأخروية، فهم يرون أنَّ الاجتهاد في العبادة ينبغي أن يُوجَّه إلى غاية واحدة هي الله، والله وحده دون التفكير في جنَّة أو نار. يعيب التبريزي في الرواية الأصوليين لاهتمامهم بالظاهر بعيداً عن الباطن، والانشغال بالسعي إلى الجنّة عن ملءِ القلبِ بمحبّة الله، فيقول: «**ويتركَّز هاجسُهم الرئيسي في الحياة على الأهوال، وعلى الجزاء، والنار والفاكهة، والملائكة والشياطين، وفي سعيهم الدَّائب للوصول إلى مستقبلٍ يبرر من هم اليوم، فإنهم ينسون الله! ألا يعرفون هذه القاعدة من القواعد الأربعين؟ إنّ**

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٣٠.

[2] المصدر نفسه. ص: ٣٤٤.

[3] المصدر نفسه. ص: ٢٧٠.

[4] المصدر نفسه. ص: ٢٧٠.

جهنم تقبع هنا والآن، وكذلك الجنة. توقفوا عن التفكير بجهنم بخوف، أو الحلم بالجنة، لأنَّهما موجودتان في هذه اللحظة بالذات. ففي كلِّ مرَّةٍ نُحب نصعدُ إلى السّماء. وفي كلِّ مرَّة نَكره، أو نَحسد، أو نحارب أحداً، فإننا نسقط مباشرة في نار جهنم. هذا ما تقوله القاعدة الخامسة والعشرون». فالصوفي يرى أنَّ عمل القلب مقدّمٌ على عمل الجوارح، وذلك غير مستنكر في الأثر، فـ «إنما الأعمال بالنيات»[1]. فالعمل يقوم به القلبُ قبلَ الجارحة. ولمّا سُئِلَ النبي ﷺ عن الإسلام والإيمان والإحسان، سأله جبريل عليه السلام ; مبتدئاً بالإسلام الذي يمثل عمل الجوارح في معظمه، فالإيمان الذي يمثّل عملَ القلب، فالإحسان في الختام على أنه أعلى درجاتِ المحبَّة والعرفان، فأجابه النبي ﷺ عنه: «**أن تعبد الله كأنك تراه**» [2]. وبذلك، فقد أراد التبريزي أنَّ المرادَ من العبادة ليس الثواب فحسب، بل الاتحاد مع الله، وتلك هي الجنة التي يتذوّقها قلبُ المؤمن. تَذكُرُ ذلك إيليف في روايتها على لسان التبريزي: «**هل توجد جنّة أفضل من النِّعمةِ التي تهبطُ على الإنسان في تلك اللّحظات النادرة من الحياة؛ عندما تفتح فيها مزاليج الكون، ويشعر بأنه يمتلك كل أسرار الخلود ويتحد مع الله اتحاداً تاماً؟ اسأل ذلك الرجل، فإنه سيخبرك ما هي الجنة**»[3]. فمحبة الله لديهم ليست وريثةَ خوفٍ من العقاب، ولا طمع في الثواب فحسب، بل هي محبة نقيّةٌ من المصالح الكسبية حتى في الآخرة: «**إن الصوفيين يحبون الله، لا خوفاً من العقاب في نار جهنم، ولا رغبة في الثواب والمكافأة في الجنة، بل يحبون الله لمجرد محبته الخالصة، محبةً نقية وسهلة، غير ملوثة، خالية من أي مصلحة**».[4] فهم لا ينكرون الجنة ولا يبغضون نعيمها، إنّما يرغبون في أسمى صور نعيمها، وهو وجه الله.

---

[1] أخرجه البخاري في صحيحه، كتاب بدء الوحي١، «عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: «إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكلِّ امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها، أو إلى امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه». ص ٧

[2] الحديث في كتاب الإيمان، في صحيح مسلم، عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما: «حدّثني أبي، عمر بن الخطاب، قال: بينما نحن عند رسول الله ﷺ ذات يوم، إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب، شديد سواد الشعر، لا يرى عليه أثر السفر، ولا يعرفه منا أحد، حتى جلس إلى النبي ﷺ، فأسند ركبتيه إلى ركبتيه، ووضع كفيه على فخذيه وقال: يا محمد، أخبرني عن الإسلام، فقال رسول الله ﷺ: «الإسلام أن تشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ﷺ، وتقيم الصلاة، وتؤتي الزكاة، وتصوم رمضان، وتحج البيت، إن استطعت إليه سبيلاً». قال: صدقت. قال: فعجبنا له يسأله ويصدقه. قال: فأخبرني عن الإيمان، قال: «أن تؤمن بالله، وملائكته، وكتبه، ورسله، واليوم الآخر، وتؤمن بالقدر خيره وشره». قال: صدقت. قال: فأخبرني عن الإحسان، قال: «أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه، فإنه يراك». قال: فأخبرني عن الساعة. قال:«ما المسؤول عنها بأعلم من السائل». قال: فأخبرني عن أمارتها. قال: «أن تلد الأمة ربَّتها، وأن ترى الحفاة العراة، العالة، رعاء الشاء، يتطاولون في البنيان». قال: ثم انطلق. فلبثت ملياً. ثم قال لي: «يا عمر، أتدري من السائل؟» قلت: الله ورسوله أعلم، قال: «فإنه جبريل، أتاكم يعلمكم دينكم»، ص ٣٢

[3] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٦٩.

[4] المصدر نفسه. ص: ٢٦٩.

ب –نظرة الصوفي إلى الموسيقا والرقص:

ألّف التبريزي مع صديقه الرومي توليفة فريدة من الجمال، مازالت حاضرةً إلى وقتنا هذا بوصفها ممارسةً تراثية حيناً، وروحية دينية أحايين أخر، وهي رقصة سما الصوفية أو ما يطلق عليه «المولوية». ألهَمتْ هذه الممارسةُ الصوفيّة المشرقيّة إيليف شافاق بضعَ صفحاتٍ متفرّقة في روايتها، رغبت أن تضمّنها مراحل وأحوالاً تذكرُ فيها أسماء الله الحسنى إلى أن يتوصل التبريزي إلى رقصة سما أو المولوية نهاية أمره. فتقول على لسان التبريزي خلوته وترديده أسماء الله الحسنى منفرداً بدايةً في تكيّة الدراويش في بغداد قبل لقائه الرومي: «**أمضيت عدّةَ أمسيات مختلياً بنفسي في غرفة الصلاة أردد أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين لعلَّها تُرشدني. وفي كلِّ مرّةٍ كان يبرز لي اسمُ «الجبار» الذي لا يمكن أن يجري في سلطانه شيء إلا بإرادته**»[1]. ثم يُلمح التبريزي أيضاً بعد ذلك إلى ضرورة تحلّي الإنسان بصفاتٍ مما تحويه أسماء الله الحسنى حباً فيه، ويخبر حسنَ الشحاذ الذي صادفه في طريقه إلى الرومي أن أسماء الله الحسنى وسيلةٌ، بها نتعرف إليه سبحانه، معترضاً على تخلي حسن عن اسمه، مخاطباً إياه: «**لكلِّ شخصٍ اسم. لله عددٌ لا يحصى من الأسماء، ولا نَعرف منها إلا تسعة وتسعين اسماً. فإذا كان لله أسماء، فكيف يمكن لإنسان وهو صورة الله أن يجول من دون اسم؟**»[2].

وفي صفحات تالية يؤكّد أن أسماء الله الحسنى تساعد على بناء علاقة أفضل مع الله سبحانه باستلهام ما تستوجبه أسماؤه من رجوة وحمد، وبناء علاقة جيدة مع الخلق باستحضار اسمي الله السميع والبصير واستحضار مراقبة الله له: «**فلا حدود لرحمته. إذ إنَّ اسمه الودود، الحميد. إني أحمده بكلِّ كلماتي وتصرّفاتي، بشكل طبيعي ويسر كما أتنفس الهواء.**

اسمه الحميد. فكيف يمكنني أن أستغيب الآخرين وأُشهّر بهم وأنا أعلم في أعماق قلبي أنَّ الله هو السميع البصير؟ اسمه البشير. جميلٌ يفوق كل الأحلام والآمال.

الجميل، القيوم، الرحمن، الرحيم. أثناء المجاعات والفيضانات، وخلال الجفاف والظمأ، سأغني وأرقص له حتى تخور ركبتاي، حتى ينهار جسمي، وحتى يتوقف قلبي عن الخفقان. سأحطم نفسي إلى شذرات حتى لا أعدو إلا مجرد ذرة في العدم، عابر سبيل في الفراغ المحض، هباء الهباء في هندسته العظيمة الرائعة. سأشكره على كل ما منحني إياه وما حرمني منه، لأنه يعرف ما هو الأفضل لي». [3]

إنَّ كلَّ حركةٍ وصوتٍ في رقصة سما «المولوية» تسعى إلى احتواء التراب والهواء والماء والنار، ليصبح كلٌّ ذلك منسياً إذا ما انشغل الراقص بالوجد في الله وحده، متجاهلاً كلَّ قوى الكون التي

---

[1] المصدر السابق. ص: ١٠٩.

[2] المصدر السابق. ص: ١٨١.

[3] المصدر السابق. ص: ٢٦٧.

استخدم أجزاءً منها في رقصته. «**لو كان بإمكاننا اعتناق الكون كله، بكل اختلافاته وتناقضاته، لذاب كل شيء وأصبح بوتقة واحدة**»؛ **على حد تعبير شمس التبريزي الذي واصلَ حديثَهُ بعد التقاطه غصناً يابساً، راسماً به دائرة توحي بالانتماء إلى الكون كلِّه، مستخدماً قوة الدائرة التي تتمثَّل في الاحتواء، رافعاً ذراعيه إلى السماء، طالباً العون من الله سبحانه: «التقط شمس غصناً يابساً ورسم به دائرة كبيرة حول شجرة البلوط. وعندما انتهى من ذلك، رفع ذراعيه إلى السماء كأنه يريد أن يرفعهما ليمسكَ حبلاً غير مرئي، وراح يردد أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين، ويدور في الوقت نفسه داخل الدائرة؛ ببطءٍ وبهدوء في البداية، ثم بسرعة متزايدة، مثل نسيم المساء. وسرعان ما أخذ يدور بسرعة وبقوة ريح عاصفة. كان دورانه بهذه الحماسة آسراً إلى درجة أنني بدأت أحس كأن الكون كله – الأرض والنجوم والقمر– تدور معه. رحتُ أراقبُ هذه الرقصة الغريبة، تاركاً الطاقة التي تشعُّ منها تغلّفُ روحي وجسمي**»[1].

لم ينسَ شمس في دورانه ما تلهمه أسماء الله الحسنى من أعمال القلب الصالحة: «**وفي النهاية، بدأ دوران شمس يتباطأ حتى توقف تماماً. كان صدره يعلو ويهبط، مع كلِّ نفسٍ قاسٍ يتنفَّسه، وقد ابيضّ وجهه، وأصبح صوتُه فجأة عميقاً، كأنه منبعثٌ من مكان بعيد، وقال: (إن الكونَ كائنٌ واحد. ويرتبط كل شيء وكل شخص بشبكة خفية من القصص. وسواء أدركنا ذلك أم لم ندرك، فإننا نشارك جميعاً في حديث صامت (لا ضررَ ولا ضرار). كن رحيماً، ولا تكن نماماً، حتى لو كانت كلماتك بريئة، لأن الكلمات التي تنبعثُ من أفواهنا، لا تتلاشى بل تظلُّ في الفضاء اللانهائي إلى مالا نهاية، وستعود إلينا في الوقت المناسب. إنَّ معاناة إنسان واحد تؤذينا جميعاً. وبهجة إنسان واحد تجعلنا جميعاً نبتسم. هكذا تقول إحدى قواعد العشق**»[2]. وبذلك جعل شمس التبريزي رقصة سما رقصةً كونية، تسمو بها الروح، مستحضرةً كلَّ جمال وجلال لأسماء الله الحسنى ومعانيها.

تناقش شمس التبريزي وجلال الدين الرومي في كلِّ تفصيلٍ لأداء رقصة سما، وتتقدم الرقصة جلسةُ تأمّلٍ، وينضم إلى الرومي والتبريزي ستة دراويش عليهم أن يُؤدوا الرقصة «**قبل أن يحين موعد أداء الرقصة بعدة ساعات، لجأنا أنا والرومي إلى غرفة هادئة لممارسة التأمل. ثم انضم إلينا الدراويش الستة الذين سيؤدون رقصة الدراويش هذا المساء. توضأنا وصلينا جميعاً، ثم ارتدينا أثوابنا**»[3].

صفةُ الثوب المخصص لأداء الرقصة أن يكون بطول محدد ونوع قماشه بسيط ولونه يمثّل التراب، وطرطور وتنورة بيضاء وما إلى ذلك مما استوحته الروائيّة من حضورها بكلِّ تأكيد لإحدى

---

[1] المصدر السابق. ص: ٣٠٣.

[2] المصدر السابق. ص: ٣٠٣–٣٠٤.

[3] المصدر السابق. ص: ٣٩٨.

الرقصات ومشاهدتها لها، واطلاعها على معاني الرموز التي سيأتي ذكرها في السطور اللاحقة. «**كنّا قد بحثنا بالتفصيل عما يجب أن يكون طول الثوب، واخترنا نوعاً بسيطاً من القماش يمثّل ألوان الأرض. إذ يمثل الطرطور العسليّ اللّون شاهدةَ القبر، في حين تمثّل التنورة البيضاء الطويلة الكفن، بينما تمثل العباءة السوداء القبر. وترمز رقصتنا إلى كيف ينبذ الصوفيون النَّفس كلَّها، كما ينزعون قطعةً من الجلد القديم**»[١].

تَذكُر ابتهال يونس في مقالها «جنة المأوى، الرقص المولوي»[٢] ما يصفُ دِلالات الملبس في رقصة سما، والحركات التي يؤدّيها المولوي؛ فتصف رداء المتصوّفة بقولها: «**يظهر المولوي وهو يرتدي قميصاً أبيض فوقه عباءة سوداء وغطاء رأس مصنوع من وبر الجمل. يرمزُ القميص الأبيض إلى قبر الذّات، وغطاء الرأس إلى شاهد القبر. وعندما يقوم بخلع العباءة السوداء يُولد من جديد على مستوى الرّوح لتلقى الحقيقة**».

تَذكُر ابتهال بعد ذلك دِلالات الحركات التي يؤديها المولوي فتقول: «**في البداية يظهر المولويون وقد عَقدَ كلٌّ منهم ذراعيه مجسداً رقم١، مشيراً بذلك إلى وحدانية الله. (تجب الإشارة هنا إلى أهمية الرقم(١) ومعادله حرف الألف بوصفه رمزاً من رموز التَّصوّف، لأنَّهما خطٌّ مستقيم يشير إلى وحدانية الله). عندما يبدأ المولويّ في الدوران يتّجه ذراعُه الأيمن نحو السّماء لِتَلقّي النّفحات الإلهية. أمّا ذراعُه الأيسر، الذي يُركّز نَظَرَه عليه، فيتّجه نحو الأرض لِيُشرِك الذين يشاهدونه في المِنح الإلهية التي تَلقّاها. اتّجاه الدوران من اليمين إلى اليسار حول القلب؛ يعني أن المولوي يحتضنُ الإنسانية كلَّها بحبٍّ**»[٣].

تجمع رقصة سما بين فنون عدّة، من شعر وعزف ورقص، ويشتملُ الثلاثة على تحديدهم بصفة (الصوفي).

ضمَّنت الروائية أشعارَ الرومي في وصف المرة الأولى التي أدى فيها التبريزي والرومي رقصة سما «**وقبل أن نغادر القاعة ونتوجه إلى المنصة، قرأ الرومي قصيدةً، وهي:**

(لقد تجاوز الصوفي الحواس الخمس

والاتجاهات الستة وأصبح يدرك ما يقبع وراءها).

---

[١] المصدر السابق. ص: ٣٩٨-٣٩٩.

[٢] نشر عام ٢٠١٥ على موقع طواسين http://tawaseen.com /?p=1782

[٣] المرجع السابق.

بهذه المشاعر كنا مستعدين»[1]. ويشاركُ النَاي الربابة والدف، وتنطلق أشعار أخرى: «**أنصت إلى القصبة (المزمار)، وإلى الحكاية التي تحكيها، كيف أنها تصدح بالفراق:**

فمنذ أن اقتلعت من حقل القصب،

لا يزال عويلي يبكي الرجال والنساء».[2]

نلحظ مما ذُكِر آنفاً أن الأدوات الموسيقية المستخدمة في رقصة سما: الدف، والربابة، والناي. تتحدَّث إيليف في الرواية عن النَّاي، مستلهمةً حديثَها من قصيدة الناي[3] للرومي. تقول على لسان سلطان ولد في حضوره جلسة السماع الأولى: «**سرعان ما تناهى إليَّ صوتٌ، من بعيد في البداية، ثم أخذ يقترب. كان صوتاً آسراً ومؤثراً، فحبس الجميعُ أنفاسهم، وأرهفوا السمع.**

(ما نوع هذه الآلة الموسيقية؟) همس سليمان بمزيج من الوجل والبهجة.

(إنه يُدعى الناي) قلت، متذكراً حديثاً دار بين أبي وشمس، (ويشبه صوته تنهيدة العاشق تجاه محبوبته)».[4]

لا شك أنَّ الروائية استلهمت رقصة المولوية استلهاماً إبداعياً، حوَّلته إلى سطور في روايتها، غير أني لم أقف في المصادر التاريخية على ذكر السماع الأول وأدائه ووضع أصوله، وبذلك تكون الروائية قد اجتهدت اجتهاداً متميزاً في توظيف خيالها، من دون الإساءة للطريقة التي تُؤدّى بها الرقصةُ في زماننا هذا.

ولم تنسَ الروائية أن تعرضَ الجدل الدائر حول الموسيقا المستخدمة في جلسات السماع الصوفي، فتقول على لسان شمس: «**يقول المتعصبون وضيّقو الأفق: إنَّ الرقصَ حرام.**

لا أظن أن الله (عز وجل) منحنا الموسيقا – لا الموسيقا التي نصنعها بأصواتنا وآلاتنا فحسب، بل الموسيقا التي تغلّفُ كلَّ أشكال الحياة، ثم حَرَّم علينا أن نسمعها. ألا يرون أن الطبيعة برمتها تغني؟ فكل شيء في هذا الكون يتحرك بإيقاع: خفقات القلب، رفرفة أجنحة الطير، هبوب الريح في ليلة عاصفة، طرقات الحداد وهو يطرق الحديد، أو الأصوات التي تغلف الجنين داخل الرحم... كلُّ شيء يشارك في انبعاثها، بحماسة وتلقائية، في نَغمٍ واحد رائع. وما رقصة الدراويش إلّا حلقةٌ في تلك السلسلة الدائمة. وكما يحملُ ماءُ البحر في داخله المحيط برمته، فإن رقصتنا تعكس أسرار الكون وتغلفها»[5].

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٩٩.

[2] المصدر نفسه. ص: ٣٩٩.

[3] انظر قصيدة الناي، الرومي، جلال الدين. ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتا. مثنوي مولانا جلال الدين الرومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م. من ص ٣٥ إلى ٣٨.

[4] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٨٧.

[5] المصدر نفسه. ص: ٣٩٨.

وفي دوران الصوفي يتجلى الحب ويصير الصوفي واسطةً تتقبّل الحبَّ والبركات من السماء، وتنثرها على الأرض إلى أن تصير الرقصة رابطةً بين الحبيب والمحبوب: «**بدأ الدرويش الأول يدور، وبدأت حواشي ثوبه تحف برقة في حياة منفصلة بحد ذاتها، ثم انضممنا جميعاً إليه، ورحنا ندورُ حتى لم يبقَ حولنا شيءٌ سوى (الواحد). وكنا ننقلُ كلَّ ما نتلقَّاه من السماء إلى الأرض، من الله إلى الناس. وأصبح كلُّ واحدٍ منّا حلقةً تربط بين الحبيب والمحبوب**».[1] وبذلك تتحد قوى الكون في نهاية الرقصة، وتتشارك قوى الكون الأساسية لتشكل صوتها الخاص بها بما فيها عنصر الفراغ: «**انحنينا لقوى الكون الأساسية: النار والريح والتراب والماء والعنصر الخامس الخواء**».[2]

ما عنصر الفراغ؟ وكيف ينظر الصوفي إلى الوقت؟

ج- الصوفي ابن الوقت:

لا يكتفي المتصوفة بالخروج عن الذّات والتّرحال ضمن المكان فحسب، بل بالترحال ضمن الزمن أيضاً، بالخروج عن الماضي والمستقبل والتعامل مع الوقت الآني على أنه مجرّدٌ عما قبله وما بعده. تتمنى وردة الصحراء في الرواية مغادرةَ المَبْغى وتغلق الأبواب في وجهها ويزور المبغى بيبرس الحارس ويطلبُ رؤيتها، وفي جدلٍ محتدم يدور بينهما تخبرُه دون قصدٍ عن زيارة شمس التبريزي لها أسبوعياً عاطفاً حانياً عليها دون مطلب دنيوي ينافي أخلاقه وعفته. تَذْكُر إيليف على لسان وردة الصحراء في حديثها عن شمس: «**وهو الذي علَّمني ألَّا أقنطَ مهما بلغ الأمر من سوء. وعندما قلتُ له: إنَّ شخصاً مثلي لا يمكنه التخلّص من ماضيه، ذكّرني بإحدى قواعده التي تقول: (إن الماضي تفسيرٌ، والمستقبل وهم. إن العالم لا يتحرك عبر الزمن وكأنَّه خط مستقيم، يمضي من الماضي إلى المستقبل. بل إن الزمن يتحرك من خلالنا وفي داخلنا، في لوالبَ لا نهاية لها.**

إن السرمدية لا تعني الزمن المطلق، بل تعني الخلود. فإن أردتِ اختبار النور الأبدي، فعليكِ أن تُخرجي الماضي والمستقبل من عقلك وتظلّي داخل اللحظة الراهنة.

وقد رأب شمس على القول: «كما ترين، فإن اللَّحظة الحالية هي كلُّ ما كان وكل ما سيكون. وعندما تفهمين هذه الحقيقة، فلن يبقى ما تخشين منه. عندها يمكنك مغادرة هذا المبغى بلا رجعة»[3].

نجد فكرة تخطي الزمان والمكان ضمن الأفكار التي تدخل في تكوين الفكر الصوفي في المصادر، ففي الشمس المنتصرة يرد: «**وفي بدء المثنوي، عندما يرفض الرومي الحديث عن شمس الدين، يذكّره حسام الدين بأنَّ الصوفي ابن الوقت، أي لحظة الإلهام، ولا يتصوّر أن يتركَ أيَّ شيء**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٣٩٩-٤٠٠.

[2] المصدر السابق. ص: ٤٠٠.

[3] المصدر السابق. ص: ٣١٧-٣١٨.

أو أية فكرة لغده. وهذا القول الصوفي التقليدي، الذي يُجمَع غالباً – كما في الجملة الملحّة لحسام الدين – مع القول المأثور الآخر «الوقت سيف قاطع»، يشير إلى حقيقةِ أنَّ الصوفيَّ عليه أن يَدَعَ نفسه للإلهام والإشراق الآتيين. ولكن حتى هذه وفقاً للروميّ ليست سوى مرحلةٍ تمهيديّة؛ فعلى الرغم من أنَّ الصوفي قد يكون «ابن الوقت»، لا يبقى لدى الصفي، وهو من يصفى تماماً، وقت وحال. وإذ يغرق في نور ذي الجلال لا يبقى «ابن أحد»؛ وصِلاتُه بالزمان والمكان تُقْطَعُ حالما دخلَ الآن الأزلي. وهذه المرحلة الأخيرة هي التي تهمّ لدى الرومي:

حرقت نار التقوى عالم ما سوى الله:

وبرق من الله برق فأحرق التقوى».[1]

وفي موضع آخر تذكر آنا أن الرومي كان قادراً على تخطّي الزمان والمكان: «**ولو صدقنا التوثيق التاريخي للوقائع، لرأينا أنَّ الرّوميّ نفسه جرَّبَ جذبات الوجد، أو كان قادراً على أن يتخطى الزمان والمكان، أو يكون حاضراً في أمكنة متعددة في وقت واحد**».[2]

والصوفية إذ يخرجون عن الزمان والمكان يذوبون في الحاضر الإلهي الأزلي، فتتساوى لديهم الساعة والمئة سنة «**الأولياء فوق قيود البشر. وهم دائماً شبّان، مبتسمون، وحلوون؛ والمئة سنة والساعة الواحدة عندهم متساوية، لأنَّهم كسروا حلقة الزمان الحادث، ويشاركون في الحاضر الإلهي الأزلي.**

كيف يغتمّ من يقبل عينيه الروح؟ –حياتهم كلها تسبيحٌ لله، كحياةِ الرّوض الذي يحمد الحق ويسبحه دائماً بـ «لغة من غير ألسنة». كالأزهار ينتظرون في الغابة المظلمة لهذا العالم المعتم؛ وكالأُسْد في الغيل يشتاقون لإظهار عظمة الحق؛ وكالديكة يرقبون الشمس في الليل ليخبروا الناس عن الصبح الصادق لكي يوجِّهوا دعاءَهم الصباحيّ إلى الله [سبحانه]»[3].

وخروج الصوفي عن الأنا، ورغباتِ النَّفس، والزمان والمكان يُوصِلُه إلى الفناء الذي سيأتي الحديث عنه فيما يخص درجات الارتقاء الروحي لدى الصوفيين.

هـ– الأطوارُ السَّبعة عندَ الصوفيّين:

تتضمَّنُ الأطوارُ السبعة عند الصوفيين على الترتيب: النفس الأمارة، النفس اللوامة، النفس الملهمة، النفس المطمئنة، النفس الراضية، النفس المرضية، النفس النقية (الإنسان الكامل).

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥٠٢.

[2] المرجع نفسه. ص: ٥٠٦.

[3] المرجع نفسه. ص: ٥١٥.

ضمَّنت إيليف الأطوارَ السبعة في مواضع مختلفة من الرواية، وقد سبق ذِكْرُ ذلك فيما تناولته سابقاً من جهاد النفس، ومحو الذات، ونبذ الأنانية، والخضوع للمشيئة الإلهية والتخلي عن كل متعلقات الذات من الأنا والزمان والمكان، وفي الطور السادس يصبح الصوفي خادماً لله من خلال خدمة الآخرين، والطور السابع والأخير من كتمانِ بلوغ الصوفي مرحلة الإنسان الكامل بوصول روحه إلى النفس النقية، وهو ما نجده لدى التبريزي؛ إذ إنه قد كتمَ معرفته بالعلوم الشرعية والتأويل والتفسير والأصول ونهلَ من مختلف العلوم حتى انتقل إلى مرحلةٍ أسمى، وهي قراءة القرآن الذي يعدّ كلام الله في مخلوقاته وكونِه عن طريق التأمّل فيه. وليس ذلك بمستنكر في الدين الإسلامي؛ ذلك أنّ النبي ﷺ كان قرآناً يمشي كما أخبرت السيدة عائشة لما سُئِلت عن النبي[1] وبعد بلوغ التبريزي تلك المرحلة التَقَى جلالَ الدّين الروميّ.

تذكر إيليف على لسان الرومي في حديثه عن لقائهما: «**عندما سألني شمس التبريزي عن النبي محمد والصوفي البسطامي، أحسستُ كما لو كنّا الشخصين الوحيدين المتبقيَين على وجه الأرض، وقد انبسطَتْ أمامنا الأطوارُ السَّبعة على طريقِ الحقيقة – سبعُ مقامات يجب على كلّ روحٍ أن تكابدها حتى تبلغَ الوحدانية**»[2]. ثم تعرضُ الأطوار تفصيلاً: فالطور الأول هو النَّفس الأمَّارة، والطور الثاني: النَّفس اللوَّامة، والطَّور الثالث: النَّفسَ الملهِمة، والطور الرابع: النَّفس المطمئنّة، والطور الخامس: النَّفْس الراضية، والطور السادس: النَّفْس المرضية، والطَّور السّابع: النَّفْس النقيّة ويصبح (الإنسان الكامل)[3].

وتَذكرُ إيليف النَّفْس الراضية في موضع آخر، فتقول على لسان التبريزي: «**وقد قبلتُ الحقيقة بأن هناك أشياء تتجاوز حدودي ومقدرتي. فلا يمكنني أن أرى إلّا بعضَ الأجزاء، مثل قطعٍ عائمة في فيلم سينمائي، أما المخطط الأكبر فهو يتجاوز إدراكي**»[4].

نجد في كتاب «الشمس المنتصرة» ذكراً لسلالم الارتقاء الروحي، فتقول: «**ويرى الرومي درجات وسلالم في كل مكان: الأفرع والأغصان التي تظهرُ في الربيع من الأعماق مثل السلم الذي وضعه أولئك الذين يعرجون إلى السماء في الحديقة... إنَّ السلّم الذي يقود إلى المعشوق هو أن يضحي الإنسان بنفسه في ميدان البلاء، والأفرع التي تجتذب الماء من الجذور هي صورٌ للمعشوق الذي يجتذب النفس دون سلم ظاهري.**

---

[1] الحديث أورده البخاري في الأدب المفرد «٣٠». حدّثنا عبد السلام قال: حدّثنا جعفر، عن أبي عمران، عن يزيد بن بابنوس قال: دخلنا على عائشة فقلنا: يا أم المؤمنين! ما كان خلق رسول الله ﷺ؟ قالت: كان خلقه القرآن.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٤٤.

[3] انظر الأطوار السبعة التي ذكرتها إيليف مستفيضة في شرحها في المصدر السابق. ص: ٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦.

[4] المصدر نفسه. ص: ٢١٦.

وعلى الإنسان أن يحوّل نفسه إلى سلم عندما يرى أن كلَّ أبواب الراحة والسلام قد أُغلِقَت أمامه، وبعدئذٍ سيجدُ معشوقَه على السطح، مشعّاً كالقمر...

والدرجة الأولى في هذا السّلم الذي يُوصِلُ الإنسان إلى الحق تكون أساسية: «بداية المنارة من قرميدة واحدة»، ولو أغفلَ الإنسان قرميدةً واحدة في الأساس لانهار البناء كله حالاً»[1]. وتفصِّل شيمل ما يراه الرومي حول تلك الدرجات؛ فالدَّرجة الأولى: «**هي الالتزام الصَّارم بالواجبات الدينية كما علَّمها القرآن وشرحها الحديث النبوي. فالصيام والصلاة والزكاة والحج لا يمكن الاستغناء عنها، لأنها التعبيرُ عن الإيمان الحقيقي**»[2].

وتذكر إيليف ما أولاه الرومي بعد ذلك من اهتمام لذكر الصيام فالحج الذي يمثل سفراً وترحالاً يماثل بعض الأمر ترحال الصوفي عن المكان والاستقرار من أجل الله وفي سبيل مرضاته وتلهمه السماء أنها تطوف حول الكعبة بخرقتها الصوفية «**وهو يرى حتى السماء تطوف حول الكعبة بخرقتها الصوفية الزرقاء الداكنة، ويعرف عن سَفَر أولئك الذين يعودون، تاركين قلوبَهم في مكة بأجساد منهكة؛ لكن التَّعب كلَّه لا معنى له طالما أن القلبَ غير حاضر في أثناء الحج**»[3].

ويخرج أيضاً الرومي عن متعلقات المكان فيضفي على الحج طابعاً روحياً «**ولذلك يُضفي الرومي – على غرار جمهرة الصوفية– طابعاً روحياً على الحج؛ يرى الجمل «الجسد» يطوف حول الكعبة «القلب»، ويصف الطريقَ الطويل نحو كعبةِ الوصال الذي هَلَك عليه الآلاف بسبب الاشتياق. ولا يحتاج الإنسان إلى شمعة ليرى هذه الكعبة الروحية في الليل – فأساسها كله نورٌ يشع على العالم كله**»[4].

وتذكر في موضع آخر الأحوال المتغيرة التي يصادفها الصوفي في رحلته الصوفية إلى المنازل الثابتة التي يقيم فيها في ترحاله من أجل المعشوق، فتقول: «**وكثيراً ما أكَّد قوة المرشد الصوفي الذي يكون حضوره ضرورياً جداً لتوجيه المريدِ الجديد. وإلى التعاريف العديدة للتصوف المبكر فيما يتصل بالحالات المتغيرة (الحال، الأحوال) والمنازل الثابتة (المقامات) التي من خلالها يجتاز الصوفي طريقه**»[5].

يتقبل الصوفي كل ما يمنحه الله له، ويصبحون مشكاة الحق يرشدون الناس على الدوام وينشرون محبة الخلق والخير لهم. يعرفهم الرومي بأطفال الحق. يعرف مولانا: «**الأولياء أطفال الحق**»؛ **وهؤلاء يبقيهم الحق بعيدين عنه مدَّةً لاختبارهم، كما لو أنهم يتامى؛ لكنهم قريبون منه**

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص:٤٧٦.

[2] المرجع نفسه. ص: ٤٧٦.

[3] المرجع نفسه. ص: ٤٧٨– ٤٧٩.

[4] المرجع نفسه. ص: ٤٧٩–٤٨٠.

[5] المرجع نفسه. ص: ٤٩١–٤٩٢.

بوصفهم «أطفال الحق». ويعدّد الرومي أيضاً الأنواع المختلفة للأولياء: «أولئك الذين يدعون دائماً و«يفتقون ويرتقون ظروف البشر» بدعائهم؛ وأولئك الذين أغلقوا أفواههم وامتنعوا عن الدعاء، جالسين في تسليمٍ تامٍّ ورضا مطلق، متقبلين تقلّبات المصير بوصفها علامات على الفيض الخاص من الحق».[1]

وليست درجات الولاية أو سلسلة المراتب من اختلاق الروائية، وإنما نجد التراتبية في درجات الصوفيين قد بدأت من القرن الرابع الهجري وفق ما أوردته شيمل، وتبلغ ذروة المراتب درجة (القطب): **«وبدءاً من أوائل القرن الرابع الهجري نظم مؤلفو الصوفية درجات الولاية، وأُنشِئَت سلسلةٌ كاملة للمراتب، تبلغ ذروتها في «القطب» الذي يدور حوله كل شيء: يصف الرومي هذا القطب في صورةٍ أكثر تفصيلاً، ويشبهه بالعقل؛ ونسبة إليه يكون الناس العاديون مثل أعضاء الجسد التي يحركها ويشغلها العقل؛ وهو الذي تدور حوله الأفلاك، ومركز الكون المحدث، والإنسان الكامل.**

الطبقة الأخرى الوحيدة من الأولياء الذين يذكرون باسمهم الاصطلاحي هي طبقة الأبدال، طبقة أولياء المنزلة العالية الأربعين، أو السبعة أحياناً، الذين كانوا معروفين تماماً في الإسلام، على غرار ما يمكن أن نجد من إشارات كثيرة إلى أسمائهم وفعالياتهم في بلدان الإسلام. والأبدال هم أولئك الذين تطلع أنفاسهم الربيع»[2]. يصل الصوفي في نهاية الأطوار إلى درجة العارف الكامل (القلندر)[3]، فيصير منزل القلب لله تعالى وحده: «**فقط عندما ينظف الإنسان بيته تماماً من نفسه ومن كل الأشياء الأخر غير الله، مستخدماً مكنسة (لا) يمكن أن ينزل الحق هناك؛ فقط عندما يطهر نفسه، متخلياً عن كل الألبسة الخارجية، ويغدو فقيراً وعارياً في حضرة الملك سيخلع عليه الرب الكريم رداءً مهيَّأً «من الأوصاف القدسية»، رداءً منسوجاً من «أوصاف الملك»، وسيغدو وطنه «فضل الله». وبعدئذ، يتغير كل شيء: الكفر يتحول إلى إيمان، والشياطين تسلم (وفق قول النبي: «أُسلّمُ شيطاني»)، ذلك لأنّ النور غير المحدود لا يدع مجالاً لـ «الغير». الإنسان مرة أخرى ستغدو قصة الخلق محققة: ستسجد الملائكة أمامه»**[4].

«ابتعد عن عبادة الأصنام بجميع أنواعها، لأنَّها تشوّه رؤيتك. ليكن الله، والله وحده دليلك. تعلّم الحقيقة، يا صديقي، لكن احرصْ على ألّا تصنعَ من الحقائق التي تتكّون لديك أوثاناً»[5]. بذلك يرشد التبريزي الرومي في الرواية مخبراً إياه (ليكن الله والله وحده)؛ لأن الله يحب أن يعرف. «**وأضاف**

---

[1] المرجع السابق. ص: ٥١١.

[2] المرجع السابق. ص: ٥١١-٥١٢.

[3] انظر تعريف القلندر ص: ٤٨- ٥١ من هذا البحث.

[4] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥١٢-٥١٣.

[5] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٥٧.

الرومي برقة (وهو يريد أن يعرف. إنه يريدنا أن نعرفه بكلِّ ذرّة من وجودنا، لذلك يجب أن نكون يقظين وصاحين، وألَّا نكون سكارى وعقولنا مشوشة)»[1].

وبذلك يصلُ الصوفي إلى الفناء/الفراغ. «**أما ما تبقى فليس في يدي. وهذا ما يُطلِقُ عليه الصوفيون العنصرَ الخامس «الفراغ»**»[2]. تتحدث شيمل عن الفناء: «**وغاية العارف تسمى في الجملة «الفناء»، وهو مفهوم أساسي في التصوف ويُفسَّر على أنحاء مختلفة... كلُّ محدود معدوم إن جاز التعبير أمام من لا حدود له؛ ﴿كل شيء هالك إلا وجهه﴾ كما قال القرآن (القصص: ٨٨). كلُّ ما يراه الإنسان في عالمِ الظَّاهر لا شيء مقارنةً بالحق؛ وما الإيمان والكفر إلا قشورٌ ذاتُ ألوانٍ مختلفة. وأكثر من ذلك: العدم يغدو فانياً أمامه[سبحانه]، وهي الحال التي يعجز القلم عن وصفها.**

ولذلك فإن الفناء في «وجه الله»– الشيء الوحيد الدائم– هو الحياة الصحيحة، الحياة التي ترتفع من «لا» إلى «إلا»، إثبات أن وجود الله وحده هو الباقي»[3]. فالوصال بقاء والبقاء فناء فيه سبحانه. «**ولكن عندما يصل الحق في جلاله المهيب، يغدو الباحث «لا»، لأنه**

رغم أن ذلك الوصال بقاءٌ في بقاء

لكن في البدء بقاءٌ في فناء.

الفناء هو الأساس للبقاء «الحياة الدائمة في الله»، كما يكرّر الرومي غالباً، متفقاً في ذلك مع الشيوخ التقليديين».[4]

وفي موضع آخر: «**طالما أن الذات ما تزال واعية، فإنها شبيهة بالغيمة التي تحجبُ القمر، أمّا نفيُ الذَّات فهو إزالة الغيم... وقد اخترع الصوفية كلَّ أنواع الصور لكي يشيروا إلى سر هذا الفناء الذي لا يمكن وصفه: يشبه الإنسان الماء في كوز ضيق يُرمى به في نهر كبير؛ صفة (الماء في الكوز) تغدو معدومةً، لكنّ جوهر «الماء» يبقى على الدوام...**

لا تستطيع الكلمات شرح هذا السر؛ الشيء الوحيد الممكن هو أن الإنسان بعد أن يعيش هذا الفناء المدهش للصفات البشرية – الذي هو في أيّ حال ليس وصالاً مادياً – يمكن أن يغدو مترجِماً وناقِلاً للحقيقة الإلهية؛ لأنَّ وجودَه التّامّ يغدو معبّراً عن تلك الأسرار التي لا تَحدّها الحدود والكلمات»[5].

---

[1] المصدر السابق. ص: ٣٥٧.

[2] المصدر السابق. ص: ٢١٦.

[3] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥٠٢-٥٠٣.

[4] المرجع نفسه. ص: ٥٠٤.

[5] المرجع نفسه. ص: ٥٠٥ –٥٠٦.

ويرى الروميّ أن سؤال التبريزي له مبعثه رغبةُ التبريزي في أن يطمئنّ قبل خوضه تجربته الصوفية مع الرومي إلى أنه الصديق الروحي الذي يبحث عنه. «**لذلك عندما سألني شمس هذا السؤال، لم يكن في نيّته عقد مقارنة، بل كان يريد أن يعرف مدى استعدادي للمضي في محو شخصيتي حتى أذوبَ في الله. وكان هناك سؤالٌ خفي داخل سؤاله الأول.**

(وماذا عنك، أيها الخطيب العظيم؟) سألني، (فمن بين الأطوار السبعة، في أي طورٍ أنت الآن؟ وهل تظنّ أن لديك الشجاعة للمضي حتى النهاية؟ قلْ لي: ما هو حجم كوبك؟)»[1].

تورد شيمل ذكراً لتوحّدهما بصفتهما صوفيين ناضجين في مكان واحد، حتى بعد تفرّقهما حاضرين لم يتفرقا روحياً، فتقول: «**وصلت عملية التوحّد التام بين العاشق والمعشوق إلى ذروتها؛ لم يعد جلال الدين وشمس الدين كينونتين منفصلتين، بل كينونة واحدة على الدوام.**

عندما ذهبت إلى تبريز، تحدّثت مع شمس الدين

دون حروف مئات الأحاديث، في الوحدة

الإلهية..

وتُظهِرُ أشعار الرومي التي نتجت عن هذه التجربة كلَّ مراتب الوجد الصوفي: الشوق، والتوق، والبحث، ومرّة إثر مرة أمل الوصال، دونما حدود. كثير من الأغزال تولد من إيقاع الرقص الذي اعتاد الشيخ أن ينغمسَ فيه أكثر فأكثر.

لست وحدي الذي أغنّي: شمس الدين، شمس الدين –

بل يغني معي العندليب في الحدائق، والحجل في الجبال،

يوم مشرق شمس الدين، وفلك دائر شمس الدين،

كنز جوهر شمس الدين، وشمس الدين ليل ونهار.

شمس الدين كأس جمشيد، وشمس الدين بحر عظيم،

شمس الدين نفحة عيسى [روح الله] وشمس الدين عذار يوسف»[2].

ولمّا وصل الصوفيّ إلى درجة الكمال، أمسى الخضر لموسى المختار، يرشدُه ويأخذُ بيده للخير، ويرى بعين الحق سبحانه، فلا وجود لديه إلا لإرادة الحق فيه، يستعمله في حياة الخلق كيف شاء، دون أن تحده قوانين الخلق فيما بينهم، فيتجاوز المتعارف عليه، ويخرج عن عاداتهم إلى مقاصدَ تخصه وحده، وهو ما ستعرضه السطور الآتية.

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٤٦.

[2] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٦٧.

و- الصوفي والمجتمع:

يخاطب شمس التبريزي كيميا في حديث عن العشق: «**في العشق تختلطُ الحدود**»[1]. وترتبك الأفكار لدى كيميا فتسأل نفسها: «**هل يتحدّث عن عشق الله أو عن العشق بين المرأة والرجل؟ أو أنه يشير إلينا؟ هل يوجد شيء اسمه نحن؟**»[2].

إن المحبّة الإلهية الخالصة تدفعُ الصوفي إلى محبة خلق الله وخدمتهم، فهو يحبّهم لأنَّهم صورة صنع الخالق، يرى بديعَ خَلقِه فيهم، ويخدمهم في سبيل الله وطلباً لرضاه. ففي العشق ثمّة الواحد الأحد ولا شيء سواه، وكلُّ محبة غير محبته ما هي إلَّا من الأبدال. فيحب الصوفي أحد الخلق حيناً من جهة أنه مبدلٌ؛ أي إنّ محبّته أُبدلت بمحبة الخالق وحده.

الصراع بين العقل والعشق صراعٌ هشٌّ، إذ سرعان ما يتبدد الفكر في العقل وينتصر العشق. يستغني الصوفيّ عن الاستدلال وعن المعرفة الإلهية المدرسية ويهتم بالعشق: «على أن تقابلَ العشق والعقل المنطقي كان دائماً موضوعاً محبّباً لدى الصوفية. ولا يني الرومي أيضاً يعيد مقولة الاستغناء عن الاستدلال وعن المعرفة الإلهية المدرسية أيضاً حيث يهتم بالعشق. العشق يطير إلى السماء، أما العقل فيطلب من أجل تعلّم العلم والسلوك الصحيح...

«**اذبح العقل قرباناً في عشق الحبيب**». **والعقل ينبغي أن يصبح نحيلاً، عندما يصبح العشق سميناً**»[3].

يهمل جلال الدين الرومي واجباته الدينية مع مريديه في الرواية في سبيل سلوكه طريق العشق، ويصرّح لشمس التبريزي بعدم رغبته في إلقاء خطبٍ مجدداً، فيُطمئنه شمس أنَّه سيبقى على كلِّ حال ساحر الكلمات، إن لم يكن بالخطب ففي الشعر، وإن لم تؤثّر كلماته في المريدين فإنها ستؤثّر على كل حال في المهمّشين والفقراء وفي مضارب الشرق والغرب. ويخبره أن المعجبين به سابقاً لم يكونوا الخاصة أو الصفوة من المريدين فحسب، بل إن فلاحاً أُعجب به وهو من أوصل إليه التبريزي، الذي منح روح الرومي السكينة وأرشده وطمأنه كإشارة خفية من التبريزي إلى دفع الرومي إلى الاهتمام بالفقراء والمهمّشين، وكإلماح ليسلك طريق العشق الأكثر سعة وقبولاً لدى الخلق من طريق العقل: «**(لقد أوصلني فلاح كان من أشد المعجبين بك. وقال إن خُطَبَك تشفي من الحزن).**

فقلت: (كانوا يُطلقون عليّ اسم ساحر الكلمات، أما الآن فقد أصبح ذلك وكأنه من الزمن الغابر. لم أعد أرغب في إلقاء خطب. لقد انتهيت).

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٢٦.

[2] المصدر نفسه. ص: ٣٢٦.

[3] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥٤٨- ٥٤٩.

(إنك ساحر الكلمات)، قال شمس بتصميم، (لكن أصبح لديك قلبٌ يترنّم بدلاً من عقل خطيب)» [1] ويتابع الرومي: «**في كل مكان يكافح الناس وحدهم لتحقيق ذواتهم، من دون أن يوجههم أو يرشدهم أحد إلى ما يجب عليهم فعله)، همهم شمس وهو يهز رأسه، (إن كلماتك تساعدهم، وسأبذل ما بوسعي لمساعدتك. إني خادمك).**

(لا تقل ذلك)، قلت محتجاً، (إنك صديقي).

غير عابئ باعتراضي، واصل شمس كلامه قائلاً: (إن ما يقلقني هو القوقعة التي تعيش في داخلها. ولكونك خطيباً وواعظاً مشهوراً، فإن المعجبين والمريدين يتحلقون حولك. لكن ماذا تعرف عن عامة الناس؟ السكارى والشحاذون واللصوص والمومسات والمقامرون الذين لا عزاء لهم، الذين يتعرّضون لأشد أنواع الظلم والبؤس. هل يمكننا أن نحب مخلوقات الله جميعها؟ إنه اختبارٌ صعب، ولا يستطيع إلا قليل من الناس اجتيازه)» [2].

يرد في كتاب «الشمس المنتصرة» ما مفاده أن الرومي اهتمّ بمد يد العون للفقراء والمهمّشين: «**لأن المعشوق يَطلع على النقائص التي تفسد الإنسان، الذي كُرِّم مرة أكثر من الملائكة؛ وهو يصححه بقبوله كما هو**» [3].

وأخبارٌ مثل هذه هي ما ألهمَ إيليف ما أملته على لسان شمس من مواعظَ يلقيها في الرواية على جلال الدين الرومي. تقول شيمل في حديثها عن الرومي: «**ويأخذ عليه آخرون أنَّه جمع حوله الوضعاء؛ أما رده فكان: إذا كان مريدي أناساً طيبين، فسأغدو أنا نفسي مريدهم؛ أما وهم سيئون، فاتخذهم مريدين.**

وحقاً لاذ كثير من الفقراء وأهل الفاقة بأعتاب الرومي» [4].

لم يكن وعظ التبريزي مجرد وعظ فحسب؛ بل إنه قام حقاً في الرواية بإنقاذِ مُومسٍ من البؤس الذي تعيش فيه وأحيا في قلبها الإيمان والقوة، ما حثّها على إنقاذ نفسها. تقول وردة الصحراء في الرواية بعد أن أدهشتها القوة التي وجدتها في نفسها في مواجهتها لبيبرس: «**فبعد أن ضربني بيبرس ورأيت الموت أمامي، أحسست بأن شيئاً ما في داخلي قد تغير إلى غير رجعة، شعرت بأن الخوف في داخلي قد تلاشى. وبشكلٍ أو بآخر، لم أعد أكترث. فقد عزمتُ على تكريس ما تبقّى من حياتي**

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٠٢.

[2] المصدر نفسه. ص: ٣٠٢-٣٠٣.

[3] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٣٠٤.

[4] المرجع نفسه. ص: ٧٩.

لله. ولا يهمّ أسيدوم ذلك يوماً واحداً أم سنوات عدة آتية. فقد قال شمس التبريزي: إن الإيمان والحب يجعلان البشر أبطالاً لأنهما يزيلان الخوف والقلق من قلوبهم، وقد بدأت أفهم قصده»[1].

أنقذ التبريزي وردة الصحراء مراراً. ففي المرة الأولى حاول بيبرس أن يلوذ بوردة الصحراء ويضربها لمّا كُشِفَت متخفيةً في المسجد، تستمع لخطبة الرومي[2]، وأنقذها أخرى إذ بعث القوة على التغيير والإيمان في قلبها، وذلك منهج آخر ينتهجه الصوفيون في حياتهم؛ إذ ينبذون العنف ويبذلون أنفسهم لحماية الخلق فهم يد الله في أرضه.

ينهج عزيز زاهارا في الرواية نهج الصوفيين. وتتحدث إيليف عن عزيز كأنه شمس التبريزي في عصرٍ آخر وصورة أخرى، فتقول: «**كان عزيز رجلاً مسلماً، يرفض العنف، وله آراء إنسانية قوية، وكان يقول: إن اللغة تخفي الحقيقة أكثر مما تكشفها. لذلك، يسيء الناس دائماً فَهْمَ أحدهم للآخر وتقديره له. في عالم محفوف بالتّرجمات السيئة، لا فائدة تُرجى في أن يكرّسَ المرءُ نفسه لأيّ موضوع، لأنه يمكن أن تكون أشد قناعاتنا ناجمةً عن سوء فَهْم بسيط. وبصورة عامة، يجب ألا يكون المرء متشدداً ومتصلباً في أي شيء**»[3].

وفي موضع آخر يضع التبريزي نفسه وسط شجار بين صاحب الحانة وزبونين آخرين، فيصيح به شمس التبريزي: «**توقف عن ذلك. إنك ستقتله. أهذا ما تنوي عمله؟**»[4] وتتابع الروائيّة على لسان شمس: «**ولمّا كنت صوفياً، فقد أقسمتُ أن أحمي حياة الناس وألّا أُلحِقَ أذى بأحد. ففي عالم الأوهام الذي نحياه، يوجد كثيرٌ من الناس المستعدين للتشاجر دونما سبب، وآخرون يتشاجرون لسبب ما. أما الصوفي فلا يتشاجر مع أحد حتى لو كان لديه سببٌ يدعوه إلى ذلك. فلا يوجد ثمّة داع يجعلني ألجأ إلى العنف. لكن بإمكاني أن ألقيَ بنفسي مثل بطانية ناعمة بين صاحب الحانة والزبونين لأفصلهم عن بعضهم**»[5]. ويتوافق هذا الموضع مع منزلة النَّفْس المرضية لدى الصوفيين التي تحدثت عنها في الأطوار السبعة[6].

يتتبع المجتمع عورات الناس في حين يترفّع الصوفي عن ذلك، منشغلاً بمراقبة حال قلبه مع الله عن إلقاء الأحكام على الخلق. يتناول شمس مَرَضَي النميمة والتشهير بالآخرين بالنقد، فيقول: «**إنَّ النميمة والتشهير بالآخرين وشتمهم طبيعة ثانية لدى بعض الأشخاص؛ فقد تناهت إليّ أحاديثُ وشائعات عني. فمنذ قدومي قونية، انتشرت شائعات كثيرة، لكن ذلك لم يفاجئني. فمع أن القرآن**

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٣٧.

[2] انظر الصفحات من المصدر نفسه: ١٨٢-١٨٣-١٨٤-١٨٥.

[3] المصدر نفسه. ص: ٢٣٧.

[4] المصدر نفسه. ص: ٤٩.

[5] المصدر نفسه. ص: ٤٩.

[6] انظر ص: ٥٩ من هذا البحث.

يقول إنّ النميمةَ وقذف الناس إثمٌ كبير، قلّما يبذلُ معظم البشر أيَّ جهد لكبح أنفسهم عن ممارسة ذلك. فهم لا يكفّون عن إدانة شاربي الخمر، أو البحث عن النساء الزانيات لِرَجمِهِنْ، لكن عندما يتعلق الأمر بالنميمة التي هي إثمٌ أعظم بكثير في نظر الله، فإنهم لا يعرفون أنهم يرتكبون إثماً»[1].
ونجد مراقبة شمس لحاله مع الله مبتعداً عن أحوال الخلق في موضع آخر: «**يقول الصوفي: يجب أن أركّز على علاقتي الداخلية مع الله، بدلاً من أن أُطلِقَ أحكاماً على الآخرين. إذ إنّ رجلَ الدين المتعصب يتسقّط أخطاء الآخرين على الدوام. لكن لا تنسوا، أيُّها التلاميذ، أن الشخص الذي يتذمَّر من الآخرين في معظم الأحيان، يكون مخطئاً هو نفسه**»[2].

ويرد عليه الشيخ ياسين: «**توقف عن تشويش أفكار تلاميذي**»[3]، فيرد شمس: «**إن كلمة الله كاملة لا تبحث عن التفاصيل على حساب الكل**»[4]. ثم يوجهه شمس نهاية المطاف ويسدي إليه بنصيحة: «**تابع عملية التوجيه، ما دمت لا تنسى أن يكون توجيهك محدداً، وألا توجد كلمة فوق كلمة الله)، ثم أضاف: (لكن لا تحاول أن تعظَ من بلغوا مرحلة التنوير، فهم يستمدّون متعةً مختلفة من الآيات القرآنية، وليسوا بحاجة إلى توجيه أو إرشاد شيخ)... ما الشريعةُ إلا مركبٌ في محيط الحقيقة. فإنّ الباحث الحقيقي عن الله سيغادر المركب إن عاجلاً أم آجلاً، ويغوص في البحر**»[5].

ينبذ المتصوفة عمل العقل ويتوجهون لمراقبة أعمال القلب قبل أعمال الجارحة توضح ذلك شيمل، إذ تقول: «**يتحدى العشق أيَّ عمل عقلي للتوضيح. فالعقل على الحقيقة ﴿كمثل الحمار يحمل أسفاراً﴾ (سورة الجمعة: ٥)، كما ردّد ذلك الصوفية ومنهم الرومي مع التعبير القرآني. العقل «حمار أعرج»، وليس مثل البراق المجنح، الذي حمل حضرة محمد؛ إلى الحضرة الإلهية. ويسأل الشاعر: «هل رأى أحدٌ قطّ براقاً أعرجَ؟!» لأن: العشق معراج إلى سطح سلطان الجمال**»[6].

يَظهرُ شمس في عددٍ من المواضع وهو يحاول التّظاهر بمخالفة أحكام الشريعة، لاختبار عمل الباطن لدى الرومي ومن يحيط به وليمنحه درساً مفاده: لا تعبأ بالخلق، وانشغل بشهودك الخالق في نواياك وأعمالك. ويشبّهُ التبريزي الشريعةَ بالشمعة، فما هي إلا أداةٌ للوصول، وليست هي الغاية البتّة:

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص:٣٢٨.
[2] المصدر نفسه. ص: ٣٧٣.
[3] المصدر نفسه. ص: ٣٧٣.
[4] المصدر نفسه. ص: ٣٧٣.
[5] المصدر نفسه. ص: ٣٧٣-٣٧٤.
[6] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥٤٨.

«إن الشريعة كالشمعة، توفّر لنا نوراً لا يُقدّر بثمن. لكن يجب ألّا ننسى أن الشمعة تساعدنا على الانتقال من مكان إلى آخر في الظلام، وإذا نسينا إلى أين نحن ذاهبون، وركّزنا على الشمعة، فما النّفع من ذلك»[١].

نجد أيضاً تشبيه العقل بالشّمعة في كتاب شيمل، فيرد: **«وليس العقل شيئاً في ذاته، لأنه عَصاً يمكن أن تعين الأعمى على أن يجد طريقه في الظلام، فماذا يصنع الأعمى بالشمعة؟ هذه هي حال من لم يرَ جمالَ الحبيب ويجعل العقل قِبلَته. أو يمكن أن يُشبّه العقل بالفراشة، والمعشوقُ بالشمعة.**

ومثلما يعجز الطفل عن فَهم (أحوال العقل)، يعجز العاقلون عن فَهم العشق. وكثيرٌ من الإشارات إلى المجنون، وهو غائب عن نفسه تماماً في عشقه القويّ لـ«ليلى»، تشير إلى هذا القصد: تكفّ قيود العقل عن أن تعوق النفس العاشقة في تطوافها الملتهب في صحاري العشق»[٢].

وفي تحضير الرومي والتبريزي لأداء رقصة سما تستنكر كيرا زوج الرومي صنيعهما، وتسأل الرومي: **«ماذا يحدث هنا؟ عن أي رقصةٍ يتكلّمان؟... مولانا إنّك عالم مبجل، ولست شخصاً عادياً. ماذا سيظن الناس بك؟»** [٣].

يطمئنها الرومي: **«(لا تقلقي) قال الرومي، (لقد تحدثنا أنا وشمس عن هذا الأمر منذ مدّة من الزمن. نريد أن نقدّم رقصةَ الدراويش. إنَّها تدعى (سما)، وإننا نرحب بأن ينضمّ إلينا جميع الذين يتوقون إلى الحبّ الإلهي»**[٤].

تساور الشكوك الرومي، ويلجأ إلى شمس ليشاوره في الأمر، فيمنحه جواباً يُثلِجُ صدره. يقول الرومي: **«بدأ رأسي يؤلمني بشدّة، لكن الألم كان طفيفاً بالمقارنة مع العذاب في قلبي. (ماذا لو لم يحبها الناس؟ فليس جميع الناس يحترمون الرقص)، قلت لشمس، راجيةً أن يكون لما قلته تأثير فيما سيقوله بعد ذلك، (على الأقل تأجيل أداء الرقصة مدّة من الوقت).**

(وليس جميع الناس يحترمون الله كثيراً)، قال شمس، (فهل نضع الإيمان به جانباً أيضاً؟). كانت عبارته هذه نهاية المناقشة. فلم تعد توجد كلمات أخرى».[٥]

تتحدث شيمل عن الرقصِ الصوفيّ والدوران في إطار حديثها عن العشق والعقل، فتقول: **«والعشق الذي يهدم حدود الهجر، هو القوة الموحدة على جهة الحقيقة: يعطي الاتّحاد لمئات الآلاف من الذرات؛ ووجوهها الموجهة في الوقت الحاضر نحو جهات مختلفة ومتصارعة غالباً ونحو**

---

[١] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص:٧٦.

[٢] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥٤٩.

[٣] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٨٥.

[٤] المصدر نفسه. ص: ٣٨٥.

[٥] المصدر نفسه. ص: ٣٨٥.

غايات ذاتية أنانية، يوجهها العشق نحو شمس الأزل الوحيدة. وهناك ستوحّد في الرقص الصوفي الدوار وتعيش بعد أن تتخلص من نفوسها في وحدة أسمى، لا تميز فيما بين ورد وشوك، أو هند وترك. ذاك أنّ دين العشق لا يعرف تمييزاً بين الشعب الاثنتين والسبعين: إنه مختلف عن الأديان جميعاً»[1].

نجدُ مما سبق أنّ إيليف أفادت من المصادر التاريخية ومن أشعار الرومي، التي انشغلت المصادر التي وقَفَتْ عليها بدراستها، وذلك يشير إلى سَعَة علم الروائيّة بما يحيط بحياة الرومي واطّلاعها على دقائق الفكر الصوفي المشرقيّ مما أهّلَها لتستلهم أحداثَ روايتها وتحلّ الأخبار والأشعار في صورة مونولوج فنيّ تارة، وحوارات تارة أخرى. ولم تضع أفكار الصوفية بقالب يُنفر قارئ الرواية ويُبعد الرواية عن أدواتها التي تمنحها القوّة والمتانة وتقر بها لأن تكون فناً يلامس رغبة المتلقي ويشد انتباهه، واستطاعت أن تجمع أفكار الصوفية وتجعلها في شخصية واحدة (شمس التبريزي) بمواضعَ متفرقة تتماشى مع الأحداث التي رسمتْهَا الروائية مما يدلّ على حسن التوظيف للخبر التاريخي وللفكر الصوفي في عمل الروائية.

٣- حضور ابن عربي وأبي يزيد البسطامي في (قواعد العشق الأربعون):

نجد في رواية (قواعد العشق الأربعون) ضربين من الحضور لشخصية محيي الدين بن عربي: حضور صريح، وحضور ضمني.

أما الصريح فهو في ذِكْرِ السيد برهان الدين للقاء ابن عربي بالرومي وهو صغير السِّن يمشي خلف أبيه بهاء، إذ قال عنه: «**سبحان الله محيط يمشي وراء بحيرة**»[2]. وأمّا الضمني فلا تَذكُر إيليف ذكراً صريحاً تتلمذ التبريزي على يد ابن عربي مدة من الزمن، وإنما نجد ذِكْر ذلك يتخفّى وراء سؤال التبريزي للرومي عن النبي محمد ﷺ وبايزيد البسطامي، ذلك أن الخلاف الذي أسفر عنه مغادرة شمس التبريزي لابن عربي وخيبة أمله في أن يكون ابن عربي هو المكمّل له روحياً خلاف حول النبي والولي أيهما أعلى درجة. نظر ابن عربي في تلك المسألة إلى نسبة الولاية، فقال: إن الولي أعلى من النبي؛ ومقصده من ذلك أن نسبة الولاية في الولي تفوق نسبة الولاية في النبي. فالنبي ليس بحاجة إلى الولاية في حضور النبوة فيه ونزول الوحي عليه وزيارة الملك جبريل له مراراً، وليس بمفتقر إلى الكرامة مادامت المعجزة تسري على يديه. فالنبوة جبر والولاية اختيار وبذلك رأى ابن عربي أن أبا يزيد البسطامي شهد الله في نفسه اختياراً فقال: (سبحاني) قاصداً حلول الله فيه! وليس موضع البحث بمتسعٍ لذكر مسألة الحلول والانحلال، وإنّما أودّ الإشارة إلى وجهة نظرِ كلٍّ من التبريزي وابن عربي، دون أن أرجح قولاً على آخر، فهو ليس موضع فتوى أو إصدار أحكام على ولي منهما. فحُكْم ابن عربي في المسألة نسبة الولاية في كل من النبي والولي والاصطفاء والاختيار، فالولي حصل على

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥٤٧.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ١٠٤.

الولاية باختياره، والنبي سرت فيه النبوة باصطفاء الله له. وبذلك لم يستنكر ابن عربي على أبي يزيد البسطامي قوله: (سبحاني)، وقول النبي محمد ﷺ: عبد لله سبحانه.

ومما يشفع لابن عربي نظرته تلك أنَّ الخضر وهو من الأولياء كان أكثر علماً، ومرشداً أكثر تروٍ وحكمة من كليم الله النبي موسى؛. ففي قصة سيدنا موسى والخضر نجد الولاية أعلى من النبوة. يذكر علي شودكيفيتش في كتابه المترجم «الولاية والنبوة عند الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي» وصفاً للأولياء ثم يتبعه قوله: «**وهم على علم من الله لا يعلمه غيرهم، ويستعين ابن عربي في تأييد ما يقول عن الأفراد بقصة موسى مع الخضر، كما وردت في سورة الكهف؛ ففي هذه القصة يبدو موسى في صورة المدهوش المستغرب، وعلى الرغم من وعده المتكرر بعدم سؤال صاحبه الخضر (وهو من الأفراد) إلا أنه _من فرط دهشته_ نسي وعوده، وانبرى يجادل صاحبه وينكر عليه أفعاله التي رآها خارجة تماماً عما يقرره الشرع**»[1].

كما أن صاحب «الولاية والنبوة» يعزو انزعاج بعض العلماء مما قاله ابن عربي إلى غموض عبارته، فيقول في حديثه عن مقام الأفراد: «**ولكي تكتمل الصورة المتعلقة بدرجة الأفراد يجب أن نكون على ذكر من أن (مقام القُربى) يحتلّ مكانةً بين مقام الصديقية – الذي يعدُّه بعض الصوفية مثل الإمام الغزالي قمّةَ مراتب الولاية – وبين (نبوة التشريع)، أي فوق الصديقية ودون النبوة التشريعية. بل كان مقام القربى، كما يقول ابن عربي مقاماً ﷺ قبل أن ينزل عليه الوحي. وقد رأينا كيف أن ابن عربي لم يتردّد في أن يسمي مقام القربى هذا النبوة العامة أو النبوة المطلقة.**

ومهما يكن من أمر هذا الإطلاق فإن الذي لا شك فيه هو أن بين الأولياء والأنبياء – بالمعنى الاصطلاحي للأنبياء– خطاً فاصلاً، وأن الأولياء ليسوا إلا ورثة للأنبياء، وقد يكون هذا الخط الفاصل غامضاً أحياناً في بعض نصوص ابن عربي، الأمر الذي يفسّر لنا سرَّ الانزعاج الذي نراه عند مفكِّر مثل ابن تيمية أو غيره ممن يذهبون مذهبه»[2].

وفي المقابل فقد نظر التبريزي إلى مقام النبي محمد ﷺ ولم ينظر إلى عدِّ النبوة والولاية. فمحمد خاتم الأنبياء والمرسلين وقد جعل الله محبة نبيه من محبّته «**قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ**» [آل عمران: ٣١]. وهو إمام الأنبياء والمرسلين في معراجه، ومقامُه مقامٌ لا ينازعه إياه نبي ولا ولي، ولهذا الجدل حول المسألة غادر التبريزي ابن عربي بخيبة أملٍ في أنّه لم يلتقِ صديقه الروحي بعد، وليس ابن عربي بصديقه الذي يبحث عنه باحثاً مجدداً عن صديق روحي تكتمل فيه روحه. وهذا ما دفعه ليسأل الرومي – فور لقائه– عن النبي محمد وأبي يزيد البسطامي «**(قل لي أرجوك، من هو الأعظم برأيك: النبي محمد أم الصوفي أبو يزيد**

---

[1] شودكيفيتش، علي. ترجمة: أحمد الطيب. الولاية والنبوة عند الشيخ الأكبر محيي الدين بن العربي. ص: ١٠٦.

[2] المرجع نفسه. ص: ١١١– ١١٢.

البسطامي؟) فقلت: (ما هذا السؤال؟)، كيف يمكنك أن تقارن بين نبينا العظيم عليه الصلاة والسلام، خاتم الأنبياء والمرسلين، وبين صوفي سيء السمعة؟). تجمع حولنا حشد من الناس الفضوليين، لكن الدرويش بدا غير مكترث بهم، وقال بإلحاح وهو لا يزال يحدّق في وجهي: (أرجو أن تفكر في الموضوع. ألم يقل النبي: يا رب اغفر لي عجزي عن معرفتك حق المعرفة، في حين قال البسطامي: طوبى لي، فأنا أحمل الله داخل عباءتي؟ فإذا كان هناك رجل يشعر بأنه صغير بالنسبة لله، بينما يدّعي رجل آخر بأنه يحمل الله في داخله، فأيّهما أعظم؟»[1].

استطاعت إيليف من خلال ألفاظ مثل: (أرجوك، بدأ قلبي يخفق بقوة، بدا كأنه حجابٌ قد أزيل وكان تحته لغز مثير ينتظرني، عرفت الآن أنه ليس مجنوناً، بل مجرد رجل يطرح سؤالاً، سؤالاً لم أفكر به من قبل)، وكثيرٍ غيرها من الألفاظ والعبارات، استطاعت أن تبيّن ما كان يحتوي عليه قلب التبريزي من رجاء وخوف من أن يكون قد أخطأ المسير إلى غايته في لقاءه الرومي، بالإضافة إلى الشوق والأمل والتعطّش لأن يجد لدى الرومي الإجابة التي يرغب في سماعها. ونجدها أيضاً قد التمست لابن عربي عذراً بما قالته على لسان الرومي بعد سؤال التبريزي له: «**سأقارن بين القولين. ومع أن قول البسطامي يبدو أعلى، فإني سأخبرك لماذا العكس هو الصحيح**»[2]. ويرجح بعد ذلك الرومي ما يتوافق مع الإجابة التي يأمل التبريزي سماعها، فيقول: «**كما ترى فإن حبَّ الله محيطٌ لا نهاية له، ويحاول البشر أن ينهلوا منه أكبر قدر من الماء. لكن في نهاية المطاف، يعتمدُ مقدارُ الماء الذي يحصل عليه كلٌّ منا على حجم الكوب الذي يستخدمه. ففي حين يوجد لدى بعضهم براميل، ولدى بعضهم دلاء، فإن لدى بعضهم الآخر طاسات فقط**»[3]. وبذلك فقد انشرح صدر التبريزي وانفرجت أساريره: «**بينما كنت أتحدث، رحت أراقب قسمات الدرويش وهي تتحول من ازدراء خفيف إلى شكر واضح، ومنها إلى ابتسامة رقيقة لشخص يرى أفكاره في كلمات شخص آخر. (كان وعاء البسطامي صغيراً بعض الشيء، وقد روى عطشه بعد أن نهل جرعة، وكان سعيداً بالمرحلة التي بلغها. كان شيئاً عظيماً أن يدرك الإله في نفسه، لكن بالرغم من ذلك، لم يتمكن من التمييز بين الله وبين وحدة النفس. أما النبي، فقد اختاره الله ولديه كوب أكبر بكثير لكي يملأه. لذلك سأله الله في القرآن: ألم نشرح لك صدرك؟ وهكذا شرح صدره، وكان كوبه ضخماً، كان عطشاً على عطش بالنسبة له, مع أنه من المؤكد أنه يعرفه كما لا يعرفه شخص آخر). ابتسم الدرويش ابتسامة عريضة ودودة، وأومأ وشكرني. ثم وضع يده على قلبه ببادرة امتنان، ولبث هكذا بضع ثوانٍ. وعندما التقت عيوننا ثانية، لاحظت مسحةً من اللُّطف قد تسلَّلت إلى نظرته**»[4]. وبذلك فسَّر التبريزي

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٢٣٢.

[2] المصدر نفسه. ص: ٢٣٢.

[3] المصدر نفسه. ص: ٢٣٢-٢٣٣.

[4] المصدر السابق. ص: ٢٣٣.

قولَ البسطامي (سبحاني)، وقول النبي محمد بالعبودية؛ بأن وعاء النبي أوسع من كوب البسطامي، فكوب البسطامي امتلأ سريعاً بشهود الله، فرأى الله في نفسه وغاب عنها في حين كان النبي أكثر وعياً في شهود الحضرة الإلهية، فبقي على عبوديته على الرغم من رؤيته الله في معراجه إليه، وذلك كرمٌ من الله بأن شرح صدره وجعله واسعاً لا يمتلئ بشهود الحضرة الإلهية وإنما يمتلئ بالعبودية والامتثال لأوامر الحق.

نجد في المصادر ما يؤكد لقاء التبريزي بابن عربي وموقفه منه، فتذكر شيمل: «**ويبدو أيضاً أنه لقي ابن عربي، وقد كان أكثر انتقاداً لمؤلفاته وموقفه – فإن الشيخ الأكبر ذا التأملات المتصلة بالمعرفة الإلهية، ذلك الذي تركت مؤلفاته تأثيراً كبيراً في التصوف المتأخر، بدا لشمس الدين غير ناضج ومتعجرفاً immature and arrogant؛ رأى أن سلوكه غير منسجم مع الشرع، وشبّه الشيخ الأكبر بحصاة، في حين أن الرومي لؤلؤة.**

هذه الشهادة كما تلحظ في (مقالاته) مهمة بمقدار ما تعيننا على تحديد مبلغ تأثير ابن عربي في الرومي... فإن التأثير المحتمل لتعليمه أو لموقفه الكليّ في جلال الدين كان مرجوحاً بكراهية شمس لهذه النظريّات ولكلّ عبءٍ تنظيري – حتى روائع الأدب الصوفي كانت عند شمس أقلّ أهمية من حديثٍ نبويٍّ صحيح واحد» [1].

كما أني أوردت سابقاً من المصادر ما يؤيد سؤال التبريزي للرومي عن بايزيد البسطامي والنبي محمد في حديثي السابق عن لقاء التبريزي بالرومي[2]. وإذا ما وقف الباحث على حديثٍ يعرف العشق في شرح شيمل لأبيات الرومي، وجدها تُلمح إلى العشق عند بايزيد بوصفه صوفياً ضمن قائمة من الصوفيين وعند النبي محمد الذي كان بداية العشق الطاهر مع بدء الخلق، فتقول: «**العشق يُفني العاشق، وهكذا يمزّق الحُجب التي تغطي وجه المعشوق: الموت الصوفي ينتهي بالوصال.**

العشق هو أن تحلق فوق السماء،

وأن تمزق كل لحظة مائة حجاب.

هذه هي نتيجة العشق – لكن الإنسان قد يسأل: كيف يستطيع الإنسان أن يعشق؟ – كيف يستطيع الجرأة على التوجه نحو الله الدائم [سبحانه] بإحساس العشق؟ الصوفية – مثل العارفين في أديان أخر– أحسّوا أن العشق هبة إلهية؛ والإنسان في ضعفه لن يكون قادراً على جذبه أو نبذه: عبر بايزيد عن حيرته في أن الحق يحب مخلوقاً بائساً مثله؛ ويحيى بن معاذ الخطيب ذكر الله دائماً بلطفه السابق، والحلاج تحدث عن العناية الأزلية لله، التي من دونها ما كنت تدري ما الكتاب وما الإيمان.

---

[1] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٦٢.

[2] انظر ص: ٣٠، ٣١، ٣٢ من هذا البحث.

هذا العشق الذي فهمه الصوفية من التعبير القرآني ﴿يحبهم ويحبونه﴾ (المائدة:٥٤) تجلّى منذ اللحظة الأولى للخَلق. فرعه في الأزل، وأصله في الأبد، كما يقول الرومي في ضربٍ من المفارقة. بدأ هذا العِشق بالخطاب الإلهي ﴿ألست بربكم﴾ (الأعراف:١٧٢)، في مهرجان الميثاق الأزلي. هنا سَلَّم الصوفية خمرة العشق؛ تلك الجرعة الأولى من الكأس الأبدية للسعادة والبلاء والاشتياق التي ستسمّ حيواتهم حتى البعث والنشور. لأنّهم بإجابتهم «بلى»، قبلوا طواعية أن يأخذوا على عاتقهم كل «البلاء»، الذي سيقذفه الحق عليهم علامات على لطفه. وفي كلمات الأنبياء، وفي ذكر الدراويش، وفي ألحان السماع، هذا الخطاب الإلهي الأزلي الذي موضوعه العشق جيء به إلى عامة الناس لعلّهم يتذكرون وعدهم السابق ويتوجهون نحو الله [سبحانه] وعشقه.

هذا العشق الطاهر كان مع محمد؛ في بدء الخَلق. ومن أجله وحده خُلِق العالم، وعندما اتخذ صورته البشرية الأرضية، صار العشق الإلهي مرّة أخرى متجلياً لأمّته» [١]. فشيمل تؤيّد ضمنياً ما رآه التبريزي وهو ما أوردته إيليف غاضّة طرفها عن إيراد خلاف التبريزي مع ابن عربي طالما أنها تود أن تظهر ما يقوم على الوئام والألفة لا التفرقة والخلاف بين صوفيي المشرق.

استلهام إيليف لقصص الخضر وموسى (عليهما السلام):

تتناول شيمل الحديث عن صفات الصوفيين التي أَطلَقت عليها إيليف والصوفيين «الأطوار السبعة»، فتذكر الخضر؛ تقول: «**وعلى قدر ما يكون رجال الحق آلات غير واعية لإرادة الحق الخارجة عن طاقة العقل البشري، يدرك الإنسان لماذا يقترفون أحياناً أعمالاً تبدو تخريباً صرفاً، لكنها تقصد إلى تحسين شروط الإنسان: في حالات كهذه، يكونون مثل الخضر، المثال الكامل لولي الحق، الذي وصفت أعماله الثلاثة التي بدت تخريباً في الظاهر في القرآن (تراجع سورة الكهف). ولا يمكن قياس سلوكهم بمعايير بشرية؛ ذاك أن (طاعة العامة جناية الخاصة) و(صلة العامة حجاب الخاصة)**»[٢].

تكثر الإشاعات حول شمس في الرواية ويزعج ذلك سلطان ولد، ويشبه صداقة الرومي وشمس التبريزي بالرفقة الروحية بين موسى والخضر، فيقول: «**من الواضح أنهم لم يقرؤوا القرآن، لأنهم لو قرؤوه، لعرَفوا أن هناك قصصاً مماثلة تحكي عن الرفقة الروحية، مثل قصة موسى والخضر.**

فهي تَرِد في سورة الكهف بوضوح شديد. فقد كان موسى رجلاً يحتذى، عظيماً إلى درجة أن يصبح نبياً ذات يوم، فضلاً عن أنه زعيمٌ ومشرّع أسطوري. ثم جاء وقت أحس فيه بأنه بحاجة

---

[١] شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. ص: ٥٥٤- ٥٥٣.

[٢] المرجع نفسه. ص: ٥١٥.

ماسة إلى رفيق روحي ليفتح عينه الثالثة؛ ولم يكن ذلك الرفيق سوى الخضر، معزي المفجوعين والمكروبين.

قال الخضر لموسى: (أمرني الله أن أجوب العالم، وأن أفعل ما يجب أن أفعله. وتقول إنك تريد أن ترافقني، فإن رافقتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدثك أنا به).

فقال موسى: ستجدني صابراً ولا أَعصي لك أمراً.

فانطلقا، وزارا أماكن عدة في طريقهما، لكن موسى رأى من فعله عجباً، فقد قتل غلاماً وخرق سفينة، فلم يتمالك موسى [نفسه ويُحجم] عن سؤاله: (لماذا فعلت هذه الأعمال الفظيعة؟).

(ألم أطلب منك ألا تسألني؟).

وفي كل مرة كان موسى يسأله، كان يعتذر منه ويعده بألّا يسأله ثانية. وفي كل مرة، كان ينكث بوعده! وفي النهاية، أبان له الخضر سبب تصرفاته. وشيئاً فشيئاً، فهم موسى أن الأمور التي قد تبدو خبيثة أو تعيسة، غالباً ما تكون نعمة مغلفة في شكل نقمة، وعندما تبدو الأمور جيدة، فقد تكون ضارة على المدى البعيد. وأصبحت مرافقته القصيرة للخضر من أكثر التجارب المدهشة في حياته.

وكما في هذه الحكاية الرمزية، توجد في هذا العالم صداقات قد تبدو غير مفهومة للأشخاص العاديين، لكنها في حقيقة الأمر تشكل قنوات تُفضي إلى حكمة وبصيرة أعمق. وهكذا أعدّ وجود شمس في حياة أبي»[1].

تناولت إيليف قصة موسى والخضر –عليهما السلام– من سورة الكهف دون تغيير أو تحريف تناولاً موجزاً لم تتطرق فيه إلى التفاصيل كما أنها استقت ألفاظها من السورة نفسها، فنجد ما أوردته على لسان سلطان ولد يتوافق مع الآيات الكريمة: ﴿**فَوَجَدَا عَبْداً مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً (٦٥) قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْداً (٦٦) قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً (٦٧) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً (٦٨) قَالَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِراً وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْراً (٦٩) قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً (٧٠) فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً إِمْراً (٧١) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً (٧٢) قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْراً (٧٣) فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَاماً فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْساً زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً نُكْراً (٧٤) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً (٧٥) قَالَ إِنْ سَأَلْتُكَ عَنْ شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبْنِي قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّي عُذْراً (٧٦) فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْراً (٧٧) قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْراً (٧٨) أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ**

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٠٦-٣٠٧.

وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْباً (٧٩) وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَاناً وَكُفْراً (٨٠) فَأَرَدْنَا أَنْ يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْراً مِنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْماً (٨١) وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحاً فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْراً (٨٢)﴾

وفي موضع آخر يذكر الرومي سعي شمس التبريزي إلى أن يوصل الرومي إلى درجة الكمال، فعلى الرغم من أن أعمال التبريزي تثير الشكوك فهي في جوهرها تشبه ما قام به الخضر مع موسى؛. يقول: «**لقد فعل شمس كل ما فعله كي أصل إلى درجة الكمال، لكن أهالي البلدة لم يفهموا ذلك على الإطلاق. فقد تعمَّد شمس أن يذكي نار الثرثرة، ويستثير الأعصاب الحساسة، ويتفوه بكلمات تبدو للأذن العادية كفراً محضاً، فتصدم الناس وتستفزهم، حتى الذين أحبوه. فقد ألقى بكتبي في الماء، وأرغمني على نسيان كل ما كنت أعرفه. وسمع الجميع أنه كان ينتقد المشايخ والعلماء... فقد شرّع أبواب بيتنا لمومس، وجعلها تشاركنا مائدتنا، وطلب مني الذهاب إلى الحانة، وشجّعني على الاختلاط بالسكارى. وفي إحدى المرات، جعلني أتسوّل أمام المسجد عندما كنت خطيباً، وأرغمني على أن أحل مكان متسول مجذوم. في البداية أبعدني عن المعجبين بي، ثم عزلني عن النخبة الحاكمة، وجعلني أتواصل مع عامة الشعب. وبفضله تعرفت إلى أشخاص ما كنت لألتقي بهم لولاه؛ وبسبب إيمانه بأنه يجب تحطيم جميع الأصنام التي تقف حائلاً بين العبد والله، بما في ذلك الشهرة والثروة والمقام، بل حتى الدين. فكَّني شمس من جميع القيود التي كانت تقيدني بالحياة. وكان كلما رأى عائقاً فكرياً أو تحيزاً أو تعصباً، يتنكب للأمر ويواجهه بحزم.**

لقد كنت بحسب اعتقاده أَمرُّ بمرحلة التجربة والخطأ، وأمر بمراحل وحالات، يجعلني كلٌّ منها أبدو أشد اضطراباً وتشوشاً في عيون أتباعي المخلصين. فقد كان لدي عدد كبير من المعجبين، لكني تخلصت الآن من الإحساس بالحاجة إلى وجود معجبين حولي. وشيئاً فشيئاً، حطّم شمس سمعتي، وبفضله تعلمت قيمة الجنون، وذقت طعم الوحدة والعجز والافتراء والعزلة، وأخيراً الأسى.

ابتعد عن كل ما تراه مربحاً!

اجرع السم وأرق ماء الحياة!

اهجر الأمن وامكث في الأماكن المخيفة!

ألق بالسمعة، وتعرف على الخزي والحقارة!»[١]

لم تستق إيليف المادة المحيطة بموسى؛ والخضر أيضاً من سورة الكهف فحسب، بل نقع على موضعين اثنين أحدهما في (قواعد العشق الأربعون) والآخر في (الفتى المتيم والمعلم). وكلا الموضعين قد يرجع إلى الإسرائيليات. فأما الموضع الأول في (قواعد العشق الأربعون): يناقش

---

[١] المصدر السابق. ص: ٤١٧-٤١٨.

التبريزي القاضي في حديثهم عن مستويات قراءة القرآن وفهمه، ويُثار الجدل: هل الصوفي أقدر على فَهم القرآن من عالِم الشريعة؟ فيعرض التبريزي على القاضي أن يحكي له قصة: «**في أحد الأيام، كان موسى يسير في الجبال وحيداً عندما رأى من بعيد راعياً. كان الرجل جاثياً على ركبتيه، ويداه ممدودتين نحو السماء، يصلي. غمرت موسى السعادة. لكنه عندما اقترب منه دهش، عندما سمع الراعي يصلي.**

(يا إلهي الحبيب، إني أحبك أكثر مما قد تعرف. سأفعل أي شيء من أجلك، فقط قل لي ماذا تريد. حتى لو طلبت مني أن أذبح من أجلك أسمن خروف في قطيعي، فلن أتردد في عمل ذلك. أشويه وأضع دهن إليته في الرز ليصبح لذيذ الطعم).

اقترب موسى من الراعي لينصت إليه أكثر.

(ثم سأغسل قدميك وأنظف أذنيك وأفلّيك من القمل. هذا هو مقدار محبتي لك).

عندما سمع موسى ذلك، صاح مقاطعاً الراعي وقال: توقف، أيها الرجل الجاهل! ماذا تظن نفسك فاعلاً؟ هل تظن أن الله يأكل الرز؟ هل تظن أن لله قدمين لكي تغسلهما؟ هذه ليست صلاة. هذا كفر محض.

كرر الراعي الذي أحس بالذهول والخجل اعتذاره، ووعده أن يصلي كما يصلي الأتقياء. فعلّمه موسى الصلاة في عصر ذلك اليوم، ثم مضى في طريقه راضياً عن نفسه كل الرضا.

لكن في تلك الليلة، سمع موسى صوتاً، كان صوت الله: (ماذا فعلت يا موسى؟ لقد أنَّبت ذلك الراعي المسكين، ولم تُدرك معزتي له. لعله لم يكن يصلي بالطريقة الصحيحة، لكنه مخلص فيما يقوله. إن قلبه صافٍ، ونياته طيبة. إني راضٍ عنه. قد تكون كلماته لأذنيك كفراً، لكنها كانت، بالنسبة لي، كفراً حلواً»[1].

لا يقع الباحث في المصادر على القصّة التي أوردتها إيليف، وإنّما يجدها تشبه في مغزاها قصّة الراعي الذي تاهت ناقتُه عنه فلمّا وجدها تلفَّظَ بعبارات توحي بالكفر، فأخطأ لشدَّة فرحه بارتداد ناقته إليه. القصة التي ضربها النبي ﷺ في حديثه واتخذها مثلاً لفرح الله بتوبة عبده المؤمن. فالحديث النبوي لم يعنِّف صنيعَ الراعي، وإنّما أسند ذلك الخطأ في التعبير إلى الفرح الشديد الذي سيطرَ على ذلك الراعي البسيط. فظاهرُ العبارة كفرٌ غيرَ أنَّ العِبرة بما وقرَ في القلب لا اقتصر على القول.

عن أنس بن مالك عن النبي ﷺ: «**لله أشد فرحاً بتوبة عبده حين يتوب إليه، من أحدكم كان على راحلته بأرضِ فلاة فانفلتت منه، وعليها طعامه وشرابه. فأيس منها، فأتى شجرةً. فاضطجع في ظلها، قد أيس من راحلته. فبينما هو كذلك إذا هو بها، قائمة عنده، فأخذ بخطامها. ثم قال من**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٧٧-٧٨.

شدة الفرح: اللهم أنت عبدي وأنا ربك، أخطأ من شدة الفرح».[1]

أما الموضع الثاني في رواية (الفتى المتيم والمعلم)، فهو حين يتحدث سنان المعماري عن رغبته في إنشاء قنوات توصل الماء إلى الأحياء النائية، ويتدخل شيخ الإسلام في الوقت الذي ينتظر فيه سنان موافقة السلطان على ذلك، فيسأله الشيخ عن الفكرة بدايةً: أهي من عند الله أم من عند الشيطان؟ فيجيبه سنان: «**من عند الله بالتأكيد، لأنه يريدنا أن نوسع علمنا**»[2]. فيتدخل شيخ الإسلام قائلاً: لقد اكتشف الخضر – أسكنه الله فسيح جناته – الماء. هل تزعم أنك رجل مقدّسٌ مثله؟

قال سنان: «**إنني لا أساوي ظفر أي رجل مقدّسٍ. لقد ارتحل الخضر برفقة النبي موسى وفكّ أسرار الكون. وإذا ما قارنت علمي بعلمه، فإن علمي ليس سوى قطرة ماء. غير أنني أعتقد أننا نستطيع باستخدام المقاييس الصحيحة أن نحدد الموارد غير المنظورة**»[3]. يرى شيخ الإسلام في الرّواية أنَّ إنشاء قنوات المياه أمرٌ مبتدَع؛ كأنّ المعماري سنان يقول: انظروا قد جلبتُ لكم ماء الحياة. ويشبّه شيخ الإسلام هذا الماء بـ «عين الحياة» التي تَذكُر المصادر أنَّ سبب خلود الخضر قد يعود إليها، لما وجدها قبلُ ذي القرنين شرب منها فحصل على الخلود[4].

وتظهر إيليف ضعف قراءة شيخ الإسلام لقصّة الخضر عليه السلام ورجعيّته الفكريّة في رفض كلِّ ما هو مستحدثٌ وإن كان فيه النفع للناس، وقد ترمي من الإلماح لقصّة خلود الخضر أن تقول: إن الفنون ومنها الفنُّ المعماري قد تجعل مبدعها خالداً بخلود فنِّه، فيخلد ذكره، فكأنّ الفن عين الحياة لسنان المعماري تمنحه خلود الذِّكْر كما منحت مياهُ عين الحياة الخضرَ عليه السلام الخلود الحقيقي. وفي نفي سنان لتلك المقارنة الواهية تعبيرٌ من إيليف عن غياب فكرة الخلود فناً أو حقيقة عن فِكر سنان المعماري الذي يعظّم قبل أي شيء بناءَ المدن من أجل الناس وتسهيل أمور حياتهم؛ إذ يرى أنَّ البشرَ أهمّ من الحجر، وحياتهم تفوق الفن أهمية.

أيّاً تكن مصادر إيليف في استلهامها مادةً تؤهلها لتوظّف قصص سيدنا موسى والخضر عليهما السلام، فإنها ترمي في القصتين اللتين ورد فيهما ذكر موسى؛ إلى أن تجعل منه رمزاً للإنسان الذي يحتاج المرشدَ، ويتعجّل في إطلاق الأحكام، ويدرك تسرعه بعد ذلك، فيتمعن في الجوهر ويصل بذلك

---

[1] ابن الحجاج، مسلم. تحقيق: صدقي جميل العطار. صحيح مسلم، دار الفكر، بيروت –لبنان، ط١، ٢٠٠٣م. ١٣٤٧ كتاب التوبة.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٣٠٧.

[3] المصدر نفسه. ص: ٣٠٧.

[4] يذكر ابن كثير في «البداية والنهاية» ج١ ص ٣٢٨ أنه اختلف فيما يعزى إليه خلود الخضر فيقول: «وأما الخلاف في وجوده إلى زماننا هذا فالجمهور على أنه باق إلى اليوم. قبل لأنه دفن آدم بعد خروجهم من الطوفان فنالته دعوة أبيه آدم بطول الحياة. وقيل لأنه شرب من عين الحياة فحيي».

إلى الحقائق بعيداً عن القشرة الخارجية التي تصطبغ بها هيئة الأمور.

كما ترمي في القصتين اللتين ورد فيهما ذكر الخضر؛ إلى أن تجعل منه رمزاً للصوفيّ تارة، وللمنقذِ تارة أخرى للخير والحياة وبشارة النجاة ويد الله التي تمضي إصلاحاً في خلقه، تتحرك بمشيئته كيف شاء لحكمة إلهية ترمي لنجاة الخلق وريّهم بماء الحياة.

حضور قصص الأنبياء:

١- النبي محمدﷺ:

يذكر النبي محمد ﷺ على عجالة في مواضع متفرقة من روايات إيليف شافاق. في «لقيطة إستانبول» تدعو بانو أختها زليخا التي لم تَعتَدْ تناول العشاء مع عائلتها إلى المائدة، فتناديها: «**مرحباً بك أيتها الغريبة! هيا، شاركينا في عشائنا! لقد نصحنا النبي محمد أن نشارك الغرباء في طعامنا**»[١].

الدعوة إلى الطعام في الرواية دعوة إلى التآلف والتعايش، يؤيد ذلك نعت بانو زليخا بالغريبة ورغبتها في أن تشاركهم حياتهم البسيطة بعيداً عن عملها في صالون الوشم.

دعا النبي محمد ﷺ إلى إطعام الطعام: **{يَا أَيُّهَا النَّاسُ، أَفْشُوا السَّلَامَ، وَأَطْعِمُوا الطَّعَامَ، وَصَلُّوا وَالنَّاسُ نِيَامٌ تَدْخُلُونَ الجَنَّةَ بِسَلَامٍ}** [٢] وفي حضور هذا الأثر ما يبرز ثقافة الروائية واطلاعها على الأحاديث النبوية.

ويذكر النبي محمد ﷺ في رواية «الفتى المتيم والمعلم» في أربعة مواضع: يذكر في الأول منها بلوغ جهان العمر الذي نزل فيه الوحي على النبي محمد، وهو سن الأربعين: «**وعلى الرغم من أنه تجاوز الأربعين – وهي السن التي أصبح فيها محمد نبياً- وهو ماهر في حرفته، فإنه كان لا يزال يفضل حفر الأسس بيديه العاريتين بدلاً من الاضطرار إلى الانشغال بالأقواس والسقوف. وتمنى لو أن ثمة وسيلةً للاستغناء عنها كلها، وتمنى لو أن في وسع البشر العيش تحت السماء، من دون غطاء ولا خوف، يرنون إلى النجوم وهي تراقبهم، لا يملكون شيئاً يخفونه عنها**»[٣].

فيعبر الرقم أربعون الذي بدأ معه نزول الوحي على النبي واكتملت عند جهان معارفه ومهاراته، عن البدايات ووضع الأسس؛ فالنبي وضع أسس الدعوة إلى التآلف والمحبة وعبادة الله الواحد دون نزول تشريعات أو أحكام، وجهان يحب بناء الأسس بيديه تعبيراً منه عن الفترة المزهرة

---

[١] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٣٧.

[٢] صحَّحه الترمذي في سننه، ج٤، ص ٢٦٤ ت: معروف: عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ سَلَامٍ، قَالَ: لَمَّا قَدِمَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ المَدِينَةَ انْجَفَلَ النَّاسُ إِلَيْهِ، وَقِيلَ: قَدِمَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ ، فَجِئْتُ فِي النَّاسِ لِأَنْظُرَ إِلَيْهِ، فَلَمَّا اسْتَبَنْتُ وَجْهَ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ عَرَفْتُ أَنَّ وَجْهَهُ لَيْسَ بِوَجْهِ كَذَّابٍ وَكَانَ أَوَّلُ شَيْءٍ تَكَلَّمَ بِهِ أَنْ قَالَ: يَا أَيُّهَا النَّاسُ، أَفْشُوا السَّلَامَ، وَأَطْعِمُوا الطَّعَامَ، وَصَلُّوا وَالنَّاسُ نِيَامٌ تَدْخُلُونَ الجَنَّةَ بِسَلَامٍ .هَذَا حَدِيثٌ صَحِيحٌ.

[٣] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ١٨-١٩.

من العمل، وهي وضع أسس قوية تضمن للبشر العيش بسلام لا وضع الأسقف التي توحي بالاكتمال، لكنها –لا محالة– تؤدي إلى الانغلاق والتفرقة، وهو ما لا تود أن ترمي إليه الروائية، فهي تدعو في أعمالها إلى العيش بسلام بين الشرق والغرب والديانات كلها والماضي والحاضر والإنسان والحيوان والمدن وسكانها. فحضور هذا الأثر من ذكر بداية الوحي متوافق مع الدِّلالات التي تودّ إيليف تضمينها في أعمالها فوُفّقَت في هذا الموضع وأوصلت رسالتها في الدعوة إلى المحبة والعيش تحت سماء واحدة.

وفي الموضع الثاني يذكر جهان ما شاهده من ألوان الناس في جورجيا، ومنهم رجلٌ يرتدي ثوباً أخضر، فتصف إيليف هذا اللون بصفة المحبب لدى النبي محمد ﷺ وهو إمام، كأنَّها تربطُ الخضرة بالخير، والإمام بناشر ذلك الخير المتبع للنبي محمد ﷺ حتى في ملبسه، تقول على لسان جهان: «**وبينما كانت العربة تسير على امتداد الطريق، أوضح الموظف قائلاً: هذا الرجل من جورجيا وهذا أرمني. أما ذلك الرجل ذو الثياب الخضر فإمامٌ، لأن هؤلاء وحدهم الذين يرتدون ثياباً ذات اللون الذي كان يفضله النبي**»[1].

وفي الموضع الثالث في تعداد إيليف للمخلوقات تذكرُ العنكبوت بوصفها موضع اعتزاز كبير لأنهّا –كما تقول الروائية – أنقذت النبي ﷺ: «**وكانت العناكب موضع اعتزاز كبير لأنّها هي التي أنقذت النبي محمد ﷺ. وكان قتل العنكبوت، والأسوأ من هذا سحقه تحت القدم، إثماً عظيماً. وثمة حيوان آخر يعدّ مبشراً بحسن الطالع، وهو الفيل، ما جعل جهان يغتبط اغتباطاً شديداً**»[2]. لا يعد العنكبوت من وجهة نظر الدين الإسلامي مما يُحرّم قتله أو يُكره، وإزالتها وإزالة بيتها لا تمتنع؛ ذلك أنّها مما يؤذي الإنسان، فتدخل ضمن (الفواسق) إذا ما قِيست بإيذاء الفواسق التي ذُكِرت في حديث عائشة عن النبي ﷺ: «**خمس فواسق يقتلن في الحل والحرم: الحية، والغراب الأبقع، والفأرة، والكلب العقور، والحُدَيَّا**»[3].

وأمر كراهتها نظراً لأنها بَنَت بيتها على النبي ﷺ وصاحبه وهما في الغار. فالحديث في صحته نظرٌ، وهو حديثٌ مشهور، ولو أنه فرض صحته فإن ذلك لا يمنع أيضاً من قتلها، لأن المعجزة أجراها الله لحماية نبيه وليست تكريماً للعنكبوت. وليس من شأن البحث النظر في حكم قتل العنكبوت، وإنّما أرمي إلى القول: إن استحضار إيليف لحادثة غار ثور يدلُّ على اطلاعها على السيرة النبوية بصفتها من الإرث الإسلامي، وليس اطّلاعاً متفحصاً دقيقاً يتتبع الصحيح من المشهور، وإنّما تُورد ما يكثر تواردِه بصرف النظر عنه من الناحية التشريعية، إذ إنَّ ما يهمها في المجتمع المتلقّي هو السَّواد الأعظم من القراء، وليس مجتمع علماء الدين الإسلامي وحده بالتأكيد.

---

[1] المصدر السابق. ص: ٥٦.

[2] المصدر السابق. ص: ١٨٩.

[3] ابن الحجاج، مسلم. تحقيق: صدقي جميل العطار. صحيح مسلم. ص: ٥٥٧ – الحديث ٢٧٥١.

والموضع الرابع والأخير في رؤية النبي مناماً على هيئة ضياء ونور دون رؤية وجهه ﷺ، إذ تقول إيليف إنّ السلطان بنى المسجد لوعده النبي بذلك لمّا رآه مناماً إذا ما فتح جزيرة قبرص: «**خطرت فكرة المسجد ببال السلطان في حلم راوده، حيث رأى النبي ﷺ، واستدل من هاللته وليس من وجهه؛ لأن ما من إنسان على وجه الأرض يستطيع ذلك. ووعده سليم بأنه سيشيد مسجداً فخماً تُقام فيه صلاة الجمعة بأموال الغنائم إذا ما فتح جزيرة قبرص. فأشار النبي إلى الملائكة المنتظرين إلى جانبه، فما كان منهم إلا أن حلقوا في الهواء، متألقين مثل فراشات وتواروا عن الأنظار ليعودوا حاملين رقاً وعليه خريطة مسجد سليمية**»[1].

لا يقع الباحث في المصادر التاريخية على ذكر للرؤية التي أوردتها الروائية، وأغلبُ الظّن أنّ اختلاق رؤيةٍ تتضمّن النبي محمد ﷺ يناسبُ ما تُندّد به الروائية في روايتها من تصديق السَّواد الأعظم من المجتمع للأقاويل، أيّاً كان شأنها؛ صحيحة أو مختلقة.

تبرزُ إيليف في المواضع التي استحضرت فيها ذكر النبي ﷺ أثرَه في المجتمع الذي يحبُّ اللون المفضل لديه، ولا يعصي له أمراً وإن كان مناماً. وتعبّر بداية نزول الوحي عليه ﷺ عن الدعوة إلى العيش بسلام، وعبادة إله واحد، كما تحترم الكائنات التي لا نجدها ذات شأن، إذا ما ورد ذكرها في سياق معجزة نبوية. وإن كان هذا الحضور يبرز شيئاً، فهو يُبرز صورة النبي ﷺ لدى عامة المجتمع التي وُفِّقَت إيليف في نقلها إلينا، لا صورة النبي من وجهة نظر الروائية. وإنما تركت للمجتمع أن يتحدَّث عن تعظيمه النبي بلغته الخاصة التي عبَّرت عنها بأسلوبها الخاص.

٢- حضور النبي سليمان عليه السلام:

يذكر النبي سليمان في الرواية بصفته متغلّب على الجان؛ الأمر الذي يستعصي على الإنسان العادي. تقول إيليف في رواية «لقيطة إستانبول»: «**فعلى امتداد تاريخ البشرية، لم يتمكن سوى سليمان الحكيم من التغلب حقاً على الجان، على جيوشٍ من الجان، ولكنه حتى في ذلك المسعى، احتاج إلى مساعدة خاتَم معدنيّ ساحر. ولما لم يكن هناك من يضاهي سليمان الحكيم، فإن الأحمق المعجب بنفسه هو وحده الذي يفتخر بأسر جني**» [2] يذكر في الآي القرآني تسخير الجن لسيدنا سليمان: ﴿**وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ**﴾، [ص: ٣٧].

وإذا ما ذكر الجان، فإنه يذكر الملكين هاروت وماروت، ويرتبط ذِكرهم بذكر السحر. يُتّهم التبريزي بممارسة السحر الأسود، وأنه تدرّب على أيدي هاروت وماروت: «**بدا كأن نظراته تخترق الباب وهو ينظر إليّ، يدقق في تجاويف روحي وقممها، يفتش عن الأسرار التي خفيت حتى عني. لعله يمارس السحر الأسود، أو أنه تدرب على أيدي هاروت وماروت، الملاكان البابليان اللّذان**

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٣٧٥.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٢٥٣-٢٥٤.

حذّرنا القرآن منهما؛ أو أنه يمتلك مواهبَ خارقة تمكّنه من الرؤية عبر الأبواب والجدران، ومهما كان الأمر فقد أثار الذعر في نفسي»[1].

والملكان هاروت وماروت مذكوران في القرآن الكريم على أنّهما من أُنزِلَ عليهما السِّحر، لذا يمكنهم تعليمه للناس ووضعهم أمام خيار الإحسان والخير أو الضرر والشر بأنفسهم وبالآخرين. قال تعالى:﴿**وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُوا الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ وَمَا هُمْ بِضَارِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلَا يَنْفَعُهُمْ وَلَقَدْ عَلِمُوا لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الْآَخِرَةِ مِنْ خَلَاقٍ وَلَبِئْسَ مَا شَرَوْا بِهِ أَنْفُسَهُمْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ**﴾. سورة البقرة(١٠٢).

وإذا ما أراد أحدهم المبالغة في وصف ما يقوم به امرؤٌ من تصرّفٍ خارقٍ للعادة، فإنه يعزو للملكين ما يجري على يديه، وكأنه بلغ منتهى القدرة والقوة السِّحريّة، وهو ما نَسَبَه لشمس التبريزي المجتمعُ المحيط به ممن دهشوا لكراماته.

وتذكر إيليف قصّةً لسيدنا سليمان لم يرد شيء منها في القرآن الكريم وهي: «**قال القبطان قبل أن تضرب موجة أخرى ظهر السفينة: إن الأمر أشبه بقصة النبي سليمان. فثمة امرأتان زَعمت كلٌّ واحدة منهما أنها والدة الطفل نفسه. قالت المرأة المزيفة: اشطره نصفين، لكن الأم الحقيقية لم توافق على ذلك. والآن نحن نعرف من هو المروّض الحقيقي، ومن هو الدجّال**»[2].

لا يجد الباحثُ ذكراً لهذه القصّة في المصادر الإسلامية، وأنما نجدها في العهد القديم/سفر التكوين، في ذكر قصّة المرأتين الزانيتين، الآيات ١٦-٢٨: «**حينئذٍ أتت امرأتان زانيتان إلى الملك ووقفتا بين يديه. فقالت المرأة الواحدة: (استمع يا سيدي. إني أنا وهذه المرأة ساكنتان في بيت واحد، وقد ولدت معها في البيت. وفي اليوم الثالث بعد ولادتي وَلَدت هذه المرأة أيضاً، وكنا معاً، ولم يكن معنا غريبٌ في البيت غيرنا، نحن كلتينا في البيت. فمات ابن هذه في الليل، لأنها اضطّجعت عليه، فقامت في وسط الليل وأخذت ابني من جانبي وأمتك نائمة، وأضجعته في حضنها، وأضجعت ابنها الميت في حضني. فلما قمت صباحاً لأرضع ابني، إذا هو ميت. ولمّا تأملت فيه في الصباح فإذا هو ليس ابني الذي ولدته). وكانت المرأة الأخرى تقول: (كلا، بل ابني الحي وابنك الميت). وهذه تقول: (لا، بل ابنك الميت وابني الحي). وتكلمنا أمام الملك. فقال الملك: (هذه تقول: هذا ابني الحي وابنك الميت، وتلك تقول: لا، بل ابنك الميت وابني الحي). فقال الملك: (ائتوني بسيف). فأتوا بسيف بين يدي الملك، فقال الملك: (اشطروا الولد الحي اثنين، وأعطوا نصفاً للواحدة ونصفاً**

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٩٠-٩١.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ١٠٢.

للأخرى). فتكلّمت المرأة التي ابنها الحي للملك، لأن أحشاءها اضطرمت على ابنها، وقالت: (استمع يا سيدي. أعطوها الولد الحي ولا تميتوه). وأما تلك فقالت: (لا يكون لي ولا لك. اشطروه) فأجاب الملك وقال: (أعطوها الولد الحي ولا تميتوه فإنها أمُّه). ولما سمع جميع إسرائيل بالحكم الذي حكم به الملك خافوا الملك، لأنهم رأَوا حكمة الله فيه لإجراء الحكم»[1].

تجعل إيليف باستدعائها قصَّةَ المرأتين العلاقة بين الفيل شوتا والمروض جهان أشبه بعلاقة الأم بوليدها. ونجدُ في صفحات الرواية عنايةَ جهان بشوتا عنايةً كبيرة، فالمروّض لا يقوم على تقديم العناية باحتياجات الفيل الجسدية من غذاء ونظافة واهتمام بصحته فحسب، وإنما كان يحزن لحزن شوتا ويشعر به ويخشى عليه الأذى. وفي تصوير الروائيّة محبَّة جهان للفيل، وذكرها في هذا السياق قصة المرأتين، تأكيدُ قوّةِ العلاقةِ بين الإنسان والحيوان، فتتسع حدود المحبة وتتجاوز الإنسان إلى غيره من المخلوقات.

٣- حضور النبي نوح عليه السلام في أعمال إيليف شافاق:

«كان بوسبك سفير النمسا رجلاً فضولياً، وفي كل مرة كان يأتي فيها إلى القصر مدعواً ليناقش شؤون الدولة، يطلب اصطحابه إلى مأوى الحيوانات لمشاهدتها في وقت لاحق. كان حبه واهتمامه بالحيوانات قد جعلاه يملأ حديقة السفارة بأكبر عدد أمكنه الحصول عليه منها. وكان أهل المنطقة يطلقون على حديقته سفينة نوح، لأنه كان يحتفظ فيها بالأيائل المسطحة القرون، وبنات عرس، والسمامر، والوشق، والعقبان والقرود، والزواحف ذات الأسماء الغريبة، والغزلان، والبغال، ودب، وذئب، فضلاً عن خنزير. ما يجعل الخدم المسلمين يصابون بالهلع. وكانت الحيوانات المفضلة لديه هي النمور وشوتا»[2].

تشبه إيليف على لسان جهان حديقة القصر بـ «سفينة النبي نوح»، تعبيراً منها عن اشتمالها على كلِّ أنواع الحيوانات. وينطوي هذا التشبيه على تَتَبّع للغاية وليس العمل. فيشترك النبي نوح والسلطان في هذا التشبيه بعمليّة الجمع، ويفترقان في النية والغاية من ذلك الجمع، فالنبي نوح قام بجَمْعِ أصناف الحيوانات جميعاً في سفينةٍ بأمرٍ إلهي، وللاستبقاء عليها وحفظها إلى ميقاتٍ معلومٍ يستطيع بعده نشرها في أرض الله الواسعة ترعى من خيرها ما شاءت وتحافظ على حياتها وفق شريعة الغاب خاصّتها، في حين نيَّةُ السلطان حيازة كل غريب ونفيس، فالتباهي والاستعلاء، وهو ما ينافي الأوامر الدينية. فإذا كانت سفينة الله -رسول السلام- لمعشر الحيوانات، فإن سفينة السلطان (حديقة القصر) سجنٌ مرير واستملاك جائر لحيوانات قد توشك على الانقراض. وإذا كانت سفينة نوح قد ضَمِنَت الحياة لتلك الحيوانات، فإن حديقة السلطان كانت الهلاك؛ إذ اندلعَ فيها حريق، ولم تستطع

---

[1] فكري، القس أنطونيوس. سفر الملوك الأول، الكنوز القبطية. (د.ط) (د.ت). الإصحاح الثالث، ص١٢.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٢٠٨-٢٠٩.

بعض الحيوانات أن تصنع شيئاً سوى استقبال مهلكها في جنة السلطان المزعومة. واستخدام إيليف لهذا التشبيه يناسب لهجتها التهكّمية لعبثِ السلاطين في ذلك الزمن ولهوهم غير المسؤول، فهي تُبرز في هذا العمل حُبّها لإسطنبول وبغضها لاستهتار سلاطينا في سالف الأزمان.

وفي موضع آخر في رواية «لقيطة إسطنبول» تسردُ إيليف قصّة سفينة نوح على لسان الخالة بانو في أثناء تحضير العاشورية، فتقول: «**وبينما كانت الشابّتان تعملان معاً، تكسران الرمان وتنثران القرفة المطحونة واللوز المقشر على عشرات الطاسات المصطفة من فوق الطاولة، بدأت بانو حديثها:**

كان يا مكان في بلد ليس ببعيد، كان الناس يعيشون عيشة مخزية، وكان الوقت عصيباً، فما كان من الله إلا أن أرسل أخيراً (نوح) رسولاً بعد أن شهد هذا البؤس زمناً طويلاً، كي يقوِّم سلوك الناس ويمنحهم الفرصة للتَّوبة. لكن عندما فَتَح نوحٌ فَمه ليَعِظَهم بالحق، لم يستمع إليه أحدٌ وقُوطعت كلماته بصبّ اللّعنات عليه، سبوه وشتموه وقالوا عنه: مجنون ومعتوه ومُتقلّب الأطوار...

رمقت آسيا خالتها بنظرة وابتسامة مدركةً كيف الوصول إليها:

– لكن خيانة زوجة نوح هي التي دمَّرته أكثر من أيّ شيء آخر. أليس كذلك يا خالتي؟ ألم تنضم زوجة نوح إلى صفوف الكفار؟

فأجابت الخالة بانو حائرةً بين سرد الرواية الدينية سرداً صحيحاً وإضافةِ ملاحظاتها الخاصّة بها:

– هذا صحيح. كانت أفعى من تحت التبن!

ثم استرسلت قائلة:

– حاول نوح أن يُقنِع زوجته وأهله ثمانمئة سنة، ولا تسأَلْنَني كيف استغرق الأمر منه كلّ ذلك الزمن الطويل. السبب هو أن الزمان قطرةٌ في محيط، ولا يمكن قياس قطرة واحدة بقطرة أخرى لمعرفة أيّهما أكبر حجماً وأيّهما أصغر حجماً. وهكذا أنفق نوح ثمانمئة سنة يدعو قومه، محاولاً أن يهديهم إلى الصراط المستقيم. وفي يومٍ ما، أرسل الله له الملك جبريل، فهمس في أذنه: اصنع الفلك واحمل فيها من كل زوجين اثنين»[1].

تُقحم بانو ما تَودّ تعليمه للفتاتين في القصّة متجاهلةً بدايتها بتحريف القصّة وسردها كما شاءت، بذكر خيانة زوج نوح له، في حين كان المؤلم لسيدنا نوح عدم استجابة ابنه له، وإجابته للنبيّ نوح لمّا طلب منه ركوب السفينة: ﴿**قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ**﴾، [هود: ٤٣].

وتواصل الخالة بانو تحريفَ قصّة السفينة إلى أن تصل حداً مبالغاً به وهو مما لا يغتفر لروائية

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٤٠٧–٤٠٨.

باطّلاع وثقافة إيليف أن تقع فيه: «**وكان في الفلك رجال طيبون من كلّ الأديان، فقد كان من بينهم داود وموسى وسليمان وعيسى ومحمد**»[1]!

وتلحق الأثر القرآني بعد ذلك في حكايتها لقصّة السفينة: «**فركبوا ظهر الفلك وانتظروا. وجاء الطوفان، فقال الله آمراً: أيتها السماء! حان الوقت الآن! فصبّي ماءك ولا تتوقفي أبداً. أرسلي عليهم مطرك وغضبك! ثم أمر الأرض قائلاً: أيتها الأرض! أوقفي ماءك ولا تشربيه، فارتفع الماء سريعاً ولم ينجُ مَن كان خارج الفلك!**»[2]

ويوافق مشهد فوران التنور الذي ذكرته إيليف الأثر القرآني، إذ نجده في (سورة المؤمنون): ﴿**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ أَفَلَا تَتَّقُونَ (٢٣) فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَوْمِهِ مَا هَذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُرِيدُ أَنْ يَتَفَضَّلَ عَلَيْكُمْ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَأَنْزَلَ مَلَائِكَةً مَا سَمِعْنَا بِهَذَا فِي آبَائِنَا الْأَوَّلِينَ (٢٤) إِنْ هُوَ إِلَّا رَجُلٌ بِهِ جِنَّةٌ فَتَرَبَّصُوا بِهِ حَتَّى حِينٍ (٢٥) قَالَ رَبِّ انْصُرْنِي بِمَا كَذَّبُونِ (٢٦) فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ (٢٧)**﴾، [الآيات: ٢٣-٢٧]. وفي [سورة هود: ٢٥- ٤٠]: ﴿**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُبِينٌ (٢٥) أَنْ لَا تَعْبُدُوا إِلَّا اللَّهَ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ (٢٦) فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَوْمِهِ مَا نَرَاكَ إِلَّا بَشَراً مِثْلَنَا وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلَّا الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ وَمَا نَرَى لَكُمْ عَلَيْنَا مِنْ فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِينَ (٢٧) قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كُنْتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَآتَانِي رَحْمَةً مِنْ عِنْدِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنْتُمْ لَهَا كَارِهُونَ (٢٨) وَيَا قَوْمِ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مَالاً إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى اللَّهِ وَمَا أَنَا بِطَارِدِ الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّهُمْ مُلَاقُوا رَبِّهِمْ وَلَكِنِّي أَرَاكُمْ قَوْماً تَجْهَلُونَ (٢٩) وَيَا قَوْمِ مَنْ يَنْصُرُنِي مِنَ اللَّهِ إِنْ طَرَدْتُهُمْ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ (٣٠) وَلَا أَقُولُ لَكُمْ عِنْدِي خَزَائِنُ اللَّهِ وَلَا أَعْلَمُ الْغَيْبَ وَلَا أَقُولُ إِنِّي مَلَكٌ وَلَا أَقُولُ لِلَّذِينَ تَزْدَرِي أَعْيُنُكُمْ لَنْ يُؤْتِيَهُمُ اللَّهُ خَيْراً اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا فِي أَنْفُسِهِمْ إِنِّي إِذاً لَمِنَ الظَّالِمِينَ (٣١) قَالُوا يَا نُوحُ قَدْ جَادَلْتَنَا فَأَكْثَرْتَ جِدَالَنَا فَأْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ (٣٢) قَالَ إِنَّمَا يَأْتِيكُمْ بِهِ اللَّهُ إِنْ شَاءَ وَمَا أَنْتُمْ بِمُعْجِزِينَ (٣٣) وَلَا يَنْفَعُكُمْ نُصْحِي إِنْ أَرَدْتُ أَنْ أَنْصَحَ لَكُمْ إِنْ كَانَ اللَّهُ يُرِيدُ أَنْ يُغْوِيَكُمْ هُوَ رَبُّكُمْ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ (٣٤) أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ إِنِ افْتَرَيْتُهُ فَعَلَيَّ إِجْرَامِي وَأَنَا بَرِيءٌ مِمَّا تُجْرِمُونَ (٣٥) وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَنْ يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إِلَّا مَنْ قَدْ آمَنَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ (٣٦) وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ (٣٧) وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ (٣٨) فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَنْ يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُقِيمٌ (٣٩) حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٤٠٨.

[2] المصدر السابق. ص: ٤٠٨.

عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ (٤٠)﴾.

وتعود بعد ذلك للمختلق الحكائي، فيما يتعلق بطبق العاشورية- وهو ما أتيت على ذكره في دراسة الأثر المشرقي[١] -: «**وأبحر الفلك أياماً طويلة، وكان الماء يغطي الأرض كلها، وسرعان ما شح الطعام، ولم يعد كافياً لصنع وجبة طعام. فأمرَ نوح: آتوني بكل ما لديكم. فامتثلوا لأمره، الحيوانات والبشر، الحشرات والطيور والناس على اختلاف أديانهم، إذ أحضروا كلَّ ما لديهم وإن كان قليلاً. فطبخوا المقادير معاً، فصار لديهم قدر كبير من طعام العاشورية.**

وهنا ابتسمت الخالة بانو باعتزاز للقِدْر الموضوعة على الموقد كأنها هي القِدْر نفسها التي ورد ذكره في الرواية. وقالت: هذه هي قصة العاشورية».[٢]

عزَّزت عبارةُ: «**الحشرات والطيور والناس على اختلاف أديانهم**» **دلالةَ الجمع والاحتواء والسعي للعيش بسلام، وهو ما أرادته مراراً الروائية في نبذ انتقال كراهية المشادات القديمة إلى أيامنا هذه، وهو ما يتناسب ورؤية الروائية التي طرحتها في «لقيطة إسطنبول».**

٤- النبي يونس:

تؤلف شخصية الفتى يونس في رواية شرف محوراً من محاور الرواية، وتسرد إيليف سبب تسميته بهذا الاسم، تيمناً بالنبي يونس، في الصفحة ١١٧، من الجزء الأول من الرواية، فتقول: «**وقد سُمي على اسم النبيّ يونس، الذي عرف أن قدره أن يخبر قومه بطريق الحق الذي لم يكونوا على استعداد لسماعه، فانطلق إلى التلال مؤملاً التنصل من المهمة التي أوكله الله بها، وهو أيضاً الرجل الذي التقمه الحوت في نهاية الأمر واضطرَّ إلى تحمّل البقاء في جوفه ثلاثة أيام مظلمة وثلاث ليالٍ حالكة، وحيداً ونادماً**»

ويناقش المترجم سطور إيليف موثقاً في الحاشية، فيقول في الصفحة نفسها (١١٨): «**ثمة اختلافات في هذه الرواية عن نصّ قصة سيدنا يونس عليه السلام التي وردت في الكُتب المقدّسة، ومنها القرآن الكريم. فمن جهةٍ أولى، لم يذهب النبي يونس إلى التلال، وإنما ركب سفينة في البحر بعد أن ترك قومه غاضباً، لأنهم كذّبوه. فلما لجّت بهم السفينة واضطربت وثقلت بمن فيها تشاوروا على أن يقترعوا، فمن وقعت عليه القرعة ألقوه من السفينة ليتخففوا منه. فلما اقترعوا وقعت القرعة على نبي الله يونس وكرروا القرعة ثانية وثالثة فوقعت عليه أيضاً. ولما أُلقي في البحر بعث الله عز وجل حوتاً عظيماً فالتقمه. واختلف المفسرون في مدة بقائه في جوف الحوت، فقال مجالد عن الشعبي: التقمه ضحى ولفظه عشية، وقال قتادة: مكث فيه ثلاثاً، وقال جعفر الصادق سبعة أيام،**

---

[١] انظر ص ١٠٦، ١٠٧ من هذا البحث.

[٢] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص:٤٠٩.

وقال سعيد بن أبي الحسن وأبو مالك: مكث في جوفه أربعين يوماً، والله أعلم كم مقدار ما لبث فيه». (المترجم).

وتتفق رواية إيليف مع ما ورد في الكتب المقدسة في مدلول اشتمال اليونسَين (يونس الفتى ويونس النبي) بمكوثهما في الحلكة والظلمة الذي سيؤول إليه حال يونس الفتى.

يغرم الفتى يونس بالنبي يونس لتمكّنه من النجاة: «**أُغرم يونس الفتى، الذي سُمّي على اسم النبي الذي نجا من بطن الحوت**»[1].

الدافع والرغبة وراء ذلك مرافقته له بوصفه رمزاً يُذكّرُه دوماً بالنجاة، فيطلب من الزعيم أن يرسم له حوتاً: «**وسأل يونس: هل يمكنك أن ترسم لي حوتاً؟ كالذي بلع النبي يونس؟ وعندما أصبح الوشم كاملاً، بدا وكأنه سمكة سلمون كبيرة وبنية –السمكة التي كانت قد تمنّت الجدة نازي أن تتحول إليها في الحياة الآخرة، في عالم منسيّ**»[2].

لم ترغب الأسرة في منح يونس الأمان والنجاة. ولما كان ينتظر أن يرى حوتاً على يده، فإن الوشم بدا سمكة سلمون فيها الحيرة لا الثقة بالنجاة، وبذلك فإن النبي يونس قد نجا وخرج من بطن الحوت، في حين تبقى الأسرة الشرقية بعاداتها ملاحقة له حتى في الوشم، مقيدة حريته مودية به إلى الهلاك وإلى ظلمات لا مخرج منها. وهو تعبيرٌ من إيليف عن أن المجتمع قاع أسوأ من بطن الحوت. فإن كان قد نجا نبيٌّ من بطن حوتٍ محالٌ الخروج منه بمعجزة سماوية، فإن هذه المعجزة يحتاجها أيضاً بنو البشر للخروج من قاعٍ مليء بالمفاهيم المغلوطة المتوارثة التي تشكّل خطراً أكبر من بطن الحوت، وليس هناك منجى منها.

٥– النبي إبراهيم:

تفكّر جميلة فيما تقوم به من عملها مع القابلة، وتتساءل: هل من أحد يستطيع قتل مخلوق جميل كالمولود حديثاً؟! وتتذكر القصة التي رواها والدها عندما اصطَحَبَهنّ إلى بحيرة أورفه: «**كان الملك نمرود رجلاً لا حدود لطموحاته ولا لقسوته.. وفي يوم من الأيام، أخبره كبير المنجمين أنَّ حُكْمه سيبلغ منتهاه عند ولادة صبيٍّ اسمه إبراهيم. ولما كان نمرود غير مستعد للتخلّي عن العرش، فقد أمر كل القابلات في إمبراطوريته أن يَقتلْنَ كلَّ مولود صبي، من دون استثناء، ثرياً كان أم فقيراً. وهكذا انطلقت القابلات لتنفيذ الأمر. ففي بداية الأمر ساعدن الأمهات على الولادة، فإذا كان المولود ذكراً، قتلنه خنقاً، لكن والدة إبراهيم تمكَّنت من الهروب والنجاة من هذا العمل الوحشي، وولدت من غير مساعدة من أحد في كهف من كهوف الجبال –مظلم ورطب لكنه آمن.**

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. شرف، ج١، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠١٣م. ص: ١٢٥.

[2] المصدر نفسه. ص: ١٢٧.

ولما بلغ إبراهيم أشده، قاوم أعمال النّمرود الوحشية. فغضب الملك غضباً شديداً، وطلب من الناس، صغاراً وكباراً أن يجمعوا الحطب ويضرموا ناراً هائلة تستمر مشتعلة أياماً بلا انقطاع، ثم أمر برمي إبراهيم في النار، ولكن النبي إبراهيم خرج من النار بعد برهة وجيزة، من دون أن يلحق به أذى، باستثناء خصلة من شعره تحول لونها إلى أبيض. وفي لحظة واحدة، حول الله النار إلى ماء والجمر الأحمر إلى أسماك. وهكذا وُلِدت بركة الماء المقدسة في أورفه»[1].

لا يوجد في المصادر ما يدل على موقع البحيرة التي استحالت النار فيها إلى ماء في الموقع الذي أراد النمرود أن يحرق فيه سيدنا إبراهيم. وفي رواية تضج بالحديث عن الشرق تُوفّق الروائية في اعتمادها رواية المجتمع التركي في محاولة النمرود إحراق سيدنا إبراهيم لا رواية القصص القرآني، فتمسي البحيرة رمزاً للنجاة والحياة في حين لا يحظى هذا المجتمع الشرقي المؤمن بالخرافات وبقدرة البحيرة على الحفظ والحماية بشيء من النجاة. فالبحيرة التي اصطحب الأب إليها بناته الثمانية ليتلمسن عندها الدعاء لولادة أمهم بمولود ذكر، لا تجلب حياة أو قدراً جميلاً للمولود، وإنما يتوفى في حادث أليم، وهو جنين في رحمها.

تبرع إيليف في توظيف دِلالات القصص القرآني أو الموروث الشرقي فيما يخص استحضار قصص الأنبياء، فتتقن تحويل الدلالات في اختيارها المواضع الملائمة لحضور قصص الأنبياء، وتقرأ قصة النبي قراءة جديدة تتلاءم مع مضمون رواياتها، وسياق أحداثها، ورسم شخوصها، وليس حضور القصص حضوراً تستعرض فيه ثقافتها الواسعة، أو حضوراً متكلفاً. وإنما هو حضور ينساب ليدخل في النسيج الروائي، خيطاً من خيوطه يتلائم مع روح الرواية وسياقها العام، وما تريده الروائية من دلالات ضمنية.

يشهد الأثر الصوفي في أعمال الروائية -كما يخلص الباحث- حضوراً شبهَ كليّ. وما ذكرته في بحثي لا يشملها كلها، وإنما يعطي صورةً جزئيّة من حضور ذلك الأثر. وليس لي أن أتتبع دراستها كلها لتعذّر ذلك أمام أعمال روائية غنية بدلالات لا تكاد تنضب. وليس الأثر الصوفي فحسب ما يشغل ما قدّم من الأعمال الروائية، بل يجاوره حضورٌ أكثر قوة وأعسر دراسة لقلة المصادر التي تتناوله تناولاً علمياً، ولأنه مشرقي يحاكي الخرافات التي تتلاءم مع عوالم الرواية الفنية. وهو ما سأتناول بضعاً منه في الفصل التالي من هذا البحث.

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. شرف، ج ٢، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠١٣م. ص: ٦٠-٦١.

الفصل الثالث:

الأثر المشرقي/ العادات المشرقية.

الأثر المشرقي/ العادات المشرقية.

تستحوذ الخرافات المشرقية على حيزٍ واسعٍ من أعمال إيليف شافاق، وتشتمل الخرافات التي سأتناول ورودها في الأعمال تحليلاً على الأمور التي يعتقد الشرقيون صحتها، ويؤمنون بها أيما إيمان، ويتوارثون الاعتقاد بها جيلاً إثر جيل، ولن أقف في تحليلي عند مصادر تثبت أو تنفي هذه الخرافات، بل إن ما أرمي إليه من التحليل أن أدرس الأثر الفني الذي أضفاه حضور الخرافات المشرقية على الأعمال الروائية، ونظراً لكثرة المواضع التي نجد فيها هذا الحضور، آثرت أن أذكر الخرافات التي تكرر ذكرها لدى المؤلفة في أعمال عدة، واستوقفتها لتتناولها مراراً في أعمالها، وهي خرافات حول: السحر – الجن– قراءة الطالع– العين– الأشجار والثمار.

السحر:

يرتبط ذكر السحر في الأعمال بكل ما تجاوز حدَّ الممكن في عقول عامة المجتمع، ولا يرتبط مفهوم السحر بالشر، وإنما بالقدرة، وبذلك فقد تعزو ألسنة العوام كل محبة عظيمة الشأن من قلب المحب إلى السحر. فنجد زوج السلطان سليمان السلطانة خرم قد اتهمها بسحر السلطان، ويذكر ذلك جهان في رواية «الفتى المتيم والمعلم»، ولا تؤدي تلك الاتهامات إلى استصغار شأنها، بل إلى خشيتها، تقول إيليف على لسان جهان: «**كان اسمها خرم، لكن الكثيرين كانوا يلقبونها بالساحرة... وقيل: إنها كانت تسحر وترشه تحت وسادته، وتعقد ثيابه في الليالي التي يكون فيها القمر بدراً... سواء أكانت السلطانة ساحرة أم لا، فقد كان لديها نقطة ضعف تجاه الأشياء التي تثير الفضول... وقد استمتعت خرم بإطعام الغزلان والمهور، غير أنها لم تنفق أي وقت برفقة الحيوانات المفترسة. وفكر جهان في أن هذا شيء حسن ما دام كان يخاف منها، وكيف لا يخاف من امرأة تقرأ الأفكار وتسرق الأرواح!**» [1]

تتبع الروائية اتهام السلطانة خرم بالسحر بذكر حفل زفافها الذي كان مهيباً، وبتعداد الأشياء النادرة التي تستحوذ عليها، وكأنها تعزو اتهامها إلى أنها استحوذت ما يصعب الحصول عليه، ويحتاج إلى قدرة خارقة ينسبها الآخرون إلى عوالم خفية؛ أولها السحر.

كما نجد أيضاً في قواعد العشق الأربعون اتهامات ضد شمس التبريزي نشأت نتيجة انشغال جلال الدين الرومي به عن مريديه ونتيجة الكرامات التي ظهرت على يديه، فنجد التلميذ في تكية الدراويش في بغداد يظن أنه يمارس السحر؛ لأنه يرى ما وراء الجدران، ونجد الحشد في لقاء الرومي والتبريزي لما أدهشهم أن هدأ الحصان من فوره، يقولون إنها شعوذة، كما نجد كيرا زوج الرومي في

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٦٩.

حادثة إتلاف الكتب تعزو ما حدث إلى السحر، ونجد أيضاً القاتل يخشى أن يقتل شمساً لما سمعه عنه من أنه يمارس السحر الأسود[١] .

ومن الواضح للقارئ أن الروائية فيما يخص شمس قد عزت قدراته على لسان العامة إلى السحر، وجعلت الرومي لا يعطي سمعاً لما يقال تعبيراً من إيليف عن نفيها صفة السحر أو الشعوذة عن شمس التبريزي دون أن تعطي تعبيراً ينفي تلك الصفة عنه، ويلائم في الوقت نفسه ما يجري على يديه من خوارق للعادات، ويغيب عنها غياباً تاماً مصطلح «كرامة» في حين نجد في المصادر حول الصوفية وأفكارها ما يجعل الفرق بين الكرامة والشعوذة واضحاً للعيان. فنجد في جامع كرامات الأولياء: «**وأما الفرق بين الكرامة والسحر، فهو أن الخارق الغير المقترن بتحدي النبوة، فإن ظهر على يد صالح، وهو القائم بحقوق الله، وحقوق خلقه فهو الكرامة، أو على يد من ليس كذلك فهو السحر أو الاستدراج. وتمييز الصالح المذكور عن غيره بيِّنٌ لا خفاء فيه، إذ ليست السيما كالسيما، ولا الآداب كالآداب، وغير الصالح لو لبس ما عسى أن يلبس لا بد من أن يرشح من نتن فعله أو قوله ما يميزه عن الصالح**»[٢].

ويتميز الحديث عن السحر لدى إيليف بالمبالغة ووصف الأمر على أنه نافذ لا محالة في الواقع عليه السحر، ويقارب الاستحالة الفكاك من تأثيره.

يصف جهان في رواية (الفتى المتيم والمعلم) بالابان رئيس عشيرة الغجر فيقول: «**إذ كان بالابان رئيس عشيرة كثيرة العدد، حجمها لغز من الألغاز حتى في رأيه. لكن، لم يكن هذا هو السبب الوحيد الذي جعله في هذا المقام الرفيع. فقد كان النزلاء والحراس يخشون الغجري بصفته جالب النحس الذي ما إن يمارسه في ليلة يكون فيها القمر بدراً، حتى يصعب الانفكاك منه إلا بعد سبعة أجيال. وحتى بعد وفاة الضحية، فإن أحفاده سوف يعانون العواقب**».[٣]

لا نجد لدى إيليف في حديثها عن السحر أثراً من القصص القرآني، ولم تستلهم من قصة موسى مع سحرة فرعون أو أي من الآي الذي يتناول السحر، وذم الفعل القبيح للسحرة، وإن ذكرت من القرآن شيئاً فيما يخص السحر، فهي تذكر الملكين الذين أنزل عليهما السحر ببابل هاروت وماروت، فتقول: «**بدا كأن نظراته تخترق الباب، وهو ينظر إلي، يدقق في تجاويف روحي وقممها، يفتش عن الأسرار التي خفيت حتى عني. لعله يمارس السحر الأسود، أو أنه تدرب على أيدي هاروت وماروت، الملاكان البابليان اللذان حذرنا القرآن منهما؛ أو أنه يمتلك مواهب خارقة تمكنه من الرؤية عبر الأبواب والجدران، ومهما كان الأمر، فقد أثار الذعر في نفسي**».[٤]

وقد يوحي ذلك برغبة إيليف على تجاهل أسباب الخلافات ودواعي الكراهية والانقسامات التي قد

---

[١] انظر المواضع التي ذكرتها في حديثي السابق حول: كرامات الصوفيين، ولقاء الرومي بالتبريزي، ومقتل شمس الصفحات: ٣٠- ٤٠.

[٢] النبهاني، يوسف بن إسماعيل. جامع كرامات الأولياء، الجزء الثاني. ص: ٧٠٩.

[٣] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٢٨٩.

[٤] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٩٠-٩١.

توجد بين المسلمين؛ حفاظاً منها على الصورة النقية للتصوف الإسلامي والدين الإسلامي أيضاً، فهي ترغب أن ترسم شرقاً أوسطياً طيباً، كما أنها تعزو كل قبيح إلى الجهل أو الأقاويل أو هوس السواد الأعظم من المجتمع المشرقي إلى تضخيم الأمور، وافتعال أسباب لا منطقية ولا يستبعد الباحث عزو السبب في ذلك أيضاً إلى ضعف المعرفة، والإحاطة لدى الروائية بمفهوم السحر في الدين الإسلامي، فيحمد للروائية عدم خوضها في القصص القرآني المتعلق بالسحر.

الجن:

تصيب لعنة رجال أسرة قازنجي في (لقيطة إستانبول) وتتسبب بموت رجال الأسرة في عمر الأربعين، وتعزو الأسرة سبب ذلك إلى الجن؛ إذ نجد الخالة سورية في الرواية قد راودها حلم يرسم وفاة زوجها متخيلة الجاني على أنه واحد من الجن، فتقول إيليف: «**هذا هو الكابوس الذي يؤرقها على مدى السنوات العشر الأخيرة، منذ أن فقدت زوجها الذي كان قد أودع السجن بتهمة تلقي رشوة، وهي تهمة ظلت الخالة سورية ترفض تصديقها. وقبل إطلاق سراحه بشهر واحد توفي أثناء مشاهدته شجاراً على إثر صدمة بسلك كهربائي غبي. شاهدت الخالة سورية هذا المشهد في أحلامها مرات ومرات، وتخيلت الجاني (لا بد من وجود جان) الذي وضع السلك في ذلك الموقع، وتسبب في قتل زوجها. وراودها حلم، وهي تنتظر أمام بوابات السجن**»[1].

تربط الروائية اتهام الجني بقتل زوج الخالة سورية بتخبط الخالة في تحليل الوقائع تحليلاً منطقياً؛ إذ إنها في مصاب يجعلها عاجزة عن ذلك، باحثة عن أي تفسير يزيح عن فكرها عبء البحث والتمحيص، منغمسة في حزنها واستسلامها، مبررة ذلك بوجود جني قتل زوجها!

وليست الخالة سورية الخالة الوحيدة التي استحوذ الجان على أحلامها، فإن كان بين الخالات من عبث الجان في حياتها، ودخل معها في سجالات وتحديات، فهي الخالة بانو التي تمتلك مهارات في التنجيم، وقراءة الكف، وفك الطلاسم. تذكر إيليف شيئاً من مهارات الخالة بانو، فتقول: «**وفي يوم من الأيام جاؤوا إليها بامرأة حامل داهمها المرض على حين بغتة، وتدهورت صحتها نحو الأسوأ بمرور الأيام. وبعد أن شاورت الخالة بانو الجني الخاص بها، أخبرت المرأة الحامل أن تذهب إلى شجرة الليمون العقيم في بستانها، وعندئذ ستجد في محفظة من المخمل الأسود قطعة صابون من زيت الزيتون، وعليها بصمات أظافر يديها –وهو سحر مارسته ضدها جارة تغار منها. ولم تفصح الخالة بانو عن اسم تلك الجارة كي لا تزداد الضغينة بينهما. وبعد بضعة أيام، ورد خبر مفاده أن تلك المرأة الحامل قد شفيت شفاء تاماً، وأنها على ما يرام**»[2] يساعد الخالة بانو في فك الطلاسم الجني بيتر الذي جعلته الروائية معادلاً موضوعياً للشر الكامن في معشر الجن بمجملهم، وسنلمح ذلك

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٢٩٥.

[2] المصدر نفسه. ص: ٢٥٥.

في تحليلي المواضع التي ذكر فيها شأن بيتر مع الخالة بانو. لم تستخدم الخالة بانو بيتر لهدف شخصي، وإنما استخدمته لفك الطلاسم، وهي ما دامت لا تستخدم الجني لغرض شخصي، فهي تحكم القبضة على ما تملكه وتتحكم به، لكن زمام الأمور يفلت من بين يديها لتطلب منه طلباً شخصياً واحداً فحسب في بداية الأمر. تقول الروائية: «**وعلى هذا الأساس، استخدمت الخالة بانو خدمات السيد بيتار حتى هذا اليوم باستثناء مرة واحدة؛ إذ طلبت منه معروفاً لها شخصياً، وطرحت عليه سؤالاً خصوصياً: من هو والد آسيا**» [1]. ترفض بانو الإجابة التي يمنحها إياها الجني؛ لشدة قبحها، وتندم على معرفتها، ويبدأ شعورها بلعنة الحكمة التي تحل بالمرء؛ إذ يعلم ما يفوق قدرته على التحمل، وما يزيده أسى: «**فما كان من السيد بيتار إلا أن أعطاها إجابة، الإجابة، ولكنها رفضت رفضاً حانقاً متذمراً أن تصدقه، على الرغم من معرفتها الأكيدة أن الجني الأسير لا يكذب على سيده. رفضت أن تصدقه إلى أن توقف قلبها يوماً ما عن تحدي ما كان عقلها قد أدركه منذ زمن طويل. ومنذ ذلك اليوم، تغير حال الخالة بانو، وظلت تفكر مرات ومرات إن كان الأفضل لها لو أنها لم تعرف الإجابة عن سؤالها ما دامت المعرفة في هذه الحالة لم تجلب لها سوى الأسى والحزن، ولعنة الحكمة التي تتحلى بها**»[2].

تسيطر على الخالة رغبة المعرفة، وعلى الرغم من معرفتها أن طلباتها الجديدة ذات الطابع الشخصي من الجني قد تجعله حراً، فلا تتوانى عن المغامرة بملكية الجني مقابل إشباعها رغبة المعرفة العارمة التي تراودها: «**بدأت الخالة بانو تفكر في طلب جميل شخصي آخر من السيد بيتار. ولهذا السبب كانت في هذا الصباح واهنة القوى، منهكة، فقد أوهنت الأفكار المتناقضة التي احتشدت في ذهنها وأظهرتها ضعيفة أمام أسيرها الذي زاد ثقله أكثر فأكثر من على الكتف اليسرى لسيدته كلما وقعت في مشكلة.**

هل تطلب منه الآن معروفاً آخر، وإن كانت قد ندمت ندماً شديداً على طلبها في المرة الأخيرة؟ أم أن الوقت حان لوضع حد لهذه اللعبة، ونزع الطلسم، وإطلاق الجني مرة واحدة إلى مالا نهاية؟ في إمكانها أن تواصل أداء واجباتها، بوصفها قارئة كف بمساعدة السيدة سويت.

صحيح أن قواها ستكون أضعف، لكن لا يهم. أليس لديها ما يكفي من القوة الآن؟ حذر جانب منها بعنة لعنة الحكمة التي تتحلى بها، فارتدت على عقبيها مذعورة من الألم الممض الذي تسببت به المعرفة الزائدة عن اللزوم. لكن الجانب الآخر منها كان يتوق إلى معرفة ما هو أكثر من ذلك، محباً للاستطلاع، حي الضمير»[3]. يدرك الجني المراوغ بيتر ما تمر به الخالة بانو، ويستغل ذلك، ويراودها عن نفسها، لتطلب منه المعرفة، وتحاول بانو الفكاك من مراوغته لاجئة

---

[1] المصدر السابق. ص: ٢٥٥.

[2] المصدر السابق. ص: ٢٥٥.

[3] المصدر السابق. ص: ٢٥٥-٢٥٦.

إلى تلاوة آيات من القرآن الكريم: «**وكان السيد بيتار مدركاً إدراكاً جيداً معضلة الخالة بانو، وبدا أنه مبتهج لحالها، ضاغطاً في قوة على كتفها اليسرى عند كل شك يساورها، مضاعفاً بذلك من وطأة ذكرياتها.**

أمرت الخالة بانو الجني قائلة:

- انزل من على كتفي.

ثم تلت آية من القرآن الكريم تنصح بقولها في كل مرة يضطر فيها المرء إلى مواجهة الجني المراوغ»[1]. وفي حين لم تكن تلاوة الآية بصارفة فكر الخالة بانو عن الرغبة الجامحة الكامنة في نفسها للمعرفة، يستغل الجني حالها، ويراودها مرة أخرى؛ ليمنحها الإجابة ويحصل على حريته: «**وعلى حين بغتة، وثب الجني صاغراً من مكانه، وتركها تقف على قدميها، وسألها بعد أن قرأ أفكارها:**

- هل ستطلقين سراحي؟ أم أنك ستلجئين إلى استخدام قواي للحصول على بعض المعلومات؟

ندت عن شفتي الخالة بانو المنفرجتين قليلاً كلمة مهموسة، وبدلاً من أن تقول(نعم) أو (لا)، بدت الكلمة أشبه بآهة؛ إذ شعرت بشدة ضآلتها في خضم هذا الرحاب الواسع من الأرض والسماء والنجوم والحيرة التي سحقت روحها.

في إمكانك طرح السؤال الذي تتحرقين من أجل الحصول على إجابة عنه منذ أن أخبرتك تلك الفتاة الأمريكية بكل تلك الأشياء الحزينة عن أسرتها. ألا ترغبين في معرفة صحتها من عدمها؟ ألا تريدين مساعدتها في الوصول إلى الحقيقة، أم أنك تريدين الاحتفاظ بقواك من أجل زبائنك وحدهم؟ هكذا تحداها السيد بيتار، وبان النصر المؤزر في عينيه السوداوين الجاحظتين. ثم أضاف بغتة:

- يمكنني أن أخبرك، فأنا أعرف بعد أن بلغت من الكبر كل هذا المبلغ. لقد كنت هناك.

صاحت الخالة بانو:

- كفى!

وشعرت بألم في معدتها, وحرقة المرارة في بلعومها، وهي تزعق في حدة:

- لا أريد أن أعرف. لست فضولية. إنني نادمة على ذلك اليوم الذي طلبت فيه منك معرفة اسم والد آسيا. آه يا الله! أتمنى لو لم أطلب ذلك.

ما فائدة المعرفة إن لم تكن قادراً على تغيير أي شيء. إنه سم الحقد الذي يكبل المرء إلى ما لانهاية، فلا يمكنك الخلاص منه، ولا يمكنك أن تموت. لا أريد أن يحدث هذا الشيء مرة أخرى. فضلاً عن ذلك، ما الذي تعرفه أنت؟

لا تدري ما الذي دفعها إلى الزعيق بذلك السؤال الأخير، وإن كانت تدرك إدراكاً جيداً أنها لو رغبت في معرفة ماضي أرمانوش، فإن السيد بيتار سيكون الشخص المناسب لتطلب منه مثل هذا

---

[1] المصدر السابق. ص: ٢٥٦.

المطلب ما دام أنه أكثر الجان كيداً، ومع هذا أكثرهم معرفة عندما يخص الأمر النهايات المؤلمة»[1].

تعدد إيليف ما رآه الجني بيتر من كوارث يد الجاني فيها هم البشر وليس الجن؛ إذ يقتل بعضهم بعضاً، فتعدد الروائية معارك جرت في الماضي غير منحازة لدين أو ملة على حساب الأخرى كتعبير منها عن نبذ الاقتتال، مبينة أن الشر كامن في البشر لا في الجن كما يظنون: «**جنود لا حظ لهم، نصبت لهم الكمائن، وذبحوا على بعد أميال من بيوتهم، وتائهون تجمدوا من شدة البرد في الجبال، وضحايا مرض طاعون منفيون في عمق الصحراء، ومسافرون سرقتهم عصابات وذبحتهم ومستكشفون تاهوا في خضم اللا مكان، ومدانون ارتكبوا جنحاً نقلوا من على ظهر مراكب ليلاقوا حتفهم فوق جزيرة نائية... هذه المشاهد رآها كلها الجني، شاهدها عندما أبيدت جحافل بأكملها في ميادين الوغى المهلكة، وشاهد قرى حكم عليها بالموت جوعاً، وقوافل تناثرت إلى رماد بفعل نيران العدو. كما كان حاضراً عندما سحق المسلمون في معركة اليرموك جيش الإمبراطور البيزنطي هرقل، أو عندما هدر طارق بن زياد في جنده: البحر من ورائكم، والعدو من أمامكم! فأين المفر يا جنودي؟ وبهذا فتحوا إسبانيا القوطية أو عندما ذبح تشارلز الذي لقب بعدئذ بمارتل ثلاثمئة ألف من العرب في المعركة، أو عندما قتل الحشاشون المنتشون بالحشيشة الوزير الجليل نظام الملك، ونشروا الخوف والهلع حتى جاء هولاكو المغولي ودمر قلعتهم تدميره لكل شيء آخر وقف في سبيله. وشهد الجني أيضاً كل كارثة من هذه الكوارث. وعرف هذا الجني وأمثاله الاقتراب من أولئك التائهين في وسط الصحراء بلا ماء أو طعام، وحيثما وكلما توفي أحد أولئك التائهين، دون أن يترك وراءه شاهداً على قبره، كان الجان يأتون إلى الجثة. وكانوا إذا ما اقتضت الضرورة يتنكرون، وكأنهم نباتات أو صخور أو حيوانات وبخاصة النسور. كانوا يتجسسون من على المصائب، فيراقبون المشهد من الجانب أو من فوق... كانوا يشهدون على كل تلك اللحظات في زمان لم يعد فيه للبشر أية شهادة، ولا من سجل تركوه وراءهم.**

كان أولئك الجان أقبح الشهود على القبح الذي يمكن أن يلحقه بنو البشر أحدهم بالآخر. ولهذا السبب، فكرت الخالة بانو أن السيد بيتار يعرف على وجه التأكيد إن كانت أسرة أرمانوش اضطرت حقاً إلى مسيرة الموت في العام ١٩١٥ حسب زعمها»[2]. تنتصر الخالة بانو بعد مراوغة الجني لها انتصاراً مبدئياً، فترفض المعرفة راغبة في أن تجعل الماضي حبيساً فيما مضى دون أن تجعله يتسرب إلى الحاضر مستعينة بالقرآن الكريم مرة أخرى، وبالصلاة والدعاء والتوسل لله زيادة على ذلك. «**اعتدلت الخالة بانو في جلستها من فوق السرير، وعضت على نواجذها في قوة لتظهر عنادها بعد أن عزمت على ألا تلين أو تضعف أمام السيد بيتار. وفي محاولتها كي تبدو قوية لا تقهر... أخرجت القرآن الكريم الذي كانت تحتفظ به داخل غلاف لؤلؤي في درج من أدراج المنضدة**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٢٥٦-٢٥٧.

[2] المصدر السابق. ص: ٢٥٧-٢٥٨.

المجاورة لسريرها، وفتحت على نحو عشوائي وقرأت فيه: (ونحن أقرب إليه من حبل الوريد.)
ثم تنهدت قائلة:

– يا الله! أنت أقرب إلي من حبل وريدي، فأخرجني من هذه المحنة. فإما تمنحني نعمة الجهل أو قوة تحمل المعرفة. وسأكون شاكرة لك مهما كان خيارك لي، ولكنني أرجوك لا تجعلني عاجزة وواسعة المعرفة في الوقت، نفسه.

انسلت الخالة بانو من سريرها بعد ذلك الدعاء، وارتدت قميص نومها، وسارت على أطراف أصابعها في خفة ونعومة حتى وصلت الحمام استعداداً لصلاة الفجر»[1].

على الرغم من مقاومة الخالة بانو أن تطلب من الجني جمالاً مادياً أو تعويضاً عما تسببه مهنة قراءة الكف من شيخوخة لم تمتلك القدرة على مقاومتها رغبة معرفة قصة أسرة أرمانوش فطلبت من الله أن يمنحها القدرة على تحمل المعرفة في هذه المرة «**المرأة البادية صورتها عجوزاً في هذه الليلة. وكانت الخالة بانو تفكر دائماً أن الشيخوخة التي تأتي سريعاً إنما هي ثمن لا بد لها من أن تدفعه لقاء مهنتها. فالأغلبية الساحقة من بني البشر يتقدم بهم العمر سنة بعد سنة، ولكن هذا لا ينطبق على قارئات الكف لأنهن يكبرن بعد أن يحكين قصة في إثر قصة. لو شاءت الخالة بانو لطلبت تعويضاً ومثلما لم تطلب من الجني أية مكاسب مادية، فإنها لم تطلب جمالاً مادياً أيضاً. ربما ستطلب ذلك يوماً ما. لقد منحها الله حتى الآن القوة للاستمرار من دون أن تطلب ما هو أكثر من ذلك. ولكن الخالة بانو سوف تطلب اليوم طلباً إضافياً... وفي هذه الأثناء، يبتسم السيد بيتار ابتسامة مريرة، وهي الابتسامة الوحيدة التي يعرفها. إنه مطمئن. فقد اقتنعت الخالة بانو أخيراً. ولم يكن الأمر الجني للسيد بيتر هو الذي أقنعها بل فضولها الفاني. فهي لم تستطع مقاومة الدافع إلى المعرفة**»[2]. وبذلك تبرئ الروائية الجني بيتر مجدداً، ففضول الخالة بانو تغلب عليها على الرغم من تأنيب الجنية الطيبة سويت لها، وفي الحين الذي لم يستطع فيه بيتر مع كل ما بذل من جهد أن يراودها عن نفسها، ويجعلها تطلب منه معرفة ماضي أسرة أرمانوش رغبة منها مجدداً في طرح توهم المجتمعات قدرة الجن وعوالم ما وراء الطبيعة من التحكم في حيواتهم بينما يقع اللوم في حقيقة الأمر على الإنسان الذي قد يرتكب جرم القتل تارة، ويتدخل في مسار الزمن بفضوله، باعثاً الماضي ومآسيه بكل تبعات بعثه من مدافنه.

وبذلك يتحكم الجني بالخالة بانو ويصبح بإمكانه السخرية من عنادها السابق له، ومقاومته مراراً، فيهزأ بها؛ إذ تتمعن وجه أختها زليخا بحنان وحزن لما مر بها من ألم، ويمثل مشهداً يبرز فيه حيرة آسيا وموعظة الخالة بانو، ساخراً من حكمتها التي سرعان ما تخلت عنها، ولجأت إليه للمعرفة:

---

[1] المصدر السابق. ص: ٢٥٩–٢٦٠.

[2] المصدر السابق. ص: ٣٠٠–٣٠١.

«وسأل السيد بيتار، وقد شاب صوته نوع من التشفي:

– ماذا تفعلين يا سيدتي؟

لم يهتم بإخفاء الفرحة لدى رؤيته سيدته بمثل هذه الدرجة من الإعياء والغم، وكان يبتهج دائماً لرؤية الضعف عند الأقوياء.

لكن الخالة بانو عقدت حاجبيها قليلاً، ولم يند عنها أي جواب.

ثم قفز السيد بيتار جانباً، وجلس على مقربة من السرير، وبجوار الخالة زليخا التي كانت تغط في نوم عميق. واتقدت عيناه لما راودته فكرة خطرت بباله قبل قليل. فأمسك بقوة طرف غطاء السرير، وكاد أن يوقظ الخالة زليخا، وربطه برأسه كأنه وشاح رأس.

وقال معلناً، واضعاً يديه على جنبيه، وفي صوت رقيق أشبه بصوت الإناث، أو ربما مقلداً أحداً ما:

– دعيني أخبرك بشيء ما. ثمة أشياء في هذا العالم...

وسرعان ما استدلت الخالة بانو على الشخص الذي كان يقلده، وشعرت بقشعريرة تسري في أوصالها.

– ثمة أشياء بالغة السوء في هذا العالم، بحيث إن أصحاب القلوب الطيبة، بارك الله فيهم، ليست لديهم أية فكرة عنها. هذا أمر لا شائبة فيه. لا بأس إن لم يعرفوا شيئاً عن مثل هذه الأمور؛ لأن ذلك يبرهن على مدى طيبة قلوبهم، وإلا فما كانوا طيبي السريرة. صحيح؟ ولكن إذا ما خطوت خطوة واحدة من فوق حقل ألغام الكره والضغينة، فإنك لن تطلبي المساعدة من أحد هؤلاء الناس.

حدقت الخالة بانو إلى السيد بيتار في فزع، ولكن هذا جذب غطاء السرير من فوق رأسه، ووثب إلى موقعه الأول، مواجهاً المكان الذي يتكلم منه، وهو على استعداد لتصوير المتحدث الثاني في حواره التهكمي.

ولأجل أن يقلد المتحدث الثاني، فإنه أمسك ما تبقى من حبات الزبيب الذهبية التي تركتها زليخا في الليلة الماضية، ورتبها في الهواء في لمح البصر، جاعلاً منها قلادة طويلة وبضعة أساور. ثم تقلد القلادة والأساور وضحك. لم يكن صعباً معرفة الشخص الذي كان يقلده الآن. لم يكن صعباً الاستدلال على أسلوب آسيا.

ابتهج السيد بيتار بسحر إبداعه النرجسي، فمضى يقول:

– وأنت تظنين أيتها الخالة أنني سأطلب المعونة من الجنية الخبيثة!

وهنا خلع السيد بيتار القلادة والأساور، ووثب نحو السرير، وغطى زليخا بغطاء السرير، وردَّ بنبرة أقوى:

– ربما تظنين ذلك أيتها العزيزة، ولكن دعينا نأمل أن الظنون لن تذهب بك هذا المذهب.

فقاطعته الخالة بانو في حدة، وإن كانت تعرف الجواب:

– كفى! ما كل هذا؟

...

- هذه لحظة من لحظات الزمن، شريحة صغيرة من الذاكرة»[1].

على الرغم من بغض الخالة بانو لبيتر، فإنها لا تستطيع التخلي عنه، فكأنما ببوحه لها ما يعرفه قد فتح باباً لمواجهتها بما يسيء لأسرتها، ويستغل معرفته للتحكم بها، فيجعلها تخشى أن يفشي سر أسرة قازنجي الذي لا يعرفه سواهما، وبذلك فقد أصبحت الخالة بانو خاضعة للجني لا تملك أن توقف تجاسره عليها، وسخريته منها: «**بان الحقد والضغينة في عينيه، وعدل من ظهره، واستقام في وقفته، ورفع من صوته قائلاً:**

- تلك تذكرة لك، تذكرك بكلماتك نفسها أيتها السيدة!

وهنا ساور الخالة بانو إحساس بالهلع، له من القوة ما جعل بدنها يهتز كله. ثمة قدر كبير من الكراهية في نظرة هذا المخلوق، لا تعرف معها كيف توضح لنفسها السبب في عدم أمره بالخروج من حياتها من دون رجعة. كيف يمكن لها أن تنجذب إليه كل هذا الانجذاب، وكأنهما يشاطران سراً لا سبيل إلى البوح به؟ لم يسبق للخالة بانو أن خشيت من قبل هذا الجني الخاص بها.

ولم يسبق لها أن خشيت من أفعال يمكن أن تكون قادرة على الإتيان بها»[2].

يمتزج الأثر الديني بالخرافة لدى الروائية في حديثها عن الجن، فالجنيان سويت وبيتر يقفان على كتفي الخالة بانو، وتدفعها سويت إلى الأعمال الطيبة، وتقف على كتفها الأيمن، ويراوغها بيتر، ويستمتع في الأحاديث التي تنطوي على الضغينة، والكره، والحقد، ويقف على كتفها الأيسر، ويبدو أن الروائية التبس عليها فهم الآيتين: ﴿**وأنا منا الصالحون ومنا دون ذلك كنا طرائق قدداً**﴾[3]، و﴿**إذ يتلقى المتلقيان عن اليمين وعن الشمال قعيد**﴾[4] ونجد ذكرها للآية الثانية في الرواية في حديثها عن الخالة بانو: «**كانت أحياناً تحدث كتفيها حديثاً مشوباً بالعاطفة، وقد جلس فوقهما حسب زعمها، اثنان من الجن، وهما يهزان قدميهما. الجان الصالح على الكتف اليمنى، والطالح على الكتف اليسرى. وعلى أنها كانت تعرف اسم كل واحد منهما، فإنها كانت تناديهما بالاسمين السيدة سويت، والسيد بياتر على التوالي كي تتجنب النطق بهما في صوت عالٍ**»[5]. غير أنها لم تفرق بين الملائكة ذوي الطبيعة الجبرية المشتملة على الصلاح والطاعة، وبين الجن الذين يشتمل صالحهم وطالحهم على المراوغة: «**وسألت آسيا خالتها في يوم ما: -إن كان ثمة جان على كتفك اليسرى، فلم لا**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٣٩٤-٣٩٥-٣٩٦.

[2] المصدر السابق. ص: ٣٩٦.

[3] سورة الجن، الآية: ١١.

[4] سورة ق، الآية: ١٧.

[5] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٩٨.

تبعديه عنك؟

فجاءها الجواب:

– **لأننا أحياناً بحاجة إلى رفقة الطالحين»**[1]. كما نجدها أيضاً في موضع آخر من رواية (الفتى المتيم والمعلم) قد وقعت في الأمر نفسه؛ إذ تتناول الحديث عن مسؤولة الخدم التي سلكت طريقاً يودي بها إلى الفناء ليلاً، متجنبة بيوت الخلاء: «**في أحد الجانبين ثمة بئر، ماؤها بارد برودة الثلج، صيفاً شتاءً. وفي الجهة الثانية تنتشر مجموعة من بيوت الخلاء، فتجنبت المرور من أمامها، كما هو دأبها على الدوام؛ إذ كانت تعتقد أن الجان يعقدون زواجهم فيها، وكل من يزعجهم في ظلمة الليل يصاب بالشلل إلى يوم الدينونة. ولهذه اللعنة من القوة ما يجعلها تتطلب سبعة أجيال كي تزول**»[2] فالموروث الديني هو أن يستعين المسلم قبل دخوله بيوت الخلاء ذلك أنها مساكن معشر من معاشر الجن، كما في الحديث الشريف: عَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، قَالَ :كَانَ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إِذَا دَخَلَ الخَلاَءَ قَالَ: «**اللَّهُمَّ إِنِّي أَعُوذُ بِكَ مِنَ الخُبُثِ وَالخَبَائِثِ**»[3]. ولا يصاب من يزعج الخبث والخبائث بالشلل أو غير ذلك! وإنما ما أوردته الروائية من خلطها العبثي بين الأثر الديني والخرافة من باب السخرية من خوف الناس من الجن، وفزعهم المبالغ به، ومدى هشاشة قصصهم الملفقة حول الجن، وضرورة الحذر من شرورهم. «**ثم نظرت نظرة خاطفة يميناً وشمالاً إلى الجنيين اللذين كانا يراقبان كل حركة من مكانيهما فوق كتفيها**»[4].

والأمر نفسه فيما يخص ذكر الجنيات اللواتي يملكن سحراً أنثوياً جذاباً، مما يزيد في قوتهن، وخشية الناس من شرورهن، يرد في الرواية حديث عن طحان يستعمل وسائل عديدة ليتخلص من جنية تغني غناءً عذباً: «**جاء طحان وقال إنه قد سمع أثناء طحنه الحبوب امرأة تغني غناءً عذباً يأسر الألباب، لكنه اتخذ التلال وجهة له، خشية أن تكون جنية. وفي اليوم الثاني، كان الصوت بانتظاره وإن كان قد رمى بمقدار من الملح فوق كتفيه، وبصق ثلاث مرات على النار. ونصحه كبير أهل القرية بقراءة القرآن قبل أن يخلد للنوم. فامتثل لنصيحته، فراودته امرأة في حلمه في تلك الليلة، مشرقة الوجه كأن مصباحاً يشع من تحت جلدها. وكان الشعر الأشقر اللامع منثوراً فوق كتفيها، وأوضحت له أنها خنقت بناءً على أوامر السلطانة الأم، وإن لم تذكر اسمها**»[5].

وبذلك نجد أن الروائية لم تكن تعير الحقائق أو الموروث الديني أهمية كبيرة بمقارنتها برغبة الروائية في التأكيد على أن الشر يقبع في دواخلنا وليس فيما يحيط بنا، معتمدة على الصبغة الحكائية

---

[1] المصدر السابق. ص: ٩٨.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٣٠.

[3] البخاري، محمد بن إسماعيل. صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق –بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م. ص: ٤٩.

[4] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٣٩٤.

[5] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٤٣٥– ٤٣٦.

الشائقة في الحديث عن الجن بخيال مبالغ فيه.

قراءة الطالع:

تنتشر ظاهرة قراءة الطالع في المجتمعات الشرقية بشكل كبير، وتأخذ هذه الممارسة أشكالاً عديدة، فيعتمد البعض القهوة، وقراءة الأشكال والخطوط في فنجان القهوة، ويستعين آخرون بأوراق اللعب خطوط الكف، وحركة الكواكب والنجوم، وارتباط هذه العوالم بالتأويلات، والتذبذب، والخوارق، يجعلها مادة مناسبة للروائي في رسمه عالماً يحاكي ممارسات موجودة في المجتمع، ويرحل بنا إلى عالم حكائي فني مختلق من عوالم الخيال يتيح له العبث كيف شاء ليبدع لوحته الحكائية الخاصة به. لا نجد الروائية قد أثبتت صلاح طريقة دون أخرى في قراءة الطالع، وإنما نجدها قد نظرت إلى الغاية من وراء قراءة الطالع، فإن كانت ترمي خيراً، فقراءة الطالع خير، وإن رمت إلى ما دون ذلك، كأن كانت من دواعي الفضول أو التكاسل، فهي شر دون أن تضع في حسبانها أن قراءة الطالع غير محبذة لدى المسلمين، بل منهي عنها وفق الحديث النبوي الشريف: «**عَنْ صَفِيَّةَ، عَنْ بَعْضِ أَزْوَاجِ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: «مَنْ أَتَى عَرَّافاً فَسَأَلَهُ عَنْ شَيْءٍ، لَمْ تُقْبَلْ لَهُ صَلَاةٌ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً»**»[1].

تتمكن الخالة بانو في رواية لقيطة استانبول من كل ألوان قراءة الطالع: «**وكما هو مظهرها الخارجي، فإن أساليبها في قراءة الطالع مرت بتحول كبير أثناء هذه المراحل الثلاث النفسية. ففي البدء، لم تكن تستخدم إلا فناجين القهوة لقراءة مستقبل زبائنها ولكن بمرور الوقت وظفت رويداً رويداً أساليب جديدة وغير تقليدية؛ بينها أوراق اللعب، والفاصوليا اليابسة، والنقود الفضية، وخرز السبحة، وأجراس الأبواب، واللؤلؤ المزيف والحقيقي، وحصى المحيطات –بل كل شيء ما دام سيأتي بالأخبار من عالم الخوارق**»[2] كما أن آسيا تؤمن بقدرات خالتها فتسألها إن كان بوسعها مساعدة أرمانوش، معددة ما يمكن للخالة استخدامه في التنبؤ فتقول: «**تتساءل أرمانوش إن كان في وسعك قراءة ورق اللعب لأجلها.**

قالت الخالة بانو متسائلة بهدوء:

– ما السبب الذي يدفعها إلى ذلك؟ قولي لها إنها شابة فاتنة، وذكية، ولها مستقبل لامع. أما الذين لا مستقبل لهم، فهم وحدهم الذين يريدون معرفة مستقبلهم.

أصرت آسيا متجاهلة الترجمة:

– إذاً اقرأي لها بعض البندق.

فقالت الخالة بانو تائبة:

– لم أعد أقرأ ذلك اليوم، فضلاً عن أنها لم تثبت أنها طريقة مفيدة.

---

[1] ابن الحجاج، مسلم. تحقيق: صدقي جميل العطار. صحيح مسلم.ص: ١١١٨.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٩٧–٩٨.

...

– حسناً إذاً. اقرأي لنا فناجي قهوتنا. وهنا وافقت الخالة بانو بعد أن عجزت عن الرفض، وقالت:

–الآن، هذا أمر مختلف. فأنا يمكنني أن أقرأ فنجانين في أي وقت.

أعدت القهوة... وعندما فرغت أرمانوش من احتساء قهوتها، وضعت الخالة بانو الصحن من فوق فنجان القهوة، وأمسكت به في قوة وحركته بثلاث دوائر أفقية، تاركة فضلات القهوة تنساب في بطء لتشكل نقوشاً. وعندما برد أسفل الفنجان، قلبته وبدأت تقرأ النقوش المتروكة في فنجان القهوة، محركة نظراتها الثابتة في اتجاه عقارب الساعة»[1].

وبذلك أخبرتها الخالة بانو عن قلق أمها، وحبها لها، ومحبة أسرة جقماقجي لها أيضاً، وصوَّرت لها أسلوب حياتهم وطعامهم الكثير. وما لبثت بعد ذلك أن أخفت خبراً سيئاً:

«ولكنها تجاهلت الخبر السيء الذي استقر في أسفل الفنجان – أزهار سرعان ما ستنثر على قبر، بعيداً، بعيداً جداً...

لم تزد الخالة بانو من كلامها، وتوقفت عن القراءة، ووضعت فنجان القهوة فوق الصحن، وملأته بماء بارد حتى اختلطت الصور، والخطوط، واختفت قبل أن يتمكن أحد ما من انتهاز الفرصة لاختلاس نظرة إليه. هذا هو الشيء الوحيد الجيد في قراءة فنجان القهوة: القدر الذي تكتبه القهوة يمكن أن يمَّحي على الدوام بخلاف القدر الذي يكتبه الله»[2] نلحظ في الجملة الأخيرة أن إيليف غير مؤمنة الإيمان كله بقراءة الطالع، وهي إذ تصور مشاهد منه إنما ترمي إلى تصوير المجتمع تصويراً واقعياً ونقده بعبارات من قبيل العبارة الأخيرة بأن الطالع قد لا يتحقق، ويمَّحي كل ما قيل لحظة قوله على خلاف أقدار الله المكتوبة لعباده التي تكون ثابتة، وتسري في كونه، كما ثمة إشارة في رواية الفتى المتيم والمعلم فيما يخص قراءة الكف؛ إذ يشهد جهان خفية من رجال القصر أربع جثث لأطفال ذكور ملبسهم ملكي، ولهم هيبة الأمراء: «**ارتكزت نظرة جهان إلى أقرب الجثث، وهي جثة صبي أبيض البشرة، متورد الوجنتين، وحملق في خطوط كفه؛ خطوط منحنية ومائلة يتداخل أحدها بالآخر، كأنها علامات على الرمل.**

وسأل جهان نفسه: أي عراف في هذه المدينة تنبأ بمثل هذا الموت المفاجئ والحزين لأمراء من أصل عريق، وذوي حسب ونسب؟»[3] وكأنه يرى بصفته أحد أفراد المجتمع المشرقي أن قراءة كف شخص ما نافذة فيه متحكمة في مصيره حد الموت! بينما تصور شمساً التبريزي في قواعد العشق الأربعون قارئ كف محترف، يرحل من خلال الخطوط إلى الماضي، ويرى ما كان من ألم بصاحب الحانة، أحال هالته إلى الألوان الترابية بعد أن كانت متوهجة: «**أمعنت النظر في خطوط راحته،**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٢٦٢.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٢٦٢–٢٦٥.

[3] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٢٦.

فوجدتها عميقة، مشققة، تشير إلى دروب وممرات متقطعة غير مستقيمة. وشيئاً فشيئاً، بدت لي الألوان في هالته: بنياً بلون الصدأ، وأزرق شاحباً أقرب إلى الرمادي. وأصبحت طاقته الروحية جوفاء، مقعرة، ورقت حول الحافات، كما لو خلت منه أي قوة للدفاع عن نفسه من العالم الخارجي. وفي أعماقه، لم يعد في الرجل حياة أكثر مما في نبتة ذابلة».[1] وتولي الروائية في موضع آخر نجوم السماء، وكواكبها، ومذنباتها اهتماماً في طرحها لمسائل قراءة الطالع، ولا يخفى هوس عامة المجتمع المشرقي بمعرفة ما يخبئه لهم الفلك.

تقول الروائية في رواية الفتى المتيم والمعلم: «**رأى جهان بأم عينه المدينة كلها تستعد للمعركة، فكان أولاد الأمهات من دون استثناء جنوداً، حتى وإن كانوا يفتقرون إلى الكفاية.**

وخرج الانكشارية من ثكناتهم العسكرية، وأسرج الباشوات صهوات جيادهم، وامتطوها. وحمل الحرفيون وأصحاب الدكاكين السلاح، شأنهم في ذلك شأن البستانيين، والخبازين، والطباخين، والخياطين، والمراكبيين، وبائعي الفراء، والإسكافيين، والخزافين، والنساجين، والعمال الفنيين، والدباغين، والبقالين، والزجاجين، ونشاري الخشب، والبنائين، والصفارين، والنجارين، والسمكريين، والحبالين، وصيادي الجرذان، والطباشريين، وصانعي السهام، والمجذفين، وبائعي السمك، وبائعي الدواجن، وحتى العرافين. وفي كل نقابة، ثمة اهتياج ونشاط، وضمن ذلك نقابة المومسات.

لكن، على الرغم من ذلك انتظر كل هؤلاء رئيس الفلكيين الملكي حتى يعلن عن يوم ميمون لشن الحرب. ثمة وقت مناسب لكل شيء – احتفالات، زفاف، ختان، حرب، وأخيراً وبعد مرور ليال جرت فيها مراقبة النجوم حدد اليوم الموعود. فبعد عشرين غروباً، سينطلق الجند في طريقهم»[2] فعلى الرغم من احتشاد مدينة بأكملها للحرب بإمكان كوكب أن يوقف استعداداتهم كلها!

وإذا ما حلت الكوارث بالمدينة تستطيع الخرافات أن تمتلك القوة لسعة انتشارها بين الناس وتصديقهم لها، مما يؤثر على السلطة، فتؤيد الخرافات في رواية الفتى المتيم والمعلم يوجه أحمد شمس الدين أفندي ضربته إلى عالم فلك البلاط فيقول: «**إن مرصده هو الذي تسبب بالكوارث التي حلت بهذه المدينة**» [3] ثم تتابع الروائية فتصور الخطاب التكفيري في خطاب، كل من يبغض محدث الأمور، ويظهر جلياً مقت الروائية لذلك الخطاب التكفيري أضعاف كراهيتها للجهل، فليس ثمة فائدة من علم لا يرقى بمكنونات النفس، كما يستقرئ في عموم خطابها في أعمالها الروائية. تقول إيليف: «**من هم حتى يراقبوا الله؟ لا بد من أن يكون الأمر معكوساً. إن الله يراقبهم. على بني البشر أن يسددوا أنظارهم إلى الأرض وليس إلى قبة السماء.**

وأصدر السلطان أوامره بهدم المرصد»[4]

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٥٠.

[2] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ١٢٣.

[3] المصدر نفسه. ص: ٤٥٣.

[4] المصدر نفسه. ص: ٤٥٣.

العين:

لا نجد في المواضع التي تتناول أثر العين والحسد أياً من الموروث الديني، وإنما نجد آثاراً مشرقية واضحة المعالم، تتناول موضوع الحسد بأسباب تدور حول الشك غالباً، وإزالة شرور العين بأساليب بسيطة تحاكي نموذج بساطة المجتمع النسائي المشرقي في قتل أثر العين والحسد، وسأتناول في تحليلي المواضع التي تذكر أثر العين أو الحسد.

تتجاهل الأم الصغيرة اللعنة التي أصابت أسرة قازنجي في موت رجالها بعمر الأربعين، فتعزو وفاة زوجها الذي أحبها حباً جماً إلى العين الشريرة والحسد: «**كان الرضى الذي يعيشان فيه مصدر حسد أقربائهما وأصدقائهما وجيرانهما؛ إذ كان هؤلاء يتدخلون كلما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً... وحاول الكثيرون إقناع رضا سليم قزانجي في الزواج من جديد قبل أن يفوت الأوان... وكان رضا سليم قزانجي يسد أذنيه أمام مثل هذه المقترحات.**

وفي يوم ما قضى نحبه على نحو غير متوقع، أسوة بكل رجال أسرة قزانجي على مدى أجيال. فآمنت الأم الصغيرة أول مرة في حياتها بالعين الشريرة، واقتنعت اقتناعاً شديداً أن نظرة الحسد التي كان ينظر بها إليهما جيرانهما هي التي اخترقت جدران هذا المنزل الميمون وقتلت زوجها»[1] وليست الأحداث العظيمة الخطب في حياتها ما يعزى سببه إلى العين الشريرة فحسب، وإنما الأحداث الخفيضة الصوت في الحياة اليومية أيضاً، كانكسار قدح من أقداح الشاي أو صوت اضطراب الشاي في السماور، وغليانه نذير شؤم في أن عيناً شريرة قد أصابت بيتهم: «**ها هي عين شريرة أخرى. هل سمعتن بذلك الصوت النذير بالشؤم؟ طاخ! آه، إنه يتردد في فؤادي. إنه عين شرير آخر، مفرط في غيرته وفي خبثه.**

هكذا هتفت الأم الصغيرة في صباح يوم الأحد من حول مائدة الفطور في حين كان السماور يغلي ويفور في ركن الغرفة... فإن قدح شاي زجاجياً تصدع في يدي آسيا. وحدث هذا الأمر على حين بغتة مما أفزعها... وبينما هي تتأهب لرشف رشفة، سمعت صوت التصدع، وامتد خط التصدع من أعلى القدح حتى أسفله، وبخط متعرج كأنه شق ينذر بالشؤم يظهر على وجه الأرض على إثر زلزال عنيف...

قالت فريدة وهي تنظر إلى آسيا نظرة ملؤها الشك:

- أثمة من رماك بعين الحسد؟

فضحكت آسيا في ألم:

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ١٩٢-١٩٣.

– عين ترميني بالحسد؟ أراهن أن ثمة عيناً!»[1]، وكذلك الشأن لدى خالات آسيا: «**وقالت الخالة بانو...:**

– أتمنى لو كانت الأم الصغيرة تشعر بالتحسن في صحتها لكانت صبت مقداراً من الرصاص لك»[2].

يعد صب الرصاص في الثقافات المشرقية طريقة ناجعة للتخلص من العين، وتقوم الأم الصغيرة بهذه الممارسة منذ أعوام عديدة، ويداهمها النسيان فتخشى نساء أسرة قازنجي عليها أن تعود لتلك الممارسة، لكن مادام الأمر يتعلق بآسيا فثمة اقتراح بأن تصب الرصاص لها: «**ولما كانت الأم الصغيرة موضع الاهتمام كله من على مائدة الفطور، فقد رفعت رأسها، ورشقت أفراد أسرتها بنظرة تنم عن فضول... صدمت الحاضرات بوضوح ذاكرتها، وهي تقول:**

– سأصب الرصاص لك يا عزيزتي آسيا، وأكسر العين الشريرة التي تحوم من حولك مهما كانت.

فابتسمت لها آسيا، وقالت:

– شكراً لك أيتها الأم الصغيرة.

عندما كانت آسيا فتاة صغيرة السن، دأبت الأم الصغيرة على صب الرصاص المذاب؛ لتطرد العين الشريرة من حولها، وفي ضوء الطفولة الشاقة التي مرت بها آسيا، فقد تبين أنها في حاجة إلى ما يعزز من معنوياتها مع بدء حياتها الفانية. ولسبب من الأسباب، كانت تتعثر وتسقط باستمرار على وجهها، وتجرح شفتها السفلى في كل سقطة وعثرة. فكن يسلمنها إلى الأم الصغيرة، معتقدات أن السبب يرجع إلى العين الشريرة، وليس إلى خطواتها غير المتوازية، وهي صغيرة السن»[3]. وبذلك فقد نفت إيليف أن يكون السبب هو العين الشريرة باحثة عن تفسير عقلاني، ومنتقدة المجتمع الذي يبتعد عن التفسيرات العقلية، ويقترب من الأقاويل والمعتقدات الواهية، كما أنها تسمي الطقوس في صب الرصاص باللعبة على لسان آسيا فتقول: «**في البدء كانت المناسبة لعبة مرحة في نظر آسيا، لعبة مسلية ومثيرة، وإلى حد ما مرضية ومشجعة، طالما سمعت أنها محط اهتمامهن الكبير. وتذكرت كيف أنها كانت تستمتع، وهي طفلة بكل ما هو خارق من الأعمال، وعندما كانت تؤمن لا في السحر بل في قدرة أسرتها على التحكم في الأقدار. وكانت تستلذ بكل تفاصيل تلك الطقوس. كالجلوس متصالبة الساقين من فوق أجمل سجادة في المنزل، ومن فوقها بطانية تشعرها أنها في حرز أمين، ومخفية داخل تلك الخيمة الغريبة تصغي للأدعية الصادرة من كل حدب وصوب، وأخيراً ذلك الصوت الذي يشبه الزعيق، صوت الأم الصغيرة وهي تصب الرصاص المذاب في مقلاة مملوءة بالماء وهي تردد:**

– (رقائق عينها ضباب، عين من نظرتها غاضبة، ضباب!)

---

[1] المصدر السابق. ص: ٣٩٧-٣٩٨.

[2] المصدر السابق. ص: ٣٩٨.

[3] المصدر السابق. ص: ٤٠١-٤٠٢.

وسرعان ما يتصالب الرصاص في أشكال متغيرة على الدوام، وإذا صادف وجود عين شريرة في الجوار، فسوف تظهر للعيان بؤرة في الرصاص على شكل العين. وما زالت آسيا تتذكر حتى اليوم أن ثمة عيناً في كل مرة»[1] لا تؤمن آسيا بتلك الممارسة لكنها لا تعارضها ما دامت الأم الصغيرة تحب أن تمارسها مع آسيا وكأننا نلمح الروائية قد وضعت آسيا معادلاً موضوعياً للمجتمع الذي يتقبل هذه الممارسات بدافع محبة ممارسات الأجداد وليس إيماناً بما يقمن به: «**ولكن على الرغم من عدم إيمان آسيا المتذبذب بعد أن تذكرت الأم الصغيرة الآن العادة المألوفة، فإنها لم تكن تنوي الاعتراض؛ إذ كانت محبتها للأم الصغيرة على درجة بالغة من العمق»**[2] وتنتقد الروائية هذه الممارسات التي لا تنطوي على تصرف أو تفسير عقلاني، فتقول: «**عندما قيل كل شيء وأنجز، فإن آسيا، وإن كانت قد كبرت، وهي تراقب الخالة بانو، وهي تقرأ فناجين القهوة والأم الصغيرة تطرد العين الشريرة، فإنها ورثت في نهاية المطاف غنوصية والدتها المنطوية على الشكوك. واستنتجت أن كل شيء يتلخص في قضية الترجمة والتفسير. فلو كنت تبحث عن حيوانات أحادية القرن، بنفسجية اللون، فلن تستغرق وقتاً طويلاً حتى تبدأ برؤيتها في كل مكان، وعلى هذا الأساس، إذا كانت ثمة صلة بين المادة الخاصة بالرجم بالغيب –سواء كانت متمثلة في فناجين القهوة أو الرصاص المسكوب –وعملية التفسير»**[3]. ليست آسيا فحسب من سعت الأسرة لحمايتها، وإنما مصطفى الذي أرسلته العائلة إلى أريزونا لئلا تصيبه لعنة الموت، والأمر نفسه في خصوص مصطفى الذي يبغض كما تبغض آسيا الاحتفاليات المتعلقة بإبعاد أثر العين: «**كان من شأن أريزونا أن تجنب مصطفى نذير الشر الذي خيم على كل رجل من رجال أسرة قزانجي. ولكنه لم يؤمن بهذه الأشياء. فقد كانت الاحتفالية الخاصة بالابتعاد عن كل هذه الخرافات، والخرز الخاص بالعين الشريرة، وقراءة الفنجان، وقراءة البخت، وهي احتفالات تقوم به أسرته، سلوكاً لا إرادياً أكثر مما هي خيار واع. وفكر في أنها جزء من عالم أسود ومعقد خاص بالنساء»** [4] وبذلك، فقد ضمنت الروائية هذه السلوكيات المجتمعية التي تفتقر إلى الوعي والإدراك، وتمتلئ بدوافع البغض، والكراهية، والحسد، والحذر، والتباغض، والتباعد بعد ذلك.

وإذا ما رسمت إيليف مصطفى في (لقيطة استانبول) قد نبذ هذه الوسائل لحمايته من العين نجد جهان في (الفتى المتيم والمعلم) قد استعان بها، ويتيمم بها أيما تيمم: «**ففي مفاوضة القبطان غاريث له قبل دخوله القصر مع الفيل شوتا نجده قد وضع حول رقبته خيطاً فيه خرز شذري اللون؛ لطرد عين الحسد»** [5] وإذا ما لقي شوتا ترحيب الأبطال بعد رجوعه من المعركة وجدنا جهان قد «**غلَّف نابيه الشبيهين بسكينين بكرتين من الحرير وصنع له كساء بيديه الاثنتين، وزين الحافات بأجراس**

---

[1] المصدر السابق. ص: ٤٠٢.

[2] المصدر السابق. ص: ٤٠٣.

[3] المصدر السابق. ص: ٤٠٢ –٤٠٣.

[4] المصدر السابق. ص: ٦٦.

[5] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٥٠.

فضية، وثبت عليها خرزاً أزرق اللون؛ لطرد عين الحسد»[1].

يثير انتباه جهان تعدد ألوان سبحات سنان، ويربط كل لون بدلالة معينة «**كان جهان يعلم أن للمعلم سبحة مختلفة حسب مزاجه. فالسبحة اللازوردية مثل عيني الهر إذا كان مستغرقاً في التفكير، والكهرمانية الصفراء إذا كان سعيداً مبتهجاً، والسوداء من العقيق اليماني إذا كان تواقاً للبدء في مشروع جديد. أما اليوم، فكانت سبحته من حجر ثمين، شاحب الاخضرار مثل الزمرد، يسبح فيها عندما يكون منشغل البال**»[2] وفي زيارة جهان للغجر مودعاً يمنح بالابان جهان رقية – كما تسميها الروائية–؛ لحمايته من عين الحسد: «**وعندما فرغ جهان من توديع الكل، بل مال فوق العربة وراح يقضم قشة. وعندما فرغ جهان من توديع الكل، خطا باتجاه بالابان، ولاحظ أن في يد الغجري شيئاً ما، دائري الشكل، أزرق اللون كأنه بيضة من بيوض طائر أبو الحناء المغرد.**

– ما هذه؟

– رقية أعدتها العجوز لك؛ لحمايتك من عين الحسد. البسها بالمقلوب في البحر، وبالوجه الصحيح عند وصولك إلى الشاطئ.

عض جهان على شفته؛ ليكتم النشيج الذي كاد يطفر من حلقه، وقال: إنني ممتن لك»[3].

يناسب التعلق بالأحجار والألوان شخصية متلونة الأحوال، كشخصية جهان، وعاملاً في الهندسة والبناء؛ مما يعزز الرابط بينه وبين الحجارة التي يبني بها تارة، ويزين بها أخرى، ففي قراءته لألوان الأحجار ما يوضح للقارئ محبة جهان لها، وتمعنه في دلالاتها، وفي تبركه بها ما يشي بشتاته وضعفه، فهو يجد القوة مراراً في كل ما يحيط به، ولا يبحث عنها في ذاته؛ فالروائية لم تمل في هذه المواضع إلى إقرار ما تورده من أثر مشرقي على الحياة الاجتماعية، وإنما مالت هذا الميل في رسمها جهان مؤمن بالأحجار؛ لتناسب طبيعة الشخصية التي تتناولها في عملها.

الأشجار والثمار:

بنت الروائية روايتها (لقيطة استانبول) مسمية الفصول بأسماء ثمار تشكل في مجموعها طبق العاشورية، وهو كما تزعم الخالة بانو الطبق الذي أعده النبي نوح عندما رست سفينته عند انتهاء الطوفان. تبدأ الرواية مع المكون الأول، وتتدرج المكونات كل يذكر في سياق يناسبه إلى أن يكتمل طبق العاشورية، وتصل بالقارئ بعد العقدة إلى حلها عند اكتمال الطبق، وإذا ما كان طبق العاشورية قد حمل دلالة الاستقرار في سفينة نوح[4] فإن الروائية استطاعت ببراعة أن تحول تلك الدلالة من الاستقرار إلى الموت، فعند اكتمال طبق العاشورية، واتضاح الوقائع على لسان الجني بيتر تدس

---

[1] المصدر السابق. ص: ١٥٢.

[2] المصدر السابق. ص: ٣٧٨.

[3] المصدر السابق. ص: ٥٨٣.

[4] «كانت العاشورية رمز الاستمرار والاستقرار، قمة الأيام الحلوة التي تأتي من بعد كل عاصفة مهما كانت العاصفة مثيرة للهلع». الرواية– لقيطة استانبول ص ٣٦٦.

الخالة بانو السم لمصطفى في الطبق نفسه، ولا يستبعد القارئ للرواية أن تكون الروائية قد رمت في تحويل الدلالة إظهار أثر الانسياق وراء الفضول؛ لمعرفة ما لا ينبغي معرفته؛ إذ إن تلك المعرفة قد تقلب الحياة موتاً، فالخالة بانو اعتادت أن تقدم لمصطفى طبق العاشورية الذي يحبه مراراً لكنها قدمت الطبق الأخير لتنهي حياة مصطفى منتقمة لزليخا مبغضة المأساة التي تسبب لها بها.

تعدد الروائية مكونات طبق العاشورية: «**كانت الجدة غولسوم قد نقعت المواد الأولية لصنع العاشورية قبل يوم واحد، وباتت الآن جاهزة؛ للبدء في إعدادها. ففتحت خزانة وأخرجت قدراً كبيرة، فالمرء بحاجة إلى قدر كبير كلما أراد إعداد العاشورية.**

المقادير المطلوبة:

حمص نصف كوب

طحين أسمر ١ كوب

رز أبيض ١ كوب

سكر كوب ونصف

بندق مقطع نصف كوب

فستق حلبي نصف كوب

صنوبر نصف كوب

فانيلا ملعقة شاي

زبيب ذهبي ثلث كوب

تين مجفف ثلث كوب

مشمش مجفف ثلث كوب

قشور برتقال نصف كوب

ماء ورد ملعقتا طعام

المنكهات:

قرفة ملعقتا شاي

لوز مقطع ومقشر نصف كوب

حب الرمان نصف كوب»[١].

بناء الروائية عملها على طبق العاشورية بداية من ذكرها حتى مكوناتها ينظر إليه على أنه من الآثار المشرقية الواضحة الحضور في رواية «لقيطة استانبول»؛ فطبق العاشورية يرتبط بموروث شعبي تركي يزعم التقليد أن العاشورية قد طهيت أول مرة في سفينة نوح، فلما كان اليوم العاشر من

[١] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٣٠٦- ٣٠٧.

محرم، وهو اليوم الذي رست فيه سفينة نوح؛ إذ بدأت المؤن والمواد الغذائية تنفد، فجمع المتبقي من الحبوب والثمار، وطهيت جميعاً لتكون العاشورية.

لا يرد في القصص القرآني لقصة سيدنا نوح، ولا في المصادر التوراتية ذكر للحبوب والثمار التي توفرت في السفينة ومكونات العاشورية. وتتفق رواية الصابئة لطوفان نوح مع ما جاء في القرآن الكريم وتضاف إلى ذلك تقاليدهم الاحتفالية بذكرى الطوفان. تقول سومية حجاج في دراستها المقارنة تحت عنوان (العقائد المشتركة بين الأديان السماوية والعالمية) في الصفحة مئتين وسبعة: «**وأيضاً نجد الصابئة تفاصيل قصة الطوفان، ويحتفلون بذكراها، وتقام اليوم هذه الذكرى، وتعرف باسم العاشورية في أوساط الصابئة؛ تخليداً لذكرى واقعة الطوفان، وتصادف في شهر سرطانا لدى الصابئة. وعمل سيدنا نوح ومرافقوه في المكان الجديد في الزراعة، وتربية الماشية، وأمنوا غذاءهم عن هذا الطريق**»[1].

ما العاشورية إلا موروث شعبي مشرقي، أما مكوناتها، فجلها من الثمار التي لها مكانة في الديانات القديمة أو الأساطير أو الآي القرآني.

وبعض هذه الحبوب أو الثمار لا يقتصر ذكرها لدى الروائية على العاشورية فحسب، فيتكرر ذكر (القمح– ماء الورد– التين) في مواضع أخرى من أعمالها، وتدخل دراسة حضورها ضمن دراسة الأثر المشرقي في أعمال الروائية:

– القمح:

يستخدم القمح في الطقوس الإليوسية التي تأثرت بالأساطير المصرية التي أحاطت بالإلهة إيزيس، وصار جزءاً من مراسم التدشين، يذكر سهيل بشروئي صاحب كتاب (تراثنا الروحي: من بدايات التاريخ إلى الأديان المعاصرة)، (ص:١٠٢–١٠٣). ما يتعلق باستخدام حبوب القمح والشعير في التدشين الذي يكون لمن يتعرف على الطقوس الصغرى والكبرى للإليوسية، فيقول: «**كان يجب على الخاضعين للتدشين أن ينزلوا إلى كهف مظلم لا إضاءة فيه سوى المشاعل التي تنير الأشياء المقدسة التي قيل إنه جرت العادة على أن يكون بينها حبة قمح أو كوز ذرة. وقد استخدمت طقوس الديانة الإليوسية رمزاً كالرموز الزراعية؛ للدلالة على قوى الأرض، وقدرتها على الإثمار والتجديد. وبمقارنة تلك الرموز وتطبيقها على النفس الإنسانية، فإنها توحي باستمرار الحياة حتى بعد الموت الجسدي العضوي. ويبدو أن الغرض من تلك التعاليم هو مساعدة المدشن الذي ينذر حياته لدخوله في الدين على أن يحيا عيشة فرح، ويتطلع إلى الموت من منظور متفائل**».

لا يستخدم القمح كواحد من الطقوس الدينية فحسب، وإنما نجده أيضاً مرافقاً للمعتقدات الشعبية،

---

[1] انظر أيضاً ما يتعلق بعيد العاشورية لدى الصابئة. برنجي، سليم. ترجمة: جابر أحمد. الصابئة المندائيون، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م. ص٢١١.

ونجد حديثاً عن استخدام القمح والشعير؛ لطرد العين في كتاب (المعتقدات الشعبية في فلسطين) للكاتبة نضال فخري: «**طقس استخدام الشعير لرد العين:**

وهو يحرق على شكل بخور لرد العين الحاسدة، وطرد القرينة، وقد كان أول شيء خلقه إنليل بعد السماء والأرض والآلهة هو الحب والمرعى.

آن الإله الذي أخرج كل شيء نافع

الإله الذي لا مبدل لكلماته

إنليل الذي أنبت كل الحب والمرعى

أبعد السماء عن الأرض

وأبعد الأرض عن السماء

حكمتك هي الزرع، كلمتك هي الحبوب

كلمتك هي الماء الغامر، حياة جميع البلاد». [1] وتتابع حديثها محيلة القارئ إلى كتاب (متون سومر) لـ الماجدي؛ إذ يرد فيه: «**وقديماً أوجد الإله إنليل الإلهة (نصانا أو نشانا)، وتزوجها، وكان اسمها أيضاً أشنان؛ حيث كلمة أشنان تعني الخبز، حتى ليقال: دقيق أشنان الطاهرة، وقد كان كبار الآلهة يأكلون أشنان؛ أي الخبز أو القمح أو الشعير، ويشربون النبيذ، وكان رمزها سنبلة مكونة من ساق بثلاثة أغصان تشبه ثنية الكف، وكأنها العطاء، والسنبلة مكونة من ستة فروع بارزة، يتوسطها شكل هندسي مكون من تسعة مربعات لعلها إشارة لأشهر الحمل، وقد منحها إنليل لقب إلهة الحبوب الكتابة**». [2].

ويذكر في الصفحة اثنتين وعشرين ومئة عنواناً فرعياً (طقس الحرق أو العطبة لرد العين) طريقة شعبية في فلسطين لرد العين، باستخدام حرق القمح ومن نتائجها في معتقدهم: «**يعني العين بتنطفي، مثل النار ما انطفت، وبتبين العين الحاسدة لمين!**» **تجتمع بذلك في الموروث الشعبي الفلسطيني قوتي الإحراق والقمح في حين تكتفي إيليف بذكر المعتقد الشرقي الذي تؤمن به الجدات التركيات في قدرة القمح على رد العين.**

تغدق الخالات على آسيا محبتهم الخانقة في حين تمنح الأم الصغيرة آسيا الحب الطيب الوقع على قلبها؛ إذ لا تشعر فيه بالاختناق «كانت الأم الصغيرة منذ نعومة أظفارها، ومن بين كل نساء أسرتها امرأة تحتل موقعاً متميزاً في قلب آسيا، فقد كانت تحبها حباً جماً. وعلى العكس من بقية أفراد الأسرة، كانت الأم الصغيرة قادرة على الدوام على إغداق الحب من دون أن تسبب

---

[1] فخري، نضال. المعتقدات الشعبية في فلسطين. ابن رشد، ٢٠١٨م. (د.ط). ص: ١٢٠.

[2] المرجع نفسه. ص: ١٢٠.

الاختناق. فلم تضايق أو تزعج أو تعض».[1] وتتخذ لحمايتها أسلوباً لطيفاً بعيداً عن التأنيب والتعنيف، فترجو من حبات قمح صغيرة أن تقوم بحماية آسيا: «**ولم تكن حمايتها لتنحو منحى التملك، وكانت تضع سراً أحياناً بعض حبات القمح المعطرة بالصلوات في جيوب آسيا؛ كي تحميها من عين الحسد»**[2] وفي موضع آخر يخاطب رسام الكاريكاتور آسيا بطريقة تثير ذهولها عندما يصفها – وهي الفتاة التي لا تجد نفسها جميلة أو متناسقة الهيأة– بأنها متميزة على نحو غريب وغير مألوف ويعترف لها أنه مغرم بغرابتها: «**تشبثت آسيا بمقبض الباب ذاهلة مما سمعت، ولبثت ساكنة برهة وجيزة عند العتبة، لا تعرف أين تضع يديها، حتى استقرتا في جيبي تنورتها فشعرت بوجود شيء ما استدلت بعد ذلك على أنها فتات. وعندما أخرجت يديها شاهدت حافات أصابعها مغطاة بحبوب بنية اللون وضعتها الأم الصغيرة لتحميها من عين الشر.**

وقالت آسيا:

– انظر إلى هذه! حبات قمح، قمح. إن الأم الصغيرة تحاول أن تحميني من الشر.

ثم فتحت يديها، وناولته حبة قمح واحدة. ولكن ما إن ناولته إياها حتى توردت وجنتاها، وكأنها بذلك أماطت اللثام عن سر من أسرار العشق»[3]. استطاع أسلوب الأم الصغيرة المتمثل بالعطف والحماية الرقيقة الطابع بوسائلها البسيطة أن تحمي آسيا أو أن تساندها على النقيض من التعليمات والعبارات التعنيفية، والتوجيهات التي توجهها خالاتها إليها، وذلك تعبير من الروائية عن قوة الحب في التعامل بين البشر وقدرته، وإن كان لا يتقبله عقل أو منطق على منح الطمأنينة. الحب الذي أهدته الأم الصغيرة لآسيا بصفتها صغيرة الأسرة التي تحتاج الرعاية والحماية تهب آسيا بعضاً منه لرسام الكاريكاتور بدافع العطف عليه من إحباطه وبؤسه، وبذلك تتسع دائرة المحبة والعطف من الأسرة للمحيط الاجتماعي ومن الكبير للصغير لتصبح من الصغير إلى الكبير، متجاوزة تلك المحبة كل الحدود والقيود؛ لتتحول دلالة الموروث المشرقي تعبير عن العشق (المحبة) وسر من أسراره المتمثل بإقدام آسيا على العطاء والمنح.

– ماء الورد:

يخبر المعلم سنان في رواية (الفتى المتيم والمعلم) جهان بأنه سيقابل السلطان، ويختار جهان ثياباً جديدة تليق بمثل هذا اللقاء، كما يرتدي سنان قفطاناً خمرياً، وعمامة بصلية، وترافق حلتهما تمتمات امرأة عمياء لمباركتهما، وترش ماء الورد «**تمتمت المرأة العمياء بالأدعية التي كانت قد تعلمتها من أمها قبل قرن من الزمان. ورشت ماء الورد الذي باركه سبعة أئمة على رأسيهما».**[4] ولماء الورد في الثقافة المشرقية حضور بالغ؛ إذ نجد له مكانة في التقاليد الإيرانية، ويسمونه (الورد

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ١٧٣.

[2] المصدر نفسه. ص: ١٧٣.

[3] المصدر نفسه. ص: ٣٠٢–٣٠٣.

[4] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. الفتى المتيم والمعلم. ص: ٣٠٥.

المحمدي) مستعملاً استعمالات طبية وروحية، كما نجده مستخدماً في تعطير الكعبة المشرفة ويستخدمه المجتمع المشرقي في طرد السحر والعين وما إلى ذلك مما لا نجده في مصدر ديني ولا علمي، وإنما هو من المعتقدات المشرقية التي توارثها المجتمع عن الأجداد.

- التين:

تمثل ثمرة التين في المعتقدات الرومانية الخصوبة، يذكر ذلك عبد اللطيف أحمد علي في كتابه التاريخ الروماني ص ٦٦: «**وكانت السيدات الحرائر يقدمن القرابين لجونو بوصفها ربة التين (كابروتينا). ويبدو أن هذه كانت شعيرة دينية قديمة متصلة بالخصوبة (خصوبة الأرض والمرأة) إذ كان من المعتقد أن عصارة التين لها مفعول اللبن (في الرضاعة) أو تساعد النساء على الحمل**». في حديثه عن الملكة (بجونو) يذكر أطرف أعيادها المسمى (كابروتيناي)؛ أي عيد شجرة التين: «**الذي كان يحتفل به في ساحة مارس خارج سور المدينة في يوم ٧ يوليو (تموز) من كل عام، وفيه كانت تقوم معركة صورية (عند شجرة التين القديمة) بين الخادمات اللاتي كن يتقاذفن بالأحجار، ويتنابذن بألفاظ بذيئة ويأتين أفعالاً فاضحة**»[١] وبذلك يختلف رمز الثمرة عن شجرتها، وقد يكون ذلك ما يعول عليه في التطير بالشجرة الذي ذكرته إيليف على لسان زليخا؛ إذ إن آرام كان يرغب بأن توشم له زليخا وشم شجرة تين: «**الوشم الذي أحب يمثل شجرة تين ضخمة. ولكن هذه الشجرة مقلوبة رأساً على عقب بخلاف بقية الأشجار. شجرة التين التي أريدها تغور في جذورها في الهواء. فبدلاً من الأرض، هي ثابتة في السماء، مزاحة ولكنها ليست لا مكان**»[٢] وتفصح زليخا في حضور آسيا وأرمانوش عن سبب رفضها الوشم: «**القضية هي أن شجرة التين رمز لا يبشر بالخير، ولا تأتي بالسعد. ليست لدي مشكلة بخصوص رغبة آرام في أن تكون جذور الشجرة في الجو، لكن اعتراضي قائم على شجرة التين نفسها. لو شاء واختار شجرة كرز، مثلاً، أو شجرة سنديان وجذورها أيضاً متسامقة في الهواء فإنني سأنقش وشمه من فوري**» [٣]

لا تسعى إيليف في توظيفها الأثر المشرقي في أعمالها إلى أن تجعل العمل الأدبي مرآة للمجتمع فحسب، وإنما أرادت من ناحية أخرى أن تدعو القارئ لإعادة النظر في المواضعات الاجتماعية، فهي تقرأ النص المشرقي قراءة تشتمل على رغباتها وطموحاتها التي تضمنها النص، مجسدة بذلك الدور الحيوي لقراءتها الممارسات الشرقية، وتوظيفها تارة، وتغييرها أخرى، وفق احتياجات النص الذي تنشئه، معبرة به عن نقدها للمجتمع وممارساته غير العقلانية، غير منكرة حقيقة وجود هذه الممارسات ضمن المجتمع المشرقي حتى يومنا هذا، ساعية من خلال أداتها الفنية إلى تمكين مراجعة الموروث الأخلاقي والعقدي للمجتمع. وبذلك يؤثر الأدب على المجتمع، ويطلق أحكامه على

---

[١] أحمد علي، عبد اللطيف. التاريخ الروماني. دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط ١، ٢٠١١م.ص: ٦٥-٦٦.

[٢] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. لقيطة استانبول. ص: ٣٤٢.

[٣] المصدر نفسه. ص: ٣٤٢- ٣٤٣.

ممارساته، وهو الدور الذي أضافته نظرية التلقي إلى حضور المجتمع في الأدب، فيصبح الأدب بوصفه متلقياً للثقافة والتاريخ والفكر فاعلاً مؤثراً، وليس منفعلاً متأثراً فحسب، ويكتسب وظيفة تحريرية، يذكر ذلك ياوس في شرحه دستور النظرية الجديدة التي يتبناها فيقول: «**إن الفجوة بين الأدب والتاريخ؛ بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، يمكن ملؤها إذا لم يقم التاريخ الأدبي بمجرد وصف مسار التاريخ العام، كما تعكسه الأعمال الأدبية مرة أخرى، ولكن – بالأحرى– عندما يستكشف التاريخ الأدبي من خلال (التطور الأدبي) تلك الوظيفة المشكِّلة حقاً للمجتمع، التي تنتمي إلى الأدب في تنافسه مع الفنون والقوى الاجتماعية الأخرى في تحرير البشرية من قيودها الطبيعية والدينية والاجتماعية**»[1].

كما أن كشف المقاصد، والسؤال عن نسبة المصدر، وتصحيحها أثناء فعل قراءة الآثار الاجتماعية المتمثل خلال إنتاج الروائي للعمل الأدبي مما يتعين على الروائي القيام به. نظراً إلى أن العمل الروائي موجه إلى قارئ يشترك مع المؤلف في العلامات التي يحتويها المجتمع بممارساته «**ولما كانت هذه العلامات لا تنتمي إلى القارئ، ولا إلى المؤلف، فإنه يتعين على كليهما استخدامها أو كشف مغاليقها**».[2]

ويشير جريمنجر إلى هذا النشاط الاتصالي بين المؤلف والقارئ بوصفهما متلقيين للآثار الاجتماعية، وبوصف المؤلف كاشفاً لمغاليق علامات تلك الآثار الاجتماعية، ويوضح ارتباط موقف المعارضة من المجتمع ارتباطاً وثيقاً بالأدب: «**فسواء كان المشارك هنا هو المؤلف أو القارئ، فإنه ينهمك في عملية حوارية نفسية، تتم بعيداً عن النشاط الاجتماعي بل في مواجهته. ولكن الفرد في حالة الانهماك هذه لا مناص له من أن يؤكد (الميل الطبيعي إلى الحرية النابعة من الباطن) ومن ثم فإن المعارضة – على أقل تقدير خلال تاريخ (الشعر البورجوازي والفلسفة البورجوازية) – وإنما تشخصها هذه (المقاومة الجمالية للفعل الاجتماعي)، ولا أهمية لغياب الرسالة المضادة للمجتمع؛ فالمعارضة قد تضمنتها عملية الاتصال نفسها، متمثلة في الارتداد إلى الذات**». [3]

وهذا الدور للأدب الذي يشير إليه جريمنجر نجده حاضراً في أعمال الروائية، وتلقيها الأثر المشرقي، وتضمينه أعمالها موجهة رسالتها ورؤيتها الخاصة للقارئ محفزة لديه عدداً من التساؤلات حول المجتمع وممارساته.

---

[1] هولب، روبرت. ترجمة: عز الدين إسماعيل. نظرية التلقي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م. ص: ١١٧.

[2] المرجع نفسه. ص: ١٧٧.

[3] المرجع نفسه. ص: ١٧٧.

الفصل الرابع:
التلقي العربي لأعمال الروائية إيليف شافاق.

التلقي العربي لأعمال الروائية إيليف شافاق

تناول الفصل السابق من البحث الأثر الذي تركته آفاق الماضي في أعمال إيليف شافاق بما يلائم الأفق الحاضر، وهذا النمط من الدراسات ما دعا إليه ياوس (Hans Robert Jauss) في ثورته على الطريقة التي يسجل فيها التاريخ الأدبي ما قبل نظرية التلقي (Reception Theory) فدعا إلى تلقٍ عامودي. في حين دعا المؤسس الآخر لنظرية التلقي (Reception Theory) ولفغانغ إيزر (Wolfgan Iser) إلى تلقٍ أفقي يتناول فيه الدارس طبيعة القراءة بغض النظر عن تاريخها، وينصب الاهتمام كله في هذه القراءة على القارئ والنص. فالنص لا ينتهي لحظة إنشائه، وإنما تبدأ مسيرة حياته عند المتلقي الأول له، ولا تنتهي إلا عند المتلقي الأخير له. وبذلك تقع حياة النصوص الأدبية تحت وطأة يد المتلقي، فيمنح بعضها حيوات عديدة، قد تأخذ بها للخلود فناً، ويبخل على أخرى فتموت لحظة إنشائها تبعاً لما تمليه النصوص من استثارة لاستجابة متلقيها.

وبذلك يركز التلقي على السيرورة التوثيقية للنصوص المرتبطة بردود الأفعال التي تعكس استجابة القارئ (Reader's response)

لا ينظر ولفغانغ إيزر(Wolfgang Iser) إلى المعنى الذي يقوله النص بمعزل عن المعنى الذي يقرؤه متلقي ذلك النص، فالقارئ الذي ترتبط استجابته للنص بقراءته الخاصة، تبعاً لإمكانياته الثقافية والأدبية والنقدية، ترتكز ردود أفعاله على فهمه الخاص للمعنى الذي يجده في النص. ولا يعني ذلك بحال من الأحوال غياب النص غياباً تاماً في حضور ذاتية القارئ، فالعمل الأدبي من وجهة نظر الاستقباليين يشمل النص وذاتية القارئ مجتمعين، فالنص أشبه بهيكل البناء المشتمل على الأعمدة والأسس، واستجابات القراء تملي على ذلك الهيكل ما يؤول إليه، وما يتماشى مع قوة أسسه أو يعالج ضعفها. ففي الوقت الذي يشيد النص المعنى المحتمل تساهم عملية القراءة في تحقيق ذلك المعنى.

وما يطرحه ولفغانغ إيزر Wolfgang Iser فيما يخص تعدد فهم المعاني النصية يفرض تعدداً في أنواع القارئ، وصور تلقي النصوص الأدبية، وسأبني على هذه التعددية دراستي هذه متتبعة فيها الصور المتعددة لتلقي المجتمع العربي لأعمال إيليف شافاق.

يقسم ولفغانغ إيزر(Wolfgang Iser) القارئ إلى نوعين: القارئ النفعي، والقارئ الباحث. فالقارئ النفعي يقرأ القصص بهدف التسلية فحسب، والقارئ الباحث يتحمل مسؤولية شرح تلك القصص، ويقوم بدور المرشد المتفحص للعمل السابر أغواره.

في حين نجد لدى ريفاتير (Michel Riffaterre) القارئ المتميز (Super Reader)، ولدى ستانلي فيش (Stanley Fish) القارئ غير الرسمي، ناظراً كل منهما إلى تعدد إمكانيات القارئ

اللغوية، والثقافية، والفنية، مما يسفر عنه تعدد في أنماط تلقي العمل الأدبي، وسأتتبع في هذا البحث تلقي أعمال الروائية من خلال ثلاثة أضرب للتلقي؛ تشمل التقسيمات المتفرقة للاستقباليين، كما تنطوي على دقة في اختيار مسمياتها التي تغني البحث، وتأخذ بيدي إلى دراسة أكثر شمولية لصور تلقي أعمال الروائية. وقد قسمها الاستقباليون العرب[1] إلى أنماط ثلاثة:

١- التلقي السلبي.
٢- التلقي الإيجابي.
٣- التلقي الإبداعي/الاستلهامي.

التلقي السلبي:

والأنماط ثلاثتها تجلت في التلقي العربي للأعمال الروائية، فأما السلبي -من جهة أنه لم ينتج نصاً- فلا يفوت القارئ لأعمال الروائية أن يلاحظ التراجم التي توالت بعد ترجمة رواية: «قواعد العشق الأربعون» وإصدار دار الآداب للنشر، ودار طوى لطبعات عديدة للرواية، فتُرْجِمَ للروائية عملان روائيان سبقت ولادتهما رواية «قواعد العشق الأربعون»؛ هما: «لقيطة إستانبول» ورواية «شرف» بجزءيها.

وترجم بعد ذلك رواية «الفتى المتيم والمعلم»، وتزامنت ترجمتها مع ترجمة رواية «حليب أسود»، وتلتها ترجمات أخرى في السنوات الثلاث السابقة، وهي: رواية «قصر الحلوى» /«قصر القمل»، ورواية «بنات حواء الثلاث» واختتمت الترجمات العربية التي سبق صدورها هذا البحث بترجمة رواية «البنت التي لا تحب اسمها»، ويرجع اهتمام دور النشر بترجمة أعمال الروائية، وإصدار طبعات متعددة للترجمات؛ نظراً لتهافت القراء العرب إلى اقتناء تلك الترجمات، ويشفع لي بإغفال ذكر عدد الطبعات، وتواريخ نشرها، وأسماء دور النشر التي عنيت بالترجمات؛ لتوثيق الانتشار الواسع الذي حققته أعمال الروائية في أوساط المجتمع العربي ما يذكره الدكتور عبد النبي اصطيف من تعذر تتبع أثر القراءة السلبية في المجتمعات للعمل الأدبي الناجمة عن قراءته بلغته الأم أو مترجماً: «**صحيح أن المتلقي يتأثر على نحو ما بما يقرأ، وينعكس هذا التأثير في سلوكه، أو ذوقه، أو مشاعره أو أهوائه أو أفكاره أو معتقداته، ولكنه ما دام لا يمضي إلى ما وراء ذلك من إنتاج لنص نقدي يدور حول ما قرأ من نص أدبي مترجم، فإنه لا يمكن تحديد ما خلفته هذه القراءة فيه من أثر بدقة، إلا ما يمكن قياسه من خلال دراسة الاستمارات التي يملؤها المشاركون بوصفهم عينات في الدراسات الميدانية للتلقي، والتي يعنى بها الباحثون الميدانيون في علمي النفس والاجتماع أو في الدراسات الثقافية**

[1] يسميها د. عبده عبود: التلقي العادي، والنقدي التفسيري، والإبداعي في كتابه الأدب المقارن، وآثرت إثبات تسميتي: السلبي والاستلهامي. كما عملت وفق التقسيمات التي وجدتها في مقال المدرسة الاستقبالية لـ د. اصطيف.

والإعلامية».[1] ويذكر الدكتور عبد النبي في موضع آخر من مقاله ما يوضح المجال المناسب لدراسة التلقي السلبي أكثر من الدرس المقارن فيقول: «**ودراسة التلقي السلبي للعمل المترجم تدخل في نطاق علم الاجتماع الأدبي أو (سوسيولوجيا الأدب) (The Sociology of Literature)، وعلم النفس الأدبي أو (سيكولوجيا الأدب) (The psychology of Literature)، مثلما يمكن أن تدخل في مجال الدراسات الثقافية المتصلة بجماعات القراءة (The Reading Communities)، أكثر مما تدخل في باب الدرس الأدبي، ولا سيما الدرس المقارن منه، اللهم إلا من خلال إسهام هذا التلقي السلبي في تهيئة المناخ الملائم لتلق أكثر إيجابية للعمل المترجم لاحقاً، أو لأعمال أخرى للمؤلف نفسه، أو لمؤلفين آخرين من الأدب القومي الذي ينتمي إليه هذا العمل، تترجم في المستقبل».**[2]

ويمكنني بإيجاز أن أعزو الترجمات العربية التي توالت سريعاً بعد ترجمة رواية «قواعد العشق الأربعون» إلى الإقبال الكبير على اقتنائها من جمهور القراء؛ لجودة العمل وجماليته بداية، ولأنه يتحدث من جهة أخرى عن قصة عشق نادرة في عصر تاريخي يضج بالويلات والصراعات، وهو واقع يشبه إلى حد ما الواقع العربي في المدة الزمنية التي انتشر فيها هذا العمل، وكأنه سلوى للقراء، ومهرب من واقع الألم إلى العشق.

وثمة سبب آخر قد يحسن أن أشير إليه، وهو أن الروائية ذات الثقافة النسوية استطاعت في روايتها التاريخية عن جلال الدين الرومي والتبريزي أن تضمن قضايا نسوية، ولا يفوت القارئ ذلك، وإن اكتفى بالعناوين، فـ: كيرا، كيميا، وردة الصحراء قد استحوذن على جزء لا يستهان به من الرواية، وبذلك استطاعت الروائية بطرحها مواضيع نسوية أن تستقطب النسويين، ومناهضي واقع المرأة العربية المنقوص حقه في أغلب الأحيان ولم تخذل الروائية توقعات قرائها من النسويين، فنجد أعمالها قد عُنِيَتْ بقضايا المرأة الشرق أوسطية إلى درجة أنها تستحق أن تدرس حسب معطيات النقد النسوي.

التلقي الإيجابي:

وأما التلقي الإيجابي الناجم عن قراءة العمل الأدبي بلغته الأم أو مترجماً المسمى بالإيجابي من جهة أنه أنتج نصاً نقدياً مفسراً، سواء أصدرت نصوصه في دوريات، أم في كتب، أم في مقدمات التراجم، أم غيرها مما يتخذ طابعاً تفسيرياً شارحاً للأعمال. فيتجلى في التلقي العربي لأعمال الروائية في ثلاث صور منه، وهي:

---

[1] اصطيف، عبد النبي. المدرسة الاستقبالية في الأدب المقارن. ص: ٤.

[2] المرجع السابق. ص: ٦.

١- **المراجعات النقدية:** يقوم القارئ الناقد أو القارئ الممتاز بدور الوسيط بين النص وجمهور المتلقين، وتقع بذلك على عاتقه مهمة توضيح محتوى الأعمال، وأهمية هذه الأعمال بالنسبة للمجتمع المتلقي.

صدر في مجلة دوائر الإبداع، العدد الخامس آذار ٢٠١٦م موضوع بعنوان: «شمس التبريزي، في قواعد العشق الأربعون، صورة الإنسان الكامل» بقلم: جينا سلطان.

وأول ما يطالعنا في الموضوع هو العنوان الذي يدفعنا إلى التساؤل؛ هل يمثل شمس التبريزي صورة الإنسان بدوافعه، وانفعالاته، وطريقة حياته؟ أم إنه يمثل صورة الصوفي المترفع عن إنسانيته والمجاهد لكل رغباتها؟!

كما أن كاتبة الموضوع تستفتح سطورها بإلقاء الضوء على ما عرضته الروائية حول مستويات قراءة القرآن الكريم الأربعة، وإسقاط هذه المستويات على الشخصيات الإنسانية لا الارتقاء الصوفي الروحي، وتختتم ما استفتحت به بعبارة: «**كل فرد هو قرآن متنقل**»[١] وإن كانت تحاول أن تستشهد بالأثر، فحديث السيدة عائشة لما سألت عن النبي صلى الله عليه وسلم: «**يا أم المؤمنين! ما كان خلق رسول الله ﷺ؟ قالت: كان خلقه القرآن**».[٢]؛ أي في تمثله أخلاقيات القرآن، وفيما يخص شمساً التبريزي، فهو لم يزعم أنه قرآن، وإنما نظر إلى الكون بأكمله على أنه من آيات خلق الله، فكأنه قرآن يستطيع تعرف الخالق، وصفاته من خلال التأمل فيه.

وتربط بعد ذلك على نحو اعتباطي المستويات الأربعة بعناصر الطبيعة الأربعة، وبالتجليات السبعة دون وجود رابط يربط فيما بينها في العمل الروائي.

ومما يلاحظه القارئ أن كاتبة الموضوع تحدثت عن عناصر الطبيعة، وعن الأطوار السبعة، وعن لمحات لمعتقدات الصوفية دون أن تتحدث عن شمس التبريزي الذي عنونت موضوعها باسمه! اللهم إلا في ذكرها تجربته المبكرة في الانفصال عن أسرته، وارتحاله عن أبيه لما أساء فهمه. ومجمل القول أن العنوان لا يتطابق مع المحتوى الذي ضمنته الكاتبة ولا يعدو ما كتبته إلا بعض ملاحظات متناثرة ليس من رابط بينها إلا التحليل الصوفي للرموز. وهو أقرب ما يكون إلى مراجعة سريعة لعمل روائي بتناول لمحات سريعة مما دار حوله.

كما أن الباحث يستطيع أن يجد مادة لا بأس بها من المراجعات النقدية التي قام المجتمع العربي بنشرها على مواقع التواصل الاجتماعي، ولا يستطيع الباحث أن يتتبع تلك المراجعات لعشوائية نشرها بداية، ولندرة المحتوى الذي لا يشوبه تكرار صريح، ونسخ ولصق جائر -إن صح التعبير-.

---

[١] سلطان، جينا. شمس التبريزي في قواعد العشق الأربعون صورة الإنسان الكامل. مجلة دوائر الإبداع، دمشق، العدد الخامس، آذار ٢٠١٦م.

[٢] أورد البخاري الحديث في الأدب المفرد «٣٠٨» حدثنا عبد السلام قال: حدثنا جعفر، عن أبي عمران، عن يزيد بن بابنوس قال: دخلنا على عائشة فقلنا: يا أم المؤمنين! ما كان خلق رسول الله صلى الله عليه وسلم؟ قالت: كان خلقه القرآن.

٢- **الدراسات الجادة:** قدم ياوس (Hans Robert Jauss) مفهوم المسافة الجمالية التي تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور، وأحكامه النقدية التي يطلقها على العمل من قبول واستحسان، أو رفض واستهجان. فجمهور القراء الذين يجدون في عمل أدبي ما قبولاً واستحساناً يعود ذلك إلى تناسب ما طرحه العمل مع أفق انتظارهم، وجمهور آخر يرجع ذلك إلى مخالفة العمل الأدبي أفق توقعاتهم، مخيباً آمالهم. وهو ما نجده لدى المؤلفة رحاب بنت محمد حسان في كتابها الصادر عن شبكة الألوكة الإلكترونية في السابع والعشرين من شهر أيلول ٢٠١٨م كتاب بصفحات معدودة (٣٦ صفحة) يحمل عنوان: «**رواية (قواعد العشق الأربعون) في ميزان التصور الإسلامي**».

لا بد أن الروائية قد وقعت بعبارات مغلوطة حيناً، والتباس في مسائل دينية اشتبه عليها الأمر فيها حيناً آخر، ولا يظهر للباحث أن ما وقعت فيه الروائية إساءة متعمدة، وإنما يتضح عدم اطلاعها على بعض أمور الدين الإسلامي مما لا تعرفه، وقد يعزى ذلك لعدم معرفتها بمسلمات الدين الإسلامي، وعدم إحاطتها بكل جوانبه، ما دامت مناسكه ليست من شؤون دينها. وليست الرواية موضعاً تشريعياً يؤخذ منه الدين بقدر ما هو مرآة لثقافة المؤلف أو ثقافة مجتمعه، وإن كان لا بد من تتبُّعٍ لما وقعت فيه إيليف من عبارات مغلوطة فمن الأفضل أن يرفق مع ملاحظات المترجم، أو أن تجمع، ويشار إليها، لاسيما أنها لم تقع إلا بما لا خلاف عليه من مسائل دينية، كأن تقول حيناً أن الأنبياء جميعاً قد ركبوا سفينة نوح حتى النبي ﷺ، أو أن تذكر ما يخص الصلاة أو الصيام أو الحج مما يخص أداء العبادات، وتسلم المسائل الصوفية – وهو محور رواياتها- من ذلك الخلط بين الصواب والخطأ، ويمسه بعض الشيء أثر مسيحي، وطالما أن خطاب ذلك الأثر خطاب محبة، فليس بمشوه صورة المتصوفة.

ولا تشير رحاب بنت محمد حسان إلى أخطاء من قبيل ما ذكرت، وإنما نجدها تشن حرباً على الصوفية لا على «قواعد العشق الأربعون» ومن الغريب أن تندد رواية بالتعصب، فيوجه إلى تلك الرواية خطاب بلهجة متطرفة تكفيرية!

وإن شاء الباحث غض طرفه عن مهاجمة المؤلفة للصوفية، والنظر فيما هاجمت به المؤلفة الروائية بما طرحته من أفكار على لسان المتصوفة، لوجدنا مآخذ على الكتاب مرتبة وفق ترتيب صفحاته:

- في الصفحة الثانية من الكتاب تقول المؤلفة إن الصوفية لا تتلاقى مع الاجتهاد والعمل والطاعة. وما نجده فيما تقوله الرواية مخالف لذلك، فأما الاجتهاد: فإننا نجد الاجتهاد أكثر ما يكون من المتصوفة في المسائل وتفاسيرها (طرح التبريزي لمسألة النبوة والولاية [١]) ومناقشة المسائل الخلافية لا تتم إلا باجتهاد ونظر. وأما العمل، فقد كان شمساً في الرواية يعمل في خدمة البشر، لا في خدمة نفسه، وتحصيل مكاسب مادية، فيتفقد سليماناً السكران، ويوجه الرومي؛ ليتبادل معه أحاديث في مسائل دينية وروحية، ويزور وردة الصحراء، ويدعوها للتوبة لله. وأيما عمل يفوق فضل الدعوة إلى الله، والسعي في حوائج خلقه؟!

---

[١] انظر الموضع الذي ذكرت فيه المسألة في هذا البحث ص ٦٩- ٧٠.

وأما الطاعة: فنجد التبريزي قد قام بخلوات عديدة قام بمثلها الرومي، وتشتمل الخلوات على الذكر، والعبادة، والصلاة، وقراءة القرآن، وأيما طاعة تفوق من أفرغ نفسه أربعين يوماً لله تعالى بين حين وآخر؟!

وفي الصفحة نفسها تقول رحاب: «**إن الصوفي يهيَّأ إليه أنه محبوب بأوزاره، وكيف يكون ذلك والركن الأساس لدى الصوفيين في تصوفهم مجاهدة النفس، وكسر شهواتها**».

وفي الرواية يرمي التبريزي في حادثة إتلاف الكتب[1] بديوان المتنبي – من أشهر شعراء العصر العباسي– ويكره شعره لما ينطوي عليه من كبر، وإعجاب بالنفس؛ تعبيراً منه عن أنه لا ذنب يعدل ذنب الكبر والغرور.

وتذكر أيضاً أن الصوفية هي حزمة من المشاعر فحسب.

وقد أشارت سابقاً لما يتعلق بأعمال الصوفية من خدمة للخلق، وتأمل ومجالسة الخالق سبحانه. وزعمت في الصفحة الثالثة أن الصوفية ترى الله إلهاً مطلقاً حالاً بالعالم، لا يعرف بذاته، ولا بصفاته؟! وكيف ذلك، وقد وجدنا تعداداً لكثير من أسماء الله الحسنى في الرواية، كما أن رقصة سما الصوفية تعتمد اعتماداً شبه كلي على ترديد أسماء الله الحسنى.

وتأخذ على الروائية في الصفحة نفسها تأثرها بالفلسفات الشرقية، وكأنه مما يعاب على الروائية! والرواية تتحدث عن قصتين متوازيتين، كل في إطار زمنه، إحداها من الشرق، والأخرى من الغرب، فالرواية تتحدث عن قصة عشق في الشرق، يُحمَدُ للروائية حضور الفلسفات الشرقية فيها، فالرواية تعكس التراث المشرقي، وليست موجهة لنخبة دينية محددة.

وتنتقل بعد ذلك المؤلفة (رحاب) إلى عرض الرواية، فتعارض بداية علاقة التبريزي بالرومي متجاهلة بذلك مكانة الشخصيتين لدى السواد الأعظم من علماء المسلمين، قديماً وحديثاً، وحضورهما البالغ الاحترام، والتبجيل في المجتمع المشرقي، والأوساط الأدبية المشرقية، والتراث المشرقي والصوفي.

وتزعم أن شخصية إيلا قد وجدت نفسها في عالم التصوف، وغادرت أسرتها لذلك! وليس ذلك من الرواية في شيء، فإيلا أحبت عزيز زاهارا حباً عفيفاً يشبه أشعار الغزل العربي المنسوجة بخيط من الدمع.

كما أنها بدافع ذوق شخصي من محاربتها أسرار الصوفية (الباطنية كما تفضل تسميتها) تملي على الروائية العقدة، والحل، وكأن المنبر منبرها لتملي على لحظة الخلق الفني للعمل الروائي ما يروقها وما لا يروقها![2]

---

[1] انظر ص ٣٩– ٤٠، من هذا البحث. حادثة إتلاف الكتب.

[2] «وبالنهاية تندمج القصتان كشيء واحد متناسخ ليبزغ القديم حياً في أرواح المعاصرين وليعالج القديم الحديث في توافق وتناسق وكأن أسرار الباطنية هي الحل الوحيد لعقدة الرواية الحديثة».. ص٤ بنت محمد حسان، رحاب. رواية (قواعد العشق الأربعون) في ميزان التصور الإسلامي. شبكة الألوكة الإلكترونية أيلول ٢٠١٨م. استرجعت في تاريخ ٢٢ تشرين الثاني ٢٠٢٠م. https://www.alukah.net/library/0/129643/

تنتقل في الصفحة الخامسة والصفحتين التاليتين إلى تناول شخوص الرواية فترى:

١- إيلا قد وجدت نفسها في الفكر الصوفي الشرقي. ونجد في الرواية أن إيلا أحبت عزيز زاهارا بلا انتماء إلى الشرق أو الغرب، وإنما هو عاشق جوال ينشر الخير، وليس في جعبته قواعد صوفية تنتمي إلى مشرق أو مغرب إلى هذا الدين أو ذاك يؤمن بتصوف المشارقة والتأمل الهندي وأقوال العشق والمحبة الكونية بجملتها.

٢- تصف الرومي على أنه تلميذ التبريزي بعبارة غير لائقة، وتزعم شرب الرومي للخمر، وهو ما لم يرد في الرواية، فالرومي ذهب إلى الحانة، وأتى بزجاجتي خمر، ولما وصل مقام التبريزي أفرغ شمس الزجاجات أرضاً، ولم يكن يدعو الرومي للتلذذ بالخمر، وإنما لكسر رغبة النفس في الحفاظ على الصورة المستحسنة لدى الخلق، فالانشغال بهم لاحقاً، وهو مما تقوم به الملامتية كصورة من صور معرفة النفس، وانشغالها بالخلق عن الخلق وآرائهم، كما أنه ليس ثمة تلميذ أو مريد في الصداقة الروحية التي نشأت بين الرومي والتبريزي، وإنما كان أحدهما مرآة الآخر.

٣- الرومي يقع بين خيارين، فيختار العشق: لم يختر الرومي أحد الأمرين فلم يذهب لحفظ الشعر، وتعلم الأوزان، وموسيقا الشعر هاجراً الفقه وعلوم الشريعة، وإنما نشأ نشأة علمية أحاط بها بعلومٍ شتى؛ دينية وأدبية، فقرأ أدبيات العطار، وسنائي، وصار خطيباً فلما التقى شمساً التبريزي وذاق مرارة فراقه رقت نفسه وطاب لسانه شعراً تردد في الأرض شرقاً وغرباً، فحوله التبريزي من خطيب للخاصة إلى شاعر يخلد شعره الصوفي إلى ما شاء الله من الأزمان، ولم يثنه ذلك عن تدوين معارفه، فكان ابنه سلطان ولداً يقوم بتدوين ما يأمره والده بتدوينه من المعارف.

٤- ترى ما جاء على لسان المتعصب نوعاً من الالتفاف الذكي؛ لتشويه صورة رجال الدين، وتبرئة الطرائق الصوفية. وهو رأي متطرف فليس ثمة عراك بين الدين الوسطي، والصوفي العاشق وإنما يندد المتصوف بالتطرف، والتشدد في الدين لا في رجال الدين عامة,

أما في الصفحة التاسعة، فتستشهد بإجابة عضو هيئة تعليمية في إحدى الجامعات، وكأنه لا يدخل ضمن ممن يؤخذ من قوله ويرد، ولا تعير لعلماء العصور، ومدوني التاريخ والأدب أهمية أو اعترافاً بجهودهم العلمية المستندة إلى مصادر ودلائل.

أما الصفحة العاشرة، فتحارب فيها فكرة الحلول، وكأن الرواية مصدراً تشريعياً، أو عقدياً يتناول الحلول تناولاً علمياً صريحاً موضحاً.

وفي الصفحة الحادية عشر تعارض الفكر الباطني.

والثانية عشر تخبط خبط عشواء في الحديث عن علوم الظاهر والباطن، وتقحم خطاباً طائفياً بذكر السنة والشيعة والإسماعيلية.... إلخ.

وهو ما لا نجده مطلقاً في عمل روائي تسوده روح المحبة والوئام لا التفرقة، وفي الصفحة نفسها ترى أن الرومي تلميذ محيي الدين بن عربي، ولم يرد في الرواية ولا المصادر إلا التقاءه به في رحلة مع

والده إلى الشام. ويقرب إلى الظن أن الروائية قد زعمت تتلمذ الرومي على يد ابن عربي؛ لتتخذ ذلك ذريعة للحديث عن فكر محيي الدين بن عربي، ومحاربته في الصفحات الثانية عشرة، والثالثة عشرة والرابعة عشرة وتتحدث أيضاً عن شطحات الصوفيين، وأظن أن الشطحات، وإن وجدت في العمل الروائي، فهي تناسب عوالم الرواية والفن، وليس من متطلبات العقل، ولا من مستلزمات الدين الإيمان بها.

وتزعم في الصفحة السادسة عشر أن الرواية هدمت الشريعة بحجة الفهم الباطني، وهو ما لا نجده في الرواية، وإنما يصف التبريزي الشريعة بالشمعة التي تضيء الطريق، وليست هي الغاية أو الطريق نفسه، وإنما هي وسيلة للوصول، ولا ينبغي صب الاهتمام عليها وحدها، والانشغال عن الغاية وهي الوصول إلى الله بها.

– تسمي رقصة سما: سماح! وتصف التعبير عن الحب بـ:(بدع عقدية)! في الصفحة العشرين.

– تسمي شخصية وردة الصحراء بـ: صحراء الورد في الصفحة الثالثة والعشرين.

– كما أنها لا تعير أهمية إلى أن الروائية تدين بالمسيحية، وهي وإن تحدثت عن رموز صوفية إسلامية، فإن موروثها الروحي سيظهر في العمل شاءت أم أبت.[1]

– تملي على شخصية إيلا ضوابط حياتها، ومن عملها الروائي الذي يمتدح له أن يعرض شخصيات متعددة: الأتربة، والأديان، والثقافات، وأساليب الحياة، فإذا لم يقدم عالم الرواية للمتلقي صورة عن الحياة المتعددة المشارب، وإذا كانت شخوص الرواية مرآة لا نجد فيها إلا أنفسنا، فليس من داع يدعونا لقراءته، وليس من الضرورة أن تكون معايير الفضيلة لدى المؤلفة رحاب هي معايير الفضيلة ذاتها لدى إيلا وغيرها.

ولا ضير أن يدافع المرء عن دينه من التشويه، لكنه ينبغي أن يتحلى بداية الأمر بروح تتسع لتقبل الاختلاف بين فئة وأخرى.

وإذا كان العمل الروائي يندد بكراهية بالغة بكل أشكال التفرقة، والعنصرية، والتنمر، فكيف يمكن قراءة العمل بعيداً عن خطاب تملؤه محبة الشرق وموروثه، وشئنا أم أبينا فالموروث الشرقي ماثل في محيطنا، وله تاريخه فلنا ألا نؤمن به إن شئنا، لكن ليس بإمكاننا أن نغض الطرف عن قوة حضوره لا سيما إن كان موروثاً غير مخالف للدين، ويتخذه البعض من أشكال التعبير عن محبة الله والتغني بذلك.

ولربما شفع للمؤلفة رحاب لو أنها قامت بنقد ما جاء في الرواية، لكنها بنت نقدها وفق أحكام مسبقة، وبنت نتائجها على قراءة سريعة للعمل الروائي ليس فيها أدنى تمعن وإنصات لما جاء في العمل، وإنما تأولت على النص ما ليس فيه، وحمَّلته دلالات لا تقربه، والحكم الأساس للحكم على النص ودراسته، النص نفسه، فكيف لها أن تتخذ ذكر الرواية سلاحاً ضعيفاً تشهره في وجه الصوفية وأتباعها.

---

[1] انظر مآخذها على الروائية في هذا الخصوص في الصفحة ٣٤ من كتابها.

تترك الفراغات النصية للقارئ حافزاً يولد أسئلة عديدة توافق إجاباتها أو تخالف أفق توقعات القارئ، لكن أياً يكن من شأن الفراغات، فإنها ينبغي أن تتلاءم مع روح النص وسياقه. يقول علي حسن هذيلي: «**إن التأويل لا قيمة له، إذا كانت الأجزاء مكتفية بنفسها، وبهذا المعنى فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ، فأنت لا تستطيع أن تملأ فراغاً، من دون أن يكون منسجماً مع السياق الذي أنتجه، وهذا الانسجام دائرته متسعة، بسعة ما يريد النص قوله. كذلك هي الدائرة التأويلية تحتوي منطقة فراغ، لا يمكن أن تملأ إلا بما ينسجم وحدود تلك الدائرة، أو إمكاناتها. مع مراعاة الإمكانات التي تكون مفتوحة، أحياناً، وهذا يعتمد على النص عينه أو درجة ثرائه وغناه**»[1].

ما أود أن أخلص إليه من قراءتي لهذا الكتاب، والرد على ما جاء فيه تأكيد ضرورة الحكم على النص من معطياته الفنية، وإذا حكمنا ما جاءت به المؤلفة رحاب مع ما كتبته الروائية إيليف نجد كتاب رحاب من صور التلقي الإيجابي العربي؛ لأنه من ضمن النصوص التي نتجت عن تلقي العمل الروائي، ولكنه ليس إيجابياً من الناحية النقدية، وأساسيات قراءة العمل الأدبي لما أوضحته في تحليلي السابق من المآخذ على الكتاب.

٣- مقدمات المترجمات: تنتقي دور النشر مترجمي الأعمال الأدبية ممن يمتلكون ذائقة أدبية وثقافة واسعة ذلك أن ترجمة الأعمال الأدبية لا تقف عند حدود اللغة فحسب، يضع ستانلي فيش (Stanley Fish) شروطاً لمترجم الأعمال الأدبية الذي يطلق عليه تسمية (القارئ الخبير)، فمما يجب عليه أن يمتلكه القدرة على التحدث بلغة النص بطلاقة، وأن يلم بدلالات النص، ويملك القدرة على إيصالها إلى جمهور المتلقين، علاوة على دوره في وضعه المتلقي في جو من الألفة مع العمل يساعد القارئ على فهم النص، مقدماً له فهمه للحياة، والعالم، وخبرته النقدية.

يعرج ياوس (Hans Robert Jauss) في كتابه المترجم جمالية التلقي على دور القارئ في تفعيل معنى النص فيقول: «**لا يمكن للقارئ إنطاق نص ما؛ أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه هذا النص**»[2].

وفي الحديث عن دور ناقد الأعمال الأدبية الذي يأتي دوره بعد المترجم – أو مترجماً كما سنرى– يقول د. عبده عبود في كتابه «الرواية الألمانية دراسة استقبالية مقارنة»:

«**إن دور الناقد الأدبي يأتي من حيث الأهمية بعد دور المترجم، فهو يضطلع إضافة إلى الوظائف المتعددة للنقد الأدبي بوظيفة أخرى، تتمثل في إعلام القارئ العربي بالسياق الاجتماعي الثقافي والتاريخي للعمل الأدبي المترجم. وفي هذه الحالة لا يستطيع الناقد الانطلاق من أن القارئ العام على إلمام/ بمجتمع المنطقة المرسلة، وثقافتها، وتاريخها الأدبي، كما يفعل في**

---

[1] هذيلي، علي حسن. التلقي بين ياوس وآيزر. مجلة دواة، ص ١٥٣، كلية الآداب، جامعة ذي قار. ص٩.

[2] المرجع نفسه، ص٤.

الأحوال العادية، بل هذه مهمة إضافية تقع على عاتقه كناقد. وبفضل جهوده يمكن أن يتوافر أحد الشروط الضرورية لفهم العمل الأدبي الأجنبي ضمن السياق التاريخي والثقافي الذي يجهله معظم القراء العرب. ومن أجل توسيع ذلك الفهم يجدر بالناقد أن يستخدم منهجاً مقارناً، وذلك بأن يعقد مقارنة بين العمل الفني الأجنبي وبين أعمال من الأدب المحلي، ممّا يقرب هذا العمل إلى أذهان المتلقين، وييسر عليهم فهمه. إلا أن استخدام طريقة النقد المقارن لا يجوز أن يؤدي إلى طمس الفروق بين الأعمال المقارنة، وإلى اصطناع أوجه شبه وتطابق لا تستند إلى أساس وبصورة غير تاريخية.

ولكن الناقد لا يكتفي في معظم الأحيان بإعلام القارئ بصورة موضوعية، بل يقدم له رؤية ذاتية، وإيديولوجية للعمل الأدبي الأجنبي، قد تتعارض بشكل صارخ مع الدلالات التي ينطوي عليها العمل؛ مما يؤدي إلى نشوء حالات من سوء الفهم الشديد»[1].

ويولي الدكتور محمد درويش وهو مترجم وناقد النص الروائي اهتماماً تتضح رؤيته الأدبية وخبرته النقدية، وذائقته اللغوية على عمله في الترجمة. ويقارن الأستاذ الدكتور نجم عبد الله كاظم عمل محمد درويش في الترجمة بما يقوم به جبرا إبراهيم جبرا، فيقول: إن جبرا بالغ في ترجماته بالابتعاد عن لغة النص الأصلية ليضع نصاً عربياً في الوقت الذي بالغ فيه آخرون في الأمانة والإخلاص للنص الأصلي؛ مما أخل بعربية النص بعد ترجمته، فيرى أن محمد درويش قد حقق الموازنة. يقول: «**حقق الدكتور محمد درويش ما جعلنا نسميه في مدة مترجماً فذاً. نعني الموازنة، التي نعتقد أن تحقيقها أعيا الكثير من المترجمين، بين الاقتراب من النص مترجماً من القارئ العربي من جهة، وعدم الابتعاد، في الوقت نفسه، عن النص بلغته الأصلية من جهة ثانية**»[2] ويصف ما حققه د. محمد درويش بـ «**المعادلة بين هوية النص بلغته الأصلية والنص مترجماً إلى العربية**»[3].

ويبرز اسمان اثنان في الترجمات العربية لأعمال إيليف شافاق، وهما: د. محمد درويش، وخالد الجبيلي.

وترجم السوري خالد الجبيلي عملين اثنين من أعمال إيليف شافاق: رواية (قواعد العشق الأربعون) ورواية (لقيطة استانبول) الصادرة طبعتها الأولى عام ٢٠١٢م، وهو سباق في ترجمته الأخيرة عن غيره، فترجمة محمد درويش للرواية نفسها صدرت طبعتها الأولى عام ٢٠١٣م، غير أنه لم يقدم للرواية بأي تعريف بالروائية أو العمل، في حين قدم د. محمد درويش للرواية نفسها بمقدمة

---

[1] عبود، عبده. الرواية الألمانية دراسة استقبالية مقارنة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٩٣م. ص: ٢٠-٢١.

[2] كاظم، نجم. محمد درويش مترجماً. صحيفة المدى، العدد ٢٨٢٤، السنة العاشرة، ٢٢ حزيران ٢٠١٣م.

[3] المرجع نفسه.

نقدية حملت عنوان: (إيليف شافاك: روائية عابرة الزمان والمكان) تناول فيها اختلاف نشأتها الثقافية عن غيرها من الروائيين والروائيات، وتجاوزها الزمان والمكان في الفكر السياسي، والتاريخي، والديني، والاجتماعي، ويتناول انتماءها تناولاً يوضح قدرتها على الوصول إلى العالمية بنبذها لكل أشكال التطرف والتعصب، معطياً ملمحاً سريعاً عن أعمالها السابقة.

كما أنه تغلب حيناً آخر على خالد الجبيلي في تقديمه لترجمة (قواعد العشق الأربعون)، ففي حين قدم خالد الجبيلي الرواية بتعريف موجز لم يتجاوز الصفحة الواحدة بالروائية، قدم محمد درويش مقدمة نقدية غنية أخرى في ترجمته تحت عنوان: (إيليف شافاك والرواية المتعددة الثقافات)، تناول فيها الحديث عن براعة إيليف في مخاطبة عالم متعدد الثقافات، مليء بالصراعات، وعرف بالروائية؛ نشأتها، وفكرها، وتحصيلها العلمي، وأعمالها الأدبية الصادرة بلغات أخرى ولما تترجم إلى العربية متحدثاً عن الموضوعات التي أثارتها في أعمالها من سياسة ودين، وصولاً إلى حقوق المرأة والحب معرجاً على نظرتها الصوفية، وأثر الفكر الصوفي فيها، ولخص في مقدمته الرواية المتنوعة الأمكنة والأزمنة بلمحة لطيفة وضح من خلالها تجرد الروائية من الماضي وتبعاته، ومن الأزمنة والأمكنة كلها وانتماءها إلى الكون برمته.

ولم يتبع د. محمد درويش التقليد نفسه في تقديمه للترجمات فيما يخص رواية شرف بجزأيها التي صدرت ترجمتها عن دار الآداب خلال عامي ٢٠١٣- ٢٠١٤م، وقد يعود تجاهله التقديم للترجمة إلى عدم حضور الرواية في الساحة الأدبية الحضور نفسه الذي كان لروايات إيليف الأخرى التي تميزت بقوتها، وتألقها في موضوعاتها، وأساليب عرضها وتناولها.

وعاد إلى التقديم لترجماته في العامين ٢٠١٥-٢٠١٦م، فقدم ترجمته لرواية (الفتى المتيم والمعلم) الصادرة عن دار الآداب عام ٢٠١٥م بمقدمة نقدية تحت عنوان: (مدينة الحب والتناقضات) يتحدث فيها عن تعلق إيليف بمدينة اسطنبول، وعن انعكاس تعدد الأعراق والأديان الذي تشهده المدينة على شخصيات روايات إيليف التي ترسمها مبتعدة عن النمطية في اختياراتها. وعن أهمية القصص في حياة إيليف، موضحاً رأيه في أن السياسة لا ينبغي أن تقود الأديب، ومعرجاً كما هي الحال في كل مقدمة نقدية له على تكوين الروائية الفكري، والاجتماعي، والحياتي ونتاجها الأدبي.

وفي عام ٢٠١٦م صدرت ترجمته لرواية (قصر الحلوى)، مقدماً لها بمقدمة أخرى حملت عنوان: (ملامح من أدب إيليف شافاك الروائي)، متحدثاً فيها عن ملامح في رواياتها سبق حديثه عنها في مقدماته النقدية للترجمات الأخرى، مضيفاً إليها الإشارة إلى معالجة إيليف في قصر الحلوى إلى التوجه الشرقي إزاء ما هو غربي، والفكر العلماني إزاء الفكر الديني مشبهاً عرض إيليف لحكايات أبطال الرواية بألف ليلة وليلة، مشيراً أيضاً إلى معالجتها مسألة ضياع هوية الإنسان المعاصر في مدينة تضج بالخرافات الشرقية، مثنياً عليها بناء حوار قوي لغوياً بين شخصيات روايتها هذه، ويعزو قوة هذا العمل إلى «**نظرتها الفكرية والسياسية التي تستند إلى عمق ثقافتها في التاريخ، قديمه وحديثه، والسياسة، وعلم الاجتماع، والأديان، فقد نشطت نشاطاً كبيراً في هذا الجانب، فراحت تكتب عشرات المقالات والدراسات الفكرية التي تجسد إيمانها، والتزامها بحقوق الإنسان وحقوق المرأة في كل مكان وزمان، وتعبر عن وجهات نظرها**

في هذه القضايا المصيرية التي لم تعد تلتفت إليها إلا قلة قليلة من أدباء العالم المرموقين».[1] واصفاً الرواية برمز لتركيا الحديثة التي ظهرت على أنقاض إمبراطورية سادت وبادت غير أن ملامحها المجتمعية كما هي في رجعيتها في كثير من الأحيان.

ويلحظ الباحث من المقدمات النقدية[2] التي قدمها د. محمد درويش أنها مقدمات تمنح القارئ البعيد عن مضمار الأدب والنقد ملمحاً مفصلاً يأخذ بيده لقراءة أفضل لأعمال الروائية؛ إذ يضعه في إطار يرى فيه الروائية، وثقافتها، وفكرها، وتغنيه هذه المقدمات عن تتبع محاضراتها أو المقابلات التلفزيونية التي نجدها على قنوات التواصل الاجتماعي لمحاولة فهم أدق لأعمالها الروائية وفكرها الديني والاجتماعي والإنساني.

ويشير الأستاذ الدكتور نجم عبد الله كاظم إلى أهمية تقليد إلحاق مقدمة بالترجمات، فيمتدح لـ د. محمد درويش علاوة على ترجماته مقدماته النقدية للترجمات، فيقول: «**فلماذا المقدمة؟ حسناً؛ لأن الكثير من المترجمين يتجاوزون هذا التقليد الأدبي والعلمي – إذا صح تعبيري– والنقدي والترجمي، وهنا لا أقول إن هؤلاء بالضرورة مخطئون، بينما يحرص الدكتور محمد درويش عليه ليس شكلياً، بل هو يغني القارئ من خلال المقدمة بما قد يكون غائباً عنه، أو على الأقل يعزز ما يكون موجوداً لديه**»[3].

إن دور المترجمين العرب في ترجمة أعمال الروائية، وتقديمهم للترجمات يضعنا أمام صورة تستحق أن نفخر بها من صور التلقي الإيجابي النقدي المثمر الذي يعكس ثقافة نموذج من مترجمي العرب الأدبية، والنقدية، والعلمية، واللغوية.

التلقي الاستلهامي:

يمثل ما سبق صوراً من التلقي، يكتفي الأول منها بالمتعة الأدبية، والآخر بآراء نقدية تقف على إعمال العقل وإنتاج نص واضح الدلالة بلغة علمية، وإن كان هذا الضرب أكثر غنى من سابقه، فإنه لا يشكل انسجاماً تاماً مع النص بالقدر الذي نجده ماثلاً في التلقي الإبداعي /الاستلهامي [4].

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش. قصر الحلوى، دار الآداب– بيروت، ط١، ٢٠١٦م. مقدمة المترجم.

[2] لم أعرج على الحديث عن ترجمة رواية (حليب أسود) التي قدمتها بدرية العلي، كما قدم لها أيضاً في إصدار آخر د. محمد درويش. ومقدمة بدرية العلي تستحق أن يعود إليها القارئ لما تضمنه من رؤية نسوية لرواية نسوية تعالج قضايا المرأة كاتبة وأديبة وأمّاً، ولم أتطرق إلى ذلك؛ لأني لم أتناول الدراسة النسوية للأعمال الروائية في هذا البحث، واكتفيت بترجمات الأعمال: (قواعد العشق الأربعون، لقيطة إستانبول، شرف، الفتى المتيم والمعلم، قصر الحلوى).

[3] كاظم، نجم. محمد درويش مترجماً. صحيفة المدى، العدد ٢٨٢٤، السنة العاشرة، ٢٢ حزيران ٢٠١٣م.

[4] انظر الاستقباليون إلى هذا النمط من التلقي على أنه من أكثر الأنماط أهمية؛ لما يتضمنه من محتوى غني للدرس المقارن، ومنتهى التلقي لعمل أدبي خارج حدوده القومية هو التلقي الاستلهامي، فأن نجد عملاً أدبياً قد جسد تلقيه تلقياً استلهامياً، فذلك يعني أنه تمكن من ترسيخ وجوده لدى الوسط المستقبل للعمل؛ مما هيأ لمبدعيه أن يأخذوا منه مادة يتخذونها أداة تعبر عن آفاق توقعاتهم، وعن طرائق استجاباتهم بما يعبر عن ثقافتهم، وآرائهم، وطموحاتهم.

تعدد حضور التلقي الاستلهامي في أوساط المجتمع العربي كل بأداة الفن الذي يتقنه، ويعبر من خلاله فتحول النص الروائي من نص أداته اللغة إلى:

١- **نص أدبي آخر بالأداة نفسها:** وقد يقف الباحث عند عملين روائيين اثنين، ترجما إلى العربية، هما: «بنت مولانا» لـ مورل مفروي و» الرومي.. نار العشق» لـ نهال تجدد، وقد اطلعت على العملين، لكني لم أجد ما يؤيد عملية الاستلهام بين أيٍّ من العملين مع رواية «قواعد العشق الأربعون» فالعمل الأول «بنت مولانا» يغلب عليه الطابع الحكائي العاطفي بما لا يتلاقى مع أي من المقومات أو النواحي الفنية التي نجدها في قواعد إيليف للعشق. والعمل الآخر «الرومي.. نار العشق» نجده ذا صبغة تاريخية لا تشبه في عرضها لقصة التبريزي وجلال الدين الرومي أسلوب إيليف في بنائها روايتها، فليس لي أن أخضع أياً من العملين للدرس المقارن؛ إذ إنني لم أجد نقاطاً تأذن لي أن أضع العمل مقابل الآخر للدرس، اللهم إلا أن صدور هذين العملين «بنت مولانا» و» نار العشق» متزامناً مع ذيوع صيت «قواعد العشق الأربعون» لأعوام عديدة، وتناولها الشخصيات الرئيسة عينها يوهم أن ثمة تلق استلهامي بين العملين والرواية.

٢- **نص موسيقي أداته الصوت /النغم:** نشر على مواقع التواصل الاجتماعي والقنوات الموسيقية مفتوحة المصدر مقاطع موسيقية تحت عنوان «قواعد العشق للمحبين» كمقدمات وخواتيم موسيقية لبضعة أحاديث تأخذ الطابع الديني في الحديث عن دين العشق سُجِّلَت في قونية في حضرة جلال الدين الرومي، وتكمن جمالية هذه المقاطع باختيار أبيات شعر صوفية، ومزجها بموسيقى غربية، وليست الأبيات للرومي ولا بمقتبسة من الرواية، شأنها شأن مجموعة مقاطع أخرى معنونة بـ «قواعد العشق للسائرين» ولا يستطيع الباحث أن يجد تلاقياً صريحاً بين المجموعتين وبين قواعد العشق لإيليف.

وربما أستطيع القول بأنها نوع من التعبير العربي عن العشق، فإضافة أشعار عربية تعبر عن رغبة المتلقي بإبراز هويته باستدعاء تراث صوفي، عربي اللسان، ويرى الاستقباليون أن تجاوز استجابة القارئ (Reader's response) لأفق توقعات الكاتب تعبير عن فردانية القارئ وتميزه فنجد الشعر في المقاطع الموسيقية شعر صوفي عربي، واللون الموسيقي غربي، فيجتمع الشرق والغرب تحت مسمى العشق، وذلك – إضافة إلى تزامن صدور المقاطع مع ذيوع صيت رواية قواعد العشق– هو التلاقي الذي تقتصر عليه هذه الأعمال.

«لا قيمة للحياة من دون عشق. لا تسأل نفسك ما نوع العشق الذي تريده، روحي أم مادي، إلهي أم دنيوي، غربي أو شرقي، فالانقسامات لا تؤدي إلا إلى مزيد من الانقسامات. ليس للعشق تسميات، ولا علامات، ولا تعاريف. إنه كما هو، نقي وبسيط.

(العشق ماء الحياة. والعشيق هو روح من النار يصبح الكون مختلفاً عندما تعشق النار

الماء)»[1].

٣- نـص فنـي تشـكيلي أداتـه اللـون/ الحركـة/ الظـل / الضـوء: أقامـت الفنانـة السـورية هـلا قصقص معرضاً فردياً تحت عنوان «عشق» في المركز الثقافي في أبو رمانة عام ٢٠١٥م، وتضمن المعرض ٣١ لوحة، إضافة إلى تسع لوحات صغيرة (٢٠* ٢٠) استلهمت الفنانة لوحاتها من عدة اقتباسات صوفية نثرية وشعرية[2]، مقسمة وفق الجدول الآتي:

نسبة مصدر الاستلهام في اللوحات	عدد اللوحات
جلال الدين الرومي	١٠
محيي الدين بن عربي	٥
ابن عطاء السكندري	٤
حافظ الشيرازي	١
رابعة العدوية	١
الشاب الظريف	١
عفيف الدين التلمساني	١
بهاء الدين زهير	١
ابن الفارض	١
مجهولة مصدر الاستلهام	١

بالإضافة إلى اللوحات الصغيرة التي لم ترفق الفنانة ما يتعلق بمصادر استلهامها، كما أن الفنانة لم تحدد مصادر استلهامها بدقة، وإنما اكتفت بذكر القائل دون إحالة لمصدر محدد، وقد يكون ذلك إشارة منها إلى عشقها للموروث الصوفي في مجالس السماع الصوفية التي شاركت في مرات عديدة ما يوثق حضورها للمجالس التي تقام في التكية السليمانية في دمشق على شبكات التواصل الاجتماعي، ولدراسة الاستلهام الإبداعي في أعمال الفنانة هلا قصقص سأتطرق سريعاً لبعض آراء الفنانة التي تلمستها في استضافتها الطيبة لي، وتشاركه مع جمهورها من المتابعين.

- الفنانة هلا قصقص والشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي:

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون ص: ٥٠٠.

[2] الجدول الذي يتناول مصادر استلهام اللوحات قدَّمته لي الأستاذة هلا قصقص في لقائي بها في زيارة لها في منزلها في دمشق.

تطالع الفنانة كما أوضحت بشغف كبير مؤلفات الشيخ محيي الدين بن عربي العرفانية، وتقوم بزيارات عديدة لمقام الشيخ محيي الدين بن عربي في الحي الدمشقي الشعبي، وتلتقط صوراً عديدة، وهي صور توثيقية تفيدها في أبحاثها التي تتعلق بالأحياء الدمشقية، كما أنها تشارك مع جمهور متابعيها أقواله مرات عديدة، وتجري نقاشات حولها معهم وما أراه في خصوص حضور أقواله في مصادر استلهامها للوحات المعرض أنه لا يتوافق وروح المعرض الذي يدور موضوعه حول العشق الصوفي المنافي للفكر الفلسفي الذي يسيطر على الموروث العرفاني للشيخ الأكبر، ولما كان شمساً التبريزي هو من ألهم جلال الدين الرومي في رقصة سما الصوفية فإني قد ذكرت سابقاً في بحثي الخلاف الواقع بين شمس التبريزي[1] وأفكار محيي الدين بن عربي الفلسفية.

إن كان في رأيي شيء من الصواب فإن قلة عدد اللوحات المستلهمة من الشيخ الأكبر مقارنة بما استلهمته من مقولات جلال الدين الرومي تترك لعنونتها المعرض قوة حضور الاسم.

- الفنانة هلا قصقص ورواية «قواعد العشق الأربعون»:

لا تتناسب الروح الصوفية مع العقل والمنطق، ولا مع القواعد أيضاً، وهو ما تراه الفنانة إذ تقول في إحدى منشوراتها: (عذراً مولانا لا يوجد قواعد للعشق) القواعد التي أجرتها إيليف على لسان شمس التبريزي ليس لها مصادر تاريخية توثيقية، وإنما هي من المختلق الحكائي، لكن الانتشار العشوائي الطابع لاقتباسات من الرواية ونسبها لجلال الدين الرومي لا للروائية جعل الرواية بجملتها لدى المجتمع العربي على أنها لسان حال الرومي، ففي اعتراض الفنانة على تدوين قواعد للعشق إيضاح منها على عدم تقبلها للعمل الروائي برمته ما يتوافق من مضمون الرواية مع لوحاتها هو روح المحبة الكونية الشاملة للكون بمكوناته والإنسان مهما كان انتماؤه الديني، والفكري، والعرقي. والمتتبع لما تعرضه الفنانة من آرائها يتلمس نبذها للعنصرية والتنمر، وإجلالها للإنسان مهما كان انتماؤه الديني.

وإني أذكر آراء الفنانة رغبة مني بالاكتفاء بدراسة لوحتين اثنتين من معرضها؛ للتشابه البالغ بين ما طرحته في مصادر استلهامها لتلك اللوحات، وما ورد في رواية «قواعد العشق الأربعون» محيلة القارئ إلى تلك المواضع من الرواية كما سيرد.

---

[1] انظر ص ٦٩- ٧٠ من هذا البحث. ذُكِرَ فيها خلاف شمس التبريزي مع محيي الدين بن عربي.

- لوحة رقم ١٦ الأكوان:



تشبه عملية التفسير للعمل الملهم التي يقوم بها مبدع النص المستلهم إلى حد كبير الترجمة **«فالفنون على اختلافها كاللغات المتباينة تقتضي المحاكاة بينها أن يعمد المرء إلى ما يشبه الترجمة وإعمال الفكر في المادة التعبيرية مغايرة كل التغاير، كما تتطلب خلق مؤثرات فنية متوازية وغير متماثلة تماثلاً حرفياً»**[1] كما أن الفن يشكل تعبيراً عن الشعور أو القصد الذي ينطوي على وجود دال ومدلول. ويرجع إيتيان سوريو في كتابه المترجم «تقابل الفنون» تشابه فنون الدرجة الثانية[2] إلى التشابه في القصد فيقول: **«ونحن لا نعني هنا تطابقاً في المضمون، فهذه لفظة خادعة تثير أسوأ أنواع اللبس والخطأ (كما سوف نرى في موضوع الفن الأدبي خاصة) إنما نعني تطابقاً في القصد الذي يرمي إلى إنشاء عالم ما. (وأردنا بلفظة «قصد» مفهومها الفينومنولوجي؛ أي إن هناك – إن صح القول– نقطة التقاء واحدة في العالم الخارجي، هي التي أملت أشكالاً ثانوية متطابقة على أعمال تتصل فيما بينها بفضل ما تصوره من أشياء، رغم اختلاف الفنون والتقنيات»**[3].

إذن: إن الاختلاف في الأدوات التي اختارها الفنان للتعبير عن القصد؛ أي عن دال ومدلول. قدم علم الدلالة مادة غنية للدراسات الأدبية، وأفاد منه النقاد في تحليل النصوص وفهمها، فهل يخص علم الدلالة اللغة دون غيرها؟

يطرح الدكتور عفيف بهنسي هذا التساؤل في كتاب «النقد الفني في عصر الحداثة» معترضاً على اقتصار علم الدلالة على اللغة، فيقول: **«ونعتقد أن علم الدلالة ليس خاصاً باللغة على عكس دوسوسور، بل هو دراسة الرموز وأنظمتها، (والرموز تمثل أشياء غير نفسها). أي إن النص التشكيلي بوصفه نظاماً من الرموز الشكلية قابل للقراءة من خلال ما قدمه علماء السيمياء»**[4].

يستدل بعد ذلك على صواب رأيه بما مال إليه علماء الدلالة المعاصرين، فيقول: **«ومن المؤسف أن العلماء العرب الحديثين الذين عالجوا علم الدلالة، اقتصروا أيضاً على اللغة في أبحاثهم الألسنية، كما فعل تمام حسان وفايز الداية.**

إلا أن علماء الدلالة المعاصرين مالوا إلى اعتماد هذا العلم شاملاً لكل فن»[5].

ويعدد بعد ذلك الأعمدة الثلاثة التي رأى بيرس Peirce أن الدلالة المشتملة على عنصرين رئيسين تقوم عليها، وهما: الدال والمدلول. فيقول: **«كما عبر عن ذلك بيرس Peirce منذ بداية القرن الماضي، رأى أن الدلالة تقوم على عناصر ثلاثة: الإشارة والصورة (الأيقونة) والمعنى، ويرى بيرس أن النشاط الإنساني بمجمله نشاط سيميائي دلالي»**[6].

---

[1] سوريو، ايتيان. ترجمة: بدر الدين القاسم الرفاعي، مراجعة: عيسى عصفور. تقابل الفنون. منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية عالمية ٢٠، دمشق، ١٩٩٢م. (د.ط). ص: ٤٣.

[2] انظر: المرجع نفسه. تعريف فنون الدرجة الثانية: ص ١٨٤.

[3] المرجع نفسه. ص: ١٨٥.

[4] بهنسي، عفيف. النقد الفني في عصر الحداثة. دار الشرق للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٣م. ص: ٢٢ –٢٣.

[5] المرجع نفسه. ص: ٢٣.

[6] المرجع نفسه. ص: ٢٣.

والفن التشكيلي بوصفه: لغة/ تعبير، مادته: الصورة، أداته: اللون/ الحركة/ الظل.. إلخ قابل للقراءة قراءة دلالية كما يرى د. بهنسي، إذ يقول: «**الفن التشكيلي بوصفه لغة مادتها الصورة يقوم أيضاً على عنصري الدلالة، الدال والمدلول. فالنص التشكيلي هو نظام من الرموز الشكلية (الإشارة والصورة والمعنى)، قابلاً للقراءة الدلالية التي تقوم على دراسة الرموز وأنظمتها كما عرضها فلاسفة علم الدلالة Simiology.**

يرى هربرت ريد H.Reed أن الفن لغة رمزية، ويرى دوسوسور F.de Saussure الألسني السويسري رائد علم الدلالة أو السيمائية (أن النص الفني بوصفه لغة يتضمن دالاً Significant ومدلولاً Signifie.ويكمن دور الناقد في ممارسة قراءة النص قراءة جمالية تخترق ظواهرية الشكل إلى أعماقه، للتعرف إلى الشفرات الملغزة أو الملتبسة التي كونت النص) وهذا دور دلائلي تحليلي يقوم به الناقد».[1]

وبذلك يمكن للدارس دراسة النص التشكيلي ضمن معطيات علم الدلالة الذي نستطيع في الوقت نفسه دراسة النص الأدبي من خلاله. كما أن النصيين (الأدبي والتشكيلي) تتقارب قراءتهما لا من حيث المنهج، وإنما يتقاربان ويتباعدان وفقاً لطبيعة النصيين.

ويعرض د. عفيف بهنسي لنقاط التقارب والتباعد تلك، فيقول: «**على أن قراءة النص الأدبي تتقارب وتتباعد عن قراءة النص التشكيلي، فهما متقاربان بكونهما لا يعبران عن الحقيقة، وأنهما يخصان عالمي الشعور واللاشعور وبخاصة في نطاق مفهوم الحداثة، ويختلفان في أن النص الكتابي يحمل الكاتب ويوجهه، أما النص التشكيلي فهو محمول من الفنان ويوجهه أينما أراد. ومع ذلك فإن النص التشكيلي يبقى أكثر دينامية من النص الأدبي فهو صيرورة متحولة تتجاوز الواقع والحدود**»[2]

إن اشتراك النصين الأدبي والتشكيلي في كونهما لا يعبران عن الحقيقة اشتراك عام في القصد، وتطابق دلالات نصين منهما تطابق بين عملين ناتج عن تطابق في قصد محدد (المعنى/المدلول).

كل ما سبق آنفاً يدفع بي لدراسة لوحة الأكوان دراسة مقارنة جمالية تقوم على معطيات علم الدلالة:

لدراسة عملية الاستلهام بداية الأمر علينا أن نحدد مصدر الاستلهام الذي نجده من رواية «قواعد العشق الأربعون» وموضعه من الرواية في الصفحة ٣٩٩: «**وكما يحمل ماء البحر في داخله المحيط برمته، فإن رقصتنا تعكس أسرار الكون وتغلفها**». نستطيع أن نجد في الاستلهام المفاتيح الدلالية للألفاظ الأربعة: (البحر، المحيط، رقصة، الكون) فكلمة البحر تنطوي على دلالات عديدة؛ منها: الهدوء، الصفاء، الانسياب، الحركة، اجتماع الأضداد.

---

[1] المرجع السابق. ص: ١٠٥.

[2] المرجع السابق. ص: ٢٨.

ومن دلالات كلمة محيط: الاتساع، الاحتواء، الغضب، المجهول، الحذر، الرهبة. ويقابل كلمة بحر في التشبيه السابق كلمة رقصة (رقصة سما) التي نلمح فيها دلالات من قبيل: الهدوء، الانسياب مع الروح، الدوران وسرعته شيئاً فشيئاً (تصاعدية الحركة). كما يقابل المحيط في التشبيه التمثيلي كلمة الكون التي تحتوي دلالات من قبيل: الشمولية، المجهول، الاتساع والاحتواء. التشبيه في القول تشبيه صورة بصورة، وهو تشبيه تمثيلي فالبحر في الصورة الأولى يحمل ضمنه المحيط، وهو تشبيه مقلوب؛ لأن المحيط في الحقيقة أكثر اتساعاً واحتواءً من البحر، وفي الصورة الثانية تعكس الرقصة (على اعتبار أنها نشاط إنساني) أسرار الكون فيحتوي الإنسان الكون! وهو تشبيه مقلوب، وتقصد الروائية فيه إلى أن الإنسان هو صورة الكون، وذلك يتلاءم مع إرشاد الآية الكريمة: ﴿**وَفِي أَنْفُسِكُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ**﴾[1] فالتفكر في النفس البشرية فهم للكون برمته، وتؤدي هذه التشبيهات المقلوبة وظيفة جمالية، فيتحول الرائع الذي يحدث رهبة لجلاله، ويتمثل في (المحيط، الكون) إلى لطيف يسري في النفس طمأنينة وسكينة برقته، وأقصد به (البحر، الرقصة) تلك هي الدلالات التي احتواها مصدر الاستلهام، فهل نجد توافقاً بين هذه الدلالات مع النص المستلهم؟ وكيف عبرت الفنانة هلا عنها؟

لم تقدم هلا قصقص صورة واقعية لرقصة المولوية، وإنما عبرت من خلال اللون/ الشكل الهندسي عما أرادت الإفصاح عنه، ولا يود المتلقي في أحايين كثيرة أن يرى في اللوحات صورة واقعية لاسيما في عصرنا؛ إذ إن ذلك من عمل المصور الفوتوغرافي.

ويوافق عفيف بهنسي على أنه من الجدير بالفن أن يقدم لنا عالماً جديداً، يقول: «**فالأعمال الفنية الواقعية أو غير الواقعية، ليست مهمةً لنقلها ما هو مألوف، ولكن بوصفها أشياء تختلف عن الواقع المألوف، وتقدم لنا عالماً جديداً من الصور المختلفة التي تجدد معرفتنا بالأشياء حتى ولو كانت صورتها الأولى، طبيعة أو وجوه أو أشياء صامتة، وهي موضوع العمل الفني**».[2]

ويرى أيضاً أن الفن الصوفي يحمل الأشكال التي تفقد دلالتها الواقعية دلالات وجدية شاعرية، يقول: «**وفي الفكر الصوفي اهتمام لتحميل الأشكال التي تفقد دلالاتها الواقعية، دلالات وجدية شاعرية، وهكذا تصبح هذه الأشكال دالات ومدلولات في وقت معاً**».[3] ليس الشكل فحسب وإنما يؤدي اللون بكل تأكيد دوراً مهماً فيما يخص الدلالات.

ويذكر الدكتور عفيف بهنسي: «**قال بول كلي ذات يوم (أنا اللون)، وقالت أوكييف (باللون أستطيع أن أعبر عن أشياء لا أسماء لها).**

---

[1] سورة الذاريات، الآية: ٢١.

[2] بهنسي، عفيف. النقد الفني في عصر الحداثة. دار الشرق للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٣م. ص: ١٣-١٤.

[3] المرجع نفسه. ص: ٢٤.

هذا اللون الذي يشكل الصورة، ناقلاً هوية الفنان التشكيلية، انتماءه، أسلوبه، تطلعاته. كيف نستطيع التعامل معه من خلال مكتنزات ذلك الصندوق أو العلبة الذكية الخارقة، التي تختزن ملايين الألوان المحايدة، المستقلة بذاتها والمتشابكة مع النقاط، والخطوط، واللوالب؟ كان اللون شيئاً مختزناً في عدسة العين، ثم أصبح مختزناً في مجاهل الصندوق.

لم يعد اللون وسيلة للتعبير عن شيء ما، بل للتعبير عن ذاته، كلون قادر حسب براعة صاحب الصندوق، أن يكون شيئاً لا وجود له في الطبيعة. هكذا إذن، لقد حقق هذا الجهاز جميع طموحات الفنانين الثوار خلال القرن الماضي الذين بحثوا في لوحاتهم عن صورة تمثل شيئاً لا وجود له في الواقع والتاريخ والوجدان».[1]

– البعد اللوني في لوحة الأكوان:

أنشأت الفنانة لوحتها معتمدة على أربعة ألوان، وهي: الأحمر، الأبيض، أصفر مشوب بالبني، الأسود على أنه خلفية للوحة.

يوضح الجدول التالي ما يتعلق بدلالات عامة لهذه الألوان الأربعة: [2]

اللون	المظهر العام	ارتباطه العقلي	تأثير اللون	الانطباع الذي يتركه لدى المتلقي
الأحمر	متألق– قوي– معتم.	ساخن–نار–حرارة–دم (خطر).	حماس– متعة– نشاط.	شدة–غضب.
الأبيض	فضائي– ضوء	البرد– الثلج– النظافة.	النقاء– النظافة– الصراحة– النضارة.	إشراق النفس– الطبيعة.
الأصفر	مشمس– ساطع– متوهج– مشع.	ضوء الشمس– الحذر.	السعادة– الإلهام– الحيوية.	الحماس– الصحة.
الأسود	فضائي– ظلام	محايد– الليل– الفراغ– الحداد.	جنائزي– كئيب.	النفي– الإنكار– الموت.

تقابل دلالة اللون الأحمر دلالة المحيط/ الكون، وقد جعلته الفنانة يتموج في دوائر متعددة، وتعبر الدائرة عن الفكر المحض[3] كما أني أرى أن الدائرة تعبر عن الضم والشمول يحرك أو يتحكم بهذا المحيط (اللون الأحمر) الإنسان /رقصة (اللون الأبيض) الذي جعلته الفنانة مركزاً للدوائر، فهو

---

[1] المرجع السابق. ص: ٥٣.

[2] جزء مقتبس من الجدول المرفق ضمن البحث: دراسة البعد النفسي للألوان في تصميم الفراغات الداخلية. حنان مرسي، جابر القاصد.

[3] «الدائرة المعبرة عن الفكر المحض» النقد الفني. ص: ٢٥.

المتحكم بدورانه، وبدورانه تتشكل الدوائر الحمراء، وبذلك تتوافق هذه الدلالة مع الصور مقلوبة التشابيه في التشبيه التمثيلي التي ذكرتها في تحليلي السابق، كما أنها عبرت علاوة على ذلك عن فكرة أن اللطف والجمال والخير (اللون الأبيض) يستطيع التحكم بالمحيط الملتهب (اللون الأحمر) فيسلب بذلك اللون الأبيض قوة اللون الأحمر، ويستطيع بنقائه ورقته أن يكون المسيطر المتحكم بالدوران ممثلاً الفاعلية المركزية. كما أن اللون الأصفر قد منح بهجة للألوان ومعنى من معاني الابتهاج الصوفي، وهو مجاور للون الأبيض الذي يعد نقيض اللون المحيط بالدوائر الحمراء، وهو الأسود وكأن الفنانة تود القول: إذا ما كان المحيط/ الكون مفعماً بالقوة، والخطر، والحذر، فإنه مجاور لمعاني الكآبة (اللون الأسود المعبر عن الفراغ والجنائزية) على خلاف اللون الأصفر المفعم بالحيوية المولود من الشمس، والملازم للمولوي الذي يعكس إشراق النفس، وحب الحياة.

ولم تكتفِ الفنانة في قراءتها للعمل الأدبي بقراءة البعد اللوني فحسب، وإنما نجد صوت كلمات إيليف في البعد الخطي أيضاً، فدوائرها الحمراء تولد صدى يتمثل في خطوط منحنية تحيط بالدوائر وكأنها تجسد قول إيليف: «**ارم حجراً في بحيرة، ولن يكون تأثيره مرئياً فقط، بل سيدوم فترة أطول بكثير. إذ سيعكر الحجر صفو المياه الراكدة، وسيشكل دائرة في البقعة التي سقط فيها، وبلمح البصر، ستتسع تلك الدائرة، وتتشكل دائرة إثر دائرة. وسرعان ما تتوسع الموجات التي أحدثها صوت سقوط الحجر حتى تظهر على سطح الماء الذي يشبه المرآة، ولن تتوقف هذه الدائرة وتتلاشى، إلا عندما تبلغ الدوائر الشاطئ**». [1]

وبذلك عبرت الفنانة بأسلوبها الخاص، واستعمالها الموفق للون عن استجابتها الفعالة لفعل القراءة فحولت ذلك الفعل إلى إبداع فني، غني بالدلالات، مفعم بالجمال.

أرفقت الفنانة هلا قصقص في الملف المخصص للوحات العبارة التالية بجانب اللوحة التي عنونتها بـ «الزهرة»: «**دع الحب يفعل بك ما شاء، دعه يحرقك تماماً، دعه يحيلك إلى رماد وتراب، فمن روح هذا التراب تنبت الزهرة**». لم تحدد الفنانة على وجه الدقة مصادر استلهامها – كما أوضحت سابقاً– غير أن هذه اللوحة على وجه التحديد يكاد يخرج الدارس بتلقيها من رواية «قواعد العشق الأربعون» وكثيراً ما أخبر شمس التبريزي وردة الصحراء أن الآلام لا بد أن تزهر يوماً كما أن تعداد الترجمات لا يجعلنا نجزم على وجه التحديد بالترجمة التي اعتمدتها الفنانة هلا في استلهامها، ولا يستبعد أن تكون قد تناولت المقولة من فهمها للنسخة الإنكليزية الأصل للرواية لإتقان الفنانة للغة الإنكليزية وتحصيلها الأكاديمي الذي لم يتوقف خارج حدود بلادها من مراكز علمية وتدريبية تعتمد اللغة الإنكليزية.

---

[1] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٧.

اللوحة رقم ٢٢ الزهرة:



ومهما تكن واسطة عملية الاستلهام، فإن المقولة التي أرفقتها هلا قصقص تتلاقى مع ما وجدته في «قواعد العشق الأربعون» ص ٣٨٨: «**ثم صعد شمس التبريزي إلى المنصة مثل ريح صحراوية عاصفة. كان يرتدي عباءة بلون أغمق من الأثواب التي يرتديها الآخرون، وكان يبدو أطول قامة منهم، كما كان يدور بسرعة أكبر. كانت يداه مبسوطتين نحو السماء، كما كان وجهه، مثل نبات عباد شمس يبحث عن الشمس**». الخطوط الشديدة الانحناء التي ترسم الالتفاف السريع تعبير صريح عن تشبيه دوران شمس التبريزي بريح صحراوية عاصفة تبعث حولها الاشتعال الذي يسيطر على الجزء الأكبر من اللوحة، ويحضر حضوراً بالغاً معبراً عن الاحتراق التام بنار الوجد وثوب المولوي ليس أبيض تماماً يخالطه لون التراب وحمرة مشتعلة تندمج مع حمرة مشوبة باللون الأصفر المتوهج المحيطة بالمولوي المتطلع إلى الشمس التي عبرت عنها الفنانة هلا قصقص بالأصفر المتوهج في الزاوية اليمنى للوحتها، كما أن للرأس من المولوي المشوب بذات الصفرة التي شكلت معادلاً موضوعياً للشمس في اللوحة راحتاه ووجهه نحو الشمس «**مثل نبتة عباد شمس تبحث عن الشمس**» واللوحة تجسيد صريح لما صورته إيليف في روايتها، وتحسن الفنانة استخدام اللون ببراعة وجمالية تخرج بها عن المألوف في التصوير الواقعي المعتمد على المنظور البصري الذي نجده كثيراً في تصوير رقصة سما تصويراً فوتوغرافياً لا تتضح فيه ثقافة المبدع، ولا يوظف أدواته الفنية فيها التوظيف الذي تجيده الفنانة هلا في لوحاتها، موافقة بذلك أسس المنظور الروحي الذي ينبغي أن يقوم عليه الفن الصوفي كما أوضح ذلك د. عفيف بهنسي: «**المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح، أو هو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء.**

ولهذا نقول كانت مهمة الفنان الشرقي دائماً التعبير عن الرسم بذاته، فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته.

وثمة أمر مهم في المنظور الروحاني الصوفي، هو أن الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله؛ لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائماً بالنسبة للإنسان، وهكذا فإن الأشياء والمشاهد ترى من خلال وحدة الوجود حيث لا تحد زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة بين رؤية الله ورؤية الإنسان».[١] ولا يعني ذلك أن المنظور الروحي لا يأخذ من الواقع ما يستطيع تشكيله بما يتوافق مع التعبير الروحاني الصوفي: «**ومع ذلك فإن هذا المنظور لا يتنكر للواقع، ولا يهمل دور الناظر المتلقي، فإذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية، ساعياً لإرضاء عادة الرؤية عند المشاهد، فإنه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد، أما المصور الروحي، فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية**

[١] بهنسي، عفيف. النقد الفني في عصر الحداثة. دار الشرق للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٣م. ص: ١٦٧-١٦٨.

(السجادة مثلاً، والطاولة، والإطار المعماري، والأشخاص)، ويرسمها ثم يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني، فليس ما يهمه هو الجمال الشيئي والموضوعي. وهكذا فإن المنظور في لوحة مسطحة يبقى حراً مطلقاً لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة».[1]

يتوافق اتباع هذا المنظور مع الرؤية الصوفية للزمن؛ إذ إنه لا زمن لدى الصوفي إلا الآن/ اللحظة الراهنة متحرراً من التقيد بشيء من الماضي، أو أمل بالمستقبل، ورسم مشهد من خلال المنظور الروحي ينظر إلى العمل الفني كأنه وليد اللحظة الآنية، ولم يقف عند مشهد تصويري يجعل اللوحة كأنها صورة ملتقطة من الماضي، وإنما هي صورة حية تولد مجدداً مع متلقٍ فآخر. «**إن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني. فيما نرى أن الصورة المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة، وهذه اللحظة سريعة جداً؛ لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية».**[2]

ولا نجد فصلاً بين الصفرة المتوهجة المعبرة عن الشمس، والحمرة المشتعلة المحيطة بالمولوي، وحتى المولوي نفسه تندمج الحمرة المعبرة عن احتراقه بنار الوجد مع المحيط المشتعل أيضاً اندماجاً تاماً متجانساً يبرز وحدة تامة، وهو ما يتوافق مع روح الفنان الصوفي، وهو ما يشير إليه د. بهنسي: «**إن هدف الفنان الصوفي هو أن يجعل الأشياء مجابهة للنظر من خلال أجمل ما فيها، ودون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها في حساب الرؤية المنظورية العلمية، فإذا كانت الرؤية الإلهية للإنسان والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات أشعة مستقيمة كأشعة الشمس؛ نظراً لشمولها وإطلاقها، فإن وصولها إلى الأشياء لا تقطعه حواجز صنعية وعلمية كما تقطع الشمس العدسات المقعرة أو المحدبة أو المواشير التي تضيق الحزم الضوئية، أو تنشرها، أو تحللها، وهكذا فإن الرسوم تبقى إسقاطاً للأشياء وليس انعكاساً لها**».[3] كما أن تشبيه المولوي بالزهرة صريح تماماً في موضع آخر من الرواية: «**ثم بدأت الموسيقى تتباطأ، وفجأة توقف الدراويش عن الدوران، وانغلقت كل زهرة لوتس على نفسها**»[4]

لوحة الزهرة من أكثر لوحات الفنانة التي تعكس ثقافتها الصوفية وخبرتها الفنية التي تتقن ما تمليه الصوفية على الفنون الإسلامية التي عبر عنها د. بهنسي بقوله: «**تتجه الصوفية في الفنون الإسلامية لنقل المشهد التصويري إلى ما بعد الواقع الحسي، إلى ما بعد الطبيعة والفيزياء، قريبة**

---

[1] المرجع السابق. ص: ١٦٩-١٧٠.

[2] المرجع السابق. ص: ١٧٠.

[3] المرجع السابق. ص: ١٧٠.

[4] شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي. قواعد العشق الأربعون. ص: ٣٨٨-٣٨٩.

من حدود الوجد عبر المنازل والمقامات والأحوال، وصولاً للسدرة الإلهية؛ حيث تكتمل النفس وتتقدس حرة حية في يد الله، كما يرى الحلاج الذي قال بالاتحاد بالله. وكما قال محيي الدين بن عربي بوحدة الوجود».[1]

٤- **تلق فني تعبر عنه الشخصيات في الدراما أو السينما، أداته الحركة ولغة الجسد:** أعلن بداية عملي على هذا البحث عمل سينمائي ضخم خطط له أن يتضمن ما تناولته رواية «قواعد العشق الأربعون» من قصة جلال الدين الرومي وشمس التبريزي، واختير لتجسيد شخصية الرومي الممثل آل باتشينو، ولتجسيد شخصية شمس التبريزي الفنان السوري غسان مسعود ولأشد ما يناسب شخصية شمس التبريزي أن تجسد بخبرة غسان مسعود وهيئته؛ إذ إن هيأته رافقت الإعلان عن العمل المخطط له، وتشبه إلى حد كبير الهيئة التي كان عليها التبريزي في ترحاله إلى الرومي كما صورتها إيليف، كما أن قدرة الفنان غسان مسعود على التعبير بلغة عينيه ببراعة واتزان كبير، يؤهلانه للقيام بهذا العمل، أضف إلى ذلك الهدوء والقوة معاً في شخصيته الواقعية، وأدائه التمثيلي.

وفي لقائي الفنان غسان مسعود في أحد مواقع التصوير في دمشق عبَّر عن إعجابه البالغ بالعمل الروائي وشخصية شمس التبريزي غير أن العمل متوقف لأسباب تتعلق بالإنتاج. وعلى الصعيد الدرامي نجد مسلسل بروفا[2] قد بني بناءً شبه تام على تلقي ما ذكرته إيليف في قواعدها، وإذا ما اقتصر ذكر الرواية تصريحاً في العمل على ذكر شخصية وسام للرواية في حديثه مع شخصية ماجد ووصفه للرواية بكلمة: «نسواني» فإن شخصيتي ماجد وليال تمثلان شمساً ورومياً في عصر جديد وملامح تتناسب مع هذا العصر نجد ذلك التجسيد في نقاط عديدة، وهي:

• تقابل شخصية الرومي قبل لقائه شمساً شخصية ماجد: غير المكتمل على اشتمال حياته على كل مسببات الحياة الرغيدة، سهلة المنال. المتسع الثقافة، كلاسيكي الطراز، ونشأته نشأة أسرة ثرية، مثقفة، ذات نفوذ في محيطها ومعارفها. وتقابل شخصية التبريزي شخصية ليال التي لا تملك من الحياة شيئاً سوى الحلم! فليس لها مسكن ولا أدنى مقومات العيش والاستقلال وبمصادفة تجمعها مرة فأخرى مع ماجد تستطيع أن تقنعه بعدم الوقوف في وجه لعبة تؤمن لها وظيفة مدرسة مسرح،

---

[1] بهنسي، عفيف. النقد الفني في عصر الحداثة. دار الشرق للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٣م. ص: ١٧٣.

[2] مسلسل بروفا: يتناول المسلسل قصة شخصيتين رئيستين فيه: ليال، وماجد. تؤدي دور الأولى (ماغي بو غصن) والأخرى (أحمد فهمي). تحيط أسباب ضيق العيش بليال اللبنانية الولادة والنشأة، وتتحلى بالصبر، وتحلم بأسرة صغيرة، أو أن تؤمن ضروريات حياتها وتنعم ببعض الرحلات، يتيمة الأبوين، ولها صديق (وسام)، يضمد جراح نكباتها، ويأويها في الطابق العلوي من بيت أقربائه، ويخشى عليها ويلات الزمان. وعلى النقيض من كل ذلك نجد شخصية (ماجد) لبناني المولد، مصري النشأة، ينعم برعاية الجدة بعد فقد والديه، ونشأ نشأة كلاسيكية، متزوج من فنانة تشكيلية، ويصيبه السؤم من زيف الحياة المحيطة به، ويلتقي ليال التي تغتنم فرصة لقائه به لتحوز وظيفة مُدَرِّسة مسرح في مدرسة جدة ماجد، وتقلب الموازيين وتكون شمساً التبريزي لماجد التائه الضجر من التملق والمظاهر الاجتماعية المثقلة بالنفاق والرياء.

فتستطيع بنظرة ثاقبة وروح إنسانية طيبة أن تداوي جراحاً مدمية لطلاب في سن المراهقة بأن تحترم روح الإنسان فيهم على تمرغهم في الوحول مراراً، فمثلت شمساً المساند للمهشمين المحب لهم.

• تختلف الشخصيتان اختلافاً تاماً، وفيما يخص الفروقات الدينية والعرقية، فإن ليال المقابلة لشخصية شمس تشكل اللامنتمي الذي يحترم الطوائف والأديان جميعها، وتندد بكراهية بالغة بالفروقات التي تبنى عليها الطائفية والعنصرية التي تسببت بحروب أهلية عانى من ويلاتها الشعب اللبناني ما عانى، كما أنها تنبذ شؤون السلطة والسياسة، وتحيا حياة بسيطة خفية كالريشة بلا أي تعقيدات أو دوامات لا يتأتى منها إلا الكراهية.

فهي صورة مثالية لـ اللامنتمي، المحب، العطوف، المتسامح.

• ترشد الروح الطيبة لـ ليال التيه المشتمل عليه ماجد، وتحوله من اتزان العلم إلى رقة العشق الذي يمنحه حياة جديدة، وتمنحه القوة على الإتيان بما يخالف العادات الاجتماعية، وارتكاب أفعال ظاهرها الخطأ، لكنها تنطوي على الرحمة كمساعدة شخصية إيلين تارة وتصرفات أخرى عديدة؛ هدفها نبذ العنف والعنصرية.

بإمكاننا إجمال التغييرات التي طرأت على ذلك التلقي في عدة نقاط؛ أهمها:

♦ عاد شمس التبريزي من ارتحاله إلى دمشق ليفارق الرومي، فيقتل في داره، فيزهر الحزن شعراً بينما في مسلسل بروفا ارتحل ماجد إلى مصر؛ ليجمع شتات أمره، وعند عودته بنيت علاقته وليال على الوصال بعيداً عن تملق المجتمع، منشغلين بسعادتهما وبناء أسرتهما.. وهذا الافتراق عن أفق النص في الاستجابة يعبر عن حاجة المجتمع العربي في الوقت الحالي إلى التوقف عن الوقوف على أطلال الماضي والسعي للبناء، فالاستقرار وهو ما يحتاجه الوضع الراهن من قوة العمل وبناء أسس الحياة.

♦ يحتاج الرومي لإضاءات شمس كما يفتقد شمساً الرفيق الروحي. فيجسد شمس التبريزي الخضر للرومي غير أن ماجد وليال يصلان حد التماهي، فليس ثمة خضر وموسى، وإنما رسمت الشخصيتان يرشد أحدهما الآخر في علاقة تكاملية ليكونا في نهاية المطاف لا يشبهان شمساً ولا الرومي، وإنما يمثل كليهما شمساً حيناً والرومي حيناً آخر.

♦ لم يكن الرومي والتبريزي بلا انتماء تام فهما ينتميان إلى الدين الإسلامي، بينما لا نجد لليال وماجد أياً مما يظهر انتماءهم، وتعبر ليال حيناً عن بغضها ما مرت به لبنان من حروب أهلية خلفتها الانتماءات المتعددة وماجد ذو نشأة مصرية غير أنه لا يجد نفسه مصرياً، فهو يحمل الجنسية اللبنانية، وفي لبنان لا يجد نفسه لبنانياً، فهو يتحدث العامية المصرية، وفي زمن يضج بالصراعات يوفق العمل الدرامي في تغييره لأفق النص، وتطويع دلالاته إلى دلالات تلاءم احتياجات الواقع العربي من نبذ للتفرقة والانتماء إلى الوطن والسلام.

يجد الباحث في أشكال التلقي العربي أنه طاوع حيناً أفق النص، وعبَّر حيناً آخر عن هويته جاعلاً الهوية العربية محور اهتمامه، مستلهماً من النص الأدبي روحه قبل دلالاته، معبراً بلغته

الانفعالية الخاصة به عن رؤاه فضلاً عمَّا استلهمه، وعلى أنه في بعض أشكال تلقيه قد تأول على النص، وحمله مالم ينطق به، متطرفاً في نظرته، متسرعاً في قراءة العمل الأدبي، فإنه برز في المقابل تلقٍ نقدي أحاط بعناية بالنص، وقربه إلى جمهور المتلقين بلغة لا تمَّحي فيها الهوية العربية للنص المترجم، ولا تتلاشى فيها ملامح النص في أدبه القومي، وينطوي التنوع في التلقي على اعتراف صريح من المجتمع العربي بتوطين رواية قواعد العشق الاربعون على الخصوص في الثقافة الأدبية العربية، وبذلك وصل العمل إلى شرائح مجتمعية متعددة عبرت كل منها عن استجابتها للعمل الروائي وفق حدود إمكانياتها الثقافية والنقدية واللغوية.

المصادر:

١- شافاق، إيليف. ترجمة: أحمد العلي. حليب أسود، مسكيلياني للنشر،تونس- تونس العاصمة، ط ١، ٢٠١٦م.

٢- شافاق، إيليف. ترجمة: خالد الجبيلي:

- قواعد العشق الأربعون، دار طوى- لندن، ط٢٠١٢،١م.
- لقيطة استانبول، دار طوى- لندن، ط١، ٢٠١٢م.

٣- شافاق، إيليف.ترجمة: عبد القادر عبد اللي. قصر القمل، قدمس للنشر والتوزيع دمشق- سورية، ط١، ٢٠٠٩م.

٤- شافاق، إيليف. ترجمة: محمد درويش:

- أربعون قاعدة للحب، دار الآداب-بيروت، ط ١، ٢٠١٣م.
- الفتى المتيم والمعلم، دار الآداب، ط١، ٢٠١٥م.
- بنات حواء الثلاث، دار الآداب- بيروت، ط١، ٢٠١٧م.
- حليب أسود، دار الآداب – بيروت، ط١ ٢٠١٥م.
- شرف ١_٢، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠١٣م.
- قصر الحلوى، دار الآداب- بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
- لقيطة استانبول، دار الآداب، ط٢٠١٣،١م.

المراجع:

١- إبراهيم، أمل. الأثر العربي في أدب سعدي، رابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية، ط١، ١٩٩٨م.

٢- إبراهيم، محمد عيد. رباعيات مولانا جلال الدين الرومي. دار الأحمدي، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٣- إبراهيم، وفاء محمد. علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة. مكتبة غريب، القاهرة. (د.ط)

٤- ابن إسحاق، محمد. كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.

٥- البخاري، ابن إسماعيل، محمد.

- تحقيق: فؤاد عبد الباقي. الأدب المفرد، المطبعة السلفية، القاهرة (د.ط).

- صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق –بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م.

٦- ابن الحجاج، مسلم. تحقيق: صدقي جميل العطار. صحيح مسلم، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

٧- ابن عربي، أبي بكر. تحقيق: عمار طالبي. دار الثقافة، ط١، ١٩٩٢م.

٨- ابن كثير. البداية والنهاية، ج ١، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٠م، (د.ط).

٩- ابن ناصر، أحمد. رؤية الله تعالى وتحقيق الكلام فيها. جامعة أم القرى، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، ط١، ١٩٩١م.

١٠- أبو ريان، محمد علي. أصول الفلسفة الإشراقية عند السهروردي. ١٩٥٩م.

١١- أحمد علي، عبد اللطيف. التاريخ الروماني. دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط ١، ٢٠١١م.

١٢- إسماعيل، عز الدين. الفن والإنسان. دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

١٣- اصطيف، عبد النبي:

- العرب والأدب المقارن. الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧م.

- المدرسة الاستقبالية في الأدب المقارن.

١٤- البقاعي، شفيق. الأنواع الأدبية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

١٥- البهباني، عبد الكريم. مراجعة: صائب عبد الحميد. رؤية الله بين التنزيه والتشبيه،ط ١، ١٤٢٢هـ.

١٦- البوطي، محمد سعيد رمضان. كبرى اليقينات الكونية. دار الفكر، ط٦، ١٣٩٩هـ.
١٧- الترمذي، محمد بن عيسى. تحقيق: مركز البحوث وتقنية المعلومات. سنن الترمذي (الجامع الكبير)، دار التأصيل، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
١٨- الحفني، عبد المنعم. معجم المصطلحات الصوفية. دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.
١٩- الحكيم، سعاد. المعجم الصوفي. بيروت، ط١، ١٩٨١م.
٢٠- الدارقطني، علي بن عمر. تحقيق: مبروك إسماعيل مبروك. رؤية الله جل وعلا. مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط).
٢١- الرومي، جلال الدين:

ترجمة: عيسى علي العاكوب. كتاب فيه ما فيه أحاديث مولانا جلال الدين الرومي، دار الفكر –بيروت، ط:١، ٢٠٠٢م.

ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتا. مثنوي مولانا جلال الدين الرومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.

ترجمة: عيسى علي العاكوب. المجالس السبعة. دار الفكر، دمشق–سورية، ط١، ٢٠٠٤م.

٢٢- الزوبي، ممدوح. معجم الصوفية. دار الجيل، ط١، ٢٠٠٤م.
٢٣- الشهرستاني. تحقيق: محمد سيد كيلاني. الملل والنحل. دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
٢٤- الشوكاني. تحقيق: إبراهيم هلال. قطر الولي على حديث الولي. دار إحياء التراث العربي، بيروت. (د.ط)
٢٥- الصديق، حسين. فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي. دار القلم العربي، ط١، ٢٠٠٣
٢٦- العاكوب، عيسى علي:

- رباعيات مولانا جلال الدين الرومي. دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.
- مختارات من شعر شمس تبريز لجلال الدين.

٢٧- الغمري، مكارم. مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٥٥، الكويت، ١٩٩١م. (د.ط)
٢٨- القرآن الكريم.
٢٩- الماجدي، خزعل. متون سومر، الكتاب الأول، التاريخ المثيولوجيا اللاهوت الطقوس. الأهلية- الأردن، ط ١، عام ١٩٩٨.

٣٠- النبهاني، يوسف بن إسماعيل. جامع كرامات الأولياء، الجزء الثاني، دار الرسالة ودار التقوى، ط:١، ١٩٦٢م.

٣١- اليافي، عبد الكريم:

- بدائع الحكمة. دار طلاس، ط١، ١٩٩٩م.

- دراسات فنية في الأدب العربي. مطبعة دار الحياة، ط١، ١٩٦٣م.

٣٢- أوتان، ميشيل. شوبرفيجن، فرانك. هالين، فيرناند. ترجمة: محمد خير البقاعي. بحوث في القراءة والتلقي، دوكولو- باريس، ١٩٨٧م.

٣٣- إيزر، فولفغانغ. ترجمة: حميد الحمداني، والجلالي الكدية. فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مكتبة المناهل- فاس، ١٩٩٥،(د.ط).

٣٤- بخوش، علي. تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، (د.ط).

٣٥- برنجي، سليم. ترجمة: جابر أحمد. الصابئة المندائيون، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

٣٦- بروب، فلاديمير. ترجمة: أحمد نصر،و أبي بكر باقادر، مورفولجيا الحكاية الخرافية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، رقم: ٥٦، ط١، ١٩٨٩م.

٣٧- بهنسي، عفيف. النقد الفني في عصر الحداثة. دار الشرق للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٣م.

٣٨- تدين، عطاء الله. ترجمة: عيسى علي العاكوب. بحثاً عن الشمس من قونية إلى دمشق، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١٥م.

٣٩- تودوروف. ترجمة: منذر عياشي. في مفهوم الأدب. الذاكرة للنشر والتوزيع، حمص- سورية، ط١، ١٩٩٠م.

٤٠- حتي، فيليب. ترجمة: جورج حداد، عبد الكريم رافق. تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج١،دار الثقافة، بيروت. (د.ط)

٤١- حسيني، سيد علي. ديوان شمس الدين التبريزي. انتشارات قاف مشهد الرضا، ٢٠١٢م. (د.ط)

٤٢- حلمي، محمد مصطفى. الحياة الروحية في الإسلام. ط٦، ١٩٤٥م.

٤٣- سميث، روبرتسن. ترجمة: عبد الوهاب علوب. مراجعة وتقديم: محمد خليفة حسن. محاضرات في ديانة الساميين. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧م.(د.ط)

٤٤- سوريو، ايتيان:

ترجمة: بدر الدين القاسم الرفاعي، مراجعة: عيسى عصفور. تقابل الفنون. منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية عالمية ٢٠، دمشق، ١٩٩٢م. (د.ط)

ترجمة: ميشال عاصي. الجمالية عبر العصور. منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

٤٥- شلش، علي. علامات استفهام في النقد والأدب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، رقم ٧٩، جدة، ط١، ١٩٩٢م.

٤٦- شودكيفيتش، علي. ترجمة: أحمد الطيب. الولاية والنبوة عند الشيخ الأكبر محيي الدين بن العربي، دار القبة الزرقاء، مراكش- المغرب. (د.ط)

٤٧- شيمل، آنا ماري. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الشمس المنتصرة. دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٦م.

٤٨- عبد العاطي، علي. مشكلة الإبداع الفني. دار المعرفة، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٤م.

٤٩- عبود، عبده:

- الأدب المقارن، مشكلات وآفاق. دمشق اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩م (د.ط)

- الرواية الألمانية دراسة استقبالية مقارنة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٩٣م.

٥٠- عدد من المقارنين الفرنسيين، ترجمة: غسان السيد. الوجيز في الأدب المقارن. ١٩٩٩م، (د.ط).

٥١- عز الدين، حسن البنا. قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، سلسلة كتابات نقدية الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨م.

٥٢- عفيفي، أبو العلا. الملامتية والصوفية وأهل الفتوة، منشورات الجمل، ط ١، بيروت- لبنان، ٢٠١٥م.

٥٣- غالب، مصطفى. جلال الدين الرومي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

٥٤- فخري، نضال. المعتقدات الشعبية في فلسطين. ابن رشد، ٢٠١٨م. (د.ط)

٥٥- فكري، القس أنطونيوس. سفر الملوك الأول. الكنوز القبطية. (د.ط)، (د.ت.

٥٦- لالو، شارل. ترجمة: شطا خليل. مبادئ علم الجمال. دمشق، ١٩٨٢م.

٥٧- لويس، فرانكلين. ترجمة: عيسى علي العاكوب. الرومي ١-٢، مطابع وزارة الثقافة، دمشق،٢٠١١م.

٥٨- مطر، أميرة حلمي. مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن. دار المعارف، ط١، ١٩٨٩م.

٥٩- هاوثورن، جيرمي. ترجمة: نايف الياسين. مدخل إلى دراسة الرواية. مؤسسة النوري للطباعة، دمشق، ط١.

٦٠- هولب، روبرت. ترجمة: عز الدين إسماعيل:

- نظرية التلقي، المملكة العربية السعودية ط١، ١٩٩٤م.

- نظرية التلقي. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠م.

الرسائل الجامعية

١- اقنيبي، تعاني عبد العزيز. رؤية الله –تعالى– بين المثبتين والنافين. رسالة ماجستير، الخليل، فلسطين، ٢٠١٦م.

٢- الزيود، عبد الباسط. المتوقع واللا متوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي. الجامعة الهاشمية، الأردن– الزرقاء. (د.ت)

٣- طه، نضال. الطقوس والمعتقدات الشعبية والاجتماعية في الأدب الشعبي في محافظة رام الله. رسالة ماجستير، نابلس– فلسطين، ٢٠٠٩م.

٤- معمري، آمنة. نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد المغاربي. رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ٢٠١٦م.

الدوريات والصحف:

١- العنزي، جاسم، وعلوان، سلمى. المؤثرات الأجنبية في التصوف الإسلامي من منظور استشراقي. دراسات استشراقية، العدد الأول، صيف ٢٠١٤م، الكوفة.

٢- المحمد، ألما. نار العشق في جلال الدين الرومي. ثقافتنا للدراسات والبحوث، المجلد ٦، العدد الثالث والعشرون، ٢٠١٠م.

٣- المسعود قاسم، علي حمودين. إشكالات نظرية التلقي: المصطلح المفهوم الإجراء. مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد ٢٥، ٢٠١٦م.

٤- سلطان، جينا. شمس التبريزي في قواعد العشق الأربعون صورة الإنسان الكامل. مجلة دوائر الإبداع، دمشق، العدد الخامس، آذار ٢٠١٦م.

٥- كاظم، نجم. محمد درويش مترجماً. صحيفة المدى، العدد ٢٨٢٤، السنة العاشرة، ٢٢ حزيران ٢٠١٣م.

٦- هذيلي، علي حسن. التلقي بين ياوس وآيزر. مجلة دواة، ص ١٥٣، كلية الآداب، جامعة ذي قار. (د.ع)

المواقع الإلكترونية:

١- بنت محمد حسان، رحاب. رواية (قواعد العشق الأربعون) في ميزان التصور الإسلامي. شبكة الألوكة الإلكترونية أيلول ٢٠١٨م. استرجعت في تاريخ ٢٢ تشرين الثاني ٢٠٢٠م. https://www.alukah.net/library/0/129643/

٢- يونس، ابتهال. جنة المأوى الرقص المولوي. موقع طواسين نشر عام ٢٠١٥م. استرجعت في تاريخ ٢٢ تشرين الثاني ٢٠٢٠م. http://tawaseen.com/?p=1782

٣- طاهر، حامد. الأفكار الرئيسة في التصوف الإسلامي. موقع طواسين، (د.ت)، استرجعت في تاريخ ٢٢ تشرين الثاني ٢٠٢٠م. http://tawaseen.com/?p=2582

٤- شافاق، إيليف. السيرة الذاتية، الموقع الرسمي للروائية، ٢٠٢٠م. استرجعت في تاريخ ٢٢ تشرين الثاني ٢٠٢٠م. http://www.elifsafak.com.tr/biography/

5- Shafak, Elif. The politics of fiction , Posted Jul 2010. https://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction

6- Shafak, Elif. The revolutionary power of diverse thought, Posted Oct 2017. https://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_revolutionary_power_of_diverse_thought

7- Shafak, Elif. If trees could speak. Posted Oct 2020. https://www.ted.com/talks/elif_shafak_if_trees_could_speak

٨- جابر، حنان. دراسة البعد النفسي للألوان في تصميم الفراغات الداخلية. نُشِرَ عام ٢٠١٧م. استرجعت في تاريخ ٢٢ تشرين الأول ٢٠٢٠م. Arab Association for Islamic Civilization and Arts https://platform.almanhal.com/Details/article/101717

ملحق المصطلحات:

١- نظرية التلقي (Reception Theory): تأسست المدرسة الاستقبالية على يد علمين رئيسين هما: ولفغانغ إيزر(Wolfgan Iser)، وهانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss). وتصب النظرية في عمومها جلَّ اهتمامها على القارئ بوصفه عنصراً فعالاً وذاتاً واعية في إنتاج النص وتداوله وتحديد معانيه. يفيد ممارسو هذه النظرية من الطروحات الحديثة: اللغوية، والنفسية، والبنيوية، والتقويض، والنقد النسوي. جاء اهتمام الاستقباليين بالقارئ رداً على إهمال السياق الخارجي، وصب الاهتمام على النص ذاته – كما صنع دعاة النقد الجديد – فركَّز الاستقبال على سياقاتٍ جديدة من الاهتمام بإنتاج النص، فكانت الدِّراسات التي تعنى بالقارئ، وأنماط القراءة، وأشكال استجابة القارئ (Reader's response).

٢- دراسات الأثر والاستثارة: من الدراسات التي عنيت بها مدرسة كونستانس الألمانية (Konatanz School)، وهي دراسات متطورة عن النظرية الجمالية، والتاريخية، والتأويلية في دراسة الاتصال الأدبي. وركَّزت النظرية على تجليَّات الفنِّ كفاعلية إنتاجية، وفاعلية استقبالية، وفاعلية اتِّصاليِّة. فكانت بنية الأفق الاجتماعي للتجربة، وتتجلى في استحضار المؤلف للتاريخ ليجعله جزءاً من عالمه الواقعي في إنتاجه النص، وينتج نصَّه وفقاً لقراءته هذا النَّصِّ التَّاريخيِّ مراعياً التَّقابل الضِّدي بين الخيال والحقيقة، مما يجعل مؤلِّف النَّص قارئاً للنَّصِّ التَّاريخيِّ فتدرس في دراسات الأثر أشكال تلقيِّه لذلك النَّصِّ التَّاريخيِّ، وقراءته له، وتجليّه في أعماله بما يتناسب مع طبيعة العمل الأدبي.

٣- جمهور المؤلف: يمثلون الفئة التي يأمل المؤلِّف قراءتهم للنص فيضع في حسبانه طبيعتهم وميولهم، وما يستثير اهتمامهم لقراءة النص، وتملي أفق استجابتهم المرجوة للنص عليه أفق توقعات يضمنه النص، ولا نستطيع الاستدلال على جمهور المؤلف من خلال سمات نصية، وإنما نستطيع معرفة الجمهور من خلال التفاعل المتداخل بين النص والسياق.

٤- أفق التوقعات: أطلق هذه التسمية هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)، ويعني بها: مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي تكون لدى متلقي النص (عن وعي أو غير وعي)، والتي تؤثر على قراءته للنص، وتملي عليه أسلوب تناوله له، واستقى ياوس هذه المقولة من النظرية التأويلية (تأويلية غادمير).

٥- الاستجابة (Respons): هي ردود الفعل الشخصية الذاتية، وموقفها من الآخر. كما يرى نورمان هولاند (Norman Holland). واستقى هولاند فكرة الاستجابة من علم النفس الذي يدرس الشخصية والسلوك دراسة شمولية، فيحتفظ بمكونات البنية عند الشكلانيين، ويضيف إليها صبغة التحليل النفسي. وبما أنَّ عمليَّة القراءة تخضع لمثل هذه الدِّراسات فإنَّها تصطبغ بصبغة معقَّدة من

التَّحولات فتتعدَّد مستويات هذه الاستجابة، فتخالف وتوافق الرغبة الموجودة (أفق التوقعات) في النَّص بأسلوب يفضي إلى إشباع رغبة الذَّات.

٦- القارئ المفترض: يخترعه الناقد ليتخذه أداة لشرح النص، وتفسير آلياته وعمله.

٧- القارئ المضمر: أطلق هذه التَّسميَّة على القارئ ولفغانغ آيزر ((Wolfgan Iserالذي ربط العلاقة بين النص والقارئ بـ القدرة/ الكفاءة، وبتجاوز مفهوم القراءة الجمعية للقراءة الفردية قدم آيزر القارئ المضمر بصفته المؤهِّل لقراءة النَّصِّ.

٨- القارئ الحقيقي/ القارئ العادي: وهو القارئ الَّذي يقتني النَّصَّ الأدبيَّ، ويقرؤه دون أن ينتج نصَّاً نقديَّاً أو ثقافيَّاً أو فنيَّاً، ولا تتجاوز غاية قراءته النَّصَّ الاستمتاع بالنَّصِّ الأدبيِّ، وتذوُّق جماليَّاته مما قد يؤثِّر في سلوكه أو يساعد على انتشار العمل الأدبيِّ ضمن الثَّقافة المستقبلة، وتدخل دراسة هذا النَّوع من القراءة ضمن الدَّراسات الثقافيَّة المجتمعيَّة، أو دراسة سعة الانتشار (عدد الطبعات، النسخ، المبيعات) وما إلى ذلك ممَّا لا تدخل دراسته ضمن الدِّراسات الأدبيَّة فيخرج النَّصُّ من حدوده الأدبيَّة إلى فضاء الثَّقافة عامَّة: الفكر/ التاريخ/ المجتمع/ الانثروبولوجيا/علم النَّفس. وذلك ما دعا د.عبد النبي اصطيف إلى تسميَّته بـ (التَّلقي السَّلبي).

٩- القارئ الكفء/ القارئ الشَّارح: يمثِّل واحداً من القراء (جمهور المؤلِّف) الذين اكتسبوا وتعلَّموا القدرة /الكفاءة التي تساعدهم على إنتاج نصٍّ ثقافيٍّ مؤسساتيٍّ أو فرديٍّ يتجاوز توقعات المؤلِّف بقراءةٍ نقديةٍ تتبَّع الأسلوب/ التَّرجمة/ ثقافة المؤلِّف/ تلقيَّه للأثر... وما إلى ذلك من متعلقات إنتاج النَّصِّ.

١٠- التلقي الأفقي: هو التلقي الذي يكون التفاعل فيه بين النص ومتلقيه. كما وصفه إيزر(Wolfgan Iser)، ويدرس من خلاله طبيعة القراءة واستجابة القارئ دون الاهتمام بتاريخ النص، وتكون بذلك طبيعة التفاعل بين: النص والقارئ فحسب.

١١- التلقي العامودي: ومعناه الأزمان المختلفة للاستقبال. أطلق هذه التسمية ياوس (Hans Robert Jauss)، فأثبت علائق أفق الحاضر بآفاق الماضي، فكانت دراسات الأثر والاستثارة، إذ رأى ياوس (Hans Robert Jauss) أن قيمة الأثر ليست في ذاته، وإنما في التأثير الذي يحدثه لدى متلقيه في الزمن الحاضر.

١٢- أفق التوقع: هو الأفق الفكري والجمالي الذي ينطلق منه الكاتب، ويتحكم هذا الأفق بإنتاج النص وأسلوبه وجمالياته.

١٣- المسافة الجمالية: هي الأسلوب الذي يُتلقَّى به النص الأدبي. فإذا وافقت أفق النص آفاق القارئ كان النص عادياً، وإذا خالف أفق الكاتب أفق المتلقي كان العمل ذا قيمة فنية عالية. فهي المسافة بين أفق الكتابة وأفق القراءة كما يرى ياوس (Hans Robert Jauss)، وتقاس هذه المسافة بردود أفعال القرَّاء على اختلافهم بين قارئ عادي وقارئ ناقد.

١٤- الفراغات النصية: هي ما يتركه الكاتب لقرائه من فسحة لاستخدام مخيلتهم أو إطلاق أحكامهم دون تصريح بذلك، وإنما يترك فجوات تحفز القارئ على ملئها بخيارات متعددة تتناسب جميعها مع سياق النص ومرمى الكاتب. فيحكم بذلك على قيمة النص فعل التلقي لا إبداع المؤلِّف النص.

١٥- القارئ الضمني: هو القارئ الذي يُضمِّنه إنشاء النص، فيتخيل الكاتب أنه يخاطب قارئاً ما خلال إبداعه النص، فيتحاور معه ضمنياً مما يجعله يبدِّل ويغيِّر بين كلمة وأخرى مراعياً ذلك القارئ الذي لا وجود له إلا بافتراض النص وجوده اللاحق ما بعد إنشاء النص. وهو بنية نصيَّة تتطلَّع إلى حضور متلقٍّ ما دون تحديده على وجه الدقة.

١٦- القارئ الظواهري: هو القارئ الذي يجسد كل الاستعدادات اللازمة لممارسة العمل الأدبي لتأثيره فيه.

١٧- القارئ المثالي: أطلق هذه التسمية إيزر(Wolfgan Iser)، ورأى أنَّ القارئ المثالي هو أحد القرَّاء الضمنيِّين ممن يمتلك القدرة على سدِّ ثغرات التأويل، ويدرك خفايا لغة النص، وبإمكانه معرفة نوايا ومقاصد المؤلِّف. فهو قارئ ضمني يمثل محور العمليَّة القرائيَّة. ويتجاوز هذا القارئُ القارئَ العاديَّ لأنَّه يجسِّد مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءته. ويتميز القارئ المثالي عن غيره في أنه بالإضافة إلى امتلاكه الأدوات التي يستدعيها تحليل النص يمتلك قدرة على كشف الأقنعة والرموز رغبة منه في تحقيق اليقين الذي لا يتأتى بحالٍ في تحليل النصوص الأدبية.

١٨- القارئ المتميز/العمدة/الجامع: عرَّفه ريفاتير Michel Rالتلقيiffaterre على أنَّه مجموع القرَّاء الذين يمتلكون: خبرة لغوية، وذائقة جمالية، وأدوات نقدية تمكِّنهم من استجاباتٍ متعددةٍ للنص من: ترجمة، أو كشف عن مواطن الجمال، أو تتبع لدلالات النص. وغايتهم جميعاً تلمُّس الدرجة العليا من فكِّ النص باعتباره مظهراً أسلوبياً.

١٩- القارئ الخبير: اشترط ستانلي فيش((Stanley Fishلهذا القارئ أن تتوفر فيه عدة شروط:

أولها: أن يتكلم اللغة التي كتب بها النص بطلاقة، ويفهم خفاياها.

ثانيها: أن يمتلك مقدرة أدبية.

ثالثها: أن تكون لديه معرفة دلالية يستطيع من خلالها قراءة النص وفق أعلى مستوياته الدلالية.

٢٠- القارئ السلبي: هو القارئ الذي يتتبع المعنى كما هو، ويرغب به سافراً بسيطاً مباشراً، ولا يمتلك القدرة على كشف مواطن الجمال في النص الإبداعي.

ونمط تلقي هذا القارئ للنص ما سمَّاه عبد النبي اصطيف بالتلقي السلبي، من جهة أنَّه لم ينتج نصَّاً، فكان تلقياً سلبياً من جهة قارئه السلبي، وانعدام النتاج لذلك القارئ بعد تلقيه النص.

٢١- التلقي الإيجابي: هو التلقي الذي ينتج نصاً من المتلقين سواء كان ذلك النص ترجمة أم مقدمة أم مقالاً نقدياً أم دراسة جادة... الخ من النصوص التي تشرح وتفسر النص.

٢٢- التلقي الاستلهامي: وهو ذروة النضج في أشكال التلقي. ويبدع المتلقي في هذا الشكل من أشكال الاستجابة بإنتاج نصٍّ جديد مولَّد من النص المستلهَم، فيصوغ منه نصَّاً أدبياً أو فنياً جديداً يعبر عن استجابة القارئ للنص استجابة فنية جمالية واعية.

٢٣- الملامتية: يطرح د. حامد طاهر في مقاله المنشور في موقع طواسين للتصوف والإسلاميات تحت عنوا ن: الأفكار الرئيسية في التصوف الإسلامي» شرحاً لمعنى الملامة، ويذكر ما يتعلّق بطائفة الملامتية، فيقول: «بدأت الملامة عند الصوفية على مستوى نفسيٍّ وشخصي خالص، لكنَّها انتقلت بعد ذلك إلى المجال العلمي لتصبح شعاراً لجماعة مخصوصة من الصوفية عُرِفوا باسم الملامتية، أو أهل الفتوة. وترجع الفكرة في أساسها إلى الآية القرآنية التي تَصِفُ النَّفْس بأنها لوّامة ﴿ولا أقسم بالنفس اللوامة﴾، [سورة القيامة: ٢]. والمقصود بها النفس التي تتردَّدُ بين الوقوع المتكرّر في المَعصية والإحساس المتكرّر أيضاً بالذّنب، فهي تلوم ذاتها أو يلومها صاحبها باستمرار، ولهذا استخدمت صيغة المبالغة: لوّامة، أي كثيرة اللوم لذاتها على ما صدر منها... نشأت طائفة الملامتية، معتمدةً مبدأين:

الأول: لومُ النّفس على كلِّ ما يعتمل فيها من رغبات ونزعات وإعجاب بالذات نتيجة القيام بحق العبادة، وحسن معاملة الخلق.

الثاني: استحقاق أو استجلاب لوم الناس على سلوكِ أتباعها، الذي كان يخرج أحياناً –وعن طريق القصد– عن العرف، أو لا يلتزم تماماً بالمظاهر الدينيّة السائدة في المجتمع.

أراد الملامتية أن تكون عبادتُهم وكلُّ أفعالهم الخيرة خالصةً لله تعالى، متّجهة إليه فحسب. لا يهمّهم على الإطلاق أن يطّلع الناس عليها، لكي يكافئوهم أو يثنوا بها عليهم، بل إنهم كانوا يعملون بكلِّ جهد لإخفائها عن الناس، وهذا ما تطلَّب منهم أن يقوموا ببعض الأفعال الشائنة، لكي يجلبوا لأنفسهم سخط الناس، واحتقارهم، على الرغم من أنَّهم في أعماقهم ملتزمون غاية الالتزام بأوامر الله تعالى ونواهيه... ازداد اتصالهم بالطبقات الفقيرة والمهمشة في المجتمع، وساعدوا العجزة والأرامل واليتامى والمساكين، وسعوا لقضاء مصالح المحتاجين. ولعلّ هذا ما جعلهم يستحقون أن يُطلَق عليهم لقب الفتيان».[١]

[١] موقع طواسين http://tawaseen.com/?p=2582

ملحق التراجم:

١- خالد الجبيلي: «مترجم سوري مقيم في الولايات المتحدة الأمريكية، ترجم حتى الآن أكثر من خمسين كتاباً: روايات وقصصاً ودراسات وتاريخاً، حائز على إجازة في اللغة الإنكليزية وآدابها من جامعة حلب- سورية، ومن معهد اللغويين في لندن. وقد عمل مدة ثمانية عشر عاماً مترجماً ومراجعاً في هيئة الأمم المتحدة». [١]

٢- محمد درويش: «مترجم عراقي ترجم ما يقارب الثلاثين كتاباً، تبدأ بكتاب كولن ولسون (فن الرواية) عام ١٩٨٤، وتنتهي بكتاب (استنطاق النص) عام ٢٠١٢م الذي ضم أكثر من سبعين دراسة نقدية، وإضافة إلى هذين الكتابين هناك: رواية كنغرلي أميس (جيم المحظوظ) ورواية وليم غولدنغ (السقوط الحر) ورواية جون فاولز (امرأة الضابط الفرنسي)، ورواية (الخلود) لميلان كونديرا، ومجموعة لويس بورخيس القصصية (ذاكرة شكسبير)، وكتاب (اتجاهات) في النقد الأدبي الحديث لمجموعة من النقاد، إضافة إلى مجموعة من أهم روايات دوريس ليستغ. وهنا لا ننسى أن للدكتور محمد درويش ما يزيد على عشرة كتب بالإنكليزية ترجمها عن العربية أو حررها إنكليزياً لآخرين». [٢] ويعمل خبيراً للترجمة في دار المأمون للترجمة في العراق.

٣- جينا سلطان: كاتبة وناقدة سورية تشارك في النشر في عدة دوريات عربية في جمهورية العراق وفي سوريا. وبعض المجلات الإلكترونية والمنشورة ورقياً منها مجلة دوائر الإبداع في سوريا.

٤- رحاب بنت محمد حسان: مؤلفة عدة أبحاث مدرجة ضمن منشورات موقع الألوكة الإلكترونية. منها البحث الذي تناول البحث دراسته «قواعد العشق الأربعون من منظور إسلامي».

٥- هلا قصقص: «من مواليد دمشق/١٩٨٣.

- **المؤهلات العلمية:**

- إجازة من قسم العمارة الداخلية في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق/٢٠٠٧. ماجستير من قسم العمارة الداخلية في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق/٢٠١٢.
- مؤهلة للحصول على درجة الدكتوراه في تاريخ الفن من كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق.

---

[١] من حساب الكاتب الرسمي على موقع Goodreads:
https://www.goodreads.com/author/show/2890837._#

[٢] موقع رفّي على الشابكة: https://raffy.me/author/42578/

– دبلوم في اختصاص ٣ D Animationمن جامعة شيريدين في كندا/٢٠١٨.

– دبلوم في اختصاص Visual Effects من جامعة شيريدن في كندا/٢٠١٩.

- **المؤهلات العملية:**

– محاضرة سابقاً في قسم العمارة الداخلية في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق.

– محاضرة سابقاً في كلية الهندسة المعمارية في جامعة دمشق.

– مهندسة تصميم وعمارة داخلية، خبرة ١٢ سنة في تصميم عدة مشاريع (بيوت، محلات تجارية، مكاتب، فنادق، مراكز طبية، مراكز تجميل) في سورية، ولبنان، والإمارات، والسعودية، والأردن.

– خبرة احترافية على برامج الكمبيوتر Houdini :، Maya، 3dsMax، Autocad، Nuke، Addobe Photoshop، Adobe Premiere، Adobe After Effects، Microsoft Office.

- **الكتب والأبحاث المنشورة في مجلات علمية محكمة:**

– كتاب بعنوان (الحدائق الإسلامية) عن دار نينوى/٢٠١٥.

– كتاب بعنوان (هندسة الحدائق) عن دار نينوى/٢٠١٧.

– كتاب بعنوان (مساجد دمشق في العصر العثماني) عن دار نينوى/٢٠١٨.

– كتاب بعنوان (المقهى الشعبي الدمشقي) عن دار نينوى/٢٠١٩.

– بحث بعنوان (الماء في الحديقة العربية الإسلامية بين المادية والرمزية) في مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة البحوث الهندسية/٢٠١١.

– بحث بعنوان (البعد الروحي والجمالي للخطوط الهندسية في الحديقة الإسلامية) في مجلة لونارد البريطانية/ ٢٠١٣.

– بحث بعنوان (البدري وخطاب المحاسن: دراسة في مفهوم الحديقة الإسلامية) في مجلة العمارة والتخطيط في جامعة الملك سعود/٢٠١٣.

– بحث بعنوان (ابن العوام وكتاب الفلاحة: دراسة في مفهوم الحديقة الإسلامية) في مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الطبيعية والهندسية في غزة/٢٠١٤.

– بحث بعنوان (البراني في الحمام الدمشقي.. قيمة جمالية واجتماعية) في مجلة العلوم الهندسية في جامعة دمشق/٢٠١٦.

– بحث بعنوان (دراسة مظاهر الترفيه في أعياد دمشق القديمة) في مجلة العلوم الهندسية في جامعة دمشق/٢٠١٦.

– بحث بعنوان (الأهمية الثقافية للوحة الشعبية في مقاهي دمشق في أوائل القرن العشرين) في مجلة التراث في جامعة حلب/٢٠١٧.

– بحث بعنوان (المقهى الشعبي الدمشقي من خلال رحلات العرب والمستشرقين) مسابقة فخري البارودي/٢٠١٨.

مجموعة مقالات عن التراث الاجتماعي والمعماري الإسلامي في عدد من المجلات الثقافية الورقية والإلكترونية.

- **النشاطات والمعارض الفنية:**

– مدرّسة لفن الرسم بشكل عام، والرسم الهندسي بشكل خاص في معهد خاص أسسته سنة ٢٠١٨ في كندا .

– معرض فردي بعنوان (عشق) في المركز الثقافي العربي في أبو رمانة بدمشق/٢٠١٥

– معرض بعنوان (موازييك سوري) في مدينة أوكفل /٢٠١٩

– طالبة متدربة على العزف على العود في المعهد العربي الكندي في ميسيساغا كندا/٢٠١٨–٢٠١٩».[١]

٦– غسان مسعود: ممثل سوري عالمي. ولد في طرطوس عام ١٩٥٨م. دخل مجال المسرح والسينما، ووصل إلى العالمية، فمثَّل في هوليوود مؤديًّاً دور صلاح الدين الأيوبي في فيلم (مملكة السماء)، وقدم أيضاً دوراً آخر في فيلم (خروج الآلهة والملوك)، واختير لتأدية شخصية شمس التبريزي في فيلم مأخوذ عن رواية (قواعد العشق الأربعون) الذي توقف العمل على تصويره لأسباب إنتاجية.

٧– ماغي جوزيف بو غصن: ولدت في بصاليم– لبنان عام ١٩٧٩م. قامت بعدة أفلام ومسلسلات تلفزيونية اتخذ عدد منها الطابع الاجتماعي الفكاهي منها: حبة كراميل، ٢٤ قيراط. ومنها الدرامي: يا ريت. وشاركت مؤخَّراً عام ٢٠٢٠م بمسلسل أولاد آدم، وفي العام السابق ٢٠١٩م قدَّمت شخصية ليال في مشاركتها في مسلسل بروفا.

٨– أحمد فهمي: فنان مصري، ولد في القاهرة سنة ١٩٧٨م، عمل في التمثيل ويمثل عضواً من أعضاء فرقة (واما) الموسيقية التي أسسها محمد نور ويوصف أداء الفنان بالشاعرية والعمق العاطفي سواءً في موسيقاه أو تمثيله. يتقن العزف على آلة الكمان وشارك في أعمال لفنانين عرب كما أنه ساهم في كتابة بعض أغاني فرقته الموسيقية. دخل مجال التمثيل عن شغف وحظي مراراً بالعمل مع فريق متميز. فبدأ طريقه على شاشة السينما عام ٢٠٠٧م وشارك بمسلسلات درامية عرضت على الشاشة الصغيرة أهمها مسلسل (بروفا) الذي تطرق هذا البحث إليه[٢].

---

[١] مقتبس عن صفحة الفنانة هلا قصقص على شبكة التواصل الاجتماعي: Hala Qasqas. Academic Author, Researcher & Visual Artist.

[٢] مترجم عن السيرة الذاتية المنشورة في الصفحة الرسمية للفنان على شبكة التواصل الاجتماعي facebook: https://www.facebook.com/AhmedFahmiOfficial/about/?ref=page_internal

Abstract:

This research deals with the works of novelist Elif Shafak, a two-pole prospective study, on the one hand, it traces its influences in studying the mystical East influence in some of its narratives, from the presence of Islamic mysticism and the image of the Sufi with behavior and beliefs, the investment of the prophets stories and the treatment of the Eastern community beliefs , a study that does not look at the impact and influence that the East is a giver only, but rather is part of the process of stimulation that the recipient conducts in his works using semantics at one time and diverting semantics at other times to artistic intentions, In the last chapter, it traces the images in which the Arab community received fictional works between disapproval and admiration according to approval or contravention of the text horizon, the horizon of the reader's expectations, documenting the cultural output of critical and artistic texts that expressed in one way or another the culture, identity, artistic ability and literary taste of this society. This research opens with pages dealing with the psychological, living and life formation of the novelist and her ideas about literature that we find embodied in her works. This research opens with pages dealing with the psychological, living and life formation of the novelist and her ideas about literature that we find embodied in her works.

Mystical and oriental influence in Elif Shafak Literature work and How Arab receive it