جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلّيّة التربية للعلوم الإنسانيّة
قسم اللُّغة العربيَّة - الدّراسات العليا

الصورة الصوفية في رواية قواعد العشق الأربعون لـ (إيليف شافاق) وأثرها في الرواية العربية (دراسة مقارنة)

أطروحة مقدّمة

إلى مجلس كلّية التربية للعلوم الإنسانيّة / جامعة ديالى وهي جزءٌ من متطلّبات نيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللُّغة العربيَّة وآدابها / تخصّص الأدّب المُقارن

من الطَّالب

فاروق سعد جمعه ذياب

بإشراف

أ.م.د. خالد سهر محيّي

1446هـ **2025م**

Abstract:

The study, which has settled on the title *"**The Sufi Image at the novel of The Forty Rules of Love by Elif Shafak and its Effect on the Arabic Novel (A Comparative Study)**"*, focuses on the following novels: ***The Forty Rules of Love*** by the American-Turkish author Elif Shafak, ***The Guardian of Divine Love*** by the Egyptian-Arab writer Adham Al-Aboudi, and ***A Small Death*** by the Saudi-Arab writer Mohammed Hassan Alwan. It aims to reveal the **patterns and forms of the Sufi image** according to the components of postmodern writing. This stems from the intentional deviations and veiled meanings that the novelists embedded in their narrative texts, which led the researcher to classify them within **the context of postmodern discourses**. **These novels drew on certain philosophies of postmodernism** through the intervention of ideologies via **parallel narratives**, such as the story of **Ella and Aziz Zahara in The Forty Rules of Love, Shams of Tabriz and Jalal ad-Din Rumi in The Guardian of Divine Love, and the fictional manuscript parallel to the biography of Sheikh al-Akbar Ibn Arabi in A Small Death**. These narrative elements diverged from the novels' Sufi nature and introduced them into the archipelagos of political and global systems, as well as the tenets of postmodernism and its implicit ideological dimensions.

Thus, the researcher relied on a comparative and cultural critical approach within the general framework, in addition to some other critical methodologies that intermingled throughout this study according to the nature of the texts and themes in the specific novels under examination. These works approached historical writing and autobiography more than traditional narrative writing, prompting us to adopt **mechanisms of cultural**

criticism and interpretation, while also drawing on Jacques Derrida's deconstruction and Michel Foucault's archaeological analysis to uncover the postmodern implications embedded by the novelists in their discourse. This was done in light of a comparative process involving a range of psychological, contemplative, religious, cultural, ideological, and aesthetic factors, which precisely delineate the divergence versus mutual convergence through which the current study attains its depth in comparative critical and cultural analysis.

This study aims to discuss the themes outlined through the Sufi image and the phenomenon of divine love in contemporary narrative discourse. Consequently, it highlights the significance of its subject matter, which addresses the Sufi representation within the Western context, encompassing other intellectual, social, and cultural dimensions as exemplified by the **character of the narrator**, **Elif Shafak**, and her cultural references, as well as the Eastern perspective represented by authors like **Aboudi and Alwan** and their cultural frameworks through the relationships of influence and interaction among different literatures.

The study clearly and distinctly notes the impact of Shafak's novel **"The Forty Rules of Love"** on Arabic literature, drawing attention to the influence of Eastern spirituality on the characters within "**The Forty Rules of Love**." It also addresses postmodern literature as a culture reflecting life in the postmodern era, which relies on the duality of **phobia and tolerance** (both negative and positive distortions) in relation to difference and ethnic and religious diversity. This duality is perceived by novelists as the optimal path to ending the rigorous struggles of intellectual, cultural, and religious conflicts.

الفصل الأول

الصورة الصوفية الأسطورية

Mytheological Sufism Image

الصورة الصوفية الأسطورية: (Mytheological Sufism Image)

ينشطر مصطلح الأسطورة (الميثولوجيا) على شطرين **"الميث وهو إستغلاق في فهم النظم الكونية، كما تبدو للإنسانية، أخلاقيًّا وميتافيزيقيًّا، ويفسر (الميث) أسرار الإنسان البدائي، بكل تقلباته الميثيه، وهو اسم لما لا يوجد إلا عبر الكلمة. واستعمل (الميث) عند بارت** *Roland Barthes* **و إتيمبل** *Rene Etiemble* **صاحب نظرية الشعرية المقارنة، في النظرية الأدبية، ليرادف عند الأول الصورة الأيديولوجية الخاصة، ويشير عند الثاني، إلى الأسيجة التي تفرضها الأيديولوجية الأدبية، وتشكيلات أخرى بيوغر افية، وعمل كاتب ما، وهذا الأخير لا يعرف أبدًا على حقيقته، بل يسبق بالتعريف على ميثه البيوغرافي. ويهيمن الفانتازم على الميث من الناحية السيكو – نقدية. والميثولوجيا مجموعة أساطير، أو ميثات، تعمل على فك مستغلقات: الحياة، الموت، الطبيعة، الثقافة"**[1].

وذهب العلماء في تعريف الأسطورة إلى مذاهب شتى، **"فمنهم من رأى الأساطير حكايات القدماء في الدّين مثل اكزينوفانيس** *Xenophanes*. **ورأى سقراط أن صفات الآلهة يمكن إكتشافها من تحليل أسماء الأصنام. ومنهم من ذهب إلى استنباط فلسفة الأولين مثل تياجنس** *Theagenes* **الذي سلك مسلك علماء المجاز. ومنهم من عرف الأساطير هي التاريخ في صورةٍ متنكرة** *Euhemerus* **"** [2]. هذا يظهر لنا أن كل واحد من العلماء اختار نوعًا من أنواع الأساطير ولم يضع تعريفًا جامعًا مانعًا للميثولوجيا بأسرها.

وفي مطلع القرن الثامن عشر بدأ نقد الأساطير بالمعنى الصحيح ونبغ فيمن نبغ من النقاد والفلاسفة أمثال ماكس ملر *Max Muller* وهربرت سبنسر *Herbert Spincer* الذي فسر الأساطير في ضوء علم الاجتماع، واعتنى اعتناءً كبيرًا بها فقد بذلا مجهودًا في تحديد معناها. يقول *Max Muller*: **"إنها مرض من أمراض اللغة** *Disease of Language* **"** [3]. إذ سلك مسلك عالم اللغة وشبهها بأحد أمراض اللغة، ويرى *Herbert Spincer* **" إنّ الميثولوجيا ليست إدراكًا بدائيًا**

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، 1985، ص 206-207.

(2) see: An Introduction to Mythology, Spence, 1921, pp. 41-42.

(3) see: The Science of Thought, Max Muller, 1887, p. 7.

و إنما مجموعة إدراك خاطئ من التفسير ***Erroneous set of interpretation*** **"** [1]. ومن النقاد من يرى تغلب العنصر الديني فيها فينسبها إلى الدين، وأبرزهم المستشرق روبرتسون سمث *Robertson Smith* صاحب كتاب ديانة الساميين *Lectures on the Religion of the Semites* ترجمه إلى العربية الدكتور عبد الوهاب علوب، إذ يرى فيه **"أن الميثولوجيا ليست جزءًا جوهريًا من دين قديم؛ لأنها ليست في شريعة الدين ولذلك كانت غير لازمة للمتعبدين".**

Mythology was not essential part of ancient religion for it had no sacred sanction and no binding force on the worshippers.

ويقول: إن الميثيولوجيا تستنبط من العادات والشعائر لا العكس

The myth was derived from the ritual, and not the ritual from the myth"[2].

وهنا وضعنا سمث أمام أمرين الأول واجب ومستلزم والثاني يعتمد على تخير المتعبدين، فوقف موقف الحياد في هذا الأمر، بل له موقف آخر يقول فيه إن الأسطورة تفسير وتأويل لشعائر دينية. ويقابله في هذا رأي سبنس الذي يرى **"أن الميثولوجيا عنصرٌ مهمٌ لدين القدماء"** [3]. لذلك كانت الميثولوجيا في المقام الأول انعكاسًا فنيًا لتفكير المجتمع البدائي.

وتعدُّ الأسطورة المبكرة بمثابة المصدر الرئيس لظهور الابداع الفني وتشكيله وتطويره، وبخاصة الفولكلور. وتظهر الدراسات أن الأساطير قد اجتازت فترة تاريخية طويلة بوضعها اساسًا للثقافة البدائية، وهي الفكرة السائدة للإيديولوجية القبلية، ولمصطلح الأيديولوجيا **" عدة معان في الدراسات الثقافية والنقدية، وهي كيان من الأفكاريسمح للفعل الاجتماعي ويمكنه ويوجهه، فآيديولوجيا التمييز العنصري، على سبيل المثال تهيئ منظومة متماسكة بالانتقادات والأسباب التي تسوغ العنف الاجتماعي والجسدي ضد مجموعة عرقية أخرى. فالأيديولوجيا تطلق في مقابل (الو اقع) و(العقل) و(الفلسفة) وحتى (الحقيقة) دائما الطرف الآخر، وليس المرء ذاته**

---

(1) The principles of sociology, Herbert Spencer, 1898, p. 131.

(2) see: Lectures on the Religion of the Semites, Smith, 1914, pp. 17-18.

(3) An Introduction to Mythology, Spence, 1921, p. 63.

أبدًا، هو الذي يمتلك أيديولوجيا"[1]. فهي من إنتاج التفكير البدائي، وهو تفكير فني من اللاواعي قائم على الأفكار القبلية للناس البدائيين حول الكون، وهي كذلك نفس الحقيقة لخالق تلك الأساطير. وبالطبع ليس كل خيال هو معرفة، فالأساطير والخرافات القديمة تحتوي على معرفة أو على الأقل برعم من المعرفة. لأن الميثولوجيا ليست فقط من نتاج خيال الإنسان، وأنما مرتبطة بالوجود أيضًا، وأسرار الكون كله.

"واهتم بالميثيولوجيا كل من علماء الفلكلور، وعلماء الإناسة، ومؤرخي الديانات، وعلماء الاجتماع، وقد تمكن رولان بارت في كتابه (علم الأساطير) القيام بعدة دراسات وأشار إلى الميثولوجيا البدائية عند علماء السلالات وعلماء الإناسه، والتي لا يمكن إغفالها في مجال الأدب. فدارس الأدب المقارن يدرس الميثولوجيا على إنها مخططات أساسية، وذلك لأنها حكايات خرافية أو لا تكون معدة مسبقًا عند لحظه ظهور النسخ الأدبية الأولى. وتوجد هذه المخططات في نص تاريخي، وتكتب بكلمات مختلفة بين ثقافة وأخرى، من عصر لآخر: وهنا نرى التشابه مع الموضوع والاختلاف الذي يبدو أنه يحمل على الميزة الثابتة أو "البيانية" للمادة المستخدمة؛ لان الميثولوجيا والموضوع والصورة المقارنة مواد يتم من خلالها إعداد النصوص التي يدرسها المقارنون: ولا تنفصل هذه الأشياء عن مادة النصوص (استطاع علماء القرون الوسطى الحديث عن "مادة بريطانيا" في الروايات الأرثورية). لكننا نعلم أن لا وجود لمادة دون شكل (ولا شكل دون مادة) وربما يجد هذا التأثير المتبادل حلًا أصيلًا وفعالًا مع الميثيولوجيا، على الرغم من كون هذا التأثير واضحًا وصعبًا على الدراسة في الوقت نفسه"[2]. لذا تعدُّ دراسة الميثولوجيا والترجمة، وتاريخ العلاقات الدولية والأدبية، والنتائج التي انتهت إليها تواريخ الآداب القومية بوصفها أنماطًا عليا في المجتمعات هي جزء أو فرع من فروع الأدب المقارن.

"والأسطورة (الميث ... و... ثيولوجيا) هي نظام متماسك من الصور الأسطورية التي أنشأها شعب ما، وهكذا هي الأساطير الأخرى، كالأساطير اليونانية، الهندية، الإغريقية ... الخ. الأساطير التي لعبت دورًا عمليًا مهمًا باعتبارها المرحلة الأولى من التطور الروحي للإنسان، وهي أساس

(1) دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، سمير الخليل، 2022، صفحة 98.

(2) الأدب العام المقارن، دانييل هنري باجو، 1995، ترجمة: غسان السيد، ص 144.

الثقافة البدائي، والوسيلة الرئيسة لفهم العالم، وبداية التفكير الفني وأساس هذه الأساطير يدور حول أصل الكون البشري، والطبيعة، والإنسان، والأجرام السماوية، والأديان، والأشياء والظواهر الأخرى"[1]. ولهذا المصطلح دلالتان الأولى **"تدل على مجمل أساطير ثقافةٍ ما، كالميثولوجيا العربية أو الميثولوجيا اليونانية. والثانية تَدُل على العلم الخاص بدراسة الأساطير. وكما نلاحِظ من الصيغه الإنجليزية** *Mythology* **فهو مشتق من الكلمة** *Myth* **ذات الأصل اليوناني** *Mytoes* **"** [2]. وهو مصطلح إشكالي يفتقر إلى الدقة في تعريفات بعض الدارسين والنقاد، فالميثولوجيا بحسب **عبد المعيد خان "هي الدين والتأريخ والفلسفة جميعًا عند القُدماء"**[3].

ويترجم الدكتور **سمير الشيخ** الثيولوجيا على أنها **"دراسة منهجيه للطبيعة الإلهية، وعلى نطاق أوسع للعقيدة الدينية، تُدرس (الثيولوجيا) على أنها تخصص أكاديمي في الجامعات والندوات المعرفية، وهي تشغل نفسها بالمحتوى الفريد في تحليل ما وراء الطبيعة، ولكنها تتعامل أيضًا مع المعرفة الدينية وتسعى للإجابة عن سؤال الوحي. وللثيولوجيا ضروب أربعه: الإلاهيات الإنجيلية، الإلاهيات التاريخية، الإلاهيات المنهجية، الإلاهيات التطبيقية (العملية)، والإلاهيات (هي الدراسات النقدية لطبيعة الطبيعة الإلهية). إنَّ أي دراسة نقديه في طبيعة الذات الإلهية بين (المسيحية) و(الإسلام) على سبيل المثال، تظهر مدى ذلك التفاوت الفكري وتصور ذات الكلية المقدسة، الدين من ناحية أخرى في أي نظام ثقافي للعبادة الذي يربط الإنسانية بتلك الذات الكلية والأبدية. فإنّ أي زيارة لمسجد أو كنيسة تظهر الطبيعة الثقافية للدين من ناحية المعتقدات والممارسات السلوكية وطرائق التفكير، بل الشعائر التي تقام والتي تربط بذلك النظام الثقافي (الدين). وترى بعض الاتجاهات الفكرية أن (الثيولوجيا) مجموعه من العقائد الدينية مجتمعة، ولكن تظل دراسة الطبيعة الإلهية (دراسة الرب والدين) القصد المقصود في التحليل والمقارنة هنا، ولابدّ من التنويه إلى أن دراسة الطبيعة الإلهية تثير إشكاليات كبرى في مجال (الثيولوجيا) وخصوصًا (الديانات التوحيدية)، ففي مقابل الإله الوثني، أو تعدد الإلهة في الديانات مقابل التوحيد، يأتي ربّ اليهودية (يهوه** *Jehovah*) **في مقابل ربّ المسيحية (***God/Lord***)، في مقابل ربّ الإسلام (***Allah* **الله)، وما يستتبع طبيعة الذات الإلهية من صفات (القدير/ الرحمن/ الرحيم/ المتعالي) وما سواها، كما أن لدراسة الدين كنظام ثقافي يستدعي**

---

(1) See: History of the Ancient East, Avdiyev V., 1964, p. 141.

(2) الله والكون والإنسان نظرات في تاريخ الأفكار الدينية، فراس السواح، 2022، ص 61.

(3) الأساطير العربية قبل الإسلام، محمد عبد المعين خان، 1937، ص 12.

دراسة الأمكنة بوصفها علامات ثقافيه مثل (المعابد/ الصوامع/ الجوامع) وما إلى ذلك. إنّ الدراسة المنهجية للذات الإلهية والدين ينبغي أن تكون دراسة موضوعيه كي لا يقع عالم (الثيولوجيا) في هوّة الزيغ والهوى" [1].

ومنهم من يعرف الأسطورة على أنها **"نمط خاص من أنماط التعبير، أو لغة خاصة تستند إلى اللغة الطبيعية ونظام رمزي يعِّبرعن مشاغل البشر، الفردي منها والجماعي لإتصالها بجانب وعيهم على اختلاف أشكاله من دين وتاريخ وفلسفة وفن أو بما لا يقع منهُ تحت دائرة الوعي والإدراك، ولاتصالها أيضًا بالفعل والنشاط وبمختلف أشكال التأثيرفي الكون والمجتمع من طقوس وشعائروسحروشعروأدب وفن وهلم جرا"** [2].

والأسطورة في الغالب **هي صورلأمكنة وشخصيات أسطورية، وتاريخية، ودينية لها أساس أسطوري في الفولكلوروالفن الشفوي والأدب المكتوب والأعمال الفنية.** وهي تمثيل رمزي متحرك لحدث معين، تنقل جوهر الواقع في حالة مجازية ورمزية واستعارية، وتجسده بشكل رسمي. وهي **"كل ما سطرعند القدماء تاريخًا كان أو دينًا فالعالم كان محدودًا ممتزجا بالدين، ولم تكن المعلومات تتجاوزحدود دائرة الضروريات العقلية فهي مرتبطة بين الفلكلوروالقصص، فالميثولوجيا هي صورة من صورالفكرالبدائي حينما كانت مسطورة أو مطبوعة في ألواح الأذهان"** [3]. فمن المعروف أن الأماكن الأسطورية هي رمز للتاريخ والمواقف الخالدة، فأصبح المكان الأسطوري رفيق المبدع منذ التفاته إلى الجمالية الفنية التي يتركها في النص ونفسية المتلقي.

وهذا المصطلح واجه صعوبات جمّة في تحديد مفهومه ودلالته؛ إذ شكل التباسًا لدى الباحث، حول مدى ارتباطه بالتراث مقارنةً بمفاهيم أخرى. انطلقنا من فكرة أن أرسطو، الذي يمثل التراث الغربي للثقافة اليونانية في مجال الصورة، كان له دور في ربط هذا المفهوم بالفلاسفة اليونانيين. بعد ذلك، انتقل هذا المفهوم إلى الفلاسفة والنقاد العرب الذين ربطوه بالبلاغة الموروثة. كان لهذا الارتباط تأثير كبير في المراحل الأولى من حياة الإنسان **" كان إبداع الصورة بتحويل المادة إلى شكل**

---

(1) ينظر: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، سمير الخليل، 2022، الصفحات 284-286.

(2) موسوعة أساطير العرب، محمد عجينة، 1994، ص 31.

(3) الأساطير العربية قبل الإسلام، محمد عبد المعين خان، 1937، ص 12.

هو الهدف الإقتصادي والجمالي والديني والأخلاقي الذي يتطلع إليه الإنسان، وقد عبرعنه بأوجه مختلفة من الفن" [1].

فالصورة الصوفية الأسطورية إذًا هي نتاج خيال فني بدائي، وظواهر مختلفة في الكون والطبيعة والمجتمع، تفسر أسباب القوى الخارقة الموجودة في الخيال البشري، انتقلت إلى الأدب والفن وأصبحت جزءًا لا يتجزأ منهُ. وترتبط بالأحداث الخارقة للطبيعة، والشخصيات الأسطورية، الإيمان بالآلهة وقوة التأثير الدينية. وهي من أنواع الفولكلور، سواء كان تأريخيًا، أسطوريًا، خرافيًا، أو شعبيًا، أو أدبيًا، إذ يتكون من روايات تلعب دورًا أساسيًا في المجتمعات، مثل الحكايات التأسيسية أمثال كليلة ودمنة، أو الأساطير الأصل **كالإلياذة والأوديسة** أو أسطورتي **فاوست والدون جوان** والتي أصبحتا دعامتين من دعامات **علم الأسطورة المقارن**، ويطلق عليها مصطلح الميثولوجيا. وتشتمل على النماذج التراثية البدائية، والنماذج التاريخية البدائية.

1. النماذج البدائية التاريخية والتراثية: (Historical and Heritage Archetypes)

لقد أمسى الاهتمام بالتراث لدى الرواة سبيلًا فنيًا يخلق نمط كتابة مغايرة شرقًا وغربًا، وكذلك بعدًا معرفيًا يطوعهُ المبدع ليطرح من خلاله أسئلة تتعلق بالواقع المرير وقضاياه المعقدة. فقد نهج الجيل الجديد من الروائيين أمثال **إليف شافاق غربيًا، وأدهم العبودي ومحمد حسن علوان عربيًا**، وغيرهم الكثير من الروائيين الحداثويين. في خلق عَوالم روائية متعددة المرجعيات، يتداخل فيها الأسطوري والصوفي والعجائبي والغرائبي، ويتلون فيها السرد بين الحكي التراثي والتاريخي، الشعبي والحداثي، في أطر تمييز الخطاب الروائي العالمي بشكل عام والعربي بشكل خاص، إذ يلمس القارئ وعي الكاتب في تأصيل الكتابة الروائية من خلال العودة إلى توظيف التراث والغرابة، فالغرابة تجعل الأحداث تتراوح بين الوهم والأحلام والواقع. ليفصح الكتاب عن التناقض والتضارب الذي يعيشه العالم اليوم. فالصوفية أو الغنوصية أو المعرفة الروحية تعدّ جزءًا من التراث ومظهرًا من مظاهر حداثة الرواية العالمية المعاصرة والعربية على وجه الخصوص، والتجربة الصوفية إجراء إبداعي ناجع عن رؤية الروائي للتعبير عن الكون. فالانجذاب نحو هذا التراث يجعل النص الروائي يمتلك

(1) جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، ناظم عودة، 2013، ص 45.

"بناءًا سرديًا مفتوحًا، ومُتعدد الدلآلات والخطآبات" [1]. وذلك لما يحتويه من أساطير وخرافات وشعر وسحر وسرد، ويتحقق منه مجال الرؤيا الصوفية وتصورها.

إنَّ التراث في عصر ما بعد الحداثة لم يعد حكرًا على ما خلفه الأول لِلآخر، بل أصبح مرتبطًا بالذاكرة الجمعية للأفراد والجماعات، وبالسلوك المجتمعي، والحياة الحضرية، وأصبح مخزونًا ثريًا يعود إليه الروائي أو الأديب؛ ليستمد من الطاقات الكامنة فيه دلالات جديدة تُغني تجربتهُ. يقول الروائي الأمريكي *Edgar Lawrence Doctorow* في كتابه *False Documents in Essays and Conversations* **"إنَّ التاريخ يعد نوعًا من أنواع الرواية، ونعيش عبرهُ على أمل النجاةِ، وكذلك الرواية نوع من التأريخ المتأمل، إذ يمكن تأليف الرواية من خلال المعلومات المتاحة، لينظر لها بصورة أو بتصور عظيم، متنوع المرجعيات الثقافية أكثر من الافتراضات التاريخية"** [2]. فالرواية المعاصرة أصبحت تتشكل في إطار التهجين بين الواقع والتراث، فتطويع الراوي للتراث يمنحه طاقة تعبيرية غير محدودة للبوح بالمسكوت عَنْهُ، فيصوغ من الفولكلور (التراث) **صورة ميثولوجيه** بما يتناسب مع رؤيته، واستحضار التاريخ رمزًا أو صورة بعيدًا عن الإلتزام بسير أحداثه **"ويعد استعمال التاريخ في الرواية بإعتبارهِ وسيطًا يقدم من خلاله المعنى إلى العالم"** [3]. إن الصور الميثيولوجية تعدُّ من المراجع التي يستغلها الروائي للنهوض بتجربته، وإيصال رسالته، وأننا نجد إن تلك المراجع تعيش في أعماق النفس الإنسانية، وتحف بها هالة من الإكبار والقَداسة؛ لأنّها تمثل الجذور الأساسية لتكوينه الفكري والوجداني.

وبما إنَّ التراث الصوفي متجذر في عمق الثقافة سواء كان إسلاميًا أو مسيحيًا أو يهوديًا، والتي وجدت نفسها في تصادم مع الحداثة، على الرغم من التباين بين التاريخ الأوربي الإفرنجي والتاريخ الإسلامي؛ فكلاهما يشكل ثروة تراثية لما يحتويه من تراكمات حضارية ومعارف لا يمكن إلغاؤها وبالأخص الإسلامي، وهذا ما يميزه من التاريخ الأوربي الذي إنزوى لعدة قرون تحت وطأة الإقطاعية، وسيطرة الكنيسة على مجمل نواحي الحياة الحياتية والفكرية والثقافية. فالصورة الصوفية الأسطورية ليست قطيعة مع التراث بل هي ذاكرة وعي جمعي ممتدة له حالها حال الحداثة التي هي

---

(1) See: The poetic narrative, Tadie, 1978, p. 6.

(2) False Documents in Essays and Conversations, Doctorow, 1983, p. 25.

(3) Doctorow, p. 24.

الأخرى مجموعة من القيم الصغرى التي تتآلف بعضها ببعض لتشكل قيمة كبرى أساسها الحب والعدالة. ومن هنا وجب على الباحث ربط الحداثة بالعقل والتراث من خلال طروحات آلان تورين *Alain Touraine* : **"إذ ترتبط فكرة الحداثة ارتباطا وثيقا بالعقلنة. والتخلي عن إحداها يعني رفض الأخرى. ولكن هل يمكن اختزال الحداثة إلى العقلنة؟ هل هي تاريخ تقدم العقل أي تاريخ تقدم الحرية والسعادة وتدمير العقائد والانتماءات والثقافات التقليدية؟ إنَّ ما يميز العقلَ في الفكر الغربي، في أقوى لحظات تماهيه مع الحداثة، هو إرادة الانتقال من الدور المحدود لعملية العقلنة إلى فكرة المجتمع العقلاني الأكثر شمولا، والذي لا يقوم العقل فيه بتوجيه النشاط العلمي والتقني فحسب ولكنه أيضًا يوجه حكم البشر وإرادة الأشياء . . . وهذا المفهوم يجعل أحيانا من العقل أداة في خدمة مصلحة الأفراد، وأحيانا أخرى سلاحًا نقديًا ضد كافة أشكال السلطة لكي يحرر الطبيعة البشرية التي سحقتها السلطة الدينية"** [1].

ولم تقتصر التجربة الصوفية على الثقافة الأوربية قط، بل تمتد إلى كافة الحضارات والثقافات العالمية، **فالصورة الروائية الصوفية الأسطورية** هنا تحقق تجاوزًا للنموذج السائد في المجتمع، من حيث الرؤى، والقالب الفني، من خلال التجريب على النموذج الواقعي للكتابة الروائية، من حيث الاشتغال اللغوي، وتشكيل الفضاء الاستعاري المغاير. والبنية الثقافية والاجتماعية تتزامن مع الصورة زمانيًا من خلال تحديد الثوابت المادية للعناصر **النمطية السائدة** في المجتمعات وليست بعدد السنوات. لذا تكون الصورة منفتحة وشاملة ومتفاعلة مع الصور الأخرى، وفي غير البنيات الاجتماعية والثقافية التي أنتجت فيها.

وهذا ما لمسناه جليًا في الروايات المختارة للدراسة، مثلًا وجدنا عند الكاتبة الأمريكية ذات الأصول التركية **أليف شافاق** في روايتها **قواعد العشق الأربعون** ما يسمى **بالتعددية الثقافية**، فضلًا عن سعة اطلاعها على كتب التراث والتاريخ ومنها كتاب **المثنوي لجلال الدين الرومي**، إذ نجدها تتحرك على الأعراق ما بين الثقافات؛ ولهذا السبب نجد أنّ النص أو الصورة التراثية الصوفية فيها مادة دسمة، جعلت منها نصًا يؤمن بوحدة الإنسانية ووحدة الأديان، والمشترك الإنساني العميق، في حين نجد الكاتب السعودي **محمد حسن علوان** في روايته **موت صغير** شغوفًا

(1) نقد الحداثة، آلان تورين، 1997، ترجمة: أنور مغيث، ص 30.

بالتاريخ، كسيرة حياة الشيخ الأكبر **ابن عربي** واطلاعه لمؤلفاته **كالفتوحات المكية**، لذلك برع في **القص التاريخي**، إذ نجده يسرد التاريخ وفق منطلقات ما بعد الحداثة بصورة **الباراديا** التي تثير القارئ عن مدى مصداقية هذه الحقائق التاريخية. أما الكاتب المصري **أدهم العبودي** في روايته **حارس العشق الإلهي** قد سلط الضوء على **السرد التاريخي** والجريمة التاريخية، وهذا النوع يعد جزءًا مما يسمى بالتفاعل مع التراث بأنماطه المتعددة.

ومن هنا يكمن دور الأدب المقارن في التجلي والكشف عن أنواع الصور الميثيولوجية السردية وأنماطها ضمن حدود الدراسة كونه قائمًا في دراسته على الصورة التي تحمل في مضامينها العديد من القضايا من بينها قضية، التراث، البيئة، الرحمة، الحب، الصورة التاريخية، المرأة، اللغة. ومن "**السحر الذي تمارسه الصورة في الأدب المقارن أنها تستطيع رفض المادة الأساسية والأولى للأدب: وهي اللغة، واللغة في الرواية هي الوسيلة لوضع العالم ضمن شكل متجانس. ومن نتائجها أنها تزعزع التجذر المرجعي للكلمات وتكثف السيرورة الدنيوية السببية للتاريخ**" [1]، فالصورة الصوفية الأسطورية تعدُّ من الصور الأدبية الموسعة كونها قائمة على اللغة بالدرجة الأساسية.

أما العناصر الإنتاجية للصورة الصوفية الميثيولوجية فهي قائمة على البنية الثقافية والاجتماعية بالتزامن مع النص زمنيًا، مما يؤول إلى موقف نقدي مضمونه " **إنَّ العلاقة في البنية النصية أو الاجتماعية أو الثقافية هي علاقة تفاعل وصراع، وهي علاقة إنتاج للنص، وهي ليست بمعزل عن بعضها البعض بل أنها تنتج داخل ذاتها مع الموضوع المتواجدة فيه**" [2]. إنّ الرواية الحداثية المعاصرة من غير الممكن أن تتطابق مع الواقع والأحداث التي فيه، فالدارسين والمهتمين بالشأن الروائي يقسمون الحدث الروائي على قسمين حدث **واقعي وحدث تخييلي "حتى وإن كان هنالك شيء من التطابق والتماثل، لأن الرواية هي تخييل. وعلى الرغم من أن *Paul Ricoeur* حين ربط الرواية بالواقع فإنه يقر بأن النص لا ينقل إلى الواقع الفعلي بشكل مباشر بل ينقل بحسب المقتضيات السردية**" [3]. وهذا النوع من الروايات ظهرت نتيجةً لاستجابة مجتمعية مستجدة، وقد

(1) الأدب العام المقارن، دانييل هنري باجو، 1995، ترجمة: غسان السيد، ص 241.

(2) القراءة والتجربة، سعيد يقطين، 1985، ص 18.

(3) ينظر: آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف، ثلاثية ارض السواد نموذجًا، عبد الغني بن الشيخ ، 2009، ص 28.

تأثرت بالمؤثرات الأجنبية وبالميثولوجيا السردية، وهي " **تميزت بالتفسير الفني للعالم، ومن ثم كشف لعلاقات جديدة خفية، تولد المتعة والتشويق والجَاذبية لدى القارئ**" [1].

إنّ صورة الأسطورة الصوفية في رواية ما بعد الحداثة القائمة على الفكر الفضفاض وتهشيم السرديات التقليدية الكبرى ودحرها؛ لذلك عُدّت ثيمةً جديدة نتجت عنها ذائقة جديدة تعكس أزمة الإنسان المسكوت عنها في خبايا الذات، والمجتمع والعلاقة مع الله عبر نصٍ نثريٍ "**يكشف ويعري، يستبطن ولا يقدس، يصرخ ويفضح، ويبوح ويحاور الظواهر المقلقة التي تتناسل مقدار تناسل الهزائم**" [2]. ويرى الناقد *Gerard Genette* "**إن كاتب الرواية التاريخية أو الدينية يستعمل تقانات سردية مختلفة لتضفي طابعًا تَخييليًا يُميزه عن عمل المؤرخين، أو كتاب السيرة، وفي ذات الوقت لا يمكن نفي التخييل كون له مرجعية و اقعية تستمد عناصرها مما هو و اقعي**" [3].

فصورة الأسطورة الصوفية هي جزء من استدعاء التراث بصفة عامة، ولابدّ من التبحر في التراث الديني والصوفي من قبل الروائي وكيفية تجريبهُ في الشكل الروائي. وقد بدأ كتاب عصر النهضة "**يستدعون الأشكال السردية القديمة كقالب فني للتعبير عن الجديد الحاصل بعد اتصال المجتمع العربي بالغرب**" [4]. إلا أنّ **التأثير الوافد** من الثقافة الغربية يحتاج إلى قالب فني جديد، ومن هنا أغترب التراث، لذا وجب السعي لخلق هوية ضد هذه **الهيمنة/السلطوية** *(Hegemony)*[5]. والكف عن المحاكاة الغربية، **والتخلص من هيمنة التراث في إعادة توظيفه** [6]، وأن الكتب التراثية تحتوي على الكثير من القصص الدينية والأدب الصوفي، فقاموا باستثمار هذه التراث الغني في نصوصهم من خلال استدعاء رموزه وشخصياته وفضاءاته، مما شكل صورة ميثولوجيه تعزز علاقة

---

(1) أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، شكري عزيز الماضي، 2008، ص 9.

(2) الرواية العربية ورهان التجديد، محمد برادة ، 2011، ص 50.

(3) عبد الغني بن الشيخ ، 2009، ص 39.

(4) توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتار، 2002، صفحة 7.

5 الهيمنة/السلطوية: من وجهه نظر (**غراميشي**) ترتبط بصعود طبقه اجتماعيه معينه وهيمنتها ارتباطًا عضويًا بهيمنة ثقافية وفكرية تهيئ لذلك الصعود، ففيها بعد السياسي يشمل المؤسسات والأفراد معًا، أما اختلافه عن الآيديولوجيا في أنه يتجاوز التعبير عن مصلحه طبقة اجتماعية مسيطرة تفرض رؤيتها فرضًا، تتحول بعد ذلك إلى سيطرة ضمنية من خلال قبول الطبقات الأخرى بما تراه الطبقة المهيمنة بوصفه الواقع الطبيعي أو المنطقي. **ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،2002: ص347.**

(6) ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتار، 2002، صفحة 8.

النص الأدبي المعاصر بالنصوص التراثية ومن هذه النصوص النص الصوفي. لذلك نرى أن النص التراثي تفاعل مع الرواية وخصوصًا العربية منها عبر التناص لكونهِ فاعل في النصوص، وبهذا يشكل ظاهرة فنية مميزة تميز فيها جنس عن آخر وفقًا لطريقة التفاعل وصورته.

فالكاتبة التركية **إليف شافاق** قد وظفت في روايتها **قواعد العشق الأربعون** التراث الميثولوجي التاريخي والصوفي الإسلامي المرتبط بالروحانيات القديمة، وخاصةً التصوف الغنوصي. بين القرنين الثاني والثالث عشر الهجري، وانتقت منهُ القرن **الثالث عَشر الهجري** المفعم بالصراعات الدينية والنزاعات السياسية، وتحديدًا شخصيتي مولانا **جلال الدين الرومي وشمس التبريزي** مستغلة بذلك العلاقة فيما بينهما، وهما ذات **القرنين** التي انطلق منهما **أدهم العبودي** في روايته **حارس العشق الإلهي**، الذي سرد فيها التاريخ السري **لمولانا جلال الدين الرومي وشمس التبريزي، ومحمد حسن علوان** في روايته **موت صغير** والتي روى لنا فيها سيرة واحد من كبار المتصوفة في التاريخ الإسلامي وهو **الشيخ الأكبر محيي الدين أبن عربي**.

فقد أنتجت لنا **شافاق الحَاضر** المتمثل بعصر **ما بعد الحداثة**، من خلال شخصيتي **إيلا وعزيز زهارا** وعلاقتهما فيما بعض عبر تقنيتي الميتاسرد *metanarrative* ، والميتاقص التاريخي *historiographic metafiction* واللاتي تعدان من تقنيات المابعد حداثوية، وهي ذات التقنيات التي استعملها **أدهم العبودي ومحمد حسن علوان** إلا أنّ علوان ابدع في الميتا قص التاريخي؛ فالميتاسرد بحسب طروحات **فاضل ثامر" في الجوهر هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة الروائية أو القصصية، يُسلط الضوء على ما يضمره الخطاب السردي ، وقد يتجاوز أحيانًا ليتضمن أجناسًا أدبية كالمسرح"** [1]، وعند توسيع المصطلح ليتجاوز الحدود للعمل الأدبي نفسة إلى الحدود والسياقات الخارجية كمناقشة وإعادة صياغة التاريخ مثلًا فإنَّ "**ما وراء القص التاريخي يعني ما تضمره البنية السردية للعمل الروائي من تعليق على أحداثٌ ما في التاريخ، أو تناص تاريخي؛ لإعادة صياغتها بطريقة غير مألوفة أو لإنتقادها"** [2]. وعلى الرغم من التباين الزماني والمكاني لقصص الروايات، إلا أنهم أقرب إلى الواقع الذي نعيشه اليوم من حيث الحروب والصراعات الدينية

(1) المبنى الميتا سردي في الرواية، فاضل ثامر، 2013، ص 8.

(2) التاريخي والسردي في الرواية العربية، فاضل ثامر، 2017، ص 15.

والسياسية التي عرفهما العصران، ولكن الروائيين اعتمدوا هذه التقنيات لتفصح عن بعض الأيديولوجيات **اللامؤسسة كالإرهاب، الزندقة، الخرافة، التقويض، البغاء، الهوية الجنسية، الازدواجية، تصوير جسد المرأة... إلخ.** فبهذا المفهوم سعى **الكتاب** إلى تأسيس طرح سردي يرتكز على التراث الصوفي والصورة الصوفية، بهدف معالجة الفجوات التي نتجت عن حالة ما بعد الحداثة. وقد تم ذلك من خلال **التأثروالتناص** مع العلاقة التي نشأت بين **جلال الدين الرومي وشمس التبريزي** كما تناولتها **إليف شافاق**، أو من خلال ما جرى مع **ابن عربي** في سيرته. ومن خلال سردهم، أرادوا أن يقدموا لنا صورة للإنسان كما يظهر في وجوده الحالي.

ينطلق الروائيون الثلاثة في محكيهم من **الأمكنة الأسطورية**، فالأمكنة تتشابك في رواية ما بعد الحداثة، لتكون مجموعة **صور وهويات** يُضمرُ من خلالها الراوي **سلوكًا نمطيًا معينًا**، أو يعيد من خلالها صياغة التاريخ؛ أو **يستنطق الأماكن** بصيغة الحاضر بُغية إضمار حدث توارى خلف دلالة المكان المنشود، وتحمل المتلقي عناء **التنبه** عن أيديولوجيات الكاتب بعيدًا عن تراث معارفه، ومن هنا انطلقنا في التفكيك والتفتيش عن **الصورة الأسطورية** من خلال النبش في تاريخ الأمكنة وهويتها التاريخية التي اعتمدها كل من "**إليف شافاق**" و"**أدهم العبودي**" و "**محمد حسن علوان**" في نصوصهم السردية.

فقد اختارت **إليف شافاق** في رواية **قواعد العشق الأربعون** وبالتحديد في نصها الموسوم **بالقاتل** عتبة نصية تنطلق منها في توظيف المدن التراثية وتواريخها المهمة التي توثق مكانتها التاريخية والسياسية، وبدأت من مدينة **الإسكندرية**، لتروي لنا قصة قاتل مأجور فرَّ من مدينة من **قونية** بعدما قتل درويشًا متصوفًا ورماه في البئر تقول **الساردة**:

ALEXANDRIA, NOVEMBER 1252

"Beneath dark waters in a well, he is dead now. Yet his eyes follow me wherever I go, bright and imposing, like two dark stars ominously hanging in the sky above. I came to Alexandria hoping that if I traveled far enough, I could escape this piercing memory and stop the wail echoing inside my mind, that very last cry he gave out before his face drained of blood, his

eyes bulged out, and his throat closed in an unfinished gasp, the farewell of a stabbed man. The howl of a trapped wolf" [1].

الإسكندرية، نوفمبر ١٢٥٢

"تحت المياه الداكنة في إحدى الآبار، يرقدُ ميتًا الآن. ومع ذلك، فقد كانت عيناه تلاحقني حيثما وليت، بر اقتان، مهيبتان، مثل نجمتين داكنتين معلقتين على نحو ينذر بالشؤم في أعالي السماء. أتيت إلى الإسكندرية على أمل أن أستطيع، إن سافرت إلى مكان بعيد، أن أهرب من هذه الذاكرة الثاقبة وأوقف ذلك العويل الذي يتردد صداه في رأسي، تلك الصرخة الأخيرة التي أطلقها قبل أن ينضب وجهه من الدم (قبل أن يُصفى دمه)، وتجحظ عيناه، وتغلق حنجرته في لهاثٍ غير منتهٍ، وداعَ رجلٍ مطعون بالسكين. عواء ذئب وقع في مصيدة".

إن اختيار مدينة **الإسكندرية** لم يكن اعتباطيًا من قبل الكاتبة بوصفهِ مكانًا لجأ إليه القاتل فقد اختارت تاريخًا حاسمًا كانت تعيشه المدينة آن ذاك، فقد وظفت الكاتبة هذا التاريخ **تشرين الثاني نوفمبر 1251**، والذي جاء موافقا لـ **"سقوط الدولة الأيوبية سنة 1250 وظهور دولة المماليك، وما تبع هذا التغير من أزمات، وتداخل الثقافات والسياسات الأيوبية، التركية المسيحية... ؛ حيث عقدت الدولة المملوكية اتفاقا مع الصليبيين سنة 1252م وكان أبرز ما جاء فيه إطلاق سراح الأسرى الصليبين في مصر"** [2]، وتعدُّ الإسكندرية مدينة منفتحة على مختلف الثقافات والحضارات الأخرى كالأتراك، والحجاز، واليونان مما جعل الكاتبة توظفها مدينةً تاريخية تؤكد من خلالها الصورة الأسطورية التي صبغت معظم عنوانات الرواية.

في حين انطلق **أدهم العبودي** بعتبته النصية **في رواية حارس العشق الإلهي** من مدينة **خوي عام 645 هـ** والذي يقابله في التاريخ الميلادي **1247- 1248**، وهو ذات التاريخ الذي انطلق منه المحكي السردي في **قواعد العشق الأربعون** من خلال نصه الموسوم بـ **شاهين**؛ ذلك الدرويش الأعمى الذي ينظر بنور البصيرة ويتعرف على جمال الخالق بروحه، وتتصافى له الأقدار ليحظى بالتعرف على

(1) The forty rules of love, Elif Shafak, 2010, p. 19.

(2) دولة المماليك، البداية والنهاية، إيناس حسن البهيجي، 2015، ص 101.

شمس التبريزي في **مدينة قونية**، فيقول: **"ضريرٌ، يقولونَ ضريرًا، يقولونَ لا أرى، وإن كنتُ أرى ما لا يرون، أتوكأ على بصيرتي، وامسح فضاءاتِ الأمكنة بخيالي..."** [1].

ومن هذه العتبة انطلق بنا **العبودي** عبر **الاستباق الزمني**، حيث قفز الروائي من خلالها عن الزمن الحاضر للرواية بغية توقع أحداث قائمة أو الاستشراف في المستقبل يتجاوز فيها السارد الزمن الراهن. حيث يستعمل هذا المفهوم **"للدلالة على كل مقطع مكاني يروي أو يثير أحداثًا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط على السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائيه محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية"** [2].

ليعود بنا بعد ذلك إلى زمن المحكي السيري التي تعود أحداثه إلى فترة زمنية تعدُّ سرية؛ لأنه لم يصرح عنها الكثير، وهي فترة غزو التتار، وممن عاصر هذه الفترة الإمام بهاء **الدين والد جلال الدين الرومي**، فيطوف الكاتب بنا إلى لحظة نشأة **جلال الدين محمد بلخي** في **مدينة بلخ في خراسان عام 615هـ**، والتي تقابلها في الميلادي **1218- 1219** متناولًا الحديث عن أسرته ووالده العالم الكبير. ويستمر العبودي بسرده الإبداعي واصفًا مدينته **بلخ** يقول: **"بلخ مدينتي؛ جنةُ الأرض وقاهرة الأزمنة والغُزاة، أم المدن قاطبة، يقطعها رافد نهر آمودريا ليمرر عبرها نفحات الإله القدير، ويتضوع في محبة أراضيها الحُبلى بالخيرات منذ الأزل"** [3]. ثم بعد ذلك المأساة التي حصلت لهم بعد اجتياح التتار لمدن فارس مدينة تلو الأخرى. ويقف الرومي كأنه شاهد على ذلك العصر، وما جرى فيه من مذابح إنسانية شنيعة، من قتل وإبادة ونهب خيرات وأسر واعتداء. ومن خلال هذا **الفضاء الميثيولوجي** أراد السارد أن يضمر لنا **صورة نمطية أسطورية نتنبه لها** في أذهاننا مفادها أنّ التاريخ أعادَ نفسه، فمن خلال لسان حال **جلال الدين الرومي** الذي توارى خلفهُ اتضح لنا أن الأحداث التاريخية ليست سوى حلقات متسعة تتنقل فيها الشعوب، لتعيد تكرارها في ظل نفس الظروف أو

(1) حارس العشق الإلهي، أدهم العبودي، 2018، ص 17.

(2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، 1990، ص 132.

(3) حارس العشق الإلهي، أدهم العبودي، 2018، ص 28.

ظروف مشابهة عبر مختلف العصور، إذ تناص **العبودي** مع التاريخ وأقتنص المعاناة التي عانتها الشعوب وما زالت شعوبنا إلى اليوم تعاني مثل سالفيها عبر الزمن، ولكن باختلاف **الأنماط العليا والدنيا** من المُستعمر والحاكم، وكأنه أراد أن يلفت انتباهنا إلى الإفادة من هذه **الصورة الأسطورية**.

أما عند **محمد حسن علوان** فقد شكلت **الصورة الصوفية الأسطورية** عندهُ الثيمة الكبرى في رواية **موت صغير**، إذ تمظهرت عنده بشكل سردي **تخيّلي أسطوري** بتقنية ما وراء القص التاريخي *Historiographic metafiction* وهو تكنيك ما بعد حداثي، فأنطلق الراوي من عتبته النصية بمخطوط يبدأ بسرد حادثة حدثت في مدينة **أذربيجان** عام **610 هـ/1212م**. وهو ذات التاريخ الذي انطلقت منه الروايتان السابقتان. إذ افتتح **علوان** روايته برسم **صورة أسطورية** عن المكان **الريفي والصوفي** في ذات الوقت وهو **الكوخ**، وجعل منه النقطة المحورية للعمل برمته، فهو مكان متواضع يسكنه في خلاء بعيد عن الناس لا يزوره فيه إلا راعي غنم يزودهُ ببعض الحاجيات الأساسية من طعام، وأدوات للكتابة مرةً كل أسبوع، ولقد أشار السارد من خلال تصويره لهذا المكان إلى الأبعاد السياسية، والاقتصادية، والدينية، فهو صفة للخلوة، والتعبد، والزهد، كما أن هذا الراوي هو ابن عربي الذي يذكر أنه سوف يبدأ بكتابة سرد ذاتي عن حياته. يقول الراوي: **"هذا كوخٌ مسنمٌ في أعلاه. إذا اضطجعت فيه لأنام اضطجعتُ على ميل لفرط ضيقه، وإذا وقفت خنقني دخانُ النار الذي يجتمع في سنامه ويحجب سقفه، وإذا خرجت منه بدت السماء من أمامي كأنها قطعٌ ساقطٌ يتعامد مع الأرض تمامًا حتى أوشك لو مشيت باتجاهها أن أصطدم بها وقمة الجبل تجعل الأشياء في سفحه ضئيلةً لا تُرى؛ ساكنةً لا تتحرك؛ حقيرةً لا تؤثر"** [1].

يبدو أن الراوي أراد أن يسلط الضوء على الضيق والمعاناة التي سادت في تلك الفترة الزمنية. بيد أن ما ذكره السارد في البداية يمكن أن نَعُدَّهُ تصريحًا شاملًا للرواية بأكملها، حيث جاء هذا التصريح في نصٍ مستقلٍ منفصلٍ يختلف عن البنية السردية. وهذا ما يكشف عنه أسلوب ما بعد الحداثة في اختبار **"الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، الأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بوساطة الافتراضات السردية والاتفاقيات"** [2]. مما يعزز الوعي الذاتي بطبيعة البنية

(1) موتٌ صغير، محمد حسن علوان، 2016، ص 7.

(2) جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة، مجموعة مؤلفين، 2010، ترجمة: أماني أبورحمة، ص 14.

السردية التي تعدُّ المكون الأساس لتقنية ما وراء القص؛ ولذلك تقول *Patricia Waug* باتريشيا واو :**"إنَّ كتابات ما وراء القص تعكس تركيبها ولغتها بوعي ذاتي"** [1]. وقد ذكرت *Linda Hutcheon* **ليندا هيتشون** أن ما وراء القص يكون **"رواية عن الرواية، أي: الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهويتها اللغوية"** [2]. وهذا ما حصل في رواية موت صغير لأبن علوان في نهاية المخطوط الأول حيث يظهر الانعكاس الذاتي **للصورة الميثيولوجية** وهويتها الصوفية للرواية بقوله: **"أويت إلى كوخي وأشعلت المصباح وجلست أكتب ما لا يملك كتابتهُ غيري ولا يعرف شأنه مثلي: سيرة الولي الذي اختاره الله لما اختاره وأمره بما أمره، كتبتها تحت ضوء المصباح الذي لا يكذب، حتى إذا اختلف الناس في أمري وجدوا ما يحتجون به في شأني. بسم الله الرحمن الرحيم. قال السالك محيي الدين بن عربي..."** [3].

ونجد السارد هنا يفصح عن طبيعة العمل وهويته؛ مما يشير للقارئ بأن **يتنبه** إلى بنية العمل السردي قبل البدء بالقراءة. حيث تقابل **صورة الكوخ الميثيولوجية الصورة الميثيولوجية للحانة** في رواية **قواعد العشق الأربعون**. لينتقل بعد ذلك **ابن علوان** إلى سفره الأول ليسرد سيرة حياة أبن عربي منطلقا من **مدينة مرسيّة**[4] يقول السارد بلسان ابن عربي: **"أعطاني الله برزخين: برزخٌ قبل والدتي وآخر بعد مماتي. في الأول رأيت أمي وهي تلدني وفي الثاني رأيت ابني وهو يدفنني... ورأيت فتيل دولة المرابطين يطفئه الموحدون في مرسيّة قبل والدتي، ورأيت التتر يدكون بغداد دكًا دكًا بعد مماتي. رأيت الأولياء يستبشرون بمولد سلطان العارفين والفقهاء يكبرون لهلاك إمام المتزندقين"** [5].

حيث شكلت مدينة **مرسيّة** بداية حضور الذات إلى الوجود؛ وهي بداية فراق البرزخ الأول، فتحضر المدينة في حياة الراوي؛ في طفولته وصباه وشبابه، غير أن كيفية هذا الحضور لم تتشكل

---

(1) م.ن.

(2) م.ن.، ص 13.

(3) موتٌ صغير، محمد حسن علوان، 2016، ص 10.

4 مدينة بالأندلس من أعمال تدمير اختطها عبد الرحمن ابن الحكم بن هشام بن عبد الرحمن بن معاوية بن هشام ابن عبد الملك بن مروان وسماها تدمير بتدمر الشام فاستمرّ الناس على اسم موضعها الأول، وهي ذات أشجار وحدائق محدقة بها، وبها كان منزل ابن مردنيش و انعمرت في زمانه حتى صارت قاعدة الأندلس، وإليها ينسب أبو غالب تمّام بن غالب اللغوي المرسيّ يعرف بابن البنّاء، صنّف كتابا كبيرا في اللغة؛ ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، 107/5.

(5) موتٌ صغير، محمد حسن علوان، 2016، ص 10.

بوصفها حضورًا رمزيًا زاخرًا بدلالات الانتماء والاحتواء. بل كان حضورها خائفًا قلقًا، عاش فيها السارد طفولته، وقد أشار السارد ضمنًا إلى الصراع القائم بين فئة علماء الدين والمتصوفة، والعيش داخل المدينة لمدة قصيرة أو طويلة يفضي إلى **"تحديد تمثل عقلي مشوه نوعًا ما، أو مشحون بالرمزية نوعًا ما"** [1]، حيث صور لنا السارد مدينة **مرسيّة** في المنجز السردي **صورة أسطورية**؛ لمدينة قلقة، لا يسكن لها حال، ولا يقر لها قرار؛ تخرجُ من حصار وتدخل في حصار آخرٍ يقول السارد: **"ولئن اقتحم جيش الموحدين مرسيّة ليفعلن بها الأفاعيل... هذا الحدث الذي يترقبه الجميع ويجهلونه أصبح هاجسًا من هواجس المدينة حتى تعطل فيها كل شيء"** [2].

حيث تقف الذات الصوفية الساردة في مواجهة ثيمة رئيسة؛ وهي الوطن المتمثلة في مدينة **مرسيّة** إلا أنّ هذه الثيمة عدلت عن صورتها الميثيولوجية الدارجة في دلالتها عن الاستقرار، واستحالت إلى دلالة الخوف والتوجس والقلق؛ إذ مثلت مرسيّة عائقًا يحول بين الهوية وبين الرغبة في الانعتاق. فلم تستسلم الذات الساردة لذلك القيد القسري، فارتحلت للبحث عن هويتها، تلك الذات التي **"لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تبسط خارج هذه الحدود حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه"**[3]. فارتحل **ابن عربي** في مكان آخر غير **مرسيّة**، وبعد ردحٍ من الزمن، اعتراهُ الشعور بالأسى تجاه مدينته، ثم بعد ذلك ماتت **الأم نور** (والدة أبن عربي) في الوقت الذي كان بعيدًا عنها في غربته يقول: **"لم يزل بعد شعوري بالذنب عالم الكتب تجاه تفويتي جنازة أمي وتسببي في مرض أبي حتى أشعر الآن بذنبي تجاه ابن رشد"** [4]. فتموت في نفسه وقلبهِ مدينة **مرسيّة**، فهي لا تعدّو الآن إلا أن تكون ذكرى اليمة، ومقصدًا لتشظي الذات وتيهها فيقول: **"مشيت في شوارع مرسيّة مع بدر الحبشي و أنا منقبض الصدر لا أعرف إلى أين أتجه ولا على ماذا ألوي. يحاول بدر أن يصلح مزاجي فيسألني عن كل ما يرى و أنا أجيب بما أتذكر"** [5].

---

(1) Communicate Editions, Collectif, 1995, p. 5.

(2) ينظر: محمد حسن علوان، 2016، الصفحات 28-29.

(3) الرواية والعنف: دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، حبيلة الشريف، 2010، ص 22.

(4) موتٌ صغير، محمد حسن علوان، 2016، ص 197.

(5) م.ن.، ص 237.

يتجسد الارتباط السردي **بين ابن عربي ومدينة مرسيّة** في امرين الأول يوم هجرتها، والثاني يوم العودة إليها بعد عشرين عاما لتعود إليه الذات بعودته لفضاء منزله ليصوره لنا السارد بصورة أسطورية تراثية من خلال وصفه لمقشة الدار والأواني المبعثرة في باحته، فيقول: **"عدت بعد عشرين سنة لأبيع البيت فوجدتُ مقشتها لا تزال ملقاة في المكان ذاته على حافة مجرى الماء الرخاميّ. تقصفت أطرافها وتيبست وتراكم عليها التراب ونمت بين فرجاتها الحشائش"** [1]. فمقشة الدار لم تتلف ولم تغادر مكانها، بل ظلت في المكان ذاته تيبست وتقصفت، وتراكم عليها التراب، لتشي بواقع ميثولوجي مرير عاشته الذات الساردة بكل تمفصلات الحياة مع الآخرين في مرسية وكمية الرهاب والظلم الذي طغى عليهم.

لنخلص إلى أنّ **التماثل الأسطوري الذاتي** الذي ظهر في ثنيات البنية السردية في **رواية موتٌ صغير لمحمد حسن علوان** من أجل إعادة كتابة التاريخ ونقده على وفق رؤية برزخيه **تضمر** في ثنايا نصوصها السردية إضاءات لما بعد الحداثة وما نعاصره اليوم. هو ذاته الذي وجدناه في رواية **قواعد العشق الأربعون**؛ مما جعل الروايتين تشتركان في سمة ناقشتها **هيتشون وباتريشيا** في رواية ما بعد الحداثة الغربية ونقدها آلان تورين. فالتأثر واضح في السير على النهج والمضمرات مع الاختلاف في تسمية الشخصيات وبعض الفضاءات الأسطورية.

تعود بنا **شافاق في قواعد العشق الأربعون** وتحديدًا مدينة **قونية**[2] التي شكلت أحداثها مفاصل الحضارة الإنسانية في نهاية القرن الثاني عشر ومطلع القرن الثالث عشر، وهي الفترة التي تضمنت أحداث الرواية، فانطلقت الساردة من **القاتل** الذي فرَّ من مدينة قونية، فأطلقت عليه **إليف شافاق** لقب *Jackal Head* رأس **الواوي** إلى مدينة **الإسكندرية** إذ لم يكن الهروب الوحيد، بل سبقه هروب آخر من *Castle of Alamut* أو ما يسمى **بقلعة الموت** التي وظفتها الساردة كصورة ميثولوجيه دالة على الموت والاغتيالات والتعصب، تقول:

"We have heard from a reliable source where you came from and who you really were," the letter said. "A former member of the Assassins! We also

(1) م.ن.، ص 41.

2 من أعظم مدن الإسلام بالروم وبها وبأقصري سكنى ملوكها، وبها قبر أفلاطون الحكيم بالكنيسة التي في جنب الجامع، وهي موضع مدينة القيروان. ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، 415/4.

know that after the death of Hassan Sabbah and the incarceration of your leaders, the order is not what it used to be. You came to Konya to escape persecution, and you have been under disguise ever since" [1].

"لقد عرفنا من مصدر موثوق من أنت ومن أين أتيت و أين تعمل. عضو سابق في فرقة الحشاشين! ونعرف كذلك أن الفرقة لم تعد قوية كما كانت بعد أن مات حسن الصباح وسجن زعماؤك. ونعرف أنك جئت من قونية هربًا من القصاص، أنك تعيش متنكرًا منذ ذلك الحين".

إذ تمثل مدينة **قونية** صورة مصغرة لدولة **السَلاجقة** بكل خلافاتها **المذهبية والطائفية** التي كان **"المتصوفة في منأى عنها، وكانت فرقها بعيدةً عن دائرةِ التعصب و إلى حدٍ ما ووجدَ الناسُ فيها مرفأ الأمان فألقوا بأنفسهم في أحضانها"** [2]، فالكاتبة في توظفيها للأحداث التاريخية، والأمكنة التي تصور لنا ما عُلق بالتأريخ، لتحيلُنا عِبر هذا النص على تفاصيل قوة الإرادة وسخرية الذاكرة التاريخية، في محاولة لتزييف الحقائق ووضع القارئ أمام أحداث متداخلة، **وتنبهات** تحيلنا إلى تاريخ تم محوه ثم أعادة كتابته من جديد، لتنتج **شافاق** لنا نص القاتل **"نصًا متخيلًا مصاغًا ضمن إطار تاريخي، غير إنهُ في الو اقع زاخر بإشارات الثيولوجيا والفلسفة اللامعنية زمنيًا"** [3].إذ أضمرت من خلالهِ نقطة سوداء في تاريخ الحضارة الإسلامية، كُشِف عنها من خلال الكينونة الصوفية في مدينة قونية، على حساب الكيانات الأخرى.

تزعزع **شافاق** التاريخ عبر توظيف الأحداث الأسطورية، وإعادة تصويرها على وفق أيديولوجيا تخلخل المكان بوصفه **تصوراً أسطوريًا**، وتستنطقه لتزيل عنه أقنعة الماضي، وتصوغ له أقنعة تتوافق مع الحاضر؛ فقد لجأت في سردها إلى توظيف مدينة **سمرقند**، وكما هو معروف إنَّ مدينة **سمرقند** هي عاصمة الدولة التيمورية نسبةً إلى تيمور لنك القائد المغولي، وجاء هذا محاولةً من الكاتبة في أن تنوع بين **الأمكنة الميثيولوجية** التي شكلت تاريخ الحضارة الإسلامية في قارة آسيا، وكذلك تعبيرًا عن ثيمة **العدل** التي غابت في مدينة **قونية** التي وقعت تحت سطوة جيوش المغول،

---

(1) The forty rules of love, Elif Shafak, 2010, p. 20.

(2) السلاجقة في التاريخ والحضارة، أحمد كمال الدين حلمي، 1975، ص 256.

(3) التأويل والتأويل المفرط، أمبيرتو إيكو، 2009، ترجمة: ناصر الحلواني، ص 158.

والتي وعرفت بها مدينة **سمرقند** بعد فتحها على يد قائد جيوش المسلمين **قتيبة بن مسلم الباهلي**[1]، تقول شافاق:

"AN INN OUTSIDE SAMARKAND, MARCH 1242
Beeswax candles flickered in front of my eyes above the cracked wooden table. The vision that took hold of me this evening was a most lucid one" (2).

"حانة في ظاهر سمرقند، آذار1242
ارتعش أمام عيني ضوء الشموع المصنوعة من شمع النحل والمنتصبة فوق المنضدة الخشبية المتشققة. وغمرتني في هذا المساء رؤية شديدة الإشراق".

تتخذ **شافاق الحانة** من خلال محكيها عن مدينة **سمرقند** عتبةً نصية لها، باعتبارها العتبة التي تحملُ "**دالًّا نصيًا يَنطوي على مدلولات متعددة، وهو ليس مثل كلمة تنشأ في الهواء وترمى بهذا الشكل**" (3)، وهنا وضعتنا الساردة أمام مكان هجين ثنائي الضدية، **فالحانة** هنا ليست مكانًا مدنسًا؛ بل دالًا يحيلنا على "**كلمة ميخانة الفارسية والتي تعني الصومعة التي يلتقي فيها المتصوفون**" (4)، وبهذا المكان يلتقي **المتصوف والمعربد، كصورة ميثيولوجيه** مكانية تحاول الساردة من خلالها الجمع بين **المقدس والمدنس**، ليس هذا فقط ولو عدنا للنص لوجدنا بعض الإشارات أو الرموز الصوفية داخل الحانة **كشمع النحل، والمنضدة المتشققة، والرؤيا**، فهي رموز تدل على صوفية المكان وزهدهُ، مضمرة خلفها الوضع الاقتصادي والسياسي لمدينة **سمرقند**. وتواصل الساردة في حديثها عن الحانة تقول:

"What do you want?" I asked. "Why are you pulling my arm?"
"What do I want?" the innkeeper roared with a scowl. "I want you to stop screaming, for starters, that's what I want. You are scaring away my customers." "Really? Have I been screaming?" I muttered as I managed to pull myself free from his grip. "You bet you were! You were screaming like

---

1 ينظر: قصص من التاريخ، لعلي الطنطاوي،2007، ص100 وما بعدها.

(2) *The forty rules of love, Elif Shafak, 2010, p. 23.*

(3) العنوان في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، 2011، ص 51.

(4) الأدب الإسلامي في شبه القارة الهندية الباكستانية، جراهام بيلي، 2006، ترجمة: حسين مجيب المصري، ص 153.

a bear with a thorn stuck in its paw. What happened to you? Did you doze off during dinner? You must have had a nightmare or something."
I knew that this was the only plausible explanation, and if I went along with it, the innkeeper would be satisfied and leave me in peace. Still, I did not want to lie. "No, brother, I have neither fallen asleep nor had a bad dream," I said. "Actually, I never have dreams." "How do you explain all that screaming, then?" the innkeeper wanted to know. "I had a vision. That's different"[1].

سألته: " ماذا تريد، لماذا تشد ذراعي؟؟"

" ماذا أريد؟"، قال صاحب الحانة هادرًا، متجهمًا، " أريد أن تكف عن الصراخ، هذا ما أريد. أنك تبث الخوف في زبائني". "حقًا؟ هل كنت أصرخ؟"، دمدمت بعد أن حررت يدي من قبضته.

" أراهن على أنك كنت تصرخ! كنت تصرخ مثل دب انغرزت في كفه شوكة. ماذا دهاك؟ هل غفوت أثناء العشاء؟ لابدّ أنك رأيت كابوسًا أو شيئًا من هذا القبيل". أعرف أن هذا هو التفسير المعقول الوحيد، و أنني لو قبلته، لقبل صاحب الحانة وتركني أغادر بسلام. لكني لم أرد أن أكذب."فقلت: لا، يا أخي، فأنا لم أَنَمْ ولم أَرَكابوسًا. بل إنني لا أرى أحلامًا قط". " إذًا كيف تفسر صراخك هذا؟"، أراد صاحب الحانة أن يعرف. فقلت: لقد جاءتني رؤيا. وهذا أمر مختلف."

تستمر **شافاق** في توظيف الثنائيات الضدية بوصفها تقنية من تقنيات ما بعد الحداثة، في إطار سعيها لتجسيد الهوية الكونية للمتصوفة. تعتبر الرؤيا فعلًا روحيًا يخص الراسخين من المتصوفة، وتحمل بعدًا جديًا، حيث تربط بين **العالمين البرزخي والمادي (مثل الرؤيا والحانة)**؛ لتفكك الازدواجية التي عرفها التاريخ الإسلامي، من خلال **المحظور الديني في نظر المجتمع**، والذي جعل الخلفاء المسلمين في العصر العباسي **"يحيون حياتين متعاكستين وبوجهين مختلفين، حياةً كاذبةً للشعب يحتفظون فيها شكليا بجلال الدين وشعائره وطقوسه وعظمة الخلافة وقوتها. وحياةً لأنفسهم وخلصَائهم في القصورومن وراء الحجب يتركون فيها لأنفسهم حريتها الفطرية، فيشربون ويلهون ويقترفون ضروبًا من الآثام التي لا تحصى"** [2].

(1) *The forty rules of love, Elif Shafak, 2010, p. 24.*

(2) الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي الإسلامي، سليمان حريتاني، 1996، ص 113.

قوضت **شافاق** دلالة **الصورة الأسطورية** للمكان التراثي مقابل الذات الصوفية، فوظفت **الحانة**/ المكان الذي يحمل قيمًا متناقضة تتبدى خلال المقطوعة السردية في محاولة من الساردة في تهجين القيم، **فالحانة** التي يرتادها المعربد والبغي بوصفه محظورًا في الشرع الإسلامي، تقابلها **الصومعة** التي تأتى في إطعام الجائع، وهو ما حاولت شافاق أن تضمنه في نصها معدلًا يتساوى بين الحانة/ المدنس وتعاليم الإسلام/ المقدس، مما يضع القارئ أمام مغالطات قصدية؛ فالحانة تقابل بشكلٍ أو آخر تجسيد الخمر/ المدنس، تقول:

"Would you like me to ask Kerra what she can do about it?" Rumi asked.
"No, because what I need is not in the kitchen. It is in the tavern. I am in the mood to get drunk, you see."
"You mean, you want me to get you wine?" Rumi asked, pronouncing the last word cautiously, as if afraid of breaking it. "That's right. I'd so much appreciate it if you would get us some wine. Two bottles would be enough, one for you, one for me. But do me a favor, please. When you go to the tavern, don't just simply get the bottles and come back. Stay there for a while. Talk to the people. I'll be waiting here for you. No need to rush"[1].

"هل تريد أن اسأل كيرا ماذا يمكنها أن تفعل لتطفئ لهيب عطشك؟"، سأل الرومي.
"لا، لأن ما أحتاج إليه لا يوجد في المطبخ، بل يوجد في الحانة، لأني اشعر بالرغبة في أن أثمل كما ترى".
"هل تقصد أنك تريدني أن أحضر لك خمرة؟"، سأل الرومي، وهو يلفظ الكلمة الأخيرة بحرص شديد، كما لو كان يخشى أن يقولها.
"هذا صحيح. أكون ممتنًا لك كثيرًا لو أحضرت لنا قليلًا من الخمر. قنينتان تكفيان، واحدة لك وواحدة لي. لكن أرجو أن تسدي لي معروفًا. عندما تذهب إلى الحانة، لا تجلب القنينتين وتعود فقط، أمكث هناك قليلًا. تحدّث إلى الناس. سأنتظرك هنا. لا داعي للعجلة".

فوضعتنا الساردة هنا أمام نص ذي أيديولوجيا مضمرة الغرض منها تسييس القيم وتمييعها، على وفق نظام ما بعد حداثوي يدعو إلى تقويض كل شيء. فضدية البرزخية المقدسة التي تمثلت في

(1) *Shafak, 2010, p. 156.*

شخصية **شمس التبريزي**، وضدية المادية المدنسة التي مثلتها **الحانة**، بوصفه مكانًا تنتصر فيه الذات على كل ما يحيط بها، وتميط اللثام عن كل الفواصل بين طبقات المجتمع المختلفة. فيحاور **شمس التبريزي** صاحب **الحانة** "قائلًا:

"I'm not looking for something different. I'm looking for God," I said. "My quest is a quest for God." "Then you are looking for Him in the wrong place," he retorted, his voice suddenly thickened. "God has left this place! We don't know when He will be back." My heart flailed away at my chest wall upon hearing this. "When one speaks ill of God, he speaks ill of himself" [(1)].

قلت: "إني لا أبحث عن شيءٍ مُختلف. إني أبحثُ عن الله. إنَّ مسعاي هو البحثُ عن الله".

فرد وقد غَلُظَ صوته فجأة، "إذا فإنكَ تبحثُ عنهُ في المكان الخطأ. لقد هجر الله هذا المكان! ولا نعرف متى سيعود". "عندما سمعت هذه الكلمات، سقط قلبي فوق جدار صدري، وقلت: "عندما يذكر المرء الله بسوء، فإنه يسئ التكلم عن نفسهِ".

ومن خلال النص هذا أيضًا نلاحظ ما تحدث به **شمس التبريزي** مع صاحب **الحانة** ألا وهو **الحب الراديكالي**، وهو حب تحولي وتعويضي، يبدأ فيه شمس رحلة البحث عن **العشق الإلهي**، المشار إليه أيضًا باسم **الله**. فهو هدف قابل للتحقيق، عندما يصل المرء إلى الاتحاد مع الحب الإلهي، ويمكنه التعبير عنه. فالفلسفة الصوفية قائمة في الأساس على الحب الشامل والوحدة الإنسانية بين الجميع من غير حدود أو تسميات حب جذري للعالم. وهذا الحب الجذري متاح ومقدم لكل شخص.

ويعرف **وليام تشيتيك** *William C. Chittick* الصوفي "**كل شخص يتخطى ذاته ويصل إلى الله**" [(2)]، ولكي يكون المرء صوفيًا يجب أن يشرع في رحلة فردية للعثور على حب راديكالي وأن يتحد بالله وهذا ما بدأ فيه **شمس التبريزي** في الرواية. إذ جاءت مدينة **سمرقند** وقبلها مدينة **قونية** في رواية **قواعد العشق الأربعون** كأمكنة **أسطورية فلكلورية** ارتادها المتصوفة بمختلف مذاهبهم إذ عزمت شافاق من خلالها تأكيد **"التماثل"** [3] بين عصر ما بعد الحداثة، وعصر كانت فيه الإنسانية مقسمة

(1) Shafak, 2010, p. 25.

(2) See: The Sufi doctrine of Rumi, William C. Chittick, 2005, p. 9.

3 التماثل: مصطلح سوسيولوجي ويعني السمات الثقافية المشتركة بين المجتمعات. ينظر: سمير الخليل، ص151.

على إمبراطوريات؛ الفرس، الروم، المغول، المسلمين. فالكاتبة عايشت تجربة معاصرة جعلتها تفصح عن رؤيتها التاريخية لاضطرابات أثرت في ذاتها، يقول سعيد يقطين "**إنَّ المتفاعلات النصية التاريخية لا تتقدم إلينا كوقائع، ولكن من خلال ما تكونهُ عنها كنصوص قابلة للتأويل والقراءة أيضًا، فتمتدُّ هذهِ المتفاعلات إلى التاريخ السحيق من خلال الإشارة إلى وقائع أو شخصيات أو أحداث**" [1].

سواء كان هذا التاريخ عربيًا إسلاميًا أو غير عربي، وبالرغم من الازدهار الذي ساد في تلك الحقبة، إلا أنَّ مفهوم **الإنسانية** كان غائبًا وهذا ما تصوره لنا شافاق في عصر اليوم الذي بلغ فيه الإنسان قمة الرقي والحضارة، وبالرغم من هذا إلا أن **الصورة الصوفية الأسطورية** المادية للعصر هي التي طغت على نهايات القرن الثاني عشر وبدايات القرن الثالث عشر فالمادية التي نعيشها اليوم والذي يشبهها **آلان تورين** بواقع حداثة اليوم بما كان سائدًا في المجتمعات القديمة، **فالعقلانية**[2] مرتبطة **باللاهوت** في حين **الذاتية** مرتبطة **بالتصوف والرومانسية** الذي يصير فيما بعد حركة اجتماعية عن طريق الحرية معتبرًا "**أن العصر الحديث لا يعني العلمنة والرأسمالية والعقلنة، بقدر ما يعني صعود الذات وكينونتها جاعلًا منها معادلة تعبر من المقدس إلى الدنيوي ومن الدين إلى العلم . كما أن مفهوم الطبيعة قد تغير مقارنة بالذات، فارتبطت الطبيعة بالقوانين والذات بالمنفعة**" [3]. لكن هذا الواقع لم يدم طويلًا فانهارت المسيحية أو (القوى الدينية) أمام **العلمانية**[4]، وارتبطت البرجوازية الفردية بقوانين القوى الرأسمالية، مما أدى إلى إظهار **الصورة الأسطورية** والنزعة العلمية في الأبداع السردي التي اختفت بنور الحداثة، التي اتخذت من **العولمة (ما بعد الحداثة)**

---

(1) انفتاح النص الروائي-النص والسياق، سعيد يقطين، 2001، ص 106.

2 العقلانية: شكل من أشكال الوفاق الاجتماعي المؤسس على الإجراءات الثقافية بدلًا من المعطى الكوني، أي بمعنى الفعل العقلاني هو الذي يكون مبررًا داخل سياق ثقافي محدد. ينظر: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، سمير الخليل، ص429.

(3) نقد الحداثة، ألان تورين، 1997، ترجمة أنور مغيث، ص 68.

4 العلمانية: هي عملية إقصاء النظم والرموز الدينية عن السيطرة على قطاعات المجتمع والثقافة، وفي المنظور الثقافي انحطاط في المحتوى الديني، وظهور العلم كمنظور طبيعي. ينظر: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، سمير الخليل، ص427.

مطية لها وبسط نفوذها من خلال **"فرض اللغة ذاتها، والنظام السياسي والاجتماعي والاقتصادي ذاتهُ، وطَريقة العيشِ ذاتها "**[1]، وهذا ما عرفهُ التاريخ قديمًا وما نراه واقعًا الآن.

تستمر **هجنة**[2] **الصورة الصوفية الأسطورية للحانة** لكن هذه المرة في رواية **حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي** إذ لم يكن فضاء **الحانة** حاضرًا بقوة في الرواية إلا من خلال السرد الذي قدمه **العبودي** لمجموعة من **الحانات** الموجودة في مدينة **قونية** ضمن الحوار الذي دار بين الشخصيات الرئيسة **(مولانا جلال الدين الرومي، شمس الدين التبريزي، شاهين)**، فيتحدث **السارد** عن **شمس التبريزي** في كتابه قواعد العشق الأربعون فيقول: **"عندما يدخل عاشق حقيقي لله إلى حانة فإنها تُصبح غرفة صلاته، لكن عندما يدخل شارب الخمر إلى الغرفة نفسها فإنها تُصبح خمارته، في كل شيء نفعله قلوبنا هي المهمة لا مظاهرنا الخارجية، فالصوفيون لا يحكمون على الآخرين من مظهرهم أو من هم"** [3].

في حين ينتقل السارد من الدلالة **المعنوية البرزخية** إلى الدلالة **المادية** ليوظف الضدية كإجراء ما بعد حداثي، ليواصل مشروعه الأيديولوجي في تهجين الذات الكونية للمتصوفة، من خلال ربطها بين **البرزخي والمادي (الكشف، الحانة)**؛ ليفكك الازدواجية، ومن ثمَّ الولوج في **المحظور الديني** فيقول: **"في الطابق السفلي من الخان الذي يسكنه، حانة، يسهر فيها الدراويش والمعذبون وذوو الهوى والعاطفة طيلة الليل، وينصرفون مع هلة نسائم الصبح، بطبيعة الحال، كان مولاي «شمس» يسهر بعض الوقت في الحانة، يشرب النبيذ إن راوحهُ مزاجٌ، ويستطعم مذاق الجعة إن بدا له أنَّ رُوحه في حاجةٍ إليها، اعتبره كثيرون أنّه مجرد درويش متسول يحط بين المُدن والقرى طلبًا للنفع والزاد، لكنه كان يباغتهم حين يقرأ كف أحدِهم أو كأسًا: مرة ناطحهُ صاحب الخان، قائلًا له: اقرأني إن كان مكشوفًا لك"** [4].

---

(1) الهويات القاتلة، قراءة في الانتماء والعولمة، أمين معلوف، 1999،ترجمة: نبيل محسن، ص 103.

2 الهُجنة (*Hybridity*): مصطلح غير مستقر المعنى يقودنا إلى التفكير في الثقافة والهويات والتماهيات كأماكن للحدّيه والهجنه بدلًا من اعتبارها كيانات ثابتة مستقرة. ينظر: سمير الخليل، ص613.

(3) حارس العشق الإلهي، أدهم العبودي، 2018، ص 162.

(4) حارس العشق الإلهي، أدهم العبودي، 2018، ص 222.

فالتأثر واضح وجلي عند **العبودي** في نص **الحانة والمدينة** عند **إليف شافاق في قواعد العشق الأربعون**.

أما في **رواية موت صغير لمحمد حسن علوان** فقد أسهم في توظيف الكثير من الأمكنة الصوفية، لينقل من خلالها صورة مقاربة وواقعية للأحداث الأسطورية التي عاشها الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي من خلال التناص بالمصطلحات والمفردات الشائعة في المحكي السردي الصوفي بصورته الأسطورية في العصر السالف، ومن هذه الأمكنة **الحانة** فقد استبدل تسميتها علوان **بالخانقاه** وهي مكان يتعبد فيه المتصوفة، ويجمع بين المسجد والمدرسة، فكانت دلالة الصورة الميثيولوجية ثابتة على طول خط الرواية، فلم تخرج عن دلالة **التعبد والخلوة وتدريس التعاليم الدينية**. إلا أنّ **السيناريو** يشترك الروايات موضع الدراسة، فكانت هذه صورة الآخر عن الصوفي هي نفسها لأغلب الحانات على اختلاف مسمياتها في المشرق العربي فكان الصوفي مهمشًا وغالبًا ما يُتهم بالفسق، فيحاول أهل المشرق من عامة الناس أصحاب الثقافة الضيقة وقليلي العلم والمتدينين طبع هذا التصور عن المتصوفة في أذهان طلابهم، حتى يستمر العداء ضدهم لضمان القضاء على هوية المتصوفة. إذ **"عرف كثير من الفقهاء جماعة المتصوفة بأنهم رجال يظهرون الإسلام ويبطنون فاسد العقيدة، في أرجلهم جماجم وعذاباتهم من قدام"** [1].

ومن أبرز عوامل عدائهم للصوفية وحمل صورة مشوهة عن الصوفي هو عجزهم عن فهم وإدراك مفهوم الصوفية، والأخذ بظواهر الأمور دون الولوج إلى باطنها. كذلك الطقوس والممارسات التي يقوم بها المتصوفة لعبت دورًا كبيرًا في تشويه صورتهم في نظر الفقهاء كالغناء والرقص، **"وينبغي أن تتذكر أنّ الصوفية تفردوا بين رجال الدين بالتشيع للموسيقى والغناء، فمن الفقهاء من يرى أن الغناء لهوٌ مكروه يراد به الباطل ويقضي أنَّ من أستكثر منهُ فهو سفيه تردُّ شهادته"**[2]. إنّ كل هذهَ التهم المقدمة في طعن **الشيخ الأكبر** تفضح وتجسد بشكل كبير الصورة الميثيولوجية السلبية المعادية للذات الصوفية التي رسمها الناس في مدينة دمشق، فيظهر الصوفي في نظرهم رجلًا زنديقًا وفاسقًا، يدعي أن مكانته أفضل وأعلى مرتبةً من غيره حتى الأنبياء فهوَ أعلى من مكانتهم. وهذا ما زاد كرههم له

(1) الموفى بمعرفة التصوف والصوفي،، كمال الدين أبي الفضل جعفر بن ثعلب الأدفوي المصري، 1988، تحرير: محمد عيسى، ص 7.

(2) التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج2، زكي مبارك، 1938، ص 266.

وزاد الطين بلةً، يقول: **"قوموا يا أحبابي من عند هذا الرجل قبل أن يفسد دينكم. وإذا أردتم أن تصيبوا علمًا نافعًا فعليكم بالمدارس لا الخوانق. تؤتون فيها أرزاقًا ومساكن وعلومًا نافعة. قوموا ...، قامت جماعة من الطلاب فعلًا وراحوا يجرون أقدامهم بتثاقل والأعين تتابعهم. وحمل ذو القفة قفته ورمقني بنظرةٍ شزرة ثم مضى"** [1].

ومن المظاهر الأخرى التي تدل على كُره ومقت الناس للمتصوفة والصوفية؛ وذلك عندما اجتاح الجرآد أرضُ دِمشق وسُكانها حيثُ انتشر انتشارًا واسعًا في كل أرجائِها. لكنهُ استثنى **الخانقاه** لذي يدرس فيه **الشيخ الأكبر ابن عربي** فقال الناس: **"حتى الجراد يأنف أنّ يقع على قذر المتصوفة"** [2]. فالصراع في الروايتين السابقتين **قواعد العشق الأربعون**، **وحارس العشق الإلهي** كان بين صاحب الحانة وبين المتصوفة متمثلة بشخصية **شمس الدين التبريزي**، في حين في **موت صغير** كان بين الناس والمتصوفة متمثلة **بالشيخ الأكبر ابن عربي**.

تستمر **إليف شافاق** في **قواعد العشق الأربعون** بطرق المدن الأسطورية التراثية والتاريخية وهذه المرة تتجه صوب **بغداد** عاصمة الدولة **العباسية 1242م** إذ كانت **بغداد** تحت حكم المغول بقيادة **هولاكو** في أواخر القرن الثاني عشر، وبداية القرن الثالث عشر، حيث كانت بغداد في تلك الحقبة تعيش آواخر مجدها تقول **شافاق**:

"BAGHDAD, APRIL 1242

Baghdad took no note of the arrival of Shams of Tabriz, but I will never forget the day he came to our modest dervish lodge. We had important guests that afternoon. The high judge had dropped by with a group of his men, and I suspected there was more than cordiality behind his visit. Renowned for his dislike of Sufism, the judge wanted to remind me that he kept an eye on us, just as he kept an eye on all the Sufis in the area" [3].

"بغداد نيسان أبريل 1242

(1) موتٌ صغير، محمد حسن علوان، 2016، ص 393.

(2) م.ن.، ص 568.

(3) Shafak, 2010, p. 35.

لم تعرف بغداد بوصول شمس التبريزي، لكني لن أنسى ذلك اليوم الذي جاء فيه إلى تكية الدراويش البسيطة التي نمكث فيها. وقد جاء لزيارتنا عددٌ من كبار الزوار في عصرِ ذلك اليوم. فعندما جاء كبير القضاة يصحبهُ عددٌ من رجاله لزيارتي، ساورني الشك في أن شيئًا أكثر من المودة يكمنُ وراء زيارته هذه. فقد كان القاضي معروفًا بشدة كراهيته للصوفية، وأظن انهُ يريد أن يذكرني بأننا تحت مراقبتهِ، كما كان ير اقب جميع الصوفيين في المنطقة"

تواصل **شافاق** محكيها وتعتني بالأزمنة والتواريخ فهي بحسب *Spengler* **شبنغلر** والتي تعدُّ من أهم المكونات الحكائية في النص يقول: "**إنَّ الاهتمام بالزمن هو من خصائص حضارتنا**" [1]، ونرى أن الزمن في الموروث السردي قد شغل أذهان العلماء منذ العصور القديمة، وبالرغم من اختلاف مجالاته بين الفكر والأدب فهو متأصل في الحضارة العربية والغربية. فتستمر الساردة بوصف مظاهر الرفاهية والثراء التي يعيشها القاضي والأسرة التي ينحدر منها، إنّ ثقتهُ بالسلطة والنفوذ التي يمتلكها جعلت منه شخصًا ماكرًا ومرائيًا يتحدث **القاضي** قائلًا:

"We live in the most magnificent city in the world," the judge pronounced as he popped a fig into his mouth. "Today Baghdad overflows with refugees running away from the Mongol army. We provide them safe haven. This is the center of the world, don't you think, Baba Zaman?" "This city is a gem, no doubt," I said carefully. "But let us not forget that cities are like human beings. They are born, they go through childhood and adolescence, they grow old, and eventually they die. At this moment in time, Baghdad is in its late youth. We are not as wealthy as we used to be at the time of Caliph Harun ar-Rashid, though we can still take a measure of pride in being a center of trade, crafts, and poetry. But who knows what the city will look like a thousand years from now? Everything might be different"[2] .

"إننا نعيش في أروع مدينة في العالم"، قال القاضي وهو يلقي ثمرةَ تِيْنٍ في فمه، "لكن بغداد تعج الآن باللاجئين الذين هربوا من بطش جيش المغول، ونحن نوفر لهم ملاذًا آمنا. أنها مركز العالم ألا ترى ذلك يا بابا زمان؟" "لا ريب في أن هذه المدينة جوهرة"، قلت بحرص، "لكن يجب ألا ننسى أن

(1) الزمن والرو اية، أ.أ. مندلاو، 1997، ترجمة: بكر عباس، ص 7.

(2) Shafak, 2010, p. 36.

المدن تشبه البشر. فهي تولد، وتمر بمرحلتي الطفولة والمراهقة، ثم تشيخ، وفي النهاية تموت. وأظن أن بغداد قد بلغت الآن أواخر شبابها. إذ لم نعد أثرياء كما كنا في عهد الخليفة هارون الرشيد، لكن بالرغم من ذلك، يحق لنا أن نفتخر باننا لا نزال مركز التجارة والحرف والشعر. لكن من يعرف كيف سيكون حال المدينة بعد ألف سنة؟ وقد يختلف كل شيء".

تضعنا الساردة أمام نص **ثري وممتلئ** يغطي الجانب المظلم الذي عاشته الثقافات لمختلف الحضارات من تهميش، وطمس، ونبذ للآخر الدخيل من اللاجئين والمتصوفة، ليصبح التاريخ عند الساردة **"منحدرًا من الأحداثِ والمعاني، فالأحداث تَتَملص من المعنى، غير أننا نبحث عن المعاني ونبتدعها"** [1]، وإن توظيف الساردة لمدينة **بغداد** في القرن الثالث عشر؛ يؤكد التقارب والتقاء الثقافات، والتمازج بين الحضارات، مع بداية ظهور حركة **التصوف** بوصفها حالةً عكست الموازين؛ عن طريق اللا مكانية المتمثلة في اختيار **شمس التبريزي للترحال كصورةً أسطورية** بدلًا من التأدلج المكاني، فهي بحسب باجو **"تجوالٌ، وتسوية بين الفترة التأمُلية، والوصفية، وبين حركة الرغبة، والحلم..."** [2].

حيث جاءت مدينة **بغداد** على طول المحكي السيري الروائي إذ صورت المدينة في فترة ازدهارها واستقطابها للاجئين، وبعد سقوطها بيد المغول والدمار الذي حل بها، كما أخذت المدينة صدى واسعًا في الرواية فقد وردت أكثر من أربعة وثلاثين مرة؛ ذلك إنها كانت تمثل واجهة المشرق العربي آن ذاك. ثم إنَّ توظيف الساردة للتاريخ يستدعي حضور **سياقين: سياق تاريخي، وسياق مجتمعي**، لتواصل الساردة ظهور **الصور الأسطورية** في الرواية باستمرار، مما يدل على إن المرجعية الثقافية والتاريخية التي تكتسبها الساردة ناتجة عن التعددية الثقافية والمرجعية الأكاديمية التي تتملكها الراوية أتاح لها الاحتكاك بالثقافات المختلفة والمحافل الدولية، كما استثمرت من الأحداث الواقعية ومثلتها في قالب فني وبشكلٍ واعٍ، وهذا ما لاحظناه في متن الرواية أن **شافاق** استحضرت أحداثًا **اسطورية** وشخصيات بطولية.

(1) سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هاتشيون، 2009، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، ص 151.

(2) الأدب العام المقارن، دانييل هنري باجو، 1995، ترجمة: غسان السيد، ص 56.

فضلًا عن ذلك تحدثت **شافاق** أيضًا عن الأزمنة والأماكن الواقعية، وهذا ما ميز نصها وأكسبهُ ميزة السرد الواقعي والحقيقي، ثم إن للأفضية المكانية إسهامًا كبيرًا في تكوين **الصور الأسطورية والسردية الموسعة** في صنع الإطار المكاني للقراء **بوصفه مكونًا مهمًّا** بحسب **ماجدة حَمود** تقول: **"إن دراسة الأمكنة المفضلة والمناطق المعطاة أهمية كبرى، أي لها قيمًا إيجابية أو سلبية، وكل ما يسمح بترميز الفضاء وكل ما يُطلق عليه الآخرون تقديس الفضاء"** [1]. بمعنى أنّ المناطق والأمكنة المذكورة في النص الروائي لها قيمة إيجابية، وربما تكون سلبية لذا يجب دراستها وعدم التغافل عنها كونها عاملًا مساعدًا في معرفة الآخر من خلال **"دراسة إجراءات تنظيم صورة الفضاء الأجنبي أو من خلال محاولة إعادة تنظيمهِ عن طريق التحديد الفضائي والتفرعات الثنائية النابعة من المتخيل، والناتجة عن حُلم اليقظة من الفضاء الأجنبي الأعلى مقابل الأدنى، والحركات المتصاعدة مقابل حركات السقوط والانهيار، والثنائيات المتناقضة وكتاباتها الأدبية، كالشمال مقابل الجنوب أو المدينة مقابل الريف..."** [2]. لذا فعملية تحديد الفضاء الجغرافي وتفرعاته داخل النص السردي تذهب بالباحث إلى التقصي الدقيق فيما يتعلق بالفضاء والنص والزمان والشخصيات المتعلقة فيه.

أما في **رواية حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي، وموت صغير لمحمد حسن علوان** فقد جاءت فيهما مدينة **بغداد** في نفس **الصورة الميثيولوجية** التي رسمتها لها **إليف شافاق، فالتأثر** واضح وجلي. حيث وردت مدينة **بغداد** في رواية **حارس العشق الإلهي** مدينة الراحة لكونها مدينة علم وأمان، فكانت **المدرسة المستنصرية** ترسل خطابات تدعو **شمس التبريزي** للتدريس فيها، مع تكفل كبير المدرسة بإقامته. ارتحل **التبريزي** إلى **بغداد** واخذ التدريس في المدرسة بعد أحسنت استقباله، إلا انهُ لم يدم طويلا كان ذلك بعد نقاش **جلال الدين الرومي مع شمس التبريزي** فذكره بالمدن الأخرى التي مكثوا فيها، فبعد إن كانت أرض علم وأمان تغيرت أحوالها وأصبحت أرض خراب ودمار يقول الرومي: **"وكان أبي يستنفد دروسه مع التلاميذ في رتابةٍ وفي غير ارتياحٍ أو التزامٍ، وبدا لا يود أن يستكمل الطريق في أروقة «المدرسة المستنصرية»، ...**

(1) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ماجدة حمود، 1995م، ص 116.

(2) الأدب العام المقارن، دانييل هنري باجو، 1995، ترجمة: غسان السيد، ص 102.

-«بغداد» أرضُ علمٍ وأمان يا والدي ....

ولم نستقرّ في «بغداد» مدّة طويلة، أصرّ أبي على الرّحيل رغم تمسّك كبير «المدرسة المستنصريّة» به، بل إنّه عرض عليه عروضًا مجزية ... ومع رحيل خيوط شمس المغربية، كانت قافلتنا ترحل عن «بغداد»، ولم يكن أبي ليأسى على فراقها كثيرًا" [1].

في حين مثلت مدينة **بغداد** الوتد الثالث للشيخ الأكبر **محيي الدين ابن عربي** فارتحل إليها، وهي من **"المدن التي تجوز أسوارها أول مره فتشعر أنها كانت تنتظر وصولك. تلقي على خطواتك الأولى عتابًا مشوبًا بالحنين وشوقًا محفوفًا بالرضا. هكذا استقبلتني بغداد و أنا واحد بين مئاتٍ حملتهم القافلة إلى هنا غير أني شعرت أنها حيتني وحدي تحيه المدن السخية للغرباء المتعبين" [2]**. وبغداد من المدن التي أحسنت استقبال **الشيخ الأكبر ابن عربي** بالرغم من المئات الذين حملتهم القافلة معه، فأصابته الدهشة من مباهج **بغداد** ومناظرها ومفاتنها الجميلة. فهي من المدن التي مر بها ومكث فيها أكثر من ثلاث سنوات، قدم في **بغداد** دروسه وعلمه حيث فتحت له مدارسها وجوامعها دون أنّ يتعرض إلى أيّ مشاكل أو مضايقات من قبل السلطة أو حتى من عامة الناس **"وبغداد دار السلام أسبغت على روحي السلام فعلًا. فلا اتصلت فيها بسلطانٍ لأتحرى شأنه، ولم أنهمك فيها بعملٍ لا يرجى عائدهُ"[3]**. ففي بغداد استوقفتهُ كلُ نخلةٍ في الرصافة، وكل عطار وبزاز وصائغ في أسواق الكرخ، وأُعجب كذلك لفصاحتهم وبلاغتهم، وبلغ ابتهاجه **ببغداد** مبلغًا، وراح يصف جمال المدينة ومبانيها قائلًا: **"في كل ركنٍ مدرسة ترحب بكل علمٍ وتقبل كل مذهب. في كل شارع بيتٌ يستوقفك لتأمل بُنيانه وزينته. في كل بستان أشجارٌ لم أراها من قبل وثمارٌ لم أطعمها قط. وفي كل شارع سقّاؤون يحملون الماء في أكواز مزينة بأجراس تدّقُ دقًا لطيفًا ويسقون ماءً باردًا كالثلج. وفي كل حي سوقٌ يباع فيه ما لا يباع في سوق آخر" [4]**. وهذا أفضل مثال أسطوري على اعتبار الصوفية مذهبًا ككل المذاهب الأخرى، له كل الحرية في ممارسة معتقداته.

---

(1) العبودي، 2018، صفحة 175.

(2) علوان، 2016، صفحة 409.

(3) علوان، 2016، صفحة 437

(4) م.ن.، ص 410.

كل شيء في **بغداد** مختلف عن غيرها من المدن، فهي مدينة عريقة تضفي أرجاؤها سياحه جديده، فالناس يتزاحمون فيها وشيوخ **بغداد** في المساجد يعلمون الناس من كل مذهب وطريقة، وهي مشاهد تشكل عناصر **الصورة الأسطورية** كاملة عن المدينة كما تخيلها السارد، وقام بتشكيلها على وفق أنماط مختلفة من الأبعاد الميثيولوجية (الاجتماعية والهندسية، والجغرافية) التي تمنح الصورة الميثيولوجية قيمتها الاجتماعية، بخاصه اذا تحركت حاسة البصر **لابن عربي** فوصفت لنا المكان واشياءهُ كما هو واقعها دون عدول أو تحوير، وتحركت حاسته القلبية حيث عَدَّ وجوده في بغداد **"من ألطاف الله الخفية، ونعمهِ السخية، لا ضيق ولا هم"** [1].

هكذا كانت **الصورة الصوفية الأسطورية** الإيجابية لمدينه **بغداد** وهي صور ممتدة داخل المتن السردي، وثمة صورة إبداعية أخرى للمكان تكشف الأثر السلبي للزمن، وتبرز دلالات الحزن والاختناق عندما يدب القلق في المدن، فتكشف الحالة النفسية للمتكلم في النص تسرد رحلته. وبعد مرور عدّة أشهر انطمست كذلك مباهج بغداد، وعاد القلق يدب في عروق **ابن عربي** ويزرع حشائشه الشائكة ويترك آثاره على جسده ونفسه. لأن الهيئة الحاكمة هي من سمحت بذلك وأعطت كامل الحقوق لكافة العلوم والفرق الدينية المختلفة في تطبيق شعائرهم، والعيش وسط أهل بغداد في سلام وأمان، مما أدى إلى انفتاح البغداديين على الثقافات الأخرى. فسلطة بغداد هنا هي من رسمت الصورة الميثيولوجية الإيجابية للصوفي. فقد اعتبرته رجلَ علمٍ ودين لابدَّ من الأخذ منهُ ومن معارفهِ والاستفادة منها حتى يفيد فيها المجتمع البغدادي.

أما بالنسبة للنظرة الاجتماعية والسياسية والدبلوماسية والدينية التي برزت **الصورة الصوفية الأسطورية** التي ابتدعتها الروائيين في الروايات موضع الدراسة، فقد عبر الرواة عن أيديولوجياتهم في إطار فني وأدبي خالص، إذ تجسدت **الصور الصوفية الأسطورية** في نقل التاريخ ضمن المتن الروائي، فأصبحوا أمام تراكمات وحمولة في ذكر الأحداث والشخصيات التي يمكن من خلالها أن نصل إلى الحقائق المقدمة من قبل النصوص السردية، فإنَّ بعضًا من الأفضية **"تتضمنها المشاهد التاريخية، والبعض الآخر اجتماعي و اقتصادي، ومنها ما هو ذو شأن أيديولوجي أو فلسفي، والآخر سياسي، ولكنها، جميعًا تعدّ ثقافية، بمعنى أنها ما نصنعهُ بأذهاننا، فهي بذلك جزء من طريقتنا في الحياة**

(1) م.ن.

.... ومجهود الأعمال البشرية في المشاهد يقع عبر الزمن، ونتيجة لذلك، فإنها تشكل طبقة فوق الأخرى دائمًا فمعاني جيل ما ستنشأ على قمة معاني أجيال سابقه. وغالبا ما تتضمن المشاهد المبنية مستويات عده لكل مستوىً منها شعور أو معنى تاريخي محدد" [1]، فعملية التثاقف هنا تساعد في عملية تشكيل العمل الأدبي الميثيولوجي بحيث يقوم الباحث أو القارئ، بجمع الأحداث ومقارنتها بالزمن المعطى ضمن الفضاء المذكور، وهذا النظام **نتنبه** له من خلال إشارة الكاتب.

فلم يقتصر رصد الأماكن التاريخية والتراثية في تشكيل **الصورة الصوفية الأسطورية** حسبُ؛ بل لما فيها من قيمة أساسية ثابتة في تشكيل البنية السردية من خلال ارتباط هذه الأمكنة بالأحداث، فالمكان الروائي بحسب يوري **لوتمان** *Juri Lotman* : **"هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من ظواهر أو حالات، أو وضائف أو أشكال متغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة، كالاتصال والمسافة"** [2]، وهو فضاء شامل وواسع تدور فيه كافة الأحداث. إن تصنيفات الأماكن تتنوع داخل النص الروائي، فالروايات موضع الدراسة تقدم لنا صورة ميثيولوجيه اجتماعية، وسياسية، وأخلاقية، ودينية، فهي تنطوي ضمنًا على **سمات المكان وربما تأخذ هذه السمات شكلًا ثنائي التضاد** ومثال ذلك، **الأرض والسماء** فهي تدل على المدنس والمقدس، والمادية والروحانية، الفناء والخلود، وإما المنغلق والمنفتح فتدل على التعصب والتسامح، الضيق والإتساع.

ففي مطلع رواية **قواعد العشق الأربعون** نلاحظ **بيت الرومي** صاحب الفضاء الواسع، هذا الفضاء الذي قتل فيه **شمس التبريزي رفيق جلال الدين الرومي** وبالرغم من ذلك بقي متسامحًا، وبقي هذا الفضاء يتسع للجميع، فالمكان هنا كان منفتحًا، فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بشخصية من كان يسكنهُ، والأمر ذاتهُ مع **الشيخ ياسين** الإنسان **المتعصّب**، حيث دارت حياتهُ في المدرسة التي يدرس فيها وبيتهِ المغلق فلم يرد ذكره في غير هذه الأماكن من الرواية. فقد كان **شمس التبريز** كثير الانتقال في الأماكن المفتوحة وهي أحبها لهُ، حتى في حديثهِ عن قواعد عشقهِ الأربعين تحدث **السماء وكانت عنده من الأمكنة المقدسة تغمرها السعادة والروحانية**، والنظر إلى الله سبحانه وتعالى، في حين **كانت الأرض مكانًا للعداوة والبغضاء والشر**.

(1) الدراسات الثقافية مدخل تطبيقي، مايكل رايان، 2022، ترجمة: د. خالد سهر محيّ ص 70.

(2) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، 1987، ترجمة: سيزا قاسم، ص 69.

وهنالك **متضادات** كثيرة في هذه الرواية عمدت إليها **شافاق** وهي نوع من تقنيات كتابة ما بعد الحداثة التي يتخللها الـ *pastiche* عن دلاله لتثبت رؤيتها السردية، كالاضطراب الزمني، ورؤيه المحبة مثلًا، والعشق الإلهي، والتسامح فوصفت **المبغى** مقابل **المسجد**، والأصل أن يكون **المبغى مكانًا للزنا** والبعد عن الله، **والمسجد مكانًا للطهارة والتقرب إلى الله** عز وجل، سعت الساردة من خلال هذه المتضادات إلى إظهار أن محبة الله قد تأتي من أماكن غير متوقعة، مثل المبغى أو المسجد، والعكس صحيح. فالمقاتل بيبرس يقضي نهاره في المسجد، لكنه يذهب إلى المبغى ليلًا. وهذا الأمر يثير الشكوك ويكشف عن تناقض شخصيته المنافقة والحقيرة في آن واحد، بينما حملت شخصية **وردة الصحراء** فتاة **المبغى** في قلبها حب الله واللين، وفي نهاية المطاف خرجت من المبغى وأصبحت تلميذة **جلال الدين الرومي**، وهنا الكاتبة **أنهت قيمة المكان**.

أما في **رواية حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي، وموت صغير لمحمد حسن علوان** فقد كانت انتقالات الأمكنة مهيمنة في رواياتهما، فالأبطال لم يعرفوا الاستقرار في كافة أحداث الرواية بالرغم من سعيهم الدؤوب للاستقرار لكن غياب التسامح وانتشار الحروب وبروز الكراهية كان سببًا في تنقلهم الدائم بحثا عن الأمان والسلام، ومن هذه الأماكن **المدارس** فيما يخص **الرومي** فهذا المكان كان ذا قيمة كبيرة عنده وأُلفةً له، وصقل شخصيته، وتراكم المعارف الشرعية والدينية عنده، على عكس شخصيتي **شمس الدين التبريزي والشيخ الأكبر ابن عربي** فقد كانت أماكن الانتقال تصقل شخصيتهما **كالتكية والحانة والخانقاه والصحاري والشوارع** وهي أماكن تنقلهم. وحين الشعور بإن الناس لا يقدرون القدرات والنور الذي منحهما إياه الله ولا يستطيعون فهمهم فيرتحلون بإرادتهم أو من غير إرادتهم، مما يشعرهُما بالاغترآب فتسقط هنا بالتالي **قيمة المكان**.

وقد أشار **باشلار** إلى الأمكنة المُعادية والألفة بقولهُ: "**إن المكان هو ذلك الفضاء الذي يعيش فيه الإنسان ليس بشكل موضعي فقط، و إنما بشكل رمزي أيضًا وذلك من خلال ما يحلم به أو يتذكره الإنسان، أي من خلال ما ينسجه من علاقات بالمكان سواء كانت علاقات حنين وألفة وتذكر و انجذاب أو علاقات نسيان و ابتعاد أو عداوة ونفور**" [1]. ويفسره هذا لنا تعلق **جلال الدين** بمدينة **بلخ** فلم يذق لذة الاستقرار ولم يطل في المدن التي تنقل فيها؛ لتعلقه الدائم وحنينه إلى مدينة

(1) تحليل النص السردي، محمد بوعزة، 2010، ص 105.

بلخ، على عكس شمس التبريزي وعلاقة النفور والعداء لمدينة **تبريز** بالرغم من مكانها المميز وتضاريسها الرائعة. ومن **الأمكنة الأسطورية (الميثيولوجية) والتراثية** التي تناولتها الروايات:

1.1 الجنّةُ والنارّ: (Heaven and Hell)

تعدُّ **الجنة** من أقدس **صور الأمكنة الدينية (الثيولوجية)** في الوجود منذ أن خلق الله سبحانه وتعالى آدم وحواء عليهما السلام، فهي المكان الذي يستقرُّ المؤمن الصالح النقي التقي فيه يوم القيامة جزاءً لأعماله الصالحة. إذ وظفت **إليف شافاق** هذين المكانين بدلالة جديدة تنسجم مع الفكر الصوفي، وهذا يتمثل عندهم بمقياس الرضا عند الله سبحانهُ وتعالى ومدى علاقتهم بهِ، أما **النار** وهي من **أقدم صور الأمكنة الثيولوجية** المستخدمة **للترهيب** منذ أن خلق الله الكون، فهي الذنوب والمعاصي ووسوسة الشياطين اذا استسلم الإنسان لهذه الأمور كلها فكأنما دخل النار، ولنأخذ شخصية **سُليمان السكران** عندما خرج من الحانة في إحدى الليالي محتسيًا الخمر، والتقاه حارسان في احد الأزقة الضيقة، فجلدوه لفعلته هذه، فردَّ سليمان على المقاتل **بَيبرس** الذي اتصفت أعماله بالقسوةِ والنفاق، ورفض دخول الجنة إذا كانت مخصصة لأمثال بيبرس، وبالتالي هو يريد أن يدخل جنه تختلف عن هذه الجنة، جنه تكون مخصصه للأنقياء وطيبي القلوب مهما كانت أعمالهم، والمقصود هنا الأعمال التي لا تضر الأخرين، يقول:

"Then go ahead and punish me," I retorted. "If God's paradise is reserved for people of your kind, I'd rather burn in hell anyhow" [1].

"هيا عاقبني"، رددتُ قائلًا، "لو كانت جنة الله مخصصة لأمثالك، لفضلتُ أن أحترق في نار جهنم".

فالجحيم عند **شافاق** هو الإحساس بالذنبِ والمُعاناة عندَّ إقتراف الذنوب، فتستخدم الجحيم صورة مكان أسطوري، وأيضًا دلاله رمزيه عندها، ولا تعبر عن مكان حقيقي، والجنة هي النعم المنزلة على الإنسان عندما يلجأ إلى الله ويتحد به إلى درجة الشعور بامتلاك أسرار الخلود، يقول **شمس التبريز:**

(1) Shafak, 2010, p. 95.

"Is there a worse hell than the torment a man suffers when he knows deep down in his conscience that he has done something wrong, awfully wrong? Ask that man. He will tell you what hell is. Is there a better paradise than the bliss that descends upon a man at those rare moments in life when the bolts of the universe fly open and he feels in possession of all the secrets of eternity and fully united with God? Ask that man. He will tell you what heaven is" [1].

"هل يوجد جحيم أسوأ من العذاب الذي يعانيه الإنسان عندما يعرف في أعماق ضميره انه اقترف ذنبًا، ذنبًا جسيمًا؟ اسأل ذلك الرجل، فإنه سيخبرك ما هي جهنم. هل توجد جنه أفضل من النعمة التي تهبط على الإنسان في تلك اللحظات النادرة من الحياة عندما تفتح فيها مزاليج الكون، ويشعر بأنه يمتلك كلَّ أسرار الخلود ويتحد مع الله إتحادًا تامًا؟ اسأل ذلك الرجل، فإنه سيخبرك ما هي الجنة".

أن صورة **الجنة والنار** في مَعناهما الحقيقي يُشكلان عبئًا على الإنسان، فهما **للترغيب والترهيب**، الأمر الذي يشكل حاجزًا بين المخلوق وخالقه، فالإنسان يعمل الحلال من اجل الجنة لا من أجل رضا الله عزَّ وجل، ويبتعد عن المعاصي والمحرمات خوفًا من النار، وهذا الأمر مرفوض لدى **شمس التبريزي** فالإحساس بالمكان مرفوض، والأحق من ذلك هو الإحساس بمن خلق المكان، تقول **كيميا**:

"Unaware of my thoughts, Shams continued. "I don't care about haram or halal. I'd rather extinguish the fire in hell and burn heaven, so that people could start loving God for no other reason than love."
"You shouldn't go around saying such things. People are mean. Not everyone would understand," I said, not realizing that I would have to think more about this warning before its full implications could sink in" [2].

"وتابع شمس كلامهُ، غير مدرك الأفكار التي تجول في رأسي، وقال: "لا يعنيني الحلال ولا الحرام. فأنا أفضل أن أطفئ نار جهنم، وأن أحرق الجنة التي يحبُّ الناس الله من أجل الحبّ الخالص".

---

(1) Shafak, 2010, p. 123.

(2) Shafak, 2010, p. 150.

فقلت: "يجب ألا تخرج على الناس وتخبرهم بهذهَ الأمور. فالناس سيئون، ولن يفهموا جميعًا ما تقوله".

أما صورة **الجنة والنار** في رواية **حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي**، فقد أضفى عليها الطابع المادي أكثر من المعنوي والرمزي، فاتخذ **العبودي** من **الجنة** دلالات مادية لأمكنة معينة كـ مدينة **تبريز، والبيت**، يقول **العبودي** : **"أما نحن - أبناء «تبريز» - فلدينا اعتقاد جارف وأصيل بأنَّ«جنّة عدن»؛ المذكورة في كتاب الله الكريم وفي تورا ته، إنما «تبريز» من أرضها وواحة من واحاتها، تحتضنها الهضبة «الأناضولية» الكبرى التي تتفرع منها الهضبة «الإير انية»، وعليها تسبح «تبريز»، بخضارها ومعاملها الجغراف ية، يحدها سهوب ووديان وجبال وقرى و آثاروأنهار وبحور،..."** [1].

ومن خلال هذه المدارات للمواقع السردية تتكثف الرؤى السردية للفضاء الثيولوجي، ليشكل عالمًا متخيلًا يرسم من خلاله الواقع روائيًا، وعن طريق هذه المدارات يمرر السارد أيديولوجياته **للحياة والكون**، فالموقع الذي يحتلهُ الراوي عبر **صورة الفضاء الثيولوجي** تمكنه من خلق خاصية جمالية يتمتع بها القارئ **المتنبه أو العارف** بخفايا الإبداع المُدرك لأسرار المتخيل. فيستمر السارد بتوظيف الصورة الميثيولوجية ويقارنها بين المعنوي والمادي والمقدس، ليحلق في فضاء قلبه؛ ويصف عالم الحب والجمال، يقول على لسان شمس: **"في شوارعِ النورداخل عينيك يا «كيميا» أطوفُ، أرا قب وأرى و أتيقن، أحاول لملمة ما تبقى من أطنان الإنس الذين تاهوا فيهما، وأكنس تُراب الزمن المُهدَر، أدور حافيًا كمجنون في الميادين الصاخبة، في عينيكِ، يا جنّة تَخفى عن كل العيون إلا عيني، بيننا يا «كيميا» أسطورةٌ فريدة، تجعل الكونَ بأسره مجرد شارعٍ صغيرنجوبه معًا"** [2].

تتميز قدرات الصوفي بقدرته على استشراف المستقبل، حيث يستطيع رؤية ماضي الآخرين ومستقبلهم، بالإضافة إلى فهم علاقاتهم مع الله سبحانه وتعالى. بالنسبة له، يبدو هذا الأمر قريبًا من الوحي. في هذا السياق، استعمال السارد الرمز **الثيولوجي (الديني)** للنار من خلال الرؤى، مما أدى

(1) العبودي، 2018، الصفحات 47-48.

(2) العبودي، 2018، ص 251.

إلى تحويل المعنى المادي للنار إلى دلالة رمزية، أراد من خلالها تسليط الضوء على ماضي صاحب الحانة المليء بالمعاصي والذنوب ، ومن ذلك قراءة شمس التبريزي يد صاحب الحانة وأخباره بماضيه الدقيق تفاصيله يقول: **"ومرر أنامله في بطن كفه، ودمدم، قال لي مولاي بعدها أنّ كف الرجل بدت كجحيم مستعر، رأى النّار وشعر بحرارتها، ورأى «إبليس» يجلس على قارعة الطريق، و أبناؤه يتقافزون حوله، كانوا عشرة صبيان، فقال مولاي للرجل آنذاك:**

- **كم ولد أنجبت من السفاح؟ عشرة؟**

بهت الرجل، شد يدهُ بسرعة من بين أصابع مولاي، وهتف:

- **وكيف لك أن تعرف؟**
- **كلهُ محفور على خارطة المصير.**
- **كذبت وإن صدق الكشف، الله لا يكشف لأمثالك"** [1].

2.1 المسجد والكنيسة: (The Mosque and the Church)

المسجد والكنيسة من **الصور الثيولوجية** والفلكلورية التي لها قدسية عند الطوائف والأديان، فالمسجد هو مكان لأداء العبادات والطهارة والمعرف لدى عامة الناس **ببيت الله**، وهو في ذات الوقت يعتبر مؤسسة دينية. ويلجأ إلى هذا المكان الإنسان لأداء الفرائض وحين تشتد الخطوب، لكن **شافاق** في رواية **قواعد العشق الأربعون** جردت هذا المكان من أوصافه **الروحية والدينية**، وربطت طهارة هذا المكان بطهارة زوارهِ، وصفاءِ نياتهم وقلوبهم، فلا يمكن أن يتصور أحد أن الله يمكن أن يكون محصورًا في فضاء معين وهو الذي يقول:

"Neither My heaven nor My earth embraces Me, but the heart of My believing servant does embrace Me" [2].

"ما وسعني أرضي ولا سمائي، ولكن وسعني قلب عبدي المؤمن".

فإن كانوا على غير ذلك يفقدُ المكان قيمتهُ، ويتحول إلى مبنى مُجتمعي آخر من اجل التسول والكسب المادي والمعنوي. يقول **جلال الدين الرومي** في الرواية:

---

(1) العبودي، 2018، صفحة 223.

(2) Shafak, 2010, p. 122.

"Everything Shams did, he did for my perfection. This is what the townspeople could never understand. Shams deliberately fanned the flames of gossip, touched raw nerves, and spoke words that sounded like blasphemy to ordinary ears, shocking and provoking people, even those who loved him. He threw my books into water, forcing me to unlearn all that I knew…. He opened our doors to a prostitute and made us share our food with her. He sent me to the tavern and encouraged me to talk to drunks. Once he made me beg across from the mosque where I used to preach, forcing me to put myself in the shoes of a leper beggar" [1].

"لقد فعل شمس كل ما فعله كي أصل إلى درجة الكمال، لكن أهالي البلدة لم يفهموا ذلك على الإطلاق. فقد تعمد شمس أن يذكي نار الثرثرة، ويستثير الأعصاب الحساسة، ويتفوه بكلمات تبدو للأذن العادية كفرًا محضًا، فتصدم الناس وتستفزهم حتى الذين أحبوه. فقد ألقى بكتبي في الماء...فقد شرع أبواب بيتنا لمومس، وجعلها تشاركنا مائدتنا، وطلب مني الذهاب إلى الحانة وشجعني على الاختلاط بالسكارى. وفي إحدى المرات، جعلني أتسول أمام المسجد عندما كنت خطيبًا، وأرغمني على أن أحل مكان متسول مجذوم".

نجد شخصية **شمس الدين التبريزي** التي اختارتها **شافاق** شخصية مرتحلة تسلك طريق **الدراويش الجوالين** من مدينة لأخرى، مقوضة للمؤسسة الأسرية، وهذا ما وجدناه في رواية أدهم العبودي **حارس العشق الإلهي**، ومحمد حسن علوان **موت صغير**، بالرغم من محاولاتهم للتعايش مع المجتمع، إلا انهم واجهوا نوعًا من عدم القبول، فهي بحسب **ميشل فوكو** إخضاع لثقافة الآخر **"إنّ لتاريخ الصيغ المختلفة التي تم بها إخضاع البشر في ثقافتنا..."** [2]، والتي رفضها **التبريزي**، **و ابن عربي**، وصنعوا لأنفسهم واقعًا ثقافيًا مختلفا عن واقع المتصوفة ورجال الدين. فتشكّل الساردة في نصها مزيجًا أسطوريًا كونيًا جامعًا للثقافات، والتي تؤمن بالانا والآخر في ذات الوقت، تقول **شافاق**:

"Shams paused briefly and waited as the master lit an oil lamp. Then he continued. "One of the rules says, you can study God through everything

---

(1) Shafak, 2010, p. 191.

(2) تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية، بر اندا مارشال، 2010، ترجمة: السيد إمام، ص 132.

and everyone in the universe, because God is not confined in a mosque, synagogue, or church. But if you are still in need of knowing where exactly His abode is, there is only one place to look for Him: in the heart of a true lover. There is no one who has lived after seeing Him, just like there is no one who has died after seeing Him. Whoever finds Him will remain with Him forever" (1).

"توقف شمس قليلًا، و انتظر حتى أشعل السيد فانوسًا، ثم واصل كلامه، "تقول إحدى القواعد إنه يمكنك أن تدرس الله من خلال كل شيء وكل شخص في هذا الكون، لأن وجود الله لا ينحصر في المسجد، أو الكنسية أو في الكنيس. لكنك إذا كنت لا تزال تريد أن تعرف أين يقع عرشه بالتحديد، يوجد مكان واحد فقط تستطيع أن تبحث فيه عنه، وهو قلب عاشق حقيقي. فلم يعش أحد بعد رؤيته، ولم يمت أحد بعد رؤيته، فمن يجده يبقى معه إلى الأبد".

بهذا الشكل أرادت **الساردة** أن تؤكد فكرة **شمس التبريزي** التي تنص على **أنّ الله موجود في كل مكان ويمكننا البحث عنهُ أينما كنا**، ولا يقتصر وجودهُ حصرًا في **المساجد** مثلًا. فقد لازم فضاء **المسجد والكنيسة** ذات الصفة حتى نهاية الرواية على انه مكان **ثيولوجي** مجرد من صفته الدينية والروحية، لتجسد الساردة من هذا **الفضاء الثيولوجي** قناعًا أو رمزًا تلتقي فيهِ كلّ الأيديولوجيات السياسية والثقافية لكل الأديان، لتصنع ذاتًا عرفانية تنطلق من الوجود لتُطمَس إلى العدم ثم تعود مرة أخرى إلى الوجود، وهي بهذا تريد أن تزيل أوهام ما بعد الحداثة المادية الغربية وعلمَنة المجتمعات، وهذا ما حدث مع **جلال الدين الرومي** عندما التقى **بشمس التبريزي**. لذا أتخذ **التبريزي** بتحريك الشخصيات المحيطة به عن طريق البحث في اللاوعي، والذي اتخذه من خلال تفسيرهِ للأحلام والرؤى والتي جعل منها وسيلة للعيش. وبهذا أصبح **شمس** بحسب **جورج طرابيشي** يمثل صورة ميثيولوجيه **"للمثقف الكوني (العرفاني)"** [2]، لتجسد فكرة الهوية العارفة وهذا ما تقوله إحدى القواعد الأربعين في الرواية:

"The whole universe is contained within a single human being—you" [3].

---

(1) Shafak, 2010, p. 44.

(2) نقد نقد العقل العربي العقل المستقيل في الإسلام، جورج طرابيشي، 2011، ص 241.

(3) Shafak, 2010, p. 77.

"يقبع الكون كله داخل كلّ إنسان- في داخلك".

فصورة الذات الأسطورية العرفانية والعارفة المعاصرة لا تتأتى إلا عبر **التهجين الثقافي**، ويعرف بحسب **جان نيدرفين بيترس** *Jan Nederveen Pieterse* على أنهُ: **"امتزاج الثقافات الآسيوية والأفريقية والأمريكية والأوربية؛ فالتهجين هو صناعة ثقافة كونية كمزيج كوني"** [1].

ونرى من زاوية أخرى أنّ **إليف شافاق** قد أعطت للمسرح قيمة روحية ودينية كبيرة أكثر من المسجد والكنيسة من خلال توظيفها **للرقصة الصوفية الأسطورية** التي أداها **شمس التبريز وجلال الدين الرومي**، فكان تأثير رقصتهما على الجمهور المحيط كبيرًا جدًا، فعم الصمت في المكان دليلًا على التركيز والاندماج الكبير من المشاهدين، تتحدث الساردة بلسان **شمس** قائلة:

"Hours before the performance, Rumi and I retreated into a quiet room to meditate. The six dervishes who were going to whirl in the evening joined us. Together we performed our ablutions and prayed. Then we donned our costumes. Earlier we had talked at great length about what the proper attire should be and had chosen simple fabric and colors of the earth. The honey-colored hat symbolized the tombstone, the long white skirt the shroud, and the black cloak the grave. Our dance projected how Sufis discard the entire Self, like shedding a piece of old skin" [2].

"قبل أن يحين موعد أداء الرقصة بعد ساعات، لجأنا أنا والرومي إلى غرفة هادئة لممارسة التأمل. ثم انضم إلينا الدراويش الستة الذين سيؤدون رقصة الدراويش هذا المساء. توضأنا وصلينا جميعًا، ثمّ ارتدينا أثواب نا. كنا قد بحثنا بالتفصيل عما يجب أن يكون طول الثوب، واخترنا نوعًا بسيطًا من القماش يمثل ألوان الأرض. إذ يمثل الطرطور العسلي اللون شاهدة القبر. في حين تمثل التنورة البيضاء الطويلة الكفن، في حين تمثل العباءة السوداء القبر. وترمز رقصتنا إلى كيف ينبذ الصوفيون النفس كلها، كما ينزعون قطعة من الجلد القديم".

---

(1) العولمة والثقافة -المزيج الكوني، نيدرفين بيترس، 2015، ترجمة: خالد كسوري، ص 147.

(2) Shafak, 2010, p. 183.

في حين ميز أغلب من في المسجد وجود **ورده الصحراء** فيه على الرغم من تغيير هيئتها، وتنكرها بلباس **رحالة عربي** مع أن ديانتها كانت مسيحية، وهي أقلية في مجتمع غالبيته إسلامي، وهذا يؤول إلى عدم مطالبتها بحقوقها بوصفها مسيحية، فهي تعيش داخل مجتمع كان من المفترض أن يمنح الآخر حق العيش بكرامة على وفق ديانته ومعتقده، وقناعاته الشخصية، وبالرغم من أن الخطيب كان **جلال الدين الرومي** دخلت المسجد وفي هذا دليل على **ضعف في تركيزهم** أثناء خطبته، وهنا أدرك **الرومي** هذه الحقيقة بعد لقائه شمس فامتنع عن **الخطابة في المسجد**، بالرغم من الشهرة الواسعة التي كان يمتلكها واحتشاد الناس حولة للاستماع إلى خطاباته، تقول **شافاق**:

"It was harder than I thought to dress up as a man. Wrapping long scarves around my breasts, I flattened my chest. Then I put on baggy trousers, a cotton vest, a long maroon robe, and a turban. Finally, I covered half my face with a scarf, hoping to resemble an Arab traveler" [1].

" كان ارتداء ثياب رجالية أصعب مما كنتُ أظن. فقد لففت أوشحة طويلة حول ... حتى يبدو... مسطحًا، ثم ارتديت سروالًا عريضًا، وصدرية قطنية، وعباءة حمراء غامقة طويلة، وعمامة. وأخيرا غطيت نصفَ وجهي بوشاح، لكي أبدو مثل رحالة عربيٍّ".

لتنتقل بهذه المخاتلة بحسب **دريدا** إلى شخصية تؤسس "**لطيف الطيف**" [2]؛ أيّ هوية تخاف من الاصطدام مع الآخر ذي الغالبية السياسية والاجتماعية التي من خلالها يتشكل **الشبحُ القومي** المرتبط **"بروح الشعب وما يربطهُ في حركة تأريخهِ، فمؤسس روح شعبٍ ما، نستطيع أن ندل عليه، لأنهُ يمتلك دائمًا وجهَ شبح، بقي على قيد الحياة، و أنهُ يطيعُ دائمًا زمانية عودتهِ، فعودة ظهورهِ مُنتظرةٌ"** [3]،أي أن مجموعة الأفكار الميثيولوجية المتطرفة والمعتقدات هي التي تبقى في حالة السكون، وهي من النماذج البدائية التي يعود تاريخ ظهورها إلى زمنٍ سالف.

في حين تنوعت دلالات **المسجد** في رواية **موت صغير**، **وحارس العشق الإلهي**، إذ كانت لهُ قيمه كبيره في أحداث الروايتين وتأثيرٌ كبير في حياة الناس. فقد شكل المسجد في رواية **حارس العشق**

---

(1) Shafak, 2010, p. 80.

(2) ينظر: أطياف ماركس، جاك دريدا، 2006، ترجمة: منذر عياشي، ص 190.

(3) التفكير السياسي في فلسفة جاك دريدا، الاستراتيجيات الأدبية للتفكيك السياسي، جاسم بديوي، 2015، ص 81.

الإلهي رمزًا **ثيولوجيًّا** دينيًا للمسلمين، لذا حرص **السارد** على إظهارهِ بهذه الصورة، وعند احتلال المغول للمدن الواحدة تلو الأخرى كانت المساجد أول مكان يسعون لتدنيسه وسحب رمزيته منه؛ لمكانته المقدسة عند المسلمين، فيوظف السارد قصة قائد المغول الذي اعتدى على فتاةً في باحة المسجد ليبرهن الكاتب أن الحروب تفقد الأماكن والأشخاص الذين يعيشون فيها السلام والطهارة، يقول العبودي: **"استباحوا شوارعنا ومعابدنا، ومساجدنا وكنائسنا، كانوا يتركون الخيول تنفلت لتتبول في ساحات دُورالعِبادة، وبلغ الأمر أنهم اعتدوا على امرأة إمام المسجد الكبير، ربما لجس نبضنا، ولكننا كنّا عجزة، أُجبرنا على الصمت الحسير، وماتت المرأة من شدة النزيف أمام أعيننا، ورأينا الإمام يبدو كمجنونٍ أطاح به الخرفُ، لف دروب المدينة من أولها لآخرها يستغيث بالسماء، مزق ملابسهُ، وبدا غادرإلى عالم التيّه، ظل يصرخ في كل أرجاء المدينة وهو سائرٌعلى قدمين حافيتين، ثغره لم يكن ينفرج إلا عن هذه العبارة :- قتلوها، قتلوها يا جبناء"** [1].

دُنّسَ المكان بفعل الحرب، ومن ثمّ يستمر **السارد** ليجعل المكان فيما بعد مدنسًا بفعل الاعتداء، فقد اعتدى راهب الدير الشاب **على الفتاه كيرا** الطاهرة الصغيرة وكأنه دنس بذلك المكان الثيولوجي (الكنيسة)، والفرق بين هذه الحادثة وحاله المسجد إن تدنيس الكنيسة لم يكن بفعل الحرب وأنما بفعل الشر الذي يقطن قلوب الناس يقول السارد: **"كانت للراهب نظرة ثورهائج وهو يكمم فمي بيده ..."** [2].

وكذلك هي الحال في رواية **موت صغيرلمحمد حسن علوان** فقد جعل المساجد والكنائس مكانًا للطهارة، ونقطة الانطلاق نحو التوبة واليقين، ثم يعود ليدنسها ويخربها بفعل الحرب والشر الذي يسكن الناس ومنها مسجد بلخ، يقول الراوي: **"وكانت فرائض الناس ترتعد في ساحة المسجد. وظل حديثهم مثل هذا في الساحات والأسواق والبيوت والمزارع والحمامات. يخفت كل ما أطال هولاكو حصار مدينةٍ ما ويزداد كلما اجتاحها و اقترب أكثر من حلب. حتى سقطت ماردين أخيرًا في يده ولم يعد بينه وبين حلب ما يحجزه عنها فدب الذعر في قلوب الناس"** [3].

---

(1) العبودي، 2018، صفحة 72.

(2) ينظر: العبودي، 2018، الصفحات 210 -213.

(3) علوان، 2016، صفحة 96.

ونرى أن الكاتب قد لجأ إلى توظيف السرد التاريخي في رواية **موت صغير**، بتقنية ما وراء القص **"من خلال التناصية الساخرة مع التاريخ والتي تمكن السارد من تقديم فهم لحضور الماضي من خلال السرد وليس من مرجعيات التاريخ، وهذا يوحي بأن الروائي في عصر ما بعد الحداثة يكون مؤرخًا وأديبًا معًا"** [1]؛ وذلك بدافع الغموض الذي تتخلله كتابات ما بعد الحداثة كون التناص قائم على أساس الغموض. وبما إن **"الرواية تعالج واقعا مدنسا أصبح الإنسان غريبا عن ذاته، ولكي يستطيع أن يعبر عن ضبابية الواقع وعبثيتهِ، نجده يلجأ إلى التقوقع خلف قصص الماضي ويتوشح بصوره الميثيولوجية، فما هو غامض وغريب لا يعبر عنه سوى شيء غامض وغريب هو الآخر"** [2].

تتنوع دلالة الأمكنة **الثيولوجية للمسجد والكنيسة** عند **محمد حسن علوان** في رواية **موت صغير**، فيأتي **المسجد** بوصفه مكانًا يحمل مجموعة من الأقنعة التي أضمرها، ذلك أن المسجد في تعبير المسلمين هو المكان المخصص للعبادة، بيد أنه يحيد عن دلالته المتعارف عليها ويحمل دلالة أخرى تأتي على شكل **"مقاومات موزعة على الفضاء وعلى الزمن"** [3]، وهذا ما أراده السارد من خلال توظيف ثيمة **المسجد**، وهو بهذا يحيلنا إلى مضمرات مقنعة تحمل صورة ثيولوجية لحلقة الدين **المفقودة أو المدنسة** آن ذاك، فيحاول السارد إن يستعيدها بقوة أكثر في عصر انزوت فيه الجوانب الروحية، على حساب الجوانب المادية بفعل الحروب والعولمة. ليس باعتباره فضاء يحيل إلى ديانة الإسلام؛ أو أنه مؤسسة دينية تؤدى فيه الصلاة؛ بل لكونه يحمل أدلجة سياسيةً ودينيةً من جهة، ويوحي بتاريخ جديد من جهة أخرى أراد **علوان** إعادة إحيائه، وهذ ما حصل حين دخل التتر مدينة دمشق ودنسوا كل مقدس يقول: **"أردت أن أقول أنى كبرت وما عدت احتمل الأذى ولقد رأيت الأشقياء يدلقون الخمر عند أبواب المساجد ويتطاولون على أضرحة الشيوخ ولان وصلوا إلى تربتكم فلا طاقة لي على دفعهم ولا قدره عندي على منعهم"** [4].

---

(1) A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Hutcheon L., 2003, p. 125.

(2) ينظر: شادية بن يحيى، الرؤيا التاريخية الإسلامية عند الطاهر وطار، مجلة ديوان العرب (مجلة إلكترونية) ، 7 آب 2010.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article24310

(3) شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، 2000، ص 23.

(4) علوان، 2016، ص 186.

وحتى الكنائس والأديرة لم تسلم من التدنيس **"والمسيحيون الذين ما زالوا بعد مرور ثلاثة عشر عامًا على الفتنه التي استبيح فيها حيهم وديرهم وكنائسهم يقودهم قسهم بانتظام كل أسبوع ليستمعوا إلى درسي"** [1]. وهذا الشيخ الأكبر **ابن عربي** الذي منعوه من الدخول إلى المسجد بفعل التسييس والعقل المشرقي؛ نتيجة لكتاب **"ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق"** وانتشاره في البلدان العربية، الذي عدّه البعض عملًا يتضمن التشبيب والغزل، مما أدى إلى رفضه، وقد استغربوا كيف لرجل يقدم الدروس في المساجد والجوامع أن يتغزل بالمرأة يقول السارد: **"خرجت إلى المسجد فإذا عصبة من الناس تسد بابه. حاولت أن ألتفت من ورائهم فإذا هم يحجزونني عن الدخول ويدفعونني بصدورهم دفعًا ولا يتكلمون. سألتهم عن سبب فعلهم هذا فلم يجب أيٌّ منهم وظلوا على وقفتهم تلك يسمحون لمن شاء أن يدخل إلى المسجد إلا أنا. فجلست على الأرض انظر إليهم وينظرون إليَّ، ثم تذكرت ابن رشد يوم قال للخليفة الموحدي في مراكش ما جرى من أمر الدهماء الذين منعوه من دخول المسجد في منفاه بأليسانة. فانتابني ذعر. أيكون هذا مصيري؟"** [2]، وهو ذات الأمر الذي غير نظرة المجتمع عن **الرومي في قواعد العشق الأربعون** حين دافع عن الفتاة التي دخلت المسجد.

لقد أكد الروائيون ضمن نطاق الروايات المدروسة على مركزية الطبقة البرجوازية، أو المجتمع الرأسمالي داخل المجتمع، باعتبارها الطبقة التي تؤثث لمفهوم الحداثة بصفة عامة، ولمفهوم الفاعل الاجتماعي بصفة خاصة فتصوير شخصية **الرومي في رواية قواعد العشق الأربعون وحارس العشق الإلهي، و أبن عربي في موت صغير** على انهم **صورة ميثيولوجية للفقيه** الذي يمثل مؤسسة **الشريعة** والتي تقابل **العقل** عند الصوفية، وهي بذلك تعد **"مجانبةً للسوسيولوجيا الكلاسيكية التي تقوم على الفكرة المزدوجة لانتصار العقل في المجتمع الحديث وللوظيفة كمعيار للخير"** [3].

أما شخصية **التبريزي** عند كل من **شافاق وادهم العبودي** فكانت تؤسس بشكل أكثر وضوحا لصورة **الفاعل الاجتماعي** الذي لا **"يخضع إلى نظام ويمارس كل أشكال الفعل التي تبدأ من**

(1) علوان، 2016، ص 431.

(2) علوان، 2016، ص 387.

(3) نقد الحداثة، ألان تورين، 1997، ترجمة: أنور مغيث، ص 450.

البحث العقلي عن المصلحة، مرورا بالمناظرات حول السياسات الاجتماعية والحريات السياسية وحتى صدام الذات بالسلطات" [1]، وهذا ما لحضناه في تلك المناظرات التي كان يقيمها **شمس التبريزي** سواء كانت مع **جلال الدين الرومي** الذي كان يمثل المؤسسة **التشريعية** أو مع الحارس **بيبرس** الذي يمثل المؤسسة **السياسية**، وكذلك الحال مع **ابن عربي** في صدام الذات مع السلطات في (موت صغير) ليكشف فساد الساسة وتدهور الحكم الإسلامي في الأندلس قائلًا: **"عندما يفسد رأس الرعية يصبح الفساد ديدنًا عامًا في البلد وعندما تكون البلد محاصرة فانه لا تعود هناك فرصة للهواء النظيف أن يدخل إلى الغرف الخانقة، وعندما تضيق الأرزاق وينعدم الأمل يسوغ الناس لأنفسهم كل عمل سيء بدعوى الاضطرار والضرورة"** [2]،أو الجماهير التي تحمل إيديولوجيا معينة سطرها المجتمع حينما حاول شمس التبريز إنقاذ الفتاة البغي أثناء دخولها المسجد، تقول **شافاق**:

"Shams of Tabriz was quiet for a moment, as if considering the questions. He displayed no temper, remaining invariably tranquil. Then he said, "But how did you notice her in the first place? You go to a mosque but pay more attention to the people around you than to God? If you were the good believers you claim to be, you would not have noticed this woman even if she were naked. Now, go back to the sermon and do a better job this time" [3].

"صمت شمس التبريزي للحظة، وكأنه يمعن التفكير في هذه الأسئلة. لم تظهر عليه أي علامة من علامات الغضب، وظل محافظًا على هدوئه، ثمّ قال: "لكن بربكم كيف لاحظتم وجودها؟ "فعلى الرغم من أنكم تؤمون المسجد، فإنكم تولون انتباهكم لمن حولكم أكثر مما تولونه لله؟ فلو كنتم مؤمنين حقا كما تدّعون، لما لاحظتم وجود هذه المرأة حتى لو كانت عارية. هيا، عودوا إلى الخطبة، واعملوا شيئا أفضل هذه المرة".

وهو ما جعل **شمس التبريزي** خارج إطار الجماعة (**المجتمع**) على الرغم من اختلاف توجهاته حاله في ذلك حال أبن عربي بطل **موت صغير**. فطهارة هذه الأمكنة الأسطورية سواء أكانت مسجدًا أو

---

(1) ألان تورين، 1997، ص 450.

(2) علوان، 2016، ص 21.

(3) Shafak, 2010, p. 86.

كنيسة مرتبطة بطهارة روادها كما أسلفنا الذكر، وهذا ما أولت إلية **شافاق** منذ البداية، وهذا ما لحضناه في رواية **موت صغير وحارس العشق الإلهي**، لذا فقدت الأمكنة المقدسة قيمتها بفعل الساسة نتيجة الحروب أو بفعل الشر الذي يقطن قلوب الناس. فالتصوف يؤمن كما تؤمن الحداثة بفكرة المؤسسة وتقسيماتها، فالمتصوفة في رفضهم لفكرة الانتماء بشكل مباشر للأمكنة المقدسة أو الأمكنة الثيولوجية، إلا أنهم يصرحون بانتمائهم لكن بطريقة غير مباشرة؛ وهذا ينطبق على قول البسطامي: **"ليس أفضل للرجل من أن يكون بلا شيء، بلا زُهد ولا علم ولا عمل؛ فأنه إن كانَّ بلا شيء كانَّ له كل شيء"** [1]، أي أن الانتماء عند المتصوفة هو الانتماء إلى التصوف بطريقة أو بأخرى؛ فالمتصوف الحق عندهم هو الذي خرج من ملذات الدنيا كالزهد، العلم، العمل ومن تكايا المؤسسة، المجتمع والسياسة. وانخرط في مؤسسة جديدة توازي مؤسسة الكنيسة والمسجد وهي مؤسسة التصوف التي تحكمها ثنائية **الطريقة والمريد**.

2- النماذج الأسطورية: (Mythological Archetypes)

إنّ كلمة **الأسطورة** أو التاريخ الأسطوري بحسب **دانييل هنري باجو**: **"هي تسميات متشابهة أو عنصر استدلالي، وسيناريو في حالة مضمرة، وهي صورة نمطية قائمة على الكلمات الأستيهامية واللغة الرمزية، وتستطيع أنّ تخدم ميثولوجيا جماعية أو فردية. وهذه الميثات تعمل على فك مستغلقات الحياة كـ الموت، الحياة، الطبيعة، الثقافة، الدين، فهي علم يعالج تصنيف المعتقدات ويحللها ويقارن ما بينها"** [2]، فالأسطورة تعدُّ من اهم المصطلحات **الفلكلورية** ضمن معجمه، تهدف إلى تفكيك المعتقدات ودراستها بغية خدمة الفرد والجماعة، وتعدُّ اهم ركيزة **للصورة الميثيولوجية**، وتحديدًا فيما يخص الإلهيات الوثوقية **الثيولوجيا**. إذ إنَّ المعيار الرئيس في التعرف على النص السردي الأسطوري هو الطبيعة القدسية للأسطورة، ولكي تنطبق على النص الصفة الأسطورية لابدَّ من أن ينتمي إلى المنظومة الدينية بعِينها، **"ومن أبرز الأساطير الرئيسية في الديانات التوحيدية أسطورة الخلق والتكوين وهي أمُّ الأساطير في كافة المنظُومات الميثيولوجية، وعصيان الإنسان الأول وسقوطهُ، وجَنّة عَدن، وتمرد الملاك إبليس وتحولهُ إلى شيطان، ويمكن اعتبار**

(1) المجموعة الصوفية الكاملة، أبو يزيد البسطامي، 2004، تحرير: قاسم محمد عباس، ص 53.

(2) ينظر: الأدب العام المقارن، دانيل هنري باجو، 1997م، ص 100 وما بعدها.

مشاهد اليوم الآخر والجنة والنار بمثابة أساطير تعليمية تهدف إلى تزويد المعتقد بصورةٍ حية نابضة"[1].

ومن الممكن أنّ تنتقل الأساطير **البدائية** التي مادتها الأديان والمعتقدات، إلى الأدب **"على أنهُ تطور يوضح الانتقال من القدسي إلى الدنيوي"** [2]، فالنص الذي يُنتَج خارج المنظومة الدينية يُعتبر نصًا ماديًا دنيويًا ينتمي إلى إحدى الأجناس الشبيهة بالأسطورة؛ كالحكاية البطولية، والحكاية الخُرافية، والقصة الشعبية، **"ومن الأساطير الثانوية التي تُروى عن مسيرة التاريخ البشري لدينا أسطورة الطوفان الكُبرى، وقصص الأنبياء، وما جرى لهم مع أقوامهم، وتدمير المُدن العاصية التي لم تستجب لرسالة الأنبياء"** [3]، ومن أبرز الذين واصلوا الجمع بين الأسطورة والأدب، على وفق التماشي مع فلسفة اليونغ (فلسفة الوعي الجمعي) لكارل يونغ فمثلًا نجد *Northrop Frye* **نورثروب فراي** الذي أعتبر أنه من **"صورة العالم التي قدمتها الأسطورة جاء الأدب، فليس بينهُ وبين الأسطورة أي فرق لا في التوعية ولا في الشكل إلا قليلا ، ومهما ربا عدد الأدباء، فإنهم يظلون ضمن الدائرة المغلقة التي أحكمتها الأسطورة"** [4].

إنّ حالات المعرفة التي تبنيها الأسطُورة باعتبارها نظامًا كونيًا غير مستقل عن التاريخ، هي تلك المحطات التاريخية في الوعي الجمعي للإنسان، التي تغذيه بالإحساس التخيلي المندس في المضمون الأسطُوري، ويؤكد فراي على أنّ هنالك **"فرقًا واحدًا بين الأسطورة والأدب، وهو الانزياح، فالأدب هو أسطورة منزاح عن الأسطورة الأولية التي هي الأساس وهي البنية، وكل صورة مركزية مع بعض الصور في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة، لا تُعدّ كونها تكرارًا، أو مطابقة كاملة أحيانًا أخرى. فلغة الأسطورة لغة استعارية، لأن الأساطير تتناول في قسم كبير منها الآلهة التي تتماهى مع ظواهر طبيعية أو اجتماعية"** [5]، والتكوين الأسطوري يقترب من صناعة التاريخ الذي تشكله تلك الفراغات الاجتماعية في مرحلة انعدمت فيها بوادر التاريخ ومعالم الكتابة، فالإنسان أسس بذلك

---

(1) الله والكون والإنسان، نظرات في تاريخ الأفكار الدينية، فراس السواح، 2022، ص 66.

(2) دانيل هنري باجو، 1997م، ص 145.

(3) فراس السواح، 2022، ص 66.

(4) نظرية الأساطير والنقد الأدبي، نورثروب فراي، 1987، ترجمة: عبود حنا، ص 17.

(5) م.ن.

عوالم خيالية وخرافية مكنته من إيجاد توازنات طبيعية تربطه بالكون وما يحيط به من مخلوقات مختلفة. فالتاريخ يمكن أن يتحول إلى الأسطورة، وبالعكس يمكن للأسطورة أن تتحول إلى التاريخ **"فجميع اللحظات المهمة في حياة المجتمع مرتبطة إرتباطًا وثيقًا بأساطيرهُ"** [1]، فالتفكير الأسطوري بإمكانه رسم معالم التاريخ المرتبط بالتفكير الجماعي الباحث دومًا عن التجارب الخيالية.

فالرواية الغربية أو العربية المعاصرة استحضرت الأسطورة وبالأخص التاريخية والصوفية منها، لما رأته فيها من الصور البدائية والمعرفية الأولى للتاريخ أو الدين، وصورة الإنسان وهو يعيد قهر وقائع الزمن، فالكتابة السردية من هذا المنحى تحاول دحض مقولات الواقع واستبدالها بتلك اللحظات المهمة من الزمن الأسطوري، **"فالروائي يحفر في كل الأفضية النائية في ذاكرة الإنسان، باحثا عن فكرة شاردة، أو عن إحساس طريف، علهُ يشعر بمعنى جديد للحياة، أو يجعل للعيش مذاقا آخر أكثر ارتباطا بعالم الإبداع الذي لا آية له"** [2]، وكأن الأسطورة باتت وسيلة لتجلي الآمال والمقاصد الإنسانية، وهي الجزء الناطق من الشعائر الدينية والبدائية الذي نماها الخيال الإنساني واستخدمتها الآداب العالمية، فالأسطورة بحسب **عشري زايد**: **"ليست مجرد إطار بسيط تأتي في أفكار الأديب جاهزة لتملأه، و إنما إذا وجدت أسطورة ما صدى خاصًا في نفسية الأديب، أو إذا وجدت بعض الومضات القائمة في اللاوعي الشاعر في بعض معطيات الأسطورة وصورتها الرمزية التي تضيؤها و تنقلها إلى الشعور، عندئذ – فقط- يتم اعتماد الأسطورة و تحقق الصلة بين الأسطورة و التجربة الإبداعية"** [3].

فالأحداث التاريخية التي تعمد إليها المخيلة الشعرية التي **يتنبه لها الكاتب**، ويتخذ من شخصياتها الأسطورية قناعًا يتخفى وراءهُ، بحيث يعمد إلى توظيف رؤياه الإبداعية والفكرية داخل هذه الشخصية التراثية، محملا إياها قُدرات متجددة على العطاء، وفي الوقتُ ذاته محافظًا على أصالة الشخصية الأسطورية العريقة، ليجمع بينهما قدرًا كبيرًا من التخيّل، والهروب من الواقع. **"فإذا كانت**

(1) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بيتور، 1982، ترجمة: فريد أنطونيوس، ص 27.

(2) الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخراط نموذجا، عبد المالك أشهبون، 2010، ص 197.

(3) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، عشري زايد، 1997، ص 222.

الأسطورة حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يكشف عن معانٍ ذات صلة بالكون والوجود والحياة" [1]، فالأسطورة هنا بلا شك تعكس نوعًا متميزًا من الفلسفة في قضايا الدين والكون فضلًا عن ذلك أنها ذات صلة وثقيه في مختلف المسائل الفلسفية والتصورات التي تقدمها في محتوى نصي ورمزي يحمل مدلولات عميقة كالجمالية في السرد الصوفي، وما يرتبط فيها من الرموز والخيال التي عبرت عنها مختلف الأساطير ذات الطابع الديني والفلسفي على حد السواء.

إنّ الأسطورة بالنسبة للأدب **"نص أولي تمهيدي، مستوحى في حالة الأساطير القديمة، من التراث الشفوي، فهي كما يقول الاختصاصيون (نص سلالي) كأنها تاريخ يدخل في الأدب"** [2]، فمن البديهي نرى الأسطورة الأدبية (السلالية / الدينية) مغرقة في العصور السحيقة للتأريخ، لنتنبه من خلال هذه النصوص المقدسة والرمزية أن هنالك تلميحًا للحياة البشرية وبعض الحقائق الدينية والاجتماعية. وهنا يأتي دور الإلقاءِ والإصغاءِ لدى السارد وله وجهان بحسب *Gérard Genette* جيرار جنيت فيقول: **"إن السرد ينساب من تلقاء ذاته، وألا شيء أكثر طبيعية من رواية قصة أو تنظيم مجموعة من الأفعال في أسطورة، وفي حكاية خرافية، أو في ملحمة، أو في رواية"** [3]، فإذا كان السرد شفويًا يقتضي مهارات التخيل والتلقي، فيركز السارد هنا على الكلام والإيماءات والحركة، وإذا كان السرد كتابيًا يلزمه هنا مهارات بصرية وذهنية؛ لأن المتلقي يتلقى النص عن طريق فعل القراءة لا الإصغاء، فوعي **التنبه** هنا يكمن عند الطرفين لإيصال **الصورة الأسطورية الصوفية** عند المتلقي، وإدراكها.

وهنا تكمن خطورة توظيف الأسطورة؛ إذ لا تقبل تلك التحولات والتغيرات على مستوى المضمون الفكري أو البنية، فالرؤية الأسطورية تتمتع بالحساسية التي جعلت من مستوى التوظيف الجمالي أنّ يخضع إلى ضوابط ومعايير تحمي العمل السردي من الرجرجة الفكرية أو التفكيك؛ إذ إلتمسنا هذه المسألة بشكل واضح في معالم الروايات المحددة للدراسة، إذ غلب فيها الجانب الإيديولوجي على الجانب الفني في هذه الأعمال الروائية، فقد تطرق *P. Recoeur* **بول ريكور** إلى مسألة الإفراط في

---

(1) الأسطورة و المعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، فراس السواح، 2001، ص 14.

(2) دانييل هنري باجو، 1997، ص 147.

(3) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت، 1989، ترجمة: ناجي مصطفى، ص 71.

الإيديولوجية الذي يحول الأسطورة إلى وسيلة تبريرية سلبية في الدفاع عن الراهن، وكذلك الإفراط في اليوتوبيا الذي يحول الأسطورة إلى وعي زائف يتَستر بهِ. فقد أكد **بول ريكور** على ضرورة وجود هذين النوعين من التأويلية في مجال التوظيف: **الأولى تأويلية الشك، والثانية تأويلية الإثبات**، فالأولى مهمتها الكشف عن قناع الأسطورة لكونها خطابًا تمويهيًا، وتتولى الثانية مهمة البحث عن المعاني والمواصفات وكل التشكيلات المعرفية المختبئةِ في الأسطورةِ، ومن خلال الزاوية هذه تصبح مسألة الشكل غير بريئة في تمرير الصورة الإيديولوجية الذي تؤسسها الكتابة الروائية بطرق وأساليب تتفاوت تصريحًا وتلميحًا، فإن الأدب هنا **"ينطوي على نظرة تركيبية لا تخلو من التناقضات؛ لأنها تضم مجموعة من الخطابات التي تنتجها كل فترة تاريخية يستضيء بها المتلقي أمام الأسئلة المتناسلة التي تفرزها الصراعات والتحولات"** [1].

فبين الزمن التاريخي، والزمن الأسطوري تتجلى لعبة الانزياح التي تعيد تشكيل الزمن الدائري على وفق مدارات **أنثروبولوجية** [2] تصور طرق التفكير البشري في صناعة المفهوم المعرفي للكون والحياة، وعن طريق هذه الفضاءآت التخيليّة ترتسم ملامِح الهوية المشخصة بوساطة المحكي، فتنتقل الصورة الميثيولوجية من المجال الغيبي إلى مجال التحقيق الوجودي للكيان الإنساني، الذي تمثلهُ أخيلة الذاكرة الجماعية، والوعي الجماعي. لنستنتج من هذه المقولة انهُ يمكننا أن نمارس لعبة تفكيك الدوال النصية، للنص الروائي بغية استحضار المفاهيم والأفكار التي أنشأها السرد التخيلي، فترشدنا الكتابة النصية إلى عوالم الحديث العجائبي والأسطوري، فهي عوالم غريبة وفضاءات ارتكز الروائي فيها على **لُعبة المغامرة** لأجل تمثيل جوهر الأحداث في الواقع.

فالحضور الثقافي المتباين في عينة الدراسة **كالتصوف، العبادة، الطاعة، العشق، الكرامة، الرحلة، الرهاب، التسامح، ...الخ.** تمثل **تصويرًا أسطوريًا** لمراحل الوعي المعرفي التي لابد للإنسان من قطعها، ولهذا جاء العمل الروائي مكثفا من حيث التلوين الأسلوبي المطعم بحالات الوجد الصوفي، والتراكيب الإشارية ذات المنحى الشعبي والملحمي، فكل هذه السياقات السردية والهجينة أيضًا عكست أزمة الإنسان المعاصر والصراع مع التاريخ المهزوم الذي أطرته لغة السرد ضمن أجواء

(1) الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، بول ريكور 1999، ص 20 وما بعدها.

(2) الأنثروبولوجيا : هي دراسة الإنسان ككل، بما في ذلك تطوره الفيزيائي، سلوكه، ثقافته، ومجتمعه ، وتنوع الثقافات البشرية عبر التاريخ والزمان.

أسطورية، "تتعرى داخل المحكي الروائي، وهذا يدعو لاستحضار دلائل المتخيل الأسطوري في أبعاده الشعبية وفي اعتقادنا المتواضع أن امتزاج وتداخل مستويات التخييل **كالأساطير، والحكايات الشعبية، والتراث الخرافي الاعتقادات الشعبية**، ربما يخلق رؤية خاصة قد تتجاوز المتن الروائي وفق نظرة شمولية تدور لعبتها خارج المكان، أي **"أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه"** [1]. ضمن الفضاء الثقافي والمعرفي الذي يقرأ الواقع والسلطة بأدوات أسطورية وترميزية.

ويحاول الروائي صياغة أيديولوجياته على وفق رؤية أسطورية عجائبية استثمرها من خلاله الموروث الشعبي في أبعادهِ التُراثية والخُرافية فجمع بذلك بين الدلالات الشعبية والثقافية وحفز مناخ الفلكلورية والعجائبية، وهذا من خلال بؤرة الصراع المتواصل بين الشخصيات الرئيسة وبين طبيعة الفضاء الذي حولهم، فالرواية هنا تسعى إلى ضبط كل التراكمات المعرفية، **من فلسفات، وعقائد، وذهنيات، خرافية، وتصوف**، وجعلها مادة ميثيولوجية تتشكل بموجبها كل مراحل الوعي الإنساني. فالتحول في الأجواء الخرافية والترمزات إلى مدارات وأدوات تكشف عن الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعايشهُ السارد، لذلك لم يوظف الأسطورة بنيةً حكائيه مغلقة في النص الروائي، بل وظف الإحالات الترميزية والتخيلية ذات الأبعاد الشعبية مشفوعة بالأجواء العجائبية التي مصدرها الخوارق، والأهوال الملحمية.

وبمعنى آخر أن التصورات الإستراتيجية التي بناها هذا المتخيل جعلت من هؤلاء الأبطال في الروايات ذات العلاقة نموذجًا ملحميًا كونهُ الوعي الجمعي عن طريق سلسلة الأحداث التي مرت بهذا البطل، والذي انتشله السارد من حالات الوجود الشعبي إلى حالات الوجود الخرافي، بغية تصعيد الحس الدرامي لدى القارئ وجعله يساير ويتتابع تطورت هذا البطل، وهنا تكمن عملية التنبه والوعي الثقافي لدى المتلقي. وسوف نناقش آليات هذه العملية في الفصل الثاني/ التنبه النصي. فالسارد في خلقه لهذا الفضاء الميثيولوجي لم يكن اعتباطيًا بل كان يريد قراءة الواقع قراءة جذرية مؤسسة على فكرة صناعة الوعي الجمعي الذي أنتجته الطبقة الشعبية في تشكيل الذهنية الجماعية، فنراه **"يعيد للعلاقات صفاءها. إنه يأتي لكي يصلح بين الناس ويرضيهم ويبعث الأمل في القلوب، ويفضح**

(1) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، 1982، ترجمة: انطونيوس فريد، ص 64.

الفساد..." [1]، فتحولات البطل داخل المتن الروائي من الواقعي، إلى الصوفي، ثم الأسطوري، يدخل عالم النص في هشاشة فنية قللت من قدرة البطل في التعامل مع الأحداث، فلم تعد الأسطورة بذلك عنصرًا حيويًا داخل نسيج الخط السردي؛ لأن الفضاء الأسطوري هنا **"ليس تقنية أو إطارا للفعل الروائي بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية"** [2].

ويمكننا القول في شأن المتن السردي هذا، إنه القيمة **الأسطورية** المستحضرة في هذا الفضاء التخيّلي ذي المنحى الأسطوري والعجائبي، إذ تندمج فيه قصص التراث الإسلامي مع فتنة الراهن، واشتغال الروائي على **الوتد** التاريخي كما هو في **قواعد العشق الأربعون لأليف شافاق، وحارس العشق الإلهي لأدهم العبودي، وموت صغير لمحمد حسن علوان** واستحضار قصصه وإشكالياته المتعددة، ولا سيما في إثارة **المُشكل الديني** الذي عانت منه المجتمعات العربية بشكل عام وتحديدًا المتصوفة، فكان الحوار مع التاريخ اشتغالًا حساسًا يحاول أن يحتوي واقعًا معقدًا متشابكًا من خلال موروث الوعي الجمعي العربي. ومن دون أن ننسى المنظور السردي الذي حدد دور البطل ليخلف مكانهُ الراوي العَليم، كما هو الحال في التراث الشعبي الحكائي، وهذا أمرٌ طبيعي في هكذا موقف، فيخلص رموز الأسطورة من الثقل العجائبي واللاواقع **"ليضع القارئ في أجواء أسطورية وخرافية ويشركه معه أثناء عملية تجلي الواقع الذي كان البطل يحاول إماطة اللثام عليه"** [3]. فهكذا هي الهواجس الأسطورية تطبع ذهنية الشعب (**يتنبه لها الشعب**) بطبائع ثقافية تستمر عبر الأجيال فتغدو تراثًا، وآلية من آليات الفهم التاريخي والتأويل في حياة الإنسان ووجوده. بغية تكوين علاقات اجتماعية قادرة على رسم تصُورات أسطورية وسوسيوثقافية، بارزة من **"داخل التناقض القائم بين مجموع كلي ثابت وتاريخ متغير"** [4].

وعلى حدّ تعبير *Lukacs* **لوكاتش** على هذا الدرب استطاع كتاب الرواية الحديثة، بدءً من **مارسيل بروست** *Marcel Proust* **1871_1922**، *Balzac* وبلزاك، *Leo Tolstoy* **وليو تولستوي وخوسيه ساراماغو** *José Saramago*، **Marquis de Sade وماركيز دوساد، وماريو فارغاس لوسا**

(1) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، 2008، ص 134.

(2) شعرية الفضاء ،المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، 2000، ص 59.

(3) التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، بلحيا الطاهر، 2000، ص 94.

(4) الأسطورة والرواية، ميشال زيرفا، 1986، ترجمة: صبحي حديدي، ص 23.

Mario Vargas Llosa، **وجيمس جويس** *James Joyce* أن يجعلوا من الكتابة الروائية لحظة تاريخية، ومرآة تسير في الشوارع على حد قول **ستندال Standall**: **"والمهم في هذا الشأن هو معرفة حدود ومساحات المعرفة الجمالية التي تمكن السرد من احتضان التاريخ والمواقف التراثية، وليس غريبا أن يجد السرد العربي ضالته في زمن أقل ما يقال عنه أنه زمن فقد فيه الإنسان العربي الكثير من القيم التاريخية والتراثية، فتكاثفت قوى الاستعمار الغربي والأنظمة الاجتماعية المنغلقة على الصعيدين المادي والمعنوي في خنق الحساسية في كياننا الحضاري"** [1]. وقد شاعت في الميثولوجيا اليونانية شخصيه **بيغماليون** *Pygmalion* وهو فنان تمثيلي صنع تمثالًا ثم أغرم به، وأصبحت الصورة ترمز في الآداب العالمية إلى من يهيم بما يبدع، وتسعت إلى معنى التأثير في الغير *Pygmalion effect*. وأول من استعمل الأسطورة الشاعر الروماني **أوفيد** في قصيدته **المسخ**، ومن الأدباء العرب **توفيق الحكيم** في مسرحيته *Pygmalion*. ومن أوضح تعاريف الأسطورة وأكثرها حضورًا في التناول الغربي الحديث تعريف الفيلسوف الفرنسي **كَلبرت ديران** *Gilbert Durand* الذي ينص على أن **"الأسطورة هي نظام دينامي، يتأسس تحت ضغط مخطط، كـ الحكاية. والأسطورة هي بُعدٌ للرسم التخطيطي للعقلانية؛ لأنها تستخدم الخطاب الذي تصبح فيه الرموزكلمات والنماذج العليا أفكار. ومن ثم تشرح الأسطورة مخططًا أو مجموعة مخططات. وكما يرقي النموذج الأعلى الفكرة، ويلد الرمزُ الاسم، عندها يمكن القول إن الأسطورة ترقي العقيدة الدينية، والنظام الفلسفي، والحكاية التاريخية والأسطورية"** [2].

ويعد استعمال **الصور الصوفية الأسطورية** بمثابة أداة قوية لنقل المفاهيم الروحية العميقة، وأهميتها في عالم الأدب الصوفي. إذ تحمل هذه الصور المستمدة غالبًا من **الفولكلور والأساطير القديمة** معاني رمزية تتجاوز تفسيراتها الحرفية، وفهم أهمية هذه الصور الميثيولوجية أمرٌ ضروري لكشف أعماق المعنى في الروايات الصوفية؛ إذ تعمل هذه الصورة جسرًا بين العالمين المادي والميتافيزيقي، مما يتيح للقراء **التنبه** لاستكشاف التجارب الصوفية من خلال الروايات المفعمة في الخيال والرمزية. [3] ومن خلال تطبيق هذه النماذج البدائية والرموز العالمية، تقدم الروايات

---

(1) معنى المأساة في الرواية العربية، غالي شكري، 1980، ص 282.

(2) Gilbert Durand, Anthropological structures of the imagination: Introduction to general arche typology, 1963, p. 54.

(3) *look our others; https://www.haverford.edu/visual-studies-minor/courses/course-catalog*

الصوفية للقراء لمحة عن الحقائق الروحية العميقة التي تتجاوز الفهم العقلاني. وفضلًا عن ذلك **"تتجسد هذه الصور الأسطورية غالبًا إلى رموز أو استعارات لأسئلة وجودية أعمق حول الطبيعة البشرية، والروحانية، والسعي وراء الحب الإلهي"** [1]. فالرواية الصوفية بنسيجها الغني بالموضوعات والرموز الصوفية، تقدم رحلة آسرة إلى عالم الرمزية الروحية. وفي جوهرها تكمن **الصورة الأسطورية**، وهي أداة فعالة يستخدمها الكتاب الصوفيون لنقل الحقائق العميقة في شكل سردي ساحر. وغالبًا ما تكون هذه الرموز مشبعة بمعاني متعددة، وتدعو إلى التأمل والتأمل الذاتي. فضلًا عن أن العناصر الأسطورية في الروايات الصوفية هي بمثابة مداخل إلى عوالم متعالية تتجاوز الإدراك العادي. ففي عالم الأدب الصوفي تحتل الأساطير مكانًا مهمًا في تشكيل العناصر السردية والموضوعية للرواية. **"إن التفاعل بين الصورة الأسطورية والأسطورة في الروايات الصوفية هو بمثابة أداة رئيسة يتم من خلالها نقل الرؤى الروحية العميقة إلى القراء. وتعمل الأسطورة كلغة رمزية؛ مما يسمح للمؤلفين باستكشاف الأفكار الفلسفية المعقدة والتجارب الغامضة التي تتجاوز الفهم التقليدي"** [2] ، [3].

ويفيد الروائيون من النماذج الأولية العالمية التي يتردد صداها لدى القراء على مستوى عميق من خلال دمج العناصر الأسطورية في رواياتهم، فالأساطير تمكن المؤلفين من نقل التعاليم الباطنية بطريقة يسهل الوصول إليها ويمكن التواصل معها. من خلال رواية القصص المجازية التي ينجذب القراء إلى عالم حيث يمكنهم التنبه والتفكير في الأسئلة الوجودية والشروع في رحلة داخلية لاكتشاف الذات. وبذلك يصبح فك رموز هذه الأساطير أمرًا بالغ الأهمية لكشف المعاني الخفية داخل الروايات الصوفية. ويشتهر الأدب الصوفي باستعماله الغني والمعقد للرمزية، والتي تكون بمثابة وسيلة لنقل الحقائق الروحية العميقة، إذ تلعب الأساطير دورًا حيويًا ضمن هذا التقليد في توجيه الباحثين في طريقهم إلى التنوير. لتصبح بذلك **الصورة الميثيولوجية** بوابة لفهم أبعاد الواقع الخفية واكتشاف الذات الحقيقية. فيلاحظ الباحث أن هنالك مستويين في توظيف الأسطورة في الروايات موضع

(1) https://hispanicstudiesreview.cofc.edu/article/39811-the-tongue-and-the-bee-ana-rossetti-clara-janes-and-the-embodied-discourse-of-mystical-sexuality

(2) *https://carljung.ru/Library/CampMoye.htm*

(3) *https://press.princeton.edu/series/mythos-the-princetonbollingen-series-in-world-mythology*

الدراسة، **أولهما رصد الأسطورة من خلال تشكيلها في الوعي الجمعي** من جديد، وذلك من خلال الكشف عن مدى تأثيرها في الحاضر الذي يبدو مشدودًا، وبقوة إلى الماضي السحيق الذي ينظر إليه أهل التصوف بنظرة تقديس. أما **الثاني** فهو **التوظيف العضوي للأسطورة**؛ إذ يقوم النص الروائي على الأسطورة، وتتماهى أحداث الأسطورة بأحداث الرواية. ولا بد من وجود دواع تسوغ استدعاء النص التراثي، وتشكل السبب في استدعائه.

1.2 أسطورة قابيل وهابيل: (The legend of Cain and Abel)

تبنت **الكاتبة إليف شافاق في رواية قواعد العشق الأربعون** رؤية تمجيد الحياة البدائية، وتدين بالمقابل الحضارة المعاصرة، وتعري الأساس الذي بنيت عليها، وهو حب المال، وتدمير الطبيعة، وتظهر هذه الرؤية بشكل واضح في الرواية التي أدانت من خلالها الحضارة المعاصرة لاعتدائها على الإنسان. وقد عبرت الكاتبة عن فكرتها فنيًا من خلال توظيفها لأسطورة **قابيل وهابيل**، وتوظيفها إياها توظيفًا عضويًا، أدت إلى تماهي النص الديني بأحداث الرواية. والجدير بالذكر هنا أن الساردة لم توظف أسطورة **قابيل وهابيل** كما وردت في التوراة أو الأنجيل أو القرآن الكريم، بل وظفت **العمق الشعبي للقصة الدينية**، وإنَّ الدواعي التي كانت وراء توظيف أسطورة **قابيل وهابيل** وتوظيفها في رواية **قواعد العشق الأربعون** تتحدد في مجملها بالتشابه بين ما يحدث في الحاضر، وما حدث في الماضي. وقد أدى هذا التشابه إلى تداخل العالمين الأسطوري والواقعي، وتوحدهما في عالم واحد امحت فيه الفواصل بين الأسطورة والواقع. تتحدث شافاق بلسان القاتل:

"When you kill someone, something from that person passes to you—a sigh, a smell or a gesture. I call it "the curse of the victim." It clings to your body and seeps into your skin, going all the way into your heart, and thus continues to live within you. People who see me on the street have no way of knowing this, but I carry with me the traces of all the men I have killed. I wear them around my neck like invisible necklaces, feeling their presence against my flesh, tight and heavy. Uncomfortable though it feels, I have gotten used to living with this burden and have accepted it as part of my job. Ever since Cain slew Abel, in every murderer breathes the man he

murdered, that much I know. It doesn't disturb me. Not anymore. But then why was I shaken so badly after that last incident?" (1).

"عندما تقتل أحدًا، فإن شيئًا منه ينتقل إليك – تهيدة، أو رائحة، أو إيماءة. و أنا أدعوها "لعنه الضحية". تلتصق بجسمك وتتغلغل في جلدك، وتسري مباشره إلى قلبك، وتظل تنغل في داخلك. ولا يملك أحد ممن ير اني في الشارع وسيلة معرفة ذلك، لكني أحمل معي آثار جميع الرجال الذين قتلتهم. أعلقهم حول رقبتي مثل قلائد خفية، أحسُ بوجودهم فوق لحمي، بإحكام وبثقل. ومع إنني لا أشعر بالراحة، فقد اعتدت العيش مع هذا العبء، وقبلته جزءًا من عملي. ومنذ أن قتل(قايين) قابيل هابيل، ففي كل قاتل يتنفس الرجل قتله، هذا ما اعرفه، وهو أمر لا يزعجني. لم يعد يزعجني. لكن، لماذا اعترتني تلك الرجفة القوية بعد تلك الحادثة السريعة؟"

إن طريقة الرواية في تصوير شخصية **قابيل بن آدم** تقوم على الإفادة من الصفة الرئيسة في شخصية قابيل الأسطورية، وهي ارتكابه جريمة قتل الأخ، فشخصية **قابيل** في الأسطورة تقابلها شخصية **القاتل** في الرواية، فضلًا عن الأبعاد الأخرى التي لا بد منها في تصوير الشخصية **الواقعية** التي تميز الرواية من الأسطورة. إذ إن الساردة في رواية **قواعد العشق الأربعون** قامت بإسقاط الماضي على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، بتقنية ما وراء القص التاريخي وكذلك الواقع في ضوء الأسطورة، **فقابيل/الأسطورة** يحل في أحفاده، ويتمثل في ذات كل **إنسان يقتل أخاه في الإنسانية**، وما حدث في الماضي البعيد يحدث الآن، وحادثة قتل قابيل لأخيه تتكرر الآن في ظل كل حضارة حديثة امتهن أفرادها القتل وسفك الدماء.

فقابيل الذي اعتاد على شرب الدم مُثل هذه المرة **بجنكيزخان**، القائد المغولي الذي أفسد البلاد والعباد، في إعلانه الحرب **على الإسلام**، فهزم القوات **السلجوقية في كوسيداغ**، وعاثوا في كل بقعة وطؤوها خرابًا ودمارًا ونشروا الموت فيها، تقول شافاق:

"Wars might be present since time immemorial, at least since Cain killed his brother Abel, but the Mongol army is like nothing we have seen before. Specialized in more ways than one, they use a vast array of weapons, each designed for a specific purpose. Every Mongol soldier is heavily armored,

(1) Shafak, 2010, p. 20.

with a mace, an ax, a saber, and a spear. On top of that, they have arrows that can penetrate armor, set whole villages ablaze, poison their victims, or pierce the hardest bones in the human body" [1].

"ربما كانت الحروب تُشن منذ أزمان سحيقة، على الأقل منذ أن قتل (قايين) قابيل شقيقهُ هابيل، لكن الجيش المغولي كان شيئًا لم يرله التاريخ مثيلًا. فقد كانوا يجيدون استعمال أكثر من نوع من أنواع الأسلحة صُمم كل منها لغرض معين إذ إن جميع الجنود المغول مدججون بالسلاح: قضيب، فأس، سيف، رمح، ومزودون بسهام يمكنها اختراق درع، ويمكنهم إحراق قرى بكاملها، وتسميم ضحاياهم، أو ثقب أصلب العظام في جسم الإنسان".

فقد وظفت **شافاق** التراث الشعبي في **قواعد العشق الأربعون** توظيفًا واقعيًا ومؤدلجًا في آن واحد، وصورته **بصورة أسطورية** أدانت من خلاله الحاضر الذي تمثله حضارة ما بعد الحداثة التي شوهت الروح وحطمت الطبيعة، وجعلت الإنسان عدوًا لأخيه الإنسان، ودعت بالمقابل إلى العودة إلى البدائية. وقد شبه **آلان تورين** واقع الحداثة اليوم بما كان سائدًا في المجتمعات القديمة فالعقلانية مرتبطة باللاهوت أما الذاتية فمرتبطة بالتصوف، وقد ارتبطت **"الفردية البرجوازية بقوانين الرأسمالية مما أدى لصعود النزعة التاريخية والنزعة العلمية التي انطفأت بنور الحداثة"** [2]، ويرى تورين في سياق حديثه عن فلسفة الأنوار **"أنها لا يمكن أن تتجسد في الواقع بشكل كبيروجذري بقدرما قد يعبرعن فكرأسطوري -نظري- منتقدًا كذلك حقوق الإنسان وربطها بالمستهلك والنزعة الدينية التي يعتبرها رجعية"** [3]. وهو الأمر الذي دفع **بشافاق** إلى انتقاد **جلال الدين الرومي وشمس التبريزي** انتقادًا لاذعًا ونعتت الأخير **بالزنديق**، فقد جعلا من المسلمين ليس أكثر من قطيع للأغنام، وديعين وخجولين بحثهم على أن يكونوا مستسلمين، لا في حثهم على القتال ورد حقوقهم المستلبة، تقول **شافاق**:

"This is why people like Rumi get on my nerves. I don't care how highly everyone thinks of him. For me he is a coward who spreads nothing but

---

(1) Shafak, 2010, p. 126.

(2) ينظر: نقد الحداثة ألان تورين، 1997، ص 67 وما بعدها.

(3) ينظر: نقد الحداثة ألان تورين، 1997، ص 81 وما بعدها.

cowardice. He might have been a good scholar in the past, but nowadays he is clearly under the influence of that heretic Shams. At a time when the enemies of Islam are looming large, what does Rumi preach? Peace! Passivity! Submission!" [1].

" (لهذا السبب يثير حفيظتي أشخاص مثل الرومي)، ولا يهمني إلى أي مدى يحترمه الناس ويبجلونه. فهو في رأيي جبان لا ينشر سوى الجبن. ربما كان عالم دين جيدًا في الماضي، لكنه أصبح الآن يرزح تحت تأثير شمس، ذلك الزنديق. ففي حين يظهر أعداء الإسلام، ماذا يعظ الرومي؟ انه يدعو إلى السلام! (السلبية!) والاستسلام والخنوع!".

وأشارت الراوية أيضًا إلى أن **السلطان ولد** أبلغه **علاء الدين** أنه وفقًا لبعض الأشخاص، أرسل القتلة **شمسًا** إلى قونية. فقد كان **الحشاشون** معروفين باسم الإسماعيليين النزاريين في العصور الوسطى كما أسلفنا عنها الذكر، وهي طائفة إسلامية تأسست في أواخر القرن الحادي عشر. وقد تشكلت الطائفة من ثغرة في الإسماعيلية التي تعدُّ طائفة من (الإسلام). وكان الحشاشون يقاتلون المسلمين والمسيحيين والآخرين للحصول على السلطة والسيطرة، لتوظف فيهم **قابيل ابن حضرة آدم (عليه السلام) في قتل أخيه هابيل.**

أما **صورة الأسطورة** في رواية **أدهم العبودي حارس العشق الإلهي**، فجاء التأثر فيها واضحًا وجليًا، إلا أنَّ لغة الانزياح طغت عليها اللغة العادية، فسياق التساؤلات المنزاحة هي إحدى أهم الركائز الأساسية للخطاب الصوفي الروائي. **فجلال الدين الرومي** حين يصف حال مدينة **قونية** التي فعل بها الدمار والقتل ما فعل، فلون الموت ولون الرماد غطى المدينة ولم تعد فيها حياة، وهنا وظف **العبودي** أسطورة **قابيل وهابيل**، فقد عبر العبودي عن هذه الحالة بلسان الرومي بقوله: **"من نحن؟ هل نحن أبناء «آدم»؟ أبناء «قابيل» أم «هابيل»؟ ماذا لو أنّنا أبناء «إبليس» غير الشرعيين؟ ماذا لو أنّنا بالفعل- مجرد كائنات ترعى داخل حلمٍ كبير، ثم فجأة يستيقظ –العقل**

(1) Shafak, 2010, p. 126.

الأكبر، فنجد أنّنا شظايا غائبة في أديم الفراغ والعدم! لعل الله فكرة في نهاية المقام، فالله لا يُمكن تفسيره، فقط يمكن الشعوربه، ومع أنه لا يمكن تفسيره، الإيمان به يفسركل شيء" [1].

فالصورة الميثيولوجية وغيرها من المصطلحات الصوفية الأخرى التي تعطي تمييزًا وانفرادًا للصوفي من غيره، فهو يوقن انه مختلف عن بقية البشر وأن الله أمدّهُ بقدرات لا يمتلكها غيره، **فالرومي** هنا يعتقد أنه يختلف عن إخوانه فهو يشاهد ما لا يشاهدون ويعلم ما لا يعلمون.

2.2 أسطورة هاروت وماروت: (The legend of Harut and Marut)

إنَّ القرابة بين الحياة الاجتماعية والأساطير لا تعني أن الحياة الاجتماعية قائمة كالأساطير، ولكنها تتشابه معها في السمات التكوينية، فلكل منها طبيعة تميزها من الأخرى، "**وللأساطير والمعتقدات المتعلقة بالسحروالتعاويذ جذوركنعانية اختلطت بها الأسطورة بالدين، وشكلت أحد أهم ملامح الحياة الاجتماعية قبل آلاف السنين**" [2].

وقد أشارت **إليف شافاق** في رو اية **قواعد العشق الأربعون** إلى قصة **الراعي** ومثال **موسى** (عليه السلام)، وكذلك إلى الملاكين **هاروت وماروت** (المذكورين في القرآن)، الملائكة الحاضرين في حكم سليمان (عليه السلام). وقد أشارت **الراوية** إلى مدينة **قونية** إلى **شمس التبريزي** والملاكين **هاروت وماروت** إلى **برج بابل** لوجود ثقافات مختلفة. وهو مستوى سيكولوجي يقصد به "**الطاقة الروحية الشبيهة بالسحر التي يولدها التراث في المنتمين إليه، حيث يجري احتكاره من قبل نخبة أو جماعة أو فئة من المنتفعين، قصد استغلاله في ميدان التوجيه السياسي والتعبئة الإيديولوجية**" [3]، ويرجع هذا إلى ما يحويه التراث من مفاهيم وتصورات وأفكار وأساطير وعادات وتقاليد، وكلها تملك سلطة قوية على مخيال الأفراد والجماعات التي تعجز عن مقاومة تأثيره عليها. ويطرح هذا المستوى مشكلة الاستغلال الإيديولوجي لهذا المكون الرمزي الذي تختزنه الذاكرة الجمعية للتراث من قبل التيارات الإيديولوجية والسياسية والاجتماعية. غير أن علماء **الثيولوجيا والفلكلور** الأوربيين

---

(1) العبودي، 2018، ص 281.

(2) المعتقدات الشعبية في التراث العربي، حسن الباشا، ومحمد السهلي، 1980، ص 161.

(3) في معنى التراث (مستويات الفهم) ، عبد المجيد بوقربة، 10 أيلول/ 2017، مجلة أنفاس نت (ثقافية فكرية).

يعتبرون أن التراث يحمل مفهومًا مماثلًا لمفهوم الثقافة، ولهذا يُعرفهُ إدوارد شيلز ***Edward Shils*** **"بأنه مصطلح يمكن أن يعني أشياء كثيرة، ففي أبسط معانيه يعني التراث مجرد النقل، فهو الشيء الذي ينقل من جيل إلى الجيل الذي يليه، أو من الماضي إلى الحاضر، دون أن ينص تعريفهُ هذا على تحديد الشيء المتوارث إن كان عنصرًا ماديًا أو تكوينًا ثقافيًا، كما لا ينص على العمر الزمني لعملية النقل أو التوارث ولا كيفية هذا الانتقال إن كانت كتابة أو مشافهة"** [1]. فالتراث الأسطوري صنيعةُ الإنسان، وحصيلة إبداعه الفردي والجماعي المستمر، وهذا الإبداع يتميز بالتغيير لا بالثبات؛ لأنه يسير مع الإنسان عبر الزمان. تقول الساردة:

"Now Shams of Tabriz turned toward the door, and I felt down to my bones that he was gazing at me again. More than that. It was as if he were looking through and into me, studying the pits and peaks of my soul, inspecting secrets that were hidden even from me. Perhaps he was involved with black magic or had been trained by Harut and Marut, the two angels of Babylon that the Qur'an warned us against. Or else he possessed supernatural talents that helped him to see through doors and walls. Either way he scared me" [2].

"استدار شمس التبريزي نحو الباب، وخالجني إحساس عميق بأنه عاد يحدق بي (حتى عظامي شعرت به). بدى كأن (وكأنّ) نظراته تخترق الباب وهو ينظر إليّ، يدقق في تجاويف روحي وقممها، يفتّش عن الأسرار التي خفيت حتى عني. لعله يمارس السحر الأسود أو أنه تدرب على أيدي هاروت وماروت، الملاكان البابليان اللذان حذّرنا القرآن منهما؛ أو أنه يمتلك مواهب خارقة تمكنه من الرؤية عبر الأبواب والجدران، ومهما كان الأمر فقد أثار الذعر في نفسي".

في إشارة من الساردة إلى القوة **الخارقة (الطاقة الروحية الشبيهة بالسحر)** التي يمتلكها الصوفي أو ما تسمى **بقوة الكشف** التي تجلت في الفكر الأسطوري، فهي بمفهوم الباحث أيضًا ماهية **الصورة الميثيولوجية** التي أبدعتها الثقافة الأسطورية، أي أن هذه الصورة نابعة من الحدس الذي يلوذ باللحظة الحاضرة وتستقر في التجربة المباشرة مقتنصةً من خلالها انطباعًا كليًا مشوبًا بالانفعال.

(1) الشكل الروائي والتراث، محمد حسين أبو الحسن، 2012، ص 27.

(2) Shafak, 2010, p. 45.

وهذه الصورة الأسطورية التي أهابت بالحدس تُنشئ معانيها ودلالاتها على نحوٍ خاص يختلف عن المعاني التي يركبها الفكر المنطقي فالمعاني على صعيد الحدس يمكن التعبير عنها بحسب **إرنست كاسيرر**[1] على أنها **"تماثلات أو هويات مشعورٌ بها تمسكُها الصور"** [2]، وهي طبيعة أصيلة في الصور الميثيولوجية أي أنها قائمة على الاندماج وصهر الأفكار المماثلة ومزج المعاني المتشابهة والتكثيف.

نفهم من هذا أن الصورة الأسطورية تكشف عن نفسها بوصفها احتضانًا للمتقابلات وتشبثًا بالحاضر، فإنها تتجلى لنا أيضًا في الهوية العتيقة بين الذات والموضوع، وبين الاسم والمسمى، وتنبثق هذه الهوية من اندماج الشيء بمعناه والصورة بموضوعها في وحدة عينية مباشرة. ومن أمثلة هذا الاندماج والتداخل إنَّ البدائي يعامل اسم الشخص باعتباره جزءًا جوهريًا منه؛ إذ يبدو الاسم مطابقًا للشخص تمامًا. ونستطيع أن نميز فيما قدمت الأساطير من رموز وصور، طابع الانفعال والمشاركة الوجدانية الحية، وشأن الصور في ذلك شأن الكيفية التي أدرك أو **تنبه** بها **العقل الأسطوري** الأشياء. وتتضح لنا ذلك في قول **كاسيرر** في فلسفة الأشكال الرمزية **"أن الأهمية التي تُعزى إلى عالم الخيّال الأسطوري الذي يتجسد في أشكال مستمرة، إذا ما اكتشفنا تحتها المعنى الدينامي للحياة وهو المعنى الذي انبثقَ منهُ العالم، فالشعور الحيوي كلما استثير من الداخل وعبر عن نفسه بوصفه حبًّا أو كراهية، خوفًا أو فرحًا، حزنًا أو آمال، أو ارتفع فيها الخيال الأسطوري إلى درجة الاستثارة وبالتالي ينتج عنها عالمٌ محددٌ من التماثلات"** [3].

ينكشف لنا هنا أن الخاصية الانفعالية للرمز الأسطوري لهُ تركيبتين أساسيتين في الرمز، الأولى السحرية الكيفية التي تبدت بها الأشياء والموضوعات والثانية تكوين العالم على نحو درامي يسيطر عليه طابع الصراع. فالعالم كان ومازال يتبدى لنا من خلال انفعاليتنا المتنوعة على نحو سحري، وفي تحليل مقولة السحري يرى *Jean Paul Sartre* **جان بول سارتر** أن الشعور يتدهور في الانفعال و

---

(1) Ernst Cassirer: إرنست كاسيرر فيلسوف ألماني ومؤرخ فلسفة ينتمي إلى مدرسة الفلسفة الكانطية الجديدة. اشتهر كأبرز شارح للفلسفة النقدية الكانطية في القرن العشرين.

(2) See: Language and Myth, Ernst Cassirer, 1946, Ed: Susanne K. Langer, pp. 32-33.

(3) See: Language and Myth, Ernst Cassirer, 1946, Ed: Susanne K. Langer, p. 396.

يغير بغتة العالم المحتوم الذي نعيش فيه إلى عالم سحري يقول: **"إن الإنسان يرد العالم إلى ذاته فتتغير الدلالة الواقعية وتعوضها الدلالة السحرية"** [1].

ومن البديهي أن الرمزية الأسطورية في طابعها الانفعالي السحري، قد ركبت العالم على نحو درامي يظهر مستندًا إلى سلسلة محددة من العلل والنواميس الثابتة، وإنما بدا مجال دينامي لصراع الأرباب والآلهة والقوى الكونية المجادلة، ويمكننا القول إن الرموز الأسطورية قد فسرت من خلال صراع الطبيعة الحية في تقلبها وثوران ظواهرها كما فسرت حقيقة الخير والشر، والتصورات المتعلقة بنشأة الكون. **فالتوظيف** الأسطوري في الروايات موضع الدراسة كان يطمح دائمًا إلى تأكيد ما هو **قدسي ليُنشئ لنا صورة أسطورية** من خلال الشخصيات الصوفية.

في حين نجد لتوظيف أسطورة **هاروت وماروت** في رواية **حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي** معنى مخاتلًا شبيهًا بالسحر، وهذه الطاقة الروحية بحسب بو قربة **"يولدها التراث في المنتمين إليه، إذ يجري احتكاره من قبل نخبة أو جماعة أو فئة من المنتفعين... قصد استغلاله في ميدان التوجيه السياسي والتعبئة الإيديولوجية"** [2]، وهذا الأمر راجع لما يحتويه التراث من تصورات ومفاهيم وأفكار وأساطير وعادات وتقاليد، وكلها تملك سلطة قوية على مخيال الأفراد والجماعات تعجز عن مقاومة تأثيره عليها، ومشكلة هذا الاستغلال الإيديولوجي لهذا المكون الرمزي الذي يختزنه التراث يكون من قبل تيارات إيديولوجية وسياسية واجتماعية.

وبالرغم من أن الرداء الصوفي الذي اتخذته الروايات موضع الدراسة، قد دثرت السياسات المناوئة للقيم الإنسانية التي نادى بها التصوف، وجاهد من أجلها المتصوفة، إلا أن طغيان الصبغة الما بعد الحداثية المبثوثة في حنايا النصوص، وطبقاتها العميقة المتجذرة في لاوعي الروائيين، قد لاحت بوصفها إشارات لأيديولوجيات مضمرة. وأنساق مخاتلة، وعبارات قلقة، تظهر بشكل مكثف يوحي للوهلة الأولى بقصدية معينة، إلا أنه يغالط القارئ ويعطيه صورة وثنية/ ضبابية عن الشيء وليس عن الشيء نفسه، وهذا ما يأخذنا إلى المفهوم الدريدي **"للسيمولاكر** *simulaker* **الشَّبه"** [3]،

---

(1) نظرية في الانفعالات، جان بول سارتر، 1960، ترجمة: د. سامي محمود علي، وعبد السالم القفاش، ص 67.

(2) في معنى التراث (مستويات الفهم) ، عبد المجيد بوقربة، 10 أيلول/ 2017، مجلة أنفاس نت (ثقافية فكرية).

(3) صيدلية أفلاطون، جاك دريدا، 1998، ترجمة: كاظم جهاد، ص 11.

الذي وظف في الروايات بشكل موارب في محاولة لتسيس القيم، وشرعنه الممنوع منها، يقول العبودي: **"كان آباؤنا يقولون إنّ «الزرداشتيين» أبناء الجن، لهم سحر الجن ودهاؤهم، وجمالهم مع ذلك"** [1].

فعندما نتحدث عن **الشَّبه** فإننا نتحدث عن **صور أسطورية خاطفة** مموهة، جاءت في الروايات بشكل قد يبدو اعتباطيًّا وعاديًا، إلا أنها تحمل خلفيات وأدلجات معينة، وغايات يحاول من خلالها الروائيون **التوسع ثقافيًّا**. وتفكيك ثقافة الآخر مع تسييس قيمه في إطار ما يسمى **بالعولمة** التي تحاول أنّ ترسخ في أذهاننا **"مناطق العالم والسكان والأوطان والجماعات والطبقات، والعادات والتقاليد والقيم"** [2]، بل وحتى الدين، في إطار تفكيكي ممنهج للوصول إلى ما يسمى **بألاوبريس** [3] الثقافي والسياسي وحتى المؤسساتي. يقول العبودي: **"ظل الحجاج «الزرادشت» القادمون من «تزمير» في «أوزبكستان» يفدون في موعد الحج من كل عام، كنا نتاجر معهم، ونتملى في أعين نسائهم المشعة المكحلة..... من ذي قبل؛ مسني سحر إحداهن، كنت مع أمّي نتبضع من سوق الفاكهة، وكان موسمُ حجٍ، وكانت «زرادشتية» و اقفة ... استدارت فقط، ورمقتني بعينيها من خلفِ خمارٍ قرطاس، و إنما أمعنت النّظر، انتفضَ جسمي، وبدا شعرت أمّي بلسعتي، إذ إنّ كف يدي التي كانت تقبض عليها في يدها ارتعشت هي الأخرى، على الفور، حدجتها أمّي بنظرةٍ حازمة، ثم سحبتني ومضت.... وقصصت على أمّي أحلامي بها، فقالت أمّي آنذاك:**

- لقد أغواك سحر عينيها يا بُني، إنّهنّ بنات الجن، وعبدة أوثان، يعبدن «زرادشت» و «بوذا»، الحذر منهن واجب" [4].

تتبدى في هذه المقطوعة السردية محاولة **أدهم العبودي** تهجين القيم، فالإغواء / السحر بوصفه محظورًا في الشرع الإسلامي، يقابل الواجب الذي يأتي في غض البصر والرجوع إلى الله بالرغم من أن **جلال الدين الرومي** رجل متصوف أو شخصية متصوفة، وهو ما حاول **العبودي** أن يضمنه في نصهِ معادلةً يتساوى فيها المدنس/ النظرة المحرمة، مع المقدس/ تعاليم الإسلام، ليضع القارئ أمام

(1) العبودي، 2018، صفحة 33.

(2) استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، جاك دريدا، 2013، ترجمة: عزالدين الخطابي الربفي، ص 141.

(3) ألاوبريس: معناه الخروج عن النظام عند دريدا.

(4) العبودي، 2018، ص 34.

مغالطة قصدية يركز فيها على العبارة الأولى / المدنسة ، ويهمل الثانية / المثالية ؛ فالسحر/ الإغواء وإن لم يشر **العبودي** إلى دونيته؛ إلا أنه يتقابل بشكل أو بآخر حضور المدنس/ النظرة المحرمة، ولذلك يقول *Martin Heidegger* **مارتن هايدغر**: "**إن كل شيء يقال ينبثق على أنحاء عديدة مما لا يقال، سواء كان هذا اللامقول أو المسكوت عنهُ** *The unspoken* **شيئا لم ما لم يُقل بعد، أوكان من اللازم أن يبقى لا مقولًا**" [1]، فلزومية اللامقول عند **العبودي** أو جدلية حضور **السحر** وغياب النظرة المحرمة بوصفها دلالة زئبقية، وهو ما يضعنا أمام مضمر غرضه تمييع القيم وتسييسها وفق نظام ما بعد حداثي يدعو لتقويض كل شيء.

3.2 أسطورة موسى والخضر عليهما السلام: (The legend of Moses and Khidr)

لقد تبنت **إليف شافاق** فكرة **ليندا هاتشيون** *Linda Hutcheon* [2]، عما وراء القص التاريخي؛ لأنها تعلق على التاريخ وهي في ذات الوقت انعكاسية عن الواقع المعاصر، لتكون لنا صورة أسطورية تراثية، لذا جاءت شخصية **شمس الدين التبريزي** في رواية **قواعد العشق الأربعون** شخصية متعالية/ ترندستالية؛ فبالرغم من أن الساردة أشارت في عتبة الرواية إلى أن الرواية هي رواية عن **الرومي**، بيد أن السرد أخذ منحى آخر؛ من خلال رسم الشخصية المرافقة **للرومي**، وهي شخصية **التبريزي**؛ التي سيرت معظم المقاطع السردية، وتحكمت في تحريك الأحداث في الرواية، ليكون بذلك **التبريزي** هو الرجل المهيمن، والصوفي العارف، الذي يخلخل بقية الشخصيات في الرواية ويجعلها في مرتبة دونية. لذلك يُعرف **شمس التبريزي** عند دارسي التصوف بأنهُ شخصية خلافية، أحدثت في التصوف ما لم يُحدثه غيرها؛ لما أعطاه الله عز وجل من بركات وكرامات، تركت أثرها إلى اليوم عند متذوقي التصوف ودارسيه، يقول عطاء الله تَدين: "**كان شمس الدين محمد بن علي بن ملك بن داود وهو من أهل تبريز، مجذوبًا مذهبًا من مجاذيب العالم، ومن أولئك المتمردين المحرقين للعالم، الذين كانوا يتوسدون أجره ولهم قدم فوق قمة الأفلاك التسعة،**

(1) في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، سعيد توفيق، 2002، ص 31.

(2) See: A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Hutcheon L., 1988.

ويمكن في كل ألف سنة أو مئة سنة أن يظهر واحد منهم من زاوية من زوايا الأرض. ألغاز وجوده لا يمكن حلها من خلال توضيحات كتب التراجُم" [1].

وهو ذات الأمر الذي وجدناه عند **إليف شافاق** في روايتها **قواعد العشق الأربعون**؛ إذ إنّ **شمس التبريزي** كان شخصية بارا سيكولوجية متمردة على جميع العادات والنواميس والتقاليد الموجودة في زمانه، مما جعلهُ يعيش في حالة من السفر، وعدم الاستقرار في مكان معين، كما أنهُ خالف رجال الفقه والشريعة، ورفض الزواج واختار مسار العشق الإلهي الذي سطر قواعده مع **جلال الدين الرومي**. الأمر الذي دفع الساردة لتوظيف أسطورة سيدنا **موسى والخضر** عليهما السلام في المتن الروائي؛ وذلك لما تمتلكه هذه الأسطورة من قدرة كبيره على تقديم العبر وإقناع الآخرين من خلال رصد أوجه التشابه بين الأحداث في هذه الأسطورة، والأحداث التي تدور في الوقت الحاضر. فقد اتخذت إليف شافاق من أسطورة سيدنا **موسى عليه السلام والخضر** التي كان لها دور في إقناع **سلطان ولد ابن الرومي بالعلاقة المتينة** التي تربط **شمس** مع والده الرومي ففي استرجاع خارجي ذَكَر **شمس التبريزي سلطان ولد** بأسطورة **موسى والخضر**، وتلك الرفقة الروحية التي بينهما كما وردت في **سورة الكهف**. إذ فسر **الشمس** تلك الأسطورة مرة أخرى **لسلطان ولد** وربط بينها وبين قصته مع الرومي وحاجه الإنسان أحيانا الرفقة روحية. يقول **التبريزي**:

"Moses was an exemplary man, great enough to become a prophet someday, as well as a legendary commander and lawmaker. But there was a time when he sorely needed a spiritual companion to open his third eye. And that companion was no other than Khidr, the Comforter of the Distressed and Dejected.

Khidr said to Moses, "I am a lifelong traveler. God has assigned me to roam the world and do what needs to be done. You say you want to join me in my journeys, but if you follow me, you must not question anything I do. Can you bear to accompany me without questioning? Can you trust me fully?" "Yes, I can," Moses assured him. "Let me come with you. I promise, I won't ask you any questions."" [2].

(1) بحثا عن الشمس، عطا الله تدين، 2015، ترجمة: عيسى علي العاقوب، ص 27.

(2) Shafak, 2010, pp. 140-141.

"فقد كان موسى رجلًا مثاليًا يُحتذى به، عظيمًا إلى درجة أن يصبح نبيًا ذات يوم، فضلًا عن كونه زعيمًا ومشرعًا أسطوريًا. ثم جاء وقتٌ أحسَّ فيه بأنه في حاجة 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 أفعلهُ. وتقول إنك تريد أن تر افقني، فإن ر افقتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدّثك أنا به".

فقال موسى: "ستجدني صابرًا ولا اعصي لك أمرًا"....

وبالتالي أفهم **موسى** عليه السلام أن الأمور التي تبدو خبيثة أو تعيسة، غالبًا ما تكون نعمة مغلفة في شكل نقمة، وعندما تبدو الأمور جيدة قد تكون ضارة على المدى البعيد. فمن خلال توظيف هذه الأسطورة الرمزية أرادت **شافاق** أن تقول إن هذا العالم توجد فيه صداقات قد تبدو غير مفهومة للأشخاص العاديين، لكنها في حقيقة الأمر تفضي إلى حكمة وبصيرة أعمق. هكذا عدّ المتصوفة وجود **شمس التبريز** في حياة **جلال الدين الرومي**. فالمنزلة التي نالها الصوفية من الخلفاء والتفاف الناس حول مجالس التصوف يعزز من قيمة التصوف وأفضلية الحقيقة على الشريعة أي تفضيل التصوف على غيره، فالقضية القرآنية في سورة **الكهف (الآيات من:60 -82)** التي تتحدث عن رفقة **موسى** للرجل الصالح وهو **الخضر**. إذ إنَّ التأويل **الصوفي** يرى في **موسى نبي الله** معادلًا للشريعة الإسلامية، ويرى في الرجلِ الصالح مُعادلًا للحقيقة. ومن خلال الإخبار القرآني في هذه الأسطورة القرآنية، يبدو إنّ النبي **موسى** عليه السلام الذي يمثل الشريعة في حاجة إلى تفسير دلالات الأحداث، ومكوناتِها من الرجل **الصالح الخضر** الذي يمثل الحقيقة.

إذ إنّ الثاني آتاه الله أسرار العلم الرباني فاحتاج إليه الأول بالرغم من نبوتهِ. **"فالصراع القائم بين المتصوفة والفقهاء في البحثِ عن أدلةٍ مختلفة يحرصون على تأويلها من أجل الوصول إلى غاية واحدة هي أن التصوف يفوق الشريعة؛ لأن الشريعة الطريق إلى العبادة، أما التصوف فهو الطريق إلى المعبود"** [1]. إلا أنَّ الآخرين لا يرون الأمر كما يراه المتصوفة، ويسئ الجميع فهمه، فمن خلال هذا الصراع أضاف **التبريزي** إحدى **قواعد العشق الأربعون** التي تعدُّ إحدى المرجعيات الأساسية التي قام عليها البناء السردي والتي تنص:

(1) أعلام التصوف الإسلامي ج1، طه عبد الباقي سرور، 1956، ص 37.

"Then he added softly, "It is one of the forty rules: This world is like a snowy mountain that echoes your voice. Whatever you speak, good or evil, will somehow come back to you. Therefore, if there is someone who harbors ill thoughts about you, saying similarly bad things about him will only make matters worse. You will be locked in a vicious circle of malevolent energy. Instead for forty days and nights say and think nice things about that person. Everything will be different at the end of forty days, because you will be different inside."" (1).

"أضاف بهدوء: إنها قاعدة من القواعد الأربعين: "يشبه هذا العالم جبلًا مكسوًا بالثلج يردد صدى صوتك. فكل ما تقوله، سواء أكان جيدًا أم سيئًا، سيعود إليك على نحو ما. لذلك، إذا كان هناك شخص يتحدث بالسوء عنك، فأن التحدث عنه بالطريقة نفسها يزيد الأمر سوءًا. وستجد نفسك حبيس حلقة مفرغة من طاقة حقودة. لذلك، انطق وفكر طوال أربعين يومًا وليلة بأشياء لطيفة عن ذلك الشخص. أن كل شيء سيصبح مختلفًا في النهاية؛ لأنك ستصبح مختلفًا في داخلك".

ينطلق **أدهم العبودي** في رحلة أسطورية منغلقة، لأميرة تبحث عن صحتها والمتمثلة في ذاتها/ هويتها، لكن النص في حقيقته هنا منغلقٌ على ذاته، مقتصرٌ على مجموع أسئلة وجودية أرقت **العبودي**؛ لكونه مزج بين الأنطولوجي والإنساني، ليعطي دلالة واضحة للوجود الإنساني، حيث إن الكائن البشري منصهر في بيئتهُ الكونية، عن طريق وجوده داخل **المكان والزمان**، لأن العلاقة بين الكون والإنسان هي علاقة مادية بالأصل، وبعد أن تشبعت روح النص بالمادية الغربية وإحساسه بالفراغ الروحي في شكله الما بعد الحداثي، حاول العبودي ملأه بالرجوع إلى التراث الصوفي الإسلامي من خلال العودة إلى القرآن والسنة ومرجعيات الصوفية. لذلك سار على درب **إليف شافاق** في **قواعد العشق الأربعون** في صورة أسطورية انعكس فيها الشكل أو المادة، بالروح/ المجهول. فاللاوعي الذي أضمره **العبودي** في هذه المقطوعة السردية، هو اللاوعي بالزمن الذي يساوي الكينونة؛ **"فالأساس الأنطولوجي الأصلي لوجدانية الدزاين إنما هو الزمكانية"** [2]. لتتجلى الوجدانية

---

(1) Shafak, 2010, p. 142.

(2) الكينونة والزمن، مارتن هايدغر، 2012، ترجمة: فتحي المسكيني، ص 427.

المتمثلة في الوجود التي أرادها **العبودي**. وهي بحسب تقسيم الشيخ الأكبر **أبن عربي**: **"هناك زمن فوق الطبيعة، يجسد الوجود، وزمن آخر تحت الطبيعة يجسد الوهم والعدم"** [1]. وهذا ما فعله **علوان** أيضًا في **موت صغير**، حينما أراد **السارد** توظيف قصة **النبي موسى والخضر** عليهما السلام، في إصلاح ذات بين الرعية، والسعي في مصلحة البلاد والعباد أثناء الفوضى التي عجت في البلاد وتجبر السلاطين إبان حكم **ابن مردنيش** [2].

ويقول العبودي: **" كما ترى، يوجد درويش جوال تحت سقف تكيتي، يدعى شمس، ينطبق عليه وصف الشخص الذي تبحث عنه تمامًا، وهو يؤمن أنه يحمل رسالة خاصة إلى هذا العالم، ولكي يحقق غايته، فهو يبحث عن شخص متنور لينقل لهُ رسالته وينوره"** [3]، ليرحل عن هذه الحياة الدنيا وترفع روحه إلى السماء، وصفه نوعًا من الفداء/ الخلاص، الذي يسمح باستمرارية رسالته، **"فالأمل في الانتصار والخلاص هو السِلاح المؤثر الذي يعزز جانب الذليل والمقهور، وبعد أن بردت فيه العزيمة، ووهن فيه الرجاء، في الخلاص أصبح يفتش عن الحلول، وينتظر من القدر أنّ يستجيب لهُ على المدى البعيد لينتصر للمغلوبين، ويرد إليهم حريتهم المسلوبة ويهبه القدر قوى أدبية وروحية"** [4]، وهذا مع حصل مع **شمس** في علاقتهِ مع **شاهين** كمرآة لروحه، وكحامل للرسالة التي كان **شمس الدين** يريد إن يوصلها إلى العالم. فالتأثر واضح وجلي هنا في رفقة **موسى للخضر** عليهما السلام التي وظفتها **شافاق في قواعد العشق الأربعون**.

4.2 أسطورة يوسف وزليخا: (The legend of Yusuf and Zuleikha)

أشرنا سابقًا إلى أنَّ شخصية **شمس الدين** هي شخصية بارا سيكولوجية، وهذا يحيلُنا إلى تعريف البارا سيكولوجيا بوصفها **"دراسة علمية لظواهر معينة تبدو خارقة أو يحتمل أن تكون خارقة"** [5]، إلا أن علمية الظاهرة تنعدم في عالم الشرق، حيث تنتقل البارا سيكولوجيا من مفهومها الغربي

---

(1) الفتوحات المكية، ابن عربي، 2010، ص 554.

(2) ينظر: موت صغير، محمد حسن علوان، الصفحات 23،24،392.

(3) العبودي، 2018، ص 119.

(4) فكرة المخلص بحث في الفكر المهدوي، محمد الناصر صديقي، 2012، ص 20.

(5) خوارق العادات بين العلم والدين، الباراسيكولوجيا والتصوف دعوة لتفاعل حضاري جديد بين الشرق والغرب، حسين جمال نصار، 2013، ص 27.

إلى حقل التصوف بروحانيته الشرقية، وتتحول إلى أسطورة عند **شمس الدين التبريزي** لتحمل فكرة **"الإيمان بقدرة الصوفي على القفز فوق الاعتيادي والبشري، إيمانٌ بطبيعة إلهية داخل الطبيعية البشرية عند الصوفي، و إيمانٌ بأن هذا يتجاوز المآسي البشرية، والمخاوف من الله، من النفس، من الآخرين، من المستقبل، من الموت"** [1]، لتتلاقح البارا سيكولوجيا مع الأسطورة، معطية بذلك صورة ميثيولوجية تمثل الرجل الأعلى أو سلطة القوة التي قامت عليها فلسفة ما بعد الحداثة، وجسدتها الساردة في شخصية **شمس الدين التبريزي**. لذلك أعطت **شافاق** شخصية **شمس** بعدًا آخر، حيث أوعزت إليها لعب دور المنقذ /المخلص، واختيار هذا الدور لهذه الشخصية ليس اعتباطيًا، إذ نجد **المخلص** فكرة موجودة في معظم الديانات والأساطير القديمة **كالأساطير اليونانية؛ وأساطير بلاد الرافدين؛ الديانة المانوية؛ الزرادشتية؛ الديانات السماوية** ... الخ، تتبلور في رؤية **التبريزي** وفلسفته في الحياة، كذلك تحولات شخصيته وتحركها في الرواية.

إلا أنّ اللافت للانتباه في المتن السردي، هي تلك الصبغة التي أذابتها **شافاق** من خلال الفواصل التي بين المركز والهامش؛ أو بين الشخصيات، كتلك التي مع **سليمان السكران** ذلك السكير الذي تعرض للضرب من طرف الحارس **بيبرس** الذي يمثل المؤسسة السلطوية، وتلك **البغي** التي كانت تشتغل في المبغى، على الرغم من أنّ نفسها كانت طاهرة، وذلك عن طريق استعانتها بشخصية **الرومي** وعلاقته **بشمس التبريزي** من جهة، وتناصها مع القصص القرآني من جهة أخرى. الأمر الذي دفع **بشافاق** أنّ توظف **أسطورة سيدنا يوسف** عليه السلام بشقيها من خلال شخصية **شمس الدين التبريزي**: الشق الأول الذي يتمثل في **الرؤيا** التي تعود إلى سيدنا **يوسف** عليه السلام، وتحذير سيدنا **يعقوب** النبي عليه السلام له خوفًا من إخوته عليه [2]، وهم الذين يشكلون الهامش. فالشبه بين النبي **يوسف**، والدرويش الجوال **شمس الدين التبريزي** أنّ كليهما يستطيعان **تأويل الرؤى وتفسير الأحلام**، لكن الاختلاف يبقى في الدرجة، لذلك عمدت **شافاق** إلى تذويب الفواصل وتماهيها بين الشخصيتين الصوفيتين **التبريزي والرومي** اللذين يشكلان مركزية متبادلة، وهذا مالا نجده في

(1) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاواعي في الذات العربية، علي زيعور، 1984، ص 23.

(2) ينظر: تفسير الجلالين، جلال الدين المحلّي، وجلال الدين السيوطي، دار الإمام مالك، الجزائر، د.ط، السورة رقم 18، الآية (3-5).

أسطورة سيدنا **يوسف** عليه السلام؛ الذي احتفظ بالمركزية لذاته بوصفه نبيًّا، **خَصَّهُ** الله بالاشتراك مع مركزية والدهُ **النبي يعقوب** عليه السلام. تقول **شافاق**:

"What matters is to find the soul that will complete yours. All the prophets have given the same advice: Find the one who will be your mirror! For me that mirror is Shams of Tabriz. Until he came and forced me to look deep into the crannies of my soul, I had not faced the fundamental truth about myself: that though successful and prosperous outside, I was lonely and unfulfilled inside" (1).

"المهم هو أن تعثر على الروح التي تكمل روحك؛ فقد قدم الأنبياء جميعًا النصيحة ذاتها: جد الشخص الذي سيكون مرآتك! بالنسبة لي، فإن هذه المرآة هي شمس التبريزي، الذي جاء وجعلني أبحث في أعماق روحي وثناياها، لأنني لم أجد حقيقة نفسي الأساسية: فعلى الرغم من أنني كنت عالمًا ناجحًا في الخارج، فأنني أشعر بالوحدة و إني لم أحقق شيئًا في داخلي".

فالمرآة هي التي شكلت انعكاسًا بين الشخصيتين في رواية **قواعد العشق الأربعون**، وأزالت الفروقات بين المركز والهامش، وهي بمثابة تعبير إيحائي لتقويض أفكار الحداثة/ المركز، وما بعد الحداثة/ الهامش، فالتصوف **بوصفه** نمطًا عند **إليف شافاق** هو العودة إلى التراث الأسطوري الصوفي الإسلامي، لتحاول من خلاله القفز على حواجز الرهان عن طريق ضرب القوانين والأفكار المألوفة والسائدة، فشخصية **شمس التبريزي وجلال الدين الرومي**؛ تتآلف مع بعضها روحيًا؛ بعيدًا عن الأيديولوجيا العرقية أو الدينية أو حتى الفوارق الطبقية والمجتمعية التي بينهما، والتي تولها ما بعد الحداثة أهمية كبرى (2)،من خلال الانتقال من المركز إلى الهامش أو من خلال تقويض كل السرديات الكبرى التي قامت عليها فلسفة الحداثة، وهذا ما تؤمن **به ما بعد الحداثة** بحسب **ليوتار** *Jean Lyotard*، باعتباره أول من ادخل مصطلح ما بعد الحداثة في الفلسفة والعلوم الاجتماعية، فمن بين السرديات التي حاولت ما بعد الحداثة أن تُلغيها، سردية **العقل**، أو **الشك الديكارتي** الذي أجمع ما بعد الحداثيين على أنه السردية الكبرى التي قامت عليها الحداثة، ومنه وجب إلغاؤها، والذهاب إلى مفهوم آخر تمظهر في مفهوم **اللاعقل**، أو **اللاوعي** بحسب مفهوم *Sigmund Freud*

(1) Shafak, 2010, p. 128.

(2) سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هاتشيون، 2009، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، ص 73.

فرويد الـذي عُـد أول خـروج عـن سـرديات الحداثـة، فـاللاوعي الفرويـدي هـو الـذي أسـس فيمـا بعـد لمحدوديـة العقـل الحـداثي، وعُـدّ خروجًـا عـن العبـارة الهيغيليـة القائلـة إنّ **"كل موجـود معقـول، وكل معقـول موجـود"** [1]، والتي اعتقدت بأن **العقل** هـو الأسـاس لجميـع الموجـودات والمعـارف، ليثبت بعـد ذلك **فرويد** محدودية العقل وأن اللاوعي هو الذي يسير الإنسان.

فـالأحلام وهي مقصـدنا من هـذا كلـه وتعـد من أساسـياته، وتعـد كـذلك وسـيلة لاعقلانيـة للمعرفـة، فيقول: **"يُسلم المرء ضرورة بأنه قد علم أمورًا في الحلم كانت تخرج عن متناول ذاكرته المستقلة، وتذكرها"** [2]، فـالأحلام هي خـروج عـن نمطيـة العقلانيـة الحداثيـة، ودخولهـا في نمطيـة أكثـر تعقيـدًا في حالة ما بعد الحداثة، ولما كان الحلم مؤشـرًا على قصـور العقل عن إدراك جميع المعارف، فإنه جاء في روايـة **قواعـد العشـق الأربعـون، وحـارس العشـق الإلهي، وموت صـغير أساسًـا للحبكـة الروائيـة**؛ إذ كانـت انطلاقـة إليـف شـافاق بحلـم لـم يثبـت وجـود الـذات، بـل كان سـببًا في إلغائهـا بوصـفها موجـودًا ماديًـا مـن جهـة، والحفـاظ عليهـا بوصـفها موجـودًا في اللاوعي مـن جهـة أخـرى، **فشـمس التبريـزي** بعـد مقتله، دخل في مرحلة اللاموجود، كون الحقيقـة في مرحلة الحداثة مرتبطة بالوجود المادي، وهذا ما ترفضـه مـا بعـد الحداثـة، إذ تعقـل الحقيقـة باللانهـائي، وهـو مـا أسـهم الحلـم كتصـميم معـارض للتصميم الحداثي، ومعارض له أن يؤكده، تقول **شافاق**:

"Four years have passed since I stabbed him in that courtyard and dumped his body in a well, waiting to hear the splash that never came. Not a sound. It was as if rather than falling down into the water he fell up toward the sky. I still cannot sleep without having nightmares, and if I look at water, any source of water, for more than a few seconds, a cold horror grips my whole body and I throw up" [3].

"مضـت الآن أربـع سـنوات منـذ أن طعنتـه في ذلـك الفنـاء، وألقيـت بجسـده في بئر، ورحـت أنتظـر سـماع صـوت سـقوطه في المـاء، وهـو مـا لـم أسـمعه أبـدًا. لـم يُصـدر أيَّ صـوت. فبـدل أن يسـقط في

(1) فلسفة القيمة (معناها ودلالتها من سقراط إلى أزمنة الحداثة) ، جميل قاسم، 2016، ص 351.

(2) تفسير الأحلام، سيغموند فرويد، 1994، ترجمة: مصطفى صفوان، ص 51.

(3) Shafak, 2010, p. 22.

الماء، يبدو أنه صعد إلى السماء، ومازلتُ لا يغمض لي جفن من دون أن تنتابني كوابيس، وعندما أنظر إلى الماء، أيّ مصدر ماء، لبضع ثوان، يتملك جسدي كله رعب بارد، فأتقيأ".

فالصعود في هذه الثيمة هو صعود عن عالم المادة/ المحسوسات (العالم الحسي الذي يدرك لدى المتصوفة)، كون القاتل لم يسمع صوت الجثة في الماء، وانصهارها في العالم الميتافيزيقي، أو اللامعقول، الذي تحول إلى مجموع كوابيس، تؤرق القاتل، وتجعله في حالة من القلق الذي لم يكن العقل سببًا فيها، بقدر ما تجذرت في اللاعقل/ الكوابيس، وهو ما يلغي رأي **بارمنيدس** (بفعل ما بعد الحاثة)، الذي يرى أن الوجود موجود؛ لأنه ما هو مألوف للكائن الذي يوجد في الوجود، وما عدا ذلك ليس موجودًا، يقول: **"الوجود موجود واللاوجود غير موجود"** [1]، وهي العبارة التي قامت عليها تقريبًا أنطولوجية الحداثة، في إيمانها بمطلقيه العقل/ المادة.

وعلى نفس المنوال يأخذنا **أدهم العبودي** في روايته **حارس العشق الإلهي** ليتكرر الحلم لديه لمرات متتالية في اللاوعي فيقول: **"اهتزت الأرض بنا، وماجت، ...ثم تدافع الماء حول الحجر، هكذا شعرنا، وبدا أنّها القيامة..... أرض «تبريز» كانت ترتفع بنا إلى فوق، فوق محيط كل الأراضي المجاورة، وكنا نتساقط نحو الهاوية، ..... لعلي الوحيد الذي استبدّ به النوم، لكني في النوم اختُطفت، لا أعرف ما الذي جرى، إنما راودتني رؤيا عن جيش عظيم يقتحم، أرض «تبريز»، ويجبّ الرؤوس عن الناس، بسيوفٍ من جحيم، يحرق المدينة، ويحطم مبانيها وقصورها ومساجدها ومعابدها، جيش جرار، لم يره بشرٌ من قبل ذاك"**[2].

في حين كانت انطلاقة **محمد حسن علوان** في **موت صغير** من أزقة مرسيّة، ولم تكن انطلاقة عقلانية، بقدر ما كانت انطلاقة لا واعية من أجل تتبع حلم راوده، يقول علوان: **"أعطاني الله برزخين: برزخٌ قبل ولادتي وآخر بعد مماتي. في الأول رأيت أمي وهي تلدني وفي الثاني رأيت ابني وهو يدفنني. رأيت أبي يضحك مستبشرًا ببكرة الذكر وزوجتي تبكي مفجوعًة في زوجها المسن. رأيت فتيل دولة المرابطين يُطفؤه الموحدون في مرسيّة قبل ولادتي، ورأيت التتر يدكون بغداد دكًا دكًا**

(1) إشكالية تأسيس الدزاين في أنطولوجيا مارتن هايدغر، فيصل الكحل، 2011، ص 47.

(2) العبودي، 2018، ص 50.

بعد مماتي" [1]، فمركزية الحلم في الرواية، هي التي جعلت **علوان** يخوض رحلة أنطولوجية من أجل تحقيق ذاته، ما يجعل الذات هي الأخرى موضع تساؤل، ذلك أن الحلم لا يُسقط فقط قدرة العقل الإنساني على إدراك جميع المعارف، بل يتعداه إلى إلغاء فكرة **ديكارت** *Descartes* حين ربط الذات بالتفكير/ العقل، وبالتالي ربط الوجود بالأنا المفكرة.

لذلك يُسلم أهل التصوف بقدرة الأحلام على تفسير بعض من الواقع، ويقرون بقدرته على استشراف المستقبل، فالأحلام والرؤى تُعدُّ عند المتصوفة، من المصطلحات المفاتيح في تحصيل المعرفة، لذلك نجدهم يلجؤون إلى **أسطورة سيدنا يوسف**، وتمكين الله عز وجل له من فك شفرات الواقع والمستقبل عن طريق قدرته على تأويل الرؤى، ويتجلى ذلك بقول الله عزَّ وجل: ﴿**وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُۥ عَلَيْكَ**﴾ **(يوسف: 6)**، فالرؤى والأحلام عند المتصوفة أداة أو **"وسيلة تثبيتية لجدول القيم الخاصة بها، وطريقة إقناعية للذات أولا، وللغير، كما أنها أشبه ما تبدو أحيانا بأولية لا واعية لتبرير النوم الذي يراه الصوفي نافعا، والأهم أنها خادم يساعد ويؤدي وظائف، فهي تصور القيم الصوفية بألوان متميزة، وتمحور الطبيعة والتاريخ حول الأنا الفردية التي تدعي بلوغ عالم الملكوت لإرشاد عالم الملك ولإنارة المجتمع بنور الكمال والفضائل"** [2]، فذلك الكمال الذي سعت إليه الحداثة لإدراكه، غير أنها وجدت نفسها أمام مطبات اللاوعي، وقصور العقل أمام جبروت الطبيعة وقوتها اللامتناهية، التي مهدت لظهور الصورة الميثيولوجية المتمثلة بالإنسان الأعلى.

أما الشق الثاني من **أسطورة سيدنا يوسف** عليه السلام المتمثل في **أسطورة عشق زليخا للنبي يوسف** التي وظفتها **شافاق** من خلال المقارنة بين قصة حب **كيميا لشمس الدين التبريزي**، وأسطورة **زليخة** التي أحبت نبي الله عليه السلام، وكما لم يستجب **يوسف لزليخا**، امتنع **التبريزي** عن **كيميا** برغم أنها زوجته، فقد استشهدت ورده الصحراء بأسطورة سيدنا **يوسف** كما وردت في القرآن الكريم لتدل على الحب الكبير الذي تُكنه **كيميا لشمس التبريز**. وجاء الربط بين يوسف عليه السلام وشمس التبريز الدلالة على قدرة الأولياء ومكانتهم عند الله. تقول وردة الصحراء:

---

(1) علوان، 2016، ص 13.

(2) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاواعي في الذات العربية، علي زيعور، 1984، ص 259.

"Just like Kimya, Zuleikha, too, had been consumed by a desire for a man who did not respond to her overtures. When the ladies in the city had maliciously gossiped about her, Zuleikha had invited them all to a banquet. She gave each of them a knife: and she said (to Joseph), "Come out before them." When they saw him, they did extol him, and (in their amazement) cut their hands: they said, "God preserve us! No mortal is this! This is none other than a noble angel."
Who could blame Zuleikha for desiring Joseph so much?
"How do I look?" Kimya asked anxiously before she put on her veil, ready to step out the door and onto the street. "You look exquisite," I said. "Your husband will not only make love to you tonight, he'll come back tomorrow asking for more."" [1].

"ومثل كيميا، تملكت زليخا أيضًا رغبة جامحة تجاه رجل لم يستجب لحبها. ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ (30) فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَ آتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ (31)﴾. من يستطيع أن يلوم زليخا على شدة رغبتها بيوسف؟ "كيف أبدو؟"، سألتني كيميا بقلق قبل أن تضع حجابها، قبل أن تذهب (وتستعد للخروج من الباب وإلى الشارع). فقلت: "تبدين رائعة، فلن يضاجعك زوجك هذه الليلة فقط، بل سيفعل ذلك غدًا، ويطلب منك المزيد".

فالغواية (**فتنة النساء**) لها خطورة كبيرة على الشباب، وكيف استطاع العتوم ارتداء حال **يوسف** عليه السلام، وتخيله ما دار في خلده في لحظة ضعف وشهوة كهذه، و كأنه رأى نفسه فيه، لما يتعرض له شبابنا اليوم من فتن مائجة وهائجة، و من منا يثبت أمام امتحان كهذا إلا ذو إيمان قوي، وقلب معلق بالله، فها هي الصورة الميثيولوجية التي وظفتها **شافاق** في وصف شعور **زليخا** وسلوكها بالتفصيل وكيف تعلق قلبها به، فكانت تفتنهُ بأجمل اللبس، وتتعطر له بأثمن العطور، وتغلق الأبواب، ولكن هو غالق شهواته، ويعتصر غضبًا لفعلها، وما أن يحتدم الحوار بينهما، نسمع صوت

(1) Shafak, 2010, p. 208.

يوسف المحب لله قائلا لها عندما كانت تراودهُ في مضجعها، فأمتنع قائلًا لها أني أخاف الله فهذه متعةٌ عابرة وشقاء مقيم. بهذا الحوار الذي دار بين **زليخا** وبين يوسف عليه السلام، وضعت **إليف شافاق شمس التبريزي** محله، وجادلها طويلًا، ليحررها من شهوتها بقتلها، فالجسد فتنةٌ حينما يسكنه الشيطان، وإن أسكتنا أصوات الشيطان سكتت نداءاته؛ فسكتت شهواته [1].

والمتصوفة قد أخذوا من المرأة المجازية معادلًا بشريًا للألوهية، غايتهم في ذلك الكشف عما يحسون به في تجربتهم الوجدانية التي تضم العنصرين الإنساني والإلهي. وقالوا أيضًا بالفناء الإنساني الفاني في الإلهي الخالد. إلا أن معظمهم ترجم هذا الفناء المعنوي في شكل صورة حسية شبقية. مادامت المرأة مركز فكرة العشق الإلهي، والفناء في ذات المحبوب، **"فلما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة أي غاية الوصلة التي في المحبّة فلم يكن في صورة النشأة البشرية العنصرية أعظم وصلة من النكاح"** [2]، فلحظة الإنشاء بين الذكورة والأنوثة كمثال مادي لمعادل روحي معنوي يحدث أثناء الفناء الصوفي. وإذا صورنا هذا الفناء في صورته الرقيقة في أسطورة سيدنا **يوسف وزليخا** التي وظفت في **الروايات نطاق الدراسة**، فنلاحظ سيدنا **يوسف** يحتل مكانة المرآة للجمال الإلهي، وتصبح **زليخا** تجسد التجربة الصوفية ومصدر التغزل في ذات المحبوب **يوسف**، فالوصلة التي أشار إليها **ابن عربي** تدفعنا إلى استحضار صورة مادية أخرى، وأخرى صوفية يرى فيها المتصوفة مفهوم الفناء والإتحاد في أعلى درجة إنها صورة أسطورية **للخنثى** حيث تتلاشى الأنوثة في الذكورة. وتتلاشى الذكورة في الأنوثة. وهنا امتعض المتصوفة المسلمون من هذا المثال، لكن المتصوفة **المسيحيون** استحضروا في **الخنثى** معاني متصوفيهم. ثم إننا إذا عدنا إلى منطق المتصوفة المسلمين الذين ذهبوا إلى نفس ما ذهب إليه الشيخ الأكبر **ابن عربي** حيث تتدرج الألوهية من مكانتها المطلقة إلى الحيز الأنثوي، ويقف بين الموقفين الرجل آدم. فهذا التصور يحيلنا على أن نقارن بين منطق المتصوفة المسلمين الذين ذهبوا إلى نفس ما ذهب إليه الشيخ الأكبر **ابن عربي**، حيث تتدرج الألوهية من مكانتها المطلقة إلى الحيز الأنثوي ويقف بين الموقفين الرجل آدم.

---

(1) See: Shafak, 2010.

(2) فصوص الحكم، ابن عربي ، 1980، تحرير: أبو العلا عفيفي. ص 217.

ومن هذه **الصورة الصوفية الأسطورية** وجب علينا أن نقارن بين منطق التصوف الإسلامي السالك هذا المسلك، وبعض النظائر الأسطورية اليونانية، وأقرب مثال لهذه النظائر هي **أسطورة بجماليون** التي يمكن عدّها أسطورة مشبعة بالرموز الصوفية، وتنبني على نفس ما بنى عليه **ابن عربي** فكرة **التجلي في الأنوثة**. والحاصل أن الألوهية في هذه الأسطورة متمثلة في **فينوس** ربة الحب والجمال. ويعادل بجماليون الرجل **آدم** الذي خرجت **أنثاه** من جنبه فقد نحت **بجماليون** في الأسطورة **جالاتيا** من العدم؛ ولهذا أحب **بجماليون** تمثاله؛ لأنه من صنعه وجزء من نفسه وامتدادًا لذاته [1] ، أما **جالاتيا** قطعة الرخام فلقد نحتها **بجماليون** بوارد من الإلهة **فينوس** كأن الفكرة أوحيت إليهِ، وامتزجت بشغاف قلبه فراح **"يصورها لها في هذه الرخامة النقية البيضاء كالثلج، بل وكأنما استجابت فينوس ربة الحب لصلاته فأودعت في يده نفحاتها المباركة فما طرق طرقةً، أو نقر نقرةً إلا وتمثلت فينوس الجميلة أمامهُ"** [2]، وبذلك تصبح **جالاتيا** ما هي إلا مرآة تنعكس عليها صفات ربة الحب **فينوس**. ولهذا كانت محبة **بجماليون** لها هي طريق يؤدي به في النهاية إلى ينبوع الحب الأول **فينوس**. وهو نفس الأمر الذي قال به القائلون من أهل التصوف الإشراقيين.

أما عند منطق أهل التصوف المسيحي فأقرب النظائر أسطورة **توسيا** فهي خير مثال، فعذراء المعبد **توسيا** نجدها في نفس الثالوث *Trinus*، فالألوهية في صورة **فستا** ربة المعبد والأنثى المتسامية في صورة **توسيا** والرجل المحب في صورة **آريو**. فيتجلى لنا ذلك أن الذكورة في الأساطير تتوسط الأنثيين الربة والمرأة. ومعنى ذلك أن الناسوت الأنثوي (الجسد الأنثوي) تتجلى فيه صفات الجمال الإلهي الذي يتسع في أسطورة **توسيا** ويكتسب طابع الطهر والعذرية. ولهذا السبب تتدخل الربة **فستا** في هذه الأسطورة لتدافع عن توسيا لتضعها في مكان يليق بأن تكون فيه العذراء المقدسة. فالربة تأمر الناس **"اسجدوا لتوسيا العذراء، توسيا الطاهرة النقية كالثلج و انشدوا لها الأناشيد ...لأزواجها من حبيبها آريو"** [3]، فالزواج المشار إليه مرادف لفكرة الأمومة الخالقة. وحب آريو حب **آدم** لأنثاه، وهو محاكاة لحب الربة **فستا** لمخلوقاتها تمامًا كما هو الشأن في منطق المتصوفة المسلمين إذ إنّ **"المتصوف يتأمل متقمصًا آدم والله أحبَ آدم بالحب نفسهُ الذي أحبَّهُ لحواء. وآدم إذ يحب**

(1) ينظر: مسرح توفيق الحكيم، محمد مندور، 2020، ص 59.

(2) أساطير الحب والجمال عند اليونان، ج1، دربني خشبة، 1986، ص 250.

(3) أساطير الحب والجمال عند اليونان، ج1، دربني خشبة، 1986، ص 250.

حواء يحاكي النموذج الإلهي" [1]، والحاصل مما تقدم أن التصوف الإسلامي **ألَّه** الأنوثة؛ **لأنها أم كونية أنطولوجية**. ولأنها مرآة للجمال، وألهها قبل مرحلة الأمومة. أي في بدء الخلق قبل أن تحظى بدور الإنجاب والأمومة، وحقق لها الاقتران بالألوهية، فيشير ابن الفارض في هذا الصدد قائلا:

ففي النشأة الأولى تراءت لآدم بمظهر حواء قبل حكم الأمومة [2]

فنفهم من هذا أن الأنثى في بداية المعرفة هي موضوع التجلي الإلهي في العالمين العلوي والدنيوي، وفي التجربتين الآدميتين قبل النزول إلى الأرض وبعدها. فالمرأة من حيث المنطق الشرعي هي مخلوق من جسد، والجسد مطفئ للشهوة، وكائن يفتن لا يجوز أن ينظر إليها إلا في حدود المفهوم الشرعي. ولو عدنا إلى رواية **موت صغير لمحمد حسن علوان** لوجدنا ذات المشهد عندما تعرف **ابن عربي** على وتد الحبّ والعشق الرابع المتمثل في شخصيه حبيبته **نظام بنت الزاهر الأصفهاني**، الذي تعذب حبًا وهيامًا في انتظار قبولها الزواج منهُ، لكنهُ تفاجأ منها بالرد في مشهد حواري يحملُ مزيدًا من الإشعاعات السردية. ولا يتسع المقام لنقل حوارات الرواية كلها ابتداءً من حوار **طهر قلبك** ووصولًا عبر انطلاقه السرد السيري بحثًا عن الأوتاد إلى حوار الثبات في الحياة، عندما وقف الشيخ الأكبر **ابن عربي** مذهولًا يتساءل: لا اشعر بهذا الثبات الذي تقوله يا مولانا؟

- **إن صمت طهّرت جسدك، وإن زهدت طهّرت روحك.**
- **وكيف اطهّر قلبي؟**
- **بالحب.**
- **هلا قرأت لي كفي وعلمت ما في قلبي؟**
- **ما في قلبك إلا الله يا محيي.**
- **ثم وضع يده على كتفي وقال:**
- **أنا وتدك الرابع. ....**
- **وماذا افعل الآن؟**
- **افعل ما شئت وكن ما كنت، فقد ثبت الله قلبك بأربعه أوتاد فلا يزيغ بعد ذلك قط.**

(1) الثابت والمتحول الأصول، أدونيس، 1986، ص 232.

(2) ينظر: ديوان ابن الفارض، ط1، د.ت، دار صادر، بيروت، ص 70.

- **ولكني لا اشعر بهذا الثبات الذي تقولي يا مولانا.**
- **لأنك تصرّ أن تعيش في الحياة، و انا أقول لك دع الحياة تعيش فيك....**
- **يا محيي أنا وتدك. ستظل في قلبي إلى الأبد....**
- **ما اسمك؟ ...**
- **أنا شمس. شمس التبريزي"** [1].

فالنص هنا حقق بؤرًا إشعاعية في كشف **معتقد الحب** الذي هو خلاصة حياة **ابن عربي** في علاقته بالله تعالى "**إلهي ما أحببتك وحدي ولكن أحببتك وحدك**"، وعلاقته بأوتاده، وهؤلاء الأوتاد هم النسيج الحياتي الذي رسخ حياة **ابن عربي** المبنية على الحب والثبات بطهارة القلب، فالحب زاد سفره وتوجه لطلب العلم وملازمة الشيوخ، هو دينه وإيمانه لأنه تعلق بالله وفي طريق الوصول إليه، حيث جذبات العناية الإلهية، واجتذبت حضرات القرب؛ وأعلن من البدء بوالدهُ **"إني مشتغلٌ بذكر الله وفراغي مليءٌ بنورهِ"** [2].

أما في رواية **حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي**، فنجد التأثر واضحًا وجليًا وفي نفس السيناريو الذي طرحته **إليف شافاق** في قصة عشق **شمس التبريزي** من **كيميا**، وكيف امتنع منها بالرغم من أنها زوجته، وكذلك الحب الكبير الذي تكنه **كيميا لشمس التبريز**، ليصبح شمس مرآة للتجلي بالنسبة لها، كما حصل مع **يوسف وزليخا** في أسطورة سيدنا **يوسف**. يقول شمس: **"وهناك على المدى البعيد مَرسىً أشعر به يَغرق معي، تضيق الدنيا بدونك يا «كيميا»، أنادي على المَرسى، على حُلمي الأخير، يتبدّد النداءُ فوق أشواكٍ منثورةٍ في الطرقات، وتلوحُ الأشواق المعطرة بالعذاب.**

ما الذي خانَنا في الحقيقة حبيبتي؟ هل هو الطّريق؟ هل هو الظن؟ سوء الاختيار؟ هل هو الله؟

(1) ينظر: علوان، 2016، الصفحات 537-539.

(2) علوان، 2016، ص 156.

هل تُهنَا حقاً في السراب؟ أم في لحظات الغياب؟ هل صارَ محرّمًا استشعار أيادينا للدفء؟ هل صحيح البكاء فوق أطلال الماضي محرمٌ كذلك؟ ما الحلالُ إذًا؟ أن يُربط دعاؤنا بالمحال؟ أن لاعتناقنا مذهبَ اليَقين؟ تعالَي يا «كيميا»، تعاَل نبكي فوق ضريح الحب، تعاَلي نتفقد معًا ما آلَ إليه المصير..." [1]. فما دام الرجل بين حنينين حنينٌ إلى الله، وحنين إلى المرأة فإن عشقه للمرأة إذا تحقق فيه التسامي والتطلع وبلغ درجة الذهول والاستغراق معًا، أدى به إلى تجاوز الذات المادية الأنثوية، واستحضار معنى الجوهر الأنثوي الذي يصبح سبيلًا للاستغراق في المحبوب الإلهي. فالمتصوفة اخذوا بهذا الأمر وجعلوا من المرأة المجازية معادلًا بشريًا للألوهية.

3- النماذج الخرافية وأسطرتها: (Fable and Legendary Archetypes)

لقد ترسخت الخرافة في الثقافات الإنسانية في جميع أنحاء العالم، واحتلت مكانًا مهمًا في الثقافة لعدة قرون، إذ شكلت معتقداتنا وتقاليدنا وفهمنا للعالم، وهذه القصص أو الروايات التي غالبًا ما تنتقل عبر التقاليد الشفهية قبل أن تدون، وتكون بمثابة نافذة على الحضارات القديمة التي أنشأتها. ولا يزال الكثيرون يؤمنون بهذه الخرافات، لكون المعاني الكامنة وراء هذه الخرافات الشائعة يمكن أن توفر لهم نظرة ثاقبة للقيم والمخاوف الثقافية التي شكلت مجتمعاتنا [2]. فالدارس أو الباحث في شتى الميادين يجمع بين الخرافة والأسطورة على أن الحكاية الخرافية هي لون من ألوان الأساطير، إلا إن البعض الآخر يذهب إلى أن الأساطير هي الرحم الذي خرجت منها الأشكال الأدبية تاريخيًا، ولعل امتزاج الحقيقة بالخيال في الأسطورة هو الذي جعلها تقترب من دائرة الخرافة، ومن هنا وجب علينا التمعن في الفوارق الجوهرية التي جمعت بين المصطلحين.

ففي العصور القديمة عندما كانت المعرفة العلمية محدودة، كانت الخرافات بمثابة وسيلة لفهم العالم، وغالبًا ما تأثرت هذه المعتقدات بالممارسات الدينية والفولكلور. إذ تشكلت هذه الخرافات من خلال الأحداث التاريخية والممارسات الثقافية، ومنها في العصور الوسطى في أوروبا على سبيل المثال ربط الناس **القطط السود** بالسحر وعدّوها نذير سوء الحظ، وينبع هذا الاعتقاد من الخوف

(1) العبودي، 2018، ص 252.

(2) See: https://seahawkjournal.com/2022/12/07/where-do-superstitions-come-from

واضطهاد السحرة خلال تلك الفترة [1]. لذلك اعتبرت الخرافة من النماذج البدائية بالرغم من عدم وجود دليل حقيقي بالمعنى العلمي، حتى مطلع القرن العشرين **"طرح الطبيب النفسي كارل جوستاف يونج** *Carl Gustav Jung* **أفكاره التخمينية للغاية، إلا إنها كانت توفر وسيلة لدراسة هذه الأفكار المتكررة التي نراها خرافة في الأساس، وما قاله يونج هو أن هناك شيئًا موجودًا في كل إنسان في العقل اللاوعي الجمعي. وهي منطقة تنبه نفسية عند الإنسان حيث يتم تخزين الأحلام والأساطير والخرافات فيها، وهي تحتوي على المواضيع والأفكار التي كانت مشتركة بين البشر منذ بداية وجود الإنسان. مثل الطوفان، وخلق الإنسان من طين (أو مادة أخرى). وهنالك رموز حاسمة لاستمرار الحياة مثل رموز شجرة العالم، أو العالم بيضة** *(The world tree, or the world Egg)* **، وتسمى هذه الرموز والموضوعات والأنماط الشائعة النماذج البدائية"** [2].

إنّ هذه النماذج البدائية والرموز غير المرتبطة بثقافة واحدة، تتقاسمها جميع الثقافات عبر الزمن، وخير مثال حي لهذه النماذج البدائية التي شاهدها أو اطلع عليها معظمنا في الأفلام السينمائية الغربية التالية: الشرير *The villain*، البطل *The hero*، الرجل العجوز الحكيم *The wise old man*، سيد الخواتم *The Lord of the Rings*. أو ربما تكون النماذج البدائية من عوالم الخيال كالسفر إلى العالم السُفلي *the hero's journey, travel to the underworld*، أو الحيوانات كقتال التنانين *fighting dragons*، أو قصص كليلة ودمنة في عالمنا العَربي، أو الحكايات كحكايات ألف ليلة وليلة، وحكايات روبن هود *Robin Hood*، الملك آرثر ***King Arthur*** ... الخ. وفي العصور الوسطى اكتسبت الخرافات شعبية كبيرة في جميع أنحاء أوروبا من خلال ترجمة النصوص القديمة مثل خرافات إيسوب *Aesop's fables*. والتي استمرت في جذب الجماهير في جميع أنحاء العالم بدروسها الخالدة المغلفة في روايات خيالية. فقد **"استعملت كلمة** *Fabula* **اللاتينية الأصل والتي يقصد بها الخرافة في التعبير عن نفس المعنى الذي استعملت فيه كلمة** *Mythos* **والتي يقصد بها الأسطورة؛ والتي تعني قصة خيالية أو خرافية، فالقصص التي تسرد أحداثا بدائية زائفة غير واقعية هي أشبه ما تكون خرافة لا مجال للحقيقة فيها، كما يمكن أن**

(1) See: https://www.ancientpurity.com/blog/superstition-throughout-history

(2) World Mythology, Myth, Metaphor, and Mystery, Andy Gurevich, 2021, p. 15

يطلق عليها (كذبة خرافية)، وانصرف بعض الدارسين والمهتمين بالميثيولوجيا في وضع الخرافة مع ما يسمى بأسطورة الأخيار أو الأشرار" [1]. وتوفر هذه الحكايات رؤى قيمة حول الحالة الإنسانية والتحديات المختلفة التي قد يواجهها المرء في رحلته الروحية، من خلال التعرف على النضالات والانتصارات والدروس المجازية الموضحة في هذه القصص، حيث تمنح للأفراد الوضوح في اكتشاف ذاتهم وتحديد مساراتهم. وقد نصل إلى تجلٍّ أكثر وضوحًا إذا ما **عقدنا مقارنة شكلية للفوارق الجوهرية بين الخرافة والأسطورة** من حيث:

1- الأساطير نصوص دينية مقدسة وشخصياتها هم أشخاص أقوى وأرفع من البشر تدخل في نطاق الدين والآلهة والأبطال، أما الخرافة فتحتوي على شخصيات من صنف البشر العاديين إلى جانب الكائنات السحرية.
2- جوهر الخرافة هو عنصرها البطولي، أما الأساطير فتركز على قوة الأحداث التي تؤديها الآلهة أو أنصاف الآلهة فضلًا عن قوة نسيجها الشعري، وتأثيرها على كل الثقافات.
3- يتمتع النص الأسطوري بالقداسة عند المؤمنين دون شك أو تشكيك أو ريب، وهذا راجع إلى قداسة الأساطير وسذاجة الفكر آنذاك، في حين لا نجد هذه القداسة في النّص الخرافي، بسبب ضعف النظر وقلة البديهة.
4- تتجاوز الأسطورة عالم الواقع وتأخذهُ إلى عالم الخوارق في حين نجد في الخرافة أن غياب تجاوز الواقع والخوارق المجسدة فيها ناتجة من خلال السحر وماله وما شابه ذلك.
5- تُفسِّرُ الأساطير كل ما هو غيبي لظواهر الكون الذي كان يتميز به في مرحلة من مراحله، لذلك تبدو لنا غير واضحة وغير معقولة كونها تحتوي على عناصر من المستحيل، أما الخرافة فهي سردٌ من نسيج الخيال ولا علاقة لها بالواقع ولا بأي حدث واقعي.
6- الخرافة خرجت من رحم الأساطير، بعبارة أدق نقول إنها بدأت مع الأساطير أو انتهت قبلها، ومهما حاولنا في تفصيل أسبقية أي فن برز أولًا إلى الوجود إلا أننا نعجز عن إيجاد ولو فرقٍ دقيقٍ بينهما حتى أن **أرسطو** في كتابه فن الشعر **"لا يفصل بينهما، ولم يستبدل أيًا منهما**

(1) الأساطير، احمد كمال زكي، 1989، ص 21.

بالأخرى واعتبر أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر من أن يكون صانع أشعار"[1]، وهذا يعني أن السابقين لم يفرقوا بين الأسطورة والخرافة.

7- تهدف الأساطير إلى ثقافة الجماعة، فكل من تمادى عليها ولم يؤمن بما تؤوله هذه الجماعة تعرض صاحبها إلى عقوبة شديدة. أما الخرافة فتهدف إلى غايات توجيهية كالدعوة إلى الغاية التي أنشأت من أجلها، أو النفور والابتعاد عن المساوئ [2].

8- تشترك الخرافات والأساطير في شكلهما الفني من حيث الخيال والمحسنات والاستعارات وغناهما بالأحداث الخارقة.

ويميل البعض من الباحثين إلى أن الخرافة هي بقايا أساطير موغلة ومضمرة في الماضي التليد وكان من هذا التصور أنخلط البعض الأخر بين الأسطورة والخرافة ومالوا إلى الاعتقاد بأن الآلهة التي تظهر في الأساطير عادة تتحول في الخرافة إلى مجموعة من الكائنات الخارقة كالغولة والجن والعفريت والدعوة أو **(الادعاءات) وهو ما أولَّ إليه الباحث عند المتصوفة**، وما إلى ذلك من كائنات لا يراها البشر في حياتهم اليومية وما إن تظهر لهم فجأة صارت خرافات لا يؤمنون بها. إن هذا التمايز بين الفنين يرمي إلى الصلة التاريخية والحضارية الجوهرية بينهما، وبين الشعوب والأمم عن طريق دراسة وجه الشبه والاختلاف بين الفنون واعتبار هذا التشابه دليلا على وحدة الأصل، **وقضية اللاوعي الجماعي** الذي صدر عن الجماعات. فالتداخل بين الأجناس (**الأسطورة والخرافة**) راجع إلى أن الناس كانوا يخلطون بين الخيال والحقيقة والحكاية والتاريخ هذا من جهة، وكونها راجع إلى أن أصل منشئهما واحد وهو محاكاة الظواهر الطبيعية والتعبير عن الطقوس الدينية القديمة من جهة أخرى.

1.3 وظيفة الخرافات في المعتقدات الصوفية: (The function of fables in Sufism beliefs)

يشتهر **الأدب الصوفي** باستحضاره الغني والمعقد للرمزية المفرطة والأسطورة، والتي تكون بمثابة وسيلة لنقل الحقائق الروحية العميقة، وتستخدم الحكايات الصوفية في كثير من الأحيان لغة مجازية تتجاوز الحدود الثقافية والدينية، والتي تسمح للأشخاص من خلفيات متنوعة بالتواصل مع

(1) الأساطير، احمد كمال زكي، 1989، ص 27.

(2) ينظر: م.ن.

هذه الروايات على مستوى أعمق [1]. وتلعب الأساطير دورًا حيويًا في توجيه الباحثين في طريقهم إلى التنوير، وتتضمن رؤى روحية عميقة تعمل كأدوات تحويلية تنقل القراء إلى ما هو أبعد من عالم الإدراك العادي. فالباحثون عن الروحانيات بحكاياتها وأمثالها الساحرة المعروفة باسم **أسطورة الخرافات الصوفية**، وهذه القصص غالبًا ما تكون مليئة بالحكمة المجازية والرؤى الروحية، أو تكون بمثابة وسيلة لتعليم الحقائق العميقة بطريقة يسهل الوصول إليها. من خلال استعمال الصور الحية والشخصيات المترابطة، وتقدم هذه الخرافات دروسًا عميقة حول الحب والإخلاص واكتشاف الذات والطريق نحو الاتحاد الإلهي، فهي ليست مجرد تسلية ولها أهمية رمزية عميقة. فكل أحدوثة أو قصة صممت بعناية لإلقاء الضوء على الحقائق العالمية حول الطبيعة البشرية والرحلة الروحية من خلال طبيعتها المجازية التي تشجع هذه الخرافات على الاستبطان والتأمل الذاتي من أجل فهم معانيها الأعمق [2].

تمتلك الخرافة الصوفية قوة فريدة لإلهام النمو الروحي عند المتصوفة، والتحول لدى الأفراد الذين يسعون إلى فهم أعمق لأنفسهم وللعالم من حولهم، من خلال **"توظيف القصص المتجذرة في التقاليد الصوفية في الروايات البسيطة والمثيرة للتفكير، وهي إحدى الطرق التي تسهل بها الخرافات الصوفية في النمو الروحي والمعتقدات التي توجه أتباعها نحو التنوير الروحي، إلى جانب تعاليمها الأساسية المتمثلة في الحب والسلام الداخلي والإخلاص لله، والتي أصبحت متأصلة في طقوسها وممارساتها، وغالبًا ما تدور هذه الخرافات حول طلب التدخل الإلهي أو الحماية من القوى السلبية أو تتخذ من الدين غطاءً لها"** [3]. وعلى هذا الأساس كانت الخرافة ولا تزال مجموعة من الأخبار مرتبطة بتجارب الإنسانية منذ قديم الزمان، وحرص المتصوفة على حمايتها والحفاظ عليها، فظلت تتناقل بين الناس عن طريق المشافهة عبر الأجيال، لتصبح من أهم معالم الأدب الصوفي لاحقًا، ومن هذا نستطيع القول إن الخرافة بقيت على تلك الشاكلة وما تغير فيها هو فقط الجانب **الديني** لا غير. فكلمة الأمة الإسلامية هو الإسلام، وموجه الناس إلى الطريق

(1) See: https://popular-archaeology.com/article/sufi-stories-a-calming-refuge-for-mental-well-being-and-moral-upliftment

(2) See: https://sagateller.com/discovering-the-fascinating-universe-of-sufi-stories

(3) See: Believing What We Do Not Believe: Acquiescence to Superstitious Beliefs, Risen, J. L, 2016, pp. 182-207.

المستقيم هو المصطفى ﷺ، **"وقد وردت في القرآن الكريم لفظة الأساطير أكثر من مرة، فالعلماء وأهل التفسير أشاروا إلى أساطير الأولين، ومقام ذلك أن العرب قبل الإسلام كانت لهم في الجاهلية بعض المعتقدات والأساطير، إذ يربط القرآن الكريم علاقة كلمة الأسطورة في اللغة العربية بالتصورات الدينية والاعتيادية"** [1]، ومنها قولهُ تعالى: ﴿**وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِن يَرَوْا كُلَّ آيَةٍ لَّا يُؤْمِنُوا بِهَا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ**﴾ **(الأنعام: 25)**، وقد تحدثنا عن هذا مسبقًا واخترنا بعض الصور الصوفية الميثيولوجية عن ذلك ولا يوجد فيها شك على إنها قصة خارقة أو أسطورة.

وما نريد أن نوضحهُ هنا في **أسطرة الخرافة لدى المتصوفة تحديدًا** هي تلك الاعتقادات أو الكرامات التي هي جزء من نظرة المتصوفة إلى الوجود، وبما إن التصوف وخصوصًا الإسلامي منه قائم على الدين فقد لجأ المتصوفة إلى أنبياء القرآن وإلى الظاهرة الدينية لتسويغ وبناء تلك الاعتقادات أو ما يسمى بالكرامات ومن البديهي إنها تستمد جذورها من الدين وتحديدًا من معجزات الأنبياء أو الأساطير الدينية، وهذه الاعتقادات **"نبتت وتنبتت إلى جانب الدين، وكانت أقرب إلى المزاعم الشعبية** *Superstitions* **منها إلى المعتقد الديني. فالذهنية الكرامية (الادعائية) تشترك مع رواسب من عهود الكهانة، والعرافة، والسحر؛ وتستخدم لغاية نفعية وشخصية. وليس الدين مبررًا كافيًا، ولا حجة تقنعنا بإمكانية الصوفي على الطيران مثلًا أو قنديلهُ الذي يضيء في الظلام، أو الخروج من البئر بكلمه أو حركه، أو يكلم الله أو يتنبأ ماذا سيحصل غدًا ..."** [2]، فالتصوف هنا يكون قائمًا على القوى الروحية الخفية والشعور الخارج عن المنطق العقلي، وباعتقاده يتحد مع خالقه إتحادًا تامًا. وتوظيف الخرافة يهدف إلى تبيان مساعي البطل لتحقيق السعادة وتساعده العناصر السحرية في ذلك أو تكون معرقلًا له في إحدى المحطات أو الجولات ليوحي في الأخير بالسعادة التي كان ينتظرها، وكذلك نجد البطل في الخرافة تبدأ معاناته منذ أن يخلق في الوجود وهو ما لحضناهُ في معظم الشخصيات الصوفية ضمن نطاق الدراسة، لذلك يلتزم بعض

(1) مغامرة العقل الأولى، فراس السواح، 2002، ص 20.

(2) ينظر: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاواعي في الذات العربية، علي زيعور، 1984، ص 25، 279.

الصوفية أيضًا بممارسات شعائرية مختلفة. على سبيل المثال، يُعتقد أن الدوران في دوائر أثناء الذكر (شكل من أشكال ذكر الله) يؤدي إلى حالة تشبه النشوة حيث يمكن للمرء تجربة النشوة الروحية، أو يُعتقد أن زيارة مقابر الأولياء الصوفيين المبجلين تجلب البركات وتسهل التواصل مع هؤلاء المرشدين الروحيين، فالخرافة ليست غريبة عن فكرنا اليومي، وهي لسيت متعارضة مع جوهرها من جهة أخرى.

2.3 الخرافات الصوفية في الروايات: (Sufism fables at the novels)

تبدو الأساطير الخرافية في الروايات ذات الرداء الصوفي موضع الدراسة نتائج عقلية فردية ولا منطقيه أو قبل منطقيه، ومن هذه الزاوية نستطيع القول إنها **كذبه على الذات والغير**، بالرغم من أن في هذا القول نوعًا من القساوة الشخصية من وجهة نظر الباحث، لكنها قساوة ضرورية في المجتمع الذي نعيشهُ اليوم وتكثر فيه بقوة، فهي ما تزال تحتل طبقة واسعة من عقلية الفرد بل والذاكرة الجمعية للأفراد في المجتمعات، فهي ما تزال بأشكال والوان مختلفة مستمرة داخل الذهنية الفردية حتى هذه الأيام، وهي أيضًا تقود من سلوك بعض الفئات الاجتماعية داخل طبقات المجتمع ثقافيًّا واجتماعيًّا، كالشعراء، والأطفال، والحالات المرضية الكثيرة، وفي تفسير ظواهر الكون، أو في حالات عجز العلم عن تقديم إجابة وافية، كما وتوجد مثل هذه الادعاءات والمعتقدات وإلى حد ما في الاستمتاع النسبي بسماع، أو قراءة، أو مشاهدة المغامرات السينمائية، أو القصص الشعبية البطولية، واليوم نجدها بكثرة في الروايات وخصوصًا منها الدينية.

وقد تلتقي الصوفية في البعض من طروحاتها مع سرديات ما بعد الحداثة، فالتصوف بوصفه حالةً روحية، لا تأخذنا إلى العوالم المستنسخة، لكنها تأخذنا إلى العوالم المجازية الأخرى، وهو ما يصطلح عليه الصوفية **بالكرامات أو المقامات**، وكما هو معلوم يعيش المقام الصوفي داخل عالم مُنغلق، ليصل مرحلة الخلود، وهو ما يتجلى في ثنائية الحياة والموت عند الصوفية، فهم يعدّون الموتَ حياةً والحياةَ موتًا، في ضدية جدلية أفرزتها الذائقة الصوفية. لذلك يسعى المتصوفة لإدراك المعرفة بعيدًا عن المادية التي يعيشها المجتمع، حيث يتخذون من المضامين والأحوال والمقامات المثقلة بالخرافة وسيلة لذلك، إلا أنّ المعرفة التي ينشدها الصوفي هي معرفة الله عز وجل، فيتخذ لتلك المعرفة وتلك الحالة طريق المجاهدة والنزوع إلى الاغتراب، **"وبداية الطريق عند الصوفي معرفة**

الله، ونهايته ما لا حد له، لذلك فإن ما يتحصل عليه الصوفي في مراحل الطريق هو مجرد ظلال في المعرفة، التي تجلت عندهُ بعدة أشكال" [1]، فالخرافة هي إحدى التجليات لدى المتصوفة، والحداثة لم تأت لتلغي الجوانب الخرافية بقدر ما جاءت لترويضها، وتؤسس للهيمنة على كلُّ شيءٍ بما فيها الطبيعة، وهذا ما يزاحم البعض من مصطلحات المتصوفة وأبرزها مصطلح **الكرامة** الذي مكن بعض المتصوفة من السيطرة على الطبيعة وترويضها، وهذا ما يُروى في أغلب كتب أهل التصوف، وهذه "الكرامات يمنحها الله تعالى للأولياء الصالحين، كتسخير قوى الطبيعة لأرادتهم، وبالتأكيد ما أشار إليه الله سبحانهُ وتعالى وما شهدت به الآيات القرآنية هو من اختصاص الأنبياء والرسل كتسخير الريح لسليمان عليه السلام، تجري بأمره رخاءً حيثُ أصابَ، وتسخير الملائكة للنبي محمد ﷺ يحاربون في صفوفه في غزوة بدر... الخ" [2]. إلا أن الفارق بين الحداثة والتصوف، تكمن في أن الأولى تكتفي بالعقلي فقط، أما التصوف يمزج بين العقلي والروحي، لذلك نجد المتصوفة يؤكدون في معجمهم الجوانب الروحية وعلم الأسرار، إلا أنهم يفرقون في ذات الوقت بين العقل/ الصحو، واللا منطق/ الخرافة الصوفية، هو ما حصل مع شمس التبريزي، وجلال الدين الرومي، والشيخ الأكبر ابن عربي، وسنقتصر على بعض الثيمات المتمثلة في المضامين والمصطلحات الشائعة التي تضمنتها الروايات موضع الدراسة التي استخدمت الخرافة فيها ومنها:

1.2.3 مصطلح الكرامة الصوفية: (Sufism dignity term)

الكرامة موجودة كالأسطورة، إلا أنّ درجة تأثيرها ومصداقيتها يختلف، والكرامة موجودة في جميع أنحاء العالم، لكن درجة فاعليتها أشدُ وأكثر في العالم العربي، فهي أكثر حدّة وديمومة واتساعًا؛ فهي مخفيه داخل الأمة العربية، وتتشابه بعض أساطيرنا مع الكثير من بلاد العالم دون اختلافات تذكر عبر الأزمنة البعيدة والمتعددة. والتشابه في هذا المضمار يبلغ درجة مدهشه في بعض الحالات إلى حد الخرافة، يدعو إلى البحث في هذه الكرامات، وأسطرتها على إنها ورموز دينية، وهذه الكرامات تعدُّ **"نافذة واسعة على اللاواعي الشعبي والذاكرة الجمعية، وعلى التمثلات الاجتماعية التي لم تتحقق، والأحلام المرجوة، وهي طريق لاعب إلى معرفة التاريخ الروحي للشعوب الإسلامية"**

(1) الحركيّة التواصليّة في الخطاب الصّوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريّن) ، آمنة بلعلي، 2001، ص 23.

(2) التصوف (الثورة الروحية في الإسلام) ، أبو العلا عفيفي، 2020، ص 247.

[1] ، لذا فهي تتغذى على الصورة المرتبطة بالخيال، فالوجدان *Affection* هنا **"أقوى من الإحساس ظهورًا وسلطة وتكرارًا، ولا مجال للذهنية المفهومية أو العقلية المنطقية، ولا مكان للوعي الحاد، ولا للذات بإرادة حرة ومسؤولة"** [2]، أما من الناحية العقلية فارتبطت الكرامات بالأساطير سبب مخالفتها للعقل، ولا يوجد دليل على صدق حدوثها ولكن تبقى نفس الإنسانية الباحثة عن الحلول لمعالجه واقعها المرير تبرز في هذه الخرافات، إذ يرى الناس في أصحاب الكرامات الأمل المنشود وقد ارتبطت الكرامات كالأساطير بالموروثات الدينية والتراثية والتي ما زالت تمتلك تأثيرًا في نفوس الناس إلى يومنا الحاضر.

وقد خلط بعضُ الناس بين المعجزات والكرامات، والحقُّ هو أن هنالك فرقا كبيرًا بين الكرامات والمعجزات، فالمعجزات اختصها الرسلُ والأنبياء وأيدهم بها الله عزَّ وجلّ في نشر رسالته وتصديقًا لها. بعد تعرضهم للتكذيب من قبل أقوامهم فكانت دليلًا قاطعًا على صحة ما يقولون. واقتصرت تلك الكرامات على الخيال أكثر من الحقيقة، إذ لا يوجد دليل على حدوثها، على العكس من ذلك المعجزات التي كانت واضحة للجميع، وفي هذا يقول القُشيريُّ: **"وتكلم الناس في الفرق بين الكرامات وبين المعجزات من أهل الحق، فكان الإمام أبو إسحاق الإسفرايني رحمهُ الله، يقول: المعجزات دلالات صدق الأنبياء، ودليل النبوة لا يوجد مع غير النبيُّ، كما أن العقل المحَكم كانّ دليلًا لعالم في كونه عالمًا لا يوجد ممن لا يكون عالمًا"** [3]، فوجود الصوفية يعني وجود الكرامة والولي والرؤى والأحلام والمكاشفة إلى آخره، فالكرامة بمعناها الصوفي الذي اشرنا إليه واضحة بقوة ولها وجودٌ طاغٍ في الروايات موضع الدراسة وهي: **قواعد العشق الأربعون، وحارس العشق الإلهي، وموت صغير**، ومصطلح الكرامة في هذه الروايات أتخذ من معجزات الأنبياء وكرامات الأولياء الصالحين غطاءًا دينيًا له، إلا أن مضمونهُ في روايات الدراسة اختص بالاختلاق والتخريف، والرؤى والغيبيات وما يدب في خُلد الآخرين ورؤية الأموات ومخاطبتهم ومعرفة نوع الموت، وهي أسباب نفسية بحتة جاءت؛ لاستجلاب العطف والمقام وما يشابهُ ذلك، إلى حد ادعاء المعجزات على الرغم من إنها

(1) علي زيعور، 1984، ص 22.

(2) م.ن.

(3) الرسالة القشيرية في علم التصوف، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيّريّ، 2003، ص 295.

اختصاص الأنبياء، بل خالطت الأساطير لدرجة **الأسطرة**، فالكرامة جاءت هنا **"لتشبع لذة الصوفي الذي يعيش بلا لذائذ، وتعوض عنه نقص الحب والنشاط والحركة"** [1]، ومن هذه الكرامات:

1.1.2.3 الرّؤيا أو الحُلم: (The vision or a dream)

يَتجلى للصوفي الغيب من خلال أسطورة الأحلام والرّؤى التي يدعي إنها تراوده، ففي **رواية قواعد العشق الأربعون لإليف شافاق** دلت الرّؤيا على معرفه **التبريزي** بمستقبل صديقه **الرومي** الذي سيعتريه الحُزن عند موت **شمس** وفراقه يقول:

"As I stood there absorbing the serenity of the moment, but also feeling slightly nervous, I had a glimpse of a vision. I saw Rumi, a much older and frailer version of himself, clad in a dark green robe and sitting in exactly the same spot, looking more compassionate and generous than ever, but with a permanent scar on his heart in the shape of me. I understood two things at once: That Rumi would spend his old age here in this house. And that the wound left by my absence would never heal. Tears pricked in my eyes" [2].

"بينما كنت و اقفًا هنالك مستمتعًا بصفاء اللحظة، وقد اعتراني شيءً من التوتر أيضًا، تراءى لي بصيص رؤية. فقد رأيت الرومي أكبر سنًا وأضعف بكثير، مرتديًا عباءه خضراء غامقة، وجالسًا في البقعة ذاتها، وقد بدا أكثر عطفًا وأكثر كرمًا من أيّ وقتٍ مضى، لكني رأيت ندبة دائمة على قلبهِ في هيئتي. ففهمت أمرين في الحال وهما: أن الرومي سيمضي شيخوختهُ في هذا البيت، وأن الجرح الذي سيخلّفه غيابي لن يبرأ مطلقًا. فاغرورقت عيناي بالدموع".

وقد عبر **أدهم العبودي في رواية حارس العشق الإلهي** عن رؤى الأولياء الصادقة، **فجلال الدين الرومي** الذي فقد أمّهُ وضاقت به الحياة، وكاد أن يصل إلى حدّ الشرك بالله، فظهرت له أمهُ فجأة لتؤكد له أنّ الله قريبٌ موجود، وخاطب الله بعد ذلك على لسان والدته، وهذا الفعل هو من **اختصاص الأنبياء** إذ ليس بمقدور أي شخص حتى وإن كان راسخًا في العبادة أن يخاطب الله، وهنا

(1) علي زيعور، 1984، ص 31.

(2) Shafak, 2010, p. 156.

يكمن مشهد **الصورة الخرافية** كما فعلت شافاق في جعل شمس التبريزي يرى مشهد شيخوخة وموت رفيقه الرومي، يقول: **"هل أنت حقيقيٌ، أم مجرد أسطورة صنعها ابن «آدم»ليلوذ بها جزافًا يوم يشعر أنّه مجرد ورقه شجره يابسة في مهبّ ريح؟ لكني في لحظة رأيت أمي تدنو مني منحدرةً من فجوةٍ نورانية قدت السماء قدّت في السماء، كانت ترتدي ثوبًا مصنوعًا من ورق الشجر، وعلى جبهتها مكتوبٌ: إنّ الله قريبٌ. كانت تدنو، وساقاها تغوصان في بطنِ فرسٍ شفافة، الفرسُ كانت لا لون لها، بل مجرد ضوءٍ باهرٍ ساطعٍ، ملامحها كضبابٍ نوراني، كانت أمي تمتطيها وجسدها بدا ملتحمًا بها، تحدثت أمي، همست، ولم يكن صوتها بشريًا:**

- **أنا الحقيقة، وليسَ من حقيقةٍ إلا ما يكونُ بإمري"**[1].

وقد تجلّت الرؤى والأحلام **لأبن عربي** منذُ اللحظات الأولى لمخاض الولادة، ففي **رواية موت صغير لمحمد حسن علوان** يرى برزخهُ حين ولادته، يقول **علوان** على لسان ابن عربي: **"لما ولدتُ أخيرًا كان وجه هذه القابلة الطيبة أول وجهٍ أراهُ في بداية الحياة. قارنته، بآلاف الوجوه التي رأيتها في برزخي، آلاف الأولياء، آلاف الأتقياء، وآلاف الزهّاد، وكان وجهها أوسع رحمةً وهو حقيقة ماثلة أمامي"** [2]. وهذه القابلة كانت **فاطمة بنت المثنى** الذي تعلق قلب الذات / **ابن عربي** بها، وتجلى حبهُ لها حتى بعد وفاتها، كانت أول امرأة تقع عينه عليها، نقلته من برزخ الحقيقة إلى عالم الشبهات، فخلقت لهُ حياة جديدة. وهنا نتساءل كيف للطفل الوليد أن يرى البرزخ؟ فقد حملت الرواية في متونها ونصوصها الكثير من هذه الخرافات والمواقف التي تدل على الصورة الميثيولوجية السيئة التي رسختها ذاكرة الوعي الجمعي في أذهان العارفين من المتصوفة، ففي مشهد آخر يقول ابن عربي: **"أزفت والدة مريم ورأيت في المنام بطنها يُفتح مثل محارة في جوفها لؤلؤةٌ جميلة ف عرفت أنها ستنجب أنثى"** [3]. وهو نفس التنبُأ الذي تنبأ به **شمس التبريزي** في **قواعد العشق الأربعون** عندما حدث **كيرا** زوجة **الرومي** إنها ستنجب فتاة ويمكنها أن تسميها **مريم** نسبةً **لمريم العذراء** أم النبي **عيسى** عليه السلام يقول:

---

(1) العبودي، 2018، ص 26.

(2) علوان، 2016، ص 14.

(3) علوان، 2016، صفحة 175.

“As a Muslim woman, you can keep liking her and even name your daughter Mary.”
“I don’t have a daughter,” I said.
“You will have one.”
“You think so?”
“I know so” [1].

" وكامرأة مسلمة، فإنك تستطيعين الاستمرارفي حبها، بل حتى يمكنك أن تسمية ابنتك باسم مريم".

فقلت: "لا توجد لديّ ابنة".

"ستكون لديك ابنة"

"أتضن ذلك؟".

"إني أعرف ذلك".

فتأثر الروائيين واضح جدًا وجلي، فالمتصوفة هم مثل جميع البشر وقد أعاب ذلك عليهم الفقهاء، فهذا الكشف لا يحدث إلا مع الأنبياء والرسل ويختص بهم، لأنهم الأقرب إلى الله عز وجل.

2.1.2.3 مخاطبة الأموات: (Addressing of the dead's)

من الأساطير التي يدعيها المتصوفة هي **مخاطبه الأموات أو التنبأ بالموت**، فقد يكون هذا الخطاب بواسطة طرف آخر أو من دون واسطة، فمثلًا في رواية **قواعد العشق الأربعون** طلب **شمس التبريز** من الريح أن تسال الأولياء الصالحين من **الأموات** عن مصيره، وهنا كرامة بواسطة، فقبل دخول مدينه **قونية** يقول شمس:

"I asked the wind so that it would carry my words to the saints far and wide. In a little while, the wind returned with an answer. “O dervish, in this city you’ll find only two extremes, and nothing in between. Either pure love or pure hatred. We are warning you. Enter at your own risk”[2].

---

(1) Shafak, 2010, p. 198.

(2) Shafak, 2010, p. 69.

"طلبت من الريح أن تحمل كلماتي إلى الأولياء والقديسين في طول البلاد وعرضها. وبعد قليل، عادت الريح بالرد، وقالت: "أيها الدرويش، لن تجد في هذه المدينة سوى نقيضين ولا شيء بينهما. فإمّا الحب الخالص، وإمّا الكره المحض. إننا نحذرك. ادخل المدينة على مسؤوليتك الخاصة".

وقد تتجاوز أسطورة الكرامة الصوفية من شخص إلى أخر بعينية، لتشمل مجموعة من الأولياء، وربما تحط الكرامة على مدينه بأكملها، وهو ما ورد في رواية حارس العشق الإلهي إذ حطت الكرامة على مدينه تبريز واصبح الناس يقصدونها من اجل التعافي من أمراضهم، فهذه زوجه الخليفة **هارون الرشيد** تتعافى من الحمى بعد إن كادت تودي بحياتها، إذ أشار احدهم على الخليفة بهذا الحل واتهامه الخليفة بالجنون قبل أن تذهب إلى تبريز، وبعد رحله طويله وصلت إلى هناك ثم بعد مرور ثلاثة أيام غادرتها الحمى واستردت عافيتها وشفيت تمامًا من المرض، يقول العبودي: **"لولا إنّ مُخلصًا من بلاط الخليفة وحاشيته أشار عليه ترتحل للأرض الشافية؛ أرضنا، حيث لازمت الفراش فترة طويلة من الزمن، تأكلها الحُمى، وينال المرض من دواخل جسدها، حتى كادت تُهلك دون الشفاء، أتّهمه «هارون الرشيد» بالجنون، وجاب الأرض شمالها وجنوبها بحثًا عن دواءٍ للعلة التي تسكن بدن زوجته، دون جدوى، ... بعد ثلاثة أيّام غادرت الحُمى جسم الأميرة، في حين قيل أنّ الله أنشأ الكون من أرضنا، بل إنّه عاش فيها قبل أن يصنع السماء، لذا؛ أقامت الأميرة المدينة وأسمتها «تبريز»"** [1].

والأولياء لهم علاقة خاصة تجمعهم، فهم الطبقة العليا في العالم الصوفي، ولديهم القدرة على معرفة أحوال غيرهم من الأولياء. وبما أننا نتحدث عن كرامة معرفه الموت أو التنبؤ به، فقد تنبأ عدد من الأولياء بموت **شمس التبريزي** الولي الصالح كما يَرونهُ ومكان موته، والجميع قال له بأن نهايتهُ ستكون في مدينة **قونية**، فالسيد **بابا زمان** أرسل **شمس الدين** إلى **قونية** لمقابلة **جلال الدين الرومي** وهو على يقين بأن نهاية **شمس** ستكون هنالك، بعد تقديمة المعرفة **للرومي** التي يمتلكها، وكانت آخر عبارة قالها له السيد **بابا زمان** عند مغادرة **شمس الدين** مدينة بغداد: **"إنا لله و إنا إليه راجعون"**، لأنهُ كان يعلم أنه لن يراهُ مرة أخرى لأنه؛ لأنهُ سيموت. هناك يقول **بابا زمان**:

(1) العبودي، 2018، الصفحات 46-47.

"Thus, he left for Konya. May God protect him. I know I have done the right thing, and so have you, but my heart is heavy with sadness, and I already miss the most unusual and unruly dervish my lodge has ever welcomed. In the end we all belong to God, and to Him we shall return "[1].

"ثم غادر إلى قونية. حفظه الله أعرف أنني فعلت ما كان عليَّ فعله، وكذلك أنت، لكن قلبي مثقل بالحزن، وقد بدأت أشتاق إلى أكثر الدراويش الذين رأيتهم في تكيتي غرابة وجموحًا. في النهاية إنا لله وإنا إليه راجعون".

ويتجلى أيضًا للصوفي موته، وكذلك يعرف موعدهُ، وربما يطلبهُ أحيانًا، فتتشكل لديه صورة واضحة عن كيفية موته، والطريقة التي سيغادر بها هذه الدّنيا، وهذا ما وجدناه في رواية **حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي**، في قول شمس التبريز: **"وفي الليل؛ تجتاحني الرؤى، كلها عبارة عن مشاهد موتي، بأكثر من صورة.**

ورأيت «عزرائيل» .

رهبه الظلام المحيطة، وأصوات الخلق الهادرة التي أسمعها من الخارج، وهو واقف أمام بصري يململ جناحيه السوداوين في ضجر، أشياء، لم تكن لتمنعني من إنشاد الشعر.

- **أخلص.**
- **لا داعي للعجلة يا سيد الموت"** [2].

إلا أنّ الصوفي أحيانًا يطلب الموت؛ لأنهُ يقربه من المعشوق على حد اعتقاده يقول شمس: **"أفقت من حلمي وقد أدركت أنّ موتي قريبٌ، لكني لم أعتدّ، الموت سيُجلسني على العرش جوار معشوقي، ساعتها لن أعرف الألم ولن أعرف اليأس، ساعتها فقط يمكن أن أتغزل فيه صراحة، دونما حرجٍ"** [3]. فالصوفي لا يخشى الموت ولا يضطرب لقدومه. وهذه القصص تعد من الخوارق في العالم الصوفي، إلا إنها في الواقع المُعاش تعدُّ نوعًا من أنواع الخرافة المؤسطرة، وهي شكلٌ من **التجريب**

(1) Shafak, 2010, p. 59.

(2) العبودي، 2018، ص 87.

(3) العبودي، 2018، ص 285.

الروائي، فهو بحسب سعيد يقطين **"الإفراط في التجاوز"** [1]، وهو أن تُحقق النصوص الروائية تجاوزًا للنماذج السائدة، من حيث القوالب الفنية، والروائية.

مما يعني أن التجريب الروائي يُمارس تجاوزًا في علاقته بالنموذج الواقعي في الكتابة الروائية، من خلال الاشتغال على اللغة وهو أمرٌ هام لم يغفل عنهُ المتصوفة، وتشكيل الفضاء الاستعاري المغاير والتي تعد من الركائز المهمة التي تقوم عليها **الصورة الصوفية الموسعة** كما أسلفنا. تماشيًا مع الأبنية الفكرية الحداثوية الناتجة عن التيار الما بعد حداثي الحاصل في الفكر العربي، وهو وعيٌ جمالي حداثي يشتغل على كل بنيات المحكي السيري للرواية. الأمر الذي يجعل أفق الرواية مفتوحًا يتطلع إلى المستقبل وإن كان مرتبطًا بالحاضر. وتتميز الخرافة بالتسلسل الزمني والتتابع المنطقي، وهذه خطية زمنية تمردت بها الخرافة على الأنواع السردية الأخرى مثل الرواية القصة، التي تعتمد على اللا-خطية وتشظي الزمن، وهي من الوظائف الإدماجية، والنواة السردية كما يراها **فلاديمير بروب** *Vladimir Propp* والتي **"تشكل مقطوعة، وجملة المقطوعات تولد المحكي"** [2]. وخرافة التنبؤ بالموت تعد نوعًا من أنواع الترحال أو عالم الرحلة عند المتصوفة، وهي **صورة ميثيولوجية** ترفض كل المؤسسات، وتنتصر **"لأخلاق المسئولية ضد أخلاق الاعتقاد"** [3]، فهي بحسب **آلان تورين** نوع من أنواع **تحقيق الذات**، وهو ما نجدهُ في المسؤولية التي حددتها شخصية **الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي** اتجاه الوجود عن طريق الرحلة، ورفضتها كمؤسسة مجسدة في التعاليم الدينية.

ومعروف عن **ابن عربي** أنهُ رجل كثير الترحال، رحل عن مدينة دمشق ثم عاد إليها في أواخر أيام حياته وهي المحطة الأخيرة التي حط بها رحاله لأنه توفي على أرضها ودفن في ترابها، حيث كانت رغبته الأخيرة أن يعود إليها ويموت فيها، وقد أفصح لزوجته في رواية **موت صغير** عن هذا بقوله:

- **"سنمر بها في طريقنا ويراها.**
- **طريقنا؟ هل نحن راحلون ....**

---

(1) ينظر: القراءة والتجربة، سعيد يقطين، 1985، الصفحات 287-288.

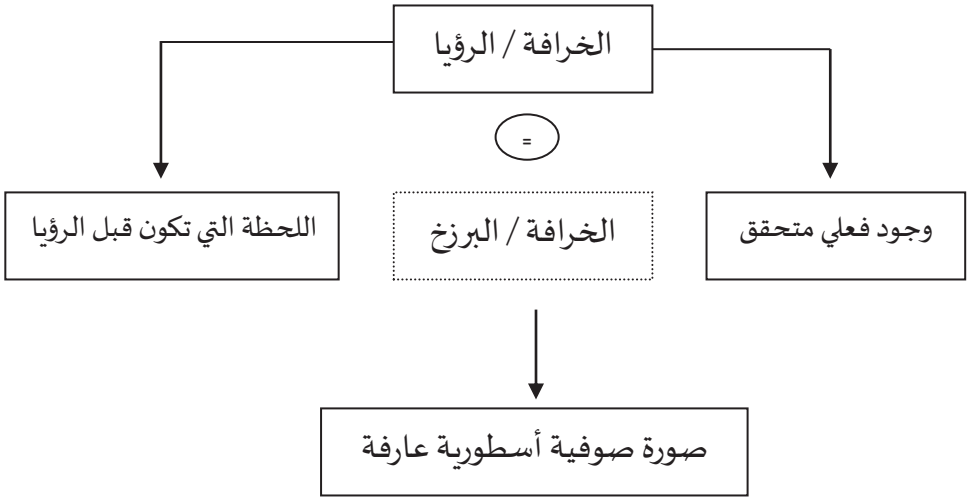
(2) معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، نادية بوشفرة، 2011، ص 67.

(3) نقد الحداثة ألان تورين، 1997، ترجمة: أنور مغيث، ص 278.

- **لأنها مهبط عيسى عليه السلام يوم القيامة. ولقد كانت توبتي يا صفية عيسوية، فإني أرجو أن يكون مماتي بمهبطه.**
- **وكم نمكث هناك؟**
- **قلت لك إني أرجو أن يكون مماتي بمهبطه"** [1].

فالموت هنا أحد ثنائيات الزمن التي تتصل بالإنسان وهو ليس زمنًا واقعيًا، بل هو زمن داخلي، حركتهُ هي حركة الشخصيات والأحدّاث، فهو **"زمن تكثيف وحذف وقفز، وتقنيات يستخدمها الروائي ليتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي، ويتحرر الروائي من قيوده عبر هذا الزمن المرن، فقد تختصر جملةٌ بسيطةٌ مدة سنوات في زمن الواقع، إنه زمن متخيل مختلف عن الواقع"** [2]، وهذا من تقنيات الرواية المعاصرة وأهميتها في أثبات وجودها وجماليتها.

ويبحث **محمد حسن علوان** في رواية **موت صغير** عن صورة ميثيولوجية صوفية عارفة يكون عالمها **برزخيًا / خرافيًا (متخيل)**، يتمركز بين وجُودين؛ وجود محقق / فعلي، ووجود آخر يتجسد في تلك اليقظة التي تتأتى قبل الرؤيا/ الخرافة/ البرزخ، والتي سأوضحها كالتالي:



وتأكيدًا لما ذكرناهُ في المخطط، نستند إلى قول **محمد حسن علوان**، عندما ينتقل من الوجود الفعلي إلى الوجود الخيالي بالحلم اليقظوي، حينما يستدعي **ابن عربي** الموت يقول: **"أسندتُ راسي**

(1) علوان، 2016، الصفحات 550-551.

(2) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد) ، مهدي عبيدي، 2011، ص 225.

إلى الوراء، وأغمضت عينيَّ، ونطقت بالشهادتين سرًا لئلا يقلق من شأني فينقطع عن القراءة. كنت أريد أن أموت و أنا أسمع سيره شيخي الأكبر، البحر الزاخر والعلم الو افر، وبدأت أموت على مهلٍ وبطيب خاطر وفي سمعي تتردد كلمات شيخي بصوت ابني: "قال السالك: المقام واسع ورب الدار كريم"" [1].

وفي مشهد أخر يقول: **"مادت بيَّ الأرض. سقطتُ على وجهي. تقافز الدجاج من حولي هلعًا. تعلق نظري بورقة صفراء لم أجرفها. مِتُّ. ما أسهل حياة البرازخ. أن تتأمل الحياة و أنت مجرد من الإرادة. لا تفعل. ولا تنفعل. يحملك رجلٌ وامرأة إلى بيت غريب. يجسانك ويحوقلان ثم يحجبان عنك العالم بعباءتك. تحملك المحفة إلى بيتٍ مألوف. اسمع أصواتهم واشم رو ائحهم. وإذا تحرك جفناي المسدلان لمحت وجوههم الباكية. صفيه تبكي ترملها للمرة الثانية. سودكين يعانق قدميّ وكانهُ لن يدفنهما معي. سعد الدين يرتجف مثل عصفورٍ في ليلة مطر. ابن الزكي يلقي تعليماته على الغسال الذي يجوس بيده في صدري وبطني وأطرافي. عماد الدين يصب الماء على رأسي. ينسكب عليّ ماء الكافور فيحجب عن أنفي الشم. ينطبق عليَّ قماش الكفن فيحجب عني الرؤية. يرتج جسدي على أكتاف الحاملين. يسكن أخيرًا في محراب المسجد. يرتفع الأذان. يصلي الإمام. لا يقرأ سورة يس. يحملني الناس. يرتفع النحيب. أميز أصوات تلاميذي. أسمع قرع نعالهم. تتضاءل الأصوات وتبتعد مع انثيال التراب. تنقطع نهائيًا إلا من صرخةٍ حارقة أطلقها سودكين بلا وعي"** [2].

تتحرك شخصية **ابن عربي** في رواية **موت صغير** بين عالمين عالم حقيقي، وهو عالم السرد الروائي، وعالم ميتافيزيقي/ خرافي، وهو ما تشير إليهِ حياة **"البرزخ التي تحدث عنها الأولى كانت عند الولادة والثانية عند مماته"**، فالموت هنا **"ليس موتًا حقيقيًا، بقدر ما هو موت برزخي يشبه الخيال الذي يقع أنطولوجيا بين الروحاني والجسماني مع خصائص من كليهما، ولذا يطلق عليه البرزخ"** [3]، وهذا ما حصل مع ابن عربي في بحثه عن البرزخ/ الخرافة/ الموت، حيث أفاق في العالم الخرافي /

---

(1) علوان، 2016، صفحة 55.

(2) علوان، 2016، ص 591.

(3) الموت وعالم الخيال: المعاد عند ابن عربي، ويليام تشيتيك، 2011، ترجمة: محمود يونس، صفحة 36.

المتخيل **(البرزخ)** بعدما سافر روحيًا إلى العالم الحقيقي الذي تتجسد فيه صورته الميثيولوجية في عالم الوجود.

ولو عدنا إلى مطلع رواية **قواعد العشق الأربعون** نجد ذات السيناريو الذي تأثر به **محمد حسن علوان** بالاستناد إلى نص **إليف شافاق**، في حديثها عن رؤيا راودت **التبريزي** قائلة:

"It was a male voice that shouted these words, booming menacingly close. I pretended not to hear him, preferring to stay inside my vision for at least a bit longer. I wanted to learn more about my death. I also wanted to see the man with the saddest eyes. Who was he? How was he related to me, and why was he so desperately looking for me on an autumn night?

But before I could sneak another look at my vision, someone from the other dimension grabbed me by the arm and shook me so hard I felt my teeth rattle in my mouth. It yanked me back into this world" [1].

"كان صوت الرجل الذي صدرت منه هذه الكلمات، يزداد قربًا مني على نحو مخيف. تظاهرت أنني لم أسمعه، مفضلًا البقاء داخل رؤياي لأطول فترة من الزمن. كنت أريد أن أعرف المزيد عن موتي، كما كنت أريد أن أرى الرجل صاحب أشدّ العيون حزنًا. من هو؟ ما علاقته بي، ولماذا كان يبحث عني باستماته في ليلة من ليالي الخريف؟ لكن قبل أن أتمكن من اختلاس نظرة أخرى، أمسكني أحدهم من ذراعي من عالمٍ آخر وراح يهزني بقوة حتى أحسست بأسناني تصطك في فمي. وجرتني قبضته إلى هذا العالم".

وقد أكد *Martin Heidegger* **مارتن هايدغر** ذاتية الحقيقة التي بحث عنها كل من **شمس الدين التبريزي و ابن عربي** إلى رأيٍ يتفق مع الرأي الذي سبق وإن تطرقنا إليه مؤكدًا حديثنا عن الزمن في رواية **حارس العشق الإلهي للعبودي وموت صغير لابن علوان**، والذي وجدناه مسبقًا عند **إليف شافاق**، في بحث شمس/ العدم/ الوجود- تحقيق، عن سبب هويته الحالية، يقول مارتن: **"يحكي الفلاسفة أن الحقيقة تتوفر في ذاتها على صلاحية وأنها فوق زمنية و أبدية وويل لمن يقول**

(1) Shafak, 2010, p. 24.

أن الحقيقة ليست أبدية، فهذا يعني القول بالنسبية" [1]، وهذا ما يتفق مع حقيقة النمط الصوفي الذي يتمثل نفسه أبديًا، فبعد أرض الوهم أو الخرافة يعرج الصوفي إلى أرض الحقيقة / الوجود عن طريق الرؤى التي تمثلت في رؤيا **شمس الدين التبريزي أو عند ابن عربي**، ثَّم يعود إلى أرض الخرافة ثانيةً، لتأتى بعدها مرحلة ما بعد الموت، التي تتجسد فيها فكرة الخلود، وهنا **نتنبه** إلى إن الفكرة جاءت من كتاب **"الطواسين"** الذي عدَّ مرجعًا للروائيين أعلاه وتحديدًا في تحقق رؤية **الحلاج** بقوله:

"أقتلوني يا ثقاتي إنّ في قتلي حيّاتي" [2].

فالتأثير والتأثر في هذا المضمار واضح جدًا وجلي في الروايات موضع الدراسة. والسرُّ في مأساة الصوفي يكمن في وعيهِ الحاد بالموت كما أشار **عَلي زيعور**، وتعدُّ نوع من الكرامات التي يمتلكها الصوفي، فهو يعمل للموت لا للحياة. وجلَّ مأساته هو أن يعيش ليموت، ويموت كي يعيش **"وفي الحالات التمهيدية يجرئ البطل على الموت فلا يخشاهُ، ثم تطور هذه الجرأة حتى تصبح سلطة عليا، يطلبهُ ساعة ما يشاء، فيموت الصوفي عندما يموت عندما يودّ. وقمة هذا التطور في الجرؤ على الموت، والتأمل فيه هي بلوغ الصوفي مرتبة السقف، وهي مرتبة لابد من بلوغها عبر التاريخ الصوفي المملوء حزنًا ومأساويه... والبطل الشعبي الذي ينهض من الموت ليتمم عملًا أو ليثبت آخر، أو ليخدم قبيلتهُ، بطل معروف جدًا في الأساطير، والوعي الشعبي، والقبائل البدائية"** [3].

فهذه الخرافة استغلت رهبة الإنسان أمام مصيره، فنظمت له حياة ثانية، وعلاقات مع الموتى، والتميز بينهم، فهو نوع من التهرب والاستعداد نفسيًا للمجهول، وبالتالي مفهوم كرامة الموت لدى المتصوفة يدور حول ثقافة الخلود، وهي ثقافة متشبثة بالروح فقط/ العالم الحقيقي (المادي).

3.1.2.3 مخاطبة الحيوانات: (Addressing of Animals)

تعدّ التقاليد والمعتقدات والأساطير من الضمنيات التراثية للبيئة المحلية لكل كاتب، وقد تم توظيف هذا التراث في الروايات تأصيلًا لها عن طريق جعل البيئة المحلية كمحكي روائي، ومن هذه

(1) السؤال عن الشيء - حول نظرية المبادئ الترنسندنتالية عند كانت، مارتن هايدغر، 2012، ترجمة: إسماعيل المصدق، ص 64.

(2) كتاب الطواسين، الحلاج، 2002، تحرير: محمد إسماعيل العيون السود، ص 125.

(3) ينظر: علي زيعور، 1984، الصفحات 136-137.

الأساطير والمعتقدات التي وظفها الروائيون هي **مخاطبة الحيوانات**، والتي عدها المتصوفة من المعجزات والكرامات، وهو قدرة الصوفي على الحديث مع الحيوانات، والطيور، والأشجار، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يتجاوز ذلك إلى التمكن من إقناعها، فهذه إليف شافاق في رواية قواعد العشق الأربعون جعلت من شمس التبريزي يكلم الحصان الهائج، واستطاع تهدئته، وبإشارة واحدة منه انتهى غضب الحصان وخوفه. يقول **الرومي** واصفًا هذا المشهد:

"Before my eyes the dervish approached my horse, which was shying and dancing about, and whispered something inaudible to it. The animal started to breathe heavily, but when the dervish waved his hand in a final gesture, it instantly quieted down. A wave of excitement rippled through the crowd, and I heard someone mutter, "That's black magic!" "[1].

"أمام عينيَّ اقترب الدرويش من حصاني، الذي جفل، وهمس شيئًا في أذنه. بدأ الحصان يتنفس بصعوبة، لكنهُ عندما لوح بيده بإيماء نهائية، هدأ الحصان على الفور، وسرت موجة من الحماسة في الحشد، وسمعت أحدهم يتمتم، ويقول: هذه شعوذة".

وفي ضوء مناهج التحليل النفسي نجد **الخوارق الأسطورية للمتصوفة** هي عبارة عن نسيج من العمليات اللاواعية في الدفاع عن الصوفي، فالكرامة تعيد له بطرائق سلبية الاستقرار الذي يفقده من وجهة نفسية، وتوتره مع الحقل الاجتماعي من جهة أخرى. فهي بذلك تؤمن له توازنه المهدد دائما بفعل عوامل صراعية مع ذاته، وربما تصل الكرامة إلى مستوى المعجزة وهذا نادر الحصول، لكنها ترد في الروايات موضع الدراسة بين الحين والآخر، إلا أن هذه الكرامة لم تكن طاغية كما الحال مع الكرامات الأخرى. فالثعبان والقطه في رواية **حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي** كانتا السبيل لمعرفة **شاهين الأعمى** مكان الضريح المجهول لشمس الدين. يقول **شاهين: "مضيت أزحف، وبقليل من عزم ناديت، لم يسمعني أحد، ثم صوت مواء يبدأ يقودني، أتبعه، تقع يدي على ملمس ناعم أقشعر له جسدي، أدركت أنّه ثعبان، لكني - رغم ذلك - أطمئنيت له، أحسست بأنّه يُسهم في**

(1) Shafak, 2010, p. 106.

عوني، أخذ الثعبان يزحف كأنّما يشدني يشدُ يدي، والهرة تمشي و أتقفى أثر صوتها، حتى دبت كفي على خشب ناتئ، فأدركت أنّه بابٌ قديم، هذا ضريح مولاي" [1].

وتتنوع الكرامات ما بين الرؤى والأحلام وإحياء الموتى والحديث معهم، إلى تكليم الجماد والحيوانات والسير على الماء، وطي الزمان والمكان، إلى التنبؤ واخذ الإنسان لأشكال مختلفة، وخرق لكل قانون طبيعي وكل حتمية فمثلًا **"كرامات الحلاج كما ورد في تاريخ بغداد ترتبط بإحضار ما يشتهي أينما كان، وكرامات البدوي والرفاعي ... كالحصول على الماء في زمن عطش، أو تسهيل قطع مسافة في مده قريبة، فهنالك إجماع كما يقول الكلاباذي على إثباتها: فكلام البهائم، وطي الأرض ...الخ. جاءت الأخبار بها وصحت الروايات، ونطق التنزيل. أنها خوارق؛ وهي عند الحلاج المغوثات (وتلقب هذا بأبي المغيث). ويجب على الولي / الصوفي سترها وإخفاؤها، خوفا من الفتنة، على عكس المعجزة التي يجب على النبي إظهارها لأجل تصديق الخلق"** [2]. ومن البديهي نجد أن الذات الصوفية مأخوذة من هنا، وبالتالي هي محصلة مجتمع وتاريخ.

2.2.3 مصطلح الولي: (Guardian Term)

تعددت تعريفات هذا المصطلح وتنوعت، وقد اختلف الباحثون في حصر مهامه الأسطورية والصوفية، وخلصت هذه التعريفات إلى إن الولي هو مَنْ توالت طاعته من غير أن يتخللها عصيان. فالولي **"هو العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن، المواظب على الطاعات، المتجنب عن المعاصي، المعرض عن الانهماك في اللذات والشهوات"** [3]، وقد جاء في معجم اصطلاحات الصوفية للكاشاني أن الولي **"من تولى الحق أمرهُ، وحفظه من النسيان، ولم يخلهُ ونفسهُ بالخذلان، حتى يبلغهُ في الكمال مبلغ الرجال. وأما الولاية: فهي قيام العبد بالحق عند الفناء عن نفسه وذلك بتولي الحق إياه حتى يبلغه غاية مقام القرب والتمكين"** [4]، وللولي كرامات تميزهُ من

(1) العبودي، 2018، ص 122.

(2) علي زيعور، 1984، ص 119.

(3) معجم التعريفات، علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، 2004، تحرير: محمد صديق المنشاوي، ص 213.

(4) معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، 1992، تحرير: عبد العال شاهين، ص 174.

غيره، **"ومن جمله الكرامات الولي أن يعلم أنه مأمون العاقبة، و أنه لا تتغير عاقبتهُ"** [1]، كما أن من شروط الولي **"أن يكون محفوظًا، كما أن من شرط النبي أن يكون معصومًا"**[2].

إذ لمعت الروايات موضع الدراسة على الكثير من المصطلحات الصوفية، وتم تفسير مضامينها ومضمراتها عبر أبطال هذه الروايات، فقد كان باعتقادهم انهم أولياء الله الأسطوريين الذين يحاولون إخراج الناس من ظروفهم الصعبة التي كانوا يمرون بها، وذلك عن طريق اتخاذ الدين وسيلة، والارتباط بالله وتشكيل علاقه عشق معه تقودهم إلى الاتحاد به، ومثل هؤلاء الأولياء دور الأنبياء في وعظهم للناس، ومن ثم جعلوا لأنفسهم كرامات وصفات تمكنهم من لعب هذا الدور، فالولي يصعد إلى السماء من خلال الرؤى ويكلم الله، فمثلًا هذا **شمس الدين التبريزي** بطل رواية **قواعد العشق الأربعون** يصعد إلى السماء ويكلم الله منذ طفولتهِ، يقول:

"Since I was a boy, I had received visions and heard voices. I always talked to God, and He always responded. Some days I ascended all the way up to the seventh sky as light as a whisper. Then I descended into the deepest pits of the earth, suffused with the smells of soil, hidden away like a rock buried under mighty oaks and sweet chestnuts. Every so often I lost my appetite for food and went without eating for days on end. None of these things scared me, though in time I had learned not to mention them to others. Human beings tended to disparage what they couldn't comprehend. I had learned that firsthand" [3].

"ومنذ طفولتي، كنت أرى رؤى وأسمع أصواتًا، وكنت أكلم الله، وكان يرد عليَّ على الدوام. وفي بعض الأيام كنتُ أصعد إلى السماء السابعة، بخفة شديدة، ثمّ أهبط في أعمق حفرة في الأرض، تفوح منها رائحة التراب، مخيفة مثل صخرة مدفونة تحت أشجار البلوط الضخمة وأشجار الكستناء الحلوة. وبين الحين والآخر، كنت أفقد شهيتي للطعام، وكانت تمر أيام عدة لا أتناول

(1) الرسالة القشيرية في علم التصوف، القشيَري، 2003، ص 299.

(2) م.ن. ، ص 223.

(3) Shafak, 2010, p. 31.

فيها طعامًا. ولم تكن هذه الأشياء تخيفني، وتعلمت، على مدى الأيام، ألا اذكرها لأحد. فالبشر يميلون إلى الاستخفاف بما لا يمكنهم فهمه. لقد تعلمت ذلك من تجربتي الشخصية. (بنفسي)".

وقد وردت الفكرة ذاتها في رواية **حارس العشق الإلهي**، يقول **شمس الدين**: **"رأيت الله، حدثني عنكم، عندما كنتُ طفلًا رأيت الله، وتصاحبنا، ورأيت ملائكة، رأيت أسرار العالمَين؛ العلوي والسّفلي، ظننت أنّكم رأيتم ما رأيت، ولكني سرعان ما أدركت أنّكم لم تروا"** [1]، وفي موضع آخر يقول: **"تضرعت إلى الله أن يهديني إلى سبيل، عاقرهم التهكم نحوي بشكل أقعدني في غرفةٍ في البيت، لم أعد أخرج، ولم أعد أباشر الحياة كالبشر، كنتُ أنصرف لأحلامي ورؤاي، وفي رؤيا، حضرني الله وقال لي: شمسي أكبر من أرضي"** [2].

أما في رواية **موت صغير** فقد تأثر **محمد حسن علوان** بالفكرة التي جاءت بها **شافاق**، إلا أن السارد هنا وظف الكرامة الصوفية بامتياز، حيث أستثمر المعطيات الشعبية المرتكزة على التفكير الصوفي من مناقب الأولياء وكراماتهم، واستدعاها في بناء عوالمه الروائية التي يعيد إنتاجها في شكل مغاير، ليوظف لنا السارد صورة ميثيولوجية عن الخوارق الصوفية في الرواية على شكل مواقف وملفوظات **كالجذبة والمجذوب**، وقد ربط هذه الكرامة في شخصية **ابن عربي**، كونهما مثالين خارقين يجسدان ظواهر فوق طبيعية، و يمارسان تأثيرًا على المحيط من خلال استدعائهما للكرامة الصوفية، يقول السارد بلسان ابن عربي: **"كنتُ نائمًا عندما بايعتني القوى العلوية في الليلة التي سبقت خروجي من ملطيه. جذبتني فارتفعت عن فراشي معلقًا في الهواء قيد شبر محمولًا بإرادة العزيز الجبار. لم تكن جذبةً مفاجأة بل انتظرتُ حدوثها في أي لحظة منذ أن أكملت طوافي على أوتاد الأرض طوافًا كُتب عليَّ قبل ولادتي. ولكن كل جذبة تصعقني حتى يصير قلبي حمامةً في الملكوت، وكلامي فهو انيًا لا تدركه الأسماع، وينخطف البصر بنور الله ولكن تستطع به البصيرة. ثم يكشف الله لي ما يأمر به عبده الفقير إليه المنقطع إلاّ منه. يأمرني أن أكتب كتابًا وأكشف علمًا وأصحب شيخًا واحمل مريدًا وأخلو عندما احتاج إلى الخلوة وأجلو عندما تحل الجلوة"** [3]. فقد

---

(1) العبودي، 2018، ص 63.

(2) م.ن. ، ص 57.

(3) علوان، 2016، ص 9.

وظف الروائيون موضع الدراسة وخصوصًا **ابن علوان** الكرامة الصوفية في شكل فني لبناء النص الروائي، فلفظة **الجذبة** هي من التراث الصوفي واللاوعي الجمعي الشعبي العربي، فجاءت الكرامة التي تمثل جزءً توظيفيًا لهذا التراث بنبرة تخييليه.

ومطلح الولي لا يختص بدين معين، فالولي قد ينتمي لأي دين ولأي مذهب، فهم مخلوقات الله وينتمون إلى البشرية جمعاء. وهنالك تصورات معاصرة تؤكد أنّ جميع المدارس الصوفية الكبرى **الإسلامية واليهودية والمسيحية** يوجد فيها **"تيارات فكرية تعطي للعقل قيمتهُ، وقد وجد كل واحد منها بطريقتهِ وسائل أخرى لاستعمال لغة العقل والكلمات دون أن ينغلق بداخلها"** [1]، فالحديث عن العلاقة بين التصوف والحداثة حديث متشعب ومتناقض في الوقت نفسه، الأمر الذي دفع **أليف شافاق** في بناء روايتها **قواعد العشق الأربعون** على رؤى فكرية وفلسفية إنسانية قائمة على **الخطاب اللاهوتي** لتزاوج ما بين نظرية الرواية وما يجيز لها من رحابة الكتابات الفكرية. يقول **التبريزي**:

"Before passing through the gates of a town I've never visited, I take a minute to salute its saints—the dead and the living, the known and the hidden. Never in my life have I arrived at a new place without getting the blessing of its saints first. It makes no difference to me whether that place belongs to Muslims, Christians, or Jews. I believe that the saints are beyond such trivial nominal distinctions. A saint belongs to all humanity" [2].

"قبل أن أدخل أبواب أي مدينة لم أزرها من قبل، كنت أتوقف قليلًا لألقي التحية على الأولياء والقديسين، الأحياء منهم والأموات، المعروفين منهم والمخفيين. فكنت كلما أصل مكانًا جديدًا، فإن أول شيء أفعلهُ هو أن أتلقى بركة الأولياء الصالحين، سواء أكانوا مسلمين أم مسيحيين أم يهودًا. لأنني أؤمن بأن الأولياء الصالحين يترفعون عن هذه الفروق الاسمية التافهة، وهم ينتمون إلى سائر البشرية".

(1) Rightly and wrongly. Intercritique of science and myth, Henri Atlan, 1986, p. 10

(2) Shafak, 2010, p. 69.

فالحداثة عند **شافاق** ذهبت في البعض من نصوصها نحو التصوف والاستقواء بطروحات المتصوفة عن قصد أو بغير قصد، الأمر الذي جعل من نصوصها الحداثية تقترب بشكل رهيب مما أتى به التصوف على تعدد مرجعياته الإسلامي، اليهودي، المسيحي، البوذي ... الخ كفكرة ذاتية، والمركز وغيرها من الأفكار التي أنارت الفكر الحداثي والتقت مع رؤى التصوف وشطحات المتصوفة. حيث نحى **العبودي و ابن علوان** نحو ما ذهبت إليه **شافاق**، وهذا ما وجدناه وأسلفنا ذكره في تلك الطروحات التي ضمت على التصوف الإسلامي والغنوصية المسيحية، وبعض طروحات القبالة اليهودية والنيرفانا البوذية ...الخ، لكونها أحد أهم مرجعيات ما بعد الحداثة الصوفية.

3.2.3 مصطلح المكاشفة أو الكشف: (Revelations Term)

إنَّ الحَديث عن الذوق الجمالي والأسطوري لدى المتصوفة يقوم شرطًا أساسيًا على أهمية **الكشف والتجلي**. يقول ابن عربي: **"كل ذوق لا يكون عن تجلٍّ لا يعول عليه"** [1]، فمن خلال الكشف والتجلي يحتل الذوق في الخطابات الأسطورية الصوفية مكانةً جمالية كبيرة، تعبر عن فهم التجربة الجمالية الصوفية بقطبيها **(الرمزي والخرافي)**، فمن خلال تكامل المكاشفة / التجلي/ المشاهدة. إذ إن هذا الثلاثي يشكل الأداة المعرفية للصورة الميثيولوجية الصوفية، وهي كرامة من كرامات الأولياء والتي يتمكن من خلالها مشاهدة بعض الغيبيات، إذ تتجلى أمامه الكثير من الأمور.

ومن الصعب أن نعرف **الكشف** تعريفًا دقيقًا؛ وذلك لأنه مرتبط إرتباطًا وثيقًا **بالحس الصوفي**، وهو من الطروحات الأساسية التي يستند إليها **التصوف الإشراقي**، والذي ينص على أنّ طريق المعرفة يستند على **"الرؤية بالقلب لما هو غير مخبوء في العالم غير المرئي بواسطة نور اليقين"** [2]، أما نور اليقين فهو وسيلة للبحث عن اللاموجود في العالم المادي، والموجود بالنسبة للصوفي الإشراقي في العالم البرزخي هو أرض الحقيقة عند الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي، إلا إنّ ما يميز هذا التصوف الإشراقي؛ هو ربطه بين ما هو عقلي / منطقي ، وبين ما هو روحي / ذوقي، وكل هذه الطروحات التي انطلق منها التصوف الإشراقي؛ هي طروحات فلسفية نشأت من الإرث الفلسفي

(1) بنية العقل العربي، محمد عابد الجابري، 1990، ص 63.

(2) التصوف الإسلامي العربي – بحث في تطور الفكر العربي، عبد اللطيف الطيباوي، 1928، ص 138.

لـلحكمة المشـائية **(المدرسـة المشـائية)** فضـلًا عـن آراء كـل مـن **أرسـطو وثاوفرسـطس** [1] *Theophrastus* **وأسطرا طون الميساكي** [2] *Lampsaque de Straton* .

وهـذا ما نجـده عنـد مؤسـس الفلسـفة الإشـراقية **شـهاب الـدين السـهروردي**، وهـذا ما وجـدناه في طروحـات المنطـق الإشـراقي **لمحمـود علي** يقـول: **"إذا كان السـهروردي قـد أرجـع مصـدر منطقـه إلى الذوق، فهو بهذا يدعو إلى ضرورة فكره وحده دون أن يكون له مؤيد من تو افق الذوق مع العقل أو المنطق، فالعقل الذي يروي الذوق، ليس من الثقة فيه والاطمئنان إليه، ليس من الثقة فيه والاطمئنان إليه، بحيث ينتفي كل شيء فيه، وتزول كل شبهة والبد من ازدواجية أدوات المعرفة التي تعتمد على الحكمة البحثية المعتمدة على التحليل والتركيب والاستدلال البرهاني وهي حكمة الفلسفة المشائية والحكمة الذوقية التي هي ثمرة مذاق روحي، وهي حكمة يحياها الإنسان، ولا يستطيع التعبير عنها، وهي حكمة الفلاسفة الإشر اقيين"** [3].

وهو ما أسسته وأمنت به المدرسة الإشراقية في نظرتها للوجود وللإنسان. وفي ذات الوقت **تتناص هذه الطروحات** مع المدرسة **الأفلوطينية**، وهذا ما نجده في كتاب **تاسوعات لأفلوطين** حينما تساءل عن إنسانية الإنسان، هل تستخلص من العقل أم من الروح؟ يقول بدوي: **"في الإنسان الأول كلمات الإنسان العقلي، والإنسان العقلي يفيض بنوره على الإنسان الثاني، وهو الإنسان الذي في العالم الأعلى النفساني، والإنسان الثاني ي شرق نوره على الإنسان الثالث وهو الذي في العالم الجسماني الأسفل"** [4]، وأفلوطين هنا يفرق بين الصورة الميثيولوجية للإنسان الأعلى الذي هو أصل الخليقة وجوهرها، وبين الصورة الميثيولوجية للإنسان الصنم الذي يُجسد ثلاثية العقل / النفس / الخرافة لدى الصوفي.

---

(1) **Theophrastus**: (371ق.م– 821 ق. م) كان عالمًا إغريقيا هو أول من حاول تصنيف النباتات، وذلك على أساس من أشكالها وطر ائق نموها. ساهم بالكثير من الأعمال في البيولوجيا، الفيزياء، الأخلاق، والميتافيزيقيا؛ وفي المنطق قام بإكمال أعمال أرسطو.

(2) **Lampsaque de Straton**: توفي (822 - 829 ق. م) هو من المشائين الأو ائل، وبرز خصوصا في الفيزياء حتى لقب بالفيزيائي، تتلمذ على ثاوفرسطس وخلفه على رئاسة المدرسة المشائية.

(3) المنطق الإشراقي، محمود علي محمد، 1999، ص 57.

(4) أفلوطين عند العرب، عبد الرحمن بدوي، 1955، ص 146.

وهو ذات الطرح الذي بنى عليه **السهروردي** فلسفته، وامتدت بعده **لشمس الدين التبريزي** وتلميذه **جلال الدين الرومي** الذي تبنى نفس الطرح وإن كان بصيغة مغايرة، فالرومي لم يفرق بين إنسانين، بل فرق بين نورين؛ **"نورقيم أصلي يمشي على خطاه، الإنسان ويستدل به للوصول إلى الحقيقة وهو ما نجده عند الإنسان الذي يمازج بين ما هو عقلي وما هو نفسي شهواني، ونورمخادع آفل كنورالبرق لا يوصل إلى أية حقيقة عندما يطغى الجانب الشهواني على الجانب الروحي"** [1]. والكشف الصوفي بحسب الشيخ الأكبر **محي الدين ابن عربي** الذي يعرفهُ بقوله: **"الكشف أن الحق نفسه كان عين الدليل على نفسه وعلى ألوهيته، وأن العالم ليس إلا تجلية في صورأعيانهم الثابتة التي يستحيل وجودها بدونهم"** [2]، أي: أن صاحب الكشف هو الذي تنزاح عن بصيرته كل العوائق والحجب التي تحول دون قلبه والحقائق الإلهية اللامتناهية.

وبالعودة إلى موسوعة المصطلحات الفلسفية النقدية للتقصي عن المعنى القاموسي المقابل لكلمة **(الكشف)** *Introspection* إي بمعنى **"الاستبطان: وهي العملية التي بها تشاهد الذات ما يجري في الذهن بقصد وصفها لا تأويلها، وما هي إلا عملية تذكرللماضي القريب أو البعيد. أو** *Intuition* **أي بمعنى الحدس: وهو الظن والتخمين وسرعة الانتقال من المجهول إلى المعلوم اليقيني"** [3].

فمن خلال أسطورة الكشف يصل الصوفي الذي يدعي الولاية إلى أحداث المستقبل ومن خلالها يعرف موعد موته والطريقة التي يموت فيها، وكذلك مشاهدة الأموات وقراءة ما في النفوس وما الذي سيجري حوله، يقول الكاشاني: **"وهي في ولاية الذات، كما أن المكاشفة ولاية النعت، فالمشاهدة، شهود الذات بارتفاع الحجاب مطلقا"** [4]، والكشف بحسب ما ذكره عمر بن عثمان المكي: **"أنه تتوالى أنوارالتجلي على قلبهُ من غيرأن يتخللها سترو انقطاع كما لو قدرأتصال البروق، فكما أن الليلة الظلمة بتوالي البروق فيها، و اتصالها إذ قدرت التصييرفي ضوء النهار، فكذلك القلب إذا دام بهِ دوام التجلي متع نهاره فلا ليل، والمشاهدة تحتاج من الولي اندماجًا تامًا مع مشاهدته**

(1) ينظر: المثنوي، ج2، جلال الدين الرومي، 1997، ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتا، الصفحات 404-405.

(2) ينظر: فصوص الحكم، ج 1 ، محيّ الدين ابن عربي، 1980، ص 81.

(3) ينظر: موسوعة لالاند الفلسفية، ج3، أندريه لالاند، 2001، ترجمة: خليل احمد خليل، ص 468.

(4) معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، 1992، المحرر: عبد العال شاهين، ص 347.

ولذلك فهي لا تُحقق للجميع الأولياء، قال النوري: لا يصح للعبد المشاهدة وقد بقي لهُ عرقٌ نائم" [1]، وقد يمتلك المتصوف إحساسًا فائقًا يمكنه من أن يتوقع أشياءَ كثيرة، بل يتجاوز أفق التوقع ليصل إلى مرحله اليقين، فهو يستطيع أن يعرف ماذا يدور في خلد الأخرين ويستطيع أن يتوقع تصرفاتهم، وأين يذهبون وأين يقفون، إنهُ شعورٌ اقربُ للوحي. ومن الكرامات التي تصنف من ضمن المعجزات ماورد في رواية **قواعد العشق الأربعون لأليف شافاق**، يقول **علاء الدين** واصفًا **شمس التبريزي**:

"The next day I went back home determined to talk to Shams of Tabriz man to man. I found him alone in the courtyard, playing the Ney, his head bowed, his eyes closed, his back turned to me. Fully immersed in his music, he hadn't noticed my presence. I approached as quiet as a mouse, taking the opportunity to observe him and get to know my enemy better. After what seemed like several minutes, the music stopped. Shams raised his head slightly, and without looking in my direction, he mumbled flatly, as if talking to himself, "Hey there, Aladdin, were you looking for me?" I didn't say a word. Knowing of his ability to see through closed doors, it didn't surprise me that he had eyes in the back of his head" [2].

"في اليوم التالي عدت إلى البيت وقد عزمت أن أتكلم مع شمس التبريزي، رجلًا لرجل. كان وحدهُ في فناء البيت، يعزف الناي. كان رأسه محنيًا (منحنيًا)، وعيناه مغمضتين، موليًا ظهرهُ لي. ولما كان مستغرقًا في موسيقاه، لم ينتبه لوجودي. اقتربت بهدوء كالفأر، منتهزًا الفرصة لمر اقبهِ والتعرف على عدوي بشكل أفضل. بعد دقائق توقف شمس عن العزف، فرفع رأسها قليلًا. من دون أن ينظر نحوي، همهم بكلمات كأنه يكلم نفسهُ، وقال: السلام عليك (مرحبًا) يا علاء الدين، هل تبحث عني؟ لم أنبس ببنت شفة. فقد كنت أعرف مقدرته على الرؤية من خلال الأبواب المغلقة، ولم أفاجأ بأن لديه عيونًا في مؤخرة رأسه".

(1) الرسالة القشيرية في علم التصوف، القشيّريّ، 2003، ص 83.

(2) Shafak, 2010, p. 181.

ومن ذلك أيضًا معرفه شاهين الأعمى ضريح مولاه التبريزي، وتتكشف الأسرار التي كانت يخفيها عنه في التكيه، فشمس يمتلك مواهب خارقه تمكنه من الرؤية عبر الأبواب والجدران بحسب تعبير **شاهين**، وقد تصل الكرامة كما تحدثنا سابقًا إلى مستوى المعجزة وهذا نادر الحصول في الحقيقة، يقول شاهين: **"يصعد الثعبان ببطء إلى كتفي، أشعر به، والهرة استكانت جوار ذراع، وكفي منبسطة فوق الضريح تستكشف، يُقرأ لي، يُقرأ لي كل مخبوء ها هنا، والمخبوء سرٌّ لا يماثله سر، لم أكن أعرف أنّ الكشف عن أسرار الماضي قد تُحيي بداخلي ما أيقنت أنّه لن يُحيى، أنا درويش في نهاية المقام، عن اختيار وإرادة وطواعية .**
انكشفي أيتها الأسرار .ها أنا" [1].

أما **محمد حسن علوان** في رواية **موت صغير** فقد إنشاء سيرته الذاتية، بصورة أسطورية مقاربة لتجارب الصوفيين في الكتابة وطقوسها، من خلال الطرق والإستراتيجيات الكتابية المرتبطة بعوامل اللاشعور **كالتجلي والكشف** وغيرهما، يقول ابن عربي: **"كنت أكره السباحة وتزعجني برودة الماء و أتساخه. ما عرف أبي أن السباحة هي العوم في ملكوت الله، والرماية هو قول احلق في موقف الخوف، وركوب الخيل هو السفر في طلب العلم. أخذ أبي الظاهر وكشف الله لي الباطن. فأجبرني على ما لا أحب وأمرني بما لا أطيق"** [2]. وللصوفية مجموعة من العلامات التي تميزهم من غيرهم ومن هذه العلامات علامة الكشف، إذ يكشف الله لهم ما سيجري في المستقبل، سال الحريري ابن عربي قائلًا:

"من أفتاك بهذا الإيمان المتّصل والمعصية المتقطعة؟

- **لم يُفتني أحد. كشف الله لي ذلك كشفًا.**

جرع الحريري بقية كأسه الثالثة وقال:

- **عجبًا! لم يكشف لي الله ذلك و أنا معك في كل حلقة ودرس!**
- **إنما الكشف على قدر العارف. ولا بدَّ أن يكون ذا ذوق"** [3].

---

(1) العبودي، 2018، ص 124.

(2) علوان، 2016، ص 75.

(3) علوان، 2016، ص 115.

وقد أعتبر البعض من عامة الناس من أصحاب المشرق أنّ **ابن عربي** صاحب كرامة وقول، والبعض الآخر من الفقهاء والعامة اتهموه وعابوا عليه العديد من الأمور التي جاء بها، ومن هذه الأمور **التزعم بالكشف**، إذ عدّوه مثل جميع البشر، وهذا الكشف لا يحدث إلا مع الأنبياء والرسل ويختص بهم لأنهم الأقرب إلى الله تعالى. يقول ابن عربي: **"وفي اليوم الذي قضى الله أمره فيه كنت أجلس في درسي فصاح رجل من آخر الصفوف بعمامة صفراء متهدلة وعباءة رثّة، ويحمل تحت إبطه تمرًا:**

- **يا أندلسي، تزعم أن الله يكشف لك ما لا يكشف لنا، ونحن نصلي ونصوم مثلما تصلي وتصوم!"** [1].

فمن خلال هذه **الصور الأسطورية الصوفية** استطاع الروائي العربي المعاصر أنّ يؤسطر الكرامات الصوفية في شخصياتهِ الروائية، ويكشف عن عوالم النفس الإنسانية محاولًا بذلك استثارة الأحاسيس والصور الوجدانية العميقة لدى المتلقي. فالحديث عن الكشف والتجلي، وطرق تحصيلها إلى ما يسميه المتصوفة **(بالمعرفة الكشفية)** التي لا دور للمنطق والعقل فيها إلا بشكل نسبي، فالمعرفة الكشفية التي تبدّت في الروايات موضع الدراسة إلى إشارات وأحلام، هي المعرفة التي ناقضت وهَدمت مضامينها؛ وذلك على اعتبار ما بعد الحداثة حالة مقوضة للمعرِفة اليقينية المحسوسة التي دعت إليها الحداثة، فتعدُّ من أنواع **الخرافات**. فالمعرفة الكشفية بحسب **بكاي "هي المعرفة التي تأثر بها الفكر الشرقي على العموم، القديم منه والأوسطي ولاسيما الفكر الهرمسي، ولا شك أن هذا النوع من المعرفة هو لب المعرفة الصوفية، التي هي معرفة ذاتية ما ورائية، تعتمد أساسا على الاستبصار الباطني الذي مصدره الوجدان والعقل لا العقل والمنطق"** [2].

إنّ الحديث عن علاقة التصوف بالحداثة، يأخذنا بعيدًا في طرحنا ومحاولة النظر إلى الموضوع من زاوية أكثر عمقًا وأكثر تعقيدًا؛ وذلك لأن الحداثة كظاهرة، لم تكن عبارة عن صور أسطورية سطحية جاءت بها النصوص الروائية موضع البحث، بل جاءت لتسائل قضية الوجود والعدم؛ الأخلاق والدين، اللغة والكينونة، الأسطرة والخرافة؛ وغيرها الكثير من الأسئلة الإشكالية التي حاول

(1) م.ن. ، ص 389.

(2) أثر الفكر الديني في روايات باولو كويلو المغرب، محمد بكاي، 2010، ص 112.

فلاسفة الأنوار الإجابة عنها بالعودة إلى تراث فلسفي مُلّغم منذ المدرسة **المثالية** مع أفلاطون، وبعدها المدرسة **المشائية** بزعامة أرسطو، مرورا **بهيغل** وحديثة عن الجدلية المادية، وصولا إلى **كانط** ورواد مدرسة **فرانكفورت**، حيث ظهرت الحداثة وأخذ هذا المصطلح ينتشر بشكل واسع، ليخرج من أوروبا، وينتقل إلى جميع أرجاء العالم حاله حال **التصوف** الذي اختلف فيه علماء الكلام، والمتصوفة في إعطائه بعدًا ثابتًا، فهو ارتباط بالثقافات التقليدية **الآسيوية** من جهة، وبالديانات المختلفة من جهة أخرى، مما جعل المصطلحين؛ **الحداثة والتصوف**، مصطلحين لا يبحثان عن الأمور الظاهرة بل عن الأمور المستعصية التي شكلت أزمات فكرية للإنسانية جميعًا، الأمر الذي جعل نصوص الروايات أكثر تشعبًا وأكثر تأويلًا، لا يمكن حصرها ضمن هذه المفردات التي اشرنا إليها.