استدعاءُ التصوُّف الإسلامي في الروايةِ الغربيةِ الحَديثة

د. عَزيز حُسين عليّ الموسَوي
جامعةُ المُثنَّى/كُليةُ التربيةِ الأساس

الخلاصة

يدرس هذا البحث اثر التراث الصوفي الإسلامي في الرواية الغربية المعاصرة، وقد اتخذ لهذه الدراسة أنموذجين من الروايات، هما رواية (الخيميائي)، للروائي باولو كؤيلو، ورواية (قواعد العشق الأربعون)، للروائية (إليف شافاق)، ودرس البحث أسباب ميل الرواية الغربية المعاصرة إلى توظيف التراث الصوفي في الكتابة الجديدة، واستلهام الرواية الغربية للفكر الصوفي، والرمز الصوفي، في الإشارات والأحوال والمقامات والرؤى والأحلام، والصمت ووحدة الأديان، وكلام الله والصمت، والقلب والخمرة والكيمياء والجسد والصحراء.

المقدمة

يركز اغلب الباحثين العرب، المشتغلين في النقد الأدبي الحديث، على النصوص الإبداعية العربية فقط، متجنبين النصوص غير العربية، وهذا يحرم الحقل النقدي العربي كثيراً من الفرص، في مجال الاطلاع على تجارب الأدب الغربي والكتابة الغربية الحديثة المتجددة، لا سيما ان الأدب الغربي، أدبٌ عميق وحيوي ومتجدد.

إنَّ الأدب الذي يتيح لك معرفة جديدة، ويثري تجربتك، ويُغنيها، هو الأدب الحقيق بالقراءة والنقد والاطلاع، وقد توافرت الروايتان المدروستان، على كل ما يحتاجه النقد، ويبحث عنه في النصوص الإبداعية، من رؤية عميقة، واسعة، تطرح فكرا إنسانيا في بعد واسع، لذلك كان هذان النصان جديرين بالدرس والتحليل.

حرصت على تجنب التركيب النصي، والبناء اللغوي للنص؛ لأنه نص مترجم عن لغة اخرى، وركزت على تحليله تحليلا ثقافيا يبعدني عن إشكالية ترجمة النص الأجنبي، ويتيح لي قراءة ثقافية عميقة في جانب كشف استدعاء التراث الصوفي الإسلامي في الرواية الغربية الحديثة.

اتبعت منهج النقد الثقافي، للوصول إلى قراءة معمقة وواسعة لهذه النصوص، وأسباب تأثرها بالتصوف الإسلامي، وكانت الدراسة في مبحثين، يسبقهما تمهيد، تناول التمهيد أسباب توجه

الكتابة الغربية الحديثة إلى التصوف، وكان المبحث الأول بعنوان الفكر الصوفي في الرواية الغربية الحديثة، والمبحث الثاني بعنوان الرمز الصوفي في الرواية الغربية الحديثة، ثم خاتمة ونتائج البحث، وهوامشه، والمصادر التي أفاد منها.

التمهيد

الرواية والتصوّف

تعد الرواية من أكثر الفنون الإبداعية ارتباطاً بالتحولات الثقافية والحضارية والاجتماعية للإنسان؛ إذْ رافقته في تحولات تأريخه، وتبدلات فلسفته، وظروفه الحضارية، ونقلتها، وذابت فيها على مرِّ العصور، والرواية الغربية أكثرها ارتباطاً بالتحولات التي اشرنا إليها؛ إذْ واكبت كل ما يخص الإنسان، وربما كانت سبباً في ثوراته، وانتقالاته الثقافية والحضارية، وربما استدعى كتّاب الرواية أكثر أو الحوادث أو الحالات الثقافية مساساً بوجدان الإنسان الذي عاصرته، واستلهموها في كتاباتهم، حتى ارتقت، وصارت فناً إنسانياً عالياً.

قد استلهمت الرواية الغربية، فيما استلهمته، واستدعته، التصوّف، فأنتجت روحاً جديداً فيها، وهي عندما استدعت الموروث الصوفي الإسلامي، ركبت الصعب؛ لأنها ذهبت إلى ثقافة أُخرى، ولغة أُخرى، ودخلت في علم " لا تدركه العبارة أصلا، والإشارة، ولكن يدركه الكشف"(١)، وهو علم التصوف، وثقافته، وهذان يستدعيان استعداداً فنياً وثقافياً خاصين، عند الروائي والمتلقي على حدٍّ سواء.

وكل استلهام، واستدعاء، وتماهٍ، مع حالة ثقافية جديدة، ترجع إلى تأريخ آخر، له ظروفه وأسبابه وحيثياته، ودوافعه الحضارية والثقافية، وله فلسفته الخاصة، وكانت أزمة الذات، وقلقها الإنساني، الدافع الأكبر، وربما كانت المحاكاة لنماذج فكرية وثقافية وأدبية عالية، وهذا تداخل فنون وآداب وثقافات، وهي في مجملها تستدعي مَقْدِرَةً أدبيةً عاليةً؛ لأنها- وفي حالة التصوف- لا بد لها من لغةٍ مثل لغته ورؤيةٍ مثل رؤيته، فهي حالة محاكاة لأعلى ما وصلته الثقافة الإسلامية، روحاً.

عندما اغرق الإنسان في المادة، وتطورت معه، حتى أخذت جوانب كبيرة من حياته، صارت هذه الأخيرة تجف يوماً بعد يوم، وصارت في الإنسان حاجة ماسة إلى العودة إلى الروح الأول، والى ترطيب ما جفَّ منه، وقد تنبهت مجتمعات عدة، ومنها " المجتمع الغربي، إلى إنَّ اعتماد العلم في فهم الإنسان، لم يقم إلا بإبعاد الإنسان عن ذاته، وتأكد له مع التراكم العلمي والتقني، إنَّ الإنسان أصبحَ يشكو غربة، تمثلت في انفصال داخله عن خارجه؛ لأنه أصبح يعيش إلى جانب محيطه وليس

فيه"[٢]، مما حدا به إلى طريق إثراء هذه الروح، وإعادة الالق إليها، وجعل الحياة أكثر روحانية ودفئاً، وكان له الكتابة بالتصوف، وإنتاج الرواية على وفق استثماره فيها.

فقد قدمت الروايةُ الغربية – في الروايتين المدروستين– التصوفَ على انه الحل الأمثل لمشكلات الإنسان الراهنة، والطريق إلى سعادته من خلال إشاعة الحب الإنساني والإلهي، فكانت مشروعاً إنسانياً رائداً، تجاوز الهويات الخاصة، إلى فضاء الكونية العام، من خلال تقديم الرؤية الإنسانية العامة في التصوف.

لقد تعثّرَ عقل الإنسان المعاصر عن تقديم الجواب على الأسئلة العميقة التي تواجهه، وتلكّأ العلم كذلك عن الإجابة عنها، فالإنسان يشعر أنَّ ثمة مشكلات تؤرقه حتى عندما تحل المشكلات جميعا بالعقل العلمي الخالص، والشريعة، والدين، والعلم، فهذا الذي لم يُحل، لا يُحل، والذي لم يُعرف، لا يُعرف، وهذا هو ما ولَّدَ الاتجاه نحو الصوفية عند الإنسان[٣]، فقد كانت الذات الإنسانية، وداخلها، ووجدانها، ومشكلاتها المعاصرة، وابتعادها عن كل القيود، السبب الأول في استدعاء التصوف فنياً في الرواية الغربية.

وكان (ت. س. إليوت)، قد بدأ هذا الميل جلياً في قصائده (الأرض الخراب) و(أربعاء الرماد ١٩٣٠)، وهذه الأخيرة هي بداية الطريق إلى الصوفية، والانتصار على عالم الحِس، والقيم المادية[٤]، ويتحقق هذا الانتصار بالعودة إلى الدفء في روح الإنسان، إذْ شهد القرن العشرون عودة إلى العناية بالتصوف في الغرب[٥]، وظهرت في الحقبة الزمنية، في ما بين أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحالي، عودة واسعة، وعناية متجددة بالخبرة الصوفية، نتيجة لخيبة أمل إزاء شتى الإيديولوجيات الشمولية، التي ظلت سائدة خلال القرنين المنصرمين[٦]، وصار التصوف – غربياً – يحمل معنى كل نظرة أو فلسفة في الحياة والعالم[٧]، يبحث من خلالها المستدعي للتصوف عن الصفاء والسلام الروحي.

وربما كان السبب في استدعاء التصوف في الرواية الغربية هو الرغبة في التغيير، وإزاحة الفكر الظالم، والإقصاء، والمصادرة، وكان ثورة في داخلها ترمي إلى نشر قيم جديدة في الحياة، إذْ إنَّ " منشأ النزوع إلى التصوف هو ثورة الضمير على ما يصيب الناس من مظالم لا تقتصر على ما يصدر عن الآخرين، وإنما تنصبُّ أولاً، وقبل كل شيء على ظلم الإنسان نفسه"[٨]، فكل ما يتعلق بالتوجه إلى التصوف، هو حركة الذات، وسعيها إلى إيجاد فهم جديد للحياة، وشكلها، أو الثورة عليها، أو الصفاء مع النفس.

وقد كانت النزعة إلى الانتقال من الذات الفردية إلى الجماعية في التعامل مع الأخر، وهذا يحققه التصوف، إذ ينقل الذات من مفردها إلى الجماعة، ويذيبها فيها، فالمتصوف يسعى إلى إفناء

هويته في هوية أُخرى، ويغيب آثاره بآثار غيره[٩]، ويعمل على الانتقال إلى الجماعي والكلّي والمطلق، ولا سيما إذا ما كان أديباً روائياً مبدعاً، يحقق ذاته في الذوات العامة المتعددة، الإنسانية.

إنَّه الوعي الكوني، الذي يتم للصوفي من خلال تجاوز حواجز الذات إلى دائرة الكون[١٠]، هذا ما يبحث عنه الروائي الغربي المعاصر، لينطلق به إلى الإنسانية والكونية الكبرى، الذي يحققه له التصوف، وربما هذا ما دعاه إلى استلهام التصوف الإسلامي، وهو فكر من ثقافة اخرى، بالنسبة إليه، ولا سيما إنَّ الإنسان يسعى دائما إلى صناعة هويته، من خلال الانفتاح الكوني العام، واستلهام كل ما هو أنساني، يقول الكاتب الروماني القديم:" إنا إنسان، فلا شيء مما يخص الإنسان، اعتبره غريبا عني"[١١]، فالرواية الغربية عندما تستدعي التراث الصوفي الإسلامي، فإنها تستدعي مرحلة من مراحل الرقي الثقافي الإسلامي؛ لان عصر التصوف الإسلامي عصر التفكير العلمي وانتظام الثقافة العربية، ووضوح مناهجها، والصوفي –في جوهره– لا يؤمن بتعدد الأديان، وإنما بوحدتها، فالأديان ولألوان في المعبود، هي في الأصل واحدة غير متعددة، يقول ابن عربي:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبانِ
وبيت لأوثان وكعبة طائـــــف وألواح توراة ومصحف قرآنِ
أدين بدين الحب أنَّى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني[١٢]

ويقول جلال الدين الرومي:

"أيها المسلمون ما التدبير؟ فأنا لا اعرف نفسي، فلا أنا نصراني ولا أنا يهودي، ولا أنا مجوسي، ولا أنا مسلم"[١٣].

كما إنَّ تغييرات الرواية الحديثة، في جمالياتها، واتجاهات الحداثة فيه، تجد ما يتناسب مع مزاجها الفني في التراث السردي الصوفي؛ فالرواية الحديثة والتراث الصوفي يشتركان في كونهما يعكسان كتابة التجربة الذاتية، وخصوصيتها، واختلافها عن تجارب الآخرين،العامة، التي تجسد الفَرادة والإبداع، وسعي الحداثة الأدبية إلى الغموض، والاتجاه نحو الباطن، وروح الإنسان، وداخله.

المبحث الأول

استدعاء الفكر الصوفي في الرواية الغربية الحديثة

وظَّفت الروايتان الغربيتان المدروستان الفكرَ الصوفي في مفاصل العمل الإبداعي فيهما، واستدعته على نحو جلي، إذ قدمتا نصّاً أدبياً عميقاً، ينبني على أفكار المتصوفة، وفلسفتهم، وقواعد التصوف الإسلامي، ورؤاه، واستلهمت كل هذا في طريقة فنية عميقة، وسنفصّل ابرز الأفكار الصوفية التي استلهمها النص الروائي الغربي بالآتي:

١.الرحلة: يرتكز الفكر الصوفي، فيما يرتكز عليه، على فكرة الرحلة الصوفية، إذ ينطلق الصوفي في رحلة روحية وجسدية، تنتهي بلقاء الله تعالى، والفناء فيه، يقول ابن عربي: ((" ثم يرحل العبد من " منزل قوله " إلى " منزل سَمعِه" ليسمع ما يجيبه الحق تعالى على قوله، وهذا هو " السَفَر".))[١٤] فالصوفي ينطلق في سَفَرٍ ينتهي بحصوله على الحقيقة، والحقيقة هي" المعنى الأقصى والغاية الأسمى لرحلته الروحية"))[١٥] ، هذه الرحلة التي غايتها الكمال، والجمال، والمتصوف هو أكثر الناس " نزوعاً إلى طلب الكمال، والجمال، وقد وجد هذا في اتحاده بالله، فالله مثاله المادي والمثالي معاً"[١٦]، يصل إلى الحقيقة، والفناء في الله تعالى، بعد أن يمر بمرحلة مضنية، شاقة، تطول، ينتقل فيها من مقام إلى مقام آخر، حتى يصل إلى المقام الأخير، وهو الفناء في الله تعالى.

تجسدتْ هذه الرحلة الصوفية في الروايتين الغربيتين المدروستين، على نحوٍ بَيِّن جَلي، إذ قامتا على رحلتين طويلتين متطابقتين مع جوهر الرحلة الصوفية وتفصيلاتها، حتى بلغ أبطالهما الغاية العليا، وهي الوصول إلى الحقيقة، والفناء في ذات الله العليا، فقد أدرك البطل في رواية (الخيميائي) الفتى (سانتياغو) إنَّ انجازه الأكبر في الحصول على الحقيقة لا يتوافر لديه بالدرس والعلم، بل برحلة تطول، فقد جاء في الرواية ما نصه :" ولكنه كان يحلم منذ نعومة أظفاره بأن يخبر الحياة، وذلك شيء أكثر أهمية من معرفة الرب، وآثام البشر، وذات مساء، حين ذهب لزيارة أسرته، تسلح بالشجاعة، وقال لوالده انه لن يصبح كاهناً، بل يريد أنْ يسافر"[١٧]، وبدأ رحلته، وانتقل مراحل عدّة، بحثاً عن كنزه المدفون قرب أهرامات مصر، من اسبانيا، وجبل طارق، والمغرب، حتى وصل مصر، عن طريق الصحراء الواسعة، مسترشداً بالإشارات، التقى بأُناس مختلفين، وبعد أنْ أتمَّ رحلته، وأنجز أسطورته الشخصية، وحصل على كنزه، عاد في رحلة جديدة، بحثاً عن حبه، فهو في رحلة دائمة[١٨]، تطابقت في تفصيلاتها وفلسفتها مع الرحلة الصوفية الإسلامية في غايتها وأهدافها ومرافقة الإشارات لها وتوجيه المرتحل بها.

ومثلها رواية (قواعد العشق الأربعون)، إنبَنَتْ على الرحلة، والسَفَر الصوفي من اجل الحقيقة والسعادة بالفناء في الله تعالى، إذْ تقوم هذه الرواية على ثلاث روايات متداخلة، بطريقة (الميتاسرد) في الروي، الرواية داخل الرواية، الأولى هي رواية شمس التبريزي، والثانية رواية (زاهارا)، والثالثة هي رواية البطلة (ايلا) والروايتان الاولتان تقومان على الرحلة كلياً، يقول شمس التبريزي (البطل) : " هكذا أصبحتُ درويشاً أتنقل من مكان إلى آخر، ولم اعد أنام في مكان واحد أكثر من مرة،(...) و أصبحت أرى حولي وجوه مختلفة في كل يوم،(...) كنت أطوف شرقاً وغرباً بحثاً عن الله في كل مكان، ابحثُ عن حياة جديرة بالحياة، وابحث عن معلومات جديدة جديرة

بالمعرفة، (...) أصبح لديَّ العالم كله، أطوف في أرجائه "[١٩]، إذْ قامت قصة التبريزي على رحلة طويلة في مدن عدة، فهو " درويش جوّال يبحث عن الله في ارض الله الواسعة "[٢٠]، بحسب قوله.

ومثل شمس كان عزيز _ بطل الرواية الآخر _ جوالاً رحالاً، في رحلة صوفية: " انه مصوِّر محترف، يجول في أنحاء الكرة الأرضية، ويجدُّ في الذهاب إلى أقصى أقاصي المعمورة أمر طبيعي،(...)، جاب أرجاء الدنيا يرتاح في كل مكان يحل فيه، سواء أكان في سيبيريا، أم في شنغاهاي، أم في كَلَكَتا، أم في الدار البيضاء، يسافر حاملاً معه حقيبة ظهر، وناي مصنوع من القصب،(...) لم يكن هناك شيء يمكن أنْ يحول بينه وبين الترحال شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً"[٢١]، لقد كرر المؤلف موضوع الرحلة هذا كثيراً، وكأن النص يريد ان يكرسها، ويطرحها، مشروعاً انسانياً، وحلاً لكثير من مشكلات العصر.

استدعت الروايتان الرحلة بوصفها تقنية من تقنيات السرد التي تقوم عليها، والرحلة مفردة مهمة من مفردات الفكر الصوفي ومفرداته، ينطلق فيها المتصوف في البحث عن الله تعالى، وعن الحقيقة المطلقة، وعن سعادته بالفناء بالله تعالى.

٢. الرؤى و الأحلام: إنَّ ما يرد على القلب من العالم العلوي، يسميه ابن عربي، الواقعة، وهي اثر من آثار النبوة، وهي للأولياء مقابل الوحي للأنبياء، وتسمى الرؤيا الصادقة، التي هي جزء من أجزاء النبوة، يراها بعضهم في حال النوم، ويراها بعضهم في حال الفناء، ويراها بعضهم في حال اليقظة، من دون أن تحجبهم عن مدركات حواسهم[٢٢]، وترتبط الرؤيا والحلم بالشطح عند المتصوفة، في منشئها، إذ إنَّ كل واحدة منهما تأتي في غياب تام عن الحس، وانعدام سيطرة العقل، وتلقائية الظهور، وعفويته، وفي بنائهما، إذ إنَّ الاثنين بلا ترابط في الظاهر، وبتكثيف حسي، وانعدام للمعنى، بالقياس للواقع[٢٣]، ولا تخطيء الرؤيا؛ فكل رؤيا صادقة، وإنَّما المعبِّر عنها هو الذي يخطئ في تأويلها، لذلك لا يَعلم مرتبة عالم الخيال إلا الله، وأهله من نبي أو ولي مختص[٢٤]، فالرؤيا والحلم من مرتكزات الفكر الصوفي، التي يقوم عليها، استلهمتهما الروايتان المدروستان على نحو جَلي، فقد قامت رواية الخيميائي على رحلة تأسست على حُلم، تكررت رؤيته عند البطل(سانتياغو) لمرات عدة[٢٥]، مثَّل رحلته في بحثه عن الكنز الكبير، وانجازه لأسطورته الشخصية.

جاء في رواية الخيميائي:" قالت العجوز، حينئذ: لقد جئت تسألني عن الأحلام، أن الأحلام هي لغة الرب، عندما يتكلم الرب بلغة العالمين، استطيع تفسير كلامه، ولكن عندما يتكلم بلغة روحك، فليس هناك، عندئذ، احد سواك يستطيع الفهم "[٢٦]، لقد حملت له الأحلام الإشارات والعلامات التي حددت مسار رحلته، وغيرت كثيراً من مفاصلها، وصدقت معه دائماً.

وفي رواية (قواعد العشق الاربعون)، أعطت الكاتبةُ الأحلامَ والرؤى حيزاً مهماً في بناء السرد، والفكرة في الروايتين المتداخلتين كلتاهما، ثم جاء في الرواية: ((" اخبرني يا شمس التبريزي، ما الذي أتى بشخص مثلك إلى بغداد؟ هل رأيت هذا المكان في احد أحلامك؟ " هز الدرويش رأسه وقال: "لا، إن ما جاء بي إلى بغداد لم يكن حلم، بل رؤية، فأنا لا أرى أحلاماً" قال بابا زمان، (...)، فقال الدرويش بإصرار: " لكني لا أرى أحلاماً. إنَّ هذا جزء من عهد بيني وبين الله، فعندما كنت صغيراً، كنت أرى الملائكة وأسرار الكون تتراءى، أمام عيني ".))[٢٧]، ان طرح موضوع الحلم والرؤيا في الحوار، وتوزيع الحديث فيها، على أكثر من شخصين، هو تكريس وتعميق لها، بوصفها موضوعاً من مواضيع النص، وأساساً سردياً فيه.

وتستمر الرؤى والأحلام، لتوصل إشارات الحياة وتحولاتها، من خلال تفسيرها: "جاء إليَّ الرومي يسألني عن رأيي بحلم يراه باستمرار ويضايقه، وقال لي أنه يبحث في حلمه عن شخص يعيش في مدينة كبيرة تعج بالناس (...)، في البداية لم أعرف إلى ماذا تشير شذرات أحلامه، (...)، لكن بعد ذلك، في احد الأيام، (...)، جاءني الجواب وحُل اللُغز"[٢٨]، وهذه أفكار صوفية واضحة، فيها طرح للرؤى والأحلام يتطابق مع الفكر الصوفي، وفي قصة(زاهارا) إن البطلة (إيلا) " في الليلة التي لم يعد فيها زوجها إلى البيت، رأت إيلا في منامها راقصات شرقيات يرقصن، ودراويش يدورون حول أنفسهم، (...)، ثم رأت نفسها وهي تبحث عن شخص في سوق يعج بالحركة "[٢٩]، من هذا، نجد إنَّ الروايتين المدروستين قامتا في كثير من مفاصلهما على تكريس فكرة الرؤيا والحلم، وتأثيرهما على الإنسان، وهذه أفكار صوفية واضحة.

٣. الأحوال والمقامات: عندما يسافر المؤمن في رحلته إلى الله تعالى، التي تنتهي بالفناء في ذاته الإلهية، ووصوله إلى الحقيقة، فإنه يمر بمراحل وتحولات وتقلبات، منها الحال ومنها المقام، و"الحال تغيُّر الأوصاف على العبد، فإذا استحكم وثبت فهو المقام "[٣٠]، وسلسلة المراحل في هذه الرحلة توصِل إلى " الكمال وتطهير الروح، وطريقة المجاهدة والجهاد الروحي وطريقة الصعود خلال مراحل مختلفة المقامات، الموصلة إلى الله"[٣١]، ويكاد المتصوفة يختلفون في ذِكر المقامات والأحوال، لكنهم يجمعون على استعمالها، وان عدَّتها اثنا عشر.[٣٢] والأحوال هي " نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم"[٣٣]، والحال إحساس في الروح، يأتي على المتصوف، وهو " ما يرد على القلب من غير تعمُّل ولا اجتلاب، ومن شرطه أنْ يزول"[٣٤]، أمَّا المقام، فـــ" هو ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب، مما يتوصل إليه، بنوع تصرف،(...)، وشرطه أنْ لا يرتقي من مقام إلى مقام آخر ما لم يستوف ذلك المقام"[٣٥]، وهو ثابت، لا يزول.

استعملت الروايتان الغربيتان المدروستان الأحوال والمقامات، في بنائها الفكري، والفني، كثيراً، استوحتها من التصوف، فقد ورد في رواية قواعد العشق الأربعون: ((" أحسست كما لو كنا الشخصين الوحيدين المتبقين على وجه الأرض، وقد انبسطت أمامنا الأطوار السبعة على طريق الحقيقة– سبعة مقامات يجب على كل روح أنْ تكابدها حتى تبلغ الوحدانية، الطور الأول هو النفس الأمَّارة بالسوء،(...)، وبعد ما يدرك المرء الحالة التي وصل إليها من انحطاط الروح، يبدأ في جهاد النفس، حتى ينتقل إلى الطور التالي (...)، وفي الطور الثالث يزداد المرء نضجاً(...)، وفي الطور الثالث تأتي النفس المرضية،(...)، واخيراً يأتي الطور السابع، حيث يبلغ المرء النفس النقية ويصبح " الإنسان الكامل".))[٣٦]، إذ جاءت فكرة في الرواية تقوم على إنَّ الإيمان مراحل، وان رحلة الإنسان في سفره إلى الله تعالى، التي تنتهي بلقائه والفناء فيه، وبلوغ الحقيقة واليقين، تمر بمراحل، هي أحوال ومقامات، يكابد فيها الإنسان الصعوبات، ويجاهد النوازع والألم،: (("وماذا عنك، أيها الخطيب العظيم؟ "، سألني، "فمن بين الأطوار السبعة، في أي طور أنت الآن؟ وهل تضن أن لديك الشجاعة للمضي حتى النهاية؟ قل لي، ما هو حجم كوبك؟ "."))[٣٧]، واستمر مع صاحبه، مرحلة مرحلة، حتى بلغ معه الإيمان المطلق والسكر بحب الله تعالى.

ثم إنَّ قصة (زاهارا) وتحوله إلي التصوف التام، والسعادة التامة، مرت بمراحل من الحزن والتعب حتى وصل إلى الحقيقة، تجاوز فيها محن وشدائد كبيرة.

أما في رواية الخيميائي فقد قامت رحلة الشاب (سانتياغو) في بحثه عن كنزه (الحقيقة) مرت بمراحل وصعوبات وتحولات مهمة، وأحوال ومقامات، تحققت على وفق إشارات كان يراها في هذا الكون الذي رآه وسمع لغته، فقد مر بمراحل من الصبر والاجتهاد والحرص الكبير.

٤. الإشارات: ثمة اتجاه عند المتصوفة والعارفين والحكماء يدعو إلى كتمان المعارف وصونها، عمن لا يستطيعون حملها ولا يليقون بمعرفتها، أما للمحافظة على قيمتها، وأما لأن عقول العامة لا تقوى على حملها، وأما لأنها تتعارض مع معارف العامة[٣٨]، لذلك عمدوا إلى وضع عقائدهم وآرائهم في كلام مليء بالإشارات والرموز التي لا يُفهم معناها غير أهلها[٣٩] ، والإشارة "هي الطريق التي يشير بها من هم في منزلة أرباب القلوب، والرافعين لأستار العيوب إلى غايات الحقيقة "[٤٠]، يتصور المتصوفة إن الله تعالى يجعل لهم إشارات توجههم، وتكشف لهم بعض الأمور من خلال حالات في الكون، توصِل إليهم أفكاراً خاصة، وقد قامت الروايتان على تكريس هذه الفكرة الصوفية العميقة، إذ نجد في رواية الخيميائي الآتي: (" فقال الانكليزي، كما لو أنه يفكر بصوت مرتفع: ربما كان في ذلك إشارة، فسأله، وقد ازداد اهتمامه تدريجيا: _من حدثك عن الإشارات؟ فرد الانكليزي،(...)، " إن كل شيء في الحياة إشارة والكون مخلوق بلغة يفهمها جميع البشر، ولكن

البشر نسوها، إنني ابحث في جملة ما ابحث عنه من أمور، عن هذه اللغة الكونية "))[٤١]، فقد قامت الرحلة على متابعة الإشارات، والاستماع إليها، بلغتها، " لكي تصل إلى الكنز، ينبغي لك أن تتنبه إلى الإشارات، لقد كتب الرب، في هذا العالم، لكل منا الطريق التي يجب عليه إتباعها"[٤٢]، كانت الإشارات تصل إلى أبطال الرواية في رحلتهم نحو الله، نحو الحقيقة، والفناء في حب الله تعالى، وهم يتلقفون هذه الإشارات، ويتّبعون تعليماتها.

وفي رواية قواعد العشق الاربعون، نجد البطل شمس التبريزي يقول: "استلقيت في العتمة، ورحت استرجع أحداث اليوم، متمعنا في أي إشارة إلهية ربما أكون قد رأيتها، لكنني، في عجلتي أو جهلي، لم أدرك أياً منها"[٤٣]، وفكرة الإشارات هذه فكرة صوفية أصيلة.

٥. الرفيق: لقد حازت فكرة الرفيق والصديق حيزاً مهماً في الفكر الصوفي وأدبياته، فطالما كان للمتصوف صديق ورفيق معه، يشاركه رحلته إلى الله تعالى يكمله ويساعده ويؤازره، يقول التوحيدي: " أيها الصديق بالسِمة المخلص بالدعوى: اسمع هذه البلابل فإنها والله محرجة لكل صدر، (...)، وإن سمعت فتعجب، (...)، فوحق الحق إن السرّ فيها لمكتوم "[٤٤]، فالحوار مع الصديق والرفيق جزء من خصوصية الفكر الصوفي.

وفي رواية قواعد العشق الاربعون نجد أن الرحلة والسفر إلى الله والحياة الروحية على نحو عام، قامت على الرفقة، والصداقة، والإخاء، إذ جاء فيها: ((" اذهب إلى بغداد" قال ملاكي الحارس بصوت رخيم كالناي. فسألته: " وما الذي ينتظرني في بغداد؟ ". " لقد طلبت رفيقاً. ستجد في بغداد السيد الذي سيوجهك إلى الطريق القويم".))[٤٥]، والحاجة إلى هذا الرفيق كبيرة، فهو يكشف الفراغ والخواء في روح المتصوف عندما يجده، ويحس انه يكمله، ويملئ فراغ روحه: " فهم لا يفهمون عمق الصلة التي تربطني مع أبي وشمس، ومن الواضح إنهم لم يقرؤا القرآن، لأنهم لو قرءوه، لعرفوا أن هناك قصصا مماثلة تحكي عن الرفقة الروحية، مثل قصة موسى والخضر"[٤٦]، وقد يكون هذا الشخص صديقا أو حبيبا أو معلما روحيا، المهم هو أنْ يعثر الصوفي على الذي يكمّل روحه، وليس أقوى من علاقة الصداقة بين شمس التبريزي وجلال الدين الرومي، في هذه الرواية.

وفي رواية الخيميائي حرص الفتى (سانتياغو) بطل الرواية على أن يجد رفيقاً وصديقاً، يرافقه في رحلته في الصحراء، حتى نهايتها، وكان للأصدقاء الأثر الأكبر في حياته، إذ وجهاه وساعداه في معرفة إشارات الحياة ولغتها الخفية.

٦. وحدة الأديان: تجاوز الصوفي حدود الأديان الضيقة، وانطلق إلى الإيمان بالله تعالى، بغض النظر عن جزئيات الأديان، وتفصيلاتها، وقد طرح ذلك ابن عربي شعرا [٤٧]، وجلال الدين الرومي[٤٨]، أما في رواية قواعد العشق الاربعون، فقد جاء طرح الأديان على إنها إيمان بالله بوصفها ديناً واحداً لا

متعدداً (بالمعنى المجازي)، إذ جاء في الرواية: " فكنت كلما أصل مكاناً جديداً، فإن أول شيء افعله هو أن أتلقى بركة الأولياء الصالحين، سواء أكانوا مسلمين أو مسيحيين أو يهوداً، لأنني أؤمن بأن الأولياء الصالحين يترفعون عن هذه الفروق الاسمية التافهة وهم ينتمون إلى سائر البشرية"[٤٩]، وتلك البطلة في الرواية(إيلا) (اليهودية) التي رفضت أن تزوج ابنتها من شخص تحبه، لأنه على دين آخر، عادت وأحبت المتصوف المسلم (زاهارا) المختلف عنها دينياً في تجاوز مطلق للأديان، بعد أن فهمت التصوف منه، وأحبت بصدق وآمنت بصدق.

أمَّا رواية الخيميائي، فقد تجاوزت الخطاب الديني الواحد إلى وحدة الأديان، إذ أحب الفتى (سانتياغو) وهو مسيحي، أحب فاطمة وهي مسلمة في مصر، كما طرحت الرواية فكرة شُكر الخيميائي إلى صاحب الدير، ومنحه قطع ذهب كبيرة، جزاءً على مساعدته الحجاج المتوجهين إلى الكعبة المشرفة، وكثير من الأفكار التي تقوم على فكرة صوفية، مفادها إنَّ الأديان واحدة، وهي تجليات متعددة لحالة الإيمان بالله تعالى.

٧. الصمت: يَعِدُ ابن عربي الصمتَ من الأعمال الباطنية للداخل في طريقة التصوف، والصمت عنده في ترك كلام الناس، والانشغال بذكر القلب، ونطق النفس عن نطق اللسان، إلا فيما اوجب الله[٥٠]، مثل قراءة أُم القرآن وما شرع من التسبيح والأذكار، وطالما صمت المتصوفة، تفكراً وقراءةً وتسبيحاً، ووجدوا الخلوة مع النفس وصفاء الروح، وفي الروايتين المدروستين، جاء تكريس فكرة الصمت على نحو لافت وعميق، يوحي باستلهام الفكر الصوفي وتوظيفه فيهما، في رواية قواعد العشق الاربعون، ورد الآتي: ((" كانوا يطلقون عليَّ اسم ساحر الكلمات، أمَّا الآن، فقد أصبح ذلك وكأنه من الزمن الغابر، لم اعد ارغب في إلقاء خطب. لقد انتهيت" قال شمس بتصميم، " لكن أصبح لديك قلب يترنم بدلا من عقل خطيب".))[٥١]، وصوت القلب، وحواره مع صاحبه، من أفكار الصوفية المهمة، يتحول إليه المتصوف بعد تجاوز كثير من المراحل والأحوال والمقامات.

وفي رواية الخيميائي، :" قال الانكليزي، وهو يطرد، بدوره، فلول النوم – لقد وصلنا إليها. لكن الفتى بقي على صمته. لقد تعلم الصمت من الصحراء، واكتفى بالنظر إلى أشجار النخيل المواجهة له."[٥٢]، مع الصمت يستطيع أنْ يتلقى الإشارات، وينتبه إليها، ويدرك لغة الكون وما يوجه إليه، ويلتفت إلى قلبه، يحاوره.

٨. الحَدسْ والإشراق: يرى المتصوفةُ (اللا مرئي)، بأدوات خاصة، بعين القلب أو بالحدس أو بالإشراق، وهو نوع آخر من التجلي المعرفي، يتطابق مع الباطن (اللا مرئي)[٥٣]، في رواية قواعد العشق الاربعون، ورد النص: " إنَّ الطريق إلى الحقيقة يمر من القلب، لا من الرأس، فاجعل قلبك لا عقلك، دليلك الرئيس، (...)، إنَّ معرفتك بنفسك تقودك إلى معرفة الله"[٥٤]، لقد ركَّز المتصوفة على

القلب ولغته وحواره مع الكون وخالقه، ومثلهم عمدت الروائية إلى تكريس حالة القلب العاشق لله، وتكرر هذا في رواية الخيميائي، إذْ نجد النص الآتي: " قال الفتى عندما ابتعدا قليلا : – لا وجود لأي خطر، فرد الخيميائي غاضبا: – ثق بقلبك، ولكن إياك أن تنسى انك في الصحراء"[٥٥]، أقامت الروايتان الفكرة على العناية بالحدس وصوت القلب وتقبله الإشارات واللغة الكونية، وهذه فكرة صوفية في جوهريتها.

٩. كلام الله: تقوم الفلسفة الصوفية في تلقي كلام الله على ما يسميه المتصوفة، الوارد، وهو ما يسعى الصوفي إلى تلقيهن والكلام الإلهي _ عندهم_ لم يتوقف بتوقف الرسل، إنَّما ظل ساريا في باقي الوجود[٥٦].

تأثرت الروايتان المدروستان بهذه الفكرة الصوفية الخاصة، وعرضتها في ثناياها، جاء في رواية قواعد العشق الاربعون على لسان بطلها: " ومنذ طفولتي، كنت أرى رؤى واسمع اصواتاً، وكنت اكلم الله، وكان يرد علي على الدوام، وفي بعض الأيام، كنت اصعد إلى السماء السابعة، بخفة شديدة"[٥٧]، تلك هي لغة الله مع شمس التبريزي، سمعها وعرف الإشارات منها، واتبعها.

١٠. السُكْر: لم يكن السُكْر الصوفي سكرا واقعيا اعتياديا، بل كان له مفهوم صوفي خاص، فهو غياب بواد قوي، ولا يكون إلا لأصحاب المواجد، وهو انتشاء الروح بمكاشفة الحق[٥٨]، وهو سقوط التمالك من الطرب[٥٩]، تناوله المتصوفة تناولا خاصا، عميقا، وهو في رواية قواعد العشق الأربعون يرد على الحال الآتية: ((" وعندما بقي ملئ كأس من النبيذ في قعر القنينة، صببته في كأس، وتجرعت نصفه، وقدمت النصف المتبقي إلى الرومي، امسك الكأس بيدين مرتعشتين، (...)، وبينما كان الرومي يدني الكأس من شفتيه، انتزعتها منه ورميتها على الأرض، (...)، فقلت: " لا تشربه، إذا لم تكن ترغب في مواصلة هذه التجربة". (...)، وتحت برودة المساء، كنت تحسست شذى شيء نضِر جميل، فقد جعل نبيذ الحب رأسينا يدوران بلطف، وأدركت ببهجة وامتنان إنَّ الريح لم تعد تهمس باليأس".))[٦٠]، لم يكن السُكْر –هنا– بسبب الخمر، بل كان بسبب الوصول إلى حالة من الإيمان، والنمو الروحي الكبير، وهو الفناء في حب الله تعالى، وهذا هو السُكْر الصوفي النبيل.

المبحث الثاني

الرمز الصوفي في الرواية الغربية الحديثة

أمعن المتصوفة في الرمز، حتى صارت لهم لغة، فيها رموز خاصة، وأدب خاص، وعالم عميق من المعاني، فقد" توسعوا في بعض معاني اللغة، وخلقوا فيها معاني اخرى كثيرة،(...)، ولهذا أصبحت مفردات كثيرة من اللغة في أدبهم ذات مدلول لا يتبادر إلى الذهن، بل يختلف أحيانا كل الاختلاف عما يُفهم منها لغوياً"[٦١]، لذلك هم في الرمز واستعماله الخاص أعمق والطَف، إذْ كانت لهم رموزهم، للأشياء والأفكار، استلهمتها الروايتان المدروستان، الغربيتان، على نحو جلي يلفت الأنظار، قدم الفكر الصوفي على أتم وجه، وأجمل، وهي كالآتي:

١.القلب: سار الصوفية على جعل القلب محل الكشف والإلهام ومحل المعرفة والمرآة التي تتجلى فيها معاني الغيب وتتنزل عليها الحكم وهو القوة التي تدرك الحقائق إدراكاً واضحاً جلياً لا يخالطه شك[٦٢]، فالقلب مرتبط بالمطلق، والعارف هو المطلق، وينطق باسمه[٦٣]، وقلب الصوفي هو موطن الحاسة الكونية، جامع للأوصاف والشؤون الربانية، والحقائق الكونية[٦٤]، أولاه المتصوفة مكانة مهمة في وأدبهم، واستلهمته الروايتان المدروستان رمزا، فهو مصدر الإلهام والمعرفة: "ما الذي يجب أن افعله لأتوغل في صميم الصحراء؟ _أنصت إلى قلبك، فهو يعرف كل شيء، لأنه يأتي من روح العالم، وسوف يعود إليه يوما"[٦٥]، وهو رمز الأمان واللقاء مع الله في مكان آخر من الرواية: "ذات ليلة، قال الفتى للخيميائي وهما يتأملان سماء لا قمر فيها: _إن قلبي يخاف أن يتألم._ قل له إن الخوف من الألم هو أكثر سوء من الألم ذاته وما من قلب يعاني الألم وهو يلاحق أحلامه، لان كل لحظة سعي هي لحظة لقاء مع الله."[٦٦]، فلطالما تحاور البطل في رواية الخيميائي مع قلبه، وكان هذا القلب محور معرفة الإشارات والإلهام، والعزيمة والإيمان، وهذا تأثر واضح بالفكر الصوفي ورموزه.

وفي رواية قواعد العشق الأربعون، جاء القلب رمزا لمكان الحقيقة، والدليل عليها، وعلى الحق: (("وتقول إحدى تلك القواعد: "إنَّ الطريق إلى الحقيقة يمرُّ من القلب، لا من الرأس. فأجعل قلبك، لا عقلك، دليلك الرئيسي، واجه، تحد، وتغلب في نهاية المطاف على "النفس" بقلبك. إن معرفتك بنفسك ستقودك إلى معرفة الله ".))[٦٧]، وهو مكان وجود الله تعالى عند الإنسان: "لكنك إذا كنت لا تزال تريد ان تعرف أين يقع عرشه بالتحديد، يوجد مكان واحد فقط تستطيع أن تبحث فيه عنه وهو قلب عاشق حقيقي "[٦٨]، لم يُطرح موضوع الإيمان أو الصبر أو العمل، إلا وطُرح معه

القلب، فهو مكان الأشياء الجليلة كلها، ركَّزت الروايتان على إبراز مكانته وإعلائها، هذه الصورة للقلب هي التي سادت الروايتين.

٢.الخمرة: استعملها المتصوفة مع مصطلحات أخرى دالة عليها للتعبير عن ثمرات التجلي ونتائج الكشوفات، ورمزا للخروج عن الشعائر المعتادة(٦٩)، وقد امتدحها المتصوفة كثيرا وذكروها في أشعارهم(٧٠)، ولا يمكن فصل الحب عن رمز الخمرة لديهم، بل إن ما ورد من عبارات وأبيات تشير إلى الخمرة، لم تكن سوى عبارات تشير مجازياً إلى الحب(٧١)، ولم تكن من المحرمات عندهم، بل كانت معتبرة كريمة، ودخلت في حوارات الإيمان وأحواله في كتابته، وقد استلهمتها رواية الخيميائي فنياً، في رمز يتطابق مع رمزها الصوفي، أضافت جمالاً لنصها، وسحراً لمحاور سردها، إذ ورد في الرواية : ((فتح الخيميائي قنينة، وسكب منها سائلاً احمرَ اللون في كأس ضيفه، كان السائلُ نبيذاً من أجود أصناف النبيذ الذي لم يذق مثيلاً له. ولكن النبيذ محرَّم شرعاً. قال الخيميائي: "ليس الشر فيما يدخل فم الإنسان، بل هو فيما يخرج منه ".(...)، قال الخيميائي ملاحظ إن الفتى يغدو نشوان: (...)، لا تنس أنه حيث يكون قلبك يكون كنزك "))(٧٢)، وشجَّعه على الشرب، والنشوة؛ لأنَّه يجد في الخمرة انتقالاً إلى وعيٍ آخر، ومستوى آخر من الحب والإيمان، ورفض تحريمها، في رؤية صوفية لها، ولكثير من محرمات الناس من غير المتصوفة.

وفي رواية قواعد العشق الأربعون، جرى استعمال الخمرة رمزاً، متطابقاً مع رمزها الصوفي، للبحث عن السُكْر في العشق الإلهي، والهُيام به: ((إني شديد العطش ولا يوجد في هذا البيت ما يروي عطشي ". "هل تريد أن أسأل كيرا ماذا يمكنها أن تفعل لتطفئ لهيب عطشك؟ " سأل الرومي. " لا، ما احتاج إليه لا يوجد في المطبخ بل يوجد في الحانة، لأني أشعر بالرغبة في أنْ أثمل كما ترى".))(٧٣)، لم يكن القصد المعنى السطحي للثمالة والسكر، بل المعنى الروحي الصوفي لها؛ فالخمرة رمز صوفي خاص، للسمو، والرفعة، والحب، والانتقال إلى وعي آخر يتيح تقبلا لله وفهما عميقا له، وعمقا في إنسانية التعامل مع الناس .

٣.الكيمياء: اعتنى المتصوفة بفكرة الكيمياء، وحازت عندهم مكانة مهمة؛ لأنها تملك الامكانية الحركية التي تخرج من السكون إلى الخلق الجديد، والى التبدل والاستحالة وكل تبدل، غايته ومرماه، الكمال(٧٤)، وطالما بحث المتصوفة عن الكمال، فهو غايتهم، ومطلبهم في رحلة الحياة، وقد طرحت رواية الخيميائي فكرة الكيمياء، رمزاً فنياً مهماً، منذ العنوان إلى تفصيلات الرواية، فعنوانها (الخيميائي)، إي الكيميائي بالاسبانية، وهو الرفيق الأهم لبطل الرواية الفتى (سانتياغو)، والمعلِّم له، والمرشد، رافق البطل في رحلته، وكان يبحث عن كيميائي آخر، أهم وأعظم، يعلِّمه تحويل المعادن إلى ذهب، نقرأ في الرواية الآتي: " مساء الخير، يا سيدتي! هلا أرشدتني إلى مسكن

خيميائيٍ يعيش في هذه الواحة، أجابت المرأة إنها لم تسمع به من قبل (...)، هل تعرف أحدا يعالج المرضى في هذه القرية؟ (...)، لأن صديقي هذا قام برحلة استغرقت عدة شهور بهدف لقائه"[٧٥]، هذه الرحلة الطويلة من اجل الكيمياء، هذا الشيء الذي شرحه الخيميائي لرفيقه الفتى، قائلا: " وجد المحارب الذي فتش الخيميائي، قارورة صغيرة من الكرستال مليئة بسائل ما (...)، – ما هذه الأشياء؟ – إنها حجر الفلاسفة، وإكسير الحياة،(...) لا يصاب بمرض البتة، وقطعة صغيرة من هذا الحجر تحوّل أيَّ معدن، من المعادن، ذهبًا"[٧٦]، انتهت الرحلة بلقاء الخيميائي الأهم، وبالنجاح بتحويل المعادن إلى ذهب (كيميائيا)، ومعرفة الفتى علوما اخرى، كل هذا توظيف خاص للكيمياء، يعطيها أهمية، وعناية اكبر، تتطابق مع التصور الخاص لها عند المتصوفة، استثمره كاتب الخيميائي، على نحو يضيف لها كثير من الجمال والعمق.

٤.الكنز: وهو رمز صوفي عميق، وهو البطون، وذوات الحق الأزلية القديمة، وهو عند الصوفية يرمز للذهني، الباطن، الذي يُعرف من حيث صفاته، وأسمائه المتجلية في الوجود.[٧٧]، وظَّفه في الخيميائي توظيفاً واضحاً، عميقاً، إذْ قامت الرواية على رحلة طويلة في بلدان مختلفة، بحثاً عن الكنز، الخاص، الذي بذل الفتى (سانتياغو) كل ما بوسعه ليحصل عليه: " أنصتَ إلى التفسير: يجب أن تذهب إلى أهرامات مصر، (...)، وهناك سوف تعثر على الكنز الذي يجعلك ثريا"[٧٨]، واقتنع الفتى بهذا الكلام، وانطلق في رحلة طويلة، بحثاً عن كنزه الخفي، "تابِع سيرك باتجاه الأهرامات، وانتبه، دائماً، إلى الإشارات. لقد أصبح قلبك قادراً، الآن، أن يريك كنزك"[٧٩]، وحصل على كنزه، وهو في قلبه، لا في الواقع المادي، وجده، "نهض الفتى تحت وطأة الألم، وألقى نظرة أخيرة على الأهرامات، فابتسمت الأهرامات له، وابتسم لها، وقفل راجعاً، وقلبه مفعم بالبهجة، لقد وجد الكنز"[٨٠]، كان الكنز روحياً، معنوياً، كما الكنز عند المتصوفة.

٥. الرقص والغناء: يجد المتصوفة في سماع الأنغام والأقوال، طرباً في النفس، ويجدون الأنغام والكلام أصل في الكلام الإلهي، تستند إليه، وهو أقوى الأصول، وهذا ما يفسر تأثيرها في الإنسان؛ لقوة أصلها[٨١]، في رواية قواعد العشق الأربعون –وهي رواية استلهمت التصوف بامتياز– جاء طرح الرقص والغناء كثيراً، لا سيما طرح رقصة المتصوفة (سما)، بحيثياتها كلها، : " سرعان ما تناهى إليَّ الصوت، من بعيد في البداية، ثم اخذ يقترب. وكان صوتاً آسراً (...)، عندما خَفَتَ صوت الناي، تقدم أبي إلى المنصة، (...)، ثم تبعه ستَّة دراويش، (...)، وكانوا يرتدون أثواباً بيضاً طويلة واسعة من الأسفل، وقد عقدوا أيديهم على صدورهم، (...)، ثم عُزفتْ الموسيقى، وبدأ الدراويش الواحد تلو الآخر، يدورون حول أنفسهم، ببطء في البدء ثم بسرعة اكبر، وتفتَّحت أذيال أثوابهم مثل أزهار اللّوتس، كان مشهداً رائعاً، (...)، رحت أراقب تجاوب الحضور، (...)، فرأيت أنهم يشاهدون

الرقص بإعجاب واضح"[٨٢]، كما حرصت المؤلفة على شرح الرقصة وتفصيلاتها، لتكرس موضوعها وتؤكده، وَرَدَ في النص: " أصدقائي، تدعى هذه الرقصة سَمَا، أي رقصة الدراويش، ومن الآن فصاعداً، سيرقصها الدراويش في جميع الأزمنة، يد متجهة إلى السماء، واليد الأخرى متجهة إلى الأسفل، إلى الأرض، فكل نقطة حب تنالها من الله، نتعهد بتوزيعها على الناس جميعها"[٨٣]، توحي التفصيلات الدقيقة بتأثر مؤلف النص بالتصوف ورقصته، فالمؤلفة تتحدث بحب عما تكتب، وتأثر الكاتبة بالرقصة، يثبت تأثرها بالتصوف بعامة.

٩. الناي: يرتبط الناي بالفكر الصوفي ارتباطاً وثيقاً، فهو عندهم قصبة قُطِعَتْ من أصلها، أو من غصنها الأصل، فظلت حزينة تعيش الغربة، وتعكس الحزن عزفاً حزيناً شجياً، لتعود إلى (أهلها)، أو غصنها الأول، كما هو حال الصوفي، الذي يظل مهاجراً غريباً، حتى يعود إلى الله، واستعملت الروائية التركية النايَ بوصفه رمزاً صوفياً خاصاً، فقد أدخلته المؤلفة في النص، في وصفها للبطل المتصوف (عزيز)، لتجعله_الناي_ هويةً، ورمزاً له وإشارةً لتصوفه، تقول: " ومن مدونة عزيز على الانترنت، علمت إيلا انه مصور محترف، يجول أنحاء الكرة الأرضية، (...)، يسافر حاملا معه حقيبة ظهر ونايا مصنوعاً من القصب"[٨٤]، فالناي هنا إشارة للهوية، والانتماء، ورمزا للتصوف، والاغتراب.

احتفظت الرواية بصورة للناي، ناصعةً، جميلةً، لا بوصفه آلة موسيقية معتبرة فحسب، بل بوصفه رمزاً للجمال والنقاء أيضاً، جاء في الرواية: ((" سرعان ما تناهى إلي صوت من بعيد في البداية، ثم اخذ يقترب، كان صوتاً آسراً ومؤثراً، فحبس الجميع أنفاسهم، وأرهفوا السمع. " ما نوع هذه الآلة الموسيقية؟" همس سُليمان، بمزيج من الوجل والبهجة." إنه يدعى الناي"، قلت، – متذكراً حديثاً دار بين أبي وشمس– " ويشبه صوته تنهيدة العاشق تجاه محبوبته"))[٨٥]، هو رمز للتصوف والحب حزن الفراق، ارتبط به المتصوفة، كما ارتبطت به كاتبة الرواية.

٧. الكِتاب: نال الكِتاب عناية خاصة عند المتصوفة، يقول ابن عربي: " واعلم إنَّ كل قلب كتاب مسطور، لكل ما فيه، من الخواطر والعلوم، وله طبقات"[٨٦]، كما نال القلم مكانة خاصة عندهم، فهو مرتبط بالكتاب، وهو الجامع لمعاني التعينات الامكانية، أو التعينات المرتسمة في الغيب، التي قصد الحق إبرازها من الغيب إلى الوجود العيني[٨٧].

استلهمت رواية الخيميائي، هذا الرمز الصوفي المهم، في ثناياها، من صفحتها الأولى: " امسك الخيميائي بكتاب، كان بحوزة احد أعضاء القافلة، لم يكن للكتاب غلاف، ولكنه، مع ذلك، استطاع معرفة المؤلف"[٨٨]، لقد بدأ المؤلف روايته بموضوع الكتاب، واستمر في جعله يرافق أحداث الرواية إلى النهاية[٨٩]، ويواكب أحداثها، وأفكارها، ويسيرها، ويقدم فكرة مفصلية فيها، وهي أنْ

يصنع الإنسان سيرته الخاصة واسطورته الشخصية، لا أنْ يسلِّم صناعتها إلى غيره، (("همهم الشيخ وهو يتفحص الكتاب من مختلف جوانبه؟ كما لو أنه شيء نادر، فقال:"انّه كتاب مهم ولكنَّه مملٌ جدا". (...)، إنه كتاب يتناول، كمعظم الكتب، الشيء ذاته، أي عجز الناس عن اختيار مصيرهم الخاص، وفي النهاية، يحمل على الاعتقاد بأكبر خديعة بالعالم، (...)، _ وما هي أكبر خديعة؟ _ في لحظة معينة من وجودنا، نفقد السيطرة على حياتنا، فتغدوا منذ ذلك، مسوقة بالقدر. ههنا تكمن أكبر خديعة بالعالم"))[٩٠]، إنَّ طرح قضية القدر مع الكتاب فكرة ترتبط بفكرة الكِتاب عند المتصوفة، إذْ يرونَ: "إنَّ الوجودَ.. كتاب مسطور في رقٍّ منشور، (...)، فأسرار الحق في حروف الكتاب ولا يعرفها أحد سوى أهل اللُباب"[٩١]، واستمر التناول للكتاب وربطه بِقَدَرِ الفتى وتفصيلات رحتله وحياته[٩٢]، وفي أشارة اخرى ارتبط توظيف الكتاب هنا بالمعنى الصوفي في جانب آخر من موضوعه عندهم: ((سأل الانكليزي، ذات مساء: "لماذا يستعملون لغة صعبة الفهم إلى هذه الدرجة؟_(...)، لئلا يفهمها إلا أولائك الذين يتمتعون بمستوى رفيع من المسؤولية يجعلهم قادرين على فهمها "[٩٣]، وهذا التفكير يلتقي مع تفكير ابن عربي فيما يخص الكتاب عندما يقول: " فأسرار الحق في حروف الكتاب، لا يعرفها احد سوى أهل اللباب "))[٩٤]، هذه الإشارة للغةِ الكتبِ المهمةِ، وصعوبتها، تطرح الفكرة الصوفية التي تقول بأن العلم والمعرفة والإيمان العميق، لا ينبغي لها أن تكشف على عامة الناس؛ فمنهم الجاهل، ومنهم فقير الروح والإيمان، لا يحتملها، ومنهم من يفشي سرَّها، فيفتضح أمرها، فاللغة هي إشارة، والكِتاب الكبير لا يفهمه إلا الخاصة من أهل الإيمان، أهل الألباب.

٨.الحَجَر الكريم: حرص مؤلف رواية الخيميائي على أن يكرِّس فكرة الأحجار الكريمة، والحَجَر المقدس وحَجَر الفلاسفة وهي فكرة صوفية قديمة، إذ اعتنى الفلاسفة والمتصوفة بها، وأولوها مكانة في أدبياتهم، ورد في الرواية: ((أما الجزء الصلب فيسمى حَجَر الفلاسفة. وقال الانكليزي: "وليس من السهل اكتشاف حجر الفلاسفة؛ فقد بقيَّ الخيميائيون سنوات عديدة في مختبراتهم، يراقبون هذه النار التي تطهر المعادن، (...)، "إن حجر الفلاسفة يملك فضلا عن ذلك ميزة خارقة جدا، إذ يكفي جزء صغير منه لتحويل كميات كبيرة من المعادن الرخيصة ذهبا "))[٩٥]، واستعمله في ربطه بالإشارات الإلهية، وهو ملهم وموجه لسيرة البطل، وأفكاره: ((" ذلك أنَّ الشيخ يرتدي صدرية من الذهب الخالص، ترصِّعها الأحجار الكريمة، (...)، قال الشيخ وهو ينتزع درَّة بيضاء، ودرَّة سوداء من وسط الصدرية: " خذهما؛ إنهما تدعيان أوريم وتوميم. السوداء تعني " نعم " والبيضاء تعني " لا " . وعندما تعجز عن اكتشاف مواضيع الإشارات، تساعدانك. وليكن سؤالك موضوعيا

باستمرار"))[٩٦]، لقد أرشدته الأحجار الكريمة، واعتمد عليها، وأحبها، ورافقته في رحلته الطويلة نحو كنزه العظيم.

٩. الجَسَدْ: جاء عرض الجَسَدْ في الروايتين عرضاً خاصاً، مختلفاً، إذ يَحيل إلى فكرة عميقة في الصوفية، هي أنَّ الاشتغال بالحب نفسه، وليس بالمحبوب، وهو ما يسميه ابن عربي، حب الحب، وإنَّ المحبين الوالهين يجدون لذة أعظم، وأقوى في حبهم الله، أكثر مما يجدون في المرأة والجنس[٩٧]، إذ ورد عندهم مصطلح الاتصال، والزواج الروحي[٩٨]، بالمعنى السابق، غير الجسدي، وقد ورد في الروايتين موضوع الجسد على النحو هذا؛ إذ ابعد المؤلفان الأبطالَ عن اللقاء الجسدي، وقاداهما إلى اللقاء الروحي، والحب المطلق، الذي يبتعد عن ملذات الجسد، الخارجية، الغريزية، جاء في رواية قواعد العشق الأربعون، إن إيلا عندما أحبت عزيزاً، وكانت تتوق إلى لقائه، ورتبت ظروفها لذلك، وعندما تم اللقاء وانفردا، منع عزيزاً نفسه عنها، وألجمَ رغبة الجسد: (("مدَّ عزيز يده وأزال الدبوس الذي يمسك شعرها في شكل كعكة، فأنفلت مفترشاً كتفيها. ثم قادها برفق نحو السرير. وببطيء، وبرقة راح يحرك راحتي يديه في دوائر متواصلة ومتتابعة من قدميها حتى كاحليها، (...)، ولم تتوقف شفتاه عن الهمس بكلمات بدت لإيلا مثل شفرة قديمة سرية، (...)، فقد كان يبتهل ويداه تجسَّان كل بقعة من جسمها (...)، أغمضت إيلا عينيها أيضاً، وتركت نفسها تنجرف مع تيار نهر هائج، (...)، بهذا الإحساس طوقت عزيز بذراعيها، وشدته نحوها، (...)، لكنه فتح عينيه وقبلها على أرنبة انفها وأبتعد عنها، "انك لا ترغب بي ؟ " ، سألته إيلا مندهشة لهشاشة صوتها. "لا أريد أنْ افعل شيئاً يجعلك حزينة فيما بعد".))[٩٩]، رفض الجسد؛ لأنه أحبها حباً روحياً صوفياً شفافاً، فهو الصوفي النبيل الذي يرتقي عن الغرائز والملذات الدونية، ويطمح إلى ما هو سامٍ، نبيل.

وقَبْلَهُ شمسُ التبريزي في الرواية نفسها، أحب حباً روحياً لا جسدياً: (("عندما أصبحنا وحدنا في الغرفة، احتجت إلى بضع ثوان حتى أستجمع شجاعتي، أوليته ظهري، (...)، خلعت شالي وغلالتي، (...)، وأحسست بدفءٍ يسري في الأماكن التي كان ينظر إليها لكن سرعان ما أحل محل ذلك الإحساس بالدفء، (...)، صمت بارد على الغرفة، (...)، وقفت أمام شمس عارية مثل حورية، (...)، ماذا تظنين أنك فاعلة؟ ". سألني ببرود. (...)، لقد خاب أملي فيك يا كيميا "))[١٠٠]، كانت (كيميا) زوجته، وقد أحبته، وأحبها، لكنه لم يقترب منها جسديا، وكأنه أحبها روحا وتزوجها روحاً، وهذا تفكير ورمز صوفي للجسد، انبنت عليه رواية قواعد العشق الأربعون[١٠١]، متأثرةً بالفكر الصوفي الإسلامي العميق.

١٠. الصحراء: لقد ذكر النفَّري، أنه سمع الحق يرشده، ويقول له: "وقال لي: أخرج إلى البرية الفارغة، وأقعد وحدك حتى أراك، فإذا رأيتك عرجت بك من الأرض إلى السماء، ولم احتجب عنك"[١٠٢]، هذا يكشف أن للأرض المبسوطة الواسعة، وللصحراء معنى خاص عند المتصوفة، ورمز عميق للتأمل، والصمت والخلوة لإعمال القلب، واشتغاله بالله تعالى وقد جاء طرح الصحراء في الروايتين المدروستين بما يقترب من هذا التصور الصوفي للصحراء، ورد في رواية الخيميائي إنَّ الرحلة في صحراء طويلة واسعة، من أسبانيا إلى أهرامات مصر، تأمل البطل فيها كثيراً وتلق الإشارات منها، وتعلم الصمت ومعرفة لغة الكون والصحراء[١٠٣]، وفي رواية قواعد العشق الاربعون أطلقت المؤلفة على أحدى شخصياتها المهمة (وردة الصحراء)[١٠٤]، ولم تترك النص بلا إشارة إلى الصحراء.

خاتمة البحث

لقد تأثرت الرواية الغربية الحديثة، بالتراث الصوفي الإسلامي، تأثراً عميقاً، وواسعاً، إذ لا حظنا توظيفا بيَّناً لمفردات التصوف، من أفكاره الصوفية الفلسفية، إلى الرموز الصوفية المستقرة في أدبيات الصوفية، ومعتقداتهم، وكان لهذا التأثر بالتراث الصوفي أسبابه عند الكُتَّاب الغربيين، من ميل الذات المعاصرة إلى إعادة الروحانية والدفء إلى الحياة، وأزمة الذات المعاصرة في إغراقها بالمادية والعلمية الجافة، وتداخل ثقافات جعلت الكاتب الغربي يستلهم تراث الآخر الإسلامي، ومناسبة هذا التراث الصوفي للكتابة المعاصرة ثقافياً، واشتراك الرواية الحديثة والتراث الصوفي في سمات الكتابة، من الغموض والعمق، واللغة المكتوبة في طبقات للمعنى، فقد وجدنا في الرواية الغربية الفكرة الصوفية، والرمز الصوفي العميق.

نتائج البحث:

وصل البحث إلى النتائج الآتية:

تأثرت الرواية الغربية في الأنموذجين المدروسين في التراث الصوفي الإسلامي تأثراً واضحاً جلياً، في الروايتين، فكرياً وفنياً.

لقد غرق الإنسان بالمادة، وابتعد عن الروحانية، والهدوء والدفء، وعاش غربة حقيقية، واحتاج إلى إعادة الروح الحقيقي إلى ذاته، فاستدعى التصوف، لأن العلم لم يحلّ مشكلات الإنسان، كلَّها.

تجاوزت الثقافة الغربية الهويات الضيقة، وذهبت إلى ثقافة الآخر، الإسلامي، واستلهمت التصوف منه.

جاءت عودة الثقافة الغربية إلى التصوف منذ نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين.

وجدت الكتابة الأدبية الروائية المعاصرة، شبيهها – فنياً– في الكتابة الصوفية، من ناحية السمات الفنية المشتركة.

استلهمت الرواية الغربية من التصوف، الفكر الصوفي، (الرحلة، الرؤى والأحلام، الأحوال والمقامات، الإشارات، الرفيق، وحدة الأديان، الصمت، الحدس والإشراق، وكلام الله، والسُكْر).

استلهمت الرواية الغربية من التصوف، الرمز الصوفي، ووظفته على نحو مقارب لمعناه عند الصوفية، والرموز الصوفية هي، (القلب، الخمرة، الكيمياء، الكنز، الرقص والغناء، الناي، الكتاب، الحجر الكريم، الجسد، الصحراء).

هوامش البحث:

١ . الفتوحات المكِّية، ابن عربي، دار صادر، بيروت، د.ت، ج ١، ٦٤.

٢ . ادونيس والخطاب الصوفي، خالد بالقاسم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠١، ٥٣.

٣ . ينظر: الصوفية والسوريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط٤، ٢٠١٠، ١١.

٤ . ينظر: الشعر والتصوف، إبراهيم محمد منصور، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ٩٦.

٥ . ينظر: المصدر نفسه، ٢١.

٦ . تأملات في التصوف والحوار الديني، جوزيبي سكاتولين، تصدير: محمود عزب ، تقديم: عمار علي حسن، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ١٨٦، ١٨٧.

٧ . ينظر: الشعر والتصوف، ٢١.

٨ . ينظر: التصوف، ماسنيون ومصطفى عبد الرازق، ترجمة: لجنة دائرة المعارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ٣٠.

٩ . ينظر: الصوفية والسوريالية، ٤٠.

١٠ . ينظر: مدخل إلى التصوف الفلسفي، إبراهيم إبراهيم محمد ياسين، منتدى سور الازبكية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ٨٥.

١١ . نقلا عن: تأملات في التصوف والحوار الديني، ٩٦، ٩٧.

١٢ . فصوص في الحكم، والتعليقات عليه، محي الدين بن عربي، نشر: أبو العلا عفيفي، القاهرة، ١٩٤٦. ١٩٤.

١٣ . ديوان شمس التبريزي، ٧١، نقلا عن لمحات من الغزل الصوفي في الشعر الفارسي، ترجمة: إسعاد عبد الهادي قنديل، تقديم: بديع جمعة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، ١٣٩.

١٤ . السفر الثالث، فق ١٨٢، نقلا عن: المعجم الصوفي، ٥٥٩.

١٥ . تأملات في التصوف والحوار الديني، ١٩٢.

١٦ . مقدمات في الشعر(السومري، الأفريقي، الصوفي)، طراد الكبيسي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، كتاب الجماهير ٣، بغداد، ١٩٩٧، ١٨٩.

١٧ . الخيميائي (رواية)، باولو كويلو، ترجمة: جواد صيداوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١٢، ٣٠.

١٨ . لمزيد من الأمثلة، ينظر: الخيميائي، ٣١،٤٤، ٥٣، ٥٥، ١٩٦، ١٩٧.

١٩ . قواعد العشق الاربعون (رواية عن جلال الدين الرومي)، إيليف شافاق ، ترجمة: خالد الجبيلي، دار طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، ط١، ٢٠١٢، ٦٠.

٢٠ . قواعد العشق الاربعون، ٧٣.

٢١ . قواعد العشق الاربعون، ٢٣٥، ٢٣٦.

٢٢ . ينظر: الصوفية والسوريالية، ٨٤.

٢٣ . ينظر: المعنى الشعري عند محي الدين بن عربي، عباس صادق عبد الصاحب، دار المدينة الفاضلة، بغداد، ط١، ٢٠١٤، ٦٣.

٢٤ . ينظر: الصوفية والسوريالية، ٨٥.

٢٥ . ينظر:الخيميائي، ٢٣، ٢٩، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٤٢، ١٢٧، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٩، ١٩١.

٢٦ . الخيميائي،٣٥.

٢٧ . قواعد العشق الاربعون، ٨٦، ٨٧.

٢٨ . قواعد العشق الاربعون، ١٦٦.

٢٩ . قواعد العشق الاربعون، ٨١.

٣٠ . الفتوحات المكية، ابن عربي، دار صادر، بيروت، د.ت، ج ،٢ / ١٣٢.

٣١ . الفِرق الصوفية في الإسلام، سبنسر ترمنجهام، ترجمة ودراسة وتعليق: عبد القادر البحراوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ٢٢١، ٢٢٢.

٣٢ . ينظر: التصوف، ٣٤.

٣٣ . اللمع، ابو نصر السراج الطوسي، تحقيق: عبد الحليم محمود، وطه سرور، القاهرة، ١٩٦٠، ٤٢.

٣٤ . الفتوحات المكية، ٢/ ١٣٢.

٣٥ . الرسالة القشيرية، ابو القاسم القشيري، دار صادر، بيروت، ٢٠٠١، ٢٣.

٣٦ . قواعد العشق الاربعون، ٢٤٤، ٢٤٥.

٣٧ . قواعد العشق الاربعون، ٢٤٧.

٣٨ . ينظر: اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض، وحيد بيمردي، رسالة مقدمة إلى الجامعة الامريكية في بيروت، ١٩٨٦، ١٦٨.

٣٩ . ينظر: نفسه، ١٦٨.

٤٠ .الإشارات الإلهية، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢. ٢٠.

٤١ .الخيميائي، ٩٣، ٩٤.

٤٢ . الخيميائي، ٥٠.

٤٣ . قواعد العشق الاربعون، ٥٨.

٤٤ . الإشارات الإلهية، ٢٤.

٤٥ . قواعد العشق الاربعون، ٦٣، ولمزيد من الأمثلة، ينظر:٣٢، ٦٣، ٦٤، ٤١٨، ٢٨١، ٣٠٦، ١٢٠.

٤٦ . قواعد العشق الاربعون، ٣٠٦.

٤٧ . ينظر: فصوص الحكم، ١٩٤.

٤٨ .ينظر ديوان شمس التبريزي،٧١.نقلا عن لمحات من الغزل الصوفي في الشعر الفارسي، ١٣٩.

٤٩ . قواعد العشق الاربعون، ١٤٧، ولمزيد من الأمثلة، ١٩٠، ٣٦٤، ٢٧٠.

٥٠ . ينظر: المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١، ٦٧٦.

٥١ . قواعد العشق الاربعون، ٣٠٢.

٥٢ . الخيميائي، ١١٢، للأمثلة ينظر: ١٥٦.

٥٣ . ينظر: الصوفية والسوريالية، ٢٢٢، ٢٢٣..

٥٤ . قواعد العشق الاربعون، ٦٢.

٥٥ . الخيميائي، ١٦٢.

٥٦ . ينظر، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ٤٢.

٥٧ . قواعد العشق الاربعون، ٥٨.

٥٨ . ينظر: المعنى الشعري عند ابن عربي، ٥٧.

٥٩ . ينظر: الصوفية والسوريالية، ١٢١.

٦٠ . قواعد العشق الاربعون، ٣٥٦، ٣٥٧، ولمزيد من الأمثلة، ينظر: ١٨٦، ٢٠٨.

٦١ . الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٠، ٣.

٦٢ .ينظر: المعجم الصوفي، ٩١٧.

٦٣ .ينظر: الصوفية والسوريالية، ٦٩.

٦٤ .ينظر: مدخل إلى التصوف الفلسفي، ٨٩.

٦٥ .الخيميائي، ١٥٥، لمزيد من الأمثلة، ينظر، ١٤٣، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٢، ١٦٩، ١٧١.

٦٦ .الخيميائي، ١٦٨.

٦٧ .قواعد العشق الأربعون، ٦١، ٦٢.

٦٨ .قواعد العشق الأربعون ،٨٩.

٦٩ . ينظر:الشعر والتصوف، ٥٨، ٥٩.

٧٠ .ينظر: التصوف، ٤٦.

٧١ . ينظر: اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض ، ٤٨.

٧٢ . الخيميائي، ١٤٣.

٧٣ . قواعد العشق الأربعون، ٣٤٣، ولمزيد من الأمثلة ينظر: ١٣٢، ٣٥٦.

٧٤ . ينظر: المعجم الصوفي، ٧٤.
٧٥ . الخيميائي، ١١٨، ١١٩، وينظر للأمثلة: ١٣٢، ٣٥٦.
٧٦ . الخيميائي، ١٦١.
٧٧ .ينظر المعجم الصوفي،٩٨٣، ٩٨٤.
٧٨ .الخيميائي، ٣٦، ٣٧. ولمزيد من الأمثلة، ينظر: ٤٢، ٤٦، ٥٠، ٦٢، ٨٨، ١١٦، ١٦٠، ١٩٢.
٧٩ .الخيميائي، ١٦٠.
٨٠ . الخيميائي، ١٩٢.
٨١ . الصوفية والسوريالية، ١٠٢.
٨٢ . قواعد العشق الأربعون، ٣٨٧، ٣٨٨، وللأمثلة ينظر: ٣١٨.
٨٣ . قواعد العشق الأربعون، ٣٨٩.
٨٤ . قواعد العشق الأربعون، ٢٣٥، ٢٣٦.
٨٥ . قواعد العشق الأربعون، ٣٨٧.
٨٦ . المعجم الصوفي، ٩١٦، وينظر مصدره هناك.
٨٧ . ينظر: مدخل إلى التصوف الفلسفي، ٢٢٣.
٨٨ . الخيميائي، ١٩.
٨٩ . لمزيد من الأمثلة، ينظر: الخيميائي، ١٩، ٢٣، ٢٥، ٣٩، ٤٠، ٩٢، ١٠٧، ١٠٩.
٩٠ .الخيميائي، ٤٠.
٩١ .المعجم الصوفي، ٩٥٣، وينظر مصدره هناك.
٩٢ :ينظر الخيميائي،٩٢.
٩٣ .الخيميائي،١٠٧.
٩٤ .المعجم الصوفي، ٩٥٣، وينظر مصدره هناك.
٩٥ .الخيميائي، ١٠٦. ولمزيد من الأمثلة ينظر: ٥١، ١٦١.
٩٦ . الخيميائي، ٥١.
٩٧ . ينظر: الصوفية والسوريالية، ١٠٠.
٩٨ ينظر: مدخل إلى التصوف الفلسفي، ٣٦، ٣٧.
٩٩ .قواعد العشق الأربعون،٤٣٦,٤٣٧.
١٠٠ .قواعد العشق الأربعون، ٤٥٦,٤٥٧.
١٠١ .لمزيد من الأمثلة ينظر: ٤٤٥، ٤٤٧ ، ٤٤٨.
١٠٢ .كتاب المواقف والمخاطبات، محمد عبد الجبار النفَّري، تحقيق: آرثر جون أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ١٩٣٥، ١٤٤.
١٠٣ . ينظر: الخيميائي، ١١٢ ،١١٣ ، ١١٤.
١٠٤ . ينظر: قواعد العشق الأربعون، ١٧٦.

مصادر البحث:

- ادونيس والخطاب الصوفي، خالد بالقاسم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠١.
- الاشارات الالهية، ابو حيان التوحيدي، تحقيق، وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
- تأملات في التصوف والحوار الديني، جوزيبي سكاتولين، تصدير: محمود عزب ، تقديم: عمار علي حسن، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٣.
- التصوف، ماسنيون ومصطفى عبد الرازق، ترجمة: لجنة دائرة المعارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٠.
- الخيميائي (رواية)، باولو كويلو، ترجمة: جواد صيداوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١٢.
- الرسالة القشيرية، ابو القاسم القشيري، دار صادر، بيروت، ٢٠٠١.
- الشعر والتصوف، إبراهيم محمد منصور، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
- الصوفية والسوريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط٤، ٢٠١٠.
- الفتوحات المكية، ابن عربي، دار صادر، بيروت، د.ت، ج٢.
- الفِرق الصوفية، في الإسلام، سبنسر ترمنجهام، ترجمة ودراسة وتعليق: عبد القادر البحراوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- فصوص الحِكم والتعليقات عليه، محي الدين بن عربي، نشر: ابو العلا عفيفي، القاهرة، ١٩٤٦.
- قواعد العشق الاربعون (رواية عن جلال الدين الرومي)، (رواية)، إيليف شافاق ، ترجمة: خالد الجبيلي، دار طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، ط١، ٢٠١٢.
- كتاب المواقف والمخاطبات، محمد عبد الجبار النفَّري،تحقيق: آرثر جون أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ١٩٣٥
- اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض ، وحيد بيمردي، رسالة مقدمة إلى الجامعة الامريكية في بيروت، ١٩٨٦.
- لمحات من الغزل الصوفي في الشعر الفارسي، ترجمة: اسعاد عبد الهادي قنديل، تقديم: بديع جمعة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.
- اللمع، ابو نصر السراج الطوسي، تحقيق: عبد الحليم محمود، وطه سرور، القاهرة، ١٩٦٠.
- مدخل إلى التصوف الفلسفي، إبراهيم إبراهيم محمد ياسين، منتدى سور الازبكية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
- المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١.
- المعنى الشعري عند محي الدين بن عربي، عبّاس صادق عبد الصاحب، دار المدينة الفاضلة، بغداد، ط١، ٢٠١٤.
- مقدمات في الشعر(السومري، الأفريقي، الصوفي)، طراد الكبيسي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، كتاب الجماهير ٣، بغداد، ١٩٩٧.

تاريخ أستلام البحث :- ٢٠١٤/٦/٢
تاريخ قبول النشر :- ٢٠١٤/١١/٣٠