وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵖⵍⵉⴼⵏⵓⵙⵓⵍⵎⵓⴷⵓⵏⵏⵉⴳⴳⵓⵏⴰⴷⵉⵓⵙⵏⴰⵏ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜⵏⵍⵎⵓⵍⵓⴷⴰⵜⵎⵄⵓⵎⵎⵓⵔⵏⵜⵉⵣⵉⵓⵣⵣⵓ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et littérature Arabes

رقم الترتيب.............

الرقم التسلسلي...........

مذكرة تخرّج لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي.

الفرع: دراسات أدبية

التّخصّص: أدب عالمي ومقارن

الجماليات الثقافية في رواية "قواعد العشق الأربعون" لإليف شافاق

إعداد الطّالبتين:

- فاطمة بوساحة
- سيليا بوسعيد

إشراف الأستاذ:

حاج بنيرد

لجنة المناقشة:

أ.د. بوجمعة شتوان، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو .... رئيسا

د. حاج بنيرد، أستاذ محاضر "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو.............مشرفا ومقرّرا

د. علي حمدوش، أستاذ محاضر "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو ....ممتحنا

السنة الجامعية: 2019-2020

﴿ . . . سُبْحَانَكَ لا عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾ (سورة البقرة: الآية 32)

شكر وعرفان

من لا يشكر الناس لا يشكر الله

الحمد لله الذي وفق عبده

وأعانه وأيده ليصل إلى هذه اللحظة

شكرا لكل الأساتذة الفضلاء الذين جلسنا أمامهم طلبا للعلم

في جامعة مولود معمري– تيزي وزو–

نرفع من هذا المقام خالص عبارات الشكر لمن تولى رعاية

هذا العمل وأشرف عليه وتابعه وأرشدنا لإتمامه

الأستاذ:

الدكتور" حاج بنيرد "

شكرا للأستاذ:" أمودان رابح" على توجيهاته

وتوضيحاته الثمينة.

وأخيرا شكرا لكلّ الذين قرأت لهم الأموات منهم قبل

الأحياء.

والحمد لله وكفى وخير الصلاة على النبي المصطفى

إهداء

"قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلى بطاعتك .. ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك .. ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك .. ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

الله جل جلاله

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ... ونصح الأمة ... إلى نبي الرحمة ونور العالمين..

سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى ... أعز مخلوق في الوجود.. وأعذب كلمة يلفظها اللّسان. .. إلى التي جرح السهر عيناها ولم تنسني في صلاتها بالدعاء

إليك ... أمي

إلى... من زرع فيّ بذور الكفاح والمثابرة .. إلى من تحمّل نوائب الدهر لكي أبلغ أشدي

إليك... أبي

إلى ... من كان مطرا لينمو زرعي ويفوح عطر أزهاري... إلى... الذي ساندني ووقف إلى جانبي حتى وصلت هذه المرحلة من التقدّم والنجاح

إلى... شريك حياتي ماسينيسا

إلى... من كانا سبب فرحتي وبهجتي فلذتي كبدي "فطة ليليان"و "اريس ياستان" بهما تزهر حياتي وبهما أرى بريق الأمل.

إلى... إخوتي: حميد، مولود ونورة وعائلتها الصغيرة خاصة الكتكوتين محمّد أمين ووردة حياة، رعاهم الله

ولا أنسى وكيف أنسى من تقاسمت معي هذا العمل سيليا بوسعيد وعائلتها

إلى ... كلّ الأصدقاء والأحباء.

لكم جميعا أهدي سهري وتعبي وجهدي راجية من المولى عزّوجلّ أن يجد القبول والنجاح.

فاطمة

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

"قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"

صدق الله العظيم

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلى بطاعتك .. ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك .. ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك .. ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك: الله جل جلاله

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة .. ونصح الأمة .. إلى نبي الرحمة ونور العالمين..

سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار .. إلى من علمني العطاء بدون انتظار .. إلى من أحمل أسمه بكل افتخار .. أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد... والدي العزيز

إلى ملاكي في الحياة .. إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان والتفاني .. إلى بسمة الحياة وسر الوجود، إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب: أمي الحبيبة

إلى من بها أكبر وعليه أعتمد .. إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي..

إلى من بوجودها أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها..

إلى من عرفت معها معنى الحياة: أختي ججيقة

إلى أخي ورفيق دربي وهذه الحياة بدونك لا شيء معك أكون أنا وبدونك أكون مثل أي شيء .. في نهاية مشواري أريد أن أشكر على مواقفك النبيلة إلى من تطلعت لنجاحي بنظرات الأمل : أخي جمال

إلى من ساندني ولم يبخل على بكلمات التشجيع وشاركني لحظة بلحظة في هذا العمل

خالد جفان.

الى التي تعبت معي في هذا العمل وكانت نعم صديقة وشريكتي في هذا العمل وكانت بمثابة الأخت الكبرى: فاطمة بوساحة.

إلى العائلات الثلاثة "بوسعيد" "قارش" "جفان"

إلى كل من ساعدني من بعيد أو قريب

وإلى كل من سيستفيد من هذا العمل

سيليا

مقدّمة

يرتبط كلّ عنصر في النص الأدبي بالآخر ما يشكّل أدبيته وجماليته ويجعله متكاملا، ولعلّ الرواية بوصفها جنسا من الأجناس الأدبية، فتعدّ مجالا خصبا يستغلّه الكاتب لإدراك حقيقة ما خلف الصمت أو الوهم أو ركام الخطابات التداولية التي تتخفى فيها دوافعه ومشاعره وأفكاره، فالحقائق التي تسعى الرواية للكشف عن جماليتها تبدو مثل الأشياء الصغيرة لكن أهميتها حيوية، إن معرفتها تتويج لحالة البحث حين يشعر الإنسان أنه أضاف إلى رصيده قيمة جديدة يمكن أن تدخل في مجموعة تطبيقات ذهنية تثري سلوكه الجمالي والنفعي معا في سياقه الاجتماعي.

تلتقط الصياغة الجمالية التي تحاول رواية ما الكشف عنها فلسفة هذا الفن نفسه في أحيان ليست بالقليلة؛ فتدل على وعي المبدع بإنجازه النص من ناحية ومفهوم البحث عنده وغاياته من ناحية أخرى، ويمكن أن نستخلص من الجماليّات الثقافية للرواية المنطقة الفكرية التي يتحرك فيها المبدع ويتخذ منها أبجدية تشكيلية لرموزه وأفكاره، إذ غالبا ما يجد الباحث نفسه في هذا الفضاء الفكري أمام فضاء حيويّ رحب وخصب للمتابعة النقدية الثقافية، لرصد الظواهر الجمالية التي يعبّر عنها النصّ بمخزونات للتاريخ والعادات والثقافة والفلكلور والأسطورة، وغاليا ما تكون الرواية مخزونا للتجاذبات العرقية والمذهبية والإيديولوجية، ولعلّ هذا الفضاء الخصب تزداد خصوبته بحكم البيئة التي نشأ فيها، هذا ما ينطبق على الرواية التي تناولناها بالدراسة باعتبارها وليدة البيئة التركية التي التقت فيها جميع الثقافات التي تفاعلت فيما بينها، فإنّ هذه التجاذبات ازدادت بحكم وقوع تركيا في بيئة وسطية تتنوّع الثقافات والتجاذبات فيها، ما بين الشرق والغرب تارة وبين الثقافة الشرقية في حدّ ذاتها كونها ذات نزعة صوفية، والمهتمّ بها يجد نفسه أمام رواية تبحث في النفس الإنسانية وأعماقها الوجدانية والوجودية؛ إذ تتبدّى الثقافة الصوفية في كلّ زاوية من زوايا الرواية، فرواية "قواعد العشق الأربعون" للروائية التركية "إليف شافاق" التي حصلت من خلالها أهمّ الجوائز الأدبية في تركيا، وترجمت أعمالها بأكثر من ثلاثين لغة، وكانت هذه الرواية الأكثر مبيعا في تركيا

ما جعلها تقتحم العالمية من بابها الواسع، تدور حول شخصية جلال الدين الرومي ورفيقه الروحيّ شمس الدين التبريزي المثيران للجدل.

تبدأ الرواية وتنتهي في ظاهرها برسالة، مفادها المحبة، السلام، العفو، الأمل، الإصلاح الداخلي.... وغيرها من المعاني الجمالية التي سعينا لاكتشافها وقد وضعنا عنوانا نلمس فيه إمكانية تلبية طموحنا المنهجي الذي سوف نتبعه أثناء قراءتنا للمدوّنة وتخليلها، والموسومة بـ: **الجماليات الثقافية في رواية "قواعد العشق الأربعون" لإليف شافاق.**

وتهدف هذه الدراسة إلى استخلاص القيم الجمالية وإبراز مكامن الجمال في رواية "قواعد العشق الأربعون" وعلاقتها بالواقع الثقافي التركي، وذلك من خلال إبراز دور العتبات في إضفاء جمالية على الشكل ومدى إسهامها في إظهار جمالية الرواية، إضافة إلى تحديد عناصر الهوية الثقافية ومدى إضفائها لمسحة جمالية على نسق الرواية في حدّ ذاتها، إلى جانب توظيف رموز الأعلام والأماكن وما لهذه الأماكن من دور في إبراز هذه الجمالية.

وتتمثّل أهمية بحثنا في فحص الكفاية المنهجية والتفسيرية لبعض مفاهيم الجمالية والأنساق الثقافية من خلال مقابلتها بعبقرية النص الشافاقي الذي يبقى دائما متفلّتا من المفاهيم النظرية، وكذلك تبيان مدى إحكام الروائية التركية "إليف شافاق" نسج روايتها وقدراتها في النفاذ إلى أعماق النفس البشرية والغوص فيها بمهارة فائقة من خلال استثمار جملة من العناصر النصية والخارج نصيّة، والكشف عن كيفية توظيف الواقع في بناء الحدث الروائي وربط كلّ ذلك بالبعد الجمالي والثقافي، ومدى تأثير خطابها على القارئ.

أمّا الأسباب التي حفّزتنا على الخوض في دراسة هذا الموضوع، وتسليط الضوء عليه فيمكن تقسيمها إلى:

أولا: أسباب موضوعية: وتتمثّل في أنّ الرواية تبحث في النفس الإنسانية وأعماقها الفلسفية الوجودية، ساعية لتطهيرها من هيمنة التعلّق بالمألوف والحياة الدنيوية، إضافة إلى

أنّ جلّ الدراسات التي أجريت على هذه المدوّنة لم تهتم بعنصر الجماليات بعينه، بل اهتمّت بالكشف عن الأنساق المضمرة في غمارها.

ثانيا: الأسباب الذاتية: فمما جعلنا نلتفت إلى هذا الجانب ونهتم بهذه المدوّنة هو ميولنا الشخصيّ لقراءة ما كتبته الروائية التركية "إليف شافاق" التي برزت في العديد من المجالات الأدبية والإبداعية، وتميّزت بأسلوبها الشيّق، ولغتها الراقية، إضافة إلى ما حوته الرواية من عناصر رمزية تعبّر عن الهويّة الثقافية التي ترعرعت الروائية في أحضانها دفعتها إلى العمل على اكتشاف جماليتها وفضولنا لاكتشاف ثقافة الآخر وإبراز مكامن الجمال فيها.

ولأنّ دراستنا تحمل طابعا تطبيقيّا، فقد حملت في ثناياها جملة من التساؤلات وطرحت إشكاليات عدّة، انطلاقا من إشكال جوهريّ مفاده: فيم يتجلى البعد الجمالي الثقافي الذي بنيت عليه رواية "قواعد العشق الأربعون"، هذا وقد تفرّع هذا الإشكال الجوهري إلى إشكاليات وتساؤلات فرعية سعينا للإجابة عنها في غمار بحثنا وقد جاءت كالتالي:

- ما هي مكامن الجمال الفنّي والإبداعي في رواية قواعد العشق الأربعون؟
- ما هي الخلفيات الثقافية والفكرية التي تسعى الرواية لإبرازها من خلال عتبات الرواية سواء من خلال ما عبر عنه الغلاف الخارجي أو العنوان؟
- كيف وظّفت "إليف شافاق" عناصر الهويّة الثقافية، وما مدى تأثيرها في إحكام نسج روايتها، وما مدى تأثير كلّ ذلك في الجمالية الفنّية للرواية؟
- فيم تتجلّى جماليات البنية السردية في رواية "**قواعد العشق الأربعون**"؟ وما هي الأسرار الجمالية في توظيف عنصر الزمن والمكان والشخصيات في الرواية؟

غير أنّ موضوع البحث لا يقتصر فقط على هذه الإشكاليات المذكورة أعلاه بل يتدعّم أيضا تبعا لضروريات البحث ومتطلّباته بمنظومة مفاهيمية مصطلحية تسهم أيضا في محاولة الإجابة على بعض جوانب هذه الإشكاليات.

وللإجابة عن إشكالية بحثنا قمنا بتقسيمه إلى:

مقدّمة: عرفنا فيها بالموضوع وإشكالياته ومنهج البحث، إضافة إلى تحديد أهداف البحث وأهميّته.

مدخل: تحت عنوان: **مفهوم علم الجمال وعلاقته بالبعد الثقافي:** تعرضنا فيه إلى تقديم نظرة عامة حول علم الجمال.

الفصل الأول: تحت عنوان: **جمالية العتبات:** حاولنا فيه رسم لوحة جمالية للبنية الشكلية للرواية، وقد جاء في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: مفهوم العتبات: عرّفنا فيه بماهية العتبات لغة واصطلاحا.

المبحث الثاني: جمالية العتبات الرمزية في الرواية: فقد تناولنا فيه الحديث عن عتبات الرواية وما تحمله من جماليات بدءا من الغلاف الخارجي بما تضمنه من أشكال زخرفية وألوان، انتقالا إلى العنوان وجمالية دلالته الرمزية، ثمّ عمدنا المقارنة بين أغلفة نسخ الرواية في كلّ من اللغة العربية والإنجليزية والفرنسية، وذلك قصد إظهار الجمالية الرمزية التي أضمرها غلاف كلّ نسخة من نسخ الرواية.

الفصل الثاني: تحت عنوان: **جمالية الثقافة الشرقية:** تمّ الولوج فيه إلى داخل الرواية للحديث عن جمالية الهوية الثقافية الشرقية وكيفية التعبير عنها، وذلك في ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: الهوية الثقافية، فيه عرّفنا بماهية الهويّة، وحاولنا إبراز العلاقة التي تربطها بالثقافة.

المبحث الثاني: تمظهرات الهويّة الثقافية وجمالياتها في الرواية بما فيها من مظاهر اجتماعية ودينية.... إلى غيرها سواء كانت مادية من عمارة ولباس... أو لامادية تمثلت في الدين والمعتقدات والمعارف إضافة إلى ما تحمله اللغة من جمالية.

المبحث الثالث: الرقص المولوي: أشرنا في بدايته إلى ماهية الرقص، كما أشرنا إلى ماهية الرقصة المولوية وكيفية أدائها وما تحمله هذه الرقصة من دلالة رمزية.

الفصل الثالث: تحت عنوان: **جمالية البنية السردية:** فقد جاء الحديث فيه عن جمالية البنية السردية ودور عناصرها الأساسية من شخصيات وزمن ومكان وإبراز ما تحمله هذه العناصر من جماليات، في ثلاثة مباحث:

المبحث الأوّل: جمالية المكان: عرّفنا فيه المكان بإيجاز ثم انتقلنا إلى دراسة الأمكنة التي تضمنتها كلّ من الرواية الضمنية والإطارية وإبراز جمالية هذه الأمكنة.

المبحث الثاني: جمالية الزمان: فيه أشرنا باختصار إلى ماهية الزمان لننتقل مباشرة إلى إبراز الكمالية الكامنة وراء اختيار الروائية لهذين الزمنين.

المبحث الثالث: جمالية الشخصيات: بدأناه بتعريف موجز لماهية الشخصيات لغة واصطلاحا لننتقل إلى دراسة الشخصيات التي تفنّنت الروائية في انتقائها وإبراز علاقتها بعنصري الزمان والمكان سواء أكان ذلك في الرواية الإطارية أو الضمنية.

خاتمة: جاءت الخاتمة على شكل عناصر تلخصّ مجموعة من النتائج المتوصّل إليها لتكون إجابة عن الإشكالية التي طرحناها في بداية بحثنا.

ملحق: تحدّثنا فيه بإسهاب عن الروائية وأهم أعمالها كما تحدّثنا عن شخصية كلّ من "جلال الدين الرومي" وصديقه الروحي "شمس الدين التبريزي".

قائمة المصادر والمراجع: التي اعتمدنا عليها في دراستنا.

ملخّص للرواية.

أما المنهج الذي اعتمدناه وتوسلنا به لاستنطاق نصّ مدوّنتها فينصرف أساسا إلى الوصف والتحليل المؤسس على البعد النقدي الذي ينهل بدوره من المنهج النقدي الثقافي والذي يمكن اعتباره مذهبا ثقافيا مميّزا في تطبيق مفاهيم التحليل النفسي وما تجاور معه وتعالق به من مفاهيم أخرى على دراسة السلوك والسمات الثقافية أو بمعنى آخر تأثير وتأثر التكوينات النفسية اللاواعية على الظواهر الثقافية، بالاستعانة في ذلك بالمنظومة المفاهيمية والمصطلحية والإجرائية التي يتوسّل بها النقد الثقافي في ممارساته ومنها التحليل والتأويل،

حيث يستدعيهما الحفر، كما قد يستضيف البحث أيضا بين الحين والآخر مناهج أخرى استضافة عابرة كالمنهج البنيوي والسيميائي والتفكيك والتي لا يتحرّج النقد الثقافي من استدعائها واستضافتها والتوسل بها حين تقتضي متطلبات البحث ذلك في تفكيك البنى أو البحث في الألوان والثنائيات، وهي سمة من سمات النقد الثقافي العبر– مناهجية، فلا شكّ أنّ قراءة الجماليات الثقافية في رواية "**قواعد العشق الأربعون**" مردّه الحاجة إلى الوقوف على طريقة أو طبيعة تعامل المدوّنة مع هذه العناصر الفنية الثقافية.

ومن بين المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها نذكر:

كتاب مدخل إلى عتبات النص لعبد الرزاق بلال

كتاب تحليل النصّ السردي (تقنيات ومفاهيم) لمحمّد بوعزّة.

ولا نغفل عن ذكر بعض الصعوبات التي واجهتنا، والتي قد تواجه أيّ باحث آخر هو قلّة المراجع والدراسات التي اهتمّت بهذه الرواية عامة وجانب الجماليات خاصّة إلّا بعض المقالات إضافة إلى صعوبة القبض على مفاهيم المناهج المعاصرة، علاوة على مشقّة البحث التطبيقي الذي يحتاج إلى تقصٍّ وتحرٍّ في إيجاد الشواهد المناسبة والدقيقة.

أمّا ختامنا، فنتمنى أن يكون بحثنا هذا قد أحاط بما سطرناه من أهداف، فلا يسعنا إلا أن نشكر أستاذنا الفاضل الذي أشرف على هذه الدراسة على تعبه معنا وصبره الكبير كي يكتمل هذا البحث ويأتي بهذه الصورة.

مدخل

مفهوم علم الجمال وعلاقته بالبعد الثقافي

إنّ النصوص والأعمال الأدبية وخاصة الرواية، من الفنون التي سايرت الإنسان منذ الأوّل وهي في تطوّر دائم عبر الأجيال والعصور، هذا التطوّر الذي زاد من فنّيتها وأدبيّتها وإعطائها مكانة مرموقة في الوسط الإبداعي النثري، كما أنّ هذا التطوّر كان على مستويين "الشكل والمضمون"، ويكمن شكلها في بنيتها السردية في حين يكمن مضمونها بما شملت عليه من جماليات ثقافية سعت الروائية إلى توضيحها.

ولعلّه وقبل الغوص في غمار الرواية وإبراز أهمّ ما اشتملت عليه من جماليات ثقافية لابد من التمهيد بهذا المدخل التعريفي قصد ضبط المصطلحات والمفاهيم الأساسية في بنية البحث وسيكون ذلك بضبط مفهوم مصطلح الجمالية تعريفه وتحديد مفهومه وسيكون ذلك في عنصرين هما:

1. ماهية علم الجمال:

"يسمى علم الجمال في اللغات الأوروبية استيتك (esthetic) اليونانية وتعني الشعور أو الحس في اليونانية، يعرفه الفيلسوف الألماني (كانط) بقوله: «الجمال هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي. كذلك عرف القاموس الإنجليزي الجديد هذا الفرع، على أنه فلسفة أو نظرية التذوق أو إدراك الجميل في الطبيعة والفن"[1] ويتفق الباحثون بشكل عام على أن علم الجمال نشأ في البداية باعتباره فرعاً من الفلسفة، ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضاً بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية، موجودة موضوعياً في الأشياء التي ندركها أم هي موجودة ذاتياً، في عقل الشخص القائم بالإدراك.

وقد يعرف علم الجمال على أنه فرع من الفلسفة، يتعامل مع طبيعة الجمال ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضا، أو على أنه المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها.

[1]- ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2001، ص 18.

من هنا نستنتج؛ إن الجمال في القديم كانُ يعنى بالأشياء الحسية، أو المظاهر الخارجية. وبعبارة أخرى كان يهتم بالشكل وقلما يلتفت إلى الكنه أو المضمون[1]. وتضفي الجمالية عادة قيمة عالية على الشكل في الفن، إذ تكون قيمة العمل الفني معتمدة على الشكل دون الموضوع[2]. وهذا ما عبر عنه (أفلاطون) سابقاً عند تفضيله للشكل على المضمون في العمل الفني، وأبرز الفلاسفة القدامى، كانوا يميلون كما أرينا إلى هذا الاتجاه . إنّ الإحساس بالجمال يكون في البدء حسيًا؛ فالمرأة كانت تعشق لجمال جسدها ويبدأ هذا الجمال، من جمال عيونها أو جمال وجهها أي تناسقه، ثم سائر الجسد والدليل على ذلك تغني الشعراء بمفاتن المرأة الخارجية، وهذا ليس موجوًدا عند اليونان فقط، وإنما عند كل الأمم القديمة ومن بينها العرب في شعرهم الجاهلي.

يعتبر علم الجمال، من أقدم العلوم التي طرقها الفلاسفة؛ ونجد في الفلسفتين الصينية والهندية تأملات جمالية، وكان فلاسفة الإغريق يعتبرون الجمال مادة الفن وأن القبح لا يصلح له، ولهذا غلب الجمال على فنون الإغريق. وقام هؤلاء الفلاسفة من بينهم أفلاطون بتطوير الرؤية الجمالية، إذ كان يعتبر الفن محاكاة للجمال، أما المتعة الجمالية فإنها تنشأ من الانسجام بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة، كما أن الجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة، وكان "أرسطو" من مؤيدي نظرية الفن التي تعتمد على المحاكاة، إلّا أنّه طورها ليخالف بذلك أستاذه أفلاطون حيث اعتمد "أرسطو على مبدأ التحليل المادي، أي إنّ الفن ليس مجرد عملية استنساخ بل عملية التصوير الفني للنموذجي والمثالي وخلق مثالي فيما بعد[3]، والجمال "هو صفة الفكرة التي تتجسد بشكل رمزي، أو التآلف بين الفكرة والصورة، أو الحقيقة المجردة من الذاتي والفردي، أو التآلف بين المنظور وغير المنظور أو أنه التقليد

[1] . شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص 18.

[2] . جونسون، الجمالية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص287.

[3] . عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص 9 – 10.

والمحاكاة للطبيعة، المحاكاة بالارتقاء والانتخاب أو أنه خلق على خلق أو إعادة بناء العالم عبر الإنسان، أو إحلال القدرة الإنسانية، محل ما هو من القدرة الإلهية، أو أنه النشوة باكتشاف الحقيقة المكتومة"[1].

والجمالي في القرن التاسع عشر، نبذ التعليم كتسويغ للفن، واستقر على الإمتاع وحده، فكان يقال إنّ في التمتع بعمل فني، نحن ندخل عالما لا يختلف عن مألوف الواقع فحسب، بل إنّه لا يتصل به بشكل ذي مغزى عملي.

2. مفهوم الجمالية:

باعتبار أن الجمالية هي العلم الذي يبحث في الجمال بعامة، وفي الإحساس الذي يتولد في نفوسنا من جرائه بخاصة، ويقول هيغل" عن الجمالية أنّ غرضها وموضوعها ماحكة الجمال الشاسعة... ولعل الوصف الأكثر ملاءمة لهذا العلم؛ القول بأنه فلسفة الفن، أو على وجه أدق فلسفة الفنون الجميلة"[2]، وفي معجم لالاند: "الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية، من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجمال والقبح"[3].

والجمالية لغة حسب ما جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ الجمال مصدر الجميل والفعل "جمل" وقوله عزّ وجلّ: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[4]، أي بهاء وحسن أي حسن الأفعال .

والجمال هو كلّ ما يثير فينا إحساسا بالانتظام والتناغم والتكامل والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة أو في أثر فنّيّ من صنع الإنسان.

---

[1]– شارل لالو: مدخل إلى علم الجمالية، تر: إيليا الحاوي، منشورات كولان، باريس 1952، ص 38.

[2]– ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، ط2، بيروت، 1981، ص 19.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– سورة النحل، آية06.

ويقول "ميشال عاصي": "إن الجمالية هي البحث العقلي في قضايا الفن على اختلافها، من حيث إن الفن، صناعة خلق جمالي"[1]. ويحدد الباحث نفسه للجمالية ثلاثة مستويات: هي في المستوى الطبيعي الأول: إحساس بالجمال، واستشعار حدسي لبهائه، وتذوق انفعالي لما يجسده الفن من روعة وإبداع، وهي في مستوى أرقى: تفكير في ظاهرة الفن .. يحاول تعمقها وتقصيها في ذاتها منعزلة عن غيرها من ظاهرة الوجود، وهي في المستوى الفكري الأرقى؛ بحث فلسفي في الفن، أو فلسفة الفنون الجميلة[2].

فنستنتج من كلّ هذا أنّ علم الجمال علم يصبّ كلّ الاهتمام على العناصر الجمالية في العمل الأدبي، والتي تميّزه عن غيره من النصوص الأخرى، ومدى تأثيره على القلب والنفس فينطبع في الذاكرة.

[1]– ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ص 20.

[2]– المرجع نفسه، ص 21.

الفصل الأول:

"جمالية العتبات "

تمهيد:

لكلّ بناء مدخل، ولكلّ مدخل عتبة، ولكلّ عتبة هيئة، ولأنّ العتبات همسات البداية، فعلى مصمّم هذا البناء الاهتمام بصيغة تقديمه، إذا كان هذا الكلام عامّ، فبالإمكان إسقاطه على النص الأدبي بوصفه بنية كاملة تستدعي من القارئ ولوجها بغية سبر أغوارها، واكتشاف عوالمها الداخلية، وهذا الولوج يستدعي لا محالة بداية ينطلق منها القارئ أو الناقد على حدّ سواء.

إذ لم يعد الكتاب اليوم، تلك الغرافية التي تلامس البصر، فتوحي إليه بشتى المقاصد والمعاني، بل تجاوز الأمر فيه، إلى مظاهر الإنتاج وصور الإخراج بالنظر إلى الحجم، وتلمس نوعية الورق، إلى جانب التقنيات الموظفة في تنظيم الصفحة، كالخط، الرسم، الألوان، الصور والكلمات الافتتاحية للفصول، وما إلى غيرها من الإشارات الدالة التي يطلق عليها مصطلح العتبات، كلّ هذه المظاهر تحكمها قصدية المؤلف أو المنتج.

وسنحاول من خلال هذا الفصل الوقوف على ما تخفيه هذه العتبات من دلالات تمثل في حدّ ذاتها جمالية ثقافية وذلك من خلال توزيعه على مبحثين إذ يكون الحديث في المطلب الأول عن ماهية العتبات باختصار، ثم الانتقال إلى الحديث عن جمالية هذه العتبات في المبحث الثاني منه.

المبحث الأوّل: مفهوم العتبات:

إنّ عملية فهم النصّ وإمكانية أن يصنع من نفسه عالما خاصّا، تتفاعل فيه بنيات مختلفة يجمعها النص حيث يمثّل هذا الأخير الهدف الذي يسعى القارئ لاكتناهه فيحاول ملامسة سحره والدخول إلى عالمه، فنجده يهتمّ بكلّ ما يربط النصوص بعضها البعض وهذا ما يطلق عليه مصطلح العتبات النصيّة وهي عبارة عن ملحقات نصّية تأخذنا إلى عالم النّص.

1. العتبات لغة:

إنّ العتبات في تعريفها اللغوي كما جاء في لسان العرب في مادّة "عتب": العتبة هي أسكفة الباب التي يتوطأ بها فهي بداية الحركة[1] كذلك يذهب معجم مقاييس اللغة غلى ربط العتبات بمعنى أسكفة الباب، إذ جاء فيه أنّها سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل وعتبات الدرجة: مراقيها، كلّ مرقاة منها عتبة[2]، كذلك نجد مادة عتب أنه أصل صحيح يرجع كلّه إلى الأمر فيه بعض الصعوبة من كلام أو غيره[3].

فنستنتج من ذلك أنّ العتبة لا تقتصر على مداخل الأبواب فقط بل تتعدى ذلك إلى أشياء أخرى ليدلّ جمعها أي عَتَبٍ على كلّ شيء جسا أو جفا فهو يشتق له أيضا هذا اللفظ، يقال فيه عتب، إذا اعتراه ما يغيره عن الخلوص[4]، بحيث يمكن تعريف العتبات بأنّها تلك المداخل التي فيها شيء من الصعوبة والتي تتطلّب جهدا إضافيا لتخطّيها لما تحمله في طياتها من معان ومدلولات لغوية خاصة معنيي الدخول والصعوبة.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج 1، دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، ط 3، بيروت، لبنان، 1999، ص576.

[2]–ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، ج3، دمشق، سوريا، 1399هـ /1979م، ص36.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2. العتبات اصطلاحا:

العتبات في تعريفها الاصطلاحي فنجدها تحمل مدلولات إضافية عن تلك التي تمنحها لها اللغة، إذ نجده يحمل في طيّاته معاني أخرى يقصد بها تلك النصوص الموازية للنص الأساسي وقد تأخذ مسميات عدّة منها: خطاب المقدّمات – عتبات النص– النصوص المصاحبة – المكملات – النصوص الموازية – سياجات النص – المناص... وغيرها من المسميات التي تدلّ على حقل معرفي واحد جديد لم يكن للغويين الأولين به سابق عهد ويعنى بمجموع النصوص التي تخفر المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بينات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره[1]، ولعلّه يعود فضل السبق في فتح هذا المجال المعرفي لجرار جنيت وتحديدا لكتابه الذي يحمل عتبات النص[*]، فنجده يقول في كتابه أنّه مثلما لا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة تسلمنا للبيت كوننا بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت، كذلك يشير إلى أنّه مثلما تكون الأبواب مختلفة وعديدة لا يمكنها في كلّ الأحوال أن تعطينا فكرة دقيقة عن بأخبار الدار، كذلك العتبات بالنسبة للنصوص فقد تبدي العتبات ما لا يبديه النص[2]، فالكتاب بهذا يعدّ محطّة رئيسية لكلّ عمل يسعى إلى فكّ شفرات خطاب عتبات النص من بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمات، الملاحظات... وغيرها، إذ تكمن أهمية هذا الحقل المعرفي في كون قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص فكما أنّنا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباته كذلك لا يمكنا الدخول في عالم

[1]– عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم، تقديم إدريس نلقوري، دار إفريقيا الشرق للنشر، المغرب، 2000م، ص23.

[*]– جرار جينت1930: كاتب مقالات وناقد فرنسي، مبرز في الآداب ومتخرج من دار المعلمين، توجه إلى النقد في مرحلة الاحتراب النقدي بين المدافعين عن قلاع النقد التقليدي، له كتاب يحمل عنوان عتبات Seuils صدر في باريس 1987م.

[2]– جرار جينات، عتبات النص، تر: عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ / 2008م، ص03.

المتن قبل المرور بعتباته كونها تبوح لنا وتساعدنا في ضمان قراءة سليمة الكتاب وفي غيابها قد تعتري هذه القراءة بعض التشويشات[1]، فقد تحيد القارئ عن دقيق ما في النص، كما أن الاهتمام بهذه العتبات أضحى في الوقت الراهن صدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عند ما يميّزها ويعيّن طرائق انشغالها.

المبحث الثاني: جمالية العتبات في الرواية:

ووفق كلّ ما سبق ذكره سنحاول في دراستنا للرواية الاعتناء بالعتبات التي تحيط بالرواية محاولة لاستكشاف ما تضمره من جماليات قبل الولوج إلى متن الرواية والكشف عن كنهها، وذلك من خلال الوقوف على ما تضمره صفحة الغلاف إجمالا ثم الاعتناء بالألوان والزخارف تفصيلا والاعتناء باسم المؤلفة والعنوان الأساسي للرواية.

1. جمالية الغلاف الخارجي:

صدق من قال أنّ "الكتاب يقرأ من عنوانه"، فبغضّ النظر عن مضمون الكتاب ومؤلفه نجده يختزل في غلافه فكرة المؤلف، من خلال تقديمه لثقافة بصرية تشكيلية للمتلقي توحي بثراء عميق للمقاصد والمعاني، بل وتزيد عن ذلك مظاهر الإنتاج وصور الإخراج التي تستغل تحديدا في فهم الدلالات الخطابية التي تؤطر للمتن السردي وبعد الدلالة في النسق الأدبي.

يعتبر غلاف الرواية حلقة وصل بين المتلقي ومحتوى الرواية، كونها مفتاح الاطلاع على عالم النص الروائي، إضافة إلى أهميتها العظمى في قراءة النص والكشف عن مفاتنه ودلالاته الجمالية، كونها تخلق لدى المتلقي انفعالات ورغبات تدفعه إلى الولوج إلى أعماق النص لشمولها كل الإشارات والعبارات التي تغلف النص من الخارج والداخل، إذ أن غلاف الرواية ليس قشرة صلبة لحفظ صفحات النص فقط بل إنه يساهم أيضا في إضفاء جاذبية

[1]– عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص23.

على الكتاب، ويشكل إضافة لما تريد الرواية البوح به، فهو أول ما يواجه القارئ بسبب حضوره البارز في الصفحة الأولى فتجعل المتلقي يمسك بالخطوط الأساسية للنص حتى يتمكن من قراءته وحل شفراته فالغلاف يلفت انتباهنا، ويصافح أنظارنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنّه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له من صورة وألوان[1]، إضافة إلى كونه مساحة مهمّة للغاية في تكوين النظرة الفنيّة لدى القارئ وتوقّع المحتوى بنفس الوقت سواء كانت العناصر المصمّمة صورا فوتغرافية أم رسوما وأشكالا توضيحية فكلها من شأنها إحداث التوازن والوضوح والجمالية والاتساق وما إلى ذلك من متطلّبات الإخراج الجيّد[2]

ويقصد بإخراج الصورة تحديد الشكل الفني الذي يظهر به الغلاف من حيث موقعه وأسلوبه وأسلوب العرض، والحجم والشكل النّهائي، فنجد المصمّم يستخدم الصّور كأدوات تشكيلية لتحقيق شكل يريح عيون القرّاء ويضفي لمسة جمال على الغلاف، كون لوحة هذا الأخير تحتوي حتما "عنصرا مثيرا يلفت الأنظار ويثير فضول المتلقي ويدفع نحو مطالعة محتويات الكتاب كذلك جعل العناوين في صفحة الكتاب ضمن مجموعة متناسقة ذات مظهر جذاب مع مراعاة اختيار حجم الحروف المناسبة ومقاساتها.

ويجدر الإشارة إلى أنّ الاهتمام بأغلفة الكتب ليست ظاهرة عصرية بل قديمة ومتوغلة الجذور في الزمن، إلا أن التطور التكنولوجي واتساع مجال مهن صناعة الكتب كان من الهواجس الدافعة للاهتمام بالكتاب وحسن اختيار عنوانه وغلافه لما في ذلك من إغراء لاقتنائه وتعريف بمحتواه.

---

[1]– حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختلفة، دراسات أدبية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، 1998، ص 148.

[2]– روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، مؤسسة فرانكلين للطباعة، دار نهضة، مصر، 1960، ص64 .

فالخطاب الغلافي من أهم عناصر النص الموازي التي تسهل على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة[1] والرواية بصفة خاصة، والحركة الثقافية المستحدثة وظهور سوق الورق في عالم الثقافة والأدب تحديدا على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل واتساع مجال صناعة الكتب الذي أصبح من الهواجس الاستثمارية الداعية للاهتمام بالكتاب مع مختلف معطياته الفنية والتشكيلية.

فعلى الرغم من الجهد المضني في العمل الروائي تحديدا إلّا أنّ مرحلة اختيار الغلاف وتصميمه إن كانت تمثّل هاجساً مؤرقاً ومتعباً على بعضهم للخروج بالصورة النهائية التي ترضي الكاتب، كونها العنوان الأبرز لإصداره إلّا أنّ الأمر ليس شاملا على جميعهم وذلك ليس اعتدادا بقدر ما هو تحرير للإبداع وما يمكن أن يفرزه من استثناءات روائية وأدبية.

كما أنّه حسب حسن محمّد حمّاد فالغلاف هو أوّل ما يقف عنده المتلقي وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرّد حملنا ورؤيتنا للرواية لأنّه العتبة الأولى من عتبات النَّصّ المهمّة إذ تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقة النصّ بغيره من النصوص المصاحبة له: صورة، ألوان...[2] .

ولمّا كان الغلاف الخارجي بمكوناته من صورة ولوحات تشكيلية، اسم الروائي، وعنوان روايته، وحيثيات الطبع والنشر إضافة إلى كونه يطبع هندسيا بأحجام مختلفة ومتنوعة، وغالبا ما يتّخذ النص الروائي أشكالا حجما مستطيلا، فيندر وجود الحجم المربع في إخراج النص الروائي فهو بهذا ضروري يساعد على التعمّق في مستويات النص واستكناه ما

[1]– جميل حمداوي، سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية، الغلاف عينة ضرورية لفهم النصّ، مجلّة العتبات الثقافية، العدد الأول، مصر،2012، ص16

[2]– حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) دراسات أدبية، ص148

تضمنه من أفكار والوقوف على أبعاده الفنيّة والإيديولوجية والجمالية[1]، إذ أنّ أول ما يلفت الانتباه في الصورة المثبتة على الغلاف الأمامي لرواية قواعد العشق الأربعون هو الأشكال والألوان التي تمثل في الأساس جملة ثقافية لها دلالاتها الرمزية، وهنا يجدر الإشارة إلى أنّ علاقة الأدب بالفنّ قيمة متشعبة ومتعدّدة الأشكال فالشعر مثلا يستنزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت والموسيقى وطبعا ينسحب هذا التأثير ويمتدّ ليصل إلى الأجناس الأدبية عامة والرواية خاصة، وتعدّ الصورة الغلافية لرواية قواعد العشق الأربعون واحدة من أوجه تحلّي الفنون وهي بهذا عتبة سيميائية مهمّة لولوج النصّ الذي جاء فيها، وهي بهذا ليست مجرّد حلية تشكيلية بل هي عاضد حقيقي للدلالة المضمونية، ليس هذا فقط بل تمثل هوية النص البصرية وهي بهذا ذات تأثير كبير كون دلالة النص وأبعاده تتمظهر من خلالها، إضافة إلى أنّها تدفع المتلقي إلى الغوص داخل النص الروائي والبحث عن تلك العلاقات والوشائج التي تقيمها هذه الصورة الغلافيّة مع الدّلالة العامة للمتن السّردي وفي ما يلي قراءة من نماذج من صور أغلفة الرّواية في كلّ من اللّغة العربيّة والانجليزية والتي تعتبر النسخة الأصلية إضافة إلى النسخة الفرنسية.

هنا بجدر الإشارة إلى أنّ الرواية في نسختها العربية قد حافظت على الغلاف الخارجي الذي جاءت عليه النسخة الإنجليزية، وبالتالي لا تخرج دراسة غلاف نسختها العربية عن ما قيل عن غلاف الرواية في النسخة الانجليزية، وعلى هذا الأساس ستحاول دراستنا هذه استنطاق غلاف الرواية استنطاقا تفصيليا بدءا بالغلاف ثم الألوان وكذا الزخارف والأشكال الهندسية التي ظهرت على الغلاف بعد تحديدها ثم الانتقال إلى جمالية العنوان لنختتم هذا المبحث بعقد مقارنة بين النسخ المختلفة للرواية من حيث شكل الغلاف الخارجي.

[1]– السعيد موفقي، استراتيجية خطاب العتبات، مقاربة سيميائية في رواية شرقات البحر لواسيني الأعرج، ديوان العرب، 2009، ص3

1.1. صفحة الغلاف:

إنّ صورة الغلاف هو الشيء البارز بحيث لا يمكن للقارئ تجاهله فهو أول ما تتلقاه العين بعد العنوان أو قبله في كثير من الأحيان، فالرموز وحتى الألوان سواء كانت منسجمة أو لا تلعب دورا مهمّا في العملية التواصلية والإبداعية التي يرومها أيّ كاتب مهما كان نوعه وجنس متنه، إذ تعتبر صورة الغلاف أيقونة بصرية وعلامة تصويرية وتشكيلية، فهي عبارة عن رسومات كلاسيكية واقعية ورومانسية وأشكالا تجريدية ولوحات فنية لفنانين مرموقين لعالم التشكيل البصري أو فن الرسم، بغية التأثير على المتلقي والقارئ والمستهلك[1]، كما أن اللغة البصرية التي يحملها الغلاف والتي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى أخرى، لأنّها تحكي الفكرة بلغة الشكل، الخط، اللون، الظلّ، الملامح والاتساق البصري لتضعها في سلّم القراءة وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك عبر تحريك العقل وإعمال مهاراته وذلك بتحويل التجربة الكتابية داخل العمل الروائي إلى تجربة بصرية، إذ يبدو غلاف الرواية للوهلة الأولى ذا سمة جمالية وإبداع زخرفيّ مختلف الألوان فقد تربّع فيه اللون الأحمر على عرش الألوان مشكّلا ما يشبه محرابا مقلوبا نحو الأسفل وقد أحيط بلون أصفر مشكلا بذلك تاجا لهذا المحراب المقلوب المرصّع بأشكال هندسية متنوعة الشكل واللّون منها النجمة السداسية ذات اللون الأسود والتي تحتوي بدورها على دوائر بيضاء اللون، كما نلحظ أيضا نجمة سداسية وأخرى سوداء إلّا أنّها أصغر حجما عن سابقتها تتوسّطها دائرة صفراء، كذلك نلاحظ أشكالا هندسية أخرى متناظرة داخل التاج المقلوب على نحو يتقابل ويتناظر فيه اللونين الأحمر والأزرق القاتم، كذلك نجد أشكالا صفراء اللّون تشبه أغصان النبات في امتدادها لتتشكّل في أسفل أطراف الغلاف على الجانبين بطريقة متناظرة إضافة إلى ورود حمراء اللون أحاط بها اللون الأصفر من

[1]– جميل حمداوي، سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية، "الغلاف عتبة ضرورية لفهم النص الإبداعي، ص16.

الأطراف، كما يظهر أيضا على طرفي الصفحة في الجانب السفلي اللون الأزرق السماوي مشكّلا ما يشبه بحيرة صغيرة.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّه على الرغم من هيمنة اللون الأحمر إلا أن اللّون الأصفر على الرغم من ضعف حضوره يبدو وكأنه المتحكّم في الغلاف كون يشكل يحول دون تمازج الألوان واختلاطها، وكأنّه بهذا يمارس رقابة ما.

كلّ هذه الأشكال الزخرفية المتناظرة جعلت الغلاف يختزل في طيّاته رصيدا ثقافيا ومخزونا معرفيّا حافلا بالدلالات المختلفة، إذ تشير تلك الأشكال الهندسية تعالق مجالات الحياة عامة مع مجال الدين والحكم، كذلك تكشف عن صورة المجتمع الشرقي المقهور بانهزام الحضارة الإسلامية وانقلاب محرابها الذي كانت الشمس لا تغيب عنه فأصبحت تعيش صراعا بين الماضي والحاضر محاولة بذلك استرجاع الأمجاد بعدما كانت في أوجّها، إضافة إلى إفصاحها عن جانب من جوانب الثقافة التي يعيشها المجتمع الشرقي الإسلامي.

وفيما يلي تفصيل فيما حواه الغلاف من ألوان وزخارف وأشكال واستكشاف لما تختزنه في طياتها من جماليات ثقافية انطلاقا من صور توضيحية للغلاف الخارجي

صورة 1: صفحة الغلاف

صورة 2: صورة المحراب

صورة 3: صورة النجمة السداسية

صورة 4: تشعبات زخرفية

أ-الزخارف:

إنّ المتصفح لغلاف لرواية "قواعد العشق الأربعون" سيجد أنّ أول ما يستوقفه ويحدد وجهة بصره هو الزخارف التي تظهر جليّا على غلاف الرواية، والزخرفة في اللغة العربية من الجذر زخرف وهو في اللسان العربي الزينة وزخرف البيت زخرفة أي زيّنه وأكمله، وكلّ ما زوّق وزيّن فقد زخرف[1]، كذلك عرف بأنه فن التزيين والتحليلية وهدفها تكوين عناصر فنية تعبيرية وتجريدية لها كيانها المستقل يشكل تكراره وتفاعله مع الأجزاء الأخرى تصميما زخرفيا ذا طابع تزييني جمالي، بحيث حددت هذه الأشكال تحديدا دقيقا بحافات حادة تنزع إلى أن تكون ذات طبيعة هندسية وأشكال تجريدية. هذا وقد ذكر لفظ الزخرف وما اشتق منه في القرآن الكريم مرات عدّة ليس هذا فقط بل وسميت سورة من سور القرآن الكريم باسم "**الزخرف**"، ومن الآيات التي ذكرت لفظ زخرف وما تعالق معه في القرآن الكريم نذكر:

- قوله تعالى: ﴿وَزُخْرُفًا وَإِنْ كُلُّ ذَلِكَ لَمَّا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾[2].
- قال تعالى: ﴿أَوْ يَكُونَ لَكَ بَيْتٌ مِنْ زُخْرُفٍ أَوْ تَرْقَىٰ فِي السَّمَاءِ﴾[3].

قال تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا﴾[4].

قال تعالى: ﴿جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا﴾[5].

فقد ورد لفظ الزخرف في القرآن الكريم بصيغ مختلفة بحيث يدلّ مجملها على معنى التزيين سواء ما تعلق بالقول أو الأرض والبيت والأسوار أو ما تعلق بالنبات المقصود

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص132.

[2]- سورة الزخرف الآية 35

[3]- سورة الإسراء آية 93.

[4]- سورة يونس، آية 24

[5]- سورة الأنعام، 112

بالزخارف النباتية وهي تلك الزخارف التي تكون عناصرها نباتية فيكون مصدرها فروع النبات وأوراقه وأزهاره، وقد امتد هذا النوع من الزخرفة في التاريخ إذ كانت بدايته مع حضارة مصر القديمة ليصبح أكثر انتشارا في حضارات العالم المختلفة، كونه رسم زخرفي حيوي فيه الكثير من المرونة خاصة عندما ينقسم إلى جزأين ويتداخل مع خطوط حلزونية متموّجة مثلما هو الحال في هذه الرواية، ولعلّه يمكن إدراج هذا النوع من الزخرفة الضاربة في أعماق التاريخ ضمن تلك التصميمات التي تبدو كعلامة فارقة على فترا منتظمة، والتي ترتبط بخطوط متداخلة في مجمل التكوين كما قد تبدو كوحدات مستقلة، كلّ هذا يمكننا ملاحظته على غلاف الرواية إذ تبدو هذه الزخارف وكأنّها أغصان نباتية متدلية تشكل في الأسفل ورودا حمراء أحاط بها اللون الأصفر، هذا وتتشكل أماكن أخرى من الغلاف ما يشبه الأفاعي الصغيرة التي تمتد برؤوسها، إضافة إلى النجمة السداسية التي تمثل محرابا مقلوبا، وهي بوصفها شكلا هندسيا زخرفيا تمتد إلى جذور تاريخ الشعوب والثقافات والأديان، إذ وجدت النجمة السداسية في كثير من النقوش والآثار فنجدها في النقوش المصرية القديمة والصينية وفي نقوش حضارات أمريكا الجنوبية، كذلك وجدت على ختم عبراني يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد، وعل قبر عبراني في القرن الثالث وعلى معبد يهودي وفي مقابر اليهود بالقرب من روما[1]، كما وجدت أيضا على حوائط القدس وفي أحجبة عربية من القرن تاسع، وفي الفلكلور الألمان يوفي كثير من الكنائس الألمانية، وفي آثار فرسان المعبد المسيحيين، مع أنّ النجمة السداسية بوصفها شكلا هندسيا زخرفيا لم تكن في البداية ذات مضمون يهودي أو غير ذلك بل كانت شكلا هندسيا فقط كان الغرض منها أداء وظيفة زخرفية لا غير، إلّا أنّها فقدت براءتها الزخرفية لتكتسب مضمونا دنيويا أو دينيا[2]، فنجد النجمة السداسية تظهر على

[1]– عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج2، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999، ص224

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

غلاف الرواية في شكل نجمتين إحداهما أقلّ حجما من الأخرى، احتلت الكبرى الجانب العلوي والصغرى الجانب السفلي من التاج.

كلّ هذه الأشكال الزخرفية المتناظرة جعلت الغلاف يختزل في طيّاته رصيدا ثقافيا ومخزونا معرفيّا حافلا بالدلالات المختلفة، إذ تشير تلك الزخارف إلى تعالق مجالات الحياة عامة، كذلك تكشف صورة المجتمع الشرقي الذي يعيش صراعا بين الماضي والحاضر محاولة بذلك استرجاع الأمجاد بعدما كانت في أوجها، ومردّ ذلك هيمنة الصهيونية التي اتخذت من النجمة السداسية شعارا لها وتحكمها في أوضاع الأمة الإسلامية، إضافة إلى تفسيرها لأحداث الحياة بشكل تآمري ومخاتلة، إضافة إلى إفصاحها عن جانب من جوانب الثقافة التي يعيشها المجتمع الشرقي الإسلامي.

ب- الأشكال الهندسية:

ظهرت على الغلاف أشكال هندسية عديدة وعلى الرغم من اختلاف حجمها إلا أنّها تحمل في طياتها معاني رمزية، فالأشكال الهندسية في اللغة العربية تعرف بأنها "كلّ ترتيب في النقط والخطوط المستقيمة والدوائر والمستويات وغيرها"[1]، ولعلّ الاهتمام بالأشكال الهندسية في زخرفة غلاف الرواية اتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان تصويرا لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان والأشكال الهندسية، هذا وقد ظهرت دراسات نفسية تعتني بالأشكال الهندسية وتصنف الأشخاص حسب ميولهم وتفضيلهم لشكل ما حساب شكل آخر فتتحد من خلال ذلك أهم الميزات والسمات النفسية والشخصية والاجتماعية للفرد إذ أنّ "الأشكال الهندسية النفسية تقوم على فكرة أنّنا نميل إلى الانجذاب

[1]- أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، بمساعدة فريق العمل، ج3، ط1، عالم الكتب، 2008، ص 2371.

إلى أشكال وأنماط معيّنة في بيئتنا تعتمد على شخصيتنا ومواقفنا وتعليمنا وخبراتنا كما تعتمد أيضا على الطريقة التي تعمل بها عقولنا الفردية أو الجماعية المتفردة"[1].

ومن الأشكال الهندسية التي ظهرت على غلاف الرواية على الرغم من صعوبة تحديده لتداخلها وصغر حجمها نجد:

- **الشكل المستطيل:** وهو وفق التحليل النفسي الهندسي فإنّ الشخص المستطيل هو شخص يعيش حالة تغير وتحول وعدم استقرار، هو شخص لا يشعر بالرضا اتجاه الطريقة التي تسير بها حياته وهو في حالة بحث عن ما هو أفضل[2]، وهذا ما نلاحظه في شخصية "**إيلا**" المضطربة التي تعيش حالة عدم استقرار والتي يغلب عليها شعورها بالضجر والاستياء رغم أنّها كانت تعيش نفس الحياة لسنوات عدّة.

- **المثلث:** وله دلالات رمزية في الثقافات المختلفة، ليمثل صورة للتوازن والتعقل، فالأشخاص من نمط المثلث نوع مختلف تماما يظهر عليه قلة الاهتمام بالعمل نفسه وكثرة الاهتمام بحياتهم المهنية، كما أنّه شخص له هدف واضح في هذه الحياة ويعرف ما يريده فطموحه وتركيزه منصب على القمة دائما[3].

- **متوازي الأضلاع:** ويعرف بأنه ينتمي إلى مجموعة المربعات التي يعرف عنها بدورها أنّها ترمز إلى العناصر الأربعة: التراب، الماء، الهواء والنار[4]، كما أنّ شكل المربع له سمات نفسية تظهر على الشخص الذي يميل إلى هذا الشكل الهندسي أبرزها أنتّ شخص متفان في عمله وإصراره الشديد في إنجازه، كذلك يظهر عليه حبّه للتنظيم والمنطق،

---

[1]- سوزان ديلينجر، التواصل رغم اختلافنا، التعرف على نظام الأشكال الهندسية النفسية، مكتبة جرير، الرياض، السعودية، ط1، 2005، ص08

[2]- المرجع نفسه، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص11.

[4]- فيليب سيرنج، الرمز في الفن الأديان الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دمشق، 1992، ص476

إضافة إلى ولعهم بالحياة القابلة للتنبؤ بحيث يكون كلّ شيء في المكان الصحيح والوقت المناسب[1].

– **الدوائر**: وقد عرفت بدلالاتها في كثير من الثقافات، لتدلّ على السماء هذا ما يظهر خاصة في الثقافة الصينية، بحيث يعبر محيطها عن الأبدية في بعض الثقافات، وعن السجن في ثقافات أخرى، أما من ناحية الدلالة النفسية فهي رمز للانسجام والتناغم فالشخص الذي يفضل الدائرة من بين الأشكال الهندسية هو الأكثر اهتماما بجودة العلاقات الشخصية، هو الذي يسعى إلى الحفاظ على تماسك العائلة وتوازنها وهو بالتالي الأكثر رقّة وحساسية واهتماما بالحق وصدق المشاعر[2].

كما نجد أيضا خطوطا منحنية متعرجة ترمز إلى الإبداع إضافة إلى سمة اللانهاية التي تتسم بها كونها ذات نهاية مفتوحة.

كلّ هذا التنوع في الأشكال يدلّ على تنوّع المجتمعات التي تعمر الكرة الأرضية كذلك تدلّ على الأنماط الشخصية والنفسية المختلفة للإنسان في هذه الحياة وفي كلّ أرجاء المعمورة، بحيث تتعايش وتتفاعل وتتداخل ضمن عالم واحد متعدّد الجوانب متنوع الثقافات والإيديولوجيات وهذا ما يظهر جليا في تعدّد المجتمعات التي تحدّثت عنها الروائية وضمنتها في روايتها منى مجتمع شرقي ويهودي وإسلامي.

[1]– سوزان ديلينجر، التواصل رغم اختلافنا التعرف على نظام الأشكال الهندسية النفسية، ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص 14 . 15.

ج-الألوان:

من البديهيّ أن يستعين المبدع في رسم لوحاته بالألوان كون استعمالها يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وخواطرها، ومن غير الممكن أن يكتب نصا أدبيا ولا يتحدّث عن الألوان ولا يصطنعها ولا يسخرها في عملية البثّ والتبليغ من حيث هي أدوات لتجميل نفسه، وانطلاقا من هذا عدّ اللون موضوعا معقّدا وهو جزء من خبرتنا الإدراكية الطبيعية للعائد المرئي واللون كونه يغيّر من مزاجنا وأحاسيسنا ويؤثر في تفصيلاتنا وخبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر أو أي حاسة أخرى.

كما أنّ الألوان ليست مجرّد معطى طبيعي منحته الطبيعة للإنسان، بل لها من الدّلالات والمعاني والرموز ما يشي بأهميتها وفاعليَّتها في حياته، وكيفما قلّبنا النظر في مبحث "الألوان" وجدناه وثيق الارتباط بالإنسان في حلّه وترحاله في سلمه وحربّه ومعتقده وعاداته وتقاليده وفي كل جوانب حياته وتجربته الوجودية، فلألوان فلسفة وهو ذاته مبحث فلسفي، وللألوان تاريخ وصلة بالعقائد والطقوس والشعائر الدينيَّة والأنظمة السياسيَّة والحياة المدنيَّة، كما أنّ الألوان تطوّقنا من حيث نعلم ولا نعلم في الحلم واليقظة، ونكاد نجزم بأنها جزء لا يتجزأ من ذاكرة الإنسان، بل هي علامة على أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته بشتى ضروب الفنون والمعارف، لذلك أولاها علماء الاجتماع والأنتروبولوجيا قدرا كبيرا من الأهمية واتخذوها مطيَّة لفكّ شفرة الإنسان وفتح مغالق أناه.

وسواء تعلق الأمر بالطقوس أو بالأديان والمعتقدات فإن الألوان تبقى مدخلا هامّا وخطّا يتوسّله الباحث لمقاربة عالم الإنسان، وتاريخ لألوان لا يمكن أن يكون سوى تاريخا اجتماعيا يعرف أولا بأنه فعل مجتمعي كون «المجتمع هو من يصنع اللون ويمنحه تعريفا ومعنى، ويضع قوانينه وقيمه وينظم استعمالاته، فمن هنا نستنتج أنّ إشكالات اللون هي وأّلا ودائما إشكالات اجتماعَيّة، لأنّ الإنسان لا يحيا وحيدا، بل يحيا في إطار المجتمع، كما أنه

لا يجب أن نفصل اللون عن الثقافة وإنّما هو منها تشكّله ضروبا وتؤلفه أجناسا، وليست الأمم في الألوان على مذهب واحد وسنّة وحيدة، وإنما الناس في إدراك اللون متباينون»[1].

هذا ما ذهب إليه عبد الوهاب بوحديبة حين اعترف بأنّ اللّون مسألة ثقافية بالدرجة الأولى كذلك مسألة تعريفها ودلالتها فهي لصيقة بالثقافة والحضارة، إذ غالبا ما تتحدّد شفرات الألوان بالانتماءات الثقافية والمرجعيات الحضارية، والسياقات التاريخية، كونها ذات ارتباط وثيق بالتصور العام الذي نسجه المتخيل الجمعي للألوان تأثّرا بروافد ومرجعيات تضرب بجذور عميقة في التاريخ، ولعلّ هذا ما يفسّر ما ذهب إليه محمّد عجينة من: "أنّ لكلّ حضارة تقسيما خاصّا لطيْف الألوان وإدراكا واضحا لبعضها دون بعض، ولرمزية كلّ لون منها التي تختلف بحسب متغيرات متعدّدة ضمن السياق والشبكة الرمزية التي يندرج ضمنها"[2].

كما أنّ إدراك اللون يشكل جانبا من سلوك الإنسان، وإن سلوك الإنسان يتحدد بثلاثة أبعاد هي: البيئة أو العالم الخارجي (بما في ذلك المجتمع)، والعالم الفيزيولوجي الداخلي الذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الانفعالات. وإنّ اللون غالبا ما يرتبط بالإحساس بالسرور أو بنقيضه، ويفضل معظم الناس بعض الألوان أكثر من غيرها، كون الألوان تثير انفعالات متعددة، وتظهر توافقا بين تركيبتها وأمزجة الناس، فيميل الإنسان إلى السكينة والتأمل إذا كان في محيط يعكس الألوان الباردة كالأزرق مثلا، كما يتجه نحو الحركة والتوتّر إذا كان في محيط يعكس الألوان الساخنة كالأحمر مثلا. ويتدخل المجتمع لتوجيه قراءتنا للألوان، مثل ألوان الأعلام الوطنية أو يتدخل الدين في ملئها

[1]– الصادق الميساوي، الألوان في اللغة والأدب، ضمن حوليات الجامعة التونسية، العدد 36، 1955م، ص251.

[2]– محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية، ج2، ط1، دار الفرابي، بيروت لبنان، 1994م، ص201،

بالدلالة: مثل اللون الأخضر عند المسلمين، فهو لون الراية الإسلامية الحاملة لخلاص الإنسان أو موطنه الأخير أي الجنة.

لقد أجمعت أغلب المعاجم العربية على أنّ اللون "هيئة" كالسواد والحمرة، ولوّنته فتلوّن، ولوّن كلّ شيء ففصل بينه وبين غيره، واللّون النوع والألوان والضروب، وفلان متلوّن إذا كان لا يثبت على خلق واحد[1]، إذ نستنتج من هذا أنّه من معاني اللّون: الاختلاف، التمايز وعدم الثبات.

هذا وقد ارتبط لفظ الألوان بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة واستخدمت الألوان المحدّدة كالأبيض والأحمر والأزرق والأصفر وحتى الأسود في مجالات الوصف من أمور الآخرة وقضايا الثواب والعقاب والجنة والنار ومعنى ذلك أنّ العرب المسلمين لم يخرجوا عن بقيّة الشعوب في توظيفهم الألوان توظيفا رمزيا فقد ورد لفظ الألوان في القرآن الكريم والدليل على ذلك قوله تعالى: ﴿وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ﴾[2]، وارتبط الحديث عن الألوان بالقدرة على الخلق، فالتلوين وتعدّد الألوان في هذا الكون من آيات خلق الله، هذا وقد جاء الحديث عنها في السنة النبوية الشريفة فقد روي أنّه" جاء إلى النبيّ صلى الله عليه وسلم، فقال: «أيصبغ ربّك؟ قال صلى الله عليه وسلم، نعم، صبغا لا ينفض أحمر وأصفر وأبيض»[3] كذلك تعتبر الألوان تجلّيا من تجليات السر الإلهي.

وما يهمنا هنا هو حقيقة الألوان الموظفة في الغلاف وعلاقتها بالمنظومة الثقافية واستراتيجيات الكتابة الروائية، فقد ظهر على ظهر الغلاف عدد من الألوان لتي حاولنا استنطاقها واستكشاف جماليتها وما لها من تعالقات مع متن الرواية، فبمجرد النّظر إلى

[1]– ابن مظور، لسان العرب مج13، مادة لون، ص393.

[2]– سورة النحل، آية 13.

[3]– رواه الحافظ البزار في مسنده عن ابن عباس رضي الله عنهما.

غلاف الرواية تظهر لنا الألوان التالية مرتّبة من حيث وفرة حضورها: الأحمر، الأصفر، الأزرق والأسود مع قليل من الأبيض.

- **جمالية اللون الأحمر**: نلاحظ أنّ "إليف شافاق" قد اختارت لواجهة روايتها "**قواعد العشق الأربعون**" اللّون الأحمر الذي يستولي على جزء كبير من الغلاف فيمارس هذا اللون السلطة على أصعدة كثيرة مثلما يمارس سلطته القمعية على الألوان الأخرى، ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ هذا اللون له وقع خاص في النفس، وكما يعرف اللون الأحمر بأنّه أحد الألوان الثلاثة الأساسية وهو من الألوان الحارة ما يدل على أنّه له من الدلالات الروحية الشيء الكثير، ولعلّ من هذه الدلالات التي يحملها في طياته كونه منبثق عن الجذر الغوي "حمر" هي الدّاء، الموت الشديد إضافة إلى كونه لون النفس الملهمة، فضلا عن ذكره في القرآن الكريم على صيغة الجمع بوصفه لونا من جدد الجبال ليشير إلى جمال الخلق وإبداع الخالق وذلك في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا ۚ وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾[1]، كذلك يعتبر اللّون الأحمر علامة مميّزة للهوية الأنثوية في مواجهة الرجل كونه ارتبط منذ الأزل بكل ما يشكّل كيانا أنثويا يصرخ بفضاءاته مستقطبا سحرها وفتنتها وهو بذلك يكون سلطة جامحة ما يجعله يمارس سلطته على كلّ الأصعدة بما في ذلك الألوان الأخرى كما يلعب دور الرقابة والاستبداد العلاماتي على بقية العلامات الأخرى[2].

كما أن اللون الأحمر يعتبر في التاريخ لونا شريرا خاصة إذا اجتمع مع اللون الأصفر مثلما هو حاصل على غلاف الرواية ما يشير إلى وجود نوع من الصراع بين المجتمعات المختلفة التي ضمنتها الروائية في روايتها إضافة إلى الصراع الذي تعيشه أيلا في حياتها،

[1]– سورة فاطر، آية 27.

[2]– نادية خلوة، الاشتغال السيميولوجي للألوان، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004م، ص348

كذلك نجد أنها اختارت أحد شخصيات ليكون ذا شعر أحمر لتسميه "التلميذ ذو الشعر الأحمر"[1]، وإضافة إلى كلّ هذه الحمولات نجد أن اللون الأحمر هو لون الدم الذي يعبر تواجده عن استمرار الحياة وهذا ما يظهر جليا في شخصية أيلا التي وبالرغم من كلّ ما تعاني منه من هموم في حياتها إلا أنّنا نجدها تجابه ذلك بقوة وشجاعة خاصة خيانة زوجها وهي دلالة أخرى للون الأحمر الذي يرمز أيضا إلى الخيانة.

كل هذه الدلالات يضمرها اللون الأحمر في طياته وهي تتجلى في الرواية بشكل أو بآخر فمن جماليات اللون الأحمر أنه يجمع بين التناقضات فمثلما يدلّ على الموت الشديد والخيانة والشرّ والأمراض يدلّ أيضا على الحبّ على معاني الجمال والحياة والإبداع والشجاعة فهو بذلك يشكل مجالا للصراع مثلما أنف الذكر وهو صراع بين المجتمعات المختلفة العقائد والأديان، ولا يجب أن نغفل جمالية أخرى للون الأحمر وهي ارتباطه بالأنثى وهذا يتجلى في كون الكاتبة أنثى وبطلة روايتها أنثى أيضا.

- **جمالية اللون الأصفر:** يشغل اللون الأصفر في غلاف الرواية حيّزا لا يقلّ أهمية عن اللون الأحمر، بحيث جاءت الزخارف باللون الذهبي، وهو بدوره يشير إلى إيحاءات كثيرة يتجلى معظمها في الرواية، ليس هذا فقط بل نجد له أثرا في الرواية كونه أحد الألوان التي ذكرتها الكاتبة في روايتها وذلك في حديثها عن ألوان الهالة وكذلك الزّربية التي اختارها "عزيز زاهارا" لـ"إيلا" كهدية لها[2]، واللون الأصفر في اشتقاقه اللغوي مرتبط بالجذر "صفر" وهو لون من الألوان الأساسية تسهم من خلال مزجها بألوان أخرى إلى إيجاد ألوان عديدة، وهذا إضافة إلى كونه من الألوان الحارة كما له مدلولات كثيرة ومتعدّدة، إضافة إلى هذا هو

[1]- إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، رواية عن جلال الدين الرومي، ترجمة خالد الجبيلي، ط1، طوى للنشر والإعلام، لندن، المملكة المتحدة، 2012، ص123.

[2]- المصدر نفسه، ص136.

من الألوان المذكورة في القرآن الكريم في العديد من الآيات الكريمة عل صيغ عدّة (مصفرا، صفر فجاء لونا للبقرة والريح والجمل) ومن هذه الآيات:

- قوله تعالى:﴿ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾[1].
- قوله تعالى:﴿ وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ﴾[2]
- وقوله تعالى:﴿ كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ﴾[3]

كذلك اعتبر اللون الأصفر باعثا للسرور في النفس لأنه أقرب لون لعملية الإشراق وهي نقيض الظلمة، إلا أنّه في الوقت نفسه يدلّ على القهر والابتلاء، وهذا يعني أنه يجمع بين المتناقضات تماما مثل اللون الأحمر[4] كذلك نجده يحمل دلالة "تحريض النفس بعدم الوقوع في الخطأ فيؤدي بها في النتيجة إلى مواصلة الترقي، وقطع المقامات وصولا إلى كمالات النفس، وفنائها في الحق تعالى"[5] وهذا إضافة إلى ارتباطه بأشياء طبيعية مختلفة ما جعل منه لونا متعدّد الدلالات، فهو يرتبط بالشمس، الذهب والنحاس وبعض الثمار وهي أمور توحي بالخير والجمال والتقديس، وهو مرتبط في جهة ثانية بالنبات الجاف والمرض الذي يعتري الإنسان ما يصحبه من تغير اللون والشحوب، وهي ما يوحي بالضعف والانكسار والحزن، أما إذا ارتبط بشخصية ما فهذا يعني أنّ الشخص يشعر بالعزلة والانفصال عن الآخرين[6]، وهنا يجب الإشارة إلى وجود فرق بين لونين في الأصفر المائل إلى البرتقالي والأصفر المائل إلى الأخضر فالأول وهو الذي نجده حاضرا على غلاف

[1]– سورة البقرة، الآية69.

[2]– سورة الروم، الآية 51.

[3]– سورة المرسلات، الآية 33.

[4]– ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص53.

[5]– المرجع السابق نفسه، ص 57.

[6]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، 1998م، ص193.

الرواية وهو غالبا ما يحمل دلالة القوة والذكاء وكذا الحكمة والحب الإلهي، وجاء على الغلاف مرتبطا بالنبات دالا على تحريض النفس بعدم الوقوع في الخطأ لكنه يخفي الابتلاء في نفس الوقت، ونذيرا بوقوع الكوارث فتلك الزخارف النباتية الصفراء التي تشبه الورود في أوّل نظرة لتتحول إلى أفاع صغيرة تمتد برؤوسها ولعلّ ذلك يعبّر خوف من أن تتحول تلك الورود إلى أفاع صغيرة سامة تفتك بمن تمتد يده إليها، وهو كذلك يدلّ على الخوف من المجهول وعدم الأمان للمألوف وكأنه يصرح بالخداع فكم من أفاع تختفي بين الورود الجميلة.

- **جمالية اللون الأزرق:** وهو في اللغة مأخوذ من الجذر "زرق" وهو الأصل وهو في الفكر الصوفي: "لون من الطينة الآسنة بسبب بقائها لفترة طويلة تحت الماء الآسن الملوث، فتتحول الطينة ذات اللون الترابي إلى اللون المزرق الآسن فيخرج منه ريح آسن ليس من السهل تقبله في عملية الاستنشاق"[1]، ولعل الله تعالى جعل الإنسان من هذه المادة الطينية الآسنة آية من آياته تعالى لكلّ متأمل فيستخلص الحكمة الكامنة خلف هذا الأفق.

ليس هذا فقط بل إن الزرقة تعتبر أسوأ ألوان العين وأبغضها وهي مرتبة النفس الأمارة بالسوء وما تنطوي عليه هذه النفس من صفات سلبية[2]، والأزرق أيضا من ألوان القرآن الكريم وهو لون الكافرين المجرمين يوم الحشر والدليل قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾[3] والمقصود به هنا هو لون جلد الإنسان القبيح المنظر لما أصابه من حروق. هذا وقد انتهى عبد الوهاب بوحديبة إلى أن الأزرق في إطار الثقافة العربية الإسلامية هو لون شيطاني كون عينا الشيطان زرقاوين كذلك عيون المجرمين المحشورين في جهنّم.

---

[1]- ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، ص13

[2]- المرجع نفسه، ص 15.

[3]- سورة طه، آية 102.

لقد اختارت الروائية اللون الأزرق الذي رغم ضآلته ألا أنه لا يمكننا إنكار ما له من وقع خاص على النفس، لذلك يوضع في الموقع الأول للإشارة إلى أن السلام والاندماج مطلوبين، وقد يحيل اللون الأزرق لدلالة على مزاج معين له علاقة بالذين يعانون من الإحباط والتوتر في عالم الأعمال خاصة، وعندما اختارت الروائية أليف شفق لون الأزرق فإنها تسعى من خلاله رسم معالم متخيل يوحي بالتوق إلى الارتواء والهدوء العاطفي والسعادة والأمان والانسجام واستكفاء أو حاجة فيسيولوجية إلى الراحة والاسترخاء، كما يشير اللون الأزرق إلى حالة شخصيات الرواية لتي تتطلّع إلى التحرّر من الكوابيس والأزمات.

كذلك يحيلنا اللون الأزرق على الماء والبحر والسماء والصحو والصفاء ما يجعله ينسج متخيلا شعريا بحريا يتأسس على الخصوبة والتناسل والبعث، وهذا ما عبرت عنه جماليا كاتبة الرواية، فاللون الأزرق رغم انعدامه أو قلّته الحلم الجديد الذي بدأ يلوح في الأفق بعد صراع ليشيع بالدفء والأمل في المكان.

ليس هذا فقط بل للون الأزرق دلالة أخرى تتمثل في ارتباطه بالسلبية بكونه اللون الأشهر للطبقة المنحطّة اجتماعيا والتي تؤدّي أعمالا خسيسة في المجتمعات كاللهو والمجون فارتبط بالبغي وبائعات الهوى وقد ورد الحديث عن هذه الدلالة في متن الرواية.

فجمالية اللون الأزرق تكمن فيما يحمله من معان ودلالات فهو في شقّه السماوي منه يدلّ على النقاء والطهارة والتقديس وبينما في شقه الأرضي يرتبط بالموت والشر والرياء والدعارة والعار، وقد ظهر في الرواية بكلا شقيه السماوي والأرضي.

- **جمالية اللون الأسود:** يعدّ اللون الأسود أحسن الألوان في بعض السياقات الثقافية والتاريخية المختلفة لما له من حمولة دلالية ورمزية عميقة، إذ يستعمل أحيانا للفت الانتباه السريع كونه يؤسّس للمفارقة والدهشة والتعجّب، كما أنّه قد يوحي بالعدمية والغياب والنفي، وهو في الفكر الصوفي يعتبر من الألوان التي تحيلنا إلى دلالة فاعلها وهو على قسمين:

صبغة ونور، فالصبغة لها دلالة، والنور الأسود له دلالة قرآنية وصوفية، ذلك لما للألوان من معنى روحيّ بحسب المرتبة الروحية[1]، حيث أنّ النور الأسود الخاص بمرتبة النفس المرضية وهو آخر ألوان مراتب النفس وليس فوقها إلا الكمال المطلق الذي لا لون له[2]، كذلك يعتبر اللون الأسود في الفكر الصوفي بأنّه لون النفس المرضية ولون الذات، والنفس المرضية أعلى مرتبة من النافس الراضية التي يمثلها اللون الأخضر وأعلى مرتبة من النفس المطمئنّة التي يمثلها اللون الأبيض وكذلك الذات فهي أعلى مرتبة من الأحادية التي يمثلها اللون الأخضر والواحدية التي يمثّلها اللون الأخضر[3].

وفي فريضة الحج يكتسب اللّون الأسود قداسته ودلالاته الإيجابية من الحجر الأسود الذي يمثّل ذروة القداسة الإسلامية من كساء الكعبة الشريفة، وقد ورد ذكر اللون الأسود في القرآن الكريم بمعنى اسوداد الوجه الذي هو علامة من علامات السّوء وذلك في قوله تعالى:﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾[4]، كما تكرر ذكره في آيات أخرى بصيغ أخرى منها: الأسود، تسوّدُ، اسودّت، مسوّدا، مسوّدة، كما ورد لونا للخيط الأسود قبل الفجر، وذلك في مثل الآيات الكريمة التي نذكر منها:

- قوله تعالى: ﴿وَاشْرَبُوا حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ﴾[5]
- قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾[6]

---

[1]- ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، ص200.

[2]- المرجع نفسه، ص 97.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- سورة النحل، آية 58.

[5]- سورة البقرة، آية 187

[6]- سورة آل عمران، آية 106

- قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴾[1]
- قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَٰنِ مَثَلًا ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيم﴾[2]

وعبر التاريخ ارتبط اللون الأسود بمعان عدّة لكنّ أكثر ارتباطاته كانت بالحزن وكذا بالموت والدمار والمهانة، إضافة إلى معاني القداسة والوقار، فيظهر من هنا أنّ الأسود بدوره يحمل المتناقضات، ولعلّ ارتباطه بجملة من المعاني السلبية لا يعود فقط كونه لونا لأشياء القاتمة المكروهة في الطبيعة والتي تنفر منها النفس البشرية، بل لعلّ ذلك يعود أيضا لارتباطه بالليل والظلام وجلبه لمشاعر الخوف وهو السبب في النفور منه فالظلام يحجب رؤية الحقيقة وبالتالي فهو مجال خصب للأوهام.

وقد ظهر اللون الأسود على الغلاف ظهورا قليلا ومع ذلك نلمس هيمنة سمة السواد على ما سواه من الألوان وسحبها إلى سواده ولعلّ هنا تكمن جماليته التي تتبدّى في حبّ الهيمنة والسيادة من جهة ونسق التشاؤم واليأس من جهة ثانية فاختيارها له نابع من دلالاته المتناقضة، فهو يتعدّى كونه مجرّد فضاء لونيّ إلى موضوع دلاليّ مشبّع بأبحاث رمزية لها خلفية فلسفية عميقة، كذلك يسهم في تشكيل الهوية ومواجهة الآخر.

- **جمالية اللون الأبيض:** والأبيض في اللسان العربي من الجذر اللغوي "بيض" إذ له معاني عديدة تندرج تحت لفظه وهو في الفكر الصوفي يعرف بأنّه لون كضوء يعدّ علّة الألوان جميعها لأنه يتحلّل من خلال تمريره من مؤشر زجاجي إلى ألوان الطيف الشمسي، أما اعتباره صبغة وطلاء فإنّه يساعد على تخفيف الألوان الأساسية وغيرها محوّلا إياها إلى درجات مختلفة، وللون الأبيض مدلولات روحية وظاهرية كثيرة تناولها القرآن والفكر الصوفي

[1]– سورة النحل، آية 58

[2]– سورة الزخرف، آية 17

بشكل واسع، فمن دلالاته الروحية أنّ "النور الأبيض هو أقرب الألوان دلالة على الواحدية لأنها أقرب ما تكون من دواة الحبر إذا جاز الوصف، والأشياء والحروف والأسماء والصفات كلّها متعيّنة في الحبر لكنّها لم تظهر بعد على سطح الورق، فهي موجودة معدومة"[1]، ومثلما يمكن للأشياء والحروف والأسماء والصفات أن تكون موجودة وفي الوقت نفسه معدومة في الحبر، فهي "موجودة لأنها متعيّنة في الحبر ومعدومة لأنها لا وجود لها خارج الحبر أي على سطح الورقة، فكذلك النور الأبيض فهو من حيث الحقيقة يتضمّن الألوان جميعها الأساسي منها والمركّب حتى اللون الأسود، فهو بهذا جامع للألوان كلّها"[2]، كذلك يعتب اللّون الأبيض لون الواحدية التي هي نهاية كلّ فان ولون النفس المطمئنة.

واللّون الأبيض من الألوان التي ذكرت في القرآن الكريم في عدد من الآيات، وقد ذكر على صيغ مختلفة منها: الأبيض، ابيضّت تبيض، بيضاء، بيض، كما ورد لونا للخيط الأبيض قبل طلوع الفجر، ولجدد الجبال ولوجوه المؤمنين البيضاء يوم القيامة كرمز للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا وذلك في:

- قوله تعالى: ﴿ وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ﴾[3]
- قوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾[4].
- قوله تعالى: ﴿وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَىٰ﴾[5].
- قوله تعالى: ﴿ اسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ﴾[6].

[1]– ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، ص97.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– سورة الأعراف، آية 108

[4]– سورة آل عمران، آية 107

[5]– سورة طه، آية 22

[6]– سورة القصص، آية 32

وقد ارتبط أيضا بالتقديس والصفاء والنقاوة، كما كان علامة للفرح خاصة عند الرومان فيكاد يكون الإجماع على إيجابيته وارتباطه بالخير والمعاني السامية حيث يجزم أحمد مختار عمر أنّ "الحضارات تكاد تجمع على دلالة هذا اللون، فهو رمز النقاء والطهارة والنظافة، ورمز النور الإلهيّ، وهو لون الأمل والتفاؤل والحياة، مقابل اللون الأسود رمز التشاؤم والدمار"[1]. وقد ظهر اللّون الأبيض على غلاف الرواية ظهورا قليلا الرغم من دلالاته فجماليته تكمن في تعبيره عن جانب الخير في النفس البشرية، والتي مهما أحاط بها الشر فإنّها لا تضمر في الإنسان وان تنعدم لأنّها الأصل أما الشر فيزول.

والروائية من خلال غلاف روايتها بما حواه من أشكال وزخارف وألوان أرادت أن تفصح عن تنوع المجتمعات التي تعمّر الأرض وهي على اختلافها واختلاف إيديولوجيتها واختلاف ثقافاتها تعيش نوعا من الصراع بحيث يسعى كلّ مجتمع على إثبات وجوده على حساب الآخر، إلا أنّ هذا الصراع لا يجعل إمكانية التعايش مع هذا الاختلاف منعدمة بل على العكس، إنّما هذا الاختلاف يجعلها تتعايش فيما بينها فتتفاعل وتتثاقف فيما بينها، هذا ما عبّرت عنه الأشكال الهندسية والزخرفية كذلك الألوان كونها تؤدّي دورا أساسيا في التواصل بين الأفراد، إذ يبدو أنّها لصيقة بالحضارة فلا تجد ثوابت عالمية في هذا المجال إذ غالبا ما تحدّد شفراتها بالانتماءات الثقافية والمرجعيات الحضارية والسياقات التاريخية، فقيمتها لا تكمن في كونها منعزلة أو مستقلة بذاتها إنّما في تفاعلها مع بعضها البعض فهي بذلك تتعالق مع بعضها البعض داخل نسيج متماسك ومترابط قصد إنتاج جمل ووحدات دلالية، فنستنتج من تحليلنا لكل ما وظّفته الروائية في غلافها أنّها أرادت الجمع بين الثنائيات المتضادة والمزاوجة وبين عدد من الرغبات المتناقضة المتصارعة وذلك قصد خلخلة أبنية القارئ الذهنية والانتقال من حالة إلى حالة أخرى رامية إلى تحقيق نوع من التوازن والتوافق

[1]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص164.

مع الذات والآخرين والعالم، كما أنّها تحاول أن تكشف هيمنة الثّقافة العربية الإسلامية على مختلف الثقافات الأخرى التي ضمّنتها في روايتها هذا ما يظهر جليا من خلال الأشكال الزخرفية، ليس هذا فقط بل تنقل لنا رسالة مفادها المحبة، السلام، العفو، الأمل، الإصلاح الداخلي.... وغيرها من المعاني التي يفتقدها البعض في تلك الظروف العصيبة التي تمر بها المجتمعات البشرية عامة والأمة الإسلامية على وجه الخصوص والتي اشتد فيها البلاء والمحن وتوالت النكسات فيها أعز وفي مثل تلك المرحلة قد تلجأ القلوب المتعبة للفرار من الظلم والغدر والشحن ومن العقاب المجتمعي الذي لا ذنب لهم فيه...

كلّ هذا وذاك تتجسد تفاصيله في متن "رواية قواعد العشق الأربعين" فيبدو من خلال الغلاف التأثر بالفكر والفلسفات الشرقية جليا في الرواية كما سنوضح فيما بعد.

2. جمالية العنوان:

إن أول عتبة يخطوها القارئ نحو النص هي عنوانه، فهو بوابة العبور التي تمنح قارئها فتنة كشف الكتاب وأغواره. فالعنوان يفتن متلقيه بالمعنى الذي يجعل القارئ ينساق وراء متاهات العنونة كونه يمارس فنّ الغواية Séduction بمعنى أنه لا يترك متلقيه العبور إلى النص من دون أن يلفته/ يفتنه، هذه الترسيمة الغامضة التي لا تدرك أبعادها الدلالية إلا عند نهاية الكتاب، يعود إلينا عنوانه مستفزا ذاكرتنا المرجعية عن آثار الفتنة الأولى التي جعلتنا نتورط في استكشاف المعنى وراء ألفاظ الاسم. فالعنوان سلطة النص وواجهته الإعلامية، باعتباره أهم عناصر النص الموازي، ومن أهم ملحقاته الأساسية، كما أنه يمثل جزءا دالا من النص، هو الذي يغري الباحث بتتبّع مدلولاته وفك شفراته الرامزة[1].

ويرى جميل حمداوي أن: "العنوان هو المفتاح الإجرائي الذي يمدّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته

[1]– بسّام قطوس، سيميائية العنوان، ط1 وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص33.

الوعرة"[1]. فالعنوان كما يورد "جيرار جينت" نقلاً عن "إمبرتو إيكو"، "مفتاح تأويلي"[2] يعيننا على قراءة الرسالة المضمرة فيه قبل أي شيء آخر، لهذا فإن البحث في تفاصيل التسمية يُفْضي بنا إلى تفكيك السياق الأصغر (العنوان نفسه) ضمن السياق الأكبر (نص الرواية) كي نتمكن أخيرا من تركيب السياقين اللذين من شأنهما إنتاج الدلالة الوظيفية التي يحملها العنوان.

وإذا كانت "لعلامات العنوان وضعيتها المستقلة والقائمة بذاتها على الرغم من وظيفتها التي تعالق بينها وبينه"[3]، فإنه بالإمكان قراءة المكوّنات البنائية لعنوان " **قواعد العشق الأربعون**" في مستوييها اللغوي والتناصي.

من هنا يأتي اهتمامنا بالعنونة Titrologie رافدا منهجيا من رؤيا التلقي نفسها، التي تحاول مقاربة المكتوب من مختلف مكوناته البنائية التي تشكله- بما في ذلك بنية العنوان الجمالية. ولأجل ذلك نهتم بجمالية العنوان وقراءته في ضوء "أفق انتظار القارئ" وجملة توقعاته التي يكون العنوان قد أحدثها في متلقيه.

فعنوان من قبيل "**قواعد العشق الأربعون**" للروائية التركية "إليف شافاق"، ماذا بإمكانه أن يضيف إلى نسيج النص الروائي ولحمته؟ ماهي جماليات تركيبته النصية وغير النصية؟ هذا ما سنحاول الكشف عنه.

يقدم العنوان نفسه كعتبة "للنص إلا أنّه بالمقابل لا يمكن تجاوزه، إلا بعد اجتياز هذه العتبة، وقد تعود مقصدية العنوان إلى مرجعية ذهنية فنية سياسية أو أيديولوجية، فهو إشارة

---

[1]- جميل حمداوي، السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 2، العدد الثالث، 1997، الكويت، ص90.

[2]-Gérard, Genette : Seuils.- Editions du Seuil, Paris, 1987.- p.88

[3]- الجزار، محمد فكري، العنوان سميوطيقا الاتصال الأدبي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة 2006، ص.19.

سيميائية، ولافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة"[1]، فللعنوان صلة وثيقة بمضمون الرواية حيث يحيلنا مباشرة إلى متن الرواية التي نجد له فيها وشائج متعالقة معه، لقدرته على اختراق وقائعيته اللغوية لتشكل نصًا مكتملاً وموازيًا لنصية العمل الذي يعنونه، فيكون قارئا وعاكسا لتفاصيل النص الروائي والأحداث التي تجري في مضمونه بصورة حيّة وواقعية، كما أنّه كلّما كان العنوان مختارا بعناية خاصة يكون أكثر تشويقا وجاذبية لفهم النص وقراءته، فكانت القواعد جزءا أصيلا من الأحداث، والرابط بين جميع أجزائها، ذلك أن عنوان "**قواعد العشق الأربعون**" يفصح عن سرّ الرواية بكلّ أجزائه المكوّنة له.

لقد جاء عنوان الرواية في اللغة العربية كالآتي " **قواعد العشق الأربعون**" وجاء واضحا وسط الصفحة، وكتب بخط غليظ وحجم كبير باللون الأحمر، وهو بهذا يدلّ على أهمية بعده الأيقوني ومركزيته في إبراز دلالات الرواية، كونه مرجعية نصية تربط بين النص والقارئ، بحيث يغدو مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي، وكتب تحته بخط رقيق "رواية عن جلال الدين الرومي"[2]، وهو مترجم عن عنوان النسخة الأصلية المكتوبة بالإنجليزية وهو: "**Forty rules of love a novel of Rumi**" في حين تحمل النسخة الفرنسية عنوان: "**Soufi mon amour**".

لقد تكوَّن العنوان من حيث بنيته التركيبية من مسند اسمي مركب يتصدره اسم بصيغة الجمع أضيف إليه ما يحدّد هويته لتعيين مرجعية المعرفة المقصودة (العشق) من خلال مضاف إليه. فنلاحظ من خلال هذا أن مترجم الرواية من الإنجليزية إلى العربية قد ترجم العنوان حرفيا فاختار مصطلحات تدلّ على ذلك والتي تم التفصيل فيها فيما يلي:

[1]– روز لاند كريم دعيم، سيمائية العنوان في السيرة الذاتية "ظل الغيمة" للكاتب الفلسطيني حنا أبو طالب، ص 222.

[2]– أنظر الصورة رقم 1 في البحث.

• **قواعد:** ترجمة للمصطلح للإنجليزي **rules** بالرغم من دلالاته المختلفة وهو جمع كلمة **rule** الذي يمكن ترجمته في العربية إلى عدّة مصطلحات، إذ نجده في القاموس الشامل يحمل معنى: قاعدة، حكم، سلطة[1]، وفي معجم أكسفورد تدلّ على: قاعدة، قانون، ناموس، حكم، سلطة، سيطرة ساد...[2].

وقد اختار المترجم مصطلح "قواعد" على غرار الألفاظ الأخرى لما يحمله هذا اللفظ من دلالات ومعان مختلفة، فهو في معجم مقاييس اللغة مرتبط بالجلوس وذلك من مادة ق/ ع/ د[3]، وفي معجم اللغة العربية المعاصرة قد يكون أمرا كلّيا ينطبق على جزئيات، كذلك يحمل معنى المبادئ ومقرا للجنود والمعدّات الحربية[4]، فمصطلح القواعد عامة يتلّ على افتراض مسلّم به أو معايير صحيحة كأساس لعلم أو فنّ[5]، وهو بهذا لا يخرج عن المعاني التي جاء بها في اللغة العربية.

• **العشق:** ونجدها إلى جانب كلمة القواعد وهي كلمة مترجمة عن كلمة "love" في النسخة الإنجليزية إذ تعني هذه الأخيرة وما تحمله من معاني مختلفة ومتعدّدة فنجد في معجم أكسفورد يرتبط ويتعالق مع نظيره في اللغة العربية ليدلّ على معان متعددة منها: حبّ، محبّة مودّة، ودّ، أحب، عشق، هوى، ودّ، هام...[6]، كما أنّ المترجم اختار مصطلح عشق لقربه من اللغة التركية وهي اللّغة الأم للكاتبة والذي نجده فيها في مقابل مصطلح "Aşk" كذلك نجدها في اللغة الباكستانية والأزبكية.

---

[1]– مكتب الدراسات والبحوث العلمية، قاموس إنجليزي عربي، دار الكتب العلمية. بيروت . لبنان، 2004، ص 639.

[2]– أكسفورد، قاموس أوكسفورد، إنجليزي– عربي، منشورات جامعة أكسفورد، بريطانيا، 2013، ص1088.

[3]– أحمد بن فارس زكرياء القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر، بيروت . لبنان، 1979، ج 5، ص108.

[4]– أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة المعاصرة، ج3، ص1841.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– أكسفورد، قاموس أوكس فورد، إنجليزي– عربي، ص727.

والعشق حالة عاطفية قوية صادرة عن القلب يشعر بها الإنسان حين ينجذب اتجاه شخص معيّن لا يدري إلى أين يمكن أن توصله هذه المشاعر، هو في اللّسان العربي مرتبة رابعة من مراتب الحب العديدة والمختلفة[1]، فالحبّ فعل لإحساس لا شعوريّ ينتاب الفرد لحظة التقائه بالطرف الآخر الذي يساهم بدوره في هذا الفعل بحالة لا شعورية أيضا نتيجة عن تواتر روحيّ تؤسس لعلاقة الحب، والتي تمرّ بمراحل وضع لها العرب أسماء في كتبهم ومدوّناتهم وأشعارهم، فأول مراتب الحبّ هي «"الهوى" وهو ميل النفس لشيء ما، وفعل هوى في اللغة العربية يحمل معنى السقوط من ارتفاع عال، وقد ورد استعمال كلمة هوى في القرآن الكريم بمعنى الحب المذموم في قوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى﴾[2]، كذلك نجد أفلاطون يقول فيه بأنه جنون إلهيّ لا ممدوح ولا مذموم، ثمّ العلاقة وهي الحبّ اللازم للقلب، ثمّ الكلف وهو شدّة الحبّ، ثم العشق في المرتبة الرابعة وهو اسم لما فصل عن المقدار الذي اسمه الحبّ[3]» ولا تتوقّف مراتب الحب عند هذا الحدّ بل هناك مراتب أخرى، وتذكر المعاجم العربية تعريفات أخرى أيضا للحبّ والعشق، فنجده في معجم التعريفات الفقهية أنّ «الحبّ: خلاف البغض والمحبّة ميل النفس إلى الموافق مع العقل، فإن تجاوز عن العقل وأفرط فهو العشق»[4] ، والعشق «عجب المحبّ بالمحبوب يكون في عفاف الحبّ ودعارته عشقه يعشقه عشقا وتعشقه وقيل العشق السم والمصدر»[5] وعرف أيضا بأنّه: «عمى الحسّ عن إدراك عيوبه، أو مرض وسواسيّ يجلبه إلى نفسه بتسليط فكره على

[1]– عبد المالك بن محمّد إسماعيل أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق عبد الرزاق المهدي، ط1 ، دار إحياء التراث العربي، 2002، ص 129.

[2]– سورة النازعات، أية 40.

[3]– عبد المالك بن محمّد إسماعيل أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص129.

[4]– محمد عميم الإحسان المجددي البركتي، التعريفات الفقهية، ط1، دار الكتب العلمية، باكستان، 2003م، ص76.

[5]– ابن منظور، لسان العرب، فصل العين المهملة، ج10، ص 251.

استحسان بعض الصور، عشقه، كعلمه عشقان بالكسر وبالتحريك فهو عاشق وعاشقة، وتعشقه، تكلّفه»[1].

ويعد العشق قضية أساسية عند المتصوّف، فاقت أي اهتمام بها في باقي المباحث الفكرية كالأدب والفلسفة مثلا، «فالعشق هو أحد العناصر الرئيسة للرؤية العرفانية والتي تكوّن حقيقة العرفان وماهيته، ومع ذلك ورغم أهمية العشق فإنّ العرفاء أبدوا عجزهم عن تحديد معناه، وقالوا بأنّ العشق ليس مما يدرك بالعقل، وإنّما يلمس بالذوق، وليس مما يُوصل إليه بالفكر، وإنّما يمكن أن يتذوق بالتجربة»[2] نستنتج من هنا أن العشق عند أهل التصوّف والعرفان بمفهوم المحبّة الذي ورد في القرآن الكريم فنجده قد ارتبط بشدّة الحبّ والإفراط فيه وذلك في:

– قوله تعالى: ﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَن يَتَّخِذُ مِن دُونِ اللَّهِ أَندَادًا يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللَّهِ وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِّلَّهِ وَلَوْ يَرَى الَّذِينَ ظَلَمُوا إِذْ يَرَوْنَ الْعَذَابَ أَنَّ الْقُوَّةَ لِلَّهِ جَمِيعًا وَأَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعَذَابِ﴾[3].

– في قوله أيضا: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾[4].

أي صار حبّها ليوسف على قلبها كلّ الشغاف وهي الجلدة الرقيقة التي تحتوي على القلب فهي ظرف له محيطة[5]، والعشق بذلك هو بذل ما لك وتحمل ما عليك، وقيل فيه أيضا

[1]– مجد الدين أبو طاهر محمّد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، فصل العين، تحقيق، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمّد نعيم العرقسوسي، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م، ج1، ص909.

[2]– شقير محمّد، فلسفة العرفان، دار الهاديي، دط، بيروت، لبنان، 2004، ص112.

[3]– سورة البقرة، آية 165.

[4]– سورة يوسف، آية30.

[5]– العجم رفيق، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1999، ص 641.

أنّه: « نار تقع في القلب فتحرق ما سوى المحبوب، وقيل قيام القلب مع المعشوق بلا وساطة»[1].

كذلك تتنوع مراتب الحبّ عند الصوفية وتتعدّد حيث ينتقل الصوفي من مقام الحبّ إلى المقام الذي يليه حتى يتحقّق له العشق الذي هو تمام المحبّة ومنتهاها، وعدد المقامات حسب المتصوفة المسامين خمسة خصوا بها المحبّين السالكين وهي: الألفة، الهوى، الخلة، الشغف فالوجد، وعدوا هذا الأخير أعلى مقامات المحبّين، ويعتبر "جلال الدين الرومي" من الذين زاولوا العشق إذ كان حديثه عنه نابع من منطلق تجربته العرفانية التي تفرّدت بميزة العشق الذي أطر كلّ منظومته العرفانية، فنجده يقول "عدا العشق ليس لنا عمل آخر" كذلك يقول " **لا تَكُن بلا حُبّ، كي لا تشعُر بأنَّكَ ميّت. مُت في الحُبّ، وابقَ حيًّا للأبد**".

ويبدو أن اختيار هذا المصطلح كان اختيارا قاصدا فالروائية اختارت بهذا مرتبة وسطى من مراتب الحب وهي مرتبة لا يغيب فيها وعي المحبّ تماما فيدخل مرحلة الجنون أو المرض أو الاستعباد، لكنها تظلّ مرتبة إفراط في الحب يتكلّف فيها المحبّ حبّه وتنتابه فيها نوبات الوسواس، ولعلّ جمالية هذا المصطلح تكمن في أنّه يلخّص فحوى الرواية التي تدور حول العشق الإلهى المعنوي والتلذذ بالبعد عن الملذات الدنيوية في سبيل المعشوق المجرّد وهو الذات الإلهية المقدس، وهي بذلك تثير جدلا معرفيا روحانيا في موضوع العشق السماوي والأرضي، عبر شخصيات منتقاة بعناية يتقدمها الدرويش المخضرم شمس الدين التبريزي مولى وأستاذ الصوفي جلال الدين الرومي الذي استطاع أن يغيره من حال إلى حال ويجعله مثل يحتذى به في العشق الإلهي النادر الذي يثير ديناميكيّة الحياة ويبعدها عن رتابتها القاتلة، لأنّ الله إله أحياء لا إله أموات. والحبّ جوهر الله، يجدّد الخليقة كلّ يوم بل كلّ لحظة.

[1]– أبي خزام أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1993م، ص127.

كما يظهر من الرّواية بشكل عام، دعوة الكاتبة إلى البحث عن العشق المتدفّق الكامن في الإنسان، وتحثّ القارئ على التّنقيب عن هذا العشق أنّى اتّجهت رياحه. هذا ما تعبّر عنه القاعدة الأربعين: « **لا قيمة للحياة من دون عشق. لا تسأل نفسك ما نوع العشق الّذي تريده، روحي أم مادي، إلهيّ أم دنيويّ، غربيّ أم شرقيّ. فالانقسامات لا تؤدّي إلّا إلى مزيد من الانقسامات. ليس للعشق تسميات ولا علامات ولا تعاريف. إنّه كما هو نقيّ وبسيط. العشق ماء الحياة، والعشيق هو روح من نار! يصبح الكون مختلفاً عندما تعشق النّار الماء**[1]» وعندما تعشق النّار الماء، يقترب الكون من حالة التّحوّل إلى الاكتمال، وتزهر الإنسانيّة في سماء جديدة وأرض جديدة. وما تفلّت الغضب والحقد والظّلم إلّا ابتعاد عن النّهايات، على عكس ما يظنّ كثيرون، فالنّهايات ليست نهايات، بل هي ولادة العشق المكتمل في قلب العاشق الأسمى: الله.

فهذا العشق البديع، حوّل "الرّومي" العالم الجليل والخطيب البليغ، إلى شاعر مغمور بالعشق، وبدّل حياة "**أ. ز. زاهارا**"، وسنراه ينادي "**إيلا**" للنّهوض من ثبات الخمول العميق، والانطلاق نحو الحياة، واستفزّ "**وردة الصّحراء**" المسمّاة بعاهرة لتبدّل رداءها بثوب العشق وتثابر في البحث عن الله، كما حرّك قلب التّلميذ وقاد عقله للغوص إلى ما بعد الحرف كي لا تقتله الماديّة والسّطور المغلقة فأنهار العشق تجري أبداً ولا يمكن لأحد أن يعترضها.

وتجربة "جلال الدّين الرّومي"، العالم البارع في الفقه وغيره من العلوم الإسلاميّة الّذي انفتح على نور العشق وسمح له أن يتسرّب إلى عمق أعماقه، تؤكّد أنّ الإنسان مهما بلغ في ذاته من أهمّيّة فكريّة وعلميّة، لا تكتمل إنسانيّته إلّا بالعشق.

في البدء كان العشق ومن قلبه خلق الإنسان، أي من محبّته الّتي تفوق كلّ محبّة، إنّه الجمال الأعظم الّذي يرغبه كلّ إنسان، القوّة المحيية والمبدّلة للكيان الإنساني إنّه العشق،

[1]– أنظر: الرواية، ص 500.

الحقيقة المتجلّية لكلّ الأجيال، والكلمة الفاعلة في عمق أعماقهم. وإذا كان لا بدّ من بحث عن الله، فليكن بالارتحال نحو الدّاخل الإنساني، والغوص في أعمق مكان فيه، حيث يمّحي الحسّ والإدراك ولا يبقى إلّا عبق الحبّ الإلهي. نستنشقه فنحيا ونحيي كثيرين، نمتلكه فنغتني ونغني الجميع، نحيا به ونستحيل كتلة حبّ تنتقل في هذا العالم لنحوّل مسار التّاريخ بأنفاسه، ونجدّد وجه الأرض بروحه كلّ بطريقته، ونرفع قلوبنا إلى السّماء، موطن العشق الإلهي ونرنو إلى الإنسانيّة، وندور في فَلكه حتّى نصل إلى الكمال.

وإذا أردنا أن نرى الله فلا بدّ لنا أن نحبّه، لأنّه من السّهل أن نعبد الله دون أن نراه، لكنّه من الصّعب أن نحبّه دون أن نراه.

• **الأربعون:** أمّا المصطلح الإنجليزي "**Forty**" فهو العدد "أربعون" في اللغة العربية وهو عدد يحمل دلالات رمزية عديدة في مختلف الديانات والثقافات، إذ ذكر هذا العدد في القرآن الكريم مرارا ورمز لأعداد هامة من السنين والأيام، فقد جاء العدد أربعون في القرآن الكريم ليدلّ على عدد الليالي التي واعد الله فيها موسى عليه السلام، وعدد السنين التي تحرم فيها الأرض المقدسة على بني إسرائيل، وكذا عدد السنين التي يكتمل فيها نضج الإنسان ويبلغ فيها أشدّه وهذا ما يظهر جليا في:

- قوله تعالى: ﴿ وواعَدْنا مُوسى ثَلاثِينَ لَيْلَةً وأَتْمَمْناها بِعَشْرٍ فَتَمَّ مِيقاتُ رَبِّهِ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً﴾[1].

- قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَىٰ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَنْتُمْ ظَالِمُونَ﴾[2]

- قوله تعالى: ﴿ قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ﴾[3].

[1]- سورة الأعراف، آية142.

[2]- سورة البقرة، آية 51.

[3]- سورة المائدة، آية26.

- قوله تعالى: ﴿ وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلَاثُونَ شَهْرًا حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً﴾[1].

كما ورد في السنّة كثيرا ومثال ذلك " عن النبيّ صلى الله عليه وسلّم: «ما من رجل مسلم يموت، فيقوم على جنازته أربعون رجلا لا يشركون بالله شيئا، إلّا وشفعهم الله فيه»[2]. رواه مسلم

وفي قصة طوفان نوح عليه السلام فقد ورد في سفر التكوين: «قال عسى أن يوجد هناك أربعون، فقال: لا أفعل من أجل الأربعين لأني بعد سبعة أيام أيضا أمطر على الأرض أربعين يوما وأربعين ليلة وأمحو على وجه الأرض كل قائم عملته»[3] .

وفي التوراة إشارة إلى أنّ موسى بقي معزولا في الجبل أربعون يوما، كما أنّ أربعين يوما هي مدّة الحداد الرسمي، وفي حياتنا اليومية على اختلاف المناطق والثقافات مازالت طقوس أربعين الميت، وطهر المرأة بعد أربعين يوما من الولادة، وكذلك المثل المعروف خلق الله من الشبه أربعين.

أما عند الصوفية فالعدد أربعون يمثّل الدرجة التي تفصل بين الإنسان والله، كما أنّ هناك مراحل أساسية من الوعي في كلّ من عشر درجات فيصبح مجموعها أربعون، وهنالك اعتكاف الأربعون بغرض قضاء الحاجة أو بلوغ المقامات في العرفان والسلوك.

هذا وقد ورد استخدام العدد أربعون في متن الرواية كذا مرة، كما تمت الإشارة إلى بعض الدلالات التي يحمل هذا الرقم وعلى سبيل المثال: «وقد خرج المسيح إلى القفر أربعين يوما وليلة»[4].

---

[1]- سورة الأحقاف، آية15.

[2]- رواه مسلم، عن ابن عباس رضي الله عنهما.

[3]- سفر التكوين الإصحاح السادس إلى التاسع.

[4]- انظر: الرواية، ص 169.

فنجد الكاتبة تستخدم الرّقم الأربعينيّ على امتداد الرّواية في تمازج جميل مع قواعد العشق الأربعين، الّتي تشهد تدرّجاً في الرّؤية والحياة العشقيّة، وتحاكي في كلّ شخصيّة حالة التّدرّج من الموت إلى حالة العشق التّامّة والمكتملة أي "الحياة" إلّا أنّ الرّقم أربعون يرمز بشكل خاص إلى زمن الأزمة أو المحنة، تليها لحظة الاستنارة والارتقاء والسّمو، ولقد وردت هذه الدّلالة في الرّواية على لسان " أ. ز. **زاهارا** " شخصيّة مؤلّف رواية "**الكفر الحلو**" الّذي ستقع روايته لاحقاً في يد" **إيلّا**"، المرأة الأربعينيّة الّتي تشهد تحوّلاً كبيراً في حياتها، لحظة يحرّك حجر العشق مياهها الرّاكدة، فيقول في رسالته لها: «**هل تعرفين أنّ الأربعين في الفكر الصّوفي ترمز إلى الصعود من مستوى إلى مستوى أعلى وإلى يقظة روحية؟ لقد استمرّ طوفان نوح أربعين يوماً. وقد خرج المسيح إلى القفر أربعين يوماً وليلة وكان محمد في الأربعين من عمره عندما نزل عليه الوحي وتأمّل بوذا تحت شجرة زيزفون أربعين يوماً بالإضافة إلى قواعد العشق الأربعين**»[1]، كما أنّ الحقبة الأربعينيّة تأخذ مداها عند النّساء اللّواتي لم يبنين مشروع حياة، فيقفن وكأنّهنّ عند مفترق طرق، لا يعلمن الآتي، مكتفين بما حقّقن في السّنوات الماضية. خاصّة إذا كنّا نتحدّث عن نساء في مجتمعات منغلقة، ترتكز حياتهنّ على الزّواج وتربية الأولاد فقط، فها هو " أ. ز. **زاهارا** " **يطمئن** "**إيلا**" **في رسالته بقوله:** «**إنّك تتلقين مهمّة جديدة في الأربعين، حياة جديدة! لقد بلغت الرقم الميمون وأكثر الأرقام التي تبشر بالخير، مبروك! لا تقلقي لأنّك كبرت سنة. فلا يمكن لقوّة التجاعيد ولا الشعر الشائب أن تتحدّى قوة الأربعين!**»[2].

نستنتج من خلال كلّ ما سبق ذكره أن جمالية العدد أربعون تظهر فيما يحمله من دلالات مختلفة تكاد تتفق عليها كل الديانات والثقافات، ولعلّ هنا تكمن جمالية العنوان بأكمله بما يحمله من تناقضات خاصة بين دلالة العشق اللانسبية اللامحدودة كون مصطلح

[1]- انظر: المصدر نفسه، ص168-169.

[2] - الرواية، ص196.

العشق غير قابل للانضباط ولا للقياس ودلالة العدد أربعون النسبي والذي يستعمل للقياس، ليس هذا فقط بل جعل للعشق قواعد تهدف إلى وضع معايير للاستعمال الصحيح السليم وتميز الاستعمالات غير الصحيحة للعشق بالرغم من كونه شعور يصعب الإمساك به ولعلّ هذا التناقض يعود إلى البيئة الثقافية التي ولد فيها، فجعل العنوان وسطا يعبّر عن صراع ثقافات تسعى للتأثير على بعضها البعض، هذا ما عبّرت عنه الكاتبة من خلال اختيارها لألوان غلافها كما سبقت الإشارة، فعنوان الرواية يعبر عن مزيج مكن الثقافات الغربية والشرقية وكذا الإسلامية هذا ما يظهر جليا في توظيفها لمصطلح "قواعد، العشق والأربعون" وهذا تكثيفا ما تحتويه الرواية، وهنا لابد من الإشارة إلى بيئة الكاتبة تركية وهذا إن دلّ فهو يدل على تنوع الثقافات في هذا البيئة الشرقية والغربية، فلا يكاد يخفى علينا نّ عالم الشرق بالرغم من اختلافه جغرافيا، تاريخيا، وكذا في توجهات عقائده وتقاليده وإيديولوجيته عن عالم الغرب إلا أنّه مرتبط به، فنجد العنوان قد أضمر هاتين الثقافتين معا من خلال استدعاء لحقول معرفية مختلفة، ذلك أن وضع القواعد تدلّ على السيطرة، العدد فكرة تقنية، وفي المقابل هناك مصطلح العشق، إذ نستنتج من خلال هذا كلّه أنّ العنوان ما هو إلا تعبير عن تمازج هذه الثقافات فيما بينها وتجاورها.

وقد أشار مالك بن نبي إلى ما يفنّد هذا في كتابه "مشكلة الأفكار" إلى هذه البيئة الوسيطة التي تقع ما بين الشرق والغرب، بأنّه إذا كانت توجهات الرجل الشرقي إجمالا نحو السماء وتوجهات الرجل الغربي نحو الأرض فإنّه يأتي على المنتصف بينهما أي على «**منتصف الطريق بين السامية والآرية الشمالية، اليونان لذي يشغل عالمه بالأشكال ويملأ حدته بمشاعر الجمال حتى أنّه ليسميه الخير**»[1]، ويرى بن نبي أنّ أوربا إجمالا

[1]– مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 2002، ص18

«أنّها ركّبت في مضمون ثقافتها مزيجا من الأشياء والأشكال من التقنية والجمالية بينما الشرق الإسلامي ركّب في ثقافته مزيجا من فكرتين: الحقيقة والخير»[1].

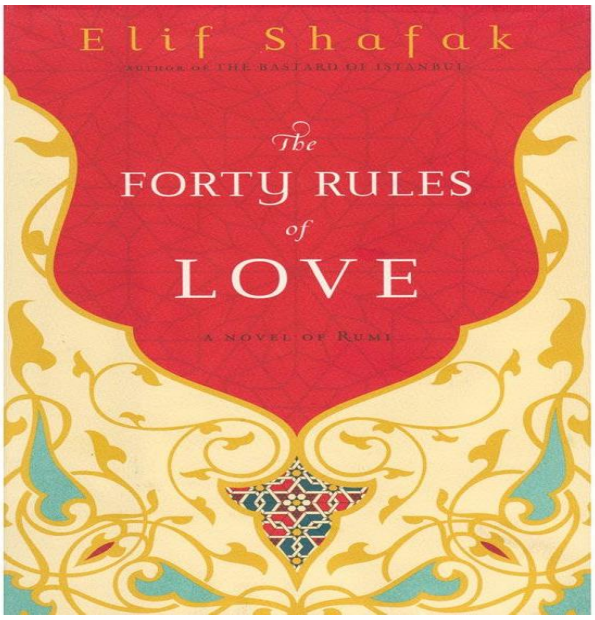
ولعلّه من هنا يمكننا القول أنّ الكاتبة استبطنت في عنوانها عن مخزونات ما ورائية لثقافتين محاولة إظهار العرف السائد في مجتمع كلّ ثقافة، هذا ملا يلاحظ في القصة منذ مدخلها، ساعية إلى التوفيق بينهما.

[1]– المرجع نفسه، ص18.

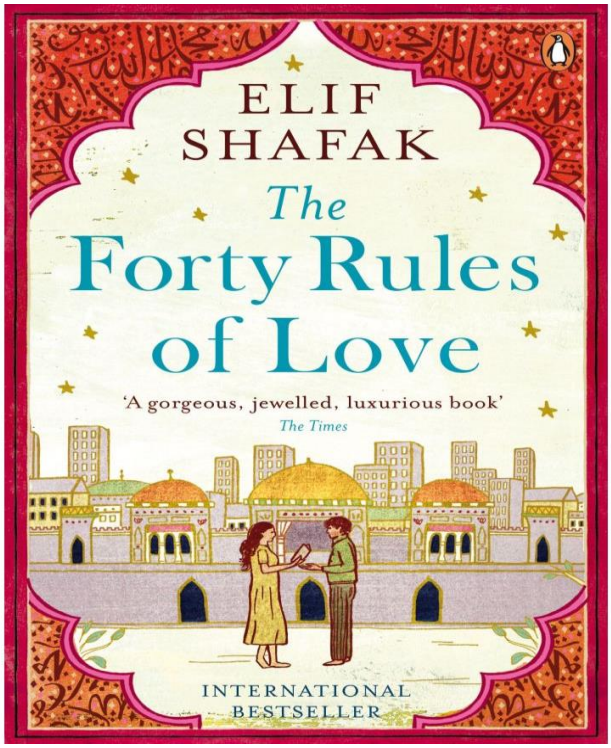
3. مقارنة بين أغلفة نسخ الرواية:

1.3. غلاف النسخة الإنجليزية

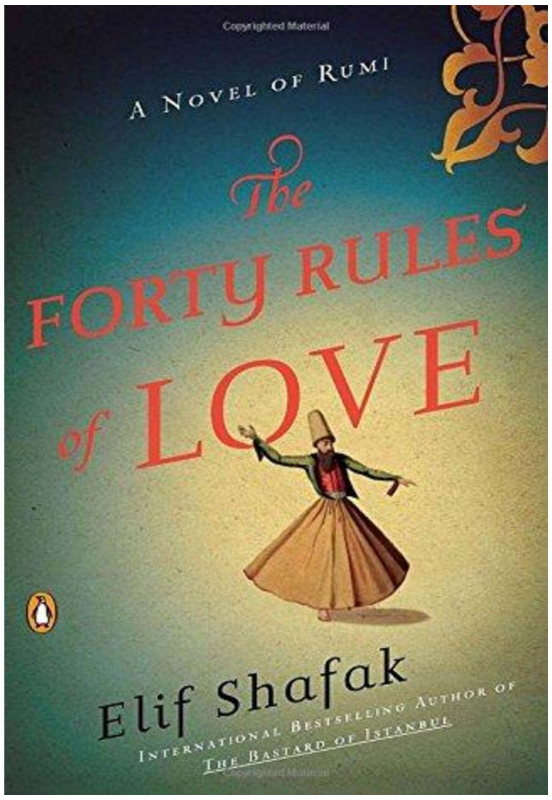
أ-صورة لغلاف النسخة الإنجليزية الأصلية



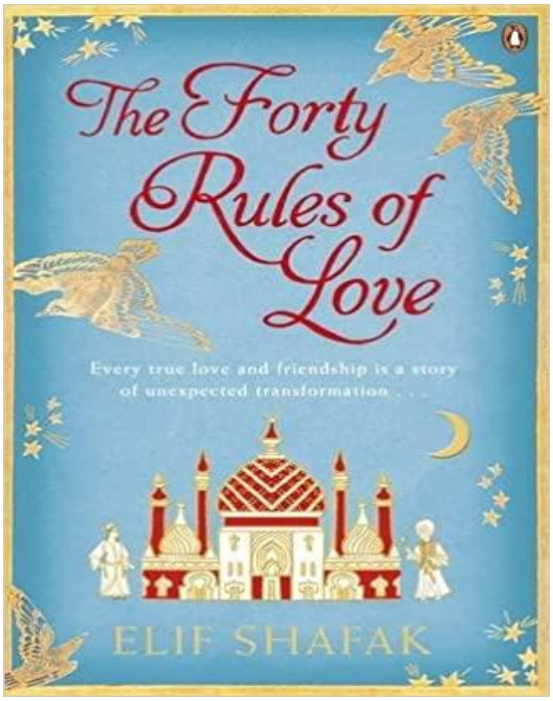
ب- صورة لغلاف النسخة الإنجليزية.



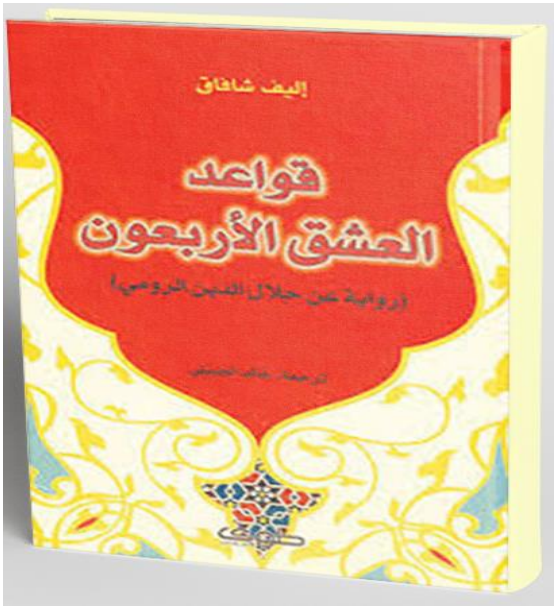
ج-صورة لغلاف النسخة الإنجليزية.



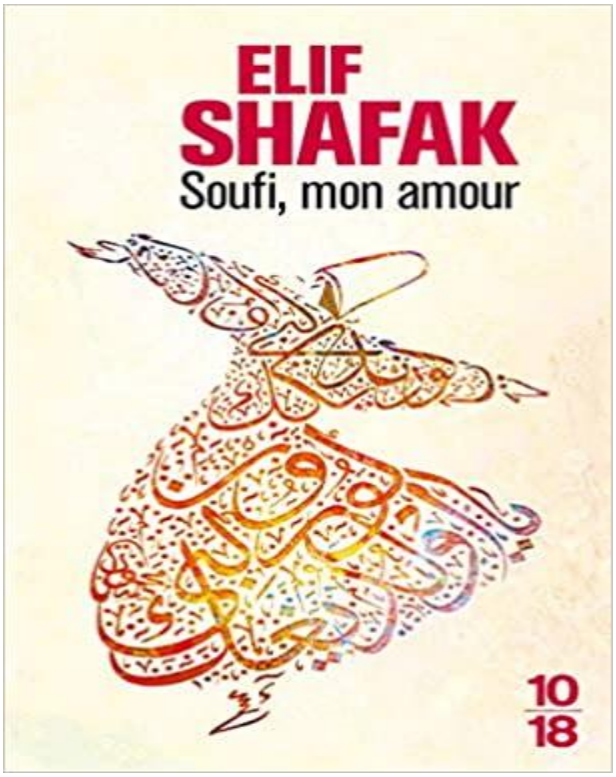
د- صورة غلاف الرواية النسخة الإنجليزية.



2.3.غلاف النسخة العربية.



3.3. صورة لغلاف النسخة الفرنسية.



بعد اطّلاعنا على غلاف الرواية بمختلف النسخ سواء الإنجليزية أو العربية أو الفرنسية نلاحظ نوعا من الاختلاف بين الطبعات وذلك إما في العنوان أو في الألوان وحتى في الأشكال الزخرفية التي تظهر على وجه الغلاف.

فنلاحظ حفاظ النسخة العربية على نفس الغلاف الذي جاءت بها نظيرتها الإنجليزية الأصلية، في حين تختلف تماما عنهما النسخة التي جاءت باللغة الفرنسية، إلا أنّ هذا الاختلاف الطفيف لا يدل على عدم وجود علاقة بين مختلف النسخ، فمنذ النظرة الأولى نلاحظ وجود علاقة تجمع بينها ليس من ناحية العنوان إنما من ناحية محافظة كلّ النسخ على إبراز جمالية الرواية ودلالاتها المختلفة سواء من ناحية الألوان المختارة أو من ناحية الأشكال الزخرفية، إذ تهدف كلّها إلى إبراز التنوع الثقافي الذي عاشت فيه الكاتبة.

كما أنّ النسخ الصادرة باللغة الإنجليزية أنها لم تحتفظ بنفس الغلاف إلا أن كل غلاف يدل على نفس الدلالات التي جاءت في الغلاف الأصلي فيظهر على الصورة رقم "1" [1] سيطرة اللون الأحمر على باقي الألوان وكذا نلاحظ بروز الأشكال الزخرفية في حين تكاد تنعدم في الطبعات الأخرى هذا ما نلاحظه في كلّ من الصور 2، 3، 4[2]، إذ اختارت باقي الطبعات ما يرمز إلى انتمائها إلى الثقافة الشرقية، وذلك سواء من خلال استعمال صورة للعمارة الشرقية التي تدلّ على الثقافة الإسلامية[3]، في حين لجأت طبعة أخرى إلى استعمال صورة رجل يؤدي الرقصة المولاوية[4].

أما النسخة العربية أو مترجم الرواية من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية نجده قد احتفظ بنفس الغلاف ولم يخرج عمّا جاء في غلاف النسخة الأصلية الإنجليزية، رغبة منه

[1]- انظر البحث، صورة رقم 1، ص54.

[2]- انظر البحث، صورة رقم 1، ص55-56.

[3]- المرجع نفسه، صورة رقم 2، 4، ص55-56

[4]- المرجع نفسه، ص.56

في الحفاظ على الدلالات التي جاءت في غلاف الرواية الإنجليزية الأصلية والتي أرادت الروائية "إليف شافاق" التعبير عنها من خلال ما استعملته من رموز وألوان تحمل دلالات معينة.

أما مترجم الرواية إلى اللغة الفرنسية نجده قد سلك طريقا آخر في ترجمته سواء من ناحية العنوان أو من ناحية الألوان أو الأشكال[1]، فنجده قد اختار عنوان " Soufi mon amour" مشيرا بذلك إلى حضور الفكر الصوفي في متن الرواية، كذلك اختار صورة هيئة رجل يؤدي الرقصة المولاوية التي تعتبر رمزا من الرموز الصوفية، بل حتى تعبّر عن الثقافة الشرقية والبيئة التي ترعرعت فيها الروائية، ليس هذا فقط بل لجأ إلى الاعتماد على الكتابة الفارسية التي تتبدّى لنا في أول وهلة أنها زخارف وردت باللون الأحمر والأزرق والأصفر، لكن سرعان ما ندرك أنّها عبارة كتبت باللغة الفارسية وهي: « يا أولديغك كبى كورين يا كوردنديكك كبى أول» وهي في اللغة العربية: « إمّا أن تبدو كما أنت أو أن تكون كما تبدو» وهي عبارة لجلال الدين الرومي.

كلّ هذا وذاك يفضي إلى أنّ كلّ النسخ على اختلاف طبعاتها تعبّر بطريقة أو بأخرى عن نفس ما أرادت الروائية التعبير عنه وأفصحت عنه في غلافها، الذي ما هو إلا تعبير عن متن الرواية ليكون بذلك الغلاف الخارجي بما احتواه من عتبات مفتاحا للولوج إلى متن الرواية واكتشاف كنهها.

[1] . انظر البحث، صورة رقم 2، 4، ص 41.

الفصل الثاني:

"جمالية الثقافة الشرقية"

تمهيد

يعتبر الإنسان كائنا اجتماعيا بطبعه، كما يلاحظ في ممارسته لشؤونه اليومية يميل إلى الاتّفاق والتشابه مع غيره وذلك بالاعتماد على أساليب وطرق مختلفة، وأدوات ومعدّات متنوعة أيًّا كان نظامه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي أو نسق معتقداته ما جعله فريدا متميّزا عن غيره من الكائنات الحيّة، وهنا يجدر الإشارة إلى أنّه لكلّ مجتمع مفاهيم أساسية خاصة به لها جمالياتها الخاصة بها فنجده يحرص عليها، ويسعى لترسيخها وتثبيت جذورها في شتى المجالات الفكرية، الاجتماعية، السياسية...الخ ويعمل على المحافظة عليها والاهتمام بها وتأصيلها في أبنائه باستخدام وسائل عدّة، ليس هذا فقط بل يسعى إلى إبرازها بمختلف الوسائل، ولما كان علم الجمال علما يبحث عمّا هو جميل بوجه عام وكلّ ما يولّد فينا الجمال من شعور ملاحظته وتفسيره وبحث في مكوناته الجمالية، خدمة للقارئ وتوفيرا عليه مشقة البحث وتركا له للتمتع والتلذّذ بالعمل الفني.

ولما كانت غاية علم الجمال الكشف عن مواطن الجمال في النص داخله وخارجه ارتأينا بعد ما تحدّثنا في الفصل الأول وكشفنا مواطن الجمال الكامنة في الغلاف الخارجي التحدّث وإبراز الجماليات التي سعت الروائية التركية "أليف شفق" إبرازها من خلال روايتها "قواعد العشق الأربعون"، حيث قسّم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث: مبحث أول جاء الحديث فيه عن ماهية الهوية الثقافية وفي الثاني كشفنا عن تمظهرات هذه الهوية الثقافية وما تحمله من جماليات العتبات الواردة في الغلاف الخارجي للرواية، ومبحث ثان فصّلنا فيه عن الجماليات الثقافية المادية واللامادية التي أضمرتها الرواية في طياتها.

المبحث الأول: الهوية الثقافية

يعتبر عنصر الثقافة عنصرا دائم الحضور في الأدب عامة وفي الرواية خاصة، كون هذه الأخيرة تعكس لنا ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه وتبرز خصائصه ومميزاته وهويته، فمنها تستقي الشعوب مضمونها ومعانيها وأهميتها. إلّا أنّه قبل الغوص في هوية الكاتبة والهوية التي تريد إبرازها من خلال ما كتبته لا بدّ من التعريف بماهية الهويّة أولا ثمّ إبراز علاقة الهوية بالثقافة.

1. ماهية الهوية:

لقد وردت لفظة الهوية بضمّ الهاء وكسر الواو في اللغة العربية للتعبير عن ماهية الشيء، وهي اصطلاحا حقيقة الشيء أو الشخص المطلق المشتملة على صفاتها الجوهرية[1]، ويعرّف الجرجاني الهوية بأنّها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق[2]، كما تدلّ على ميّزات مشتركة لمجموعة من البشر تميّزهم عن الآخرين، فأفراد المجموعة الواحدة قد يتشابهون في المميزات الأساسية التي كوّنتهم كمجموعة، ولربّما يختلفون في عناصر أخرى لكنّها لا تؤثر على كونهم مجموعة، ولكلّ أمّة هويتها التي تميّزها عن غيرها والدليل على ذلك قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾[3].

إذ يرتبط مفهوم الهوية وتشكلها من خلال عمليات التنشئة الاجتماعية وما يحمله الفرد من معايير وقيم ومعتقدات، حيث يرى محمود الداودي أنّ "هويّة الإنسان هوية ثنائية بيولوجية، فسيولوجية من جهة، ورمزية ثقافية من جهة أخرى، إلا أنّ هذا الجانب الأخير يبقى الطرف الأبرز والأكثر حسما في تحديد هوية الإنسان ومن ثمّ فهم الإنسان وتحديد

[1]– مجموعة من الباحثين، المنجد في اللغة والإعلام، ط 3، دار المشرق، بيروت، 2000، ص875.

[2]– على بن محمّد بن علي الجرجاني، التعريفات، مكتبة مصطفى الباني الحلبي، القاهرة، 1938م، ص275.

[3]– سورة الحجرات، آية 13.

المؤثرات على سلوكه بسبب مركزية الرموز الثقافية في تلك الهوية، فالإنسان كائن رموزيّ ثقافيّ بالطبع"[1].

فنستنتج من هذا أنّ المقصود بالهوية هي حالة الشيء والتي لا يمكن معرفتها دون صفات تخصّه دون سواه، كذلك يعرّفها محمّد عمارة أنّها ثوابت الشيء الذي لا تتجدّد ولا تتغير وتتجلى وتفصح عن ذاتها دون أن تخلي مكانها لنقيضها طالما بقيت الذات على قيد الحياة، فهي كالبصمة بالنسبة للإنسان يتميّز بها عن غيره وتتجدّد فاعليتها ويتجلّى وجهها كلّما من أُزيلت فوقها طوارئ الطمس، فهي شفرته يعرف بها الفرد نفسه في علاقته بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها والتي عن طريقها يتعرّف عليه الآخرون باعتباره منتميا لتلك الجماعة[2]، وهذا ما يقصد به في الأدب المعاصر "مطابقة الشيء لنفسه أو مطابقته لمثيله"، وهي تستعمل لأداء معنى كلمة identitiy/ identitee في اللغتين الفرنسية والإنجليزية.

لا يمكننا معرفة الهوية إلا على سبيل الدراسة والتحليل، ويرى النقاد والمنظرون أننا نتعرّف عليها من خلال مكونات اجتماعية، سياسية وثقافية، وفيما يلي تفصيل موجز عليها:

أ) **المكوّن الاجتماعي:** من حيث الطبقة والمكانة والوظيفة ومن خلال عناصر المكوّن البيولوجي (العرق، اللون، الدم) كذلك يمكن التعبير عن الهوية عن طريق الانتماء والتبعية والعصبية أو العائلة أو الأسرة بالانحدار الدموي بحقّ الدم الأسري والعائلي.

ب) **المكوّن السياسي:** من خلال نظام الحكم وشكل الدولة أو المواطنة والجنسية وكذلك من خلال البناء الدستوري والقانوني.

---

[1]– محمود الداودي، أضواء جديدة على طبيعة الثقافة في الرؤية المعرفية الإسلامية، مجلّة إسلامية المعرفة، العدد 42–43، السنة الحادية عشر، بيروت، لبنان 2006، ص 147.

[2]– محمّد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، ط1، سلسة التنوير الإسلامي، دار النهضة، مصر،1999م، ص 16.

ت) **المكوّن الثقافي:** من حيث الدين واللغة أو العادات والتقاليد والعرق والقيم الاجتماعية أو عن طريق الأكل والشرب وحتى الفنون التشكيلية والعمارة... وقد صبّ اهتمامنا على هذا المكوّن الأخير.

2. ماهية الهوية الثقافية:

لما كانت الهوية لفظة متعدّدة الجوانب والمستويات ترتبط بمفهوم الناس وتصوراتهم لأنفسهم وأنّ الهوية الفردية تضع الحدود المميّزة لنا كأفراد بحيث تتضمن تنمية الذات التي من خلالها نرسم ما يميزنا ويميّز علاقاتنا مع من حولنا، وكانت الثقافة جزءا من مكوّناتها ودلالتها، باعتبارها حقول من الخبرات والتجارب والمنجزات المؤطرة لغويا ومعرفيا والتي يمكن من خلالها تمييز الهويات، اعتبرت الهوية الثقافية تلك المبادئ الأصلية السامية والذاتية النابعة من الأفراد أو الشعوب، وكذلك ركائز الإنسان التي تمثل كيانه الشخصيّ الروحيّ والمادّي، يتفاعل في هذا الكيان لإثبات هوية أو شخصية الفرد والمجتمع حيث تمثل الهوية الثقافية كل الجوانب الحياتية، الاقتصادية، الاجتماعية، الحضارية والمستقبلية لأعضاء الجماعة الموحّدة التي تنتمي إليها الأفراد بالحسّ والشعور الإنتمائي إليها[1].

وبالتالي فالهوية الثقافية تمثّل صورة الفرد والمجتمع في مختلف الأنماط الحياتية، وتشعر الفرد بالانتماء والدخول تحت لواء جماعة معيّنة، لهذا تعتبر الهوية الثقافية تحقيق لوجود الفرد والجماعة وإثبات لخصوصيتهم وذلك بناء على محدّدات متعارف ومتفق عليها وفق إطارها المعبر عنها والتي تتجلّى بصورة معلنة من خلال أنماط الكلام وأسلوب الأكل واللباس، وبما تستند إليه من فكر وقيم أعراف وتقاليد ومعتقدات وقوانين ونظم العلاقات ومعايير السلوك والتعاملات والتي من خلالها يمكن التعرف على الهوية الثقافية للفرد

[1]– رغّو محمّد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 4، 2010م، ص94.

والمجتمع تأسيسا على الجانب التوصيفي الذي حدّده الفرد وأعلنه المجتمع كمعبّر مميّز لذاته.

والهوية الثقافية معرفة إدراك الذات القومية ومكوّناتها من قيم وأخلاق وعادات وتقاليد ودين، وهي السمات والخصائص التي يتميّز بها شعب عن غيره من الشعوب، إذ ترتبط هذه السلوكيات العامة لمجموع الأفراد والعلاقات السائدة والمنتج الفنّي والثقافي والتي تميّز في مجموعها هذه الجماعة أو هذا المجتمع[1].

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن مسألة الهوية الثقافية تحيلنا على مسألة أكثر اتساعا وهي مسألة الهوية الاجتماعية والتي تعبر عن حصيلة التفاعلات المتنوعة بين الفرد ومحيطه الاجتماعي قريبا كان أو بعيدا، إذ أنّ الهوية تمكّن الفرد من أن يحدّد لذاته موضعا ضمن النسق الاجتماعي وأن يحدّد الآخرون موضعه اجتماعيا كذلك تتحدّد المجموعة، فتظهر الهوية من هذا المنبر ككيفية تصنيف للتمايز تقوم على الاختلاف الثقافي، فما يهمّ لتحديد هوية مجموعة ما ليس مجرّد سماتها الثقافية بل أن نرصد السمات التي يستعملها أفراد المجموعة، كما أنّ الاختلاف في الهوية ليس نتيجة للاختلاف الثقافي، إذ لا تنتج ثقافة معيّنة بذاتها هوية مختلفة فهذه الأخيرة لا تتولّد إلا عن طريق تفاعلاتي بين المجموعات ومجريات تمايزها التي تضعها موضع الفعل خلال علاقاتها ببعضها البعض[2].

ومن هنا نستنتج أنّ الهوية الثقافية تتحرك في حلقات متداخلة إلا أنّ مركزها واحد، فنجد في الحلقة الأولى الفرد داخل الجماعة الواحدة كونها عبارة عن هوية متميّزة ومستقلّة بحيث تضع الأنا نفسها في مركز الدائرة حيث تكون في مواجهة مع الآخر. أما في الحلقة الثانية نجد الجماعات داخل الأمة وهي كالأفراد داخل الجماعات، لكلّ واحدة منها ما يميّزها

[1]– محمّد منير حجاب، الموسوعة الإعلامية، دار الفجر والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003م، ص09–26

[2]– دينس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، مراجعة: الطاهر لبيب، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2007، ص 153.

داخل الهوية الثقافية المشتركة، لكلّ منها أناها الخاصة بها وآخر تتعرّف من خلاله على نفسها وهذا ينطبق أيضا على الأمة الواحدة اتجاه الأمم الأخرى إلا أنّها أكثر تجريدا وأوسع نطاقا وأكثر قابلية للتعدّد والتنوع والاختلاف[1].

نستخلص من هنا أنّه ثمة علاقة وثيقة بين الهوية والثقافة، بحيث يتعذّر الفصل بينهما فالهوية تختزل في الثقافة، والعلاقة بينهما علاقة الذات بالإنتاج الثقافي بحيث لا يتمّ هذا الأخير في غياب ذات مفكّرة، هذا وقد تتعدّد الهويات في الثقافة الواحدة والعكس صحيح، هذا ما يعبّر عنه بعبارة "التنوّع في إطار الوحدة" فقد تنتمي هوية شعب من الشعوب إلى ثقافات متعدّدة تمتزج عناصرها وتتلاحق مكوّناتها فتتبلور في هوية واحدة، وعلى سبيل المثال: الهوية الإسلامية تتشكّل من ثقافات الشعوب والأمم التي دخلها الإسلام سواء اعتنقته أو بقيت على عقائدها، فهذه الثقافات التي امتزجت بها وتلاحقت معها ما هي إلا جماع هويات الأمم والشعوب التي انطوت تحت لواء الحضارة العربية الإسلامية، وهي بذلك هوية إنسانية متفتحة وغير منغلقة[2].

وعلى الرغم من أنّ مفهوم الثقافة والهوية مرتبطان إلا أنه لا يجب الخلط بينهما فهناك فروق معيّنة إذ يمكن للثقافة أن تعمل من دون وعي بالهوية، بينما لا يمكن لاستراتيجيات الهوية أن تعالج الثقافة أو تغيّرها وبالتالي لا يبقى هناك شيء مشترك مع ما كانت عليه في السابق وقد تنشأ الثقافة في جزء كبير منها عن عملية لا واعية، أما الهوية فتحيل إلى معيار انتماء يجب أن يكون واعيا لأنها تقوم على تعارضات رمزية.

كما أنّ الثقافة مفهوم اجتماعي يعكس مدى معرفة الفرد للمنظومة الاجتماعية التي يعيش فيها من عادات وتقاليد وأعراف سائدة تطغى على مكونات الشخصية والسلوك لأفراد

[1]– محمد عبد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، ط2، مركز دراسات الوحدة، لبنان، 1998م، ص298–299.

[2]– عبد العزيز التويجري، الحفاظ على الهوية والثقافة الإسلامية في إطار الرؤية المتكاملة، على الموقع: alhiwartoday.net، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2021/025/01، ص09

المجتمع، وقد ارتبط هذا المفهوم ارتباطا وثيقا برؤية دراسية في مختلف الحقول العلمية ذلك أنّ كلّ فرد يحمل مجموعة من المفاهيم والمعتقدات التي تمكنه من فهم العلاقة بين الإنسان والكون الذي يعيش فيه، كما ارتبطت الثقافة أيضا بالوجود الإنساني ارتباطا متلازما تطوّر مع الحياة الإنسانية وفقا لما قدّمه الإنسان من إبداع وإنتاج في شتى المجالات، بحيث ما تزال الثقافة هي المحرك الأساس للفعل الإنساني فمقياس تحضر الأمم مرهون بتقدّمها الثقافي بكلّ دلالات اللفظ ومحتوياته، والهوية الثقافية كيان خاضع لسيرورة متحرّكة في جميع الاتجاهات لكسب روابط وعلاقات جديدة تغنيها عن التقوقع وملازمة ثقافتها المحلية.

ونخلص بهذا إلى أنّ العلاقة بين الهوية والثقافة علاقة وطيدة وهي علاقة تكاملية تنبنى على أساس التأثير والتأثر بحيث لا يمكن اعتبار هذه الأخيرة منتوج مطلق للثقافة هذا ما يؤكّده أحمد بن نعمان في كتابه "**نفسية الشعب الجزائري**" فيقول أنّ لكلّ من الثقافة والهوية فردية كانت أو جماعية دور تأثيريّ في الآخر بمقادير متفاوتة[1].

وقد حاولنا في هذا المبحث الثاني من هذا البحث إبراز جماليات أغلب المتعلّقات بالهوية الثقافية التي حاولت الروائية " **إليف شافاق**" نقلها لنا من خلال روايتها "**قواعد العشق الأربعون**" بجانبها المادي واللامادي وكل ما ينطوي تحتها من عادات وتقاليد وأكل ورقص وعمران إلى غير ذلك سواء المتعلقة بالقصة الإطارية والتي ترتبط بشخصية "إيلا" وعائلتها أو المتعلقة بالقصة الضمنية، فهي جميعها تحاول إبراز الهوية الثقافية الشرقية التي شبّت فيها الروائية، ومدى تأثّرها بالثقافات الأخرى وتأثيرها فيها.

[1]– أحمد بن نعمان، نفسية الشعب الجزائري، ط2، دار الأمة للطباعة والترجمة، برج الكيفان، الجزائر، 1997م، ص 87.

المبحث الثاني: تمظهرات الهوية الثقافية وجماليتها في الرواية

1. جمالية الثقافة المادية:

لقد جاءت الرواية حافلة بالعديد من الصور التي توضح جمالية الهوية الثقافية الشرقية خاصة المادية إذ نجد:

1.1. العمارة(المسكن): يعتبر الفن المعماري من أقدم الفنون وهو مرتبط بأنماط الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وما تمثله من رخاء وزخرفة أو بساطة اختزال، وقد اختلفت البقاع والعصور التي ازدهر فيها، كونه فنّ ينتمي في جملته إلى العقيدة مكتسبا بذلك طابعا قوميا موحّدا يتّسم بالجمال وسعة الخيال، كما أنه قائم على ابتكار عناصر زخرفية لا مثيل لها في الفنون الأخرى التي أنتجتها الأمم على اختلافها وتنوعها، وقد تجلى ذلك في المدن التي أقيمت لتكون مراكز حضارية وحربية وثقافية وإدارية.

ولعلّ من أقدم الفنون التي عرف انتشارا كبيرا فنون الحضارة الإسلامية التي ما فتئت تؤثر في كل الحضارات والثقافات في كلّ أنحاء العالم، إذ أنّ الملامح العامة لفلسفة الفن الإسلامي انبنت على الرغبة في إدراك المطلق والاهتمام بالمنظر التجريدي في إدراك المحسوسات والخروج من كلّ ما هو نسبيّ والغوص في الكليّ قصد تحقيق وحدة تكاملية وتعدّدية جمالة عبّرت عنها فنون الزخرفة الهندسية وتشكيلات فنون النمنمة من خلال تجديد العلاقة بين الأشكال وتواصل الوجود الفني بين الوحدات زخرفية المتنوعة الشكل والموضوع، والتي هدفت إلى تحقيق بنية لا نهائية من الأشكال والخطوط والألوان التي جمعت بين عناصر متنوعة من الرؤية الفكرية والحسية وُجهت إليها العقيدة الإسلامية للنظر في جمال زينة المخلوقات الموجودة في الكون[1].

[1]– منى مصطفى عليوه، أثر الفنون الإسلامية في أعمال فن التصوير الحديث والمعاصر، مجلّة العمارة والفنون، العدد الثامن، المجلّد 2، 2017م، ص651.

تضم العمارة الإسلامية مجموعة واسعة من الأساليب العلمانية والدينية من التاريخ المبكر للإسلام حتى يومنا هذا، ما يعرف اليوم بالعمارة الإسلامية هو تأثرها بالرومانية والبيزنطية والفارسية وكلّ الأراضي الأخرى التي احتلها المسلمون في القرنين السابع والثامن أبعد الشرق، تأثرت أيضا بالهندسة المعمارية الصينية والهندية مع انتشار الإسلام إلى جنوب شرق آسيا، وقد طُوّرت الخصائص المميّزة في شكل المباني وزخرفة الأسطح بالزخارف الإسلامية والزخارف الهندسية المزخرفة، ما نلاحظه في الأنواع المعمارية الإسلامية الرئيسية للمباني الكبيرة أو العامة وهي: المسجد، القبر، القصر والقلعة، ومن هذه الأنواع الأربعة يتم استخراج مفردات العمارة الإسلامية واستخدامها في المباني الأخرى مثل الحمامات العامة والنوافير والهندسة المعمارية المحلية. ولعلّ من أكثر الحضارات تأثر بالفن المعماري الإسلامي الحضارة أو الثقافة الشرقية التي حافظت على كلّ مكونات هذا الفني الأصيل كما أبقت أيضا على دلالاته الرمزية، فكان بذلك نمط العمران الشرقي تعبيرا عن امتداد الحضارة الإسلامية إلى جميع أنحاء العالم، باعتباره ذو فعالية تتأقلم معه مادتي الطوب والحجر مع الأسطح والكرانيش المميزة جماليا وما تحتويه من زخرفات ومنمنمات وأسلوب يزدهي بتفاصيل هندسية دقيقة منظورا من حيث الارتفاع والقناطر، إضافة إلى الجمال الداخلي والخارجي المرتبط بالتزيين والزخرفة والتكوين ذي الطابع الخاص المتجانس زمنيا مع متطلبات الإنسان اليومية.

وقد ذكرت الرواية أشكال البيوت والتي تظهر بعضها رفيعة الذوق، تزينها الأفنية والورود والآبار وتظهر أخرى في حالة مزرية تكاد تسقط جدرانها على مالكييها وأخرى متداعية ذات سقوف مصنوعة من القش[1]، كذلك نجد بيت الرومي واسع جميل فيه فناء مزين بالورود يتوسطه بئر.

[1]- انظر: الرواية، ص 230-335-474-43.

والمتأمل في الرواية يرى أصالة العمارة في الثقافة الشرقية التي تمتد جذورها لتطال الحضارة الإسلامية بما يميّزها من زخارف وأشكال هندسية تدلّ على عراقتها فهي تلخص لنا تاريخا من الجمال والإبداع، فالقيم الجمالية للعمارة الشرقية تكمن في عناصرها التي تبرز أكثر في الزخارف المتنوعة والتي أخذت أنماطا مختلفة، إضافة إلى احتفاظها بالعنصر الذي يربطنا بالأرض والتراب الذي خلق الإنسان منه، ولما كانت العمارة ميدانا خصبا تلتقي في ساحته العديد من الأنشطة إضافة إلى ما تحمله من رمزية كونها تستهدف مضمونا وفكرة إذ لم تكن أشكالها وزخارفها مجرد لعب إنما كنت تضع متأملها أما فكر وفلسفة عميقة، فهذا الفن المعماري الذي لا يبتعد عّما جاء في متن الرواية، إذ أن هذا الفن يحمل رمزية جمالية إضافة إلى كونه وسيلة تعبيرية تفسيرية للكون والوجود، فهو يصوّر لنا بشكله ومضمونه الإنسان بما يمثّله في عالم كبير لا نهاية له، كذلك عبّر عن الفلسفة الصوفية والتي تظهر جليا في الأشكال الهندسية والزخارف النباتية لتمثل بذلك العناصر المكونة للطبيعة في الفلسفة الصوفية(النار، الهواء، الماء، والتراب)، ذلك يذكرنا بالقوى العليا التي تحكم حياتنا وتبشر بلا نهاية الآخرة ومحدودية الحياة الدنيا.

كما تظهر الرواية مظاهر التمدن والتحضر في الرواية الإطارية من خلال أشكال البيوت والتي تعكس الحالة الثقافية الكلاسيكية والفخمة في أحداث الرواية التي وقعت في مدينة "نورثامبتون" في ضاحية من ضواحي "مساشوستن" في منزل كبير الفيكتوري والذي يتألف من خمس غرف نوم، وثلاث حمامات، تكسوه أرضية خشبية صلبة لامعة، ومجهّز بأثاث رائع وفيه أيضا مرآب يتّسع لثلاث سيارات، وله أبواب زجاجية واسعة، كما يوجد جاكوزي في الحديقة[1] ... كلّ هذا يدلّ على الطراز الفيكتوري أو العمارة الفيكتورية تعد من أهمّ معالم مدينة "لندن" وتكاد تكون علاماتها المميزة والمعبّرة عن أنماط التفكير والذّوق الراقي للمجتمع

[1]– انظر: الرواية، ص 09.

الإنجليزي[1]، إضافة إلى هذا المنزل لديهم أيضا شقتان فاخرتان أخريان: شقة في "بوسطن" وأخرى في "رود آيلاند"[2].

2.1. اللّباس الشرقي: يعتبر اللباس كغيره من العادات والتقاليد التي تميّز مجتمعا عن آخر وتعكس إلى حدّ كبير وحدة هذا البلد وهويّته كون اللباس يعبر عن شخصية الفرد وتحدّد انتماءه ومكانته ومستواه المعيشي الذي يتميز به عن باقي الأفراد الآخرين داخل مجتمعه وخارجه، أيضا ولذا تعتبر الأزياء أوّل مؤشّر للتعرّف على الهوية الثقافية لأيّ أمة، ليكون بذلك أبرز ما يميّز هوية الفرد والجماعة، إذ يعتبر اللباس معلما من معالم ثقافة الشعب التي يبقى متمسكا بها إلى أمد طويل.

كما أنّ ارتباط الأزياء بثقافة المجتمع السائدة جعلها مواكباته لأحداث التاريخ وجزء معبّر عنه ومتغيّر معه لهذا شهدت العديد من التغيّرات عبر العصور المتتالية على مستوى التصميم الشكل اللون والقيمة الفنية الجمالية اختلفت أيضا ن مجتمع لآخر بحسب البيئة والمناخ، ولما ارتبط وجود الملابس بوجود الإنسان إذ لجأ هذا الأخير إلى سطر عورته بأوراق الأشجار ثمّ جلود الحيوانات بعدها عرف الغزل والنسيج، إذ يعتبر اللباس من أهم المستلزمات والضروريات الشخصية اليومية والتي تؤثر في النشاط الاجتماعي، هذا وقد انتقل اللباس من لباس بسيط له وظيفة وقائية إلى وظيفة تزيينية لينتقل بعد ذلك ليؤدي وظيفة أخرى وهي وظيفة تحديد الهوية والانتماء الثقافي، لذلك نجد الملابس راسخة وقوية الحضور في الحياة الاجتماعية والثقافية في أي عصر، إلّا أنّ طرز الملابس التي نرتديها والاختيارات الملبسية التي نحدّدها هي أوّلا وقبل أيّ شيء محدّدة ومقيّدة بهوّية المجتمع الذي

[1] –http://www.almothaqafa.com/qadaya2014/880743.html

[2] – الرواية، ص 9

نعيش فيه[1]، فنوع اللباس والمادة التي صنع منها يحدد المكانة الاجتماعية والقدرة الاقتصادية للأفراد والجماعات، وفي الوقت نفسه من الممكن أن يكون أداة للتعرف عليه في المجتمع الذي ينتمي إليه.

فالملابس جزء من التاريخ والثقافة والفلكلور التي يمكننا من خلالها تحديد هويتنا وانتمائنا، والأزياء في تعريف علماء اللغة تعني هوية الشعب، واللباس يختلف مكن شخص لآخر ومن طبقة إلى أخرى في المجتمع، ومن منطقة إلى منطقة ومن بلد إلى آخر، تتحكّم فيه العوامل الجوية، البيئية، الجغرافية، الاجتماعية، التاريخية، الاقتصادية، النفسية، الدينية والسياسية في كلّ مكان[2]. هذا ما يذكره لنا كتاب "**المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب**" للمستشرق الهولندي "**ريهان دوزي**". فباللباس يمكننا التعرف على شخصية الإنسان ومكانته الاجتماعية ومستوى ثقافته، كذلك يحدد الطبقة التي ينتمي إليها الإنسان فلباس الأغنياء ليس كلباس الفقراء، إضافة إلى أنّه يحدّد نوع المهنة التي ينتمي إليها الإنسان. وهذا إضافة إلى يجسده اللباس أو الأزياء من مظاهر الشخصية وموضوعيتها وكذا اشتمالها على الجانب الجمالي لذي يتخيّره الإنسان ليرضي رغباته ومزاجه، وأيضا الجانب الدلالي الذي صنّفه ويؤكّد على هويّته[3]

وقد ذكرت الرواية أنواع اللباس المنتشرة في القرن الثالث عشر في منطقة الأناضول خاصة الشرق الأوسط، إذ كان للباس دور مميّز في تقديم صورة الإنسان الشرقي الذي حافظ أصالة ثقافته وتمسك بعاداته وتقاليده مهما كانت التأثيرات الأجنبية الدخيلة، فقد كان لباسهم مميّزا يظهر لنا في الرواية في أزياء مرتبطة بالقصور إذ عبّرت عن الفخامة والتطريز

[1]– علية عابدين، دراسات في سيكولوجية الملابس، مدينة نصر، دار الفكر العربي، ط1، 1996م، ص43.

[2]– ثريا ناصر، تاريخ أزياء الشعوب، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 2007م، ص13.

[3]– عوض الكريم الزين بشرى، ورقة بعنوان: البعد التأصيلي للملابس والأزياء، أكتوبر2011م.

بالذهب والفضة والأحجار الكريمة، كلباس القاضي وجلال الدين الرومي [1]، وعادة ما يرتدون القفطان وأزياء شعبية متميزة ببساطتها التي تتكون من بنطلون واسع، قميص ورداء أو سترة، حزام عريض أو منديل حول الخصر بالنسبة للرجال وتنّورة طويلة أو لباس ذو طبقات، ووشاح بالنّسبة للنّساء كون هذا مرتبط بالحشمة.

أما بالنسبة لنساء القصور يعتمد لباسهن على الحرير المخمّل الحافل بالألوان خصوصا الأحمر والأزرق المتوهج والفيروزي[2]، وقد سبقت الإشارة إلى جمالية الألوان وما تحمله من معان.

أمّا لباس الدراويش عادة ما يكون عباءة طويلة ذات قلنسوة وثوبا صوفيا وأحذية طويلة من جلد الغنم[3]، كلباس "شمس الدّين التبريزي" وهذا يعكس طبعا النزعة الصوفية التي عبّرت عنها الروائية، فتوظيف اللباس في الرواية لم يكن عبثا، وإنما عبّرت الروائية من خلاله على جوانب الهويّة للثقافية الشرقية المتأثرة بالنزعة الصوفية، وهنا يجدر الإشارة إلى أنّ الرواية أضمرت نوعا من المقارنة بين اللباس الشرقي الذي يعبر عن الهوية الصوفية الذي كان سائدا في القرون الماضية وبين الألبسة التي تعرف انتشارا في الآونة الأخيرة خاصة القرن الواحد والعشرين بين مختلف المجتمعات متجاوزة بذلك الحدود الجغرافية إلا أنّها لا تحمل في ذاتها تعبيرا عن هوية محدّدة إلا أنّ هذا يدلّ في جانب آخر على نوع من التأثر بالثقافات الأخرى خاصة الغربية منها، ليس هذا فقط بل يعكس هذا الاختلاف في اختيار الأزياء تنوع المجتمعات التي ضمّنتها الروائية في متنها.

[1]– انظر: الرواية، ص 70–71–156.

[2]– انظر: المصدر نفسه، ص255.

[3]– انظر: نفسه، ص72

3.1. المأكل الشرقي: يعتبر الطعام ضروريا للحياة، ولكنّه في المجتمعات الإنسانية لا يحضّر ولا يقدّم ولا يستهلك بالطريقة التي تتطلّبها حاجات الإنسان البيولوجية فقط، بل إنّ كلّ خطوة يعالج بها الطعام من بداية الإنتاج إلى غاية الاستهلاك تخضع لقوانين وعادات وتقاليد وآداب أعراف كلّها موروثة اجتماعيا يفهمها أبناء المجتمع الواحد ويتعلمونها من أجل تبادل المعاني وتنظيم العلاقات الاجتماعية، إذ يزخر كلّ تراث أمة مهما كانت ثقافتها أكلات تميزها عن غيره فهي تعدّ أحد أبرز المعالم الثقافية المادية وإحدى روافد الهوية والتراث، إذ نجد الكاتب الفرنسي "**جان بريلات**" يلخصّ هذا في عبارة يقول فيها: «**قل لي ماذا تأكل أقول لك من أنت**» من هذا القول نفهم أنّ كلّ مجتمع يحاول تأصيل هويته بانفراده بثقافة طعامه التي تختلف عن الآخرين، فهم يصوغون من خلالها معاني ورسائل يتبادلونها من خلال استعمال لغة الطعام، فهو بهذا له ميزات تجعله حقلا دلاليا غنيّا عاني والرموز الاجتماعية الثقافية، ومثلما يرتبط الطعام بحياة الإنسان فهو يرتبط أيضا بالمناسبات المشحونة بالعواطف والمعاني كالأعياد والأفراح والأقراح، كلّ ذلك يعطي للطعام الكثير من المعاني والارتباطات في حياة الفرد والكثير من التفاعلات والعلاقات في حياة المجتمع المحلّي ككل.

والأكل هو أحد خصائص المجتمع الذي يميزه عن الآخرين وفي هذه الرواية نجد دلالات تحمل إلينا مختلف الأطباق التي توحي إلى الثّقافة الشّرقية فلا تكاد رواية "**قواعد العشق الأربعون**" تخلو من ذكر الأكلات التي اشتهرت بها الأناضول والشرق الأوسط في القرن الثالث عشر ألا وهي اللحوم المشوية منها المطهوّة مع الخضروات ومنها ما يتم

تحضيره على الطرق البدوية، وشربة العدس وكعك الحنطة[1]، حلوة السمسم المصنوعة بالعسل[2]، طبق السمك المجفّف المملح، الخبز الأسمر الغامق.

وهذه الأطباق تحمل وتوزّع في صينيات ضخمة في الولائم أو التجمعات الخاصة إذ يعبق الهواء بروائح البصل والثوم والتوابل فالأكل الشرقي يشتهر بجودته وبتوابله الشهيّة وبطريقة تقديمه، كلّ هذا التنوع في طرق التحضير والتقديم يضفي على المطبخ الشرقي طبيعة مميزة عن باقي الثقافات الأخرى.

في حين لا تخلو الرواية من الحديث عن الأكل الخاص بالعصر الحالي الذي لا يختلف تمام الاختلاف عن الأكل ذو الطبيعة الشرقية الذي كان في القرن الثالث عشر، فقد ذكرت الروائية في القصة الإطارية أنّه في صباح كل يوم وفي الوقت نفسه تقريبا يتناول أفراد الأسرة طعام الفطور وفي أول يوم أحد من كل شهر يدعون جيرانهم إلى العشاء ... وفي أيام الخميس كانت "إيلا" تذهب إلى نادي مزج الطهو حيث يقوم أعضاء النادي بمزج الأطباق والأطعمة من مختلف البلدان وتجديد الوصفات القديمة بتوابل ومكونات جديدة أما في كل جمعة فكانت "إيلا" تمضي بضع ساعات في سوق المزارعين تتحدث مع المزارعين عن محاصيلهم وتتفحص مربى الخوخ العضوي المنخفض السكر أو تشرح لمتسوقة أخرى أفضل طريقة لطهو وجبة ما وكانت تشتري من هناك كل الأطعمة التي تحتاجها والتي تحتمل أنها لن تجدها في طريقها إلى البيت، وفي مساء السبت كان ديفيد يصطحب "إيلا" إلى مطعم عادة ما يكون تايلانديا أو يابانيا[3] وقد كانت "إيلا روبنشتاين" ماهرة في الطبخ وتنوّع من الأطباق التي تقدمها وتستخدم كثيرا من المواد في طبخها ما بين شوربة الصدف مع الزعفران إلى جوز الهند وباستا البرتقال المخبوز بالفطر والأعشاب الطازجة وجبن روزماري وضلوع لحم العجل الرقيقة المنقوعة

[1]– انظر: الرواية، ص46

[2]– انظر: المصدر نفسه، ص 171

[3]– انظر: نفسه، ص 94.

بالخل والفاصوليا الخضراء المنقوعة بالثوم والليمون وسلطة القنبيط دون أن تنسى كيك الشكولاطة الذي تقدمه أحيانا تحلية مع الوجبات[1]، وعملا بنصيحة أم زوجها ديفيد فهي لا تشتري الخبز أبدا بل تخبزه في البيت لأنه حسب نصيحة أم ديفيد الشيء الوحيد الذي يذكر الرجل ببيته[2]، وعندما تكون مائدة الطعام معدّة بشكل مثالي يلتقط أفراد الأسرة أحيانا صورة للذكرى حول هذه المائدة الرائعة[3]، وتقوم "إيلا" والاعتناء بعادات ابنتها "أورلي" السيئة في تناول الطعام[4].

و يلتف أفراد الأسرة حول المائدة، يتناولون طعام الغذاء في عصر يوم السبت، فالزوج ديفيد يملأ صحنه بأفخاذ الدّجاج المقلي فهذا طبقه المفضّل... كما كانت تشاركهم العمة "إستر" التي جاءت لتحضر لهم قالب "الكاتو" الذي تشتهر بصنعه وتشاركهم طعام الغذاء[5].

وهنا يجدر الإشارة إلى أنّه حتى كيفية الجلوس حول مائدة الطعام والأواني التي تستعمل في تقديمه وحتى نوع الطعام تحمل دلالات متعدّدة تتدخّل في تحديد مكانة الفرد الاجتماعية وحتى هويته الثقافية.

ولا يخفى علينا أنّ الروائية أشارت إلى نوع من حرية الاختيار في اختيار الأطباق التي يتناولها كلّ فرد كلّ حسب رغبته رامزة بذلك إلى التحرّر الذي عرفته المجتمعات في الآونة الآخرة إذ نلاحظ نوعا من الذوبان في ثقافة الآخر.

كلّ هذا يدلّ على نوع من الصراع الذي تعيشه المجتمعات والأمم بل وأكثر من ذلك، إذ كلّ مجتمع يحاول فرض نفسه وفرض هويته بطريقة معينة معتمدا في ذلك على وسائل

[1]– انظر: الرواية، ص 93.

[2]– انظر: المصدر نفسه، ص 96

[3]– انظر: نفسه، ص 97

[4]– انظر: نفسه، ص 24

[5]– انظر: نفسه، ص 11.

مختلفة، كما أن تجديد أيلا لبعض الوصافات وتفضيلها للتنويع في قائمة الطعام وريادتها لمطاعم مختلفة أكبر دليل على تقبلها لثقافة الآخر وسعيها لخلق جوّ من الوسطية بين الحضارات والثقافات، فمن خلال الأزياء وأنواع الأطعمة وأدواتها التي ذكرت في الرواية فأنّها تظهر ملامح الشخصية الشرقية وتفسّر جانبا من ازدواجية المجتمع الشرقي، إنّه على الرغم من الانفتاح والمرونة والتأثر من الثقافية الأوروبية والإسلامية في طريقة اللباس واستعمال الأدوات فمازال هناك من يرتبط ببيئته المحلية يتمسك باللباس والأطعمة والأشياء المحلية، ليس هذا فقط بل نجدها تتخطى وتتجاوز علاقة الإنسان بالإنسان لتصل إلى علاقة الإنسان بالله.

2. جمالية الثقافة اللامادية:

تعكس رواية" قواعد العشق الأربعون" صورة حيّة للمجتمع الشرقي، فتمثّل الواقع وتعطي نموذجا للعادات والتقاليد امتدّت جذورها في أعماق تاريخ تركيا، إذ حرصت الرواية على سرد قضايا مجتمعية تشهد صراعا مجتمعيا يعاني من اختلاف الثقافات والهويات فتنطلق من رسالة إطارية تكشف من خلالها هذا الصراع الذي جاء نتيجة الاحتكاك الحضاري وتثاقف الثقافات، إذ يظهر هذا الصراع في:

1.2. المظاهر الدينية:

لا ريب في أنّ الهوية تقوم على أربعة أسس ومبادئ: وحدة العقيدة، وحدة اللغة، وحدة التاريخ، ووحدة الدين فإذا اجتمعت هذه العناصر في أمة ما عبرت بمفهومها عن الهوية.

ولمّا كان الإنسان الكائن الوحيد الذي يعتنق العقائد الروحية ويمارس الطقوس والشعائر التي تنظم علاقته بالكون وتوفّر له الضمانات الذهنية والنفسية إزاء خبايا المستقبل، ومعروف أن الدين يشغل مساحة كبيرة ن حياتنا الاجتماعية، الفكرية والعاطفية.

ولقد ظلّ الدين بكل جوانبه مبحثا يثير انشغالات الباحثين والمفكرين منذ القديم، حيث عكفوا على محاولة تفسيره وفهم عناصره، وكشف بداياته، ونشأته ورصد أبعاده وحدوده، بالرغم من أنّ المجتمعات الحديثة قد وقفت من الدين مواقف شتى، إلا أنّ بقاءه ودوامه على هرم القضايا الهامة والمسائل البارزة المطروحة في كلّ المجالات السياسية منها والعلمية والاقتصادية ... وغيرها يثبّته مكانه الدين وأهميته في ماضي البشرية وحاضرها، وقد كان الدين في السابق المصدر الأساس للقانون، الذي هو وسيلة ضبط مهمّة المجتمع، فالقانون ينظر إليها على أنّها من صنع الآلهة، وكان ومزال يستشار رجال الدين في أمور المجتمع السياسية والاجتماعية[1].

ولعلّ أشهر تعريف للدين في الفكر الإسلامي ما نسب إلى التهاوني في قوله: "إنّه وضع إلهي سائق لذوي العقول باختيارهم إيّاه إلى الإصلاح في الحال والفلاح والمال، وهذا يشمل العقائد والأعمال، ويطلق على ملّة كلّ نبيّ وقد يخصّ به الإسلام كما في قوله تعالى: ﴿إِنّ الدِينَ عِنْدَ اللَّه الإِسْلَام﴾[2]ويضاف إلى الله عزّ وجلّ لصدوره عنه، وإلى نبيّه لظهوره منه وإلى الأمّة تدينهم به وانقيادهم له"[3]، فنستنتج من هذا أنّ الدّين هو وضع إلهيّ يرشد إلى الحثّ في الاعتقادات وإلى الخير في السلوك والمعاملات.

ومن أشهر تعريفات الدين في الثقافة الغربية تعريف "دوركايم: " الدين نسق موحّد ومتكامل يضمّ مجموعة العقائد والممارسات المتصلة بالأشياء المقدّسة لتلك العقائد والممارسات، تمارس في مجتمع صغير أخلاقيّ يسمّى الكنيسة.

[1]– فضيل حضري، مستويات الدين وأشكال التديّن، مجلّة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي، غرداية، العدد14، 2001، ص178.

[2]– سورة آل عمران، آية 19.

[3]– التهاونيّ، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، د ط، 1996، ص814.

نستنتج من خلال كلّ ما سبق أنّ الدين عبارة نسق أو نظام يظمّ مجموعة من العقائد والأعمال التي يدين بها كلّ مجتمع على حدى، وقد جاء الحديث في رواية "قواعد العشق الأربعون" عن عدّة ديانات، كون الدّين يشكّل أساس الثقافة ويلعب دورا أساسيا في المجتمعات، إضافة إلى أنّ الدّين والثّقافة متشابهان، فتزخر هذه الرواية بحقل دلاليّ واسع من المفردات التي تحيلنا إلى الجاني الدّيني نظرا لكثرة التنوع الثقافي وبروز التمازج بين الديانات، إذ لم تقتصر على ديانة واحدة بل شملت مختلف الديانات والتي نذكر منها: الديانة الإسلامية ، المسيحية، اليهودية، البوذية، الزرادشتية.... وهذا ما جاء على لسان "شمس الدين التبريزي" حين دخل مدينة قونية : «خرجت أطوف في الشوارع، مبديا دهشتي من هذا المزيج من الأديان (...) مسافرين عربا، وحجاجا مسيحيّين، وتجّارا يهودا، وكهنة بوذيين (...) وكان هناك حجّاج في طريقه إلى القدس...»[1] وانطلاقا من هذا النموذج سنحاول تحديد تعريف كل ديانة وتحديد تجلياتها في الرواية:

أ) **الديانة الإسلامية:** فالإسلام هو آخر الدّيانات السماوية التي أنزلها الله سبحانه وتعالى وجاء بها خاتم الأنبياء المرسلين سيّدنا محمّد عليه الصلاة والسلام والكتاب المعتمد هو القرآن الكريم، وقد تجلّت مظاهرها في الرواية الضمنيّة في:

•**أركان الإسلام: يقول الرسول عليه الصلاة والسلام:** "بني الإسلام على خمس: شهادة أن لا إله إلّا الله وأنّ محمدّا رسول الله، إقامة الصلاة، وإيتاء الزّكاة وصوم رمضان وحجّ البيت لمن استطاع إليه سبيلا"[2]، وقد ذكرت أركان الإسلام في:

– **الزكاة:** إذ جاءت على لسان حسان المتسول حين ذكر أيام وأوقات تسابق المسلمين في إخراج الزكاة تطبيقا لتعليم الإسلام وقول الله سبحانه وتعالى: ﴿خُذْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ

[1]– انظر الرواية، ص 159–160

[2]– رواه البخاري، في صحيح البخاري، عن عبد الله بن عمر، ص8.

صَدَقَةً﴾[1] ويقول أيضا: ﴿وَإِنَّمَا الصَّدَقَاتِ لِلفُقَرَاءِ﴾[2] فحسب ما جاء على لسان حسن الشحّاذ في يوم الجمعة وشهر رمضان يتسابق النّاس لإخراج زكاتهم إذ كلّما كان المتسول أكثر بؤسا كان أفضل لزكاتهم [3].

– **الصلاة:** فقد ذكر في الرواية صلاة الجمعة فهي صلاة مفروضة في الديانة الإسلامية لقول الله سبحانه وتعالى: ﴿وَإِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِنْ يَوْمِ الجُمُعَةِ إِلَى ذِكْرِ الله وَذُرُوا البَيْعَ ذَلِكُمْ خَيرٌ لَكُمِ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾[4] وهي ركعتان تسبقهما خطبتان يجلس بينهما الخطيب يقرأ القرآن ويذكر الناس[5].

وفي الرّواية نجد حسن المتسول يصف هذا اليوم يقول: «لعلّ هذا اليوم هو أكثر الأيام ربحا، لأنّ الرّومي سيلقي خطبة يوم الجمعة. فقد عجّ المسجد بالمصلين، واصطفّ الّذين لم يجدوا مكانا داخل المسجد»[6].

•**الدّعاء** : يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿ وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ﴾[7] فالدّعاء من عبادات الدّين الإسلامي إذ له قواعد وأوقات وأحوال للاستجابة، فالدّعاء هو استدعاء العبد ربّه عزّ وجلّ العناية واستمداده إيّاه المعونة وإظهار الافتقار إليه ... وطلب ما ينفع الداعي، وطلب الكشف ما يضرّه ودفعه... وهو الانتهاء إلى الله تعالى بالسؤال والرّغبة فيما عنده من

[1]– سورة التوبة، الآية 103.

[2]– سورة التوبة، الآية 60.

[3]– انظر الرواية، ص 145.

[4]– سورة الجمعة، الآية 9.

[5]– عبد الرزاق رحيم ضلال الموحي، العبادات في الأديان السماوية اليهودية – المسيحية – الإسلام، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة، ط1، 2001، ص265.

[6]– انظر الرواية، ص 145.

[7]– سورة غافر، الآية 60.

الخير والتضرع إليه في تحقيق المطلوب وإدراك المأمول"[1]، فالدعاء هو الرّغبة إلى الله أو إظهار غاية التذلّل والافتقار إلى الله والاستكانة له[2].

ففي هذه الرواية النّاس يطلبون من المتسولين الدعاء والصلاة لهم من أجل شفاء مرضاهم مقابل مبلغ من المال[3].

•**الشعائر الدينية والأماكن المقدسة:** إذ نجد في الرواية حديث عن الشعائر الدينية كشهر رمضان المعظّم وعيد الفطر[4]، وذكر للأماكن المقدّسة كالمساجد[5]ومن بينها المسجد الأقصى "القدس"[6].

•**الشخصيات الدينية:** كالرسول عليه الصلاة والسلام[7] وزوجة الرسول عليه الصلاة والسلام عائشة رضي الله عنها وابنته فاطمة رضي الله عنها[8].

ب) **الديانة المسيحية:** امتازت الديانة المسيحية بأنّها ذات أصول شرقيّة مستمدّة خصائصها من البيئة اليهوديّة التي ولدت بين أحضانها، والتي سرعان ما انتفضت عنها لتعلن ولادة دين جديد بعيد كلّ البعد عن الفكر اليهودي، بل هو نقيض له في عقائده الأساسية لأن طبيعة الدّين المسيحي توضّحها أصوله الأساسية المتمثّلة بالخوارق التي جاء

[1]– شهونم كردويونس، الدعاء في الشعر العصر العباسي الأول، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن د ت ط 1، 2012، ص22.

[2]– ابن منظور، لسان العرب ج15، حرف الدال.

[3]– انظر الرواية، ص 153.

[4]– انظر : المصدر نفسه، ص 154 ،428.

[5]– انظر: نفسه، ص 154.

[6]– انظر: نفسه، ص 60.

[7]– انظر: نفسه، ص 332.

[8]– انظر: نفسه، ص 429.

بها المسيح عيسى عليه السّلام"[1]. فالمسيحية لم يتم التوسّع فيها في هذه الرواية إذ تمّت الإشارة إليها فقط فقد ذكرت الرّواية أنّ "كيرا" زوجة الرومي كانت مسيحية[2].

ج) **الديانة اليهودية:** إن الدّين اليهوديّ دين سماويّ، وعقيدة اليهود الحقّة، هي عقيدة إلهية مقدّسة إذ نزّل الله سبحانه وتعالى التوراة على موسى عليه السلام وفيها إقرار بوجدانية الخالق والاعتراف باليوم الآخر وما فيه من الثواب والعقاب والحساب وفيه أيضا تشريعات أخرى تخص تنظيم الحياتين الدينية والدنيوية "[3]، إلا أنّه لم يتمّ التوسّع فيها في هذه الرواية.

د) **الديانة البوذية:** يدور محور العبادات البوذية حول التفكير والتأمل الروحي في حقيقة الوجود وبوذا وأتباعه أنكروا وجود الله تعالى، خوفا من أن تنشأ طبقة لاهوتية متسلطة تستغلّ عامّة الناس، ولكنه في الوقت ذاته لم يدع الألوهية لنفسه بل مريدوه جعلوه فعبدوه[4]، وتقوم على أساس فلسفة الحب والسلام ولهم كتب مقدّسة تعرف بـ "سلال الحكمة الثّلاث"[5].

هـ) **الديانة الزرادشتية:** هذه الديانة تنكر الوثنية وجعل الخير المحض من صفا ت الله وهي الديانة الفارسية القديمة وقالت: بان خلق الرّوح سابق لخلق الجسد وحاول جهده أن يقصر الرانية إله واحد موصوف بأرفع ما يفهمه أبناء زمانه من صفات التنزه.

والصلاة عند الزرادشتيين دعاء إلى "اهورامزدا" فقد فرض عليهم خمس صلوات في اليوم والليلة وقد تأثرت الزرادشتية بالديانتين المسيحية واليهودية[6].

و)**الفكر الصوفي:** يتربى الصوفي على تذوق الجمال فهو يبحث عن الجمال، جمال الخالق وتجليات المطلق في المخلوق، فالبصر يعشق المظهر الجميل، والقلب يعشق السمت

[1]- عبد الرزاق رحيم ضلال الموحي، العبادات في الأديان السماوية اليهودية – المسيحية- الإسلام، ص143.

[2]- انظر الرواية، ص 428-429-430.

[3]- عبد الرزاق رحيم ضلال الموحي، العبادات في الأديان السماوية اليهودية – المسيحية- الإسلام، ص59.

[4]- المرجع نفسه، ص 39.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- عبد الرزاق رحيم ضلال الموحي، العبادات في الأديان السماوية اليهودية – المسيحية- الإسلام، ص ص 43-46.

الجميل، كما تعشق الأذن الصوت الجميل واللفظ الجميل والموسيقى الجميلة ولكنها عندهم ليست مطلوبة لذاتها، بل لها وظيفة مستقلة يعبر عنها بمقصد المقاصد في درس جماليات التصوف، ذلك لما للنظر الجمالي من وظيفة تربوية تسعف الناظر إلى الجمال وفق مسلكهم على الترقي في سلّم الأحوال والمقامات، وبهذا خرجوا من عبثية النظر إلى الجمال لأنه جمال، ذلك أنهم ينظرون إليه في دلالاته على أنه مانع الجمال، والجمال عندهم في عباراته وإشاراته وصوره مرايا الجمال المطلق، وقد اهتم الأدباء والفلاسفة والفنانون بدراسة العلاقة بين التصوف والجمال الفني سواء الجمال الحي الذي نشعر به كالموسيقى أو المرئي كالخط والعمارة والزخرفة.

إن المؤمن الذي يضع نصب عينيه الحديث الشريف: « إِنَّ الله جَمِيلٌ يُحِبُّ الجَمَالَ» ويدرك معناه هو الذي يعرف قيمة هذه الفنون ويدرك ما وراءها من المعاني الروحية والقيم الإسلامية والمشاعر الصوفية، فصناعة

الجمال تعبر عن الجمال الداخلي للفنّان وعن ظهره القلبي وصفائه الروحي بعد أن يتخلص من دواعي الغرور والإعجاب بالنفس ويدرك أنه ينقل بفنه صورة من صور إبداع الخالق في كونه وهو ما يتطلب تربية صوفية عميقة تفجر ينابيع الإبداع في مشاعر هذا الفنان.

وقد تمايز تفاعل الصوفية مع الجمال، فغايتهم هي إدراك الجمال الحقيقي، فلا يقف إحساسهم بالجمال عند حدود العالم بل تسمو حواسهم إلى عالم نوراني مقدس تتمثل فيه كل القيم الفاضلة والأبدية الخالدة، وإزاء هذا الجمال الإلهي المنبثق عن الذات الإلهية يتلاشى كل جمال أرضى، ويرى بعض الصوفية أن الصورة الجميلة المحسوسة المشاهدة على الأرض إنما تفيض عن جمال الذات الإلهية فيستغرقون في تأمل هذه الصورة الجزئية لا إعجابا بها بل لأنها تدل على جمال الحقيقة الإلهية ويشير إليها.

ولمّا كان الأسلوب التجريدي في الفنّ هو أحد التأثيرات الصوفية في رؤية الفنان حيث أن الأشياء من خلال تجريدات شكلية ولونية وخطية على سطح اللوحة كذلك حال الأدبي فإلهامه يقابل التجلي لدى الصوفي، كما أنّ بعض الكتاب يميلون نحو التوغل في التاريخ، يقومون

بصياغته بلغتهم وبطريقتهم الخاصة، وهنا يكون النص التاريخي قد تحول من تاريخ قديم وماضي إلى فعل معاصر وحتى آني، بهذا يكون الكاتب قد أبدع مرتين، مرة عندما قدم فكرة/معلومة/حدث قديم لم نكن لنلقي له بال، إلى حدث يأخذ حيز رقص أو هز رؤوس كما يصوره البعض لنا، فالفكر الصوفي هو ثورة وتمرد على ما من اهتمامنا وتفكيرنا، ومرة عندما عرفنا وأمتعنا بلغته وبطريقة كتابته لهذا الحدث.

والكاتبة التركية "إليف شفاق" تقدم لنا حقيقة الفكر الصوفي من خلال روايتها، هذا الفكر الذي كان في زمانه يشكل حالة تمرد/ثورة/رفض للواقع السياسية والاجتماعي والاقتصادي، وليس مجرد طقوس وحركات هو كائن على الفساد الحاصل، على الاهتمام بالشكل على حساب المضمون، وهو دعوة لنا لكي نحرر جسدنا وفكرنا من كل ما يعيقنا من التقدم نحو الحقيقة، من أنفسنا، من الطبيعة، من الله، فالصوفية هي الانسجام بين الأنا والحقيقية، هي ذروة الصدق بين الأنا والآخرين، والتماثل والإلقاء بين القول والفعل، والتوحد بين الإيمان والسلوك، كما أنها تمثل التحرر من كل قيد، حتى قيد الشريعة تكسره الصوفية عندما يكون حائلا بيننا وبين الله، وهذا من أهم الأفكار التي يحملها الصوفي. ما يميز هذه الرواية أنها تتحدث عن الصوفية بشكل دقيق جدا، تقدم لنا العديد من القصص التي تدعم وتوضح الفكرة التي يريد طرحها، وذلك من خلال العديد من الحكم والمأثورات لصوفية، فوجود أكثر من أربعين حكمة في الرواية يجعلها رواية صوفية بامتياز وبثوب عصري، **إذ** تتجسد الرؤى الصوفية بتفاصيلها وسردها في رواية قواعد العشق الأربعين وما تلبث أن الكاتبة أن تعبّر عنها في كلّ جزء من أجزاء روايتها بل في كلّ سطر كتبته إذ أنّ الرواية خارجها وباطنها إبراز لجمالية الفكر الصوفي.

كلّ هذا إضافة إلى عنصر التصوّف الذي يظهر بوضوح سواء في القصة الإطارية أو الضمنية وذلك من خلال استدعاء ملامح التصوّف ومظاهره المشحونة بالمنحة الوجودية إضافة إلى مظاهر العزلة والتفرد ورفض المشاركة في الحياة الاجتماعية.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أنّ الرواية قد أخذت نسقا دينيا واضحا، من خلال التركيز على الأديان السماوية وتناولت الذات الإلهية العليا، ليكون بذلك عنصر الدّين من المحاور الأساسية، إذ تقوم على الصراع بين هذه الديانات في زمن أصبح فيه العالم يشهد نوعا من ذوبان الفواصل والفوارق وزوال الحدود، زمن تمزقت فيه وشائج اليقين الديني، فأرادت الروائية أن تقبض عليها من جديد، كلّ هذا يجعل القارئ يحسّ بتقارب الثقافات.

كما أنّ "قواعد العشق الأربعون" تتخطى حدود الأديان، والاستقطاب الطائفي الديني العالمي السائد في يومنا هذا، فمولانا متزوج من "كيرا " المسيحية، وقبلها كانت زوجته "جوهر" بهائية، وهو لا يهتم أن تختلف الأديان ما دام المعشوق الله واحد، وينطبق هذا إلى حد بعيد على "شمس"، فهو لا يهتم لحدود الإسلام، ويطلب من مولانا أن يشتري قناني خمر، ويشربها في الحانة ليفقد احترام الناس له، فيكون حبه خاليا لله، وليس حبا للثواب المنتظر من الله، تدعو الرواية لوحدة الأديان فالكاتبة لا تميز بين مسلم وكتابي بل الجميع سواسية في درجة المحبة ذلك أن المحبة التي جمعتهم ليست هي محبة الله الواحد الأحد ومحبة رسوله صلى الله عليه وسلم وهي أولى درجات الإيمان بالله تعالى وهي أوثق عُرى الإيمان، يقول تعالى:﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَتَّخِذُ مِن دُونِ اللَّهِ أَندَادًا يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللَّهِ وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِّلَّهِ وَلَوْ يَرَى الَّذِينَ ظَلَمُوا إِذْ يَرَوْنَ الْعَذَابَ أَنَّ الْقُوَّةَ لِلَّهِ جَمِيعًا وَأَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعَذَابِ﴾[1]

ويقول تعالى: ﴿لَّا تَجِدُ قَوْمًا يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ يُوَادُّونَ مَنْ حَادَّ اللَّهَ وَرَسُولَهُ﴾[2]

ويقول صلى الله عليه وسلم "أوثق عرى الإيمان الحب في الله والبغض في الله"[3].

[1]– سورة البقية: الآية 165.

[2]– سورة المجادلة، الآية22.

[3]– رواه أحمد عن البراء بن عازب، رضي الله عنهما.

بل إن المحبة عندها ترتبط بالوجود المطلق والإله الكلي الذي يصفونه بأوصاف ليست في كتاب الله ولا سنة نبيه ومعلوم أن صفات الله تبارك وتعالى توقيفية وإلههم هذا يرتبط به كل منهم على حسب ما يحلو له فالنصارى تقول الله ثالث ثلاثة واليهود تقول عزير بن الله ويد الله مغلولة....إلخ.

وليست المشكلة لدى الكاتبة في صفة هذا الإله ولا في الإقرار بالوحدانية ولا الإيمان بالرسالة النبوية، فللجميع حق التنسك بما يراه وكيفما يراه كل على طريقته الخاصة.

ونظرية وحدة الأديان قديمة قد قال بها ابن عربي وغير من غلاة المتصوفة أولئك الذي غلبوا النصارى في سب الله تعالى فإن كانت النصارى تؤمن بأن الإله قد حل في المسيح فحسب فهؤلاء الحلوليين يقولون بأن الإله يحل في كل إنسان وقد قال عنهم ابن تيمية أنهم في هذا أشر من اليهود والنصارى.

ففي القواعد الأربعين جاء أنّ: "الإسلام يعني السلام الداخلي وضمناً الاستسلام، والاستسلام لا يعني أن يكون المرء ضعيفا أو سلبيا، ولا يؤدي إلى الإيمان بالقضاء والقدر، بل على العكس تماما". وهو بهذه الطريقة يختلف مع كل ما ذهب اليه فقهاء الإسلام من المذاهب كافة.

بنفس المقاربة، فإن "إيلا" اليهودية لم تمانع أن تقيم علاقة حب بملحد –مسيحي– متحول إلى الإسلام الصوفي، ولم تمانع أن تتحدى ضوابط الديانة الموسوية الصارمة التي تحرّم ارتباط اليهود بآخرين أو أخريات من خارج ملّتهم بشكل قاطع. لكن تلك التضحية الجسيمة، ومثلها هجرانها لدفء أسرتها الميسورة في "نورثامبتون"، تفتت على صخرة عجز فرضه مرض العصر السرطان، ولم تتفتت على صخرة علاقة غامضة تربط ديفيد بطرف ثالث. شخوص الرواية الأخرى، بقيت في الظل، في ضوء تنامي العلاقة رباعية الأطراف عبر القرون.

2.2. المظاهر الاجتماعية:

إنّ البحث عن المحدّدات الاجتماعية للهويّة الثقافية يقودنا لتتبّع عدد من المفاهيم والتي تشكّل مرتكزات هامة للخريطة الثقافية الفردية والجمعية تنطلق جلّها من تفاعل الذات والآخر وعناصر البيئة المادية وأنماط السلوك الثقافية والتي تنتج خلالها القيم والتي تنشأ منها العادات والتقاليد والمعايير الاجتماعية التي تعتبر من المحدّدات العامة للهوية الثقافية، فتتجلى عناصر الثقافة الاجتماعية داخل رواية "قواعد العشق الأربعون في حقول دلالية مختلفة متفرقة باعتبار البيئة الشرقية تزخر بالمظاهر الاجتماعية التي تطفو على سطح هذا العمل الأدبيّ الذي كانت الروائية بصدد التعريف بالهوية الثقافية الشرقية من خلاله.

أ) مراسيم الزواج: ذكرت الروائية بعض من التقاليد التي تدخل في مراسيم الزفاف في الأناضول والبداية تكون بطلب يد الفتاة وهي مرحلة تسبق **مراسيم الزفاف**[1]، والفتاة بدورها تعبّر عن رأيها برغبتها في الزواج منه أم لا، ثمّ تأتي **ليلة الحنة**[2] وهي ليلة تقام في اليوم الذي يسبق العرس حيث يقوم الطرفان بعمل ليلة حناء خاصة، حيث تجتمع النساء في بيت العروس، وبعد التسلية يبدأن الغناء بطابع حزين توديعا للعروس وحزنا على فراقها، وقد ورد في الرواية مقطع لما يقال أثناء حفلة الحنّة في مدينة الأناضول[3]:

لا تبكي يا عروستي الجميلة
ودّعي أمّك، ودّعي أباك
ستسمعين الطيور تغرّد غدا
مع أنّها لن تكون نفسها...

[1]– انظر: الرواية، ص352.

[2]– انظر: المصدر نفسه، ص438.

[3]– انظر: الرواية، ص438

هذا ويتم تحضير الحناء بتبليلها بالماء في صينية خاصة وعليها شمع ويتم الدوران حول العروس، ومن ثمّ توزّع الحناء على الحاضرين، وعندما يحين الوقت لوضع الحناء في يد العروس تغلق العروس يدها فتأتي أمّ العروس وتضع قطعة من ذهب في يدها، فتفتح العروس يدها، ويتمّ وضع الحناء للعروس بشكل دائريّ في كفِّ اليد، وعلى العقد الأخيرة من كلّ أصبع. وغالبا ما تقترن الحناء باللّون الأحمر الذي يحمل العديد من الدلالات التي سبق الإشارة إليها، والتي من بينها نذكر دلالته على القوة، الانفعال والإرادة.

و**بعد ليلة الحناء**[1] وبالضبط بعد مغادرة جميع المدعوين يحضر العريس ويتوجه إلى غرفة العروس إذ تكون مرتدية عبّاءة بيضاء موشاة بخيوط ذهبية وشعرها مظفور مزيّن بعدد من الخرزات كما يغطّي وجهها بنسيج حريريّ أحمر لونه، سميك حجمه.

كما أنّه هناك طقوس ومعتقدات نجدها لها حضور في الرّواية كتغطية المرآة التي تتواجد في غرفة العروس لأنّ ثمّة اعتقاد يقول أنّ رؤية العروس الشابة صورتها المنعكسة في المرأة فال سيّء، كذلك توضع حبّة رمّان بجانب سرير العروسان ليتناولوها من أجل جلب الأطفال بعدد حبّاتها، من العادات أيضا تقديم العريس لعروسته قلادة من قطع نقدية ذهبية عند رفع الحجاب عنها.

وما يمكننا القول أنّ الزواج الأناضولي والاحتفالات التي تقام في هذه المناسبة تحظى باهتمام كبير والتي تخضع معظمها لمجموعة من الموروثات الثقافية والاجتماعية وكذلك الدينية، إضافة إلى أنّها تتمتّع بقدر لا يستهان به من الدّقة في كافّة تفاصيلها، وما توظيفها في الرّواية إلّا دليل على أنّ هذا المجتمع يفخرون بوجوده كعادة وتقليد خاصّ بهم ويصرّون على القيام به يحترمونه ويقدسونه، إضافة إلى هذا نلاحظ حضور كلّ أفراد العائلة ومشاركتهم سواء في التحضير للعرس أو أثناء الاحتفال به، في حين نلاحظ أن المجتمعات

[1]– المصدر نفسه، ص 439.

الغربية تلغي عنصر الأسرة ودورها في التحضير للعرس ليس هذا فقط بل نجدهم ينقلون الخبر لأفراد العائلة الأقربون كغيرهم من الناس وهذا ما نلاحظه في القصّة الإطارية للرواية حين نقلت ابنة "إيلا" خبر قرار زواجها من حبيبها وهذا دليل على اختلاق المجتمعات وبالتالي اختلاف الثقافات.

ب) **المعتقدات والمعارف الشعبية:** فالمعتقدات هي ما يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي خاصة، فهي تنبع من نفوس أبناء الشعب عن طريق الكشف أو الرؤية أو الإلهام أو أنها كانت أصلا معتقدات البنى الإسلامية أو المسيحية وغير ذلك ثم تحوّلت في صدور الناس إلى أشكال أخرى جديدة بفعل التراث القديم على مدى الأجيال[1]، أما المعارف فموضوعاتها جسم الإنسان وأجزائه إذ يعتمد عليها العرافين لإخبار الأشخاص بتنبّؤات مستقبلية ومن بين المعارف والمعتقدات المذكورة في الرواية:

• **شجرة القلوب الكسيرة[2]:** أو شجرة الحظ أو الأماني مثلما يسميها شعب المايا إذ تختلف تسميتها من ثقافة إلى أخرى وتصديقهم لما ترمز إليه، فهي شجرة معنيّة يتمّ اختيارها لتكون محلّا للقرابين وتحقيق الأمنيات، ويُعتقد عادة أنّها تملك قيمة دينيّة أو روحانية مخصوصة ولها صور متعدّدة. منها تعليق الخيوط والأشرطة والخرق إضافة إلى دفن النقود المعدنية تحت جذعها...الخ

وترجع طقوس شجرة الأمنيات إلى أنّ لكلّ شجرة خصائص مقدّسة وذات دلالة رمزيّة، أو أنّها وسيلة للتّواصل مع الإله أو مع الأرواح المقدسة إلى غيرها من المعتقدات الشركية والخرافية. وقد كان يكثر التوسّل بها من أجل الزّواج وجلب الأطفال ... وطبعا المثول أمام هذه الشجرة يكون وفق أيام ميمونة وأبراج سماوية تعرف من خلال العرافين.

[1]– محمد جوهري، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ج1، ط1، دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، 1978، ص 42.

[2]– انظر: الرواية، ص 83.

• **ألوان الهالة AURA**[1]: الهالة البشرية هي عبارة عن مجال من الطاقة على شكل بيضاوي يحيط بجسم الإنسان ويكون ناتج لإشعاع الطاقة البشرية الداخلية، تكون تلك الإشعاعات ضوئية على شكل إشعاعات أو فقاعات من الضوء وممكن أن تكون ألوانها متداخلة، إذ تعبّر الهالة عن الحالة النفسية والصّحيّة، فعن طريق الهالة يمكنك معرفة الكثير عن أيّ شخص فقط بالنظر إلى هالته، ليس هذا فقط بل تتعدّى ذلك إلى دلالات أخرى باعتبارها مجالا خصبا لتنوع الألوان إذ نلاحظ أنّ معظم الألوان التي تحتويها هذه الهالة هي نفسها التي استعملتها الروائية في غلافها الخارجيّ للرواية والتي سبق وأن تحدّثنا عن دلالاتها التي تحملها في طيّاتها، وهي نفس ألوان السجادة التي اختاراها "عزيز زهارا" هدية لـ"إيلا" إذ يمكن تلخيص دلالات ألوان الهالة بأنّ:

- **الأحمر**: يدلّ على القوة، الانفعال، الإرادة.
- **البرتقالي**: يدل على الدفء، التفكير، الّزهو، الإبداع.
- **الأصفر**: يدل على النشاط الفكري، الغيرة، التفاؤل.
- **الأخضر**: يدلّ على العواطف الإيمان، الشفاء، الراحة.
- **الأزرق**: يدل على السكينة، الهدوء، البداية، الاكتئاب.
- **البنفسجي**: يدل على الأفكار الروحانية والاتصال الروحاني.
- **الأسود**: يدل على الحكمة، الكمال وذروة الأخلاق.
- **الزهري**: يدل على الحب، الرأفة والحنان.
- **الأبيض**: يدل على النقاء والصفاء.
- **الرمادي**: يدل على المرض والسقم.
- **البني**: يدل على التفكير المادي والسلبي كذلك التشتت وعدم الاستقرار.

[1]– انظر: المصدر نفسه، ص 136.

• **قراءة الكف:** إذ هي ممارسة تزعم التنبؤ بالمستقبل موجودة في الثقافة الشعبية لدى بعض الشعوب، وتفترض هذه الطريقة معرفة صفات ومستقبل شخص من خلال النظر مليّا إلى الخطوط والتعرجات الموجودة في الكف، وبحسب هذه الطريقة فإن يد الإنسان مقسّمة لمناطق تشمل خطوط تدل على صفات معينة وكلما كانت الخطوط التي تدل على صفة ما أكثر عمقا كلما كان الشخص بارزا في هذه الصفة.[1] ويظهر لنا في الرواية أن "شمس الدّين التبريزي" يتقن هذه المعارف (قراءة الكف) ففي الرواية ذكرت "إليف شافاق" كيف قرأ كف صاحب الحانة في سمرقند إذ كشف له حقائق غيبية حتى صاحب الحانة كان يجهلها[2].

• **السحر:** يتّخذ عدّة أشكال كالاعتقاد بأشياء تجلب الحظ والتوقي ممّا يجلب الشر ونستدعي نموذجا من الرواية لهذا العنصر، ففي يوم زفاف "كيما" مع "شمس الدين التبريزي" تمّ تغطية المرآة اعتقادا من أنها ستجلب الحظّ السيّء في حال ما إذا نظرت إليها العروس[3].

• **اللّعن:** الاعتقاد بأن هناك قوى غير مرئية تستطيع أن تؤذي الملعون وكنموذج لذلك نموذج من الرواية وذلك عند احتكاك "شمس الدين التبريزي" مع "جلال الدين الرومي" أزعج هذا الأمر الأشخاص المحيطين بهذا الأخير وأثار غيظهم حتى أنهم اعتقدوا أنّ "شمسا" إذا لعن شخصا سيموت في الحال[4].

ومنه أيضا ما ذكره "شمس" أثناء جولته في مدينة قونيا، من سحرة أفاعي إذ يستخدم هؤلاء الأفاعي أثناء ممارستهم للسحر، وبصرات يحملن كرات بلورية، وسحرة يبتلعون النار[5]. ونستدعي أيضا ما جاء على لسان "علاء الدين" حين قال اتّهاما لـ "شمس الدّين": «يقولون

---

[1]– موقع ويكيبيديا http://ar.m.wikipidia.org/wiki

[2]– انظر: الرواية، ص 50.

[3]– انظر: الرواية، ص 439.

[4]– انظر: المصدر نفسه، ص 329.

[5]– انظر: نفسه، ص159–160.

إن شمس سحر والدنا»[1]، وأيضا ما جاء على لسان "شمس الدين التبريزي" حين قال: «ويقولون إنني أمارس السحر الأسود والشعوذة»[2]، فقد اتّهم اتّهاما شنيعا بالسّحر الأسود إذ يقول: «واتهمني البعض اتهاما شنيعا بالسحر وهو أنّني سحرت الرومي، وحتى لا يبطل هذا السحر فإنّي أرغمه على تناول حساء الأفعى فجر كلّ يوم»[3].

• **الأولياء الصالحون والمقدّسون:** تدل كلمة الولي على "تلك الفئة من الشخصيات الدينية التي تحظى بتكريم خاص من الناس إلا أنّها لا تنتمي إلى فئة الأنبياء أو غيرها من الشخصيات الدينية المقدسة"[4]، وهذه التكريمات التي حظي بها الأولياء الصالحين كانت نتيجة لـ "الرجل الصالح الذي أدى أوامر الله واجتنب محارمه وتقرب إليه بالفرائض والنوافل.

ففي الرواية نجد شمسا الذي يصرّ على أخذ البركات من الأولياء الصالحين إذ يظهر هذا جليا في قوله: «قبل أن أدخل أبواب أيّة مدينة لم أزرها من قبل كنت أتوقّف قليلا لألق التحيّة على الأولياء والقديسين الأحياء منهم والأموات، المعروفين منهم والمخفين، فكنت كلّما أصل مكانا جديدا فإنّ أوّل شيء أفعله هو أن أتلقّى بركات الأولياء الصالحين، سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين أو يهودا كانوا، لأنّني أؤمن بأن الأولياء الصّالحين يترفّعون عن هذه الفروق الاسمية التافهة، وهم ينتمون إلى سائر البشرية»[5].

• **الأحلام:** وهذه تعدّ من المعتقدات الشعبيّة آذ الكثير يجعلونه كإنذار أو بشارة بما سيقع في المستقبل، فنجد في الرواية نموذجا لأحلام "شمس الدين التبريزي" إذ يدّعي ويزعم أنّه منذ طفولته كان يرى أحلاما ورؤى، إذ يسمع أصواتا ويكلّم الله وكان يردّ عليه على الدوام

[1]– انظر: نفسه، ص 294.

[2]– انظر: نفسه، ص329.

[3]– انظر: نفسه، ص329.

[4]– محمد الجوهري، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ج1، ط1، دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، 1978، ص 389

[5]– انظر: الرواية، ص 147.

وفي بعض الأيّام كان يصعد إلى السّماء السّابعة، ويرى الملاك الحارس[1] وفي طريقه إلى بغداد يتوقّف "شمس" في حانة من حانات سمرقند برهة، وهنالك يتعرف على صاحب الحانة وتجري له فيها بعض الأحداث، حيث يرى شمس مشهد موته في بيت كبير ذو فناء تكسوه الورود الصفراء المتبرعمة، وفي وسط الفناء بئر يقبع فيها أبرد ماء في الدنيا[2].

- **معجزات وكائنات فوق الطبيعة:** وهي تتضمّن العالم الآخر كالتكلّم مع الله[3]، رؤية الجن والملائكة[4] التكلّم مع الرياح[5]، رؤية الأموات والأرواح[6].
- **التسول في الأيام المباركة: هو** من الظواهر الشائعة إلا أنّ هذه الظّاهرة مرتبطة بمعتقدات شعبية دينية فالمتسولون يستغلّون مشاعر الأفراد والجماعات في هذه الأيام المباركة كيوم الجمعة وشهر رمضان والأعياد الدّينية.... وقد ورد ذكر هذه الظاهرة في الرواية وذلك من خلال ما جاء على لسان "حسن المتسول": «ويعتبر يوم الجمعة أفضل أيام الأسبوع للتسوّل، أما شهر رمضان فكلّ أيّامه مربحة، وعادة ما يكون آخر يوم في رمضان من أفضل الأيّام للتسوّل، عندما يتسابق الناس حتى المعدمون الذي لا يملكون شورى نقير لدفع الزكاة، ليغفر الله لهم ما تقدّم من ذنوبهم وما تأخّر. لذلك نجد النّاس مرّة واحدة في السنة لا يهربون من المتسوّلين، بل يبحثون عن متسول، وكلما ازداد بؤسا كان أفضل ويتباهون بأنّهم أسخياء ومحبّون للخير، فهم لا يتسابقون لمنحنا مال الزكاة فقط، بل ليشعرونا كذلك بأنّهم يحبوننا في ذلك اليوم»[7].

---

[1]– انظر: المصدر نفسه، ص58–59.

[2]– انظر: نفسه، ص 44–45.

[3]– انظر: الرواية، ص 58–59.

[4]– انظر: المصدر نفسه، نفسه، ص 59.

[5]– انظر: نفسه، ص 148

[6]– انظر: نفسه، ص 250–235–236.

[7]– انظر: نفسه، ص 154.

ولعل ما تمّ ذكره من متعلّقات ثقافية تعبر عن الهوية والانتماء الثقافي تظهر في تفاصيل الحياة التي تفنّنت الكاتبة في الحديث عنها.

3.2. المظاهر اللغوية:

لا يختلف اثنان في أنّ اللغة هي الوسيلة الوحيدة لتحقيق التواصل بين الأفراد والمجتمعات، ولا يتفق اثنان أنّ الإنسان يستطيع التعبير عن أغراضه ومقاصده دون لغة، فهي أسس ومرتكزات كلّ أمّة ومقوّمات هويّتها، إذ للغة علاقة وطيدة بالهويّة باعتبارها محدّدة للانتماء ومؤطّرة للخصوصية الثقافية والإيديولوجية.

وإذا ما نظرنا جيّدا نجد أنّه لا يكاد يخلو مجتمع أو أمّة ما في العالم من ظاهرة الازدواجية اللغويّة أو بتعبير آخر التعدّد اللغوي لدى فرد أو أمّة ما والتكلّم بلغة الآخر واستخدامها بشكل اعتيادي دون اللغة الأم سواء أكان هذا الاستخدام في اللغة العامية أو الكتابة الأدبية يطرح في حدّ ذاته إشكالات عدّة من بينها: لما لا تكتب باللغة التركية؟ وهل لغة الآخر تؤدّي الغرض للتعبير عن هويّة الفرد أم هي مجرّد ثقافة أراد الكاتب الاندماج فيها؟

ولعلّ الإجابة عن هذه التساؤلات تجعلنا نطرح الفرضية أنّ الكاتبة وجد نفسها مضطرّة لاستعارة لغة الآخر لهدف واحد هو إيصال ما بداخلها وما عاشه المجتمع الشرقي خلال القرن الثالث عشر للعالم كون اللغة الإنجليزية لغة حيّة دولية لا حدود لها، فللغة الإنجليزية أدّت إلى بروز الأدب التركي الذي كتب باللغة الإنجليزية وسارت به نحو العالمية إذ جعلته يعبر الحدود التي نشأ فيها وساعدته في الانفتاح على الدول الأخرى، فالروائية التركية "أليف شافاق" وغيرها ممّن كتبوا بلغة الآخر واعتبروها سبيلا لإيصال أفكارهم إذا اختاروا لغة غير لغتهم الأم لا يعني ذلك أنّ اللغة التركية لا تفي بالغرض وإنّما يدركون بأنّ الكتابة باللغة الأم ستكون أصدق وأكثر قدرة على التعبير عن حقيقة الأفكار، وستكشف الكتابة بهذه اللغة

ذاتها، من حيث هي جزء من معالم الهوية الثقافية، فالكاتب إذا ما أردنا تأكيد هويّته لابد من النظر إلى الجانب الجغرافي والتاريخي خاصة باعتبار التاريخ ذاكرة الفرد وعنوان أمة يحمل سمات حضارية وثقافية وإيديولوجية، كما يحمل تراث وعادات وتقاليد أنتجها الأجداد، إذ يعترف "مالك حداد" في هذا الصدد «أنّ الكاتب هو نتاج التاريخ، أكثر منه نتاج الجغرافيا، فالجغرافيا احتمال أما التاريخ فلا»[1].

فلا بدّ من الاعتراف أنّ الكاتب إذا انقطع عن لغته انقطع عن ماضيه وتاريخه وأصالته، لكنّ الروائية والكاتبة التركية "إليف شافاق" صحيح أنّها كتبت بلغة الآخر لكنّ كتابتها كانت برمزية، والقارئ أو المتلقي يشعر بهويّتها من بين أسطر كتاباتها والمقصود هنا الهوية التركية الشرقية عامة والصوفية خاصة.

إنّ رواية "**قواعد العشق الأربعون**" هي رواية ذات هوية شرقية صوفيّة بحكم موضوعاتها لا لغتها، فالروائية تناولت البيئة الشرقية الصوفية –التركية– بالتالي فهي تتحدّث عن ثقافتها التي ربّما لا يعرفها المجتمع الإنجليز ألّا أنّه هاهنا وصلت الكاتبة إلى مبتغاها بنقلها لثقافتها إلى الآخر وجعلته يشعر بهويّتها وانتمائها، من خلال تجسيدها لأفكار وتصورات وعادات وتقاليد ومعظم مظاهر حياة المجتمع الشرقي، فمن خلال ما كتبته تمكّننا من معرفة تاريخ الأمة الشرقية الصوفية وحصيلتها الثقافية الاجتماعية.

المبحث الثالث: الرقص المولوي

نشأ الإيقاع لدى الإنسان مع نبضات قليه وظلّ في نمو أحاسيسه ومدركاته محاطا بكثير من الإيقاعات والأصوات الطبيعية المعبّرة، فكان من الطبيعيّ أين يشاكل الإنسان بعض الإيقاعات الحركية في الطبيعة، ليجد في هذه المشاكلة مجالا كبيرا للتعبير الجمالي

[1]– بن علي لونيس، هكذا تكلّم مالك حداد، ما معنى أن نكتب بلغة الآخر؟، مجلّة مسارات، مجلة فصلية تصدر عن مديرية الثقافة لولاية الجلفة، العدد 03، 2014، ص46.

عن مشاعره، ومن هنا نشأ علم الجمال الحركي الذي ارتبط في بداية نشأته بالتواصل بالمعبودات والقداسة، ليستعمل الإنسان الرقص التعبيري في توليد معان روحية عالية، إذ تؤكّد المصادر على أنّ الرقص كان ضربا من ضروب العبادة فتكاد تجزم بأنّه دينيّ المنشأ وقد أشارت إلى ذلك العديد من الكتب التاريخية والمصادر القديمة.

1. مفهوم الرقص:

لقد كان للرّقص عند الشعوب البدائية سمة سحرية كون الرقص وأداء الحركات الراقصة من طقوس ومراسيم الشعوب في الاحتفالات الدينية ومنذ أقدم العصور، ومن خلالها يتمّ التعبير عن الحالات لنفسية من فرح وحزن أو التهيّؤ للقتال وغيرها، وكان أهمّها ما يؤدّى خلال الاحتفالات الدينية من رقصات تعبيرية رمزية للتقرّب بها من الآلهة والحصول على مباركتها.

فالرقص هو "مجموعة متتالية من الخطوات الإيقاعية أو الحركات الجسدية أو كليهما، وعادة ما تنفذ على أنغام الموسيقى، وقد وجدت أبرز أنواع الرقص العالمي منذ زمن سحيق إذ كان جزءا لا يتجزّأ من الاحتفالات والطقوس، كما كان وسيلة للتواصل بين الآلهة والبشر ومصدر أساسي للتمتّع....."[1]

وجاء في لسان العرب: "الرقص الرقصان، الخبب، وفي التهذيب ضرب من الخبب، ورقص اللّعاب (فعال) يرقص رقصا فهو رقاص"[2]

ونجد "انيماري شيمل" تقول: «يرتبط الرقص ارتباطا وثيقا بالموسيقى، فالموسيقى تعد بمثابة المحرك والدافع الملهم المثير للرقص، تعدّ كلّ الأصوات التي وجدت في الطبيعة منذ

[1]- MARLOU MORANO KJELL dance around the world, hallandale : Mitchell lane publishers, 2015, page 7-11

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ج7، ص331.

بدء الخليقة بداية الموسيقى كأصوات الطّيور وتغريدها وأصوات خرير المياه... فنتج عن ذلك الموسيقى الفطرية الأولى»[1].

كما أنّ الثقافات البشرية ترتبط بالرقص ويمتد تاريخ أقدم الأدلة على ممارسة الرقص إلى تسع آلاف السنين، ووفق موقع "دينس فكتس" المتخصّص في جذور الرّقص فإنّ الرقصات رافقت الطقوس القديمة والتجمعات الروحية والمناسبات الاجتماعية.

ونستنتج ممّا سبق أنّ الرّقص من الفنون الفطرية التي نشأت مع الإنسان وتطوّرت بتطوّره، هذا وكان الرقص فيما مضى ضرب من ضروب العبادة، قام بها العرب في جاهليتهم واليونان في وثنيتهم ولا يزال بعض قبائل الزنوج وبعض القبائل الهندية يقومون بعبادتهم عن طريق الحركات الراقصة.

فالعرب في عبادتهم الجاهلية كانوا يدورون حول الكعبة المشرفة بحركات نظامية ويرافقها تصفير وتصفيق، إلّا أنّه بمجرّد مجيء الإسلام أبطل هذه العادة وأصبح الطواف بعده خاليا من التصفيق والصفير ومن الحركات الخارجة عن الوقار والاحترام اللائق لذلك المكان"[2].

وهذا دليل على أنّ الرقص لم يكن من الحالات المقبولة عند بعض الشعوب، خير دليل على ذلك الرقصة الصوفية التي عارضتها بعض الطوائف الإسلامية كونه جزء من اللهو وهو مرفوض ليس فقط في الشريعة الإسلامية بل حتى في لمدارس الصوفية اختلفت في مفهومها للرقص والحركات التي تؤدّى خلال مجالس السماع الصوفية إذ هناك طرق كثيرة توصل الإنسان إلى الخالق غير الرقص والسماع، فنجد مهم هذه المدارس من حرّمها

[1]– انيماري شيمل، أبعاد صوفية، ترجمة عيسى علي العاكوب، ط1، دار الملتقى، حلب، سوريا، 2006، ص331.

[2]– مولوي أحمد، التربية الاجتماعية عند جلال الدين الرومي، ط1، منشورات وزارة الإعلام، دمشق، سوريا، 2003، ص331

وعدّها من البدع وقد حرّمها لأنّ الرقص لا يليق بالشيوخ فنجد في ذلك "السهروردي"، وعلى العكس من ذلك فإنّ الكثير من رجال التصوّف والمدارس الصوفية ومنهم "جلال الدين الرومي" وطريقته المولوية التي ترى في الرقص الصوفيّ تجاوزا للذّات الإنسانية في العبور إلى المعشوق الأوحد الأزلي فلا يجد سوى الرقص سبيلا لتحقيق الهدف الأساسي والأسمى وهو الفناء والاتحاد معه، فيرى الرومي في الرقص والسماع سبيلا للوصول إلى الله، حين يتم الإنصات إلى الموسيقى تأخذ بالإنسان في رحلة روحية تصاعدية إلى الكمال.

فالرقص والسماع تعبير فنّي عكَس تجربة الرومي الجماليّة المتميّزة بعشقه لشمس الدّين الذي يعتبر مرآة التّجلّي للجمال الإلهي فقد كان الرومي يستعمل الموسيقى والشعر والذّكر للوصول إلى الله وكان دائما يشجّع على الاستماع إلى الموسيقى التي يسمّيها الصّوفية "السّماع" فالصوفيّ يستمع في نفس الوقت الذي يدور فيه حول نفسه إذ يقول "الرومي": «ثمّة طرق كثيرة توصل إلى الله، أما أنا فقد اخترت طرق الرقص والموسيقى»[1].

فالموسيقى الرّوحية بالنسبة إلى الرومي تساعد المريد أثناء رقصه على التركيز على الله بقوة لدرجة أنّ المريد يفنى ثم يعود إلى الواقع بشكل مختلف فيقول الرومي" في هذا: «لا يفنى من لا يعرف قوة الرقص» من هذا القول نفهم أنّه متيّم بالرّقص قبل لقائه بـ "شمس الدّين التبريزي"، وبعد أن دقّ قلب الرّومي عشقا لـ "شمس الدّين التبريزي" أصبح يهتم بالرقص أكثر وهذا بفضل تشجيع "التبريزي" له.

[1]– ميروفيتش ايفادي، جلال الدين الرومي والتصوف، ترجمة عيسى علي العاكوب، ط1، مؤسسة الطباعة والنشر، طهران، إيران، 2001، ص61.

*– انظر سيرة جلال الدين الرومي في الملحق.

أما بالنسبة لبداية الرقص عند "الرومي" فلم يتم تحديده لكن ما ذكرته معظم المصادر أنه دخل في الجذب بعد سماعه لقعقعة أدوات الصيّاغة من دكّان الصائغ "صلاح الدين" وحينها يدور حول نفسه ويردّد قصيدته الغزلية الشهيرة [1]:

بدا كنز من دكّان الصّائغ
فما أجمل الصورة، وما أجمل المعنى
هذا جمال. ما هذا الجمال

وكذلك يروي "الأفلاكي" أنّه يقوم ويشارك النّاس في رقصة السماع في المجالس التي كانت تعقد في المدن المختلفة أو في قصر السلاجقة، كانت رقصة السماع في البداية تؤدّى على طبيعتها دون قواعد ولكن سرعان ما أرسيت لها قواعد معيّنة في زمن ابنه "السلطان ولد"[2].

وهكذا استطاع "شمس الدين التبريزي" أن يحول "جلال الدين الرومي" من واعظ مفكر ميّال إلى التصوّف والزّهد الصّوفي ناضج ولقد أشار الروميّ إلى معنى الرقص بقوله : «إنّ الأرواح التي تكسر قيد حبس الماء والتّخلص منها تكون سعيدة القلب ...فتصبح راقصة في فضاءات عشق الحق لتكون كالبدر في تمامه ،فالأجساد الراقصة لا تسل عن أرواحها ولا تسل عمّا ستتحول إليه..."[3] والحقيقة أن الرومي "صار متيّما بطقس الدوران وإنشاء الشّعر، وصار السماع قوت المحبّة الإلهية لدى الرومي، وكان يؤدّيه دائما كونه يحدث السكينة ويجعل خياله يتدفّق بآلاف أبيات الشعر»[4].

[1]– جهان اوقويوجو، مولانا جلال الدين الرومي، ط1، دار النيل، مصر، 2009، ص64.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– لويس فرانكلين، الرومي ماضيا وحاضرا، شرقا وغربا، ترجمة عيسى علي العاكوب، دط، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، سوريا، 2006، ص607

[4]– لويس فرانكلين، الرومي ماضيا وحاضرا، شرقا وغربا، ص607.

2. الرقص المولوي:

1.2. ماهية الرقصة المولوية:

لقد انتهج الصوفية مناهج مختلفة وطرق متعدّدة لتحقيق الهدف المنشود فكان لكلّ طريقة صوفية أسلوبها الخاص في مجالسهم ورقصاتهم التي يؤدّونها خلالها، ومن أشهر هذه الطرق وأكثرها انتشارا الرقصة المولوية، اشتهرت بأداء الحركة الدوّارة أو الرقص الدائري، كونهم يرقصون لمدّة طويلة بحركة دورانية حول مركز الدائرة التي يقف فيها الشيخ، حيث تولّد لديهم المشاعر الروحيّة السامية التي تسير بهم إلى مرتبة الصفاء الرّوحي التي يلازمها التخلّص من المشاعر والأحاسيس النفسية، ويهيمون في وجد كامل يقودهم من العالم المادي إلى العالم الإلهي[1].

إذ أنّ المولوية من الطرائق الصوفية التي لا تزال تمارس طقوسها في العديد من بلدان العالم، وقد صارت في وقتنا الحاضر تقليدا فلكلوريا يؤدّى من قبل راقصين ليس لهم في التصوّف من شيء، أسّسها جلال الدّين الرّومي في مدينة "قونيا" التركية في القرن الثالث عشر الميلادي ويطلق على أتباع هذه الطريقة لقب الدراويش*لتعتبر بذلك إرثا اجتماعيّا وتعبيرا عن الهويّة إذ يتدرّج فيها المشاركون وفق ترتيب تفرضه الصفات والأعمار المختلفة للراقصين المولويين، للرّقص المولويّ عدة تسميات منها: **رقصة التنورة نسبة للباس الذي يرتديه مؤدّيها – رقصة الدراويش– رقصة السيما وهي رمز للحبّ الإلهي التي انطلقت منه من مدينة قونية.**

[1]– حسام محسب، أشكال الأداء الحركي عند المولوية، مجلّة الفنّ المعاصر، مصر، أكاديمية الفنون، العدد 09 و10، 2010/2009م، ص88.

اشتقّ اسم الرقصة "المولويّة" من مولانا "جلال الدين الرّومي" وما يميز هذا الرقص عن باقي الرقصات هو الرّزانة والاحتشام والحركات والملابس وكذا الغناء المصاحب له إذ هو تعبير جسديّ راق عن السموّ الرّوحيّ.

إنّ الحركات الراقصة التي يؤدّيها المتصوّفة ما هي إلا تعبير عن الحالة المعنوية والوجدانية لأرواح الدراويش، أو تكون مرافقة لحالات انفعالية لا إرادية نتيجة التفاعل مع الموقف أو الحدث، وهذا ما نلاحظه عند قراءة القرآن مثلا فالحركة الاهتزازية المتتالية لبعض القرّاء نتيجة التفاعل مع القراءة والحضور الروحي فيها، لذا فالرقص الصوفي ما هو إلا "تعبير حي للفكر الصافي والسبيل الأوحد لبلوغ العالم الآخر، وطن النور"[1].

2.2. أركان الرقصة المولوية:

ولأداء الرقصات في المجالات الصوفية لابد من توفّر عدة عوامل أساسية للقيام بهذه الرقصة والتي تقوم عليها مجالس السماع والذكر، ومن أهم هذه العوامل نذكر:

- الدرويش: وهو الفقير المعدم والعاجز، الزاهد المعتكف الصوفي، فالدرويش هو صاحب الفكر الصافي والذي اطلع على الأسرار الخفيّة، فكان "الروميّ" أحد الواصلين لهذه المرتبة تحت تأثير "الشيخ شمس الدين التبريزي"، إذ أصبح "الرومي" لا يرى في الوجود غير شيخه فصار لا يهنأ بالحياة من دونه، وجلّ ما يريده هو الرقص معه كحبيبين وصديقين، ومن هنا فإنّ الوجد هو غاية الدرويش أو الصوفي وهو تخلّص من الحواس والإدراك ومحاولة لتخليص النفس البشرية من ماديّتها وذلك لا يتحقّق إلا بالرقص والغناء.

[1]– يوحنا عقيقي، الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي، مجلّة الدراسات الأدبية، العددان 7و8، 2006م، ص116.

•السماع: وهو الوسيلة المثلى لدى المتصوفة ومنهم المولوية في الوصول إلى حالة الوجد، ومن الأمور الواجبة على المريدين من خلاله يتحقق الوصال وبه تقوى خيالات الضمير ويدفع إلى صفاء القلب لديهم.

•الناي: وهو يختلف عن باقي الآلات الموسيقية كونها تصدر ألحانا تثير الوجد عند السماع في المجالس، فاعتبر رمزا لكمال الإنسان، فصورة الكمال والإنسان الكامل عند المولوي لا تتحقق ألا بالعشق الذي يوصل السالك إلى الفناء ومن ثمّ الاتحاد مع معشوقه الأزلي، لذلك اتخذ المولويّ الناي مفتاحا ليبدأ به فاتحة كتابه "**المثنوي معنوي**".

3.2. كيفية أداء الرقصة المولوية:

في البداية يدخل الدراويش صفّا واحدا خلف بعضهم البعض إلى صالة التكيّة لكلّ منهم **عباءة** فوق رداء أبيض طويل ويحاط نصفه الأسفل ب**تنورة** بيضاء مفتوحة من الأمام، فوق رؤوسهم يضعون **طرابيش** أسطوانية الشكل تسمّى "**السيك**"، إذ يرمز اللباس الأبيض للكفن، والرداء الأسود للقبر، وترمز الطرابيش اللباد لغطاء القبر الحجري ...أما قيادات الدراويش فيحيطون رؤوسهم من حول الطربوش بعمامة تسمى "**الدستار**". ويتقدم صف الدراويش **رئيس الميدان** ويقف عند المسمار الخشبي ويكون عادة باتّجاه القبلة ثم يضع بيده اليمنى على صدره وينحني قليلا ثم يلقي السلّام على الحاضرين، ومن ثم يتقدّم نحو السجّادة الموضوعة في صدر المكان جهة القبلة فيفتحها ثم يعود إلى الوراء، وعلى بعد متر من السجّاد يعاود الانحناء إلى مكان جلوس الشيخ احتراما، ثم يتّجه ويقف يسار السجادة.

وعادة ما يتبع الدرويش رئيس الميدان واحدا تلو الآخر وبشكل نظامي ويكتفي الدرويش بأن يصل إلى المسمار الخشبي ويلقي السّلام ثم ينسحب إلى الخلف ويقف إلى يسار رئيس الميدان، ويضع يديه على كتفيه بشكل معكوس وهكذا بالتتابع حتى آخر درويش، ويكون في

حالة انتظار قدوم الشيخ. وفي الأخير يدخل الشيخ الذي يمثّل –مولانا–القطب– نقطة تقاطع اللازمني الدائم والزمني المؤقّت الذي منه تتدفق النعمة الإلهية على الراقصين، ويلفّ على عمامته منديل اسود للدّلالة على رتبته ويتقدم الشيخ إلى نقطة المسمار الخشبي التي تسمى "**قبلة نامه**" أي قبلة الصلاة ويلقي السّلام على الحضور كما في أصول الطريقة، فيتجاوب معه الدراويش بردّ السّلام مع انحناء ظهورهم وتقيّد كلّ واحد منهم بوضع يديه على كتفيه بشكل معكوس، ثم يتابع الشيخ سيره نحو السجادة وحين الوصول إليها يلقي السلام على من في السدة من المنشدين والعازفين فيردّون السّلام، ويجلس عادة الشيخ أمام السجّادة الحمراء يثير لونها في الأذهان صورة الشمس في غروبها والناشرة أحرّ أنوارها في سماء قونيا أثناء موت جلال الدين الرومي في 17ديسمبر 1273"[1].

• **الدورة الأولى من المقابلة –الفتلة–:** يجلس الشيخ على سجادته ومن ثم يجلس الدراويش، ويبدأ القارئ بتلاوة آيات من الذّكر الحكيم وبعد انتهائه من القراءة وبدون آلة موسيقية يبدأ المنشد في إنشاء النعت الشريف الذي وضع كلماته جلال الدين الرومي نفسه "**أنت الحبيب الله، رسول الخالق**" وقد وضع لها الموسيقى التركي الكبير "**عطري**" في نهاية القرن السابع عشر، وبعد انتهاء الإنشاد يجلس المنشد، ويبدأ عازف النّاي بعزف تقاسيم من مقام الصبا، وبعد الانتهاء من التقاسيم يرفع الشيخ يديه على ركبتيه ويضرب الأرض، وفي الحال يبدأ ضاربوا الدفوف بالقرع على دفوفهم بمشاركة العازفين إضافة إلى أصوات المنشدين، فيما ينهض الشيخ والدراويش معا حيث يتقدّم رئيس الميدان إلى الوراء باتّجاه الشيخ ثم الدّراويش إلى الأمام ببطء، ويدورون ثلاث دورات في ميدان التكيّة كلّ واحد منهم في مكان محدّد يشكلّ دائرة على نفسه وباتجاه المريد الذي يتبعه، ومن ثمّ ينحني الاثنان معا ليعودوا إلى دورتهم الاحتفالية باتّجاه معاكس لعقارب الساعة، فيرمزون بهذه الدورات الثلاثة

[1]– مولوي أحمد، التربية الاجتماعية عند جلال الدين الرومي، ص340

إلى المراحل الثلاث التي تقرب الإنسان من الله عز وجل وهي :**الشريعة أو طريق العلم _ الطريقة التي تؤدّي إلى الرؤية الإلهية _ الحقيقة التي توصل إلى الاتحاد بالله.**

في نهاية الدورة الثالثة يقف الشيخ على سجادته بينما يقف الدراويش في الزاوية اليمنى من الميدان، وبعد انتهاء المنشدين والموسيقيين من وصلتهم الجماعية يخلع الراقصون بحركة ظافرة عباءاتهم فتنبثق من تحتهم ثيابهم البيضاء، وكأنهم قد تحرّروا من الغلاف الجسدي لولادة ثانية، وبعد ذلك يقف الشيخ بينما يتقدم نحوه رئيس الميدان المتبوع بالراقصين وينحني أمامه مقبّلا يده اليمنى، ويفعل الجميع الشيء نفسه طالبين بذلك السماح لهم بالرقص فيأذن لهم الشيخ بعد تقبيل عماماتهم[1].

- **الدورة الثانية:** يبدأ الدراويش بالدوران حول أنفسهم ببطء بينما أذرعهم متصالبة ومضمومة إلى صدورهم وأكفهم موضوعة على الأكتاف، ورؤوسهم منحنية إلى الأمام، وعلى نغمات الموسيقى وترنيمات الناي التي تعزفها فرقة الإنشاد على الآلات التقليدية الوترية والهوائية، وأثناء الدوران تهبط أكفهم على الأكتاف لتمتدّ أذرعهم أفقيا حتى آخر امتدادها بالتدرج، وخلال الحركة الدائرية تبدأ اليد اليمنى ترتفع مع تحرك الجذع إلى الأعلى، بينما تنخفض اليد اليسرى إلى الجانب الآخر مع حركة الكتف، ويقصدون من ذلك أنّ كلّ شيء في الكون في حركة دائمة وأنّه يتلاقى مرة أخرى، وأن اليد اليمنى حين ترتفع نحو السماء فهي تأخذ البركة والنعمة من الله تعالى لتمنح العطاء والخير والبر للناس مع انخفاض اليد اليسرى نحو الأرض.[2]
- **الدورة الثالثة:** في الدورة الأولى والثانية تؤدى الرقصات بشكل جماعي بينما في الدورة الثالثة تؤدّى بشكل فردي لأن الزّمن مهمل في رأيهم.

[1]– مولوي أحمد، التربية الاجتماعية عند جلال الدين الرومي، ص340، 341.

[2]– مولوي أحمد، التربية الاجتماعية عند جلال الدين الرومي، ص341

• **الدورة الرابعة:** يؤدى الرّقص فيها بشكل جماعي، ويشترك معهم في هذا الدّور الشيخ يدخل إلى الميدان وبدخوله يتغيّر الإيقاع الموسيقيّ ويصبح كرقص "**الفالس**"، والشيخ يرقص دائرا على الخط الأيمن المثالي في وسط الدائرة ممثّلا بذلك الشمس وإشعاعاتها وبدخول الشيخ يرتجل الناي العزف وتشاركه الآلات الموسيقية الخفيفة كالسماعي، اليرك والطاير... وتكون هذه النغمات الأخيرة من مقام العشاق ومعها تزداد سرعة دوران الدراويش، ويتوقف جميع الراقصين عن الحركة ويعودون إلى الشيخ لأداء الاحترام والخضوع التقليدي، ويبدأ القارئ بترتيل كلام الله تعالى في النهاية وكأنّه جواب من الشيخ، ومن ثم يحلّ وقت السلامات الأخيرة ،ثم يختتم الحفل بقراءة الشعر المثنوي إذ يكون في بدايته حديث النّاي ثمّ تليه غيره من الأشعار، ويقوم الشيخ بتفسير الأشعار وشرحها لينتهي بهذا الذكر[1].

كما نجد أنّ الغزالي وهو من متصوفي القرن الحادي عشر يشرح هذه الحركات بقوله: «ترمز هذه الدورات في عددها على تعاقب الفصول ويرمز الرقص لحركة الروح الدائرية حول دائرة الموجودات تفسيرا لاستسلام مؤثّرات كشف الحجاب –المعرفة – وهذه حالة العارف، أمّا الدّوران فيرمز إلى الرّوح أيضا بمظهرها وجوهرها وتخلّلها لمقامات أو طبقات الموجودات»[2].

ونستنتج فمن خلال كلّ هذا أنّ الرقص المولوي يرتبط بموسيقى الناي أشار إليه مولانا جلال الدين الرومي في دورانه الشعري الهائل **المثنوي** حوالي **ستة وعشرين ألف بيت شعري** حيث ربط بين الروح والإنسان الذي هبط من الجوار الإلهي وخشبة البوق التي قطعت من منبتها فصارت نايا وكلاهما يحن إلى أصله، فيقول مولانا: «استمع إلى صوت النّاي

[1]– المرجع نفسه، ص 342

[2]– نفسه، ص343

كيف يبثّ ألم الفراق يقول: منذ قطعت من الغاب، والناس تبكي لبكائي، إنّني أنشد صدرا مزقه الحنين»[1].

ويقول أيضا مولانا: «كم من وقت ستضربني طبل وتجعلني اتلوه لك مثل كمان؟ تجيب تعال. سأمسك بك قريبا منّي وأضربك مثل عود، لكنّي أحسّ أكثر أنّي مثل ناي تضعه في فمك وتغفل أن تنفخ الموسيقى تقول أحبك»[2].

فجمالية الرقصة المولوية لم تكن موجودة في الحركات ولا الرقصات فقط، وإنّما توفرّت أيضا في لأزياء التي يرتدونها بل حتى في الألوان الخاصة بها، وفي الرواية ما يشير إلى رمزيتها إذ عبّرت عنها الرواية في العديد من صفحاتها إذ ظهرت لـ "إيلا" أثناء بحثها عن "عزيز زهارا" في محرك غوغل بدت لها في أعلى الصفحة صورة رجل يرتدي عباءة بيضاء طويلة وهو يدور ببطء حول نفسه[3]، فحين يدخل الراقصون فأنّهم يرتدون الملابس البيضاء مع سترة سوداء ويرتدون قلنسوة من اللباد عالية ليرمز هذا إلى حال السالكين كون التنورة البيضاء الطويلة تمثّل الكفن كما يعبّر اللون الأبيض عن النقاء والصفاء والنور وتحرير الروح من الجسد، بينما تمثّل العباءة السوداء القبر[4] كونها ترمز إلى الجسد الذي يمنع الروح من التحليق ورؤية نور الله، أما القلنسوة العسلية اللون شاهد القبر[5]، هنالك أيضا السجادة الحمراء التي يجلس عليها الشيخ وهي مخصّصة له، فإنّ اللون الأحمر يشير إلى لون قرص الشمس أثناء الغروب هو الوقت الذي توفي فيه جلال الدين الرومي، وهنالك خط رمزيّ يمتدّ بين سجّادة الشيخ وحتى مدخل القاعة وهو الخط الفاصل بين مرحلتي حياة البشر وهما مرحلة الولادة والانغماس في شهوات الدنيا ومرحلة الوفاة والانتقال إلى اله تعالى

---

[1]– جلال الدين الرومي، المثنوي، عن الموقع: https://www.goodreads.com

[2]– جلال الدين الرومي، المثنوي، عن موقع حكم: https://www.hekams.com

[3]– انظر: الرواية، ص 64، 388.

[4]– انظر: المصدر نفسه، 399.

[5]– المصدر نفسه الصفحة نفسها.

الجانب المهمّ في تلك التجربة هو أنّها حملت همّا واحدا وهو الوصول إلى حالة لقاء بين العاشق **(الدرويش)** والمعشوق **(ربّه)**.

ويمكن التعبير عن اتحاد وفناء تكوينات الرومي فيما يلي:

- الموسيقى والناي+ فناء الكون ورسائل الإنسان من أجل الالتحاق بالأصل =الموسيقى لغة الله
- رقص الجسد ودورانه + فناء الحيّ في رعشة الوجود ودورانها نحو مركز الكون وركوب طائر الحب نحو المحبوب = موسيقى الإنسان "لغة الحب".
- الغناء+ أسرار اللّغات والأصوات والحركات والرموز وإزاحة الهواء = رسائل الوجود
- كل هذا الطقس = كلمة أحبك تمر تتصل بالوجود، بالإنسان، بالعالم والكون.

فجمالية الرقصة الدائرية التي يؤديها الدراويش كما سبقت الإشارة إليها تكمن في أنّها ترمز إلى دورة المجرّات في الفضاء الشاسع، وإلى كلّ ما يتحرّك في الطبيعة من كائنات، في حين يرمز عدد الدورات إلى المراحل الثلاث التي تقرّب السّالك من الله وهي: **طرق العلم والشريعة– وطريق الرؤية أي علم الباطن وطريق المعرفة الحقيقية والاتحاد مع الله.**

فلصوت الإيقاع والرقصات مفعولا قويا على النفس البشرية وقد ينقل الإنسان من عالم لوجود الطبيعي إلى عالم الغيبيات وهي انتقالة روحية فكرية لا جسدية وهو الهدف التي ترمي إليها الروائية من خلال روايتها، فعمدت توظيف وذكر الرقصة الصوفية كونها حركات تعبيرية رمزية أرادت أن تشير من خلالها إلى حالات معنوية لتوضيح ما لا يمكن شرحه وتوضيحه بالكلام المباشر وتعبيرا عن واقع الحياة الاجتماعية.

ولم تكتفي الكاتبة بذلك بل تتبنى فكرة جديدة فيما تدعيه بالكفر الحلو واستخدام الحب المحرم والسكر الإلهي والرقص كعبادات روحية، فبنفس المبدأ تبرر الكاتبة الرقص وتجعل حقيقة فساده أمرا نسبيًا وتجعل المعيارية الصحيحة هي الحكم البشري وليس الرباني على الأمور، فالبعض قد يرى الرقص أمرًا مشينًا سيئا والبعض قد يراه تعبدا وتنسكا، والقيم الجمالية تعتمد في حقيقتها وتعود على الشخص ذاته لا على الجمال كقيمة ثابتة في حد ذاته فكما يقول شمس: «الجمال في عين ناظره إذ سيرى الجميع الرقصة نفسها لكن كل شخص يراها بطريقة مختلفة إذا لما القلق؟ فالبعض سيحبها والبعض الآخر لن يحبها»

وفي الأخير لا يسعنا القول إلا أنّ الكاتبة عبّرت من خلال المظاهر الثقافية واللاثقافية عن هويّتها الثقافية وكذلك الهوية الثقافية التي يعتزّ بها المجتمع الشرقي موجّهة بذلك خطابا عالميا يحمل جمالية رمزية في طيّاته.

الفصل الثالث:

"جمالية البنية السردية "

تمهيد:

تعتبر الرواية تعبيرا فنّيا عن حياة الفرد والمجتمع وعن الأبعاد الإنسانية له، فهي قطعة فنية حيّة راقية تلمس أجزاؤها كلّ مجالات الحياة، لتستحقّ بذلك لقب أمّ الفنون، وهذا إضافة إلى أنّها تعتمد على تركيب متلاحم مكوّن من الزمان، المكان والشخصيات كون الرواية مزج للوجدان بأحداث الواقع ولعلّ من أهم التقنيات لنقل هذه الأحداث هو السرد الذي يعتبر تمثيلا لعالم ممكن بوسيلة لغوية ورؤى بصرية في مركز هناك بطل أو عدّة أبطال بطبيعة إنسانية مثبتون وجوديا بإدراك زمانيّ ومكانيّ، لهذا ارتأينا الحديث في هذا الفصل عن البنية السردية وما تحمله من دلالات رمزية جمالية، فلقد خصّصنا لكلّ جزء من أجزاء البنية السردية مبحثا حيث عرفنا كلّ جزء منها على حدا مع التمثيل من الرواية وذلك قصد إبراز الجمالية التي استترت وراء اختيار الروائية "**إليف شافاق**" لكلّ من الزمان والمكان والشخصيات المرتبطة ارتباطا وثيقا بروايتها "**قواعد العشق الأربعون**"، لذلك نجد هذا الفصل ينقسم إلى ثلاث مباحث، إلّا أنّه قبل الخوض فيها لابد من الإشارة إلى ماهية البنية السردية..

المبحث الأول: ماهية البنية السردية

للسرد في معناه البسيط، كما جاء في لسان العرب مفاهيم مختلفة، تنطلق من أصله اللغوي الذي يعني – مثلاً – التتابع في الحديث، يقال سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السماع له. ويقابل السرد في المنجز النقدي الغربي كلمة narratology التي جذرها narrate بمعنى سرَد، وقصَّ، وروى، لكن مصطلح narrative وهو صفة يُترجم إلى المَروي أو المحكي وعندما نطلب من الجدَّة أن تسرد لنا حكاية، فإنها تستخدم مهاراتها في القص، وبناء على ذلك تسرد لنا الحكاية من مبدئها إلى منتهاها، تُشوقنا تارة وتخبرنا بحوار الشخصيات تارة أخرى، وعن المكان الذي توجد به هذه الشخصيات وما إلى ذلك ... كل ذلك تسرده الجدة، وبالتالي يختلف السرد من جدة إلى أخرى، إلا أن مصطلح السرد الحديث، نحا مناحي كونية شاملة، فالأمر تعلق بمفهوم مغاير تماماً للمفهوم السردي القديم المتواضع، فالسرد كمصطلح نقدي حديث هو كما يقول "د . عز الدين إسماعيل" في كتابه "الأدب وفنونه" إنه نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية.

ويعدّ مصطلح السرديّة (Narratology) مصطلحاً حديثاً نسبياً، دخل دائرة الاستخدام في فرنسا تحت تأثير البُنيوية، حيث يُشير إلى الدراسة النظرية وتحليل السرد.

ويعدّ "تزفيتان تودوروف" هو مَبتكر هذا المصطلح عام 1959 بعد أن شكله من كلمة narrative logy أي سرد وعلم ليحصل على مصطلح علم السرد أو السردية[1]، على أنه العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناء ودلالة، ويُحيل السرد بوصفه المادة الأولية لهذا العلم على أنه: نظام لغوي يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث على سبيل

[1]– ينظر: يوسف وغليسي، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، مجلة السرديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص9.

التخييل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلاً فنياً منتظماً بعلاقات وقواعد وأبنية داخلية تنظم عمل السرد، وذلك انطلاقاً من جذره العربي الذي يعني التنظيم وصولاً إلى المفاهيم الحديثة.

وتُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، ووُصِفتْ بأنها نظام نظري، غُذّي، وخصّب، بالبحث التجريبي.

وتبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي ومروى له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناء ودلالة، والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيارَ: بروب، وبريمون، وغريماس، وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي، ويمثل هذا التيار عدد من الباحثين من بينهم: بارت، وتودوروف، وجنيت.

وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى غاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية، في ما اتجه اهتمام برنس إلى مفهوم التلقّي الداخلي في البنية السردية من خلال عنايته بمكون المروي له، اتجه اهتمام غاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى. وعدّ السرد

نوعاً من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما.

ويتشكل السرد، تبعاً لمهارة الكاتب، وأسلوبه المتميز، وطريقة معالجته للقضية التي يطرحها، ويمتد ويُمط، لكي يتحوّل في يد المؤلف الفنان، كما لو كان كتلة من طين، لأي شكلٍ من شأنه أن يخدم العمل ككل، ويرتقي به نحو النموذج والشكل الصحيح الملائم.

ونحن لو نظرنا، إلى عملٍ قصصي لا بأس به وبسطناه أمامنا ثم التقطنا بملقطٍ جيد بعضاً من مكوناته، كالشخصيات مثلاً والفكرة أو القضية المطروحة وتابوهاتها، والزمان والمكان بعينهما والتقطنا أيضاً بعض الحشو الذي لا يخلو منه الأمر، ثم خلطنا ما تبقى ونظرنا إليه بعيننا المجردة لوجدنا أن ما لدينا هو كتلة جميلة وأنيقة من السّرد، ولو تمحصنا هذه الكتلة وما بها من أشياء لوجدنا ما يلي جُمل قصصية مُحكمة مبنية بالأساس أيضاً من كلمات منتقاة من ثم فقرات قصصية جيدة، ولوجدنا الحبكة أيضاً التي هي عبارة عن غُرز مصنوعة من تلك الجمل القصصية المحكمة، خيطت بأسلوب مميز لصانع هذا السرد مطعمة بالحوارات بأنواعها، ولوجدنا بعضاً من الرشاقة والتشويق ضمناً داخل الحبكة، التي هي في خيال المؤلف وجودتها من خصوبة هذا الخيال ودهشته، ولوجدنا دراما وصراع فرح أو حزن أشياء كثيرة ورائعة تُكوِّن هذه الكتلة من السرد.

ولقد أدرج كريماس، وهو أحد أبرز الذين نظّروا للنماذج السردية الكونية، مفهوم السردية ضمن كل الخطابات، بما فيها الخطابات العلمية، أو تلك التي تختص بوصفات إعداد الحساء، فبالإمكان، في تصوره، استعادة النشاط الإنساني المدرج ضمن وضعيات معينة، من خلال خطط تتضمن كل ممكنات الفعل، كما يمكن تصريفها في وضعيات مألوفة.

إن الفعل استناداً إلى ذلك ليس فردياً كما يبدو في الظاهر، إنه يعبّر عن حالة تفاعل بين الذات التي تفعل مع المحيط الاجتماعي الذي يستوعب هذا الفعل ويقوّمه ويدفع إليه أو يشجعه أو يعوق تحقيقه، إن الذاكرة الفردية ليست كذلك إلا إذا كانت جزءاً من ذاكرة كلية، ومن دون ذلك لا يمكن الحديث عن قصة، وبعبارة أخرى يساعدنا السرد على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية.

إن الراوي، المروي أو الرواية، المروي له، هي مكونات السرد الأساسية، ويقول "د. حميد الحمداني" في كتابه "بنية النص السردي": «إن السرد هو الكيفية أو الطريقة، التي تروى بها الرواية، عن طريق هذه مكونات».

ولمّا كانت مكونات الرواية هي الراوي والمروي والمروى له، أمكن القول إن البنية السردية هي: «رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكّل مبنى روائياً يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية أي الراوي والمروي له، لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداء من الرواة وأساليب روايتهم وإجابتهم عن سؤال المروي له: ماذا حدث؟ كيف حدث؟ مروراً بمفاصل المروي أي الحدث وكيفية بنائه والشخصية وعلاقاتها الروائية والزمان وتقنياته والمكان وأنواعه، وانتهاء بتعالقات الراوي والمروي له».

فنستنتج من خلال كلّ ما سبق أنّ البنية السردية بنية فضفاضة لا يبحث فيها الراوي عن حكاية فحسب بل يبحث عن حكاية الحكاية، ومن ثمّ فإنّ هناك نسيج محكم من العناصر المكونة له والتي تدخل في بناء الرواية، كون العمل أو الأحداث قد تنشأ عن فن السرد الذي يتطلّب مؤلفا أو منجزا للمحكي، عن طريق اللغة لتبليغ أحداثه، وذلك يكون في زمان معيّن وحيّز محدّد، كما يتطلّب شخصيات تقوم بتمثيل الأدوار في المحكي، مم يعني

أنّ البنية السردية تتكوّن من عناصر أساسية هي: المؤلف، اللغة، الأحداث، الشخصيات، الزمان والمكان.

وقد سلّطنا في هذا الفصل الضوء على كلّ من الزمان والمكان والشخصيات قصد دراستها واكتشاف جماليتها ومدى تماسكها عند الروائية "إليف شافاق" في روايتها "قواعد العشق الأربعون".

المبحث الثاني: جمالية المكان

إن الاهتمام بالمكان كعنصر من عناصر البناء الفني جاء متأخّرا بالقياس إلى العناصر الأخرى التي ينهض بها العمل الإبداعي كالشخصية والحوار والوصف والسرد وغيرها من العناصر، فأهمية المكان لا تختلف عن أهميّة الزمان والشخوص، لأنّه لا يمكن أن نتصوّر أحداثا تقع خارج المكان إذ لابدّ أن تقع في فضاء مكانيّ حقيقي أو يصوّره الكاتب بواسطة اللغة[1].

1. مفهوم المكان:

1.1. المكان لغة: وردت لفظة المكان في المعاجم اللغوية بمعان ودلالات متقاربة فيها إشارات واضحة وصريحة بأنّ المكان هو الموضع والمنزلة.

جاء في لسان العرب لابن منظور: «والمكانة المنزلة عند الملك، والجمع مكانات ولا يجمع جمع تكسير وقد مكن مكانة فهو مكين، والجمع مكناء، وتَمَكَنَ كَمَكُنَ»[2]، «المكان والمكانة واحد، التهذيب: اللبث مكان في أصل تقدير الفعل مفْعَلٌ، لأنّه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنّه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الأفعال»[3]، «والمكان الموضع:

[1]– إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1، شركة أشغال الطباعة، قسنطينة، 2000م، س180.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص112.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص113

والجمع أمكنة جمع العرب تقول: كن مكانك واقعد مقعدك، فقد دلّ عل أنّه مصدر من كان أو موضع منه، وإنّما جمع أمكنة، فعاملوا الميم الزائدة معاملة أصلية»[1] فنلاحظ مما سبق أنّ المكان اسم مشتقّ يدلّ على ذاته، وهو مصدر لفعل الكينونة التي هي الخلق الموجود والمماثل للعيان الذي يمكن تحسسه ولمسه.

2.1. المكان اصطلاحا: تناول الفكر الإنساني قديما وحديثا مصطلح المكان، إذ لم يعد حيّزا جغرافيا أو معلما له حدوده وأبعاده، إنّما أصبح له خباياه وأسراره وجمالياته، يحمل أبعادا نفسية وروحية واجتماعية.

يعد المكان من أهمّ العناصر التي تشكّل جمالية النصّ، فهو من أبرز المحاور الروائية المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب، وتحليل شخصياته النفسية، فصلة الإنسان بالمكان صلة ذات أبعاد عميقة، وعلاقة جدلية مصيرية، إذ ما من حركة في هذا الكون إلا واقترنت بمكان ما، فهو جزء لا يتجزّأ من كلّ الموجودات، يحتاج الإنسان كي يعيش فيه، ويضمن سكونه واستقراره.

يعدّ المكان عنصرا أساسيا في بناء الرواية وإن اختلفت طريقة تشكيله وعرضه من روائي إلى آخر، ومن منهج لآخر أيضا، وعلى الراوي أن يوليه الدقّة نفسها التي يستخدمها عند تشكيله لعنصري الزمن والشخصية في الرواية، وتظلّ اللغة أساس المكان الروائي وباقي عناصر الرواية لأنّه يبقى بالدرجة الأولى عنصرا خياليا ولفظيا بصفته مجموعة صور شغلت مخيلة الراوي فنقلها إلى القارئ من خلال اللغة القادرة على الإيحاء والخلق، "فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوّماته الخاصة وأبعاده المتميّزة"[2].

[1]– المرجع نفسه، ص414.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص74.

إذ يمثّل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصوّر حكاية من دون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن، كما يمثّل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدّد الأشياء الفيزيقية، فتستطيع أن نميّز فيها بين الأشياء من خلال وضعها في المكان كما نستطيع أن نحدّد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان[1]، هذا ويلعب المكان دورا وظيفيا هاما في تكوين حياة الإنسان وترسيخ كيانه وتثبيت هويّته وتأطير طبائعه، وبالتالي تحديد تصرفاته وتوجّهاته وإدراكه للأشياء، وهذا لكونه أشدّ التصاقا بحياة الإنسان وأكثر تغلغلا في كيانه، وذلك لأنّ "المكان يدرك إدراكا حسيا يبدأ بخبرة الإنسان بجسده، هذا الجسد (المكان) أو نقل بعبارة أخرى (مكمن) القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوية للكائن الحيّ"[2]، ليتعدّاه بعدها إلى الحيّز الذي يحتويه، ثم إلى البيت ثم غيره من الأمكنة، وللمكان قدرة تأثيرية كبيرة على الشخصية من الناحية البيولوجية، كما يتعدّى تأثيره إلى طبيعة اللغة واللهجات التي تستعملها وكذا إلى اختلاف سلوكها وانطباعها بطباعه.

ثمّ إنّ حديثنا عن المكان وأهميته ودوره لا يمكننا أن نحصره في مكان دون آخر، وذلك لأنّ دور الأمكنة يتداخل فيما بينها فينتج التوالد بينها وتتحطّم محدوديته وتتكشف لنا أمكنة جديدة متخيلة تماثل الأمكنة الحقيقية، وذلك بتسارعها إلى ذهن المتلقي لتقنعه بحقيقة وجودها.

وعليه فإنّ "الأماكن مهما صغرت ومهما كبرت أو مهما اتسعت أو ضاقت مهما قلّت أو كثرت، تظلّ في الرواية مجموعة من المفاتيح الصغيرة التي تساعد على فكّ جوّ كبير من

[1]– محمد بوعزّة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م، ص.99

[2]– محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية: دراسات في الأدب العربي، ط1، منشورات الهيئة السورية للكتب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م، ص92.

مغاليق النصّ"[1]، كيف لا والمكان في الرواية يعدّ مسرح الأحداث والشخصيات، ليتحوّل بذلك من مجرد إطار أو أرضية إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي وإلى واحد من أبطاله بل إنّه قد يصبح البطل الأول والأساسي، كما انه للمكان جماليات حين يتحوّل إلى حياة لها أنشطتها ووظائفها المتنوعة، إذ يمد الإنسان بتصورات ومفاهيم فيكون دعامة أساسية لكل تصور إنسانيّ، ولعلّ ما يفسر أهمية المكان بشكل أفضل هو كونه المنطلق لتفسير كلّ تصرف فيحكم على سلوك الإنسان من خلال تواجده في المكان.

2. جمالية المكان في رواية "قواعد العشق الأربعون":

إنّ جمالية المكان تكمن في الخبرة الإنسانية، وفي تلك التجربة التي يحملها كلّ إنسان من حين إلى حين، ويجسّدها المبدع في كتاباته في كلّ أبعادها، ومن هذا المنطلق ينظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيا ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، إذ ينقلها الكاتب بصورة جمالية توحي بأبعاد فنية للمكان، هذا ما نجده جليا في الرواية بما اشتملت عليه من أماكن مختلفة ومتنوعة ذات دلالات رمزية سعت الكاتبة إلى إبراز جماليتها سواء تلك التي وردت في القصة الإطارية أو الضمنية.

وفيما يلي عرض لتلك الأماكن:

1.2. أسماء المدن التي وقعت فيها أحداث الرواية الإطارية:

إنّ كلا من مدن: "نورثامبتون"،" ماسوشستس"، "بوسطن" و"رود آيلاند" والتي تقع في الولايات المتحدة الأمريكية ما هي في الحقيقة سوى نسخ أخرى وتسميات مطابقة لمثيلاتها في بريطانيا، وكأن هذه المدن اقتطعت أسماؤها اقتطاعا من بريطانيا ثم أطلقت على الأرض في

[1]– شاكر نابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 1994م، ص276.

أمريكا حيث أن الإنجليز في محاولتهم عام 1515 م لإنشاء مستعمرة فيما يعرف الآن بالولايات المتحدة، تمكّنوا من تأسيس أول مستوطنة في أمريكا الشمالية هي "جيمستاون" التي جذبت العديد من المستعمرين إلى أمريكا فيما بعد حيث كوّنوا مجتمعهم رغم الصعوبات العديدة التي واجهتهم، ويبدو أن هؤلاء المستعمرين عندما استوطنوا الأرض الجديدة حولوها إلى الأسماء التي كانت عليها مدنهم والتي جاؤوا منها لتكون تلك الأسماء إرثا استعماريا يجلبونه معهم وشكلا من أشكال التعبير عن تفوقهم والحنين إلى أوطانهم، حيث أنه في القرن الثامن عشر حُوّلت المستوطنات إلى ثلاث عشرة مستعمرة بريطانية في الجنوب وتشمل "ماسوشوسيتس" و"كونكتيكت" وجزيرة رود أيلاند" ويبدو أن من طبيعة الاستعمار محاولة إذ يتبدَّى هذا بكل جلاء في الاستعمار الاستيطاني مسخ هوية البلاد المستعمرة وربما البروتستانتي(الأنجلو ساكسوني) حيث تمت إبادة السكان الأصليين، إذ كان من المستحيل تحويلهم إلى مادة استعمارية عامة بسبب تراثهم الحضاري، وليست المقاطعات الكبيرة فقط وحدها هي التي جُلبت لها أسماء من بريطانيا بل حتى تفاصيل المدن الصغيرة جُلبت لها أسماؤها أيضا فـ "هامبشاير" التي تنتمي إلى مقاطعة "ماسوشوسيتس" الأمريكية هي ذات التسمية لمقاطعة أخرى في جنوب انجلترا، وحتى "نورثامبتون" التي تقع فيها أغلب أحداث الرواية والتي هي بدورها ضاحية من ضواحي "هامبشاير" هي ذات التسمية لمدينة ومقاطعة أخرى ذات حكم محلي في "نورثامبتونشاير" بأنجلترا دائما، وكذلك الأمر بالنسبة لبوسطن أيضا والتي تقع فيها بدورها بعض أحداث الرواية وتعرف بمهد الحرية ومدينة المتطهرين فهي أساسا قد سميت بوسطن على يد "البيوريتا التطهيريون" وهم طائفة دينية، وكانوا قد أطلقوا عليها هذه التسمية نسبة إلى مدينتهم بوسطن الإنجليزية، ويبدو أن هذا النمط حتى وإن ظهر بشكل أوضح عند بعض المستعمرين كالبروتستانت الأنجلوسكسونيين فإنه في النهاية يشترك فيه المستعمرون على اختلافهم فهم إن لم يطلقوا على المدن التي استعمروها أسماء مدنهم التي جاؤوا منها أطلقوا عليها أسماء تعبر عن

خلفياتهم الثقافية أو الدنية حتى تلغى شخصية تلك الأسماء إلى المدن والقرى العربية التي تغزوها القوات الإسرائيلية.

وهذا التغيير في الأسماء أمر يكاد لا يكون عاما على المستعمرين وليس مختصا بالبريطانيين أو الإسرائيليين فقط، حيث يختلف هذا كثيراً عن محاولات الدول الاستعمارية فرض أسماء جديدة على الأراضي التي تفتحها فيُعاد تسمية زمبابوي باسم روديسيا نسبة إلى سيسل روديس، ويُفرض على إندونيسيا اسم جزر الهند الهولندية.

وّيبدو أن اختيار الرواية للمدن الأمريكية التي بقيت في تسمياتها ندبة الاحتلال البريطاني لتكون مسرحا لجزء كبير من أحداث الرواية واختيار شخص من أصل اسكتلندي أيضا ليكون بطلا للرواية له دلالة رامزة، يكون في اختيار بطلة الرواية لتكون من نورثمباتون في ضاحية من الضواحي القريبة من بوسطن، واختيار البطل ليكون اسكتلنديا والجمع بينهما فيما بعد مع كونهما من خلفيات مختلفة بل ومتصادمة في الأساس، إذ أن البطل مسلم والبطلة يهودية، ليكون ذلك راجعا أساسا إلى خلفيات أخرى مشتركة توحد بينهما ومن هذه الخلفيات خلفية أثر المستعمر فيهما معا، وبقاء أثر من ذلك المستعمر وكذا خلفية الرغبة في التحرر من المستعمر والتي تحققت في أميركا مع بقاء آثارها ولم تتحقق في اسكتلندا بعد، وكما يلاحظ أيضا من خلال الرواية فإن طابع التحرر من قيود سلطة قهرية هو أحد الطوابع التي تحكم الرواية والذي عبر عنه صراحة عزيز زاهار في مقدمة روايته الكفر الحلو بالتحرر من جميع القيود والقواعد التقليدية سواء أكان هذا التحرر من حالة نفسية مكتئبة، أو من علاقة أسرية فاشلة، أو من قيد استعماري فيأخذ التحرر تبعا لذلك النزوع لحالة صوفية، أو طلب الطلاق، أو المطالبة بالاستقلال، ولابد من دفع ضريبة لهذا التحرر مثل تلك الضريبة التي دفعتها بوسطن في مذبحتها الشهيرة والتي كان من نتائجها أول انتصار كبير للثورة الأمريكية وكذلك يكون حال الصوفيون أيضا ومن تشبه بهم وسار على طريقهم ضحايا يقدمون أنفسهم في سبيل التحرر من الذات وفي سبيل العشق الإلهي، فكأن شيئا ما في الرواية يخبرنا أنه ليتحقق التحرر من حال

غير مرغوبة ولتتحقق انتصارات كبيرة لابد من تضحيات كبيرة أيضا تقدم على الطريق، كما أن هنالك رمزية أخرى بين بطلة الرواية وبطل الرواية غير بعيدة عن خلفية المستعمر المشترك والرغبة في التحرر منه.

2.2. أسماء الأماكن التي وقعت فيها أحداث الرواية الضمنية:

- **الإسكندرية:** ذكرت لأوّل مرة في صفحة 33 من الرواية، أسسها الإسكندر المقدوني، كانت قبلة للعديد من الشعوب على اختلاف ثقافتهم ومن بين الذين قدموا إليها نجد اليهود، حيث كانت هذه المدينة بالنسبة لهم بمثابة ملجأ بعد كل ما تعرضوا له في بابل ليصبح تاريخهم مرتبط بهذه المدينة نظرا ليكون بذلك دورهم فعّال فيها سواء من الناحية السياسية والاجتماعية والثقافية، إضافة إلى أّنهم وجدوا فيها كل سبل العيش والحياة الكريمة في الإسكندرية إذ منح لهم الإسكندر المقدوني كلّ الامتيازات وهو الأمر الذي زاد من توافد وتكاثر اليهود للإسكندرية، بل أيضا كانت قبلة المفكرين والفلاسفة في تلك المرحلة لأنها كانت قبلة المفكرين والفلاسفة في تلك المرحلة لأنها كانت بها أضخم مكتبة يقال أنّها تأسّست على يد بطليموس الأوّل، وهناك أقوال تقول أنّها تأسست على يد بطليموس الثاني والشائع أيضا أنّ هذه المكتبة أسّسها إسكندر الأكبر وهذه المكتبة الضخمة تضمّ الكثير من الكتب القديمة. هذا وقد سادت فيها الديانة الوثنية، وترتبط بالعهد القديم انفتح الإسكندر على كلّ الديانات ومهد الفلاسفة.
- **سمرقند:** ذكرت لأول مرة في صفحة 43، كانت عاصمة إمبراطورية التتار الكبيرة التي حكمها الأمير تيمور في العام 1405م، في سمرقند نجد ضريح النبي دانيال عليه السلام، إذ هو واحد من الأماكن العديدة التي يعتقد أنها المأوى الأخير للنبيّ دانيال المذكور في الكتاب المقدس، فالبعض يقولون انّه تم جلب رفاته إليها من قبل المسيحيين الأوائل، والبعض الآخر يقولون أنّ الحاكم تيمورلنك هو من أمر بدفنه هنا، وما جعل الضريح غير

عادي هو طوله البالغ ثمانية عشر مترا، إذ نجد أساطير عديدة حول تشيد هذا الضريح على هذه الشاكلة.

تقول "ديلورا نيازوفا" وهي تشتغل كدليل سياحي في سمرقند: "وفقا للأسطورة القديمة، فإن جثمانه يواصل نموّه كل عام، وهناك أسطورة أخرى تقول أنّه بهذه الطريقة سيكون من الصعب على الناس تجديد مكان الجثمان، في خضم هذا النقاش يتوافد الزائرون إلى الموقع ويحرصون على المشي حول الضريح بخشوع كما يشربون الماء المنساب من نبع مقدس هناك. الزعماء الدينيون هنا يقولون انّه مكان نادر، لا يقصد المسلمين فقط للصّلاة وإنّما حتّى المسيحيين واليهود[1].

• **بغداد:** ذكرت لأول مرة في الصفحة السبعين، هي محل نشوء الفكر الصوفي وترعرعه، فقد بدأ الفكر الصوفي في بغداد حيث شيوخ التصوف الذين أقاموا هذا الفكر، من بينهم أبي ذي الغفار وسلمان المحمدي والإمام علي ورابعة العدوية وكثير من الشخصيات.

ومن متصوفة بغداد الذي عاشوا في القرنين الثالث والرابع الهجري نذكر بشير بن الحارث والخافي وأبو الحسين النوري والجنيدي البغدادي وأبو محمد رويم البغدادي وأبو حمزة البغدادي وشهيد العشق الإلهي الحسين بن منصور الحلاج...وغيرهم.

• **قونية:** ذكرت لأول مرة في صفحة 143، قونيا "(Konya) هي أكبر محافظات تركيا من حيث المساحة، تقع في جنوب وسط الأناضول، وتعدّ بداية للتاريخ التركي ومهدًا لحضارات كثيرة عمرتها واتخذتها عاصمة ثقافية واقتصادية، وبلغت قونيا ذروة مجدها عندما كانت عاصمة للسلاجقة قبل الغزو المغولي، أما اليوم فهي تعدّ معقلًا للإسلاميين في تركيا، وزينت بالآثار المعمارية وأصبحت من أعمر المدن في الأناضول.

[1]– انظر في مقال أبو بكر المجد صحفي وباحث شؤون آسيا السياسية والاقتصادية، أوزبكستان في عيون صحفي مصري 1 مارس 2017 assiaelyoum.com

عندما تزور قونية فإنّ أوّل انطباع عليها هو أن الصوفية واضحة على الكل إذ أنّ فيها حدثت قصة عشق فريدة من نوعها ألا وهي قصّة جلال الدين الرومي وشمس الدّين التبريزي إذ وصف لقائهم بمرج البحرين، وعند زيارتك لهذه المدينة أول وجهة لك ستكون مقام جلال الدين الرومي، يزورنه من مختلف الجنسيات، والذي افتتح في 2 آذار /مارس 1927م، وسُمي بمتحف مولانا وهو مؤسس الطريقة المولوية، يضم هذا المتحف كل ما يتعلق بتعلم هذه الطريقة من ألبسة ومعدات وأجواء موسيقية إضافة لأضرحة جلال الدين الرومي وعدد من أفراد عائلته وأصدقائه من متبعي طريقته، تم بناؤه في عام 1274 تحت إشراف المهندس المعماري بحر الدين "تبريزلي"، بحيث ترتكز الطبلة الأسطوانية للقبة على أربع أعمدة، والقبة نفسها مزخرفة بالخزف الفيروزي، في 1854م أُضيفت العديد من الأقسام إلى المبنى وتم بناء مسجد فيه، وتبلغ مساحة المتحف اليوم 18000 مترا مربعا.

مدينة قونية لها عبق تاريخي خاص فهي ذات عادات وتقاليد عريقة تحتوي على عشرات من المساجد التاريخية، تسمى أيضا مدينة الروحانيات أو مدينة العشق الصوفي.

- **جبل طوروس:** ذكر لأول مرة في الصفحة 250، هي سلسلة جبلية تقع جنوب شرق منطقة الأناضول، وينحدر منها نهر الفرات إلى سوريا، وتمتد هذه السلسلة الجبلية حوالي 560 كيلوميترا موازية للساحل، وتشكل الحدود الجنوبية لهضبة الأناضول، أعلى قممها هي جبل جيلو 4168م، تليها باتجاه الغرب جبال بتليس وملاتيه، تستمر جبال طوروس باتجاه الغرب مقتربة من البحر المتوسط، لتشكل قوسا مقعرا باتجاه الشمال، تحتضن حوضي قونية وبحيرة اكردير لتنتهي في الغرب بمرتفعات المهلي 3086م غرب خليج أنتاليا وتشكل جبل طوروس على أنهار جليدية في الأعلى وبحيرة صغيرة ...أهم المدن الواقعة حول سلسلة جبل طوروس هي أنتاليا ...تحتوي سلاسل جبل طروس على

رواسب الكروم المهمة والمعادن الأخرى مثل الفضة والنحاس والحديد كما كثر فيه أشجار الأرز.

سلسلة طوروس تحتوي على العديد من المعابد القديمة لإله العاصفة إله أسلاف الكورد الخوريين حيث أنهم هم من أوجد آلهة العاصفة المختلفة في الشرق الأدنى القديم، العلماء المعاصرون يقولون أن جبل طوروس كانت الموطن أصلي للخوريين.

كان الثور عند الخوريين يرمز إلى آلهة العاصفة في الشرق الأدنى القديمة إذ أنّ اسم طوروس يعني الثور باللغة الخورية، وأنّه يرمز إلى إله العاصفة تيشوب" لذلك كانت آلهة الحب والحرب "شاووشكا" زوجة الإله العاصفة تشوب في الشرق شمال ما بلاد ما بين النهريين، بينما في الغرب شمال كوردستان كانت الآلهة هيبات زوجته كما أنّه تمت عبادة الإله تيشوب وأيضا في كل من البلاد الهتين الحثيين وكزوواتنا. وكان الخوريين يعتقدون أنّ العواصف الرعدية والجارفة الناشئة في سلسلة جبال طوروس هي من عمل إله العاصفة، والهدف منها هو جعل نهري دجلة والفرات يرتفعان ويغمران المنطقة بالمياه وبذلك يقومان بإخصاب الأراضي على ضفافهما [1].

ومن هنا نستنتج أن إليف عمدت لاستعمال المكان لبعده الديني.

في دمشق يتواجد جبل قاسيون، فالجغرافيون وأصحاب الرحلات الإسلامية منهم ياقوت الحموي في معجم البلدان /626 ه يصرحون بأنّه فيه عدة مغاور فيها آثار الأنبياء والكهوف، وفي سفحه مقبرة أهل الصّلاح وهو جبل مقدّس به مغارة تعرف بمغارة الدّم، وهناك شبيه بالدم يزعمون أنّه دم هابيل باق إلى الآن وهو يابس.... ففي سفح هذا الجبل تتواجد مزارات للأنبياء وقبورا للعلماء، ففي شرقه مولد أبينا إبراهيم عليه السلام وفي غربه

[1]-SAGGS ;h.w.f the greantness that was Babylon :a survey of the ancient civilization of the tigris –euphrates valley sdwick and hackson ; AND Revised edition ;1988 ;P380

عند مقبرة الفراديس مدفن السيدة مريم عليها السلام، وفي وسطه عبد الغني النابلسي وشماله الشيخ خالد النقشبندي وجنوبه الشيخ محي الدين بن عربي رحمهم الله جميعا.

ويبدو أنّ اختيار المدن مثلا والتي تدور فيها أحداث القصة الإطار أو الضمنية من الرواية اختيارا رامزا، وسواء أكان هذا الاختيار عن وعي أو عن غير وعي، تعبيرا عن حاجة ما ملحة في النفس، أو يستدعي حالة تسعى الروائية على إخراجها إلى السطح.

ولا يسعنها في الأخير إلا أن نشير إلى المكان الروائي شديد الاقتران بالشخصية التي تتحرّك في إطاره كقوّة فاعلة ومؤثرة تضطلع بشتى الأفعال في المسار السردي للرواية، إذ تسهم في الكشف عن القوى التي تحرّك الواقع من حولنا وتؤكد على أهميتها كفواعل وصناع أحداث، وديناميكية الحياة وتفاعلها، فالشخصية من المقومات الأساسية للرواية إضافة إلى غيرها من الأدوات التي ينشأ من اجتماعها انسجام وتلاحم التي من دونها لا يوجد رواية، لذلك نجد الروائيون على اختيار المكان الملائم للشخصية حتى يتمكن من إبراز سلوكها ومختلف ملامحها، فإن ما يؤكد ارتباط المكان الروائي بالشخصية هو طبيعة العلاقة بين الإنسان ومحيطه، فقد أثبتت الدراسات أنّ الإنسان متربط كثيرا بالمكان الذي يعيش فيه لأنّ علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكل من خلال عملية التأثر والتأثير بينهما، إذ إن الإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها ولكنّه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورته، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا في بناء الشخصية البشرية فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصب كل ما حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمتها الحضارية.

فالمكان الذي يتلون بالحالة الفكرية أو النفسية للشخصيات المحيطة به "مكان له دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث، إنّه يتحول في هذه الحالة إلى محور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف[1]".

ذلك أنّ المكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان، فوجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان وعلى قدر إحساسه به يكون وعيه بذاته، إذ يبدو المكان وكأنّه نسخة لسلوك وطباع الشخصية ويساهم في رسم معالمها، إذ يظهر جليا في روايتنا حيث نجد أن الكاتب قد ربط بعض شخصياته بأماكن معيّنة ليبّن لنا أنّ هذه الأماكن نسخة لسلوك وطباع تلك الشخصيات، كما نلاحظ أنّ المكان قد ساهم في خلق المعنى داخل الرواية.

المبحث الثاني: جمالية الزمان

يعدّ الزمن من العناصر الفاعلة في الرواية، ما جعله مسألة ومحورا جوهريا في العديد من الدراسات كونه الأشد ارتباطا بالحياة، لذلك بات من الضروري تحديد وتبيان مدى مساهمته في تشكيل بنية النص السردي، هذا ما سلطنا الضوء عليه في هذا المبحث انطلاقا من تعريف موجز لماهية الزمن وصولا إلى تحديد جماليته الرمزية التي تتبدّى لنا من خلال ما ورد من أحداث في رواية "**قواعد العشق الأربعون**"

1. ماهية الزمن:

لقد شغلت كلمة الزمن فكر الباحثين بحيث تناولوها بالدراسة محاولة لفقه ماهيته، ومن خلال ما بذلوه من جهود استنتجنا أنّ للزمن دلالات متشعّبة ومن هذا المنطلق أدرجنا مفهوم الزمن لغة واصطلاحا.

[1]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، عدد 6، 1986، ص 91.

1.1.مفهومه لغة: نجد التعريف الذي ورد في "لسان العرب" لابن منظور" الذي يقول: «الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره، والزمن الشيء: طال عليه الفصل من فصول السنة، وعلى مدّة ةلاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان وأزمن بالمكان أقام به زمانا، إنّ الإقامة والبقاء والمكث من أبسط دلالات الزمن»[1].

2.1. مفهومه اصطلاحا: يتجسّد مفهوم الزمن في الاصطلاح السردي على أنّه: "مجموع العلاقات الزمنية–السرعة، التتابع، البعد...الخ بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة"[2].

يعتبر الزمن مظهرا من مظاهر السرد وعنصر مهمّ في بناء الخطاب الروائي، فهو الذي ينظم العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات المماثلة في شريط السرد حيث يعمل على بلورتها، ومزجها مت أجل تحقيق الخطاب الذي يمنحه شكله وصورته النهائية، فهو من أهمّ العناصر التي تساهم في بناء الرواية، فلا يمكن تصوّر حدث روائيّ خارج الزمن لأنّه «يؤثّر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، والزمن حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى[3]».

فالشخصيات والأحداث تتحرّك وتتشكل في فضاء زمني، فلا يتمّ السرد إلا بوجود الزمن، كون الرواية ليست بنية ثابتة الكيان والتشكيل ويمكن التقاطها بوضوح بل هي: «صيرورة تحوّل، وشكلها في صيرورة، هدفها غير معروف مسبقا، فكما كان الزمان في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فإنّ الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز، بنية تلفظ

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج 3، ص202.

[2]– عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة نقدية في ثلاثية خيري شلبي، ط1، عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية للنشر، 2009

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص27.

التحولات وهي نفسها بنية تحويل[1]».

فحركة الزمن المصاحبة لتحول والتبدل تمكن من تغيير الأشياء لينبثق موقف الشخصيات الروائية من العالم، فيكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي والمجتمعي ويجسد أيضا رؤية الراوي، كما أنّه يسعى لتعميق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي، ويصرح بول ريكو أنّه ليس المقصود بالزمن هذه السنوات والشهور والأيام والساعات والدقائق أو الفصول والليل والنهار بل هو مادته المعنوية المجرّدة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كلّ فعل وكل حركة بل إنّها البعض الذي لا يتجزّأ في كلّ الموجودات عن وجود حركتها، مظاهرها وسلوكها.

فالزمن يمثّل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها فهي فنّ تشكيل الزمن بامتياز فهي تشكلّ في داخله الزمن ومن ثمّ تصوغه في داخلها وعلاقتها به علاقة مزدوجة فهي تتشكّل في داخل الزمن ومن ثمّ يصاغ الزمن في داخلها ويقدّمها عن طريق اللغة المشحونة بإشاعات فكرية وعاطفية، لتعيش الشخصية اللحظة تلو الأخرى بنشاط وحيوية مع حركة الزمن، كما أنّ الزمن يحدّد إلى حدّ بعيد الرواية ويشكّلها بل إنّ شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن كون هذا الأخير يتخللها كلها[2]، فكلّ ما يحدث في الرواية يتم عبر الزمن.

2. جمالية الزمان في رواية "قواعد العشق الأربعون":

نلاحظ أنّ الزمن دور بارز في العمل الفني إذ لابد من الاستعمال الزمني للأحداث سواء من الماضي أو الحاضر أو غيرها، وهذا ما يظهر جليّا في روايتنا "قواعد العشق الأربعون" وقد وضحت لنا الكاتبة الأحداث من خلا بعض آليات الزمن حيث يكشف هذا

[1]– محمّد برادة، أسئلة الرواية: أسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء، دت، ص61.

[2]– سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 26،27.

الأخير صورة الفعل الإنساني إذ ورد عنصر الزمن بكثرة في روايتنا، وهذا دليل على أن الشخصيات الرئيسة لأنّها تروي أحداث ووقائع كانت في جلّها تجمع بين الماضي والحاضر إضافة إلى ارتباط هذه الأزمنة بـ "إيلا" خاصة وبعائلتها عامة، فالكاتبة تسرد لنا حاضر هذه العائلة وما تعيشه من مفارقات أوجبها العصر الذي نعيش فيه بما يميّزه من تجاوز حدود كانت قائمة لعصور عابرة مسقطة ذلك على ما كان سائدا في الماضي وبالتحديد القرن الثالث عشرة، إذ وردت القصة الإطارية مرهونة بالزمن الحاضر وفي مقابلها نجد القصة الضمنية التي تمثل القرن الثالث عشرة بما يتّسم به فهي تعمدت العودة بنا إلى عصر "مولانا جلال الدين الرومي" الذي تنسب إليه أحداث هذه الرواية.

ففي بداية الرواية وانطلاقا من القراءة لصفحات الرواية ترتسم في ثناياها السلاسل الزمنية التي تربط بين الماضي والحاضر، فلقد كان الأبطال في لقصة الإطارية في صراع مع الواقع الذي هم فيه والذي يمثل حاضرهم وهو ما ورد مرتبطا بـ "إيلا" مثلما سبقت الإشارة إليه، والتي اعتمدت عليها الكاتبة لإعطاء صورة محسوسة ع الشخصية نفسها وعن مظهرها وما يحط بها في العالم الخارجي، لينتقل بنا إلى القصة الضمنية انتقالا منطقيا لنطلع على الأفكار السائدة القرن الثالث عشرة، إنّما تنقلنا إلى عالم تاريخيّ حافل بالأحداث، من خلال الرّواية الثانية التي تحمل اسم "الكفر الحلو" لكاتبها "عزيز أ.ز زاهار" وما هذه الرّواية سوى الرواية التي طُلب من "إيلا" أن تقدّم مطالعة عنها للوكالة الأدبية التي تقع في بوسطن وذلك ضمن عملها كقارئة غير متفرغة.

هذه الرواية داخل الرّواية (الرواية الإطار) أو الحبكة الثانية، تشكّل وثيقة تاريخية عن فترة تعود إلى القرن الثالث عشر المفعم بالصّراعات الدّينيّة، وفي فترة مضطربة في منطقة الأناضول ففي الغرب احتل الصّليبيون القسطنطينيّة وعاثوا فيها فسادًا وفي الشّرق انتشرت جيوش المغول بقيادة العسكري جانكيز خان، فترة من الفوضى حيث كان المسيحيون يقاتلون

المسيحيين والمسيحيون يقاتلون المسلمين، والمسلمون يقاتلون المسلمين، وفي وسط ذلك عاش عالم إسلاميّ جليل يعرف باسم "جلال الدين الرّوميّ" ويلقب بمولانا يُحيط به آلاف المريدين، ويلتقي بـ "شمس التبريزي" الدرويش الجوال، فتتطورّ العلاقة بينهما وتتغيّر حياتهما لتصوّر لنا الروائية التاريخ الذي عاشا فيه.

ولما كان الزّمن عنصرا من العناصر الأساسيّة التي تقوم عليها الرواية، ومحورها وعمودها الفقريّ الذي يشدّ أجزاءها. كما أنّ طريقة بناء الزمن في النص الروائي، تكشف تشكيل بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء، تمكّننا من تحديد نوعين للزمن هما:

- **زمن القصة:** يعني الأحداث حسب وقوعها وفق تسلسلها الزمنيّ فلكلّ رواية بداية وسط ونهاية تخضع كلّها لتتابع منطقيّ، فالحدث الأقدم هو الذي وقع أوّلًا، هو الذي يؤدّي إلى نتائج تنجم عنه. إنّ زمن القصة محكوم بالمنطق، أي بالأسباب والنتائج، وهو مقيد بالترتيب المتتالي، فلا تأخير لحدث لاحق ولا تقديم لحدث سابق، إنّ الأحداث في زمن القصة مرهونة بأوقاتها.

- **زمن السرد:** وهو الزمن الذي يقدّم السارد من خلاله القصّة ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمنها إذ نجده قابلا للإخلال به، إنّه لا يخضع أصلًا لمبدأ التّعاقب والتّسلسل المنطقيّ، والأحداث فيه يُمكن أن تذكر غير متتابعة حسب وقوعه، فقد يتكلّم المؤلّف على حدث قديم ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى حدث قريب، إنّ زمن القصة مقيّد فالقصّة تكون أحداثها متسلسلة متوالية أثناء السّرد بينما زمن السرد حرّ لا يخضع لترتيب منطقيّ، تكون الأحداث فيه مبعثرة إذ يلعب الراوي بالزمن كما يشاء، كأن يسرد أحداثا ماضية ثمّ ينتقل إلى المستقبل ثم يعود إلى الماضي لينتقل إلى الحاضر أو العكس.

وينشئ انزياح الزّمن مفارقات سرديّة من استرجاع لأحداث ماضية واستباق لأحداث لاحقة، ومن استغراق زمنيّ: ديمومة، وديمومات أحيانًا فتتقاطع الأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل.

وعند دراسة زمن القصة في رواية "قواعد العشق الأربعون"، نلحظ أنّ الرّواية تتفتح على اللحظة الراهنة التي سجّلتها الكاتبة بتاريخ 17 ماي 2008م، وتتوالى الأيام مع إيلا لندرك أنّ أحداث الرّواية تدور في حيّز زمانيّ يمتدّ إلى ثلاثة أشهر أي من ماي إلى أوت، لكنها تنطلق في الفصل الأخير لنرى أنّ الزمن قد قطع سنة كاملة فنصل إلى السابع من سبتمبر من عام 2009م. ويتداخل مع زمن القصة هذا لجوء الكاتبة إلى انزياحات في الزّمن فتعتمد على الاسترجاع، ويعني استعادة ما حدث في الماضي، وإلى أحداث سابقة يقتضيها إيضاح الأحداث الراهنة أو إكمال رسم شخصيات الرّواية، بعد إثارة فضول القارئ، ولإيهامه بحقيقة وجود تلك الشّخصيات. وكأمثلة على ذلك نذكر:

- رجعة تعود فيها البطلة إلى مرحلة الطفولة وهي في السّابعة من عمرها، ومن خلالها تتذكّر إيلا كيف أنّها وعدت نفسها بأنّها عندما تتزوج فإنّها ستسعد زوجها، وألّا تفشل في زواجها مثل أمّها، وندرك أنّها حمّلت أمّها مسؤولية انتحار أبيها[1].
- رجعة إلى مراهقتها التي تميزّت بالهدوء والابتعاد عن العلاقات الجنسيّة كالفتيات الأخريات، فهي لم تعرف التّمرّد في حاضرها كما لم تتمرّد في مراهقتها[2].
- رجعة تعود فيها إلى مرحلة الجامعة وكيف أدمنت فيها على الرّوحانيات الشّرقيّة وقرأت عن البوذية والطّاويّة[3].

[1]– انظر: الرواية، ص 138

[2]– انظر: المصدر نفسه، ص 193–194.

[3]– انظر: الرواية، ص 215.

ولم تقتصر الرّجعات عليها، إنّما من خلال رسائل عزيز[1] إلى إيلا تعرّفنا الكاتبة على عزيز زهارا وعلى تحوّله من المسيحية إلى الإسلام وكيف أصبح صوفيًّا وعن علاقته أيضًا بمحبوبته وتأثير وفاتها عليه ما دفعه إلى حبّ التّرحال.

وفي مقابل الرّجعات اعتمدت الكاتبة في تقنيات زمن السّرد على الاستباق، ويعني استشراف أحداث لاحقة لبدء زمن الرّواية، وزمن الحدث، والاستباقات قوامها الإخبار مسبقًا بأحداث سوف تقع لاحقًا، أمّا وظيفتها فتحضير القارئ لتقبّل ما سوف يقع، وإظهار الهواجس التي تسيطر على شخصية البطل، أو غيره من شخصيات، ومن ذلك ما ورد في الاستهلال عندما أشارت الكاتبة إلى أنّ الانقلاب الذي سيحدث في حياة "إيلا" كان بسبب الحبّ ومهّدت لتبيان الاختلاف بينها وبين من ستحبّ[2].

وإذا بحثنا في زمن سرد رواية "الكفر الحلو" التي كان على "إيلا" تقييمها، فإنّ الكاتبة بدأت القص في زمن يبدأ من سنة 1252، وفي اللحظة التي يقتل فيها "التّبريزي" على يد قاتل مأجور[3]، وكان القاتل هو الرّاوي في هذا المشهد، وفي المشاهد الأخرى تعود الكاتبة إلى تسلسل الزّمن والعودة إلى سنة 1242 لتسير الأحداث بتوالي السنوات وصولًا إلى 1248، ومن الملاحظ أنّ زمن السّرد يفارق زمن الأحداث، فيعدّل الزمن مساره، فيبطئ أو يسرع، يقفز أو يقف يمتدّ أو يقصر، يتكسّر أو يتقطّع أو يستدير أو يتّخذ مسارًا لولبيًّا حلزونيًّا، لتنتهي الكاتبة إلى عام 1260 وفيها يعلن الرّومي شاعريته وأنّه على الرّغم من فقده شمس إلّا أنّه يعلن استمرار الصّوفيّة لأنّه مقابل كلّ صوفيّ يموت، يولد صوفيّ آخر في مكان ما في العالم. إنّ ديننا هو دين العشق وجميع البشر مرتبطون بسلسلة من القلوب فإذا انفصلت حلقة منها، حلّت حلقة أخرى في مكان آخر، ومع موت كلّ شمس تبريزيّ،

[1]- انظر: المصدر نفسه، ص311/ 331-334/ 338-341.

[2]- انظر: نفسه، ص 10

[3]- انظر: نفسه، ص 33-39.

يظهر شمس جديد في عصر مختلف، باسم مختلف. إنّ الأسماء تتغيّر، تأتي وتذهب، لكنّ الجوهر يبقى ذاته[1]. وتمّ الاعتماد أيضًا على الرّجعات للتعرّف على التبريزي ومن حوله، ومن ذلك:

•رجعة تتعلّق بشمس التّبريزي وفيها تعرفنا على طفولته وإلى علاقته المتبادلة مع الله وكيف كان يكلّمه، وصولًا إلى تحوّله إلى درويش، وإلى رحلاته التي ساهمت في تشكيل مدونة " القواعد الأربعون لدين العشق" التي لا يمكن تحقيقها إلّا من خلال العشق وحده[2].

•رجعتان تتعلّقان بكيما الأولى منها تسرد فيها حكايتها مع أسرتها الحقيقيّة، والتنبؤ لها بأنّها ستصبح عالمة، وانتقالها للعيش بيت الرّومي وتبنيه لها [3]وفي الثانية تعود بذكرياتها الى طفولتها[4].

•رجعة تتعلّق بكيرا زوجة الرّومي، وتنقل في هذه الرّجعة زواجها وعلاقتها به من خلال اهتمامها بمكتبته ورفضه ذلك، فأدركت بأنّ عالم الكتب لم يكن ولن يكون لها[5].

•رجعة تتعلّق بالبغي وردة الصّحراء تنقل لنا فيها مأساتها التي قادتها إلى ممارسة البغاء.

إنّ شخصيات الرّواية لم تتخلّص من ماضيها، فكان الزّمن قاعدة من قواعد العشق التي قدّمها التّبريزي، ويذكر فيها: «إنّ الماضي تفسير والمستقبل وهم، إنّ العالم لا يتحرّك

[1]– انظر: الرواية، ص492.

[2]– انظر: المصدر نفسه، ص58–61.

[3]– انظر: نفسه، ص250.

[4]– انظر: نفسه، ص288.

[5]– انظر: نفسه، ص247–249.

عبر الزّمن وكأنّه خطّ مستقيم، يمضي من الماضي إلى المستقبل. بل إنّ الزّمن يتحرّك من خلالنا وفي داخلنا، وفي لوالب لا نهاية لها»[1].

إنّ الرواية تحرّك فضول القارئ بسهولة لاكتشاف أسرار قصتين تدوران في الفلك نفسه، هما قصتا حب، ولو أن التشبيه قد يبدو غريبًا، فالقصة الأولى هي عشق جلال الدين الرومي لشمس التبريزي، أما قصة الحب الثانية فهي عشق "إيلا" لـ "عزيز"، ولقد برعت الكاتبة في إدخال القصتين ببعض وتشابكهما.

فرواية "قواعد العشق الأربعون" رواية تعتمد في بنائها على إسقاط التّاريخ على الواقع الحديث، نحن في عصر يسوده روح التّعصب والكفر، ولعلّ الكاتبة التركية وجدت في حكاية جلال الدين الرومي والتبريزي ما يعكس هذا الواقع، ويذكر عزيز زاهار أنّ رواية الكفر الحلو في عصر سادته روح التّعصب والنّزاعات الدّينيّة، دعا إلى روحانيّة عالميّة شاملة، مشرّعًا أبوابه أمام جميع البشر من مختلف المشارب والخلفيات، وبدلًا من أن يدعو إلى الجهاد الخارجي، الذي يعرف بالحرب على الكفار دعا الرومي إلى الجهاد الداخلي وتمثّل هدفه في جهاد الأنا، وجهاد النفس في قهرها في نهاية الأمر[2].

هي رواية إيلا المرأة اليهودية، تعارض زواج ابنتها من حبيبها المسيحيّ، فتتماهى مع شخصية شمس التبريزي، وترتبط بعلاقة أدبية وجدانية مع الكاتب عزيز المسيحي الذي أعلن إسلامه، فكانت رواية تعرض لهذا التنّوع الطائفي معلنة أنّ الحبّ هو طريق الخلاص فالحب هو العلة وهو المعلول، وهكذا كان الرّومي، فهو ليس من الشرق ولا من الغرب، إنّه ينتمي إلى مملكة الحبّ. إنّه ينتمي إلى المحبوب[3]، وهذا فإنّ إيلا بطلة الرواية الأساسية كانت تهفو

[1]– انظر: الرواية، ص317.

[2]– انظر: المصدر نفسه، ص32.

[3]– انظر: الرواية، ص270.

إلى الحبّ في أعماقها، وهذا الحبّ هو الذي يجعلها قادرة على البقاء حازمة وصلبة في مواجهة الشّدائد.

ويعلنها التبريزي أنّ الإنسان إذا سجد كلّ يوم على سجادة صلاة، وليس في قلبه مكان للمحبة فما الفائدة من كلّ هذا العناء؟ فالإيمان مجرد كلمة، إن لم تكن للمحبة، في جوهرها فإنه يُصبح رخوًا مترهلًا يخلو من أي حياة غامضا وأجوف ولا يمكنك أن تحس به حقًا، تبحث الرّواية في الخلاص من الشّدائد والصعاب عبر العودة إلى الحب، وترجمت الكاتبة ما يراه العالم في حاجة العالم إلى الهدوء والسلام والهروب والخروج من الصراعات، فكانت القواعد الأربعون في العشق للتبريزي مقصد الكاتبة وغايتها التي نقل عبرها ما تريد الوصول إليه.

المبحث الثالث: الشخصيات

من المعروف أنّ الإنسان اجتماعي بطبعه لا يمكنه أن يعيش وحيدا خارج إطار جماعة، ومن ثمة كان لابد عليه أن يبني علاقات إنسانية مع الآخرين، وأول خطوة يقوم بها لبناء هذه العلاقة، مهما كان نوعها هي دراسة من حوله من أشخاص للانتفاع بالخير الموجود فيهم وانتقاء الشرّ الذي يأتي منهم، من أجل بناء علاقة ناجحة.

ومن هذا المنطلق لا نجد عملا أدبيّا إلا واعتمد فيه الكاتب على مجموعة من الشخصيات ووظفها في عمله، لاعتبارها مستقاة من الواقع المعاش والحياة الواقعية، فالشخصية هي العود الفقري للعمل الفني الروائي والأدبي بصفة عامة كونها تشكّل المحور الأساسي والدور الفعال في نجاح الأعمال الفنية.

وفي هذا المبحث محاولة لاستظهار البعد الجمالي للشخصيات التي استعانت بها الكاتبة التركية من أجل تبليغ رسالتها، وذلك انطلاقا من تعريف موجز لماهية كلمة الشخصية.

1. مفهوم الشخصية:

أولى الكتاب والدارسون أهميّة قصوى للشخصية نظرا للمقام الذي تشغله في عملية السرد، وبناء النصّ الروائي فهي رمز للأفكار والآراء، ووجهات نظر الكاتب فعبرها يجسّد دلالات ومعاني يتلقّاها القارئ بطريقة غير مباشرة، ولهذا تعدّ الوعاء الذي يصيب فيه الروائي أفكاره وهي بدورها تصوّرها وتقوم بها.

1.1. الشخصية لغة: إنّ الشخصية في مفهومها اللغوي حسب ما ورد في لسان العرب لابن منظور "مادة (ش، خ، ص) لفظ (شخص) تعني الشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكلّ شيء رأيت من بعيد جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كلّ جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشخّص بمعنى ارتفع، والشخوص ضدّ الهبوط وشخص ببصره أي رفعه، وشخّص الشيء عيّنه وميّز عما سواه"[1].

وبالرجوع إلى البحث عن أصل الكلمة فهي مشتقّة من الأصل اللاتيني "persona"وهي تعني القناع الذي يلبسه الممثّل، حيث يقوم بتمثيل دور أو الظهور بمظهر معيّن أمام الناس، وبهذا أصبحت الكلمة تدلّ على المظهر الذي يظهر به الشخص[2].

فالشخصية بهذا ذات نوعين: شخصية إنسانية متمثلة في الأفراد وتحركاتهم داخل المجتمع والشخصية والنموذج البارزة في الأعمال الفنية.

2.1. الشخصية اصطلاحا: فتعرف على أنّها المحرك الأساسي الرئيسي الذي يدفع بتطور الأحداث داخل العمل الروائي، وقد تجلّت مفاهيم حول الشخصية باعتبارها المحور العام الرئيسي الذي يتكفّل بإبراز الحدث وعليها يكون العبء الأول في الإقناع بمدى أهميّة

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج7، ط5، مادة شخص، ص 36.

[2]– سعد رياض: الشخصية وأنواعها، أمراضها وفن التعامل معها، ط1، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، 2005م، ص11.

القضية المثارة في القصة وقيمتها[1]، كذلك من خلال يستطيع الروائي بصفة محكمة إبراز الحدث وسيرورته، إضافة إلى أنّها تساعد الروائيّ في طرح أفكاره بصفة فعّالة متناسقة مع الأحداث، كما أنّ نجاح العمل الفني يتوقّف على نجاح المؤلّف أو الروائي في انتقاء شخصياته فهي قلب الحدث والمحور الرئيسي لاستقطاب الأحداث وتجسيدها، إضافة إلى كونها ذات بعد سيكولوجي تحمل في طياتها العديد من الانفعالات النفسية التي تظهر في العمل الفني والروائي.

2. جماليات شخصيات "رواية قواعد العشق الأربعون"

وقد اتخذت رواية قواعد العشق الأربعون أبعادا مختلفة وكثيرة جلها قريبة من القارئ وملامسة لعواطفه كونها اهتمّت وعالجت الكثير من القضايا المتعدّدة منها الاجتماعية، العاطفية، الدينية، الثقافية وحتى السياسية، فقد كانت ثمرة صراع بين مجموعة من المجتمعات والثقافات المختلفة ووليدة مقارنة بين زمنين مختلفين، لهذا كانت الشخصيات التي اختارتها الروائية سواء في القصة الإطارية أو الضمنية المرآة العاكسة للأحداث داخل الإطار النصي فبموجبها يتحدّد الموضوع بدقة ووضوح، فهي تمثل الهيكل العام للرواية إذ هي سليلة المجتمع بحيث تعبّر عن كلّ الاتجاهات الموجودة في الواقع المعاش "لأنّها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصرعها معها[2]" على حدّ تعبير "محمّد علي سلامة".

ويجدر بنا الإشارة إلى أن الرواية تتّسم بتنوع الشخصيات داخل إطارها الحكائي وهذا ما نلاحظ جليا في هذه الرواية إذ عمدت الكاتبة إلى تنويع شخصياتها من رئيسة وثانوية إلى

[1]– نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار العلم والإيمان، 2009م، ص 40.

[2]– محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2007م، ص11.

غيرها وفيما يلي عرض لجمالية هذه الشخصيات، حيث قسّمنا هذا المطلب على مقصدين يختص الأول بتحديد أسماء الشخصيات في القصة الإطارية وكشف جماليتها، ويختص المقصد الثاني بالكشف عن شخصيات القصة الضمنية وجماليتها.

1.2. أسماء في الشخصيات القصة الإطارية وجماليتها:

فيما يلي عرض لأسماء الشخصيات التي ذكرت في القصة الإطارية وفق ترتيب ظهورها لأول مرّة تباعا في الرواية والتعريف بها بإيجاز:

- **إيلا روبنشتاين:** وهي سيّدة متزوجة تقترب من سنّ الأربعين، مضى على زواجها عشرون سنة، حائزة على الإجازة في الأدب الإنجليزي، متحرّرة وهي يهودية غير متديّنة، هي امرأة طموحة محبّة للمطالعة فبالرغم من أنّ لم تشتغل في مجال تخصّصها إلا أنّها عملت على تحرير بعض المقالات القصيرة لمجلّات نسائية ومشاركتها في عدد من نوادي الكتب، إضافة إلى أنّها كتبت مقالات لعدّة صحف محلية، كان حلمها أن تكون ناقدة أدبية إلّا أنّ الحياة جعلت منها ربّة بيت مجدّة، تعتني بأطفالها الثلاثة وقد ذكرت لأوّل مرّة في الصفحة السابعة من الرواية.
- **ديفيد روبينشتاين:** هو زوج إيلا وقد ذكر لأوّل مرة في الصفة الثامنة للرواية، وهو طبيب أسنان ناجح يعمل لساعات طويلة ما مكّنه من جمع أموال كثيرة.
- **جانيت:** ابنة إيلا الكبرى هي فتاة جميلة في المرحلة الجامعية، ذكرت لأول مرة في الصفحة الثامنة.
- **أورلي وآفي:** هما ابنا إيلا التوأمين وقد ذكرا في الصفحة الثامنة للرواية، أورلي مهووسة بحساب عدد السعرات الحرارية التي يجب أن تتناولها يوميا وهي شديدة الحرص على عدم تجاوزها، أما آفي وهو شخصية ساخرة كثيرا ما تعلق بتعليقات سخيفة ويتحمّس دائما لكشف عيوب الآخرين وأكاذيبهم كما هو شأن المراهقين، درجاته في المدرسة متدنية.

• **سبيريت:** كلب ذهبي اللون يبلغ من العمر اثنتي عشرة سنة، يرافق إيلا في جولاتها الصباحية، وقد كان أشدّ رفاقها سعادة عندما كان جروا، لكنّه كبر وازداد وزنه ونقص سمعه وأصبح شبه أعمى، ذكر في الصفحة الثامنة للرواية.

• **العمّة إستر:** تأتي بين الحين والآخر لزيارة عائلة إيلا لتصنع لهم نوعا من الكعك وتتناول معهم وجبة الغذاء، ذكرت للمرة الأولى في الصفحة الحادية عشرة من الرواية.

• **سكوت:** وهو صديق إيلا الذي قرّرت الزواج به بعد عرضه للزواج عليها دون علم عائلتها التي أخبرتها بعد اتخاذها لهذا القرار، وهنا يجدر الإشارة إلى أنّ عائلة رفضت هذا الزواج بحجة أنّ سكوت ليس يهوديا، ذكر لأول مرة في الصفحة الرابعة عشر من الرواية.

• **مشيل:** من الوكالة الأدبية، هي التي كلّفت إيلا بقراءة رواية "الكفر الحلو" ذكرت لأول مرّة في الصفحة الواحد والعشرين من الرواية.

• **ستيف:** هو المسؤول عن الوكالة الأدبية التي كلّفت إيلا بمطالعة كتاب "الكفر الحلو" وقد ذكر لأول مرّة في الصفحة الواحد والعشرين وهو شخصية لم يتم التحدّث عنها كثيرا.

• **عزيز زاهارا:** كاتب روائي يعيش في هولوندا وهو صاحب رواية الكفر الحلو، أرسل مخطوط روايته إلى الوكالة الأدبية من أمستردام، وقد ذكر فيه أنّ يعيش في أمستردام مع كتبه وقططه وسلاحفه، وأنّه كثير الترحال وقد عبر في كتابه عن طريقته، كذلك ذكر فيه أن هذه الرواية هي روايته الأولى وربما الأخيرة، فقد عبّر بصراحة أنه ليس لديه النية في أن يصبح روائيا، إذ انّه كتب هذه الرواية من باب الإعجاب المحض بدافع من حبّه الشديد للشاعر العظيم جلال الدين الرومي الصوفي وشمس الدين التبريزي، ليظهر فيما بعد أنّه اسكتلندي الأصل ليصبح صوفيا بعد أن نطق الشهادتين وأسلم، وقد كان اسمه قبل الإسلام "كريغ ريتشاردسون"، وقد ذكر للمرة الأولى في الصفحة السادسة والعشرين.

نلاحظ مكن خلال استعراضنا لأسماء الرواية الإطارية أنّها أسماء يهودية، فبمجرد سماعنا لهذه الأسماء يتبادر إلى أذهاننا أنه لعنصر اليهودية حضور بالغ ودور أساسي في سير الأحداث إذ تظهر الثقافة اليهودية ورموزها خاصة في اسم "ديفيد" الذي يقابله اسم داوود في اللغة العربية والديانة الإسلامية، وهذا يشر إلى العالقة بين الديانتين، فسماع اسم ما بشكل متكرر يرد مرتبطا بثقافة معيّنة أو بديانة معيّنة فهو استدعاء واستحضار لتلك الثقافة أو الديانة وكأنه لا يكفي تكرار هذا الاسم في استحضار الديانة والمجتمع اليهودي كذلك نجد بعض التلميحات لتأكيد ذلك مثل تلميح الابنة الكبرى "جانيت" بأنّ سبب رفض عائلتها للزواج من صديقها سكوت رجع لكونه ليس يهوديا لتضيف وتقول: «هل يمكنك أن تنظري في عينيّ مباشرة، وتقولي لي إنّك كنت ستعترضين لو كان سكوت شابا يهوديا اسمه هارون»[1]، وهو تلميح كاف للتأكّد من حضور الثقافة اليهودية في الرواية بكلّ ما تحمله من عادات وتقاليد وقيم وارتباطات ومن دلالة على العزلة عن الآخر المغاير ورفض الاختلاط بع والارتباط معه، هذا ما أرادت الروائية الإفصاح عنه من خلال روايتها، إلا أنّها تشير أيضا إلى اختراق اليهود لعاداتهم وتقاليدهم بعد اندماجهم بالعالم الغربي خاصة مع التقدّم العلمي والتكنولوجي، هذا ما يظهر جليا في اختيارها لاسم أبناء إيلا جانيت والتوأمين أورلي وآفي فهي لا تبدوا أنها أسماء يهودية وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على نوع من الانفتاح والاندماج مع العالم الغربي وابتعد بذلك اليهود عن الأسماء ذات النبرة اليهودية .

ولا يجب أن نغفل عن حضور أسماء أخرى غير يهودية بالرغم من عدم حضورها الكثير وهي: سكوت، ميشيل وستيف، إضافة إلى اسم "عزيز زاهارا " كاتب رواية "الكفر الحلو" الأوروبي الأصل وهو البطل الأساسي في القصة الإطارية من الرواية إذ يظهر من خلال خلفية اسمه أنّه عربيّ يرجع أصلها إلى الإسلام.

[1]– انظر: الرواية، ص 17.

2.2. أسماء الشخصيات في القصة الضمنية وجماليتها:

فيما يلي تحديد لأسماء للشخصيات التي الواردة في القصة الإطارية وإشارة إلى ما تحمله من دلالات رمزية وذلك وفق ترتيب ظهورها في الرواية، وهي كالآتي:

- **شمس الدين التبريزي:** وهو أحد البطلين الأساسيين في القصة الضمنية من الرواية، وهو الذي علّم البطل الآخر نهج قواعد العشق، وحوّله إلى شخص جديد تماما تجري بعض تفاصيل الرواية على لسانه وقد ذكر لأول مرّة في استهلال الرواية في لصفحة الخامسة منها،إلا أنّه كثير الحضور في باقي صفحات الرواية.

واسم شمس يرتبط بالكوكب الذي ينير الدنيا نهارا ويمنح الجسم الدفء المطلوب وهذا ما يظهر من خلال تأثيره في صديقه الروحيّ جلال الدين الرومي.

- **جلال الدين الروميّ:** وهو البطل الثاني في القصة الضمنية من الرواية والذي تسمى به أساس هذه الأخيرة، وهو شيخ الدين عرف بإبحاره في شتى العلوم، يرى أحلاما متكرّرة بأنّ شخصا ما سيكون رفيقه الروحيّ، وقد التقى بشمس ويتعرّف عليه وبذلك تتغيّر حياته كليّا وبعد وفاة صديقه يرثيه ويخلّده بقصائد أصبحت معروفة في جميع أنحاء العالم وبكلّ اللغات، وقد ذكر لأول مرة في الصفحة الخامسة والعشرين.

جاء اسم جلال من الفعل جّلّ، أي عظم وزاد مقامة وكبرياء وشرف بين الناس، وجلال مأخوذ من أحد أسماء الله الحسنى "ذو الجلال والإكرام". ويضيف له العرب الصفة الدينية من خلال وضع **الدين** بجواره، كذلك يرمز إلى الهيبة، القوة، الإرادة والاحترام.

- **القاتل:** وهو شخص أميّ كان متواجدا في الإسكندرية عندما ذكر للمرّة الأولى في الصفحة الثالثة والثلاثين كان عضوا من جماعة الحشاشين المعروفين بخطورتهم وتعطشهم لإراقة الدماء، يعاني من تأنيب الضمير ليس بسبب الجرائم التي ارتكبها وإنما من الجريمة

الأخيرة فقط التي قتل فيها درويشا قبل أربع سنوات اعتقادا منه أن قتل رجل مؤمن يجلب غضب الله، فهو وبالرغم من كونه قاتلا إلا أنّه يؤمن بالله، وقد قدم إلى قونيا هربا من القصاص ليعيش متنكرا فيها أين اشتغل عند صاحبة مبغى، ولقد ظهر في الرواية بشخصية أخرى وهو رأس الواوي. ويرمز اسمه إلى الموت والحزن وكذلك الانتهاء والفناء.

- **صاحبة المبغى:** هي متحولة جنسيا معروفة بشدّة غضبها، حريصة على المال وإرضاء الزبائن، تعامل فتيات المبغى بنوع من القسوة، وتهدّد من يعترضها برأس الواوي وهو حارسها الشخصيّ القاتل المتنكر الذي يساعدها في مراقبة الفتيات وبث الرعب في نفوس الزبائن، تذكر للمرة الأولى في الصفحة الرابعة والثلاثون من الرواية، حيث حمل اسمها في الرواية دلالة السلطة والسيطرة وحتى الرغبة.

- **صاحب الحانة في سمرقند:** هو رجل طويل القامة يبدو من خلال كلامه وسلوكه أنه عنيف، فقد زوجته الحامل بولده جراء احتراق بيتهم بعدما تعرّضت مدينته للغزو، ذكر لأول مرة في الصفة الخامسة والأربعون.

- **السيد:** وهو المسؤول في تكيّة الدراويش ببغداد اسمه بابا زمان: هو الذي وجه شمس الدين التبريزي إلى رفيقه الرومي بعد أن لجأ إليه وذلك بعد تواصله مع شيخ صوفي في قونية، ذكر في الصفحة السبعون من الرواية، ويرمز اسمه إلى الوقت والمحدودية وكأنه المسؤول عن زمن حدوث بعض الأشياء.

- **كبير القضاة في بغداد:** خص معروف بكراهيته للصوفية كان يراقب جميع الصوفيين في المنطقة، رجل طموح ذو وجه عريض، ينحدر من أسرة أنجبت عددا من العلماء وأصحاب النفوذ في المنطقة، بقرار منه يستطيع إرسال رجل إلى المشنقة أو العفو عن مجرم، من عادته ارتداء معاطف الفراء وثياب غالية الثمن، وكانت تبدو عليه سمات شخص شديد الثقة بسلطته، يعتبر الصوفيين وتفسيراتهم الفردية والباطنية للإسلام مسيئة ومثيرة للمشاكل يبدو أحيانا بأنه

يريد أن يطرد جميع الصوفيين من بغداد يذكر لأول مرة في الصفحة السبعون من الرواية، يحمل هذا الاسم في طيّاته دلالة العدالة والتحكّم في الأشياء وبالتالي السيطرة عليها.

- **التلميذ ذو الشعر الأحمر:** تلميذ من تلاميذ التكية في بغداد يعاني كثيرا من اضطهاد الطباخ الذي يدرّبه في التكية، ويصف المعاناة بتفاصيلها في التكية يقرر أخيرا الهرب منها لمرافقة شمس لكن هذا الأخير يرفض ذلك وينصحه بتعلم صنعة أو تجارة، يظهر مجددا في آخر الرواية وهو في بيت الرومي بعد وفاة شمس، ويزعم أنّ شمسا مازال حيّا وذلك بغية الحصول على هديّة من الرومي ويذكر للمرة الأولى في الصفحة الثانية والسبعون منها، وقد ارتبط اسمه باللون الأحمر الذي سبق الإشارة إليه، فالأحمر كونه من الألوان الأساسية جعل هذه الشخصية أساسية في الرواية بالرغم من أنّ ذلك لم يظهر بوضوح في الرواية.
- **الطاهي في تكية بغداد:** يلقي الأوامر ويتعامل بقسوة خاصة مع التلميذ ذو الشعر الأحمر، يعتبر التنظيف صلاة والصلاة تنظيف، لذلك نجده حرصا على إبقاء الأواني نظيفة، يُذكر للمرة الأولى في الصفحة الخامسة والثمانين من الرواية، والتي ارتبط فيها هذا الاسم بالسيطرة والتملك والمسؤولية كونه المسؤول عن تحضير الطعام، كما يظهر هذا جليا في قساوته مع تلاميذه.
- **السيد سعيد برهان الدين:** شيخ الرومي أولا ثم تلميذه بعد ذلك يرسل رسالة إلى بابا زمان يستوضحه فيها على ما إذا كان من بين الدراويش الذين في تكيته من يستطيع أن يكون رفيقا للرومي ويساهم من خلال رسالته بتعريف شمس بالرومي يذكر باسمه لأولّ مرة في الصفحة المائة وسبعة من الرواية، وقد اقترن هذا الاسم بكلمتي برهان والدين فالأولى ترمز إلى الدليل والآية والحجة
- **كيرا:** زوجة الرومي الثانية بعد وفاة زوجته الأولى هي في الأصل مسيحية أسلمت وتزوجت الرومي، كانت تندب أحيانا حظّ المرأة الذي لا يجعل منها سوى منظّفة وطاهية وراعية للأطفال، وذكر باسمها لأول مرة في الصفحة المائة والخامسة والأربعون.

اسم علم مؤنث الاسم له أصول متعددة من أصل هندي وسنسكريتي، ويعني شعاع الضوء من الفارسية وعند المصريين القدماء معناه عند الفراعنة إله الشمس وعند اليونان معناه السيدة، وهو مؤنث اسم كيروس الذي يعني السيد، وقد استعمله اليونانيون كلقب تقدير واحترام للمرأة.

- **الفلاح:** وهو الذي يصطحب شمس معه عند مدخل مدينة قونية وهو رجل أسمر البشرة مفتول العضلات ذو شاربين متهدلين يركب عربة يجرها ثور ضامر وكأنّ هذا الحيوان المسكين على وشك أن يلفظ أنفاسه الأخيرة في أيّ لحظة يذكر للمرة الأولى في الصفحة مائة وتسعة وأربعون من الرواية، ويرمز إلى الخير ووقت الفجر إضافة إلى السعادة والفلاح وهذا يظهر جليا في الفرحة التي وسمت لحظة لقاء جلال الدين الرومي بصديقه الروحيّ شمس الدين التبريزي.
- **حسن المتسول:** ذكر للمرة الأولى في الصفحة مائة واثنان وخمسون من الرواية، وهو شخص أبرص يتشايم كثيرا من المعاملة السيئة التي يتلقاها من الناس حين يشيحون بوجوههم عنه، وحين تشير إليه الأمهات في الشارع لإخافة أطفالهم المشاكسين، وحين يرميه الأطفال بالحجارة، ويطرده التجار من أمام محلاتهم، يرغب هو أيضا بتحاشيهم بنفس القدر، يحظى بمحبة شمس واحترامه، وقد أهداه شمس مرآة ليصبح بعد ذلك من مناصريه، ويرمز هذا الاسم إلى الحاجة وقد مثّل دور الشخصية المتسولة في الرواية لهذا نجده يحمل هذا الاسم، ولا يجب أن نغفل ارتباط كلمة المتسول بلفظة حسن وهذا إن دلّ فهو يدلّ على شيء ألا وهو الصفة الحميدة فحاجته وتسوله لم يمنعه من أن يكون طيّبا القلب.
- **وردة الصحراء:** بغي تريد أن تتوب وتبدأ حياة جديدة بعد المأساة والمعاناة التي عاشتها، لكنّها تجد صعوبة في ذلك، فهي عندما تقرر بدأ طريقها بالاستماع إلى خطب الرومي تجد من يصدّها عنه ويطردها واصفا إيّاها بالناجسة، وبعدها تتعرف على شمس الذي يساعدها في هذا الطريق وتلجأ إلى بيت الرومي هروبا من المبغى التي تلاحقها مهدّدة إيّاها، ولدت وردة

الصحراء بالقرب من نيقيا وكانت أمّها تعتقد بأنّها ولدت تحت نجم سيّء وقد كان والداها خبازين مسحيين مؤمنين وبعد أن يذهب كل أفراد عائلتها إمّا بموت أو رحيل تقرر الذهاب إلى القسطنطينية لتعيش مع عمّتها العجوز وفي طريقها إلى القسطنطينية تتعرض القافلة التي ترحل فيها للسطو وتأخذها العصابة إلى قرية صحراوية، لتهرب من هذه القرية أولا إلى القسطنطينية فيجدها رجل يدعى رأس الواوي ويحضرها بدوره إلى المبغى في قونية، تعشق وردة الصحراء الورود، تذكر للمرة الأولى في الصفحة المائة والسبعون من الرواي، ويدلّ هذا الاسم أو بالأحرى يرمز إلى الرحلة وهي رحلة البحث عن السلام الروحي وهذا يظهر جليّا في الدور الذي مثلته في الرواية.

- **سمسم:** شخص أحمق بدين له عقل طفل يعمل في المبغى ويرافق فتيات المبغى في قضاء حاجياتهن من السوق، وبما أنّه لا أحد يعرف اسمه الحقيقي أطلقوا عليه هذا الاسم لأنّه كان مولعا بتناول الحلاوة بالسمسم، يذكر للمرة الأولى في الصفحة المائة والواحدة والسبعون.

- **بيبرس المحارب :**ابن أخ للشيخ ياسين المتعصب، يعمل حارسا ليليا في مدينة قونية، يحرص على معاقبة معاقري الخمر والعصاة بشدة، لكنه مع ذلك يذهب هو نفسه للمبغى بين الحين والآخر، كان زبونا مزعجا لأنه لا يكف عن إهانة الفتيات واحتقارهن وإلقاء النكات البذيئة ذكر للمرة الأولى في الصفحة المائة والثالثة والثمانون ، يرمز اسمه إلى القوة والمكانة العالية إلى أنّه في الرواية ارتبط بالجانب السفلي الرذيل وكأنّ الروائية بهذا التناقض أرادت أن تعبّر عن نسق ثقافيّ فحواه رفض أهل الظاهر والتنقيص من شأنهم وازدرائهم ليحلّ محلّهم أهل التصوف وأهل الباطن.

- **خريستوس:** وهو صاحب الحانة في قونية، مسيحي صاحب حانة في قونية له صداقة وطيدة مع زبونه الدائم سليمان السكران يذكر للمرة الأولى في الصفحة مائة وستة وثمانون.

- **سليمان السكران:** مسلم مدمن على الشراب يحب أشعار الخيام ويسأل أسئلة فلسفية، وفيما بعد أصبح من محبّي شمس، وتجري بعض تفاصيل الرواية على لسانه ذكر لأول مرة في الصفحة المائة والسادسة والثمانون.
- **التاجر الفارسي** :زبون دائم في حانة خريستوس يحبّ الأشعار يذكر للمرة الأولى في الصفحة مائة وسبعة وثمانون من الرواية.
- **المتعصب:** رجل دين مسلم يصوّر في الرواية على أنه شخص متعصب يعمل معلما في مدرسة رسمية هو متشاءم من الأوضاع التي آلت إليها المدينة يعتقد أن الله أرسل المغول عقابا للمسلمين على ذنوبهم، ويفخر دائما بابن أخيه بيبرس الشجاع، يعتقد أن الكوارث تحل بسبب الآثمين مثلما حل بقوم سدوم وعمورة يكره الصوفيين ويرى أنهم لا يمتون إلى الإسلام بصلة لأنهم يرون الشريعة مجرد مرحلة في الطريق، ينتقد جميع الطوائف من فلاسفة وصوفية ودراويش رجال والين، وفي كل ليلة يناقش هذه المسائل مع ابن أخيه بيبرس، يعتبر المدينة التي يسكن فيها" قونية" مدينة شريرة، ويحظ تلاميذه ومقربيه على كراهية الصوفية خصوصا شمس الذي يراه زنديقا يظهر فيما بعد أن اسمه الشيخ ياسين، ذكر لأول مرة في الصفحة مائتين وواحد وعشرون، وقد ارتبط هذا الاسم بالتعصب والعنصرية والرفض.
- **علاء الدين:** الابن الأصغر للرومي، يبدو شخصا مندفعا وقد كان مستاء جدا من علاقة والده الرومي، بشمس ولذلك غذى في قلبه العداوة لشمس وأصبح مع أعدائه الذين تآمروا على قتله في النهاية، تجري بعض تفاصيل القصة على لسانه ذكر للمرة الأولى في الصفحة مائتين وتسعة وثلاثون من الرواية.

هذا الاسم من الأسماء ذات الأصل العربي، ويستخدم كاسم علم مذكر، ويرمز إلى العلو والرفعة والشرف والمقام العالي والمكانة المرموقة سواء كانت مكانة مكتسبة مادياً أو معنويا، ويضيف له العرب الصفة الدينية من خلال وضع الدين بجواره، حتى يصبح "علاء الدين" هذا الاسم معناه في اللغة العربية يقصد به الرفعة والشرف وله معاني أخرى تختلف

من جملة لأخر فمثلاً يقال "على النهار" أي أرتفع وأصبح في ذروته، ويذكر على الذي يرتفع مجده وكرمه وزاد في الشرف والمكانة "على في المجد والمكارم ".

- **سلطان ولد:** ابن الرومي الأكبر والمقرب إليه، وهو الذي يكتب خطبه كما يرافقه في جميع أعماله، ويقوم بالمهام التي يكلّفه بها، تجري بعض تفاصيل الرواية على لسانه، ويذكر للمرة الأولى في الصفحة مائتين وأربعين من الرواية.

واسم سلطان ولد مركب من جزئين: **سلطان :** هو اسم مذكر عربي الأصل وجمعه "سلاطين"، ويرمز إلى البرهان والحجّة كما جاء في قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ لِيَ عَلَيْكُمْ مِنْ سُلْطَانٍ﴾[1] وأيضًا يعني السلطة والقوة والنفوذ والقانون، **ولد:** معناه استحدث أو استرجع.

- **كيميا:** ابنة الرومي بالتبني ولدت في أسرة بسيطة من الفلاحين في سهول جبال طوروس وتبناها الرومي عندما كانت في الثانية عشر من عمرها كانت ترى أشباح الموتى، وتفقد وعيها أحيانا وتسافر في أحلام بعيدة اكتشف أحد النساكين الذين مرّوا ببيتهم موهبتها وطلب من والدها أن يرسلها إلى المدرسة أو إلى أحد العلماء كي تتلقى التعليم على يديه ومع أن أمها رفضت في البداية إلا أنّ والدها وافق على الفكرة وأخذها إلى قونيا، وعندما يختبرها الرومي في قونية، ترى شبح زوجته المتوفية فتساعدها في بعض الإجابات ثم تخبر كيميا الرومي بأنها ترى زوجته وهو مازال يختبرها وتصفها له وصفا دقيقا ومن ثم يقرّر تبنّيها، ويزوجها في ما بعد لشمس، وتُذكر للمرة الأولى في الصفحة مائتان وخمسون من الرواية، اسم مشتق من الكمياء وهو علم يعرف به طرق سلب الخواض من الجواهر المعدنية وجلب خاصة جديدة إليها ويعني أيضا الحيلة والحذق والتحويل.

[1]– سورة إبراهيم، آية 22.

- **جوهر: زوجة الرومي المتوفاة:** تظهر كشبح لكيميا التي تتميز بالقدرة على رؤية الأشباح، وتساعد كيميا في الإجابة على أسئلة الرومي، تذكر باسمها للمرة الأولى في الصفحة مائتان وأربعة وخمسون من الرواية.

وجوهر اسم علم مذكر يطلق على الإناث كذلك وهو من أصل فارسي، وقد كان يُلفظ بذلك الشكل ويقصد به الحجر الكريم أو المجوهرات التي تتزيّن بها الإناث، وهو كذلك أصل الشيء وجوهر الشيء بمعنى حقيقته، كما أنّ الجوهران هما النبل والكرم، فالجوهر يعني الشيء الثمين الذي يؤخذ منه الفصوص، كذلك يقصد به المجوهرات العلوية أي الكواكب.

- **مانوليا:** فتاة من المبغى تساعد وردة الصحراء على الهرب من المبغى تذكر لمرة واحدة فقط في الصفحة ثلاثمائة وستة وثلاثون من الرواية.
- **حسام التلميذ:** تلميذ من تلاميذ المتعصب في المدرسة يبدي تعاطفا مع شمس يتحول فيما بعد إلى تلميذ للرومي يذكر لأول مرة في الصفحة ثلاثمائة وسبعة وستون.

إرشاد التلميذ: تلميذ في مدرسة المتعصب يبدو متأثرا جدّا بشيخه في كراهيته للصوفية يذكر لأول مرة في الصفحة ثلاثمائة وسبعة وستون.

- **الملك كاي خسر:** ويذكر عرضا حين يحضر احتفال رقصة سما ويحاول مكافأة الرومي بكيس من النقود، يرفضه شمس بطريقة جريئة ملقيا بالكيس على الأرض يذكر للمرة الأولى في الصفحة ثلاثمائة وسبعة وثمانون من الرواية.

إنّ بعض هذه الأسماء ارتبط ارتباطا وثيقا بالدين وباللغة الحاملة للدين تزكية للنفس والمقرّبين مثل جلال الدين وعلاء الدين، وهناك أسماء أخرى ارتبط بمهن أصحابها أو عاداتهم وأوصافهم وأحوالهم وفيها تعبير عن نوع من التبعية للمهنة والحالة أو الوصف وعلة سبيل المثال حسن المتسوّل، كما لا يرد بعضها إلّا مرفقا بلفظ الشيخ أو السيد وكأن أصحابها تتطلّب التوقير والتبجيل والطاعة والإذعان تعبيرا عن حبّ السلطة والسيادة والقيادة

والرهبة مثل بابا زمان، وأسماء أخرى تحمل دلالات جميلة مثل التي تنتسب إلى الزهور أو الأحجار الكريمة مثل جوهر ووردة الصحراء، إلى غيرها من الأسماء التي تحمل دلالات في طياتها، وهي في كلّ الأحوال تكشف عن جماليات سعت الروائية للتعبير عنها باستعمال طرق مختلفة، ويهدف هذا التّعدّد إلى تقديم عالم روائيّ يمثّل وجهات نظر متعدّدة متشابهة ومتعارضة، منتظمة في سياق تتشئ وترسم فيه معالم التّغيير التي يمكن أن تحصل في حياة الإنسان مع رابط بينها وبين الحجر المُلقى في بحيرة فتتأثر تموّجاته وتتمدّد.

وفي الأخير يمكننا أن نقول أنّ هناك علاقة وطيدة تجمع بين هذه العناصر (الزمان والمكان والشخصيات) حيث أنّ الشخصيات ارتبطت ارتباطا وثيقا بالعناصر الأخرى، وهنا لا يسعنا إلا الاعتراف بأنّ الروائية أحكمت نسج روايتها ما جعلها تتربّع على مكانة عالية وأكسبها قيمتها وشهرتها، إضافة إلى أنّها تحمل قضايا متشعّبة مفادها الصراع بين الأديان والمجتمعات موجّهة بذلك خطابا عالميّا.

خاتمة

سمحت لنا هذه الدراسة بالتعرّف على الجماليات الثقافية في رواية "قواعد العشق الأربعون"، وهي مجاوبة لاستنطاق العبقرية الفنية للنصّ الروائي الشافاقي من حيث بعده الجمالي الثقافي، وقد خلص البحث إلى جملة من النتائج، نحاول إيجازها فيما يلي:

- تعدّ الرواية حقلا خصبا يضمر جماليات تمارس فعلها في توجيه الذائقة، فإذا ما كانت الرواية غرائبية أو ذات نزعة صوفية أو معبّرة عن ثقافة تسود فيها التجاذبات عادة ما يزداد الحقل خصوبة وبالتالي يزداد تأثيرها الجمالي.
- أنّ الرواية توافرت على الكثير من العتبات مما أضفى عليها طابع الجمالية، وقد تمثّلت هذه الجماليات في الأشكال الهندسية، الألوان والزخارف كذلك العنوان الذي أضمر في طياته نصيبا وافرا من الجماليات فتكشف معالجتنا لكلّ هذه العناصر عن مدى أهميتها في التأليف الروائي لكونها تمثل مدخلا طبيعيا للرواية وترشدنا لطريق التواصل معه.
- تأسيسا على ما سبق نجد أن عتبات الرواية بوصفها نصّا محيطا لها بما عبرّت عنه من جماليات ثقافية قد أسهمت في تشكيل أفق قرائيّ للمتلقي إذ تعتبر مفتاحا للاطلاع على العالم الروائي.
- إنّ هوية الفرد هي حقيقته العميقة داخله، وعلى الرغم من البيئة التي تربّت فيها "إليف شافاق" إلا أنّها تعتز بهويّتها وثقافتها الشرقية، فنجدها لا تبخل في التعبير عنها من هلال مظاهر مختلفة سواء أكانت دينية أو اجتماعية أو فكرية، عبرت من خلالها عن اهتماماتها بالحبّ، الأمن، السلام والحرية.
- كان للهويّة دور في إبراز الجماليات الثقافية المختلفة، فللهوية علاقة وطيدة وتكاملية بالثقافة إذ تقوم على أساس التأثير والتأثّر.
- يعدّ المكان والزمان والشخصيات عناصر أساسية في بناء الرواية، كون هذه الأخيرة تحاكي الواقع، وترصد حالاته، إضافة إلى كون الرواية لا يكتب لها وجود إلا إذا كانت

ضمن إطار زمانيّ ومكانيّ إذ يعدّ هذا الأخير مسرحا حاويا للأحداث والشخصيات، ليشكّل مجملها جوهر العمل الروائي التي يعبّر من خلالها الروائي عن أهوائه.

- للرموز والأعلام والأماكن وحتى الزمان إسهامات في إضفاء لمسة جمالية على نسق الرواية ووحداتها، فأشارت الروائية من خلال استرجاعها لأحداث جرت في القرن الثالث عشر وإسقاطها على القرن الواحد والعشرين إلى معالم التّغيير التي يمكن أن تحصل في حياة الإنسان، مع رابط بينها وبين الحجر المُلقى في بحيرة فتتأثر تموّجاته وتتمدّد مدعمة ذلك باختيار أماكن وشخصيات شديدة الارتباط ببعضها البعض، باعتبارها بطاقات دلالية تسهم في إضاءة بعض ما لا يعرفه القارئ عن كاتب وعن محيطه.
- وفي الأخير نخلص إلى أنّ الرواية كانت ملحمة تاريخية تكمن جماليتها في كونها خطابا عالميا يعبّر بصورة واضحة عن الصراع الذي تعيشه المجتمعات في ظل انصهار الحدود التي كانت تفصل بينها وبين ثقافاتها لتوسم العلاقات بينها جراء فعل عمليا التأثير والتأثر بنوع من الذوبان في ثقافة الآخر.

كانت هذه أهمّ النتائج التي خلص إليها البحث، نتمنى أن نكون قد وقفنا على أهم العناصر التي تعبّر عن جمالية ثقافية في بنية الرواية.

والله وليّ التوفيق.

الملحق

أولا: سيرة أليف شافاق Elif Safak

1 / نشأتها وحياتها :

ولدت أليف بـ "بيلغين" في المدينة الفرنسية ستراسبورغ في 25 اكتوبر 1972 لوالدين هما الفيلسوف نوري بيلغين وشافاق اتيمان التي أصبحت دبلوماسية، انفصل والدها عن أمها عندما كان عمرها عاما واحدا، فتولت أمها تربيتها إذ نجدها تقول "إنّ نشأتها في عائِلة لا تحكمها القوانين الذكورية التقليدية كان لها أثر كبير على كتابتها".

حملت "أليف" لقب أمّها "شافاق" كردّة فعل على والدها الذي هجرهما، ولعل ذلك أحد الجوانب التي ساهمت في شحن قدراتها الإبداعية وجعلها تخرج بهذا الكمّ من التعمق الفكري فنجدها تستخدم اسمها الأول "أليف" واسم أمّها "شفاق" كاسم أدبي توقّع به أعمالها.

عاشت طفولتها ومراهقتها متنقّلة بين مدريد وعمان وكولومبيا قبل أن تعود إلى تركيا ولتهاجر فيما بعد إلى الولايات المتّحدة لتواصل دراستها العليا ثم بعد ذلك لتشغل منصب أستاذة محاصرة في مادّة الدراسات والأجناس في جامعة أريزونا.

تحمل شافاق شهادة الباكالوريوس في العلوم السياسية من جامعة الشرق الأوسط التقنية في تركيا، كما تحمل شهادة الماجيستر في "الجندر والدراسات النسوية، وكذا شهادة الدكتوراه في العلوم السياسية من الجامعة ذاتها. نالت أطروحتها التي كانت حول موضوع الإسلام، النساء والتصوّف جائزة من معهد "علماء الاجتماع".

تزوجت أليف سنة 2005 من الصحافي التركي "أيوب كان" وأنجبت منه طفلين، سمت ابنتها "زلدا" على "ربلد فيتزحرالد" وابنها على اسم الزاهر بطل إحدى قصص "بورخيس".

2/ أعمالها الأدبية:

أليف شافاق استطاعت جذب القراء إلى رواياتها والتي حصدت بفضل النجاحات الضخمة في بلدها وخارجه والتي كتبتها باللغة التركية والإنجليزية. ولقد تمت ترجمة أعمالها ومؤلّفاتها إلى أكثر من 45 لغة وقدّمت 16 كتابا ومن بينهم 10 روايات، ونالت جائزة شيفالي دي لورد للفنون والآداب.

نستعرض مجموعة من أهمّ روايات أليف شافاق من روايات أغنت الأدب العالمي فنذكر من بينها:

- **قواعد العشق الأربعون:** وهي من أشهر روايات أليف شافاق، أصدرتها عام 2009م وتُرجمت إلى العربية في عام 2012م، لقد أحدثت ضجّة كبيرة بين القرّاء العرب، فليس لأحدٍ قرأ هذه الرواية إلّا وهام بسببها في عالم من الرّوحانيات استطاعت شافاق إبداعه وبطريقة عبقرية للغاية.

تناولت هذه الرواية قصتين في زمنين مختلفين إحداهما في عام 2008م بطلتها "إيلا" التي كانت تعمل في كتابة المقالات الأدبية حيث أسندت لها إحدى دور النشر روايةً عن الصوفية طالبةً منها النظر في أمرها، والأخرى تعود أحداثها إلى القرن الثالث عشر ميلادي، تتحدث فيه شفاق عن العالمين الصوفيين "جلال الدين الرومي" وصديقه "شمس الدين التبريزي" ورحلتهما الصوفية في البحث عن الحب بطريقة روحانية بحته.

- **رواية شرف:** هي رواية تدور أحداثها بين عامي 1945 و1992 وتعني "شرف"، تتناول فيها الكاتبة موضوع جريمة الشرف ونظرية العار وذكورية المجتمع عندما يفرض على المرأة الاستمرار في الإنجاب حتى تجلب لهم الذكر إضافة إلى الكثير من التقاليد التي تحاصر المرأة وتنتهك حقوقها، أوّل إصدار للرواية كان عام 2011م.

وتدور أحداث القصة حول عائلة كردية لا زالت مسجونةً في غياهب البؤس والتقاليد البالية، ربّة أسرتها هي "نازي" التي أنجبت ست فتيات لترزق بعدها بتوأم كانتا بنتين أيضاً

على غير ما كانت تتمنى، ومن شدة حزنها وسخطها أطلقت عليهما اسمي بخت "جميلة كما أسماها والدها" وبس "بمبي"، إلّا أنّ ذلك لم يردعها عن الإنجاب الذي أودى بحياتها مع جنينها التاسع أثناء الولادة.

وتتحدث شافاق عن آدم طبرق الذي لطالما أحبّ جميلة ولكنه وبحسب سرد القصة يتزوج من أختها بمبي التي تسافر معه إلى لندن تاركةً أختها خلفها، ولكن أيّة حياة تلك التي كانت تنتظرها بعد اكتشاف ابنها اسكندر فضيحةً تخصّ أمّه مما دفعه لقتلها غاسلاً العار كما ادّعى، وإذ تفاجأ عند خروجه من السجن أن القتيلة كانت خالته جميلة التي جاءت لندن لتتفقّد أختها، فأيّ أحداث تنتظرنا في هذه الرواية؟

- **لقيطة اسطنبول:** واحدة من روايات إليف شافاق التي أحدثت ضجة، صدرت رواية لقيطة إسطنبول في عام 2006 وهي ثاني رواية للكاتبة كُتبت بالإنجليزية، وحققت مبيعات هائلة في تركيا وخارجها، حيث أدت إلى ملاحقة شافاق قضائياً بحجة أنها أهانت الدولة التركية في روايتها عندما تطرقت لقضية مذابح الأرمن، إلا أنّ التهمة أُسقطت عنها فيما بعد.

تتحدث أليف في الرواية عن قصة تضرب في عمق روح القارئ ليكتشف فيها من المفاجآت والآثام ما يشلّ عقله ويجعله يذهب مع الكاتبة إلى أعماق بعيدة تأسر مخيلته، بين شخصيات لديها من التنوع ما أغنى الرواية وجعلها ممتعة للغاية.

مصطفى الشاب السلبي الضعيف الذي يجد نفسه بعد وفاة والده مسؤولاً عن أخواته الأربعة، فكان باعتقاده أن دور الأخ يتجلى في فرض الأوامر وتحكمه بأخواته، الأمر الذي لم تسمح له به أخته الصغرى زليخة التي لطالما استفزته، مما دفعه للقيام بأمرٍ يسلب القلب والعقل، لن نتطرق إليه كي لا نسرق من القارئ لذة اكتشاف الرواية.

أما آسيا فهي ابنة زليخة اللقيطة التي لم تمل من محاولاتها الدؤوبة لمعرفة حقيقة عائلتها، لتجمعها الأيام مع أرمانوش الأرمنية الأمريكية التي جاءت من الولايات المتحدة إلى

تركيا لتبحث عن جذورها، فأيّ قرابة تلك التي قد تجمع آسيا وأرمانوش وأيّ أحداث سنكتشفها في هذه الرواية.

- **بنات حواء الثلاثة:** أصدرت إليف هذه الرواية في عام 2016 في وقت قد حقّقت فيه شافاق تطوراً كبيراً ومذهلاً نجمَ عنه واحدة من أعظم أعمالها التي تخوض فيها بين شخصيات الرواية بطريقة حوارية وفلسفية تخاطب بها عقل القارئ في أسلوب عميق ومتقن.

"ولعلّ السؤال الأصعب الذي يدور في خلد الكثيرين في وقتنا الراهن هو إن كنتُ غير مؤمن عقائدي وغير كافر ملحد فمن أنا؟ وهل هناك طريق متوسط بين ذلك؟" هذا هو ما حاولت الكاتبة طرحه من خلال شخصيات روايتها الثلاثة اللواتي كانت تجمعهنّ صداقة قوية جداً على الرغم من الاختلاف الفكري بينهنّ، وهنّ منى المصرية المؤمنة وشيرين الإيرانية الملحدة وبيري التي ضاعت بين أبٍ متحرر وأمٍّ محافظة وبقايا حبٍّ أرهق روحها التعبة، وهي واحدة من أجمل روايات إليف شافاق.

- **الفتى المتيّم والمعلم:** إنّ هذه الرواية كانت من أقوى المرشحين لجائزة أفضل كتاب تاريخي لعام 2015على موقع Goodreadsونُشرت لأول مرة باللغة الإنكليزية في عام2013 وحملت اسم "الفتى المتيّم والمعلم."

تدور القصة حول "جهان" الفتى الهندي الهزيل ابن الاثنا عشر عاماً الذي كان في رحلةٍ على باخرة متوجهة من الهند إلى اسطنبول حاملةً على متنها فيل أبيض صغير كان مُقدّماً كهدية للسلطان العثماني سليمان القانوني، جهان الذي لم يستطع إيقاف ذلك الخوف المتسلل إلى قلبه وهو يسير مع فيله في شوارع إسطنبول إلى قصر السلطان حيث يقابل الأستاذ معمار سنان المهندس المعماري الشهير الذي ستستفيض الرواية في الحديث عن مهارته وشخصيته التي تجعل القارئ ينجذب إليه كواحد من أبطال الروايات كونه أشهر معماري عثماني عاش في القرن العاشر الهجري وكان رئيس المعماريين وأشهرهم في وقته، إذ يتولى تدريب جهان على بناء المساجد والقصور ويكون ملهمه الروحي في اكتشاف الذات والبحث

عن الحقيقة.

جهان الذي لم يستطع منع نفسه من حب تلك التي فتنته بجمالها وسلبت فؤاده، الأمر الذي كان محرّماً عليه وبالإمكان أن يودي به إلى التهلكة لكونها ابنة السلطان سليمان وأحبُّ أولاده إليه، فكيف سيسمح لابنته بأن تحب جهان هذا.

- **حليب أسود:** رواية صدرت عام 2007م، تمت ترجمتها إلى العديد من اللغات، حيث تأخذك الكاتبة في تصوير عميق للمعاناة التي شهدتها تجربتها الشخصية في أن تكون كاتبة وأمّ في آن واحد، وحديثها في أسلوب روائي أقرب إلى المذكرات عن اكتئاب ما بعد الولادة الذي عايشته هي والكثير من الأمهات، تلك المرأة التي لطالما اختارت أن تكون حرةً تبحث في الحياة عن النجاح والمكانة وتحقيق الذات لتجد نفسها بعد عدة صراعات داخلية على سرير المشفى وحاملةً بين زراعيها مخلوقاً صغيراً أصبحت هي المسؤولة عن حياته وسلامته، إذ تعيش في مرحلة من الإحباط والاكتئاب التي أدخلتنا في تفاصيلها بطريقة عبقرية ومبدعة كما عودتنا، حيث استعانت شافاق بخبرات عدة كاتبات إناث بارزات عايشن نفس التجربة لمساعدتها على استكشاف النزاع بين الأمومة والإبداع الفني في مجتمع ذكوري بأسلوب لا يخلو من الفكاهة والمتعة...

هي روايات عبرت من خلالها الروائية عن واقع معاش سواء مرتبط بها أو لا، إذ يجب أن نعترف بإبداعها وبراعتها في التعبير وأسلوبها الذي أثرت به في المتلقي وكذا بموضوعاتها، كلّ هذا وذاك جعل منها كاتبة لها مكانتها في الساحة الأدبية ما جعلها تلج العامية من بابها الواسع.

ثانيا: سيرة مولانا جلال الدين الرومي

1/ الميلاد والنشأة:

ولد محمد حسين بهاء الدين في السادس من ربيع الأول سنة 604 هجري 30 ديسمبر 1207م في مدينة "بلخ" الواقعة حاليا في أفغانستان، كان والده محمد الملقب بهاء الدين من كبار علماء بلاده ومشايخ عصره، لقب بسلطان العلماء، ينتهي نسبه إلى سيدنا أبي بكر الصديق رضي الله عنه، وقد كان بهاء الدين صوفيّا تبعا لبعض المصادر فإنه ينتمي روحيا إلى مدرسة أحمد الغزالي.

2/ عهد الأسفار ومستقره الأخير:

انتزع الخوارزمشاه مسقط رأس جلال الدين الرومي 602هـ/ 1206م من أيدي الغوريين وقد أشار الرومي نفسه في شعره إلى سفك الدماء في الحروب التي نشبت بين الخوارزمين والغوريين عندما حاول أن يصف كيف أغرقه الهجران في الدماء، هذا وقد لعبت المدينة القديمة (بلخ) دورا مهما إبّان المرحلة التشكيلية للتصوف الشرقي وهي موطن كثير للعلماء المسلمين في القرون الهجرية الأولى.

اضطر بهاء الدين إلى ترك موطنه "بلخ" لخلافات بينه وبين أميرها، وقيل أنه رحل بسبب خلافات بينه وبين العالم الشهير فخر الدين الرازي وكان أمير بلخ في صفّ الرازي، كما كان منزعجا من كثرة مريدي بهاء الدين ولد والتفاف الناس حوله، وذكرت مصادر تاريخية أخرى أنّه هاجر من بلخ بسبب غزو المغول، فتوجه بصحبته أسرته عام616/617هـ إلى نيسابورن وهناك التقى الشاعر الصوفي الكبير "فريد الدين العطار" الذي أعجب بنبوغ الفتى الصغير جلال الدين الرومي وأهداه كتابه "**أسرار نامه**"، وقد ظل متأثرا بالعطار طوال حياته.

ومن نيسابور هاجر بهاء الدين ولد مع عائلته إلى بغداد حيث التقي الفقيه والصوفي الشهير شهاب الدين السهروردي ومكثوا هناك فترة ومنها إلى مكّة لأداء فريضة الحج ثم إلى

الشّام، ومنها إلى الأناضول حيث تنقّلت الأسرة بين عدّة مدن في الأناضول إلى أن ألقت عصا الترحال في مدينة قرمان بعد سنوات طوال من التنقل والترحال، وفي قرمان توفيت والدة جلال الدين الرومي "مؤمنة خاتون".

تزوج جلال الدين الرومي بجوهر خاتون السمرقندية وأنجب ابنه "سلطان ولد"، وبناء على دعوة من السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد هاجر جلال الدين الرومي مرّة أخرى إلى قونية عاصمة السلاجقة، ووصل إليها في الثالث من مايو1228م، لتبدأ مرحلة جديدة في حياة جلال الدين الرومي، إلا أنّه لم يمض وقت طويل حتى توفي بهاء الدين ولد، في الوقت الذي فقد فيه معلّمه ومرشده الأول، إلّا أنّه التقى حينها بشيخه ومرشده الذي لازمه لسنوات وساهم في تكوين شخصيته وهو "برهان الدين" محقق "الترمذي" أحد مريدي بهاء الدين ولد وانبغ تلامذته، وتذكر بعض المصادر أنّ بهاء الدين ولد هو من أرسل إلى تلميذه برهان الدين ليحضر إلى قونية ويكون رفيقا ومرشدا لولده ومن بعده . نهل الرومي من علم شيخه وأستاذه حتى أمره شيخه بالذهاب إلى الشّام ليستزيد من العلم فقضي الرومي سنوات أخرى من عمره بين مدارس حلب ودمشق يسمع من فقهائها وعلمائها ويصاحب كبار متصوفيها، ففي حلب التقى الرومي الشيخ "كمال الدين بن العديم"، وفي دمشق جلس سعد الدين الحموي، كما أخذ عن محي الدّين بن عربي وصدر الدين القناوي.

عاد الرومي إلى قونية عالما كبيرا شهد له علماء عصره بالنبوغ والاطلاع، ولقبه تلاميذه "**إمام الدين**" و"**عماد الشريعة**" .

3/ عهد التدريس والوعظ والإفتاء:

بعد أن رأى الترمذي مرحلة النضج والكمال التي وصل إليها جلال الدين الرومي، وشعر أنه أدّى رسالته وأوفى بعهده، فأراد أن يترك الروميّ ليقضي ما بقي من عمره في خلوة وانزواء فقال له الترمذي "**يا ولدي، لا يمكن أن تكون شمسان في سماء واحدة، فأنت أصبحت الآن مرشدا كاملا مكملا، أنت تبقى هنا، وأنا أعود إلى بلادي** ".

استمر الرومي في الانشغال بالفتوى والتدريس والإرشاد وتولّى التدريس بقونية في أربع مدارس وخدم محمد بن الحاج حسن ثم صار مدرسا بمدرسة المولى المذكور بالقسطنطنية وبعدها صار قاضيا بعدة من البلاد إلى أن حدث اللقاء الذي يطلق عليه الباحثون "**مرج البحرين**" إلا وهو لقاؤه مع شمس الدّين التبريزي.

4/ شمس الحقيقة:

في السنوات التي مكث فيها الأستاذ مع الرومي، وفي زمان وفاته، هزت الأناضول اضطرابات داخلية. وقد أنشأت المشكلة الكبيرة بسبب جماعة الخوارزميين الذين تركوا بلدهم بحثا عن ملاذ من حقد المغول في شرقي الأناضول، ومع هذه الهزات السياسية والاجتماعية المتتالية التي نجد بعض صداها في المثنوي كان الإشراق الروحي يزداد عند مولانا تزداد شخصيته توغلا في داخلها ورؤيته الكونية اتساعا وكان يتهيأ لانقلاب روحاني سيشهد بظهور شمس الدين التبريزي.

نسجت حكايات كثيرة حول هذا اللقاء الأول، الذي كان سببا للتحول المفاجئ في حياة جلال الدين الرومي والذي كان له أثره على تلاميذه ومريديه والمتعلقين به، إذ حقدوا على شمس الدين، قالوا عنه ساحر وشيطان، واعترضوا طريقه في الشوارع والأسواق يرمونه بالحجارة ... إذ لم يعد شمس قادرا على تحمّل الإهانات واضطر بعد مضي 16 شهرا إلى أن يختفي تماما من قونية وذلك دون أن يخبر أحد بوجهته حتى تلميذه.

كان فراق شمس هو الذي صنع من جلال الدين شاعرا تدفقت قريحته في إناء الليل وأطراف النهار، إذ كان الفراق مؤلما، ترك آثارا وجراحا لا تندمل، وذلك لعجزه عن حماية شيخه، فقضي ساعات وليال في البكاء والنواح، إلا أن الجراح كما قال عنها الرومي فيما بعد " هي المكان الذي يتسلل من خلالها الضوء إلى داخلك" وعندما أتاه الخبر بأن شمسا في دمشق بدا الرومي في نظم أشعار المحبة وإرسالها إلى دمشق، لعل شمسا يتأثر بها ويعود إلى قونية فتتبدّد أحزان جلال ، ويعود ممتلئا بالنور والضياء ومنذ ذلك اليوم بدا في

الإنشاد والتغريد، إذ توالت الرسائل فنجد أربع غزليات نظّمها مولانا وأرسلها الواحدة تلوى الأخرى .

ألا أنّه لم يكتف بهذا بل أرسل جلال الدّين ابنه، سلطان ولد بصحبة 20 رجلا من محبّي مولانا إلى دمشق، ممتطين الجياد ومكلّفين بالبحث عن شمس الدين التبريزي وفي عام 644 هـ قبل شمس دعوة السلطان ولد، وعاد معهم إلى قونية ما أثار ثورة العوام وأهل العصبية مرة أخرى لهذا لم تطل إقامة شمس الدين هذه المرة وانتهت بمقتله، حاولت بطانة الرومي إخفاء وفاة الحبيب عن الرومي لمدة طويلة.

وفيما يلي بعض من أشعار الرومي الكئيبة التي يمكن أن يستكشف المرء من خلالها صدى هذه الهزة وربما إدراكا باطنيا للحدث:

ليست هذه الأرض ترابا، إنها طست من الدم

من دماء العاشقين وجراح موت العظام.

وكذلك كان من أعذب ما ورد في قول الرومي لما رفض تصديق وفاة التبريزي "بحسب ترجمة محمد السعيد جمال الدين": «**من ذا الذي قال إن شمس الروح الخالدة قد ماتت ومن الذي تجرأ على القول بأن شمس الأمل قد تولت إن هذا ليس إلّا عدوّا لشمس وقف تحت سقف وعصب كلتا عينيه ثم صاح ها هي الشمس تموت**».

5/ جلال الدين الرومي بعد غياب شمس الدين التبريزي:

يمكن القول إجمالا أن هذه الفترة من حياة الرومي، التي امتدت على عشر سنوات كانت بمثابة عودة الرومي إلى الهدوء بعد الاضطرابات التي عاشها مع شمس وبعد اختفاء هذا الأخير، إذ كان لصلاح الدين تأثير المهدئ على الرومي باعتبار شخصيته ولكونه تولى حقيقة تكوين المريدين تاركا الوقت الكافي للرومي كي يركز على مهامه الروحية لم يمنعها ذلك من ممارسة السماع معا والاستمتاع بلحظات من النشوة الروحية العميقة كما تشهد على ذلك حكاية يرويها سبهاسلار والتي يشير فيها أنّه في أحد الأيام ، كان مولانا مارا بالقرب

من سوق الصاغة فوصلت موسيقى طرق ودقاته إلى أذنيه المباركتين، فدخل مولانا في حال عجيب وبدأ بالدوران، خرج صلاح الدين صارخا من دكانه وذهب لملاقاته، فقد وعيه خلال الرقص فامسك به مولانا لكنه طلب الرحمة من مولاه قائلا أنّه لم يستطع تحمل "سماع" " الخوادندكار" لأن الرياضات والمجاهدات الشاقة قد أرهقته، إلى أن انتهى مولانا من السماع إذ كان لهذا الإيقاع سلطة الجذب على شعور مولانا، إضافة إلى الحمولة الرمزية لاسم صلاح الدين، أحس الرومي بأن صلاح الدين هبة من السماء جاءته تعويضا عن فجيعة فقده شمس الدّين التبريزي، فراح يغمره بألفاظ المدح وأوصاف التبجيل.

وفي تلك الفترة التي كان فيها مولانا رفيقا لصلاح الدين كانت أحداث أخرى تجري في الأناضول، والعالم الإسلامي في سنة 654هـ اقتربت المغول بقيادة بايجة مرة أخرى من قونية لكنهم لم يدخلوا المدينة احتراما لمحضر، وقبيل سقوط بغداد مرض صلاح الدين طويلا ودع إثره الدنيا إلى وادي الأرواح في اليوم الأول من شهر محرم سنة 657هـ 1258م) وعلى قدر صلاح الدين أقام مولانا عرسا صوفيا وسماعا عظيما ورثاه بغزليته في ديوان شمس مطلعها:

يا من بكت السماء والأرض على فراقك

وغرق القلب في الدم وبكى العقل والروح

إلا أنّه رغم ذلك فإنّ سلطان مولانا الرومي على قونية كان موطد الأركان ورغم أنه كان شديد الولع بالرقص الصوفي لدرجة أنه أفتى فتاوي شرعية صحيحة أثناء رقصه الدوراني، فإنه عاش حياة في غاية الزهد والعبادة ويصف سبهسالار الذي تولى خدمته لمدّة طويلة حبه الشديد للصلاة والصوم الذي قد يستمر مددا طوال هذا الالتزام الصارم بالشرع وجاذبيته الشخصية وإخلاصه، وفي تلك السنوات تعرّف مولانا جلال الدين على صدر الدين القوني تلميذ محي الدين بن عربي وفي هذا الصّدد يذكر عبد الرحمن الجامي في النفحات أنه

كانت ثمة محبة بين الشيخين.

مع أنّ الرومي كان عالما إلا أنّه اهتم كثيرا بالنضج الداخلي لذا نراه يحل حسام الدين جلبي الذي يصفه سبسهسلار مؤرّخ حياة مولانا بلطف المزاج وأنه يحس في جسده ألم الرفاق وكان نموذجا للحنان والشفقة وفي غاية الاحترام لشيخه، وإذا كان حسام الدين رجلا أكادميا فقد أدرك أنّ العرفان الذي يمتلكه جلال الدين جدير بأن يثير قلوب عشاق الحقيقة في جميع العصور، من ثم فإن واجبه المقدس ينحصر في دفع الرومي وتحفيزه على التعبير عمّا يجيش في صدره ويعتمر في روحه من أحاسيس وانفعالات ، وتفجير ما يتراكم في مخيلاته من أشكال وصور ....

وبينما كان الرومي يساير حسام الدين في ممرات بستان له ذات يوم قال حسام جلبي فجاة: «أنت يا مولانا أدرى بإعجاب المتصوفة بحديقة السنائي ومنطق فريد العطار أفلا ينبغي لك إنتاج أثر يتفوق على هاذين الكتابين ما دمت قادرا على ذلك؟ لو حققت هذا الهدف السامي، فسوف تبتهج قلوب محبيك من أهل الحقيقة، ويصبح كتابك لهم بمثابة الروح للبدن، يلتصقون به ويرفضون مفارقته إلى يوم الممات، ما رأيكم؟».

6/ وفاته:

في عام 1273 م في فصل الخريف في قونية وقع زلزال كبير، واقتلعت الأرض من مكانها، وبعد عدّة أيام أقعده مرض شديد، جعله لا يقوى على الحراك ولزم جسده المرهق الفراش، وفي السابع عشر من ديسمبر عام 1273م سُلّمت الأمانة إلى صاحبها كشاب عروس ليلة العرس تاركا خلفه رسالة يقول فيها: «أنا أوصيكم أن تتقوا الله بالسر والعلن وأوصيكم بقلة الكلام والمنام، والابتعاد عن الحرام ومواظبة الصلاة والصيام وتجنب الشهوات والسفهاء من الأنام ومصاحبة الكاملين والعلماء والأعلام واعلم أنّ خير الناس أنفع الناس».

ثالثا: سيرة شمس الدين التبريزي

1/ المولد والنشأة

هو شمس الحق والدين محمد بن على بن داد ولد في تبريز ولا يعرف بالتحديد تاريخ ميلاده ووفاته ويلقب ب قطب الصوفية وسيد الأولياء الله وإمبراطور مجانين العشق كما يلقبه أرباب الصوفية، هناك بحوث ومصادر تقول أنه ولد عام 582هـ بالتقريب وهناك من يقول ولد عام 1185م وينسب إلى مدينة تبريز التي تقع شمال غرب إيران.

مند نعومة أظافره أخبر والده الإمام علاء الدين عن رؤى قد راودته في صغره حيث رأى أنه يصعد إلى السماء السابعة بخفة شديدة، ويرى أنه يقع في حفرة داخل الأرض وكان يرى الملائكة ويرى أشياء عجيبة لا يصدقها العقل، وبعد إخبار شمس الدين لوالده الإمام علاء الدين نهره وقال له كفّ عن هذا الهراء ولم يصدّقه، وبعد مدّة ترك منزله وبدأ بالتجوال حتى قيل عنه بأنّه لم ينم بمكان أكثر من ليلة واحدة لكثرة تجوله وترحاله.

كان شمس التبريزي يكسب النقود للطعام من تفسير الأحلام وقراءة الكف كما ورد في بعض مصادر ترجمته ولكن لم يكن أحد يصدق حول الرؤى التي قال أنها تراوده بل كانوا ينعتونه بالمجنون.

يعدّ شمس الدين من الأشخاص المحيرين أو المجهولين بالتاريخ الصوفي أي أنه لا يحبّ أن يذاع سياطه بين الناس رغم شهرية إذ كان يتّسم بالغموض، ما جعلنا نعترف بأنّ معارفنا عن الهوية التاريخية لشمس ضئيلة جدا ويجدر الإشارة إلى أنّ شخصيته انعكست في سير حياة مولانا، فنجد في غزليات شمس ما يشتمل على ذلك الجزء من حياته الذي اثبت في سنوات ظهوره المحدودة في قونيه وامتزاج أحواله بأحوال مولانا والقدر الثابت من كلّ هذا هو أن شمسا جاء إلى قونية في 26 من جمادي الأخرة سنة 642هـ ثم بعد ستة عشر شهرا تقريبا ترك قونية وبالتحديد في 21 شوال سنة 643هـ ليعود مرة أخرى إليها سنة644هـ، ليتوارى عن الأنظار نهائيا في 645هـ. هذه جملة معارفنا في شأنه وقبل هذه

التواريخ وبعدها وأين كان وماذا كان يفعل أمور غير معلومة البتة، هذا فقط ما توصّل إليه الباحثون والمؤرخون عن حياة شمس الدين التبريزى، وهناك أقوال في كتاب بحثا عن شمس أنه شمس كان في مدينة تبريز مريدا لواحد من العارفين المجهولين في ذلك العصر واسمه "أبو بكر سله باف اوزنبيل" .

لشمس التبريزي صورة خيالية أسطورية في الغرب تصل للاعتقاد بأنّه بشر غير عادي لما يشاع عنه من قصص عشقه لله الغريبة ولا مبالاته بتقاليد المجتمع.

2/ أثار شمس الدين التبريزي:

في الحقبة القصيرة التي كان التبريزي ومولانا في لقاء والتي دامت لمدة ثلاث سنوات تقريبا أي بين 642 و645هـ وحيث كان شمس يتحدث في جمع أصحاب مولانا وفي حضرته حفظ أصحاب مولانا أجزاء من كلامه حينا بعين عبارته وحينا بغير ذلك فيحدثونه في عبارته تبعا لفهمهم إياها ودونوها وهو ما بقي لنا اليوم باسم مقالات شمس الدين التبريزي.

كتاب "المقالات" يشبه كتاب "فيه ما فيه" للرومي إذ يغلب عليه طابع الحكايات التي يدوّنها المريدون بشكل مباشر وهي الأثار الوحيدة التي تدحض الدراسات التي تشك في وجود شخصيته فأثار شمس مطموسة فحتى هناك أقاويل على أنه لا يوجد له قبر محدّد بل نجد مقامات له في أماكن متفرقة.

3/ الشمس الدين التبريزي والرومي:

كان شمس الدين يمضي قدما في التماس المراتب العليا في عالم التصوف وكان شعوره بضرورة العثور على الشيخ الحقيقي (المريد، المراد) على حد تعبير الصوفية يشتد بحسب توضيح أبي الطالب المتبني في قوله:

ولكن حبا خامر القلب في الفنا

يزيد على مر الزمان ويشتد

يقول شمس: «وفكرت بيني وبين نفسي لا بد أن رفيقي موجود في مكان ما على وجه هذه الأرض فلا يعقل أن العالم المحتشد بهذا العدد الهائل من البشر يخلو من إنسان واحد فقط وهو الذي أتمنّى لقاءه» وفي إحدى الليالي وأثناء نوم شمس الدين التبريزي سمع صوتا يقول: «لو حققنا لك مرامك والتقيت بالشيخ الذي تسأل عنه فماذا ستقدم مقابل ذلك؟» لم يتردد بل أجاب على الفور: «**مقابل ذلك سأقدم رأسي**» عندها جاءه الأمر الأتي: «**فتوجه الى بلاد الروم وهناك ستلتقي بمن تريد**»

ويقال أنّ هذه الرؤيا تكررت عدّة ليال وبعدها توجه إلى الأناضول وهناك تصله أخبار جلال الدين الرومي وظل يبحث عنه حتى توصل إليه وتعانق العارفان وكأنهما صديقان التقيا بعد فراق طويل، ولقد كان لهذا اللقاء أهمية تاريخية عظيمة حتى أنّه يوصف بالآية القرآنية التي يقول فيها الله عزّ وجلّ: ﴿**مرج البحرين يلتقيان**﴾ وأصبحت علاقتهما ملحمة للعشق متكاملة وعلاقة وطيدة بألف عقد، إذ يتضح لنا بهذا مدى تأثير شمس على الرومي لدرجة نجد صعوبة في التفريق بين الرومي وشمس الدين التبريزي، إذ حدث ذات مرة أن جاء أحدهم إلى الرومي محاولا تشويه صورة شمس الدين التبريزي في نظره فقال له أنه رأى شمس يشرب خمرا فأجابه الرومي: «**والله لو رأيت ثوبه ملطخا بالخمر ورائحته تفوح منه لقلت بأنها سكبت عليه لو رأيته على جبل ينادي أنا ربكم الأعلى لقلت أنه يتلو آية، اذهب فإني لا أرى شمسا بعيني وإنما أعرفه بقلبي**»

4/ وفاة شمس الدين التبريزي:

كانت وفاة التبريزي في مدينة خوي عام 645هـ، وبحسب بعض الروايات الصوفية فإن شمس الدين التبريزي اختفي في ظروف غامضة بينما يقول البعض أنه قتل على يد قاتل استأجره ابن جلال الدين الرومي بسبب التأثير السلبي لعلاقة التبريزي بالرومي، غادر مدينة قونية وتوفي في خوي حيث دفن وله ضريح هناك بجانب نصب برج في حديقة تذكارية ورشح ضريحه ليكون من مواقع التراث العالمي لليونسكو.

رابعا: ملخص الرواية

تقع الرواية في خمسمائة واثنان صفحة دون احتساب صفحات الفهرس وتترتب الرواية كالآتي:

1/ الاستهلال:

ويقع في أربع صفحات وفيها يتعرف قارئ الرواية على الفرق بين أثر سقوط حجر في نهر جارى وأثر سقوطه في بحيرة ساكنة وكأن كاتبة الرواية تمهد لشخصية بطلة الرواية أنها بحيرة ساكنة وكاتب الرواية الخفي زاهارا الحجر المندفع للبحيرة الساكنة وما سوف يجيء من مجموعة الأفكار التي ستتعرف عليها متسلسلة هي الدوائر التي أحدثها "صوت الحجر الساقط.

في الاستهلال نجد بطلة الرواية "إيلا" والدائرة المحيطة بها ممثلة في زوجها " ديفيد" ثم جاءت فتاتها الكبرى "جانيت" ثم يجئ الوأم "أورلى " و"آفي" وأخيراً الكلب " سبيريت" .

يمكن في هذا الجزء من الرواية أن نستبين أشياء عدة منها:

تقدمت إيلا بطلب الطلاق خريف العام 2008بعد مضيّ عشرين عاما على زواجها وكان السبب هو الحب. تبدأ الرواية يوم 17 من مايو 2008 واختارت الكاتبة يوم السبت وهو يوم نهاية الأسبوع في الديانة اليهودية التي هي ديانة بطلة الرواية "إيلا" وتنتهى الرواية يوم 7 سبتمبر 2008 وهو التاريخ الذى تقدمت فيه بطلب الطلاق أي أن رحلة الرواية كانت بين فصلي الربيع والخريف.

2/ إيلا:

ويقع هذا الجزء في 17 صفحة وفيه نتعرف على إيلا من عدة زوايا: هي ربة منزل تعود إلى عمل فعلى الرغم من دراستها للغة الإنجليزية وآدابها إلا أنها لم تستفد منه وقد حصل زوجها على عمل لها حيث ستعمل قارئة غير متفرغة للأعمال الأدبية لصالح وكالة أدبية وهذه هي حبكة وقوع مخطوط رواية الكفر الحلو في يديها .

مشكلة إيلا مع ابنتها جانيت التي أعلنت قرار زواجها من سكوتالفرار الذي لم تتقبّله والدتها، وهنا تستدعى سلوكا اجتماعيا غربيّا غير مسموح به في الشرق ولا في العالم الإسلامى، ذلك الذى يتناول العلاقات المفتوحة بين الجنسين قبل الزواج وتسمح به الأسرة ولكنها تتوقف طويلاً أمام الزواج فهذا أمر يتطلب النضوج التام، ورغم ذلك فإن شخصية جانبية في الرواية وهي العمة "أستر" والتي حضرت لتجهز لهم قالب الكاتو الذي تشتهر بصنعه, هذه العمة تنتفض في كرسيها ويتجهم وجهها وتغزوه تعابير تشي بالألم وتصاب بالحموضة وكأنّ الكاتبة تضع المتلقي بين القديم والحديث فيما يخص العلاقات الإنسانية.

ويبدو من هذين الجزئين "الاستهلال وإيلا " أن الكاتبة تتمتع بثقافات في نواح شتى منها:

1-الثقافة العلمية: عندما تتحدث عن ابنة إيلا أورلي وهي الابنة الثانية وتوأم آفي وأورلي إذ أنّ "أورلي" عبارة عن مستحضر طبي يحتوى على مادة الأورليستات التي تعمل على تقليل امتصاص الدهون وتحفيز الجسم على حرق الدهون المختزنة ويعمل على إنقاص الوزن سريعا.

2-ثقافة علم النفس: فهي تستخدم الاحتواء والإسقاط في حوار إيلا مع ابنتها جانيت.

تلعب أيضاً على الشعور واللاشعور عبر الرواية وعلى سبيل المثال حين تفسر خروج جانيت محتدمة من الحوار مع أمها إيلا ثم يتبعها أورلي وآفي بصمت. هل كان سلوكهما هذا نابعاً من تضامنهما غير العادي مع أختهما الكبرى أم لأنهما شعرا بالملل من كلام الكبار، إذ تستدعى الكاتبة من خلال هذا مفهوم اللازمة الكلامية ودلالاتها النفسية في الفروق الفردية.

3-ثقافة دينية: تستطيع بها أن تظهر شخصية شديدة الهامشية مثل آفي طفل إيلا حينما ينطق بعبارة " خلق الله الكون في ستة أيام " هذا الأمر يبدو أنه مقدمة لظهور اليهودية في النص، وليس اليهودية فقط فسوف ينتهي الأمر بمقولة جانيت لأنها عن سكوت

الذي ترغب الزواج منه: هل هذا كله لأن سكوت ليس يهودياً؟ ثم ... هل يمكنك أن تنظري في عيني مباشرة وتقولي لي أنّك كنت ستعترضين لو كان سكوت شاباً يهودياً اسمه هارون؟ فالقارئ للرواية سيجد نفسه يتجول عبر الديانات الإبراهيمية الثلاثة وحتى الديانات غير الإبراهيمية وهذا يتفق مع حمل نعش الرومي عبر خمس ملل، ولن يفوت الكاتبة وهى شديدة المعرفة بالملل المختلفة وعاداتها أن تتوقف عند إشكالية الزواج في اليهودية فتأتي بها على لسان إيلا لابنتها الجملة التالية: «....**لكن الزواج من شخص ينتمي إلى خلفية مختلفة مغامرة كبرى**»

لا نهاية للخط الدرامي الواحد عبر الرواية إلا بنهاية الرواية فمثلاً عندما تشير الابنة إلى أنها لم تتزوج الرجل الذي تحبه سيلتقط ديفيد الفكرة ليعود ليسأل إيلا: «**إذاً هل يمكنني أن استنتج أنك لم تتزوجي الرجل الذي أحببته؟**» ويظلّ هذا الخط الدرامي يظهر ويتوارى عبر الرواية ليخدم البناء الدرامي الهرمي الذي ينتهي بإيلا بجوار زاهارا.

كذلك الرومانسية أيضاً التي رفضتها الأم من ابنتها وربطتها بقرون غابرة وليس بقرننا الحادي والعشرين تقع فيها الأم نفسها وتتذكر كيف كانت ترفضها من ابنتها كذلك مفهومها عن الحب عندما قالت لابنتها «**فالحب إحساس جميل يأتي لكنه سرعان ما يتلاشى**» سيكون مردّه في نهاية الجزء الأول على لسان زاهارا حينما يقول: «**العشق ليس مجرد شعور حلو مقدر له أن يأتي ويذهب بسرعة**» هذا استدعاء الكاتبة لفكرة الباطنية عند التصوف أو بمعنى أدق وجود شخص أعلى يصحح لإيلا المفاهيم .

يتضح في الجزء الأول أن إيلا ربة منزل عائدة إلى العمل على كبر حيث حصل زوجها على عمل لها حيث تعمل قارئة غير متفرغة لأعمال أدبية، وهو مخرج الكاتبة لوصول رواية الكفر المر إلى يد إيلا والتعريف بشخص الرومي الذي وصفته الكاتبة على أنّه شكسبير العالم الإسلامي، وحددت الكاتبة زمن الرواية المتوازي بين القرنين الثالث عشر والحادي والعشرين وموضوع الرواية الصوفية كفكرة عابرة للزمن ومتفوقة على الفكرة الدينية فليس على

سبيل المصادفة أن يأتي رد ميشيل في حديثها تلفونياً مع إيلا فخلال هذا الأسبوع قرأت كتاباً كتبته امرأة إيرانية كانت تدير بيت دعارة في طهران فاضطرت إلى الهروب من البلد، ثم تضع الكاتبة على لسان ميشيل أيضاً تعريفاً منطقياً للأدب الجيد: "**ألا يعتبر ربط الناس بأراض وثقافات بعيدة مواطن قوة في الأدب الجيد**".

الكاتبة تريد أن تعمّم الصراع الذي ستتناوله في الرواية وكأنّه صراع مذهبي وديني وإثني وسنجد ذلك يأتي على لسان كاتب رواية الكفر الحلو زاهارا حيث يقول في ملاحظاته: «**سيداتي سادتي – كأن الحديث للإنسانية جمعاء– تحياتي من أمستردام, تدور أحداث الرواية المرسلة في القرن الثالث عشر في قونية بآسيا الصغرى لكنّي أظنّ بصدق أن أحداثها تسري على جميع البلدان والثقافات والقرون ... هي رواية باطنية تاريخية**»

3/مقدمة الرواية:

صفحتان تتناول الكاتبة حالة الأناضول في خضم الصراعات القبلية وهجمات المغول واقتتال القبائل وفي وسط ذلك كان الرومي وشمس في لقاء استمر ثلاث سنوات حوّلا فيه جهاد الكفار إلى جهاد النفس والحق أنه ما أشبه اليوم بالبارحة، ففي خضم الغزوات الفكرية والثقافية والعسكرية لعالمنا العربي والإسلامي كان هناك دوماً فئة من الدعاة والشيوخ يأخذون المجتمعات من حياتهم الدنيا لاهتماماً فائق النظير بالحياة الآخرة كأنهم يمهدون الطريق لهؤلاء الغزاة، يلى المقدمة جزء بعنوان القاتل ويحدث في الإسكندرية 1252م

وهو بعد وفاة شمس التبريزى 1248م بأربعة أعوام والراوي هنا القاتل والذي يروى مطارته لعاهرة هاربة – وردة الصحراء – من المبغى إلى البحث عن الله وتستدعى الكاتبة فرق الحشاشين وهى فرقة المغتالين عبر هذا القاتل وتبين الكاتبة أن هذه الفرقة أصبحت ضعيفة بعد موت حسن الصباح 1124م وسجن باقي أعضاء الفرقة والحق أن الفترة الزمنية بين موت الصباح وحديث الرجل قرناً وربع قرن وهذا يعنى استحالة الحيث كما ورد بالرواية لكن الكاتبة حاولت الزج بفرقة الحشاشين داخل الحدث على سبيل تأكيد أن هذه الفترة الزمنية

كانت قترة مزيداً من القلاقل القاتل سيدور بالقارئ في سبيل تحويل الحدث من الخاص إلى العام فنجده يضع عدداً من القواعد الفرعية البعيدة عن قواعد العشق التي هي محور الرواية الأصلية.

وقد يرى البعض الرواية وكأنها (فلاش باك) تنتهي بعودتنا للحظة القتل مثلما فعل دوستوفيسكي بروايته «الأبله» عندما وضح أن أوجستين سيقتل أناستاسي، لكن الكاتبة اتخذت أسلوباً مختلفا تماما عن كتابة دوستوفيسكي والأعمال المحتوية على الفلاش باك حيث أن الكاتبة تلعب على فكرتين أساسيتين رسخت لمّا عبرت الكتابة وهما:

أ. **الزمن المستدير:** من المعروف أن فكرة الزمن في الشرق الأدنى والعالم الغربي هو زمن خطى يمثل بخط وعليه ثلاث نقاط الماضي والحاضر والمستقبل كما نراه عند الكاتبة بأن تبدأ بالنهاية وتعود إلى نقطة البداية لتسير المسافة الزمنية إلى بلوغ النهاية ذاتها ساردة أحداثها، الكاتبة هنا تجسد الزمن الدائري في الرواية فهي تلجأ إلى الاسترجاع والاستباق فتترك نقطة السرد التي هي فيها لتعود إلى الماضي (استرجاع) أو لتنطلق إلى المستقبل (استباق)، ثم تعود حاضر السرد أي أنّها تلتف حول نفسها زمنيا.

ب. **القوالين:** للقوالين دور هام في حفظ التراث الديني الإيزيدي ونقله من جيل إلى أخر، من خلال تعليم أبنائهم وأبناء الإيزيديين الأدعية والأقوال الدينية والناي أساسي في حفلات القوالين ونجد في الرواية أن عزيز زاهارا كان عازفاً محترفاً للناي والقوال له هبة عند الأيزيد بدرجة تصل إلى قدرته على حل المشكلات بين الأيزيدين والتحكيم بينهم وهذا يفسر تعدد الأصوات في الرواية فكل فصل من فصول الرواية كان يرويه صاحبه على شاكلة القوالين في روايتهم للأدعية والأناشيد الدينية.

ومما يعزز فكرة أن الرواية تهتم في سياقها بالديانة الأيزيدية أننا نجد دلالات هذه الديانة متمثلة عبر الرواية فزعيم الأيزيد يسمى " بابا شيخ " ونجد في الرواية شخصية" بابا زمان" وهو من أرسل شمس إلى الرومي.

والشمس رمز مقدس في الديانة الإيزدية فنجد عبر أحداث الرواية أن عزيز زاهارا يتقلد بالشمس أثناء رحلاته ثم أن بطل الرواية هو شمس تبريز.

كذلك يعتبر الماء والنار والتراب والهواء رموزا المقدسة في الديانة الايزيدية ويمثل كل منها حياة مستقلة بحد ذاتها ونجد أن الرواية تنقسم لخمس أجزاء كبرى هي الأربعة فيما سبق والخامس العدم حيث أن العدم عند الأيزيد والبوذيين حياة قائمة بذاتها في ما يسمى دورة الزمن.

4/ فصول الرواية:

1-الأرض: الأشياء التي تكون صلبة متشربة وساكنة.

2-الماء: الأشياء السائلة تتغير ولا يمكن التنبؤ بها.

3-الريح: الأشياء التي تتحرك تتطور وتتحدي.

4-النار: الأشياء التي تدمر وتتحطم.

5-العدم: الأشياء الموجودة من خلال غيابها.

5/ قواعد العشق الأربعون:

وخلاصة القول لا يسعنا القول إلّا **أنّ** الرواية في بدايتها وكأنها تخترق حدود المكان والزمان وتنساب منك حروفها في سلاسة الفكرة وروعة الأسلوب، عامل التشويق والإثارة والغموض يجعلك في انتظار القاعدة –من قواعد العشق الأربعين– تلو الأخرى وكأنك ستتعلم بالفعل شيئا جديدا أو ستحظى بمنزلة ودرجة حينما تحرز كل قاعدة.

ثم يأتي تداخل قصتين مختلفتين تماما في العامل الزمني: فالقصة الأولى الأصلية هي رواية جلال الدين الرومي من القرن السابع الهجري والذي يقع في عشق خليله شمس التبريزي في علاقة لم تكد يسمع عنها من قبل، فالاثنان متحابان في الله لكنه حبًا غير واقعي؛ فالرومي لا يكاد يطيق فراق محبوبه شمس في أي لحظة ويفضله على الأهل والولد والنوم والصحة بل والشرع وكل شيء وينفذ تعاليمه الباطنية إلى الحد الذي يجعله يقع في

العديد من المحرمات بحجة طاعة معلمه شمس وأنه يعلم ما لا يعلمه تلميذه الرومي ذاك العالم الفقيه.

أما القصة الثانية فهي كنوع من الإسقاط والتطبيق على الواقع، وهي رواية إيلا الأمريكية المعاصرة والمعذبة، التي لا تجد نفسها إلا في عالم التصوف ورغم غرابة الفكرة واستبعادها عن المجتمع الغربي إلا أن نفس الغرابة قد امتدت الأحداث بمزيد من الإثارة والتشوق لمعرفة المزيد حول قصة إيلا الأمريكية التي تتحول فجأة إلى عاشقة متصوفة دون أن تدري، وقصة إيلا تتميز في بدايتها بالواقعية حيث تحكي مأساة قاعدة عريضة من نساء عصرها خاصة في مجتمعها بلا تكلف أو خيال لكن المؤلفة تنتهي بحل مشكلتها حلا مختلفًا وغير عملي حين تلجأ إيلا للتماهي مع محبوبها تحت غطاء العشق الإلهي والكفر الحلو متجاهلة زوجها وأسرتها الصغيرة.

وبالنهاية تندمج القصتان كشيء واحد متناسخ ليبزغ القديم حيا في أرواح المعاصرين وليعالج القديم الحديث في توافق وتناسق وكأن أسرار الباطنية هي الحل الوحيد لعقدة الرواية الحديثة...

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الحديث النبوي الشريف

الكتاب المقدس.

- **المصادر:**

إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، رواية عن جلال الدين الرومي، ترجمة خالد الجبيلي، ط1، طوى للنشر والإعلام، لندن، المملكة المتحدة، 2012

- **المراجع باللغة العربية:**
- **أولا- الكتب:**

1. أحمد بن نعمان، نفسية الشعب الجزائري، دار الأمة للطباعة والترجمة، برج الكيفان، الجزائر، ط2، 1997م
2. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ط2، 1998م.
3. إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1، شركة أشغال الطباعة، قسنطينة، 2000م
4. انيماري شيمل، أبعاد صوفية، ترجمة عيسى علي العاكوب، ط1، دار الملتقى، حلب، سوريا، 2006،
5. بسّام قطوس، سيميائية العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001
6. التهاونيّ، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، د ط، 1996
7. ثريا ناصر، تاريخ أزياء الشعوب، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 2007م

8. جرار جينات، عتبات النص، تر: عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ / 2008م

9. الجزار، محمد فكري، العنوان سميوطيقا الاتصال الأدبي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 2006.

10. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

11. دينس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، مراجعة: الطاهر لبيب، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2007

12. روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، مؤسسة فرانكلين للطباعة، دار نهضة، مصر، 1960

13. سعد رياض، الشخصية وأنواعها، أمراضها وفن التعامل معها، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط1، 2005م

14. سوزان ديلينجر، التواصل رغم اختلافنا، التعرف على نظام الأشكال الهندسية النفسية، مكتبة جرير، الرياض، السعودية، ط1، 2005

15. سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م

16. شارل لالو: مدخل إلى علم الجمالية، تر: إيليا الحاوي، منشورات كولان، باريس 1952،

17. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2001.

18. شاكر نابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994م
19. شقير محمّد، فلسفة العرفان، دار الهاديي، دط، بيروت، لبنان، 2004
20. شهونم كردويونس، الدعاء في الشعر العصر العباسي الأول، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن د ت ط 1، 2012
21. ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012
22. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم، تقديم إدريس نلقوري، دار إفريقيا الشرق للنشر، المغرب، 2000م
23. عبد الرزاق رحيم ضلال الموحي، العبادات في الأديان السماوية اليهودية – المسيحية – الإسلام، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة، ط1، 2001
24. عبد المالك بن محمّد إسماعيل أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق عبد الرزاق المهدي، أحياء التراث العربي، ط1 ، 2002
25. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة نقدية في ثلاثية خيري شلبي، ط1، عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية للنشر، 2009
26. عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1985
27. علية عابدين، دراسات في سيكولوجية الملابس، مدينة نصر، دار الفكر العربي، ط1، 1996م
28. فيليب سيرنج، الرمز في الفن الأديان الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دمشق، 1992،

29. لويس فرانكلين، الرومي ماضيا وحاضرا، شرقا وغربا، ترجمة عيسى علي العاكوب، دط، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، سوريا، 2006،
30. مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 2002،
31. محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية: دراسات في الأدب العربي، منشورات الهيئة السورية للكتب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011م
32. محمّد برادة، أسئلة الرواية: أسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء، دت
33. محمد بوعزّة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م
34. محمد الجوهري، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ج1، دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، ط1، 1978
35. محمد عبد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، ط2، مركز دراسات الوحدة، لبنان، 1998م
36. محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2007م
37. محمّد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، ط1، سلسة التنوير الإسلامي، دار النهضة، مصر،1999م
38. محمد عميم الإحسان المجددي البركتي، التعريفات الفقهية، ط1، دار الكتب العلمية، باكستان، 2003م،
39. جهان اوقويوجو، مولانا جلال الدين الرومي، ط1، دار النيل، مصر، 2009.

40. مولوي أحمد، التربية الاجتماعية عند جلال الدين الرومي، ط1، منشورات وزارة الإعلام، دمشق، سوريا، 2003،

41. ميروفيتش ايفادي، جلال الدين الرومي والتصوف، ترجمة عيسى علي العاكوب، ط1، مؤسسة الطباعة والنشر، طهران، إيران، 2001،

42. ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، ط2، بيروت 1981

ثانيا: المعاجم والموسوعات

43. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، ج3، دمشق، سوريا، 1399هـ /1979م

44. ابن منظور، لسان العرب، ج 1، دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، ط 3، بيروت، لبنان، 1999

45. أبي خزام أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1993م

46. أحمد بن فارس زكرياء القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر، بيروت . لبنان، 1979، ج 5،

47. أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، بمساعدة فريق العمل، ج3، ط1، عالم الكتب، 2008،

48. أكسفورد، قاموس أوكسفورد، إنجليزي– عربي، منشورات جامعة أكسفورد، بريطانيا، 2013

49. جونسون، الجمالية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978

50. عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج2، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999،

51. العجم رفيق، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1999،

52. على بن محمّد بن علي الجرجاني، معجم التعريفات، ط1، دار الفضيلة، مكتبة مصطفى الباني الحلبي، القاهرة، 1938م

53. مجد الدين أبو طاهر محمّد بن يعقوب الفيروزأبادي، القاموس المحيط، فصل العين، تحقيق، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمّد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ج1

54. مجموعة من الباحثين، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، ط 3، 2000،

55. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية، ج2، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 1994م

56. محمّد منير حجاب، الموسوعة الإعلامية، دار الفجر والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003م

57. مكتب الدراسات والبحوث العلمية، قاموس إنجليزي عربي، دار الكتب العلمية. بيروت . لبنان، 2004

ثالثا: المجلات

58. بن علي لونيس، هكذا تكلّم مالك حداد، ما معنى أن نكتب بلغة الآخر؟، مجلّة مسارات، مجلة فصلية تصدر عن مديرية الثقافة لولاية الجلفة، العدد 03، 2014.

59. جميل حمداوي، سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية، الغلاف عينة ضرورية لفهم النصّ، مجلّة العتبات الثقافية، العدد الأول، مصر، 2012.

60. جميل حمداوي، السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 2، العدد الثالث، 1997، الكويت.

61. حسام محسب، أشكال الأداء الحركي عند المولوية، مجلّة الفنّ المعاصر، مصر، أكاديمية الفنون، العدد 09 و10، 2010/2009م

62. رغّو محمّد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 4، 2010م

63. الصادق الميساوي، الألوان في اللغة والأدب، ضمن حوليات الجامعة التونسية، العدد 36، 1955م.

64. فضيل حضري، مستويات الدين وأشكال التديّن، مجلّة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي، غرداية، العدد14، 2001

65. محمود الداودي، أضواء جديدة على طبيعة الثقافة في الرؤية المعرفية الإسلامية، مجلّة إسلامية المعرفة، العدد 42– 43، السنة الحادية عشر، بيروت، لبنان 2006

66. يوحنا عقيقي، الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي، مجلّة الدراسات الأدبية، العددان 7و8، 2006م

67. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، عدد 6، 1986،

68. يوسف وغليسي، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، مجلة السرديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007.

رابعا: الدراسات:

69. روز لاند كريم دعيم، سيمائية العنوان في السيرة الذاتية "ظل الغيمة" للكاتب الفلسطيني حنا أبو طالب.

70. السعيد موفقي، استراتيجية خطاب العتبات، مقاربة سيميائية في رواية شرقات البحر لواسيني الأعرج، ديوان العرب، 2009.

71. نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار العلم والإيمان، 2009م

72. نادية خلوة، الاشتغال السيميولوجي للألوان، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004م

خامسا: المواقع الإلكترونية

73. أبو بكر المجد صحفي وباحث شؤون آسيا السياسية والاقتصادية، أوزبكستان في عيون صحفي مصري 1 مارس 2017 assiaelyoum.com

74. عبد العزيز التويجري، الحفاظ على الهوية والثقافة الإسلامية في إطار الرؤية المتكاملة، على الموقع: alhiwartoday.net، تم الاطلاع عليه بتاريخ 2021/025/01،

75. عوض الكريم الزين بشرى، ورقة بعنوان: البعد التأصيلي للملابس والأزياء، أكتوبر 2011م.

76. جلال الدين الرومي، المثنوي، عن الموقع: https://www.goodreads.com

77. جلال الدين الرومي، المثوني، عن موقع حكم: https://www.hekams.com

78. منى مصطفى عليوه، أثر الفنون الإسلامية في أعمال فن التصوير الحديث والمعاصر، مجلّة العمارة والفنون، العدد الثامن، المجلّد 2، 2017م

79. موقع يكيبيديا http://ar.m.wikipidia.org/wiki

80. http://www.almothaqafa.com/qadaya2014/880743.html

المراجع باللغة الأجنبية

81.Gérard, Genette : Seuils.- Editions du Seuil, Paris, 1987.- p.88

82.MARLOU MORANO KJELL dance around the world, hallandale : Mitchell lane publishers, 2015,

83.SAGGS ;h.w.f the greantness that was Babylon :a survey of the ancient civilization of the tigris –euphrates valley sdwick and hackson ; AND Revised edition ;1988

فهرس المحتويات

مقدّمة .....أ

مدخل

مفهوم علم الجمال وعلاقته بالبعد الثقافي

1. ماهية علم الجمال:.....9

2. مفهوم الجمالية: 11

الفصل الأول:

"جمالية العتبات "

تمهيد:..... 14

المبحث الأوّل: مفهوم العتبات:..... 15

1. العتبات لغة:..... 15

2. العتبات اصطلاحا: 16

المبحث الثاني: جمالية العتبات في الرواية:..... 17

1. جمالية الغلاف الخارجي: 17

2. جمالية العنوان: 41

3. مقارنة بين أغلفة نسخ الرواية:..... 54

1.3. غلاف النسخة الإنجليزية 54

2.3.غلاف النسخة العربية. 56

3.3. صورة لغلاف النسخة الفرنسية. 56

الفصل الثاني:

"جمالية الثقافة الشرقية"

تمهيد..... 60
المبحث الأول: الهوية الثقافية 61
1. ماهية الهوية:..... 61
2. ماهية الهوية الثقافية: 63
المبحث الثاني: تمظهرات الهوية الثقافية وجماليتها في الرواية 67
1. جمالية الثقافة المادية:..... 67
1.1. العمارة(المسكن):..... 67
2.1. اللّباس الشرقي 70
3.1. المأكل الشرقي 73
2. جمالية الثقافة اللامادية:..... 76
1.2. المظاهر الدينية: 76
2.2. المظاهر الاجتماعية: 86
3.2. المظاهر اللغوية: 94
المبحث الثالث: الرقص المولوي..... 95
1. مفهوم الرقص:..... 96
2. الرقص المولوي: 100
1.2. ماهية الرقصة المولوية: 100

2.2. أركان الرقصة المولوية: 101

3.2. كيفية أداء الرقصة المولوية: 102

الفصل الثالث:

"جمالية البنية السردية "

تمهيد:..... 110

المبحث الأول: ماهية البنية السردية 111

المبحث الثاني: جمالية المكان 115

1. مفهوم المكان: 115

1.1. المكان لغة..... 115

2.1. المكان اصطلاحا 116

2. جمالية المكان في رواية "قواعد العشق الأربعون": 118

1.2. أسماء المدن التي وقعت فيها أحداث الرواية الإطارية:..... 118

2.2. أسماء الأماكن التي وقعت فيها أحداث الرواية الضمنية:..... 121

المبحث الثاني: جمالية الزمان..... 126

1. ماهية الزمن: 126

1.1.مفهومه لغة: 127

2.1. مفهومه اصطلاحا..... 127

2. جمالية الزمان في رواية "قواعد العشق الأربعون": 128

المبحث الثالث: الشخصيات..... 135

1. مفهوم الشخصية: 136
1.1. الشخصية لغة:..... 136
2.1. الشخصية اصطلاحا: 136
2. جماليات شخصيات "رواية قواعد العشق الأربعون" 137
1.2. أسماء في الشخصيات القصة الإطارية وجماليتها:..... 138
2.2. أسماء الشخصيات في القصة الضمنية وجماليتها:..... 141
خاتمة 142
الملحق 142
قائمة المصادر والمراجع..... 142
فهرس المحتويات 142

ملخص:

إنّ الرواية هي أكثر الأجناس استيعابا لمشاكل المجتمعات واهتماماته وأكثرها تعبيرا عن الهوية الثقافية التي تنتمي إليها هذه المجتمعات كون الرواية قد غطّت حيّز التجارب الإنسانية، وقد استهوت العديد من الكتاب والأدباء من بينهم الروائية التركية إليف شافاق" التي حازت من خلال روايتها "قواعد العشق الأربعون" العديد من الجوائز، إذ عبرت من خلالها عن الصراعات التي تعيشها المجتمعات المختلفة جرّاء ذوبان الحدود الفاصلة بينها موجّهة بذلك خطابا عالميا، ما جعلها تنفذ إلى العالمية من بابها الواسع من خلال اعتزازها بهويتها وانتمائها إلى الثقافة الشرقية التي تظهر بوضوح فيما ضمنته من جماليات سواء في الغلاف الخارجي بما شمل عليه من ألوان وأشكال وعنوان أو في مضمونها وذلك سواء من خلال اختيارها لشخصيات الرواية الضمنية أو الإطارية وكذا المكان والزمان أو من خلال ما يعبّر عن الهوية الثقافية الشرقية، هذا ما حاولنا الكشف عنه من خلال بحثنا في الجماليات الثقافية لهذه الرواية.

Résumé:

Le roman est le genre le plus compréhensible des problèmes et des intérêts des sociétés et le plus expressive de l'identité culturelle à laquelle ces sociétés appartiennent, car le roman a couvert le domaine des expériences humaines, et de nombreux littéraires et écrivains sont attiré par ce genre, parmi eux La romancière turque "Elif Shafak", qui a gagné grâce à son roman "The Forty Rules of Love" De nombreux prix, comme elle l'a exprimé à travers les luttes des différentes sociétés en raison de l'estompement des frontières entre elles, dirigeant un discours mondial, ce qui l'a fait pénétrer dans l'universalité par sa grande porte, à travers sa fierté de son identité et son appartenance à la culture orientale qui transparaît clairement dans l'esthétique qu'elle garantit, que ce soit dans la couverture extérieure de son roman, y compris les couleurs, les formes et son titre, ou dans son contenu, que ce soit par son choix des personnages du roman implicite ou cadre, ainsi que le lieu et le temps ou par ce qui exprime l'identité culturelle orientale, c'est ce que nous avons tenté de révéler à travers nos recherches sur l'esthétique culturelle de ce roman.

Summary:

The novel is the most understandable genre of the problems and interests of societies and the most expressive of the cultural identity to which these societies belong, because the novel has covered the realm of human experiences, and many literary and writers are drawn to it.

This genre, among them Turkish novelist "Elif Shafak", who won thanks to her novel "The Forty Rules of Love" Many awards, as she expressed through the struggles of different societies due to the fading borders between them, directing a global discourse, which made it penetrate into universality through its front door, through its pride in its identity and its belonging to oriental culture which is clearly reflected in the aesthetics that it guarantees, whether in the exterior cover of his novel, including colors, shapes and title, or in its content, whether by his choice of characters from the novel implied or setting, as well as place and time or by that which expresses cultural identity oriental, this is what we have tried to reveal through our research on the cultural aesthetic of this novel.