وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵖⵏⴰⵡⵉⵙ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵜ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵡⵉⵜ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵣⵔⴼⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵉⵔⵉⵏ ⴷ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes
.

جامعة مولود معمري -تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

الميدان:لغة وأدب عربي

التخصص :لغة وأدب عربي

الفرع: الأدب وتحولات ما بعد الحداثة

أُطْرُوحَة لنيل شَهَادَة دُكتوراه –ل.م.د–

العنوان:

تجليات ما بعد الحداثة في الرواية الصوفية المعاصرة- "رواية الخيميائي" و"قواعد العشق الأربعون" و"السيمورغ"- أنموذجا

. إعداد الطالب: لعلاونة محمد الأمين

إشراف:د/ علي حمدوش

–اللجنة المناقشة:

أ.د.سامية داودي	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	رئيسيا
د.علي حمدوش	أستاذ محاضر صنف "أ"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفًا ومقرّرًا.
أ.د.آمنة بلعلى	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفًا مساعدًا.
أ.د.اليامين بن تومي	أستاذة التعليم العالي	جامعة فرحات عباس/ سطيف	ممتحنا
د.عزيز نعمان	أستاذ محاضر صنف "أ"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	ممتحنا
د.كريمة بلخامسة	أستاذ محاضر صنف "أ"	جامعة عبد الرمن ميرة/ بجاية	ممتحنا

تاريخ المناقشة 2021/07/12

مقدّمة

مقدمة

يعيش الإنسان اليوم حالةً من القلق الأنطولوجي؛ نتيجة متغيرات عدَّة، عرفها التاريخ الإنساني، ما جعل "**الدزاين/ الكينونة**" مرتبطا بعدة نظريات وتوجهات حاولت تقديم الأنموذج الأمثل للوصول بالإنسان إلى مرحلة الكمال؛ فكانت "**الحداثة *modernité***" ثورة على "**النظام الكنسي**"، غير أنَّ المشروع الحداثي ما لبث أن انزوى بعيدا عن القيم التي نادى بها فلاسفة التنوير في تنظيرهم لمفهوم "**الذات**" ومفهوم "**الفكر**" و"**الأخلاق**" وما تبعها من سرديات كبرى، أبانت الحرب العالمية الأولى والثانية عن فشلها في صياغة مشروع إنساني متكامل.

جاءت "**ما بعد الحداثة *post-modernité***" كحالة مناقضة للفكر الحداثي؛ إذ ارتأى فلاسفتها تثوير مصطلحات الحداثة "**هابرماس *Habermas Jürgen***"، ومناقضتها "**نيتشة *Friedrich Nietzsche***" ونقدها "**آلان تورين *Alain Touraine***"، باعتبار "**ما بعد الحداثة**" تقويما للحداثة من جهة، ومجاوزتها من جهة أخرى؛ كونها مشروعا لا يرقى لما يروم الإنسان تحقيقه فكانت "**المادية الغربية**" في شكلها الباذخ شكلا بارزا من أشكال الفلسفة "**ما بعد الحداثية**" خاصة مع ظهور "**النظام العالمي الجديد**"، وانبثاق الفكر العولمي الذي نادى بذوبان الحدود ونهاية الجغرافيا، باسم قيمٍ تبدو في ظاهرها مثالية، بيد أنها تحمل في داخلها أيديولوجيا تشييئية ومادية؛ ترى الإنسان مجرد سلعة وجب تدجينها، وذاتا وجب ترويضها لخدمة مشروع عالمي ذي بعد واحد، يكون البقاء فيه للأقوى/ فلسفة القوة النيتشوية.

لم تستطع الذات الإنسانية في مرحلة "**ما بعد الحداثة**" أن تحقق توازنها الداخلي؛ فرغم كل الإغراءات التي صحِبتها من اختراعات تكنولوجية، وانفتاحات معرفية، إلا أنها أهملت الجوانب الروحية/ الجوانية، ما جعل بعض النقاد يسمُ عصر –ما بعد الحداثة–، بعصر الفراغ، الذي عجَّل بعودة الإنسان إلى الفلسفات القديمة، والأديان التقليدية (التصوف؛ البوذية الغنوصية...)، كمحاولة منه إيجادَ ذاته المتشضية والمنفلتة من كل ما هو روحي، باعتبار الما– بعد خروجا عن النسق الميتافيزيقي/ الماورائي، وإيمانا مطلقا بما هو نفعي/ برغماتي، وهو ما ترجمته عبارة نيشتة " **اليوم مات الله**" التي كانت عبارة مفصلية في تاريخ الإنسانية المعاصر، وتمييزا قارا بين ما هو حداثي

وما هو ما بعد حداثي؛ إذ تعد الرافد الأساس لنهاية/ موت ميتافيزيقا " إيمانويل كانط" الأخلاقية وبروز فلسفة نيتشة القائمة على القوة والإنسان الأعلى.

لم تعط "**ما بعد الحداثة**" الاتزان بين ما هو روحي وما هو مادي، ما جعل التصوف يبرز كنتيجة حتمية لما آلت إليه الحياة الإنسانية، وما صاحب عصر الألفية الثالثة من مآسٍ روحية حاول المنظرون والفلاسفة تجاوزها؛ عن طريق التأكيد على أن "**الرجل الأعلى**" لا يحتاج إلى الإيمان بفكرة **المجهول/ الله**، قدر إيمانه بسيمولاكر –الصورة التافهة حسب ميشل فوكو للحقيقة– المعلوم/ المادة، وهو ما فشلوا فيه كون الإنسان ظاهر وباطن، في ثنائية استطاع التصوف أن يمازج بينها، ويُخرج الذات الإنسانية من ضيق المادي إلى رحابة الروحي؛ ليبقى مشروع "**الرجل الأعلى**" عند "**نيتشة**"، أو **الإنسان الكامل**" عند "**ابن عربي**" مشروعا مؤسِسا يسعى الإنسان إلى الوصول إليه، مع اختلاف في الآليات، والسبل، والأزمنة.

لم تكن الرواية بمنأى عن تحولات العصر وانتقاله من الحداثة إلى ما بعدها، إذ أصبح الروائيون يكتبون بعيدا عن فكرة الجنس الأدبي الصافي (رواية، شعر، قصة...)، كما أصبحت الثيمات الروائية مزيجا هجينا يمركز الهامش ويهمِّشُ المركز، كما أضحت الرواية فسيفساء من المواضيع يتداخل فيها الروائي المتخيل مع التاريخي، والأدبي مع الفلسفي، والإيديولوجي مع الجمالي، ما جعل النقد ينزوي إلى حقول معرفية أخرى، عله يقترض منها أدوات تمكنه من دراسة الخطابات ما بعد الحداثية على اختلافها.

جاءت الروايات موضوع الدراسة "**الخيميائي *L'Alchimiste***"؛ "**قواعد العشق الأربعون *The Forty Rules of Love***"؛ "**السيمورغ *Le Simorgh***" حاملة لمجموع تيمات تتصارع بعضها بعض، في سعي من الروائيين – **كويلو، شافاق، ديب**– تقديم أنموذج سردي أمثل، يترجم واقع الإنسان في عصر الألفية الثالثة، ويبين تلك المضمرات والأقنعة الأيديولجية التي ارتدتها حالة ما بعد الحداثة في عديد خطاباتها، ما جعل نصوصهم مرآة عاكسة لروح العصر ومتغيراته في قوالب سردية قلقة تسائل الوجود تارة، وتقدم بعضا من الإجابات الأنطولوجية تارة أخرى.

تعد رواية " **الخيمائي**" للكاتب البرازيلي " **باولو كويلو *Paulo Coelho*** " نصا يحكي قصة "**سنتياغو**" البطل الذي فر من مادية الغرب –إسبانيا– إلى روحانية الشرق –الصحراء– وما تفرضه من خلوة توحي بتشبع البطل الروائي بمناحي التصوف وآداب المريدين، غير أنَّ المغالطات القصدية وأقنعة المعنى التي ضمنها السارد في نصه، جعلتنا نصنفه في سياق خطابات "**ما بعد الحداثة**" التي غرفت الرواية من بعض فلسفاتها، حالها حال رواية " **قواعد العشق الأربعون**" التي أرادتها "**إليف شافاق *Elif Shafak*** " رواية صوفية تحكي سيرة "**جلال دين الرومي**" في علاقته مع "**شمس التبريزي**" بيد أن تدخل الإيديولوجية، عن طريق القصة الموازية – قصة إيلا مع عزيز زهارا – حاد بالرواية عن صوفيتها وأدخلها أرخبيلات النظام العولمي وأقانيم ما بعد الحداثة.

يمازج نص " السيمورغ" لمحمد ديب بين عدة أجناس، ما يجعل من الصعب بمكان إدراجه تحت حيز جنس أدبي "معين"، فالنص الإطار " السيمورغ" نصٌ صوفيا بامتياز، أما بقية النصوص فكانت عبارة عن شذرات تناول فيها ديب قضايا مختلفة، سنحاول من خلال دراستنا هاته فك بعض مغاليقها، ودراسة الأسباب التي جعلتنا نصنف النص في إطار النصوص الصوفية التي غرفت من حالة ما بعد الحداثة.

أسباب اختيار الموضوع:

إن أهم سبب دفعنا لاختيار موضوع "**ما بعد الحداثة**" في علاقتها بالتصوف، هو تلك الرؤية التي دائما ما كنا نتمثلها في فلسفات ما بعد الحداثة، التي رغم رفضها للروحي، إلا أنها استقت أغلب مفاهيمها منه؛ خاصة وأنها انبنت على تراث ميثولوجي مرتبط بالروحانيات القديمة – خاصة التصوف الغنوصي، والقبالا اليهودية–، ما جعلنا نحاول الغوص فيما وراء النظريات الفلسفية ما بعد الحداثية علنا نستطيع تفكيك إواليلتها.

كما أن ملاحظتنا للمشهد النقدي –الجزائري خاصة–، أبان لنا عن ذلك الإهمال المعتمد للنصوص العرفانية، بصفة عامة؛ وللنصوص الجزائرية بصفة خاصة، ومن ثمَّ ارتأينا أن نضع

نص "**السيمورغ**" باعتباره آخر أعمال "**محمد ديب**" مع نصوص غربية/ عالمية لاقت رواجا منقطع النظير قرائيا – رواية " قواعد العشق الأربعون لـ"**أليف شافاق**"– ليس إنقاصا من قيمة ديب، بل محاولة منا التأكيد على عالمية نصوصه، وإيصال ولو جزء يسير من ثقافته ورؤيته للوجود للمتلقي؛ ولأجل ذلك قرأنا في الفصل الثالث روايتي " **الخيميائي**" و " **قواعد العشق الأربعون**" وفقَ ما جاء في رواية "**السيمورغ**" من رؤى نقدية ووجهات تنظيرية، على اعتبار أنَّ السارد اعتمد تقنية الكولاج – حسب هتشيون– في نصه؛ حيث زاوج بين الأدب والنقد والفلسفة.

الإشكاليات:

الإشكالية الرئيسية التي انبنى عليها بحثنا تتمثل في البحث عن السمات التي التقى فيها التصوف مع ما بعد الحداثة، وهل هناك فعلا أيديولوجيا مضمرة في الخطابات موضوع الدراسة؟ وما مدى اعتماد الروائيين على طروحات التصوف في عصر عُرف بموت الميتافيزيقا، وعصر اللاءات؟ وقد تفرعت الإشكالية الرئيسة إلى مجموع إشكالات فرعية لعل أبرزها:

- ما هي المسارات التي عرفتها الذات في الخطاب الروائي المعاصر؟ وهل الدعوة إلى ذوبان الذات/ الهوية هي دعوة إلى الانصهار في النظام العولمي الجديد الذي يقصي كل ما هو هامشي؟
- ما هي أهم النقاط التي يمكن أن تلتقي فيها ما بعد الحداثة مع التصوف؟ وما هي المصوغات التي أدت بروائيي الألفية الثالثة إلى اعتماد الخطاب العرفاني في عصر عُرف بماديته؟
- هل يُمكن أن ندرس الروايات ما بعد الحداثية بالاعتماد على نظريات الرواية، أم أننا يجب أن نكيف طروحات ما بعد البنيوية على حساب مضامين النصوص وتشكيلاتها؟

الفرضيات:

- تعد حالة ما بعد الحداثة عودة إلى التراث الصوفي، سواء الإسلامي منه أو المسيحي، أو اليهودي، وهذا ما نجده في ذلك التقارب بين طروحاتها، وبين ما كان موجودا في رؤى المتصوفة، وتقعيداتهم للحياة والوجود.
- المشروع ما بعد الحداثي، غيَّر مفهوم الجنس الأدبي، وبالتالي لا يمكننا الحديث عن جنس قار/ صافي، لم يخضع للتأدلج والتحول، وبالتالي، وجب إعادة النظر في مفهوم الرواية، ومعها مفهوم المنهج والنظرية.

-المنهج المتبع:

ليس من السهولة بمكان أن تستقر دراستنا على منهج معين؛ وهذا راجع إلى ذلك الزخم المعرفي الذي تتماز به الروايات موضوع الدراسة، فرواية "**السيمورغ**" لمحمد **ديب**" مثلا، يستعصي المنهج على دراستها، باعتبار السارد ضمن مدونته شذرات معرفية تحتاج لوحدها عدة مناهج، وهذا ما نجده كذلك في رواية "**قواعد العشق الأربعون**"، التي اقتربت من الكتابة التاريخية أكثر منها الكتابة الروائية ما جعلنا نتجه إلى اعتماد آليات "**النقد الثقافي**"، و"**التأويل**"، مع استعانتنا بـ "**تفكيكية**" "**جاك دريدا**" وحفريات "**ميشال فوكو**" لفك المضمرات النصية التي ضمنتها الساردة في خطابها.

-أهم المصادر والمراجع:

اعتمدنا مجموعة متنوعة من المصادر والمراجع، يمكن تقسيمها إلى صنفين؛ كتب تتحدث عن التصوف، كـ" **الفتوحات المكية" للشيخ الأكبر**" و " **فصوص الحكم**" و "**الإسرا إلى المقام الأسرى "** للشيخ الأكبر "**محي الدين ابن عربي**"، وديوان " **الطواسين**" لأبي منصور الحلاج، وكتاب "**المواقف والمخاطبات**" لـ "**عبد الجبار النفري**" وغيرها من كتابات المتصوفة. وكتب تنصب في سياق الحداثة وما بعدها؛ ككتاب " **نقد الحداثة** لـ "**آلان تورين *Alain Touraine***" وكتب " **فريديريك نيتشة *Friedrich Nietzsche*** ": **هكذا تكلم زرادشت كتاب للجميع ولغير واحد، أفول الأصنام، أصل الأخلاق وفصله**، وكتابات "**مارتن هايدغر *Martin Heidegger*** ": **أصل العمل**

الفني، يجب الدفاع عن المجتمع، ومؤلفات " **ميشل فوكو: هم الحقيقة، يجب الدفاع عن المجتمع،** وغيرها من المصادر والمراجع التي اتكأنا عليها في بحثنا.

-بنية الدراسة:

جاء **الفصل الأول** موسوما بـ: **الهُوية المُقَنَّعة بين التَّصوفِ ومَا بَعد الحَداثَة؛** حيث حاولنا فيه تتبع مفهوم الهوية في الخطاب العرفاني، مع تفكيكنا للمضمرات الخطابية/ الأيديولوجية التي اعتمدها الروائيون في خطاباتهم. ويقيننا أنَّ ما بعد الحداثة، لم تهمل يوما الأيديولوجيا، التي وجدنا أنها تتقنع وتتوارى في النصوص محل الدراسة، وهو ما يتقارب ورؤية المتصوفة لمفهوم الظاهر والباطن، أو لغة الإشارة حسب ابن عربي.

قسمنا الفصل الأول إلى مجموع مباحث، تطرقنا فيها لأهم البراديغمات التي تشترك فيها "**ما بعد الحداثة**" مع "**التصوف**"، كثنائية الوجود والعدم، والمكان في علاقته بالوجود، ثم أدمجنا الهوية المنبثقة في الخطابات الروائية/ الصوفية وفق رؤية "ما بعد حداثية" علنا نجد ذلك الرابط الخفي بين الحالتين.

في **الفصل الثاني** لم نُغفل المضمرات السياسية، كون السياسة أهم عامل تتحرك داخله فلسفة ما بعد الحداثة، بيد أننا أقحمنا التصوف هو الآخر في مضمار السياسي، ويقيننا أن الخطابات العرفانية اليوم هي الأخرى؛ لم تعد خطابات محايدة، بل أصبحت خطابات تصادم السياسي من جهة، وتسائل الراهن من جهة أخرى، وهو ما حدا بنا إلى عنونة الفصل الثاني بـ: **جَدليَة السياسي والصوفي في الرواية المعاصرة،** فبحثنا عن راهنية الأقليات، وعلاقة التصوف بالأيديولوجيا، وما الدواعي التي جعلت الرواية الصوفية تحيد عن العرفان وترتمي في مزالق السياسة و براثنها، مع رؤيتنا لواقع العولمة والإنسان، في ظل التحولات التي يعرفها العصر.

كان الفصل الثالث مفصليا في البحث على حد نظرنا، إذ جاء بعنوان **الرواية الصوفية بين الحداثة وما بعدها،** حيث تطرقنا فيه إلى جدلية الصوفي والحداثي، ثم الصوفي والما بعد حداثي فكان هذا الفصل عبارة عن دراسة للخطابات الروائية بعضها بعض، ذلك أن "**السيمورغ**" كان

خطابا تنظيريًا للفلسفة الغربية، وهو ما ترجمه "**ديب**" في مجموع نصوصٍ، حاول من خلالها الحديث عن الحداثة، وما بعدها؛ ما أرشدنا إلى نوع جديد من الدراسات وهو قراءة الخطاب الروائي بخطاب آخر (دراسة رواية الخيميائي بالاعتماد على نص السيمورغ، ودراسة رواية قواعد العشق الأربعون بالاعتماد على رواية الخيميائي)، وربط ما تتخمر عنه تلك القراءة بآليات ما بعد الحداثة ومصطلحات التصوف.

أنهينا بحثنا بخاتمة ضمنا فيها أهم النتائج، التي استقيناها من خلال الفصول الثلاثة، لتكون دراستنا محاولة من المحاولات التي حاولت فهم فلسفة "**ما بعد الحداثة**" وربطها بمرجعياتها الفلسفية ومن ثَمَّ تجاوزها إلى حالة "**التصوف**" الذي يعد أساسا فكريا لا يمكن تجاوزه.

من الصعوبات التي واجهتنا أثناء البحث، طبيعة نص " **السيمورغ**" لمحمد ديب، الذي كان نصا غامضا، يحتاج لمجموع خبرات وتجربة قرائية ممتدة، نظرا لتشعب المواضيع من جهة ولعمق كتابات محمد ديب من جهة أخرى، ما جعلنا نحتار في المنهج الذي يمكن تطبيقه على المدونة، وهل يمكن الاستعانة بكتب خارج إطار نظرية الرواية؟ وهو ما أوقعنا في هاجس آخر خاصة حين اعتمادنا على كتابات " **نيتشة**" و" **مارتن هايدغر**" "**وفوكو**" وما تحويه من مصطلحات تحتاج إلى دقة في الفهم وأخرى في الترجمة وهو ما حاولنا أن نلم به ولو بشكل يسير.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص شكري وامتناني إلى أستاذَيَّ الفاضلين؛ الدكتور "**علي حمدوش**"، والأستاذة الدكتورة "**آمنة بلعلى**"، على ما قدماه لي من توجيهات وإرشادات أنارت لي الكثير مما كنت أجهله، ومكنتني من إعادة النظر في عديد المصطلحات والمفاهيم التي أُتخمَ بها الدرس النقدي والفلسفي – خاصة العربي– في الألفية الثالثة، كما أتقدم بخالص الشكر إلى جميع من أمدني بفكرة، أو إضاءة أزالت بعضا من صعوبات البحث، وغموض المفاهيم.

لعلاونة محمد الأمين

برج بوعريريج: جانفي 2021.

مدخل مفاهيمي

- الحداثة (قطيعة أم تجاوز؟):

يعد الحديث عن تعريف قار وثابت لـ "**الحداثة *modernité***" أمرا شبه مستحيل، ذلك راجع إلى تشعب المصطلح وزئبقيته، فالحداثة لا تخضع للزمن كما لا يُمكن حصرها في مكان معين أو في حضارة دون غيرها، فرغم أنها برزت على الساحة الفكرية بأوروبا، وارتبطت بعدة حوادث فهناك من يُرجع ظهورها إلى *1436*م، مع اختراع "جوهان غوتنبرغ ***Johannes Gutenberg***" للطابعة، وهو من يربطها بالفيلسوف الفرنسي " **إيمانويل كانط *Immanuel Kant***" مع فلسفة الأنوار وخروج الإنسان من وصاية الكنسية إلى وصاية العقل.

تختلف الحداثة عن التحديث، فالحداثة مرتبطة بمجموع حالات وظواهر مرتبطة بالبعد عن الميتافيزيقي غير المدرك، إلى العقلاني المدرك، فهل يعني هذا الطرح أن كل عمل يستند إلى العقل، يمكن وسمه بأنه عمل حداثي؟ لا يمكن بالتأكيد، يقول "**آلان تورين *Alain Touraine***: " **ترتبط فكرة الحداثة إذن ارتباطا وثيقا بالعقلنة. التخلي عن إحداها يعني رفض الأخرى. ولكن هل يُمكن اختزال الحداثة إلى العقلنة؟ هل هي تاريخ تقدم العقل أي تاريخ تقدم الحرية والسعادة وتدمير العقائد والانتماءات والثقافات التقليدية؟ إن ما يميز العقل في الفكر الغربي، في أقوى لحظات تماهيه مع الحداثة، هو إرادة الانتقال من الدور المحدود لعملية العقلنة إلى فكرة المجتمع العقلاني الأكثر شمولا، والذي لا يقوم العقل فيه بتوجيه النشاط العلمي والتقني فحسب ولكنه أيضا يوجه حكم البشر وإرادة الأشياء**"[1]، فتورين وإن أكد فكرة الحداثة/العقلانية إلا أنه يشير إلى أنَّ الحداثة كذلك قد تكون خروجا عن العقائد والتقاليد والانتماءات، وهو ما يشكل انسلاخا لمتلقفي الحداثة عن ثقافتهم الأصلية، باعتبار أن الحداثة ليست حالة محدودة جغرافيا، وأن وجودها لا يقتصر فقط على الثقافة الأروبية؛ بل تمتد إلى كل الثقافات والحضارات، بما فيها الثقافة الإسلامية التي وجدت نفسها في صدام مع الحداثة، خاصة إذا أكدنا على ذلك البون بين التاريخ الإسلامي والتاريخ الأروبي؛ فالتاريخ الإسلامي يشكل سيرورة من المعارف والتراكمات الحضارية التي لا يمكن بمكان إلغاؤها، وهو ما يختلف عن التاريخ الأروبي الذي انزوى لقرون

[1]–آلان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1997، ص30 .

عديدة تحت ظلم النظام الإقطاعي، وسيطرة الكنيسة على مختلف مناحي الحياة الفكرية والثقافية والحياتية.

ظهر مصطلح الحداثة في شقها الأدبي/ الشعري لأول مرة مع الشاعر الفرنسي "**شارل بودلير *Charles Boudlair*** " حين رفضه تبعية الشاعر للكنيسة، يقول: "**هذا الإنسان يجري ويبحث، فعمَّ يبحث؟ المؤكد أنَّ لهذا الإنسان الذي أصف، والمتوحد الذي يملك خيالا نشطا والمسافر عبر صحراء البشر الشاسعة، هدفا أسمى من هدف متسكع بسيط، وأكثر شمولا من المتعة الهاربة والعارضة؛ إنه يبحث عن هذا الشيء الذي أستسمحكم عذرا في تسميته الحداثة؛ إذ ليس ثمة كلمة أبلغ من هذه الفكرة**"[1]، فالحداثة حسب بودلير ارتباط بالحقيقة، وخروج من النمطية التي سادت أوروبا طوال عصور متعاقبة من الجهل والظلام.

ينوه "**مصطفى بن تمسك**" رفضَ الحداثة لفكرة الماضي، ذلك أنَّ الماضي عند الحداثيين قد يرتبط بمفهوم الزمنية، أو بمفهوم الاستمرارية النمطية لشكل معين من أشكال الإبداع، وهو ما لا تقبله الحداثة، يقول: "**يمكن القول من وجهة نظر تعريفية، إنَّ مفهوم الحداثة استقر على تحديدها بكونها حالة حدوث مستمرة غير منقطعة، وحاضرا متجها باستمرار إلى المستقبل، والقطع مع القديم، لذلك لا يمكنها أن تكون مفهوما مدرسيا، ولا سوسيولوجيا، ولا سياسيا أو حتى تاريخيا، إنها نمط حضاري خاص يتعارض دوما مع نمط التقليد**"[2]. لترتبط الحداثة مع مفهوم القطيعة، ورفض كل ما هو تراثي أو ماضوي.

في حديثه عن قضية الماضي في علاقته بالحداثة، يذهب المفكر السوري" **علي أحمد سعيد/أدونيس**" أنَّ الحداثة لا يجب أن تتخلص من الماضي كماضٍ؛ بل يجب أن تتخلص من القراءات المألوفة للماضي؛ إذ يرى أن الماضي/ التراث العربي يحوي في طياته ما يُمكن أن نسميه سرديات كبرى لا يمكن بمكان تجاهلها، أو القفز عليها، يقول أدونيس:" **والحداثة العربية، في هذا**

[1]–مصطفى بن تمسك، الحداثة الأروبية (مسارات التفكيك ونهاية الريادة)، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2018، ص 32.

[2]–المرجع نفسه، ص 38.

المستوى، تسبح في الإبداعات العربية الماضية. وحين نقول بتجاوز الماضي فإننا نعني، تحديدا، تجاوزا لتصورات معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبنى تعبيرية معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبنى تعبيرية معينة، أو لعلاقات معينة أو لمعايير وقيم معينة، ولا يعني إطلاقا أننا ننفك وننفصل عنه، كأنه أصبح عضوا ميتا زال وتلاشى. فهذا محال عدا أنَّ القول به جهل كامل، لا بالماضي وحده، بل أيضا، بطبيعة الإبداع"[1]، لتصنع الحداثة كما استقبلها العرب جدلا واسعا في الساحة النقدية والفكرية العربية؛ سواء من حيث المصطلح، أو من حيث السرديات الكبرى التي انبنت عليها في الفكر الغربي.

إنَّ ما يشكل اختلافا بين الحداثة كما عاشها الغرب وأسس لها، وبين ما تلقفه العرب، هو غياب المرجعية التأسيسية عند العرب وتوافرها عند الغرب، يقول آلان تورين: **الغرب إذن قد تمثل الحداثة وعاشها كثورة، العقل لا يعترف بأي مكسب من الماضي، بل على العكس يتخلص من المعتقدات وأشكال التنظيم والاجتماعي والسياسي التي لا تؤسس على أدلة من النوع العلمي**"[2] وهو ما يشكل إشكالية بالنسبة لنا، إذ أننا أخذنا من الحداثة غير بعض جوانبها المتعلقة بـ"**الخلق**" و "**الإبداع**" و "**العقلانية**" وطبقناها على بعض ثقافتنا – الشعر، الرواية، الدين– مهملين بذلك بقية الجوانب، خاصة العلمية منها، ما جعل عديد نقادنا ومثقفينا يرفضون فكرة " **الحداثة**"، ويتهمون روادها من العرب بأنهم من المقلدة؛ نظرا لغياب أسس حقَّة يمكن أن تتأسس عليها الحداثة العربية.

يرى الفيلسوف والمفكر المغربي "**طه عبد الرحمن**" أن فكرة "**الحداثة**" أدخلت العالم الإسلامي في نوع من التيه المفاهيمي، يقول:" **من ذا الذي ينكر أنَّ المجتمع المسلم يكابد من التحديات المعنوية مقدار ما يُكابده من التحديات المادية؛ ويصدر التحديات المعنوية ما يواجه من تيهٍ فكري متمثل في فتنة مفهومية كبرى لا يعرف كيف يخرج منها؛ إذ لا تفتأ تتوارد عليه كثرة متكاثرة من المفاهيم التي تضعها المجتمعات الأخرى فيأخذ في التخبط في معاقدها ومغالقها، بل**

[1]– أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص144.

[2]–آلان تورين، نقد الحداثة، ص31

في متاهاتها وأحابيلها"[1] وهو الواقع فعلا في ثقافتنا العربية التي تلقت فكرة الحداثة كصدمة – حسب داريوش شايغان– دون وعي منها بمجموع المصطلحات والمفاهيم التي جاءت بها.

إن "**الحداثة**" في صورتها العربية، هي انعتاق من قيود المجتمع، والدين والقوالب الجاهزة غير أن تأثيرها الكبير كان منصبا على الجوانب "**الأدبية**" و"**الفلسفية**"، دون الجوانب الأخرى التي انبثقت منها "**الحداثة**" الغربية؛ كالعلم والتقنية. لكن ورغم ذلك، يصِّر عدد من النقاد والمفكرين العرب على صلاحية الفكر الحداثي في مجتمع عربي لم يعرف من التحديث غير اسمه، ومن "**الحداثة**" غير وسمها، وهو ما نجده في ذلك التوجه المريب الذي اتخذه الأدب العربي رواية كان أم شعرا، في ميلهِ نحو الاقتداء بالنموذج الغربي، ومثال ذلك محاولات عديد الروائيين والشعراء اتباع النموذج الحداثي، وميلهم نحو كتابة جديدة تتخذ الحداثة حتمية لمجمل التغيرات والتحولات التي شهدها العالم الغربي، ما جعل الروائيين العرب ينحون نحو الكتابة اللا–يقينية، أو العودة إلى التراث العربي ومحاولة إعادة قرائته– جرجي زيدان، واسيني الأعرج...– أو إقحام الإيديولوجي في الروائي – الطاهر وطار، رشيد بوجدرة...–، ما يهمنا في هذا السياق هو ما نجده في رواية محمد ديب "**السيمورغ *Simorgh***"، التي جسد فيها ديب بعضا من أقانيم الحداثة، كمحاولته التطرق إلى موضوع " السيادة على الذات" في النص الإطار " **السيمورغ**" والسيادة على المجتمع في نص " **سمو أوديب**"، والسيادة على الطبيعة في نص " **الزائرة التائهة**"، يقول طه عبد الرحمن في حديثه عن مفهوم الحداثة: "**هي ممارسة السيادات الثلاث عن طريق العلم والتقنية: السيادة على الطبيعة والسيادة على المجتمع، والسيادة على الذات**"[2]، وهو نفس الطرح التي تبناه ديب تقريبا في نصه.

يؤكد "**فتحي التريكي**" كونية الحداثة، وعالميتها عما يشير إلى فكرة انعتاقها من المحلي وارتمائها في مصاف العالمي، عن طريق المثاقفة، وتلاقح الحضارات بعضها بعض، من أجل الوصول إلى حداثة جامعة تغرف منها جميع الشعوب والثقافات يقول: **الحداثة هي نقطة استكمال**

[1]–طه عبد الرحمن، روح الحداثة، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2006، ص 11.

[2]–المرجع نفسه، ص 23.

الدورة الجدلية للتفاعل الحضاري بين الشعوب والأمم. وهي حركة دائمة تستبدل بالقديم جديدًا، وذلك بالاعتماد على المنجزات العلمية والعقلية والثقافية في جميع الحضارات. والحداثة هي قبل كل شيء مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده وأنماط حياته وتفكيره وتعبيراته المتنوعة، معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بعقل نقدي متجذر متجاوزة التقاليد المكبلة ومحررة الأنا من الإنمائية الدغمائية الضيقة"[1]، لكن هل يؤمن الغرب فعلا برؤية " فتحي التريكي" حول كونية الحداثة وتراكميتها؟

إنَّ ما صدَّره الغرب للعالم الشرقي، لم يكن كلَّ ما أنتجه من حضارة طوال ثلاثة قرون فالحداثة الغربية أنتجت كمًا هائلاً من المعارف والعلوم في مجالات مختلفة، بدءًا بالحداثة الصناعة، والزراعية، والفكرية التي تلقَّف العرب قشُورها دون بحث في إواليالتها وأسسها، ما جعلنا نعيش صداما بين من يؤمنون بأن الحداثة العربية تجربةٌ منبعثة في حضارتنا الإسلامية منذ العصر العباسي، وبين من يرفضها باعتبارها تقليدًا أعمى للآخر الاستعماري/ الغرب، يقول داريوش شايغان ***Daryush Shayegan***: "**الحداثة في أيامنا واقع ساطع لا يمكن إخفاؤه، فهي تزعج وتنزعج، وتغير ولكنها تخلق أيضا مقاومات سلفية وتعزز بشكل تناقضي دور أولئك الذين تسعى لاستئصالهم**"[2].

ما يمكن أن نقوله عن حداثتنا العربية، أنها لم تكن حداثة بالمعنى الفكري والمصطلحي للكلمة، بل كانت " **خديعة** " أو " **وهمًا**" حسب الناقد " **محمد علاء الدين عبد المولى**"؛ إذ يقول: **في مناخ عربي – تلك صفاته– أصبحت صفات الشاعر الكبير والشاعرة الأولى، وشاعرة العرب وشاعر المستقبل [...] ألقابا توزع هنا وهناك دون وازع ولا رادع ولا من أحد، نظرا لغياب من يردع وعدم استجابة من يُردع، وربما كان من ضرائب الحداثة التي أُصبنا بها بكل ما فيها من أمراض وسرطانات خبيثة، أن تتساوى الأشياء وتنمحي العلامات الفارقة، نظرا لانكسار الهوية**

[1]– عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، سوريا، ط3، 2010، ص 212–213.

[2]– داريوش شايغان، النفس المبتورة (هاجس الغرب في مجتمعاتنا)، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص189.

التي لم تعد شأنا عظيما لدى الكثيرين"[1]، وهو ما يظهر في تلك الفوضى المعرفية التي عرفها الأدب العربي، وباقي العلوم الإنسانية التي حاولت تقليد مشروع أقرَّ الغرب بعد الحربيين العالميتين (الأولى والثانية) بفشله، وفشل جميع القيم التي جاء بها ما مهد لظهور حالة جديدة لم تكن أقل من الحداثة، والتي جسدتها فلسفلة أو حالة "**ما بعد الحداثة**"، رغم محاولة عديد النقاد رفضهم لها، كـ"هبرماس" الذي رأى أنَّ: "**مشروع الحداثة، المتجذر في سياق عقلنة عصر التنوير *Eenlightenment* . لم يكتمل بعد وهو يتطلب إكمالا**"[2]. ولتوضيح الفروق بين الحداثة وما بينها نضع الجدول التالي:

(شكل1)[3]

الحداثوية (*Modernism*)	ما بعد الحداثية (*Postmodernism*)
1-القصص العظمى	1-ضد القصص العظمى
2-الأفكار الكلية	2-التفكيك للكليات
3-الأصل	3-الاختلاف
4-المرجعية الواحدة للمركز	4-التعديدة أو التوزع
5-التأليف	5-ضد التأليف
6-الانغلاق	6-الانفتاح
7-التراتبية	7-الفوضى
8-القصدية	8-اللعب
9-الخطة أو النظام	9-الصدفة
10- التشبيه	10-التضاد
11- الحضور	11-الغياب
12- القارئ	12-الكاتب

[1]-محمد علاء الدين عبد المتولي، وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر نموذجا- ،مطبعة اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2006، ط1، ص14.

[2]- ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009 ص 103.

[3]- المصدر نفسه، ص 8-9.

13- الحتمية	13-اللاحتمية
14- العمق	14-السطح
15- الابتعاد	15-المشاركة
16- العرض	16-الرغبة

تظهر من خلال الجدول مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي انبنى عليها الفكر الحداثي أو ما اصطلح عليه بـ: 'السرديات الكبرى" التي يقصد بها جان فرنسوا ليوتار "ذلك النمط من الخطابات التي تتمركز حول افتراضاتها المسبقة ولا تسمح بالتعددية والاختلاف حتى مع تنوع السياقات الاجتماعية والثقافية، فضلا عن أنها تنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها وتقاوم أي محاولة للتغير أو النقد أو المراجعة. تقف تلك السرديات الكبرى خارج الزمن ولا تسمح بالشك في مصداقيتها وتصر على أنها تحمل في داخلها تصورات شمولية للمجتمع والثقافة والتاريخ والكون[1].

-**الأفكار الكلية:** يقصد بالكليات مجموع النظريات والرؤي التي جاء بها رواد الحداثة، والتي لا تخرج حسبهم عن إطار العقل، وهو ما يقره "**بومدين بوزيد**" إذ يعتبر "**الأفكار الكلية**" تلك اللحظات التي يتم فيها الكشف عن منطق خاطئ مضلل وإبداع منطق جديد. حيث نجد في الفلسفة نقدية كانط التحليلية، ومثالية هيغل الكلية، ومادية ماركس الجدلية، وظواهرية هوسرل التأويلية، وبنيوية فوكو التفكيكية.[2]

-**الأصل:** وهي القيم التي تأسست عليها روح الحداثة؛ كـ"**الكوجيتو**" الديكارتي، وثورة " **فرسيس بيكون**"، ورؤى "أديسون" العلمية، وغيرها من النظريات التي أسست روح الحداثة الغربية.

-**المرجعية الواحدة للمركز:** يعتبر فلاسفة الحداثة ومنظروها، أن الغرب هو مركز الحداثة وأساسها الذي انبثقت منه، ولا يمكن بمكان أن تتأسس حداثة أخرى خارج إطار الحداثة الغربية.

---

[1]- ينظر: معن الطائي وأماني أبو رحمة، ليوتار وفلسفة ما بعد الحداثة، https://bohoute.at.ua/Lyoutare.pdf ، ص4، يوم 2020/12/14 في الساعة 22:04.

[2]-ينظر: بومدين بوزيد، الفكر العربي المعاصر وإشكالية الحداثة، ضمن مركز دراسات الوحدة العربية، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، العدد 18، بيروت، ص19-31، ص21.

-**التأليف:** وهو ذلك النظام الذي يتآلف فيه الدال بمدلوله، وهو الأساس الذي قامت عليه الحداثة الغربية.

-**الانغلاق:** ويقصد به" **أن الحداثة لا يتم استيرادها من الخارج بل هي حالة تنبثق من صميم المجتمع، وهذا يعني حالة تطور وتراكم تاريخي تتم في داخل المعطيات التاريخية للحياة الاجتماعية تمهد لعملية الحداثة وحضورها**"[1]، وهو ما لا نجده في حداثتنا التي نسمها بأنها "**حداثة عربية**".

- **التراتبية:** تقترب التراتبية من مفهوم النظام، إذ أن الحداثة تؤمن بتراتبية الدال والمدلول، وهو ما نجده في الفكر "**البنيوي**" مثلا لتبقى بقية المصطلحات متقاربة بعضها بعض، فالقصدية تعني اتجاه الذهن نحو موضوع معين، أما الحضور فقد نبَّه دي سوسير في أكثر من مرة إلى القضية و"**اعتبر أنَّ الدال يمثل تصورا (حضور مادي)، وأن المدلول يمثل غيابا (غياب مادي ولكنه حضور معنوي)**"[2]، **فالقارئ الذي أخذ كبيرا في العملية النقدية وهو ما نتمثله في طروحات نظرية القراءة، وما جاء بيه كل من "ياوس" و "إيزر"** لتتشعب مصطلحات الحداثة وسردياتها خاصة مع الأزمة المصطلحية؛ أو أزمة الترجمة التي يعيشها الحقل النقدي العربي.

يتبدى لنا من خلال كل ما سبق، أن النقاد والفلاسفة في الغرب لم يحاولوا جبر كسور الحداثة – باستثناء هبرماس الذي رفض فكرة نهاية الحداثة، واعتبر أنَّ الحداثة مشروع لم ينته بعد-، بل انتقلوا مباشرة إلى حالة أكثر تعقيدا من الحداثة نفسها وهو ما اصطلح عليه بـ" **ما بعد الحداثة**"، فما هو تعريفها، وما هي أهم الرؤى الفلسفية والفكرية التي قامت عليها؟ وكيف استقبلتها الساحة الفكرية والأدبية والنقدية في عالمنا العربي والإسلامي؟

---

[1]- علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، https://www.aljabriabed.net يوم 2020/12/14 في الساعة 10: 22.

[2]- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص12

2- نهاية الحداثة:

عندما نتحدث عن نهاية الحداثة، فإننا لابدَّ أن نتحدث عن "**آلان تورين**" ورؤيته إلى الفكر الحديث من زاويته "**العقلانية**" التي اكتشفت "**الطبيعة/ المادة**" وخضعت لها هي الأخرى، ليخرج بذلك الفكر الحديث كل ما هو ميتافيزيقي لا يخدم الإنسان بقدر ما يقيده، وهو يشير إليه "**تورين**" في حديثه عن الصراع الثنائي بين ما هو فكري وما هو ديني، بيد أن هذا الصراع لم يكن عائقا أمام التطور التقني الذي شهده العالم الغربي.

يتحدث "**آلان تورين**" عن الحداثة ثم ينقدها؛ حيث يرى أن الحداثة لا ينبغي أن تخضع لمعيار اللاعقلانية والسلفية في الآن نفسه.

إن "**تورين**" ورغمَ نظرته السلبية للدين، ودعوته الدائمة لفصل ما هو روحي عن ما هو مادي، إلا أنه يعود ليقرَّ بالدور الإيجابي الذي لعبه الدين في دفع العقلانية الغربية – إشارة إلى كانط – وتوسيع مجال بحثها (إنتقال مما هو غيبي إلى ما هو ظاهري حسب ماكس فيبر الذي انتقد التناقض الذي عرفته الحداثة إذ دعت إلى العقلنة ومحاربة الآلهة وفي المقابل قدست العقلانية الشرعية والزعامة)[1].

يعرج تورين في حديثه عن مسألة الدين إلى التفريق بين المسيحية كعامل يلتف حوله المجتمع وإلى المسيحية كسلطة في يد البابا، ليشبه الناقد التراث اليوناني القديم بالدين وقدسيته وهذا ما ذهب إليه مارتن لوثر قبله.

يشير "**آلان تورين**" في سياق حديثه عن الفكر اليوناني القديم إلى موجهين رئيسيين وجها الحداثة الغربية؛ موجه "**أفلاطوني**" يرى الظاهر؛ واتجاه "**أغوسطيني**" يبحث في الذات- يشبه الأنا الديكارتي-؛ أي موجه لاهوتي وآخر فلسفي، أو ما يمكن أن نطلق عليه حسب "**مارتن لوثر**" مواجهة بين العالم الإنساني (**الإنسان مخير**) والعالم الإلهي (**الإنسان مجبر في أفعاله**) والتي تقترب من مصطلح العلمانية، لكن "**آلان تورين**" ورغم إشارته لفكرة "**لوثر**" إلا أنه يقر بالتناقض

[1]- يُنظر: آلان تورين، نقد الحداثة، ص30.

الحاصل فيها – استبدال المقدس اللاهوتي بالمقدس القومي أو الإقليمي– مما يجعل الفرد عاجزا عن إدراك ذاته وينبه تورين في صميم نقده هذا إلا أن الحداثة الحقة هي حداثة وسطية تقف بين الطوباوية الألفية والبرغماتية ، إنها عودة إلى الفكر الكانطي (العقل والأخلاق)[1].

يعود "**آلان تورين**" وهو يتحدث عن الحداثة باعتبارها تحمل قيما **– العلم الفعل الآداتي–** ضلت لفترة طويلة توصف بالانتصار (حداثة منتصرة) إلى أن جاء "**نيتشة**" و"**فرويد**" وخلخلا هذه الصفة ،إن قيم الحداثة حسبما رآها "**تورين**" أبعدت الفرد كفاعل عن المجتمع وتركته يصارع ما هو مقدس **(الصراع بين الجانيسية والنزعة الإنسانية)** وما هو مادي .

ينتقد تورين إذن؛ اختزال المعرفة في الفكر والفعل الآداتيين، إن الحداثة كما رآها "**ديكارت**" – حسب تورين– هي دمج فلسفة التنوير وإيديولوجية التقدم وهذا ما حدا مبتورين أن يشبهه بالقديس "**توما الإكويني**". كما يشيد تورين بالكوجيطو الديكارتي منوها إلى أن العقل الموضوعي "**انهار مع ديكارت وحل محله العقل الذاتي – الأنا –**" وهذا ما يراه تورين إخلالا بنظام المجتمع ودور الفرد فيه **(تفاني الفرد من أجل الصالح العام لا من أجل ذاته)** .

إن "**ديكارت**" و"**باسكال**" حسب "**تورين**" وجهان لعملة واحدة **(نزعة مادية)** حولت الذات الإنسانية من حقل "**الدين**" إلى حقل "**الذاتية المادية**" لا "**الذاتية الإنسانية**"، غير أن تورين في نقده لـ"**ديكارت**" لا يحاول أن يقوض كل ما جاء به؛ بقدر ما يحاول أن يبرز دوره كمخلص للحداثة من ثنائية المخلوق والخالق.

ينطلق تورين في حديثه عن "**جون لوك**" إلى أن المجتمع الحداثي مجتمع عقلاني متآزر فيما بينه وهذا التآزر ليس وليد الدين – الوصايا العشر– بقدر ما هو وليد القانون الوضعي الذي ظهرت بوادره الأولى عند شيشرون، إنه تحول حسب تورين من سلطة الدين إلى سلطة الديمقراطية وهذا ما يجعل من الحق رهينا للسياسة بعدما كان رهينا للاهوت ، كما يتطرق تورين إلى فكرة العمل وعلاقته بالطبيعة عند جون لوك، إن الملكية حسبه لم تتساوى عنده عند جميع الأفراد عندما

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص62.

تم ضبطها بالقوانين التي ساهمت في استيلاء طبقة معينة على منتجات الطبيعة باسم القانون ،هذا القانون الذي رفضه جون لوك كما رفض فكرة الدين والنظم الملكية وعوضها بالعلمانية.

يشيد "**آلان تورين**" بعد حديثه عن "**لوك**" بقانون حقوق الإنسان الذي صدر عقب الثورة الفرنسية بيد أنه يشير إلى بعض التناقضات التي رصدها كمفهوم الدولة والمجتمع المدني (الدولة تفرض على المجتمع الحياة الاجتماعية وتفرضها عليه وكأنها بذلك تحل محل القانون الإلهي كما أن الفرد في محاربته للدولة من أجل مصالحه الخاصة يناقض قيم الجماعة التي دافع عنها) مما يجعل هذا الإعلان هشا وضعيفا حسب تورين لأن مواده تناقض قيم الحداثة وتختلط مع العقل الآداتي وقيم البرجوازية والرأسمالية (**الحركة العمالية وتغيير مفاهيم العلمانية**)[1] .

يمجد "**آلان تورين** "قيم الحرية معتبرا أن العصر الحديث لا يعني العلمنة والرأسمالية والعقلنة، بقدر ما يعني صعود الذات وكينونتها ليعطي آلان تورين تعريفا جديدا للحداثة جاعلا منها معادلة تعبر من المقدس إلى الدنيوي ومن الدين إلى العلم كما أن مفهوم الطبيعة هو الآخر تغير مقارنة بالذاتية – **ارتباط الطبيعة بالقوانين والذات بالمنفعة** – ومصطلح الأنوار لم يعد قارا هو الآخر فحلَّ محله الفكر الرأسمالي والروح البورجوازية– السيطرة – وهي كمقابلة الوعي بالذات أو الشخصية الفردية حسب مونتاني (الأول ينتج مجتمعا والثاني يبحث عن السعادة)[2].

يشبه آلان تورين واقع الحداثة اليوم بما كان سائدا في المجتمعات القديمة فالعقلانية مرتبطة باللاهوت بينما الذاتية مرتبطة بالتصوف –الرومانسية– الذي يصير فيما بعد حركة اجتماعية بيد أن هذا الواقع لم يصمد طويلا فتهدمت المسيحية أمام العلمنة وارتبطت الفردية البرجوازية بقوانين الرأسمالية مما أدى لصعود النزعة التاريخية والنزعة العلمية التي انطفأت بنور الحداثة.

[1]– يُنظر: المصدر السابق، ص67

[2]– يُنظر: المصدر السابق، ص81.

يرى تورين في سياق حديثه عن فلسفة الأنوار أنها لا يمكن أن تتجسد في الواقع بشكل كبير وجذري بقدر ما قد يعبر عن فكر أسطوري –نظري– منتقدا كذلك حقوق الانسان وربطها بالمستهلك والنزعة الدينية التي يعتبرها رجعية.

أ–**النزعة التاريخية:** تحول الفكر العقلي جراء التحديث الاقتصادي إلى فكر يبحث في الموضوعات الاجتماعية أو السياسية العامة، وما فكرة التقدم إلا الوجه الآخر لتسييس فلسفة التنوير حسب "**آلان تورين**" الذي ينتقد كذلك النظامين الرأسمالي والاشتراكي، ويرى في التحرر السياسي والاجتماعي السبيل الوحيد للعودة إلى الطبيعة والوجود، وما الحداثة إلا خيط ممتد من عصر التنوير إلى العصر الحالي أو ما اصطلح عليه "**تورين**" بعصر التقدم.

يوازن آلان تورين في حديثه عن الفكر بين فكرتين؛ فكر تاريخي وفكر اجتماعي عبّر الأول عن التحديث وتنمية العقل الإنساني ،أما الثاني فقد ابتعد عن كل هذه النزعات وما العنف المتفشي في العقود الأخيرة إلا نتيجة لهذا الابتعاد.

ترتبط الحداثة الحالية عند آلان تورين بالتحديث كما أسلفنا الذكر لكنه ليس تحديثا للأفكار كما كان في عصر التنوير لكنه تحديث مس جوانب التصنيع والإنتاج أكثر مما مس نواحي الحياة الاجتماعية حسب تورين الذي يرى كذلك أن النزعة التاريخية عبرت النزاع الذي كان قائما بين المثالية والمادية .

يمجد آلان تورين في حديثه عن التلاحم الحاصل بين الدين والإرادة العليا الثورة الفرنسية ونظرية الفاعل التاريخي ويوعز إليها أسباب ذلك التلاحم في حين ينفيه عن الثورة الصناعية التي رآها فكرا وضعيا تطوريا – مادي–[1] .

إن الثورة حسب تورين ليست قطيعة مع التراث بقدر ما هي امتداد له حالها حال الحداثة التي هي الأخرى مجموعة من القيم الصغرى التي تتآلف بعضها ببعض لتشكل قيمة كبرى أساسها الحب والعدالة .

[1]–يُنظر: المصدر السابق، ص93.

غير أن الناقد لا يمركز نفسه في الجانب الإيجابي للثورة بل يضع رجلا في ما هو إيجابي والرجل الأخرى في ما هو سلبي والذي يتمثل حسب تورين في سيطرة أيديولوجيا الأقلية على أيديولوجية الأكثرية مما يؤدي إلى سيطرة طبقة على طبقة أخرى .

يرفض ألان تورين في سياق حديثه عن الثورة ذلك الفصل الذي يخرج الذات من الحياة الاقتصادية وهذا ما فشلت فلسفة التنوير في إحداثه مما ولد سيطرة أرباب العمل على الطبقة البسيطة (البروليتاريا) ليستطرد الناقد حديثه عن المجتمع الصناعي ودور الحركات الاجتماعية في تقوية تلك الذات ، ليصل في نهاية عنصره هذا إلى نتيجة تمحورت حول دور الفكر التاريخي في بلورة الحياة الثقافية (الرواية التي رفض تورين أن يهيمن عنصر التاريخ عليها).

ب-الكلية الجميلة: يآزر "**آلان تورين**" "**هيجل**" حين مازج بين الذاتية والكلية، وانتقد الفكرة القائلة بالمجتمع المدني الذي يقوم حسبه على المصلحة الخاصة لا على المصلحة العامة ،إنها فلسفة تلغي التاريخ وتضع محله الفن والدين والفلسفة في مقابل الحياة الاجتماعية .

أما في حديثه عن "**البراكسيس**" (العلاقة الجدلية بين الانسان والطبيعة) يشيد "**تورين**" بـ"**كارل ماركس**" باعتباره عالم اجتماع التصنيع كما وصفه تورين معبرا عن رؤيته – ماركس- للمجتمع التي اختُزلت فيه الإنسانية في مجرد الاستهلاك (سلعة) وغابت فيه المساواة الاجتماعية خاصة بالنسبة للطبقة البسيطة –البروليتاريا- التي عانت من السيطرة ومن هيمنة الأيديولوجيا الفردية ، بيد أن تورين يعيب على كارل ماركس بعض المآخذ التي رآها في فلسفة الممارسة – البراكسيس- الماركسية ولعل أبرزها تلك الرؤية المتطرفة التي نظر بها ماركس إلى المؤسسات باعتبارها أقنعة برغماتية للمصلحة والسيطرة (يؤمن ماركس بالطبيعة والعقل فقط) ، كما لم يولي أهمية للفاعل الاجتماعي ولا للذات الفاعلة قدر اهتمامه بالحركة العمالية وطريقة استغلالها داخل المجتمع بعيدا عن قيم الديمقراطية والحرية.

كما أن الطرح البنيوي كان عدمياً وأهميته تتمثل بالتأثير الفاعل في الساحة المعرفية النقدية التي تقضي بإدخال مفهومي "**اللا-معنى**" و"**اللا-قيمية**" إلى الفلسفة التي عدها الانجاز الحقيقي

للنقد وصولاً إلى تمزيق الأقنعة التي تختفي وراءها الزيف للوصول إلى "**اللا-نظام**" و"**اللا-حقيقة**" و"**اللا-إنسان**" و"**اللا-انسجام**" وخلخلة مركزية العقل الأوربي التي مثلت شرعية هيمنة اللوغوس ومسوغاً لتهديد سلطات اللاهوت[1].

3- ما بعد الحداثة:

أ/ مفهومها:

لا يمكن بمكان أن نستقر على تعريف قار وثابت لمفهوم "**ما بعد الحداثة *Postmodernisme***"؛ كونها لا تؤمن بالنظريات ولا بالتعريفات القارة، وهو ما يؤكده الباحث "**أحمد عبد الحليم عطية**" في قوله: " **ليس من السهل الإلمام بالمقولات الأساسية لـ" ما بعد الحداثة" لأنه لا توجد هناك نظرية عامة لما بعد الحداثة، والسبب هو أنَّ ما بعد الحداثة نفسها ضد صياغة النظريات العامة. فقد استخدم العديد من المفكرين والنقاد والباحثين مصطلح ما بعد الحداثة حسبما فهم كل واحد منهم معنى كلمة *(modern)* (حديث) والمقطع اللاتيني (*post*) (ما بعد...) ومن بين تفسيرات (*post-modern*) أنها انفصال عن الحديث، أو استمرار له**"[2]، فـ"ما بعد" هي لفظة إشكالية تجعل الباحث في حيرة من أمره، وتساؤل دؤوب عن معناها، فإذا كنا نقصد بها الما بعد الزمنية، فإننا بذلك ندخل في حالة من التحقيب الذي ترفضه ما بعد الحداثة، وإذا كنا نقصد بها ما بعد نظريات الحداثة فإننا نمنهج للمفهوم ونضعه في إطار "النظريات"، وهو ما ترفضه قطعيا ما بعد الحداثة.

يشير مصطلح "**ما بعد الحداثة**" إلى بداية عصر جديد عُرف في "**الولايات المتحدة الأمريكية**" ابتدءًا من ستينات القرن الماضي حيث تم استخدامه من طرف السوسيولوجيين والنقاد؛ حيث طرأت على الحياة الاجتماعية الأمريكية كثير من المستجدات فظهر ما يسمى **(بالمجتمع ما بعد الصناعي)** و**(مجتمع الكومبيوتر)** أو **(مجتمع الاستهلاك)** وكل هذه المسميات وما تحتويه من

[1]- يُنظر: آلان تورين، نقد الحداثة، ص 110.

[2]- أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص 126

ملامح تعرف بالمجتمعات "**ما بعد الحداثة**"[1].

ترتبط ثقافة "**ما بعد الحداثة**" بالثقافة الاستهلاكية و بالمجتمع العالمي المعاصر الذي تُطلق عليه صفة "ال**مجتمع ما بعد الصناعي**"، والذي يكون فيه كل شيء خاضعا لهيمنة العرض والطلب والتشييء، أو هيمنة الثقافة الرأسمالية التي تفرض الهيمنةَ الاستهلاكية ضمن منطلق البقاء للأقوى – حسب الفلسفة النيتشوية–.

يرى "**فردريك جيمسون *Fredric Jameson*** " أن ما بعد الحداثة هي "**مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي والاستهلاكي أو مجتمع وسائل الإعلام، ومجتمع المعلومات، والمجتمع الإلكتروني،أو مجتمع التكنولوجيا المتطورة، وما أشبه. والمهمة الإيديولوجية البديهة لتلك النظريات هي أن ترضخ، بزفرة ارتياح، أنَّ التشكيل الاجتماعي الجديد موضع البحث لم يعد يخضع لقوانين الرأسمالية الكلاسيكية**"[2]؛ أي أنَّ ملامح "**ما بعد الحداثة**" ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بمرحلة تاريخية راهنة، نتجت عن تحول تاريخي في النظام الرأسمالي، من الرأسمالية الكلاسيكية، إلى الرأسمالية المتوحشة، التي ترتبط ارتباطا وثيقا بعالم من التكنولوجيات المتطورة والنزعات الاستهلاكية المفرطة، وهو ما لا نجده في عالمنا العربي/ الشرقي رغم تبنينا لمصطلح ما بعد الحداثة.

اتسمت ما بعد الحداثة بالانزياح عن العقل في حياكة أفكارها، وفي حبك مصطلحاتها فرغم أنها ارتبطت بالفلسفة العقلانية عند بعض النقاد، إلا أنَّ فريقا آخر منهم يعقلها باللا– عقل، أو بأنها "**عقلانية مفرطة في عقلانيتها**"، وهو ما نحى بالمؤرخ البريطاني "**أرنولد توبيني *Arnold Toynbee*** " إلى توصيف حالة ما بعد الحداثة بصفات ثلاث هي "**اللاعقلانية والفوضوية والتشويش. حقا كذلك إن هذا المفهوم قد نقل من مجال النقد الأدبي للتأسي على تسطح الحركة**

[1]– يُنظر: آلان تورين، نقد الحداثة، ص 24.

[2]–فريديريك جيمسون، ما بعد الحداثة– المنطق المتأخر للرأسمالية المتأخرة، تر: أحمد حسان، مجلة الجراد، مارس 1994، ص117.

الحداثية، وكان ذلك على يد الناقدين الأدبيين ليسلي فليدر *leslie fielder* وإيهاب حسن"[1].

وبهذا فإن ما بعد الحداثة تصِّرُ على لا عقلانية الإنسان/ الفاعل عند آلان تورين، أي أنها أهملت العقل/ النظام، واتجهت نحو التقويض بالمفهوم النيتشوي، وأصبح عدم عقلنة الأنساق المختلفة (الاستهلاك، الفن، السياسة...) هو هدف الفكر ما بعد الحداثي.

تقترب إذن "**ما بعد الحداثة**" من سياج النظرية لكنها لا تلامسها، كما لا تلامس كل ما ينصب في إطار القواعد والتقعيدات والمناهج التي أفرزتها الحداثة، وهو ما بجعل منها حالة هلامية يكتنفها الكثير من الغموض والضبابية منذ ظهورها في النصف الثاني من القرن العشرين فالما- بعد هو انبثاق وثورة على الما-قبل؛ أي الحداثة، وبالتالي لا يمكن أن نفصل ما بعد الحداثة عن الحداثة كما يصرح عديد الفلاسفة والمنظرين.

وظف عديد النقاد والمفكرين والكتاب الغربيين مصطلح "**ما بعد الحداثة**" في عديد الحقول المعرفية المتباينة؛ كالعمارة والفن والأدب، و" **من أوائل الكتاب الذين استخدموا مصطلح ما بعد الحداثة الناقد الأدبي الأمريكي "إيهاب حسن، ففي الطبعة الثانية من كتابه المبدع الذي ظهر عام 1971 بعنوان" تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي" 1988 يقدم حسن قائمة توضيحية تظهر الاختلافات بين الحداثة وما بعد الحداثة"**[2] لتضعنا قائمة* "**إيهاب حسن**" – الذي صرح بعدم إمكانية تحديد مفهوم ما بعد الحداثة- أمام تناقض صارخ؛ فإذا كانت ما بعد الحداثة انفصال عن الحداثة، فلماذا يدأب نقادها على تبيان سردياتها انطلاقا من تقويض سرديات الحداثة؟

يعرف " **جان فرنسوا ليوتار *Jean-François Lyotard***" هو الآخر ما بعد الحداثة انطلاقا من سرديات الحداثة، وهذا في كتابه " الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة" الصادر سنة 1979، الذي يُعلن في فيه "**أنَّ أهم معالم المرحلة الراهنة من معالم المعرفة الإنسانية، هو**

---

[1]– محمد الشيخ، ياسر الطائري، حوارات في الحداثة وما بعد الحداثة، – حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر–، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996، ص 10–11.

[2]– سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2012، ص19.

*– تقترب الاختلافات التي وضعها إيهاب حسن للفروق بين الحداثة وما بعدها من الفروق التي ضمناها في الجدول المدرج في الصفحة 9 .

سقوط النظرية الكبرى، وعجزها عن قراءة العالم"، أي؛ عجز الحداثة عن قراءة الراهن، بيد أن "ليوتار" لم يواصل طرحه، ويعطي توصيفا لنجاح "**ما بعد الحداثة**" من عدمه في قراءة راهن العالم، وما هي الحلول والنظريات – لا تؤمن ما بعد الحداثة بفكرة النظرية أو القاعدة– التي قدمتها لفهم الواقع/ العالم بشكل أفضل؟

يعمد مفكرو "**ما بعد الحداثة**" إلى عدم توضيحها، أو إعطائها تعريفا قارا. وهذا راجع إلى فلسفة "**الإفراغ**" التي تتبناها الإيديولوجية الغربية، فتعريف المصطلح هو دخول في حالة "**المعلوم**" ما يستوجب الانتقال إلى مرحلة "**التجاوز**" وهو ما لا تسمح به الثقافة الغربية في الوقت الراهن خاصة بعد النجاح الذي عرفه المشروع ما بعد الحداثي من إزاحة/إفراغ لكل القيم سواء في الثقافة الغربية الراهنة أو في ثقافتنا العربية، ففي حين يرى " **بعض النقاد أنَّ ما بعد الحداثة هي حقبة من الحرية المسيلة واختيارات المستهلك، في حين يراها البعض الآخر بأنها ثقافة خرجت عن مسارها نتيجة قيام الرأسمالية بطمس تقاليد المجتمعات في أنحاء العالم كافة**"[1] ومن بين هاته المجتمعات؛ المجتمع العربي الذي استقبل "**ما بعد الحداثة**" دون تمحيص في خلفياتها، أو بحث في مضمراتها الأيديولوجية، ما جعله يعيش نوعا من التيه الأيديولوجي، فلا هو عاش الحداثة ولا هو انتقل إلى "**ما بعد الحداثة**".

يُرجع عديد النقاد حالة "**ما بعد الحداثة**" إلى " **الفلسفة الدادائية والرؤى السريالية**" التي اعتُبرت أول حركتين طليعيتين، ظهرتا إبان مرحلة "**الحداثة**"، وأعادت النظر في مفهوم الفن عامةً والرسم خاصة، يقول "**ديفيد هوبكنز**" في مؤلفه "**الدادائية والسريالية**": "**تعكس الحركات الفنية في أوائل القرن العشرين بقوة هذه العقلية الجديدة. وإذ كانت حركات مثل التكعيبية والمستقبلية– اللتين بلغتا ذروتهما خلال الفترة ما بين عامي 1910 و 1913 – مبتكرة بجرأة نادرة من الناحية الفنية، فقد انتقلت إلى ما وراء المظهر الساكن للرسم التقليدي وصولا إلى استكشاف بنية الوعي**"[2]، فالدادائية حين ربطها الفن بالمنفعة/ البرغماتية، والسريالية حين استغنائها عن العقل

[1]– المصدر السابق، ص 15.

[2]– ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2016، ص15.

الذي يعتبر ركيزة أساسية من ركائز الحداثة، كانتا المُمهدين الرئيسيين لظهور ثورات أخرى على حلى حالة الحداثة، ما مكن من ظهور ما بعد الحداثة.

يعودُ بنا الحديث عن المضمرات الأيديولوجية لـ"**حالة ما بعد الحداثة**"، إلى البحث عن تأصيل فكري لها، وهو ما يُرجعنا بالضرورة إلى الفلسفات القديمة، كما تحيلنا سردياتها إلى "**الفلسفة النيتشوية**" الذي غذَّت "**ما بعد الحداثة**" وأعطتها مُمكنات وجودها، فـ"**نيشة**" كوجه من أوجه الفلسفة الغربية، عُدَّ واحدا من صناع "**فلسفة القوة**" خاصة في مؤلفه "**إرادة القوة**"، الذي تحدث فيه عن العدمية، والمعاصرة، والأخلاق التي يرى "**نيتشه *Nietzsche***" أنها صناعة غربية، وقفت دائما أمام إرادة القوة، ومكنت الناس من الإفلات منها يقول:" **لقد حفظت الأخلاق من اليأس ومن الارتماء بين أحضان العدم الناس والطبقات الذين تعرضوا للعنف والاضطهاد من طرف أناس آخرين: ذلك أنَّ مصدر مرارة اليأس من الحياة ليس هو العجز أمام الطبيعة بل العجز أمام الناس...على العكس تماما! ليس هناك في الحياة ما يُمكن ما يُمكن أن تكون له قيمة عدا درجة القوة** "[1] لتُحقق القوة ما لم تحققه الأخلاق خاصة في الطرح ما بعد الحداثي، الذي عرف سيطرة الإنسان الغربي على جميع مناحي الحياة.

يُعتبر نيتشة إذن؛ واحدا من أبرز منظري فلسفة "**ما بعد الحداثة**"، ليس فقط من حيث الطروحات التي قدمها طوال مسيرته الحياتية؛ بل كذلك من حيث رفضه لكل الفلسفات الغربية التي جاءت قبله، وهو ما تؤيده ما بعد الحداثة، ويقره " **فرانسيس فوكوياما *Francis Fukuyama*** " في معظم مؤلفاته التي يناصر فيها السياسة الأمريكية –التي تعتبر تطبيقا حرفيا لطروحات ما بعد الحداثة– ويعود من خلالها إلى الطرح الهيغيلي ورؤيته لـ"**الاعتراف**"، أو في بحثه عن أسباب تطور "**المدينة الفاضلة *Cité idéale***" لـ"**أفلاطون *Platon***" ومقارنتها بالديمقراطيات الحالية؛ يقول فوكوياما " **والحرية عند هيجل ليست مجرد ظاهرة سيكولوجية، وإنما هي جوهر كل ما هو طرفي نقيض. ولا تعني الحرية حرية العيش في الطبيعة أو وفق قوانين الطبيعة، وإنما تبدأ الحرية من حيث تنتهي الطبيعة. ولا تظهر الحرية البشرية إلا حين يكون بوسع الإنسان أن**

[1]–فريديريك نيتشة، إدارة القوة، تر: جمال مفرح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010،ص 22–23.

يتجاوز وجوده الطبيعي والحيواني، وأن لنفسه ذاتا جديدة، أما عن نقطة البداية في هذا المسار نحو خلق الذات، فهو الصراع حتى الموت من أجل المنزلة الخالصة"[1]، ف"**فوكوياما**" كأحد منظري الليبرالية الأمريكية المعاصرة، يؤمن بعودة "**المدينة الفاضلة**" لأفلاطون، و"**مدينة الله**"[*] للقديس "**أوغسطين *Augustin*** "، ومحاولته تطبيق النموذجين على "السياسة الأمريكية المعاصرة "**ولا شك في أنَّ الأمريكي الذي تربى على أفكار ولوك وجيفرسون وغيره من الآباء المؤسسين الأمريكيين سيرى في تعظيم هيغل للسيد الأرستقراطي الذي يخاطر بحياته في معركة من أجل المنزلة مفهوما يُعبر عن الثقافة الجرمانية "التيوتونية". ولا يعني هذا أنَّ أيًا من هؤلاء المفكرين الأنجلوسكسونيين لم يعترف بصورة الإنسان الأول عند هيغل باعتباره نمطا إنسانيا حقيقيا**"[2]، لتعاد صياغة الفلسفة الهيغيلية المتعالية، وفق النظام العالمي الجديد الذي تصدره الولايات المتحدة الأمريكية، والذي يتبناه مجموعة من رواد وفلاسفة ما بعد الحداثة.

دأب مفكرونا ونقادنا وفلاسفتنا على ربط " الأمركة" بالعولمة، متناسين أنَّ الأمركة هي صورة طبق الأصل عن "**ما بعد الحداثة**"، فالإنسان الأعلى هو بلا أدنى منازع "**الإنسان الأمريكي**" الذي يشكل مركز الحضارة، وهو نفس الإنسان الذي قدم اعترافا – حسب هيغل- للبشرية/ الهامش تجلت في تلك التقانات التي ما توصل إليها، وتمكن من خلالها من السيطرة على الإنسان، عن طريق العقلانية في صورتها المتطرفة – إذا ما قارنا العقلانية المبثوثة في خطابات وطروحات ما بعد الحداثة فإننا نجدها أكثر تطرفا من العقلانية التي نادى بها أفلاطون في مدينته الفاضلة-.

إن ما بعد الحداثة لم تأت لتقوِّم "**الحداثة**"؛ بل جاءت لتهدِّم ما تبقى من قيم أغفلتها الحداثة فالرواية وإن سيطرت عليها الأيديولوجيا في زمن الحداثة، فإنها أصبحت "مَسخًا" في حالة "**ما بعد**

---

[1]- فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ وخاتم البشر،تر: حسين أحمد أمين، مركز الأهرام، مصر، ط1، 1994، ص 142.

[*]- **مدينة الإله** :العنوان الكامل باللاتينية هو De Civitate Dei contra Paganos ، ويعني :مدينة الإله في مواجهة الوثنيين، هو كتابٌ في الفلسفة المسيحية كتبه باللغة اللاتينية القديمة المؤلف أوغسطينوس خلال القرن الخامس بعد الميلاد. كان الكتاب رداً على أقوالٍ انتشرت في ذلك الحين، تزعم أن المسيحية كانت سبباً في انحطاط الإمبراطورية الرومانية.

[2]-- المصدر السابق، ص147.

الحداثة"؛ بعدما فقدت مقوماتها، وتقنياتها، ودخلت مرحلة من الفوضى والتنميط لم يسبق لها مثيل فأصبحت بذلك موضوعاتها متشابهة، كما أضحت ثيماتها مجرد شخوص أو مواضيع تتصارع من أجل تبيان المركز من الهامش، أو نَحَت بالكتاب نحو مواضيع لا تقدم الإضافة اللازمة لمجتمعاتهم ولقرائهم، نظرًا لدخولها حيز الكتابات "**المؤدلجة**"، أو "**الطوباوية**" التي تتناول الحضارة الغربية، وتتحدث على لسانها ثقافيا، ما شكل أزمة سواء في الكتابة، أو في النقد الذي بقي هو الآخر عاجزا عن مواكبة هذا المد الذي لم يجد بعدُ له تعريفا ثابتا، فكيف به يتابع منتجاته؟

-ب/ما بعد الحداثة والرواية المعاصرة:

ضلَّت الرواية طوال فترات تاريخها تستقي أغراضها و موضوعاتها من بيئة الكاتب ورؤيته للحياة والجود، في حدود قارة بقيت فيها الرواية محافظة على خصائها السردية وميزاتها الكتابية فالكاتب في عصر الحداثة لم ينعتق من السرديات الكبرى التي انضوت تحتها الحداثة، فكتب "**ديوستوفيسكي *Fiodor Dostoïevski*** " عن الإنسان، وكتب "**سارتر *Jean-Paul Sartre*** عن "الوجودية"، واهتم " **كامو *Albert Camus*** " بالفلسفة العبثية في خطوط عريضة ميزت كتابات هؤلاء الروائيين وغيرهم، وهو الحاصل كذلك في ثقافتنا العربية التي بقيت الرواية فيها تستقي براديغماتها مما هو موجود في الرواية العربية، مع محاولة إسقاط خصائص المجتمعات العربية، وما يؤرق الكاتب العربي، فكتب "جرجي زيدان" الرواية التاريخية وتأرجح نجيب محفوظ بين المثالية والواقعية، ، أما في الجزائر فقد كانت الرواية مزاوجة بين من يكتب باللغة الفرنسية؛ انتصارا لفرنسا وللغة الفرنسية، كالروائي رابح زناتي في روايته " **بولنوار الجزائري الشاب**"، وبين بين يكتب باللغة الفرنسية، انتصارا لوطنه ، وقضاياه، عله يوصلها إلى الآخر الفرنسي بلغته، وفي هذا الاتجاه نجد " **مولود فرعون**" و " **محمد ديب**" و"**كاتب ياسين**" و"**مولود معمري**" الذي لخص رؤية هذا التيار في قوله: " **لقد أردنا أن يفهم الأروبي حقيقة إفريقيا كما تحس من الداخل، إذا كان عدد القراء الأفارقة قليلا بسبب قضية الأمية، فنحن مجبرون أن نعرف بأنفسنا وأن نعرف بهذا الوطن لحملة الأقلام المسبقة عن إفريقيا، إذن فنحن أُجبرنا على الكتابة ولكن للأسف وللغرابة لكم أنتم**

الأوربيون"[1] لتستقر الرواية الجزائرية خلال فترة الاستدمار الفرنسي على مخاطبة الآخر الأوروبي، وإخراج الرواية الجزائرية – المكتوبة باللغة الفرنسية– من مصاف روايات ما سُمي بمدرسة الجزائر آنذاك، التي كتب فيها " **ألبير كامي** ***Albert Camus*** " و "**جول روي** ***Jules Roy***"[*] و" **روسفيلد** ***ROSFILDE***."

انتقلت الرواية الجزائرية بعد الاستقلال – فترة الحداثة– من الكتابة باللغة الفرنسية، إلى المزاوجة بينها وبين اللغة العربية؛ فأصبح هناك، رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية، وأخرى مكتوبة باللغة العربية، ما عجَّل بظهور مجموعة من الروائيين الذين لم يحيدوا عن قضايا الراهن الجزائري، وسياسات الدولة الجزائرية بعد الاستقلال، خاصة مع صعود الفكر الاشتراكي، فكتب بذلك الطاهر وطار روايات "**اللاز**" و"**عرس بغل**" و" **الحب والموت في الزمن الحراشي**" وغيرها من الروايات، **وكتب** "**رشيد بوجدرة**" رواية "**الحلزون العنيد**" **و**" **العسعس**" **والتفكك**"، وغيرها من الروايات التي ناصر من خلالها الإيديولوجية الشيوعية. وكتبت زهور ونيسي هي الأخرى "**يوميات معلمة حرة**" وكتب عديد الروائيين الجزائريين الذين يُعتبرون من الروائيين الرواد مجموعة من الروايات التي انصبت في مجملها في قضايا الوطن، والاغتراب، واللغة. والملاحظ للساحة الأدبية الجزائرية أثناء فترة –ما سُمي– الحداثة هو ارتباطها بالواقع ومحاولتها الغوص في الطبقات الهشة من المجتمع.

لم يكن "**محمد ديب**" أثناء فترة الحداثة بعيدا عن تجاذبات الوطن والاستعمار والغربة، فألف رائعته " **الدار الكبيرة**" ،ثم رواية "**من يذكر البحر؟**" فـ " **الحريق**" التي تنبأ بها بالثورة التحريرية المجيدة.

انتقل "**محمد ديب**" من الكتابة الواقعية، إلى كتابة أقرب ما تكون إلى الكتابة الما بعد حداثية التي تأخذ شكلا هلاميا/هجينا يصعب تحديده: يقول "محمد ديب": **لا يمكن التعبير عن جبروت**

[1]–جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، جامعة وهران، 2011، ص 30.

[*]– **جول روي** (22 أكتوبر 1907 – 15 يونيو 2000): كاتب فرنسي من أصول جزائرية، اشتهر روي بروايتي "جياد الشمس" و"الوادي السعيد" وكان قد بدأ حياته طيارا واستقال عندما بلغ الأربعين من عمره.

الشر عن طريق وصف المظاهر المألوفة، لأن مجاله هو الإنسان بأحلامه وهذيانه التي يغذيها بغير هدى، والتي سعيت أن أضفي عليها شكلا محددا[1]".

لم تبق الرواية الجزائرية – كوننا اخترنا نموذج "**السيمورغ**" لمحمد ديب– على حالها، بل تخندقت هي الأخرى في نطاق ما سُمي برواية ما بعد الحداثة، ما صعب من مهمة النقد من جهة، ومن مهمة الروائيين الرواد من جهة أخرى، فمحمد ديب في "**السيمورغ**" لم يحافظ على موضوع معين كون أغلب المواضيع أصبحت مستهلكة باسم الحداثة وما بعدها، بل كتب بطريقة شذرية – الشكل أو القالب–، تتناول موضوعات متباينة، تنتقد في مجملها الوضع الراهن – الوضع ما بعد الحداثي– وذلك عن طريق نقض الفكرة الأساسية التي يسعى الإنسان الغربي في عصرنا الراهن للوصول إليها؛ ألا وهي فكرة "**الإنسان الأعلى**"، أو الإنسان الخالد.

يؤسس "**محمد ديب**" إذن لمجموعة من المواضيع، كالتصوف الذي يضعه في قالب ساخر/ بارودي، وكأنه يقول للإنسان أن "**التصوف**" كحالة روحية قد يرتقي بك، لكنه لا يمكن بمكان أن يوصلك إلى حالة الخلود، حاله حال " **الاستنساخ**" و" **الافتراضية**" و"**سيطرة الآلة**"، ليكون البحث عن الديمومة والبقاء/ الخلود هو الخيط الرفيع الذي جمع به "**محمد ديب**" موضوعاته جميعها.

يمتاز نص "**محمد ديب**" بأنه الأنموذج الأمثل الذي من خلاله يمكن أن نستخرج بعض سمات ما بعد الحداثة، فالنص الديبي جاء مفككا يحوي مواضيع متباينة، تتحدث عن مواضيع متفرقة تختلف في تيماتها، إذ تؤكد على الذاتية/ الفرادة، وتناصر البرجوازية في شقها الثقافي فنصوص ديب ليست موجهة للقارئ العادي، بل لقارئ مخصوص، وهو ما يعاكس نظرة "**ميخائيل باختين** ***Mikhaïl Bakhtine*** " للكتابة الروائية، إذ يتخلى عن الرابط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها، محاولًا أن يجد لها جذورًا في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في "**روايات**" العصور الوسطى. ولاشك أنَّ هذا الموقف النظري، عند باختين الذي يسعى إلى "**استعادة**" مكونات روائية متناثرة في نصوص قديمة بهدف

[1]– https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2003 يوم: 2020/12/16 في الساعة 15:50 .

إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية[1]، قد أخذ به "محمد ديب" في شقه المتعلق بتوظيف الثقافة الشعبية، والعودة إلى النصوص النثرية القديمة إذ نجد بين دفتي الكتاب عناوين من قبيل "السيمورغ" الذي يعتبر خطابا مستمدا من الثقافة الشرقية القديمة "**التصوف الفارسي**"، كما نجد "**سمو أوديب**" وهو نص مقتبس من التراجيديا اليونانية القديمة، ثم نص "**بابادياماتيس** *Papadiamantis* " الكاتب الأثيني الذي كتب عن الغجر والقراصنة وتجار البحر الأبيض المتوسط، لتنطبق بعض أفكار "**ميخائيل باختين**" على نص السيمورغ لمحمد ديب، غير أنها تختلف في بورجوازية النص، وكأن ديب يريد أن يُخبرنا بأن نصه نص مختلف، لا ينضوي تحت أي جنس أدبي، حتى وإن جانبه في بعض الجوانب.

يؤكد لنا محمد ديب من خلال نصه " السيمورغ" أن الكتابة لم تعد مقيَّدة بنظام معين، أو بسيرورة محددة؛ بل أصبحت تعبيرا عن جوانب مختلفة تخلخل المفهوم التقليدي للكتابة – الروائية– . وكأنه –ديب– بذلك يُسقط مفهوم النظام الحداثي، وينتقل بنا إلى مفهوم اللا–نظام ما بعد الحداثي.

4– أدلجة التصوف:

يختلف الباحثون والمنظرون لتاريخ التصوف، حول أصل الكلمة وجذرها اللغوي؛ إذ أنَّ الملاحظَ أنَّ مادة التصوف لا ترجع إلى أصول ثابتة، فهي مادة مجهولة الاشتقاق والمصدر ولذلك اختلف علماء اللغة في أمرها على عدة أقوال، أثارت حولها الجدل واتسع لأجلها النقاش، فقيل: نسبة إلى الصف الأول، وقيل نسبة إلى أهل الصُفَّة، وقيل نسبة إلى قبيلة من العرب في الجاهلية وهذا كله غير صحيح، وهناك أقوال أخرى منها: " أنها ترجع إلى كلمة "سوفيا" اليونانية ومعناها

[1]–يُنظر: ميخائيل باختين الخطاب الروائي، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 15.

الحكمة"[1]، لتبقى الكلمة متأرجحة بين عدة آراء، لم تفصل كلها في دلالة الكلمة ولا في معناها الدقيق من حيث الجانب اللغوي.

فقد نقل الطوسي أبو نصر السراج في كتابه "**اللُمع**" الذي يعد أقدم مرجع صوفي، عن صوفي أنه قال: "**كان الأصل صفوي، فاستثقل ذلك، فقيل صوفي**" ، وبمثل ذلك نقل عن "**أبي الحسن الكناد**":"**هو مأخوذ من الصفاء**" وينقل "**الكلاباذي أبو بكر محمد**" الصوفي المشهور عن الصوفية أقوالا عديدة في أصل الكلمة واشتقاقاتها، فقال: قالت طائفة: **إنها سميت الصوفية لصفاء أسرارها، ونقاء آثارها**". وقال "**بشر بن الحارث**": "**الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عز وجل كرامته**"[2].

يعود بنا البحث عن معنى التصوف، إلى آراء شيوخ الصوفية ونظرتهم للطريقة، فالتسليم مبدئيا بأن هذا الاسم –**التصوف**– مأخوذ من الصفاء، والصفاء هو خلوص الباطن من الشهوات والكدرات؛ فعلم التصوف يهتم بصفاء القلب من الشهوات كحب الرئاسة وحب السمعة وحب المحمدة من الناس، وبصفائه من الكُدُرات؛ أي الأمراض القلبية كالحقد والحسد والكبر والعجب وسوء الظن بالناس[3]، وهو ما تشترك فيه كل من "**السيمورغ**" لمحمد ديب – عندما نتحدث السيمورغ؛ فإننا لا نقصد بها جميع النصوص؛ بل نروم البحث عن علاقة النص الإطار– السيمورغ– بالتصوف، خاصة وأنَّ العنوان له علاقة مباشرة بنص " منطق الطير" لفريد الدين العطار– و"**الخيميائي**" **لباولو كويلو**"، و"**قواعد العشق الأربعون**" للكاتبة التركية إليف شافاق إذ تشترك جميع هذه النصوص على اختلاف مشاربها في نبذ الحقد والكراهية والتأسيس لحياة مشتركة بين جميع البشر، تكون خالية من العنصرية والحقد والمادية المتطرفة التي أسست لها فلسفة ما بعد الحداثة.

---

[1]–علي بن السيد أحمد الوصيفي، موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة، دار الإيمان للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2001، ص 36.

[2]– إحسان إلهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، إدارة ترجمان السنة، باكستان، ط1، 1986، ص20

[3]–عبده غالب أحد عيسى، مفهوم التصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص11

تعدُّ الصوفية إذن واحدة من الفلسفات أو الاتجاهات المارقة في الحضارة الإسلامية فهي "**ليست من الفرق الإسلامية المعهودة بنظام، المخصوصة بمعتقدات لا يعتريها التغير ولا يتناولها التطور. وإنما هي فلسفة نشأت في الإسلام تختلف قواعدها ونظمها باختلاف جنسية المتصوف وعصره ومصره**"[1]، وهو ما جعله –التصوف– يعيش حالة من الديمومة امتدت حتى عصرنا الحالي، كما نجد أنَّ التصوف ينماز بثراء مصطلحي/ معجمي لا نجده في الفلسفات الأخرى؛ فلغة المتصوفة، هي لغة إشارية، يغلب عليها التلميح لا التصريح، الإشارة لا العبارة وهو ما يشترك فيه التصوف مع ما بعد الحداثة، التي حادت عن الوضوح والدقة، واتجهت نحو الغامض والمبهم، واللانهائي.

وللتصوف عدة طرق ومناحي لعل أبرزها:

أولا: طريق الوصول إلى الله:

اجتمع المتصوفة على نعت هذا الطريق " بسفر" أو "حج" ومن عزم على ذلك سُمي سالكا يسير بمقامات متعددة " للفناء في الحق، وقد أوجز الطوسي هذه المقامات في: التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والرضا. وبعد المجاهدة يجوز الصوفي سائرا لمقامات تلك ويتوصل إلى المعرفة ***Gnosis*** وإلى الحقيقة ***truth*** فيصير عارفا ***Gnostic***.[2]

يقترب هذا الطريق –الصوفي– من الرحلة التي خاضها "سنتياغو" بطل رواية "**الخيميائي**" للكاتب البرازيلي "**باولو كويلو**"؛ وهو ما حدا بنا إلى تصنيفها مع الروايات ذات الصِبغة الصوفية غير أن الميزة التي انمازت بها هذه الرواية –أو غيرها من الروايات موضوع الدراسة–، هو تلك الإضافة الأيديولوجية ما بعد الحداثية التي لم يستطع "**كويلو**" إخفاءها، وهو ما يُمِّيز تقريبا جميع روايات "**ما بعد الحداثة**"، فالتصوف كموضوع في وقتنا الراهن لم يعد متقوقعا على ذاته، محافظا

[1]– عبد اللطيف الطيباوي، التصوف الإسلامي العربي – بحث في تطور الفكر العربي، دار العصور للطباعة والنشر، ط1، 1927، ص 135.

[2]–ينظر: المرجع السابق، ص 136.

على معجمه، بل أصبح وسيلة، يَعبُر بها الروائيون من حالة روحية، إلى أخرى مادية، ما يجعل النص صوفيا في شكله، مؤدلجا في مضمونه ومضمراته.

ثانيا- المذهب الإشراقي:

يتخطى "**التصوف** " بصفة عامة العقل كمصدر للمعرفة، ويوعزها إلى ملكة خاصة يُسميها أهل الطريقة بـ "**الذوق**" أو "**الكشف**" الذي لا يُمكننا بمكان تعريفه تعريفا دقيقا؛ لارتباطه ارتباطا وثيقا بالحس الصوفي، وهو نفس الطرح الذي يستند إليه "**التصوف الإشراقي**" الذي يعتقد أن طريق المعرفة يستند على " **رؤيةٍ بالقلب لما هو غير مخبوء في العالم غير المرئي بواسطة نور اليقين**"[1]، فنور اليقين هو وسيلة البحث عن اللاموجود في العالم المادي، والموجود بالنسبة للصوفي –الإشراقي– في العالم النوراني البرزخي – أرض الحقيقة عند الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي–، غير أنَّ ما يُمايز التصوف الإشراقي؛ هو ربطه بين ما هو منطقي/ عقلي، وبين ما هو ذوقي/ روحي؛ ذلك أنَّ الطروحات التي انطلق منها هذا التصوف؛ هي طروحات فلسفية تأسست من التُراث الفلسفي لـ " **المدرسة المشائية/ الحكمة المشائية**" مع آراء كل من "**أرسطو**" و "***Theophrastus* ثاوفرسطس**"* و "***Straton de Lampsaque* أسطراطون اللميساكي**"** وهو ما نجده عند مؤسس فلسفة الإشراق " شهاب الدين السهروردي – المقتول–، يقول محمود علي محمد:" **إذا كان السهروردي قد أرجع مصدر منطقه إلى الذوق، فهو بهذا يدعو إلى ضرورة توافق الذوق مع العقل أو المنطق، فالعقل الذي يرى ويُفكر وحده دون أن يكون له مؤيد من الذوق، ليس من الثقة فيه والاطمئنان إليه، ليس من الثقة فيه والاطمئنان إليه، بحيث ينتفي كل شيء فيه، وتزول كل شبهةٍ ولابد من ازدواجية أدوات المعرفة التي تعتمد على الحكمة**

---

[1]– المرجع نفسه، ص 138.

*–**ثاوفرسطس** (371ق.م– 287 ق.م): كان عالمًا إغريقيا هو أول من حاول تصنيف النباتات، وذلك على أساس من أشكالها وطرائق نموها. ساهم بالكثير من الأعمال في البيولوجيا، الفيزياء، الأخلاق، والميتافيزيقيا؛ وفي المنطق قام بإكمال أعمال أرسطو.

–أسطراطون اللميساكي**: (توفي 268 – 269 قبل الميلاد) هو من المشائيين الأوائل، وبرز خصوصا في الفيزياء حتى لقب بـ "الفيزيائي"، تتلمذ على ثاوفرسطس وخلفه على رئاسة المدرسة المشائية.

البحثية المعتمدة على التحليل والتركيب والاستدلال البرهاني وهي حكمة الفلسفة المشائية والحكمة الذوقية التي هي ثمرة مذاق روحي، وهي حكمة يحياها الإنسان، ولا يستطيع التعبير عنها، وهي حكمة الفلاسفة الإشراقيين"[1] وهو ما تؤمن به المدرسة الإشراقية، في نظرتها للوجود، وللإنسان.

لم يستند "**التصوف الإشراقي**" على الفلسفة المشائية فقط؛ بل كانت أراء وتوجهات الفلسفة الأفلوطينية بارزة كذلك؛ فـ"**أفلوطين *Plotin*** "[*] في كتابه "**تاسوعات**"، خاصة في نظرته للإنسان واعتبار أنَّه صورة لـ"**الإنسان الأعلى**"، كما تساءل عن إنسانية الإنسان؛ هل نستجليها من خلال العقل أم من خلال النفس؟ وهو نفس الطرح تقريبا الذي انبنت عليه فلسفة "**شهاب الدين السهروردي**"، وامتدت بعده لـ"**شمس التبريزي**" وتلميذه "**جلال الدين الرومي**"، يقول "نور الدين بدوي" :" **في الإنسان الأول كلماتُ الإنسان العقلي، والإنسان العقلي يفيض بنوره على الإنسان الثاني، وهو الإنسان الذي في العالم الأعلى النفساني، والإنسان الثاني يُشرق نوره على الإنسان الثالث وهو الذي في العالم الجسماني الأسفل.**"[2] ، فأفلوطين يفرق بين الإنسان الأعلى الذي هو أصل الخليقة وجوهرها، وبين الإنسان الصنم الذي يجَّسد ثنائية النفس والعقل، وهو تقريبا نفس الطرح الذي نجده عن جلال الدين في المثنوي، وإن كان بصيغة أخرى، فالرومي لم يفرق بين إنسانين، بل فرق بين نورين؛ نور قيِّم أصليٌ يمشي على خطاه الإنسان ويستدلُّ به للوصول إلى الحقيقة –وهو ما نجده عند الإنسان الذي يمازج بين ما هو عقلي وما هو نفسي شهواني–، ونور مخادع آفل كنور البرق لا يوصل إلى أية حقيقة – عندما يطغى الجانب الشهواني على الجانب الروحي[3].

---

[1]–محمود علي محمد، المنطق الإشراقي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص57.

[*]– **أفْلُوطين** نحو (205 – 270 م): فيلسوف يوناني، يُعتبر أبرز ممثلي الأفلاطونية المُحْدَثَة، يُعرف في المصادر العربية بـ "الشيخ اليوناني".

[2]– عبد الرحمن بدوي، أفلوطين عند العرب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1955، ص 146.

[3]–ينظر: جلال الدين الرومي، المثنوي، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د ط، 1997، ج2، ص 404–405.

استمدت الكاتبة التركية " **إيليف شافاق**" روايتها "قواعد العشق الأربعون" من التراث الصوفي الإسلامي، وبالتحديد من قصة مولانا جلال الدين الرومي في علاقته بشمس التبريزي، مستعينة في ذلك بالميتا–سرد الذي يعد تقنية سردية ما بعد حداثية؛ اعتمدتها "**شافاق**" لتمرير بعضٍ من أيديولوجيتها ورؤيتها للوجود، فالنص وإن تناول قصتين متباينتين من حيث الزمان والمكان؛ قصة شمس التبريزي في علاقته مع جلال الدين الرومي؛ وقصة إيلا في علاقتها مع عزيز زهارا، إلا أننا لاحظنا أنَّ "إيليف شافاق" اختارت النص الأول لإضمار مجموعة من الأدلوجات – اللا–مؤسسة، التقويض، المثلية الجنسية، الدعارة...– وكأنها تريد أن تؤسس لطرحها عن طريق الارتكاز على التصوف.

–**ثالثا: مذهب المعرفة:** يعتبر مذهب المعرفة أن "**للإنسان ثلاثة أعضاء بها يتوصل لمعرفة الله أولها** "**القلب**" **(للمعرفة)، والروح (للمحبة) والسر (للتأمل)**"[1]، وهو تقريبا ما تشترك فيه جميع النصوص التي تناولناها بالدراسة، سواء نص "السيمورغ" لـ"**ديب**" أو نص " قواعد العشق الأربعون" لإيليف شافاق" أو الخيميائي " لباولو كويلو".

يتبدى لنا من خلال كل ما سبق أن الفكر الإنساني مرَّ بعدة فلسفات وآراء –الحداثة وما بعدها– تبدو في ظاهرها مختلفة ومتباينة؛ سواء من حيث المصطلحات، أو من حيث التوجهات غير أن ما هذه الآراء والفلسفات تلتقي في فكرة مشتركة؛ تتمثل في خدمة الإنسان الغربي الذي تعتبره مركزا انطلقت من خلاله جميع الحضارات والثقافات، وهو ما لا نجده في التصوف الإسلامي الذي يعتبر الإنسان كإنسان؛ بعيدا عن توجهه الإيديولوجي أو العرقي، مركزا للوجود ومحركا رئيسيا لكينونة هذا الوجود، وهو ما يتناقض مع الحداثة مع الحداثة وما بعدها، ويجعلنا نتساءل عن سر عودة الروائيين في حالة الحداثة وما بعدها كفلسفتين إقصائيتين إلى التصوف كحالة جامعة؟ ولماذا عاد الروائيون في عصر "**ما بعد الحداثة**" بماديته وتقناته، إلى التصوف كظاهرة روحية، ترتبط بالتراث رغم أنَّ ما بعد الحداثة تنأى بفلسفتها عن كل الفلسفات القديمة؟

[1]– عبد اللطيف الطيباوي، التصوف الإسلامي العربي – بحث في تطور الفكر العربي، ص 142.

الفصل الأول

تمهيد:

يعد الحديث عن **الهوية/الذات،** في روايات[1] وسمناها بأنها روايات صوفية- كما حاولنا إلصاق صفة ما بعد الحداثة بها-، حديثا مخاتلا؛ حيث أن الذات الصوفية هي ذات تتماز بأنها ذات قلقة في بحثها عن كينونتها وسط رؤى برزخية، تتدرج فيها لتصل إلى حقيقة يتنازع فيها المُطلق-الصوفي- مع النسبي-ما بعد الحداثي-، لنجد أنفسنا أمام "**دزاين *Dazein***"يستمد وجوده من **العدم/البرزخ،** دون أن ينسلخ من مجموع الأدلوجات، التي سيطرت على عالم وصف بأنه عالم مادي تكون الغلبة فيه للإنسان **الأعلى/ المهيمن؛** الذي تسيره "**إيطيقا *Éthique***" هوَوِية اتخذت من الآخر مشروعا لإثبات ذاتها، عن طريق التقنع والمواربة.

يأخذنا الحديث عن الهوية في الروايات موضوع الدراسة، إلى عوالم مختلفة، يتداخل فيها الصوفي/ الروحي، مع ما بعد الحداثي/ المادي، حيث أصبح موضوع الهوية موضوعا مرتبطا بأيديولوجيات تتحكم في الرواية، وتعطي الكاتب الحق في المواراة والتقنع عن طريق توظيف الآليات السردية ما بعد الحداثية لتدجين مفهوم الهوية وتهجينه، فتنشطر بذلك الهويات وتطفوا في صورة تتماشى وعصر ما بعد الحداثة.

يُعنى المتصوفة بالبحث عن ماهية الذات، غير أن مفهومهم لها غير مستقر؛ إذ تعتبر بمثابة الدائرة التي لا محيط لها، وبالتالي تأخذ شكل "**السونياتا**" أو الفراغ، غير أنها تستقر في مركز تلك الدائرة، كما يمكن أن تكون في كل مكان وفي أي مكان منها[2] وهو ما يتجسد في قول ديب " **أنا السيمورغ**"[3] وفي رؤية "**إيليف شافاق**" للذات حيث تقول على لسان الرومي:" **يوجد انسجام كامل وتوازن دقيق في كلِّ ما في الكون وكل ما فيه. وتتغير النقاط باستمرار، وتحلُّ**

[1]– رواية الخيميائي لباولو كويليو ورواية السيمورغ لمحمد ديب، ورواية قواعد العشق الأربعون لإيليف شافاق.

[2]–ينظر: د.ت.سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، تر: ثائر ديب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2007، ص77.

[3]-محمد ديب، السيمورغ، تر: عبد السلام يخلف، سيديا للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص30.

إحداهما محل الأخرى، لكن الدائرة تظل كما هي"[1]. أما "**باولو كويليو**" في نص الخيميائي فيعتبر الدائرة رمزا موازيا للكون، يقول:" **شاهد الفتى مفارقه يعود إلى حصانه، ويستل سيفه الطويل المقوس كالهلال، ويرسم به دائرة في الرمل، ويضع الأفعى وسطها، لتجمد حركتها على الفور**"[2] لتأخذ الذات شكلا ضبابيا عند المتصوفة وهو ما يقرُّ به "**أبو القاسم القشيري**" في رسالته إذ يعتبر أن الهوية أو الذات الصوفية ذات تحتكم لثنائية الحضور والغياب[3]، وهو ما يعطيها معنًا سائلا يقترب من المفهوم الذي خطته لها ما بعد الحداثة، التي أهملت الهويات/ الحضور وعوضتها بمفاهيم أخرى من قبيل الغيرية والهامش/ الغياب، وهو ما سنحاول الكشف عنه من خلال طرحنا لمجموع أسئلة إشكالية –استقيناها من المدونة موضوع الدراسة– لعل أبرزها:

– كيف جسد "باولو كويلو*Paulo Coelho*"فيروايته "الخيميائي*L'Alchimiste*" مفهوم الهوية والهيمنة، عن طريق أحداث سردية اختار فيها البطل الروائي "سنتياغو" التموقع/ التقنع في فضاء مكاني يمثل ثنائية الشمال / الجنوب أو الشرق/ الغرب؟

– هل استطاعت "إيليف شافاق *Elif Shafak* " أن ترسم ذاتا/ هوية جامعة، تخاتل الزمن وتتمرد عليه، عن طريق استنطاقها لمجموع شخصيات شكلت رواية " قواعد العشق الأربعون" ؟ أم أن لا–وعي الكاتبة صنع فسيفساء من الأقنعة/ الأدلوجات التي لم يفلح كويلو في التخلص منها عن طريق استحضار الماضي ومحاولة إنهاء الحاضر والهيمنة على المستقبل ؟

–وأين نصنف "اللا–هوية" التي حاول "محمد ديب" تصويرها في نصه " السيمورغ"؟ وكيف استطاع الكاتب التماهي هوويا بين مادية ما بعد الحداثة وبرزخية التصوف؟

المبحث الأول: الهوية وثنائية الوجود/العدم:

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون –رواية عن جلال الدين الرومي–، تر: خالد جبيلي، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، إنجلترا، ط1، 2012، ص 492.

[2]–باولو كويليو، الخيميائي، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان،ط16، 2008، ص 136.

[3]–ينظر: زين الدين أبي القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، دار جوامع الكلم، القاهرة، دط، دت، ص 77.

تعتبر الهوية من بين أهم المواضيع التي تطرح نفسها في الأعمال الفكرية على وجه العموم والأعمال الروائية على وجه الخصوص، وعندما نتحدث عن الهوية، فإننا نتحدث بدرجة أو بأخرى عن أزمة هوَوِية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأعمال الروائية التي نحن بصدد دراستها– **الخيميائي، قواعد العشق الأربعون، السيمورغ**–. فالروايات السالفة الذكر في حد ذاتها أزمة كونها نابعة من ثقافات مختلفة، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فالهوية حين ربطها بعصر ما بعد الحداثة، فإنها تنعكس وتتشظى لتشكل **هوية/هويات مقنعة**، تأتي لتضمر أيديولوجيات مبطنة، قد تخاطب الإنسانية عند ربطها بالتصوف، غير أنها تبقى حبيسة مكائد الانتماء والعرق والتأدلج، والأنا المخاتلة التي تستمد مشروعيتها من الآخر، رغم اختيارها الظاهري لأحادية الإنسان كمشروع يلغي معه كل الهويات الأخرى.

لطالما تأسست الهوية من " **الأنا**" أو مجموع "**الأناة**" التي تشكل " النحن"، انطلاقا من الكوجيطو" **الديكارتي**" في مرحلة الحداثة، وصولا إلى مرحلة الغيرية والتفكك الهووي في مرحلة ما بعد الحداثة، فالهوية هي " **المثل الأعلى للواحد، والواحد يصل إلى العالم بواسطة الآنية، وما هو في ذاته مليء بذاته**"[1]؛ ولا يتأتى هذا الامتلاء من العدم؛ بل من الوجود وحده يقول باولو كويلو:" **في لحظة معينة من وجودنا نفقد السيطرة على حياتنا، فتغدو منذ ذلك مسوقة بالقدر، ههنا تكمن أكبر خديعة في العالم**" [2]، فالقدر عند السارد هو تقويض للوجود/ الإرادة، ودخول في العدم/ المجهول، حيث أن "**الأنا**" التي جسدها " **سنتياغو**" في رواية الخيميائي، هي "**أنا**" تريد الانصهار صوفيا لتتحول "**ذاتا**" تؤسس لهوية جديدة، تكوِّن معها إنسانا "**خائفا في أعماق وجوده، يبني بيوته من دون أن يصرح بذلك في مناطق ممغنطة مناسبة، ويحرص على مد فراشه في مكان يستطيع أن يدفع فيه الأمواج السلبية**"[3]، وهذا ما أضمره كويلو، معطيا بطله الروائي صفات "**القائد الكاريزمي**"، الذي يسعى لتجاوز القدر، كنوع من التعالي، بيد أن هذا التعالي لم يستطع

[1]– جان بول سارتر، الوجود والعدم –بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية–، تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط1، 1966، ص 153.

[2]– باولو كويلو ،الخيميائي، ص34.

[3]– داريوش شايغان، هوية بأربعين وجها، تر: حيدر نجف، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 48.

الإجابة عن أسئلة الهوية والوجود التي تؤرق السارد من خلال العقلانية وما بعد الحداثة، ليعود الروائي إلى تراث إنساني ويحاول "**أدلجته**"، يقول: "**واسرح في العالم حتى اليوم الذي تدرك فيه أن قلعتنا هي الأكثر أهمية** "[1] غير أن هذه القلعة التي تمثل الغرب/ إسبانيا، لا تخلو من النزعة المادية، ما جعل "**سنتياغو**" يعيش فراغا روحيا، ويسعى من خلال "**التذاوت المقنع**" أن ينصهر في ثقافات مختلفة، علَّه يوازن بين ما هو مادي وما هو روحي.

جاء البحث عن "**هوَويَّة الوجود**" في رواية الخيميائي، عن طريق حلم مازج بين وجودية السارد، وعدمية الإشارة/ الحلم، ما جعل بطل الرواية يبحث عن مفسر للأحلام؛ لعله يرشده إلى تحقيق أسطورته الشخصية، وتصيِير العدم وجودا، "**حاثا خطاه وسرعان ما تذكر أن في طريفا امرأة عجوزا تعرف تفسير الأحلام** "[2]،غير أن العجوز الغجرية لم تستطع تفسير الحلم؛ لتعلقه بذات البطل من جهة، ولغة الربِّ من جهة أخرى، وهو ما يقترب من مفهوم "**الكشف الصوفي**" الذي يعرفه الشيخ محي الدين ابن عربي بقوله: "**الكشف أن الحق نفسه كان عين الدليل على نفسه وعلى ألوهيته، وأن العالم ليس إلا تجلية في صور أعيانهم الثابتة التي يستحيل وجودها بدونهم**"[3]، تقول الغجرية مؤكدة قول ابن عربي في تعريفها للأحلام:" **إن الأحلام هي لغة الرب عندما يتكلم الرب بلغة العالمين**"[4] هكذا كانت إجابة العجوز الغجرية؛ إنها إذن – الأحلام– " **كلام بكلمة الحق تعالى لعبده ولذلك كانت جزءا من ستة وأربعين جزءا من النبوة** "[5].

إن ارتباط مصير "**الأنا/ سنتياغو**" في رواية الخيميائي، شبيه بالمعادلة التي صاغها "**مارتن هايدغر*Martin Heidegger*** " وقبله "**أفلاطون *Platon***"، والتي مفادها أن **[أ=أ]** حيث أن الأنا ***(أ)***تساوي الأنا ***(أ)***وبصورة أوضح تساوي الكينونة، ليظهر قانون يؤكد أن "**الهوية تنتمي إلى كل**

---

[1]– باولو كويلو ،الخيميائي، ص25.

[2]–المصدر نفسه، ص 27.

[3]– محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980،ج1، ص81.

[4]– باولو كويلو ،الخيميائي، ص27.

[5]– حسن الشرقاوي ،معجم ألفاظ الصوفية ،ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ،مصر ،1987 ،ص 154.

موجود من حيث هو كذلك، من حيث إنه متوحِّد مع ذاته"[1]، غير أن التوحد مع الذات استعصى على "**كويلو**"، جراء التخمة المادية التي يعيشها الغرب، خاصة مع حالة ما بعد الحداثة ما جعله يستعين بالواسطة (حلم) لتصير المعادلة **[ذات=أ+حلم]**، يقول كويلو: **لقد راودني الحلم ذاته مرتين متتاليتين، وجدت نفسي مع نعاجي، في أحد المراعي وإذا بطفل، يظهر ويلعب مع الحيوانات...استمر الطفل يلهو مع النعاج فترة من الوقت وفجأة أمسك بيدي و قادني حتى أهرامات مصر. توقف عن الكلام لحظة، ليرى هل تفهم العجوز معنى كلمة الأهرامات، ولكنها بقيت صامتة. عند ذلك وأمام أهرامات مصر، (لفظ أهرامات مصر بوضوح، لكي تتمكن العجوز من الفهم)، قال الطفل لي: إذا جئت إلى هنا سوف تجد كنزا مخبوءا. وفي اللحظة التي عمد فيها إلى تحديد المكان بالضبط، استيقظت، جرى ذلك في المرتين.**"[2]

تحيلنا المقطوعة السردية السالفة، إلى ما بعد الكوجيتو ***Cogito*** الديكارتي، فمقولة "**أنا أفكر إذن أنا موجود**"، انصهرت لتتحول مع "سنتياغو" إلى "**أنا أحلم إذن أنا موجود**"، فالحلم كخاصية ذاتية لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يُوجد شيئا من لا شيء[3]، غير أنه انعكس مع مع سنتياغو ليصير إيجاد الشيء/ الكينونة من اللاشيء/ العدم، كما أنه –الحلم– أصبح تيمة تنطلق من اللا– حقيقة لتقوض مركزية الحقيقة/العقل – حياة سنتياغو قبل الحلم كراعٍ للأغنام– وتجسدن فكرة الإرادة أو الكينونة، التي تنبثق من الوجود– فعل الحلم– وتتحقق في العدم– تحقيق سنتياغو لأسطورته الشخصية–، إذ " **ليست الإرادة الحقيقة إلا ما لا يدرك متعلقها، فلا يزال عنها متصفا بالوجود ما دام متعلقها متصفا بالعدم**"[4]، وهذا ما أثبته سنتياغو في رحلته الصوفية نحو أهرامات مصر لتحقيق ذاته/ هويته الغربية ،في ظل عالم مزدحمٍ بهوياتٍ مخاتلةٍ جعلت كويلو يحاول شرقنة الغرب روحيا، وإعطائه هوية جامعة مادية و روحية، جسدها بطل الرواية، يقول كويلو: "**لكن الريح عادت تهب من جديد، إنها الريح الشرقية، تلك التي تأتي من إفريقية، ولكنها لا**

[1]– مارتن هايدغر، الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 31.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 30.

[3]–ينظر: هنري برغسون، الأعمال الفلسفية الكاملة، تر: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2008، ص 107.

[4]– محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 2010، ج4، ص 278.

تحمل معها رائحة الصحراء، ولا التهديد بالغزو، بل على العكس، كانت تحمل معها أرج عطر يذكره جيدا، وبوح قبلة ترفرف بعذوبة لتنطبع على شفتيه."[1]

ينطلق "**محمد ديب**" في نصه " **السيمورغ**"– وهو نص جزائري مكتوب باللغة الفرنسية–من رحلة عجائبية منغلقة، لمجموع أشكال تبحث عن ذاتها/ هويتها، بيد أن النص في حقيقته وإن بدا منغلقا على ذاته، مقتصرا على مجموع أسئلة وجودية أرقت "**ديب**" ؛ بعد أن تشبعت روحه بالمادية الغربية في شكلها ما بعد الحداثي، وإحساسه بفراغ روحي، حاول ملأه –بالعودة إلى التراث الصوفي الإسلامي مع كتابات فريد الدين العطار وهذا ما فعله كذلك كويلو عند استعانته بكتب أبو حامد الغزالي، وسارت على دربهم إيليف شافاق في قواعد العشق الأربعون– في صورة انعكس فيها الشكل أو المادة، بالروح/ المجهول/ العدم. إلا أنه استطاع أن يعبِّر عن ذاته وهي تتحرر من قيود المادة /الوجود وتفك بعضًا من عوالم الروح /العدم، يقول ديب: "**لكن في هذا المكان بدأت بعض الستائر تقف في وجوهنا. رغم شفافيتها فإن كثرتها وتتابعها يُبقيان على مسحة ضبابية معلقة في الهواء. بقدر ما نتقدم نحو العمق فإن الحاجب –أو أيا كان– راح يحرك المسحة الضبابية بدعوى إزاحته لقطع من الستر الشفاف. بقدر ما كنا نتغلغل في الأعماق بقدر ما كنا نفقد شكلنا وهيئتنا. الواقع أننا نصبح لا شيء مثل الهواء الذي نتنفس. بما في ذلك دليلنا**"[2].

إن الفقد الذي يتحدث عنه "**ديب**"؛ هو فقد شوائب الهوية المادية والتماهي مع العدم/ العمق لخلق ذات هيولية تقوض " **الأنا**" الوجودية/ العقلانية، وتنحت هوية لا نهائية، تسمو على الوجود المادي لتصل إلى وجود يزاوج بينه وبين الروحي، ويضمن تحقق ثنائية اللا–حقيقة/الحقيقة: "**فكل من يرتفع فوق مستوى هامته، يستطيع أن ينعتق من عقله الصغير المليء بالتساؤلات وأن يقف شامخا لا وجل أمام السكون العميق، متألما ولاهيا، صاعدا بلا توقف من قمة إلى قمة، مدركا أن الارتفاع لا نهاية له.** "[3]

---

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 186.

[2]– محمد ديب، السيمورغ، ص 28.

[3]–نيكوس كزنتزاكيس، تصوف منقذو الآلهة، تر:سيد أحمد علي بلال،دار المدى ، بيروت، ط1،2013، ص88.

إن مشروع "**محمد ديب**" الوجودي هو مشروع مخاتل، تتقنع فيه الهوية، وتُصور فيه الذات في قالب قلقٍ، لا يمكن القبض عليه، فشكل ديب في "السيمورغ" هو شكل هجين، يمكن أن يجسد في البداية فكرة اللا–هوية، أو اللا– وجود كحتمية عدمية، يقول ديب: " **عقعق طاعن في السن. هذه "حارة السيمورغ" هنا، ونحن هنا. من؟ نحن؟ نحن مبني للمجهول؟ نحن مثل إوزات العاصمة، جملة كان سيقولها الأولون**"[1]، يتبدى من خلال بحث ديب عن ماهيته وماهية الـ"نحن" ذلك الاضطراب الذي صاحبه في تحديد هويتيه؛ فهو مرة إوزة؛ ومرة طائر منتوف الريش؛ ومرة أخرى " **أشباح ستخاف صورتها إذا ما حدث وأن رأتها في المرآة. هذا نحن: صورة كاريكاتورية بائسة، صورة مؤلمة بعض الشيء، بعيونها المليئة بالرمس ونحن نتخاوص بألم تحت ضوء الشمس، ببؤبؤ محروق ونحن نعبر المساحات الدرامية. غاب عنا للأبد، رحل ذلك النظر الثاقب الذي يمنحنا القدرة على رؤية الديدان المتخفية في التراب هؤلاء نحن، مخلوقات مجهولة تنتظر عند بوابات القصر. مخلوقات جُبلت من فولاذ أكثر من كونها من لحم ومن ريش**"[2].

إنها رؤية عدمية تشاؤمية للهوية المضطربة التي يبحث عن محمد ديب عن إدراكها بعدما فقد بعضا من كينونته، وما يؤكد هذا الفقد هو تحيين عنصر الزمن، يقول بول ريكور" **إننا حين نقارن شيئا مع ذاته في أزمنة مختلفة نستطيع عندها أن نكون أفكارنا عن الهوية والتطابق والتنوع؛ حين نتساءل إذا كان شيء معين هو عينه [*same*] أم لا، فإننا نرجع دوما إلى شيء وجد في زمن محدد ومكان محدد**"[3] وهذا ما نفاه "ديب" حين حيَّد الزمن، وكأنه يريد بذلك أن يضع القارئ أمام نص جديد، قد يتخذ من الميتا–سرد شكلا له، غير أنه يبقى نصا بلا هوية سواء في سرديته، أو في "الأنا" البطلة التي كانت تتحرك في النص كشخصية هجينة تبحث عن هويتها.

يربط "ديب" وجوده في عالم "**السيمورغ**" اللا–متناهي، بزمن مجهول وبحالة أنطولوجية مفاجئة، يقول:" **أصبحنا على حالة جديدة، ودخلنا زمنا آخر دون انتباه منا، دخلنا على تلك**

---

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص 20.

[2]– المصدر نفسه، ص 24.

[3]–بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 270.

الحال، في ذاك الزمن الآخر، لم أكن مستعدا كي أقول أي زمن ذاك"[1]، فاللا– وعي الذي يضمره "ديب" في هذه المقطوعة السردية، هو لا–وعي بالزمن الذي يساوي الكينونة؛ فـ" **الأساس الأنطولوجي الأصلي لوجودانية الدزاين إنما هو الزمانية**"[2] لتتجلى الوجودانية التي أرادها "**ديب**" وتحدث عندها "**مارتن هايدغر**" في سؤال ديب الجوهري " **نحن من؟** " مع فارق الزمانية المبهمة التي تعالت عن اليومي، ودخلت زمنا برزخيا، أراد السارد من خلاله إثبات ذاته أو إثبات هوية النحن.

يعد الزمن كما رآه ديب، زمن الفناء والتشظي، في عالم برزخي يقترب من مفهوم الشيخ "**محي الدين ابن عربي**" **لأرض الحقيقة**"؛ حيث أن صفة " **الحقيقة التي يُضْفيها ابن عربي على هذه الأرض، تشير إلى نص غائب مضاد، يتعين فيه وصف المجاز إزاء وصف الحقيقة لهذه الأرض؛ أي ثمَّة أرضا أخرى يمكن تسميتها بأرض المجاز، وليست هذه الأخيرة سوى الأرض التي نعيش عليها**"[3] لتتجسد كينونة محمد ديب في تلك العوالم البرزخية، التي تعيش **زمنا آفاقيا** حسب ابن عربي في تقسيمه للزمن؛ أي أن هناك زمنا فوق الطبيعة، يجسد الوجود، وزمنا آخر تحت الطبيعة يجسد الوهم والعدم[4]. ما جعل ديب يختار لذاته زمنا آفاقيا في أرض حقيقية أراد من خلالها أن يُثبت ديمومة ذاته، ويخرجها من العدم/ المادية، إلى الوجود/ البرزخ، يقول: "**جلبة عظيمة كانت هناك على العكس من الجلبة التي تأتي من الأرض، تلك تجذبكم نحو الأسفل التي تفتح أمامكم أبواب الخوف، ليست تلك الجلبة التي يحدثون. جلبتهم، هنا تغمر السماء تجذبكم نحو الأعلى تفتح أمامكم أبواب الفرح، ويمضون، يذهبون**"[5] ليستطرد بعدها السارد حديثه عن المكان، بحديثه عن الزمن الذي مثَّل له وجودا جديدا، بعد رحلة سماوية– عكس رحلة "**سنياغو**" الأرضية في رواية الخيميائي– لم يعرف ديب جميع تفاصيلها، يقول: " **بعد هذا السفر اللعين**

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 22.

[2]– مارتن هيدغر، الكينونة والزمن، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2012، ص427.

[3]–أمين يوسف عودة، القعود في ثقب الإبرة، قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 37.

[4]– ينظر:محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص 554.

[5]–محمد ديب، السيمورغ، ص 19.

الذي تكبَّدناه أتمنى أن لا يطول الانتظار طويلا، هذا السفر دام وقتا لم نعد نتذكره، ولا فكرة لنا عنه منذ ذلك الوقت، مثلما كنا، نعتقد أننا دخلنا زمنا آخر، كفاية، نقلب الصفحة، تحيا الأزمان الجديدة"[1].

ينتهي "**محمد ديب**" في رحلته البرزخية إلى الوقوف أمام "**السيمورغ**" الذي لم يكن سوى مرآةٍ مثلت له "**الكينونة**"، كما مثلت له انعكاس ذاته وهي تنفتح على عوالم أخرى، وتنعتق من كل القيود، يقول ديب: "**الدليل الذي فرغ من رفع آخر شراع واختفى تاركا لنا مرآة نواجهها. مرآة، هذه نكتة! مرآة نشاهدها وتشاهدنا. إنها هنا. وإننا هنا أيضا، وجها لوجه**"[2] ليقترب بذلك ديب في تصوره للمرآة/الانعكاس من نظرتين متقاربتين؛ نظرة فلسفية نجدها عند أفلاطون في "**تشبيه الكهف**"؛ الذي يصور فيه عامة الناس–**الأنا عند ديب**– مسجونين في كهف مظلم –**الواقع/المادية**– منذ الصغر، ولقد قُيدوا فيه، وأداروا وجوههم إلى شاشة –**المرآة في نص السيمورغ**– تنعكس عليها ظلال –عالم الزيف– ما هو خارج الكهف –الحقيقة– من ضوء ينير عالما من الناس الذين يسيرون حاملين عرائس خشبية على أكتافهم[3]، فالظلُّ هو تعبير عن أرض المجاز عند أفلاطون، أما عند "ديب" فهو صورة هزلية لمجموع أشكال تبحث عن حقيقتها. أما المتصوفة فيتفق "**ديب**" بشكل نسبي مع ما ذهب إليه "**ابن عطاء الله السكندري**" في حِكمه، يقول–السكندري– ناصحا المريد الصوفي:" **أباح لك أن تنظر في المكونات، وما أذن لك أن تقف مع ذوات المكونات** "[4]إنها صورة واضحة على أنَّ غير الصوفي لا يستطيع الحُكم على الظاهر في شكله البسيط – المادة–، باستعمال ملكة النظر – انعكاس زائف– ؛ كما لا يستطيع البحث عن ذوات الذوات في بعدها المتخفي خلف الحجاب أو الستار–الذي دأب مرافق ديب في الرحلة على إزالته– وهذا ما يؤكده "**ابن عربي**" في قوله: "**فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم فكان آدم جلاء تلك المرآة وروح تلك الصورة، وكانت الملائكة من بعض قوى تلك الصورة التي هي صورة العالم**

---

[1]– المصدر نفسه، ص 21.

[2]– نفسه، ص 28.

[3]– ينظر: أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،د ط ،1993، ص 33.

[4]– الشيخ زروق، شرح الحكم العطائية، تح: عبد الحليم محمود ، بيت الحكمة ، الجزائر، ط 1،2010 ، ص184.

المعبر عنه في اصطلاح القوم بالإنسان الكبير"[1]، فالإنسان الكبير عند ابن عربي، هو تقريبا "الإنسان الأعلى" عند نيتشه[2]، وهو مزاوجة بينهما عند محمد ديب الذي اكتشف هوية تحررت من قيود الذهن/ العدم وصور عالمه المادي المعكوسة، لتتماهى بلغة روحانية انسيابية، كانت هي الحامل لمشعل المدلولات التي تختفي خلف العقل وتتسامى عليه، مع عالم برزخي مجهول، يقول "ديب":" **كان الكل يستجيب للنداء بشكل مستحيل، كرجل واحد. شيء ما يدفع بهم إلى العجلة يجبرهم. ولكن يدفعهم إلى أين؟ إلى حيث لا توجد غير اللا احتمالات، غير المجهول بحروف كبيرة** "[3].

إن عدم الاحتمال التي يُحدِّثُ بها ديب هي عدمية الذهن مقابل برزخية الروح/ الوجود وقد مكَنت السارد في نص "**السيمورغ**" من بلوغ حقيقة ذاته، كما مكنته من بلوغ أنواته الباطنية متحررا من سلطة العقل، مُبصرا بعيون القلب، يقول ديب: "**في بعض الأحيان لا يتعرفون على بعضهم البعض حين الوصول. أحيانا لا نعلم. التوجه بواسطة عيون القلب، ويبدو أنهم يملكون هذه العيون**"[4].

فالعيون المقصودة في المقطع السابق هي تلك العيون التي تمكن الصوفي في نسق آخر من أن يصل إلى المعرفة الكلية، الروحية أو القلبية التي نفخها فيه من لدن الخالق ليصل إلى مرتبة " **الشهود والكشف** " فيعزل ما اكتشفه باليقين العلمي بالكشف الحقيقي[5]؛ أي إلى مرتبة اللا– احتمالات التي وصل إليها ديب في رحلته التي يمكن أن نسمها " **بالرحلة الصوفية** "نظرا لمعجمها الصوفي من جهة، ولرمزية ألفاظها من جهة أخرى، يقول مصطفى محمود :" **والإنسان صورة الكل في الكل، بسبب النفخة التي نفخها الله من روحه في صورته الطينية، وروح الله جامعة**

---

[1]–محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط2، 1980، ص 49.

[2]– فريديريك نيتشة،هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير واحد،تر:علي مصباح،إيلاف معات للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص43.

[3]– محمد ديب، السيمورغ، ص18.

[4]–المصدر السابق، ص 19.

[5]– ينظر: ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، دار الصميعي للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 2011، ص1045.

لجميع الحقائق وكلية في صفتها"[1]،وهذا ما حاول ديب استجلاءه في رحلته المتجهة من العالم السفلي – عالم الذهن – إلى العالم العلوي – عالم الميتافيزيقا أو البرزخ–ليغرف من المعرفة اللا–متناهية، التي تجلت في نص "السيمورغ"، وهو ما تؤكده عبارات أطنب ديب على ذكرها، من قبيل " **كان يمضي ..هناك في العلو**"، و"**كان يمضي، يمضي بقدر من الارتفاع هذه المرة. جلبة عظيمة كانت هناك. على العكس من الجلبة التي تأتي من الأرض. جلبتهم هنا تغمر السماء** " إنها سماء خصَّ بها ديب روحا تتسامى على البشر وتتعالى عن ذهنياتهم الراكنة بالأرض؛ كعالم مادي لا يخلو من شوائب الحياة، وتسمو إلى العلو بنسق روحاني برزخي يعدُّ ديب من الذين أدركوه، مقتربا في ذلك من قول زرادشت : " **ترنون بأعينكم إلى الأعلى، وأنتم تطلبون العلى، وأنظر إلى الأسفل لأني في الأعالي**"[2]، إنَّ الأعالي هي التي يمكن أن تدرك بعيون القلب لا بملكات العقل، عتبة تدرك بالبصيرة لا بالبصر، وهو ما يؤكد لنا طغيان النسق الروحي في رواية " **السيمورغ**" على النسق الذهني، لتتماهى الروح وتتسامى، بما تمتلك من معرفة قلبية على العقل يقول ديب حين أدرك نفسه وهي عارجة نحو المطلق:" **في كل مادة وفوق كل مادة يهيمن شيء يستعصي عن الوصف، البقاء كذلك رغما عنا** "[3].

ذلك الشيء؛ هو امتناع عن المادي وتشبُّث بالروحي الذي أوصل ديب في النهاية إلى دهاليز معرفية تؤكد أنَّ لكل واحد منا هويةً –سيمورغا– خاصةٌ به وحده دون غيره. يقول ديب متسائلا: " **ثم ماذا إذا ما استفدنا من سرعتنا ودفعنا بتشردنا إلى أبعد مداه ؟ ما أبعد النقطة التي سيقودنا إليها. بإمكاننا المراهنة حتى نصل إلى قلب هذا الضباب الميتافيزيقي الذي نضيع فيه قبل أن تطأه أقدامنا.**"[4]،ليدل الضباب على الفوضى اللا–متناهية، أو عن رحلة الإنسان في بحثه عن الحقيقة، ليصل في نهاية المطاف إلى أنَّ المعرفة الحقيقية ، هي المعرفة القلبية التي

---

[1]– مصطفى محمود، السر الأعظم، د ط، دار المعارف، مصر، د ت، ص 45 .

[2]– فريديريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت كتاب للجميع ولغير واحد، تر: فيليكس فارس،مطبعة جريدة البصير، الاسكندرية، د ط، 1937، ص 269.

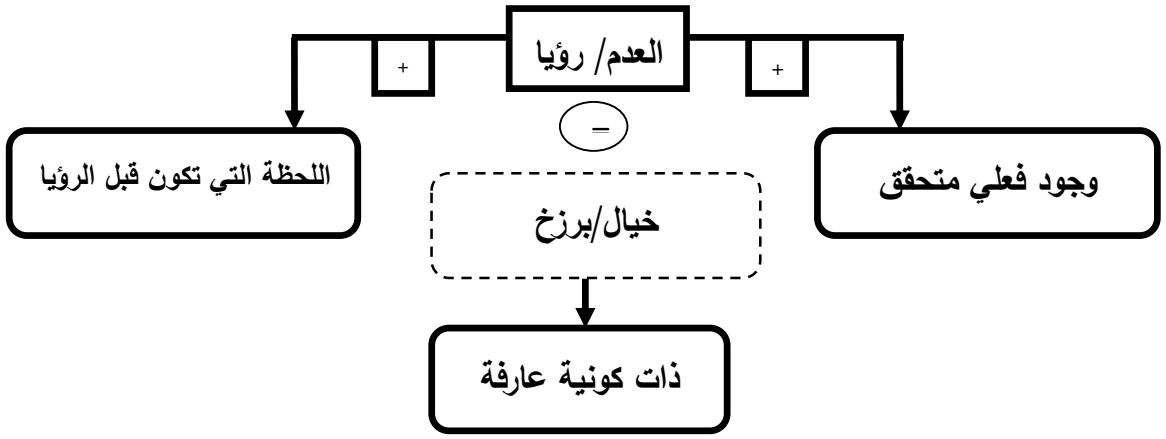
[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص 35.

[4]–المصدر نفسه، ص 34.

تقترب "الكشف الصوفي" وهو ما تجسدَّ ديب في عبارة: "**أنا السيمورغ**"[1]، كـ "أنا" انتقلت من الأسفل الذي جسد العدم إلى الأعلى الذي تماهى مع الوجود.

في رواية " **قواعد العشق الأربعون**" للكاتبة التركية"**إليف شافاق** "، نجد هوية مختلفة فالكاتبة في روايتها بحثت عن هوية جامعة تطرقُ التاريخ (القرن الثالث عشر هجرية) لتصنع الحاضر (عصر ما بعد الحداثة)، وعزاؤها في ذلك الشبه الكبير الذي يميز العصرين من خلال الحروب والصراعات الدينية التي عرفها العصران، فهل استطاعت شافاق من خلال الحمولات الهوَوِية التي تعج بها روايتها أن تجد هوية تجبر الكسور التي أحدثتها حالة ما بعد الحداثة، أو حالة ما بعد الإنسان، وتتناص مع جلال الدين الرومي في علاقته مع شمس التبريزي لتخرج لنا إنسانا يسمو على الوجود في شكله الحالي ؟

تبحث الساردة في رواية "**قواعد العشق الأربعون**" عن ذات كونية عارفة يكون عالمها برزخيا/ عدميًا، يتمركز بين وجُوديْن؛ **وجود فعلي/ محقق**، ووجود آخر يتجسد في تلك اليقظة التي تتأتى قبل الرؤيا/ العدم/ البرزخ، والتي نوضحها كالتالي:



(شكل1)

[1]–نفسه، ص 30.

وكتأكيد لما أوردناه في الخطاطة، نستند إلى قول " **إيليف شافاق**"، في حديثها عن رؤيا راودت شمس التبريزي حيث تقول: " **كان صوت الرجل الذي صدرت منه هذه الكلمات يزداد قربا، من على نحو مخيف، تظاهرت أنني لم أسمعه، مفضلا البقاء داخل رؤياي لأطول مدة من الزمن، كنت أريد أن أعرف المزيد عن موتي[...] لكن قبل أن أتمكن من اختلاس نظرة أخرى أمسكني أحدهم من عالم آخر وراح يهزني بقوة حتى أحسست بأسناني تصطك في فمي وجرتني إلى هذا العالم**"[1]، تتحرك شخصية شمس في رواية قواعد العشق الأربعون بين عالمين عالم حقيقي، وهو عالم السرد الروائي، وعالم ميتافيزيقي/ أبدي، وهو ما تشير إليه عبارة " **كنت أريد أن أعرف المزيد عن موتي**"، فالموت هنا ليس موتا حقيقيا، بقدر ما هو موت برزخي يشبه الخيال الذي يقع أنطولوجيا بين الروحاني والجسماني مع خصائص من كليهما، ولذا يطلق عليه البرزخ[2]، وهذا ما حصل ما شمس في بحثه عن ذاته/ العدم/ موته، حيث أفاق في العالم المجازي بعدما سافر روحيا إلى العالم الحقيقي الذي تتجسد فيه كينونته الأنطولوجية.

يذهب " **مارتن هايدغر**" في تأكيده على ذاتية الحقيقة التي يبحث عنها "**شمس التبريزي**" إلى رأي يتفق مع الرأي السابق ويؤكد ما تطرقنا إليه حين حديثنا عن الزمن في رواية السيمورغ، الذي وجدناه كذلك عند إليف شافاق، في بحث شمس/ كلا–تحقق، عن سبب كينونته الحالية، يقول هايدغر" **يحكي الفلاسفة أن الحقيقة تتوفر في ذاتها على صلاحية وأنها فوق زمنية وأبدية وويل لمن يقول أن الحقيقة ليست أبدية، فهذا يعني القول بالنسبية**"[3]، وهذا ما يتفق مع حقيقة الدزاين الصوفي الذي يتَّمثل نفسه أبديا، فبعد أرض الوهم أو المجاز يعرج الصوفي إلى أرض الحقيقة عن طريق الرؤى – التي تمثلت في رؤيا شمس التبريزي– ثمَّ يعود إلى أرض المجاز ثانية، لتأتى بعدها مرحلة ما بعد الموت، التي تجسد فكرة الخلود وتتحقق رؤية الحلاج في قوله:

---

[1]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 44–45

[2]–وليام تشيك، الموت وعالم الخيال: المعاد عند ابن عربي، تر: محمود يونس، مجلة المحجة، العدد:22، 2011، ص36

[3]– مارتن هايدغر، السؤال عن الشيء– حول نظرية المبادئ الترنستالية عند كانت–، تر: اسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012، ص 64.

أقتلوني يا ثقاتي إنّ في قتلي حياتي[1]

تواصل "**إيليف شافاق**" بحثها عن هوية تستمد وجودها من العدم لتتحقق في الوجود وعندما نتحدث عن العدم، فإننا نتجه إلى "**عدم قيمي**"؛ تكون القيمة هي مشروعه الأوحد، أي البحث عن قيمة اللا–موجود، تقول الساردة" **كنت مثل شجرة عارية، فقد كان يتساقط جلدي وأعضائي ووجهي؛ وفي كل يوم كان جزء آخر من جسمي، يتخلى عني، ولم يكن لدي، كما حال شجرة القيقب، فصل ربيع تتفتح أزهاري فيه، فما أفقده، أفقده إلى الأبد، وعندما يرمقني الناس، فهم لا يرون من أنا، بل يرون ما أفتقده.**"[2]

ففي مواجهة الوجود" **الجسم/ الكينونة**"، تظهر أزمة الفقد/ التساقط التي تجسد "**العدم**" ليتبدى "**المجذوم**" كشخص مستلب هوَوِيًا، وهذا ما يتجسد في قوله "**وعندما يرمقني الناس، فهم لا يرون من أنا، بل يرون ما أفتقده**"، ذلك أن "**الهوية المادية**" الممثلة في الجسد والتي سُلبت من المجذوم، هي الكينونة التي أراد الناس أن تظهر، لتُخرجه من دائرة العدم أو العدمية إلى دائرة الوجود، وإذا تساءلنا بشكل بسيط: ماذا تمثل كينونة المادة في فلسفة ما بعد الحداثة، فإن الجواب سيحيلنا إلى مفهوم العدمية حسب نيتشة، في قوله:" **ماذا تعني كلمة محروم الآن؟ يجب النظر إلى هذه المسألة من وجهة نظر فسلجية بالدرجة الأولى وليس من وجهة نظر سياسية يشكل نوع الرجال الموبوئين في أروبا (في كل الطبقات) أرضية هذه العدمية**" [3]، وهذا ما يتناقض مع الرؤية الصوفية التي تتمثل الوجود رهينا ب"**الهوية الكونية العارفة**" التي تنجلي في بواطن الذات الإنسانية، وليس في شكلها الخارجي، وهو ما حاولت رواية "**الخيميائي** " و"**السيمورغ**" و "**قواعد العشق الأربعون**" أن تبيِّنه للقارئ في عصر عرف بموت الميتافيزيقا التي كانت تمثل العدم أو المجهول، خاصة مع فكرة " موت الإله" التي نادى بها فريديرك نيتشه وبنت على أُسساها ما بعد الحداثة فلسفتها من خلال "**إرادة القوة**" التي تحقق الكمال الإنساني في شكله المادي، وهو ما رفضه "شمس التبريزي" في رواية قواعد العشق الأربعون في قوله:" "**إذا اسمك حسن**" **هز**

[1]–الحلاج ، كتاب الطواسين، تح:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 02 ،2002 م، ص125.

[2]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 155.

[3]–فريديريك نيتشة، إرادة القوة، محاولة لقلب كل القيم، تر: محمد الناجي، أفريقيا الشرق، دط، 2009، ص 24

الدرويش رأسه، ثم قدم لي مرآة فضية وقال احتفظ بها، لقد قدمها لي رجل طيب من بغداد لكنك تحتاجها أكثر مما أحتاجها أنا، إنها ستذكرك بأنك تحمل الله في داخلك"[1].

تعود بنا مرآة "**شمس التبريزي**" إلى المرآة التي وجد فيها "**محمد ديب**" كينونته، ليتأكد للقارئ أن المرآة كتيمة، هي محاولة لتخطي العالم المادي والوصول إلى عالم مثالي؛ وعندما نتحدث عن المثالية، فإننا لا نقصد بها المثالية في صورتها الأفلاطونية، بل نروم القبض عن مثالية إشراقية* أو مثالية أزلية؛ فعالم "**المثال**" حسب "**داريوش شايغان**" هو "**عالم يوظف عالم المرايا أيضا ذلك أن الخيال الفعال هو مرآة الصور الأزلية** "**الصورة المعلقة**" **على المرآة ليست مادية ولا روحية تماما، إنها صورة بينية**"[2]، تزاوج بين المادي/ الحضور، وبين الروحي/ الانعكاس، وهو ما تجسد عند ديب أثناء مشاهدته ذاته التي استنتج أنها رغم كل شيء تبقى **مجهولة** هيُولية، صعبة الإدراك، يقول ديب: " **في كل مادة، وفوق كل مادة يهيمن شيء يستعصي عن الوصف، شيء يصر على البقاء مستعصيا عن الوصف، البقاء كذلك رغما عنا**"[3]. وهو ما مثَّله "المجذوم" في نص "إيليف شافاق"، حيث تباينت صورته بين "**الباطن/ الروحي**" و "**الظاهر/ الشكلي**".

تستعين إذن الهوية بـ"**ما- بينية**" الروح والمادة، لتعوض الما بينية، كل القيم التي قوضتها حالة ما بعد الحداثة، باعتمادها على مفهومين ارتأينا أن نسميهما " **الهوية الصغرى**" التي تتجسد في الإنسان، و"**الهوية الكبرى**" التي يمثلها الكون أو الحقيقة. فمن خلال تلاقح "الهوية الصغرى" مع نظيرتها "الكبرى" تتجسد فكرة " **الهوية الكونية العارفة**" تقول "شافاق" :" **يقبع الكون كله داخل كل إنسان** "[4].

---

[1]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 181.

*–الإشراقية مذهب فلسفي، وهي كلمة مشتقة من «الإشراق»، تعني في اللغة الإضاءة والإنارة.واصطلاحا عرّفه البعض بأنه "ظهور الأنوار الإلهية في قلب الإنسان الصوفي " العارف. فيما عرفه آخرون بأنه "معرفة الله عن طريق الكشف أو نتيجة لانبعاث نور من العالم غير المحسوس إلى الذهن"

[2]–داريوش شايغان، هوية بأربعين وجها، ص169.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص 35.

[4]– إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 164.

إننا وفي خضمَّ حديثنا عن مفهوم "**الكونية**" في الحقل الصوفي، **وجب علينا أن نجد له مرادفا في الحقل ما بعد الحداثي**، وهو ما يوجب علينا الإشارة إلى مصطلح "**العولمة**" التي كانت سببا في اطلاع شخصية "**إيلا**" **وهي** في الولايات المتحدة الأمريكية على كتاب " **الكفر الحلو**" لـ"عزيز زهارا" المقيم في هولندا وبالتحديد في أمستردام، فالعولمة التي جاءت كرد فعل لشرقنة الغرب عند "**محمد ديب**" تحول مع إيليف شافاق إلى غربنة الشرق و شرقنة الغرب في الآن ذاته عن طريق البحث عن " **هوية كونية**" لا تتأتى إلا بـ"**تهجين ثقافي**" يُعرَّف على أنه "**امتزاج الثقافات الآسيوية والأفريقية والأمريكية والأوربية؛ فالتهجين هو صناعة ثقافة كونية كمزيج كوني**"[1].

والمزيج الكوني في نص "**إليف شافاق**" هو تلك الهوية الجامعة التي تؤمن بالأنا والآخر في نفس الوقت، تقول الساردة: " **توقف شمس قليلا، وانتظر حتى أشعل السيد فانوسا، ثم واصل كلامه** " **تقول إحدى القواعد إنه يمكنك أن تدرس الله، من خلال كل شيء وكل شخص في هذا الكون، لأن وجود الله لا ينحصر في المسجد، أو الكنسية أو في الكنيس، لكن إذا كنت لا تزال تريد أن تعرف أين يقع عرشه بالتحديد، يوجد مكان واحد فقط تستطيع أن تبحث فيه عنه، وهو قلب عاشق حقيقي، فلم يعش أحد بعد رؤيته، ولم يمت أحد بعد رؤيته، فمن يجده يبقى معه إلى الأبد**"[2] وهو تجسيد للخلود الهوَوِي داخل إناء تلتقي فيه كل الأيديولوجيات وكل الأديان لتصنع هوية تنطلق من الوجود لتدخل العدم ثم تعود مرة أخرى إلى الوجود وقد أزالت أوهام المادية الغربية وبرغمياتها وهذا ما حدث مع جلال الدين الرومي حين التقائه بشمس التبريزي.

المبحث الثاني: القناع الهوَوِي واستنطاق المكان:

تنخرط الأماكن وتتشابك في الرواية ما بعد الحداثية، لتشكل هوية أو مجموعة هويات يضمر من خلالها السارد موقفا أيديولوجيا، أو يعيد من خلالها–الأماكن– كتابة التاريخ؛ ليكتب

[1]–جان نيدرفينبيترس، العولمة والثقافة –المزيج الكوني– ،تر: خالد كسوري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط،1، 2015، ص 184.

[2]–إيليف شافاق، –قواعد العشق الأربعون، ص 79.

تاريخا مضادا يستنطق الأمكنة هوَوِيًا، ويعطيها مسحة "**تؤدلجها**" و تحمل المتلقي على البحث عن الأقنعة التي توارت خلفها دلالات المكان بعيدا عن "**تراث معارفه**" **–** المتلقي–، ومن هنا وجب علينا التفتيش عن الهوية **المقنعة/المؤدلجة** من خلال الحفر في تاريخ الأمكنة التي اعتمدها كل من "**باولو كويلو**" و"**إيليف شافاق**" و"**محمد ديب**" في نصوصهم السردية.

يختار "**باولو كويلو**" إسبانيا/الأندلس، كمكان تدور فيه أحداث الرواية في بدايتها، لما لإسبانيا من رمزية في الفكر الأوروبي في فترة من فترات التاريخ، فإسبانيا القرن الخامس عشر (ق15) هي المهد الأساسي الذي انطلقت منه الرأسمالية متعددة الجنسيات؛ عن طريق الانفتاح على الثقافات الأخرى مؤسسةً بذلك للحداثة الأوربية في بدايات ظهورها، خاصة في عهد "**شارل الخامس/ شارلكان**" حيث انفتحت الإمبراطورية الإسبانية على ألمانيا والمجر والنمسا وميلانو من جهة و العالم والإسلامي والهند وصولا إلى الصين من جهة أخرى، قبل أن يتنازل "**شارل الخامس**" سنة 1558م عن الحكم، نتيجة فشل مشروعة السياسي الإمبراطوري فترك الطريق مفتوحا لنظام تجاري صناعي عالمي، يشبه بشكل كبير النظام الحالي الذي أصبح يُعرف بـ"**الرأس مالية متعددة الجنسيات**"[1].

ينطلق باولو كويلو في رواية "**الخيميائي**" من الكنيسة كمكان يحمل مجموعة من الأقنعة التي أضمرها، ذلك أن الكنيسة في تعبير المسحيين هي المكان المخصص للعبادة، بيد أنها تحيد عن دلالتها المتعارف عليها وتحمل دلالة أخرى تأتي على شكل " **مقاومات موزعة على الفضاء وعلى الزمن**"[2]، وهذا ما أراده الساردة من خلال توظيف تيمة الكنيسة، ليس باعتبارها فضاءً مكانيًا يحيل إلى الديانة المسيحية؛ أو أنها –**الكنيسة/ المؤسسة**– مَجمعٌ دينيٌ تؤدى فيه الصلاة المسيحية؛ بل لكونها تحمل أدلوجة سياسيةً ودينيةً من جهة، وتوحي بتاريخ جديد أراد "**كويلو**" إعادة إحيائه من جهة أخرى، يقول:" **اسمه سانتياغو، كان النهار على وشك أن ينتهي عندما وصل**

[1]–ينظر: فريديريك جيمسون و ماساوميوشي، ثقافات العولمة، تر:ليلى الجبالي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص 26.

[2]– حسن نجمي، شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية–، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 23.

مع قطيعه إلى باحة كنيسة قديمة مهجورة، كان السقف قد انهار منذ زمن بعيد، ونبتت شجرة جميز ضخمة مكان الغرفة الملحقة بالمذبح"[1].

إن تركيز السارد على "**الكنيسة القديمة**" و"**المذبح**" و"**شجرة الجميّز**" يحيلنا إلى البحث أكثر عن المفهومية التأويلية للدلالات الموظفة في النص باعتبارها " **تمثيلا رمزيا متأصلا فيه عبر مرجعياته غير المرئية من خلال عناصر تحققه، فالموصوف في النص هو كميات رمزية لا حقائق موضوعية تُخلص لأصلها المادي [...] وبعبارة أخرى، هناك فيما هو أبعد من "داخل النص" ذاكرة رمزية هي مبرر البناء النصي وغايته الأولى والأخيرة"**[2]، والموصوف/ المكان الذي سرده كويلو في النص، يحيلنا إلى مضمرات مقنعة تحمل هوية مسيحية تحاول الظهور أكثر قوة في عصر انزوت فيه الجوانب الروحية، على حساب الجوانب المادية، فـ"**الكنيسة القديمة المهجورة**" رمز لتاريخ الديانة المسيحية؛ باعتبارها ضرورةً ملحةً للمحافظة على التشريعات والنظام في العالم[3]؛ كنسق مضاد للنظام العالمي الجديد– المادي– الذي أفرزته حالة ما بعد الحداثة.

يأتي المذبح في نص "**الخيميائي**" ليؤكِّد بحث السارد عن الجوانب الروحية التي قوضتها ما بعد الحداثة، فالمذبح "**في حقيقته السرية هو صليب المسيح الحامل لجسده الذبيح، فالمسيح مذبوح فوق المذبح من أجل الكنيسة، والشهداء تحت المذبح مذبوحون من أجل المسيح، ومن أجل الإيمان باسمه**"[4]؛ فالسارد من خلال استعانته بثنائية الظاهر/ المادي، والمضمر/ الروحي أو بعبارة أدق الكنيسة كمكان مهجور، والكنيسة كتمثُّل للديانة المسيحية يأخذنا إلى هوية تتجسد في الدين كتيمة مفقودة/مقنعة، يحاول "البطل الروائي" القبض عليها واستعادة مجدها؛ عن طريق رحلة تقترب من رحلات الصوفية، غير أنَّ المفارقة تكمن في أنَّ رحلة سنتياغو كانت متَّجهة من الغرب نحو الشرق وهو ما يتوافق مع اتجاه الصلاة المسيحية، التي تتخذ الشرق مُمَثلاً في كنيسة

---

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 17.

[2]–سعيد بن كراد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص 329

[3]–فريديريك شلايرماخر، عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين، تر: أسامة الشحماني، دار التنوير، بغداد، ط1، 2017، ص50.

[4]– اثناسيوس، الكنيسة مبناها ومعناها، دار نوبار، مصر، ط1، 2004، ص91

القيامة– التي تعد مزارا للحجاج في القدس– قِبلةً لها[1]، وهذا ما تدعمه شجرة "**الجُميّز** " التي تأخذ هي الأخرى طابعا روحيا في الديانة المسيحية؛ باعتبارها شجرة مقدسة تنتمي إلى الشرق كذلك، وقد وردت في "**الكتاب المقدس**" في سفر الملوك الأول "**وجعل الملك الفضة في أورشليم مثل الحجارة، وجعل الأرز مثل الجميز الذي في السهل في الكثرة**"[2]، لتكون شجرة الجميز هي الأيقونة التي افتتحت وانتهت بها رواية الخيميائي.

يواصل كويلو استعانته بالأمكنة لإضمار هويته المسيحية، التي يسعى دائما أن تكون مقنعة محاولا إعادة كتابة التاريخ بتاريخ آخر مضاد يكون بمثابة الانتصار الهوَوِي للديانة المسيحية في صورتها الغنوصية ***Gnosticism*** هذه المرة، تلك الغنوصية التي تحكمت في مسار الرواية منذ البداية باعتبار أن الغنوص ***Gnosis*** في تعريفه هو الفعالية الروحانية الداخلية التي تقود إلى معرفة النفس، ومعرفة النفس تقود إلى معرفة الطبيعة الإنسانية ومصير الإنسان؛ وفي أعمق مستوياتها تقود إلى معرفة الله ذوقا وكشفا وإلهاما[3]، وهذا ما حصله سنتياغو من خلال تساؤله عن كيفية "**البحث عن الرب في المدرسة الإكليريكية**"[4]، لتهيمن **الهوية/ الغنوصية** على المكان – المدرسة الإكليريكية– وينتقل البطل الروائي إلى أمكنةٍ أخرى تشكل أقنعة متباينة وتحيلنا على أدلوجات مختلفة في نص مقنعٍ جاء ليعيد كتابة الهوية المسيحية بصورة موارية.

يستمر "**كويلو**" في توظيف الأمكنة توظيفا هوَويًا، يُخفي من خلاله الأيديولوجيا المخاتلة فالمكان في نص الخيميائي يظهر لنا في البداية كمكان متناه حسب يوري لوتمان " **إلا أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا، هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني**"[5]، وهذا ما أراده السارد

---

[1]–ينظر: مجلة القدس وقائع وأحداث، الهيئة العامة المسيحية لنصرة القدس والمقدسات، العدد 28، حزيران2010، ص28.

[2]– الكتاب المقدس، جمعية الكتاب المقدس في الشرق الأدنى، بيروت، د ط، 1970، كتب العهد القديم، سفر الملوك الأول، الإصحاح العاشر، ص 280.

[3]–ينظر: فراس السواح، الوجه الآخر للمسيح – موقف يسوع من اليهود واليهودية وإله العهد القديم ومقدمة في المسيحية الغنوصية– ، منشورات دار علاء الدين، سورية، ط1، 2004، ص 66..

[4]– باولو كويلو، الخيميائي، ص26

[5]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد 6، 1986، ص 106.

في قوله: "**قادت المرأة العجوز الراعي الفتى داخل منزلها، إلى غرفة تفصلها عن الصالة ستارة بلاستيكية متعددة الألوان، في الغرفة طاولة، وصورة قلب يسوع، وكرسيان**"[1].

تتبدى لنا المقطوعة المشهدية السابقة بسيطة، حيث تمثلت مكانيا في منزل العجوز الغجرية الذي يحوي غرفة وطاولة، وصورة قلب يسوع وكرسيان، وكل هذه الأشياء توحي بأنه بيت بسيط في ظاهره، خالٍ من الأثاث نسبيا، وهو ما يؤكد غنوصية/ عرفانية المكان، خاصة إذا ركزنا على وجود صورة "**قلب المسيح**"، التي تحوِّل منزل الغجرية من مكان عادي إلى عامل مقوض "**للمدرسة الإكليريكية/ الكنيسة**"، حيث أن "**قلب المسيح**" يحيل إلى " **البعد السري أو الداخلي في الكنيسة، إنه الروح التي تعمل بها الكنيسة لترضي ربها أولا، إنه وضع الإنجيل ومتطلباته في مركز كل عمل وهيئة ونشاط وشهادة، دون هذا البعد تصير الكنيسة مؤسسة من هذا العالم تفكر كما يفكر، وتخطط وتنفذ وتدير وتعمل لا حسب قلب المسيح وإنجيله بل حسب فكر العالم وإبليسه**"[2] ليؤسس "كويلو" من خلال منزل العجوز الغجرية لمفهوم اللا–مؤسسة عن طريق استعانته بالمكان وأجزائه حسب "**بورديو**".

(صورة قلب المسيح)

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 28.

[2]–سابا إسبر، احذروا الأصنام، مطرانية بصرى حوران وجبل العرب للروم الأرثوذكس، السويداء، سوريا ، د ط، 2014، ص 22.

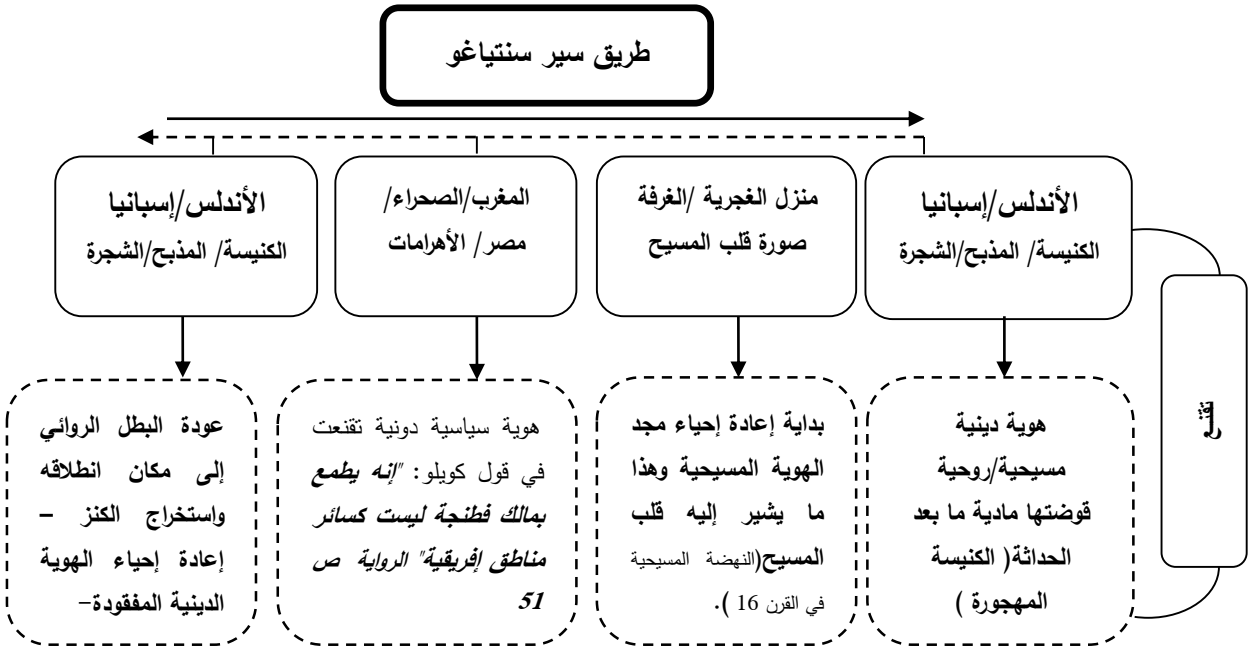
تنتهي رواية الخيميائي بوصول "**سنتياغو" إلى أهرامات مصر باعتبارها " نقطة متعة دائمة للمتصوف، وإعجاب متكرر للفيلسوف، وارتباك لا ينقطع للعالم**"[1]، غير أنَّ الكنز لم يكن بجانب أهرامات مصر كمكان يحمل رمزية أسطورية؛ بل كان مخبوءًا تحت شجرة الجميز أمام الكنيسة في الأندلس/إسبانيا، يقول "**كويلو**" على لسان اللص: "**فقد حلمت أن علي أن أسافر إلى إسبانيا، وأبحث في الريف عن أطلال كنيسة يتردد إليها الرعيان ليناموا مع أغنامهم، وحلت فيها شجرة جميز محل الغرفة الملحقة بالمذبح، حتى إذا حفرت عند جذع الشجرة وجدت كنزا، مخبأ، ولكنني لست على هذه الدرجة من الغباء لكي أجتاز الصحراء بكاملها لمجرد أنني رأيت الحلم نفسه مرتين**"[2]، ليعود سنتياغو إلى مكان إقامته الأول ، ويحفر تحت شجرة الجميز مستخرجا كنزه الذي وإن بدا ماديا، إلا أنه يحمل قيمة معنوية يقول السارد: "**كان اسمه سانتياغو، وصل إلى الكنيسة المهجورة[...]ابتسم واستأنف الحفر، بعد نصف ساعة، اصطدم الرفش بشيء صلب، وبعد ساعة وجد أمامه صندوقا مليئا بقطع الذهب الإسبانية القديمة وبأحجار كريمة، وأقنعة مزينة بريش أبيض وأحمر، وتماثيل حجرية مرصعة بالماس ومخلفات غزو* نسيته البلاد منذ زمن بعيد، ونسي الغازي أن يحكي عنه لأحفاده**"[4] ولتوضيح الهوية المقنعة في رواية الخيميائي، نضع الخطاطة الآتية:

[1]–بيل شول، سر قوة الهرم الأكبر، تر: أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط، د ت، ص 21.

[2]–باولو كويلو، الخيمائي، ص 171.

* – سنتطرق في الفصل الثاني إلى الحمولة السياسية المضمرة للكنز الموجود، ولدلالات مختلف العبارات، كالغزو والغازي، ودلالة الألوان – الأبيض والأحمر وغيرها من الدلالات الأخرى والأمكنة التي لها جانب بالمضمر السياسي.

[1]– المصدر نفسه، ص 185–186.



(شكل2)

على عكس " **باولو كويلو**" ينطلق محمد ديب في نصه " **مدن الأشباح الحزينة**" ليبحث عن الهوية التي تجسدت حسبه في الوطن أو الانتماء للأرض، مقارنا بذلك بين المدن الجزائرية ونظيرتها الأمريكية، يقول ديب:" "**أتقدم ومع كل خطوة أعيد اكتشاف مدينتي... ثقتي فيها كبيرة. حين أصعد شوارعها فأنا لا أصعد سوى ذاتي باتجاهي أنا، لا يمكن لأي شخص أمريكي حتى ولو كان فورد أو بيل غايتس أن يمنح نفسه فوق أرض بلاده تلك المتعة التي أستلذها أنا على أرض بلادي، هذا ما يخلق الفارق بيني وبينه، وما أعظمه من فارق**"[1]، إذ يختار " **محمد ديب**" اكتشاف المدينة من جوانبها الروحي، وليس المادية، ففعل الاكتشاف يحيل على تجدد الأرض وتجدد الحياة، واكتشاف الذات في تعلقها بالتاريخ، والمكان كشيء روحي لا يمكن بمكان أن تعوضه الماديات، وهو ما أشار إليه ديب حين قارن ذاته التي استمدت وجودها من أرضها بـ"**بيل غايتس** ***William Henry Gates*** " الذي امتلك المادة ولم يمتلك الروح.

يتماهى محمد ديب كينونيا مع مدينته/ذاته التي أطلق عليها اسم "**طراجان**"؛ كإحالة إلى الفترة الرومانية التي عرفتها مدينة " **تيمقاد**" الجزائرية، وكأنه بذلك يحفر تاريخ الجزائر للوصول إلى أبعد نقطة فيه، ويستنطق الحجارة التي بقيت منتصبة لتعبر عن حضارة مرَّت من هنا، في صورة ربط

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 41.

من خلالها "ديب" بين المكان والخيال، ذلك أن " **المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط؛ بل بكل ما في الخيال من تميُّز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود**"[1]وهذا ما وجده ديب في بلاده، ونفاه عن بلاد أخرى تمثلت في أمريكا، التي تفتقد لتاريخ وجودها، ولماضيها الذي بُنِي على أشلاء الهنود الحمر، يقول "**مايكل هولي إيغل**" وهو واحد من نشطاء هنود شعب سو " **تاريخنا مكتوب بالحبر الأبيض، إن أول ما يفعله المنتصر هو محو تاريخ المهزومين، ويا الله ما أغزر دموعهم فوق دماء ضحاياهم، وما أسهل أن يسرقوا وجودهم من ضمير الأرض!**"[2]،وهذا ما يذهب إليه "محمد ديب" عن طريق نفيه لصفه الانتماء للوطن والتاريخ عند الأمريكيين، ووجودها في وطنه الجزائر، وفي ذاته، يقول: "**هل أشرت سابقا إلى مدينة موريسكية تتعرض لكارثة طبيعية فيهجرها سكانها ؟ الحقيقة أن الجزائريين لا يتخلون عن مدنهم ما دامت هي لم تتخل عنهم أما في أمريكا الشمالية فإن المسألة مغايرة. بمجرد ما تفشل المدينة يتم هجرانها وتبقى منتصبة، عرضة للجحود، بمجرد أن تفشل في تقديم ما ينتظر منها وتصبح عديمة الصلاحية يتم تركها كما هي.**"[3]

إن تمسك الجزائري بأرضه يعود إلى تلك العلاقة الحميمية بين الذات/ الهوية والأرض، في علاقة يؤسسها البعد روحي أكثر منه البعد المادي، حيث تقوض الذات الجزائرية مادية ما بعد الحداثة العمرانية التي تجسدت في صورة المدن الأمريكية، غير أنها لم تستطع أن تؤسس لذاتها طريقة خاصة في الكتابة، واستسلمت للمد ما بعد الحداثي، الذي يرفض فكرة الاستمرارية في التاريخ، وكتابته؛ أي عدم الاستمرارية حسب فوكو[4]، وهذا ما نجده عند "ديب" في نص السيمورغ الذي اعتمد فيه نمط كتابة لا يُعنى بالتاريخ كتاريخٍ، بل يستنطق الأمكنة في بعدها الماضوي علَّه يجد ذاته فيها.

---

[1]–محمد علي أبو غازي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، دط، دت، ص55.

[2]–منير العك، حق التضحية بالآخر– أمريكا والإبادات الجماعية– ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص7.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص، 46.

[4]–ينظر: ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص165.

يستمر "**محمد ديب**" في البحث عن الهويات المقنعة من خلال إشارته إلى التاريخ كتحقق له دلائله على الواقع، فبعد الحضارة الرومانية من خلال مدينة "**طراجان**"، ينتقل ديب إلى الحضارة النوميدية التي كان لها وجود في الجزائر كهوية تاريخية ساهمت في بناء الحضارة الإنسانية يقول ديب: **الصمت الأبدي للمكان طار شظايا تحت طقطقات الحوافر. كان انتباهي مشدودا للحمار أكثر منه إلى الرجل الذي امتطاه جانبيا، كنتُ في قلق لا يوصف حتى أني أتساءل ما إذا لم يكن هذا هو الحمار الذهبي. لم لا يكون هذا ممكنا؟ هذا المشهد يقترب كثيرا من صورة يوليوس أبوليوس النوميدي الذي يكون قد سكن هذه النواحي** "[1]، حيث يُعتبر "يوليوس" أو "**أفولاي**" صاحب أول رواية في التاريخ الإنساني – رواية الحمار الذهبي–، كما تعد نوميديا من المملكات التي ساهمت في الانتقال من المرحلة البدوية إلى المرحلة المدنية مؤسسة بذلك ممالك ذات أنظمة سياسية واقتصادية واجتماعية قائمة بذاتها[2]، وكأن ديب بحديثه عن نوميديا، وعودته إليها يريد أن يخبر الآخر الغربي/ الأمريكي، أنَّ للشرق/الجزائر السَّبق في تأسيس الحضارة، وأنَّ آدمية الإنسان تبقى مرتبطة بالعوالم الشرقية في روحيتها، وسحرها.

ينتقد "**محمد ديب**" المادية الغربية، ويحاول في عنوانه "**مدن الأشباح الحزينة**" أن يخطَّ هوية تتخذ الطبيعة تيمة لها، بعيدا عن الرقمنة والتكنولوجيا في صورتها الأمريكية، فيشير إلى "**حركة الهيبيز *Hippies*"** الأمريكية التي تقترب في نظرتها للوجود من نظرة ديب؛ حيث ترفض حركة الهيبيز كل أشكال المادية الغربية ،إذ تبني مدنها بالكامل من المواد الطبيعية النقية (منازل الخشب وما إلى ذلك)[3]، في عودة إلى الهوية ما قبل الصناعية، يقول ديب: "**من أجل** "**المسافرين بلا هوادة**"، **الوسخين ذوي الأسمال المروحية، الذين لا يتوقفون عن الترحال وقطع المسافات الموحشة في بلادهم. يسميهم البعض الهيبي**"[4]، فالهيبي هم الصورة الأخرى من المجتمع

---

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 43.

[2]–ينظر: فتيحة فرحاتي، نوميديا من حكم الملك الملك جايا إلى بداية الاحتلال الروماني، منشورات أبيك، الجزائر، ط1، 2007، ص 15.

[3]– Florien kunkel, the hippie Movement, page 7/http://www.florian-kunkel.de/fa.pdf/ 07/06/2019 a 19:18 .

[4]– محمد ديب، السيمورغ، ص47.

الأمريكي المنفصل عن الثقافة الأمريكية، وهذا ما نجده في ملابسهم البالية، وأكلهم البسيط وترحالهم المستمر؛ بل ورفضهم لتقاليد الطبقة الوسطى من الأمريكيين في ارتباطها بكل ما هو مادي، وخروجها عن الروحي، لترتبط حركة الهيبي أو الهيبيز بالحركات اليسارية التي عارضت الحرب الأمريكية على الفيتنام، واختارت السلام بديلا لذلك، وهو ما يتجلى في شعاراتهم–أوقفوا الحرب وتغنوا بالحب– وهو ما تؤكده إكسسواراتهم التي تحمل رمز السلم ***Peace*** .

(صورة لأحد الهيبي الأمريكيين)

(رمز الهيبي)

ينتقل "**محمد ديب**" إلى تصوير (مدن الأشباح)، فيُلحق صفة الكينونة بالمدن الجزائرية باعتبارها مدنا مبنية من التراب/ الطين، الذي يمثل الانتماء والهوية، كما يُمثل رفض المشاريع الاقتصادية/ العمرانية التي توسعت على حساب الطبيعة، وجاءت موافقة للمشروع الرأسمالي وللنظام العالمي الجديد الذي أنتجته أمريكا، وطبقته على أراضيها، يقول ديب: "**إن التجمعات السكنية المحلية المنتشرة في بلادنا والتي أوّد التحدث عنها تبنى من الطين وبمجرد أن تتفسخ ويصبح كل مستقبلها وماضيها خلفها، تركع قبل أن تنهار على أساساتها وتتحلل، أما ما يقابلها من المنازل الأمريكية فإنها تبقى واقفة حتى وإن كانت مجرد تركيبة من الأخشاب**"[1].

تقترب نظرة محمد ديب في رفضه للمشروع العمراني القائم على المادية ما بعد الحداثية من نظرة " **جان جاك روسو *Jean-Jacques Rousseau***" في مهاجمته للإنسان المتمدن ورفضه المشروع الاقتصادي الشامل الذي يعتبر الأشجار والجبال مواد أولية بدلا من اعتبارها أماكن

[1]– المصدر السابق، ص 44.

للراحة والتأمل، فانتقاده للإنسان الاقتصادي ***l'homome économicus*** الذي حاول بلورته "**جون لوك**" و"**آدم سميث**"، يبقى القاعدة لمعظم التهجمات الراهنة ضد النمو الاقتصادي غير المحدود ويشكل الركيزة الفكرية للأيكولوجيا الأكثر معاصرة[1]، ليحذوا ديب حذو روسو، ويشير بطريقة غير مباشرة إلى الطبيعي في تشييد المدن الجزائرية والاصطناعي في بناء نظيراتها الأمريكية، يقول محمد ديب: "**تفقد الألوان صورتها، في الجزائر يسيطر الطلي بالجير أو بأزرق الميتيلين أو بأخضر التفاح أو الزعفران..بمجرد أن تنهار البنايات يفقد الطلاء لونه ويتحول إلى لون بني، لون الأرض التي تم استخراجه منها.**"[2] أما في أمريكا فالصورة معاكسة لما هو موجود في الجزائر "**هناك في أمريكا الكاليفورنية والجنوبية حيث يوجد أكبر عدد من المدن المهجورة يهيمن اللون الأبيض الغليسريني. يقاوم بشكل جيد ويحيا داخل البنايات وكأنه يحميها من الانهيار. مع مرور الزمن يتقشر ويبد قديما ووسخا حتى أنه يشبه في ذلك شبحا يلبس جوخة لمدة أطول من اللازم**"[3] ليصل ديب في نهاية نصه "**مدن الأشباح الحزينة**" إلى إزالة القناع عن الهوية الأمريكية التي تجسدنت ماديا في الأمكنة، وتأكيده على الهوية الجزائرية التي وجد أنها هوية ضاربة في القدم عن طريق حضارات تركت أثرا لها، وأثَّرت على نمط العمران الجزائري صانعة بذلك هوية تمتاز بالفردانية والتميز.

يتضح لنا من خلال المقارنة التي وضعها "**محمد ديب**" والتي انطلقت من عبارته البِدئية " **إن الجزائر المتخلفة تتقاسم تركيبة من واقعها مع الولايات الأمريكية المتطورة، وقد تتقاسم أكثر مع واحدة ولكن هذا غير مهم الآن، إنها المدينة الميتة، هل تمَّ التخلي عنها بعد الاستعمال؟ ينطبق هذا أكثر على الولايات المتحدة الأمريكية حيث تقضي المدن وقتها كما يحدث مع السيارات.**"[4] إنها البرغماتية في صورتها الأكثر تطرفا، حيث تستنفد المدن مقدرات الطبيعة ثم تُترك هياكل خالية –أشباح– تخضع لقانون المادية السوقية، التي ترى أن العالم الحقيقي مجرد

---

[1]–ينظر: فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، تر: فؤاد شاهين، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط، 1993، ص104.

[2]– السيمورغ، 45

[3]– نفسه، ص ن.

[4]– ن، ص38.

مادة تتغير في أحوالها وعلاقاتها المادية[1]، عكس المدن الجزائرية التي وإن كانت تنتمي لدولة متخلفة حاضرا، إلا أنها متقدمة حضاريا على الولايات المتحدة الأمريكية؛ من حيث التاريخ والإنسان والتمسك بالأرض كهوية جامعة لحضارات مختلفة ساهمت في صنع "**المدينة الهوية**" **لا** "**المدينة المادة**".

تنطلق "**إليف شافاق**" في رواية "**قواعد العشق الأربعون**" وبالتحديد في نصها الموسوم بـ"**القاتل**" كعتبة نصية، من مدينة "**الإسكندرية**"، حيث تروي قصة قاتل مأجور فرَّ من مدينة "**قونية**" بعدما قتل درويشا متصوفا ورماه في البئر، لتضعنا الساردة أمام هوية يمكن أن نصفها بـ "**الهوية المخاتلة**"، حيث تمثل مدينة "**قونية**" صورة مصغرة لدولة "**السلاجقة**" بكل خلافاتها المذهبية والطائفية" **التي كان المتصوفة في منأى عنها، وكانت فرقها بعيدة عن دائرة التعصب إلى حد ما ووجد الناس فيها مرفأ الأمان فألقوا بأنفسهم في أحضانها**"[2]، وهذا ما يفسر تساءل القاتل في نص "**إليف شافاق**" عن جدوى قتل الدرويش، تقول الساردة: "**إنه رجل زنديق لا يمت بصلة إلى الإسلام، إنه عنيد، جامح، يكتنفه الرجس والكفر، إنه درويش مارق. ما إن سمعت الكلمة الأخيرة، حتى سرى في ذراعي إحساس مخيف، وأخذ عقلي يفكر بسرعة، لقد قتلت جميع أنواع البشر، صغارا وكبارا، رجالا ونساء، لكنني لم أقتل قطُّ درويشا**"[3]، ففعل القتل هنا لم يأخذ طابعا سلبيا لذاته– لقد قتلت جميع أنواع البشر–؛ بل لطبيعة المقتول الذي مثَّل هوية" **مقدسة**"، كما تعدُّ ذاته ذاتا متبجحة حسب بول ريكور، تحمل طابعا روحيا متعاليا ما انفك أن قُوِّض من طرف ذات أخرى مادية ترى " **أن قيمة الأشياء تتغير تبعا لتحول اعتبار الموجد ولا بد لهذا الموجد أن يهدم في كل حين**"[4]، وهذا ما جعل القاتل يستسلم لعرض زبائنه، بعد أن تغلبت قيم المادة على القيم الروحية التي يتمتع بها الدرويش، تقول الساردة : "**انتظر أرجوك سيتناسب المبلغ مع الجهد الذي تبذله. ومهما بلغ الأجر الذي تتقاضاه فإننا على استعداد لمضاعفة المبلغ. ماذا**

[1]–ينظر: عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 2007، ص 19.

[2]– أحمد كمال الدين حلمي، السلاجقة في التاريخ والحضارة، دار البحوث العلمية، الكويت، الطبعة1، 1975، ص226.

[3]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 37.

[4]– فريديريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت، ص 71.

عن ثلاثة أضعاف سألتهما مقتنعا أنهما لن يزيدا المبلغ كثيرا"[1] لينفِّذ القاتل مهمته ويفر إلى مدينة الإسكندرية.

لم يكن اختيار "الإسكندرية" كمكان اتخذه القاتل اعتباطيًا، خاصة وأن "**إليف شافاق**" اختارت تاريخا حاسما كانت تعيشه المدينة، وهذا ما يتبدى في عتبتها النصية " **الإسكندرية، تشرين الثاني نوفمبر 1252م** "[2]، بل جاء موافقا لسقوط الدولة الأيوبية سنة 1250 م وظهور دولة المماليك وما تبع هذا التغيُّر من أزمات، وتداخل للثقافات والسياسات (الأيوبية، التركية المسيحية...)؛ حيث عقدت الدولة المملوكية اتفاقا مع الصليبيين سنة 1252م وكان أبرز ما جاء فيه إطلاق صراح الأسرى الصليبين في مصر[3]، كما تعد "**الإسكندرية**" مدينة منفتحة على مختلف الثقافات والحضارات الأخرى– اليونان، الحجاز، الترك– وهذا ما جعل "**شافاق**" توظفها كهوية تاريخية تؤكد من خلالها " **الهوية الكونية**" التي صبغت معظم عناوين الرواية، تقول الساردة:" **تحت مياه داكنة في إحدى الآبار، يرقد ميتا الآن، وعلى الرغم من ذلك، فقد كانت عيناه تتبعانني حيثما وليت، براقتان، مهيبتان، مثل نجمتين داكنتين، معلقتين على نحو ينذر بالشؤم في أعالي السماء، فقد أتيت إلى الإسكندرية، بأمل أن أستطيع أن أهرب من هذه الذاكرة الثاقبة، وأن أوقف ذلك العويل الذي يتردد في رأسي**"[4].

لم يكن فرار "**القاتل**" الذي أطلقت عليه شافاق اسم "**رأس الواوي**" من "**قونية**" إلى "**الإسكندرية**" هو الهروب الوحيد، بل سبقه هروب آخر من "**قلعة ألموت**" التي وضفتها الساردة كدلالة على التعصب والاغتيالات، تقول: "**لقد عرفنا من مصدر موثوق من أنت ومن أين أتيت**

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 37.

[2]–المصدر نفسه، ص 33.

[3]–ينظر: إيناس حسن البهيجي، دولة المماليك، البداية والنهاية، دار التعليم الجامعي، الإسكندرية، مصر،ط1، 2015، ص 101.

[4]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 33.

وأين تعمل، عضو سابق في فرقة الحشاشين! ونعرف كذلك أن الفرقة لم تعد قوية كما كانت بعد أن مات حسن الصباح وسجن زعماؤك"[1].

نعايش عبر هذا المقطع تفاصيل مقاومة الذات، لزيف الذاكرة التاريخية من خلال توظفيها للأحداث التاريخية، والأمكنة التي تصور لنا ما علق بالتاريخ، في محاولة لتحريف الحقائق ووضع القارئ أمام وقائع ملتبسة، حيث تصبح "**شافاق**" مؤلفة متطفلة حسب كرستين بروك- روز ويصبح القارئ أمام هويات مقنعة تنفتح على تأويلات لا نهائية، وتساؤلات تحيلنا إلى تاريخ تم محوه وإعادة كتابته من جديد، ليصبح نص " **القاتل**" نصا متخيَّلا مصاغا في قالب تاريخي، غير أنه في الواقع زاخر بالإشارات الثيولوجية والفلسفية اللا-متعينة زمنيا[2]، ذلك أن فرقة "**الحشاشين**" التي أوردتها " **شافاق**" كما أوردت معها "**قصر ألموت**" هي تعبير عن "**الهوية القاتلة/ المتعصبة**"، التي وجدت في دولة "**السلاجقة**" مكانا آمنا لها لممارسة الاغتيالات والاختطافات باسم المذهبية والتعصب الديني، فبعد فشل "**سياسة التفتح والعمل من أجل الهيمنة الفكرية، لم يبق إلا العمل السري المنظم، وهذا ما فعله الحسن الصباح مؤسس الدعوة الإسماعيلية الجديدة أو حركة الحشاشين**"[3]، حيث بقيت هذه الفرقة قوية طوال فترة حياة مؤسسها حسن الصباح الذي توفي بعدما وسع نفوذه، وانتشرت أفكاره، التي انطلقت من إيران لتصل حتى تركيا، وهذا ما قوضته إليف شافاق في عدم إشارتها إلى مذهبية القاتل، ورؤية فرقة الحشاشين المتطرفة لكل ما هو سني، كما قوضت معه نقطة سوداء في تاريخ الحضارة الإسلامية مرجحة بذلك الهوية **الصوفية/قونية** على حساب الهويات الأخرى.

تواصل "**إيليف شافاق**" زعزعة التاريخ، عن طريق توظيف أحداث تاريخية، مع إعادة تمثيلها وفق أيديولوجيا تخلخل المكان كتمثل تاريخي، وتستنطق الهوية لتزيل عنها أقنعة الماضي، وتضع

---

[1]- المصدر السابق، ص 34.

[2]-ينظر: أمبيرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2009، ص158.

[3]- محمد عثمان الخشت، حركة الحشاشين – تاريخ وعقائد أخطر فرقة سرية في العالم الإسلامي، مكتبة ابن سينا، مصر،ط1، 1988، ص 58.

لها أقنعة تتوافق مع الراهن؛ ففي حديثها عن مدينة "**سمرقند**"، تتخذ "شافاق "**الحانة**" عتبة نصية لها؛ باعتبارها – العتبة– تحمل "**دالا نصيا ينطوي على أكثر من مدلول. فهو ليس كلمة تنشأ في الهواء وترمى هكذا**" [1]، وهذا ما تحيل إليه " **الحانة**" لا كمكان مدنس؛ بل كمدلول يحيلنا إلى الكلمة الفارسية "**ميخانة**" والتي تعني الصومعة التي يلتقي فيها المتصوفة[2]، بيد أن الساردة وضعتنا أمام مكان هجين، يلتقي فيه الصوفي والعربيد، كبراديغم مكاني يحاول التوفيق بين المقدس والمدنس، تقول "**شافاق**": " **أراهن على أنك كنت تصرخ! كنت تصرخ مثل دب انغرزت في كفه شوكة. ماذا دهاك؟ هل غفوت أثناء العشاء؟ لابد أنك رأيت كابوسا أو شيئا من هذا القبيل[...] فقلت: لا، يا أخي، فأنا لم أنم ولم أر كابوسا. بل إنني لا أرى أحلاما قط، إذا كيف تفسر صراخك هذا؟ أراد صاحب الحانة أن يعرف. فقلت: لقد جاءتني رؤيا. وهذا أمر مختلف**"[3].

تتخذ الرؤيا كفعل روحي يختص به خاصة الخاصة من المتصوفة بعدا جديدا، حين تعلقها بالحانة، فشافاق في ربطها بين **الغيبي/ الرؤيا**، و**الدنيوي/ الحانة**؛ إنما تؤكد على مشروعها الكوني في إعادة تمثيل الهوية، بعيدا عن إكراهات الماضي ومزالق التاريخ، ذلك أنها– الساردة– تقوض الهوية المزدوجة التي عرفها التاريخ الإسلامي، من خلال "**التابو الفقهي**" الذي جعل الخلفاء المسلمين في العصر العباسي " **يحيون حياتين مختلفتين بوجهين متعاكسين، حياة كاذبة للشعب يحتفظون فيها شكليا بجلال الدين وشعائره وطقوسه وعظمة الخلافة وقوتها. وحياة لأنفسهم وخلصائهم في القصور ومن وراء الحجب يتركون فيها لأنفسهم حريتها الفطرية، فيشربون ويلهون ويقترفون ضروبا من الآثام لا تحصى**"[4]، وهذا ما ترفضه الساردة التي دمجت بين **الهوية/ البرزخية** المقدسة التي تمثلت في شخصية شمس التبريزي، و**الهوية المادية** المدنسة التي مثلتها "**الحانة**" كمكان تنتصر فيه الذات على كل ما يحيط بها، وتسقط كل الفواصل بين

---

[1]– عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2011، ص 50.

[2]– ينظر: جراهام بيلي، الأدب الإسلامي في شبه القارة الهندية الباكستانية، تر: حسين مجيب المصري، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة، ط1، 2006، ص 152.

[3]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 45–46.

[4]–سليمان حريتاني، الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي الإسلامي دار الحصاد للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996، ص 113.

الهويات المختلفة؛ "**هوية منغلقة**" ترى أن المكان هو الوحيد الذي يحدد كينونتها وهوية أخرى "**منفتحة**" تؤمن بكَونِية المكان وتجرِّده من أية صفة، حيث يخاطب شمس التبريزي صاحب الحانة قائلا: "**إني لا أبحث عن شيء مختلف، إني أبحث عن الله، إن مسعاي هو البحث عن الله، فرد وقد غلظ صوته فجأة، إذا فإنك تبحث عنه في المكان الخطأ، لقد هجر الله هذا المكان! ولا نعرف متى سيعود**"[1].

إن توظيف "**شافاق**" للحانة هو توظيف تقويضي لدلالة المكان مقابل هوية الذات، بيد أن توظيفها لمدينة " **سمرقند**" عاصمة الدولة التيمورية –نسبة إلى القائد المغولي تيمور لنك–جاء كمحاولة من الساردة أن توازن بين "**الأمكنة الفيكتورية**" التي شكلت تاريخ الحضارة الاسلامية في قارة آسيا، كما كان تعبيرا عن تيمة "**العدل**" التي فقدت في "**قونية**"[2] وعرفت بها مدينة سمرقند حيث ذكر علي الطنطاوي في كتابه "**قصص من التاريخ**" قصة فتح المدينة[3]، وكيف حوكم قائد جيش المسلمين "**قتيبة بن مسلم الباهلي**"، حين دخوله "**سمرقند**"، دون إمهال أهلها مدة لتدبر أمرهم بين دفع الجزية أو الدخول في الإسلام، ما جعل القاضي يحكم لصالح السمرقنديين وهذا ما سجلته معظم كتب التاريخ.

تأتي مدينة "**سمرقند**" وقبلها مدينة "**قونية**" في رواية "**قواعد العشق الأربعون**" كأمكنة فكتورية أرادت من خلالها الساردة تأكيد فعل "**الكتابة الاستراتيجية**" التي تنتقل من أماكن شكلت مفاصل الحضارة الإنسانية خلال القرن الثاني عشر، وبداية القرن الثالث عشر، رغم الصراعات الدينية والسياسية التي عُرفت خلال تلك الفترة، "**لقد رأينا كل ذلك مسيحيون يقتلون مسلمين ومسيحيون يقتلون مسيحيين، ومسلمون يقتلون مسيحيين، ومسلمون يقتلون مسلمين، لكن كيقباذ كان**

---

[1]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص47.

[2]– كانت مدينة قونية خلال القرن الثاني عشر ميلادي تحت رحمة جيوش المغول التي دخلت الإسلام واتخذت مدينة قونية مكانا لدولتها.

[3]–ينظر: علي الطنطاوي، قصص من التاريخ، دار المنارة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2007، ص 104.

زعيما ذا عزيمة فاختار مدينة قونية –أول مكان يبرز بعد الطوفان العظيم– لتحقيق حلمه"[1] لتماثل "**شافاق**" بين "**عصر ما بعد الحداثة**" أو الألفية الثالثة، وعصر كانت فيه الإنسانية مقسمة إلى إمبراطوريات؛ الفرس؛ الروم؛ المغول؛ المسلمين. فرغم التطور الذي ساد تلك الفترة، إلا أنَّ مفهوم "**الإنسانية/ الهوية الكونية**" بقيَ غائبا وهذا ما نتمثله اليوم في عصر بلغ فيه الإنسان أوج الحضارة، إلا أنه تقمص " **الهوية المادية**" قناعا له كمقابل لـ"**الهوية التوسعية**" التي طغت على نهايات القرن الثاني عشر وبدايات القرن الثالث عشر فالمادية التي نعيشها اليوم، والتي اتخذت "**العولمة**" مطية لها، هي نفسها "**التَوَسُعية**" التي عُرفت قديما من حيث الأهداف والسعي لبسط النفوذ من خلال " **فرض اللغة ذاتها، والنظام الاقتصادي والسياسي والاجتماعي ذاته، وطريقة العيش ذاتها**"[2] وهذا ما عرفه التاريخ قديما ونراه الآن واقعا.

تنتقل " **شافاق**" إلى مدينة "**بغداد**" عاصمة الدولة العباسية(**1243مـ**) – كانت تحت حكم المغول بقيادة هولاكو خلال نهايات القرن الثاني عشر–وكأن الساردة بذلك تطرق الأمكنة في نهايات مجدها، وهذا ما تشير إليه في قولها: " **إننا نعيش في أروع مدينة في العالم. قال القاضي وهو يلقي ثمرة تين في فمه، لكن بغداد اليوم تعج الآن باللاجئين الذين هربوا من بطش جيش المغول، ونحن نوفر لهم ملاذا آمنا، ألا ترى ذلك يا بابا زمان؟ لا ريب في أن هذه المدينة جوهرة، قلت ذلك بحرص لكن يجب أن لا ننسى أن المدن تشبه البشر فهي تولد وتمر بمرحلتي الطفولة والمراهقة، ثم تشيخ، وفي النهاية تموت** "[3]، وهو ما يضعنا أمام "**نص طميي**" يغطي ذلك الجانب المظلم الذي عاشته مختلف الحضارات/ الثقافات من طمس للآخر واحتقار للهوية الدخيلة – اللاجئين والمتصوفة– ليصبح التاريخ عند "**إيليف شافاق**" عبارة عن "**منحدر من**

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 104

[2]–أمين معلوف، هويات " قراءة في الانتماء والعولمة"، تر: نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر، سورية، ط1، 1999، 102.

[3]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 86.

المعاني، محظوظ، فالأحداث تتملص من المعنى، غير أننا نبحث عن المعاني ونبتدعها"[1]، وهذا ما تشترك فيه الروايات الثلاث في عودتها للتاريخ وإعادة تمثيله.

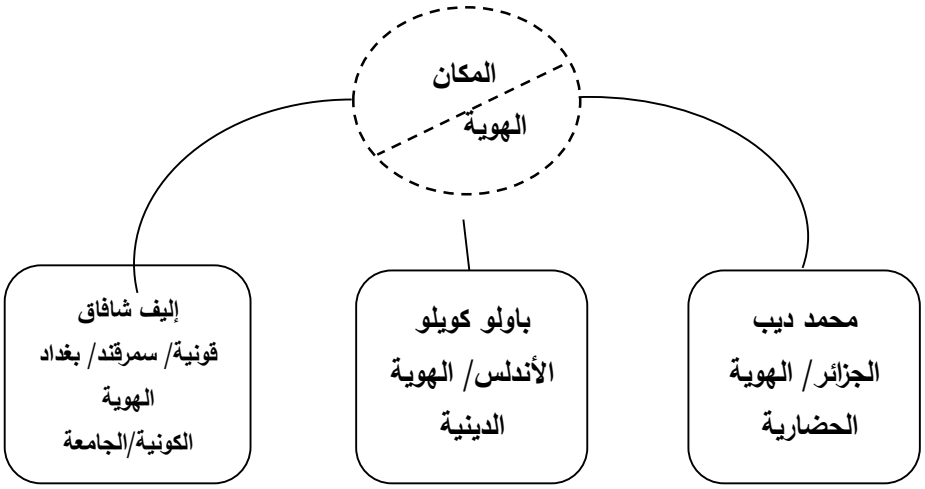
إن توظيف إيليف شافاق لـ "**بغداد**" القرن الثالث عشر؛ يعد تأكيدا على التقاء الثقافات وتمازج الحضارات، مع ظهور التصوف كحالة قلبت الموازين؛ عن طريق لا مكانيته التي تمثلت في اختيار "**شمس التبريزي**" الرحلة بديلا للتأدلج المكاني، ثم توظيفها لأمستردام كمكان اختاره "**عزيز زهارا**" –في القرن الحالي– للانطلاق والتجوال بين مدن العالم بحثا عن الجديد واللا–معقول، إلا أن شافاق في إشارتها لمدنية أمستردام، تكون قد نحت نفس منحى "**باولو كويلو**" في انطلاق بطله من إسبانيا/ الأندلس؛ ذلك أن نهاية النهضة في إسبانيا، هي بداية لها في أمستردام/ هولندا، وهو ما يقر به فريديريك جيمسون إذ يقول: "**استطاعت الفلاندرز *Flanders* التي كانت مستعمرة إسبانية أن تحل محل إسبانيا، لتصبح الدولة المهيمنة في مركز النظام العالمي الجديد استطاعت الفلاندرز (هولندا حاليا) أن تحرر نفسها من الاستعمار الاسباني (عام 1610) وبعد أكثر من قرن من البهاء والروعة تخلت إشبيليا عن مكانها لأمستردام**"[2] وهو **ما** وضفته إيليف شافاق في محاولة منها إخراج مدينة أمستردام من صدارتها ومركزيتها التاريخية وتحويل تلك الصدارة للولايات المتحدة الأمريكية باعتبارها مركزا للعالم اليوم، في محاولة منها إعادة كتابة التاريخ وتحوير الوقائع في مواكبة لما طرحه " **فوكوياما**" من رؤى حول نهاية التاريخ، وصعود الامبريالية الأمريكية، وما تبعها من سطوة للنظام العالمي الجديد في عصرنا الحالي.

يقترب مفهوم المدينة/ المكان عند إيليف شافاق، من مفهومها عند "باولو كويلو" و"محمد ديب"، خاصة حين نستشعر أن الروايات الثلاث تنظر إلى المدينة كحيِّز لمجموعة من الهويات المتباينة، بيد أن المفارقة تكمن فيما نسميه "**الحضارة كتاريخ فعلي**"، والحضارة كـ"**تمثيل سردي**"؛ فالأولى تخضع للتأريخ بينما الثانية فخاضعة للتأدلج وإعادة التمثيل، وهذا ما لمحناه عند الروائيين الثلاثة، في تقنيعهم للهويات واستنطاقهم للأمكنة، حيث أصبحت الكتابة " **تقنية موضوعية ونصا**

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 151.

[2]– فريديريك جيمسون، ثقافات العولمة، ص 27.

سرديا جعل الخطاب التاريخي ممكنا، يجمع في مختبره بين الأدوات العلمية والبرهانية والأساليب البلاغية والرمزية"[1]وهذا ما وجدناه في الروايات المدروسة، والذي نعبر عنه بالشكل التالي:



(شكل3)

1.2-الصحراء أفقا للتبعثر الهوَوِي:

تأخذ تيمة الصحراء في عصر ما بعد الحداثة بعدا ثقافيا وإيديولوجيا، أكثر منه بعدا مكانيا فمتخيل الصحراء في الرواية المعاصرة، هو هروب إلى عوالم تحوي طاقة أكثر رحابة من المدينة بتبجحها الأيديولوجي والثقافي والاجتماعي، فالسارد حين استعانته بالصحراء يصرِّح ضمنيا بتوقه إلى الحرية، والتحرر من الاستلاب الحضاري الذي طبع عصرنا الراهن، ولَما كانت الصحراء متنفسا سرديا للكثير من الروائيين، فإنَّ توظيفها كذلك اختلف فيما بينهم؛ فمنهم من يراها عالما غريبا مرتبطا بالأساطير الشرقية، ومنهم من جعلها مطية للغرب حتى يسيطر على عالم الشرق لتقوض الصحراء على تعدد تيماتها، مركزية المدينة، وتعطي المركزية للبداوة في صورتها الأكثر قساوة؛ لتتحول بذلك البورجوازية التي نادى بها كل من " **جورج فريديريش هيجل *Georg Hegel***" وبعده "**جورج لوكاتش *György Lukács*** " الذي اعتبر الرواية ملحمة بورجوازية، إلى بداوة تعطي

[1]- محمد شوقي الزين، الغسق والنسق مقدمة في أفكار ميشال دو سارتر، دار الوسام العربي،الجزائر، ط1، 2018، ص 156.

الروائي فسحة تخييلة واسعة تنعتق من المدينة – كوجه للحداثة– وترتمي في لانهائية الصحراء – كهامش ما بعد حداثي.

تأتي الصحراء/الشرق في رواية " **الخيميائي**"، كتيمة تحمل صبغة روحانية، فـ"**الشرق صامت، أما الغرب ففصيح، لكن صمت الشرق لا يعني أنه أبكم أو فاقد للقدرة على الكلام، إن الغرب يحب اللفظية *verbalisme*، ليس ذلك فحسب؛ بل إنه يحول الكلمة إلى جسد، وفي بعض الأحيان يبرز هذه الجسدية في فنونه ودينه على نحو واضح جدا، وبالأحرى على نحو فاضح وشهواني**"[1]وهو ما جعل "**سنياغو**" يسافر من مدنية الأندلس –إسبانيا– وماديتها إلى الصحراء كفردوس شرقي، يستطيع معه بطل الرواية الوصول إلى تحقيق حلمه، وتدجين الطبيعة الصحراوية القاسية، بعدما استطاعت الحضارة الغربية في عالمها تدجين الطبيعة وتحويلها إلى مدن أو قلاع– بتعبير كويلو– شكلت مركزا يوتوبيا للعالم، وهذا ما يشير إليه والد سنتياغو بقوله " **يا بني، إن أناسا أتوا من العالم بأسره قد مروا بهذه القرية، أتوا إلى هنا بحثا عن أشياء جديدة، لكنهم ظلوا على حالهم يذهبون إلى التلة لزيارة القلعة، ويجدون أن الماضي أفضل من الحاضر**"[2]، بيد أن سانتياغو اختار الترحال إلى عالم الشرق –الهامش– كبراديغم يربط من خلاله كويلو في الظاهر بين عالم الغرب –المتمدن– وعالم الشرق –المتخلف– ، بينما يضمر صورة الغربي –سنتياغو– وهو "**يجتاح كل ّشيء؛ هو يمارس فعلَه أوّلاً في المجال الماديّ، الذي كان مباشرة في متناول يديه ، سواء من خلال الغزو والعنف أو من خلال التجارة والاستيلاء على موارد جميع الشعوب**"[3]؛ فانتقال سنتياغو إلى الصحراء جاء حاملا بعدًا ماديا تجلى في تحقيق حلمه، والبحث عن كنزه المفقود، ثم انتقل بعدها إلى البعد الروحي الذي اكتسبه وهو يبحث عن المادي، في معادلة أنطولوجية، كانت الغلبة فيها نسبيا للمادة؛ ذلك أن البطل الروائي في حواره مع "**الانجليزي**" وبحثهما عن "**روح العالم**"، من خلال تأملهما للروحي المجسدن في صورة القمر والرمل الفضي في

[1]–د.ت سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، تر: ثائر ديب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2007، ص 30.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 24.

[3]– ريني غينون، أزمة العالم الحديث، تر: عدنان نجيب الدين، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العراق، ط1، 2016، ص134.

الصحراء، توصلا إلى نتيجة تقترب من الرؤية الإغريقية القديمة لمادية الأرض*، ومن نظرة "**أدونيس**" للأرض باعتبارها "**جسما يحتضن جميع الأجسام. علاقة الإنسان بالأرض (التراب) أكثر من أن تكون تاريخا وعادة وألفة وعبورا إنها علاقة كينونة وصيرورة**"[1] وهذا ما يقره كويلو في قوله: " **إن كل ما هو تحت سطح الأرض أو فوقه، لا يكف عن التحول لأن الأرض كائن حي له روحه، ونحن جزء من تلك الروح، ونادرا ما ندرك أنها تعمل لصالحنا**"[2] وهو ما أطلق عليه اسم " **روح العالم**".

جاءت الصحراء/ الأرض عند "**كويلو**" إذن كمكان مخاتل، فرغم توحدها مع البشر، ورغم اعتبارها "**روحا للعالم**" إلا أنها بعثرت الهويات ووزعتها. وهذا ما أضمره السارد في صورة قبائل عربية تصارع بعضها بعضا، ليأتي الصراع كصورة برغماتية متطرفة تفكك الهويات وتبعثرها كحتمية ما بعد حداثية تجسدت في "**فلسفة القوة** " التي وجدت في بداوة الصحراء متسعا لها، إذ تطبع خشونة الطبيعة طبائع الأفراد[3]، وهذا ما يدعمه قول الجمَّال في الرواية: " **إذا كان باستطاعتك البقاء، دائما، في الحاضر، تكون عندئذ، إنسانا سعيدا. وسوف تدرك أن في الصحراء حياة، وأن في السماء نجوما، وأن المحاربين يقاتلون لأن في ذلك شيئا ملازما لحياة البشر**"[4]؛ فالقتال حسب الهوية العربية التي تجسدت في صورة الجَّمال، هو نتيجة حتمية تلازم العيش في الصحراء، حيث لا سلطة تعلوا إلا سلطة القوة، ليبقى الصراع أبديا – حتى في عصرنا الحالي– وتبقى الهويات مجرد أقانيم صغيرة يصعب توحيدها في هوية جامعة تسيطر على المكان وتؤثثه، يقول نيتشة " **إن الصحراء تتسع وتتمدد فويل لمن يطمح إلى الاستيلاء على الصحراء**"[5].

---

*–وفقاً للأساطير اليونانية القديمة للخلق، فإن غايا هي ابنة كاوس، الإله الأول والأقدم ممثلاً الفراغ البدائي الذي نشأ كل شيء منه. وهي تشخيص الأم الأرض، والتي ارتفعت منها السماء، وخُلقت منها الجبال والبحر.

[1]–أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002، ص 264.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص96.

[3]–ينظر: عبد الرحمن ابن محمد ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004، ص 251.

[4]– المصدر نفسه، ص 102.

[5]–فريديريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت، ص 362.

يواصل "**كويلو**" بعثرة الهويات، في "**أفق شطرنجي**" كانت الصحراء فضاءً له، حيث يصل بطل الرواية إلى "**واحة الفيوم**" التي أعطاها السارد بعدا جغرافيًا ممتدا، بيد أنه بقي محتفظا بأيديولوجيا الهوية الغربية المتفوقة، فصورة الصحراء عند كويلو هي مجرد فسيفساء مادية، ومساحة طبقية، تتحكم فيها القوافل التجارية بعيدا عن عادات ونواميس الصحراء الشرقية، حيث تصبح الواحات كاستعارات للوجود، مجرد ملاجئ تختفي فيها النسوة والأطفال جراء حروب القبائل، يقول السارد:" **اقتيد القادمون الجدد على الفور ليمثلوا أمام زعماء القبائل في الفيوم، وجد الفتى صعوبة في تصديق ما تراه عيناه، فبدلا من مكان صغير يحتوي على بئر، وتحيطه أشجار النخيل (بحسب الوصف الذي قرأه ذات مرة في أحد كتب التاريخ)، تبين له أن الواحة أكبر بكثير من عدة قرى مجتمعة من القرى الإسبانية، فهي تحوي على ثلاثمئة بئر، وخمسين ألف شجرة نخيل، وعدد كبير من الخيام الملونة المنتشرة بين أشجار النخيل**"[1]، فصورة الخيام وألوانها في المقطع السردي إشارة على **التبعثر/التمزق الهوَوِي** الذي يسيطر على المجتمع الصحراوي حيث تؤثر الألوان " **في اختزال معاني رمزية بالغة الخطورة، باعتبارها منظورات فيزيائية تستجيب لتطلعات الذات الراغبة في الكشف عن طبقات الأعماق**"[2]، كما تساهم في إبراز الهوة بين سكان "واحة الفيوم".

تتلازم الصحراء في نص الخيميائي مع واقع الهويات المبعثرة، التي تعالت على الطبيعة العرفانية المسالمة للصحراء، وأضحت الواحات معها مجرد ملاجئ – كما أسلفنا ذكره– للنسوة والأطفال عكس جو المدينة– الأندلس/ إسبانيا– وسكينته، في انعكاسية سردية أراد كويلو من خلالها إعادة تمثيل ثنائية الشرق/ الغرب؛ حيث تأخذ الهوية في عالم الغرب بعدا كاريزميا يختلف عن دونيتها في عالم الشرق – الصحراء–، غير أن "**سنتياغو**" بقي محافظا على هويته الغربية

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص ص107.

[2]–علي إسماعيل السامرائي، اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي، دار غيداء، الأردن، ط1، 2008، ص22.

كدزاين يحدد ذاته بذاته حسب "**مارتن هايدغر**"[1]، ويؤسس لغربته الهوَوِية كينونةً مسربلةً بكل أشكال الوعي والتفوق، الذي يقابله "**التقليد**" والتسليم بالمكتوب في القبائل التي تسكن الصحراء، وهذا ما يظهر جليا في الحوار الدائر بين سنتياغو وزعماء القبائل، يقول كويلو: " **سأل أحد الزعماء وهو ينظر إليه: من هو الغريب الذي تكلم عن الرسالة؟ أجاب الفتى: أنا وأخبرهم بما رأى. قال زعيم قبيلة آخر؟ لماذا تقول الصحراء، إذن، هذه الأشياء إلى رجل قادم من مكان آخر، وهي تعلم أننا هنا منذ أجيال عدة؟** "[2] ليجيبه سانتياغو قائلا "**لأن عيني لم تتعودا الصحراء بعد، ما يمكنني من مشاهدة أشياء لا تستطيع العيون التي ألفت ذلك، ولأنني أعرف، أيضا روح العالم** "[3] ليستدرك شيخ القبيلة الحوار بقوله: " **إننا نتقيد دائما بالتقليد، فالتقليد أنقذ مصر من المجاعة في ذلك الزمن، وجعل من شعبها الأغنى بين الشعوب، والتقليد يعلم الرجال كيف يعبرون الصحراء وكيف يزوجون بناتهم، ويقول التقليد أن أي واحة هي أرض محايدة، لأن لكلا المعسكرين واحات، جميعها عرضة للأخطار**"[4].

إن البحث عن المخبوء في التقليد كما صوره زعيم القبيلة، يحيلنا إلى هوية تنبثق من نظام قبلي تحكمه قوانين سياسية، واجتماعية، وابستيمية، تتخذ الدين والتراث ركيزة لها، ليضعنا كويلو أمام مفهوم – التقليد أو الهوية المتأسلفة– يقترب من نظرة "**محمد أركون**" لمفهوم الدين عند الحركات الإسلامية حيث عده "**إسلام التراث المفتت، والسكولاستيكي، والجامد والتكراري، أكثر مما هو إسلام التراث الحيوي، والمنفتح وذو القدرة الكبيرة على التمثل والتفاعل، والدمج**"[5] فتتوافق بذلك الحركات الإسلامية مع القبائل الصحراوية في نظرتها للواقع والوجود، وتبقى الهوية العربية هوية إما مقلِدة، أو مُستلبَة، لا تستطيع التحكم في كينونتها ومصيرها الوجودي، وهو ما

---

[1]–ينظر: محمد بن سباع، تحولات الفينيمينولوجيا المعاصرة، ميرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2015 ، ص 316.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص122–123

[3]– المصدر نفسه، ص123

[4]–نفسه، ص124

[5]– علي بطاش، مفهوم التراث في الخطاب العربي المعاصر، مؤسسة مؤمنون بلا حدود لننشر، الرباط، المغرب، د ط، 2015، ص8.

يفسر استسلام القبائل العربية في الصحراء لرؤيا سنتياغو باعتباره قادما من ثقافة أخرى، وإسقاط هويته على هوية دينية – هوية سيدنا يوسف– رغم الاختلاف الشاسع بين الهويتين.

تتداخل صوفية الصحراء عند "**كويلو**" مع مجموع هويات شكلت فضاءً منشطرا، تغذيه الحروب، كانتقال إيديولوجي من فضاء ما بعد الحداثة التقني/ الحضاري، إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بما بعد التصوف؛ أي انتقال التصوف من روحانيته الشرقية، إلى المادية ما بعد الحداثية، كنوع من التحرر من الإمبريقية الصوفية –الروحية–، والارتماء في البرغماتية ما بعد الصوفية التي تتخذ العالم/ الصحراء كمكان يحمل مدلولات مادية، يقول الخيميائي: " **كل شيء في الكون ينمو ويتطور، فالعارفون يرون في الذهب أكثر المعادن تطورا، لا تسلني لما، لأنني أجهل ذلك. لكنني أعرف، فقط، أن ما يعلمنا إياه التقليد هو صحيح دائما، إن الناس هم الذين أخطأوا تفسير كلام الحكماء، وبدل أن يكون الذهب رمزا للتطور، غدا إشارة للحرب**"[1] وهذا ما يؤكد الإفلاس الهووي وتبعثر الهويات كنتيجة حتمية للصراعات والحروب من جهة، وكتعالٍ للهوية الغربية في الفضاء الشرقي من جهة أخرى، ليؤسس كويلو لمعادلة تكون فيها الهوية/الأنا في تعالٍ مع "النحن/ المبعثرة" والذي مثلته القبائل العربية في صراعها داخل المتخيل الصحرواي، وهذا ما نجده قريبا من نص " **محمد ديب**" مع اختلاف في توظيف تيمة الصحراء بين الكاتبين، حيث يستبدل " **ديب**" الصراع بين القبائل لإثبات الوجود، إلى صراع بين الإنسان والطبيعة الصحراوية التي جسدها في ثنائية الرمل والريح.

2.2– الصحراء وجدلية الثابت والمتحرك:

يأخذنا "**محمد ديب**" في نصه "مدن الأشباح الحزينة" إلى وصف الأماكن، بيد أنه هذه المرة ينتقل من الآثار المبثوثة في مدينة " **طراجان**" إلى الصحراء بكثبانها الرملية، وصمتها المخيف الذي تحركه أصوات الرياح، وهي تُغير على الواحات، في قالب وجودي أراده ديب أن يكون صراعا بين الجامد ممثلا في الرمل، والمتحرك متجليا في الريح. يتساءل ديب " **كيف يقتل الرمل الواحات؟ حين يقوم بفعلته لأول مرة يصبح مثل الأم. إنه يقتل بتواطؤ من الريح. الرمل في ذاته**

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 155.

شيء جامد"[1]، إذ يحاول –ديب– استنساخ عالم ميتافيزيقي متصل بالصحراء، غايته البحث عن ثنائية الوجود والعدم، عن طريق تمثيل الرمل بثباته/ جماده بـ"**العدم**"، بينما تجلى الوجود أو الكينونة في تلك الحركية التي يضيفها الريح عليه. وكأن ديب في مقطوعته السردية هاته يبحث عن "**شيئية التدمير/ العمل**" التي يجسدنها الرمل في تحالفه مع الريح؛ أي إخراج الرمل من وجوده بالقوة كموجود إلى الوجود بالفعل كشيء متحرك، يستطيع من خلاله السارد البحث عن حقيقة الوجود الذي تراوح عنده بين الحضور والتستر/ الغياب؛ "**ذلك أن الحقيقة هي ليست على الدوام سوى حدث كاشف ومخف في آن واحد**"[2]، وهذا ما يؤكده ديب حين عقده مقارنة بين الكثيب، وبين الرمل باعتبارهما حقيقة/ كشف، ما تلبث أن تختفي لتتحول عدما، يقول: "**ها هو الكثيب مشكل مكور، متناسق، أنثوي في هاته اللحظة، في نفس اليوم أو في اليوم الموالي عند الغسق يكون قد اختفى. ينتهي، يغيب لا وجود للكثيب أبدا...أما الرمل فهو لا شيء بحيث يمكن إزاحته بنقرة بسيطة من طرف الظفر**"[3].

إن السريالية التي أعطاها ديب للصحراء لم تتوقف عند وصف الرمل والريح والكثيب، بل استمرت لتؤكد على ثنائية الوجود والعدم، وسلطة الرمل والريح / العدم في ممارسة سيادته على الواحات/ الوجود، حيث يصور لنا " ديب" الصراع الدائر في الفضاء الصحراوي عن طريق أنسنة الطبيعة (الريح–الرمل–الواحات)، مزيلا بذلك تحجب العدم ومبينا انمحاء الوجود، وكأنه بذلك يصور لنا عالمين "**عالم المحسوس والعالم المفارق له، الأول عالم سفلي، متغير، ومعرض للفساد، والثاني متعال، أزلي وثابت**"[4]، فالكثيب في نص "**مدن الأشباح الحزينة**" يمثل الغواية والغياب والتغير، بيد أنه كذلك يمثل ثنائية الوجود و العدم، حاله حال الواحات التي جسدت الحياة/ الوجود والتحلل/ العدم، عكس الرمل الذي جاء مخاتلا بتحالفه مع الريح ليشكل الديمومة والتعالي والثبات، فـ" **حتى تعرف يجب أن تكون قد تعرضت لتقلبات مزاجه وعانيت من إساءته. إذا احذر!**

---

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص 49.

[2]– مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003، ص22.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص 49.

[4]– محمد طواع، هيدغر والميتافيزيقا، ص44.

الحقد الذي يسكنه بالتحالف والتواطؤ دوما مع الريح، هذا الشريك والذي مثله لا يُرى، يُصبح بإمكانهما القضاء ببطء وفظاظة على أجمل واحة نابضة بالحياة. أوف. تنتهي في عناق قاتل لتنين مشعر يشكلانه معا، الرمل والريح."[1]

تواصل الهوية غربتها وتبعثرها في نص محمد ديب، فالصحراء ليست بالمكان الهادئ الذي يسمح بالاستقرار الهووي، بل تعد فضاءً يؤثث للمجهول والعدم، مما يجعل الهوية تعيش في حركية دائمة سعيا منها لتحقيق وجودها الفعلي بعيدا عن منطق الجماعة أو " **النحن**" التي غابت عن نص ديب وعوضتها " الأنا"، وكأن ديب بهذا الغياب يؤسس لوجودية فردية بحثت عن ذاتها في النص الإطار "**السيمورغ**"، وتبعثرت في نص " **مدن الأشباح الحزينة**"، مناقضا بذلك العبارة التي تقول: " **ليست هنالك هوية للأنا دون هوية للنحن**"[2]، فهوية الأنا في الصحراء كما صورها ديب هي هوية مهاجرة/ مبعثرة على الدوام، نتيجة تحال الرمل مع الريح، يقول: " **هذا ما حصل للطايفة بحيث لم يجد سكانها الذين تعرضوا للهجومات الرملية من بد سوى تجميع بعض الأغراض والهروب للتو من تلك الفوضى العارمة، لا تفكر الأم الشابة سوى في مولودها الجديد الذي كان نائما حين هبت العاصفة، هرعت باحثة عنه كي تقيه بسرعة بكل ما أمكن من لفافات وأغطية وأنهتها ببساط قديم كانت قد حزمته وربطته على ظهرها".**[3]

يعود بنا المقطع السردي السابق، إلى التشبيه الذي عقده محمد ديب في بداية نصه بين الرمل والأم، أو بين الصحراء والأم، ذلك أن الهوية تتحدد من خلال الأرض/ الصحراء التي ينتمي إليها الإنسان، وكأن الرمل حين هجومه على الواحات فإنه يقوم بعملية تدثير لضحاياه لا قتلهم وهو ما يشير إليه ديب كتأكيد على الانتماء للأرض، وكاستمرارية لكينونة الإنسان القائمة على ثنائية الوجود والعدم، وما تحمله كذلك دلالة العناق بين الأم وولدها وبين الصحراء وواحاتها، يقول ديب: "**تحت السماء الملبدة بظلام نصفي، تعرفت على بعض من شجرة الزيتون ، وقد طلعت أمامها منفصلة عن الخليفة السماوية راحت تحفر بكلتا يديها...تمكنت من فتح خندق ثم بدا**

---

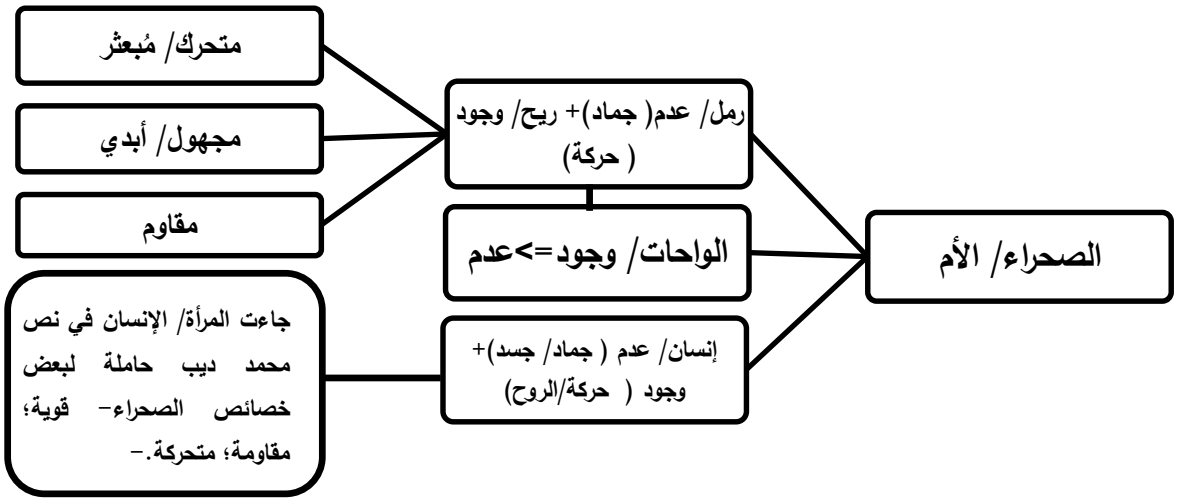
[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص49.

[2]–كلود دوبار، أزمة الهويات، تفسير تحول، تر: رندة بعث، المكتبة الشرقية، بيروت ، ط1، 2008،ص 41.

[3]– محمد ديب، السيمورغ، ص51.

وكأنها حررت باب غرفتها التي بات محكوم عليها وهي موصدة بتلك الحبيبات الجافة الهاربة. كان الرضيع هناك مستيقظا، ابتسم لأمه ملوحا بيده في الهواء، لم يمد يديه إليها بل هي طريقة الرضع في التعامل. جثمت على ركبتيها أمامه وراحت تبكي دون أن تتمكن من لمسه. أكيد. في اللحظة الموالية ضمته بوحشية"[1]، وليس القصد من العناق عند ديب تلك اللحظة الحميمة بقدر ما هو شعور بالانجذاب الهووي بين الأرض/ الأم وبين الولد/ الواحات، خاصة مع الغربة الحياتية التي عاشها محمد ديب بعيدا عن وطنه، ما جعل نصه باذخا بالشعور إلى ضرورة العودة ولو سرديا إلى الصحراء بعبقها الوجودي وتمثلها الإيديولوجي الصامت، وهذا ما أشرنا إليه سابقا في حديثنا عن "**أسطورة غايا**" والذي نوضحه كالآتي:

الصحراء في نص "مدن الأشباح الحزينة



(شكل4)

في نصه " **طفولة مريبة**" يأخذنا ديب إلى "**صحراء أنكاد**"، وهي صحراء عرفت قديما بأنها تابعة لـ"**مملكة تلمسان**" ليس لها ممتلكات وإعانات، ولا يعيش أهلها إلا على النهب والقتل[2]، كما أن جلَّ السكان من البدو الرحل، إنها صورة تراجيدية للعدم كما صورها محمد ديب، حيث يقول:

[1]- المصدر السابق، ص ن.

[2]-ينظر: صالح عباد، الجزائر خلال الحكم التركي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص 20.

"أصبحت أنا بدوري معلما، وكنت في الثامنة عشر أو التاسعة عشر حين تم تعييني في بلد فضيع محاط بالحجر ومهما غصنا فيه فلا شيء غير الحجر، فيه الغبار والغبار فقط. فيه الريح والريح فقط، إنه المالا–نهاية لكارثة واهنة تحت سماء مُهدِّدة. إنه صحراء أنكاد"[1] تلك الصحراء التي تؤسس لمرفولوجية التحرك لا الثبات.

ففكرة التهديد التي أشار إليها "**ديب**" هي نوع من الترحال/ الفراغ الذي يُفرض على البدو ما يعود بنا إلى فكرة " **النومادا**" أو "**المجتمع النوميدي**" الذي يتخذ السفر والترحال وسيلة للعيش هربا من العدم الذي تفرضه الصحراء، حيث يمارس الفضاء نوعا من الاضطهاد والفراغ، بيد أن هذا الفراغ هو نوع من التحرر والانعتاق من المكان، فـ"**فضاء الحرية الذي يفتح، هو قبلا عبارة عن فضاء فارغ**"[2]، وهذا ما تمنحه الصحراء لساكنتها ويؤكده ديب حين استضافته صبيا من الصحراء للمبيت داخل المدرسة، يقول: " **في يوم سيء الجو لم أمنع نفسي من تركه يبيت الليل في المدرسة ولم يمانع، أبدا بل استلذ ذلك لكنه استفاق ليلا وأيقظني، خلال ساعات قليلة. كان يختنق وصدره يخفق في حين كنت أتساءل عما أصابه، أجابني لاهثا: لا أستطيع يا سيدي أن أحتمل أكثر، لأنني لم أنم بين أربعة جدران من قبل، هذا سجن.**"[3]

إن الحديث عن الصحراء سواء عند " **محمد ديب**" في "**السيمورغ**"، أو عند "**كويلو**" في "**الخيميائي**" كروايات صوفية في حد نظرنا، هو حديث عن براديغم قديم بتيمات ما بعد حداثية وبأنساق رمزية قلقة. فالصحراء في الروايات موضوع الدراسة، لم تعد ذلك المكان الذي يعبر عن الخلوة والصفاء والروحانية الشرقية، بل أصبحت عبارة عن مجموع أنساق مخاتلة ومتصارعة ومضمرة في نفس الوقت؛ نظرا للفضاء السردي الممتد، الذي يستطيع من خلاله الكاتب التعبير عن أيديولوجيه وفلسفته في الحياة بعيدا عن مادية ما بعد الحداثة، التي أضحت متورمة نتيجة ضربات عدة، ساهمت فيها نسبية القيم، واستئصال الهوايات، ومحو التاريخ، ما حدا بالروائيين

---

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 190.

[2]– Sophie Guermès, LA POÉSIE MODERNE Essai sur le lieu caché, L'Harmattan, paris, 1999, page : 08.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص193.

إلى البحث في الهوامش/ الصحراء، وتحويلها إلى مركزيات جديدة برؤى بقيت محافظة على بعض أقانيم ما بعد الحداثة وفلسفتها.

تؤسس الصحراء إذن، لهويات وجدنا أنها كانت مبعثرة/ منشطرة، ففي نص "**الخيميائي**" حاول "**كويلو**" التركيز على المتخيل الصحراوي كظاهر يخور ثنائية المركز والهامش، بيد أنَّ باطن المتن الروائي بقي محافظا على ذلك التعالي الذي يميز الهوية الغربية المشبعة بالماديات والتي مثلها البطل الروائي "**سنتياغو**" ، في رحلة لم تأت لتعبر عن التيه الهووي للبطل أو الفراغ الروحي الذي يكابده جراء المادية المفرطة التي كان يعيشها في الأندلس، بقدر ما جاءت حاملة لبعد نيو– كولونيالي، وجد في الصحراء الشرقية أزمة هووية كانت الدافع له لتحقيق حلمه والعودة إلى مركزية المدينة.

أما نص "**مدن الأشباح الحزينة**" لـ"**محمد ديب**" فكان متخيل الصحراء فيه عبارة عن أزمة وجودية يعانيها ديب نتيجة غربته، والتي أسقطها على الفضاء الصحراوي، فكانت الأنساق فيه قلقة مخاتلة تستنطق الوجود وتبحث عن إجابات أنطولوجية أرقت السارد، ودفعته للبحث عن المجهول واللا–نهائي، عن طريق ثنائية الرمل/ الريح، أو الجامد والمتحرك والذي صنع صورة سريالية كانت فيها هوية السارد تتأرجح بين الوجود والعدم، فالواحات وجود يقبل العدم والرمل والريح عدم يمحي الوجود، لتبقى هوية الإنسان مبعثرة نتيجة صراع أزلي لا نهائي بين ما هو مادي جامد وآخر روحي متحرك.

–المبحث الثالث: الهوية الصوفية قناعًا لما بعد الحداثة:

يتأسس الحديث عن الهوية الصوفية في عصر/حالة ما بعد الحداثة، من خلال تلك العودة الروحية التي يعود فيها الروائيون إلى المنابع الأساسية في التصوف الإسلامي، وعندما نروم الحديث عن التصوف، فإننا نتحدث بشكل خاص عن "**التصوف الإشراقي**" الذي وجدت فيه "**شافاق**" شخصية "**جلال الدين الرومي**"، ووجد فيه "**محمد ديب**" سيمورغ "**فريد الدين العطار**" بينما

ارتأى "**كويلو**" الانغماس في التصوف الإنساني بصفة عامة، كمحاولة من الروائيين السالفي الذكر الهروب من التخوم المادية التي تحيط بعصرنا الحالي، وتؤسس لهوية قلقة وجوديا وخاوية روحيا.

إن العودة إلى التراث الصوفي في الروايات موضوع الدراسة، لم يكن كتابة على الكتابة، أو تناصًا جافا يعيد كتابة تاريخ التصوف، بقدر ما كان تجاوزا لحالة التصوف، ودخولا في حالة يمكن أن نطلق عليها حالة "**ما بعد التصوف**"، من خلال استبدال إشارات التصوف بأقنعة "**ما بعد الحداثة**"، فكانت النصوص الثلاثة – **الخيميائي؛ قواعد العشق الأربعون؛ السيمورغ**– عبارة عن نصوص مخادعة، تتمظهر بهوية روحانية/ صوفية، وتتقنع بفلسفة "**ما بعد حداثية**"، وهذا ما سنستجليه عن طريق البحث عن المقاصد المضمرة للشخصيات، محاولين فك التداخل بين ما هو صوفي، وما هو بعد حداثي؛ للوصول إلى الأيديولوجيا التي كانت تتحرك من خلالها الذوات في نصوص هجينة تاريخيا، ومتداخلة هوَوِيًا.

يحيلنا البحث عن الهوية، إلى دراسة الشخصيات ورمزيتها عند كل من "**محمد ديب**" و"**شافاق**" و"**كويليو**"، رغم التباين الواضح في طريقة اعتمادها عند الروائيين الثلاثة؛ فـ"**ديب**" اعتمد شخصية محورية في نصه الإطار " **السيمورغ**" تجلت في " **الأنا**" اللا– منتمي، والذي شكل نسقا فلسفيا مجهولا بشخصيات مخاتلة، أما " **كويلو**" فقد أعطى لشخصية "**سنتياغو**" بعدا صوفيا من خلال تتبع الإشارات، وصوفية الرحلة، والشخصيات التي رافقت البطل الروائي والتي حملت بعدا ظاهره صوفي وباطنه ما بعد حداثي/هامشي.

لتعود بنا إيليف شافاق إلى القرن الثالث عشر مع شخصية "**جلال الدين الرومي**" وعلاقته بـ " **شمس التبريزي**"، مُسقطة حمولة الشخصيتين في التاريخ الإسلامي، على شخصية تعيش زمننا الحالي ممثلة في "**إيلا روبنشتاين** " المقيمة في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي كانت تعاني من مشاكل هَوَوِيَة، استطاع التصوف مجسدا في نص " **الكفر الحلو**" لكاتب إيرلندي يدعى عزيز زهارا أن يفك بعض مغاليقها.

3–1–الشخصية الموقف في رواية السيمورغ:

يلزمنا البحث عن ملامح الشخصية في رواية "السيمورغ" وعلاقتها بالهوية، إلى تتبع مجموعة من الشخصيات/الذوات المبثوثة في الرواية، حيث تجسد كل "**شخصية/ ذات**" موقفا يكون موضع تساؤل بين شخصية/ ذات بارزة، وأخرى عارضة، كان ديب يتحرك فيها بشكل قلق يوحي بذلك التيه الهووي الذي وقع فيه نتيجة تجربة حياتية صنعت الفارق في رواية "**سيمورغ**"؛ باعتبارها آخر الأعمال الإبداعية للسارد.

تتشكل الشخصية عند محمد ديب في "**النص الإطار سيمورغ**" ك "**أنا مرجعية**"، تحمل شكلا فارغًا تقوم المحمولات المختلفة بملئِها بتعبير فيليب هامون[1]، لاستدراك التهميش الهووي الذي تعانيه في عالم وصفه ديب بأنه عالم "**نسبي/ مرواغ**" مقارنة بعالم المطلق أو الما–وراء، ليملأ ديب "**أناه المرجعية**" التي استمدت بعضا من هويتها من نص صوفي إسلامي، يستحضر الطائر الأسطوري، أو ما كان يعرف قديما بملك الطيور، الرحلة الفلسفية لابن سينا في كتابه "**رسالة الطير**" وكذا الرحلة الصوفية "**لفريد الدين العطار**" في كتابه " **منطق الطير**"[2]، وبعضها الآخر من الغربة الروحية التي كانت تعيشها الشخصية في تشظٍ ذاتيٍ، يؤكده استعمال ديب لضمير الغائب "**هو**" في بداية نصه "السيمورغ"، يقول: " **كان يمضي، كان يمضي. هناك في العلو، ليس على ارتفاع كبير**"[3].

إن الغيرية التي تتبدى في " **الهُو**" الذي أشار إليه ديب، ما هي إلا انعكاس للذات" **الأنا**" أو لـ"**الشخصية الموقف**" وهي تلاحظ بأن " **ذاتية الذات عينها تحتوي ضمنا الغيرية إلى درجة حميمية، حتى إنه لا يمكن التفكير في الواحدة دون الأخرى**"[4]، وهذا ما يشير إليه " ديب" من خلال لعبة الضمائر التي تفاوتت بين "**هو**" المجهول/ الغريب **(** كان يمضي؛ يتكلم عن بعد...**)**

[1]– فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 39.

[2]– ينظر: عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص "سيمورغ" لمحمد ديب، منشورات تحليل الخطاب، الجزائر،دط، 2012، ص 55.

[3]– محمد ديب، سيمورغ، ص 15.

[4]–بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص78.

و" **أنا**" المتشظي (شلالات كي أشلك، دوامات كي أطحنك)[1]،أو ما يطلق عليه الفيلسوف الفرنسي "إيمانويل ليفيناس*Emmanuel Levinas*" **أنا رهينة الآخرية**"[2]، لتذوب بيذاتية الشخصية (الأنا والأنا الآخرية) في ضميري "**نحن/هم**" في نص سيمورغ، يقول ديب: "**هذه حارة السيمورغ هنا ونحن هنا. من؟ نحن؟ نحن مبني للمجهول؟ نحن مثل إوزات العاصمة، جملة كان سيقولها الأولون**"[3]، مؤسسا بذلك لانشطار ذاتي جسدته مجموعة من المواقف التي شكلت بالنسبة له شخصية موقفية، تتوق لفك سر المجهول الميتافيزيقي/ البرزخي* ؛ عن طريق إضمار الكون في الإنسان أو الشخصية الأنا والتي تساوي في الوقت نفسه الإنسان أو الشخصية النحن، وهو يعود بنا إلى قول "**النفري** " في المواقف والمخاطبات: " **أنت معنى الكون كله**"[4].

يتمظهر الكون الداخلي عند "**محمد ديب** " في رفضه لمركزية الذات الحداثية، وهامشية الغيرية ما بعد الحداثية، مشكلا بذلك نسقا متفردا بذاته من خلال السعي إلى نبذ الفردانية المعَولمة؛ باعتبارها شكلا من أشكال الهيمنة ما بعد الحداثية ؛ ورفض التفاضلية الثقافية، بل إنها حسب "**ميشل فوكو** " "**بعث معارف مُخضَعة**"[5] تخدم الثقافة المادية في صورتها الرأسمالية، وتؤسس لهويات هامشية ومتشظية وهذا ما يرفضه محمد ديب، حيث يقول: "**ممنوع لمس تدليل، معانقة أنا الآخر الذي يراقبنا من الجهة الأخرى للمرآة. ممنوع لمس، جس كل الأشياء الموجودة حواليه. إذا ما أردنا فإن القصيدة هي مرآتنا، المرآة المظلمة للأشخاص الغامضين مثلنا، نحن**

[1]– ينظر: محمد ديب، السيمورغ، ص16.

[2]– سلمى بالحاج مبروك، إيتيقا المسؤولية تجاه الآخر عند إيمانويل ليفيناس أو الأنا حارس للآخر، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، المغرب، د ط، 2015، ص 12

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص 20.

*– وضعنا مصطلح الميتافيزيقي كدلالة على الرؤية الفلسفية الوجودية التي صبغت فكر محمد ديب، كما اعتمدنا مصطلح البرزخ باعتبار الرواية تناصت مع منطق الطير لفريد الدين العطار.

[4]–محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1، 2016، ص 11.

[5]– ينظر: جان نيدرفينبيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، تر: خالد كسروى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 81.

الذين لا نضع الأقنعة إلا لكي نرى، تتعرف القصيدة على ذاتها لكن لا يفيدها في شيء كما لا يفيدنا نحن أيضا تعرفنا على أنفسنا في المرآة وتعريف الآخرين علينا"[1].

تصل "**الشخصية الموقف**" في النص الإطار السيمورغ إلى "**أناها**"؛ بعد رحلة كان اللعب بالضمائر هو المحرك الأساس لها، فديب في نصه اعتمد نظرة "**سارتر**" للموقف؛ باعتباره لا يمكن "**أن ينفصل عن مفهوم الشخصية، فكل شخصية شاخصة في موقف أو يضمها موقف، وكل إدراك لموقف ما هو في الوقت ذاته استجابه له**"[2]، وهذا ما اعتمده محمد ديب حين تجسيده لشخوص/ضمائر في مواقف مختلفة، كانت نهايتها في النص الإطار إدراكه لذاته، فبعد الـ"**هو**" والـ"**هم**" الغائبين ينتقل ديب إلى الـ"**نحن**" فالـ "**الأنا**" المتكلمين كبيذاتية حركت عالم ديب السردي يقول وقد أدرك أناه في الـ " **الهُو**": " **كان هو، أنا هو، أنا السيمورغ**"[3].

تواصل "**الشخصية الموقف**" تحركها داخل السيمورغ لتخرج من النص الإطار إلى عوالم مختلفة، عبر فيها محمد ديب عن تجربته الحياتية، وعن وجهات نظره تجاه الوجود والحياة فيتحدث عن "**العنصرية**" في نص "**الثنائي الجهنمي**"، فيشير إلى سياسة " **الهيمنة**" التي يتبعها الـ"**أنا**" المهيمن تجاه الآخر الضعيف، يقول ديب: " **العنصرية واحدة من بين أشياء أخرى تتخفى تحت أسمال فظة لفلسفة الصُدفة التي لا يمكن أن تستغفل أحدا وتقدم نفسها لأخلاق السمو والتعالي لكنها في عرف إرادة القوة لا تمثل سوى أداة حرب تضاف إلى الأرمادة الهجومية التي تجمعها شعوب مدعية مهرجة لمحاربة أناس أخر وشعوب أخرى**"[4]، لتتبدى موقفية ديب من خلال إنسانيته التي تنبذ "**الشخصية العنصرية**" باعتبارها شخصية متعالية ومتسلطة بأقنعة الأخلاق والسمو، حيث تؤسس لمفهوم" **الإنسان المتفوق**" الذي ينتمي إلى "**الشعوب المدعية**" حسب ديب والتي تواضعت عند" **نيتشة**" على مفهوم الطيب والخبيث باسم الأخلاق، فهم " **يقررون أنَّ الأفعال**

---

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 33.

[2]–مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2007، ص634.

[3]– محمد ديب، السيمورغ، ص30.

[4]– المصدر نفسه، ص 55.

غير الأنانية كانت بالأصل محمودة ومعروفة بأنها طيبة من قبل الذين كانت تعود عليهم بالخير والصلاح ومن قبل الذين كانت نافعة لهم"[1].

يحاول ديب الوقوف موقفا ضديدا من "**الشخصية المتعالية**"، التي تقف بين الوهم والواقع وهم التعالي، وواقع الحروب التي يصيرها ذلك التعالي ويحولها عنصرية باسم الدين أو العرق، أو "**الدم الخالص**" في أبشع صوره، والذي يستلزم طرفين، يمثلان "**الثنائي الجهنمي**" الذي يظن كل واحد منهما، أنه يعتمد وسائل كانت ستجعل الإنسانية "**أخلاقية**" غير أنها أثبتت "**لا أخلاقيتها**"[2]، إذ "**سنكون على خطر إذا ما اعتبرنا المغامر الجشع بقدر عنصريته مجرد شخص فظ غليظ مستعد لسرقة دمية مهشمة من طفلة يبعث بها إلى فرن حرق الجثث، كثير من هؤلاء يهيمنون تحت المظاهر الأكثر حضارة**"[3] لتتساوى الحضارة مع النزعة الأخلاقية التي يتبجح بها الغرب اليوم من خلال قيم "**ما بعد الحداثة**"، التي تنادي في ظاهرها بالحرية وتخفي في باطنها الاستعباد والدونية باسم "**العولمة وقيم العيش المشترك**".

تتبدى النظرة النهائية لموقف "**ديب**" من خلال بحثه عن الإنسان ، فيتحول البراديغم الروحي الذي سيطر على النص الإطار "**سيمورغ** "، إلى "**براديغم وجودي**" يسائل الواقع، ويساير العبارة القائمة على فكرة : "**لا شيء إنساني غريب عني**"[*] ،والتي ترجمها بول ريكور بقوله: "**إنسانيتي هي الانفتاح المبدئي على كل ما هو إنساني خارج ذاتي، وهي تصنع من كل إنسان شبيها لي**"[4]،

---

[1]– فريديريك نيتشة، أصل الأخلاق وفصلها، تر: حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، د ت، ص22.

[2]–ينظر: فريديريك نيتشة، أفول الأصنام، تر: حسان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996، ص63.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص 64.

*– تيرانيس القرطاجني، térenc de carthage، ولد تيرينس في قرطاج، حوالي عام 190 وتوفي في روما عام 159 قبل الميلاد. هو شاعر كوميدي لاتيني ،ربما من أصل بربري. وهو مؤلف لستة قطع شعرية فقط وصلت إلينا جميعًا يعتبر مع بلوتوس، كواحد من أكبر سادتي النوع في روما ، وكان لعمله تأثير عميق على المسرح الأوروبي من العصور القديمة إلى الأزمان الحديثة.

[4]–بول ريكور، فلسفة الإرادة الإنسان الخطاء، تر: عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2008، ص104.

يقول ديب " **لا وجود لشيء يتعلق بالإنسان يعتبر غريبا عني. هذا قول تيرانس الذي رأى النور على شواطئنا الإفريقية. فكرة جيدة من شأنها أن تلهم أفعالنا في كل لحظة في الحياة. ذاكرة القلب لا تطالب سوى بتذكيرنا وكلها ثقة بمبدئها الفخور: أنا إنسان**"[1]، لتنزاح عبارة "**أنا السيمورغ**" الخاصة بعالم الحقيقة عند ابن عربي، وتتحول إلى عبارة " **أنا إنسان**" والتي كذلك تمثل مقطوعة شعرية لمحي الدين ابن عربي حيث يقول:

لَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ اليَوْمِ أُنْكِرُ صَاحِبِي إِذا لمْ يَكنْ دِيني إِلى دِينِهِ دَانِي

لَقَد صَارَ قَلبِي قَابِلاً كلَ صُورةٍ فمَرعَى لغِزْلاَنٍ وَدِيـرٌ لِرهبَانِ

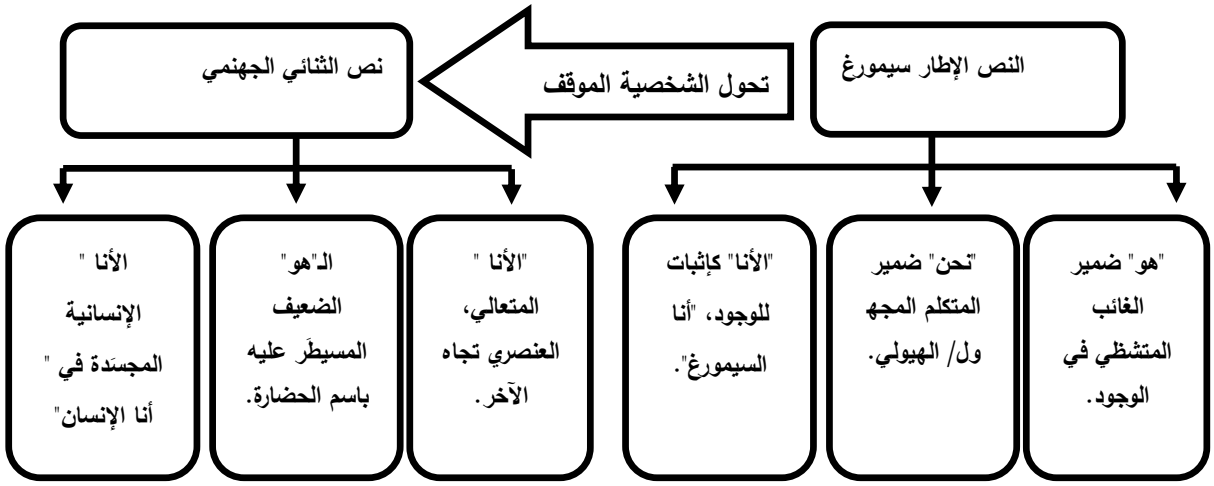
وبَيتٌ لأوثانٍ وكَعبَةُ طـائِفٍ وَأَلْواح تـوراةٍ ومَصحَفَ قرآنِ

أدِينُ بدينِ الحُبِ أنَي تَوجَهَت رَكَائِبُه فالحُبُ دِينِي وإِيمانِي[2]

يتداخل الصوفي مع ما بعد الحداثي في نص " **الثنائي الجهنمي**" من خلال استبدال محمد ديب جوانيته المشتظية روحيا في النص الإطار "**السيمورغ**"، بالوجود كتحقق أنطولوجي لخصه عبارة" **أنا إنسان**" **التي ختم بها** " الثنائي الجهنمي وهذا ما نوضحه كالتالي :

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 75.

[2]– https://www.goodreads.com/quotes/653669 يوم: 05 جويلية 2019 على الساعة: 01:48.



(شكل5)

في حديثه عن الآلة والإنسان يصور لنا محمد ديب " **العقل التقني**" في مقابل "**العقل الإنساني**" ليتحكم الأول في الثاني، ويقوم بتدجيته، فالتقنية حسب هايدغر "**ليست أداة في متناول الإنسان المعاصر، بل أصبحت التقنية نفسها تستحوذ وتسيطر عليه، ولم يعد الإنسان قادرا على الانفلات من حتميتها وضروراتها، بل أكثر من ذلك، سببت له التيه وعدم الاستقرار وأخذت تظهر له وكأنها شيئا مستقلا عنه، واعتبرته مجرد دمية بين مخالب الآلات والأجهزة التي تستعبده**"[1]، وهذا ما يتناوله ديب في عنوانه "**الزائرة التائهة**"؛ حيث تتحول الشخصية التي جسدها "**الكناس الأسود**" إلى مجرد شيء عديم القيمة أمام "**آلة اليانصيب**"، فيتعالى "**البرنامج *le Programme***" على الإنسان. يَقُول الكناس الأسود مخاطبا آلة اليانصيب:" **نعم، نعم يا سيدي هناك الكثير مم تم بيعهم. الكثير بيعو، والكثير جاؤووا.**"[2] لترد عليه الآلة: "**هذا ما لا يجب الإصغاء إليه في عصر الإعلام الآلي والريادة**"[3].

يتبدى من خلال الحوار الدائر بين الآلة والإنسان، تلك النظرة الدونية التي يصورها ديب للعالم الغربي، الذي أضحى فيه الإنسان مجرد خادم عديم القيمة، وأصبحت المصلحة هي المسير

[1]–*كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركايمر إلى آكسل هونيث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 56.*

[2]–محمد ديب، السيمروغ، ص81.

[3]–المصدر نفسه، ص ن.

الوحيد للحياة الغربية، مع عقل مادي غير قادر على إدراك القداسة والأسرار، ولا يعرف الحرمات أو المحرمات، فهو ينزع القداسة بكل صرامة عن كل الظواهر بما في ذلك ظاهرة الإنسان ويراها باعتبارها مادة استعمالية[1]، وهذا ما يؤكده رد الآلة حول مسألة بيع الإنسان الأسود قديما، وهي منتشية بعالم الغرب الذي "**يستخدم ذكاءه لاختراع كل أنواع الأدوات، بهدف رفع مستوى المعيشة والتخلص مما يعتقد أنه عمل أو كدح غير ضروري. وهكذا يحاول جاهدا أن يطور الموارد التي يطالها. أما الشرق، من جهة أخرى، فلا يهتم لانهماكه في العمل الوضيع واليدوي**"[2] وهو فعلا ما نجده في ثنائية الإنسان والآلة.

يستمر ديب في رسم مادية وتقنية الحياة الغربية، حيث يوعز إلى الآلة القيام بكل شيء، مما يهدد أنطولوجية الإنسان وفعاليته، يقول: " **هيا، هيا، السحب الأول مجاني! بالمجان! يمكنكم أن تربحوا جوائز قيمة وتربحوا حتى العقل الراقي الافتراضي القادم توا من المصنع. سيتكفل بتسيير أجهزتكم المنزلية بما فيها الثلاجة والتلفزة والطباخة وغسالتي الملابس والصحون والرد على الهاتف وفتح الباب وغلقه والتنبيه لحظة اندلاع النيران والحرص على الهواء الذي تتنفسونه! كل هذا بدقة متناهية.**"[3]، لتسيطر الآلة على إنسان ما بعد الحداثة وتجعله مجرد عبد لأسياد المجتمع الرأسمالي الذين يتحكمون في التقنية؛ ما يجعلهم مؤلهين للسيطرة على الإنسان، يقول **هربرت ماركوز *Herbert Marcuse*** : "**ما أحاول أن أستخلصه هو أن العلم قد رسم صورة العالم، مثلما أعلى من شأنه على أساس منهجه الخاص به وبمفاهيمه، وفيه بقيت السيطرة على الطبيعة مرتبطة بالسيطرة على الإنسان**"[4]

---

[1]– ينظر: عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، 2006، ص 355.

[2]– د.ت.سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، ص35.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص82.

[4]–يورغن هابرماس، العلم والتقنية كإيديولوجيا، تر: حسن صقر، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003، ص49.

يصل محمد ديب من خلال نصه" **الزائرة التائهة**" إلى عبارة تعطي الإنسان بعدا ساكنا، في مقابل حركية الآلة، وتقنية العالم ما بعد الحداثي، كما تجسدن الصورة المادية للعالم الغربي حيث يقول: "**يتقدم الكناس الأسود دون أن ينتبه إلى أن حياته التي لن تتغير، وبعد هذه الخطوة خطوة أخرى. مكنسته كذلك**"[1] واضعا بذلك الإنسان كشيء يدخل يوما بعد يوم في " **فكر مغفل وقافل**"[2] حسب "**ميشل فوكو**"، ما يبقيه في حالة من السكون وعدم الاستمرارية.

من خلال كل ما سبق يتضح لنا أن "**محمد ديب**" في روايته لم يحتفظ بشخصية واحدة تسير المقاطع السردية على طول النص الروائي؛ بل كان موقفيا يجاري الأحداث المتسارعة التي يعيشها العالم الغربي، ليختلط التيه "**الأنطولوجي** " الذي عاناه السارد مع الواقع الغربي الذي يحتقر الإنسان، ويشبعه بقيم مادية تجعله مجرد شيء فارغ يبحث عن فحوى وجوده وهذا ما لاحظناه في النص الإطار "**سيمورغ**"، أو مجرد ثنائيات تتصارع لتهيمن **الهيمنة /النيتشوية** على أحدهما دون الآخر. لينتقل بعدها إلى ثنائية الإنسان والآلة، تلك الآلة التي تهدد أنطولوجية الإنسان، وتتركه رهينة للعقل التقني الذي يتحكم في كل مفاصل الحياة ما بعد الحداثية.

3-2-طبوغرافيا الشخصية في رواية الخيميائي:

يؤسس "**كويلو**" في روايته "**الخيميائي**"، لشخصية تقترب من مفهوم المريد الصوفي الذي يستنطق الوجود ويرتحل فيه بحثا عن الحقيقة، فـ"**سنتياغو**" بطل رواية الخيميائي هو شخصية "طبوغرافية" تحدد وجودها من خلال المكان الذي تكون فيه، أو ترتحل إليه، وفق إشارات تقترب من الإشارات الصوفية، ليأخذنا السارد إلى الريف الأندلسي، مع شخصية تمتهن الرعي وتسائل الكتب كرمزية لروْحَنتهَا وبُعدها عن المادية الغربية.

كان اسمه "**سنتياغو**"، بهذه العبارة بدأ كويلو نصه ليلفت القارئ إلى شخصية البطل الروائي باعتماد ضمير الغائب "**هو**" ليبين لنا اغتراب الشخصية، عن طريق الإحالة. فشخصية "**سنتياغو**"

[1]- محمد ديب، السيمروغ، ص88.

[2]- ميشل فوكو، هم الحقيقة، تر: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006، ص 52.

في الرواية هي شخصية موارية تعيش اغترابا ذاتيا جسده امتهانها الرعي، بعيدا عن مدنية المدينة ومادية الحضارة الغربية، يقول كويلو: " **قرر أن يقضي الليل في هذا المكان أدخل كل نعاجه عبر الباب المنهدم، ووضع بعض الأخشاب على نحو يمنعها من الهرب**"[1]للدلالة على توق كويلو للعودة إلى التراث الإسلامي، مجسدا ذلك في رمزية الراعي كتيمة تعطي الشخصية نوعا من القداسة، خاصة في الثقافة الدينية الإسلامية، فالأنبياء كانوا رعاة غنم، كدلالة على الصبر والخلوة والتأمل، **فـ"الحكمة في إلهام الأنبياء من رعي الغنم قبل النبوة أن يحصل لهم التمرن برعيها على ما يكفلونه من القيام بأمر أمتهم، ولأن في مخالطتها ما يحصل لهم الحلم والشفقة"**[2].

بيد أن "**سنتياغو** " كان يريد من خلال عزلته، المزاوجة بين ما هو مادي وما هو روحاني في معادلة تكون الشخصية فيها "**ماديةً مُروحنة**"، يقول كويلو:" **بسط رداءه على الأرض وتمدد مستخدما الكتاب الذي أنهى قراءته وسادة، قبل أن يغفو، فكَّر بأنه ينبغي له أن يقرأ بعد الآن مؤلفات أكثر ضخامة: بذلك يقضي وقتا أطول قبل أن ينتهي منها، وقد تغدو وسائل أكثر راحة للنوم**"[3]، فصورة الكتاب كشيء معنوي/ روحي، يستعمل استعمالا ماديا/ وسادة، هي صورة للنفعية ما بعد الحداثية التي ترتبط فيها قيمة الشيء بما يحققه من لذة أو سعادة، وهو ما يجعل الشخصية الروائية شخصية نفعية بامتياز، يتحدد عندها القيمي كسلعة مادية، تفتقر معها الشخصية البطلة "**إلى الإرادة لاستخدامها كأدوات في سبيل الحصول على إمكانات أفضل** "[4] وهو ما جعل سنتياغو يقوض قيمة العلم/ الكتاب، ويتخذه أداة تحقق له جزءا من المنفعة الشخصية.

تتحدد طبوغرافيا الشخصية في رواية الخيميائي من خلال الأمكنة وعلاقتها بالبطل الروائي، "فسنتياغو" في **الأندلس/ إسبانيا** هو مجرد راع للغنم، وكأن كويلو بذلك يعاكس المكان، في ثنائية

---

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 17.

[2]–محمد زكريا بن محمد بن يحيى الكاندهلوي ، أوجز المسالك إلى موطأ الإمام مالك، تح: أيمن صالح شعبان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2010، ج15، ص 204.

[3]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 17.

[4]– جون ديوي، الفردية قديما وحديثا، تر: خيري حماد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص145.

قوامها الحضارة/الأندلس و البداوة/ الرعي، ليسير كويلو مع فكرة "**روبرت يونغ**" القائلة بـ" **المعكوس الديالكتيكي للاستشراق؛ أي حالة فقدان التوجه**"[1] كمقولة ما بعد حداثية، ترفض جميع المركزيات، وتقوضها عن طريق شخصية "**سنتياغو**" في رواية الخيميائي التي اتخذت التجوال في مراعي الأندلس مقابلا للحياة في المدينة، يقول كويلو: " **لكنه كان يدرك في أعماقه أن الأمر أبعد من أن يكون عابرا، وأن الرعاة مثل البحارة، ومثل التجار المتجولين، متى حلو في مدينة، يجدون، على الدوام، من ينسيهم متعة التجوال في العالم بكل حرية**"[2]، مؤسسا بذلك للا– مركزية المكان عن طريق الشخصية.

يصور لنا "**كويلو**" بطله "**سنتياغو**" كشخصية ضدية لشخصية "**أكاكي أكاكيفيتش**" في رواية "**المعطف**" للكاتب الروسي "**نيكولاي غوغول**"، فالأول شخصية طموحة، تؤمن بقدرتها على تحقيق أسطورتها الشخصية بعيدا عن الاحتكار الذي تعانيه كشخصية هامشية رفضت أن تكون مركزا بينما الثانية؛ فشخصية بقيت هامشا في مجتمع رأس مالي لا يرحم، وهذا ما يؤكده "**كويلو**" في قوله:" **إن هذا المعطف، إذن كالفتى نفسه، له ما يبرر وجوده. بعد عامين من التجوال في سهول الأندلس، بات يعرف عن ظهر قلب، كل مدن المنطقة، وهذا بالذات ما أعطى معنى لحياته: الترحال**"[3]، فالترحال هو تيمة لرفض كل المؤسسات، وانتصار "**لأخلاق المسؤولية ضد أخلاق الاعتقاد** "[4]، تلك المسؤولية التي حددتها شخصية "**سنتياغو**" تجاه الوجود عن طريق الرحلة ورفضتها كمؤسسة مجسدة في التعاليم الدينية، فـ" **ففي نيته هذه المرة، أن يشرح للفتاة كيف بإمكان فلاح بسيط أن يعرف القراءة، فحتى السادسة عشر تردد على مدرسة إكليريكية، وكان والداه يرغبان أن يجعلا منه كاهنا، ليغدو فخرا لذويه الريفيين، الذين يكدحون من أجل الطعام**

[1]–ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 340.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 23.

[4]– آلان تورين، نقد الحداثة، ص 278.

والماء مثل خرافه تماما، درس اللاتينية والإسبانية واللاهوت. ولكنه كان يحلم منذ نعومة أظفاره بأن يختبر الحياة؛ وذلك شيء أكثر أهمية من معرفة الرب و آثام البشر"[1].

ينطلق "**البطل الروائي**" في بحثه عن تحقيق "**أسطورته الشخصية**" وهو مؤمن بأن "**ليس الكل إلا واحدا أوحد**"[2]كما أخبره "**الشيخ سالم صدقي** "؛ذلك أن مختلف المسميات إلا أسماء مختلفة الوجوه لحقيقة واحدة ،كل وجه منها لازم للآخر[3] ،ليصل إلى عالم الشرق بروحانيته التي استكنه فيها الوجود منطلقا من إيمانه بتحقيق ذاته ،غير أن هذا العالم لا يخلو من الآفات التي ركبتها أيديولوجيا الكاتب في عالم الشرق والتي كانت بمثابة الدافع الذي جعل البطل الروائي/ الشخصية ينتقل من مدينة إلى أخرى، ومن محطة إلى محطة أخرى كان مُنطلقها مدينة " **طنجة**" المغربية.

يبدأ "**سانتياغو**" محطته الشرقية الأولى في منطقة "**طنجة**" بالمغرب، حيث يلتقي أول مرة تضعها قدمه على أرض إفريقيا بشخصية جسدها الكاتب في شخصية لص يحمل قيما متناقضة قيمة " **المقدس**" عندما نصح بطل الرواية بعدم شرب الخمر فـ" **لا يوجد نبيذ في هذه البلاد لأن الدين يحرمه**"[4]ليقوض اللص ذلك الدين/ المؤسسة بسرقته مال "**سانتياغو**"، ويتركه هائما في شوارع مدينة " **طنجة**"، **حيث حاول البطل الروائي أن "يوهم نفسه أن كليهما غاب عن نظر الآخر، مصادفة، وقرر أن يبقى في مكانه أملا بعودة الآخر، بعد برهة صعد رجل إلى تلك الأبراج الشهيرة وبدأ يؤذن. بعد ذلك، ومثل خلية نمل تعمل، نزعوا الأكواخ وغادروا**"[5]وكأن السارد أراد أن يقول هنا من خلال سرده لهذه الأحداث أن الهوية الشرقية هي هوية الظاهر على حساب الباطن وهو ما يؤكده خلال كل الرواية.

---

[1]– باولو كويلو، ص24.

[2]– المصدر نفسه، ص 58.

[3]– ينظر: آنا ماري شيمبل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب ط1، منشورات الجمل، بغداد ، 2006، ص301.

[4]– باولو كويليو، الخيميائي، ص 50.

[5]– المصدر نفسه، ص 52.

ينتقل " **سانتياغو**" للعمل في متجر للبلور؛ كان يعاني صاحبه من قلة الزبائن وضعف المدخول ، مما حدا ببطل الرواية الذي صوره "**كويليو**" كقائد كارزمي مهيمن "**يعتمد على مؤثرات قوية وينجح في قلب التقليد والقواعد الجاهزة** "[1] ويحول المتجر إلى مقصد للزبائن من كل صوب وحدب، "**إنه يبيع الآن أفضل من ذي قبل كما لو أن العالم قد تراجع إلى الزمن الذي كان هذا الشارع فيه المكان الأكثر اجتذابا في طنجة**"[2]، وذلك ليس راجع إلى قوة سانتياغو؛ بل يرجع إلى خمول التاجر العربي، الذي ورغم إتقانه للغات مختلفة إلا أنه كان محدود التفكير يقول السارد: "**استقبل تاجر الأواني البلورية النهار الجديد، وقد انتابه نفس الشعور بالقلق الذي ينتابه كل صباح. فهو من قرابة ثلاثين عاما، يشغل هذا المكان الذي يمثل حانوتا يقع في قمة شارع صاعد، حيث يندر مرور الزبائن، والآن، فات الأوان على تغيير أي شيء إن كل ما تعلمه في حياته، هو شراء الأواني البلورية وبيعها، وقد مر زمن كان حانوته، فيه، يؤمه أناس كثيرون: تجار عرب، علماء آثار فرنسيون وإنجليز، جنود ألمان كانت جيوبهم مليئة بالنقود...وكان يحلم كيف سيغدو ثريا، وبكل النساء اللواتي سيحظى بهن في شيخوخته**"[3]، إنه بروز للشخصية العربية الإيروسية التي تؤمن بالجنس والمال على حساب كل القيم الأخرى.

تحمل الشخصية العربية في رواية الخيميائي فدلالتين، دلالة ا دينية وأخرى سياسية، إنها تلك الشخصية التي جسدها "**ملك سالم**" أو "**ملك القدس–أورشليم**–" باعتبارها شخصية هيولية عارفة بالجوانب الغيبية، دون إهمالها للجوانب المادية، يقول السارد على لسان " **ملك سالم**":" **ليس بهذا الشكل دائما ولكنني لا أتخلف عن الظهور إطلاقا، أحيانا أظهر في شكل فكرة جميلة ،وأحيانا أخرى وفي كل لحظة حاسمة، أتصرف على نحو تغدو الأمور ،معه، أكثر سهولة، وهكذا، ولكن**

[1]– فيليب راينو، ماكس فيبر ومفارقات العقل الحديث، تر: محمد جديدي ،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009،ص149.

[2]– باولو كويليو، الخيميائي، ص67.

[3]– المصدر نفسه، ص 59.

معظم الناس لا يلاحظون شيئا"[1] ،إنها شخصية تجسد قيمة الحكيم العارف التي تقترب بشكل أو بآخر من الذات الصوفية التي تحيلنا إلى شخصية عبد القادر الجيلاني في قوله:

أنَا القـرآنُ والسـبعُ المَـثَّانِي ورُوحُ الـرُوح لا رُوحُ الأَوانِـي
وغُص في بَحـرِ ذَاتِ الذَاتِ تَنظُر معَـانِـي مَا تـبَدت للـعَيـانِ
وأسـرَارِي قـرَاءَة مُبهِمَاتٍ مُستَرَةٍ بِـأرواحِ المـعانِـي
ومن فَهِم الإشِـارة فليَصُنـها وإلا سَوف يُقـتل بالسِنانِ[2]

يحاول "**عبد القادر الجيلاني**"[3] من خلال أبياته، أن يبين لنا أن الذات الصوفية، هي الأخرى "**ذات هيولية**" تنظر للوجود نظرة عارفة، تغوص فيه وهي مدركة للموجودات، مفككة للغة الإشارات، وهذا ما يقترب من نظرة "**ملك سالم**" في "**رواية الخيميائي**"، كما يقترب من نظرة "**أوغسطين *saint Augustin*** " لمفهوم الذات في فلسفته التي تقوم على "**منافسة حارة وغير منقطعة بين المخلوق والخالق، بين الإنسان الذي يطلب الله، والله الذي يأتي لملاقاته، رحلة روحية للموجود المتناهي نحو الموجود اللامتناهي، ومعرفة الإنسان لذاته في الماهية الحقيقية لوجوده**"[4] وهذا ما سعى البطل الروائي إلى تحقيقه من خلال رحلته نحو عالم الشرق وروحانيته.

لم يهمل "**باولو كويليو**" في روايته "**الخيميائي**" شخصية المرأة؛ بل أشار إليها في صورتين متناقضتين، الأولى كانت ابنة التاجر الذي يشتري الصوف من "**سانتياغو**"؛ حيث صورها في

---

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 39.

[2]– محمود عبد الرؤوف القاسم، الكشف عن حقيقة الصوفية لأول مرة في التاريخ، دار الصحابة للتوزيع، ط1،بيروت، 1987،ص47

[3]–عبد القادر الجيلي أو الجيلاني أو الكيلاني(470هـ 561 – هـ)، هو أبو محمد عبد القادر بن موسى بن عبد الله، يعرف ويلقب في التراث المغاربي بالشيخ بوعلام الجيلاني، وبالمشرق عبد القادر الجيلاني، ويعرف أيضا بـ"سلطان الأولياء"، وهو إمام صوفي وفقيه حنبلي، لقبه أتباعه بـ"باز الله الأشهب" و"تاج العارفين" و"محيي الدين" و"قطب بغداد" وإليه تنتسب الطريقة القادرية الصوفية، قد تنسب إليه الأبيات الواردة في مقالنا أو قد تنسب –في كتب أخرى– إلى محي الدين ابن عربي في كتابه الفتوحات المكية.

[4]– عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية –الذات بين العقلانية واللاعقلانية–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط7، 2011،ص 61.

صورة المرأة الغربية المتفتحة على الآخر يقول السارد:" **ظلا يتحدثان أكثر من ساعتين. قالت له أن إنها ابنة التاجر، وحكت له عن الحياة في القرية، حيث تتشابه الأيام. وحكى لها الراعي عن الريف الأندلسي، والسلع الجديدة التي شاهدها في المدن التي مر بها. وكان سعيدا لأنه ليس مجبرا على الحديث دائما مع النعاج**"[1]،يُظهر "**باولو كويليو**" في مقطوعته السردية المرأة الأندلسية المتحرر و المتفتحة على الآخر، تلك المرأة التي تجلس مع الزبائن في دكان والدها وتتبادل معهم وجهات النظر والأفكار سواء حول التجارة أو حول حياتهم الشخصية، كما أنها امرأة تجيد القراءة والكتابة، غير أن المضمرات الثقافية والمغالطة القصدية، لا تخلو من نص كهذا، وهذا ما يظهر في القول الأخير لسنتياغو " **وكان سعيدا لأنه ليس مجبرا على الحديث دائما مع النعاج**" لتظهر ذات البطل ذاتا ترندستالية تتعالى على الآخر.

تتسارع الأحداث وتتعقد ليحط " **سانتياغو**" رحاله في الصحراء متبعا الإشارات وإرادته في تحقيق حلمه ،لقد كانت ذاته تتأرجح بين "**الإنسان الأعلى**" الذي هو كنه الأرض[2] وبين الإنسان الصوفي الذي قال فيه ابن عربي " **أنت الكيميائي، وأنت السيميائي أنت إكسير القلوب وحياض رياض الغيوب ،بك تنقلب الأعيان ،أيها الإنسان** "[3]،ذلك الإنسان الذي صوره "**باولو كويليو**" في الصحراء كإنسان خارق للعادة ،بينما صور الآخر في صورة ذات ضبابية لا تستطيع التخلص من التقاليد ولا تنفك مقيدة بالواقع وهذا هو حال المرأة العربية، تلك المرأة المنغلقة على ذاتها، المقيدة بالمجتمع الذكوري –الباتريباركي– الذي جعلها رهينة للباس محدد وطريق معلوم السبل، يقول السارد على لسان سانتياغو الذي سأل امرأة عن مكان الخيميائي:" **مساء الخير يا سيدتي، هلا أرشدتني إلى مكان خيميائي يعيش في هذه الواحة؟ أجابت المرأة أنها لم تسمع به من قبل وانصرفت في الحال، إلا أنها تباطأت لكي تحذر الفتى من توجيه الكلام إلى النسوة اللواتي يرتدين ثيابا سودا،**

[1]– باولو كويليو، رواية الخيميائي، ص 19

[2]– فريديريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير واحد، ص43

[3]– محي الدين محي الدين بن عربي، الإسرا إلى المقام الأسرى تر: سعاد الحكيم، دندة للطباعة والنشر، بيروت، د ط ،ص166.

وتلفته إلى احترام التقاليد"[1] ،تلك التقاليد التي تكبح المرأة وتجعلها رهينة للعرف والمجتمع، مما جعل في المجتمع الشرقي دورا سلبيا يقتصر على الزواج والإنجاب فقط؛ ذلك أن "**سلبية المرأة ليست صفة طبيعية في المرأة، ولكنها صفة غير طبيعية، نتجت عن ظغوط المجتمع وكبته لنموها**"[2]وهذا ما اكتشفه "سانتياغو" في الذات الأنثوية في عالم الشرق التي تعارضت مع الانثى التي جلس معها في الأندلس –ابنة التاجر– وكان الحديث بينهما متبدلا دون أية قيود يفرضها الدين أو المجتمع.

ينهي " **باولو كويليو**" روايته بوصول البطل " **سانتياغو**" إلى أهرامات مصر بعدما ساعده "**خيميائيٌ**" في قراءة الإشارات، وساعدته قوى الطبيعة كذلك في بلوغ منتهاه الذي تمثل في كنز؛ لكن هذا الكنز لم يكن مدفونا بجانب أهرامات مصر التي تمثل الشرق بل كانت –الأهرامات– كذلك مجرد مطية ركبها البطل المهيمن للوصول إلى مركزية الحلم والذي تحقق في الأندلس بجانب الكنيسة " **عالم الغرب** " فرغم الألم الذي تعرض له "**سانتياغو**" من قبل قطاع الطرق أثناء حفره بجانب الأهرامات للبحث عن كنزه، ورغم مشقة السفر إلا أنه استطاع الوصول إلى غايته والوصول إلى تحقيق أسطورته الشخصية يقول السارد:" **نهض الفتى تحت وطأة الالم وألقى نظرة أخيرة على الأهرامات فابتسمت له وابتسم لها وقفل راجعا وقلبه مفعم بالبهجة. لقد وجد الكنز**" ذلك الكنز الذي دفن بجانب الكنيسة في الأندلس.

[1]– باولو، كويليو، الخيميائي، ص 110.

[2]–نوال السعداوي، المرأة والجنس، دار ومطابع الفجالة والإسكندرية، مصر، ط4، 1990، ص52.

3-3-السيمورغ بين ذهنية العبارة وروحية الإشارة:

إن الناظر للوهلة الأولى إلى نص "**السيمورغ**" سيتساءل عن ماهية لفظة "**سيمورغ**" بالدرجة الأولى؛ ليكتشف فيما بعد أن الاسم من أصل فارسي خالص مرتبط بشجرة الحياة[1]؛ أي أنه طائر خرافي يوصف بأنه ملك الطير[2]، ما يجعل القارئ يدخل الرواية ويكتشف أن ديب استعمل لغة إشارية تقترب من لغة فريد الدين العطار في حديثه عن منطق الطير، بيد أن المفارقة تكمن في أن فريد الدين العطار تمثل "**السيمورغ**" كملك للطيور للدلالة على الله، أما ديب فقد تمثله في ذاته المستلبة، ذاته التي عاشت المنفى في بلاد غريبة مما حذا بالسارد إلى أن يمتطي موجة رحلة روحانية ترمي به في الشرق. إنها رحلة ثرية لا تخلو من خطابات تثويرية استعمل فيها جملة من الخطابات، بدءا من الخطاب المنتظم إلى الخطاب المتشظي، يقول ديب: "**ما هذا الذي لا يوجد؟ ثم يباشر وجوده والعيش بمجرد أن نجمع جملة من الكلمات، ونرصفها بشكل معين أو نفرقها بفوضى. الأمر سيان**"[3] ليشكل النص عند محمد ديب حالة عبثية لا تؤسس فيها الكلمات للمعنى بقدر ما تؤسس للكينونة أو الوجود؛ وهو ما يقترب بشكل كبير مع المفهوم "**الهايدغري**" للغة والكلام يقول مارتن هيدغر: **"إن الكلام ينبغي أيضا ان تكون له من حيث ماهيته طريقة كينونة متصلة بالعالم عل نحو مخصوص. إن مفهومية الكينونة-في-العالم-وفق وجدان ما إنما تفصح عن نفسها من حيث هي كلام**[4]"وهذا ما سعديبلإيصاله إلى القارئ عن طريق " **إخرج الموجود إلى الوجود** " بل والعيش على شكل مجموع كلمات تشكل عبارة مرصوفة أو مجموع كلمات مشتتة في الوجود تشكل ذاتها بذاتها وهذا ما نمثله بالشكل التالي:

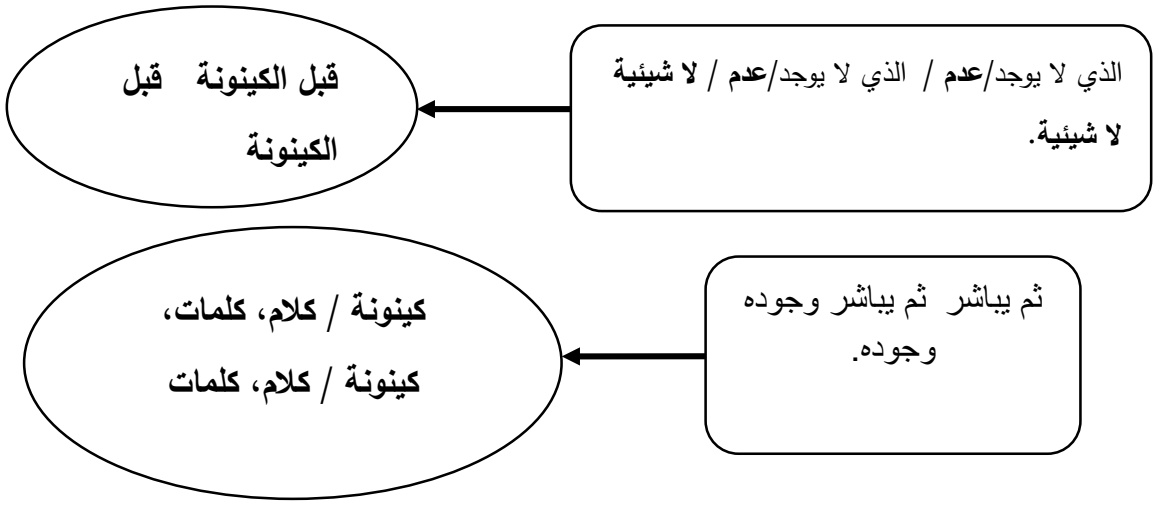
---

[1]- تختلف دلالة السيمورغ في الثقافة الفارسية من باحث إلى آخر.

[2]-ينظر: فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة،دار الآفاق للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2014 ص 52.

[3]- محمد ديب، السيمورغ، ص 31.

[4]- مارتن هيدجر، الوجود والزمان، تر: فتحي المسكيني، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،2012 ص 312.



يشير ديب في حديثه عن اللغة إلى اللغة الرمزية، تلك اللغة غير المرئية التي تبرز في قوله السالف الذكر وبالأخص في عبارته الواردة على مرتين متتاليتين تساؤله القائل: "**ما هذا الذي لا يوجد؟ ثم يباشر وجوده؟**"، والذي يقترب –السؤال– من مقترح هيدغر أثناء بحثه عن " **اللا–شيء**" حيث رأى أنه "**إذا ما استيقظ فينا اعتزال الأشياء والانفتاح على السر–الذي يمكن اعتباره هو أيضا اللا–شيء – فعندئذ سيسمح لنا بالوصول إلى الطريق الذي من الممكن أن يهدينا إلى أساس جديد وقاعدة جديدة** "[1]،ما يدعونا إلى القول بأن هناك تقاربا بين فكر محمد ديب من حيث بحثه عن **اللا– موجود** وفكر هيدغر في بحثه عن **اللا–شيء**، بيد أن ديب يتخطى هيدغر حين إدراكه لماهية اللا–موجود الذي يباشر وجوده بواسطة اللغة أو الكلمات تلك اللغة التي تشبه لغة " **الشهود**" عند " **محي الدين ابن عربي** "ونلتمس ذلك في قوله : **لا ذات تمتلك الوجود الذاتي وبالتالي لا شيء ذاتيا في الكون؛ فالكون عبارة عن حقائق مفردة موجودة بإيجاد دائم مستمر، وهي لا توجد في العالم المحسوس على شكلها الصرف أبدا، بل توجد مضافةً إلى بعضها البعض ...ففي الكون الظاهر لا نرى إنسانا صرفا لا يحوى غير حقيقة الإنسانية؛ بل يوجد متصفا بالكثير من الأوصاف الزائدة على إنسانيته** "[2] ، وهذا ما يؤكده محمد ديب حين يلصق الموصوف – الإنسان–بصفاته بلغة تغلب عليها صفة الروحية أكثر من صفة الذهنية، يقول ديب في وصف وجود الذات: "**من جهة أخرى فإن الذكاء والاعتراف لا يأتيانه إلا من الخارج، من**

[1]– جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدغر الوجود والموجود، دار التنوير، د ط، بيروت، لبنان، 2009، ص 224.

[2]– سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1991ص 66.

الجوار .هذا الحس الذي تتباهى به الثابتة منح لها علاوة على ذلك رغما عنها، ويستعصي على التسمية لأنه من غير الممكن تسمية ما لا يقال وما لا ينبع من تجربتنا الذاتية وليس له علاقة بأي علم كان..[1] ، إنه العدم في صورته الإنسانية ووجود اللغة (تسمية ما لا يقال) في صورته الهايدغرية.

جاءت اللغة في رواية " **الخيميائي** " مجازية، تحمل في طياتها مجموعة من البنى العميقة التي توجب على القارئ التزود بكم معرفي وأيديولوجي معين؛ حتى يستطيع فك شفراتها، كما احتلت اللغة ذاتها حيزا واسعا في الرواية، فكانت إشارية تحمل دلالة رمزية تقترب من لغة المتصوفة، يقول السارد على لسان الغجرية: "**لقد جئت تسألني عن الأحلام، إن الأحلام هي لغة الرب. عندما يتكلم الرب بلغة العالمين أستطيع تفسير كلامه، ولكن عندما يتكلم بلغة روحك، فليس هناك، عندئذ أحد سواك يستطيع الفهم**"[2]، لقد كانت إجابة الغجرية إجابةً تحمل في طياتها الكثير من الرؤى الصوفية؛ ذلك أن اللغة التي يخاطب بها الله عباده أجمعين هي لغة نستطيع أن نفسرها، بينما اللغة التي تخاطب الروح فهي لغة مستعصية على التفسير لتعلقها بروح صاحبها.

إنها لغة تسمو على كل اللغات؛ ذلك أنها لغة الإشارة التي يهبها الله/الرب لفئة من عباده دون غيرهم وهي نفسها اللغة التي تحدث عنها جلال الدين الرومي على لسان الله في قوله يصف الذوات المريدة: "**وإذا ما أحسوا بأثر وخز الشوك، يعرفون أنهم سلكوا طريقا خاطئا فينظرون أمامهم وخلفهم؛ فيرون علامات الطريق ذلك أنني في هذا الطريق الموحش الذي لا علامة فيه نصبت علامات وإشارات**"[3] ،إنها نفس الطريق التي سار عليها "سانتياغو" بلغة مكنته من التواصل مع جميع الأشياء والموجودات وهو ما يقترب من "**نداء الوجود**" عند الفيلسوف الألماني "**مارتن هايدغر**" الذي يعرفه بقوله: "**بدونه لا يمكن للذات أن تنتشل من يومياتها العادية أو مما يفعل**

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 32.

[2]– باولو كويليو، الخيميائي، ص 29.

[3]– جلال الدين الرومي، المجالس السبعة، تر: عيسى على العاكوب، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، الجزائر، ط1، 2012، ص19.

بها القدر ،الارتماء في أحضان الوجود أي للالتقاء بندائه .نعم إن الوجود ينادي ويسأل عبر اللغة"[1]وهذا ما حصله " **سنتياغو**" في نهاية الرواية.

3-4-باراسايكولوجيا الشخصية في رواية قواعد العشق الأربعون:

جاءت شخصية " **شمس التبريزي**" في رواية " **قواعد العشق الأربعون**" شخصية ترندستالية/ متعالية؛ فرغم أن الروائية أشارت في عتبة روايتها إلى أن الرواية هي رواية عن "**جلال الدين الرومي**"، غير أن السرد أخذ منحا آخر؛ من خلال رسم الشخصية المرافقة للرومي؛ أي شمس التبريزي؛ التي سيَّرت معظم المقاطع السردية، وتحكمت في تحريك الأحداث في الرواية، ليكون بذلك "**شمس التبريزي**" هو الرجل المهمين، والصوفي العارف، الذي يخلخل بقية الشخصيات في الرواية ويجعلها في مرتبة دونية.

يُعرف " **شمس الدين التبريزي**" عند دارسي التصوف بأنه شخصية خلافية، أحدثت في التصوف ما لم يحدثها غيرها؛ لما مكنها الله عز وجل من كرامات، تركت أثرها حتى اليوم عند دارسي التصوف ومتذوقيه، يقول عطاء الله تديُّن: "**كان شمس الدين محمد بن علي من ملك بن داود وهو من أهل تبريز، مجذوبا مُذهبا من مجاذيب العالم، ومن أولئك المتمردين المحرقين للعالم، الذين كانوا يتوسدون آجرَّة ولهم قدم فوق قمة الأفلاك التسعة، ويمكن في كل ألف سنة أو مئة سنة أن يظهر واحد منهم من زاوية من زوايا الأرض. ألغاز وجوده لا يمكن حلها من خلال توضيحات كتب التراجم**"[2]، وهو نفس الظهور ونفس الوصف الذي وجدناه عند "**إليف شافاق**" في نصها " **قواعد العشق الأربعون**"؛ إذ أن شمس التبريزي كان شخصية باراسيكولوجية متمردة على جميع العادات والتقاليد والنواميس الموجودة في زمانه، ما جعله يعيش حالة من السفر، وعدم الاستقرار في مكان معين، كما أنه خالف الشريعة ورجال الفقه، ورفض الزواج واختار مسار العشق الإلهي الذي سطر هو وجلال الدين الرومي قواعده.

---

[1]- محمد طواع ، هيدغر والميتافيزيقا –مقاربة تربة التأويل التقني للفكر،ص 171.

[2]- عطاء الله تدين، بحثا عن الشمس، تر: عيسى علي العاقوب، دار نينوى، دمشق، ط1،2015، ص 29.

إن قولنا السالف بأن شخصية "**شمس التبريزي**" هي شخصية باراسيكولوجية، يحيلنا إلى تعريف الباراسيكولوجيا باعتبارها "**دراسة علمية لظواهر معينة تبدو خارقة أو يحتمل أن تكون خارقة**"[1]غير أن علمية الظاهرة تنتفي في عالم الشرق، حيث تنتقل الباراسيكولوجيا كمفهوم غربي إلى حقل التصوف بروحانيته الشرقية وتتحول إلى "**كرامة**" تحمل عند "**شمس التبريزي** " فكرة " **الإيمان بقدرة الصوفي على القفز فوق البشري والطبيعي، إيمان بطبيعة إلهية داخل الطبيعية البشرية عند الصوفي، وإيمان بأن هذا يتجاوز المآسي البشرية، والمخاوف من الله، من النفس من الآخرين، من المستقبل، من الموت**"[2]، لتتناسل الباراسيكولوجيا مع الكرامة، معطية بذلك "**فلسفة القوة**" أو الرجل الأعلى التي قامت عليها فلسفة ما بعد الحداثة، وجسدتها شخصية شمس التبريزي.

تصور لنا "**إيليف شافاق**" شخصية "**التبريزي**" في صورة منافية لصورة المتصوف، فشمس هو المعول الذي يحطم كل القيم وكل المؤسسات، بما فيها مؤسسة الدين بصفة عامة، والتصوف بصفة خاصة، ليعيد بنائها وفق نظرة جديدة تنافي النظرة السائدة التي تنظر للتصوف باعتباره "**إيغالا في إرادة اختراق جوهر الأشياء، والتنقيب عميقا في طبيعتها**"[3]، أو الاكتفاء بالتعبد داخل تكية من تكايا المتصوفة مع مجموعة من المريدين، بل اختار التجوال، ليس على طريقة " **الطريقة القلندرية**" التي تعد "**كلمة فارسية وتستعمل للرجل المتحلل من جميع الآداب والتقاليد وقيود المجتمع، وكانوا جماعة غريبة الأطوار في مظهرهم وطرقة معيشتهم، فكانوا يحلقون رؤوسهم ولحاهم وشواربهم وحواجبهم ويهيمون دائما على وجوههم**" [4]؛ بل على طريقة يمكن أن تكون أقرب إلى "**ما بعد التصوف**" في تقويضها لكل المركزيات الدينية، فالتبريزي وإن قارب وصفه في

1–جمال نصار حسين، خوارق العادات بين العلم والدين، الباراسيكولوجيا والتصوف دعوة لتفاعل حضاري جديد بين الشرق والغرب، كتاب ناشرون، لبنان،ط1، 2013، ص27.

2– علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاواعي في الذات العربية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1977، ص 23.

3–فريديريك شلايرماخر، عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين ، ص 73.

4–سهيل صابان، المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، دط ، 2000، ص 185.

الرواية دروايش القلندرية، إلا أنه لم يكن واحدا منهم، يقول شمس:" **قبل أن أغادر تكية الدراويش بليلة واحدة بليلة واحدة، أشرعت جميع النوافذ في غرفتي كي تهب عليها أصوات وروائح الظلام، وعلى ضوء الشمعة المتراقص، قصصت شعري الطويل، وسقطت خصلات سميكة منه على الأرض، ثم حلقت لحيتي وشاربي، ونزعت حاجبيَّ، وعندما أنهيت ذلك، أمعنت النظر في الوجه المنعكس في المرآة الذي ازداد بريقا وشبابا. فبعد أن أزلت الشعر، أصبح وجهي مجردا من أي اسم أو عمر أو جنس، ولم يعد له ماض ولا مستقبل، وأصبح مغلقا إلى الأبد**"[1]، فالشعر واللحية وإن كانا يحملان صفة الجمالية، إلا أنهما يحملان في نفس الوقت مسحة إيديولوجية فاللحية في الدين الإسلامي تحمل دلالة القدسية والتدين، وهذا ما يظهر في قول الرسول صلى الله عليه وسلم : " **عشرٌ من الفطرة: قص الشارب، وإعفاء اللحية**"[2] فقص الشارب بعد بمثابة المخالفة لغير المسلمين من المجوس، وأهل الكتاب الذين تأخذ اللحية عندهم شكلا آخر، وهو الدافع الذي جعل التبريزي يتخلص من كل ما يمكن أن يُصنفه في إطار فرقة معينة أو أيديولوجية خاصة.

يجسد فعل القص/ الحلق، فكرة اللا– تأدلج أو اللا–انتماء التي طبعت شخصية شمس التبريزي في رواية "قواعد العشق الأربعون"؛ فالإيديولوجيا"**انعكاس مقلوب ومشوه وجزئي ومبتور للواقع، وهي بذلك تعارض الوعي الإنساني الحقيقي**[3]"، وعي أراده التبريزي أن يكون مختلفا عن ما هو سائد في عصره، ومشوه عن طريق العادات والتقاليد، والتموقع داخل نظام مجتمعي وثقافي وديني يحدد لك الطريقة التي يجب أن تحيا بها، في أيديولوجية قاتلة لكل ما هو جديد ومختلف يقول شمس: "**أبتي لقد جئت من بيضة تختلف عن البيضة التي جاء منها أطفالك الآخرون أرجو**

[1]– قواعد العشق الأربعون، ص 129.

[2]–رواه مسلم وأصحاب السنن.

[3]–عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سيوسيوبنائية، منشورات جامعة قسنطينة، ط1، 2001، ص 16.

أن تعتبرني بطة تعيش مع دجاجات. فلست طيرًا داجنًا كتب عليه أن يمضي حياته في خُمٍ للدجاجات"[1] كنوع من الرفض والخروج من إطار المؤسسة –الأسرة/ المجتمع–.

تختار شخصية شمس التبريزي الارتحال من مدينة " **تبريز**" إلى مدينة "**سمرقند**"، بعد تقويضها للمؤسسة الأسرية، واتخاذها طريق " **الدراويش الجوالين**"– وهذا ما وجدناه في رواية الخيميائي لباولو كويلو، عندما قرر بطل الرواية السفر بحثا عن تحقيق أسطورته الشخصية–، في محاولة منها –الشخصية– الغوص أعمق في الحياة الاجتماعية للأفراد المهمشين الذين لا يطالهم الخطاب الرسمي، بقدر ما يتعايش معهم التبريزي، كنوع من عدم القبول " **لتاريخ الصيغ المختلفة التي تم بها إخضاع البشر في ثقافتنا"**[2] حسب "**ميشل فوكو**"، والتي رفضها التبريزي، وصنع لنفسه واقعا ثقافيا مختلفا عن واقع المتصوفة، ورجال الدين، ينافي التاريخ الفعلي للشخصيات المحركة للمجتمع، يقول جلال الدين الرومي في الرواية: " **لقد فعل شمس كل ما فعله كي أصل إلى درجة الكمال، لكن أهالي البلدة لم يفهموا ذلك على الإطلاق، فقد تعمد شمس أن يذكي نار الثرثرة، ويستثير الأعصاب الحساسة، ويتفوه بكلمات تبدو للأذن العادية كفرا محضا، فتصدم الناس وتستفزهم حتى الذين أحبوه، فقد ألقى بكتبي في الماء...فقد شرع أبواب بيتنا لمومس، وجعلها تشاركنا مائدتنا، وطلب مني الذهاب إلى الحانة وشجعني على الاختلاط بالسكارى، وفي إحدى المرات، جعلني أتسول أمام المسجد عندما كنت خطيبا، وأغمني على أن أحل مكان متسول مجذوم"**[3].

يمثل شمس التبريزي إذن؛ صورة "**المثقف الكوني**"[4] حسب جورج طرابيشي، الذي يسعى للتأثير على جميع الشخصيات المحيطة به، عن طريق البحث في اللاوعي الذي يحرك الشخصيات المحيطة بها، وهذا ما فعله –التبريزي– من خلال اتخاذه تفسير الأحلام وسيلة للعيش

---

[1]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص59.

[2]–براندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص132.

[3]– إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 417.

[4]–جورج طرابيشي، نقد نقد العقل العربي– العقل المستقيل في الإسلام–، دار الساقي، لبنان،ط2،2011، ص241.

يقول التبريزي: "**لا، لا نقود لدي، لكن يمكنني أن أقدم لك شيئا مقابل ذلك. مقابل الطعام والإقامة. إذ يمكنني أن أفسر لك أحلامك**"[1]؛ ليتحكم بذلك برغبات الشخصيات الأخرى، عن طريق قبضه على أحلامها، باعتبار الأحلام " **محاولة لتحقيق رغبة على نحو ما، فما من قوة تستطيع تشغيل جهازنا النفسي سوى الشعور برغبة**"[2]، **وهو ما مكن شمس التبريزي في** الرواية من المزاوجة بين شخصية المثقف الكوني/ العارف وشخصية أخرى هي الشخصية البارسيكولوجية.

تنتهي "**إليف شافاق**" في رواية قواعد العشق الأربعون ، إلى إعطاء شخصية "**شمس التبريزي**" بعدا آخر، حيث توعز إليها لعب دور المخلص/ المنقذ، إذ نجد أن فكرة الخلاص كفكرة موجودة في معظم الديانات والأساطير القديمة –الأساطير اليونانية؛ أساطير بلاد الرافدين؛ الديانة الزرادشتية؛ المانوية؛ الديانات السماوية...– ، قد تبلورت في رؤية التبريزي وفلسفته في الحياة تقول شافاق:" **كما ترى، يوجد درويش جوال تحت سقف تكيتي، يدعى شمس التبريزي، ينطبق عليه وصف الشخص الذي تبحث عنه تماما، وهو يؤمن أنه يحمل رسالة خاصة إلى هذا العالم، ولكي يحقق غايته، فهو يبحث عن شخص متنور لينقل له رسالته وينوره**"[3]، ليرحل عن هذه الحياة الدنيا وترفع روحه إلى السماء، كنوع من الخلاص/الفداء، الذي يسمح باستمرارية رسالته، فـ "**الأمل في الخلاص والانتصار هو السلاح المؤثر الذي يعزز جانب المقهور الذليل، بعد أن فترت فيه عزيمته، ووهن رجاؤه، في الخلاص فأصبح ينتقي الحلول، وينتظر من أن يستجيب له القدر على المدى البعيد لينتصر للمغلوبين، ويرد إليهم حريتهم المسلوبة ويهبه القدر قوى أدبية وروحية**"[4]، وهذا مع حصل مع شمس التبريزي في علاقته مع "**جلال الدين الرومي**" كمرآة لروحه، وكحامل للرسالة التي كان "**شمس التبريزي** " يريد إيصالها للعالم، ومع "**سليمان السكران**" ذلك السكير الذي تعرض للضرب من طرف الحارس " **بيبرس**" الذي يمثل مؤسسة السلطة، ووردة

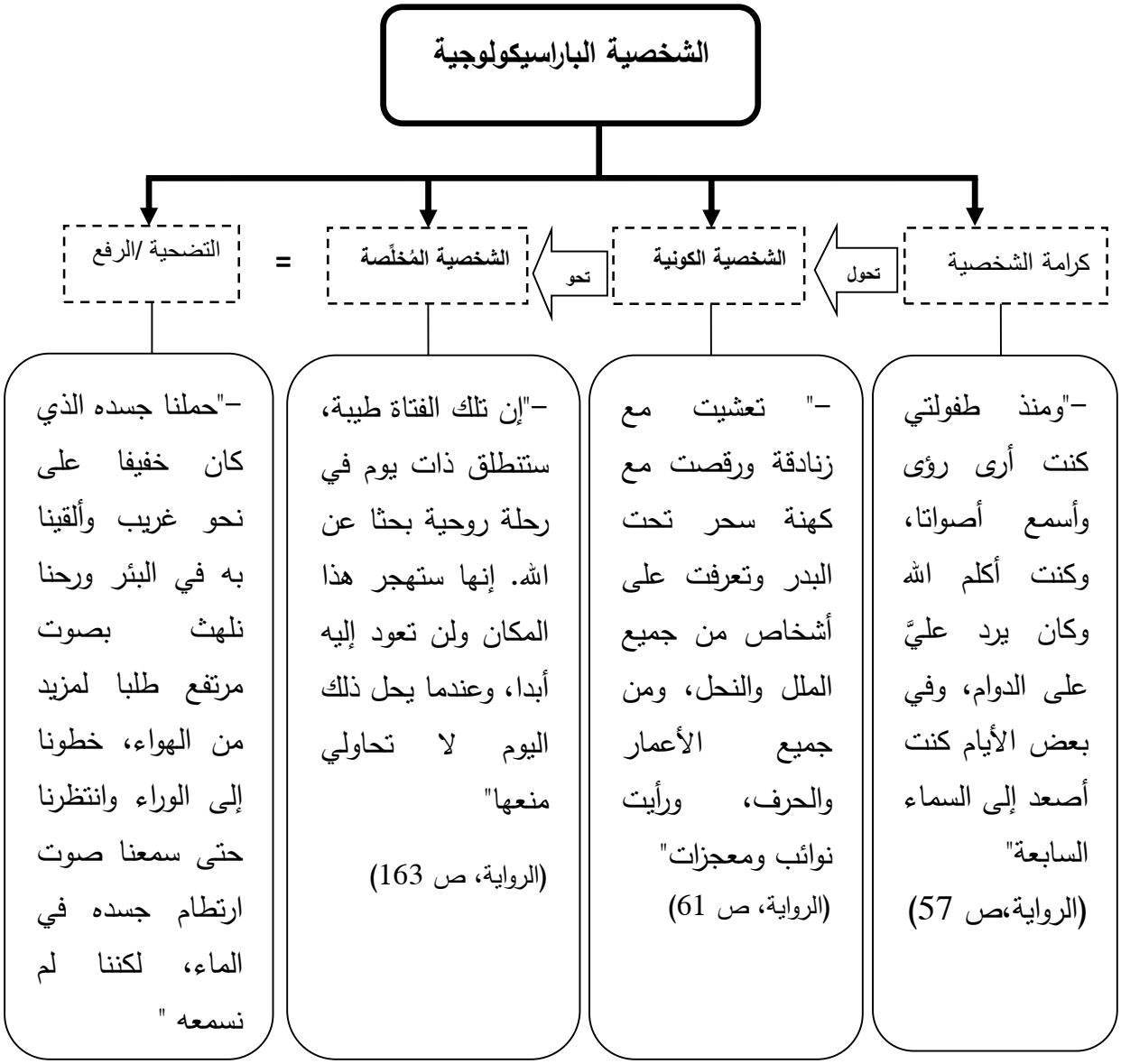
[1]– إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 46.

[2]–سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: نظمي لوقا، دار الهلال، مصر، دط، 1962، ص 173.

[3]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 120.

[4]–محمد الناصر صديقي، فكرة المخلص بحث في الفكر المهدوي، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص20.

الصحراء تلك البغي التي كانت تشتغل في مبغى، رغم أن نفسها كانت طاهرة ، وهذا ما نمثله بالترسيمة التالية:



تتحدد من خلال الترسيمة تحولات شخصية " **التبريزي**" وتحركه في رواية قواعد الأربعون بيد أن اللافت للانتباه في الرواية، هو تلك الصبغة التي من خلالها أذابت "**إيليف شافاق**" الفواصل بين المركز والهامش؛ أو الفواصل بين الشخصيات، عن طريق استعانتها بشخصية " **جلال الدين الرومي**" وعلاقته بـ " **شمس التبريزي**" من جهة، وتناصها مع القصص القرآني من جهة أخرى

وهذا ما يتبدى في " **كرامة**" شخصية "**التبريزي**"، والرابطة التي تجمعها مع قصة سيدنا يوسف يقول الله تعالى:﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (4)قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ**﴾(سورة يوسف، الآية**3-5**)، فمركزية الشخصية في الرؤيا تعود على سيدنا يوسف، وما تحذير سيدنا يعقوب له، إلا خوفا عليه من إخوته الذين يشكلون الهامش.

وقد ورد في تفسير الجلالين أن إخوة يوسف يحتالون في هلاكه حسدا لعلمهم بتأويلها من أنهم الكواكب والشمس أمه والقمر أبوه[1]، فالشبه بين "**سيدنا يوسف**" كنبي و"**شمس التبريزي**" كدرويش جوال، يكمن في استطاعتهما تأويل الرؤيا، بيد أن الاختلاف الذي أدرجته شافاق يكمن في ذوبان وتماهي الفواصل بين شخصية " **شمس التبريزي**" ،وشخصية "**جلال الدين الرومي**" اللذين شكلا مركزية متبادلة، وهذا مالا نجده في قصة سيدنا يوسف؛ الذي احتفظ بالمركزية لذاته كنبي، مكنه الله من تقويض مركزية والده – سيدنا يعقوب– . تقول شافاق: " **المهم هو أن تعثر على الروح التي تكمل روحك؛ فقد قدم الأنباء جميعا النصيحة ذاتها: جد الشخص الذي سيكون مرآتك! بالنسبة لي، فإن هذه المرآة هي شمس التبريزي، الذي جاء وجعلني أبحث في أعماق روحي وثناياها.**"[2] فالمرآة عند " جلال الدين الرومي" هي خروج من الشكل الظاهري إلى الشكل المعنوي، إذ أنَّ "**شمس التبريزي**" هو المعنى الذي استقر في روح "**الرومي**"، لتنتفي ثنائية "**الأنا**" والـ "**هو**" إلى ثنائية " **الأنا–أنا**" وتتناسخ "**أنا**" جلال الدين الرومي، مع "**أنا**" "محمد ديب" في نص السيمورغ. ليضيع الرومي "**أناه**" ويصير عين شمس التبريزي، يقول سلطان ولد – ابن الرومي– في منظومته الشعرية " **ولدنالمة**" التي تعد أقدم مثنوي فارسي يتحدث عن جلال الدين الرومي ومريديه:

فانظر إليه إن شئت أو أنظر إلي فأنا هو، وهو أنا، أيها الباحث

[1]– جلال الدين المحلّي وجلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، دار الإمام مالك، الجزائر، دط، 2010، السورة رقم 12.

[2]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 281.

قال عندما أكون أنا إياه لما أبحث عنه؟ أنا عينه أتحدث عن نفسي[1]

وفي الختام، يمكن أن نقول أن المرآة التي شكلت انعكاسا بين الشخصيتن في رواية "قواعد العشق الأربعون، وأزالت الفوارق بين "**الهامش**" و"**المركز**"، هي تعبير إيحائي عن تقويض أفكار الحداثة – **المركز**– وما بعد الحداثة –**الهامش**– على السواء، فالتصوف كبراديغم عند إيليف شافاق، هو العودة إلى التراث الصوفي الإسلامي، ومحاولة القفز على حواجز الراهن من خلال زعزعة الأفكار السائدة والمألوفة، فشخصيتا الرومي و التبريزي؛ تآلفتا فيما بينها روحيا؛ بعيدا عن أيديولوجيا العرق أو الدين أو حتى الفروق الطبقية التي كانت بينهما، والتي توليها ما بعد الحداثة أهمية كبرى[2]، من خلال الانتقال من المركز إلى الهامش أو من خلال تقويض كل السرديات الكبرى التي قامت عليها فلسفة الحداثة.

[1]– ينظر: عطاء الله تدين، بحثا عن الشمس، ص 598.

[2]–ينظر: ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 73.

الفصل الثاني

المبحث الأول: السياسي وأركيولوجيا الأقليات:

تتخذ الرواية الصوفية المعاصرة عدة براديغمات كمواضيع للسرد والسرد المضاد؛ فالعودة إلى نصوص صوفية هو سرد، يمكن أن يأخذ طبيعة التاريخي، بيد أن إعادة "**رسكلتها**"–الروايات موضوع الدراسة– وتضمينها لمضمرات مختلفة يُضفي عليها طابع التمايز والاختلاف عن "**النصوص الصوفية**" بمفهومها الضيق والمتعارف عليه –وهو كما يأخذنا لا محالة إلى مفهوم السرد المضاد–، بل يمكن حتى أن يتجاوز مفهوم "**التصوف**" باعتباره تمايزا بمكارم الأخلاق والانشغال بمجاهدة النفس بعيدا عن النعرات السياسية أو العرقية أو الطائفية.

إن الحديث عن السياسي في الرواية الصوفية هو حديث عن " **تابو*Tabou***"جديد يلغي المفهوم القديم للتابو باعتباره حديثا عن موضوع محظور في المجتمع، ليتعداه إلى الحديث عن محظور في الديمقراطيات اللبرالية؛ التي تعرف انفتاحا شكليا على التعبير عن الرأي والرأي المعارض/ الآخر، ما يضعنا أمام جدليات متعددة، لعل أبرزها ثنائية الديمقراطي/المحظور و السياسي/ الصوفي، والشريعة/ التصوف، وهذا ما تترجمه النصوص موضوع الدراسة، كون المصطلحات متباينة ومتعارضة في الآن نفسه، ما يجعلنا نطرح عدة أسئلة إشكالية لعل أبرزها:

- **هل الحديث عن السياسي في الروايات الصوفية هو تأسيس لنوع جديد من الصوفية يلغي معه المفهوم القديم للتصوف كما يلغي حيادية الصوفي عن السياسة ؟**
- **ما هي الآليات التي اتخذها الروائيون للتعبير عن السياسي والهامشي في روايات ذات طابع روحي يهتم بمجاهدة النفس بعيدا عن مفاهيم السياسة وتشعباتها؟**
- **هل يمكن أدلجة النصوص الصوفية لتواكب الواقع السياسي لعصر ما بعد الحداثة بمتغيراته السياسية والأيديولوجية ؟ وما هي الأيديولوجيات السياسية المضمرة التي وارتها النصوص موضوع الدراسة؟**

1- السياسي وفردانية الخطاب في رواية قواعد العشق الأربعون:

يعد نص "**شمس**" في رواية " **قواعد العشق الأربعون**"، نصا صوفيا في ظاهره؛ فشخصية شمس التبريزي هي تلك الشخصية المتصوفة ، بيد أن المضمرات التي حاولت "**شافاق**" أن تضمنها وتأثث بها شخصية التبريزي في نصها الموسوم بـ"**شمس**" جعلتنا نوظف مصطلح "**الأركيولوجيا *Archaeology***"، للدلالة على تلك الإشارات السياسية الموزعة في النص والتي توجب علينا الحفر في التاريخ التركي وعلاقته بالأقليات المتمثلة في "**الأرمن**" و"**الأكراد**" وما لقيه هذين الشعبين من مجازر وانتهاكات؛ سواء من "**الدولة العثمانية**" قديما –تركيا حاليا– أو من طرف جيش المغول – منغوليا حاليا–.

تنطلق "**الساردة**" من حانة في "**سمرقند**" حيث تصوِّر لنا " **شمس التبريزي**" وهو جالس أمام منضدة خشبية متشققة، عليها بعض من الشموع التي ألحت الساردة على وصفها، تقول: " **ارتعش أمام عينيَّ ضوء الشموع المصنوعة من شمع النحل والمنتصبة فوق المنضدة الخشبية المتشققة. وغمرتني هذا المساء رؤية شديدة الإشراق**"[1]، لتعبِّر الشموع عن التاريخ الحقيقي أو المعرفة اليقينية، حيث يُعتبر شمع النحل في الثقافة الإسلامية، وفي القرآن الكريم بمثابة بيوت لخلايا النحل التي تمتاز بكونها " **محكمة في غاية الإتقان في تسديسها ورصها بحيث لا يكون في بيتها خلل**"[2] عكس المنضدة الخشبية المتشققة، التي تدل على ما هو مادي ونسبي– لفظة المتشققة– في الآن نفسه؛ ليلتقي اليقيني مع النسبي، فتحقق الرؤيا التي جاوزتهما معا باعتبارها اغترابا صوفيا يَجبُر الواقع/ المنضدة المتشقق، وهو ما يأخذنا إلى مادية العالم وتشييئه لكل شيء ما جعل الإنسان يعيش دواخل ذاته نوعا من التشقق والتشظي –وصف شافاق للمنضدة– قبل أن يتحول التشظي إلى نوع من السكون مع بزوغ التصوف – الشمع– .

---

[1]– إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 43

[2]–إسماعيل بن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: مصطفى السيد محمد، مؤسسة قرطبة للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2000، ج8، ص 325.

يواصل " **شمس التبريزي**" العيش داخل رؤياه الغيبية التي من خلالها يبحث عن قاتله، غير أن الرؤيا ما لبثت أن انتهت على يد شخصية أرادت من خلالها شافاق أن تبث بعضا من آرائها السياسية، تقول: " **لكن قبل أن أتمكن من اختلاس نظرة أخرى، أمسكني أحدهم من ذراعي من عالم آخر وراح يهزني بقوة حتى أحسست بأسناني تصطك في فمي. وجرتني قبضته إلى هذا العالم. ببطء، وبتردد فتحت عينيَّ ورأيت الرجل يقف بجانبي، كان رجلا مربوع القامة، له لحية وخطها الشيب وله شاربان كثان معقوفان ومفتولان عند الطرفين، أدركت أنه صاحب الحانة وعلى الفور لاحظت أمرين اثنين فيه وهما: إنه الرجل الذي يزرع الخوف في نفوس الناس بكلامه الفظ وسلوكه العنيف**"[1].

تحيلنا شخصية "**صاحب الحانة**" كما صورتها إيليف شافاق، إلى تاريخ السلاطين العثمانيين وتمسُّكهم باللحية والشارب كدلالة على الوجاهة الاجتماعية[2]، لتقوض شافاق تلك الوجاهة، وتجعل "**صاحب الحانة**" كمكان مدنس يحمل صفات السلطان العثماني/ المقدس؛ بل وتصفه بزارع الخوف في نفوس الناس، وكأنها حين استعانتها باللحية والشارب تعود إلى المثل التركي القائل" **تركي من دون شارب كمنزل من دون شرفة**" الذي تبناه حزب "**العدالة والتنمية**" التركي بقيادة "**رجب طيب أردوغان**"، بيد أنها كذلك ربما تحيلنا إلى الخوف الذي زرعه الأتراك في حق الشعب الأرميني أثناء الحرب العالمية الأولى –1915–، والذي أشارت إليه صراحة في رواية "**لقيطة اسطنبول**" على لسان شخصية "**آرمانوش**" الشخصية الأرمينية في الرواية، تقول شافاق:" **ماذا أقصد؟ أقصد، نير القومية التركية التي نادى بها السلطان عبد الحميد، ونير القومية الإسلامية. أقصد مذابح أضنة في عام 1909، و عمليات الترحيل في عام 1915...هل يعني لك هذا شيئا؟ ألم تسمعي شيئا عن مجازر الأرمن؟**"[3]، غير أن هذا المقطع الروائي لم يمر دون ملاحقة قضائية من

---

[1]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 45

[2]– ينظر: محفوظ عبد الرحمن، حتى اللحى لها تاريخ، https://www.albayan.ae/five-senses/2001-06-07-1.1123244 يوم: 08/06/ 2019 على الساعة 15:51.

[3]–إيليف شافاق، لقيطة اسطنبول، تر: خالد الجبلي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 214.

الدولة التركية لإيليف شافاق، بسبب عودتها إلى مجازر تركيا بحق الأرمن*، لتتجنب الساردة التصريح وتختار التلميح أو الإضمار، الذي يعد خاصية ما بعد حداثية للتعبير عن الآراء السياسية أو العرقية وغيرها من الآراء، وهو ما نجده كذلك في النصوص الصوفية التراثية التي اعتمد أصحابها لغة الإشارة، التي تأخذ المتلقي إلى عالم " **الحلم والسحر والرؤيا والكشف والحدس**"[1] ما يجعل أفق انتظاره قلقا ينشد الظاهر والباطن/ المضمر لفك شفرات النصوص الصوفية على اختلافها.

تنقلنا "**إليف شافاق**" عن طريق المضمرات النصية، إلى قضايا سياسية تخاطب المهمشين من المجتمع والأقليات العرقية التي عانت من ظلم السلطة/ القوة، وكأنها تحاول أن تبيِّن لنا " **صعود الهيمنة وفقدان الحرية**"[2] حسب "**ميشل فوكو**"، لترسم لنا "**شافاق**" شخصية "**صاحب الحانة**" في صورة متسلطة، لا تؤمن إلا بالقوة كسبيل لفظِّ الصراعات القائمة بين البشر، وبين ذواتهم يقول ميشل فوكو: "**لا توجد في الصراع أية ذوات/ فاعلين، هي معطاة بشكل مباشر، إنما نحن جميعا نتصارع مع بعضنا، وهناك دائما بداخل كل منا شيء يتصارع مع شيء آخر**"[3]وهذا ما تؤكده شافاق في قولها:" **بعد دقيقة حمل الخادمان الزبونين اللذين كسر إصبع أحدهما، وكسر أنف الآخر، وتناثر الدم في كل مكان. وخيَّم على قاعة الطعام صمت مفعم بالخوف. ثم رمقني صاحب الحانة، الذي كان فخورا بالرعب الذي أشاعه بنظرة جانبية. وعندما تكلم ثانية، بدا وكأنه يخاطب الحاضرين جميعا، وارتفع صوته وأصبح مسعورا، مثل طير من الجوارح يحوم بخيلاء في السماء**"[4].

---

*–صرحت إيليف شافاق في حوار صحفي أنها تنتقد دولتها تركيا بسبب رفضها مواجهة حقائق أحداث 1915 (المجازر التركية بحق الأرمن)، وإحجامها عن البحث حول أسباب التراجيديا.

[1]– مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، دار الأوائل، ط1، سوريا، 2008، ص136.

[2]– محمد صفار، تفكيك مفهوم القوة عند ميشل فوكو –إعادة فتح الملف الإيراني–، مكتبة الإسكندرية،مصر، ط1، 2016، ص27.

[3]– المرجع نفسه، ص 198.

[4]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 49.

تستمر إليف شافاق في نبش التاريخ، والبحث عن الحمولات السياسية التي مرت بها "**تركيا**" في علاقتها مع "**أرمينيا**"، لتتعداها إلى الحروب المغولية على الأراضي التركية –الأناضول قديما– مع إشارتها إلى النساء الأرمينيات عن طريق بعض عاداتهم وتقاليدهم، تقول شافاق:" **بدأ قلبي يخفق بسرعة لأنني بدأت أرى شيئا...شابة ذات شعر كستنائي وقدمين حافيتين رسم عليهما وشم أسود، وحول كتفيها شال أحمر مطرز. قلت: لقد فقدت حبيبة وأمسكت راحة يده اليسرى بيدي**"[1].

يحيلنا الشال الأحمر المطرز والوشم الأسود على القدم إلى عادات وتقاليد المرأة الأرمينية قديما، لتربط شافاق بين زوج تركي يمثل الثقافة التركية، وزوجة أرمينية، تتمثل من خلالهما ذلك التعايش الذي كان بين الشعبين في الفترة التي أشارت إليها شافاق (**1242م**) والتي تجسدت في "**دولة السلاجقة**" في بلاد الأناضول، وإمارة "**أرمينيا الزكرية** "[*]، فالشال الأحمر المطرز، واللحية الكثة مع الشاربين المعقوفين، هما إشارات ينبغي لنا أن نرسم ملامحها العريضة، كما ينبغي لنا فهم تعبيرات "**حقبة**" و "**اختتام حقبة**" أخرى، والمنشأ التاريخي ***généalogie*** بصورة جديدة[2] يُمكن من خلالها أن نعيد رسم التعايش بين "**الأرمن**" و"**الأتراك**" كما رأته "**إليف شافاق**" في روايتها "**قواعد العشق الأربعون**" حين استعانتها بالتاريخ في مطلقيته وبالتصوف على رحابته وعدم محدودية نظرته للحرية.

تشير "**إليف شافاق**" في خضَّم حديثها عن الحرب التي قادها "**جنكيز خان**" على بلاد الأناضول، إلى ذلك التعايش بين الأرمن والأتراك ومختلف الشعوب داخل عباءة الدولة السلجوقية غير أن الهجوم أعاد تقسيم المنطقة، وأعاد صياغة التحالفات، وشتت الأرمن من جديد مبددا

---

[1]– المصدر السابق، ص 51.

[*]– في أوائل القرن الثاني عشر أنشأ الأمراء الأرمن من "**الأسرة الزكرية** " إمارة أرمنية شبه مستقلة في أرمينيا الشمالية والشرقية عرفت باسم "**أرمينيا الزكرية**" واستمرت تحت رعاية من السلاجقة والمملكة الجورجية والأتابكة من أذربيجان والإمبراطورية الخوارزمية .تقاسمت عائلة الأوربليين النبيلة الحكم مع الزكريين في أجزاء مختلفة من البلاد ولا سيما في سيونيك وفايوتس دزور.

[2]– ينظر: جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص 77.

حلمهم في العيش داخل دولة يكون فيها الترك والأرمن جنبا إلى جنب، تقول شافاق: " **فرسان مغول، أنوفهم مفلطحة وعريضة، رقابهم غليظة وقصيرة، وقلوبهم قاسية كالصوان، جيش جنكيز خان القوي. لقد فقدت حبيبين، قلت مصححا نفسي: فقد كانت زوجتك حاملا بطفلك الأول**".[1]

إن الجنين الذي فقده صاحب الحانة، أو "**لا وجودية الموجود**" جراء الحرب، ليس وجودا أُنطولوجيا بالضرورة، بل قد يكون وجودا مؤولا حسب "**بول ريكور**"، يسمح لنا بالحفر في تاريخ الذات التي ضمنتها شافاق عدة رموز، سمحت لنا بتصنيفها عرقيًا، كما كان لتيمة الحمل، وانتفاء الولادة؛ دلالة سياسية تحيلنا إلى إجهاض فكرة المبادرة والرضا بالعيش كجماعة ضمن النظام السياسي، تقول "**حنَّة آرندت *Hannah Arendt***"[*]:"**إنَّ كوننا مولودين يعني أننا نجيب عبر الابتداء من جديد، انطلاقا من مبادرتنا الخاصة، فأن نفعل في المعنى العام للكلمة، يعني أن نبادر، أن نتولى مثلما يشير إليه اللفظ اليوناني، أن نبدأ وأن نقود، وأن نحكم**"[2]، وهذا ما قوضه المغول من خلال فعل القتل الذي طال زوجة صاحب الحانة وولده، ليذهب حلم التعايش السلمي بين الشعوب نتيجة الحروب الدامية التي قسمت ظهر السلاجقة، ووقعت "**أرمينيا**" **طوال ستة قرون للفترة من عام (1223م-1828م) ضحية للحروب المتعددة التي جرت فوق أراضيها من المغول والفرس والروس، والعثمانيين والروم) وأدت تلك الحروب إلى هجرة غالبية الأرمن من مناطقهم الأصلية باتجاه أرمينيا الروسية**"[3]، والملاحظ للتاريخ الذي أوردته شافاق في مطلع نصها سيجد أنه تقريبا نفس تاريخ بداية الحروب -1224م- [4]، ولتوضيح سلطة صاحب الحانة ندرج الخطاطة الآتية والتي من خلالها نبين " السلطة/ القوة" كما رآها "**ميشل فوكو**"[5]:

---

[1]-إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 51.

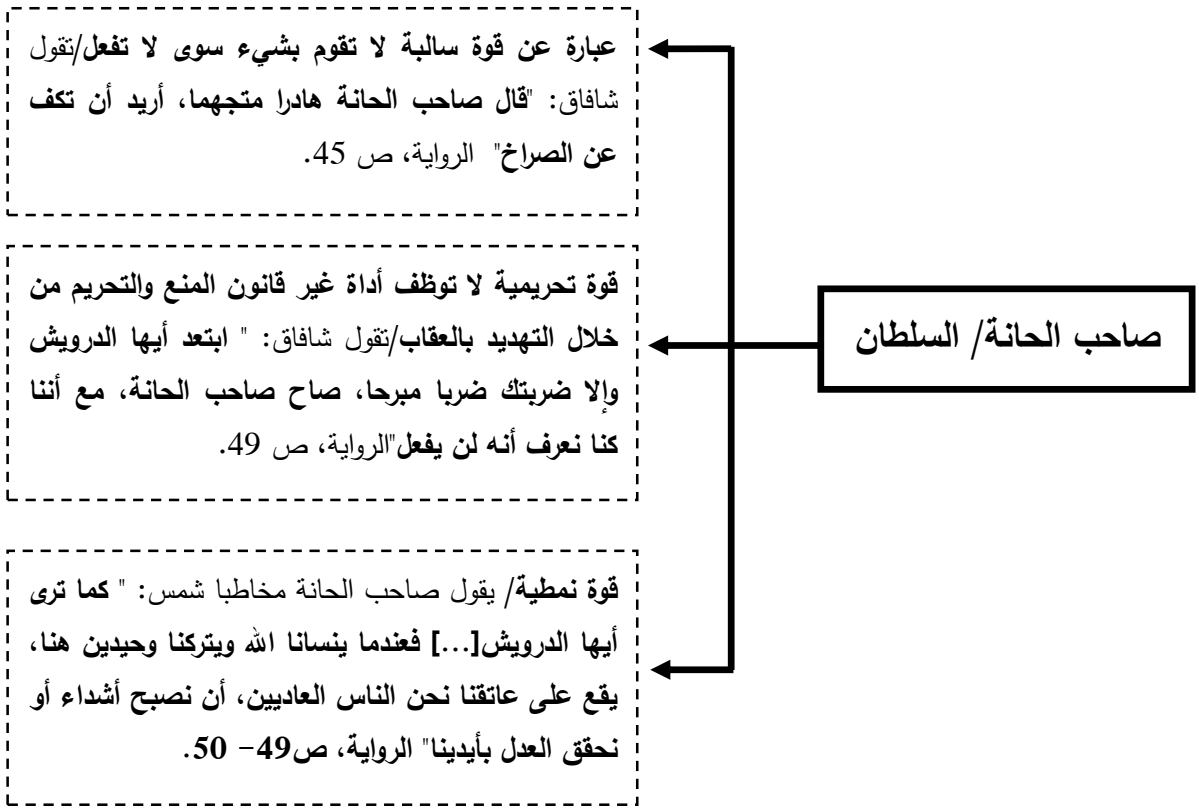
[*]- **حنة آرندت:** (1906-1975)منظرة سياسية وباحثة يهودية من أصل ألماني.

[2]- حنّة آرندت، الوضع البشري، تر: هادية العراقي، جداول للنشر والتوزيع، لبنان بيروت، ط1، 2018، ص 199.

[3]- نقية حنا منصور، الأرمن والدولة العثمانية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 61.

[4]- ينظر: إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 43.

[5]-ينظر: محمد صفار، تفكيك مفهوم القوة عند ميشل فوكو ، ص 27.



تحاول شافاق أن تجسدن مأساة الأقليات في القرن الثاني عشر ميلادي (12م)، حيث تأخذنا إلى مدينة "**نيقية**" التي كانت نقطة صراع بين السلاجقة والبزنطيين والروم، "**ففي القرن الحادي عشر أسس السلاجقة الأتراك في آسيا الصغرى سلطنة الروم وعاصمتها قونية *Iconium* وفي القرن الثالث عشر هزم المغول السلاجقة، وفي الرابع عشر والخامس عشر أقام الأتراك العثمانيون سيادتهم حين غزوا آسيا الصغرى ومعظم شبه جزيرة البلقان**"[1]، ما جعل المسيحيين في "**نيقية**" مواطنين من الدرجة الثانية أو مجموع أقليات تعاني الشتات بين الدويلات المتناثرة في بلاد الأناضول.

وكأن شافاق بعودتها إلى التاريخ فإنها تقوض فكرة " **تيري إيغلتون *Terry Eagleton***" القائلة بصرف النظر عن التاريخ الواقعي الذي يفرض علينا "**المطالبة بحق مساوٍ لحق الآخرين بشأن**

[1]– نورمان بينز، الإمبراطورية البيزنطية تاريخها وحضارتها وعلاقتها بالإسلام، تر: حسين مؤنس ومحمود يوسف زايد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1950، 384

ما يمكن أن يصير عليه المرء، لا بشأن افتراض هوية مكتملة كانت قد كُبتت"[1]، وهذا ما تشير إليه شخصية " **وردة الصحراء**" في الرواية، حيث تقول مقرةً بالتاريخ الواقعي لمدينتها: " **كنت قد ولدت في قرية صغيرة بالقرب من نيقية...كان الزمن آنذاك متقلبا وسيئا. وسنة بعد سنة أخرى، تغير كل شيء. ففي البداية، انتشرت شائعات تقول إن الصليبيين سيعودون، وسمعنا قصصا فظيعة عن المجازر الوحشية التي ارتكبوها في القسطنطينية، حيث سلبوا القصور ونهبوها، وحطموا الأيقونات في الكنائس، ثم سمعنا عن هجمات السلاجقة، وقبل أن ينسى الناس الحكايات المرعبة عن الجرائم التي ارتكبها جيش السلاجقة، جاء المغول الذين لا تعرف قلوبهم الرحمة**"[2].

تتجلى فكرة رفض" **كبت الهوية المكتملة**" في تغيير "**وردة الصحراء**" لهيئتها وفي عدم مطالبتها بحقوقها كمسيحية، تعيش داخل مجتمع مفروضٌ عليه أن يمنح الآخر حق العيش بكرامة وفق معتقده، وديانته، وقناعاته الشخصية، ثم دخولها المسجد بلباس "**رحالة عربي**" مع أن ديانتها كانت مسيحية/ أقلية في مجتمع غالبيته إسلامي، تقول شافاق:" **كان ارتداء ثياب رجالية أصعب مما كنت أظن. فقد لففت أوشحة طويلة حول نهديَّ حتى يبدو صدري مسطحا، ثم ارتديت سروالا عريضا، وصدرية قطنية، وعباءة حمراء غامقة طويلة، وعمامة، وأخيرا غطيت نصف وجهي بوشاح، لكي أبدو مثل رحالة عربي**"[3]، لتتحول هذه المواربة، إلى هوية تؤسس لـ "**شبحية الشبح**"* ؛ **أي** هوية تخاف من الاصطدام مع الآخر ذي الغالبية الاجتماعية والسياسية التي بموجبها يتشكل "**الشبح القومي**" المرتبط" **بروح الشعب وما يربطه في حركة تاريخه، فمؤسس روح شعب ما، نستطيع أن ندل عليه، لأنه يمتلك دائما وجه شبح، بقي على قيد الحياة، وأنه يطيع دائما زمانية عودته، فعودة ظهوره منتظرة**"[4]؛ أي مجموع الأفكار والمعتقدات المتطرفة التي

---

[1]– هوميك. بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص421.

[2]–إيليف شافاق، الرواية، ص 172–173

*– ورد المصطلح عند "جاك دريدا" في كتاب أطياف ماركس بمفهوم: طيف الطيف أو شبحية الشبح حسب الترجمة.

[3]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 171.

[4]–جاسم بديوي، التفكير السياسي في فلسفة جاك دريدا – الاستراتيجيات الأدبية للتفكيك السياسي–، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص81.

تبقى في حالة من السكون ويعود تاريخ ظهورها إلى زمن بعيد، أو ارتباطها بأحداث سابقة جرت في الماضي غير أن أفكار مؤسسها الأول بقيت مهيمنة على المخيال والمعتقد الجمعي – الشيعة والسنة، الخوارج، الحروب الصليبية، الفتوحات الاسلامية...– ،وهو ما تصفه "**شافاق**" بالغوغاء تقول: " **كنت قد شاهدت أعمال قتل كثيرة من قبل، ولم أعد أدهش لرؤية كيف يتغيَّر بعض الناس عندما ينظمون إلى الغوغاء، إذ سرعان ما يتحول الناس العاديون الذين لا يوجد لهم ماض عنيف – أصحاب حرف أو باعة أو باعة متجولون– إلى أشخاص عدوانيين، حتى إنهم يتحولون إلى قتلة حين يجتمعون**"[1].

ففعل الرفض هنا، ليس وليد اللحظة، بل هو نتاجٌ لترسبات تاريخية، كانت الصراعات الدينية والعرقية في أوجها، خاصة مع ظهور الفرق والطوائف، والتعصب الذي ترجمته الحروب الصليبية والفتوحات الإسلامية، والحلم بالتوسع لتأسيس إمبراطوريات ممتدة على طول الأرض وعرضها لتبقى الهوية السياسية والدينية للأقليات مكبوتة، خوفا من ردود الفعل العنيفة التي قد يبديها الآخر المستبد، وهذا ما يؤدي إلى الكبت السياسي والديني، تقول شافاق: "**في الليلة التي سبقت الزفاف، حدث شيء غير مزاجي كله فقد كنت أجلس أمام لوح من الخشب المكسو بالطحين وشوبك أعد خبزا مرقوقا للضيوف، وفجأة ومن دون أن أفكر بدأت أشكل صورة لأمنا مريم في كرة العجين، أمي مريم**"[2]، فالشخصية الروائية "**كيرا**" – زوجة الرومي– الواردة في المقطع السردي هي شخصية مسيحية أسلمت منذ مدة طويلة نتيجة الفتوحات الإسلامية، بيد أن لا–وعيها بقي محتفظًا بإيديولوجيا الدولة التي كانت فيها، والبيئة التي تربت بها، وهذا ما يأخذنا إلى قول "**كارل ماركس**":" **إن الشبح لا يموت أبدا، إنه يبقى على الدوام، مما سيأتي وسيعاود المجيء**"[3]، فالسياسة الدينية أو السياسة القومية للأقليات؛ أو لما يمكن أن يشكل هامش الدولة، لا تموت أبدا بل تبقى خامدة تنتظر اللحظة المناسبة للتعبير عن كينونتها بكل حرية، وهذا ما يكفله التصوف للجميع.

---

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 182.

[2]– المصدر نفسه، 428.

[3]– جاك دريدا، أطياف ماركس، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، 2006، ص 191.

وهو ما أدى بإليف شافاق للعودة إليه –التصوف– كدافع روحي يُقوِّض السياسي، تقول على لسان التبريزي: " **ألسنا نعيش جميعا تحت سقف واحد في جميع الأحوال؟ قال شمس، وأشار إلى السماء في الأعلى،** " **فالملوك والشحاذون والعذارى والعاهرات، كلهم يعيشون تحت سماء واحدة**"[1]، وهذا ما يلغي الحدود الفاصلة بين جميع أطياف المجتمع، ويؤسس لما يمكن أن يكون مدينة فاضلة تلتقي فيها جميع الأديان والأعراق والثقافات بعيدا عن العصبية الضيقة وروح التعالي وتهميش الآخر.

تنتقل الساردة من القرن الثاني عشر إلى القرن الواحد والعشرين، وبالتحديد سنة **2008** في مدينة " نورثامبتن ***Northampton***" في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث تروي لنا قصة المرأة اليهودية ""**إيلا روبنشتاين**" التي تعيش صراعا أسريا مع زوجها " **ديفيد**" ومع أولادها في الآن نفسه، لتحصل على عمل كقارئة لدى وكالة أدبية، ويقع بين يديها نص "**الكفر الحلو**" لكاتب هولندي يدعى "**عزيز زهارا**"، أسقطت عليه "**إيليف شافاق**" صفات شمس التبريزي، كما حاولت أن تسقط صفات جلال الدين الرومي على شخصية " **إيلا**".

تصور لنا " **شافاق**" شخصية "**إيلا** " كشخصية قلقة، ترفض نمط الحياة خارج المركزية الأمريكية، تقول إيلا: "**عندما كنت في الجامعة مرت فترة أدمنت فيها على الروحانيات الشرقية وقرأت أشياء عن البوذية والطاوية، حتى إنني وضعت خططا مع صديقة غريبة الأطوار لقضاء شهر في أشرام في الهند، لكن تلك المرحلة من حياتي لم تدم طويلا، وبقدر ما كانت تعاليم صوفية جميلة ومثيرة، فقد خيل إلي أنها تعاليم مطاوعة ومذعنة ولا تلائم الحياة العصرية**"[2] تلك الحياة التي تقوم على المادية وعلى الهيمنة على الآخر وإشعاره بالدونية، وهذا ما يظهر في الصفة التي ألحقتها " **إيلا**" بصديقتها– غريبة الأطوار– التي وافقتها على الذهاب في رحلة إلى شعوب لا تعيش الحياة العصرية بل تعيش التخلف الذي أضمرته شافاق في خطابها، لتأخذنا بذلك إلى رأي إدوارد سعيد، ونظرته للخطابات الغربية، يقول:" **وبالإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنه يمكن لهذه**

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 383.

[2]–المصدر نفسه، ص 215.

المجتمعات الغربية، أن تكون أعمالا عظيمة من إبداع الخيال، وأن تظم في الوقت نفسه وجهات نظر سياسية ظاهرة الشناعة والقبح، وجهات نظر تسلخ الإنسانية عن غير الأوروبيين، وتبرز شعوبا وأصقاعا بأسرها خاضعة ودونية"[1]، وهذا ما كانت تراه "**إيلا**" في الشعوب الأخرى التي تمثل أقليات في بلدانها –باستثناء البوذية–حيث تعيش روحانياتها بعيدا عن الحياة المعاصرة في صورتها الأمريكية، وكأنها بذلك تشير إلى ثنائية الغربي/المادي وصراعه من الروحي/الشرقي، وهو ما يشير إليه وصف – صديقة غريبة الأطوار–.

على عكس "**إيلا روبنشتاين**" تصور لنا "**شافاق**" شخصية "**عزيز زهارا**" في رداءٍ أقل حدة من الرداء الذي وضعته لإيلا، فهو شخصية منفتحة، تؤمن بالاختلاف والتعدد، كما أنها شخصية رافضة "**للديمقراطية اللبرالية**" التي كانت تعيشها " إيلا" في أمريكا، حيث يعيش الناس حياة العبد دون سيد حسب تعبير "**فرانسيس فوكوياما**"، وهو ما يرفضه "**عزيز**" الذي يؤمن بالحرية ، وهو ما تعكسه كثرة أسفاره وتنقلاته في العالم؛ بيد أن سمة التعالي واحتقار الآخر، والنظر إليه نظرة دونية بقيت مضمرة في نص شافاق، تقول: " **العزيزة إيلا...وصلتني رسالتك وأنا أتهيأ لمغادرة أمستردام إلى مالاوي، فقد كلفت بالتقاط صور لأناس في قرية ينتشر فيها الإيدز، ويوجد فيها عدد كبير من اليتامى**"[2]، فمالاوي بالنسبة لـ"عزيز" هي مكان خارج البورجوازية الغربية الخاضعة لقوانين تنظيمية صارمة، كما أنها مكان مكتظ بـ"**الجنسانيات اللامحروية**" التي تبيِّن تخلفها وبعدها عن الطُهرية الصارمة الحديثة التي يعيشها الغرب[3]، وهذا ما يفسر انتشار الإيدز وكثرة اليتامى في دولة تصنف سياسيا على أنها من دول العالم الثالث.

يواصل البطل الروائي "**عزيز**" الإشارة إلى السياسة الغربية القائمة على الماديات، واحتقار الآخر، غير أن سياسة التماهي، والنظر إلى الآخر – العالم الثالث– نظرة دونية توارت خلف رداء صوفي استعانت به شافاق، للتعبير عن "**الفردانية**"؛ التي تلغي الجوانب الكليانية، والحق في المساواة الذي تدعو إليه "**الأنظمة الشمولية**"، سواء عن طريق السياسة أو حتى عن طريق الدين

[1]– اسماعيل مهنانة، إدوارد سعيد: الهجنة، السرد، الفضاء الإمبراطوري، دار ابن النديم، الجزائر، ط1، 2013، ص 36.

[2]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 215.

[3]– ينظر: ميشل فوكو، تاريخ الجنسانية – إرادة العرفان–، تر: محمد هشام، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2003، ص6.

فحسبها " **لا يوجد اختلاف بين البشر الروحانيين والزمنيين، كل المؤمنين يملكون سلطة متساوية في المجال الروحي**"[1]؛ وهذا ما تقوضه شافاق سواء عن طريق شخصية "**التبريزي**" أو " شخصية "**عزيز**"؛ حيث جاءت الشخصيتان مقوضتين لكل القيم الكليانية ، الدينية أو السياسة على حد سواء؛ من خلال التمرد بالنسبة للتبريزي، أو من خلال الروحانية ما بعد الصوفية عند عزيز يقول مخاطبا "**إيلا**":" **الآن تظنين أنني رجل متدين. لا، لست كذلك، بل أنا رجل روحاني، وهو شيء مختلف. فالتدين والروحانية ليسا الشيء نفسه، وأظن أن الفجوة بين هذين الشيئين لم تكن أعمق مما هي عليه اليوم فعندما أنظر إلى العالم، أرى ورطة تزداد عمقا. فمن ناحية نحن نؤمن بحرية الفرد وقوته بغض النظر عن الله، أو الحكومة، أو المجتمع، ومن نواح عدة بدأ البشر يزدادون أنانية، وبدأ العالم أكثر مادية**"[2].

إن مجموع الفردانيات عند حد نظرنا، هو ما يؤسس للأقليات السياسية أو الاجتماعية أو غيرها من نواحي الحياة المتشعبة في عصر ما بعد حداثي، عرف بتقويض كل القيم والاتكاء على "**القوة**" التي تنحى إلى هيمنة مادية؛ قد تعتمد الدين وسيلة للسيطرة على الآخر، فالدين لا يعني بالضرورة التجرد من المادي، بل قد يصبح الدين مجرد بروباغوندا مادية هي الأخرى تتم المتاجرة بها واتخاذها وسيلة لبسط النفوذ واعتماد "**سياسة القوة**" ضد التطرف، كما قد تصبح تلك القوة وسيلة يتم بها التحكم في المجتمعات والشعوب الأخرى– العراق، أفغانستان...–، بداعي التوسع والنفوذ، بعيدا عن كل القيم الزائفة التي تفرضها الحكومات الشمولية على الشعوب المستضعفة أو على الأقليات، بيد أنها لا تحتكم إليها، ليوافق قول "**عزيز**" الرأي النيتشوي القائم على تبني العالم لمجموعة من "**الحقائق/ القيم**" كما لو كانت هي العالم الحقيقي؛ هي الأمل في عالم آت؛ لينجر عنها عالم يبدوا حقيرا كالقيم التي قام عليها[3]، وهذا ما يؤكده عزيز مرة أخرى حيث نفى أن تكون الروحانيات الراهنة نفسها روحانيات القرون الوسطى، " **إنها ليست شيئا**

[1]– لويس دومون، في الفردانية – منظور أنثربولجي للأيديولوجية الحديثة، تر: بدر الدين عردوكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص 121.

[2]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 216.

[3]– ينظر: فريديرك نيتشة، إرادة القوة، محاولة لقلب كل القيم، ص 24.

يمكننا إضافته إلى حياتنا، من دون أن ندخل تغييرات رئيسية عليها."[1] وهذه التغيرات تتجلى في رفض الروحانيات القائمة على نظام المؤسسة* ، والاتجاه نحو روحانية تؤمن بالفردانيات والأقليات التي تؤسس ذاتها بذاتها.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن "**إيليف شافاق**" حاولت أن تصنع مجتمعا متسامحا، بعيدا عن سياسات التعصب والحروب والطائفية، غير أنها عوض البحث عن قيم جديدة تحاول بها جبر الكسور التي تطرقت إليها؛ سواء بعودتها إلى التاريخ أو بغرفها من الواقع، راحت تؤسس لقيمها الخاصة؛ التي تلغي الدين وتقوض السياسة وتصنع روحانية ذاتية على مقاس الكاتبة لا على مقاس الواقع والتاريخ المشترك.

2- مركزية التيه والعَود في رواية الخيميائي:

ينطلق "**باولو كويليو**" في رواية الخيميائي انطلاقة رمزية، فنص الرواية في ظاهره يحكي قصة شاب ينتقل من مكان إلى مكان آخر؛ حين ممارسته الرعي، أو في بحثه عن كنزه المخبوء في الضفة الأخرى من العالم، غير أن المفارقة تكمن في تلك " **الإشارات**" السياسية التي ضمنها "**كويليو**" في نصه سواء عن وعي منه، أو عن غير وعي ، والتي تحيلنا على نظرة "**كويليو**" السياسية، ونقده للمركزية الغربية –ممثلة في إسبانيا –حينا، وعودته إلى تلك المركزية في أحايين أخرى.

يأتي "**سنتياغو**" في نص الروائي مرتحلا بين عدة أمكنة، في رفض صارخ لفكرة المركز/ القلعة، وهو ما يترجم تقويض "كويلو" لمفهوم الدولة "**كظاهرة طبيعية؛ أي صادرة عن النظام**

---

[1]- إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 217.

*- عندما نتكلم عن الفردانيات ونربطها بالأقليات الخارجة عن نظام المؤسسة، فإننا نتحدث عن الصوفي باعتباره مارقا عن النظام الديني الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالسياسي خاصة في الثقافة الإسلامية في العصر الأموي وبعده العصر العباسي – معاناة المتصوفة واتهامهم بالكفر والزندقة والمروق عن الدين- ، لنصل إلى عصر الثيوقراطيات الدينية التي تتخذ الإسلام دين الدولة وتعقله بالسياسي وهذا ما ترفضه إيليف شافاق مؤمنة بالفردانيات التي تنحى لتتحول إلى أقليات خارجة عن نظام الدولة وهذا ما تدعو إليه ما بعد الحداثة بيد أنها لا تطبقه.

الاجتماعي بوصفه نظاما طبيعيا"[1]، حيث كان يعيش بعيدا عن الكليانية الغربية/ الدولة، كما أن علاقاته الاجتماعية في الأندلس كانت شبه منعدمة، ما حدا به إلى اتخاذ قطيع الماشية رفيقا له يقول كويلو: " **كان على يقين أن النعاج تفهم ما يقوله، لهذا كان يقرأ لها أحيانا بعض الفقرات من الكتب التي تأثر بها، أو يحدثها عن عزلة الراعي**"[2]، فالعزلة والترحال هما ما يحطم مفهوم النظام في شقيه الاجتماعي و السياسي، كما يؤسسان لمفهوم الفوضوية التي لا تحتكم لأية سلطة باستثناء " **فردانية الذات**" التي احتكم إليها "**سنتياغو**" في نص الخيميائي.

تتأسس الأقليات في رواية الخيميائي، بعيدا عن المفهوم المتعارف عليه في الحضارة الغربية؛ باعتباره تمييزا بين الأغلبيات وبين الإثنيات العرقية، والألوان، والديانات[3]، بل جاءت كتعبير عن رفض "**سنتياغو**" الانضواء داخل أية جماعة/ مؤسسة، والاكتفاء بالعيش بعيدا عن الأغلبية المتمدنة، كنوع من الحرية والانعتاق من ثنائية الحق/ الواجب اللذين تقرهما الأنظمة السياسية، يقول كويلو: "...**وأن الرعاة مثل البحارة ومثل التجار المتجولين، متى حلو في مدينة يجدون من ينسيهم متعة التجوال في العالم بكل حرية**"[4]، فالحرية هي ما يسمح بتصنيف "**سنتياغو**" ضمن أقليات معاكسة لمفهوم الأقلية كجماعة مضطهدة من طرف الأغلبية نتيجة لونها أو دينها أو تاريخها؛ أي سياسة اللا– انتماء التي تؤسس لها "**ما بعد الحداثة**" دون الخوض في مفهومها، فاللا– انتماء هو انتماء في حد ذاته، هو رفض لقيم سائدة ومحاولة فرض قيم أخرى .

تتأكد أقلية " **سنتياغو**" من خلال سؤال ابنة التاجر المتمثل في قولها: "**لم أكن أعلم أن الرعاة يستطيعون قراءة الكتب**"[5]،حيث يعد الرعاة/ الرحالة بصفة عامة نوعا جديدا من الأقليات التي تصنعها الدول الغربية لتفتيت المجتمعات، ومحاولتها ربط كل من يخرج عن نظام الجماعة أو

---

[1]– عبد الإله بلقزيز، الدولة والمجتمع –جدليات التوحيد والانقسام في الاجتماع العربي المعاصر–، الشركة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط1، 2008، ص 22.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 18.

[1]–ينظر:محمد عمارة، *الإسلام والأقليات* الماضي والحاضر والمستقبل، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2003، ص10.

[4]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 21.

[5]–المصدر نفسه، ص 19.

الدولة – القرية في رواية الخيميائي– بمصطلح " **الأقلية**"، كمحاولة لإضعافه، بينما نجدها – الدول الغربية– " **تحاول الحفاظ على ذاتيتها بينما تعمل على حل ذاتية الآخر**"[1]، من أجل محاصرة الفردانيات وبسط هيمنتها على بقية الشعوب، وهذا ما يتبدى في سؤال ابنة التاجر مرة أخرى لسنتياغو :" **بما أنك تحسن القراءة، فلم أنت مجرد راعٍ؟**"[2]، كمحاولة منها حل ذاتية سنتياغو وإلحاقه بذاتية أخرى؛ تقترب من مفهوم البرجوازية التي سادت في أوروبا في بداية القرن 16م؛ أي بداية ظهور الحداثة، حيث ارتبط التعليم بالرفاه الاجتماعي وبالمكانة المرموقة للفرد وهو ما يحاول كويلو نفيه في عصر ما بعد الحداثة، عن طريق الخروج من جميع المؤسسات سواء الدينية منها أو حتى التعليمية .

يواصل "**كويلو**" تفكيك الأقليات، وذلك من خلال استعانته بالتاريخ، وإشارته إلى أن العالم ثابت رغم الاختلافات التي قد نصنعها، غير أن تفكيكه هذا لا يخلو من النزعة الفردانية ومن احتقار الآخر كفرد لا كأقلية، يقول والد سنتياغو في وصف سكان الأندلس السابقين: "**كانوا من ذوي الشعر الأشقر أو الأسود، ولكنهم كانوا مشابهين لأهل هذه القرية**"[3]، إنه تفكيك للفوارق التي تمكننا من تصنيف البشر على حساب اللون أو الدين أو العرق، وهذا ما تسعى السياسات المعاصرة فعله– عكس التفكيك–، عن طريق اللعب على وتر النعرات الطائفية أو العرقية التي تعشش خارج الحضارة الغربية من أجل تدمير الدول وإعادة إنتاج " **نظام سياسي قائم على مبدأ المحاصصة الطائفية والمذهبية والعشائرية والعائلية والإثنية، تفعل ذلك باسم المشاركة، وهي حقا مشاركة ولكن ليس في بناء وطن أو دولة، وإنما في تدميرها**"[4]، وهذا ما حصل مع البرازيل

[1]– برهان غليون، المسألة الطائفية ومشكلة الأقليات، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط3، 2012، ص 27.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 19.

[3]– المصدر السابق، ص 24.

[4]– عبد الإله بلقزيز، الدولة والمجتمع –جدليات التوحيد والانقسام في الاجتماع العربي المعاصر، ص64.

بلد "**كويلو**"؛ حيث توجد حالات من عدم المساواة الجنسانية والعرقية[1] نتيجة اختلاط الأعراق، وهذا ما يشير إليه الكاتب نفسه في روايته " **هيبي *Hippie***"، يقول:" **ففي البرازيل، بالإضافة إلى طوال القامة الشقر الفاتحي العينين، وُجد أيضا القصار إلى جانب الطوال، وذوُو البشرة السوداء والعيون الداكنة، والآسيويون بعيونهم المزمومة، والخلاسيون، والهنود، والعرب، واليهود.**"[2] ما أثر على الاقتصاد والسياسة في البرازيل وتحويلها إلى دولة متخلفة على جميع المستويات.

يستمر "**كويلو**" في إشارته إلى الأقليات كما تمثلها أول مرة في الثقافة الغربية، بيد أنه يفككها في النهاية، كمحاولة منه للخروج من بوتقة الأنا المتفوق/ الآخر الدوني، وهذا ما يشير إليه حين حديثه عن العجوز الغجرية، يقول: " **إن الغجر يتجولون هم أيضا، ولكنهم لا يهتمون بالمواشي، وثمة شائعة تقول، إن الغجري هو شخص يقضي وقته في خداع الناس، ويقال أيضا، إنهم عقدوا حلفا مع الشيطان، وإنهم يسرقون الأطفال ليجعلوا منهم عبيدا في مخيماتهم المريبة**"[3].

يُعتبر الغجر من الأقليات المنتشرة في أنحاء مختلفة من العالم، كما يعتبرون من أكثر الإثنيات تعرضا للظلم، والجور الاجتماعي والفقر، والتمييز العنصري، إذ " **ترسخت النظرة الدونية تجاههم حتى في أوروبا الحديثة، وظلوا يتعرضون لشتى أنواع الاضطهاد والتمييز وصلت إلى أعلى درجاتها إبان الحرب العالمية الثانية من قبل النازية التي قتلت الآلاف منهم في أفران الغاز ضمن سياسة منظمة للتخلص منهم باعتبارهم من الشعوب المنحطة والعناصر الفاسدة**"[4]، وهذا ما يحاول "**باولو كويلو**" أن يشير إليه، لازدراء السياسة الغربية التي تحتقرهم وتشعرهم بالدونية– ترحيل فرنسا لحوالي 850 غجريا نحو رومانيا سنة 2010–، نتيجة ترسبات تاريخية قديمة

---

[1]– ينظر: هيئة الأمم المتحدة، المجلس الاقتصادي والاجتماعي، تنفيذ العهد الدولي الخاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية و الثقافية ،التقارير الدورية الثانية المقدمة من الدول الأطراف بموجب المادتين١٦و١٧من العهد، البرازيل، جانفي 2008، ص5

[2]–باولو كويلو، هيبي، تر: رنا الصيفي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص 23.

[3]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 28

[4]– جمال حيدر، الغجر ذاكرة الأسفار وسيرة العذاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص 9.

متعلقة بالسياسة من جهة، وبالدين من جهة أخرى؛ نتيجة تمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم. بعيدا عن السياسة الجمعية التي تحاول أوروبا تصديرها للعالم، وهذا ما تشير إليه كذلك "**إيليف شافاق**" في نصها " **قواعد العشق الأربعون**" حين تربط قراءة الكف كعادة غجرية، بشخصية شمس التبريزي حيث تقول عل لسانه: "**سأفعل شيئا أفضل، اقترحت سأقرأ لك كفك**"[1].

ينصف باولو كويلو في نهاية روايته الغجر، حيث يقول: "**كم هم أذكياء هؤلاء الغجر ربما عزي ذلك إلى أنهم يرحلون باستمرار**"[2]،غير أن إشارته إلى الغجر كأقلية في الرواية لم تكن الوحيدة، بل أشار كذلك إلى " **العرب**" أو "**الغزاة المغاربة القدامى**" وعزا وجود الغجر إليهم، في صورة تعكس السياسة الغربية التي تتوق إلى التوسع المتتالي على حساب الآخرين/ الأقليات مستعينة بالقوة التي تحولت انحطاطا؛ نتيجة تجريدها من الفضائل والغرائز الأكثر حيوية لترنوا إلى قوة للمنحطين والمتدهورين فيزيولوجيا[3]، وهذا ما هو حاصل في عالمنا اليوم، كنتيجة للنظام العالمي الجديد القائم على نظرية البقاء للأقوى لا للأصلح، ليصبح العالم مجرد مركز للصراعات الطائفية والحروب العرقية التي ترى في الاختلاف نقمة، وتحصر مركزيتها في مجموع أقانيم لا تقبل الرفض أو الحوار؛ بل ولا حتى فكرة التعايش المشترك الذي يمكننا من معرفة الآخر، ثم الحكم عليه كما حصل مع " **سنتياغو**" بطل الخيميائي، الذي أقر في النهاية بأن الغجر أناس رائعون، كما اعترف بأن العالم الشرقي هو جبرٌ للانحطاط الروحي الذي يعيشه الغرب المادي.

3- الثنائي الجهنمي، ثنائيات ضد الإنسان:

يعد الحديث عن الثنائيات في رواية "**السيمورغ**" حديثا عن ضدين يوجب وجود أحدهما انتفاء الآخر، وهذا ما يظهر جليا في نص "**الثنائي الجهنمي**"، حيث يشير "**ديب**" إلى " **العنصرية**" كما أسلفنا ذكره في الفصل الأول، بيد أن الفارق هنا هو ذلك الطابع السياسي الذي يعطيه "ديب"

---

[1]- إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 50.

[2]-باولو كويلو، الخيميائي، ص 186.

[3]-ينظر: فريديريك نيتشة، عدو المسيح، تر: جورج ميخائيل ديب، دار الحوار للترجمة والتوزيع والنشر، سوريا، ط2، دت، ص54.

للمصطلح ويحلله في ضوء معايشته للسياسة الغربية، وإقراره بأنها سياسة قائمة على ميزان القوة والضعف، حيث تتوقف عدمية الحرب بمجرد ضمان توازن موجودات القوة ، يقول ديب" **إن الثمن الذي يتم دفعه في أي نزاع يقود بالضرورة إلى الاتفاق ويدفع بالأطراف المستعدة للحرب نحو الاعتدال خاصة في الحالة التي يكون فيها ميزان القوة حقيقة مؤكدة**"[1]، وهذا الحاصل في عالمنا اليوم، حيث كانت" **العولمة *Globalisation*** " هي المطية التي يستغلها الغرب للتقارب بين الشعوب من أجل التنافر، مستغلين في ذلك "**إرادة القوة**" على تعدد مجالاتها– اجتماعية؛ ثقافية سياسية...– من أجل السيطرة على الآخر وإخضاعه للكليانية المجتمعية أو العالمية، ليتأتى الاعتدال بعد صراع بين طرفين وصلا يقينا إلى استحالة تقويض أحدهما للآخر.

يتفق ديب مبدئيا مع الفيلسوف الفرنسي "**برتراند راسل *Bertrand Russell*** " الذي يرى أن "**القوة هي السبب الرئيسي لكل الحروب**"[2] غير أن ديب يضيف إليها فكرة أخرى هي فكرة "**الاحتكاك الثنائي**"؛ أي العودة إلى براثن العولمة كسبب للاحتكاك بين الشعوب عن طريق التكنولوجيا مجسدة في وسائل الإعلام والاتصال من أنترنيت وتلفاز وغيرها من المسببات الأخرى، يقول ديب:" **لكن ما يكتشفه كل فرد في الآخرين وما يراه كل شعب من الشعوب الأخرى من خلال الاحتكاك الثنائي هو جملة الأسباب المؤدية للعداوة والفتن**"[3].

يتحدث "ديب" عن " **ثقافة العنصرية**" باعتبارها ثقافة نتوارثها سواء عن طريق الدين، أو عن طريق الوطنية أو التاريخ، لأن مصيرنا كان " **الامتلاء، التحفز، وتكديس القوة، كنا متعطشين للاندفاع يترامى بصواعقه، وللأفعال وبقينا الأبعد عن السعادة، سعادة الضعفاء وعن الاستكانة**"[4]،حسب "**نيتشة**" كفيلسوف يؤمن بالقوة كوجه للخير؛ والضعف كوجه للشر لنجد أن "**ديب**" يسايره في نبذه للطريقة التي يتم بها استعباد الآخر من طرف " **سلطة القوة**" وإخضاعه

---

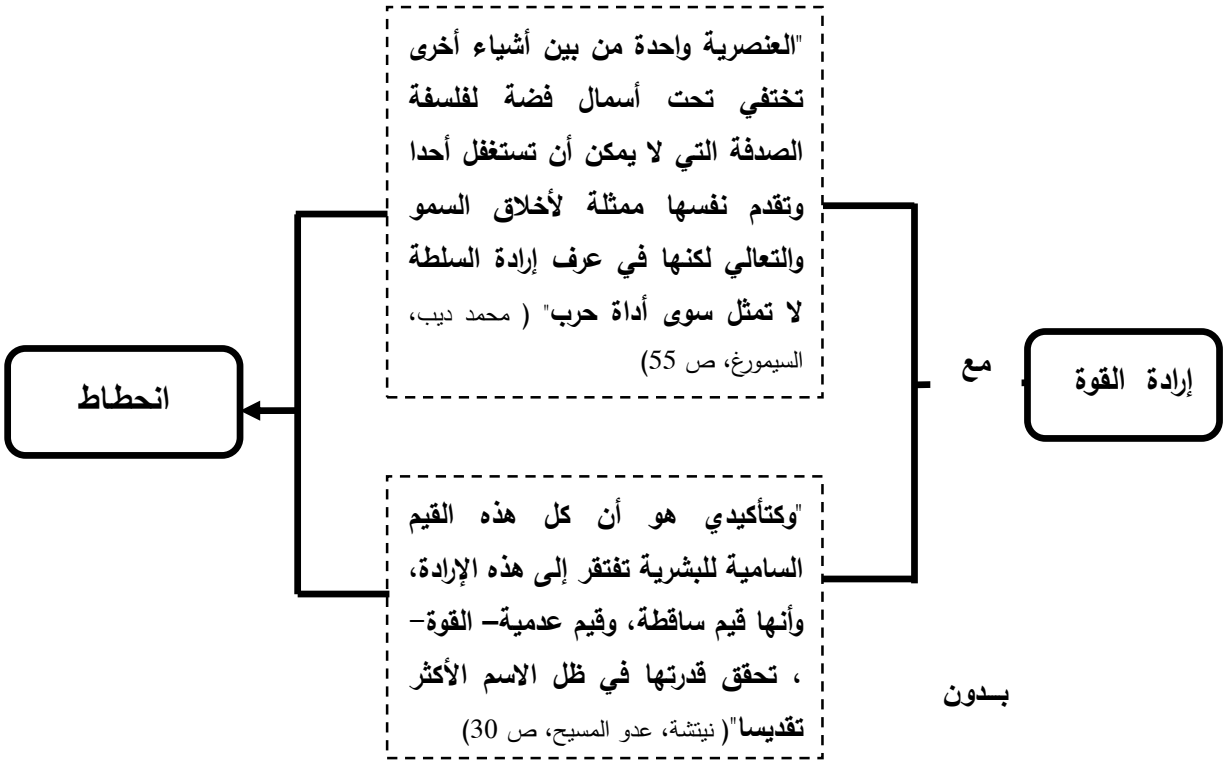
[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص54.

[2]– فضل الله محمد، فلسفة القوة أصولها وتطورها في الفكر السياسي الغربي وآثارها في عالم السياسة، مكتبة بستان المعرفة، مصر، ط1، 2002، ص67.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص 54.

[4]–نيتشة، عدو المسيح، ص 24.

عن طريق استعارة قيم التسامي والتعالي، كنسق مضمر لبسط السلطة ما ينتج عنه ظهور " **العنصرية**" وسياسات التمييز وغيرها من أسباب الدمار الأخرى، وهذا ما نبينه على النحو الآتي:



إن المقارنة بين ما أتى به "**نيتشة**"، وبين ما أشار إليه ديب لا ينحصر في مفهوم " **العنصرية**" كمطية لإشاعة الدمار، بل صُلب الفكرة كامن في غَرفهما من نفس الواقع، مع الاختلاف الزماني بينهما، فنيتشة استبصر "**إرادة القوة**" بعيدا عن القيم السامية التي كانت موجودة بجانب النظام الكنسي – بدايات عصر النهضة–، أما ديب فاستجلاها من قيم زائفة جاءت كنتيجة لتلك القيم التي حاول نيتشة تقويضها.

عندما نجد أننا أمام تواطؤ بين ما ندعوه اليوم قيما سامية، وبين مفاهيم تؤسس للدمار والانحطاط –العنصرية التي أشار إليها ديب–، فإنه من الواجب علينا البحث عن مسار ثالث يجنبنا الاحتكاك من أجل الاحتقان، بعيدا عن كل القيم؛ سواء الدينية منها التي تؤمن بأحادية الفكرة، أو القيم التي أتبعناها باللاحقة – السامية– بسبب صياغتها من طرف الآخر القوي وازدرائها لكل من يحمل قيما مخالفة للقيم التي تمت صياغتها، في صورة عكسية قد يصبح فيها

الجلاد ضحية، والضحية جلادا مع استناد كل منهما على قيم وأفكار آمن بها، واستند عليها، يقول ديب:" **مذ ذاك تشكل ثنائي رهيب قوامه الشخص العنصري الثرثار المتشدق بخطابه الحاقد الذي تليه أفعال مطابقة، هذا من الجهة الجيدة، أما من الجهة السيئة فتوجد الضحية التي عادة ما تكون عزلاء، ثنائي تزداد علاقته تماسكا في حالة ما حدث وانقلبت الأدوار، وذاك هو المرجو دائما، يجعل الحظ الطرف الأضعف في المعادلة أي الضحية، قادرة على رد الضربة بالضربة، لكن الكلمة الأخيرة تكون لقانون القصاص. هل نتقدم أكثر بسقوطنا في هذا الفخ؟**"[1]

يسرد لنا "**ديب**" من خلال المقطوعة السردية السابقة، ذلك الصراع الأبدي بين الإنسان وأخيه الإنسان، في علاقة تبادلية يتحول فيها الجلاد إلى ضحية، والضحية إلى جلاد، وفق قانون القصاص الذي يعتبره ديب فخا، يؤجج الصراع السلطوي، ويبقي على الحروب مستمرة ما يهدد السلم الإنساني؛ الذي لم تنجح الحداثة التي نادى بها الغرب في تحقيقه، وفشلت معها ما بعد الحداثة كمشروع يحمل مجموعة من القيم في إرساء معالمه، وتجاوز قيم الحداثة، فالقصاص في السياسة الغربية وقوانينها هو قيمة ذات طابع تأديبي، بيد أن شروط إقامتها تلغي قيمتها وتجعلها وسيلة انتقامية/ استنزافية أكثر منها تأديبية، يقول "**رالف والدو إمرسون *Ralph Waldo Emerson***:"**إن التغيرات التي تُحطم في فترات متقاربة رفاهية البشر هي إعلان عن طبيعةٍ قانونها النمو**"[2]، وهذا ما يعمل "**النظام الدولي الجديد**" عليه من خلال إعادة ترتيب موازين القوى، ورسم الحدود في من أجل التمدد وتحقيق نمو يرضي به ذاته في مقابل تحطيم الآخر، وهو ما يعود بنا إلى مفهوم العنصرية.

يسترسل "**ديب**" في حديثه عن العنصرية، ليصل في النهاية إلى ربطها بمجموعة من الأقانيم التي تحاول تشكيل الإنسان، وصياغة شكله النهائي، حيث ترتبط بالدين والعرق والثقافة، وكل

---

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 59.

*–**رالف والدو إمرسون** (1803–1882) ، أديب وفيلسوف وشاعر أمريكي.كان أحد أبرز أعلام الفلسفة المتعالية في أوائل القرن التاسع عشر. وكان من دعاة الفردانية.

[1]– رالف والدو إمرسون، مقالا إمرسون، تر: أمل الشرقي، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص 66.

واحدة من هذه الأقانيم يشكل قانونا خاصا يسيطر على الإنسان ويوجهه، فـ" **القول أسهل بكثير من الفعل والمواجهة والهجوم على المضطهد/ الخالق الذي حرمك من شخصيتك ليزرع مكانها نموذجا جديدا عجنه بكلتا يديه محاولا إعادة صياغتك على شاكلته من جديد، هذا هو الذي يجب قتله، أي عمل آخر يعدد مجرد تهريج**"[1]، ليتبدى "**الخالق**" عند ديب في كل صورة تؤسس قانونا غايته احتكار حرية الإنسان، وحدِّ "**فردانيته**" بحدود "**واهية**" تدخله في إطار الكليانية التي نراها اليوم كقانون جمعي يحتكم إليه "**الإنسان الكُلياني**" وليس "**الإنسان الكوني**".

فالأول يسعى للهيمنة والثاني يبحث عن "**قانون كوني**" ينشر من خلاله السلام بين البشر يقول "**ميشل فوكو**": "**هذا الخطاب الذي يحاول تفكيك الحرب في ظل السلام، يحاول تبيان المعركة في مجملها، ويعيد تأسيس المسار العام للحرب، ولكنه في جميع الأحوال، لا يعد بمثابة خطاب حول الكلية أو الحيادية، لأنه دائما خطاب الآفاق. إنه لا يهدف إلى الكلية إلا كما تتبدى له من وجهة نظره. بمعنى أن الحقيقة هي الحقيقة، التي لا تظهر إلا انطلاقا من وضعيته ومكانته في المعركة وانطلاقا من الانتصارات المنتظرة**"[2]، فالخطاب أو القانون أو الحرب أو حتى السلم، كل هذه المسلمات، يتم صناعتها من طرف الآخر القوي، من أجل إعادة بنائنا وتشكيلنا وفقا لمصالحة وغاياته، وهذا ما يبتعد عن المقولة التي ختم بها "**ديب**" نصه " **الثنائي الجهنمي**" حيث يقول بعد كل شيء : "**أنا إنسان**"[3].

من خلال كل ما سبق يتضح لنا أن الخطابات موضوع الدراسة، هي خطابة موارية، فرغم ظاهرها "**الصوفي**"، ورغم معالجتها لقضايا تنصب في لب فلسفة ما بعد الحداثة ونقد سلبياتها، بيد أنها اتخذت من المواضيع السياسية مضمرات لها، كمحاولة منها تعرية الواقع السياسي الغربي الذي يتشدق بعدله ومساواته وبحثه الدءوب عن الكرامة الإنسانية في أجل صورها، لنجد أنفسنا أمام نصوص وإن حاولت الهرب من مادية الفلسفة الغربية إلى روحانية التصوف بجميع أشكاله،

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 70.

[2]– ميشل فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، تر: الزواوي بغورة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2003، ص 73.

[3]– محمد ديب، السيمورغ، ص 75.

فإن نزوعها إلى البرغماتية بقي ملتصقا بكتابها ما ألغى "**كونية الخطاب**" ووضعة في مناط الخطابات البينية التى تعمل فيها التيمات بشكل بتساوي.

-المبحث الثاني: يوتوبيا التصوف وغربة السياسة:

يرى المتصوفة أن الذات الإنسانية هي "**عالم صغير**"، تربطه علاقة مع "**العالم الكبير**" ليتشكل باتحاد العالمين مصطلح " **الكونية**". غير أن "**العالم الكبير**" قد تتخلله مجموعة من الاضطرابات والصراعات؛ ما ينزع بالصوفي إلى الانزواء داخل تكيِّته، بعيدا عن السياسة وانزلاقاتها، وهذا ما جاءت الروايات لتفكيكه وتقويضه في محاولة لإنتاج خطاب متحاقل يضمُّ التصوف كحل للمشاكل السياسة التي يعيش عالمنا اليوم.

إن الحديث عن الاضطرابات السياسية هو حديث عن تطرفٍ يعرفه العالم من خلال ضديات صنعتها تراكمات تاريخية، كما كان للإمبريالية الغربية دور بارز في تأجيجها وبثها للعالم؛ بداعي مكافحة الإرهاب؛ أو التطرف الديني؛ أو مجابهة الأنظمة الشرقية المستبدة. ما وضعنا أمام مصطلحات من قبيل؛ "**الشرق/ الغرب**"، "**الدين/ التطرف**"، "**الدولة/ الجماعة**"، " **المركز/ الهامش**" وغيرها من المصطلحات التي شكلت "**تيمات**" اشتغلت عليها الرواية الصوفية المعاصرة كبحث عن حلول لحلٍ تبين زيفه، وبيَّن أن سياسة "**ما بعد الحداثة**" ما هي إلا استقواء على الضعيف باسم " **النظام العالمي الجديد**" و"**حقوق الإنسان**" و "**الديمقراطية**" و"**العولمة**" وغيرها من المصطلحات الرنانة التي زادت العالم تفككا ومادية، وأخرجت الإنسان من طبيعته الإنسانية إلى طبيعة وحشية حاول التصوف بروحانيته أن يروضها ويجبر بين ما تم تقويضه، مؤسسا بذلك لقيم ما بعد صوفية تؤمن بالتعدد والحرية والاعتدال والكونية.

لقد جاءت الروايات موضوع الدراسة مشبعة بلغة تأويلية، حاولت التطرق للسياسي؛ ليس باعتباره " **تابو**" يُمنع الحديث فيه؛ بل باعتباره مدنسا وجب إزالة الدنس عنه، وإلباسه رداءً آخر غير رداء الحداثة و ما بعدها، فكانت العودة إلى التصوف بلغته الرمزية المفرطة ، وبمزجه بين

الشريعة السمحة، والطريقة المثلى للحياة، كما كان لروحانيته دور وارف في مجابهة "**التطرف السياسي**" الذي نعيشه اليوم.

1- الأنموذج الصوفي وفكرة الحرية:

تختلف نظرة المتصوفة إلى مفهوم الحرية؛ فهي عندهم الخروج عن كل ما يقيد الإرادة الإنسانية، ويسترقُّها من الموجودات الظاهرة، وربط إرادة العبد بإرادة الله عز وجل، يقول "ابن عربي": " **اعلم أن الحرية عند الطائفة الاسترقاق بالكلية من جميع الوجوه، فتكون حرا عن كل ما سوى الله** "[1]، فشرط الحرية عند المتصوفة – الطائفة- حسب الشيخ الأكبر هو العبودية لله عز وجل وحده، وإفراده بها عمن سواه من الأغيار، فينتج عن ذلك الإفراد، إفراغٌ للمجتمع من كل الصفات التي تضعها السلطة باعتبارها صفات/ قوانين وضعية، وهذا ما يؤكده الصوفية في ربطهم بين الحال والحرية، فيكون "**حال الحرية**"؛ أي أن الحرية تحصيل حاصل غير أنه نسبي، ونسبيتها تتحدد وفق ذات المريد عند المتصوفة، ووفق القوانين في التشريع السياسي.

تتحدد "**الحرية**" إذا عند المتصوفة في إطار إفراد العبودية لله عز وجل، وعليه فكل مؤسسة أو سلطة أو نظام يخرج عن نطاق "**الربوبية**" هو مجرد وهم وسراب عند المتصوفة، وهذا ما يتأكد عند "**إيليف شافاق**" في السجال الدائر بين شمس التبريزي كمتصوف، والشيخ "**ياسين**" كممثل للمؤسسة "**الدينية/ السلطة**"، تقول: " **يقول الصوفي: يجب أن أركز على علاقاتي الداخلية مع الله، بدلا من أن أطلق أحكاما على الآخرين[...] قال الشيخ ياسين مقاطعا: أما نحن، رجال الدين، فيجب أن نهتم بما يفعله الآخرون**"[2] ليصل السجال إلى نقطة تتبدى من خلالها فكرة التحرر من السلطة عند المتصوفة، يقول الشيخ ياسين" **فالشريعة هي التي تقدم القواعد والأنظمة التي يجب على كل مسلم أن يتبعها ويلتزم بها من المهد إلى اللحد**"[3]، فالشريعة عند رجال الدين

[1]- محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج4، ص237.

[2]- إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون،ص 373.

[3]- المصدر نفسه، ص 374.

هي مؤسسة تخضع للأوامر والنواهي، مع مراقبة الموجودات ووضعها تحت حكم القياس والبرهان[1] وهذا ما يقوضه المتصوفة باعتبار أن الشريعة/ المؤسسة تحجب الحقيقة، يقول التبريزي:" **ما الشريعة إلا مركب يبحر في محيط الحقيقة، وإن الباحث الحقيقي عن الله سيغادر المركب إن عاجلا أم آجلا، ويغوص في البحر**"[2].

يرفض المتصوفة إذا كل أشكال الوصاية، سواء كانت دينية أم سياسية أم مجتمعية، وينأون بأنفسهم إلى البحث عن حرية تختلف عن الحريات، التي تكفلها الأنظمة أو المؤسسات أو التشريعات أو غيرها من الوصايات الخارجية، لتتشكل "**الحرية**" كأنموذج صوفي متفرد بتضافر مجموعة من العوامل والذوات، بدءًا من الذات القُروسطية " **أنا أعتقد**"، والذات الوجودية "**أنا أختار**" والذات الفرويدية "**أنا أحلم**" لتتشكل "**الأنا الكلية**" أو ما اصطلح عليها "**ابن عربي**" استخلاف الروح الكلي في أرض البدن[3]، فيكون بذلك الإنسان خليفة نفسه بعيدا عن أية سلطة بشرية، وهذا ما حصَّلهُ "**سنتياغو**" في رواية الخيميائي، حيث كانت روحه مقتحمة للوجود بكل حرية. يقول كويلو:" **عندما تريد شيئا ما حقا، فإن الكون بأسره يطاوعك على تحقيق رغبتك**"[4].

يغوص بنا المتصوفة في أعماق الذات البشرية بحثا عن مفهوم الحرية، غير أن الحرية المنشودة عند المتصوفة وإن انعتقت من القوانين الوضعية، إلا أنها بقيت خاضعة للقانون الإلهي أو ما نصطلح عليه بـ"**القانون المقامي**"، الذي يمثل "**السلطة السامية/المقامية**" التي يخضع لها الجميع بمن فيهم النظام السياسي أو السلطة الحاكمة، يقول أبو حامد الغزالي:" **اعلم أيها السلطان أنك مخلوق ولك خالق وهو خالق العالم وجميع ما في العالم**"[5]، في محاولة من المتصوفة ربط مادية السياسة بروحية السلطة بل وتقويض العلاقات السياسية. تقول شافاق: "**عرف عن نفسه**

---

[1]– ينظر: ابن رشد، فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1997، ص 59.

[2]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 374.

[3]– ينظر: محي الدين ابن عربي، التدبيرات الإلهيه في أصلاح المملكة الإنسانية، تح: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، ص20.

[4]– باولو كويلو، الخيميائي، ص79.

[5]– أبو حامد الغزالي، التبر المسبوك في نصيحة الملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص7.

بالتبريزي، وقال إنه درويش جوال يبحث عن الله في أرض الله الواسع. وهل وجدته؟ سألته. غمر وجه الدرويش ظلّ عندما هزّ رأسه، وقال: نعم إنه معي طوال الوقت"[1]، فالسلطة التي أشرنا إليها سابقا بأنها "**سلطة إلهية**"؛ ها هو ذا شمس التبريزي يقوضها عن طريق أنسنتها لتنتفي بذلك "**العلاقات السياسية/ السلطوية**" أمام "**الحرية الصوفية**" التي تصنعها "**وحدة الوجود**" يقول "**ابن عربي**":

الرَبُ حَقٌ والعَبدُ حقٌ* يَا لَيتَ شِعرِي مَن المُكَلِفُ**

إِن قُلتُ عبدٌ فذاكَ مكلفٌ* وإن قلتُ ربٌ أنَّى يُكلَفُ**[2]

تنتفي السلطة السياسية إذا عند المتصوفة، بصناعتهم لأنموذج في الحكم يستمد مشروعيته من السلطة الإلهية، لتنتقل بعدها إلى الذات الصوفية عن طريق تدرج الصوفي في المقامات والأحوال، ليصنع المتصوف بذلك " **سلطة نفسه**" التي تحتكم إلى قانون" **المحاسبة والمراقبة**" عند "أبي حامد الغزالي " في مؤلفه "**إحياء علوم الدين**"[3]، وتخضع لـ "**نطاق الرحمة**" وصفاء السريرة عند "**ابن عربي**" في قوله:" **وينبغي لمحب الكمال أيضا، أن يعود نفسه محبة الناس أجمع والتودد إليهم، والتحنُّن عليهم، والرأفة والرحمة بهم؛ فإن الناس قبيل واحد متناسبون، تجمعهم الإنسانية**"[4] فالإنسانية هي شِرعة الصوفي في الحياة بعيدا عن مزالق السياسة ومغالطاتها، مع توافر حال الحرية، ليكون الصوفي –الحر– بذلك نقيضا للسياسي المقيد. يقول شمس التبريزي مخاطبا القاضي:" **ما قصدت قوله، أيها القاضي، هو أن المرء لا يستطيع أن يجد الله إذا ظل يرتدي معاطف فراء، وملابس حريرية، ومجوهرات غالية كالتي ترتديها اليوم**"[5].

---

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 73.

[2]– محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج1، ص159.

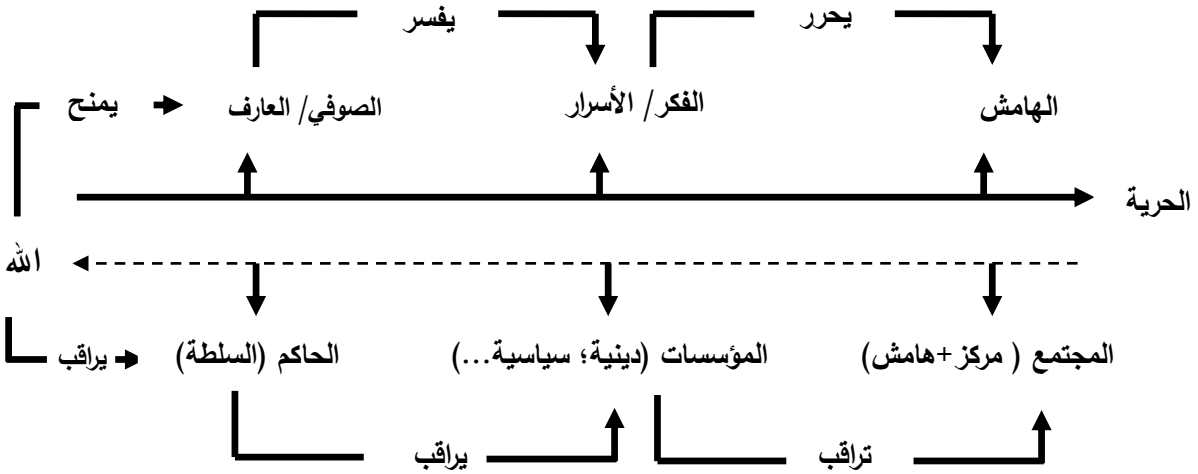
[3]–ينظر: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تح: سيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2004، ج5، ص42.

[4]– طه عبد القادر سرور، محي الدين ابن عربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2014، ص170.

[5]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون،ص 75.

يتضح لنا أن المتصوفة؛ وإن كانوا بعيدين عن السياسة، إلا أنهم صاغوا نواميس رمزية خاصة بكيفية تسيير "السلطة"، وقوام الكيفية قائم على التدرج في الوجود، وإفراغ المجتمع من أية سلطة غير "**سلطة الله**"، التي تتحول إلى سلطة يحملها المتصوف معه؛ لا ليراقب الناس ويفرض عليهم قانونه/ سلطته، بل ليراقب ذاته التي يراها ذاتا خاصة، أو "**ذاتا مؤلهة**"، لا تخضع للقانون الوضعي، وهذا ما وجدناه عند "**شمس التبريزي**" في رواية "**قواعد العشق الأربعون**"، حيث جاء كشخصية متمردة على كل القوانين والسلطات، بدءًا بسلطة المجتمع، وصولا إلى سلطة المؤسسة الدينية، التي جسدتها شخصية " **الشيخ ياسين**"، فالسلطة بمفهومها الجامع؛ و التي تجسدنت في شخصية" **القاضي**".

إن "شمس التبريزي" من خلال تحركه داخل الرواية، نجد أنه وافق ما يذهب إليه المتصوفة في نظرتهم للسلطة– **القاضي**– وتحالفها مع الدين – **الشيخ ياسين**–، حيث عوضوا ذلك الفراغ والاضطهاد الذي لحقهم منها، باتخاذهم "**الحرية الفكرية**" والتحالف مع المهمشين في المجتمع وسيلة لصنع أيديولوجيا سلطوية أخرى، تقف موقفا ضدِّيا للسلطة بمفهومها العام؛ فشمس التبريزي خاطب " **حسن الشحاذ/ المجذوم**"؛ و"**البغي وردة الصحراء**"؛ و"**سليمان السكران**" وغيرهم ممن شكلوا هامش المجتمع، في معادلة يمكن أن يصنع إحداثياتها "**ظاهر المجتمع**" الذي يساوي "**السلطة**" وباطنه الذي يساوي "**المهمش**"، لتتحرك السلطة الصوفية في خط عكسي؛ وهو ما نوضحه كالآتي:



من خلال الترسيمة السابقة يتضح لنا الفرق بين نظام الحكم العادي/ السلطة (---)، وبين النظام الصوفي (ـــــ)، فالأول قائم على نظام المراقبة والعقاب؛ فالله يراقب الحاكم والحاكم يراقب الموجودات/ المجتمع عن طريق مؤسسات وضعية، وهذا ما أشار إليه "**الشيخ ياسين**" في نص الرواية ونفاه "**التبريزي**". أما الثاني – النظام الصوفي، فإنه قائم على فكرة المنح والعطاء، فالله يمنح المتصوف العلم اللدُّني الذي يمكنه من تفسير العلوم الباطنية أو الإشارات المبثوثة في الوجود، كما في نص "**الخيميائي**" حين يقول الشيخ مخاطبا سانتياغو:" **لكي تصل إلى الكنز ينبغي لك أن تصل إلى الإشارات، لقد كتب الربُّ في العالم لكل من الطريق التي يجب عليه اتباعها**"[1]، فالرب حسب الشيخ سالم هو الذي يمنح عباده "**السلطة الروحية/ الكلية**" التي تمكنهم من فهم العالم والوجود عن طريق " **الإشارات**" التي يحاول بواسطتها الصوفيون، محاكاة رؤاهم ونقل تصوراتهم عن المجهول والكون والإنسان[2].

يستعين "**سانتياغو**" بالسلطة الروحية/ الكلية ويمنحها بدوره للهامشي في المجتمع، الذي تجسد في عدة شخوص؛ لعل أبرزها شخصية "**التاجر العربي**" المقيد بنظام حياتي معتاد؛ ما جعل دكانه منعزلا عن بقية دكاكين مدينة "**طنجة**"؛ حتى اللحظة التي وصل فيها سنتياغو. يقول التاجر:" **لقد ألفت وجودي. كنت أفكر، قبل مجيئك بأنني أضعت هذا الوقت كله في نفس المكان في حين أن جميع أصدقائي، قد بدلو أعمالهم فتعثر بعضهم وحالف الحظ بعضهم الآخر. وكان ذلك يغرقني في حزن شديد، وأدركت الآن أن الأمر لم يكن كذلك، إن لهذا الحانوت الحجم الصحيح الذي تمنيته باستمرار**"[3].

يحرر "**سانتياغو**" التاجر العربي من القيود التي لازمته مدة طويلة، ويصل به إلى فكرة أن "**السلطة في داخلنا**"، وأن ذواتنا وحدها هي من تمتلك سلطة تغيير الواقع، يقول ابن عربي:

---

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 44.

[2]–ينظر: وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006، ص 106

[3]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 73.

إذا كان حال الفتى عينه * فذلك حر وإن لم يكن**[1]

وهو ما ينطبق على "**سنتياغو**" ومحاولته دفع ذات/ عين التاجر العربي إلى تحقيق أسطورتها الشخصية، عن طريق المنح والإرادة لا عن طريق المراقبة والمعاقبة.

يتآزر "**محمد ديب**" مع ما ذهب إليه كل " **كويلو**" و "**شافاق**" في استعانتهما بالأنموذج الصوفي وسبل تمكين الحرية، بيد أن ديب وإن تكلم عن الهامش، إلا أنه أعطى الذات الإنسانية بعدا آخر، يقول محمد ديب:" **الإنسان على عكس ما تروج له فكرة مسبقة، ليس بحامل الخير إراديا كما أنه ليس بمبيت على الشر. ما هو إلا وعاء النقيضين**"[2] وهذا ما يقترب من مفهوم المتصوفة للخير والشر، فالخير عندهم هو نتيجة لـ" **مجاهدة النفس**" وتخليصها من كل الصفات الذميمة– وعاء الشر– ؛وهذا التخليص لا يتأتى إلا بطريقتين/ سياسَتين؛ سياسة عامة موجهة لعامة الناس داخل مجتمعاتهم، وموضوعها ظاهر النفس، وسياسة خاصة موجهة للخاصة الكُمَّل من الناس وموضوعها باطن النفس، ليجد الصوفي نفسه يعيش وفقا "**لإرادته الحرة**" التي منحتها له المجاهدة/ السلوك، متمكنا في نفس الوقت من أن يَسوس نفسه ويؤهلها إلى معرفة ذاتها لكي تصبح حقيقة الحقائق[3] بعيدا عن السلطات الوضعية؛ لتصل في النهاية إلى المرحلة التي وصل إليها ديب في قوله: " **أنا السيمورغ**".

يتبدى لنا من خلال كل ما سبق؛ أن الأنموذج الصوفي في الحرية، هو أنموذج متفرد حيث أن السلطة عندهم بيد الذات، التي تعتبر مؤسسة بذاتها، ما يلغي معها جميع السلطات والمؤسسات الأخرى، فالتجربة الصوفية ونظرة المتصوفة لمفهوم السلطة والحرية، هي نظرة قائمة على نبذ العقلانية الكُليانية؛ التي أدخلت الإنسان ضمن قانون واحد/ سلطة، تخضع له جميع الموجودات، لذلك نجد المتصوفة ينأون بأنفسهم عن كل ما يقيد الإنسان ويَحول بينه وبين تحقيق

---

[1]– محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص

[2]– محمد ديب، السيمورغ، ص238.

[3]– محمد العدلوني الإدريسي، ابن عربي ومذهبه في التصوف، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 67.

ذاته، وهذا ما يفسر عودة "**كويلو**" و" **شافاق**" و"**ديب**" إلى التصوف ومحاولتهم جبر الواقع الإنساني المشبع بالسياسة "**المادية**" والكُليانية بسياسة "**مبدئية**" قوامها المبادئ السامية التي تقدس الإنسان كفرد لا ككل، فأين تلتقي إذن التجربة الصوفية مع فلسفة ما بعد الحداثة؟

تؤمن ما بعد الحداثة بفردانية الذات الإنسانية، غير أن إيمانها بقي مجرد قيم مثالية طُبقت بشكل نسبي على واقع سَطت عليه "**النزعة الامبريالية**"، كما كان لمركزية "**اللوغوس الغربي**" دور في إلغاء البعد" **الإنساني/ الإنسانية**"، حيث كان الدفاع عن "**فردانية الذات** " مقتصرا على الإنسان الغربي فقط، غير أن هذه الفردانية الغربية المتبجحة سقطت في فخ الشك الوجودي والفوضى التي جاءت بها ما بعد الحداثة، ما جعلها مقيدة بأسئلة لا نهائية أدخلت الإنسان الغربي في دوامة من الخواء وفقدان المعنى اللذين تحولا إلى عدم يهدد الحياة الروحية، وهذا التهديد متضمن في فناء الإنسان ومحدوديته ويتحقق من خلال غربة الإنسان[1]، ليتشكل بعدها – الغربة– مفهوم العبث والغموض الوجودي الذي يفرض على الإنسان الوصول إلى المطلق والنهائي حتى يحصِّلَ حريته. يقول ديب في " غابات المعنى": " **خلق الإنسان من جبلة* لا يمكنه نسيان طبيعتها الفوضوية المبهمة**"[2] وهو إقرار بالفوضوي/اللا–سلطوي، والغامض المتعلق بباطن الذات الإنسانية ولا وعيها، وهي كلها أقانيم نادت بها ما بعد الحداثة، بيد أنها أقانيم في ظاهرها توحي بـ"**الحرية**" إلا أنها تقيد الإنسان فـ "**الحرية تتطلب مكانا مغلقا محددا، وهذا هو التناقض الذي يكره ما بعد الحداثة أن يقر به**"[3] وهذا ما تداركه المتصوفة في نظرتهم للوجود، واستعان به ديب في نصه الإطار " **السيمورغ**".

---

[1]– بول تيليش، الشجاعة من أجل الوجود، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص57.

[2]– محمد ديب، السيمورغ، ص 236.

*–وردت جبلة في رواية السيمورغ، غير أن الأصح ربما " جلبة".

[3]– تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة، جمهورية مصر العربية، دط، 2000، ص 77.

إن المشروع "**ما بعد الحداثي**" وإن التقى في بعض مناحيه مع التصوف من ناحية "**الحرية الفردية**" و"**اللا-مؤسسة**" و "**الهامش**" و"**الآخر/ الغير**" إلا إنهما اختلفا في الروافد، ذلك أن ما بعد الحداثة في فلسفتها وإن استعانت بالتصوف الإنساني (الكابالاه؛ الغنوصية؛ التصوف الإسلامي) وبمختلف الفلسفات الوضعية التي سبقتها؛ إلا أنها حادت عن الروحي والمطلق والنهائي، وبحثت عن المادي والنسبي واللانهائي، وهذا ما يخالف المبادئ الصوفية القائمة على الوصول إلى السمو الروحي ومجاهدة الذات/ العين، لتصحيح مسار المادي/ الدنيوي، وهذا ما لمح إليه "**باولو كويلو**" في نقده لـ " **كنزية الإنسان الغربي**"، في بحثه عن المادي وإغفاله للروحي، وهو ما تداركه البطل الروائي "**سنتياغو**" حين انطلق من الأندلس/ إسبانيا مفرغا من كل الجوانب الروحية التي اكتسبها أثناء رحلته إلى الصحراء أو عالم الشرق، وتشبعه بالروحانية الشرقية، ليعود في نهاية الرواية للبحث عن المادي الذي لم يكن سوى إشارة إلى أن الكنز في داخلنا أو ما اصطلح عليه كويلو بـ " **الأسطورة الشخصية**".

2- إشكالات السياسي وتسييس القيم:

رغم أن الرداء الصوفي الذي التحفته الروايات، قد دثَّر بعضا من السياسات المناوئة للقيم الإنسانية التي نادى بها التصوف، وجاهد من أجلها المتصوفة، إلا أن الصبغة ما بعد الحداثية المبثوثة في حنايا النصوص، وطبقاتها العميقة المتجذرة في لا وعي الروائيين، قد لاحت كإشارات لأيديولوجيات مضمرة. وأنساق مخاتلة، وعبارات قلقة، تظهر بشكل مكثف يوحي للوهلة الأولى بقصدية معينة، بيد أنه يغالط القارئ ويعطيه صورة وثنية/ ضبابية عن الشيء وليس عن الشيء نفسه، وهذا ما يأخذنا إلى المفهوم الدريدي للسيمولاكر«***simulaker***»/ الشَّبَه[1] ،الذي وظِّف في الروايات بشكل موارب كمحاولة لتسييس القيم وشرعنة الممنوع منها.

عندما نتحدث عن "**السيمولاكر**" فإننا نتحدث عن صور خاطفة مُمَوِهَة، جاءت في الروايات بشكل قد يبدوا اعتباطيا وعاديا، بيد أنه يحمل خلفيات لأدلوجات معينة، وغايات يحاول من خلالها الروائيون "**التوسع**" ثقافيا. وتفكيك ثقافة الآخر مع تسييس قيمه في إطار ما يسمى بـ"

[1]- ينظر: جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1998، ص 11.

العولمة" التي تحاول أن ترسِّخ في أذهاننا "**نسيان مناطق العالم والسكان والأوطان والجماعات والطبقات**"[1] والعادات والتقاليد والقيم، بل وحتى الدين، في إطار تفكيكي ممنهج للوصول إلى "**الأوبريس***" السياسي والثقافي والمؤسساتي. يقول كويلو: "**علق لوحة على الباب وذهب مع الفتى إلى حانة تقع في أعلى الشارع. ولدى جلوسهما إلى الطاولة الوحيدة قال التاجر مبتسما: لم يكن من الضروري أن تنظف شيئا، إن القرآن يلزمنا بإطعام أي جائع**".[2]

تتبدى في المقطوعة السردية محاولة " **كويلو**" تهجين القيم، فـ"**الحانة**" كمحظور في الشرع الإسلامي، تقابل الواجب الذي تأتى في إطعام الجائع، وهو ما حاول "**كويلو**" أن يضمنه في نصه كمعادلة يتساوى فيها المدنس/ الحانة، مع المقدس/ تعاليم الإسلام، ليضع القارئ أمام مغالطة قصدية يركز فيها على العبارة الثانية/ المثالية، ويهمل الأولى المدنسة؛ فالحانة وإن لم يشر كويلو إلى دونيتها؛ إلا أنها تقابل بشكل أو بآخر حضور المدنس/ الخمر، ولذلك يقول "**هيدغر**": "**إن كل شيء يقال ينبثق على أنحاء عديدة مما لا يقال، سواء كان هذا اللامقول أو المسكوت عنه *The unspoken* شيئا لم ما لم يُقل بعد، أو كان من اللازم أن يبقى لا مقولا**"[3] فلوزمية اللامقول عند كويلو أو جدلية حضور الحانة وغياب الخمر كدلالة زئبقية، هو ما يضعنا أمام مضمر غرضه تمييع القيم وتسييسها وفق نظام ما بعد حداثي يدعو لتقويض كل شيء.

سعى باولو كويلو في روايته إلى شرعنة الاستعمار الإسباني، لمدينتي "**سبتة**" و"**مليلية**" المغربيتين ، وإعطائه بعدا إيجابيا، وهذا حين حديثه عن الاقتصاد وسلبيته في مدينة "**طنجة**" مقارنة بمدينة " **سبتة** " أو "ثيوتا ***Ceuta***" بالإسبانية، رغم المسافة الشاسعة بين المنطقتين ليحاول كويلو انتهاج سياسة "**المصالحة**" مع التاريخ أو مع "**تاريخ الآخر**" المسلوب بصيغة أكثر

---

[1]– جاك دريدا، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، تر: عز الدين الخطابي الريفي، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2013، ص 141.

*– الخروج عن النظام عند دريدا.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 61.

[3]– سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 31.

تحديدا، دون انتظار الصفح منه استشارته ذلك أن الصفح يستوجب أن "**تبقى الذاكرة يقظة ومتيقِّظة، تستحضر الماضي، وتعيش الحاضر بصور الماضي**"[1]وهذا ما يسعى كويلو لمحوه يقول: " **ذلك أن مدينة سبتة، ازدهرت أكثر من طنجة، واتخذت التجارة طريقا مختلفة، فانتقل بعض جيرانه إلى أماكن أخرى، ولم يبق سوى بعض الحوانيت القليلة في هذه الطلعة**"[2].

يؤسس كويليو لمركزية غربية قوامها التطور والازدهار والحضارة، في مقابل ذلك، يبين دونية الآخر وعدم قدرته التخلصَ من التبعية للغرب المتعالي؛ الذي تأتى في عدة تيمات، عكس الشرق المتخلف حسب "كويلو" الذي لا يستطيع تأسيس حضارته، معتمدا في ذلك على الإضمار واللعب الدلالي وتفخيم العبارات، كتيمة مقنعة، يحاول بها الغرب السطو على الآخر واحتوائه وهذا ما اكتشفه "محمد ديب" وصرح به في قوله: " **خصصت مجلة "إيبوك" في العدد 16، ماي 201 سطرين لكتابي "مثل أزيز النحل" قائلة: استطاع الأنديجان أن يتقدم كثيرا في لعبه باللغة الفرنسية بسهولة رائقة ". هذه لباقة كبيرة أن أجد دوما من الفرنسيين من يذكرني بصفتي كواحد من الأهالي "أنديجان**"[3]، وكأن ديب في مقطوعته السردية هاته يبين لنا كيفية تسييس القيم والتلاعب بالألفاظ الذي تمارسه الثقافة الغربية، فقيمة "**المواطنة**" تسيَّست بماضٍ استعماري، وحلت محلها عبارة "**الأنديجان/الأنديجانا**" التي ظهرت أول مرة سنة 1870م، غير أن الصحفي الذي أشار إليه "ديب" حاول تقديم خطابه بصورة مخاتلة، حيث جمع بين السلبي والإيجابي في محاولة لتذكير "ديب" بقوة الغربي/ فرنسا وبتساميه عن الآخر.

تتواصل النزعة التفاخرية في نص " الخيميائي"، كما تتواصل معها صيغ تقويض قيم الآخر وتقزيمها، فـ" **الاستراتيجية الغربية الامبريالية التي وضعت في القرن التاسع عشر والتي سعى من خلالها العالم الغربي إلى صيغة تمكنه من الدخول في علاقة لا تتسم بالندية مع بقية**

[1]– جاك دريدا، الصَّفح ما لا يقبل الصفح وما لا يتقادم، تر: مصطفى العارف، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2018، ص 13.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 59.

[3]– محمد ديب، السيمورغ، ص 101.

العالم، وتصر على تحويل العالم إلى مجرد مادة استعمالية توظف لمصلحة الأقوى أو الغرب"[1] وهذا ما سيَّر أحداث رواية الخيميائي، وظهر أكثر، عند انتقال البطل الروائي إلى عالم الشرق ليغرف من روحانيته، بيد أن "**كويلو**" آثر تقويض كل ما هو شرقي أو تقزيمه والحط من قيمته، يقول في وصف الأهرامات " **لست أعرف أحدا هنا يرغب في مرور الصحراء لكي يذهب لمشاهدة الأهرامات فحسب، فهي ليست سوى ركام من حجارة ، وباستطاعتك أن تبني أنت أيضا أهراما في حديقتك"**[2].

إن الصفة التي ألحقها "**كويلو**" بالأهرامات على لسان التاجر، بأنها "**ركام من الحجارة**" ، هو انتفاء ونزع لصفة الحضارة والتاريخ، في انتقال من " **الحضارة المادية**" التي تؤمن بالمركزيات – مركزية الحضارة الفرعونية القديمة–، إلى " **الحضارة السائلة**" التي تؤمن بأن لكل إنسان حضارته الفردية، وهذا ما سمح للتاجر من أن يوجه "**سنتياغو**" إلى إنشاء حضارته الخاصة بعيدا عن مركزية الحضارة الفرعونية القديمة ممثلة في صورة " **الأهرامات**".

يذهب محمد ديب شأوا آخر في حديثه عن مركزية "**الحضارة الغربية**"، وتبنيها للقيم التي تكون خادمة لها، ومسيسة لصالحها، فانتشار اللغة الفرنسية، أو "**الرواية الفرنسية**" التي يكتبها الروائيون من أصول غير فرنسية/ جزائريون، هي منفعة للروائي؛ لا للغة الفرنسية، ومزِّية له وجب عليه تقديرها وإعلان الولاء لها. ليتَسَيَّس النقد، ويصبح ورقة في يد النقاد خدمة لمصالحهم – اليسارية أو اليمينية– على حساب الآخر/ غير الفرنسي، وهذا " **حين يتذكرون فجأة الكتاب الجزائريين كدارئة سهلة في اليوم والساعة التي يعتقدون أن اللحظة قد حانت لكتابة مقال "هام". كيف ذلك؟ حين يذكروننا بسعادتنا وفرصتنا حين نستطيع الكتابة باللغة الفرنسية ويطلبون منا الاعتراف بذلك في الحوارات التي يجرونها معنا"**[3]،فقيمة اللغة الفرنسية، وتميُّزها لا يتبدى إلا من خلال نفي فرنسية الآخرين انتماءً، وتأكيدها لغةً؛ كنوع من التعالي والتسامي اللغوي، فأن أكتب

[1]– سوزان حرفي، حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، العلمانية والحداثة والعولمة،مركز آفاق معرفية متجددة، مصر، ط1، 2013، ص 266.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 69.

[3]– محمد ديب، السيمورغ، ص 130.

بلغتك، معناه أنها لغة متمايزة ومتحضرة، وهذه هي سمة العقل الأوروبي الذي " **لا يعرف الإثبات إلا عن طريق النفي، وبالتالي لا يتعرف إلى الأنا إلا عبر الآخر**"[1]وهذا ما سعى "**محمد ديب**" لتأكيده، وعاضده في ذلك " **باولو كويلو**".

يلمح "**كويلو**" إلى فكرة الاستعمار الثقافي والاقتصادي الذي يمارسه الغربي على الشعوب الأخرى، فسنتياغو في محل "**بيع البلور**" هو انعكاس للنظام الرأسمالي وحلمه الدائم في أن "**يدير وحده المجتمع، في كل أبعاده ويخضعه لمنطق الربح الأقصى**"[2]، حيث حول البطل الروائي- سنتياغو- تجارة البلور إلى نوع من "**الاقتصاد الفنتازي**" الموجه إلى الطبقة البورجوازية، فخزانة العرض التي أقامها بجانب المحل تحيل إلى سياسة " **الدعاية**" ما بعد الحداثية، وبيع الشاي في كؤوس كرستالية هو إشارة إلى البرجوازية الغربية التي حاول سنتياغو تصديرها للشرق. يقول سنتياغو مخاطبا التاجر العربي:

"**_ينبغي أن نقدم الشاي إلى الناس الذين يصعدون الشارع.**

_إن أماكن شرب الشاي عديدة هنا.

-يمكننا تقديمه في أكواب من الكريستال، وبهذه الطريقة، يعجب الزبائن بالشاي، ويشترون البلور، لأن الجمال يغري الناس أكثر ما سواه."[3]

وهو ما كان فعلا، حيث دمج سنتياغو بين ثقافة شرقية " **شرب الشاي**" ومواد صناعية ممثلة في "**الكريستال**" وهو ما يعتبر إحدى سمات ما بعد الحداثة التي تدمج بين الثقافة العالية والمنخفضة من خلال استخدام المواد الصناعية وصور الثقافة الشعبية[4]، ليصبح محل التاجر العربي مزارا للسياح من كل صوب وحدب، ما جعل سنتياغو يجمع ثروة-رأس المال- تكفيه

---

[1]- محمد عابد الجابري، مسألة الهوية (العروبة والإسلام ..والغرب)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط4، 2012، ص 183.

[2]- سمير أمين، ما بعد الرأسمالية المتهالكة، تر: فهيمة شرف الدين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 88.

[3]- رواية الخيميائي، ص 73.

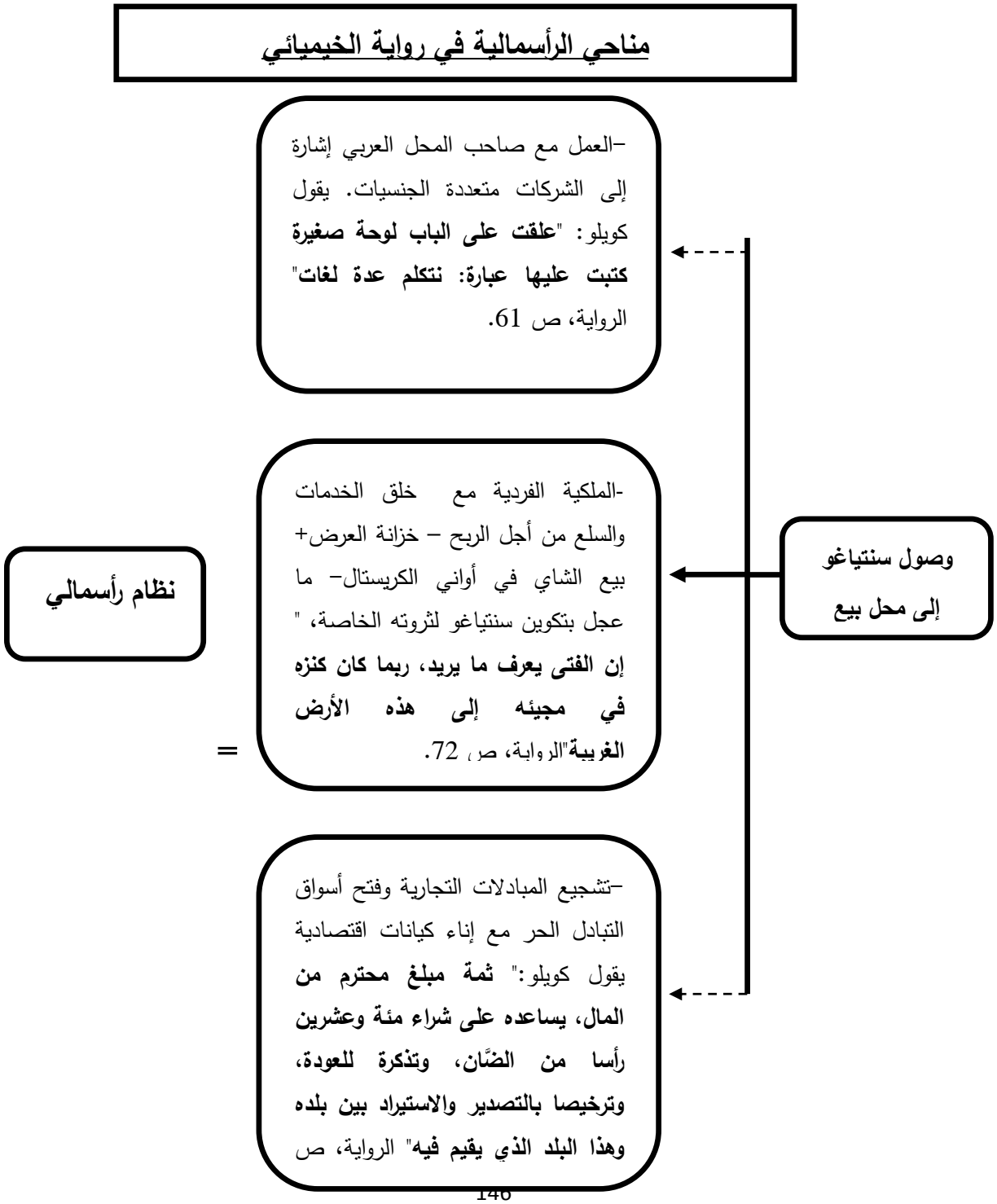
[4]- ينظر: https://www.hisour.com/ar/postmodern-art-34479/ تاريخ الدخول: 2019/09/07 على الساعة 00:44.

لاستعادة قطيعته مضاعفا في فترة زمنية قصيرة، بيد أنه رفض الفكرة، واختار الهجرة نحو أهرامات مصر.

يشرح ديب ما تطرقنا إليه آنفا، ويضعه في مصاف الاستبداد الجديد؛ الذي يتخذ العولمة الاقتصادية مطية له، مع التركيز على الدعاية والإعلان وثقافة العروض. عصر تميز في مجمله بالسرعة والتَّقنع، لتحل " **السوق الاستهلاكية محل بيروقراطية الحداثة الصلبة في مهمة تجريد الأشياء من قيمتها**"[1]، ومحاولة تسييسها، لذلك يقول ديب " **إن الاستبداد الجديد الذي هو في نفس الوقت من دون وجه ويمتلك ألف وجه سيشتغل دون تمييز ودون ألم من قمة السلم الاجتماعي إلى قاعدته دون أن يستثني أقوياء البارحة. سنجد أنفسنا أمام الاستعباد اللين من قبل شركة ماكدونالد وثقافة العروض والألعاب المتلفزة والإشهار**"[2]، لتظهر الرأسمالية الجديدة – سنتياغو في رواية الخيميائي– كمقابل للاشتراكية – أقوياء البارحة– وتُخضعها لسياستها القائمة على تقويض كل شيء في سبيل تحصيل الأرباح، والتوسع والبرغماتية وهذا ما يظهر في رواية الخيميائي، ونترجمه على النحو الآتي:

[1]– زيغمونت باومان، الأخلاق في عصر الحداثة السائلة، تر: سعد البازعي وبثينة الإبراهيم، كلمة للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016، ص 81.

[2]– محمد ديب، السيمورغ، ص 167.


مناحي الرأسمالية في رواية الخيميائي
وصول سنتياغو إلى محل بيع
نظام رأسمالي
=
-العمل مع صاحب المحل العربي إشارة إلى الشركات متعددة الجنسيات. يقول كويلو: "علقت على الباب لوحة صغيرة كتبت عليها عبارة: نتكلم عدة لغات" الرواية، ص 61.
-الملكية الفردية مع خلق الخدمات والسلع من أجل الربح – خزانة العرض+ بيع الشاي في أواني الكريستال– ما عجل بتكوين سنتياغو لثروته الخاصة، " إن الفتى يعرف ما يريد، ربما كان كنزه في مجيئه إلى هذه الأرض الغريبة"الرواية، ص 72.
-تشجيع المبادلات التجارية وفتح أسواق التبادل الحر مع إناء كيانات اقتصادية يقول كويلو:" ثمة مبلغ محترم من المال، يساعده على شراء مئة وعشرين رأسا من الضَّان، وتذكرة للعودة، وترخيصا بالتصدير والاستيراد بين بلده وهذا البلد الذي يقيم فيه" الرواية، ص

يواصل كويلو نظرته المتعالية، واعتباره أن الغرب هو مركز العالم بعيدا عن الأقليات والهويات الأخرى، حيث يظهر التفاضل الأوربي وحب التسيُّد عند الإنسان الغربي/ الأوروبي، ونبذه لكل أشكال الاختلاف والتمايز الذي قد يظهر عند الآخر/ العالم الثالث، وهذا ما نجده في السياسات الغربية التي تؤسس لذاتها وتمايزها باعتماد التحالفات بعضها بعض لتقويض كل من لا يقف معها في الوجه والإيديولوجيا، فالفاعل السياسي في الغرب "**لا يتعامل مع أحدهم إلا من جهة أنه قد ينسب إليه، إن بالقوة أو بالفعل**"[1]، وهذا ما يشير إليه "**كويلو**" في حوار "**سنتياغو**" مع حادي القافلة أثناء الرحلة، وشعور الإنجليزي بالسعادة حين معرفته بأن "**البطل الروائي**" ليس عربيا بل إسبانيا، يقول كويلو: "**أوضح الفتى أنه أسباني، فسرَّ الانجليزي لسماع ذلك، حتى وإن ارتدى الزي العربي، فهو، على الأقل، أوروبي**"[2].

تستمر إشارات "**كويلو**" وتتشعب لتنتقل من المركزية الغربية، إلى منطق القوة الذي يسير الإنسان، وهو ما يتجلى في شخصية " الإنجليزي" الذي يبحث عن قوة "**الطاقة/ تحويل الرصاص إلى ذهب** " دون تخليه عن القوة العسكرية" **حمله للمسدس**"، يقول السارد: " **دهش الفتى حين أخرج الإنجليزي من جيب سترته مسدسا ملبسا بالكروم، وسلمه إلى الرجل الذي يجمع الأسلحة. فسأله: لم المسدس؟ أجاب الانجليزي وهو بادي السعادة لبلوغه مأربه: لكي يساعدني على الثقة بالناس**"[3] ليظهر حب الهيمنة بالنسبة للغربي "**السيكوباتي**" واعتماده القوة حتى في أبسط المعاملات الحياتية كما تتبدى ماديته، وعدم قدرته على التأقلم خارج مركزيته الغربية، فالقوة وحدها هي التي تظهر كمقابل للأخلاق؛ مرة حين إظهار المسدس، ومرة أخرى حين شعور

[1]– طه عبد الرحمن، روح الدين (من ضيق العلمانية إلى سعة الائتمانية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012، ص 93.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 87.

[3]– نفسه، ص 107.

الانجليزي بالنشوة والسعادة، فحالة المتعة التي نسميها نشوة هي شعور بقوة كبيرة قد تصل بنا إلى حالة تقترب من التأله[1]، وهو ما جسدته شخصية الإنجليزي.

إن الصورة التي أعطاها السارد للإنجليزي، هي صورة تقترب في كينونتها من الرجل الذي نادت به فلسفة ما بعد الحداثة وسياستها، فهو رجل مادي لم يول اهتماما بقصة "**سنتياغو**" قدر اهتمامه بالماديات؛ فقد " **أبدى الانجليزي اهتماما خاصا بالفصل المتعلق بالمتجر الذي أخذ يزهر يوما بعد يوم**"، كما أنه لا يؤمن إلا بالتجربة والقوة كأساسين وحيدين لكل شيء في الوجود، بالإضافة إلى أنه شخصية تكفر بالميتافيزيقا الغربية في كل صورها بما فيها صورة الله والمسيحية التي انحازت إلى كل ضعيف ومنحط وفاشل[2]، فكان الضُعف الذي أظهره سنتياغو وأدى به إلى التضرع بـ"**يسوع المسيح**" نقيضا للقوة التي أظهرها الانجليزي قبل انطلاق الرحلة نحو الصحراء يقول كويلو: " **اجتاحت الجمع همهمة خافتة، أقسم كل منهم بصوت خفيض، متخذا من ربه شاهدا عليه، أقسم الفتى بيسوع المسيح، بينما لزم الإنجليزي الصمت**"[3].

ينتقل " **سنتياغو**" إلى الصحراء ليجدها مجموعةً من القبائل المتصارعة بعضها بعض، في إشارة إلى الدول العربية، وفي خضم ذلك الصراع يتعرف على "**فاطمة**"، فتاة من الصحراء، وقع في حبها، بيد أن ما لاحظناه هو الصورة أو الوصف الذي أعطاه كويلو لفاطمة؛ " **فتاة لم تكن ترتدي الثوب الأسود، كانت تحمل جرة على كتفها، ويعلو رأسها منديل، ولكن وجهها كان سافرا**"[4]وهي صورة دأب المستعمر الغربي على إلصاقها بالمرأة العربية في الفترة الكولونيالية فالسيدة الغربية في ذلك الوقت تكتفي باتخاذ الخادمات اللواتي غالبا ما يكنَّ سافرات الوجه ويرتدين منديلا على الرأس يقترب من الخمار، مع صورة الجرة على الكتف، وهذا ما يشير إليه "**فرانس فانون**" في دراسة أجراها حول "**اللباس التقليدي**" الذي فرضه الاستعمار على النساء المسلمات –

[1]– ينظر: فريديريك نيتشة، إرادة القوة، ص 283.

[2]– فريديريك نيتشة، عدو المسيح، ص 28.

[3]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 89.

[4]– نفسه، ص 111.

، من أجل نزع الحجاب[1]، ليحاول "**كويلو**" إعطاء صورة نمطية ارتبطت بالفترة الكولونيالية عن المرأة العربية، وتمريرها بطريقة مضمرة تستثير القارئ وترسم في مخيلته صورة مشوشة عن " **فاطمة/ المرأة العربية** " أو فتاة الصحراء المحافظة نسبيا.

صورة المرأة الجزائرية أثناء الاستعمار الفرنسي

يصل "**سنتياغو**" إلى لقاء الخيميائي، لكن قبل اللقاء يحاول كويلو أن يشير إلى قصة مرتبطة بالتراث والديانة المسيحية، وهذا حين يذكر " **مار يعقوب**" الذي كان مبشرا بالديانة المسيحية في إسبانيا، لتبقى النزعة الدينية لكويلو ظاهرة في الرواية، مرة حين ذكر صورة "**قلب المسيح**" كباعث للنهضة المسيحية في أوروبا، ومرة أخرى حين تخيل سنتياغو نفسه " **مار يعقوب**"؛ أي القديس يعقوب الذي كان مبشرا وقتل كنتيجة لذلك، يقول كويلو:" **وتراءى لعينيه في الحال تمثال مار يعقوب داحرا الأشرار تحت حوافر حصانه، كان الوضع نفسه مقلوبا. خفض رأسه ليتلقى ضربة السيف:** " **كثير من الأرواح سوف تنقذ لأنك تجاوزت روح العالم**"[2].

يبين لنا كويلو في المقطع السردي السابق تاريخ أحد المبشرين/القديسين الغربيين، كما يلمح إلى "**فكرة الفداء**" في الديانة المسيحية، فـ" **حيث أن الله قدوس، فصل الإنسان نفسه عن الله بسبب الخطيئة، ولكن حيث أن الله محبة، فقد وعد أن يرسل فاديا لكي يخلص الإنسان من**

[1] ينظر : http://www.noqta.info/page-85114-ar.html تاريخ الدخول: 2019/09/10 على الساعة 00:23.

[2] – باولو كويلو، الخيميائي، ص127.

الخطيئة"[1]، ليجسد سانتياغو دور الفادي؛ مرة حين وضع الخيميائي السيف على رقبته واستحضر صورة القديس يعقوب، ومرة حين أنقض الواحة من هجوم المسلحين، عن طريق رؤيا رآها، " **هناك جيش يقترب لقد ارتسمت لي رؤيا**"[2]، ليهدده شيخ الواحة أو زعيمها بالموت في حال لم يكن هناك أي تهديد للواحة، يقول الشيخ" **غير أن الأسلحة يجب أن لا تخرج من مخابئها إلا لخوض المعركة، لأن الأسلحة مشاكسة كالصحراء، فإن نحن أخرجناها من دون هدف فيمكن أن تحزن فلا تطلق، وإذا لم تستخدم أي قطعة منها غدا، فسوف تكون هناك واحدة، على الأقل، لكي تستخدم ضدك أنت**"[3].

في نهاية الرواية يحاول كويلو تقويض قيمة المشروع واللا–مشروع في الدين الإسلامي، عن طريق شرعنة الخمر وإعطائه بعدا يدخل في إطار المباح باعتبار أنْ " **ليس الشر في ما يخل في فم الإنسان، بل هو فيما يخرج منه**"[4]، ليقوض السارد قيم الدين الإسلامي، ويستدعي قيم الدين المسيحي.

يفسر لنا "**محمد ديب**" ما تطرق إليه "**كويلو**"، في علاقة "**سنتياغو**" مع " **الإنجليزي**"، ونظرتهما المختلفة للحياة، فالإنجيلزي هو صورة للتقنية التي يريد العالم الغربي فرضها على العالم، أو ما اصطلح عليه "**ماركوزه**" "**العقل التقني**"، الذي يمكن الإنسان من التحكم في الطبيعة بشكل متواصل وأكثر فاعلية، ما يسمح بالتحكم بالإنسان نفسه وهذا ما تعمل عليه السياسات المتنامية[5] وهذا ما جسده شخصية الإنجليزي الذي كان همه علمنة الأشياء، يقول كويلو: "**شعر الإنجليزي بالخيبة. فلا سنوات الدرس ولا الإشارات السحرية، ولا الكلمات العصية الفهم، ولا الأدوات المخبرية، تركت أثرا في الفتى. واستنتج أن الفتى يعاني بلا شك. شيئا من البدائية**

---

[1]– ليلاند م.هانز، الفداء بالمسيح (دراسة حول تعاليم الكتاب المقدس عن الفداء) ،تر: وجدي جوزيف، مكتبة المنار، الجمهورية العربية المصرية، ط1، 2009، ص 20.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 119.

[3]– المصدر نفسه، ص 124.

[4]– م ن، ص 134.

[5]– ينظر: يورغن هبرماس، العلم والتقنية كإديولوجيا، تر: حسن صقر، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 1، 2003، ص 47.

يحول دون إدراكه هذه الأمور"[1] وهو ما يمثل الجانب المادي من الحضارة الغربية، التي خالفها سنتياغو حين اختيار التأمل وقراءة الإشارات وسيلة للمعرفة[2]، وهذا ما يفسره ديب بقوله الجامع: " **شهد القرن العشرون تطورات، ولو أنها غير متكافئة، متسارعة للمجتمعات خاصة إذا ما عدت من ضمنها دول آسيا وأمريكا وأفريقيا، كانت تلك التطورات في اتجاه واحد: تمثلت في مبالغة الاهتمام بالعلوم والتقنيات على حساب الحكمة الإنسانية**"[3]

يتبدى من خلال قول "**محمد ديب**" ذلك التوجه التقني الذي اختاره العالم الحديث، والذي ألغى معه الحكمة الإنسانية، ما جعل الإنسان يعيش مادية مفرطة؛ أفرغت جوانبه الروحية وحولته إلى مجرد آلة مهيمنة، تسعى إلى البحث عن الماديات، بعيدا عن كل الجوانب الأخرى التي تؤسس للتوازن الإنساني، الذي لا يستقر إلا بالمحافظة على الجانب الروحي، وهو ما تشترك فيه الروايات الثلاث.

يتضح لنا من خلال ما سبق، أن السياسي في رواية " **الخيميائي**" جاء بشكل مخاتل/ موارب، فالروائي لم يخاطب المتلقي من خلال ظاهر النص؛ بل من خلال المضمرات التي تبدت كإشارات حاولنا فك بعضٍ منها ، لنلحظ أن " **كويلو**" يعيش تناقضا في رؤيته لأوروبا – إسبانيا– فحينا يراها الفردوس/ المركز الذي ضيعه الغربيون أنفسهم؛ وراحوا يبحثون عن موارد وخيرات الآخر/ الشرق، خارج ذلك المركز/القلعة، وحينا يراها قوة تؤمن بفردانيتها وبتمكنها من التأثير على الآخر، ونهب ثرواته باعتماد أساليب مقنعة تهدف إلى الإخضاع وإظهار الدونية وتقويض القيم، ليتأرجح "**كويلو**" بين الـ" **هنا**" المادي "**المتطور/ العدم**"، وبين الـ " **هناك**" المرَوحن/ الوجودي والمتأخر عن ركب الحضارة في صورتها ما بعد الحداثية.

على عكس "**كويلو**" جاء "**محمد ديب**" ليبين لنا سقم الحضارة الغربية، ويظهر سوءتها للقارئ، بطريقة مباشرة غلب عليها التحليل، ووعي الروائي بما يكتب نتيجة ثقافته المزدوجة– جزائرية/

---

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 101.

[2]– ينظر: نفسه، ص 96.

[3]– محمد ديب، السيمورغ، ص 237.

فرنسية– من جهة ، وتمكنه من فهم الواقع/ السياسة الغربي الذي عايشه خلال فترتين زمنيتين مختلفتين – الاستعمار/ التمركز حول الذات– من جهة أخرى ،ما مكنه من إعطاء ومضات تحليلية تشرح الواقع الغربي، وتقاربه مع السرديات ما بعد الحداثية، ليكون السيمورغ بذلك نسيجا مختلفا عن باقي النصوص، نظرا للصبغة العلمية والتحليلية التي أضفاها ديب عليه.

جاء التصوف في الروايتين كمناقض للمادية الغربية، بيد أنه جاء كذلك ليضمر السياسي؛ لا باعتباره " **تابو**"، بل لترسخه في لا وعي الروائيين، ما جعلهم يحاولون جاهدين الانفكاك منه والتبجح بخلوة الصحراء – عند كويلو–، وببرزخية الرحلة عند " ديب".

أما شافاق فقد عادت إلى القرن الثالث عشر لتحفر في ذاكرة المتصوفة؛ باحثة عن أنموذج خلاق للفردانية التي وجدتها مصطلحا/ نظريا في العصر الحالي، بينما لم تجدها ممارسة/ تطبيقا، ما نأى بها لإعادة تمثيل قصة "**شمس التبريزي**" في علاقتها مع "**جلال الدين الرومي**" وانعتاقهما من قيود المجتمع والدين والسلطة، ليتبدى التصوف كمشروع يوتوبي يزاحم السياسة بانغلاقها على مجموعة من القوانين التي تحد من حرية الأفراد وتؤسس لفردانية نمطية تسري على الجميع.

–المبحث الثالث: التصوف ومفارقات العولمة:

يلتمس القارئ للروايات موضوع الدراسة، ذلك الاضطراب بين ما تنادي به العولمة اليوم، وبين ما نادى به المتصوفة قديما، فالعولمة في أبسط تعريفاتها هي "**محاولة سيطرة قيم وعادات وثقافات العالم الغربي على بقية دول العالم**"[1]، وهذه السيطرة لا تتأتى إلا بوسائل متعددة تحول العالم إلى مجرد " **قرية صغيرة**"، تتشابك فيها الرؤى والسلوكيات والمعتقدات، وفق نظام تتحكم فيه القوى الكبرى–الغرب– التي تدير زمام الأمور، وتحرك بيادق العولمة وفق مصالحها، بوسائل – تكنولوجية– تتخطى المألوف والمباشر والعادي، فتأتي في صورة يغلب عليها ظاهرا؛ الطابع

[1]– سليمان بن صالح الخراشي، العولمة، دار بلنسية للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1،2000، ص7.

المثالي، والخيِّر، الذي يبحث عن توحيد البشرية، وقولبتها في هوية جامعة، بينما في حقيقتها فإنها قهر للهويات ومحاولة لتفكيكها خدمة للنظام العالمي الجديد.

ينطلق التصوف تقريبا من البحث عن الوحدة، بيد أن وحدة التصوف تشتغل على "باطن الذوات" لا على ظاهرها– عكس العولمة التي تشتغل على لا وعي الذوات– ،وهو ما يأخذنا إلى مصطلح " **وحدة الوجود**" التي تعد حلول الخالق في مخلوقاته والتوحد معها والذوبان فيها بحيث لا يصير له وجود دونها، ولا يصير لها وجود دونه، ويصبح العالم جوهرا واحد[1]، فينتفي بذلك ما هو "مادي" بعلَّة ما هو روحي، ويصبح الإنسان هو المحرك الوحيد للكون، أو يصبح "**إنسانا كاملا**" بمفهوم " **ابن عربي**"، لكن أليس التوحد الذي يدعو إليه التصوف، هو نفسه التوحد الذي تدعو إليه "**العولمة**" مع تغيير مصطلح الخالق بمصطلح " **التكنولوجيا**" التي سمحت لـ "**شافاق**" بالتواصل مع "عزيز زهارا" أو " **العالم الإفتراضي**" الذي تحدث عنه ديب، أو حتى ذوبان الحدود وبناء الاتحادات التي تنادي بها العولمة من أجل تهجين الإنسان، ووضع صورة/ قالب واحد يحوي جميع البشر مع تقويض كل عاداتهم وتقاليدهم وهوياتهم، وهذا ما حاول كويلو تبينه؟

1- جدل العالمية والعولمة:

لقد أحدث الخطاب الروائي المبثوث في الروايات موضوع الدراسة، نوعا من الاضطراب والقلق لدى القارئ؛ فـ" **السيمورغ**" لمحمد ديب هو مجموعة من الآراء والشذرات والتجارب الذي ضمنها ديب في نصوص السيمورغ، أما رواية قواعد العشق الأربعون فهي رواية عن رواية تراثية أرادت من خلالها "**شافاق**" أن تقرأ التراث الصوفي وتماثله بالواقع المُعَولم عن طريق دمج قصتين في نص واحد؛ قصة "**جلال الدين الرومي**" وعلاقته مع "**التبريزي**"، وقصة " **إيلا**" في علاقتها مع "**عزيز زهارا**"، ليأتي الخيميائي كنص أقرب ما يكون إلى نصوص التنمية البشرية وتطوير الذات مع صبغة أرادها "**كويلو**" أن تمازج بين التصوف كمشروع إنساني يسد فراغات المادية الغربية، وبين طموحات الإنسان الغربي ومحاولته احتواء الآخر.

[1]– ينظر: عبد الوهاب المسيري ، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، مصر، ط1، 2002، ص 225.

يشير "**محمد ديب**" في نص السيمورغ إلى مفهومين للعولمة؛ فـ"**على عكس ما يبدو فكرة واحدة، فإن هناك مفهومان يتنافسان على معنى الكلمة: العولمة باللغة الإنجليزية والعولمة بلغات أخرى**"[1]؛ مفهوم يقابل فكرة "**أوروبيانية العالم**"، ومفهوم آخر يقترب من " **أمركة العالم تلقائيا**"، بيد أن ديب يعتقد أن المفهوم الأول ينحصر في أوروبا " **الاتحاد الأروبي**"، الذي يعده مجرد " **غرفة محصنة مغروزة في ذيل القارة الآسيوية**"[2] بينما المفهوم الثاني فهو نتيجة حتمية يتجه إليها العالم من تلقاء نفسه، فـ" **ليس على أمريكا إرغام أي أحد سواء بالإقناع أو بالقوة من أجل تحقيق ذلك، يكفي أن تترك الوقت يفعل فعلته وتنتظر النتيجة**"[3]وهذا راجع ربما إلى تلك الإمكانات التقنية أو العلمية التي تحويها الثقافة الأمريكية باعتبارها ثقافة لا تمتلك مضمونا ثقافيا ضاربا في القدم، أو يمكن أن نجد فيها ما نجده في بعض الثقافات الشرقية الأخرى، غير أننا نلاحظ أن أمريكا بإمكاناتها التقنية، وانفتاحها على العالم، تمكنت من فرض سيطرتها عليه وهذا ما لم تتمكن الحضارات الأخرى من فعله، فأن تكون أمريكيا فذلك أمر مستساغ ومقبول في المجتمع الأمريكي، بينما لا يمكنك بمكان أن تصبح صينيا أو فارسيا نظرا للتعقيدات الثقافية والإيديولوجية التي تحويها تلك الثقافات، لتأتي العولمة، كنتيجة للتطور العلمي، واستغلال أمريكا –وأوروبا بنسبة أقل– لتلك الإمكانات التكنولوجية الرهيبة التي لا يساهم فيها فرد معين، أو منظومة بعينها؛ بل؛ "**يساهم فيها كل فرد في قطاعه بفكره ونتاجه، أو في بيئته ومحيطه عبر مسلكه وتصرفاته على نحو يشبه مفعول الفراشة أو مسلك النملة، على ما يشبه بعض العلماء اليوم النشاط الاقتصادي للفاعلين الاجتماعيين**"[4]وهو ما استطاعت أمريكا تجسيده، وطرحه في العالم عن طريق ماكنتها الإعلامية، فغزت الإنترنيت أو التقنية العالم؛ محولة إياه إلى مجرد قرية متناهية الصغر، كما طبعت الإنسان بفكرة التشيُّؤ، وأضفت على الكون بعدا ماديا يضع الروحانيات في خانة الكماليات أو اللا–مفكر فيه. يقول محمد ديب" **ليس على أمريكا إرغام أي أحد سواء بالإقناع أو**

---

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص 157.

[2]– نفسه، ص160

[3]– نفسه، ص 157–158.

[4]– علي حرب، حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص18.

بالقوة من أجل تحقيق ذلك. يكفي أن تترك الوقت يفعل فعلته وتنتظر النتيجة. من يطلب هذا أليست كل البشرية هي التي تطلبه بما في ذلك أوروبا؟"[1]؛ إذ أن العولمة أو الأمركة إن صح التعبير، لا تقتصر على هرولة عالم الدول الثالث نحوها كما كنا نعتقد؛ بل تتعدها إلى القارة الأروبية التي تضعنا موضع تساؤلٍ عن فحوى اتجاهها نحو العولمة –في صورتها الأمريكية– وهي الأسبق حضاريا وثقافيا وتاريخيا من أمريكا؟

يتقاطع التساؤل المطروح، مع عدة أجوبة؛ قد تكون هي الأخرى إشكالية، فالعولمة كظاهرة سيطرت على العالم، لم تكن أبدا متعلقة بالجوانب الثقافية؛ بل تأسست وتبلورت لتكون الواجهة التجارية للدولة الأقوى، وهذا ما استطاعت أمريكا أن تحققه وتفرضه على أوروبا التي خرجت من المشروع الحداثي منهزمة؛ ما مهد لصعود ما بعد الحداثة في صورتها الأمريكية، وهذا ما جعل الفيلسوف الأمريكي " **فرنسيس فوكوياما**" يشيد بالحضارة الأمريكية؛ لا كماضٍ، بل كواقع انتهت معه كل التواريخ والحضارات التي قدست العقل والرغبة، على حساب فلسفة الاعتراف أو" **التيموس**"؛ فأوروبا رغم ادعائها الانفتاح على العالم والثقافات الواردة، إلا أنها بقيت متمسكة بعنجهيتها الحضارية، وبانغلاقها العرقي الذي يرى في الآخر مجرد دخيل لا يرقى أن يكون إنسانا أوروبيا يتمتع بكامل الحقوق السياسية والاجتماعية والثقافية داخل المجتمع، وهذا ما يبرر بروز العديد من الحركات والتكتلات العنصرية داخل الحيز الأوروبي – الاتحاد الأوروبي– كحزب الجبهة الوطنية في فرنسا بقيادة مارين لوبان *Marine Le Pen*، الذي نادى بترحيل جميع المهاجرين من فرنسا سنة 2015، وحزب البديل من أجل ألمانيا؛ الذي يرى أن الحل الأمثل لنهضة ألمانيا يتمثل في العودة إلى التمسك بالقومية الألمانية، ومعاداة جميع الثقافات الدخيلة وهو ما يتفق مع النزعة النازية أو النازية الجديدة. وغيرها من الأحزاب والجماعات التي أسست لمفهوم " الجماعة العرقية " مقابل مفهوم "**الجماعة الثقافية**" ورفضت الانصياع لفلسفة "التعدد الثقافي" وانبثاق "الهويات الفرعية/ الجماعات الفرعية" التي تتآلف ولو بشكل نسبي لتشكيل مفهوم " **المجتمع** المثالي" ، وهذا ما تبنته "**الولايات المتحدة الأمريكية**" ، واستطاعت تصديره للعالم؛

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 158.

وعندما نقول العالم، فإننا لا نقصد بذلك التعميم؛ بل نروم الحديث عن الجماعات والهويات التي فقدت المساواة داخل الكيانات التي تعيش داخلها، ولم يتم الاعتراف بها؛ ما جعلها تتجه نحو ما يسمى بالعولمة في صورتها الأمريكية، يقول "فوكوياما" في تعليقه على كتاب " **الديمقراطية في أمريكا**" لألكسيس دو توكفيل ***Alexis de Tocqueville*** "**فالجمعيات أو الجماعات المدنية التي لاحظها توكفيل كانت في أغلب الأحيان مؤسسة على لا على المبادئ الديمقراطية، بل على الدين والانتماء الإثني أو على بعض المرتكزات الأخرى اللاعقلانية**"[1] وهو ما يتفق مع ما يذهب إليه " **محمد ديب**" حين وصفه الاتحاد الأروبي؛ إذ يقول: "**العولمة بالمعنى الثاني هي آخر سقط المتاع اللغوي لهذه الإيديولوجية اللبرالية الجديدة لأوروبا بمعناها الجغرافي، والتي تدفع ثمنا زهيدا مقابل حصولها على بهرج وغرور تجسيدها لفكر كوكب الأرض. يستعمل هذا الشخص العادل البرجوازي الغربي كلمة إنسان كي يصف نفسه أما إذا نظرنا إلى الوقائع فإن هذا الإنسان لم ينتج في الحين لذاته، لصالحه وخدمة لنفسه سوى الاتحاد الصغير الذي أطلق عليه بأبهة الأوروبي والذي في حقيقته لا يمثل كل القارة الأروبية، ولا فكرة الاتحاد بل يبدو على الشكل الذي هو عليه: مجرد غرفة محصنة مغروزة في ذيل القارة الآسيوية حيث يتمرس هذا الإنسان ويطلق القنابل الحمراء على بقية بشر العالم الذين يحاولون الاقتراب من طاولته، والأكل من خبزه**"[2] فيبدو الاتحاد الأوروبي من خلال رؤية ديب؛ مجرد دائرة مغلقة تمارس سياسة الإقصاء والتهميش على كل من يقترب منها، أو يحاول التعايش معها باسم قيم الديمقراطية والعولمة، وهو ما يؤكده فعلا " **باولو كويلو**" في نص " **الخيميائي**"، حيث يشير إلى مفهوم " **القلعة**"، وهو مفهوم يتقاطع مع وصف "**ديب**" – غرفة محصنة– ونظرته للاتحاد الأوروبي، يقول "كويلو" على لسان والد سنياغو:" **اسرح في العالم حتى اليوم الذي تدرك فيه أن قلعتنا هي الأكثر أهمية**[3] فالقلعة هي محاولة تأسيس للمركز الأوروبي المهين في نظر كويليو، والمُهيمن عليه حسب رؤية ديب، لنجد

[1]– فرنسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ص 214.

[2]–محمد ديب، السيمورغ، ص 160.

[3]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 25.

أنفسنا أمام رأيين متعارضين يوجبان علينا البحث عن ماهية العولمة حقا، وما الفرق بينها وبين العالمية؟ وهل استطاعت فعلا أن تنتج النموذج الإنساني الكامل ؟

يشير محمد ديب إلى مفهومين متعارضين حسبه؛ العولمة بالمفهوم الأمريكي، والعالمية بالمفهوم الأوروبي، وهما مفهومان يشيران في حد نظرنا إلى "الحداثة" كنتاج أوروبي، و"ما بعد الحداثة" كحالة ظهرت وتبلورت مع ظهور النظام الدولي الجديد، ونهاية الثنائية القطبية؛ فمفهوم العالمية عند ديب يقابله مصلح " **أوربيانية العالم**"، أما المصلح الثاني؛ أي "**العولمة**" فلا يقابل مفهوم " **الأمركة**" عند ديب، لأن العالم متجه لا محالة نحو النموذج الأمريكي، وهو ما ينطبق ولو بشكل يسير مع نظرية "**ابن خلدون**"حول "**الغالب والمغلوب**"، ورؤيته لسيكولوجية الإنسان المقهور.

تتبدى لنا ملامح " العالمية/ الأوربيانية" –بمفهوم ديب– في رواية "**الخيميائي**" من خلال عدة إشارات أراد "**كويلو**" أن يوجهها للقارئ بطريقة غير مباشرة – مضمرة–، كالاقتصاد الرأس مالي والانفتاح على الآخر، والابتكار الاقتصادي وغيرها من أساليب الحياة الأروبية التي ما لبث العالم الغربي – أوروبا– يصدرها لدول العالم الثالث أو ما يُطلق عليه بالدول السائرة في طريق النمو، بيد أن المفارقة تظهر في ذلك الخواء الروحي الذي كان يعيشه "سنتياغو" في " الأندلس/ أوروبا" والذي أراد أن يسافر جراءه ليكتشف العالم، ويكشف من خلاله عن بهرج الثقافة الأروبية واقتصادها المزدهر، يقول كويلو: "**كان الدكان مكتظا بالزبائن، فطلب التاجر إلى الراعي أن ينتظر حتى بدية المساء، فذهب الراعي وجلس على رصيف الدكان ثم أخذ كتابا من خرجه**"[1]ففعل الاكتظاظ هنا مرتبط بالرخاء والازدهار الاقتصادي الذي عرفته أوروبا نتيجة انفتاحها على بقية دول العالم؛ كقوة مهيمنة على مقدرات الشعوب واقتصاداتهم؛ ذلك أن الاقتصاد الأروبي هو اقتصاد قائم على جدلية الربح والخسارة بعيدا عن القيمة أو مجموع القيم التي تحدد وتحدُّ الكيفية التي ينمو بها رأس المال. اقتصاد لا يبحث عن شرعنة التجارة بقدر ما يبحث عن الربح والهيمنة على الآخر تجاريا وثقافيا في إطار فلسفة " **الرجل الأبيض**" أو جدلية " **السيد والعبد**"، وهذا فعلا ما تظهره "

[1]– المصدر نفسه، ص 19.

كاريزما" سانتياغو بطل رواية الخيميائي، الذي يمتهن الرعي والتجارة كما لا يمكنه بمكان تضييع وقته – ثم أخذ كتابا من خرجه– عكس التاجر العربي الخامل المنغلق على ذاته.

يُجمل كويلو النظام الاقتصادي الأوروبي في ثلاث صور؛ صورة الفلاح المتجول الذي يمتهن الرعي والتجارة/ سنتياغو، وصورة الطبقة الكادحة/ والدا البطل الروائي اللذين كانا "**يرغبان بأن يجعلا منه كاهنا ليغدوا فخرا لذويه الريفيين البسطاء، الذين يكدحون من أجل الطعام والماء مثل خرافه تماما** "[1] ، وصورة الأغنياء أو الطبقة البورجوازية (التاجر صاحب المحل وابنته).

تشدنا عبارة " **كويلو**" السالفة الذكر، فتشبيه الطبقة البسيطة/ البروليتاريا بالخراف الباحثة عن الطعام، لم يأت من فراغ؛ بل جاء من أيديولوجيا إقطاعية سادت أوروبا قبل عصر الأنوار وكان المركز فيها للنظام الكنسي الذي أشار إليه كويلو بعبارة:" **كان والداه يرغبان بأن يجعلا منه كاهنا ليغدو فخرا لذويه الريفيين البسطاء**"[2] ، قبل أن ينقضي عهد الإقطاع، وتتدخل الإرادة في صورة ما سُمِّي "**الحداثة الأروبية**" التي مثلت العالمية أو طوباوية الوجود بالنسبة لسنتياغو ، ومكنته من اختبار العالم عن طريق مخالطة مختلف الثقافات (الغجر، العرب...)، كما ساعدت على انفتاح التجارة العالمية و دخول الشركات متعددة الجنسيات الفضاء الأروبي في صورة تجار أو زوار يملكون المال غير أنهم لا يمتلكون الحضارة، فـ" **غالبا ما يأتي عرب للتسوق في هذه المدينة**"[3]ليختار سنتياغو تمثيل عالمية الغرب/ أوروبا مبتعدا عن الفكرة التي سادت أوروبا – الاشتراكية– والتي تؤسس لتكوين نمط معين من الناس، متلائم مع متطلبات النظام الاجتماعي الثابت، والذهاب بعيدا لتحديد خلق الإنسان نفسه بنفسه في عالم يتبدل تبدلا أساسيا وسريعا[4].

يواصل " باولو كويلو الحديث عن الطبقة البسيطة؛ تلك الطبقة التي جاءت في شكل يشبه القطيع أو التي يمكننا إسقاط نظرية القطيع (***herd behavior***) لـ " هاملتون "***Hamilton*** " عليها

---

[1]– المصدر السابق، ص 24.

[2]– نفسه، ص 23.

[3]– ن، ص34.

[4]– يُنظر: روجي غارودي: منعطف الاشتراكية الكبير، تر: ذوقان قرقوط، منشورات دار الآدب، بيروت، ط3، 1972، ص 48.

إذ يكشف لنا " **كويلو**" من خلال سنتياغو عن فترة من فترات التاريخ الأروبي "**عصر الظلام**" ،التي من خلاله استطاعت الكنيسة تدجين الشعوب وربطها بنظام معين يشبه النظام الذي كانت عليه خراف سنتياغو، يقول: " **قال الراعي في سره: وإذا تحولت بين لحظة وأخرى، وحشا، وأقدمت على قتلها، الواحدة تلو الأخرى، فلن تدرك ذلك إلا بعد إفناء القطيع بكامله، لأنها تثق بي، ولأنها توقفت عن الوثوق بغرائزها. وهذا كله، لأنني أنا من يقودها إلى المرعى**"[1]وهو ما يأخذنا لا محالة إلى سلوك القطعانية الذي تؤمن به العولمة–فكرة التهجين– وتسعى لتحقيقه في محاولة لتحكيم الغريزة على العقل، يقول "**هاملتون**" في مقاله هندسة القطيع الإنساني "**كل عضو بشري في مجموعة ما – كما في قطيع الحيوان– يخدم بالدرجة الأولى نفسه حيث يقلل من الخطر عن ذاته منفردا بالدخول في الجماعة والتماثل بسلوكها" أما البعض الآخر من الباحثين فوجد أن الغاية من أخلاق القطيع أو سلوكه هو الرغبة في التماهي بالأفضل إذ يميل الأشخاص الأقل مركزا والأقل تأثيرا في الجماعة إلى التصرف بسلوك من هم أعلى مركزا وأحسن حالة وظيفية واجتماعية**"[2] وهو ما رفضه البطل الروائي " **سنتياغو**" وقرر الخروج عنه من خلال رفضه فكرة تحكيم الغرائز والانضواء داخل القطيع، على حساب فعل تحقيق الذات بعيدا –كذلك– عن الأطر التي أقرَّتها العولمة – الأمريكية– ونادى بها فريدرك نيتشة في قوله: "**يجب أن تعاد للرجال شجاعة غرائزهم الطبيعية، يجب محاربة النظرة السيئة التي كونوها عن أنفسهم**"[3].

يرفض كويليو الفكرة النيتشوية حول تحكيم الغريزة –المادية– على حساب الجوانب العقلية/ الذاتية، غير أن فكرة الذات كذلك تختلف عن المفهوم الذي وضعه كويليو لها، يقول كويلو" **إن العالم كبير، لا ينتهي؛ وإذا ترك خرافه تقوده لأفضى به الأمر إلى اكتشاف أشياء مثيرة للاهتمام، المشكلة هي أنها لا تدرك بأنها تذرع كل يوم، طرقات جديدة، ولا تدرك أبدا أن المراعي تتغير،**

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 23.

[2]– مأمون طربيه، السلوك الاجتماعي في الجماعات غير المنتظمة (رؤية علمية في دينامية الجماعات وأشكالها)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2014، ص73.

[3]– فريديريك نيتشة، إرادة القوة، ص 41.

وأن الفصول تختلف"[1] لتتبدى لنا أن الغريزة وحدها لا تكفِ لاكتشاف العالم الذي قد يتجسد داخل الذات الإنسانية نفسها، إذا لم تصاحبها الرغبة، أو ما أطلق عليه السارد – تحقيق الأسطورة الشخصية– ، وهو ما ترفضه العولمة؛ التي تفرض على العالم التقيد بطريق واحد دون إدراك ما يحويه هذا الطريق من إلغاء للآخر والحد من حريته، وهو ما يقره كويلو بطريقة مضمرة حين وصفه الفتى العربي الذي قابله في المغرب يقول كويلو: "**كان القادم الجديد فتى يرتدي الزي الأروبي، ولكن لون بشرته يدلُّ بوضوح، على أنه من هذه المدينة**"[2] حيث تظهر تلك الصورة النمطية للشباب العربي– في إطار أوروبيانية العالم حسب ديب– الذي لم يؤمن بفكرة حوار الحضارات والمثاقفة التي تنادي بها العولمة في ظاهر خطابتها، قدر إيمانه بالرضوخ والاستسلام لثقافة الآخر، بدعوى الانفتاح الذي يقود غالبا من دون رؤية ولا هدف ولا مضمون، أي من دون أن يكون مرتبطا بمشروع مجتمعي واضح وواع للتنمية أو للتحديث، إلى تذرر البنية الثقافية وتعميق التشتت الفكري والنفسي والضياع. وتزداد بالقدر نفسه هجرة الكفاءات والكوادر الثقافية والعلمية العربية التي تفتقر لأي آفاق في بلدانها الأصلية[3].

ينتقد "**باولو كويلو**" النظام العولمي/ الأمريكي، ويصِّر على أن الإرادة هي المحرك الأساسي للبشر، بعيدا عن البورجوازية ما بعد الحداثية التي تؤسس لعالم " **يبدو أنه بلا حدود هو كذلك بالنسبة لأفراد النخبة الغربيين الذين يمتلكون السلطة والثروة ليسافروا إلى أنحاء العالم كافة، ويتمتعوا بأنماط حياتهم ويختارونها بحرية، وفي تناقض صارخ معهم نجد الشعوب المحرومة في تلك الأجزاء من كوكبنا، إذ لا تعني لهم العولمة إلا فقدان الأمن وتقرير المصير بدلا من ازدياد الفرص**"[4]، وهو الحاصل فعلا مع بقية الشخصيات في رواية الخيميائي فالغجري هو شخص منغلق على ذاته، لا يؤمن بالسفر والتجوال – الانفتاح– قدر إيمانه بالتقوقع والانزواء بعيدا؛ خوفا من الآخر وثقافته الدخيلة، أو العربي " بائع البلور".

---

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 26.

[2]– المصدر نفسه، ص 50

[3]– ينظر: برهان غليون، العولمة وأثراها على الوضع الاجتماعي في المنطقة العربية، ص2
https://www.unescwa.org تاريخ الدخول: 27 نوفمبر 2020، في الساعة: 00:46.

[4]– سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، ص 13.

على عكس "**باولو كويلو**" الذي أقرَّ في عدة محطات في رواية " **الخيميائي**" بفكرة أوروبيانية العالم، فإنَّ "**محمد ديب** " بقي متحيزا لفكرة الإنسان كإنسان بعيدا عن جميع الأيديولوجيات؛ سواءٌ الأروبية منها أو الأمريكية، ذلك أن ديب في نص السيمورغ الذي يعدُّ آخر أعماله، قد اختار الجنوح نحو فضح ثقافة الغرب وبهرجها؛ وتبيين ترهل ثقافة الشرق في عصرنا الحالي، يقول محمد ديب: "**العولمة التي تشق آذاننا ما هي إلا نفاق وزيف يهدفان إلى التبرير بالقول والفعل لإقامة دولة عالمية تحت سيطرة أمريكية، دولة ليس أقل أنانية وإقصاء، من الدول الأخرى إذا ما أخذت على انفراد، على عكس ما يصور. وإلا كيف يمكن مثلا إعطاء تفسير لاتفاقات شنغن.**"[1] لتتساوى الأمركة مع الأوربيانية في نظر ديب باعتبارهما ثقافتين إقصائيتين يؤسسان للسيطرة والتوسع باسم العولمة حينا؛ وباسم الاتحاد وحرية تنقل الأفراد في أحايين أخرى.

يواصل الخطاب عند "**محمد ديب**" الإشادة بفكرة اللا- انتماء باعتبارها إيديولوجيا تؤسس للإنسانية بعيدا عن مغالطات العولمة، وفلسفات ما بعد الحداثة التي وإن رفضت فكرة المركز، إلا أنها أسست لهوامش موازية – لوبيهات الضغط اليوم-، ذلك أن ديب المشبع حد التخمة بالحياة الغربية نجده في السيمورغ يحنُّ للروحانية الشرقية، يقول:" **ما الفائدة التي أجنيها من معرفتي بأن بتهوفن كان ألمانيا وموزار نمساويا وموسورغسكي روسيا وبرليوز فرنسيا وشوبان بولونيا وبارتوك مجريا؟ كانوا ولم يعودوا كذلك. أصبحوا عالميين منذ مدة طويلة. إنهم قريبون مني. إنهم لي**" [2]ليتجاوز حجم السؤال الذي طرحه ديب فكرة المحلية ويصل به إلى فكرة العالمية؛ لا كما تمثلتها العولمة بل كما صنعها الفن.

يجسد "باولو كويلو" هو الآخر لفكرة اللا-منتمي، غير أنه لا يختار العالمية، بقدر ما يختار عولمة الحياة الروحية، وهو نفس المسار الذي اتخذه محمد ديب في نصه " سيمورغ" وعودته من ثنائية (الغرب- المادة) إلى ثنائية (الشرق- الروح)، غير أن كويليو اختار الانحياز لثقافة أوروبا ومحاولته غربنة الحياة الشرقية مع الحفاظ على ما تعيشه الثقافة الأوربية من مقومات ودعوة الآخر

[1]- محمد ديب، السيمورغ، ص240.

[2]-المصدر السابق، ص279.

الشرقي إلى الانفتاح عليها او تصدريها له، يقول كويلو:" **لماذا تحتفظ بالخراف؟ لأنني أحب الترحال. أشار الرجل إلى بائع الفشار، يقف بعربته الحمراء على ناصية الساحة: رافقت طفولة هذا الرجل رغبة في السفر، ولكنه فضل أن يشتري عربة صغيرة ليبيع الفشار، ويجمع المال، طوال سنوات عدة. حتى إذا غدا شيخا، يذهب لقضاء شهر في إفريقية.**"[1] ففعل الاحتفاظ هنا والترحال هو في ظاهره رفض للمادية الغربية التي يجسدها بائع الفشار باعتباره صورة للرأسمالية القديمة التي تقوم على قيم المنافسة الحرة وتصدير البضائع، ليجسد سنتياغو الرأسمالية في صورتها الحالية التي تقوم على تصدير الأموال[2].

يستمر "باولو كويلو" في الإشارة إلى النظام العالمي الجديد الذي تسوقه أوروبا للعالم الشرقي أو العالم الجنوبي مجسدا في أوروبا؛ التي تربطها عدة أحداث مع إفريقيا؛ كالماضي الاستعماري الذي خلفته فيها وما تبع ذلك الماضي من أساليب متنوعة للسيطرة على مقدراتها، ومحاولتها الدائمة تدجين ثقافتها، والنظر إليها نظرة متعالية، لا تر فيها إلا أرضا مستلبةً وجب استعمارها بطرق مباشرة أو غير مباشرة؛ كاحتكار الأسواق، ونشر الجهل، والسيطرة الثقافية وغيرها من الأساليب التي بلورتها العولمة، وأشار إليها محمد ديب في قوله:"**انطلاقا من الواقع فإنه من المحتمل أن يؤدي الاستبداد الوطني بالاشتراك مع العولمة، إلى استبداد بكون من الضيق إلى درجة أن يصبح فوق وطني. في البداية وفي خضم الغموض اللغوي العام، هل ستعرفون إلى أي لغة ستتوجهون كي تعرفوا طريقكم فقط؟ أكيد، ما دعوى ذلك؟ إن الاستبداد الجديد الذي هو في نفس الوقت من دون وجه ويمتلك ألف وجه سيشتغل دون تمييز ودون ألم من قمة السلم الاجتماعي إلى قاعدته دون أن يستثني أقوياء البارحة. سنجد أنفسنا أمام الاستعباد اللين من قبل شركة ماكدونالد وثقافة العروض والألعاب المتلفزة والإشهار**"[3]، وهو تقريبا ما يذهب إليه كويلو من خلال إشارته إلى ثقافة الإشهار التي استطاع سنتياغو تصديرها للآخر؛ تاجر أواني البلور؛ باعتباره– الإشهار– " **ليس كلاما تجاريا فقط، بل هو أيضا كلام سياسي واجتماعي**

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 37.

[2]– فرنان بردويل، ديناميكية الرأسمالية، تر: شفيق محسن، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2008، ص 93.

[3]– محمد ديب، السيمورغ، ص167.

وأخلاقي، وهو، فوق هذا وذاك، خطاب إيديولوجي [...] إنَّ الإشهار، باعتباره لغة شاملة، يعد التجسيد الجديد للثقافة الشعبية"[1] التي استطاع من خلالها تاجر البلور أن يعيد لدكانه وهجه الاستهلاكي الذي غاب وأعاده البطل الروائي؛ يقول سنتياغو: " **أود أن أعمل خزانة لعرض قطع الكريستال. يمكننا وضع رفوف في الخارج. وسوف تجذب المارة**"[2]، إذ أن فعل الجذب هنا، هو صورة للعنف السيميائي الذي يتجلى في ثقافة الشكل/ الصورة/ الخزانة، والذي تؤسس له العولمة عن طريق الإشهار في صورته التقليدية (الإعلان)، أو في صوره ما بعد الحداثية (الوسائط الجديدة).

يتضح لنا من خلال كل ما سبق، أنَّ باولو كويلو حاول في كل مرة يشير فيها إلى آليات الهيمنة؛ الثقافية؛ السياسية؛ الاقتصادية؛ أن يغلب النزعة الأروبية ونظرتها للعولمة أو العالمية بمفهوم ديب؛ حيث جاء نص الخيميائي مواربا يحمل في ظاهرة صورة لعولمة الروح على حساب مادية الروح، غير أن المضمر عند "**كويلو**" يأخذ منحى آخر؛ إذ تتجلى تلك الصورة التي تريد أوروبا فرضها على الدول الشرقية عامة والدول الإفريقية خاصة، والتي تتجسد في قول بائع البلور للبطل الروائي: "**إنني فخور بك، لقد أعدت الروح إلى حانوت البلور**"[3].

2-مزالق العولمة وبزوغ التصوف:

تُعرف العولمة إذن؛ على أنها " **ذلك النزوع الثقافي الإعلامي نحو توحيد العالم عقليا وسلوكيا ليسود مركز عالمي علمي وتقني واقتصادي وثقافي، يصب في النهاية في خانة المصالح الأمريكية – ووصيفاتها الغربية- تحت مسمى النظام العالمي الجديد *new world order***"[4]وهو ما استطاعت أمريكا فعلا تجسده على أرض الواقع، من خلال عولمة الحياة الإنسانية وربطها بمركز واحد، وهو ما نلاحظه في حياتنا اليومية، فشركات الاتصال الكبرى تتخذ من

---

[1]- برنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2012، ص 88.

[2]- باولو كويلو، الخيميائي، ص 67

[3]- المصدر السابق، ص 77.

[4]-صلاح عثمان، الداروينية والإنسان (نظرية التطور من العلم إلى العولمة)، منشأة المعارف بالإسكندية، مصر، ط2، 2001، ص 193.

الولايات المتحدة الأمريكية مركزا لها – فايس بوك*Face book*، غوغل*Google* ، آبل *Apple*..–، بالإضافة إلى الشركات الكبرى للصناعة، ومراكز المال– صندوق النقد الدولي–، كما تظم أضخم مركز لشركات إنتاج الأفلام *Hollywood*، ما يجعل تحكمها بثقافات وقرارات الشعوب أمرا في غاية البساطة، لتنتقل سيادة العالم من أوروبا الحداثة إلى أمريكا ما بعد الحداثة، باعتبار الما بعد جبرا لكسور الحداثة، لتصطف أوروبا كغيرها من قارات العالم في طابور النظام العالمي الجديد، وتفقد من ثمَّ ريادتها الحداثية على العالم، حتى أنها باتت مهددة اليوم بالتحاق مخيف بنموذج الولايات المتحدة البائس[1]وهو ما تؤكده إليف شافاق في روايتها "**قواعد العشق الأربعون**" حين محاولتها تغليب الثقافة الأمريكية على الحداثة الأوربية؛ بل وحتى على التصوف الشرقي، تقول "**إيلا**" بطلة الرواية وهي تتخيل شخصية " التبريزي" :" **وكانت الصورة التي انبثقت في مخيلتها، صورة رجل طويل، أسمر، غامض يرتدي بنطالا جلديا، وسترة كالتي يرتديها راكبو الدراجات النارية، وله شعر أسود ينسدل حتى كتفيه ويركب دراجة هارلي ديفدسن حمراء لماعة تتدلى من مقبضيها شرابيب متعددة الألوان. ابتسمت لهذه الصورة، راكب دراجة وسيم، جذاب، صوفي يقود دراجته بسرعة على طريق خاو. ألا يحسن أن تركب معه، وتطلب توصيلة من رجل كهذا؟**"[2]، إنها صورة للثقافة الأمريكية التي حاولت من خلالها " **شافاق**" أمركة التصوف؛ و إضفاء طابع "**هوليوودي**" على حالة روحية مجسدة في التصوف.

إن العولمة اليوم في نهاياتها–أفولها–؛ نتيجة فشلها في صناعة إنسان متوازن ثقافيا؛ يراعي ما هو موجود في ثقافته، ويستمد ما يكملها من الثقافات الأخرى، إنسان يمكنه أن ينتقل من مقولة" **تصور العالم**" التي تمنحها له العولمة، إلى إنسان يكون هو "**صورة العالم**" "**لأنها أقرب إلى حقيقة الإنسان الذي لا يتصور العالم بحكم الطابع الشاسع، الواسع اللامتناهي الذي يميزه، بل له صورة عن هذا العالم يقوم بتشكيلها بالملكات العقلية وبالأدوات اللغوية والرمزية فهو يشكل معرفة محدودة بالعالم وعلاقته به هي علاقة شعور يتراوح بين الاستبطان والاستنباط، أقصد**

[1]–ينظر: مصطفى بن تمسك، الحداثة الأروبية، ص 219.

[2]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 57.

بذلك أن الإنسان يستنطق علامات العالم، والعالم هو علامة"[1] وهو ما استطاع التصوف أن يمنحه لإنسان ما بعد الحداثة المثقل بالماديات والكليشيهات التي ساهمت العولمة في بثها، واستطاعت أن تطغى على كل جوانب الحياة الإنسانية؛ فلمعرفة شيء معين، تكفيك نقرة واحدة على الانترنيت لتجد عشرات الملايين من النوافذ التي تطل على ثقافات أخرى بينما لا تتيح للإنسان تجربتها، وهذا ما رفضه التصوف، الذي يقوم لا شك على التجربة، وملامسة الأشياء عن طريق علامات ورموز معينة.

إن التصوف كحالة "**جوانية**" تسعى إلى إدراك الحقيقة المطلقة، والبحث عن بصيرة القلب وهي تجربة إن سلكها المريد في بحثه عن الحقيقة المذكورة يزداد كلما تحرر من تعلقه بهذا العالم[2] بيد أن الكاتبة اختارت نمط الحياة الغربي، فدراجة الهارلي ***Harley-Davidson*** إحالة على الثقافة الأمريكية، التي ارتبطت بنمط معيشي معين، استطاعت تصديره للعالم عن طريق التقنية–التلفاز– فصورة " **التبريزي** " على الدراجة النارية، تقترب من شخصية "**بلاز**" في الفلم الفنتازي الأمريكي " ***Ghost Rider***" أو "**السائق الشبح**"، الذي استلهم من قصص "***Marvel Comics***" الأمريكية، وتم عرضه في دور السينما الأمريكية سنة 2007 محققا انتشارا واسعا، ما جعله يهيمن على المخيال الجمعي للعالم؛ فالحقيقة إذا عند شافاق، أو صورة البطل المهيمن عندها؛ مستمدة من الثقافة التي اختارتها لبطلة روايتها " **إيلا**" التي تعيش في الولايات المتحدة الأمريكية حياة مؤمركة تحكمها القيم الغربية، تلك القيم التي تقترب من العدمية في معناها النيتشوي والتي تقوم على إفراغ القيم الأكثر سموا من قيمتها أو قلب قيمة كل القيم[3]؛ فالتصوف لم يعد تلك الرحلة التي يبحث من خلالها المتصوف عن الكمال الإلهي أو البحث عن حقيقة الحقائق حسب الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي، بل هو ترويج للسلعة الأمريكية بطريقة مضمرة.

---

[1]–محمد شوقي الزين، الّثقاف في الأزمنة العجاف (فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2015، ص 440.

[2]– ينظر: آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2006، ص7.

[3]–ينظر: مارتن هايدغر (الهوية والاختلاف/مبدأ الهوية، مبدأ العلة، كلمة نيشة مات الإله)، تر: محمد مزيان، فضاء آدم للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2018، ص 108–109

(ملصق فلم السائق الشبح)

تذهب "**إليف شافاق**" بعيدا في تقديسها لنمط الحياة الأمريكي، كما تحاول أن تبث بين الحين والآخر إشارات نصية تبين عظمة وقوة المؤسسات الأمريكية، ودعمها للحريات الفردية، فكاتب رواية " **الكفر الحلو**" عزيز زهارا من "**أمستردام/ هولندا**"، بيد أنه اختار أن يرسل نصه إلى أمريكا وبالتحديد إلى وكالة أدبية في مدينة " ***ماساشوستسMassachusetts***" وهو نفس الحال مع نص آخر تم إرساله من "**إيران**" لكاتبة كانت تشتغل في الدعارة، تقول شافاق:" **في معظم الأحيان يتعين علينا أن نقرأ كتبا لا علاقة لها بحياتنا. هذا جزء من عملنا، فخلال هذا الأسبوع، قرأت كتابا كتبته امرأة إيرانية كانت تدير بيت دعارة في طهران، فاضطرت إلى الهروب من البلد، فهل أطلب منها أن ترسل المخطوط إلى ناشر إيراني بدلا من ذلك؟**"[1] لتتبدى لنا تلك الهالة أو محاولة إضفاء نوع المركزية على الولايات المتحدة الأمريكية من طرف الكاتبة؛ فالحرية الفردية التي غابت في إيران وُجدت في أمريكا، ودليل ذلك إرسال الكتاب إلى أمريكا التي لا تفرق بين المصلحة والفعل الأخلاقي، فـ"**الأمريكيون يميلون أكثر من بقية الشعوب الأخرى إلى الدمج بين الحقوق والمصالح. وبتحويل كل رغبة فردية إلى حق لا تقيده مصالح المجتمع**"[2]، وهو ما لا نجده في

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 23.

[2]– فرانسيس فوكوياما، مستقبلنا بعد البشري (عواقب ثورة التقنية والحيوية)، تر: إيهاب عبد الرحيم محمد، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبو ظبي، ط1، 2006، 138.

إيران باعتبارها دولة ذات حكم ثيوقراطي – الثورة الإسلامية وحكم المرشد–، لتمركز شافاق للحرية في صورتها الأمريكية، فماساشوستس كولاية أمريكية لم يأت ذكرها اعتباطا؛ بل لما يحمله تاريخها من كفاح لإلغاء العبودية والمساواة في الحقوق بين جميع أطياف المجتمع[1]، كما أنها تعتبر الولاية الأمريكية الأولى التي شرعنت "**زواج المثليين**" ما جعل الأمريكيين يصفونها بـ"**مهد الحرية**".

تؤسس " **إيليف شافاق**" لمدينة أمريكية تستقبل المتناقضات، فإيران وأمستردام يشكلان قطبين متناقضين، فالأولى ذات حكم ديني قائم على "**ولاية الفقيه**" وهذا ما تنص عليه المادة الثانية عشرة من الدستور الإيراني، والتي مفادها أن " **الدين الرسمي لإيران هو الإسلام والمذهب الجعفري الإثني عشري، وهذه المادة تبقى إلى الأبد غير قابلة للتغيير**"[2]؛ لتختار شافاق أن تربط فعل الدعارة بامرأة إيرانية فرَّت من قيود المجتمع المنغلق ، أو ما يمكن لنا القول أنها تحولت من إنسان "**ضيِّق الأفق** ***spitdsborger***" حسب الفيلسوف الدنماركي "**سورن كيرغارد** ***Soren kierkegard*** " والذي يقصد به الفرد الذي يركن للعادة والقيم السائدة المتعارف عليها[3] إلى إنسان آخر منفتح اختار أمريكا لنشر مجموع أفكاره باعتبارها الدولة التي تدعي الانفتاح والتعدد الثقافي وقبول الآخر وهو نفس الشيء الذي اختاره صاحب كتاب " **الكفر الحلو**" عزيز زهارا، الذي أرسل مخطوطه من "**أمستردام**" بهولندا كما أسلفنا الذكر، وإذا أمعنا النظر في دلالة المكان؛ أي مدينة أمستردام، فإننا سنجد أن المدينة ذات بعد منفتح جدا يتعارض مع الواقع الإيراني المنغلق، خاصة فيما يخص قضية "**الجندر**" والمثلية الجنسية، إذ "**تلتزم الحكومة الهولندية بالمساواة في الحقوق والقبول الاجتماعي للأفراد المثليين ومزدوجي الميل الجنسي ومغيري الهوية الجنسانية، وتحاول تأمين**

---

[1]– ينظر: http://www.teachushistory.org/second-great-awakening-age-reform/articles/temperance-issue-election-1840-massachusetts ، تاريخ الدخول: 2020/04/20 في الساعة 09:58.

[2]– دستور جمهورية إيران الإسلامية، وزارة الإرشاد الإسلامي، إيران، ط1، 1983، المادة 12، ص 22.

[3]– ينظر: سورن كيركجورد، في نقد الدين الجماهيري (مقالات مترجمة مع دراسة مفصلة عن الفرد والإيمان في فكره وفلسفته)، تر: قحطان جاسم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص42.

قبولهم في المجتمع الهولندي"[1]،وهو ما ساهمت العولمة بعدها في تعميمه، حيث بادرت عديد الدول الأوربية إلى شرعنت المثلية الجنسية وتقنينها؛ حيث تصر "شافاق" أن تكون الولايات المتحدة الأمريكية هي المركز الذي تلتقي فيه جميع الأيديولوجيات؛ فأمستردام رغم الانفتاح الذي تعيشه، ورغم فسحة الحرية التي تمنحها لمواطنيها، سواء من المثليين أو غيرهم من شرائح المجتمع الهولندي، إلا أن صاحب نص " **الكفر الحلو**" توجه بأفكاره نحو الولايات المتحدة الأمريكية، للدلالة على مركزيتها من جهة، وعلى تفوقها من حيث الحريات التي وظفتها للسيطرة على الشعوب الأخرى من جهة أخرى.

تحاول "**إيليف شافاق**" أن تتدارك الواقع المعولم، فالنص–الكفر الحلو– الذي تم إرساله لـ"**إيلا**" من طرف "**عزيز زهارا**" لم يُرسل بواسطة التقنية–الايميل– بل تم استلامه كمخطوط عن طريق البريد، بينما كان اتصالها مع "**عزيز زهارا**" عن طريق التقنية "***الايميل Email***"، وهذه إشارة من الكاتبة أن التصوف لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يخضع للتقنية الغربية، بل يمكن أن يكون بديلا لها، تقول شافاق: " **عرفت إيلا أن أحدا لا يعرف الكثير عن المؤلف– الذي يدعى أ. ع زهارا، ويعيش في هولندا. وكان مخطوطه قد أرسل إلى الوكالة الأدبية من أمستردام، ووجدت في المغلف بطاقة بريدية عليها صورة حقول أزهار الزنبق بألوان صفراء وأرجوانية رائعة**"[2]، فالمغلف هو إحالة على المختلف، على الشيء غير الخاضع لإكراهات العولمة ومحاولتها تنميط الثقافات وقولبتها وهذا ما صرح به " ***ليونيل جوسبان L.Jospin***" الوزير الأول الفرنسي حيث أشار إلى أن العولمة تحمل في أحشائها خطر التنميط الثقافي. هكذا فالعلاقة بين "**العولمة**" و "**الخطر**" على الثقافة والقيم هي علاقة بادية للعيان[3] وهذا ما تحاول أن تتجنبه شافاق من خلال عودتها للمخطوط وما يحمله من دلاله روحية في عصر التقانات أو عصر العقل التواصلي الذي يستقبل كما هائلا من النصوص المتشعبة والمتشابهة.

---

[1] –Saskia Keuzenkamp, Lisette Kuyper, acceptance of lesbian, gay, bisexual and transgender individuals in the Netherlands 2013, The Netherlands Institute for Social Research | scp, May 2013, page 9.

[2]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص42.

[3]–يُنظر: المهدي المنجرة، عولمة العولمة، منشورات الزمن، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2011، ص 31.

إن البطاقة البريدية التي ضمنتها "**إيليف شافاق**" في مقطوعتها السردية السالفة الذكر، تحيلنا لا محالة إلى الإشارات الصوفية التي تختلف أيما اختلاف عن البريد الإلكتروني، فالإشارة عند خصوص المتصوفة هي "**ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة وذلك لدقة ولطافة معناه، ويقول أبو علي الروزباري: علمنا هذا إشارة فإذا كان عبارة خفي**"[1]، فزهور الزنبق الصفراء إشارة على الانتقال من عالم الظلمة، أو العالم المادي، إلى عالم الحقيقة، أو هو دلالة على استعداد " إيلا" بطلة الرواية الدخولَ إلى عالم "الأغيار" عسى أن تجد طريقها للسفر إلى عالم الحقائق والجمال المطلق؛ فالصفرة علامة على الانتقال من المادي إلى الروحي[2]، وهو ما حصل مع إيلا التي كانت تعيش حياة خالية من الحب أو الاستقرار الروحي؛ فحياتها العائلية مع " ديفيد" وابنتها "جانيت" مضطربة، تقول "شافاق" في وصف حالتها: " **اعترى إيلا شعور غريب يحفر في تجويف معدتها، كأن صخرة عملاقة تقبع فيها. فهل هي ربة منزل غير سعيدة؟ أهكذا يراها أطفالها؟ وزوجها أيضا؟ وماذا عن الأصدقاء والجيران؟ وفجأة تملكها شعور بأن جميع من حولها يرثى لها. كان شكلها مؤلما للغاية، فانطلقت من فمها تنهيدة.**"[3]وفجأة وصلها " نص " **كفر حلو**" وما يحويه من أسرار روحية تقلب ثنائية المادي الروحي. وهذا ما رأيناه مع الأزهار ذات اللون الأصفر، أما الزنبقات الأرجوانية فدلالتها لا تختلف عن الأزهار الصفراء، أما أن اللون الأرجواني المائل إلى الحمرة فنجد أنه يتوسط بين لون الروح النوراني- الأبيض- ولون البدن الأسود لظلمته وعدم شعوره باللذات، والمتوسط بين الأبيض والأسود هو الأحمر[4]، وهذا ما يؤكده قول الله عز وجل ﴿ **فَإِذَا انْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ**﴾[5]، إذ توحي دلالة الانشقاق على التغير والتبدل وهو ما أشارت إليه " إيليف شافاق" في قولها: " **لم تكن تعرف –إيلا- أن الكتاب لن**

---

[1]–حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 45.

[2]–يُنظر: ضاري مظهر صالح، دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012، ص 55.

[3]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 19.

[4]–ينظر: ضاري مظهر صالح، دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي، ص 73.

[5]– سورة الرحمن، الآية 37.

يكون مجرد كتاب عادي، بل كتاب سيغير حياتها، وأنه عندما تقرأه، سيعيد كتابة قصة حياتها"[1]، غير أن السؤال الذي يطرح نفسه، لماذا اختارت شافاق الصورة بالموازاة مع النص – المخطوط– ؟

تأخذنا " **إيليف شافاق**" في إدراجها لصورة البطاقة البريدية إلى نوع من المغالطات القصدية، أو أقنعة الصورة التي بدورها تضعنا أمام " **مغالطات التأويل**"، فالصورة أو الطابع البريدي، وإن كان نوعا من السر والتواشج الصوفي بما يحمله من ألوان، أو كان ضديدا للكتابة، إلا أنه هيمن على ما بداخل الظرف البريدي – المخطوط– ، وهو ما يأخذنا لنوع آخر من "العولمة" أو "الأمركة" المجسَّد هذه المرة في "**الهيمنة السيميائية**" التي مثلت حيلة بارعة لإعادة تشكيل خارطة التوسع الرأسمالي بشكل كوني محوره لا يقتصر على التدخل العسكري السافر؛ بل يعتمد بالخصوص سياسة الاستبداد الناعم، سلطة الصورة والإثارات الفرجوية والعلاقات الافتراضية العابرة للقارات[2]، فالصورة علامة سيميائية يمكن أن تحمل قدرا لابأس به من القراءات، كما يمكنها أن تختصر كما هائلا من النصوص، وهو ما نلحظه في عصرنا الحالي؛ عصر الصورة والرقمنة تقول الساردة: " **أحست إيلا بأن هذه البطاقة البريدية أثارت فضول الوكيل الأدبي، لكن ليس لدى ستيف الوقت الكافي لقراءة رواية كتبها كاتب هاوٍ، فأعطى المغلف لمساعدته ميشل التي بدورها أعطتها لمساعدتها الجديدة.** "[3]لتتأكد لنا سلطة الصورة على حساب سلطة النص، كما تتأكد سطوة العولمة أمام إكراهات الحدود، فالوكيل الأدبي لم يهتم بما هو موجود داخل الظرف قدر اهتمامه بالصورة الموجودة عليه، وهو ما يقترب ولو بشكل يسير مع ثقافة الإشهار في عصر العولمة الذي تأخذ الصورة منه الجانب الأكبر، وهذا ما وجدناه عند " باولو كويلو" في رواية الخيميائي، عند حديثنا عن خزانة البلور وما أحدثته من أثر كصورة سيميائية.

إن العولمة كظاهرة حتمية أفرزتها حالة ما بعد الحداثة، وظهور التقنية التي شيئت الإنسان وجعلته يعيش ثقافة أحادية القطب، فالسفر من "**أمريكا**" إلى "**أمستردام**" و"**إيران**" وصولا إلى "**غواتيمالا**" لا يستغرق إلا نقر مجموعة من الأزرار – الحاسوب– التي غيرت علاقتنا بالزمان

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 26.

[2]– يُنظر: مصطفى بن تمسك، الحداثة الأروبية (مسارات التفكيك ونهاية الريادة)، ص219–220.

[3]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص25.

وبالفضاء؛ ليصبح الموضوع مجرد شاشة تحدد إطار علاقاتنا[1]، وهو ما حدد فعلا علاقة "إيلا" مع عزيز زهارا، تقول " شافاق" :" **تسللت نظرتها إلى قصاصة الورق التي دونت عليها عنوان بريد عزيز زهارا الإلكتروني، كان العنوان بسيطا، متواضعا، وجذابا نوعا ما**"[2]، فالبريد الالكتروني هو ما يشكل " أنا" عزيز زهارا، والحاسوب الذي استعانت به " إيلا" هو تجسيد للقوة "**الشاشاتية**" التي تؤكد استلاب الإنسان وتحوله إلى " **إنسان عرضي**" يستمد وجوده من خلال الشاشات[3] التي تلغي كل الحدود وتؤسس لمفهوم " **نهاية الجغرافيا**"، وهذا ما حصل ما بطلة رواية قواعد العشق الأربعون حيث " **من دون أن تفكر كثيرا في الأمر. توجهت إلى حاسوبها وكتبت الرسالة التالية: السيد عزيز زهارا، إسمي إيلا ...**"[4].

تؤسس التقنية لعصر جديد، عصر ما بعد حداثي بامتياز؛ تُلغى معه القيم كما القيم، ويصبح التواصل الإنساني تواصلا رقميا؛ لا يأخذ في الحسبان المشاعر ولا الأحاسيس، معوضا بذلك العاطفة/ الباتوس "***Pathos***" في شكلها التواصلي، إلى "**لوغوس**" عقلي/ مادي، لا يهتم بتعابير الوجه أو بردود فعل المتلقي، بقدر ما يهتم بالجانب النفعي/ البرغماتي، وهو ما وجدته " إيلا"، فزاوجها من "ديفيد"، ووجوده معها في نفس البيت، ومقاسمتهم الحياة والأسرة لم يجعل "**إيلا**" أحسن حالا؛ بل جعلها تعيش حياةً بائسة لم تستطع تغييرها إلا التقنية والتواصل الإلكتروني، وكأن الساردة بذلك تقر بفضل "**العولمة**" على إنسان القرن الواحد والعشرين، بيد أن هذا الفضل وإن بدا في ظاهره حالة إيجابية، إلا أنه يخفي الكثير من السلبيات التي أفرغت الإنسان من كل ما هو روحي وجعلته مجرد كائن عبثي يعيش حالات متوالية من الاغتراب الهووي ويتوجه إلى التقنية عله يجد ذاته فيها ، وهذا ما نلاحظه على " إيلا" في علاقتها بعزيز زهارا، تقول شافاق: " **أغلقت إيلا حاسوبها المحمول، وقد غمرها شعور بالسعادة عندما علمت أن شخصا غريبا يمكث في بقعة**

---

[1]– يُنظر: إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود (تحولات الأنا في العصر الإفتراضي)، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط1، 2019، ص47.

[2]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 67.

[3]– يُنظر: إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود (تحولات الأنا في العصر الإفتراضي)، ص 78.

[4]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 67.

بعيدة عن العالم يصلي من أجلها ومن أجل سعادتها"[1]، للتغير الهيمنة، ويتغير معها مصير الإنسان الذي أصبح مُسيطرا عليه من طرف التقنية/ الأنترنيت/ الحاسوب، وتصبح العولمة بذلك هي المشروع الأوحد الذي يمكنه تصدير الثقافة الأمريكية من جهة، وإسعاد الذات الإنسانية من جهة أخرى، غير أن هذه السعادة وهذه العولمة تتسم بما يسميه " **ماركوزه**" الطابع العقلاني للاعقلانيتها "***The rational of its irrationality*"**، وبتعبيرنا الدارج قدرتها على تغليف السم بالعسل، وتحويل تبعية البشر من تبعية إنسان لإنسان آخر مسيطر، إلى تبعية إنسان لنظام أشياء موضوعي وعقلاني[2]، يمكنه أن يغير عاداتنا، ويدخلنا عالما تقنيا لا نستطيع الخروج منه فالتقنية التي مكنتنا منها العولمة قد منحتنا اختصارا للزمان والمكان عن طريق العوالم الافتراضية غير أنها سلبت منا الواقع، وجعلتنا مجرد كائنات مبرمجة لا تعط أهمية للوقت ولا للعادات والتقاليد والقيم التي أُنشئت في كنفها.

إن تلاشي القيم، وانصهار الثقافات، وتغير السائد واليومي بفعل العولمة هو ما تحاول إيليف شافاق أن تتطرق إليه، لا عن طريق تصدير الأمركة، بل عن طريق الخروج من نظام العولمة ونمط الحياة الأمريكي، إلى نمط آخر يعيد للإنسان ثنائية المادي والروحي، أو تُغلب إحداهما عن الأخرى، وهو ما حصل ما "**إيلا**" التي ضاعت بين المادي والروحي، وهو ما يتبدى في قول شافاق: " **صباح الخير لكم جميعا"، قالت إيلا بابتسامة. كيف لم تسمعيها؟ سألتها أورلي والدهشة ترتسم على وجهها." كنت مستغرقة تماما في تلك الشاشة" قال ديفيد من دون أن ينظر إليها. تبعت إيلا نظرة زوجها، ورأت على الشاشة المفتوحة أمامها، رسالة عزيز ز.زهارا وهي تومض بشكل باهت، فأغلقت حاسوبها النقال بسرعة من دون أن تطفئه**" [3]لتستطرد شافاق قائلة: " **التفتت إيلا نحو الطاولة ورأت ما كانوا ينظرون إليه فلم تكن هناك قهوة ولا بيض مخفوق على الموقد، ولا خبز محمص بمربى العنَّاب، هزت رأسها عدة مرات، كما لو أنها توافق على**

---

[1]–المصدر نفسه، ص 84.

[2]–يُنظر: صلاح عثمان، الداروينية والإنسان (نظرية التطور من العلم إلى العولمة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 2001، ص 202.

[3]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص139.

صوت داخلي يقول حقيقة لا يمكن نكرانها. صحيح، قالت لنفسها، كيف نسيت أن تعد طعام الفطور؟ "[1]إن فعل النسيان هنا، مرتبط بفعل الواقع المعولم الذي تسيطر عليه الآلة والتقنية ما جعل "إيلا" تخرج من نطاق المألوف واليومي، إلى نطاق الكوني والنفعي وهو ما تلتقي فيه العولمة مع التصوف نسبيا، فالتصوف كتجربة روحية لا تهتم بالحدود ولا بالواقع بقدر ما تهتم بالإنسان كإنسان بعيدا عن دينه ولون بشرته وإيديولوجيته وهو ما يطلق عليه الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي " **دين الحب**"، بيد أن المفارقة عند إيليف شافاق تكمن في تلك العملية العكسية التي تمكنت من خلالها من إظهار الثقافة الأمريكية في صورة هزيلة تبين الفراغ الروحي والعاطفي الذي يعيشه الإنسان الغربي، ما جعله يخرج عن الإطار الأمريكي لأطر أخرى تكفل له بعضا من التوازن الروحي، لتصبح العولمة كبديل للثقافات العالمية، مجرد وهم لخصته شافاق–وإن صورت الثقافة ونمط الحياة الأمريكيتين بدقة– في مجموع مضمرات لعل أبرزها عدم احتفائها باللغة بشكل كبير مقارنة بالصور والألوان، وهذا ما ترفضه العولمة التي تعتبر " **ذلك الخطر الزاحف الذي يعمل على قتل إنسانية الإنسان، وتحطم أحلامه وآماله في بناء مجتمعه**"[2] وهو ما تحاول إيليف شافاق أن تتطرق إليه، عن طريق شخصيتها الرئيسية " **إيلا روبنشطاين**" تقول شافاق" **بعد انتهاء طعام العشاء، جلست إيلا إلى المائدة في المطبخ وحدها فغمرها سكون ثقيل. وفجأة، بدا لها أن الطعام الذي طهته، والساعات الطويلة من العمل الشاق التي أمضتها، مملا بليدا وشعرت بالأسى على نفسها. واعتراها شعور بالأسى لأنها شارفت على الأربعين، من دون أن تحقق أشياء مهمة في حياتها. فقد منحت أسرتها الكثير من الحب بالرغم من أن أحدا لم يكن يطلبه**"[3] ليتبدى لنا أن فعل الحب في الثقافة الأمريكية/ الغربية، مرتبط بالبرغماتية أو المنفعة؛ ذلك أن إيلا في منحها الحب لعائلتها، لم تهتم بقيمة التضامن والتشارك الذي تنادي به العقلانية التقليدية وتؤسس له ولو شكليا، قدر اهتمامها بالبحث عن مشروع حياتي خارج إطار العائلة وهنا نعود لقيم العولمة بمفهوم "**بيار بورديو *Pierre Bourdieu*" التي " لا تعدو أن تكون ليبرالية جديدة**

[1]–المصدر نفسه، ص139.

[2]– عبد الغاني بارة، الهرمونيطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقلي تأويلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 396.

[3]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 57

شرسة ووحشية، إذ تقوم برأيه على التنافس والصراع، بمنطق داروينـي اصطفائي، بقدر ما تدمر بشكل منهجي الأطر التي تحفظ التوازن وتؤمن التضامن في المجتمع، ممثلة بالدولة والحزب والنقابة والعائلة، وسواها من الهيئات والتجمعات التقليدية"[1]وهو فعلا ما حدث ما إيلا بطلة رواية " قواعد العشق الأربعون.

تصور لنا الساردة بعد كل ما سبق، تلك السيطرة الوحشية والشرسة للتقنية على الإنسان لتعود بنا إلى وصف "**بيار بورديو**" السالف الذكر، بيد أن "**شافاق**" هذه المرة تضمر العولمة وتلبسها ثوبا آخر، قُدَّ على أنه صراع بين حياة " **إيلا**" داخل العائلة/ المجتمع من جهة – وهو ما يوحي بالليبرالية في شكلها الكلاسيكي الذي يهتم بالمنفعة الجماعية والعدالة الاجتماعية[2]–وصراع بين "**إيلا**" وتحقيق ذاتها بعيدا عن إكراهات الجماعة – الفردانية– مستعينة بذلك بالحاسوب الذي سيطر عليها وحولها إلى مجرد جسد بروح آلة، تقول الساردة: " **خلال تلك الفترة بدأت إيلا تتبادل كل يوم رسائل إلكترونية مع عزيز ز.زهارا. رسالتان، ثلاث رسائل، وأحيانا خمس رسائل. كانت تكتب له عن كل شيء، ولمفاجأتها، كان يرد عليها على الفور تقريبا. ولم تتفهم إيلا كيف كان بإمكانه أن يجد الوقت أو وصلة إنترنيت لقراءة الرسائل التي تصله بالبريد الإلكتروني وهو ينتقل مسافرا إلى أماكن بعيدة. وسرعان ما أدمنت على كلماته. وبدأت تفتح بريدها الإلكتروني في كل فرصة، أول شيء في الصباح، ثم بعد الفطور، وعندما تعود من نزهتها الصباحية وعندما تعد وجبة الغداء، وقبل أن تخرج لأداء بعض الأمور المنزلية، بل حتى أثناءها، عندما كانت تتوقف عند أحد مقاهي الانترنيت، وعندما كانت تشاهد برامجها التلفزيونية المفضلة**"[3]لينتفي الحوار بين "الأنا" – إيلا– و"الآخر"– عزيز– إلى مجرد حالة هشة خالية من أية لغة عميقة تستشرف ردات فعل المتلقي في حالته الآنية، وهو ما يعود بنا إلى نظرة "**أندري غونـهيرت**" للحوار حين يعود إلى أصله اللاتيني ليجد أنه يحيل على المعاشرة، والحال أن الحوار في الصور/ الشاشة لا يستدعي

[1]–عبد الغني بارة، الهرمونيطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقلي تأويلي)، ص 397.

[2]–ينظر: جون ستيوارت ميل، أسس اللبرالية السياسية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ميشل متياس، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1996، ص207.

[3]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 211.

حضورا يبيح المعاشرة، فالآخر في الصور الحوارية لا رائحة ولا ذوق له[1] وهو الحاصل فعلا في عصر العولمة، أو عصر ما بعد الحداثة.

تنتقل شافاق لتصور لنا العولمة في شقها الاقتصادي، تلك العولمة أو الحالة التي لا تؤمن إلا بقيم الإستهلاك في شكله الرأسمالي الجديد، الذي لا يقتصر على السلع والتبادل التجاري فقط؛ بل يتخطاهما إلى الاستهلاك الثقافي الذي تجسد في رواية " **قواعد العشق الأربعون**" في شكل مستهلك وصفه "***توفلر Toffler***"* بالمستهلك الغائي ***Prosommateur***؛ أي المستهلك الذي يمثل الغاية للمؤسسة الإنتاجية وهو ما يحدد وضع التلميذ أو الطالب بالنسبة للمدرسة أو الجامعة والمريض بالنسبة للمستشفى والجمهور بالنسبة للتلفزيون[2]، وهو ما أشرنا إليه سالفا في قول شافاق وهي تصف إيلا "**عندما كانت تشاهد برامجها التلفزيونية المفضلة**" .

تساهم العولمة في القضاء على الثقافات الأخرى، كما تساهم في تغيير خارطة العالم السياسية والثقافية والاقتصادية، وتحوّل اتجاه السوق؛ لتلغي ثنائية الشرق/ الغرب، مقوضة معها الحدود الفاصلة بين الدول في المجال الاقتصادي –منظمة التجارة العالمية أنموذجا– أو ما يُطلق عليه في فلسفة ما بعد الحداثة بـ" **تقويض المركز**" وهو ما تعمل عليه العولمة، بيد أن ما بعد الحداثة تختلف عن العولمة في كونها "**نظرية عبثية وفوضوية وعدمية وتقويضية، تساهم في تثبيت أنظمة الاستبداد والقمع والتنكيل، وتجعل من الإنسان عبثيا فوضويا لا قيمة له في هذا الكون المغيب، يعيش حياة الغرابة والسخرية والمفارقة**"[3]وهو ما لا يتوافق مع المشروع العولمي، الذي يحاول فرض نمط الحياة الأمريكي على بقية الشعوب والثقافات، ملغيا بذلك أي سلطة أخرى غير السلطة الأمريكية التي تؤسس لـ"**نهاية التاريخ**" ونهاية جميع الحضارات مؤسسة لما يسمى

---

[1]– ينظر: إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود (تحولات الأنا في العصر الإفتراضي)، ص 71.

*– كاتب ومفكر أمريكي وعالم في مجال المستقبليات، ولد عام 1928 وتوفي سنة 2016، تم ترجمة كتبه إلى عدة لغات عالمية.

[2]–ينظر: آلان تورين، نقد الحداثة، ص 197.

[3]–جميل حمداوي، الإسلام بين الحداثة وما بعدد الحداثة (مواقف ومواقف مضادة)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص 131.

بالنظام العالمي الجديد[1] الذي قوامه سيطرة الرجل الغربي، تقول شافاق: " **رأت نفسها وهي تبحث عن شخص سوق يعج بالحركة والحيوية في إحدى القلاع في بلد أجنبي؛ يتحرك الأشخاص حولها ببطء، وكأنهم يرقصون على نغمات لحن لا تسمعه. أوقفت رجلاً بدينا ذا شاربين معقوفين للأسفل لتسأله عن شيء، لكنها لم تتذكر ماذا سألته، نظر إليها الرجل ساهما، وسار بعيدا. حاولت أن تتكلم مع عدد من الباعة ورواد السوق، لكن أحدا لم يرد عليها. في البداية خيل إليها أن ذلك لأنها لم تكن تتكلم بلغتهم. ثم وضعت يدها فمها، وأدركت بفزع أن لسانها مقطوع؛ وبفزع أشد راحت تتطلع حولها تبحث عن مرآة لترى صورتها فيها، لتتأكد من أنها لا تزال هي نفسها**"[2]، فصورة السوق في المقطوعة السردية، ما هي إلا انعكاس لصورة العالم في ظل سيطرة المبادلات التجارية وانتشار الأسواق الحرة والبورصات، التي تجعل من الإنسان مجرد شيء يسير وفق قانون لا يؤمن بالقيم قدر اهتمامه بالمادة–يرقصون على نغمات لحن لا تسمعه–، أما صورة الرجل البدين معقوف الشاربين – إلى الأسفل– فإنها تدل –ربما– على انحصار الثقافة الشرقية، مقابل الثقافة الغربية، وهو ما عبر عنه رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي حين رسم " **رجلا عربيا تدلى شاربه نازلا إلى الأسفل ، بعدما كان مرتفعا إلى الأعلى، أيام عزة العرب**"[3]، وهو فعلا ما حدث للأمة العربية، خاصة مع ظهور النظام الدولي الجديد، وزوال الثنائيات القطبية، لتتحول أمريكا إلى دولة عظمى، تعتبر مرجعا لبقية الدول في إطار سياسة التابع والمهيمن، جاعلة العولمة مطية لها.

بيد أن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف استطاعت إيليف شافاق أن تقارن بين عصرين؛ عصر إيلا – القرن الواحد والعشرين– وعصر شمس التبريزي – القرن الثالث عشر–، وهل يمكن الحديث عن بديل للعولمة يمكن أن نتمثله في التصوف؟

---

[1]– ينظر: فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ص 54.

[2]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 81.

[3]–مي غصوب، إيما سنكليرويب، الرجولة المتخيلة (الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الأوسط الحديث)، دار الساقي، بيروت، ط1، 2002، ص 301.

يمثل "**شمس التبريزي**" في رواية قواعد العشق الأربعون شخصية الإنسان الدرويش، أو الإنسان المتصوف الذي يؤمن بفكرة الإنسانية في صورتها الجامعة، بيد أن صورته لا تختلف كثيرا عن صورة "عزيز ز.زهارا" في القرن الواحد والعشرين، فشمس كما صورته إيليف شافاق إنسان متمرد على جميع القوانين الوضعية؛ إنسان يمكن أن نقول أنه صنع عولمته الخاصة؛ باعتبار أن العولمة لا تتقيد بزمن معين، ولا بحالة بذاتها، حالها حال التصوف الذي يهدم المادي ليبني الروحي؛ فالثقافة الروحية التي كان يحملها "**شمس التبريزي**" في الرواية لا تساوي الحضارة التي كان يعيشها "**جلال الدين الرومي**"؛ باعتبار الحضارة هي الجانب المادي من حياة الإنسان، أما الثقافة فهي النتاج المعنوي والروحي الذي ينتجه العقل/ الروح البشري(ة)، وهو ما جسده فعلا" عزيز زهارا"؛ الذي خرج من رتابة القرن الواحد والعشرين بحروبه الطائفية والتقنية واختار لنفسه حياة السفر والاغتراب بعيدا عن المادية الغربية، ليمثل كل من " شمس التبريزي" و"عزيز زهارا" نوعا من اللا–مركزية التي تتبدى عند التبريزي في خلاف التصوف/ الهامش مع الشريعة/ المركز وخلاف عزيز زهارا مع التقاليد سواء الصوفية منها أو حتى المادية، فعزيز حتى وإن التقى مع التبريزي في عديد الصفات إلا أنه اختلف عنه في كثير من النواحي التي فرضتها الأيديولوجيا وجعلت منه شخصية أقرب إلى العبثية منها إلى التصوف، إلا أنه يبقى صورة تمثل الإنسان في عصر التقنية والصور الفرجوية، تقول شافاق: " **عندما رأت إيلا الصورة التي أرسلها عزيز، قالت لنفسها إنها لا بد التقطت في إحدى بلدان الشرق الأقصى، بلد لم تزره قط، وكان عزيز في الصورة محاطا بعدد من الأطفال المحليين بشعرهم الأسود، وكان يرتدي قميصا أسود وبنطالا أسود(...) وفي الخلفية، كانت تمتد بحيرة فضية تحيط بها أعشاب طويلة، وفي إحدى الزوايا، لاح ظلٌّ شيء أو شخص خارج الإطار**"[1]،لتقارب شافاق بين بطلها الروائي، وبين لوحة الفنان الإسباني " **بير بورديل ديل كاسو**" التي تجسد فكرة الهروب من النقد، أو الخروج من الإطار الذي يتمثل في مجموع العادات والتقاليد والنظم التي تسير الحياة الإنسانية، فتتحول بذلك عبارة لا شيء خارج الواقع / الإطار/ العالم ؛ أو لا شيء خارج النص حسب "**دريدا**"، إلى عبارة أخرى

[1]– قواعد العشق الأربعون، إيليف شافاق، ص 272.

تتجلى في أنه" لا شيء داخل الإطار" الذي يمثل مجموع أحداث مخاتلة لا تعط الحقيقة بقدر ما تحجبها.

(لوحة الخروج من الإطار)

تصور لنا شافاق "إيلا" بطلة الرواية في شكل يعكس الثقافة الأمريكية، إذ أن الصورة التي أرسلتها "إيلا" لعزيز " **وهي تقف على الشرفة مع كلبها سبيريت، مرتدية رداء أزرق ضيقا يكشف قليلا من منحنيات جسدها**"[1] هي تعبير عن ثقافة الغرب الفرجوية القائمة على الصورة و"**الألوان وتأثيرهما، وكذلك الإنتاج التقني الجميل والتداعيات والرغبات المخبوءة، هي إعلانات تهدف إلى جذب الجنس الآخر أو النجاح الاجتماعي، والترقي والسعادة، ولكنها لا تعتمد على الحقيقة، أو العمل والشخصية الجادة؛ بل على الفجور والغواية والإغراء**"[2]وهو ما تشير إليه عبارة "رداء أزرق ضيق" وصورة الكلب مع شخصية إيلا التي تجسد العبثية الغربية ومحاولتها الزائفة الظهور في صورة إنسانية جامعة تعطي لجميع الكائنات نفس الحق في الحياة، لكن هذا الحق يكون وفق نمطها المختار، ووفق عولمتها التي تحاول تصديرها لجميع البشر، وهو ما قوضه عزيز زهارا الذي اختار إرسال صورة من " الشرق". وكأن شافاق بذلك تحاول إظهار المتناقضات التي يعيشها القرن الواحد والعشرين؛ والتي تتركز في ثنائيات الشرق /الغرب أو المادي/ الروحي.

[1]– المصدر السابق، ص 272.

[2]– ثقافات العولمة، فريديريك جيمسون/ ماساو ميوشي، تر: ليلى الجبالي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص 292.

تستمر "إيليف شافاق" في تمجيد التقنية، باعتبارها وعيا زائفا صنعته حالة العولمة، فإيلا لا تحتاج إلا لنقرة زر حتى تتمكن من معرفة ما تجهله، وهو ما أتاحته العولمة؛ لتنقلب عبارة المتصوفة القائلة بأنه يُختصر "العالم الأكبر –الكون– في العالم الأصغر – الإنسان–" إلى عبارة "يُختصر العالم الأكبر في العالم الافتراضي"؛ أو الأنترنيت كوسيلة تحوي كل شيء، تقول شافاق: "**وبدافع الفضول، لمعرفة الرجل الذي كتب الرواية، فتحت إيلا الانترنيت وراحت تبحث في محرك غوغل عن اسم "ع.ز.زاهارا" وراحت تتساءل عما يظهر لها، لكنها لم تكن تتوقع الكثير. ولمفاجأتها، ظهرت لها مدونة شخصية. كان اللونان الرئيسيان اللذان يزينان الصفحة هما اللون البنفسجي والفيروزي**"[1]، فغوغل ***Google*** هو البديل/ المعلوم الذي استندت إليه "**إيلا**" من أجل معرفة المجهول/ عزيز زهارا، لتعوِّض "**التقنية**" جميع أشكال المعرفة التقليدية التي كان يستند عليها العلم البشري، بما في ذلك المعرفة الروحية، يقول هربرت ماركوز: "**ما أحاول أن أستخلصه هو أن العلم قد رسم صورة العالم، مثلما أعلى من شأنه على أساس منهجه الخاص به وبمفاهيمه، وفيه بقيت السيطرة على الطبيعة مرتبطة بالسيطرة على الإنسان: إنه رباط يتجه إلى أن يكون أثره فاجعا بالنسبة إلى الكون ككل، تتجلى الطبيعة المدركة علميا والمتغلب عليها من جديد في آلة الإنتاج والتدمير التقنيين، التي تحفظ حياة الأفراد وتحسنها، كما تخضعهم في الوقت ذاته إلى أسياد الآلة**"[2]، وهو ما وجدناه في رواية العشق الأربعون، بالإضافة إلى رواية السيمورغ في نص " **الزائرة التائهة**"؛ إذ يعقد مقارنة بين الإنسان الإفريقي وما يعيشه في عالم الجنوب من تخلف، وبين أروبا وما شهدته من عولمة/ أوربة، غيرت موازين لصالح الآلة/ التقنية، على حساب بقية الجوانب، يقول محمد ديب: "**يتفرج الكناس على المشهد. من عينيه تنطلق شرارات فحمية. من عينين لا تفهمان شيئا، إنه يعرف جيدا هذه الآلة، لم تقل شيئا البارحة. الحقيقة أنها كانت تتمشى لوحدها لكنها مع ذلك لم تقل كلمة واحدة. في إفريقيا عليك أن تملك فما. إنه يفكر في الهنا بأفكار الهناك**"[3]ليقارن محمد ديب بين عالمين؛ عالم الشمال المتقدم تقنيا

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 64.

[2]–يورغن هبرماس، العلم والتقنية كإيديولوجيا، ص49.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، ص 79.

وعالم الجنوب المتخلف، وهو ما يأخذنا إلى الحديث عن الصراع بين الإنسان والآلة، والذي أرادت من خلاله الدول المتقدمة وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية التي تمثل المجتمع الصناعي أن تحد من سطوة الإنسان على حساب الآلة التي رأت أنها البديل الأمثل لعصرنا الحالي وهو ما أشار إليه ديب، ولمح لخطره الداهم على البشرية؛ فالكلام كملكة يختص بها الإنسان في إفريقيا، أصبح متاحا في الغرب لأشكال غير إنسانية – الآلة–، كما نجد أن ثنائية العبد/ والسيد قد تسجدنت مرة أخرى، بيد أنها هذه المرة لم تكن بين إنسان وإنسان، بل بين الإنسان/ الكناس/ العبد، والآلة/ التقنية/ السيد وهو ما جاءت العولمة لتؤكده، عن طريق تغيير النمطية السائدة ورؤية الإنسان للمجتمع؛ إذ أن مجتمعات الألفية الثالثة، هي مجتمعات افتراضية – الفايس بوك/ الإيميل– تحاول إخراج الفرد من حدود المجتمع التقليدي إلى مجتمع منفتح في ظاهره، ومسيطر على الإنسان – خاصة الطبقة الكادحة التي تمثلت في شخصية الكناس الإفريقي في نص الزائرة التائهة– في باطنه، وهو ما يؤكده "**هربرت ماركوز**" في قوله:"**إنَّ التحليل متركز على مجتمع صناعي متقدم لا يمكن أن نعتبر جهاز الإنتاج والتوزيع التقني (وقطاعه القائم على التأليل) مجرد حشد من الأدوات التي يمكن عزلها عن مقتضياتها الاجتماعية والسياسية؛ فهذا الجهاز يعمل كنظام يحدد قبليا ما ينبغي له أن ينتجه وكذلك وسائل صيانته وتوسيع سلطته**"[1]، وهو ما يتفق فعليا مع ما يذهب إليه محمد ديب في اعتراضه على الحياة المادية التي صنعتها العولمة في العالم الغربي، وهو ما أشار إليه في عدة نصوص في رواية "**السيمورغ**"؛ كنص"**الزائرة التائهة**" ونص " **إذا ما مت يا توأمي المستنسخ**" الذي أشار فيه إلى سطوة الاستنساخ والافتراضية في العالم الغربي على ما هو إنساني؛ ذلك أن الغرب في سعيه للخلود وتمسكه بالمادي قد يلجأ إلى الاستنساخ وعولمة الوجود باعتماد التقنية والعقل السيبراني.

تعود بينا في روايتها "**قواعد العشق الأربعون**" إلى القرن الثالث عشر، حيث كانت الحروب الدينية والصراعات العرقية، قبل أن يرتقي التصوف مع جلال الدين الرومي وشمس التبريزي كمحاولة لجبر ما أفسدته تلك الحروب والصدامات، ليأتي القرن الواحد والعشرين، وتعود

[1]– هربرت ماركوزه، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ص 61.

الصراعات الدينية من جديد؛ غير أنها هذه المرة لبست لباسا إيديولوجيا، وهو ما تشير إليه "**إيليف شافاق**" في عبارة نعتبرها العبارة المفصلية في رواية "**قواعد العشق الأربعون**"؛ تقول شافاق: " **قرأت رسالتك الإلكترونية وأنا في قرية من قرى غواتيمالا تدعى موموسيتيانغو. وهي أحد الأماكن القليلة المتبقية التي يزال يستخدم سكانها تقويم شعب المايا.**"[1]، فاختيار الساردة لـ"**غواتيمالا**" كمكان لم يأت وليد الصدفة؛ بل لما يحمله من رمزية مضمرة؛ إذ أنَّ "**المايا**" لا تعتمد التقويم الذي نعتمده، بل تعتقد أن التوقيت الحالي هو صورة تم التنبؤ بها قديما، فظهور "**شمس التبريزي**" في القرن الثالث عشر واختفائه المشابه، هو تقريبا نفس ظهور " **الكوكولكان**" أو "**الثعبان الرائش**" عند شعب المايا؛ الذي ظهر بدون سابق إنذار ومن مكان لا يعرفه أحد، ثم مضى على حين غرة إلى جهة غامضة لا يعرفها أحد، والنقطة الرئيسة في الأسطورة هي عودته التي أعلن أنها ستحدث في زمن ما في مستقبل الأيام[2]، وهو نفس ظهور "**عزيز زهارا**" في القرن الواحد والعشرين– رواية إيليف شافاق–، الذي لا يختلف عن ظهور طائر " **السيمورغ**" في نص محمد ديب، و"**ملك سالم**" في رواية "**الخيميائي**" لباولو كويلو، كحالة مشتركة تجتمع فيها الروايات موضوع الدراسة، للتعبير عن العلاقة الضدية بين التصوف وحالة العولمة والمادية التي يعيشها الزمن الراهن.

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 83.

[2]– ب.راوين، الحضارات الهندية في أمريكا (الإنتيك، المايا، الإنكا)، تر: يوسف شلب الشام، دار المنارة، سوريا، ط1، 1989، ص 45.

الفصل الثالث

تمهيد: تعتبر العودةّ إلى التصوف في الألفية الثالثة ظاهرة ملفتة للنظر؛ ذلك أن عصرنا الحالي هو عصر الفتوحات العلمية، والثورات التقنية في جميع المجالات وعلى جميع الأصعدة فأن يترك الروائيون مواضيع تتعلق بالراهن والعصري والمستحدث، ويتجهون للبحث عن مواضيع وتيمات يمكن أن نسمها بأنها مواضيع تراثية؛ لهو مدعاة للبحث وانجذاب لفك شفرات الروايات الصوفية موضوع الدراسة – السيمورغ؛ الخيميائي؛ قواعد العشق الأربعون– من جهة و محاولة لفهم الراهن من خلالها من جهة أخرى.

إن الحديث عن علاقة التصوف بالحداثة حديث متداخل ومتضاد في الآن نفسه، فالحداثة في بعض تيماتها نزوع نحو التصوف واستقواء بطروحات المتصوفة عن قصد أو بغير قصد ما جعل النصوص الحداثية تقترب بشكل رهيب مما أتى به التصوف على تعدد مشاربه – إسلامي، يهودي، مسيحي...–، كفكرة الذاتية، والمركز وغيرها من الأفكار التي أنارت الفكر الحداثوي والتقت مع رؤى التصوف وشطحات المتصوفة.

تتأسس الرواية الصوفية على عديد الرؤى الفلسفية والفكرية الإنسانية، لتزاوج بذلك بين نظرية الرواية وما تجيزه للكاتب أو السارد من رحابة، وبين الكتابات الفكرية التي تخضع لمعجم معين ما يجعل دراستها تتسم بنوع من الما بينية، وهو ما وجدناه في الروايات موضوع الدراسة؛ خاصة رواية "**قواعد العشق الأربعون**" التي اقتربت من أدب السيرة الذاتية في فترة الحداثة؛ أو كتب التراجم كما عُرفت في العصور السالفة، مع إسقاط تخييلي أبدعته " **شافاق**"؛ سواء على شخصي " **شمس التبريزي**" و"**جلال الدين الرومي**" في القرن الثالث عشر للميلاد، أو في حبكتها التي اختارت لها شخصية روائية تجسدت في بطلة الرواية " **إيلا روبنشتاين**"من جهة، وشخصية " **عزيز زهارا**" من جهة أخرى، ما جعل نصها؛ نصاً متجاوزا لأدبيات الرواية وخصائصها.

لا شك أن محمد ديب هو الآخر في روايته "**السيمورغ**"، يضعنا أمام خطاب قلق، يقترب من الرواية غير أنه لا يساويها؛ نظرا لعديد النصوص التي ضمنها ديب فيها –السيمورغ–، إذ ينتقل من الحكي في النص الإطار، إلى كتابة المقال فإبداء الرأي حول مواضيع متنوعة وهو ما

جعلنا أمام زخم هائل من الخطابات، التي تتناول التصوف والفلسفة والسياسة في متناقضات جمعها "**محمد ديب**" في كتاب جامع أطلق عليه اسم " **السيمورغ**".

تأتي رواية "**الخيميائي**" لـ"**باولو كويلو**" لتحكي قصة "**سانتياغو**"، لنجد أن كويلو اعتمد تقنيات الرواية، غير أنه اختار النزعة الصوفية كإيديولوجيا تحرك الحكي وتسوق البطل الروائي لاكتشاف عوالم جديدة خارج المركز الأروبي، والغوص في روحية الشرق، وهو ما تطرقنا إليه في الفصلين السابقين، لنحاول في هذا الفصل الإجابة عن مجموع أسئلة تتمحور حول:

- إذا كانت الحداثة مشروع فلسفيا يحتكم إلى مجموعة من الظواهر والقوانين؟ فكيف يمكن أن يشترك التصوف مع الحداثة ليتجاوزها إلى ما بعد الحداثة؟
- هل يمكن أن نحكم على الروايات محل الدراسة بأنها روايات صوفية؟ وما هي المعايير أو الآليات التي يمكن تطبيقها على نص جزمنا فرضا بأنه نص صوفي؟ هل نستعين بنظرية الرواية؟ أم بالحقل الصوفي على رحابته؟

المبحث الأول: بَيْنِيَةُ التصوف والحداثة:

يعد الحديث عن مفهوم "**الحداثة**" في الفلسفات الغربية، حديثا عن مصطلح زئبقي لم يستقر على تعريف معين؛ سواء من حيث ارتباطه بالزمن، أو من حيث ارتباطه بمجموع أحداث، طارئة، عجلت بظهور المصطلح، فالدارس لمفهوم الحداثة، سيجد لا محالة ذلك التناقض في تحديدها؛ إذ أنَّ أول ظهور لمفهوم الحداثة كان في بداية القرن السادس عشر **(ق16)**، مع الفيلسوف الألماني "**إيمانويل كانط *Immanuel Kant***" فيما عرف حينها بفلسفة الأنوار التي تحث الإنسان على "**الخروج من القصور الذي هو مسؤول عنه، والذي يعني عجزه عن استخدام عقله دون إرشاد الغير**"[1]، فالخروج من القصور، هو خروج عن تعاليم الكنيسة، خاصة إذا ما عدنا إلى الحقبة الزمنية التي تبعث ظهور الأنوار، أي؛ النظام الإقطاعي الذي ساد أوروبا قبل القرن السادس عشر، فيما عرف بعصر الظلام، حيث تحكمت الكنيسة في جميع تمفصلات الحياة، سواء السياسية أو الاقتصادية أو حتى الاجتماعية، وهو ما عجَّل بظهور حركة فلسفية واسعة، تمثلت في ظهور العقلانية الأروبية، التي دعت لسقوط الميتافيزيقا، وارتقاء العقل، وهو ما نستشعره في رواية "**الخيميائي**".

حيث أراد "**باولو كويلو**" أن تكون انطلاقة بطله الروائي " **سنتياغو**" من كنيسة مهجورة، " **اسمه سانتياغو، كان النهار على وشك أن ينتهي عندما وصل، مع قطيعه، إلى باحة كنيسة قديمة مهجورة، كان السقف قد انهار منذ زمن بعيد**"[2] لتحيل الكنيسة إلى نهاية مرحلة الإقطاع، وبزوغ مرحلة الحداثة، خاصة مع عدم تحديد " كويلو" للزمن، واكتفائه بعبارة – منذ زمن بعيد– وهو ما يزيل اللبس القائم حول إشكالية تحقيب فترة الحداثة، فرغم أننا أشرنا إلى أنها وليدة القرن السادس عشر إلا أننا لا يمكن بمكان أن نجزم بذلك، لارتباط الحداثة بمجموع ظواهر وحالات نستقرؤها من خلال النص، لا من خلال الزمن، وهو ما يصرح به "**جون فرنسوا ليوتار**"، في حديثه عن أزمة الزمن وعلاقته بمفهوم الحداثة، إذ يرى أنه لا الحداثة ولا المسماة ما بعد الحداثة

[1]– إيمانويل كانط، تأملات في التربية (ما هي التربية؟ ما هي الأنوار؟ ما التوجه في التفكير؟) ، تر: محمود بن جماعة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2005، ص 85.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 17.

يمكن تحديدها وتعريفها ككيانات تاريخية مرسومة بدقة، وأن الثانية تأتي دوما بعد الأولى[1]، إذ تغيب الآنية أو " مفهوم الآن" إذا جزمنا فعلا بزمانية الحداثة.

يصِّر "**كويلو**" على لا زمانية الأحداث في رواية الخيميائي، غير أنه يضعنا أمام مجموعة من الظواهر، أو الحالات باعتبار الحداثة (حالة/ ظاهرة)، التي من خلالها نستطيع إدراج نص " "الخيميائي" في مصاف النصوص الحداثية التي حاولت البحث عن مفهوم الحقيقة أو المعرفة بعيدا عن ميتافيزيقا الدين/ الكنيسة، لتحصر المعرفة الإنسانية في مسارين أو نمطين حسب ديكارت، نمط الإدراك بالذهن، ونمط التصرف بالإرادة[2]؛ وهو ما يذهب إليه " **باويلو كويلو**" في نفيه المعرفة الكنسية، "**وذات مساء، تسلح بالشجاعة، وقال لوالده أنه لن يصبح كاهنا بل يريد أن يسافر**"[3]ففعل الرفض هنا، وعدم القبول، هو خروج عن النظام الكنسي، وارتماء في اللا–نظام، التي يتجسد في الرغبة في السفر، واختبار الحياة عن طريق الإرادة من أجل " تحقيق "**الأسطورة الشخصية**".

تحاول الحداثة، كما يراها "**مارتن هايدغر**" ويحذر منها، أن تصنع إنسانا " **ينتج نفسه ويصنع ذاته وينشئ شخصه**"[4]، عن طريق استغلال الطبيعة وتدجينها، وهو فعلا ما انطلق من أجله "**سانتياغو**" كويلو، وقبله " **سانتياغو**" "**ارنست همنغواي** " في محاولته التغلب على البحر/ الطبيعة، يقول "**همنغواي**" في وصف بطله: "**كان كل ما فيه عجوزا مثله..إلا عينيه. عيناه كانتا في صفاء مياه البحر، يطل منهما المرح، وعدم الاعتراف بالهزيمة**"[5]؛ لتلتقي العبثية مع القوة وهو نفس ما نجده عند "كويلو"، إذ يرسم لنا بطلا خارقا يحاول التغلب على جميع العقبات المنثورة في طريقه التي تمثل في الصحراء، ليعبر بتطويعه للطبيعة عن شرط أساسي من شروط الحداثة.

---

[1]– ينظر: جان فرنسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة (نصوص في الفلسفة والفن)، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 22016،ص71.

[2]–ينظر: ديكارت، مبادئ في الفلسفة، تر: عثمان أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1960، ص 126.

[3]– باولو كويلو، الخيميائي، ص24.

[4]– محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر مارتن هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص 48.

[5]– ارنست همنغواي، الشيخ والبحر، تر: زياد زكريا، دار الشرق العربي، لبنان، د ط، دت، ص12.

إن الحديث عن ثنائية الدين وعلاقاته بالحداثة في رواية "**الخيميائي**"، وانتهاء النظام الكنسي خاصة، في العبارة، التي أردفها "**كويلو**" في نصه؛ والتي يصر فيها على سقوط الكنيسة والانتصار لتعاليم الطبيعة، أو اكتشاف الحياة عن طريق التأمل واستخدام العقل –دائما ما يشير باولو كويلو إلى الكتاب الذي يحمله سانتياغو معه أثناء ترحاله خاصة في الأندلس– ، يقول: " **درس اللاتينية والإسبانية واللاهوت، ولكنه كان يحلم منذ نعومة أظافره بأن يخبر الحياة، وذلك شيء أكثر أهمية من معرفة الرب وآثام البشر**"[1]، فالدين عند سانتياغو لا يقتصر ثنائية الثواب والعقاب أو على الآثام والحسنات، وهو تقريبا نفس المنحى الذي ينحوه التصوف في مخالفته للشريعة، وهذا ما صرح به الشيخ ياسين، في رواية قواعد العشق الأربعون، إذ يقول مخاطبا شمس التبريزي: " **توقف عن تشويش أفكار تلاميذي، قال الشيخ ياسين مقاطعا، أما نحن رجال الدين فيجب أن نهتم بما يفعله الآخرون، إذ يسألنا الناس أسئلة كثيرة، وينتظرون منا الإجابة عليها**"[2] لتقترب شخصية " سنتياغو" مع " شخصية " التبريزي" الذي رفض أن يكون مجمل الدين الحكم على أفعال الآخرين؛ ما جعل الشيخ ياسين، الذي جسد دور الدين، يثور على فكرة الدروشة والتجوال باعتبارها خروجا عن صحيح الدين ومعلومه.

يذهب أبو العلا عفيفي، في رؤيته للخلاف القائم بين المتصوفة والفقهاء إلى نقطة أساسية، اشتركت فيها الروايات الثلاث، حيث يرى أن المتصوفة: " **خالفوا الفقهاء في اعتبارهم، النية أفضل من العمل؛ وفي تقديمهم التأمل على العبادة، والتحريم على الإباحة**"[3]وهو فعلا ما مارسه " **سانتياغو**" أثناء رحلته نحو الشرق، إذ أن الكتاب الذي كان يجسد عقلانية المعرفة في الغرب، تحول إلى ومضات تأملية، وكأن المعرفة بذلك تنتقل من العقل إلى القلب لتتصوف الحداثة، وتخرج من إطارها العقلاني إلى إطار آخر روحي، وكأن كويلو بذلك يقر بأن الفعل الحداثوي/ الحداثي لا يختص بمكان معين؛ بل قد يتحور المصطلح ليواكب الثقافات التي حل بها أو ارتحل إليها، وهو ما حدث مع " **إيلا**" بطلة رواية قواعد العشق الأربعون التي كانت تعيش حالة من

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 24.

[2]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 373.

[3]– أبو العلا عفيفي، التصوف (الثورة الروحية في الإسلام)، هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، د ط، 2020، ص 107.

الزيف الإيديولوجي، فهي كما قدمتها " **شافاق**"" **امرأة متحررة، تنتمي إلى الحزب الديمقراطي، يهودية غير متدينة**"[1]، فاليهودية عند "**إيلا**" مجرد ميتافيزيقا قد تغطي على عقلانية الغرب غير أنها لا تزيلها، لتشكل إيلا هي الأخرى حداثتها وفق حدود المجتمع الأمريكي الذي يؤمن بفكرة الانتماء، حالها حال الحداثة التي لا يمكن بمكان أن تخرج عن إطار المؤسسة، باعتبارها مركزا لا يجب الخروج عنه، فهل اعتماد "شافاق" و"محمد ديب" على نصوص تراثية يدخل في إطار الوفاء لمؤسسة التراث/ التاريخ؟

إن إشارتنا السابقة لعدم تحقيب الحداثة، هو جزء من إجابتنا عن السؤال المطروح، فما هو معاصر اليوم لا يعني بالضرورة أن يكون حداثيا، وما هو تراثي قد نجد فيه بعض ملامح الحداثة ذلك أن الحداثة "**حركة انفصال، إنها تقطع مع التراث والماضي، ولكن لا لنبذه، وإنما لاحتوائه وتلوينه، وإدماجه في مخاضها المتجدد. ومن ثمة فهي اتصال وانفصال؛ استمرار وقطيعة**"[2]وهذا ما تمظهر في الروايات الثلاث، فـ"**ديب**" الذي غرف من مادية الغرب، وتشبع بالثقافة الغربية لم يجد من وسيلة للثورة عليها إلا استهلال كتابه " **السيمورغ** " بقصة تراثية شرقية، ومحاولته تلوينها واحتوائها، عن طريق إضافة نوع من " **الميتا–نص**" كامتداد للنص الأصلي، ومن ثمَّ تحويره وفق ما تقتضيه راهنية القص/ السرد، فالسيمورغ كنص فارسي، يحاول فيه "**فريد الدين العطار**" البحث عن الروحي الذي لا يدرك؛ إذ يعقل المعرفة الإنسانية بصفتين؛ معرفة مادية تتجسد في معنى أقرب ما يكون إلى "**الصنمية**" ومعرفة أخرى تستنفد الإنسان وتؤرقه؛ وهي "**المعرفة الروحية**" التي لا تتأتى للإنسان إلا إذا أدرك معنى الكمال، وهو ما نجده في نهاية كتاب منطق الطير في نسخته "**العطارية**"، يقول العطار: "**جاءهم الخطاب من الحضرة قائلا بلا لفظ، إنَّ صاحب الحضرة مرآة ساطعة كالشمس، فكل من يقبل عليه يرى نفسه فيه، ومن يقبل بالروح والجسد، ير الجسد و**

[1]– إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 236.

[2]– محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الحداثة الفلسفية (نصوص مختارة)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص5.

الروح فيه ولأنكم وصلتم هنا ثلاثين طائرا، فقد بدوتم في المرآة ثلاثين طائرا"[1].لنجد ذلك التداخل/الصوفي بين ما كتبه العطار في القرن السادس الميلادي، وبين ما كتبه "**محمد ديب**" في الألفية الثالثة، غير أن الاختلاف يكمن في النهاية التي اختارها "**محمد ديب**" لنصه؛ حيث نجد أنه لم يوظف وسيطا بينه وبين "**السيمورغ**"؛ واختصرت نهاية نصه على عبارة "أنا السيمورغ" التي اعتمد فيها ضمير المتكلم " أنا "، والذي يحيل إلى "ذاتية" متخمة، فأنا "**محمد ديب**" تقترب من "**أنا**" ديكارت في قوله: **أنا أشك..إذن أنا أفكر، أذن أنا موجود**، فالذاتية كشرط حداثي، أفرزته "**أنا أفكر**" ديكارت، التي أسست لـ"**حقيقة مجردة مبتورة لا أساس لها، سقطت في الذاتية المتعالية والمغالية حينما رأت أنَّ الـ"أنا أشك" هو اليقين الذي لا شك فيه. لقد تمركزت حول نفسها، وتوهمت أنها تستطيع تأسيس يقينها الخاص بها حول نفسها**"[2]، إذ بقي الكوجيطو الديكارتي منغلقا على ذاته، من خلال توهمه الوصول إلى الحقيقة عن طريق الشك، وقبلها أنا "**كانط الأخلاقية**" في بحثها عن الواجب، ومعهما "**أنا أحلم**" الفرويدية، التي عجزت عن تكوين ذات واعية، واكتفت نظرية "**فرويد**" بالبحث عن مكانة ابستيمولوجية للتحليل النفسي، لتقارب أنا ديب جميع الأناة غير أنها لم تساوها، وهذا ما يتجسد في عبارة " **أنا السيمورغ**" التي تعدت المفاهيم التقليدية للذات؛ وأصبحت "**ذاتا أنطولوجية**" تستنطق الوجود؛ باعتبار النص، أو اعتبار السارد لم يوضح طبيعة الرحلة التي خاضها، هل هي حلم؟ أم هي نزعة أخلاقية مضادة للنزعة المادية التي أفرزتها الحداثة الغربية؟ أم هي نزعة عقلانية تؤسس لمفهوم جديد للعقل عند ديب؟ خاصة حين نجده يقارن بين لا– لفظية العطار، وبين ضبابية الموسيقى، أو " **لنقل الأشياء بصيغة أخرى، لنقل أنك تجهل تماما معنى التدوين الموسيقي، ولا تعلم بوجوده أصلا، ولم تر في حياتك توليفة موسيقية أبدا ثم يحدث أن تصادف واحدة. واحدة مطبوعة أو أحسن من ذلك، أن تكون مخطوطة. الانطباع الأول الذي يتكون لديك هو أنها عمل فني منقوش هو ليس تصويريا بالضبط، ولا تجريديا. لن تتصور في كافة الأحوال هذا ولا ما تحمله من معاني. إنها تتحرك بحمولتها وتلك هي حقيقة وجودها**

[1]– فريد الدين العطار، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 422.

[2]– مصطفى بن تمسك، الحداثة الأروبية (مسارات التفكيك ونهاية الريادة)، ص37.

الأولي، وسبب ما أعدت له وذاك ما يتخطى التعبير النحتي، وكذا حدود إطار الصفحة التي تمنح نفسها لنظرك. دون أدنى شك منك، أنت الأجنبي على هذا الفن، تبقى الموسيقى التي راحت تغني هناك بالداخل شفافة، تتواجد فيما وراء ذاك الخط خارج حدود الورقة"[1]، فالموسيقى عند محمد ديب، هي قول بلا لفظ، هي توجه نحو المطلق والخيالي والميتافيزيقي بعيدا عن براثن العقلانية، إذ تمنحك روحها دون معرفتك إياها، إنها شبيهة بالمرآة التي أدركها " **العطار**" في منطقه والتي تأخذنا إلى معنى الفناء الصوفي، الذي يرى "**الكلاباذي**"* أنه يجب أن "**يكون غيبة عن أوصافه – الله– فيرى بعين العتاهة وزوال العقل، لزوال تميزه، وهو على ذلك محفوظ في وظائف الحق عليه**"[2]، فزوال العقل عند "**الكالاباذي**" عن طريق الفناء الصوفي بين العبد والخالق دون مشاهدة – فناء المشاهدة–، أما الفناء عند محمد ديب، فيساوي تلك العوالم التي تأخذك إليها الموسيقى/ الفن، والتي يربطها –ديب– بـ"**المطلق**" الذي يأخذ دلالات مختلفة في الطرح الفلسفي، حيث يَخرج "**اللوغوس**" من وجوديته إلى عوالم أكثر انفتاحا قد تتجسد في فكرة " **الإله**" ،خاصة في الفلسفة الهيغيلية التي رأت أن اللا–نهائية هي التي تؤسس لوجود الدزاين، إذ تنطلق من فكرة الأطروحة ونقيضها، أو فكرة المجهول في الفلسفات الشرقية والذي جعل الديانات الشرقية القديمة تحاول معرفة كنه الخالق، وماذا يوجد خلف العدم ، وهو ما عبر عنه "**فريد الدين العطار**" بتلك الرحلة الصوفية بحثا عن المبهم أو اللا–محدد.

يشير ديب إلى الموسيقى على أنها شكل من أشكال المطلق، " **وهكذا من مستوى إلى آخر تجد نفسك وقد نقلت من حالات لا علاقة لها بالموسيقى. هي الموسيقى التي تمسك بيدك وتدخلك إياها، هكذا يحدث أن تكون قد تعلمت أبجديات المطلق، وهذا ينجر على كل شيء بتعرض للتشكل، بما في ذلك القصيدة**"[3]، فالقصيدة هي شكل من أشكال المطلق عند ديب، هي

---

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص33.

*–الإمام الصوفي" أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكَلاَباذي"، صاحب كتاب "التعرف على مذهب أهل التصوف."توفي سنة 380 هـ.

[2]-آنا ماري شيمبل، الأبعاد الصوفية في الإسلام، ص164.

[3]–محمد ديب، السيمورغ، 34.

المجهول الذي يجعلك في حالة من الفناء دون أن تدرك طبيعة ذلك الفناء، وهو ما يشير إليه "**مارتن هايدغر**" في بحثه عن " **أصل الأثر الفني**"؛ إذ يرى أن "**خطاب العقل هو خطاب محدود وموجه على عكس الفن ومنه الشعر خاصة، الذي هو لعب بمعنى الحرية والتحرر من كل أشكال النمطية والقولبة والموضوعية**"[1]، وهو ما يقترب من مفهوم الصوفية "**للفناء**" خاصة في جزئية فقدان العقل، كما يقترب من مفهوم ديب للمطلق باعتبار الموسيقى حالة فيزيائية تقترب من "**الباتوس/العاطفة**" و تتاخم المجهول.

يصرح "**آلان تورين**" في حديثه عن الحداثة، إلى أنها انفصال عن التقليد واليومي والمتعارف عليه، مُدخلا مصطلحا آخر يتجلى في التحديث، يقول: " **كان المفهوم الغربي الأشد وقعا والأكثر تأثيرا للحداثة، قد أكد بصفة خاصة على أن التحديث يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والعادات والاعتقادات المسماة بالتقليدية، وأن فاعل التحديث ليس فئة أو طبقة اجتماعية معينة وإنما هو العقل نفسه**"[2]فالتحديث هو تحطيم من أجل إعادة البناء؛ تحطيم علاقات اجتماعية؛ وعادات معيشية باعتماد العقل لا باعتماد الجماعة، وهو ما يعتبر نوعا من "**الفردانية**" التي أقرتها الحداثة الأوربية، والتي حاول " سنتياغو" أن يدركها عن طريق الخروج عن النظام الاجتماعي – اختيار العزلة–، والنظام الكنسي– رفض الكهنوت–، معتمدا الأسئلة التي يفرضها الواقع من خلال الوجود، إذ " **تساءل؛ وهو ينظر إلى الشمس البازغة كيف يمكننا البحث عن الرب في المدرسة الإكليريكية؟**"[3]، ففعل التساؤل هنا، مرده إلى العقلانية التي اجتاحت أوروبا مع "**فلسفة الأنوار**"، محطمة قيود وعادات الكنيسة التي كانت توعز كل شيء إلى الكهنوت المسيحي، الذي كان يتحكم في جميع مظاهر التفكير، وهو ما جعل " **سنتياغو**" يثور على عادات "**طريفا**" ويختار طريق الرحلة/ الفردانية، عله يدرك رحابة التفكير الذي يتجلى مع رحابة العالم/ الاكتشاف.

---

[1]–سلمى بلحاج مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدغر من خلال درس أصل العمل الفني، دار الأمان، الرباط، ط1، 2018، ص 187.

[2]– آلان تورين، نقد الحداثة، ص 30.

[3]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 26.

يصل " **سنتياغو**" إلى عدم الاعتقاد بقدرة الغجرية على تفسير حلمه، رغم علمه بعادات وتقاليد الغجر، ومقدرتهم على فك شفرات المجهول – قراءة الكف، تفسير الأحلام–، ليغير البطل الروائي طريقة تفكيره، وينتقل من "**أنا أحلم**" كما تمثلها فريد، إلى " **أنا أستهلك**" كما تمثلتها الحداثة، أو التحول من "**مبدأ الواقع**" **إلى** " **مبدأ اللذة**" وصولا إلى مبدأ " **الأمنية**"؛ إذ أن انطلاقة "**سنياغو**" من الواقع، المجسد في رعي الخراف، وصولا به إلى مبدأ اللذة التي تمثل في قوله: " **غادر الفتى خائبا، وعازما على عدم الاعتقاد بالأحلام إطلاقا، تذكر أن عليه القيام بعدة أعمال؛ شراء ما يأكله، واستبدال كتاب أضخم حجما بكتابه، والجلوس على مقعد في الساحة، واستبدال كتاب أضخم بكتابه، والجلوس على مقعد في الساحة ليتذوق قدر ما يشاء النبيذ الجديد الذي اشتراه**"[1]،ليصل في المرحلة الأخيرة إلى مبدأ "**الأمنية**"؛ أي الانطلاق نحو عالم الشرق للبحث عن كنزه المخبوء، وهو فعلا ما جسدته رحلة "**سنتياغو**" نحو أهرامات مصر، حيث يعتبر السعي الشخصي نحو تحقيق الأمنية، وترويض الطبيعة شرطا حداثيا.

يتوافق ما قام به " **سنياغو**" أثناء مكوثه في مدينة "طنجة"، مع رؤية الحداثة للمجتمع الاستهلاكي؛ فالحداثة الأروبية لم تكن في بداياتها حداثة ثقافية أو فلسفية بقدر ما كانت حداثة صناعية أفرزتها الثورة الصناعية التي شهدها المجمع الأوروبي، خاصة إذا اعتبارنا أن المؤسسة الإنتاجية بمثابة الفاعل الحداثي الذي يبحث عن الإنتاج بفاعليته والاستجابة للطلب المعبر عنه في السوق، البحث عن الربح الأقصى[2]، وهو فعلا ما نجده في محل بائع البلور حيث انتقل السوق الاستهلاكي – المحل– من حالة الكساد، إلى حالة الفعالية الإنتاجية، وهذا ما عبر عنه التاجر بقوله: "**كنت نعمة علي، وها أنا، اليوم، أفهم شيئا؛ إن كل نعمة لا تقبل تتحول إلى لعنة، أنا لا أنتظر شيئا من الحياة، وها أنت تجبرني على استشفاف ثروات وآفاق لم أفكر فيها من قبل. والآن، وقد بت أعرفها، وأعرف إمكانياتي الكبيرة، سوف أشعر أنني أكثر سوءا من أي وقت مضى، لأنني أدركت أن باستطاعتي الحصول على كل شيء، ولكنني لا أريد ذلك**"[3] ليرتبط

[1]–المصدر السابق، ص32.

[2]– ينظر: آلان تورين، نقد الحداثة، ص 192.

[3]–باولو كويلو، الخيميائي، ص74.

الربح بما يسميه عبد الوهاب المسيري بـ **الترشيد الشكلي أو الإجرائي أو الأداتي، وهو الترشيد المادي المتحرر من القيم، والموجه نحو أي هدف يحدده الإنسان بالطريقة التي تروق له أو حسبما تمليه رغباته أو مصلحته**"[1]؛ إذ اقتضت مصلحة سنتياغو أن يبلغ الأهرامات للوصول إلى الكنز الأكبر، أو تحقيق مبدأ " **الأمنية**" الذي أشار إليه " آلان تورين في نقده للحداثة، واقتضت مصلحة صاحب المحل، أو التاجر أن يسافر إلى "**مكة**" لآداء فريضة الحج، غير أنه حاد عن هدفه في النهاية، ليتحول الترشيد من ترشيد مضموني/ يُعنى بالقيمي على حساب المادي، إلى ترشيد أداتي لا يؤمن إلا بالمادي وهو ما يتضح في قول التاجر: " **إنني فخور بك، لقد أعدت الروح إلى حانوت البلور، ولكنني لن أذهب إلى مكة تعرف ذلك جيدا**"[2]، فنفي الذهاب إلى مكة في هذه المقطوعة السردية القصيرة هو تأجيل للقيمي، وتوكيد للمادي.

تخلخل إذن الحداثة، مفهوم العادات والتقاليد في الجوانب الاجتماعية، كما الجوانب الاقتصادية، وهو ما نجده كذلك في رواية "**قواعد العشق الأربعون**"، إذ تستكشف " **إيلا**" عوالم "**عزيز زهارا**"، وهذا باستعمالها التقنية/ الانترنيت، فتحيد عن بعض عاداتها الاجتماعية التي دأبت عليها، وألفت القيام بها، تقول شافاق: " **كانت إيلا ترى أن وجبة الفطور هي من أهم وجبة في اليوم. وفي صباح كل يوم، سواء كانت عطلة نهاية الأسبوع، أم خلال الأسبوع، كانت تتوجه إلى المطبخ، وكانت تقول لنفسها إن وجبة الجيدة تحدد مسار بقية اليوم[...] لكن إيلا عندما دخلت المطبخ هذا الصباح، كان أول شيء فعلته هو أنها جلست إلى طاولة المطبخ، وفتحت حاسوبها النقال، بدلا من أن تعد القهوة، أو عصير البرتقال، أو تحمص شرائح الخبز، وفتحت الانترنيت لرؤية هل أرسل لها عزيز رسالة إلكترونية**"[3]، لتغير التقنية من عادات البطلة الروائية، وتحولها من حالة ما قبل التكنولوجية إلى ما بعدها، فالأنترنت لم تكن بديل "**إيلا**" عن الطبخ/ الأم التقليدية، بقدر ما كانت المحفز الذي يغير من عادات الأسرة ككل، ويضعها أمام خطر التفتت؛ نتيجة سيطرة التقنية على الإنسان، ف"إيلا" بطلة الرواية باعتمادها التقنية كانت تظن أنها تتحرر من

[1]– عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، ص 129.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 77.

[3]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 136.

قيود الأسرة، ومن روتينها اليومي ومن التزاماتها ، غير أن التحرر كان ارتماء في العبودية بشكل لا–واع ، وهو ما يشير إليه هربرت ماركيز؛ إذ يعتبر أنَّ الحداثة/ العقلنة في محاولتها لخلق مجتمع متأنسن قد اتجهت نحو العقلانية بشكل أكثر شبهة وريبة، غير أنها ستكون عقلانية منطقية حسبه، لأن السالب كامن منذ البداية في الموجب؛ واللا–إنساني في الأنسنة؛ والعبودية في التحرر وهذه الدينامية ليست دينامية الفكر، وإنما دينامية الواقع[1]، وهو فعلا ما ينطبق على بطلة رواية قواعد العشق الأربعون.

يؤسس "**محمد ديب**" هو الآخر لمفهوم "المطلق"، غير أنه يعقله بصورة " **الافتراضي أو صورة الاستنساخ**"، وهما حسب ديب توق للخلود، أو بحث عن مفهوم الإنسان الكامل، يقول: **ولد الإنسان مزودا بقدره، هو قدر نفسه. كيف وصل إلى اللحظة التي يريد معها الإفلات من قدره؟ كيف يمكنه ذلك؟ من جهته، إذا ما كانت لديه السلطة الكافية لذلك، هذا يعني الهروب من ذاته. رغم أنه يعتقد منذ مدة قصيرة امتلاك السلطة، إيجاد باب الخروج، المخرج الجميل. في المجال الافتراضي، في الشكل المستنسخ. بهلوان!**"[2]، فالاستنساخ والافتراضية إذن؛ هروب من القدر، أو هو خروج عن " **المكتوب**" الذي سطر أحداث رواية "**الخيميائي**"، والارتماء في أحضان العقل التقني أو العقل الافتراضي، الذي يسيطر على جميع مفاصل الحياة والذي أخرج " **إيلا**" من اليومي، إلى السيبراني، كما أخرج الإنسان من العالم الحقيقي إلى عالم آخر مجازي، وهو ما حذَّر منه ديب، وأكدته الحداثة؛ التي أصرت دوما على عدمية الأشياء، وتذبذب المراكز، فبعد أن كانت الكنيسة مركزا، أصبحت هامش، وبعد أن كانت ذاتية الإنسان هي المركز التي أسس لبزوغ الفكر الحداثوي، ها هي الذات الإنسانية تفقد بعضا من ذاتيتها، وتتحول إلى نوع أقرب ما يكون إلى الآلي.

لم تؤمن الحداثة الغربية منذ ظهورها بفكرة الميتافيزيقا، إلا في حدود ضيقة، فالعقلانية هي إيمان بقدرة العقل على تحقيق النماء الإنساني؛ والخروج من الرتابة والمعتاد، إلى المستجد

[1]– ينظر: هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص 183.

[2]– محمد ديب، السيمورغ، ص36.

والمبتكر، وهو فعلا ما تمنحه العوالم الافتراضية، غير أنها تأخذ الإنسان من عدم التسليم بالعدمية كما أقرها "**فريديريك نيتشة**" في "**موت الإله**" ، تلك العدمية التي تساوي موت جميع الميتافيزيقيات، والتوق إلى الخلود، الذي أشار إليه "**محمد ديب**" عن طريق الوصول إلى مرتبة الإنسان الأعلى، إلى "**عدمية ارتكاسية**" أضحت " **قدر الحداثة وماهيتها؛ إذ حالما تحررت –الحداثة– من عدمية نفي الحياة أو العدمية الميتافيزيقية للمثاليات والجواهر؛ الإله، الجوهر، الماهية، النومان، الخير الأسمى، المثل وقعت في قبضة العدمية الارتكاسية، ومن سماتها الحط من القيم العليا، ومن ثم التدحرج إلى خارج المركز نحو المجهول**"[1]، وهو الحاصل في رواية "**قواعد العشق الأربعون**"، حيث خرجت "**إيلا**" من مركزية الأسرة/ المؤسسة، إلى مركزيات أخرى مجهولة، وهو نفس الخروج الذي حصل لسنتياغو بطل "**الخيميائي**"؛ إذ خرج من مركزية المؤسسة/ القلعة، وتدحرج إلى المجهول متبعا الإشارات.

قد يلتقي "**التصوف**" في بعض طروحاته مع سرديات الحداثة، فالتصوف كحالة جوانية، قد لا تأخذك إلى الافتراضي، أو المستنسخ، إلا أنها تأخذك إلى عوالم أخرى مجازية، وهو ما يصطلح عليه المتصوفة بـ "**المقامات**"، فالمقام وإن كان لا يساوي الافتراضية لعدة أسباب، إلا أنه يجعل الصوفي يعيش داخل عالم منغلق، ليبلغ مرحلة الكمال التي توصله إلى الخلود، وهو ما يتجلى في ثنائية الموت والحياة عند المتصوفة، إذ يعتبرون الحياة موت والموت حياة، في ضدية غريبة، أفرزتها الذائقة الصوفية، ونظرة المتصوفة للوجود والحياة.

يسعى المتصوفة لإدراك المعرفة بعيدا عن مادية الواقع، حيث يتخذون الأحوال والمقامات وسيلة لذلك، بيد أنَّ المعرفة التي ينشدها الصوفي، هي معرفة الله عز وجل، فيتخذ لتلك المعرفة وتلك الحالة طريق المجاهدة والنزوع إلى الاغتراب، وبداية الطريق عند الصوفي معرفة الله، ونهايته ما لا حد له، لذلك فإن ما يتحصل عليه الصوفي في مراحل الطريق هو مجرد ظلال معرفة،

[1]– مصطفى بن تمسك، الحداثة الأروبية (مسارات التفكيك ونهاية الريادة)، ص 100.

تجلت بعدة أشكال[1]، وهو ما تجسد في رحلة " سنتياغو" من الأندلس إلى أهرامات مصر، متخذا في ذلك قافلة عبرت به الصحراء بمشاقها وإكراهاتها، يقول كويلو: " **تنطوي هذه القافلة على نماذج مختلفة من الناس، الذين يحملون في قلوبهم آلهة متعددة، لكن ربي الوحيد هو الله، وأقسم بالله أنني سوف أعمل كل ما في وسعي وأبذل كل طاقتي لكي أنتصر مرة أخرى على الصحراء، بيد أنني أريد أيضا أن يقسم كل منكم بالرب الذي يؤمن به قسما من أعماقه، على طاعتي في شتى الظروف، لأن العصيان في الصحراء يعني الموت**"[2]، فالرحلة عند المتصوفة/ سنتياغو هي محاولة الوصول إلى معرفة الذات الإنسانية، أو انتقال من الظاهر إلى الباطن، وهذا لا يعني نفي فكرة معرفة الله، ذلك أن التذاوت/الحلول عند المتصوفة هو حلول روح الله في روح العبد وهي اختصار لقول الحلاج " **أنا الحق**"، غير أن حديثنا عن التصوف لا يقتصر على التصوف الإسلامي، كون الروايات موضوع الدراسة متعددة المشارب، ما يعني ربط علاقة بين ما جاء به التصوف كمنحى إنساني، وبين ما جاءت به الحداثة، خاصة في جزئية "**الافتراضية**" أو "**العالم الافتراضي**" ، الذي ألغى الرحلة الصوفية، وحولها إلى رحلة "**سيبرانية**"، لا نهاية لها، حيث تكفيك نقرة زر، أو تصفح موقع معين إلى الإبحار في عالم أقرب ما يكون إلى العوالم العجائبية، التي تحدث بها المتصوفة، وأرخوها، وهو فعلا ما نجده عند شافاق التي زاوجت بطلتها – إيلا– بين الرحلة الصوفية، وبين الإدمان الافتراضي؛ حيث أصبحت مهووسة باقتفاء أثر "**عزيز زهارا**" كاتب رواية "**الكفر الحلو**" تقول شافاق: "**خلال تلك الفترة، بدأت إيلا تتبادل كل يوم عدة رسائل الكترونية مع عزيز ز.زاهارا. رسالتان، ثلاث رسائل، وأحيانا خمس رسائل. كانت تكتب له عن كل شيء، ولمفاجأتها، كان يرد عليها على الفور تقريبا[...]وسرعان ما جعل تبادل الرسائل الالكترونية مع عزيز، إيلا تنفصل عن حياتها الرزينة الهادئة بطريقة ما. وبدأت تتحول من امرأة توجد في لوحة حياتها ألوان كثيرة من الرمادي الباهت والبني، إلى امرأة ذات لون سري،**

[1]–ينظر: آمنة بلعلى، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص23.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 89.

أحمر براق، مثير، وقد أحبته"[1]فرحلة " **إيلا**" أو الحبل التواصلي الذي كان بينها/ مريدة، وبين عزيز/ الشيخ، لم يكن عن طريق التجربة الصوفية في صورتها التقليدية، بقدر ما كان تقنيا خالصا، وهو وما فرضته حالة الحداثة.

تحيلنا المقطوعة السردية السابقة إلى سردية أخرى من سرديات الحداثة، فـ"**اللون السري** "الذي تُوجت به إيلا، بعد تعرفها على "**عزيز زهارا**" أقرب ما يكون إلى "**الانغلاق**" الذاتي، أو ما يصطلح عليه "**محمد أركون**"بـ " **السياج الانغلاقي للروح البشرية، إنه الشر الناتج من نظام الغرب المهيمن ذاته**"[2]، ليلتقي الانغلاق الحداثوي، مع الخلوة الصوفية التي توجب على المريد الصوفي الدخول فيها من أجل الوصول إلى الذات الإلهية إذا كان مسلما، أو الوصول إلى ذاته إذا كان غير ذلك، إذ ينطلق المتصوفة من الحديث القدسي المروي عن النبي صلى الله عليه وسلم: " **أَنَّ مُوسَى لَمَّا نَاجَى رَبَّهُ قَالَ:" يَا رَبِّ أَبَعِيدٌ أَنْتَ مِنِّي فَأُنَادِيَكَ، أَمْ قَرِيبٌ فَأُنَاجِيَكَ؟ فَأَوْحَى اللَّهُ إِلَيْهِ : أَنَا جَلِيسُ مَنْ ذَكَرَنِي**"، حيث يقتصر وجود الصوفي مع الذات الإلهية في عزلة توصله إلى معرفة الله عز وجل، وبالتالي معرفة ذاته، وهو نفس ما ترمي إليه الحداثة الغربية التي رفضت الميتافيزيقا الكنسية، وعوضتها بميتافيزيقا أخرى تجلت في البحث عن ذات الإنسان،يقول محي الدين ابن عربي: "**فالإنسان عالم صغير والعالم إنسان كبير، ثم انفتحت في العالم صور الأشكال من الأفلاك والعناصر والمولودات فكان الإنسان آخر مولد في العالم أوجده الله جامعا لحقائق العالم كله وجعله خليفة فيه فأعطاه قوَّة كل صورة موجودة في العلم**"[3]، وإذا كان الإنسان عالما صغيرا والعالم إنسانا كبيرا عند ابن عربي، فإن الإنسان كذلك كائن صغير في العالم الافتراضي، أمام الكم الهائل من العوالم والمعلومات التي تتيحها التقنية.

إن ربطنا الافتراضية كحالة تقنية فرضتها الحداثة، مع التصوف كحالة جوانية فرضها بحث الإنسان عن الحقيقة، هو محاولة لربط ما هو "**عقلي/ لوغوسي**"، مع ما هو "**إيماني/ ميتافيزيقي**"

---

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 211.

[2]– محمد أركون، نحو تاريخ مقارن للأديان التوحيدية، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط 1، 2011، ص 210.

[3]–محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ص 269.

فالحداثة لم تأت لتلغي الجوانب الإيمانية بقدر ما جاءت لترويضها، فكتاب " **نقد العقل الخالص**" لـ" **كانط**" لم يأت كذلك ليشيد بدور العقل، وريادة العقلانية الأروبية في صورتها التي نراها اليوم، بقدر ما جاء ليقِّر بعجز العقل عن الإجابة عن كل تساؤلات الإنسان، فـ" **للعقل البشري، في نوع من معارفه، هذا القدر الخاص: أن يكون مرهقا بأسئلة لا يمكنه ردها، لأنها مفروضة عليه بطبيعة العقل نفسه؛ ولا يمكنه أيضا أن يجيب عنها، لأنها تتخطى كليا قدرة العقل البشري**"[1] وكذلك الافتراضية؛ باعتبارها نتاج العقل؛ فرغم ما تمنحه للإنسان، إلا أنها بقيت قاصرة عن الإجابة عن السؤال المركزي الذي يؤرق حياة الإنسان، والذي يجعله في بحث دؤوب ماهية عن الحقيقة، وعن الجوانب غير المدركة، والتي تستدعي حسب بول ريكور إدماج ما تبقى من الثقافة الدنيوية مع الكتابات المقدسة؛ كون المقدس يقبل التأويل وبالتالي يقبل التوسيع[2].

تواصل "**إيليف شافاق**" حديثها عن العالم الافتراضي ولا نهائيته، لتلتقي مع ديب في حديثه عن الافتراضية، التي ميزت فترة الحداثة، وامتدت لحالة ما بعد الحداثة، حيث امتاز العالم الافتراضي مع ظهور العولمة – التي تحدثنا عنها في الفصل الثاني– في تحويل العالم إلى قرية صغيرة، وبالتالي تؤججَ الصراع، وتقاربت الأيديولوجيات، ما أدى إلى ظهور أيديولوجيا أمريكية تحاول تقويض جميع الأيديولوجيات، وهذا يأخذنا إليه قول شافاق: " **وإن كانت رسائلهما المتبادلة تشي بشي بمسحة من الغزل، قالت إيلا لنفسها، فهو غزل بريء قد يكون جيدا لكليهما. فمن الممكن أن يغازل أحدهما الآخر، وأن يضعا نفسيهما في زوايا قصية من المتاهة اللانهائية من العالم الافتراضي *[...]* ولعله كان يشعر بالسعادة لأنه أصبح مركز اهتمام امرأة أمريكية متوسطة العمر**"[3]، فالانترنيت كعالم يقترب من الميتافيزيقا في لا نهائيتها تمنح للإنسان المزيد من الحرية في التعبير عن ذاته، واكتشاف عوالم أخرى، كان يجهلها واكتشفها مع اكتشاف الافتراضي، وظهور التقانات الحديثة التي جعلت الإنسان أقرب إلى الإنسان، غير أن المفارقة التي تضعنا أمامها

---

[1]– إيمانويل كانط، نقد العقل الخالص، تر: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، دت، ص 25.

[2]– ينظر: مصطفى العارف، الهرمونيطيقا الفلسفية وهرمونيطيقا النص الديني عند بول ريكور، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، ط1، 2018، ص 315.

[3]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص212.

"**شافاق**" هي تلك الجزئية التي تجعل من "**عزيز زهارا**"؛ باعتباره شخصية أوروبية تربت في "**اسكتلندا**"، وانتقلت إلى "**أمستردام**"، يعيش نوعا من السعادة/ اليوتوبيا كونه تعرف إلى سيدة أمريكية، وكأن شافاق بذلك تنقلنا من الحداثة الأوربية إلى حالة أخرى مؤمركة.

تؤمن "**الحداثة**" بشمولية المبدأ العقلاني، وبالتالي فإنها تخرج من نطاق العقلانية كل ما يتعلق بالدين، والعادات والتقاليد، والأسرة، وهي بهذا تحاول أن تخرج الإنسان من ضيق التقليد والأسرة إلى رحابة العقلانية والتطوير، وهي ما تجسده الثورات التي رافقت الحداثة الأروبية، بداية بالثورة الصناعية مرورا بالثورة الزراعية وصولا إلى ما أفرزته هاته الثورات التقنية من نتائج أقرت مرحلة التنوير في جوانبها الفكرية، وأثرت بذلك على منتجات العقل الأوروبي الذي أسقط التقنية الصناعية على جميع مناحي التفكير، لينتقل من التفكير/ التأمل إلى محاولة التغيير و السيطرة على جميع مخرجات الواقع، وهو ما حاولت الحداثة أن تؤكده من خلال سعيها ومحاولتها "**على المدى البعيد تعزيز سعادة الإنسان حضاريا وماديا ومعنويا، عن طريق إيمانها بعدة طروحات، لعل أبرزها صيرورة التقدم، فالزمن والحركة يدفعان الإنسان إلى السيطرة على الطبيعة والارتقاء من الأفضل إلى ما هو أفضل منه** "[1]، فالتقدم إذن؛ معقول بتدجين الطبيعة وتأكيد سلطة الإنسان على جميع الموجودات، يقول كويلو:" "**عصفت ريح السموم، هذا اليوم، كما لم تعصف، من قبل. وسوف يروي العرب، لعدة أجيال، أسطورة فتى تحول ريحا، وكاد يزيل معسكرا من الوجود، متحديا بأس أهم قائد حربي في الصحراء**"[2]، فالتحدي الذي أراده سنتياغو يتمثل في إرادته تجاوزه السيطرة على الإنسان ليصل إلى السيطرة على الطبيعة، باعتبار الظواهر الناتجة عن الطبيعة ظواهر ميتافيزيقية، وما الحداثة إلا محاولة لتحييد الميتافيزيقا وتوكيد سلطة العقل.

تؤسس الحداثة إذن؛ للهيمنة على كل شيء بما في ذلك الطبيعة، وهو ما يتاخم بعض مصطلحات الصوفية، لعل أبرزها " الكرامة الصوفية" التي تُمكن بعض المتصوفة من السيطرة

[1]–ينظر: محمد محمود سيد، أعداء الحداثة (مراجعات العقل الغربي في تأزم فكر الحداثة)، دار الوعي للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1434، ص 78.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 171.

على الطبيعة وترويضها، وهذا ما يورى في عديد كتب المتصوفة، حيث تُعتبر "الكرامة" هبة يمنحها الله عز وجل لأوليائه الصالحين، ومما يتصل بكرامات الأولياء، تسخير قوى الطبيعة لإرادة الأولياء، وهو اختصاص كان للأنبياء كما تشهد به الآيات القرآنية التي تشير إلى تسخير الريح لسليمان، تجري بأمره رخاء حيث أصاب، وتسخير الملائكة لمحمد صلى الله عليه وسلم يحاربون في صفوفه في غزوة بدر[1]، بيد أن الفارقة بين التصوف والحداثة، تكمن في أن الأول يزاوج بين الروحي والعقلي، أما الحداثة فتكتفي بالعقلي فقط، إذ نجد أن المتصوفة ورغم تأكيدهم على الجوانب الروحية أو ما يُطلق عليه في معجمهم – علم الأسرار–، إلا أنهم يفرقون دائما بين الصحو/العقل، والسكر الصوفي الروح هو ما حصل مع "**سنتياغو**"،الذي تحرك في رواية الخيميائي مسربلا بجوانب "**صوفية**" أشار إليها " **كويلو**" في تقديمه للرواية وأخرى " **حداثية**" أضمرها.

تأخذنا "**إيليف شافاق**" شافاق إلى مفهوم آخر يقترب من مفهوم " **العقل**" ألا وهو مفهوم "**التأمل**"، الذي يوجب تداخل ملكتين؛ العقل والروح، ف"**التجربة التي يمر بها الصوفي هي تجربة الوحدة الفارغة تماما، أي الوعي الخالص الذي ليس وعيا بأي شيء، بل، على العكس يخلو من المضمون – وهي تجربة تنطوي على مفارقة إلى حد أقصى. فهذا الخواء، وهذا العدم هو في الوقت ذاته– اللامتناهي. إنه الوعي الخالص، أو الأنا الخالصة، وهو الواحد عند أفلوطين، وفي القيدانتا**"، **وهو الوحدة الإلهية عند، إيكهارت، وروز بروك. وهو الذات الكلية، وهو إيجابي وسلبي في آن معا، وهو النور والظلمة والغموض الذي يصيب بالدوار عند سوزو *suzo*** "[2]وهو ما تمثلناه في شخصية إيلا، بطلة الرواية التي كانت خاوية من أي مضمون روحي إذ كانت تعيش الحياة في صورتها الأمريكية، التي تسودها قيم المادية، والاستهلاك والتفكك فكانت الشخصية البطلة شخصية جامعة لعديد المتناقضات، فهي ربة بيت؛ غير أنها غير مستقرة أسريا، وهي يهودية إلا أنها غير متدينة، لتقترب شخصية "**إيلا**" من شخصية "**جلال الدين الرومي**"

[1]–أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، ص287.

[2]–ولترستيس، التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، دت، ص 202.

ويتجسد ذلك التقارب في تلك المادية التي أحاطت بشخصية" الرومي" في "رواية قواعد العشق الأربعون"، فهو الشخصية المكتملة ماديا، التي تولي أهمية بالغة للشكل/ المادة، على حساب المضمون، وهو ما يظهر في قوله: " **لماذا إذا يعتريني شعور بالفراغ في داخلي، يزداد عمقا واتساعا يوما بعد يوم؟ إنه ينغل في روحي كالمرض ويرافقني حيثما ذهبت، هادئا كالفأر لكنه مفترس**"[1]، فيتبدى ذلك الفراغ الذي الروحي الذي كان يعيشه "الرومي"، حيث تتجسد ضدية الروحي/ المضمون، مع الشكلي/ المادي.

لا شك إذن؛ أن "**إيليف شافاق**" في مقاربتها لشخصيتي " الرومي" و" **ايلا**" تدرك ذلك الفراغ الروحي الذي كانت تعيشه الشخصيتان، فـ" **الرومي**" كان مولعا بالحفاظ على الجوانب الظاهرة من الدين، كاللباس والمناظرات الفقهية مجانبا بذلك الفرجوية والشكلية التي طبعت عصر الحداثة – وما بعد الحداثة–، كما يتبدى في شخصيته ذلك الجانب البرجوازي الذي طبع فترة الحداثة، تقول إيليف شافاق" " **وكما هو متوقع جاء الرومي، ممتطيا حصانا أبيض كالحليب، مرتديا قفطانا عنبريا رائعا مطرزا بأوراق ذهبية ولآلئ صغيرة، منتصبا بفخر، حكيما ونبيلا، يتبعه حشد من المعجبين والمريدين**"[2]، فتظهر بهذا الوصف شخصية الرومي، وكأنها تنتمي للمجتمعات الرأسمالية التي تدعم الطبقية، وتؤكد سيطرة الفرد على الجماعة، باعتماد السيادة على المجتمع.

تؤكد " **شافاق**" على مركزية الطبقة البرجوازية، أو المجتمع الرأسمالي داخل المجتمع، باعتبارها الطبقة التي تؤثث لمفهوم الحداثة بصفة عامة، ولمفهوم الفاعل الاجتماعي بصفة خاصة فتصوير الرومي في صورة "**الفقيه**" الذي يمثل مؤسسة "**الشريعة**" التي تقابل "**العقل**" عند الصوفية يعد مجانبةً للسوسيولوجيا الكلاسيكية التي تقوم على الفكرة المزدوجة لانتصار العقل في المجتمع الحديث وللوظيفة كمعيار للخير[3]، أما شخصية "**التبريزي**" فإنها تؤسس بشكل أكثر وضوحا لصورة "**الفاعل الاجتماعي**" الذي لا يخضع لأي نظام ويمارس كل أشكال الفعل التي تبدأ من البحث

---

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 146.

[2]–المصدر نفسه، ص 156.

[3]–آلان تورين، نقد الحداثة، ص450.

العقلي عن المصلحة، مرورا بالمناظرات حول السياسات الاجتماعية والحريات السياسية وحتى صدام الذات بالسلطات[1]، وهو ما يظهر في تلك المناظرات التي كان يقيمها " **التبريزي**" سواء مع "**الرومي**" الذي كان يمثل المؤسسة الفقهية أو مع الحارس" **بيبرس**" الذي مثَّل المؤسسة السياسية، أو الجماهير التي تحمل إيديولوجيا معينة سطرها المجتمع، تقول شافاق: " **صمت شمس التبريزي للحظة، وكأنه يمعن التفكير في هذه الأسئلة. لم تظهر عليه أي علامة من علامات الغضب، وظل محافظا على هدوئه، ثم قال: " لكن بربكم كيف لاحظتم وجودها؟" فعلى الرغم من أنكم تؤمون المسجد، فإنكم تولون انتباهكم لمن حولكم أكثر مما تولونه لله؟ فلو كنتم مؤمنين حقا كما تدّعون، لما لاحظتم وجود هذه المرأة حتى لو كانت عارية. هيا، عودوا إلى الخطبة، واعملوا شيئا أفضل هذه المرة**"[2]، وهو ما جعل "**التبريزي**" خارج إطار الجماعة/ المجتمع على اختلاف توجهاته حاله في ذلك حال " **سنتياغو**" بطل الخيميائي.

يؤمن التصوف كما الحداثة بفكرة المؤسسة وتقسيماتها، فالمتصوفة في رفضهم لمفكرة الانتماء، إنما هم يصرحون بانتمائهم بطريقة غير مباشرة؛ ومعنى هذا أن البسطامي مثلا في قوله: " **ليس أفضل للرجل من أن يكون بلا شيء، بلا زهد ولا علم ولا عمل؛ فأنه إن كان بلا شيء كان له كل شيء**"[3]، **أي** أن اللا–انتماء عند المتصوفة، هو انتماء للتصوف بطريقة أو بأخرى؛ فالمتصوف الحق عندهم هو الذي خرج من ملذات الدنيا –الزهد، العلم، العمل– ومن تكايا المؤسسة – المجتمع والسياسة–وانخرط في مؤسسة أخرى هي مؤسسة التصوف التي تحكمها ثنائية الطريقة والمريد.

يشير محمد ديب في نصه "**السيمورغ**" إلى مفهوم الحداثة، غير أنه يعتبرها مفهوما زئبقيا لم يحصل على تعريف قار وثابت، وهذا فعلا ما نجده تقريبا في جميع الكتب التي تناولت المفهوم وحاولت الخوض في ماهيته، إذ هناك من اعتبرها حالة، وهناك من عرفها بأنها مجموعة من

---

[1]–المصدر نفسه، ص 450.

[2]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص184.

[3]– أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص 53.

السرديات والظواهر التي طبعت مرحلة معينة من التاريخ الإنساني، وهناك من اعتبرها صدمة تضاف إلى صدمات الإنسانية، وهلم جرا من التعريفات الملتبسة التي تترك المتلقي في حيرة من أمره، هل نحن أمام حالة؟ أم فترة زمنية؟ أم ماذا يراد من وراء هذا المصطلح بالتحديد؟

يعرف "**محمد ديب**" الحداثة بأنها عبارة عن المجهول الذي يرغب الإنسان دوما في معرفته أو المستقبل الذي لم يحدث بعد، يقول:" **تملك الإنسان دوما وسيتملكه للأبد الحنين الغريب لما لم يحدث بعد. هل يكون هذا هو الماهية الحقيقية لما نسميه الحداثة، هذه الكلمة التي لم تحصل على تعريف دقيق رغم تكرارها على الألسن؟**"[1]، فديب الذي عاصر الثقافة الفرنسية، وتعلم أبجديات الآخر الغربي، لم يجد تعريفا ثابتا لمفهوم الحداثة، إلا بربطها بالميتافيزيقا، التي تجلت عنده في الافتراضية التي حولت الإنسان من كائن يعيش واقع الحياة، إلى إنسان يعيش الافتراضية في جميع مناحيها، يقول ديب: " **لقد دخلنا مرحلة الافتراضي وغدت العلاقات البشرية افتراضية أكثر فأكثر وأصبحت الأسفار افتراضية أكثر فأكثر، وصار التاريخ والجغرافيا افتراضيين أكثر فأكثر وكذا الفن والأدب والبيولوجيا التي راح أبناؤها من الاستنساخ يستعدون للحياة، الإعلام افتراضي والجنس افتراضي. في كلمة واحدة، كل شيء غدا افتراضيا. الشيء الوحيد الذي لم يعرف الافتراضية هو موتنا**"[2]ليعبِّر محمد ديب عن تلك الصوفية التي خاضتها "إيلا" عن طريق التقنية التي أضحت بديلا عن معتقداتنا الفينيمنولوجية التي كنا نحصِّلها عن طريق التلقين الشفاهي أو عن الرحلة في بعدها المادي، لقد أضحى عصرنا اليوم عصرا تقنيا بامتياز، إذ أن الشاشة قد عوضت الكثير من الخبرات التي غابت عن الفكر الإنساني، وعجز العقل حتى عن إدراكها أو التفكير في ماهويتها، فالتقنية أو ما يطلق عليه ديب " **الافتراضية**" هي مزاوجة بين ما هو مادي/ الشاشة، وما هو معنوي/ المعطيات، ومنه فإن حديثنا عن المادية لا يقتصر فقط على جوانبها السلبية؛ إذ تعد كذلك وسائط لمعتقدات وتمثلات وعادات وتنسيقات، تجعل من الكينونة

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 168.

[2]–المصدر نفسه، ص 168–169

ذاتها تقنية إذ لا توجد التقنية في الأشياء فحسب، بل تتعداها إلى الذوات أيضا[1]، وهذا ما تمثلناه فعلا في كينونة إيلا التي استمدت كينونتا من العالم التقني/ أو الافتراضية حسب مفهوم ديب.

يتحدث الصوفية عن الكينونة بكونها جانبا روحيا لا يكتمل إلا إذا اقترن بالوعي، كما يعتبرون أن ماهوية الإنسان مرتبطة بالله عز وجل، حيث يعتقدون أنَّ "**الله عجن آدم من طين أربعين يوما قبل أن يهبه الحياة بنفخة من روحه، وهذا يعني أنَّ آدم كان تأثير الحضرة الإلهية أربعين ألف سنة، كما فسر ذلك البقلي تلك الرواية، وقال: إنَّ شكل آدم مرآة للدارين وكل ما وُضع فيهما جليا في صورته ﴿ سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الآفَاقِ وفِي أَنفُسِم﴾**"[2]، فكينونة الإنسان من كينونة الخالق، لذلك **فإن** قضية الكينونة لم تشغل المتصوفة بشكل كبير، قدر انشغالهم بكيفية الوصول إلى كينونة الله عز وجل عن طريق الاتحاد والحلول، يقول شمس التبريزي: **إنك تعرف السبب؛ فالنمو الروحي يكمن في وعينا، لا بتوجسنا من أمور معينة، وفيما يلي القاعدة الثانية والثلاثون: لا يجب أن يحول شيء بين نفسك وبين الله؛ لا أئمة، ولا قساوسة، ولا أحبار، ولا أي وصي آخر على الزعامة الأخلاقية أو الدينية، ولا السادة الروحيون، ولا حتى إيمانك. آمن بقيمك ومبادئك، لكن لا تفرضها على الآخرين، وإذا كنت تحطم قلوب الآخرين، فمهما كانت العقيدة الدينية التي تعتنقها، فهي ليست عقيدة جيدة**"[3]، فالإيمان عند التبريزي لا يرتبط بواسطة بين العبد وربه، بل يحتاج إلى وعي بما نفعل حتى نستطيع إدراك الله، فالكائن أو "**الدزاين**" بمفهوم هايدغر، في بحثه عن "المجهول" أو الما–وراء بلغة الفلسفة و الكمال بلغة المتصوفة لا يجب أن يبقى تقليديا وأن ينتظر الإجابات الغيبية من الآخر الذي يحتكر الفكرة ويحولها لمصلحة؛ فالدين بمفهومه الواسع؛ لم يعد قادرا على الإجابة عن جميع تساؤلات الإنسان ما لم يخدم الإنسان وعيه والفلسفة هي الأخرى أصبحت قاصرة عن الخوض في الجوانب الميتافيزيقية/ العدم، لتنحصر الذات في ذاتيها، وهذا ما يشير إليه "**طه عبد الرحمن**" إذ ينقل لنا تعريفا للحداثة، التي يرى أنها

---

[1]–ستيفيال فيال، الكينونة والشاشة (كيف يغير الرقمي الإدراك)، تر: إدريس كثير، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط1، 2018، ص29.

[2]–آنا ماري شيمبل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ص 216.

[3]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 356.

ممارسة السيادات الثلاث عن طريق العلم والتقنية؛ السيادة على الطبيعة والسيادة على المجتمع والسيادة على الذات[1]، وهو ما يتوافق مع ما نجده في روايتي "السيمورغ" و " قواعد العشق الأربعون"، خاصة فيما يتعلق بمجال التقنية والافتراضي.

يأخذنا " **كويلو**" إلى تأكيد فكرة السيطرة على الذات، سواء عن طريق الخروج عن مؤسستي المجتمع والدين كما أشرنا إليه سابقا، أو عن طريق محاولة البطل الروائي تحقيق أسطورته الشخصية، يقول كويلو: " "**سمعت حوارك ذاك النهار، مع الخيميائي الذي قال إن لكل شيء أسطورته الشخصية، فالكائنات البشرية لا تستطيع أن تتحول رياحا. علمني أن أكون ريحا، لبضع لحظات، لكي نتحدَّث معًا، عن الإمكانات، غير المحدودة للبشر والرياح**" [2]، فسطوة الذات هنا هي المحرك الأساسي الذي حرك " سنتياغو" في النص، فاعتماد "**كويلو**" على التصوف لم يكن بدافع إقصاء الذات في جانبها العقلي، بل جاء كمحاولة لموازنة الجانب الروحي مع الجانب العقلي الإدراكي، فـ"الأسطورة الشخصية" هي أقصى ما يسعى الإنسان لتحقيقه، خاصة حين ترتبط بالفردانية، والخروج من الوعي الجمعي إلى الوعي الشخصي وهو ما يؤكده فريديريك نيتشة الذي "**يهاجم الإنسان المجرد والمحروم من الأسطورة البناءة، ويهاجم التعليم المجرد، والحق المجرد، والدولة المجردة باسم الأسطورة القومية**"[3]، وهو ما تؤكد عليه الحداثة في إصرارها المفرط على الخروج من التقليد أو المجتمع، فحديثنا هنا عن الفردانية؛ ليس معناه إلغاء المجتمع بصفة كلية، بل نروم الحديث عن فردانية تحمل قيم المجتمع رغم انعزالها عنه، وهو ما يؤكده "**لويس دومون**" في قوله:" **ومن وجهة النظر هناك نوعان من المجتمعات. فحيث الفرد هو القيمة العليا أتحدث عن الفردانية، وفي الحالة المقابلة، حيث توجد القيمة في المجتمع بوصفها كلاً أتحدث عن الفيضية**"[4]، فسنتياغو في انطلاقته من سهول الأندلس، لم يكن بمعزل عن المجتمع الذي ينتمي إليه، بل كان منتميا له عن طريق اللغة الاسبانية التي يصر "**باولو كويلو**" كل مرة على الإشارة

---

[1]–طه عبد الرحمن، روح الحداثة، ص 23.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 165.

[3]–آلان تورين، نقد الحداثة، ص 157.

[4]– لويس دومون، مقالات في الفردانية (منظور أنثربولوجي للأيديولوجيا الحديثة)، ص41.

إليها، كما نجد ذلك الحنين الدائم الذي كان يتوق إليه "**سنتياغو**" إلى " **الأندلس**"، لتفيض قيم البطل الروائي الغربية، على المجتمع الشرقي، وهذا ما نجده في حديثه مع الفتاة الشرقية/ فاطمة التي كانت تحتكم لقيم وعادات مجتمعها غير أن تعرُّفها على " **سنتياغو**" حور مفهومها للقيم التي كانت تحتكم إليها، واحتكمت إلى قيم الآخر الغربي ونظرته للمرأة.

يغيِّر إذن "**سنتياغو**" من عادات وقيم القبيلة التي حلَّ بها، فتتحول فردانيته التي انطلق بها من الأندلس إلى " **فيضية**" تطغى فيها الذات على المجتمع، وهو ما أطلق عليه كويليو "**روح العالم**" يقول: " **لماذا تقول الصحراء، إذن، هذه الأشياء إلى رجل قادم من مكان آخر وهي تعلم أننا، هنا، منذ عدة أجيال؟ لأن عيني لم تتعودا الصحراء بعد، ما يمكنني من مشاهدة أشياء لا تستطيع مشاهدتها العيون التي ألفت ذلك. ولأنني أعرف أيضا، روح العالم، هذا ما أسر به الشاب إلى نفسه، من دون أن يقوله، لأن العرب لا يعتقدون بمثل هذه الأشياء**"[1]، فسنتياغو هنا، لم يكن بمعزل عن الجماعة كما كان في الأندلس، بل هو روح الجماعة التي تتحدث بمصيرها ومستقبلها عن طريق " **روح العالم**".

يقترب مفهوم "**الفيضية**" عند " لويس دومون" من مفهوم "**وحدة الوجود**" عند المتصوفة، حيث تتحول الذات المتصوفة إلى موضوع، ومن الداخل إلى الخارج، فيكون بذلك العبد ربًا، والرب عبدًا[2]، مقتربة بذلك من عبارة الشخصية داخل المجتمع، والمجتمع داخل الشخصية يقول كويلو:" **توغل الفتى في روح العالم، ورأى أن روح العالم هي في روح الله وأن روح الله فيه**"[3] ليوازن السارد بين مادية الغرب في الأندلس، وروحية الشرق في الصحراء، ما جعل رواية "الخيميائي" نسيجا متفردا من حيث محاولة السارد ربط الحداثة بعالم الغرب، وهذا ما نجده في عديد المقاطع السردية، أين نجد الغرب المنفتح على الثقافات الأخرى (**الغجر، العرب الرحالة**) والمتطور مدنيا (

---

[1]–باولو كويلو، رواية الخيميائي، ص123 .

[2]– ينظر: حسن حنفي، من الفناء إلى البقاء (محاولة لإعادة بناء علوم التصوف، الوعي الموضوعي)، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط1، 2009، ج1، ص224.

[3]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 170.

السوق، الكنيسة، الساحة)، عكس الشرق المنغلق على ذاته باعتباره عدة واحات/ منغلقة، سعى " **سنتياغو**" لفك العزلة عنها، ومحاولة تمدينها.

يتآزر نص " الخيميائي" مع ما يطرحه " محمد ديب" في نص " **السيمورغ**"، حيث نجد ديب المتصوف في النص "الإطار"، كما نجد ديب الحداثي بين ثنايا بقية النصوص، فعبارة "**كان هو. أنا هو. أنا السيمورغ**"[1]؛ هي نفسها تقريبا عبارة "**كويلو**"، وهي بشكل أكثر دقة شطحة الحلاج الشعرية:

أَنا مَن أَهوى وَمَن أَهوى أَنا نَحنُ روحانِ حَلَنا بَدَنا[2]

فأنا " **ديب**" وروح "**سانتياغو**" وقبلهما "أنا" **الحلاج**"، كلها، عبارة عن توق الإنسان للكمال أو الخلود، ذلك الخلود الذي سعت إليه " الافتراضية" حسب "محمد ديب"، والذي جاءت الحداثة لتحاول توكيده عن طريق تعالي الذات الإنسانية، أو مبدأ "**التعالي**" عند الفيلسوف الألماني " إيمانويل كانط" الذي يُحل الإنسان محال الدين، فالإنسان/ الهو حسبه هو الذي يشرِّع الخير والشر، وبالتالي هو من يصوغ الأخلاق –الأنا– يقول:" **الدين المزيف يدعو الإنسان لأداء أعمال ومزاولة طقوس ليس فيها أيّ مغزى أخلاقي، ويُطلب منه عبادة إله لا يطيق تعالي الروح الإنسانية –ذلك التعالي المنبثق من الوعي الذاتي واستقلالية الذات– [...] أما الدين الحقيقي فهو متقوم على الأخلاق ولابد أن يكون مترسخا في باطن الروح الإنسانية**"[3]، ليقترب الدين في مرحلة الحداثة من مفهومه كما رآه المتصوفة، وهو ما استقرأناه في رواية "**قواعد العشق الأربعون**" باعتبارها امتدادا لأفكار "**جلال الدين الرومي**" و"**شمس التبريزي**" ونظرتهما الإشراقية لمفهوم الدين.

---

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص 30.

[2]-https://www.aldiwan.net/poem67610.html يوم: 2021/01/11 في الساعة 12:14

[3]–الحداثة عند كانط (في رحاب آراء الشيخ مرتضى مطهري)، تر: أسعد مندي الكعبي، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العراق، ط1، 2017، ص 104–105.

يرى التصوف الإشراقي، أو فلسفة الإشراق، أنَّ النور مكمن الوجود، كما يجردون النفس الإنسانية من كل ما هو مادي، حيث يقوم "**الإشراق على الحدس الذي يربط الذات العارفة بالجواهر النورانية صعودا كان أم نزولا، ولا يحدث إلاَّ عند تطهر وصفاء الذات، والتجرد عن المادة؛ حيث تعتمد حكمة الإشراق على إشراق العقل بالارتياض الروحي والتجرد عن الدنس والرذائل**"[1]، فالإشراقيون لا يلغون العقل، بل يدعون إلى تهذيبه، وتجريديه من المادة، وهو ما يعد امتدادا للفلسفة "**الأفلوطينية**" التي ترى أن الإنسان شيء منفوس وذو/ جسد، سواء أكان الجسد آلة بين أيدينا أم كان متصلا بنا من وجه آخر[2]، لتتعالي النفس على الجسد عن أفلوطين كما عند " **محمد ديب**" حينما خرجت الذات من ماديتها وانعتقت من دونية الجسد إلى رحابة الروحي، أو عند "**باولو كويلو**" الذي أدرك **أن** " **وظيفة الكيمياء هي ببساطة، إحلال الكمال الروحي على الصعيد المادي**"[3]، أو كما تمثلتها "**شافاق**" في محاولتها مقارنة الروحانيات التي سادت القرن الثالث عشر ميلادي، ما يعيشه العالم اليوم من أزمات كانت النزعات الامبريالية، والحروب الطائفية سببا مباشرا فيها.

يأخذنا الحديث عن الحداثة في علاقتها بالتصوف، إلى الذهاب بعيدا في طرحنا ومحاولة النظر إلى الموضوع من زاوية أكثر عمقا وأكثر تعقيدا؛ ذلك أن الحداثة كظاهرة، لم تكن نِتاج تيمات سطحية، بل جاءت لتسائل قضية الوجود والعدم؛ الأخلاق والدين، اللغة والكينونة؛ وغيرها من الأسئلة الإشكالية التي حاول فلاسفة الأنوار الإجابة عنها بالعودة إلى تراث فلسفي مُلغز منذ المدرسة المثالية مع "**أفلاطون**"، وبعدها المدرسة المشائية بزعامة "**أرسطو**"، مرورا بـ "**هيغل**" وحديثة عن الجدلية المادية، وصولا إلى " كانط" ورواد مدرسة فرانكفورت، حيث ظهرت الحداثة وأخذ هذا المصطلح ينتشر بشكل واسع، ليخرج من أوروبا، وينتقل إلى جميع أصقاع العالم حاله حال التصوف الذي اختلف علماء الكلام، والمتصوفة في إعطائه بعدا ثابتا، فهو ارتباط بالثقافات

[1]– محمد حسين بزي، فلسفة الوجود عند السهروردي (مقاربة في حكمة الإشراق)، دار الأمير للثقافة والعلوم، بيروت، ط1، 2009، ص103.

[2]–ينظر: أفلوطين، تاسوعات أفلوطين، تر: فريد جبر، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، ط1، 1998، ص 391.

[3]–باولو كويلو، الخيميائي، 162.

التقليدية (الآسيوية) من جهة، وبالديانات المختلفة من جهة أخرى، ما جعل المصطلحين؛ الحداثة والتصوف، مصطلحين لا يبحثان عن الأمور الظاهرة بل عن الأمور المستعصية التي شكلت أزمات فكرية للإنسانية جمعاء.

يرى " **عبد الوهاب المسيري**" أن اللغة أصبحت هاجس الإنسان الغربي، وأصبح هدف كل العدميين– بعد أن اكتسبت اللغة هذه المركزية– إثبات إخفاقها، حتى تصاب الابستيمولوجيا نفسها بالشلل[1]؛ فاللغة هي الوسيلة الأمثل للمعرفة، التي كانت سببا رئيسا في ارتقاء الفكر الحداثي، باعتبارها تقوم بخدمة الفكر حسب "مارتن هايدغر"، وهو ما يؤكده كويلو الذي يؤكد في مرة على دور اللغة في التقارب بين الثقافات، إذ لم يكتف باللغة العادية/ الكلام؛ بل تعداها إلى اللغة التي كانت تجمع سنتياغو بخرافه، يقول: " **هناك، مع ذلك بعض النعاج، التي تتأخر في النوم فكان يوقظها، بعصاه، الواحدة تلو الأخرى، مناديا كلا منها باسمها، كان على يقين أن النعاج تفهم ما يقوله. لهذا كان يقرأ لها أحيانا بعض الفقرات من الكتب التي تأثر بها.**"[2]، ليؤكد لنا سنتياغو ذلك البعد اللا–متناهي لإمكانات اللغة وقدرتها الرهيبة على صياغة تآلف لا محدود بين الإنسان والوجود، متماهيا في ذلك مع "هايدغر" ورؤيته للعلامة، التي " **قد توفر خيطا أنطولوجيا هاديا من أجل تخصيص كل كائن بعامة**"[3]، فالعلامات أو الإشارات هي البديل الذي أراده البطل الروائي، في محاولته تحييد اللغة العادية/ الكلام، وبالتالي إثبات إخفاقها أمام ممكنات أخرى للتواصل، بما في ذلك التواصل عن طريق الكلمات.

لم يُغفل المتصوفة الحديث عن اللغة، وإذا ما أردنا ربط المقطوعة السردية السالفة الذكر مع المناحي الصوفية، فإننا لا يمكن بمكان أن نُغفل قول "**عطاء الله السكندري**"؛ الذي يعتبر أنَّ فهم الكائنات لتعابير "**المتصوف**" هو نوعٌ من الكرامة الصوفية، التي وهبها الله له، فـ"**من أذن له في التعبير، فهمت في مسامع الخلق عباراته، وجليت إليه إشاراته**"[4]، فتجلي الإشارات إذن؛ مرتبط

[1]– عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ص30.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 18.

[3]– مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، ص 170.

[4]– الشيخ زروق، شرح الحكم العطائية، تح: عبد الحليم محمود، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 226.

بالإذن في التعبير، بمعنى أن التصوف يؤمن بأنَّ اللغة لا تقتصر فقط على الكلمات، أو الملفوظات/ العبارات، بل تتعداها إلى الإشارات، التي تنتفي هي الأخرى بوجود الصمت/ الفراغ، وهذا ما يذهب إليه محمد ديب، ويؤكده النفري.

يشير "**محمد ديب**" إلى ما يمكن أن نطلق عليه "اللا–لغة"، التي تشبه الفراغ، أو الصمت؛ أو الكلام بلغة الكون، يقول:" **دعني أخبرك بشيء: حين يمتلئ العالم بالأشياء فتلك طريقته في الكلام؛ إذن ليس من واجب الأشياء الكلام. تبقى الآن مندهشا، أليس كذلك**"[1]، فالوجود هو الكلام الذي يحدد ماهية الأشياء دون لغة، وهو ما يتقاطع مع عبارة " عبد الجبار النفري" في قوله: **كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة**"، التي تشكل هي الأخرى إشكالا وجوديا وآخر تعبيريا، يحولان دون إتمام الرغبة في تقييد المعنى الذي ينكشف للصوفي في أثناء اتصاله الروحي بالمطلق، أو ما يعبر عنه بالفناء، حيث لا نطق ولا إشارة [2]، ما يجعل الكائنات جميعها تتكلم بلغة ميتافيزيقية كانت محل نزاع بين فلاسفة الحداثة، وعلى رأسهم "**مارتن هايدغر**" الذي تحدث عن "**لغة الميتافيزيقا**" وعن "**نداء الوجود**" الذي يتكلم حصرا ودوما في ضرب من الصمت[3]، فالصمت هنا؛ هو صمت الذات أمام الآخر، وحديثها مع ذاتها، في نوع من العرفان الصوفي الذي يصِّر على " الشهود الداخلي" – عدم التفرقة بين ظاهر الذات وباطنها– لتصبح اللغة بين الأنا والآخر إلى ثنائية الأنا والأنا، وهذا ما أدركه "جلال الدين الرومي" في رواية " قواعد العشق الأربعون"؛ يقول: " **وفي كل يوم أصبحت أجلس وحيدا في المكتبة منذ غروب الشمس حتى شروقها، لا أفكر بشيء إلا بشمس وأتذكر ما قاله لي ذات يوم، بنبرة فيها بحة: ذات يوم ستصبح صوت الحب. لا أعرف شيئا عن ذلك، لكني بدأت أجد الصمت ممضاً، والكلمات تمنحني مجالا لاختراق الظلام في قلبي**"[4]، ذلك الظلام الذي لم يكن خارج الذات، بل داخلها، فالصمت الذي أرقَّ الرومي لم يكن

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص139.

[2]-ينظر:أمين يوسف عودة، القعود في ثقب الإبرة، ص 218.

[3]–مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، ص 486.

[4]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص415.

صمت الكائنات، بل صمت ذاته التي انفردت بذاتها، لتمارس خلوتها مع الكلمات، مانحة " الرومي" أسباب وجوده.

يجسد إذن التصوف معناً آخر للغة، فلغة الصوفي في علاقته مع الآخر لغة إشارية، يغلب عليها الغموض، أما لغته مع ذاته، فهي لغة جوانية، تقترب من لغة الحداثة في بداياتها؛ خاصة مع "**شلايرماخر *Friedrich Schleiermacher***" –وإعادة تفسيره للإنجيل– أو مع **"ياكوب بومه *jacob bohme*"** * الذي اقترب في نظرته للغة من نظرة المتصوفة، باعتباره رائد النزعة الروحانية/ الجوانية الصوفية، التي مهدت للتمرد على مَأْسسة البروستانتية، بشكل كنيسة جديدة وطقوس ومظاهر جديدة، وهو ما ساهم في تأسيس مفهوم الفرد والأتونوميا –الحكم الذاتي– الأخلاقية الذي ازدهر لاحقا في فكر التنوير في القرن الثامن عشر[1]، وهو ما عبر عنه كويلو بلوحة قلب المسيح في بيت الغجرية.

تؤسس الحداثة للمعرفة الإنسانية، وتعتبر أن المعرفة هي السبب الأساسي الذي يحقق الرفاه الإنساني، فبدون معرفة، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يصل الإنسان إلى مرتبة الكمال، أو الابتكار الذي يعد ركنا مهما من أركان الحداثة الغربية، ولما كانت –الحداثة– ذات مشارب عدة، فإنها رافقت العقل التقني، ورافقت اللغة في تحولاتها، وطريقة الكتابة في انعتاقها من التقليد، إلى التجديد أو الخلق بمفهوم أدونيس، ليتحول الإنسان الغربي من الاستدلال الذي رافق الفلسفة الأفلاطونية إلى التجريب الذي رافق مرحلة الحداثة، خاصة إذا سلمنا أنها جاءت بموازاة الفلسفة العقلانية المادية التي تؤمن أنَّ المعرفة حالها حال المادة، تخضع لقوانين الحركة المادية، يقول المسيري: "**والعقلانية المادية هي الإيمان بأن الواقع المادي(الموضوعي) يحوي داخله ما يكفي لتفسيره دون حاجة إلى وحي أو غيب، وأن هذا الواقع يشكل كلا متماسكا مترابطة أجزاؤه برباط السببية الصلبة، بل والمطلقة [...] وقد ترجمت هذه العقلانية المادية نفسها إلى ما يُسمى**

* –ياكوب بومه؛ فيلسوف ومتصوف ألماني، ولد سنة 1575 وتوفي سنة 1624.

[1]–ينظر: عزمي بشارة، الدين والعلمانية في سياق تاريخي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2015، ج2، ص 127.

حركة الاستنارة التي ذهبت إلى أنَّ عقل الإنسان قادر على الوصول إلى قدر من المعرفة ينير له كلَّ شيء، أو على الأقل معظم الأشياء"[1] أما الجزء المتبقي من المعرفة، التي عجز الغرب عن إدراكها بسبب قصور العقل أمام الغيبي، فقد جاء التصوف ليحاول الإجابة عنها، يقول "**جلال الدين الرومي**" عن "**شمس التبريزي**" :" **وبسبب إيمانه بأنه يجب تحطيم جميع الأصنام التي تقف حائلا بين العبد والله، بما في ذلك الشهرة والثروة والمقام، بل حتى الدين، فكَّني شمس من جميع القيود التي كانت تقيدني بالحياة**"[2] فالتبريزي كمعلم، أو كشيخ بالمفهوم الصوفي رفض كل متعلقات العقل/ شهرة الرومي الفقيه والمادة/ الثروة والمقام، ليتخطاها إلى المعرفة الروحية/ الدين التي كانت ذات صبغة مادية/ الظاهر، وألزم الرومي بالبحث عن المعرفة اليقينية خارج الـ " الكل شيء" التي أشار إليها عبد الوهاب المسيري في نقده للعقلانية المادية.

لم يكن نص "**الخيميائي**" بمعزل عن نقد الحداثة الغربية – حتى وإن جسدها كويلو في عديد المقاطع السردية–، فسنتياغو كبطل روائي، خرج من مركزية أوروبا للبحث عن الجوانب الأكثر روحانية في الشرق من جهة، وساهم في نشر الفكر الحداثي في إفريقيا/ الشرق من جهة أخرى، غير أنَّ المعرفة المادية التي حصلها في الغرب عن طريق مطالعة الكتب –التي تخلى عنها فيما بعد– لم تعد كافية لتحصيل المعرفة ما جعله يستعين بالتأمل كسبيل إلى معرفة الله/ الغيب عند المتصوفة، يقول كويلو على لسان الإنجليزي:" **أخذ كتبه، وأعادها إلى الصناديق المعلقة في سرج الجمل، وقال للفتى: عد إلى قافلتك، فهي، أيضا، لم تعلمني شيئا يُذكر. عاد الفتى يتأمل اتساع الصحراء، والرمال التي تذريها الحيوانات أثناء سيرها**"[3]، فسنتياغو حين رفضه الكتاب كوسيلة للمعرفة؛ إنما هو يرفض العقلانية الغربية، ويرتمي في التجربة الروحية، وهو ما يعبِّر عنه أدونيس بقوله: "**بهذه الكتابة أخذ بتوجه نحو الغيب ويحاوره لكن عبر التجربة، لم يعد يتحدث مع المطلق، عبر النص، بل عبر الجسد، صار الحديث حوارا مباشرا بين الأنا والأنت، الإنسان والله. هكذا أخذ الأنا يصغي إلى الأنت [...] إنه حال يتحول لا من شخص إلى آخر، إذ**

[1]– عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 17.

[2]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 418.

[3]– باولو كويلو، الخيميائي، ص101.

لكل شخص أحواله، وإنما يتحول داخل الشخص نفسه، بين لحظة وأخرى، المعرفة نفسها حال: لا ثبات لها أي لا نهاية لها"[1]، وهو فعلا ما اشتركت فيه الروايات الثلاث في إقرارها بلانهائية المعرفة.

يتبدى لنا من خلال دراسة الروايات ذلك الصراع بين الدين والأيديولوجيا، وهو صراع لم يأت من عدم، بل كان منذ وجود الإنسان على وجه البسيطة، بيد أن ذروة الصراع بين ما هو ديني وما هو أيديولوجي كانت خلال القرن السادس عشر، مع صعود الإيديولوجية الحداثية وإقصاء الكنيسة/ الدين، ليستمر ذلك الصراع ويتأجج خاصة في شقه المرتبط بالمعرفة، فأوروبا كمركز لما نسميه اليوم بـ "**الحداثة**"؛ حاولت أن تكون لنفسها "قُدسية" خاصة، تواجه بها بقية الحضارات، بما فيها الحضارات الشرقية التي لم تجد من طريقة لمواجهة تلك الحداثة إلا بالعودة إلى الدين كمقدس/ سماوي لا يقبل الصدام مع ما هو وضعي، يقول " **شايغان**" :"**عندما تواجه الحضارات التقليدية الغرب، فإنها تفعل ذلك باسم الأيديولوجيات اليسارية، أو باسم التقاليد الدينية**"[2]، وهذه المواجهة ليست من أجل إثبات الذات بالنسبة للحضارات الشرقية، بقدر ما هو إقرار بالعجز أمام الموجة الحداثية التي غزت كل شيء، وتركت العالم الشرقي يحاول عبثا إما المواجهة؛ وإما عقد المقارنات بين وبين سرديات الحداثة، وبين الأفكار، أو اختيار طريق ثالث يتمثل في البحث عن إرهاصات حداثية في الثقافة الشرقية، ما شكل لاحقا ما سُمي بـ " **صدمة الحداثة**".

إن الصدمة التي شكلتها الحداثة في المجمع الشرقي لم تكن غريبة بالنسبة إلينا كدارسين ذلك أن الشرق لم يأخذ من الحداثة الغربية إلا ما هو ظاهر، ومستفز، ومقلق في الآن نفسه ليتخلف عن مواكبة الحداثات الأخرى التي شكلت كُلاً متكاملا أسس للحداثة في شكلها الكلي فالحداثة الثقافية هي نتاج لحداثات صناعية، وزراعية، وفكرية أسست لما اصطلح عليه "**طه عبد الرحمن** " روح الحداثة، وهو ما غاب عن المجتمعات التي " **تلقت نتائج الحداثة من دون أن تكون مهدها أو مخاضها المباشر. إنها إذًا خلخلة تتفاوت قوة وعنفا في جميع مستويات الحياة**

[1]–أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 116.

[2]–داريوش شايغان، ما الثورة الدينية، ص 255.

في جميع مستويات الحياة في المجتمعات التي عانت الحداثة، إما داخليا أو نتيجة صدمة خارجية"[1]، كالمجتمعات الشرقية/ العربية خاصة؛ التي أخذت الحداثة تقليدا ولم تأخذها تأصيلا.

يلمح "**باولو كويلو**" إلى وصول " **الحضارات الشرقية**" إلى شمال إفريقيا، وعندما نتحدث عن الحضارات الشرقية، فإننا نتحدث عن الحضارة الهندو–فارسية، التي يصورها السارد عن طريق " النارجيلة"، أو " الهوكا" في اللغة الهندية، التي يعود تاريخ اكتشافها إلى سنة 1600م، وهو تاريخ بداية الحداثة الغربية، إذ أنَّ اختراع النارجيلة من طرف الطبيب الهندي " **الحكيم الجيلاني**"* كان كمحاولة للتقليل من خطر التدخين، عن طريق تنقيته بالماء، في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تعيش ظلمات الإقطاع والنظام الكنسي الحاكم الذي ألغى الجوانب العلمية، وربط المعرفة الدنيوية بالخطايا التي تهدد عرش الكنيسة، قبل أن تثور أوروبا عليها. ليأخذنا كويلو من الحضارة الشرقية التي وجد أنها لم تتطور في شمال إفريقيا بقدر ما تراجعت، يقول:" **يا لها من بلاد عجيبة، إفريقية هذه! كان جالسا في مقهى يشبه سائر المقاهي التي استطاع مشاهدتها أثناء تجواله في شوارع المدينة الضيقة، ثمَّة رجال يدخنون ما يشبه الغليون العملاق (النارجيلة) ينقل من فم إلى فم**"[2] لتضعنا هذه المقطوعة السردية أمام تصورين؛ التصور الأول يضعنا في مواجهة مجتمع مستلب، لا ينتج لذاته، بل يستورد كل شيء، بما في ذلك عاداته وتقاليده. أما التصور الثاني فيتجسد في تلك البطالة والرتابة والتخلف الذي يعيشه "عالم الشرق" حسب كويلو، وهو ما يتبدى في ذلك الفراغ الذي يقبع في المقاهي مدخنا " النرجيلة"، دون أدنى معايير صحية، وذلك ما وضحته عبارة " **ينقل من فم إلى فم**" التي تجسد واقعا معاكسا للواقع الغربي الذي ارتبط فيه تدخين الغليون بالطبقة البرجوازية ثقافيا أو الطبقة العارفة، على قبيل ما نجده في روايات السير "**آرثر كونان دويل *Sir Arthur Conan doyle*"** وشخصيته المشهورة " **شرلوك هولمز *Sherlock Holmes* "** التي ارتبط بها الغليون أيما ارتباط، يقول "**آرثر كونان دويل**" واصفا شخصيته:" **فوقف شارلوك هولمز**

---

[1]–محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص124.

*– حكيم علي بن كمال الدين محمد الجيلاني أو صدر الدين علي الجيلاني الهندي، طبيب وحكيم هندي عاش خلال فترة السلطان المغولي " جلال الدين أكبر، توفي سنة: 1609م.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 49.

وأشعل غليونه وقال: لا شك أنك تمتدحني عندما تقارنني بدوين، ولكنني أعتقد أنني أعظم منه بكثير..."[1]، ليظهر لنا ذلك التباين بين الشخصية الغربية كما صورها " كونان دويل"، وبين الشخصية الشرقية كما صورها " باولو كويلو".

لم يكتف "**كويلو**" بتصوير عالم الشرق في صورة العالم المتخلف، بل ذهب أبعد من ذلك حين بيَّن ذلك التيه الذي يعيشه الإنسان الشرقي؛ فهو تارة يبحث عن أصالته بين متغيرات الواقع وحركتيه/ الحداثة، وتارة أخرى يحاول استجلاب الحداثة وتكييفها مع تلك الأصالة، ما وسع من "صدمة الحداثة" على العالم الشرقي، يقول محمد سبيلا" **وقد أحدثت هذه الصدمة مخاضا عنيفا في هذه المجتمعات، ولد مقاومات وردود فعل عنيفة. فقد أفاقت هذه المجتمعات على هول الصدمة مدركة واقعها الدوني، وبذلت محاولات لتدارك هذا الفارق، محاولة أن تربح الرهان من دون أن تخسر هويتها. وقد أحدثت هذه الصدمة ثنائية عميقة في جميع مستويات وجود هذه المجتمعات. بما في ذلك مستوى الرؤية والخلاص نفسه، ثنائية بين استلهام الماضي ودعم الهوية من جهة، واحتذاء النموذج الغربي، من جهة ثانية**"[2]، ذلك النموذج الذي استطاع الدخول إلى جميع الثقافات عن طريق الاستعمار في شكله التقليدي، أو عن طريق التقنية وما منحته من قوة في السيطرة على الشعوب الأخرى بطريقة لا واعية، يقول كويلو : "**سأل بدوره أوليس غريبا أن تتكلم بالإسبانية؟ كان القادم الجديد فتى يرتدي الزي الأروبي، ولكن لون بشرته يدُّل بوضوح على أنه من هذه المدينة، إنه يشبهه في طول القامة وفي العمر. هنا، يكاد كل الناس يتكلمون الإسبانية. إننا على بعد ساعتين من إسبانيا فقط. اجلس لأطلب لك شيئا. أما أنا فسوف أطلب نبيذا، إنني أمقت هذا الشاي. لا يوجد نبيذ في هذه البلاد، لأن الدين يحرمه**"[3]، فالنسق الأروبي كنسق دخيل ظهر في لباس الشاب، وفي لغته الإسبانية، أما النسق المحافظ، أو الأصالة فتظهر في رفض الشاب للخمر باعتباره مدنسا.

---

[1]– آرثر كونان دويل، قتيل شارع بركستون، دار الشباب للطباعة، القاهرة، دط، 1991، ص 29.

[2]– محمد سبيلا، مدارات الحداثة الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط1، 2009، ص 131.

[3]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 50.

إنَّ المفارقة التي يجب أن نشير إليها، هي محاولة السارد أن يفاضل بين اللغة الإسبانية، واللغة العربية، فـ"**طنجة/ المغرب**" كمكان متاخم للأندلس، لم تستطع رغم قرب المسافة التي أشار إليها "**كويلو**" أن تؤثر في ساكنة الأندلس عن طريق التلاقح اللغوي، والدليل على ذلك أن الشاب العربي متمكن من أبجديات اللغة الإسبانية عكس " **سنياغو**" الذي يجهل اللغة العربية، وهو ما يضعنا أمام هيمنة ثقافية، وأخرى لغوية، فرضتها حالة الحداثة على العالم الشرقي، الذي أصبح يعيش الاغتراب الثقافي في ظل مستجدات لم يشارك هو في بلورتها، أو في إنتاجها، ما جعله عالما قابلا لكل أشكال الاستعمار، سواء التقليدي، او المقنع الذي اتخذ لنفسه عدة أشكال بما فيها "**الاستعمار الحداثي**" الذي يشتغل على لا–وعي الشعوب، ليتحكم بعدها في مصيرها وصيرورة مستقبلها.

يستمر " **كويليو**" في طرح مفارقاته، فعالم الغرب اقتصاديا هو عالم تزدهر فيه التجارة وتتنوع، من تجارة للكتب/ المكتبات، إلى تجارة الصوف، وصولا إلى بائع الفشار الذي يمثل صورة من صور الرفاه الاجتماعي الذي يعيشه الأندلس، كما يمثل ذلك النوع من السلع/ الكماليات التي تأتي بعد تحقيق الاكتفاء الذاتي، وهو ما يتنافى تماما مع ما هو موجود في عالم الشرق، فالأسواق الشرقية بالإضافة إلى انتشار الآفات الاجتماعية فيها/ السرقة، نجد فيها ذلك النوع من السلع التي جاءت في غالبها سلعا تحيل إلى العنف، ونمط الحياة البدائي، الذي لم يعرف التحديث بعد، فصناعة السيوف، والسجاد، وغيرها من المُنتجات التي تحيل إلى الصناعة التقليدية، وهو ما تقوله الحداثة الاقتصادية التي تعني الانتقال من الإنتاج اليدوي إلى الإنتاج الآلي، ومن الإنتاج الاكتفائي المحدود إلى الإنتاج الموسع للسوق، ومن العشوائية إلى الإنتاج المخطط والمعقلن[1]، وهو ما طرحه السارد حين زار البطل الروائي، سوق مدينة "**طنجة**"، يقول: " **كانت كل النواصي والحوانيت مملوءة بضائع معروضة للبيع، وصلا أخيرا إلى وسط ساحة كبيرة حيث تُقام الأسواق. كان ألوف الأشخاص في المكان يتجادلون ويبيعون ويشترون، وكانت المنتوجات الزراعية**

[1]– ينظر: محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص 237.

تجاور الخناجر والسجاد والغلايين من شتى الأنواع"[1]، لنجد أنفسنا أمام سوق تقليدي بما للكلمة من معنى، فالأزقة ضيقة/ عكس الساحة في الأندلس، والمنتوجات في مجملها تحيل إلى نمطٍ تقليدي من التجارة، يقوم على الصناعة الحرفية، وعلى المواد الاستهلاكية أكثر منها المواد الخاضعة للتبادل والحركية.

من خلال كل ما سبق يتضح لنا ذلك الغموض الذي يلف مفهوم الحداثة، فهي في المجتمعات الغربية، ثروة في جميع مناحي الحياة، وضمن هذه المناحي وهذه السياقات، المنحى الثقافي؛ الذي تأسس كنتيجة للمنحى الفكري العام الذي طبع أوروبا مع بداية القرن السادس عشر وصولا إلى القرن التاسع عشر، حيث عرفت الحداثة الأروبية تحولات عدَّة أثرت على الفرد الأروبي وجعلته مُولعا بفرض ثقافته على الآخر، الذي يرى فيه الفراغ القابل للملء عن طريق صب إيديولوجيا الحداثة؛ تلك الأيديولوجيا التي انتقلت بشكل لا واعي للشعوب الهامشية/ خارج الأروبية، وأعملت فيها مجموعة من السرديات اللا–واعية، لتتركها تعيش "الحداثة" في صورتها المُقلدَة، ما جعلها في حالة من التيه الأيديولوجي الذي اندمل مع عودتها إلى منابع حضارتها الأصلية، فالحداثة كحالة غير أصيلة في المجتمعات الشرقية ولدت انقساما فكريا حادا داخل المجتمع، بين من يرفض فكرة الحداثة، باعتبارها فكرا دخيلا على الثقافات الشرقية، وبين من حاول العودة إلى التراث لاستلهام بعض السرديات التي تقترب من سرديات الحداثة غير أنها تفارقها من حيث التأصيل والجوهر.

إن محاولتنا قراءة الحداثة عن طريق التصوف؛ لم تكن إنقاصا من الفكر الحداثي، ولا إقحاما للمصطلح الصوفي في حالة أقرب ما تكون إلى التناقض، بقدر ما جاءت لتقارب بين ما هو موجود في الروايات موضوع الدراسة؛ باعتبارها رواية تحمل في طياتها بعضا من سرديات الحداثة، وبعضا آخر من مناحي التصوف، وبين ما هو موجود في الواقع، لنجد في النهاية ذلك التقارب بين ما هو حداثي وما هو صوفي، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على سيرورة الفكر الإنساني، ومحاولته الدائمة الخروج من النمطية الفكرية، والارتماء في حالات فكرية جديدة تختلف مسمياتها

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 52.

غير أنها تقترب من بعضها البعض، وتكمل بعضها بعض، فالتصوف هو محاولة لجبر كسور الحداثة؛ خاصة فيها يتعلق باستثمارها في الماديات، وتهميشها للروحانيات، والحداثة هي إكمال لما جاء به التصوف من دعوة إلى البحث عن الكمال الإنساني، وإقرار بمحدودية العقل أمام سعة الوجود، وبقصور اللغة أمام انفتاح المدلولات، وغيرها من النقائص التي حاول التصوف في الروايات – السيمورغ، قواعد العشق الأربعون، الخيميائي– أن يوازن بينها، ويعطيها بعدا آخر، قبل أن تدخل حالة أخرى أقَرت فيما بعد بقصور الفكر الحداثي أمام متغيرات عصر لا يلبث أن يتوقف حتى ينطلق من جديد.

لقد أقرَّ الفلاسفة بانتهاء المشروع الحداثي، وبزوغ فكر جديد لم يكن أقلَّ ضبابية من الفكر الحداثي؛ سواء من حيث المصطلح أو من حيث المفهوم، فالحداثة حين إعلان نهايتها، بسبب فشل قيمها في الوصول بالإنسان إلى مرحلة الازدهار والتطور والكمال المنشود، مهدت لظهور حالة "**ما بعد الحداثة**"، التي جاءت هي الأخرى مثقلة بعديد الأسئلة والبراديغمات التي عجزت الحداثة عن الإجابة عنها، وتركت المجال مفتوحا أمام " **ما بعد الحداثة**" التي لم تلغ هي الأخرى التصوف؛ كونه حالة باطنية يشتغل بشكل مضمر ليسائل الوجود، ويبحث عن إجابات تبدو في ظاهرها فلسفية، غير أنها ترتبط بالديني بشكل أو بآخر، وهذا ما سوف نستجديه في الروايات موضوع الدراسة.

المبحث الثاني: ما بعد الحداثة والتصوف؛ تصالح أم تنافر؟

بعد انتهاء الحربين العالميتين، وجد الفلاسفة والمنظرون الغرب أنفسهم أمام واقع جديد ومعطيات جديدة، فقيَم الحداثة التي كانت تبدوا لهم قيما مثالية، لم تُفلح في صناعة إنسان كامل يتمثل الخير والشر بمقاييس "**كانط**" الأخلاقية، وأسئلته حول الذات والفكر، ويتمثَّل رؤيته للكون وفق "**الكوجيطو الديكارتي**"، أو وفق مبادئ مدرسة "**فرانكفورت**" الفلسفية، وغيرها من الطروحات الفلسفية التي جعلت مرحلة الحداثة في حالة من التخمة المعرفية، التي لم تفلح في صياغة قيم قارَّة تنظم الحياة الفردية بشقيها المادي والروحي، ما مهد لظهور حالة جديدة لم تكن أقل إبهاما من سابقتها.

لم تكن " **ما بعد الحداثة**" بمعزل عن طروحات الحداثة وأسئلتها، فـ" نيتشة" كوجه من أجه الفلسفة الما– بعد حداثة، لم يهمل الأسئلة الكبرى التي رافقت الفكر الحداثي، وهو ما جعله يعيد التفكير في إشكالات الذات والوجود واللغة، منطلقا في ذلك من التراكم المعرفي؛ ومن الأسئلة المفتوحة التي أرَّقت فلاسفة الحداثة، ليعيد تحوير مفهوم " الذات" و" الأخلاق" و" المؤسسة" ملغيا بذلك جميع سرديات الحداثة التي أشرنا إليها في علاقتها بالتصوف.

جاءت إذن ما بعد الحداثة لتحاول تثوير القيم الكبرى للإنسانية، عن طريق " **النظام العالمي الجديد**"، الذي أدرك أن الفعل الأخلاقي لا يستوي إلا إذا رافقته فلسفة " القوة"، وأنَّ الذات الإنسانية لا تسعى إلى الكمال قدر سعيها إلى "**الخلود**"، وأنَّ "**المؤسسة**" هي تقييد للفرد، أكثر منها إدماج له في نظام معين، **وأنَّ** اللا–نظام **هو** الذي يسير العلاقة القائمة بين الدال والمدلول حسب " **جاك دريدا**"؛ لنجد أن التقارب بين "**ما بعد الحداثة**" و"**التصوف**"، أكبر من التقارب الذي كان بين "**الحداثة**" و" **التصوف**".

تؤسس إذن ما بعد الحداثة لنظرة جديدة للكون والوجود والذات، حالها حال التصوف وهو ما سنحاول البحث فيه عن طريق مقاربة ما جاءت به الروايات محل الدراسة، وما جاءت به فلسفة ما بعد الحداثة؛ كون الكتابة الروائية لم تكن بمعزل عن التغيرات التي طرأت على الوعي الإنساني، وجعلت من فعل الكتابة فعلا مسايرا لأنماط التفكير، ولراهنية العصر، فهل كانت حالة ما بعد الحداثة انفصالا تما عن التصوف ومعه الحداثة، كونها فلسفة تؤمن بالقطيعة مع التاريخ ومعه جميع الأيديولوجيات ؟

–هل يمكن أن نعتبر الروايات محل الدراسة روايات ما بعد حداثية، وما هي الجوانب التي بمكن أن يلتقي فيها التصوف مع حالة ما بعد الحداثة؟

– ما هي الأنساق الما بعد الحداثية المشتركة التي يمكن أن تلتقي فيها الروايات الثلاث؟ وهل التقاؤها يمكن أن يُعتبر شكلا جديدا من أشكال الكتابة الروائية؟

إنَّ الحديث عن "**ما بعد الحداثة**"، هو حديث عن شيء أو عن مصطلح مبهم، كون ما بعد الحداثة في ذاتها لا تقبل التعريفات ولا التنظيرات، فإذا فرضنا أنها نظرية؛ فنحن بذلك نخرج عن قاعدة من قواعدها، وإذا سلمنا بأنها حالة سبقت " الحداثة" فإننا نجرم أننا أمام استمرارية للفكر الحداثي، أو أننا أمام حالة ترتبط بالزمن، لنجد أنفسنا أمام مصطلح شكل أزمة لدى النقاد والفلاسفة الذين رأو أنه لا يمكن بمكان تحديده، وهذا ما نجده عند الناقد الأمريكي/ المصري إيهاب حسن الذي يقر باستحالة القبض على مفهوم دقيق لما بعد الحداثة، حيث يتساءل:" **أهناك تسمية أفضل من عصر ما بعد الحداثة؛ أنسميه مثلا، العصر الذري، أو عصر الفضاء، أو عصر التليفزيون، أو العصر السيميوطيقي أو عصر التفكيك، أم نسميه عصر استحالة التحديد**"[1]، وهو ما تمثله فعلا في عصرنا الراهن، حيث مهد ظهور ما بعد الحداثة، لظهور حالات أخرى صاحبتها، وكانت أشد تقعيدا منها من حيث التعريف.

يرفض" **جان فرنسوا ليوتار**" تحقيب حالة "**ما بعد الحداثة**" وربطها بزمن معين، فتحقيب الزمن حسبه يعود إلى هوس مميز للحداثة. التحقيب هو شكل من أشكال وضع الأحداث في إطار تعاقب[2]، وهو ما يستهجنه "ليوتار" ويستهجن معه كل حكايات الحداثة، أو ما يسميه بالحكايات الكبرى (*les grands récits*) وهي حكايات تروي الصيرورة التي تقطعها أو قطعتها أو سيقطعها الوجود الإنساني، وتتجسد هذه المرويات في جدلية الروح عند هيغل، وهيرمونيطقا المعنى عند بول ريكور، وتحرر الذات العاملة عند كارل ماركس[3]، ليجد ليوتار أنَّ " ما بعد الحداثة" هي السؤال الأكبر الذي وجب البحث عن إجابة له من خلال الحديث عن صيرورة الكون، والذات التي خرجت من مؤسسات/ حكايات أقرت بفشلها منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وصولا إلى عصرنا الراهن، فهل يعني هذا أن الفكر ما بعد الحداثي استطاع أن يجنب الإنسانية تلك المآسي التي عرفتها الذات في مرحلة الحداثة؟

---

[1]– أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة وجذور ما بعد الحداثة، ص 129.

[2]– ينظر: جان فرنسوا ليوتار، ما بعد الحداثة، نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2016، ص 72.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 8.

تجيبنا "إليف شافاق" عن السؤال المطروح بالنفي، إذ تعتقد كاتبة " **قواعد العشق الأربعون**" أن الصراعات الموجودة في الألفية الثالثة، هي نفسها الصراعات التي وُجدت في القرن الثالث عشر ميلادي، تقول: " **وفي عصر سادته روح التعصب والنزاعات الدينية، دعا – الرومي– إلى روحانية عالمية شاملة، مشرعا أبوابه أمام جميع البشر من مختلف المشارب والخلفيات، وبدلا من أن يدعو إلى الجهاد الخارجي، الذي يُعرف بالحرب على الكفار، الذي دعا إليه الكثيرون في ذلك الزمان، تماما كما يجري في يومنا هذا، دعا الرومي إلى الجهاد الداخلي**"[1] ؛ بمعنى أنَّ "**ما بعد الحداثة**" هي الأخرى لم تحقق الاستقرار الأنطولوجي للإنسان، بقدر ما جاءت على شكل إيديولوجيا مقنعة، تحاول تفكيك المجتمعات، باسم " **إرادة القوة**" التي اتخذتها الأنظمة/ السياسة الرأسمالية وسيلة لها في السيطرة على الآخر وترويضه.

تشير إذن شافاق؛ إلى حالة إعادة تمثيل الماضي التي تربطها "**ليندا هتشيون**" بحالة ما بعد الحداثة، ورواياتها التي " **تقترح إعادة كتابة وإعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ، لأجل كشفه أمام الحاضر، ومنعه من أن يكون حاسما نهائيا، وغائيا**"[2]، وهو ما حاولت شافاق فعله عن طريق استدعائها لشخصيتي " **شمس الدين التبريزي**" و" **جلال الدين الرومي**" وما أحاط بهما من أحداث تاريخية؛ فتداخل التخييلي مع التاريخي هو نوع من أنواع التمثيل ما بعد الحداثي الذي استعانت به "**شافاق**" من أجل تحوير التاريخ، وإعادة كتابة الحاضر.

تضعنا إليف شافاق أمام نص مثقل بأحداث تاريخية، تناولتها الساردة بعدما أزالت القدسية عنها، وجعلت القارئ يفهم الحاضر من خلال عودته للماضي، وهو ما يتجلى في تلك المقطوعات السردية التي وضعتها " **شافاق**" في نصها، فالنص الأول الذي جاء بعنوان " شمس" كانت أحداثه تدور سنة 1242م، أما النص الثاني فجاء تحت عنوان " إيلا" وكان سنة 2008م، لتضع الساردة القارئ أمام مأزق قرائي وآخر تاريخي، حيث سيسائل ذاته عن مدى واقعية الأحداث في النص الأول " شمس"، كون شخصية " التبريزي" شخصية حقيقية لها وجودها في التاريخ الصوفي

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 32.

[2]–فكتوريا أورلوفسكي، جماليات ما وراء القص، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، ط1، 2015، ص 54.

الإسلامي، وهو ما يجعل العمل ككل عملا يبدو للوهلة الأولى عاديا وواقعيا، لارتباطه بأيديولوجيا معينة/ التسامح وقبول الآخر، تقول ليندا هتشيون " **فالأيديولوجيا – أي كيفية تمثيل الثقافة نفسها لنفسها_ تثبت أو تمنح طبيعة ثابتة للتمثيل القصصي، فتجعله يبدو طبيعيا أو عاديا فهي تقدم ما هو في الواقع، معنى مُنشأ على أنه شيء صميمي في الذي يُمثل وهو بالضبط ما تتحدث عنه الروايات الما بعد حداثية**"[1]، لتتداخل أحداث قصة حياة إيلا في علاقتها مع عزيز زهارا مع شخصية شمس التبريزي في علاقته مع شمس التبريزي، وتبدو الرواية كأنها رواية سير– ذاتية، تستمد كينونتها من أحداث واقعية، ساهم التمثيل ما بعد الحداثي في تأكيدها.

تستقبل بطلة رواية قواعد العشق الأربعون " إيلا" مخطوطا لرواية عنونتها الساردة بـ " **الكفر الحلو**"، تقول: " **تحيات من أمستردام، تدور أحداث الرواية المرسلة طيه، في القرن الثالث عشر في قونيا بآسيا الصغرى، لكني أظن بصدق أنَّ أحداثها تسري على جميع البلدان والثقافات والقرون، أرجو أن يتاح لكم الوقت لقراءة رواية الكفر الحلو**"، **وهي رواية تاريخية باطنية**"[2] ليتجلى لنا ذلك (الميتا–سرد) الذي أدرجته شافاق في روايتها؛ بين ما هو تاريخي، وما هو راهني كنوع من الخروج عن تقاليد الكتابة السردية، والارتماء في نوع أقرب ما يكون إلى الميتا–خرافة التاريخية، التي تستثمر الحدث التاريخي وتوظفه كوسيلة لفهم الراهن ما بعد الحداثي، وهو ما فعلته "شافاق" التي أن ما "**وراء–القص**" ما وراء القص الذي يبتدع رواية، ويكتب تقريرا عن ابتداع تلك الرواية في آن واحد حسب هتشيون[3].

تظهر الميتا– خرافة التاريخية في رواية "**قواعد العشق الأربعون**" لـ "**شافاق**"، في ذلك التداخل بين نظرية التاريخ، وبين الرواية، خاصة في تلك التواريخ التي ضمنتها الساردة لعتباتها النصية، فتاريخ موت التبريزي في الرواية، هو نفسه التاريخ الفعلي الذي تقره كتب التاريخ، والسير التي تناولت طبقات التصوف وأعلامه، إذ أنَّ " شمس التبريزي" توفي سنة **1248م**، وهو نفس

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 140.

[2]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص25.

[3]–ينظر: فكتوريا أورلوفسكي ، جماليات ما وراء القص، ص14.

التاريخ المدرج في الرواية في نص "**القاتل**"، لنستنتج أن " **كتابة الميتا–خرافة التاريخية تشبه في معظمها كثيرا نظرية التاريخ المعاصرة، فهي لا تسقط في مذهب الحاضر *presentism* أو تغرق في الحنين إلى الماضي *Nostalgia* في علاقتها بالماضي الذي تمثله، فما تفعله هو تجريد تلك العلاقة الزمنية من طبيعيَّتها، ففي نظرية الكتابة التأريخية والخرافة ما بعد الحداثية، كليهما، هناك وعي ذاتي قوي (نظري ونصي)، يتعلق بالسرد لأحداث الماضي في الزمن الحاضر**"، وهو **ما** يتبدى في تلك العلاقة بين أحداث القرن الثالث عشر وبين أحداث الألفية الثالثة والطريقة التي استطاعت من خلالها "شافاق" أن تُسقط الأحداث الماضية على الزمن الراهن.

يستلهم "**محمد ديب**" هو الآخر سياسة التمثيل ما بعد الحداثي ، بيد أنه يختار التمثيل ما بعد الحداثي الساخر، أو الباروديا، حيث يعود بنا ديب إلى نص " السيمورغ" لفريد الدين العطار، غير أنه يصوغ أحداثه بصورة ساخرة ***pastiche*،** في محاولة منه للسخرية من الإنسان الغربي الذي عاد إلى سرديات ماضية/ من أجل تحقيق "**الخلود**"، فانتقل من المادي إلى الروحي، ومن الواقعي إلى الافتراضي، ومن البشري إلى المستنسخ، غير أن جميع محاولاته باءت بالفشل، وهو ما أجمله "**محمد ديب**" في نصه الإطار، غير أن المفارقة تكمن في تلك التوليفة الساخرة التي أدار بها السارد أحداث النص، يقول: "**هذه هي الحالة التي رآهم الآخرون عليها، الحالة التي تستعصي على اللغة التي لن تجدها أنت أيضا كي تصف هذه الحالة. مثلي تماما، بنفس الشكل: مؤلم. حثالة من الشحاذين. عليهم ثياب رثة، يتضورون جوعا. أشبح ستخاف صورتها إذا ما حدث وأن رأتها في المرآة. هذا نحن: صورة كاريكاتيرية بائسة**"[1]، ليضعنا السارد أمام قصة ساخرة، تخرج من إطار القصة التي رواها " **فريد الدين العطار**" إلى قصة تسخر من عودة الإنسان ما بعد الحداثي إلى التصوف، علَّه يدرك الخلود، فالقصة "**الساخرة أو الأثر الأدبي الساخر، وغالبا ما يُدعى هذا الأثر قولا مُستشهدا به ساخرا، أو أثرا أدبيا خليطا يحاكي أساليب آثار أدبية أخرى بصورة ساخرة (*pastiche*)**"[2]، فالأثر الأدبي الذي طوعه محمد ديب في شكل نص إطار، لم يأت

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص 24.

[2]–ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 205.

ليبين ذلك الشغف الصوفي الذي يعيشه "السارد"، أو تلك العودة إلى الروحي أمام المادي، بقدر ما جاء ليسخر من الفكر الغربي، في محاولته الفرار من الموت/ الخلود.

يخلخل إذن "**محمد ديب**" مفهوم التصوف، ويعقله بالواقع الأوروبي الذي لم يعد إلى التصوف كحالة ارتبطت بالإنسان الغربي أو سعيا من "ديب" لشرقنة الغرب، بل جاءت للسخرية من واقع غربي ما بعد حداثي، آثر أن ينعتق من قيود الواقع، ويسبح في فلك الافتراضية والتصوف، علَّه يدرك ذاته الضائعة في عصر وُسم بأنه عصر الما– بعديات والضبابية المفرطة.

تؤمن ما بعد الحداثة بكمال الذات الإنسانية، غير أنها في الوقت نفسه ترفض كلية الذات، وتقوقعها داخل مؤسسة معينة، إذ تؤكد على غياب المرجعيات وتآكل الذات وفقدانها حدودها، وتآكل الموضوع وفقدانه حدوده[1]، وهذا ما أشار إليه "**محمد ديب**" في نص السيمورغ، يقول:" **إذا ما أردنا فإنَّ القصيدة هي مرآتنا. المرآة المظلمة للأشخاص الغامضين مثلنا، نحن الذين لا نضع الأقنعة إلا لكي نرى، تتعرف القصيدة على ذاتها لكن هذا لا يفيدنا في شيء كما لا يُفيدنا نحن أيضا تعرَّفنا على أنفسنا في المرآة وتعريف الآخرين علينا**"[2]، ليعدَّ امحاء الذات عند "**محمد ديب**" مرادفا لما تعتبره ليندا هتشيون انفصالا عن الماضي، تقول: " **غير أن وجهة نظري هي أن كتابة الباروديا الساخرة. لا تُهمل أشكال سياق الماضي التمثيلية التي نستشهد بها ، لكنها توظف التهكم لتقرَّ بواقع انفصالنا عن ذلك الماضي**"[3]، الذي انفصل عنه محمد ديب نتيجة الغربة الأنطولوجية التي عاشها، ووجد ذاته في صراع ضيق مع الحياة، ببعدها الأنطولوجي والأخلاقي.

لم يعتمد "**باولو كويلو**" على غرار " **محمد ديب**" و"**إيليف شافاق**" الباروديا، بقدر اعتماده على الأسطورة؛ وعندما نتحدث عن الأسطورة فإننا لا نلغي اعتمادها من طرف "**ديب**"، سواء في النص الإطار " **السيمورغ**" ، أو في نصه ما قبل الأخير الذي وسمه بـ "**سمو أوديب**"؛ بل نروم من وراء ذلك أن نوازن بين الروايات الثلاث، من حيث عودتها للماضي، وغرفها من التاريخ، لنجد

[1]– عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ص164.

[2]–محمد ديب، السيمورغ، ص 33.

[3]–ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص207.

أن كويلو في روايته لم يشر صراحة إلى تاريخ الأحداث، أو إلى زمانية السرد، بل اكتفى بتوظيف أسطورة "**نرسيس/ نرجس**" في مقدمة رواية الخيميائي، وهي إشارة ربما من السارد إلى "**المجتمعات النرجسية**" التي عرفتها مرحلة/ حالة ما بعد الحداثة، إذ سقطت كل القيم، وأصبح العيش من دون مثل أعلى ولا غاية سامية ممكنا ، واقتصر اهتمام الناس على تأمين الصحة وحماية الحالة المادية مع انتهاء "**الإنسان السياسي *homo politucus***" ومَقدم "**الإنسان النفسي *homo psychologicus***"، الباحث عن كينونته ورفاهيته[1]، وهو ما ترجمه كويلو بقوله: " **كان الخيميائي يعرف أسطورة نرسيس، ذلك الفتى الجميل الذي كان يذهب كل يوم، ليتأمل جمال وجهه، في مياه إحدى البحريات، ذات المياه العذبة، وكان مفتونا بصورته، إلى درجة أنه سقط ذات يوم، في البحيرة ومات غرقا، وفي المكان الذي سقط فيه، نبتت زهرة سُميت نرسيس (نرجس)**"[2] فهل فعلا هنالك علاقة بين أسطورة نرسيس وما هو موجود في الرواية؟

تستمد رواية "**الخيميائي**" أحدثها من أسطورة نرسيس، خاصة فيما يتعلق بالمجتمعات النرجسية، التي تهتم بطريقة عيشها، وتنأى عن تحقيق "**أسطورتها الشخصية**" بعيدا عن حالة الرفاه التي تعيشها في خضم المادية الغربية، فـ"**سنتياغو**" أثناء تجواله في الأندلس، لم يصادف شخصية آثرت الرحيل وتحقيق أهداف حياتية غير مادية، حيث صور لنا "**كويلو**" المجتمع الذي كان يعيش فيه البطل الروائي، فالأندلس في رواية الخيميائي هي صورة المدينة المتقدمة، التي يعيش فيها الأفراد في سعي دائم وراء الماديات، وهذا ما تمثلناه في شخصية " **الغجرية**" التي لم ترض إلا بأخذ عشر الكنز إذا ما عثر عليه "**سنتياغو**"، وبائع الفشار الذي استقر في ساحة الأندلس لعرض منتوجاته مهملا أسطورته الشخصية، وبعدهما "**الشيخ سالم**" الذي قايض المعرفة بالمادة، ليضعنا "**كويلو**" أمام إنسان يريد أن يعيش الحاضر ولا شيء غير الحاضر، ولم يعد يرغب في أن يعيش وفقا للماضي والمستقبل، ما عجَّل بتآكل الإحساس بالانتماء إلى سلسلة من الأجيال المتجذرة في الماضي والممتدة في المستقبل، و هو ما يميز المجتمع النرجسي ويخرجه

[1]–يُنظر: جيل ليبوفتيسكي، عصر الفراغ (الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة)، تر: حافظ إدوخراز، مركز النماء للبحوث والدراسات، بيروت، ط1، 2018، ص 55.

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 13.

إلى الوجود[1]، في صورة مجتمع فرداني ضيق، لا نجده فقط في صورة المجتمع الأندلسي حسب "**باولو كويلو**"، بل تعداها إلى الصورة التي وضعتها "**إيليف شافاق**" لأسرة "إيلا" التي كانت هي الأخرى أسرة نرجسية، تعيش الحياة في صورتها الأمريكية، تقول شافاق: " **تعيش أسرة روبنشتاين في نورثامبتون، بولاية ماساشوستس، في منزل كبير مشيد على الطراز الفيكتوري، ومع أن البيت بحاجة إلى الترميم، فهو لا يزال بيتا رائعا [...] ولدى الأسرة تأمين على الحياة، وتأمين على السيارات، وبرامج للتقاعد وخطط توفير في الجامعة، ولديها حساب مصرفي مشترك. بالإضافة إلى المنزل الذين يقيمون فيه، لدى الأسرة شقتان فاخرتان أخريان: شقة في بوسطن، وأخرى في رود أيلاند**"[2]، لتظهر لنا تلك المادية الباذخة التي كانت تعيشها "إيلا" قبل خروجا من نرجسية المادة، ودخولها عالم التصوف مع " **عزيز زهارا**" الذي شكل بالنسبة لـ"**إيلا**" المثل الأعلى الذي أشرنا إليه سابقا.

تؤمن " **ما بعد الحداثة**" بموت السرديات الكبرى حسب " **ليوتار**"، ومن بين السرديات التي حاولت ما بعد الحداثة أن تلغيها، سردية العقل، أو الشك "**الديكارتي**" الذي أجمع ما بعد الحداثيون، أنه السردية الكبرى التي قامت علها الحداثة، ومنه وجب إلغاؤها، والذهاب إلى مفهوم آخر تمظهر في مفهوم اللا– عقل، أو اللا– وعي حسب مفهوم "**فرويد**" الذي عدَّ أول خروج عن سرديات الحداثة، فاللا–وعي الفرويدي هو الذي أسس فيما بعد لمحدودية العقل الحداثي، واعتُبر خروجا عن العبارة الهيغيلية القائلة بأن " **كل موجود معقول، وكل معقول موجود** "[3] التي اعتقدت أن "العقل" هو الأساس لجميع الموجودات والمعارف، ليأتي "**سيغموند فرويد**" ويثبت محدودية العقل وأن اللا– وعي هو الذي يسير الإنسان، بما في ذلك "الأحلام" التي تعد من أساسياته، كما تعد وسيلة لا–عقلانية للمعرفة، يقول فرويد: " **يُسلم المرء ضرورة بأنه قد علم في الحلم أمورا كانت**

---

[1]– يُنظر: جيل ليبوفتيسكي، عصر الفراغ (الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة)، ص55.

[2]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص9.

[3]–جميل قاسم، فلسفة القيمة (معناها ودلالتها من سقراط إلى أزمنة الحداثة)، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، العدد 4، 2016، ص 351.

تخرج عن متناول ذاكرته المستقل، وتذَّكرها"[1]، فالأحلام هي خروج عن نمطية العقلانية الحداثية، ودخول في نمطية أكثر تعقيدا في حالة ما بعد الحداثة، ولما كان الحلم مؤشرا على قصور العقل عن إدراك جميع المعارف، فإنه جاء في روايتي **الخيميائي**" و"**قواعد العشق الأربعون** " كأساس للحبكة الروائية، ذلك أن انطلاقة "سنتياغو" من سهول الأندلس لم تكن انطلاقة عقلانية، بقدر ما كانت انطلاقة لا واعية من أجل تتبع حلم راوده، لمرات متتالية، يقول "كويلو": " **قال في نفسه: كنت أود أن أنام وقتا أطول، لقد راوده الحلم ذاته الذي راوده في الأسبوع السابق، واستيقظ من جديد، قبل نهايته**"[2]، **فمركزية الحلم في الرواية، هي التي جعلت** "**سنتياغو**" يخوض رحلة أنطولوجية من أجل تحقيق ذاته، ما يجعل الذات هي الأخرى موضع تساؤل، ذلك أن الحلم لا يُسقط فقط قدرة العقل الإنساني على إدراك جميع المعارف، بل يتعداه إلى إلغاء فكرة "**ديكارت**" حين ربطه الذات بالتفكير/ العقل، وبالتالي ربط الوجود بالأنا المفكرة.

وعلى نفس المنوال، تأخذنا إليف شافاق هي الأخرى إلى حلم آخر، غير أن حلم شافاق لم يثبت وجود الذات، بل كان سببا في إلغائها كموجود مادي من جهة، والحفاظ عليها كموجود لا واعي من جهة أخرى، فالتبريزي بعد مقتله، دخل في مرحلة اللا–موجود، كون الحقيقة في مرحلة الحداثة مرتبطة بالوجود المادي، وهذا ما ترفضه ما بعد الحداثة، إذ تعقل الحقيقة باللا–نهائي، وهو ما ساهم الحلم كدزاين معارض للدزاين الحداثي، ومعارض له أن يؤكده، تقول شافاق: " **مضت الآن أربع سنوات منذ أن طعنته في ذلك الفناء، وألقيت بجسده في بئر، ورحت أنتظر سماع صوت سقوطه في الماء، وهو ما لم أسمعه أبدا. لم يصدر أي صوت، فبدل أن يسقط في الماء، يبدو أنه صعد إلى السماء، ومازلت لم يغمض لي جفن من دون أن تنتابني كوابيس، وعندما أنظر إلى الماء، أي مصدر للماء، لبضع ثوانٍ، يتملك جسدي كله رعب بارد، فأتقيأ**"[3]، فالصعود في المقطوعة السردية، هو صعود عن عالم المادة/ المحسوسات، كون القاتل لم يسمع صوت الجثة في الماء، وانصهار في العالم الميتافيزيقي، أو اللا–معقول، الذي تحول إلى مجموع

[1]–سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، مصر، دط، 1994، ص51.

[2]–باولو كويلو، الخيميائي، ص17

[3]– إيليف شافاق ، قواعد العشق الأربعون، ص39.

كوابيس، تؤرق القاتل، وتجعله في حالة من القلق الذي لم يكن العقل سببا فيها، بقدر ما تجذرت في اللا–عقل/ الكوابيس، وهو ما يلغي رأي "**بارميندس**" الذي يرى أنَّ الوجود موجود، لأنه ما هو مألوف للكائن الذي يوجد في الوجود، وما عدا ذلك ليس موجودا، يقول: " **الوجود موجود واللا وجود غير موجود**"[1]، وهي تقريبا العبارة التي قام عليها أنطولجية الحداثة، في إيمانها بمطلقية العقل/ المادة.

تؤسس الأحلام إذن لمعرفة جديدة غير المعرفة العقلية التي طبعت عصر الحداثة، والتي أقر رواد الحداثة أنفسهم بقصوره في فهم الطبيعة، ومحاولته السيطرة عليها، يقول "**هوركايمر**": " **لو كان بإمكاننا الحديث عن مرض يصيب العقل، يصبح من الضروري فهم أن أنَّ هذا المرض لم يُصبه خلال فترة زمانية معينة وإنما كان نابعا من طبيعة العقل في الحضارة كما عرفناه إلى حدود أيامنا هذه، مرض العقل هو أنه ولد من ميل انفعالي من قبل الإنسان نحو الهيمنة على الطبيعة**"[2]، وهو ما فشلت فيه الحداثة، إذ وجد العقل الغربي نفسه أمام كلانية فلسفية لم تستطع السيطرة على الطبيعة في تجزئياتها.

يُسلم المتصوفة بقدرة الحلم على تفسير بعض من الواقع، ويقرون بقدرته على استشراف المستقبل، فمصطلح الرؤيا عند المتصوفة، يعد من المصطلحات المفاتيح في تحصيل المعرفة، لذلك نجدهم يعودون إلى معجزة سيدنا يوسف، وتمكين الله عز وجل له من فك شفرات الواقع والمستقبل عن طريق قدرته على تأويل الرؤى، يقول الله عز وجل: ﴿**وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ**﴾[3] ، فالرؤيا عند المتصوفة أداة أو " **وسيلة تثبيتية لجدول القيم الخاصة به، وطريقة إقناعية للذات أولا، وللغير، كما أنها أشبه ما تبدو أحيانا بأوالية لا واعية لتبرير النوم الذي يراه الصوفي نافعا، والأهم أنها خادم يساعد ويؤدي وظائف، فهي تصور القيم الصوفية بألوان متميزة، وتمحور الطبيعة والتاريخ حول الأنا الفردية التي تدعي بلوغ عالم الملكوت**

[1]–لكحل فيصل، إشكالية تأسيس الدزاين في أنطولوجيا مارتن هايدغر، كنوز الحكمة، الجزائر، ط 1، 2011، ص 47.

[2]– محسن الخوني، التنوير والنقد (منزلة كانط في مدرسة فرانكفورت)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006، ص 160.

[3]– سورة يوسف، الآية 6

لإرشاد عالم الملك ولإنارة المجتمع بنور الكمال والفضائل"[1]، ذلك الكمال الذي سعت الحداثة لإدراكه، غير أنها وجدت نفسها أمام مطبات اللا–وعي، وقصور العقل أمام جبروت الطبيعة وقوتها اللامتناهية، التي مهدت لظهور " الإنسان الأعلى".

يعتبر نيتشة التفكير الحُلمى، شكلا من أشكال رقي العقل الإنسان، فبالحلم يستطيع الإنسان العودة إلى الحضارة الإنسانية وفهمها بشكل أفضل، كما أن الحلم عند نيتشة، إلغاء لمبدأ السببية التي أقرها العقل الحداثي، في رؤيته التي تقوم على ثنائية السبب والمسبب، وهو ما لا يستطيع العقل تطبيقه على الأحلام التي تبقى بالنسبة إليه شيئا لا عقلانيا، يقول نيتشة: " **يحملنا الحلم إلى أحوال بعيدة من ماضي الحضارة الإنسانية ويضع في يدنا أداة لفهمها فهما أفضل، وإذا ما بدا لنا التفكير الحلمي الآن سهلا، فذلك لكوننا وعلى حقب طويلة من مسيرة تطور الإنسانية، قد تم ترويضنا جيدا على مثل هذا الشكل البخس المستمد من الخاطرة الأولى التي تمنح نفسها لنا**"[2] **ما جعل نيتشة** يمقت تلك التأويلات والتحليلات الساذجة التي ألفت الحداثة وما سبقها من ألحفت أن تقدمها لنا حول تفسير الظاهرة العلمية، التي يعتبرها نيتشة ظاهرة معقدة، وهو ما وجده في الأحلام التي تقدم لنا رؤية ميتافيزيقية للكون والوجود تختلف عن جميع الرؤى التي عرفناها سابقا.

لم تتوقف مركزية الحلم في روايتي الخيميائي وقواعد العشق الأربعون في بدايات الرواية فقط، بل كان الخاتمة التي أنهى بها الروائيان روايتهما، فـ"سنتياغو" الذي انطلق حالما نحو أهرامات مصر، لم يجد في نهاية الرحلة كنزا ماديا، بقدر ما وجد حلما آخر، يحيل إلى لا نهائية المعرفة، وأنَّ الرحلة التي تنطلق من حلم، لا تنتهي إلا بحلم آخر، يقول كويلو: " **فكر بكل الدروب التي سلكها، وبالطريقة الغريبة التي هداه الله بها إلى الكنز، لو لم يكن يؤمن بالأحلام التي**

---

[1]–علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم (القطاع اللاواعي في الذات العربية)، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977، ص 258–259.

[2]–فريديريك نيتشة، إنسان مفرط في إنسانيته (كتاب للمفكرين الأحرار)، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2014، ص 34.

تتكرر لما التقى تلك الغجرية، ولا الملك ولا اللص، ولا...ردد في سره، إن اللائحة طويلة جدا"[1] ليصبح الحلم في رواية الخيميائي مركزا تسير وفقه جميع أحداث الرواية، في إلغاء تام لدور العقل الذي لا يمكن بمكان أن ينسج حبكة يتوازى فيها ما هو تخييلي مع هو عقلي، وهو ما نجده كذلك في نهاية رواية "**قواعد العشق الأربعون**"، حيث تشير "**شافاق**" صراحة إلى سطوة التخييلي على العقلي، أو سطوة اللا–وعي على الوعي، تقول:" **لقد عشت تلك اللحظة مرات ومرات في عقلي، ولم أعد أعرف أين تكمن الحقيقة وأين يكمن الخيال، ومرة أو مرتان، استحضرت إلى ذاكرتي صورة شمس وهو يتملص من بين أيدينا ثم يهرب ليغوص في عتمة الليل الأسود القاتم . كانت الصورة شديدة الوضوح إلى حد أنني كدت أصدقها**"[2].

يخلص بنا الحديث عن المعرفة، وطرق تحصيلها إلى ما يسميه المتصوفة بالمعرفة "الكشفية" التي لا دور للعقل والمنطق فيها إلا بشكل نسبي، ف"**المعرفة الكشفية**" التي تبدت في الروايتين على شكل أحلام، وإشارات، هي المعرفة التي ناقضت وهدَّمت – باعتبار ما بعد الحداثة حالة مقوضة– المعرفة اليقينية المحسوسة التي دعت إلها الحداثة، فالمعرفة الكشفية هي " المعرفة التي مال إليها الفكر الشرقي على العموم، القديم منه والأوسطي ولاسيما الفكر الهرمسي، ولا شك أن هذا النوع من المعرفة هو لب المعرفة الصوفية، والتي هي كما أسلفنا معرفة ذاتية ما ورائية، تعتمد أساسا على الاستبصار الباطني الذي مصدره الوجدان والعقل لا العقل والمنطق[3].

يأخذنا الحديث عن المعرفة في حالة ما بعد الحداثة، إلى إيماننا المطلق أن " **براكسيس المعرفة**" لم يكن يوما ما قارا وثابتا، وما النظرة الما بعد حداثية إلى لا– نهائية المعرفة، ولا مطلقية الحقيقة، إلا محاولة من المحاولات الأيدولوجية لها – ما بعد الحداثة– للوصول بالإنسان إلى تقويض كل ما هو يقيني وثابت، وجعله مجرد كائن مُفرغ من أي قيَّم أو أيديولوجيات أو تمثلات ما يُسهل على القوى الامبريالية التحكم فيه وتدجينه باسم ما بعد الحداثة، يقول ميشل فوكو:" **إلى**

---

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص185.

[2]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 384–385.

[3]– ينظر: بكاي محمد، أثر الفكر الديني في روايات باولو كويلو، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، المغرب، المغرب، ط1، 2010، ص 112.

كل أولئك الذين يريدون الاستمرار في الكلام على الإنسان، على نفوذه أو على تحريره، إلى كل أولئك الذين يستمرون في التساؤل حول ماهية الإنسان في جوهره، إلى كل من يريد الانطلاق منه للولوج إلى المعرفة، وبالمقابل، إلى كل من يُرجع كل معرفة إلى حقائق الإنسان ذاته، إلى كل أشكال الفكر هذه، الخرقاء والعاجزة، لا يسعنا إلا الرد بضحكة فلسفية-أي، إلى حد كبير، بضحكة صامتة"[1]. فما بعد الحداثة لا تبحث في ماهية الإنسان، ولا في جوهره بقدر ما تحاول عبثنَّة الوجود، وبعثرة الذات الإنسانية.

تؤمن إذن ما بعد الحداثة بالتناقض أكثر من إيمانها بالتوليف، فاللا-عقل كما رأينا مناقض للعقل، واللا- مؤسسة هي ضِدٌّ للمأسسة، وإذا ما أردنا الحديث عن المؤسسة في الروايات موضوع الدراسة، فأننا سنجد الكثير من الضديات، أو التناقضات التي أضمرت في الروايات فالتصوف عند "**شافاق**" كان مناقضا للشريعة، واللا-أسرة كانت ضد الأسرة، والحياة الهامشية عند "**كويلو**" كانت ضد المركزية الكنسية، ومركزية "**أوديب**" عند "**محمد ديب**" كانت مناقضة لما وُجد عند "**سوفوكليس**" وهو ما نحاول توضيحه.

تَخرج "**إيلا**" روبنشتاين في رواية قواعد العشق من إطار مؤسسة الأسرة، حالها في ذلك حال جلال الدين الرومي الذي خرج هو الآخر من سلطة المؤسسة الفقهية، وسلطة المؤسسة الأسرية، وارتمى في أحضان اللا-مؤسسة، أو ما يُصطلح عليه في الدراسات الثقافية بالهامش، حيث ففكت ما بعد الحداثة الاستراتيجيات الاقتصادية التي تفكك معها بناء نمط معين من المجتمع والثقافة والشخصية[2]، وظهرت مع هذا التفكيك كرة اللا-ثبات واللا-مركز التي جسدتها شخصيتي "**شمس التبريزي**" و "**عزيز زهارا**" في رواية قواعد العشق الأربعون، فالتبريزي كان "درويشا جوالا" حسب شافاق، لا ينتمي إلى أية مؤسسة، ولا أية حياة أسرية؛ أي أنه منعتق من جميع القيود المؤسساتية، حاله حال عزيز زهارا؛ الذي كان هو الآخر كثير التجوال، يرسل الرسائل من "**أمستردام**"، ثم ينتقل

[1]- محمد المزوغي، في نقد الحداثة (فوكو والجنون الغربي)، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2010، ص 152.

[2]- ينظر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة (تحديدات)، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007، ص24.

إلى "**غواتيمالا**"، وبعدها يلتقي ببطلة الرواية في "**أمريكا**" مقوضا بذلك فكرة المركز، التي أسست لها فلسفة الحداثة، تقول شافاق: "**أ.ز. زاهارا يعيش في أمستردام مع كتبه، وقططه، وسلاحفه، هذا عندما لا يكون مسافرا في أصقاع الأرض. إن رواية الكفر الحلو، هي روايته الأولى، وربما كانت روايته الأخيرة، فليست لديه النية في أن يصبح روائيا**"[1]، فعدم كتابته لرواية ثانية بعد الرواية الأولى، هو أيضا خروج، وتقويض لمؤسسة الكتابة في ذاتها، كون الشخصية لا تؤمن بالتحديد، وبحَدِّ الحدود، وهذا ما يتجلى كذلك عند "**شمس التبريزي**" الذي رفض الزواج من " **كيميا**" كما رفض الانصهار في المؤسسة الفقهية، أو مع " إيلا" وخروجها من مؤسسة الأسرة، التي تحولت في مرحلة ما بعد الحداثة إلى مؤسسة فاقدة للخصوصية وللقيم الأخلاقية التي تتحدد بها القيم الإنسانية، أو ما يسميها " **طه عبد الرحمن**" بـ"**الإمعية**"[2]، التي تمظهرت في تبعية "إيلا" التي تمثل الأسرة – خاصة وأن ديانتها يهودية– لنزوات ابنتها من جهة، ولتعاليم "عزيز زهارا" من جهة أخرى، كما نجد أن ذلك الانقسام الحاصل في أسرة إيلا، التي تعيش مع "زوج" خائن أفقد مؤسستها الزواج خصوصيتها وقدسيتها، ما نعل البطلة الروائية تعيش حالة من التفتت والانفصام الأنطولوجي، بين ترتيب أولوياتها الأسرية، أو الانسياق وراء علاقة لا تعرف نهايتها، تقول شافاق واصفة حياة بطلتها الأسرية: " **لكن الأمور بدأت تتغير منذ سنوات قليلة، فقد كبر الأولاد، وبدأوا يُظهرون لها أنهم ليسوا بحاجة إليها كما كانوا من قبل. وعندما أدركت إيلا أنه أصبح لديها متسع من وقت الفراغ ولم يعد يوجد من تنشغل به بدأت تفكر بالبحث عن عمل**"[3]، لتظهر لنا الإمعية بتعبير "طه عبد الرحمن" في تلك التبعية التي كانت تربط أولاد إيلا بوالدتهم من جهة، وفي محاولة "**إيلا**" التبعية للمجتمع الرأسمالي من جهة أخرى، عن طريق بحثها عن عمل تملأ به وقت فراغها.

إن الصورة التي تضعنا أمامها هذه المقطوعة السردية، هي صورة المجتمع الرأسمالي، الذي لا يؤمن إلا بالمنفعة، فحتي في العلاقات الأسرية، نجد تلك النزعة النفعية، إيلا/ أولادها، إيلا/

[1]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص26.

[2]–ينظر: طه عبد الرحمن، روح الحداثة، ص 114.

[3]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 13

وقت الفراغ/ العمل، إيلا/ ديفيد زوجها، وهي فعلا الخاصية التي يمتاز بها العصر الما بعد حداثي، الذي يزن الأشياء بميزان عقلٍ ماديٍ غير قادر على إدراك القداسة والأسرار، ولا يعرف الحرمات أو المحرمات، فهو ينزع القداسة بكل صرامة عن كل الظواهر بما في ذلك ظاهرة الإنسان ويراها باعتبارها مادة استعمالية[1]، أو باعتبارها مادة تقبل المقايضة؛ فديفيد زوج إيلا لم يكن يسمح لها بالعمل، إلا بعد شعوره بالذنب نتيجة خياناته المتكررة/ فقدان الخصوصية الأخلاقية، وهو ما صرحت به شافاق في قولها:" **تساءلت إيلا هل يشعر زوجها في أعماقه بالذنب لأنه أبعدها عن العمل طوال تلك السنوات، أم لأنه كان يخونها، لم تتمالك نفسها عن التفكير بهذين الاحتمالين، بسبب حماسته الشديدة في أن تعمل**"[2]، حيث يتحول العمل، إلى مجرد تكفير عن الذنب، من مجمع رأسمالي، منحته ما بعد الحداثة هالة من القدسية، بتفكيك جميع القيم ومحاولة صياغة قيم جديدة.

يرفض " شمس التبريزي" على النقيض من "إيلا" أن ينتمي إلى أية مؤسسة، فرغم كونه "**رجلا متبحرا في الكيمياء والتنجيم والفلك واللاهوت والفلسفة والمنطق، لكنه كان يُخفي معرفته عن العُيون الجاهلة، وعلى الرغم من أنه كان فقيها، فقد كان يتصرف مثل درويش ناسك**"[3]، وهو ما يشكل قطيعة مع النظم المؤسساتية، ويشرعن لسلطة الفرد، واتجاهه نحو اكتشاف ذاته، عن طريق إقامة قطيعة تامة مع ما يقدمه العقل/ الكيمياء، أو الدين/ الفقه، والذهاب صوبا نحو " **ما نسميه عودة المقدس؛ إذ تلقى الفلسفات والديانات الشرقية (زن، الطاوية، البوذية) والباطنية والتقاليد الأروبية (القبالا، الفيثاغورسية، الثيوصوفيا، الخيمياء) نجاحا**"[4] وهو ما وجدناه في الروايات الثلاث، لتصبح هذه العودة خاصية اقترنت بما بعد الحداثة، التي شكلت مزيدا متفردا من الثقافات والعادات والتقاليد، التي خالفت ما كان موجود في مرحلة الحداثة.

---

[1]–ينظر: عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، 2006، ص 355.

[2]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 13.

[3]– المصدر السابق، 417.

[4]–جيل ليبوفتسكي، عصر الفراغ، ص122.

يذهب بنا الحديث عن قضية المركز والهامش في روايات ما بعد الحداثة، عن البحث عن الأسباب التي جعلت الروائيين يعودون إلى التصوف كظاهرة روحية في عصر لا يؤمن بالميتافيزيقا، ولا يؤمن بالقيم باعتبارها صناعة بشرية حسب "**نيتشة**" تخضع للتغيير والتنميط وفق ما تحتاجه الذات الإنسانية، يقول: " **يشعر الإنسان بالندم وبتأنيب الضمير، لا لكونه حرا، بل لأنه يعتقد أنه حر. وعلاوة على ذلك فإن هذا الإحساس بعدم الارتياح شيء بإمكان الإنسان أن يتخلص منه، وهو منعدم لدى العديد من الناس في إتيانهم لأعمال يشعر آخرون كثيرون به بسببها، إنه أمر متغير كثيرا مرتبط بتطورات العادات والثقافة**"[1]، ففعل الندم وتأنيب الضمير حسب نيتشة أمور يمكن للإنسان أن يتخلص منها كونها أمور نسبية، لا تخضع للمطلقية ولا للثبات كونها نتاج العصر، فالثقافة والعرف هي من تحدد أخلاق المجتمع، وبالتالي يمكن لتلك الأخلاق أن تتغير وتتبدل وفق حاجيات الإنسان ومتطلبات راهنه، وهذا ما تشير إليه كاتبة "قواعد العشق الأربعون" حين ترفض أن تحكم على شيء معين بأنه خيِّر وآخر بأنه شر، فالشر و الخير شيئان نسبيان، تقول "شافاق": **يقول الصوفي يجب أن أركز على علاقتي الداخلية مع الله، بدلا من أن أطلق أحكاما على الآخرين. إذ أن رجل الدين المتعصب يسقط أخطاء الآخرين على الدوام. لكن لا تنسوا، أيها التلاميذ، أنَّ الشخص الذي يتذمر من الآخرين في معظم الأحيان، يكون مخطئا هو نفسه**"[2]، حيث ترتبط الأخلاق عند المتصوفة بمجاهدة النفس بعيدا عن كل الأمور الخارجية، مع نسبية مفهومهم للشر والخير؛ فالشر حسبهم مطبوع في الإنسان/ النفس الشهوانية، أما الخير فمكتسب عن طريق العادة، أو عن طريق الرياضة الصوفية التي تقتل "الوحش" داخل النفس البشرية بحسب "نيتشة" الذي يرى " "**إن الوحش في داخلنا يحب أن يُكذب عليه ، والأخلاق كذب ضرورة يحفظنا من خطر أن يمزقنا ذلك الوحش**"[3] الذي استعان الصوفية لتمزيقه بما هو موجود في باطن النص القرآني، لا في ظاهرة، فالشر كما يتمثله التبريزي في الرواية هو خير، أو ما يمكن أن نطلق بـ "**جمالية القبح**" أو "**الغروستيك**" الذي ظهر مع حالة ما

---

[1]– فريديريك نيتشة، إنسان مفرط في إنسانيته، ص66

[2]– قواعد العشق الأربعون، ص 374.

[3]– فريديريك نيتشة، إنسان مفرط في إنسانيته، ص66.

بعد الحداثة، إذ ارتبط بكل ما هو غرائبي ومناقض لكل ما ينتظم داخل قالب معين، ومنه فإن "**غروستيك الأخلاق**" في رواية "**قواعد العشق الأربعون**" تمثل في قول التبريزي: "**لقد خلق العالم على مبدأ التبادل؛ فكل امرئ يكافأ على كل ذرة خير يفعلها، ويعاقب على كل ذرة شر يفعلها، لا تخف من المؤامرات، أو المكر، أو المكائد التي يحيكها الآخرون، وتذكر أنه إذا نصب لك أحدهم شركا، فإن الله يكون قد فعل ذلك. فهو المخطط الأكبر، إذ لا تتحرك ورقة شجرة من دون علمه. آمن بذلك ببساطة وبصورة تامة. فكل ما يفعله الله، يفعله بشكل جميل**"[1]، لينتفي مفهوم الخير والشر عند المتصوفة ويأخذ بعدا فلسفيا، يتجلى في محاولتهم إعطاء الكون بعدا كماليا، لا مكان فيه لحقيقة ثابتة، وهو نفس المبدأ الذي تؤسس له ما بعد الحداثة في لا– مطلقتيها ولا نهائيتها.

يذهب "**باولو كويلو**" إلى نفس الفكرة التي أشارت إليها إليف شافاق ونظرتها للفعل الأخلاقي فـ"**كويلو**" يرى أن الإنسان في تمييزه بين الخير والشر أو بين الجميل والقبيح، يربط بين مصالحة المادية وميولاته الجوانية/ الروحية، وهذا ما نجده في تلك العبارة التي أوردها السارد على لسان صاحب محل البلور حين ربط بين الفعل الأخلاقي وبين المنفعة الشخصية؛ وهذا يا يتجلى في ذلك الحوار الدائر بين " **سنتياغو**" وبين صاحب محل بيع البلور، يقول كويلو:" **لم يكن من الضروري أن تنظف شيئا. إنَّ القرآن يلزمنا بإطعام أي جائع. لم تركتني أقوم بهذا العمل، إذن؟ لأنَّ الأواني كانت متسخة**"[2]، إذ ربط صاحب المحل بين أمرين متباينين، الواجب كواجب في ذاته يمليه الدين، والواجب الذي يحصل منفعة، فالأول متعلق برؤية الدين والتصوف للفعل الأخلاقي، أما الثاني فيقتر على رؤية ما بعد الحداثة وبرغماتية الإنسان ما بعد الحداثي، الذي يرفض الرؤية الحداثية التي "**مزقت العالم المقدس الذي كان إلهيا وطبيعيا في آن، وكان مخلوقا وشفافا أمام العقل، ولم تحل محله عالم العقل والعلمنة، والحداثة حين ردت الغايات الأخروية إلى عالم لا يستطيع الإنسان أن يبلغه. فرضت الانفصال بين ذات هابطة من السماء إلى الأرض متخذة مظهرا إنسانيا، وبين عالم موضوعات تتلاعب به التقنيات، لقد أطاحت الحداثة بوحدة عالم**

[1]– قواعد العشق الأربعون، ص 374 .

[2]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 61–62.

خلقته القدرة الإلهية. أو العقل أو التاريخ وحلت محله العقلنة وتحقيق الذات"[1]؛ بمعنى أن الحداثة في رؤيتها للوجود لم تستسغ تلك الأجزاء/ الهوامش التي تشكله، وحاولت أن تتجه مباشرة لفهمه ككل واحد، وهو ما جعلها تفشل في تقديم بديل إنساني راقٍ، يخرج الإنسانية من عتمتها ومن بؤسها، ذلك أننا إذا جزمنا بكليانية الوجود، فأننا بذلك نلغي تلك الطبقات والسيمولاكرات الهامشية التي تساهم في بناء الكون ومعه بناء الإنسان وهو ما عجَّل بظهور حالة ما بعد الحداثة.

يعد الحديث عن الدين حديثا عن أحد الجوانب التي تقوم عليها النفس الإنسانية في بحثها عن الخالق ،إنه المقوم الروحي الذي يقوِمُ حياةَ الإنسَان أينمَا كانَ ويَملأُ فراغَهَا في الوجود وهي تَبحث عن مُوجد هذا المَوجُود .وهذا ما أرق البشرية منذ خلق الله آدم على وجه البسيطة ؛فكان سؤال الإنسان متمحورا حول العالم الغيبي ومصير الذات بعد فناء الجسد فكان عالم المُثل عند الفلاسفة القُدامى حينا ؛وعالم الميتافيزيقا عند فلاسفة الأنوار في أحايين أخرى ،ليتعداها إلى عالم "**البرزخ**" عند العلماء المسلمين عامة ؛والمتصوفة منهم خاصة، فكتبت الرسائل والمخطوطات واصفة مكابدات المريدين ومكاشفاتهم، بيد أن هذه الكتابات لم تعمر طويلا لينشغل الباحثون بالأمور المادية –فترة ما بعد الحداثة– على حساب الأمور الروحية التي أصبحت الكتابة فيها كتابة من أجل تضميد جراح النفس بعد معانتها من جور المادية.

–المبحث الثالث: "محمد ديب" من فائض المعنى إلى الكتابة الشذرية:

جاء نص السيمورغ عبارة عن مجموع شذرات عبَّر من خلالها محمد ديب عن قضايا مختلفة، وتطرق لمواضيع متباينة، ما جعل النقاد يقفون طويلا أمام هذا الجنس الأدبي/ الكتابة الشذرية، متسائلين عن إمكانية تصنيفه؛ هل هو رواية؟ أم هو كتاب نقدي؟ أم هو مزيج بين هذا وذاك؟ ومما لا شك فيه، أنَّ المتتبع الحذق لحالة ما بعد الحداثة سيجد في النهاية الإجابة الكافية لهكذا نوع من الكتابات التي أُطلق عليها اسم " **الكتابة الشذرية**" التي يبتغي من وراءها الأدباء

[1]–آلان تورين، نقد الحداثة، ص 22–23.

اختصار تجربتهم الحياتية في مجموع كلماتهم/ شذرات يغلب عليها الطابع الفلسفي، بشقيه الوجودي والعدمي.

تعود بنا الكتابة الشذرية *l'écriture fragmentaire* عند "**محمد ديب**" إلى كتاب وفلاسفة سابقين، خاصة في الثقافة الغربية؛ كـ "**فرناندو بيسوا *Fernando Pessoa*** " و "**موريس بلانشو *Maurice Blanchot*** " و "**إيميل سيوران *Emil Cioran*** " الذين كانت كتاباتهم في غالبها عبارة عن شذرات تناجي العدم وتمقت الوجود، حيث فر هؤلاء الفلاسفة وغيرهم من النسقية والنظام الذي صبغ كتابات عصرهم، إلى الكتابة الشذرية التي أخرجتهم من إطار النظام والنسقية إلى أُطر التفكك والتشظي والمجازات التي تؤثث نصوصهم وتمنحها بعدا مُلغزا، يقول " **إيميل سيوارن": في مدرسة ضعاف النفوس نتكون، نحن عبدة الشذرة والندبة. ننتمي إلى زمن اكلينيكي لا اعتبار فيه إلا للحالات**"[1]، التي تقترب بشكل كبير من كتابات المتصوفة المسلمين الذين كانت نصوصهم كذلك قصيرة العبارة، واسعة الرؤى حسب "**عبد الجبار النفري**"، وهو ما نجده في كتابه " **المواقف والمخاطبات**"، كما نجدها في كتابات "**ابن عطاء الله السكندري**" في حكمه، والشيخ "**محي الدين ابن عربي**" في عديد أقواله، و"**الحلاج**" في شطحاته.

تمتاز الكتابة الشذرية، بأنها كتابة تخرج عن نطاق التجنيس؛ إذ ترتبط ببروق وجودية، وهو ما تضمَّنته كتابات محمد ديب التي "**اختار لها صاحبها أسلوبا جديرا بهمومها ولياليها البيضاء إنه أسلوب المقطع أو الشذرة والنص الطليق، وهو أسلوب معفي من كل ضرائب الطبخ والتحليل ولا يلزم أحدا بهزاته وعواقبه إلا من باب التواطؤ الوجداني والتطوع الإرادي**"[2]، حيث يجد القارئ نفسه موغلا في خطابات مقطعية وجدانية تعبر عن هموم الكاتب بعيدا عن إكراهات التنميق اللفظي والإطناب الذي يرتبط عادة بالاستقرار النفسي، والنَفَس الأدبي القار/ الثابت، الذي لم يُحصله "ديب" في نص السيمورغ، يقول في "**غابات المعنى**": " **تلك الصفحات اليتيمة، واحدة منها ظهرت في مثل أزيز النحل لكنها لم تعد. تستحق أن تكون واحدة من تلك المقاطع الطويلة**

[1]– إيميل سيوران، المياه كلها بلون الغرق، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، ألمانيا، دط، 2003، ص 25.

[2]– سالم حميش، معهم حديث هم– لقاءات فكرية–، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1988، ص 143.

الممقوتة والتي مهما كان قصرها فهي تبدو دوما أطول مما هي عليه وتزن أكثر من وزنها الحقيقي في ميزان القارئ الفطن."[1] ليستهجن "**محمد ديب**" الكتابة الطويلة التي لا تعبر عن جوانية الإنسان، بقدر ما تستهلك المعاني، وتأخذ المتلقي إلى عوالم هو في غنى عنها.

إن الشذرة هي استهلاك للمعنى، وكأن الكاتب يريد بها مجارات عصر السرعة والعولمة غير أنها كذلك عبارة عن قنوط وجداني، أو هروب من الواقع الذي طغت عليه العقلانية، إلى الخيال والغوص في عوالم يُناجي فيها الكاتب ذاته، بعيدا عن السياقات الخارجية بما تحويه من تحليلات وحجج يكون الدافع من ورائها استمالة المتلقي وإدخاله في العملية الإبداعية، وهو ما لا تؤمن به الكتابة الشذرية، التي يتوجه من خلالها المُبدع إلى فئة خاصة من القراء، وهو ما نجده في نص " السيمورغ" لمحمد ديب، إذ يعد نصا معقدا يحوي مجموعة كبيرة من النصوص والآراء مع توزيع مضطرب للبياضات والسوادات داخل الصفحات، يقول جميل حمداوي " **ومن هنا يتبين لنا بأنَّ أدب الشذرات عبارة عن نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات والمتواليات المستقلة بنفسها على المستوى البصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا. ومن ثمَّ، تتسم الشذرة بالتفكك والانفصال على المستوى الظاهر، ولكن تتميز على مستوى العمق البنيوي بالوحدة العضوية والموضوعية ...وتنماز كذلك بروعة الأسلوب وجودة التعبير. علاوة على ذلك، فهي تتسم بالتكثيف، والإضمار، والإيجاز، والحذف والتركيز والتبئير**"[2] فهل فعلا يمكن أن نُسلم بأن خصائص الكتابة الشذرية كما يراها جميل حمداوي تنطبق على النصوص/ الشذرات التي كتبها محمد ديب في " السيمورغ" ؟

إن الإجابة عن السؤال المضمن في نهاية الفقرة، تفرض علينا وضع جدول/ فهرس بأهم الموضوعات والعناوين التي تناولها محمد ديب، لنستطيع من خلاله المقارنة أو البحث عن الخيط الرفيع الذي قد يجمع نصوص " ديب" وشذراته المختلفة، وهو ما نوضحه بالشكل التالي:

---

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 89.

[2]– جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، ص6 (شبكة الألوكة www.alukah.net)

الجزء الأول

العنوان	الصفحة
السيمورغ	15
مدن الأشباح الحزينة	38
الثنائي الجهنمي	54
الزائرة التائهة	76
غابات المعنى(1)	89

الجزء الثاني

كيف يكتسب الأطفال الكلام	147
العولمة والعالمية ثم ماذا أيضا؟	157
الدليل	171
طفولة مريبة	184
اللون الأبشع	196
الأوبرا والأكل	209
إذا ما مت يا توأمي المستنسخ	213

منى	221
غابات المعنى (2)	230

الجزء الثالث

سمو أوديب	289
بابادياماننتيس	303

من خلال الجدول المبين يتضح لنا أنَّ المواضيع الضمنة في كتاب "**محمد ديب**" متباينة من حيث العناوين، فالنص الأول "**السيمورغ**" نص صوفي تأملي بامتياز، يحاكي فيه السارد نصا صوفيا من الثقافة الشرقية – نص العطار–، أما النص الثاني "**مدن الأشباح الحزينة**" فعبارة عن مقارنة بين الجزائر والولايات المتحدة الأمريكية، ليأتي بعدها النص الثالث "**الثنائي الجهنمي**" الذي تناول فيه "**ديب**" قضية العنصرية، وهو تقريبا نفس الموضوع الذي تحدث عنه في "**الزائرة التائهة**" غير أنه أشار فيه إلى سطوة الآلة على الإنسان، وفي ختام الجزء الأول من الكتاب كانت " **غابات المعنى (1)**" بمثابة الخيط الرفيع الذي يجمع شتات سابقاتها من النصوص؛ إذْ كانت الشذرات المضمنة عبارة عن تأملات فلسفية ذات لغة مكثفة، أو مقالات مختصرة راح يسأل فيها ديب القارئ عن قضايا شائكة، وكأنه بذلك يُخبرنا أنَّ الكاتب الحقَّ هو الكاتب الذي يخلخل فكر المتلقي ويترك في ذهنه مجموع أسئلة إشكالية، يقول ديب: " **لم أبدأ الكتابة إلا نادما، مستنفدا كل الوسائل. أتصور جيدا لماذا. ما هو وضع باقي الكتاب؟**"[1].

تعد تجربة محمد ديب في كتابة الرواية تجربة فريدة في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، خاصة إذا سلمنا بأنه بدأ الكتابة في مرحلة حرجة من التاريخ الجزائري؛ وهي فترة

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 92.

الاستعمار، حيث كتب ثلاثيته المشهورة (الدار الكبيرة؛ الحريق؛ النول)، ما جعله من أوائل الروائيين الملتزمين بقضية التحرر، والكتابة ضد الآخر الاستدماري، منحازا لقضية شعبه، غير أنه في نص "**السيمورغ**" خرج من عباءة الالتزام، ودخل في عباءة ما بعد الحداثة وما أحدثته في ذاته من أزمات وجودية انعكست على النصوص التي ضمنها في " **غابات المعنى**"؛ فالكتابة عند ديب أضحت نوعا من الندم رغم أنها ارتبطت بالأرض/ الوطن، لذلك نجد أنَّ تساؤله ليس سوى إجابة توحي بارتباط الكتابة بقضية معينة/ مركز، وهو ما قوضته ما بعد الحداثة ورفضته حين إعلانها انتهاء الجغرافيا، وامحاء الحدود، لتبقى الكتابة الروائية مجرد كتابة عبثية تنحوا نحو التساؤلات الكبرى التي عجزت الحداثة عن الإجابة عنها.

يقترب الخطاب الشذري عند "**محمد ديب**" من الكتابات الشذرية لـ"**موريس بلانشو**" الذي خرج من فضاء الرواية وما تمليه من آليات سردية، إلى فضاء عدم التجنيس والفراغ والصمت واللا–زمن وهو ما استقرأناه في معظم نصوص السيمورغ، التي كان موضوعها الأساس "**كيف يحَّصل الكائن كينونته**" وهو ما يصطلح عليه بلانشو بـ "**الحاصل**" الذي لا يتخذ شكلا خاصا وتتجسد معه الغفلية والرتابة والحضور اللازم واختناق الذات[1]، وإذا أردنا البحث عن خصائص الحاصل في نص "**السيمورغ**" فإننا نجدها في "**النص الإطار**" وفي عديد الفقرات، يقول ديب على سبيل المثال لا الحصر:" **تماما مثلما نهيم في الغابة السوداء الصامتة ونتنفس هواءها الثقيل والبارد والعامر بالرطوبة والمحمل بالروائح الكريهة. تماما مثلما ندخل مغارة معتمة ومن دون قعر. أين سنجلس؟ أين سننام؟ إننا كلب فقد عقله.**"[2]

يحافظ "**محمد ديب**" على تساؤلاته في أغلب الفقرات، تساؤلات تبدو في مجملها بحثا عن حقيقة الذات والوجود، وهو ما يعيدنا إلى الاقتباس الأول حول وضعية الكتاب في عصرنا الراهن وكأن الكتابة عند ديب مرتبطة بالبحث عن الحقيقة/ الأنا، أو أنها إيغال في الذاتية والتساؤلات التي أرقت ديب طوال حياته –خاصة في المراحل الأخيرة من حياته–، ولازالت تؤرق الإنسان

[1]–ينظر: موريس بلانشو، كتابة الفاجعة، تر: عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2018، ص 25.

[2]– محمد ديب، السيمورغ، ص 143.

اليوم، وهو ما يعكسه توظيف ديب لضمير "الأنا" و"الأنت" يقول: " **أنا هي الضمير الأول للمفرد. أنا هل أنا مفرد؟ وأنت، إنك مفرد آخر!**"[1].

تتشظى الذوات إذن في خطاب ديب، لتبرز الأنا منعزلة عن غيرها من الذوات، وهو ما يميز كذلك الكتابة الشذرية التي تكتفي فيها الفقرات بذاتها، ما يجعل النص الشذري تعبيرا عن الحالة الشعورية التي يعيشها الكاتب، وهو ما وجدناه عند ديب، وأكده مترجم نص السيمورغ " **عبد السلام يخلف**" إذ يقول: "**حين وقفت في 09 أوت 2007 على قبر الرجل الذي علمنا بدايات الأشياء كي لا نضيع الطريق بمقبرة " لاسيل سان كلو" بضواحي باريس ورأيت الرخام الرمادي الذي كُتبت عليه بحروف مذهبة "شجرة الكلام" الذي هو عنوان لأحد كتبه أدركتُ مأساة محمد ديب الذي قاوم لوحده قسوة النقاد والعنصرية وقسوة الوطن، وجحود أبنائه وها هو يرقد في مقبرة مسيحية بعيدا عن الدار الكبيرة. كان بالفعل شجرة للكلام الجميل الذي لخصه في "سيمورغ" الذي هو ليس مجرد كتاب، إنه آخر صرخة يتركها محمد ديب بقرائه. لقرائه فقط**"[2] وهو ما تتماز به الكتابة الشذرية، التي لا يخاطب من خلالها المبدع جميع القراء؛ بل فئة مخصوصة منهم، وهو ما نجده عند "**المتصوفة**"، إذ يعبر الصوفي من خلال الكتابة عن " **عواطف خاصة، وعن مشاعر الانجراح. فهو يشعر بالغربة بين الناس وبالوحدة داخل الجماعة. يرى نفسه غريبا بين قومه منعزلا، وجزيرة ضمن محيط فسيح؛ يرى نفسه متروكا لذاته، يعيش مأساة الإنسان المهجور الملقى بلا عون، المقهور أمام المصير والوضع البشري**"[3]، لذلك نجد أن الخطاب الصوفي يساير الذات الصوفية، في تشتتها وتفككها وهي تبحث عن الحقيقة، ما يجعله خطابا يقترب من الخطاب ما بعد الحداثي، خاصة في لا نهائية المعنى، وغموضه، وهذا ما يتبدى لنا في نصوص "السيمورغ"؛ إذ أنَّ ديب بعودته إلى نص صوفي شرقي، لا يريد تفضيل ثقافة على أخرى – الثقافة

---

[1]– المصدر السابق، ص140.

[2]– محمد ديب، السيمورغ، ص1 (كلمة المترجم).

[3]–علي زيغود، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم – القطاع اللاواعي في الذات العربية–، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص49.

الشرقية على نظيرتها الغربية– كما يتبدى للقارئ من أول وهلة؛ بل يريد السخرية من رغبة الإنسان في بحثه عن الخلود، وهو ما يفسر تناوله لقضية الاستنساخ داخل نص عرفاني بامتياز.

لذلك؛ فالمعاني في عند ديب، أو السياقات لا يمكن بمكان أن تكون ثابتة، وهو ما يقره جاك دريدا الذي يرى أنَّ "**النص ينطوي دوما على إمكان انفصاله عن مرجعه أو مدلوله بنيويا**"[1] وهذا ما تحقق فعلا عند محمد ديب.

حافظ "محمد ديب" في الجزء الثاني من الكتاب على نفس الخاصية التي ضمنها الجزء الأول، فجاءت نصوصه متشذِّرة، وهو ما يظهر جليا في تلك العناوين التي اختارها؛ كيف يكتسب الأطفال الكلام؛ العولمة والعالمية ثم ماذا أيضا؟ الدليل... ، فغابات المعنى(02) التي ضُمِّنت مجموعة من الشذرات والآراء وربما المقالات، ما يجعل كتاب السيمورغ مزيجا متفردا يخرج عن إطار الكتابة الأجناسية التي تُمكن الباحث من تصنيفه في سياق محدد حسب خصائصه.

[1]– آيان ألموند، التصوف والتفكيك، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، تر: حسام نايل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011، ص136.

الخاتمة

الخاتمة

يعدّ الارتكاز على حالة "**ما بعد الحداثة**"، وما رافقها من آليات نقديّة أطلق عليها اصطلاحا ب "**ما بعد البنيوية**"، في قراءة وروايات/ خطابات سلمنا من خلال استقراء عناوينها، أو من خلال البحث في مضمراتها بأنها روايات ذات صبغة صوفية، بيد أنّ التصوف لم يعد تلك النصوص النقية التي تسرد قصص الشيوخ في علاقتهم بمريديهم، أو قواعد الطريق ومتطلباته؛ بل أصبح ظاهرة سردية، يتخذها الروائيّون والكتّاب مطية لتمرير عيدي الأيديولوجيات والآراء، وهو ما استبيناه من خلال بحثنا عن المضمرات السردية التي اعتمدها كتّاب الخطابات موضوع الدراسة حيث استطعنا الولوج ولو لبعض من المعاني/ الثيمات المقنعة التي أُدرجت في مسارها السردي، ذلك أنّ روائيي وكتاب الألفية الثالثة لم يعودوا أولئك الروائيون السطحيون الذين يخاطبون متلقيا بسيطا، ويتناولون موضوعا واحدا يبنون من خلاله وقائع سردية، ما يجعل أعمالهم تدخل في إطار "**نظرية الرواية**"، وهو ما غاب عن روايات وخطابات من قبيل "**السيمورغ**"، فالسيمورغ ل "محمد ديب" لا يمكن بمكان أن ندرجه في مصاف الروايات التقليدية، أو الروايات ذات الموضوع الواحد، نظرا لاعتماد "ديب" على تقنية ما بعد حداثية تمثلت في "**الكولاج**" **حسب** "**ليندة هتشيون**"، ما جعل نصه نصا قلقا، يسائل الوجود من خلال "النص الإطار"، ويسخر منه في ذات الوقت معتمدا على الباروديا أو الباستيش "**ما بعد الحداثيين**"، لتأتي بقية النصوص في شكل مقالات أو خطابات تتباين مواضيعها، وتختلف؛ ليؤسس "ديب" نوعا جديدا من الكتابة التي لم تعرفها من قبل الساحة الروائية الجزائرية، مع التحفظ على كلمة 'الروائية" لأنّ نص السيمورغ، نص متباين من حيث جنسه الأدبي، ما جعلنا نسمه بأنه خطاب أو نص دون المغامرة بوضعه في جنس الرواية، رغم أنّ هناك النّقاد من وضعه في سياق الرواية الجديدة.

اعتمدت "**إليف شافاق**" تقنية **الميتا– سرد**، في روايتها "**قواعد العشق الأربعون**" وذلك حين عودتها إلى رواية "**شمس التبريزثي**" في علاقته مع "**جلال الدين الرومي**"، في القرن

الثالث عشر وإسقاطها على "**إيلا روبنشتاين**" في علاقتها مع "**عزيز زهارا**" في بداية القرن الواحد والعشرين أو ما يُصطلح عليه بالألفية الثالثة.

حاول "**باولو كويلو**" هو الآخر أن يزاوج بين ما هو "**صوفي**" وما هو "**ما بعد حداثي**" في قالب أقرب ما يكون إلى كتب "**التنمية البشرية**"، وهو ما وضعنا أمام إشكالية المنهج، وأين تضع الخطابات موضوع الدراسة؛ هل تطبق عليها نظرية الرواية، أم تخضعها لآليات ما بعد الحداثة التي لا تؤمن بالمنهج قدر اهتمامها بالنص.

تتمحور إذن الخطابات محل الدراسة في إطار "**ما بعد الحداثة**" من جهة، و"**التصوف**" من جهة أخرى؛ باعتبار التصوف حالة تناقض "**ما بعد الحداثة**" تارة، وتكملها تارة أخرى؛ وهذا ما وجده في تلك الطروحات التي ضمّنت في الخطابات؛ حيث اعتمد الروائيون/ الكتّاب على "**التصوف الإسلامي**" و"**الغنوصية المسيحية**"، وبعض طروحات "**القبالاه اليهودية**"، كونها أحد أهم روافد ما بعد الحداثة من جهة، وما نجده في فلسفة "**فريديريك نيتشة**" و"**مارتن هايدغر**" لنخلص في النهاية إلى مجموعة من النتائج لعلّ أبرزها:

وجدنا في "**الفصل الأول**" أنّ الهوية في الرواية ما بعد حداثية هي هوية مقنعة لا تتكشف للقارئ مباشرة، وذلك راجع في حد نظرنا إلى روح العصر وسيطرة الأيديولوجيا التي حورت جميع المفاهيم، وفوضتها، وهذا ما استجديناه في نص "**السيمورغ**"؛ حيث طغى النسق الروحي على النص الإطار لنص "محمد ديب"؛ في حين بقي النسق الذهني نسقا خادما يباغت المتلقي حينا ويختفي في أحايين أخرى، في اغتراب نصي يشبه اغتراب السارد في منفاه الّذي هيمن عليه جسدا وروحا، لتظلّ هويته مستلبة من جهة؛ ومتشبتة بروحانية الشرق ومكنوناته من جهة أخرى، ما مكّن السارد أن يستقي معجما يمكن أن نطلق عليه لفظة "المعجم البرزخي أو الروحي" الّذي يخاطب الذات الإنسانية في باطنيتها وعمقها؛ إذ جلّ الحمولات المعرفية التي حملتها الرواية كانت حمولات روحانية تسمو بالنفس البشرية إلى

مراتب الما وراء، وتعرج بها إلى عالم ديب المخيالي وروحانيته التي تقترب من الروحانية الصوفية ومن الذات المريدة الباحثة عن الحقيقة في أعمق تجلياتها.

إنّ دراسة نص "**محمد ديب**" في حقيقتها هي دراسة تعدّت الدراسات الخاصة "**بنظرية الرواية**" كما أسلفنا ذكره، وتعالت عليها؛ ذلك أنها جاءت مجموعة من النصوص المتفرقة التي يصنع كل نص منها نسقا متفردا، وهذا ما ظهر جليا من خلال دراستنا للجزء الأول من الرواية الّذي جاء حاملا لعنوان الكتاب ككل إنه "**ليسمبورغ**" كملك أو كنسق امتلك الروح وعبئها بمجموع أنساق يتعذر على الذهن البشري يمتلك من قدرات محدودة، أن يلج عوالمها ويغوص في أبعد نقطة فيها.

من خلال دراستنا لرواية "**الخيميائي**" لصاحبها "**باولو كويلو**" لاحظنا أنّ الذات في الرواية الما بعد حداثية هي ذات متغيرة، إنها ذات تبحث عن ذاتها في عصر يمكن أن نسميه عصر المتناقضات أو عصر اللا–عصر، إنه عصر التيه الّذي لم يجد فيه الكتاب شخصيات تحتل مركزا معيّنا، في ظلّ البحث عن الهوامش وأزمة شرق/ غرب، بيد أن "**باولو كويلو**"، وإن جاءت روايته تحمل بعض التيمات الشرقية، إلاّ أنه بقي محافظا على إيديولوجيته الغربية التي ترى أن الذات الغربية هي ذات متعالية ومتفوقة على الذات الشرقية التي تبقى بالنسبة للغربي مطية لتحقيق الرغبات وتبرير الأيديولوجيات، متخذة عدة وسائل وأساليب.

خلصنا إلى أنّ "باولو كويلو" تناول عدة قضايا، كقضية الدين، واختزاله من قبل المجتمعات الشرقية في ظاهر الأمور دون التعمق في باطنها، لتأتي التجارة في صورة تاجر خامل يحلم بالأموال والنساء وكأنّ المجتمع الشرقي مجتمع "إيروسي" لا يهمه من الحياة إلاّ جمع الأموال والبحث عن المتعة، كما خصّ "كويليو" في رواياته المرأة الغربية بالحرية والانعتاق عكس المرأة الشرقية المقيدة بالعرف والتقاليد.

الخاتمة

لم نتطرّق في أطروحتنا لموضوع اللغة بالشكل الكافي، كون النصوص موضوع الدراسة روايات مترجمة، غير أننا لم نهملها وحاولنا البحث من خلال الترجمات عن المضمرات النصية ودلالات المعاني كما ساقها المترجمون، لنخلص إلى أنّ اللغة في رواية "**الخيميائي**" قد جعلها السّارد لا –لغة؛ حيث أصبحت هي الأخرى لا تتخذ أيّ قالب، لنجد اللغة المباشرة واللغة الإيحائية واللغة الرمزية أو "**الإشارية/ الصوفية**" التي اتخذها البطل الروائي أو "**الذات الخيميائية**" أداة للبحث عن الجوانب الروحية في عصر غلبت عليه المادية وهيمنة الآخر.

في رواية "**قواعد العشق الأربعون**" جاءت "**إيليف شافاق**" أن تبيّن للقارئ أنّ التصوف لم يبق بعيدا عن السياسي أو الثقافي، بل راح يكابد بما يملك من معاول روحية، أن يحارب النزعات العرقية الضيقة، مستمدا وجوده من مبدأ الإنسانية الذي قام عليه، وتأصل بمفاهيمه التي تنبذ العنصرية والتفرقة والنفعية التي طغت على مجتمع يمكن وصفه بأنه مجتمع مجزأ هش بفعل النظام العالمي الجديد، وبفعل أطياف "**ما بعد الحداثة**" التي سيطرت على كل شيء، وهو ما عجّل بعودة التصوف الذي جاء على شكل نصوص يحاكي فيها زمن الألفية الثالثة ما كان موجودا في القرن الثالث عشر ميلادي كسعي من الساردة لسد الثغرات التي أحدثتها فلسفة "ما بعد الحداثة" ومعها هيمنة الغرب/ المادي على الشرق الروحي.

إننا ومن خلال بحثنا هذا، لا يمكن أن نزعم أننا وفينا النصوص حقها ذلك أنها نصوص تحتمل عدة قراءات وتأويلات، خاصة وأننا في حقل ينتمي إلى العلوم الإنسانية التي تختلف فيها النتائج فتتباين فيها الآراء، وبالتالي تبقى نتائجها نسبية، وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نقول ما قال الجاحظ حين انتهائه من كتابه موسوعة الحيوان: "... **فإن وفقت فمن الله عز وجل، وإن أخطأت فلم أُقصر ولكن حرمت التوفيق.**

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

[1]–آلان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1997.

[1]–مصطفى بن تمسك، الحداثة الأروبية (مسارات التفكيك ونهاية الريادة)، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2018.

[1]– أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.

[1]–طه عبد الرحمن، روح الحداثة، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2006.

[1]– عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، سوريا، ط3، 2010.

[1]– داريوش شايغان، النفس المبتورة (هاجس الغرب في مجتمعاتنا)، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991.

[1]–محمد علاء الدين عبد المتولي، وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر نموذجا– ،مطبعة اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2006، ط1.

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

[1]– ينظر: معن الطائي وأماني أبو رحمة، ليوتار وفلسفة ما بعد الحداثة، https://bohoute.at.ua/Lyoutare.pdf ، ص4، يوم 2020/12/14 في الساعة 22:04.

[1]–ينظر: بومدين بوزيد، الفكر العربي المعاصر وإشكالية الحداثة، ضمن مركز دراسات الوحدة العربية، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، العدد 18، بيروت.

[1]– علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، https://www.aljabriabed.net يوم 2020/12/14 في الساعة *10: 22*.

[1]– حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط.

[1]– أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010.

[1]–فريديريك جيمسون، ما بعد الحداثة– المنطق المتأخر للرأسمالية المتأخرة، تر: أحمد حسان، مجلة الجراد، مارس 1994.

[1]– محمد الشيخ، ياسر الطائري، حوارات في الحداثة وما بعد الحداثة، – حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر–، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996.

[1]– سيمون مالباس، ما بعد الحداثة، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2012.

قائمة المصادر والمراجع

[1]– ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2016.

[1]–فريديريك نيتشة، إدارة القوة، تر: جمال مفرح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

[1]– فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ وخاتم البشر،تر: حسين أحمد أمين، مركز الأهرام، مصر، ط1، 1994.

[1]–جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، جامعة وهران، 2011.

[1]-https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2003 يوم: 2020/12/16 في الساعة 15:50 .

[1]– ميخائيل باختين الخطاب الروائي، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

[1]–علي بن السيد أحمد الوصيفي، موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة، دار الإيمان للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2001.

[1]– إحسان إلهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، إدارة ترجمان السنة، باكستان، ط1، 1986.

[1]–عبده غالب أحد عيسى، مفهوم التصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

[1]– عبد اللطيف الطيباوي، التصوف الإسلامي العربي – بحث في تطور الفكر العربي، دار العصور للطباعة والنشر، ط1، 1927.

[1]–محمود علي محمد، المنطق الإشراقي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999.

[1]– عبد الرحمن بدوي، أفلوطين عند العرب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1955، ص 146.

[1]– جلال الدين الرومي، المثنوي، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د ط، 1997.

[1]– د.ت.سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، تر: ثائر ديب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2007.

[1]-محمد ديب، السيمورغ، تر: عبد السلام يخلف، سيديا للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون –رواية عن جلال الدين الرومي–، تر: خالد جبيلي، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، إنجلترا، ط1، 2012.

[1]–باولو كويليو، الخيميائي، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان،ط16، 2008.

قائمة المصادر والمراجع

[1]– زين الدين أبي القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، دار جوامع الكلم، القاهرة، دط، دت.

[1]– جان بول سارتر، الوجود والعدم –بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية–، تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط1، 1966.

[1]– داريوش شايغان، هوية بأربعين وجها، تر: حيدر نجف، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

[1]– محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980.

[1]– حسن الشرقاوي ،معجم ألفاظ الصوفية ،ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ،مصر ،1987.

[1]– مارتن هايدغر، الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

[1]–ينظر: هنري برغسون، الأعمال الفلسفية الكاملة، تر: سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2008.

[1]– محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 2010.

[1]–نيكوس كزنتزاكيس، تصوف منقذو الآلهة، تر: سيد أحمد علي بلال، دار المدى ، بيروت، ط1، 2013.

[1]–بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

[1]– مارتن هيدغر، الكينونة والزمن، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2012.

[1]–أمين يوسف عودة، القعود في ثقب الإبرة، قراءات معاصرة في الخطاب الصوفي، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

[1]– ينظر: أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط ،1993.

[1]– الشيخ زروق، شرح الحكم العطائية، تحـ: عبد الحليم محمود ، بيت الحكمة ، الجزائر، ط1، 2010.

قائمة المصادر والمراجع

[1]– فريديريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير واحد، تر: علي مصباح، إيلاف معات للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

[1]– ينظر: ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، دار الصميعي للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 2011.

[1]– مصطفى محمود، السر الأعظم، د ط، دار المعارف، مصر، د ت.

[1]– فريديريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت كتاب للجميع ولغير واحد، تر: فيليكس فارس،مطبعة جريدة البصير، الاسكندرية، د ط، 1937.

[1]–وليام تشيك، الموت وعالم الخيال: المعاد عند ابن عربي، تر: محمود يونس، مجلة المحجة، العدد:22، 2011.

[1]– مارتن هايدغر، السؤال عن الشيء– حول نظرية المبادئ الترنستالية عند كانت–، تر: اسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012.

[1]–الحلاج ، كتاب الطواسين، تح:محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2 ،2002 .

[1]–فريديريك نيتشة، إرادة القوة، محاولة لقلب كل القيم، تر: محمد الناجي، أفريقيا الشرق، دط، 2009.

[1]–جان نيدرفينبيترس، العولمة والثقافة –المزيج الكوني– ،تر: خالد كسوري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط،1، 2015.

[1]–ينظر: فريديريك جيمسون و ماساوميوشي، ثقافات العولمة، تر:ليلى الجبالي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

[1]– حسن نجمي، شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية–، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

[1]–سعيد بن كراد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

[1]–فريديريك شلايرماخر، عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين، تر: أسامة الشحماني، دار التنوير، بغداد، ط1، 2017.

[1]– اثناسيوس، الكنيسة مبناها ومعناها، دار نوبار، مصر، ط1، 2004.

قائمة المصادر والمراجع

[1]-ينظر: مجلة القدس وقائع وأحداث، الهيئة العامة المسيحية لنصرة القدس والمقدسات، العدد 28، حزيران2010، ص28.

[1]- الكتاب المقدس، جمعية الكتاب المقدس في الشرق الأدنى، بيروت، د ط، 1970، كتب العهد القديم، سفر الملوك الأول، الإصحاح العاشر.

[1]-ينظر: فراس السواح، الوجه الآخر للمسيح – موقف يسوع من اليهود واليهودية وإله العهد القديم ومقدمة في المسيحية الغنوصية- ، منشورات دار علاء الدين، سورية، ط1، 2004.

[1]- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد 6، 1986.

[1]-سابا إسبر، احذروا الأصنام، مطرانية بصرى حوران وجبل العرب للروم الأرثوذكس، السويداء، سوريا ، د ط، 2014.

[1]-بيل شول، سر قوة الهرم الأكبر، تر: أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط، د ت.

[1]-محمد علي أبو غازي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، دط، دت.

[1]-منير العك، حق التضحية بالآخر- أمريكا والإبادات الجماعية- ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2002.

[1]-ينظر: فتيحة فرحاتي، نوميديا من حكم الملك الملك جايا إلى بداية الاحتلال الروماني، منشورات أبيك، الجزائر، ط1، 2007.

[1]- *Florien kunkel, the hippie Movement, page 7/http://www.florian-kunkel.de/fa.pdf/ 07/06/2019 a 19:18 .*

[1]-ينظر: فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، تر: فؤاد شاهين، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط، 1993.

[1]-ينظر: عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 2007.

[1]- أحمد كمال الدين حلمي، السلاجقة في التاريخ والحضارة، دار البحوث العلمية، الكويت، الطبعة1، 1975.

[1]-ينظر: إيناس حسن البهيجي، دولة المماليك، البداية والنهاية، دار التعليم الجامعي، الإسكندرية، مصر،ط1، 2015.

[1]-ينظر: أمبيرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2009.

قائمة المصادر والمراجع

[1]– محمد عثمان الخشت، حركة الحشاشين – تاريخ وعقائد أخطر فرقة سرية في العالم الإسلامي، مكتبة ابن سينا، مصر ،ط1، 1988.

[1]– عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2011.

[1]– ينظر: جراهام بيلي، الأدب الإسلامي في شبه القارة الهندية الباكستانية، تر: حسين مجيب المصري، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة، ط1، 2006.

[1]–سليمان حريتاني، الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي الإسلامي دار الحصاد للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996.

[1]– علي الطنطاوي، قصص من التاريخ، دار المنارة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2007.

[1]–أمين معلوف، هويات " قراءة في الانتماء والعولمة"، تر: نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر، سورية، ط1، 1999.

[1]– محمد شوقي الزين، الغسق والنسق مقدمة في أفكار ميشال دو سارتر، دار الوسام العربي،الجزائر، ط1، 2018.

[1]–د.ت سوزوكي، التصوف البوذي والتحليل النفسي، تر: ثائر ديب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2007.

[1]– ريني غينون، أزمة العالم الحديث، تر: عدنان نجيب الدين، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العراق، ط1، 2016.

[1]–أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.

[1]–ينظر: عبد الرحمن ابن محمد ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004.

[1]–علي إسماعيل السامرائي، اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي، دار غيداء، الأردن، ط1، 2008.

[1]–ينظر: محمد بن سباع، تحولات الفينيمينولوجيا المعاصرة، ميرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2015 .

قائمة المصادر والمراجع

[1]– علي بطاش، مفهوم التراث في الخطاب العربي المعاصر، مؤسسة مؤمنون بلا حدود لننشر، الرباط، المغرب، د ط، 2015.

[1]– مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003.

[1]–كلود دوبار، أزمة الهويات، تفسير تحول، تر: رندة بعث، المكتبة الشرقية، بيروت ، ط1، 2008.

[1]– صالح عباد، الجزائر خلال الحكم التركي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

[1]– *Sophie Guermès, LA POÉSIE MODERNE Essai sur le lieu caché, L'Harmattan, paris, 1999*.

[1]– فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

[1]– عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص "سيمورغ" لمحمد ديب، منشورات تحليل الخطاب، الجزائر،دط، 2012.

[1]– سلمى بالحاج مبروك، إيتيقا المسؤولية تجاه الآخر عند إيمانويل ليفيناس أو الأنا حارس للآخر، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، المغرب، د ط، 2015.

–محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1، 2016.

[1]– ينظر: جان نيدرفينبيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، تر: خالد كسروى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

[1]–مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2007.

[1]– فريديريك نيتشة، أصل الأخلاق وفصلها، تر: حسن قبيسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، د ت.

[1]–ينظر: فريديريك نيتشة، أفول الأصنام، تر: حسان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996.

[1]–بول ريكور، فلسفة الإرادة الإنسان الخطاء، تر: عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2008.

قائمة المصادر والمراجع

[1]- https://www.goodreads.com/quotes/653669 يوم: 05 جويلية 2019 على الساعة: 01:48.

[1]-كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركايمر إلى آكسل هونيث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

[1]- ينظر: عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، 2006.

[1]-يورغن هابرماس، العلم والتقنية كإيديولوجيا، تر: حسن صقر، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003.

[1]- ميشل فوكو، هم الحقيقة، تر: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006.

[1]-محمد زكريا بن محمد بن يحيى الكاندهلوي ، أوجز المسالك إلى موطأ الإمام مالك، تح: أيمن صالح شعبان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2010.

[1]- جون ديوي، الفردية قديما وحديثا، تر: خيري حماد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

[1]- ينظر: آنا ماري شيمبل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب ط1، منشورات الجمل، بغداد ، 2006.

[1]- فيليب راينو، ماكس فيبر ومفارقات العقل الحديث، تر: محمد جديدي ،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

[1]- محمود عبد الرؤوف القاسم، الكشف عن حقيقة الصوفية لأول مرة في التاريخ، دار الصحابة للتوزيع، ط1،بيروت، 1987.

[1]- عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الأنثروبولوجيا الفلسفية –الذات بين العقلانية واللاعقلانية–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط7، 2011.

[1]- محي الدين محي الدين بن عربي، الإسرا إلى المقام الأسرى تر: سعاد الحكيم، دندة للطباعة والنشر، بيروت، د ط .

[1]-نوال السعداوي، المرأة والجنس، دار ومطابع الفجالة والإسكندرية، مصر، ط4، 1990.

[1]-ينظر: فريد الدين العطار النيسابوري، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة،دار الآفاق للطباعة والنشر، مصر، ط*1*، 2014.

قائمة المصادر والمراجع

[1]– مارتن هيدجر، الوجود والزمان، تر: فتحي المسكيني، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،2012.

[1]– جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدغر الوجود والموجود، دار التنوير، د ط، بيروت، لبنان، 2009.

[1]– سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1991.

[1]– جلال الدين الرومي، المجالس السبعة، تر: عيسى على العاكوب، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، الجزائر، ط1، 2012.

[1]– محمد طواع ، هيدغر والميتافيزيقا –مقاربة تربة التأويل التقني للفكر،ص 171.

[1]– عطاء الله تدين، بحثا عن الشمس، تر: عيسى علي العاقوب، دار نينوى، دمشق، ط1، 2015.

1–جمال نصار حسين، خوارق العادات بين العلم والدين، الباراسيكولوجيا والتصوف دعوة لتفاعل حضاري جديد بين الشرق والغرب، كتاب ناشرون، لبنان،ط1، 2013.

[1]– علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاواعي في الذات العربية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1977.

[1]–سهيل صابان، المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، دط ، 2000.

[1]–عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سيوسيوبنائية، منشورات جامعة قسنطينة، ط1، 2001.

[1]–براندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

[1]–جورج طرابيشي، نقد نقد العقل العربي– العقل المستقيل في الإسلام– ، دار الساقي، لبنان،ط2،2011.

[1]–سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: نظمي لوقا، دار الهلال، مصر، دط، 1962.

[1]–محمد الناصر صديقي، فكرة المخلص بحث في الفكر المهدوي، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

[1]– جلال الدين المحلّي وجلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، دار الإمام مالك، الجزائر، دط، 2010.

قائمة المصادر والمراجع

[1]-إسماعيل بن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: مصطفى السيد محمد، مؤسسة قرطبة للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2000.

[1]- ينظر: محفوظ عبد الرحمن، حتى اللحى لها تاريخ، https://www.albayan.ae/five-senses/2001-06-07-1.1123244 يوم: 06/08/ 2019 على الساعة 15:51.

[1]-إيليف شافاق، لقيطة اسطنبول، تر: خالد الجبلي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

[1]- مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، دار الأوائل، ط1، سوريا، 2008.

[1]- محمد صفار، تفكيك مفهوم القوة عند ميشل فوكو -إعادة فتح الملف الإيراني-، مكتبة الإسكندرية،مصر، ط1، 2016.

*

[2]- ينظر: جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

[1]- حنّة آرندت، الوضع البشري، تر: هادية العراقي، جداول للنشر والتوزيع، لبنان بيروت، ط1، 2018.

[1]- نقية حنا منصور، الأرمن والدولة العثمانية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

[1]- نورمان بينز، الإمبراطورية البيزنطية تاريخها وحضارتها وعلاقتها بالإسلام، تر: حسين مؤنس ومحمود يوسف زايد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1950.

[1]- هوميك. بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

[1]-جاسم بديوي، التفكير السياسي في فلسفة جاك دريدا – الاستراتيجيات الأدبية للتفكيك السياسي- ، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

[1]- جاك دريدا، أطياف ماركس، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، 2006.

[1]- اسماعيل مهنانة، إدوارد سعيد: الهجنة، السرد، الفضاء الإمبراطوري، دار ابن النديم، الجزائر، ط1، 2013.

قائمة المصادر والمراجع

[1]– ينظر: ميشل فوكو، تاريخ الجنسانية – إرادة العرفان–، تر: محمد هشام، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2003.

[1]– لويس دومون، في الفردانية – منظور أنثربولجي للأيديولوجية الحديثة، تر: بدر الدين عردوكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2006.

[1]– عبد الإله بلقزيز، الدولة والمجتمع –جدليات التوحيد والانقسام في الاجتماع العربي المعاصر–، الشركة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط1، 2008.

[1]–ينظر:محمد عمارة، الإسلام والأقليات الماضي والحاضر والمستقبل، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2003.

[1]– برهان غليون، المسألة الطائفية ومشكلة الأقليات، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط3، 2012.

[1]– هيئة الأمم المتحدة، المجلس الاقتصادي والاجتماعي، تنفيذ العهد الدولي الخاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية و الثقافية ،التقارير الدورية الثانية المقدمة من الدول الأطراف بموجب المادتين١٦و١٧من العهد، البرازيل، جانفي 2008.

[1]–باولو كويلو، هيبي، تر: رنا الصيفي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

[1]– جمال حيدر، الغجر ذاكرة الأسفار وسيرة العذاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008.

[1]– فريديريك نيتشة، عدو المسيح، تر: جورج ميخائيل ديب، دار الحوار للترجمة والتوزيع والنشر، سوريا، ط2، دت.

[1]– فضل الله محمد، فلسفة القوة أصولها وتطورها في الفكر السياسي الغربي وآثارها في عالم السياسة، مكتبة بستان المعرفة، مصر، ط1، 2002.

[1]– رالف والدو إمرسون، مقالا إمرسون، تر: أمل الشرقي، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

[1]– ميشل فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، تر: الزواوي بغورة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2003.

[1]– ينظر: ابن رشد، فصل المقال في تقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1997.

قائمة المصادر والمراجع

[1]– ينظر: محي الدين ابن عربي، التدبيرات الإلهيه في أصلاح المملكة الإنسانية، تح: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003.

[1]– أبو حامد الغزالي، التبر المسبوك في نصيحة الملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

[1]–ينظر: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تح: سيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2004.

[1]– طه عبد القادر سرور، محي الدين ابن عربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2014.

[1]– وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى الفرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006.

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 73.

[1]– محمد العدلوني الإدريسي، ابن عربي ومذهبه في التصوف، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

[1]– بول تيليش، الشجاعة من أجل الوجود، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

[1]– تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة، جمهورية مصر العربية، دط، 2000.

[1]– جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1998.

[1]– جاك دريدا، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، تر: عز الدين الخطابي الريفي، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2013.

[1]– سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

[1]– جاك دريدا، الصَّفح ما لا يقبل الصفح وما لا يتقادم، تر: مصطفى العارف، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2018.

[1]– سوزان حرفي، حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، العلمانية والحداثة والعولمة،مركز آفاق معرفية متجددة، مصر، ط1، 2013.

قائمة المصادر والمراجع

[1]- محمد عابد الجابري، مسألة الهوية (العروبة والإسلام ..والغرب)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط4، 2012.

[1]- سمير أمين، ما بعد الرأسمالية المتهالكة، تر: فهيمة شرف الدين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

[1]- https://www.hisour.com/ar/postmodern-art-34479/ تاريخ الدخول: 2019/09/07 على الساعة 00:44.

[1]- زيغمونت باومان، الأخلاق في عصر الحداثة السائلة، تر: سعد البازعي وبثينة الإبراهيم، كلمة للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016.

[1]- طه عبد الرحمن، روح الدين (من ضيق العلمانية إلى سعة الائتمانية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012..

[1]ينظر: http://www.noqta.info/page-85114-ar.html تاريخ الدخول: 2019/09/10 على الساعة 00:23.

[1]- ليلاند م.هانز، الفداء بالمسيح (دراسة حول تعاليم الكتاب المقدس عن الفداء) ،تر: وجدي جوزيف، مكتبة المنار، الجمهورية العربية المصرية، ط1، 2009.

[1]- ينظر: يورغن هبرماس، العلم والتقنية كإديولوجيا، تر: حسن صقر، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 1، 2003.

[1]- سليمان بن صالح الخراشي، العولمة، دار بلنسية للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية،ط1، 2000.

[1]- عبد الوهاب المسيري ، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، مصر، ط1، 2002

[1]- علي حرب، حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

[1]- يُنظر: روجي غارودي: منعطف الاشتراكية الكبير، تر: ذوقان قرقوط، منشورات دار الآدب، بيروت، ط3، 1972.

[1]- مأمون طربيه، السلوك الاجتماعي في الجماعات غير المنتظمة (رؤية علمية في دينامية الجماعات وأشكالها)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2014.

[1]- باولو كويلو، الخيميائي، ص 26.

https://www.unescwa.org تاريخ الدخول: 27 نوفمبر 2020، في الساعة: 00:46.

[1]– فرنان بردويل، ديناميكية الرأسمالية، تر: شفيق محسن، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2008.

[1]– برنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2012.

[1]–صلاح عثمان، الداروينية والإنسان (نظرية التطور من العلم إلى العولمة)، منشأة المعارف بالإسكندية، مصر، ط2، 2001.

[1]–محمد شوقي الزين، الّثقاف في الأزمنة العجاف (فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2015.

[1]– ينظر: آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2006.

[1]–ينظر: مارتن هايدغر (الهوية والاختلاف/مبدأ الهوية، مبدأ العلة، كلمة نيشة مات الإله)، تر: محمد مزيان، فضاء آدم للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2018.

[1]– فرانسيس فوكوياما، مستقبلنا بعد البشري (عواقب ثورة التقنية والحيوية)، تر: إيهاب عبد الرحيم محمد، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبو ظبي، ط1، 2006.

[1]– ينظر: *http://www.teachushistory.org/second-great-awakening-age-reform/articles/temperance-issue-election-1840-massachusetts* ، تاريخ الدخول: 2020/04/20 في الساعة 09:58.

[1]– دستور جمهورية إيران الإسلامية، وزارة الإرشاد الإسلامي، إيران، ط1، 1983.

[1]– ينظر: سورن كيرككورد، في نقد الدين الجماهيري (مقالات مترجمة مع دراسة مفصلة عن الفرد والإيمان في فكره وفلسفته)، تر: قحطان جاسم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

[1] –*Saskia Keuzenkamp, Lisette Kuyper, acceptance of lesbian, gay, bisexual and transgender individuals in the Netherlands 2013, The Netherlands Institute for Social Research | scp, May 2013.*

[1]–يُنظر: المهدي المنجرة، عولمة العولمة، منشورات الزمن، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2011..

[1]–حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

قائمة المصادر والمراجع

[1]–يُنظر: ضاري مظهر صالح، دلالة الألوان في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012.

[1]– إلزا غودار، أنا أوسيلفي إذن أنا موجود (تحولات الأنا في العصر الإفتراضي)، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط1، 2019.

[1]- إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 67.

[1]– عبد الغاني بارة، الهرمونيطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقلي تأويلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

[1]– جون ستيوارت ميل، أسس اللبرالية السياسية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ميشل متياس، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1996.

[1]–جميل حمداوي، الإسلام بين الحداثة وما بعدد الحداثة (مواقف ومواقف مضادة)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

[3]–مي غصوب، إيما سنكليرويب، الرجولة المتخيلة (الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الأوسط الحديث)، دار الساقي، بيروت، ط1، 2002.

[1]– ثقافات العولمة، فريديريك جيمسون/ ماساو ميوشي، تر: ليلى الجبالي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

[1]– هربرت ماركوزه، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.

[1]– ب.راوين، الحضارات الهندية في أمريكا (الإنتيك، المايا، الإنكا)، تر: يوسف شلب الشام، دار المنارة، سوريا، ط1، 1989.

[1]– إيمانويل كانط، تأملات في التربية (ما هي التربية؟ ما هي الأنوار؟ ما التوجه في التفكير؟) ، تر: محمود بن جماعة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2005.

[1]– ينظر: جان فرنسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة (نصوص في الفلسفة والفن)، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 22016.

[1]– ديكارت، مبادئ في الفلسفة، تر: عثمان أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1960.

[1]– محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر مارتن هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008.

[1]– ارنست همنغواي، الشيخ والبحر، تر: زياد زكريا، دار الشرق العربي، لبنان، د ط، دت.

قائمة المصادر والمراجع

[1]– أبو العلا عفيفي، التصوف (الثورة الروحية في الإسلام)، هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، د ط، 2020.

[1]– محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الحداثة الفلسفية (نصوص مختارة)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009.

[1]– فريد الدين العطار، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002.

[1]–سلمى بلحاج مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدغر من خلال درس أصل العمل الفني، دار الأمان، الرباط، ط1، 2018.

[1]– آمنة بلعلى، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

[1]– محمد أركون، نحو تاريخ مقارن للأديان التوحيدية، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط 1، 2011.

[1]– إيمانويل كانط، نقد العقل الخالص، تر: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، دت.

[1]– ينظر: مصطفى العارف، الهرمونيطيقا الفلسفية وهرمونيطيقا النص الديني عند بول ريكور، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، ط1، 2018.

[1]–إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص212.

[1]–ينظر: محمد محمود سيد، أعداء الحداثة (مراجعات العقل الغربي في تأزم فكر الحداثة)، دار الوعي للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1434.

[1]–ولترستيس، التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، دت.

[1]– أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

[1]–ستيفيال فيال، الكينونة والشاشة (كيف يغير الرقمي الإدراك)، تر: إدريس كثير، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط1، 2018.

[1]– حسن حنفي، من الفناء إلى البقاء (محاولة لإعادة بناء علوم التصوف، الوعي الموضوعي)، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط1، 2009.

يوم: 2021/01/11 في الساعة 12:14

https://www.aldiwan.net/poem67610.html-[1]

[1]–الحداثة عند كانط (في رحاب آراء الشيخ مرتضى مطهري)، تر: أسعد مندي الكعبي، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العراق، ط1، 2017، ص 104–105.

[1]– محمد حسين بزي، فلسفة الوجود عند السهروردي (مقاربة في حكمة الإشراق)، دار الأمير للثقافة والعلوم، بيروت، ط1، 2009، ص103.

[1]–ينظر: أفلوطين، تاسوعات أفلوطين، تر: فريد جبر، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، ط1، 1998، ص 391.

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، 162.

[1]– عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ص30.

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص 18.

[1]– مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، ص 170.

– الشيخ زروق، شرح الحكم العطائية، تح: عبد الحليم محمود، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2010[1]، ص 226.

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص139.

[1]-ينظر: أمين يوسف عودة، القعود في ثقب الإبرة، ص 218.

[1]–مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، ص 486.

[1]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص415.

[*] –ياكوب بومه؛ فيلسوف ومتصوف ألماني، ولد سنة 1575 وتوفي سنة 1624.

[1]–ينظر: عزمي بشارة، الدين والعلمانية في سياق تاريخي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2015، ج2، ص 127.

[1]– عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 17.

[1]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 418.

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص101.

[1]–أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 116.

[1]–داريوش شايغان، ما الثورة الدينية، ص 255.

[1]–محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص124.

[*]– حكيم علي بن كمال الدين محمد الجيلاني أو صدر الدين علي الجيلاني الهندي، طبيب وحكيم هندي عاش خلال فترة السلطان المغولي " جلال الدين أكبر، توفي سنة: 1609م.

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 49.

[1]– آرثر كونان دويل، قتيل شارع بركستون، دار الشباب للطباعة، القاهرة، دط، 1991، ص 29.

[1]– محمد سبيلا، مدارات الحداثة الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط1، 2009، ص 131.

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 50.

[1]– ينظر: محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص 237.

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 52.

[1]– أحمد عبد الحليم عطية، نيتشة وجذور ما بعد الحداثة، ص 129.

[1]– ينظر: جان فرنسوا ليوتار، ما بعد الحداثة، نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2016، ص 72.

[1]– ينظر: المصدر نفسه، ص 8.

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 32.

[1]–فكتوريا أورلوفسكي، جماليات ما وراء القص، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، ط1، 2015، ص 54.

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 140.

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص25.

[1]–ينظر: فكتوريا أورلوفسكي ، جماليات ما وراء القص، ص14.

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص 24.

[1]–ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 205.

[1]– عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، ص164.

[1]–محمد ديب، السيمورغ، ص 33.

[1]–ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص207.

[1]–يُنظر: جيل ليبوفتيسكي، عصر الفراغ (الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة)، تر: حافظ إدوخراز، مركز النماء للبحوث والدراسات، بيروت، ط1، 2018، ص 55.

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 13.

[1]– يُنظر: جيل ليبوفتيسكي، عصر الفراغ (الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة)، ص55.

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص9.

[1]–جميل قاسم، فلسفة القيمة (معناها ودلالتها من سقراط إلى أزمنة الحداثة)، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، العدد 4، 2016، ص 351.

[1]–سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، مصر، دط، 1994، ص51.

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص17

[1]– إيليف شافاق ، قواعد العشق الأربعون، ص39.

[1]–لكحل فيصل، إشكالية تأسيس الدزاين في أنطولوجيا مارتن هايدغر، كنوز الحكمة، الجزائر، ط 1، 2011، ص 47.

[1]– محسن الخوني، التنوير والنقد (منزلة كانط في مدرسة فرانكفورت)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006، ص 160.

[1]–علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم (القطاع اللاواعي في الذات العربية)، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977، ص 258–259.

[1]–فريديريك نيتشة، إنسان مفرط في إنسانيته (كتاب للمفكرين الأحرار)، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2014، ص 34.

[1]–باولو كويلو، الخيميائي، ص185.

[1]– إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 384–385.

[1]– ينظر: بكاي محمد، أثر الفكر الديني في روايات باولو كويلو، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، المغرب، المغرب، ط1، 2010، ص 112.

[1]– محمد المزوغي، في نقد الحداثة (فوكو والجنون الغربي)، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2010، ص 152.

[1]– ينظر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة (تحديدات)، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007، ص24.

[1]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص26.

[1]–ينظر: طه عبد الرحمن، روح الحداثة، ص 114.

[1]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 13

[1]–ينظر: عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، 2006، ص 355.

قائمة المصادر والمراجع

[1]–إيليف شافاق، قواعد العشق الأربعون، ص 13.

[1]– المصدر السابق، 417.

[1]–جيل ليبوفتسكي، عصر الفراغ، ص122.

[1]– فريديريك نيتشة، إنسان مفرط في إنسانيته، ص66

[1]– قواعد العشق الأربعون، ص 374.

[1]– فريديريك نيتشة، إنسان مفرط في إنسانيته، ص66.

[1]– قواعد العشق الأربعون، ص 374 .

[1]– باولو كويلو، الخيميائي، ص 61–62.

[1]–آلان تورين، نقد الحداثة، ص 22–23.

[1]– إيميل سيوران، المياه كلها بلون الغرق، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، ألمانيا، دط، 2003، ص 25.

[1]– سالم حميش، معهم حديث هم– لقاءات فكرية–، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1988، ص 143.

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 89.

[1]- جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، ص6 (شبكة الألوكة (www.alukah.net)

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 92.

[1]–ينظر: موريس بلانشو، كتابة الفاجعة، تر: عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2018، ص 25.

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص 143.

[1]– المصدر السابق، ص140.

[1]– محمد ديب، السيمورغ، ص1 (كلمة المترجم).

[1]–علي زيغود، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم – القطاع اللاواعي في الذات العربية–، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص49.

[1]– آيان ألموند، التصوف والتفكيك، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، تر: حسام نايل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011،

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة	***6-2***
مدخل مفاهيمي	***40-11***
-الحداثة	***19-11***
-نهاية الحداثة	***24-19***
-ما بعد الحداثة	***34-24***
-التصوف:	***40-37***
-الفصل الأول: الهوية المقنعة بين التصوف وما بعد الحداثة	***113-41***
-تمهيد	***42***
-**المبحث الأول:** الهُوية وثُنائية الوجُود/ العَدم	***57-43***
-**المبحث الثاني:** القِناع الهَوَوِي واستنطاق المكَان.	***86-57***
-الصَحرَاء أفقًا للتَبعثُر الهَوَوِي	***80-76***
-الصَحراء وجَدَليةُ الثَابت والمُتَحرِك.	***86-81***
-**المبحث الثالث:** الهُوية الصُوفِية قناعًا لما بعد الحَداثَة:	***113-87***
-الشَخصية المَوقِف في رواية السِيمُورغ.	***95-88***
-طُبوغرَافِيا الشَخصيَة في رِواية الخِيميائي	***102-95***
السِيمُورغ بَينَ ذِهنِية العِبارَة ورُوحية الإشَارة	***106-103***
-بارَاسَايكولوجيا الشَخصِية في رواية العشق الأربعون.	***113-106***
-الفصل الثاني: جَدَلِيةُ السِيَاسِي وأَركيُولُوجيا الأَقلِيات	***187-114***

فهرس المحتويات

تمهيد	
المبحث الأول: السياسي وأركيولوجيا الأقليات	**136-115**
-السيَاسِي وفَردانِية الخِطاب في رِواية قواعد العشق الأربعون.	**116**
-مركزية التيه والعود في رواية الخيميائي.	**128**
-الثنائي الجهنمي؛ ثنائيات ضد الإنسان.	**132**
المبحث الثاني: يوتوبيا التصوف وغربة السياسة.	**137**
-الأنموذج الصوفي وفكرة الحرية.	**138**
-إشكالات السياسي وتسييس القيم.	**145**
-**المبحث الثالث:** التصوف ومفارقات العولمة.	**157**
-جدل العالمية والعولمة.	**158**
-مزالق العولمة وبزوغ التصوف.	**169**
-الفصل الثالث: الرواية الصوفية وتشظي النسق.	**252-189**
-**المبحث الأول:** بَينِية التصوف والحداثة.	**191**
-**المبحث الثاني:** ما بعد الحداثة والتصوف (تصالح أم تنافر).	**226**
-**المبحث الثالث:** محمد ديب من فائض المعنى إلى الكتابة الشذرية.	**245**
-خاتمة.	**254**
-قائمة المصادر والمراجع.	**259**