تداخل الأجناس في السرد الروائي رواية "كيميا"لوليد علاء الدين نموذجا

د. علاء الدين فتحي محمد الجابري(آداب السويس)

-١-

الملخص:

يقدم البحث قراءة في رواية"كيميا" للروائي والشاعر المصري وليد علاء الدين، وهي الرواية الثانية له ويطرح فيها رؤية جديدة لشخصية مولانا جلال الدين الرومي تقوم على الاقتراب من شخصية كيميا وهي الفتاة التي لا يوجد لها أثر، برغم اقترابها منه ومحبتها لولده وزواجها من التبريزي صديقه الأثير.

تتجادل في الرواية رؤى متعددة حول شخصية الصوفي الكبير، ويتم توظيف الأحلام ، ومناقشة ثوابت التاريخ، فضلا عن الاستعانة بأدب الرحلات، وشيء من السيرة الذاتية، وتشير إلى الربط بين الرواية وبعض التقنيات المسرحية من مثل" المسرحية داخل المسرحية"، فضلا عن جهد بحثي يلازم كثيرا من الروايات في الفترة الأخيرة، ولهذا اختار البحث مناقشة تداخل الأجناس في الرواية مدخلا لدرسها.

تحاول الدراسة التركيز على المنزع الطبيعي في مناقشة تداخل الأجناس داخل الرواية، وتعالج الأمر على ضوء كونه منزعا طبيعيا بامتياز، وتنظر الدراسة لأثر علم النفس والتاريخ والمسرح في تشكيل بناء الرواية وحوارها.

ترتكز الدراسة على مقولات السرد الأدبي، وتنتهي إلى نتائج متصلة بحال الرواية في الفترة الأخيرة من القرن الحادي والعشرين.

كلمات مفتاحية : السرد الجديد- تداخل الأجناس- السرد الصوفي- أدب الرحلات- السيرة الذاتية- - الأحلام ودور علم النفس- المسرحية داخل المسرحية

Intermingling of races in fiction

Kimia is a model

The novel "Kimia" is a novel by Egyptian novelist and poet Waleed Aladdin. It is his second novel and presents a

new vision of Maulana Jalal Al-Din Al-Rumi's character. The novel is based on approaching Kimia, a girl whose character is unknown, despite her closeness to him, her love for his son, and her marriage to his close friend.

In the novel, there are various visions of the great Sufi character, the employment of dreams, the discussion of the fundamentals of history, the use of travel literature, some autobiographies, and the connection between the novel and some theatrical techniques such as " a play within a play ", as well as research effort that has been associated with many novels recently, which is why the research chose to discuss the intermingling of races in the novel as an entry for its study.

The study tries to focus on the natural tendency in discussing the intermingling of races within the novel. It addresses the issue in the light of the fact that it is a natural feature par excellence.

The study is based on the sayings of the literary narrative and ends with results related to the state of the novel in the late twenty-first century.

Keywords : The new narration - the intermingling of races, the mystical narrative, the travel literature, the autobiography, the dreams, and the role of psychology - a play within a play

مدخل:

خلال فترة قصيرة تعاقبت على الرواية العربية عموما، والمصرية خصوصا تياراتٌ شتى، وأصبحت متابعة حالة التجريب في الرواية أمرًا خارج التصور، وربما يزداد الوضع صعوبة والحالة

سريالية وتداخلا مع الزيادة الكبيرة لأعداد الروايات الصادرة، واختلاف مشاربها الفكرية، وتفاوتاتها التقنية، ونزوعاتها التجريبية.

وتشتد صعوبة الثبات على زاوية للنظر مع تراكم الإبداع وصولا لروايات الجيل الجديد في فتراتها الأخيرة، حتى يبدو العثور على مدخل شامل لرواية واحدة جهدًا فوق التطبيق؛ إذ الرواية- بطبعها- عصيةٌ على التصنيف، وربما التعريف، حتى يتم تعريفها على أنها "جنسٌ غيرُ يقيني" بتعبير إيف ستالوني[١]، وعليه فإن التعامل النقدي مع النص الروائي لا يستقيم بيقين الكشف، أو مظنة القول الفصل، وبخاصة مع التجارب الجديدة التي أسست -على التدريج- لنوع من "بلاغة جديدة عنها ستصدر الرواية الحديثة: لجوء إلى أوضاع يومية، وعناية بمشابهة الواقع، وأولويةٌ للفردي على الجماعي، وسرعة في الحكي، وميل إلى التوسيع" [٢].

يحتاج النقد المسَائِل للرواية -مع تعقد عمل الرواية ذاته- أن يخرج عن إطار المقولات السردية الأساسية، أو الأكثر ترددا، وأن يكون موازيا لتطور الروائيين، وخروجهم عن مجرد الحكي إلى دوائر أخرى.

الرواية جنس منفتح على احتضان أنواع كثيرة، بما يستلزم وجوب التساؤل حول تداخل الأجناس الذي يميز النص الروائي بامتياز، ويستدعي التسليم بذلك موقفا مبدئيا من سمات النوع، وكما يقول تودروف" لكل نوع منهجه، وطرائقه لرؤية الواقع وفهمه، وهذا المنهج، وهذه الطرائق هي صيغته الحصرية، وعلى الفنان أن يتعلم كيف يرى الواقع بعيون النوع"[٣]. الأمر مرتبط بطبيعة النص الروائي ذاته، وربما يصل حد البداهة لنتفق مع قولهم" إن فنان الرواية فيه شيء من الباحث الاجتماعي ومن المؤرخ أو من العالم النفسي أو من هؤلاء جميعا"[٤] .

ولعل مراوغة النص الروائي تستدعي شيئا من المزاوجة المنهجية حيال التعامل معه، ونعني بالمزاوجة أن تختط الدراساتُ مداخلَها المحايثة(الداخلية) من داخل الرواية، وصولا إلى التركيز على خصوصية النوع تارة ومن خصوصية النوع إلى سمات العمل المرصود تارة أخرى، وبتعبير تودروف: " كل دراسة أدبية لا بد أن تسير في حركة مزدوجة: من العمل المعين إلى الأدب في عمومه (أو النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعين. ولا بد أن نعطي لهذه الحركة -أو تلك- الحق مؤقتا في أن تشير إلى الاختلافات والتشابهات؛ فهذه عملية مشروعة تماما. بل من طبيعة اللغة أن تتحرك في إطار من التجريد، وفي إطار من النوعية generic" [٥] .

والبحث إذ يقتصر على رواية[٦] واحدة للكاتب وليد علاء الدين [٧]، منطلقا من مقولة تداخل الأجناس فإنه يريد أيضا التأكيد على كون "المعنى" في الرواية -طبقا لفهمنا- كما سيلي،

جاء واحدا من الحيل الفنية المخطط لها، إيمانا بأن" المعنى في الرواية لا يمكن أن نلتمسه في أي تحليل من تلك التحليلات التي نقرأها لمشاهدها وأحداثها، ولا لتصرف أبطالها، ولا يمكن أن نلتمسه في طبيعة المزاج النفسي لشخصياتها؛ على النقيض: المعنى في الرواية كامن في الحيل الفنية التي يستخدمها المؤلف"[٨].

وعلى هذا النحو من صعوبة تحديد ماهية الرواية، وعلى ضوء من حيوية الجنس الروائي التي وصلت حد الظن بإمكانية تحديد ما ليس رواية، لكن يصعب تحديد "ما الرواية؟" فإننا نختبر مدخلَنا في كون حيوية الجنس الروائي مطردة، تزيدها الأيام حضورا ونشاطا، دون ثبات على توجه، حتى يبدو منزعه نحو تجاوز الثبات أساسا في تأليفه وإبداعه، ويبدو الموروث الروائي ذاته عاملا مساعدا في ذلك برغم- وربما بسبب- تراكمه، واستمرار تجربته؛ إذ إنه – في النهاية- لا يقدم نموذجا يُقاس عليه. وعلى سبيل التحديد السريع لمفهوم الجنس الحاضر في عنوان البحث، ودرءا لاجترار المقولات القديمة، والنقاشات البعيدة. نريد أن نبدأ بعيدا عن التقسيم القديم إلى ملحمي وغنائي ودرامي، وعطفا على تقسيمات أرسطو في"فن الشعر"؛ فالجنس الأدبي الذي نعنيه في أبسط معانيه وأشدها اختصارا هو حيلة تصنيفية، وضمانة لبعض النشاط الإجرائي. إنه نوع من الأصل، أو الجذر الذي يسمح بتقريب المشتركات، فتلتقي فيه السمات. وإذا كان الجنس-كما هو معلوم بداهة- أصغر من النوع فإنه يصدق على أنواع عدة، ومن ثم تحضر قابلية ضم نصوص عدة بناء على معايير مختلفة. ومهما أصبح الأدب أرضا خصبة لتداخلات مفهومية شتى فإنه يظل بحاجة إلى بيان المعيار المحدد.

يبدو-إذن- دخولُ التجريب وتداخل الأجناس للنص الروائي مقدمة أساسية فيه، ونتيجة بديهية ناجمة عن طبيعته، في وقت واحد. إن التطور السريع للتيارات الروائية مردود – ضمن أسباب أخرى- لاتساعها لأشكال سردية- وغير سردية- شتى، نحاول في هذا البحث مقاربتها؛ إذ ينطلق تصورنا من اتساع الرواية لنصوص كثيرة، وربما يرجع الأمر-ضمن عوامل أخرى – إلى "لدانة الشكل الروائي تلك من غير شك هي علة انتصاره دون سواه"[٩]. هكذا يزداد تداخل الأجناس في النص الروائي حضورا وكثافة، حتى يبدو أن الأدب، على عكس ما يجري في الفنون الأخرى، يجد مشقة في التفاهم على نظرية متماسكة في الأجناس مؤسسة على تعريفات دقيقة وعلى حدود مضبوطة. في وسعك أن تطلق في حالة الأدب الخاصة. التعريف العام الذي جاء به كيبيدي فارغا Kibedi Varga : " الجنس مقولة تمكن من ضم عدد من النصوص بعضا إلى بعض بناء على معايير مختلفة"[١٠]

لا ريب أن اعتماد مقولة" النص" وهيمنتها تحت وطأة الدراسات اللسانية كان مندوحة عن التفكير في تداخل الأجناس في الرواية، وسواها، بما عزز من مغامرات التجريب عند طائفة من الكتاب، وجعل فتح الباب على مصراعية ميزة إبداعية قبل أي اعتبار آخر. وربما حرّضنا تعدد إبداع كاتبنا؛ حيث كتب المسرح والشعر والمقال والرواية على اتخاذ هذه الوجهة من جهة أخرى. ومع ذلك التداخل تبدو مهمة الباحث عسيرة للغاية، لعل أقلها حضورا، وإن كان أكثرها أهمية ينبع من التساؤل عن الإجراءات التي تمكننا من تصنيف الروايات وفرزها، بدلا من الاتكاء على هدم الأجناس النثرية وتداخل النوع الروائي.

وتداخل الأنواع داخل الرواية لا ينفي خصوصيتها الإبداعية، فهذا التداخل تكاملي بامتياز، وديناميي أيضا، لنقول مع الشكلانيين الروس عن وحدة العمل إنها "ليست كيانا تناظريا مغلقا، بل تكاملا ديناميا له جريانه الخاص، ولا ترتبط عناصره فيما بينها بعلاقة تساوٍ أو إضافة، وإنما بعلامة الترابط والتكامل الدينامية" [١١] .

-٢

زادت الكتابة عن الشخصيات الصوفية وتنوعت بين ابن عربي، والرومي، وغيرهما إلى الحد الذي تبدو معه الكتابة السردية حولهما نوعا من السيرة الغيرية كما حدث مع رواية "موت صغير" لمحمد حسن علوان على سبيل المثال. لم تنشأ المسألة من العدم، ولعل شخصية الشيخ في "اللص والكلاب" واحدة من منحنياتها البارزة. ربما-وبخاصة مؤخرا- كان مدُّ اللجوء إلى شخصيات صوفية نوعا من البحث عن بديل للخطابات الإسلامية المتطرفة، واتكاء الخطاب الصوفي على قبول الآخر، وتمجيدا لاهتمامه الأساسي المنصّب على إصلاح الذات، دون حد النظر بعيدا. ربما يحتاج هذا الحضور للشخصيات الصوفية بحثا مستقلا، يناقش أسباب حضورها وطغيانها وطبيعة البطل فيها، غير أن هذا يخرج عن منطلق هذا البحث.

لقد زاد حضور الشخصيات الصوفية-وعلى رأسها جلال الدين الرومي[١٢]- حتى يعتذر عنها نصنا، ويبعد مظنتها عن نفسه منذ بدايات نصه: *"جئتك ملبيا يا جلال الدين! رددت ممازحا نفسي مضفيا على جو الرحلة مسحة صوفية؛ فهي موضة هذا العصر"(الرواية: ص٢٤).* وعلى العكس من روايات تتبعت سيرة مولانا الرومي فإن وليد علاء الدين يؤثر أن "يستخدم" مولانا الرومي، ليكتب عن "كيميا" الفتاة التي عاشت طفلة في بيت جلال الدين الرومي في بلخ موطن ابن الرومي قبل أن تُحمل إلى قونيا.

ملخص الأحداث:

يقدم وليد علاء الدين في روايته الثانية" كيميا" رؤية نقدية جريئة لأسطورة شخصية «جلال الدين الرومى» ويناقش الهالة الكبيرة للصوفي القديم، ويضع قداسته الصوفية على محك السؤال، وربما الاتهام، فلا حكاية قابلة للتسليم في منطق الرواية الجديدة، ولا شخصية فوق السؤال عند الإنسان الجديد، أو الرحالة الذي يستتر خلفه الراوي/ المؤلف. وينطلق المؤلف في نصه من التساؤل حول مصير "كيميا"؛ الفتاة الصغيرة التي نشأت في بيت الرومي وأحبت ابنه علاء الدين. إنها منطقة جديدة لم يلتفت إليها أحد في تركيبة شخصية مولانا الرومي، فتعارض الروايةُ الانغلاقَ على تصور واحد للشخصية التاريخية بما يؤدي إلى تجمد لا يقل إصره عن أزمة الانغلاق على الذات ومحو الآخر، متخذا من موقف الرومي تجاه الفتاة "كيميا" مدخلا لمحاكمة إنسانية الصوفي القديم.

تكتب الرواية تاريخا جديدا للرومي، تاريخ المنهزمين والمهمشين بدلا من تاريخ المنتصرين الفائزين المؤسطرين، فتراجع الروايةُ تاريخَ القطب الكبير وتطرح"حقيقته"-أو وجها مستترا منها- على محك التساؤل، وتقدم رؤيتها موثقة موازية تجمع بين التخييلي والحقيقي وتجاور الصورة بالحقيقة.

تاريخيا، كانت "كيميا" تحلم بشيخ يشبه جلال الدين الرومي وهي ترعى غنمات أهلها، فوصفوها بالجنون، وخشي عليها أبوها وأمها لئلا تتزوج، وانتقلت إلى قونيا، وعاشت في بيت جلال الدين وتربت مع ابنه الأصغر علاء الدين، ويقال بنشأة علاقة حب بينهما. يحرم الرومي ابنه، والفتاةَ الصغيرة من حبهما، ثم يتغنى بالحب في أشعاره، وأبعد ابنه واتهمه بالتطرف والحنبلية دون دليل واحد.

وعلى جانب آخر فقد وظف الرومي طريقته- "المولوية"- توظيفا واستثمارا سياسيا واقتصاديا، ووظفها النص الروائي بوصفها قيمة فنية، ومدخلا للوجد الصوفي. تتحكم-إذن- في نظرته للقطب الكبير رؤية ناقدة لصوفي، حَرَم عاشقين من اجتماع شملهما، ومنعهما حتى من وجود قبر، واستثمر المحبين في الترويج لطريقة المولوية.

وتستند الرواية إلى مجهود بحثي واضح يبدو خلال الرواية ويتأكد في المراجع الملحقة في نهايتها. تغير الإبداع الروائي، وصار عملا بحثيا-أحيانا- يستند إلى موهبة سردية بالأساس، وهو ما يبدو في ثنايا نص يبحث عن العلاقة بين الواقع والخيال ليعبّر عنه فنيا من خلال تقنية الحلم، وهو ما سيبدو داخل التحليل، بالإضافة إلى الاستعانة بأدب الرحلات وتسجيل ملاحظاته في

زيارته لمدينة قونية التركية ضمن بعثة من ثلاثة كتاب أوفدهم المركز العربي للأدب الجغرافي في "أبو ظبي" ٢٠٠٧ لحضور احتفالات اليونسكو بالمئوية الثامنة للرومي.

تركز الرواية للهامش، الحقيقي والمخلص، وإن غاب قبره (المعادل الموضوعي لكينونته)، وتعيد النظر في المتن المشهور، وتشير أن كثيرا من تأثير الرومي مردود لسلطة شعره وإن لم يؤمن به، وتصوفه وإن لم يكن طبعه الداخلي. إن التقديس لا محل له في الرواية حتى في إشارته إلى "المثنوي" ذاته، وعلى هذا فالرواية تريد التأكيد على وجوب تكوين رؤيتنا بأنفسنا وليس وفقا لما ينقله لنا بعض الناس، أو أغلبهم.

تشير الرواية لظهور التبريزي في حياة جلال الدين الرومي ثم اختفائه، وتحول الرومي من فقيه كلاسيكي إلى متصوف. وهكذا يرسل الرومي ابنه سلطان ليبحث عن التبريزي الذي عاد، فاقترحت زوجةُ الرومي تزويجه بالفتاة" كيميا"، فقدّمها الرومي هديةً لأستاذه، ومحبوبه، شمس الدين التبريزي ليستقر، وكانت كيميا في الثانية عشر بينما جاوز التبريزي الستين. وسريعا غادرت "كيميا" الحياةَ بمرض غريب، بعد زواجها. ينظر النص لتقديم "كيميا" —الفتاة الصغيرة– قربانا للتبريزي[١٣] بوصفها جريمة لا تقل عن إهدار علاقة الحب بين "كيميا" و"ولد الدين علاء" نجل مولانا الرومي. لم يكتف الرومي بإبعاد الحبيبين، وكنه تورط في اقتراف قتل"كيميا" بشكل مباشر؛ حيث احتوى سبل الوصول لحدوثها، وساعد، وربط بعقد غريب بين فتاة صغيرة لم تتفتح بعد، وعجوز في الستين.

تتحيز الرواية لوجهة نظر بعينها تقوم على التساؤل، فآثرت الصدام مع السائد والعادي والمنتشر، واختارت زاوية للنظر تعمد إلى هز الثوابت، وتجاوز الساكن حيال النظر إلى"مولانا". وترفض الرواية اتخاذ موقف وسط يقول: إن الرومي مقبول بأخطائه وخطاياه، وترى أن صوفية ابن الرومي ومساهمته في قتل "كيميا" لا سبيل للتوفيق بينهما، إلا على سبيل التسلية، وهي نقيض الفن عند توجه الرواية الجديدة الذي نراه معتمدا مقولة فحواها "إن غرض الفن نقل الإحساس بالأشياء كما تُدرك، وليس كما تُعرف"[١٤]. إن معنى الفن يتأسس على قدرته على تغريب الأشياء وإظهارها بطريقة جديدة، غير متوقعة. فنحن في الحياة اليومية، لا نرى الأشياء ونسيجها؛ لأن إدراكنا إياها أصبح أمرا معتادا وآليا" [١٥].

وربما على النحو ذاته جاء زمن الرواية مختلفا؛ حيث يستخدم النص مناسبةَ الاحتفال بمولد الرومي مدخلا لزمن السرد، ويدشن زمنُ القصة لزمن التخيل. وعلى ضوء هذا التخطيط يجتمع أدبُ الرحلة مع طابع التوثيق الذي يسم الرواية بطابع البحث والاستقصاء، إضافة لكثير

من سمات العمل الصحفي وتقارير المراسلين، فضلا عن اليوميات، ويتم وضع ذلك كله في إطار من الجو الصوفي، تأييدا أو إنكارا، مع مدخل حُلْمِيّ يؤسس للاغتراف من عالم الفانتازيا بكل أريحية. إن المراوحة بين التسجيلي والخيالي داخل الرواية يعد توثيقا لعقد أدبي مع القارئ يفيد أن التخييلي لا ينافي الحقيقي وإنما يجاوره، تماما كما أن النقص البشري داخل الرومي يلازم الكمال البشري سواء بسواء.

يخطط النص لاستخدام رحلة المؤلف إلى إسطنبول، فيزور الراوي/ المؤلفُ موطنَ الأحداث الحقيقية، وذلك ضمن مجموعة أوفدها المركز العربي للأدب الجغرافي بأبي ظبي والمغرب وفرنسا، كما يلح كثيرا ويكرر، وذلك عام ٢٠٠٧ عام جلال الدين الرومي في مئويته الثامنة، غير أن الكاتب/ الراوي يترك الرومي/ المتن، واحتفاله، ويجري تحقيقه عن "كيميا"/الهامش.

وجاءت بداية الرواية عبر الحلم ومقولات علم النفس نوعا من "تجربة" الموت عبر التوحد مع الفتاة المغدورة، وتصبح دافعا لمراجعة معناه على هدي من غياب "كيميا" بعد مفارقتها. موت كيميا لم يعطل اتصالها بالحياة/ حضورها في الرواية. ولعل هذا الحلم/ الموت، الذي يرويه الراوي/ المؤلف، عن نفسه يمثل بعثا جديدا أو عيشا آخر، بما يحيل إلى صورة جديدة للحياة، أو بمعنى أدق صورة أكثر صدقا، ومعاينة. لا يبدو الموت نهاية مطلقة ومضادا للحياة ولكنه مناقض للوجود، تبدو حماستها للحياة في محاولة الإمساك بها، وعلى هذا النحو تظل هذه الثنائيات ممسكة بتلابيب النص من استهلاله/ الحلم، إلى نهايته المفتوحة.

هكذا يؤسس النص من خلال سفر المؤلف ضمن ثلاثة صحفيين متعلقا –من قبل الرحلة– بقلب كيميا/ الهامش المجهول قبل استدعائه في رواية "قواعد العشق الأربعون" ورواية" بنت مولانا".

إن توظيف الحلم كان لتجاوز العقل الواعي؛ بمعنى أن الفنون تعتمد العقل غير الواعي، ليس –بالطبع– بمعنى عدمه، أو حتى على طريقة السرياليين، وهو ما تطرحه وجهة نظر رواية "كيميا" عن الرومي بمعنى أن الاعتماد على المعروف مسبقا لا يؤدي لرؤيا مختلفة، وربما لا يصل بنا إلى شيء. قد يكون اللاوعي أكثر مناسبة ؛" فمن المثير للسخرية فحص ميكروب بالعين المجردة وفحص بلد بالمجهر"[١٦]، وكما قيل فإن الفنان الحقيقي –مثل بروست–"لم يكن كما قيل يكتب من خلال الوعي، ولكنه كان يكتب عن الوعي، وهما طريقتان مختلفتان غاية الاختلاف"[١٧].

عبر استهلال الرواية فإن الراوي/ المؤلف يأتيه العاشقُ القديم في الحلم الذي سريعا ما يبدو أثره في الواقع بوصفه نوعا من التأسيس لمفارقة شعرية ترسم نفق الاتصال بين الحلم والواقع. مدفوعا بعدة تساؤلات منعته الكتابة عن الرومي خلال مهمته التسجيلية خلال عام ٢٠٠٧، وبعد حين تظهر تساؤلاته مندفعة متراكمة كزفرة يؤوده كتمانها لمدة أطول، فيقول: *" تيار من التساؤلات يموج في عقلي؛ كيف لشاعر حقيقي وصوفي عاشق أن يقدم طفلة قربانا لاستمرار علاقته بمحبوبه؟ وكيف اختفت كيميا هكذا وكأنها لم تكن؟ لماذا لم يتأسف الرومي في أشعاره على موت قربانه الرقيق؟ لماذا عاشت نكرة وماتت مجهولة القبر، وهي الموهوبة التي تبناها وتربت تحت سقف بيته لتتلقى العلم على يديه؟ لماذا أهداها لشمس رغم علمه بالحب الذي جمعها بابنه علاء الدين ورغبة الأخير في التزوج بها؟ لماذا لم يزوج الرومي شمسا بابنته الحقيقية" مليكة خاتون" طالما يحبه هذا الحب الكبير؟" (الرواية: ص٦٧).*

داخل متن الرواية، أو على هامش واضح منها تجاهر الرواية أنها جاءت استغلالا لفرصة الرحلة معتمدة على كثير من التوثيق بين أدب الرحلات في أشكاله التجريبية المحدثة، فضلا عن القيام ببحث استقصائي في شكل روائي، فيوظف فيه مهاراته الصحفية وطاقته الشعرية معًا، يحتشد له بعشرات المراجع الموثقة، ويزور موطن الأحداث ضمن مجموعة أوفدها المركز العربي للأدب الجغرافي بأبوظبي والمغرب وفرنسا، لتسجيل رحلاتهم في مناسبة إعلان اليونسكو عام ٢٠٠٧ عام جلال الدين الرومى في مئويته الثامنة، يذهب الكاتب/ الراوي إلى إسطنبول، ومنها إلى قونية؛ ليجري تحقيقه العجيب عن «كيميا»، لكنه بدهاء الكاتب المحترف يمزج ذلك كله معها، ولا يعتمد على طرف دون آخر، وذلك لإضفاء الطباع الحلمى على روايته، فيتيح لها أن تغرف من الفانتازيا وتخترق عوالم الصوفية.

تاريخيا، كانت كيميا تحلم بشيخ يشبه جلال الدين الرومي وهي ترعى غنمات أهلها، فوصفوها بالجنون، وخشي عليها أبوها وأمها لئلا تتزوج ، وانتقلت إلى قونيا، وعاشت في بيت جلال الدين وتربت مع ابنه الأصغر علاء الدين، ويقال بنشأة علاقة حب بينهما.

ولما ظهر التبريزي في حياة جلال الدين الرومي، وتحول الرومي من فقيه كلاسيكي إلى متصوف، وأرسل الرومي ابنه سلطان ليبحث عن التبريزي الذي عاد، فاقترحت زوجة الرومي تزويجه بكيميا ليستقر وكانت ١٢ سنة والتبريزي ٦٠ سنة. وسريعا غادرت "كيميا" الحياةَ بمرض غريب، بعد زواجها. جريمة–دون مبالغة– لم يتورط الرومي في اقترافها بشكل مباشر، لكنه احتوى سبل الوصول إليها، وساعد.

-٢

الرواية ومقولة "التاريخ"

تتخذ الرواية زاوية أخرى للنظر حيال سيرة مولانا الرومي، وتؤكد على دور المهمشين والعابرين سريعا لكتب التاريخ دون التوقف أمامهم لفترة مناسبة. إن النص يؤسس "رؤيا" جديدة لفترة تتصل بالتصوف وجدواه، و"الخلافة" العباسية وحقيقتها، ولا يبتعد التعامل مع الجوانب التاريخية عن سبرها دون الإيمان المطلق بها. ووجهة النظر التي تتبناها الرواية تُغير على وجهات نظر أخرى لتسلم معه أن الثابت حقا هو الإنسانية التي لا يوجدها من العدم فقه أو شعر أو تصوف. إن التاريخ رواية؛ هكذا يؤمن البحث ويحاجج؛ فالتاريخ إذ يقوم على"زمان" و"مكان" و"وجهة نظر" و"أشخاص" و"أحداث"... وغير ذلك فهو روائي بامتياز. ولعل ما تتجاوزه الرواية الجديدة–عموما– في فتراتها الأخيرة– هو تجاوز الاهتمام بالرصد التاريخي بأي مستوى من المستويات، وإنما يغلب عليها "التعامل" مع الأحداث التاريخية، وفي روايتنا، فالرصد التاريخي لا يعنيه، فهو "يستخدم" الرومي تكئة للحديث عن"كيميا" متورطا في بعض الرصد الذي لا يعني استغراقا في التفاصيل؛ إذ ليست الرواية بحثا تاريخيا، بل إن الإفراط في التفاصيل التاريخية ليس دعما للرواية بأي حال، فهو لا يستقصي الحادثة التاريخية استقصاء النشر لها، ولكنه يومئ لها، ويقتنص دلالة ما، أو قيمة بعينها تعين على البناء الفني للرواية وتصب فيه.

إن الظواهر لا تدعم إنسانية، ولا تضفي الكمال. والتعاطف يفعل ذلك، دون أن يكون لك قبر يُحجّ إليه من كل حدب وصوب." *منشغلا عن الرومي ومتحفه، اندمجت في مراقبة الناس. أدركت أن المكان أبدا ليس مكانا واحدا، إنه أمكنة تتعدد وتختلف بتعددنا واختلافنا"(الرواية: ص٣٤)*

وكما لا تستسلم الرواية للأحداث التاريخية، وتشرع في تقليبها على أوجه مختلفة، فإنها تنزع عن الإنسان توهم امتلاك الحقيقة المطلقة، يستوي في ذلك –تبعا للرواي[١٨]– حنابلةٌ ينفون الآخر لذنب أو كبيرة أو متصوف يرفض اليهود ابتداء. هناك –في بنية النص التحتية– دافع من النقمة على انقطاع تواصل، يؤشر عليه –سرديا– تعطل حدوثه بين المؤلف وكثيرين ممن قابلوه على مدى الرحلة فيحيلك لتوازٍ بين انعدام التواصل بين الرومي وكيميا برغم اتحاد لغتهما. لقد تعطل القلب فاعتلت الجوارح. يقول، مثلا: *"يجرفنا الحماس ونحن نحارب من أجل حقوق البشر فنداوس بأقدامنا بشرا آخرين لتزداد دائرة الظلم كثافة.....أي حقيقة تلك التي تسمح لي بإرهاب*

إنسان مسالم؟ الإنسان فوق كل حقيقة، لو كان ثمة ما يمكن وصفه أصلا بالحقيقة؛ إن هي إلا زوايانا ننظر منها فنرى قدر ما يتيحه النظر ويفسره العقل" (الرواية:ص٢٠٠).

يتوازى هذا التوجه مع انصراف الرواية لسرد قريب من أدب الرحلة[١٩] على معنى استكشاف أنفسنا، فبدت مغامراته في المجهول من "سيرة" مولانا الرومي نوعا من البحث عن الحرية ووجها لها، ونوعا من التنقيب التاريخي الذي يقلب المسلمات على وجوه كثيرة.

والرحلة الحية للمؤلف/ الراوي – كتدوين تاريخنا– لا يعيبها أن تكون بها بعض العثرات أو الكوابيس أو تأجيل الأحلام قدر ما يعيبها عدم التواصل أو التكرار أو الادعاء. هذا الثالوث يشكل مأزق الرومي بصفته حامل اليقين المطلق، ويشكل –في الوقت ذاته– قلق النص تجاه استكشاف الذات عبر الرحلة، كما سيلي.

وفي المقابل، فلعل هيمنة ضمير المتكلم بصيغة المفرد توحي بانفراد الراوي عن غيره، وعدم اندماجه في المجرى العام للأحداث، فضلا عن التوازي بين ضمير السرد المهيمن، من جهة، وحالة الباحث عن الحقيقة منفردا دون الحجيج الذين يضعون الرومي في مكانة تتجاهل ذنب كيميا، فيما كانت "كيميا" هي الدافع الأول لرحلته. سيكون من اليسير ملاحظة التوجه ذاته في فقرات قليلة وعميقة جاءت على لسان العاشق المغدور، مقلوب كاتبنا: " *لم يكن الله بيني وبين شمس، بل كانت كيميا، أحببتها أنا واشتهاها هو، أحبتني هي ورضخت لسطوته هو، رماني بالتشدد وقال إنني أثير الناس ضده لأنني لا أفهم في العشق، عن أي عشق يتحدث وقد طعنني في عشقي؟!"* (الرواية: ص١٨٠)، أو قوله كاشفا عن مراوغة الحالة الصوفية التي لم تقدم حلا، وإنما جاءت مراوحة لحالات شتى؛ كالتعلل بروح النصوص حينما يريد استنطاقها، أو توجيهها وجهة بعينها، أو التمسك بظاهرها إن كانت في خدمته، ومن الأخير تفسير الرواية لموقف ابنه الأخير بوصفه العمل غير الصالح لمجرد أنه حاول إنقاذ "كيميا": *صرت أنا العمل غير الصالح لمجرد أنني حاولت إنقاذ كيميا أخت روحي من السقوط في فخاخهم، صرت أنا " ليس من أهلك" لمجرد أنني وقفت أمام بطشهم وعبثهم بحبي لها وحبها لي"* (الرواية: "ص١٧٦).

-٤

على هذا النحو يضطرد اندماج العام في الخاص فلا تدري حدودا بينهما، وهل يؤدي الخاص للعام أم أن العام مجرد تمظهر واضح للحالات الخاصة وتجميعا لها. إعادة تركيب التاريخ، حتى كأنه قطعة puzzle حين تنقص منها قطعة– مهما بلغت دقتها أو تفاهتها– تؤثر على الشكل العام للوحة بأكملها، وربما تسبب إساءة فهمها. هكذا تتطور"الصورة"" الذهنية"

وتتكون، وتصبح أكثر قدرة على الغزو والانتهاك من الكتابة، والصورة لها منزع وثني تختصر البراهين وتتفادى فائض الكلام، وقالب الرواية الذي يجاهر بتناصاته، ويلعب على ما يشبه كسر الإيهام المسرحي؛ فيتجاور الواقع مع الذكرى والحلم والتاريخ أو بصورة معينة يراد تثبيتها أمام الرائي بمعنى الجمع بين الواقع والفنتازيا. نحن أمام حكاية أو ما يشبه الحكاية تتراسل فيها الفنون[٢٠] ويظهر الكولاج وتتداخل الأصوات ويُطرح للتناص معنى جديدا.

التاريخ، وهو الذي يكتبه الأقوى يتوازى مع النص (المثنوى على سبيل المثال) الذي يزيح فيه الأقوى سواه من النصوص؛ إذ البداية من الحاضر والرحلة وليس الاتكاء على الماضي والحكاية؛ فالتركيز على اللحظة المعيشة كان استراتيجية سردية تمكّن الحاضر من استجواب الماضي ومحاكمته، وهو الهم الأكبر الذي انصرفت نحوه الروايات في الفترات الأخيرة. هكذا يتحد الشكل الذي يكسر الإيهام، ويقدم الشخوص بأسمائها حاضرة كانت أو غائبة ليقدم شكلا جيدا للخيال، ويوسع التفاعل بين الكاتب والقارئ ويتحدى المألوف في طرائق القراءة، وذلك عبر تغيير تصوراته المسبقة ويوسع القدرات الخيالية. هكذا لا يناور المؤلف بتناصاته، أو مصادره، فقد أثبتها في نهاية الرواية، كما أنه يقدمها متناثرة، وبخاصة"بنت مولانا" التي لا يخفي أنها تحت سطح وعيه وقت الكتابة.

أفلتت الرواية من إغراء اللافتات الكبيرة أو الكلاشيهات التي تحول البحث في تاريخ المهمشين لنوع من الصياح والإحساس باللاجدوى، وعليه نفهم تلميحاته لأسماء كالأفغاني – الشخصية التنويرية في الرواية–، كما نفهم عزوف مؤلفنا عن التوازي مع شخصية مقلوبه "علاء الدين ولد" متجاوزا التشابه الظاهري مع الاسم ومتوحدا مع جوهر الرواية، ليس فقط باعتبار عنوانها، لقد اختار أن يتجاوز الظاهر التاريخي الذي قد يقع فيه، إذا أغراه اعتبار الاسم.

وكما يؤرقه غياب الموثوقية التاريخية، ويمتعه، في آن، فإنه يؤرقه غياب "كيميا" عن المشهد، وغياب قبرها عن ساحة الرومي. إنه الغياب الذي يتيح الفرصة للمناورة الفنية كي تهيمن على المشهد والمكان؛ إذ يتساوى في تجاهل " كيميا" وظلمها كافة الفئات شعراء كانوا أو صوفيين، رجالا ونساء، عربا وأجانب. حظ الهامش دائما مهما كان تأثيره أو علوه على المتن، وحيث زحام المريدين لا أحد، حين ينحون الجانب الإنساني الضعيف متمثلا في كيميا، ويرتكنون على أبهة القوة، وإن تعللت بظاهر القداسة.

كثيرا ما يجسد الانفصال بين المكان وحكايات الرومي وجحا، أو بمعنى آخر بين المعرفة والتاريخ من جهة والحاضر وكفاح لقمة العيش من جهة أخرى. ليس في الإدراك أي نبل، والحق أن معرفة الرومي لم تعصمه من تلويث إنسانيته.

تتحيز الرواية لفهم التاريخ بوصفه تركيزا على ظلال الصورة العامة وحواشيها، لقد ندهته "كيميا" فذهل عما سواها وهي البسيطة التي ليس وراءها للمرء مأرب، وفي غمرة ذلك قد ترهقك الرواية بأسماء الأماكن، ونزعة البحث والاستقصاء فيها، وكذا بعض الحواشي على تاريخ الأشخاص. شواهد ما تلبث أن تنمحي سريعا، غير أن ما يقبع تحت السطح في الرواية هو الأكثر تأثيرا؛ فيمكنك اكتشاف انحيازه لجحا على حساب الرومي وهو انحياز للحياة على حساب الموت، للهامش على المتن، للمتعة الصادقة على الفلسفة المزيفة. إن حكاية جحا عنده تنويع "تاريخي" –بمعنى ما–على الحكاية الأصلية بما هي–في نظرنا– البحث عن جوهر الحقيقة عوضا عن مظهره البراق، فيقول:" *لم ينبت جناحاي بما يسمح لي بالتحليق في سمائه (يقصد الرومي). ولكني–في الحقيقة– سعدت بالركض على أرض جحا الرائع*" (الرواية:ص١١٤).

تجنح الرواية للتعبير عن ذلك عبر وصف دال، يجنح أحيانا إلى الاستعارة، ومن ذلك:" *بدت لي الأشجار في الطريق الموصل إلى مدينة جحا مختلفة: جذع رشيق فاتح اللون ينطلق من الأرض بانسيابية، ثم ينفرج إلى غصنين اثنين لا أكثر؛ أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار. كأنهما ذراع إنسان مبتهج يهلل معبر عن فرحه، أو عابد يبتهل بشوق إلى إلهه*" (الرواية: ص١٢١). إنه خلال زيارته لجحا–بوصفه نوعا من التاريخ الواضح– يستمتع ويأكل ويمشي في الأسواق ويحادث الناس. حياة كاملة لا يعوقها ماضي"كيميا" ودماؤها التي تقف سدا بينه وبين الرومي. تحت السطح–ودون جهر بذلك– تتوازى أحوال الرومي مع الأرض التي تحويه، فقد صارت علامة للإسلام وخلافته بينما لم تندمج بالكلية فيه، حتى على مستوى اللغة، والرومي الذي كثيرا ما نادى بالخروج من إسار الأرض وطينتها، قد اقترف–في نظر الرواية– فعل الجيل الأول الذي اقترف إثم القتل.

تشير الرواية –من بعيد– لكون التصوف نوعا من التمرد، لا يقتضي –بالضرورة– الكمال، إن التركيز على خطأ الرومي تمجيد لإنسانيته ورفع لهالة القداسة التي أحاطت به وبأمثاله من الأقطاب. نوع من الحملة على امتلاك الحقيقة المطلقة، أو توهم اللحاق بركب المتحدثين باسم الإله. محطات قد تسر أحيانا، وتحير أغلب الأحايين، تماما كما يغلب على حديثه عن

محطات رحلته وكيفية الانتقال من مكان لآخر نوع من الجو الكابوسي؛ إذ لا حوار يجمعه مع أطرافها، ولا تتوقف وسيلة المواصلات إلا قليلا " وغير ذلك لم تفتح الأبواب سوى للمغادرين" .

يأتي الاندماج بين الحاضر والماضي خلال الرواية ليشكل أفقا مرجعيا يتحرك الخطاب التخييلي في إطاره، وتم إبراز تلك المقاطع التوثيقية بخط مائل مخالف لبقية التشكيل الطباعي للرواية، لتأكيد دلالاتها، فضلا عن انفصال كبير بين المعرفة والتاريخ من جهة والحاضر وكفاح لقمة العيش من جهة أخرى. خدعنا وليد علاء الدين خلال روايته بمسألة كتابة الرحلة/ الحياة، والمراسلة مع زميليه في نطاق يعوزه الحوار؛ ذلك الذي تفتقده بقعتنا الصفراء من العالم، وفيه ما فيه من حلول لأزمات شتى. تغيب زميلته في الرحلة، تماما كما غابت"كيميا".

يتوحد المؤلف مع شخصية "كيميا" وهو الأمر الذي يصل فيه إلى حد التماهي في "حالات ذهول" تصيبها لا تدري أين هي تغيب فيها عن مسار الزمان والمكان" (من رواية "بنت مولانا": ص٩)، وهو المفتتح ذاته الذي تتكئ عليه روايتنا عبر الراوي/ المؤلف الذي لا يدري له موضع قدم، ويذهل حتى عن تحديد الطقس المحيط به، ويطلب عامل الصيانة في الفندق ليضبط له درجة حرارة الغرفة ثم يكتشف " كنت نسيت أمر عامل الصيانة. بدا لي أن الغرفة ليست باردة لعلها أقرب إلى السخونة" (كيميا ص ١٠).(بنت مولانا في طبعتها الأولى عام ٢٠٠٧، وهو العام ذاته الذي يذهب فيه الصحفي/ المؤلف/ الراوي)إلى اسطنبول، أو هكذا ينص في روايته.

يبدو المفتتح تقديما لافتقاد العلاقات المنطقية في الحكم على صورة الراوي، أو على نحو آخر يقدم أن افتقاد المنطق في الحكم على شخصية ما مؤذن –بالضرورة– في التغافل عن بعض عيوبها، وأن الانطلاق من بشرية بعض الشخوص عامل أولي في الالتفات إلى بعض شرورها، وأننا نتورط في تمجيد البعض دون حق لمجرد تركيزنا على زاوية دون أخرى. هذه الرؤيا الأخرى لشخصية" الرومي" والثورة على المواضعات المتوارثة، والتعامل مع صورة الرومي بوصفها منتجا ثقافيا، أو أسطورة يمكن أن تعود إلى وضعها الطبيعي أو أن تتحول إلى سيرة إنسان عادي طبيعي بمعنى ما. و" الطبيعي " يُعدّ في الحقيقة صنعة أو سيرورة للإيديولوجيا الثقافية" [٢١].

يمكننا أن نفهم التعامل مع شخصية الرومي من جهة التواطؤ على قتل "كيميا" بوصفها علامة، والعلامة تقبل الأسطرة، كما تقبل الهدم. هل تريد الرواية تبني وجهة نظر تقوم على "الإرجاء" بالمفهوم الدريدي؛ فالمعنى النهائي، على افتراض أن هناك معنى نهائيا، مرجأ على

الدوام. إنه يؤسس لمنظورات أكثر تعددية حيال التعامل مع الرومي، على العكس مما فعلته روايات أخرى[٢٢] كانت تدعم قدسيته وتصوره فوق البشري.

ولا يبتعد –من وجه ما– تعامل الرواية مع التاريخ عن كون العلاقة بين الصحافة والرواية عربيا وعالميا واسعة ومطردة، وفي البداية فأغلب الروايات كانت تُنشر مسلسلة قبل طباعتها، وظلّ هذا العُرف ساريا حتى عهد قريب، واعتبر الكثيرون نشر الرواية مُنجّمة نوعا من التدريب على الكتابة، نمّى عند الكثيرين"نهما للتفاصيل والتحكم"[٢٣] . ولعله من الواضح أن تأثير الصحافة على الواقع الروائي العربي عموما، والمصري[٢٤] خصوصا كبير للغاية، ولعل نسبة كبيرة من كتاب الرواية قد اشتغلوا بالصحافة، وشغلتهم الصحافة، ولم ينقطعوا عن العمل الصحافي حتى آخر أيامهم، سواء سبقت الصحافة دخولهم إلى الرواية أو العكس.

في رحلته يأتي الخروج إلى الشارع وملاحظة العاديين والمهمشين فهو لم يدخل الرحلة بروح المحارب المخلّص، ولا يتمنى العودة محملا ببطولات ومغامرات. لا يقوده الجمال الظاهري وإنما الكشف والتمحيص، ولا يهتم بالاستمتاع وإنما بالاستكشاف.

إن هذا التعالق بين السيرة الذاتية (التراجم) والرواية الجديدة نوع من التفاعل المتبادل؛ إذ اقتبس أهل التراجم من الشكل الروائي، واستعملت الروايةُ شكلَ التراجم. وربما لهذا نراه قد ابتعد عن الراوي العليم، وتجاهل فكرة المعرفة الكاملة أو المركزية في التعامل، واستغنى عن الوعي السردي المركزي المبئر لوعي سردي مركزي، يتخذ شكلا سرديا، وشكلا مهيمنا في الحالة المتصلة بموقف مولانا الرومي، وآثر نوعا من تعدد مستويات الصياغة عند الراوي، وتعدد مستويات لغته يحيل إلى تعدد مستويات الشخصية التي تدور حولها الرواية، وتراكب طبقاتها، وتجاور الأعراف والموروثات التي تطرحها الرواية.

–مقولة"أدب الرحلة"

على الرغم من أصالة أدب الرحلات في تراثنا العربي، وامتداد تجربته عبر عصور عدة فإن حضوره –إبداعا ونقدا– خافت، في العصر الحديث، قياسا لغيره، ولا ينال القدر الموازي للتجارب الصادرة، أدبية أو غير أدبية.

والبحث يرى أن الرحلة بطبيعتها أدبية؛ حيث إن لها أبعادا سردية[٢٥] وأخرى شعرية؛ إذ اعتمدها الشاعر الجاهلي مثيرا شعريا، وجزءا أصيلا من بناء القصيدة لديه، وصارت "غرضا" مستقلا –كما في عينية يحيى الغزال– في بعض الأحيان. وفضلا عن ذلك فهي سردية بالقوة

تتحدث عن الزمن وتنشغل به، يرشحها انفتاحُها لقابلية التقاطع مع أنواع أخرى صغرى وكبرى، وتعد مدخلا مناسبا للجمع بين التوثيقي والتخيلي في إطار واحد، تماما كما أنها تعتبر مؤسسا لمظان إدهاش النص وغرائبيته، وهو جوهر دورها في "ألف ليلة وليلة".

تأسيسا على ذلك نمضي مع ما يراه شعيب حليفي من أن " السفر داخل النص الرحلي يصبح علامة وعنصرا متحول(كذا!)، يتحقق[٢٦] قيمة تعلي من الحياة والحكاية، حمالًا لآثار التاريخي والذاتي، الواقعي والحلمي في آن، حقائق ومزاعم أو تخيلات" [٢٧]. إن الرواية تبدو واعية بذلك، وتجاهر به صراحة، فتقول:" *لا شيء في الكون طبيعي من أساسه. الطبيعة نفسها ليست طبيعية. إلا أننا اعتدناها فتوقفنا عن التفكير في كم هي مدهشة! السفر يعيدنا إلى دهشتنا الطفولية، تصبح كل خطوة جديدة. كل صخرة جديدة. كل شجرة جديدة. كل مبنى صالحا لأن تطالعه بعين جديدة. في السفر نتأمل ونتعجب وندرك أننا ما زلنا قادرين على الاندهاش. نخرج من قوقعتنا التي سبكتها العادة حولنا؛ ننظر ولا نرى. نشم ولا نتساءل. نلمس ولا نشعر. في السفر تعود الحواس للعمل من جديد. تتحرك الطاقات المعطلة وتصحو الغرائز الفطرية التي اعتقدنا أنها ماتت*" . (الرواية: ص١١٥)

إن توظيف الرحلة كان حلا سرديا مناسبا لرغبة الرواية –الرواية عموما– في التجريب، "وفي سياق مغامرة الرواية، فإن قدرتها على امتصاص الأشكال الأخرى جعلها نصا ثقافيا جمعيا للتعبيرات والأوعاء، حققت تواصلا جعل كتابها يتعددون ويتنوعون"[٢٨]، أو بتعبير أحدهم عن أدب الرحلات "وأيا كانت دوافع الرحالة المعلنة منها والخفية، فقد اتصف أغلبية الرحالة–ولو بدرجات متفاوتة– بدقة الملاحظة والوصف والتقصي في تسجيل مشاهداتهم بأمانة وصدق، كما حرص معظمهم على التفرقة بين المشاهدة والرواية عند تسجيل معلوماتهم" [٢٩].

وعلى هذا كان اهتمام روايتنا بالرحلة مظهرا لإغناء الرواية، وسبيلا لإتاحة الكثير من فضائل الرصد والمقارنة التي تعتمد عليهما، فضلا عن اعتمادها على التلاقح والبحث في الجديد، وهو مدخل الرواية مع اعتنائها بقدر من دقة الملاحظة، وبراعة التحليل، وهي أمور تلتقي فيها روايتنا مع أدب الرحلات.

تقوم الرواية على زمن سردي محدد بفترة الرحلة إلى اسطنبول، بما يجعل الرحلة جزءا من "نحو" الرواية وزمنها في آن. وإذ نستطيع من خلال الرحلة استكشاف أنفسنا بالقدر الذي نستكشف به المكان؛ فالرحلة تأسيس لوجهة النظر على "حقيقة"–أو–"واقع" ما نراه، وليس على الشائع مما نسمعه أو نتوارثه، وهو ما لا يبتعد عن مدخل الرواية الأساسي طبقنا لفهم البحث.

وفي الرحلة في استعارتها من التاريخ والجغرافيا وعلم النفس بالقدر الذي تستعير فيه السرد، مضفية عليه نوعا من الاكتشاف والتجدد والتطور.

الرحلة نمط من اللامتوقع، (كشأن وجهة النظر الجديدة حيال الرومي) يمكن أن تكون فيه المصادفة منطقية (كشأن التوجه نحو البحث عن "كيميا" عقب مصادفة قراءة رواية " بنت مولانا")، والاكتشاف مقبولا والتطور واردا، وهي أمور تناسب شغف البحث عن قبر"كيميا"، والمجاهرة ببشرية الرومي، وخطيئته في التعامل مع موضوع "كيميا" بأسره، فكانت الرحلة حلا سرديا- وواقعيا في الوقت ذاته- لمعرفة الذات على أساس من صورته لدى الآخر، وهكذا "يصبح اللقاء مع العالم الأوسع مجرد حجة أو دافع للاسترجاع الروائي والتحليل الذاتي. ومع ذلك فهذا التشبع بالذات ليس معبرا عن هذا النوع الأدبي، فالأكثر شيوعا هو السرد الذي يسعى لنسج العالمين الداخلي والخارجي معا، ومزج الوصف الموضوعي الواقعي ظاهريا للناس والأماكن التي يمر بها الرحالة بسرد ذاتي بشكل أكثر انفتاحا عن أفكار ومشاعر الرحالة عبر مسار الرحلة"[٣٠] .

الرحلة معرفة، والسفر معاناة وجهاد[٣١]، وفي سبيل تلك المعرفة تنتقد الرواية "مركزية" التصور المطروح، وتناوش اتحاد داله بمدلولاته، وأن "معناه " ليس سابقا عليه، وأن معنى الإنسان ليس مجازيا، وإنما يتشكل وفقا لمجموع دواله التي قد تجمع القتل والتصوف في إناء واحد. إن الإنسان بنية، تظهر صورتها أكبر من مجموع الأجزاء المكونة لها، حتى لو حاول التصوف إزاحة القتل الحقيقي الذي اقترفه الرومي.

جاءت الرحلة لتؤكد -عبر الاحتكاك والمعاينة- أننا بحاجة إلى نظرة مختلفة في التعامل مع الموروث المنقول من حكايات وقصص تمس شخصيات صارت كالأساطير، فتعيد نقدها، ومن ثم الوعي بها، وتنزلها إلى مرتبة بشر لهم ما للبشر وعليهم ما عليهم، أما أن نتجمد- والرحلة ضد التجمد والسكون- أمام نظرة واحدة موروثة تتبع ما وجدت عليه آباءها فهو ما يؤدي إلى دفن كثير من الحقائق مثل قتل "كيميا". على هذا النحو يبدو توظيف الرحلة متوافقا مع الرواية- بالتعبير القديم- على مستوى "المعنى" و"المبنى".

لم تلتفت الرواية إلى تفاصيل الرحيل ذاته، وهو الأمر الذي يتوازى مع تجاهل كيفية قتل "كيميا"، وانبعاث أثر حادثة القتل فجأة، فكان الإعراض عن التفاصيل موازيا لتركيز الحكي في نقاط بعينها. وكذا فقد جاءت الرحلة مرتبطة بالتعب والكد، وهو من متطلبات الوعي ولوازمه؛ فلا تغيير ينمو في الفكر عفو الخاطر، وإذا كانت الرحلة جماعية فإن واحدا فقط كان مصرا على المعرفة ويؤرقه التساؤل، بينما الآخرون يسيرون في طريق المتعة، " فبهذه الطريقة يمكن تقديم الرحلة

على أنها تحدٍ حقيقي. وبالتالي كتجربة تعلم حقيقية للذات المسافرة. ويتيح هذا بدوره تقديم الرحلة كشكل من الحج أو الاستكشاف بدلا من تقديمها كنوع من رحلة للاستمتاع"[٣٢].

هذا الهم بالمعرفة يوازيه عزوف الراوي/ المؤلف عن التعامل –خلال الرحلة– تعامل سائح يمثل المجتمع الاستهلاكي؛ فابتعدت الرحلة عن الأماكن المبهرة، واعتمدت الاقتراب من الأماكن الأكثر بساطة، ملتزما طرح سرد موضوعي يعتمد على الوصف بعيدا عن الانطباعية، مركزا على متعته الجمالية والمعرفية في رحلة سفره، والجمال–هنا–مرتبط بالبحث، وقلق السؤال. جاءت الرحلة انعكاسا لتوجه الرواية في تجريد المجتمعات؛ إذ لم تتعامل الرواية مع المجتمع كُلًّا واحدا، وإنما تشكلت أجزاؤه صورة أكبر من الكل، وخرجت عن نطاق السطحية لتغوص داخله، فتعمدت اللجوء إلى قصص غير نمطية، وحكايات وشخصيات غير مسطحة. فالسفر"يسفر" عن أشياء لم تكن مُدْرَكَةً من قبل، ويصل بين المتباعدات، ويحفل الرحلة بالعجيب والغريب وتحتفي به، ولكن الغريب في روايتنا كشف بشري والتفات إلى بديهيات من مثل عدم الكمال البرشي مطلقا، فانتقلت رحلة روايتنا من تسجيل العجيب إلى التعجب من تجاهل الثابت والموجود. الرحلة هنا لا ترتبط بالجغرافيا قدر ارتباطها بالتاريخ.

هذا الهم بالمعرفة وقلق التساؤل يبرر عزوف الرواية عن عادة أدب الرحلات في التركيز على الاهتمام بالغريب والطريف. ففي روايتنا، لا مجال لأماكن سحرية أو شخصيات خيالية. وفي سبيل توكيد البعد عن "العجائبي" والغرائبي"، والتعامل مع المادي المرئي المعاين؛ فلم تقدم الرواية رحلة استكشافها سردا غرائبيا تماما. إنها تؤكد بشرية الفكرة المختلفة ومعقوليتها وإمكانية تحققها، في الوقت الذي تحاول فيه هدم النموذج المتوهم عن الرومي.

وعلى النحو ذاته فإنه لا يقدم اكتشافه لقبر "كيميا" في إطار من البطولة، ولا يعثر عليه من الأساس فهو مشغول بالبحث وليس الإجابة. وعلى جانب آخر ففي رحلته يأتي الخروج إلى الشارع ومعاشرة العاديين والمهمشين ليدل على أنه لم يدخل الرحلة بروح المحارب، ولا يتمنى العودة محملا ببطولات ومغامرات، وإنما يود فهما يطور الوعي. لا يقوده الجدال وإنما المعرفة، والكشف والتمحيص لا المتعة، وهو المنطلق ذاته الذي تتوخاه الرواية الجديدة مختلفة عن سابقتها؛ حيث إن" الرواية القديمة حكاية مغامرة، بينما الرواية الجديدة مغامرة حكاية"[٣٣]. لقد صارت "كيميا" نداهة تطارده وتسيطر عليه وتحثه على مسار بعينه حتى في رحلته.

جاء تخليص الرحلة من الغرائبي والعجائبي ليغاير ويضاد صورة السندباد المغامر الخارج عن المألوف. إنه لا يخاصم الواقع وإنما يحاول التفاهم معه ومراجعة التاريخ ومساءلته. ولعله يريد إبعاد

صورة رحلات تعتمد إبهار المستمعين بما وراء الخيال، والانتقال في الزمان والمكان عبر "كرامات" تراها الرواية مبنية على دحض إنسانية "كيميا"، وازدراء حقها في التعبير، في سبيل إرضاء الشريك الصوفي " شمس الدين التبريزي"، فيخلّص مفهوم الرحلة من المغامرة والخيال لتخلص للبحث والمراجعة وإعادة النظر.

ونفي المغامرة لا يعني الكسل ولكنه يفضي الى التركيز على التساؤل العقلي دون المجهود البدني. صراع عقلي مع أفكار موروثة وصورة ذهنية تقديسية وليس مجهودا زائفا. إن تعامل الرواية مع الرحلة يشبه تعاملها مع الرومي؛ فالرحلة فيها تحليل ومشاهدة؛ فكانت الرحلة رغبة في نزع السكون عن شخصية مولانا،والراوي يشكل وعيه قولهم(فاغترب تتجدد)، وهو ذاته موقف الرواية عن الرومي الذي تنقل عنه ولكنها تحلل شخصه على ضوء موقفه من "كيميا".

وفي سبيل مزيد من التماهي بين المبنى والمعنى يتنازل الراوي/المؤلف عن لهجة الرحالة، الاستعلائية في أغلب الأحوال، وذلك لصالح لهجة متسائلة؛ ذلك أن الوعي الذي يدفعه للقلق وإعادة السؤال أكثر حضورا من نزعة ثقة زائفة، موقنا أن فضيلة بحثه تكمن في التساؤل–مجرد التساؤل، عوض مظنة الوصول لأحكام قاطعة، وهو ما يتوازى مع كون متعة الرحلة في خطواتها، لا نتائجها، وفي الدهشة لا الوصول لإجابات بشأن سببها، وهو ما جسدته نهاية الرواية بعدم اليقين بمكان قبر "كيميا". وتلح كثير من مشاهد الرواية على أنها بصدد انصراف عن المباني إلى الناس، عن الطقوس إلى مرتاديها، وعن الظاهر إلى الباطن. إنه يطرح مفهوما غير تقليدي للاستعمار، فيرى استعمار أفكار بعينها، وسيطرتها أشد بأسا من الاحتلال بالمعنى الشائع بالمعنى العسكري بالأساس. لا يبتعد هذا عن غمزه المتكرر الصورة المثالية لـ" المخلافة" العثمانية؟ وربما للمرة الأولى نستكشف شيئا عن البلاد التي" احتلت" عالمه العربي لفترة طويلة.

لقد أسهمت استراتيجية الرحلة في الرواية في عكس الرحلة إلى التفاهم بدلا من الهيمنة، والتساؤل بدلا من التسليم، وهو ما يتسق ومحاولة درء الربط بين الرحالة والكذب، وتأصيل التجربة إلى درجة وصلت حد ربط المؤلف–حتى على مستوى الاسم–بالشخصية القديمة"علاء وليد"[٣٤].

وعلى هذا النحو تبدو مجافاة المركزية، والابتعاد عنها شاخصة في الرحلة، يعبر عنها السرد عبر التجاوز عن التمحور –مكانيا– حول "إسطنبول"، والتي لا تشغل منها سوى الهامش، والاحتفال "بمولد الرومي" إلا نسبة قليلة للغاية، وربما كان ذلك لأن الرواية التي تناقش دور

الأطراف–كيميا مثلا– كان من الملائمة السردية فيها أن تشغل بالها بدور الأطراف المكانية في تكوين التصور، والنقاش حوله.

وفي الرواية قصص فرعية تتضام في المجرى العام للعمل، وبدت مجازا عن ملمح أصيل؛ كالطعام الذي يُقبل عليه البعض ويُعرض عنه آخرون، استنامة إلى موروث مقبول من المصاحبين من أهل البلاد الأصليين أو خروجا على التقليد من جهة الواردين عليه من خارجه. إنه يستخدم الطعام مجازا للتعبير عن زيادة مساحة المشترك والمتماثل بين الثقافات، ويستخدم"جحا" رمزا مقابلا للرومي، فالمرور على قرية جحا لم يأت مجانيا؛ إنه رمز للبساطة والعفوية في مقابل المتسترين بأقنعة تفضحها ممارساتهم الحياتية، وهو إنسان في نسخة بسيطة لا تحمل حسابات الفلسفة ومراوغاتها، وبرغم ذلك–وربما بسبب ذلك– ظل اسمه محفورا، وفلسفته خالدة لا تنفر من ضعفه البشري ولا تضفي عليه هالة كاذبة. إنه– فضلا عن كونه جزءا من الرحلة–فهو جار الرومي ومناقضه، وظل على مسافة منه فاحتفظ قبره بوجوده على عكس كيميا التي اقتربت من الرومي فتاجر بها.

قدمت" الرحلة" مسوغا فنيا لما تجده من تفريعات لقصص فرعية متداخلة ومتوالية، يرويها البطل على ألسنة أصحابها، وليس بينها نتوء أو تعارض، ولا تأتي استسلاما لسرد متفرع. الحكايات الفرعية المتداخلة استراتيجية خطابية وواجهة لمصداقية الكاتب ورحلته، ونوع من التأكيد على نقص المعرفة المتخصصة، والانصياع بشدة للموروث. قدم اللجوء إلى أدب الرحلات حيلة لدخول المقالات والإيميلات المتناثرة خلال الرحلة، ويفتح المجال للرغبة في توسعة الرواية وإضفاء الطابع البحثي عليها، وهذا الاتساع شأن عام في أدب الرحلات "وفي أحيان تبدو عارضة بشكل كبير حيث يستخدم الكاتب موضوع السفر كدعامة يعلق عليها سلسلة من المقالات أو التأملات التي يمكن أيضا ألا تكون لها علاقة بالرحلة التي يقوم بها"[٣٥].

ولا يبتعد تأثير "أدب الرحلات" عن هيمنة ضمير المتكلم، ولكنه ليس حدا فاصلا في أدب الرحلات، ويبدو أنه دعامة مهيمنة يمكن اتباعها أو الخروج عليها. غير أن المكانة الكبيرة لحضور ضمير المتكلم لا تعني ذاتيته المفرطة، ولكنه" ينقل" بعينه الرائية، ويعتبر نفسه "شاهدا "على ما يراه دون ما يسمعه، وبخاصة أنه يعاين "موقع" الحدث بعد خلفية بحثية طويل، واهتمام بالغ الشدة بقصة الفتاة القتيلة، مؤكدا ذلك عبر "الرحلة"؛ إذ كانت بداية التساؤل قبل الوصول لموطن مولانا؛ فالعصر مفتوح على كل الأجواء والاحتمالات وليست الرحلة سببا للتساؤل ولكنها سبيل للمعاينة. وضمير المتكلم فيها يقدم صوتا عاما دون تسمية صاحبه، بما يحيل إلى شيء من

المواربة لا يريدها نص جاهر بموقفه ابتداء، وبتعبير آخر فربما" تعمل قصاصات من الرواية بضمير المتكلم ببساطة على تأطير الفقرات الطويلة من الملاحظات العامة والتخمين"[٣٦].

وباعتماد التنقل بين روايات شخصيات عديدة، وتبنيها، ونقلها، يبدو ضمير المتكلم نوعا من الضمير العليم، ولكن على معنى الجمع بين روايات عدة بعد تمحيصها والتأكد منها، أو وزنها على ميزان العقل لا النقل قبل أي اعتبار آخر. وهكذا يؤسس ضمير المتكلم بعدة ألوان من الوعي، بدلا من ضمير الغائب الذي يتبنى وجهة نظر وحيدة، هي لسان الراوي وسلطته، ودرءا لضمير المخاطب الذي يخاصمه الرواية إذ جاء مرتبطا بالوجد والشعر الصوفيين، ويشيع عند المتصوفة كثيرا.

التداخل الحادث في أدب الرحلة ثمة تداخل بين فنون سردية شتى، وقد اتضح لنا –عبر تجارب عديدة–" أن تاريخ التلقي الأدبي يبين لنا بوضوح وجلاء أنه لا سبيل إلى وضع إجابات حاسمة لهذه الأسئلة من النص "نفسه". فما دامت السيرة الذاتية والقصص الخيالية المكتوبة بضمير المتكلم تستعمل الأنواع نفسها من الطرائق اللغوية، فإن المكانة الأنطولوجية لمعظم القصص المكتوبة بضمير المتكلم من المحال إثباتها بالاستشهاد بأي جزء من النص أو حتى بالنص كله"[٣٧]. وهكذا يفتح ضمير المتكلم النصَ الروائي على مداخل شتى، فلا تشير–بالضرورة–إلى المؤلف، ولا تعتبر أقوالا اعترافية له؛ إذ إن "المسافة التي تفصل بين المؤلف وبين الراوي في أي رواية مكتوبة بضمير المتكلم ليست من المعطيات الثابتة بل من المتغيرات"[٣٨].

الخاتمة والنتائج

١-تطرح الدراسة قراءة لرواية حديثة، صدرت في العام ٢٠١٨، وليس المطلوب من الدراسة النقدية أن تنتظر حينا لتتابع الأعمال، وإنما يجب أن تصرف شيئا من جهدها للفت الأنظار لبعض الظواهر بدلا من أن تتراكم حتى تصبح مستقرة، وأن تولي شيئا من الاهتمام للروايات اللافتة التي يمكن أن تختبر بعضا من المقولات النقدية على محك التجريب، وهو ما حاولته الدراسة حين اختبرت شيئا من تداخل الأجناس داخل النص الروائي المتناص بالقوة.

٢-لم تعد الرواية مجرد عمل قائم على الحكي، ولكنها قد تقترب من حدود "البحث" المتراكم بالمعنى الواسع له. صحيح أن هناك بذورا في أعمال لذلك قديمة(كأعمال صنع الله إبراهيم بمعنى من المعاني). وهذا"البحث"-على معنى التلاقح الفكري، وعرض وجهات نظر جدلية-ربما يُخرج الرواية بعيدا من الإبداع التلقائي، ويضعها إلى التخطيط أقرب من اعتبارات أخرى.

٣- تؤكد الروايات الجديدة عبر تراكمها المتتابع أنها تنطلق من كون السرد أكبر من كونه حكاية، لقد تجاوز هذه المرحلة، وصار طريقة للمراجعة، وإعمال الفكر، وطرح وجهة النظر على محك المناقشة. وأن لغة السرد قد تجاوزت منطقة الإخبار، وصارت تحليلية بامتياز، وأكثر ميلا إلى التأمل، والغوص العميق تجاه المعنى المهمل، وإن بدا صادما.

٤-الرواية فعل مضاد للتاريخ يكتبه المراجعون الجدد المنتشرون في أصقاع الأرض، ممن يؤدون أن يسردوا رواياتهم التي نبذها التاريخ الرسمي. التاريخ تورية تحمل معنى(وربما معانٍ) يتم تصديره، ومعنى آخر يتم إرجاؤه أو إخفاؤه حتى يؤذن للمختفي أن يظهر

٥-تضعنا الرواية أمام المزج المطلق بين الواقعي والخيالي، والغريب أن الخيالي هو الجزء الذي عاشه المؤلف، بينما الواقعي هو الذي ينقله —يرويه- عن سيرة الرومي، وهذا التبادل بين الواقعي والخيالي، وتبادل الأدوار بينما يجعل التاريخ هو المجهول الذي نغشاه، والواقعي هو المعلوم الذي نغشاه. لا تستعير التاريخ لتحتمي به وتقبع خلفه . ولعل هذه الثنائية تتوازى مع توجه الرواية أساسا من طموحها صوب مناقشة ما تتصوره من صورة أسطورية لبعض الشخصيات، وأن الأفعال / القتل أكثر إنباء من المجاز/ الشعر، مثلا، وأن البعد المعيش في شخصية مولانا الرومي ينبئ عن طبيعته بانعكاس أكثر مصداقية

٦-يحتاج النقد الروائي —مع تعقد عمل الرواية ذاتها يجب على النقد المصاحب لها أن لا يكتفي بإطار المقولات السردية الأساسية(المكان-الزمان-وجهة النظر....إلخ) وأن يكون موازيا لتطور الروائيين وخروجهم عن الحكي، وأن يبحث عن مداخل توازي فعل مغامرتهم الجديدة. إن

شيئا من أزمة النقد الروائي ربما كان في تركيزه على "المعنى" داخل الرواية، وتقديم "ملخص" لسير الأحداث، وتقديم تعريف بالشخصيات، وهو عمل مهم لا ريب، ولكن التوقف عنده والاقتصار عليه لا يقدم شيئا جديدا للنقد الروائي.

٦-يقترب من النقطة السابقة ما يلاحظه المتابع لحال الرواية عندنا؛ إذ برغم تنوع إصداراتها واتساعه فإن الهاجس الأساسية فيها ليست متغيرة تمام، وأن هذا الانفجار الروائي ليس -بالضرورة-دليل تنوع ونمو للتجربة برمتها.

٧- يلفتنا التتابع الكبير للأعمال الروائية إلى مناطق لم تعد مأهولة نقديا؛ كالشأن في روايتنا حين وظفت "أدب الرحلات" الذي صار مهجورا عندنا، ويعاني متابعة نقدية ضعيفة للغاية، وهو ما فتح الباب لدراستنا هذه لمحاولة فهم الرحلة بعيدا عن مرادفتها بالسياحة. الرحلة فعل مغامرة في اللغة وفي الوجود، في استكشاف البشر، وفي تباين وجهات النظر. لقد كانت تيمة الرحلة موازية لانطلاق الرواية من فكرة مغامِرة حول الرومي، فصارت مغامَرة حول صورة الخلافة العثمانية ذاتها.

٨- وجاء توظيف السفر والرحلة من أجل تجاوز التفاعل المعقد حد القلق- في بعض الأحيان- بين الآخر والهوية، ومناقشة أوجه الاختلاف والتشابه، وأن مثل هذه الظواهر طبيعية في الحياة.

الهوامش:

[١] إيف ستالوني: الأجناس الأدبية: ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٤، ص١٢٠

[٢] السابق: ص١١٩

[٣]تودروف: باختين: المبدأ الحواري ترجمة: فخري صالح، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٨٨.

[٤] شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ٢٠٠٩، ص ٤٦

[٥]تزفيتان تودروف: مقال " الأنواع الأدبية" ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف. دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. خيري دومة، مراجعة: د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧، ص٤٣

[٦] وليد علاء الدين: كيميا، دار الشروق ط١ ، ٢٠١٨. وجميع اقتباسات النص الروائي الواردة بالبحث منقولة عن الطبعة ذاتها

[٧] وليد علاء الدين: (١٩٧٣–): شاعر وكاتب مصري، صدر له: ١– "تردني لغتي إليّ" ٢٠٠٤، " تفسر أعضاءها للوقت٢٠١٠(شعر)
٢–مسرحية العصفور ٢٠٠٧، ٧٢ ساعة عفو٢٠١٥، مولانا المقدم ٢٠١٦(مسرح)
٣–الكتابة كمعادل للحياة ٢٠١٥، واحد مصري٢٠١٧، شجرة وطن دين٢٠١٨، اقتل الزمبي ٢٠١٩
٤–خطوة باتساع الأزرق٢٠٠٦(أدب رحلات)
٥–ابن القبطية٢٠١٤، كيميا ٢٠١٨(روايتان)
٦–فاز بعدة جوائز منها: جائزة ساويرس لأفضل نص مسرحي عن مسرحية "٧٢ ساعة عفو" ٢٠١٥، وجائزة الشارقة للإبداع العربي عن مسرحية "العصفور" ٢٠٠٧، وفي القصة القصيرة حصل على جائزتي أدب الحرب المصرية/أخبار الأدب ١٩٩٦، واتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٩٧.

[٨]دبرا بارسونز: رواد نظرية الرواية الحديثة(جيمس جويس، دوروثي ريتشاردسون، فرجينيا وولف)، ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦، ص٩٧

[٩] إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، مرجع سابق ص١٢٧

[١٠] السابق: ص٢٤

[١١] يوري تينيانوف: مفهوم البناء، مقال ضمن كتاب :نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تحرير وترجمة: تزفيتان تودروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٧٧

[١٢] نذكر– بالإضافة للرواية محل التحليل– روايات أخرى اتخذت من شخصية جلال الدين الرومي مدخلا وشخصية رئيسة؛ مثل : " متاهة الأولياء" لأدهم العبودي، وقد صدرت طبعتها الأولى ٢٠١٣ عن دار الأدهم ووصلت للطبعة الخامسة عن دار أجيال. وربما يكون لترجمة رواية " قواعد العشق الأربعون" لأليف شفاق دور في هذا التتابع لشخصية الرومي. وجدير بالذكر حاجتنا لدراسة مقازنة لهذه الروايات، ولكنه يخرج عن إطار هذا البحث.

[١٣] يحيط الغموض –عموما– بشخصية التبريزي، وعلاقته بابن الرومي، ومن ذلك قول إدريس شاه:" ولقد ألهمه الدرويش الغامض"شمس الدين التبريزي" كي ينتج كما هائلا من أرق الأشعار...." راجع : إدريس شاه: الصوفيون، ترجمة: بيومي قنديل، تقديم: هالة أحمد فؤاد، المركز القومي للترجمة، ط٣، ٢٠١٦، ص٢٤١

[١٤] إيرينا ر. مكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة(مداخل، نقاد، مفاهيم) : الجزء الثالث، "مفاهيم"، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٧، ص٨٥

[١٥] السابق: نفسه

[١٦] إرنستو ساباتو : الكاتب وأشباحه، ترجمة وتقديم : سلوى محمود، مراجعة: عبير عبد الحافظ، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥ ص٣١

[١٧] دبرا بارسونز : رواد نظرية الرواية الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص١٥٤

[١٨] ابتعدت أغلب الروايات التي تناوش حدثا تاريخيا عن " الراوي العليم"، وهو ما يحتاج لوقفة منفردة، ولكنها تخرج عن إطار هذا البحث .

[١٩] سيأتي البحث فيه لاحقا خلال هذه الدراسة.

[٢٠] يحتاج هذا المدخل لحديث مستقل يحتفي بكم التناصات وتنوعها بين أليف شافاق ومورل مفروي، مرورا بالمنسي قنديل في رواية" كتيبة سوداء"، وحتى من فنون أخرى كإشارته إلى فيلم "ويجا".

[٢١] إيرينا ر. مكاريك :موسوعة النظرية الثقافية : الجزء الثالث، "مفاهيم"، مرجع سابق، ص٨٧

[٢٢] مثلا، تأتي رواية أدهم العبودي" متاهة الأولياء"، وكان من الممكن إجراء مقارنة بينها وبين روايتنا هذه–كيميا– ، ولكن هذا الإجراء يخرج عن موضوع بحثنا هذا

[٢٣] دودج أندروود: الصحافة والرواية (الحقيقة والخيال ١٧٠٠–٢٠٠٠)، ترجمة: مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥، ص ١٠١

[٢٤] يمكن إفراد الأمر بدراسة خاصة تتناول تأثير الصحافة على الأدب الحديث بعامة، والروائي بخاصة، وذلك :بناء وحكيا وتطويرا واهتماما بالتفاصيل وبراعة في الكتابة وتفاوتا في مستويات المتلقين واعتبار الآخر ومراعاة وقت الإبداع، .... إلخ من مداخل ربما تحتاج لدراسة مستقلة.

[٢٥] ولعل الحدس يقودنا لعلاقة قربى بين أدب الرحلات والمذكرات؛ إلى حد الظن بكون الأولى نوعا فرعيا من الثانية، وهو ما يحتاج لدراسة مستقلة.

[٢٦]كذا في الأصل، ولعلها يحقق، أو يتحقق فيه

[٢٧]شعيب حليفي:الرحلة العربية وصيرورة النوع، مجلة فصول، المجلد(٢/٢٥)، شتاء ٢٠١٧، العدد(٩٨) ص٩٣

[٢٨] السابق: ص٩٥

[٢٩] د. حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، العدد(١٣٨)يونيو ١٩٨٩، ص١٢

[٣٠] كارل طومسون: أدب الرحلات، ترجمة: محمد الجندي، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٩، ص١١٣

[٣١] مراجعة مادة" سفر" في المعاجم يرتبط بالضنى والتعب، وكونه قطعة من العذاب، كما يرتبط بالمتعة والفائدة المترتبة عليه

[٣٢]كارل طومسون: أدب الرحلات، ترجمة: محمد الجندي، مرجع سابق، ص ١٣٩

[٣٣]برنار فاليط: النص الروائي(تقنيات ومناهج) ترجمة: د.رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٩)ص٢٢

[٣٤] إن عكس الاسم"علاء الدين وليد" لا يعنينا واقعيا على المستوى التاريخي من عدمه، ولكنه يؤهل للتعامل معه بوصفه مستكشفا– مصباح علاء الدين؛ فالمصباح بوصفه آلة التنوير والإضاءة معتمدا فعل المغامرة وكسر المتوقع عند الناس

[٣٥] كارل طومسون: أدب الرحلات، ترجمة: محمد الجندي، مرجع سابق، ص ٢٨

[٣٦] السابق: ص ١١٦

[٣٧] سوزان س. لانسر: ضمير المتكلم عند الرائي، ضمن كتاب" الرفيق إلى النظرية السردية(الجزء الأول) تحرير جيمز فيلان، بيتر رابتنوفيتز– ترجمة: محمد عناني، المركز القومي للترجمة٢٠١٦، ص٣٢٤

[٣٨] السابق : ص ٣٥٨

ثبت المصادر والمراجع

أولا المصادر: وليد علاء الدين: رواية كيميا، دار الشروق، مصر، ٢٠١٨

ثانيا: مراجع باللغة العربية

[١]- د. حسين محمد فهيم: **أدب الرحلات**، عالم المعرفة، الكويت، العدد(١٣٨) يونيو ١٩٨٩

[٢]- شكري محمد عياد:**القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي**،المجلس الأعلى للثقافة، مصر ٢٠٠٩

ثالثا: مراجع مترجمة

١- إدريس شاه: **الصوفيون**، ترجمة: بيومي قنديل، تقديم: هالة أحمد فؤاد، المركز القومي للترجمة، ط٣، ٢٠١٦

٢- إرنستو ساباتو : **الكاتب وأشباحه**، ترجمة وتقديم : سلوى محمود، مراجعة: عبير عبد الحافظ، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥

٣- إيرينا ر. مكاريك: **موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة(مداخل، نقاد، مفاهيم)** : الجزء الثالث، "مفاهيم"، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٧

٤- إيف ستالوني: **الأجناس الأدبية**: ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٤

٥- برنار فاليط: **النص الروائي(تقنيات ومناهج)** ترجمة: د.رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٩

٦- تودروف: **باختين: المبدأ الحواري** ترجمة: فخري صالح، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦

٧- تزفيتان تودروف: مقال " الأنواع الأدبية" ضمن كتاب: **القصة، الرواية، المؤلف. دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ترجمة: د. خيري دومة، مراجعة: د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧

٨- دبرا بارسونز: **رواد نظرية الرواية الحديثة(جيمس جويس، دوروثي ريتشاردسون، فرجينيا وولف)**، ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦

٩- دودج أندروود: **الصحافة والرواية (الحقيقة والخيال ١٧٠٠-٢٠٠٠)**، ترجمة: مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥

١٠- سوزان س. لانسر: ضمير المتكلم عند الرائي، ضمن كتاب" **الرفيق إلى النظرية السردية(الجزء الأول)** تحرير جيمز فيلان، بيتر رابتنوفيتز- ترجمة: محمد عناني، المركز القومي للترجمة٢٠١٦

١١- كارل طومسون: **أدب الرحلات**، ترجمة: محمد الجندي، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٩

١٢- يوري تينيانوف: مفهوم البناء، مقال ضمن كتاب :**نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، تحرير وترجمة: تزفيتان تودروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢

ثالثا : المقالات

١- شعيب حليفي: الرحلة العربية وصيرورة النوع، مجلة **فصول**، المجلد (٢/٢٥) ، العدد شتاء ٢٠١٧