بحوث قسم اللغات الشرقية

رواية/A'mak–ı Hayal" أعماق الخيال"

للكاتب التركي فلبه لي أحمد حلمي

قراءة سيميائية

د/ عبد الله محمد بسطويسي عنتر

المدرس بقسم اللغات الشرقية (شعبة اللغة التركية)

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة قناة السويس

المقدمـــة

مما لا جدال فيه أن الفترة الممتدة منذ إعلان المشروطية الثانية حتى عهد الجمهورية التركية (١٩٠٨م- ١٩٢٣م) قد أثرت تأثيرًا بالغًا في المجتمع التركي، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو الفكري والأدبي. فخلال هذه الفترة وقعت كثير من التغيرات والتحولات في الحياة الاجتماعية والثقافية، وأخذ كثير من أبناء الشعب ينسلخون عن هويتهم الأصلية بفعل عملية التغريب التي ذاعت كثيرا في هذه الفترة. كما روّجَ كثير من أنصار التغريب العديدَ من الأفكار المادية والوضعية التي وجدت لها بيئةً مواتيةً بين شباب الأمة الغِرّ؛ فأخذوا يتلقفونها ويقابلونها بحفاوة كبيرة.

وإزاء كل هذا كان لا بدَّ أن يكون للكتاب والمفكرين الإسلاميين دورٌ في توجيه أفراد الأمة إلى الروحانية المناهضة تماما للمادية. ومن أبرز من اضطلع بالقيام بهذا الدور في تلك الفترة "Filibeli Ahmed Hilmi Şehbenderzâde/شهبندر زاده فلبه لى أحمد حلمي" الذي انتقد الفلسفة المادية التي يدافع عنها المثقفون الأتراك المولعون بالثقافة الغربية، وعالج في أعماله كثيرًا من الموضوعات التي عارضتها الفلسفة المادية في إطار الإسلام والتصوف مثل: وجود الله، وحقيقة الروح، وسر الكون، مشيرًا إلى أنه لا يمكن معارضة المادية إلا بالميتافيزيقا.

ولقد حاول أحمد حلمي بشكل عام وهو يحرر مؤلفاته أن يحطِّم أسوار المادية، وأن يحاول التوفيق بين الدين والفلسفة الغربية، إلا أن أبرز الأعمال التي أحدثت صدى واسعًا في هذا المضمار رواية "A'mak-ı Hayal/أعماق الخيال" التي نُشرت لأول مرة في عام ١٩٠٨م؛ وهي روايةٌ فلسفية تلخص أفكار الكاتب، وتستعرض الأفكار الصوفية التي يتبناها.

ومما دفع الباحث إلى اختيار هذا البحث هو ضرورة التعرف على أهم الخصائص التي تميزت بها الرواية التركية في هذه الفترة الحرجة التي شهدت ظهور الرواية موضوع البحث، والممتدة من إعلان المشروطية الثانية وحتى عهد الجمهورية. كما أن الرواية تُعد أول رواية في الأدب التركي الحديث تتخذ من قضايا التصوف لا سيما فكرة وحدة الوجود موضوعًا رئيسًا لها؛ الأمر الذي يحدو بالمرء إلى أن يتسائل: كيف تناول الروائيون الأتراك هذه القضايا الصوفية الحديثة على الرواية؟، وهل نجحوا في عرضها ومعالجتها أم لا؟ وهل كانوا محقين بالفعل في إثارة هذه القضايا التي يزعمون أنها السبيل الوحيد للخلاص من براثن المادية؟ وما الذي تحمله العلامات والإشارات التي شُحنت بها النصوص الروائية من دلالات وخصائص سيميائية للبرهنة على هذه الأفكار وحمل القراء على الإيمان بها؟. كل هذه الأسئلة وغيرها هي التي دفعت الباحث لسبر أغوار هذه الرواية والعمل على دراستها، خاصة بعد ما صاحبها من نقاشات حول النوع الأدبي الذي يجب أن تندرج تحته لكثرة ما تزخر به من دلالات.

ولقد اعتمد الباحث في دراسته لهذه الرواية على المنهج السيميائي وهو منهج نقدي يهتم بدراسة الدلائل داخل النص، ويحيلنا إلى معرفة هذه الدلائل، وعلّتها، وكينوتها، ومجمل القوانين التي تحكمها.

جدير بالذكر أن رواية أعماق الخيال قد نُشرت ثلاث مرات بالحروف العثمانية القديمة؛ مرتين في عام ١٩٠٨م، ومرة ثالثة في عام ١٩٢٢م. بعد ذلك عكف النقاد والمصححون والكتاب الروائيون على تنقيحِها وتهذيبِها وتفسير المفردات المستغلق فهمها منها، ثم نشرِها بالحروف الحديثة؛ وذلك حتى يتسنى لجيل الشباب فهمها بعد استبدال الحروف العثمانية القديمة بالحديثة. غير أن الرواية في المرات الثلاث التي طُبعت فيها بالحروف القديمة كانت مقصورة على

الجزء الأول (Râci'nin Hâtıraları/ذكريات راجي) وأقسام متفرقة من الجزء الثاني، فلما أعيد نشرها بالحروف الحديثة في عام ١٩٢٥م ألحِق بها الجزء الثاني كاملا بعنوان: (Manisa Tımarhanesi/مستشفى مانيسه للأمراض العقلية)، فضلا عن ملحق مذيّلٍ بالجزء الأول. ولما كنتُ مضطرا إلى إجراء الدراسة على الرواية بجزأيها فقد استعنتُ بالطبعة الرابعة التي أعدها الكاتب الروائي "سَرْقانْ اوزُنْ بُورُونْ"[١] ونشرتها دار نشر "Kaknüs/قَقْنُوسْ" لكونها أكثر الطبعات تطابقا -في اعتقادي- مع الأصل العثماني بعد المقارنة بين النسختين العثمانية غير المكتملة واللاتينية الكاملة.

ولا أحد يستطيع أن ينكر أن هذه الرواية قد دارت حولها كثير من الدراسات في الأدب التركي، وإن كنت لا أجد لذلك أثرا في الأدب العربي حسبما أعلم. ومن أهم الدراسات التي تناولت هذه الرواية بالبحث والدراسة والتي انتفع منها الباحث كثيرا: ''A'mâk-ı Hayal Romanında Tasavvuf, Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet-i Vücûd Karşılaştırılması''/مقارنة حول وحدة الوجود في التصوف والبوذية والهندوسية والزرادشتية من خلال رواية "أعماق الخيال". Hermann Hesse'nin "Siddhartha", Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'nin "A'mak-ı Hayal" adlı eserlerinde mistik özellikler/الخصائص الصوفية في روايتي "سدهارتا" لهرمان هيسه، و"أعماق الخيال" لشهبندر زاده فليبه لي أحمد حلمي، ''Tasavvufun Derinliklerinden Modernist Romana Açılan Kapı/البوابة الواقعة بين أعماق التصوف والرواية الحداثية... بالإضافة إلى العديد من الأبحاث الأخرى التي عالج كلٌّ منها ناحية معينة من هذه الرواية موضوع البحث.

والبحث يحتوي على: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وأهم المصادر والمراجع، والفهرس. أما المقدمة فقد تكلمتُ فيها بإيجازٍ عن المناخ الذي كُتبت فيه الرواية موضوع الدراسة، وماهية الرواية، والأسباب التي دفعتني إلى دراستها، والمنهج الذي اتبعته في تناولها، والدرسات السابقة التي انتفعت بها، ثم محتوى البحث. ثم ركزتُ في التمهيد على التعريف بالسيميائية وأهمية دراسة النصوص الأدبية على أساسها، والتعريف بكاتب الرواية وروايته. وبعد التمهيد جاء المبحث

الأول وهو بعنوان: سيميائية البناء الفني للرواية. وفيه تحدثتُ عن سيميائية العناصر التي يقوم عليها البناء الفني للرواية من شخصيات، وحدث، وزمان، ومكان. بعد ذلك يأتي المبحث الثاني بعنوان: الوظيفة الدلالية للخطاب الصوفي في الرواية. وجاء في قسمين؛ الأول: الوظيفة الدلالية للعتبات الداخلية للنص، والثاني: أهم المفاهيم الصوفية الواردة في الرواية ودلالاتها. أما المبحث الأخير فقد عنونته بـ: رواية أعماق الخيال وأنواع السرد التقليدية. وتطرقتُ فيه للحديث عن أوجه الشبه والاختلاف بين رواية أعماق الخيال وبين أنواع السرد التقليدية الأخرى مثل: الحكاية الشعبية، والملحمة، والخرافة، والمنقَّبة، والمثنوي. وانتهيت في آخر البحث إلى خاتمة استعرضتُ فيها أهم النتائج التي أسفرت عنها هذه الدراسة.

وفي النهاية أدعو الله تبارك وتعالى أن أكون قد وفّقتُ في وضع لبنة ولو صغيرة في صرح الآداب التركية، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

تمهيـــد

أولا: السيميائية وأهمية دراسة النصوص الأدبية بها

السيمياء من الوسم أي العلامة والدليل والإشارة. والوسم في اللغة هو أثر الكي، والجمع وسوم. وتوسمتُ فيه الخير أي عرفتُ فيه سمته وعلامته[٢]. وفي القرآن الكريم يقول الحق سبحانه وتعالى: ﴿تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾ (سورة البَقَرَة: ٢٧٣/٢)، ويقول عزّ من قائل: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ﴾ (سورة الفَتْحِ: ٢٩/٤٨).

وفي اصطلاح الأدب السيموطيقا أو السيميائية هي دراسة نسقية للعلاقات بين الكلمات وأفعال الناس، وللصلات بين الكلمات باعتبارها رموزاً والسلوك الإنساني[٣].

ويقصد بالقراءة السيميائية للنص أي دراسته من مختلف جوانبه سيميائيًا لاستكشاف مدلولاته، واستكناه معانيه، وربطه بالواقع الفعلي؛ بغية الوصول إلى ذخائره، واستخراج الدروس المستفادة منه.

فلا شك أن مثل هذه القراءات توسّع من دائرة الفكر لدى الإنسان، وتصقل مواهبه، وتنمي حسه النقدي، بصورة تجعله ينظر إلى الظاهرة الأدبية بعمق، فلا يقنع بالظاهر المحسوس منها، بل يسعى جاهدا للتحقق من سلامة فرضياتها، وصحة النتائج التي أسفرت عنها.

انطلاقا من كل هذا عكف الباحث على دراسة الرواية موضوع البحث سيميائيًا، ساعيا إلى اكتشاف مدلولاتها، واستبطان معانيها، لا سيما وأن الرواية زاخرة بالدلالات والرموز الصوفية التي لا تتجلى معانيها الخفية دون قراءة النص قراءة سيميائية.

ثانيا: تعريف بالكاتب وروايته أعماق الخيال

١- شهزاده فِلِبه لى أحمد حلمي:

ولد أحمد حلمي في "فليبه" بلغاريا حاليا فيما بين عامي ١٨٦٢م-١٨٦٣م[٤]، وعرف بـ"فليبه لي" نسبةً إلى مسقط رأسه. تلقى تعليمه الأوَّلي علي يدي مفتي فليبه، وأخذ عنه الفارسية

والعربية، وبعد أن ارتحل إلى استانبول أكمل دراسته بمدرسة غلطه سراي الثانوية. ونظرا لإتقانه الفرنسية عمل موظفا بمؤسسة الديون العمومية في عام ١٨٩٠م. وهناك شاهد استحواذ الدول الأجنبية على موارد الدولة العثمانية، فانضم إلى جماعة تركيا الفتاة، وكانت مقالاته السياسية المناهضة للإدارة التركية سببًا في نفيه إلى مصر، وفيها أصدر مجلة "چايلاق"، ولما رجع إلى استانبول في عام ١٩٠١م نُفي مرة أخرى بأمر من السلطان عبد الحميد الثاني إلى ليبيا، وأثناء نفيه زاد شغفه وولعه بالأفكار الصوفية، وكتب أعمالا كثيرة في هذا الاتجاه.

وبعد عودته من منفاه أصدر عددا من الصحف الأسبوعية؛ مثل صحيفتي: الاتحاد الإسلامي، والحكمة، واستطاع بما ينشره من جرائد ومجلات أن يتبوأ مكانة مهمة في العالم الفكري في تلك الفترة. كان فِلِبه لى أحمد يرى أن الإسلام لا يشكل عقبة أمام تقدم المسلمين، بل على العكس يشجّع على العلم والفكر. انتقد جمعية الاتحاد والترقي ذلك النظام الاستبدادي القائم في تلك الفترة؛ الأمر الذي أدى إلى نفيه على الفور إلى بورصة. وقد استطاع أحمد حلمي أن ينير الطريق بآرائه أمام المثقفين المسلمين، لكن لم تدم حياته الصحفية طويلا لأنه أزعج بحساسيته الإسلامية بعض الشخصيات وخاصة الماسون. وسرعان ما مات عام ١٩١٤م، ويُقال إنه مات مسموما[٥].

مؤلفاته: تُعد المؤلفات التي دبّجها فِلِبه لى أحمد كثيرة للغاية مقارنة بحياته القصيرة التي بلغت حوالي خمسين عاما. فلقد ذكر له "بورصه لي طاهر بك" حوالي أربعين مؤلَفا[٦]. فضلا عن مقالاته وكتبه الأخرى التي كان ينشرها مسلسلة في الصحف والمجلات.

وتعتبر رواية "أعماق الخيال" موضوع الدراسة هي أشهر مؤلفات الكاتب الروائية، فضلا عن كتبه الفكرية والتاريخية مثل كتاب "تاريخ الإسلام" الذي تناول فيه مشاكل عصره بنظرة صوفية بحتة.

٢- رواية (A'mak–i Hayal–أعماق الخيال)

هي رواية فلسفية تلخص أفكار فِلِبه لى أحمد. يتحدث الكاتب فيها عن سر الروح والكون والغاية من الخلق؛ مشيرا إلى ضحالة الفكر المادي القاصر عن توصيل الإنسان إلى السعادة، فمن أجل فهم ما يجري في الكون وتقويم الحوادث تقويمًا صحيحا لا بد من معرفة فكرة وحدة الوجود معرفة جيدة. والرواية تكشف عن سعة خيال كاتبها واطلاعه على علمي التصوف والفلسفة ومهارته في التعبير عنهما. فهذه الرواية هي "حكاية رحلة معنوية، يتنقل فيها الرحّالة بين عديد من المدن، ونظرا لعدم قدرته على الوصول إلى ما ينشده يتوجه إلى مدينة الوجود المطلق لكي يداوم بحثه من جديد، واسم هذا الرحّالة هو راجي"[٧].

وتتكون الرواية من جزأين يُكمل كل منهما الآخر:

الجزء الأول (Râci'nin Hâtıraları/ذكريات راجي): وفيه يتصارع "أحمد راجي" البطل الرئيس للرواية مع داخله، ويشعر بالشك في كل شيء، فينقبض صدره وتضيق نفسه، فلقد كان يريد أن يسلّم بوجود الروح والمعنويات بتمامها، لكنه يفشل، وفي الوقت ذاته يريد الإنكار ولكن قلبه لا يطاوعه. وفي أحد الأيام يخرج لمدة ثلاثة أيام في رحلة مع أصدقائه، وهنالك يلقي السمع إلى حديث مجذوبَينِ لا يكترثان بما حولهما، فيذكر أحدهما أن الوجود والعدم شيء واحد، لكن الجهلة يسمون الشيء الواحد باسمين، فلا يتحمل، ويواجههما بقوله إنه موجود، ولا يمكن أن يتساوى الوجود مع العدم، فيسخر منه المجذوبان، مما يزيد من شبهاته حول الوجود.

وكان بالقرب من بيته مقبرة يمر عليها كل يوم، إلا أنه وجد بابها يوما مفتوحا على غير العادة، فدلف إلى الداخل، فوجد هناك مجذوبا يدعى "آيينه لى بابا" الذي احتفى به، وأكرم وفادته، وأخذ يقرأ عليه الغزليات، ويعزف له الناي؛ فوقع راجي تحت تأثير القهوة والناي، وطفق يسبح في أعماق الخيال. وفي هذا اليوم رأى راجي نفسه مع "بوذا" منطلقا إلى ذروة العدم، لكن لما انشغل بجمال القصر الذي يحتوي على كل ما هو جميل، ولم يستطع كبح جماح رغباته طرده بوذا، وعندما استيقظ وجد آيينه لى بابا أمامه يبتسم له.

وفي اليوم الثاني يستيقظ راجي في بلاد زرادشت، ويجد نفسه بين جنود هرمز[٨] الذين يحاربون جنود أهريمان[٩]. كان هو "الحكمة" التي تتغلب على ذلك المصارع الذي يسمى "الغضب"، ثم تنهزم فيما بعد أمام "النفس الأمارة" التي هي ألد الأعداء. وبينما كانت "النفس الأمارة" على وشك أن تأتي بالانتصار المطلق لأهريمان، وإغراق العالم في الظلام يأتي العشق بضيائه الذي ينير العالم، وحينها يفهم راجي أن لكل من هرمز وأهريمان قيمة معينة، ويكملان بعضهما بعضا.

وفي اليوم الثالث يذهب راجي إلى مدينة "الدوران الدائم"، وهناك يعرف أن كل شيء يعود من حيث بدأ. وفي اليوم الرابع يدرك مدى صعوبة رؤية الناس للحقيقة. وفي اليوم الخامس يجد نفسه محلّقا في السماء مع طائر العنقاء، وبعد رحلة تستغرق عاما بين آلاف العوالم يدرك أن هذه العوالم اللانهائية لا شيء أمام عظمة الله سبحانه وتعالى. وفي اليوم السادس يدرك أن كل الموجودات تسير نحو السر الأوحد، ونور العشق، وأن كل هذه الدورانات والمشاهدات أزلية أبدية. وفي اليوم السابع يدرك أن علم الإنسان أمام علم الله لا يساوي نقطة، وأن العلم الحقيقي يكمن في توحيد الحق جل وعلا. وفي اليوم الثامن يصل إلى حقيقة أنه لا يمكن معرفة حقيقة الروح إلا بعد الإيمان بأن الوجود والعدم شيء واحد، ولا يدرك هذه الحقيقة إلا أولو العلم.

وفي اليوم التاسع يستمع إلى حوار بين الذات التي تسمى "البشرية" والتي تسأل عن معنى السعادة الحقيقية، وبين الحكماء والأنبياء العظام الذين يجيب كل منهم عن ذلك السؤال وفقا لفكره الخاص. وفي النهاية يدرك أن السعادة الحقيقية قد وزِّعت على الموجودات بفضل سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم. وفي نهاية هذا الجزء الزاخر بكثير من العناصر الخيالية والفلسفية والصوفية يستيقظ راجي فلا يجد آيينه لى بابا.

وفي الجزء الثاني (Manisa Tımarhanesi/مستشفى مانيسه للأمراض العقلية) يتجول راجي بين العديد من محافظات الأناضول لكي يجد آيينه لى بابا، لكنه لا يعثر له على أي أثر، ويعتقد المحيطون به أن لوثة من الجنون قد أصابته، فيعدّونه مجنونا، ويجد راجي نفسه في النهاية في مستشفى مانيسه للأمراض العقلية. لم يكن هذا الوضع يسبب مشكلة لدى

راجي؛ لأن المستشفى تعتبر أكثر الأماكن راحة بعد المقابر؛ فقد كان يؤمن بأنه سيجد بعين المعنى ما عجز عن العثور عليه بعين المادة.

بعد مرور خمسة عشر يوما يسمع راجي وهو يتجول في الفناء أنه قد نزل بالمستشفى ضيفٌ جديد يعلق على جسمه قطعا من المرايا، وعندما سمع راجي المجانين وهم ينادونه بقولهم "آيينه لى" أي صاحب المرايا استنبط أن ذلك الشخص هو آيينه لى بابا الذي اجتهد كثيرا في البحث عنه، وعندما رآه بالفعل شعر بسعادة غامرة.

ويتبع الجزءَ السابقَ ملحقٌ مذيَّل بالجزء الأول بعنوان: (Birinci Bölüme İlâveler/ملحق الجزء الأول)، وفيه يذهب راجي إلى زيارة آيينه لى بابا في مقابر نمازگاه. وكما هي العادة يقدم له آيينه لى بابا القهوة، ويعزف له الناي، ويقرأ عليه الغزليات. ثم يستغرق راجي في أحلامه مرة أخرى، ويرى أربعة أحلام زيادة على الأحلام التي رآها في الجزء الأول.

وذات يوم يذهب راجي إلى المقابر في وقت السحر كما هي العادة، فيجد آيينه لى بابا ميتا عند جذع شجرة وهو يبتسم وكأنه نائم يرى حلما جميلا.

المبحث الأول: سيميائية البناء الفني للرواية

الشخصية

الشخصية هي المحور العام الرئيس الذي يتكفل بإبراز الحدث، وعليها يكون العبء الأول في الإقناع بمدى أهمية القضية المثارة في القصة وقيمتها[١٠].

وتتبوأ الشخصية مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والروائية، فهي أحد الأعمدة التي تقوم عليها الرواية، ولذلك تنوعت مفاهيم الشخصية وتعددت أنماطها بحسب أهميتها وحضورها في العمل الأدبي بشكل عام والروائي بشكل خاص.

والشخصيات في رواية أعماق الخيال تتنوع بين شخصيات رئيسة، وشخصيات ثانوية؛ أسطورية وخرافية وتاريخية ورمزية، إلا أن الرواية فقيرة من حيث الشخصيات الحقيقية الرئيسة، فلا نكاد نجد من الشخصيات الحقيقية في الرواية إلا راجي، وأمه، وصديقه سامي، وآيينه لى بابا، والمرضى في مستشفى مانيسه للأمراض العقلية.

أما الشخصيات الأسطورية والخرافية والتاريخية والرمزية فيمثلها الفلاسفة والشخصيات البارزة في عالم الفكر الشرقي والغربي، وممثلو بعض الديانات الكبرى مثل بوذا[١١] وزرادشت[١٢] وبراهمان[١٣].

وقد حاول الكاتب تعريفنا بالشخصيات الرئيسة والثانوية من حيث مظهرها الخارجي وسماتها الشخصية، وصور بسرده البديع هذه الشخصيات في جو صوفي رائع مؤثر يلذ القارئ ويأسر السامع ويجذب المتلقي، فلا يجد الكلل إلى نفسه سبيلا.

أولا: الشخصية الرئيسة:

الشخصية الرئيسة هي الشخصية الأهم في الرواية، ولا تكمن محوريتها في أن الأحداث تدور حولها، بل لأنها المكوّن الرئيس في بنية الرواية وتكوينها، بحيث إن أي خلل يصيبها يؤثر في الرواية بشكل عام، ويسبب الارتباك في بقية أجزائها.

والرواية تقوم على شخصيتين رئيسيتين اضطلعت كل منهما بالدور الأكبر في تشكيل السرد، وهما: راجي، وآيينه لى بابا.

راجي:

راجي هو البطل الرئيس للرواية، وهو الذي تتمحور حوله الأحداث على الدوام، فضلا عن ذلك فقد خلع عليه الكاتب صفة الراوي لهذه الأحداث. وكلمة "راجي" هنا تعني الذي يرجو الخلاص. وهنا يلاحظ أن الكاتب يميل إلى استخدام رمزية الاسم لشخصيات الرواية.

واسمه يذكرنا بعُرفٍ يقضي بتطابق اسم البطل مع مسماه؛ ولذلك لما ذَكر بطلُ الرواية لآيينه لى بابا أن اسمه راجي رد عليه الآخر في سعادة قائلا: "لقد اغتصبتَ اسمَ البشرية يا نوري. إن النوع البشري في أشد حالات العجز والضعف والحاجة، ولذلك يواصل حياته بالطلب والرجاء، فراجي تعني الإنسان"[١٤]. وبهذا القول بيّنَ آيينه لى بابا معنى اسم راجي.

ولقد نشأ راجي تنشئة دينية صارمة على يدي أمه المتدينة الذي علّمته معنى الدين والحياة: "أمضيتُ طفولتي في كنفِ أمٍ متدينة صارمة، فشكلت هذه الطفولة في داخلي شعورا دينيا لا يتزعزع، ومفهوما أخلاقيا لا ينهدم. فتعلمت تعليما جيدا، ولما كنت أتمتع بذكاء حاد فقد كنتُ أبزّ أقراني من حيث المعرفة"[١٥].

أجل، كان راجي لا يشبه أقرانه الذين يكتفون بما يُلقّن لهم في المدرسة، بل كان يحاول على الدوام أن يزيد من معارفه ويوسّع من مداركه، فلم يقتصر على العلوم الدنيوية فقط، بل حاول أن يكون له نصيب من المعارف الباطنية والظاهرية على حد سواء.

كان إنسانًا واسع الخيال، يرجح الجانب التصويري واستخدام المتشابهات عند التعبير عن مشاعره وأفكاره الكامنة في عالمه الداخلي. يقرأ الكتب باستمرار حتى يطور نفسه ويصقلها جيدا، غير أن الكتب التي كان يقرؤها جعلت قلبه يستغرق في فوضى غريبة؛ ولذلك كان يقول: "لقد أصبحت في وضع بين الإيمان والكفر، والإقرار والإنكار، والريبة والتصديق، فما ينكره قلبي يصدقه عقلي، وما يرفضه عقلي يقبله قلبي"[١٦].

ومن أجل التخلص من هذه التناقضات وغيرها من الشكوك أخذ راجي يلتقي بعلماء لهم باع كبير في العلوم المادية والروحية، وبدأ يدخل ويخرج من مجتمعات تهتم بالروحانيات والتنويم المغناطسي، لكنه لم يجد فيها حلاً لمشاكله، أو أجوبة لأسئلته.

لم يكن راجي يعيش في عزلة كاملة، بل كان يحيط به بعض الأصدقاء المتعلمين، إلا أنهم كانوا مولعين باللهو واللعب، والاستغراق في المتعة والمرح، يصومون رمضان بصعوبة بالغة ولا يصلون، ولا يعرفون من الدين إلا القليل. أما هو فكان يبحث عن السلوى دائما، وكان في شدة الحزن والأسى لعدم عثوره على إجابة للأسئلة التي تشوش عقله، فانفصل عن أصدقائه الذين لا يكترثون لهمه، ولا ينشغلون بأمره.

لقد كانت علاقة راجي بدنياه الحقيقية محدودة؛ حتى إنه لم يفطن للمقبرة التي كان يمر عليها غدوا وعشيا طوال سنوات مضت، لكنه ذات يوم دلف إلى هذه المقبرة لما وجد بابها مفتوحا، وفيها التقى بآيينه لى بابا. وبعد هذا التعارف بدأت تتشكل حياة راجي من جديد، فقد حل محلَّ راجي إنسانٌ مختلف تماما، حيث أصبح ملازمًا بيته، مستمتعًا بالكشف عن سر الحياة، دائم التنقيب والبحث، متخليا عن شخصية السكير البائس القديم.

لجأ راجي بتجربته المؤلمة إلى آيينه لى بابا الذي كان يمثل تقريبا كل شيء ليس عليه راجي. فقد كان راجي إنسانا عاقلا تمامًا، أما آيينه لى بابا فقد كان مجذوبا مطلقا. كان راجي من قبل يمر بتلك المقابر التي يسكنها آيينه لى بابا ولا يأبه لها، لكن قيود الحياة اليومية قد جذبته إليها، ومن المحتمل أنه لو التقى بآيينه لى بابا من قبل لم يكن ليأخذ الأمر على محمل الجد. فالمعاناة التي يعيشها هي التي حررته من تلك القيود، وبذلك لم يعد هنالك أي مانع يحول بينه وبين الأحلام التي سيغرقه فيها آيينه لى بابا.

كان راجي كلما مر على آيينه لى بابا يحسن الأخير وفادته، ويقدم له القهوة، ويعزف له الناي، ويقرأ عليه الأشعار، وعندها يستغرق راجي في أعماق خياله ويشرع في أحلامه وهو في حالة بين النوم واليقظة، وفي كل حلم كان يجد نفسه في بلد مختلف؛ لذلك بدى لنا أحمد راجي في معظم أحلامه تقريبا إنسانا عالميا، فمرة يكون هنديا، ومرة إيرانيا، ومرة ثالثة صينيا... إلخ.

وبهذه الأحلام استطاع أن يتخلص من الفراغ الروحي المملّ الذي كان يعيشه قديما، فبدأ في رحلة من السير والسلوك. وفي النهاية يصل بمساعدة آيينه لى بابا إلى السعادة الإلهية، ويصبح قادرا على إدراك سر الوجود، ويغدو شخصا مستنيرا، مبرأ من الشبهات، يوشك أن يصل إلى الطمأنينة الداخلية.

آيينه لى بابا:

آيينه لى بابا من أهم المرشدين الذين اضطلعوا بدور رئيس في وصول بطل الرواية إلى هدفه. ولقد صوره الكاتب شيخًا عجوزًا يرتدي ملابس قديمة مرقعة، إلا أن النور والصدق في نظراته يميّزانه عن الناس العاديين بسبب جدية موقفه والجو المعنوي الذي يحيط به رغم الملابس الرثة البالية التي يرتديها: "كان هذا الرجل في الخمسينيات من عمره، تعلو رأسه قلنسوةٌ خضراء اللون، مزيّنة بحوالي أربعين أو خمسين قطعة من المرايا. كما كان رداؤه الممزّق الذي يشبه قوس قزح يلتصق به العديد من قطع القماش وأجزاء من المرايا والقصدير. لقد كان في حالة يستحيل بها أن تراه ولا تضحك، إلا أن ما بدا في نظراته إليّ من ليونة وتواضع لطيفين، وما ظهر على وجهه من وجومٍ حزين قد جعلني أقترب منه لا أن أضحك على حاله"[١٧].

لقد علق آيينه لى بابا إكسسوارات متعددة بملابسه فأضاءتها وأنارتها، واللون الأخضر الذي تصطبغ به قلنسوته يرمز من الناحية الصوفية إلى النضج والكمال، وهو حال السائرين على الطريق المستقيم، المتقلبين بين الجلال والجمال[١٨].

كان هذا الرجل ينير من حوله بمعارفه بينما كانت ملابسه المعلق بها هذه الأشياء اللامعة تنثر النور على المحيطين به؛ ولذلك سمي "آيينه لى بابا" أي صاحب المرايا. ويلاحظ أن أحمد حلمي قد استعان برمزية الاسم هنا أيضا كما فعل مع شخصية راجي.

كان آيينه لى بابا يعيش في كوخ صغير قديم في مقبرة بعيدا عن الناس. ويرجع السبب في اختياره هذا النمط من المعيشة هو عدم قدرة الناس على فهمه، وعدم استطاعته تحمل هذيان هؤلاء الناس من حوله، فهو بالنسبة لهم مجنون، يعرف الموسيقى، وينشد الغزليات، ويجيد العزف

على الناي. وقد كان عزفُ الناي وغيره من المعازف، وقراءة الغزليات؛ من الخصائص التي يتسم بها الدراويش في العصر الذي يعيش فيه فِلِبه لى أحمد[١٩].

ومع عزف آيينه لى بابا للناي كان راجي يغوص في أعماق الخيال. ويستنبط من حديث راجي مع آيينه لى بابا، وإجابات الثاني عليه أن هذا الولي "آيينه لى بابا" كان يشاهد نفس ما يشاهده راجي.

كان آيينه لى بابا بغزلياته يساعد راجي في الاستغراق في عالم الأحلام؛ أحيانًا يدخل في الحُلْم، وأحيانا أخرى يساعد راجي على البقاء داخل الحُلْم بالقدر اللازم، والاستفادة منه بقدر الإمكان. وكان يقضي نصف يومه تقريبا في المقابر مع راجي الذي يستغرق في أحلامه بمساعدته.

ثانيا: الشخصية الثانوية

تشكل الشخصية الثانوية العنصر المساعد الأساس للشخصية الرئيسة، "وهي التي تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ"[٢٠].

وقد تنوعت الشخصيات الثانوية عند فِلِبه لى أحمد بين شخصيات فلسفية، وأسطورية، وخرافية، وتاريخية، ورمزية، إلا أن أكثر ما يلفت انتباه القارئ من هذه الشخصيات هي الشخصيات الأسطورية، مثل غوتاما بوذا، وزرادشت، وهرمز، وأهريمان، وبراهمان. ويلاحظ أن هذه الشخصيات تأتي أحيانا متطابقة تماما مع ما جاء في الأساطير القديمة، وأحيانا أخرى تظهر متشابهة في الاسم مختلفة في السمة التي تبرزها.

ولم يهمل الكاتب تصوير هذه الشخصيات الأسطورية من حيث أوصافها الخارجية، فيقول: "كان بوذا جالسًا على العرش في شرق الساحة، مرتديًا ملابس قيّمة، وعلى رأسه تاج ذهبي، وفي يده صولجان مزين بالأحجار الكريمة"[٢١].

ومن المعروف أن البعدين الخارجي والاجتماعي للشخصية يساعدان على التعرف على الأبعاد الأخرى للشخصية؛ فمثلا ذِكرُ المظهرِ العام للشخصية والمركزِ الذي تشغله في محيطها كما فعل الكاتب هنا، قد أفاد المتلقي في التعرف على المكانة الاجتماعية البارزة التي تتبوأها الشخصية داخل المجتمع، وهذا الأمر له أهمية بالغة في بناء الشخصية وتبرير سلوكها وتصرفاتها.

لكن رغم أن الكاتب قد تعرض في بداية الحُلْم إلى البعد النفسي لشخصية "بوذا" البطل المساعد في الرواية، فنعته بأنه شخص طيب القلب، واسع المعرفة، محب للجميع، فإنه في نهاية الحُلْم يتميز غيظًا على فشل راجي، وعدم قدرته على التحكم في نفسه، وعدم قدرته على التغلب على غروره. فهذا الموقف السلبي الذي يتخذه إزاء فشل راجي يبدو غريبا ومحيرا للغاية بالنسبة لمثل هذا الشخص (بوذا) المؤسس لديانة يعتنقها الملايين في شتى أنحاء العالم اليوم والمعروف بهدوئه وتوقيره لكل شيء. نستنبط من هذا أن أحمد حلمي لم يكن لديه دراية عميقة بتعاليم بوذا، أو أنه تصور ردّ فعل بوذا إذا ما فكر شخص في انتهاك قوانينه أو نقض تعاليمه.

وفي الرواية يجد راجي زرادشت داخل خيمة كبيرة في مدينة بلخ من مدن خراسان الواقعة في شرق ايران: "كان زرادشت يتربع فوق عرش عظيم، يعلو رأسه تاج من ذهب، يلبس قفطانا بديعا، يحيط به حوالي أربعون من كبار السن، أياديهم على صدورهم علامةً على الاحترام"[٢٢].

ولقد ظهر زرادشت في الرواية شخصًا يعرض بعض الأسئلة على شعبه ليقرر من يكون في الجنة ومن يكون مصيره النار. وعند مقابلة ما ذكره الكاتب من أوصاف لبوذا في الحُلْم السابق مع أوصاف زرادشت هنا نلاحظ وجود تشابه كبير في وصف المظهر الخارجي للشخصيتين، وكأن الكاتب أراد بإبراز هذه المظاهر الخارجية للشخصيتين توجيه الأنظار إلى تساوي الشخصيتين في المكانة السامقة بين قومهما.

وقد جاء المظهر الخارجي لهرمز في الرواية على النحو التالي: "كان هرمز يجلس على العرش القائم في الجانب المنير، وكانت الومضات المنبعثة من وجهه الجميل ملحوظة على الرغم من وجود هذا الضوء الهائل"[٢٣].

وهرمز في الرواية هو كائن خارق، يلقي المواعظ التي تُلهب مشاعر الناس وتهديهم إلى الطريق المستقيم، هو النور الذي يقابل ظلام أهريمان، يصارع أهريمان في ساحة كبيرة وكله أمل في الانتصار عليه. ووفقا للديانة الزرادشتية فإن النور والظلام يظلان يتصارعان مع بعضهما حتى يوم القيامة، إلا أنهما في الرواية بعد فترة قصيرة من العراك يقبلان على بعضهما ويتصافحان، ثم يجهش هرمز بالبكاء والنحيب بعد هزيمة المصارع المسمى "الحكمة" الذي يجسده راجي، في حين أن هذه العواطف لا توجد لدى الآلهة، بل تكمن في طبيعة البشر.

أما المظهر الخارجي لأهريمان في الرواية فكان على عكس أوصاف هرمز: "وعلى الجانب المظلم كان يجلس أهريمان على عرشه بوجهه الأقبح من وجه الساحرات، والأفظع من أفظع المخلوقات"[٢٤].

ولا بدّ أن يكون وصف هرمز بالنور والجمال وأهريمان بالقبح والظلام وغير ذلك من الملامح الخارجية للشخصية يدل على ما تنطوي عليه أعماق الشخصية من أوصاف جميلة أو قبيحة.

الحدث

الحدث هو "مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظّمة على نحو خاص، والحدث الفني هو تلك الوقائع من السلسلة المسرودة سردا فنيا، والتي يضمها إطار خاص"[٢٥]، فلا قيمة للرواية دون حدث معيش.

والحدث في رواية "أعماق الخيال" يستند على مسألةِ بقاء "راجي" بطل الرواية بين الوعي واللاوعي، وعلى الصراعِ الذي يعيشه في داخله، وعلى الأزماتِ والمعاناة التي يشعر بها في نفسه، فهذه الأحوال الروحية المتأزمة تثير فضولا لدى القارئ، وتُشعره بالتوتر الدائم على طول الرواية عند بحث راجي عن جوابٍ لأسئلته المتعلقة بالوجود والحياة والإيمان.

لقد كان تِنّين الشكِّ كما وصفه راجي يستولي على نفسه، فلا يستطيع بسببه الإقرار إلا بما تلمسه يداه وما تسمعه أذناه وما تراه عيناه. لكن التربية الدينية التي نشأ عليها في صغره في

كنف أمه كانت تدفعه دومًا إلى البحث عن الأمور الغيبية التي بثتها فيه أمُّه ولا يستسيغها عقلُه المادي، فلجأ إلى كثير من المجالس الروحية علّه يجد علاجا لروحه وجوابا لأسئلته فلم يجد، حتى قابل مرشده فيما بعد آيينه لى بابا الذي أطلعه على سر الوجود وحقيقة الروح من خلال أحلام كان يغوص فيها راجي في كل مرة يقابله فيها.

ويمكن القول إن آيينه لى بابا قد لجأ إلى الأحلام في تربيته لراجي وارتقائه روحيا؛ لأنه يعلم جيدا ما للأحلام من أهمية للوصول إلى بواطن الأشياء، وتجاوز العقل والمنطق، ورؤية وجه الحقيقة.

كان آيينه لى بابا كلما التقى به راجي يحسن وفادته، ويقدم له القهوة ويعزف له الناي، بعدها ينطلق راجي في أحلامه. في الحُلْم الأول يصعد راجي بصحبة بوذا إلى ذروة العدم، لكنه ينهزم أمام نفسه والحوريات الجميلات اللاتي يراهن في القصر الرائع الذي يتبدى أمامه. وفي الحُلْم الثاني يجد راجي نفسه في ديار زرادشت، وهنالك يشهد معركة حامية الوطيس بين هرمز الذي يمثل النور أو الخير، وأهرمان الذي يمثل الظلام أو الشر، ويُفاجأ راجي في النهاية بتعانق ممثلي الخير والشر، وعندها يدرك أن الخير والشر يكمل بعضهما بعضا، ولا معنى لأحدهما دون الآخر. وبمرور الأيام يصبح راجي من المبتلين بالأحلام، فيرى في أحد الأيام نفسه وهو ينقذ الهند من تسلط التنين عليها، وفي يوم آخر يسافر مع طائر العنقاء حول العالم، وهكذا دواليك حتى تمر تسعة أيام، وعندما يستيقظ راجي من حلمه التاسع تقع عيناه على رسالة وداع من مرشده آيينه لى بابا؛ فيحزن لذلك حزنا شديدا، حتى يكاد يفقد عقله ويطير صوابه أثناء البحث عنه في كل أرجاء الأناضول، فيدخل مستشفى مانيسه للأمراض العقلية. وذات يوم وهو غارق في تفكيره في أحوال المجانين بالمستشفى يسمع بمجيء آيينه لى بابا، فينهض لرؤيته، ويستأنف أحلامه في صحبته. وفي النهاية يلتقط آيينه لى بابا أنفاسه الأخيرة بعد أن يترك لراجي كل زاده من الدنيا؛ قهوةً، وسكرًا، ونايًا، ومصحفًا، وبعضَ الملاحظات المكتوبة بخط اليد. وبعد هذه الفترة التي عاشها راجي مع آيينه لى بابا حتى وفاته ينعم راجي بالراحة والسكينة، ويهيم على وجهه في المقابر قائمًا بوظيفة مرشده الذي أطلعه على سر الوجود، ومعنى السعادة.

واللافت أن الكاتب يدافع بين ثنايا أحداث الرواية عن التصوف في مقابل الفلسفة المادية، ويؤكد من خلال شخصية راجي وما وقع لها من أحداث على فكرة أن الفلسفة لا توصِّل

أبدا إلى السعادة الحقيقية التي تكمن في الوصال مع الله، والتسليم بوجود وحدة وعرى لا تنفصم بين الله سبحانه وتعالى وبين الكون؛ وهي الفلسفة التي تقوم عليها فكرة وحدة الوجود.

ولقد تعرضت الرواية عند صدورها لهجوم حاد من أنصار الفلسفة المادية وعلى رأسهم الكاتب والناقد الأدبي في عهد المشروطية الثانية بهاء توفيق (١٨٨٤-١٩١٤) الذي قال: "لقد سلك أحمد حلمي في روايته طريقا لا يُرضي الشباب، فقد أراد أن يحشو هذه العقول النضرة المنفتحة على العلوم الطبيعية بحكايات الشياطين، وبالحكايات الخرافية التي تتكلم عن الجنّيات اللاتي تنفذ من الجدار وتطوي السبع الطباق"[٢٦].

وأعتقد أن الناقد هنا لم يسبر أغوار الرواية، ولم يستكنه باطنها، وإنما اكتفى بالنظر إلى الشكل الخارجي لها فقط، ولو أنه دقق النظر لوجد أن هذه الرواية قد اضطلعت بدور كبير في الإجابة عن أسئلة الشباب الحائر في وقتها وفي كل وقت، ودلّته على الطريق الذي يصل به إلى السعادة الحقيقية عن طريق الإقبال على الله، والوصول إليه، والإيمان بما أنزل به، والرضا بما قضى به.

فالرواية وإن كانت ضعيفة من حيث التقنية الروائية وإخراج الأحداث والأزمنة والأمكنة والشخصيات فقد نجحت نجاحا باهرا في التعبير عن الفكرة التي تحملها، فتناول الكاتب لبعض الشخصيات الفلسفية والتاريخية والفكرية مثل: كونفشيوس (٥٥١ ق.م- ٤٧٩ق.م)، وأفلاطون(٤٢٨ – ٣٤٧ ق.م)، وأرسطو(٣٨٤ ق.م – ٣٢٢ ق.م)، ونجاحها في عرض بعض العناصر الأسطورية مثل جبل قاف، وطائر العنقاء، وغيرهما، إنما هي تجربة جديدة على عالم الرواية التركية في ذلك الوقت، لا يُستهان بها، ولا سبيل إلى غض الطرف عنها.

الزمان

الزمان هو "الوعاء الذي تجري فيه الأحداث"[٢٧]، ورواية أعماق الخيال من الروايات المهمة التي تركز على مفهوم الزمن، فالزمن في هذه الرواية ليس مجرد بُعد يعيشه الإنسان فقط، إنما هو مفتاح لكل الأبواب المنفتحة على العوالم الأخرى.

وإذا أمعنا النظر في الرواية نرى أن الكاتب قد اعتمد على الزمن الرمزي في عرضه للأحلام التي تعجّ بها الرواية. فلطالما كان راجي في أحلامه يخترق حدود الزمان والمكان، وهو ما يتشابه مع ظاهرة طي الزمان وطي المكان في التصوف. وفي هذا السياق كرر الكاتب العديد من الأرقام التي تدلّ على شريحة زمنية معينة، وأضفى عليها طابعا رمزيا. ولقد كان الهدف من تكرار هذه الأرقام الدالة على الزمن داخل الرواية هو تسليط الضوء على المغامرة التي خاضها البطل في سبيل البحث عن الحقيقة والمدة التي استغرقها للوصول إلى النضج والكمال.

فمثلا يُلاحظ كثرة استعمال بعض الأعداد التي تحمل نوعا من القداسة في بعض الديانات والثقافات مثل ٣، و٧، و٤٠. فعلى سبيل المثال كانت الرحلة التي يقوم بها بطل الرواية وتتمخض عن نتيجة إيجابية تستغرق غالبا أربعين يومًا، أو سنة، أو سبع سنوات، وهذه الأرقام الثلاثة تتكرر حتى الحُلْم التاسع.

وبفضل الطابع الرمزي الذي أضفاه الكاتب على هذه الأرقام صار مفهوم الزمن أكثر استيعابا، وصار لكل رقم قيمةٌ معنوية معينة إلى جانب قيمته المادية.

فالعدد "سبعة" له أهمية بالغة في أحلام راجي؛ فالمعركة التي يتغلب فيها الخير على الشر تستمر سبعة أيام، والتنين الذي له سبعة رءوس وسبعون قدما يأتي مرة كل سبع سنوات، ويسأل سؤالا واحدا سبع مرات، فإن لم يحصل على الإجابة التي يريدها تُقدَّم له سبع فتيات وسبعة شباب قربانا، ويقطع راجي مسافة سبعة أيام على حمار بقدمين، ويلبث في سجن غريب سبع سنوات، ويرى سبعة أشخاص على شكل حلقة حول أحد القبور.

والملاحظ أن المؤلف قد ركز على الرقم سبعة بشكل أساسي في الأحلام الثلاثة الأخيرة، وكأنه أراد أن يوجه الأنظار إلى الأهمية البالغة التي يحملها هذا الرقم في الدين الإسلامي؛ فسورة الفاتحة سبع آيات، والنفوس سبعة، والطواف حول الكعبة سبعة، ورجم الشيطان يكون بسبع جمرات، كل هذا من بين الأمثلة التي تشير إلى أهمية هذا العدد الذي يرمز إلى التمام والكمال. وقد ذُكر "أن الطرق الصوفية قديما كانت تلجأ إلى بعض السبل مثل الخلوة والرياضة الروحية من أجل توجيه الناس من المادة إلى المعنى. وفي هذه الفترات كانت تُمنح لهم فترة سبع سنوات حتى تتفتح أعينهم وتستيقظ قلوبهم؛ مراعين في ذلك جهْلَ الناسِ بالقراءة والكتابة في تلك الآونة.

ولذلك مر لفظ "سبع سنوات" في ثلاثة أحلام، واعتبرت هذه المدة ضرورية لتربية النفس ومعراجها"[٢٨].

وإلى جانب الأرقام اضطلع الأذان أيضا بدور مهم في الرواية لتحديد الزمن. فعندما يذهب راجي مع أصدقائه في نزهة يقول إنهم قد وصلوا إلى المكان المراد عند أذان العصر. وفي اليوم الخامس من مقابلته لآيينه لى بابا يرقد راجي أمام الكوخ في الصباح الباكر، مستغرقًا في أحلامه، ويرى نفسه مؤذنا في مسجد آيا صوفيا، ينظر إلى ساعته ويصعد المئذنة لحلول أذان الفجر، ومع قوله "الله أكبر" يقترب منه طائر كبير الحجم ويخطفه بمنقاره. وهكذا استخدم الأذان عنصرًا مبينا للوقت في رحلات راجي الخيالية[٢٩].

والملاحظ أن عنصري الزمان والمكان قد اختفيا في الحُلْم التاسع الذي ينعقد فيه مجلس يجمع كثير من الفلاسفة والحكماء والأنبياء والصالحين، ويتساءل فيه راجي عن السعادة، فيجيبه كل واحد من الحاضرين بجواب خاص به، أما الجواب القاطع فقد جاء على لسان النبي صلى الله عليه وسلم كما تصوره الرواية: "السعادة هي تقبّل الحياة على وضعها، ورضا الإنسان بما يحمله من أعباء، وبذل الجهد لتكون حياته أفضل"[٣٠]. وبهذا الجواب وجد بطلُ الرواية الجوابَ الشافي عن جميع الأسئلة التي كان يبحث عنها منذ البداية.

وغض الطرف عن ذكر الزمان والمكان في هذا الحُلْم يرجع إلى أن البطل قد وصل في عروجه الروحي إلى نقطة الكمال، وما عاد هنالك شيء يبحث عنه في إطار الزمان والمكان، ولذلك لما فتح عينيه لم يجد آيينه لى بابا بجانبه كما هي العادة؛ إشارة إلى أنه قد أتم مهمته معه.

المكان

هو الأساس الذي تقوم عليه *الرواية*، وهو الدعامة الرئيسية التي ترتكز عليها بقية عناصر السرد الأدبي كالزمن والحدث والشخصيات.

وقد يكون المكان من واقع الحياة، أو من خيال وحي الكاتب، وحينها يتحرر من الواقع متجها نحو أفق التشويق والإبداع. والحق أن الكاتب في رواية "أعماق الخيال" قد جمع بين

الاثنين؛ أي بين المكان الواقعي والمكان الخيالي، حتى بدا القارئ مترددا في الحكم على ما هو خيالي وما هو واقعي.

فراجي بطل الرواية يولي اهتماما كبيرا للأبنية التي يراها من حوله، وينظر بالفلسفة الواقعية التي يتبنّاها إلى هذه الأبنية التي تبدو وكأنها من صنع فنان: "منازل قديمة متهالكة، وخرابات عديدة؛ تمثل كل منها مأوى للبؤس والفقر، وأزقة يتعذر السير فيها، وشوارع غارقة في القذارة... ولكن المثير في كل هذا هو وجود مقبرة قديمة قريبة من منزلي. كانت المقبرة محاطة بجدران متينة جدا، ومبنية بشكلٍ فني بديع. وكانت السياج البرونزية على الجدار والمثبتة على النوافذ التي تفصل بينها وبين بعضها عشرة أمتار جديرة بالثناء والتقدير حقًا. وكانت بوابة المقبرة من الخشب، رُكّبت فيما بعد. يبدو أن بابها القديم لم يستطع الصمود أمام عوامل الزمن. لم تكن هذه المقبرة مكانا لدفن الذكريات والأموات فحسب، بل كانت مخزنًا ينطوي على العديد من الآثار الجميلة"[٣١].

كان آيينه لى بابا يقطن في هذا المكان الذي اختاره بما يتوافق مع مظهره الخارجي!، وكان راجي يمر من هنالك دائما ومع ذلك لم يلتفت إليه، لكنه لما أدرك أن هذا المكان – أي المقبرة– يعيش فيه آيينه لى بابا اكتسى المكان بساحرية خاصة عند راجي. فهذه المقبرة تشبه العقدة الغامضة التي تربط الدنيا بالآخرة، والعالم المادي بالعالم المعنوي[٣٢].

ولقد ظهرت المقبرة بما يكتنفها من أسرار حول الحياة في العديد من المواضع في الرواية؛ حيث كان آيينه لى بابا يشد راجي من الظاهر إلى الباطن، وكلما كان راجي يقترب من الباطن كان يحبّذ أن تكون المقابرالتي تتعانق فيها الدنيا بالآخرة مكانا له.

غير أن أهم ما يميز الرواية من حيث الشكل هو أن معظمها يتشكل من أحلام لا تتقيد بالزمان ولا المكان. وعلى عكس الأماكن في الزمن الحقيقي تتعدد الأماكن بشكل كبير في عالم الأحلام؛ حيث تبدأ الحكاية الأولى في الهند، وعلى طول الرواية يرد ذكر بعض الأماكن الواقعية مثل الصين، وإيران، وجبال الهمالايا، إلى جانب بعض الأماكن الأسطورية الأخرى مثل جبل قاف، ووادي الحيرة، وجبل الفناء، والجنون، وجابلسا، وجابلكا.

ويلاحظ أن الكاتب كان على وعي كبير عند اختياره لهذه الأماكن التي يعيش فيها أشهر العلماء والفلاسفة الذين عرفتهم البشرية وأخذت عنهم أفكارهم وتعاليمهم. ففي هذه الأماكن يقف البطل على بعض تعاليم الديانة الزرادشتية والبوذية والبراهمانية، وكلها ديانات تلتقي في نقاط مشتركة مع الإسلام لا سيما من الناحية الصوفية. ولا بد من التأكيد على أن نظرة أحمد حلمي لهذه التعاليم تنطلق من إطار إسلامي، فالفلاسفة أتباع الفلسفة اليونانية القديمة يتكلمون وكأنهم فلاسفة مسلمون.

وإلى جانب هذه الأماكن الواقعية يكثر ذكر بعض الأماكن الأسطورية؛ ففي الحُلْم الذي يحمل اسم "جبل قاف والعنقاء" ينطلق راجي في رحلته للعثور على جواب لسؤال التنين، وأثناء الرحلة يمرّ بعدد من الأماكن الأسطورية مثل "قمة آدم" المسماه بسرنديب، ومدينة ميلست، والبئر الغامض فيها. والأصل أنه لا وجود لمثل هذه الأماكن في الحقيقة، إنما أراد الكاتب أن يشدّ انتباه القارئ، ويحدّثه عن أحداث ومفاهيم مستغلقة على الفهم، أو أنه اعتقد أن موضوع الحكاية يستلزم مثل هذه الأمور. ولقد استعان أحمد حلمي بمثل هذه العناصر الرمزية ليثبت أن وجود الآلاف من الموجودات دليل على وجود الخالق جل وعلا.

كما جاء ذكر الجبل في العديد من الأحلام مثل ذروة العدم، وجبل الفرق، وجبل قاف، وجبال الهمالايا، وجبل النور؛ في إشارة إلى أن الجبل أحيانًا يمثّل عقبة تمثل نفْس الإنسان، أو أن الأسرار تنحل في حالة الوصول إليها أو اجتيازها [٣٣].

لكن يبدو أن الكاتب قد قصد من تعدد الأماكن في الأحلام شيئا معينا؛ ففي الحُلْم الذي يحمل اسم "ساحة العظمة" يرى راجي نفسه مؤذنا في مسجد أيا صوفيا، وفي اللحظة التي كان سيُرفع فيها الأذان يأتي طائر العنقاء ويحمله على ظهره، ويذهب به إلى أعماق السماء، فيرى النجوم المتنوعة، ويرى بحرا عظيما يحيط بكل العالم. فيذكر له طائر العنقاء أن المكان الذي يراه هو كوكب المريخ، وأنه أروع من الدنيا، فلا وجود فيه للحيوانات الوحشية، وبعده ينتقلان إلى كوكب المشترى، حيث توجد بيئة مشابهة لأحفوريات الأرض من العصر الثاني. ومن هناك يصلان إلى نهاية المنظومة الشمسية، ويريان كثيرا من العوالم التي يسكنها العديد من الكائنات

الحية. وفي نهاية هذه الرحلة التي تستغرق عاما كاملا، يسأل راجي طائر العنقاء عن إمكانية الوصول إلى نهاية العالم، فيجيبه طائر العنقاء بأنهما لا يستطيعان الوصول إلى النهاية مهما طافا وتجولا: "أيها الغلام لم نستطع قط أن نرى حتى واحدًا في المليون من العوالم التي طاف بها علماؤنا، فهيهات! فحتى وإن سرنا بأقصى سرعة لملايين السنين فإنما نكون قد زرنا حيًّا واحدًا من الكون"[٣٤].

حمادى القول إن فِلبه لى أحمد قد عمل جاهدا على توثيق الصلة بين الحُلْم وعناصر بناء الرواية من أحداث وشخصيات وأزمنة وأمكنة على نحو يستهوي القارئ ويستولي على تفكيره وكيانه، وحرص عند قيامه بذلك على توطيد الفكرة التي يتبناها وحرر مؤّلَفه من أجلها وهي توجيه الناس من المادة إلى الروح ومن عالم الشهادة إلى عالم الغيب ومن العالم الظاهري إلى العالم الأفاقي والأنفسي؛ مستعينا في ذلك بسرد آراء الفلاسفة وأصحاب الديانات والمذاهب المختلفة. لكن أهم ما يسترعي الانتباه هنا أن الكاتب قد تناول أفكار بعض الديانات الشرقية مثل البوذية والزرادشتية والبراهمانية من وجهة نظر إسلامية؛ فبوذا وزرادشت قد تحدثا بمنطق يتوافق مع الإسلام ولا يناقضه. وينطبق الشيء نفسه على الفلاسفة مثل أفلاطون (٤٢٨ – ٣٤٧ ق.م) وأرسطو (٣٨٤ ق.م – ٣٢٢ ق.م) اللذين ضمنهما بين ثنايا روايته بشكل أقل وأكثر محدودية مقارنة بممثلي الديانات الشرقية.

نستنتج من هذا التصرف أن الكاتب قد حاول أن يتصور الحالة الأصيلة التي كانت عليها تلك الديانات وليس الشكل الفاسد الذي عليه الآن، ولذلك تعامل مع تعاليم بوذا وزرادشت وأفلاطون بإيجابية.

لقد كان أحمد حلمي يخاطب الأشخاص الذين حصّلوا تعليمهم في الغرب وأسكرتهم القضايا التي قدمتها الثقافة الغربية التي تهيمن على العالم كله سياسيا وثقافيا على حد سواء، ولديهم أزمة في الإيمان؛ لهذا السبب جاء بلغة يفهمها هؤلاء، وضمَّن عمله بعض الشخصيات العظيمة في تاريخ البشرية وتعاليمهم؛ ليبيّن أن الحقيقة ليست نسبية ولكنها دائمًا مطلقة.

وهذا النهج الذي طوره أحمد حلمي في الرواية أظهره آصاف خالد شلبي[٣٥] في الشعر التركي بعد حوالي ثلاثين عامًا. ففي أشعار آصاف خالد شلبي نلاحظ وجود عناصر تابعة إلى

ديانات شرقية مختلفة، وخاصة البوذية، بيد أن هذا الشاعر كان يصدِّر أشعاره بالحديث عن الإسلام والصوفية، ثم يعرض أفكاره مستعينًا بمفاهيم البوذية والهندوسية إلى جانب المفاهيم الإسلامية الصوفية.

المبحث الثاني: الوظيفة الدلالية للخطاب الصوفي في الرواية

للبعد الصوفي حضور أكيد وملموس في رواية "أعماق الخيال"، ويظهر ذلك على مستوى اللغة الروائية التي تغترف من المعجم الصوفي بعض المفاهيم الصوفية التي تريد التأكيد عليها. وهذا يؤكد على أن الروائي قد حرص على صبغ روايته ولغته بالصبغة الصوفية الخالصة، فأبدع هذه الرواية على قدر كبير من النضج والتميز، مما جعلها تحتاج قارئا أريبًا ذا ملكات خاصة حتى يتسنى له فهمها وإدراك كنهها، واستنباط معانيها.

أولا: الوظيفة الدلالية للعتبات الداخلية للنص

تُعد العتبات الداخلية للنص دلالات وعلامات تفتح أبواب النص أمام المتلقي للولوج إلى عالم الرواية واستكناه مفاهيمها وسبر أغوارها؛ ومن ثَمّ انفتاحه على أبعاد دلالية متعددة.

١-الوظيفة الدلالية للعنوان

العنوان هو أول العتبات التي يصادفها القارئ عندما تقع عيناه على الرواية. وهو لحظة الاتصال الأولى بين القارئ والنص، باعتباره مفتاحا أساسيا يتسلح به القارئ للوصول إلى أعماق النص، وهو الحافز على اقتنائه[٣٦].

وعند إمعان النظر في عنوان الرواية "**أعماق الخيال**" يخيل للقارئ العادي بداية أنه مقبل على قراءة رواية من روايات الخيال العلمي، ولكن ما إن يقلب صحفها الأولى حتى يجد نفسه أمام رواية صوفية تسبح به بقارب الأحلام إلى عالم المعاني، وكأن الكاتب اختار هذا العنوان ليشحذ همة القارئ ويثير انتباهه ويجعله مستعدا للغوص في بحر عالم التصوف الذي عجز حتى

هذه اللحظة عن سبر أغواره واستكناه مفاهيمه التي لا يدركها إلا أهل الطريق أو من كان لديه استعداد لتلقي إشاراتها.

والعنوان يفتح شهية القارئ للقراءة بسبب التساؤلات التي تلحّ على ذهنه بسبب هذا العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص الخيالي للإجابة عن هذه التساؤلات التي يتصادف أنها جزء من الأسئلة التي تقض مضجع بطل الرواية الذي ظل حتى فترة معينة من عمره يبحث عن الإجابة عنها، وحاول من خلال الأحلام فهم بعض الأحاسيس التي لم يستطع التعبير عنها بشكل كامل من خلال العقل والمنطق. عندها يشعر القارئ أنه في أمس الحاجة إلى قراءة هذه الرواية حتى يستطيع أن يفهم ما يجري في الكون، وأن يقرأ الحوادث والأشياء قراءة صحيحة.

فالغوص في الأحلام والخيالات قد يكون فرصة للناس لاكتشاف أنفسهم. ولقد نجح المؤلف عبر شخصية "راجي" بطل الرواية في معالجة مسألة التصالح مع الذات والوصول إلى الحقيقة المطلقة من خلال الأحلام. وفي أثناء ذلك حاول التوفيق بين الإسلام والديانات الأخرى. فما حكاه بوذا وزرادشت وحتى آيينه لى بابا البطل الثاني في الرواية واحد، الهدف منه الوصول إلى الحقيقة المطلقة.

فالرواية ترمي إلى انسلاخ الإنسان من العالم الخارجي، وتوجهه إلى عالمه الداخلي، ووصوله إلى النضج الروحي من خلال اجتيازه عددا من المراحل الروحية، والوصول إلى الخالق من خلال تعرّفه على نفسه.

٢-الوظيفة الدلالية للتقديم

المقدمة بصفة عامة استهلال وفاتحة وديباجة وتدبير وتنبيه وإخبار وإعلام[٣٧]. ومن المعلوم أن كل كتاب هو ابن وقته، أحيانا يتجاوب مع الزمان الذي يصدر فيه، وأحيانا أخرى يرتفع فوق عوامل الزمن ويصارع رياح عصره. وقد كتبت هذه الرواية ونُشرت في وقت كانت فيه رياح الفلسفة المادية طاغية جارفة، وكانت البلاد تئن من آثار تلك الرياح يوما بعد يوم، فما كان من الكاتب المتصوف فِلبه لى أحمد إلا أن أعدّ عدّته وجهّز أداوته، ثم نشر هذه الرواية لأول مرة في مطلع القرن العشرين؛ يعني في الوقت الذي كان لا يُبالى فيه بالوصول إلى الحقيقة. وقد أكد أحمد حلمي في تقديمه لكتابه على أن الاهتمام الذي ستلقاه روايته سيكون نتيجة البحث عن الحقيقة، ولقد أثبتت الأمة التركية بالفعل أنها مولعة بالكشف عن الحقيقة. يقول الكاتب "إنني على قناعة بأن الذين يتحرقون شوقا إلى الحقيقة ويتطلعون إلى مسائل يتعذر على العقل استيعابها سيشعرون بالمتعة عند قراءة هذا الكتاب. لقد أنجبت الأمة العديد من الشخصيات أمثال راجي في الماضي، ولن تكفّ عن ذلك في المستقبل. فلو لاقت هذه الحكايات التي نقدمها إعجابا من قرائنا فسنعتبر أنفسنا من المحظوظين السعداء؛ لأن استحسانهم لهذا الكتاب يكشف عن مدى اهتمامهم بالقضايا الجادة، وإنني لأعتقد أنه يوجد مثل هذه النوعية من القراء؛ لأن هذه الأمة تحمل قلبا حساسا؛ ولطالما أثبتت ذلك!"[٣٨].

ولعل الكاتب أراد من هذا التقديم لعمله أن يؤهل القارئ إلى ما هو مُقبِلٌ عليه قبل دخوله إلى عالم روايته، وإيقاظ شعور البحث عن الحقيقة لدى الجيل الحديث الذي لوثته الماديات وكدّرت عقله وفكره.

٣-الوظيفة الدلالية للتصدير

تصدير الكتاب هو اقتباس يوضع على رأس الكتاب أو في أي جزء منه يلخص معناه ويبوح ببعض أسراره ومكنوناته. وعند النظر بشكل عام إلى الرواية نلاحظ أن الاقتباسات ترد غالبا في بداية الأقسام التي يشتمل كل منها على حلم من الأحلام التي يسبح فيها بطل الرواية.

وتجدر الإشارة إلى أن أغلب التصدير قد جاء في الجزء الأول من الكتاب، والذي يحمل عنوان "ذكريات راجي"، أما الجزء الثاني والذي يحمل اسم "مستشفى مانيسه للأمراض العقلية" فيكاد يخلو من مثل هذا التصدير.

ولقد اشتمل التصدير في مجمله على بعض الآيات القرآنية، والأشعار، والأقوال المأثورة لبعض الصحابة والتابعين والفلاسفة. ولقد استهل الكاتب أول تصدير له بقول زرادشت في بداية الحُلْم الثاني: "يا نور أنر الظلام"، وكأن الكاتب يريد أن يؤكد على فكرته بالاقتباس لبعض أقوال ممثلي الديانات الأخرى قبل أتباع الدين الإسلامي حتى تجد أفكاره آذانا مصغية لدى المبهورين بفلاسفة الشرق والغرب. بعد ذلك تتوالى الاقتباسات في الاقسام اللاحقة أحيانا من القرآن الكريم مثل قول الله تعالى: ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ﴾ (سورة البَقَرَة: ٢/٢٥٥)، ﴿وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ﴾ (سورة آلِ عِمْرَانَ: ٣/٧)، وأحيانا من أقوال الصحابة مثل قول سيدنا علي رضي الله عنه: "العلم منصة كثرها الجاهلون"[٣٩]، وأحيانا من أقوال الصالحين مثل قول الشاذلي: "يَا أَوَّلُ يَا أٰخِرُ يَا ظَاهِرُ يَا بَاطِنُ اسْمَعْ نِدَائِي بِمَا سَمِعْتَ بِهِ نِدَاءَ عَبْدِكَ زَكَرِيَّا"[٤٠]. وأحيانا أخرى من الشعراء المتصوفة المسلمين مثل قول نيازي المصري:

مهما اختلفت الطرق فالكل لك عاشق

فالكل بطريقته يصل إلى رياضك يا مالك[٤١]

ولا ريب أن اختيار هذه الاقتباسات لم يكن جزافا أو عشوائيًا، بل إنها تمثل الفكرة العامة التي يحملها الحُلْم الذي يتبعها أو النتيجة العامة التي سيصل إليها القارئ أو البطل بعد استغراقه لحلمه.

ثانيا: الوظيفة الدلالية للشعر

تتميز الرواية باقتران السرد بالشعر، مما يُشعر القارئ بشعرية السرد. ويقصد الكاتب بذلك أن تكون الرواية مرتبطة بالمتلقي ارتباطا وثيقا على أساس تقنية السرد مرة والشعر مرة أخرى. فالصور البلاغية المكثفة من شأنها أن تطوّر النص وترقى به، والأشعار تعطي دلالات جمة من شأنها تعزيز روحانية المعنى الشعري.

ويرجع السبب في تضمين الكاتب روايته بالخطاب الشعري إلى إيمانه بأهمية الخروج عن نمطية الأسلوب السردي، وبعظم الدور الذي يضطلع به الشعر في كسر رتابة السرد.

ومن شأن الشعر أنه يعبر عن عاطفة أو شعور بشكل موجز وقصير، فيأسر روح الإنسان ويجعله يشعر بتأثيره الموسيقي الجذاب، ولهذا كانت الأشعار التي يلقيها آيينه لى بابا على راجي بطل الرواية تهيء له المناخ للدخول في حالة روحية عبر عنها بقوله: "كنت أسمع بصعوبة بالغة، وكأن صوته يواتيني من بعيد، ورويدا رويدا بدأت أتجرد من مشاعري أو بالأحرى من العالم الخارجي، ولم أعد أرى أو أسمع أي شيء، وظللت فترة هكذا بين النوم واليقظة، لكن لم يستمر هذا الحال كثيرا، فقد أخذ ذهني ينشط من جديد، ورغم أنني لم أعد أشعر بشيء في الظاهر فقد بدأت أرى نفسي في عالم آخر، وشرعت في الغوص في أعماق الخيال"[٤٢].

وترجع أهمية وجود الشعر في هذه الرواية الصوفية الفلسفية إلى الارتباط الوثيق بين التصوف والشعر؛ "فثمة وشائج قربى تجمع بين التصوف والفن بشكل عام، وبينه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان"[٤٣]

كما لا تخفى مكانة الشعر في الأدب الصوفي؛ ولذلك قالوا: "إن السير والسلوك هو عملية تحول داخلي يُعبّر عنها بالموت العرفاني، ولا يُصرَّح بها من خلال المفاهيم العقلية التي تقيد الإنسان، وجعلُ العالمِ الداخلي غير المرئي مرئيا لا يتأتى إلا بالشعر والفن، ولذا يتم التعبير عن هذه الحقائق باستخدام بعض الفنون البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والرمز[٤٤].

والرواية حافلة بكثير من الاقتباسات والأشعار الصوفية التي ترد أحيانا في بداية الحُلْم وأحيانا أخرى في بدايته ونهايته، وبعضها يرجع إلى صوفيين عظام، وبعض آخر كما يستنبط من أسلوبها لأحمد حلمي نفسه؛ الأمر الذي أضفى على السرد حيوية وسحرا خاصا.

وتكشف الأشعار الواردة في الرواية عن محتوى الأحداث والظواهر الخيالية التي ستقع في الحُلْم، لكننا لا نعلم إلا بعد وقوع هذه الأحداث والظواهر ما إذا كان محتوى هذه الأشعار يتوازى مع الأحداث الواقعة أم لا.

ومن بين الأشعار التي ضمنها الكاتب روايته هذه الغزلية التي قرأها آيينه لى بابا على راجي في اليوم الأول من لقائه به، وفيها جاء التأكيد على زوال الدنيا والملذات المادية، وقرب أصحاب الكمال من الله عن طريق العشق.

خذ العبرة من هذا العالم الفاني يا صاح

وتخلص من الغفلة فالميدان ليس بخال

...

إياك والحرص والطمع! فلا تغلبنك نفسك

ولا تسع إلى الشهرة حتى لا تزول راحتك

وصاحب العارفين بالله، ولا تبتعد عنهم

ولا تغتر بسلطنة الدنيا وكن بينهم

لم ينغمس أهل الكمال في متاع الدنيا

فقد علموا أنها في النهاية ظل وهوى ولعب وخيال

ومتاع الدنيا يشبه الرؤى والأحلام

فأمسك الجميع بذيل العشق واقتربوا من الوصال[٤٥]

عبر الشعر هنا عن زوال الوجود، وقصر عمر الدنيا وسرعة زوالها وكأنها لحظة، فبستان الدنيا لا يبقى لأحد. كما احتوى على عدة نصائح منها: الحذر من الحرص والطمع والانسياق وراء النفس والخلود إلى الراحة، وضرورة مرافقة العارفين بالله، وعدم الاغترار بسلطنة الدنيا، فأهل الكمال لم ينخدعوا بمتعة الدنيا، بل عرفوا أن الدنيا أوهام وظلال، فحازوا الوصال بربهم عن طريق العشق الإلهي. فالدنيا تمثل الجانب المادي في الإنسان، والذات المادية للإنسان بمثابة عقبة كَأْداء أكبر تحول بين الله وعباده.

إلى جانب ذلك استعان الكاتب بالشعر في روايته للتأكيد على فكرة وحدة الوجود التي يتبنّاها ويعتقد أنها السبيل لفهم أسرار الكون والوجود. ومن ذلك قوله:

أيتها الوحدة التي كالبحر المتموج الذي لا نهاية له

أنتِ الظاهرة بين كثرة الأمواج

مهما كثرت أسماؤكِ وتنوعت

فأنتِ السماء والفلك والروح في الجسد

أنتِ أنتِ لا شيء سواك[٤٦]

ففي هذه الغزلية أكد الشاعر على أن الله هو الموجود الوحيد الظاهر في الوجود كله، ومع أن الله له آلاف الأسماء؛ فلا توجد إلا ذاته التي وراء الأسماء، فالله هو الحقيقة الوحيدة في الكون، وفي كل الكائنات الحية وغير الحية، وفي كل عناصر الإنسان، وما وراء الخلود.

واستكمالا لفكرة وحدة الوجود التي يدافع عنها يقول فِلِبه لى أحمد:

الأشياء مرآة، وأنت المرأي فيها

بالوحدة يصير كلّ شيء معروفا للوجدان

وبالوجدان يصبح الإنسانُ عالما بكل الأشياء

الأشياء مرآة، وأنت المرأي فيها

يتجلى الباطن في الحوادث

ويتعيّن الظاهر في الباطن[٤٧]

وهنا يذكر الكاتب أن القلب الذي يتجلى عليه الله ينثر الأنوار، وأن الله تعالى هو الموجود الأوحد الذي يتجلى في مرآة الموجودات، ولا يعرف الإنسان ذلك إلا بوجدانه وقلبه، فالله هو الموجود الأوحد والمرئي الأوحد في كل ما هو ظاهر وباطن.

ثالثا: أهم المفاهيم الصوفية الواردة في الرواية ودلالاتها

الوجود والعدم

قضية الوجود والعدم هي قضية جدلية حار فيها المسلمون قديما وحديثا، وكانت مثار جدال وخلاف وأخذ ورد بين الفلاسفة والمتكلمين والفلاسفة والمتصوفة على مر العصور، فالجميع يتساءل: هل الإنسان في الأصل موجود أم عدم؟ وكيف يكون عدما رغم أنه موجود؟، وغير ذلك من التساؤلات التي تُربك الذهن وتشوّش العقل. وهي نفس التساؤلات التي كان يبحث راجي بطل الرواية عن الإجابة عنها في جميع المنتديات والجمعيات التي تزاول الأنشطة الروحية، حتى جاء اليوم الذي ينطلق فيه راجي في نزهة مع أصدقائه، وهنالك يستمع إلى حوار بين اثنين من المجاذيب، يقول أحدهما للآخر: "كل ما في هذا العالم هو صفتي ونعتي، فلولاي ما كان شيء، أنا موجود أو عدم، أنا موجود أو عدم، الواقع أن كليهما شيء واحد، لكن الجهلة من الناس يذكرون الشيء الواحد باسمين مختلفين"[٤٨]، فلم يتحمل راجي كلامهما، وتدخل في الحديث قائلا: "إن هذا لشيء عجاب! كيف يتساوى الوجود والعدم، فمثلا الآن أكون موجودا، وغدا أصبح غير موجود؟ ألا يوجد فرق بين الحالين؟"[٤٩]، فأجابه أحد المجذوبين ملتفتا لرفيقه: عجبا! أأنت موجود؟[٥٠].

لم يكن راجي يعرف بالضبط ما الذي يبحث عنه، وكان يعتقد أن الوجود والعدم شيء واحد، وأن ما يبحث عنه هو "لا شيء". وهنا يُلاحظ أن الكلمات التي ابتدرها المجذوبان قد عبرت عن فكرة وحدة الوجود التي تساوي بين الوجود والعدم، لكن راجي لم يكن على المستوى الذي يؤهله لأن يفهم بعد تلك المساواة بين الوجود والعدم، ولذلك كان يعتقد بأنه موجود،

وجعل يقول: "لو كنتُ موجودا فَلِمَ أصبحُ عدما؟ وإن لم أصبح عدما فهل ستظل روحي خالدة إلى الأبد"[٥١].

فقال المجذوب كلمات تشير إلى مرتبة الفناء ووحدة الوجود وتوحي بأنه من ذوي المعرفة والعرفان: "لكنني موجود، لأنني فناء وعدم، وجودي مطلق، أما الفناء فهو وجود بالنسبة لما هو مقيّد"[٥٢]. "والفناء المذكور هنا يعني في اصطلاح الصوفية العدم والاغتراب عن الذات المادية؛ ولذلك يتساوى الوجود والعدم بالنسبة للمجذوب الذي وصل إلى الحقيقة؛ لأن من لم يستطع أن يحول صفاته الحيوانية إلى صفات إنسانية عن طريق تزكية النفس لا يستطيع أن يرتقي إلى مستوى الإنسان[٥٣].

وعندما استيقظ راجي أكد له آيينه لى بابا أن الوجود والعدم شيء واحد، ولكن لا يدرك هذا إلا المجنون الذي يتساوى عنده المعرفة والجهل؛ أو بالأحرى المجذوب الذي جذبه الله إليه، فوصل إلى الدرجات العليا، وحاز رضا الله، ونال قربه.

- وحدة الوجود:

تختلف رواية "أعماق الخيال" عن كل روايات عهد المشروطية بمحتواها الفلسفي والديني والصوفي، وسردها الرمزي. وقد دافع فيها الكاتب عن فكرة وحدة الوجود في مقابل التيارات الفكرية التي كانت رائجة في تلك الفترة مثل الوضعية والمادية.

وفكرة وحدة الوجود تعني الإيمان بموجود واحد، وهو وجود الحق تعالى، ولا تعترف بوجود شيء آخر، فكل ما في الكون ما هو إلا تجليات لأسماء الله تعالى وصفاته، ولا يوجد وجود حقيقي لأي شيء: "الله تعالى هو الباقي، الواحد، القائم بذاته، الواجب، المنزه عن التبدل والتفتت والاختزال. أما الأشياء فهي معدومة بذاتها، حادثة، ممكنة، متغيرة، تنقسم وتتفتت، وتفنى، وتتعدد. وما ينسب إلى الأشياء من وجود ليس وجودا حقيقيا، بل مظاهر مختلفة لتجليات أسمائه سبحانه وتعالى وصفاته. فمن المتعذر أن نعرف الله تعالى أو ندركه بذاته، بل يمكننا إدراكه

بصفاته الظاهرة في المخلوقات. وعلى ذلك فالموجودات الموجودة عند أهل التصوف هي عين الحق باعتبار الحقيقة أي الوجود، وهي غيره باعتبار التعين"[٥٤].

والرواية كلها حافلة بآثار من فكرة وحدة الوجود التي يتبناها كاتبها؛ ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر: ما جاء على لسان أحد المجذوبين اللذين قابلهما البطل في بداية الرواية: "كل ما في هذا العالم هو صفتي ونعتي، فلولاي ما كان شيء، أنا موجود أو عدم، أنا موجود أو عدم، الواقع أن كليهما شيء واحد، لكن الجهلة من الناس يذكرون الشيء الواحد باسمين مختلفين"[٥٥].

وبهذا القول أدخل الكاتب فكرة وحدة الوجود في نسيج الرواية؛ فوفقا لهذه الفكرة فإن كل موجود يحمل أثرا من الخالق جل وعلا، فمنه اشتُقّ ومن قدسيته تشكّل. ولذلك فإن لكل موجود قيمته وأهميته بسبب وجوده، ولكل معدوم قيمته بسبب عدمه؛ فكما خلق الله تعالى الوجود فقد خلق العدم، وعلى ذلك فهما يحملان الأهمية نفسها والقدسية ذاتها[٥٦].

وثمة مشهد آخر يتعلق بفكرة وحدة الوجود والفناء؛ وهو المشهد الذي يلتقي فيه راجي لأول مرة بآيينه لى بابا، ويوصَف فيه مظهرُه الخارجي، فقد كان آيينه لى بابا يعلق في عباءته وقلنسوته قطعا من المرايا. والسر في تعليق آيينه لى بابا لهذه المرايا أنها أفضل ما يمثل الإنسان الكامل الذي تتجلى فيه كل صفات الله تعالى وأسمائه الحسنى، ففي الحديث: "الْمُؤْمِنُ مَرْآةُ أَخِيهِ"[٥٧]. ولقد حظيت المرآة بأهمية بالغة عند ابن عربي[٥٨] الذي عبر من خلالها عن كثير من أفكاره المتعلقة بوحدة الوجود، وفسر من خلالها مسألة الخلق، والوحدة والكثرة، والمعرفة، ففي رأيه "أن الله تعالى عندما أراد أن يرى مرايا أسمائه وصفاته خلق العالم ليكون مرآة له"[٥٩]

ولما كان آيينه لى بابا يمثل الإنسان الكامل فقد عبر بهذه المرايا على أنه تجل من تجليات أسماء الله تعالى وصفاته التي لا تعد، فقال: "أسمائي كثيرة، وفي كل مكان أُذكَر بأسماء وصفات مختلفة، ومن أجل المرايا التي أحملها يسمونني "آيينه لى بابا"، ولك أن تناديني بـ"آدم بابا"[٦٠].

وأمام ما رأى وما سمع كان من الطبيعي أن يختلط عقل راجي الذي كان لا يزال معلقا بالماديات، وينبري للبحث عن سر الوجود والحقيقة المطلقة، فأرشده آيينه لى بابا إلى ضرورة الشروع في السير والسلوك. فمن خلال السير والسلوك سيعثر على أجوبةٍ لأسئلته التي عجزت

العلوم والتيارات الفكرية عن الإجابة عليها. فقد كان "آيينه لى بابا" يعتقد أنه لا سبيل إلى معرفة الله والحقيقة المطلقة بالكتب فقط. والمقصود بمعرفة الحقيقة هو مفهوم وحدة الوجود التي أشار إليها قول بعضهم: "من عرف نفسه فقد عرف ربه"[٦١]، وهذه المرتبة يتعذر بلوغها بالكتب، بل بالكشف والمشاهدة.

فكان راجي كلما التقى بآيينه لى بابا يستغرق في أحلامه التي تمثل معارج السير والسلوك. وفي أحد هذه الأحلام يرى راجي نفسه غلاما في الثانية عشرة من عمره، ويخرج بأمرٍ من أبيه مع مرشده ليتعرف على نفسه وعلى الكون. وضع المرشد أمامه قصعة مملوءة بالماء موجها إياه نحو الشرق، ثم دعا قائلا: "يا براهما! أيها الوجود الحقيقي والنور الأعظم! دلنا على درجات وجودك ومراتب روحك"[٦٢] ."فأخذ راجي عن طريق المكاشفة يراقب مراتب الوجود ومدارج الروح في القصعة التي أمامه، ويشهد في الوقت ذاته وحدة الوجود في مرتبة عين اليقين. "كان يرى ميدانا لا حد له وهو ينظر إلى اللانهاية، فبدا الأمر له وكأنه يقف في نقطة ثابتة رغم أنه يسير ويتجول في أماكن تبعد عنه ملايين الكيلو مترات، فلاحت له عظمة يتحطم عندها الشعور والإدراك، وشعر بأنه لا شيء في عالم اللانهاية"[٦٣]. وعند مطالعته في البداية لمراتب الوجود سمع صوتا يقول:

يا ضيف عالم الوجود

اكتشف ما هو سر الشؤون

لحظة الوحدة ليس لها حدود

كل ما تتفوه به هو اسمه

هو النقطة الكامنة في كل شيء

...

أحيانا يكون الشمسَ وأحيانا يكون القمر

أحيانا يكون المطرَ وأحيانا يكون السحاب

أحيانا يكون النارَ وأحيانا يكون الشهاب

أحيانا يكون الليلَ وأحيانا يكون السحر

أحيانا يكون الحجرَ وأحيانا يكون النبات

أحيانا يكون النملَ وأحيانا يكون الأسد

هو الروح وهو الجسد

هو الحياة وهو الممات[٦٤]

وهذه الغزلية تتكلم عن سر الوجود ووحدة الوجود. فكل شيء هو اسم لله، والنقطة هي مبدأ كل الموجودات، فوجود الله يُدرَك على مستوى الكائنات؛ الشمس، القمر، المطر، الحجر، النبات، النملة، الأسد، وأخيراً الإنسان الذي هو محل تجلي الحق سبحانه وتعالى.

والكاتب كما لاحظنا في هذه الغزلية ينتقل بالقارئ رويدا رويدا إلى الفكرة التي يدعوه لتقبّلها، وهي فكرة وحدة الوجود، والتي أشار إليها صراحة هنا بما عرضه من أشياء يؤكد بها على أنها مظاهر وتجليات للحق جل وعلا.

ولم يقتصر الكاتب على ذلك بل أبرز فكرة وحدة الوجود في موضع آخر من الرواية على نحو أكثر تعقيدا، عندما تعرض الفتاة التي عشقها راجي في الحُلْم هذه الأسئلةَ التي أودت بحياة كثيرين من قبله؛ لأنهم عجزوا عن الإجابة عنها: "استمع إليّ أيها الفتى وكلك آذان مصغية، سؤالي الأول: هل الألف من النقطة أم النقطة من الألف؟ الثاني: متى حدث هذا؟ أما سؤالي الثالث والأخير: هل يمكنك أن تبرهن وتثبت لي أن الألف والنقطة شيء واحد؟"[٦٥].

فالمراد تعليمه في هذا الحُلْم لراجي هو الإجابة عن هذه الأسئلة التي تتوافق تماما مع فكرة وحدة الوجود التي دار عليها حديث المجذوبين في بداية الرواية؛ فالألف هي رمز للذات الإلهية، ولأنها واحدة من حيث العدد فهي تعبر عن الوحدانية المطلقة لله. الألف عند الكتابة لا تتصل بأي حرف بعدها، وعلى ذلك فهي تشير إلى بعد الله عن العوالم وعدم اتصال شيء به مباشرة.

والألف تمثل مادة كل الحروف، وكل الحروف هي أشكال متعددة للألف، فالألف من ناحية ما تمثل وحدة الوجود من الناحية الفنية. أما حرف الباء فيعبر عن الكثرة والعالم[٦٦].

إلى جانب ذلك فإن النقطة تعبر عن العدم، والألف يعبر عن الوجود؛ وعليه فإن الخالق موجود في كل شيء خلقه، ولما كان الله موجودًا في كل شيء خلقه، وبما أن الوجود والعدم هما استمرار لعملية الخلق فهما يتقابلان بشكلٍ ما في النقطة نفسها، ومن ثَمّ تتشكل وحدة الوجود والعدم، والوحدة المطلقة[٦٧].

ولقد حاول فيليبلي أحمد حلمي الاستفادة من الديانات القديمة لا سيما الشرقية في نقل بطل الرواية إلى مرتبة وحدة الوجود، وبذلك ألمح لنا بأن الديانات القديمة تقوم كلها على فكرة التوحيد، مستدلا بذلك بأقوال الفلاسفة وأصحاب هذه الديانات. وقد عالجت الرواية موضوعات العشق الإلهي والفناء في الأديان الشرقية بشكل يتناسب مع فكرة وحدة الوجود.

وقد أكد الكاتب والمفكرالفرنسي المتصوف ريني غينون (١٨٨٦م-١٩٥١م) الذي لفت الأنظار إليه بأعماله في مجال الديانات الشرقية والفكر الشرقي على أن كل الديانات هي في الأساس ديانات توحيدية ولها نفس جوهر الإسلام، رغم ما أصاب تعاليم البوذية والهندوسية اليوم من تحريف وتلطخ بالشرك: "إن الروح والعقلية التقليدية هي نفسها في الأساس في كل مكان بغض النظر عن الشكل الذي تتخذه، فالاختلافات الخارجية في الشكل ليست سوى تعبيرات مختلفة للحقيقة نفسها يفرضها الزمان والمكان والظروف العقلية، ولفهم هذا من الضروري الارتقاء إلى درجة الحكمة الخالصة"[٦٨].

وحاصل القول إن أحمد حلمي قد حاول على عكس غيره من الشعراء مثل "جلال نوري"[٦٩] العثور على الحقيقة المطلقة المستترة وراء الظاهر، فاعتمد في فلسفته الأساسية على تعاليم الطريقة العروسية المنتشرة في كل بلدان شمال أفريقيا، وشكل وجهة نظره وفقا لنظرية وحدة الوجود.

حاصل القول إن فِلِبه لى أحمد قد أقام روايته على فكرة وحدة الوجود؛ إيمانا منه بأن على الصوفية مهمةَ توجيهِ أفراد الشعب التركي اللاهي السادر في ضلاله إلى الله تعالى، وانتزاعِ الإنسان من الخلود إلى المادة ليتطلع إلى السماء، وكان تعبيره عن ذلك تعبير المتذوقين، وليست التعبيرات الجافة لعلماء الكلام أو الفلاسفة.

ومع ذلك أقول لا يمكن لأحد أن يشكك في حسن النية وسلامة الغرض الذي يرمي إليه الكاتب؛ وهو توجيه المجتمع إلى العناية بالروح والقلب عنايته بالمادة وزخرف الحياة الدنيا بأي وسيلةٍ. لا ضير في ذلك طالما كانت الوسيلة تقرّب الناس من ربهم، وترقى بهم في مدارج القلب والروح، ولكن أن يعتمد الكاتب على فلسفة أو مذهب وحدة الوجود في هذا التوجه فهو أمر يثير الدهشة والغرابة!؛ لا سيما وأن هذه الفلسفة كانت مثار جدال وخلاف بين المتكلمين والفلاسفة في الماضي والحاضر، وفنّد كثير من العلماء مزاعمَ أصحاب هذا المذهب الذي يتراءى في ظاهره دعوة إلى الحلول والاتحاد. ولو أن الكاتب دعا المجتمع إلى الأخذ بمظاهر التصوف المعتدل وأفكاره وأسسه الواضحة التي تتناسب مع الكتاب والسنة أو اقتدى بغيره من العلماء المعتدلين المعاصرين له مثل بديع الزمان سعيد النُّورْسِي (١٨٧٦م-١٩٦٠م)[٧٠] في تناول مثل القضايا الخلافية لكان أولى!

وكم كنت أتمنى من كاتبنا أن يتبنى موقفا معتدلا في تناوله لهذه القضية الخلافية، ولا يغوص فيها بهذا العمق معتقدا أنه بذلك يوجه الأنظار من المادة إلى الروح، وإن كنا نحمد له أقواله وأفكاره في مؤلفاته الأخرى حول قضايا التصوف الإسلامي، التي كان لها دور كبير في انتشال كثير من الشباب حتى يومنا هذا من مستنقع المادة إلى نور الإيمان وعالم المعنى.

العشق الإلهي

ظهرت فكرة العشق أو الحب الإلهي في التصوف منذ وقت مبكر، فلقد كان يطغى على الزهاد الأوائل في البدء خوف الله، ثم استحال هذا الخوف إلى عاطفة الود والمحبة، وكان هذا التحول ثمرة من ثمرات تفرغهم الكامل لعبادته، فلانت أفئدتهم ورقت قلوبهم، ومن ثم لم يعد الله عندهم معبودا مرهوبًا بل أصبح المعبود المحبوب[٧١].

وعند التدقيق في معظم الأحلام التي جاءت برواية "أعماق الخيال" نجد أنها حافلة بكثير من المرادفات التي تعبر عن العشق الإلهي الذي يوصِّل في النهاية إلى فكرة وحدة الوجود، غير أن أبرز الأحلام التي عبرت عن هذا العشق هذا الحُلْم الذي ورد في الجزء الثاني من الرواية، وينقسم إلى قسمين يتمِّم الواحدُ منهما الآخر؛ يحمل أحدهما اسم "المجنون مع ليلى"، والثاني "المجنون من دون ليلى".

كان أحمد راجي قد اجتاز العديد من المراحل في عملية التربية القائمة على الأحلام بمساعدة آيينه لى بابا، حتى وصل بهذا الحُلْم إلى المرحلة الأخيرة. ففي هذا الحُلْم الذي يشير إلى المراحل المطلوبة للوصول إلى العشق الصوفي يرى راجي نفسه ابنا لأحد أثرياء مدينة "أمل". وكانت كل جميلات المدينة تتغنى بجمال راجي ووسامته، لكنه لم يكن يبادل أيّهن الشعور نفسه، حتى إنه فقد متعته بالحياة، ولم يعد يستمتع بأي شيء. حتى وصل ذات يوم إلى بغيته في صندوق، حيث رأى صورة "بانو" ابنة سلطان مدينة "مقصود"، وكانت فتاة رائعة الجمال، فهواها مذ رآها، وانطلق للبحث عنها. وبعد سنة وصل هو ومعلمه إلى مدينة "مقصود" التي تقيم بها محبوبته. و"مقصود" تعني الشيء المراد أو المرغوب، وتمثل العشق الإلهي الذي يرغبه راجي. ورغم نصيحة الجميع له بأن مقابلته لتلك الفتاة تعني الهلاك إذا لم يستطع الإجابة كغيره عن أسئلتها فإنه أصر على مقابلتها، وأتيح له ذلك بالفعل، فلما دخلت عليه، وأماطت اللثام عن وجهها، بهره حسنها، وجمالها الباهر، وغشي عليه، وبعد ما استيقظ وجد آيينه لى بابا أمامه كما هي العادة.

وفي يوم آخر يتوجه راجي إلى آيينه لى بابا ويستكمل ما انقطع من حلمه الأول، وفيه يذكر المعلّم لراجي أن بإمكانه العثور على إجابة الأسئلة التي طرحتها عليه الفتاة في "وادي الجنون". ويشير "وادي الجنون" إلى قرب العباد المنجذبين بالعشق من الحقيقة؛ انطلاقا من التضاد بين العشق والعقل في التصوف، فعندما يأتي العشق يذهب العقل، وتبدأ جذبة الله في جذب العبد إلى نفسه.

وفي نهاية هذه الرحلة التي استغرقت ثلاثة شهور يعثر راجي على الإجابة عن أسئلته، إلا أن صورة "بانو" تتلاشى من قلب راجي الذي تجلى ربه عليه، فامتلأ بحبه، وعرف العشق الحقيقي، ووصل إلى التوحيد، فقد كانت محبوبته المادية تمثل الدنيا والذاتية والعشق البشري، فتخلى راجي عن حب الدنيا واتجه إلى حب الله، ومع حب الله تجاوز ذاتيته. ويوضح آيينه لى بابا هذه المرتبة بقوله:

هل يُقال مجنون لمن تجلى ربه عليه بجلاله وكبريائه فأصبحت ليلاه هي مولاه[٧٢]

يعني أن العشق الإلهي يحل محل عشق ليلى عندما تتلاشى الاثنية، ويصل راجي في نهاية الرحلة إلى حقيقة وحدة الوجود. والصوفية يعتمدون في عشقهم على الآية التي تقول: ﴿يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ... ﴾ (سورة الْمَائِدَةِ: ٥/٥٤)، وقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "المَرْءُ مع مَن أحَبَّ"[٧٣].

وهذا التغير الذي أصاب راجي يتطابق مع مثنوي ليلى والمجنون[٧٤] – في الأدبين الفارسي والتركي- الذي هام بوجهه في سبيل حبه لليلى ثم وصل في النهاية إلى العشق المطلق. وبالمثل ينتقل راجي هنا من العشق المادي البشري إلى العشق الإلهي، ويصل إلى ما يبحث عنه في الواقع، فـ"بانو" التي كانت تقف حائلا بينه وبين الخالق سبحانه وتعالى اختفت نتيجة معرفة راجي بذاته واكتشافه لها. وما تخبطه بين الوجود والعدم إلا بسبب عجزه عن العثور على ما يبحث عنه، وترجع جميع حالات الاكتئاب لديه إلى عدم قدرته على فهم حياته وعدم قدرته على فهم "أنا" الخاصة به.

وفي هذا الصدد يقول الإمام الغزالي: "إن الإنسان لا يخفى أنه يحب نفسه... ومعنى حبه لنفسه أن في طبعه ميلا إلى دوام وجوده ونفرة عن عدمه وهلاكه"[٧٥].

وهذا يعني أن بداية الحب عند الإنسان بشرية مادية، وأول ما يحبه الإنسان هو ذاته، ثم يرتقي بهذا الحب إلى أنواع أخرى من الحب، ينطلق منه إلى ما هو أسمى وأجل من الحب البشري الذي يتعلق بأغراض الدنيا وهو حب الله تعالى.

حقيقة الروح

يقول السادة الصوفية عن الروح: "هي شيء استاثر الله بعلمه، ولا تجوز العبارة عنه بأكثر من موجود، ولكن نجعل للصادقين محملا لأقوالهم وأفعالهم." وقالوا أيضا: "الروح جسم يلطف عن الحس، ويكبر عن اللمس، ولا يعبر عنه بأكثر من موجود، وهو وإن منع عن العبارة، فقد حكم بأنه جسم[٧٦]."

والواقع أن مسألة الروح ظلت مشكلة عويصة تستعصي على الفهم قديما وحديثا، فما حصلناه من علم وما اكتسبناه من خبرات لم يمكّنّا قط من معرفة كنهها وإدراك حقيقتها؛ لأنه لا يعلم ماهيتها إلا الله تبارك وتعالى، يقول الله عز وجل: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ (سورة الإِسْرَاءِ: ١٧/٨٥). ولما كان راجي- بطل الرواية- في مرحلة بحث دائب عما يشغل ذهنه من مسائل أخروية ومعنوية، فقد عكف مدة على معرفة كنه هذه الروح، لكنه لم يصادف أحدا يشفي غليله حولها. ففي الحُلْم الثامن الذي يحمل اسم "اللغز الأبدي"، يرى راجي نفسه في شخصية رجل صيني يبحث عن المعرفة، ولما لم يجد ضالته في الصين يتوجه إلى الهند، وهناك يلتقي بأشهر علمائها، ولكن لم يستطع أي منهم أن يُرضي فضوله، فيتوجه إلى براهمان مشهور في الهند. وفي الدرس الأول يذكر له راجي أنه يبحث عن اللغز الأبدي أي حقيقة الروح، فيجيبه براهمان بأن هذا هو سؤال جميع الطلاب، مبينا أن هذا الجواب يتطلب بداية كما يقول الصوفية "الموت قبل الموت" أي لا بد أن يكون عدما قبل أن يكون موجودا، بمعنى أن يموت وهو حي؛ أي أن يسعى للموت بالاختيار قبل الموت بالاضطرار ويزكى نفسه عن سفساف الأخلاق[٧٧]. فيقبل راجي بهذا المفهوم أي السير والسلوك.

والواقع أن راجي كان يقوم بهذا السير والسلوك بتوجيهٍ من آيينه لى بابا، ولكنه يفعل ذلك الآن في الحُلْم بإرشاد من براهمان، ويدخل في الخلوة. وكما يفعل الصوفية في خلوتهم لا ينفكون عن الذكر، ويكتفون بقليل من الطعام. ولذلك نرى راجي وهو في الخلوة يداوم على ذكر كلمة "اوم، اوم، اوم" التي أوصاه بها براهمان بقوله: "احبس أنفاسك بقدر الإمكان، وردد دائما كلمة أوم"[٧٨]، محاولا بذلك الابتعاد عن ذاتيته المادية. فهذا المقطع الهجائي هو نمط من الذكر معروف في الهندوسية والبوذية، يشير إلى براهمان الذي هو الهدف الأسمى، والمرتبة الأعلى في الوجود، ومرتكز جميع الموجودات، والرمز السامي لهم. والشخص الذي يعرف معنى هذا المقطع يكون قد

وصل إلى هدفه، ويحترمه الجميع على اعتبار أنه عارف بالله. هكذا يكون الذكر في الهندوسية والبوذية، أما في التصوف فهو "ركن قوى فِي طريق الحق سبحانه وتعالى بَل هُوَ العمدة فِي هَذَا الطريق ولا يصل أحد إلى الله تَعَالَى إلا بدوام الذكر"[٧٩].

والجوع الذي يعتبر من أهم أركان الخلوة لدى الصوفية هو سمة من سمات الصوفيين؛ "فهو للمريدين رياضة، وللتائبين تجربة، وللزهاد سياسة، وللعارفين مكرمة، وقيل: لما خلق اللَّه تَعَالَى الدنيا جعل فِي الشبع المعصية والجهل، وجعل فِي الجوع العلم والحكمة"[٨٠].

والخلوة في التصوف تستغرق أربعين يوما، ينشغل المريد خلالها بالعبادة والذكر على الدوام، محاولا التحكم في فكره وخياله، وهكذا فعل راجي، إلا أنه في نهاية الخلوة تعتريه بعض التغيرات؛ حيث يتمكن من الطيران في الهواء، والتأثير في الأشياء بعينه، وقراءة أفكار أي شخص ينظر إليه، لكنه لا يستطيع أن يرى شكل الأشياء وألوانها. وعدم رؤية راجي الأشياء جيدا، وعدم استطاعته إدراك حاله يدل على أنه قد بلغ مقام الجمع في التصوف، ومعلوم أن الجمع والفرق من السبل الموصلة إلى المعرفة؛ فالسالك في مقام الجمع يتعلق بالروح، وفي مقام الفرق يتعلق بالبدن، فإذا لم يشاهد السالك نفسه ولا أعماله في مقام الجمع فهذا يعني أنه في مقام جمع الجمع.

ويعترف راجي بأنه لا زال يجهل حقيقة الروح رغم استطاعته أن يظل عالقا في الهواء أو أن ينفذ من الجدران. فيحاول براهمان أن يجعل راجي يرى نفسه روحًا من خلال الابتعاد عن ذاته المادية، أي بالموت قبل أن يموت، لكن لم يستطع راجي أن يدرك أنه وصل إلى أي مرتبة روحية، ولا يزال يعتبر نفسه جسدا. فيريه براهمان أن بإمكانه أن يكون في أماكن متعددة في نفس اللحظة، وأن يتعدد ظله في العديد من الأماكن في نفس اللحظة أيضا. لكن راجي يريد أن يستوعب الحقيقة بأن يكون، وليس بأن يرى؛ فإن رؤية الحقيقة في التصوف هي عين اليقين، وفيها تُكتسب المعرفة بناء على ملاحظات وتجارب أعضاء الحس. أما "أن يكون" فهو حق اليقين أي المعرفة المكتسبة بالمعايشة، فهي مرتبة معرفية يستشعرها العبد بقلبه ويشاهدها ببصريته ويبلغها بمعايشته، وهذه المعرفة هي أسمى المعارف التي تعبر عن اليقين[٨١]. فيخبره براهمان بأن علمه لا يكفي لأن يكون، لذا يجب ألا يكون، ويذكر له أنه حتى يستطيع "أن يكون" يجب أن يضحي بحياته الأبدية أي يتخلى عن المتعة الأبدية. فيفضِّل راجي فعل ذلك بدلا من أن يظل يحمل هذا

الفضول حول معرفة حقيقة الروح إلى الأبد. ومعنى إرسال براهمان لراجي إلى جبل النور هو تمكينه من الوصول إلى معرفة الحقيقة. وقد علم راجي بالفعل أثناء هذا الصعود أن معنى "أن يكون" هو أن يعلم حق اليقين أن الوجود والعدم شيء واحد؛ أي الوصول إلى مرتبة وحدة الوجود. فإن الروح ليست خارجة عن البدن، وليست داخلة فيه، وإدراك هذا يتطلب ترك البدن والانفصال عنه.

ولا ريب ان مثل هذه المسألة الشائكة التي يسأل عنها راجي ويريد أن يصل إلى حقيقتها لا تكفي العلوم النظرية لشرحها والتدليل عليها؛ وهو ما يؤكد عليه آيينه لى بابا بقوله: "... إن عين الإنسان تشبه حبة البصل الصغير في رؤية الحقيقة"[٨٢].

الفناء

الفناء هو عدم شعور الشخص بنفسه ولا بشيء من لوازم نفسه، وقيل: الفناء سقوط الأوصاف المذمومة، والبقاء ثبوت النعوت المحمودة[٨٣]. وفكرة الفناء عند الصوفية متشابهة إلى حد كبير لفكرة النرفانا عند البوذية، فالنرفانا تقوم على أن الوجود عذاب وشقاء، يستهدف العبد من خلالها التخلص من الشقاء ليتلاشى وجوده تماماً، دون أن يكون له عودة إلى الحياة، بينما الفناء عند الصوفية هو فناء عن إدراك الذات وإدراك الآخرين ويصاحبه البقاء في الوجود الإلهي، وهي حاله تمر بالصوفي ثم ما يلبث أن يرجع إلى وجوده العادي وهي سعادة إيجابية بإدراك الوجود الإلهي والاتصال به[٨٤].

ولقد استطاع فِلِبه لى أحمد أن يبرز لنا هذا التشابه الواضح بين الفناء عند الصوفية والنرفانا عند البوذية من بداية روايته، ففي الحُلْم الأول الذي يحمل اسم "ذروة العدم" يفتح راجي عينيه ليجد نفسه في الهند صاعدا ذروة العدم. ولقد كان مرشده في رحلته إلى ذروة العدم "غوتاما بوذا شاكياموني" الذي نصحه بالابتعاد عن اللهو واللعب، والإنصات إلى صوت الروح. حدثه بوذا عن ذروة العدم، وعن الأمور التي يجب اتباعها من أجل الوصول إلى هذه الذروة التي لا يستطيع الوصول إليها إلا القليل من الناس: "لا يرقى إلى ذروة العدم إلا واحد في الألف أو في المائة ألف من الناس؛ لأن الصعود إلى هنالك يتطلب تحكم الإنسان في نفسه، فإن استولت

الأهواء والرغبات على قلب الإنسان علق في الطريق، فلا يصل إلى هناك إلا الجنائز الحية"[٨٥]. أي لا يصل إلى هذه الذروة إلا من طهر قلبه واستطاع التحكم في نفسه؛ أي الجنازات الحية وهم من ماتوا قبل أن يموتوا.

ويقصد بوذا بذروة العدم "النرفانا"، وهي حالة صوفية تشبه مفهوم الفناء أو الموت قبل الموت؛ حيث يتلاشى فيها الفكر والإرادة والحواس، ومثلها مثل مرتبة الفناء تماما تتطلب طريقا طويلا مليئا بالمعاناة. وفي هذه الرحلة يعبر بوذا وهو أحد أعظم أنواع الجنس البشري عن فنائه عن ذاتيته بقوله: "أنا لا شيء، يتساوى عندي المدح والذم"[٨٦].

ولقد صور أحمد حلمي هذا الوضع بجبل شديد الارتفاع يوجد على قمته كثير من الفخاخ والمغريات، وذلك حتى يساعد القارئ على فهم المسألة بشكل أيسر. ومن أمثلة العقبات التي كان ينبغي لراجي أن يتجاوزها للوصول إلى النرفانا: الطعام، والشراب، وفتنة النساء بارعات الجمال. لكن في النهاية يفشل راجي في امتحانه الأول لأنه لم يتحمل ما قابله من فتن ومغريات، فلا يصل إلى النرفانا، وعند ذلك يلقى جزاء فشله، بأن يرجع إلى الدنيا، ويعود من حيث أتى، فيقرأ عليه آيينه لى بابا هذه الأشعار:

سِر أيها السائح الضالّ، ولا تتوقف

ولا تجعل أذواق عالم المثال تمنعك من الوصال

فكل هذه اللطائف والبدائع هي محض ظل وخيال

سِر أيها الزائر المسكين، ولا تتوقف

سِر حتى ترقى في نزهة الوصال

سِر وافنَ في ذاتك، فهذه هي أطوار الكمال

سِر، ودعك من الأبهة واشرب كأس الوصال

سِر حتى ترى التجلي في ساحة الفناء[٨٧]

وهذا الشعر يشير الى ضرورة تربية النفس وعدم الانهزام أمام النفس والملذات؛ وهو أمر يتطلبه الفناء والنرفانا على حد سواء. لكن على الرغم من مظاهر هذا التشابه الكبير بين الروحانية البوذية والتصوف الإسلامي فإن هناك فروقا جوهرية بينهما، وذلك إذا نظرنا إلى بواعث كل من النرفانا البوذية والفناء الصوفي وغاياتهما؛ حيث نجد أن "الصوفي المسلم يهدف إلى طور آخر من الكمال في الحياة وهو الفناء في الله راجيا رضاه وعفوه ومغفرته، أما البوذي لا يستهدف من أعماله إلا العدم، وهي حالة سلبية يصبح الإنسان بعدها لا حركة ولا حياة فيه"[٨٨].

وهكذا سلط الكاتب الضوء على نظرية الفناء عند الصوفية منطلقا من فكرة النرفانا عند البوذية، مشيرا إلى عمق نظرية الفناء ورقي أهدافها، وسلبية فكرة النرفانا وغموض غاياتها، ولقد نجح الكاتب بالفعل في إثبات هذه الفكرة وإن كان بطله قد أخفق في الوصول إلى مقام الفناء، ولكن رغم ذلك فقد وصل في سيره وسلوكه إلى مرحلة معينة من معارج الرقي الروحي.

وفي النهاية يمكن القول: إن فيليبه أحمد حلمي قد نحى منحى صوفيا في كتابة روايته، وضمّن روايته بالعديد من الرموز والمصطلحات الصوفية التي شكلت معجمه اللغوي، حيث تشرق المعاني الروحية بين صحف الرواية جميعها، ورحلات بطل الرواية في عالم الأرواح تحمل هوية السرد الرمزي. وقد أسهب الكاتب في عرض هذه المصطلحات الصوفية وشرحها وتوظيفها في مكانها المناسب مع مقارنتها بما يقابلها من أفكار شائعة في البوذية والهندوسية؛ في محاولة منه لاستمالة القارئ التركي المتشبّع بالمادة في عصره إلى قراءة مؤلّفه الذي يرمي إلى الأخذ بيده وتخليصه من براثن الجهل والمادة.

المبحث الثالث: رواية أعماق الخيال وأنواع السرد التقليدية

ما من عمل أدبي إلا وهو يتداخل مع أنواع السرد التقليدية الأخرى التي تقوم في الأساس على السرد الشفاهي، فلا يخفى التفاعل المتبادل بين هذه الأنواع والذي تفوح رائحته بين ثنايا العمل السردي الواحد؛ ودليل ذلك رواية أعماق الخيال، فرغم حداثتها فإن كاتبها قد أنشأها مستفيدا من خصائص الأدب الشفاهي مثل: الملحمة والحكاية الشعبية والخرافة والمَنْقَبَة والمثنوي. ولذلك سنركز هنا على أوجه التشابه والاختلاف بين هذه الرواية وأنواع السرد التقليدية الأخرى:

الملحمة

تأتي الملحمة على رأس أنواع السرد الشفاهية؛ وهي نوع خاص من الشعر القصصي البطولي البديع من حيث البناء القصصي المكتمل، ومن حيث الحجم العددي للأبيات الشعرية التي تبلغ الآلاف، ومن حيث الشخصيات التي تتصف بما من سمات الأبطال الأسطوريين[٨٩].

وتدور الملحمة حول بطولات فائقة لأشخاص غير عاديين في الحرب، أو في السفر. وموضوعات الملاحم تتشابه ببعضها على وجه العموم؛ حيث تبدأ بولادة البطل وهو يحمل عددا من الصفات غير العادية، يتبع ذلك بطولات يظهرها البطل خلال فترة فتوته، ثم زواجه، وكفاحه ضد الأعداء، وموته في النهاية.

وعند النظر إلى رواية أعماق الخيال نجد أنها تبدأ بالحديث عن الخصائص التي تميّزَ بها راجي بطلُ الرواية عن أقرانه. فهو شاب مثقف أكثر من جميع أصدقائه، تولت تربيتَه وتعليمَه أمُّه المتدينة صاحبةُ الأخلاق الفاضلة، لم يكن يرضيه ويُشبع نهمه ما يُرضي أصدقاءه، وبناء على ذلك شرع في عملية بحثٍ مستمرة عن أجوبةٍ منطقية للأسئلة التي تشوش عقله وتقض مضجعه. وتمتعُ راجي بصفات يبزّ بها أقرانه تذكرنا بأبطال الملاحم، لكن نرجع ونقول لم يكن راجي يتمتع بأي خاصية عجيبة كتلك التي يتسم بها أبطال الملاحم،، كما لا توجد أي معلومة تتعلق بحياته في عهد الفتوة، أو زواجه، أو موته، وهذا ما يجعل الرواية مختلفة من حيث الموضوع عن الملاحم.

ومع ذلك نرى راجي لا يتمتع بالخصائص الخارقة التي يتسم بها أبطال الملاحم إلا في أحلامه؛ ففي هذه الأحلام يتصارع مع التنين، ويقتل الجنود البواسل، ويصبح محبوب الشعب،

وهو أمر يذكرنا بالملاحم، إلا أن معارك الأبطال في الملاحم تجري في العالم الواقعي، أما راجي فلا يبرز بطولاته إلا في الأحلام. لذلك لا يمكن القول إن الرواية تقوم على عناصر غير عادية بناء على وجود عناصر خارجة عن إطار العقل في الأحلام. كما أن راجي لم يكن يصبو إلى إبراز بطولاته أو إنقاذ بلده من الأعداء كبطل الملحمة، ولكن كان يبحث عن حلٍّ لمشاكله الروحية التي تنخر في وجدانه ولا تنفك عنه[٩٠].

ونظرا لأن رواية أعماق الخيال تجمع بين النثر والشعر، فإنها من هذه الجهة تشبه الملحمة من ناحيةٍ والحكاية الشعبية من ناحيةٍ أخرى.

الحكاية الشعبية

الحكاية الشعبية هي "وصف لواقعة خيالية أو شبه واقعية أو حقيقية، أبدعها الشعب في ظروف حياته، وسجلّها في ذاكرته، ورواها أفراده لبعضهم البعض بمرور الأيام، وتوارثوها فيما بينهم مشافهة من أجل المتعة والتسلية"[٩١].

وتجمع الحكاية الشعبية بين الشعر والنثر، ومن أهم الموضوعات التي تتناولها العشق والبطولة، ويرويها في الغالب المداحون والشعراء الشعبيون. ومن النادر أن نجد هذه الخصائص في أنواع السرد الأخرى مثل المَنْقَبَة، والأسطورة، والحكاية الخرافية. ويمكن القول: إن الفصول التي تُروى فيها الأحداث وترد فيها الحوارات في الحكايات الشعبية تكون غالبا نثرية، أما الفصول التي تعبر عن المشاعر فتكون غالبا شعرية.

وهو ما نلاحظه في رواية أعماق الخيال، ففي الرواية بعد أن يقرأ آيينه لى بابا غزلياته بجوار راجي، يستغرق راجي في أحلامه، ويحكي ما عاشه نثرا، وهذا المزج في الرواية بين النثر والشعر يجعلها تشبه الحكاية الشعبية. فالرواي في الحكاية الشعبية التي تحمل خصائص السرد الشفاهي يقرض الشعر بمصاحبة آلة الرباب غالبا، وفي الرواية يواظب آيينه لى بابا على قراءة أشعاره بصحبة الناي حتى الحُلْم التاسع. لكن في الحُلْم التاسع يصرح آيينه لى بابا بأنه يعرف كذلك العزف على

الرباب، فيقول: "أنا لا أعرف العزف على الناي فقط، بل الرباب أيضا، بل إنني أعرف العزف على جميع المعازف، وسأعزف لك على الرباب قليلا اليوم"[٩٢]

وقدرة آيينه لى بابا على العزف على الرباب، وقراءته للأشعار التي تمثل موضوع الأحلام؛ من الخصائص التي تجعل السرد قريبا من الحكاية الشعبية. غير أن الحكايات الشعبية كان يرويها الراوي شفهيا، وكان يقرأ الأجزاءَ الشعريةَ منها بطلُها الرئيس، أما في روايتنا فمن يقرأ الشعر ليس راجي بل آيينه لى بابا. وفي الرواية يقوم آيينه لى بابا بمساعدة راجي في رحلاته التي يقوم بها إلى أعماق الخيال، ويدله على الطريق، ويربّيه معنويا.

وعنصر الحُلْم موجود بوفرة في الحكايات الشعبية؛ حيث يعتبر الحُلْم عاملا مهما في أن يكتسب البطل المهارة على قول الشعر، وأن يتعرف على العلوم الدينية والعلم اللدني، غير أن البطل في الحكاية الشعبية يعيش بعض الأحداث قبل رؤية الحُلْم، ويُسمى هذا بفكرة الإعداد التي يعاني فيها البطل من بعض المشاكل المادية والمعنوية. وبهذه الحالة الروحية يغوص في النوم بمكان رفيع المستوى معنويا مثل القبر، بعد ذلك تبدأ المرحلة التالية التي يشرع فيها في الأحلام. وفي هذه الأماكن التي تحمل قيمة معنوية كبيرة يتقابل بأناس مباركين، يربونه ويعلمونه العلوم الضرورية، ويشرب الخمر من يد الجنية، ويرى حبيبته أو صورتها، ثم يُمنح اسما مستعارا ويؤذن له بانطلاق لسانه[٩٣].. وهذه المراحل تتشابه كثيرا مع ما عاشه راجي بطل روايتنا.

ففي مطلع الرواية يحدثنا راجي عن معاناته فيقول:

"فما كان يبدو طبيعيا للجميع كان يعني لي شيئا آخر تمامًا، ولذلك كنت عاثر الحظ في العشق والمادة، وعادة ما كنت أفرّ من الناس"[٩٤]

فهذه الأزمة المعنوية التي يعيشها راجي تتطابق مع الأزمات المادية والمعنوية التي يعيشها أبطال الحكايات الشعبية في مرحلة الإعداد. أخذ راجي يبحث عن شخص ليتخلص من هذا الوضع، فدخل مقبرة بالقرب من بيته، وهناك التقى بآيينه لى بابا الذي قدّم له القهوة وعزف له الناي، وفي النهاية يستغرق راجي في أحلامه. أما بطل الحكاية الشعبية فيغوص في النوم في أماكن ذات قيمة معنوية، ولا يوجهه أي شخص في مرحلة الإعداد، ويلتقي في حلمه بالجن أو ببعض

الشخصيات المعنوية، ويشرب الصهباء من أيديهم. وهنا نلاحظ أن آيينه لى بابا، والجن، والشخصيات المعنوية، والقهوة، والصهباء يضطلعون بوظيفة مشتركة، لكن اللافت هو ظهور آيينه لى بابا أمام راجي في الحياة الواقعية وليس في الأحلام، وتقديمه له القهوة، على عكس بطل الحكاية الشعبية الذي تُقدّم له الصهباء على يد الشخصيات المعنوية في الأحلام. وفي هذه النقطة تختلف الرواية عن الحكاية الشعبية التقليدية.

في نهاية الأحلام يجد راجي نفسه في مستشفى الأمراض العقلية، أما في الحكاية الشعبية فتظهر أحوال عجيبة على البطل عند استيقاظه، وينعزل عن المجتمع. فالتشابه ظاهر بين الرواية والحكاية الشعبية هنا. من هنا يمكن القول إن راجي قد أشبه أبطال الحكايات الشعبية في الأزمات المعنوية التي يمر بها، وفي النوم بمكان رفيع المستوى معنويا، وفي رؤية الأحلام، وفي تبدل شخصيته من حال إلى آخر.

الخرافة

كما تحمل الأحلام في رواية أعماق الخيال خصائص الخرافة. والخرافة هي رواية لأحداث خاصة بكائنات وشخصيات مجهولة، وتجري في مكان مجهول، وهذا ما يجعل الخرافة أقرب إلى الحكايات الشعبية، بحيث إننا لو نحينا العديد من الحكايات الشعبية من أجزاء النظم، ومن العناصر التي يضفيها الراوي على الحدث لوجدنا الخرافة تشبه الحكاية الشعبية كثيرا[٩٥].

ومن يطلع على رواية أعماق الخيال يجد أنها مزيج بين الحقيقة والخيال، تصور بشكل مزاجي وأسلوب خرافي رحلة بحث الإنسان عن ذاته، وعن العشق الحقيقي المطلق، ومجاهدة الإنسان لنفسه.

والرواية تحمل العديد من العناصر الخيالية والأسطورية سواء على مستوى الشخصيات والأشياء مثل بوذا وزرادشت وطائر العنقاء، أو الأماكن مثل جبل قاف، ومدينة جابولسا، ومدينة جابولكا. وجريان المغامرات التي يعيشها راجي في إطار الأحلام يجعل الأقسام التي يقص فيها راجي أحلامه بعيدة عن الواقع، ويقرّبها من الخرافة، كما يشير إلى أن عناصر الخرافة تأخذ حيزا

أكبر في الرواية أكثر من الملحمة والحكاية الشعبية، لا سيما وأنها تحتوي بين ثناياها على نصائح ووصايا كالتي نشاهدها في حكايات الهند الخرافية، وقصص ألف ليلة وليلة.

من هنا نقول إن أحلام راجي تشبه الملحمة والحكاية الشعبية من حيث الشكل والموضوع، لكن تحقق المغامرات التي خاضها راجي في الأحلام يشير إلى أن خصائص الخرافة موجودة بشكل أوفر من الملحمة والحكاية الشعبية. ورغم ذلك فإن تضمين الرواية للعديد من الأفكار الصوفية، وعدم كونها نتاج ثقافة شفاهية، ومقابلة راجي لآيينه لى بابا في الواقع وليس في الحُلْم يجعل الرواية مختلفة عن أنواع السرد التقليدية الأخرى بما في ذلك الخرافة[٩٦].

المنقَبة

كما تحمل رواية أعماق الخيال بعضَ خصائص المَنْقَبَة. والمناقب هي قصص قصيرة تحوي عددا من الكرامات التي تشكلت حول حياة أحد الأولياء في الآداب الإسلامية. والمناقب على نوعين: إحداهما: المناقب الملحمية التي تتناول حياة الأبطال الدينيين أي المحاربين المجاهدين في سبيل إعلاء الدين، ومغامراتهم، وقواهم الخارقة؛ والأخرى: هي المناقب التي تتحدث عن الأولياء الذين ذاع صيتهم بسبب زهدهم وتقواهم[٩٧].

وقد دخلت المناقب الأدب التركي مع اعتناق الأتراك للإسلام. ولذلك ظهرت أول نماذج للمَنْقَبَة في عهد القرخانيين الذين أسسوا الدولة التركية الإسلامية الأولى في التاريخ. ومن أهم العناصر التي ساعدت على دخول المَنْقَبَة بهذا القدر من السهولة للأدب التركي هو أدب الملاحم التركي؛ نظرا للتشابه الكبير بين المَنْقَبَة والملحمة، في كون أبطالهما شخصيات حقيقية جديرة بالاحترام والتقدير.

غير أن رواية أعماق الخيال تختلف عن المَنْقَبَة في أن كرامات آيينه لى بابا وهو أحد أبطالها الرئيسين كانت تتحقق في الأحلام وليس في الواقع، كما أن الظواهر الخارقة للعادة التي ظهرت على يد راجي البطل الرئيس في الرواية كانت تتحقق عندما يستغرق في أحلامه. أضف إلى ذلك أن كتب المناقب كانت تُكتب بغرض إبراز الكرامات التي تقع على يد الأولياء، أما روايتنا فلم تكن تصبو إلى هذا الهدف من الأصل؛ فالبطل الرئيس في الرواية هو راجي وليس آيينه

لى بابا، فالثاني كان بمثابة وسيلة مساعدة لوصول راجي إلى الحقيقة. بناء على هذا فإن الهدف من كتابة الرواية يختلف عن غاية كتب المناقب، فالهدف في الرواية ليس إبراز كرامات آيينه لى بابا، بل عرض المراحل التي خاضها راجي لتحقيق ذاته.

ومن الخصائص الأخرى للمَنْقَبَة أنها معلومة الزمان والمكان، وهو ما يجعل رواية أعماق الخيال قريبة من المَنْقَبَة؛ حيث إن الزمان والمكان الحقيقيين فيها معلومان في الغالب، وإن كان اسم المكان لا يذكر تحديدا في الرواية فتذكر خصائصه رغبة في إثارة الفضول لدى القارئ، فمثلا يصور الكاتبُ المكانَ الذي يعيش فيه بطل الرواية بقوله: "مدينة ... هي من أكبر وأجمل مدن تركيا"[٩٨]، وهناك مكان يذكر اسمه في الرواية مباشرة وهو مستشفى مانيسه للأمراض العقلية[٩٩]. كما أن الأحلام تجري في أماكن حقيقية معروفة لدى القارئ مثل الهند، وبلخ، والصين، وفي أماكن رمزية لها معنى صوفي مثل جابولسا، وجابولكا.

وكذلك الزمان معلوم في كل أجزاء الرواية ما عدا الأحلام التي يستغرق فيها راجي بعد لقائه بآيينه لى بابا. ولما كان الزمان الذي استغرقته هذه الأحلام مجهولا فإن الرواية من هذه الناحية تختلف عن المَنْقَبَة المعلومة الزمان.

وتوجد في رواية أعماق الخيال بعض العناصر المشتركة مع المَنْقَبَة؛ يأتي على رأسها أنها تتصل بالتقاليد التركية القديمة قبل الإسلام، ومن هذه التقاليد تكرار ذكر التلال والجبال في الرواية في كثير من الأحيان، مثل "جبل العدم" الذي ينطلق إليه راجي مع بوذا في الحُلْم الأول، وجبل الفرق، وجبل النور؛ والصراع مع التنين كما هو مُشاهد في الحُلْم السادس.

والمناقب مجهولة المؤلف، لكنها جُمعت ودوّنت فيما بعد، ومن يقوم على تجميعها وتدوينها نادرا ما كان يستخدم قوة خياله، ويقدمها كنتاج شعبي. وهذه من أكثر العناصر التي تختلف فيها الرواية عن المَنْقَبَة؛ إذ إن فِلبه لى أحمد هو الذي كتب الرواية، ولم يجمعها ويدوّنها.

ومن الخصائص الشكلية للمناقب أنها قصيرة وبسيطة ومفهومة، بينما الرواية التي بين أيدينا تقع في مائة وخمس وأربعين صحيفة؛ وهذا ما يجعلها مختلفة أيضا عن المَنْقَبَة. كما أن السرد

يجري في معظم أجزاء الرواية على لسان ضمير المتكلم المفرد، بينما في المَنْقَبَة يكون الرواي في الغالب صاحب ضمير المفرد الغائب. فضلا عن أن التصويرات والتحليلات النفسية الموجودة في الرواية تبعدها عن المَنْقَبَة.

خلاصة القول إن رواية أعماق الخيال تتشابه مع المَنْقَبَة في كون أبطالها الرئيسيين شخصيات حقيقية جديرة بالاحترام والتقدير، وفي أن الزمان والمكان اللذين تجري فيهما الأحداث معلومان، ورغم ذلك لا تدخل الرواية ضمن المناقب على اعتبار أن كرامات آيينه لى بابا تظهر في الأحلام وليس في الواقع، كما أن الوصف والتصوير في الرواية أوفر وأغزر من المَنْقَبَة.

المثنوي

وتحمل رواية أعماق الخيال أيضا بعضَ خصائص المثنوي. والمثنوي هو النظم المزدوج الذي يختصُّ كلُّ بيتٍ فيه بقافية مستقلة، وبذلك يكون متحررا من القافية الموحدة المعروفة في المنظومات التقليدية. وتمضي الأحداث في المثنوي من خلال القصص الخيالية، أما السرد والأوصاف فيتجاوزان حدود العقل والمنطق، حيث تشوبهما كثير من المبالغات. وفي المثنوي أيضا الزمان والمكان مجهولان، والأبطال يضطلعون بأعمال خارقة للعادة. كما يوجد بالمثنوي الذي يقوم في الأساس على العشق كثير من عناصر الخرافة مثل الجن والعفاريت، والعماليق، والسحرة، والتنين...إلخ[١٠٠].

ورواية أعماق الخيال وإن كانت تتكون من أحلام قصيرة نثرية مستقلة عن بعضها فإنها تمثل وحدة كلية متكاملة بما تحتويه من أحداث رمزية تقع لراجي الشخصية المحورية في الرواية، ولكن تشكلها من حكايات مختلفة تنطوي على كثير من التعاليم الصوفية خاصة تجعل بينها وبين المثنوي بعض التشابه من حيث الأسلوب والمحتوى؛ لأن المثنوي يتكون هو كذلك من حكايات منفصلة عن بعضها تحتوي على تعاليم صوفية[١٠١]. فالأحلام الواردة في الجزء الأول من رواية أعماق الخيال تشبه من حيث موضوعها وبعض العناصر المستخدمة فيها المثنويات، إلا أن التشابه الأكبر يبدو في الحُلْمين الواردين في ملحقٌ مزيَّل بالجزء الأول، واللذين يحمل أحدهما اسم "المجنون مع ليلى"، والآخر اسم "المجنون بدون ليلى".

والمثنويات على أربعة أقسام: الأول مثنويات ذات طبيعة دينية صوفية أخلاقية، والثاني: مثنويات استلهمت موضوعاتها من المناقب أو التاريخ. والثالث: مثنويات ترجح الجانب الفني، وتخاطب ذوق القارئ، ويدور موضوعها حول العشق والمغامرات، والرابع: مثنويات يروي فيها الشعراء ما رأوه وعايشوه وسمعوه من أحداث[١٠٢].

فإذا أخذنا هذا التقسيم بعين الاعتبار سنجد أن الأحلام الواردة في الجزء الأول من الرواية تشبه المثنويات التي يدور موضوعها حول العشق والمغامرات. فهذه النوعية من الأحلام تحفل بكثير من الأحداث الخارقة للعادة، وغالبا ما يكون أبطالها من الكائنات العجيبة، والأمراء، والسلاطين.، وتجري هذه الأحداث في بعض الأماكن الواقعية مثل الصين، وماجين، والهند، أو في بعض الأماكن الخيالية كما ذكرنا سلفًا.

فمثلا الأماكن التي تجري فيها الأحداث في الحُلْم الأول والسادس والسابع والثامن تتشابه مع الأماكن الموجودة في المثنويات، مثل: ذلك الحُلْمان الأول والسادس اللذان تجري فيهما الأحداث في الهند، والحُلْم السابع الذي تقع فيه الأحداث في مدينتي جابولسا وجابولكا، والحُلْم الثامن الذي تجري فيه الأحداث في مدينة نانكين بالصين. فالهند والصين أماكن حقيقية، أما جابولسا وجابولكا فهي أماكن خيالية. وعلى ذلك يمكن القول إن الأماكن في الرواية تتشابه مع الأماكن المستخدمة في المثنويات.

أما الحُلْم الثاني فيشبه المثنويات ذات الطبيعة الدينية الصوفية من حيث إن أبطاله رموز ذات صفات أخلاقية أكثر من كونهم شخصيات حقيقية؛ فالنفاق مثلا هو اسم أحد مصارعي أهريمان الذي يرمز إلى الشر، ويتغلب عليه المصارع المسمى بالمحبة وهو أحد أتباع هرمز الذي يرمز إلى الخير. وفي الحُلْم يشارك راجي في المعركة باسم الحكمة، ويقهر الغضب، لكنه فيما بعد ينهزم أمام النفس الأمارة، وفي النهاية يأتي العشق جندي هرمز، وينقذ الحكمة. وعلى ذلك يمكن القول إن الحُلْم الثاني يعكس الفكرة العامة لجميع الرواية.

كما يعكس هذا الحُلْم الثاني الفكرة الرئيسة التي تقوم عليها المثنويات وهي العشق الإلهي، مما يجعله شبيها بمثنوي الشيخ غالب[١٠٣] الذي يحمل اسم Hüsn ü Aşk/حسن وعشق[١٠٤].

فهذا المثنوي يتحدث عن العشق الإلهي، اختيرت أسماء الأبطال فيه بما يتناسب مع المعنى الذي تعبر عنه، مثل: (Hüsn/ الحسن، Aşk /العشق، Hayret/الدهشة والإعجاب، Sûhân-ı ruh/ الروح المضناة). ولذلك يُعتقد أن الحُلْم الثاني يشبه مثنوي "حسن وعشق" للشيخ غالب من الناحية الصوفية، والمعاني الرمزية التي تحملها أسماء الأبطال.

والأبطال في المثنويات التي يدور موضوعها حول العشق والمغامرات ينطلقون في رحلة للوصول إلى محبوباتهم، ونرى هذا التشابه في جميع الأحلام عدا الحُلْمين الثاني والتاسع. فراجي يشرع في مغامرته في الحُلْم الأول عندما يوصيه "بوذا" بالذهاب إلى جبل الفَرْق، وفي الحُلْم الثالث عندما يقول له أبوه بأنه قد حان الوقت للتعرف على الحياة، وفي الحُلْم الخامس عندما يخطفه طائر العنقاء. فالقاسم المشترك بين هذه الأحلام الثلاثة أن راجي لم ينطلق في مغامراته برغبته، وكذلك الحال في الحُلْمين السادس والسابع، وفي الحُلْم الثامن يخرج راجي بهدف حل اللغز الأبدي، والتكامل مع ذاتيته.

يُستنتج من ذلك أن هذه الأحلام تشبه المثنويات من حيث خروج البطل في مغامرة لأجل علةٍ ما، غير أن المثنويات التي تدور حول العشق والمغامرات تتحقق فيها المغامرات بهدف الوصول إلى الحبيب، أما راجي فكان يخرج لمغامراته بدون رغبةٍ منه إما ليتخلص من وضع غير مرغوب فيه أو ليحقق ذاتيته؛ ولهذا تختلف الأحلام هنا عن المثنويات من حيث هدف الخروج إلى المغامرة.

على حين أننا نرى أن التشابه الأكبر بين الرواية والمثنويات التي تدور حول العشق والمغامرات موجود في الجزء الثاني من الرواية، لا سيما في الحُلْمين الذي يحمل أحدهما اسم "المجنون مع ليلى"، ويحمل الآخر اسم "المجنون بدون ليلى".

فراجي في حلم "المجنون مع ليلى" يشبه أبطال المثنويات من حيث وسامته، وثراؤه، وإعجاب الجميع به. وكذلك أبطال المثنويات يكونون من وجهاء القوم كالأمير والسلطان، ويقعون في عشق فتاتهم بمجرد أن يروا صورتها، وهذا التشابه يتحقق في هذا الحُلْم أيضا؛ فراجي لم يكد يرى صورة الفتاة حتى يقع في غرامها، ويقرر على ذلك الانطلاق في رحلةٍ للوصال بها. وبعد أن يصل راجي إلى مدينة "مقصود" التي تعيش فيها حبيبته لا يقدرعلى الإجابة عن سؤالها،

فيشرع في السفر مرة أخرى وينفصل لفترة عنها، وهذا يشبه الوصال والفراق في المثنويات. وتوجه راجي إلى "وادي الجنون" في رحلة تستغرق ثلاثة أشهر من أجل العثور على جواب لسؤال حبيبته "بانو" يشكّل مثالا للأحداث التي تمنع الأحبة من الوصال في المثنويات.

وهذان الحُلْمان يشبهان من حيث الموضوع مثنوي أحمدي[١٠٥] المسمى " Cemşîd ü Hurşîd/جَمشيد وخورشيد"، ومثنوي "Leylâ ile Mecnun /ليلى والمجنون" لفضولي[١٠٦].

ففي مثنوي أحمدي "جمشيد" هو الابن الوحيد لحاكم الصين. وراجي كذلك في حلم "المجنون مع ليلى" هو الابن الوحيد لأحد أعيان مدينة "أمل". يرى "جمشيد" "خورشيد" في منامه، ويصفها لصديقه "مِحرابْ" الذي يرسم صورة لها تتوافق مع الأوصاف التي ذكرها "جمشيد"؛ فيقع في حبها بمجرد النظر إلى صورتها، وكذلك راجي يعشق "بانو" بمجرد رؤيته لصورتها.

وينطلق "جمشيد" مع صديقه "مِحرابْ" في رحلة للعثور على حبيبته، وبعد تجشمه لكثير من الصعاب يصل إلى المدينة التي يعيش فيها "خورشيد"، وكذلك راجي يشق طريقه مع الكاهن العجوز للعثور على "بانو" وبعد تجاوزه للكثير من الصعاب والمشاق يصل إلى مدينة "أمل".

وعلى ذلك فإن حلم "المجنون مع ليلى" يشبه مثنوي "جمشيد" و"خورشيد" من هذه النواحي، غير أن الحُلْم الثاني المسمى "المجنون بدون ليلى" المكتمِل للحلم الأول يضفي معنى صوفيا على السرد، ويكسبه خصائص مختلفة.

ففي هذا الحُلْم يقطع راجي علاقته نهائيا بـ"بانو" رغم كل المشاق التي تجشمها للوصول إليها في الحُلْم الأول، ويصل إلى العشق المطلق، وهو ما يجعله شبيها بمثنوي "ليلى والمجنون" لفضولي. ففي هذا المثنوي تزول كل العوائق التي تحول بين ليلى والمجنون، إلا أن المجنون يصل من العشق إلى الحقيقة، ولا يتعرف على ليلى. وكذلك راجي رغم معرفته بجواب السؤال الذي طرحته "بانو" فيما بعد فإنه يركز جهده للتكامل مع ذاته، والوصول إلى العشق المطلق. فكلا السردين اكتسب معنى صوفيا؛ لأن كليهما انتهى بالوصول إلى العشق الإلهي.

من هنا يمكن القول: إن الجزءالأول من الرواية يشبه مثنويات العشق والمغامرات من حيث تصويرُه لمشاهد الحرب، والخروجُ في مغامرة لتحقيق غاية معينة، والأمكنةُ التي تجري فيها الأحداث، غير أن المثنويات شكل من أشكال النظم المكتوب على وزن العروض، أما الأحلام فيحكيها الراوي البطل، وتكتب نثرا. ولذلك فإن الأحلام تشبه المثنوي من حيث الموضوع، ولكن لا تحمل كل خصائصه[١٠٧].

بناء على ذلك نصل إلى نتيجة فحواها أن الرواية لا تندرج ضمن أي نوع من أنواع السرد وإن كانت تحمل بعض خصائصها؛ لأنها أولا مطبوعة، ثم إن التركيز فيها على سيكولوجية الفرد، والأحداث تقع في أماكن خارقة للعادة.

الخاتمـة

بعد هذه القراءة السيميائية المتواضعة لرواية "أعماق الخيال" نستطيع الوصول في نهاية البحث إلى النتائج التالية:

– تختلف رواية أعماق الخيال عن كل روايات عهد المشروطية بمحتواها الفلسفي والديني والصوفي، وسردها الرمزي. ولقد تناول فيها فلبه لي أحمد عددا من الموضوعات التي عالجها في مؤلفاته الأخرى بشكل خيالي، ودافع عن فكرة وحدة الوجود في مقابل التيارات الفكرية التي كانت رائجة في تلك الفترة مثل الوضعية والمادية، كما ضمّن روايته بعض القضايا المشتركة في الهندوسية والبوذية والزرادشتية والصوفية.

– تعتمد بنية الرواية على الأحلام، وفيها يحاول راجي من خلال الأحلام فهم بعض المشاعر التي لم يستطع فهمها بشكل كامل من خلال العقل والمنطق طوال حياته. ولقد استعان الكاتب بهذه التقنية انطلاقًا من كونها مهمة في تعريف إنسان هذا العصر بالله تعالى، ونجح من خلالها في عرض الفكرة التي يتبناها ويدافع عنها ويعتقد أنه لا سبيل لخلاص الإنسان من مستنقع المادة إلا بها وهي فكرة وحدة الوجود.

– إن الحكايات الخيالية التي صورتها هذه الأحلام هي في الوقت نفسه مغامرة فكرية للإنسانية. وإن المناقشات الدائرة حول أفكار بوذا وزرادشت وأرسطو وأفلاطون ترمز بمعنى ما إلى سعي المثقفين المسلمين للوصول إلى الحقيقة.

– استطاع الكاتب أن يحمّل مكونات الرواية عددا كبيرا من الدلالات والعلامات التي أسهمت في تشكيل جو صوفي رائع يلذ السامع ويجذب المتلقي.

– أفسح الكاتب المجال واسعا أمام الشعر. ويرجع السبب في ذلك إلى إيمان الكاتب بأهمية الخروج عن نمطية الأسلوب السردي، وبعظم الدور الذي يضطلع به الشعر في كسر رتابة

السرد. كما أن من شأن الشعر أنه يعبر عن عاطفة أو شعور بشكل موجز وقصير، فيأسر روح الإنسان ويُشعره بتأثيره الموسيقي الجذاب.

– يُرجّح أن يكون السبب في وفرة أشعار الأدب الديواني في الرواية هو حرص الكاتب على إقامة علاقة تقارب وانصهار بين عصور الأدب التركي جميعها. كما أن وجود عدد من الأشعار لبعض شعراء الصوفية مثل: أشرف رومي، ومولانا جلال الدين الرومي، ونيازي المصري؛ يُعدّ عنصرا مساعدا في التعبير عن الجانب الصوفي.

– كان أحمد حلمي يخاطب الأشخاص الذين حصّلوا تعليمهم في الغرب وأسكرتهم القضايا التي قدمتها الثقافة الغربية التي تهيمن على العالم كله سياسيا وثقافيا على حد سواء، ولديهم أزمة في الإيمان؛ لهذا السبب جاء بلغة يفهمها هؤلاء، وضمَّن عمله بعض الشخصيات العظيمة في تاريخ البشرية وتعاليمهم؛ ليبيّن أن الحقيقة ليست نسبية ولكنها دائمًا مطلقة.

– الرواية زاخرة بالرموز والمصطلحات الصوفية التي شكلت المعجم اللغوي لدى الكاتب، حيث تتألق المعاني الروحية بين صحف الرواية جميعها، ورحلات بطل الرواية في عالم الأرواح تحمل هوية السرد الرمزي. وقد أسهب الكاتب في عرض هذه المصطلحات الصوفية وشرحها وتوظيفها في مكانها المناسب مع مقارنتها بما يقابلها من أفكار شائعة في البوذية والهندوسية؛ في محاولة منه لاستمالة القارئ التركي المتشبّع بالمادة في عصره إلى قراءة مؤلّفه الذي يهدف من خلاله إلى الأخذ بيده وتخليصه من براثن الجهل والمادة.

– رغم أن رواية أعماق الخيال تتداخل مع كثير من أنواع السرد التقليدية فلا يمكن الادعاء بأنها تندرج ضمن أي نوع من أنواع السرد وإن كانت تحمل بعض خصائصها؛ لأن التركيز في الرواية كان على سيكولوجية الفرد، ووقوع الأحداث في أماكن خارقة للعادة، ناهيك عن أنها رواية مطبوعة تلقفها النقاد والدارسون على حد سواء.

الهوامش:

[١] Serkan Özburun/ سَرْقانْ اوزُنْ بُورُونْ: محرر ومؤلف ومترجم ومحقق تركي. ولد بمحافظة " **Nevşehir**/نو شهر" التركية في الحادي والعشرين من مايو عام ١٩٧٣م. بعد أن أكمل تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي درس بجامعة أنقرة. له العديد من الترجمات والمؤلفات والكتب المحققة.

[٢] أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، دار المعارف– القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٤٨٣.

[٣] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، الموسوعة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس – تونس، ١٩٨٨، ص٢٠٧.

[٤] **Mehmet Zeki Ekici**, **II. Meşrutiyet Devri Fikir Adamı Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi**, **Hayatı ve Eserleri**, (**Yayınlanmış Doktora Tezi**, ١٩٩٧), **İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü**, **s.٢١.**

[٥] **Süleyman Hayri Bolay**, **Türkiye'de Ruhçu ve Maddeci Görüşün Mücadelesi**, **İstanbul**, ١٩٧٩, **s.** ١٣٨.

[٦] لمزيد من التفاصيل حول أسماء هذه المؤلفات ومحتوياتها انظر:

– Bursalı Mehmed Tahir, "**Hilmi Bey**, **Şehbenderzâde Ahmet Hilmi Bey**", **Osmanlı Müellifleri** ٢. **Cilt**, **Meral Yayınevi**, **İstanbul**. ١٩٧٢. **s.**١٦٥.

[٧] **H. Ziya Ülken**, **Türkiye'de Çağdas Düsünce Tarihi**, ٣. **Baskı**, **Ülken Yayınları**, **İstanbul** ١٩٩٢, **s.**٢٩٢.

[٨] هرمز: هو الإله الخالق المتصف بكل صفات الألوهية العظيمة في الزرادشتية، ولكنه ليس قادرًا بمعنى الكلمة لأن ضده الشرير سيزاحمه لمدة ١٢٠٠عام، هو مصدر النور، رافع الأرض وقاضيها العاقل، هو العالِم.

–عمر عنايت: العقائد: أديان الشرق الأقصى، الأديان الكتابية، أشهر الفرق الإسلامية الحالية، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، القاهرة، ٢٠٢٠، ص٥٣–٥٤.

[٩] أهريمان: هو إله الشر أو مبدأ الشر حكمه مؤقت، وبطشه محدود، وهو ملك الأرواح النجسة، تحيطه الشياطين كما تحيط الملائكة منافسه. بالاختصار هو الشيطان.

– المرجع السابق، ص٥٤.

[١٠] نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين أحمد عمي با كثير ونجيب الكيلاني "دراسة موضوعية وفنية"، ط ١، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٤٠.

[١١] بوذا: يعني اليقظ، والملهم، والبصير. عاش بوذا نحو ٥٠٠ أو ٤٨٠ ق.م في شمال شرقي الهند. تحدر من أسرة من الأمراء، وسمي عند مولده سيذارتا، ودعي أيضا غوتوما. وأحداث حياته معروفة، ومنها تطليقه لخيرات الحياة الدنيا ولرغد الوسط الذي كان يعيش فيه، وتكريسه نفسه لحياة الكفارة والتوبة. أنشا بوذا أسرة من التلاميذ المتقدمين بقواعد استنّها لهم، وشجع حواريه من البداية على القيام بنشاط تبشيري فعال، وأسس في نهاية المطاف ديانة يدين بها مئات الملايين في مناطق شاسعة من القارة الأسيوية.

– جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ط٣، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٦، ص١٩٧.

[١٢] زرادشت: مصلح ديني إيراني (٦٦٠؟–٥٨٣ه) اصطدم مذهبه بالطبقة الكهنوتية، فلقي حماية لدى الأمير فشتاسبا، وانتشر إصلاحه شيئا فشيئا. احتفظ كتاب الأفستا بمقاطع من أشعاهر يحاوره فيها إلهه آهورا مزدا. وتتميز الزرادشتية بوعي رفيع للخير والشر وبحس الاختيار الأخلاقي. وقد اتخذت على يدي أتباعه طابعا مثنويا مسرفا.

– المرجع السابق، ص٣٤٣.

[١٣] براهمان: هو الكاهن الساحر صاحب السيطرة على الأقوال المقدسة في الأساطير الهندوسية.

– طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٩٩٩، ص١٠١.

[١٤] "**İnsanlığın ismine el koymuşsun nurum. İnsanoğlu fazlaca aciz, zayıf ve muhtaç olduğu için hayatını rica ile devam ettirir. Raci demek, insan demektir**".

–Filibeli Ahmet Hilmi, A'mak–ı Hayal, Yayına Hazırlayan Serkan Özburun, ١٤. Baskı, Kaknüs Yayınları, İstanbul, ٢٠١١, s.١٣.

[١٥] "**Dinine bağlı ve çok iyi bir annenin tam bir titizliği içinde geçen çocukluğum bende sarsılmaz bir din duygusu ve yıkılmaz bir ahlâk anlayışı oluşturmuştu. İyi bir öğrenim gördüm. Son derece zeki olduğumdan, bilgi noktasında, arkadaşlarımdan üstün durumdaydım.**"

–Roman, s.٦.

[١٦] "**Küfür ile iman, inkâr ile ikrar, tasdik ile şüphe arasında bir durumdaydım. Kalbimle inkâr ettiğimi aklımla, aklımla inkâr ettiğimi kalbimle kabul ediyordum.**"

–Roman, s.٦.

"**Elli yaşlarında olan bu adamın başında yeşil bir takke vardı**. [١٧] **Bu takke**, **kırk elli kadar ayna parçası yapıştırılarak süslenmişti**. **Birçok kumaş parçası yapıştırılmış**, **gökkuşağını andıran yırtık cübbesinde de ayna ve teneke parçaları bulunuyordu**. **Öyle bir durumdaydı ki**, **bu adamı görüp de**, **gülmemek mümkün değildi**. **Fakat üzerime çevirdiği bakışında**, **öyle hoş bir yumuşaklık ve alçakgönüllülük**, **çehresinde öyle hazin bir donukluk vardı ki**, **hâline gülmediğim gibi ona doğru bir adım bile attım**".

–Roman, **s.١٠**.

Ömür Ceylan, **Tasavvufi Şiir Şerhleri**, **Kitabevi yay**., **İstanbul**, [١٨] **٢٠٠٠**, **s.٢٦٠**.

Ahmet Uslu, "**A'MÂK–I HAYAL"DE KURGU TEKNİĞİ**", [١٩] **Filoloji Alanında Akademik Çalışmalar – II**, **Gece Kitaplığı**, **Ankara**, **٢٠٢٠**, **s**. ٨.

[٢٠] عبد القادر أبو شريفة، مدخل الى تحميل النص الأدبي، ط ٣، دار الفكر، عمان– الأردن، ٢٠٠٠م، ص ١٣٥.

"**Meydanın doğusunda**, **başında altın bir taç**, **elinde kıymetli** [٢١] **taşlarla süslenmiş bir asa**, **üstünde kıymetli elbiselerle Buddha bir tahtın üzerinde oturuyordu**."

–Roman, **s.٢٣**.

"Zerdüşt büyük bir tahta oturmuştu. Başında altından [٢٢] yapılmış bir taç, üzerinde değerli bir kaftan vardı. Etrafında kırk kadar ihtiyar, saygı ifadesi olarak ellerini göğüslerinde bağlamış, ayakta duruyorlardı".

–Roman, s. ٢٨.

"Aydınlık taraftaki tahtın üzerinde Hürmüz oturmakta, o [٢٣] güzel yüzünden çıkan parıltılar o müthiş aydınlığa rağmen fark edilmekteydi".

–Roman, s.٣٠.

"Karanlık tarafta bulunanın üzerinde en korkunç mahlûktan [٢٤] daha korkunç, en çirkin cadıdan daha çirkin Ehrimen oturmaktaydı".

–Roman, s.٣٠.

[٢٥] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠١٣، ص١٠٤.

[٢٦] Necat Birinci, "A'mak–ı Hayal", İslam Ansiklopedisi, Cilt ٢, TDV Yayınları. s. ٥٥٦.

[٢٧] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, ٢٠٢٠, s.٧٤.

[٢٨] Tuba Yılmaz, "Şehbenderzade Filibeli Ahmed Hilmi'nin "A'mak–ı Hayal" Romanında Sembolik Bir Unsur Olarak

Zaman Kavramı", Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, ٠٨–١١ EKİM ٢٠١٥/KONYA, s.٢٠٧.

[٢٩] Yaşar Şimşek, I. MEŞRUTİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA DİNLER VE İNANÇLAR(١٩٠٨–١٩٢٣), Yayınlanmış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı / Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Haziran ٢٠١٧, s.٢٨٥.

[٣٠] "Saadet, hayatı olduğu gibi kabul edip, insana yüklediği yüklere razı olup, bunun daha iyi olması için gayret etmektir".

–Roman, s.٨٩.

[٣١] "Köhne evler, her biri birer perişanlık ve yoksulluk yuvası olan bir sürü virane, yürünemeyecek hâlde sokaklar, pislik içinde caddeler... Fakat hepsinden ilginç olan, evime yakın eski bir Bu mezarlığın etrafı çok sağlam ve sanatkârane mezarlıktı. yapılmış duvarlarla çevriliydi. Duvarda, onar metre arayla yapılmış pencerelere takılmış olan tunç parmaklıklar gerçekten övgüye değerdi. Mezarlığın kapısı tahtadandı ve sonradan takılmıştı. Eski kapısının, zamana karşı direnemediği anlaşılıyordu. Bu mezarlık, sadece hatıra ve ölülerin gömüldüğü bir yer de–ğil, aynı zamanda birçok değerli eserin bulunduğu bir hazineydi."

– Roman, s.٥.

[٣٢] Mehmet Zeki Ekici, II. Meşrutiyet Devri Fikir Adamı Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi, Hayatı ve Eserleri, a.g.e, s.٥٧٥.

[٣٣] Sema Noyan, "A'mâk–ı Hayal" Romanında Tasavvuf, Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet–i Vücûd Karşılaştırılması", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi , ٠ (٦٦) , DOI: ١٠,١٤٢٢٢/Turkiyat٤١٧٤, s.٢٠٧.

[٣٤] "Hey çocuk! Âlimlerimizin gezdiği âlemlerden milyonlarda birini bile göremedik. Heyhat! Milyonlarca sene olanca hızımızla dolaşsak bile kâinatın ancak bir mahallesini gezmiş sayılırız".

–Roman, ٥٩.

[٣٥] Asaf Halet Çelebi/آصاف خالد شلبي: من الكتاب المشهورين في تاريخ الأديان والتصوف. ولد في استانبول عام ١٩٠٧م، وقضى السنوات الثمانية الأولى من تعليمه في مدرسة غلطه سراي، تعلم الفرنسية والفارسية على يد والده سعيد خالد المدير بالقلم السري بوزارة الداخلية، ثم أخذ دروس الموسيقى والتصوف عن شيخه المولوي رمزي أفندي، ورؤوف يكتنه بك. اشتغل بالشعر في سن صغيرة، وله العديد من القصائد والأشعار مثل: (Om Mani Padme Hum /وهي تعويذة بوذية تعني(يا جوهرة تتألق في زهرة اللوتس)، و(Lamelif /لام ألف). توفي إثر أزمة قلبية في عام ١٩٥٨م.

– Ahmet Oktay, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı ١٩٢٣–١٩٥٠, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, ١٩٩٣, s. ٥٦٣–٥٦٤.

[٣٦] شيماء فتحي عبد الصادق، غرائبية العنوان في مسرح السيد حافظ، مجلة كلية دار العلوم–جامعة القاهرة، المجلد ٣٥، العدد ١١٦، نوفمبر ٢٠١٨، ص ٧١٧ .

[٣٧] عبدالحق بلعابد، عتبات جرار جنيت، ط١، منشورت الاختلاف، الجزائر، ، ٢٠٠٨، ص١٢٥.

[٣٨] **Bu kitabı, hakikat aşkıyla yanan, akılla kavranamayacak konulan merak eden insanların zevkle okuyacağı kanaatindeyim. Bu millet geçmişte bir sürü Raciler yetiştirmiştir, gelecekte de yetiştirmeye devam edecektir. Okuyucularımıza sunduğumuz bu hikâyeler (bunların hikâye olup olmadığı iyi düşünülmelidir) eğer beğenilirse kendimizi bahtiyar sayacağız. Zira, bu kitaba rağbet edilmesi, insanların ciddî meselelerle ilgilendiğini göstermesi bakımından çok önemli. Böyle okurların bulunduğuna inanıyorum. Zira bu millet hassas bir kalbe sahiptir. Bunu birçok defa ispat etmiştir.**

–Roman, s.٣

[٣٩] مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج٢٠، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، غزة –فلسطين، ١٩٦٥، ص١٥٣.

[٤٠] محمد فتح الله كولن: القلوب الضارعة، ط٨، دار الانبعاث للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢١ م، ص٢٦٢.

[٤١] **"Yolları ne var ayrı ise hep sana aşık**

Her birisi bir yol ile gülzâra gelirler." Niyazi–i Misri

"Kulağım çok ağır işitiyordu. Ses sanki çok uzaklardan [٤٢] **geliyordu. Yavaş yavaş duygularımdan, daha doğrusu dış âlemden sıyrıl–maya başladım. Hiçbir şey görmüyor ve duymuyordum. Bir süre uykuyla uyanıklık arasında öylece kaldım. Fakat bu durum çok sürmedi. Kafam çalışmaya başladı. Görünüşte birşey hissetme–meme rağmen kendimi garip bir âlemde görmeye başladım. Hayalin derinliklerine dalmıştım"**

–Roman, s.١٦–١٧.

[٤٣] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط١، دار الأندلس، الأسكندرية– مصر، ١٩٨٣م، ص٥٣.

Kemikli, Bilal. (٢٠١٧). Şiir ve Hikmet, İstanbul: Kitabevi.s. ٨٧.[٤٤]

Bu fenâ mülküne ibretle nazar kıl ey can [٤٥]
Gafleti eyle hebâ, hâlî değildir meydan
...
Tama u hırsa uyup nefs ile makhûr olma
Râhatın zâil olur nâm ile meşhur olma
Sohbet–i ârif–i billaha eriş, dûr olma
Saltanat mesned–i dünyâ ile mağrûr olma
Zevk–i dünyâya firib olmadılar ehl–i kemal
Bildiler hâsılı hep zıll ü hüve'l–la'bü ve'l–hayal
Zevke teşbîhi cihânın hele rü'yâya misal
Dâmen–i aşkı tutup buldu kamu kurb–i visal
–Roman, s.١٦

[٤٦] "Ey vahdet! Bahr–i bî–pâyân! Sensin mevce–zen,
Kesret–i emvâc içinde rû–nümâ sensin yine,
Bin isim, yüz bin çeşit vermiş isen de kendine,
Her ne dense, âsumân, eflâk, ervâh–ı beden,
Yalnız sensin, sen!"

–Roman, ٦١.

[٤٧] Âyîne eşyâ, manzûr sensin!..
Vahdetle her şey, ma'rûf–i vicdân,
Vicdânla âlim, eşyâyı insan
Âyîne eşyâ, manzûr sensin!..
Bâtın tecellî eyler şüûnda,
Zâhir taayyün eyler butûnda

–Roman.s.٧٤.

[٤٨] –"Bu âlemde olan herşey benim sıfatımdır. Ben olmasaydım, hiçbir şey olmazdı. Ben "hep"im ya da "hiç"im. Ben "hiç"im ya da "hep"im. Zaten "hiç" ve "hep" aynıdır, tek şeydir. Fakat cahil insanlar aynı şeyi iki farklı isimle anıyorlar".

–Roman, s.١٠

[٤٩] –Çok tuhaf! "Var" ile "yok" eşit olur mu? Meselâ, ben şimdi "var"ım. Fakat yarın "yok" olacağım. Bu iki durum arasında fark yok mu?

–Roman, s.١٠

[٥٠] Acaba "var" mısın?

–Roman, s.١١

[٥١] Eğer "var" isem niçin "yok" olacağım? Yok olmayacaksam, ruhum ebediyyen mi kalacak?..

–Roman, s.١١.

Yalnızca ben "var"ım.,Çünkü "hiç"im ve "yok"um. Varlığım " [٥٢] "mutlaktır. Yokluk, bağımlı olan için vardır.

–Roman, ١١.

Sema Noyan, "A'mâk–ı Hayal" Romanında Tasavvuf, [٥٣] Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet–i Vücûd Karşılaştırılması", a.g.e, s.١٨٤.

Selçuk Eraydın, Tasavvuf ve Tarikatlar, Marmara Üniversitesi [٥٤] ٢٠٠٤, s. ٢١٧. İlahiyat Fakültesi Vakfi Yayınları, İstanbul,

[٥٥] –"Bu âlemde olan herşey benim sıfatımdır. Ben olmasaydım, hiçbir şey olmazdı. Ben "hep"im ya da "hiç"im. Ben "hiç"im ya da "hep"im. Zaten "hiç" ve "hep" aynıdır, tek şeydir. Fakat cahil insanlar aynı şeyi iki farklı isimle anıyorlar".
–Roman, s.١٠
SÜLEYMAN ERATALAY, Hermann Hesse'nin "Siddhartha", [٥٦] Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'nin "A'mak–ı Hayal" adlı eserlerinde mistik özellikler, yayınlanmış Yüksek Lisans, Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı,٢٠٠٤, s.١١٦.

[٥٧] رواه أبو داود في سننه، باب في النصيحة والحياطة، الحديث رقم ٤٩١٨، ٤/٢٨٠.

٥٨ ابن عربي: هو محمد بن علي بن محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي، أبو بكر الملقب بالشيخ الأكبر عند الصوفية، فيلسوف، صوفي من أئمة المتكلمين، ولد بمرسية سنة (٥٦٠هـ)، وانتقل إلى اشبيلية، وسمع من ابن بشكوال، ورحل إلى مصر والحجاز وبغداد والموصل وبلاد الروم، وأنكر عليه أهل مصر آراءه في وحدة الوجود، فحاول بعضهم إراقة دمه كما أريق دم سلفه الحلاج وأشباهه، فحبس لذلك، لكنه نجا ولحق بدمشق حيث أقام بها بقية عمره. توفي ابن عربي سنة (٦٣٨هـ) وخلف كثيراً من المؤلفات أوصلها الزركلي إلى نحو أربعمائة كتاب ورسالة، أشهرها (الفتوحات المكية)، و(فصوص الحكم).

–عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج١١، دار إحياء التراث العربي، بيروت –لبنان، ١٩٥٧، ص٤٠.

٥٩ **Süleyman Uludağ**, "**Ayna**", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi** (**DİA**), **C.IV**, **Türkiye Diyanet Vakfı**, **Ankara**, ٢٠١٢, **s.** ٢٦٠–٢٦٢.

٦٠ "**Benim bir sürü ismim vardır. Her yerde farklı bir isim ve sıfatla anılırım. Üzerimdeki aynalardan dolayı burada bana "Aynalı Baba" diyorlar. Ama sen istersen "Adem Baba" de**".

–Roman, s.١٣.

٦١ أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبي، الكشف والبيان عن تفسير القرآن، ت.أبي محمد بن عاشور، ج١، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٢م، ص٢٧٩.

٦٢ "**Ey Brahma! Ey gerçek varlık! Ey en büyük nur! Varlığının basamaklarını, ruhunun derecelerini göster! diye dua etti**".

– Roman, s. ٤٢.

Sema Noyan, "A'mâk–ı Hayal" Romanında Tasavvuf, Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet–i Vücûd Karşılaştırılması", a.g.e, s.١٩٢. [٦٣]

Ey dayf–ı bezm–i vücud [٦٤]

Anla nedir sırr–ı şuûn

Yok dem–i vahdette hudud

Her ne desen nâmı ânın

Cümlede o nokta–i nihan

…

Kâhi güneş, kâhi kamer

Kâhi matar, kâhi sehap

Kendi ateş, kendi şehap

Kendi gece, kendi seher

Kâhi hacer, kâhi nebat

Kâhi neml, kâhi esed

Kendisi ruh, kendisi cesed

Kendi hayat, kendi memat

"Söylediklerimi can kulağıyla dinle genç adam! İlk sorum şu: [٦٥] **Elif mi noktadan, nokta mı eliften çıktı? İkincisi; bu ne zaman ol–du? Üçüncüsü; elif ve noktanın birliğini gösterebilir ve bunu ispat edebilir misin?"**

–Roman, s. ١١٤.

Sema Noyan, "A'mâk–ı Hayal" Romanında Tasavvuf, [٦٦] **Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet–i Vücûd Karşılaştırılması", a.g.e, s. ٢٠٤.**

SÜLEYMAN ERATALAY, Hermann Hesse'nin "Siddhartha", [٦٧] **Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'nin "A'mak–ı Hayal" adlı eserlerinde mistik özellikler, a.g.e, s.١٣٠.**

Sema Noyan, "A'mâk–ı Hayal" Romanında Tasavvuf, [٦٨] **Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet–i Vücûd Karşılaştırılması", a.g.e, s. ١٨٠.**

[٦٩] **Celal Nuri**: جلال نوري: صحافي وكاتب ومفكر تركي، ولد بغاليبولى عام ١٨٧٧م، وتوفي باستانبول عام ١٩٣٨م. يعد من أبرز الشخصيات في المرحلة الانتقالية من السلطنة العثمانية إلى الجمهورية التركية. عمل نائبا للبرلمان في الفترات الأربع الأول للمجلس الوطني التركي الكبير، نشر – فضلا عن المقالات– حوالي خمسين كتابا سلط فيها الضوء على مشاكل المجتمع، وحقوق المرأة، ومسألة التغريب.

–Şükran Kurdakul, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Ataç Kitabevi, İstanbul, ١٩٧١, s.٢١٠.

[٧٠] يُعدّ بديع الزمان سعيد النُّورْسِي من أفضل من تناول هذه القضية الخلافية بالدراسة والتحليل. وأهم ما يسترعي نظر الباحث، وهو يتأمل مؤلفاته رسائل النور، أن النُّورْسِي لا يسمي وحدة الوجود فلسفة، ولا يسميها مذهبا، ولا يسميها نظرية، بل يسميها مشربا، ولعله سماها بهذا الاسم وهو يستحضر قوله تعالى: ﴿قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ﴾ (سورة البَقَرَةِ: ٢/٦٠)، وهذا الأمر له دلالته الكبيرة على أن"وحدة الوجود" ليست عنده من الفلسفة في شيء، ولا من المذهب في شيء. بل هي عنده مشرب، أي تجربة ذاتية روحانية. وإن مشربية وحدة الوجود، قائمة في نظره على العاطفة والرياضة، لا على العقل ولا على الشرع، وأصحابها لا علماء ولا فلاسفة، بل عشاق مستغرقون... إن العلاقة بين الله وبين العالم علاقة أثر ومؤثر، وقدم وحدوث، إنها علاقة تأثيرية، لا علاقة هوية، علاقة فصل مع تأثير، لا علاقة وصل مع مماهاة؛ فالموجودات ليست أوهاما كما يدعي أصحاب وحدة الوجود، بل هذه الأشياء الظاهرة هي من آثار الله سبحانه وتعالى، فليس صحيحا أن نقول لا موجود إلا هو، وإنما الصحيح لا موجود إلا منه.

-انظر:- جعفر بن الحاج السلمي، "بديع الزمان النُّورْسِي والتصوف أو من توحيد الولي إلى توحيد الصفي"، مجلة النور للدراسات الحضارية والفكرية، السنة الخامسة، العدد٩، يناير ٢٠١٤/٧٣-٧٤. بالإضافة إلى كتاب:

- **Bediüzzaman Said Nursi**, **Mektubat**, **Sözler Yayınları**, **İstanbul**, ٢٠١٥, s.٩٣.

[٧١] محمد بن الطيب، إسلام المتصوفة، ط١، دار الطليعة-بيروت، ٢٠٠٧، ص٥٥-٥٦.

[٧٢] **Ona Mecnun mu denilir ki onun Leyla'sı Yeni bir cilve-i şevket ile Mevla olmuş**.

-Roman, **s.١٢**.

[٧٣] راوه البخاري في صحيحه، باب علامة حب الله عز وجل، رقم الحديث ٦١٦٨، ٨/٣٩.

[٧٤] من أبرز الذين نظموا مثنوي " ليلى والمجنون" من الفرس: نظامي الگنجوي، وجامي، وخسرو دهلوي؛ ومن الترك: علي شير نوائي و أحمدي وفضولي، وغيرهم من كبار شعراء الفرس والترك. انظر:

Muhammet Nur Doğan, Fuzuli Leyla ve Mecnun, Metin – Düzyazıya çeviri, Notlar ve Açıklamalar, Yapı kredi Yayınları, ٤. Baskı, İstanbul, ٢٠٠٦ s. ١٣.

[٧٥] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج٢، ط٥، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص١٦٥٤.

[٧٦] عمر بن محمد بن عبد الله السهروردي، عوارف المعارف بهامش كتاب إحياء علوم الدين للغزالي، ج٥، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ص٢٩٣.

[٧٧] إسماعيل حقي الاستانبولي، تفسير روح البيان، ج١، دار الفكر- بيروت، ٢٠١٣، ص١٨٥.

[٧٨] **"Elinden geldiği kadar nefesini tutacak, sürekli "om, om, om" diyeceksin"**

-Roman, s. ٨٠.

[٧٩] عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق الإمام الدكتور عبد الحليم محمود، الدكتور محمود بن الشريف، دار المعارف-القاهرة، ١٩٩٤، ٣٧٤/٢.

[٨٠] الرسالة القشيرية،مرجع سابق، ٢٧٠/٢.

[٨١] **Sema Noyan, "A'mâk-ı Hayal" Romanında Tasavvuf, Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet-i Vücûd Karşılaştırılması", a, g. e, s.٢٠١.**

[٨٢] **"insanların gözü, hakikati görme noktasında arpacık soğanına benzer"**

–Roman, s.٥٣.

[٨٣] قاسم بن صلاح الدين الخاني، السير والسلوك إلى ملك الملوك، ت. إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية –بيروت، ٢٠٠٢، ص٤٩.

[٨٤] انظر: إسماعيل عبد الله، سيوطي عبد المناس: "مفهوم المقامات والفناء بين التصوف الإسلامي والروحانية البوذية، دراسة تحليلية مقارنة"، مجلة التجديد، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع والعشرون، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م/١٦٥–١٧٤.

[٨٥] **"Yokluk tepesine insanların binde biri, yüzbinde biri çıkabilir. Zira ona ulaşmak için insanın kendine hakim olması lâzımdır. Bir kimsenin kalbinde arzu ve istek olursa yarı yolda kalır. Oraya yalnızca canlı cenazeler çıkabilir"**

–Roman, s. ١٧.

[٨٦] **"Ben bir hiçim. Benim nazarımda övgü de yergi de birdir".**

–Roman, s.١٨.

[٨٧] **Yürü, ey seyyah–ı avare yürü, durma yürü!**

Koymasın rah—ı visalden seni ezyak—ı misal.

Bu bedayi, bu letaif, neme rüya ve hayal,

Yürü, ey zair—i biçare yürü, durma yürü!

Yürü ki, müzhet–i vuslatta teali göresin,

Yürü, aslında fena bul, budur etvar–ı kemal.

Yürü, alâyişi terk et içersin ke's–i visal,

Yürü ki, saha–i hîçîde tecelli göresin.

–Roman. s.١٩.

[٨٨] إسماعيل عبد الله، سيوطي عبد المناس، مفهوم المقامات والفناء بين التصوف الإسلامي والروحانية البوذية، دراسة تحليلية مقارنة، مرجع سابق، ص١٧٤.

[٨٩] انظر: إميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ج٢، ط١، دار العلم للملايين– بيروت، ١٩٨٩، ص١١٩٠.

[٩٠] **Damla Sağdıç, "Tasavvufun Derinliklerinden Modernist Romana Açılan Kapı: A'mak–ı Hayâl", Nevşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir, ٢٠١٣, s.٣٠.**

[٩١] منصور بويش: "السرد الشعبي في التراث العربي التشكل والأنواع"، مجلة حوليات التراث، العدد ١، المركز الجامعي، غليزان –الجزائر، ١٣/٢٠١٥.

[٩٢] **"Ben yalnızca ney değil, saz çalmasını da bilirim. Aslında bü–tün çalgıları çalmasını bilirim. Bugün sana biraz saz çalayım"**

–Roman, s.٨٥.

[٩٣] Damla Sağdıç, Tasavvufun Derinliklerinden Modernist Romana Açılan Kapı: A'mâk–ı Hayâl, a.g.e, s.٣١

[٩٤] "Herkes için normal olan şeyler bana başka türlü görünüyordu. Bu yüzden aşkta da, parada da şanssızdım. İnsanlardan kaçan biri olmuştum".

–Roman, s. ٤٦.

[٩٥] Şükrü Elçin, Halk Edebiyatına Giriş, ٨.Baskı ,Akçağ Yayınları, Ankara, ٢٠٠٤, s.٣٨٨.

[٩٦] Damla Sağdıç, "Tasavvufun Derinliklerinden Modernist Romana Açılan Kapı: A'mak–ı Hayâl", a.g.e, s.٣٧.

[٩٧] İskender Pala, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Kültür Bakanlığı Yayınları, ١٩٩٨, s.٣١٦ .

[٩٨] (...) şehri Türkiye'nin en büyük ve en güzel şehirlerinden biridir.

–Roman, ٥.

[٩٩] Roman , s. ٩١

[١٠٠] İskender Pala, a.g.e, s.٣٢١–٣٢٣.

Gökhan Tunç, Filibeli Ahmet Hilmi'nin A'mak–I Hayâl Adli [١٠١] Romanında Mevlana'nın Mesnevi'sinin İzleri, folklor/Edebiyat Dergisi, Cilt:١٩, Sayı:٧٦, ٢٠١٣/٤ , ٩٩–١٠٦ .

İskender Pala, a.g.e, s. ٣٢٣.[١٠٢]

[١٠٣] Şeyh Galip/الشيخ غالب: شاعر صوفي شهير. من شعراء الأدب الديواني، ولد باستانبول عام ١٧٥٧م. شرع في كتابة أشعاره في سن مبكرة، حتى إنه جمع قصائده في ديوان خاص به ولما يزل في الرابعة عشرة من عمره، وبعد سنتين نظم المثنوي الشهير (Hüsn Aşk/حسن وعشق). تخلص في شعره بمخلص غالب، وتوفي باستانبول عام ١٧٩٩م.

– Behçet Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, ١١. Baskı, .Varlık Yayınları, İstanbul, ١٩٨٣, s.٣٥٨

Damla Sağdıç, "Tasavvufun Derinliklerinden Modernist [١٠٤] Romana Açılan Kapı: A'mak–ı Hayâl", a.g.e, s. ٤٧.

[١٠٥] Ahmedi/أحمدي: من أبرز شعراء الديوان في القرن الرابع عشر، ولد بالأناضول في عام ١٣٣٤م. أسهم بشكل ملحوظ في تطور اللغة التركية وآدابها في العهد العثماني. من أشهر مؤلفاته (İskendernâme /كتاب الاسكندر، ومثنوي/Cemşîd ü Hurşid /جمشيد وخورشيد)، توفي في عام ١٤١٣م.

––Şükran Kurdakul, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, a.g.e, s.١٥.

[١٠٦] Fuzuli/فضولي: هو من أكبر وأشهر شعراء الأدب الأذاري في القرن السادس عشر. أغلب الظن أنه ولد في الحلة أو كربلاء بالعراق عام ١٤٩٥ م، أما وفاته فكانت في عام ١٥٥٦ م، تعلم وهو لا يزال في سن صغيرة العربية والفارسية وبعض علوم العصر. كتب فضولي أشعاره بالتركية الآذارية وكلها اتخذت من

العشق موضوعا لها. ومن أهم أعماله مثنوي (Beng ü Bade/الحشيش والخمر)، ومثنوي (Leylâ ile Mecnun /ليلي والمجنون) الذي يعد أجمل مثنويات الأدب التركي.

-Seyit Kemal Karaalioğlu, Edebiyat Sanatı, ٢.Baskı, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, ١٩٨٠, s ٦١-٦٢.

[١٠٧]. Gökhan Tunç, a.g.e, s. ٩٩-١٠٦

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١. Filibeli Ahmet Hilmi, A'mak-ı Hayal, Yayına Hazırlayan Serkan Özburun, ١٤. Baskı, Kaknüs Yayınları, İstanbul, ٢٠١١.

ثانيا: المراجع العربية والتركية

١- المراجع العربية

١- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج٢، ط٥، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م

٢- أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبي، الكشف والبيان عن تفسير القرآن، ت.أبي محمد بن عاشور، ج١، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٢م.

٣- إسماعيل حقي الاستانبولي، تفسير روح البيان، ج١ ، دار الفكر، بيروت.

٤- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، باب علامة حب الله عز وجل، ت. محمد زهير بن ناصر الناصر، رقم الحديث ٦١٦٨، ٣٩/٨، ط١، دار طوق النجاة، ١٤٢٢هـ.

٥- أبو داود سليمان بن الأشعث، سنن أبي داود، باب في النصيحة والحياطة، الحديث رقم ٤٩١٨، ٢٨٠/٤ ، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت.

٦- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، الأسكندرية، ط١، ١٩٨٣م.

٧- عبد القادر أبو شريفة، مدخل الى تحميل النص الأدبي، ط ٣، دار الفكر، عمان- الأردن، ٢٠٠٠م .

٨- عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق الإمام الدكتور عبد الحليم محمود، الدكتور محمود بن الشريف، دار المعارف-القاهرة، المكتبة الشاملة ٣٧٤/٢.

٩- عبدالحق بلعابد، عتبات جرار جنيت، منشورت الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠١٣م.

١١- عمر بن محمد بن عبد الله السهروردي، عوارف المعارف بهامش كتاب إحياء علوم الدين للغزالي، ج٥، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.

١٢- عمر عنايت: العقائد: أديان الشرق الأقصى، الأديان الكتابية، أشهر الفرق الإسلامية الحالية، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، القاهرة، ٢٠٢٠.م

١٣- نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين أحمد عمي با كثير ونجيب الكيلاني "دراسة موضوعية وفنية"، ط ١، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م.

١٤- قاسم بن صلاح الدين الخاني، السير والسلوك إلى ملك الملوك، ت. إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية —بيروت، ٢٠٠٢م.

١٥- محمد بن الطيب، إسلام المتصوفة، ط١، دار الطليعة-بيروت، ، ٢٠٠٧.

١٦- محمد فتح الله كولن: القلوب الضارعة، ط٨، دار الانبعاث للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢١م.

٢- المراجع التركية:

١- Ahmet Oktay, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı ١٩٢٣-١٩٥٠, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, ١٩٩٣.

٢- Ahmet Uslu, "A'MÂK-I HAYAL"DE KURGU TEKNİĞİ", Filoloji Alanında Akademik Çalışmalar – II, Gece Kitaplığı, Ankara, ٢٠٢٠.

٣- Bediüzzaman Said Nursi, Mektubat, Sözler Yayınları, İstanbul, ٢٠١٥.

٤- Fuzuli / -Seyit Kemal Karaalioğlu, Edebiyat Sanatı, ٢.Baskı, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, ١٩٨٠.

٥- H. Ziya Ülken, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, ٣. Baskı, Ülken Yayınları, İstanbul ١٩٩٢.

٦- Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, ٢٠٢٠.

٧- Muhammet Nur Doğan, Fuzuli Leyla ve Mecnun, Metin Düzyazıya çeviri, Notlar ve Açıklamalar, Yapı kredi Yayınları, ٤. Baskı, İstanbul, ٢٠٠٦ .

٨- Necat Birinci, "A'mak-ı Hayal", TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt ٢, TDV Yayınları, İstanbul, ١٩٨٩.

٩- Ömür Ceylan, Tasavvufi Şiir Şerhleri, Kitabevi yay., İstanbul, ٢٠٠٠.

١٠- Selçuk Eraydın, Tasavvuf ve Tarikatlar, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfi Yayınları, İstanbul, ٢٠٠٤.

١١- Süleyman Hayri Bolay, Türkiye'de Ruhçu ve Maddeci Görüşün Mücadelesi, İstanbul, ١٩٧٩.

١٢- Şükrü Elçin, Halk Edebiyatına Giriş, ٨.Baskı ,Akçağ Yayınları, Ankara, ٢٠٠٤.

١٣- Tuba Yılmaz, "Şehbenderzade Filibeli Ahmed Hilmi'nin "A'mak-ı Hayal" Romanında Sembolik Bir Unsur Olarak Zaman Kavramı", Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu, ٠٨-١١ EKİM ٢٠١٥/KONYA.

١٤- Uludağ, Süleyman: "Ayna", Türkiye Diyanet Vakfi İslam Ansiklopedisi (DİA), C.IV, Türkiye Diyanet Vakfi, Ankara, ٢٠١٢.

١٥- Umay Günay , Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, Akçağ Yayınları, Ankara, ١٩٩٢.

رابعا: المعاجم العربية والتركية

١- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، الموسوعة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٨.

٢- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، ط، دار المعارف- القاهرة، ٢٠٠٨.

٣- إميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ج٢، ط١، دار العلم للملايين- بيروت، ١٩٨٩م.

٤- جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ط٣، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٦م.

٥- طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٩م.

٦- عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج١١، دار إحياء التراث العربي، بيروت –لبنان.

مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج٢٠، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، غزة –فلسطين، ١٩٦٥م.

٧- Behçet Necatigil, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, ١١. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul, ١٩٨٣.

٨- Bursalı Mehmed Tahir, "Hilmi Bey, Şehbenderzâde Ahmet Hilmi Bey", Osmanlı Müellifleri ٢. Cilt, Meral Yayınevi, İstanbul. ١٩٧٢.

٩- İskender Pala, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Kültür Bakanlığı Yayınları, ١٩٩٨.

١٠- Şükran Kurdakul, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Ataç Kitabevi, İstanbul, ١٩٧١.

خامسا: الأطروحات

١- Damla Sağdıç, "Tasavvufun Derinliklerinden Modernist Romana Açılan Kapı: A'mak-ı Hayâl", Nevşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir, ٢٠١٣.

٢- Mehmet Zeki Ekici, II. Meşrutiyet Devri Fikir Adamı Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi, Hayatı ve Eserleri, (Yayınlanmış Doktora Tezi, ١٩٩٧), İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

٣- Mehmet Zeki Ekici, II. Meşrutiyet Devri Fikir Adamı Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi, Hayatı ve Eserleri, (Yayınlanmış Doktora Tezi, ١٩٩٧), İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

٤- SÜLEYMAN ERATALAY, Hermann Hesse'nin "Siddhartha", Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'nin "A'mak-ı Hayal" adlı eserlerinde mistik özellikler, yayınlanmış Yüksek Lisans, Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı,٢٠٠٤.

٥- Yaşar Şimşek, I. MEŞRUTİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA DİNLER VE İNANÇLAR(١٩٠٨-١٩٢٣), Yayınlanmış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi /

Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı / Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Haziran ٢٠١٧.

سادسا: الدوريات العربية والتركية

١- إسماعيل عبد الله، سيوطي عبد المناس: "مفهوم المقامات والفناء بين التصوف الإسلامي والروحانية البوذية، دراسة تحليلية مقارنة"، مجلة التجديد، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع والعشرون، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

٢- شيماء فتحي عبد الصادق، غرائبية العنوان في مسرح السيد حافظ، مجلة كلية دار العلوم-جامعة القاهرة، المجلد ٣٥، العدد ١١٦، نوفمبر ٢٠١٨م.

٣- منصور بويش: "السرد الشعبي في التراث العربي التشكل والأنواع"، مجلة حوليات التراث - العدد ١، المركز الجامعي، غليزان –الجزائر، ٢٠١٥م.

٤- Gökhan Tunç, Filibeli Ahmet Hilmi'nin A'mak-I Hayâl Adli Romanında Mevlana'nın Mesnevi'sinin İzleri, folklor/Edebiyat Dergisi, Cilt:١٩, Sayı:٧٦, ٢٠١٣/٤ .

٥- Erol Gündüz, Divan ve Halk Edebiyatı Sanatçılarına İlham Kaynağı Olan Rüya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , ٢٢/٢٠٠٩.

٦- Sema Noyan, "A'mâk-ı Hayal" Romanında Tasavvuf, Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet-i Vücûd Karşılaştırılması", Atatürk Üniversitesi

Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi , ٠ (٦٦) , DOI: ١٠,١٤٢٢٢/Turkiyat٤١٧٤.

٧- Sema Noyan, "A'mâk-ı Hayal" Romanında Tasavvuf, Budizm, Hinduizm ve Zerdüştîlik Açısından Vahdet-i Vücûd Karşılaştırılması", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi , ٠ (٦٦) , DOI: ١٠,١٤٢٢٢/Turkiyat٤١٧٤.

٨- Gökhan Tunç, Filibeli Ahmet Hilmi'nin A'mak-I Hayâl Adli Romanında Mevlana'nın Mesnevi'sinin İzleri, Folklor/Edebiyat Dergisi, Cilt:١٩.