

مقالة نشرت في الدّراسات الأدبيّة في الثقافتين العربيّة والفارسيّة وتفاعلهما، عدد خاص، جلال
الدّين محمّد مولوي (الرّومي)، السنة الثانية العدد ٧-٨، ٢٠٠٣، ص. ١١٥-١٣٢

يوحنا عقيقي

الرّمزيّة التجاوزيّة في مفهوم الرّقص عند مولانا جلال الدّين الرّومي

Mots clés : Symbolisme, Jalal uddîn Rûmi, danse, mystique, mystique musulmane, mystique perse, Nietzsche et la danse,

"ملك الفكر الصافي"

مضى راقصًا

صوب الوطن الآخر

وطن النور"^(١)

بهذه الرّباعيّة المقتضبة ختم الرّوميّ مشواره كسالك درب الحجّ الأخير إلى موطن النّور حيث البقاء في
الفناء بعد الشوق والرجاء. وبهذه الكلمات بالذات رافقه محبّوه، مريدون ومصّلون، وكأنّ درب المشييعين
إلى المثوى الأخير قد تحوّلت، هي الأخرى، إلى حلقة سماع يدور فيها الدّراويش سُكاري حول القطب
الغائب الحاضر.

وبهذه الرّباعيّة نلج بدورنا، مضطربين، عتبة الدّار المشتعلة بصفاء الفكر الواصل بين موطنين وعالمين،
وفي جعبتنا أكثر من سؤال. ولأنّ الكرم من شيم الزاهدين لن نعود فارغي الأيدي. ولو دعا شمس
الصوفيّة أفولٌ وغيابٌ، لبرهة، تذكّرها شروقٌ راقصٌ بين السطور كما على حبال من نور. والقمر، إذا

(١) إنّها كلمات الرّومي نفسه، وقد أنشدتها حوق المشييعين على أنغام الناي والزباب وإيقاع الدّفوف والطبول، معلنين "البشرى السارة" كما في يوم القيامة

الأخير. يروي هذا الحدث غفلقني في كتابه "مناقب العارفين".

أطلّ على متن الكلمات، عكس، كمرآة، نور "ملك الفكر الصافي" وأهلب البنان، بعد العينين، وهدى المرید مستحضراً الغائب ملء الجواب.

ثلاث هي الأفكار الرئيسة في هذه الأبيات. الثانية فيها مصدر حركتها ولبّ جوهرها : الرقص تعبير حيّ للفكر الصافي والسبيل الأوحّد لبلوغ العالم الآخر، وطن التّور. من هذه الثلاث تشكّلت أربع قوافي لتجسيد جدليّة الإنتماء والتعبير. عليه، تُقسم قراءتنا على ثلاثة عناوين رابعها خاتمة لا تقفل. هكذا يكون عندنا صوفيّ درويش، جلّ ما يبغيه هو أن يتخطى الذات باتجاه الآخر فلا يجد سوى الرقص وسيلة للعبور، وينجح !

— فمن هو الدرويش، صاحب الفكر الصافي ؟

الدرويش في الفارسية هو ذو الضعة والفاقة والزهد. وجمعيّة الدراويش *les derwiches tourneurs*، كما يذكرها التراث الأدبي والصوفي، هم المریدون الذين ينتمون إلى مدرسة الرّومي، أو الطريقة المولايّة^(٢). يعيش الدراويش في نوع من الأديرة، التكيه *takya*، ويُعرفون بحلقات السماع الفريدة التي ينظّمونها وسوف نأتي على ذكرها في معرض حديثنا. انتشرت هذه الحلقات في بلاد فارس وتركيا وشمال سوريا، ومصر، والمغرب العربي، وبعض مدن أوروبا الشرقية.

في البدء كان اهتمام مولانا مركّزاً على التعليم في مدرسة الوالد بهاء الدّين فالاد، سلطان العلماء، فقيه وواعظ. وبعد تجواله في حلب وتعرّفه إلى كبار الحنفيين ومن ثمّ بإبن عربي، عاد جلال الدّين إلى قونية ليتسلّم إدارة المدرسة من أبيه. ولم يمض وقت طويل حتى تعرّف بشمس تبريز الذي سيحوّل مجرى حياته وأسلوب تعليمه، إذ سيكون، بالنسبة إليه، "الخليب والسكّر، الشمس والقمر، الأب والأم"^(٣)، ولم يعد يهنأ بعيش بعيداً عنه. التبريزي هو إذن محطة تحوّل جذريّة في حياة الرّومي منذ اليوم الذي التقى به، ولهب الشوق الأوّل والأخير أن يلتقيا "ويرقصا معاً في الساحة العامّة" كحبيبين وصديقين سكرانين: "يدّ أولى تداعب كأس خمر وثانية تمسك بشعر الحبيب"^(٤). من هذا المنطلق، لا تصحّ دراسة عن السماع، دون ذكر الملهم والمرشد الأوّل لهذه الطريقة، ولو كان سلطان فالاد الإبن هو من ثبت هيكلتيها ومنهجيتها الكاملتين.

الدرويش هو إذن من اعتنق هذه الطريقة وتلمذ في المدرسة الرّوميّة، وقد خصّه المعلّم بإحدى الرباعيّات واصفاً إياه كالأتي :

^(٢) للتمييز عن بقية من عرفوا بالاسم ذاته، كفقراء الزيدية وغيرهم ممن لبسوا خرقة من صنع أيديهم وطلبوا الاحترام والكرامات. راجع درويش حسو، الإزدهايون الزيديون، ألمانيا، بون، ١٩٩٢ و سهيل قاشا، مذهب الزيدية، دار لأجل المعرفة، سلسلة "الأديان السريّة" ٩، ديار عقل لبنان، ٢٠٠٣، ص. ٩٦-٩٨.

^(٣) *Diwan of Shems of Tabriz*, transl. by James Cowan, Elements books, 1997, p. 115

^(٤) *Ibid.*, p. 81

"الدرويش من يوزّع الأسرار الخفية،
وفي كلّ لحظة يمنّ علينا بملكوت.
ليس الدرويش من يستعطي خبزاً،
الدرويش من يعطي الحياة".^(٥)

بهذا تتضح صورة صاحب الفكر الصافي، العالم بالأسرار وموزّعها، إذ تشكّل هذه الأخيرة غذاءه اليومي فلا يطلب خبزاً مادياً، بل يفتح أمام عارفيه باب الحياة الحقّة حيث يتنعم مع الحبيب. أمّا سرّ الأسرار عنده فهو سرّ الوجد فاللقاء، والوصل، والفناء، فالقيامة، لأنّه نتيجة "التخلّي عن الحواس، واقعيّة الجسد، وعن الرّوح، واقعيّة الحواس، وبقاء الحبيب كلاً في الكل"^(٦).

استفاض الرّومي في الحديث عن أولياء الله هؤلاء، وكفرهم بالجسد، وهدمهم المادّة التي فيه باتباعهم الطريقة مكتشفين بذلك الكنز الخفي^(٧)، مثبتين، إمكانيّة بناء هيكل جديد مكان الأوّل. فأعمال جسد العاشق كالبرقع يجب التخلّي عنها لرؤية الحبيب^(٨)، لكي يصير الوليّ مرآة مصقولة نظيفة للكرم^(٩)، تعكس انطباعات اللامنظور^(١٠) على أنقاض الكائن، محوّلة "عين الحبيب إلى عين القلب، فيغرق هذا الضربير الأخير في الرّؤيا"^(١١). هكذا "يكون الدرويش متّصلاً باللّه دون وسيط"^(١٢). وتغور مخيّلة الشاعر الصوفي فتعطي للشمعة المذابة ما لأهل الصوفيّة من خصال، فيقول الرّومي في إحدى رباعيّاته :

"أيا شمعة، يقال إنّ لك عادات المتصوّفين
فأنت تملكين صفات أهل الصفاء الست :
السهر الليلي، إشراقه الوجه، شحوبه،
حروق القلب، دموع العينين، والوعي"^(١٣).

بين السلب والإيجاب في الصفات المذكورة، ترنّح مريبٌ للكائن الملقى بين نقيضين، لا يهدأ له بال إلاّ وقد جمع بين الكائن واللاكائن، بين الأنا والأنت، بين هنا وهناك، وتحوّل إلى الشمس وهو القمر، وبهذا فهو جامع النقيضين كونه ابن الحياة^(١٤). عندئذ تسلم الرّؤيا ويصفو الذهن ويدخل الدرويش

^(٥) *Ruba'iyat*, trad. de Eva de Vitray- Meyerovitch, Albin Michel, Spiritualité vivante, 1993, p. 16

^(٦) *Ibid.*, p. 19

^(٧) *Mathnawî*, trad. de Eva de Vitray- Meyerovitch, éd. du Rocher, 1990, I/307

^(٨) *Ibid.*, I/30

^(٩) *Ibid.*, I/2748

^(١٠) *Ibid.*, I/3146

^(١١) *Ibid.*, II/99

^(١٢) *Ibid.*, II/835

^(١٣) *Ruba'iyat*, op. cit., p. 27

^(١٤) *Mathnawî*, op.cit., I, 1293

حلقة أهل الصفوة، الأبدال، أصدقاء الملك، دون سواهم^(١٥). وعندئذ يصحّ في الدراويش ما نُسب إلى النبي: "من أراد الجلوس في حضرة ربّ العالمين، فليجالس أهل التصوّف"^(١٦)، وليستزد من حكمتهم ومعرفتهم، فهم الذين "انتقلوا من علم اليقين إلى عين اليقين"^(١٧)، إذ يرون دون حجاب وقد حققوا ما إليه صبوا، وصاروا هم "نبع الحكمة"^(١٨)، مستقلّين عن كل مكسب وتعلّم. للتوصّل إلى هذه الحالة السامية، وتأثير مباشر من شمس تبريز، صمّم مولانا طريقته رقصًا وإبداعًا روحياً وفتياً خالصين، سوف يكونان امتدادًا عضويًا ونوعيًا لجدليّة الإنتماء إلى عالمين يتناديان من قريب وبعيد طالما هما متماسان والدائرة حيث يدوران ولا يجدا إلى المحور سبيلًا دون المسّ بمهوية الواحد أو الآخر. عليه رقص الدراويش وحلّقوا وداروا وفي البقاء حطّوا وانحطّفوا.

— السّماع

في الحديث عن السّماع إصغاءٌ ومُرامقةٌ ورهافةٌ حسنّ، إذ يعقب دار التكيه ببحر من الفنون يعلو فيه موج الأجساد ويهبط ما الرّيح نفخت، والناي شجت، والرّباب اشتكت، والأرجل على وقع الدفّ تمادت ومن ثمّ رقصت فحلّقت. في انسجام النغمات والحركات والألوان تُنسج خرقةٌ تحمل المتجلبب بها إلى ما بعد الصوت والزمن والنور، حتى إذا ما تغمّست في رمزية الكون، شعّت أنامل حبكها بشعلة من هناك. ولكي نستسيغ بنتفة من معانيها دعونا نلقِ مرساتنا على أحد شواطئها ونجدّ في التنقيب عن جواهرها الثمينة.

بين ضرائب الرقص الست^(١٩) كما يحدّدها ريشارد كراوس، يمكننا تصنيف السماع في فئة الرّقص الإثني الذي يجمع الأنواع كافّة، كما فرزتها الجماعات الإثنيّة المختلفة، والتي تكون غالبًا ذات طابع تقليدي مرتبطة بشعائر دينيّة. ومن خصائص هذا الرّقص أنّه طقسّي مقدّس يعبر عن مفاهيم دينيّة حاتًا على حالة نفسية باطنية في جمعه الحركة مع الغناء والموسيقى.

أمّا تاريخيًا فالرّقص من التعابير الفنيّة الأولى التي أجادتها الشعوب على مرّ العصور وأعرقتها. كثيرون لا يبالغون عندما يرون فيه بعدًا غريزيًا عفويًا حمل الانسان الأوّل على التعبير عن أتراحه وأفراحه بمادته الأولى، التي عرفها وأجاد استعمالها، ألا وهي جسده. والولد يرقص قبل الغناء والرّسم واللعب على آلة موسيقية ما، وكأنّ للإيقاع صدى غريزيًا محفورًا في الجسد الحيّ ذي القلب النابض والرّثتين الخافتين.

^(١٥) Ibid., p. 48

^(١٦) فيه ما فيه، Le Livre du Dedans, trad. Eva de Vitray-Meyerovitch, Sindbad, Paris, 1982, p. 188

^(١٧) Ibid., p. 288

^(١٨) إذ اختصرت حياتهم على البحث الحثيث عن الحكمة Mathnawî, op. cit., I/1063 et I/1126

^(١٩) أنواع الرّقص الستة: الباليه، الرّقص الحديث، الرّقص الجماعي، الرّقص المسرحي، الرّقص الفولكلوري، والرّقص الإثني

ومع كلّ هذه العفويّة التي يتحرّك فيها، مع البشر والأشجار والكواكب، يحفظ الرّقص جدّيّة رصينة ومفيدة في أهدافها وقيمها الاجتماعيّة والدينيّة.

ككلّ فنّ أصيل يبدأ الرّقص بالتقليد قبل أن يصير تقنيّة وإبداعًا. فمن تقليد الحيوان والأشجار وغيرها ممّا يتمايل مع هبة كلّ ربح، أو يرتجف لكلّ صوت، توصل الإنسان المبدع ليرسم في جسده، منفردًا أو في جماعة، ما حقّق من بطولات وإنجازات، وما كان يصبو إليه من ترجمة لحلم وغاية بعيدة. هكذا كان رقصه تصويريًا رمزيًا، يشارك الطبيعة ونظامها، أو واقعياً فاعلاً، مستمدًا قوّة أو نعمة من فوق. واستمرّ الرّقص حتى يومنا فنًا مميّزًا يحنّنا على الترنّح طربًا، وصلاةً، ومعرفةً، وفي هذه الثلاث قدسيّة حركة تعشق سماع الصوت الأوّل الذي أوجدها، فتختلج مسبّحة شاكرة.

أمّا لماذا رقص الرّومي ورقص أتباعه، نجد، في عودنا على بدء، أنّ مولانا الذي أخذَ بشمس تبريز أخذَ عنه ما كان ملماً وعالمًا به. فشمس، الذي يقال عنه إنّه كان من فرقة الإسماعيليين والبعض يقول من الحشاشين بالتحديد، هو من مرّس الرّومي على السّماع^(٢٠). فرقصا سوّيّة وحلقًا في سماء الصوفيّة السابعة جاذبين إليهما مريدين كثيرين توزّعت حلقاتهم في بلدان مختلفة. ولكي نستشفّ بعضًا من ركائز السّماع نبدأ بعرض تفصيليٍّ محاولين، بعد ذلك، الكشف عن إيماءات الرّموز التي تدلّ وتحكي. فيسرّ السّماع أنّه يفتش الرّمز ويلتحف بالرؤيا ويحلم بالفناء، ممّا يضيف على تقاسيم الناي والطنبور مسحة قدسيّة ترفع إلى فوق، إذ تدور وتدور وتختطف إلى "وطن النور"، والمريد لا يلبث يضرب الأرض برجليه على وقع الدّفوف والطبول.

في المرحلة الأولى، يدخل الدراويش إلى قاعة المتكأ، التكية، في رداء أبيض فضفاض، رمز الكفن، ومتجلببين بمعطف أسود للدلالة على ظلمة القبور، ومعتمرين طربوشًا مخمليًا عاليًا كشاهدة القبر. كلّ ذلك للدلالة على أنّ الإنسان مائت بالطبع، إنّ محدوديّة الماديّة كمخلوق أو لأنّه بعيد عن مصدر النور والحياة؛ وفي ذلك قبول بالواقع البشري، العائد إلى التراب الذي جبل فيه.

في المرحلة الثانية نشهد دخول الشيخ، ممثل مولانا، القطب، الذي يرمز إلى نقطة تلاقي الأبدّي بالزميني، حيث تمرّ النعمة وتُسكب على الراقصين، فهو الواصل. لذا نرى عمامته وقد لُقت بمنديل أسود هو الدستار، رمز منزلته الرفيعة. خلافًا لسواد معطف الدراويش، فسواد منديل الشيخ من عتمة السرّ، الذي يغمر حالة وجدّه جامعة الأرضي والسماوي، وهذا ما نعت بالأنوار السوداء كما عند

^(٢٠) Rumi's Divan of Shams of Tabriz, New interpretation by James Cowan, Element, 1997, p. 13-14

وقد يكون هذا الرأي صائبًا إذا ما قابلناه بما امتحن به التبريزي مولانا في لقائهما الأوّل، عندما سأله كأس خمر للضيافة، مع علمه أنّ الدراويش لا يتناولون الخمر، ولشدّة تعجبه أنّ مولانا أمر بإحضار المطلوب، غمره شمس قائلًا: "لا مثل لك بين الكاملين في العالم كلّهُ". ولا يتردّد مولانا في تشبيه التأثير المباشر الذي وقع عليه بالصيد الخاطف، فيقول في الديوان عينه "كنسر يصطاد عصفورًا وهو طائر، هكذا اصطادني وحلق بعيدًا". المرجع ذاته ص. ٨٩

روزبهان الفارسي والسهورودي وغالبية المتصوّفين. وشأن بقية الرّاقصين، يجيى الشيخ، ويتخذ مكانه أمام السجّادة الحمراء التي توحى بغروب الشمس المسدلة أنوارها الأخيرة على سماء قونية، يوم فارق الرّومي هذه الحياة، مساء السابع عشر من كانون الأوّل سنة ألف ومئتين وثلاث وسبعين، والتي تبشّر في الوقت ذاته بشروق جديدٍ كلّما نزع الدرويش معطفه وانتفض راقصًا محلّقًا.

المرحلة الثالثة، البدء بالرقص :

بدون آلات، يبدأ المطرب بتزينة تكريميّة للنبيّ : النعت الشريف، وهي من نظم الرّومي نفسه : "أنت حبيبُ الله، ورسول الخالق الأحد... " وقد لحنها فيما بعد العطري، الموسيقار التركي، أواخر القرن السابع عشر م.، وهي كناية عن موسيقى احتفاليّة بطيئة الإيقاع. بعد هذه المقدّمة "اللاحقة"، يجلس المطرب فيما يرتجل نافخ النّاي تقسيمًا ما، ليحكى توجّع الكائن المفصول عن الأصل كالنّاي عن المقصبة. لنا هنا أكثر من بيت للرّومي يحكي فيه حنين النّاي وشجونها. يكفي التذكير بالأبيات الأولى للمثنوي البادئة بشكوى النّاي، دون تردادها.

فالنّاي تحكي قصّتها التي يرى فيها كلُّ ذي عين بصيرة، وكلُّ ذي أذن رهيبة، قصّة انسلاخه عن الرّحم الأمومي، أو بُعده عن حبيب، أو هجره لوطن^(٢١)، وتسري في عروقه نغمات الوجد والحنين، فيهبّ راقصًا بعدما رقص الجبال : "إنّ العشق جعل جسم الأرض يعلو على الأفلاك، فرقص الجبل وأضحى خفيف الحركة."^(٢٢)

العشق يدفع للرقص ويغرق العاشق في اللحظة، ما بعد الرّتوة والسّويعة. في الحبّ تمحى المسافات ويغيب الوقت لأنّ خمر العشق نارٌ تُدوّب الكأس والشارب وما يحيط بهما. هذه الخمر النّاريّة تحوّل المزيج انسجامًا كونيًّا، تسكر به الطبيعة مجتمعة حتى الحجارة الصّماء، فيدور الكلّ لدوران العاشق المنتشي^(٢٣) ؛ وفي قاموس أهل الصفاء، كلّ كوكبٍ سيّارٍ عاشقٍ منتشٍ. ولكنّ الشاعر المتيمّ إنسانٌ ملهم وصاحب إرادة وفكر، لذا يختزل في دورانه حركة الكواكب، وبعدها يصير هو الشمس لطول دورانه حولها، نراه في العشق يتحوّل إلى أرغن ليرقص، على نغماته، الكون^(٢٤) وما فيه، دالًّا على نهاية الطريق، كما في هذه الرّباعيّة :

أيا نهارًا انفض، فالذّرات ترقص

(٢١) يقول في ديوان شمس تبريز "خلقنا للسماء، أصدقاؤنا الملائكة، دعنا نسرع بالعودة إلى حيث ننتمي."

Divan of Shams of Tabriz, op. cit., p. 67

لا شكّ أنّ التأثير الأفلاطوني واضح، في هذه الأبيات التي تحكي قصّة العودة إلى الأصل كالنفس الساقطة التي تسعى للعودة إلى مصدرها في عالم المثل. تجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أنّ الفلسفة الأفلاطونيّة الحديثة هي صاحبة التأثير الأقوى، في هذه الفترة، على الفكر والممارسات الصوفيّة المسيحيّة والإسلاميّة بوجه العموم.

(٢٢) المرجع ذاته، الصفحة ٧٥

(٢٣) هذا ما يعرّف عنه في إحدى الرّباعيّات إذ يقول : "في الخمارة رأيت الكون انسجامًا،

مبيّنًا كان أو مهتمًا، فلهذا السبب أدور."

Ruba'iyat, op. cit., p. 103

Ibid., p. 193 (٢٤)

والأرواح، بلا رأس وبلا أرجل، من الفرح ترقص.

ومن لأجله يرقص الجلد والجو

بالممس أقول لك إلى أين يجذبه الرقص" (٢٥)

عندئذ، وكمن لبي النداء وتوجع لأنين العاشق المبعد عن محبوبه، كمن رقّ لحال من غابت عنه الشمس بعدما غمرته بدفتها، يرفع الشيخ راحتيه، مستنكراً، ويضرب بهما الأرض ملتاعاً، فيبدأ للحال ضارب الدّف ويعزف الموسيقيّون لحناً خاصاً للبدء بالدورة الأولى "دورة سلطان فالاد" :

يتقدّم الدراويش ببطء، ويدورون ثلاثاً في باحة القاعة، كلّ في مكانه الخاص مستديراً باتجاه من يتبعه، والكلّ يدورون بعكس اتجاه عقارب الساعة، للتشديد على عمليّة المخاض الأليم التي تنتهي بتحرّر المولود الجديد من "عقارب" الزمن، فيولد ليعود إلى المقلع الذي نحت منه. والدورات الثلاث ترمز إلى المحطّات الثلاث التي تُدني من الله، وهي أولاً "الشريعة" أو طريق المعرفة، ثانياً "الطريقة" الموصلة للرؤيا، وثالثاً "الحقيقة" أو تحقيق المشاهدة.

عند نهاية الدورة الثالثة، يجلس الشيخ على سجّادته، والدراويش في زاوية ما في الغرفة. وحين يتوقّف العازفون عن العزف، يخلع الدراويش معاطفهم السوداء، بحركة عنفوان وانتصار، كاشفين بياض رداءهم الأساسي، علامة تحرّهم من الغطاء المادّي واستعداداً لخوض غمار ولادة جديدة تقرّهم من الله باريهم. عندئذ ينهض الشيخ، فيتقدّم منه قائد الفرقة، وينحني مقبلاً يده اليمنى، ويتبعه الرّاقصون، مكرّرين الحركة نفسها، ملتمسين بركة الشيخ والإذن للبدء بالرقص. وتكون علامة الرضى أن يقبل الشيخ، كأب روحي، عمامة كلّ منهم بدوره. هكذا يبدأ الدراويش رقصتهم ضاقين أيديهم إلى صدورهم، لامسين أكتافهم براحتيهم آخذين بالدوران البطيء، ثمّ يفتحون أيديهم كما الأجنحة : اليمنى مرفوعة إلى السماء كما لقطف ثمار النّعمة، واليسرى ممدودة نحو الأرض لينثروا عليها النّعمة التي دخلت قلوبهم وها هي تتفجّر وتندفّق لتدفيّ العالم بجمرة الحبّ الإلهي.

وبينما يدورون على ذاتهم، يدور الدراويش في أرجاء القاعة، وترمز هذه الدورة إلى الوحدة في الكثرة، كما تدلّ على دورة الوجود، من المادة الجامدة إلى الإنسان ؛ إنّها أيضاً صورة نظام الكون، حيث تدور الكواكب حول ذاتها وحول الشمس.

أمّا السلامات الثلاثة التي يحيي بها الرّاقصون بعضهم بعضاً فترمز بدورها إلى درجات الإيمان الثلاث المتتابعة ؛ وضربات الطبول إلى نفحات بوق الدينونة الأخيرة. هكذا تنقسم حلقة الرّاقصين، في الوسط، إلى حلقتين نصفيتين : الأولى تمثّل حركة "نزول النفس من الله" وانغماسها في المادة، بينما تشير الثانية إلى العودة أو "صعود النفس إلى الله". وخطّ مثالي واحد يفصلهما، إنّهُ رمز الطريق

الأقصر، الطريقة المولوية، لبلوغ الوحدة الكاملة. يبدأ هذا الخطّ من سجّادة الشيخ حتى مدخل القاعة، ولا يُسمح للدراويش بالسير عليه، إذ لم يبلغوا بعد مرحلة الجذب الأخيرة التي تصيّر كلّ واحد منهم قطبًا يدور حوله المريدون، أو يدور هو على ذاته كما فعل الرّومي عندما نجح في تحقيق الوحدة وصار مرآة المحبوب، أي صار هو الشمس من كثرة ما دار حولها^(٢٦)، قال :

حُبًّا بك أسير والرّأس مرفوع رغبةً فيك أمشي دون توقّف
يقولون لي : " تدور حوله " جهلة ! أدور على نفسي "^(٢٧).

لا يتناقض الرّومي مع نفسه ولا يهذي. فالإتحاد، والوصل والوجد، لا تنفي ماهيّة الطرفين ولو كان هناك حديث في الذوبان أو الاحتراق، كما فعل هو نفسه عندما شبّه دوران الدراويش بالفراشة التي تدور حول الشعلة لتحترق بها، فيدعو قلبه إلى القفز في اللهب عندما يكون متوهّجًا، فانار القطب يروي الرّوح كما يفعل السلسبيل في الجسد العطشان.^(٢٨) حتى عندما يقول "روحه روحي وروحي روحه"، أنا أنت، وأنت أنا، فالأنا كما الأنت، كلاهما باقٍ وإن في صيغة الطرف الآخر. لا تنفي المرآة وجودًا حسيًّا لما يظهر على وجهها مع العلم التّام أنّ ما في المرآة هو الصورة وليس الكائن. لهذا دافع الرّومي عن الحلاج ولم يلق ذات المصير. الدراويش هنا "مرآة التحرّر الإلهي"^(٢٩)، وهو صاحب "العين المعطاءة"^(٣٠) هذي التي رأت وأخبرت.

ما رآته العين نورٌ، والسبيل قفز جريء فوق جسر العبور من الموت إلى الحياة. هكذا تفعل الفراشة، وهكذا يفعل الوليّ ليتحد بالنور ويفنى في العالم الآخر، حيث الأنوار سوداء، والكلمة نظرة، والحلم حقيقة. هذا ما لم يستطع الكلام العادي أن يعبر عنه فاختار الرّومي الرّمز.

الرّمزيّة في خصائصها

في البدء كانت محاولة وضيعة لكشف أبعاد الرّموز التي تأمل بها الرّاقصون في حلقات سماعهم. فاستعمال الرّمز حقّ طبيعيّ وعفوي عند كلّ متصوّف تصعب عنده إمكانيّة التعبير عن حالة وجد، أو رؤيا، بخاصّة عن انزلاقه في عالم المجهول. الرّومي ينجح عفويًّا ككلّ متصوّف باستعمال الرّمز في خصائصه كافّة كوسيلة ليحكّي وجع العيون المعطاءة، المتكلّمة. من هنا يمكننا القول إنّّه شاعر صوتيّ رمزيّ بامتياز أجاد اختيار رموزه وعبر عن مضامين قلبه. الرّقص عينه، وهذا موضوع بحثنا، دخل مع

^(٢٦) Ruba'iyat, op.cit., p. 192

^(٢٧) Ruba'iyat, op. cit., p. 203

^(٢٨) Divan of Shams of Tabriz, op.cit., p. 93

^(٢٩) Mathnavi, op.cit., I/2750

^(٣٠) Mathnavi, op.cit., II/900

الرّومي باب الرّمزيّة من بابها الواسع، إن من ناحية الآلات الموسيقية التي ترافقه أو من ناحية اللباس، فالدوران ثلاث، كما تبين أعلاه.

الرّموز ثابتة في مدلولاتها واستعمالاتها، تتنادى من قريب وبعيد ولا تلغي بعضها بعضاً، فنحن نشهد انسجاماً تصويرياً حسياً قلّ نظيره بين الحركة والموسيقى والألوان والأعداد. وهي إذ تخفي فكراً عميقاً عن العقل الماديّ تحثّ الإنسان على اكتشافه، رافعة نظره من الأمور الحياتية العادية إلى مستوى الأفكار العالية. بالرّمز يكتشف الإنسان، الصوفيّ، حقائق من وراء الحجاب، إذ يشقّ طريقاً مستقيماً باتجاه ما لا يدرك ولا يعبر عنه باللغة العادية. فهو إذن وسيلة سريعة ومضمونة تسهّل على الإنسان رؤية وفهم اللامنظور بواسطة المنظور الذي بين يديه، كما أجادها العقل الواعي واللاوعي، اللاوعي الجماعي بالتحديد. ففي الرّمز يُدقّ باب المعرفة الحقّة، إذ تجيئ الركائز الذهنيّة، وتحرك، المشاعر النفسية والجسدية على السواء، ويحمل الرائي إلى ما يصبو إليه. والرّقص في هذا الإطار وسيلة الجسد الأخرى للفهم والتعبير إلى جانب الطاقات الحسية والذهنيّة. فمع الرّسم الكوريفغرافي الموحى، هناك دائماً تعابير الوجه واليدين التي تضفي على الحركة سحرًا وبهاءً. هكذا لا يكتفي الرّاقد بما يختبر ويرى بل ينتقل إلى ترجمة مشاعره وأفكاره وشرحها نغمًا وإيحاءً جسديًا.

في السّماع، كما رأينا، تأثير واضح لعناصر الطبيعة على اللّغة الرّمزيّة^(٣١). أوّلها الجسد الذي يحاول في دورانه كالكواكب حول ذاتها وحول الشمس أن يكون هو هذا الميكروكوزموس، العالم الصغير، الحاوي العالم الكبير ومقرّصه. وبهذا ينتقل الرّومي من مرحلة التشبيه والتمثّل بقوى الطبيعة وعناصرها إلى مرحلة السموّ والتأثير عليها. في الرّقص يبدع الإنسان ويؤثّر، إذ يصل، في الاتحاد، إلى ملء ما خصّه به الخالق من سموّ في المكانة بين المخلوقات، حتى التسلّط عليها، وكأنّه يشارك الله رقصه يوم برأ^(٣٢).

وإذا خصّ الإنسان نفسه بالقسط الأوفر من عناصر الرّمزيّة الصوفيّة، صار هو، كدرويش واصل، الرّمز بامتياز، كما تحوّل إلى الشمس بدورانه حولها، يُدخلُ الناظرين الملتجئين إليه عالم النور الذي يطفئ عين المادّة، ويجذبها إليه. بهذا نفهم قوله في **المثنوي**: "الخمير أصبحت تملئ بنا لا نحن بما ! والجسم اتخذ وجوده منّا ولم نتخذ وجودنا منه."^(٣٣) فأيّ سكر أو وجد أو انخطاف يغيّر مجرى الأحداث الطبيعيّة كالسّماع مغيّر وجهة عقارب السّاعة؟ أصابت إيفا دو فيتراي - ميروفيتش، عندما اختزلت زبدة الحدس الصوفي عند الرّومي القائم على فكرة واحدة شغلت باله ولا وعيه في مجمل كتاباته وهي

^(٣١) إلى جانب الكواكب السيّارة، يذكر الرّومي كيف ترقص الأشجار والنباتات مع هيّة كلّ نسيم أو ريح، ولا يتردّد عن إدخالها حالة الوجد والسكر كما في

Divan of Shams of Tabriz, op.cit., p. 103

الرباعيات وفي ديوان شمس تبريز

^(٣٢) كما في ميوس شيفا الخالق الرّاقد عند المهندوس.

^(٣٣) المثنوي، ترجمة كفاي، ١/١٨١٢، الصفحة ٢٤٣

"أن الإنسان يتخطى الإنسان إلى ما لا نهاية"^(٣٤)، فتكون صورة المتفوق هي الصورة العجب، صورة الإنسان المؤله.

تستوقفنا في هذه المحلّة مقارنة سريعة مع شاعر منفضل، اعتزل العلم، وانفرد بالفكر ناقداً محللاً، بانياً صرح التكيه خاصته على أطلال المعابد وما فوق الخير والشر. إنّه نيتشه الفيلسوف والشاعر الألماني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. لوقفنا هذه أكثر من مدلول وسبب، لما بين الرجلين من ألفة وقراءة روحية حاولنا التعبير عنها في كتابنا نيتشه بين اللعب والتصوف^(٣٥)، ولا مجال لذكرها هنا. تعرّف نيتشه بالتراث الفارسي الزارديشتي القديم، إلى حدّ طلب من نبيهم أن يدحض، بنفسه، الأخلاق التي أدخلها إلى الممارسات الدينية. ولم يجهل نيتشه أعلام الفكر والتصوف في إيران العصور الوسطى، فقرأ وانسجم بفكر حافظ، وإن بواسطة غوته شاعره المفضل. وقد يكون سمع بمولانا بطريقة غير مباشرة أيضاً. المهمّ في الموضوع أنّ كلا الرجلين اعتمدا وسيلة الكتابة بالأجساد ليشرحوا أعمق وأسمى ما توصل إليه الإنسان في سفره السري نحو اللامنظور. لنيتشه ثلاث أغنيات في الرقص، هي: "يا شمأل"، "أغنية أولى للرقص" و"أغنية ثانية للرقص"^(٣٦)؛ ناهيك عن شذرات عديدة منشورة في كتاباته كلّها، أحصّاها هكذا تكلم زارديشت.

نكتفي في عرضنا هذا بإعادة طرح إشكالية الموضوع الأساسية المتعلقة بالدوافع التي حملت وتحمل المتصوف على الرقص.

قد تبقى الغريزة هي المحرك والدافع لهذا العمل. ولكننا نعلم أنّ هناك ما يحرك الغريزة، والفكر البشري من أقوى العوامل الفاعلة. الرومي يقول إنّ العشق هو المحرك والدافع، ولا يراوغ، بل يصدق ويقنع. نيتشه أيضاً يردّد الشيء ذاته. الفرق بين الإثنين في هذا المجال أنّ الرومي كان "حبيب الله" ونيتشه "حبيب الإنسان"، "حبيب نفسه"، دون الوقوع في نرجسية مرضية. دار الرومي حول الشمس واستدرك قائلاً إنّ يدور حول نفسه، بينما نيتشه استغنى عن "الدوران" حول قطب ما، ليدور حول صورة إنسانه المتفوق، غاية ما يصبو إليه، قمة قدراته الجسدية والروحية. والحال أنّ الإثنين عمّقا سفرهما في الذات ليكتشفا فيها ما يريدان، ولكنّ الرومي نفذ إلى طريق صعود، بينما نيتشه لم يلبث يدور في محيط البشر، علّه يجد زوبعة تجذبه إلى فوق. هكذا بقي الاثنان يعملان، كل على طريقته، لتخطى الإنسان الذي فيه. وهذا ما شدّدنا عليه مراراً وتكراراً في درسنا وتحليلنا جدلية الانتماء إلى عالمين متضاربين. شأن الرومي الدرويش الراقص، ضرب نيتشه الأرض برجليه وبرأسه، لاعباً، ودائراً،

^(٣٤) *Le Livre du Dedans*, Introduction, op.cit., p. 21

^(٣٥) يوحنا عقيتي، نيتشه بين اللعب والتصوف، منشورات كلية الفلسفة والعلوم الإنسانية في جامعة الروح القدس، الكسليك، ٢٠٠٢

^(٣٦) يا شمأل *An den Mistral*، في العلم الجدلان، وأغنيات الرقص *Das Tanzlied* الأولى والثانية في هكذا تكلم زارديشت.

وراقصًا مفتشًا عما يدفعه إلى التحليق في السماء التي خاطبته صغيرًا شابًا، ولا زالت تمدّه بأنوارها الدافئة، وتحرك مشاعره بفضائها الواسع اللامتناهي، المدى الطبيعي لتجاوزيّة الذات.

فحين يقول نيتشه في الفقرة ٣٨١ من العلم الجدلان :

"لست أعرف فيلسوفًا قد يأمل أن يصبح أكثر من راقص جيّد"، يستطرد

"في الواقع، الرقص مثاله، وفنّه أيضًا، وهو، أخيرًا، تقواه الوحيدة، عبادته الإلهيّة."

يرسم صورة إنسانه المتفوّق كما أحبّها في هوميروس، وهيراقليط، وأمبدوكلس، والمسيح، وقيصر، وفاغنر. والفيلسوف الرّاقص في هذه الإشكاليّة من يفكّر بمعدته وبرجليه وبكلّ طاقاته الجسدية. وانتقاده اللاذع لأرباب المثاليّة الفكرية، مهمّشة الجسد والحواس، حثّه على رفض مقولة "الله روح" Geist والفكر روح، فكتب مؤكّدًا أنّ الجسد روح، فهو جسد Leib، وليس جسمًا Körper، وهو خاتمة المسعى الإلهي وتجسّده. هكذا يعود نيتشه ويرى في إنسانه المتفوّق صورة ولد لآعب، راقص، ينفذ عنه أعباء الإثم والفضيلة، (صورة الإنسان الجمل)، ويحرّر ذاته من الرّفضيّة العبثيّة السلطويّة والمدمّرة (صورة الإنسان الأسد). إنّ راقص حرّ، كلمته نعم قدسيّة، نعم للحياة للتجدّد، وللأبدية.

ولما سئل التّومي، إن كان على الإنسان أن يلعب بعد التّرابعة والثمانين، أجاب ولم يتزدد : "وهل علينا اللعب قبل هذا الوقت؟" (٣٧) بهذا يلتقي نيتشه والتّومي مجدّدًا، ليؤكّد أنّ الرّقص، كيمياء المشاعر والمادّة، يحوّل الشيخ إلى شاب لآعب، والولد إلى متفوّق، كالشمعة إلى نور أو كالفراشة إلى لهب، كما يصف حاله في ديوان شمس تبريز.

أمّا سرّ الإشكاليّة الرّاقصة بين أرض وسما، سرّ التجاوزيّة الصعبة، فهي روح إنسان أحبّ الأرض التي أنجبته واحتضنته، وزرعت في قلبه نبتة ورد لا ترتوي إلّا بندى السماء، ولا تتلوّن إلّا لعين تدمع عند الفراق، ولا تتعطر إلّا لعاشق يجيد الإنحاء أمام محبوبه. هكذا يمضي الرّاقص في دورانه، لا يتعب ولا يكلّ، وزيت سراجيه شوكة خلاصيّة على كتف الورد. وحرّيته التي تأبى سوى المدى موطنًا، تدمي الداني منها، تسكره بعطرها، وتهمس في أذنه : لا تكتف !

في الرّقص يختبر المرید هذه الحرّية الموجهة، وفي سماعه النّاي التي تحكي ألم الفراق يعرف أنّ الحرّية المفرحة في العودة إلى الأصل، بينما البعد والفلتان ألم ونحيب. فما يريد التّومي ويطلب به نيتشه هو الحرّية الأصيلة، التي لن يحصلها عليها، إلّا بعدما يُهدم الجسد ويُننى من جديد (٣٨). الرّقص هو الوسيلة الفضلى للهدم والبناء. والرّاقص هو رمز الإنسان الحرّ بامتياز، إنّ في وجعه أو في غبطته، بالأحرى في سكرة الرّوح.

(٣٧) Divan of Shams of Tabriz, op.cit., p. 176

(٣٨) يقول التّومي في المشوي : "إنّ طريق الرّوح يجزّب الجسم، ولكنّه يعود فيعتمده بعد هذا التّخريب" ٣٠٦/١

لا شكّ في أن للتأثير الإنساني السيكوسوسولوجي على اللغة الرّمزيّة دعماً أساسياً في الثقافة عامّة. فمولانا، كينيتشه وغيره، قرأ وسمع لغالبية رجال الفكر المعروفين ولأهل الصفاء بالتحديد، فالتماثل analogie وعناصر الطبيعة وقواها منشور على صفحات التراث الأدبي وأعماله الفكرية والفنية والإبداعية، والشواهد على ذلك كثيرة، إن في التراث العربي، أو الفارسي، أو الهندوسي (بالمناسبة، نيتشه كان معجباً بالتراث الهندوسي والبوذي، وقد تعرّف عليه من خلال "مرييه" شوبنهاور). نكتفي بذكر مفاعيل رمزية الدوران كما تكلم عنها التراث الفني للرقص عند الشعوب القديمة والحديثة.

من مفاعيل الرقصة المولوية الأساسية، السكر والوجد، وهذا لا يتأتى من احتساء الخمره فحسب. هناك عامل فيزيولوجي آخر يوصل إلى ذات النتيجة : الدوران مع تحريك الرأس المرفوع. عرفت الشعوب البدائية حلقات الرقص، والرقص في دائرة، وتطالعنا قراءة الأدب اليوناني على أحاديث جمّة في غيبوبة الرقص بعد دوران، نوع من الهذيان والسكر. نذكر، من جهة أولى، بحثاً صادراً عن مركز البحوث الفرنسية بهذا الخصوص، يقابل فيه رقص الدراويش برقصة يونانية قديمة، إذ يورد :

"يبدو أنّ الرأس المنحني إلى الوراء يظهر وضعاً خاصاً : بالنسبة إلى راقص عاديّ، من الصعب جداً التنقل بهذه الحالة، وبخاصة أن يدور، ليس لأنّه لا يرى إلى أين يتّجه، ولكن لأنّه معرّض لفقدان توازنه. هذا واضح جداً في الرقصات الدائرية : يبدأ جسد الراقصين بالترنح حتى السقوط."

"مع ذلك يبدو أنّ اليونانيين داروا، وداروا بسرعة مع رأس منحني إلى الوراء. في أيّامنا يمكننا رؤية الشرقيين يفعلون ذلك : الدراويش بنوع خاص. في هذه الحال، قد يسبّب الدوران السريع، مع توجيه النظر إلى الأعلى، حالة غيبوبة، يستمرّ عليها الراقص في دورانه، فاقداً كلّ سيطرة على نفسه. رجع اليونانيون إلى مثل هذه الأساليب في بعض الحلقات الباشية bachiques"^(٣٩).

^(٣٩) Germaine Prudhommeau, *La danse grecque antique*, CNRS, Paris, 1965, §83, p. 51

Lefebure F., *Le développement des pouvoirs supranormaux de l'esprit par la pensée au sixième de seconde ; Phosphénisme et développement de la voyance ; l'initiation de Piéto*, éd. Faire savoir, Phosphénisme, Paris, 1990 ; *Expériences initiatiques*, éd. Parsifal, Paris, 1997

في السماع يجذب الدراويش إلى الرقص وذلك بمفعول الذكر والموسيقى في المراحل الأولى، ومن ثمّ يفعل الرقص مفعوله فينتشي الرقص ويؤخذ إلى عالم التور والصفاء. ويكون السماع المولوي، في هذا إطار، من التوع المرافق والموصل *conduite* للرقص بعكس السماع الرفاعي/الأحمدي، والعيسوي الحاث *induite* على الرقص، وهذا الأخير قريب من السكر والماتيا الإغريقية. راجع كتاب :

Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, "Musique et transe chez les Arabes", Gallimard, 1990, pp.501-506

عندنا من الشواهد ما يكفي لدعم هذا الأمر عند العرب كما عند الإغريق. فالغزالي في كتاب *أدب السماع والوجد*، الذي يقول فيه ما معناه : "من ثمّار السماع جذب أطراف الجسد، إمّا بواسطة الحركة البسيطة غير الموزونة، إمّا بواسطة الحركة الإيقاعية والتي تسمى رقصاً وتصفيقاً باليدين". راجع الترجمة الإنكليزية :

من جهة ثانية، يؤكّد الطبيب والعالم الفرنسي لوفوبور^(٤٠)، الذي تمّرس على يد مجوسي زاردشتي، منذ عمر الثمانية عشرة سنة، هذه النتيجة بعد دراسات مخبرية أجراها في سبيل إلقاء الضوء وشرح ما تعلّمه وتمّرس عليه. يقول: إنّ الصلاة مع التحديق في الشمس في أساس كلّ الطقوس الدينيّة، لأنّ إيقاع phosphène، وهي النقاط الملوّنة التي تظهر في المجال البصري نتيجة تحديق في نور قويّ، يحدّث على الصلاة، وهذا ما يولّد في الجسد طاقات جديدة يعبر عنها بالرقص والانحناءات أو الرّكوع. ويضيف ملاحظاً أنّه في ديانات الشعوب التي بقيت قريبة من الطبيعة، كلّ الاحتفالات الدينيّة، وأيضاً التعليميّة منها، هي دائماً مرافقة بترّج الرأس، أو الرأس والجسد، وفي تواتر منتظم، وتعطي قوّة ذهنيّة فوطبيعيّة. أمّا الترتج بمعدّل مرّة كلّ ثانيتين، ومن اليمين إلى اليسار، أو من الأمام إلى الخلف، أو على شكل الثمانية العريية، وبعد إحداث phosphène بسيط، ومرافقة موسيقى ملائمة، كلّ ذلك يشكّل برنامجاً أساسياً من التمارين التي تمارس باستمرار، والتي تشبّه غالباً بالمانترا كما يمارسه البوذيون، بغية تسهيل عمليّة الاستنارة المرجوة nirvana، أو بالهذيد الرّوحي كما مارسه آباء الرّوح في التراث النسكي المسيحي.

هذا يعني أنّ لا شمس تبريز ولا مولانا، ولا حتى نيتشه، اكتشفوا شيئاً جديداً، لكنهم جدّدوا وطوّروا ما كان ولا يزال موجوداً وممارساً في الديانات الشرقيّة، التي ترى في الجسد بعداً تجاوزياً يرفع الإنسان إلى ما فوق الطبيعة الماديّة. والأهمّ في الموضوع أنّهم - هم "عشاق المثاليّة"، حسب نيتشه - انسجموا مع الطبيعة لكي ينجحوا في تجاوزها.

أمّا النّبع الأخير الذي تستقي منه رمزيّة الرّقص المولاوي، فهو التجلّي الإلهي théophanie، الذي اختبره مولانا واحترق في ناره، كما يقول في أولى أبيات المشنوي:

"... العشق نفسه هو الذي يشرح لنا العشق وفعله.

إنّ الشمس هي دليل الشمس، فإذا كنت بحاجة إلى الاهتداء بها فلا تحوّل وجهك عنها. وإن كان الظلّ يقدّم لك علامة لهذه الشمس، فإنّ الشمس الخالدة تلقي عليك نوراً روحياً." (٤١)

يعترف نيتشه باختبار مماثل يقول:

Duncan Macdonald, *Emotional Religion in Islam as affected by Music and Singing*, 1901-1902, p. 200

نذكر أيضاً أول من كتب في السماع وهو الحجوري الذي رجع إليه الغزالي نفسه؛ والغزالي في كتاب شرح السماع.

(٤٠) نذكر أنّ أعمال لوفوبور ثبتت في مركز البحوث الوطني الفرنسي وقد كوفت بجوائز وميداليات عدّة.

(٤١) المشنوي، ترجمة كفاي، ١/١١٥-١١٧، ص. ٨٤.

"إليكم السرّ الذي أسرّرت إليّ به الحياة " "اسمع، قالت لي، أنا من كان مرغماً على تحطّي ذاته إلى ما لا نهاية."

أن تدعو هذه الحاجة غريزة تناسليّة، أو غريزة غائيّة، أو ميلاً تصاعديّاً باتجاه ما هو أعلى، أبعده، أصعب، كلّ ذلك يعود إلى أمر واحد، إلى سرّ واحد.
أموت ولا أتخلّى عن هذا التوق الوحيد." (٤٢)

ليس التجلّي ظهوراً إلهياً على جبل، بل في قلب المؤمن، في عينيه، وعلى شفّته. خاطب الله أوليائه وأنبياءه ومرسله، ولا يزال يظهر قوّته وجماله وحبّه في حياة المؤمنين الصابرين، العنيدين. هؤلاء ردّوا التحيّة مولعين بما لمسوا وما تردّدوا، فصرخوا متوجّعين : لم الوصال شرطٌ والبعد واقع ؟ وهل لماتت حقّ بخلود وهو مقيد ؟ فكّ القيد وأشعل نارك، فيرقص السالك على العتبة، وباب الفردوس مفتوح لا يوصد. دوران، وعشق، وأنوار، جسد، وغريزة، وأسرار، عناوين أساسيّة تكتبها الأجساد السكرى بنور المجد على صفحة الشوق إلى الأعلى. وليس مثل الرقص يرفع إلى فوق. فكما رأينا الدراويش يدورون واليدان جناحان، هكذا يتعطّر المتصوّف الزاهد بورود المجد، مستمداً قوّة من إرادته اللاعبة في جوق الراقصين. ولا رجوع إلاّ وقد أينعت ثمرة وجدّه وطابت، فيهبط ليرقص ويرتفع من جديد برفقة من مسّهم نور، وقرأوا في كتاب الراقصين.

تخبّرنا قصص الأقدمين وأساطيرهم أنّ لا أحد يرى الله ويبقى على قيد الحياة. وأهل الصّفاء يقولون خلاف ذلك : تعمّد المشاهدة واعمل لها في حياتك الفانية، تر وتحّي إلى الأبد. هذا هو اختبار كبار المتصوّفين الذين لسعتهم ألسنة النّار الإلهيّة وحيوا.

عالم النّور

في عالم النّور هذا استنار الرّومي وكمل رمزيّة لغته الصوفيّة ملتهباً ولاهباً. ليس باستطاعتنا أن نشرح ماذا رأى مولانا في العالم الذي رفع إليه، لأنّه هو نفسه لم يجد إلى ذلك سبيلاً، ولهذا السبب التجأ إلى الرّموز، ليتحفنا باليسير الذي اختبره وانطفأ فيه. ولا يمكن لأيّ متمرّس آخر، وليّاً كان أو مريدًا، أن يدخل السرّ إن لم يجتز بدوره "عبارة" العالمين. لذا يبقى حديثنا عن الوطن الآخر غير مكتمل، وغير مجد في أيّة محاولة كانت دون الإختبار الشخصي. يقال إنّ الشمس تلسع مكانها، وهذا صحيح. فبالرغم من أنّها تشرق على الجميع دون تمييز، قلّة نادرة هم الذين يجرأون على التحديق بها، واثقين مباركين كما فعل مولانا قائلاً :

"فإن كنت أطيّر، فإنّني أبصر مجال تحليقي، وإن كنت أدور فإنّني أرى مداري."

"وإذا حملت عبثاً فإنّني أعرف إلى أين أحمله. إنّني أنا البدر، والشمس أمامي دليل." (٤٢)

(٤٢) Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, "Von der Selbstüberwindung", dtv/de Gruyter, 1988

الثقة بالنفس أكثر من مقنعة، لما تتضمنه من شجاعة وإقدام وصفاء في الرؤيا. يكفي المتصوّف اختباراً نورانياً واحداً كي يدمن طيلة حياته على الصلاة والرّقص والتسبيح لله. فهو وإن استكان لبرهة، يعود ليشدّ الرّحال، ويبقى متنقلاً من حالة إلى حالة حتى الرّمق الأخير. هكذا يكون وطن التّور بلا حدود، ولا واحات، لا دروب هناك ولا أمنيات، ولا لالات، بل نعم وجوديّة تطفح بالطوبى سيّدة اللحظة الأبدية.

(٤٢) المشوي، ترجمة كفاي، ١/٣٨٠٨-٣٨٠٩، ص. ٤٢٧-٤٢٨