السرد الأليغوري ومُمكَنات الرمز في رواية "حُبّى" لرجاء عالم (مقاربة تأويلية)

د/ محمد سعيد الهاجري

أستاذ مساعد-كلية الجبيل الجامعية-المملكة العربية السعودية

السرد الأليغوري ومُمَكِنات الرمز في رواية "حُبَّى" لرجاء عالم (مقاربة تأويلية)

محمد سعيد الهاجري

قسم الأدب – كلية الجبيل الجامعية – المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني : msd399@hotmail.com

الملخص:

تَوَدُّ هذه الدراسة كشف نسق التدليل الكامن في بنية الترميز التي تتشكل عليها رواية "حُبَّى" لرجاء عالم، وذلك وفق مقاربة تأويلية لخطاب الرواية الذي تهيّأ بسرد أليغوريٍّ رمزيٍّ مكثف، يتجاذب بين ثنائية ظاهرٍ مُعلن وباطنٍ مضمرٍ مقصود، وإن كانت هذه الدراسة رامية لجلاء الباطن، فإنّها تقوم بذلك استناداً لتوقعات ممكنة لمآل المعنى، نظراً لإنتاجية الدلالة المتوفرة في لغة الرواية من جهةٍ، وتوافقاً مع منهج البحث من جهة أخرى، لتكون التأويلات المتوصل إليها ليست سوى احتمالات تفسيرية ممكنة، ومتجاورة مع احتمالات أخرى، لذلك جاءت الدراسة مُعنونةً بالسرد الأليغوري ومُمَكِنات الرمز في رواية "حُبَّى" لرجاء عالم، ومُقسمةً إلى ثلاثة محاور، يشكل مجموعها عرضاً تأويلياً لرمزية الرواية، فكان المحور الأول حول رمزية اللغة الموظَّفة، أما المحور الثاني فاستهدف رمزية الحوار السردي، خاصة الحوار الباطني منه، ثم كان ثالث المحاور كاشفاً عن رمزية التأثيث المرجعي الذي استلهمت منه هذه الرواية، وكان ذلك ضمن بساطٍ تأويليٍّ وظفنا فيه هيرمينوطيقا الوجود عند هايدغر، وتأويل الخطاب مع "ميشال فوكو"، ثم "الأثر المفتوح" و"التعاضد التأويلي" حسب "امبرتو ايكو"، و"فائض المعنى" وفق ما تصوره "بول ريكور"، ثم انتهت كفايتنا التأويلية باستخلاص فهمٍ متعددٍ، منه ما يعضّد جمالية هذه الرواية، ومنه ما يقترح نقصاً فيها.

الكلمات المفتاحية: أليغوري، وجود، رمز، تأويل، تصوف، حوار.

The Allegorical Narrative and Possibilities of Symbol in Raja Alem's Novel "My Love" (An Interpretive Approach)

Mohammed Saeed Al-Hajri
Department of Literature - Jubail University College - Kingdom of Saudi Arabia
Email: msd399@hotmail.com

Abstract

This study wishes to reveal the style of indication inherent in the coding structure underlying the novel "Hobba" for Rajae Aalem, according to an Hermineutic apposition to the novel's discourse, which was prepared with an intense symbolic Allegory narrative, which is attracted between a seeming lyrical duality and a embedded and implied intended, although This study was aimed at clarifying the subconscious, it does so based on possible expectations of the meaning, due to the productivity of the significance available in the language of the novel on the part, and in accordance with the research Method on the other, so that the interpretations reached are only possibilities possible explanatory, adjacent to Other possibilities, therefore, the study was entitled: The Allegory Narrative and the possibilities of symbolism in the "Hobba" for Rajae Aalem, divided into three axes, the total constitutes an interpretive presentation of the symbolism of the novel, the first axis was on the symbolism of the employed language, while the second axis targeted the symbolism of dialogue Narrative, especially the internal dialogue of it, and then the third axis revealed the symbolism of the reference furnishing from which this novel was inspired, and this was within an interpretive rug in which we employed hermenothetic presence at Heidegger, and the interpretation of the speech with Michel Foucault, then "The Effect Open" and "Interpretive collaboration" According to Umberto Eco, and "excess meaning" as Paul Recor envisioned, the interpretive efficiency ended with the extraction of multiple Understandings, some of which supports the aesthetics of this novel, and some of which are suggest Disadvantages of it

Keywords: Allegorie, Existence, Symbol, Interpretation, Sufism, Dialogue

مقدمة:

تُثمر اللغة كلّما كانت موحيةً أكثر مما هي دالة، الدلالة قد تُبطل سفرك الأدبي نحو أقوام نقدية قادمة بسبب أنفاسِها القصيرة، أما الإيحاء فيُوقد شتاتا دلالياً، يتولد من أرحامه عالماً علامتياً غير منتهٍ، كلما آلت فيه نفس إلى الفناء، سقت موتتها دلالات أخرى، ليست من ذات القرابة بالضرورة. ووفق هذه الصورة يبقى الإبداع الأدبي حيا، يقتات من مُتاحات اللغة من جهة، باعتبار أن من رهانات الكتابة الأدبية المتفردة، الحرص على إيحائية اللغة ورمزيتها، فكلما تشبعت لغة النص بالكثافة الدلالية، أصبحت مشعة أقوى، وكلما ابتعدت عن التقريرية المباشرة، لَفَّتْ كيانها بطبقات من المعنى، لصون وجودها ضد العدم. ومن جهة أخرى يبقى الإبداع الأدبي حياً عبر آنية الأنفاس المتجددة التي يبثها القارئ في النص الأدبي باستمرار، عبر فعاليتي: التفكيك والتأويل. ونَأْلَف في الكتابة الروائية – على قصد التخصيص – نماذج تُخْبَك من لغة الإيحاء، مستهدفة المعنى عمقه، وتُوَكِّل لفهمها توقعات واحتمالات عِدّة، لتتوارى عن إدراك العامة، وتكشف طريقاً متعثراً للخاصة الرامية استكناهها. نقول ذلك ونحن نقترب ونقصد مقاربة رواية "حُبَّى" لرجاء عالم، هذه الرواية التي تنهل من لغة الباطن، لتؤسس وجوداً خفيّاً لها، ويزداد خفاءً كلما اقتنعنا أننا كشفنا سترها الدلالي، لذلك فبقدر ما تحاول هذه الدراسة اقتراح أجوبة عن مقاصد الكاتبة، بقدر ما تستدعي تساؤلات أخرى، انطلاقا من تساؤل جوهري عام حول حوافز الترميز في هذه الرواية؟

أسباب اختيار الدراسة:

نسعى إلى مقاربة رمزية هذه الرواية مقاربة تأويلية، بدا لنا أن ما ستُظيفه هذه الدراسة سيكون مغايراً عن الدراسات السابقة التي طالت هذه الرواية. ونذكر أن الباحث والناقد "عبد القادر فيدوح" في كتابه: تأويل المتخيل

، قد تناول البعد العجائبي في هذه الرواية[١]، أما "نبيل سليمان" فقد اهتم بمقام الأنوثة في هذه الرواية عبر كتابه: جماليات وشواغل روائية[٢]، وفي السياق ذاته ذاته رصد "سامي جريدي" خصوصية السرد الأنثوي لغة وأسلوباً في هذه الرواية من خلال كتابه: الرواية النسائية السعودية [٣].

منهج الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة وأهدافها استخدام المنهج الوصفي في تحقيق أهدافها، وترجع أهميته لكونه يهدف إلى جمع الحقائق والبيانات عن ظاهرة أو موقف معين يغلب عليه صفة عدم التحديد، ودراسة الحقائق الراهنة المتعلقة بطبيعة الظاهرة، أو الموقف أو مجموعة من الأحداث والأوضاع مع محاولة تفسير هذه الحقائق تفسيرًا كافيًا. لذلك فقد تم استخدامه باعتباره هو الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة وأهدافها، حيث يفيد في عملية مسح التراث.

الإطار النظري للدراسة:

١ – السرد الأليغوري:

تعتمد الكتابة السردية – فيما تعتمد – على الأسلوب الأليغوري، الذي يتجاوز في مظهره التقرير الإشاري، تجاوزاً يحمل تعتيماً دلالياً، مفعماً في مضمونه: بالعجائبي والأسطوري، وفي شكله: بالمجاز والرمز، لدرجة الاعتقاد أن اللغة قد امتنعت عن القول، في حين أنها تؤسس لوجود ما وراء سردي، هناك حيث يستقر الفهم ملفوفاً بنسيج لغويٍّ، سميك المغزى الدلالي، يصعب اختراقه؛ لذلك؛ ففحوى الرواية الأليغورية ذاتٌ فائضُ المعنى، يكمنُ في ما لا تقوله، وما لا يظهرُ على سطح السرد.

---

١ ينظر: عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل_ السرد والأنساق الثقافية (سوريا/ الإمارات العربية المتحدة: صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٩)، ص ٢٢١---٢٥٦.

٢ ينظر: نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣)، ص ١٤٩— ١٥٦.

٣ ينظر: سامي جرودي، الرواية النسائية السعودية_ خطاب المرأة وتشكيل السرد (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨) ص ٣٢١– ٣٤٩.

ونظراً لإنتاجية المعنى التي تتيحه "الأليغورية" فلقد حظيت بأهمية قصوى في الدراسات النقدية، بما تقتضيه من اكتشاف الدلالة المستورة لنص ما بقيت مختفية، وكأن الأمر يتعلق بتوسيع منطقي ونسقي مفصل لرمزها. ويعود جذرها اللغوي إلى أصل اليوناني، مركب من كلمتين هما: (Allos) وتعني "آخر"، و(Agoreuiein) وتعني "يتكلم"، ثم نُسخت الكلمتان إلى اللاتينية وتمّ دمجهما معا، فأصبحت (Allegoria) وتعني: التكلم بشكل آخر، أي: صيغة من التعبير غير المباشر، فأن نتكلم بطريقة أخرى، يعني أن نقول شيئا آخر، غير الذي نقوله حرفيا[1].

وقد عدّ "فونتانيي" (Fontanier) الأليغوريا من المجاز الذي يكون بعبارة متصلة وأدرجها ضمن صور التعبير بالتخييل. وعرّف "هنري موريه" الأليغوريا بقوله: "إن الأليغوريا حكاية ذات طابع رمزيّ أو تلميحي وهي باعتبارها سردا تقوم على تسلسل أعمال، وتعرض شخصيات (كائنات بشرية أو حيوانية أو تجريدات مشخّصة) تكون لصفاتها وأزيائها ولأعمالها قيمة العلامات"[2]، وكلما كانت اللغة أليغورية رمزية، فإنها تُخلّف وجوداً متفرداً ومتعدداً في الآن ذاته، وكلما مَرَّ عليها القارئ ليكشف فحواها، فإنه ينتهي إلى تأويلات عديدة. وكل تأويل منها يكون وجوداً لكينونة خاصة من كينونات عديدة للمعنى.

من هذا المنطلق يمكن أن نجد تقاربا بين مفهوم اللغة الأليغورية، ذات الدلالة المختلفة دائما، وبين مفهوم (Dasein) (الدازاين): (الوجود_ هنا) أو (الكائن_هنا) كما وضعه "هايدغر" (Heidegger Martin)، ووصفه في كتابه "الكينونة والزمان" قائلا: "إن الكائن الذي صار تحليله مهمّةً برأسها، نحن أنفسنا نكونه في كلّ مرة. ومن شأن كينونة هذا الكائن أنه يتعلق هو ذاته

١ ينظر: مارسيل دو كريف، الأليغوريا: الدال والمدلول، ترجمة سعيد بن الهاني (الإمارات العربية المتحدة: مجلة الرافد، العدد ١٩٨، ٢٠١٤)، ص ٣١.

٢ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات (تونس: دار محمد علي للنشر، ط١، ٢٠١٠)، ص ٣٤.

بكينونته. ومن جهة ما هو كائنُ هذه الكينونة فهو مُسلّم إلى كينونته التي تخصّه. إن الكينونة هي ما يتعلق بالنسبة إلى هذا الكائن ذاته في كل مرّة"[١]، بمعنى أن "الكائن_هنا" هو وجود آني مختلف في الزمان والمكان، ففي كل لحظة زمنية أو مكانية نظهر بوجود متباين، عن وجود آخر لنا أو لغيرنا، وينبثق عن كل وجود كينونة خاصة، لكن لا يعني ذلك أن "الدازاين" متعلقٌ بالإنسان فقط، وإنما بكل كائن قادر على إيجاد وجودٍ لكينونته الخاصة؛ فاللغة وجود يمكن من خلاله أن تُعبر في كل مرة عن "دازاين" متجدد لها، خاصة إذا كان وجودها ينهل من الرمز والإيحاء.

وما دامت اللغة الأليغورية تستمد وجودها من الإيحاء والرمز، فإنها تظهر في كل مرة مع القارئ بدازاين معين، بين ما تتيحه من دلالة، وما يحدده القارئ من تأويل، فيكون مآل الفهم الذي يصل إليه القارئ، ليس سوى فهم واحد (وجود واحد) من تأويلات (كينونات) عديدة ممكنة، أما على مستوى السرد، فدازاين اللغة الأليغورية لا يظهر في المعنى المتجدد فحسب، وإنما قد يكون في عناصر سردية أخرى، فالشخصية مثلا قد تظهر في الرواية بوجود آني متغاير عبر اللغة الأليغورية التي يستند إليها الكاتب، فتتقلب بين كينونات عديدة وفق مجرى السرد.

وهذا ما نجده في المتون السردية للكاتبة "رجاء عالم"، والتي تكشف لنا رواياتها عن أسلوب أليغوريّ، يعني في شكله العام التعبير عن شيءٍ معينٍ ضمنيا من خلال أشياء أخرى، حيث يُوارى باطن المعنى بظاهر اللفظ، ورواية "حُبَّى" مما يوحي إيحاء عميقا بِمُحاكها السردي، إذ نُسجت بأخيّلة رمزية ومجازية وأسطورية حول فضاء "مكة"، والعوالم الروحية لـ"مكة"، والتي قد لا يفهمها إلا متمرس بالتأويل، هي رواية مُرمَّزة ومُلغَزة ومكثَّفة دلاليا، ومعتَمٌ سردها، عبر المجاز والاستعارة وطريق طويل من الانزياحات، تحكي في المقام

١ مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، ترجمة وتحقيق: فتحي المسكيني- إسماعيل المصدق (بيروت: دار الكتاب الجديد، ط١، ٢٠١٢)، ص ١١١.

الأول عن محاولات البطل (حيان)، للظفر والحلول – بمفهوم صوفي– بـ"حُبَّى"، ذلك الوجود الروحي المنزّه والمطهر، وسر الوصول إلى الحقيقة، حُبَّى الغائبة في فضاء (مُقا) "مكة".

"حُبَّى" حسب تخييل الرواية هي كيان روحي ونوراني منزّه عن كل تشكيل، "لم يسبق واتفق اثنان قط على رؤية حُبَّى في طلعتها على المقام، فحين يجزم أحدهم أنها بادية من طاقتها يجزم الآخر بغيبتها، وحين يجزم أحدهم بسوادها يجزم الآخر ببياضها أو حمرتها، لم تكن لتتأكد في لونٍ أو في حضورٍ أو غيبة"[1]، تنأى حُبَّى عن كل تجسد محدود، لكنها قادرة على التجسد في كل جسد، ونورها يمكن أن ينتاب كل كائن، هكذا شاءها طاسين حسب الرواية: "جسدكِ المحجوب في المروة نورٌ مُذوَّبٌ في زجاجة (..) مجلوبٌ لمعاشرة المقاييس والطُرُز وغزوات أرواح الحِرَف والخام من كل جنس"[2]، ومثل حُبَّى يبدو طاسين بوجودٍ روحي متعذر عن التمرئي "، فقد جاء مكتوبا في أقداره أن " كل من وقع ببصره على ملك الباطن طاسين ذهبت حواسه حسرة... "[3].

رواية تنهل من الوجدان الروحي، بطلها حيّان الذي يحاول الحلول الروحاني في حُبَّى، وبفعل محاولاته يظهر بـ"دازاين" مختلف في كل مرة. ففي البداية كان "حيّان التابع"، ثم استحال إلى "حيّان السارح"، ثم انتهى إلى "حيّان العارف"، أي أن شخصية البطل هي نفسها، لكنها تظهر كل مرة باسم جديد، وهيئة مختلفة، ووجودٍ متمايز، ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع السردي الذي ورد في آخر الرواية: "عندها ألقى العارف آخر قصاصة مكتوبة لسحارة المرجان:هي التي بدأت الربط بالأسماء، جاءتني أول طلوع حواسي (..) هتفتْ

١ رجاء عالم، رواية حبى (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠)، ص ١٨٧ ، ١٨٨.

٢ نفسه، ص ٧٠

٣ نفسه، ص ٧٣.

بأعذب ما تهبُّ الصبا (حيّان) وسمَّتني (..) بالمقابل منحتُها عقيقةً مربعة محفورة بقلب رقيمي: الكتاب الأم، ذاك سِجِلّي، فيه كل معارفي وكينونتي، ولقد عَلَّقَتْه في أحجبتها وطلبت المزيد..."[١]، ويظهر دليل آخر على أن البطل ذاتٌ واحدة في كل الرواية، رغم كيناوناته المختلفة، وذلك في أول لقاءٍ بين حيّان وحُبَّى: "في تلك الليلة طلعتْ للتابع لأول مرة، أنثى من حجر المرو (..) هتفت بأعذب ما تَهبُّ الصَبَا (حَيَّان) و سَمَّتْه (..) حتى لَبِسَه (حَيَّان) فَتَسَمَّى. وكان قد نشأ معروفا باسم التابع.."[٢]، بمعنى أن حيّان هو نفسه التابع، والعارف، وسارح.

لكن لا يعني هذا التتال في الوعي بالكينونة لدى البطل، نهاية وجود ببداية وجود آخر، فأحيانا يُظهر لنا السرد أن "حيان موصولٌ بـ"حبّى"، لكن سرعان ما ينتفي هذا الوصل، فيظهر البطل بدازاين المحاولة.

١.١. أليغورية التشكل والمحاولة: حيان التابع

- دازاين الاستلاب الروحي:

يظهر دازاين الاستلاب الروحي في التحول السردي للبطل، من الوجود المستلب إلى الكينونة المستلبة، وقبل أن ندلف إلى تأويل ذلك، نشير إلى ما ذهب إليه هايدغر، أن الوجود يكون ذاتيا، قبل أن يطرحه الدازاين "الوجود هنا" إلى كينونة اجتماعية. بحيث تمتزج الأنوية والآنية بالغيرية، فيكون الدازاين مهدداً بالاغتراب أو الاستلاب أو القلق الجذري، لأن خصوصيته في الوجود قد تتعارض مع الكينونة التي تصير عليها في الواقعانية[٣].

يبدو الاستلاب الذي يعاني منه البطل طاغياً، وسواء كان روحيا أو جسديا فإنه مُهدِدٌ لكينونة البطل، ولقد عبَّرت "رجاء" عن ذلك بعناصر سردية متنوعة، فكان إظهار استلاب البطل بالسرد، فها هو حيَّان الذي رافق القوافل، قافلة بعد قافلة من أجل الوصول إلى مطمر حُبَّى: "وفي مرحلة من

١ حُبَّى، ص ٣١٢، ٣١٣.

٢ نفسه، ص ٨٨ --٩١.

٣ جان غروندان، التأويلية، ترجمة: جورج كتوره (بيروت: دار الكتاب الجديد، ط١، ٢٠١٧)، ص ٣٦.

الطريق لم يعد يعرف إن كان يرافق أحياء أم أمواتا (..) كلهم يُسَّيرهم عشقُ الأنثى المدفونة بوادي تصلال بانتظار من يوقظها من موتتها أو غشيتها"[١]. وفي موضع آخر: "لم يهنأ لسارح عيش، صار وجه حُبَّى لا يُفارقه في ليل أو نهار حتى سرّحتْه القبيلة ليستوفي أقداره في استرداد ما لا يُسترد إلا بتقريب خلاصة الأجداد المجتمعة بصُلبه"[٢]. فالاستلاب والقلق الوجودي عند البطل تحول إلى رغبة في الاستحواذ والظفر بحُبَّى، تلك الرغبة التي تعلقت بحيَّان وغيره من الشخصيات ساهمت في إنتاجية الدلالة، لتقاطعها مع كل حدث سردي، وبالتالي فَعَّلت دينامية هذه الرواية.

وعلى غرار تقنية السرد، استخدمت الكاتبة أداة الوصف المفعم بالمجاز، من أجل تهيئة الاستلاب الروحي الكامن وتنضيده في مسارات سردية ظاهرة وغير ظاهرة. يقول الراوي عن حيَّان: "صار موسوسا بالمعبد أو المدفن الحاوي لغياب المطلق والذي يناديه من صوبين ويشطره نحو الحضور والغياب فكان يتقوى على التيارين بالتشكيل والحداء"[٣]، وهو وصف مجازي لحالة الاستلاب التي يمارسها مكان حُبَّى على البطل، والمجاز عادة يخفي المقصود؛ لذلك فهو يوفّر حُجُب اللغة كما يرى هايدغر، حيث الكلمات ليست ألفاظا اصطلاحية، بل رموزاً تشير من خلال التلميح، والذي يعني أن هنالك دائما شيء ما مظلما ومحتجبا أو لا منطوقا. واللامنطوق ليس مجرد شيء ما ينقصه الصوت، وإنما هو ما يُقيم في التحجب، إنه يبقى سرا. وبذلك فإن لغة النص الأدبي تكشف الوجود وتُظهِر العالم من خلال التحجب الذي يسكن داخل لغة النص الأدبي ذاته[٤].

ويأتي الوصف بأسلوب ميتاسردي، واصف لحالة حيَّان: "وهكذا تَثَقَّلَ المسلوب في المقام، كلما أوقفه سادنٌ هتف: «أنا سارح...» ويغطس لسِرّه ويلفظ

١ حُبَّى، ص ٩٨.

٢ نفسه، ص ١١.

٣ نفسه، ص ١١٦، ١١٧.

٤ ينظر: سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢)، ص ١٣٤– ١٣٥.

الاسم: «حُبَّى» فانحسروا عنه كما ينحسرون عن المجاذيب، تذكر سارح أن الاسم حصنٌ بين الظاهر والخفي، بين الكينونة وغيبتها، تذكر كيف صكَّ جدُّه الأسماء في الأحجبة في خفاءٍ عظيم (..) لذا استرجع صبرَ أجداده الحدادين وتَكَفَّت بالحاء وتَنَقَّطَ بالباء حتى لا يُناديه خارج"[١]، فتكفُّته بالحاء والباء تعبير مجازي يشير إلى انصهاره في حُبَّى التي سلبت كيانه، فصار هيئة بكيانها. وكلما خاطب نفسه خاطبتها، وكل تمتمة في نفسه تُخلّفُ حوارا داخليا صوبها بوسيلة المناجاة.

تبرز المناجاة الداخلية كأداة من الأدوات السردية التي توظفها الكاتبة لتبيان الاستلاب الروحي للبطل، يقول حيَّان :"«كلما ناجيتُك سلبتني روحا من أرواحي، سلبتني لوحا من غيبي، وهذا الكتاب، مكتوب إليك (..) ولأنه عصارة العصارة فهو أنتِ، أنت روحه»[٢]. وتُعد المناجاة في الرواية من الآليات السردية الأساسية التي تبيّن لنا كينونة الشخصية ونظرتها وتفكيرها وهويتها[٣]، والمقطع السردي السابق يوضّح ذلك، حيث يحمل كلام البطل تعبيرا مباشرا عن كينونته المستلبة، ونظرا لتمخض وعيٍ متزايدٍ حول الذات في المناجاة، فإن هذه الأخيرة بالمقابل قد تغفل عن أي وجود آخر قد يكون موجودا[٤] وموجها له الخطاب، لتركزها حول الذات المناجية فقط.

بمعنى أن المناجاة بقدر ما تُجسد حضور الأنا، فإنها تدل على غياب الآخر، ذلك الغياب هو الذي يعاني منه البطل، حيث تغيب حُبَّى فتزداد فيه حدّة المناجاة. يقول في مقطع آخر: "«كل بُعدي عنك قربٌ وتقرُّب (..) هبطتُ دنيا البشر لأعرف كيف أفتح كل السبل عليكِ فلا يبقى بيننا بيّنٌ ولا حجاب

١ حُبَّى، ص ٥٨.

٢ نفسه، ص ٢٧٨.

٣ ينظر: محمد القاضي وآخرون، سابق، ص ٤٢٣.

٤ ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٦)، ص ٣٤٩.

فأكونكِ ويكون الواحد»"[1]. وغالبا ما كانت المناجاة في هذه الرواية بشكل صوفي، تحمل الرغبة الحميمة في التوحد والحلول. يُحرك تلك الرغبة الفقد والاغتراب الذي يعاني منه البطل، لذلك يكون وجوده المستلب مرتبط بفعل الاغتراب والفقد، وهو يقترب بذلك من الفهم الصوفي، حيث أصبح فهم الوجود ذاته في الفكر الصوفي مؤسسا على الفقدان والاغتراب، لأن "وجود الإنسان كان نتيجة لانفصام وجودي خرج به عن أصله الإلهي، ولعل الإحساس بهذا الاغتراب والانفصام عن الأصل هو الذي يفسر عمق التجربة الصوفية بكاملها. إذ يكمن في الحركة القلقة لرفع هذا الاغتراب والعودة إلى الأصل الأزلي للكائن"[2]، والاغتراب ما هو إلا وجها من وجوه الاستلاب الوجودي لدى حيَّان، حيث كانت حُبَّى الأصل، وقد هبط لدنيا البشر تائقا الصعود إليها مرة أخرى.

- **دازاين الاستلاب الجسدي:**

طفت على سطح الرواية علامات سردية تؤكد الاستلاب العميق لدى البطل؛ إذ تظهر تلك العلامات في بعض الأوصاف الجسدية التي وظفتها الكاتبة لتبيّن حالة الجسد المستلب، يقول الراوي: "حتى بدأت حُبَّى تتفطَّر على جلده بحُميَّاتها في بثور ملمومة تتوقد تحتها جهنم، بدأت البثور في نفرتين على القلب ثم سرت لأطرافه"[3]. ويقول في موضع آخر: "بعد هبوط (سارح) للريع بدورة قمرٍ كانت حُمّى حُبَّى قد استشرت في عظامه فتناوشتها مثل ريح السموم، وتوسعت البثور وانفتحت حدودها مثل عرائش نار (..) وفي تلك الجمعة أعيته حُبَّى فخرج يهذي وهناك طرحتْه نيرانها في الحوش أمام الصندقة "[4].

يُعضد الاستلاب الجسدي ذلك الاستلاب الروحي المبتلى به حيَّان. ولعل استناد الكاتبة على الجسد لتصوير حالة الاستلاب، نشأ من حقيقة أن "الجسد

---

١ حُبَّى، ص ٢٨٠ – ٢٨٣.

٢ عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية_ الحب، الإنصات، الحكاية (المغرب: دار إفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٧)، ص ٥٥.

٣ حُبَّى، ص ٢١.

٤ نفسه، ص ٢٥.

لغة قائمة بذاتها، ومصدر من مصادر التواصل يفوق في أهميته الكلمات المحكية"[١]، لأن الجسد يحقق التواصل، وفق علامات إرادية أو لا إرادية، مباشرة أو لا مباشرة، وقد يقول ما لا تقوله اللغة، فإذا كانت العلامات إرادية ومباشرة فإنّها تحرص على التواصل السليم، أما إذا كانت لا إرادية_غير مباشرة، فإنها تفتح أفق التأويل والدلالة المقصودة على أكثر من صعيد.

ونرى في الرواية أن الاستلاب الذي سقم جسد البطل ببثور طفحت على جلده، بغير قدرة منه على إيقافها، كان بطريقة لا إرادية، لذلك لابد من اللجوء إلى تأويل الجسد، فربما أن توق حيَّان لحُبَّى استهلك روحه فطفا على جسده، أو أن الكاتبة تقصد إخراج أزمة البطل من عتمٍ ذاتيٍّ مخفي، إلى مرأى الآخرين، حيث الجسد قد يفصح للغير عن ما يغيب على الذات، بوصفه – أي الجسد – "الموجه الدلالي الذي تؤسس عبره بديهية العلاقة مع العالم، لأن الوجود هو قبل كل شيء وجود جسدي"[٢]، وصياغة أي فعل أو تشكيل أية إيماءة لا يمكن أن يكون خارج الممكنات التعبيرية التي يوفرها الجسد[٣]، ثم قد نلجأ إلى تأويل ثالث، فنقول: إن الكاتبة تريد وسم البطل بخصوصية لا تظهر عند غيره؛ فأغلب الشخصيات في الرواية تحاول الوصول والاتصال بحُبَّى، لكن حيَّان وحده الذي اعتل بتلك الرغبة، فانفرد باستلابه الجسدي.

لكن لا يمكن أن نأخذ بكل التأويلات، فبالرغم أن التأويل ينتج تعددا للفهم، فإن ذلك التعدد لا يجب أن يكون مطلقا لا نهائيا، كما لا يجب – على النقيض من ذلك – أن يكون محددا مسبقا، بل هناك مسارات دلالية تحدد الفهم الأقرب، يقول سعيد بنكَراد: "إن التأويل سيرورة في التكوين وفرضية للقراءة وإجراء تحليلي. فلا حديث عن تأويل جاهز، بل يعود إلى فرضيات

١ محمد صابر عبيد وآخرون، الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل (عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩)، ص ٥٩.

٢ سعيد بنكراد، نساءنا ونساءهم (مكناس: مجلة علامات، العدد ١٢، ١٩٩٤)، ص ٧٥

٣ نفسه، ص ٧٥.

التأويل، وليس هناك تأويل مطلق، بل يتعلق بمسيرات تأويلية"[1]. في رواية "حُبَّى" لعل إبراز خصوصية البطل، هو التأويل الأقرب للمعنى المقصود، خاصة إذا علمنا أن الرواية كلها هي عن رحلة حيَّان لحُبَّى، رحلة سيتزود منها بالعلوم الباطنية من أجل الكفِّ عن استلابه الروحي، كما سيُصادف فيها ذواتا تعينه على نَقْـهِ استلابه الجسدي، لعل أبرزها شخصية "نائحة الكردية". يقول الراوي: "انتبهت الكردية للجسد يتماسك بالباب، شَهَقَت (..) وبنظرة لشق القميص لمحت صدره مبذورا بشوك البثور الدموية، وتهاوى أمامها مصروعا على عتبة الحوش. عادت الكردية بصبيانها (..) وحضرت بطست من ماء مُخضَّبٍ، غمستْ خرقة في الخضاب ومسحت بادئة من أطراف أصابعه، والبنت تُغَرِّقُ الخرقة المنسوجة بأسماء (التفريق) في الخضاب وتُنَاول الأم التي صعدت بها على الجسد تُرَطِّبُه (..) ليلتها نام كما لم ينم مذ فارق قبيلته في ملح الخالد"[2]. لذلك فالمعاناة الجسدية للبطل دعمته كشخصية محورية في الرواية، وقد امتدت معاناته ليواجه الأجساد حوله، خاصة تلك التي من جنس الأنثى التي حاولت الاستحواذ عليه وإبعاده عن حُبَّى.

٢.١.أليغورية الصراع: حيان السارح

تتجسد أليغورية الصراع في الاضطراب الذي يخلخل كينونة البطل، بين نوازع الجسد ومطالب الروح، لذلك يتراوح السرد الأليغوري بين رمزيتين، تمثل الأولى "نور" ابنة نائحة الكردية، ومعها إناث (مُقا)، وهن يمثلن رمزية الجسد، ومن جهة أخرى تمثل حُبَّى رمزية الروح الأبية والمنزهَة، مما جعل "سارح" متجاذبا بين كينونتين، الاستسلام لكينونة الجسد ذات الطابع الإيروسي، حيث تنهال عليه إناثُ (مُقا) بالرغبة والحب والجنس، أو الامتثال لكينونة الروح،

١ سعيد بنكَراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٨)، ص ٥٢.

٢ حُبَّى، ص ٢٧-٢٨.

حيث حُبَّى تمارس عليه صراعا من نوع آخر. هكذا يتقلب وجود البطل بين الجسد والروح، بين الظاهر والباطن، بين الحلم والواقع.

- **دازاين الصراع الجسدي:**

وجد" سارح" نفسه في مفارقة ضدية؛ فكي يحقق ذاته لا بد أن ينسى ذاته، بمعنى أنه ومن أجل تحصيل كينونة الروح التي داوم وجوده على الوصول إليها، كان حتما عليه أن ينسى كينونة الجسد وما فيها من رغبات فطرية، لذلك يظهر دازاين البطل في زمنية خاصة لها طابع النزاع، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

يظهر هذا الصراع بداية في فتنة الجواري اللاتي كانوا يأتونه إلى الحانوت الذي كان خادما فيه: "أعينهن لوجهه أكثر مما هي على بضائع الحانوت (..) لظهوره في الحانوت صارت الجواري يهوين لشراء المسابح، تدعوهنَّ قرونه الفاحمة ونحت جسده المصبوب من صوان قائم (..) وصارت الجواري يتنافسن على الوقوف به يكوين قلوبهن بنظراته النافرة التي تُذكِّرُ بالحيوان في أكثر تجلياته جموحا (..) حَرَصَ يتجنبهن بينما جموحه يشعلهن بحداءات الحرية والانفلات"[١]. وما تجنبهم إلا استجابة إلى نداء التعفف الذي تحاول الروح به إسكات الجسد، لذلك وبقدر ما جسدت الكاتبة هنا كينونة البطل بصراع بين الجسد والروح، بقدر ما حاولت ضمنا إرساء صورة منزهة عن حيَّان.

حيث يتواتر في السرد أن البطل كلما صادف فتنة الجواري ابتعد وانزوى عن نزواته، وكلما شعر برغبة "نور" والجواري في جسده، تذكر وصية "خردذبة" حكيم القبيلة التي خرج منها: "إنكَ ستأتي المدينة المطلوبة، وستجدها مُعطَّلة من الإناث، ولن تجد من يسري في بيوتها وطرقها غير المجلوبات من غير أصول رملية، وسُتختالك أولئك النسوة فلا تَضِلُّ حُبَّى، خرجت لها فبها

١ حُبَّى، ص ٣٣.

ارجعُ"[1]، ومن أجل حُبَّى، ومن أجل قبيلته، ومن أجل ذاته في المقام الأول غادر بيت الكردية لتجنب نور التي صارت تحرق فيه الرؤيا، وتطفئُ فيه لوعة حُبَّى[2].

وما انعزاله وابتعاده إلا مطلب لتحقيق غايته العليا، ويُحيلنا ذلك إلى الفكر الصوفي الذي يضع الجسد في مرتبة دونية بالمقارنة مع الروح، وذلك انطلاقا من عقيدة أن التصوف هو تطهير النفس بالمجاهدة والجهاد الروحي والصعود إلى الله تعالى، عن طريق المقامات والمشاهدة وأساسها التقشف والزهد. ثم إن المسالك الروحية التي اعتنقها الصوفيون ليس وجهة نظر فلسفية أو علمية أو هوسًا دينيا أو هروبا من مسؤوليات الحياة الاجتماعية والاقتصادية، بل هو إيمان راسخ في الحب الإلهي والفناء به نتيجة قمع النفس ومنعها من الانغماس في الملذات الجسمانية وجعلها طاهرة ونقية لتحقيق المشاهدة، والمشاهدة لا تعني النظر الحسي الجسماني بالعين، بل يكون حاضرا في قلب الإنسان[3]، ولقد أشرنا إلى ذلك لتوضيح الحلة الصوفية التي يتهيأ بها سارح، كلما آلت كينونته إلى الصراع بين الجسد والروح.

- **دازاين الصراع الروحي:**

إنَّ منطق التخييل الوارد في الرواية، لم ينهِ الصراع في اللحظة التي تنسّك فيها سارح، بل دفع البطل إلى صراع أكثر عمقا، بينه وبين كيانه الروحي المتعطش للحلول في حُبَّى، فبعد صدّ الجسد و وساوسه، واجه سارح توهماته وتصوراته عن حُبَّى، فكان صراعا روحيا، بين ما تجسده خيالاته عن ذلك الكيان المنزه المرغوب، وبين ما تجسده مشاهدته الحسية، وغالبا ما انتابه ذلك الصراع الروحي في أحلامه، يقول الراوي: "أسند سارح رأسه لجدار الحجرة

---

١ حُبَّى، ص ٤٨.

٢ ينظر: حُبّى ، ص ٤٩.

٣ ينظر: سليمان سليم علم الدين، التصوف الإسلامي_ تاريخ، عقائد، طُرُق، أَعلام (بيروت: مكتبة لسان العرب، ط١، ١٩٩٩)، ص ١٢-١٤.

تحت الطاقة مُغمضاً عينيه (..) حين تمكَّن الليلُ في القصر طلع له من شق في كتابةِ الطاقةِ تمثالُ وجهٍ آدمي من مروٍ (..) حين أراد يستقر على حال من قُربها (..) أفاق على السدنة يحملونه فيُقصونه للأروقة، هناك نضحوا وجهَه بماء المقام فقام "[١].

يضاعف الحلم كثافة السرد الأليغوري، نظرا لما يتيه للذات من انعتاق عن كل مألوف، وتشكيل عوالم موازية قد تغلب عليها مشاهد خيالية أو عجائبية أو واقعية ممكنة الحدوث، نتيجة للمكبوتات التي تنبثق من لا وعي الذات، ثم يكون إظهارها سرديا بلغة مجازية وإيحائية، نظرا للطابع الرمزي لتلك العوالم المتخيلة، وما رؤية سارح لحُبَّى على شكل تمثال من مروٍ، أي من حَجَرٍ صقيل، إلا تمثيلٌ لتلك التخيُّلات التي اختمرت في وجدانه، ولما تعذر عليه رؤيتها واقعيا بتجسد ما، انسحبت تلك الخيالات إلى لا شعوره لتنبثق في أحلامه بالشكل الذي رآه، ولعل رؤيتها على شكل حَجَرٍ هو اختيار الكاتبة لدلالة مشتركة بين حُبَّى والحجر، حيث معنى الأزل والمطلق الذي لا يبلى ولا يفنى.

وتظهر حُبَّى في أحلام البطل بتجسدات أخرى أيضا، ففي إحداها رآها بهيئة غزال الريم،"وانحنت الريم وأعدت قوائمها في حركة انطلاق (..) كادت أن تنطلق كالسهم وتحمله لحيث لا عودة حين اخترقه صوتُ المؤذن فأفاق"[٢]، وقد دلت الأحلام التي تظهر فيها حُبَّى بتمثلات مختلفة، على التداعي الحر الذي يعاني منه البطل. في هذا السياق يشكل الحلم مسرداً روائيا ، وثيمة مهيمنة في تشكيل التداعي الحر، بوصفه أحد مسالك تيار الوعي؛ فبالتخيل والتداعي والتذكر يتم تدخل الحلم، الذي يتماهى مع السرد، بقصدية البوح بمزيد من غرائبية الهواجس والاعترافات خوفا وحرمانا أو رغبة وإدمانا.

١ حُبَّى، ص ١٥– ١٧.
٢ حُبَّى، ص ٢١٦.

لكن بقدر ما تُجسد الأحلامُ الخيبةَ والآمالَ المكبوتة والرغبات المقهورة لدى الذات، بقدر ما تؤسس لأفق انتظار محتمل الوقوع، وهذا مما راهن عليه "كارل يونغ" متجاوزا "فرويد"، إذ يرى أن "للأحلام دور النبوءة والإخبار بالمستقبل، فالأحلام ليست حارسة للنوم ومحققة لرغبات أُحبطت في الواقع، كما هي عند فرويد، إنها وسيلة لتحقيق التوازن لاستشراف المستقبل، كما أنها تلعب دورا أساسيا وتعويضيا (تكميليا) للروح، الدور الرئيسي للأحلام هو استعادة توازننا النفسي من خلال إنتاج مادة أحلام تعيد التأسيس بطريقة مرهفة للتوازن النفسي الكلي"[1]، لذلك ووفقا لرؤية "يونغ"، ومن خلال الرواية، وما يطرأ على دازاين الصراع الروحي للبطل، لا يتوقف تأويلنا في رد التداعي الحر الذي ينتاب سارح إلى عجزه عن تحقيق الوصال بحُبَّى، وإنما كانت أحلامه استشراف لما هو آتٍ، حيث يتمكن من التقرب إلى حُبَّى ثم الحلول فيها.

٣.١. أليغورية الحلول: حيان العارف

يبدو واضحا أن هذه الرواية تنهل بكثافة من التراث الصوفي، في تجلياته وفي مقاماته المختلفة، حيث تعمَّدت الكاتبة عدم قطع المد الصوفي في مجرى السرد، من أجل توطين شكل أثيري وروحاني لمكة المكرمة وللكعبة الشريفة، ضمن لغة أليغورية رمزية، كل الشخصيات الواردة في الرواية وعلى اختلاف أدوارها، تخدم هذه الغاية، خاصة شخصية البطل التي يرتكز عليها السرد، فهي في حركية دائمة، تنتقل من حال إلى حالٍ، ومن وجود إلى وجود آخر، ومن كينونة إلى كينونة أخرى. حتى انتهت به الكاتبة إلى مقام الاتحاد والحلول وهو أعلى المقامات عند بعض المتصوفة، فيتحول سارح إلى العارف، أي من كينونة الصراع إلى كينونة الحلول.

أما الفكرة الثانية فهي أن حُبَّى ظلت طوال الرواية بكينونة واحدة، هي كينونة الأنثى، ففي كل تمثلٍ لها لمريدها تأخذ صفة الأنثى، سواء كان التمثل

١ شاكر عبد الحميد، مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب_ نظريات وتطبيقات (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية للنشر، ط١، ٢٠١٧)، ص ١٤٣- ١٤٤.

روحيا أو جسديا، فالمشترك في تهيّؤها بجسد الجارية نور، أو غزلان ابنه شيخ العطارين، أو بجسد الريم، أو بجسد الحيَّة، هو حضور الأنثى فقط، وما تجسدها في (أنثى) إلا صورة من صور عديدة ممكنة التأويل، فنظرا إلى الطابع الصوفي للرواية، فإن ذلك، ربما، يدل على رغبة الكاتبة في إبراز مكانة الأنثى لدى المتصوفة، أو ربما دلَّ على حرص الكاتبة في رسم صورة منزهة للأنثى، أو هي ترسل رسالة ضمنية محاولة ترسيخ فكرة مركزية الأنثى، مقابل هامشية الذكر.

ولعل هذا التأويل الأخير هو الأقرب إلى الدلالة المقصودة، فباعتبار أن التأويل الصحيح يستلزم الأخذ بالمسارات التحليلية داخل النص، فإننا نجد على امتداد الرواية –متنا وهامشا– إشارات عديدة لمركزية الأنثى ولهامشية الذكر، فكل غاية الشخصيات الموجودة هو الظفر بحُبَّى، فهي المركز، وما حولها هامش. ثم إن الكاتبة تَحْبِك نشأة البطل نشأة يغيب فيها والده تماما، صبياً مجهول الأب، "الدروعي الوحيد الذي ولد أسود، من أم بلون الذهب، وأب من سرِّ الصحراء لم يكشف حقيقته أحد"[١]، كان مجهول الهوية والمولد في اعتقاد أهل القبيلة: "ذلك أن ابنة شيخهم قد انجبته في تيهها بالرمل وماتت. عثروا عليه بجوارها (..) وأفزعهم سواده الذي ضرب برقُّه في نون أعينهم فأوقع فيهم لذة أقرب للإثم. ولم يُخَمِّن له أحدٌ أباً، ولم يعرفوا أسود هبط القبيلة أو عَبَرَ مضاربها في دهور"[٢].

لذلك يظهر البطل بمرجعية مجهولة، بطل لقيط أو ربما وصمة عار. وكأن الكاتبة تتبنى فكرة مضادة لنظرة المجتمع الذي يتهيأ دائما بمكانة الذكر. أو بالأحرى تريد نسف فكرة البطريركية (النظام الأبوي)، وهو نظام رمزي و"شكل سلطوي يمثل القانون وسلطة الأب، وبسبب ذلك، يقمع الرمزي الذات ويكبح تدفقها وطاقتها للتحرر والتمرد على سلطة الأب"[٣]، وإذا كان ذلك

١ حُبَّى، ص ٨٤.

٢ نفسه، ص ٩١.

٣ محمد بوعزة، تأويل النص_ من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، ٢٠١٨)، ص ١٠٢.

صحيحا، فإنّ رجاء عالم تتزود بما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) ، باعتبار الأنثوي إمكانية ثورية للتحرر من سلطة الأبوي، وتفكيك أشكال التمركز الثقافية كلها[1].

أو ربما سنخرج بتأويل مضاد، حيث البطل يحظى بمكانة وحظوة رفيعة، لأن ولادته المجهولة، هي ولادة مختومة بالسر الذي لا يعرفه أحد، هي ولادة عجائبية أو أسطورية، "وكان أول بلوغه قد أَسَّرَتْ له جَدَّتُه بتحصينات اتخذتها أمه في عشقها لملكٍ من ملوك الباطن"[2]، وكأن الكاتبة تُسقط، صورة عيسى عليه السلام على حيان، فنبي الله عيسى عليه السلام ولد من أمٍ دون أبٍ، ولد من رَوحِ الله، ويُعضّد هذا التأويل الطابع الروحي الذي بُنيت عليه الرواية.

٢. تأويل رمزية الحوار السردي الباطني:

يغيب الحضور اللافت للحوار السردي في هذه الرواية، بسبب هيمنة صوت الراوي على كل الرواية، فغالبا ما تجعلنا الكاتبة نفهم مجرى الأحداث من زاوية نظر الراوي فقط، بوصفه راوٍ عليمٍ، ينوب عن الكاتبة في تسريد الأحداث وإنارة كوامن الشخصيات، وأفعالها ومقاصدها...الخ.

ولقد ركزنا على الحوارات الباطنية لسببين؛ الأول يعود إلى الطابع الروحي لهذه الرواية، والتي تستهدف المعنى الباطني، أما الثاني فيعود إلى هيمنة صوت الراوي، بالمقارنة مع أصوات الشخصيات الأخرى؛ فعادة في الحوار السطحي، يتراجع صوت الراوي، خاصة إذا كان نفسه صوت الكاتب، مانحا الحرية للشخصيات في التعبير والتفكير والشعور، وفي إبداء رأيها، حيث يبرز صوتها على سطح السرد، لكن في هذه الرواية، نجد أن الكاتبة – عبر صوت الراوي – تركت حيزا ضيقا لحرية الشخصيات، لذلك يغيب الحوار السطحي إلى حدٍ كبير، تاركا المقاطع السردية ذات الطابع الحواري أن تظهر بشكل باطني، لذلك

١ ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨)، ص ١٢٧.

٢ حُبَّى، ص ١٤٨.

فالحوارات ورغم قلتها، كانت غالبا من طبيعة باطنية، إما بين حيّان وحُبَّى أو بين الأمير صون وحبَّى.

ويبدو أن اعتماد الكاتبة على الحوارات الباطنية، كان من أجل إضاءة العوالم الداخلية النفسية للشخصيات؛ فالحوار الذي كان بين الأمير صون وحُبَّى كان حوارا داخليا، والذي "يتميز بإقامة وضع تلفّضي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب بل يظلّ شاهدا فقط على الخطاب الذي يُلقى أمامه وعنه"[١]، ففي الرواية نجد الأمير صون يُخاطب حُبَّى ويحاول أن يستميلها لكنها لا تجيب، والحوار بهذا الشكل يكون أقرب للمونولوج، باعتباره نشاطاً أحادياً لمُرسلٍ في حضور مستمع، حقيقي أو وهمي، يتكلم شخص واحد، بينما ينصت الآخر، ولا يجيب[٢]، لذلك فالحوار بين الأمير صون وحُبَّى كان أقرب للمونولوج، متقاطعا بذلك مع التداعي والمناجاة، أما بين حيّان وحُبَّى، فبالرغم من كونه أُحادي الخطاب في بعض المواضع، إلا أنه انتهى حوارا باطنيا بين طرفين.

ويمكننا تأويل هذا الاختلاف بين الأمير صون وحيّان، بأن الأول استخدم خطاب القوة والسلطة للوصول إلى حبَّى، وكأنه يعتمد على أسلوب الترهيب لإذعان حُبَّى، بينما استند حيَّان إلى الروح ، من الروح إلى الروح، لذلك جاء خطابه خطاب الروح، مستأنسا بأسلوب الترغيب، فالأول اشتغل بالظاهر والثاني اشتغل بالباطن. يقول الأمير: «كلما قشعتُ إليكِ ستراَ أرخيتِ مائة. يا حُبَّى لو تخرجين أخلو من كل سلطاني إليكِ (..) وقد أحطتك بالسدنة الخصيان وعمَّرتُ بلاطكِ بالصرعى والمجاذيب، أينما اتجهتِ مالك غير مائي

١ محمد القاضي وآخرون، سابق، ص ١٦١.

٢ ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (الدار البيضاء/ بيروت: سُوشبريس/ دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥)، ص ٢٠٥-٢٠٦.

أنا الأمير ابن الأمير"[1]، يؤكد هذا المقطع ما قلناه، حيث جاء خطاب الأمير مُضمِرا لسطوته وحظوته.

وقد استرسل "ميشال فوكو" (Michel Foucault) في نقد السلطة التي تُضمر قوتها في الخطاب، من أجل الهيمنة والسيطرة على الآخر، حتى اعتقد أن الخطاب مهما كان فهو "ينقل السلطة وينتجها، ويقويها، ولكنه أيضا يلغمها، يفجرها، يجعلها، ويسمح بإلغائها"[2]. ألغت وفجرت حبى خطاب الأمير، ما استكانت له وما استمالت. لأن في خطابه زيف دنيوي ظاهر لا غير. لذلك كلما توجه لها الأمير امتنعت وردت بالصمت وبطبقات من الأحجبة، فاخترع لها صون ألف طريق إليها: "«لو أعرف ميلكِ للزهاد لطلعتُ من فوري فأطحتُ بكل تلك الرؤوس المنسوج منها بساط ملكي، فأخلو إليك بلا نفسٍ يُشاركني صدركِ..» (..) كلما زادت حرقةُ لمسات صون تكاثف تحت يده عتمُ الحجارة، كلُّ لفظةِ حيرةٍ قامت سوادا يفصله عن حُبَّى"[3] ، وتجدر الإشارة إلى أن خطاب الأمير الذي بدأ بداية سلطوية في المقطع السردي السابق، فإنّه قد انتهى نقيض ذلك، إذ نفهم في كلامه لحُبَّى خنوع وخضوع وتوسل.

وهذا ما يُساعدنا في الانفلات من التأويل المطابق_ أحادي المعنى، حيث يكون الفهم وفق ما يبدو على سطح النص، إلى التأويل المفارق، فليس كل خطاب الأمير لحُبَّى منبثق عن القوة أو السلطة، وإنما يظهر في أحايين كثيرة بتوسل وخنوع كما أسلفنا الذكر، يقول الأمير: "«يا حُبَّى يا مليكة الأنهار الأربعة النازلة من الكوثر (..) رقِّقي جبيني بفيروزة من جَرَّةِ سيناء على حاجبيكِ، أو لقلبي حجراً مما تُخفينه في المغابن، أو عقيقة من الوريد للوريد

١ حُبَّى، ص ٨٥.

٢ ميشيل فوكو، إرادة المعرفة، ترجمة وتقديم: مطاع الصفدي (بيروت: مركز الإنماء القومي، ط١، ١٩٩٠)، ص ١٠٨- ١٠٩.

٣ حُبَّى، ص ١٥١-١٥٢.

لنحري!»"[١]، فهذا الخطاب الذي يأتي بصيغة التوسل والتذلل يختلف مع صيغة الخطاب الأول الذي كان بصيغة السلطة والقوة، حيث تصبح حُبَّى بجبروت صمتها مركزا، والأمير صون بخطابه المهين هامشا. بذلك نخرج من التأويل المطابق إلى التأويل المفارق، لحماية التأويل مثلما يقول فوكو: "إنّ الخطر الوحيد الذي يتهدد التأويل هو أن نؤمن بوجود علامات تتمتع بوجود أصلي، أولي، حقيقي، كما لو كانت آثارا بارزة واضحة ومستقلة. وعلى العكس من ذلك، فإن ما يضمن حياة التأويل هو ألا نؤمن إلا بوجود تأويلات"[٢].

ثم يأتي خطاب الأمير بشكل ثالث، يدعونا إلى تأويل آخر، فهو يبتكر (العدو) أو (المعارضة) إن صحَّ القول، لا لشيء إلا لتأكيد قوته وجبروته، فهو يجعل مقام حُبَّى محاطا بالمشايخ والسدنة والمجاذيب، لا لشي إلا للهيمنة عليهم ثم قهرهم من أجل الاستئثار بحُبَّى: يقول الأمير: "«أنظري لو كان لحَجَرَكِ من بصيرة (..) وقد أحطتك بالسدنة والخصيان وعَمَّرت بلاطكِ بالصرعى والمجاذيب، أينما اتجهتِ مالك غير مائي أنا الأمير بن الأمير، فأنظري سيلَ قرابيني حتى تتقبلي عني وترفعي جبروتك»"[٣]، ولقد تحدث فوكو عن هذه الحيلة السلطوية، في نقده للسلطة التي تقوّي نفسها من خلال خطابات المعارضة، يقول فوكو: "يبدو لي أن السلطة تعمل بادئ ذي بدء علاقات القوى المتعددة التي تكون محايثة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى، مكونة لتنظيم تلك العلاقات، إنها الحركة التي تُحوّل تلك القوى وتزيد من حدّتها وتقلب موازينها بفعل الصراعات والمواجهات التي لا تنقطع"[٤]، فالسدنة والمجاذيب والصرعى الذين يهيئهم الأمير، تدور في مجال محايث لرغبة

١حُبَّى، ص ٨٤.

٢ ميشال فوكو، خصائص التأويل المعاصر، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي (القاهرة: مجلة فكر ونقد، حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى، العدد١٦، ١٩٩٩)، ص ١٣٨.

٣ حُبَّى، ص ٨٥.

٤ ميشال فوكو، جينيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠١)، ص ١٠٥.

الأمير، أي في مجال التقرّب لحُبَّى. بذلك يظهر في تأويلنا أن الأمير بعد فشل خطابيه: (خطاب النفوذ/ خطاب الإذعان)، لجأ إلى مزج هذين الشكلين من الخطاب، حيث أحاط مقامه بتلك الطبقات من أجل أن يستغلهم في تحقيق رفعته إلى مقام حُبَّى.

بيد أنَّ الحاكم الذي يبتكر المعارضة لترسيخ هيمنته حسب فوكو، سيضطر إلى توزيع السلطة، ففي هذه الحالة تتشكل للمعارضة قوة ونفوذا أيضا، بذلك تكون السلطة: "حاضرة في كل مكان، ليس لأنها تتمتع بقدرة جبارة على ضمّ كل شيء تحت وحدتها التي لا تُقهر، وإنما لأنها تتولدُ، كل لحظة، عند كل نقطة، أو بالأولى، هي علاقة نقطة بأخرى، إذا كانت السلطة في كل مكان، فليس لأنها تشمل كل شيء وإنما لأنها تأتي من كل صوب"[1]، نقول ذلك وفي عين الأمير أن السلطة سقطت من يده، لتنتقل إلى السدنة والمجاذيب، يقول الأمير: "«تكالبوا على مقامك فاخترعوا لأنفسهم السدانة، وانهمكوا في عشقهم الشاذ لحجركِ وغيبتَكِ حتى أطراف أروقتكِ، أنظريهم كلٌّ منهم وقد سنَّ لنفسه فلكاً لعشقك بالتوريق وتشذيب الحجر وتخليق النار وتطييب الهواء وترقيق الأعمدة وتحبير القراءات (..) ثم وكلما ترقَّى منهم شيخٌ أخذ بزمام سدنتكِ وطمع في الاستئثار بك، وتعمق في الكيد وعلوم الباطن (..) لكني وحقّ شُهبي وعشقكِ لمخترقٌ»"[2]، ولحرصه على الظفر بحُبَّى، والقضاء على كل شريك له فيها، فلقد غدر الأمير بالمجذوب "قا" المعروف بسرّه عن حُبَّى، ثم قتل "راعي القضيمة" نائب كبير السدنة الجديد، وفي نيته قتل "حسين المميليك" كبير السدنة الذي خلف المجذوب "قا"، كانت رغبة الملك "صون" في حُبَّى لا تبقي ولا تذر[3].

إذا كان الحوار بين الأمير وحُبَّى، حوارا مونولوجيا داخليا ذا صوتٍ واحدٍ، وقد ورد بخطاب سلطويّ ذي ثلاث صيغٍ، فإن الحوار بين حيَّان وحُبَّى

١ نفسه، ص ١٠٦.

٢ حُبَّى، ص ٨٧.

٣ ينظر: حُبّى، ص ٨٨-٩٢.

كان خطابا روحيا، بدأ من طرف واحدٍ، ثم اختمر في الباطن لينتج تخاطبا من طرفين، بين النداءات الروحية الخفية للبطل واستجابة حُبَّى. ولقد تهيأ الحوار بينهما بثلاث صيغ أيضا. في البداية كان حيّان يناجي في صمت حُبَّى، ثم أمكنه أن يسمع نداءات لها داخل كيانه، ثم صار الخطاب بينهما جليا.

في الصيغة الأولى يظهر خطاب حيّان على شكل توسلٍ ومناجاة، يقول: "يا حُبَّى أهذا فعلُكِ في المنقطع إليك ؟! هأنذا كلما أقبلتُ عليكِ غبتِ لترديننـي لذاتي، فأنتهي كمن جاء يطلب سارح لا حُبَّى، تُلهيننـي عنك بما تكشفينه لي منيّ، لا تجعليني بصيرا سميعا ما لم تُقيمي في سمعي وبصري.. "[١]، يبدو خطاب حيّان مشابها لبعض الخطابات التي وردت على لسان الأمير، لكن ما الذي يختلف بينهما؟ لا بد للقارئ أن يُفَعِّل عملية التأويل حتى يقترب من المقاصد، ويتخلص من كسل النص كما علَّق "امبرتو ايكو" (Umberto Eco) واصفا الحال الذي يكون عليه النص قبل مواجهة القارئ، يقول: "إنَّ النص يمثل آليّة كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقّي قد أدخلها (إلى النص) (..) لأن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية"[٢]، فالقارئ ليس مستهلكا للنص، بقدر ما هو منتج له، حيث يعمل على توسيع الرقعة الدلالية التي يتهيأ بها معنى النص، لذلك فلا وجود لعمل أدبي ما، باعتباره خطابا، دون متلق، ذلك أن المتلقي هو الذي يحيّن العمل من خلال القراءة، وبالتالي يسمح له بالكينونة من خلال عملية التأويل.

وإذا كان العمل الأدبي باعتباره خطابا، لا تتحقق كينونته إلا عبر وجود قارئٍ، فإنَّ الحوار تبعا لذلك، وسواء كان داخليا أو خارجيا، يفترض أن يكون القارئ طرفا فيه، فبقدر ما تتجه الشخصيات داخل الحوار لبعضها البعض،

١ نفسه، ص ٥٩-٦٠.

٢ امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية_ التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦)، ص ٦٣

فإنها تتجه للقارئ أيضا، لأن ما تُدلي به عن نفسها وذاتها يستهدف فهم القارئ وإرشاد تأويله، لذلك فبالعودة إلى خطاب حيّان في المقطع السردي الآنف ذكره، نفهم أنه وبخلاف الأمير صون، لا يتوسل حضورا لُحبَّى فحسب، وإنما يدعوها أن تكون حلولا فيه، روحا وسمعا وبصرا كما قال. وفي موضع يعيد التوسل قائلا: "«تقتربين يا حُبَّى حتى تكوني روحي التي تختالني خارج جسدي، وتبتعدين حتى أكون جسدك الذي يكمن خارج روحكِ، فكأنما في قُربكِ بُعدٌ وفي بعدكِ قُرْبٌ...»"[1]، هذه النداءات الروحية التي تستهدف تحقيق التواصل بين شخصيتين أو أكثر داخل الرواية، سواء كانت الشخصيات حقيقية أو مرجعية أو خيالية، فإنها تستهدف أيضا استجابة القارئ، إذ "تمثل جمل النص الروائي "نداء" موجها إلى القارئ، وتظل الجمل ناقصة، ما لم يستكملها القارئ بـ"استجابة" من لدنه. الأمر الذي يورّط القارئ بحيث يضطرّه إلى التعاون باعتبار كونه مؤلّفا مشاركا (Co–auteur) بغية الإسهام في عملية الإبداع"[2].

يستجيب القارئ لتأويل آخر، حينما تستجيب حُبَّى لحيَّان، وتطلع نداءاتها بداخله. وتبدأ بتمهيد من الراوي: "ومن عرشها رفعت رأسها صوبه هامسة: «أدخل أو أوصد...» هوى جسده ليلحق وبدأت الأرض تميد، وجسدها أمامه من حجرٍ يطوف، صار يطوف وراءه (..) فيعرف فيها روائح لم يتَعرَّفها إلا في الحلم"[3]، ويأتي ذكر ظهور آخر لحُبَّى على لسان الراوي دائما: "قبيل الفجر طلعت له حُبَّى من جديد (..) وجاء سؤالها: «قل لي: ما أردتَ أن تبيح من صفتي؟»"[4]. ما يظهر جليا في المقطعين السابقين أن كل ظهور لحُبَّى تستند لتهيئةٍ من الراوي، هل ذلك لأن البطل لم يتجهز كفاية لملاقاة ذلك الكيان

١ ا حُبَّى، ص ٢١٨.

٢ هارالد فانريش، من أجل تاريخ أدبي للقارئ، ترجمة: محمد فكري (المغرب: مجلة علامات، العدد ٢٨، ٢٠٠٧)، ص ١٥٦.

٣ حُبَّى، ص ١٦.

٤ حُبَّى، ص ٥٦.

الروحي المطهّر؟ أم أننا سنُؤَوّلُ ذلك رجوعا إلى ميزة في حُبَّى ذاتها، توحي بها الكاتبة ضمنا، وحتى نشرح ذلك، من الضروري أن نعود لما قاله النقاد عن سبب ظهور المؤلف أو نائبه (الراوي) حينما يكون السرد على شكل حوار بين الشخصيات، حيث يكون ذلك غالبا "وأكثر ضرورة في منولوجات الشخصيات المعقدة سيكولوجيا، أو في تلك المونولوجات التي تصور طبقة أعمق في الشعور"[١]؛ لذلك فظهور الراوي ممهدا لصوت حُبَّى، يدل على الحضور الروحي العميق والمنزَّه الذي تتسم به حُبَّى، والذي حاولت إبرازه الكاتبة.

هكذا كانت الصيغة الثانية من التخاطب بين حيَّان وحُبَّى، كانت بتدخل الراوي، مبرزا تلك النداءات الداخلية بين الطرفين، ثم نلفي في الصيغة الثالثة خطابا جليا بينهما، ويختفي الراوي تماما، ليس لأن حُبَّى قد فقدت حضورها المطهر والمتسامي، وإنما لأنّ البطل اكتسب قدرا كبيرا من ذلك الحضور، ونستدل في ذلك بهذا الحوار المطوَّل بينهما:

"«أنا حيّان يا حُبَّى فأدنيني (..) اتخذيني قريناً يسكُن خُلدَكِ مهيمنا على أحوالكِ سارحاً في أرواحكِ واردا عينَكِ دون حاجة للتجسد والوقوع بأسر الطين...»"[٢]

«كيف نَبَشت عن أسمي، ومن أين جئتني والعاصفة تلوي وتُشرد الطُرقَ في الرمال؟»

«لم تقابلني عاصفة ولا طُرق، العاصفة مسخرة لكِ، كونكِ خُنتِ التميمة القديمة فالصحراء شانة عليكِ جُندها الخفي...»

«فماذا عنكَ وقد أبحتَ أسرار العرش القديم وسطَّرتَ المدن على الجلود والرمل وعظم الحيوان والبشر...»

١ روبرت همفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، وترجمة وتقديم وتعليق: محمود الربيعي (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠)، ص ٦٣.

٢ حُبَّى، ص ٢٦٤- ٢٦٥.

«كل ذلك صغتُه لعينكِ ولسمعكِ ولحواسكِ أنتِ ما يُصب في السر من قرين لقرين لا يُعد خيانة، وأنا غصتُ فيكِ قبل أن أبيحَ سراً من العرش»

«ففيمَ رحلتَ عن مقامكَ فينا وعدتَ؟ ما رأيتَ في غيبتكَ؟»

«رأيتُ كلَّ العوالم القديمة الخارقة، عالمنا الأول عالم البدء... وجودٌ لا يُوصف باللغة ولا يجري اللسان بحقيقته»

«وبلغت حقيقتها؟»

«كلما أوغلتُ أزددتِ سراً، وكلما رحلتُ صوبك حلك سوادي»

«أسود يغطس سوادكَ بروائح إناثٍ وطَلْعٍ ورغبات حميمة وتجرؤ على مناجاتي؟!»

«سوادي سكنته الإناث من الإنس والوحش، لكنني كابدتُ من المتعدد للواحد ونجوتُ لك... صُمت عن المتعدد من الزمان حتى تخلصتُ (..) للخالص أنتِ»

«فاعلم أن بنِيَّتي التجسَّد لكَ في صفةٍ عظيمة...»

«لبيك حُبَّى في تمام صفاتكِ»

«تعلم أن في اجتماع فتنة الظاهر والباطن حتفٌ أكيد...؟»

«أنا همي الباطن، لكن الحتف يغريني بالفتنتين»[1]

يعد هذا الحوار أكبر المقاطع الحوارية طولا، وأعمقها دلالة، وأكثرها أهمية، وبين أهم شخصيتين في الرواية. وبالرغم من غياب الراوي تماما، فإنّ هذا الحوار يكاد يجمع كل أحداث الرواية، بدءا من سعي البطل نحو ضالته، وانتهاء إلى تحقيق مسعاه، حيث يخبرنا الحوار على ما واجهه البطل من صراعات وصعوبات وأهوال وأحوال عجيبة للوصول إلى المقام المرجو، وإلى الغاية المنشودة، لذلك لابد أن لا نقرأ هذا الحوار كبنية مغلقة لا تحيل إلا على ذاتها، وإنها بوصفه أثرا مفتوحا كما يرى "ايكو" في الشروط التي وضعها لتأويل النص، لأن هذا الأخير ومهما كانت طبيعته أو شكله فهو "يتعلق دائما

١ حُبَّى، ص ٢٦٦ -- ٢٧٢.

بـ"انفتاح" ينبني على المشاركة النظرية والعقلية للقارئ الذي يجب أن يؤول بشكل حر أثرا فنيا سبق تنظيمه ويتوفر على بنية معينة"[١]. لذلك فبنية الحوار الوارد بين حُبَّى وحيَّان هي بنية معينة، تتقاطب بين عنصرين بُنيت عليهما الرواية كلها، هما: الظاهر والباطن. وإذا اعتبرنا أن بنية الحوار هي بنية مفتوحة على التأويل، فسنؤول إلى اعتبار أن طَرَفَيَ الحوار قد تهيآ بطريقتين متناقضتين، فحيَّان وهو الظاهر ينحو نحو الباطن، أي نحو الخفاء، أما حُبَّى وهي الباطن فإنّها تنحو نحو التجسد، أي نحو الظاهر، ويبدو ذلك من خلال العلامات السردية الواردة في لغة الحوار، وفق الجدول الآتي:

حيّان وتجليات الباطن	حُبَّى وتجليات الظاهر
يسكُن خُلدَكِ (..) دون حاجة للتجسد (..) بأسر الطين	جئتني والعاصفة تلوي وتُشرد الطُرقَ في الرمال
غصتُ فيكِ قبل أن أبيحَ سراً من العرش	أبحتَ أسرار العرش القديم
كلما أوغلتُ أزددتِ سراً	وسطَّرتَ المدن على الجلود والرمل
العوالم القديمة الخارقة	رحلتَ عن مقامكَ
كابدتُ من المتعدد للواحد	سوادكَ بروائح إناثٍ
لبيك حُبَّى	بنِيَّتي التجسَّد لكَ
همي الباطن	فتنة الظاهر والباطن

٣. رواية الهامش وفائض المعنى:

تبدو الرواية الواردة في الهامش رواية الأصل، رواية البدء، رواية حُبَّى وكيف انتهى بها المقام إلى مُقا، ولعل أول ما يُلاحظ في شكل الكتابة قبل الخوض في المضمون، أن الخط رُقِنَ بنوع وزخرف مختلفين مما هو عليه في المتن، كما أن محتوى الرواية ورد في كل الصفحات داخل إطارٍ مغلق من

١ امبرتو ايكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي (سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠١)، ص ٢٦.

جميع الجهات ، عدا جهة واحدة ظلت مفتوحة ، تقابلها في الصفحة الأخرى جهة مفتوحة لتبقى رواية الهامش متصلة مع بعضها البعض، وكأن الكاتبة تفصل بين رواية المتن، ورواية الهامش، فتأتي هذه الأخيرة بخط كبير وداخل إطارٍ متميز عن المتن، لتعني أن رواية الهامش أهم وأعمق دلالة من رواية المتن، خصوصا إذا بدأناها بفهمٍ في كونها تتعلق بقصة حُبَّى ذاتها، "حُبَّى المحجوبة بطلاسم النار والحجر وأحلام القبيلة"[١]، ولقد ورد تنزيه حُبَّى في رواية الهامش في مواضع عديدة، لتؤكد تلك الصورة العلوية النقية والصفة النورانية التي حاول مُريدوها الوصول إليها.

حيث عضَّدت الكاتبة معنى الرواية الذي يتعلق بالصلة والوصال بين كيانٍ روحي سموي، وكينونات أرضية راغبة في الحلول، عضَّدت الكاتبة ذلك برموز تراثية وصوفية، وفي سياق فهم الرموز يفرق "بول ريكور" (Paul Ricœur) بين طريقتين في التعامل مع الرمز، الأولى أن نعتبر الرمز نافذة نطل منها على عالم من المعنى، والرمز في هذه الحالة يكون وسيطا شفافا ينم عما وراءه، أي يكون دالا بطريقة مباشرة، والطريقة الثانية والتي يمثلها كل من فرويد وماركس ونيتشه، وهي التعامل مع الرموز باعتبارها حقيقة زائفة لا يجوز الوثوق بها، بل يجب إزالتها وصولا للمعنى المختبئ وراءها. إن المعنى في هذه الحالة لا يشف عن المعنى بل يخفيه ويطرح منه معنى زائفا، وهذا ما يُعارضه ريكور، معتقدا أن المعنى الأول الظاهر والحرفي ليس زائفا، ولكنه وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى المعنى الباطن، وعلى هذا فهدف وغاية التأويل – وقد سماه التفسير لرغبته في إقامة منهج موضوعي للتأويل – ليس تحطيم الرمز بل البدء به، إن عملية التفسير تقوم على حل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر[٢] ومهمة التأويل في هذه الحالة هي إزالة المعنى السطحي الزائف وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح.

---

١ حُبَّى، ص ١٦.

٢ ينظر: نصر حامد أبو زيد، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص (مصر: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد٣، ١٩٨١)، ص ١٥٦– ١٥٧.

ولقد ركزنا على الرموز غير المباشرة لثلاثةِ عوامل، أولا: لقدرتها الكبيرة على التدليل وتحفيز التأويل، ثانيا: لكثرتها، فما أن تقع عيناك على واقعة في الرواية إلا وأحالتك على رمزٍ معينٍ، سواء كان تراثيا أو صوفيا أو إيحائيا دالا، وربما لا يدرك ذلك إلا القارئ الفطن الذي يُعضد بتأويله ما جاء في النص، ثالثا: لأهميتها، نظرا لأن الرواية تنهض على لغة دلالية مكثّفة ومرمزة، لذلك تُلحُّ علينا الرموز غير المباشرة بأهميتها لكونها في علاقة وطيدة مع طبيعة الرواية. وغالبا ما تأتي هذه الرموز على شكل تناصات غير مباشرة (تناص الخفاء)، فتتشيّد بالتلميح أو التلويح أو الإيماء أو المجاز أو الرمز.

ويمكن أن يصل القارئ إلى تأويل تلك الإشارات عبر ما سماه "ايكو" بالنشاط التعاضدي "الذي يعمل على حثِّ المرسل إليه على أن يستمدّ من النص ما لا يقوله، بل ما يصادر عليه مسبقا، وما يَعِدُ به، ويتضمنه أو يضمره، ذلك من أجل أن يملأ الأمداءَ الفارغة، ويربط ما بَيْنَ هذا النص وبقيّة التناص حيث يولَد وحيث يَؤُول إلى الذوبان"[١]، لذلك اخترنا فكرة التعاضد حتى ينسجم فهمنا وتأويلنا مع الرموز الواردة في النص.

لكن قبل ذلك نبدأ بصورة الجَمَل الذي جاء القبيلة حاملا رسالة لحُبَّى المضمرة في روح القبيلة، رسالة من طاسين، فتبعا لمنطق السرد، يأتي الجَمَل بمعنى عميق، حاملا لدلالة الصبر والأصل والجلد، في سبيل تهيئة الروح ونقلها من الظاهر إلى الباطن، ثم إننا نلفي صورة منزهة للجَمَل، من المنزه إلى المنزه، عبر المنزه أيضا، "عرفوا أن الرسول من ملك عظيم من أهل الباطن، واستدلوا على ذلك من هيئة الحيوان والذي بدا على حال الأضاحي المنقرضة: مشقوق الأذن، موسوما بالدم الخالص (..) وكان جسد الحيوان صقيلا تبدو عليه علامات النعمة حيث لم يُرْكب ولم يُهمَز قط (..) ويجحظ بعينين

١ امبرتو ايكو، سابق، ص ٧.

لم تعرفا السلب ولا البيع ولا التوريث، بدا يتبختر من روحٍ طليق خرج من الباطن وعائد إليه بالذبح"[1].

وفي سياق السرد أيضا نجد أن الكتاب توسم وسام الجمل أيضا، فتنزه عن إمكانية القراءة والفهم، حاله حال حامله، ومقصده، وباعثه، فتعذر على شيوخ القبيلة فكَّ مغاليقه اللغوية، "ومن أي جهةٍ جاءوه غَارَ وتَمَنَّع (..) إلا صاحب التلاوات خردذبَّة (..) فما أن ألقى نظرة على السبعة أختام المرصودة حتى عَرَّفَها: إنها من الملك طاسين، وطاسين مخفي ومكنون كأعظم ملوك الباطن، وخُصومتُه محاق لا طلوع منه، وغضبُه قحط (..) قد أرسل وراء أميرتهم (حُبَّى) خاطبا"[2]، فباطن يريد باطنا، طاسين يريد حُبَّى، تعضِّد الكاتبة المعنى برموز تراثية، فتنهل من طواسين الحلاج، وتُسقط قصة "سليمان" عليه السلام مع "بلقيس" ملكة سبأ، على "طاسين" و"حُبَّى". ثم تتوالى الرموز التراثية والصوفية مما يخلق فائضا في المعنى، يجعلنا نبحث عن تلك التعالقات بين المعنى الظاهر والمعنى الباطن.

١.٣. الترميز غير المباشر:

تظهر غالبية الرموز في الرواية، على شكل تناصات تراثية، غير مباشرة الحضور، لذلك وبالرغم من كون الرواية مفعمة بالرموز، إلا إنها مفتقرة تماما للتناصات المباشرة، وهو ما زاد حِدَّتها التخييلية، ويبدو أن الكاتبة تستجيب لدعوة النظرية الأدبية والنقدية المعاصرة، والقائلة بأهمية التناص، من منطلق أن النص كلما تهيّأ بانفتاحٍ زادت قيمته وقدرته الأدبية، وهي دعوة أفضت إلى تدمير فكرة الأصل والبنية واللوجوس، مما أدى إلى تجاوز فكرة انغلاق النص على نفسه واكتفائه بذاته، بعبارة أخرى: «إذا كان النص المغلق لازمة من لوازم البنيوية الشكلية، فإن النص المنفتح على ما عداه هو لازمة من لوازم ما بعد البنيوية ولوازم ما بعد الحداثة في الوقت نفسه، لازمة تنتقل

١ حُبَّى، ص ص ١٨، ١٩، ٢٠.
٢ نفسه، ص ص ٢١، ٢٢، ٢٣.

بها الكتابة بواسطة لازمتي الاختلاف والإرجاء إلى حضور مغاير للأدب ولغته الشارحة على السواء، وهو حضور يجعل من مكان الكتابة، كما يشير رولان بارت مكانا للارتحال في أفق لا يحد»[١].

لذلك يبدو أن توظيف الكاتبة للرموز وللتناصات غير المباشرة كان من منزع تخييلي، حيث حاولت الكاتبة استلهام التراث الإسلامي، من أجل تشكيل صورة متكاملة عن حُبَّى، فذلك الكيان الطاهر والذي حاول حيان بكينوناته المختلفة، والأمراء بسلطانهم والمجاذيب برياضاتهم الروحية، ألجمته حُبَّى بحجبٍ كثيفة، استخلصتها من عصارة التراث الاسلامي الروحي، بعد أن "فكت من سِيرِ الرقيم وطور سيناء والجليل ومنها لبيت المقدس مكان وقفة الصخرة بانتظار طيرانها في الإسراء، ثم سَرَتْ لمَشَقِّ ناقةِ صالح وفصيلها ومائدة الملائكة التي قرَّبها ابراهيمُ فلم تمتد لأطايبها يدٌ ولا رغبة، ثم انتهت لمدفن الأبواء ومضارب السعدية وغار حراء، حتى لم تدع علماً من أهل الظاهر لم تعرض عليه وتأخذ عنه الطيب، واتصلت بالمريدين فحمَّلوها دَبشَها المُتَكَوِّن من مخطوطاتِ أجنحةِ جبريل، والمواقف والمخاطبات ومنطق الطير ومن أثر ذي النون كل ذلك ألحقَ بها مع مخطوطة الركن الأكبر والثقة في الصنعة وكتاب العجائب (..) عندها وَعَت حُبَّى حجاباً مربعا من فضة قديمة ينام على صدرها كالكيَّة (..) كان ذلك الحجاب رفيقها الوحيد الحي في السفر للمحجوب طاسين"[٢].

يقوم المقطع السردي السابق على تناص كثيف، من كتب وحوادث ووقائع تراثية بلورتها الكاتبة، دلالة على أن حُبَّى هي ذاتها تلك النورانية التي تشكلت عبر الزمن لتدل على سرٍ بين الظاهر والباطن. لكن لم يظهر نصٌ صريح لتلك الكتب أو الوقائع المذكورة، وهو ما يعضد قولنا في خلو الرواية من أيّ تناص مباشر، وكل ما استلهمته الكاتبة كان عن طريق التلميح، أي

١ جابر عصفور، نظريات معاصرة (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ١٩٩٨)، ص ١٨٤.
٢حُبَّى، ص ٦٢---٦٤.

بالاشتغال على الفكرة والمعنى، لذلك فالكشف عنهما وعن أيّة إشارة مرجعية خفية، يكون عبر فعالية التأويل، باعتبار التلميح هو استدعاء مباشر لذاكرة القارئ. فـ"ما دام التلميح شكلا من التناص، يفترض إذن أن تكون للإحالة غير المباشرة للأدب خصوصيتها فتستدعي بصفة خاصة ذاكرة القارئ. يفترض الإيحاء الأدبي في الواقع أن يفهم القارئ من عبارة مبطّنة ما يريد المؤلف منه"[1].

لذلك توحي الكاتبة أن حُبَّى تشكلت تاريخيا عبر المداد الديني والروحي والصوفي الإسلامي، لتظهر في البنية التخييلية للرواية ككيان منزه ومطهر، ولترسيخ هذا المنزع التخييلي لجأت "رجاء" إلى تكوين مسارات حكائية خيالية لحُبَّى، وفق خمسة مسارات:

- أولا: سفر حُبَّى من القبيلة بوسيلة الجمل نحو الملك طاسين.
- ثانيا: مساعدة جدتها "طريفة" لها لتكتسب درجات العُلى من النورانية والسرية.
- ثالثا: تمكن حُبَّى من التجسد، واغتسلت من خوف التنقل في الزمان والمكان المنبثقين من الذات الأعظم.
- رابعا: ملاقاتها لملك الباطن طاسين، حتى ماتت مصكوكة عليه ولمَّا يُغادرها قط.
- خامسا: حلولها في (مُقا) مكنونة داخل الكعبة الشريفة، فالتف البشر حولها، ثم أُرخيت الأستار على البلاطة ستراً وراء ستر فلا تتكشف المدفونة[2].

وإذا كانت "رجاء عالم قد استندت في تحبيك هذه المسارات التخيّلية إلى بنية مرجعية، تتمثل في كتب ووقائع، فإن تصريحها بذلك في التناص الكثيف

١ ناتالي بييقي_غروس، مدخل إلى التّناصّ، ترجمة: عبد الحميد بورايو (دمشق: دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٢)، ص ٧٠.

٢ ينظر: حُبَّى، ص ٢٧- ٨١.

الـذي أوردنـاه، كـان لأجـل عقـد ميثـاق قـراءة مـع المتلقـي، ليـوائم بـين تلـك المرجعيات الثقافية المستورة في الرواية، وتأويل المتخيل، وكأنّ الكاتبة تريد أن تمـارس نوعـا مـن السلطة علـى تأويـل القارئ، مـن خـلال برمجـة نصـها علـى القارئ بمجموعة من القواعد العامة المتفق عليها وكذلك نقاطا يلتزم العمل بها وبتطبيقهـا، وهـذا مـا أسـماه النقَّـاد بــ"عقد القراءة"[١]، لكـن عقـد القـراءة سـيكون بدرجـة عاليـة مـن التوافـق بـين المؤلـف والقـارئ فـي حالـة إذا كانـت التنـاص مباشرا، أو إذا كان المعنـى المقصـود من المؤلف مصرحا بـه تصـريحا مباشرا، أما في هذه الرواية، فكل تناص أو رمز وارد فقد تهيأ بطريقة غير مباشرة، مما يبطل عقد القراءة المحتمل، ويفتح تأويل معنى الرواية في تعددية غير نهائية.

ويبـدو أن التناصـات والرمـوز غيـر المباشـرة كثيـرة فـي هـذه الروايـة، إذ تستلهم الكاتبـة مـن قصـة سـليمان عليـه السـلام مـع بلقـيس ملكـة سـبأ، فكـان طاسين محاكاة لسليمان عليه السلام، وحُبَّى محاكاة لبلقيس، ويطلب طاسين حُبَّى، كما طلب سليمان عليه السلام من بلقيس بالاستسلام أو الحرب، يقول الـراوي: **"**لـذا لـم يطـق فـارسٌ ولا راع ولا شـيخ هيئـة طلسم الخطبـة (..) فتركـوا الحجر يغوص بدائرة الملح بوسط سرادق الشيخ بانتظار إجابةٍ بالحرب وإعلان العصيان أو السلم والرضوخ"[٢]، تركوا الإجابة لحُبَّى كما ترك رجال سبأ الإجابة لملكتهم. وامتلكت "بلقيس" الهدايا والعطايا للهدنة، ثم انتهت راضخة فراغبة في سـليمان عليـه السـلام[٣]، وامتلكـت حُبَّـى أسـرارا مـن رَوْحِهـا للـذود، وطفـت تلـك الأسرار علـى عـاتق شـيخ القبيلـة الـذي "اجتهـد فـي تفسـير إشـارة الحلـول تلـكَ

١ حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل_ القراءة والتأويل وقضاياهما (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١)، ص ٦٤.

٢ حُبَّى، ص ٢٤-٢٥.

٣ ينظر: جلال الدين السيوطي، الدُرُ المنثُر في التفسير بالمأثور، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر واالتوزيع، المجلد ٦، طـ١، ٢٠١٥)، ص ٢٧٠.

فعرَّفَهم ألا مناص لهم من التسليم بما جاء في الكتاب، وتسليم أميرتهم لطالبها الخفي طاسين"[1]. فانتهت حُبَّى في كيان طالبها.

هكذا وما استلهام الكاتبة للتراث في قصة سليمان عليه السلام وبلقيس، إلا لطابعها الروحي والروحاني[2]، والذي ينسجم مع طبيعة الرواية، وإن كان ذلك يتعلق بذات حُبَّى، فإننا نجد تناصا تراثيا آخر، غير مباشر، يتعلق بمقامها وحجرتها (الكعبة الشريفة)؛ إذ وردت قصة نشأتها على لسان حيّان قائلا: "كابدتْ صوب الشرق ثم صوب الغرب ثم صوب الأعلى والأسفل وثمان جهات، حتى استقرت بمركزها، وعرفت أنها مهيمنة على ياقوتة الجهات المعروفة بالياقوتة البيضاء والتي أُهبِطَتْ مع آدم لتُسَرِّي عنه فُرقة عدن"[3]. يشير هذا المقطع السردي إلى قصة وجود الكعبة الشريفة لأول مرة مع هبوط آدم عليه السلام إلى الأرض، حيث جعلها الله تعالى مكانا للعبادة بعد أن فَقَدَ آدم عليه السلام مكانه ومكانته في الجنة. فعوضه الله بالكعبة الشريفة مكانا للعبادة، والتي كانت حينئذ على شكل ياقوتة حمراء تلتهب نورا من ياقوت الجنة، والركن يومئذ نجم من نجومها ياقوتة بيضاء[4].

وعلى غرار حُبَّى ومقامها، تهيّأ بطل الرواية برموز عديدة، فقد نثرت الكاتبة عليه قصة يوسف عليه السلام وامرأة العزيز التي راودت يوسف بعد أن شغفها حُبا[5]، ففي الرواية وقع حيَّان في فخ البدوية التي اتهمته بالاعتداء عليها، "وبرقت في شعثها فتنةٌ خلبت قلوب الخشَّابين (..) انقضّوا على حيَّان

---

١ حُبَّى، ص ٣٠.

٢ ينظر: مصطفى بن سليمان بالي زاده الحنفي، شرح فصوص الحكم لابن عربي، تحشية: فادي أسعد نصيف (بيروت: دار الكتب العلمية، طبعة لونان، ١٩٩٩)، ص ٢٢١.

٣ حُبَّى، ص ٦٤.

٤ ينظر: أبي بكر أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق: أبي هاجر محمد السعيد بسيوني زغلول (بيروت: دار الكتب العلمية، بيروت، ج٣، ط٣، ٢٠٠٠)، ص ٤٣٥.

٥ ينظر: محمد بن بسطام الخوشابي، عرائس القرآن ونفائس الفرقان وفراديس الجنان المعروف بقصص الأنبياء، تحقيق وتقديم: سعيد عبد الفتاح (بيروت: دار الكتب العلمية، ج١، ط١، ٢٠٠٧)، ص ٥٥٢.

فأوثقوه. واغفلوا على قيوده بقفل (نايح)، صاغوا القفل من اسمه مقلوبا، نطقوه جميعا بعزيمة واحدةٍ فتجسد وانغلق ولم يعد بوسع حارس سُفلي ولا علوي فَكَّه"[١]؛ ليدركوا فيما بعد أن تلك التهمة ما هي إلا حيلة من البدوية لكي تستأثر بحيَّان الذي شغفها حباً؛ إذ "ضربت بجناحيها، منقضة على حيّان (..) ترشف البنفسج المعقود بشفتيه، وصعقت حركتُها الرجال فتراجعوا عن ضحيتهم (..) وخَطَرَ للشيخ الوردي مددٌ فأسرع يحل وثاقَ حَيَّان، وكسر قفل (نايح) بإعادة تركيب حروفه وتنضيد معناه فلما استقام المعنى هوى القفل. وما أنفك حيَّان حتى ألقى غريمته عن جسده بصعقةٍ واحدةٍ لمَّ فيها خلاصات الطلسم على كتفه الأيسر"[٢]. ويتراءى لنا أن الكاتبة وظفت قصة يوسف عليه السلام، لتدلل على تلك المحن التي لاقاها حيَّان في سفره نحو حُبَّى، ومواجهته ضروب الغدر الظاهر، في سبيل الوصول إلى التكفِّت بالباطن.

وعلى اختلاف تلك الرموز التراثية الموظَفة، وعلاقاتها بعناصر الرواية، فإنّها تظهر في البنية التخييلية كسنن مُوجِّهة للتأويل، ومن ناحية أخرى تُزوّد معنى الرواية بطبقات دلالية موحية بشكل ضمني، لذلك تبدو الرموز بهيئتين متناقضتين، فهي بقدر ما تُفعم الرواية بطبقات كثيفة من الدلالة، حتى يختفي المعنى، بقدر ما تُرشد عملية التأويل نحو استكناه المعنى. لكن يمكن أن تخرج الرموز من هذا المأزق الدلالي، باعتبار أن تأويل القارئ، ليس سوى واحد من التأويلات الممكنة، بذلك تكون عملية إرشاد التأويل ليست سوى تعتيم له، وما تأويلنا للرموز الموجودة في الرواية، إلا واحدا من متعددٍ.

٢.٣. تكثيف الترميز: التجاوز إلى اللامرئي:

نقرأ في الرواية أن حيَّان مارس الصباغة ثم مارس النجارة، ثم حرفٌ أخرى، وقد يمر القارئ على ذلك دون أن تُحَفَّز فيه رغبةً لتأويل رمزية الواقعة، ونعتقد أن الكاتبة وهي تجعل من بطل الرواية ممتهنا لحرفٍ كثيرة، فهي

١ حُبَّى، ص ٢١٠-٢١١.

٢ حُبَّى، ص ٢١٣ - ٢١٥.

تستهدف قارئا نموذجيا قادرا على الوصول إلى ذلك المعنى الذي يسري في مخيّلتها، فالقارئ النموذجي هو ذلك القارئ الأعلى الذي يفترضه الكاتب دائما، وهو "يمثل الكفاءة المعرفية المتمثلة في الجهاز النظري الدي يُسائل النص من الداخل وهو يوجه القارئ الواقعي كي لا يقع في شرك الإسقاطات أو تحميل النص ما لا يمكن تحمله (..) ولكن باعتبار القارئ النموذجي كفاءة من (ورق)، أي باعتباره ذاتا تجريدية، فإنه يستدعي كائنا حقيقيا يستطيع تقمص شخصية تلك الذات"[١]، وحتى يكون القارئ الحقيقي نموذجيا لابد أن يؤدي دوره الأساسي بتحقيق التأويل وبمشاركته ومساهمته في تشكيل معنى النص الأدبي,

ويتطلب القارئ النموذجي أن يتجاوز التأويل ما يراه القارئ الأول إلى مالا يراه، أي يتجاوز المرئي إلى اللامرئي، المحدود إلى اللامحدود، المقول إلى المسكوت عنه، ظاهر النص إلى باطنه، وإذّاك يصبح التأويل ذا قيمة مضاعفة بارتقائه إلى مستوى الإبداع الحقيقي وتماهيه معه، فيكون قادرا على فحص احتمالات المعنى الظاهر، وتقليبها على وجوه مختلفة بحثا عن المعنى الباطن الكامن خلفها، أو إن شئت قلت بحثا عن فائض المعنى[٢]، وآلية فائض المعنى هذه تكون في عقد مقابلة بين المعنى الإشاري الإدراكي والمعنى الإيحائي، وهما معنيان لا يستطيعان أن يعيشا معا في وعي واحد، ما دام الدال لا يمكن أن يشير في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا تقطع العلاقة بين الدال والفكرة، لتحل محلها العاطفة، أو الإيحاء[٣]. وبذلك تكون الدلالة الإيحائية أو الرمزية هي الأهم. يقول ريكور في هذا السياق: "الدلالة

١ امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد (سوريا: دار الحور، ط١، ٢٠٠٣)، ص ٥٠.

٢ ينظر: عبدالله خضر حمد، التصوف والتأويل (الأردن: شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩)، ص ١٨٨.

٣ ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦)، ص ٢٤٦.

الرمزية، إذ، مشكَّلة بحيث لا نرى منها إلا الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الأولية، حيث تكون هذه الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض المعنى"[١].

لذلك فتسريد الكاتبة للمهن التي زاولها حيّان بقدر ما يبتعد بنا عن موضوع الرواية، إذا ما توقف فهمنا عند الفهم السطحي، بقدر ما يُعضد الفهم العميق، لأن إيحاء السرد يدنو إلى ما تريد الكاتبة قوله، فمن أجل الظفر بحبى يطوف حيَّان المدن ويتعلم الحِرَفْ، شاءه تخييل الرواية أن يتّبع طريق الأنبياء، فيُتقن حِرفهم التي كانوا يزاولونها أولا، ولم يكن ذلك إلا إشارة من الكاتبة على إرادة البطل في التزود من المدِّ الروحي الذي اتسم به الأنبياء، وكانت بدايته من "بلاد أثلا (..) دخل عاصمتها (حياض مريم) مستترا بالعتم. وكانت المدينة مشهورة في الغرب بكونها المحاصرة بشجرة مريم المقدسة عند أهل البلاد (..) فأقام زمنا في حارة الصباغين صبيا عند الشيخ القرمزاني (..) كان يقضي نهاراته يغرق مع الرجال في برك الألوان ويدفن جلده مع قطعان الجلود الحية (..) بلغ حَيَّان فأدرك كيف يحل جسده لصبغات ثم يحل جسد المحبوبة في نسيج وكل نسيج لخيوط وفتائل تتشرب صبغته الحية"[٢]، ففي بلاد أثلا وهي تحريف تخييلي من الكاتبة لمدينة "إيليا" الحقيقية (بيت المقدس قديما)، والتي توجد فيها النخلة الوحيدة، والتي سُميت بشجرة مريم، لكونها الشجرة التي أنجبت تحتها مريم عليها السلام ابنها عيسى عليه السلام[٣]، في تلك المدينة تعلم حيان حرفة الصباغة أسوة بالنبي عيسى عليه السلام الذي اشتغل في هذه الحرفة[٤].

---

١ نفسه، ص ٩٧.

٢ حُبَّى، ص١٢٦– ١٣٢.

٣ ينظر: أبي عُبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري، المسالك والممالك، تحقيق: جمال طلبة، منشورات علي بيضون (بيروت: دار الكتب العلمية، ج٢، ط١، ٢٠٠٣)، ص ٣٨.

٤ ينظر: جمال الدين محمد بن أحمد ابن عقيلة المكي، الزيادة والإحسان في علوم القرآن، تحقيق: محمد عثمان (بيروت: دار الكتب العلمية، ج٣، ط١، ٢٠٠٩)، ص ٨١.

ومن الجسد إلى الروح، بدأ حيان يوظف حِرِف الأنبياء. بدءا بالصباغة التي توّجَت إتقانه بعتقٍ للروح في إسراءٍ نوراني، فلقد "تَبَحَّرَ حَيَّان في مساقط الألوان وأصولها، حتى قادته في ليلةِ كشفٍ لمنشأها الأزلي: وَجَدَ حَيَّان جسدَه يسبح صاعدا في نهرٍ مشقوق أشبه بلسانِ حيَّة غير مرئي (..) فلم يُفق إلا على عرشٍ تعرفه روحه من صعداتٍ في الحلم (..) وهناك أُشير له لأصل اللون، والذي لا يزيد عن خرزةٍ معلقة تحت العرش، وخرزة ناشئة من ظلِ الميم وتحوي الأبيض والأسود متمازجان ومتحدان في كيانٍ واحدٍ شفاف بلا لون"[1]، فتأويل اللون الأبيض هو الروح في اعتيادها، واللون الأسود هو الروح في انتقالها من العوالم الدنيوية الاعتيادية إلى العوالم النورانية الخفية، الأسود للعتم، والعتم هو ما لا يظهر وما لا يمكن تفسيره، حيث الروح تستقر بالحلول بمعنى صوفي، ويمكن أن نُعضد هذا التأويل بقول الكاتبة: "فكان لسان الأسود يحتدُّ حينا بالجسد الواحد، ويُخلّي للسان الأبيض أن يسود في أحيان"[2]؛ فالأبيض للعامة والأسود للخاصة، هذا الأخير يدل أيضا على الهيبة والإجلال، وعلى الزهد والتعفف أيضا، ولعل ذلك ما يفسر أيضا تهيّأ البطل بلون أسود البشرة، أما في تمازجهما – الأبيض والأسود – يصبح اللون شفافا، دالا على اليقين والحقيقة التي تتوحد بها الروح.

ونلفي أن الكاتبة تركز على اللون الأسود في هذه الرواية، لاقترانه بالمخفي حسب الصوفية، ولاعتقادهم أيضا بالعلاقة الوطيدة بين اللون الأسود وعيسى عليه السلام، فلقد ورد عن الطريقة النقشبندية أن ذكر الله يكون بطريقة خفية في القلب، وبهيئة خاصة، وبآداب خاصة، وعدد خاص يشعر المريد بالراحة واللطافة، وتتحول اللطافة إلى مصابيح مشرقة بالنور، ونور كل لطيفة تحت قدم واحد من الرسل والأنبياء أولي العزم، وبسبب هذه اللطائف يُفتح

١ حُبَّى، ص ١٥٢– ١٥٣.
٢ حُبَّى، ص ١٥٥.

للسالك فيكون له شبه بالخلق المعنوي لذلك النبي، فلطيفة القلب تحت قدم آدم لون نوره أصفر، ولطيفة الروح تحت قدم نبييّن هما نوح وإبراهيم واللون أحمر، ولطيفة السر تحت قدم موسى واللون أبيض، ولطيفة الخفي تحت قد عيسى واللون أسود، ولطيفة الأخفى ولونها أخضر تحت قدم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم[١]، وهذا رمز آخر يضاف إلى الرموز الكثيرة الدالة على عيسى عليه السلام في هذه الرواية.

وحسب تخييل الرواية، فلقد تكفَّت حيان بالمخفي عبر إتقان حرفة الصباغة، "وتعمَّق في سلالم الصبغة حتى كفَّ عن الكلام وانسكنتْ أوتار حنجرته بتوقيعاتِ الصمت الغطيسة، صار يخاطب رفاقه بتدريجاتِ لونه (غرقته للعتم وشطحاته نحو النور)"[٢]، ثم يواصل سبيله على نهج الأنبياء، فيتكفّت بالروح عبر إتقانه حرفة النجارة.

تُكثف رمزية الرواية مع حركة البطل داخل الرواية، فكل خطوة يقوم بها تهيؤه لولوج حُبَّى، وعلى غرار الرمز السردي السابق الذي آل بحيّان للتكفت بالخفي، تُقلص الكاتبة تلك المسافة بين حيّان وغايته برمز آخر، حيث يُرسل حيّان ذاته لتعلم حرفة أخرى على درب الأنبياء، فتقوده رغبته لتعلم النجارة، والتي سيعرف منها أسرار الروح، أسوة بالنبي "نوح عليه السلام"؛ إذ "قادت روائُح النسغ الحي أقدام حيَّان وكانت طالعة من بركة أبنوس مهيأة للتجفيف على أول حي الخشَّابين"[٣]، والأبنوس هو نفسه خشب الساج الذي أوحى به الله تعالى لنبيّه نوح عليه السلام أن يغرسه في الكوفة من أجل بناء السفينة[٤]، وبدخوله الحي "نهض الشيخ لاستقباله. هتف به بصوتٍ رخيم: "وإن عِشْرَة الخشب تعني عِشرة

١ ينظر: أمين الشيخ علاء الدين النقشبندي، الإسلام والتصوف_ مصطلحاته –مقاماته – في أقوال كبار مشايخه_ الطريقة النقشبندية، تحقيق: محمد شريف أحمد، تقديم: الشيخ عبد الكريم المدرس (بيروت: الدار العربية للموسوعات، ط١، ٢٠٠٩)، ص ٢٣١.

٢ حُبَّى، ص ١٥٧.

٣ حُبَّى، ص ١٨٩.

٤ ينظر: محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق: محمد مصطفى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤)، ص ٦١.

الريح والحر، فبدونهما لا يستقيم لتحفةٍ قائمة، واعلم أن الجذوع خوادع، وكلما سُكِنتْ بالعصارة الحية كلما باغتتنا بتخليقاتها الخارجة عن كل طوعٍ وميزان"[١]، فحسب تخييل الرواية؛ إنَّ معاشرة الخشب يعني معاشرة الأسرار العلوية للروح، والتي تتهيأ لمريدها بقدر تحكمه في كوامنه، مثل تحكم الجذوع في انسياب الأغصان، فهم ذلك حيَّان وأراد الأخذ من تلك الأسرار لكن لزم عليه تعلم الحرفة أولا.

وتخبرنا المصادر الدينية أن نوحا عليه السلام تعلم حرفة النجارة وأتقنها منذ صغره[٢]، وكان ذلك حال حيَّان أيضا، والذي "كان يقضي لياليه يتملَّى في تقاطيع أصناف الخشب وأحواله، وتلقى السر من خرائطه الموقوفة لرؤى الحرفيين، وهي خرائط تقود لكنوز وأخرى لحتوف ومهالك وشتات على قدر تَمَكُّنِ النَحَّات وآلاته"[٣]، أي على قدر تمكن المريد يُكشف المكنون فيطلب المريد المزيد، لذلك تخصص حيَّان في "خشب الساج المجلوب من بلاد الشرق لتجنيح جسد حُبَّى وبراقعها"[٤]، وهو الخشب نفسه الذي أحضره نوح عليه السلام من الكوفة لبناء السفينة، كما أسلفنا الذكر.

أراد حيَّان بناء جسدٍ مجنحٍ لحُبَّى. تشابهٌ رمزيٌّ بالسفينة المجنحة التي بناها نوح عليه السلام، والتي "جعل رأسها كرأس الطاووس وذنبها كذنب الديك ومنقارها كمنقار البازي وأجنحتها كأجنحة العقاب ووجهها كوجه الحمامة"[٥]، وهذا من أوجه التشابه الذي يعضد الترميز الذي تستند عليه الكاتبة، ثم امتزجت مهارة الحرفة مع لوعة حُبَّى في كيان حَيَّان، حتى صار "يغرق في روائح وأرواح الخشب المهيأة بالنار للنقش والتحوير والطواف في وحدةٍ

١ نفسه، ص ١٩٠-١٩١.

٢ ينظر: محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، بدائع الزهور في وقائع الدهور، سابق، ص ٥٩.

٣ نفسه، ص ١٩٢.

٤ نفسه، ص ١٩٤.

٥ محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، بدائع الزهور في وقائع الدهور، سابق، ص ٦٣.

كونية (..) وما تختزنه من أسرارٍ وتنويرات أزلية. واسترجعَ كل ما جمعتْه نظرتُه لحُبَّى من جسدها"[١]، ارتقت به مهارة الألواح إلى معرفة الأرواح، فصار يلقفها من الخشب ومن كل جماد، ويجمعها في وحدة كونية يشعُّ نورها بلا انتهاء.

أما علاقة الروح باللوح فتعود إلى البدء، إلى نوح عليه السلام، ففي اعتقاد الصوفية يُسمى نوح الروح، وفي فكرهم أن حكمة الله تعالى في أن يكون لنوح أربعة بنين ثلاثة منهم مؤمنون وواحد كافر، كذلك حكمته اقتضت أن يكون للروح أربعة بنين ثلاثة منهم مؤمنون وهم القلب والسر والعقل، وواحد كافر وهو النفس، وكما كان ثلاثة من بني نوح معه في السفينة، كانت ثلاثة من بني الروح معه، بخلاف كافر النفس، ابنه الرابع الذي انتهى بمعزل عنه[٢]، وقد تحلى حيَّان بالروح وأخواتها في نهاية عشرته لحرفة النجارة. ودّعه "سندر" ساحر السطوح الصقيلة بوصية: "...وأعلم أنه ليس كالحَجْبِ والكشف في مدِّ العشق وجزره، فلا تأتي المعشوق بوجهٍ واحدٍ يتكرر حتى يُغرِق في مللِه، كن الشيء وضده، اللحظة وانقلابها، حتى تُهَيِّج من المعشوق مرادَه وتُنازله بمرادكَ"[٣]، بمعنى أطلق الروح بحلولَك، لتكون دائما بهيأة جديدة، لتكون الروح روحا والجسد حياً.

١ حُبَّى، ص ٢٠٥.

٢ ينظر: إسماعيل حقي بن مصطفى الحنفي الخلوتي البروسوي، روح البيان في تفسير القرآن، ضبط وتصحيح وتخريج: عبد اللطيف حسن عبد الرحمن (بيروت: دار الكتب العلمية، ج٤، ط٤، ٢٠١٨)، ص ١٥٠.

٣ حُبَّى ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤.

خاتمة:

رواية حُبَّى رواية رمزيّة أليغورية، تهيّأت وفق مسارات سردية صوفيةَ اللغةِ والمنظورِ، تمثل رحلة وجودية لذاتٍ إشكالية، تنزع نحو المطلق والسرِّ المُتكفّت في ذات أخرى، تظهر الذات الأولى بصفة التذكير، أما الثانية فبصفة التأنيث، وتتسم الأولى بالتشظي والانشطار، وتتميز الثانية بصفات من الكمال، وتسعى الذات الأولى إلى الثانية بدافع الرغبة، وتتنزه الذات الأخرى عن كل رغبة، ووفق هذه الثنائيات المبثوثة في باطن السرد، تبدو الرواية بإيديولوجية أنثوية، حاولت من خلالها "رجاء عالم" ترسيخ مركزية الأنثى. هذا مما يُؤَوَلْ بشأن المضمون الذي حُبِك بجودة وإتقان رمزي، أما الشكل فلاحظنا فيه سمات التجريب، من خلال بناء الرواية على متن وهامش، مع ابتكار أن يكون الهامش هو أصل الرواية، ولعل ذلك ما يؤكد نزعة المؤنث الطاغية على الراوية؛ فنقل بؤرة السرد من المتن إلى الهامش هو حرصٌ آخر على مركزية الأنثى، بالنظر إلى رؤية المجتمع التي تجعل من الأنثى هامشا، فتُحولها الكاتبة إلى مركزٍ، خاصة إذا أدركنا أن رواية الهامش هي رواية الأنثى، حكاية حُبَّى. وبالرغم من اللغة الرمزية التي زادت في حدّة جمالية الرواية، إلا أن ما يؤخذ عليها في اعتقادنا هو غياب التشخيص اللغوي تماما، فبالرغم من اختلاف الشخصيات واختلاف وعيِّها، إلا أنه لا يوجد تنوع لغوي في الرواية، حيث ظهرت كل الشخصيات بمستوى لغوي واحد، متجسدٍ في صوت الراوي، وهو نفسه صوت الكاتبة، وتمركزٌ آخر.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **المصادر:**

- عالم، رجاء ، رواية حُبَّى، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠.

❖ **المراجع:**

❖ **الكتب :**

١. ايكو، امبرتو:

- الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠١.
- آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، سوريا: دار الحور، ط١، ٢٠٠٣.
- القارئ في الحكاية_ التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦.

٢. البروسوي، إسماعيل حقي بن مصطفى الحنفي الخلوتي ، روح البيان في تفسير القرآن، ضبط وتصحيح وتخريج: عبد اللطيف حسن عبد الرحمن، بيروت: دار الكتب العلمية، ج٤، ط٤، ٢٠١٨.

٣. البكري، أبي عُبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد ، المسالك والممالك، تحقيق: جمال طلبة، منشورات علي بيضون، بيروت: دار الكتب العلمية، ج٢، ط١، ٢٠٠٣.

٤. بنكَراد، سعيد ، السرد الروائي وتجربة المعنى، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٨.

٥. بوعزة، محمد ، تأويل النص_ من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، ٢٠١٨.

٦. البيهقي، أبي بكر أحمد بن الحسين ، شعب الإيمان، تحقيق: أبي هاجر محمد السعيد بسيوني زغلول، بيروت: دار الكتب العلمية، بيروت، ج٣، ط٣، ٢٠٠٠.
٧. بييقي، ناتالي _غروس، مدخل إلى التّناصّ، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دمشق: دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٢.
٨. توفيق، سعيد ، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢.
٩. جرودي، سامي ، الرواية النسائية السعودية_ خطاب المرأة وتشكيل السرد، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨.
١٠. حمد، عبدالله خضر ، التصوف والتأويل، الأردن: شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩.
١١. الحنفي، محمد بن أحمد بن إياس ، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق: محمد مصطفى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤.
١٢. الحنفي، مصطفى بن سليمان بالي زاده ، شرح فصوص الحكم لابن عربي، تحشية: فادي أسعد نصيف، بيروت: دار الكتب العلمية، طبعة لونان، ١٩٩٩.
١٣. الخالدي، أحمد النقشبندي ، جامع الأصول في الأولياء (الطرق الصوفية)، تحقيق: أديب نصر الله بيروت: مؤسسة الإنتشار العربي، ط١، ١٩٩٧.
١٤. الخوشابي، محمد بن بسطام ، عرائس القرآن ونفائس الفرقان وفراديس الجنان المعروف بقصص الأنبياء، تحقيق وتقديم: سعيد عبد الفتاح، بيروت: دار الكتب العلمية، ج١، ط١، ٢٠٠٧.
١٥. دو كريف، مارسيل ، الأليغوريا: الدال والمدلول، ترجمة سعيد بن الهاني، الإمارات العربية المتحدة: مجلة الرافد، العدد ١٩٨، ٢٠١٤.
١٦. ريكور، بول ، نظرية التأويل وفائض المعنى، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦.

١٧. زيناي، طارق ، محاضرات في التصوف الإسلامي، الجزائر: مركز الكتاب الأكاديمي، ط١، ٢٠٢٠.

١٨. سحلول، حسن مصطفى ، نظريات القراءة والتأويل_ القراءة والتأويل وقضاياهما، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١.

١٩. آل سعود، سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلوي ، نظرية الاتصال عند الصوفية، جدة: دار المنارة للنشر والتوزيع، ١٩٩١.

٢٠. سلدن، رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨.

٢١. سليمان، نبيل ، جمايات وشواغل روائية_دراسة، دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣.

٢٢. السيوطي، جلال الدين ، الدُّرُ المنثُر في التفسير بالمأثور، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر واالتوزيع، المجلد ٦، طَ١، ٢٠١٥.

٢٣. عبد الحميد، شاكر ، مدخل إلى الدراسة النفسة للأدب_ نظريات وتطبيقات، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية للنشر، ط١، ٢٠١٧.

٢٤. عبيد، محمد صابر وآخرون، الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩.

٢٥. عصفور، جابر ، نظريات معاصرة، بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ١٩٩٨.

٢٦. علم الدين، سليمان سليم ، التصوف الإسلامي_ تاريخ، عقائد، طُرُق، أَعلام، بيروت: مكتبة لسان العرب، ط١، ١٩٩٩.

٢٧. علوش، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة_ عرض وتقديم وترجمة، الدار البيضاء/ بيروت: سُوشبريس/ دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥.

٢٨. غروندان، جان ، التأويلية، ترجمة: جورج كتوره، بيروت: دار الكتاب الجديد، ط١، ٢٠١٧.

٢٩. فتحي، إبراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٦.

٣٠. فوكو، ميشيل:

- إرادة المعرفة، ترجمة وتقديم: مطاع الصفدي، بيروت: مركز الإنماء القومي، ط١، ١٩٩٠.
- جينيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١.

٣١. فيدوح، عبد القادر ، تأويل المتخيل_ السرد والأنساق الثقافية، سوريا/ الإمارات العربية المتحدة: صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٩.

٣٢. القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، تونس: دار محمد علي للنشر، ط١، ٢٠١٠.

٣٣. القصير، أحمد بن عبد العزيز ، عقيدة التصوف ووحدة الوجود الخفية، الرياض: مكتبة الرشد ناشرون،

٣٤. المكي، جمال الدين محمد بن أحمد ابن عقيلة ، الزيادة والإحسان في علوم القرآن، تحقيق: محمد عثمان، بيروت: دار الكتب العلمية، ج٣، ط١، ٢٠٠٩.

٣٥. منصف، عبد الحق ، أبعاد التجربة الصوفية_ (الحب، الإنصات، الحكاية)، المغرب: دار إفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٧.

٣٦. النقشبندي، أمين الشيخ علاء الدين ، الإسلام والتصوف_ مصطلحاته – مقاماته – في أقوال كبار مشايخه_ الطريقة النقشبندية، تحقيق: محمد شريف أحمد، تقديم: الشيخ عبد الكريم المدرس، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ط١، ٢٠٠٩.

٣٧. هايدغر، مارتن ، الكينونة والزمان، ترجمة وتحقيق: فتحي المسكيني– إسماعيل المصدق، بيروت: دار الكتاب الجديد، ط١، ٢٠١٢.

٣٨. همفرى، روبرت ، تيار الوعي في الرواية الحديثة، وترجمة وتقديم وتعليق: محمود الربيعي، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠.

❖ **المجلات :**

١. أبو زيد، نصر حامد ، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مصر: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد٣، ١٩٨١.

٢. بنكراد، سعيد ، نساءَنا ونساءَهم، مكناس: مجلة علامات، العدد ١٢، ١٩٩٤.

٣. فانريش، هارالد، من أجل تاريخ أدبي للقارئ، ترجمة: محمد فكري، المغرب: مجلة علامات، العدد ٢٨، ٢٠٠٧.

٤. فوكو، ميشال ، خصائص التأويل المعاصر، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، القاهرة: مجلة فكر ونقد، حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى، العدد١٦، ١٩٩٩.

ترجمة المراجع:

- **almsadr**:

- 3alm ،rga2 ، roaya 7ُbّّy ،aldar albyda2/ byrot: almrkz alth8afy al3rby ،61 ،2000.

- **almrag3**:

- **alktb** :

1. ayko ،ambrto:
- alathr almfto7 ،trgma: 3bd alr7mn bo 3ly ،sorya: dar al7oar llnshrwaltozy3 ،62 ،2001.
- alyat alktaba alsrdya ،trgmawt8dym: s3yd bnkrad ، sorya: dar al7or ،61 ،2003.
- al8ar2 fy al7kaya_ alt3add altaoyly fy alnsos al7kaya ، trgma: an6oan abo zyd ،byrot/ aldar albyda2: almrkz alth8afy al3rby ،61 ،1996.
2. albrosoy ،esma3yl 78y bn ms6fy al7nfy al5loty ،ro7 albyan fy tfsyr al8ran ،db6wts7y7wt5ryg: 3bd all6yf 7sn 3bd alr7mn ،byrot: dar alktb al3lmya ،g4 ،64 ،2018.
3. albkry ،aby 3ُbyd 3bd allh bn 3bd al3zyz bn m7md ، almsalkwalmmalk ،t78y8: gmal 6lba ،mnshorat 3ly bydon ،byrot: dar alktb al3lmya ،g2 ،61 ،2003.
4. bnkُrad ،s3yd ،alsrd alroa2ywtgrba alm3ny ،aldar albyda2/ byrot: almrkz alth8afy al3rby ،61 ،2008.
5. bo3za ،m7md ،taoyl alns_ mn alsh3rya ely ma b3d alkolonyalya ،byrot: almrkz al3rby llab7athwdrasa alsyasat ،61 ،2018.

6. albyh8y ،aby bkr a7md bn al7syn ،sh3b al eyman ، t78y8: aby hagr m7md als3yd bsyony zghlol ،byrot: dar alktb al3lmya ،byrot ،g3 ،63 ،2000.
7. byy8y ،nataly _ghros ،md5l ely altǒnas ،ǒtrgma: 3bd al7myd borayo ،dmsh8: dar nynoy lldrasatwalnshrwaltozy3 ،61 ،2012.
8. tofy8 ،s3yd ،fy mahya allghawflsfa altaoyl ،byrot: alm2ssa algam3ya lldrasatwalnshrwaltozy3 ،61 ،2002.
9. grody ،samy ،alroaya alnsa2ya als3odya_ 56ab almraawtshkyl alsrd ،byrot: m2ssa alantshar al3rby ، 2008.
10. 7md ،3bdallh 5dr ،altsofwaltaoyl ،alardn: shrka dar alakadymyon llnshrwaltozy3 ،61 ،2009.
11. al7nfy ،m7md bn a7md bn eyas ،bda23 alzhor fyw8a23 aldhor ،t78y8: m7md ms6fy ،al8ahra: alhy2a almsrya al3ama llktab ،61 ،1984.
12. al7nfy ،ms6fy bn slyman baly zadh ،shr7 fsos al7km labn 3rby ،t7shya: fady as3d nsyf ،byrot: dar alktb al3lmya ،6b3a lonan ،1999.
13. al5aldy ،a7md aln8shbndy ،gam3 alasol fy alaolya2 (al6r8 alsofya) ،t78y8: adyb nsr allh byrot: m2ssa al entshar al3rby ،61 ،1997.
14. al5oshaby ،m7md bn bs6am ،3ra2s al8ranwnfa2s alfr8anwfradys algnan alm3rof b8ss alanbya2 ، t78y8wt8dym: s3yd 3bd alfta7 ،byrot: dar alktb al3lmya ،g1 ،61 ،2007.

15.do kryf ،marsyl ،alalyghorya: aldalwalmdlol ،trgma s3yd bn alhany ،al emarat al3rbya almt7da: mgla alrafd ،al3dd 198 ،2014.

16.rykor ،bol ،nzrya altaoylwfa2d alm3ny ،aldar albyda2/ byrot: almrkz alth8afy al3rby ،62 ،2006.

17.zynay ،6ar8 ، m7adrat fy altsof al eslamy ،algza2r: mrkz alktab alakadymy ،61 ،2020.

18.s7lol ،7sn ms6fy ،nzryat al8ra2awaltaoyl_ al8ra2awaltaoylw8dayahma ،dmsh8: mnshorat at7ad alktab al3rb ،dmsh8 ،61 ،2001.

19.al s3od ،sara bnt 3bd alm7sn bn 3bd allh bn gloy ، nzrya alatsal 3nd alsofya ،gda: dar almnara llnshrwaltozy3 ،1991.

20.sldn ،raman ،alnzrya aladbya alm3asra ،trgma: gabr 3sfor ،al8ahra: dar 8ba2 ll6ba3awalnshrwaltozy3 ،61 ، 1998.

21.slyman ،nbyl ،gmayatwshoaghl roa2ya_drasa ،dmsh8: mnshorat et7ad alktab al3rb ،2003.

22.alsyo6y ،glal aldyn ،aldٌٌrٌ almnthٌr fy altfsyr balmathor ،t78y8 3bd allh bn 3bd alm7sn altrky ،byrot: dar alfkr ll6ba3awalnshrwaatozy3 ،almgld 6 ،6ٌ1 ، 2015.

23.3bd al7myd ،shakr ،md5l ely aldrasa alnfsa lladb_ nzryatwt6by8at ،al8ahra: aldar almsrya allbnanya llnshr ،61 ،2017.

24.3byd ،m7md sabrwa5ron ،al56ab alsh3ry mn altshkyl ely altaoyl ،3man: dar mgdlaoy llnshrwaltozy3 ،61 ، 2009.

25.3sfor ،gabr ،nzryat m3asra ،bghdad: dar almdy llth8afawalnshr ،61 ،1998.

26.3lm aldyn ،slyman slym ،altsof al eslamy_ tary5 ، 38a2d ،6ór8 ،aó3lam ،byrot: mktba lsan al3rb ،61 ، 1999.

27.3losh ،s3yd ،m3gm alms6l7at aladbya alm3asra_ 3rdwt8dymwtrgma ،aldar albyda2/ byrot: sóoshbrys/ dar alktab allbnany ،61 ،1985.

28.ghrondan ،gan ،altaoylya ،trgma: gorg ktorh ،byrot: dar alktab algdyd ،61 ،2017.

29.ft7y ،ebrahym ،m3gm alms6l7at aladbya ،tons: alm2ssa al3rbya llnashryn almt7dyn ،61 ،1986.

30.foko ،myshyl:

- erada alm3rfa ،trgmawt8dym: m6a3 alsfdy ،byrot: mrkz al enma2 al8omy ،61 ،1990.
- gynyalogya alm3rfa ،trgma: a7md als6atyw3bd alslam bn 3bd al3aly ،aldar albyda2: dar tob8al llnshr ،aldar albyda2 ،62 ،2001.

31.fydo7 ،3bd al8adr ،taoyl almt5yl_ alsrdwalansa8 alth8afya ،sorya/ al emarat al3rbya almt7da: sf7at lldrasatwalnshrwaltozy3 ،61 ،2019.

32.al8ady ،m7mdwa5ron ،m3gm alsrdyat ،tons: dar m7md 3ly llnshr ،61 ،2010.

33. al8syr ،a7md bn 3bd al3zyz ،38yda altsofwo7da alogod al5fya ،alryad: mktba alrshd nashron،
34. almky ،gmal aldyn m7md bn a7md abn 38yla ، alzyadawal e7san fy 3lom al8ran ،t78y8: m7md 3thman ،byrot: dar alktb al3lmya ،g3 ،61 ،2009.
35. mnsf ،3bd al78 ، ab3ad altgrba alsofya_ (al7b ،al ensat ،al7kaya) ،almghrb: dar efry8ya alshr8 ،61 ، 2007.
36. aln8shbndy ،amyn alshy5 3la2 aldyn ،al eslamwaltsof_ ms6l7ath –m8amath – fy a8oal kbar mshay5h_ al6ry8a aln8shbndya ،t78y8: m7md shryf a7md ،t8dym: alshy5 3bd alkrym almdrs ،byrot: aldar al3rbya llmoso3at ،61 ،2009.
37. haydghr ،martn ،alkynonawalzman ،trgmawt78y8: ft7y almskyny– esma3yl almsd8 ،byrot: dar alktab algdyd ، 61 ،2012.
38. hmfry ،robrt ،tyar alo3y fy alroaya al7dytha،wtrgmawt8dymwt3ly8: m7mod alrby3y ، al8ahra: dar ghryb ll6ba3awalnshrwaltozy3 ،61 ،2000.

❖ **almglat** :

1. abo zyd ،nsr 7amd ،alhrmnyo6y8awm3dla tfsyr alns ، msr: mgla fsol ،alhy2a almsrya al3ama llktab ،almgld alaol ،al3dd3 ،1981.
2. bnkrad ،s3yd ،nsa2ónawnsa2óhm ،mknas: mgla 3lamat ،al3dd 12 ،1994.

3. fanrysh ،harald ،mn agl tary5 adby ll8ar2 ،trgma: m7md fkry ،almghrb: mgla 3lamat ،al3dd 28 ،2007.
4. foko ،myshal ،5sa2s altaoyl alm3asr ،trgma: 3bd alslam bn3bd al3aly ،al8ahra: mgla fkrwn8d ،7zb altgm3 alo6ny alt8dmy alo7doy ،al3dd16 ،1999.