Women and the City in the Novel, *Mawtun Sagheer [Little Death]* :The Illusion of Love and Manifestations of Sufism

Aminah Aljebreen

Abstract

This paper examines the novel, *Mawtun Sagheer [Little Death]*, by the Saudi novelist, Mohammed Hasan Alwan. The genre of the novel is historical fiction. The novel traces the life of Mohiuddin ibn Arabi, the greatest Sufi Sheikh, and his relationship with love and Sufism.

Although this novel had won the 2017 Booker Prize for Arabic fiction and is widely regarded for its eloquence, vigor style, and excellent plot structure, little research has been conducted on it. As a result, one of the reasons behind writing this research paper is to attempt to contribute to this topic. The novel presents the domination and power of women's love and the authority of the city, along with Sufism. This type of creativity is rarely found in historical fiction, a genre that is wary of mentioning love and women due to the historical documentary nature of the genre.

This research studies women and the city due to their constant appearance in the novel. The study focuses on only the women who are mentioned the most in the novel and on their relationship with the city. The study concentrates on four female figures (the mother, the godmother, the wife, and the mistress) and how these women are connected to five cities (Murcia, Seville, Mecca, Baghdad, and Malatya).

This study explores the connection between the woman and the city, and the first-person narration, which clearly reflects the manifestations of Sufism of such connections.

ISSN : 1026-9576
DOI : 10.34120/0117-038-152-004

المرأة والمدينة في رواية "موتٌ صغير" وهمُ الحبِّ وتجلّياتُ التصوّف

أمينة بنت عبد الرحمن الجبرين

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

الملخص

يقدم هذا البحث دراسة للمنجز السردي "موتٌ صغير" للروائي السعودي محمد حسن علوان، وهي رواية تُعزى إلى ما يعرف إبداعيّاً بـ"التخيّل التاريخي". وتتناول الرواية حياة شيخ الصوفية الأكبر "محيي الدين بن عربي"، وعلاقته بالحبّ والتصوّف.

وعلى الرغم من الصيت الواسع الذي ظفرت به الرواية موضوع الدراسة، سواء ما يتعلّق بجودة سبكها، أو جزالة أسلوبها، أو القدرة الفائقة على صياغة حبكتها، فضلاً عن فوزها بالجائزة العالمية للرواية العربية "بوكر" لعام 2017م، فإن ندرة الدراسات العلمية الجادة حولها يسيرة جداً، وهو سبب من الأسباب التي دفعت الباحثة لدراستها، فضلاً عن المفارقة التي صنعها الروائي في منجزه السردي، المتمثّلة في حضور هيمنة حبّ المرأة وسلطته، إلى جانب سلطة المدينة مقترنةً بالتصوّف على حدٍّ سواء، وهو أمرٌ يندر حضوره في هذا النوع الإبداعي الذي يقوم على التخيّل التاريخي، ويتوجّسُ من ذكر الحبّ والمرأة لارتباطها بالتوثيق التاريخي.

وسنتناول في هذا البحث المرأة والمدينة في الرواية موضوع الدراسة. ونظراً للحضور الكثيف للمرأة والمدينة في الرواية، اقتصرت الدراسة على دراسة النساء الأكثر حضوراً في الرواية وارتباطهنّ بالمدينة. وقد تناولت الدراسة أربعة نماذج نسائية، هي: الأم، والأم الروحية، والزوجة، والعشيقة، وصور ارتباط هذه النماذج النسائية بخمس مدن تمثّلتْ في: مرسيّة، وإشبيلية، ومكّة، وبغداد، وملطيّة.

وستقف الدراسة عند هذا الارتباط بين المرأة والمدينة وعلاقتها بالذات الساردة، تلك الذات التي شكّلت التجلّيات الصوفية فيها ملامح هذا الارتباط وكنهه.

مقدمة

يقدم هذا البحث الموسوم بـــ "**المرأةِ والمدينة في رواية (موتٌ صغير) وهمُ الحبِّ وتجلّياتُ التصوّف**" قراءةً نقدية لمنجز سرديٍّ سعودي يُعزى إلى ما يعرف في الاتجاه النقدي بـــ"التخيّل التاريخي"[1]. وهذه الثنائية (التخيّل – التاريخ) يستعين بها الروائي حتماً ليفسح لخياله مجالاً إبداعياً على عوالم تاريخية، تستقي حداثتها من ديمومة القضايا التي تطرحها وتعالجها.

وتتحقق المقاربة النقدية في رواية "**موت صغير**" للروائي السعودي محمد حسن علوان، في العلاقة مع التاريخ؛ فهي رواية ابتعدتْ كل البعد عن المطابقة التاريخية من جهة، وعن الإسقاط التاريخي المفضي إلى التشابه الجزئي من جهة أخرى؛ حيث كانت العلاقة فيها تسير وفق رؤية حداثية ناقدة، يحضر التاريخ فيها بوصفه خلفيةً باهتة تشكّل ما نسبته أقلّ من عشرة في المائة من المتن الروائي، في حين يمثّل المتخيّل النسبة الباقية[2].

قرأ علوان ما كُتِب عن الشيخ الصوفي "محيي الدين بن عربي"، واكتشف أنّ سيرة ابن عربي لم تُكتب، كما لم يَكتب ابن عربي سيرته، يقول علوان: "فقرأت ما قيل فيه، وعنه، وحوله، بشكل كامل، وفي أثناء ذلك كانت تتشكل في مخيلتي الحالات الروائية التي يمكن نسجها في فراغات سيرته. والحقيقة أن سيرته مليئة بالفراغات الغامضة؛ لأنها لم تكتب بشكل كامل، بل تمت لملمة أطرافها من كتبه. كما قرأت، بعين الفاحص الدقيق، أيضاً كتب التاريخ في الفترات التي عاش فيها، والموسوعات الجغرافية، والعديد من رسائل الدكتوراه في التاريخ، التي تناولت مواضع تاريخية معينة، واستفدت منها في مقاربتي الروائية لسيرته، وفي رسم الخلفية الزمانية والمكانية بشكل دقيق ومقنع"[3].

من هنا، تحرّر علوان من قيود التاريخ، وسعى إلى سدّ الفراغات التي خلقها المؤرخون في شخصية "ابن عربي"؛ فكتب "موتٌ صغير" التي انبثقتْ من خلفية معرفية فذّة، واستوعبتْ بدقّةٍ فريدة ملامحَ شخصيةٍ تاريخيةٍ جدلية، ارتبط اسمها بأكثر المذاهب الدينية جدلاً، قدّمها علوان، بقدرته التخييلية، في قالب إنساني مميّز، نأى بها عن العوالم

الصوفية الفلسفية، والجدالات الفكرية، والتأمل العميق، وأحالها إلى شخصية إنسانية طبيعية، تمارس ما يمارسه الآخرون؛ تحب وتكره، تعشق وتتزوج، تنجب الأطفال، وتتخذ الأقران.

ويذهب علوان إلى أبعد من ذلك حين يختار ثيمة "الحب" بوصفها ثيمة رئيسة لمنجزه السردي، ولا شك أن "اختيار الكاتب لسيرة صوفي شهير، شخصية حقيقية وثقيلة الوزن ومثيرة للجدل مثل ابن عربي، ستضع ثيمة الحب في منظور مختلف" (4).

تجلّتْ ثيمة "الحب" في الرواية بدءاً بالعنوان "موتٌ صغير" وقد استقاه الروائي من مقولة ابن عربي الشهيرة "الحبُّ موتٌ صغير"، وتمثّل الحبُّ في الرواية على عدة أوجه؛ حبّ العلم، وحبّ السفر، وحبّ التصوّف، وحبّ العبادة، وحبّ الأقران، وحبّ المرأة. وقد تجلّتْ ملامح هذا الحبِّ على اختلافها وتنوعها في أسفار الرواية كافّة، واقترن حبُّ التصوّف بتجلّيات الحبِّ جميعها.

وانطلاقاً من تلك التجلّيات لثيمة "الحبّ"، اخترنا أن نقف في هذا البحث عند المرأة في علاقتها بالحبّ والمدينة. وتعود أهمية الدراسة من منطلق الوقوف على تمثّلات الحبِّ عند المرأة في رواية "موت صغير"، وهي التمثّلات التي يندر تحقّق حضورها في الروايات الأخرى التي تُعزى إلى هذا اللون من الكتابة الإبداعية نفسها، وما دامت رواية "موتٌ صغير" هي من "التخييل التاريخي" فالحديث عن المرأة والحبّ في هذا النوع من الكتابة يشوبه، في الغالب، شيءٌ من الحذر والتوجس من الكتّاب أنفسهم، نظراً لحساسيّة الموضوع وشخصياته، التي غالباً ما تكون جزءاً من التوثيق التاريخي. غير أن الأمر بدا مختلفاً تماماً في رواية "موتٌ صغير"؛ حيث ظهر الحبّ مرتبطاً بتمثّلات عدّة للمرأة في الرواية؛ فهناك الأم، والأم الروحية، والأخت، والزوجة، والابنة، والعالمة، والعشيقة. كما تعود أهمية الدراسة أيضاً إلى الحضور الزاخر للمدينة في مثل هذه الكتابة الإبداعية؛ الأمر الذي يشي بأهمية الوقوف عند هذا الحضور وعدم إغفاله. وتعود أهمية الدراسة أيضاً إلى طبيعة المنجز السردي موضوع الدراسة؛ إذْ إنّنا لا نعلم، فيما قرأنا من روايات

سعودية، أنّ روايةً سعوديةً واحدة كُتِبَتْ في التخيّل التاريخي قبل رواية "موت صغير"؛ ممّا يجعلها الرواية السعودية الأولى التي تُعزى إلى هذا اللون من الكتابة السردية.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أننا لم نقع على دراسة واحدة تناولت تمثّلات الحبّ عند المرأة في رواية "موت صغير"، هذا إذا افترضنا وجود دراسات جادّة حول الرواية نفسها أصلاً؛ إذ إن ما وقعنا عليه لا يعدو كونه مقالات قصيرة متفرقة، اختارت التعليق على الرواية بصورة عامة، دون الوقوف على تفصيلاتها، عدا دراسة واحدة لـ(منال بنت عبدالعزيز العيسى، 2017م) بعنوان "الخطاب الصوفي في رواية موتٌ صغير لمحمد حسن علوان"[5]. تناولت الباحثة الرواية من جهة العلاقة بين السارد ومظاهر البنية السردية للخطاب الصوفي، وانطلقت في دراستها تلك من أربعة عناصر؛ هي: عتبات النص، والمكان، والشخصيات، والرؤية. ولم تتطرق الباحثة إلى موضوع المرأة في رواية "موتٌ صغير" إلا في إشارةٍ سريعة إلى أنّ حضور المرأة في الرواية علامة على استمرار علوان في طابعه الروائي الرومانسي؛ لكونها شكّلتْ حضوراً طاغياً في الرواية.

وسيتناول هذا البحث وهم الحبّ عند المرأة مرتبطاً بالتصوف وعلاقته بالمدينة في رواية "موتٌ صغير" من خلال ارتباط حضورها بالسارد. وتُقدّم رواية "موتٌ صغير" المرأة في سبع صور؛ صورة الأم، والأم الروحية، والأخت، والزوجة، والعشيقة، والعالمة، والابنة. وسنرصد في هذه الدراسة علاقة المرأة بالسارد بين وهم الحبِّ وتجلّيات التصوّف في أربع صور؛ صورة المرأة الأم، والأم الروحية، والعشيقة، والزوجة. وقد قصرنا الدراسة على هذه التمثّلات الأربعة لكونها الأكثر حضوراً في الرواية.

واعتمدنا في هذا البحث على نظرية التلقي القائمة على القراءة مستعينة بآلية التحليل، الذي يقوم على رصد الظاهرة وتحليلها تحليلاً دقيقاً، ويعدُّ التحليل مظلة واسعة ومرنة تتضمن عدداً من المناهج؛ ولهذا يكاد المنهج التحليلي يشمل المناهج الأخرى كافّة باستثناء المنهجين التاريخي والتجريبي؛ ذلك لأن عملية التحليل للظواهر تكاد تكون مسألة مشتركة وموجودة في جميع أنواع البحوث العلمية.

تمهيد

مرّت الرواية العربية في تاريخها الإبداعي بتحولات كبيرة في حركتها الثقافية؛ فتجاوزت العوائق والموانع التي اعترضتها، وقعّدتْ لنفسها على أبواب الحداثة؛ الأمر الذي دفعها إلى خلق أشكالٍ جديدة أسهمتْ في التعبير عن بيئتها وعصرها وتاريخها بأساليب ترقى بالمنجز السردي إلى مستويات المعاصرة.

ومن تلك الأساليب التي اعتمدتها الرواية العربية كان توظيف التاريخ فيها، وهو ما عُرِف بـ"الرواية التاريخية"؛ والحوار بين التاريخ والتخيّل السردي من أكثر المفاهيم الإشكالية التي نالت اهتمام النقاد والدارسين؛ لكونها أكثر الموضوعات المثيرة للمتعة والجدل في آن؛ إذ يتركز البحث فيها حول العلاقة الجدلية بين الإنسان والتاريخ، ومدى استيعاب كل منهما لملامح هذه العلاقة وأبعادها.

غير أنّ مصطلح "الرواية التاريخية" يَشِي في كثيرٍ من مناحيه، إلى حضورٍ جدّيٍّ للتاريخ في العمل الإبداعي؛ حيث الرصد والتوثيق، والأمانة التاريخية، وهو أمرٌ دفع بالناقد الأدبي العراقي "عبد الله إبراهيم" إلى الدعوة إلى ضرورة إحلال مصطلح "التخيّل التاريخي" محل المصطلح المعروف بـ"الرواية التاريخية". يقول إبراهيم في معرض حديثه عن السبب الذي دفعه إلى الدعوة إلى هذا الإحلال: "آن الأوان لكي يحل مصطلح "التخيّل التاريخي" محل مصطلح "الرواية التاريخية"؛ فهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السردية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها"[6].

ويحيلنا ما ذهب إليه إبراهيم إلى مفهوم "الهويّة السردية" identite narrative الذي ذكره الفيلسوف الفرنسي بول ريكور Paul Ricoeur لأول مرة في خاتمة كتابه "الزمن والسرد" (1985) في إطار التفكير في علاقة التاريخ بالمتخيّل، بحثاً عن سياق عملي يلتقي فيه الصنفان السرديان.

ويتصل سؤال الهوية عند ريكور بالممارسة السردية من وجهين متلازمين: في

الإنسان الذي يكشف عن هويته من خلال ما يحكي عن حياته، وفي القصص المروية من حيث هي أجناس سردية تتمحور حول الكتابة التاريخية والإبداع المتخيّل[7].

ويعرّف إبراهيم التخيّل التاريخي بأنه "المادّة التاريخيّة المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقيّة والوصفيّة، وأصبحت تؤدّي وظيفة جماليّة ورمزيّة، فالتخيّل التاريخيّ لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقرّرها، ولا يروّج لها، إنّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال، والتاريخ المُدعّم بالوقائع، لكنّه تركيب ثالث مختلف عنهما"[8].

وقد شاع في الفترة الأخيرة هذا اللون الروائي الذي تتماهى فيه الإبداعية السردية مع التاريخ، لتنبثق عن كتابة سردية تصور التاريخ بعيداً عن الوقائع والتوثيق، وتحيله عملاً تخييلاً مفتوحاً للكتابة على الماضي والحاضر على حدٍّ سواء.

ومن أمثلة هذا النوع الروائي رواية "الزيني بركات" لـ جمال الغيطاني (1989م)، ورواية "مجنون الحكم" لـ بنسالم حميش (1990م)، و"كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لـ واسيني الأعرج (2006م)، و"العلّامة" (2001م)، و"هذا الأندلسي" (2007م) لـ بنسالم حميش. والقائمة تطول في هذا الاتجاه من الكتابة السردية، الذي جذب إليه عدداً ليس بالقليل من الروائيين العرب.

وتجدر الإشارة إلى أنّ مثل هذا النوع الروائي يزخر غالباً بحضور المكان؛ فتحضر المدينة خاصّة، بوصفها ثيمة سردية رئيسة في منجزات التخيّل التاريخي. ولأنّ "الطابع المكاني الجغرافي للمدينة ينعكس على شخصية الفرد وملامحه"[9]، مَثّل الوقوف على المكان في علاقته بشخصيات الرواية أهمية كبيرة؛ إذ إنّ "قراءة دلالية للمكان توضح لنا ملامح ومميزات الشخصيات وطباعها"[10].

وتزخر "موت صغير" بحضور عددٍ كبير من المدن؛ بدأتْ بمرسيّة في الأندلس وانتهتْ بدمشق؛ وبناءً عليه "فإننا لا نستطيع فصل ممارسة المدينة بتمثّلاتها العقلية عمّا هو داخلي وعميق لدى النفس البشرية بجوانبها الوجدانية والانفعالية"[11]؛ ولأنّ "المكان

الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه؛ إذ يعكس حقيقة الشخصية "[12]، ارتأينا في هذه الدراسة أن نتناول الأماكن التي ارتبطت بصورة أو بأخرى بوجود المرأة فيها، وعلاقة هذا الوجود الأنثوي في المدينة، بالذات الساردة التي مثّلت الشخصية الرئيسة في المنجز السردي.

موتٌ صغير

تدور أحداث الرواية حول الشيخ الصوفي الأكبر "محيي الدين بن عربي"، قدّمها علوان في لغة سردية راقية، تنمّ عن مهارة واسعة بدمج التاريخ بالمتخيّل، قدّمها في لوحة سيرية خلق بها إحساساً فريداً بالزمن، "يقدّم ويؤخر في زمن ما يروي عنه، يبني المتخيّل، يوهم بالواقعية للواحد (الماضي) وبالاحتمال للآخر (الحاضر)، يقارب الواقعي الحقيقي، ويقارب المحتمل الوهمي، وبين الزمنين، وفي العلاقة بينهما، يتحرك الفعل الروائي "[13].

تُقدّمُ الروايةُ إشكالات وجودية وسياسية واجتماعية صاغها علوان بشكلٍ يتمازج فيه المتخيّل بالواقعي. فمن بداية الرواية حتى نهايتها، يشعر القارئ أنّه في رحلة مع "ابن عربي"؛ يتحرك دون توانٍ، ويسير دون توقّف، يجول في شوارع الأندلس؛ يتخيّل بيوتها، وأروقتها، وأزقتها، وجمال حدائقها، يستمع لشيوخها، ويجتمع بخلفائها. رسم علوان المكان بدقة متناهية، كما رسم ملامح الأحداث والشخصيات بكل تمفصلاتها، قدّم لنا "محيي الدين بن عربي" الصبي النَّهِم بالعلم، والشاب العاشق، والأب الكهل، أطْلعَنا على حياته بكل دقائقها وأسرارها؛ رحلاته، علمه وكتبه، شيوخه وتلامذته، علاقته بالحكام والمتصوفة، علاقته بوالديه وأختيه وزوجاته، انحرافه ووعيه، عشقه وغرامه، ضعفه وقوته، قلقه وخوفه، نهاية حياته.

كل ذلك كان وفق إستراتيجية سردية تحاول نزع القداسة عن الشخصية التاريخية، وتتماهى مع ما قدّمه الرواة والمؤرخون، ليستحيل التخييل إلى قراءة دقيقة لدواخل الشخصيات، وإكمال التفاصيل الناقصة في تاريخها، لذا اختار علوان استعراض

الأحداث التي شكّلت فكر "ابن عربي" الصوفيّ وبلورته، دون الغوص في لجّة فكره ونظرياته الفلسفية.

لم يخرج علوان في "موتٌ صغير" عن خطّه الرومانسي، وهو الخطّ السردي الذي درج على تبنيه في أعماله السردية كافّة، بل عمّق من هذا الخطّ السردي الرومانسي في هذه الرواية خاصة، حين ربطه بالتصوّف، وهو أمرٌ غير مألوف إطلاقاً؛ حيث إنّ أمر الزواج عند المتصوّفة فيه نظر[14]، فكيف بالعشق والهُيام الذي شغل حيّزاً كبيراً من حياة السارد ابن عربي.

وتتناول هذه الدراسة، كما ذكرنا آنفاً، المرأة في علاقتها بالحبّ والمدينة، من خلال رصد التمثّلات المختلفة للمرأة في الرواية موضوع الدراسة، والوقوف على علاقتها بالسارد من جانب الحبِّ تارة، والمدينة تارة أخرى. وهو أمرٌ، لا شك، سيقودنا إلى إدراك ملامح تلك العلاقة وفاعليتها في حركة الفعل الروائي وصناعة أحداثه.

قلق الذات/ قيد الفضاء ورغبة الانعتاق

يقول ابن عربي: "**أعطاني الله برزخين: برزخٌ قبل ولادتي وآخر بعد مماتي. في الأول رأيت أمي وهي تلدني وفي الثاني رأيت ابني وهو يدفنني... ورأيت فتيل دولة المرابطين يطفئه الموحّدون في مرسيّة قبل ولادتي، ورأيت التتر يدكّون بغداد دكّاً دكّاً بعد مماتي**"[15].

شكّلت الأم "نور" مع "مرسيّة" بداية حضور الذات إلى الوجود؛ وهي بداية فراق البرزخ الأول و "**ما أوجع أن تفارق البرزخ الذي كلّه كشفٌ في كشف، لتدخل الدنيا التي كلها جهلٌ في جهل**"[16]. تحضر الأم في حياة السارد؛ في طفولته وصباه وشبابه، والمتتبع لحضور الأم يرى يقيناً أن حضورها في حياته لا يماثل في كمّه حضور امرأة أخرى، غير أنّ كيفية هذا الحضور لم تتشكل بوصفها حضوراً أموميّاً يزخر بدلالات الحبّ والحنان والاحتواء.

تحضر الأمّ في الرواية في صورة واحدة، لا تحيد عنها إطلاقاً؛ صورة الخائفة البكّاءة القلقة؛ "**تبكي أمي وتسند رأسها بكفيها معاً ممّا سمعتْ . تراكم القلق في صدرها يوماً بعد يوم . . .يا لسوء حظها إذ خرجت من عبودية ودخلت في حصار**" [17] . وهكذا تحضر "مرسيّة" ؛ مدينة خائفة قلقة، عاش السارد طفولته فيها، والعيش داخل المدينة لمدّة قصيرة أو طويلة يفضي إلى "تحديد تمثّل عقلي مشوّه نوعاً ما، أو مشحون بالرمزية نوعاً ما" [18] . وكانت حياته في "مرسيّة" برفقة أمّه، أمّه التي لم يمضِ على انعتاقها من الرقّ سوى أقلّ من عقدين من الزمن، حتى تجد نفسها داخل مدينة ترزح بالحصار المفضي إلى القلق؛ "**ماجتْ مرسيّة بأنباء انقلاب إبراهيم بن همشك ونفاد صبر الموحدين . شاع بين الناس أنّ في جيشهم مجانق تقذف ناراً ونفطاً حارقاً . . .وأصبح جيشهم مدعوماً بنقاط التموين من مالقة إلى مرسيّة . هذا الحصار -إذن- لن ينقطع ، مثل الحصارات السابقة**" [19] .

هذه صورة "مرسيّة" في المنجز السردي؛ مدينة قلقة، لا يسكن لها حال، ولا يقرّ لها قرار؛ تخرج من حصار وتدخل في حصار آخر؛ "**ولئن اقتحم جيش الموحدين مرسيّة ليفعلنّ بها الأفاعيل . . .هذا الحدث الذي يترقبه الجميع ويجهلونه أصبح هاجساً من هواجس المدينة ، حتى تعطّل فيها كل شيء**" [20] . كل ذلك يتحقق وسط قلق أنثوي تمارسه الأمّ وحدها من بين شخصيات الرواية، لا يهدأ لها بال، ولا تطيب لها نفس، تعيش قلق الحصار وخوف السبي، تماماً مثل "مرسيّة" ؛ "**وفي خضم تلك الشائعات التي ملأت عقل أمي . . .أطلّ عليها أبي من الأعلى وقد بلغه نواحها وصاح : ما بكِ يا مجنونة؟ ولم تلتفت ناحيته وكأنها لا تسمعه بل ظلّت تصيح : الحرب الحرب . . .السبي السبي . . .يا ويلاه . يا ويلك يا نور ، تعودين أمةً بعد أن صرتِ حرّة**" [21] .

تقف الذات الساردة في مواجهة ثيمتين رئيستين؛ الأمّ، والوطن المتمثّل في "مرسيّة" ، غير أنّ هاتين الثيمتين عدلتا عن صورتهما الدّارجة في دلالتهما على الحبّ والاستقرار، واستحالتا إلى دلالات القلق والخوف والتوجّس. مثّلتْ "مرسيّة" بحصارها الدائم، عائقاً يحول بين الذات وبين رغبتها في الانعتاق؛ "**من يولد في مدينة محاصرة تولد معه رغبة جامحة في الانطلاق خارج الأسوار . وفي النزهات التي كان عمي يأخذنا**

فيها مع أبنائه قرب النهر كنت أتحسس أسوار مرسيّة الحجرية بيدي وأتساءل ، ماذا وراءها؟ هل بلاد مثل بلادنا؟ هل مدن أكبر من مدينتنا؟ " [22] . ومِثْل " مرسيّة " كانت الأم " نور " ؛ حيث شكّلتْ هي أيضاً بقلقها وخوفها وبكائها المستمر ، حائلاً بين الذات وبلوغها مرادها في الخروج من هذا العالم القَلِقْ ؛ " **لا شيء في هذا البيت يلهمني علو الهمّة ولا بلوغ المراد . أمي البكّاءة المستسلمة ، وأبي الحائر بين الدنيا والدين** " [23] .

لم تستسلم الذات الساردة لذلك القيد القسري ، انطلقتْ للبحث عن هويتها في مكان آخر غير مرسيّة ، تلك الذات التي " لا تكتمل داخل حدود ذاتها ، بل تبسط خارج هذه الحدود حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه " [24] . تركتْ الأمّ ، كما تركتْ " مرسيّة " ، وبعد ردحٍ من الزمن ، اعتراها الشعور بالأسى تجاههما ، ماتت الأمُّ " نور " وهي بعيدة عنها ؛ " **لم يزل بعد شعوري بالذنب تجاه تفويتي جنازة أمي !** " [25] . وفي الوقت نفسه ماتتْ " مرسيّة " من قلبه ، فهي لا تعدو أن تكون ذكرى أليمة ، ومقصداً لتيه الذات وتشظيها ؛ " **مشيتُ في شوارع مرسيّة مع بدر الحبشي وأنا منقبض الصدر لا أعرف إلى أين أتّجه ، ولا على ماذا ألوي . يحاول بدر أن يصلح مزاجي فيسألني عن كل ما يرى وأنا أجيب بما أتذكر** " [28] .

ويتجسّد الارتباط السردي بين الأمّ و" مرسيّة " في موقفين اثنين ؛ الأول يوم الهجرة من " مرسيّة " ، والثاني يوم العودة إليها ؛ " **وراحتْ أمي تقشّر الفناء من التراب دون سبب سوى أنها تواسي بيتنا الذي سنخلّفه وراءنا إلى غير رجعة قريبة** " [27] ، كانت هذه آخر ذكرى للذات الساردة مع أمّه في " مرسيّة " . وبعد عشرين عاماً عادت الذات إلى " مرسية " لتجد مقشّة الأم " **لا تزال ملقاة في المكان ذاته ، على حافّة مجرى الماء الرخامي . تقّصّفتْ أطرافها وتيبّستْ ، وتراكم عليها التراب ، ونمت بين فرجاتها الحشائش** " [28] . فلم يكن حال " مرسيّة " أفضل منها قبل ترك الذات الساردة لها حيث " **لا يطيب فيها عيش ، ولا تستقر فيها حال** " [29] ، حتى مقشّة الأم ، لم تتلف ولم تغادر مكانها ، بل ظلتْ في المكان نفسه ، تيبّستْ وتقصّفتْ ، وتراكم عليها التراب ، لتشي بواقعٍ ماضويّ مرير عاشته الذات بكل تمفصلاته مع الأم " نور " في " مرسيّة " .

لم تكن الأمّ "نور" سوى معادلٍ سرديٍّ لمدينة "مرسيّة"، يشوب علاقة السارد بهما كثيرٌ من القلق والشعور بالقيد والتكبيل، ولأن "الانتماء إلى مكانٍ ما يسمح بتحديد العلاقة القائمة بينه وبين الإنسان فيصبح المكان/ المدينة حياة وموتاً، حبّاً وكراهية، حنيناً ونفوراً، حلماً ويقظة"[30] حاولت الذات الساردة جاهدةً الانفلات من قيدهما إلى الضفة الأخرى، حيث بلاد أخرى تروي الظمأ بالكشف والترحال.

تشظّي الذات/ الحبّ ووهم الحبّ

ومن "مرسيّة"، ترحل الذات الساردة إلى "إشبيلية"، حيث انبثقتْ منها بذرة الحبّ الأولى؛ حبّ الله وحب "مريم بنت عبدون"، التي ارتبط قلبه بها تماماً كارتباطه بـ"إشبيلية". كانت "إشبيلية" بداية انطلاق أوتاد التصوّف، وبداية انطلاق الذات إلى رحلة الحبّ الطاهرة؛ "**خرجت معنا على بغلة فاطمة بنت المثنّى عازمة أن تفترق عن القافلة باتجاه قرطبة . . .سلّمنا عليها جميعاً . ولما جاء دوري قالت فاطمة :**

- ادنُ مني يا بني .

- لبيك يا أمّاه .

- في إشبيلية وتد من الأوتاد الأربعة ولا شك .

- ومن هم الأوتاد؟

- أربعة يحفظون الأرض من السوء .

- وكيف أعرفهم؟

- هم يعرفونك .

- وكيف أجدهم؟

- هم يجدونك .

ضمتني إليها ضمّاً طويلاً حتى مللتْ . دسّتْ كفّها في صدري وأغمضتْ عينيها وقرأتْ فاتحة الكتاب ، ثم نقرتْ بإصبعها على موضع قلبي تماماً وقالتْ :

– طهّر هذا . . .ثمّ اتبعه . وعندها فقط يجدك وتدك " [31] .

من هنا، كانت بداية رحلة الحبّ الأبدية، التي انبجستْ من "إشبيلية" وفيها، وعلى مشارفها؛ "**كان كل ميل نقطعه في أرض الله يتسع به قلبي ميلاً مثله ، ومدّ الله بصري في آفاق لم تعتدها عيناي ، وامتلأ صدري بهواء لم أتنفس مثله من قبل ، وكنتُ توّاقاً لرؤية إشبيلية التي كانت تروى عنها الروايات ، وتسير بأخبارها الركبان** " [32] .

إنه هاجس الرغبة في الطمأنينة، والهروب من الواقع، تسعى الذات/ محيي من خلاله إلى خلق علاقة أُلفٍ مع "إشبيلية" ، علاقة تقوم على اكتشاف المجهول، والتوق إلى الجديد والغريب، ويرافق ذلك التوقَ أوهام وخيالات وصور جميلة رسمتها الذات في مخيلتها عن "إشبيلية" .[33] حضرتْ "إشبيلية" بديلاً عن "مرسيّة" ، وحضرتْ زوجته الأولى "مريم بنت عبدون" لتكرّس من هذا الاطمئنان والحبّ؛ "**أحببتُ مريم ، ذقنها الحاد وعيناها الوثّابتان ، وجسدها المائل للامتلاء . . .أقبلتْ عليّ بكل ما في قلبها من شجرٍ يورق للتو . أطعمتني رضاً وسقتني سلاماً ، وأفرشتني طمأنينةً وراحة** " [34] .

ظلّت الذات تمتح من معين الحبّ الذي تسقيها إياه "إشبيلية" ، ذلك الحبّ الإلهي الذي شرّعت له "فاطمة بنت المثنّى" ، فبدأتْ رحلة تطهير القلب للوصول إلى الأوتاد الأربعة؛ "**انتقلتُ بدوري إلى القصبة ملتحقاً بحلقة الشيخ الذي أشرقتْ به سماء إشبيلية في يوم صحو . وصل يوسف الكومي من فاس تسبقه أخبار كراماته وجليل أعماله . . .عندما جلستُ بين يديه أول مرة شعرتُ أني أجلس أمام مشكاة مضيئة . . .سافرتُ في ملامحه مثل حمامة لم تعرف سماءً أكثر أماناً من وجهه ، ولا روحاً أكثر رحابة من روحه** " [35] .

ومن معين الحبّ ذاته سقته "مريم بنت عبدون" ، فكانت تماماً مثل "إشبيلية" ؛ تنبع من الحبّ أصدقه، وتهب من حسن الحديث أعذبه؛ "**تسند ظهري على جدارٍ ألبسته حشواتٍ من قطنٍ ناعم وقماش جميل ، ثم تسند رأسها على ركبتي وتنظر إلى عينيّ مباشرةً ،**

ووجهها أدنى من وجهي وتقول : تحدثني حبيبي أو أحدّثك؟ فإذا حدّثتها كانت مثل بخور الهند ، إذا أسمعتها لهباً أسمعتني طيباً . وإذا حدثتني فتحت في سقف الحجرة نوافذ للسماء لا تلبث النجوم والكواكب أن تطلّ منها فضولاً ورغبة في سماع الحكاية " [36] .

غير أن العلاقة مع " مريم " بدأتْ في الانكشاف ، فنحت العلاقة معها منحىً آخر ؛ حيث استحال الحبُّ وهماً ، والتعلّق توهُّماً ، فانزوتْ الذات في بوتقة الاكتشاف ، الذي أفضى بدوره إلى التشظّي . بدأ حبُّ " مريم بنت عبدون " ينضب ، وبدأت رحلة الذات مع الابتئاس ؛ " **أخيراً صارت الأخبار التي تردنا من مصر أقلّ تهويلاً . بدأنا نتحين الفرصة للرحيل القريب ، وما إنْ بدأتُ أُعِدُّ العدّة لذلك ، حتى فاجأتني مريم برغبتها في البقاء في بجاية ، لم أتوقع منها تلك الرغبة وكنت أظنها لا تحتمل فراقي** " [37] . " **ودّعتُ مريم بلا قبلات ، صرفَتْ خدّها عني ، واكتفتْ بمصافحتي وتقبيل يدي ، استقلّتْ هودجها ، ولم أوصِها بشيء ، خرجتْ من قلبي ، وخرجتُ من قلبها دون وداع** " [38] .

ومثل " مريم " كانتْ " إشبيلية " ، حيث استحالت إلى حبس حجري ، لا حياة فيها ولا روح ؛ الأمر الذي دفع بالذات إلى الانكفاء على نفسها ، فتسرب الملل إليها ؛ " **خرجتُ من البيت وقت الظهيرة وأنا أشعر بضيقٍ خانق ، كأنه لم يكن كافياً ضيق المدينة من قبل حتى يضيّق علينا الخليفة بأوامره ونواهيه . . .أصبحت إشبيلية لا تطاق فعلاً ؛ الأسواق جامدة ، الناس خائفون ، النفوس مضطربة** " [39] . " **انقبض قلبي ، وشعرتُ بحزنٍ مشوب بيأس ، انكمشتْ أسوار إشبيلية في عيني حتى غدتْ سجناً حجرياً هائلاً لا فكاك منه** " [40] .

من هنا بدأتْ تتجلّى علاقة الذات/ محيي مع " مريم " وتبين معالمها ، وبدأتْ معها الذات في التشظّي ؛ خذلتها " إشبيلية " كما خذلتها " مريم " ، وتحوّل الحبُّ إلى حبٍّ وهمي . فلم يكن حب الآخر سوى وهمٍ ، " وهذه الحال ، لا شك ، تفضي إلى تحوّل في الذات يوازي ما تشعر به تجاه الآخر ؛ لأنّ الآخر ما هو إلاّ تعريةٌ للذات وكشفٌ لها " [41] .

فالأمر ، على ما يبدو ، لا يعدو كونه تنميطاً للآخر ؛ حيث تشكّل الأخير في صورةٍ واحدةٍ تبلورت ، لا شك ، لدى الذات تجاهه ، وأسقطتها الذات بدورها ، واعية أو غير

واعية، على الآخر استناداً إلى المكوّن النفسي لها، ذلك المكوّن الذي نمّط الآخر في صورة القلق والتوتر والخذلان.

ضيّقتْ عليه "إشبيلية" الخناق حتى قرر الفكاك منها، وتركته "مريم بنت عبدون"، بلا رجعة، في وقتٍ ظنّ أنها لا تطيق فراقه؛ الأمر الذي أحال العلاقة مع الآخر إلى حالٍ من الوهْم جسّدتها الذات في ردود فعلٍ عكستْ تنميطها لنفسها قبل تنميط الآخر.

الحبُّ وسلطة التصوف

اختارت الذات الساردة/ محيي السفر إلى "مكة"، وكان لا بدّ لها منها؛ "**كان لا بدّ من مكّة ولا بدّ لمكة مني**".[42]

التقت الذات/ محيي بـ"نظام" في "مكة"، فبدأتْ علاقة حبٍّ مع الآخر، علاقة مغايرة للعلاقات السابقة. تبدو الذات وكأنها اكتشفتْ نفسها، وفهمت حقيقتها، وهذا الكشف ما كان ليتحقق "إلّا عبر لقاء الآخر، فيتبين مدى تألقها حين تنفتح عليه، ومدى بؤسها حين تنغلق على جدران ظلمتها"[43]. تختلف "نظام" عن باقي النساء، كما تختلف "مكة" عن باقي المدن؛ "**كنتُ أظنُّ مكة مفتاح الروح الذي سعيتُ إليه من أقصى الأندلس، فإذا بها تطرقُ بابَ قلبي كما لم يُطرق من قبل**"[44]. "**انتظمتُ في دروس الحنابلة، التي لم أجد مثلها في الأندلس**"[45].

كل شيء جديد في "مكة"، حتى الحبّ، لم يكن هو ذاته الذي نما في "إشبيلية"، بل اصطنعتْ لها "مكة" حبّاً جديداً، الحبُّ حين ينشأ في "مكة" لا ينضب، كما لا تسمح "مكة" باستقبال حبٍّ وُلِدَ خارج أسوارها، فهكذا كان مصير حبّ "إشبيلية" حين حاول الولوج إلى "مكة"؛ "**ودعتُ مريم بلا قبلات . . .خرجتْ من قلبي، وخرجتُ من قلبها دون وداع، هكذا شاء الله، وهكذا أرادتْ لنا مكة، بعض الحب لا ينمو إلا في بلاد بعينها، ولا يعيش في بلادٍ أخرى. وحبنا كان نافورة لا يجري ماؤها إلا في الأندلس. حتى إذا فارقناها انحسر ماؤها حتى جفّ تماماً في قيظ مكة**"[46].

تعالقت "نظام" مع الحبّ في "مكة"، واستحالتْ الذات/ محيي وسط هذا التعالق كائناً خاضعاً لهذا الحبّ. فكانت "مكّة" معادلاً سردياً لـ"نظام"، حيث لا مناص من حبها؛ "**طفقتُ أمشي في شعاب مكة، كل ما في أزقتها وأنحائها وأرجائها من سهلٍ وجبلٍ ووادٍ وصحراء ونباتٍ وحيوانٍ وسماء وبردٍ وحرٍ يذكرني بنظام، فأكتب لها ما ينطقٍ به القلب عن الهوى، وأطويه في دفتري حتى إذا أصبحت وجدتُ الله قد نفخ فيها روحاً وصارت خلقاً جديداً يشاركني الحلّ والترحال، والعيّ والإدراك، وحبّ نظام**" [47].

تشكّل الحبّ في "مكة"؛ "**من أقصى مغرب المسلمين جئت، وهي من أقصى مشرقهم، لنلتقي في مكة ونقع في الحبّ**" [48]. لم يكن حُبّ "مكة" مثل حبّ "إشبيلية"؛ بدأ حبّ "مريم" في "إشبيلية" متوهجاً ثمّ انطفأ هذا التوهج وانتهى معه الحبّ. بينما حبّ "مكة" كان مختلفاً؛ إذْ مرّ بثلاثة أطوار:

الطور الأول: الاقتران.

الطور الثاني: الاعتلاء.

الطور الثالث: الارتقاء.

الطور الأول: الاقتران

وفيه اقترن الحبُّ بالعلم. حازتْ الذات/ محيي بداية وصولها إلى "مكة" على مرادها؛ حيث معين العلم الذي لا ينضب، وشعلة الحبّ التي لا تنطفئ؛ "**تخيّلتُ أن أنام وأصحو ونظام بين ذراعي، وأحل وأرتحل وهي زوجتي، وأنا أكتب وأؤلف وهي تقرأ وتراجع، ونناقش هذه المسألة وتلك، ونختلف في هذا الرأي أو ذاك، ويختلط الحبّ بالعلم، والعرفان بالأشواق، ما أطيب هذه الحياة**" [49].

فكان الحبُّ جليساً للعلم، والعلم يربو بالحبّ؛ "**إذا اشتهيتُ العلم حدثتني وحدّثتها، فلم أجد لعلمها نظيراً إلا علمي، ولا لعلمي شبيهاً إلا علمها، كيف لا وهي ربيبة الحرمين وتربية البلد الأمين. قرأتْ كل كتاب وحذقتْ كل علم... فإذا هي شمسٌ بين**

العلماء ، وبستان بين الأدباء ، وهبها الله حسناً لم يهبه امرأة قبلها " (50) .

إذن، جسّدتْ "نظام" في "مكة" المبتغى والمنال، فاستحالتْ "مكة" غذاءً للعقل والقلب في آن، وصار العلم يتغذّى على الحبّ، والحبّ ينهض بـ"نظام" ؛ "**وصار ذلك درس العقل والقلب ، منارة البصر والبصيرة ، شعلة الجسد والروح . . . كنتُ أظنُّ مكة مفتاح الروح الذي سعيتُ إليه من أقصى الأندلس ، فإذا بها تطرقُ بابَ قلبي كما لم يُطرق من قبل ، أشعلتْ نظام في صدري مصباحاً رأيت على ضوئه زوايا في هذا القلب لم أرها من قبل** " (51) .

الطور الثاني : الاعتلاء

وفي هذا الطور اعتلى الحبُّ العلمَ؛ حيث توثّق حبّ الذات/ محيي بـ"نظام" ، فتعاظم الحبّ، واستأثر بالذات، حتى فرض سلطانه على العلم. تمكّنتْ "نظام" من القلب والعقل على حدٍّ سواء، فاستحوذ الحبّ على العلم والفكر والعقل والقلب؛ "**أغمز لنظام وتغمزني ، فنبدأ كتاباً جديداً نعلم أنه سيستغرقنا أسبوعاً من الزمان ؛ أسبوعاً من التحليق في جبين نظام الوضّاء مثل طائر ضائع ، أسبوعاً من التأمل في حسنها الأصفهاني الأصيل مثل شاعر مبتدئ** " (52) .

حضرتْ "نظام" في قلب الذات/ محيي وكأنّها أول الساكنين فيه، استسلمتْ الذات للآخر استسلام الخضوع والكمال؛ "**تمكّن حبّها في قلبي ، حتى لم أعد أفكر في مستقبل أيّامي إلا وهي فيه ، ولولا أنّ مريم كانت زوجتي وعلى ذمتي لأقسمتُ أنّ نظام هي أول عهدي بالنساء ، وأول امرأة أشعر معها باكتمال الحبّ ، وانسياق العاطفة ، وخضوع الروح ، وطمأنينة الجوارح** " (53) .

قضى لهيب الحبِّ على العلم، حين رفضتْ "نظام" تصيير هذا الحبّ إلى حبّ أرضي. تسرّب القلق إلى الذات/ محيي، واستبدّ الحبُّ به حتى قلّت حيلته، ووهنَ فكره، ومن الذات تسرّب القلق إلى علاقته بـ"مكّة" ؛ "**استيقظت ذات فجر وجلستُ**

في حجرتي ساهماً لا أستطيع أن أستحضر ذهني . . .أنام مثل أهل الكهف ، وأستيقظ لأجد نفسي في عالم آخر وزمنٍ جديد ، هل أنا أشعر بالغربة يا ترى؟ كيف لا وأنا لا أشتاق إلى الأندلس ، ولا أفكر في العودة إليها ؛ . . . ولكن ماذا لو بقيتُ في مكة على هذه الحال أطول من ذلك؟ ماذا لو استبدّ بي حبّ نظام وقتلني؟ " (54) .

لم تكن "مكة" سوى "نظام"، لم يخبُ حبّ "نظام" في قلبه، بل زادتْ جذوته، لكنه استحال إلى حبٍّ قلق، يتجاذب الذات/ محيي الدين كرة ويفلتها كرة أخرى، وكذلك صارتْ "مكّة"، هي المدينة ذاتها التي أحبّتها الذات وتعلّقتْ بها، لكنّ شيئاً ما وقع بينهما، فحبّها ما زال قائماً، لكنه استحال حبّاً غير معهود؛ "**صغرتْ في عينيّ كل شؤون الحياة حتى صار ينقضي يومٌ بأكمله لا أقوم فيه بشيءٍ إلا صلواتي ، أسابيع تلو أسابيع والقلق هو محرك كل ساكن ومسكّن كل متحرك في حياتي . . .أتململ في درسي من التلاميذ حتى أتمنى انتهاءه في أسرع وقت . . .أُدرّسُ في الحلقة وأسرح ، أفعل أشياء لا صلة لها ببعضها . . .أمشي في أزقة لا أدري ما هدفي منها ، شيءٌ في المكان الذي أنا فيه أصبح غير متفق مع الحال التي أنا فيها ، ولكن إلى أين أرحل؟ "** (55) .

أحال الحبُّ الذات/ محيي ذاتاً أخرى، كما أحال "مكة" إلى مكانٍ غريب؛ أقفلتْ "مكّة" أبوابها أمام قلبه قبل أن يكتمل العشق؛ "**ومكة أقفلتْ أبوابها أمام قلبي في منتصف العشق** " (56) .

الطور الثالث: الارتقاء

وفيه ارتقى الحبّ إلى حبّ إلهي، انطلقتْ إرهاصاته من "مكة"، واكتمل في "بغداد"، غير أنّ حبّ "بغداد" لم يكن مثل "مكة"؛ "**قليلة هي المدن التي تجوز أسوارها أول مرة فتشعر أنها كانت تنتظر وصولك ، تلقي على خطواتك الأولى عتاباً مشوباً بالحنين ، وشوقاً محفوفاً بالرضا ، هكذا استقبلتني بغداد**[57]**، "بلغ ابتهاجي ببغداد مبلغاً لم يخفَ على بدر وسودكين ، شيءٌ في لطف هذه المدينة يتأرجح بين الجلاء والخفاء ، أحتاج أن أُصغي طويلاً حتى أعرف ماذا توشوش به بغداد في أذن العارف وكنت أحتاج إلى ذلك ،**

دخلتها مبعثراً فجمعتني ، غريباً فآوتني ، وكنت على يقين أن نهايتي معها لن تكون كبقية البلاد الأخرى التي طردتني في الأندلس والمغرب ومكة والشام ومصر " [58] .

عاد الحبّ في "بغداد" ، والتقت الذات بـ"نظام" ، استقبلت "نظام" الذات/ محيي تماماً كما استقبلته "بغداد" ؛ "**عتاباً مشوباً بالحنين ، وشوقاً محفوفاً بالرضا**" ، حاولت الذات/ محيي أن تُعيد هذا الحبّ ، وأنْ تجعل سفينته ترسو على نهر دجلة ؛

"**اسمعي يا نظام . . .**

– أسندتْ رأسها على حافة الباب في خفر وابتسمتْ وهي تقول : قل يا محيي .

– تعلمين ما بقلبي بحبك .

– ازدادت ابتسامتها اتساعاً وصفاءً وهي تقول بصوتٍ هادئ كأنها تهدهد رضيعاً لينام : أجل ، أعلم ذلك ولا أنساه .

– وأعلم ما بقلبك من حبي .

– بل تعلمْ بعضه ، ولو علمته كله لما صدقتْ .

تَجمّع دجلة وصبَّ نفسه في عروقي وأنا أسمعها تقول ذلك " [59] .

– بأيّ قدرٍ تحبني يا محيي؟

– والله ما طلعت الشمس ولا غابتْ على حيّ أحب إليّ منك .

– و والله ما طلع القمر ولا غاب على حيٍّ يرزق أحبُّ إليَّ منك .

– فلمَ ترفضين الزواج مني؟

– . . . لأني وتدك الثالث " [60] .

من هنا ، أسّست المرأة لخطاب تحدٍّ وجودي ، يعِي بِشراك تشييئها في الخطاب الذكوري ، حين سعتْ لتفكيك منظومة العرف القائم على بدهية انتهاء الحبّ مع الرجل

إلى اقتران. فارتقتْ بالحبّ، وأحالته إلى حبٍّ إلهي، حين كشفتْ وتديتها للذات/ محيي، وحينها اكتشفت الذات أنّ الحبّ الذي تعلّقتْ به، وتمكّن منها، إنما هو حبٌّ إلهي لا يستقيم أن يكون أرضيّاً.

وعلى الرغم من أنّ مراد الذات/ محيي من هذا السفر وذلك الترحال الذي بدأ بالخروج من "مرسيّة" إنّما هو الوصول إلى الحبّ الإلهي، وأنّ من شأن دجلة الذي صبّ في عروقه وهو يستمع إلى حديث الحبّ مع "نظام" أن يفيض في صدره لهذا الكشف، غير أنّ الأمر لم يكن كذلك؛ "**تراجع دجلة الذي كان في عروقي، وراح يجفّ بسرعة هائلة، كأنه فوق مرجل ضخم، ووقفتُ مثل صنم لا يملك أن يحرك نفسه. أنظر في وجه نظام بعينين زائغتين تجمّدتْ فيهما المفاجأة. مَسَحَتْ بكفّها على وجهي، وتَوَغَّلَتْ بأصابعها في لحيتي واسْتَطْرَدَتْ: وفي ملطيّة وتدك الرابع والأخير، فأقبل عليه يثبّت قلبك**"[61].

ليستْ "بغداد" سوى معادلٍ سرديّ لـ"نظام"؛ غير أنها ليست "نظام" ذاتها التي في "مكة"، وإنما "نظام" التي استحالتْ إلى حبّ إلهي في "بغداد" بعد أنْ كانت حبّاً أرضياً في "مكة".

وتمثّلتْ "نظام" في الرواية في شخصيتين: شخصية في "مكة"؛ تجسّد الحبّ خلالها في حبّ أرضي، ظفرتْ فيه الذات بالود واللقاءات، وكان عذباً في بداياته، ثم استحال إلى عالم من الغموض أفضى إلى حال من القلق كابدتها الذات و"مكة" في آن. أمّا الشخصية الأخرى لـ"نظام"، فتمثّلتْ في "بغداد"؛ وفيها تجسّد الحبُّ في حبٍّ إلهي، لم يكن حبّاً جديداً، بل كان امتداداً للحبّ في "مكة"، ولم يكن سوى لقاء واحدٍ، لكنه أحال الحبّ الأرضي إلى حبّ إلهي، كما أحال علاقة الذات/ محيي بـ"نظام" إلى عالمٍ من الوضوح والنقاء.

ومن هذه العلاقة بين الذات و"نظام"، تبيّنتْ علاقة الذات/ محيي مع "بغداد"، حيث انعكس حبّ "نظام" على "بغداد"؛ فهي مدينة لم تكن كالمدن الأخرى، مثل أنّ "نظام" ليستْ كباقي النساء، استقرتْ "نظام" في "بغداد" وتداً للذات/ محيي، لذا

لم يرغب محيي في ترك "بغداد" أو الارتحال عنها، على الرغم من أنّ "نظام" قد أمرته بالارتحال إلى "ملطيّة" ليلاقي وتده الرابع؛ "**وفي ملطيّة وتدك الرابع والأخير، فأقبل عليه يثبّت قلبك**" [62].

غير أنّ الارتحال عن "بغداد" لن يكون سهلاً، على الرغم من حتميّة حدوثه، فـ"بغداد" تحتضن الحبّ الأرضي والحبّ الإلهي على حدٍّ سواء؛ وبغداد كشفتْ للذات/ محيي وتدها الثالث متجسّداً في حبّه الأرضي الذي نهل منه ردحاً من الزمن؛ "**أظنّ بغداد قد ألقتْ عليّ بشباكها حتى لم أعد أشتهي بعدها حلاً ولا مرتحلاً، واليوم بعثتُ سودكين وبدر إلى السوق ليشتريا عدة السفر إلى ملطيّة، ويستعلما عن خبر القوافل فخلا عليّ البيت، وتجاذبتني لأول مرة رغبتان متضادتان بأن أبقى وأن أرحل، وقد كنتُ كلما حان وقت الرحيل سبقتني روحي إلى مبتغاي قبل جسدي، ولكن بغداد دار السلام أسبغتْ على روحي السلام فعلاً، فلا اتصلتُ فيها بسلطانٍ لأتحرى شأنه، ولم أنهمك فيها بعمل لا يرجى عائده**" [63].

غير أنّ "نظام" تحالفتْ مع "بغداد" على الذات وسلبتها حسّها العميق تجاه المكان، من خلال ممارسة سلطة التصوّف، وهذا الحسّ تجاه المكان "هو حسٌّ أصيل وعميق في الوجدان البشري خصوصاً إذا كان المكان وطن الأُلفة. . . ويزداد هذا الحسُّ شحذاً إذا ما تعرض المكان للفقد" [64]. وهو الحسُّ ذاته الذي حرّك الذات/ محيي تجاه "بغداد"، إذ لم يفتأ قلبه يذكرها.

وهمُ الحبّ وتمثّلات الجنائزية

وصلت الذات/ محيي إلى "ملطيّة" واستقرّتْ بها. لم تكن "ملطيّة" كـ"إشبيلية" أو "مكة" أو حتى "مرسيّة" وليست بالطبع مثل "بغداد"، على الرغم من تحقق وجود الوتد الرابع بها. سافرتْ إليها الذات/ محيي وقلبها معلقٌ في "بغداد"، حيث حبّ "نظام"، وبذلك مثّلتْ "ملطية" للذات أوّل تجلٍّ للجنائزية.

" كل شيءٍ في ملطيّة كان يشير إلى الاستقرار ؛ شتاؤها البارد الذي يضطرني إلى البقاء في البيت والتفرغ للكتابة ، لياليها الطويلة التي تجعلني أشتهي الصلاة والخلوة " [65] .

لم يكن الاستقرار الذي تسرّب إلى الذات/ محيي في "ملطيّة" سوى استسلام للغربة؛ وانكسار لفقد الماضي؛ استسلمت الذات لـ"ملطيّة" بكل تفاصيلها؛ استسلمتْ للخلوة، واستسلمتْ للوجود، حتى الزواج من "فاطمة بنت يونس" كان استسلاماً؛ **"انتهتْ عدّة فاطمة وتزوجتها ، فوجدتها كما أرادها القلب ، أو ربما أنّ قلبي الخالي كان ليرضى بأيّ شيء ، وجسدي المتعب كان سيقبل بأي نصيب بعد سنوات طويلة من السفر والخلوات**[66] **، أحببتها ، ولا أدري هل أحبتني أم لا ، شيءٌ في عينيها يقول إنها ما زالتْ شغوفة بشهيدها الذي قضى . . .لم يبد أنّ إجابة سؤال الحبّ ستغيّر شيئاً في أحوالنا ، كل شيء سار عادياً "** [67] .

كانت "ملطيّة" بداية النهاية؛ نهاية الحبّ ونهاية الحياة. وشكّلتْ "ملطيّة" "صورة نووية. . .فكل شيء فيها أصبح له طعم الشك والتردد، والغربة والانكسار، إنها حالة وجودية ساكنة، حنينها إلى الماضي مشحون بالحسرة، وانتماؤها إلى الحاضر مليء بالمرارة، وتفكيرها في المستقبل لا يعد بأيّ أمل " [68] .

وعت الذات/ محيي حبَّ "فاطمة" ، واستبانته حبّا وهمياً، واعترفتْ بذلك، وهو اعترافٌ، لا شك، يشي بعمق الاستسلام المفضي إلى تشظّي الذات؛ فلم تكن "فاطمة بنت يونس" سوى معادلٍ سرديٍّ لـ"ملطيّة" ؛ حيث وهم الحبّ وهيمنة التصوّف، تواجههما الذات باستسلام واعٍ أو غير واعٍ، لكنه استسلامٌ، لا شك، يقود إلى ذاتٍ مأزومة، ظلّ تعلّقها بـ"بغـداد" وتفاصيل حبّ "نظام" ، هاجساً يؤرقها في عوالم "ملطيّة" التي لا مناص من الفكاك منها.

عكست العلاقة بين الذات/محيي و"فاطمة بنت يونس" ، علاقة الذات بـ"ملطيّة" ؛ فبرد "ملطيّة" وصقيعها ورتابة الأحداث فيها، يقابله صقيع الحبّ ورتابته عند "فاطمة بنت يونس" ؛ **"إنها على صلاحها وطاعتها وخدمتها لا تكاد تقول شيئاً ، لا**

تكلمني ولا تدللني ولا تقدّم لي أكثر ممّا تقدّمه أيّ زوجة لأيّ زوج في أيّ صقعٍ من الأرض : طعام وخدمة وفراش فقط " [69] .

من هنا، كرّستْ "فاطمة بنت يونس" تشظّي الذات/ محيي، التي ظلّتْ رهينة الذاكرة المسلوبة، والواقع المأزوم؛ يقول عن "فاطمة بنت يونس" : "**فلا أنستُ بعلمها كما أنستُ بعلم مريم بنت عبدون ، ولا اشتهيتُ كلامها كما اشتهيتُ كلام نظام بنت زاهر ، إنها امرأة سهلة التعويض** " [70] .

هكذا كانت "ملطيّة" ، مدينة هادئة مستقرة، لا حبّ فيها ولا كشف؛ "**كل شيء في ملطيّة كان هادئاً مستقراً**" .[71] واستمرتْ "ملطيّة" على هذه الحال حتى مع تبدّل المرأة التي تمثّلتْ في "صفية" أرملة "إسحاق" . ارتبطت الذات/ محيي في "ملطيّة" بامرأة أخرى حلّتْ بديلاً عن "فاطمة بنت يونس" ، تلك هي "صفية" أرملة "إسحاق" .

لم تختلف "صفية" عن "فاطمة" ، مثّلت الشخصيتان هدوء "ملطيّة" ورتابتها، فلا علماً يُنتفع به، ولا حديثاً يُستأنس به؛ "**صفيّة هادئة ، لا يكاد يصدر منها صوت . إذا أنجزتْ عملها شُغلت بالحديقة ، تزرع فيها من كل زهر وثمر . .تخدمني وكأنها خُلقتْ من أجل هذا ، فلا أستيقظ من نومي أو أعود إلى البيت إلا وقد أعدّتْ لي مغتسلي وطعامي وثيابي معاً** " [72] .

استسلمت الذات/ محيي لهذا الحبّ الوهميّ الذي مثّلته "فاطمة" و "صفية" معاً، تماماً كما استسلمتْ لرتابة الحياة في "ملطيّة" ، فلم تهبه "ملطيّة" سوى حبٍّ وهميّ لا حيلة له في الخلاص منه، ووعدٍ بكشفٍ طال انتظاره، غير أنّ الحبّ الأرضي مثّل الدافع الرئيس لحبّ المدينة ورغبة البقاء فيها، أو بغضها والعزم على الارتحال عنها . من هنا مثّلتْ "ملطيّة" الفضاء الجنائزي للحبّ الذي قالت عنه الذات/ محيي بأنه موتٌ صغير .

قلق الحبّ وهاجس التصوّف

"**لـمّا وُلدتُ أخيراً ، كان وجه هذه القابلة الطيّبة أول وجه أراه في بداية الحياة . قارنته**

بآلاف الوجوه التي رأيتها في برزخي ، آلاف الأولياء ، آلاف الأتقياء ، وآلاف الزهّاد ، وكان وجهها أوسع رحمةً ، وهو حقيقة ماثلة أمامي . . .غسلتني وكفلتني وراحتْ تمسح على وجهي كما تفعل الأمهات ، فتعلّق قلبي بها التعلّق الأول " [73] .

كانت هذه القابلة الطيّبة هي " فاطمة بنت المثنّى " ، تعلّق قلب الذات/ محيي بها ، وتجلّى حبّه لها حتى بعد وفاتها ، كانت أول امرأة تقع عينه عليها ، نقلته من برزخ الحقيقة إلى عالم الشبهات " **عبر يدٍ طيبة** " [74] ، خلقَتْ له حياةً جديدة ، فكانت عوضاً له عن أمّه ، كما كانت على يديها البداية الحقيقية للكشف والترحال ؛ " **اتخذتني ابناً روحياً لها مذ حطّت عيناها على وجهي ، وغمرتني بحنانها الجارف الذي كان عزائي الأول في فراق برزخي وزادي في ابتداء رحلتي** " [75] .

كان حضور الآخر/ فاطمة بنت المثنّى في حياة الذات/ محيي حضوراً يسيراً ، فلم يكن كحضور أمه " نور " ، ولا " مريم بنت عبدون " ، ولا " نظام " ، ولا " فاطمة بنت يونس " ، وبالطبع ليس كحضور " صفية " . لكنها كانتْ المبشّرة بولادة الذات/ محيي ، والقارئة لأقدارها ؛ " **حملتني فاطمة إلى أبي ذلك المساء فهشّ وبش . وعلمتُ فور أنْ وقع بصري على وجهه المستدير أنّ ولادتي هي تأويل الشامة التي عاشتْ تحت عينه اليسرى طيلة حياته ، وبشّرته بها فاطمة : يا علي ، إنّ موقع الشامة من وجهك يعني أنّه يولد لك ابن يرفع لك ذكرك ويحفظ لك قدرك ولكنّ مكانها تحت عينك يعني أنّه يخالف دربك** " [76] .

وإلى جانب ذلك ، كانت المنبئة بسفره وترحاله الذي لم ينقطع حتى وفاته ؛ " **مشيتُ قبل أنْ أُتم عامي الأول . نهضتُ من حبوي ذات مساء لا متمايلاً ولا متعثراً ومشيتُ كمن هو في الثانية أو الثالثة من عمره . ضحكتْ فاطمة وتنبأتْ لي أن أرحل بعيداً ففعلْت** " [77] .

وعلى الرغم من هذا الحضور الخاطف للآخر/ فاطمة بنت المثنّى في الرواية ، فإنها كانت المحرّك الرئيس لحبكة الرواية كاملة ، من بدايتها حتى نهايتها ؛ حين أمرت الذات/ محيي بأن يطهّر قلبه ، وأن يبحث عن أوتاده الأربعة ، فكانت هذه الإشارة بداية رحلة الذات الطويلة نحو التطهير :

" خرجتْ معنا على بغلة فاطمة بنت المثنى ، عازمة أن تفترق عن القافلة باتجاه قرطبة ، وعندما حان ذلك المفترق ، وانقسمت القافلة إلى نصفين متساويين تقريباً سلمنا عليها جميعاً ، ولـمّا جاء دوري قالت فاطمة :

- ادنُ مني يابني .

- لبيكِ يا أمّاه .

- في إشبيلية وتدٌ من الأوتاد الأربعة ولا شك .

- ومن هم الأوتاد؟

- أربعةٌ يحفظون الأرض من السوء .

- وكيف أعرفهم؟

- هم يعرفونك .

- وكيف أجدهم؟

- هم يجدونك .

ضمتني ضمتاً طويلاً حتى مللت ، دسّتْ كفّها في صدري وأغمضتْ عينيها ، وقرأتْ فاتحة الكتاب ، ثمّ نقرتْ بإصبعها على موضع قلبي تماماً وقالتْ : طهّر هذا . . .ثمّ اتبعه . وعندها فقط يجدك وتدك " [78] .

من هنا انطلقت رحلة تطهير القلب للقاء الأوتاد. شرّعتها "فاطمة بنت المثنّى" ، وتلقّتْها الذات لتبدأ رحلتها الطويلة نحو التطهّر. كان حضور "فاطمة بنت المثنّى" في المنجز السردي، كما أسلفنا، حضوراً يسيراً، وكانت أوّل علاقة للذات بالمرأة في الرواية مع "فاطمة بنت المثنّى" . بدتْ العلاقة في ظاهرها علاقةَ حبٍّ حانية، تظهر فيها بنت المثنّى أمّاً روحيةً رؤوماً، ترسم لابنها طريق حياته الروحية المطمئنة في رحلةٍ إيمانية خالصة، غير أنّها تُبْطِنُ غير ذلك؛ إذ لم تكن سوى رحلةٍ لترسيخ السلطة الأنثوية على الذات؛ تلك

السلطة المترامية والممتدّة في آن؛ حيث سَعت الأنثى فيها إلى حصر الذات في عوالم رَحَلِيّة قلقة ومضطربة، عكستْ، بوضوح، قلق علاقة الذات بالمرأة واضطرابها في الرواية؛ **"تعرّفتُ رفيقاً ذميماً اسمه القلق، لم أسأله مرافقتي ولم يستأذني في ذلك، قفز فوق كتفيّ مثل قردٍ مجنون ولم يفارقني قط، كلما طردته من كتف قفز إلى الآخر، وكلما طردته منهما معاً تعلّق بجذع شجرة بعض الوقت ثمّ لا يلبث أن ينقضَّ على رقبتي مرة أخرى، لم يتركني أهجع ليلةً حتى يجعل صباحها قاتماً مثل قرارة بئر، ولم أتنفس طمأنينة الصباح حتى يجعل الغروب يأتي مثل وحشٍ سيتغذّى عليّ طيلة الليل . . . أرتجف في هدأة الليل أحياناً من فرط القلق مثل محمومٍ بدونٍ حمّى"** [79].

مارستْ "فاطمة بنت المثنّى" سلطتها على الذات، وأدخلتها في متاهات الحياة وتقلباتها، فرضتْ عليها نوعاً خاصاً من التطهير، حين أمرت الذات أن تبقي قلبها مفتوحاً لصور الحياة كافّة؛ حلوها ومرّها، سعتها وضيقها، من هنا دخلت الذات في دوامة الحياة من خلال رحلةٍ غامضةٍ لا معالم لها ولا حدود؛ **"ذهبتُ لأزور فاطمة بنت المثنّى في بيتها . . .سألتها بعد كلامٍ طويل :**

أماه، لم أجد وتدي بعد .

ولكنه وجدك .

فلِمَ لم يُفصح عن نفسه؟

حتى تصير أهلاً لذلك .

قلتِ حتّى أُطهّر قلبي، أليس طاهراً بما يكفي؟

وكيف طهّرته؟

حملته على مكارم الأخلاق وصفاء السريرة وحسن النيّة حتّى صيّرته رافضاً كل صورة غير ذلك .

تلك نصف الطهارة يابنيّ .

وكيف أُتمّ نصفها الآخر؟

بأن تصيّره قابلاً كل صوره! "[80] .

يبدو حضور "فاطمة بنت المثنى" في ظاهره ردّة فعلٍ أنثوية لحضور الأم نور، تلك الأم التي ظهرت بصورة خطاب "الضحاوية، أيْ ذلك الخطاب المتباكي المتشاكي الذي يقدم المرأة بوصفها ضحية دائماً وأبداً" .[81] وكأن حضور "بنت المثنّى" هو البديل الأمثل لذلك الحضور الأمومي القلق، لكنّ حضور "بنت المثنّى" لم يكن سوى تكريس لذلك القلق الذي واجهته الذات بصحبة الأم "نور" . وتجسّدتْ علاقة الذات مع "بنت المثنّى" في ثلاثة أحوال :

- **الغموض** .
- **التقييد** .
- **الشّقاء** .

أولاً : الغموض

بدَتْ رحلة التطهير غامضة من أولها، تجد الذات صعوبة في إدراكها أو كيفية تحققها، لم يبدُ أثرها على القلب واضحاً أو جليّاً، نسجتْ "فاطمة بنت المثنّى" هذه الرحلة بخيوطٍ غامضة، لا وضوح فيها ولا جلاء، وتركت الذات تحوم حول حمى هذا التطهير دون أن تقع فيه؛ "**هذا الشرط الصعب (طهّر قلبك!) كم هو غامضٌ وبلا حدود . كيف أُطهّره؟ ممّ أُطهّره؟ وكيف أعرف أنّه طُهّر؟ وكيف أعرف أنّه تلوّث؟ ها هو يخفق بين جنبيّ بالوتيرة نفسها طاهراً كان أو نجساً!**" [82] .

وظلَّ غموض التطهير يلاحق الذات ويشتت فهمها وإدراكها؛ فلا شيء في الذات تغيّر؛ تمارس الذات حياتها الطبيعية دون أن تدرك كنه هذا التطهير أو تحدد ملامحه، ودون أن تلمس أثراً له على قلبها، ذلك الأثر الذي من شأنه أن يفضي إلى تطهر حياتها؛ "**لقد قالت لي فاطمة ما لم أدركه حتى الآن ، (طهّر قلبك) فلم أطهّره ولم أتبعه . ها أنا ذا أشي**

بالأولياء وأجالس الخلفاء . آكل وأشرب وأتنعم كالعامة والدهماء . فأي طهارة هذه! " [83] .

ثانياً: التقييد

وبمعيّة الغموض يتبدّى شعورٌ بالتقييد والتصفيد؛ إنّه شعورٌ بسلطة المرأة، تمارسه "فاطمة بنت المثنّى" على الذات، حيث يظلُّ هاجس التطهير يحاصر الذات ويمعِنُ في تقييدها، فتحضر صورة "بنت المثنّى" عالقةً في مخيلة الذات، تُشعرها بعقدة الذنب لانغماسها في ملذات الحياة، وتؤجج فيها النفس اللوّامة لتَجَنّبِها هذا التطهير؛ "**مرّتْ أيام وأنا أعبر من ضيق إلى ضيق ، همٌّ يسلمني لآخر ، وحزنٌ مقيمٌ في صدري ، لا أعرف له خلاصاً . شعرتُ أني لوّثتُ قلبي الذي أمرتني فاطمة بتطهيره . . .جالستُ الخليفة واعتدت على طعام القصور ، تزوجتُ مريم واعتدتُ على لذّة الجسد** " [84] .

ويواصل القيد الأنثوي شدّ وثاقه على الذات؛ ليكرس سلطة الأنثى وهيمنتها، ويحضر هاجس التصوف ليفرض نفسه على المشهد الحياتي للذات كاملة؛ "**تذكّرتُ قول فاطمة لي وهي تودعني بمرسيّة : (طهر قلبك . . .ثمّ اتبعه) ، أترُى يكون قد تلطّخ قلبي فحجب عني الوتد الثاني؟** " [85] .

ثالثاً: الشقاء

والغموضُ والتقييد يفضيان، لا شك، إلى الشّقاء، حيث يتكرّس إحساس الذات وشعورها بثقل مهمّة التطهير، فتخلق منولوجاً ذاتياً تبثُّ فيه مشقّتها إلى بنت المثنّى، التي شرّعتْ لهذه المهمّة الصعبة والشّاقة في آن؛ "**لقد قالت فاطمة : (هو سيجدك) ، ولكن عليّ أن أُطهّر قلبي أولاً ، يا اللّه لو علمتْ فاطمة أنّ البحثَ عن وتدٍ في أفريقية كلها أسهل من تطهير القلوب** " [86] .

وتستمر المعاناة، وتزيد المشقّة، ويزيد معها الحِمْلُ ثقلاً، وهي زيادة أفضتْ إلى أنْ تتمنّى الذات لو أنها لم تكن طرفاً في رحلة التطهير أصلاً، ولو أنّ بنت المثنّى ما رسمتْ لها هذا الطريق من أساسه؛ "**أويتُ إلى حجرتي وحاولت أنْ أُكمل الكتابة من حيثُ انتهيتْ ،**

فما فتح الله عليّ حرفاً ولا رقماً ، اضطجعتُ لأنام وفكرتُ لو أن فاطمة لم تخبرني بالأوتاد الأربعة لكان خيراً لي ، انتظارهم يفتك بي وهذا الترقب مرٌّ وقاتل " (87) .

وظلّ هاجس التطهير ولقاء الأوتاد الأربعة يقضّ مضجع الذات؛ فلا راحة ولا اطمئنان، هاجسٌ فرضته "بنت المثنى" على الذات، تنقله معها أينما حلّتْ ورحلتْ، لتطلق الذات صرختها وامتعاضها من عدد الأوتاد الموازي لمرّات تطهير قلبها؛ "**في الصباح استيقظتُ شبه غاضب لسببٍ لا أعرفه ، ربّما كنت عاتباً على هؤلاء الأوتاد الثلاثة ، ماذا ينتظرون؟ لماذا أنا بحاجة أن أُطهّر قلبي أربع مرات ، ألا تكفي طهارة واحدة تأتي بهم جميعاً!** " (88) .

وهكذا، يحضر هاجس التصوف في جملته الغامضة والمقيّدة والشقيّة في آن، لِيُبدع في صنع حالٍ للذات تظهر فيها مُكْرَهةً، خاضعةً، مغلوبةً على أمرها، أَثْقَلَ حبُّ بنت المثنّى عليها، فهيْمَنَ هاجس التصوف على رحلتها الحياتية، وظلّت أسيرةً لسلطة المرأة الأسيرة أصلاً لسلطة التصوّف.

خلاصة

وهكذا، تبدو المرأة في الرواية بتمثّلاتها كافّة معادلاً سردياً للمدينة؛ ففي حين كانت الأم "**نور**" معادلاً سردياً "**لمرسيّة**" بقلقها واضطرابها واهتياجها، مثّلتْ "**مريم بنت عبدون**" معادلاً سردياً لـ"**إشبيلية**" في تحوّلها وتغيّرها وتبدّلها، وفي حين مثّلت "**نظام**" "**مكة**" بِطُهرِها و"**بغداد**" بعلمِها وجمالها، مثّلتا "**فاطمة بنت يونس**" و"**صفية أرملة إسحاق**" "**ملطيّة**" ببردها وهدوئها ورتابتها، وبين ذلك كله تحضر "**فاطمة بنت المثنى**" لتعادل سرديّاً المدن كلها؛ حيث القلق والتحوّل والطهر والعلم والهدوء، افتتحتْ بنت المثنّى رحلة الذات بكاملها، نسجتْ خيوطها، وحملتْها على المشقة والتأزم والقلق الدائم.

واجهت الذات الساردة/ محيي في الرواية أشدّ حالات التأزم الوجودي؛ حيث

عنف المرأة والمدينة من جهة، وعنف الذاكرة والواقع المأزوم من جهة أخرى؛ تواجه الذات سلطة المرأة التي تتفق ضمنياً مع المدينة، لتجبر الذات على شَقّ طريقِ الرحلةِ الطويل الذي يتحوّل فيه الحبُّ في كل مرة إلى قلقٍ ووهم، وتواجه في الوقت ذاته سلطة التصوّف التي تجسّدتْ في عبارة "طهّر قلبك"، تلك العبارة التي جعلت الذات رهينةً لذاكرةٍ متسلّطة، وواقعٍ فوضوي، تحضر فيه المرأة بوصفها صانعة الحبّ ومؤطرة للتصوّف لتحدد علاقة الذاتِ الساردة مع المدينة، فتحسم علاقة الذات بالمكان، لمجرد حسم العلاقة مع المرأة، فيحضر الحبّ بمعيّة التصوّف بوصفه صناعة أنثويّة حصرت الذات في عوالم من القلق والتأزم والاضطراب.

الهوامش والمراجع

(1) رأى الباحث الأدبي العراقي عبد الله إبراهيم أنّ الوقت قد حان كي يأخذ مصطلح (التخيّل التاريخي) مكان مصطلح (الرواية التاريخية)؛ يقول إبراهيم: "آن الأوان لكي يحل مصطلح (التخيّل التاريخي) محل مصطلح (الرواية التاريخية)، فهذا الإحلال سوف يدفع بالكتابة السردية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها". (إبراهيم، عبد الله: **التخيّل التاريخي: السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2011م، ص45).

(2) صرّح علوان في لقاءٍ تلفزيوني له بأن الرواية لا تتعالق إطلاقاً مع الحياة الحقيقية للشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي، وأنّ ما ورد في الرواية من تاريخ ابن عربي الموثّق لا يتجاوز 10 % من أحداث الرواية.

(3) أحمد، غادة السيد: "قراءة في كتاب موتٌ صغير بين ابن عربي وابن علوان اشتعلت السيرة"، **الأيام**، ع 10142، 2017 م، ص13.

(4) البازعي، سعد: "موت صغير: خيارات السرد"، **الشرق الوسط**، ع 7624، 21 يونيو2017 م، ص6.

(5) العيسى، منال: "الخطاب الصوفي في رواية موتٌ صغير لمحمد حسن علوان"، **جذور**، نادي جدة الأدبي الثقافي: ع47، 2017م، ص181.

(6) إبراهيم، عبد الله: **التخيّل التاريخي: السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2011م، ص5.

(7) Paul Ricoeur, Temps et récit 3 : Le temps raconté, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique), 1991 pp442-448.

(8) التخيّل التاريخي. . . ، ص5.

(9) شعبان، رحمة: **صورة المدينة في رواية انكسار لمحمد فلاح**، أطروحة ماجستير، بسكرة: جامعة محمد خيضر، 2015م، ص22.

(10) ولعة، صالح: **المكان ودلالاته في رواية مدن الملح لعبدالرحمن منيف**، إربد: عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، 2010م، ص55.

(11) داود، محمد: "المدينة في الرواية الجزائرية: الفضاء القسنطيني في رواية الزلزال"، **مجلة إنسانيات في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية**، ع 13، 2001م، ص27-43.

(12) قاسم، سيزا أحمد: **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص84.

(13) العيد، يمنى: **في معرفة النص**، ط3، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1985م، ص232.

(14) سئل أبو سليمان الداراني عن النكاح فقال: "الصبر عنهن خير من الصبر عليهن، والصبر عليهن خير من الصبر على النار". وقال أيضاً: "الوحيد يجد من حلاوة العمل، وفراغ القلب، ما لا يجد المتأهل". وقال مرة: وما رأيت أحداً من أصحابنا تزوج فثبت على مرتبته الأولى". وقال أيضاً: "ثلاث من طلبهن فقد ركن إلى الدنيا: من طلب معاشاً أو تزوج امرأة، أو كتب الحديث". (ابن الجوزي، جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمن: **المنتقى النفيس من تلبيس إبليس**، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م، ص145).

(15) علوان، محمد حسن: **موتٌ صغير**، ط7، بيروت: دار الساقي 2017م، ص13.

(16) موتٌ صغير، ص14.

(17) موتٌ صغير، ص28.

(18) Collectif: Representer la ville- Paris، Editions communica، 1995، P5.

(19) موتٌ صغير، ص32.

(20) موتٌ صغير، ص28.

(21) موتٌ صغير، ص33.

(22) موتٌ صغير، ص25.

(23) موتٌ صغير، ص107.

(24) حبيلة، الشريف: **الرواية والعنف: دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة**، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2010م، ص22.

(25) موتٌ صغير، ص197.

(26) موتٌ صغير، ص237.

(27) موتٌ صغير، ص41.

(28) موتٌ صغير، ص41.

(29) موتٌ صغير، ص237.

(30) صورة المدينة . . . ، ص22 .

(31) موتٌ صغير ، ص42 .

(32) موتٌ صغير ، ص48 .

(33) تسمى عملية خلق الذات علاقة أُلفٍ مع مكان مجهول، وخلق تصوراتٍ إيجابية عنه بعملية "التعشيش" La nidification (Voir Nicolas: **Sémiotique et sciences sociales**.Paris, Seuil, 1976, p.p; 129-159).

(34) موتٌ صغير ، ص164 .

(35) موتٌ صغير ، ص89 .

(36) موتٌ صغير ، ص164 .

(37) موتٌ صغير ، ص265 .

(38) موتٌ صغير ، ص315 .

(39) موتٌ صغير ، ص148 .

(40) موتٌ صغير ، ص105 .

(41) الجبرين، أمينة : "الآخر الحميم في "الأيام" بين الواقع والتنميط" ، **مجلة كلية الآداب بالقاهرة**، مج 76، عدد 6، 2016م ص13 .

(42) موتٌ صغير ، ص366 .

(43) حمود، ماجدة : **صورة الآخر في التراث العربي**، بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م، ص87 .

(44) موتٌ صغير ، ص312 .

(45) موتٌ صغير ، ص304 .

(46) موتٌ صغير ، ص315 .

(47) موتٌ صغير ، ص361 .

(48) موتٌ صغير ، ص333 .

(49) موتٌ صغير ، ص350 .

(50) موتٌ صغير ، ص335 .

(51) موتٌ صغير ، ص312 .

(52) موتٌ صغير ، ص313 .

(53) موتٌ صغير ، ص334 .

(54) موتٌ صغير ، ص362 .

(55) موتٌ صغير ، ص356 .

(56) موتٌ صغير ، ص410 .

(57) موتٌ صغير ، ص409 .

(58) موتٌ صغير ، ص410 .

(59) موتٌ صغير، ص428.

(60) موتٌ صغير، ص429.

(61) موتٌ صغير، ص429.

(62) موتٌ صغير، ص429.

(63) موتٌ صغير، ص437.

(64) عمر، نوزاد حمد: **الغربة في شعر كاظم السماوي**، عمّان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013م، ص39.

(65) موتٌ صغير، ص474.

(66) موتٌ صغير، ص445.

(67) موتٌ صغير، ص474.

(68) الحجمري، عبد الفتاح، "هل لدينا مدينة روائية عربية"
www.saidbengrad.net%2Finv%2Fhojmripage%2Fvilleetroman.htm&usg

(69) موتٌ صغير، ص502.

(70) موتٌ صغير، ص502.

(71) موتٌ صغير، ص527.

(72) موتٌ صغير، ص530.

(73) موتٌ صغير، ص14.

(74) موتٌ صغير، ص14.

(75) موتٌ صغير، ص14.

(76) موتٌ صغير، ص14.

(77) موتٌ صغير، ص25.

(78) موتٌ صغير، ص42.

(79) موتٌ صغير، ص355.

(80) موتٌ صغير، ص122.

(81) هقي، عبد الحق: "لُجَّة الأيقونات: الخطاب الأنثوي ما وراء الافتراضية"، دراسة مقدمة إلى مؤتمر المرأة في الخطاب الأدبي الإعلامي والثقافي، الأردن: جامعة جدارة، 2015م، ص315.

(82) موتٌ صغير، ص205.

(83) موتٌ صغير، ص223.

(84) موتٌ صغير، ص178.

(85) موتٌ صغير، ص194.

(86) موتٌ صغير، ص195.

(87) موتٌ صغير، ص205.

(88) موتٌ صغير، ص206.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ʿbd ālkrym, ʿāyšt: "qrāt fy ktāb mwt"ṣġyr byn ābn ʿrby wābn ʿlwān āštʿltʿālsyrt", ālīyām. ālʿdd 10142. 2017 m.

(2) ālbāzʿy. sʿd: "mwt ṣġyr: ẖyārāt ālsrd". ālšrq ālwsṭ. ʿ7624 .21 ywnyw2017 m.

(3) ālʿys. mnāl: "ālẖṭāb ālṣwfy fy rwāyة mwt"ṣġyr lmḥmd ḥsn ʿlwān". ğḏwr. ğdt, ālnādy ālī dby ālṯqāfy. ġsṭs 2017m.

(4) ābrāhym. ʿbd āllh: ālthyī āltāryẖy: ālsrd. wālịmbrāṭwry. wāltğrbt ālāstʿmāry. byrwt: ālmwsst ālʿrbyt lldrāsāt. 2011m.

(5) šʿbān. rḥ ṣwrt ālmdynt fy rwāyt ānksār lmḥmd flāḥ. ṭrwḥt māğstyr. bskrt: ğāmʿt mḥmd ẖyḍr. 2015m.

(6) wltʿ. ṣālḥ: ālmkān wdlālāth fy rwāyt mdn ālmlḥ lʿbdālrḥmn mnyf. ịrbd: ʿālm ālktb ālḥdyṯ llnšr wāltwzyʿ. 2010m.

(7) dāwd. mḥmd: "ālmdynt fy ālrwāyt ālğzāyryt: ālfḍāʾ ālqsnṭyny fy rwāyt ālzlzāl". mğlt ị nsānyāt fy ānṯrwbwlwğyā wālʿlwm ālāğtmāʿyt. ālğzāyr. ālʿdd 13. 2001m.

(8) qāsm. syzā āḥmd: bnāʾ ālrwāyt: drāst mqārnt lṯlāṯyt nğyb mḥfwẓ. ālqāhrt: ālhyt ālmṣryt ālʿāmt llktāb. 1998m.

(9) ālʿyd. ymnā: fy mʿrft ālnṣ. ṭ3. byrwt: dār ālāfāq ālğdydt 1985m.

(10) ābn ālğwzy. ğmāl āldyn āby ālfrğ ʿbd ālrḥmn: ālmntq ā ālnfys mn tlbys āblys. byrwt: dār ālfkr llṭbāʿt wālnšr wāltwzyʿ. 2001m.

(11) mḥmd ḥsn ʿlwān. mwt"ṣġyr. ṭ7. byrwt: dār ālsāqy 2017m.

(12) ḥbylt. ālšryf: ālrwāyt wālʿnf: drāst swsyw nṣyt fy ālrwāyt ālğzāryt ālmʿāṣrt.ārbd: ʿālm ālktb ālḥdyṯ llnšr wāltwzyʿ. 2010m.

(13) ālğbryn- - ā mynt: "āl- ā ẖr ālḥmym fy "āl- ā yām" byn ālwāqʿ wāltnmyṭ. ālqāhrt. mğltklyt āl- ā dāb. mğ 76. ʿdd 6. 2016m.

(14) ḥmwd. māğdt: ṣwrt ālāẖr fy āltrāṯ ālʿrby. byrwt: āldār ālʿrbyt llʿlwm nāšrwn. 2010m.

(15) ʿmr. nwzād ḥmd: ālġrbt fy šʿr kāẓm ālsmāwy. ʿmān: dār ġydāʾ llnšr wāltwzyʿ. 2013m.

(16) ālḥğmry. ʿbd ālftāḥ. "hl ldynā mdynt rwāyt ʿrbyt"

(17) www.saidbengrad.net%2Finv%2Fhojmripage%2Fvilleetroman.htm&usg

(18) hqy. ʿbd ālḥq: lğf ālāyqwnāt: ālḥṭāb ālānṯwy māwrāʾ ālāftrāḍyt. drāst mqdmt ālā mwtmr ālmrāt fy ālḥṭāb ālādby ālāʿlāmy wālṯqāfy. ālārdn: ğāmʿt ğdārt. 2015m.