Manifestations of Feminist Sufism in Rajāʾ ʿĀlim's Novel, *Ḥubbā*

Hessa Almufarih

This research aims to trace how the writer, Rajāʾ ʿĀlim, makes use of Sufism and the privileges it grants women in order to support textual feminism, unlike other novels that search for feminism's insights and ideas and employ them. *Ḥubbā* establishes a new path for feminism, starting from Sufism itself.

The research problem includes trying to understand the novel and its mystical, feminist dimensions, as it bears the features of these two visions in its narrative. The effect of that on the novel's thematic and technical construction requires to be examined. By shedding light on a mystical experience, through which the author explores the crisis of the female and transforms convictions surrounding her, it can be shown how this contributes to the formation of a new experience vision that evokes traditional narrative patterns in a new narrative discourse through the values of love, giving, and transcendence associated with the female. The recording of events and the rewriting of history by a female (Rajāʾ ʿĀlim) provides with a different model that focuses on the female/ *Ḥubbā* role in the shaping of this history and changing its course, which supports the feminist orientation of the novel.

The research relies on the semiotic approach; the linguistic and visual functions in the novel reveal intertextuality with Sufism and its orientations, which allows linking it to the manifestations of Sufism in the novel itself. It also transfers connotation from mono-meaning to various levels of it. The results of the research reveal that the novel, *Ḥubbā,* was not a reproduction of Sufism and its ideas, but rather a new narrative that discusses Sufism and its texts as well as feminism and its representations in order to form a new and old text at the same time. Moreover, the elements of the novel from time, place, event, personality, and language adopt a mystical dimension supported by a feminist vision.

Nevertheless, since the impact of the mystical experience is evident in the works of Rajāʾ ʿĀlim these works still need to reveal their capabilities in employing Sufism that go beyond the prevailing types of writing and towards a specific writing that distinguishes the writer herself.

Key words: Sufiism, feminism, semiotics, intertextuality, novel.

ISSN : 1026-9576
DOI : 10.34120/0117-039-153-003

تجليات الصوفية النسوية في رواية حُبّى لرجاء عالم

حصة بنت زيد المفرّج

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

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تتبع كيفية استثمار الكاتبة رجاء عالم للصوفية وامتيازاتها التي تمنحها للمرأة في دعم نسوية النص خلافاً لنصوص أخرى تبحث عن مظان النسوية وأفكارها لتوظفها؛ إذ تؤسس رواية (حبّى) مساراً جديداً للنسوية انطلاقاً من الصوفية نفسها.

وتتضمن مشكلة البحث محاولة فهم للرواية ذات الأبعاد الصوفية النسوية حيث تحمل ملامح الرؤيتين في متنها السردي؛ مما يستدعي تبين أثر ذلك في التشكيل الموضوعي والفني لها. ومن خلال إلقاء الضوء على تجربة صوفية تعالج الكاتبة من خلالها أزمة الأنثى وتحول القناعات حولها، يمكن تبين كيف يسهم ذلك في تشكيل رؤية تجربة جديدة تستحضر أنماطاً سردية تقليدية في خطاب روائي جديد من خلال قيم الحب والعطاء والسمو المقترنة بالأنثى. كما أن تسجيل الأحداث وإعادة صياغة التاريخ من قبل أنثى/ رجاء عالم، يقدم لنا نموذجاً مختلفاً ركز على الدور الأنثوي/ حبّى في تشكيل هذا التاريخ وتغيير مساره؛ مما يدعم التوجه النسوي للرواية.

اعتمد البحث في منهجه الآليات العامة للمنهج السيميائي انطلاقاً من أن الدوال اللغوية والبصرية في الرواية تكشف عن منافذ تناصية مع الصوفية وتوجهاتها؛ مما يتيح ربطها بتجليات الصوفية في الرواية نفسها؛ كما ينقل الدلالة من أحادية المعنى إلى مستويات متنوعة له. وقد خلص البحث إلى أن رواية (حبّى) لم تكن استنساخاً للصوفية وأفكارها وإنما كانت نصّاً جديداً يحاور الصوفية ونصوصها كما يحاور النسوية وتمثلاتها في سبيل تشكيل نص قديم جديد في الوقت نفسه، كما أن عناصر الرواية من زمان ومكان وحدث وشخصية ولغة اتخذت بعداً صوفياً مدعماً برؤية نسوية.

وبعد، لما كان أثر التجربة الصوفية واضحاً في أعمال رجاء عالم الروائية – إذ لا يخلو عمل من هذا الأثر– فإن هذه الأعمال مازالت بحاجة إلى الكشف عن ممكناتها في توظيف الصوفية التي تتجاوز ضروب الكتابة السائدة نحو كتابة مخصوصة تميز الكاتبة نفسها.

الكلمات المفتاحية: الصوفية، النسوية، السيميائية، التناص، الرواية.

مقدّمة

جاء توظيف التصوف في الرواية العربية انعطافاً مهماً نحو اتجاه روائي جديد يستهدف تأصيلها وتأكيد هويتها، ومن هنا وجد الروائي العربي نفسه أمام تراث صوفي متعدد الدلالات والاتجاهات؛ مما فتح أمامه منافذ جديدة تؤسس لخطاب روائي جديد قديم في الوقت نفسه. هذا الأمر أتاح تنوعاً في الوظائف السردية والدلالية، إضافة إلى تنويعات الزمان والمكان والشخصية، ولم تكن الرواية في الجزيرة العربية بمنأى عن ذلك كله.

ولما كان أثر التجربة الصوفية واضحاً في أعمال رجاء عالم الروائية – إذ من النادر أن يخلو عمل من هذا الأثر– فقد اهتم البحث بحضور تجربة الصوفية النسوية في رواية (حبّى)، وكيفية تمثل هذه التجربة؛ مما يمنح الرواية خصوصية، ولا سيما أنها من الروايات التي تغري القارئ باقتحام عوالمها السردية.

وامتزاج الصوفية بالنسوية يخفف من حدة التوظيف الصوفي في الرواية؛ إذ نكون أمام سرد شبه صوفي يستمد تقاليده من الصوفية النسوية، وهكذا تفتح المرأة المجال لنفسها في دخول مجال الأدب المطعم بالصوفية لتحقق اختلافها عن غيرها من الكتاب الرجال. واختيار (حبّى)، وهي لكاتبة، ليس لغرض تكريس النسوية فيما تقدمه المرأة من أعمال أدبية فحسب؛ فالكتابة النسوية لا تصنف بحسب جنس الكاتب وإنما وفقاً للمنظور والوعي بقضايا المرأة، وهنا لا بد من التمييز بين السرد النسائي الذي يختص بما تكتبه المرأة تحديداً دون أن ينطوي على رؤى خاصة بالمرأة بالضرورة، والسرد النسوي الذي يتضمن ما يكتب من قبل امرأة أو رجل حاملاً وجهة نظر نسوية بحتة أو رؤى للعالم انطلاقاً من مبادئ النظرية النسوية.

ويمكننا أن نحدد نمطين في الرواية: أحدهما، يمكن وصفه بالأنثوي؛ يتضمن خطاباً يعلي من شأن الأنوثة ويضفي عليها صفات التميز والاختلاف، والآخر، الذكوري الذي يبدو في مرتبة دونية متخبطاً يبحث عن المرأة الغائبة الحاضرة. وتتعين المرأة في (حبّى) بوصفها ذاتاً متميزة، ويشتد الشوق والحنين إليها في حال حياتها، ويزداد هذا الشوق بعد

غيابها بفعل الموت ليتم استحضارها من خلال الخيال أو الحلم؛ إذ يحضر الموت بوصفه وسيلة اللقاء الأبدي بين المحب ومحبوبه. كما أن حضور المرأة/ المحبوبة يكتسي طابعاً خاصاً في هذا النص؛ فتمتزج فيها مرجعيتان، إحداهما واقعية والأخرى خيالية، ويرتبط الحب الصوفي فيها بالباطن أكثر من ارتباطه بالظاهر، ويتجلى ضمن العوالم السفلية ليتجه نحو العوالم العلوية.

هذا التوظيف الصوفي للمرأة يحيد عما تكرس في خطاب الحب الذكوري لها في الثقافة العربية، الذي يرى البعض أنه يعود إلى أصول دينية، ويرى البعض الآخر ارتباطه بالبيئة الثقافية العربية وظروفها التاريخية. ومن هنا، يطرح البحث تساؤلات:

- هل الأنثى في ظل الصوفية النسوية ما زالت في مرتبة أدنى من الذكر وتحت مظلته؟
- أكان الحضور الأنثوي على هذه الهيئة المكثفة حضوراً لذاته، أم إنه كان جسراً للعبور إلى فضاءات وعوالم أخرى؟
- كيف تجلى الحب الصوفي فيها؟؛ إذ إن مفهوم الحب واسع متشعب بين الحب والعشق والهوى.
- ما الوظائف السردية والدلالية التي يمكن أن تتجلى في الزمان، المكان، الشخصية، اللغة والحدث نتيجة حضور الخطاب الصوفي النسوي في الرواية؟

سيتناول البحث ذلك كله بالاستفادة من الآليات العامة في المنهج السيميائي، انطلاقاً من أن الدوال اللغوية والبصرية في الرواية ليست اعتباطية، بل تدخل في شبكة دلالية تتجاوز البنية السطحية نحو البنية العميقة للنص. ومن هنا يمكن الاستناد إلى العلامات اللغوية في بيان دلالات النص واتجاهاتها؛ مما يقرب موضوع النص إلى القارئ، كما يمكن تحليل الدوال البصرية في تحليل غلاف الرواية وطريقة كتابة النص. ويسعى البحث إلى كشف منافذ تناصية من خلال تأويل النصوص الصوفية وربطها بتجليات الصوفية في الرواية؛ لأن ما يتوخاه القارئ عادة في هذا الخطاب يتجاوز المعلن عنه إلى ما لم يصرح به، ولاسيما أن الصوفية تجمع بين معنى ظاهر وآخر باطن؛ حيث تنتقل الدلالة من أحادية المعنى إلى تعدديته؛ مما يكشف عن مستويات متنوعة للدلالة.

1 - الصوفية النسوية

يمكن التمييز بين اتجاهين في التصوف، أحدهما فلسفي والآخر أخلاقي، وإذا كان التصوف الفلسفي قد تعامل مع الأنثى بإيجابية وأعلى من شأن أنوثتها؛ فإن التصوف الأخلاقي ظل في دائرة الرؤية الأخلاقية الفقهية التي تكرس- في معظمها- نظرة سلبية متكررة حول الأنثى. ومن هنا فالخطاب الفلسفي يبدو متجانساً مع الفكر النسوي في نظرته للمرأة؛ مما يعزز استخدام مصطلح (الصوفية النسوية) للكشف عن تجلياته في الرواية.

اتسم العالم بالأنثوية حين كانت الآلهة إناثاً؛ فالأنثى رمز أسطوري في كثير من الديانات، ثم تحول الأمر إلى تغليب مركزية الذكر لتعمق في البناء الثقافي وتشكل نسقاً ثابتاً فيه. كما أن التحولات في الأوضاع الاجتماعية والسياسية انعكست على الأوضاع الدينية حين تراجعت مكانة الآلهة الإناث وحل محلها الآلهة الذكور؛ مما أسس لبداية النظام الأبوي[1].

وقد وجدت النسوية في التصوف مجالاً مهماً تثبت من خلاله مكانة الأنثى وتقدمها على الذكر، ولاسيما فيما يخص الكرامات؛ مما جعلها تتجاوز الدور الاجتماعي الذي ظلت محصورة في إطاره، وإن كانت الصوفية النسوية تبتعد وتقترب أحياناً من التصورات والمفاهيم الصوفية الشائعة. كما أن تجانس الصوفية مع النسوية في هذا الفكر الما بعد حداثي يفتح المجال أمام التأويل حول علاقة المرأة بالرجل الذي كرست الثقافة له فرص التفوق؛ مما يحقق لها خروجاً عن الدور التقليدي الذي فرض عليها ضمن هذه الثقافة. وتجنح النسوية نحو التصوف بوصفه ملاذاً آمناً من الأزمات الاجتماعية والثقافية التي تعانيها الأنثى في سبيل البحث عن عالم أكثر صفاء ونقاء، يتجسد فيه العالم الروحي البعيد عن العالم المادي الذي تعاني فيه، كما أن الصوفية تتمثل قيم المساواة الاجتماعية في إسقاط الهيمنة الذكورية ضمن البنية الثقافية بكل مكوناتها.

وتفرق كريست بين التجربة الصوفية الذكورية والأخرى الأنثوية؛ فالرجال "**يجدون صعوبة ومشقة في أن يتركوا القوة التقليدية وأن يتخلوا عن إرضاء الأنا ليمنحوا أنفسهم فرصة الاتحاد مع قوى الوجود والكينونة**"[2]، أما النساء فليس لديهن هذا الهاجس باعتبار أن القوة التقليدية في المجتمع الذكوري من نصيب الرجال؛ ومن ثم يسهل على

النساء تحقيق التبصر الصوفي أكثر منهم[3] . ومن هذا المنطلق، تتميز تجربة المرأة في التصوف عن تجربة الرجل؛ لما يتضمنه التصوف من سمات تتوافق مع الأنثى، مثل: التضحية، الوفاء، العطاء؛ مما يبعدها عن التمركز حول الأنا.

كما أن الصوفية تعنى بتأكيد مكانة المرأة، والنسوية من منطلقاتها الأساسية، تأكيد هذه المكانة ومواجهة الهيمنة الذكورية، والبحث عن صوفية ذات هوية إنسانية تنطلق في رحاب أوسع فـ" **تجربة النساء مع ذواتهن ومع المجتمع والتاريخ لها دوائر ومسارات تختلف عن تجربة الرجل، فإن النساء في رحلاتهن الروحية قد يبغين مبدئياً الالتحام مع ذواتهن، وعقد تصالح مع الكون، وأن يندمجن مع مجتمع عانين الانفصال عنه من قبل، حيث يجدن لذواتهن مكاناً متسامحاً يمارس معهن القبول** " [4]، وامتزاج الصوفية بالنسوية يشكل نمطاً من " **الروابط بين السعي الروحي للنساء وسعيهن الاجتماعي تتعرف عليها بصورة حدسية الكثير من النساء ممن زودتهن خبراتهن الروحية بالطاقة والرؤية القادرة على صنع تغييرات في حيواتهن وعلى إحداث تغيير في وضع النساء في الثقافة والمجتمع** " [5]؛ فالتصوف يدعم الجانب الروحي الذي بدوره يكمل السعي الاجتماعي وهو المرتكز الأهم في الاتجاه النسوي.

هذه التجليات أو العناصر التي استلت من سياق صوفي يجري توظيفها في نص حبّى، وتدعيمها بمعان ودلالات جديدة؛ مما يتيح التعالق بين عالم التصوف وعالم الأنوثة/ النسوية، وهكذا تقع التجربة في مفترق الطرق بينهما. وعلى الرغم من أن الكاتبة تحاول تقديم الصوفي والنسوي في سياق متجانس؛ فإنها تقدم أيضاً صوراً من العلاقة بينها وبين الإرث العربي من جهة، وبينها وبين الذات من جهة، وبينها وبين القارئ من جهة ثالثة، كما أنها تقدم نفسها ضمن بيئتها الثقافية والتاريخية والإنسانية زماناً ومكاناً وهوية.

2 - تجليات الصوفية النسوية في عوالم الرواية

أولاً / الحب الصوفي

يعد الحب عاطفة إنسانية تجلت في موضوعات متشعبة ومسارات متنوعة من بينها المسار الصوفي. وتتمركز ثيمة (الحب) بوصفها من البنيات الموضوعية الأساسية التي

قامت عليها الرواية العربية، ونظم فيها الشعراء، كما تحدث عنها الفلاسفة والفقهاء؛ كل منهم ينظر إليها من زاويته الخاصة.

ولما كان الحب أرقى أنواع العلاقات في الوجود؛ فإن العلاقة بين المحب والمحبوبة في التوظيف الصوفي تسمو وتظهر وتتشابك، وهو ما يؤكده ابن عربي؛ فالحب الإنساني معبر للوصول إلى الحب الإلهي[6]، وخلق المرأة من الضلع الأعوج في صدر آدم ليس مدعاة للانتقاص من قدرها كما ترسخ في الثقافة الذكورية؛ بل هو دليل على أنها مخلوقة من أقرب نقطة إلى قلب الرجل، وهذا القلب هو رمز المحبة والود؛ فهي مخلوقة للحب. كما أن "**المرأة بوصفها المحبوبة، رمز الأنوثة الخالقة، للرحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علة الوجود، ومكان الوجود، والعاشق لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه، عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته لكي يثبت ذات حبيبته**"[7]؛ فوجوده مرتبط بوجودها ومرتهن بإثبات ذاتها ونفي ما عداها؛ مما يشكل علاقة المحب بمحبوبته في الفكر الصوفي.

ويقترن الحب في الثقافة العربية، ولاسيما في الثقافة الصوفية، بالمقدس والمدنس أيضاً؛ فالمقدس يرتبط بحب الله تعالى، أما المدنس فيرتبط بالهوى، وللحب مراتب أيضاً غير أن الرواية تراهن على حب ليس عادياً؛ بل يتجلى في معالم فوق الواقع أقرب ما تكون لعالم الحلم الخفي المضمر "**صارت حبّى المضمرة في مدينة أعجوبة لم تخطر في ذهن بناء**"[8] في تأكيد استحالة الحب الأنثوي المدنس؛ حيث يتعالى الجسد الأنثوي عنه ليجد مكانه في عالم أسطوري أرحب يتخلى عن صورة الجسد المعتادة إلى صورة نموذجية عجيبة.

ويعد الشوق والحنين والافتتان والتعلق بالمرأة من العناصر الرئيسة التي شكلت عشق الصوفي، وتوقه إلى المرأة التي يترك غيابها في كل مرة تداعيات لا يمحى أثرها لدى العاشق المحب، ويصبح مجالاً خصباً للحلم والخيال. ويمكن النظر للحنين إلى المرأة بوصفه ميثاقاً أولياً يربط الرجل بالمرأة في الفكر الصوفي منذ بداية الخليقة، يقول ابن عربي: "**اشتق له منها شخصاً على صورته فحن إليها حنين الشيء إلى نفسه، وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه**"[9]؛ فالعلاقة بين الرجل والمرأة عند ابن عربي من باب حنين الشيء إلى وطنه، والوطن هنا أصل الإنسان، والمرأة؛ تحن إلى الرجل؛ لأنه أصلها، والرجل

يحن إلى المرأة لأنها مشتقة منه .

والهوى انفعال حيوي مثل : الحب والكراهية والإيثار والكرم والبخل . . . ، ويبدو الحب مرتبطاً به عبر علاقة الخاص بالعام ؛ فالحب نوع من الأهواء من جهة ، ومطابق له حيث الدلالة المعجمية للهوى التي تقارب دلالة الحب من جهة ثانية . ومن هنا نجد في رواية حبّى أن العتبات أولاً ، والمتن ثانياً ، يراهنان على سطوة الحب الأنثوي عبر إستراتيجيات ثلاث ونصوص ثلاثة : نص العنوان/ الاسم الأنثوي الواقعي المهجور والمشتق من الحب ، نص الإهداء/ يتحول فيه الحب إلى حلم ، نص المتن/ يتحول فيه الحب إلى فعل أسطوري .

- العنوان

حبّى في لسان العرب هي اسم امرأة على وزن فُعْلى ، قال هدبة بن خشرم :

فما وجدت وجدي بها أم واحد ولا وجد حبّى بابن أم كلاب

والحب : نقيض البغض ، وهو الوداد والمحبة ، وإنه لمن حبة نفسي أي ممن أحب[10] ، وحبّى ليس اسماً شائعاً أو مألوفاً في الأوساط العربية الحديثة لكنه اسم تراثي مستعمل قديماً ، ومن هنا اختارته الكاتبة لتحمله دلالات كثيرة في النص . واختيار الاسم المهجور هو رغبة في التغريب والتميز والإدهاش ، وإن كان مدلول الحب سيبدو واضحاً في القراءة الأولية للعنوان لاشتقاق الاسم منه ؛ فدلالة الحب هنا هي الأغلب حتى صارت صيغة وعلماً . كما يؤكد دلالة الحب تشكل حبّى بعد موتها في هيئة المرو الوردي المسمى بحجر الحب فهو رمز للجمال والحب .

يغدو اسم (حبّى) في كثافته الدلالية والرمزية محور الخطاب العشقي في النص ؛ فالعشق من المداخل المعجمية التي تقارب دلالة هذا اللفظ[11] ، وهو من جهة يعين الشخصية ويمنحها هويتها في السرد ، ويقترن بالحب في العتبات من جهة ثانية ، فحبّى في المعنى اللغوي هي امرأة محبة ومحبوبة/ وهي في المتن عاشقة ومعشوقة في الوقت نفسه " **لو نعرف لك باباً غير النور يا حبّى لولجناه، فكيف لامرأة قائمة على العشق مثلك أن ترفع بينها وبين أميرها هذا البحر من الأستار** " [12] ، وظلت هذه الصورة ماثلة في شخصية المرأة التي منحتها الكاتبة هذا الاسم لتعمدها بالمحبة والعشق ؛ فالاسم يغدو بمثابة الشفرة التي

تخترق المواضعات الاجتماعية، والعنوان دال على بواطن الرواية، والشخصية المحورية فيها، وبهذا يغدو لاسم العلم دلالة كلية شاملة تستغرق كامل صفحات الرواية.

ويقترن لفظ الحب بلفظ آخر هو العشق، وهو عند صاحب القاموس "**لا يستعمل استعمالاً صحيحاً إلا في حب يتعلق بمن تمكن مباشرته، والشخص الذي تمكن مباشرته هو المعشوق يكون ممتنع الوصول فيزيد ذلك الامتناع في إذكاء نار العشق في قلب العاشق**" [13]؛ حيث تتحول حبّى بعد الفراق بالموت إلى معشوقة، فالعشق يأتي بعد الفراق، وإذا امتنع الوصال ازدادت ضراوته وقوته. ويختلط العشق في المتن بالمعاني الصوفية والجسد "**لا تجعل المعشوقة من حد بينها وبين كل من أحب، تكون أمه وجدته وقبيلته ومضاربه لتسك عليه السبل إلا إليها**" [14]، وعلى خلاف قصص العشق التي يكون الموت فيها حائلاً دون العشق بموت المعشوق، فإن حكاية المتن في حبّى تبتدئ من موت المعشوق، ويتحرك السرد في إطارها؛ فموت حبّى في آخر حكاية الهامش هو بداية لقصة المتن. وهو ما يتضح في علاقة حبّى وحيان الدروعي بعد موتها "**لكنها لم تعد للعشق، هي قتيلة في واد غير ذي زرع، فأي الطرق تسلك لأنثى قتيلة؟ وما عساك صانع بهذا العشق؟ أنا لها، لا تعشقني حية ما دامت حبّى مدفونة بقلبي**" [15]. إن علاقة حبّى بمحبيها أو عشاقها تمثل حالة من التوحد بالمحبوب؛ لأنها تشكل حقيقة حياة مختلفة، يعد انتظارها هو المسوغ الوحيد للبقاء.

- الإهداء

في صورة الإهداء المفتوح العام، تستحضر ثلاثة محافل: المرسل هو الكاتبة صاحبة الحلم (الحب) أو حبّى الشخصية الرئيسة فيها، والمرسل إليه وهو القراء جميعاً الذين يظهرون في الحلم ويوجه إليهم الإبداع، والرسالة هي (الحب والحلم). ويقدم بذلك الفكرة المحورية لمضمون النص وعلاقة شخصياته.

في هذا النص "**هاكم الحب كما يعرفني، هكذا يجيئني الحب بأعتى تطرفه من حياة لموت. هو حلم، أختم به ليلي كل صباح، وأراكم فيه جميعاً**" [16]، يتكون البرنامج السردي السيميائي بعد تقطيعه من: وضعية افتتاحية (هاكم الحب كما يعرفني) عطاء مشروط بالمعرفة لا معرفة المهدي بالحب بل العكس، تعقبها وضعية التبرير والرؤية التوضيحية

لهذه المعرفة وكيفية التحول (هكذا يجيئني الحب بأعتى تطرفه من حياة لموت)، ثم الإقرار بنوعية الحب وتأكيد هويته (هو حلم) فتعيين الوقت الزمني الذي يشغله (أختم به ليلي كل صباح)، ثم الوضعية النهائية للرؤية عبر أشخاص غير معينين (أراكم فيه جميعاً). ويمكن ملاحظة ضمير المتكلم الذي يعود بالكلام إلى الذات (يعرفني، يجيئني) في بناء ميثاق سردي مع القارئ يؤكد ثيمة (الحب) وما تشع به من تآلف بين المرسل والمستقبل، الحب -إذن- يقع في مفترق الطرق بين الحلم (الخيال) والواقع، الروح والجسد، بين الحياة والموت من خلال فعلي النوم واليقظة، وحبّى في النص لا تتبين ملامحها الجسدية والحسية إلا عبر هذه الثنائيات أيضاً التي تقترن بهوى الحب؛ بوصفه أساس الدلالة والمولد الفعلي لكل التشكلات الخطابية والنصية.

ومن خلال اسم الأنثى المستقر على غلاف الكتاب بوصفه عنواناً للرواية (حبّى)، يتأكد أن المعنيين بالإهداء هم رموز حاضرة داخل الرواية كما أنهم يقطنون خارجها أيضاً؛ فالكاتبة أو ربما البطلة لا تهدي في حقيقة الأمر نصاً للقراء، بقدر ما تهدي تجربة إبداعية متكاملة قائمة على الحب تظهر خطوطها الأولى عبر عتبة العنوان، ثم الإهداء، وتتعين أحداثها في النص وبين ثناياه؛ ومن ثم فإن العمل مهدى إلى القارئ على سبيل الافتراض، هو قارئ قادر على تفهم رسالة الإهداء (الحب) ولكن على أي صفة؟ هي صفة تتعين في معرفة الحب بالكاتبة، ومعرفتها به من جانب، ذلك الحب الذي يغدو ملهماً لفعل الكتابة، هو قيمة معنوية لا يمكنها أن تهدى بصورة حسية إلا على سبيل المجاز، كما هو فعل الإهداء للكتاب الذي يحمل قيمة معنوية لا حسية كما في إهداء النسخة، وصفة تتعين في القراءة ومنجزها من جانب آخر؛ فالقراءة التي يحتاج إليها مثل هذا الإهداء هي قراءة استثنائية ليست قراءة خطية معتادة لدوال ثابتة، وإنما قراءة نقدية واعية تكتشف دلالات الحب بين المتن والعتبة. يتداخل- إذن- فعلا الكتابة والقراءة بفعل الحب في نص الإهداء في سبيل تداخل أعمق على مستوى المتن.

ثانياً/ جدل الثنائيات

يقوم قانون الكون على ثنائيات ضدية كثيرة، تفترض وجود طرفين في كل مرة،

كما أن الحياة قبل كل شيء تشكل مع الموت ثنائية ضدية رئيسة؛ ومن هنا سنبحث عن حضور التقابلات المتضادة في الفكر الصوفي النسوي كما تجلت في الرواية.

الموت /الحياة

تستأثر ثيمة (الموت) بحيز واسع في النص؛ فقد شكلت هوية وطابعاً خاصاً لها. وإذا كان الفناء هو السبيل الوحيد للوصول إلى التجلي عند الصوفيين؛ فإن هذه المرحلة تؤهل للقرب من الله ونيل الحب والعشق الإلهي، حيث تتردد في الرواية فكرة موت المحب عشقاً؛ فالموت هنا في معناه الصوفي يتجاوز دلالة الموت الحقيقي إلى الموت المجازي الذي يعني إماتة ما تتعلق به النفس من أمور دنيوية؛ فهو ليس موتاً وانقطاعاً عن الحياة كما هو معروف وإنما هو مرحلة جديدة من مراحل الحياة.

وإذا كان الموت في دلالته المتعارف عليها يمثل انتقالاً إلى عالم غيبي مختلف؛ فإن استحضار الموت عند الصوفيين لا يشعر باقتراب النهاية تماماً، فهذه النهاية ليست إلا بداية جديدة، وهي تحول من موقف إلى موقف آخر؛ مما يضمن الحضور في الموقفين، من خلال تأكيد الغياب الذي لا يتخذ صورة حقيقية له، بقدر ما يكون مفارقة للواقع بوصفه معبراً إلى وجه آخر للحياة والخلود كما في حياة حبّى الجديدة بعد الموت "**وبلفظ حبّى لأنفاسها البشرية اكتسبت حيوية التراب وحيوانه الذي لا يموت**"[17]؛ مما يكرس صورة باقية دائمة للأنثى لا الصورة الفانية، وهذا يعني أنها ستكون متحولة تتحدى النموذج الجاهز لها الذي يحول شخصيتها إلى قوالب جامدة لا تحيد عنها، ومن هنا يظهر سارح البدوي وهو في بحث دائم عن حبّى بعد موتها، ففناء الأنثى هو بداية حياة جديدة لها.

وتبقى الأنثى ليموت الذكر كما في (ماه سرمد) المرأة التي يموت كل من يعقد قرانه عليها[18]، والسرمد في دلالته اللغوية الدائم الذي لا ينقطع، ما لا أول له ولا آخر؛ فهو خارج عن مقولة الزمان وموجود بلا بدء ولا نهاية. والسرمدية تحيل إلى الحضور الدائم، والثبات، وعدم التغيير زمانياً ومكانياً، وهذا يغدو متناسباً مع صورة حبّى التي تظل ثابتة في مكان لا يتغير؛ تلك الأنثى التي تبقى ولا تفنى. وهناك (نجية) التي يموت كل رجل يقترن بها[19]، وتغدو الناجية في كل مرة، وهكذا تبقى الأنثى خالدة بعد موتها؛ إذ لم تكن

حبّى الأنثى الوحيدة التي تبدأ حياة جديدة بعد الموت.

ويرتهن التشكيل البصري للرواية على إيقاعية الموت والحياة؛ إذ تكتب رواية حبّى عبر خطين متوازيين: خط المتن الذي يؤسس لحكاية حبّى الأسطورة بعد الموت، وخط الهامش الذي يتضمن سيرة حبّى منذ البلوغ (الأنوثة) حتى الموت، هذه الطريقة في الكتابة تجعلنا نتساءل عن أهمية الوقائع المسرودة في الهامش والأخرى في المتن، فأيهما تكون له السلطة على الآخر فيكون متناً ويكون الآخر من ثم هامشاً؟ مع إمكانية النظر في علاقة الانفصال التي جعلت منهما فضاءين: أحدهما مؤطر والآخر متحرر، فالحياة بوصفها حياة الجسد فحسب، أما عالم الروح الفسيح الذي يشكل موتاً على مستوى الواقع، فإنه يتبدى في الخطاب الروائي بوصفه حياة مكتملة؛ فنهاية الجسد تنتج بداية جديدة.

الجسد/الروح

للجسد حضور ثقافي يتشكل وعي المرأة به وفقاً للصورة التي يرتضيها المجتمع وثقافته، عبر أدوار متكررة ترتبط بالحمل والأمومة والخصائص البيولوجية الخاصة بها، وما يتبعها من تكريس وصاية الرجل عليها أباً وأخاً ثم زوجاً، وكل هذه المنطلقات تشعر بالتمايز والاختلاف وتسهم في تشكيل هوية الذات، فالجسد "**هو المسؤول عن حمل القيم من وجهة نظر المجتمع، وأصبح مساوياً للهوية الفردية من وجهة نظر النساء؛ مما سهل على الفكر الذكوري السائد اختزال المرأة في جسدها**" [20]. مبتعداً بذلك عن جوهرها الإنساني الذي يمنح العقل فيه قيمة أكبر من الجسد.

ومن هنا كان الاهتمام منصباً في الاتجاه النسوي على رد الاعتبار لهذا الجسد، وإعلاء قيمته بوصفه مصدر قوة وتميز للمرأة لا ضعف. ونص حبّى يسعى إلى تشكيل هويته المتعالية من خلال التوظيف الصوفي الذي يسعى إلى إعادة الاعتبار للجسد الأنثوي، والخروج به من مفاهيم دونية ضيقة تسيء فهمه إلى مفاهيم تعيد الاعتبار إليه، من منظور مختلف عن تلك التصورات التاريخية أو الفقهية وحتى الثقافية المترسخة في المجتمعات العربية، ويغدو ذلك موضع التساؤل في النص "**أتستطيع الأنثى أن تغلب الطوطم، أن تتخلى عن جسدها الخرافي، وما يتبعه من توق مدمر لاحتواء العالم وتجريده من أرواحه....**" [21]، وعندها يخرج جسد الأنثى من إطاره المادي الضيق إلى أفق روحي أوسع وأشمل.

وعلى الرغم من أن السرد يبدأ بالاحتفال بالجسد، احتفال القبيلة ببلوغ حبّى في مراسم معينة تتناسب مع الليلة التي دخلت عبرها حبّى مرحلة الأنوثة، فالحكاية هي حكاية الأنثى مجسدة في حبّى "**ليلة بلوغ حبّى لم يغمض للقبيلة جفن حتى غفت الأميرة**" [22]، إلا أن الجسد في مواضع أخرى يبدو مغيباً "**حتى أن الأميرة لم يحدث وطلعت بجسدها لتشاركنا عرساً أو ميتماً**" [23]، وحتى حين يحضر الجسد الأنثوي من خلال (نور)، غير أن هذه الأنثى الحاضرة بجسدها، لا تتمكن من الاستحواذ على مكانة حبّى عند سارح، وإن غاب جسدها وبقيت روحها[24]، ويبدو جسد حبّى ثائراً يضيق بحدوده المادية الحقيقية ليلتحم بالخيال الذي ينشد فيه الخلاص "**أعاد النظر للبركة في الزئبق بدا خيال حبّى جالساً على عرش من وراء الطاقة ممشوقاً في وضع تعبدي**" [25].

وبالاستناد إلى التشكيل البصري للرواية كما أسلفنا، تقع حكاية حبّى داخل إطار يشابه إطار لوحة، لها حدود معينة لا تتجاوزها، أما حكاية روح حبّى التي تلتقي بالأمير طاسين فتكون خارج الإطار، ويبدو أن الكاتبة عبر هذا التشكيل رأت في الحكاية خارج الإطار حلماً أو جنوحاً نحو الخيال إلى حياة الروح، بينما تبدو الحكاية داخله حياة واقعية، تشكل حياة الجسد؛ فالتأطير هو فاصل بين الواقع والخيال، يظهر حكاية حبّى في الهامش وهي تعيش سجينة مروة لا تبارحها، وحكاية الأمير طاسين في المتن التي تبدو فيها حبّى متحركة، لكن حبّى تخرج عن إطار حكايتها لتلتقي بحكاية المتن في كل مرة، وهذا الانتقال لحبّى بين المتن والهامش إنما هو تحول في ذات الشخصية أيضاً؛ فحبّى تارة تعيش حياة منغلقة تختفي داخل حجرة مغلقة النوافذ "**ظلت حبّى منذ ولادتها محجوبة في مروتها العظيمة**" [26]، وتارة أخرى تنطلق وتحلق في أرجاء الأرض فتغدو قريبة بعيدة في الوقت نفسه "**تقتربين يا حبّى حتى تكوني روحي التي تخاتلني خارج جسدي، وتبتعدين حتى أكون جسدك، الذي يكمن خارج روحك، فكأنما في قربك بعد وفي بعدك قرب**" [27]. إن صوفية حبّى هنا تنصت لنبض الجسد الأنثوي المتسارع إلى الروح.

وفي صراع الحياة والموت على جسد وروح حبّى تكون الغلبة دائماً للروح في مقابل فناء الجسد "**لا بد من إفناء حبّى حتى تعود الصورة لأصلها بجسدي، وحتى يعود الانعكاس للمعكوس والتجلي للمطلق، وبذا ألمُّ حبّى لجسدي لمة أبدية لا انفصام لها فيتم كمالي**" [28]، وهكذا تعيش حبّى حياتين: حياة الجسد، حياة الروح، تظهر حياة الجسد

من خلال نص الهامش وهو في الأصل متن عند القراءة؛ حيث يبدو جسدها محتبساً في مروة لا تبارحها "**بان جسد حبّى في هيئة صنم مرو وردي منحوت كأبدع ما يكون الجسد الأنثى، وبدت بضة كمن تحبس في موتتها مياه الحي ولم يبد من موتها غير توقف جريان النفحة بين صدرها وخارجه**" [29]. أما حياة الروح في تجوالها ولقائها الأمير طاسين فتظهر في المتن الذي يعد هامشاً عند القراءة، ولعل في ذلك إشارة إلى أن جسد المرأة هو المنظور دائماً دون روحها، فأصبح محبوساً في إطار لا يخرج عنه تمثله العادات والتقاليد، وأضحى عند القراءة متناً، أما روحها وحياتها الوجدانية فتبدو حرة طليقة دون إطار يمنعها من الحركة إلا أنها مغيبة واقعياً؛ لذا احتلت الهامش عند القراءة، لكن الكاتبة استخدمت لعبة فنية فعكست الاتجاهين لتجعل الجسد هامشاً والروح متناً في طريقة التأليف، وهو ما تراهن عليه الرواية في مجملها حين يغيب الجسد ويحصر، وتبقى الروح لتحلق في الآفاق حرة طليقة، ويبقى الحب ملازماً لها؛ فالجسد يفنى لكن الروح تتنقل بين الكلمات والسطور، والموت هنا ليس فاصلاً بين وجود وعدم بل بين وجود وآخر.

كما نكون أمام صورتين لحبّى، إحداهما فاعلة من خلال حركة الشخصية في مدار السرد وعبر أحداثه، والأخرى أقل فاعلية حين تنزوي على نفسها، وتؤثر حركة محدودة في مجال السرد، وهي حركة أشبه ما تكون بفاعلية المتن والهامش ودورهما الوظيفي في النص.

ومن ملامح توظيف التصوف الذي يخلص الجسد الأنثوي من مفاهيم دونية تحوم حوله إلى مفاهيم جديدة تعيد الاعتبار إليه، وتصنع هويته المتعالية، تغييب الجسد الأنثوي الذي يصنع الإثارة وطمس معالم الجمال فيه كما في لوحة الغلاف، وكذلك ضمن النص "**حين رأت ظلها مرخى على الأرض استيقنت من أنه صار لها جسد مرئي. ثم شعرت بالحركة المزلزلة حين بدأت الأرض تميد تحتها، لكأن الظل هو الذي أخذ يميد ويبتلعها، وكلما غاصت فيه نحت جسدها ودوره على صفة الإناث**" [30]، فهناك ضفائر شعر بركاني حالك، والحاجبان المزججان بكحل فيروزي داكن[31]، وضمور الخصر على امتشاق[32]، لكن هذه الصفات الأنثوية الجسدية لحبّى تغدو جامدة تخلو من الحياة بعد تشكلها في هيئة المرو.

وتمثل المرأة عند المتصوف معبراً للتسامي، والتواصل مع جسد المرأة عبر النكاح، هو وسيلة للوصول إلى تجربة الفناء في الذات الإلهية[33] وهو ما حدث في علاقة حبّى

بالملك طاسين الذي تزوج بها، وفور دخوله في هذه التجربة تموت الأنثى لتحلق روحها في الآفاق. وهذا يعني أن فناء الجسد ليس فناء حقيقياً بقدر ما هو حضور من نوع آخر واندماج في الذات الإلهية.

الذاتية/الجمعية

تنطلق هذه الثنائية من اتجاه طالما دعمته الثقافة العربية عموماً؛ فهي تؤكد قيمة الاندماج في الجماعة؛ فيتحول الفرد إلى انعكاس لهذه البنية الثقافية؛ مما يقتضي غياب النزعة الفردية على الأغلب. وعند الصوفيين تتلاشى الذات، يقول الخراز: "**وليس لأحد أن يقول: أنا إلا الله عز وجل لسبق الكرم والإحسان**" [34]، وإن كان الخطاب الصوفي ناطقاً بهوية صاحبه ومرتهناً بمقاصده الكلامية.

كما أن النسوية تنطلق من وعي فردي، يتبعه وعي جمعي يستهدف الثورة ضد تهميش الأنثى، والمطالبة بإلغاء جميع أشكال التمييز ضدها من خلال قلب المعادلة وإقصاء الرجل الذي يمثل المركز، بينما تمثل الأنثى الهامش في التقاليد الثقافية. ومن هنا فالرواية تتضمن خطاباً يسعى نحو تكريس أسس الصوفية النسوية؛ فهو خطاب جماعي يستهدف تحقيق الهوية الجماعية للأنثى لا الهوية الفردية، وعنده تتلاشى الأنثى بوصفها ذاتاً فردية لتدمج في ذات جماعية. ومن صور الاندماج في الجماعة "**في موتها تشربت حبّى من الإناث بقدر ما أرسلت**" [35]، وحين كانت (ماه سرمد) "**تتنقل مع القوافل لا يستقر بها مقام تقود الركب دوماً صوب حبّى قرينتها الأزلية وقرينة كل إناث الصحراء**" [36].

الذكورة/الأنوثة

تناولت الصوفية والنسوية هذه الثنائية، وفي الحالتين هناك رفض للتراتبية بين الذكر والأنثى، وجعلهما في مستوى إنساني واحد. ويعترف ابن عربي بفضل الأنثى في تعليمه وتربيته وقيمة وجودها في الكون، كما يرفض التصورات الفقهية والفلسفية التي تجعل من اختلاف الجنس الطبيعي بين الذكر والأنثى معياراً للانتماء إلى الإنسانية أو الانحراف عنها[37].

ويركز ابن عربي على الذات الإنسانية منطلقاً من الإنسانية التي تجمع الذكر والأنثى، فالذكورة والأنوثة فيها عرضان، يقول ابن عربي: "**كلامنا -إذن- في صورة الكامل من الرجال والنساء، فإن الإنسانية تجمع الذكر والأنثى؛ والذكورة والأنوثة، إنما هما عرضان، ليستا من حقائق الإنسانية**" [38]. كما يسعى الفكر النسوي إلى تقويض مفهومي (الذكورة والأنوثة)؛ لأنهما يعكسان اختلافاً بيولوجياً يحدد بدوره الجنس، وينافي تأسيس هوية الذات الإنسانية بغض النظر عن جنسها. وتذهب جوليا كريستيفا إلى أن "**الذكورة والأنوثة مواضع معينة للذات تشكلت بفعل عوامل خارجية، ولا علاقة لها بالاختلاف البيولوجي**" [39].

كما تركز المقولة الشهيرة لسيمون دي بوفوار من كتاب (الجنس الآخر، the second sex) (إن المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة) على هذه القضية؛ فالثقافة هي التي تحدد اتجاهها الجنسوي الذي يتضمن موقفها أو مكانتها في الحياة التي غالباً ما يمثلها الذكور بوصفهم موضع السلطة فيها، وهذا يتناسب مع فكرة ابن عربي حول الذكورة والأنوثة. كما أن الملك طاسين (من الجن) وزواجه بحبّى/ الفعل الجنسي يمثل اتحاد عنصري الذكورة والأنوثة بعضهما في بعض؛ أي عودتهما إلى الأصل، وبهذا يكون هذا الفعل من أفعال العبادة وليس فعلاً دنيوياً بحتاً[40]، هذا الفعل تسبب في موت حبّى[41]؛ مما يعني بداية حقيقية لها من منظور الصوفية. ويتخذ هذا الفعل بعداً خاصاً في تجربة حبّى على لسان الجدة طريفة "**علينا لكي نعاشر أن ينفض سرنا، ونخلع عن أجسادنا الأسطورة إلى حين**" [42].

ومن خلال فعلي التوحد والحلول، تتشكل علاقة سارح وحبّى وامتزاجه بها "**لم تعد لجسده صرامة الذكورة المطلقة**" [43]، وهو ما يمكن ملاحظته في علاقة حبّى بطاسين ثم حيان "**وتحير حيان أي الهيئات يلبس لكي تموت فيه هذه الأنثى كما ماتت في قرينها الأول طاسين.... وأراد التمثل بهيئة ذاك القرين، فصار يلح بعينه، يتسلل لما وراء ويختلس نظرة لطاسين المتماهي في حبّى، ينبش التذكير عن التأنيث، حتى أرق نومة القرين، لذا فمن رقدتها رفعت حبّى رأسها ورمته من عينها نظرة من نظرات طاسين فضعضعته، إذ انكشف لحيان كشف عيان قيام طاسين في المعشوقة، صعقه تمام التذكير والتأنيث فيها**" [44]. وهكذا

هي حبّى حين تبدو لحيان جامعة بين الذكورة والأنوثة، في التجربة الروحية التي تختزن داخلها صورة للعلاقة مع الآخر/ الذكر في توحدهما معاً.

كما يتم تأنيث القبيلة ومن فيها، فالذكور تحيض وتتناسل بالتضعيف، فهذه القبيلة ليس فيها إلا الذكور الذين يحملون صفات الذكورة والأنوثة معاً[45]، كما تحضر شخصية ترنجان الذي يطلق عليه الجميع صفة الخنثى وتجربة الطمث التي يمر بها، و تمنع حيان عنه على الرغم من محاولاته "**فإن مزجت لقاحك الناري بتربتي رفعتك لمصاف الرخ.... وملكتك على كنوز الرمل أنا ملك ملوك القطرب**" [46]؛ مما يعني أن الأنوثة قد طغت على الذكورة وحلت محلها في مواضع كثيرة من الرواية.

وعلى الرغم من محاولات دمج الأنوثة والذكورة في الرواية فإن الأنوثة تطغى من خلال تمثل عناصرها (طمث، حمل، رضاعة)؛ حيث تتجانس مع مراتب روحية سامية؛ فالولادة كونها تجربة في حياة المرأة تحمل مفهوماً روحياً يتمثل في إعادة الميلاد الروحي في حياة المرأة وخوض الآلام لمخاضه. ويرى جلال الدين الرومي في عنصر الرضاعة وسيلة للتعبير عن ارتشاف الحكمة الإلهية والنضوج الروحي. وهو ما لاحظته النائحة شكى ورؤيتها لحبّى وقد تجسدت فيها ملامح الأنوثة (الحمل والرضاعة)[47]. كما ترد تفاصيل المخاض في ولادة الأميرة نجية لابنها صوين[48]، وتحتل أحداث مثل ولادة حبّى وبلوغها مكاناً مهماً في فضاء الرواية، فيتحول حدث الطمث/ بلوغ حبّى إلى احتفالية تعتز فيها القبيلة وتغدو جميع المخلوقات من إنسان وحيوان وحشرات متفاعلة معها صامتة في حضرتها؛ ولأن مرحلة البلوغ تعد أولى مراحل التشكل الجنساني؛ ومن ثم مرحلة تشكل الوعي الأنثوي يكون الاحتفاء ببلوغ حبّى حدثاً استثنائياً "**ليلة بلوغ حبّى لم يغمض للقبيلة جفن حتى غفت الأميرة، راقبها الشيوخ والحكماء حتى استرخت في جمرة بقلب مروتها... ليلة بلوغ حبّى تلك استمرت الكلاب تعوي كالنواح، ولم تصمت الجداجد عن صفيرها الحاد، وطارت هامة من قبر الجد الأول فحلقت على رؤوس المهاري والتي ضربت في الرمل وتركت خطوطاً قاتمة**" [49].

كما أن ظهور الأنثى في أكثر من صورة: بشرية وعجائبية: حبّى، حيوانية: الغزالة، الريم، الظبية، القمرية، المكان: المدينة (مقا) حبّى (الكعبة) هو رغبة في تأنيث

الحكاية وملامح الحياة فيها " **خرجت له من طاقة القبر صبية، قالت: أنا مقا فابن بي** " [50] . ويحضر الاحتفاء بالأنثى من الأمير صون " **لو أنثى واحدة تجيء من نسلي لصارت لنا الأرض. داوني تكون لي بنت فلا تنقطع أصول مقا بموتي** " [51]، " **بعدها بقمر كانت رشا جارية الأمير المفضلة تزغرد وقد ظهرت عليها شارات الوحم، واستبشر الأمير ببذره بذرة الأنثى الأولى في النسل الأميري في مقا. وسخر الجواري يطعمن رشا سكر النبات الخالص المغموس في زهر الزنجبيل والمطاعم التي تؤنث النطفة** " [52] " **ولدت لترفع اللعنة عن مقا، وهذا أوان تكاثر البنات....** " [53] . كما أن رفض حبّى الزواج بإنسي، يمثل صورة متعالية للأنثى تبعدها عما تكرس حولها في الخطاب الثقافي " **رافضة بذلك قدراً من أقدار الإناث وهو الاقتران بإنسي يستولدها الذرية والمكان وفناءهما** " [54].

وتتشكل حبّى بوصفها رمزاً للأنوثة والعطاء الدائم، فلا تموت ولا تشيخ ولا تغيب، وإنما تكون حاضرة دائماً، يحيط بها المريدون والعشاق، وتمتد صلتها بكل محبيها في محاولة تأسيس فلسفة أنثوية تستند إلى فكرة الصراع الذكوري الأنثوي؛ مما يحقق التمركز حول الأنثى بوصفها الأكثر حضوراً من الذكر؛ فعلى الرغم من حضور شخصيات ذكورية كثيرة في النص يبقى حضور الأنثى فيه بوصفها ذاتاً فاعلة، وتغدو حبّى هي المحور الرئيس فيها، لتصبح الشخصيات الذكورية شخصيات ثانوية على الأغلب.

وتبدو الجدة طريفة أنموذجاً للمرأة القائدة التي تتسم بالبطولة بل تتجاوز ذلك إلى حكم القبيلة " **تتبع ظل جدتها طريفة الأولى والتي حكمت القبيلة بالقراءات وتوفيق الأمزجة العلوية بالأمزجة السفلية** " [55] . وهذا يعني أن المرأة لم تعد خاضعة لسلطة المجتمع الذكوري/ الأبوي وإنما هي القائدة له ولاسيما أن القبيلة تمثل سلطة ذكورية على الأرجح، فشيخ القبيلة عادة هو ذكر / رجل يحكم ذكور القبيلة وإناثها.

ثالثاً/ تشكلات الصوفية النسوية في بنى النص

البنية الغزلية

لما كان حضور المرأة في التجربة الشعرية عموماً، والصوفية خاصة جاء مرتبطاً بغرض الغزل بوصفه المعبر عن الحب، والمرأة هي المنشودة في هذه العلاقة؛ فإن حضورها

في التجربة النثرية الروائية مقترن أيضاً بتجارب الحب والعشق؛ فهي الأيقونة التي تجسد من خلالها تلك التجارب. ولما كان حضور اسم المرأة في الشعر الصوفي مقترناً بأسماء محبوبات الشعراء في شعر الغزل (ليلى وسلمى وهند ولبنى وغيرهن) فقد اختارت رجاء عالم اسماً مميزاً يكرس تجربة الحب ويحيد عن هذه الأسماء المتكررة والمعروفة، ولهذا الاشتقاق دلالته، كما أسلفنا.

وبالنظر إلى وجود اختلاف بين تجربتي الغزل العذري، والآخر الصوفي نلحظ أن الحب العذري يتعلق بمحبوب فانٍ، والحب الصوفي يتعلق بمحبوب خالد باقٍ، والعاشق العذري يشتد عليه الشوق والحرمان حتى ينحل جسمه ويضطرب عقله، أما الصوفي في عشقه فيبدو راعشاً مضطرباً حتى تستقيم خطواته وتثبت على الطريق الصحيح[55]. كما أن وصل الحبيب يعد مرحلة أولى؛ إذ يغدو المحب باحثاً عن هذا الحبيب الذي كلما ازداد معرفة به ازداد حباً له. والحب العذري قد ينتهي في حال وصال المحبوب والوصول إلى المراد، ومن ثم تهدأ النفس وتسعد، أما الحب الصوفي فهو طريق لا ينتهي إلى حد معين[56]، ويقترب الغزل الصوفي من الغزل العذري؛ فكلاهما يخلو من الصور الحسية الفجة التي تشيع في أنواع الغزل الأخرى.

ويمكن ملاحظة المزج بين الجانبين في تمثل تجربة حيان ومحبوبته حبّى "**وشف حيان ونحل فصار مثل ريشة عقاب يطيرها هبوب السراة فلا تستقر إلا في كثافات العتم التي تثبتها لحركات المعشوقة ... نحل حيان وسرى فيه من تلك التهويمات بخار يحرك جسده وأنامله بإبداع**"[57]، كما أن غيرة سارح من شدة العشق أدت إلى نحوله "**حتى نحل لفرط ما قضى لصيقاً للحجر**"[58]. وتتعمق دلالات الجسد الصوفية في بعض المواضع من خلال تدعيمها بالصور الغزلية "**نظرة واحدة حلت من حيان في حبّى كانت كفيلة بقلب معارفه وأسرارها؛ إذ حن حيان من تلك النظرة، ومال لتأليف الوحشة حولها وفيها، لذا تخير ملاغاتها بعذوبات الشعراء العشاق المشهورين في الخالد**"[59]؛ إذ تظهر ملامح استبداد الشوق بالعشاق وتصويرهم آلام الفراق والبعد والهجران.

كما تحضر الإشارة إلى شياطين الشعر عند استضافة الجن والملك طاسين لحبّى وقبيلتها ويحضر الغزل بوصفه غرضاً شعرياً يلتمس وجوده من علاقته بالمرأة/ المحبوبة

"استضافوا القبيلة بعيس ضخم من لبن ظبي، فما إن كرعوه حتى مجوه إلا بعضهم من أهل الجلد والرؤى، فمن كرع صار يتنفس شعراً ولا ينطق إلا من بحور القوافي ولا تخونه الأوزان ومزامير داوود وتخييلها العذب. وبرز لمنازلتهم أشعر الجن فخرج لهم الصلادم وهبيد صاحب الأبرص وواغم صاحب الكميت، ونافخوهم بحسان العوالم الخفية ودروبها وجنانها، وشببوا بأميرتهم حبّى المخفية في المروة التي لم تدع قصيدة إلا وجنحتها" [60].

والتشبيب بالمرأة هنا، يأخذ دلالة رمزية، وصفة متعالية عن مجرد الغزل العابر إلى استحضار المعارف الربانية والحب الإلهي، التي تجسدها المرأة من منظور الصوفيين وتمثلها حبّى في الرواية.

بنية الرؤى والمنامات

تعد المنامات والرؤى مصدراً من مصادر التلقي عند الصوفيين. والرؤيا **"نوع من المعرفة الفلسفية الحدسية التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى وصدقها الحقيقي، قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز"** [61]. وإذا ما ربطنا هذه الرؤى بالواقع/ المتخيل في الرواية، تغدو الرؤى طاقة للكشف وأداة معرفة تخييلية، ويمكن ملاحظة أن هذه الرؤى انعكست على حبّى التي تنبأت بموتها، وهو ما حدث بالفعل لاحقاً بحضور الرؤية الصوفية التي تشعر باقتراب النهاية والتي ستكون بداية أخرى لروح حبّى؛ فابن سيرين يفسر الحلم داخل الحلم المتنبئ بموت حبّى **"ما تريدين من شيخ تعطير الأنام؟ وعرفته ابن سيرين... عودي لنا في غير منام، تعالي من دروب اليقظة محتمية باسمك وألقابك، عندها تأمن دخلتك، فإن بوابة الأحلام محاطة بالأشراك... فإن تحركت على تلك العتبة ولم يطلع لك خيال دل على الموت، موتك وإبطال مجاري حيوياتك"** [62].

وهناك رؤيا والدها الشيخ التي فيها دلالة على موتها أيضاً **"اجتمعت في الحلم حول شيخ القبيلة نسوة من ذهب ومضين يعالجن قدميه بعروق من الحناء القانية، وطلع الشيخ من الحلم مخضوب القدمين بنقش... وتبادل العرافون النظرات، وكتموا التأويل عن الشيخ؛ حيث خضاب الذهب نذير بإصابة الشيخ في أهله"** [63].

ومن خلال الرؤيا تتشكل رحلة البحث عن الأنثى ورصد تداعيات الغياب؛ حيث **"يتكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتمثل له الغيب في شخص ينقل إليه**

المعرفة"[64]. وتكشف هذه الرؤيا عن علاقة المرأة الصوفية بشيوخها، بالاستسلام والطاعة والانقياد لهم. كما أن الشخصيات الحاضرة في المنامات تكون غالباً من كبار شيوخ الصوفية وسادتها وإن كان (ابن سيرين) الذي يحضر في رؤيا حبّى قد اشتهر بالورع والزهد فحسب فلم يعرف عنه أنه كان صوفياً.

البنية الزمانية والمكانية

تستحضر الرواية المكان (الجزيرة العربية) بأقاليمها وأنهارها، فهناك تصلال[65]، (قرية تقع شرق نجران)، ونهر (لار)[66]، نهر ينبع من نجران ويقطع مدينة الأخدود التاريخية، وقد جف بعد تغير العصور المناخية، وجبل قبيس الذي يعرف بأنه أول جبل وضع على الأرض[67]، وهناك جبل قاف[68]، ذكره ابن عربي في الفتوحات المكية، ووصفه بأنه جبل عظيم طوق الله به الأرض[69]، وجبال القهرة بوادي الدواسر[70]، كما تحضر مسميات بعض القبائل العربية التي تستوطن هذه الأماكن مثل (يام وتميم والدواسر)[71].

ويؤسس نص المدينة المقدس/ مكة فضاء متجانساً، تمتزج فيه أماكن مقدسة كثيرة عند الصوفيين؛ حيث الأضرحة والمزارات والمقامات، كما يحقق بامتياز فضاء للذاكرة فيعود للبحث عن الماضي مصحوباً بالعودة إلى أماكن تتضمن العجيب من الكرامات الصوفية؛ والحيز الهندسي الذي يتضمن وصف المدينة وأماكنها؛ ليمتزجا بالفضاء الروحي الذي يغدو مرتبطاً بالموروثات الكامنة في الذاكرة الجمعية، وهكذا فإن تمثل مكة لا يكون من خلال بعدها الجغرافي البحت، بقدر ما ينشغل بإحالته إلى مرجعيات متنوعة، تمنح المكان بعداً أسطورياً وصوفياً متميزاً.

لقد تحول المكان (مقا) بوصفه مكاناً دينياً مألوفاً، إلى رمز مكثف يحقق تجانساً مع الذوات التواقة إلى السفر الروحي، ولعل اختيار مكة/ مقا لتكون المكان الحاضن للسرد له مبرراته؛ حيث يرتبط المكان بمواطن المناجاة والعبادة والزهد، والميل إلى ترك الدنيا، والرجوع إلى رب العباد، كما تتبنى الصوفية في جميع أحوالها؛ أي أن اختيار مقا/ مكة المكان يغدو متناسباً مع تطلعات الصوفية لها بوصفها مكاناً إشراقياً يتسم بطابع القداسة.

كما يبدو متجانساً مع تأنيث عناصر الحكاية "**ستجد صورة مقا مقلوبة في السماء... على هيئة أنثى مسترخية مشقوقة مثل هلال**" (72).

ويتشكل مقام حبّى مقترناً بالحرم المكي والطواف والصحن والقبلة، الطير الأخضر الذي طلع من كل المدينة وجاء ليحوم على صحن المقام(73)؛ مما يوحي بأن حبّى ليست إلا الكعبة التي "**تصد كل من يرغب في دخولها من غير المسلمين للعشق**" (74). ويتكثف الحضور الأنثوي مع المكان المقدس (حبّى/ الكعبة) التي يقول عنها ابن عربي في (ترجمان الأشواق) "**كامرأة خفر متشحة بالسواد أذابت قلوب العاشقين وطلبوها من كل ركن**"، كما يورد ابن عربي في رسالته الشهيرة المعنونة برسالة (الذي لا يعول عليه) عبارته الشهيرة: "**وكل مكان لا يؤنث لا يعول عليه**" بما يتماهى مع أهمية المكان في الرواية، قصر أو مقام حبّى، هذا المكان الذي أصبح مزاراً يتوافد عليه العاشقون من كل حدب وصوب. وهنا تتوحد المرأة مع المكان (حبّى المرأة/ حبّى المزار أو المقام أو الحصن) كما في رؤية باشلار "**يتوحد كون الخارج مع كون الداخل**" (75).

ويعزز هذه الدلالة الرمزية لحبّى في إحالتها على المكان قصاصة وجدت وقد كتبها طاسين عن حبّى "**أنا طاسين البناء الفاعل لما قام به من حبّى من مادة يمكن القبض عليها في هيئة كالحجر والصخر، أنا من بنى من جسدها مدينة وأسكنها قبرها لكي ينفرد بعشقها في كل الهيئات لا ينافسه منافس**" (76). وفي إطار تهميش المرأة ودعم سلطة الرجل نجد أن من يتولى حراسة حبّى هم رجال/ ذكور، غير أن الكاتبة تحول حالة التهميش هذه لتنال من الرجل/ الذكر الذي يفشل في الحفاظ على مفتاح حبّى/ الكعبة الذي سرق أكثر من مرة على الرغم من مسؤوليته في الحفاظ عليه؛ مما يؤكد رمزية حبّى وعلاقتها بالكعبة(77).

وتتخذ الكاتبة من الرمز الصوفي وسيلة لتظهر مدى حب الآخرين لحبّى وعشقهم لها، فالكعبة التي تمثلها الكاتبة في صورة أنثى، يتغزل بجمالها مستلهمة التراث الصوفي، ومقتفية آثار الأدب الصوفي الذي يتخذ من المرأة رمزاً للحقيقة الدينية/ الإلهية. ويستمر تأكيد أنوثة المكان/ مقا/ حبّى من أجل تحطيم ذلك الحد الفاصل بين الذكورة والأنوثة، فيغدو المكان/ بصيغة المذكر مسكوناً بجمالية الأنوثة؛ حين تسقط ملامح الأنثى على

(حبّى) الأنثى/ الكعبة المكان، التي تجعلها الكاتبة تنتشي بلقاء من تحب، ويغدو حضورها المتجدد في كل مرة دافعاً ليأتي العشاق إليها ليلبوا النداء.

وبالنظر إلى لوحة الغلاف التي تدعم الدلالة الرمزية المكانية لحبّى، تمتاز اللوحات في التجربة الصوفية باعتمادها على أشكال نباتية وحيوانية وبشرية أيضاً[78]، وهذا يتشابه مع صنيع الفنانة التشكيلية متناغماً مع الحس الصوفي في النص فـ "**الرمزية لدى الصوفية لا تمس العقل إلا من حيث تثير فيه الخيال والوجدان، ولكنها تمس القلب مساً مباشراً، وبعمق أثرها**"[79]، فللصوفية أساليبها الخاصة في استخدام الأشكال للتعبير عن حالات الوجد والسمو الروحي.

ويحظى العنوان الرئيس بطباعة بارزة ذات لون أبيض على غلاف أسود؛ فاللون الأسود يخيم على الغلاف، وهو لون يقترن بالظلام والليل، ومؤشر على الكتابة الخفية الغامضة إلا أنها على الرغم من ذلك تتحول إلى لغة دالة في مقابل البياض الذي يعد صمتاً عنها، كما أن اللون الأسود يمنح النص طابع الفخامة، والطابع التقليدي الذي ينحو فيه بجميع مكوناته نحو التراث العربي القديم، ينهل منه ويتفاعل معه في كتابة تخترق آفاق الكتابة الروائية نحو التجريب، ويغدو كذلك متجانساً مع سواد الكعبة، كما أن اللوحة تكون ضمن فضاء غير مؤطر؛ مما يعني أن المتحقق من الدلالة لا يتعين عبر المجال البصري المحدود في فضاء الغلاف الأكبر؛ فهناك ما يمكن أن يقوله الغلاف متجاوزاً محور اللوحة التشكيلية فحسب إلى آفاق أرحب.

وبالنظر إلى البنية الزمنية فإن أبرز ما يميز الزمن في الرواية، هو تخلصه من تتابعيته تاريخياً وتوظيفه بطريقة رمزية. وتمثل التجربة الصوفية بوصفها تعالياً على الزمان؛ إذ يتحرر الجسد فيها من سلطة الزمن الموضوعي والتتابع التاريخي؛ لاقترانه برحلة معاناة في مجاهدة النفس والخلوة والذكر، فهذا الزمن يشكل شعوراً يصدر عن تحقيق الذات في الزمن المطلق اللانهائي المجسد للذات الإلهية[80]. وعلى الرغم من أن النسق الزمني في بعض مواضع الرواية يبدو قائماً على ترتيب الأحداث وفق متواليات حكائية، فإنه في مواضع أخرى ينفلت فيها الزمن السردي؛ بحيث تتداخل أزمنة الحكايات وتغدو حبّى شاهدة على كل هذه الأزمنة.

وتأتي الرؤيا بوصفها أداة مهمة في الاستشراف أو الاستباق الزمني السردي مما يسهم في خلخلة ترتيب الأحداث الذي يتحقق فيما بعد في أثناء السرد؛ مما يتيح التمازج بين الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل)، ويجعل حبّى تتنقل بين هذه الأزمنة لتحقق من خلال هذا التنقل هذه التوقعات المتخيلة حول حدث لاحق مهم هو (موت حبّى)، ثم إن هذا الاستشراف لا يتحقق من خلال رؤيا حبّى فقط، بل أيضاً من خلال رؤيا والدها شيخ القبيلة، كما أسلفنا.

وتتشكل الشخصية الصوفية في حبّى التي تبقى على هيئتها على الرغم من مرور قرون من الزمان. وهكذا يتطلع الرجل في كل مرة إلى تكثيف الرؤى الروحية حول المرأة/ حبّى ليبث من خلالها قلقه من هاجس الزمن، ومن هنا تغدو حبّى في حالة من التحجر والجمود، لتقف دون تحولات الزمن، وتغدو حاضرة في كل دورة منه "**إنها حبّى تطلع في كل قرن من الزمان وتأخذ قرباناً من فتيان قبيلتنا، وهذا دور سارح**"[81]. وهكذا تفلت حبّى من قبضة الزمن وتأثيراته فتغدو محافظة على حضورها وتشكيل جسدها، ففناء الجسد ليس دالاً على فناء العمر بل ديمومته. وحين تغدو حبّى/ الكعبة التي تقطن مقا/ مكة، شاهدة زمنياً على قرون زمنية طويلة؛ إنما ذلك في سبيل تأكيد أنها والمدينة التي احتوتها ذات تاريخ ضارب في القدم، وهو ما يؤكد دلالة الرمز هنا.

وتبدو حبّى حرة طليقة، على الرغم من أنها تكون سجينة لمروتها، غير أن سفرها إلى طاسين ومن ثم التجسد خارج هذه المروة في أحوال كثيرة، يتيح لها الانتقال زمنياً ومكانياً من فضاء إلى آخر، ومن زمان إلى آخر. ومما يكسر حدة الغربة عن المكان، ذلك العبور الدائم والمتبادل بين المكان والجسد، من خلال الرحيل نحو أعماق الروح التي تشكل أعماق الذات، إضافة إلى العبور بين المكان والزمان.

البنية اللغوية

يعد الخطاب الصوفي النسوي خطاباً غير مباشر يقوم على المعاني الضمنية التي تولد ما لا نهاية له من مستويات التأويل؛ فلغته مختلفة تبتعد عن المقاييس المألوفة للغة لتكتسب الألفاظ فيها دلالات جديدة، طالما كانت هذه اللغة في الأصل نتاجاً لمجتمع ذكوري

ومدعومة بنمط القوة والسيطرة، وهكذا يكون البحث عن أساليب لغوية مختلفة للتعبير نقضاً للتراتبية الثقافية من خلال الانحراف باللغة عن مسارها التقليدي ودعمها بمسارات جديدة ومختلفة، فهو خطاب ينتقل فيه صاحبه من موقع هامشي إلى موقع السلطة، كما يتيح فرصة التأويل حول دلالاته.

ويكمن الفرق بين اللغة العادية والصوفية في أن الأولى "**تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل ونهائي، بينما الصوفية لا تقول إلا صوراً منها؛ ذلك أنها تجليات المطلق، تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به، فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا بما لا ينتهي**"[82]؛ إذ لا يمكن التعبير عنها باللغة المعتادة لضيقها؛ ومن هنا، احتاجت هذه التجربة إلى لغة خاصة تستوعبها فمالت إلى الرمز والتواضع على مصطلحات خاصة تحتاج إلى تأويل، وهذا يعني أن الخطاب الصوفي يستهدف متلقياً متميزاً؛ فالمتصوفة لم يكن بإمكانهم "**أن يقربوا المسافة الفاصلة بين الأشطار الموجودة سلفاً والأفق الجديد الذي تحمله النصوص الصوفية؛ وذلك نظراً للمسافة التي تفصل الوضع التخيلي للمتصوف باعتباره باثاً والمتلقي المشمول إيديولوجياً وفنياً بوضع تخيلي وأفق مغايرين، والسياق الذي يجمعهما كالسياق الذي يجمع الوهم والواقع**"[83].

وهكذا يحضر المعجم الصوفي في رواية حبّى من خلال توظيف بعض المفاهيم والمصطلحات الصوفية الشائعة داعماً للرؤية الصوفية النسوية مثل: (التوحد) توحد شخصيات في شخصية واحدة؛ كمثل حبّى وطاسين وتوحدهما معاً؛ بحيث يصعب على سارح تمييز أحدهما عن الآخر[84]، وكذلك موت الأنثى الواقعة في العشق وخروجها من قبرها، تلبسها بحيان الدروعي وشدها له نحو تصلال مكان حبّى[85]. كما أن شخصية حبّى نفسها تتشظى في شخصيات أنثوية أخرى مثل الريم الوحشي.[86] وتتكرر رؤية حبّى في المنام على هذه الهيئة، وتعود مرة أخرى في عدة هيئات[87]، إضافة إلى اختلاف الناس في الصورة التي يرونها عليها. وهنا تنشطر ذات حبّى إلى ذوات عديدة، تتبدل الأسماء وتتغير الشخصيات مع ثبات صورة الأنثى في كل ذلك. وإذا كان الغزال يوظف عادة بوصفه رمزاً للأنثى الجميلة، فإن حركته السريعة الرشيقة (الغزال الشارد) تغدو متناسبة مع رمزية التجليات الشاردة للصوفية حيث لا تستقر على حال.

كما تستدعي الكاتبة مراتب العشق عند الصوفيين، في صورة تناص مع التراث الصوفي[88]، إضافة إلى اقتباس أو تضمين نصوص تؤكد قيماً أو طقوساً صوفية معينة[89]. وتتشكل أنماط صوفية لغوية كثيرة من خلال استحضار حالات الشطح الصوفي كحالة الغيبوبة التي لا يكون الصوفي مسؤولاً فيها، مقابل حالة الصحو[90]، والسكر الذي يفقد من خلاله الصوفي إحساسه بالمحيط الخارجي، وينتقل من فضاء حضور الجسد إلى حضور الروح[91]. كما يحضر المعراج الصوفي[92]، وإذا كان النبي – صلى الله عليه وسلم– قد أسري وعرج به إلى السماء السابعة؛ فإن الولي عند الصوفيين يمر بهذه التجربة مسجلاً المواقف التي حدثت له فيها. وقد تمثلت هذه الرحلة من خلال رحلة حبّى إلى ملك الجن طاسين حاملة (دبش العروس) لتقترن به[93]. ويحضر الرقص الصوفي بوصفه انتقالاً من العالم الحقيقي إلى عالم الغيبيات، وهو انتقال روحي لا جسدي[94].

كما تتضمن الرواية الحديث عن انتقال المتصوف من مرتبة إلى أخرى (الترقي)[95]، ويكون الترقي الروحي بالصوفي أخلاقياً من خلال رياضات عملية، هو طريق موصل إلى معرفة الله –عز وجل– "**وقضى حيان زمناً لا يمد يده لسطح حي، وصام أمام خيال لحبّى، لا يمد لها يداً حتى يتهيأ للمعالجة ويتبحر في فنونها**" [96] وكأنه يصنع تمثال حبّى أو مقامها؛ حبّى فحيان يصبح درويشاً يلقب بالعارف[97]، وهي أولى درجات الترقي في التطور الروحي عند المتصوفة، وهو في بحثه عن حبّى يفد إلى المقام، وقد استبدت به الحيرة وكأنه صوفي في بداية طريقه، ثم يترقى في المقامات حتى تنقلب حيرته يقيناً، وينتهي به الحال إلى أن يصل إلى أعلى مراتب المحبة العظمى، وبعد أن تتهمه المرأة البدوية بالاعتداء عليها يستغرب الشيخ ورجاله هذه التهمة فـ"**كل منهم مؤمن بباطن ذاك المريد الذي ترقى في الحرفة كسلطان على الأسرار والآلات**" [98]، وتنتهي كل هذه المراحل بحصول حيان على الإجازة في التصوف[99].

والحرف عند الصوفيين له مقام خاص، وقد تكررت الإشارة إليه في تشكيل اسم حبّى، ومواضع أخرى. ولأن اسم حبّى يمثل قوة كامنة تتجذر في ثنايا النص؛ فإن العودة إلى تكوينه الأولي (تفصيله إلى حروف) يشكل تقنية بصرية دالة تحيل على مضمون دال. إن تفتيت الاسم يشابه صنيع الصوفية الذين اهتموا بالحروف الأبجدية العربية وحملوها

دلالات رمزية، لذا كان اهتمام الكاتبة بربط كل حرف من حروف الاسم بدلالة مأخوذة من ذلك الحرف مما يدعم رمزية حروفه "**بتسخير الاسم حبّى... وتكفت بالحاء وتنقط بالباء حتى لا يناديه خارج**" [100]. واسم (طاسين) يبدو متجانساً مع أحد كتب الحلاج الصوفي (الطواسين)، كما يجري تقليب الاسم بحروفه الخمسة ليعطي ما لا حصر له من الكلمات مما يغير الدلالة في كل مرة[101]، وبتحول سارح إلى (عارف) يكتسب سمات جديدة من خلال دلالات الحروف "**وفي خروجه من حضرة حبّى خلعت عليه من (ع) عينها، الحرف الذي ما إن شم الهواء حتى أكمل لنفسه جسداً من أجساد الكلمات، فانتقى (ألف) الكينونة الأولى، و(راء) الرؤية و(فاء) الفهم والفتح فلبس سارح بهوية جديدة، صار سارح يعرف باللقب(عارف)**. . . "[102].

ويحضر المعجم الصوفي في تسميات الأماكن الحاضرة في الرواية، كما في (مقام حبّى) وليس المقصود به تلك المرتبة التي يصل إليها الصوفي بعد مجاهدات، وإنما يقصد به المقام المتعارف عليه عند متأخري الصوفية، وهو ضريح الولي الصالح وما يقام حوله من بناء، فيصبح مزاراً للمريدين، ويأتي في الغالب على هيئة بناء أو غرفة مغلقة.

البنية العجائبية

تستند البنية العجائبية في الأدب إلى الانزياح والخروج عن المألوف؛ حيث يتداخل الخيال بالواقع، وتوظف وسائل المسخ والتحويل والتشويه وحوادث خارقة للعادة لا تخضع لمنطق العقل؛ مما يوقع القارئ في حيرة بين عالمين متناقضين: أحدهما يدركه وهو العالم الحقيقي المحسوس، والآخر بعيد عن إدراكه يتمثل في عالم الخيال والوهم.

وقد اعتمدت رواية حبّى على كتابة تعد انعكاساً لتجربة الصوفية التي هي عجيبة في حد ذاتها. وتتشكل بداية العجائبي منذ الاستهلال عبر ميثاق قرائي ينطلق من عتبات النص، وقبل الدخول إلى عوالمه؛ إذ يوضح الاستهلال طبيعة النص (المتن والهامش) الذي يجمع بين القديم والحديث في موضوعه وتشكيله الكتابي كذلك "**ستأتيك حكايتي في متنٍ جارٍ وختم محوط، أولهما وتاليهما باطن، والظاهر حديث والباطن قديم، فلا تجمع بقراءتك الحديث لقديمه: ابدأ بالجاري واقفل بالختم حيث كل زائل يقوم على دائم ومنه يكون انبعاثه**"[103].

ومن تجليات العجائبية الصوفية في حبّى، الارتحال الدائم للبحث عن الحقيقة أملاً في الوصول إلى نهاية إيجابية؛ فعلى الرغم من تمثل الرحلة في الرواية بوصفها سفراً وانتقالاً من مكان إلى مكان آخر بصورة محسوسة، فإن انعكاسها المعنوي يتجلى في أكثر من موضع؛ فالصوفي يرتقي في كل مرة حتى يصل إلى هدفه المنشود. وإذا كانت الرحلة تمثل انتقالاً من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر، فإن رحلة سارح في بحثه عن حبّى رحلة روحية أكثر من كونها رحلة جغرافية. وتغدو رحلة الصوفي متجانسة مع رحلة الطير؛ فكما أن الطير دائم الارتحال فكذلك الصوفي هو في رحلة دائمة للبحث عن المعرفة. ويمثل المعراج الصوفي رحلة ذاتية متخيلة إلى العالم الآخر تجاوز وقائعها الأحداث العادية، كما أن الإسراء والمعراج ليس إلا رحلة من نوع آخر مختلف؛ حيث الانتقال إلى مكان علوي مقدس، هذا الانتقال من مكان إلى آخر يظهر فاعلية المكان الجديد، مما يظهر العلاقة بين مكانين: مكان أول تتم مغادرته ومكان جديد يتم الانتقال إليه.

ومن مظاهر العجائبية علاقة الإنس بالجن "**وشغف الجن بالأنثى كما شغف القطر للبحر، فما حد بين ذا وذا**"[104]، ويتجلى ذلك بداية في علاقة طاسين بحبّى؛ ففي صباح بلوغ حبّى يدخل مهري غريب إلى القبيلة (قبيلة الدروع) بلا حراسة؛ مما يستدعي استغراب أهل القبيلة حين لم يتعرض للنهب على الرغم من أن دروب الجزيرة كلها غزاة، ومن خلال محاولتهم تفسير الوسم الممهور على جسد المهري، يكتشفون أن الرسول لملك عظيم من أهل الباطن جاء خاطباً حبّى للملك طاسين[105]؛ إذ إن الوسم أخذ يخاتلهم ويتبدل في الهيئات ولا يدع وسماً لقبيلة إلا اتخذه لتضليلهم عن مضارب ملكه طاسين[106]. كما يشك أهل القبيلة في أمر حبّى بعد قبولها الزواج بملك الجن "**ما هي إلا مروة، ولم يحدث وتيقنا ما إذا كانت تسكنها أنثى أم جنية... وإن حكاية إنجابها ربما لم تزد عن وهم خلعه علينا شيخنا ليوهمنا بخصوبته... حتى إن الأميرة لم يحدث وطلعت بجسدها لتشاركنا عرساً أو ميتماً، وما أظنها إلا وهماً يحتجب في نار شيخ القبيلة**"[107]، وتعشق أم حيان ملكاً من ملوك الجن، تنجب حيان وتموت في ثمرة ذلك العشق[108].

وتحضر العجائبية من خلال الكرامات؛ إذ تتجاوز المرأة الصورة السلبية التي كرست لها في مجالات أخرى، وتضمن لنفسها الحضور في الحقل الصوفي من خلال

الأضرحة والمقامات التي تشيد تخليداً لذكراها، إضافة إلى ما يمارس من طقوس للتقرب إليها، وطلب الشفاعة منها، كما في قبر حبّى الذي يصبح مزاراً "**الليلة زيارة حبّى كل ندابات الزقاق ينحن في مقامها حتى الفجر... لم يعرف كم نأى حتى طرق الاسم قلبه، شعر بحسد للنائحات اللواتي يرسلن حناجرهن حولها الليلة**"[109]، وقبلة لجثث الموتى من الأمراء "**كل أمير منهم جالس جثمانه متجه بموتته لحجرة حبّى بقلب المقام**"[110] "**لا يدفن في هذه الحوطة من العوام أحد، محرمة القربى إلا على الخاصة من سليلي الجاه والعلوم الغيبية**"[111]. ويغدو مقام حبّى أو ضريحها مباركاً، فالدعاء عنده مستجاب، والأخذ من تربته أو شيء منه يشفي المريض، ويحول من حال إلى آخر، مما يتردد كثيراً في التراث الصوفي ويدخل ضمن الكرامات، ويتحول جميع الذين يمرون على حبّى الجسد المنحوت، على هيئة صنم إلى عابري حب، وتختلف مواقفهم منها "**عابري حبّى، منهم من يعبر ولا يحمل منها غير ذكرى الحجر البركاني الأصم، ومنهم من يلقط لمحة من حجر كريم يكسو وعورتها، ومنهم من يقترف معها حلماً لا يقيم**"[112].

ويعد التحول والمسخ من الأبعاد العجائبية في الرواية؛ حيث تحول الجدة طريفة إلى ديك أزرق[113]، وتقلب الشخصية بين هيئة الظبي والأنثى[114]، كما يتشكل المسخ في المولودة (نجية) الطفلة برأس كبش[115]؛ مما يثير حيرة أهل مقا، وحين تلد نجية تنجب مولوداً بعين واحدة مما يثير استغراب أهل مقا، حتى يصبح الشكل مألوفاً بتكاثر وحيدي العين فيها[116].

وفي لوحة الغلاف تتجسد حبّى في بنية تشكيلية سحرية متخيلة، لا تحيل إلى شخصية محددة وواضحة المعالم، شكل له تركيب غريب وبارز الملمس، وبلون ذهبي متناسب مع ما يمنحه هذا اللون من دلالة تحيل إلى معدن الذهب، مكتسباً قوته الإشعاعية منه على الصعيدين التشكيلي والدلالي، والمادي والتراثي؛ مما يمنح التشكيل السريالي الماثل على الغلاف سحر اللون، والفعل المتجسد على مستوى رؤية اللوحة وفي أعماق النص. وهي تحضر في السرد بوصفها أنثى تعيش في عالم ذي بعد عجائبي، لا تظهر في سياق حكائي تقليدي ضمن مستويات تتوازى مع الواقع، فاللوحة خارجية في سياق الكتاب التشكيلي لكنها تتولد لغوياً في أنساق داخلية لنص الرواية، أنساق تتحدد فيها

هوية الشخصية الملتبسة، وتحدد علاقتها مع الشخصيات الأخرى، فهذه المرأة تجسد تاريخاً للذات الأنثوية ضمن أجواء غرائبية تتعايش فيها الكائنات المختلفة مزيجاً من الإنس والجن والحيوان.

خاتمة

تناول البحث تمثلات الرؤية الصوفية النسوية في رواية حبّى من خلال الجانبين الشكلي والمضموني، في محاولة للكشف عن المظاهر الصوفية/ النسوية في كل جانب منها، وقد خلص البحث إلى أن عناصر الرواية من زمان ومكان وشخصية وحدث، وكذلك بنى النص اللغوية والعجائبية، اتخذت بعداً صوفياً مدعماً برؤية نسوية. غير أن النص لم يكن استنساخاً شاملاً للصوفية بأفكارها وممارساتها وألفاظها، بقدر ما هو نص جديد يحاور النص الصوفي وتمثلاته النسوية، في سبيل تشكيل رؤية فنية أدبية جديدة تحضر في جنس جديد هو الرواية؛ مما يشكل خصوصية عربية تراثية/ حديثة لهذه الرواية.

الهوامش والمراجع

(1) ليرنر، غيردا: نشأة النظام الأبوي، ترجمة: أسامة إسبر، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2013.

(2) كريست، كارول: الصوفية النسوية، الغوص عميقاً والصعود إلى السطح، ترجمة: مصطفى محمود، تقديم: سحر الوجي، ط1، القاهرة: آفاق للنشر والتوزيع، 2006، ص47.

(3) الصوفية النسوية، ص47.

(4) الصوفية النسوية، ص5، 6.

(5) الصوفية النسوية، ص154.

(6) دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، ط3، بيروت: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004، ص32.

(7) أدونيس، علي أحمد سعيد: الصوفية والسريالية، بيروت: دار الساقي، 1992، ص107.

(8) عالم، رجاء: حبّى، ط1، بيروت: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000، ص302.

(9) التيجاني، صلاح الدين: الكنز في المسائل الصوفية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص130.

(10) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط1، بيروت: دار صادر، 1990، ح ب ب.

(11) يختلف الحب عن العشق؛ فهوليس مرادفاً له؛ لذا نلحظ أن القرآن الكريم ورد فيه لفظ الحب لا العشق؛ لأنه يرتبط بالعاطفة التي تربط الرجل بالمرأة ويرد لفظ الحب بصيغة الإثبات في آيات قرآنية عديدة (البقرة222، آل عمران 76، 134، 159) وبصيغة النفي (البقرة205، آل عمران 32، 57، النساء 148، المائدة 87، الأنعام141، الأنفال58، النحل23، القصص76، لقمان18)، فالحب هو "ميل الطبع في الشيء الملذ فإن تأكد الميل وقوي يسمى عشقاً" (الكفوي: الكليات، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع: عدنان درويش، محمد المصري، ط1، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1992، ص398) والعشق هو إفراط الحب وقد يكون في عفاف (الفيروزبادي: القاموس المحيط، ج3، بيروت: دار الجيل، د.ت، ص384).

(12) الرواية ص82.

(13) القاموس المحيط، ج3، ص385.

(14) حبّى، ص218.

(15) حبّى، ص93، 94.

(16) حبّى، ص5.

(17) حبّى، ص79.

(18) حبّى، ص99، 100.

(19) حبّى، ص270.

(20) أبو النجا، شيرين: نسائي أم نسوي، القاهرة: مكتبة الأسرة، 2002، ص127.

(21) حبّى، ص272.

(22) حبّى، ص7.

(23) حبّى، ص36.

(24) حبّى، ص198.

(25) حبّى، ص168.

(26) حبّى، ص23.

(27) حبّى، ص218.

(28) حبّى، ص286

(29) حبّى، ص285، 284.

(30) حبّى، ص69.

(31) حبّى، ص15.

(32) حبّى، ص26.

(33) العلوي، هشام: الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2004، ص31.

(34) الخراز، أبو سعيد: كتاب الفراغ، تحقيق: قاسم السامرائي، مج15، المجمع العلمي العراقي، 1967، ص200.

(35) حبّى، ص78.

(36) حبّى، ص100.

(37) براضة، نزهة: الأنوثة في فكر ابن عربي، ط1، بيروت: دار الساقي، ص30.

(38) رسالة عقلة المستوفز/ باب الكمال الإنساني من (رسائل صغيرة لابن عربي، نشرها نيبرج 1919) ص45، 46.

(39) كامبل، سارة: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص254.

(40) منصف، عبدالحق: أبعاد التجربة الصوفية (الحب- الإنصات- الحكاية) الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2007، ص150.

(41) حبّى، ص75، 76.

(42) حبّى، ص50، 51.

(43) حبّى، ص 167.

(44) حبّى، ص123، 124.

(45) حبّى، ص140.

(46) حبّى، ص150.

(47) حبّى، ص 147.

(48) حبّى، ص276.

(49) حبّى، ص7، 8.

(50) حبّى، ص260.

(51) حبّى، ص24.

(52) حبّى، ص24.

(53) حبّى، ص259.

(54) حبّى، ص52.

(55) الخطيب، عبدالكريم: الأدب الصوفي في مفهوم جديد، سلسلة الرسالة، الثقافة الإسلامية، ديسمبر، 1963، ص31.

(56) الدماصي، عبدالفتاح: الحب الإلهي في شعر محيي الدين بن عربي، عمان: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1983، ص439، 440.

(57) حبّى، ص201، 202.

(58) حبّى، ص69.

(59) حبّى، ص262.

(60) حبّى، ص28.

(61) رماني، إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2007، ص135.

(62) حبّى، ص12–14.

(63) حبّى، ص37.

(64) أدونيس: الثابت والمتحول- بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ط7، ج1، بيروت: دار الساقي، 1994، ص 149.

(65) حبّى، ص190.

(66) حبّى، ص143.

(67) حبّى، ص216.

(68) حبّى، ص218.

(69) طبعة دار الكتب العلمية، ج5، ص192.

(70) حبّى، ص219.

(71) حبّى، ص42، 210.

(72) حبّى، ص84.

(73) حبّى، ص137.

(74) حبّى، ص302.

(75) باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة (علم شاعرية التأمل) ترجمة: جورج سعد، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1996، ص164.

(76) حبّى، ص313.

(77) حبّى، ص203. تستند الكاتبة إلى حدث حقيقي عام 696 هـ في إمارة الشريف حسين بن أبي نمي؛ حيث فقد مفتاح الكعبة ليعثر عليه والي اليمن مع رجل أعجمي، فأخذ المفتاح منه وأمر بقطع رأسه (أحمد إبراهيم الغزاوي، شذرات الذهب، 1318–1401، ط1، إصدار المنهل، 1407هـ).

(78) أمين، علي محمد: "عبقرية الخط العربي"، الوحدة، 1992، ع9.

(79) الحلاج، مصطفى: "التصوف والخط والنقطة"، جريدة الثورة السورية، ع41، ص11.

(80) جمعة، حسين: "فكرة الزمن في الدراسات العربية"، ع 86 و87، مجلة التراث العربي: اتحاد الكتاب العرب، آب 2002، ص13.

(81) حبّى، ص11.

(82) الصوفية والسريالية، ط2، ص23.

(83) بلعلي، آمنة: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010 ص30.

(84) حبّى، ص187.

(85) حبّى، ص112.

(86) حبّى، ص 215.

(87) حبّى، ص311.

(88) حبّى، ص313.

(89) حبّى، ص314 ص223.

(90) حبّى، ص77 ، ص117.

(91) حبّى، ص120.

(92) حبّى، ص62.

(93) حبّى، ص62.

(94) حبّى، ص96، 161، 305.

(95) حبّى، ص49.

(96) حبّى، ص204 ، ص206.

(97) حبّى، ص217.

(98) حبّى، ص209، ص234.

(99) حبّى، ص 252.

(100) حبّى، ص58.

(101) حبّى، ص14.

(102) حبّى، ص213.

(103) حبّى، ص5.

(104) حبّى، ص105.

(105) حبّى، ص15 – 22.

(106) حبّى، ص32.

(107) حبّى، ص35، 36.

(108) حبّى، ص148.

(109) حبّى، ص41 تتكرر الإشارة إلى القرابين التي يقدمها العشاق لحبّى في مواضع كثيرة ص82، ص85، ص87.

(110) حبّى، ص62.

(111) حبّى، ص62.

(112) حبّى، ص155، 156. وكما في حادثة التاجر البنغالي الذي أراد اقتطاع تميمة من جسدها، ص119.

(113) حبّى، ص53.

(114) حبّى، ص262.

(115) حبّى، ص264.

(116) حبّى، ص307.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ‘Ālm Rjā’ Ḥbá Ṯ Byrwt Ad Dār Al Byḍā’ Al Mrkz Ath Thqāfī Al ‘Rby,2000

(2) Ābn ‘Rby

(3) Rsālt ‘Qlt Al Mstwfz Bāb Al Kmāl Al Insānī Mn Rsā’l Ṣghyrt Lābn ‘Rby Nshrhā Nybrj,1919

(4) Ālftwḫāt Al Mkyt J Byrwt Dār Al Ktb Al ‘Lmyt

(5) ’bw An Njā Shyryn Nsā’ī Umm Nswy Al Qāhrt Library Al Asrt,2002

(6) ’dwnys

(7) Āththābt Wālmtḫwl Bḫth Fī Al Ibdā‘ Wālātbā‘ ‘Nd Al ‘Rb Ṯ Byrwt Dār As Sāqy J,1994

(8) Āṣṣwfyt Wāssryālyt Byrwt Dār As Sāqy,1992

(9) Brāḍt Nzht Al Anwtht Fī Fkr Ibn ‘Rby Ṯ Byrwt Dār As Sāqy,1438

(10) Bl‘ly Āmnt Tḫlyl Al Khṯāb Aṣ Ṣwfī Fī Ḍw’ Al Mnāhj An Nqdyt Al M‘āṣrt Ṯ Al Jzā’r Mnshwrāt Al Ākhtlāf,2010

(11) Āttyjāny Ṣlāḫ Ad Dyn Al Knz Fī Al Msā’l Aṣ Ṣwfyt Al Qāhrt Al Hy’t Al Mṣryt Al ‘Āmt Llktāb,1999

(12) Ālkhrāz Abū S‘yd Ktāb Al Frāgh Tḫqyq Qāsm As Sāmrā’y Mj Al Mjm‘ Al ‘Lmī Al ‘Rāqy,1967

(13) Āddmāṣy ‘Bdālftāḫ Al Ḫb Al Ilhī Fī Sh‘r Mḫī Ad Dyn Ibn ‘Rby ‘Mān Dār Ath Thqāft Llnshr Wāttwzy‘,1983

(14) Rmāny Ibrāhym Al Ghmwḍ Fī Ash Sh‘r Al ‘Rbī Al Ḫdyth Al Jzā’r Al M’sst Al Wṯnyt Llfnwn Al Mṯb‘yt,2007

(15) Āl‘lwy Hshām Al Jsd Byn Ash Shrq Wālghrb Nmādhj Wtṣwrāt Mnshwrāt Al Jyb Ad Dār Al Byḍā’ Mṯb‘t An Njāḫ Al Jdydt,2004

(16) Ālghzāwy Aḫmd Ibrāhym Shdhrāt Adh Dhhb Ṯ Iṣdār Al Mnhl H

(17) Mnṣf ‘Bdālḫq

(18) ’b‘ād At Tjrbt Aṣ Ṣwfyt Ālḫb Al Inṣāt Al Ḫkāyt Ad Dār Al Byḍā’ Afryqyā Ash Shrq,2007

(19) Dwā’r Al Khwf Qrā’t Fī Khṯāb Al Mr’t Ṯ Byrwt Ad Dār Al Byḍā’ Al Mrkz Ath Thqāfī Al ‘Rby,2004

(20) Bāshlār Shā'ryt Aḥlām Al Yqdht 'Lm Shā'ryt At T'ml Trjmt Jwrj S'd Ṭ Byrwt Al M'sst Al Jām'yt Lldrāsāt Wānnshr,1996

(21) Kāmbl Sārt An Nswyt Wmā B'd An Nswyt Trjmt Aḥmd Ash Shāmy Al Qāhrt Al Mjls Al A'lá Lthqāft,2002

(22) Kryst Kārwl Aṣ Ṣwfyt An Nswyt Al Ghwṣ 'Myq Wāṣṣ'wd Ilá As Sṭḥ Trjmt Mṣṭfá Mḥmwd Tqdym Sḥr Al Wjy Ṭ Al Qāhrt Āfāq Llnshr Wāttwzy',2006

(23) Lyrnr Ghyrdā Nsh't An Ndhām Al Abwy Trjmt Asāmt Isbr Byrwt Drāsāt Al Wḥdt Al 'Rbyt Station,2013

(24) Ābn Mndhwr Abū Al Fḍl Jmāl Ad Dyn Lsān Al 'Rb Ṭ Byrwt Dārṣādr,1990

(25) Ālfyrwzbādy Al Qāmws Al Mḥyṭ J Byrwt Dār Al Jyl Dt

(26) Ālkfwy Abū Al Bqā' Al Klyāt Qāblh 'Lá Nskht Khṭyt W"d/h Llṭb' 'Dnān Drwysh Muḥammad Al Mṣry Ṭ Byrwt M'sst Ar Rsālt,1992 'myn 'Lī Mḥmd 'Bqryt Al Khṭ Al 'Rby ' Al Wḥdt,1992

(27) Jm't Ḥsyn Fkrt Az Zmn Fī Ad Drāsāt Al 'Rbyt' W Āb Mjlt At Trāth Al 'Rby Atḥād Al Ktāb Al 'Rb

(28) Ālḥlāj Mṣṭfá Al Ḥlāj Āttṣwf Wālkhṭ Wānnqṭt ' Jrydt Ath Thwrt As Swryt

(29) Ālkhṭyb 'Bdālkrym Āladb Aṣ Ṣwfī Fī Mfhwm Jdyd Slslt Ar Rsālt Ath Thqāft Al Islāmyt Dysmbr,1963