Published by the Academic Publication Council of Kuwait University. All rights reserved.

Architecture in Saudi Arabian Novels: A Cultural Semiotic Study

Hessa Zeed Almufarih*

Abstract

The research explores the relationship between narrative and place by examining the architectural landmarks within it. Architecture is influenced by narrative in its composition and techniques, while narrative benefits from architecture's elements and design concepts. The research focuses on place's architecture and its semiotic signals, examining the manifestations of architecture in four Saudi novels: "One Night in Dubai" , "The Highest Part of the Horizon", "Shadow Government", and "My Love." These novels have been influential in their structure and content. The study investigates the contextual use of architecture in the novels. It goes beyond the traditional communicative functions of architecture to examine the relationships that govern these architectural structures as semiotic frameworks originating from diverse cultural dimensions.

These dimensions, whether related to pre-architectural design or architecture, go beyond their realistic connotations. They establish an imaginative construction with interconnected semiotic and cultural connotations embedded within the narrative texts. These architectural dimensions are linked to elements such as place, time, events, characters, and narrators, and their functions vary depending on their relationship with the texts. The research highlights the narrative shaping of modern architecture, the interplay between architecture, history, imagination, and places significance on the mysticism space.

Architecture, a semiotic and cultural field, can be used in critical approaches to poetic and narrative models, exploiting its inherent semiotics and connection to imaginative worlds.

Keywords: architecture, semiotics, cultural, novel, history, mysticism.

* Associate Professor, Department of humanities and social sciences, King Saud University, Kingdom of Saudi Arabia. halmufarih@ksu.edu.sa

Submitted: 26/7/2023, **Revised**: 19/10/2023, **Accepted**: 2/11/2023.

https://doi.org/10.34120/ajh.v42i167.437

To cite this article /الإشارة المرجعية للبحث

المفرح، حصة: "العمارة في الرواية السعودية– دراسة سيميائية ثقافية"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 167، 2024، 97–132.

Almfareh, Hissa: "Architecture in Saudi Arabian Novels: A Cultural Semiotic Study", *Arab Journal for the Humanities*: 167, 2024, 97-132.

تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت. جميع الحقوق محفوظة للمجلة.

العمارة في الرواية السعودية- دراسة سيميائية ثقافية

حصة زيد المفرح *

الملخص

يهدف البحث إلى دراسة المكان من منظور مختلف، ينطلق من حضور المعالم العمرانية فيه؛ فكما تتأثر العمارة بالسرد في تركيبها، وتقنياتها، وتنظيمها، يستفيد السرد من العمارة في استثمار عناصرها، ومقولات التصميم الخاصة بها، وهو بعد مهم، إلا أن البحث يُعنى بمسار مختلف، يركز على معمارية المكان، وإشاراته السيميائية؛ وعندها يتخذ المعلم المعماري بعدًا جديدًا، يمكن قراءته من منظور يؤول إلى أصله المعماري، ويؤسس لتحوله السردي.

وتتضمن مشكلته قراءة تجليات العمارة في أربع روايات سعودية، تعاملت معها من زوايا مختلفة، وغدت مؤثرة في بنيتها، ومضمونها، وهي: (ليلة واحدة في دبي)، و(الأفق الأعلى)، و(حكومة الظل)، و(حُبّى).

ويعتمد البحث في منهجه الآليات العامة للتحليل السيميائي، والسيميائية الثقافية؛ حيث السياقات التي تحكم توظيف العمارة في الرواية، لتتجاوز وظائفها التواصلية المعتادة إلى البحث في العلاقات التي تحكم هذه الصروح المعمارية؛ بوصفها أنساقًا سيميائية تنطلق من أبعاد ثقافية متجانسة، ومختلفة، ومتنوعة في الوقت نفسه.

وقد توصل البحث إلى أن الأبعاد المعمارية على اختلافها، سواء تعلقت بالتصميم الذي يسبق المعمار أم بالمعمار نفسه؛ تجاوزت المدلولات الواقعية الثابتة لها، إلى ما تؤسسه من بناء تخييلي له دلالات سيميائية وثقافية تقترن بالنصوص السردية نفسها، وترتبط بعناصرها من مكان وزمان، وأحداث وشخصيات، ورواة؛ مما أسلمنا إلى تنوع في وظائفها حسب علاقتها بالنصوص نفسها؛ من التشكيل السردي للعمارة الحديثة، إلى العمارة بين التاريخ والتخييل، ثم معمارية المكان في الفضاء الصوفي.

وبعد، فلما كانت العمارة حقلًا سيميائيًا وثقافيًا؛ فإنه يمكن استثمارها في المقاربات النقدية لنماذج شعرية أو سردية أخرى؛ بحيث تستفيد من سيميائية الأصل، وتربطه بعوالم التخييل.

الكلمات المفتاحيّة: العمارة، السيميائية، الثقافية، الرواية، التاريخ، الصوفي.

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية. halmufarih@ksu.edu.kw

الاستلام: 2023/7/26، التعديل النهائي: 2023/10/19، إجازة النشر: 2023/11/2

https://doi.org/10.34120/ajh.v42i167.437

الإشارة المرجعية للبحث/ To cite this article

المفرح، حصة: "العمارة في الرواية السعودية- دراسة سيميائية ثقافية"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد 167، 2024، 97-132.

Almfareh, Hissa: "Architecture in Saudi Arabian Novels: A Cultural Semiotic Study", *Arab Journal for the Humanities*: 167, 2024, 97-132.

مقدمة

الرواية جنس سردي ينفتح على الفنون التعبيرية المختلفة، والأجناس الأدبية وغير الأدبية. والفنون البصرية كالرسم والنحت والعمارة من أهم الفنون التي تحضر في الرواية مقترنة بعلاقتها بالمكان، وتحظى علاقة الإنسان والمكان باهتمام خاص في الدراسات النقدية، فضلًا عن مجالات الفنون الأخرى مثل: التصوير، والسينما، والعمارة، كما أن الأعمال الأدبية الإبداعية تبقى مجالًا مميزًا للتعامل مع المكان ومعماريته، ورصده بما يتجانس مع الواقع، أو عوالم التخييل.

وربما يكون أوضح مثال على ارتباط الأدب بالعمارة ولا سيّما الشعر منه، ومنه ما ظهر عند شعراء الأندلس الذين تجلّى الحنين في شعرهم ، ليس إلى المكان، وإنما إلى تفاصيله المعمارية، فتمثل الشعراء جداريات الحمراء، وقاعاتها، وأعمدتها، وأقواسها، وأبوابها [1]. كما أن جغرافية العمران أساس لكثير من الأعمال الأدبية السردية؛ فكل مكان يختزن عاطفته، ليس بصيغته المادية، بل بما يحمل داخله من صور بين الواقع والمتخيل [2].

ورغم أن حضور المعالم العمرانية الواقعية بتفاصيلها الدقيقة يمكن أن يكون توثيقًا لها، وللمكان الذي احتضنها؛ فإن استثمار هذه المعالم في القراءة النقدية، يمكن أن يلفت النظر إلى دورها في تأسيس المشهد المعماري التخييلي؛ لذا، يعنى البحث بالوقوف على المكان من منظور معماري ينطلق من أبعاد أخرى، تقرن التخييل بالواقع المعاصر، والتاريخ، وثقافة المكان، والعوالم التي تطبع المعمار بدلالات خاصة كالصوفية.

ومع أن الروايات السعودية لا تعدم إشارات إلى المعالم العمرانية ولاسيِّما في استحضارها للمكان التي هي جزء منه، إلا أن البحث اختار أربع روايات، روعي في اختيارها تنوع التعامل مع العمارة من زوايا مختلفة، كما أن كل واحدة منها تستحضر تشكيلًا معماريًا يؤثر في بنيتها ومضمونها، وهي: (ليلة واحدة في دبي) لهاني نقشبندي[3]، و(الأفق الأعلى) لفاطمة عبدالحميد[4]، و(حكومة الظل) لمنذر القباني[5]، و(حُبّى) لرجاء عالم[6].

ويطرح البحث التساؤلات الآتية:

- ما السياقات الثقافية التي تحكم توظيف العمارة في الرواية؟

- كيف تؤثر هذه السياقات في اختيار أنماط معمارية دون غيرها؟
- ما دور سيميائية العمارة في بناء النص الروائي ودلالاته؟

ويستفيد البحث من السيميائية الثقافية التي يمكن استثمارها في السيمياء المعمارية، وكي تكون العمارة وسيلة اتصال تصمم؛ لتؤدي وظيفة تواصلية ما وتتجاوز الدلالات المعتادة للمعمار ومعالمه، والوظائف المتكررة التي اقترنت بأصل تشكّله المعماري، كما يقال مثلًا عن أن السقف للحماية، والباب للدخول والخروج، والسلالم للعبور إلى الأدوار الأعلى؛ حيث يتجاوز الدلالات السطحية لمحتويات المعمار ومعطياته الجغرافية إلى البحث عن العلامات التي تحكم هذه الصروح المعمارية؛ بوصفها أنساقًا سيميائية تعتمد الإدراك البصري في أولى مراحلها، ثم تخضع للتحليل النقدي الذي يسلمنا إلى جوانب مختلفة من علاقتها بعناصر الرواية، ومضامينها، وتقنياتها السردية.

ويقوم البحث على تمهيد، وثلاثة مباحث:

التمهيد: يتناول العمارة بوصفها نصًا ثقافيًا وسيميائيًا، وعلاقتها بالبعد الإنساني، والسرد.

المبحث الأول: التشكيل السردي للعمارة الحديثة.

المبحث الثاني: العمارة السردية بين التاريخ والتخييل.

المبحث الثالث: معمارية المكان في الفضاء الصوفي.

التمهيد

العمارة بوصفها نصًا ثقافيًا

تتداخل العمارة مع العلوم الإنسانية، والطبيعية، والهندسية المعمارية، والفنون الجميلة؛ إذ يؤكد الباحثون ارتباط الفنون بالعمارة؛ فالتصوير الفوتوغرافي يوثقها، لكنه توثيق صامت يفترض الحيادية والمطابقة التامة، بينما يذهب الفن التشكيلي إلى إضافة رؤية الفنان؛ مما يجعله منتجًا للتجربة المعمارية بأبعادها الجديدة [7]. ولا يذهب التشكيل التخييلي بعيدًا عن هذه الرؤية، وإن كان يزيد عليها في إمكانية استثمار هذه العناصر الفنية المعمارية في دعم تشكيل الرواية، أو مضامينها.

وتنطلق الرواية والعمارة من أبعاد ثقافية متجانسة، ومختلفة في الوقت نفسه، كما أنها متنوعة؛ ففي حين تعتمد الرواية لغة مكتوبة، فإن العمارة تعتمد لغة بصرية مرئية، وإن كانت توظف اللغة المكتوبة في الخطوط والنقوش وغيرها[8]؛ لذا يرى (إيكو) إمكانية دراسة كل ظاهرة ثقافية على أنها أداة اتصال [9]. ويمكن أن تكون الظاهرة الثقافية متجسّدة في العمارة.

ويذهب (بارت) إلى أن الفضاء المكاني يرتبط بالظواهر الاجتماعية، والممارسات اليومية؛ إذ يحتضن مجموعة من الدوال المبثوثة في العادات والتقاليد ومعالمه ورموزه؛ مما يعطيه أبعادًا تأويلية ونفسية ورمزية لزائره [10]. ويتميز الفضاء المعماري السكني، وغير السكني بعناصروتكوينات معمارية ذات خصوصية مشبعة بالدلالات، منها ما يرتبط بعادات وتقاليد المجتمع، ومنها ما يرتبط ببعد أوسع يشمل العناصر الثقافية؛ مما يجعله فضاء ملائمًا لدعم النصوص السردية دلاليًا، وإعادة تشكيلها وفق أنماط معمارية خاصة.

وإن كان (بارت) يرى أن "العمران خطاب للحضارة والثقافة"[11] فهو نص ثقافي يرتبط بالواقع لكنه يتخذ بعدًا تخييليًا في السرد، يلتمس أبعاده من عناصر شتى، سيكون الواقع أحدها؛ حين يذهب إلى ما تختزنه الرؤية البصرية والذاكرة عنه، لكنه يتجاوز ذلك إلى ما تؤسسه من بناء تخييلي يرتبط بعناصر النص الأخرى من شخصيات، وزمان، وأحداث، ورواة. كما أن استناده إلى معالم معمارية؛ يتيح للقارئ استحضار هذه المعالم في سياق تفاعل الإنسان مع المكان نفسه

ويشكّل الطراز المعماري نمطًا ثقافيًا يتأثر بالبيئة التي نشأ فيها، ويؤثر فيها؛ إذ تمتلك معظم البيئات نمطًا معماريًا خاصًا يميزها عن الأنماط المعمارية في البيئات الأخرى، يتأثر بعوامل البيئة من مناخ، وتضاريس، وعادات سكانية، ومقومات فكرية وثقافية. ومع التطور المعماري في العقود الأخيرة، إلا أن بعض المباني مازالت تتمسك باستلهام العناصر التراثية؛ لخصوصية المَعْلَمِ المعماري نفسه، والمكان الذي يوجد فيه، كما في المساجد والمتاحف والمعارض الفنية.

العمارة والبعد الإنساني

يؤكد المختصون بأنه رغم دراسة العمارة في الكليات الهندسية بوصفها نتاجًا هندسيًا تقنيًا، إلا أنها تتضمن جوانب إنسانية؛ فقد كانت ومازالت إبداعًا إنسانيًا محضًا؛ مما يقربها من العلوم الإنسانية، إذ يفترض دراستها بوصفها نشاطًا إنسانيًا[12].

والعمارة المقصودة هنا "التي تتدخل إرادة الإنسان في تكوين هيئاتها وأشكالها على وفق صيغة تؤدي معها الغرض الذي أنشئت من أجله، والوظيفة التي ينتظر منها أن تؤديها"[13]. والفضاء المعماري، هو الفضاء الذي يبنيه الإنسان عبر الزمن[14].

وفي ستينيات القرن العشرين ظهرت الأفكار التي نادت بالعودة إلى إنسانية العمارة، وهوية المكان الذي تقام فيه، والإنسان الذي تحويه، وقدمت بوصفها وسيلة اتصال بين الناس، يفهمون بعضهم بها ويتفاعلون معها، ويعيشون ذكرياتهم فيها، ويعبرون عن ثقافتهم وخصوصيتهم[15]، فالعمارة وما تضمه من هندسة وتصاميم تبدو مرتبطة بالمكان بوصفه الفضاء الذي يحتويها، إلا أنها من جهة ثانية ترتبط بالإنسان الذي يقطن هذا المكان، وتعبر عن هويته.

وكما أن العمارة ترتبط بما يعرفه الإنسان من معتقدات، وما يحيط به من سياسة، وتقنيات، وفنون، والمشهد الطبيعي، والتضاريس الأرضية، والمناخ؛ فهي وليدة المجتمع بخلفياته وتفاصيله، وأبعاده الإنسانية[16].

العمارة والسرد: تأثير مشترك

بدأت الدراسات المعمارية ابتداء من سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي تتوجه نحو استثمار مفاهيم الحركات النقدية ما بعد البنيوية، والتفكيكية، والسيميائية؛ حيث العمارة نظام من الإشارات والدلالات، والتأثر بما طرحه (دريدا)، و(دي سوسير)، و(بيرس) وغيرهم في تلك الدراسات النقدية، بل إن (دريدا) شارك بعض المعماريين، ووضع أفكارًا لبعض المشاريع، واتخذها مرجعًا مهمًا في الفكر التفكيكي[17].

وتفترض العلاقة بين العمارة والسرد، كما تذهب الدراسات، إلى البحث في العلاقة بينهما وبانفتاح بعضهما على الآخر، وتحول المصطلحات؛ إذ تفترض تأثر أحدهما بالآخر، وتأثيره عليه أيضًا.

ووفقًا للجانب الأول، حيث تأثير السرد على العمارة، يذهب المعماريون إلى أن التشكلات المعمارية لها قواعدها الخاصة في تنظيم أجزائها وتركيبها؛ بما يشبه تركيب قواعد اللغة[18] ويرى (رو) أن: "العناصر التركيبية الموجودة في العمارة يمكن عدها على وفق نماذج اللغة على أنها مجموعة الكلمات والقواعد اللغوية التي يمكن منها كتابة النصوص والتعبير عن الأفكار الجديدة"[19].

كما أن عناصر تنظيم التقنيات المعمارية ومنها الصنعة (Architectonique) التي تترجم في القاموس بـ (المعمارية) في حقل القصة، تشبه ترتيب العناصر السردية، وتقوم على وعي بالعناصر المعمارية والسردية المستهدفة[20]. وقد يقرأ النتاج المعماري على أنه قصة، أو حكاية؛ فيكون عمل المعماري أشبه بالأديب القصصي، أو المخرج السينمائي الذي يعرض فيلمه[21]. وتقع المماثلة بين القصة والعمارة في محورين: أن الاثنين يسردان الأحداث، كما يملكان البعدين الزماني والمكاني[22].

و(العمارة والسرد) يشتركان في التناضد (Juxtaposition)، ويقوم التناضد على عنصرين: التضاد أو التعارض والتشابه؛ لجعل المُشاهد يركز على التشابهات أو الاختلافات في المشهد الكلي[23].

ومن جانب آخر، يتأثر السرد بالعمارة؛ وتقع العلاقة بينهما ضمن بعدين مهمين: انتظام عناصر السرد وبنائه، وتصميم هيكله، بالاستناد على عناصر المعمار، ومقولات التصميم، وتسميات أجزائها وأنواعها كما في: البنية، والفضاء، والبناء، والمعمار، والهيكل، والنظام، والإطار، والمنظور، والفضاء، والشكل، التي تستلهم بدءًا من فن العمارة، وحينها يتحول الروائي إلى معماري يشكِّل نصه وينظمه وفق هيكل مخصوص، وقد يبتكر طرائق مختلفة في المعمار، وقد يذهب إلى تكرار نمط معماري بعينه، وقد يذهب إلى الحديث أو يمزج بينه وبين القديم.

أما البعد الآخر، الذي سيعنى به البحث؛ فيتخذ مسارًا مختلفًا، وإن كان يستفيد من الاتجاه السابق، حين يركز على معمارية المكان وملامحه، وإشاراته السيميائية، وكيف توظف معماريته بأبعادها المباشرة والإيحائية في السرد، وتدعمه في المضامين والبنية الفنية؛ مما يجعل العمارة بوصفها نصًا مقروءًا ومكتوبًا في النماذج السردية نصًا جديدًا؛

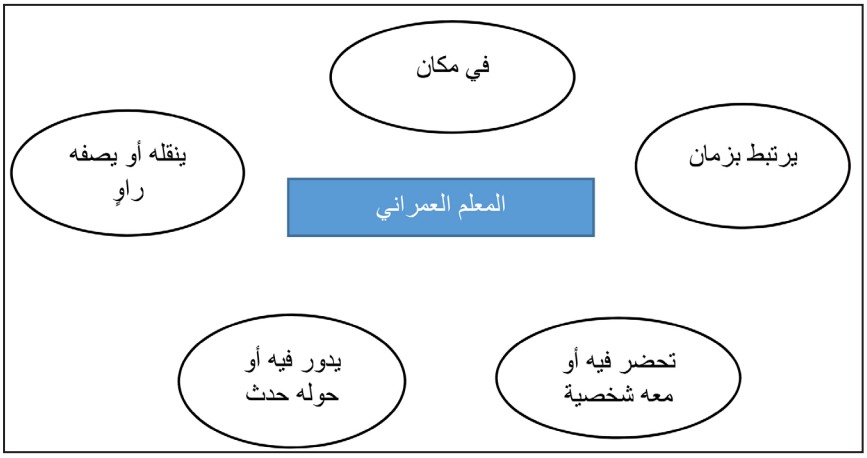
إذ يُقدم في السرد وصف "للمظاهر والملامح والمشاهد الطبيعية والبشرية والعمرانية... من أجل اكتشاف الجوهري الخفي فيها"[24]. ومع هذه الإحالات على المضامين، فإنه إذا كانت مهمة المكان الأساسية في العمل الفني "التنظيم الدرامي للأحداث"[25]، فإن مكوناته المعمارية تسهم في هذا التنظيم أيضًا.

ويرى (باختين) أن المكان المعماري الفني لا ينفصل عن الواقعي "إن عملية التبادل هذه زمكانية بالطبع، فهي تتم قبل كل شيء في عالم اجتماعي متطور تاريخيًا، ولكن دون انفصال أيضًا عن المكان التاريخي المتغير"[26]. وهذه المكونات المعمارية التي تمثل المكان، أو محتوياته، أو ما يحيط به، وإن اتفقت مع المكونات ذات الأبعاد الواقعية، إلا أنها تختلف عنها في بعدها التخييلي الجديد؛ الذي يمنحها رؤية إبداعية تنطلق من النص نفسه، ورؤية المؤلف، وقارئ العمل الإبداعي، الذي لن ينظر إلى هذه المكونات بوصفها مكونات مادية تنتمي إلى أماكن واقعية فحسب، وإنما سيعنى بما تبثه من دلالات جديدة داخل النص السردي، وما يمكن أن توجده من تنظيم للبناء السردي.

وإذا كانت العمارة بمفهومها الواقعي تقوم على مرسل هو المصمم، ثم المنفذ، ثم متلقٍ يؤدي دور المفسر لهذا التصميم وجزئياته[27] فإن العمارة الأدبية قوامها المرسل: الكاتب، ثم الراوي الذي صمم هذا المعلم المعماري، سواء أكان ذا أبعاد واقعية أم متخيلًا بحتًا، في انتظار القارئ الذي يفسّره وفقا للسياق الذي ورد فيه، وما يشير إليه النص من دلالات، وعندها يتخذ المَعْلَم المعماري بعدًا جديدًا، ويمكن قراءته من منظور مختلف؛ يؤول إلى أصله المعماري، ويؤسس لتحوله السردي.

وهكذا، فإن التشكيلات العمرانية الموظفة في الروايات، وإن مثّلت ملامح معمارية واقعية، تظل تشكيلات فنية دخلت عوالم التخييل، وأثارت بالتالي دلالات جديدة حسب رؤية الكاتب أولًا، ثم تلقي القارئ ثانيًا، وبين الكتابة والقراءة وشائج ممتدة، لكنها لا تشترط التعالق التام كما هو معروف.

وإذا كان المعماري يعتمد الرسم المادي الذي لم يتحول بعد إلى واقع، فإن الروائي يحوّل المَعْلَمَ المعماري الواقعي إلى متخيّل، فكأنه يعيد هندسة هذا المَعْلَم مضيفًا إليه البعد التخييلي، ويمكن تمثيل علاقة المَعْلَمِ العمراني بعناصر الرواية في التشكيل الآتي:



سيميائية العمارة

تعنى السيميائية بأنظمة التواصل غير اللغوية؛ إذ تؤكد (جوليا كريستيفا) أن اللغة هي الأساس في تكوين السيميائية، لكنها ستشترك مع أنساق أخرى في تمثيلها فـ "اللسان ليس سوى نسق خاص من ضمن الأنساق السيمولوجية"[28]. كما يتجاوز (بيرس) العلامة اللغوية إلى علامات أخرى غير لغوية، ويجمع بينهما دون اختلاف في قراءتها من خلال مستويات ثلاثة: المؤول المباشر، الذي تقترحه العلامة مباشرة، والمؤول الديناميكي، وهو كل تأويل يعطيه الذهن للعلامة ضمن سيرورة غير متناهية، ثم المؤول النهائي، الذي يكبح جماح التأويل، ويقترح خانة تأويلية تطمئن لها الذات القارئة[29]. إذ إن التمييز عنده قائم على تصنيف العلامات نفسها، التي وضعها ضمن ثلاث علامات: علامة أيقونية أو الأيقون، المؤشر أو الأمارة، والرمز، والرسوم البيانية والتصاميم علامات أيقونية[30]. ويلحق بذلك تصاميم العمران، والمباني التي تحاكيها كذلك.

وتتميّز الدراسات السيميائية للنصوص الأدبية بانفتاحها على فهم "العلامة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجالات الثقافية الأخرى"[31]. وبذلك يغدو النص الأدبي متجانسًا مع منظومات ثقافية متنوعة؛ مما يتيح مقاربتها في ضوئها، ومرجعياتها الخارجية أيضًا.

وتنطلق العمارة من إحدى هذه المنظومات الثقافية، ولا سيّما أن العمارة تعرف بأنها اتصال غير منطوق[32] وهذا يدخلها في اهتمام السيميائية كما أسلفنا. وإذا كانت العلاقات

السيميائية القائمة على التواصل تخضع لما يسمى التواصل المؤقت كما في العلامات السمعية، أو الصوتية، أو ما يعتمد على الحركة مثل: الغناء، أو الرقص، فإنها ترتبط أيضًا بالتواصل الثابت، الذي يتمثل في المعالم المادية التي يمتد أثرها عبر الزمن كما في المعالم المعمارية.

وهناك علاقة وطيدة بين السيميائيات والتراث المعماري، وإمكانية تحويل العلوم الإنسانية من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم تطبيقية بالسيطرة على المادة التجريبية بوصفها ودراستها؛ للكشف عن البنية العميقة التي تنطوي عليها لغة الرموز للأشكال، والعناصر العمرانية[33]. كما يركز علم العلامات الحضري على العناصر المادية في البيئة مثل: الشوارع، والميادين، والمتنزهات، والمباني، والمنتجات الثقافية غير المبنية مثل: رموز المباني، ومستندات التخطيط، والتصاميم؛ مما يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعمارة، ومراحلها المختلفة.

ويؤكد (بارت) تقاطع الدراسة المعمارية للمكان مع دراسات أخرى وتخصصات متنوعة؛ إذ على "من يريد دراسة المدينة سيميولوجيًا، أن يكون في ذات الوقت مختصًا بعلم العلامات، وجغرافيًا ومؤرخًا حضريًا، ومهندسًا معماريًا، وربما محللًا نفسيًا أيضًا"[34] كما يشير إلى أن العمران خطاب سيميائي دالٌّ، ونموذج من نماذج الكتابة[35]. ولاسيّما عند النظر في حضوره على الصخور والأحجار؛ ليكون فضاء إنسانيًا دالًا، وليتحول بعده إلى معالم مادية ذات خصوصية، وقد يتشكل من هذه الصخور والأحجار، كما قد يعتمد على مواد أخرى يجري تنسيقها على نحو مخصوص.

وعليه، فإن حضور العمارة في الكتابة الأدبية الروائية خطاب سيميائي قائم على تفاعل أنظمة سيميائية ذات طبيعة خاصة وتداخلها، إما ذات طبيعة مادية كما في المعالم المعمارية، أو ذات طبيعة تخييلية لغوية كما في النصوص الروائية التي تستحضرها. وإذا كانت المعالم المعمارية في أصلها نصوصًا سيميائية دالة؛ فإن توظيف هذه المعالم في النصوص السردية يتخذ هذا البعد السيميائي، مضيفًا إليه أبعادًا سيميائية تخييلية جديدة ذات طبيعة خاصة، تستفيد من سيميائية الأصل، لكنها تعمد إلى ربطها بعوالم التخييل، وعناصر الرواية لا سيّما المكان، وما يرتبط به من عناصر أخرى مثل: الشخصيات، والأحداث، والزمان.

وإذا كانت المعالم المعمارية تمثل واقعها المادي، أو تصاميمها قبل التنفيذ؛ فإنها تنتج علامات أيقونية تصنع أنموذجًا من العلاقات بين الظواهر الكتابية، والعلاقات المدركة بين المادي والمتخيل؛ إذ يتحول المادي إلى صورة لا تطابقه تمامًا، وإنما تتمثله؛ وفقًا لدرجات متفاوتة من هذا التمثيل.

كما أن هذه المعالم تنطلق عادة من دوال لها مدلولات ثابتة نوعًا ما ومتعارف عليها؛ فكل معلم معماري له وظيفة ما، وكل جزء من أجزائه له وظيفة في تشكيله؛ إلا أنها في النصوص الروائية دوال ليست ذات مدلولات ثابتة، وتتجاوز تلك الدلالات المسبقة إلى دلالات جديدة تقترن بالنص نفسه.

ومن هنا، فإننا سنتجاوز الدلالات الثابتة التي تبدو في المرحلة الأولى لتفسير العلامة (المؤول المباشر)، وننتقل إلى الثاني (المؤول الديناميكي)، ومنه نصل إلى الثالث (المؤول النهائي) الذي يسلمنا إلى قراءة الملمح المعماري بما يتفق مع قراءة النص نفسه.

المبحث الأول/ التشكيل السردي للعمارة الحديثة: ليلة واحدة في دبي، والأفق الأعلى

ينطلق هذا المبحث في الروايتين من البيت بوصفه وحدة معمارية له دلالة تختلف عن دلالته بوصفه مكانًا؛ فالتصميم المعماري يتخذ تكوينه من المكان نفسه، لكنه ينفتح على هذه الجزئيات للبحث عن هوية المكان، كما يلاحظ أن العمارة التقليدية انزوت؛ لتحل محلها النماذج الجديدة.

والروايات الشهيرة لم تنطلق كلها من المدن الكبرى، بل اخترقت فضاء المدن الصغيرة والقرى والأرياف؛ إذ العلاقة بينهما ليست ثابتة على الدوام، ودليل ذلك تناوب أعمال روائية شهيرة على هذه الفضاءات[36].

كما أن العمارة الإسلامية والعربية أفقية تزحف على الأرض، ولا تقارع السماء[37]؛ فالبيوت ممتدة بجوار بعضها مما يشكل أفقية العمارة في المدينة العربية التقليدية. ولا نعدم وجود بعض مظاهر الامتداد العمودي، كما في الحصون جنوب غرب الجزيرة العربية واليمن، خلافًا للعمارة الحديثة غير العربية العمودية على الأغلب.

ويذهب المختصون في معمارية المدن إلى أن العمائر العربية والإسلامية ذات أبعاد إنسانية؛ ففراغاتها منخفضة، وبالإمكان ملامسة أسقفها، والإحاطة بكامل فراغاتها بالنظر

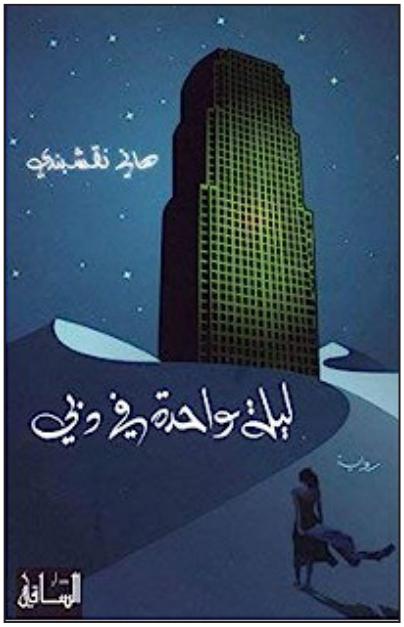
والحركة[38]، ويبدو ذلك منسجمًا مع العمارة العادية التي تسكن فيها ياسمين في (ليلة واحدة في دبي) حين تصفها، وتبدي دهشتها من نمط المعمار الجديد؛ الذي جعلها تقارن بينه وبين ما تسكن فيه، في محطات متفرقة من الرواية.

والجغرافيا الأدبية وسيلة لطرح أسئلة جديدة، والتطلع إلى إجابات جديدة كذلك، والعمران هو أحد معالم هذه الجغرافيا ولا سيّما جغرافية المدن؛ فالمعالم العمرانية ليست مجرد نتاجات مادية واقعية يمكن للجميع فك مغاليقها وقراءة علاقاتها بالقدر نفسه، إذ تعتمد على القراء المدنيين أنفسهم[39]؛ لذا تبدو رواية:(ليلة واحدة في دبي) ضمن نمط لا يُعْنى بدبي بوصفها مدينة ذات خصوصية تميزها عن بقية المدن، بقدر ما يركز على المدينة بوصفها حاضنًا لبعض المكونات المعمارية التي قد لا تكون موجودة في المدن الصغرى، أو القرى، وغيرها من البيئات الأخرى من جهة، ثم يقرن المدينة بالإنسان من جهة ثانية؛ لذا، كان الاستهلال بقلم المؤلف يعين هذا الحضور لها ولا يخصصه، ويوثق ربط المدينة بالإنسان "دبي هي نيويورك... وهي دلهي، هي باريس... وهي القاهرة، هي الرياض وبيروت، دبي هي أنا، وهي أنت، دبي كما تريد أن تراها... كما تريد أن تراها. المؤلف"[40].

ومن هذا الاستهلال، تسير الرواية في مسارين متوازيين، وتؤسس لوحة الغلاف لهما بمكوناتهما المختلفة، فهناك عمارة بتركيب معين مع وصف للبيئة التي تحتويها، الصحراء وطبيعتها الرملية بما يتجانس مع إشارة المتن هذه حيث " الكثير من معالم المدينة قد تغير في عامين... طرق جديدة، وناطحات سحاب نبتت وسط الرمال، وامتدادات بشرية لا يصل النظر إلى منتهاها في عمق الصحراء"[41].

وفتاة تبدو تائهة حائرة في هذه الصحراء تشبه حيرة ياسمين في الرواية.

تتلون العمارة بالأخضر كما وصفتها الرواية، لكن الرمال تبدو بلون مختلف عن لونها المعتاد، وكأنها عكست لون السماء الأزرق فبدت متجانسة مع الأعلى، تلك الجهة العلوية التي تتجه إليها العمارة في امتدادها العمودي، خلافًا لامتدادها الأفقي الذي يستحضر عادة اللون الطبيعي للرمال الصحراوية؛ لقربه من الأرض، وكأن هذا المعلم البيئي(الصحراء) في حالة تحول، ليس على مستوى اللون نفسه في اللوحة، وإنما على مستوى الامتداد العمراني الواقعي الحديث الذي بدأت تتلاشى معه قيمة الصحراء، وحضورها الطبيعي، وما تمثله من قيم ومبادئ أصبحت عرضة للتغيير.



المسار الأول: يمثله الحدث العمراني المرتبط بمَعْلَمٍ معماري حديث: (العمارة المكونة من طوابق) التي ترد بتسميات وأوصاف مختلفة في مواضع كثيرة من الرواية: العمارة، والعمارة الخضراء، والبرج العملاق، والعمائر العملاقة التي تعانق السماء، وناطحة السحاب. وهي ضمن عمائر دبي الأخرى بدت وكأنها في(متحف هندسي مفتوح)، فهي أعمال إنشائية ممتدة وجديدة، ترتفع في (24 ساعة فقط) في الأرض التي كانت حتى الأمس فضاء مفتوحًا لا يحتوي أي مكون معماري؛ حيث (ياسمين) -الفتاة العربية التي تعيش في دبي دون أن تحدد جنسيتها وهي في وظيفة ذات علاقة بعالم العمران؛ إذ تعمل وسيطًا في شركة عقارية- تفتح عينيها في الثامنة صباحًا؛ لتكتشف وجود عمارة بنيت في ليلة واحدة، وحجبت ضوء الشمس عن غرفتها في العمارة الصغرى المجاورة؛ لتحجبها عن العالم ، وأصبحت مئة طابق، ومازالت تشق طريقها إلى الأعلى في منظر أدهشها حتى ظنت أنها تحلم؛ فلا النافذة نافذة المبنى الذي تعيش فيه، وربما لا الشمس شمسها، ولا الساعة ساعتها . ويظل التساؤل الملح الذي تتبعه تساؤلات ذات علاقة: كيف نشأت في ليلة واحدة؟ وكم يومًا يلزمها نائمة حتى تظهر عمارة بهذا الارتفاع؟ وأين ضوء الشمس؟[42].

وتمثل الواجهة المعمارية الخارجية أولى المحطات السيميائية التي يتعامل معها قارئ العمران؛ فتختزل في مجموعها صورة متكاملة لداخل المبنى، وعدد ساكنيه، وطريقة

تقسيمه، ومدى اتساعه، ومواد البناء المستعملة فيه، كما تعكس المكان الذي تكون جزءًا منه، إذا كان بيئة طبيعية، أو قروية، أو أخرى مدينية؛ لذا، كان التركيز على هذه الواجهة في كشف معالم العمارة التي لم يكن الدخول فيها متاحًا بعد؛ حيث القاعدة المكسوة بالزجاج الأخضر، والمدخل الكبير، لم تكن هناك شرفات ولا نوافذ، بل مجرد زجاج أخضر يطارد البناء الصاعد إلى أعلى، وقدرت ياسمين منها أبعاد حجرات الشقق.كما " بانت لها ككتل مربعة تتسلق واحدة على ظهر الأخرى بحجم يصغر كلما صعد إلى الأعلى"[43].

أما **المسارالثاني**: فمسار إنساني، يعكس تلك الملامح والمكونات المعمارية على الإنسان نفسه، وكما اتخذت دبي(المدينة)، ثم المَعْلَم المعماري (البرج أو العمارة) أنموذجًا لمدن أخرى كما أسلفنا، اتخذت الأنثى(ياسمين) أنموذجًا للإنسان، وهي مازالت تستحضر محطات في حياتها ترتبط بالبناء والعمران؛ فقد "تخيلت نفسها تسكن في أحد بيوت اللعب الصغيرة التي كان يشتريها لها والدها. بالأمس بدت عملاقة أمام هذه اللعب. اليوم ترى نفسها قزمة تسكن داخلها". وعندما تشعر بأن الحياة مهما تنوعت محطاتها، وتغيرت أماكنها ذات طبيعة واحدة؛ إذ من يحدد قيمتها الإنسان نفسه، تتأمل طلاء الجدران الذي كان بلون واحد حتى السقف وهو يغطي حجرتها[44].

ويتزامن الحدث المعماري (البناء) مع حدث آخر هو نسيان اسمها؛ لذا يلح عليها تساؤل آخر: ما اسمي؟ من أنا؟[45]. لتبدأ البحث عنه في الماضي، والحاضر من خلال(المكان) الذي تذهب إليه في كل مرة في دبي، تترقب أن يناديها أحدهم باسمها فتتذكره، أو لعلها تسترجعه بحضور المكان الذي يبدو لصيقًا به، وينتهي الجزء الأول بمعرفة اسمها من حارس العمارة الهندي. ولعل التوافق بين الحدثين يأتي مرتبطًا بالعلاقة بالهوية؛ إذ إن ضياع هوية المكان بحضور المَعْلَم المعماري الجديد يجانسه ضياع هوية الإنسان بغياب الاسم الذي يشكل أول ملامح الفرد التي تميزه عن الآخرين، وتصله بامتداد جماعي ما يتشكل في الأسرة، والعائلة، ثم المجتمع، والوطن.

ولا نعدم ارتباطًا بين ياسمين والمعالم المعمارية من موضع لآخر؛ حيث عمود النور الذي يقف مقابل هذه العمارة الجديدة وحيدًا مثلها، وكثيرًا ما كانت تستند إليه وتقف بجواره. وباب المنزل، الصدر الحنون الذي تلجأ إليه عند عدم الشعور بالأمان[46] ذلك

الفاصل بين البيت والشارع، ويرتبط عادة بتعيين اجتماعي رمزي. وفلسفة حارس العمارة الذي يتخلى عن أعمال أفضل في بلاده ليكون في هذا المكان الجديد، ثم يحرص دومًا على نظافته متسائلًا عما يفعله الآخرون ليصبح العالم أكثر نظافة؛ فالعمارة أنموذج مصغر للعالم بمكانه وإنسانه.

وعندما تتأمل علاقة الرجل بالمرأة تستحضر البعدين المعماريين (العمودي والأفقي) حين "فكرت كيف هو الرجل يحب المرأة الأفقية، المتمددة أمامه في استكانة، أكثر منها العمودية الواقفة قبالته. الحب لديه جنس، والجنس لديها حب". كما تقف أمام البناء الشامخ في حالة تأمل تذهب بها بعيدًا عن تصوره بوصفه معلمًا ماديًا جامدًا ليتحول إلى معلم حي حين تساءلت "هل يشبه جسد إنسان؟". ثم وصلت إلى نتيجة التأمل ومعها إجابة عن تساؤلها الجديد "بانت العمارة الخضراء بلون مختلف وهيئة مختلفة... رأتها تشبه بالفعل جسد إنسان يرتقي إلى الأعلى، إلى مكان أسمى مما هو على الأرض"[47]. وهكذا دخلت في مرحلة تصالح جديدة مع ذاتها، ومع المكان بما فيه من معلم معماري يمثله، ومع الحياة كلها.

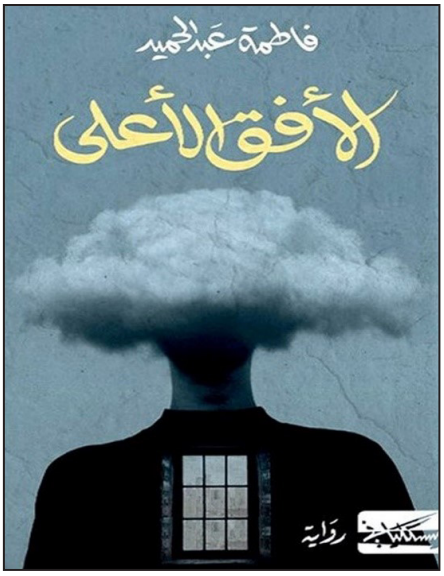
في الجزء الثاني من الرواية وحتى نهايتها، حوارات بين ياسمين والحارس الهندي، تضمنت الحديث عن كيف يمكن لعمارة من مئة طابق أن تبنى في ليلة واحدة ضمن فلسفة تربط العمارة بالأفكار البشرية التي تتطور في هيئة هذه العمارة " لست أرى عمارة عالية بل أفكارًا بشرية تتطور في هيئة عمارة. تلك التي ترينها ليست سوى أفكارنا نحن.. أحيانًا هي أكبر مما تتحمله عقولنا"[48]. وكما تصعد العمارة في امتدادها العمودي إلى الأعلى مترابطة الطوابق، تتداعى الأفكار، وتستدعي بعضها بعضا في علاقات تصاعدية لا تجاورية؛ إذ يفترض التجاور ربما أن يظل الإنسان على مستوى واحد من التفكير، لكن هذا الأفق العمودي يتيح للأفكار أن تكون في مراحل وخطوات بعضها يعلو الآخر من حدس، واستنباط، وتحليل، وبرهان.

وإذا انتقلنا إلى رواية:(الأفق الأعلى) لاشتراكها مع الرواية السابقة في النمط المعماري نفسه (العمارة) نلحظ ارتباط عتباتها ولا سيّما (العنوان ولوحة الغلاف) بمعالم معمارية ذات حضور في المتن، وضمن أبعاد سيميائية ذات دلالات متنوعة، تؤول إلى

بعد أشمل تمثله فكرة الرواية، فالعنوان بداية: (الأفق الأعلى) وإن كان مقتبسًا من القرآن الكريم ﴿ وَهُوَ بِٱلْأُفُقِ ٱلْأَعْلَىٰ ﴿٧﴾ ﴾ النجم (7)، إلا أنه يتجانس بعد ذلك مع المتن، ومع الاتجاه المعماري للعمارة ذات الاتجاه إلى الأعلى، إلى أفق السماء الذي هو أعلى من الأرض، فهو من الآفاق العلوية في معمارية عمودية تمثلها العمارة ذات الطوابق المتعددة، وعندها يكون اختراق الموت من هذا الأعلى ليعبر أسطح المنازل، وقبلها الغمام، وليصل إلى غرف البيت الواحدة تلو الأخرى[49].

وهذا العلو، ينسجم مع علو العمارة المكوّنة من طوابق من جهة، ووجود الشقتين اللتين يسكنهما سليمان وسمر في الطوابق العليا الأقرب إلى السماء، ويظهر ذلك من تعليق سمر على إحدى الجارات التي تعيش في الأسفل "أشارت بسبابتها إلى الأسفل، نحو شقة الدور الثالث".

كما ينسجم مع السقف في العالم السفلي، والقبة في العالم العلوي؛ بوصفهما مكونين معماريين يتخذان موقعهما من دلالة العلو نفسه، ليعبرا عن انتهاء البنيان والغاية عندهما "عبرنا وحيدين أنا وهي سقف الغرفة متجهين إلى قبة السماء"[50].



ورغم تضمن صورة الغلاف شكل الجسد البشري، إلا أنه يأخذ شكل التصميم الهندسي المعماري الذي يقوم على خطوط مستقيمة، وأخرى منحنية؛ مخالفًا التشكيل

الطبيعي للجسد الإنساني، في لقطة من الخلف؛ ليمتزج بشكل السحاب في منطقة الرأس على هيئة الشعر، واختراق النافذة لمنطقة الظهر لتغدو مطلة على تشكيل عمراني حديث يتكون من مجموعة عمارات، وهي النافذة التي تشكّلت منها معظم أحداث الرواية، وابتدأت منها علاقة سليمان بسمر قبل أن يختطفه الموت، ثم كانت بوابة لعلاقة أخرى بين سمر والابن. وتتجانس هذه اللوحة مع ما ورد على لسان الراوي (ملك الموت) في بداية الرواية "أحدق الآن إلى الجزء الخلفي من رأسك"[51].

وفي المتن، تظهر ملامح معمارية متنوعة حيث حي بدار، بوصفه أنموذجًا للأحياء العربية بمحتوياتها، وتشكلاتها المعمارية، وتفاصيل الحياة فيها، والعمارات المتجاورة في الحي نفسه، وتلك المنتمية إلى أحياء أخرى بأرقامها، كما في العمارة السابعة والثلاثين وغيرها. كما أن ملك الموت (الراوي) كان يركز على تحديد رقم العمارة التي يزورها كل مرة؛ ليخطف روحًا جديدة، يقول في إحدى المرات: " توجهت مباشرة إلى العمارة الرابعة والعشرين في حي مجاور"[52] ثم يروي معركته مع الضحية حتى الاستسلام.

ومع أهمية هذه الملامح المعمارية وأخرى غيرها، إلا أننا سنركز على بعدين مهمين يقترنان بمرحلتين مهمتين من مراحل المعمار: التصميم الذي يسبق البناء، ثم البناء نفسه، ولكل من البعدين دلالاتهما السيميائية في الرواية، وتأثيرهما على مجرى الأحداث وتفاعل الشخصيات فيها:

- تصميم البيوت الكبريتية.
- الشرفة والنافذة بوصفهما مكونين معماريين في العمارة.

كان البيت المصنوع من أعواد الكبريت أحد أحلام الطفولة لسليمان، وهي لعبة استمر في ممارستها في كبره أمام أولاده، إذ كانت له عودة إلى " هواية تشييد منازل من أعواد الكبريت، ولطالما كان يتباهى أمامهم بمعرفة تفاصيل كثيرة عن بنائها". وهذه البيوت تصمم بطوابق، ولها نوافذ وأبواب، لكن والدته تكون له بالمرصاد في كل مرة يفكر فيها أن يبني بيتًا منها فقد "تخلصت من بيت كبريت ظل يشيده طوال أسابيع سبقت يوم زواجه"[53].

وهنا تظهر صورة المهندس المعماري الصغير الذي يصمم بيتًا، لكنه يعيد تركيبه

وترتيبه في كل مرة، ومع ذلك يتخذ شكلًا عموديًا يشبه ذلك الشكل المعماري الذي اختاره لبيته الواقعي لاحقًا، العمارة المكونة من طوابق عدّة، وعدم رغبته في البيت الخاص الذي يكون امتداده عادة أفقيًا، ويتكون من طابقين فقط (الفيلا) مع ما تحمله من خصوصية خلافًا للبيت المشترك، وإن أغلقت أبوابه؛ معارضًا رغبة الأم، ثم الزوجة" لم أرغب في بناء فيلا كما أرادتا دائمًا... فمن لا يسمع من صالة تتوسط بيته، كل ما يقع على أرضية الغرف الأخرى، لن يشعر بلذة الأمان. ولم أحلم يومًا أن أكون صاحب بيت يتكون من طابقين؛ لأنني لن أعلم ما يحدث في الأعلى"[54].

وعندما تبدأ علاقته بسمر عبر الشرفة والنافذة يبدأ بإضافات جديدة إلى تصميمه "بدأ في ارتجال نوافذ وشرفات خارجية. شرع يشرح لها ما سيدخله من إضافات على ذلك المجسم". وفي وقت لاحق بعد وقت من علاقتهما يدخل عليها "حاملًا بيته المصنوع من أعواد الكبريت. كان بيتًا أنيقًا على نحو لافت، وبتصميم يليق بصانع ماهر بلغ الواحدة والخمسين من عمره. إنه عمل دقيق وبالغ الاحتراف: منزل بأربعة طوابق، في كل طابق ست غرف، تتفاوت مساحاتها"[55]. ومع أنه كان محط إعجاب سمر، لكنه كان الإعجاب الممزوج بالسخرية، كما كان الواقع يسخر منه في مراحل حياته كلها.

وهذه البيوت، تفترض ما تفترضه طبيعة البيوت الواقعية في كونها مصدرًا للسعادة، وائتلاف العائلة، لكنها تصبح قابلة للاشتعال؛ حين تهدف لاستمرار سلالة العائلة بإنجاب الذكر؛ لذا كانت معمارية البيت الأكبر، تساند هذه الرغبة فسليمان الطفل وعروسه" حالما يصلان، تقذف به أمه فورًا تجاه غرفة نومه التي تتوسط البيت، وتفصلها عن غرفتها غرفة ثانية، أعدت لاستقبال الأحفاد، تقذفه نحو الغرفة وتقذف في أذنيه الجملة المعهودة ذاتها" افعل ما يفعله الرجال... أفهمتني؟ [56]. ولعل لعبته التي كان يتسلى بها صغيرًا، ثم كبيرًا حين كان يبني هذه البيوت من أعواد الكبريت، تتجانس وذلك البيت الذي بني بالاعتداء على حقه الطفولي؛ حين زوج صغيرًا وهو في الثالثة عشرة من عمره، وأجبر على فعل ما يفعله الرجال لأوان لم يحن بعد.

ولعل هذه اللعبة تدخل ضمن ألعاب أخرى مثل كرة القدم التي اغتيلت في عالم ذلك الطفل، ليزف إلى الرجولة مبكرًا؛ مطالبًا ببناء بيت حقيقي فيه زوجة وأبناء، لكن

لعبة بناء البيت تغدو مؤثرة لاحقًا في كل بيت يبنيه ذلك الطفل الذي تحول إلى رجل؛ فبيته مع زوجته نبيلة كان هشًا رغم استمراره لسنوات طوال حتى وفاتها، ثم بيته الآخر مع سمر الذي سقط قبل بنائه، كان محاطًا بعوائق كثيرة من اكتشاف زواجها، ثم خيانتها مع الصيدلي آدم، وكان هشًا هو الآخر منذ البداية، ومهما حاول سليمان ممارسة اللعبة كبيرًا نجد أنه يفشل في بناء البيت صغيرًا، ثم ها هو يفشل في بنائه كبيرًا وللمرة الثانية.

ولما كانت نبيلة (الزوجة) تبحث عن زوج يدللها كما يفعل الأزواج مع الجارات، ولا تجد ذلك مع سليمان، تنقم على النساء المدللات، ويفسر الراوي سر إعراضها عن سمر طوال حياتها، وعدم فتح شرفتها أمام نافذة سمر فـ "اللطف الزوجي الذي قدمه فاضل على مرأى من بصرها، أعماها عن محبة سمر أو تقبلها كصديقة أو جارة، فظلت تغلق شرفتها وتتجاهل وجودها تمامًا كلما صادفتها واقفة قرب شباكها"[57]. فهذان المكونان المعماريان المغلقان (الشرفة والنافذة) سيتحولان إلى مفتوحين لاحقًا مع سليمان بعد وفاة نبيلة، واكتشافه للجارة التي لم يرها يومًا.

ولعل هذا التصميم المعماري تحديدًا (العمارة المكونة من طوابق) وتصميم النافذة والشرفة في العمارتين، هو الذي أتاح هذا التقارب الأفقي، مع وجود الشقتين في المبنى ذي الامتداد العمودي على المستوى نفسه من العلو؛ إذ لم يعنَ سليمان بالطوابق العلوية لعمارته، وإنما اتجه بصره نحو عمارة مقابلة تفصلها عن عمارته مسافة قريبة؛ تتيح التواصل بينهما من معلمين معماريين بارزين (الشرفة والنافذة) اللذين شكلا انطلاقة حديث سليمان مع سمر، ثم تطور العلاقة بينهما، ولم يكن معنيًا بمن يقطنون الأدوار العلوية في المبنى، ولم يحضروا في مشاهد الحكاية أو يؤثروا فيها.

ومع أن الرواية متنوعة الأماكن، ومحتوياتها المعمارية من أبنية ومساحات مفتوحة، وأخرى مغلقة، ومناطق داخلية وخارجية، إلا أن النطاق العمراني الذي يمتد مسافة من شرفة مطبخ سليمان على نافذة سمر، كان هو الفاعل في هذه العلاقة، واللقاءات اليومية فيها، ولاسيما اللقاء الأول؛ حيث كان يتأمل "شرفة المطبخ التي تطل على زقاق يفصله عن العمارة المقابلة". فـ "عبرت أذنيه أغنية وصلته من النافذة المقابلة لشرفة مطبخه". وكانت اللقاءات تتخذ الآلية نفسها كل مرة حيث البقاء متقابلين: هو في شرفته، وهي في نافذتها[58].

المبحث الثاني/ العمارة السردية بين التاريخ والتخييل: حكومة الظل

تنطلق الرواية من تجربة نعيم الوزان، رجل أعمال سعودي يسافر إلى المغرب ومصر؛ لترتيب بعض الأعمال في مشروع إنشاء شركة اتصالات في السعودية. ومع ما يكتنف هذه التجربة من أحداث مفاجئة، وعلاقات متغيرة؛ أثرت في بناء الرواية، إلا أننا سنقف على ما يتعلق منها بالمعمار الذي ارتبط بفترتين تاريخيتين مختلفتين؛ إذ يسير الماضي والحاضر جنبًا إلى جنب:

- المسار الأول: تاريخي، تجري أحداثه في مدينة إستانبول التركية (عاصمة الخلافة العثمانية) أوائل القرن العشرين، وبطله الجد خليل الوزان.
- المسار الثاني: معاصر، تجري أحداثه في أكثر من مدينة عربية، وأخرى غربية نهاية القرن العشرين (المغرب، القاهرة، الرياض، المدينة المنورة، بريطانيا، كندا، أمريكا)، وبطله الحفيد نعيم الوزان.

وتحضر العمارة في تفاصيل كثيرة من الرواية، لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها منها، ففي الفترة التاريخية التي تعين بتاريخ (1908م) زمن الجد؛ حيث تشابه الشخصيات في حبها للعمارة وشغفها بها؛ هناك قصر مميز معماريًا لطلعت باشا الذي يعشق البناء والمعمار. والجد خليل وهو يتأمل المجسم المعماري يبدو في دهشة: "يا لها من تحفة معمارية". وفي الحاضر، وصف قصر فؤاد شوكت في مصر الذي أعجب به نعيم الحفيد كثيرًا: "كان القصر مبنيًا على الطراز الهندي مع بعض اللمسات الأوروبية... لم تكن الحديقة بأقل روعة من القصر؛ ولا سيّما نوافير الماء، والزرع والنخيل الذي انتظم في أشكال هندسية فائقة الجمال". وكان نعيم يردد كثيرًا: "أنا أهوى المعمار، وبالأخص القديم منه وما يتصل به من تاريخ"[59].

ومع الحضور المكثف للعمارة وتفاصيلها، والوصف الدقيق الذي طالها في أكثر من موضع في الرواية، يبقى الحضور الأهم متمثلًا في علاقة العمارة بالإلغاز؛ إذ تتخذ الرواية مسارًا بوليسيًا، وتعتمد وثائق تاريخية واقعية؛ لكشف اللغز تدريجيًا. وهذه الإحالات التاريخية، وإن لم تحدد بزمن معين، بل اتخذت تاريخًا موحدًا (1908م)، إلا أنه يمكن إدراك حركة الزمن من تحولات المكان بين الماضي، والحاضر، والمستقبل؛ إذ تمثل

الإحالات، تاريخ العمران الذي يتداخل مع القاطنين في تلك الأماكن، والفترة الزمنية، والأحداث الماضية، والحاضرة التي تتداخل معها.

وبالنظر إلى خصوصية العمارة، ومعالمها في التواصل مع المتلقي؛ إذ تفترضه في تضمينها الأولي وتجعله الوظيفة التالية للوظيفة الرئيسة المتعارف عليها: (الحماية، والصلاة، والسكن وغيرها)، وتحيلنا إلى ثلاثية مكونة من المرسل: (مصمم المَعْلَم المعماري)، والرسالة: (محتوى المَعْلَم المعماري)، والمستقبل: (قارئ هذا المَعْلَم سواء أكان حاضرًا في المكان المادي أم قارئًا له في صورة أو مقطع مرئي).

وإذا نقلنا هذه الثلاثية إلى الرواية، وتعاملنا مع المَعْلَم المعماري الموظف فيها؛ سنجد أننا نتعامل مع الثلاثية من زاوية مختلفة نوعًا ما، المرسل: الكاتب الذي وظف هذا المَعْلَمَ، واتخذ الراوي أداة لوصفه أو إبراز معالمه، الرسالة: محتوى المَعْلَم الذي لا ينفصل عن البعد الواقعي لكنه لا يتطابق معه، بل يأخذنا في دلالات جديدة ذات علاقة بأحداث الرواية والعلاقة بين شخصياتها، المستقبل: القارئ الحقيقي الذي سيقرأ النص، ويطّلع على حضور هذه المعالم المعمارية فيه، وهناك القارئ الضمني الذي يضعه المؤلف في ذهنه منذ البداية، فيرسم هذه المعالم لتؤدي وظيفتها في النص، وهناك المروي له الذي يتوجّه إليه الراوي مباشرة داخل النص متحدثًا عن هذه المعالم ودلالاتها، وقد يتحوّل المرويّ له إلى راوٍ كذلك، وستتبين هذه الخطوط المتداخلة مما يرد تاليًا من تفاصيل ذات علاقة.

ولأن الرواية تركز على علاقة الأحداث بالتاريخ، وإعادة صياغة الحركات السرية التي تعمل في الظل وتأثيرها في صناعة القرار؛ فإنها تتناول حدثًا مهمًا، وتربط شخصياته في كل مرة بذلك اللغز ذي البعد المعماري، وتمثّل الحدث في مقتل ثلاثة مؤرخين في ظروف غامضة وبالطريقة نفسها، وفي التوقيت نفسه في ثلاث مدن مختلفة: عبدالقادر بنوزاني، أستاذ التاريخ المغربي، وأحمد عبدالوارث أستاذ التاريخ المصري، والصحافي الكندي صديق الصحافي المصري طلعت نجاتي[60]. ولاسيّما أن المؤرخين يبحثون عن موضوع واحد، هو دور بعض الحركات اليهودية السرية في إضعاف الخلافة وإسقاط السلطان عبدالحميد الثاني عام 1902م بواسطة جمعية الاتحاد والترقي؛ مما يشي بأن الجهة المدبرة لجريمة الاغتيال هي نفسها؛ للحول دون كشف بعض الحقائق التاريخية.

ولم يكن التشكيل المعماري (الهرم) وما ارتبط به من تشكيلات معمارية أخرى إلا وسيلة لفك لغز الماسونية ذات الامتداد التاريخي بين القديم والحديث، الجد والحفيد، موطن الخلافة الإسلامية العثمانية كما تصوره الرواية (إستانبول)، ومركز الإشعاع الإسلامي والخلافة الأولى (مكة والمدينة).

ولا نعدم في لوحة الغلاف حضور هذه المسارات المتوازية: المعمار بتشكيله التاريخي والمعاصر، العنصر البشري، والتشكيل المعماري (الهرم) الذي تشكل في هيئة يفسّرها المتن بعد ذلك، وإن كان قد أدرج في أسفل لوحة الغلاف، إلا أنه لم يكن ظلًا فحسب، بل ينبعث منه نور اصطناعي، ورغم ذلك فقد احتضن العصرين، وكشف عن تكرار بين الماضي والحاضر، ومنه فكت خيوط اللغز.

ويتقاطع هذا الشكل مع ما ورد في المتن من حديث عن هذا الشكل المعماري؛ حيث خليل الجد الذي توقف أمام مجسم في القصر "لفت انتباهه في منتصف القاعة مجسمًا هرميًا متوازيًا تمامًا مع القبة التي تعلوه وفي منتصفه تجويف على شكل عين إنسان". وكان قد رآه في مكتبة قصر الضيافة قبل ذلك. وفي إشارات متفرقة، تغدو الملامح المعمارية لهذا المجسم ذات أبعاد حضارية ثقافية ترتبط بعلاقة السيد والعبد، والغرب والعرب، وما يحدث من فجوة

واضحة بين ماض تليد، وحاضر بليد؛ حين يتخذ المعلم المعماري وسيلة لهذا الإسقاط" الهرم هو رمز قدرة الإنسان على التشييد والبناء، بعض المؤرخين اعتقدوا خطأ؛ أن العبيد هم الذين بنوا أهرامات الجيزة... ولكن العبيد، خليل أفندي، لا يبنون الحضارات، أليس كذلك؟"[61].

كما أن هذا الانفصال عن العروبة عبر عنه الراوي وهو يسرد حدث وصول الجد إلى عاصمة الخلافة العثمانية من معمارية المدينة نفسها، وما تكشفه من ترف يظهر التباين في الواقع العمراني، ومعه المعيشي أيضًا؛ حين قارن بين إستانبول والحجاز (مكة والمدينة) "لاحظ خليل أن معمار العاصمة أخذ يقترب أكثر وأكثر من معمار المدن الأوروبية"[62].

والأمر نفسه يحدث للحفيد نعيم؛ إذ يتكرر حضور هذا التشكيل في زمنه، ويغدو مفتاحًا لفتح مزيد من أبواب اللغز، في وصف غرفة الطعام ذات الطراز الأندلسي في بيت أستاذه المغربي، وكان أكثر ما لفته في تصميمها (القبة) وهي معلم معماري ذات علاقة؛ إذ لاحظ أنها لا تتخذ الشكل المعتاد، بل تميل إلى الشكل الهرمي "هذه أول مرة أرى فيها قبة هرمية وليست على الشكل المألوف النصف كروي، قال نعيم مشيرا إلى الأعلى". ويتكرر هذا الشكل في المقهى؛ حيث لاحظ أن ما شاهده من شعار له ألصق على جهاز الحاسب المحمول، يشبه تلك القبة الهرمية في قاعة الطعام. يتكرر وجود المقهى بين المغرب ومصر، وبالاسم نفسه (الهرم الذهبي)، وبالتشكيل المعماري المميز له أيضًا "ليس فقط متشابهًا في الاسم، بل وفي الشكل الخارجي نفسه للمبنى؛ على شكل هرم يتوسط حديقة بيضاوية"[63].

وهذه المؤشرات كلها تسهم بعد ذلك في العودة إلى التساؤلات التي طرحت كثيرًا في الرواية عن أسرار جرائم القتل، وتفسير الشكل المعماري المتكرر، وتداخل بعض الأحداث وتشابهها مع اختلاف الأمكنة والأزمنة؛ مما أفضى إلى كشف اللغز والإفصاح عنه مرتبطًا بالحركة الماسونية، وما خططت له، وما وصلت إليه، لتتخذ الرواية بعدًا تاريخيًا وسياسيًا معاصرًا أيضًا من هذا الملمح المعماري، وهو ما أراد البحث التركيز عليه دون الالتفات إلى تفاصيل أخرى؛ قد تشتته عن هدفه الرئيس.

المبحث الثالث/ معمارية المكان في الفضاء الصوفي: حُبّى

يحوي التراث العمراني للجزيرة العربية خلاصة إنسانية وجمالية نادرة؛ فالمنطقة بصعوبة مناخها، وامتداد صحرائها، ووعورة جبالها، وانبساط سهولها، ورطوبة بحارها،

تعاملت مع هذه الظروف كلها فخرجت على شكل أنسجة عمرانية التحمت بالمكان الذي ألفوه وألفهم[64].

وتستحضر الرواية المكان (الجزيرة العربية) بأقاليمها، وأنهارها، وجبالها، وقبائلها التي تنتمي إليها، لكنها تركز على المدينة المقدسة (مكة) وتمزجها بأماكن ذات معالم معمارية مميزة عند الصوفيين: (الأضرحة، والمزارات، والمقامات، والتكايا) التي تتضمن العجيب من الكرامات الصوفية بتشكيلها الهندسي المميز؛ وهكذا فإن تمثل مكة، لا يكون من بعدها الجغرافي البحت، بقدر ما ينشغل بإحالته إلى مرجعيات صوفية متنوعة؛ تمنح المكان وأبعاده هذا البعد الأسطوري، والصوفي المميز.

وتشكّل الصورة المعمارية في الرواية حالة استثنائية تستفيد مما تثيره مخيلة الكاتبة، فلم يعد المكان بملامحه المعمارية المعروفة موجودًا، وأصبح هناك مجال واسع لإعادة تصوره برؤية جديدة تختلط الحقيقة فيه بالخيال؛ فتغير المكان المادي، يجعل الصور المتخيلة مقبولة طالما أن جزءًا من الحقيقة موجود؛ وهو ما يعطي الرواية فرادتها في تفسير الحدث، عكس العمارة التي تركز على الصورة المادية الواقعية الثابتة، رغم أنهما (الرواية والعمارة) تقدمان التفاصيل المهمة حول المعمار بفضائيه الواقعي، والتخييلي.

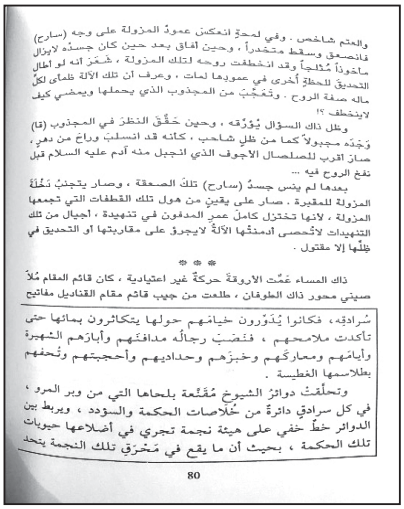
وينقسم التنظيم المعماري في الرواية إلى ثلاثة فضاءات رئيسة تتواءم مع ثلاثية معمارية تنسجم مع هذه الفضاءات، ولكل فضاء معماري وظيفته الخاصة في بناء الحكاية، وتتجانس هذه الوظيفة مع حدود معالمه المادية من جهة، وتفاعل الأحداث والشخصيات فيه من جهة ثانية، وأبعاده الصوفية من جهة ثالثة.

1 - الفضاء المعماري النصي والتشكيلي

تعتمد الرواية في دمج نصيها: (حكاية المتن، وحكاية الهامش) على نمط التشكيل الهندسي المجرد، مستعيدة النموذج الكتابي القديم الذي ساد في القرون الوسطى، معتمدًا ضم الكتاب الواحد لمجموعة كتب، أو رسائل ذات صلة بالكتاب نفسه[65]. إذ تدمج بين حكايتين بهذا التشكيل الذي يأتي مؤطرًا في حكاية الهامش، ومتحررًا في حكاية المتن.

وإن كانت القراءة ربما تتجه إلى الهامش أولًا ثم المتن؛ فالهامش يشكل بداية الحكاية منذ بلوغ حبى حتى الموت، والمتن يؤسس لحكاية حبى الأسطورية بعد الموت.

ولعل معمارية النص عادة تحيل إلى أهمية المتن ليأتي الهامش بعد ذلك داعمًا له، لكن هامشية الجسد في الفكر الصوفي مقابل الروح، فرضت على الكاتبة قلب هذه المعادلة؛ لتكون حياة الجسد هامشًا في مقابل حياة الروح التي أضحت متنًا.



والمتم شاخص . وفي لمحةٍ انعكسَ عمودُ المزولة على وجه (سارح) فانصعق وسقط مُتخدراً ، وحين أفاق بعد حين كان جسدُه لايزال ماخوذاً مُدلجاً وقد انخطفت روحه لتلك المزولة ، شَعَرَ أنه لو أطال التحديقَ للحظةٍ أخرى في عمودِها لمات ، وعرف أن تلك الآلة ظمأى لكلِّ ماله صفة الروح . وتَعَجَّبَ من المجذوب الذي يحملها ويمضي كيف لاينخطف ؟!

وظل ذاك السؤال يُؤرِّقه ، وحين حَدَّقَ النظرَ في المجذوب (قا) وَجَدَه مجهولاً كما من ظلٍ شاحب ، كأنه قد انسلتَ وراح من دهرٍ ، صارَ أقربَ للصلصال الأجوف الذي انجبل منه آدم عليه السلام قبل نفخ الروح فيه ...

بعدها لم ينس جسدُ (سارح) تلكَ الصعقة ، وصار يتجنبُ نَحْلَةَ المزولة للمقبرة . صار على يقينٍ من هول تلك القطفات التي تجمعها المزولة ، لأنها تختزل كاملَ عمرِ المدفون في تذهيدة ، اجيال من تلك التذهيدات لاتُحصى أدمنتْها الآلةُ لايجرؤ على مقاربتها أو التحديق في ظِلِّها إلا مقتول .

* * *

ذاك المساء غَمَّت الاروقةَ حركةٌ غير اعتيادية ، كان قائم المقام مُلاَّ صيني محور ذاك الطوفان ، طلعت من جيب قائم مقام القناديل مفاتيح سُراديبه ، فكانوا يُدَوِّرون خيامَهم حولها يتكاثرون بمائها حتى تأكدت ملامحهم ، فَنَضَتْ رجالُه مدافئَهم وأبارَهم الشهيرة وأيامَهم ومعاركَهم وخبزَهم وحداديهم وأحجيتهم وتُحفهم بطلاسمها الغطيسة .

وتحلَّقتْ دوائرُ الشيوخ مُقَنْعة بلحاها التي من وبر المرد ، في كل سرادقٍ دائرةٌ من خُلاصات الحكمة والسؤدد ، ويربط بين الدوائر خطٌ خفي على هيئة نجمة تجري في أضلاعها حيويات تلك الحكمة ، بحيث أن ما يقع في مَخْرَقٍ تلك النجمة يتحد

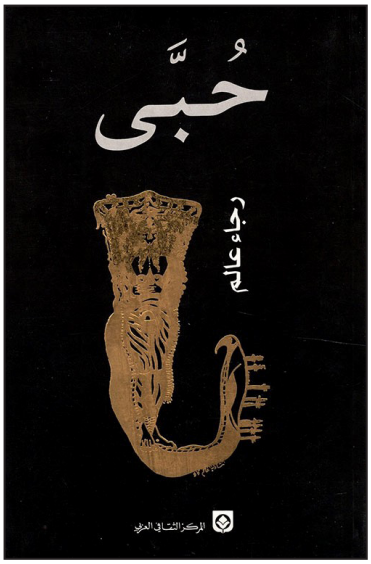
80

وتعد الزخارف من مميزات العمارة العربية والإسلامية، ورغم التفسيرات الكثيرة التي تقدم حولها، إلا أن جذورها مستمدة من فنون الحياكة والسجاد التي كانت تمارسها هذه الشعوب قبل وأثناء الانتقال إلى الحواضر؛ لذا يلاحظ التشابه بينها وبين زخارف السجاد تحديدًا[66]، ولعل هذا الملمح يتكرر في أغلفة روايات عالم، وفي متن مسرى يا رقيب، وليس بعيدًا عنها غلاف حُبّى.

يظهر الغلاف لوحة تحوي شكلًا له تركيب غريب، وبارز الملمس وبلون ذهبي؛ متجانسًا مع ما يمنحه اللون مكتسبًا قوته الإشعاعية منه على الصعيدين التشكيلي والدلالي، على خلفية سوداء تحيل إلى رمزية حُبّى الأنثى للمكان المقدس(الكعبة)، فقد كانت في النص "في سواد كامل تجسدت تربيعة القصر"[67]. وهي التي يقول عنها ابن عربي في ترجمان الأشواق: "كامرأة خفر متشحة بالسواد أذابت قلوب العاشقين وطلبوها من كل ركن"[68].

مع ملاحظة أن النقوش، والملمس البارز لهذا التشكيل الذهبي يشبه تلك الخيوط الذهبية ذات الملمس البارز التي طرزت بها كسوة الكعبة.

كما أن وصفها داخل النص يرتبط بأبعاد معمارية تحظى بالقداسة؛ لعلاقتها بالحرم والطواف، وتاريخهما "دار سارح دورة حول الحرم ورجع ليدخل من جهة الحجور". وفي موضع آخر "أغرق الصحن بروائحه العتيقة حتى صارت أجنحة الحمام ترف بالعطر... وتلاطم السدنة رائحين غادين بين يدي الملا"[69].



ويظهر أثر الصوفية في فن العمارة الإسلامية في المساجد والتكايا والأضرحة، وما يقوم به الفنانون من إضافة زخارف من الطبيعة، ولا سيّما الزهور، أو الأسود، أوالطيور، ونقشها بمهارة على جوانبها[70] وهو ما يمكن ملاحظته في هذا التشكيل الذهبي الذي يدمج مع طير يتخذ شكلًا غريبًا وبأرجل كثيرة، ولا نتبين كثيرًا بقية التفاصيل.

وهكذا يتخذ هذا المَعْلَم المعماري مكانته من العلامات السيميائية المحيطة به، حيث تسمح دلالاتها الضمنية بالكشف عن رمزية هذا المَعْلَم التي يمكن استخلاصها من جملة مؤشرات دالة من الغلاف، ثم داخل النص كما سنشير لاحقًا.

2 - الفضاء المعماري الممتد والمفتوح

رغم انفتاح عدد من الروايات على البيئات المفتوحة مثل: الصحراء والبحر والجبل والواحة، فإن " التصحّر المعماري في الرواية العربية ليس سوى انعكاس مباشر للبيئة نفسها... فمازال المكان في الرواية العربية طبيعيًا: صحراء، وواحة، وكهفًا، وغديرًا، وتلًا،

وجبلًا"[71]. إلا أن الرواية تتعامل مع معمارية الصحراء الممثلة في الخيام في جزء منها، وإن كان الخروج إلى البراري والصحاري؛ للتأمل والاستغفار والتسبيح من أهم ملامح الصوفيين، إلا أننا سنعرض هنا ما يخص رحلة حُبّى تحديدًا.

ويمكن أن تكون العمارة ذات انتماء محلي مادامت قادرة على الاستجابة للمعطيات الجغرافية والثقافية للمكان وقاطنيه[72]؛ فالخيمة مَعْلَمٌ معماري، وإن لم يكن ثابتًا، لكنه يرتبط ببعد ثقافي عميق لمنطقة الجزيرة العربية، وإن تراجعت ثقافة الخيام لاحقًا لصالح المعالم المعمارية الثابتة سواء أكانت القديمة أم الحديثة، إلا أن الخيام تفترض تكوينًا معماريًا يرتبط بالصحراء، وجوانب أخرى تتعلق بالرعي (يرعى خارج الحمى)، والرمال والرحلة عبر الطريق الصحراوي (البدوي الذي يتنقل في الصحراء). والرحلة تقتضي ما يدل عليها (سار بين المضارب)، وطرق القوافل للمبادلات. وحتى سارح البدوي "لم يعاين في عمره القصير من العمارة إلا تشكيلات الريح في الصخر والمغاور". وفي رحلته "بنى لنفسه غارًا من مجموعة ردف، صف حجارتها المستطيلة حجرًا حجرًا حتى اطمأن لمتانة المأوى"[73].

وهي من جهة ثانية، ترتبط بمكون ثقافي أهم هو(القبيلة) التي ارتبطت بها حياة حُبّى (حكاية الهامش) ابنة شيخ القبيلة (البدوي الذي يتنقل في الصحراء). وتزف إلى شيخ من قبيلة أخرى ليست من قبائل الإنس؛ لذا تفاجأ بمعالم خيمة لا تشبه تلك التي اعتادت عليها "وفاجأتها خيمة منسوجة من لحاء الشمس غارقة لمنتصفها في الدنيا السفلية"[74].

3 - الفضاء المعماري المغلق

يمثل هذا الفضاء الجانب الأهم لتوظيف العمارة في الرواية؛ فالتشكيل المتكرر تُرصد منه التغيرات التي طرأت على المجتمع، وأنماط العلاقات الإنسانية ذات البعد الواقعي من جهة، كما أن الاهتمام بالعمارة ليس بمفهومها الواقعي البحت، بل ببعدها الصوفي من جهة ثانية ولا سيّما في علاقتها بالمكان المقدس؛ إذ ترتبط سيميائيته بأبعاد دينية، وحضارية، وثقافية مهمة؛ انطلاقًا من دوره الروحي الذي يجعله يقترن بمهام متعددة، كما أن معماريته ذات خصوصية انطلاقًا من هذا الدور؛ مما يجعل طرازه المعماري حافلًا بالدلالات السيميائية.

ولعل أول ملمح معماري ثابت مغلق تنفتح عليه الرواية بعد بدئها بالفضاء الممتد المفتوح (الخيمة والصحراء) أنها تنقلنا إلى (البيوت الطينية) في القرية؛ إذ كانت القرية التي تمر بها حُبّى في رحلتها مشيدة من طين "وكانت مداخل الطين تنفتح على سلالم، وكانت السلالم تتفاوت، فبعضها يضيق حتى لا يتسع لغير المرور منكّسًا وبعضها الآخر يحمل شخصين، وبعضها شاسع يسع جيشًا صاعدًا بعتاده"[75]. وهذه البيوت بملامحها العمرانية تبدو ليست من البيئة التي احتضنت المكان المقدس؛ لذا كانت في الطريق إليها فحسب.

ويتخذ البعد الواقعي للعمارة في الرواية حضوره بعد ذلك من استحضار ملامح عمرانية ذات ارتباط بالعمارة الحجازية: مشربيات ورواشن فيها زخارف على الفتحات والشبابيك، وفناء داخلي على شكل مربع أو مستطيل، والأدوار المتعددة كما في العقود الشواهق، والبيوت تتبارى في الارتفاع، والغنى بالزخارف الخشبية والخطوط الهندسية، والزخرفة، والكتابات، كما في دهليز الكردية، ووصفه المعماري، ووصف الزقاق الضيق، والتكوينات الهندسية، وإن امتزجت بمعالم معمارية تنتمي لبيئات أخرى كما في البيئات الأندلسية التي عرفت بهذا المعمار "تجسيد رمز أسد يسترخي على جسد الباب فلما مسته يد الظل زأر الأسد، وتمادى في الدوران في مُح البوابة يريد الفتك بالطارق". وفي موضع آخر (فسيفساء اللوح) وهناك "نصب عليه اثني عشر تمثالًا"[76].

كما لا نعدم وجود مصطلحات معمارية أخرى ذات علاقة بالمعمار وأدواته وإيحاءاته كما في: السلالم، والأبواب القصيرة، والطيرمة، والخشب، والقبو والقبو الطويل، والدرجات، والقلعة[77].

وإذا ما رمنا النظر إلى البعد التخييلي للعمارة سنجد أن حضور المكان المقدس: (مكة المكرمة، والبيت الحرام، والكعبة المشرفة) دافع مهم لاستحضار معالم الصوفية، التي يتكرر حضورها؛ إذ يرى (روبرت ديفز) أن " مما قد ينطوي على أهمية أكبر أن الفن الإسلامي الأسمى، أي المعمار هو صوفي"[78]. ومن بين الآراء التي تحدثت عن دلالة الصوفية وسبب التسمية، من يذهب بالكلمة إلى(صوفة) اسم رجل كان ينفرد بخدمة الله عند البيت الحرام اسمه (الغوث بن مر)، فانتسبت الصوفية إليه؛ لمشابهتهم إياه في

الانقطاع إلى الله[79]. وهذا البعد الديني للمسجد نجد ملامحه في بناء مقا (مكة)، وحُبّى (الكعبة) في قول حيان وهو بانٍ لها : "وهناك رسم منارة وكفت لوالبها وأهلتها من خالص خيوط الذهب"، وتدوير القباب[80].

ولما كانت علاقة الصوفي بالجمال وثيقة، فهو يبحث عن كل جميل في الخالق والمخلوق؛ فقد تجاوز إلى الجمال الفني في الموسيقا، أو المرئي كما في الخط، والعمارة، والزخرفة[81]. والمتعة في هذه الفنون؛ قيامها على الجمال الروحاني الباطن المدرك بالبصيرة لا البصر، الذي يعكس رؤية صوفية للجمال[82]؛ إذ لم يكن التعمير في الرواية غاية في ذاته، بل لكشف "حقيقة التعمير الأزلية". وحيان وهو يبني حُبّى "فاض به التملك، فبدأ بالبناء في الباطن، وانفرد يبني في الخفاء مما تحت الأرض، وترك لمن يجيء بعده التصرف في بناء الظاهر"[83].

والعمارة في الفكر الصوفي ذات علاقة بالمريدين الذين اصطنعوا أحياء وخلوات وفق أنماط معمارية خاصة تتيح للصوفي الخلوة والتبتّل، وتفصله عن العالم الخارجي[84]؛ إذ يرد في الرواية وصف هذه الخلوات "ينفتح الباب على خلوة لا كالخلوات، كانت أرحب ومدورة، دخل به السادن على الشيخ هناك"[85]. واحتوائها على أضرحة، وقبة مركزية، واستنادها إلى الأعمدة الخشبية، وفصل أماكن السيدات والرجال بفواصل خشبية[86]. وإذا كان التشكيل المعماري للبيت المحلي، يقوم عادة على فصل الجنسين وعدم الاختلاط، وقد تبنته الكاتبة في (خاتم) على سبيل المثال؛ فإنها في (حُبّى) تمزج بين هذا البعد والبعد الصوفي الذي يميل إلى حالة الفصل هذه أيضًا.

وهذه الملامح ترتبط بالتشكيل المعماري لحُبّى الذي لم يكن عاديًا، بل يتجلّى في عالم أقرب للحلم الخفي المضمر " صارت حُبّى المضمرة في مدينة أعجوبة لم تخطر في ذهن بناء". وحين تموت الأنثى حُبّى يستعاض عنها بحُبّى (المَعْلَم المعماري) في المدينة المقدسة"؛ وبذا خلّى مدينته وأنثاه القائمة بقلبها مشرعة لمن يدعيها"[87].

والزخرفة الرمزية من أهم أنواع الزخرفة في الفن الصوفي، واتخذت أشكالًا متنوعة، كما ارتبطت بدلالات فكرية، وأبعاد جمالية خاصة، وكانت العمارة ولاسيّما الدينية: (الأضرحة، والزوايا، والمزارات) حقلًا واسعًا لاحتوائها وتطورها[88]. ففي رحلة حُبّى

قبل الموت (حكاية الهامش) حين تنكشف لها صورتها التي تتنبأ بموتها، وتبدل هودجها وهي حية إلى نعش للموتى " حُبّى منقوشة فيه بتجريد بديع وعلى هيئة حجاب مربع". ثم مع تحقق الحلم بعد موت حُبّى "أقاموا حول الحجرة المربعة". والكعبة ومعماريتها، وإن كانت ثابتة بشكلها (المكعب بأوجه مربعة) إلا أن ما يكسبها خصوصية هو ذلك الكساء الأسود المطعّم بالتطريز الذهبي الذي اتشح به الغلاف كذلك؛ فحُبّى ليست إلا الكعبة التي " تصد كل من يرغب في دخولها من غير المسلمين للعشق"[89]. ويتجانس ذلك مع تشكيل الغلاف كما أسلفنا، الذي جمع بين اللونين الأسود والذهبي، وتضمن هذه النقوش.

ويكون المعماري شخصية روائية أو راويًا لحكاية حُبّى، وإن كان ببعد مجازي متمثلًا في شخصيتين: طاسين وحيان؛ فقد تحوّلت الأنثى حُبّى بعد موتها إلى المَعْلَم المعماري المَزار، أو المقام، وأصبحت مَعْلَمًا معماريًا يتسابق الجميع للقرب منه ولا سيّما الرجال. يقول طاسين عنها: أنا من بنى جسدها مدينة. وفي موضع آخر: "أنا طاسين البنّاء الفاعل لما قام من حُبّى من مادة يمكن القبض عليها في هيئة كالحجر والصخر، أنا من بنى جسدها مدينة، وأسكنها قبرها لكي ينفرد بعشقها"[90].

وتستحضر العمارة بوصفها جزءًا من إستراتيجية المكان في حديث طاسين عن حُبّى "جسدك مجلوب للعمارة لتكوني الحي والميت البناء وفناءه"؛ إذ يغدو مقام حُبّى مباركًا، فالدعاء عنده مستجاب، والأخذ من تربته يشفي المريض "عابري حُبّى، منهم من يعبر ولا يحمل منها غير ذكرى الحجر البركاني الأصم، ومنهم من يلقط لمحة من حجر كريم يكسو عورتها، ومنهم من يقترف معها حلمًا لا يقيم". وهناك التاجر البنقالي الذي أراد اقتطاع تميمة من جسدها[91].

وليس ببعيد عنه حيان الذي اختار منافسته في بناء حُبّى؛ لتمتزج القدرات الجنية (طاسين) بالقدرات الإنسية (حيان)، ومن هنا أراد "أن يعمر من حُبّى مدينة لا كالمدن، تفوق في تفاصيلها هذا الاختزال والتمام المحكم الذي بناه طاسين". وها هي ذي مراحل العمارة تتخذ حضورها من علاقة صوفية بالمكان ومَعْلَمِهِ المعماري، فقد "قضى زمنًا في مخازن خشب الساج المجلوب من بلاد الشرق لتجنيح جسد حُبّى وبراقعها التي اختار لها صفة أعرق المدن: (مقا) وما ستبعث فيه من العمارة"، ويمر بها بآلاته وأزاميله، وينقش

لجسدها أبوابًا للعشق، ثم "صار يتهيّأ لتخيّر تقاسيم البناء بها، أو البناء في جسد كحالة" حتى اطمأن للبناء[92].

خاتمة

تناول البحث دراسة نماذج من الرواية السعودية في علاقتها بالمكان من منظور مختلف ينطلق من حضور المعالم العمرانية فيه؛ فكما تتأثر العمارة بالسرد في تركيبها، وتقنياتها، وتنظيمها، يستفيد السرد من العمارة في استثمار عناصرها، ومقولات التصميم، والتركيز على معمارية المكان، وإشاراته السيميائية؛ وعندها يتخذ المَعْلَمُ المعماري بعدًا جديدًا، يمكن قراءته من منظور يؤول إلى أصله المعماري، ويؤسس لتحوله السردي.

وقد خلص إلى أن الأبعاد المعمارية على اختلافها، سواء تعلقت بالتصميم الذي يسبق المعمار أم بالمعمار نفسه؛ تجاوزت المدلولات الواقعية الثابتة لها، إلى ما تؤسسه من بناء تخييلي له دلالات سيميائية وثقافية تقترن بالنصوص السردية نفسها، وترتبط بعناصرها من مكان، وزمان، وأحداث، وشخصيات، ورواة؛ مما أسلمنا إلى تنوع في وظائفها حسب علاقتها بالنصوص؛ من التشكيل السردي للعمارة الحديثة، إلى العمارة بين التاريخ والتخييل، ثم معمارية المكان في الفضاء الصوفي؛ بحيث تستفيد من سيميائية الأصل، وتربطه بعوالم التخييل.

الهوامش والمراجع

(1) عنفوف، محمد: **الشعر والعمارة**، ط1، الرياض: المجلة العربية، 2014، ص280.

(2) النعيم، مشاري: "الرواية والعمارة.. الواقع والمتخيل"، **صحيفة الرياض**، العدد 16133، 25 أغسطس 2012، https://www.alriyadh.com/762656

(3) نقشبندي، هاني: **ليلة واحدة في دبي**، ط2، بيروت: دار الساقي، 2010.

(4) عبدالحميد، فاطمة: **الأفق الأعلى**، ط1، الشارقة: مسكيلياني للنشر والتوزيع ، 2022.

(5) القباني، منذر: **حكومة الظل**، ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم، 2007.

(6) عالم، رجاء: **حبى**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000.

(7) الخياري، محمد: "الروايات العربية متاحف سردية، الرواية والعمارة"، **مجلة العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: العدد 648، نوفمبر 2012. https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/1344

(8) القحطاني، هاني: "الرواية والعمارة العربية: قراءة تحليلية في الشكل والمعنى"، **عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: مجلد41، العدد1، 2012، ص153.

(9) إيكو، أمبرتو: "درس في السيميائيات العامة"، ترجمة: سعيد بو خليط، **المجلة الثقافية الجزائرية**. https:// thakafamag.com

(10) برواق، آمال: **سيمولوجيا الفضاء ودلالة التمثلات المعمارية، دراسة تحليلية سيمولوجية لحي العربي بن مهدي**، الجزائر: قسنطينة، ماجستير سيمولوجيا الاتصال، 2012، ص7.

(11) وردية، راشدي وبوصابة عبدالنور: "قراءة سيميو أنثروبولوجية للبنية النسقية للعمران التقليدي الأمازيغي"، **مجلة هيرودوت للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، مجلد6، العدد2، 2022، ص4.

(12) القحطاني، هاني: "العمارة كظاهرة أنثروبولوجية: التوفيق بين الأصالة والمعاصرة ليس ترفًا فكريًا"، **صحيفة الحياة**: 5/ 13/ 1999. https://www.sauress.com/alhayat/31000111

(13) العاني، عماد: **التوافق العلمي والجمالي بين اللغة والعمارة**، دكتوراة، إشراف: أحمد مطلوب، جامعة بغداد: 2005، ص23.

(14) التوافق العلمي والجمالي بين اللغة والعمارة، ص29.

(15) التوافق العلمي والجمالي بين اللغة والعمارة، ص38.

(16) جبرا، جبرا إبراهيم: **الفن والفنان، كتابات في النقد التشكيلي**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص197.

(17) التوافق العلمي والجمالي بين اللغة والعمارة، ص39، 40.

(18) المليجي، أيمن: "سيموطيقا التراث المعماري في الطائف"، **دراسات من التراث العمراني**، الهيئة العامة للسياحة والآثار، 2013، ص 188.

(19) عبدالوهاب، نيران: **الشعرية في العمارة العربية المعاصرة**، ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية: 1998، ص35.

(20) لعيبي، شاكر: "السرد والعمارة عند دينو بوتزاني"، **مجلة العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: العدد 648. https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/1346

(21) مصطفى، جنان: "الحبكة في العمارة: تمثيل اللحظة المنفردة في الزمن"، **مجلة هندسة الرافدين**، مجلد16، العدد 5، 2008، ص2.

(22) "الحبكة في العمارة: تمثيل اللحظة المنفردة في الزمن"، ص3.

(23) "السرد والعمارة عند دينو بوتزاني"، ع648.

(24) "السرد والعمارة عند دينو بوتزاني"، ع648.

(25) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990، ص32.

(26) باختين: ميخائيل: **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة: يوسف علاق، ط1، دمشق: وزارة الثقافة، 1990، ص335.

(27) بونثا، خوان : **العمارة وتفسيرها، دراسة للمنظومات التعبيرية في العمارة**، ترجمة: سعاد مهدي، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1996 ص35.

(28) كريستيفا، جوليا: **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، الدار البيضاء: توبقال للنشر، 1999، ص15.

(29) بنكراد، سعيد: **السيميائية–مفاهيمها وتطبيقاتها**–، ط1، الرباط: منشورات الزمن، 2003، ص15.

(30) إيكو، أمبرتو: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001، ص122.

(31) إبراهيم صدفة، "السيميائية: مفاهيم، اتجاهات، أبعاد"، **أبحاث الملتقى الوطني الأول**، جامعة محمد خيضر بسكرة: 2000، ص86.

(32) النعيم، مشاري: "عبقرية المكان في التراث العمراني السعودي"، **دراسات من التراث العمراني**، الهيئة العامة للسياحة والآثار، 2013، ص391.

(33) "سيموطيقا التراث المعماري في الطائف"، ص 186.
(34) بارت، رولان: **المغامرة السيمولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ط1، مراكش: تينمل للنشر، 1993، ص261.
(35) "قراءة سيميو أنثروبولوجية للبنية النسقية للعمران"، ص4.
(36) عبدالرءوف، علي: "العمارة والمدينة والرواية-تحليل العمران المصري والعربي في الإبداع الروائي المعاصر"، 28 فبراير 2013. https://www.academia.edu/3451820
(37) "الرواية والعمارة العربية"، ص155.
(38) "العمارة كظاهرة أنثروبولوجية"، 5/ 13/ 1999.
(39) محرز، سامية: **أطلس القاهرة الأدبي، مائة عام في شوارع القاهرة**، ط1، القاهرة: دار الشروق، 2012، ص6.
(40) ليلة واحدة في دبي، ص5.
(41) ليلة واحدة في دبي، ص131.
(42) ليلة واحدة في دبي، ص9، 11، 12، 13، 14، 17، 21، 23، 27، 29، 31، 131، 164.
(43) ليلة واحدة في دبي، ص19، 25.
(44) ليلة واحدة في دبي، ص16.
(45) ليلة واحدة في دبي، ص22، 23.
(46) ليلة واحدة في دبي، ص115، 116، 117.
(47) ليلة واحدة في دبي، ص26، 115.
(48) ليلة واحدة في دبي، ص 62.
(49) الأفق الأعلى، ص35.
(50) الأفق الأعلى، ص 43، 143، 144.
(51) الأفق الأعلى، ص 7.
(52) الأفق الأعلى، ص9، 56.
(53) الأفق الأعلى، ص25، 26.
(54) الأفق الأعلى، ص45
(55) الأفق الأعلى، ص 97، 117.
(56) الأفق الأعلى، ص10
(57) الأفق الأعلى، ص96.
(58) الأفق الأعلى، ص13، 81.
(59) حكومة الظل، ص31، 51، 54، 72.
(60) حكومة الظل، ص94.
(61) حكومة الظل، ص31، 76.
(62) حكومة الظل، ص27
(63) حكومة الظل، ص14، 20، 40.
(64) "عبقرية المكان في التراث العمراني السعودي"، ص393.

(65) خمري، حسن: **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2007، ص107.

(66) "العمارة كظاهرة أنثروبولوجية"، 5/ 13/ 1999.

(67) حبى، ص156.

(68) المفرح، حصة: "تجليات الصوفية النسوية في رواية حبى لرجاء عالم"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: مجلد 39، العدد152، ص114.

(69) حبى، ص8، 81.

(70) سلامة، هيام: "التصوف وأثره على الفن الإسلامي"، **مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية**، مصر: مجلد 2017، العدد 7، ص10.

(71) "الرواية والعمارة العربية"، ص170.

(72) "العمارة كظاهرة أنثروبولوجية"، 5/ 13/ 1999.

(73) حبى، ص 8، 9، 15، 30، 97، 268، 269.

(74) حبى، ص12، 97.

(75) حبى، ص6.

(76) حبى، ص7، 9، 14، 21، 22، 27، 36، 44، 53، 61، 156، 234، 291، 297، 312.

(77) حبى، ص23، 44، 69، 80، 135.

(78) شاه، إدريس: **الصوفيون**، ترجمة: بيومي قنديل، ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ص31.

(79) "التصوف وأثره على الفن الإسلامي"، ص4.

(80) حبى، ص 206، 258.

(81) "التصوف وأثره على الفن الإسلامي"، ص6.

(82) خبيزي، محمد: "جمالية بعض الزخارف الرمزية ومدلولاتها في العمارة الإسلامية"، **مركز البحث في العلوم الإنسانية والحضارة**، الأغواط، الجزائر: مجلد6، العدد 2، 2021، ص 271.

(83) حبى، ص260، 300.

(84) ظهير، إحسان: **التصوف، المنشأ والمصدر**، لاهور: إدارة ترجمان السنة، 1986، ص21.

(85) حبى، ص69، 70.

(86) التصوف وأثره على الفن الإسلامي، ص11.

(87) حبى، ص302، 318.

(88) "جمالية بعض الزخارف الرمزية ومدلولاتها في العمارة الإسلامية"، ص271.

(89) حبى، ص61، 79، 302.

(90) حبى، ص11، 313.

(91) حبى، ص72، 119، 155، 156.

(92) حبى، ص125، 194، 204، 286، 288، 306.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ʿnfūf, mūḥāmād: "al-šʿr wa al-ʿmārh", Riyadh: al-mğlh al-ʿarabīh, 2014.

(2) Al-nʿīm, Mšārī: "ālrwāīh wa al-ʿmārh.. al-wāqʿ wa al-muṯīl", Riyadh, No.16133, 25 August, 2012.

(3) Nqšbandī, Hānī: lailah wāḥidah fī Dubay, 2nd ed., Beirut: Dār al-Sāqī, 2010.

(4) 'Abd al-Ḥamīd, Fāṭimah: al-ufuq al-a'lá, 1st ed., Sharjah mskīlīānī lilanšr wa al-tūzīʿ, 2022..

(5) Al-qbānī, Mnḏr: ḥkūmẗ al-ẓl, 2nd ed., Beirut : al-dār al-'arabīyah lil-'ulūm, 2007-

(6) ʿĀlm, Rğāʾ: ḥbá, Beirut: al-mrkaz al-ṯqāfī al-ʿarabī, 2000.-

(7) Al-ḫīārī, Muḥamad : al-riwāyāt al-'arabīyah mtāḥf sardīyah, al-riwāyah wa-al-'imārah, Al-Arabi Magazine. No.648, November,2012.

(8) Al-Qaḥṭānī, Hānī : al-riwāyah wa-al-'imārah al-'arabīyah : qirā'ah taḥlīlīyah fī al-šakl wa-al-ma'ná, 'ālam al-fikr, al-mağlis al-waṭanī lil-ṯaqāfah wa-al-funūn wa-al-ādāb, Vol.41, No.1, 2012

(9) Īkū, Umbirtū : dars fī al-sīmiyā'īyāt al-'Āmmah, Translated by : Sa'īd Bū Ḫlyṭ, al-Mağallah al- ṯaqāfīyah al-ğazā'irīyah.

(10) Brwāq, Āmāl : sīmūlūğīā al-faḍā' wa-dalālat al-tamaṯulāt al-mi'mārīyah, dirāsah taḥlīlīyah sīmūlūğīāh li Ḥy al-'Arabī ibn Mahdī, Constantine: māğistīr sīmūlūğīā al-ittiṣāl, 2012.

(11) Wardīyah, Rāšidī and Bwṣābh 'bdālnuwr: qirā'ah symyw anṯrūbūlūğīh lil-binyah al-nasaqīyah lil-'umrān al-taqlīdī al-Amāzīġī, Herodotus Journal of Humanities and Social Sciences, Vol. 6, No. 2, 2022.

(12) Al-Qaḥṭānī, Hānī: al-'imārah ka-ẓāhirah anṯrūbūlūğīh: al-tawfīq bayna al-aṣālah wa-al-mu'āṣarah laysa trfan fkryan, Al-ḥayāh, 13/5 / 1999..

(13) Al-'Ānī, 'Imād : al-tawāfuq al-'Ilmī wa- al-ğmālī bayna al-luġh wa-al-'imārah, supervised doctoral dissertation: Aḥmad Maṭlūb, Baghdād University, 2005.

(14) Ğabrā, Ğabrā Ibrāhīm: al-fann wa-al-fannān, kitābāt fī al-naqd al-taškīlī, Beirut: al-mu'assasah al-'arabīyah lil-dirāsāt wa-al-našr, 2000.

(15) Al-Mlīğī, Ayman: sīmyūṭīqā al-turāṯ al-mi'mārī fī al- ṭ ā'if, dirāsāt min al- turāṯ al-'umrānī, al-hay'ah al-'āmmah lil-siyāḥah wa-al-āṯār, 2013.

(16) 'Abd-al-Wahhāb, Nīrān: al-ši'rīyah fī al-'imārah al-'arabīyah al-mu'āṣirah, master dissertation, department of Architecture, Technology University, 1998.

(17) Lu'aybī, Šākir: al-sard wa-al-'imārah 'inda dīnū bwtzāny, Kuwait: Al-Arabi Magazine, al-mağlis al-waṭanī lil-ṯaqāfah wa-al-funūn wa-al-ādāb, No. 648.

(18) Muṣṭafá, Ğinān: al-ḥabkah fī al-'imārah: tamṯīl al-laḥẓah al-munfaridah fī al-zaman, Al-Rafidain Engineering Journal, Vol. 16 , No.5, 2008

(19) Baḥrāwī, Ḥasan: binyat al- šakl al-riwā'ī, al-markaz al- ṯaqāfī al-'arabī, 1990..-19

(20) Bā ḥtīn: Mīḫā'īl: aškāl al-zamān wa-al-makān fī al-riwāyah, Translated by: Yūsuf 'Allāq, Damascus: wizārat al- ṯaqāfah, 1990.

(21) Būnṯā, Ḥwān: al-'imārah wa-tafsīrihā, dirāsah llmnẓwmāt al-ta'bīrīyah fī al-'Imārah, Translated by: Su'ād Mahdī, Baghdād: dār al- šu'ūn al- ṯaqāfīyah, 1996.

(22) Krystyfā, Ğūlīā: 'ilm al-naṣṣ, Translated by: Farīd al-Zāhī, al-dār al-bayḍā': Tūbqāl lil-našr, 1999.

(23) Binkarād, Sa'īd : al-sīmīāʾīh -mafāhīmuhā wa tṭbyqāthā, Casablanca: manšūrāt al-zaman, 2003.

(24) Īkū, Umbirtū: al-ta'wīl bayna al-sīmiyā'īyāt wa āltfkykyh, Translated by: Sa'īd Binkarād, Beirut: al-markaz al-ṯaqāfī al-'arabī, 2001.

(25) Ibrāhīm Ṣudfah: " alsymyā'yh: mafāhīm, ittiğāhāt, ab'ād", al-multaqá al-waṭanī al-awwal, The University of Mohamed Khider Biskra, 2000.

(26) Al-nʿīm, Mšārī: ʿbqrīat al-mkān fī al-truāṯ al-ʿumrānī al-sʿūdī"-dirāsāt min al-truāṯ al-ʿumrānī, al-hīʾah al-ʿāmh llsīāḥh wa al-ʿāṯār, 2013.

(27) Bārt, Rūlān: al-muġāmrh al-sīmūlūğīh, Translated by: 'bdālrḥym Ḥuzal, Morocco: tīnml lil-našr, 1993.

(28) ʿAbdālrȧūf, ʿAlī: "ālʿmārh wa al-mdīnh wa al-rwāīh-tḥlīl al-ʿmrān al-mṣrī wa al-ʿarbaī fī al-ibdāʿ al-rwāʾī al-muʿāṣr"28 February, 2013.

(29) Miḥriz, Sāmiyah: Aṭlas al-Qāhirah al-Adabī, mi'at ʿām fī šwārʿ al-Qāhirah, Cairo: dār al-šurūq, 2012.

(30) Ḥamrī, Ḥasan: naẓrīat al-naṣ min bnīat al-mʿna ila sīmīāʾīat al-dāl, Algeria: mnšūrāt al-iḫtlāf, 2007.

(31) Almfrḥ, Ḥiṣṣah: tağlīāt al-ṣūfīh al-nswyh fī rwāīat ḥbi li Rğāʾ ʿālm, Arab Journal for the Humanities, Kuwait: Vol. 39, No.152.

(32) Salāmah, Hiyām: al-tṣūf wa aṯruh ʿlā al-fn al-islāmī, mğlẗ al-ʿmārh wa al-fnūn wa al-ʿlūm al-insānīh, Vol. 2017, No. 7.

(33) Šāh, Idrīs: al-ṣūfīūn,Translated by: Bīūmī Qandīl, Cairo: al-markaz al-qawmī liltrğamh, 2nd ed. .

(34) ḫbīzī, Muḥamad: "ğmālīat bʿḍ al-zḫārf al-rmzīh wa mdlūlātuhā fī al-ʿmārh al-islāmīh", Laghouat, Algeria: markaz al-baḥṯ fī al-'ulūm al-insānīyah wa-al-ḥaḍārah, Vol. 6, No. 2, 2021.

(35) Ẓahīr, Iḥsān: al-taṣaūf, al-manša' wa-al-maṣdar, Lahore: idārat turğmān al-sunnah, 1986..