جامعة عبد الرحمان ميرة –بجاية-
كلية الأدب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

التّناص الصّوفي في رواية" تلك المحبة" للحبيب السائــح

مذكرة التخرج لاستكمتال شهادة
الماستير2
تخصص: أدب جزائري.

إعداد الطالبتين:
***سهام مالة**
***سعاد مالة**

اشراف الأستاذة:
***نورة بركان**

السنة الجامعية: 2014/2013.

إهداء

إلى من لمستني بقلبها قبل يدها،

إلى أحلى كلمة على اللسان، وأجمل إحساس عرفه قلبي، وجوارحي أمي العزيزة الغالية.

إلى الذّي كان الشّمعة ليضيء لي طريق الحياة المظلمة أبي العزيز الغالي.

إلى من حبّهم يجري في عروقي، ويتوهج بذكرهم فؤادي

إلى إخوتي وأخواتي:خالد، عادل، تسعديث، سميرة، سعاد.

إلى كلّ من أحبّهم من أعماق قلبي، ويحتلون الدرجة الأولى: لؤي ضياء الدين

إسلام ، مهاب، إبتهال، منال، براء سيف الرحمان.

إلى روح جدّتي (من ماما) التي ماتزال تحيا بين جوانحي

إلى من تقاسمت معها هذا البحث أختي سعاد.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع.

سهام

إهـداء

إلى ملاكي في الحياة.. إلى معنى الحب، وإلى معنى الحنان والتّفاني..

إلى بسمة الحياة وسر الوجود

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي، وحنانها بلسم جراحي ،

إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة.

إلى من كلّه الله بالهيبة والوقار،

إلى من علّمني العطاء بدون انتظار..

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار..أرجو من الله أن يمدّ في عمره، ليرى ثمارا قد حان قِطافها بعد طول انتظار، وستبقى كلماته نجوما أهتدي بها اليوم وغدا وأبدا.. والدي العزيز.

إلى إخوتي الغاليين والعزيزين خالد وعادل

إلى أخواتي: سهام.

وتسعديث وزوجها وأبناءها: إسلام، مهاب ومنال.

وسميرة وزوجها وأبناءها : لؤي ، إبتهال وبراء.

إلى خالتي: حمامة ومرزوقة.

إلى كل من جمعتني بهم صداقة في يوم من الأيام.

إلى من تقاسمت معها هذا البحث أختي سهام.

إلى أولئك جميعا أهدي هذا العمل.

سعاد

كلمة شكر وتقدير:

نتقدم بجزيل الشكر إلى من مدّ لنا يد العون في إنجاز هذا العمل المتواضع.

إلى الأستاذة نورة بركان المشرفة، على المجهودات التي بذلتها في تأطير هذا البحث.

إلى الأستاذة التي قدمت لنا نصائح قيمة نورة عقاق.

إليكم جميعا.

أسمى الشكر والتقدير.

مقـدمة

لقد حاول مجموعة من الرّوائيين الجزائريين فك أسر الرّواية التقليدية، وذلك بتخليصها من اللّغة الحرفية، التي ميّزت الكتابات التّصويرية الملتزمة بالواقع، بتوظيفها للّغة الشعرية التي فتحت للرّواية آفاقا جديدة، ولم تقتصر هذه الكتابات على توظيف ما جادت به البلاغة من استعارات وكنايات ومجازات، بل تجاوزته إلى اقتحام عوالم استشراقية، صوفية وذلك باستحضار موروث ضخم، وتهيئة السّرد لاستيعاب مختلف الأجناس الأدبية.

ورواية **الحبيب السائح** من بين الكتب التي تصنّف ضمن" الرّواية الجديدة"، على حدّ تعبير الباحث الجزائري **السعيد بوطاجين**، خاصّة تلك التي كتبت بعد محنة الرّواية البكر "زمن النّمرود"، على سبيل المثال: "**تماسخت**"، "**ذلك الحنين**"، "**تلك المحبة**" التي احتفى فيها باللّغة، ولعلّ هذا الاحتفاء البالغ باللّغة، هو الذّي جعل كتابات **الحبيب السائح** نصوصا خصبة لدراسة تألف بين مستويات كتابية عديدة، الفقه، التاريخ، الأساطير، الحكايات والسير الشعبية، ولعلّ أهم ظاهرة تسيّطر على اللّغة وعلى بناء العوامل الرّوائية هي الحضور الصوفي شكلاً ومضمونًا، كما سيتبيّن من خلال الدّراسة.

يعدّ **التّناص** ظاهرة قديمة تحدث بين النّصوص الأدبية، وتقنية من تقنيات النّقد الحديث والمعاصر، يتكئ عليها الباحث في مقاربة النّصوص الإبداعية . على اختلاف أجناسها الأدبية. ومن خلالها يكشف عن كيفية تشكل بنياتها السّطحية والعميقة.

وهدف الكتّاب المعاصرين من **التّناص** هو الأخذ،

أو الاقتباس من الثقافات المتعدّدة المتمثلة في الظواهر الفنيّة والعضوية، ذات الصلة بالمجتمع العربي المعاصر وقضاياه، وكذلك التّعبير عن نوازعهم ورغباتهم وتطلّعاتهم، محاولين بذلك التّجديد والتعبير عن تجارب جديدة بأساليب جديدة.

لقد وظّف الحبيب السائح في روايته بعض المصطلحات الخاصّة بأهل الصّوفية، الأمر الذّي جعل اللّغة تخرج من لباسها العادي، إلى التّعبير الذّي يعبق بالرّوحانيات، ويقود إلى آفاق غامضة، تفرض تدخّل التأويل، وتطرح فكرة التّعدّد الدّلالي، ومن بين هؤلاء الذّين جذبهم هذا النّوع من الخطاب "**الحبيب السائح**"، وهذا ما تؤكده في رواية "**تلك المحبة**".

ولعل من أهم أسباب الاهتمام بهذا الموضوع، هو الإعجاب الكبير بروايات **الحبيب السائح**، الذي جنح في تشكيلها نحو هذا النّوع من الخطاب خاصّة الصّوفي منه، في فترة كان فيها التّصوف، ما يزال مختفي عن عالم الأدب والدّراسات الأدبية في الجزائر، أو يحاول أن يشق طريقه نحو الظهور، نظرا لما يحمله في أذهان بعض النقاد، والأدباء من سلبية ولامعقولية، استغله الكاتب **الحبيب السائح** في بناء روايته، فالقارئ لروايته يكتشف وجود أشكال مختلفة من **التّناص** مع ثقافات متنوعة، إذ استطاع الرّوائي أن يصهر في كتاباته الأدبية ثقافات عديدة، مختلفة الأجناس، والأعراف، والبيئات.

وفي دراسة هذا الموضوع تمّ الاعتماد على المنهج التحليلي، وذلك بتتبع ظاهرة **التّناص** في رواية "**تلك المحبة**"، ومحاولة تبيان مدى فعاليته في أبعاد تجربة الرّوائي الخاصّة.

وقد جاءت الدراسة كإجابة عن إشكالية تنصب حول كيفية تمظهر النّصوص التي شكلت **تناصات** مع تلك المحبة لذلك جاء البحث قراءة نسقية في ظاهرة **التناص** الصّوفي عند الرّوائي، وهذه الإشكالية أملت خطة تتكوّن من: مقدّمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة، أمّا المقدّمة فكانت بمثابة نافذة على فحوى البحث، وعرضًا لإشكاليته وبيان المنهج المتبع فيه، إلى جانب ذكر أهم العناصر الّتي اندرجت ضمن خطة البحث، وتناول المدخل مفهوم **التّناص** عند الغرب والعرب، ويتضمّن الفصل الأوّل أنواع **التناص** منه **التناص** الدّيني، والتاريخي، والأسطوري، والتراثي، أمّا الفصل الثاني فيبيّن تجليات **التناص** الصوفي في

الرّواية، وهو يحتوى على مبحثين: المبحث الأوّل يتعلق بالرّموز الصّوفية، أمّا المبحث الثاني فيتعلق بالتّيمات الصّوفية .

جاءت الخاتمة كإجابة على الإشكالية المطروحة في مقدمة البحث، وما توصل إليه من نتائج.

وواجهت البحث عدّة صعوبات ، تمثلت في سعة الموضوع المدروس وتشعبه، وعدم وجود دراسات منهجية وافية وإن لم نقل نادرة عن روايات **الحبيب السائح**، وغزارة إنتاج **الحبيب السّائح**، وما زاد من هذه الصّعوبات أنّ الّراوي شديد الغموض في لغته، وفي معناها ومضمونها، وقد بنفسه اعترف بذلك.

عسى أن يكون البحث– رغم النّقص الذّي فيه –ثمرة يتزوّد بها طالب المستقبل، ولهذا لا يفوتنا تقديم الشكر للمشرفة، التي كانت لها متابعة مستمرة لهذا البحث، ولتوجيهاتها الدّائمة أكبر الأثر في إنجازه، ونوجّه الشكر إلى الأستاذة عقاق نورة، التي شجعتنا لدراسة هذا الموضوع، وكذلك إلى أساتذة قسم اللّغة والأدب العربي، وكلّ من ساهم في إرشادنا إلى مصدر، أو مرجع، وأعاننا في كثير من المواقف البحثية المفيدة.

وكل ما نرجوه أن يلقى هذا البحث الاستحسان والقبول، فإن أخفقنا فمن أنفسنا أو الشيطان، وإن أصبنا فمن الله.

والله ولي التوفيق

المدخــل

1- تعريف التّناص

1-1 لغة.

1-2 اصطلاحا

2- عند الغرب

3- عند العرب

1- تعريف ا لتناص:

1-1- لغة:

يتّفق أغلب النّقاد على أنّ مصطلح "**التّناص**" حديث النشأة، وإن وجددت له إرهاصات في الدّراسات النّقدية السّابقة، فهذا اللّفظ له جذوره في الاستعمال اللّغوي: إذ يعني البلوغ والاكتمال في الغاية.

تعد اللّغة من أرقى وسائل الاتصال، وأنجعها في تجاوب الفرد مع مجاله الاجتماعي، وما البحث في الجذور اللّغوية للمصطلحات إلاّ لبنة أساسية في فهم أبعادها، وضبط دلالتها، هذا ما يلحّ على العودة والرّجوع إلى المعاجم اللّغوية لفحص أي مصطلح.

ومصطلح **التناص** "كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة، إلاّ ما ذكرته فقط، قولهم: تناص القوم عند اجتماعهم أي: ازدحموا، و**التناص** لغة: من نص، نصا، الشيء: رفعه،، وأظهره وفلان نص: استقصى مسألته عن الشيء، حتى استخرج ما عنده والنّص مصدر أصله أقصى الشيء الدّال على غايته، أو الرفع والظهور"[1].

و"نصص المتاع: جعل بعضه فوق بعض، و(نص) الحديث إلى صاحبه: رفعه وأسنده إلى من أحدثه، و(نصصت) الرجل استقصى مسألته حتى استخرج ما عنده"[2]، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن، ونص السنة، أي ما يدلّ ظاهر لفظه عليه من الأحكام، وبذلك يكون التناص في اللّغة: الرفع والإظهار، والمفاعلة، في الشيء مع المشاركة والدّلالة الواضحة، والاستقصاء.

---

[1] أحمد رضا، معجم متن اللّغة ، (د.ط.)، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960م، ص.472 .

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج. 6 ،(د.ط.)، دار صادر، بيروت، 1988م، مادة (ن،ص)، ص. 442.

1-2- اصطلاحا:

لا يقتصر استخدام مصطلح"**التناص**" عند حدود هذا المفهوم اللّغوي فحسب، بل يتعدّاه إلى مفهوم اصطلاحي، بحمل دلالة أخرى غير التّي وجدناها في التعريف اللّغوي.

يظهر مصطلح "**التناص**" في الدّراسات النقدية والأدبية المعاصرة محافظاعلى المدلول اللّغوي القديم نفسه تقريبا، لكنّه يركز:"على تراكم النّصوص، وازدحامها في مكان هندسي يشغل حيزا من تفاعل النّصوص ببعضها البعض، وتتعالق لتخلق من النّص الأوّل نصّا ثانيّا يتشظّى في نص آخر ليشكل أولتتشكل مجريات "**التناص**" من خلال عملية اقتناص الصور الجزئية لبناء الصورة الكلية" [1].

أما في النّقد الحديث "فيعني تفاعل النّصوص فيما بينها، أوبعبارة أخرى توظيف النّصوص اللاّحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة"[2]، فأي نص مهما كان جنسه يتعلق بغيره من النّصوص بشكل ضمني، أو صريح.

ومفهوم **التّناص:**"ليس استاتيكيا، إنّما يتنوع بتنوع المداخل، فالبعض يتعامل معه (في إطار الشعرية التكوينية)، وعند البعض الآخر (ضمن جماليات التلقّي)، كما يتّجه المفهوم للالقتران، بوصفه معارضة سجالية (لمفهوم البنية)، التي تعترض على أفكار الإدماج، والاقتراب والجدولة، غير أنّ هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية المتماسكة"[3]، فهو أداة صيغية محصبة إذا ما استثمر توظيفها لإنجاز الجديد من القديم، وبيان دور المصادر والتأثيرات الأدبية، وغير الأدبية. وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح **التّناص** كإجراء لنقد النصوص، واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية، إذ أصبحت الإنتاجية الشعرية

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، (د.ط.)، دار هومة للنشر، الجزائر،(د. ت.)، ص.118.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، ط.1 ، دار الكتاب العالمي للنّشروالتوزيع، الأردن، 2010 م، ص.43.

[3] مصطفى السّعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، (د.ط.)، مركز الدلتا للطباعة، بيروت،1991 م، ص. 80.

المعاصرة تمثّل في أغلبها عملية استعادة لمجموعة من النّصوص القديمة في شكل خفي أحيانا، بل إنّ قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعدّ تصويرات لما سبقه، ذلك أنّ المبدع أساسًا، لا يرقى إلى مستوى النضج الحقيقي إلّا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة.

2- عند الغرب:

اشتغل النّقاد على"**التناص**" منذ ظهوره فقد بحث فيه البويطيقي والسيميوطيقي، والأسلوبي، والتداولي، والتفكيكي، رغم ما بين هذه التخصصات من اختلافات وتناقضات، كما بحث فيه المشتغل بالسوسيولسانيات، والمهتمّ بالانثروبولوجيا، والسيكولسانيات، والفلسفة، وعني به المنهمك في تحليل الخطاب، والباحث في نظريات النّص...، قد كان لكل اختصاص آراءا، واختلافات متقاربة أحيانا، ومتعارضة أحيانا كثيرة.

وتعد الدّارسة البلغارية "**جوليا كريستيفا**"**(julia kristeva)** أوّل من توصلت إلى تحديد صياغة دقيقة، ومناسبة لمختلف أشكال التداخل، والتفاعل بين نص وغيره من النصوص، وذلك بوضع وتأصيل مصطلح "**التناص**" l' intertextuel[1]،إذ يعود الفضل في اشتقاق مصطلح **التناص** وترويجه رسميا إليها، وذلك من خلال مقالتين ظهرتا في مجلة (تيل كيل-tel quel)، وأعيد نشرها، فيما بعد في مؤلفها الصادر 1969م (سيميوتيكي)، وظهرت المقالة الأولى عام 1966م، وحملت عنوان: "الكلمة، الحوار، الرواية"، واحتوت على أول استخدام للمصطلح، وحملت المقالة الثانية عنوان "النص المغلق"، ونشرت عام1967م، وقالت:"إنّ **التناص** عنصر جوهري في عمل اللّغة في النّص، وقد انطلقت **جوليا كريستيفا**، في تقديم المفهوم وتعريفه، من تحليل أعمال (باختين) bakhtine ونشرها في فرنسا، وكانت قد قرأتها بالروسية خلال فترة دراستها في بلغاريا" [2].

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النّص، تر. فريد الزّاهري، ط. 1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1991م، ص. 380 .

[2] تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر. نجيب عزاوي، (د.ط.)، اتّحاد الكتاب، دمشق، 2007 م، ص. 8.

تعتمد **كريستيفا** في تحديد مفهوم **التناص** على عاملين أساسيين هما :

أ-التراكم النظري الذّي تشكل قبلها، ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال دوسوسير، ثم الدّراسات البنيوية، وأخيرا ميخائيل باختين، وتعترف باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، والدليل على ذلك استخدامها بعض المصطلحات مثل: "الإيديولوجيم (l'indèologem)، والحوارية (le dialogisme)، والتعددية الصوية (la polyphonie)، و الخطاب الكرنفالي"[1] (le discours carnavalesque).

ب- النضج المعرفي، ويتمثل في اجتماع عدّة علوم استفادت منها في تحديد مفهوم **التناص**، منها اللسانيات والمنطق، وآخر التصورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس [2].

"والنّص الشعري في نظر **جوليا كريستيفا**. ورفقائها من السيميائيين المعاصرين، إنّما هو، بؤرة تتجمّع فيها مجموعة من، النّصوص، السّابقة، والنصوص، المعاصرة واللانصوص*، ومن هذا التداخل النّصي، وتشظي النّصوص الأولى في النّصوص اللاحقة، يترقرق "التناص" بشتّى أنواعه ومستوياته"[3].

والتناص عند **جوليا كريستيفا** هو: "جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللّسان، ويهدف إلى الإخبار المباشر، بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنّص إذن إنتاجية"[4]، هذا يعني أنّ النّص عبارة عن دوال لسانية، يتمّ تشكيلها في فضاء اللّغة عن طريق تفكيكهاّ وإعادة تركيبها، مما يسمح بالتواصل بين الأفراد، والتقاطع، والتبادل.

---

[1] جوليا كريستيفا، المرجع السّابق، ص. ص. 380،381.
[2] المرجع نفسه، ص.381.
*اللاّنصوص هي النّصوص غير أدبية كالكلام اليومي والرّموز و الإشارات التاريخية وبعض الأقوال المأثورة.
[3] جمال مباركي، المرجع السّابق، ص. 45.
[4] خديجة كروش، تناص الخطاب الصوفي والإسلامي، في ديوان اسرار البلاغة لمصطفى الغماري، محمد منصوري، الجزاير، باتنة، 2011م/ 2012م، ص. 29 .

وعلى حدّ قول جوليا كريستيفا: "إنّ كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشّرب وتحويل لنصوص أخرى"[1]، أي أنّ كلّ نصّ إنّما هو تفاعل نصّي لمجموعة من النصوص السابقة، أو المتزامنة له.

وبهذا يكون"التناص" كما هو عند كريستيفا: "هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى"[2]، وكل نص– طبقا لهذا التصور– سيكون ذاتا موحدة مستقلة، لكنه قائم على سلسلة من العلاقات مع النصوص الأخرى، سواء كان ذلك بالحوار، أو بالتعدد، أو بالتداخل، أو بالامتصاص.

فنصّ **جوليا** ينطلق من مصادرة أساسية، ترى أنّ كل نص هو: "عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة في الأساس، فضلا عن الواقع الذّي كان بالنسبة له مثيرا مبدئيا، والعناصر جميعها، والموروث منها، والحديث يخضع لقوانين التّماثل، والتّفاعل والتضاد"[3].

وقد تبلور مفهوم التناص في المدارس النقدية المعاصرة، وظهر لأوّل مرّة عند الشكلانيين الرّوس باسم الحوارية (Dialogisme)، يعود الفضل في توظيف هذا المفهوم لـ "شلوفسكي"، ثم"باختين" ثم"أريفي"، وقد أماطت هذه المدارس السّتار عن المصطلح، وأطلقت على الحوار الذّي تقيمه النصوص فيما بينها مصطلح (الحوارية) وتعرفها على أنها: "العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا"[4].

ثـــم باســـم عبـــر النصـــوص (Tuanstextualité) ثـــم، التصـــحيفية (Paragrammatisme)، ثـم ظهـر بمفهـوم الامتصـاص، لتصـل فـي الأخيـر إلـى المصـطلح الأكثـر رواجًـا فـي النقـد المعاصـر والأكثـر حداثـة، وهـو مصـطلح التنـاص. وتعتـرف "**جوليـا كريسـتيفا**" بـأنّ فكـرة تـداخل النصـوص وتقاطعهـا، قـد سـبقها إليهـا

[1] جمال مباركي، المرجع السّابق، ص. 38.
[2] مصطفى السّعدني، المرجع السّابق، ص.77.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] جمال مباركي، المرجع السّابق، ص .42.

العـالم اللّغـوي دي سوسـير واسـتخدم مصـطلح "التصـحيف"، واعتبـره مـن الخصـائص الجوهريـة لبنـاء اللّغـة الشـعرية، واعتبـرت ظـاهرة **التنـاص:** "أساسًـا لـولادة الشـعر، بوصفها الظاهرة الممتدة الجذور عبر التاريخ"[1].

وأوّل من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعني العلاقة بين النّصوص هو "ميخائيل باختين" (Mikhail bakhtine)، ومن أهم النّقاد الذّين جاؤوا بعده لوتمان، ريفاتير، بول زمتور، وجوليا كريستيفا، وقد استنزفوا جهودهم لقاء الكشف عن العلاقات النّصية، والآليات المساعدة على ذلك.

والمصطلح الذّي يستخدمه باختين للدّلالة على العلاقة بين مختلف التّعبيرات هو مصطلح "الحوارية" Dialogisme، وقد استعمل مصطلح "التناص" لتأدية معنى أكثر شمولا، واستثمر مصطلح الحوارية لتبادل الاستجابات بين المتكلمين، أو لفهم الهوية الشخصية للإنسان، كما يقول **باختين:** "يمكن قياس هذه العلاقات التّي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدّد عمليات تبادل الحوار، رغم أنّها بالتأكيد ليست متماثلة"[2]، وتعدّ جميع العلاقات التي تربط تعبيرًا بآخر، بصورة أساسية، علاقات تناص.

"وينتسب التناص إلى الخطاب (discours) لا ينتسب إلى اللّغة، لذا يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللّسانيات (Translinguistiques)، ولا يخص اللّسانيات، إذ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية كالنفي، والاستنتاج...إلخ وهذه العلاقات بذاتها لا تتضمن تناصًا"[3].

ويتعلق الخطاب بنقل حرفي لكلام الآخرين، ومن ثم تسقط مقولة: "الأسلوب هو الرجل، ولكن يمكن القول كما يرى باختين أنّ الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة

---

(1) المرجع السّابق، الصّفحة السّابقة.

(2) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر. فخري صالح، ط. 2، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، 1962م، ص.121.

(3) المرجع نفسه، ص.122.

أكثر، الرجل، ومجموعته الاجتماعية"[1]، ويؤكد باختين على حقيقة جلية، فمهما كان موضوع الكلام، فإنّ هذا الموضوع قد قيل من قبل، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذّي تعلق سابقا بهذا الموضوع.

وتعدّ الحوارية أهم شيء لدى باختين فيقول: "إنّ التوجيه الحواري هو بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطّبيعية لكل خطاب حي، آدم فقط هو الوحيد الذّي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر، الذّي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأنّ آدم كان يقارب عالما يتّسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه، وانتهك بواسطة الخطاب الأوّل"[2]، وهو بهذا يخرج اللّفظ من الدائرة القاموسية إلى التواصلية التي تكون ضمن إيديولوجية مشتركة بين المرسل والمتلقي.

ومع ذلك فإن دراسته حول الرّواية (التي تعود إلى نهاية العشرينات من القرن الماضي) قد أدخلت فكرة تعددية الخطابات التي تحملها الكلمات، وبذلك ظهر النّص على أنّه مكان تبادل بين بقايا بلاغات، يعيد توزيعها، أو يبادلها عبر بناء نّص جديد، انطلاقا من نصوص سابقه، ليس المطلوب، الكشف عن نص تناص ما، بما أنّ كل شيء أصبح تناصا، بل المطلوب هو العمل على الشحنة الحوارية للكلمات والنصوص، وفقرات الخطاب التي يدخلها كلّ ما هو مخالف للحوار، يقول باختين في هذا الصّدد: "إنّ لغة الرواية نظام لغات تستضيء بأنوار بعضها البعض عبر الحوار"[3].

إنّ العمل الأدبي الذي تبرز فيه الحوارية بصورة واضحة، هو الرّواية، ولا يمكن فهمها، إلاّ بوضعها في سياقها، وعلاقاتها بالأعمال الأدبية الأخرى.

وتظهر الحوارية في الرّواية دون غيرها من الأجناس الأدبية، لأنّها لا تهيمن عليها الذّات المبدعة هيمنة كاملة، وهذا ما يؤكده باختين في كتابه (شعرية دوستويفسكي)حين

---

(1) المرجع السّابق، ص .124.
(2) المرجع نفسه، ص.125.
(3) تيفين ساميول، المرجع السّابق، ص. 10.

يقول: "إنّ كثرة الأصوات، وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات (Polyhone) الأصلية للشخصيات الكاملة، كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي"[1]، وبفضل هذه الخاصية اكتسبت رواياته صفة الحوارية.

يعدّ رولان بارث (Roland Barthes) من أوائل الشكلانيين الروس، والبنيويين الأوروبيين الذّين اهتموا بالتناص، وانطلق من مسلمة مفادها أنّ النّص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله، كما تبنى رولان بارث أوّلاً ثم ميكائيل ريفاتير، التناص، مقلصين إلى حدّ ما حقل تأثيره ، وجاعلين منه أحد الأبعاد الهامة لقراءة النّص الأدبي، آخذين بالاعتبار المظاهر النظرية والنقدية معًا.

وضع **رولان بارث**، في مقالته المنشورة في الموسوعة العالمية، التناص في المقام الأوّل، رابطا بينه وبين الاقتباس، يقول بهذا الشّأن: "إنّ كل نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية"[2]، ومع ذلك فإن الاقتباسات لا يعود، بالضرورة إلى مدونة أدبية، ويبقى بارث، في مقالته هذه، قريبا من جوليا كريستيفا، ومن مفهوم الإنتاجية النّصية: "يقتصر التناص على مسألة المصدر أو التأثير، فالنّص حقل عام من تراكيب مغلقة، من النّادر إدراك أصلها، ومن اقتباسات غير واعية أو آلية"[3].

لقد وسّع بارت نظرية التناص لتشمل المؤلف، القارئ، النّص، كما أنّ حضور التناص في مؤلفاته يختلف من مؤلف إلى آخر، وأشار إلى ذلك في كتابه "مبادئ في السيميولوجية" 1928م، ويرى بأن النّص : "ليس سطرا من الكلمات ينتج معنا أحاديا (...)، لكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتراوح فيه كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليّا، فالنّص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[4]، مناهضا بهذا فكرة المحاكاة الكلاسيكية،

---

(1) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر. جميل نصيف التركي، (د.ط.) ، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1986م، ص. 10.

(2) تيفين ساميول، المرجع السّابق، ص. 13.

(3) المرجع السابق، ص.14.

(4) رولان بارث، نقد وحقيقة ، تر. منذر عياشي، الأعمال الكاملة، ط.1، مركز الإنماء الحضاري،باريس ، 1994م، ص.9.

وأفكار الشكلانيين الرّوس، زيادة على هذا، فإن بارث يثني على تصور كريستيفا للنّص، وينوه بالتحليل الدّلالي الذي ابتدعه، للكشف عن الحوارية الدّائمة بين النّصوص.

يجب أن لا يبدو"النّص ماديّا بين الأعمال، حسابيّا–كما يرى بارت وإنّه لمن العبث أن نحاول الفصل ماديّا بين الأعمال والنّصوص، ولا يجب أن نطلق العنان لأنفسنا، كما أنّ النّص لا يقف عند الأدب الرفيع، ولا يمكن أن يكون متضمنا في تسلسلية، ولا حتى في مجرد تقسيم الأجناس، بل قوته تكمن في تهديم التّصنيفات القديمة"[1].

وليست فكرة النص ريطورقية، ولا نلجأ إليها لنقوم بعمل بطولي فالنّص يحاول كما يقول بارث "أن يتموضع تماما، وراء حّد الرأي الشائع (أليس الرأي الشائع الذّي يؤسس مجتمعاتنا الدّيمقراطية، تساعده كلّ المساعدة في ذلك اتصالات الطبقة الشعبية، معرفا بحدوده، وقدرته على المنع والإبعاد)، نستطيع القول متمسكين بحرفية الكلمة، النّص على الدّوام مخالف للرأي العام"[2].

ومن المعروف: "أنّ المؤلف أب لعمله ومالك له"[3]، ويعمل علم الأدب على احترام مخطوط المؤلف، ونياته المصرح بها، ويلتمس المجتمع مساواة في العلاقة بين العمل وصاحبه (إنّها حقوق المؤلف إن كانت في حقيقة الأمر حديثة لأنّها لم تصبح قانونا إلاّ بعد الثورة)، أمّا النّص فيقرأ دون ذكر الأب:"ودون وصاية منه، فالإقرار بالتناص يلغي الموروث"[4]، كما أنّ الأمر لا يتعلّق بعدم قدرة المؤلف على "التبدئ"، في نصه هو، ولكن إن حصل ذلك فعلى اعتبار أنّه ضيف، فإن كان المؤلف روائيّا، فإنه في روايته يبدو كإحدى الشخصيات، المرسومة في السّجادة، لم يعد حضوره مميّزا، ولا أبويّا، ولا قدريّا، إنّه يصير إن صحّ التعبير، مؤلف، ليست حياته مصدر حكاياته ولكن حكاية، تنافس عمله.

---

(1) مجموعة من مؤلفين رولان بارث وآخرون، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تر. محمد خير البقاعي، (د. ط.)، مركز الإنماء الحضاري، باريس، 1998 م، ص. ص.15.14 .

(2) المرجع نفسه ، ص.16.

(3) المرجع نفسه، ص.18.

(4) المرجع نفسه، ص. 19.

ويبين **بارت:** "التعارض بين النّص المغلق والنّص المفتوح"[1]، فيذكر أنّ النّص المفتوح يتيح للقارئ فضاءات جديدة، ويحيل **بارت،** على موت المؤلف، الذي هو: "شخصية حديثة النشأة على حسب ما يراه"[2]، إن علاقته بالمؤلف هي علاقة "أوديبية"، وهناك كره لهذا الأب ممّا يؤدي بالقارئ إلى خلق ،وتشكيل نص جديد، يتجاوز الأب، ويحاول إزاحته.

أمّا القارئ فهو يلعب مرّتين: يلعب بالنّص (معنى لعبي)، أي يبحث عن ممارسة تعيد إنتاجية النّص، ويلعب القارئ النّص، ولا بدّ من اعتبار اللّعب ممارسة وليس فنا.

وهكذا يبدو أن لذة النّص ليست قطيعة مع التراث، بل هي التراث ممتدا إلى ما لا نهاية، فالنّص مرتبط بالمتعة، أي باللّذة دون افتراق، إنّ النّص على طريقته وباعتباره موضع اهتمام الدّال نوع من الطوباوية الاجتماعية إن لم ينجز قبل التاريخ، إذن لذة النّص ليست منهجا يكتب النّص من خلاله، وهي جملة من القواعد، والأفكار المحدّدة، ولا هي الكتابة في موضع معين، إنّ لذة النص، كما يقول رولان بارث، هي "القيمة المنتقلة إلى قيمة الدّال الفاخر"[3].

التناص–إذن– هو مجموعة من النّصوص التي تتداخل في نص معطى،"وعلى هذا فإن التناص نوع من تأويل نص، أو الفضاء الذّي يتحرك فيه القارئ، والناقد بحرية، وتلقائية، معتمدا على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النصّ إلى عناصره الأولى التي شكلته، وإذ أنّ ثقافة المبدع قد تكونت عبر دروب مختلفة"[4].

3–عند العرب:

إنّ التناص بحكي معناه العام، قد حدّده كثير من الباحثين الغربيين في العصر الحديث أمثال: باختين، كريستيفا، بارت، أريفي، لورانت، ريفاتير، وتودوروف ... ، كما حدّده الكثير

---

(1) وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدّراويش، الطيب بودربالة، الجزائر، باتنة، 2002م/2003م، ص.14.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) رولا بارث، لذّة النّص، تر. منذر عياشي، ط. 1، دار لوسوي، باريس، 1992م، ص. 15.
(4) نور الهدي لوشن، " التناص بين التّراث والمعاصرة"، مجلة جامعة أم القرى، ج.15، ع. 26، ط.1، المكتبة الجامعية ،الإسكندرية، صفر1424هـ ، ص. ص. 1021، 1022.

من الباحثين والنّقاد العرب المحدثين أمثال: محمد بنيس، محمد مفتاح، سعيد يقطين، عبد المالك مرتاض، وعبد الله الغذامي... ، عن جانب النّقد العربي الأكثر حداثة، إلاّ أنّ النّقاد العرب لم يتّفقوا على تعريف واحد مانع للتّناص.

1-التّناص عند محمد بنيس:

يعد من أوائل النّقاد الذين بحثوا في ظاهرة التناص، في النقد العربي الحديث سنة 1979م، واستبدل محمد بنيس بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، و(حادثة السؤال)، وأطلق على مصطلح "التناص" مصطلح "التداخل النّصي".

ويرى **محمد بنيس** أنّ التداخل النّصي "يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنّص الغائب هو الذّي تعيد النّصوص كتابته وقراءاته، أي مجموعة النّصوص المتسترة التي يحتويها النّص الحاضر، وتعمل بشكل باطني، عضوي على تحقيق هذا النّص، وتشكل دلالاته"[1].

وتحدّث في كتابه (حداثة السؤال) عن استبداله مصطلح "التناص بمصطلح" هجرة النص"، وقسمه إلى قسمين (نص مهاجر)، و(نص مهاجر إليه)، ويبدو في تقسيمه هذا أنّه كان متأثرا بالناقد الفرنسي"جيرار جينيت"، ولقد نفى محمد بنيس وجود أي نص أدبي خارج النصوص الأخرى من خلال تتبعه لهجرة النّص، واعتبر النّص دليلا لغويا معقدّا لشبكة من النّصوص اللاّنهائية،"غير أنّ هذه النّصوص-حسبه- تستلزم مسار التبدّل والتحّول، بحسب درجة وعي الكاتب، ومستوى تأمّل الكتابة ذاتها"[2].

وبنيس في حديثه عن التّداخل النّصي، وتعامل المبدع مع النّص الغائب، يحدّد ثلاثة مستويات هي: التناص الاجترازي، التناص الامتصاصي والتناص الحواري.

---

[1] جمال مباركي، المرجع السّابق، ص.43.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال ،(د.ط.)، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، (د.ت.)، ص.85.

أ- التناص الاجتراري:

وساد هذا النوع التناصي في عصور الانحطاط وبذلك ساد"تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، بحيث أصبح النّص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له"[1]، فالمبدع يعيد كتابة النّص الغائب بشكل نمطي جامد، لا حياة فيه.

ب- التناص الامتصاصي:

وهو خطوة متقدمة في التشكيل، ويمثل"مرحلة أعلى لقراءة النّص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النّص وقداسته"[2]، وفيه لا يعيد المبدع النّص الغائب كما هو.

ج- التناص الحواري:

وهو أرقى درجة من المستويين السابقين فلا يكتفي بالبنية السطحية للنّص الغائب، بل يعمد إلى نقده، وقلب تصوره.

2-التّناص عند محمد مفتاح:

يعرف محمد مفتاح النص على أنّه: "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[3]، فالمدونة تعني أنّ النّص يتركب من كلام، ويعبر عنه بالنطق، وليس بالصورة، أو الرسم، أوالنقش والحدث، أي أنّ النص هو فعل، أو حركة، يشبه الحدث التّاريخي، الذي يقع في زمن ومكان معينين، كما أن للنّص عدّة وظائف، فهو وسيلة توصيل تجارب الغير، ونقل خبراتهم إلى القارئ، وهو وسيلة توصيلية، إذ أنه وسيلة لإقامة علاقات تفاعل، وتحاور ما بين أفراد المجتمع.

---

(1) جمال مباركي، المرجع السّابق، ص.157.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط.1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1985م، ص. 120.

ويعد كتاب محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) من أهم الدّراسات العربية، التي عالجت مفهوم التناص، وأنماطه وآلياته، يقول معرّفا إيّاه: " التّناص بمثابة الهواء، والماء، والزمن، والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما، ولا عيش له خارجهما"[1]، وحسب رأيه فإن هذا النّوع من التناص يكون على مستوى الشكل والمضمون،والتّناص عنده نوعان : تناص ضروري، وتناص اختياري، ويندرج الأوّل ضمن "المحاكاة الساخرة النقيضة"،أمّا الثاني فيندرج ضمن "المحاكاة المقتدية معارضة": "والتي يمكن أن تجد فيها بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص"[2].

3-التّناص عند سعيد يقطين:

يبدو **سعيد يقطين** في تناوله لمصطلح "التناص" متأثرا ب"جيرار جينيت"، واستعمل "التفاعل النّصي"، لأنّه أعمّ من التّناص، وأشار إلى أنّ الهدف من التفاعل النصي يكمن"في محاولة التساؤل عن مدى إنتاجية النّص المتفاعل مع غيره"[3]، ولكي يتحقق التفاعل مع التراث، لا يجب أن يكون منتجا، بل متفاعلا إيجابيا مع واقعه.

ويعرّف النّص على أنّه "بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية، ضمن بنية نصيه منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة "[4]، ويتشكل النّص عنده من دال ومدلول، يحيلان على نصوص سابقة أو معاصرة، يتمّ تشكيلها من طرف الكاتب، والمتلقي عن قصد، أو غير قصد.

ويقسم سعيد يقطين التّفاعل النّصي إلى ثلاثة أنواع:

1-المناصة (paratextualité): وقد تأتي هامشا، أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار، وما شابه، وهي"البنية النّصية التي تشترك وبنية نّصية أصلية في مقام وسياق

(1) المرجع السابق، ص. 119.
(2) المرجع نفسه، ص. 12.
(3) سعيد يقطين، الرّواية والتراث السردي، ط.1 ، رؤية للنّشر والتّوزيع ، القاهرة، (د.ت.)، ص. 37.
(4) سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 2009م، ص.32.

معينين، وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النّصية قد تكون شعرا أو نثرا" [1]، وقد تنتمي هذه البنية إلى خطابات عديدة، أو إلى أجناس أدبية مختلفة.

2-التناص (Intertextualité):

ويقصد به التضمين كأن"تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية، أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وكأنها جزء منها"[2].

3 -الميتانصية(métatextualité):

وهي نوع من المناصة: "لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصّية أصل"[3].

وقد ميز سعيد يقطين بين نوعين من التفاعل النّصي عند العرب القدامى، وهما يختلفان ويأتلفان، ويجتمعان ويتفرقان في الآن ذاته، وهذان النّوعان هما:

أ- التفاعل النّصي الخاص:

ويظهر حين"يقيم نص علاقة مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس، والنوع، والنمط معا، لذلك أطلق عليه مصطلح (التّعالق النصي)"[4]، ومثيل هذا الصّنف يكمن فيما كان يسميه القدماء النّص "السابق" أو النّص "الفحل".

ب- التفاعل النّصي العام:

ولقد سمّي هذا الصنف بالعام"لأنه لا ينظر إليه من حيث الجنس أو النوع أو النّمط، ولكن ينظر إليه من جهات عدّة ومستويات متعددة"[1]، أي تظهر قيمة النّص من خلال علاقاته مع نصوص كثيرة.

---

[1] المرجع السابق، الصفحة السابقة.
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] سعيد يقطين ، المرجع السّابق، ص. ص.29، 30.

لقد بلورت كلّ هذه المحاولات الّتناص، ولا يمكن فهم التناص دون الرّجوع إلى النّصوص التي خلقته، ولقد كان هناك سبق للنّقاد الغربيّين المحدثين في بلورة مصطلح التناص، والتنوع في البحث التناصي، وكما اطلع النقاد العربيون المحدثون على آراء الغربيين حول ظاهرة التّناص، فرغم كل الدّراسات التي أنجزت حول "التناص"، والمصطلحات التي استحدثوها ، إلاّ أنّها ظلت قاصرة عن الإحاطة بمفهوم التناص، واختلفوا في آلياته ومستويات حدوثه.

4- التّناص عبد المالك مرتاض:

يعرّف عبد المالك مرتاض التناص بأنّه"هو تبادل التّأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى"[2]،ويذهب عبد المالك مرتاض إلى التّأكيد على أنّ فكرة التناص قدعرفها النّقد الغربي بصورة تفصيلية تحت باب السرقات الشعرية وهو عبارة عن"حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق، ونص حاضر لإنتاج نص لاحق"[3].

ويعرف التناص أيضا بقوله: "التناص هو الوقوف في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان التهامها في وقت سابق ، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه" [4].

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أنّ البذور الأولى لهذه النظرية، ظهرت مع المفكر العربي **ابن خلدون**، عندما عالج هذه الإشكالية، كما أنّ بذور هذه النظرية، ومراحل سيرها قد أنارت دروب البحث فيها، وفتحت الأبواب أمام القارئ المتميز، والناقد الهادف إلى البحث عن الأفضل، ولم تتوقف الدّراسات في هذا المجال عند المصطلح، بل تخطّته، واستطاعت تحويله إلى منهج يشفي غليل الدّارس المتعطش.

---

(1) سعيد يقطين، المرجع السّابق، ص.31.
(2) نور الهدى لوشن، المرجع السّابق، ص.1023.
(3) المرجع نفسه، ص.1024.
(4) المرجع نفسه، ص. 1026.

الفصل الأول

2- أنواع التّناص:

1- التّناص الدّيني.

2- التّناص التاريخي.

3- التّناص الأسطوري.

4- التّناص التراثي.

2- أنواع التناص

من بين التقنيات التي يستغلها الروائي في نسج نصه الروائي، تقنية "التّناص" بمفهومه الواسع، كممارسة تبرز قدرة الكاتب على التفاعل مع مختلف الموارد، ودعم نصه بدعائم من مصادر مختلفة، إمّا بصورة مباشرة كالاقتباسات، أو غير مباشرة، يظهر فيها النص الغائب عن طريق إشارات تضع النّص في سياقه، وبالتالي تفكّ مغاليق نظامه الرّمزي، وتعدّ ظاهرة التّناص، أو ما يسمى بتداخل النصوص"سمة جوهرية في الثقافة العربية، حيث تتشكّل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة، ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[1].

إنّ أوّل ما يلفت انتباه القارئ في رواية "تلك المحبة"، الفقرة الأولى التي يتصدر بها الفصل الأوّل من الرواية، والتي يقول فيها السارد: "أستغفر الحق، وأرتجي الشفاعة من حبيبه، وأبتغي مرضاة الأقطاب، والأولياء، والأئمة، والأوتاد، والحكماء، والصالحين، والصوفية، والزهّاد، ورجال الرّمال، والماء، والفقراء، والعماد، والأحباب، والقرّاء من الأولاد إلى الأحفاد، فإنّما أنا للخالق مذعن، وإلى الخلق مركن، وبمرضاة الوالدين الشريفين، تمتدّ لي بساطا من العون أخضر، ممعن، وباللغة ملسن، وبالأسماء ممكن، وللمطامع ممهن"[2]، هذه المقدمة مقدمة تناصية، يتجلّى فيها هذا التناص بشكل دقيق مع مقدمات المؤلفات الصوفية القديمة، التي يبتدئ فيها الكاتب بالحمدلة والبسملة، وطلب التوفيق من الله ببركة الأولياء، كما في مقدمة كتاب "الروض العاطر الأنفاس"، التي يقول فيها المؤلف: "الحمد لله الذي أعزّ أهل حضرة قدسه، برفع مقامهم فوق الرؤوس والمناكب، وجعل مفاخرهم في سماء المجد كالنجوم الثواقب، وأطلعهم على خوافي العيوب، وأسرار المعاني والقلوب..."[3].

---

[1] عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، ط .2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، 1992 م، ص.119.

[2] الحبيب السائح، تلك المحبة، (د. ط.)، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، 2002م، ص. 11.

[3] عبد الله الشراط، الروض العاطر الأنفاس بأخبار الصالحين من أهل فاس، ط. 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،1997 م، ص.47.

إنّ تعدّد التناص في النّص الأدبي، يعود إلى تعدّد المضامين، كما أنّ هذه النصوص التي يقيم معها علاقات قد تكون نصوصا دينية، أو تاريخية، أو أسطورية، أوتراثية، ومن هنا يمكن رصد أنواع التناص.

1-التناص الديني:

القرآن الكريم معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة، والمعنى المبتكر، ويصور تقلبات القلوب، وخلجات النّفوس، وهو النّص المقدّس، الذي أحدث ثورة فنيّة على معظم التعابير التي ابتدعها العرب شعرا ونثرا.

ولقد أعطى القرآن الكريم الحريّة في التأمّل الجمالي والكتابة، ويعتبر الموروث الديني مادة حيّة للخطاب الروائي الحديث، نظرا لثرائه، ولما يتميّز به من فصاحة وبلاغة، وقد استقى منه الكثير من المبدعين والروائيتين في إنتاج معانيهم، وإضفاء بعد عميق لتصوراتهم، إذ يجد فيه الروائي، أو الشاعر على حدّ سواء كلّ ما يحتاجه من رموز، تعبّر عمّا يريده من قضايا مختلفة، فالرّواية العربية المعاصرة"وظفت النّص الدّيني بمصادره القرآنية، والتوراتية، والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث النبوي الشريف، والتراتيل الدينية، والفكر الديني، وقد وظفت الرواية المعاصرة النّص الدّيني على مستويات عديدة، كتوظيف البنية الفنيّة، واستحضار الشخصيات الدّينية، وتصوير شخصية البطل على ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصّة الدّينية، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية"[1].

لقد ورد القرآن الكريم في رواية "تلك المحبة" للحبيب السائح بأشكال مختلفة، فقد وظف العديد من الآيات القرآنية في عدّة مناسبات استدعت ذلك، لكن بطريقة غير مباشرة، من

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، (د.ط.)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص.111.

ذلك قوله: "برزخا بين الماء هنالك وبين الرمل هنا"[1]، وهذا القول يتناص مع قوله تعالى: ﴿بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لاَ يَبْغِيَانِ﴾ [2]، فالله تعالى في هذه الآية الكريمة يكشف عن حقيقة علمية عظيمة، وهي وجود الماء العذب وسط البحر المالح، وبإذنه تعالى، هذان النوعان لا يمتزجان، أمّا في الرواية، فقد جعل الكاتب البرزخ يفصل بين الماء والرمل في الصحراء.

ويستمرّ الكاتب في الاقتباس من القرآن الكريم حين يقول: "وفي الجنايات كان يأتيها من خلف كلّ نخلة أوجاع مخاض نساء طلقهن قد حان، فاستعانت بسعفة حادة بالإخضرار، تقطع لهن حبل السرار"[3]،هذا القول يحيل إلى قوله تعالى: ﴿فَأَجَآءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا﴾ [4]، فالكاتب هنا استحضر قصة **مريم عليها السلام**، التي تعرف بمكانتها المقدسة، وطهارتها وعفّتها، فوصف الروائي حالة امرأة قد تحدّث عنها **طيطمة** و**إسماعيل**، وهي تتألم من الولادة تحت جذع النخلة، لم تجد أحدا ليساعدها، بسبب الدمار الذي ألحقه المستعمر الفرنسي.

واستوحى الكاتب قوله: "...بقي من العجينة ما قال له كن، فكان جملا، ففضلت بقية أخرى، قال لها كوني فكانت نخلة"[5]، من قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾[6]، والله سبحانه وتعالى إذا أراد شيئا أن يكون، يقول له كن فيكون، كالإماتة والإحياء، ويتجلى ذلك في قوله تعالى أيضا: ﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾[7].

واعتمد الرّوائي على الألفاظ التي تحيل إلى آية قرآنية بعينها، مثل لفظة الصلصال، وذلك في قوله:"تقول الكتب القديمة لما خلق الله من الصلصال آدم في أحسن صورة"[8]،

---

(1) الرواية، ص.28.
(2) سورة الرحمان، الآية:20.
(3) الرواية، ص.194.
(4) سورة مريم، الآية: 23.
(5) الرواية، ص. 245.
(6) سورة يس، الآية : 82.
(7) سورة آل عمران، الآية : 59.
(8) الرواية، ص.245.

وهذا يتناص مع قوله تعالى:﴿خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالَ كَالْفَخَّارِ﴾ [1]، ولقد حافظ الكاتب على الدلالة الأصلية، التي وردت في القرآن الكريم للفظة الصلصال، فهي مكون، أساسيّ من مكونات الخلق، كما هو معروف أن أصل تكوين الإنسان هو الطين أو التراب، وتحدث القرآن الكريم عن ذلك في عدة آيات، ويستمّر الكاتب في ذكر أصل تكوين الخلق، وهو التراب، في عدة مواضع من الرّواية، في هذا المقطع يقول أن الإنسان خلق من طينة الشجرة نفسها:"لقد خلقته من نفس المادة التي أنبت منها هذه الشجرة أمام عينيك، وستكون هذه الشجرة مصدر طعامك"[2].

ويستمر الكاتب في الاقتباس من القرآن الكريم، وينقل هذه المرة حديثا جرى بين **بليلو وجبريل** عن ولد وُلِدَ من غير أب، وهذا ما ذكر على لسان أستاذ **بليلو** فيقول:" يحي الموتى بإذن الله"[3]، وهذا يحيل إلى قوله تعالى: ﴿وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللهِ وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ وَأُحْيِي المَوْتَى بِإِذْنِ اللهِ وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ﴾ [4]، فقد استحضر الكاتب قصة عيسى عليه السلام، عدد معجزاته، ومن بينها إحياء الموتى.

ويستوحي الرّوائي قوله:"...الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"[5]،من قوله تعالى: ﴿يُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَأُولَئِكَ مِنَ الصَّالِحِينَ﴾ [6]، فالرّوائي ينصح الإنسان للقيام بالخير والأعمال الصالحة، والابتعاد وترك وترك المنكرات والفواحش وكل ما يغضب الله تعالى.

---

[1] سورة الرحمان، الآية:14.
[2] الرواية، ص.249.
[3] المصدر نفسه، ص،153.
[4] سورة آل عمران، الآية:49.
[5] الرواية، ص.42.
[6] آل عمران، الآية:114.

كما يصف الروائي الجنة على لسان شخصية **جبريل**، فيقول:"جنتكم كما في كتاب لنا، أرض مسك وعبر، ونبات مطهر، وماء منهر، يسقي زهرة الحياة الأخرى جاريا من الكوثر... ينزل في الأباريق شرابا لذة للمختارين المتقابلين على زراب من حرير، يطوف عليهم بالأكل والشراب ما أبدعت يد الإله من تصوير لولدان الجنة"[1]، وهذا المعنى ذكره الله تعالى في قوله: ﴿مُتَّكِئِينَ عَلَيْهَا مُتَقَابِلِينَ ، يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ، بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ﴾ [2]، فالكاتب يرى الجنّة بمظهر لم تره عين من قبل، ولم تسمع به أذن، ولم تخطر على قلب بشر، وهي أوصاف ذكرت في كتاب الله.

كما يستحضر الرّاوي الآية الكريمة: ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾[3] ، وذلك حينما يتحدّث عن ردّة فعل مبروكة من الدّمار، الذي حدث، والنيران التي كانت مشتعلة، كأنها نار جهنم، فكانت بذلك تتمنى أن تكون بردا وسلاما على قومها يقول السّائح:"فجلست في الحطام قالت: لا إسلاما فحيتها ثمانمائة روح اشتعلت بالنار بردا وسلاما"[4]، وهذا يذكر بقوم إبراهيم عليه السلام، لما أخذ يدعوهم إلى وحدانية الله تعالى وعبادته، فكذبوه، فأخذ حينئذ يهدّم أصنامهم، ولما بطلت حجتهم، وظهر الحق عدلوا إلى استعمال سلطانهم، وقالوا احرقوا إبراهيم بالنار غضبا، وانتقاما لآلهتهم، إن كنتم ناصرين لها، فأشعلوا نارا عظيمة فألقوه فيها، فانتصرالله لرسوله، وقال للنّار"كوني بردا وسلاما على إبراهيم"، فلم ينله فيها أذى، ولم يصبه مكروها.

لم يكتف الكاتب بتوظيف السور القرآنية، بل استحضر بعض القصص القرآنية لما لها من دلالة رمزية كبيرة، وهذا ما أكسب الرواية بنية فنية جديدة، ومن القصص الواردة: **قصة أصحاب الفيل**، والتي وظّفها الكاتب عند ما أراد **الذمي** الانتقام، والقضاء على دين أهل

---

[1] الرواية، ص. ص.178،179 .
[2] سورة الواقعة، الآيات:(16،17،18).
[3] سورة الأنبياء، الآية:69.
[4] الرواية، ص.221.

توات، ولكن **فارس الريح** حاول منعه، وتنبيهه بالخطر الذي سيحدق به، إن قام بغزو توات، ولكن **الذمي** لم يعره اهتماما، فواصل تحقيق هدفه، ولما سمع أهل المدينة بذلك جاؤوا من كلّ جهة لمواجهته والتصدي له، وقاموا برمي الحجارة عليه، وغطوه بها، و مزّقت الفئران جثّته، أما الطيور فقد أخذت الجثة ونثرتها، وهذا ما ذكرته **بنت هندل للشيخ:**" الذمي ليس ذلك سوى الربي المتحفي أقسم على الثأر منكم، ومن دينكم، في يوم تلا الهيولة من ذلك العام الذي... فلم يطلع الفجر حتّى كان فارس الريح قد أوقف الذمي على مقربة من (سبع)وكان الخبر وصل القصور في توات العليا والسفلى، فجاءوا من كل قصبة وقصر، ومن الجنانات، والحمادات، والفقارات، وأحاطوا به مرسلين عليه أيديهم أبابيل، حتى بلغ المرجم فوقه حجم نار التبن.. وفي الليل انحشرت حوله الفئران حملت جثته ومزقتها....أما الطيور حلقت بجثته لتنثرها في قفر تنزروفت"[1]، وفي هذا المقطع إشارة تناصية إلى سورة الفيل التي يقول فيها تعالى: ﴿ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ، تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ، فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ﴾ [2]، فلقد انتقم الله من **أبرهة وجيشه** في الدنيا والآخرة، وجعله عبرة ونكالا لأمثاله من المتمردين، فهي موعظة لمن يريد أن يتّعظ، ولمن سوّلت له نفسه هدم الكعبة، فقد أراد أبرهة الحبشي أن يهدم البيت الحرام، فأرسل الله عليه من الطير ما أهلكه، وهي نعمة غمر بها الله أهل حرمه من أجل الحفاظ على مكة.

ويستحضر الروائي العديد من القصص القرآنية،- إضافة إلى قصة أصحاب الفيل- منها **قصة آدم** وخروجه من الجنة، ومجيء جبريل إليه، وإظهار طريقة العيش في الأرض، بحيث حثه على الاغتسال والطهارة أوّلا من كلّ الذنوب، والاتّكال أو التوكل على الله في كل صغيرة وكبيرة في هذه الحياة، والإيمان بالله، وفي أثناء حديثهما نبتت شجرة، ثم شكر آدم الله على تلك النعمة، التي خلقت من الطينة نفسها، ويظهر هذا في الرواية من خلال الحديث، الذي جرى بين **باحيدة وجولييت** يقول لها:"لما أخرج الله آدم من الجنة أمره عن طريق

---

[1] المصدر السابق، ص.50.

[2] سورة الفيل، الآيات:(3،4،5).

جبريل أن يطهر نفسه فاغتسل، فقال له الملك آمن بالله، واتّكل عليه، وسيضمن لك عيشك،وبينما كان الملك يتحدث نبتت شجرة في الأرض تحمل ورقا أخضرا وثمرة شهيّة، فسجد آدم إيمانا بعظمة الله، عندما رأى هذه المعجزة، وقال: لك الحمد يا ربي، ما أوليتني من نعمة، ولكن من أين نبتت هذه الشجرة، التي تحمل صورة رحمتك؟ فقال له الإله عن طريق جبريل: لقد خلقتك من نفس المادة التي أنبتت منها هذه الشجرة أمام عينيك، وستكون هذه الشجرة مصدر طعامك"[1]، وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَ فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ، فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ، قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾ [2]، ويعود الكاتب إلى قصة هبوط آدم وحواء إلى الأرض بعدما كانا في الجنة، ينعمان بخيراتها، وفضّلا الشقاء في الأرض، وهذا نتيجة أكلهما من الشجرة التي منعهما الله الاقتراب منها، فهذه الأحداث تدخل لتؤسس معاناة الإنسان جراء هذا الذنب .

ويدرج الكاتب في روايته **قصة** "**زكريا**"، وقد عوّض فيها **زكريا بالبتول**، ويبدو ذلك من خلال موقفها، وردة فعلها عند وفاة **أم مبروكة(حبيبة)**، وقد قرّرت الصيام عن الكلام مدة أربعين يوما، إلاّ إشارة، وقرّر زكريا في القرآن الصيام عن الكلام ثلاثة أيام، ويقول الروائي :"وصامت، ونفلت كثيرا، وكفرت حزينة، فلم تكلم مبروكة أربعين يوما إلاّ إشارة"[3]، ويظهر التّناص في هذا مع قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آَيَةً قَالَ آَيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾ [4]، فلما تحققت **لزكريا** عليه السلام البشارة، أخذ يتعجب من وجود الولد منه بعد الكبر، ودعا الله أن تكون له معجزة، يبيّنها لقومه، ويستدل بها على على وجود الولد، وكانت

---

[1] الرواية ، ص.249 .
[2] سورة البقرة، الآيات: (36،37،38).
[3] الرواية ، ص.187.
[4] سورة آل عمران، الآية: 1.

آيته ألاّ يكلّم الناس إلّا إشارة، أي لن ينطق بالرّغم من كونه رجل سوي وصحيح، لمدة ثلاثة أيام، أكثر فيها من التسبيح والذكر والتكبير[1].

ويواصل الكاتب في الإعتماد على ما جاء في قصة **زكريا**، فيتحدّث على **إسماعيل الدرويش**، الذي إذا زاره الناس في بيته–على حدّ تعبيره– وجدوه يسّبح، ويكبر، ويحمد الله، ولا يكلم أحدا إلاّ بلإشارة بيده، يقول مبيّنا ذلك:"فكان الناس إذا قصدوه، وجدوه ذاكرا، لا يكلّمهم إلاّ إشارة من يده، عيناه منطلق بما لا يأتيه لسان، وسيما مفك لرموز حيّرت السّائلين"[2].

لقد ألهمت قصة "**مريم**" الكثير من الروائيين والشعراء، فالتّخذوا منها رمزا لكثير من موضوعاتهم، والحبيب السّائح أحد الذّين وظّفوها بطريقة مباشرة، وذلك حين تحدّث عماّ كان **بليلو** يخبر به **جبريل**، ومفاد ذلك قصّة امرأة عفيفة طاهرة لم تتزوج، ولم يمسسها رجل، ورغم ذلك رزقت بولد بإذن الله تعالى، يقول **باحيدة** عنها:"لم تتزوج ولم يمسها إنس، ولا جن، و بقدرة الله على كن فيكون كان لها ولد"[3]، وهذا ما ورد في كتاب الله العزيز: ﴿قَالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ قَالَ كَذَلِكِ اللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ إِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ [4]، فلقد تساءلت **مريم** وقالت: كيف يكون مني ولد، وأنا لست بذات زوج، ولم أفكر في الزواج، ولست بغيّا، فأخبرها الملك بأنّ أمر اللّه عظيم، وأنّه تعالى لايصعب عليه أمر ولا يعجزه،وإذا أراد أن يكون شيئا، فإنه سيكون سريعا كلمح البصر[5].

يتجلّى القرآن الكريم في الرواية في مستويين:المستوى الأوّل تمّ فيه توظيف السور القرآنية، والقصص القرآنية في سياقات مختلفة،والمستوى الثّانى، الذي ذكرت فيه أسماء في

---

(1) ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مج . الأول، ج.1، (د.ط.)، الدار الوطنية للكتاب، دمشق، 1429هـ/ 2008 م، ص.328.
(2) الرواية، ص.54.
(3) المصدر نفسه، ص.153.
(4) سورة آل عمران، الآية:48.
(5) ابن كثير، المصدر السّابق، ص.330.

الرّواية، وهي أسماء وردت في القرآن الكريم، كشخصية **البتول**– مثلا–، وهي بطلة الرواية ومحورها، ولعبت الدور الرئيسي في كل الأحداث، **فالبتول** علامة رمزية تحيل إلى **مريم البتول**، رمز الطهر العفاف، كما يذكر بامتدادها في شخصية **فاطمة الزهراء**، ابنة الرسول عليه الصلاة والسلام، التي كانت تكنّى هي الأخرى **بالبتول**.

و شكل القرآن الكريم – بفضل فصاحته وبلاغته، التي تحدى بها الله تعالى بها فصحاء العرب– نصا مقدسا، ومصدرا إعجازيا، أحدث ثورة فنية على معظم التعابير، التي ابتدعها العرب شعرا ونثرا، وهدف الكاتب من هذا التوظيف التأسيس لرواية عربية خالصة.

2– التّناص التاريخي:

بما أنّ التاريخ علم قائم بذاته له قواعده وأصوله، فهو لم يعد ذلك السرد المبسّط للأحداث، بل أصبح مجموعة من العلوم، والمعارف النّفسية، والاجتماعية وغيرها، تهدف إلى اكتشاف الحقيقة الثّابتة، وهذا لا يمنع الأديب، أو الروائي من أن يغيّر بعض الحقائق التاريخية أو يعدّل فيها، يقول **بلزاك:**" أريد كتابة تاريخ التقاليد والعادات وغيرها، ممّا أهمله المؤرخون"[1]، وهذا يعني أن الأديب قد يأتي بأشياء يجهلها حتى المؤرّخ نفسه.

فالتاريخ يشحذ بكل مكوناته قريحة المبدع، ويقوّي عزيمته لمواجهة الحاضر، ومستجدات المستقبل، ومن النماذج التي وظفت التاريخ العربي القديم توظيفا تناصيا، قصيدة (بكائية على قبر امرئ القيس)، للشاعرة "**أحلام مستغانمي**"، حيث استرجعت قصة **امرئ القيس** عند ذهابه إلى قيصر الروم، من أجل طلب المساعدة، وذلك تشبيها منها بها لحال الحكّام العرب، الذين يلجؤون إلى غيرهم لحلّ خلافاتهم، وفي هذا تقول:

لا سيف في اليمن

لا فارس تأتي به مراكب الزمن

[1] سعيد سلام، المرجع السّابق ، ص.183.

والعم، والأخوال، والجيران

تحولوا غلمان

قم، إنني

يا أيها الأمير من عصور

أبعث في المدائن

وأجمع السّراب في المداخن

أسئله كل جيفة أين بنو أسد

لا نبض في قلوبنا

أحدث ما قد حيك من حلل[1].

ولعل حالة **امرئ القيس** هي حالة الأمة العربية اليوم، فهو يمثل ضياع العرب بعد ما ضاع مجدهم، وقد شخّصت الشاعرة هذه الفكرة بموقفها حين جاءه نبأ ثوران بني أسد على أبيه، وقتلهم له، فقال قولته المشهورة:"ضيّعني صغيرا، وحملّني دمّه كبيرا،لا صحو اليوم، ولا سكر غدا، اليوم خمر، وغدا أمر"[2].

و**الحبيب السائح** في روايته هذه، لم يلتزم بتسلسل الأحداث، فهو مرة يذهب إلى المستقبل، ومرة أخرى يغوص في أغوار التاريخ، وأحيانا أخرى يقدم للقارئ السياق مطلقا.

يعود الروائي بالذاكرة إلى تاريخ دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر، وبالضبط في الصحراء، وتضليله سكانها، ووعودهم الكاذبة بجلب الماء لهم، محاولين بكلّ الطّرق استنزاف

(1) أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام ، اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، الجزائر، ط.1، 1972،ص.73.
(2) أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ج.2، دار المعارف، بيروت، لبنان، (د.ت.)، ص.30.

خيراتها، وقد قاموا بتفجيرات **رقّان** وزرعوا فيها الألغام، فأصبحت ضحاياها لا تعدّ ولا تحصى، لكن السكان تفطنوا إلى حيلتهم، لأنه لا يمكن تحويل الصحراء إلى جنة من خلال التفجيرات، والإشعاعات النووية، فالأرض بعد هذا الدمار، والخراب الذي حّل بها ستتحول إلى أرض تنعدم فيها الحياة، وقد حاول الرّوائي رصد بعض الحيل، التي كان يمارسها الاستعمار، ولا يزال يمارسها على الشعب الجزائري، من أجل خدمة مصالحه اللاّمحدودة، يقول في هذا الصّدد:" ربطوا كذبتهم المظللة بما ألحقته تجربة رقّان، النووية زاعمين أنّ ضخّ المياه أليا من تلك المستويات العليا ينصب جريان الفقارات نحو الانخفاض حيث القصور المتعايشة عليها، ويقضي على ما تبقى من الحياة بعد الاشعاعات"[1].

ويسترجع الروائي بعد ذلك بداية دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر، ويحدد مكان دخوله بشاطئ **سيدي فرج** بالجزائر العاصمة، وذلك يوم 14جوان1830 م، ومنذ ذلك اليوم بدأ الزحف نحو العاصمة إلى أن تمّ تسليم العاصمة له يوم 05جويلية من السنة نفسها، ويعتبر شاطئ **سيدي فرج** نقطة ضعف الجزائريين، التي استغلها الاستعمار لصالحه، وعرف ذلك عن طريق الجواسيس، التي أرسلت إلى الجزائر، واكتشفت بذلك أنّه شاطئ غير محروس، يقول الروائي على لسان **مبروكة** لما زارت **البتول:**"لتقرأ عليها من كتاب عن نزول الفرنسيين على شاطئ سيدي فرج"[2].

ويصف الروائي مدى وحشية الاستعمار، وجرائمه ومجازره التي ارتكبها في حق شعب أعزل في الصحراء، بحيث قتل، وشرّد، ودمّر، وعذّب، ونشر الجهل والأميّة، ولم يكن أبدا رؤوفا بالأطفال الأبرياء الذين يمثلون المستقبل، وما يجسّد بشاعت ما أمر به القائد **مارسيل أرنود**، يقول:" اسحقوهم، وهمز بعيره يدوس على ألواح أطفال عامرة بعجائب، الحروف وأصوات السماء، والكلمات المسحورة بسواد الماء"[3].

---

(1) الرواية، ص.ص.129،130.
(2) المصدرنفسه، ص.180.
(3) المصدر نفسه، ص.189.

ويواصل الروائي في وصف جرائم، ومجازر الاستعمار في حق الشعب، الذي لن ينسى أبدا ما قام به يوما، بل ستظل هذه الجرائم وسمة عار على الفرنسيين، ويؤكد الروائي على شدة وحشيتهم ،حين يشبيههم بالجراد المعروف بالخراب، والدّمار، إذ لا يسلم مكان مرّ به، فقد حوّل واحات الصحراء إلى أراضي قاحلة، ولم يستطيع أحد الوقوف في وجههم، ماعدا الشيخ الذي حاول التصدي لهم ببعض الكلمات، فعذبوه أشد العذاب، وهذا ما أكّدته إحدى النساء في قولها:"كنت أراهم مثل الجراد ما مروا على قصر إلاّ اجتاحوه، فنهبوه، ولا وقف في طريقهم رجل بسلاح أو كلام، إلاّ أردوه أو عنّفوه...فإذا قام في وجههم شيخ من (زاقلو عرب) كبّلوه، ونتفوا لحيته"[1].

وتحدّث الرّوائي– إلى إلى حديثه عن تاريخ الجزائر، أيام الاستعمار الفرنسي–، عن تاريخ الأندلس والانكسار، والنكسة التي لحقت بها، في القرن 15، هذا التاريخ الذي يحيل إلى سقوط غرناطة، وإلى نزوح المسلمين، والنّصارى منها، وقد مارس عليهم المستعمر أشد العذاب، وأشار إلى وأنّ هذه الطائفة تمّ طَرْدُهُا من ديارها وبلدها، لأنّها رفضت العيش تحت الذّل والهوان، وكما رفضت ترك عقيدتها، يقول **الحبيب السائح:** "قالوا نطردكم، نحن لم نقل عفوكم، مثلنا مثل اليهود والنّصارى المنشقين، ثم خيّرونا بين الرّدة، وبين تعفير الجبين، فمن قتل حرقا كان لإنذار مبين، ومن عذّب فألقي في الغياهب، لم يجده أنين" [2].

أمّا الطائفة الثانية التي أشار إليها السّائح، فهي الّتي قرّرت البقاء، وأصبحت تتأجّجُ بين نارين، لا تّعرف لنفسها مصيرا، ولا تدري أمسلمة، هي أم مسيحية، أم نصرانية، أم يهودية، لكونها تمزج وتمارس ممارسة الشعائر المسيحية. وتقصد الكنائس، كما تمارس الشّرائع الإسلامية، وتقصد المساجد، وهذا ما يؤكده قول الرّوائي على لسان أحد الناجين من

---

[1] المصدر السابق ، ص.191.

[2] المصدر نفسه، ص.29.

دواوين محاكم التفتيش:"وكان يمكننا أن نذهب إلى الكنيسة لنفعل ذلك، ثمّ نعود فنستغفر ونغتسل، و نُعيد القران بالشهادة وقراءة الفاتحة"[1].

ويستمر الرّوائي في أواخر الرّواية في فضح وكشف جرائم الاستعمار الفرنسي، وذلك من خلال إعطاء صورة حيّة معروفة عالميّا بالوحشية والدّمار والخراب، وهي قنبلة **هيروشيما**، التي انفجرت في اليابان، وقد كانت مخلّفاتها بالغة وكثيرة، ورغم هذا، فإنّ ما مارسه الاستعمار الفرنسي على الجزائر كان أكثر وحشية من هذه القنبلة، ويصرّح الرّوائي بهذا فيقول:" كنت أسمع عن هيروشيما، ولكنني اليوم وقفت على ما هو أهول منها،لا شيء بقي واقفًا، والآليات كلّها تفحمت، إنّها قوّة مدمّرة تفتح للإنسان باب خرابه"[2].

وهكذا عُدّ التاريخ مصدرًا مهمًّا، يستلهم منه الرّوائيون كتاباتهم وإبداعاتهم، فلقد حاول **الحبيب السائح** استلهام التّاريخ،وتوظيفه في روايته،وبيان حب الجزائر لوطنه، وهذا التّاريخ يخترق كلّ أبعاد الزّمان والمكان، ما دام الوطن واحد، والدّين واحد، والجرح واحد، والثورة واحدةأيضا.

3- التّناص الأسطوري

إنّ الأسطورة جنس أدبيّ قديم قدم الإنسانية، وتتعلق بالقصص الخرافيّة أو الشخصيات الخيالية، الّتي تكوّنت في فكر الإنسان القديم، تفسيرًا منه لحقيقة الكون،وهي أيضًا"الأحاديث والأباطيل الّتي لا أصل لها، أي الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعة وللمعتاد من البشر"[3]، وقد وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم،في قوله تعالى:﴿ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾ [4]، أي أخبار الأوّلين، ووقائعهم مثل : أخبار قابيل وهابيل، وسد مأرب، وقصة يوسف، وأهل الكهف، وغيرها.

---

[1] المصدر السّابق، ص.33.
[2] المصدر نفسه، ص.304.
[3] سعيد سلام ، المرجع السّابق، ص. 325.
[4] سورة الفرقان، الآية:5.

لقد ذهب بعض النّقاد إلى الاعتراف والاقرار بأنّ االعصر الحديث أكثر العصور انشغالا بالأسطورة ،واهتماما بها،فقد تناول الكثير من الدّراسات الأسطورة والحكاية والخرافة والسّير الشعبية، وكل ماله علاقة بتراث الإنسانية الأولى، ، ومن خصائص الأسطورة في القرن العشرين كما يرى الأستاذ سعيد سلام أنّها:"أنها فنية وجمالية لأعمالهم الأدبية" [1]، وقد وظّفت الأسطورة رواية أوليس(OLYSSE) لجيمس جويس(James Joyce) ومسرحية بيجماليون،(pygmalion)، لبرناردشو(Bernard shou) .

وقد تفطّن الكثير من الرّوائيين إلى وجود تشابه، وتطابق بين أبعاد الأسطورة، التي هي محلّ التّناص، وبين أبعاد المشكلات الّتي يعانونها، ومن الأمثلة على ذلك قصّة "أريانة"[2]، التي كتبها **تشيخوف** معتمدًا على الأسطورة اليونانية التي تسجل حُب أريانة لتيسيوس قاتل المينوطور.

ويلجأ **محمد ديب** في روايته "هابيل"[3] إلى القصص الأسطورية، لتفسير الإشكاليات الاجتماعية المعقّدة تفسيرًا جماليًا، وذلك بالبوح للشعب الجزائري عمّا يشعر به من همٍّ وغَمٍّ إزاء القيمة الجمالية، والأخلاقية المتدهورة، فهو يحاول أن ينقل هذه القصص الأسطورية من مضمونها الغيبي إلى حياة القرن العشرين، الّتي تخضع لأنظمة، وقوانين وضعية صارمة، فقد أعطى بطل القصّة الأسطورية القديمة (هابيل) دورًا جديدًا في الحياة الحاضرة.

واستخدم الأدباء الأسطورة كقناع يستترون وراءه، لإبداء وجهات نظرهم، والتعبيرعن مواقفهم اتجاه ما يعترضهم من قضايا، ومشكلات، بصورة غير مباشرة، وهي بقدر ما تعبّر عن ذاتية الأديب، تعبّر عن كلّ ما هو مثالي، وجوهري في الإنسان، و بذلك يصبح العمل الأدبي رمزًا يقوم الخيال فيه بدور كبير.

---

[1] سعيد سلام ، المرجع السّابق، ص.ص.329،330.
[2] المرجع نفسه، ص.332.
[3] المرجع نفسه، ص.334.

واستعاد الكتّاب الجزائريين– كغيرهم من الكتّاب،في الوطن العربي– بالأسطورة، بمختلف أنواعها وأجناسها كالأسطورة اليونانية، التّابعة من الثقافة الشعبية، وقد وظّف السّائح أسطورة الملك الذي يمتلك الكثير من الحاشية والخدم، والذي يتحقّق له كل ما يطلب يحضر في الحين، وكان هذا الملك يبالغ في طلباته، فقد وصل به الأمر إلى أن يطلب من الحاجب أن يختار له في كلّ ليلة فتاة، وشرطه فيها أن تكون جميلة وفاتنة، وتكون من أشراف القوم، وذات حَسَبٍ ونسبٍ، وكان هذا الملك يعتبر نفسه دائم الشباب والقوّة، لا يمكن أبدا أن يدركه الكبر، وهذا ما يتطابق مع ما ترويه الأسطورة العربية عن **شهريار**، الملك المعروف بتجبّره وقساوته وتكبره، يقول **الحبيب السائح** عن هذا الملك :"نش أيّها العبد بمروحتِكَ الرّيشية فإنّي أحسّ الحرّ، وتعال ياخازن لترصّع لي هذا التّاج بالماصّ والمرجان،أين البستاني؟، فإنّي الآن أريد ياسمينا ونرجسا، لا تفزعوا هذه العصافير المغرّدة بفرحها لجلّوسي على العرش، أدن ياحاجب، فإنّي أمرك أن تتخيّرلي من بنات هؤلاء الأمراء أجملهن، لأدخل بها اللّيلة، واحرص على أن يكون ذلك كلّ ليلة، فإنّ شبابي لا يصيبه الشيب، وبدني لا يعرفه الخور، وعمري لا تُدْرِكُهُ شيخوخة"[1].

يتّخذ الرّوائي المعاصر من الرموز الأسطورية، إطارا لتجسيد بعض مواقفه، وهذا ما تبدّى عند **الحبيب السائح**، حيث عبّر عن موقفه تجاه النّظرة، الدّونية إلى الجنس ذو البشرة السوداء، وتحدّث أيضًا عن التّقسيم الاجتماعي للبشر، الذّي لا يحتكم لأيّ أساس، ومعيار علميّ ومعرفيّ، بحيث صنّف العبيد في الدّرجة الأخيرة، مثله مثل الحرثانيين، ورفع من شأن، وقيمة الشرفاء وجعلّهم في الدّرجة الأولى، وبينهما درجة وسط، تمثّل البربر والمرابطين، وهو تقسيم طبقي اعتبر فيه البشر كالمعدن، ولتأكيد موقفه هذا قدّم السّائح رمزين أسطوريين وهما: **بلال الحبشي**، ذلك العبد الأسود، المنبوذ من طرف المجتمع، **والنّجاشي** وهو أسود البشرة، لكنّه ملك عظيم يحكم الحبشة، وهو ذو شأن، ونفوذ، وجاه

[1] الرّواية، ص.86.

وسلطه تهابه كلّ الأقوام، فبالرغم من كونهما من نفس الطّينة سواد البشرة، إلاّ أنّهما على طرفي نقيض، فالأوّل **(بلال)** يمثّل الدّرة الأخيرة، والطّرف الثّاني(النّجاشي) يمثل الشرفاء، إشارة إلى الدّرة الأولى، وما ساق الرّوائي هاذين إلاّ ليستدل على أنّ البشر سواسية كأسنان المشط، كلّهم خلقوا من آدم وآدم من تراب، يقول الرّوائي معبّرا عن هذه الفكرة :"فأمّا الشرفاء، سكّة الذهب، فرجاء الرّضا من لالة فاطمة مأمول، وأمّا الزوا فالتبجيل يصاحب خير الأنام، وبالعرب فضل النّسب، ولهم معًا سكّة الفضة، ولنصرة الدّين كان المرابطون والبربر، أصحاب سكّة النّحاس، وأمّا العبيد والحرثانيين الذّين للأولين منهم طين، والآخرين حديد، فحسن الذّكر بلال والنّجاشي، كلّ من آدم، وللحق يصيرون أجمعين"[1].

بالإضافة إلى الرّموز الأسطورية السّابقة الذّكر، هناك رموز أخرى غير مكثّفة، والهدف منها التعبير عن مواقف الكتّاب والمبدعين، وإحياء التراث العربي والعالمي معًا، والهروب من عالم واقعي إلى عالم الأحلام، ومن هذه الرّموز الأسطورية التي وظّفها الكاتب في روايته: يعقوب الذي يرمز إلى الصّبر، وطول الانتظار والتفاؤل، المسيح، الذّي يرمز إلى السّلام وعودة العدل، مريم، الّتي ترمز إلى العفّة والطهر، شهريار، رمز التجبّر والقساوة، وإسماعيل، الذّي يرمز إلى الخصب والنّماء والفِداء.

وهناك تأكيد على واقعية المكان في الرّواية، بذكر أسماء الأماكن المعروفة، كأدرار، وتمنطيط، وتماسخت، وتخفيف، وتوات وتلمسان وغيرها، وهذا لا يعني أنّ الكاتب وقع في جغرافية جامدة، فعلى الرّغم من واقعيّتها، إلاّ أنّها تبدُو حافلة بالجو الأسطوري، والخرافي، لأنّ الفضاء الصّحراوي يفرض ذلك.

4- التناص التراثي:

[1] المصدر السابق، ص.20.

إنّ ما يحدّد التّراث هو إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر، ومفاهيمه الخاصّة، وليس خارجها، فالتراث بمعنى الموروث الثقافي، والفكري، والدّيني، والأدبي، والفنّي، هو المضمون الذّي تحمله هذه الكلمة داخل الخطاب العربي المعاصر.

يعرّف **غالي شكري غالي** التراث بأنّه:"جماع التاريخ المادّي والمعنوي للأمّة منذ أقدم العصور إلى الآن"[1]، ولعلّ اختيار**شكري** لميدان التّاريخ الرحب يدلّ على تأثره بالمذهب الماركسي في المادية التاريخية، ووردت كلمة التراث في القرآن الكريم مرّة واحدة في قوله تعالى: ﴿كَلاَّ بَلْ لاَ تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ وَلاَ تَحَضُّونَ عَلَىٰ طَعَامِ الْمِسْكِينِ، وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمّا، وَتَحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا﴾ [2].

كثرت الشواهد على حضور التراث في رواية "تلك المحبة"، منها الحياة الاجتماعية والثقافة، ويصور **الحبيب السائح** إحدى عادات، وتقاليد المنطقة الصحراوية المنتشرة بكثرة، وهي تلك الجلسات التنفيحية المتناقلة عبر الأجيال، ويعرفها كلّ سكان المنطقة، وكانت تقام للأسياد، وأبنائهم، وذوي الشرف والجاه، وتقدم فيها أشهى، وألذّ الأطعمة، ويصاحبها كلّ ما لذّ، وطاب من المشروبات، مع جوّ غنائيّ، وموسيقى صاخبة، حتى يبلغ الحضور درجة الهذيان والسكر، إلى الصباح، وكثيرا ما يلتقي الرجل والمرأة، فيمارسان فيشبّعان رغبتيها الجنسيّة، ويقومان بكلّ ما يخطر على بالهما، وكل ما خطر على بالهما، وهذه السهرات والجلسات الحميمية، شبيهة بتلك كانت تقام في العصر العباسي، في قصور الخليفة، ويصف الروائي بعض هذه الجلسات فيقول:"تعقد لأبناء السّادة والسّادة أنفسهم، على استتار هؤلاء، تؤول التنفيحية طقسا وشعيرة...فكانت الجلسات تقدم فيها الكبدة المشوية بجمر السودان، والكاوكاو المقلي بالرمل الصهداني، ثمّ تروح كيسان التاي تدور مشحرة بالنعناع، ممزوجا بقرصات من الحشيشة، فيضحكون، ويغنّون، ويهذون، ويحلمون لاهين عن أحزان

---

[1] سعيد سلام، المرجع السّابق، ص.14.

[2] سورة الفجر، الآيتان:(19، 20.)

الدنيا، ويضعون المال في أيمانهم لعبا بالنساء، والإماء، ويفعلون بها ما صور لهم الخاطر، وخنّست لهم النزوة"[1].

يواصل الروائي في رصد عادات وتقاليد المجتمع الصحراوي، فينقل جوّ الحفلات والأعراس التي تقام في جوّ مخملي، ولقد نقلها بكل تفاصيلها وكأنه جالس هناك بينهم، وعين الكاتب في ذلك هي شخصية **سلو**، الذي ينقل له كل ما يحدث، باعتباره شخصية مخنّثة، يقول الكاتب على إحدى الحفلات التي قامت بها **حسونة** :"لكن هيبتها من مالها، تبذله بأكثر ممّا تستطيعه أي امرأة غيرها، تحضر حفلة، أو عرسا أو تقصيرة، فإنّ الرقصة عندها بثمن، وبثمن آخر المرجوع الشلالي تطلبه، فلا تغنيه إلاّ حسونة، لا تردّد لازمة إلاّ مصاحبات حسونة"[2].

إنّ الحبيب السّائح وظّف كلّ ما من شأنه أن يثري روايته هذه، لذا لجأ إلى كثير من الوقائع والقصص، مها كان مصدرها دينيّا،أو تاريخيّا أو اجتماعيّا أو تراثيّا...ليعتمدها في سرد الأحداث التي تضمّنتها، وكان يقرّب الصّورة التي أرادها باستحضار صورة أخرى شبيهة لها، ولم يساعده على ذلك سوى التّناص الذي كان جسرا وصل بين ما حدث واقعا أو خيالا، ومل كان يحدثه هو في خريطة وجسد روايته.

---

[1] الرواية،ص.ص.80،81.

[2] المصدرنفسه، ص. ص.68 ، 69.

الفصل الثانـي

3- تجليات التّناص الصوفي :

1 / الرموز الصوفية

2 / التّيمات أو الخصائص الصوفية

3 تجليات التّناص الصوفي:

يعتبر التصوف من المواضيع الهامة التي صارت محلّ جدل كبير، بين العلماء الذين اختلفت أراؤهم حوله، وهوأحد التيارات الرئسية في الحياة الروحية الإسلامية الذي لا زال قائما، منذ فجرالإسلام إلى يومنا هذا ، ويعني التخلي عن الدّنيا، وملذاتها وشهواتها، والانعزال عن الواقع ، والحياة اليومية، والزّهد فيها، والاتصال المباشر بالمولى عزوجل.

إن التّراث العربي زاخر بأعلام كثر من الصوفيين أمثال:**إبراهيم بن الأدهم،** الذي يعد من أوائل المتصوفة، **الحلاج، الجنيد، عبد القادر الجيلالي، محي الدين بن عربي** وغيرهم. ويعرف ابن عربي التصوف في بيت شعري له، فيقول :

إن التّصوف هو تشبيه بخالقنا لأنه خلق، فانظر ترى العجبا[1].

يرى **ابن عربي** أن التصوف هو تشبيه بالله، لذا يدعو إلى الحلول في الذات الإلاهية.

وتختلف تعاريف ومفاهيم التصوف من مفكر إلى آخر، وكل واحد عرّفها حسب مذهبه واتجاهه، فهذا **ابن خلدون** يقول أنّ: "علم التصوّف من العلوم الشّرعية، والعكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، ويعود أصلها إلى كبار الأمة والصحابة و التابعين "[2].

ولقد سئل أحدهم عن معنى الصّوفية فقال: " إنّ العبد إذا تحقّق بالعبودية وصافاه حتى صفا من كدر البشريّة نزل منازل الحقيقة، وقارن أحكام الشريعة،فإذا فعل ذلك فهو صوفي،لأنه قد صُوفِيَ "[3]، ومعنى هذا أنّ العبد المتصوّف يكون قلبه نقيّا، وصافيا من كلّ الصّفات الدّنيئة، كالنّفاق ،والخداع ، والمكر، والغيرة، واتّباع الهوى.

---

[1] محمد عبدالمنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، (د.ط.) ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، (د..ت.) ، ص.231.

[2] ابن خلدون ، المقدمة، ج .1 ،(د.ط.) ، المطبعة البهية، القاهرة، (د. ت.)، ص.328.

[3] عمامرة السياسي، "مفهوم التصوف و تطوره"، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، ع.4، الوادي، الجزائر، مارس 2012م ، ص.77.

يقول **القشيري عبد الكريم** _صاحب الرسالة القشيرية _عن الصوفية: "فقد جعل الله طبقة الصوفية من أحسن أوليائه، وفضلهم على كافة الناس بعد الرسل والأنبياء"[1]، فالصّوفيون يرقون إلى درجة قريبة من الأنبياء والرّسل.

والتّصوف توبة من المعاصي كلها، والإخلاص إلى الله بلا شروط، والصبر على الأذى والمعاناة، وفي هذا الصّدد سئل الجنيد فقال: " التّصوف لم يأت من القيل والقال، بل من ترك الدنيا ونزواتها، ومغرياتها، وقطع المألوف والمستحسنات"[2]، فالشرط الأساسي _إذن _في التصوف هو عدم الاهتمام بالدنيا ومافيها، وعدم المبالاة بالمال والجاه، والتقرّب من الله في كل قول وفعل.

أمّا اللغة الصّوفية فهي لغة رمزية، "ذات مجازات ودلالات كثيرة قابلة لأكثر من تأويل، تتميز بالتّخيل، والتّمثيل ،والتّشبيه "[3].

ويقرّ **القشيري** " أن كلّ طائفة من العلماء لهم ألفاظا يستعملونها، انفردوا بها عمّن سواهم، واتّفقوا عليها لتوصيلها إلى المتلقى، وهذه المصطلحات قد اختصّها الله عند قوم م" [4] ، فلغة الصّوفيين خاصّة ،إذا اتّفقوا عليها، وهذه المصطلحات وهبها الله لهم فقط ، إذ أنهم يحرصون حرصا شديدا على ألا تشاع بين أهل ليسوا بذوي صلة بالتصوّف.

ويؤكد الطوسي ذلك، أثناء حديثه عن الرّمز في اللّغة الصوفية، فيقول:" الرّمز معنى باطن مخزّن تحت كلام ظاه، لا يظفر به إلاّ أهله "[5]، ويظهر من خلال هذا أنّ الرّمز عميق، لا يفهمه إلاّ العارف بالمصطلحات الصوفية، لذا عمد المتصوفة إلى ابتكار معجم

(1) حسن الشرقاوي ، معجم الألفاظ الصوفية ، ط. 1 ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ،1987م ، ص. ص. 79، 80.

(2) المرجع نفسه ، ص .79.

(3) شريف هزاع شريف، المعنى والتأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج ،(د .ط.)، دار الكتب العلمية، القاهرة ، (د . ت.)، ص .12.

(4) القشيري عبد الكريم ، الرسالة القشيرية ، (د .ط.) ، دار الكتب العلمية، القاهرة، 1330هـ ، ص.31.

(5) السراج الطوسي ، اللّمع في التصوف ، (د .ط.) ، دار غريب للطّباعة، القاهرة، 1960 م ، ص.414.

يقوم على الرمز، ويحمل في طياته اللّغة الصّوفية، وقصد من وراء ذلك أن تبقى المصطلحات الصوفية غامضة، إلّا يفهمها إلا أهلها.

1- الرموز الصوفية :

على الرغم من الخصوصية التي تلتمس في بناء الرمز الصوفي، إلاّ أنّ الرّوائي استطاع أن يوظف الرّموز الصوفية، وينسج عالمه الرّوائي نسجا محكما، يخيل للقارئ أنّه يقرأ إحدى المؤلفات الصوفية، وقد صرّح **الحبيب السائح** حينما سئل عن رأيه فيما يشاع عن جيل الشباب، من آراء مفادها أنّ رواية "**تلك المحبة** "غاية في التعقيد والغموض، فقال :"على الكاتب التسعيني أن يقرأ عشرات الكتب، حتّى يتسنّى له فهم رواية، "**تلك المحبة** " ،وينسج على منوالها... فالرّواية نص ذو بعد لغوي، وإنشائي واستعاري وتيماتي، يريك نسق القراءة السائدة "[1] ، ونص رواية "**تلك المحبة** "تجسدت فيها رموز صوفية كثيرة أهمها :

•- رموز المرأة :

تعتبر المرأة أحد أهمّ منابع الإبداع، فهي مصدر إلهام، ووحي لدى كلّ المبدعين، وهي رمز للخصوبة، والنّماء، والأرض ،والوطن، والحبّ، وهي في نظر الصوفيين"قمّة التجلّي الإلهي، فهي الوسيط الأمثل للوصول إلى الجمال المطلق"[2].

وتقترب نظرة الصوفية إلى المرأة من نظرية العذرية، وفي هذا الصدد يقول الباحث **يوسف اليوسفي:**"فإذا استطاع العذريون أن يروا في المرأة إمكانية السّعادة العظمى، وأن يجعلوا بالتالي من المرأة غاية في حدّ ذاتها، فإنّ الصّوفية ذهبوا أبعد ممّا تصوره الخيال

---

[1] حوار الكاتب التونسي نجيب الريحاني ، نشر على صفحة الروائي الحبيب السائح الشخصية.

.http :m.fr.fc.com/note.php ?note id =1733899369381583

[2] محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ط.1،اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003 م، ص.74.

الإبداعي العذري، فلقد رأوا في المرأة رمزا للجمال الإلهي، وهي السّر الذي يوصلهم إلى الحقيقة المطلقة"[2].

1- المرأة المكان :

لقد لعب المكان دورا كبيرا في رواية" **تلك المحبة** "منذ البداية، حيث اندمجت الشخصية مع المكان، فلا يكاد القارئ يفرق بين **البتول**، و**أدرار**، والمرأة الخرافية ،والصحراء، كما تعدّ المرأة من أبرز أشكال تماهي المكان مع عنصر الفعل الرّوائي ، فلمّا كانت الرّواية هي فعل استحضار المكان (الصحراء)، كان يجب ظهورها في الفعل الرّوائي، فمنذ الوهلة الأولى حاول السائح الجمع بين المرأة والمكان، مثلما كان في الأساطير القديمة.

تشكل المرأة آلية يتّجه بها الرّوائي إلى المناطق العميقة في الزمان ،والمكان، والإنسان، وقد ساهمت في شحن المكان في الرّواية بمواصفات الإنسان نفسه في التكوين و التحولات، مثلما يتجلى في قول **أم بليلو** له عن الآثار التي تبدو كالفناجين: "انجذبت برائحة عرق أجدادك، فكأن تلك الأرض هي أبدانهم، وأن ذلك الطين المقعر مثل الفناجين من لحمهم المثخن، وذلك الماء الجاري من دمهم المهرق، ولون التمر من بشرتهم المكوية بالشقاء، ومذاقه من أكبادهم المذلة بالهوان، وهذه القصور الممتدة شمالا نحو الجنوب من أيديهم وأكتافهم بالطوب والسعف والجذوع والجريد"[1].

لقد تداخلت في الرّواية المرأة الرمز التي كانت أدرار بامتياز، تبسط غوايتها على الكاتب بلا منازع، يصفها وصف الهائم في عدة مواقع من الرّواية، بنخلها. وعجاجها وأيام شمسها الطويلة، وصفا عجيبا، كما في الفصل "خطّي بشفتيك على صدري صبر النخيل" ، ويظهر ذلك في قوله : "يطوقني الحنين إليك لاشتهاء رائحة جسدك، مثلما تثور زوابعها شرقية، تذارعها سموم الجنوب تحت شمس مسامته لغضب له صوت نخير، فتزفر حرّا

[1] الرواية ، ص . ص .92،93.

وتمطر عججا ترسلها على صبر الحجر العاري المقروس بليالي شتائها المصلي بزفير جنوب صيفها ... ،أنت الأثر الذي حيرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين ، من عين صالح إلى (أقبليي) ، ومن (إنغر) إلى (أغزر)، ومن قصر الشرفا إلى (أقبور)، ومن (الهبلة) إلى (طلمين). ومنها إلى ماسين، فإلى (تبلكوزة) إلى الشتات"[1]، فالمتصفح لهذه الأوصاف يحتار كيف إختار له الروائي هذه الدلالات والمعاني الموحية.

وتندمج الشخصية مع المكان في موضع آخر، بحيث لا يكاد القارئ أن يفرق بين **البتول** و**أدرار**، والمرأة الخرافية والصحراء، فهي تقول عن نفسها:"قد تكون تلك الحمامة رمتني قبسة من منقارها فأحول إلى جزيئات الرّمل، الذي بسط الصحراء، وقد تكون الرياح ،حملتني نواة، انشقّت منها شجرة تحبل مثلي وتلد، وتعطي من جسدها طعم الحياة، كما أهب من جسدي لذة الحبّ، فأجري في الدم هواء معطر الرّغبة" [2].

ويشبّه الرّوائي في بعض الأحيان المرأة بالصحراء، التي تعتبرها المتصوفة رمزا للتيه، والرحلة التي تسبق الوصول إلى الحقيقة، وفضاء مناسب لممارسة الشعائر الصوفية، فمن المؤكد أن من يعشق شيئا، يرى فيه الجمال، ويقلّب مساوئه محاسن، وهذا ما فعله **الحبيب السائح** في هذه الرواية، بحيث شبه المرأة بمكان هو الصحراء، وجعله_بالرغم_من قساوتها ووحشتها، وصمتها، ملهمة كلّ من يزورها، فيفتن ويعجب بسمائها، وشمسها، ورمالها السّاحرة، كما أنها تمنح الأمان ،والاطمئنان، وتقبل التعايش، وهو المعنى نفسه الذي ورد على لسان **البتول** لما سألها أحدهم:" ما الذي أعجب امرأة مثلك في أنضج العمر، وأينع الرّوح أن تغرب إلى هذا القفا ؟، فقالت له :أبدا إنها عامرة بكل ما لم يمسّه دنس، لذلك فهي آمنة"[3].

---

[1] المصدر السابق ص. ص. 15،16.

[2] المصدر نفسه، ص.14.

[3] المصدر نفسه، ص .242.

لقد سُجِّل حضور علاماتي طاغي للمرأة والصحراء ضمن سياق استبدالي، _منذ البداية_ ومن ذلك ما قالته امرأة في نسوة على كأس العشاء :"كان الهجير عظيما يوم داخل إسماعيل الدرويش مغارة طمنطيط ،وراء امرأة بهية لم تكن غير البتول أغوته فاستدرجته إليها، لا تطأ رجلها رملا فيها إلاّ صار خضرة، وتحوّلت ظلمتها نورا، ووحشتها أنسا، وسراديبها أروقة عامرة، وسكونها حياة، ورهبتها أمنا، وطيورها الظلامية حوريات كواعب، ورائحة طوبها الخانقة عطرا، وجرى ماء فقارتها سلسبيلا، وأشرقت الدنيا في جنباتها"[1].

وقد ظل الرّوائي محافظا على علاقة التماهي بين شخصية **البتول** و المكان، مثلما يؤكده الحوار بين **مكحول وغنية** في أواخر الرواية : "السيدة تعرفينها مثل كل تمين مضروب عليه بسور. فقالت له :أهي حاضرة، قال : بالخاطر لا بالقاصر، فقالت :أين هي الآن! قال: بين المكان والزمان" [2].

يتضح من هذا العرض أنّ المكان هو الصحراء، وما تحويه من عناصر، كالرّمل والشّمس والنّخيل، وما يوحى به هذا الفضاء من اتّساع وامتداد، هو الذي سمح بهذا التنوع، وانفتاحه فرض تواترا على المستوى الفعل الرّوائي، إذ هناك " جدلية العلاقة الصوفية بين الإنسان والصحراء، عندما يتحول الإنسان إلى مكان، وتتحول الصحراء إلى رمز حي "[3].

ولعلّ أهمّ سبب جعل الرّوائي يمزج بين الشّخصية والمكان، أن هذا الأخير ذاته يتحكم في طبيعة اللغة بحيث أصبح وسيلة لإنشاء الصور، ولا أدلّ على من وصف الرّوائى لليوم الذي التقى فيه **مكحول** و **جميلة** يقول:"من عرف الصحراء أدرك سر النبوة، وبقلبه لمس التجليات وعلى لسانه انهمرت الفيوضات، فلم تدر ما تقول، وفي ذهنها تسع وتسعون لا ينفك لها واحد منها، ولكن في عينيها رقصة الأنجم إن وقفت يقابلها عند جدار صور

---

[1] المصدر السّابق ، ص .284.

[2] المصدر نفسه، ص.352.

[3] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية ، (د. ط.)، دار الأمل، تيزي وزو، (د. ت.)، ص.188.

القصبة مال الظل على جزء منه، فأفقد رمله الأصفر لمعان بلوراته... يتقدم مكحول ، يسكنه المجهول، وتنغمر جميلة ببرودة خشعة، كتلك التي للمعابد والأضرحة، تسري في جسمها، تسمع لها تراجيع قادمة من العمق الذي وسعته العزلة أمامها ووراءها"[1].

2- المرأة بين المقدس والمدنس :

2-1- المرأة المقدسة :

لقد ارتبطت صورة المرأة في كثير من الروايات العربية بالرغبة والجسد، فصورتها رمزا للفتنة والخطيئة، لكن الجميل في رواية "**تلك المحبة**" حضور المرأة بصورة مخالفة، فكانت رمزا للحياة، والقدرة الإلهية، ورمزا للوصل والحب، فالرّوائي صور المرأة بين مقامين، مقام التّقديس، الذي تمثله السيدة **البتول** في جمالها، ومكانتها، وورعها، ومقام التّدنيس الذي تمثله **بنت كلو** البشرية، من خلال أعمالها، التي تفسد الناس.

فالبتول أو السيدة اسمان يحملان دلالة مقدّسة، فالبتول رمز للطهر والنبل، رمز "لمريم العذراء" في العفّة،و يشير لفظ السيدة إلى القيمة، التي يمنحها المجتمع الصحراوي للمرأة، إذ أنّ شخصية **البتول** في هذه الرواية لم تعد ترمز للفتنة، وهي تمتاز بجمالها الأخاذ، الذي يسحر النساء قبل الرّجال، ويقول واصفا إيّاها:" مرّت في حمامها قائمة بتلك الرشاقة العامرة الخلابة القاهرة، كل تثن في جسدها أو انعطاف، كأنها نحت مرمري صقلته يد جني ...واليدان والأصابع في بشرة تبشع منظرها وترمل ملمسها وصار لونها للشعير أو الصلصال"[2].

البتول رمز الجمال الظاهري، الذي سحر الرجال، فلا يكاد يراها رجل إلاّ ويعجب بها، ويطلب وصالها، كما حدث **للمخازني يقول الرّوائي:** "اعتقد لينها إذا زارها فتحرش بها

---

[1] الرواية ، ص .268.

[2] المصدر نفسه، ص.105.

ارتدت له شمطاء من اللائي يسكن الكهوف، فارتدع عنها مصابا برعداء ذهبت به"[1]، ولعل **علي شريف** لقي المصير ذاته، فبعد سنوات من غيابه يصعق عند رؤيتها، وهي لا تزال على الصورة التي تركها عليها، كالصحراء التي لا تتغير فهي دائمة الشباب والجمال، بل إن جمالها رمز للخلود والبقاء والاستمرار فهي: "كالصحراء لا يتقدم بها عمر، ولا تنالها شيخوخة ولا يصيبها لوث, كان الأرواح ملكتها سر الشباب الذي لا يزول إلا بيوم قبضتها"[2] .

كانت **البتول** سيرة على ألسنة كلّ النّساء، إذ لم يتركن شيئا شبهن جماله بها، وهذا ما يتطابق مع ما ذكر عن نسوة المدينة ،اللّواتي فتنن بالنبي يوسف عليه السلام، ونقل الرّوائي حديثهن فقال:"كيماعيون البتول، كحلة ظلمة تشرين، وحواجب مرسومة كيماحروف النون، وهدابها رواحات قاضي من ريش أسود يهزها سيادين"[3]،ويصف الروائي خدّيها فيقول : "مطبوعين كيما الخوخ موردين، والإنسان حب تبرولي مقطرين"[4]، أما قدّها فيقول " قد مربوع هايف، كالأميرة تتهادى بمشي رزين، الصدر ثامر بزوج نفيفحات في جنان مسرغين، الإصباع شموع، والزنود مرامر"[5]، لقد رسم الروائي لوحة فنية واضحة للبتول بلغة تجعلها حاضرة في الأذهان، بأن تطرّق لوصف خدّيها وعينيها و حاجبيها و طولها و أصابعها.

وما يزيد من قيمة البتول وجمالها،جمالها الرّوحي، فرغم امتلاكها لكّل متاع الدنيا من جمال ومال ونسب، لم تخرج عن طاعة الله و لم تخضع لطامع، وبهذا تكون رمز العطاء الذي لا ينقطع، فلا تموت ولا تشيخ، يحيط بها القطب والأوتاد والماردون، فتكون بذلك بطانة صالحة يمتد خيرها وصلاحها إلى كل محبيها، لقد كانت هذه المرأة عجيبة " تنسى الورعين أنفسهم

---

[1] المصدر السّابق، ص.107.

[2] المصدر نفسه، ص.114.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أنهم زهدوا بما ينسبغ عليها من آلاء، لم تعرف بامرأة قبلها ولا بعدها في توات، كأن زمن عمرها قد توقف جريانه في الأربعين مبلغ ألق نضج امرأة مثلها ، فسدى ذلك سر دون انحداره بنضارات جسدها إلى الرذيلة، فبقع كسراب ودار حولها فتسربلها فانبسط فتنة تتنبت فيها كالزهور المائية لا جذور لها في تربة"[1].

و يعلى الروائي من شأن **البتول** بالإشارة إلى الخوارق التي تمتلكها، فالعناية الربانية كرامة يحيط بها الله عز وجلّ الأولياء والصالحين من عباده، و البتول أحد الذين أحاطت بهم هذه الكرامة ، يقول الروائي يتحدّث:" عن امرأة وهبت من بني البشر الحكمة والفضل، ومن بني الجن الجمال والفتنة قال: لو سميتها خدشة عرض أهلها ولو وصفتها من غير دليل ادّعت كل امرأة في توات والصحراء تلبسّا بها، وما كان لامرأة في البلاد أن تدنوها قواما أو تشبهها وسامة"[2].

2-2- المرأة المدنسة

ظهرت إلى جانب شخصية **البتول** شخصية أخرى تقابلها، امرأة جمعت دهاء النساء ومكرهن كلّه، فصورها الروائي في شخصية العرافة **بنت كلو**، التي تحاول أن تطيح بالسيدة، **البتول**، وأن تكشف أسرارها، إذ حاولت أن تصل إليها من خلال خادماتها، بإغرائهن بالمال، إذ ما كشفن لها أسرارها، وأتيناها بشيء من أغراضها، لتستخدمه في صنع السّحر، إلّا أنّ محاولاتها في كل مرة باءت بالفشل، وكم أثار غيرة **بنت كلوعلي الشريف** حين بدأ يسرد مفاتنها، وما تمتاز به من جمال، وبشرة بيضاء، وشعر ناعم طويل، لذا أرادت أن تزول وتختفي تلك النعم عن **البتول**، ولم تجد من سبيل، إلّا القيام ببعض الممارسات السحرية، ولهذا أعّدت وصفة سحرية من أجل أن تفقدها لمعان بشرتها، فقامت:" بخلط القرنفل بالتاي مرة والحليب بالقهوة، والرمل بالزيت، والسمن الحر بتمر الحميرة، والغسول بالنيلة، وما

[1] المصدر السّابق، الصفحة السّابقة.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تصورته أن يكون لونا لجسدها لتخترقه يوما، فأصابتها هرصة لما لم تفلح، فصنعت من الطين نصبا صغيرا لها، وطلته بالأبيض، وراحت تجرب عليها تراكيبها فما اقتنعت بواحدة، إذ لم تنسجم لها الألوان فحطمته مفصل على مفصل، فأوقعها ذلك في الفراش سبعة أيام"[1]، وتواصل **بنت كلو** محاولاتها في الإطاحة **بالبتول** وقد طلبت المساعدة في هذه المرة من **بنت هندل** بأن تجلب لها بعض الأغراض الخاصة **بالبتول،** مقابل أن تعطيها المال، إلاّ أن كل محاولاتها باءت بالفشل، كما تظهره لنا الرواية :" وكانت **بنت كلو** وعدت **بنت هندل** مالا وفيرا وجاها كبيرا عند الأسياد، إن هي قصت له منه خصلة، فأتتها بها لتعقد منها، فتطعم الخفاش، الذي كلما زعق اهتز قلبه، وتحرز لها في جلد أفعى تعلقه في رأس طرفاء في حمادة، فإن أقنعتها أغنيتك...ولكن **بنت هندل** تقدر أن السيدة تعلم الخبر في اللحظة التي تفكر فيها **بنت كلو** في المطلب الأخير فكثيرا ما كانت تقول **لبنت هندل** بعض نواياها فتبهتها فصارت لذلك لا تتطاول على شؤون السيدة خفيها وظاهرها "[2].

والغيرة التي تشعر بها **بنت كلو** اتجاه البتول ظاهرة في الرّواية، إلاّ أنّها في بعض الأحيان تفقدها صوابها، وقد أصبحت سمة تعرف بها **بنت كلو** بين النساء، وتحاول **بنت هندل** أن تطفيء نار الحقد في قلب **بنت كلو،** فتخبرها بأنّ ما تتمتّع به **البتول** من جمال هو من صنع الخالق، ولا يمكن لليد البشرية أن تغيره تقول لها ناصحة إيّاها : "غيرتك الطافحة حسد لها، وحسد الأعمى غل عليه، و ليس لك دواء غير التراب، انظري إلى حالك حين تتحدثين عنها يصفر وجهك وتشهقين مئة مرة، النعمة التي هي عليها من الخالق، لا أنت ولا أنا بقادرين على إزالتها عنها "[3].

---

[1] المصدر السابق ، ص.108.

[2] المصدر نفسه ، ص. ص . 109، 110.

[3] المصدر نفسه، ص.117.

وكانت النّساء يقصدن **بنت كلو** من أجل أن تصف لهن وصفات السّحر والشعوذة، التي تجعل الواحدة منهن يعشقها زوجها إلى درجة الجنون، ولا يستطيع النظر، أو التفكير في غيرها، ويعتبر زوجته أفضل النساء على ، و**حسونة** واحدة من اللّواتي كن يقصدنها من أجل تحسين العلاقة بينها وبين زوجها، من أجل أن يكون أسيرا بين يديها، ويعشقها إلى النخاع، و تقدم **بنت كلو** وصفة **لحسونة**، تطلب منها : " أن تخلط له قهوة الصباح بريقها وتقول: شربتك ريقي باش تبع طريقي. فيشرب، فلا يقترب بقدر ما ترجت، فتروح بعد جماع الصبح مدخلة قطعة سكر في فرجها حتى تتبلل، فتحلى له بها الفنجان أو الكأس فلا تجد نفسها إلاّ متباعدة عنه، لذا قالت لها **بنت كلو** عليك بقطعة لحم، فقد اختارت شريحة طرية من اللحم، ووضعتها بطول فرجها، مثل ضمادة إلى أن تشربت مديها فشّوتها وقدّمتها له، فقالت لها: سيهيج، ويطلب، مثلما يطارد حيوان متوحش فريسة"[1]، وقد وصفت لها وصفة ثانية بعد أن فشلت الأولى.

وتمادت **بنت كلو** في سحرها، وقد بين ذلك الحديث، الذي دار بين **سلو وحسونة** عن **طيطمة**، وما فعلته بعائلتها، حيث فرقت بين والدي **طيطمة**، فتوفيت أمها، وهي رضيعة، وتزوج والدها بامرأة من عائلة **بنت كلو**، وشرّبته سما، واستولت على أملاكه، تقول **حسونة** مؤكدة هذا:" **فبنت كلو** بسحرها فرقت بين أبويها فماتت أمها مشلولة، و هي رضيع، وتزوج أبوها من امرأة ثانية، من قريبات **بنت كلو**، ما لبث أن مات موتة غريبة، قيل لشيء شربه، وأكله، جعل دمه يغلي مثل سقي الشاي، فاستولت على رزقه، وشردت بنته الوحيدة، وحرمتها ما ترك، إذ باعته وغادرت الى جهة مجهولة مع رجل من أقارب **بنت كلو** "[2].

و قام الكاتب بتعرية المجتمع الجزائري، بإشارته إلى انحلال الأخلاق في بعض الدّيار ذات الشبهة، والموسومة بالعهر، ويظهر ذلك من خلال شخصية أم **بليلو** المدنّسة، التي

---

[1] المصدر السّابق، ص .63.

[2] المصدر نفسه، ص .124.

كانت تقيم علاقات كثيرة مع الرّجال، وولدت طفلا لقيطا، سمّته **بليلو** وهو يجهل هوية أبيه ولم تكن أمه _على كل حال _المثل الأعلى الذي يقتدي به، فكثيرا ما كان يراها في مواقف تستحي العين النظر إليها ، في ظل الممارسات التي كانت تقوم بها مع الرجال، وكان **بليلو** يحكي **لمريا** ما تفعله أمه، ويفصح عن أمنيته ورغبته في أن يفعل فعل أمه معه، ويصف لها إحدى مغامراتها الجنسية فيقول: " فرأيته من ثقب، كنت حفرته بين طوبتين، يدخل عليها في قوس النوم، ففرشت له بطانية، لا تنزلها إلا نادرا، فتنزع عباءتها الوحيدة على جسمها، وقد خلع ملابسه وراح يمسد على حجره كأنه يمسك عضوه، ولما كانت تقوم وتدمم شعرها بالماء تقدم نحوها، وكنت أرى عجيزتها داكنة مكزوزة، فاحتضنها من الخلف يصدر صوتا يشبه صوت الجمال" [1].

لم يجعل الروائي **أم بليلو المرأة** المدنسة في روايته، بل لقد كانت **بنت كلو**هي الأخرى، وتمارس **بنت كلو** الزنا مع العديد من الرجال، وكانت دائما تتخلّص من ثمرات تلك العلاقة إما بالإجهاض، أو القتل ،أو طلب المساعدة من **بنت هندل**، و عندما عرف زوجها بمعاملاتها الشنيعة هجرها، بعد أنّ طلقها، ويؤكد قول الروائي :"بأنها تقوم بنفس الأعمال التي تقوم بها أمه فهي تمادت بالمثل في تبديل المعاشيق، وكانت من حذق أمور النكاح والجمال والقذف والحمل والاسقاط مكّنها إلا تحمل يوما بغير نطفة زوجها، وكانت **بنت هندل** تشفع لها وتجد وسيلة بأن تدفن مواليدها جميعا"[2].

3- المرأة المثقفة:

تظهر في الرواية إلى جانب شخصية **البتول**، و**بنت كلو** شخصية **مبروكة**، التي خلقت نوعا من التوازن في النص، فهي امرأة ككل النساء، سريرتها طيبة، تربّت في حجر السيدة **البتول**، أحبّت القراءة، وأدّى بها شغفها، وفضولها إلى دخول دير الرهبان لتقرأ من

[1] المصدر السّابق، ص. 99.

[2] المصدر نفسه ، ص.101.

كتبها، وأثناء ذلك تعلّقت بالأب **جبريل**، وتعلق بها، وتولّد بينهما حب طاهر، تجاوز حدود الديّن، واكتشفت أثناء تنقيبها بين الكتب دفترا قديما يحتفظ به **جبريل**، فيه معلومات تؤكد أن جده دخل جاسوسا على البلاد، فسهل من مهمة احتلال العدو للصحراء، وعمل على رد الناس على دينهم، وإدخالهم في الدين المسيحي، وكانت على اطّلاع واسع على هذا الدّين، من خلال مطالعتها للكتب، التي كان يقدمها **جبريل**، ويصور الروائي شغف **مبروكة** بالقراءة قائلا: " انكبابها على ما كان يقع بين يديها من كتب بلغت معرفة كبيرة من الشعائر المسيحية بما جعل لها من أثر تلك المطالعات المدرسية الموجهة"[1]، **فمبروكة** من شدة حبّها للعلم، كانت تقضي ليال طوال، ساهرة مع الكتب، ولهذا أصيبت بمرض أدخلها المستشفى، فالتقت مع **جبريل**، الذي عرض عليها أن يقدم لها كلّ ما تحتاج إليه من كتب فقال لها: " ربما سهرت مع كتاب إلى وقت متأخر دون أن تشعري ببرودة هذه الشتاء القاسية على غير العادة...عندي ما يعجبك من الكتب، إن رغبتي فمري لتأخذي ما تريدين، أبوابنا مفتوحة " [2].

جعل الكاتب **مبروكة** رمز للمرأة المثقفة والمتعلمة، وهي لا تشغلها الحفلات، والسهرات على المطالعة والقراءة، ولا يهدأ لها بال حتّى تنتهى من قراءة القصص التي تباشر بقراءتها للسيدة **البتول**، وتنتقي لها من الكتب ما يعجبها، ويؤكد هذا قول الروائي: "لا يشغلها شيء في حياتها أكبر من القراءة، وما فضلت يوما بين حضورها حفلات كبيرة وبين اتمامها قصة، كانت بدأت قراءتها، ملزمة نفسها بأن لا ينتصر عليها كتاب " [3]

4- المرأة /النخلة/الجمل/الماء:

4-المرأة النخلة:

---

[1] المصدر السّابق، ص.168.

[2] المصدر نفسه، ص.171.

[3] المصدر نفسه، ص.180.

النخلة رمز للأصالة والصمود والمقاومة، وهومعروف في الأدب العربي، وخاصة في الشعر المعاصر، وما يبقي النخلة في جو قاس كقسوة الصحراء، هو جذورها الضاربة في العمق، ولقد شبه الروائي المرأة بها ويقول عنها: " فاعلم أن في المرأة مثل النخلة ثلاثا يخلبن الرجل فيعري له من كل رمل وجها ضحوكا لصدر ثامر في قوام ممشوق، ولسانا يحيي في القلب الموت، وجماعا يروي الروح إلتذاذ، أدرار بمائها وأمنها و سرابها، كأنها لهذه الثلاث! لكن ليلها وحشة للغريب، ونهارها وهم بالقريب، وسترها حيرة اللبيب"[1].

ويحاول في موضع آخر أن يصور دور المرأة من خلال النخلة، فهي تشترك معها في الدّور والوظيفة، فالمرأة تحمل وتلد تماما كالنخلة، التي تعطي الثمار، فكلاهما تجودان بالعطاء بكل ما تملكان، ويقول الروائي في هذا الصدد: " ولا تسألن امرأة سرا لا تبدي مطاوعة هي لكشفه، فإنها الجسم، فانظر إلى النخلة إنها بقوامها، وهي الرّسم فاهتد في المفازة إنها بتوهمها، وهي الظاهر، يخفي معنى فاكنه الإعجاز...وقد تكون الرّياح حمّلتني نواة، أنشقّت منها شجرة تحبل مثلي وتلد، وتعطي من جسمها طعم الحياة، كما أهب من جسدي لذّة الحب فأجري في الدم هواء معطرا بالرغبة" [2]، ويواصل الروائي في وصف النخلة، مبينا ما فيها من جمال، وعلوّ ورفعة، وصمت يحير العقول، فيقول: " هذه أو تلك، تبدع النخلة، مثلما يحير العقول صمتها، من تحتها يجري الماء، كما يفيض رقها الإخصاب ...ما رأتني عين إنس، أو لمستني يد بشر، إلا حدث الانبهار، وأشرقت رمال العرق بالأنوار" [3].

ويستطرد الروائي في تشبيه المرأة بالنخلة في الرشاقة والهيبة والعظمة، ويؤكد أنه لا يوجد أي شيء يجاري المرأة إلا النّخلة، وفي هذا الصدد يقول: " يا نخلة ضامنة مثقلة !لو

---

[1] المصدر السّابق، ص.370.

[2] المصدر نفسه، ص.14.

[3] المصدر نفسه، ص.15.

كنت أعرف شجرا غير النخيل رشاقة، وأوفر آلاء، وأطول عمرا في القفار وأعظم هيبة وأجل صمتا لشبهتك به، فلقلبك خضرته، وشعرك لون ثمره، ولو جنتك ألقى شمس الصبح على رمله، ولريقه مذاق رحيقه ولأنفاسك رائحة ياسمين زنجبار في بساتينه، عكرة حنا (تامست) في جنانه" [1].

ويشير الروائي إلى أنّ كلّ من المرأة والنخلة بحاجة الى الطرف الآخر، فالمرأة تحتاج إلى الرّجل من أجل الإخصاب، والإنجاب، والنّخلة تحتاج إلى الإنسان، ليسقيها، ويعتني بها من أجل الإثمار، والنخلة صديقة الإنسان في هذه الصحراء، التي لا تفشي له سرا يقول الحبيب **السائح** في هذا المضمار: " أنظري تلك النخلة القريبة من الماجن اضحل خضرتها الماء الأسن تحتها، فتوقفت عن أن تكون جميلة، فهجرها الرجل فلم تعد تثمر، فبشع منظرها لما صارت ترامق، لا تموت ولا تحيا، فهي كما الإنسان تضره كثرة الشيء مثل قلته...هذه نخلة عادت إلى الإثمار، كنت أنا أقلمها وأسقيها، أذكرها إلى أن نسيت إساءة الجنايني الذي اهتم بغيرها من الفسلات، مثل زوج شغلته أزواجه الجديدات، فليس في نبات الصحراء غير النخلة يفهم الانسان، ما ظل الانسان قريبا منها، فان هجرها كزت و ماتت غما " [2].

كما تأخذ المرأة في الرّواية معالم النخلة ذات القدم في الماء بصبرها، وعطائها اللامتناهي، فالروائي يثني على النخلة، بذكر منافعها المتعددة، التي تجاري فيها المرأة، وهذا ما يتبين في فصل" خطي بشفتيك على صبر النخيل:" افتحي بوابات جسدي كلها بيديك المائيتين الدافئتين، وازرعي في قلبي بذرة ممّا علق عصا الرجل الصالح تنمو عشبا، أفرشه لقدميك إلى عين الحياة لأدخل في صمت الرمل، وخطي بشفتيك على صدري صبر النخيل على الالتظاء فاني ماؤه اني ترابك، انك عصف الرغبة وأنفاس الاشتهاء"[3].

---

[1] المصدر السّابق، ص.21.

[2] المصدر نفسه، ص.247.

[3] المصدر نفسه، ص.ص.24،25.

ويضيف الروائي وجها للشبه بين النخلة والمرأة، فهما كما يقول وجهان لعملة واحدة، فالوجه الأول يمثل النخلة، والوجه الثاني يمثل المرأة، فالنخلة تحتاج إلى الماء من أجل نموها، واستمراريتها وبقائها، والمرأة بحاجة إلى الحب ليطفئ لهب نيرانها على حد قول الروائي: " لما أنعم الله عليها من شبه بالنخلة في الرّشاقة والعطاء، فبقدر ما تكون النخلة ظمآء إلى الماء، تكون هي إلى نيران ملهبة من الحب" [1].

وكم تشبه عينا المرأة النخلة في نظر الراوي فبهما يكشف عن الظلمة، يقول مبينا ذلك: " العينان فإن الخالق بلون الشر صورهما في محيا ملغر، كنخلة ضامنة، مثقلتين بالأحلام، ووهبها قدرة النفاذ بهما إلى قلب الرجل وعقله، مثلما ينفذ نور إلى كهف، فيكشف لها منه ما يسعى كلامه إلى الغم عليه بما تصرخ به غضونه" [2].

4-2-المرأة الجمل:

لقد شبه الروائي المرأة بالجمل الذي يعين الرجل على تجاوز صحرائه فهو سفينة الصحراء، لما تمده من حياة وحب كما لأنثى النخيل ذكرا يخصبها فتأتي ثمرها طيبا ناضجا وعن هذه المعلومات تسأل **جوليت:** " ولم تعش ؟ فصارت في شعوره النخلة إياها، مثل امرأة ، إلى الستين أو تعمر حتى القرن، وهي بذلك لا تختلف عن الجمل، تكون معه، والمرأة ثالوث كل حياة في هذه الصحراء، فبدى لها أن السلسلة تفتقد حلقة : والرجل؟ فأشار إليها: مثل ذكر النخلة، من ظلعه يخرج أكمام الزهر، فيؤخذ منه عريش، كربطه بالأزهار المؤنثة، فيحدث القران، ويكون اللقاح، أما الحب ورسائله الغراميات وأشواقها، فإن الرياح هي التي تسعى بذلك بين الذكر والأنثى" [3].

---

[1] المصدر السّابق، ص .105.

[2] المصدر نفسه، ص. 110.

[3] المصدر نفسه، ص. 246.

ويذهب الطالب **باحيدة** في حديثه مع **جوليت** عن الصحراء، إلي تشبيه المرأة بالجمل، الذي يساعد الإنسان في تجاوز قساوة الصحراء أثناء السفر، والجمل أنيسه في الصحراء الموحشة فيقول: " المرأة هي الجمل الذي به يقطعها، فاستغربت: لم أكن أعلم هذا؟ فهمس لها على شفا من أذنها: عندما نختار نصبح ملزمين بأن نأخذ كل شيء أو نترك كل شيء" [1].

يواصل باحيدة الحديث مع، فيحدثها هذه المرة عن أصل تكوين الجمل، مما توراثته الكتب القديمة فالجمل خلق من طينة البشر نفسها فهو جزء منه، يقول الروائي مؤكدا هذا : " تقول الكتب القديمة لما خلق الله من الصلصال آدم في أحسن صورة، بقي من العجينة ما قال له كن، فكان جملا، ففضلت بقية أخرى، قال لها إنها كوني فكانت نخلة " [2].

4-3- المرأة الماء:

استعمل الروائي الرموز الطبيعية بكثرة باعتبارها أحد أهمّ عناصر التصوير الرّمزي، وقد تكرّرت في الرّواية حتّى غدت مهيمنة، وأصبحت صورا رمزية، ومن بين هذه الرّموز النخلة، الصحراء، الرّمل، الشّمس، الفقارات، والماء الذي يعتبر أحد أهمّ مصادر الحياة ، التي تنعدم بدونه خاصة في الصحراء المعروفة بقلة ماءها. وقد أولى الروائي الماء أهمية كبرى ويظهر ذلك من خلال تخصيصه فصلا كاملا عنوانه " عودي من حفرة الحزن فسريري من ماء" ، ويزيد من قداسة الماء فيذكر أنّه رمز للطهارة، وأن من شرب الماء، واغتسل به، فإنه يكفّر بذلك عن ذنوبه وخطاياه، فلا تغرّه الدّنيا وشهواتها، ولذّاتها، وينصب تفكيره على الآخرة ، ويصبح بذلك إنسانا زاهدا في الدنيا وما يؤكد هذا في الرواية قول الحبيب السائح: " فمن شرب من ماء هذا العين سبع جمعات متتالية واغتسل سبع ليال مبدرات، وذكر الله من غير أن يخطر على قلبه طمع في جزاء، ولا هم دنيا من شهوات، أو

---

[1] المصدر السّابق، ص. 244.

[2] المصدر نفسه، ص. 245.

لذة ، أو متاع، أو ندم على ما فات من خير أو شر أن خطت له بالمحبة طريق نعيم إلى الآخرة لا يضلها" [1].

وجعل الروائي **البتول** محور الحكاية، والمحرك الرئيسي للأحداث كلّها لذا لم يترك الروائي أي شيء جميل لم يشبهها به، ففي هذا المقطع يذكر حديث النّساء حول جمالها، وبشرتها البيضاء النّاعمة، التي تشبه الماء في النقاء، ويقول على لسان النسوة: " تلك السيدة البهية النبيلة، كما تصفها المشمولات بنعمتها الشاكرات بياضها شبهنا بشرتها بالماء والحليب، ورائحتها بأطياب النعيم" [2].

ورأى الكاتب أن الماء ضروري في العالم الخيالي **لمكحول**، الذي جلس جلسة غرامية مع **البتول** يستمتع بملامسة جسدها، فجعل الماء يتسرب تحت قدميهما دون الشعور، وما كان عدم الشعور به ليكون، لو أن **مكحول** لم يكن في عالم آخر، ورمى به خياله إلى أبعد حد، إذ تجسدت في مخيلته امرأة في البحر تدعوه، فيقبل دعوتها ويجري إليها دون خوف من الماء، والغرق فيه، يقول الكاتب واصفا هذا العالم الخيالي: " مثل طفل متوهج بالدّلال، الرّمل في قدميه تبتلان، يصعدهما ماء، يرى البحر، فتشم هي ملحه، وهناك امرأة تدعوه جالسة فوق الماء، يمشي إليها في العمق لا يغرق" [3].

تعدّدت صور المرأة في الرّواية،وقد رسمها الحبيب السائح رسم فنّان محترف، إذ جعل جميع ألوان لوحته الخاصة لها متناسقة، وجعل لكلّ صنف من النّساء سمات تميّزه عن غيره من الأصناف من عفّة وطهارة وثقافة وعلم،ودنس...إلخ،ولقد أبدع في هذه الصّور لعل ما مد له يد المساعدة الطّبيعة ببهائها وجمالها وشساعتها،فلقد لجأ إلى الكثير من

---

[1] المصدر نفسه، ص.53.

[2] المصدر السّابق، ص.119.

[3] المصدر نفسه، ص.271.

عناصرها،واستلهمها فتشابهة المرأة حينها بالنّجل والجمل والماء،وقد بيّن كلّ نقاط الالتقاء والتّشابه بينهما.

2/ التّيمات الصّوفية أو الخصائص الصوفية.

ممّا لا شك فيه أنّ أهمّ شيء ارتبط بالصوفية هو التيمات، أو الخصائص التي تشبه نوعا ما المعجزات، وهي ظواهر خارقة للعادة، يودعها الله في فئة قليلة من النّاس ،وتظهر في لمح البصر، ومن بين التّيمات الصوفية التي اعتمدها السارد في الرّواية: الكرامات الصوفية، المحبة، الهاتف، الفناء، الموت والحياة وغيرها، وهي مصطلحات رمزية، إيحائية تشير إلى المعنى إشارة عميقة وغامضة، ولا تبوح به إذ لا يمكن الوصول إليها، إلاّ بالمثابرة في القراءة ،وهذه التّيمات تتطلب من القارئ الرجوع إلى الكتب الشارحة لهذه المصطلحات، وبذلك يحس بأنّه يقرأ في إحدى المخطوطات الصوفية الرّاقية ، ومن بين هذه التيمات:

1-الكرامة الصوفية:

ظهرت الكرامة في البداية على "شكل رؤيا خارقة قولية، أوفعلية، وقد اعتبره المتصوفة هبة الله إليهم بعد حصول المعرفة، وكانت الكرامة إلى ما قبل مصرع الحلاّج، تجسيدا في فعل البطل المتصوّف، كأن يكون دعاء، أو تمتمة، أو إشارة باليد، ليتغيّر إلى ما يسخّر له من حيوان، وأشياء من حال إلى حال"[1].

ومن المستحيل القول بوجود مجتمع لا يعرف الخرافات، والكرامات الخاصة به، وتستمد الكرامة جذورها من الدين، وبالأخص من المعجزات، فالذهنية الكرمية تشترك مع آثار وبقايا الكهنة، والعرافة، والسّحر، لغاية نفعية وشخصية، وليس الدّين مبررا كافيا[2].

---

[1] آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، (د. ط.)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص. ص.194،193.

[2] علي زيغور، الكرامة الصوفية و الأسطورة و الحلم، ط.2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1984م، ص.25.

وقد حاول المؤرخون المتصوّفون الرّبط بين المتصوفة والأنبياء، وذكروا الفرق بينهما، والعلاقة بين المعجزة والكرامة، فالأولياء يرتبطون بالكرامات، والدرجات، والأنبياء، مكشوف لهم عن حقائق الحقّ، ويؤكد **الطّوسي** هذا بقوله: "ممّا حكي عن صهيب ابن عبد الله رحمه الله أنه قال: الآيات لله، والمعجزات للأنبياء، والكرامات للأولياء، ولخيار المسلمين، وحكي عنه قال من زهد في الدنيا أربعين يوما صادقا مخلصا في ذلك، تظهر له الكرامات من الله عزّ و جلّ"[1].

تشرح الكرامة الصوفية النظرة إلى الدين، وتعيد أعمالا وطقوسا، تعزى للأنبياء، وهي ضرورة في ظنّ الصّوفي لبقاء الدّين، والدّنيا، فكثيرون هم المتصوفون الذين رأوا وجودهم ضروريا لاستمرار الكون، وهي تزود الإنسان بالجانب المهمل والمنسي، أو المظلم من الذّات العربية، فهي تكشف بطريقة غير مباشرة ما لم يتحقق فعلا من المعاني، وكانت تطمح إليه جماعة المتصوفة لهذا العصر أو ذاك، وذلك بعد تسجيلها كبطولات"[2].

واهتمت الكرامة الصوفية بالرّد على مشكلات وجودية، ومعرفية قيّمة، مرتبطة بالإنسان العربي، فكانت إجابات عن أسئلة ما ورائية، وعن ألغاز الوجود، وغوامض القدر والمصير، كما أنّها كانت تثبّت النّفوس على الدّين، وتؤكّد طقوسه، وتعزّز معجزات أنبيائه، وتوضح مراميه، وصور عالمه الثّاني، وكانت الكرامة أيضا تعبيرا عن مبادئ من جهة، وعن ميول لا عقلية من جهة أخرى، وكانت خدمة للشعب وللفرد، وعاملا من عوامل التمييز في الشخصية العربية[3].

وجسّد الرّوائي في روايته بعض الأحداث الخارقة لبناء عوالمها، وقد تجلّت من خلال أحداث وصفات، لا تظهر سوى في الكرامات الصوفية، تجسّدت في شخصيتي **البتول،**

---

[1] الطّوسي، المرجع السّابق، ص.273.

[2] علي زيغور، المرجع السّابق، ص. ص.34،35 .

[3] المرجع نفسه، ص.35.

وإسماعيل الدرويش، فصفاتهما تجعلهما ضمن قائمة الأولياء، بفعل ما امتاز به من كشف، ومعرفة للغيب.

1-1 المرأة الولية:

خُلقت المرأة لتأنس الرّجل في وحدته، وفيها مَكْمَنُ حبّه ومتعته، وجعلها آية تدلّ على قدرته، ووُده، ورحمته، فكانت أجمل خلق الله، والحافظ الوحيد لنسل الإنسان، وشّكلت المرأة بذلك رمزا للتجلّي الإلهي، لما تحويه من جمال و مفاتن.

ورسم الروائي– اعتمادا على هذه الخلفية– المرأة الولية، والفاتنة التي ذكرت في تلك المخطوطة المقدّسة في مشهد واحد، عكس ما عُرف عند المتصوفة، فالولية في المؤلفات الصوفية، غالبا ما تكون امرأة سوداء، أو شاحبة، أعياها العشق، وغيّرا من أوصافها فهي لا تنبئ بجمال حسّي، وغالبا ما يتناص الجمال الرّوحي مع الجمال الحسّي إذا ما ذُكر [1].

ويمتلك الولي ملكة تميزّه عن غيره من البشر، ذلك أنّه يعرف ما يجول بخواطر النّاس، وقد استعمل الرّاوي هذه الملكة، أو ما يعرف بالكشف الصوفي، وجسّده في شخصية **البتول**، التي أحيطت بالعناية الرّبانية، كما يبين المقطع الذي تحدّث عنها، فقد استطاعت أن تكشف الخطة، التي دبرتها لها **بنت كلو**، يقول الرّاوي في هذا الصدد: "ولكن بنت هندل كانت تقدر أن السيدة تعلم الخبر في اللحظة، التي تفكر فيها بنت كلو عن المطلب الخطير، فكثيرا ما كانت تقول لبنت هندل عن بعض نواياها فيها، فتبهتها، فصارت لذلك لا تتطاول على شؤون السيدة خفيها و ظاهرها"[2].

ويذهب الكاتب في موضع آخر، ليكشف هذه المرأة اللّغز، فيتبين أنّها تمتلك عدّة خوارق، وأنّ لها عالمها الخفيّ والمخيف، جراء العناية الربّانية، والكرامة التي أحاطتها بها مع

---

[1] أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي، التشوق إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، ط.2، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1997 م، ص.316.

[2] الرواية، ص.110.

غيرها من الأولياء، والصالحين من عباداالله، فيقول: "لو عوى بسؤال قصدها به، فأجابته حدث هلاكه، فأسرها لمن يعبرون الكلمة والإشارة، وقال تلك امرأة لا يسع ذكرها كتاب، ولا يحتمل اسمها ورق، وفي الحاشية ذكر: جاء اليوم من أخبرني أن **الشيخ شروين** رد كثيرا من الطامعين فيها على أعقابهم، فلم ينالوا منه حرزا ولا طلسما، ولما كان بعضهم حاول الكتابة لها عند طالب تمنطيط كزّ قلم هذا بين أصابعه، وجف السمق في الدواة، وانمحت جداول من مجلده، وخرم ورقة"[1]، يتبين من خلال هذا المقطع أن هذه المرأة الولية دائما محاطة بالعناية الربانية.

ويمكن للولي _كما يقال _أن يفلت من قبضة الزّمن وتأثيراته، فيحافظ على شبابه وقوته، وهو في عمر الثمانين، وقد يدفن، ولا يتغيّر من جسده شيء، ولا يأكله الدّود وتبقى سلطته حتّى بعد مماته، كما أنّ الولي يبقى خالدا في قبره، فلا يتغيّر منه شيء، والولي في الكرامة الصوفية لا يموت أبدا، ولعلى هذه الخاصية التي يتميّز بها الولي عن غيره من البشر، تمثل بامتياز، عجائبية الكرامات الصوفية، التي تروي مثل هذه الأحداث، وتؤكدها، فكل الأولياء تزار قبورهم، وتمارس فيها مختلف الطقوس، رغبة في نيل البركة، والانتفاع بها.

وتحدّث الروائي عن تعالي شخصية الولي الصالح، والمتمثلة في **البتول**، التي لا ترى أهمية في أن يكون للولي أبا وأمّا معروفان، بل الأهّم من كلّ هذا السّمات، التي تجعلها تتميّز عن غيرها من البشر، وتجعلها في مصاف الأولياء، تقول مدعّمة هذا الرّأي، ومبيّنة أن عدم معرفة الأصل لا ينتقص أبدا من شأنها: "لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمان، مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة، قد تكون صرختي الأولى سمعت في الشمال. ليس بهم أهل الشأن أن أنسب إلى أب، أو تعرف لي أم، فحسبي لا تلتئم فيه"[2].

---

[1] المصدر السّابق، ص.116.

[2] المصدر نفسه، ص.13.

يتسم فضاء الرّواية باستحضار العوالم الصوفية، وفضاءاتها المعروفة، المقتصرة عليها كالزّاوية، المقام، الحضرة، وغيرها من الفضاءات، التي تحمل في ثناياها مفهوم القداسة، التي تتجلى من خلال علاقة هذه الفضاءات بالشخصيات، إذ يتحول هذا المكان بعد أن سكنه الولي، أوبعد أنّ حضر فيه إلى مكان مقدّس، وتتوّلد فيه حرمة تمنع من تدنيسه، ويبارك من اعتنى به، ويتجلى هذا الفضاء من خلال مواقف عدّة صنعها البتول،هذه الشخصية الصوفية، التي لا تشبه الّنساء، إذ تتحوّل بحضورها أقصى الأماكن، وأكثرها وحشة إلى فضاء يفيض بالحياة، فالمرأة رمز للخصب والحياة، يقول الراوي في **البتول** على لسان إحداهن:"لا تطأ رجلها رملا فيها إلاّ صار خضرة، وتتحول ظلمتها نورا، ووحشتها أنسا، وسراديبها أروقة عامرة، وسكونها حياة، ورهبتها أمنا، وطيورها الظلاميات حوريات كواعب، ورائحة طوبها عطرا، و جرى ماء فقاراتها سلسبيلا، واشرقت الدنيا في جنباتها"[1].

ومما يؤكّد على ارتقاء **البتول** إلى مصاف الأولياء، ما ذكره الراوي بشأن حزنها الشديد على موت **أم مبروكة (حبيبة)**، إذ تكفّلت بكل شيء، ثمّ عكفت على الصيام والصلاة، وانقطعت عن الكلام مدة أربعين يوما، وهذه سمة من سمات الأولياء الصالحين، يقول الرّاوي مؤكدا هذا:"يصلّى عليها وتدفن، ولله مرجعها، فسّدت السيدة كلّ فمّ، بما أوتيت من حكمة وبذل، وصامت، ونفلت كثيرا، وكفرت حزينة، فلم تكلمّ مبروكة أربعين يوما إلاّ إشارة"[2].

ويذهب الراوي إلى تعظيم مكانة **البتول**، وإلى تعظيم الناس لها، حيث ينظرون إليها بعين العظمة و الإحترام و التقدير، فجعل **جبريل** يتحدث إلى **مبروكة**، و يبين لها أنه:" لا يخاف امرأة مثلها، ولكنّه يهابها، لأنّها تملك كلّ ما لأميرة من الشرف، والفضيلة، والرومانسية، فهي قادرة على كل، شيء إلاّ الغدر، وهذه شيمة العرق النبيل، فهي أمثل ما تكون عليه قديسة"[3]، لقد صرّح **جبريل لمبروكة** أنه لا يخافها، إنّما يهابها لكونها امرأة وليّة، تستحق

---

[1] المصدر السابق، ص .284.

[2] المصدر نفسه، ص.187.

[3] المصدر نفسه، ص.230.

الهيبة، والقداسة، ولأنها تنحدر من نسب شريف، وتمتلك سمات تجعلها امرأة تستحق كلّ التّقدير، وأخبرها كذلك بأنّ النّفس البشرية تستحي أن تقوم بعمل مشين، مخل بالحياء في حضرة الولي، وبهذا تعتلي البتول عرش القداسة.

وما يجلب الانتباه في شخصية **البتول**- كما صورها الراوي- معاملاتها الحسنة مع الآخرين، فهي لا تفرّق بين المسيحيّ والمسلم، والنصرانيّ، واليهوديّ في أعمالها الخيرية، المتمثّلة في التبرعات، والصدقات التي تقدّمها للفقراء فهي لاتهتم باختلاف دياناتهم، لأن غرضها الأساسي هو الإحسان للغير، يقول الراوي مؤكدا هذا، على لسان **جولييت:** "السيدة حين تحسن إلى الفقراء لا تميز بين دياناتهم"[1]، وما يؤكد هذا أيضا إرسالها التبرعات إلى الدّير.

ومن الذين يذكرون فضل **البتول** عليهم **الشيخ الصالح**، الذي يعترف أنّها ما قصّرت في حقّه يوما، وأنّها ما قامت بزيارته قطّ، لم تترك له صدقة، وأن لسانها لا يتلفّظ بغير السّلام، وهذا ما يجعلها تختلف عن النّساء الأخريات، لذا كان يذكرها في حديثه، يقول الرّاوي: "كان الشيخ الصالح لا يغيب عن ذكر واحدة مثل السّيدة البتول، ولا فاته أن يعرّفها، يشهد أنّها ما قصّرت في حقّه، فما زارته في خمارها، إلاّ تركت له عند ركبته زيارة، لا تقدمها نقدا أي امرأة أخرى، ولا تلفظت لكلمة أخرى غير السّلام، وعلى لسانها رجاء: دعوة الخير يا سيدي، حين تغادر"[2].

1-2 - الرجل الولي:

سئل "أبو عبد الله بن سالم البصري" بماذا يعرف الأولياء في الخلق؟ فقال:" بلطف لسانهم، وحسن أخلاقهم، وبشاشة وجوههم وسخاء أنفسهم، وقبول عذر من اعتذر إليهم وتمام الشفقة على جميع الخلائق، برّهم وفاجرهم"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص.231.

[2] المصدر نفسه، ص.294.

[3] موقف صادق العطار، نظرية المؤامرة أوهم أو حقيقة، ط.1، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص.306.

ولا تختلف مكانة المرأة عن مكانة الرّجل في العرف الصوفي، فبمجرد أن يحّل الولي في مكان ما، يصبح ذلك المكان مباركا، وإذا لمس شجرة أصبحت مباركة، وغذّت من ثمارها المدينة كلّها، والأضرحة والمقامات كلها مباركة، والدّعاء عندها مستجاب، والأخذ من تربتها يشفي المرضى، ويعيد البصر، وهذه الصور كثيرة في التراث الصوفي، والكرامات بوجه الخصوص.

وبعض الأماكن مقدّسة، وقد ولدت هذه القداسة من خلال علاقة الشخصيات بهذه الأماكن، بعد أن حلّ الولي الصالح بها، كما هو الشأن بالنسبة لبيت المقدس المرتبط بالمسيح عليه السلام ومريم، والكعبة المرتبطة بسيدنا إبراهيم الخليل، ومحمد صلوات الله عليهما و سلامه، فهذه الأماكن معروفة بقداستها منذ الأزل.

ويتجلى التحوّل في المكان في الرواية من خلال مواقف عديدة صنعتها شخصية **إسماعيل الدرويش** الصّوفية، يقول الرّاوي على لسان إحداهن: "قالت امرأة من نسوة على كأس العشاء في زيارة رجل المدينة الصالح، كان الهجير عظيما يوم دخل إسماعيل الدّرويش مغارة تمنطيط"[1]، وهذا يعني أنه لولا دخول **إسماعيل الدرويش** لما حظيت تلك المدينة بالقداسة والعظمة.

ويزيد الرّاوي من تقديس الوليّ الصالح **إسماعيل الدرويش**، حينما يتحدّث عن التغيير الذي يحدثه بمجرد دخوله مكان، أو بيت من البيوت، أو قصر من القصور، إذ يحوله إلى مكان مبارك، وهذا ما تؤكده **طيطمة** للجدّة **باحيدة**، فيقول السائح:" ولما حدّثت طيطمة عن ذلك الرجل الصالح، فقالت لإحدى جدّاتي لم يختر غير بيتكم من كل بيوت القصر، بما لا يغلق له باب في الليل أو في النهار، في العسر واليسر، وأيام النعمة والرّماد، فمن يوم دخوله عمّت نعمة عظيمة بيوت القصر كلّها إلاّ من جحّد"[2].

وبرع الرّاوي في رسم عظمة شخصية **إسماعيل الدّرويش**،هذا الرّجل الصالح وذلك حين وهبه ملكة خفية، أودعها الله فيه، إذ جعل يداه مباركتان، وظهرت هذه البركة في زراعته للسبسي، وقد أثار هذا النجاح تساؤل أهل الحرفة، الذين جاؤوا من **تافيلالت** والذين

---

[1] الرواية، ص.284.

[2] المصدر نفسه، ص.54.

كانوا يعتقدون أن هذه الزراعة لا تفلح إلاّ على أيديهم، ونكروا أن يكون ذلك من صنع يد بشرية، إلاّ إذا كانت فيها قدرات خفية، وهبها الله لهذا الإنسان دون الآخرين، ويتبين ذلك من خلال قول الرّاوي: " وبقي الحُذّاق دون أن يبدعوا شبيها بالسّبسي قال عنه ذو الشأن ليس من صنع يد بشر، رآه ذلك الشيخ في يد إسماعيل الدّرويش في تلك الليلة التي قضاها عنده في ذلك اليوم المشهود. لمّا حدث بعض خاصّته قالوا لم يكن لينفح إلاّ من يد كريمة سلة مثل يد إسماعيل الدّرويش"[1].

وأسند الكاتب صفات أخرى إلى **إسماعيل الدرويش** من شأنها أن ترفع مكانته أكثر، وتؤكد على أنّه ولي صالح، فجعله يعطف على الفقراء، ويتصدق عليهم، ويقدم لهم كلّ ما هم بحاجة إليه من مأكل، ومشرب، وملبس، وهذا ما اعترف به عجوز **لباحيدة**، وهي على فراش الموت، والمعروف أنّ الذي يحتضر لا يقول إلاّ الحقيقة، هذه الحقيقة التي احتفظت بها لعدة سنوات، مفادها أنّ **إسماعيل الدرويش** هو الذي ساعدها على تجهيز عرس ابنتها "جهاز عرس بنتي كان من فضل سيدي إسماعيل، يخرج في الفجر ملثّما، ليدقّ على أبواب الفقراء، فحار، فاستغفر، فأقبل يشهد لها"[2].

ويبرع الكاتب أكثر في رسم شخصية **إسماعيل الدرويش**، ويحاول أن يتقن رسمها لتبدو في ثوب وليّ صالح، يستحق هذا التقدير، والاحترام الذي يقدّمه له من يعرفه، فيهب له عصا سحرية –إلى جانب يديه وقدميه المباركتين– هذه العصا التي بمجرد أن تلامس النّخلة تثمر، وإذا أكلت العاقر منها، أتصبحت حبلى، وهذا ما يؤكّده قول **طيطمة**، بعدما رأت **الدرويش** بأم عينها، تقول: "هو الذي يذكر بفحولته من عصا، طلوع نخل، إن أكلت من ثمرها عاقر، وضمّدت بها فرجها أخصبت"[3].

---

[1] المصدر السّابق، ص.79.

[2] المصدر نفسه، ص.291.

[3] المصدر نفسه، ص.337.

ويضيف الكاتب إلى هذه الخوارق، التي كان يقوم بها الرّجل الصالح، والتي لم يأت بها واحد من البشرخوارق أخرى ، فيذكر أنّ **إسماعيل** استطاع أن يبني بنيان لم تر مثله عين، وأصبح مقصدا لطلب العلم من الجن والبشر، وفي هذا يقول الرّوائي على لسان **والد غنية:** "فإسماعيل ليس سوى محظي لأحد جديهما، يؤتيه خوارق مما سخر له خالقه على يد ولي صالح، من نواحي معسكر الزاخرة، أعطى كرامة لم يعطها غيره، فأسّس بنيان لا يراه البشر بالعين، يقصده طلاّب العلم من الجنّ ليتعلموا على يده"[1].

ولعلّ ما يميز الأولياء الصالحين، -كما سبق ذكره- معرفة كلّ ما يخطر ببال الناس، وجعل الكاتب **إسماعيل الدرويش،** إضافة إلى كلّ الميزات التي أسندها إليه، يمتاز بهذه الخاصية، جعلته يختلف عن غيره، ويثبت الكاتب ذلك من خلال اكتشاف للجاسوس بكار الذي أرسله، ولهذا نبّه خادمه، وحذّره من المكائد والضغائن، التي كان يحملها ذلك الجاسوس، وأوصاه-رغم هذا- أن يكرمه ويحسن معاملته، وأن يقابل الإساءة بالإحسان، وهي إحدى صفات الأولياء الصالحين، ويبدو ذلك حين خاطب خادم **إسماعيل** الجاسوس، فقال له: "سي بكار يضايقه شيء عندنا؟، فتظاهر بالرّضا متمتما شيء كالتسبيح، مواصلا أكله ليبغتيه مضيفه: أطعم الآن، وسأخبرك عن سيدي إسماعيل، فبهت بكار، يضع الملعقة مستغفرا موحّدا: بالله لا زدت، حتى تخبرني كيف علمت أمري، وقال له مضيفه أنا خادم سيدي إسماعيل، وقف علي، فأقفي له ملامحك وأبلغني مطامعك، ثم أوصاني بأن أكرمك، وأمّا ما أرسلوك فيه لتتجسسه، فشأنه عنده ما لبث غائبا"[2].

ولا يزال الكاتب يستحضر صفات، وأفعال الرجّل الولي من خلال الأعمال العظيمة، التي يقوم بها لأجل الناس، فيبين هذه المرة قضاءه على الثالوث الأسود، المتمثّل في المرض، والجهل، والفقر ويقول الرّوائي على لسان **باحيدة:** "حدّثني شيخي عن سور مثلث، رسمه له إسماعيل بالماء في السماء، لا تزال ترعاه تلك العناية يحمي الخواطر الثلاث من

---

[1] المصدر السّابق، ص. ص.339. 340

[2] المصدر نفسه، ص.292.

خوفها وجوعها، ويؤمن من قصدها للتجارة، والنّازحين لعلة، والفارين من قسوة، واللاّجئين لعقيدة، والمتقين لفتنة، ويؤنس الرّاغبين في العلم، والباحثين عن غنى"[1].

وعمد الكاتب إلى الحديث عن مكان الحضرة في الرّواية، هذا المكان الذي يجتمع فيه الماردون على تلاوة الأفكار، والدّعاء، والاستغفار، وطلب حضور روح النبي عليه الصلاة والسلام، ويرافق هذا الطقس حالات، يصل فيها الصوفي إلى درجة الجذب أو السّكر، فيفقد إحساسه بالمحيط الخارجي، وتتصل روحه بالله، ويظهر في المقطع التالي: "في الحضرة التي أقامتها في تلك الليلة، التي لسبع بقين من حلول الموسم، غفت سكرى بطلعته النبيلة، وتوسّماته الجميلة، من بين الرّجال جميعا، حضورا كانوا بالعين يرون أم بالحس...إلاّ بنت هندل التي قالت بينها وبين نفسها، كأنها تشهد الحضرة عينا، قبل أن يغمّ عليها: لن يكون سوى شقّ إسماعيل الدرويش الثاني، تراه يفتح لها صدره بسبع سماء فيها، صبح طالع من جهة المشرق بكل التهاليل، والأناشيد، والإكبار لمفتق الفتنة"[2].

وغالبا ما يستخدم فضاء الحضرة في الأدب، لدلالته العميقة على التحوّل من حضور جسدي إلى الارتقاء الروحي، وما تستدعيه هذه التجربة، من مشاعر السعادة، التي تسكر المريد، وتدخله في عالم روحي مغاير.

ويذكر الرّوائي فضلا آخر **لإسماعيل الدرويش** على النّاس، ومساعدته لهم، حينما اقتحم الشر والفقر، والجوع بيوتهم، وقد ساعدته على ذلك العصا التي قدمتها له **البتول**، فإذا لوح بها وقت المَغْرِبْ هبت رياح قوية، وأخذت معها كلّ الدّنس، وصاحب العصا رجل صالح، قدمها **للبتول**، يقول الرّوائي في هذا المضمار: "الدرويش، لوّح بها عند المغرب، فباتت تعصف باليمين والشمال...وحتى إذا كان الصبح هدأ العصف، فلما خرج الناس، وجدوا كأن الأرض كنست"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص.354.

[2] المصدر السابق، ص.308.

[3] المصدر نفسه، ص. ص. 312، 313.

هذه بعض الصفات التي يمتاز بها الأولياء الصالحين، وقد أسندها الراوي إلى **إسماعيل الدرويش**، الذي يعتبر من هذه الطائفة، فنال تقدير، واحترام الجميع.

1-3-المحبة:

الحب والمحبة ميل النّفس إلى ما تراه، أو تظنّه خيرا، أمّا محبّة العبد لربه فتقديس له، وقد وردت آيات قرآنية كثيرة في هذا المعنى، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَ يَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَ اللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ [1]، وقوله أيضا: ﴿وَ أُخْرَى تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [2]، هذه الآيتان الكريمتان تتحدّثان على كل من ادّعى محبة الله، ، فكما قال بعض العلماء الحكماء: ليس الشأن أن تُحَبَ إنما الشأن أن تُحِبَ [3].

وتعد المحبة في عرف المتصوفة أول درجة من درجات الارتقاء في السلّم الصوفي، وهي الحجر الأساس للتجربة الصوفية ككل، وهي أصل كلّ عاطفة، فهي "فعل قلبي لا يعلّل عقليا"[4]، إذ تجاوز مفهوم الحبّ الدّيني، الذي نشره الفقهاء، أقصى درجات الرّغبة في الوصل مع المحبوب.

والمحبة داخلة في الرضا، ولا محبة إلاّ بالرّضا، ولا رضا إلاّ بالمحبة، لأّن الإنسان لا يُحبُ إلاّ ما رضي به، ولا يرضى إلاّ بما يحبّ[5].

وقد رسم المتصوفة صورة كاملة لمّا سمّوه بالحبّ الإلهي، فلم يعد هذا الحب حب العبد لربه، بل هو حب متبادل بين هذا العبد وربّه، وفي كتاب شيخ العارفين ابن عربي"الحب

---

[1] سورة آل عمران، الآية: 31.

[2] سورة الصّف، الآية: 13.

[3] ابن كثير، المصدر السّابق، ص.324.

[4] وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي (د. ط.)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص.48.

[5] موقف صادق العطار، المرجع السّابق، ص.275.

والمحبة الإلاهية" كلام مفصل عن معاني الحبّ، يقول في إحدى المواضيع من كتابه هذا: "اعلم أن الحب معقول المعنى، وإذا كان لا يحدّ، فهو مدرك بالذوق غير مجهول...فمن حدّ ما عرفه، ومن لم يذقه شرابا ما عرفه، ومن قال رويت منه ما عرفه"[1].

ويفصّل "ابن عربي" في صفات الحب ودرجاته، ويقرذر إنّ الحب يندرج ضمن معناه معنى السكر والغيرة، والوصل الجنسي الوله، والهيام، والحزن...وغيرها مما يرافق حديث المحبين والعشّاق، وفي هذا السياق يورد الروائي كلاما "لابن عربي" يقول: "ولما أحبّ الرّجل المرأة طلب الوصل، أي غاية الوصلة التي تكون في المحبة، فلم يكن في صورة النشأة العنصرية أعظم وصلة من النّكاح، ولهذا تعم الشهوة أجزاءه كلّها، ولذلك أمر بالاغتسال منه، فعمت الطهارة كما عمّ الفناء، وفيها عند حصول الشهوة"[2]، فالغاية من الحب هو النكاح وبذلك تزداد الشهوة، ولإيقافها يجب الاغتسال.

ويستند الروائي إلى أقوال أخرى **لابن عربي** في الحب فيقول: " لأن المرأة جزء من الرّجل الذي هو كلّها، فمتى ما عرف الرجل هذا، اقترب من معرفة خالقه، والمرأة هي نفس الرّجل، فإن عرفها عرف نفسه، ومن عرف نفسه عرف الحقيقة، وقال: الرّجل كون والمرأة عناصره، وإنّما الحبّ و الحنين، فإن أحبَّ الرّجل فكأنما حنّ الكلّ إلى جزئه، وتحنّ المرأة إلى الرّجل كما تحنّ إلى وطن"[3]، فإن أحبت المرأة الرّجل، فكأنها أحبّت أصلها، وذلك باعتبارها خلقت من ضلع آدم، لأّن الإنسان دائما يحنُّ، ويتشوق إلى أصله ووطنه، أمّا حب الرّجل للمرأة، فهو حبّ الأصل لفرعه مثل حبّ الأّم لأبنائها، باعتبارهم قطعة من جسدها، فيحنّ الرّجل إلى المرأة، كما تحنّ الأم إلى أولادها.

وتدعو المتصوفة إلى محبة الله، وهي ترى أنّه لا محبوب سواه، ومعنى ذلك أنّ المحبّ يُحبُ الله، ويسعد، ويتلذذ بذلك، ويقبل كلّ ما يختبره به خالقه، سواء كان نعمة أو نقمة، بلاء

---

[1] محي الدين بن عربي، الحب والمحبة الإلهية، تح. محمود الغراب، ط.2 ، مطبعة نصر، (د. ب.)، 1992م، ص.26.

[2] الرواية، ص.295.

[3] المصدر نفسه، ص.294.

أو ابتلاء، لأن ذلك هو العيش الحقيقي، ويدعو الروائي إلى هذه المحبة من خلال قول **باحيدة** عن **جولييت:** "فمنذ أن وضعت قدمها خارج السجن، لا تنظر إلى خلف، ولا تنشد إلى وراء، رادّة بعينيها في وجه الوسيم، ما تنطق بها شفتاها المرطبتان بالملامسة: الله خلق عبده، وقال له أحبني كيلا تضل"[1]، لقد تحولت **جولييت** من امرأة قاسية عنيفة إلى امرأة رقيقة، محبّة متفائلة في الحياة.

إن المحبة لا تعترف بالحدود والقيود، فهي أوسع وأشمل من أن يقيدها قانون وعرف، ويعتبر **جبريل** واحد من الذين يؤمنون بهذه الفكرة، وقد اعترف أن الشيطان وسوس له يوما، فاتّبع هواه، وسقط ضحية لهذا الهوى ولهذه الشهوة، ويحدّث **مبروكة** على هذا الحب فيقول : "إنها المحبّة تخترق حدّ الدّين والملّة والعرق"[2]، إن إتباع الهوى يؤدي بالإنسان، بعد فترة، إلى الندم والخسارة، فالأفيد للإنسان أن يتّبع حبّه للخالق وحده، وهذا ما تراه المتصوفة.

وجعل الكاتب **بليلو** و**ماريا**– أثناء علاقتهما الحميمة – يتحدثان عن حب العبد لخالقه، فتسأل **ماريا بليلو** عن مدى حبّ وعشق **البتول** لربّها، يقول الراوي على لسانها: " ماذا يقول الشيخ الآن؟ وشفتاه في أذنها سابحا في الغيم: يسبّح لله، ويحمده على نعمة القمح، والشعير، والتمر، والمال، والاستقلال، فضمّته أكثر: هل يقول شيء آخر؟ فزفر: الحبّ فلم تقصد أيّ سؤال: أي حبّ؟ ،فعلق خيط نور: ذلك الذي يقوله العبد لخالقه،مسدت شفتيها: قل لي منه شيئا؟ فخلّل شعرها: إلاّ ما أسمعه عن جبريل، فحنّت بخدها على صدره: حدّثني عن البتول، يقال عنها محبة عظيمة"[3].

وفي الفصل الأخير– أدرار لا تسكن قلبي ولكن تلك هي المحبة – تتراءى كلّ الأبعاد التي رسمها الرّوائي منذ البداية، فهو يعلن عن أدرار التي لا تسكن قلبه، ولكنّها تمثّل تلك المحبة، أي أنّها ليست سرّا خفيًّا يحتاج إلى استجلاء، لذلك يسترسل في وصفها إلى درجة التقديس. ويمثذل حبّه لأدرار بحبّ الرّجل للمرأة، الذي يبنى على الوفاء والإخلاص، يقول

---

[1] المصدر السّابق، ص.239.

[2] المصدر نفسه، ص.210.

[3] المصدر نفسه، ص.150.

في هذا الصدد: "وكل امرأة أحبّت، وكلذ رجل عشق، مثلي ومثلك بتلك المحبة، فكن إذن حبيبي الأوّل أكُن عِشقَك الأخير...فأنت الرّجل الحبيب، خُلقت لتعشَقَكَ النساء"[1].

لقد كانت عناصر الطبيعة والجمال الأنثوي تسبح في فيض من الحبّ الإلهي، وتهيم في رحلة البحث عن الحقائق النّوارانية، والمتّصفِّح لهذه الرواية يلاحظ شدّة احتفاء الكاتب بعناصر الطبيعة، المتمثلة في الرّمل والماء، والجمل، والنخلة، والمرأة، وكلّها تمثّل قمّة التجلّي الإلهي.

1-4- الموت:

والموت عند الصوفية "لا يعدُّ موتا وانقطاعا عن الحياة، كما في عرف المجتمع، بل مرحلة جديدة من مراحل الحياة، لها ميزاتها الخاصة، فالموت، إذن انبعاث وحياة جديدة"[2].

وشغلت فكرة الموت بال المتصوفة، فأصبحت دائمة التفكير فيه، وهي لا تخافه، بل تطلبه، وينشده ابتغاء البقاء في جنّة الرّحمان، ولقد جسد الروائي هذه الفكرة عن طريق شخصية **القوال**، الذي علم بكلّ أسرار الحياة، أنّه خلق من التراب، وإليه يعود، وأنّ الموت هو مصير كل المخلوقات، وأنّه سوف يأتي يوم سوف يغطّى كلّ واحد من البشرية بالتراب، ولا فرق بين أحدهم، يقول الرّوائي: "أنه رجل رمل خرج من بطن امرأة من ماء، أسمتها الوحشة توات، أرضعته الصّمت، وغذّته الصّبر، وعلّمته سرّ الموت فلا يحزن، ولقّنته النسيان، فلا يعيش إلاّ على تذكذر، سيظل الرّمل حجابك، والطوب سترك، والرّيح سلاحك، والنّخلة أمانك، وضمانك، والماء وجودك، فلا عورة لك إلاّ ما يعتور كل البشر"[3].

ويتطرق الروائي إلى فكرة الموت من منطلق آخر، وهو الاستعمار الفرنسي الذي دمّر البلاد والعباد، فيتحدث عن الوضعية المأساوية، التي آلت إليها المنطقة الصحراوية – بالخصوص– وكيف أنذ الموت قد جاء من كلّ حدب وصوب، وكيف أنّ الدّمار كان شاملا

---

(1) المصدر نفسه، ص.370.

(2) أبو الفضل بدران، المصدر السّابق، ص.214.

(3) الرواية، ص.362.

بفعل الزّحف الإفرنجي، وقد تحوّلت الصحراء إلى ساحة للجنازات والأضرحة، واستعمل الرّوائي شخصية **مبروكة** لتنفض الغبار عن هذه الفكرة، فقد عادت بذاكرة القارئ إلى هذه الحقبة التّاريخية، إذ جعلها تتصفح إحدى كتب التاريخ، وقد أخذتها من مكتبة **جبريل**، وفي هذا الصدد يقول: "فقد صرخ رضيع، وهاجت زريبة من ضأن السيدوان، والدمان، وفزع شيوخ وعجائز، فقال القائد مارسيل أرنود:اسحقوهم، وهمز بعيره يدوس على ألواح أطفال عامرة بعجائب الحروف، وأصوات السماء، والكلمات المسحورة بسواد الماء، فعوى الموت من فوهات آلات عسكره اليدوية النّارية، يصفصف الذي ظهر وما درج"[1].

وتواصل **مبروكة في** تصفّح هذه، فتتبيّن اعتمادا عليها الدّمار الذي حلّ بأبناء الصحراء، والعنف الذي مارسه الاستعمار عليهم، وما خلّفوه من موتى وقتلى، وتتذكّر حال النّساء- وقد عايشت هذه الأحداث، وشاهدت هذه المشاهد- اللّواتي لم يكن منهنّ سوى النواح والبكاء، والندب لفقدان الأهل والأقارب، والأحبة والأصدقاء تقول **مبروكة** في هذا الشأن: "وإذا عادت النّساء، وقفت كلّ امرأة على جثّة، ونوحت للنخيل وجعه، ففي أيام السّموم نحيبا على موتاهم العنيف، الذي اغتصب فيهم حياتهم الهادئة، وقعدت هي تحت صور القصبة بين قبلتين، يعانقها طيف حزن، ينشدها فجيعة الدمّار"[2].

ويتعمق الروائي أكثر في رسم صورة الموت، وذلك عند استحضار **مبروكة** طريقة التّعذيب، التي يمارسها الاستعمار في حق أبناء الجزائر، والتي لم تميّز بين فئات المجتمع، ولم تحترم في ذلك أي عرف، أو قانون، يقول الروائي على لسان **مبروكة**، التي شاهدت عن قرب تلك الجرائم: "رأت ظهورهم عند الجدران، وأيديهم، وأرجلهم إلى الأعمدة، ومن المناشق أعمادهم في الجبال، أولياء، ومرابطون، وفقهاء،وأعيان، ومعلمون، ونساء، وأطفال،وشيوح

---

[1] المصدر السابق، ص.189.

[2] المصدر نفسه، ص.190.

مبجلون، ورجال بلا ذكر، وفتيان يسألون موتاهم إن كانت الأميرة البيضاء، وهبتهم محبة قتلوا بذنبها"[1].

1-5 - الهاتف:

يحضر الهاتف في الأدب الصوفي حضورا قويا، وهو لا يقتصر على إضفاء الغرائبية، في السرد فحسب، بل يعمل على تغيير مجرى الأحداث، وأحيانا مسار الشخصيات، فهو"الإلهام الدّاخلي، والصوت الخارجي المنقذ، والمعين، والمراقب، وكونه صوت بلا جسم، ساعد على إيجاد بعد بينه وبين المتلقّي، فلا يبحث عن كينونته، بل يبحث عن كنه مقولته"[2].

ولعل حضور الهاتف في الرّواية، عنصر مكمل لما بدأ الروائي في صياغته منذ أول جملة خطها، فلا يكتمل المشهد الصوفي دون حضور الهاتف، الذي ينقذ الشخصية، ويوجهها إلى المسار الصحيح، راسما بذلك صورة العناية الرّبانية، التي رافقتها، يقول الشّيخ **لباحيدة:** "إن ظلّلتك المتاهة فامش يمينا، وسم باسم الله، فتلك كلمة سرهم يخرجونك إلى النور بها، وقال لها قيل: من لم يشرب من فقارة (تاغجم) لم يسرح...ومن لم يتوضأ منها لن يدخل المقام، فسألته إياه فجاءها صوت من المدخل: اشرب على نية الوضوء"[3].

وتظهر البطلة **البتول** في مشهد آخر متقمّصة شخصية **شهرزاد** التراثية في مخدعها الأنيق، وجواريها اللّواتي يتهافتن على خدمتها، وقد حضرت للقاء حبيبها **الدرويش،** في مجلس هارب من مجالس ملوك العصر العباسي، إلى أن ينادى عليهما الهاتف في: "صوت معسل من رواق في الدهليز، امتداده للتغريد: فكوا العناق يا عشاق، وارفعوا السّاق عن الساق، هذا ليلكم جن بالآلاق، فهي على السلوى والمن والترياق"[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص.217.

[2] أبو الفضل بدران، المرجع السّابق، ص.214.

[3] الرواية، ص.272.

[4] المصدر نفسه، ص.286.

ويواصل الروائي في رصد صورة الهاتف من خلال **إسماعيل الدرويش**، من خلال حوار جرى بينه، وبين أحد الشيوخ، عن امرأة تملك من الخوارق ما يميزها عن غيرها من النّساء، وأثناء حديثها لازمه الهاتف "بالحديث عنها في عبور قافلة شرقا جنوبا نحوغرب شمالا، وخيلتها له المفاوز التي قطعها، امرأة جمع لها صفات من بنات قومه، وأنفاسا من روح تينهينان وداسين، طاطة، وآموليس، كلّهن! ورسم منها صورة لها"[1].

وتحدث الروائي كثيرا عن الهاتف، من خلال شخصية **بكار خادم نبو**، ففي طريق عودته إلى سيده – كما تري الرّواية – سمع صوتا خفيا، يهمس له في أذنه، دون أن يرى أحدا، وعندما وصل إلى سيده أخبره بذلك، وفي تلك اللحظة عاوده ذلك الصوت الخفيّ مرّة أخرى، يقول الروائي مبيّنا هذا "من غير أن يرى شخصا إلاّ همس في أذنه: "تكتب لك السلامة، إن أنت كتمت سرّ اللغة، فتردد الصوت في سمعه حتى، وهو يقص على سيده ما كان من تجسسه ذاك"[2] .

ويسترسل الروائي ذكر الصوت الخفي، من خلال شخصية **البتول**، فيخبرها الصوت بما سيحدث لها مستقبلا، وبالخطر الذي سيحدق بها، إن هي غادرت ذلك المكان، الذي توجد فيه، ويؤكد هذا قول الروائي: "يعاودها الهاتف بالتّجمل: لن تقوي على رحيل في القفار، والخوض في أودية تعمرها الجان، فإنك في الحمّادة، لن تري سوى سرابا تحسبينه قافلة عبد النبي نحو بحيرة ماء يسيّره"[3] .

ويتحدّث الرّوائي على الهاتف في موضع آخر من الرّواية، وذلك عندما يتحدث **باحيدة** إلى السيدة، ويخبرها عن غلطته، أثناء علاقته بجولييت، فقول: "وإذا أنا غلطت، أمولاتي،

---

[1] المصدر السّابق، ص.309.

[2] المصدر نفسه، ص.339.

[3] المصدر نفسه، ص.224.

عذريني، والرجعة بقلب راض أتحملها، فقيل سمع هاتفا يقول له: ويحك الطالب! عد بعد قمرة"[1] .

1-6 - الحلم أو الرؤيا:

إنّ الكرامة والحلم في نظر الصوفيين، قريبان جدّا، إلى درجة يمكن ظهور الكرامة في ثوب الحلم، كما أنّ الرموز، واللغة فيهما متقاربان، وقد بين "علي زيغور" علاقة الكرامة بالحلم في كتابه "الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم" فقال: "والكرامة هي حلم صوفي، وحلمه كرامته، وتختلط هذه بالحلم أو بالرؤيا، إنّها حلم يقضوي أحيانا، أو حلم عادي في تحقيقه لرغبة مقنعة، ومفسّروا الأحلام غالبا ما نجدهم صوفيين، إنّ الرؤية والكرامة شيء واحد، وهما وجهان متقاربان للرّمز الواحد، ودلالتان متشابهتان للمدلول نفسه"[2] .

والإنسان في رؤياه يتوهم أشياء كثيرة، وعند اليقظة يعتقد أنّها حقيقية، وما هي في حقيقة الأمرإلاّ قصورا وأوهاما سكنت قلوب البشر، ويتجلى ذلك في الرّواية من خلال حديث **البتول** و**باحيدة** عن أحد أحفاد **محمد التلمساني**، الذي كان يرى نفسه يلبس لباس المسلمين، من جهة وأنّه ملطخ بدماء الفتنة التي سببها المسلمون من جهة أخرى ، وعندما يستيقظ لا يجد أي شيء من ذلك، وينقل الرّوائي هذا على لسان أحد الناجين من دواوين محاكم التفتيش فيقول : "كان الفتى يرى نفسه في المنام مقمّطا في أثواب المسلمين، الملطخة بفتنة المسلمين، وحين يفيق يقوم باحثا عن شيء لا يجده، فيروح يدور كالذي يهدي"[3] .

إنّ الرؤيا نوع من أنواع الكرامات، وتحقيق هذه الرؤيا خواطر تردّ على القلب، وأحوال تتصور في الوهم، وهذا ما تؤكّجه الرّؤيا التي سردها الروائي على لسان أبي **محمد التلمساني**، الذي **كان يخبر** ابنه قصة حسن الذي تربى، ونشأ على أصول المسيحية، أنّه كان يشعر بأنّه يعرفه منذ زمن بعيد، وأنّه أحد أصدقائه القدامى، وكان دائم التّخوف من أن

---

[1] المصدر نفسه، ص.236.

[2] علي زيغور، المرجع السّابق، ص.ص . 105، 106.

[3] الرواية، ص.31.

يكون مصيره كمصير الطفل حسن، الذي تربى يتيما، يقول الرّوائي في هذا الشّأن:" كان أبوه في رؤاه، يحكى له قصة الطفل حسن، الذي شبّ غير مختون، وربّاه القساوسة على منوالهم، بعدما رمي والده في السجن، ثم أرسل في بطن باخرة جذافا، حيث الشقاوة الحالكة، يعيش بين الجرذان، التي تكون افترسته، جزاء له على مروقه، وقراءاته كتبا موريسكية، تبشر بالبدع، وتنشر السّحر، مثلما ضبطت شرطة التفتيش، وأحرقت أمّه لردّتها للدين المحمدي بعد تعميدها"[1].

ويسرد الروائي رؤيا **البتول**، التي أخبرت بها صديقتها، فيقول: " رأت في منامها عبد النبي، قد أحاطت به الطيور الوحشية، وأخذت تأكل أحمال زاد قافلته، لا يقوى على طردها، فمنعها أن تخبر لها رؤياها خوفا أن تكون نذيرا ينعق بالشؤم"[2]، **فالبتول** كانت ترى في منامها رجلا، تأكل الطيور من رزقه وزاده، وهو لا يقوى على مقاومتها، ولا يستطيع ردّها، لكن صديقتها **حبيبة** لم ترغب في أن تفسّر لها هذا الحلم، خوفا من أنّ يقع لها مكروها، لأّن الأحلام – عادة – تنبّئ بالمستقبل، فيمكن أن تقع الأحداث كما يفسّرها المعبرون.

يعتبر غالبية الصّوفية الرّؤيا أدنى درجات الكشف، أمّا أعلى الدّرجات في الكشف فهو الوحي،وترى أيضا أنّ الرّؤي الصّادقة عند الصّوفيّين، هي علامة من علامات الورع والتّقوي التي لا تأتي إلاّ للأولياء والصّالحين.

لقد تعدّدت الكرامات الصّوفتة في الرّواية، من رجل ولي، وامرأة ولية، ومحبة، وموت، وهاتف،وقد وصفها الرّوائي وصف الهائم، وجعل لكلّ هذه الكرامات سمات تميّزها عن غيرها، وما ساعد الرّوائي على ذلك هو سعته المعرفيةحول الأفكار الصّوفية، وخلاصة القول أن للأنبياء معجزات، وللأولياء كرامات، وللأعداء مخادعات.

---

[1] المصدر السابق، ص.34.

[2] المصدر نفسه، ص.313.

خاتــمـة

ليست الخاتمة نهاية حاسمة لفكرة البحث، وليست المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية ، بل هي خلاصة ونتائج لأفكار درسها ، وتنتمي رواية "تلك المحبة" إلى الرّوايات الجديدة الّتي يحاول فيها الرّوائي الاشتغال على اللغّة، ونحت نموذج فريد خاص به، يختلف عن الكتابات الرّوائية المعاصرة له . ولقد تبيّن أنّ استلهام التراث الصوفي شكلا ومضمونا، عمل إثراء متخليّة الرّوائي وطعّم لغته، فنحت لها لوحة فنية فريدة، يجعل القارئ يعتقد أنه يقرأ في إحدى المخطوطات الصّوفية الراقية، وهنا يلتقي الرّوائي بالصوفي في نظرة مشتركة إلى الطبيعة والحتّميات.

يطرح مفهوم التّناص إشكالية تتمثّل في تعدّد التّعريفات، الّتي قدّمت لهذا المصطلح، تبعًا لاختلاف آراء وأفكار وأصحاب كلّ اتجاهّ، وكلّ حسب ما يؤمن به.

فكرة التّناص جديدة برزت عنه الغرب،وقد ساهم في بلورتها الشّكلانيّين الرّوس، ثمّ طوّرها باختين لتنضج عند جوليا كريستيفا، أمّا العرب أخذوا فكرة التّناص من الغرب، والإشكالية القائمة عندهم لم تكن في محاولة تطوير تقنيات التّناص، بل كانت إشكالية المصطلح، ومن الجدير بالإشارة إلى أنّ العرب قد عرفوا قديما، التناص،فيما أسموه بالسرقات، والاقتباس والتضمين...إلخ .

إنّ الحبيب السائح كان يعيش بين سعيدة، الذّي احتضنته صغيرًا، وأدرار التي احتضنته كبيرًا، وهو أشبه ما يكون بالساعي بين الصّفا والمروة، وفي أدرار يجلس كما تجلس المتصوفة هناك، وهو على اعتقاد لا يتزعزع، بأنّ قارئه، يسكن هناك في جهة المستقبل.

لعب التراث الصوفي في الرّواية، دورا هاما كما أنّ له دور في انفتاحه على الأدب المعاصر شعرًا ونثرًا، في مرونة تمكّن المبدع في استلهام رموزه، ليعبّر بها عن السّمو الرّوحي الممتد من الجذور، وليواجه به واقعه بما فيه من تناقضات وإحباطات.

وفي هذه الرّواية تلتقي التجربة الصوفية بالتجربة الروائية، ويلتقي الرّوائي بالشاعر الصوفي، ويظهر ذلك من خلال ملامسة بعض الظواهر الصوفية في الرّواية، ومن بين التقنيات التّي يستغلها الرّوائي، لنسج روايته تقنية التناص بمفهومه الواسع، ودعم روايته بدعائم من مصادر مختلفة .

وبرع السائح في روايته بحيث كان يرسم صورة المرأة، التّي تجمع بين السلبية والإيجابية، ولم يكن هذا التوظيف لغرض الإثارة الجنسية، لدى القارئ، بل إنّه صور المرأة في مظهرها المقدسة، والمدنسة، والعفيفة، والسّافلة، والمرأة اللّذة، إذ يجعل القارئ يحسّ ويشعر بالاشمئزاز،من وضع المرأة الذي كان الرجل سببا فيه، وأشار إلى الواقع المعيشي المبنى على علاقات فاسدة، وغير متكافئة، وغير عادلة، وحاول من خلال هذا تعرية الواقع من الداخل، لذلك استعمل لغة كسر بها المحرم.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

I– المصادر

1- القرآن الكريم.

2- ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مج.1، ج.1، (د.ط.)، الدّار الوطّنية للكتّاب، دمشق،1429 هـ / 2008م.

3- ابن منظور جمال الدّين، لسان العرب، مج. 7، ط.1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003 م.

4- أحمد رضا معجم متن اللّغة، (د. ط.)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت،1960 م.

5- السائح الحبيب، تلك المحبة،(د.ط.)، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، 2006 م .

6- الشرقاوي حسن، معجم الألفاظ الصّوفية، ط.1، مؤسسة مختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1987 م.

II المراجع

1-المراجع العربية:

1-ابن خلدون، مقدمة، ،ج.1، (د.ط.)، المطبعة البهية، القاهرة، (د.ت.).

2- ابن عربي محي الدّين، الحب والمحبة الإلهية، تح. محمود العراب، ط.2، مطبعة نضر، (د.ب.)، 1992 م.

3-بدران أبو الفضل، أدبيات الكرامة الصّوفية، ط.1، مركز زايد للتراث والتّاريخ، الإمارات، 2001م.

4- بلّعلى آمنة:

1- الحركة التّواصلية في الخطاب الصّوفي، (د.ط.) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م.

2- المتخيل في الرّواية الجزائرية، (د.ط.)،دار الأمل ،تيزي وزو،(د.ت.).

5- بنّيس محمّد، حداثة السؤال، (د.ط)، المركز الثقافي العربي، الرّباط، المغرب،(د.ت).

6-التادلي أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي، التشوق في رجال التصّوف وأخبار أبي العباس السّبتي، ط.2، منشورات كلية الآداب، الرّباط، 1997م.

7- خفّاجي محمّد عبد المنعم، الأدب في التراث الصّوفي، (د.ط.)، دار غريب للطباعة، القاهرة،(د.ت.).

8- زيغور علي، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ط.2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1984م.

9- السّعدني مصطفى، التّناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السّرقات،(د.ط.)، مركز دالتا للطباعة، بيروت، 1991 م.

10-سلاّم سعيد، التّناص التراثي، ط.1، دار الكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، الأردن،1210 م.

11-الشّراط عبد الله، الرّوض العاطر الأنفاس بأخبار الصّالحين من أهل فاس، ط.1، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّا ر البيضاء، 1997 م.

12- الطوسي السراج، اللّمع في التصوّف، (د.ط.)، دار غريب للطّباعة، القاهرة، 1960م.

13- العطار موفق صادق، نظرية المؤامرة أوهم أو حقيقة، ط. 1، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2006 م.

14- الغذّامي عبد الله، ثقافة الأسئلة، مقالات في النّقد والنّظرية، ط .2،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1992 م.

15- القشيري عبد الكريم، الرّسالة القشيرية،(د.ط.)، دار الكتب العلمية، القاهرة، 1330هـ .

16- كعوان محمّد، شعرية الرّوية وأفقية التأويل، ط.1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2003 م.

17- مباركي جمال، التّناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، (د.ط.)، دار هومة للنّشر، الجزائر،(د.ت.).

18- مفتاح محمّد، تحليل الخطاب الشعري، ط.1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1985 م.

19- هزّاع شريف شريف، المعنى والتأويل في الخطاب الصّوفي عند الحلاج، (د.ط.)، دار الكتب العلمية، القاهرة، (د.ت.).

20- الهاشمي أحمد، جوهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ج.2،(د.ط.)، دار المعارف، بيروت، (د.ت.).

21- وتار محمّد رضا، توظيف التراث في الرّواية العربية، (د.ط.)، اتّحاد الكتب، دمشق، 2002 م.

22- وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي،(د.ط.)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006 م.

23- يقطين سعيد:

1- الرّواية والتراث السردي، ط. 1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت.).

2- انفتاح النّص الرّوائي، ط.3، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب،2009 م.

2- المراجع المترجمة:

1- بارت رولان:

1- لذّة النّص، تر. منذر عيّاشي، ط.1، دار لوسوي، باريس،1992 م.

2- نقد وحقيقة، تر.منذر عيّاشي، ط.1، مركز الإنماء الحضاري، باريس، 1994 م.

2- باختين ميخائيل:

1- شعرية دوستويفسكي، تر.جميل نصير نضيف التركي، (د.ط.)، دار توبقال للنّشر، الدّر البيضاء، المغرب،1986 م.

2- المبدأ الحواري،تر.فخري صالح،ط.2، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، 1962 م.

3- ساميول تيفين، التّناص ذاكرة الأدب، تر.نجيب عزاوي،(د.ط.)، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007 م.

4- كريستيفا جوليا، علم النّص، تر.فريد الزّهري، ط.1، دار توبقال للشعر، الدّار البيضاء، المغرب،1991 م.

5- مجموعة من المؤلفين، رولان بارت وآخرون آفاق التّناصية، تر. محمّد خير البقاعي، (د.ط.)، (د.ب.)، 1998 م.

3-المجلاّت والدّواوين:

1- السّاسي عمامرة، "مفهوم التصّوف وتطوّره"، مجلة علوم اللّغة العربية وآدابها، ع.4، الوادي، الجزائر، مارس 2012 م.

2- لوشن نور الهدى،" مفهوم التّناص بين التراث المعاصرة" مجلّة جامعة أم القرى، ج.15، ع.26، صفر 1424هـ.

3- مستغانمي أحلام، على مرفأ الايام، ط.1، اتّحاد الكتاب الجزائريّين الجزائر،1972م .

4- رسائل ماجستير:

1-صمادي ونّاسة ، التّناص في روّاية الجازية والدّراويش، الطّيب بودر بالة، الجزائر، باتنة، 2002 م/ 2001م.

2-كروش خديجة ، تناص الخطاب الصوفي الإسلامي في ديوان أسرار البلاغة لمصطفي الغماري، محمد منصوري، الجزائر باتنة، 2011م/2012 م.

5-مواقع الانترنيت

1-حوار الكتاب التونسي، نجيب الرّيحاني، نشر على صفحة الرّوائي الحبيب السائح الشخصية.

Htt :fr.fr.facelook.com/note.php ?note id=173389369381583.

فهرس الموضوعات

الفهرس

مقدمة:.....أ-ب-ج

1- مدخل

2- تعريف التّناص.....5

1-1- لغة 5

1-2- اصطلاحا.....6

2-عند الغرب 7

3-عند العرب 14

2 -الفصل الأول : أنواع التّناص

أنواع التّناص 21

1- التّناص الديني 22

2-التّناص التاريخي 29

3-التّناص الأسطوري.....33

4-التّناص التراثي 36

3-الفصل الثاني: تجليات التناص الصوفي في الرواية

1/ الرموز الصوفية

1-المرأة المكان 43

2 - المرأة بين التقديس والتدنيس

2-1 المرأة المقدسة 46

2-2 المرأة المدنسة 48

3- المرأة المثقفة 51

4 - المرأة النخلة،الجمل،الماء

4-1 المرأة النخلة 52

4-2 المرأة الجمل 55
4-3 المرأة الماء 56
2/ التيمات الصوفية أو الخصائص الصوفية
1-الكرامة الصوفية
1-1 المرأة الولية 59
1-2 الرجل الولي 63
1-3 المحبة 67
1-4 الموت 71
1-5 الهاتف 73
1-6 الحلم 74
خاتمة 78
قائمة المصادر و المراجع 81
فهرس الموضوعات..... 88