الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

*****

جامعة قاصدي مرباح - ورقلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

*****

# أعمال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب

## « الخطاب الروائي عند الطاهر وطار »

يومي 23 ـ 24 فيفري 2011

**تنسيق المادة وترتيبها:**

الأستاذ: حسين دحو

**فيفري** 2011

# تجليات الخطاب الروائي الجزائري المعاصر في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار

**أومقران حكيم**
**قسم اللغة والأدب العربي- جامعة بجاية (الجزائر)**

**مفهوم الخطاب:**

يعتبر مصطلح الخطاب من المصطلحات الهامة في الدراسات النقدية واللغوية المعاصرة، ولقد خاض فيه الدارسون على مختلف اتجاهاتهم ومجالاتهم بالتنظير والدرس والتحليل لكون المصطلح إشكالية لم تحدد معالمه وقوانينه الإجرائية.

يهدف مفهوم الخطاب الأدبي إلى تجاوز الإشكالية التي طرحها مفهوم النص من خلال التحليلات التي حبست نفسها في نطاق العلاقات البنيوية الداخلية للأثر الأدبي.

يتأسس الخطاب من عناصر مهمة لقيامه وهي المخاطب والمخاطب ومكوناته: الأصوات والمعاجم والتركيب والدلالة والتداول.

ورد مصطلح الخطاب في المهاجم العربية ومنها لسان العرب فيقول ابن منظور: الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، أو اختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخطبة...ويذهب أبو إسحاق إلى إن الخطبة عند العرب الكلام المنثور المسجع ونحوه...و في التهذيب الخطبة مثل الرسالة لها أول وآخر...(1)

أما مفهومه اللساني المعاصر فيعني (2):

1- خطاب/ جملة: الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل، بهذا المعنى يستعمل هاريس مفهوم تحليل الخطاب.

2- خطاب/ ملفوظ: إن الخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج مهينة، أي كل ما هو من قبيل نوع خطابي معين: نقاش متلفز، رواية، مقال صحفي...

3- خطاب/ لغة: أ/ اللغة من حيث هي نظام من القيم المقدرة مخالفة للخطاب واستعمال اللغة في سياق بعينه، الذي يحدد في الوقت نفسه قيمه أو يستثير قيما جديدة.

ب/ اللغة من حيث هي نظام مشترك بين أفراد الجماعة اللغوية مخالفة للخطاب من حيث هو استعمال محدد لهذا النظام. وقد يتعلق الأمر بـ :

- التموقع في حقل خطابي ما ( الخطاب الشيوعي، الخطاب السريالي).
- نوع الخطاب: ( الخطاب الصحفي، الخطاب الروائي، خطاب الأستاذ).
- إنتاج فئة اجتماعية ما ( خطاب الممرضات، خطاب ربات البيوت).

- الوظيفة اللغوية ( الخطاب السجالي).

4- خطاب/ نص: ينظر إلى الخطاب من حيث هو ارتباط النص بسياقه.

جاء مفهوم الخطاب الأدبي في سياق تطور الدراسات النظرية والتطبيقية للعمل الأدبي هيأت لظهوره كل من الشكلانية والشعرية والعلامية والدلالية وكذلك الدراسات اللسانية، التي اعتبرت الخطاب كأداة تحليل بنيوي وعلامي ودلالي باعتباره بناء مستقلا من جهة وفي علاقته بقائله وبمتلقيه وبالخطابات السابقة وكذلك السائدة من جهة أخرى.

بدأ الاهتمام بالخطاب مع بروز المدرسة الشكلانية الروسية التي حاولت أن تسلك سبيل العلماء الذين يتعاملون مع موادهم المختلفة تعاملا علميا دقيقا وصارما، فدعت هذه المدرسة إلى ميلاد علم جديد هو علم الأدب la poétique، والذي سيهتم أول ما يهتم به ليس الأدب كمفهوم عام ولكن أدبية الأدب، يقول جاكبسون: " إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب و إنما الأدبية، أي ما يجعل من العمل عملا أدبيا". وفي نفس السياق يقول اخمباوم: " موضوع علم الأدب هو دراسة الخصوصيات النوعية البعيدة عن كل ما هو خارج النص".

ينطلق جاكبسون في دراساته من تحليل العلمية التواصلية والتي يقسمها إلى ست عناصر يقوم كل منها بوظيفة محددة تساهم في تحقيق الهدف الابلاغي، والعناصر هي:

1/ السياق ـــــــ الوظيفة المرجعية
2/ المرسل ـــــــ الوظيفة الانفعالية
3/ الرسالة ـــــــ الوظيفة الشعرية
4/ المتلقي ـــــــ الوظيفة المعرفية
5/ الاتصال ـــــــ الوظيفة اللغوية
6/ السنن ـــــــ الوظيفة الميتالغوية

وعلى هذا التقسيم يتحقق ارسال الرسالة بين المرسل والمتلقي(3).

لا يسعنا هنا الحديث عن عرض كل عنصر على حدى ونقتصر فقط على الوظيفة الشعرية التي تعتبر أهم وظيفة يتحدد بها مفهوم الخطاب.

إن اختيار الكلمات وتركيبها هي الصانعة للخطاب وبها يستعين المتلقي لتصل إليه الرسالة التي يرد المرسل إيصالها. ويوضح جاكبسون نظريته قائلا: " إذا كان لدينا طفل وموضوع رسالة ما، فالمتكلم يختار من بين الأسماء المتقاربة في التماثل مثل: طفل، غلام وصبي. يختار المتكلم بعد ذلك من أجل التعليق على هذا الموضوع

فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا مثل: ينام، وينعس ويستريح ويغفو... وتتألف بذلك الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية، فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشايعة والمغايرة والترادف والتطابق... بينما يعتمد التأليف وبناء المتتالية على المجاورة" (4) ؛ لا يعرّف جاكبسون الخطاب بقدر ما بين طريقة إنشائه ومكوناته ونجاحه.

أما التعريفات الواردة للمصطلح عند النقاد الغربيين على اختلاف توجهاتهم فيعرفه:

1/ هاريس: " الخطاب ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، يمكن خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض". مفهوم الخطاب حسب هاريس لا يتجاوز حدود الجملة.

2/ بنفنيست: " الخطاب باعتباره الملفوظ ينظر إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل". وهو " كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، عند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما".

بمعنى أن الخطاب هو الفعل الذاتي في استعمال اللغة انه فعل حيوي في إنتاج نص ما.

3/ معجم اللسانيات: الخطاب يعني اللغة في طور العمل أو اللسان الذي يتكلف بانجازه ذات معينة. الخطاب وحدة توازي أو تفوق الجملة ويتكون من متتالية تشكل رسالة لها بداية ونهاية.

الخطاب هو كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل.

4/ ويعرفه تودوروف أنه: " أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطرقة ما".

5/ ويعرف فوكو الخطاب انه: " النصوص والأقوال كما تعطي مجموع كلماتها ونظام بنائها وبنيتها المنطقية أو تنظيمها البنائي".

6/ ويعرفه بيير زيما أنه: " وحدة فوق جملية، تولد من لغة جمالية وتعبر بنيتها الدلالية ( كبنية عميقة) جزءا من شفرة، ويمكن تمثيل مسارعا التركيبي – النحوي بواسطة النموذج تشخيصي سردي".

**من الخطاب إلى تحليل الخطاب:**

إذا كانت غاية الخطاب الإبلاغ والتواصل فان غاية الخطاب الأدبي: عي تشكيل للغة التي لا يمتلكها إلا المتمكنين منها فهي لغة عصية وصعبة. وهذا ما أورده الباحث الأسلوبي عبد السلام المسدي: الخطاب الأدبي خلق لغة من لغة أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الخطاب الأدبي وتتميز باختلافها عن لغة الخطاب العادي بان لغة هذا الأخير مكتسبة بالمران والممارسة والاحتكاك بالآخرين ، تنشا وتستمر باستعمالها المألوف لدى الناس بفعل العادة والاتصال(5).

يرى فان ديك " أن عملية تحليل الخطاب تصب في أطار دراسة استخدام المتكلمين الحقيقيين استخداما فعليا للغة في مواقف حقيقية" . ويعني هذا أن تحليل الخطاب هو دراسة اللغة كنشاط داخل سياق معين(6) .

بينما يرى الباحث الانجليزي البريطاني M .A.K. Halliday إن الهدف الأسمى لمحلل الخطاب هو تبيان وتفسير العلاقة القائمة في اللغة ومتطلباتها الدلالية والغائية المعبر عنها بواسطة الخطاب (7) .

**مفهوم النص:** يمثل مصطلح النص إشكالية معقدة وكبيرة في البحوث النقدية والنظرية الحديثة والمعاصرة، وذلك لأنه لا يقتصر مفهومه على الدلالة المعجمية والاصطلاحية المعروفة، بل صار يتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب والعمل والأثر الأدبي.

النص في اللاتينية يعني يحوك أو ينسج ويوحي بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيويا ودلاليا .

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة ( ن ص ص ) :

النصّ: رفعك الشيء ، فيقال: نص الحديث ينصه: رفعه . و كل ما اظهر فقد نصّ ووضع على المنصة، أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور.

وجاء في محيط المحيط أن بعض الكتاب يستعملون النص بمعنى الإملاء والإنشاء ، يتلون نص الكتاب لفلان وعلى فلان. ويشير أيضا إلى أن النص قد يطلق على كلام مفهوم (أي من الكتاب والسنة) المعنى سواء كان ظاهرا أو نصا ، أو مفسرا ( حقيقة أو مجازا عاما أو خاصا)اعتبر منه للغالب لان عامه ما ورد من صاحب الشريعة نصوص.

يقدم المعجم الموسوعي للسميائيات مجموعة من التعريفات الخاصة بالنص. فالنص يستخدم في اللسانيات للإشارة إلى أية مقطوعة، قولية أو كتابية مهما كان طولها والتي تشكل كلا موحدا. والنص وحدة لغوية استعماليه وهو ليس وحدة نحوية ولا يعرف بحجمه.

يعرف ( قاموس الألسنية) النص على النحو التالي: إن المجموعة الواحدة من الملفوظات، أي الجمل المنفذة حين تكون خاضعة للتحليل تسمى نصا ، فالنص عينة من السلوك الالسني وان هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة أو محكية.

ويذكر عدنا بن ذريل (8) مجموعة من التعاريف للنص اخترنا منها :

يعرف تودوروف النص قائلا: تجد الألسنية بحثها بدراسة ( الجملة) ولكن مفهوم النص لا يقف على نفس المستوى الذي يقف عليه مفهوم الجملة أو القضية أو التركيب وكذلك هو متميز عن الفقرة التي عي وحدة منظمة من عدة جمل.

ثم يقوا : النص يمكن أن يكون جملة كما يمكن أن يكون كتابا بكامله، وان تعريف النص يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقيته وهما الخصيتان اللتان تميزانه فهو يؤلف نظاما خاصا لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتم به تركيب الجمل، ولكن أن نضعه في علاقة معه هي علاقة اقتران وتشابه.

النص نظام جاف أو تضميني وذلك لأنه نظام ثان بالنسبة إلى نظام أساسي للدلالة، فنحن حين نحلل ( الجملة) نميز بين مقومات صوتية وتركيبية ودلالية وكذلك نحن نميّز مثلها في النص دون ان تكون في نفس المستوى.

يعرف رولان بارت النص قائلا : النص نسيج كلمات في تأليف معين بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا ووحيدا . إن النص من حيث هو نسيج فهو مرتبط بالكتابة ويشاطر التأليف المنجز به هالته الروحية، وذلك لأنه بصفته رسما بالحروف فهو إيحاء بالكلام وأيضا بتشابك النسيج .
في تعريف آخر له للنص يقول : النص مجرد نشاط وان وضع المؤلف فيه هو مجرد وضع احتكاك ولا يحيل إلى مبدأ بداية أو نهاية إن هو يحيل إلى غيبة الأب ، بالتالي يبدد مفهوم الانتماء .
يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة فهو مثل اللغة مبني ولكنه ليس مغلقا ولا متمركزا بل هولا نهائي، لا يشير إلى فكرة معصومة بل إلى لعبة... هو لا يجيب على الحقيقة بل هو يتبدد إزاءها .

النص مفتوح وان القارئ المتلقي ينتجه في عملية مشاركة وهذه المشاركة ليست في الاستهلاك وإنما هي إنتاج قراءة والتأليف في عملية دلالية واحدة بحيث تكون ممارسة القراءة إسهاما في التأليف ناهيك بأن النص ليس نوعا من اللغة بل واقعة غزلية.

**أين يكمن سر النص؟**

يقول علي حرب: " ليس النص بأطروحاته وبياناته بل بما يتأسس عليه ولا يقوله بما يضمره ويسكت عنه. والنص يسكت ليس لان مؤلفه ضنين بالحقيقة على غير أهلها ولا بسبب تقنيته من سلطة يخشاها ولا لغرض تربوي تعليمي يرمي إليه... بل إن النص لا ينص بطبيعته على المراد ولان الدال لا يدل مباشرة عن المدلول هذا هو سر النص: إن له صمته وفراغاته وله زلاته وأعراضه وله ضلاله وأصداؤه فهو لا يأتمر بأمر المدلول ولا هو مجرد خادم للمعنى ومن هنا يتصف النص بالخداع والمخاتلة ويمارس آلياته في الحجب والمحو أو في الكبت والاستبعاد ، باختصار للنص ألاعيبه السرية وإجراءاته الخفية وهي ما يمكن تسميته إستراتجية الحجب."(10)

**ما هو الفرق بين النص والخطاب؟**

كثيرا ما نخلط في الاستعمال العادي بين مصطلحي النص والخطاب، بل بين المصطلحين ومصطلحات أخرى كالعمل الأدبي...الخ.؛ وقد يكون لهذا الخلط علاقة بالتداخل بين المفهومين. مع ذلك، من المناسب أن نبين الفرق بينهما والحدود التي تفصل استعمال كل من المصطلحين.

نعني عادة بمصطلح النص، ولو أننا نقر بوجود معاني أخرى غير تحليل الخطاب، " متوالية من الملفوظات تتميز بالانسجام والتجانس تشكل وحدة، سواء أكانت هذه الملفوظات مكتوبة أو شفاهية، مسموعة أو مرئية". وهو يقوم على افتراض وحدة لسانية تتجاوز الجملة.

أما مصطلح " الخطاب" فيحيل إلى نفس " المرجع" الذي يحيل عليه مصطلح "النص". ولكن ثمة اختلاف أساسي بينهما. فعندما نستخدم "الخطاب" فذلك يكون للدلالة على النص وملابسات إنتاجه في الوقت نفسه. ذلك أن الخطاب هو " جملة النصوص منظورا إليها في علاقاتها مع الشروط التاريخية ( اجتماعية، إيديولوجية...) لإنتاجها". لهذا نقول أن الخطاب هو الموضوع المعرفي لتحليل الخطاب، أما النص فموضوعه التجريبي.

**تحليل رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار:**

يعد الطاهر وطار روائيا ذا فعالية في القارئ الجزائري والعربي وغير العربي فقد تجلت فاعليته في التأثير الذي أحدثه في المجتمع الجزائري وذلك بما اتسمت به نصوصه من كشف وتعرية ووصف للوقائع الاجتماعية والفكرية والإيديولوجية وسط تلك التناقضات التي عرفها ويعرفها المجتمع الجزائري.

تنقل رواية الشمعة والدهاليز التي تزامنت مع الانقلاب السياسي الذي عرفه المجتمع الجزائري بعد أحاث 1988/10/05 ذلك الواقع الجديد بكل تناقضاته الجديدة. تحاول الرواية البحث عن المسببات والمرجعيات التاريخية التي أوصلت الإنسان الجزائري المتحول باستمرار إلى اتخاذ العنف كوسيلة للوصول إلى السلطة.

التي كما كان علية عرفتها الجزائر، ثم العودة إلى أحداث الصبا والشباب. يضع الطاهر وطار أمامنا بطله دون اسم انه شاعر وكفى، ثم يسير بنا الروائي لتتبع الأيام الزاهية التي عاشها بطله تحت رعاية عمه المختار، ودخوله مدرسة الميلية ثم ثانوية فرانكو – ميسيلمان (بمعنى المدرسة الفرنسية الإسلامية ) بقسنطينة، أخيرا المعهد الفلاحي بالحراش والمؤتمرات التي شارك فيها في ألمانيا وفي تونس وصوفيا، في غرداية، وبتتبع سيرة البطل ينقلنا الروائي إلى تاريخ الجزائر الحديث في أيام الثورة التحريرية ثم الاستقلال فمرحلة البناء والتشييد، ليقفز بعدها إلى ما بعد أحداث أكتوبر 1988 والتغيرات الكبيرة التي عرفها المجتمع خاصة منها السياسية التي فتحت المجال للتعددية الحزبية، وحرية الرأي والتعددية الثقافية واللغوية. معطيات لم تكن تطورا للمسار

التاريخي للمجتمع الجزائري كما كان عليه قبل الاستقلال بل فرضت نفسها على المجتمع كما يجب تقبلها وإحداثها في حياته دون سابق معرفة بها فهو يغيب عنه معنى الديمقراطية السياسية والتعددية الحزبية والفكرية والثقافية. وحتى اللغوية بسبب الفكر الأحادي المنغلق الذي فرض على المجتمع منذ الاستقلال، فانقسم المجتمع إلى جماعات وشيع، كل جماعة تحتمي وراء شعارها وتدافع عنه وتسعى إلى أن يكون هو المثل الأعلى والأصلح لإعادة بناء المجتمع الديمقراطي، مما نتج عنه بروز مفهوم "التيار" السياسي والتيار الديني والتيار الثقافي الذي أدى بأصحاب كل واحد من هذه التيارات إلى دخول معركة تحقيق طموحات التيار منه طموحات الأمة، ومن نتائج هذه المعركة بروز ظاهرة العنف السياسي التي أودت بحياة الشاعر –البطل– وطالت كل أفراد المجتمع.

يستعين الروائي الطاهر وطار في تشكيل خطابه بتقنيات فنية روائية مميزة أنتجت خطابا روائيا جزائريا جديدا من حيث اللغة والبناء والرؤية.

**الرؤية السردية:**

تتميز رواية الشمعة والدهاليز بشكلها السردي بتجاوزها النمط السردي التقليدي الذي كان قوام الرواية الجزائرية في السبعينات والثمانينات و " التي كانت أحداثها تقع في الماضي وكان السارد في مألوف الأطوار إنما يحكي ما وقع للشخصية، أو للشخصيات في الزمن الماضي أساسا، وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد تقع في الحاضر، وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل". (11)

يميز توماشفسكي بين نمطين من السرد: السرد الموضوعي يكون فيه الكاتب مطلعا على كل شيء، والراوي محايد لا يتدخل ليفسر الأحداث بل يصفها وصفا محايدا، يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكي له ويؤوله. والسرد الذاتي، تقدم فيه الأحداث من زاوية نظر الروائي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد(12).

يغلب في الرواية موضوع الدراسة نمط السرد الموضوعي فهو مثلا حين يشكل شخصية –بطله– بشكلها وبما يتناسب وقناعتها وخلفياتها الثقافية، ويمزج الروائي بذلك بين زاويتين يتحدد بموجبها علاقة السرد بالشخصية وهما:

- أن تقدم الشخصية نفسها.
- أن يقدم الشخصية السارد ( وهو الروائي نفسه هنا )

ومنه تتحدد الرؤية السردية المتمثلة في الرؤية مع : " وهي أن الراوي = الشخصية، وما يعرفه السارد تعرفه الشخصية (13).

يقول السارد : " هذا العصر قدر الشاعر ومعه علماء الاجتماع عديدون كما يعتقد من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة ، دهليز كبير، انه مظلم وغامض، غامض ومخيف". الرواية ص 10 .

ويصف الشاعر نفسه قائلا : " أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وهذا عقابا لجميع الآخرين على تفاهتهم". الرواية ص09.

ما نلاحظه في توظيف هذه التقنية في الرواية موضوع الدراسة أن السارد يعبّر عن مواقف الشخصية – البطل– وكأنها يعرفها ؛ ويعرف ما يجول في دواخلها وذهنها ؛ فهو يصفها من الخارج ومن الداخل؛ ينقلها من مكان إلى آخر ومن ماض إلى مستقبل ومن موقف إلى آخر.

يقول واصفا الشاعر:" كان نحيفا، طويل الوجه، بارز الوجنتين، غائر العينين، قاسي الملامح، جاف النظرة، يرتدي جاكيطة بنية، بدون بطانة، سروال جين، يتسع للاثنين مثله... لحيته قصيرة، مدببة، تستفز أكثر مما توحي بالاطمئنان. الرواية، ص 22.

فجأة ينقل الروائي الكلام على لسان شخصيته –البطل– وهو يرد على أحد الشباب حين يسأله عن خلو جبهته من آثار السجود :

" جبهتك خالية من آثار السجود"

يجيب الشاعر : " ربما لان وزني خفيف جدا".

نفس الحيلة الفنية يستعين بها الروائي مع شخصية – عمار بن ياسر– قائد الحركة الإسلامية المتظاهرة في شوارع العاصمة باقتراب ودنو قيام الدولة الإسلامية في الجزائر ؛ فالروائي يقدمه لنا من خلال صفاته وملامحه واسمه، وحين يعرض أفكاره وإيديولوجيته يحيل اله الكلام معبرا عن مواقفه فيقول :

" كانت ملامح الشباب تتميز تحت النور شيئا فشيئا ... عيناه سوداوان مشعتان، انفه بين القصر والطول، يميل قليلا إلى الفلطحة، بينما خنباتاه ممتلئتان بشكل بارز، قامته طويلة منكباه عريضان". الرواية، ص 26.

في الثلاثين من عمره، مهندس في النفط، قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال" يقول عمار بن ياسر مبينا غاية خروجه وأنصاره إلى التظاهر قائلا : "هذه المرة ننجز بإذن الله سبحانه وتعالى، ثورة إسلامية حقيقية ثورة ربانية تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها إن شاء الله، شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية" الرواية، ص 28.

إن لجوء الروائي إلى هذه الطريقة في سرد الرواية " إنها محاولة لممارسة تجريب تعددي على مستوى تقنيات السرد .(14)؛ وهذه الطريقة واكبت التعددية السياسية التي تعيشها الجزائر.

**البنية الزمنية :**

شغلت مقولة الزمن منذ زمن التاريخ البعيد اهتمام الدارسين والباحثين في الرواية لكونه مكونا سرديا يحمل دلالات وأبعاد عميقة إذ أن اهتمام الأولين به كان اهتماما فلسفيا، تأمليا منه دراسة دقيقة علمية كما هو الحال عند محللي الخطاب الروائي اليوم، وعلى رأسهم جرار جنيت الذي اهتم بدراسة الزمن الروائي و أولاه عناية وافية في مؤلفاته النقدية (خطاب الحكي) و ( خطاب الحكي الجديد). أضحى جيرار جنيت مرجعا أساسيا لدراسة الزمن الروائي، وتعد أبحاثه " مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي، لكون نظرياته أقرب من غيرها إلى الشمول والدقة والوضوح. وقد رأى أغلب المشتغلين بالأدب القصصي اليوم أن الاعتماد في مسألة التمييز بين مكونات الخطاب السردي وإشكالية الأزمنة القصصية وما يتفرع عنها جميعا من قضايا نقدية أو فنية" (15).

يتلخص الخطاب السردي عند جيرار جنيت في دراسته للعلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد. وفي إطار العلاقة بين القصة والحكاية يولي الناقد أهمية بالغة لمقولة الزمن التي تتجلى واضحة بين هذين المفهومين يقول: " الحكاية مقطوعة زمنية مرتين،،فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية ( زمن المدلول وزمن الدال)"(16). أي أنه يوجد زمن القصة وهو: زمن المادة الحكائية وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له"(17).

درس جينيت العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية ضمن ثلاث مستويات:

1- النظام الزمني (الترتيب الزمني)
2- المدّة (الاستغراق الزمني)
3- التواتر (التكرار)

ونحن نحلل روايتنا موضوع الدراسة سنستعين بالمستوى الأول دون غيرها.

**تحديد الترتيب الزمني:**

يقصد بالترتيب الزمني مواجهة ترتيب نظام الأحداث نفسها في القصة لتكون مفارقات سردية ناتجة عن التنافر بين زمني القصة والخطاب.

تنقسم المفارقات إلى سوابق PROLEPSES وهي حكي شيء قبل وقوعه ولواحق ANALEPSES وتعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى.

يتجلى من خلال التتابع الزمني. إن سرد رواية الشمعة والدهاليز يبني روايته على خطين متوازيين أحدهما سرد للأحداث الآنية التي تحدث للشاعر وهو يحاول فهم ما يجري في مدينة العاصمة الجزائر، وثانيهما سرد للأحداث الماضية التي يسترجع فيها الشاعر صباه وتمدرسه ومؤتمراته ونظرياته التي كان يتنبأ بها عن مستقبل الجزائر والتي تتحقق اليوم واقعا ،ويتوسط هذان الخطان سردا للأحداث المستقبلية التي يصفها بالمستعصية والدموية إن تحقق مشروع الحركة الإسلامية المناهضة للعقل والعلم.

يبدأ خطاب الشمعة والدهاليز بالزمن الحاضر باستيقاظ الشاعر- البطل- " مرعبا على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع إلى أخر". الرواية، ص 08.

ثم يصف لنا السارد طبيعة هذه الأصوات: " لم تكن الأصوات لمدافع، لا ولا حتى لدبابات كما كانت العادة... انه هدير بشري، قوي(...) أصوات تتعالى، غامضة، غامضة، مبهمة الكلمات، لكنها معروفة اللحن (...) لحن يعرفه ويعرفه الشهب الجزائري...". الرواية: ص ص 09- 10.

وفي الصفحة11 من الرواية يقوم السارد باسترجاع حدث ماض حيث " عرف الشاعر، انه لا يمكنه اقتحام هذا الدهليز ( يعني قيام الدولة الإسلامية بهذه السرعة في مجتمع أصله مسلم) لأنه إن حاول اقتحامه تاه إلى أبد الأبدين". الرواية، ص 11.

يتتبع السارد الشاعر وهو يجول في المدينة ليعرف ماذا يجري بالضبط، يتلقى بشباب وسط المظاهرات يسألهم عمّا يحدث فيجيبونه أن الدولة، الجمهورية، الخلافة، الحكم الإسلامي قد قام" الرواية، ص 23. انه الدهليز الأول الذي ينفتح أمام الشاعر ولا يعرف سبيلا لاقتحامه خاصة وأن أصحابه لا يعترفون بالعقل كما يظهر من رد قائد الحركة عمار بن ياسر محاورا الشاعر " ... بعض الحركات ينبغي أن تستغني عن العقل عي مرحلة من مراحلها. لو يركن الناس إلى العقل يتوقفون في صنع التاريخ. لقد قال أحدهم يخطط لها الحكماء وينفذها المجانين و... يستولي عليها الجبناء" الرواية، ص 28.

وفي الصفحة 34 يسترجع الشاعر صباه، وكيف أحبّ العارم ابنة عمه المختار ومنه يفتح الشاعر دهليز آخر مظلم عانت وتعاني منه الشخصية داخل الرواية؛ هو دهليز الثقافة الفرنسية التي ينتمي إليها بحكم تعلّمه وتخرّجه من المدرسة الفرنسية أيام الاستعمار، وكيف يولد هذا التكوين المفرنس عقدة في نفسية الشاعر بعد الاستقلال ومعاناته لتجاوز العائق اللغوي وردّ الاعتبار للغة العربية التي هي أيضا بمثابة دهليز، يسترجع بموجبه السارد الأزمة اللغوية بالجزائر قبل وبعد الاستقلال، ضم يسترجع تاريخ الحركة الثورية واحتمائها بالإسلام كعنصر قوي لاسترجاع الهوية الجزائرية التي أراد المستعمر مسخها. فيعود السارد إلى دهليز الجزائر المستقلة الاشتراكية بانقلاباتها وتناقضاتها السياسية وبين استرجاع وآخر تتسع معرفة الشاعر بالمتظاهرين وتتضح له مآربهم ورؤاهم للواقع والمستقبل3 الوهمي" الذين يلهثون وراءه لهثا ولا يعرفون له سبيلا منطقيا وعقليا يهتدون به، وصار الماضي بثقافته وانجازاته وحتى شخصياته هو مصدرهم وتاريخهم الذي يستمر حاضرا ويدوم مستقبلا.

في الصفحة 186 وفي وسط متاهات هذه الدهاليز المظلمة التي يعيشها الشاعر ذهابا و إيابا؛ حاضرا وماضيا وحتى مستقبلا؛ يعرض علينا السارد لحظة انهيار الشاعر واستسلامه لما يحدث راهنا؛ ويقبل على تعيينه وزيرا للفلاحة في الدولة الجديدة"، لا يستطيع أن يركز على رأي، أو على تصور ما (...) يروح ويجيء فقط يروح

ويجيء رأسه وصدره: تهب فيه الأفكار والآراء والصور بدون ترتيب ولا منطق (...) من صباه، من قريته، من معركة التحرير، من ساحة أول ماي، من البلدان التي زارها، من الكتب الكثيرة التي قرأها، من المأزق الذي يجد نفسه شأن الأمة فيه" الرواية، ص 186.

وكنتيجة حتمية لمسار الشخصية الشاعر في أحداث القصة تؤول نهايته إلى الموت ليرتاح كما يقوا من العناء في البحث عن أسباب الأزمة التي تمر بها البلاد والعباد". ليرتكبوا حماقة إرادتي من العناء ليتموا إرادة الله، ليقتلوني، لينجزوا ما حاولت انجازه قبل أن ألتقي بهم". الرواية، ص 204.

أكثر السارد في توظيف الاسترجاعات عي روايته مقارنه بالاستباقات والمتجلية في الماضي البعيد والقريب للشاعر. وكانت الاسترجاعات وسيلة فنية نعتبرها ناجحة فنية ساهمت في تغيير وتحريك عملية السرد وتكسير زمنية القصة وشحنت النص بدلالات تفتح مجالا واسعا للتأويل.

**استنتاج:**

- كسرت رواية الشمعة والدهاليز على مستوى البنية الزمنية الطريقة الخطية المألوفة في الكتابة الروائية الجزائرية والعربية الحديثة عموما المتمظهرة في الشكل التالي:

(الماضي ـــــ الحاضر ـــــ المستقبل).

ويتبين هذا المكون السردي على أشكال متنوعة ومختلفة انكسارية تفككية تكشف عن رؤية فنية حديثة وجديدة .

- يحتفل البعد الزمني في رواية الشمعة والدهاليز بخاصية إيديولوجية في ترسي الزمن فهذا الأخير ومن خلال تقديم السارد الخطاب الإيديولوجي الذي يحرك الشخصيات في مرجعين أساسيين المتمثلين روائيا في: مرجع شخصية الشاعر- البطل- الذي يملك رؤية تقدمية ونظرة استشرافية، وهذه النظرة تعكس موقف الروائي، ومنه يفصح عن طابعه الإيديولوجي، عكس المرجع المقابل، شخصية عمار بن ياسر الذي يمثل الرؤية الزمنية الماضوية والتي يمكن تصنيفها ضمن إطار التفكير الوهمي الذي يتنكر للزمن الحقيقي والجوهري.

- إن مشكلة الزمن في الرواية زمن ذهني في إطار الأفكار يجمعها " الوهم" والحلم " بحكم أن الشخصيتين المختارتين من قبل الروائي ألا وهما: (الشاعر) و( عمار بن ياسر). يوصف الشاعر بالشخص الذي يعيش في الأوهام والأحلام وكذلك عمّار بن ياسر فهي شخصية تدل على دلالة زمنية مرجعية ماضوية تحلم باسترجاع مجد أجدادها وآبائها ، ليتحول هذا الفعل الوهمي إلى تنافر فكري أيديولوجي ثم إلى تحول آخر لاستقطاب فعل العنف وبعث الإشكالية المعلقة في حل إشكالات الزمن الذي يعكس حقيقة أزمة التفكير العربي الإسلامي.

-

- إن لعبة الزمن في الرواية تطرح إشكالية جوهرية حول مشروعين إيديولوجيين مختلفين تعكس حقيقة الوضع القائم في تحولات الكتابة الروائية الجزائرية المرتبطة برهانات الحاضر الضاغط في فترة التسعينات.
- رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار قفزة نوعية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر الذي استطاع تجاوز الكتابة النمطية الضيقة التي سادت فترة السبعينات والثمانينات التي انشغلت بالمضمون دون الشكل.

الإحالات:

1- ابن منظور: لسان الهرب، مادة (خ.ط.ب)
2- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين، سلسلة الإبداع الفني، الجزائر، 1995.
3- دومينيك مانقينو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب: ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص ص 35- 36.
4- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية تر: الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص 33.
5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
6- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)- الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1971، ص 113.
7- شيبان سعيد: تحليل الخطاب بين الأصول والامتداد، مجلة التبيين، العدد
8- المرجع نفسه، ص
9- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب،2000، ص
10- علي حرب: نقد النص، ط2، المركز الثقافي العربي،1995، ص 16.
11- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، 1998، ص 175.
12- حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- المغرب، 1991، ص 46.
13- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ( الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، لبنان- المغرب، ط3، 1997، ص 293.
14- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص211.

15- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998، ص23.

16- جيرار جينيت: خطاب الحكي، ص 45.

17- سعيد يقطين: انفتاح النص ( النص والسياق) المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989، ص 45.

# ظاهرة التعلق النصي في روايات الطاهر وطار ـ رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ـ أنموذجا ـ

**نجوى منصوري**
**جامعة العربي التبسي ـ تبسة**

تعتبر المادة التراثية بما تحمله من زخم معرفي ثقافي و فني أدبي، أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الفني المعاصر عموما والسردي منه على وجه الخصوص؛ فباعتباره نتاج حقبة زمنية ماضية فهو يعكس سياقات فكرية تتنوع بين الفلسفية و الدينية، اللغوية و الأدبية...مما قد يحقق له صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة تخلقها عقول تعي ضرورة تأصيل الحداثة بالعودة المستلهمة لما صلح من التراث.

من هنا يكتسب كل موروث صلاحية مطلقة يتجدد شكلها بتجدد الوعي و الاستخدام أو التوظيف الفعال . وعلى هذا النحو تتمايز الاستخدامات داخل الموروث نفسه ، فيصبح جاهزا لكل التطورات و الرؤى التي تمتد إليه لتلتقط ما يناسب مذهبها و توجهها المعرفي الفني.

لقد كان الروائي المبدع " الطاهر وطار" ،رحمه الله، أكثر المتعاملين مع التراث دينامية و تحررا وذلك من خلال انتباهه إلى العديد من الحقب التاريخية المهملة، كما أنه اهتم اهتماما بالغا باليومي و مختلف أنماط الحياة الشعبية و مختلف تجسيداتها(1) وهذه الصلة التي حققها المبدع الروائي من العوامل التي تجعل التراث يُبعث من الأحقاب الزمنية التي أنتج بها ليكون – بحق – موروثا تتناقله الأجيال الأدبية .

## 1- الرواية والموروث السردي:

ظهرت السرديات الحديثة في مرحلة الإنعتاق من أسر الفكر التقليدي الذي ساد الثقافة العربية ردحا من الزمن، وأنتجت الكتابة الإبداعية الجديدة التي روت عطش المثقف وقربت الإبداع من طموح الكاتب والقارئ معا ،فقد أثبتت البنى السردية قدرات إبداعية هائلة في طرح أزمات تجمع الكاتب وقراءه من إشكاليات الفكر وصراع الأيديولوجيات وحوار الأنا والآخر ...فأصبحت بعد ذلك كله "ديوان العرب"(2) المحدثين.

لقد أنجبت السرديات الحديثة فن الرواية الذي اكتسب منذ نضوجه عبر القرن والنصف قرن في عالمنا العربي وظائف فنية ومعرفية أثبتت قدراتها على الخوض في أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية ...بعد أن كبّرت صوت الجماعة وعبّرت عن أزمة الإنسان المعاصر،فقد غدت<< الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات ، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش، وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع ،المزدحم بالأحداث والهزات والحبوط ...وشيئا فشيئا

أصبحت الرواية العربية ،ونقصد نماذجها الجادة الواعية لخصوصيتها الأستيتيقية ، مجالا لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والفضاء >>(3)

لقد تجلى أن الكثير من كتاب الرواية قد سبحوا ضد التيار وسعوا إلى تغيير الواقع << من خلال نصوص سردية ، هي بطبيعتها حمالة أوجه، تناقش قضايا المجتمع الساخنة وأزماته الحادة عن طريق سرد يعتمد الكناية والرمز والدلالات البعيدة >>(4)

فإذا ما تعلق الأمر بالإرث الثقافي(أدبي، تاريخي، فلسفي...) في علاقته بالجنس الروائي و جدنا أن الروائي العربي ينطلق من وعي جاد بحقيقة الانتماء و ضرورة احتواء الماضي الإنساني لأجل تحقيق إستراتيجية في الإبداع و خصوصية في الكتابة ، فقدم ما أمكنه من قراءات خاصة للتراث يبرز بها هذه الخصوصية . انطلق في ذلك وهو مطمئن إلى أن << التراث بمختلف جوانبه جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية ، وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال >> (5).

عبرت الرواية الجزائرية المعاصرة – منذ السبعينات – عن روح الشعب الجزائري وتوغلت في فضاءاته المعرفية باتساعها وعمقها وغموضها أحيانا . ولما كان تعلق هذا الشعب بموروثه المتشكل من مراحل تاريخية بعينها أهمها حرب التحرير الوطنية وكذا موروث الأمة العربية والإسلامية << أصبح توظيف التراث ينحو منحى جماليا بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد أيديولوجي سياسي . وانطلاقا من القراءة التي يتبناها الكاتب وظف التراث المتعلق بحرب التحرير ثم التراث العربي الإسلامي ثم التراث السردي >> (6)

لقد شكل طور الحداثة ( modernism ) وما بعدها عود حميد للأشكال السردية التراثية التي بات التعامل معها و بها داخل الرواية ضرب من الإستراتيجيات الجديدة في الكتابة المعاصرة مما أوجد خصوصية في الأداء وتفرد في التشكيل فتورطت الرواية الجديدة في الوقوع في حتمية الإفادة من مكون نصي ( سردي) تراثي يضمن سمة الاستقلالية بالقياس مع نصوص تشاركه الجنس وتختلف عنه في طبيعة المعالجة (7)

ومنه غدا استلهام الموروث السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان ، وأزمة التاريخ ، وهوية الأنا وحوار الأنا والآخر، وصراع الأيديولوجيات ... ولهذا بدا الانفتاح على الإرث العربي الإسلامي وكذا العالمي سمة هذا النوع من التشكيل الإبداعي الذي اصطلح على تسميته في الدراسات السردية المعاصرة :" التعالق النصي "

وحتى يكون الاشتغال بالموروث الفني ( السردي) فعل استراتيجي حداثي؛ عمد الروائي إلى استحداث آليات فنية لقراءة النص التراثي وتوظيفه، فتم تحويل الحكاية القديمة شعبية كانت أم تاريخية أم أدبية لتتناسب ومجريات الواقع الذي يعيشه المبدع والقارئ على حد السواء أو لتعبر عن رؤية أيديولوجية أو اجتماعية تاريخية أو عن منظور فني إبداعي خاص لإنتاج خطاب روائي متعلق(متفاعل) بالنص التراثي القديم دلاليا وفنيا جماليا .

## 2- التفاعل ( التعلق) النصي : ( Hyper textualité )

التعلق النصي أو التفاعل بين النصوص؛ هو الاصطلاح النقدي الذي يترجم حركة النص الأدبي وانفتاحه على غيره من النصوص السابقة لوجوده سواء انتمت إلى زمن سحيق أو زمن ماضي قريب أو زمن معاصر بعيد . فهو يجسد ( أي التعلق النصي) العلاقة القائمة بين خطابين متكاملين، أولهما سابق ( Hypotexte ) والثاني لاحق ( Hypertexte ) (8). فإذا ما اعتبرنا النص على اختلاف جنسه أو نوعه يقيم حتما علاقات أو تفاعلات مع نصوص سابقة له، يمكننا القول بأن الرواية كجنس أدبي حديث لن يخرج عن هذه الحتمية التي تحكم عالم الكتابة ، فالأجدر بها التواصل مع نصوص سابقة لتحقيق غايات نصية : دلالية وجمالية .

لأجل ذلك اعتبر باختين أن الحوارية القائمة على أساس التداخل النصي مبدأ قاعدي يحكم نصوص العالم ،ولا يستثني باختين منها سوى خطاب آدم عليه السلام . يقول : << وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع من كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي (9)>>.

إن تجسيد هذا المظهر الحواري التواصلي سيفتح مجالا أمام القارئ متلقي النص الجديد ( الرواية ) ليتعرف عليه ويكشف إنتاجيته،على افتراض أن القارئ عالم بوجود مظاهر نصية سابقة في النصوص اللاحقة .واستعراض إنتاجية النص يمكّن القارئ من تحقيق عملية التواصل التي ستقوده إلى اكتشاف الخصوصية التي يتمتع بها كل نص ويتميز بها عن غيره من النصوص التي تفاعل معها أو استدعاها ثم تجاوزها .

فالنص الأدبي لا يأتي من العدم، بل يقوم على قاعدة يستند عليها ليبني كيانه الجديد ، واستدعاء النص السابق بالنسبة للرواية الجديدة متكأ تراثي معرفي وجمالي يحقق مهد النمو والانطلاق ثم التجاوز. فالمعول عليه في التراث هو مادته الجوهرية الثابتة عبر التاريخ والتي تبعث في النص الجديد روح الأصالة، وأما عملية التجاوز التي تحدث على مستوى آليات الكتابة الروائية الجديدة فهي إضفاء لطابع المخالفة بعد الائتلاف لأجل أن يعبر النص اللاحق عن واقعه وظروف إنتاجه، وما ذلك إلا انعكاس لقدرة المبدع على قراءة التراث و استدعاء ما يمكن أن يناسب الإبداع الجديد .

فاستمرار النوع الأدبي الموروث وتفاعله مع النص الجديد يؤكد أن هذا التفاعل النصي أو التعلق أو ما يصطلح عليه – بشكل أكثر تحديدا- ب "التناص" قد أخذ << بعدا سكونيا يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على البنيات الكبرى للنص، ومارست نوعا معينا من العلاقة مع النصوص السابقة الشيء الذي يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابتة، وعلى العكس من ذلك نجد التناص في حال التقطع يأخذ بعدا حركيا ونقيضا للبنيات الكبرى للنص السابق، فيتأسس النص الجديد من خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق >> (10).

وعلى هذا المستوى يكشف لنا سعيد يقطين شكلين أساسيين يجسدان العلاقة التي تربط النص الروائي العربي المعاصر والأشكال التراثية السردية؛ أولهما << الانطلاق من نص سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية. وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته ...[ وأما الثاني فيتم] بالانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد ( الرواية ) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص >>(11)

في ضوء هذه الرؤية الجديدة التي تمتعت بها الرواية دون نظيراتها من الأجناس الأدبية الأخرى يتضح بأن هذا الجنس الأدبي قد استوعب الموروث بلغته وأدواته وأنواعه بطريقة خاصة يحدث على مستواها التواشج والتجاوز معا لتصبح الرواية – بعدها- كتابة على كتابة، تحمل تنويعات نقدية تتماشى ومستجدات الإبداع الروائي الجديد .

ولهذا اعتبرت الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا والتي انطلقت إلى الوجود منذ أزيد من خمسين سنة من الإبداعات التي وعت الموروث وأبدت قدراتها على احتواء نصوصه وتحويلها إلى عالم جديد حتى تتناسب ومستجداته. وقد حدث هذا الاستدعاء بعد هزيمة 1967 التي طرحت أسئلة حضارية متكررة ومتوالية مفادها أسباب الانهزام ودواعي التأخر والانفلات، ثم البحث في تلك الأسباب وإيجاد الحلول .

فقد كان العود إلى الموروث من الحلول التي ارتآها بعض الروائيين في نصوصهم الابداعية الباحثة عن الأصالة لا لغرض اجترار الماضي ومحاكاة ابداعاته، وإنما لغرض تثبيت الهوية والانطلاق من جديد نحو العالمية بالتعبير عن آلام الشعوب وآمالها، فالتفاعل مع التراث << لا يمكن أن يكون منتجا إلا إذا كان يتفاعل تفاعلا إيجابيا مع واقعه ( بمعناه العام) أي الواقع الذاتي الذي لا يزال يتفاعل مع التراث باعتباره امتدادا ثقافيا وروحيا، ومع الواقع العام أي العصر الذي تنتج فيه متفاعلات نصية جديدة ومستمرة >> (12).

أما على مستوى الخطاب الروائي المستلهم للموروث، فيتم فيه الاستحواذ على المادة الحكائية التراثية وعرضها بالاعتماد على مبدئي المعارضة والتحويل؛ فبعد أن يتلبس النص الجديد بالمقومات الجمالية التي يتمتع بها النص القديم يقوم المبدع بعرض أسلوب جديد يحوّر فيه ما كان قد استحوذ عليه، ولما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها ومحتواها، فالنص الروائي كان يفرز ما هو إيجابي منها، فيدعمه ويدافع عنه، ويمارس النقد على ما لا يتماشى وطبيعة النص الجديد فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل .(13)

وتحديد معنى الأسلوب الذي يختاره المبدع في نصه الذي تفاعل مع النص السردي الموروث يقودنا إلى الحديث عن الصيغة في السرد الأدبي عموما والسرد الروائي على وجه الخصوص؛ فالصيغ تحدد بمجموع الطرائق السردية التي يعتمدها الروائي لنقل الواقعي إلى تخييلي. وصيغ السرد، على حد قول تودوروف ( Todorov)، تتعلق بالكيفية التي تعرض بها القصة في الرواية قبل السارد .

يتم نقل القصة في الخطاب باعتماد صيغتين أساسيتين تتمثلان في "العرض" و"السرد"، فالخطاب تشكيل إبداعي يزاوج بين النقل الحرفي للأقوال وبين التجاوز الجمالي التخييلي لكل ما هو واقعي ضمن مجال العرض، ويختص السرد بتعاقب الأحداث وتتالي الحكي السردي مجردا من الحوار والمشاهد التعليقية، وبتفاعل العرض والسرد تتفرع صيغ خطابية أخرى يتميز بعضها عن بعض من حيث طبيعتها وعلاقاتها ببعضها، ويتحدد دورها وشكلها في الخطاب الروائي بحسب المتطلبات الدلالية للرواية واحتياجاتها الجمالية، فأحداث الرواية- تبعا لعملية التفاعل تلك- وبمساعدة التنوع الزمني (استذكار – استشراف) تعمل على تحطيم مبدأ أحادية الصيغة، فيتعدد كلام الراوي ويتنوع خطابه بين المباشر وغير المباشر، وتنشأ صيغ مختلفة من حيث تعاقبها وتركيبتها وحضورها، لتشكل بنيات خطابية تحدثها الشخصيات والزمان والمكان والأحداث مما قد يعطي مجالا للنص الروائي حتى يتسع لمعطيات النثر السردي بميزاته الجمالية وأشكاله ونماذجه المتعددة .

وفق هذا التصور الثنائي الذي يجمع الخطاب الروائي ومتفاعلاته النصية مع الأشكال السردية التراثية السابقة له والمتميزة بطابعها الدلالي والنوعي، نستطيع القول أن اقتراب النص الجديد بالنص القديم هو عملية إرثية أفادت الرواية من الطابع العام الذي يميز النصوص السردية قديما وحديثا وهو صفة القصصية والسردية باعتبار الرواية جنسا أدبيا سرديا، كما أفادتها بمجموع الصيغ الخطابية التي تتمتع بها النصوص السابقة كبنيات حققت نوعية جمالية تدعم القيم الجمالية داخل النص الجديد، وهي ما تعلق ببنية السرد والعرض على حد السواء ( بنية الشخصيات، الأحداث، الزمان ، المكان... بالإضافة إلى البنية اللغوية والإشارية ) ، دون أن ننسى دلالات الخطاب الموروث عبر الزمن التاريخي والتي استطاع النص القديم من خلاله الولوج إلى الزمن الحديث المقرون بزمن الخطاب الروائي الجديد لأجل التعبير عنه أو انتقاده.. مما أكسب النص الجديد أبعادا دلالية أيديولوجية وتاريخية واجتماعية خاصة.

وعلى ضوء ما سبق ستأتي هذه الدراسة المتعلقة بالتفاعل النصي بين الرواية والأشكال السردية الموروثة حول الإطار العام الذي سيقت فيه روايات الطاهر وطار بتوظيف أنواع مختلفة من النصوص السردية التراثية حسب ما يتلاءم والتجربة الروائية الجديدة المنتجة تحت ظروف معينة ارتبطت بالواقع المعاش ومتطلبات الحياة المعاصرة ، كما سينحصر البحث في التفاعل بين النصوص على نظرية "التناص" ( Intertextualité) كمفهوم عام تجلت من خلاله تلك الأشكال السردية الموروثة في النص المدروس .

**حد التناص:**

يستمد التناص قيمته كدراسة إجرائية تبحث في الانسجام الداخلي للنص وإحالته إلى نصوص سابقة ساهمت في إحداث ذلك الانسجام، من كونه مؤشرا على كل ما هو خارج نصي يتحكم في إنتاج النصوص وتوالدها المستمر بوصفها كتابة إبداعية فنية، وفضاءات لغوية رمزية (14).

وأساس هذه الكتابة الفنية الترميزية المتداخلة، ذلك الخلق اللغوي الذي يقوم عليه النص باعتباره مجموعة

من الأبنية تعمل اللغة على إمكانية وجودها ؛<< فكل ما تنطوي عليه اللغة بالمفهوم السوسيري لابد أن يكون قد ظهر أولا في الكلام، لكن اللغة هي التي جعلت الكلام ممكنا، وإذا ما حاولنا أن نأخذ أية عبارة أو نصا على أنه لحظة الأصل فسنجد أنهما يعتمدان على شفرة سابقة. وعملية خلق النظام الشفري يمكن خلقها فقط إذا ما كانت متضمنة في شفرة سابقة، أو ببساطة، فإنه من طبيعة الشفرات أن توجد دائما وأن تكون ذات أصول ضائعة >> (15).

تتجلى اللغة في النص على أنها نظام متجانس من الكلمات الحاملة للثقافات الملتصقة بفترات تاريخية سابقة للنص الجديد المستثمر لها، << فالكلمات علامات على نصوص أخرى، ومن خلال تغير الكلمات ومواقفها يتضح شيء غير قليل من أطوار الثقافة >>(16) وعليه تصبح إمكانات النص المترجم لغويا عبر تلك الكلمات المعرفية، قيم نصية ملقحة ومنفتحة الآفاق على نصوص أو مؤلفات ماضية وهذا ما يزيد من إنتاجية النص الجديد .

إن اللغة ههنا مصاحبة لمعنى الخطاب الأدبي ما دام النظام اللغوي أبنية نصية تلتقي فيها مستويات الإبداع الأدبي لأجل تحقيق منتج معرفي وفني خاص، ولهذا يكون البحث في إمكانيات التداخل والتفاعل بين النص المنتج وغيره من النصوص السابقة، كشف للمظاهر البنائية والدلالية نصيا . وهذا ما يجعل من التناص، كإجراء باحث في هذا التداخل، مرتبة من مراتب التأويل على حد قول ريفاتير(17)

فتكوين الخطاب دلاليا وتركيبيا أو أسلوبيا معتمد على اجتياز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية على حد تعبير باختين، بحيث يقيم علاقات وئام مع بعضها، واختلاف مع بعضها الآخر، وهو مبدأ حواري لا يخلو منه خطاب في العالم مهما كان نوعه، يقول باختين: << إن الاتجاه الحواري للخطاب هو، بطبيعة الحال، ظاهرة خاصة بكل خطاب. إنه التثبيت الطبيعي لكل كلام حي، وعلى كل الطرق التي يسلكها نحو الموضوع، وفي كل الاتجاهات، يصادف الخطاب موضوعا آخر "أجنبيا"، لا يستطيع أن يتجنب تفاعلا حيا قويا معه >> (18).

وعلى هذا الأساس تأتي صورة الخطاب الروائي الذي يتبنى تلك الحوارية تلقائيا وبصفة اقرب إلى الكمال إذا ما قورن بالخطاب الشعري. فنظرا لطبيعة النثر – عموما – باعتباره أكثر الأجناس الأدبية تعاطيا مع خطابات الحديث اليومي والسياسية والاقتصاد وعلم الاجتماع، فهو الأقدر على احتضانها والتحاور معها، ناهيك عن تعاطي الخطابات الأدبية من الأجناس الأخرى. ولذلك نجد الناثر الروائي: << يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك. بل إنه يصير أكثر عمقا ...إن الناثر لا ينقي خطاباته من نواياها ومن خبرات الآخرين، فلا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني والاجتماعي، ولا يستعبد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها ؛ وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافة مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي >> (19).

واقتران العمل الروائي دلاليا وفنيا بما سبق من طرائق الكلام ينحصر في نوعين من العلاقات الرابطة بينهما : فهي تعاضدية أو تنافرية . أما العلاقة الأولى فتحمل معاني التبجيل والوقار والاحترام مما قد يوجد أشكال التضمين والاقتباس... وما ينضم إليهما من أنواع الاتلافات بين النصوص، وأما العلاقة الثانية فهي التي تشكل مفاهيم الاستهزاء والسخرية أو الانتقاد والتحويل(20).

**3- مظاهر التعلق النصي في الخطاب الروائي الوطاري ( تجليات الأشكال التراثية السردية)**

**أ – الأسطورة وألفة الاقتراب النصي :**

الأسطورة نص إبداعي مدون يضم في ذاته مجموعة من الخصائص التي تربطه بالأدب ارتباطا وثيقا ؛ ذلك لأنها نشاط فكري يحاول كشف صلات الإنسان بمحيطه عن طريق التحليق في عوالم المحسوسات والتحرر من سطوة الواقع لأجل البحث عما قد يحدث تغييرا فيما أفسدته بعض مظاهر العيش الواقعية ، إنها باختصار نتاج تخيلي يبحث في الواقع دون امتثال لقوانينه الموضوعية وأعرافه المادية (21). هذا إلى جانب كونها شكل قصصي أو حكائي يلتقي مع الحكاية الشعبية أو الخرافية والحكاية البطولية الملحمية والطوطمية ... فالأسطورة كلمة مشتقة من الأصل اليوناني Muthos وتعني قصة أو حكاية، وقد استعمل الفيلسوف أفلاطون ملفوظ " Muthologia " للإشارة إلى فن رواية القصص (22).

ارتبطت الأسطورة بالآداب الشعبية المنبثقة من وجدان الجماعة لأنها << من بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية، وبقايا قواه و خبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، حينما كان يؤّثر في ما حوله بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها>> (23). إنها خلاصة تجارب إنسانية لشعوب عريقة وأزمنة بدائية تشرح مظاهر التضحية ومشاعر الرغبة في التفوق على الطبيعة ولذلك اكتست طابع الانفتاح اللانهائي على الأزمنة اللاحقة وأصبحت المعين الذي لا ينضب السائر في رحاب البشرية بقدرة هائلة على التغيير والتجديد والخلق.

لقد أصبحت الأسطورة ،كشكل أدبي ونتاج تخيلي له قدرات إيجابية وطاقات رمزية حيوية، مادة جد خصبة استغلها الأدباء والشعراء في بحثهم الحثيث عن مصدر فني إلهامي يترجم تجاربهم الإبداعية ويصعد بها نحو التجديد والخروج عما كان مألوفا ، فكان له أن استدعى ذلك الموروث العجيب المشحون بظلال وأحداث بسيطة وجماليات فنية سحرية و عجائبية قابلة للتلاقح مع مستجدات العصر وما يحمله من تصورات ورؤى عصرية وكذا جماليات نصية منفتحة على كل ما يلبي احتياجات النص الجديد ، وعليه صاغ في كتاباته التجريبية نسيجا يتيح له أن يصور ويثبت أو ينفي ما شاء من مضامين العصر وفق وجهات نظره الخاصة .

ولهذا فإن استلهام الأسطورة بوصفها موروثا حكائيا لا يعني العودة إلى عصوره ولا إلى نظم تلك العصور التي خلت، ولكنه يعني التزود من المنبع باعتباره منهلا زاخرا بالرموز وحافلا بالإشارات

والإيحاءات وكذا الطاقات الخارقة العجائبية القادرة على احتواء التجارب المعاصرة واستيعاب اشكالياتها والتعبير عنها .

لقد استعار الروائي الجزائري تجارب البدائي في أساطيره واستفاد من المقومات الأساسية التي يحملها نصه التراثي باعتباره مادة حكائية عجائبية تستطيع الاقتراب بلطف من قضايا عصره ومحاولة تأويلها في إطار نصاني جديد يندمج فيه ،بألفة حسية شديدة، المعقول وللامعقول . ولعل من المفيد هنا أن نستعيد قول الطاهر وطار :<< وإذا سألنا ما هي الصلة بين اللامعقول والواقع، فإن الجواب مفجع. أنا أقول: إنهما على صلة حميمة، حيث إن واقعنا في العالم الثالث واقع لا معقول. وإلا ما معنى أن نسمع مثلاً أن رابطة من الضباط في بلد عربي تحرق ملايين الكتب، لتضع كتيباً صغيراً لا معنى له بديلاً لكل المعاني؟ هذا الواقع كنا نقرؤه في الميثولوجيات الرومانية والإغريقية. كنا نعرفه عن كاليغولا أو قاراقوش أو غيرهم. وها نحن نعيش ذلك اليوم في القرن العشرين، فبأي شيء أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه؟>>(24) .

لقد انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة مع " الطاهر وطار" على هذا العطاء الفني ،فاستحضرت زخما من الأساطير الخالدة وأثثت عوالمها السردية بجملة من المقومات التي تستند في معظمها إلى التخييل الأسطوري ضمن دقائق وتفاصيل لا تنتهي عند حد المماثلة أو المحاكاة ، بل تسبح في لغة الترميز والقناع فكان سرده يتوسل الشعرية وينوء بزوايا الضبابية والعتمة مما ينم عن خبرات شتى في ميدان العجائبي والغرائبي من التراث الأسطوري الشفوي والمكتوب.

- **<u>العود الأسطوري بين " الولي الطاهر" و"أوديسيوس" :</u>**

لقد جسدت رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار أنموذجا روائيا حاول استقطاب الأسطورة باعتبارها أقدم رؤيا للمستقبل (25) ، ولما تحمله من جماليات مستعارة من كمال البدايات التي تقدم في كل نص تأويلا جديدا للوجود ، لقد مثلت هذه الرواية بث المقدس في العالم الدنيوي .

اجترح المكون الأسطوري الفضاء السردي للرواية فغذاها بإيحاءاته وإيماءاته، كما أضفت الأسطورة على الرواية رغم جذورها الميثولوجية أبعادا واقعية تعكس المعاناة الإنسانية وآمالها وتطلعاتها نحو المستقبل، فهي ليست مجرد قصة خرافية تروي أحداثا عن شخصيات تخييلية عاشت الزمن الميتافيزيقي لأجل تحقيق غرض وجودي أو مغزى أخلاقي مرفوقا بتعبير جمالي عجائبي ، إنها تتخطى حدودها الأولى للتحول إلى مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني عبر تطوره التاريخي .

إن الروائي من خلال ارتداده إلى الماضي الأسطوري، يستمد رؤية جديدة للواقع تمتد في الحاضر وتستشرف المستقبل دون أن تفقد انسجامها وتلاحمها الممثلين في هويتها الأولى التي وردت فيها ، كما يحرص على إضاءة بعدها الحضاري والإنساني فيزيل عن أبطالها زمانهم الميثولوجي ويلقي بهم في معترك الراهن بما يحمله من تناقضات وانزياحات أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية ...

استقطب الطاهر وطار في روايته "عودة أوديسيوس" ، وقد برز ذلك من خلال فعل العود الذي مارسه "الولي الطاهر" والمتجلي في ثمائه عبر أحداث الرواية ، لقد أصبح هاجسه الوحيد الذي يرمي إلى تحققه؛ يقول :<< أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم الولي الطاهر صاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي>> (26).

يمثل أوديسيوس البطل الأسطوري لأوديسة" هوميروس" ، وهي ملحمة تجسد مرحلة تاريخية أسطورية تكمل أحداث الإلياذة التي صورت الحرب الطروادية وسيطرة اليونان بعد انتصارهم في ميدان الحرب . فالأوديسة تعرض الجانب الآخر الممثل في البطولة الفردية المجهزة بمقومات المغامرة والذكاء والحيلة وحسن التصرف في مجابهة قوى الآلهة المسيطرة والقاهرة لإرادة الإنسان وهذا لتحقيق العودة إلى الوطن والأهل بعد التيه في البحار والظلمات .

وأما عن رحلة الولي الطاهر فقد كانت بدايتها تحليق أسطوري وسمه الروائي ب"التحليق الحر" ، ليحمل دلالة الانعتاق والتحرر من القيود والأشراط ، وقد انتفت الوجهة في رحلة البحث عن المقام الزكي فبدت غيبية غير محددة المعالم . ثم تسمو رحلته لتصبح مغامرة " العلو فوق السحاب" وهي مرحلة ثانية تبدو أكثر ضبابية وهشاشة مما سبقتها ، فقد تحولت أحلام الولي الطاهر إلى كوابيس مرعبة يخوض فيها معارك وحروب دامية ... وعلى هذا النحو من اللامعقولية والغيبية والعجائبية تتجلى رحلة الولي الطاهر التي تشبه رحلة أوديسيوس ، فقد لاقى من الويلات والمهالك والمصاعب ما يجعل منه بطل أسطوري .

لقد تحقق فعل العود عند أوديسيوس ، وها هو يتحقق مع الولي الطاهر في الزمن الحاضر بعد أن لاقت رحلة عودته من الأهوال والمصاعب ما لاقى أوديسيوس في عودته الأسطورية ، يقول وهو يصف بعض معاركه العجائبية اتجاه القتلة الذين صادفهم في رحلة عودته إلى مقامه الزكي :<< ...أحسست لحظتها ، أنني خرجت من واد غزير الماء قوي السيلان ، من وسط كر وفر ، بين قوم يتشابهون في ألبستهم وفي لحاهم وفي رائحة العطر التي تعبق منهم . كان علي ، أن أتدخل . ضغطت على زناد المدفع الرشاش الذي كان بين أحضاني ، فراح يهمهم متوثبا في حمية وصرامة . – خيانة .غدر . الانسحاب زحفا . ظل المدفع الرشاش يهمهم ، وظللت أغير مواقعي ... قررت أن لا انسحب حتى تنجلي المعركة . فالذين انسحبوا ، لم يفطروا في انتشال جثث موتاهم ، وأكيد أنهم سيعودون>> (27).

إنه يواجه بفكره الأيديولوجي المقنع بالستار الأسطوري والعجائبي من اصطلح الخطاب الروائي على تسميتهم بهواة السياسة وغواتها ؛ يقول :<< لا تنتظر – مطلقا – من هواة السياسة وغواتها ، عندنا ، ومن شايعهم من "المثقفين الإداريين" ، أن يخرجوا جماهير الناس من حالة البداوة و "الأعرابية" إلى قيم المجتمع المدني الحقيقي ، لأن هؤلاء وأولئك ما تبوأوا ما تبوأوا إلا بفضل أخلاق البداوة ، من عشائرية ، وروابط قبلية و جهوية ، وولاءات طائفية ، وعصبيات أسرية ، وحميات جاهلية مقيتة >> (28).

لقد سعى الولي الطاهر في رحلته الأسطورية إلى تحقيق هدف سامي يبوح به في ثنايا الخطاب الروائي المجعد بالوقفات التخييلية، المزكى بالشخصيات الملحمية، الغابر في القدم بما استدعاه من أحداث تاريخية و شخصيات أسطورية ، إن هدفه يتضح في قوله: << فما على المثقفين الأحرار، إلا أن يناضلوا على اختلاف مواقعهم... من أجل التأسيس لمجتمع راشد ، يقوده الحق إلى العدل، في فضاء من الحرية، مستقر في ثوابته، نام في مداه، ولا خوف على جماهير الناس حينها ، لأن جدلية السنن المودعة في أعماق الحياة، ستدفع بهذه الجماهير نحو الكلمات المثلى، حيث يريد الله سبحانه>>(29).

ب- **توظيف السرد التاريخي:**

تعتبر المادة التاريخية من أهم الروافد السردية التراثية المتعانقة مع النص الحداثي وخاصة الروائي، إنها تحدث متفاعلات نصية تاريخية تقدم الوقائع المترامية عبر الأزمنة القديمة والساحقة في شكل مكون نصي تخييلي قابل للقراءة والتأويل، عالمه الإشارات التاريخية والشخصيات والأحداث... وغيرها مما قد يشترك فيه الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي.

**<u>بين الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي</u>:** الرواية سرد قصصي قوامه الخيال الذي يعتبره الكثير من الدارسين نتاج موروث إنساني ذو طابع تاريخي عميق، ولأن الرواية الجديدة تحاول التنكر للواقعي التاريخي؛ فهي تبرز الجانب الإنتقادي التخييلي الذي يعمل فيه الروائي على استحضار الخطاب التاريخي لمواجهة الواقع المعاش وانتقاده ف << الحديث التاريخي من هنا، يواجه الواقع الذي مضى بواقع الحاضر، مغذيا تطور حديثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية >>(30).

لأجل ذلك فإن التاريخ يخضع للرواية وتقنياتها الجديدة التي تسترجع كل ما يناسب الحاضر وتستغله لأجل أن يخدم أغراضها الأيديولوجية والفنية، ولهذا يغدو التاريخ<< مادة طينية، تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيل الكاتب إياها . والتاريخي من هنا لا يقوم إلا بالخضوع للكتابة التخييلية مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيلي بالرواية والأمر إذن يتعلق بمهنية الروائي، حيث تتواجه المعرفة التاريخية والمعرفة الروائية >>(31).

فبتداخل الرواية والخطاب التاريخي يتولد سرد تخييلي حامل لمعنى جديد يتمتع بدفقة إبداعية جريئة تتسع حدودها لتشمل الزمن الماضي الذي يمتد في الحاضر ويتواصل إلى المستقبل . تلك الجرأة الإبداعية مؤشر على قراءة نمطية للتاريخ يتم على مستواها انتقاء المادة التاريخية القابلة لاحتواء معطيات الأزمنة اللاحقة .

فالتاريخ – إذن- لا يمثل قطعا أثرية شامخة تحتفظ في ذاتها بجمالها ومكوناتها ومدلولاتها الخالدة ، لقد تحول معنى الخلود بعد تداخل السرد التاريخي والسرد الروائي إلى البقاء عن طريق التجديد ، وذلك باستثمار المكنونات الثمينة التي يتمتع بها الموروث السردي التاريخي بتحويل المعاني الأزلية والخصائص الأثرية إلى معطيات جمالية ودلالية تبرز بشكل جديد في النص الروائي بحسب قدرات الروائي في مجال الإجراء التناصي.

إن الرواية من هذا المنظور التوظيفي للموروث التاريخي، لا تعتني بالفوضوية أو المثالية، بل ترغب في القصدية التي تميزها عن الشطط الفني من جهة والمباشر القولية من جهة أخرى. تلك القصدية تختار للسرد طرقا في الكتابة يكون فيها القناع والرمز والاستخدام غير المباشر للإشارات التاريخية مرتكزا لبناء الأحداث والوقائع الروائية ورسم الشخصيات وصنع المواقف ضمن أطر زمكانية خاصة تتراوح بين التاريخي والواقعي من جهة والفني الخيالي من جهة أخرى .

إن العودة إلى التاريخ في النص الروائي الجزائري المعاصر قد أوجدت ظاهرة سلوكية مرتبطة بالظاهرة الإبداعية و تعرف ب " الظاهرة السيكولوجية الأوتوبيوغرافية"* وقد برزت في الإبداع الروائي في فترة ما بعد الاستقلال، وهي اقتحام سلوكي إبداعي يقوم به المبدع الروائي اتجاه الظواهر الاجتماعية والتاريخية، يحكي من خلال هذا الاقتحام مغامراته المعرفية الحاملة لأفكاره الأيديولوجية ضمن إطار فني سردي تتماهى فيه شخصيته مع شخصية البطل الروائي، ولذلك تبدو الأعمال الروائية ذات الطابع الأتوبيوغرافي حقيقية لصعوبة الفصل بين البطل والكاتب (32).

تمتد هذه الظاهرة بسبل إبداعية مختلفة عند الروائي الجزائري المثقف باعتباره فردا اجتماعيا يحمل في ذاته، أكثر من أبناء بيئته، هموم واقع الاجتماعي وحاضره المادي؛ فالمثقف بحكم خوضه في المعارف الماضية التي حملها التاريخ الإنساني ( التجريدي) واطلاعه على المعارف الجديدة التي يحملها الواقع الحياتي ( المادي) اكتسب رؤية خاصة وجهة نظر مزدوجة تجعله قادرا على تصنيف القيم الماضية والحاضرة إلى قيم إيجابية وسلبية، وعلى هذا الأساس يتم الحكم على الماضي والحاضر والتمييز بينهما .

تلك السمة التي ميزت الروائي المثقف دون أبناء جيله من طبقات المجتمع قد انعكست في إبداعه الروائي الجديد الذي أصبح، بالفعل، أدب النخبة بالنظر في مستوى الكتابة الإبداعية التي فاقت أفق انتظار القارئ البسيط، رغم كون الإبداع منبثق في الأصل من عبقرية الطبقات الشعبية، فعلى الرغم << من أن الكتابة قد تولدت داخل الشعب، فإنها تحولت إلى متاع خاص للصفوة مع تحول المجتمع، مما أعطى للكتابة الانتشار الواسع >> (33).

**- تكسير قالب التاريخ الإسلامي :( تحويل الحكاية في عودة الولي الطاهر )**

لقد تعمق "الطاهر وطار" من خلال هذا العمل الروائي في التاريخ الإنساني، ونسج بخيط رفيع جدا حبل وصال بين الماضي والحاضر عن طريق التماهي في النتاجات الماضوية ونقل الوقائع الراهنة من ظواهر سياسية واجتماعية وعقائدية . وهو تجسيد فني للمقولة الفكرية "التاريخ يعيد نفسه" .

إن حركية التاريخ لا تسمح ( حتى وإن أعيدت أحداثه ووقائعه) أن تعاد الحادثة كما هي، فالإنسان (المبدع ) في هذه الحالة له مطلبان : إما أن يجدد وإما أن يتبدد .

من هذا المنطلق بنى "وطار" روايته على حادثة تاريخية هي قتل "خالد بن الوليد" "لمالك بن نويرة" واختلاف " أبا بكر الصديق" و"عمر بن الخطاب" ،رضي الله عنهما ، بشأن ذلك ، وهي حادثة تمثل الخطيئة في التاريخ استدعاها الروائي حتى يسقطها على ما هو كائن أو واقع في مجتمعه وزمانه. وقد تم هذا الإسقاط عن طريق عملية تحويل جرت على المستوى الفني الإبداعي من خلال الشخصيات والفضائين: الزماني والمكاني، وعلى المستوى الدلالي المرافق للنتاج التحويلي الجمالي وقد تم فيه إظهار التوجه الأيديولوجي المسيطر على مجريات الأحداث وتحويلها بين الزمنين.

لقد تم له ذلك من خلال توظيفه مقاطع من أقوال الزعماء عبر التاريخ تتضح من خلالها أسماء بارزة مستدعاة من عمق التاريخ ميزها المبدع عن الشخصيات المشاركة في القصة لتكون شاهدا على رؤاه ووجهات نظره ، ومن تلك الأسماء "أم متمم" أو"ليلى الجميلة"التي تزوجها خالد بن الوليد بعد أن قتل زوجها "مالك بن نويرة" لإعادة حب قديم كان في الجاهلية.

ولإقناع قارئ النص الروائي بوجهة نظره أدخل الشخصية الروائية ضمن الإطار التاريخي الذي استدعى فيه الشخصيات والأحداث لتشاركه الرؤية وتعمق الدلالة المرجوة من هذا الاستدعاء ؛ فقد جاء في الرواية قول الراوي :<< مالك بن نويرة سيد بني يربوع وكل حنضلة، الذي قتله سيدنا خالد بن الوليد في حرب الردة، يثير هذه الأيام، اهتمام الطلبة والطالبات >> (34)...<<اتفقت الطالبات على أن أم متمم بالإضافة إلى جمالها الفتان الذي ربما لم تعرف جزيرة العرب مثله، هي صاحبة شخصية قوية ... فوق كل ذلك اكتسبت ثقة خالد بن الوليد ، بسرعة خارقة>> (35) <<لقد انسجمت أم متمم بسرعة حسب سياق الأحداث التاريخية، مع سابيها ، قاتل زوجها >> (36).

لقد استطاعت شخصيات الرواية بتحركاتها ومواقفها وتوجهاتها الفكرية إثبات الرؤية الأيديولوجية التي أسكنها الروائي عالمه التخييلي وكان مظهرها التاريخي أن جهاد "خالد بن الوليد" جهاد مادي ومصلحي، لأنه قد ثأر لحبه ولم يثأر لدينه بعد تعلقه بأم متمم التي نعتبرها رمزا :<< من رموز القصية المتصارع عنها وجانب من جوانبها >> (37).

إن هذه الحادثة المعول عليها في الرواية تجعل موازين القارئ تختل وتتأرجح ؛ فصدق هذا التصور ( المنبعث عن قناعات أيديولوجية ) يقود إلى التفكير مليا في هذا الاسم المرتبط بالفتوحات الإسلامية وبطولاتها المجسدة فيما أطلقه عليه الصحابة "خالد بن الوليد سيف الله المسلول" ؛ فبدلا من أن يتم استدعاؤه ليكون ماضي الشهامة الذي يطل بحيرة على حاضر التنكر للقيم، يكون صانع الخطيئة التي أصبحت حلقة من حلقات التاريخ المفقودة والمثبتة في الرواية .

هذه الحلقة التاريخية المثبتة في الرواية كانت سبيل الروائي للجمع بين النص القديم والنص الحديث عن طريق آليات الاستدعاء التي يتم من خلالها تحويل حكاية الخطيئة من الماضي إلى الواقع ، ومن تلك الآليات نقل مقاطع من الحكاية التاريخية على لسان الولي الطاهر بطل الرواية منها قول : << ... قال أبو قتادة : فجئته فقلت : أقاتل أنت هؤلاء القوم؟ قال نعم . قلت : والله ما يحل لك قتلهم، ولقد اتقونا بالإسلام، فما عليهم من سبيل ولا أتابعك على قتلهم ...قال أبو قتادة : فتسرعت حتى قدمت على أبي بكر فأخبرته الخبر، وعظمت عليه الشأن، فاشتد في ذلك عمر، وقال : ارجم خالدا، فإنه قد استحل ذلك . فقال أبو بكر، والله لا أفعل، إن كان خالد تأول أمرا فأخطأه >> (38).

إن "وطار" يعتقد أن القتل في التاريخ الإسلامي ( أيام حروب الردة) "فتاوى" مختلفة تنبع من تكيف المجتهد مع الحادثة ، وأن هذا المتكأ أصبح يسيطر على من اتخذوا القتل سلاحا للوصول إلى غايات معينة، فالجهاد في العصر الحالي شبيه بجهاد الخوارج الذين أشاعوا الرعب وأعملوا القتل وأهدروا الحريات وفرضوا التعذيب ومارسوا التنكيل، وأشاعوا الاغتيال باسم الإسلام وهو منهم براء(39).

إن ما حدث في الجزائر كان سببه ظهور جماعات متطرفة شبيهة بالخوارج، حملوا فكرا دمويا قاتلا وتفسيرا خاطئا للجهاد، خرجوا بذواتهم عن روح الشريعة وتداولوا ألفاظا وعبارات لأجل استغلال الدين وتحقيق أطماع سياسية، مشرعين باسم الله القتل والعنف والرعب(40) في أواسط الأمة ؛ يقول السارد :<< جمهور من المصلين بمسجد الخليل، يركعون ويسجدون خاشعين لرب العزة، متضرعين له، بأن يفرج كربتهم، فينصر دينه ويخلص بلاد الإسلام من البلاء الذي لحق بها ...فجأة انطلق مدفع رشاش يحصد . يحصد الراكعين الساجدين الداعين ربهم. يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف. لقد امتلأ مسجد خليل الله بدم عباد الله، باسم الله >> (41).

هكذا انقادت رواية وطار والكثير من إبداعاته الروائية الأخرى المتماهية في الموروث والمستلهمة لقضاياه وأشكاله، لتجربته الجديدة في الكتابة، ورؤيته الأيديولوجية والاجتماعية لواقعه الذي يعيشه والذي يريد في الكثير من الأحايين الإبداعية الإجابة عن تساؤلاته.

**ج- توظيف السرد الأدبي:**

إن ما يمثل الموروث الأدبي هو النص الإبداعي الأدبي الذي يقابل النص الشعبي؛ وهو أدب ذاتي << يختلف بلا شك في شكله وتعبيره عن الأدب الشعبي >>(42) ذلك أنه نابع من ذاتية الفرد وتجاربه الخاصة، على خلاف الأدب الشعبي الذي تشكله خلاصة التجارب الجماعية باعتباره نابعا << من الوعي واللاشعور الجمعي >>(43).

والنص التراثي الأدبي هو النموذج السابق الذي يحمل ميزات فنية نموذجية أضاءت فترات زمنية ذهبية في تاريخ الإبداع الأدبي لا يمكن تكرارها إلا عن طريق المحاكاة أو التفاعل النصي أي التناص. فعلى الرغم من محاولات الدارسين – منذ زمن أرسطو- وضع حدود بين أنواع وأشكال التعبير والإبداع الإنساني الأدبية وغير الأدبية، إلا أنهم لم يستطيعوا الحزم بوجود نص مستقل بذاته خال من رواسب النصوص السابقة لوجوده؛ فالجنس الأدبي منذ الأزل ذو فاعلية انفتاحية ولا يزال إلى اليوم كذلك، بحيث يأخذ كل نص جديد العناصر التي تحدد هوية النص السابق المأخوذ عنه أو المتفاعل معه ثم تجعله على مسافة كافية منه (44)

من هنا يمكن القول بأن النصوص الإبداعية المتعالِقة أو ما اصطلح على تسميته سعيد يقطين ب "المتفاعلات النصية الأدبية" تدمج كل البنيات النصية المتصلة بالأدب شفويا كان أم كتابيا، ساميا أو منحطا، واقعيا أو متخيلا (45). ومادام موضوع الدراسة متعلق بالموروث السردي، فسوف يقتصر البحث في هذا الجزء الخاص بتوظيف الموروث الأدبي، على النصوص السردية الموروثة وحسب، سواء انتمت إلى تاريخ الإبداع العربي، المحلي أو العالمي الإنساني عموما .

ولأجل توضيح العلاقة القائمة بين النصوص الأدبية السابقة واللاحقة في إطارها الخاص العربي والعام الإنساني، يتدخل نص "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" كنموذج تطبيقي يوضح كيفية توظيف النص التراثي العربي الممثل في حكايات "ألف ليلة وليلة".

- **<u>المفارقة الإبداعية وعجائبية السرد :</u>**

المفارقة ترجمة للمصطلح ( Ironie) في اللغة الفرنسية وتعني؛ الإجراء اللغوي القائم على الخروج التام عن اللغة المألوفة بطرائق تعبيرية يلتحم فيها الخطاب الأدبي بما هو غير أدبين مما يعطي فحوى اللامنطقية على مستوى السياق التركيبي واللانهائية على مستوى الدلالة .

تقوم المفارقة على مستويات لغوية عمادها الإنتقاد والتمرد والتعويض بأشكال بلاغية تعتمد ضروب المجاز والإستعارة والكناية والرمز وغيرها من الصيغ التي تتعمق في السياق لخلق علاقات ذهنية بين

الملفوظات، تقول في ذلك نبيلة ابراهيم : إنها تعبير لغوي بلاغي << يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها >>(46) .

يلجأ الخطاب الروائي الوطاري من خلال " الولي الطاهر " في محاولة مفارقته الواقع ولغة الخطاب السردي التقليدي إلى التعلق بكل ما هو صوفي وعجائبي عن طريق فرض لغة اللامعقول العجائبي لإخفاء المعنى المراد مما كان يسم سرد حكايات " ألف ليلة وليلة" .

فالعجائبي في لغة السرد الروائي يوحي بالقرب << من الذاكرة المتعالية التي تبدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض >> (47)

إذا ما اعتبرنا اللغة أو البناء المتعلق بالفانتاستيكي ( Fantastique) كذلك، فإنها تصبح- حينئذ- مجال لامتزاج << الواقعي باللاواقعي متناقضين يتصادمان صدام ثنائية الإيجاب والسلب – في تحديد نسبي- وليس الأساس من ينتصر، لكن الشيء المتعين هو تشخيص هذا الصراع والإقتحام وتصوير افرازاته المرحلية >>(48) .

يفوح الإستخدام الفانتاستيكي في الخطاب الروائي من خلال الوصف الذي يتخذ لغة خاصة تتميز بالمبالغات الأسلوبية والإنزياحات المؤسسة على بالغة التخييل وقوة الإيهام، وهو منطق خاص يحكم المحكي الفانتاستيكي بالدرجة الأولى ويدخل في << استراتيجية التجريب من جهة، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد من أحداث فوق طبيعية من جهة ثانية >>(49) .

ومن الوصف العجائبي في الرواية ، قول السارد :<< ...نزل من على العضباء ، ومال بربع دائرة، يمينا ، قبالة قصر آخر، شبيه بهذا المفترض أنه المقام الزكي .صلى الركعة الأولى بالفاتحة... ما إن "حي وزكى" حتى داهمته حمى مصحوبة برعشة فوجد نفسه، يثب قافزا ، يردد مع الأصوات المنبعثة من الداخل: يا خافي الألطاف نجنا ما نخاف. طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات، ثم سقط عند أرجل العضباء يتخبط مصروعا ، مرفوع السبابة يتلو الشهادة. وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها ، تتخللها وديان ، غزيرة المياه، قوية السيلان...>>(50) وقوله أيضا :<< أدركت العضباء مقصد الولي الطاهر، فاستدارت إلى اليمين، ربع دائرة، وانطلقت، تطوي الفيف، غير مبالية بالرمل، رخوه ويابسه. رفع الولي الطاهر، رأسه يتأمل السماء ، فكانت الشمس كما هي منذ توقف عند الزيتونة اليتيمة، فوق التلة الرملية تتموقع وسطها ، ورغم حدة حرارتها فإنها تبدو ذاهلة وبلهاء>>(51) .

يتعلق الوصف العجائبي أيضا بتفعيل دور الشخصية البطلة للقيام بمهامها الموكلة إليها بحسب المكانة التي تبوأتها في الخطاب، وعادة ما تكون مهمة البطل هنا ، تجاوز الواقع بمغالطاته والتمرد عليه والرغبة في التغيير بالاندفاع نحو المغامرة والتضحية مما قد يستلزم صفات خارقة تربطه بالتراث العجائبي .

فالولي الطاهر في الرواية شخصية بطلة احتاجت لخوض تجربة التغيير والإنطلاق نحو التحرر وابراز الذات إلى الكثير من الخوارق التي دعمتها عجائبية المتصوفة وكرامات الأولياء الصالحين مما أكسبه مصداقية

التموقع الفعلي والصارم داخل الخطاب لتسيير الأحداث؛ يقول السارد وهو يرسم ملامح هذه الشخصية :<< قرر الولي الطاهر، بينما تتواثب إلى ذهنه ومضات من صور باهتة، لا يدري أهي ل "حالات" في الزمان أم لأخرى في المكان، قفز إلى ظهر العضباء، يتمتم كأنما يرجوها الإنطلاق :"باسم الله مجراها ومرساها". خفضت العضباء أذنيها أو بالأصح آذانها، وراحت تخب بحماسة وبلطف، كأنما هي تشفق على حمولتها الثمينة>>(52) ويقول الولي الطاهر :<< ... وجدنا أنفسنا هنالك. في الذرى، عند كل نجمة، وعند كل مجرة، وفي كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، وفوق كل تلة من طين أو من حجر ...نغوص في العمق ونعلو كل موجة >>(53) .

لقد حقق المبدع الراحل تجربة إبداعية خاصة تروي عطش القارئ بما حملها من إمكانات فنية جمالية ودلالات جديدة تعكس وجهات نظره اتجاه الموروث في حد ذاته أو اتجاه الواقع الذي يعيشه، فغدا نصه، بذلك، مزيجا بين الأصالة والمعاصرة، بل وأصبح استلهام النص التراثي ، وفقها ، من أرقى التقنيات الأسلوبية المستحدثة في عالم الكتابة الجديدة.

- **الهوامش والإحالات:**

1- سعيد يقطين،"السرد العربي( مفاهيم وتجليات)"، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005، ص 58.

2- طه وادي ، " الرواية السياسية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، القاهرة ، 2003 ، ص 264

3- محمد برادة ، " أسئلة الرواية ، أسئلة النقد " ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط1 ، المغرب ، 1996 ، ص 56 .

4- طه وادي ، " الرواية السياسية " ، ص 269

5- سعيد يقطين ، " الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث "، رؤية للنشر والتوزيع ،ط1، القاهرة 2006 ، ص 143

6- مخلوف عامر ، " توظيف التراث في الرواية الجزائرية " ( بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية ) ، منشورات دار الأديب ، ط1 ، الجزائر ، ص 105

7- ينظر ، فائز الشرع ، " استدعاء الموروث وإنتاج النص " ، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 392 ، السنة الثالثة والثلاثون ، كانون الأول 2003/ شوال 1424 ، ص 181 .

8 - سعيد يقطين،" الرواية والتراث السردي".

9 - ميخائيل باختين، " الخطاب الروائي" ، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص53- 54.

10 - سعيد يقطين، " الرواية والتراث السردي"، ص 18.

11 - نفسه ، ص05.
12 - نفسه، ص 230.
13 - سعيد يقطين، "انفتاح النص الروائي(النص والسياق) "، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء ،2001، ص .125
14 - بشير القمري،"شعرية النص الروائي"، البيادر للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، 1991، ص 67.
15 - صبري حافظ،"التناص وإشاريات العمل الأدبي"، مجلة ألف، ع04، ربيع 1984، ص22.
16 - مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، سلسلة عالم المعرفة، ع193، الكويت، يناير1995، ص 78.
17 - محمد عبد المطلب،" قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، القاهرة ( د .ت)، ص 136.
18 - ميخائيل باختين، " الخطاب الروائي "، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة،1987، ص 53.
19 - نفسه، ص 67.
20- محمد مفتاح، "دينامية النص"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1987، ص 84.
21 - نضال صالح،" النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2001، ص 14.
22 - نفسه، ص 14- 15 .
23 - فاروق خورشيد ،"أدب الأسطورة عند العرب"، سلسلة عالم المعرفة ،ع294، الكويت،2002،ص .20
24 - مجلة الحياة الثقافية ، العدد 83، تونس ،1984.( حوار أجراه مع عبد العزيز غرمول)
25- مجاهد عبد المنعم،" جماليات الشعر العربي المعاصر"، دار الثقافة للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة، 1997، ص89.
26 - الطاهر وطار،"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999، ص 36.
27 - الرواية ، ص108.
28 - الرواية ص137.
29- الرواية، الصفحة نفسها .
30 - سعيد علوش،"الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي"، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت- لبنان، 1981،ص.28
31- نفسه، ص27

* - السيكولوجيا :هو المفهوم السلوكي للإنسان

- الأوتوبيوغرافية: أي التاريخية حسب المفهوم الذي جسدته النظريات الاجتماعية الأدبية عند جورج لوكاتش

32- Issac Yetiue:"( L'aliénation dans le roman ) in revue de l'occident musulman et méditerranéen", Aix-en Provence, n°18,2éme trim/1972/p150.(2) Ibid. p153.

33- Michelle loi:( Bavardage d'un profane sur l'écriture)in tel- quel/fd , sevril/ n°61/1975/p75.

34- الطاهر وطار،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، ص 46.

35- الرواية، ص 47.

36 - الرواية ، ص 49.

37 - محمد سعيد العشماوي،"الإسلام السياسي"، سلسلة صادر، موفم للنشر والتوزيع، 1996، ص 35.

38- الرواية ، ص 129

39 - محمد سعيد العشماوي،" الإسلام السياسي"، ص 34.

40 - نفسه ، ص 35.

41- الطاهر وطار،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص 130.

42- نبيلة إبراهيم، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة ص03.

43 - نفسه، الصفحة نفسها.

44- ينظر، نضال صالح، "تراسل الأجناس الأدبية في عالم وليد إخلاصي القصصي"، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سوريا، عدد خاص بالقصة القصيرة في سوريا، ع428، السنة الخامسة والثلاثون، كانون الأول،2006/ ذو القعدة1427، ص23.

45 - سعيد يقطين، " انفتاح النص الروائي" ، ص 107

46 – نبيلة إبراهيم، "المفارقة"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر/أيلول 1987، ص.132

47- شعيب حليفي،" شعرية الرواية الفانتاستيكية"، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1977، ص 23.

48- نفسه، ص 31. ولتوسيع الفكرة ينظر:

- Fimne ( jacques) , la littérature fantastique, essai sur l'organisation surnaturelle, université de Bruxelles, 1980, p49-50-51.

49- نفسه، ص 155.

50- الطاهر وطار،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص 30- 31.
51- الرواية، ص 60.
52- الرواية، ص 19.
53- الرواية، ص 40.

# شعرية العنوان بين الغلاف والمتن ـ مقاربة بين الصورة والخطاب الروائي /اللاز نموذجا

**محمد الأمين خلادي**
**جامعة العربي التبسي ـ تبسة**

**مقدمة عامة**

أريد بهذا البحث قراءة الجديد المتجدد في مسار الخطاب الأدبي والعمل الروائي " الوطاري " وعلاقته المتلاحمة بالعنوان المختار له و بالصورة الفوتغرافية أو الإلكترونية أوالمأخوذة من فن الرسم التشكيلي كاللوحة الزيتية في الغلاف... وغيره، سواء أكانت عنوانا أم لوح غلاف أم رسالة ونوعاً فنياً تؤدي الوظيفة الجمالية التأثيرية في النص الإبداعي ( المتن ) أوأبلغ منه أحيانا أخراة.

ولما كانت الآثار الأدبية والبيان الأدبي شعراً ونثراً قائمة أصالة على أسس الصورة الفنية / الأدبية/ البلاغية/ الشعرية / النثرية /الروائية / الجمالية /... ، فليس غريبا أن تتوالج الرسالة اللغوية والأدبية مع " الرسالة الصورية" (من الصورة الفنية المشكلة باللون والحجم والأبعاد والظلال والأشكال ) ؛ ذلك لأن ثمة انسجاما توْصالياً ما بين القراءة العينية البصرية والقراءة التقليدية؛ وعلاقة كل منهما بالآخر أثِيلة تكاد تتحدد في شاكلة فنية جمالية تفرض ذاتها اليوم في التداولية الخطابية بالأوجه الشتى و الأضرب الإبلاغية غير المنتهية.

كما أذهب في مباحثة هذا مذهب من ينقب عن نكتة ثقافية، هي في المبتدإ نكتة العنوان الصورة/ الصورة العنوان؛ الواجهة التي تتصدر الأثر الأدبي الروائي لدى وطار في بعض أعماله، وما هي العلاقات بين المتن والغلاف والصورة الملتقطة للبطل؛ مثل : عرس بغل ، تجربة في العشق، الشمعة و الدهاليز ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، الزلزال ،العشق والموت في الزمن الحراشي، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، فأجوس خلال العلامات اللغوية والبصرية والفنية والتقنية الإلكترونية والتأثيرية التوقعية التداولية... مبتغيا الإجابة عن أسئلة مركوزة في وصال ما بين الأدب وحقل الصورة الإلكترونية، وبناء على مراعاة الحجم الخاص بمقام المؤتمر وزمنه وباعتبار تعميم النموذج على الأعمال كلها ؛ ارتأيت اختيار رواية " اللاز " شاهدا وعينة للدراسة، قارئا تلك العلاقات في "عين النقد الأدبي " معتمدا بعض دراسات متنوعة في تخصص الموضوع وبطرق متعددة متفرقة.

**عتبات في العتبات**

العنوان في العربية مأخوذ من مادة " عنن " و" عنى " بمعنى الظهور والابتداء وكذا الاعتلاء ....، وعنوان الشيء سمته التي تميزه عن الآخر وتعينه وتحدده ؛ ومثل هذه الكلمة مثل الاسم الذي من وظيفته بيان الشيء أو الشخص وتمييزه عما سواه ؛ ومن أمثله الإعجاز السورة القرآنية التي تحيط بكل الآيات الكريمات معنى ومبنى كالسور البياني لكل وحدة لغوية ودلالة مضمونية تحقق التطابق لكل جزء في السورة ، كما أنها تدل

غالبا على أبرز أمر قد حوته تلك السورة خلاف غيرها ، وذلك من خلال آلة التكرار والترداد لذلك الأمر تركيزا على بؤرته داخل منظومة الخطاب.

وعنونت العرب بيانها الشعري بقولها إنه ديوان العرب ، كما كانت تعنون أشعارهم ومعلقاتهم الشهيرة باسم القصيدة على أساس القافية فيها كقولهم لامية امرئ القيس وهلم جرا، أضف إلى ذلك إطلاقهم ألقابا مخصوصة على خطبهم وقصائدهم مثل البتراء والعصماء ... وقس على ذلك.

ومن آليات التسمية والعنونة تفضيل المبدع اسما يختاره عنوانا لقصيدته أو خطبته أوقصته أو روايته من متن إبداعه نفسه ؛ كاختيار اللفظ الدال على مناسبة القول وباعث الإنشاء، أو لفظ قد تكرر كالظاهرة البارزة الدالة على معنى أساس أراده المبدع ... وثمة أسباب وحوامل وآليات أخر.

وأطلق على العنوان عناوين وتسميات أخراة ؛ كقولهم " العتبة" دلالة على مبتدإ الشيء وناصيته؛ إذ يجمع الأستاذ رحيم عبد القادر بعضا من التعريفات بقوله « يذهب جاك فونتاني (Jaques fontanille) إلى أنّ العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص موازي له".

ويعرّفه ليوهوك (LEOHOEK) بقوله: "العنوان مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نّص لتحدّده، وتدل على محتواه العام، وتغرّي الجمهور المقصود" بمحتواه، فالعنوان عند ليوهوك(LEOHOEK) يحظى باهتمام بالغ، نظرا لكونه "أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة و يبرز متميزًا بشكله و حجمه" منتصبًا في مقدمة الكتاب، و كذا لكونه أداةً تحدّد النّصْ، وتعيّنه "فهو رسالة لغوية تعرّف بهوية النص، وتحدّد مضمونه، وتجذب القاريء إليه، وتغويه به" وهو بعد ذلك "نظام دلاليٌّ رامز له بنيته السطحية، ومستواه العميق مثله مثل النّص تمامًا" من حيث إنّه حمولة مكثفة من الإشارات والشفرات التي إن اكتشفها القارئ وجدها تطغى على النّص كله، فيكون العنوان مع صغر حجمه نّصًا موازيا(Paratexte)، ونوعا من أنواع التعالي النّصي (Transtextualité)، الذي يحدد مسار القراءة التّي يمكن لها أن "تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب" انطلاقا من العنوان ولوحة الغلاف، و شكل الكتاب... » [1]

وتلك التفاتة تنظيرية تأسيسية لحقيقة العنوان ومهاياه المعرفية والمنهجية ، بل وعلاقته بالنص والمتن والخطاب ، وكذا المتلقي والأبعاد التي تنجر عن اختياره دالا منضغطا عاما وأساسا على النص ومدى نجاح صاحبه في الاصطفاء وخبرة التأثير في المستقبل...

و يضع الأستاذ عبد الفتاح الحجمري قواعدا و أسسا لتحديد مختلف العلاقات التي تحكم متن الرواية وعنوانها و غلافها و كاتبها و كذا متلقيها و أثر الناشر و النقاد المعلقين عليها، فيقول : « القاعدة الأولى : وتقف عند المظهر التركيبي للعتبة من حيث قدرتها التمثيلية على احتمال شروط الإنتاج النصي وبدائله، إنها قاعدة تنظر إلى العتبة في إطارها العام كنص مواز لسياق العمل الأدبي والنقدي والفكري.

القاعدة الثانية: وتعتبر العلامة النصية علامة تضمينية تحقق نوعا من التجاور والتحاور بينها وبين بقية مكونات هذا العمل أو ذاك ، والتضمين مقترح مركزي يستفاد منه تفضيل الحديث عن جملة من المقدمات التي تحقق نوعا من التحليل السياقي الذي يجعل من العتبة بنية نصية ضرورية لإنتاج المعنى .

القاعدة الثالثة: وتعرض لها خاصية القراءة المتعددة التي ترتبط بتوظيف العتبة باعتبار سياقها النصي أو النصي الموازي المنفتح على مقاصد المؤلف وإمكانات الكتابة »[2].

فالعنوان هو عمل روائي مواز لمتن الرواية المكتوبة و هو نص مشفر يحتاج إلى جملة من الآليات و الأدوات التحليلية التي من شأنها تبيان مكونات النص الروائي و إجلاء معانيه كالعلامة النصية مثلا، كما أن تعدد قراءات الرواية مع عدم إغفال نص العتبة الموازي و إعادة قراءة تلك القراءات هي من مستلزمات فقه الرواية و و نقدها و إدراك معانيها .

والعنوان أول علامة وأكبرها في متن الخطاب وكل حيثياته ودقائقه؛ وهي العلامة الضامة لجماليات المعجم والتركيب والدلالة والصيغة الصرفية والمعنى النحوي والتصوير والإيقاع ، وأسئلة أساس في الفهم والإفهام مثل : هل ثمة فرق بين زمن كتابة الرواية وزمن كتابة العنوان ، وهل يسبق أحدهما الآخر ؟ أو يتوازى تأليفهما بمعية ذات جدلية ؟ وهل يكرر الروائي النظر في صيغة العنوان بدءا وختما ؟...

من أجل ذلك فالعنوان العلامة المكثفة المنضغطة الساحرة الجاذبة المحيرة الفاتحة أبوابها على تأويلات لطاقاتها المشحنة ببيان وأشكال يذهب المتلقي في اسقبالها أيما مذهب ؛ ومنه فالقاري أول ناقد لتلك العلامة كما أنه كاتب جديد متجدد للرواية بفعل قراءاته المتعددة المختلفة.

**بناء العنوان والانسجام الحدثي في الرواية**

تتسم الرواية بأحداثها وتشابهها وتواترها المكثف المعتمد على اشتقاقات فعلية وقولية للشخصيات، والحُبكة الفنية الروائية تكرار جمالي موضوعي به يوزن نجاح الخطاب الروائي؛ والحُبكة الروائية إيقاعها الروائي الذي هو عبارة عن إطار دلالي يظل حي التوقيع والحركة في ذهن المتخيل وقلب المتلقي مجرد يسلم نفسه إلى الرواية إسلاماً صادقاً؛ فالإيقاع الروائي من أعظم الترددات في النص الروائي وهو الذي يحفظ سلامة الترددات التي تنتشر دون حدود «...وطالما أن للنثر إيقاعاً خاصاً به فقد أفرد له إ.م.فورستر فصلا خاصاً في كتابه "ملامح الرواية"، فإذا كانت الحكاية تثير حب استطلاعنا، والحبكة تعتمد على ذكائنا – فإن الإيقاع يتوسل إلى الشعور بالجمال فينا، فإليه يرجع الفضل في أننا نرى الرواية ككل»[3]؛ وبهذا يصان إيقاع الرواية ودراماها في انسجام الخطاب رغم طول الرواية وتشعبات تلافيفها وعقدها...

ف" حكايات حارتنا"[4] تتضمن خيطاً روائياً يحفظ تناغم كل الحكايات؛ ومحتويات الرواية هي مجموعة تلك الحكايات التي بلغت ثمانية وسبعين حكاية؛ وكلها حلقات تتماوج حول المكان (الحارة والتكية)

وتلك الشوارع والبساتين، إذ يرسم الكاتب نجيب فسيفساء الحدث الروائي بريشة الأفعال والأقوال التي باتت مركوزة في بؤرة المكان الذي اختزل في عنوان (حكايات حارتنا).

ويدعو الدكتور مرتاض روايته (مرايا متشظية) وهذا عنوان يحيل إلى عوامل الانسجام والإيقاع الروائيين المبسوطين في كل أجزاء الرواية كأنها تلك الأحداث/ الأجزاء المهشمة وشظاياها، كأن كل جزء مرآة قائمة بذاتها تنعكس فيها كل الأحداث الروائية مادامت المرآة/ الجزء الواحد لا يتجزأ من صورة الكل، ودليل هذه الإحالة الجمالية الرمزية فاعل الترداد بأنواعه وقد حرصت عليه سردية الكاتب كي يحفظ انسجام النص وتماسك الخطاب إيقاعيا؛ كإيقاع الحقول الدلالية التي تُماسِك كل المشاهد منها الدم والنور والظلام والطوفان والعطر؛ والتشظي أطفأ نور المرآة التي كانت سليمة صافية نائرة، فتداعت إلى شظايا بعثت غول الظلام، هذا الحقل الدلالي الذي تجاوز ثلاثمائة تارة في النص.

ومن الكتل الترادادية المزدحمة التي ملأت فصول هذه الرواية (شظاياها) تواترات التجانس والسجع والطباق والتشاكل والجمل القصيرة المتوازنة...[5]

وشبيه بهذا رواية "كوابيس بيروت" للروائية "غادة السمان"، ورواية "المستنقع"[6] للروائي حنا مينة خطاب يضم إيقاعاً مكانياً يتردد في ألفاظ تحيط بالمستنقع لرداءة صورها، وهي الكوخ، وأراضي المزرعة وعذابات الفلاحين وسطوة السيد خريستو على أسرة البطل وخدمة أمه في بيت السيد وفقر الأسرة وضياع الأب وتشرده وأكواخ الفقراء من حولهم، وكثرة الأمراض... وكل المشاهد التي أحاطت بالشخصيات؛ فكل الأحداث متناغمة تجري في دائرة المكان والزمن العقيم رغم طول الأحداث واستطراد الفصول، تظل كل الأجزاء متماسكة بإيقاع المستنقع وظلاله المخزية [7].

**التكرار الروائي والتلقي**

لا ريب أن اللغة هي أوْلى الأدوات المحتومة التي يجب أن تُتقن من جهتين، جهة المرسل الروائي، ثم جهة القارئ/ المتلقي كي يحظى النص/ الرسالة بمصداقيته الفنية الجمالية والمضمونية، ذلك لأن المتلقين أظمأ كائنٍ حي لمصدر معادلٍ ينوب عن الواقع البديل لواقعهم الذي يحاولون تجاوزَه، لا سيما أن معظم الموضوعات الروائية الجادة تتعمق في معاناتهم وتحكي حياتهم وكأنها رجعُ أصواتهم ومفضوح مخبؤهم النفسي والاجتماعي والفكري[8].

ولهذا فإن معظم الروايات الناجحة هي التي تكرس بحث القضايا التي تؤرق المتلقين كالثورة والحرية والسلام والمرأة والسعادة والظلم والوحدة والتمزق والفقر والمرض والألم والأمل وقضايا المجتمع والأُسَر والتعاون والتنابذ والرفض والحلم...؛ فرواية (زينب) لـ"هيكل" و (ريح الجنوب) لـ"عبد الحميد بن هدوقة"

وغيرهما ترداد موضوعي يوسع دائرة التأثير الإبداعي في قرّائه ويعمل على إنجاح البديل النفسي والدواء المعنوي للمتقبلين.

ومنه فضبط اللغة الواضحة المتماسكة معجما ونحواً وأسلوباً وصورة ويسورة وعمقاً..يساعد على امتلاك قراء يمنحون كُتابهم ثقة الرسالة وتبادل الاستجابة والمثير في جدلية قرائية تمنح الأدب الخلود والإنسان السعادة.

ومن أجل هذا وغيره، فربما استطالت أحجام الروايات وتعددت أقسامها وامتدت متونها، لأن عمقَها وعقدَها تحتاج إلى قارئ صبور، وما الروائي إلا الكائن القارئ الأول الذي يسبق القارئ بعد اكتمال الرواية « فالنص السردي إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وثغرات ينبغي ملؤها. ومن يتكهن أنها ثغرات سوف تُملأ، فيتركها بيضاء لسببين : الأول هو أن النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يُدخلها المتلقي على النص. أما الثاني فهو أن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فإن النص إنما يُبث إلى امرئ جدير بتفعيله، ذلك المرئ هو القارئ المتخصص القادر على فهم النص»[9].

وفي هذا يُفهم أن إحكام اللغة بيد الروائي وترقي المتلقي إلى درجات الدّربة اللغوية ومداومة القراءة والاطلاع هو السبيل الأولي التي ينشأ عنها القارئ المتخصص الناجح والروائي الخالد، والإشارة السانحة التي تجذب المتلقي لملء الثغرات إشارة فنية مائزة تكثر في النص الروائي قصد تلوين الحركة السردية بين الترداد والإيجاز بالحذف وغيره، حتى لا يسأم المتلقي، في الوقت ذاته يقترب من صناعة المشهد وهو ابن الواقع؛ ولعل التأويل وجه من أوجه الترداد الروائي الذي يضيفه القارئ/ المتقبل إلى ذاكرة الرواية ونقد الروائي، هو ترداد القراءة المستقبلة إلى ذاكرة الرواية وأحداثها ومدى تأثير شخصياتها وفواعلها في النفس المتلقية، وقد تشترك الملاحم السردية مع الرواية في طول نَفَسها البياني ومغاليق المشاهد ودهاليزها من خلال فاعلية التكرار والترداد[10].

**التكرار بين العنوان المكتوب وعنوان الصورة**

تتلاقح الآثار الأدبية مع فنون أخرى بطرق مباشرة وغير مباشرة، فكما أن العمل الأدبي لا يُفصح عنه إلا بفعل التخريج الفني برسم الخط وتقنيات الكتابة وأدوات الإيقاع؛ فإنه لا يستغني –أحيانا– عن فنون أخرى كالرسم والتمثيل والمسرح والموسيقى والسينما والفن التشكيلي وغيرها، مادام أن بعضَ هذه الفنون في حِوج إلى النص الأدبي، كحاجة المسرح والسينما إلى متن الرواية والقصة.

والرواية عنوانها يُفصح عن هويتها؛ في حين قد تأخذ فضاء معادلا وظهيرا فنيا تستعين به كفضاء الصورة المرسومة في غلاف الرواية الأمامي –غالبا– ليكافئ دلالة العنوان المكتوب؛ ومنه فالصورة على هذه الشاكلة ترداد بياني بالمعنى دون الكيفية يؤدي إبلاغية مقصودة وإرسالية وظيفية تجذب القارئ؛ وتحاول

تسريع الرصد الدلالي لمحتوى العنوان ولقطة مشهدية تُدرَك بالعين القارئة قبل تقليب صفحات الرواية وتأمل مشاهدها المكتوبة بالحرف والحركات ودلائل الكلمة والجمل وأدوات الرسم الخطي... ! فوظيفة الصورة اختزال استعراضي يُحرج المتلقي ويثير انبهاره، وما العيب في هذا ما دامت الإحراجات الإشهارية لحاجات الإنسان أكلا وشربا ولباساً ومركباً وتطبيباً... تطالعه كل حين بالجديد بل تضايقه وتأخذ بلبه؛ فإن كان ولا بد من ذلك جسديا فإن الحاجة إلى إنماء الفكر والذوق والشعور أولى وأقمن، لأن خدمة الجسد لا تُغني عن خدمة العقل والقلب، وخلاف ذلك أدخل في الصحة وبها آكد.

فللعنوان وظائف عديدة بها يقع التوازن في إنجاح عملية التلقي كالوظيفة الدلالية والجمالية، « وأما تجاريا فيتعلق بتوظيف العنوان لترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته. لذلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية والجمالية والعلوم مثل علم النفس، والفنون مثل فنون الإعلام والاتصال والإخراج والكتابة والرسم والتلوين وغيرها. فكم من كتاب كان عنوانه وراء كساده، وآخر وراء رواجه»[11].

ومهما يكن فصورة العنوان وبالأحرى عنوان الصورة يخضع إلى دراسة علمية تستنير معارف عديدة وتستشير أهل اختصاص كُثر؛ وخصائص الصورة العنوانية في شكلها وحجمها وألوانها وظلالها وأبعادها...إنما هي تقريب للتفصيل الرواي وإلْماع خاطف لما هو مبثوث في المتن وخطاب منضغط عابر، مثلها مثل كلمة الناشر أو إشهار الإعلامي في الجريدة أو في الوسائل المرئية المسموعة...وقس على ذلك، وسيمياء تلك الصورة حية متحركة في مخيال المتلقي الحصيف المتمرس قبل شروعه في قراءة الخطاب الروائي محاولاً صنع العلاقة بين العنوان المكتوب والصورة، ثم يفتح باب التأويل والتفسير ساعة إقباله على المقروء، وتظل تلك الفواعل التواصلية الاحتمالية نشطة طوال زمن القراءة وبعد تمامها، بل تنقش الصورة نقشا، فتحيا في الذاكرة، إذ الرواية المقروءة –لدى ذلك القارئ– هي صورتها المحفوظة في مخياله[12].

"الجذور" رواية للكاتب"أليكس هالينى"، وترجمة "د.فؤاد أيوب"، والمحامي "سهيل أيوب"، تحكي حياة الرقيق ومأساة الزنوج في إفريقيا وألوان العذاب التي تلقوها تحت سطوة العنصرية والظلم، عنوانها موصول بالبطل "كونتا كينتي" من أسلاف المؤلف (1750م 1962)، وتسرد مشاهد الشقاء والإيمان والحب والشجاعة والصراع في أدغال غامبيا الإفريقية وغيرها، المكانِ الهاجسِ الذي زاد الإنسان الإفريقي تشبثا بجذور الوطن فساق إليه تكالب الاحتلال والغطرسة...

والغلاف وقد كتب باللون الأحمر لون الدم والخطر ممزوج باللون الأسود ذي السيمياء التاريخية التي تؤشر إلى عقدة اللون ووقوع الزنوج تحت وطأة البيض العنصريين، وحركة الخط مستطيلة ترمز إلى تجذر هؤلاء في أرضهم، ثم إن مشهد الصورة جزء من مشاهد الرواية، فيه تلميح للقيود والأعمال الشاقة إذ إن قُضبان الخشب والسلاسل والصدور العارية...كلها أجزاء تفاعلت ألوانها وأشكالها وأبعادها ومسافاتها لتعادل عنوان (الجذور/ Les Racines) ومتن الرواية بأكمله[13] ،« وفي الواقع فمنذ ظهور الكتاب، صار الارتباط بين النص

والصورة عاديا، ويبدو أن هذا الارتباط لم يدرس جيدا من الناحية البنيوية، فما هي البنية الدالة لهذا التزيين بالرسوم ؟ هل تُضاعفُ الصورة بعض معلومات النص بواسطة ظاهرة الإسهاب، أم أن النص يضيف خبراً جديداً للصورة ؟ »[14]؛ فبارت يستنتج لزوم الصورة للنص قياساً بتطور الإيصالية وأدواتها، وتَشاركِ مصادر ذلك في رسالة التلقي، ومثل هذه الأسئلة تبحث في الوظائف المركبة التي قد تأتيها النصوص مع الرسوم والرموز؛ والمضاعفة هي نفسها الإسهاب، ولعلهما الترداد الذي أريده في دراستي، مضاعفة الدلالة النصية بدلالة صورية (رسمية/تصويرية)، وهي مضاعفة بالمعنى دون الكيفية، فاللون الأسود والأحمر وأجسام الرقيق الشقية...دلالات مشكلة في غلاف الرواية (الجذور) تتناغم وذلك العنوان، حيث إن نص العنوان يضيف حقيقة تاريخية للألوان والأجسام والقضبان والسلاسل...وهي دلالة الجذور على أصول الشجرة الزنجية ومدى تعلق الأرقاء بها تاريخياً وجغرافياً، وإنْ تُحُوّل بهم إلى جغرافيا الولايات المتحدة الأمريكية !

ورواية (ريح الجنوب) ذات عنوان يسم النص بجمالية المكان تؤشر بجغرافيا الأحداث الريفية الفلاحية الجزائرية، وروح القرية بادٍ في العنوان، بل إن لفظ العنوان أول دالّ معجمي تُكتب به الرواية[15] في أول سطورها، وصفحة الغلاف في واجهة الرواية تحمل عنوان الصورة المركبة من عنوان الرواية المكتوب (ريح الجنوب) مصحوبا بعنوانات إيقونية هي علامات غير لسانية تتكون من صورة تقريبية لـ "نفيسة" بطلة الرواية وقد وضعت كفيها على خديها وتحت ذقنها جاحظة العينين مشدوهة النظرة إلى المجهول، وخصلات شعرها متطايرة يعبث بها الريح، وبجوارها جرّة العجوز "رحمة" رمز الجنوب والبيئة الريفية الفلاحية والمعتقدات الشعبية، وهي صانعة الأواني الفخارية التي تنقش فيها بأناملها رسوماً ثوريةً للذكرى والمجد ...؛ ولتلك العلامات التقريبية إشارية إلى ترداد الريح الذي من شأنه الحركة وتيارات التغيير والعراك الفكري والاجتماعي، كجحوظ عيني نفيسة وقِعْدتها رمزِ السهر والتعاسة وتضارب المواقف مع القيم والعادات؛ تلك الطالبة الريفية التي تنتقل إلى الدراسة بالعاصمة مضحية بكل شيء محاولة الفرار من كل القيود الأسرية والاجتماعية...! ؛ فهذه الأحداث والمتغيرات نابعة من ترداد المكونات البيانية وتكرارها في المتن الروائي(نفيسة، الريح، رحمة، الصراع، الأب المتسلط،...) وهذه بعض الأجزاء المرسومة في واجهة الرواية إشارات للتأويل والاحتمال والبحث عن مدى علاقاتها في الصورة الكلية للغلاف بمحتوى الرواية، حتى إذا راح القارئ يتدرج من مقطع روائي إلى آخر شرع في تحقق توقعاته، لذلك قالت "جوليا كريستيفا" « هكذا يُدخل التكرار في كل مرة، بعدا جديدا يسير بالقارئ أكثر فأكثر، نحو محتمل مكتمل» [16].

و "الصورة الروائية " كما الصورة الشعرية يمكن التقاطها من الجدارية الكبرى والمتمثلة في الخطاب، صورة تجمع من الكل؛ خيالا و واقعا و ذاتا و ألوانا و إيديولوجيات و ثقافات ومكتسبات، وفنية شاعرية مقذوفة في إيقاعية الترداد الذي يبرز أوجهها من زوايا مختلفة تؤكد وطأتها بوعي الكاتب.. وذلك من خلال

رابط[17] يشكلها في إبداع متكامل، فالصورة تجربة عميقة شكلتها الرؤية الوجودية، و أما تركيب شظايا الصور المساهمة في إثراء المغزى الكلي للخطاب فهذا من نصيب القارئ..

« ما يرمي إليه النص الروائي الجديد في علاقته بالقارئ هو أن ينظر إلى العالم نظرة نقدية. فليست هناك أية شخصية يمكن أن نتماهى معها أو نسقط عليها أحاسيسنا. و عندما يحصل ذلك فإننا سننتهي إلى نقد ذواتنا إذا كانت ممثلة في بعض هذا العالم »[18] و ذات القارئ بين طيات الصفحات والصمت المتعاقب.. في نقد و تعرف كبيرين لحقيقة الذات في وجوه الشخصيات و صراعاتهم في صورة الأمكنة التي تأنسنت ببراعة الفكر شاشة الرواية بين عنوان الصورة وصورة العنوان.

عنوانات ذاكرة الجسد/ فوضى الحواس/ عابر سرير... سَنَن بياني جمالي تعتمد الروائية ركوبه، وهو غموض الفن وإيحاء المشهدية المختزلة في واجهة العمل الروائي ليكون لغزاً بيانياً يفصل في قفا العناوين ليشرحَه الكاتب في مشرحة الزمكان ومعركة الفواعل الإنسانية والقدرات الفاعلة الأخرى، فسيفساء الصورة (الواجهة) ترداد جمالي رامز يخفي التوقع الخطر والمفاجآت الأليمة ويغري طاقة التلقي، لأنه القارئ الذي يتحرّق إلى إيضاح الصورة المتلبسة بالشكوك والاحتمالات ومنارات الأسئلة... فالرواية عنوانها، وعنوان الرواية هي كل شيء من حيث إنه لا شيء فيه يشفي الغليل إلا بتصفح الرواية، بل وأحياناً لا يتم الإشفاء إلا بالفيلم/ السينما أو فن الخشبة والمونولوج... وما الفن الرابع والسابع وغيرهما بذلك الترتيب إلا دلالة على فعل الترداد الفني الأجناسي التخريجي لخدمة الموضوع الواحد ... !

ولا شيء كذخيرة الموضوع وشعلة الفكرة وهاجس الوجدان القلق ودموية الموقف ونور الأمل وزعزعة الوجود ...هي مورد الرواية متنا وعنواناً وتأثيراً واستجابة [19].

لوحة الغلاف شاهد فني ومنهجي ومعرفي دال على أن الرسام والفنان التشكيلي متلق ناجح إلى حد ما ؛ إذ ليس من ريب أنه تملى المتن الروائي واضطلع الخطاب أيما اضطلاع فراح يبحث جادا متحذرا عن شرائط الانسجام والتلاؤم التي تهيئ الصورة الغلافية المقترحة لتطابق عتبة العنوان الذي يسم الرواية وسما مخصوصا بالغاية التي هدف إليها المرسل ، ومنه فالرسام مبدع من نوع آخر أي إنه من الدرجة الثانية ؛ فهو كاتب بالألوان والرشة والناقد والمتلقي الأول ، وقد يستبق المتلقين التالين الذين يتواترون بعده ، فيأخذ بألبابهم من حيث إن القارئ لابد أن يبصر الغلاف فيقرأه قراءة معينة، ومهما تكن فإنها آلة علامية تؤشر للمحتوى.

**متن الرواية "اللاز " للروائي الطاهر وطار**

قد لا يتعرف القارئ على راوي هذه القصة و يحدده لأنه في المعتاد أن يكون الراوي بطلا أو شاهدا يرويها ؛ لأنه سمعها و مع ذلك يظهر فيها بصفته راو خارجي بعيد عن أحداثها وأماكنها.

فكذاك كانت رواية "اللاز " للطاهر وطار في أن كل الشخصيات تتقاسم دور البطولة وبالتناوب إلى أن تغيب كما تغيب أحداث الناس عنا بسبب البعد المكاني أو عدم تواردها في الأحاديث لكثرة المواضيع فتتناسى ، ليس عمدا و لكن لانشغالات الأبطال الآخرين الذين يسلط عليهم ضوء الانكشاف في فصل من فصول الرواية المتلاحقة و على سبيل المثال "قدور بن الربيعي".

هذا البطل الذي يعرفه القارئ ووالده يترحم عليه بعد استشهاد بطولي ثم يذكر "اللاز" رفيقه في الجبل و الذي عنونت الرواية به.

الرواية قطعة من سنين الجمر، من زمن الحقب الاستعمارية، وزع الكاتب أحداثها على ألسنة أبطالها متفرقين و مجتمعين كما كان العمل آنذاك بين الثوار كل شيء جماعي .

كانت الصفحة الأولى مقدمة قصيرة دون أن تعنون بها بـ "مقدمة " لأنه إذا ما قورنت بالفصل الأول تكون إشارات وامضة غير واضحة المحتوى، كما أن ما قدم في هذه المقدمة لا يتواصل زمنيا و مكانيا بأحداث الفصول اللاحقة ، و لكنه بداية النهاية أو القسم الأول من النهاية .

هكذا اختار الكاتب أن يدخل روايته تحت الأضواء المنعكسة من الخاتمة و التي عنونت بها وقد يكون عدم كتابة المقدمة في البداية سقوطا مطبعيا أو أنها اعتبرت فصلا قائما بذاته أوأنها أوكلت كتابتها بعد معرفتها للقارئ .

تتألف الرواية من عدة فصول تفوق العشرين فصلا إضافة إلى المقدمة و الخاتمة، لكن المقدمة لم تكن تحكي مجمل القصة كما في المقالات، و لكنها مشهد من مشاهدها النهائية.

تبدأ الرواية بمكتب المنح التي تقدم إلى عائلات الشهداء و في ذلك الطابور الطويل يتنهد الشيخ الربيعي متذكرا ابنه قدور و تذكره أيضا الحكمة الرنانة التي زأر بها اللاز "ما يبقى في الوادي غير حجاره " وهو يمر على الشيخ بعد أن اعتصرتهما فجائع الموت و الوحدة.

تبدأ من قرية تحيط بها الجبال، جميلة بأناسها البسطاء و الذين يعكر صفوهم و هدوءهم العساكر الفرنسيون بدورياتهم، و كذلك "اللاز" الابن الطائش الذي يفتش عن المصائب تفتيشا مستديما إما بالسرقة أو الاعتداء أو السب و الشتم و غيرها و الأكثر من ذلك مصاحبته للضابط الفرنسي فاعتبره أهل القرية "خائنا" لا تهمه سوى مصلحته، إلا القلة القليلة التي كانت تعرف سره.

فألقي عليه القبض بسبب تضييعه لخطة الضابط لما أفشى سرها والتي عزم فيها القبض على الثوريين بما فيهم زيدان، فعذبه كثيرا لكنه تمكن من الهرب بفضل مجموعة من المجاهدين الفدائيين الذين مكنوه من الصعود إلى الجبل و كله أمل في لقاء والده "زيدان" هذا الثوري المحنك الذي تابع معه الكاتب فصولا كثيرة، و هناك التقى اللاز بعمه "حمو" الرجل الذي علمته الحياة كيف يعيش بفقره و ينقد و يتكلم بعفوية وسلاسة، أما قدور فكان الصديق الوفي للاز قدور البطل الذي مات و هو يحلم بالزواج بزينة بنت الشيخ السبتي، لكنه يموت

دون ذلك وتموت هي الأخرى بعد ما حملت من خائن في الجيش الفرنسي فرمت نفسها في بئر، أما زيدان المثقف فذبح و هو يحلل فلسفة الموت ويتألم من الشوق لابنه اللاز الذي لم يعش معه متحسرا على قساوة الحياة بعد أن يعرف ابنه بأن والده قتل متألما على قسمة ابنه، فبعد أن عاش متشردا منبوذا جاءت ساعة الرشاد ليعيش حياة الثورة إلى جانب أبيه متحملا كل شيء مهما كان ، فالمهم أنه إلى جانب الرجل النموذج، و كله أمل في حياة أفضل بشخصية أخرى حقيقية عكس التي عرفه بها الناس.

لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن؛ إذ شاهد مقتل والده على يد المجاهدين دون أن يعرف سببا لذلك سوى أنه حرم من الشخص الأوحد الذي أحس به و أحبه فجن و انهارت أعصابه وراح يردد كلمة السر التي ترددت بين المجاهدين " ما يبقى في الوادي غير حجاره"، تائه في البلدة لا يتفوه إلا بهذه الحكمة ...

هذه الحكمة و إن كانت تعني لا يبقى إلا الحق أو الصحيح بين كل الأشياء؛ فكذلك تعني : "كل ما فوق التراب تراب" بعد العديد من التأويلات التي تنفتح عليها .

يروي الكاتب أحداث هذه الرواية بصفته شاهدا ينظر إلى الأحداث عن قرب ثم يقدم الدور للشخصيات التي تكشف عن نفسها فصلا بعد فصل.

كانت فصول الرواية متناوبة في مشاهدها أيضا بين الثكنة العسكرية و بين المجاهدين في الجبل فصلا بفصل، وإلى جانب الجهاد و التضحية و المحبة بين رفاق الثورة يلقي الكاتب الضوء على بعض المظاهر الواقعية القبيحة التي فرضت فرضا على بعض أبطال الرواية كعلاقة اللاز بالضابط و العلاقة الجبرية التي فرضها الضابط بعطوش مع خالته حيزية أم قدور، والعلاقة التي رغب فيها حمو مع الأخوات الثلاث.

و في الأخير تخلص الأبطال في زمن الثورة من بعض العادات السيئة التي رافقتهم، كما تخلص بعضهم كـ "بعطوش" –مثلا– من ثقل الذل و الخيانة بقتله الضابط و التحاقه بالجبل.

فكانت الثورة تطهيرا لقلوبهم الطيبة و درسا أكبر في الاستقامة و الإيثار، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يحسس الكاتب بخطورة الرجعية و التزمت في المواقف التي تحتاج إلى الليونة و تقبل الآخر؛ و هذا ما ذهب ضحيته "زيدان" مع مجاهدين آخرين، فاختلاف الرأي كثيرا ما يفسد القضايا إذا لم يتوفر الوعي في الطرفين.

**صورة شخصية اللاز في الرواية**

" اللاز" اسم شخصية من شخصيات رواية الطاهر وطار، إنه اسم غير عربي، قد يعود استعماله في الجزائر إلى فترة الحكم العثماني ، وزاد من شيوعه اللعبة الورقية المعروفة، على أن اللاز كما يتردد هو الرقم "واحد" فيها .

وقد ورد التعليق على هذا الاسم لما هرب هذا البطل من الثكنة العسكرية بعد أن خيب آمال الضابط في الاعتراف بتردده ثم بفراره ، فبدأ يتذكر الأوجه التي يبرز فيها، فخلص إلى أن هذا الاسم حقا يشمله في

وجه من وجوهه لأنه يعني في واحدة منها "اللقيط"، ومع ذلك لا يريد أن يعترف له بالبطولة لأن" المعنى المجازي للاز هو البطل" [20] ، فهل اللاز حقا بطل؟

يبدأ الفصل بصرخات اللاز وهو وسط الجنود الفرنسيين يقودونه إلى ثكنتهم بعد أن وشى به أحد"الحركيين" – أي الخونة – (بعطوش)، فالجميع فرح لما قبض عليه لأنه كان مشكلة في حد ذاته، كان شبحا مخيفا دوما، يعيش معه السكان على الأعصاب في دوامة من المشاكل يوميا ، لقد تعود دخول السجن وسياط الشامبيط.

وهناك صار يتردد على الضابط ليشاركه الشراب والأخبار وغيرها، وكان الضابط طامعا باعتقاده أنه إذا أذاقه أغلى الخمور والسجائر وغيرها سيخبره عن أمور "الفلاقة" "المجاهدين"، لكن اللاز رغم التعذيب بعد الوشاية به لم يستسلم ولم يبح بشي مع العلم أنه يعرف كل شاردة وواردة عن قريته وأهلها " لا لا لن أعترف وإن اقتضى موتي تحت التعذيب، لن أسلم اللاز الحقيقي مهما كان الثمن ، لا أستطيع ذلك" [21] ، لأنه ابن القائد "زيدان"، الذي مات على يد المجاهدين، وهو واحد منهم بسبب الخلاف مع أن الهدف واحد هو تحرير البلاد من الاستعمار .

عاش اللاز يتيما متشردا ،يحيا حياة الصعاليك دوما في صراع مع أمه وجيرانه بسبب الفقر و الإهانة التي يتلقاها ، و مع ذلك هو طيب لأنه من صلب نبيل عاش حياة الصعاليك بوجهيها، و كانت تلك الحياة آلية يدافع بها عن نفسه ليعيش.فتعلم عن السرقة ... و غيرها، لكنه في قرارات نفسه ثوري لا يبيع بلاده بجرعات من النبيذ الراقي، و عدم اعترافه دليل على ذلك كما أن التحاقه بالمجاهدين – و كله طموح في صنع شخصيته الحقيقية التي يؤمن بها و التي يجب أن يقتنع بها الناس – كان ذا تجربة ناجحة دالة على جودة معدنه و بطولته.

لكن ما كل الحسابات التي يحسبها المرء تنجح؛ لذلك كانت نهاية "اللاز" في الرواية مأسوية ، لأنه بعد كل ذاك الإقناع و الطموح المتزايد صدم بقتل أبيه على مرأى أمتار من عينيه.

الأب الذي حلم دوما بلقائه قضى طفولته و سنين من شبابه و لم يعرف والده ، ولكنه كان معجبا بشخصية "زيدان" و بكلامه ورصانته ولما أخبر زيدان بحقيقة العلاقة بينهما بكى بكاء حارا فرحا بهذه الأبوة و هذا القدر و تلك الحقيقة غيرت مسار حياته و جعلته ناضجا واعيا بمجريات الأحداث.

ثم عندما نجا من فك العذاب في الثكنة و تراءت له سبل الحياة الكريمة في كنف والده الحنون توقف كل شيء لحظة و ذهب كل ما كان يخطط له إلى الهاوية فتبنى الجنون وصار لا يفقه من الكلام سوى "ما يبقى في الوادي غير حجاره".

كان اللاز بطلا من أبطال الرواية وربما مواقفه و الأحداث التي ظهر فيها لم تصل إلى الكم الذي ظهرت فيه شخصية والده، فكان بإمكان الكاتب أن يعنون الرواية باسم "زيدان" ، لكنه اختار لها "اللاز" باعتبار أن

الجزائريين لا يهمهم من الأول و من الأخير في المهمات والأدوار؛ فألبسه الكاتب لباس المجرم، لكنه في باطنه يحمل شهامة رجل فحل في المواقف و الخطوب.

وقد يكون سبب اختيار الكاتب للاز عنوانا كونه غريبا في مجتمعه مهمشا فيؤكد بهذا الاختيار حكمة القائل: ( إن البعوضة تدمي مقلة الأسد )؛ وتسليط الضوء عليه دليل على أهمية هؤلاء المشاغبين أو الفوضويين كما ينظر إليهم المجتمع لأنهم يحتاجون إلى فرصة يثبتوا بها للعالم أنهم غير ذلك.

و بذلك فقد أصاب الكاتب لما اختار العنوان من أسماء أبطاله إذ لا يمكن أن نقول هذا هو البطل الرئيس في هذه الرواية ، فكل شيء فيها يتقاسمه الجميع (النهج الاشتراكي) حتى في أداء الأدوار داخل الرواية.

**العلاقة بين الغلاف و العنوان**

لقد كانت صورة غلاف الرواية لقطة عن الثوار في ميادين الوغى حيث إن بصماتهم تنوب عنهم؛ فلم تكن صورة للعنوان في حد ذاته، و لكن لكل الجزائر في تلك الفترة الاحتلالية على أن اللاز واحد ممن دخلوا الميدان.

لقد كانت للعنوان شعرية أقوى من الصورة الغلافية – التي أعتمدها في هذه الدراسة – ؛ فالرسام لم يقدم النص في تشكيلة مختلفة عن المتن– نوعا ما– فقد كانت تكرارا للنص فقط.

وشعرية العنوان تعود إلى الاسم بعينه لأنه غير شائع بين الناس كتسميات مدنية يعرفون بها ، و إن سمي سيكون كنية فقط؛ لكن اللاز هذا هو اسمه ولا اسم آخر له غير اللقيط، ليشرح بها معناه و الآخر دون النظر إلى وجهه المخفي الذي يعني البطولة والفداء والوطنية...

و ما يؤكد غرابة هذا الاسم أنه لا يشبه بقية الأسماء في الرواية ، فالأسماء الأخرى شعبية متداولة مثل قدور المشكلة من" عبد القادر " و "حمو" من "محمد"، أما اسم زيدان فهو معروف و شائع أيضا رغم أنه قليل في الجزائر وهو أكثر شيوعا في المشرق العربي.

وعليه كانت الصورة الغلافية نسخة طبق الأصل لماهية رواية اللاز؛ ولكن لكل الروايات التي كتبت عن الثورة، فيمكن نزع هذا الغلاف من الرواية ووضعه في أي رواية واقعية ثورية ، لأن ملامح الثورة بارزة فيه ، لكن القارىء قد يبحث أكثر عن العنوان في الصورة ، إلا أن شخص اللاز همش – كثيرا – من جديد في صورة الغلاف بوعيه و جنونه.

وكما سبق كان بإمكان الكاتب أن يعنونها بأي شخصية أدت أدوارا أكثر من اللاز، لكنه اختاره هو لما يتميز به من إتقان في أداء الأدوار بشخصية مزدوجة فإذا كان في قريته قد عاد إلى طيشه فأتقنه حتى ظنوه عفريتا منغصا لكل جميل ؛ فإنه مع الثوار ثائر مثلهم.

فالكاتب أعاد لقرائه الصعلكة في زمن الثورة فليت منتقي هذه اللوحة انتقى فكرة أخرى متبنيا تيارا فنيا في الرسم و يخرج الرواية إخراجا جديدا فتكون الصورة في حد ذاتها رواية تحتاج لمن يفجر معاينها و الوقوف أكثر على شعرية ألوانها و القضايا التي تخفيها التدرجات اللونية بين الظل و النور ، و هذا ما يسمى الغموض الفني وبالتالي كان للصورة الغلافية علاقة بالنص الروائي كطرح عام غير عميق وعلاقة مباشرة ؛ أما علاقتها بالعنوان فقد اندمج في باقي البصمات.

**مقاربة بين صورة الغلاف و المتن الروائي**

صورة غلاف الرواية في طبعة 2007 بمناسبة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية / 2006" هي لوحة زيتية مليئة بدوائر تأخذ شكل بصمات تتساقط كحبات الثلج الملونة على قمم الجبال وسفوحها، كما أنها تأخذ اتجاها آخر كأنها خطى تتصاعد من بين الجبال و الأرضين نحو السماء تاركة أثر مرورها على تلك الأماكن يوما ، و برؤية أخرى تحول هذه البصمات إلى حمم بركانية متقاذفة في عنان السماء المغبرة لتستحيل بتساقطها المتتالي جمرا متوهجا.

وإلى جانب هذا مرر الرسام ريشته راسما قمما في الفراغ متحولة إلى طريق طويل منعرج غير متناه في الجبال، و في سماء هذه الجبال تحلق الأجساد في صورة أشباح متناثرة متخذة وضعيات متعددة كالقفز و السقوط و القعود و التحوّل إلى دخان يتلاشى شيئا فشيئا في ظلام ضبابي و ديجورية مدلهمّة.

هكذا تكلم الرسام الذي غاب اسمه في غلاف الكتاب؛ وقد تكلم بألوانه و أشكاله بعد أن قرأ الرواية و عبر عن انطباعه بهذه الخطوط المنحنية و بالبصمات و الجبال ليخرج رواية مرسومة لغتها الألوان لا الكلمات.

و الجميل في اللوحات التشكيلية أنها تمنح لمشاهدها تأشيرة يدخل بها إلى عوالم خيالية متعددة قد لا يصل – أحيانا– من خلالها إلى ما يبتغيه الرسام من معنى حقيقي ، لكنها تقربه من موضوعها العام.

وبذلك حاول الرسام أن يقارب النص الروائي بلوحته معبرا عن الثوار بالبصمات لأنهم صنعوا تاريخا مجيدا بالبطولات حينما اعتزلوا زينة الدنيا فجعلوا الجبال مأواهم و حب الشهادة قوتهم و الجهاد ديدنهم فضحّوا بأنفسهم ليبقوا على كل شبر اسمه الوطن ، فبعد أن ثاروا كالبركان و خرجوا إلى ميادين القتال قتل منهم الكثير؛ و هكذا قضوا شهداء فتصاعدت أرواحهم إلى السماء مخلفين وراءهم عطر الشهادة الذي تحفظه ذاكرة التاريخ في سجل الأسماء الخالدة، فبدل رسم شخوص المجاهدين رُسمت بصماتهم الدالّة عليهم و على مواقفهم.

ومن المعروف أن البصمة من الوجهة العلمية قد تبرئ صاحبها و قد تدخله السجن لأنها أداة إثبات قطعي للجريمة، ومع أن هذه التقنية لم تستعمل آنذاك – زمن الثورة– إلا أنه كان هناك ثمّة خدعة هي فزع بعض الجزائريين إلى فرنسا بدافع الإعجاب أو الخوف أو الطمع ليكشفوا عن خطط إخوانهم و أماكنهم وهذا ما أشار إليه الكاتب بـ(القومية) و جسده بعطوش الذي انتصر لنفسه أخيرا بعد إحساسه بدمه الجزائري الحار ليضحى ثوريا لامعا و قائدا مغوارا.

كانت قمم الجبال في الصورة هي ميدان الثورة و أما الطريق الملتوية فقد كانت الطريق الصعبة و الوحيدة التي تحفظ كرامة الجزائري؛ ولما كان الثوار فقراء فقد كان الفرنسيون يمثلون الضفة الملونة إشارة إلى الترف و الثراء الفاحش.

لكن بالتحدي و الصبر نسي الثوار بؤسهم و همومهم لما ضحوا بأنفسهم و هم يساعدون إخوانهم على الحياة الآمنة.

كما أن رسم الطريق الملتوية هو إشارة فنية وصفية للطريق الجبلية الوعرة بمنحدراتها وفجاجها و أوديتها ، صعودا و نزولا و دخولا و خروجا ... من قرية إلى قرية و من دشرة إلى دشرة... تلك هي الطريق التي اتخذها اللاز لما هرب مع رمضان عندما فجروا الثكنة ليلحقوا بزيدان و قدور و غيرهم ممن يبحثون عن القمم الشاهقة، المكان الذي يساعد الثوار على رؤية النازلين و الصاعدين إليهم، كما أنه الثغر الأقرب من الموت تحت تحليق الطائرات الحربية الناثرة قنابلها فوق رؤوسهم.

أما الأجسام المتطايرة فهي صورة من صور المواجهة بين الفرنسيين و الجزائريين؛ فبعد كل مواجهة ضحايا و ضحايا الثورة التحريرية المخلصين شهداء عند ربهم يُحتسبون.

هكذا حاول الرسام أن يختزل الصفحات و يستجمع الأحداث ليصنع منها هذه اللوحة وبهذه التشكيلة الفنية و بتلك الألوان القانية و على رأسها الأحمر الدال على جريان الدم و تطهير الأرض من شرور الخونة.

بالتالي لم تكن صورة الغلاف صورة للاز و لكنها صورة لموضوع الرواية و هذا ما يقرأ في بساطتها لأنها لم تكن غامضة و لا مبهمة بعد قراءة المتن.

كما أن الرسام لم يأت بجديد و لكنه رسم القضية عامة و هي الثورة كما أنه لم يخرق توقع القارئ الميزة الفنية التي تمنح للنص شعرية و بالتالي كانت اللوحة بسيطة.

**العلاقة بين الغلاف و العنوان**

لقد كانت صورة غلاف الرواية لقطة تشكيلية ماسحة لكل الثوار الأحرار في ميادين الوغى ولم تكن صورة للعنوان – اللاز– في حد ذاته لأنها صورة معبرة عن كل الجزائر في تلك الفترة الاستعمارية على أن اللاز واحد ممن دخلوا الميدان.

كما كانت للعنوان شعرية أقوى من الصورة؛ فالرسام لم يقدم النص في تشكيلة مختلفة عنه، بل كانت تكرارا للنص فقط.

وشعرية العنوان تعود إلى الاسم بعينه لأنه غير شائع بين الناس كتسمية مدنية يعرفون بها، ولا اسم مرادف آخر للاز غير اللقيط دون النظر إلى وجهه المخفي الذي يعني البطولة .

و ما يؤكد غرابة هذا الاسم أنه لا يشبه بقية الأسماء في الرواية فالأسماء الأخرى شعبية متداولة مثل قدور المشكلة من" عبد القادر " و "حمو" من "محمد" أما اسم زيدان فهو معروف أيضا إلا أنه أقل شيوعا في الجزائر بخلاف المشرق العربي.

وعليه كانت الصورة الغلافية نسخة طبق الأصل – ليس إلا– لكل الروايات التي كتبت عن الثورة و الثوار؛ إذ يمكن نزع هذا الغلاف ووضعه على واجهة أي رواية ثورية أخرى؛ إلا أن القارىء قد يبحث أكثر عن العنوان في الصورة التشكيلية التي غاب فيها رسم اللاز.

وكما سبق، كان بإمكان الكاتب أن يعنونها بأي شخصية أدت أدوارا أكثر من اللاز لكنه اختاره هو لما يتميز به من إتقان في أداء الأدوار بشخصيته المزدوجة؛ فإذا كان في قريته عاد إلى طيشه و أتقنه حتى ظنوه عفريتا منغصا لكل جميل و إذا كان مع الثوار كان صنديدا مثلهم.

فالكاتب أعاد لقرائه قصص الصعلكة التي كانت سائدة زمن الثورة فليت منتقي هذه اللوحة انتقى فكرة أخرى متبنيا تيارا فنيا أكثر دقة و عمقا و يخرج الرواية إخراجا جديدا لتكون الصورة رواية جديدة في حد ذاتها تحتاج لمن يفجر معانيها و يستلهم شعرية ألوانها و مختلف الإيحاءات التي تخفيها تلك التدرجات اللونية بين الظل و النور و التركيب و التبسيط ... و هذا ما يسمى الغموض الفني وبالتالي كان للصورة الغلافية علاقة بالنص الروائي كطرح عام غير عميق إذ كانت الصورة مباشرة أما علاقتها بالعنوان فقد اندمج في باقي البصمات.

**الهوامش:**

(1) رحيم عبد القادر ، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري

(2) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة – الدار البيضاء ، ط : 1، 1996، المغرب، ص 10،11.

(3) نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص70.

(4)- نجيب محفوظ، حكايات حارتنا، موفم للنشر، الطاسيلي للنشر والتوزيع، الجزائر، 1989.

(5)- ينظر: م.ن، ص: 3- 250، وينظر: د.محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999، ص190.

(6)- حنا مينة، المستنقع، دار الآداب، بيروت، ط6: 1997م.

(7)- ينظر: شمس الدين موسى، رواية المستنقع والسيرة الذاتية، مجلة فصول، مصر، يناير، فبراير، مارس 1982م، مج2، ع2، ص266.

(8)- ينظر: إلياس خوري ، من أجل نهضة ثالثة، مقال، مجلة (الطريق)، بيروت، لبنان، 2002، ع1، ص27.

(9)- حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة (فصول في النقد)، مصر، شتاء 1997م، مج16، ع3، ص87، 88.

(10)- ينظر: د.نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2003، ص121- 128.

(11)- محمد الهادي المطوي، شعرية العنوان، ص 458.

(12)- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 60، 61، وحبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة للكائن والممكن في القراءة العربية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 232- 234.

(13)- ينظر: الجذور، كونتا كينتي، ترجمة د.فؤاد أيوب، المحامي سهيل أيوب، دار دمشق للطباعة والنشر، سوريا.

(14)- رولان بارت، مقالات مطولة (البلاغة الجديدة)، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، 1994، ص 95.

(15)- ينظر: عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص7.

(16)- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 60.

(17)- الرابط: مثير خاص قد يكون منظرا أو صوتا أو كلمة أو لمسة تشير تلقائيا ذكرى معينة أو حالة بدنية أو ذهنية ، يُنظر: د . إبراهيم الفقي، البرمجة اللغوية العصبية و فن الاتصال اللامحدود، المركز الكندي للتنمية البشرية، 2001 ، ص: 169

(18)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 152

(19)- CF. , : Gérard Genette, Seuils, P : 85, 86

(20) ينظر الرواية ص:106

(21) ينظر الرواية، ص: 77

# اللامنتمي وخطابه في روايات الطاهر وطار: الإشكال التشكيل التأويل

**د. محمد الأمين بحري**
**جامعة محمد خيضر- بسكرة**

تتعرض هذه المداخلة لإشكالية **اللامنتمي** و تجلياته خطابه الذي سنسعى إلى تحليله عبر بحسب تمظهرات نموذج البطل و أقسامه و ذلك في روايتين تأسيسيتين من روايات الطاهر وطار و هما : (الزلزال و اللاز) . اللتان تقدمان صورة نمطية مفصلة عن مفهوم اللامنتمي الذي يعرض لنا وطار رؤيته لعالميه النقيضين: عالم يسكن فيه و هو محل القطيعة و للاانتماء ؛ هو العالم الواقعي المتحقق، و عالم يسكنه، و هو المنشود في مخيلته، لأنه لم يتحقق يوماً، مما جعلنا نقف أمام بطل فصامي يحيا بين واقعين متناقضين واقع معيش منبوذ ، و واقع منشود مكبوت و الطريق إليه مقطوع، و هو الأمر الذي زج بالبطل في غمار رحلة خطرة تخوضها هذه الشخصية الإشكالية، و تكابد آلامها ، و تتحمل عواقبها ، راكبة رحلة العذاب التي من شأنها أن تصيغ لنا شخصية مأساوية منفتحة على عواقب غير مقدرة تطرحها للعراء و بلا مأوى تتناهشها أسوأ المصائر من بؤس، و مرض، و انحراف و جريمة و الجنون...الخ .

و كلها مطبات ترمي اللامنتمي على قارعة المجتمع و هامشه، و مخاطر يحصدها جراء خروجه الاضطراري عن مسار صنع له بالقوة، نحو مسار يريد صناعته بالفعل، و ارتضى أن يدفع ثمنه، فصاغ خطاباً روائياً يحكي لماذية و غائية و إشكالية ارتياد هذا الدرب الذي قسَّم الشخصية إلى شخصيات متعدد ، و خطابها إلى خطابات خليقة بالدراسة و التحليل و إعادة البناء عسى أن تقود إلى دلالة تستخلص رحلة شقاء بطلها ، التي ليست سوى رحلة الإنسان و صراع المثقف، و خلاصة تجربة واقعية و فنية عاشها المجتمع الجزائري، و بلورها الطاهر وطار في تجربته الروائية.

و بيت القصيد في كل تفاعلات الشخصية اللامنتمية للبطل الروائي هو نوعية الخطاب الصادر عنها ، و كيفية تشكيله، و بنائه، و كذا الدلالات الضمنية و المحايثة التي تحيل عليها ، في حركتها و سكونها ، في حديثها و صمتها ، في أزمتها و بهجتها .

ما يعني وفق هذا التصور المبدئي أننا ملتزمون منهجيا بإبراز دلالات خطاب اللامنتمي باعتباره شخصية وظيفية لا تتحدد بمظهرها المورفولوجي الخارجي- و إن كان يتشاكل مع ما أُسند للشخصية من أدوار- بقدر ما سنهتم بحركة هذه الشخصية و أفعالها ، أي وظيفتها التي ستحسم مصيرها ، و بالتالي دلالتها الوظيفية في الفضاء الروائي . و ما يحدد مفهوم هذه الشخصية وفق هذا التصور هو جانبها المضموني و ليس الشكلي .

و نخلص في الختام إلى نوع من التحليل التأويلي لكل صورة من تلك الصور التي شكلها اللامتنمي الوطاري عبر ما يصدر عنه من خطابات قولية، و فعلية تحكيها مسارات رحلته و تفاصيل حركته و تجاوبها مع ما يحيط به من أحداث، و ما يواجهه من إشكالات تُطرح عليه من جهة، فتصيغ لا انتماءه إلى فضاء عام، و ترسم له انتماءً جديدا في فضائه الخاص، و تُطرح علينا من جهة ثانية، فتطالبنا كقراء بالعثور على دلالتها و دلالته معاً.

**أولاً- إشكال اللامنتمي و تشكيله في الخطاب الروائي:**

تتعلق مسألة الانتماء أو عدمه أساساً، بالمجتمع و مواضعات الواقع و نواميسه المفروضة، فنكون بإزاء موافقة أو تمرد عن قوانينه و ضوابطه هذا المجتمع و الواقع و سننهما، فهل يكمن الإشكال في شخصية اللامنتمي أم في المجتمع و القوانين موضوع التمرد؟

يجيبنا كولن ويلسن عن هذا السؤال الدقيق قائلاً بأن حالة اللامنتمي: "هي في الواقع كونه الوحيد الذي يعرف بأنه مريض في حضارة لا تعترف بأنها مريضة"[1]. بينما يعكس بعض اللامنتمين حقيقة أكثر دقة تقول بأن:" الطبيعة الإنسانية هي المريضة و أن اللامنتمي هو الإنسان الذي يواجه هذه الحقيقة المؤلمة (...) لأننا في وضعية سلبية يقول اللامنتمي أنها جوهر العالم كما يراه هو"[2].

و لعل هذه أبلغ عبارة يصلح أن ينطلق منها تحليلنا لهذه الشخصية، أي "رؤية العالم كما يراه هو" و ليس كما يظهر لعموم الناس، ذلك أن اللامنتمي في اعتراضه و مضادته لنواميس حياة المجتمع إنما يود:

- طرح أسئلته المشككة في صحة سير العالم و استقامته.
- طرح أجوبته التي يثق في صحتها و يرى فيها الخلاص لنفسه و للعالم.
- طرح بدائله التي يراها أنسب لهؤلاء الموافقون دوماً و المنتمون دون نقاش لحضارة مريضة يشكلون عضال مرضها، و يدفعونها للأمام قدماً نحو مزيد من التفكك.

فاللاانتماء ليس أكثر من رؤية سلبية ترفض فيها الذات موضوعها، بحيث تترجم:"موقف الإنسان المتمرد على واقعه العاجز عن الانتماء له"[3]. و هذا يعني أن اللامنتمي للواقع المرفوض، هو منتم بالضرورة لواقع بديل منشود، تنتفي فيه كل ملامح النقص التي ينكرها في الواقع الأول. فتنشأ أزمة اللامنتمي بصورة جدلية بين

---

**الهوامش**

[1] – كولن ويلسون: اللامنتمي- دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين، نقله إلى العربية، أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت الطبعة الثانية1979، ص 19

[2] – نفسه ص 19.

[3] – أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، القاهرة، الطبعة الرابعة 2002.

واقعين: واقع يسكن فيه و يرفضه، و واقع مسكون به، و يسعى إلى تحقيقه، و بين الواقعين تعشش أزمة اللامنتمي و تُفرّخ. دون أن نغفل في هذا الطرح ذلك التفاعل الدائم الذي يغذي هذا الصراع، و القائم أساساً بين طبيعة البناء الاجتماعي و تركيبة البطل الناشئة من صلب هذا المجتمع مصدر التوتر.

و هنا علينا أن ننتظر تداعيات هذا التوتر على المشهد العام من خلال خرجات البطل الذي لا ننتظر منه موقفاً فلسفياً، أو تفسيراً منطقياً، أو حجة دامغة تبرر رفضه، بل كثيرا ما يصدر عن البطل موقف رافض لوضعه يغيب عنه البديل الذي يبدو بعيد المنال مستحيل البلوغ ، طالما أن البطل هو شخص مثلنا تماماً، ليس عالماً بأصول الظواهر، و منطق سير الكون و نواميسه، بل قد نجده لا يعلم سوى قانونه و لا يتّبع سوى منطقه، و يسر الكون وفق منظور أفقه المحدود، فلا نتفاجأ إذا وجدناه "ينظر إلى المجتمع من خلال مشكلاته الخاصة"[4].

و من موقفه هذا يضيق اللامنتمي ذرعاً بمجتمع لا ينظر مشكلته الخاصة و لا يلبي رغباته الخاصة، و لا يمنحه فرصه تكريس مشروع حياته. فأيقن في غمرة قنوطه بلاجدوى التقدم إلى الأمام، و آثر الوقف في مكانه حينما تمردت جوارحه عن المسير، و توقف عقله عن التفكير، و شلت محاكمته للواقع المتردي الذي لم يعد يدري لرداءته مبدأً و لا منتهى. فجثا صاحبنا على ركبتيه و قابل عالمه بنظرة بلهاء في لحظة تيه اقتنصها الطاهر وطار و جسدها في مختلف أبطاله اللامنتمين في صورة **بولرواح** الجوال في أزقة قسنطينة يلعن العباد و يتوعدهم بالزوال و يدعو على البلاد و يتوعدها بالزلزال، أو **اللاز** الذي يهيم على وجهه في القرى و المداشر مردداً أنشودته الغامضة / الواضحة: "***ما يبقى في الواد غير احجاره***".

## I- إشكالية اللامنتمي و تشكيله في رواية الزلزال:

### 1- إشكالية اللامنتمي في شخصية بولرواح

تبدو أزمة بوالارواح أزمة مركبة تتشكل من أزمات عديدة جعلت مشكلته معضلة متعددة الأطراف في انشطارها على الصعيدين الداخلي و خارجي مبددة حلولها كلما أخذت في الاتساع، و ذلك حينما يعرضها علينا الطاهر وطار شائكة لا حل لها . حيث تتركب مشكلة بوالارواح من زوايا ثلاث هي:

- ***الزاوية الأولى- العقم:***

و هي مشكلة وجودية تهدد بنسف أمجاده و تراث عائلته الذي بقي متعلقاً به كونه الوريث الوحيد لمجد العائلة التي أوصاه بها أبوه ذات يوم:" يا بني عائلة بو الارواح عظيمة، عظيمة الجاه و المال لكن بقيت فيها خدشة..." [5]. إن انقطاع النسل في مرحلة أولى و صلة الرحم في مرحلة ثانية هو ما يؤرق بوالارواح الذي لا

---

[4] – نفسه، ص 43.

[5]– الطاهر وطار، " الزلزال" ، الشركة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص 143.

يتوقف عن الشكوى بمصابه في حواراته الخارجية؛ كأن يقول لمحدثه نينو عندما أوصاه بتوزيع أراضيه على ورثته فأجاب بو الارواح :" – على ورثتي؟ ليس لي أبناء مع الأسف. المسألة ليست بالسهولة التي تظن.."[6]. و نجده تارة أخرى يشتكي لنا في حوار داخلي :" كنت آمل أن آتي من صلبي بمن يشدون أزري، لكن الرياح تجري بما لا تشتهيه السفن"[7]. إثر ذلك هام بوالارواح في قسنطينة، تتقاذفه أزقتها و أسواقها بحثاً عن رحم يصله، أو قريب محتمل يرثه، لكن دون جدوى. و هو ما من شأنه أن يطرح إشكالية انتماء أُسري و اجتماعي تهدد البطل و أمجاد أسرته بالاندثار.

- ***الزاوية الثانية*– وارث بلا وريث:**

إن أزمة إيجاد وريث للأراضي الشاسعة التي ورثها بوالارواح عن آبائه و أجداده هي سبب مجيئه إلى قسنطينة، بل سبب نكبته و شقائه التي تؤرقه و تزيده بعداً عن بقية طبقات الشعب من جهة، و عن الحكومة التي يشتغل بها من جهة ثانية :"... جئت أقطع الطريق بين الحكومة و بين أراضيَّ، بتسجيلها على أقاربي، شرط أن لا يحوزوها أو ينالوها إلا بعد أن أموت"(8). و عبارة كهذه تفسر درجة استفحال مرض الإقطاعية و الرجعية في هذه الشخصية، و بعدها عن السجايا الإنسانية. فالبحث عن قريب أو وريث ليس حباً في الانتماء إذن بقدر ما هو حب للذات و مقت للآخر مادياً كان (شخص فعلي) أم معنوياً ( هيئة حكومية).

- **الزاوية الثالثة– فشل الانتماء الطبيعي:**

يبدو أن مشكلة بوالارواح متشعبة في كل الاتجاهات ، فكما وجدناها في روحه المغتربة و المضطربة، و عقمه البيولوجي الذي زاده مرضاً على مرضه النفسي . ينتقل الداء هذه المرة إلى ظروف حياته الخارجية و المهنية التي زادته بعداً عن بقية البشر. يقول بو الارواح في وصفه لمنزلته اللامنتمية: "لقد ألهاني التعليم عن لعب الدور الأساسي كمالك أرض كبير. بل إنني بسبب التناقض الأزلي بين رجل العلم و رجل المال... لم أستطع أن أنشئ سندا قويا من أفراد أسرتي"(9). و هو اعتراف بيّن بنزوله بين المنزلتين، و شذوذه عن الاعتدال و الالتزام بمكانة قارة و طبيعية في المجتمع؛ فلا هو رجل علم مشهود له، و لا هو رجل مال معترف به.

أورثته هذه المشكلات الثلاث المتراكبة عقداً نفسية عميقة و أكسبته خصالاً خلقية قبيحة شكلت معاً قوام شخصية اللامنتمي الذي يطرد نفسه من عالم الناس العاديين، و يطردهم من عالمه القفر برؤيته الظلامية لكل ما قابله من مناظر و سلوكات في حياة مجتمعه. و سنبحث فيما يلي كيفية تشكل هذه الشخصية الإشكالية .

---

[6]– نفسه، ص 23.

[7]– نفسه، ص 118

[8]– نفسه، ص 109.

[9]– نفسه، ص 118.

## 2- تشكيل اللامنتمي في شخصية بو الارواح – *اللامنتمي الإقطاعي*

تحمل شخصية بولرواح منذ البداية ملامح توحي بمرجعية دينية الخطاب، إقطاعية التفكير، والانتماء الاجتماعي، بعقلية موظف في سلك التعليم (مدير ثانوية بالجزائر العاصمة) ، ثقافته الدينية و الأدبية تميل إلى المنزع المحافظ،، يظهرها كنقطة تفوق كلما استفزته محاولات الطبقات الأدنى في المجتمع للاختلاط أو الاحتكاك به. فيزجر كل من يقربه منهم بعبارات ملؤها التعالي و التعجرف :"... خسئت يا لعين، يا كلب بن كلب، يا ديوث، أتقول هذا الكلام لي أنا؟ لا حول و لا قوة إلا بالله. لي أنا شيخ الستين، و حافظ كلام الله، و خريج الزيتونة؟ يقال لي مثل هذا الكلام في مدينة ابن باديس و يوم الجمعة؟ ألا تبت أيديكم"[10]

إضافة إلى تشدقه بنزعته التراثية في اللغة العربية ، و نضاله المستميت باسمها و باسم الدين الذي يفاخر بأنه فقيه في مذاهبه باعتبار انتمائه الأصولي لجمعية العلماء المسلمين التي لايفوت مناسبة و لا فرصة إلا و نوَّه بانتسابه إليها : "قرأنا العلم في الريف، و كافحنا مع الشيخ بن باديس، و تفقهنا في المذاهب الأربعة"[11] . و يبدو جلياً أن نزعتيه التراثية و الدينية قد ساعدت على منحه ملامح شخصية متزمتة تنحو إلى الرجعية، من خلال أنانيته و مصلحيته المفرطة، و شغفه اللامنتهي ببسط النفوذ و تسيد المجالس، فكثيرا ما نسمعه يتشدق بشرف الانتساب إلى أهل العلم أمام البسطاء إذا ما أراد أن يعرّف بنفسه أمامهم: "أنا عبد المجيد بو الارواح... مدير ثانوية بالعاصمة، و عالم في الدين و النحو و الصرف، ألم تسمع بي من قبل ؟"[12] .

و منحته شخصيته الإقطاعية– نظرة متعالية و محتقرة لبقية الطبقات الأدنى في السلَّم الاجتماعي، و أخلاقاً عنصرية ورثها عن عائلته، حيث يروي بوالأرواح قصة نشأته الإقطاعية، التي يمكن أن تصوغ لدى القارئ نزعة التعالي في سلوكاته، و استصغار الغير في خطاباته :" كان أبي شديد الحساسية لجزائريته، مع أنه كان لا يرى باقي الجزائريين إلا خدما وعبيدا، وأحجار واد لا تصلح إلا أن نمر فوقها"[13] . و بهذا المستوى لم تتجاوز مشكلة بو الارواح قط أزمة كل إقطاعي على وجه الأرض، بكل ما تحمل من أنانية، و جشع، و رجعية في الخطاب، و حقد طبقي تجاه الأعلى و الأدنى منه. و مرض نفسي و عقد وجودية لا شفاء منها إلا برحيلها من هذا العالم.

### أ- مظاهر اللاانتماء في شخصية بوالارواح.

---

[10] – نفسه، ص42.

[11] – نفسه، ص 8.

[12] – نفسه، ص 84.

[13] نفسه، ص 145.

❖- **اللاانتماء الداخلي- الرؤية السوداوية :**

تقدم لنا رواية الزلزال إنسان الخطيئة الذي حوَّل عالمه إلى بؤرة الفساد يبغي الخلاص منها، و يستشعر حلول اللعنة على البلاد و ينتظرها، بانيا أمام ناظرينا خطاباً إدانياً رافضاً لعالمه الذي تمرد عنه، و داعيا عليه بالزلزال و هو عنوان الرواية التي تنذر بهزة أرضية شاملة يترقبها البطل، الذي رسم فيه الطاهر وطار ملامح مخلوق نكادي ناقم على جيل الاستقلال البورجوازي محدث النعمة، حيث لاحت له أمارات توجب حلول اللعنة. فنادى بوالارواح حاشراً في أزقة قسنطينة التي منحها صورة تلك المدينة الأسطورية الآثمة: "سدوم"[14] الملعونة بخطايا أهلها الآثمين.

و هنا نلحظ انقسام الخطاب السوداوي لدى بوالارواح إلى ثلاثة أقسام متمايزة:

1- موجبات اللعنة (الخطايا).

2- الدعاء باللعنة (الزلزال)

3- تصور حلول اللعنة( فضاء الرؤيا).

و نشهد تواتر البنيات الثلاث في كل مشهد من مشاهد قسنطينة يقابله بولرواح،. فلا يكاد يتفوه بكلمة إلا ليصب على الجميع وابلا من الدعوات بالهلاك، متمنياً حلول لعنة الزلزال، و زوال النعمة: "أرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النجسة و بأفعالهم المنكرة، سلط عليهم ﴿طَيْراً أَبَابِيْلَ تَرْمِيْهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلْ﴾[16] .

ثم يبدأ بتصور مشهد زلزاله المنتظر، و يصفه لنا فيما يشبه حديث الرؤيا الصادقة، فلا نعجب إذا رأيناه يخاطب زلزاله، بل يوجه مساره في أحلام يقظته فيقول له:"ابدأ من هنا من الأسفل واصعد إلى قلبها و طهره (...) سلط الخصي على رجالهم، و العقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم"[17].

يواصل بوالارواح طريقه موزعاً اللعنات على الجميع:" قابله مقهى معلق في الطابق الأول، ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقات الحجر، و تمتم عندما قرأ على لافتته عبارة (مقهى الانشراح).

- لا شرح الله لكم صدرا "[18]. و في رؤيته لمقاهي المدينة يشهد مظهراً آخر للفتك و الانحلال: "كل يوم يمنعون مقهى من بيع الخمر، فيهجرها صاحبها و زبناؤها، الشعب يشرب، و الشعب يبيع، و الشعب لا يرى

---

[14] – **سدوم** مدينة قوم لوط عليه السلام المذكورة في كل النصوص الدينية بأنها مدينة غارقة في الآثام و المعاصي بفعل أهلها الذين عاثوا فيها فساداً و حاقت بها و بهم لعنة الله، فشاعت في التاريخ رمزاً للمدن الآثمة، بأفعال أهلها.

[16] – **القرآن الكريم** سورة الفيل، الآية :3- 4 .

[17] – الطاهر وطار: **الزلزال** ص 36.

[18] – نفسه ص 37.

مانعاً (...) تشربون ((الرهج))[19]. و ها هو يرد على أحد أبناء الشارع الشاردين عندما قال له هذا الأخير: " بابا هيا تمسيحة أو تلميعة لحذائك.(...) دينار فقط يا عمي، تمسيحة متقنة.

أعاد الصبي عرضه. ابتسم الشيخ عبد المجيد بوالارواح ابتسامة ذابلة، سرعان ما تحولت إلى تكشيرة، عندما تقدم الصبي منه، و زمجر:- مسحكم الله من أرضه الطيبة يا نسل الإثم و الرجس."[20]

و يبدو أن لديه أسبابه التي يراها كافية و موجبة للعنة: "قضوا على الكسابين الذين بارك الرسول في عملهم و أحلوا محلهم الزرناجية و الطبالين. يا جهنم افتحي أبوابك وابتلعيهم واجعليهم وقوداً أبدياً لك.(...)

يا سيدي راشد يا صاحب البرهان استجب لدعوة الحضري في مقهى النجمة: حركها بهم و بمنكرهم و فسقهم"[21].

و أجاب حلاق عندما سأله هذا الأخير :"- ألست من الاتحادية ؟(...) قال الشيخ بوالارواح في صرامة ثم تمتم: - لا وحد الله لكم شملا، و لا أبقى لكم سمعاً. تركتم الرعي و الخماسة، و أشغال الحلفة و الصبار، و حفظتم ألحان الشياطين، و اقتحمتم المدن تغوون النساء و الرجال بالفجور و المنكر"[22].

و يواصل صب جام غضبه على فئات المجتمع نساءً و أطفالاً: "...كل نافذة عامرة بامرأة تطل.

بقرات إبليس لا يليق لهن إلا الكهوف و المغاور.(...) يا نسل السوء يا بذور الشر سلط الله عليكم وباء الطاعون. و زلزلت بكم قسنطينة، وابتلعكم وادي الرمال."[23]. و يلتفت إلى التجار فيرميهم:" اللهم لا تبارك لهم في تجارة أو سعي، واقطع دابرهم..."[24].

و يعود تارة أخرى إلى النص القرآني و يستعير دعوة سيدنا نوح عليه السلام على قومه: "﴿ رَبِّ لاَ تَذَرْ عَلَى اَلْأَرْضِ مِنَ اَلْكَافِرِيْنَ دَيَّاراَ ، إِنَّكَ إِنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّواْ عِبَادَكَ وَ لاَ يَلِدُوْا إِلَّاَ فَاجِراً كَفَّاراَ﴾"[25].

و تارة يستمع إلى شخصين يتحدثان عن أمر المساجد و الأئمة فلا يعجبه خطابهما فيحدث نفسه:"- خسئتما ... لن يدخل الجنة ساكن من أهل الحي، لن تقبل لكم صلاة أو صيام أو عبادة، و لن يوثق لكم في دين. حتى النار لن تدخلوها . ستعاملون كالحيوانات و الحشرات، و ليس لدى الله أو ملائكته و زبانيته وقت

---

[19] – نفسه: ص 38.

[20] – الطاهر وطار: **الزلزال**: ص 48.

[21] – نفسه: ص 63.

[22] – نفسه : ص 64.

[23] – نفسه: ص 94.

[24] – نفسه : ص 119.

[25] – الطاهر وطار: **الزلزال** : ص 135. و الآيتان من سورة نوح 28- 29 .

ليضيعوه في التفكير في أمثالكم. بعضكم يحشر مع الذئاب، و بعضكم مع الكلاب، و أطفالكم مع القطط و الجديان. خسئتما"[26].

إن هذا الاحساس الكافر بكل من يحيط به لهو عقدة داخلية ناتجة عن جرح غائر في ظلمات نفسه المضطربة بخوف ميتافيزيقي من زوال نعمة يتوقعه، فولد لديه هذا الإحساس عداءً باطنياً تجاه كل من يحيط به و كأنه سينافسه أو يحرمه رزقه. حيث نلاحظ هنا أن من يحقد عليهم و يلعنهم غير معروفين بالنسبة إليه، أي بعبارة أوضح، هو يلعن كل من صادف، موزعاً شتائمه و قبيح دعائه بصورة مجانية و غير محددة معلناً حرباً على الجميع دون استثناء، يقول محدثاً نفسه :" لكن هذا عقاب للجميع ياسيدي راشد، لمن صعد، و لمن نزل، و من ظل في مكانه"[27]. و ما يعزز لدينا هذا الطرح المرضي هو أن جل هذه الدعوات تتم بصورة باطنية، أي بينه و بين نفسه. دون أن يجرؤ على النطق بها علناً. بل يكتفي بتمتمة في شكل تذمر، يصدر إحساساً بالغربة و الاغتراب و التطير من هذا العالم الموبوء في نظره.

**❖❖- اللاانتماء الخارجي- الرؤية العدوانية:**

في هذا النوع من الخطاب يكشف بوالارواح عن وجه أقبح و نظرة أشرس و أكثر عدائية تجاه أناس الغريب أنه يعرفهم و كانوا مقربين منه قبل هذا، و على الرغم من ثرائه و استغنائه عن الحاجة للناس، فهو يحسدهم نعماءهم و يتمنى زوالها كأن يسمع بابن عمه عبد القادر الغرابلي و قد صار أستاذا في الثانوية، فيخاطب محدثه في حيرة: "- أستاذ؟؟ ماذا؟ هكذا بهذه السهولة؟ (...) شعر بالثقل يشده إلى الأرض و بالانتفاخ في قلبه يقطع أنفاسه، و بمطارق ضخمة تهوي على جمجمته. سال العرق من كامل بدنه. اصفرّ وجهه، ازرقّ، اخضرّ، تنهد من أعماقه – لا بأس؟... عبد القادر الغرابلي. عبد القادر الذي ضيع أرض أبيه أستاذ في الثانوية. و يسكن في عمارات الأساتذة ؟ هذا تحد صارخ لي. هذا تطاول.."[28].

يستبد المرض ببوالارواح ، و يستشري في أوصاله، منتقلاً من الداخل إلى الخارج، من السر إلى العلن، و من عامة الناس إلى خاصتهم لديه. حيث بلغ به تفاقم هذا الإحساس المرضي درجة من عماء الإحساس و الحواس معاً، أضاع فيها هويته، و منطقه، و نكصت فيها رغباته النبيلة في إنجاب الولد ، فطفق يلعن كل مولود على وجه الأرض، و ناصب العداء لكل ذي نعمة من الناس البسطاء، وكأن دورة التاريخ لصالح بعض المحرومين، و هبات القدر لبعض الكادحين باتت انتهاكاً سافراً لطبقته، و تهديداً صريحاً لمملكته، و زحفاً وشيكاً

---

[26] – نفسه ص 128.

[27] – نفسه ص 133

[28] – نفسه ص 133

على إمبراطوريته، و مكانته الاجتماعية و الاقتصادية. مما أجج سعاره تجاه من تيسر حالهم من الناس عامة، و من معارفه من البؤساء الذين عرف تاريخهم الكادح خاصة.

إنه حس سادي مبلغ غايته أن يقطع عيشهم و يعيدهم إلى دركات الغبن و البؤس و الحرمان. و ألا يطمعوا أو تسول لهم أنفسهم مجرد التفكير في اللحاق أو المساواة به. فيبقى هو في أعلى عليين و يبقون هم في أسفل سافلين. و هو لعمري تفكير سادي جرائمي لمّا يبلغ حد الفعل الذي يستوجب العقاب، و عماءٌ للإحساس العدواني، الذي يدخل بصاحبه بوابة الجنون .

**ب- جنون اللامنتمي:**

لا شك أن جنون عبد المجيد بو الارواح كشخصية لا منتمية هو محصلة الأمراض الداخلية و الخارجية السالفة، و حالات الاغتراب الطبقي الإقطاعي التي عصفت به. غير أن العلامة الفارقة في هذه المرحلة النهائية للامنتمي هي اضطراب الرغبات النبيلة المسالمة و امتزاجها بالرغبات الشيطانية المنتقمة في هذه الشخصية. فقد خلّفت عقدة العقم لديه سلوكاً زواجياً مضطرباً حدثت فيه جرائم في حق زوجاته الكثيرات اللاتي أثبتن له أنه هو المعني الوحيد بالعقم. بل دفعه الأمر إلى اغتصاب زوجة خماس لديه. و بعد أن قتلها تزوج ابنتها لكن دون جدوى:" انتظرت أن تحبل زوجة الخماس، انتظرت هي أيضاً. مرت أشهر طرقت ابنتها الباب، حدثتها بأمر ثم ولت، التهبت النار من حولي . ذاب السائل في صدري.. برز السائل إلى الخارج، وغمرني. تراءت لي عائشة. تراءت لي زوج أخي. تراءت لي حنيفة. زاغ بصري. في الصباح وجدتها مزرورقة و في عنقها آثار أصابع."[29].

هكذا قادته الرغبة في الولد إلى الجريمة بل إلى مضاعفة الزوجات اللاتي لم يعد يذكر عددهن، مما زجت به في ارتكاب جرائم لا حصر لها، و أخيراً أدخلته عُقده المتراكبة في حالات استيهامية و خيالات و تهيؤات يستحضر فيها جمهرةً من زوجات مررن به. فيستحضر صور شبابه الجميلة تخنقها خيبات جليلة. تعصف به في دهاليز التيه و الضياع، و هي حالات عصابية لا يتسطيع وصفها إلا بتشبيهها بالسائل الذي يتكدر تارة و يسيل فيغمره تارة أخرى. و هو تعبير ساذج عن مداهمات نوبات جنون تداهمه حينما يضيق صدره بذكرياته التعيسة. حتى صار أمره إلى العلن و لم يعد يملك له كتماً، فيخبرنا هاهنا بمبلغ جنونه:" خدمي يقولون أنني أهتف بالليل : عائشة، و أنا لا أذكر سوى أنني أمتلئ بالدكن، ثم أغلي، ثم أفيض بالمادة السائلة، ثم أنغمر، ثم أعمى، ثم أروح أتلمس بأصابعي.

فكرت أن أتزوج سبع نساء دفعة واحدة، كل واحدة بخادم.

فكرت أن أتزوجعشرين امرأة، و أن أزوج كل واحدة بسبعة رجال.

---

[29] – نفسه . ص 150.

فكرت أن أشتري مائة طفل.
فكرت أن أتحول إلى امرأة و أن أتزوج مليون رجل و ألد مليون طفل.
فكرت أن أحفر جباً كبيراً، عميقاً كنهر الرمال، و أن أقذف فيه بألف امرأة و ألف طفل، بألف أب و ألف أم، و بأودية من الحليب.
فكرت في كل ذلك و لم أفعل منه شيئاً. إنما تزوجت بامرأتين في آن واحد. كنت أقول عنهما في قلبي أحياناً: هذه السلطة و هذه الفقه. و أحياناً هذه العروبة و هذه البربرية، و أحياناً هذا الإسلام و هذه النصرانية.
كلما رأيتهما فكرت في ضدين. وشعرت أنني أقوى. بأنني ملك على رأسي تاج كما يقول أبي...
أضربهما معاً. و أقبلهما معاً، و أضاجعهما معاً في وقت واحد و أسألهما معاً متى تحبلان؟"[30]

إلى هنا يضيع الرجل منا و من نفسه إذ قادته حالته اللامنتمية إلى شخصية تشكل خطراً على غيرها أكثر مما تشكله على نفسها. و هنا يخرج الراوي من بولرواح الذي كان يروي من داخله. ليبتعد منه مسافة كافية و يكتفي بمراقبة حركاته من بعيد. و هي لحظة فارقة في مسار السرد. أين نشهد في لحظة تأزم عصابي كيف يخرج الراوي من داخل الشخصية التي طالما لازمها و روى الأحاسيس من داخلها، فيصف الراوي حالة بولرواح النهائية على مبعدة منه هذه المرة، إيذاناً ببلوغها أسوأ مصائرها:

" – يا بو الارواح. هتف الأطفال، في حين كانت الشرطة تلقي عليه القبض و تمنعه من الانتحار"[31].

إنها مواصل اللاانتماء و تداعيات إحساس مرضي بهجران العالم و إعلان خرابه لمجرد رسوب صاحبه في امتحانات الحياة و فقدان مكانه في قطارها. وانكسار دوغمائية بطل الطاهر وطار الإقطاعي الثائر على تغير حياة الناس من حوله، فخرج عن طورهم رافضاً هبة الحدثان في تاريخ البلاد. و لم يدر أنه خرج عن طوره هو. لنقف أخيراً على شخصية مرضية تشكو مرضها و تعممه على كامل أنحاء مدينته، شخصية نكادية توزع نكدها على عالمها الهزج من حولها، شخصية ظلامية تزرع اليباب في كامل العالم الروائي. شخصية رجعية حالمة، حولت أحلامها إلى كوابيس تهفو إلى زلزال و تنتظره في كل خطوة من خطواتها و هي هائمة على وجهها تجوب الشوارع و الأزقة و انتهت في جنون رحلتها إلى وضع معلق بين السماء و الأرض تبغي الانتحار.

**إشكالية اللامنتمي و تشكيله في روايتي اللاز و العشق و الموت في الزمن الحراشي**

**1- إشكالية اللامنتمي في شخصية اللاز**

---

[30] – نفسه. ص 151- 152.

[31] – نفسه ص 184.

يتساءل اللامنتمي في شخصية اللاز و هو ينظر إلى ذاته المقهورة و إلى مجتمعه الذي لا يفتأ يصفه في خطاباته، و في نظراته، و في مختلف أشكال إداناته له بأنه ولد غير شرعي، و هجين، و غير مرغوب في وجوده الشائه بينهم. فيرد اللاز مظلمته بسؤال وجودي تنطق به مختلف خطاباته القولية و الفعلية مفاده:

- هل يُسأل الإبن غير الشرعي عن سبب عدم شرعيته؟، و يدان، و يتحمل مسؤولية خطيئة وجوده؟ ثم من هو غير الشرعي في كل هذه المعادلة: أنا (اللاز) أم المجتمع الذي يدين وجودي ظلماً ؟

يرى المجتمع في شخص اللاز شخصاً مريضاً، مجنوناً لا سبيل إلى شفائه من شذوذه و شروره الفطرية. فمن ولد غير شرعي لا يمكن أن يكون شرعياً في يوم من الأيام.

بينما يرى اللاز أنه كابد ظلم المجتمع منذ رأى النور على وجه الأرض، و كونه ابناً غير شرعي فهذا ليس بيده، و هو معنى جوابه الوحشي لأمه:" و هل اقترحت أنا ذلك يا عاهرة.."[32]. و كأنه يبرئ نفسه من جريمة لم يقترفها بالفعل فكيف تلتصق به بالقوة ؟

و من هنا انبنت رؤيته لعالمه: فإن كان هناك ظلم في العالم فهو من المجتمع، و إن كان هناك وجود غير شرعي فهو وجود هذا المجتمع الجائر، و إن كان هناك من أحد يعاني مرضاً ما، فهو هذا المجتمع الذي لا أمل في شفائه؛ يتسبب في ولادة أناس أبرياء ثم يشرع في جلدهم منذ ولادتهم إلى أن يكبروا في ظل خطيئة لم يرتكبوها، فأي مرض و ورم حضاري أكثر استعصاءً من هذا؟

أما منظور اللاز لنفسه : فهو البرئ من الخطيئة الأولى التي تسببت في وجوده، و بالتالي فهو براءٌ من كل تبعاتها، و أكثر من ذلك هو بشر مثل البقية لم تكن كل أفعاله التي يصفها الآخرون بالشريرة سوى ردود أفعال للشر الذي قابلوه به منذ نزوله إلى عالمهم الذي هو عالمه و له الحق في الوجود فيه مثلهم تماماً. و بالتالي فهو يرفض إقصاءه بهذه الطريقة. و من هنا يلتقط مشروعية و جوده فهو إنسان شرعي و طيب و يبحث عن أصل شريف استلب منه بالقوة و يريد استرجاعه بالفعل، لذلك نشهد بداية من منتصف رواية اللاز دليلاً قاطعاً على وجهة النظر هذه؛ و هي ثورة اللامنتمي.

و قد لاحظنا أن إشكالية اللامنتمي في شخصية اللاز تتكون- مثل نظيرتها في الزلزال - من زوايا ثلاث تشكل قوام أزمة مركبة على غرار أزمة بولرواح، و لعل استراتيجية الأزمة المركبة في بناء البطل المضاد هي الطريقة الأمثل لدى الطاهر وطار في هيكلة أبطاله المضادين بالاكتساب (من المجتمع) و الإشكاليين بالانتساب(إلى نظيره في نظرية الرواية الغربية- الواقعية الاشتراكية خصوصاً) و اللامنتمين بالضرورة. لذا يمكننا استجماع قوام إشكالية اللاز من خلال الزوايا الاستراتيجية التالية:

- **الزاوية الأولى- الإشكالية الوجودية:**

---

[32] – نفسه، ص 11.

و تنبني هذه الإشكالية بين اللاز و وجوده في العالم، أي بينه و بين القدر الذي صاغه، كونه قد خلق على خلاف كل الذين من حوله ولادة غير شرعية، و بالتالي فكل أقرانه يملكون أولياء معروفين، أما هو فلا يملك نسباً معروفاً و لا أباً موصوفاً، و بالتالي فهي نشأة مدنسة بالولادة. و من هنا حق له التساؤل الوجودي المشروع " لماذا خلقت ولداً غير شرعي خلاف كل أقراني؟" و هو سؤال سينتقل ليحدد مركزه الاجتماعي و قيمته بين من يحيطون به كفرد حُكِم عليه أن يكون مختلفاً عنهم جميعاً.

- **الزاوية الثانية– الإشكالية الاجتماعية:**

انطلاقاً من أزمته الوجودية يدخل اللاز في دهاليز مأساة لا تنتهي تبدأ بنظرة المجتمع العدائية نحوه و تنتهي بسلوكاته العدائية نحو هذا المجتمع. و بين هذين الحدين تدور رحى معركة طاحنة بين اللاز و أبناء مجتمعه، هم يرمونه بأبشع الصفات، و يتمنون زوال شأفته من عالمهم، و هو لا يفوت أية فرصة للانتقام منهم و من أبنائهم دون أن تأخذه في ذلك لومة لائم. و لو بلغ بع الأمر أن يكون عميلاً في معسكر أعداء المجتمع و البلاد من المستعمرين. ليتسلح بقوة إضافية لإذلالهم كما أذلوه منذ صغره.

- **الزاوية الثالثة – الإشكالية النفسية:**

تنشأ عن الإشكاليتين السابقتين إشكالية ثالثة تقوم بين اللاز و نفسه. فهو في كل فعل يأتيه مناوئاً لمجتمعه إنما يريد به إثبات وجوده. أو بالأحرى صناعة وجوده بيده. و افتكاك مكانته التي يستحقها بين الناس.

لكن مشروع فرض الذات بالنسبة إليه تعوزه الوسيلة. فغايات اللاز النبيلة في بسط شخصيته في مجتمعه قابلها بوسائل و أفعال منحطة، و هو ما أعاق مسيرته في تحقيق ذاته. و هو أمر طبيعي كونه لم يتلقَّ من مجتمعه و واقعه سوى الصفعات و الآلام، و بالتالي لم يتعلم أفعالاً و سلوكات إلا من جنس تلك المعاملة السيئة. فكان رد فعله عليها بالمثل.

لكن مع أول بادرة حسنة من مجتمعه الذي بعث له برسول السلام (زيدان) الذي أنبأه عن أصله و أخبره عن كونه أبيه الحقيقي. ينقلب اللاز رأساً على عقب، و يحدث ثورة وجودية و اجتماعية و نفسية، كأنما أراد التكفير و التعويض عن كل ما أتاه من مناكر منذ ولادته. و انطلاقاً من هذه العقد و الإشكالات المختلفة الزوايا نشأ اللامنتمي في شخصية اللاز بعدة صفات صنفته بطلاً متطوراً تنمو إشكاليته طرداً من رواية اللاز إلى رواية العشق و الموتا في الزمن الحراشي يحثها عاملان:

- **أولاً – عامل ثابت**: و هو المثل الشعبي السائر:"ما يبقى في الواد غير احجاره".
- **ثانياً – عامل متحول**: و هو الذاكرة الشعبية المتنقلة معه و التي لا تغادره سواء في سلامته في رواية اللاز، أو في جنونه في رواية العشق و اللموت في الزمن الحراشي، و هي العوامل التي صنفته شخصية مأساوية حقيقة بلقب اللامنتمي.

**2– تشكيل اللامنتمي في شخصية اللاز عبر روايتي اللاز و العشق و الموت في الزمن الحراشي:**

**أ- تشكيل اللامنتمي في رواية اللاز- اللامنتمي بالقوة إلى اللامنتمي بالفعل**

تصدر لنا رواية اللاز بطلاً لا منتمياً بالقوة، أي بالولادة. حاملاً ذنبه الأزلي و الأبدي بالفطرة كونه وليداً غير شرعي. و هنا يصدمنا الطاهر وطار بسؤال تتناسل عنه أسئلة جمة تتبادر إلى ذهن أي قارئ لهاتين الروايتين مفاده:

- هل اللاانتماء قضاء منزّل على من ولد في وضع غير شرعي؟
- و هل أن غير الشرعي بالولادة غير شرعي بالضرورة.
- أمحكوم عليه أن يبقى غير شرعي إلى الأبد لما كانت تلك هي بدايته؟

هكذا كان مصدر شخصية اللاز الشقية فهل سيكون مصيرها من جنس مصدرها ؟

يبدأ الطاهر وطار تمهيده لبطله اللامنمي :"اللاز" من حيث اسمه المتفرد فكلمة (Laz) المأخوذة عن الإسبانية تعني الرقم واحد. و الواحد يشير إلى حالة التفرد في الصفات و رفض الشريك أو الشبيه. و هذه هي الصفات المبدئية التي يمنحها وطار لحامل هذا الاسم ليبدو من الوهلة الأولى حالة شاذة مصدراً وظيفة و مصيراً. غير أن صورة اللامنتمي في شخصية اللاز تلتقط مقوماتها من عدة صور تفضي كل واحدة إلى تاليتها حتى تفضي إلى مفهومه الشامل.

**❖- اللامنتمي المنبوذ:**

يبادرنا الطاهر وطار بصورة خلفية لبطله اللاز منظوراً إليه بأعين أهل قريته حينما يشاهدونه مع دورية لجيش الاستعمار. فيقول الربيعي:" هذا اللاز ، تقوده دورية.. إن شاء الله هذه الضربة الأخيرة . تريحنا و تريح جميع خلق الله. كان الربيعي مثل كل سكان القرية يبغض اللاز، و يتمنى من صميم قلبه أن تلحقه المصيبة القاضية"[33]. و صفة المنبوذ الاجتماعي تخبر للوهلة الأولى عن الصفات الخُلُقية محل النبذ ، و هي العناد و التمرد ز الطيش و الاعتداء ، فقد كان منذ صغره:" لا يفارق أبواب و باحات المدارس، يضرب هذا ، يختطف محفظة ذاك، و يهدد الآخر إن لم يسرق له النقود من متجر أبيه أو الطعام من مطبخ أمه"[34].

و يسترسل وطار في سرد الصفات المرذولة التي جعلت من هذه الشخصية حقيقة بكل صفات النبذ و الإقصاء من طرف المجتمع: "و لم يكن يجدي معه لا تدخل الآباء و لا تدخل (الشامبيط).. بل الويل كل الويل لمن يتجرأ و يبلغ عنه أباه أو أخاه.. مكابر ، معاند ، وقح ، متعنت، لا ينهزم في معركة، و إن استمرت عدة أيام، يضربه المرء حتى يعتقد أنه قتله، لكن ما إن يبتعد عنه، حتى ينهض، و يسرع إلى الحجارة (...) ما جعل الجميع كباراً و صغاراً، يهابونه، و يتحاشون الاصطدام معه، و يتنازلون له عن حق أو عن باطل .. اللقيط، كلما كبر

---

[33] – الطاهر وطار: اللاز، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 2004، ص 9.

[34] – نفسه، ص 10.

اعتقد الناس أنه سيهدأ، أو على الأقل تخف وطأته، ازداد سعاره، و نمت فيه شرور، لم تكن لتتوقع، من السطو على المتاجر ليلاً، إلى الخمر، إلى الحشيش، إلى القمار.. حتى بلغ معدل دخوله السجن ثلاثين مرة في الشهر"[35].

لم تكن هذه الشخصية سيئة السمعة و منبوذة من طرف أفراد المجتمع من الجيران و الأغيار فحسب، بل لم يسلم من شروره حتى أقرب الناس إليه؛ أمه التي لا يخجل أن يخاطبها كأي سفيه من السفهاء أقرانه في هذا الحوار حينما كانت تنوح على بوابة مخزن الشامبيط الذي يسجن فيه اللاز طمعاً في العفو عن ابنها الذي يخاطبها من داخل سجنه مزمجراً: "- اسمعي يا خنزيرة بنت الخنزير.. لو أخرج و لا أجد مائة دورو، أحطم رأسك..

- لماذا يا اللاز يا بني ذ، لماذا ألست أمك؟ .. تسعة أشهر و أنا أعاني..
- و هل اقترحت أنا ذلك يا عاهرة.."[36].

لا فصال – عند وصولنا إلى هذا الحد من بذاءة اللسان، و بشاعة الفعل– في أننا أمام شيطان رجيم حقيق بكل الصفات التي نبذه الناس من أجلها، و التي ما تفتأ تتفاقم، فكلما كبر في السن عتا ظلمه و تضاعف طغيانه على الناس، لا فرق فيهم بين قريب و بعيد. لكن لا نغادر عنصر النبذ و الإقصاء من المجتمع دون أن يخلف فينا تساؤلاً جوهرياً عن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء هذا السلوك الشاذ، أو الذي صنع من اللاز شخصية شيطانية مقصاة و منبوذة منذ طفولتها.

**❖❖- اللامنتمي اللقيط.**

بالولادة لا ينتمي اللاز إلى أصل شرعي، و لعل حقيقته كابن غير شرعي قد هيأت مسبقاً مكانته الاجتماعية، و حالته النفسية، و شخصيته الشاذة التي ارتأى أن يفرضها في عالمه الذي يرفضه من الأساس :"بالشغب و المشاكسة، و كأنه ذات ممزقة ضائعة بلا هوية، هذا في الظاهر، و لكنه في أعماقه كان يريد أن يلفت إليه الانتباه، و يعبر عن وجوده بالتمرد و العنف، لكي لا تلفه طيات النسيان و يلتهمه صخب التاريخ المحتدم"[37].

يلتقط اللقيط مقومات وجوده بالفعل بعد أن علم أنه لا منتمٍ إلى عامة المجتمع بالقوة (بالولادة). فراح ينسج مغامرة وجود بنفسه و كما يراها هو، لكن ما يراه؛ هو عالم يحتقره منذ صغره، جيران يرمقونه بنظرات مقت ازدراء، خوف و محاذير تلفه في محيطه و بين أقرانه أينما حل. إذن فلا غرابة أن نتوقع ردة فعله تجاه كل هؤلاء، ردة فعل بالمثل، أي بالعداء نفسه، و علاقة التوتر نفسها. فحينما يراه المجتمع شخصاً شاذاً، و بؤرة

---

[35] – نفسه، ص 10.

[36] – نفسه، ص 11.

[37] – إدريس بو ديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري – قسنطينة، الطبعة الأولى 2000، ص 53.

فساد ، و شيطاناً رجيماً لا يجب أن نتوقع أنه سيستسلم لهم و يوافقهم الرأي، و يسلم بمنزلته، بل على العكس، فليستعد الجميع لوابل من ردود الأفعال من هذا الشخص الذي يراهم مجموعة من التافهين الذين لا يستحقون مراتبه،م و لا منازلهم في المجتمع، بل تدلنا سلوكاته الجريئة و المكابرة أنه في موقف دفاع شرعي عن النفس إزاء ظلم فطري نشأ فيه، و يتلقى ضرباته كل يوم من كل فئات هذا المجتمع، لا عجب إذن أن يرى في كل ما يقوم به ردة فعل شرعية، بل و في شخصه إنساناً له الحق في الحياة و عليه أن يدافع عن هذا الحق و ينتزعه من هذا المجتمع الذي لم يرحمه يوماً .

**❖❖❖- اللامنتمي الثوري:**

على الرغم من كل ما كابده هذا اللامنتمي في مسيرته المأساوية مع وجوده، و مع مجتمعه، و مع نفسه، نجده يحاول النهوض من انحطاطه، و يحاول التكفير عن جرائمه في حق مجتمعه و يستبسل في فرض شخصيته التي يريد أن يطهرها و يثبت للجميع أنهم قد أخطأوا في حقه منذ ولادته، و أنهم لم يعرفوا حقيقته يوماً ، بل و لم يمنحوه فرصة ليكشف عن نبل الرجل الذي يسكن جوانحه، و أنه لا ينقصه شيئ من خصال عظماء الرجال الذين أنجبتهم الجزائر. لذا يغتنم اللاز أول فرصة يبصر فيها بصيصاً من الشرعية لوجوده، فيستجيب لها من أول نداء . و يبرهن للجميع على أنه إنسان يهفو إلى نبيل الخصال، و ينتمي إلى أصيل الرجال، و يحمل نبيل الشيم ، مثلهم تماماً أو يفوقهم نبلاً، و يبدو أن هذا كان هدفاً له منذ أمد بعيد ، أخفته عن الأنظار هالة من التحرشات و الاستفزازات من طرف مجتمعه جعلته يحاربه حتى بالانضمام إلى أعداء المجتمع ليتركوه بسلام، فيتحاشى شرورهم. و في نفسه ضيم دفين في أن أحداً من مجتمعه لم يمنحه فرصة إظهار مروءته و شخصيته الحقيقية التي لم يعرفوها يوماً :" لقد أرادوه لقيطاً ، و لم يكن لهم ما أرادوا ، و أراد هو أن يكون شرعياً فكان له ما أراد"[38] .

و ندرك هذه الحقيقة التي يثور فيها اللاز عن ماضيه المدنس، و يرفع فيها شعار النبل و الشرف و نخوة المروءة التي انتزعها منه المجتمع بالقوة و هاهو يستعيدها بالفعل، بداية من صحوته في منتصف الرواية. و ذلك حينما علم بأصوله الحقيقية، و تعرف على أبيه (زيدان) فـ :"بعد أن تعرف على أبيه تغير مجرى حياته، و كبر وعيه، و أصبح مناضلاً فاعلاً في حركة الثورة"[39]. فيصحو اللاز و يغادر شخصية المرذولة و الشاذة و ذلك بعد أن بلغ ذروة إثمه. و هو منضوٍ تحت لواء أعداء الأمة من المستعمرين. و بعد سوء سمعته الذي طاول السماء ، يدخل اللاز في حالة غيبوبة محمومة، مثلت مرحلة فراغ أو مرحلة انمحاء للشخصية الماضية، هي مرحلة انتقالية إلى شخصيته الجديدة المعاكسة لماضية، شخصية اللامنتمي الثوري، في عنفوان أسطوري ينهض فيه كالعنقاء من

---

[38]- الصميلي يوسف : رواية اللاز للطاهر وطار، مجلة الفكر العربي ، بيروت العدد 26. مارس 82، ص 205. نقلاً عن إدريس بو ديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ص67.

[39] - إدريس بو ديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ص 53.

رماده فيهدم في أفعاله القادمة كل الدنس الذي ألحقته به شخصيته السابقة، فقضي اللاز الثوري على صنوه اللاز الحركي، و يتخلص اللاز الشرعي من نظيره غير الشرعي، و يقتل النبيل نظيره الخسيس، و يتبرّأ التائب من نظيره المجرم.

و هي بالأحرى ثورة على الذات قبل أن تكون ثورة على الآخر أكان المستعمر أم مجتمعه الجائر الذي لم يعذره يوماً كلقيط حمل لاشرعيته من لا شرعية مولده، و يستعد هذا المجتمع نفسه الآن لاستقباله كمناضل أخذ شرعيته من شرعية ثورته.

**ب- تشكيل اللامنتمي- في رواية "العشق و الموت في الزمن الحراشي"- اللامنتمي المتعالي**

لأنه مقدس و غريب و غامض، لأنه متحول عن ماضيه المدنس، و بالخصوص لأنه قادم من العدم و متجه إلى المجهول، فهو لا منتمٍ بالضرورة في مجتمع يؤسطر كل غريب، و يقدس كل ما يجهل، و يبارك كل خطاب متجه إلى المستقبل، و كل هذه الصفات متوفرة في اللاز الذي خرج من عالم الدنس في رواية **اللاز**، و داخل عالم القداسة في رواية "***العشق و الموت في الزمن الحراشي***". أما مقولته الغامضة التي تمجِّد الماضي و تدين الحاضر و تستشرف المستقبل:"ما يبقى في الواد غير احجاره"، فهي مقولة ثابتة على امتداد الرواية، لكن صاحبها متحول الوظائف و متعدد الحضور سواء تعلق الأمر بالحضور الفيزيولوجي أو الإيديولوجي باعتباره" همزة وصل بين الماضي و الحاضر(...) إذ نجده مرة يؤدي وظيفة شخصية مرجعية، بوصفه يمثل فكرة و رؤية، و مرة يؤدي وظيفة واصلة (...) و مرة يؤدي وظيفة تكرارية إذ نجده يعيش في ذهن الناس كحلم و كأسطورة، أو كأمل، بل تحوَّل إلى شخصية ميثولوجية سيطرت على ذهنيات سكان القرية، و خاصة النساء اللائي يزرنه بهدف التبرك و طلب البركات"[40]. و هنا يكون قد حدث انعراج مهول في مسار هذه الشخصية اللامنتمية بين روايتي **اللاز** و **العشق و الموت في الزمن الحراشي**، إذ تنتقل عدوى جنون اللاز في الروائية الأولى إلى المجتمع الذي يقدسه، و يعينه درويشاً مركزياً في الرواية الثانية. في حركة سردية سنطلق عليها تسمية الجنون المتبادل.

❖- ***ولادة اللامنتمي المتعالي (المتسامي) - الدرويش***

يتسامى اللاز شيئاً فشيئاً في فضاء اللاانتماء منتقلاً من مكانة لا منتمية مدنسة شهدنا خطابها في رواية **اللاز** إلى نظيرتها المقدسة في رواية ***العشق و الموت في الزمن الحراشي*** التي يولد فيها لاز آخر تختفي فيه كل ملامح اللاز الأول بل تنقلب إلى النقيض. حينما يشبه الراوي مولده الجديد هنا بمولد على شاكلة مولد سيدنا المسيح عيسى ابن مريم عليه السلام: "اللاز تحدث عنه سيدي علي بن الحفصي و قال: لا يموت و لا يفنى و لا يكذب. اللاز قالوا: كل شعرة من شعراته مباركة و زكية. خرج سيدي عبد القادر على أمه في الليل، أيقظها ثم

---

[40] - نفسه ص 97.

أمرها بالنوم، فعل ذلك ثلاث مرات، ثم هتف فيها : أنت أمي و أم جميع الأولياء و الصالحين . لم يطل بها الوقت حتى ولدته"[41].

إننا أمام ولي لم يولد من حبل طبيعي بل من حبل روحاني، من رؤيا رأتها أمه فتمثل لها سيدي عبد القادر في منامها و بثه في رحمها، و لعل اللاز هو نسخة متأخرة عن سيدي عبد القادر: "اللاز بقي في بطن أمه عدة قرون. لا تسع سنين. لا سبعاً. لا سنة و تسعة أشهر. لا بضعة أشهر لا غير. ستة أو ثلاثة أو شهراً و احداً. اللاز ولد أسبوع و ليلة.

اللاز ولد كن فيكون. قالها سيدي عبد القادر. أنت أمي و دخل بطنها و خرج رضيعاً يبتسم (( أمر الدم الذي في صدرها أن يتحول إلى حليب فصار)) رضع و خرج يسجل أحوال الدنيا"[42]. هكذا يتسلل مرض اللامنتمي المتحول من شخصه إلى مجتمعه الذي انتقلت إليه عدوى جنون بدأ فردياً يخص اللاز، و ما لبث أن صار جماعياً حين تلقفه المخيال الساذج لأهل القرية.

**❖❖- الجنون المتبادل - من درويش المجتمع إلى مجتمع الدراويش**

تنتقل عدوى اللاز كالهشيم في مجتمعه، و يطير خبر شخصيته المتعالية في كل أرجاء القرية، باعتباره أحد المرابطين المقدسين، و سرعان ما اتخذ في مخيالهم صفات ما فوق بشرية، و ها هم يحتضنون شخصيته و يتبنون جنونه و يجنون معه: " عندما يعود إلى كوخ أمه ... يجد بعض العجائز هناك يقمن بخدمته ، يوقدن الشموع، و يذررن البخور في النار...- مرحبا بك سيدنا - نورت المقام سيدنا - هل يسمح بالزيارات سيدنا... يزمجر بندائه دون أن يلتفت إليهن. متيحا لهن فرصة إطلاق الزغاريد الحارة. إنهن يفهمنه في جميع الأحيان و الحالات يخيل إليهن أنه قال كلاما بليغا"[43]. و هكذا يتحول مجتمع السذج إلى دراويش، لكن دون أن يتحولوا إلى لامنتمين لأنهم تبع للاز و ليسوا مثله. فهم يكتفون باتباع جنونه دون أن يفهموا أو يحاولوا الفهم. مكتفين بجعله قائدهم الروحي الذي يسوقهم بجنونه حيثما شاء. و هم في ظلمات خرافاتهم يعمهون.

إنها صورة طقوسية نمطية توحي باستشراء وهن ثقافي و حضاري يحمل صورة فانتازمية[44] تحول فيها الجماعة هزائمها إلى انتصارات، و آلامها إلى لذات. فصار اللاز لديهم نجماً يسطع كلما ساورهم العجز في مواجهة واقعهم المرير:" عادت المرأة إلى الخلف منحنية كأنها في حضرة ملك الملوك... تقدمت امرأة أخرى منحنية بدورها في يدها مبخرة. طافت بها سبع مرات باللاز و شجرة الخرنوب التي كان يلتصق بها ثم واجهته

---

[41] – الطاهر وطار : العشق و الموت في الزمن الحراشي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2004. ص 14

[42] – نفسه، ص 15.

[43] – نفسه ص 18.

[44] – الفانتازم (Le fantasme) مصطلح أنثروبولوجي، مفاده حركة لا شعورية يقوم بها ذهن الإنسان عند مواجهة معضلات يعجز عن حلها فيقوم بترويضها في ذهنه و ليس في الواقع، و الفانتازم هو تحويل ألم الهزمة أمام الآخر إلى لذة.

محافظة على انحناءتها . قبّلت أطراف قشابيته في شغف و راحت تتضرع : ... يا سيدي يا شفيع المغلوبين، الملائكة تسبح لك و الروح و الجن و العفاريت، تخدمك مطيعة ذليلة، و النجوم و الكواكب تنتظر كلمة منك لتعلن على ساعة الفناء . يا من لم يكن لك أب أو ولد . و لا أم و لا سند ، يا من خرجت من شعاب الخلود جسداً يضم كل أرواح الطاهرين و الصالحين. يا ولد سيدي عبد القادر الجيلاني، يا سيدي اللاز، يا سيد الخير، يا مولا البرهان . جئتك. قصدتك. و ليس لي من مقصد . أستغيث بك و أستجير . ألطف بي و بالسبعة الذين ورائي يا سيدي اللاز"[45] . و من هنا حق لنا التساؤل : من هو المجنون الحقيقي، اللاز أم المجتمع الذي يتّبعه؟

فإذا كانت عدوى الجنون قد انتقلت من اللاز إلى المجتمع فإن الصفة التي لا تقبل العدوى هي اللاانتماء التي لا يشاركه فيها أحد كونها صفة تساميه و تميزه عن الجميع.

**❖❖❖- غائية التعالي- التسامي La transcendance :**

حينما تكتمل ولادة اللاز المطهر، و المتسامي، و يكتمل جنونه و دروشته و تنتقل عدواهما إلى المجتمع، تبدأ هذه الشخصية الفانتاستيكية في التحليق في عوالم ميتافيزيقة مفارقة لواقع الناس و المجتمع، ملؤها السرمدية و الأزلية و تلاشي الحدود . فنشاهده في صورة خيالية لا تتحقق إلا كرؤيا حلمية أو في حالات غيبوبة صوفية، أو نيرفانا بوذية، يحل صاحبها في اللازمان، و يسكن اللامكان : "إنه في غرب الغرب حيث لا نور إلا نوره. و لا صوت إلا صوته. و لا رحمة إلا رحمته"[46] .

و نجده تارة أخرى في بعد متلاشٍ يعانق كل الأزمنة و ينتحي كل الأمكنة في آن : "اللاز كائن و غير كائن. كائن حيثما حللنا و ولينا وجوهنا. اللاز يملأ الدنيا . هنا في الجزائر، هناك في المغرب، في تونس، في مصر، في الهند ، في السند ، **في كل مكان لم تقم فيه ثورة العدل**، و في كل موطن يذبح فيه زيدان .. و غير كائن لأننا لا نستطيع أن نشخصه في فرد معين. لا نستطيع أن نلمسه أو نحدق فيه، و لا أن نعطيه ملامح معينة. إنه أنا و أنت ، و كل الناس، و هو في نفس الوقت لا يمكن أن يكون أنا أو أنت أو أي أحد آخر. اللاز حق و غير حق"[47] . إنه شخصية بالغت في اللاانتماء حتى صار تعيينها ضرباً من المستحيل، بل يتحدد تماماً غي خانة عدم التعيين.

أما عالمها الذي تعيش فيه فلا يمكن إلا التكهن به، أو استحضاره على سبيل الافتراض و الإمكان و الإيهام :" اللاز يوهم الناس بأنه هنا ، أمامهم، في هذه الدنيا الغرارة ثم يسافر. في غرب الغرب تماما ، حيث لا صلة هناك بهذا العالم الفاني. هناك حيث الظلمة في الأصل. تقام الحفلات النورانية. يلتف بسيدنا حشد كبير

---

[45] – الطاهر وطار : العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص 99.

[46] – نفسه ص 28.

[47] – نفسه، ص 33- 34.

من قوم لا يشبهوننا، و لا يضطرون لاستعمال اللغة، أو حتى إلى الالتفات إلى بعضهم. يتوسطهم في الهيئة التي خرج بها من بطن أمه. هيئة نورانية محضة. يتنور غرب الغرب، و يزول الدجى. يختفي"[48].

هكذا يدثّر الطاهر وطار بطله اللامنتمي في هالة من القداسة، تحت قناع الدرويش الذي فارق العالم الأرضي المدنس و عانق بغموضه عالم السماوات المقدس. فانقلب الميزان حيث ارتفع اللاز الذي كان مدنساً في طفولته و شبابه إلى مصاف القداسة في كهولته، بينما انحدر المجتمع الذي كان يتعالى على سلوكات اللاز العدوانية و الدنيئة، و صار أدنى منزلة من اللاز نفسه. في لعبة استبدال أو تبادل للأدوار. لا يمكن أن تخلو من دلالة ضمنية تشير و لا تعبِّر، تومئ و لا تصرِّح بمكنونها الذي يحمل مقولاة ضمنية يلح الطاهر وطار على تبليغها رمزاً و إحالة و سيمياءً. لا تبوح بمكنون إحالاتها في أي قراءة بغير طرائق التأويل، و التفكيك و إعادة البناء.

**ثانياً- تأويل خطاب اللامنتمي عند الطاهر وطار في نموذجي: بوالارواح و اللاز:**

**1- تأويل خطاب اللامنتمي في نموذج بوالارواح:**

أملت مقولات اللامنتمي و خطاباته على الطاهر وطار كي يكملها، أن يوقظ بطله و يضعه في مكانه الصحيح. آية أخرى على أن المقولة لا تكتمل إلا بشفاء البطل من مرضه، و انفتاح عينيه على الواقع، لذا يستيقظ بوالارواح من هيلمان الإقطاع الذي كان يلفه و يحجب رؤيته، فيبصر العالم على حقيقته، و حينها يدرك حقيقة عقمه و عقم المبادئ التي كان ينشدها، و الخطاب المحنط الذي كان يردده، و يكتشف انسداد الطريق الذي ابتغاه، و انقضاء العهد الظلامي الذي يغلّف عالمه. إذ لم يكن لديه- و ربما لا ينبغي له حسب رؤية الطاهر وطار - أولاداً يخلفونه، أو عقباً يرثه، حتى و إن تزوج حسب تعبيره "مليون امرأة"، و هكذا فقد حُكِم عل على عهود الإقطاع بالعقم و الانقطاع، حيث:" يصرح وطار بأن هذا العقم يرمز إلى عقم الفكر الإقطاعي، وليس لهذا الفكر من يخلفه، ويحمل مفاهيمه إلى الأجيال القادمة"[49].

و حينما ينتهي مسعاه الإقطاعي و فكره الاشتراكي إلى الفشل، و ينقطع نسله و يوقن بانقراضه، فإن البطل بوالارواح لا يسلّم بالواقع بل يتنكر له لكي يبقي على صفة اللامنتمي في شخصه، و لا يتراجع عن أفكاره، بل يواصل مسيرته عكس التيار، و الهروب إلى الأمام، و هي - حسب أحداث الرواية - مسيرة مجنونة بل انتحارية ولا شك. و هذا هو المصير الحتمي لهذا التحدي و التحجر الدوغمائي لعقول هذه الطبقة البائدة. فنقف على بطلنا في آخر أنفاس الرواية يلفظ أنفاسه الأخيرة منتهياً في مرحلة أولى إلى الجنون، جنون من عرف

---

[48] – نفسه ص 15.

[49] - – محمد ساري، " البحث عن النقد الأدبي الجديد"، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص: 174.

الحقيقة التي كان يخشاها، و هي أن مساره منذ البداية كان مخطئاً، و تفكيره زائفاً، و ثبات العالم على شاكلته مستحيلاً، و ليس من سبيل إذن سوى الانتسحاق تحت عجلات التاريخ المتقدمة أو الجنون: "والجنون هنا يشير إلى لا معقولية الفكر الإقطاعي بعد ثورة تحريرية كبرى كان وقودها فلاحون صغار وعمالاً مسحوقين"[50]. و هؤلاء على امتداد الرواية هم المنبوذون على لسانه لأنهم حفاة عراة أرادوا حسبه التطاول في البنيان. لذا فلتحن ساعتهم، و لم يكن يدري أن تحديه لصيرورة التحولات في المجتمع يعني قيام ساعة طبقته و ملكها: «هذا تحد صارخ لي، هذا تطاول... يوم يتطاول الحفاة العراة، رعاة الشاة في البنيان، ويوم تلد الأمة ربتها، تقوم الساعة"[51].

إن قيام الساعة هنا صيغ في قالب رمزي" القصد منه قيام ساعة هذه الطبقة وانقراضها"[52]. لذا ينتقل به مرض اللامنتمي من حالة الجنون في لحظة يقين بزوال النعمة، إلى الخطوة الثانية و هي الانتحار لما أيقن بضرورة زوال وجوده و طبقته من حياة الناس، و ذلك حينما أضحى هو العقدة الوحيدة في فضاء الرواية، و لا تجد عقدة الرواية حلها إلا بالخلاص منه.

و يبدو – حسب بناء الطاهر وطار لهذه الشخصية- أن أمر الخلاص من هذه الشاكلة من الناس ليس بالأمر الهين، لأن بوالارواح يحمل معضلة استعصاء موته في اسمه الذي "يحيل على مرجعية سلبية لها ما يفسرها في تراث الذاكرة الجماعية الشعبية، فالهر يدعى (بو سبع ارواح) كناية عن طول عمره، و قدرته على اجتياز الصعوبات التي يعتقد الناس أنه هالك فيها (...) كما تطلق (بوالارواح) على الشخص المجرم الذي لا يرعوى عن القتل، و تصبح الجريمة لديه سلوكا و ممارسة عادية"[53].

و عندما استحال عليه الانتقام من الجميع بالقول و بالفعل، ينتقل بوالارواح في لحظة جنون إلى ارتكاب جريمته الأخيرة في حق نفسه، إذ لم يبق له من حل سوى الإلقاء بنفسه من جسر وادي الرمال. و هي نهاية رمزية أبقاه فيها الروائي معلقاً بين السماء و الأرض فلم يرحمه بالموت التي تمناها، و لم يرحمه بمعيشة سويةبين الناس. بل أبقاه في حالة لا انتماء أبدي في منزلة بين المنزلتين؛ إذ حكم عليه بألا ينتمي إلى هؤلاء و لا إلى هؤلاء. فينتهي مصير هذا الإقطاعي بين يدي الشرطة. بعدما فقدت شخصيته في أقواله و أفعاله و أفكاره مكانتها من العقل و المنطق و السواء.

### 1- تأويل خطاب اللامنتمي في نموذج اللاز:

---

[50] – نفسه،ص" البحث عن النقد الأدبي الجديد"، ص: 180.

[51] – الطاهر وطار: الزلزال، ص 133

[52] – محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1983، ص: 69.

[53] – إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص: 151.

لا تحل عقد رواية اللاز و لا نعرف مصيره النهائي إلا في رواية **العشق و الموت في الزمن الحراشي**، و لا تحل عقدة هذه الأخيرة إلا بحل عقدة صاحبها، و لا تُحل عقدة صاحبها الطاهر وطار نفسه إلا بشفاء بطله اللاز من مرضه، و جنونه و دروشته، و هذا ما يُقِرُّ به الروائي حينما يتدخل في جملة طريفة و غير متوقعة في هذه الرواية رواية حينما صرّح على لسان راويه قائلاً: "اللاز مسكين مريض. مليون جميلة لا تستطيع إيقاظ مشاعر اللاز. و سيظل الطاهر وطار يعاني عقدة الشعور بالذنب ما لم يستيقظ اللاز"[54].

و هذا يعني أن المؤلف عازم منذ البداية على أن تكون هذه الرواية هي رواية استيقاظ اللاز و انتقاله من حالة السلب إلى حالة الإيجاب. خلافاً لمسار بوالارواح .

و لعل وصولنا إلى هذه المرحلة الحاسمة التي سيحدث فيها انقلاب ثالث لشخصية اللاز، أي انتقال آخر من حالة السلب و الجنون ( التي تجاوب معها و قدسها مجتمع الدراويش) إلى حالة الإيجاب و هي مرحلة لم يتكلم فيها اللاز مطلقاً بل ترك تأويل مساره المتقلب بيد القارئ الذي منحه الروائي إشارات إضافية تعينه على استقبال خطاب هذا اللامنتمي المتقلب الذي انتقل من عالم الجريمة و الدنس إلى عالم الجنون و المرض، فعالم القداسة و التعالي، و أخيراً إلى الاستيقاظ و الشفاء أو استعادة التوازن النهائي.

و كما لو أنه نزع كل الأقنعة السابقة، يعلن اللاز – مثلما أوحى به الطاهر وطار فلي بداية الرواية(ص 28)- استيقاظه و شفاءه النهائي ليستعيد وعيه بالعالم:" عمَّ نبأ استيقاظ اللاز، القرية بسرعة فائقة. كان الدليل اليقين، لمن يعلن استيقاظه، أنه غير ثيابه. نزع القشابية المزيفة بالحرير الأحمر. ارتدى بدلة عصرية أعطاها له الشيخ مبارك. حلق ذقنه. قص حتى شعر رأسه. زار كوخ زيدان أول ما زار. كان يسلم على سكان القرية، كأنما يلتقي بهم لأول مرة. كان يسير و يلتفت كأنه غريب"[55]. توحي الكلمة الأخيرة إلى أن اللاز ما عاد غريباً الآن، بعد الشفاء من كل أمراضه، بعد الاستيقاظ من غيبوبته، بعد العودة من رحلته الميتافيزيقية المجهولة. أي أنه شفي أخيراً و انمحت فيه ملامح اللاانتماء. التي قطعت صلته بالمجتمع، و استيقاظه :" يوحي بزوال كل هذه التناقضات، و لا يبقى من ((الزمن الحراشي)) إلا الأقوى و الأنفع و ذلك من خلال استحضار الذاكرة الشعبية بواسطة المثل الشعبي السائر((ما يبقى في الواد غير احجاره))"[56] و هو تفاؤل بمجيء عهد اندثار ترسبات أزمنة الرجعية. و لا يدوم في النهاية سوى الحق و الصح: "و قد شرح أكثر من ذلك حجارة الوادي بأنها الصح، الحق. و اللاز إلى يومنا هذا يهتف بهذا النداء الثوري المتفائل"[57].

---

[54] – الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص 28.

[55] – نفسه، ص 245.

[56] – إدريس بودبية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار،ص 96.

[57] – الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص 162.

و شفاء اللاز من مرضه، و استيقاظه من غيبوبته، و عودته من رحلته، كان إيذاناً بتوقف هذا النداء ، و توقف نداء "ما يبقى في الواد غير احجاره" دلالة على أنه قد رضي أخيراً بالعودة، كأنما استجيب له، و ذهب غثاء السيل أخيرا، و حل عهد جديد يبشر بما كان ينادي به البطل. لذلك ينزع قناع الجنون و المرض و الدروشة و يلبس بدلة جديدة، و يرمي بزمن الرجعية و اللاانتماء ، فقد حل عهد قرر فيه اللاز أن لا يبقى لازاً و أن ينتمي و يعود من رحلة قطيعته مع الناس، و آية الانتماء أن يباشر فور عودته ما عليه من واجبات: "وقف في ساحة الشهداء ، أكثر من عشر دقائق، تأمل العلم كثيراً و رفع حاجبيه تعجباً . كأنما يقول: سبحان الله العظيم. أيكون قد حدث هذا بكل هذه السرعة؟"[58].

إنه عهد جديد يبشر بميلاد بطل جديد تنمحي فيه ملامحه السابقة، و لعلها حانت اللحظة كي نستقصي مفهوم اللاز، و نستمع لإجابة الطاهر وطار نفسه حين يفرد أمامنا المعاني المتعلقة بمشروعية لاانتماء بطله؛ جنوناً و مرضاً، و غيبوبة عن هذا العالم: "في كل قرية و في كل مدينة لاز. و لا يعقل أبداً، أن تبقى قريتنا بلا لاز (...) أن اللاز هو الشعب. و أن الشعب هو المستقبل. و أن الإيمان بالمستقبل، هو سلاح كل مناضل و مناضلة"[59]. و من هنا تنتشر تباعاً المعاني المتعلقة بمشروعية وجود اللاز و رمزيته في العالم الروائي تاريخاً و فناً، و من هنا نتعرف مشروعية قرار استيقاظ اللاز من غيبوبته، و عودته من رحلته، و شفائه من مرضه و جنونه و لا انتمائه في آن.

و تنتهي هذه الرواية كما انتهت رواية الزلزال حيث حُلَّتْ عقدة اللامنتمي، إما بالخلاص من اللامنتمي المريض الرافض للعودة لعدم توفر مبررات عودته و شفائه. فيتخلص العالم منه و من عقده، و إما أن يشفى البطل و يتخلص من شخصية اللامنتمي فيه عندها يحدث التحول و ينزع القناع السابق الذي طالما قابلنا به في الرواية، و يشفى من كل أمراض اللامنتمي.

و كما لا يحسم وطار مصير بوالارواح بالقضاء عليه أمام أعيننا بل يخبرنا بحالة جنونه و إقدامه على الانتحار و يترك نهايته مفتوحة و معلقة على هذا المصير المشئوم، فإنه لا ينهي شخصية اللاز أيضاً إلى الوفاق التام مع مجتمعه و الارتماء في أحضانه، بل يخبرنا فقط بأنه قد عاد ، و شفي، و استفاق، و أول فعل إيجابي يقدم عليه هو زيارة مقبرة الشهداء و بيت أبيه زيدان الذبيح لمواقفه الاشتراكية من الثورة. لكنها نهاية إيجابية تؤشر على نهاية عهد و بداية عهد جديد ، آية على الانفتاح على مستقبل متفائل يطرقه الطاهر وطار و وطله اللاز بحذر شديد من خلال حالة الترقب الحذر التي ترافق شفاء اللاز و استفاقته.

---

[58] – نفسه، ص 245.

[59] – نفسه، ص 246.

و هي حالة التوازن النهائية التي تسم بداية خروج صاحب القطيعة من عالم اللاانتماء المغلق و المنقضي، و بداية نسج أول خيوط الانتماء إلى العالم الجديد .

و لا منتمي الطاهر وطار بهذا المعنى لا يتحدد بخروجه عن نطاق مجتمعه، و طوره فحسب، بل نجده يخرج على حدود مفهوم البطل الروائي كما حددته نظرية الرواية، فلا هو ملحمي مثالي المسعى في تحديه لضرورات الطبيعة التي تهده في الأخير، و لا هو مأساوي يصارعه انفعالاته و أهوائه التي تقوده إلى حتفه[60]. بل نجده بطل وطاري درامي المسار، يتبرم عن الجميع بأفكاره الغريبة المتعالية إذا ما حاصره المجتمع و منطقه، فيواجهه بمنطق مضاد، و قول مناوئ، و سلوك يخرج عن مألوفه، و هذا هو خطابه الذي يواجه به إشكالات عالمه، و ظروفه المعقدة، و زمنه البليد . بطل لا يقبل الاختزال إلى مجرد ضحية لظروفه و عازف على إيقاع عصره، و حالب في إناء قومه. و لا ينتهي إلا مسدداً لثمن وجوده، سواء كان هذا الوجود، شرعياً في مجتمعه أم غير شرعي، مرغوباً به أم مغضوب عليه. رضي عنه الروائي أم لم يرضَ فهو في النهاية صاحب القرار الأخير و الكلمة الفصل، و ابن كلمته و موقفه و ضحية لهما .

[60] – ينظر أقسام البطل الروائي في نظرية الرواية الغربية، لدى محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار تاله الجزائر، الطبعة الأولى 2010. ص 51- 52.

# إيديولوجية الزمن في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار

**البار عبد القادر**
**قسم اللغة والأدب العربي- جامعة قاصدي مرباح- ورقلة**

تجري وقائع رواية الشمعة و الدهاليز قبل انتخابات 1992 ميلادي التي يشير فيها الطاهر وطار إلى الشرارة التي أشعلت الأحداث الدموية المتمثلة في إلغاء السلطة لنتائج انتخابات 1992 مما أدى إلى التشبث بالنظام الأحادي و الذي ممثلته السلطة مما أثار حساسيات وأفكار إيديولوجية تمثلت في تيارات معارضة للسلطة أهمها التيار الإسلامي الذي مثل أخطر قوة هددت هيكل النظام بعد أن فشلت السلطة التي ورثت الثورة في تحقيق مشروع المجتمع و تمثل الصراع في الشمعة و الدهاليز في شخصية عمار بن ياسر الذي يمثل الشباب الحامل لأفكار جديدة الذي يقف في مواجهة والده (جيل الثورة) يقول عمار بن ياسر :" لم يتمكن أبي من أن يكون سوى واحدا منهم ،فقد كان التيار قويا فانساق في الدهاليز المظلمة يمتصه سرداب ثم يقذفه لسرداب آخر ، انكب على مشاكله و احتفظ بلقاءات دورية مع بعض قادة الثورة يلعن الحاضر و يتغنى بالماضي متشائما من المستقبل لكونه ليس وزيرا أو واليا أو سفيرا" [1]

حاولت رواية "الشمعة و الدهاليز" التأريخ لمأزق السلطة زمن تفكك الإيديولوجيا الاشتراكية الماركسية و الإيديولوجيا الدينية فالتيار المركسي يستعيد مشروعيته إلى العقل و العلم ، أما التيار الديني فيستلهم مشروعيته على المطلب الإلهي ،بينما يستمد النظام فمشروعيته من الثورة و تاريخها ،

وسنحاول في هذه المداخلة أن نتحدث عن زمن قيام الإيديولوجيا الدينية الإسلامية و انحسار الإيديولوجيا الاشتراكية .

ولعله في المحطة الأولى يتبادر إلى أذهاننا السؤال الآتي :هل استطاعت الرواية أن تطوع الإيديولوجيا لخدمتها لتصبح عنصرا من عناصرها التخيلية ؟

"لم يعد الروائي يهتم بالتسلسل الكرونولوجي للأحداث بل إنه جعل يفجر الزمن فتتداخل خيالات و تداعيات الماضي مع أحلام المستقبل في لحظة من الحاضر يتم خلالها اللعب بالزمن على مستوى ترتيب الأحداث [2] "

إننا إذا بحثنا في رواية "الشمعة والدهاليز"لنجد ترددا في الزمن بين ماض، و مستقبل و حاضر مما يجعل الزمن يسير وفق طريقة غير واضحة ،و الحقيقة أن القص في رواية "الشمعة و الدهاليز" يبدأ من الزمن الحاضر و فيه يستيقظ الشاعر على أصوات تقرع سكون الليل تنطلق من ساحة أول ماي بالعاصمة بمظاهرة سياسية

---

[1] الطاهر وطار : الشمعة و الدهاليز ،منشورات التبيين ،الجاحظية ،ردمك ،الجزائر ،1995 ص 81

[2] إلهام علول : جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة سيدة المقام نموذجا مجلة منتدى الأستاذ عدد3 قسنطينة 2007 ص 129.

احتجاجية لأشياع الحزب الإسلامي، من هنا نزل الشاعر ليرى الأحداث فقد "قرر أن ينزل إلى المدينة أو بالأحرى أن يتتبع مصدر الأصوات ليعرف ماذا هناك ؟ ماذا يجري بالضبط ؟ فالمسألة مهما كان الأمر تعنيه " [1]

لقد كان لاهتمام أصحاب التيار الإسلامي بالحالة الاجتماعية للمجتمع أثر في جمع كل شرائح المجتمع الجزائري الذي عجزت عنه السلطة الحاكمة؛ و لأن الزمن كان متموجا يعود الشاعرفيه من ساحة أول ماي إلى قريته بالميلية ،و كيف شارك مع أبناء قريته في مكافحة الاستعمار يقول :"لوت على زنديه بحزامها الصوفي توثقه حصل ذلك في لحظات قلائل وكما لو أنه في حلم تجري فيه الأحداث بلا زمان ،حاول أن يخلص ذراعيه و يستعيد المبادرة ،إلا أنه لم يفلح ، كانت قد قفزت و تناولت الرشاش ، و طعنته بخرطوشة ، رفعت رأسها مع الشعبة فقابلها ابن خالتها ، يرقب ما يجري خلف صخرة ، اسبقني و اخبر عمك المختار بما يجري ....إنه استنفار عام كيف علم هؤلاء الناس بما جرى في الوادي؟ ويقررون في هذا الوقت القصير أن عملية تمشيط كبرى ستجري " [2]

و أثناء هذه العودة يتم الانزياح عن زمن الأحداث نحو الزمن الماضي ،فالشاعر يعمد إلى إدخال بعض المقاطع الثورية من أجل استثمار عنصر الذكريات ، و هذا ما يسمى بالسرد الاستنكاري (الاسترجاع) و هي خاصية حكائية تمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية في العودة إلى الماضي ، و هذا الاضطراب في الزمن عبر عنه الطاهر وطاررحمة الله عليه في تقديمه للرواية بقوله :"الزمن ليس زمنا تاريخيا متسلسلا أو ممنطقا أو محسوبا ، إنه زمن أهل الكهف ،زمن التذكر و التنقل من هذه اللحظة إلى تلكم ،من هذه الواقعة إلى تلك ،و لقد تعمدت حينا و اضطررت حينا آخر إلى طي الزمن و جعله وقتا حلميا يقع في مناطق مظلمة و مناطق مضاءة ، مناطق واعية و مناطق موهومة ، الإحساس فيها يغلب طولها أو قصرها ." [3]

و في هذا الصدد تقسم سيزا قاسم الزمن إلى : ذاتي يتصل بالأبعاد النفسية للفرد و طبيعي يتجسد بشكل أساسي في النصوص الأدبية الذي يستند إلى اختيار الروائي .

وتمتزج في الذاكرة أزمنة متضاربة ، زمن الماضي "مدرسة الميلية" و الرغبة في امتلاك الحياة في الحاضر يقول :"قررت من تلقاء نفسي أن ألتحق بالثانوية الفرنسية بقناعة داخلية بضرورة الاطلاع على دهليز مظلم ، يسلط عليه الفرنسيون الظلمة و يحاول شيوخنا و عجائزنا دون جدوى في كل مرة إيقاد شمعة ما للاستنارة بها " [4]

---

[1] سيزا أحمدقاسم :بناء الرواية ،التنوير للطباعة و النشر ،بيروت ط1 1995 ص 29 .

[22] الشمعة و الدهاليز ، ص 39

[3] الشمعة و الدهاليز ص 04

[4] الشمعة و الدهاليز ص 45

و في ظل ما عرفه بطل الرواية من تحولات فكرية ها هو يؤكد وطنيته يقول:"يصعب على أي كائن آخر أن يكون جزائريا ، ولد جميع الشياطين و جميع الملائكة ، ولد البحر والبر ، و لد الساحل و السهل ، والتل و الصحراء ،الروماني و الوندالي ، و لد الحماقة و الحكمة ، ولد الوطنية و الخيانة ، القاتل و المقتول ، الجرح و الجريح ." [1]

و في هذا الإطار يستشعر المتلقي وجود "خيوط لا مرئية دقيقة تحكم البناء الزمني للرواية و تقيم أساسه دون أن تتأثر بالمفارقات السردية المنتشرة عبر الخطاب " [2]

و كثيرا ما يفاجئنا الكاتب بنافذة ينتقل فيها إلى الحاضر ،ليفتح للقارئ فسحة يشعره بتواجده الدائم مع الحدث متمثلا في شخص عمار بن ياسر الذي يقول :"لا أحد يدري كيف قامت، و لكن ها هي قائمة ، لقد أصيب جسد هذه السلطة الغاشمة منذ سنوات طويلة بفقدان المناعة إنما حرارة الروح كما يقال، و التشبث بالمصالح الخاصة للفئات المنتفعة جعل عروقا هنا و هناك تأبي الاستسلام لقضاء الرب سبحانه " [3]

و بذلك "يتقاطع التاريخ الفردي لصيرورة الشخصية في الرواية مع التاريخ الجماعي لمسيرة شعب الجزائر و الذي يغطي زمني الاستعمار و الاستقلال، مما جعل محكي الرواية ينبني على المزاوجة بين هذين الزمنين الذين تربط بينهما علاقة جدلية بحكم التأثير و التأثر " [4]

قامت خلفية النص على استنزاف المرجعية التاريخية من خلال رؤية مقارنة بين تاريخ الجزائر في مرحلة الثورة و تاريخها المعاصر عبر الاستقلال ، و كأن الزمن الماضي عبر تقنية التذكر يعبر عن تناقضات الحاضر فقد حاول الكاتب أن يستعرض المسيرة التاريخية لوالد عمار بن ياسر الذي كان قائدا في الثورة يقول : " أبوه اسماعيل أحد قادة الثورة المسلحة ،خاض معارك عديدة و قام ببطولات مشهودة ،و بلغ رتبة عسكرية عالية ، يعمل مع الشهيد مصطفى بن بوالعيد على بث روح الوطنية ،تعرفه قمم وروابي و شعاب الأوراس كما يعرفها و يعرف أشجارها " [5]

---

[1] الطاهر وطار : الشمعة و الدهاليز ص 67

[2] إلهام علول : جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة

[3] الشمعة و الدهاليز ص 75

[4] بن جمعة بوشوشة :الذاكرة بين صيرورة الوعي و مساءلة الإيديولوجيا في رواية خويا دحمان الملتقى السابع عبد الحميد بن هدوقة ص157

[5] الشمعة و الدهاليز ص 77

لكن هذا القائد الشهم يستسلم إلى دهاليز المصلحة "ليحصل في كل مدينة كبيرة على محل أنشأ فيه تجارة ... هنا مقهى ، هناك خمارة ، أو كشك لبيع التبغ و الجرائد ، معمل في هذه الناحية و آخر في الناحية الأخرى" [1]

إن الصراع بين والد عمار اسماعيل و ابنه زعيم الحركة الدينية الذي يرى في أبيه امتدادا للمستعمر ،يؤمن بالديمقراطية التي تكون في صالحه ، و في هذا يبدو الطاهر وطار منحازا إلى الجيل الجديد و مستاء من الجيل السابق ،الذي استغل نفوذه و ماضيه النضالي ليتحول إلى جيل مستبد ، هكذا "ينبني الزمن في الرواية على المقارنة بين بنيتين فكريتين أساسيتين ، قدم النص إحداهما في مظهر تمثيلي للماضي ، في حين صاغ الثانية في صورة الحاضر المتوثب نحو المستقبل ،حيث أصبح المجتمع يعرف لقاء زمنين مختلفين ، هما الماضي و الحاضر ، وإذا كان هذا اللقاء طبيعيا و ضروريا في مسار كل تجمع بشري و ضمانا للتواصل الإنساني بخلفياته الاقتصادية ،و الثقافية فإنه يطرح بصيغة تصارعية صدامية ،لأن شريحة من المجتمع تنظر إلى الماضي بوصفه المستقبل المنشود و القيمة المثلى" [2]

كما يحضر التاريخ في الرواية من خلال الإيديولوجيا الاشتراكية في فضاء النص و أسباب انهيارها رغم صلابتها لافتقادها إلى العقل ، جعلت الجزائر تتأرجح بين اشتراكية لا تنفع ،و رأسمالية بليةلا تصلح .

جاءت الرواية تفجيرا للذاكرة في إطار البحث عن وقائع الماضي من أجل صيرورة الأحداث التي يموج بها الحاضر ،و الوقوف على خيوط الأزمة الجزائرية عندما انضم التيار الديني السلفي إلى الكتلة السياسية في الجزائر .

إن هذا التلاعب في الزمن بين الحاضر المعيش ،و الماضي الذاكرة ،إنما ينبئ عن قوة الرؤية عند الراوي التي تفرض على القارئ تواجده الدائم مع الحدث .

يبقى الكاتب بين الاسترجاع والاستشراف ، هذا الأخير الذي يتسم بالتعقيد في ظل تعدد الدهاليز و السراديب ،إلا أن النظام الإسلامي الذي نجح أيام الخلافة الإسلامية قد لا يتحقق في الجزائر ، يقول الطاهر وطاررحمه الله :" أقول إن شاء الله و أنا أتصور أنك تطمح إلى اقتحام دهليز خطير ،و التعرية على سراديب لا منتهية " [3]

و قد قال احد أنصار الحركة إن المقصود بالشجرة المباركة التي ليست شرقية و لا غربية ،هي الجزائر المتموقعة في وسط المغرب ،الذي أقام فيه الخوارج دولتهم الرستمية

---

[1] المصدر نفسه ص 81

[2] عمر علان :الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي ص 293

[3] الشمعة و الدهاليز ص 28

إن الصراع بين الماضي و الحاضر تراوح بين التنبؤ الغامض و التطلع المشرق فيتجلى عبر العلاقة التي جمعت الشاعر بالخيزران ،الذي يستعرض الكاتب جانبا من حياته الشخصية ،وتبلغ قمة التداخل الزمني مع بلوغ العلاقة درجة عالية من التصوف و الانسجام و هي العلاقة التي يختلط فيها الواقع مع الخيال و الحقيقة مع الوهم ، فتجعل "المتلقي يغوص في عمق الإنسان من اجل وصف الأشياء في نفسه وتتبع اللحظات الخالدة في شعوره " [1]

ثم يتطور البعد الصوفي في النص ليبلغ مداه حيث يتوحد الشاعر و الخيزران ، يقول الشاعر :"تتيهين في المدى ، أعود فأبقى وحدي أتفرج على أشيائك المحدودة القيمة أتعاطف معها حبا لك ، آخذك ، نطير عبر حاوية الفضاءات و نحن نطير عبرها غادين رائحين ، أنت واحدة من ست ، وأنا واحد من واحد ، عندما نجتمع نشكل صفرا " [2]

ينتهي الكاتب إلى زمن الحاضر و يعيش على وتيرته ،دون الارتداد إلى الماضي لينتقل تدريجيا إلى اغتيال الشاعر ،هكذا اهتم الطاهر وطار بعنصر الزمن في الرواية باعتباره أحد العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن الرواية ،خاصة في تخليه عن الزمن الخطي ،حتى ليظل القارئ مشدودا نحو تتبع مسار الزمن طول مسافة الرواية عبر مفارقاته المبعثرة

إن تداخل الزمن هو السمة البارزة في رواية الشمعة و الدهاليز ،من خلال تقنية الاستذكار و الاستشراف باعتبارهما "يشكلان مركز التوجيه الزمني في الرواية و يمثلان عصب المفارقة الزمنية كما تظهر و تشتغل في الخطاب الروائي انطلاقا من حاضر القصة الذي يمكن اعتباره درجة الصفر للزمن السردي " [3]

لقد حل زمن السرد الاستشرافي في شكل إشارة سريعة لا تتجاوز الفقرة الواحدة بينما شغل المقطع الاستذكاري حيزا أكبر في السرد لذلك قامت الحركة السردية في الرواية على عنصر الذكريات ليتحول الماضي إلى زمن السرد الحقيقي و لولا عودة الحاضر لكان هذا النص تعبيرا عن مرحلة تاريخية انقضت أحداثها في الماضي و جاء الأدب ليعيد طرحها من جديد و هو ما يعكس تعلق الكاتب بهذا الزمن ذي الدلالة الإيديولوجية التي تخدم مشروع الرواية الفكري و النظري .

[1] إلهام علول : جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة ص 129
[2] الشمعة و الدهاليز ص 175
[3] حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي ص 143

# الرواية الوطارية من منظور استشرافي

**مديحة عتيق**
**قسم اللغة العربية وآدابها - المركز الجامعي سوق أهراس**

توطئة:

تهدف هذه المداخلة إلى استجلاء مقروئية روايات الطاهر وطار عند الغربيين من خلال القنوات الاستشراقية التي تتكفّل بترجمة أدبنا العربي ،ونشره ، ودراسته والتعريف به للقارئ الغربي ، لذا سنحاول في هذه الأوراق معاينة دوافع المستشرقين للاهتمام بالأدب الوطاري ترجمة وقراءة ونشرا ودراسة ، ومدى نجاحهم في ذلك متوقفين عند المستشرقين الإنجليز والروس لأسباب سنشرحها فيما بعد :

المستشرقون والأدب العربي الحديث:

لطالما ارتبط النشاط الاستشراقي بالأدب العربي القديم حيث عكف المستشرقون على مدارسته وتحقيقه وتحليله تدفعهم إلى ذلك نوايا علمية حينا واستعمارية أحيانا أخرى ، وبرز من هؤلاء أسماء بات يعرفها أغلبنا كمرغليوث و بلاشير ،و هارتموت فهندريش وزيغريد هونكه وغيرهم ، ولكن لم يلق الأدب العربي الحديث اهتماما استشراقيا إلا في وقت متأخر، ومردّ ذلك هو حداثته من جهة فالرواية والمسرحية والقصة القصيرة أجناس أدبية مستحدثة لم تترسّخ بشكل لافت للانتباه أثناء انشغال المستشرقين بتراثنا القديم ، ومن جهة أخرى ، فقد كان هناك حكم مسبق في أذهان المستشرقين أنّ الأدب العربي الحديث هو مجرد "صدى" لنظيره الغربي ، قصة ورواية ومسرحية ، خاصة في ظل نشاط الأبحاث المقارنية الفرنسية التي تبحث علاقات التأثير والتأثر بين آداب الأمم ، وكثيرا ما طرحت مواضيع على غرار"أثر بوشكين في قصص محمود تيمور " ،الأثر الفرنسي في مسرح توفيق الحكيم" ، وغيرها من المواضيع التي تجعل الأدب العربي مجرد تابع وظلّ

للأدب الغربي، وما زاد الطين بلّة هو اعتراف بعض الأدباء بهذه التبعية المطروحة ، فلقّب بعضهم ب"موليير العرب" ، و" بلزاك العرب" ، وديكنز العربي" ..الخ

وفي المقابل كان هناك تيار يعمل على تأكيد خصوصية الأدب العربي ، وفرادته موضوعيا وشكليا بما يطرحه من قضايا قومية ، وأطروحات محلّية ، وما يوظفه من أشكال فنّية تراثية وذاتية ، ويندرج الطاهر وطار في هذا التيار بما يبذله من جهد لخلق "خصوصية"للرواية العربية عموما والرواية الجزائرية على وجه الخصوص ، وهذه الخصوصية هي التي لفتت المستشرقين إلى رواياته ومسرحيات وقصصه ، ولعلّ المتصفّح لأي بحث عن مسيرة وطار العلمية يفاجئ بعدد اللغات التي ترجم إليها أدبه ، فتذكر موسوعة ويكبيديا أنّ أعماله ترجمت إلى الفرنسية ، والإنجليزية ، و الألمانية ، و الروسية ، والبلغارية ، واليونانية ،و العبرية ، والأوكرانية ، ..الخ .

ولعلّ السؤال الذي يطرح الآن : أين تكمن خصوصية الأدب الوطاري التي جعلت إقبال المستشرقين ملفتا للنظر؟

يفاجئ الباحث عن الإجابة لهذا السؤال بغياب ثقافة الاستطلاعات والإحصاء في المؤسسات الرسمية العربية وخاصة فيما تعلّق بمقروئية الأدب العربي عند الغربيين فلا توجد إحصاءات رسمية حول عدد الراويات العربية (بما في ذلك روايات الطاهر وطار) التي ترجمت ، وسنوات ترجمتها ، وأسماء مترجميها بل إنّ الأمر منوط بجهود الأفراد كالباحث صالح جواد الطعمة الذي اجتهد في وضع إحصائيات حول هذا الموضوع ، ومتابعة آخر التقارير الدولية عنه.لذا ستكون نتائج هذه المداخلة مبنية على شذرات معرفية وأخبار صحفية متناثرة هنا وهناك . وقد تمكّننا من تتبّع اهتمامات المستشرقين الإنجليز والروس بالأدب الوطاري والوقوف على حيثيا وملابسات هذا الاهتمام ، ولنبد أ بـ:

<u>الرواية الوطارية في مرآة الاستشراق الروسي :</u>

اهتم المستشرقون بالرواية الوطارية ضمن اهتمامهم بالأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية ، وقد بدا هذا الاهتمام لرغبة المثقفين والأكاديميين الروس في التعرف على "الآخر" وتجاوز الأحكام المسبقة التي طرحها المفكرون الغربيون – الأوربيون تحديدا– ، ولبناء علاقات ثقافية أساسها فهم الآخر ومحاورته واحترام اختلافه وخصوصياته ، وكان "الأدب" هو خير قناة لتحقيق ذلك الفهم والمحاورة لذا عكف المستشرقون الروس على قراءة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية لغلبته ثم بدأ الاهتمام بالأدب المكتوب باللغة العربية منذ ستينيات القرن الماضي " وعدّ الناقد والباحث فيكتور بالاشوف أول من التفت في روسيا إلى الأدب الجزائري ، و أوّل من وجّه أنظار كوكبة من الباحثين والطلبة نحو هذا الأدب ، وقد كتب عدّة مقالات عن أعمال الكتّاب الجزائريين ن ودخل الأدب الجزائري بفضله "الموسوعة الأدبية الموجزة" عام 1962 ."(1)

وصنّف المستشرقون الروس الأدب الجزائري ضمن ثلاث خانات:

❖ باعتباره أدبا مستقلا يعكس خصوصيات محلية .

❖باعتباره جزءا من أدب المغرب العربي ونعني أدب تونس والمغرب وليبيا تحديدا .

❖باعتباره جزءا من السيرورة الأدبية في القارة الإفريقية .

وفي كلّ هذه التصنيفات كان الطاهر وطار حاضرا باعتباره أحد الأسماء البارزة جزائريا ومغاربيا وإفريقيا ، وخصوصا بروايتيه "اللاز" و"الزلزال" لقيمها النضالية المتميزة ، فهاتان الروايتان –كما يرى المستشرق الروسي روبرت لاندا " تعرّف القارئ بالثورة الجزائرية في مختلف مظاهرها ، وبمرحلتين هامتين من حياة الجزائر المعاصرة ، وبأفكار ومشاعر الشعب الجزائري ،وفضلا عن ذلك تقدّمان فكرة عن مكاسب الثقافة الجزائرية ، وعن الاندماج النشيط للأدب الفنّي المعبّر بالعربية في حياة الشعب ،وحين نفرغ من قراءة الروايتين نتعرّف بلا شكّ وبشكل أفضل على العالم الروحي والفنّي وثقافتهم الأصيلة "(2) .

تروي روايات وطار ظمأ "الآخر " المتعطّش لمعرفة أبجديات الثورة الجزائرية تاريخيا وسياسيا وثقافيا واجتماعيا وحتى دينيا لما تشكّله ثورة الجزائر من علامة فارقة في التاريخ المعاصر ، ونقطة بارزة في تاريخ ثورات التحرير ، ويبدو للوهلة الأولى أنّ أهمية الموضوع ( ونعني الثورة الجزائرية) هي التي جعلت القارئ الغربي يلتفت إلى روايات وطار ، لكنّ المستشرق الروسي لاندا يؤكّد أنّ طريقة وطار في التعاطي مع هذا الموضوع هي التي جعلته اسما مطلوبا في الثقافة الروسية ، ويوضح أن المقصود بطريقة وطار هو إصرار الكاتب غن نزع القداسة عن الثورة ، الوقوف عند مختلف الشرائح الاجتماعية بتنويعاتها الإيديولوجية وتوضيح مواقفها من الثورة ومن الكفاح المسلّح ..وبهذا يؤكّد لاندا من خلال دراسته أعمال وطار أنّ الموضوعات العظيمة لا تصنع بالضرورة نصوصا عظيمة بل طريقة الكاتب في التعامل مع الموضوعات هي التي تحدّد ذلك.

كان الطاهر وطار أحد الأسماء العربية التي عللت بها الباحثة الروسية كيربتشنكو سرّ الإقبال على القصة العربية في الاتحاد السوفيتي حين تقول " نجد تقاربا بين الروح العربية والروح الروسية (...) ولعلّ السبب يكمن في روعة السرد العربي المتأنّي الذي يباغت القارئ بالتشبيه المدهش والمرادفات المبتكرة ، أو لعلّه يكمن في مستلزمات هذا الفنّ الحيّ وفي كثير غيرها ، ومثلما رأت إنسانية هذا الأدب تعنى بمصير الثقافة الوطنية ، وتجسّد بصدق مشكلات المجتمع والصراع بين الخير والشر ، وانتصار الخير ...(3)

كانت روايات وطار –حسب كلام الباحثة كيربتشنكو– إجابة عن سؤال المحلية والعالمية حين أثبتت أنّ المحلية هي طريق أكيدة للعالمية إذا توافرا للأديب شروطا خاصة ، ويبدو في هذا السياق أنّ رأي الباحثة كيربتشنكو جاء تأكيدا وتثمينا لما قاله مواطنها لاندا بشان قيمة روايات وطار فنيا وموضوعاتيا .

ولعلّ ما عبّد طريق الرواية الوطارية نحو القارئ الروسي هو جودة الترجمة الروسية ، فمن حسن حظّ الطاهر وطار أن ترجمت أعماله إلى الروسية على أيدي باحثين أكفاء وعلى رأسهم العالم والمستعرب ديمتري ميكولسكي الذي التحق في سنة 1972 بفرع اللغة العربية بمعهد بلدان آسيا وإفريقيا التابع لجامعة موسكو ،

وأبهر أساتذته بتفوّقه وسرعة إلمامه بتاريخ الحضارة العربية ، كما اهتمّ ميكولسكي بالأدب العربي المعاصر ، فترجم للروسية "رجال في الشمس" لكنفاني ، و"عبّاد الشمس" لسحر خليفة ، و"المتشائل" لإميل حبيبي ، (...) ومن الأدب الجزائري شارك في ترجمة روايات عبد الحميد بن هدوقة ، وكتب عدّة دراسات عنه وعن الطاهر وطار "(4)

وما يلفت الانتباه في إنجازات هذا المترجم الروسي أنّه تجاوز تصنيفات الأدب الجزائري السالفة الذكر، بمعنى أنّه لم ينظر إلى وطار كقلم جزائري أو مغربي أو إفريقي فحسب ، بل رآه روائيا عربيا يذكر إلى جانب غسان كنفاني ، وسحر خليفة ونجيب محفوظ متجاوزا بذلك تقسيم الأدب العربي إلى أدب مغاربي و آخر مشرقي ، ولم يكن ميكولسكي وحيدا في اعتباره وطار قلما روائيا عربيا ، فقد شاركه في ذلك مواطنه فلاديمير شاجال الذي "يعدّ من أبرز المستعربين المعاصرين في روسيا في مجال ترجمة الأعمال الأدبية العربية إلى اللغة الروسية ، فيعود إليه الفضل في ترجمة روايات نجيب محفوظ ، وحنا مينة ، والطيب صالح ، وعلي عقلة عرسان ، والطاهر وطار ، وغيرهم ..(5)

ومن الضرورة الإشادة بدور هؤلاء المستشرقين الذين لم يكتفوا بترجمة أعمال وطار بل ذيّلوها بدراسات وافية عن مضمونها وخصائصها الفنية وملابساتها التاريخية مما يساعد القارئ الروسي على فهمها واستيعاب أطروحاتها الإيديولوجية وتصنيفها في إطارها الفنّي المناسب.

الرواية الوطارية في مرآة الاستشراق الإنجليزي :

تعدّ ترجمة روايات وطار إلى الإنجليزية مكسبا ثقافيا هاما لصالح الرواية الجزائرية – خاصة المكتوبة بالعربية– وذلك لأنه لا يختلف اثنان في أنّ اللغة الإنجليزية هي اللغة الأولى عالميا من حيث نسبة الاستعمال والانتشار، فهي لغة الحواسيب والإعلام والانترنت ، وهي اللغة الرسمية لأهمّ المنظمات العالمية وعلى رأسها الأمم المتحدة ، أضف إلى ذلك أنّها اللغة الأولى عالميا التي يترجم إليها من سائر اللغات ، ف " يورد دليل اليونسكو للترجمة لعام 1998 إحصاءات وبيانات مذهلة عن سيطرة اللغة الإنجليزية في تصدير الترجمات حتّى إلى تلك البلدان التي كانت لغاتها إلى أمد قريب لغات مصدّرة لا مستوردة ،وفي مقدّمتها اللغة الألمانية التي أصبحت اليوم في صدارة اللغات المستوردة من الإنجليزية إلى جانب اليابانية طبعا"(6) فاللغة الإنجليزية تضمن طريقا سريعا نحو الشهرة والانتشار والرواج بل والعالمية .

قراءة في ترجمة عناوين روايات وطار :

تذكر موسوعة ويكبيديا أنّ معظم روايات وطار ترجمت إلى الإنجليزية ، فترجمت "الزلزال" إلى (Earthquake) و"عرس بغل" إلى (Mule's wedding)و "الشمعة والدهاليز" إلى ( The Candle and The Dark Corridors)والحوات والقصر إلى (Al Hawat wa Al Kassir)و"الطعنات" إلى (Taanat) و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " إلى ( Al wali Attaher Yaoud Ila

Makamihi Ezzaki)وبقراءة سريعة لعناوين الروايات المترجمة يمكن أن نطلق حكما متحفظا على طبيعة ومستوى الترجمات ، حيث يمكننا أن نقسّمها إلى ثلاثة أقسام :

❖ قسم يعتمد على المكافئ الديناميDynamic Equivalent) أي ترجمة لفظة بما يقاربها في المعجم الإنجليزي معنى وثقافة ، ومن ذلك ترجمة "الزلزال" إلى (Earthquake) و"عرس بغل" إلى ( Mule's wedding)و "الشمعة والدهاليز" إلى (The Candle and The Dark Corridors) فهنا نلمس جهدا في نقل النص بكل ثقله التاريخي ومرجعياته الثقافية إلى لغة لها خصوصياتها النحوية والثقافية.

❖قسم يعتمد النقل الحرفي لافتقاده المكافئ الثقافي ، ومن ذلك ترجمة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " إلى (Al wali Attaher Yaoud Ila Makamihi Ezzaki) ، ففي هذا السياق يبدو "الولي " و "المقام الزكي" كلمتان مثقلتان بحمولاتهما الدينية والتاريخية مما يصعب إيجاد مقابل لهما في اللغة الإنجليزية مما حذا بالمترجم إلى "أنجلزة" الكلمتين ، و لا شكّ أنّه اضطرّ إلى وضع شروحات مطوّلة لتقريب مفهومها إلى القارئ الإنجليزي ، وهذا ما يجعلنا نؤكّد أنّ الترجمة وحدها غير كافية لخلق حوار ثقافي بين القارئ الغربي والنص العربي ، وهذا ما جعلنا نثمّن جهود المستشرقين الروس الذي ذيّلوا ترجماتهم لروايات وطار بدراسات وافية حولها .

❖ وهناك ترجمات اعتمد النقل الحرفي دون أن تتعب نفسها بالبحث عن المكافئ اللغوي ، من ذلك ترجمة "الحوات والقصر " إلىAl Hawat wa Al Kassir ) مع وجود بديل لغوي صحيح وهو ( The Fisherman and The Palace) ولا شكّ أنّ هذا الكسل الترجمي سيخلق صعوبات غير ضرورية في الفهم .

ولعلّ أهمّ ترجمة للرواية الوطارية إلى الإنجليزية هي ترجمة "الزلزال" بقلم ويليام غرانارا( William Granara)وهو أستاذ مستشرق بجامعة هارفارد في كاليفورنيا ، ووضع مقدمة الترجمة الناقد المصري المعروف جابر عصفور، "وقد تمّت ترجمة هذا العمل الروائي الذي أدرج في مناهج التدريس في الطور الثاني للتعليم الأساسي على حدّ تعبير الأستاذ غرانارا على أساس إيمانه بأنّه لا يمكن فهم ما يجري في الجزائر حاليا إذا نقرا رواية "الزلزال" ، ويلتقي رأي الدكتور ويليام غرانارا برأي الدكتور جابر عصفور الذي أبدى في تقديمه لترجمة "الزلزال" قناعته بأنّها أصدق ما كتب عن العنف الإسلاموي"(7)

لفتت "الزلزال" انتباه المستشرقين الإنجليز بوصفها أول رواية جزائرية تتحدّث عن الصراع بين الإسلاميين وغير الإسلاميين ، وقد روّج جابر عصفور في مقدمته لهذه الرؤية حين عدّ الرواية معالجة للتطرف الديني بل عدّ بوالأرواح أبا الإرهابيين لمجرّد أنّه قرأ في الزيتونة ،يقول" معظم الإرهابيين ذوو شهادات جامعية عالية ، ويتبنون مبادئ إيديولوجية تشبه قناعات بوالأرواح(...)فهؤلاء الجامعيون هم المسئولون عن العنف في

الجزائر اليوم (...) في الحقيقة تسجّل عودة بوالأرواح الثانية بتفعيل الأنشطة السياسية التي تدار في الجزائر من قبل الذين يبررون الإرهاب بتأويلات دينية"(8)

وفي رأيي فإنّ هذا الطرح مغالاة للحقيقة و تحميل للرواية أكثر مما تعنيه ، بل وإقحام تصوّر مسبق على الرواية ، فعبد المجيد بوالأرواح ليس رجل دين كما يريد له المترجم الإنجليزي والناقد المصري ، فكثرة الشواهد القرآنية والأحاديث الدينية التي تعجّ بها الرواية ليس كافيا لجعل البطل رجل دين ، هو بذرة للمتطرف الديني الذي سيكون مسؤولا عما ستؤول إليه البلاد لاحقا ، ففي ِرأيي الشخصي أنّ عبد المجيد بوالأرواح ليس أكثر من إقطاعي ساءته الإجراءات الحكومية المتخذة فسعى جاهدا للالتفات حولها مستعينا بالحسّ الديني للتأثير في ذويه وإقناعه بمخططه ، لذا لا يمكن أن تتسع شخصيته لهذا التأويل.و لا بأس أن ندعم رأينا بما قالته مستشرقه إنجليزية أخرى وهي ديبي كوكس التي "ترى أنّ عقم بوالأرواح دليل على أنّ الطبقة التي يمثلها بلا مستقبل ، وأنّ سلطته آيلة للنهاية ، بل يدلّ عقمه على أنّه ينتمي إلى عالم ينتمي إلى الماضي"(9)

ويقودنا هذا الإشكال إلى طرح نقطة أراها في غاية الأهمية ، وهي الوجه الآخر من اهتمام الآخر بأدبنا ، فبقدر ما يبدو الأمر جذابا ومغريا للوهلة الأولى فما أروع أن يدرس روائيونا في مدرجات جامعة هارفارد ، ويال وميتشيغن ، فإن جرس التحذير يقرع حول طريقة التدريس والأفكار التي يراد إيصالها للقارئ العربي حول هويتنا وثقافتنا ،ونظرتنا لذاتنا وللآخرين .ف"الترجمة تخضع ،كصناعة وحرفة، لعوامل ليست مرتبطة بالضرورة بجودة العمل الأدبي ، فمنها أفق التوقع الغربي أي الجمهور المعني بهذه الترجمة ، وحينما نكون بصدد القارئ العام فذلك يعني مخاطبة ذوقه وميله والتطابق ، بقدر الإمكان مع أفكاره المسبقة والمتوارثة عن الشرق الإسلامي والعالم العربي ." (10) لذا قد يلجأ إلى إسقاط أفكاره المسبقة وإقحامها إقحاما لتلبية أذواق القارئ الغربي.

كما ينظر لروايات وطار من قبل المستشرقين على أنّها نموذج للأدب ما بعد الكولونيالي الذي يلقى رواجا واهتماما متزايدا في الأوساط الأكاديمية الغربية منذ نشر إدوارد سعيد كتابه الشهير "الاستشراق" ، وقد عرفت ويكيبديا الطاهر وطار بأنه أحد الروائيين ما بعد الكولونياليين الجزائريين الذين رصدوا تحركات المجتمع الجزائري وتحولاته السياسية ، والثقافية ، والاجتماعية ، وخاصة في روايتيه "اللاز" و"الزلزال"

وإذا كان قضية الهوية هي الموضوع الأثير لدي منظري ما بعد الكولونيالية فلا عجب أن يحظى أدب وطار باهتمام خاص لدى هؤلاء الدارسين وذلك لإصراره على الكتابة باللغة العربية متحدّيا الميراث الكولونيالي الذي يصرّ على أنّ الفرنسية مكسب ثقافي للجزائريين وجزء نوعي جديد في الهوية الجزائرية ، يتحدّى وطار هذا الطرح ، ويصرّ على الكتابة باللغة العربية دون أن ينفي أثر 130سنة من الاستعمار في تشكيل الهوية الجزائرية ،وهذا ما يعيدنا إلى مقولات أدب ما بعد الكولونيالية حول الهوية ف" أدب ما بعد الكولونيالية لا يتعامل مع الهوية جوهراً ثابتاً ، أو ماهية مكتملة، سابقة على وجود الإنسان ، بل حقيقة متبدلة، ومصنوعة بأدوات ومواد

خام الواقع والتاريخ، أي على أيدي البشر وبإرادتهم.. إن مفارقة الهوية التي مصدرها الانتماء المتعدد إلى الأمكنة والأعراق والثقافات، والمترشحة عن تجربة ذات أوجه متنوعة تتسلل إلى نسيج العمل الأدبي المعروف بأدب ما بعد الكولونيالية فنكون إزاء بعثرة بدلاً من تماسك كاذب، وانفتاح على ممكنات الحياة بدلاً من العزلة، وهذا ما ينعكس على الشكل والأسلوب أيضاً فنشهد تصويراً بارداً، حاداً، حيادياً، بلا مديح أو رثاء أو أحكام فضفاضة(11).

فالبنسبة للمهتمين بالدراسات ما بعد الكولونيالية يعتبر روايات وطار خطوة عملية لتشكيل الهوية الجزائرية ما بعد الكولونيالية المتبنية لقضية العوربة خصوصا أنّ وطار أعلن موقفا واضحا من الفرانكفونية ، حيث يقول "الكتابة بالفرنسية تختصّ بها نخبة معينة تكتب لعوالم غربية بشروط غربية ، فدور النشر والمؤسسة الثقافية الفرنسية تشترط على الكتّاب العرب أساليب ومواضيع ، ويسوءني أن ادخل في هذه المقارنة (12)"

كان وطار أحد الأقلام التي وقفت عندها ديبي كوكس (Debbie Cox) في كتابها "السياسة ، اللغة ، والنوع في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية " (13) وهي تعالج أدب ما بعد الاستعمار في الجزائر أو ما تسميه أحيانا أدب ما بعد الاستقلال مركزة على الفترة الممتدة ما بين (1972- 1988)،وكانت روايات الطاهر وطار مادة اختبارية حيوية لمساءلة قضية اللغة ، والنوع الأدبي،و الإديولوجيا ، وعلاقة المجتمع بالثقافة من جهة ، وعلاقته بالدين من جهة أخرى .

وتوقفت الكاتبة عند رواية "اللاز" لتدرس إشكالية التعامل مع التاريخ ، وقداسة الثورة ، ومكانة النخبة الفرانكفونية ، وقضية العوربة ، ولم تقف الكاتبة عند المعطيات المضمونية لروايات وطار بل عرّجت على الجانب الجمالي أو الشكلي كتوظيفه العجائبي(fantasy) و والأليجوريا (Allegory) ، وكان اهتمام الكاتبة بروايات وطار جزءا من اهتمامها بالأدب الجزائري الذي عدّته جزءا من الأدب الإفريقي من جهة ومن الأدب العربي من جهة ثانية محاولة أن تسدّ فراغا رهيبا في المكتبة الإنجليزية عن الأدب المغاربي الذي يبدو شبه مجهول بالنسبة للقارئ الإنجليزي مقارنة بالأدب المشرقي .

وقد استوقف الجانب الجمالي هذه المستشرق الإنجليزية أثناء دراستها رواية "عرس بغل" حيث أشادت ببنائها الجمالي المراوغ ، والمستفزّ ، فهي تراها" رواية تقوم على انعدام الخطية في شكلها النصي ، بالإضافة إلى تذبذبها الزماني والمكاني ، وهلوساتها ، التي تساهم في جعل الأحداث التاريخية (التي تكوّن مضمون الرواية) في موضع تحدّ لوحدة الإيديولوجيا ، فالرواية ترتكز على المقتطفات المجتزأة مع إصرار على عدم التسلسل،والمراوحة بين مشاهد الماخور وأحداث رحلة الحاج كيان بشقيها الزماني والمكاني "(14)

بعبارة أخرى ، ترى هذه المستشرقة أنّ حداثة "عرس بغل" بتعقيداتها وغموضها تمثّل محاولة لزعزعة الإديولوجيا المترسّخة ،ولتحريك القناعات الراكدة ، فبدل أن يلجأ وطار إلى أسلوب الوعظ والخطابية راح يعزف على وتر الخرق والعدول والمفاجأة على مستوى الشكلي /السردي.

وفي الأخير يمكن القول أنّ وطار –في رأي معظم المستشرقين – ساهم مع قلّة من أدباء الجزائر والبلاد العربية بالارتقاء بثقافتنا ولغتنا العربية إلى العالمية ، بينما ضاع آخرون من الباحثين عن العالمية بلسان الآخر ، وفقد بعضهم في نهاية المطاف حقوق الأنا عليهم أي صدق وموضوعية التعبير عن تجربة الوطن في بعدها الإنساني ، وبقوا ثقافيا على هامش الآخر.

الهوامش

1- عبد الله أبو هيف : من الاستشراق إلى حوار الحضارات – روسيا و المسلمين نموذجًا – 2 ثقافتنا – العدد 15
http://iranarab.com/Default.asp?Page=ViewArticle&ArticleID=824

2- عبد العزيز بوباكير : الأدب الجزائري في مرآة الاستشراق السوفييتي، دار القصبة للنشر،الجزائر ، 2002، ص 103.

3- عبد الله أبو هيف : من الاستشراق إلى حوار الحضارات – روسيا و المسلمين نموذجًا – 2 ثقافتنا – العدد 15
http://iranarab.com/Default.asp?Page=ViewArticle&ArticleID=824

4- عبد العزيز بوباكير : خذوا عربيتكم من هذا الأعجمي ، جريدة الخبر ، 24- 12- 2010.5

5- فلاديمير شاجال .. ترجم الاعمال الادبية العربية الى الروسية
http://arabic.rt.com/news_all_info/56354

6- حسام الخطيب : الأدب المقارن بين العالمية والعولمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، قطر ، 2001 ص 228.

7- رواية الطاهر "الزلزال" بالإنجليزية ، جريدة النصر ، 20- 03- 2000.

8- Gaber Asfour ; Earthquake(preface),
http://www.khayma.com/wattar/lire/chahadat/ZILZAL/JABR%20ASFOR.htm

9- Cox, Debbie: The novels of Tahar Wattar : command or critique ? Research in African Literatures, 28
http://sherpa.bl.uk/130/01/The_novels_of_Tahar_Wattar.pdf

10- محمد علي الكردي : الأدب العربي بين العالمية والعولمة ، من كتاب (الأدب العربي والعالمية)، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر 2000، ص 242.

11- سعد محمد رحيم أدب ما بعد الكولونيالية؛ الرؤية المختلفة والسرد المضاد ،الحوار المتمدن - العدد: 1303 - 2005 / 8 / 31

12- فوزية جلال :الفرنكفونية وإشكالية الإبداع ، www.aljazirah.com.sa

13-Cox Debbie : Politics, Language, and Gender in Algerian Arabic Novel , Edwin Mellen Press , 2002.

14- Cox, Debbie: The novels of Tahar Wattar : command or critique ? Research in African Literatures, 28 http://sherpa.bl.uk/130/01/The_novels_of_Tahar_Wattar.pdf

# بناء الشخصية المركزية وفضاء أسفل المدينة ـ قصة رمانة للطار وطار ـ أنموذجا

**عبد الرحمان بن يطو**
**جامعة المسيلة**

**أوليات:**

ترتبط الرواية بالمدينة كنمط حياة، ولذا جاء السّرد كأنموذج تعبيري مدينيّ لما يمتلكه من ممكنات فضائية وديناميّة في النصّ، فبمجرد أن تنطلق الشّخصيات في نشاطاتها داخل الفضاء النّصيّ، وهي تسعى طائعة أو مكرهة في هذه الحياة التي يصنعها العاديون من الناس. لكن مخيّلة الكاتب ومن ورائها تجربته الإبداعية تضع من الأمر العادي المستنفد أمرا غير عادي لدرجة الدهشة، يدفعه إلى ذلك كشف المستور كما هو الحال في شخصية "رمانة" التي ابتكرها وصاغها حسب رؤيته والمواصفات التي يريدها، فكانت شخصية غير نمطية أو جاهزة، تصدم المتلقي العربي الذي لم يتعوّد على مثل هذه الشخصيات الروائية المختلفة عن الأخريات، وقد قال وطار عن هذه القصة: "لا أزعم أنّ رمانة رواية، ولا أثق في أنها قصة قصيرة .. لكنني متأكد من أنها تمثل بالنسبة لي، فترة الانتقال، من لون أدبي إلى لون آخر، تمثّل نفساً جديدا وتطلّعا جديدا، وهيكلية فنية جديدة"[1].

لعلّ أعظم لحظة في هذه الرواية هي لحظة التّحول التي عرفتها الشخصية نتيجة التّحول في ظروفها الاجتماعية والتعليمية وكذا في وعيها الوطني الذي صادفته يوما في لقاء الرفيق (خالي) هذا التغيّير الذي أطال الشخصية في أواخر الرواية حوّلها من الشخصية السلبية المفعول بها إلى الشخصية الإيجابية الفاعلة، إذ دفعتها الأحداث إلى التعرف على هذا المناضل وهو في هيئة تمويهيّة خوفا من ملاحقة الشرطة وأخذت العلاقة بين الرجل ورمانة تنمو بتدرج حذر إلى أن تمكّن من الاستيلاء على عقلها وتوطّدت الثقة بينهما وصار محل احترام وتقدير في نظرها وصارت في نظره مؤهلة فكريا ونفسيا لقبول بدور ما في العمل السّري مع العناصر الثورية.

ولأن رمانة ومثيلاتها هنّ ضحايا هذا المجتمع الذّكوري الذي صنعهن وأهلهن لحاجاته الذّكورية الملحة كلّ ذلك من منظور استعلائي نحو هذه الفئة الهشّة من المجتمع، في إطار البنية الاجتماعية وما تحمله من اختلالات في موروثها الثقافي والتاريخي والديني.

وانطلاقا من مفهوم أنّ الشخصية حاملة لفضائها فإنّ الكاتب عمد أن تكون المدينة هي الفضاء الأنسب لشخصياته وكلّ ما يرتبط بها من أفعال وأقوال سلبية أكانت أم إيجابية، ولذا كان البغاء دوماً لعنة من لعنات المدينة الحديثة التي لا تكترث بالضعفاء من المجتمع فيجدون أنفسهم أسرى الواقع بكل نتوءاته وقيمه المادية الشرسة إلا أنّ ما استحدثه وطار وهو يسعى إلى تشييّد هذا الفضاء الروائي الموبوء بالمتاعب الاجتماعية والمكاره الاقتصادية والسياسية يتجلى أكثر في تأثيث الصّورة النسويّة للمرأة الجزائرية المقهورة في كرامتها، فراهن الكاتب على جرأته غير المسبوقة لكسر الطابوه (Tabou) والبوح بالمستور المندس في وعي الناس.

فبائعه اللذة تتحوّل إلى ثائرة وفق مزاج الكاتب على خلاف ما ذهب إليه بعض الروائيين الآخرين الذين يعاقبون شخصياتهم التي تضطلع بأدوار دونية رضوخاً لرغبة المجتمع ومعاييره الأخلاقية فـ "حميدة" مثلا في (زقاق المدق) تتلقى ضربة قاتلة مصوّبة نحو وجهها لتستهدف مصدر تفوّقها وجمالها، بينما نرى وطار يكافئ رمانة بانتسابها إلى الثورة مخالفا بذلك كل الأنساق الاجتماعية والثقافية والدينية المحافظة.

وقد تكون عتبات النص مدخلا إبستيمولوجيا آمنا لعوالم القصة وتحولاتها المثيرة، فما دلالة العنوان؟ وما علاقتها بلوحة الغلاف ؟.

**2- عتبات النص،**

**2- 1 العنوان :**

لم تعد دراسة العنونة محل اهتمام الباحثين والدارسين إلا في أواخر القرن الماضي، بعد أن هيمن النص على عنوانه تاريخا طويلا كاد أن يلغيه من الوجود ، فكانت العرب قديما لا تعنون قصائدها بل تكتفي ـ آنذاك ـ بذكر مطالعها للتمييز بين هذه القصيدة أو تلك، فمعلقة امرئ القيس يسمونها "قفا نبك" أو ينسبونها إلى حرف الروي الذي تقف عليه، فيقولون سينية الخنساء أو لامية الشنفرى، ولم يتوقف الأمر عند القصائد الشعرية بل تجاوزها إلى الدواوين الشعرية، فيلحق الديوان باسم صاحبه، فيقال "ديوان امرئ القيس" ، ودام هذا الحال طويلا إلى أن انفتح العرب على غيرهم من الشعوب وتعرفوا على تقاليد جديدة من الكتابة النثرية، فأخذوا يُعَنونون أعمالهم والتي جاءت موسومة بلغة عصرهم ووعيهم الأدبي، فكانت عناوينهم بلغة مسجوعة تحمل في ثناياها نغمة الإيقاع التي تلازم العنوان العربي حتى أوائل القرن الماضي، فهي عناوين نثرية بلغة شعرية.

ويقترن تحرر العنوان من سطوة اللغة المسجوعة مع حركة التجديد في الأدب العربي التي ظهرت في المشرق العربي على يد محمد حسنين هيكل وطه حسين وغيرهما ؛ وفي المهجر الأمريكي على يد الرابطة القلمية (1920)، وقد كان رئيسها جبران خليل جبران(1883- 1931) من أكثر المبدعين عنونة لما تحمله عناوينهم القصصية من نبض شعري متفرد مثل "الأجنحة المتكسرة"، و"الأرواح المتمردة"..والتي لا يتأتى فهم دلالاتها إلا من خلال قراءة أفقية وفهم عمودي، فجبران مبدع عنواني غير مسبوق في اللغة العربية.

هذا في عالم الإبداع، أما في الجانب التنظيري للعنونة يمكن القول إن اهتمام الباحث العربي جاء في سياق اهتمام الفكر الغربي بهذا الحقل المعرفي وخاصة مع الفرنسي جيرار جنيت(G.Genette) الذي درسه في نطاق عتبات النص ومنحه فصلا كاملا ـ الفصل الثالث ـ في كتابه :" Seuils"[2] ويقصد به العناوين الرئيسية والفرعية والمقدمات والاستشهادات والحواشي والإهداءات، فمنذ أواخر القرن الماضي ظهرت أعمال جادة في الأفق تتبلور وتبشر بميلاد حقل معرفي مستقل يطمح إلى تأسيس علم جديد في المستقبل له أصوله ومناهجه "علم العنوان" (la Titrologie)

ولعل هذا الاهتمام بالعنوان متأت من رؤية استشرافية لمستقبل الإنسانية الخارجة من أتون الحرب العالمية الثانية والتي انتهت بدعوة إلى تحرير العالم من المركزية الأوربية، ففي سياق هذه الفلسفة الثائرة ظهرت نظرية التفكيك ( Déconstruction) التي يتزعمها الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" (1930 ـ 2004) (Jacques Derrida) وقد جاء هذا التحول متلازما مع جملة التحولات التي أحدثتها نظرية التفكيك عند ظهورها في مطلع السبعينات من القرن الماضي ، حيث عملت على تقويض سلطة المركز ومرجعياته في الفكر الأوربي، مما أدى إلى إعادة الاعتبار إلى الهوامش وفي مقدمتها العنونة التي أخذت تحتل موقعا هاما في الدراسات اللسانية والسيميائية والنظريات الشعرية والنصية التي اهتمت بدراسة العنوان ووظائفه وشعريته نظرا لأهمية الوظيفة الاتصالية التي يضطلع بها بدلا من السياق( Contexte)، من خلال أولية موقعه بحكم وجوده في أعلى النص، ودوره في عملية الاتصال بالقارئ الذي يؤهله مسبقا لمعرفة النص[3].

فانطلاقا من هذا التوجه المعرفي بدأ الاهتمام جديا بإستراتجية العنوان على مستوى النظري والتطبيقي كعلامة لسانية ملازمة، فلا عنوان بلا نص ولا نص بلا عنوان من جهة،ومن جهة أخرى عنوان في الأعلى يليه نص في الأسفل غير أن العلاقة بينهما علاقة تكاملية تابع ومتبوع نص ينسب إلى عنوانه أم عنوان يلحق بنصه، فإذا كان أحدهما يمثل الكل (النص) والآخر يمثل الجزء(العنوان) فأيهما له الأهمية على الثاني ؟ وقد يكون من الأهمية بمكان ألا نفاضل بينهما ، فقراءة نص بمنأى عن عنوانه تبقى قراءة ناقصة غير تامة الملامح والرؤية، وقراءة عنوان بمفرده في غياب نصه تبقى قراءة مشوقة وملحة، لما يحيل عليه العنوان في تقاطعه مع نصه فالعنوان والنص مكونان أساسيان يلازمان بعضهما ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما ، فإذا قلنا عنوانا نعني بوجود نص، وإذا قلنا نصا نعني بذلك وجود عنوان فهو بمثابة الرأس من الجسد ، وهنا يقول الدكتور محمد مفتاح " :إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا أنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض عنه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو ـ إن صحت المشابهة ـ بمثابة الرأس من الجسد ، والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما يكون قصيرا ، وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه"[4]

ولكن ما يعنينا هو اختراق البنية السطحية المثقلة بالدلالات المتشظية في عمق قصة "رمانة" للروائي الطاهر وطار وملاحقة المعاني المتوارية بين تلافيفه، أولا فاختيار الكاتب لاسم " رمانة" عنوانا يعود لكونها الشخصية المركزية المهيمنة على السطح الروائي ومن خلالها تتقاطع الأحداث وتتأزم، غير أن لفظ رمانة يتأتى من حرص وطار على توظيف الأسماء ذات المعجمية الشعبية الجزائرية، ناهيك أن العرب قديما كانت تخصُّ بناتها ببعض الأسماء ذات الصلة بالحياة اليومية والمحببة عندهم كلفظ سُلافة الذي يعني الخمر أو بعض الفواكه(...)وما رمانة في حقيقتها إلا فاكهة من لحم.

أما لفظ رمانة في الأصل المعجمي منبثقة عن رمان بدون "تاء" التي جئ بها على سبيل الإلحاق للدلالة على الوحدة وقد ورد ذكره في القرآن الكريم بهذا المعنى[5]، وفي هذا السياق أطلقت العرب لفظ التمر على المفرد والجمع معا، ولكن ما يعنينا هو "رمان" في صورته الصوتية وهيئته الصرفية المختومة بالألف والنون التي تكرس حالة التثنية في علم الصرف، وهذا ما ينطبق تماما على شخصية "رمانة" في مسارها الروائي إذ عاشت صنفين من الحياة إحداهما بائعة لذة والأخرى ما ألت إليه السياقات الروائية ومن وراءها الكاتب إلى مناضلة شريفة بعد أن اتصل بها أحد المناضلين في حرب التحرير واستدرجها طوعا للالتحاق برفاقها.

ورمانة جاءت بدلالة الإفراد لكونها وحيدة في هذه الغابة الاجتماعية تواجه قدرها الذي صنعه لها غيرها، وهي نكرة محرومة من "أل" التعريف لعدم حاجة الآخر لمعرفته بها ما دامت بضاعة تستهلك.

### 2- 2 لوحة الغلاف:

فمن القراءة الأولى أن هذه الصورة الرمزية مستوحاة من عمق الثقافة الأمازيغية كمؤشر للهوية والانتماء تتشكل من أربعة أشكال في هيئة عمودية متفاوتة الأبعاد بطريقة تراتبية، فالشكل الأول البعيد لونه بنفسجي ناصح، والثاني أبيض مخدش بالبنفسجي والثالث شكل ثمرة حبة الرمان يتوسطها مربع بداخله مربعات صغيرة حمراء بعضها متهالك والصورة كلها تسبح في لون وردي يغطي الغلاف وفي أسفله اسم رمانة الموشح بالسواد.

ولاختراق شفرة هذه الخطوط وفكّ رمزيتها ودلالاتها المتشابكة يتبين لنا أن اللون البنفسجي الذي يعني في دلالته اللونية الرومانسية في صورتها الناصعة والمأمولة، وهي في كينونتها الحرية والانطلاق بأبعادها الفلسفية والاجتماعية والتي تتمثل في مستقبل الجزائر لاغير.

ويأتي الشكل الثاني رديفا للأول لكنه يختلف عنه في اللون الأبيض المخدش بالبنفسجي، فاجتماع البياض كرمزية للصفاء النقاء مع خدوش اللون البنفسجي توحي بالواقع وإكراهاته على نحو ما، إذن فالشكل الثاني يناظر الشكل الأول بمعنى تطلع الواقع الحاضر إلى إشراقة المستقبل الآتي، هذا الواقع الجاثم تتوسطه حبة رمان، وهي من الثمار القليلة في النبات التي تبدأ زهرة وتنتهي ثمرة، فجنيها يتطلب انتظارا وصبرا، وهذا ما لا يتعارض مع ما جاءت به سياقات الأحداث ويبقى المربع ذو المربعات الصغيرة والتي إذا فحصناها قد نحصل على ستة عشر مربعا غائرا بخطوطه الحمراء والأخرى باهتة، والعدد قد يتطابق مع سن "رمانة" التي كان عمرها ستة عشر تماما[6]

وهذا الشكل المركب يسبح في لون وردي وهو يرمز للحلم الجمعي الذي يتجاوز الحاضر إلى ما هو آت، ولعل استهلال الرواية واختتامها باللون الوردي يتجه في هذا السياق[7].

فمن خلال هذه المقاربة السيميائية يتضح لنا أن الواقع الناصع في تقاسيمه الجزائرية يمكن تحقيقه عبر الثورة فقط كفعل إنساني أبدي لأن الإنسان لم يولد حرا، ولكن ولد ليتحرر، وهو ما أقرته وقائع قصة "رمانة"في تواشجها مع لوحة غلافها الموقعة بريشة الرسام الجزائري (محمد خدة).

**3- البناء المعماريّ للشخصيّة المركزيّة:**

**3- 1- مفهوم الشّخصية الرّوائية:**

إن لفظ الشّخصية في اللغة العربية هو ما يعادل مصطلح (Personality) الإنجليزية، أو (Personalité) الفرنسية، واللفظان معا مستمدان في الأصل من لفظ (Persona)، في اللغة اللاتينية القديمة؛ ويعني القناع.[8]

ويأتي الحديث عن الشخصية (Personnage)، ضمن مشكّلات البنية الروائية وعلاقتها بالعناصر الأخرى كالمكان والزمان والحدث؛ فالذي يؤطر المكان هو الحدث، والذي وراء الحدث هو الإنسان؛ فالفضاء ليس مكانا شاغرا بل هو مملوء بتجارب وذكريات ومشاعر وانفعالات التي تشكّل في المجموع بصمة الإنسان. أما استعمال البعض قولهم الشخص (Personne) كمعادل للشخصية؛ فإن المعجمية العربية قد فصلت في أمره، الشخص .. سواد الإنسان وغيره تراه من بعد، يطلق على الإنسان أيضا ذكرا أو أنثى.[9]

إذن يمكن القول أن المقصود بالشخص يتوقف أساسا على عنصر تجسيد الهيئة المادية عند الإنسان دون غيره من العناصر الأخرى. "فالشخصية، في تمثّل الكتابة الروائية التقليدية، تصادي الشخص الحقيقي المركب من لحم ودم وعظام؛ والحدث الروائي يصادي الحدث التاريخي الذي وقع فعلا يوما، على نحو ما؛ والحيز الروائي يصادي المكان الجغرافي الذي كان مسرحا للأحداث التاريخية التي وقعت فعلا، على نحو ما فيه. فهناك، إذن، أربعة عناصر، أو أربعة مشكّلات سردية، هي في حقيقتها خيالية، تصاديها، في البناء الروائي التقليدي، أربعة مشكلات أخرى واقعية أو حقيقية؛ الحيز يصادي المكان، والشخصية تصادي الشخص، والزمان يصادي التاريخ، والحدث الروائي (الأبيض) أو (الميت) يصادي الحدث التاريخي الحقيقي، أو الحي." [10].

ظلت الشخصية في الرواية التقليدية تتمتع بنفوذها إلى غاية ما بعد الحرب العالمية الأولى، إذ ظهرت أصوات تدعو إلى إعادة النظر في دور الشخصية الروائية انطلاقا من رؤية جديدة. وتعد محاضرة فرجينا وولف (virgina woolf), (1882- 1941) دعوة صريحة إلى النقاد للاهتمام أكثر بالشخصية ووضعها في دائرة الدراسة والتحليل العميق لكونها تشكّل عالما معقدا ومستقلا في ذات الوقت، واعتمادا على مفهوم اللساني للعلامة عرف فيليب هامون (Ph. hamon) الشخصية "بأنها مرفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها، إنها ليست معطى قبليا وكليا، فهي تحتاج إلى بناء، بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة. هذا المرفيم الفارغ يظهر من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لا متواصل. فكما أن المعنى ليس معطى في بداية النّص ولا في نهايته، وإنما يتم الإمساك به من خلال النص كله." [11]

وإذا كان هذا القول استوحاه هامون من المفهوم اللساني للعلامة عند دي سوسير في تعريفه القائم على اعتباطية الدال والمدلول، فإن الشخصية كعلامة سيميائية (Sémiotique) تمتلك معطيات ودلالات أيقونية كالاسم والهيئة والسلوك.. تطابق صاحبها خاصّة في المنظومة السرّدية عند وطار التي تغترف من الواقع الاجتماعي والتاريخي في آن واحد.

أما غالي شكري فيعرف الشخصية بقوله: "إن الشخصية الفنية هي الشخصية الحية في حالة فعل." [12]، وهذا الفعل لن يكون إلا بتفاعله مع بقية شخصيات النص الرّوائي؛ التي تحدد علاقاتها مع غيرها ومكانتها التي تتبوأها في النص، من خلال انخراطها في الأحداث الروائية، وفي شبكة العلاقات المتفاعلة فيما بينها.

مشكّلة في نفس الوقت مع عناصر النص الأخرى ارتباطا عضويا لا فكاك منه، "فإن الشخصية لا تتحدد فقط من خلال موقعها السردي (فعلها) ولكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشخصيات الأخرى." [13].

### 3- 2- تقاسيم الشّخصيّة المركزيّة:

إن تصميم الشخصيّة الروائية الوطارية يخضع لبعض الاشتراطات المحلية فهي مستوحاة من عمق الواقع الجزائري في شكلها ومضمونها وحتى تطلعاتها وفي هذا السياق تأتي رمانة كواحدة ممن ثقلتهم متاعب الحياة وهيأتهم نفسيّا وماديّا وروّضت أجسادهن للاضطلاع بدور الشخصيّة المركزيّة في القصة حتى يتمكن الكاتب من تمرير خطابه الأدبي المؤطر أيديولوجيا ويمكن أن نجمل بعض المؤشرات الدالة على تقاسيم الشخصيّة الروائية عند وطار كما يلي:

- فهي جزائرية الهوى والهوية.
- وذات تقاسيم جزائرية بحتة في سلوكها وأفعالها.
- يتيمة الوالدين[14] أي محرومة من السند العاطفي والمعنوي.
- من الفئات العمرية الشبابيّة المتطلعة.
- يحركها الفقر والشقاء الإنساني.
- من المحيط الاجتماعي وليس من المركز[15].
- إحساسها بالاغتراب النفسي والاجتماعي، نتيجة للتركة التي ورثتها عن والديها[16].
- شخصيّة متحوّلة من السلب إلى الإيجاب.
- حاملة لأيديولوجيا واضحة المعالم ومعادية للواقع المبتذل، أسداها لها الكاتب في آخر الرواية.
- جميلة بطبعها إذ ورثت جمالها عن والدتها[17].

كل هذه المركّبات التي أثّثها بها الكاتب تجعل منها متفرّدة عن غيرها من الشخصيات يضاف إلى ذلك اسمها الذي اختير بإمعان لما يحمله من مدلول محلي في الثقافة الشعبية الجزائرية، وبالمقابل فهو مفرغ من أيّة

دلالة ثقافية أو دينية أو أخلاقية قد تكون هذه الفئة الاجتماعية المحرومة من الفواكه ترغب في هذا النوع وتودّ تحقيقه ولو على مستوى تسميته على إحدى بناتها .

أمّا ملامحها الاجتماعية تكرس فيها الفقر والبؤس بدءا بمسكنها فهي تسكن حيّا قصديريا بضواحي المدينة "ونبتُ في حي قصديري"[18] وهي في الأحياء التي تطوّق المدن العربية حديثا وتصهر على خدمة المدن في آن واحد بما يسند إلى أبنائها وبناتها من أعمال وضيعة يترفع عليها أبناء المدن . ففي هذه الأحياء يكثر الفقر والأمية والمرض بين أهلها وتصير حياتهم مرادفة للموت، وهو ما عبر عنه بوعلام يوما إلى رمانة "الفقراء ميتون من يوم ولادتهم"[19] إذن فهي من منابت فقيرة ومعدمة، وظروف اجتماعية صعبة مع هيئتها الجسدية المغرية واندفاعها الشبابي والعاطفي إذ تبلغ من العمر ستة عشر عاما[20] . هذا المجموع كفيل بأن يؤهلها لامتهان أقدم مهنة في التاريخ البشري، وتعمّد الكاتب على توصيف جسدها منذ البداية ليتفرّع إلى ملاحقة نشاطاتها من خلال السياقات الروائية فيقول : "وهي جالسة على كرسي وثير، عارية الصدر، لا يغطي باقي جسمها سوى قميص نوم حريري أملس شفاف .

رفعت بصرها إلى المرآة، فقابلتها نفسها جميلة رائعة .. الشعر منسدل أسود ناعم، على عنق أبيض طويل، وعلى صدر مكتنز عريض، العينان لوزيتان عسليتان حالمتان، الأنف مستقيم لا يشوبه عيب متناسق مع الوجه المستدير والذقن الممتلئة الجميلة، والفم الصغير، تعبّر شفتاه القرنفليتان عن دعوة دائمة، لانتظار همسة دافئة منه .. المرأة ممتلئة بها طولا وعرضا .."[21] .

يبدو بإمكاننا أن نتمثل هذه الشخصية إذا جمعنا أجزاء الصورة الموزعة على مساحة النص الروائي والتي أراد الكاتب من خلالها إحكام طوق الفساد من حولها بحيث لن تجد منفذا سوى الانخراط في عالم الرذيلة وبهذه التقنية الذكية يكون دورها في الحياة تحصيل حاصل تحت وطأة الفقر والحاجة وليس رغبة متأصلة فيها ، ومن المواقف الواقعية التي تستوقفنا في الرواية هو موقف استظهار بطاقة التعريف الخاصة برمانة والتي قرأتها بصدق غير أنها حجبت عنا ذكر سنها وكأن الكاتب يريد أن يوهمنا بعادة شائعة عند الكثير من النساء الجزائريات وهو عدم رغبتهن في إظهار أعمارهن الحقيقية التي تبقي طي الكتمان في غالب الأحيان . "الاسم : رمانة . اللقب : مشتلي . تاريخ الميلاد : ( ..؟) في الجزائر . علامات خصوصية : لا شيء . القامة : متر وثماني وستون" . [22]

ولا يمكن أن يكون لرمانة هذا الدّور إلا بتضافر أدوار أخرى ساهمت في تميّزها عن غيرها من الشخصيات المساعدة لها .

### 4- أشكال الشخصية وأنماط التعبير الشعبي :

### 4- 1 أشكال الشخصية في المتن الوطّاري :

وظف الطاهر وطار تشكيلة متنوعة من الشخصيات ذات الملامح الجزائرية الصّرفة، فهي قد تكون مختلفة في مشاربها وانتماءاتها الوظيفية في المجتمع، لكن يوحدها الفساد ويؤطرها سواد الليل لممارسة هذه الهواية الشاذة، إن انصراف بعض الناس إلى حياتهم الخاصةّ وسقوطهم بين أحضان النساء وشرب الخمر لا يمكن أن يفهم إلا كشكل من أشكال الإحباط الاجتماعي والسياسي الذي طال شريحة كبيرة من أبناء وبنات المجتمع، وهي في أوج عطائها العاطفي والجسدي أيضا، والتي لم تحالفها الظروف، فصارت تتقاسم مع غيرها من أبناء جلدتها شعورا خاصا بالغربة والضياع السياسي والاضطراب في الوعي الوطني والقومي، وهي ظاهرة تكرسها دائما عوامل العيش في ظل التهميش والإقصاء، وفي غياب أبوّة سياسية حقيقة تكون لهم سندا حقيقيا(Support) في مواجهة تحديات الحياة، وبالتالي يلجأون إلى تعاطي الخمر كملاذ آمن في اعتقادهم نحو واقع بديل عن الواقع الحقيقي.

ولذا نرى دائما هذه الشخصيات تتستر وراء ستار الليل لإخفاء أفعالها وممارسة نزواتها، تنفيذا لمشاريعها الانهزامية، وتلعب الفضاءات المناقضة دورا هاما في تجسيد الفارق الطبقي وبؤر الفساد، الحي القصديري والكوخ الذي تسكنه عائلة "رمانة" وما يقابلها من فيلات فخمة في الأحياء الراقية بالعاصمة، فتزداد الصورة وضوحا وتناقضا في آن واحد، تزيد من حيوية السّرد ومتعته.

وكانت الشخصيات الذكورية المتهافتة على طلب المتعة متنوعة ومتباينة، لكنها جزائرية الهوية وفاسدة الهوى، كما أنها مختلفة في الأدوار التي أسندت إليها، فمن الشخصيات النسوية الجارة "مباركة" الشريكة الحقيقية لرمانة في العمل والتي تجاريها في مشاريعها دون تردد، وقد حدد دورها الكاتب ليفسح المجال لرمانة وعملها الموروث عن والدتها، وهناك أدوار نسوية باهتة وعرضية كـ"رحيمة" زوجة القاضي و"سي قويدر" و "حلومة" زوجة الصديق المحترم[23]

وتعد شخصية بوعلام الانتهازي والمخادع، وصاحب التجارة المشبوهة أكثر حضورا في بداية الأحداث وتصفه رمانة بالشاب الأسمر المشعر[24]، وصاحب المغامرات الكثيرة مع شريكه وصنوه مجذوب.لقي كل منهما مصرعه على يد الآخر في أحد المراقص "في الساعة الخامسة من صباح يوم الأحد، وقعت مشادة في مرقص ليلي، ذهب ضحيتها السيد مجذوب الرحيمي صاحب المرقص، والسيد بوعلام حمادية من الوسط التجاري، استعمل الرصاص في المشادة والتحقيق جار"[25].

نلاحظ أن الكاتب سلط عليها عقابا قاسيا لتماديهما في ترويج الفساد واحتقار الآخرين.

ومن الأشكال التي تتردد على هذه الأمكنة ضباط سامون من البحارة الأجانب، فكلما سنحت لهم فرصة عملهم يقبلون على شراء لحظات من اللذة، ومن النماذج الساقطة سي قويدر القاضي "شخص أنيق في الخمسين، عليه علائم الاحترام، رمقني وخاطب بوعلام بصوت وقور"[26].

فلم ينج حتى هؤلاء المحترمون أو في حكم المحترمين والذين يتظاهرون أمام الناس بالاحترام والانضباط نهارا وهم غير ذلك ليلا، وما شخصية صالح إلا أنموذج آخر الذي صادفته "رمانة" ليلة هروبها من براثن بوعلام، وهاهو يقدم نفسه قائلا :" سيد محترم جدا، ليس تاجرا ولا عاملا، اسمه(صالح) في الخامسة الثلاثين، له طفل وبنت زوجته فرنسية، تشتغل في الإدارة وتتقاضى دخلا كبيرا، أمه تعيش معه وتربي ابنيه، يسكن في قصر ويستعمل هذا المنزل لما يصادف[27]

كل هذه الشخصيات تدحرجت نحو الهاوية والسقوط، الفاعلةُ منها والمفعول بها، وقد يكون الكاتب يريد من وراء هذه النماذج المختلفة من الشخصيات الساقطة أن يجعل منها مجرد لواحق(Accessoires) لإبراز شخصية "رمانة" ومواصفاتها المتفردة كشخصية مركزية تحظى باهتمام كبير على مستوى الأحداث الروائية.

وفي نهاية المطاف يفاجئ الكاتب قراءه بمنعطف مثير، يتمثل في الظهور المفاجئ لشخصية المناضل المتابع أمنيا والذي اختار لنفسه اسم "خالي" [28]وتبين فيما بعد أنه مناضل ومثقف يساري وطبيب أيضا "وذات أمسية، لفت انتباهي في نهج صغير، قليل الحركة والمتاجر، كهل بدوي رائع، طويل القامة، عريض المنكبين، أسمر غليظ الحاجبين، جميل اللحية، وطويل الشاربين، عليه برنس وجبة وعمامة، وفي يده حقيبة صغيرة على عينيه نظارات.."[29] هذا الرجل هو قدر "رمانة"، إذ بفضله تمكنت من الإفلات من طوق الفساد وأنقذها من جرائرها الاجتماعية والأخلاقية، وفك ضائقتها المالية، وصارت "رمانة" امرأة جزائرية مختلفة عن ماضيها الذي قد انقضى.

### 4- 2 الشخصية وأنماط التعبير الشعبي :

أثبتت الدراسات الحديثة في الأدب الشعبي أن الأغاني والأمثال والأقوال الشعبية هي أصدق وأدق التعابير التي تعكس الوعي الجمعي، وأن الاهتمام بها وفحصها يمكن أن يفضي إلى نتائج تفصح عن الهوية الحقيقية للجماعة البشرية وتطلّعاتها وما المقولة الاستباقية التي كانت ترددها شخصية اللاز ـ مثلا ـ في رواية "اللاز" إلا نبوءة فذة لمستقبل الجزائر في قوله :" ما يبقى في الواد غير حجاره"، إذ عودنا الطاهر وطار أن يوظف حشدا من الأقوال الهادفة ذات الخصوصية الجزائرية وتأتي عادة على لسان شخصياته وتكون مناسبة لمستواها الثقافي وانتمائها الاجتماعي كهذه المقولة الباعثة على الاستسلام للأمر الواقع في قول أم رمانة لابنتها "قدر ربي يا رمانة العزيزة"[30] أو ما تسمعه في بعض الأغاني الشائعة في الشرق الجزائري وفي المجتمع التونسي كتلك الأغنية الغرامية التي ترددها أرملة البرادعي على إيقاع الطبل في قولها :" يا جاري يا حمود يا جاري دبّر عليّ، الناس تبات رقود، وأنا النوم حرام عليّ"[31]، وكان لرمانة نصيب من هذه الأغاني الشعبية حين استفردت بنفسها في عمل البيت وراحت ترددد "أما وسيدي عابد ...أما يشعشع نوره."[32] لما يحظى به الأولياء من قيمة وجاه في وجدان المجتمع الجزائري، ومن الأغاني أيضا ما ترددده شخصية (خالي) المناضل الطبيب المتابع أمنيا،

حين كان يلاعب الطفلة فايزة أخت رمانة وهو يغني لها بصوت خافت " آش يا بغالي، وصّلّني لأخوالي، وأخوالي في توسة، ذبحولي فلوسة..." [33]، ومن العبارات المسكوكة ذات الدلالة الدينية ودأب على استعمالها المتسولون قولهم:" يا حباب سيدي عبد الرحمان"[34] وجاءت في سياق موّه للتواصل مع الثوار حتى لا يتفطن لهم المخبرون ومن الاستعمالات اللغوية المشفرة ما صدر عن ساعي البريد وهو يتسلم رسالة (خالي) من رمانة قائلا لها :" السماء صاحية"[35]، ثم انطلق ، بينما هي في الواقع مكفهرة، ولم تفهم الفتاة هذا المعنى إلا بعد أن فك لها (خالي) الشفرة ومعنى ذلك أن الأمور هادئة غير متوترة من جانب الشرطة والعسكر التي تطارد المناضلين في كل مكان.

فهذه المقولات الشفوية وُظفت في سياقها ولحاجة تقتضيها طبيعة موقف الشخصية المتلفظة بها من جهة، ومن جهة أخرى تعطي انطباعا آخر للمتلقي أنّ هذه الأحداث لها خصوصيتها الثقافية والتاريخية وحتى الجغرافية أيضا.

وفي الأخير نرى وطار يحتفي كثيرا بشخصياته ذات الملامح الجزائرية، ويؤطرها بكل ما يقتضي من مواصفات جزائرية أقوالا وأفعالا حتى تكتمل أجزاء الصورة في ذهن المتلقي العربي بكل أبعادها التاريخية والثقافية والاجتماعية.

**الإحالات:**

(1)- رمانة، الطاهر وطار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 5،6.

(2) -Seuils,G.Genette,(chapitre:3),Ed.du paris 1987,p:54

(3)- انظر: فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 79، القاهرة، 2006، ص213.

(4)- دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 1987، ص72.

(5)- سورة الرحمن، الآية :68.

(6)- رمانة، م س، ص53.

(7)- رمانة، م ن، ص 7، 90.

(8)- توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، د سعيد شوفي محمد سليمان، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2000، ص111.

(9)- منجد اللغة والأعلام، لويس معلوف، دار الشروق، بيروت، 1975، ص378.

(10)- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة (240)، الكويت، 1998، ص 96.

(11)- سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة، سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص 9.

(12)- المنتمي(دراسة في أدب نجيب محفوظ)، د، غالي شكري، دار الفارابي، بيروت، 1991، ص212.

(13)- سيميولوجية الشخصيات الروائية، م س، ص 10.

(14)- رمانة، م س، ص 8

(15)- رمانة، م ن، ص 9

(16)- رمانة، م ن،ص 9

(17)- رمانة، م ن، ص 9

(18)- رمانة، م ن، ص 53

(19)- رمانة، م ن، ص 25

(20)- رمانة، م ن، ص 53

(21)- رمانة، م ن، ص 7

(22)- رمانة، م ن، ص 43.

(23)- رمانة، م ن، ص 26

(24)- رمانة، م ن، ص 15

(25)- رمانة، م ن، ص 47

(26)- رمانة، م ن، ص 16

(27)- رمانة، م ن، ص 40

(28)- رمانة، م ن، ص 68

(29)- رمانة، م ن، ص 59

(30)- رمانة، م ن، ص 12

(31)- رمانة، م ن، ص 22

(32)- رمانة، م ن، ص 48

(33)- رمانة، م ن، ص 79

(34)- رمانة، م ن، ص 70

(35)- رمانة، م ن، ص 89

# ثنائية الكم والكيف في التلقي النقدي المشرقي لأدب الطاهر وطار (الأكاديمي والالكتروني)

**د. عبد العزيز شويط**
**جامعة جيجل**

***مقدمة***

هل يمكن القول أن : الطاهر وطار ( رحمة الله عليه ) قامة تأسيسية من قامات الرواية العربية المكتوبة باللغة العربية _ بعد الاتفاق على أنه قامة من قامات الرواية الجزائرية و المغاربية _ بوعي و إدارك لعلاقة اللغة بالهوية و الوطن و الوطن العربي الأكبر تحديدا ، و علاقة السرد بالعلم و الفن ، و أيضا علاقة الفن بالالتزام ؟

هذه الشبكة من العلاقات هي التي صاغت الطاهر وطار الروائي الفنان ، وهي التي ستجيبنا عن درجة التصنيف ، تؤازرها عملية تتبع الانتشار المحقق و التربع و الاكتساح و الانتشار للمقروئية و التلقي الإمتاعي و النقدي ، سواء في اتجاه ثنائية الورقي / الإلكتروني ، أم في اتجاه ثنائية الزماني / المكاني ، أم في اتجاه ثنائية الأكاديمي / الثقافي . أم في اتجاه ثنائية النقدي/ و الإمتاعي التعليمي .

هذه الأسئلة كهموم معرفية مبحثية في الحقيقة تؤدي وظيفة التوضيح على طريقة القدماء في منهج الإجمال الذي يليه التفصيل تتبعها عدة أسئلة أخرى من مثل : هل استطاع الطاهر وطار أن ينتشر على البعدين العربي و الإفريقي و لما لا الدولي ؟ و هل استطاع أن يتربع على الزمن الإشتراكي و الرأسمالي ؟ و هل استطاع أن يحقق الانتشار الورقي و الإلكتروني ؟ ... الخ من الاتجاهات التي حددناها سابقا .

و إن كان هناك من يفهم الواقعية على أنها التوثيق فهذا ألبيريس يتحدث عن رواية القرن التاسع عشر الواقعية في أوروبا ن فيقول عنها : (( إلا أن الرواية تلقت في القرن التاسع عشر ، التحول الكبير الذي سيؤكد نموها و قوتها و نجاحها : فقد غدت وثيقة محولة إلى رواية )) [1]

تتحدد قيمة الأديب عادة بالانتشار العالمي لكتبه و أدبه من منظور سوسيوجيا الأدب و التلقي ، و الانتشار المحلي ليس كالانتشار الوطني وليس كالانتشار الإقليمي و ليس الانتشار القاري و ليس كالانتشار العالمي ، و هذا الأخير لا سبيل إلى تحقيقه غير الترجمة و تحويل كتبه إلى أفلام ، لأن السينما تؤدي إلى الانتشار السريع للأدب .

العالم العربي عالم بأتم معنى الكلمة جغرافيا و بشريا ، و لكن توزع المد الشيوعي قد يجعل من الرواية الاشتراكية الوطارية ذات بعد شرقي تابعة للمعسكر الشرقي في زمانه و المجتمع العربي و الإسلامي و

[1] – ر . م . ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم ، منشورات بحر المتوسط ن بيروت لبنان ، منشورات عويدات ، بيروت باريس ، ط 02 ، 1982 ، ص : 41 .

الإفريقي و حتى الفرانكفوني و إن كان الطاهر وطار كاتبا عروبيا ، و لكن العلاقة المتعدية تكفل له الانتشار الفرانكفوني إن تحقق عامل الترجمة و هو ما يفضي به إلى العالمية ، يضاف إليها التصاق الطاهر طار دائما بالحزب الحاكم في وطنه مما يعطيه الطابع الرسمي و التمويل الكافي لطبع أعماله ، أما ارتباطه بالصحافة و الحركة الجمعوية و ربطه صداقات مع أكاديميين نقاد فيضمن له الانتشار الإعلامي و النقدي و الأكاديمي الجامعي .

ثنائية المشرق و المغرب في السرد ، إذا أردنا أن نعلي من قيمة المغرب ، لا تتحدد فقط بالحمار الذهبي لأبوليوس و لا بألف ليلة و ليلة الفاطمية المغربية ، و لا بالمويلحي ذي الأصول التونسية ، و لا بالمسعدي الفيلسوف في " حدث أبي هريرة قال " ، و لا في أحلام مستغانميز و إنما بكل بساطة تتحدد في كل هذه الأمور مجتمعة، لأننا سنرى فيما يأتي لماذا المغرب العربي قريب من السرد أكثر؟ .

*في سوسيولوجيا السرد و الرواية (عوامل الانتشار و التلقي)*

ضمن موضوع تاريخ الأدب تتحدد علاقة مرحلة الطاهر وطار الإبداعية بالسياق الإيديولوجي للمبدع ، و علاقة و الوطن بالإطار الفلسفي للنص و متلقيه ، و أيضا علاقة الإطار المعرفي للمرحلة من جهة و الإنتاج الأدبي في تلك المرحلة بالطابع الاجتماعي/ القومي الذي صاغ كل هذه الركائز الثلاث ( الإيديولوجية و الطاهر وطار و الفلسفة الاجتماعية )..، و هو ما يحيلنا إلى نظرية القراءة و التلقي ذات الأبعاد الاجتماعية المكونة لموضوع علم اجتماع الأدب في علاقته بعلم الاجتماع العام ، و الأمر لا يتعلق بمقولة الأدب ابن بيئته ، فهذا الموضوع يدخل ضمن المكونات الداخلية للأدب ، و إنما موضوعنا يتمثل فيما هو خارجي عن الأدب ، على الأقل تحت هذا العنوان الفرعي " سوسيولوجيا الأدب و منه السرد و الرواية " ، و تتلخص الخارجية في الأدب بما يحيط به و له علاقة وطيدة به من وسائل كتابته و إخراجه و طرق انتشاره و أدوات إخراجه و مجموعات تليه و احتضانه و دوائر نقده و تلقيه ، و كلها تحوم حول الأدب و لا تمس مضمونه بطرف ، اللهم من حيث الغائية و العلة المدللة على الحكم المتعلق بما هو خارج الأدب .

و لذلك يحدد روبيرا سكاربيت في كتابه " سوسيولوجيا الأدب" عوامل انتشار الكتاب ، و يحدد العاملين الجوانيين ، و هما : الأديب و ما يتبعه من مشاكل في التأويل النفساني و الأخلاقي و الفلسفي و النص الأدبي و ما يطرحه من مشاكل جمالية و فنية و أسلوبية و لغوية و تقنية على حد تعبيره ، و أما الأمر الثالث _ و هو موضوعنا _ و يتعلق بالتلقي ن و إن لم يشر إليها هنا صراحة بالاسم ن و إنما استعاض عنها بلفظ

الجمهور ذي الدلالة الاشتراكية و ما يتعلق بها من مشاكل " ذات طابع تاريخي و اجتماعي و سياسي و اجتماعي و اقتصادي أيضا . هناك على الأقل ، ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي و دراسته " [1]

حقيق بنا الاعتراف أن البيئة العربية ليست كالبيئة الأوروبية ، و أن عقلية السلطة الأبوية ليس كالثورة على عقلية " هل المرأة إنسان أم شيطان جميل؟ "كما طالما نوقشت القضية في الدوائر الفكرية و السياسية الغربية إبان القرون الوسطى و حتى إبان مؤتمر فيينا .، و حقيق بنا أيضا أن نعترف بأن الرواية ليست فن العرب الأول على امتداد الزمن العربي الأدبي، و حتى السرد بصفة عامة ، و المرأة أقرب إلى السرد من الرجل ، و الرجل أقرب إلى الشعر من المرأة على سبيل الجودة و الكثرة ، و أن المجتمع العربي مجتمع الرجل و ليس مجتمع المرأة ، كلها عوامل حددت الفروق بين السرد عندنا و السرد عندهم ، مع الوعي بالتجاذبات الحاصلة بيننا و بينهم، و علاقاتنا بهم ، و تواصلنا معهم نحن و هم ضمن مقولة الأنا و الآخر . و إذن هل مستوى التلقي للسرد و الرواية عندنا هو نفسه عندهم ؟ بالطبع الجواب لا ، بالنظر إلى ما ذكرناه سابقا ، أما السؤال الثاني فهو : هل أخذنا نظرتهم الأخيرة للرواية و السرد عموما ؟ و الجواب هذه المرة بنعم . ليس من منطلق مقولة ابن خلدون بأن المغلوب موكل بإتباع الغالب ، و إنما للتقارب الحاصل بين مجتمعنا و مجتمعاتهم منذ مرحلة الاستعمار ، و منذ أخذنا بمناهج الفلسفة الحديثة و العلم و الأدب الحديثين التي هي من صميم إبداعاتهم .

لقد أصبحت الرواية أدبنا الأول مثلما هي أدبهم الأول ، فقد أصبحت المرأة مثل الرجل أو تقريبا مثله إلى حد ما منذ قاسم أمين ومحمد عبدو و جمال الدين الأفغاني و إلى نوال السعداوي يوازيها المد الإسلامي الإيديولوجي ، و المرأة أم السرد شئنا أم أبينا منذ ألف ليلة و ليلة و القصص الشعبية التي تحكيها الأمهات للأولاد .

بينما تلقف السرد السينما و المسرح ،و أدى أفول المد القومي إلى ذهاب حماسة البحتري و حماسة درويش و الزياد و سميح القاسم ، و تخنث حماس القباني و أصبحنا أمة روائية بلا منازع منذ طمعنا في ترشيح طه حسين و العقاد و مالك حداد و سنطمع في ترشيح آسيا جبار و أحلام مستغانمي إلى جائزة نوبل . و قد كتب هؤلاء في السرد كما كتبوا في الشعر . بينما يحدث كل ذلك احتلت الرواية و القصة عموما مركز الريادة في سلم الترتيب الأدبي عندنا نحن العرب المتأثرين بالغرب في آدابه و في انفتاحه على الحريات .

هل يمكن أن تصبح أمة الشعر أمة سردية ؟. المسألة عقائدية أكثر منها اجتماعية فلسفية وأدبية ، فلن تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين كما يخبر بذلك النبي صلى الله عليه و سلم ، و العرب ما تزال تقول

[1] _ روبيرا سكاربيت : سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة و تمهيد ، امال أنطوان عرموني ، دار عويدات ، بيروت لبنان ، باريس فرنسا ، ط 01 ، 1978 ، ص : 07 .

الشعر ، و لكنها تكتب السرد أيضا ، و القرآن فيه من السرد ما ليس فيه من الشعر .ثم أن هذا النص الديني العقائدي يعني الفعل و التحقق و لا يعني الاستيلاء و الغلبة .

تلعب الهوية دائما دورا فعالا في تحديد خيارات كل شعب و كل أمة ، و أي زحزحة ، و إن كانت بسيطة في مكونات الهوية تؤدي إلى زحزحة الخيارات و المصالح العليا للمجتمع ، هل بقينا عربا معتزين بعروبتنا ؟ أم فرقتنا النزعات الإقليمية و وضعنا آذاننا الصاغية إلى الغرب؟ حتى أصبحت عندنا الرواية خير من الشعر ؟ الأمر لا يناقش من وجهة نظر القيمة ، و هل هذا أفضل أم الآخر ، فقد يكون التحول أحسن و أفضل للأمة من السائد ، بما في ذلك ما يأتينا من الغرب ، و إنما المسألة مسألة ، هل حقيقة تغيرت قيمنا و تزحزحت بعض جوانب هويتنا حتى صرنا نجعل الرواية موضع الشعر ؟

فبعد أن يؤكد الدكتور عبد الله إبراهيم على عناصر الراوي و الرواية و المروي له • في تحديد أهمية تلقي السرد ، يرجع الفضل في تسليط الضوء على الرواية و السرد عموما إلى نظرية القراءة و التلقي التي يقول عنها الكاتب نفسه : (( تعد نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثرت السردية . و كان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية و المتلقين مثار عناية رواد نظرية التلقي ، و ذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين ، لتنقل الاهتمام من التلقي الخارجي إلى التلقي الداخلي الذي يعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية )) [1] هذا من وجهة نظر التلقي و الاستقبال للسرد ، لأن موضوع حديثنا هنا هو السرد ، تمييزا له عن باقي الأجناس و الأنواع الأدبية الأخرى المعروفة و غير المعروفة عند العرب .

و مهما يكن فإنه في البدء كان النثر ، و النثر من قبيل السرد أكثر من كونه من خصائص الشعر ، و هو ما يؤكده الدكتور عبد الله إبراهيم نقلا عن فهوم النقاد المغاربة القدماء كعبد الكريم النهشلي و ابن رشيق لمتطلبات التاريخ العربي في تلقيه للنثر ثم الشعر [2] مؤكدين و مؤكدا هو معهم بدائية تلقي النثر .

إن زوال الاعتراض على العمل الروائي في الغالب هو الذي يعطي القيمة لتلقيه ، فالإنسياق وراء الأحداث تأسر القارئ و تضعف لديه القدرة على الاعتراض و الرفض و الانتقاد و اكتشاف اللامنطقية التي قد توجد في النص القصصي أو الروائي ، كما يؤكد على ذلك جيرار جينيت عند دراسته لرواية بروست فيما

---

• – يشير الدكتور عبد الله ابراهيم في موسوعة السرد العربي ص 553 على ذات الفكرة . و راجع مسألة الراوي و المروي له و المروي في : شعرية الخطاب السردي لعبد اللع عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، بدمشق سورية ، د ط ، 2005 ، ص : 83 .ويمكن أيضا مراجعة كتاب ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المملكة المغربية ، بيروت لبنان ، ط 02 ، 2000 ، ص : 191 ، 192 .

[1] _ عبد الله ابراهيم : موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت لبنان ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط 01 ، 2005 ، ص : 11 .

[2] – عبد الله ابراهيم : التلقي و السياقات الثقافية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 02، 1426 هـ ، ص : 105 .

يذكره بقوله : (( هذه الأمبريالية النظرية و هذه الحقيقة المؤكدة قد يمكنهما أن تحملا على الظن أن دور المرسل إليه سلبي تماما هنا ، أي أنه ينحصر في أن يتلقى رسالة عليه أن يقبلها كما هي و في أن يرفضها و في أن " يستهلك " بعد فوات الأوان عملا أدبيا أنجز بعيدا عنه و من دونه . و قد\ لا يكون هناك شيء أكثر مناقضة لاقتناعات بروست و لتجربته الخاصة في القراءة ، و لأقوى مقتضيات عمله الأدبي )) [1] ، و هو ما من شأنه أن يعطي الانطباع بالانتشار الكبير للرواية و جعلها جماهيرية أكثر من أجناس الأدب الأخرى ، نظرا لتوفر عوامل الانسياب و الانسياق في التلقي ، حتى وجدنا من يسمي المسألة بسحر الحكي .

أما إذا نظرنا إلى مشاركة القارئ في تألف النص القصصي أو الروائي فلن نجد خيرا من عناصر التشويق و المماطلة و العقدة و الحل يضاف إليها ما للشخصية من جاذبية و من تأثير على القراء المتلقين بغية تحليل الشخصية [2] و هذه المشاركة فعالة و إيجابية تتسم بالتوافق لا بالتعارض ، فيتحقق التلقي المطلق و الأوسع .

*وطار و المغرب العربي ( ثنائية المشرق و المغرب )*

لقد أثار الأستاذ وسيني الأعرج مسألة علاقة المشرق بالمغرب أدبيا في تاريخانيتها و في حاضرها ، كما شغله أيضا هم علاقة المركز بالأطراف ، كما شغلته مقولة " بضاعتنا ردت إلينا " و شغله و هم الشعور بالدونية ، و نظرة الاحتقار ، و اعترف بأن أدب المغرب قليلا ما يصل إلى المشرق و مع ذلك لا يتم الاستغراب بينما أدب المشرق إذا لم يصل إلى المغرب فكأن الأمر جريمة و هو ما من شأنه أن يثير الإستغراب ، [3] مما حدا بالجيل الجديد من الأدباء و النقاد المغربة أن يحاولوا مرارا و تكرارا أن يغيروا تلك النظرة ، مرة بالتأكيد على تفوق المغرب من خلال الإنتاج الجيد و الوفير و هو ما يعني تطبيق سياسة الهجوم خير وسيلة للدفاع ، و مرة أخرى عبر التأكيد على الارتباط من جهة و التكامل من جهة ثانية فلقد (( لقد بنى جيل التأسيس للرواية المغاربية باللغة العربية ...كل مشروعه على العلاقة الوشيجة و الطبيعية مع المركز الشرقي و المصري تحديدا ، مما سمح له بالانخراط عميقا في انشغالات الثقافة العربية ساعتها و التأثر بكتابات الرعيل الأول الذي أنتج نصوصه من خلال مثاقفة إيجابية مع الثقافة الغربية ... علاقات التأسيس مشرق – مغرب التي تحكمت في صيرورة الكثير من الأجناس الأدبية انهارت اليوم و حل محلها شيء آخر تحكمه السهولة ، سهولة الرفض و سهولة القبول و سهولة الحكم و الصراعات الوهمية لأنها في الأصل مبنية على سوء معرفة للذات الواحدة في

---

[1] – جيرار جينيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط 03 ، 2003 ، ص : 267 .

[2] _ محمد يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، د ط ، دت ، ص : 51 ، 52 .

[3] _ مجموعة من الكتاب : حوار المشارقة و المغاربة ، كتاب العربي رقم 50 ، وزارة الإعلام و مجلة العربي ، ط 01 ، 2006 ، ج 01 ، ص : 190 .

تعددها و تنوعها )) [1] فكان كل من المسارين محققا لدفع التهم و تجاوز نظرة الدونية بفرض الذات و بالالتحام مع الذات التي تم إثبات التجانس معها و هي الذات المشرقية .

إن مسألة المغربية تقابلها المشرقية ، و الدكتور عبد الله ابراهيم مثلما انتبه إلى مسألة التلقي المغربي للسرد في مقابل تلقي المشرق له ، انتبه أيضا و نقلا عن ابن خلدون إلى مسألة الاقتراب من السرد أكثر من الشعر كلما ابتعدنا عن مركز فصاحة اللغة العربية ، و المغرب العربي ليست له نفس الدرجة الممتازة في فصاحة اللغة إذا ما قورن بالمشرق العربي ، و منه اقترابه من السرد أكثر من اقترابه إلى الشعر بالنظر إلى اللهجات و اللغات ، فالفصاحة العالية إلى حد بعيد هي لغة الشعر ، يضاف إليها الثقافات الشعبية المغربية المدعمة للتلقي السردي و الإبداع السردي أكثر من غيره [2] فالآداب الشعبية السردية أكثر انتشارا من الآداب الشعبية الشعرية .

ثنائية المشرق و المغرب عند الطاهر وطار ذات رؤية مميزة ، و تروم التمايز و تتحدث عن حدوثه بوعي ، فهو قد حدد ، من حيث كونه روائيا مغاربيا ، علاقته بالرواية المشرقية بقوله : (( من الناحية التقنية ، لا نأخذ أسلوب القصة كما حدده الأوروبيون أو المشارقة و تعاملنا مع التاريخ تعامل جدي ، و معايشة مواطنين يشعرون بأنهم جزء من كل بينما في المشرق تعامل من الخارج كمستشارين فنيين ))[3] و مع ذلك فهو أقرب إلى المشرق منه إلى أي بقعة أخرى من الأرض ، بما في ذلك الأفارقة في الجنوب . حتى إذا نظرنا مثلا إلى كتاب من مثل " الاتجاه القومي في الرواية " للدكتور مصطفى عبد الغني نجده يعد الروايات الأربع للطاهر وطار ( الزلزال _ اللاز 1و 2 _ عرس بغل _ العشق و الموت في الزمن الحراشي ) و يصنفها بأنها من الروايات العربية التي تحسب على القومية العربية [4]، مما يضمن التلقي العربي المشرقي للرواية الوطارية من جهة ، و يضمن أيضا انتماء روايات الطاهر وطار إلى الحيز القومي العربي بشقيه المشرقي و المغربي ، بكل ما تعنيه القومية العربية من إيغال في مفهوم العروبة .

*المد الاشتراكي للرواية الوطارية في المشرق العربي ( البعد العمودي المكاني للانتشار )*

---

[1] _ مجموعة من الكتاب : حوار المشارقة و المغاربة ، كتاب العربي رقم 50 ، وزارة الإعلام و مجلة العربي ، ط 01 ، 2006 ، ج 01 ، ص : 202 ، 203 .

[2] _ عبد الله ابراهيم : موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت لبنان ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط 01 ، 2005 ، ص : 15 .

[3] – السعيد علوش : الرواية و الإيديولوجيا في المغرب العربي ، دار الكلمة للنشر ، بيروت لبنان ، ط 01، 1981 ، ص : 142 .

[4] – مصطفى عبدالغني : الاتجاه القومي في الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد 188 ، أغسطس آب 1994 ، د ط ، ص : 396 .

محور هذه المسألة هو محور مكاني قبل أن يكون محورا إيديولوجيا ، لتعلقه بالجهة ( شرق / غرب ) و إن كنا نعتقد بداهة أن المد الاشتراكي في المغرب و المشرق العربيين امتداد للإيديولوجية الاشتراكية الثورية في روسيا و في غيرها من معاقل الصراع بين الشرق و الغرب ، و الذي درج عليه القوم عندنا و عندهم ، و تجلى في أدبنا و أدبهم ن حتى صرنا به تابعين لهم ، هو موضوع الصراع الطبقي و رغبة المد الاشتراكي في حل هذه المسألة بإلغاء الطبقية [1] كموضوع للعمل السردي منذ بزوغ فجر الإيديولوجية الاشتراكية عند العرب .

الأدب صورة للواقع ، و وصف للمجتمع ، و سرد لتفاعلاته و الأفكار السائدة فيه بتنظيراتها و تطبيقاتها ، و (( الخطاب الإيديولوجي ليس كل شيء في الأيديولوجية ، إنه في شكله الأعم مجموعة النصوص التي تعطي الإيديولوجية حيزا خاصا في مجال التواصل الاجتماعي. و الدراسة الشاملة للإيديولوجية لا تنحصر في دراسة صعيد الخطاب فيها . ثمة أصعدة عدة ينبغي تناولها بالتحليل للحصول على نظرة علمية وافية إلى إيديولوجية معينة ،...إلا أن صعيد الخطاب الإيديولوجي يصح أن يكون موضوع لتحليل خاص ، نظرا لما يتمتع به من مقومات ذاتية و من أهمية في تغلغل الإيديولوجية و تغلغلها و انتشارها و انتقالها عبر الأجيال . و في الواقع لا يمكن عزل الخطاب الإيديولوجي عن السيرورة الاجتمناعية للإيديولوجية عزلا تاما إلا أن هذا لا يعني أن القراءة التحليلية للخطاب الإيديولوجي ينبغي أن تتم بالضرورة بعد دراسة البنية الاجتماعية باعتبارها بنية متحققة موضوعيا و محددة لتكوين صعيد الخطاب الإيديولوجي و دوره . إن صعيد الخطاب الإيديولوجي جزء لا يتجزء من البنية الاجتماعية الشاملة و العلاقة القائمة بينه و بين سائر أصعدتها يمكن أن تكون علاقة انعكاس أو تبعية كما يمكن أن تكون علاقة توجيه أو غير ذلك من علاقات الفعل و الانفعال . و لذلك ينبغي تناول صعيد الخطاب الإيديولوجي على قاعدة الواقعية الجدلية النسبية ، و التركيز على بنيته الذاتية كمدخل إلى فهم حركة البنية الاجتماعية بكاملها )) [2]

من خلال التشابه الحاصل في الإيديولوجيا العربية المشرقية و المغربية كانت جسور التلاقي ، و لاسيما في بعدها الثوري . فإلى جانب اللغة كانت السياسة الواحدة و الإيديولوجيا الواحدة عامل اتصال و ترابط بين الرواية المغاربية و منها الوطارية و الرواية المشرقية ، أو بين الرواية الوطارية و الشعب العربي المشرقي المتخصص سواء الأكاديمي الدارس الناقد أو المتلقي القارئ العام . ، فالجزائر البومدينية تتجانس في الإيديولوجيا مع مصر الناصرية و مع سورية الأسدية ومع غيرها من الدول ذات المد الاشتراكي ، على اعتبار

[1] – بيار لاروك : الطبقات الاجتماعية ، ترجمة جوزف عبود كبة ، المكتبة العلمية المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، ط 01، 1973 ، ص : 134 .

[2] _ ناصف نصار :الإيديولوجيا على المحك ، فصول جديدة في تحليل الإيديولوجيا و نقدها ، دار الطليعة بيروت لبنان ، ط 01 ، 1994 ، ص : 11 .

أنها حواضر فنية و علمية و أدبية تتبع فلسفة بوشكين و ماكسيم غوركي و غيرهما من أدباء و نقاد روسيا الاشتراكية .

إن ما ارتضيناه لأنفسنا من إيديولوجية سياسية و اجتماعية و اقتصادية نرتضيه لأنفسنا كإيديولوجية أدبية من حيث التقنية و الأسلوب و كإيديولوجية مضمونية من حيث الموضوعات المعالجة في الأدب .

لسنا في حاجة في هذا الموقف الوصفي التاريخي أن ندلل على اشتراكية الأعمال السبعينية للطاهر وطار ، و إنما سنعتمد على التطرق النقدي لأعماله للتدليل على امتداد إيديولوجية أعماله للأيديولوجية النقدية للنقاد المغربة و المشارقة على حد سواء ، فلقد حدث شبه تطابق بين رؤية الناقد و رؤية الروائي و القاص للدراسة الإيديولوجية للرواية المغاربية ، لاشتراك النقاد و الدارسين و المبدعين في نفس الإيديولوجية ، و أحيانا لكون المبدعين هم أنفسهم النقاد و الدارسين ، فعلى مستوى النظرة إلى الحداثة في الأدب كان (( المفهوم الجديد للحديثية يمارس لا كمهنة نقد و لكن كمفهوم للإيديولوجي ، إذ لا نجد أنفسنا بتاتا أمام مختص في هذا الفن الأدبي . و قد مكنت هذه العلاقة الجديدة المؤسسة النقدية أن تدخل في احتكاك مع وعي جديد للقضايا ، و هو ما تمنحه القراءة الاشتراكية و الانتماء الطبقي للناقد الإيديولوجي . و الجماعة الجديدة التي تمثل هذا الاتجاه منذ 1962 حتى 1974 لم تغير مواقفها من الإنتاج الروائي الأدبي ، إنما تخصصت في إنتاج أشكال حديثية سوسيولوجية ( 42 ) بنيوية ، و بنيوية تكوينية لا تمارس بالفعل على الأعمال الروائية إلا على مستوى تجريبي ( 43 ) أو بطريقة اقتباسية و انتقائية ))[1] فحدث التوافق غير المحتشم بين العالم الناقد و المبدع في فهم الحداثة فهما إيديولوجيا ، و منه أصبح السياق لدى المشارقة و المغاربة متقاطعا في فهم الإيديولوجية الأدبية و أدب الإيديولوجيا .

من ذلك نظرة الأدباء العرب المشارقة و المغاربة و معهم في نفس الزاوية نظرة النقاد و الدارسين مشارقة أكانوا أم مغاربة إلى الواقعية و مفهومها ، و هو نفسه المفهوم الإيديولوجي الاشتراكي لها ، فعندنا كما عند المشارقة ، كما في الديموقراطيات الشعبية كما في روسيا و بكين ، كما في ألمانيا الشرقية : (( الواقعية متصلة بمظلات أو أسماء نقدية كثيرة ، مثل الواقعية الاشتراكية ، النقد الاجتماعي ، النقد الإيديولوجي ، الماركسية ، النقد اليساري ، البنيوية التكوينية ))[2] و ما يقال عن النقد يقال عن الأدب ، لأننا لا نتصور نظرية أدبية أو اتجاه أدبي أو زمرة إبداعية أدبية دون خلفية نقدية .

---

[1] – السعيد علوش : الرواية و الإيديولوجيا في المغرب العربي ، دار الكلمة للنشر ، بيروت لبنان ، ط 01، 1981 ، ص : 128 .

[2] – ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المملكة المغربية ، بيروت لبنان ، ط 02 ، 2000 ، ص : 236 .

إن صورة الآخر المشرقي في التعامل الإيديولوجي من خلال الخطاب الأدبي العربي الروائي يكاد يكون منعدما ، لا في الرواية الوطارية و لا في الرواية المغربية عموما ، فلم تظهر بعد اتفاقية كامبديفد ليصبح المشرقي أو المصري آخر ن و منه انتفت صورة الآخر المشرقي من منظور الرواية المغاربية ، مؤكدة على الانتماء و منه على قابلية التلقي المشرقي لها تلقيا إيجابيا مختلف تماما عن مدلول مقولة " من تعلم لغة قوم أمن شرهم " ، و لذلك انتفت صورة المشرقي آخرا ، فلم يتحقق (( مستوى التعامل الإيديولوجي ، و معناه مجموعة من العلاقات التبادلية ، السلبية أو الإيجابية فيما بين جماعات ذات أبعاد تاريخية ، بواسطة المنظومات الفكرية التي تستخدمها هذه الجماعات للتعبير عن هوياتها التاريخية و للدفاع عن مصالحها و تطلعاتها ، و لمعالجة مشكلاتها المتجددة ))[1] ففي مثل حال المغرب و المشرق قد توحدت المنظومة الفكرية و توحدت الأبعاد التاريخية و أصبح لدى المشارقة و المغاربة مصيرا مشتركا و تطلعات مشتركة و مشاكل مشتركة تتطلب الحل التعاوني المشترك .

لقد اهتمت النظرة الاشتراكية كثيرا بالواقعية في الآداب من حيث كون الأدب الإشتراكي أدبا واقعيا ، فقد (( برزت الواقعية كانعكاس في الفن لانقلاب تقدمي عظيم الأهمية شهدته الإنسانية في عهد النهضة ، في عصر تطور علاقات اجتماعية جديدة أعقب مرحلة الإقطاع و في عصر انبعاث شخصية الإنسان فقد طرحت النهضة Renaissance مقولة الإنسان و المجتمع بمفهوم إنساني جديد لا علاقة له باللاهوتيات Theology القروسطية ، و صارت الأناسية Humanism التي تبوأت مقام الروح في الظروف الاجتماعية – التاريخية الجديدة ، الأساس الفكري لفن الواقعية ))[2] مما يعني التطابق بين ما تدعو إليه الإيديولوجية الإشتراكية ، ليس من منطلق تشريح الواقع كواقع حقيقي و إنما كإطار تخييلي يخدم الفن و التصوير المتطابق مع الواقع ، (( و يجب أولا أن لا نخلط بين " الواقعية و " الحقيقة " بمعنى المنطق الصوري . الحقيقة بالنسبة لعلماء المنطق هي علاقة التوافق الفردي للجملة و المرجع الذي تصرح فيه بشيء ما ، إذن الجمل التي يتكون منها الخطاب الأدبي ليس لها مرجع فهي توضع كقصد تخييلي ، و قضية حقيقتها مجردة من المعنى ... ليست الحقيقة إذن هي جوهر القضية في العديد من المناقشات التي كرست " الواقعية " أدان الشكلانيون الروس بشدة هذا الخلط ... ))[3] ربما التركيز على مسألة الحقيقة يصب في هدف الكشف ، و أما التركيز على الواقعية فيصب في التصور العقلي و المنطقي لحل المشاكل عن طريق الصورة الخيالية التي تتطابق مع الواقع و المنطق و تشبه الحقيقة .

---

[1] _ ناصف نصار : الإيديولوجيا على المحك ، فصول جديدة في تحليل الإيديولوجيا و نقدها ، دار الطليعة بيروت لبنان ، ط 01 ، 1994 ، ص : 106 .

[2] – س بيتروف : الواقعية النقدية ، ترجمة شوكت يوسف ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق سورية ، د ط ، 1983 ، ص : 09 .

[3] _تزفيطان تودوروف : مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 01 ، 2005 ، ص 45 ، 46

و هنا تجدر الإشارة إلى أن الواقعية الإشتراكية الجديدة ليست بدعا في الوجود ، بل أدى (( تحول الرواية الواقعية الموروثة عن القرن 19 إلى رواية واقعية جديدة ))[1] فقد بشرت كثير من الإرهاصات الفلسفية و الفكرية بمجيء الإشتراكية في أوروبا ، و قبل الثورة البلشفية سنة 1917 في روسيا .

ما حظ الطاهر وطار من الإيديولوجية الإشتراكية ؟ سؤال يطرح بخصوص كاتب روائي يحسب على الإشتراكية ن يكفي الإشارة إلى أن (( هيمنة الإيديولوجية على الخصائص الفنية في رواية " العشق و الموت في الزمن الحراشي " تجعلنا نصنفها فنيا ضمن الكتابات الواقعية ، التي ميزت مرحلة نشأة الرواية العربية الجزائرية في السبعينات ، التي استفاد كتابها من المدرسة الواقعية الإشتراكية و تحليلها لعلاقة الأشكال الذهنية بالمحيط الاجتماعي و الرؤية الجمالية المنبثقة عنها ))[2] و بهذا المثال نكتفي بالتدليل على اشتراكية الأدب الوطاري ، كما يمكن أن ندلل على ذلك عبر مسلك آخر و هو مسلك الالتزام .، فالالتزام و إن كان من خصائص الآداب الموضوعية التي تركز على المضمون ، إلا أنه من خصائص الآداب التي تركز على المحتوى الفني أيضا ، و منه فقد (( طغى مصطلح الالتزام الذي يستند – كما هو معروف – إلى خلفية إيديولوجية هي وليدة تحولات مدرسية شهدتها أوروبا مطلع هذا القرن فكان التزام الأديب الجزائري كما يرى وطار نابعا من اقتناعه في إطار الإيديولوجية الاشتراكية و أن يكون التزام العامل المناضل الذي لا ييأس من صلاح الأوضاع ، و يتحمل من أجل المحافظة على الخط الاشتراكي كل ما يصيبه من أتعاب ))[3] و لست أدري لم تغافل الدارس عبد القادر بن سالم عن المد الثوري البروليتاري و البرجوازي المشرقي في شكل الثورة المصرية و ثورة الضباط الأحرار و الوحدة العربية السورية و مدهما الاشتراكي و تأثر الهواري و قبله بن بلة من خلال علاقة و انتماء و قرب هذه الثورة من تلك الثورة و اتجه إلى البعيد البعيد و هو تحولات أوروبا المدرسية ؟؟ و من المعلوم أن الحزب الشيوعي الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي للجزائر لم يكن ذا قيمة تذكر رغم ارتباطه بالاتجاه اليساري الفرنسي .

واسيني الأعرج الذي يكتب هو بدوره بالعربية ، و درس سنين طويلة في دمشق السورية الأدب العربي ، مما يعني أنه محسوب على تيار العروبة و المغاربة الميالين إلى المشرق العربي ، نراه يمهد لواقعية الطاهر وطار فيقول عن مفهوم الواقعية عموما و منها واقعية الطاهر وطار : (( لقد استطاع الطاهر وطار بتجربة ثورية جيدة ، و هو بلا شك يكتب بنفس تقدمي واضح لا يحتاج إلى تزكية أو شهادة إثبات ، أن يفتح مرحلة جديدة ، لتطور الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي ، مستفيدا من ثقافته التراثية و الحديثة ،

---

[1] – عبد الحميد عقار : الرواية المغاربية ، تحولات اللغة و الخطاب ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء المملكة المغربية ، ط 01 ، 2000 ، ص : 32 .

[2] _ ادريس بو ديبة : الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، دت ، د ط ، ص : 79 .

[3] – عبد القادر بن سالم : مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية ، د ط ، 2001 ، ص : 18 .

الجيدة ، و من واقعه الذي يعيشه بعمق بحكم عمله السياسي كمراقب في الحزب ، و الذي كون لديه القناعة التاريخية التي تعتبر أن الفن ليس مجرد تعبير عن الواقع ، بل هو أداة فعالة لتغييره ))[1] فالتراث الشبه اشتراكي هو تراث مشترك بين المشرق و المغرب شئنا أم أبينا بما في ذلك مقولات العدل و المساوات في التراث الديني و حتى مقولة " أن أبا ذر الغفاري كان اشتراكيا " .

*وطار و الستين سنة من عمره ( البعد الزمني الأفقي للإنتشار)*

قديما كان علماؤنا في النقد يجعلون مقياس الجودة في الإبداع الشعري الجودة و الكثرة ، و إذا تحققت الجودة بالقصيدة الواحدة فإن الكثرة تتحدد بالكثير من القصائد ، و الكثير من القصائد قد يقولها الشاعر في وقت قصير و قد يقولها في وقت طويل يقارب عمر زهير بن أبي سلمى ، و لذلك كان لعامل طول الزمن و طول العمر أثر بالغ في كثرة الإنتاج الأدبي ، عمنا الطاهر رحمه الله من مواليد ثلاثينيات القرن الماضي 1936 تحديدا ، فقد زاد عمره عن السبعين عاما و السبعين عاما تشبه " و من يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم " كما تتفق مع مقولة " أعمار أمتي ما بين الستين و السبعين " و منه فقد طال عمر الطاهر وطار و انعكس طول عمره هذا على إنتاجه الأدبي حتى أنتج ما يزيد على 17 عمل بين المجموعات القصصية و الرواية و المسرحية و السيناريو و الترجمات الأدبية ، كما كتب عشرات المقالات في الصحف و المجلات التي أسسها و في غيرها . مما يجعل له رصيد هائل من الأعمال الأدبية و المقالات النقدية و السياسية .

*وطار و اللغة العربية في زمن المفرنسين ( التكوين الزيتوني و التعليم الحزبي و المهني الصحفي )*

تكوين الطاهر وطار في الأصل هو تكوين جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، يضاف إليه تكوينه الزيتوني الذي ما لبث يتحدث عنه هنا و ناك مما لا تذكره المصادر التاريخية كلما استدعت الضرورة لينفض عنه عباءة اليساريين متبرئا منهم . فمنذ سنة 1950 و هو طالب في مدرسة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين .

سواء التعليم في جمعية المسلمين أو التعليم الزيتوني يتخذ من اللغة العربية قناة للتواصل العلمي ، مما يعني انحياز الطاهر وطار إلى صف الكتاب باللغة العربية أمام شريحة واسعة جدا في المغرب العربي و الجزائر تكتب باللغة الفرنسية ففي الجزائر مثلا نجد كتاب رواية أفذاذ من مثل كاتب ياسين و رشيد بوجدرة في البداية و مالك حداد و آسيا جبار ممن أتاحت لهم اللغة الفرنسية القرب من العالمية ، و منه فقد أصبحت الكتابة بالعربية في بلد تمثل فيه شريحة المفرنسين في اللغة أقرب إلى المشرق العربي منها إلى أوروبا ، بل إيديولوجيا يمكن اعتبار الطاهر وطار و أضرابه ممن يكتبون باللغة العربية محسوبين و تابعين إلى المشرق العربي ، مركز العروبة و اللغة العربية ، في مقابل وجة الفرانكفونيين إلى فرنسا مثلا .

---

[1] _ وسيني الأعرج : الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا دراسة نقدية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر د ط ، 1989 ، ص : 30 .

الاستثناء الوحيد الذي اجتمع فيه المفرنسون و المعربون من كتاب القصة و الرواية في الجزائر و المغرب العربي هو النظرة إلى الغرب المستعمر ، باعتباره آخر و النظرة إلى العرب و المسلمين في المشرق ضمن الأنا .

اللغة العربية مكون حضاري أساسي في تكوين الأمة المغاربية ، و الشعب المغاربي ، و حتى الدول المغاربية ، و لأن الآخر الاوروبي بلغته مستعمر ، بل (( و يحتل الوضع اللغوي مكانة بارزة في تحديد فضاء المغرب العربي ، و ذلك لأن اللغة لا تصلح للتواصل بل تصلح للوجود ، و بالإضافة إلى كونها أداة تواصل هي أيضا حقل للتعبير يتجاوز الرهان الأساسي فيه التخاطب إلى الهوية ، من هذا المنظور يبدو الوضع اللغوي الاجتماعي مغاربيا معقدا ))[1] ، و مع ذلك فقد حسمه الطاهر وطار ، و مال نحو العربية ، هل لإيمانه بأن العربية لغة الهوية ؟ هل لإيمانه بأن شريحة القراءة العربية تكون أكثر من الشريحة التي تقرأ له في حال كونه كاتبا بالفرنسية ؟ هل لإتقانه العربية أكثر من اللغة الفرنسية و كون الأولى أقرب إليه من الثانية ؟

*وطار و السلطة ( الحزب الحاكم في الجزائر )*

إن الفترة الممتدة من 1963 إلى 1984 من حياة الطاهر وطار تمثل فترة اقترابه العميق من السلطة ، في زمن كان الحزب هو كل شيء في البلاد ، فقد عمل الطاهر وطار بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام ، ثم عمل مراقبا وطنيا حتى أحيل على التقاعد وهو في سن 47 .

منصب آخر ذي أهمية كبرى في حياة الدول ذات الحكم المرتكز على الحزب الأحادي ن و هو منصب سلطوي إلى أقصى درجة ، فقد شغل الطاهر وطار منصب مدير عام للإذاعة الجزائرية عامي 91 و1902 كما طمع في سلطة غير السلطة ، فعمل في الحياة السرية معارضا لانقلاب 1965 حتى أواخر الثمانينات.

إن قرب الطاهر وطار من مركز السلطة في الجزائر يتيح له فرصة التمثيل ، و الرسمية ، سواء في اشتغاله في الحزب أو في اشتغاله في الإذاعة الجزائرية ، مما يعني الإنتشار الأوسع له اسما و أدبا .[2]

*وطار و الحركة الجمعوية و النشاط الإعلامي ( الجمعية و المجلة )*

تلعب وسائل الإعلام دورا فاعلا في الانتشار السريع للخبر و للعمل الأدبي (( نستطيع أن نحدد الإعلامياء بأنها علم معالجة الأخبار في إطار من المنطق ، و تلقائية المعلومات و الاتصالات البشرية ، لمعرفة

---

[1] _ عبد الحميد عقار : الرواية المغاربية ، تحولات اللغة و الخطاب ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء المملكة المغربية ، ط 01 ، 2000 ، ص : 16 .

[2] – في مسالة علاقة الرواية الوطارية بالسلطة يمكن مراجعة كتاب / _علال سنقوقة : المتخيل و السلطة ، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، د ط ، 2000 .

الإعلام .و هذا يعني أن الإعلامياء تشمل ، بصورة لا تحتمل التفكيك ، على وسائل المعالجة ووظائفها ن و على طرق المعالجة و حقول تطبيقها ))[1] فإلى جانب الانتشار الذي حققه الطاهر وطار من خلال الإذاعة الجزائرية التي كان في أعلى هرمها ، عمل في بدايات نشاطه في الصحافة التونسية من مثل صحف : لواء البرلمان التونسي والنداء التي شارك في تأسيسها ، وعمل في يومية الصباح، وتعلم فن الطباعة كما أسس أيضا في 1962 أسبوعية الأحرار ، وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة ، كما أسس في 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة و في 1973 أسس أسبوعية الشعب الثقافي ، فتحقق له الذيوع من خلال عمله في الصحافة المكتوبة و الصحافة المسموعة إذا جاز لنا تجاوز فكرة أن الصحيفة بمثابة الجمعية فإننا نلقى الطاهر وطار على رأس جمعية وطنية هي جمعية الجاحظية و التي تصدر عنها مجلة التبيين .

*وطار و صداقاته الأكاديمية ( علي ملاحي و السعيد بوطاجين )*

الترجمة يقوم بها المختصون و العلماء و الأكاديميون ، و بالإضافة إلى دراسة الطاهر وطار و أدبه في الجامعات الجزائرية و العربية في رسائل دكتوراه و ماجستير و بحوث الليسانس نجد ترجمة أعماله إلى لغات العالم لفرنسية .الإنقليزية، الألمانية، الروسية، البلغارية، اليونانية، البرتغالية، الفيتنامية ,العبرية، الأوكرانية.... الخ طريقا في سبيل تحقيق انتشاره الواسع في العالم ، و من حقق الكل يحقق الجزء .

إن مشاركة الأساتذة الجامعيين الجزائريين بمداخلات علمية في ملتقيات وطنية عن الطاهر وطار يجعل الناقد المشرقي في البلدان العربية ينتبه إلى هذه الظاهرة الإبداعية في المغرب العربي .

*وطار و المد الإلكتروني ( دراسة لأكثر من ( 15) وثيقة إلكترونية )*

قبل الحديث عن الانتشار الإلكتروني لأدب الطاهر وطار نتحدث عن الانتشار السمعي البصري له فقد حولت أعماله الأدبية إلى مسرحيات و أفلام سينمائية و تلفزيونية يضاف إليها لقاءاته و حواراته التلفزيونية و منه فقد حولت قصة نورة من مجموعة دخان من قلبي إلى فيلم من إنتاج التلفزة الجزائرية نال عدة جوائز كما حولت . قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج ، يضاف إليها مسرحية الهارب التي مثلت في كل من المغرب وتونس.

المقابل للنسخة الورقية لأي كتاب و لا سيما العمل القصصي قبل ظهور الحواسيب هو التمثيل السينمائي و المسرحي المصور بكاميرا الفيديو ، و لذلك درج الناس على استخدام مصطلح الرواية ، و هم يقصدون الفلم أو المسرحية ، فمثلما يقول جان ريكاردو : (( الناس يؤثرون اليوم أن يخلطوا بين الرواية و

[1] – بيار ماتيلو : الاعلامياء ، ترجمة ، نسيم نصر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، د ط ، 1973 ، ص : 09 .

السينما )) [1] لأن مادة السينما و المسرحية هي في الأصل الرواية و القصة ، و لذلك نجد أن (( موضوع الأقصوصة يمكن أن يستخدم كعرض موجز للباليه ، و موضوع الرواية يمكن أن ينقل إلى المسرح أو الشاشة ))[2] ، كبديل للإمتاع الذي يمسك باللحظة الزمنية الراهنة ، و هو مطلق التصوير الذي ترمي إليه الآداب و الآداب السردية على وجه الخصوص .

إن الذي يؤكد هذا الطرح هو ما يقصد من جمالية الصورة و التصوير في النقد الأدبي الفني الجمالي ، بما في ذلك الواقعية النقدية ، فقد (( سعى الروائيون منذ البداية تقريبا إلى أن يصبحوا آلة تصوير ( كاميرا ) . ليس أن يصبحوا آلة جامدة بل آلة تمتلك الحركة عبر الزمان و المكان ، و هو ما حققته الكاميرا في هذا القرن))[3] فأمسكت باللحظة الراهنة ، و حققت للأدب عبر تلاحم الفنون و تآزرها الإمساك باللحظة و السير نحو المطلق في التصوير .

السينما و الفيديو و التلفزيون و الإذاعة وسائل تقنية ، أكسبت الرواية شيوعا و ذيوعا و انتشارا مذهلا ما كانت لتحققه لها المطابع و الحبر و الورق ، و لذلك رأينا سماع الشرق بأدب الورق من خلال هذه الوسائل الاتصالية .

*خاتمة*

كل هذه العوامل التي ذكرناها تعطي الانطباع بأن الطاهر وطار كان أديبا عربيا ، فقد ضمنت للطاهر وطار الأديب الجزائري الواقع تحت وطأة بضاعتنا ردت إلينا و وطأة التبعية المغربية للمشرق الذيوع و التلقي الحسن حتى لا نقول الممتاز لدى إخواننا المشارقة ، لقد صدم الطاهر وطار من خلال اشتراكيته المشابهة لاشتراكية المشارقة و لغته العربية التي تشبه لغة المشارقة جودة و فصاحة و تحكمه في تقنيات السرد الذي يشبه تحكم أدباء المشرق بها نقلا إما عن الإنجليز أو الفرنسيين أو حتى ماكسيم غوركي و تولستوي و غير ذلك ، كما حقق التلقي من خلال صداقاته الأكاديمية مع الأدباء و النقاد الأكاديميين دائمي التنقل و الأسفار بين الجامعات العربية ، دراسة و تربصا و إعارة ... الخ .

ثم كانت العلاقة بين الطاهر وطار و السلطة في الجزائر ضامنة الانتشار الرسمي للطاهر وطار في المشرق العربي ، يساعده في ذلك إدارته للإذاعة الوطنية التي يسمعها جميع الناس في أطراف المعمورة .

---

[1] – جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة و تعليق ، صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق سورية ، د ط ، 1977 ، ص : 102 .

[2] _ جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة و تعليق ، صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق سورية ، د ط ، 1977 ، ص : 121 .

[3] – جون هالبرين : نظرية الرواية ( مقالات جديدة ) ترجمة محي الدين صبحي ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق سورية ن د ط ، 1981 ، ص : 261 .

الصحافة و العمل في المجلات أعطت للطاهر وطار دفعا قويا للانتشار و الكثرة في تلقي المشارقة للطاهر وطار و تناوله في كتبهم الأكاديمية و دراساتهم النقدية إما الجمالية و إما المضمونية و إما التأريخية للأدب العربي عموما و الأدب العربي في المغرب العربي على وجه الخصوص .

إن الكتاب أو الدراسة التي يقوم بها الأكاديميون الجزائريون مادة حية للنقاد الأكاديميين المشارقة للتعرف عن قرب على عالم الطاهر وطار الأدبي . و لا نجد دراسة تناولت السرد في المغرب العربي أو الجزائر لم تشر و لم تخصص حيزا للطاهر وطار عراب الرواية الجزائرية .

التلقي الإلكتروني صيحة العصر ، و لعل إطلالة بسيطة على الوثائق المرفقة تعطينا الانطباع بالتواجد الوطاري على صفحات الأنترنات ، سواء المكتبات الإلكترونية أم المقالات و الدراسات المنجزة هنا و هناك بما في ذلك السيرة الذاتية للطاهر وطار .

# التشكيل اللساني في حوارية الرواية عند الطاهر وطار ـ الشمعة والدهاليز ـ أنموذجا

**عمر عروي**
**جامعة ابن خلدون ـ تيارت**

**مقدمة :**

لا نقول جزافا حينما نذكر أن هذا العصر عصر الرواية بامتياز، حيث عرف الأدب العربي الحديث أنواعا قصصية متعددة، منها الأقصوصة، والقصة القصيرة، و القصة و الرواية، و السيرة الذاتية و...، والذي يهمنا هنا هو الرواية، و هي التي يعالج فيها المؤلف موضوعا كاملا زاخراً بحياة تامة واحدة أو أكثر، فلا يفرغ القارئ منها إلا و قد ألمّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة، و ميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف الستار عن حياة أبطاله، و يجلو الحوادث مهما استغرقت من وقت، ولقد كان نشوء الرواية في الأدب العربي مواكبا لبداية عصر النهضة، و قد كثر الحديث عنها بين النقاد من المستشرقين و العرب حول بدايتها حيث وقفوا إزاءها مواقف متباينة، أهمها رأيان متباينان : أحدهما يري أن الجنس الروائي حاضر في التراث العربي و الثاني ينفي أن تكون هناك أية صلة بين الرواية، و تلك الأنماط القصصية القديمة. وعلى الرغم من أن الكثير من الباحثين أنكروا الصلة بين نشأة الرواية العربية، و بين التراث القصصي عند العرب، إلا أن الاتصال موجود و لو بشكل من الأشكال.

تعتبر الرواية الفن الأكثر تأثيراً وتعبيراً عن تجليات الكتابة، ويكاد ذلك ينطبق على تاريخ البحث عن هوية شخصية داخل الفن الروائي، وهوية تتآلف مع الروائي وشخصياته وبين هذا وذاك، فبروز الرواية كجنس أدبي مستقل عن ذاتها لكونها فن متعدد الأصوات يعني ذلك بلوغ الرواية مرحلة متقدمة من الوعي المعرفي خلافاً لبقية الأجناس الأدبية الأخرى.

ومن المعروف أيضا أن عصرنا هو عصر السرد في إدراكه للذات الأدبية، ولم تعد للشعر تلك المكانة التي كان يتباهى بها في العصور الغابرة، و حتى القرن العشرين مع المدرسة الإحيائية والرومانسية بتياراتها ومدارسها الإبداعية الديوان، و أپولو، والرابطة القلمية والعصبة الأندلسية، وشعر التفعيلة في مرحلته الأولى، بل أصابه الكساد إلى حد كبير مع ظهور الشعر المنثور، وشعر الانكسار بسبب التجريد المجاني، والإيغال في الغموض والانسياق وراء الإبهام، لذا، حلت الرواية محل الشعر، فأصبحت أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تشخيص الذات والواقع والكتابة الروائية خلقا وإبداعا ونقدا، وغدت هذه الرواية تقارب التاريخ وتفلسف المجتمع، وتنقد الذات من خلال منظورات خاصة ذاتية وموضوعية وصارت تطرح الأفكار الإيديولوجية على محك النقاش وتعدد الأصوات، كما صارت الرواية ملتقى المعارف والفنون وخزان الأفكار، فتنامى وعي الروائي بالمقارنة مع وعي الشاعر. في حين نذكر أن أعمال الطاهر و طار أضحت مرجعية فكرية و اجتماعية و إبداعية خلاقة في مضامين شتى.

إن النزعة الشكلية للرواية أخذت تتناغم مع المعطيات الحديثة للنص، في التصورات والبناءات من جهة ومن جهة أخرى تعرية الدلالات المبهمة للروائي، في استنطاق النص وتفكيك مفاهيمه، من خلال الغوص في أدوات الروائي والإمساك بتقنيته الفنية.

يعتمد الروائي إلى حد كبير على ذائقته الأدبية، في البحث عن أصول الأشياء وكشف خفايا النص، فتراه أحياناً يراهن على مستويات اللغة في الإيقاع والتشكيل، والتأويل والتفسير.

إن اللغة في روايات العصر تتجاذبها سلطات متعددة، سلطة الكاتب الذي يحاول أن يركب موجات اللغة، و التلاعب بألفاظها كي يصل إلى مفهوم المعنى النصي، بأسلوب خاص و طبيعة متميزة، ليصل إلى اللغة الشعرية التي تتحد مع الأسلوبية مشكلة غنائية الخطاب، ثم سلطة النص ذاته التي توحي بقوته، و قدرته على ركوب معناه للوصول إلى المتلقي عن طريق الكشف عن مضامينه، ثم سلطة القارئ أو المتلقي للخطاب الروائي التي تتركز أساسا على آليات القراءة، و سبل تنجيعها و مدى ملائمتها مع الطرح الروائي، ومدى استعدادات القارئ النفسية و الاجتماعية و العليمة لفهم النص، ومن خلال السلطات الروائية الثلاثة تنكشف العلامات المشكلة للخطاب، و تتجلى في الإثراء اللغوي للإبداع الروائي.

**بين يدي الرواية :**

الشمعة و الدهاليز شمعة منيرة في دهاليز الأدب العربي المعاصر، جزائرية قومية متعددة الدهاليز، سياسية اجتماعية، ليس لها زمن تاريخي، متسلسل أو ممنطق ومحسوب، إنّه زمن أهل الكهف، زمن التذكّر، والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم، من هذه الواقعة إلى تلك، يقع في مناطق مضاءة، مناطق مظلمة ومناطق واعية، ومناطق موهومة، الإحساس فيها يغلب طولها أو قصرها [1]، فالرواية تعود من جديد للاهتمام بذلك التاريخ - تاريخ الثورة الجزائرية وبدايات عهد الاستقلال وإفرازات تلك الفترة - لأنّ الموضوع الجديد الذي تعالجه الرواية ليس سوى انعكاساً لتلك الإفرازات وما تلاها من صراعات، هذا ما تقوله الرواية التي يعود ليشغلها الطاهر وطّار بذلك الماضي، حيث تحفل رواياته دائماً بما هو تاريخي إلى جانب المتخيّل في النص الروائي، يمثّل جزءاً من ذاكرة وطّار وحياته، و لربما يترك الطاهر وطار في بداية روايته زمنها كي يبعث المتلقي و القارئ على اكتشاف الزمن من خلال ممارسته للخطاب الروائي، يقول الطاهر وطار: (إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصرح به فهو الذي سيكتشفه القارئ الكريم) [2]، ثم يعود كي يبرز بعض سمات الزمن الذي تتمحور حوله الرواية، فاسمع إليه يقول: (وقائع الشمعة و الدهاليز الروائية قبل انتخابات 92 التي خلقت ظروفا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة، و ليس على وقائعه، و إن كنت وظفت بعضها)[3] .

و الملاحظ أن الطاهر وطار يستخدم اللف تارة من خلال جمع الأزمنة و كوكبة الزمن، و النشر تارة أخرى من خلال الإفصاح عن زمن تاريخي تتأطر من خلاله الرواية بشكل عام، أما الأحداث فمتشابكة، كثيرة الدهاليز، كل دهليز يضفي إلى دهاليز، و لعله يبحث عن شمعة تضيء سراديبه و دهاليزه،

يقول: (وجدتني أخضع لجدلية العلاقة بين الشكل و المضمون فما إن تبلورت الأحداث في ذهني حتى وجدتني في دهليز يضفي إلى دهاليز سواء أكانت وقائع أو حالات نفسية أو ما يثيره كل ذلك من أبعاد متممة).[4]، وموضوع الرواية على صلة مباشرة بالأسئلة التي أفرزها الواقع المحلي والدولي وهي الأسئلة التي ظلت تعصف بالواقع الجزائري."ما الذي حدث؟.

"من المسؤول عن زرع الرعب والموت؟" وهذا ما نجده في نهاية الرواية، النهاية المأساوية التي باغتت البطل حيث سبعة ملثمين، وفي ساعة من الليل يقتحمون عليه منزله ثم يشرعون في محاكمته، هي أحداث متتالية، بدأها وطار بشخصية البطل الشاعر، و هو هنا يجعل سيميائية للبطل أكثر تناسقا، و باعثا للتأمل مستوحاة من الشاعرية نفسها، فالشاعر شديد التأمل، غارق في المتخيلات، عزيز النفس، مبحر في الألفاظ، له قدرة استيعاب الوضع كاستيعاب المعنى، كل ما يجري حوله يحاول فهمه، و توظيفه من خلال قصدية شاعريته الكشّافة، حيث يقول: (إنني جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ أؤثر فيه و أتأثر به و أبذل كل عمري محاولا فهمه[5])

حوارية الشمعة و الدهاليز:

**يعدّ الحوار من أبرز المشكلات والتحديّات الفنيّة التي تواجه الروائي، فهل يصوغه باللغة الفصحى كونها اللغة القومية المعيارية الموحِّدة؟ أم باللهجة العاميّة المتعددة في تشكيلها، وتنبيراتها المحليّة والمهنيّة كونها مستوى من مستويات التفكّك الداخلي لتلك اللغة، وطريقة تعبير عن الخصوصية الاجتماعية والفردية لمنطوق الشخصيّات ومراميها الحيوية؟ [6]**

**وكان "ميخائيل باختين" من أوائل الباحثين المعاصرين الذي كرس الاهتمام والجهد لثيمة الحوار، و عدّت نصوص باختين مواصلة باهرة لما أنجز منذ عصر أفلاطون وأرسطو، قال معرفا الحوار هو (ظاهرة عامة تقريبا ولا تنفصل عن النطق البشري وشتي تجارب الاتصال بين الناس وأشكاله، وعن كل ما يملك معني ودلالة وحيث يبدأ الوعي يبدأ الحوار) [7]**

**الحوار في رواية الشمعة و الدهاليز ازدواجي الحدث [8]، حيث زاوج المؤلف بين الحوار الداخلي، و الحوار الخارجي في متن روايته، و على طول مقاطعها فتارة نراه يستعمل الحوار الداخلي، و الذي بدأ به الرواية و لازمه كثيرا قبل أن تضيء شمعة الشخصيات الأخرى، فكان شاعرا يستلهم العبارات، كثير التأمل و التفكر، ثم يعرج على الحوار الخارجي بين شخصيات يستعملها السرد لبناء التركيب الروائي في تصوير و شكلنة الأحداث، و استعمل الطاهر وطار اتجاهين اثنين في الحوار، الحوار الداخلي و الحوار الخارجي، مستلهما في الحوار الداخلي ما تمليه صراعات الأسئلة المتلاحقة عبر تراكمات التاريخ، التي أفرزت للشاعر البطل أسئلة يبحث لها عن حلول في ظل واقع معيش آنذاك و تقلبات وجه السياسة الغشوم، و كان للحوار الخارجي بعد ذلك في رصد الحياة البسيطة للشاعر و حاواراته مع أصحاب التغير ذوي الاتجاه الجديد، و هو متجولا في المدينة، ليخلص بذلك إلى دهاليز**

**أخرى برزت فيها شخصيات صنعت مبدأ الحوار كالخيزران العارم.. و هنا نحاول رصد بعض سمات حواراته الداخلية و الخارجية، و الطاهر وطار استعمل أشكالا من الحوار الخارجي والداخلي، وكانت طريقته الخاصّة في التعامل معها سواء ضمن العمل الواحد أو بين عمل وآخر.**

01/ الحوار الداخلي:

**الحوار الداخلي هو: خطاب أو مناجاة أو بوح الشخصيّة مع نفسها عبر التداعيات والاسترجاعات و الاستباقات الزمنية القريبة والبعيدة.**

يتجه الحوار الداخلي في الرواية إلى صراع ضمني بين شخصية المؤلف التي جبل عليها، و ما اكتسبه من علم، و رؤية ذاتية للطبيعة، و تطلّع إلى الغد الموعود الزاهر المنبعث من روح الأدب، و المحيط الذي يعيش فيه الموسوم بعصر الديمقراطية، و العالم التكنولوجي، (استيقظ الشاعر مرعوبا على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة من الشوارع، متفاوتة القوة و التقارب من شارع لآخر)[9]، و هنا كانت أولى محطات صراع الأسئلة الداخلي، و الحوار الضمني الذي يجريه مع نصفه الآخر، محاولا فهم ما يجري، فتساءل بصوت عال، على الرغم من أنه لا يوجه السؤال لأي شخص آخر [10]، ثم يداري تلك الأسئلة التي تتصارع في ذهنه، و ما إن يريد جوابا حتى يأخذه سؤالا إلى غيابات عالم مظلم داخلي يتصارع فيه الواقع مع الفعل.

و يستدرك نفسه أمام أسئلة كثيرة، وقفت أمامه، فانظر إليه كيف يسترجع أنفاسه و يحتار من الأصوات و الجلبة التي سمعها في الخارج متسائلا عن ماهيتها (إنه هدير بشري، قوي، يشبه ذلك الهدير، الذي ينبعث من التلفزة خلال كل عيد، حيث تعرض الصلاة، من البيت الحرام) [11]، و الحوار الداخلي الذي استعمله وطار في بداية روايته لم يكن مقصورا على الشاعر فقط بل تعداه إلى الشخصيات الثانوية، مستلهما تلك التأملات في قضايا الواقع، من خلال الإثراء النفسي، و توظيف الذاتية الحوارية في صناعة الحدث.

**2/ الحوار الخارجي:**

**الحوار في صيغته الخارجية هو: عرض درامي الطابع يتضمّن شخصيتين أو أكثر وتُقدّم من خلاله أقوال الشخصيّات في الرواية بالطريقة التي يُفترض نطقهم بها. ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات [12].**

لقد كان الحوار الخارجي في رواية الشمعة و الدهاليز، تبعا للحوار الداخلي الذي سبقه كثير الانفعالات، بأسلوب يترنح بين الهزل و الجد، و بين البساطة و الغموض، و بين الفصحى و العامية، و بين القوة و الضعف، و نقصد بالقوة الحوار التوكيدي مستخدما أدوات التوكيد، و لعل هذا مرده إلى تنامي الشخصيات فقط بعد صراعات الأسئلة التي أثقلت كاهل شخصية البطل الشاعر، و من ثمة كانت ورود شخصيات ثانوية تباعا حسب مقتضيات المقاطع على طول الرواية.

لقد استخدم الحوار الخارجي وطار في روايته كثيرا متأثرا بالسرد الروائي، من منطلق بناء الرواية على ركوب

حواريات الشخصيات، للوصول إلى واقع مراد توصيل معناه. مبتدءا بالتفكير و التأمل الذي تمليه طبيعة الشاعر، فكر وراح يتأملهم، بينما كانوا يتفحصونه بدقة، مطمئنين، إلى أنه لا يوحي بالخطر، رغم أن لحيته القصيرة المدببة تستفز، أكثر مما توحي بالاطمئنان [13]

- لماذا لم ترد عن السلام عليكم
- ابتسم ابتسامة جد صغيرة، و سألهم:
- و انتم من تكونون؟
- إخوة في الله
- كلنا إخوة، إنما هذه العقارب بين أيديكم لا يحملها عادة إلا الزبانية
- اطمئن، لم يعد منذ اليوم هنالك زبانية
- ماذا يجري؟
- لقد قامت
- من؟
- الدولة الإسلامية
- الجمهورية الإسلامية
- الخلافة الإسلامية
- الحكم الإسلامي

الملاحظ على هذا الحوار بين الشاعر، و الجماعات التي اعترضت طريقه يستعرض سمات خاصة للطاهر وطار، فهو يستلهم حواریاته من منبت الأسئلة، و بأسلوب آخر تنطبق عليه واقعية الحوار، الذي تمليه واقعية الحدث، بين أشخاص مستلهمين من واقعية التاريخ، و لعل هذا ما جعل دهاليز وطار تضيء بشمعة الحياة، يترنح تارة و يتهكم تارة و يطول الحوار تارة و تارة يقصر.

- من تكون
- أنا شاعر
- فقط
- و منكم
- جبهتك خالية من آثار السجود
- ربما لأني وزني خفيف جدا
- وزنك أم إيمانك
- إذا سمحتم أفضل النزول هنا[14]

**اللغة في الرواية: شاعرية اللغة**

لا ريب أن الرواية أضحت ظاهرة لغوية في المقام الأول، و هي المادة الأساسية المكونة لثقافتنا، ولّما كانت الرواية العربية تنافس مخاضها في ظل التطورات الهائلة الحاصلة على الجوانب المتعددة، و المشكلة لعناصر و فنون الكتابة، كان من أهم ما نتج عنه بزوغ مستجدات على تلك الحقبة التي آل إليها الخطاب الروائي العربي، بوجه عام، و الخطاب الروائي الجزائري بوجه خاص، و لا سيما أهم عنصر مشكل للبناء الروائي، و هو اللغة التي بها توجه الرواية للقارئ لكونه المتلقي الأول و الأخير للخطاب الروائي، مع بعض السمات الأخرى كالقصدية، و الجمالية الفنية، و الشعرية ... [15]

**تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث و الحوار [16]، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة: سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية وحرفية. لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال تعابير مسكوكة أو مستنسخات تناصية أو تعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية و رمزية، فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية فإنه لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا، ومن ثم يمكن القول: إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي. [17]**

إن اللغة في رواية الشمعة و الدهاليز شاعرية تتجاذبها سلطات متعددة، سلطة الكاتب الذي يحاول أن يركب موجات اللغة، و التلاعب بألفاظها كي يصل إلى مفهوم المعنى النصي، بأسلوب خاص و طبيعة متميزة، ليصل إلى اللغة الشعرية التي تتحد مع الأسلوبية مشكلة غنائية الخطاب، ثم سلطة النص ذاته التي توحي بقوته، و قدرته على ركوب معناه للوصول إلى المتلقي عن طريق الكشف عن مضامينه، ثم سلطة القارئ أو المتلقي للخطاب الروائي التي تتركز أساسا في آليات القراءة، و سبل تنجيعها و مدى ملائمتها مع الطرح الروائي، و من خلال السلطات الروائية الثلاثة تنكشف العلامات المشكلة للخطاب و تتجلى في الإثراء اللغوي للإبداع الروائي، وعلى الرغم من اختيرا الروائي اللغة الفصحى إلا أن الرواية اقتربت في مواقع عديدة من اللهجة العامية بحكم ارتباطها باللهجات و مختلف الفئات الاجتماعية: أزاح السلك [18]، في التلفزيون [19]، البارحة الحملاوي نفذ الإعدام في آغا بالمقهى الكبير [20].

**التشكيل اللساني في الرواية:**

إن التشكيل اللساني في الخطاب الروائي يحوي في حناياه المؤثرات النفسية التي دفعت وطار إلى اختيار حزمة أساليب لغوية دون غيرها، الاختيار اللغوي محكوم بمؤثر نفسي ينبع من الوعي و اللاوعي و يستطيع المتلقي أن يكشف عن الاشراقات الدلالية للنص و تتفاوت الأساليب التي يتشكل منها النص في القدرة على رصد الاشراقات الدلالية للخطاب الروائي، فالأمر منوط بقدرة المتلقي أن يقف على المثيرات الأسلوبية، ويقصد بالمستوى اللغوي النموذج الذي يحقق الناطقين به صلاتهم الاجتماعية و الفكرية و يحمل الخصائص اللغوية التي تعارف عليها أهله أصواتا و تراثيا و إعرابا [21]. للكشف عن أنماط التشكيل اللساني و أثره في بناء النص و ذلك في ضوء دراسة تطبيقية على نص روائي ....التشكيل مفهوم واسع لا يقتصر على النظرة للجوانب التركيبية في النص بل يتجاوز للوقوف على الجوانب الصوتية و الدلالية و النحوية و الصرفية يقول سعيد بحيري: (إن الإفهام أو التواصل لا يتحقق إلا بوقوع المخاطب على قصد المتكلم من خلال التشكيل اللغوي الذي يضم العناصر المنطوقة، و القرائن التي تضم عناصر منطوقة وأخرى غير منطوقة) [22].

فالتشكيل اللساني للرواية هو نمط الصور اللغوية والتشكلات الدلالية، و العلاقات البلاغية، و الضمائم الصوتية، وسجلات التعبير وسماتها الأسلوبية التي تمكن الدارس من تسمية مختلف الإيقاعات السردية المتعلقة بدراسة الخطاب الروائي من منظور تطوري تعلنه أنماط متنوعة من الوعي والصوغ الحكائي المنظم لانتظام النص الحكائي.

أنماط التشكيل اللساني لحوارية الشمعة و الدهاليز :

**إذا تأملنا الخطاب الروائي في رواية الشمعة و الدهاليز في تطوراتها الأسلوبية واللغوية فإننا نجد لها نمطين اثنين من التصوير اللغوي على الشكل التالي:**

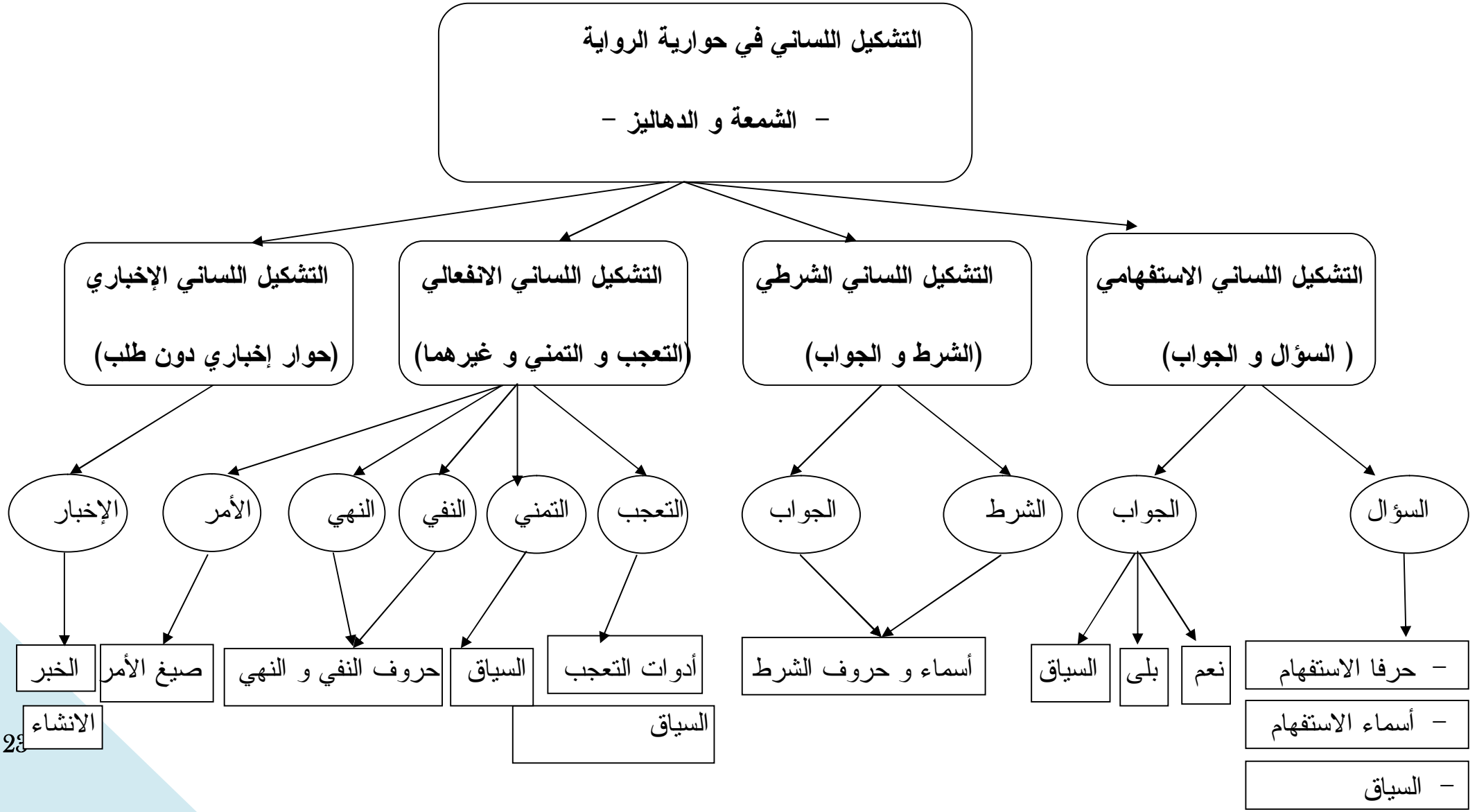
**أ - لغة تصوير مباشرة، بسيطة تغلب عليها البنية السطحية للخطاب، التي تحدد معناها الجوهري الوحيد، و هذا ما يمثله الحوار الأول و الحوار الداخلي لاعتبارات واقعية، لأن الشاعر لما تصارعت بداخله أسئلة كانت مستوحاة من مرئياته الواقعية، و ليست نابعة من ذاتيته الأدبية و نفسيته الشاعرية، لأن الإنسان ليس في موقع شاعرية لفظية في حواراته الداخلية.**

**ب- لغة تصوير شعرية مجازية، تحددها البنية العميقة للخطاب، و لا تعدو البنية السطحية إلا تمثيلا لمعنى من معانيها الجوهرية.**

**تعتمد هذه اللغة على التصوير الاستعاري، و الكنائي والترميز، وتفجير اللغة والشاعرية والمفارقة فضلا عن المزاوجة بين المحكي السردي، والمحكي الشاعري، ويعني هذا أن اللغة في هذا الخطاب خليط من الغنائية والسردية الدرامية، وتكثيف للصور الشعرية والنثرية واستخدام كبير للرموز والألفاظ الموحية المعبرة، وتأنيث القاموس وتليينه باللغة الشعرية النابضة، والتلوين البياني والبديعي، واستخدام الكلمات المتعددة الدلالات واستثمار اللغة الشاعرية الانزياحية، والإيحائية قصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية الخارقة، فكان**

**الحوار يتنوع ما بين السؤال ضمن الاستفهام في حواريات رواية الشمعة و الدهاليز فاستخدم وطار أسماء و حروف الاستفهام، فوظفها بشكل تلقائي حسب مقتضى حال الخطاب الواقعي، يقول: و هل في إمكانه أن يخلط أو أن يقسم؟ [23] هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير، و الدفاع عن قضاياها أن يقف ضدهم؟ [24] أم الهمزة فمثلا: أهي السبب؟ [25]**

و يمكن لنا أن نمثل للتشكيل اللساني في حوارية رواية الشمعة و الدهاليز بالمخطط التالي:


التشكيل اللساني في حوارية الرواية
- الشمعة و الدهاليز -
التشكيل اللساني الاستفهامي
( السؤال و الجواب)
التشكيل اللساني الشرطي
(الشرط و الجواب)
التشكيل اللساني الانفعالي
(التعجب و التمني و غيرهما)
التشكيل اللساني الإخباري
(حوار إخباري دون طلب)
السؤال
الجواب
الشرط
الجواب
التعجب
التمني
النفي
النهي
الأمر
الإخبار
- حرفا الاستفهام
- أسماء الاستفهام
- السياق
نعم
بلى
السياق
أسماء و حروف الشرط
أدوات التعجب
السياق
حروف النفي و النهي
صيغ الأمر
الخبر
الانشاء

نماذج التشكيل اللساني في الحوار الروائي للشمعة و الدهاليز:

الحوار الداخلي: لم يستعمل وطار نماذج الاستفهام ضمن حواره الداخلي إلا على صورتين:

الصورة الأولى:

حرف ⟵ فعل = استفهام

المثال: – هل في هذا العصر المتميز بالفردانية و النفعية يمكن العثور على حشد مضبوط على موجة واحدة؟ [26]

– هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير... أن يقف ضدهم؟ [27]

الصورة الثانية:

اسم استفهام ⟵ مضاف إليه = استفهام

المثال: أية نار حامية، غلت فوقها، عواطف هؤلاء الشباب؟ [28]

اسم ⟵ فعل = استفهام ماذا يفعلون؟ [29]

اسم استفهام⟵اسم موصول = استفهام ما الذي أوصلني أنا شخصيا إلى هذه المواصل؟

و الملاحظ على الحوار الداخلي الذي بدأه وطار كأسئلة تتصارع في ذهن الشاعر لم يستعمل سوى الحرف هل، و بعض أسماء الاستفهام نحو: ما، ماذا، أي. و ربما عزف الروائي عن استخدام همزة الاستفهام لاعتبار أن الهمزة حرف مهمل، يكون للاستفهام وللنداء، فأما همزة الاستفهام فهي حرف مشترك، يدخل على الأسماء والأفعال، لطلب ( تصديق)، نحو: أزيد قائم؟ و المعنى هنا في الحوار الداخلي لا يقتضي مسائلة تصديق لأن التصديق يطلب شخصا متلقيا للطلب، أو تصورا، نحو: أزيد عندك أم عمرو؟، بينما نجدها في الحوار الخارجي مثل: أهي السبب؟ [30]

– ينعدم التشكيل اللساني الشرطي بصيغتيه و سياقه ضمن الحوار الداخلي، إلا في ملامحه التي تخرج لأغراض كلامية أخرى، مثل: حيث ملايين، إن لم تكن ملايير القضايا [31] على تقدير الجواب سابقا أو تقديره محذوفا يفسره السابق.

– أما التشكيل اللساني الانفعالي فنراه يتأرجح في تهكماته حول الواقع الذي يفرض انفعالاته بقوة، في ظل تمنيه، و تعجبه، و نفيه، إلا أننا نلمس اتجاها جديدا لدى وطار في توظيفه للحوار الداخلي بإقحام الراوي كمتحدث سردي يضمن سيرورة الحوار، هذا ما قلص التشكيل الداخلي.

– أما التشكيل اللساني الإخباري فلا نلمس له شكلا، لأن الموضع لا يسمح بتوظيف الخبر كنمط للحوار الضمني النفسي.

الحوار الخارجي:

تضمن الحوار الخارجي أنماط التشكيل اللساني الاستفهامي بشقيه الحرفي و الاسمي بصورة جد معتبرة. حرف ←فعل = استفهام

هل كانت هي السبب؟ هل ترانا نحطمه أيها الشاعر غريب الأمر؟ [32]

حرف←اسم = استفهام أهي السبب؟ [33]

حرف← فعل = استفهام تعجبي، مثل: أتتحدث جاد؟ [34] – خرج للتعجب –

حرف ← فعل منفي = استفهام = تقرير ألا يكفي إننا إخوة؟ [35]

اسم ← فعل = استفهام ماذا تفعل في الحياة غير الشعر؟ [36]

– و ما نلحظه على الاستفهام في الحوار الخارجي: يتسم بالحذف الموضعي و خاصة مع اسم الاستفهام (من)، و يغلب السؤال بفعل الأمر كثيرا أو ما يقتضيه سياق الاستفهام.

– التشكيل اللساني الشرطي، لو كان يصلي معنا في الجامع لقلنا إنه أحد أولياء الله [37]

– التشكيل اللساني الانفعالي نلمس فيه قلة نسق التمني و التعجب و كثرة النفي و النهي على مستوى الحوار الخارجي للشمعة و الدهاليز.

– التشكيل اللساني الإخباري كثير في جوابات الحوار الخارجي، مثل:

أقول لكم و لغيركم، إن هذا الحلم ينبغي أن لا يتحطم، على الأقل، بهذا الشكل [38]

و يختم الطاهر وطار روايته الشمعة و الدهاليز بنسق الوصف للحدث المركزي، مستعملا تشكيل الوصف الخارجي، سقوط الشاعر ميتا، مضرجا بالدماء في حالة تبعث على التساؤل، و التأمل، ثم يصف فتاة أخذت إذنا لتجلس عند رأسه.[39]

خاتمة:

بناءً على ما سبق، نقر بأن الرواية أضحت ظاهرة لسانية لغوية، تنافس عدة أجناس في لغويتها، و استباقاتها نحو التصوير اللغوي الخلاق، وستبقى اللغة أهم مكون جمالي وإبداعي في عملية الخلق الروائي بعد أن استغنى الروائي المعاصر عن عدة مكونات سردية مثل الشخصية والحدث والفضاء، ولكنه لا يمكن له أن يستغني عن اللغة في التصوير والتشكيل وسرد الأحداث. وبالتالي، على الروائي أن يكون قادرا على توليدها واستثمارها واستعمالها في أحسن الصيغ الاستعارية والمجازية: تقريرا أو تفجيرا أو إيحاء أو تعيينا، ولابد أن تكون اللغة تناصية خاضعة للتعدد الحواري والأسلبة [40] والتهجين الأسلوبي، ولكن في إطار مراعاة اللغة العربية الفصحى بقواعدها المعيارية وأبعادها البلاغية والجمالية. ولقد صدق عبد الملك مرتاض حينما قال:" اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية (PERSONNAGE)كثيرا من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع

عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء آخر غير جمال لغتها، وأناقة نسجها ."

وأخيرا، ننبه إلى أهمية الإلمام و الاهتمام باللغة الروائية، التي يجب أن نحاول دراستها اعتمادا على مفاهيم اللسانيات النصية المعاصرة، والأسلوبية الحديثة، و بمفاهيم تحليل الخطاب بآليات التراث البلاغي، بتحليل المقاطع اللغوية في إطار الوحدة الكلية للرواية مراعين تنوع أسلوبها وخطابها النوعي والإجناسي، وألا نسقط مفاهيم الشعر على الرواية إلا إذا أفرغناها من محتوياتها الضيقة، وشحّناها بطاقات أكثر اتساعا وإحاطة لفهم الرواية وتذوق جمالياتها.

---

الهوامش:

1- الشمعة و الدهاليز، الطاهر وطار، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2004، ص4

2- المصدر نفسه، ص 05

3- المصدر نفسه، ص 06

4- المصدر نفسه، ص06

5- المصدر نفسه، ص 5.

6- ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1/1999، ص 94 و ينظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، ص 106.

7- ينظر: تزقيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2/1996، ص 139. و ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، بيروت، 1987، ص 38.

8- و نقصد بعبارة: ازدواجي الحدث أن الحوار في الرواية يتجاذبه حدثان حدث داخلي يفضي إلى حوار داخلي ضمني، و حدث خارجي يفضي إلى حوار خارجي يلزم تعدد أشخاص الحوار.

9- الشمعة و الدهاليز، ص 6

10- نفسه، ص 7

11- نفسه، ص 7

12- نفسه، ص 7

13- نفسه، ص 7

14- نفسه، ص 7

15- و للتوضيح أكثر ينظر : د .جميل حمداوي، (اللغة في الخطاب الروائي العربي)، جريدة (الزمان) العدد 1599 التاريخ : 9 - 2003

16- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البنية و الرؤية، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 98 و بعدها .

17- للتوضيح أكثر حول أهمية اللغة في الرواية ينظر : عبد الماك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد :240، ط1، 1998، ص119- 120، ينظر : عادل فريحات، مرايا الروايا، دراسات تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000، ص .21

18- الشمعة و الدهاليز، ص .12

19- نفسه، ص .22

20- نفسه، ص 47.

21- أحمد عيد ، المستوى اللغوي للفصحى و اللهجات، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة، 1981، ص 07 محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية و المؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 14/13/12.و د .جميل حمداوي (اللغة في الخطاب الروائي العربي)،جريدة (الزمان) العدد 1599 التاريخ - 2003ص 09/ .10

22- سعيد حسن بحيري دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة، ص 264. ينظر : حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، ط1، 1989، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، ص :72 و ينظر : قاسم سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، 1985.

23- الشمعة و الدهاليز، ص 13.

24- نفسه، ص .15

25- نفسه، ص 26.

26- نفسه، ص.26

27- نفسه، ص 17.

28- نفسه، ص 09.

29- نفسه، ص 15.

30- نفسه، ص 26.

31- نفسه، ص 10.

32- نفسه، ص 26.

33- نفسه، ص 26.
34- نفسه، ص 23.
35- نفسه، ص 24.
36- نفسه، ص 23.
37- نفسه، ص 31.
38- نفسه، ص 21.

# روايات الطاهر وطار بين قيود الأدلجة وحداثية الكتابة

**نورة بعيو**
**قسم الأدب العربي- جامعة مولود معمري- تيزي وزو**

إن معالم/ملامح الحداثة في روايات الطاهر وطار لا يمكن حصرها في جانب محدد، وذلك بسبب تفرع هذه الملامح في كل نص روائي جديد يكتبه، ففي كل مرة كان وطار يجرّب طريقة جديدة في الإبداع الروائي، ويفاجئنا بالمغاير والمختلف، وهنا مكمن الحداثة عنده. إلاّ أن هذا التمظهر اتّضح أكثر على مستوى المنظور/ الرؤيوي والإيديولوجي مقابل المستوى التقني والجمالي الذي انصب هو كذلك في أطر محددة مثل: التلاعب بالزمن وتغريب المكان، وتوظيف مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية وغير الأدبية، وكذلك اللجوء إلى تقنية التناص والمناص، وأخيرا اشتغاله المميز على اللغة الروائية وخاصة في روايته الأخيرة "قصيد في التذلل"[1].

ولتحليل هذه العناصر والتدليل عليها بشواهد مناسبة ارتأينا أن نقسم الموضوع إلى عنصرين بارزين هما:

## أولا – رؤية الواقع والتوجه الإيديولوجي في نصوص وطار الروائية:

إن العديد من المصطلحات والإجراءات النقدية المعاصرة قد ارتبطت بشكل واضح ومستمر بجنس الرواية مثل: المرجعية- السياق- الإيديولوجية- السرد- التعددية الصوتية- المؤلف الضمني- سوسيولوجية المضامن... الخ فالمتتبع للكتابة الروائية الوطارية يلاحظ أنها تتناسب ومراحل تاريخية معينة، فانطلاقا من السبعينيات إلى أواخر التسعينيات، نلمس هيمنة النقد الاجتماعي، الذي كان مهما في مرجعية الكتابة كمنطلق وكهدف في الوقت نفسه.

ولربما هذا ما يجعل أجيالا متعاقبة تقرأ هذه الروايات قراءة مختلفة، ذلك أن جيل بداية الألفية يقرأ رواية "اللاز"[2] أو "الزلزال"[3] كما قرأهما جيل السبعينيات، والأهم هو أنها تقرأ، لماذا؟ لأن هنالك تقاطعا بين الأجيال يعود إلى العنصر الجمالي المؤثر في هذه النصوص، والذي قام على العنصر الاجتماعي- التاريخي المفعّل لجمالية النص الروائي.

لقد تميّزت المرحلة الأولى لكتابات وطار بانتشار الفكر الاشتراكي الواقعي في الأدب الجزائري بكل أبعادها الإنسانية، وهذا ما أسهم في تعميق التفاعل الإيجابي بين الإبداع الروائي والمحيط الخارجي، وهكذا يتطور النقد الجمالي من منطلق جدلي وكأن الخارج- نصي بكل تناقضاته وصراعاته هو الذي يحقق المتعة الجمالية، وبالتالي فكل ما هو جمالي إيديولوجي.

---

هوامش الموضوع:

(1)- الطاهر وطار: قصيد في التذلل، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2010.

(2)- ـــــ: اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1972.

(3)- ـــــ: الزلزال، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1974.

لقد اهتم وطار بالمكون الإنساني والاجتماعي المليء بالنقائص والتغيرات، باحثا عن طرائق تجاوزه كإيقاظ الضمير الجمعي لأن التغير إلى ما هو أفضل حلم الجماعات الكادحة والمحرومة في المجتمع، فهذا الاهتمام دفع بوطار إلى استثمار بعض التقنيات الروائية لخدمة المنظور الإيديولوجي، كالشخصية الحكائية التي لا تعود قيمتها الفنية إلى موقعها الاجتماعي التاريخي بل إلى قدرة المؤلف وذكائه في تحديد ملامحها المعنوية والإيديولوجية كما أكد ذلك الناقد الروائي وسيني الأعرج[4]، بل إن وطار يقولب مختلف شخصياته ضمن مبادئ الواقعية الاشتراكية ليحقق جماليتها « ففي رواية "اللاز" يجعل الشخصية المحورية تتحمل كل أعباء وهموم الجماعة / الشعب الجزائري عندما يصور بعمق وقدرة فنية فائقة مختلف العلاقات القائمة بين الشخصية والمجتمع »[5].

وعليه فإن جمالية الكتابة الروائية عند وطار تختزل في قدرته على هضم المضامين الاجتماعية بكل صراعاتها وسلبياتها وفق منظور الواقعية الاشتراكية، وخصوصا في فترة هيمنة الحزب الواحد « فالروائيون الجزائريون في هذه المرحلة كانوا على الصعيد الإيديولوجي أبناء عصرهم في الغالب يساريين متشعبين بقيم الفكر الاشتراكي، التي لم تكن ملكا للمبدع وكان يوظفها في خطابه السردي الموجه للمجتمع »[6]. الأمر الذي يجعل القارئ لروايات وطار يقف عند بعض الإجراءات النقدية التي تتناسب وهذا التوجه الفكري والإبداعي عنده، ولعل الإجراء الأنسب في رأينا هو مصطلح رؤية العالم الذي اعتمدته سوسيولوجيا النقد الجدلي من خلال منهج البنيوية الشكلانية للوسيان غولدمان، الذي ذهب إلى أن رؤية العالم في أعمال كاتب/ مبدع معين هي عبارة عن مجموع الأفكار والأحاسيس التي تهيمن على فئة بشرية تعيش أوضاعا اقتصادية واجتماعية متشابهة هي بمثابة موقف إيديولوجي يتعارض مع فئة أو فئات أخرى.

وللكشف عن هذه الرؤية في كتابات وطار يمكن العودة إلى المرحلة التي أُبدعت فيها –بداية السبعينات– وأواخرها أي من "اللاز" إلى "الزلزال" و"الحوات والقصر"[7] ووصولا إلى "عرس بغل"[8]، ففي رواية "اللاز" يرتكز حلم الطاهر وطار على ضرورة تغيير الأوضاع عبر تلك القناعة الفكرية والإيديولوجية التي سيطرت على "زيدان" وأتباعه بشكل متباين، ربما بسبب تفاوت درجة استيعاب كل واحد للموقف الإيديولوجي الذي تأكد في العبارة التي كان يرددها "حمو" و"اللاز" : "ما يبقى في الوادي غير حجاره." ودلالتها

---

(4)– واسيني الأعرج، الطاهر وطار : تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص45.

(5)– أنظر / المرجع نفسه، ص41.

(6)– أنظر / إبراهيم سعدي، الجزائر كنص سردي، مديرية الثقافة، الملتقى الثالث حول الروائي ابن هدوقة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2000، ص ص107- 108.

(7)– الطاهر وطار : الحوات والقصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973.

(8)– ـــــ : عرس بغل، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1978.

توحي جزئيا بانتشار الوعي الطبقي بين الأوساط الشعبية المحرومة والمهمشة، مستفسرة عن مصير هاته الفئات بعد الاستقلال.

علما أن الرؤية عنده أو لنقل في رواياته الأولى هذه قد أخذت منحى إيديولوجيا في "الحوات والقصر". ينطلق وطار من الحاضر المتعفن والمزيّف إلى عالم تخييلي يرتكز على الأسطورة والحلم بهدف الحرية والتغيير لذلك يجعل أبطاله يتجاوزون كل العقبات، رافضين مختلف أشكال الفشل والاستسلام مثلما فعل في هذه الرواية –الحوات والقصر– فالبطل "علي الحوات" يقود مسيرة باتجاه قصر السلطان الذي يرمز لتطلعات الجماهير الكادحة، فهو ذهنيا يحمل مشروعا للوحدة الشعبية ضد الاستلاب الفكري والقهر الاجتماعي.

أما في رواية "الزلزال"، فيصور الروائي الجزائر بعد الاستقلال، بطلها إنسان عاقر، يرفض قانون الثورة الزراعية، سلاحه في ذلك الشرعية الدينية. لقد عايش "بولأرواح" انهيار عالم وقيام آخر جديد، فيشعر بزلزال نفسي عنيف إثر الصراع الذي يستجد بينه وبين قوى معارضة له / أي بين الحاضر الغريب المفروض الذي لم يعرفه، وماضٍ رجعي ولى، يفشل في تقبل هذا الوضع الجديد، يدعو لأن تُصاب مدينة قسنطينة بزلزال يأتي على كل شيء، كما يفكر في أن يقذف بنفسه من أعلى الجسر.

إن خطاب الزلزال يقرّ بنهاية طبقة الإقطاع وملاك الأراضي، فهي عقيمة لا يمكنها أن تستمر مع الأجيال الصاعدة المبشرة بوعي جديد. وفي أواخر السبعينات ومع إبداع رواية "عرس بغل" ينتقل وطار من البطولة الجماعية/ الوعي الجمعي إلى البطولة الفردية التي تتواجد في ذاتية شخصية "الحاج كيان" وليس كموقف من المجتمع. يكوّن لنفسه عالمًا خاصًا به عندما يتردد على المقبرة ويعيش عزلة واضحة عن وسطه الاجتماعي في بحثه الدؤوب عن الحقيقة يحاور الموتى بواسطة استحضار بعض الرموز التاريخية العربية كالمعتصم والمنتصر وخولة أخت سيف الدولة وغيرهم.

بهذا يهرب "الحاج كيان" من واقعه المأساوي المتأزم إلى الماضي بطريقة ساخرة موازيا بين ماضٍ مستقر مجيد وراهن فوضوي متدهور، يقول السارد: « ملايين البشر يقفون على حافة الجرف، الأجراف تهوى هم أيضا يهوون، المواقع تختلف، بعضهم يغمره التراب، بعضهم في أسفل السافلين... الجميع في الهاوية، والجميع ضد الهاوية.»[9] إن عمق الرؤية في "عرس بغل" تكشف قساوة المجتمع الجزائري وتصدع بنيته، مدلّلة على ذلك بالهلاك والاندثار اللذين تتعرض لهما أغلب الشخصيات.

في رواية اللاز / الكتاب الثاني[10] يواصل الطاهر وطار تجربته في تحديث الكتابة الروائية حاملة الرؤية التي بدأها في نص "اللاز" / الكتاب الأول، وذلك عندما يتطرق إلى وضعية الثورة بعد الاستقلال من خلال بروز الحركة الطلابية ذات القناعة الإيديولوجية مُمثلة "بجميلة" الطالبة الشيوعية و"ثريا" اليسارية

---

[9]– ـــ : عرس بغل، ص64.

[10]– ـــ : اللاز/ الكتاب الثاني، العشق والموت في الزمن الحراشي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982.

المتطرفة مقابل الفكر الديني المتعصب الذي حاول أن يجهض مبادئ الثورة الزراعية التي استلهمت أسسها الإيديولوجية من الفكر الاشتراكي، يقول السارد على لسان جميلة: « إنك يا جميلة منتصرة، قهرت الظروف والمحيط والذات، انعتقت تمامًا، حتى بلغت حد النضال من أجل إعتاق غيرك، إعتاق الجزائر من هيمنة الإقطاع وتسلط الاستغلاليين. إعتاق الجزائري من الاستغلال والظلم والعنف.

« مناضلة، إنك مناضلة، مناضلة رفيقة يا جميلة...لها الشجاعة الكافية، لترفع عقيدتها بلا تردد ولا خوف ولا خجل: إيه شعبية ثورة زراعية

إيه شعبية تسقط الرجعية

إيه شعبية ثورة اشتراكية

ما أروع ذلك، آه ما أروعه»[11].

وأخيرا هناك نقطة، ربّما شكلت همزة وصل أو محطة رابطة وقف الطاهر وطار فيها ليودع ولو نسبيا تجربته الأولى حيث هيمن المضمون الإيديولوجي الاشتراكي على أغلب نصوصه، فكان المنطلق خارج نصي، أما في أواخر الثمانينيات، وبإبداع رواية: "تجربة في العشق"[12] حاول أن يمارس نوعا خاصا من الكتابة تعتمد المنولوج كقناة لإرسال خطاب معين والتعبير عن رؤية / رؤى تخص الراوي / البطل عانق من خلالها الأسطوري بالتاريخي والإيديولوجي وكل هذا بالإشاعات والمغالطات في ظل مطلقية زمنية للحاضر. وكأن بالطاهر وطار يدرك أن الراهن الجزائري، ولا سيما بعد أحداث خمسة أكتوبر 1988 لم يعد يفرق بين الحقيقة والوهم، وبين الخطأ والصواب، ثم بين الوطني الحقيقي والوطني الهجيني... الخ من المفاهيم التي أضحت غير مقنعة لجزائر حققت العديد من المكاسب بعد الاستقلال. لذلك نجده عاشقا من نوع مغاير على صعيد الحب والإبداع وكذلك الكتابة. مما يصعب على قارئ "تجربة في العشق" الإمساك بكل خيوط القصة.

إذن بدأت خيوط الرؤية الأولى تتلاشى عند وطار، حيث صار يتعامل مع معالم أخرى فوق واقعية وإن كان الواقع المعيش وفي كل مرة يتخفى وراء عتبة العنوان تارة، والأسطورة والأجواء الصوفية وكل ما يمكن استلهامه من المصادر التراثية والشعبية المحلية والعربية وكذا العالمية تارة أخرى.

ونلاحظ هذا التوجه مع بداية العشرية الحمراء والسوداء من القرن الماضي، وذلك في نصه "الشمعة والدهاليز"[13] التي اعتمدت المراوغة الفكرية ولجوء الكاتب إلى عالم الصوفية عبر جدال عميق بين مشاعر مثقف ومهندس مختص في النفط وهو قيادي إسلامي. ولربما كان هدف وطار من هذه المناظرة البحث عن مصداقية قناعات كل طرف على حدة حتى يتوقف جريان بحر الدم في جزائر التسعينيات وإيجاد حلول منطقية وواقعية تقتنع بها كل الفئات الشعبية ويتجسد الأمن الاجتماعي لكل الأفراد.

---

(11)– المصدر نفسه، ص ص33- 34.

(12)– الطاهر وطار: تجربة في العشق، مؤسسة عبيال، نيقوسيا، قبرص، ط1، 1989.

(13)– ـــــ: الشمعة والدهاليز، دار الهلال، القاهرة، ط1، 1995.

وإن وسع وطار رؤيته السابقة، بإضفاء البعد القومي والإنساني، وذلك لما يستشرفه مستقبلا من تحولات محلية وعالمية يقودها الاشتراكيون أو المعسكر الشرقي كما أكدت ذلك شخصية "عبد الرحيم" من واشنطن بعد خطاب مليء بالاستياء حول مصير العرب والأوروبيين والأمريكيين، لأن المستقبل للعملاق الأصفر « سيداتي سادتي، وردنا قبل قليل أن وزراء دفاع الصين وكل الدول الأسيوية مضافا إليها روسيا، شرعوا في اجتماعات تكتنفها السرية التامة.

ومعلوم أن العملاق الأصفر لا يهمله الألمان من حساباتهم السياسية، لم يعلن عن موقفه مما حدث ويحدث بعد

ويرى المراقبون في هذا الاجتماع خطوة نحو تشكيل جبهة شرقية تتمتع بكل إمكانات الردع والدفاع والهجوم »[14].

ومن يمكن تأكيد هذه الملاحظة هي أنّ الروائي الطاهر وطار بقي متشبثا برؤية تفاؤلية أقامها على مبادئ الفكر الاشتراكي الذي يحقق العدالة لكل البشر والمناهض للفردانية والظلم والتمييز الاجتماعي، لذلك نجده يلجأ إلى عوالم غير واقعية يلتمس فيها طهارة النفس الإنسانية باحثا عن مصادر الحب النقي، داعيا الله أن ينجي العباد من كوارث على وشك أن تقع وخاصة في روايته "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"[15] « يا كافي الألطاف نجنا مما نخاف»[16].

ومن هنا يمكن للقارئ أن يستجمع الروايات الثلاث: "الشمعة والدهاليز" و"الولي الطاهر يعود" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" ويقرأها على أنها ثلاثية، حيث أن التوجه الإيديولوجي للطاهر يصب في الإطار نفسه، هو القراءة النقدية للراهن المحلي والإنساني بهدف تعريته وتغييره، وسيلته في ذلك العزلة والاختلاء مع الذات للتأمل والدعاء. وإذا توقفنا عند التقنيات التي اعتمدها الروائي من أجل إيصال خطابه، فإنه يمكن القول إنها تندرج في الخط الحداثي الذي حاول أن يجد ملامح / شعرية خاصة بالإبداع الروائي الجزائري المعاصر، أي هل حاول وطار مع غيره من المبدعين إبداع شكلٍ يرتبط بكتابة الرواية الجزائرية، ومن ثم التأكيد على هوية هذه الرواية وشروط انتمائها؟

إن الإجابة بنعم لا تعني أن الروائي الجزائري كان همه الواقع المعيش وقضاياه المختلفة، أو اللغة الموظفة في الإبداع، بل يعني أن هذين العنصران غير كافيين للتوقيع على أصالة وهوية الرواية الجزائرية، لأنها كتابة لم تخرج عن الواقعية النقدية والرواية الجديدة.

إن المقصود من هذا الطرح هو كتابة رواية جزائرية حقيقية، أي إيجاد شكل يحقق لها محليتها وطنيا ومغاربيا على الأقل، بتوظيف كل المكونات المرتبطة بالجنس الروائي.

---

[14]- ـــ :الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص110.

[15]- أنظر / المصدر نفسه، ص ص9- 20- 22.

[16]- المصدر نفسه، ص10.

يقول الروائي إبراهيم سعدي: « يبدو أن الشكل في الرواية أقل ارتباطا بواقع الكاتب، بالقياس إلى مكونات الرواية الأخرى، مثل الموضوع والحكاية والشخصيات والزمان والمكان. الرواية الجزائرية لم تبلور بعد، مدرسة سردية محلية خاصة... باستثناء بعض المحاولات الجادة ولكنها قليلة مع ابن هدوقة والطاهر وطار...»[17]

فعندما نتلقى روايات وطار هل نتحسس أننا بصدد قراءة أن المجتمع الجزائري نعرفه بماضيه وحاضره، ونتقاسم معه مستقبلا مرتقبا جديدًا، أم أننا نقرأ مجتمعا غريبا عنا، كتب بطريقة فولكلورية فرضت علينا استعاريا بمبرر المثاقفة والانفتاح على الآخر، فعلا ولكن أن يتجسد هذا المنطق وفي حدود التأصيل التميّز؟

من هذا المنطلق، وبهدف الوصول إلى مختلف العناصر الحداثية التي ميّزت روايات وطار، يجدر بنا تسجيل ملاحظة مفادها أن الكاتب وفي أغلب نصوصه اشتغل على موضوع اللغة، أي سجل موضوعات محددة حملت رؤية واحدة أو رؤى تصب كلها في المنبع نفسه، هو التوجه الإيديولوجي الاشتراكي، الأمر الذي جعله يؤدلج مختلف المكونات الفنية كالشخصية الحكائية والزمن الحكائي، زمن السارد ولغة الرواية، والكل كان يتحرك بيد المؤلف الضمني ويُراقب بعين القناعة الإيديولوجية للمبدع الطاهر وطار، ومع ذلك فيمكن أن نكشف عن بعض الإمكانات الحداثية في إبداع وطار تتناسب وقدرته الفائقة والذكية في الاستفادة من مكونات هذا الجنس النثري، وتكييفها مع ما يلائم الإستراتيجية التي خطط لها والمقصدية التي ترصدها في كل مرة، لذلك يمكن القول إنه أحيانا كان يشتغل على اللغة، أي البحث عن صورة اللغة وتشخيصها عبر الكلمة الروائية كاستعمال المحاكاة الساخرة والمشترك اللفظي، وعبر استثمار تقنية الكتابة الروائية المعاصرة كاللجوء إلى توظيف التناص، والميتناص، والمناصات المختلفة بالإضافة إلى اعتماد ثنائية السوابق واللواحق، وتغريب المكان... الخ

## التناص / الوحدات المتخللة. Genres intercalaires

يتعالق النص اللاحق (أ) مع النص السابق(ب)، فيتفاعل ويتداخل ، ليحوله (أي أ) إلى نص جديد تتراكم فيه مجموعة من النصوص المتشابكة والمتداخلة يشكل كل نص وحدة / قطعة على حسب تعبير "جوليا كريستيفا" ليصير قطعة فسيفسائية.

والروائي يلجأ إلى إدخال هذه الأجزاء النصية الأدبية والنصف أدبية والخارج أدبية لتحقيق قصدية معينة، بواسطة الاقتباس الحرفي أو التضمين أو التلميح. وقد انحصرت الوحدات التي تخلّلت أغلب نصوص "وطار" في النماذج الآتية:

**أ- توظيف المثل الشعبي**: إن إدراج المثل الشعبي في الرواية يغني عالمها الدلالي بحسب السياق النصي الذي يموقع فيه هذا المثل أو ذاك، كما أنه بنية صغرى يمكن أن تسهم في عملية التشكل السردي Romanisation ليصير جزءا من جنس الرواية باعتبارها بنية كبرى منفتحة على كل الأجناس والخطابات.

---

[17]– إبراهيم سعدي: الجزائر كنص سردي، ص106.

لقد وُظف المثل في "اللاز" : « ما يبقى في الوادي غير حجاره » ليعلن عن المغزى العام للخطاب ككل في مواقف عديدة ومواقع متباينة على لسان السارد تارة وعلى لسان إحدى الشخصيات تارة أخرى.

لقد أدرك المؤلف القدرات العديدة التي يمكن أن يتوفر عليها هذا المثل الذي رجع إليه حتى في رواية لاحقة "العشق والموق في الزمن الحراشي / اللاز الثاني"[18] من تكثيف المشهد السردي وإضفاء الصيغة المحلية على الخطاب الروائي، لأنه الحامل للتصورات التي سادت في حقبة تاريخية معينة، وفي مواقف ماضية تتكرر في الحاضر مع مجموعات اجتماعية أخرى، ومبرر ذلك هو العنصر الحجاجي والإقناعي الذي يمنح المثل مشروعية في أن يؤكد المتكلم أو ينفي موقفا اتجاه محيطه الاجتماعي، دون إغفال الحمولة الإيديولوجية التي يضعها الروائي في بنية المثل لتخدم نواياه الخاصة من جهة وتؤثر في نفسية المتلقي من جهة ثانية.

وإذا نظرنا إلى أهمية المثل الشعبي في التنوع الكلامي والأسلوبي حيث تتضح فنية المثل أكثر في جانبه الإيقاعي والموسيقي، من خلال الفواصل المسجوعة والتقابل اللفظي المتوفر فيه كقول المتكلم في "اللاز" « سال المجرب ولا تسال الطبيب »، كما أن الأمثال في روايات وطار تباينت من حيث الإيجاز والطول تحقق المتعة الروحية والجمالية للخطاب السردي، دون إغفال جانبها الدلالي المتمثل في إسقاط الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري أثناء الثورة وبعدها.

**ب- توظيف الخطاب القرآني والديني** : لقد جعل الطاهر وطار النص القرآني بخاصة والخطاب الديني بعامة يتخلل السياق الروائي بمستويات متباينة بحسب طبيعة الموضوع المطروق والرؤية التي يحملها النص، حيث كان نادرا في رواياته الأولى وتكثّف بشكل واضح في رواياته الأخيرة ولا سيما في "الولي الطاهر يعود" و"الولي الطاهر يرفع يديه"، سواء بشكله الحرفي أو الضمني كما تؤكده هذه الشواهد وغيرها التي اقتبست من النص القرآني اقتباسا حرفيا كقول السارد في رواية "الولي الطاهر يعود" : « فلا تعمى الأبصار وإنما تعمى القلوب التي في الصدور »[19].

وقد يكون ضمنيًا كقول إحدى الشخصيات : «إنه من نار فكيف يكون له جنس»[20] وغيرها في الرواية نفسها[*]، بالإضافة إلى تكرار الأدعية المختلفة يُلاحظ كذلك توظيف الخطاب الديني في روايته الأخيرة "قصيد في التذلل" ولا سيما شكله الضمني كما جاء في رد حوار لأحد الشخصيات : « ... تتحدث عن الحب وكفى الله الشعراء الكذب » و« دعك منه، الشعر كدعوة الشر، يقام من تلقاء نفسه ويُصيبك من حيث لا تتوقع...»[21]، حيث يمكن إرجاع منبع هذين الملفوظين إلى قوله تعالى : ﴿ والشعراء يتبعهم الغاوون في كل واد يهيمون يقولون

---

[18]– أنظر الصفحات الآتية : ص ص11- 19- 23- 24- 40- 65- 91- 188...الخ.

[19]– الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، منشورات الجاحظية، الجزائر، ط1، 1999، ص36.

[20]– المصدر نفسه، ص37.

[*]– يمكن العودة إلى الصفحات الآتية : ص ص 40- 125- 128- 131- 133- 146- 150- 151- 153 ...الخ.

[21]– الطاهر وطار : قصيد في التذلل، ص16 بالإضافة إلى الصفحات : ص ص 104- 108- 124 ...الخ.

ما لا يفعلون، إلاّ اللذين... ﴾. ولا يمكن أن ننكر العمق الدلالي في هذا التوظيف الساخر لموقع الشاعر في المجتمع المعاصر مع كل القيمة التي حظي بها في العصور الماضية، وإن كانت حسب السياق النصي منحصرة في جانبها المادي أكثر، حيث يتذكّر الشاعر بنصه الشعري مقابل مقدار من المال.

وفي "اللاز" / "العشق والموت في الزمن الحراشي" يستلهم "وطار" من سورة الكهف فكرة النقاش حول مدى بقاء الشباب المؤمن داخل الكهف، والأمر نفسه يحدث للناس عندما يتجادلون حول مسألة هوية "اللاز" يقول السارد : « اللاز بقي في بطن أمه عدة قرون. لا تسع سنين، لا سبعا ...»[22].

**ج- توظيف الخطاب الخرافي وأسطرة السرد :** يتحقق هذا التوظيف دائما في إطار الممارسة التناصية بهدف تعميق الفعالية الإبداعية وكذلك مساجلة ومعارضة ومراجعة الكثير من القناعات الثابتة والوثوقية، فيبتعد عن سلبية الراهن محاولا تجاوز عالم البشر إلى عالم أعلى وأمثل.

ففي رواية "تجربة في العشق" يلجأ وطار إلى الأساطير الإغريقية والفرعونية معمقا حركة الصراع الذي نشأ في المحيط الاجتماعي بين الوزير ومساعديه والهيئة الاستشارية يقول الناقد "عاطف جودة نصر" « وبذلك صارت الرواية عالما حيويا بصراع الأرباب والآلهة والقوى الكونية المتشاحنة»[23].

كما يتأسطر السرد بكثافة في روايتي "اللاز" / "العشق والموت في الزمن الحراشي" و"الولي الطاهر بعود إلى مقامه الزكي" يقول السارد : « اللاز له سفرة كل ليلة جمعة وكل عيد يُسافر سيّدنا إلى حيث لا يعلم أحد ، يترك جثته في منعرج ما من منعرجات القرية...»[24].

**د- توظيف الخطاب التاريخي والتوثيقي :** نظرا لأهمية التناص التاريخي نجد العديد من الروائيين العرب المعاصرين يعتمدونه لأهداف دلالية وأسلوبية لغوية كثيرة، فالروائي لا ينسج الوثيقة التاريخية بل يعيد قراءتها من خلال استحضار مجموعة من الشخصيات التاريخية التي عاشت مواقف جد مؤثرة، كما كان الحال مع حركة القرامطة التي قام "الطاهر وطار" بإسقاطها على الحركات الثورية المغدورة والمختطفة في عالمنا العربي، يقول السارد معلقا على بعض ما قرأه في المجلات التاريخية الرسمية: « أيها التاريخ لست سوى ما يكتبه الأعداء المنتصرون عند الخصوم المنهزمين »[25].

إن الروائي يراوح بين الوقفات التاريخية القديمة ومواقف الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه الجزائريون بخاصة، والعرب بعامة، فيلجأ مثلا إلى تعرية المنظومة الثقافية والعلمية الجزائرية، منتقدا بعض السلوكات السلبية التي يمارسها موظفو وزارة التعليم العالي فيما يتعلق بتبذير أموال الدولة / الثورة الجزائرية كإطار محلي في رواية تجربة في العشق. بينما وبفكرة الاختلافي سيعرض مآسي الأوضاع الاجتماعية

---

[22]- ـــــ : اللاز/ العشق والموت في الزمن الحراشي، ص12.

[23]- عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص30.

[24]- الطاهر وطار : اللاز / العشق والموت في الزمن الحراشي، ص12.

[25]- الطاهر وطار : عرس بغل، ص100.

والسياسية في بعض البلدان العربية معتمدا على طريقة التقارير والوثائق التاريخية الرسمية بأسلوب فيه الكثير من الاستياء والسخرية، ولا سيما في الحوارات المختلفة التي تتخلل سرد الأحداث في رواية: "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" حيث يحاور الشخوص في قضايا خطيرة تهم المشرق العربي ومغربه انطلاقا من حرب العراق إلى سوريا إلى منظمة الدول العربية، والبلدان النفطية[26]، وكأن بالمبدع وعبر كل هذه الخطابات التاريخية التوثيقية المعاصرة يعمق رفضه لفساد الأنظمة العربية سياسيا وفكريا، فالأزمة هي أزمة رجال وليس أزمة مساحة جغرافية، أو ثروات طبيعية أو كفاءات بشرية، حيث لا نعثر على بلد عربي ينعم أفراده بالأمن الاجتماعي أو الاستقرار السياسي أو الانفتاح الإعلامي، فالفساد والتدهور في كل مكان.

هـ- **توظيف الأجواء الصوفية وخطاب المقامات:** إن محاولة تجاوز مظاهر الفساد واختلال الموازين في المنظومة القيمية للمجتمع، وتكرار التفاصيل اليومية وآثارها النفسي والذهني عبر آلام وفواجع "الحاج كيان" في نص "عرس بغل"[27]، يدفعه كل ذلك إلى عوالم المتصوفة في المقامات وبين الأضرحة، وكأنه يبحث عن مراجعة ذاته ومصارعتها بطريقة إشراقية واضحة، يقول البطل "الحاج كيان":

« غرباء وسط الفراغ والعدم
نتلقى الأبعاد كلها ويتشكل البعد
الكلي في الزمن الكلي
وفي الكائن الكلي
ما اليوم ما الليلة؟ ما الشهر والسنة؟
ما القرن والدهر
لولا خدعة الموت لما كان لذلك معنى
الموت نفسه لولا خدعة الرؤية الفردية
لما كان له معنى في آخر البعث، ليس هنالك سوى الكائن الكلي...»[28].

فقبل نهاية العشرية السوداء يواصل "وطار" عملية استقراء الحلول حتى تحقن دماء الجزائريين، فيستعين بالولي الطاهر الذي يعتقد أن الحل لأزمة الجزائر أو الوباء[29] كما جاء على لسان إحدى الشخصيات، يتوافر في عوالم التطهير وصفاء النفوس هي للكرامات التي يمتلكها الولي الطاهر وهو يحاول استعادة مقاومه

---

[26]– أنظر/ الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص ص57- 68- 74- 99- 101... الخ.

[27]– أنظر: عرس بغل، ص196.

[28]– المصدر نفسه، ص101.

[29]– الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، ص ص24- 124.

الأول / الزكي، يقول السارد "رابح الولي الطاهر" ينادي بأعلى صوته: « يا من هنا، يا من هناك، أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم، الولي الطاهر صاحب المقام الزكي أعلمكم بعودتي»[30].

ويتذكر "الولي الطاهر" صوت المرأة التي قالت للناس يوما: « لولينا الطاهر كرامات، كثيرات، فلم السؤال عني يكون إحراجا... »[31].

والملاحظ أن "الطاهر وطار" بدأ يستغني عن مثل هذه الأجواء والخطابات وتفسير ذلك ربما يعود إلى تغيّر الظروف الأمنية وتعدد القناعات الإيديولوجية في المجتمع الجزائري، وبخاصة في نصيه الولي الطاهر يرفع يديه... وقصيد في التذلل. حيث انشغل الكاتب بقضايا أخرى، وكأن تحذيرات الولي الطاهر أخذت طريقها إلى الممارسة ونظيف إلى هذا الملمح الحداثي في روايات "وطار" المرتبط بظاهرة التناص، ظاهرة أخرى نوّع فيها كثيرا وخاصة في أعماله المتأخرة جدا، تتعلق بالمناص والعتبة النصية، وذلك بمنظارين:

– الأول يتعلق بصفة التحوّل التي ميّزت تفاعل المؤلف مع فصول كل رواية، حيث نجده في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي" يعتمد عتبة الإهداء وكلمته الخاصة المثقلة بالرؤى والمواقف المختلفة تجاه العديد من المسائل والمسلمات، ويختم نصه بهبوطات متباينة على شاكلة الخواطر[32] وبين البداية والنهاية نجد عنوانين يتفرع كل واحد منهما إلى مجموعة أعداد متقاربة.

– أما ما نقرأه في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، مجموعة من العناوين تتباين من واحد إلى آخر من حيث عدد الصفحات تماشيا لطبيعة محتوى السياق النصي فمثلا: "التأرجح المتقاذف"[33] أصغر حجما بكثير من "رسالة من تحت السواد الدامس"[34] بالإضافة إلى عتبة الإهداء كما فعل في نصه السابق، ونفس العتبة يستثمرها وطار في آخر رواياته: "قصيد في التذلل"، وما يلاحظ أنه مع كل إهداء، فإنه يهديه إلى النخبة العربية من مثقفين ومبدعين ومفكرين ونقاد، فمن "حسين مروة"[35] إلى الروائي الليبي "إبراهيم الكوني"[36].

ولهذا الانتقاد من لدن المؤلف دلالة واضحة هي قناعته المتضمنة ثقته الكبيرة في المثقف العربي الحقيقي، المثقف المسؤول والواعي لأي حراك اجتماعي محليا وقوميا وكذا عالميا.

وربما عتبة الإهداء في نص "قصيد في التذلل" هي التي جعلت الروائي يعالق بين عنوان القسم الأول من المتن "الرهن"[37] وعنوان القسم الثاني منه "البيع" ذلك أن المنطق السليم يستوجب للشراء بعد تأكيده إجراء

---

(30)– المصدر نفسه، ص36.

(31)– المصدر نفسه، ص37.

(32)– المصدر نفسه، ص ص148- 159.

(33)– الطاهر وطار: الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء، ص17.

(34)– المصدر نفسه، ص29.

(35)– الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي.

(36)– ـــــ: قصيد في التذلل.

(37)– المصدر نفسه، ص9.

الرهن كضمان للشخص، أما أصحاب العقول الضعيفة، فإنهم يوقعّون خطوة "الرهن" ليبيعوا أنفسهم. فماذا يبقى؟!!

والمنظار الثاني يرتبط بتعالق عتبة العنوان في بعض الروايات وبعض التحليلات والتعليقات التي نقرأها على ألسنة السارد أو بعض الشخصيات الحكائية، مثلما يلاحظ القارئ في رواية "اللاز" / "العشق والموت في الزمن الحراشي" وخاصة في كلام المتحاوين، إذ يستفسر أحدهم عن قصدية هذه العبارة "الزمن الحراشي" وذلك عبر صفحات متتالية: «– ما هو الزمن الحراشي"

آه، ذلك اصطلاح، لن تدركيه يا جميلة إلاّ إذا اصطحبتني يوم الجمعة القادم إلى سوق الحراش

...آه هذه هي إحدى حقائق الزمن الحراشي.

...بشكل أو بآخر، إنهم إطارات ولصوص الأمة، يأتون إلى هنا ليمتزجوا بالزمن الحراشي»[38]

والتقليد نفسه مارسه "وطار" في "قصيد في التذليل"، مستشهدا بشاعرية أبي الطيب المتنبي تارة على لسان السارد الذي يكرر عتبة العنوان كلية في قوله: « لو أن الإمارة تمنح للشعراء، أيها الشعراء، لكان أبو الطيب المتنبي، أول أمير، فقد سعى إليها بكل جهد وإخلاص، نظم ألف وألف قصيد في التذلل ولم يصدقه أحد، من يصدق الشاعر، وأعذب الشعر أكذبه...»[39] أو يكرر جزءًا منها كقول أحد المتحاورين مستهزئا: « وإلاّ كيف يكون التذلل» أو « وهذا التذلل المتحفظ»[40] فعلا لو كان التذلل يغني صاحبه لكان قد توّج المتنبي بإمارة الشعر، وحجة ذلك أن ذهنية الفرد العربي تدرك أن الشعر نفاق وكذب، والمثقف / الشاعر لا يزيده التذلل إلاّ تهميشا وتجاهلا. لذلك ما قيمة التذلل؟!

**المشترك اللفظي:**

وهو مصطلح شكلاني يندرج ضمن المحفزات اللغوية، حيث نقرأ تكرارات كثيرة لبعض الملفوظات كالأدعية والأمثال كما كان الشأن في روايات اللاز / العشق والموت في الزمن الحراشي[41]، وأيضا في رواية "اللاز" التي احتل فيها المثل الشعبي فضاءً واسعا. فهو مشترك لفظي، باعتبار أن دلالته تتغير من سياق نصي إلى آخر. يقول السارد ناقلا أحد الحوارات: « علق الشيخ الربيعي في نفسه على ما التقطت أذناه من تأوهات شيخين وغيرهما كانوا واقفين في الصف الطويل أمامه...إننا كما عرفنا أنفسنا منذ خُلقنا ... ليس لنا من الماضي إلا المآسي... تتآكل كالجراثيم.

وملأ صوت صادر من خارج القاعة

"ما يبقى في الوادي غير حجاره »

---

[38]– المصدر نفسه، ص ص44- 49.

[39]– المصدر نفسه، ص47.

[40]– المصدر نفسه، ص ص49- 51.

[41]– الطاهر وطار: اللاز/ العشق والموت في الزمن الحراشي، ص ص11- 19- 23- 24- 40- 51- 67 ...الخ.

لقد حمل المثل هنا دلالة كلها ظلامية ورؤية سلبية تشاؤمية، التي عبر عنهما الشيخ الربيعي الناقم على الوضع الذي آلت إليه البلاد بعد أن ضحى من أجلها خيرتها من الشباب والشيوخ لتنعم بالرفاهية والحرية والاستقرار، ولكن الحقيقة صواب والكذب لا ينفع أحدا. وفي سياق مغاير، وعلى لسان شخصية "حمو" مخاطبا "اللاز" بعده وصايا: وجب أن أختفي من القرية، تخلفني أنت، إنك تعرف كل شيء عن تهريب الجنود الجزائريين من الثكنة، سيأتيك الأخ المناضل المكلف بهم ... كلمة السر بينك وبين المناضل هي: ما يبقى في الوادي غير حجاره، يقولها ثلاث مرات.

إن دلالة المثل هنا إيجابية، ارتبطت بالروح الوطنية وعمّقت صلة التضامن والوفاء بين الإخوة الثوار وفي سياق نصي ثالث يدل المثل نفسه على المأساة التي يعاني منها بعض الثوار الذين يُفترض أنهم عماد الجزائر المستقلة، في حين أنهم صاروا يتعرضون للتصفية الجسدية، وكأن المبادئ التي آمنوا بها شعارات فارغة... الخ من السياقات التي كشفت أنه من في كل مرة تتغير دلالة المثل تناسبًا والرؤية التي يحملها المتكلم في موقع ما.

والظاهرة ذاتها يمكن الكشف عن وظائفها وأبعادها في خطاب "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي" أين يتكرر الدعاء: "اللهم يا ذا خافي الألطاف نجنا مما نخاف"[42] ويرتبط دلاليا بالسياق السابق واللاحق خدمة لرؤية المؤلف وطبيعة الموضوع الذي طرحه في الرواية.

**تقنية الفضاء الحكائي والشكل الكرونوتوبي:**

إن ما يمكن قوله في نصوص "وطار" المختلفة وفيما يخص هذه التقنية الروائية، هو تعامله الذكي، من حيث تعدد الأمكنة وتنوعها من جهة، عندما يتعلق الأمر بتعرية الواقع الاجتماعي المحلي وغيره، وتغريب الفضاءات المكانية عندما يفرض السياق النصي المرتبط بالموضوع كروايتي: "الحوات والقصر" و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي" مثلا. وسنتوقف عند نص "الزلزال" حيث فرض معمارية مميزة للفضاء المكاني، فالمكان الجغرافي هنا هو مدينة قسنطينة كمركز، أما الجسور السبعة الموزعة على فصول الرواية مثل: باب القنطرة، سيدي راشد، جسر المصعد، جسر الشياطين...الخ، فضلا عن مكان الصخرة والوادي الذي يقسم المدينة إلى جزأين.

إن علاقة البطل "بولأرواح" بالمكان علاقة معقدة ومؤثرة جدا، تسهم في خلق نوع من الكرونوب / العلاقة الزمكانية حسب تعبير ميخائيل باختين، عندما يتحول الزمن إلى بعد رابع للمكان، من خلال الأثر النفسي للمرحلة الزمنية التي أجبرت البطل أن يتعايش معها.

فالمكان بالنسبة له مجموعة من ردود الفعل المترتبة عن رؤية تلك الصخرة التي تقوم عليها قسنطينة، ففي كل مرة وكأن زلزالا سيقع، ويتمنى أن يحدث فعلا "جميل جدًا أن تتحرك هذه الصخرة، فتذوب بمن عليها، ولا تجد الحكومة لمن تعطي الأراضي" لأنه كان يخاف من عملية تأميم الأراضي لصالح الفلاحين في ظل قوانين الثورة الزراعية. ويستوقفنا كذلك نص "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بكرونوتوب المقام، حيث كان

---

[42]– ـــ :الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص16.

الولي الطاهر يقف متأملا ثبات المقام في المكان، ولكنه ذهنيا كان يتحرك متنقلا عبر الأزمنة من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل، فالثابت يتحرك ليؤثر في نفسية الولي الطاهر وردود أفعاله، وكذا نمط تفكيره. إنّ شدة تأثير المكان هنا كانت جد مؤثرة حتى أنّ العلاقة بين الزمن والمكان واهية لا تكاد تظهر.

**روايات الطاهر وطار والتوجه الحواري:**

مبدئيا يجدر بنا طرح السؤال الآتي: هل حققت الحوارية في نصوصه؟ والإجابة عن هذا السؤال يجب أن نفرق بين الرواية المنولوجية التي تقابل مصطلح الرواية الحوارية المتعددة الأصوات، والمنولوج كتقنية في الكتابة الروائية ولكنها يمكن أن تسهم في إشاعة الطابع الحواري التعددي في الرواية، كما يبيّن ذلك صاحب النقد الحواري "ميخائيل باختين" في رواية "البعث" لتولستوي، فقد حلّل حوارية الفكرة والكلمة وكذلك المنولوج ويقدم لنا نصًا متعدد الأصوات والإيديولوجيات المتناقضة والمتصارعة فيما بينها، لأن كل متكلم يتمتع باستقلالية مطلقة يتضاد من خلالها مع متكلمين آخرين.

لقد هيمن ضمير المتكلم على العديد من روايات وطار مثل "الحوات والقصر"، "اللاز"، "الزلزال" و"تجربة في العشق" إذ نجد أن الراوي يسيطر على الأحداث ويتتبع حركات الشخصيات فيهمشها ويغيّبها عن المسار القصصي، مما أدى إلى إنتاج خطاب إيديولوجي أحادي الصوت تطابق فيه صوت المؤلف الضمني مع الأصوات الأخرى في النص الروائي.

فالرواية تتسم بالطابع المنولوجي وإن تنوعت الموضوعات وتعددت أشكال الرؤى التي أسهمت في توزيع الرؤية الأحادية المهيمنة، التي تحاول الرواية الكشف عنها عبر تعددية المعاني التي تخدم ملفوظا آمرا سلطويا هو: « هاه يمكنك الحضور حالا »[43]. والطريقة نفسها لوحظت على رواية "قصيد في التذلل" وإن طرحت الرواية قضايا مختلفة وناقشت أوضاعا خطيرة ارتبطت بالراهن المتعفن واختلال المنظومة القيمية للمجتمع الجزائري بخاصة والعربي بعامة، إلا أن كل ذلك احتكره صوت واحد وموقف واحد يعودان إلى المؤلف الضمني الذي يتوارى وراء المؤلف الأصلي للعمل.

وعليه فيمكن أن نقول إن روايات "الطاهر وطار" غلب عليها الطابع المنولوجي وليس الحواري، لا سيما إذا أضفنا آليات أخرى تدعم حوارية الرواية، وقد غابت عن هذه الروايات المحاكاة الساخرة والأسلبة والشعرية وكذا التهجين باستثناء قصيد في التذلل[**] ذلك أن وطار كان محكوما بضابط الأدلجة أكثر.

وختام القول إن الروائي "الطاهر وطار" يبقى من أبرز المبدعين الجزائريين الذين حاولوا أن يقدموا الأفضل للفن الروائي باستحداث تقنيات وأشكال حداثية قد تسهم في تطوير هذا الجنس المنفتح على كل الفنون والخطابات، من جهة، وتؤصل للرواية الجزائرية من جهة أخرى.

---

[43]- تجربة في العشق، ص25.

[**]- بعض صفحات روايتي: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء وقصيد في التذلل مثلا: ص12- 13- 106- 120- 124- 131 ...الخ.

# الصورة السردية في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء

**نجاة عقالي**
**جامعة باتنة**

## 1- تمهيد :

يتميز النص السردي باعتباره جنس نثري يرتكز على قاعدة السرد ، بمظهرين : فهو قصة وخطاب، لذلك فالروائي هو دائما بصدد البحث عن أسلوب روائي خاص يعتمد عليه في عرضه لتفاصيل خطابه، ويتجلى في "سعي الروائي إلى مجاوزة الصيغ التمثيلية المأثورة للوقائع والمواقف والأفكار، وإلى تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى، وفي الإحالة على نسق منسجم من الإدراك الذهني والارتباط بمستوى خاص من الاستبطان التخييلي. لذلك كانت النصوص المفردة معنية بكشف موقعها من مركبة البلاغة المخصوصة لسياق النوع الروائي، في الآن ذاته الذي تستمر في ابتداع فعاليات وظيفية جديدة للقيم البيانية للنثر، وتوسيع آفاق الأداء الجمالي لصيغ المشابهة والمجاورة"[1].

والمفترض أنه لم يعد عسيرا على قارئ الرواية، وناقدها الاستنتاج أن هذه الصيغ الخطابية التمثيلية تتجدد بتجدد فعل الكتابة يقول الطاهر وطار: "أنا من الروائيين الذين يؤمنون ويطبقون العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون. فكل مضمون يؤدي بصفة آلية وإبداعية الشكل الذي ينصب فيه، ومن الذين يرفضون الكتابة في قالب واحد، وأترك الحرية للموضوع لتحرير شكله، وللشكل ليستوعب موضوعه"[2].

أي أننا بصدد "التمييز بين بلاغات روائية متعددة مناط الاختلاف بينها مرتبط بطبيعة المبنى المجازي، وبأفق الرؤية إلى مقامات التناظر والمماثلة الفكرية"[3]، يصنف القارئ عناصرها انطلاقا من كشف تلك الإمكانات التصويرية، الخاصة بموهبة الكاتب الروائي المستمدة من توظيف التقنيات السردية، في تشغيل طاقة اللغة ضمن الفضاء النصي المحدود للرواية.

## 2- مهيمنة الحكي التناوبي :

لقد قسم "الطاهر وطار" البنية الكبرى لروايته الولي الطاهر "يرفع يديه بالدعاء"، إلى تسعة وحدات سردية كبرى، وضع لها عناوين دالة وهي: 1/ التحديق في الزمن. 2/ التأرجح المتقاذف.3/ العكس أصح. 4/ رسالة من تحت السواد الدامس. 5/ ما نخاف. 6/ الإرهاب ينتصر. 7/ خذني معك. 8/ انقلاب السحر. 9/ ويل العراق مويلية.

والمتأمل في مجموع هذه الوحدات يلاحظ أنها تقوم بإضاءة مجموعة من الأحداث، جرت في الوقت نفسه. ولكن طبيعة النص تملي تسجيلها اعتمادا على الحكي التناوبي(❖). المتدرج عن فعل مركزي هو "دعاء الولي الطاهر" الناجم عن التحديق في حالة السواد، التي عمت العالم العربي الإسلامي "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف" وهو الدعاء الذي سرعان ما يتحول بإيعاز من "بلارة" إلى الدعاء المضاد "يا خافي الألطاف سلط علينا ما نخاف".

وبالرغم من سرعة الإنجاز الذي اتسمت به عملية كتابة نص الرواية كما صرح "الطاهر وطار" في المقدمة يقول: "لكن ضغط الظروف العالمية والوضعية في العراق والعالم العربي والإسلامي، فرض علي رواية لم أعايشها سنوات عديدة كما هو الشأن لباقي أعمالي"[1]، فالرواية تكشف عن شهادات صادمة عن أحداث تعاني منها الشعوب العربية في زمننا المعاصر، يغلب على هذه الشهادات نبرة الخطاب التلفزيوني. علامة على أفول مشروع روائي استثنائي مولع بالتجريب، اختصر ببلاغة صوره السردية، وعنف استبطانه وشساعة نظرته الساخرة معاناة أغلبية الشعوب العربية الإسلامية الصامتة.

### 3- الظلام والضوء الصوري والموضوعاتي:

"الظلام والضوء" هما القطبان الحدثيان المهيمنان على سجايا السرد عند "الطاهر وطار" يقول: "أما عن فكرة الرواية، فقد وضعت الولي الطاهر أمام شاشة عرضها السموات والأرض، وأطفأت النور بحكم انتشار السواد في العالم العربي وتبخر البترول. وتركت الصوت يصف ما يجري في العالم، توقعت أن البترول نفذ والدولار انخفضت قيمته، وردود الأفعال العربية والدولية"[2].

فالروائي في الحدث الأول يستعير من الطبيعة لحظة زمنية "الظلام" الذي ساد المنطقة العربية إثر "خسوف كلي فجائي لم يتنبأ به العرّافون ولا المنجمون ولا العلماء"[3]، ليرسم صورة السواد القاتم الذي يعم الواقع المعاش، في كل الوطن العربي "استعارة رائعة ودقيقة لواقع لا يزداد إلا قتامة وعتامة، في ظل التحولات التي عرفها العالم العربي الإسلامي منذ أحداث 11 سبتمبر"[4]، وما نجم عنها من وباء "زمن صار فيه العرب والمسلمون جند للمسيحيون، يحملون أسلحتهم ويلبسون ألبستهم، ويروجون لعقائدهم. زمن صار فيه الهروب إلى الفيافي، والبدء من البداية واجبا"[5]، خاصة بعد أن تخلى الأوصياء على الأمة عن القيام بدورهم التاريخي "يقول إمام جامع الدار البيضاء المنكب بجلاله، يلعق مياه بحر الظلمات في خطبة يعيدها كل جمعة، من ميزات المسلم طاعة الله والرسول وأولي الأمر فيرن صداه في جامع الزيتونة، والأزهر وبيت المقدس، والأمويين ومكة والمدينة، ويأتي الرجع اللهم احفظ أمير المؤمنين"[6].

هذه الصورة المركزية "الظلام"، التي تتشظى إلى تنويعات تلتحم بالمكونات التخليلية، والأبعاد المرجعية للأمكنة، والشخصيات، والمواقف، بما يخرجها من حسية الإمكان وعقلانيته إلى سخرية المحتمل ومفارقاته[7]، ومفارقاته[7]، حيث أن القاص يجد في الظلام دوما، أداة طيعة لتمثيل الواقع العربي، لكنه يلجأ في كل مرة إلى خلق سياقات متغايرة لرسم صورة "العتمة" تكون مواكبة للموقع الذي يتخذه هذا الحدث، في المنظور الجمالي إلى الواقعية التي تعكس صور مختلف الفضاءات العربية الغارقة في السواد من المحيط إلى الخليج.

كل ذلك يفسر انفتاح "الطاهر وطار" على الواقع بشكل كبير بتحويل الصور الكونية الشائعة إلى تخييل يتجلى في صور السواد، التي تتشخّص في النص عبر الموضوعات التالية:

#### أ- الاستعمار:

يتجلى من خلال تلك القواعد العسكرية، المنتشرة عبر الوطن العربي وإلى ذلك يشير قول السارد "نواق الشوط"، الرباط، الجزائر، تونس، ليبيا، مصر، عمان، القدس، دمشق، بغداد، الخليج الجزيرة ... الجيوش الفرنسية، الجيوش البريطانية، البرتغالية، الإسبانية، المنطقة تنغمر بالجيوش، الساحة تمتلئ بالمسيحيين، تاريخ العرب تعاد صياغته"[1]. ويرى الراوي أن هذا الغزو يشكل العائق للولي الطاهر فهو "يحاول أن ينام في أحد الفنادق بإحدى مدن الخليج. فيمنعه أزيز الطائرات الأمريكية، التي تحوم تحت حاجز الصوت"[2]، وهو ما يفسر أيضا تلك الصورة العراقية المفعمة بالذل والعار "مناظر الصبايا العراقيات، يغازلن العلوج الأمريكان"[3]، الذين الذين أصبح دورهم في العراق يقتصر على سرقة "لما قد يكون هناك من أشياء ثمينة، مثل الحلي والتحف، من الشعب العراقي أثناء المداهمات"[4].

**ب- الإرهاب:**

تتردد هذه الموضوعة، في مختلف الفضاءات العربية، وهي أنواع ومن أبرزها:

1. **الإرهاب المسلح**: وتقوده تلك المنظمات الإرهابية المسلحة التي تميز الفضاء الجزائري بصفة خاصة يقول: "إلى جانب الآذان هناك أصوات متقطعة من الرصاص، تسمع هنا وهناك مع أصوات انفجارات ضخمة يعقبها تكبير جماعي، كما هو معلوم فإن الحركة البربرية هنا: تحاول باستمرار التأكيد على وجودها"[5]، الذي الذي يعتبر بمثابة النسغ المغذي لذلك الصراع العرقي في السودان بين البيض والسود[6].
2. **الإرهاب غير المسلح**: ويتجلى في تلك المنظمات الإسلامية العمياء، وصفة العمي كناية على أن شرط الرئاسة فيها يعود دوما إلى شخصية الإمام الكفيف (الأعمى)، وهي منتشرة في كل الوطن العربي.

**ج- الوهم:**

يمثله ذلك الحلم الأوروبي الساعي لتحويل بعض المناطق العربية في المشرق، والمغرب إلى أوطان غربية ويخبرنا "الطاهر وطار" عن ذلك قائلا: "يطل على شوارع دبي، يتأمل الروسيات والبلقانيات، الشقر الممتلئات المترامیات في الشوارع كالجواميس الضالة، وحولهن من بعيد أو من قريب علوج، حليقوا الرؤوس يملأ الوشم الملون زنودهم وأكتافهم، وصدورهم ... يصنعون أوروبا وهمية في أقصى الشرق"[7]، حيث "العمارات الزجاجية الشاهقة، والطرق العريضة المستقيمة، والسيارات الآسيوية البراقة وحلول الوسكي محل لبن الحلال والنوق"[8].

وفي المغرب العربي، تتحول تونس إلى مزار يهودي مقدس "فقد أرست بواخر تحمل سوّاحا ألمانا يقال إنهم كلهم من يهودي فرانكفورت، سيتوجهون إلى شبه جزيرة جربة بعد أسبوع. هذا إلى جانب حلول طائرات بسائحات روسيات قيل أنهن سيقضين شهرين في الخضراء ولربّما أكثر"[9].

**د- الضعف:**

رغم مكانة القوة التي تحتلها الدول العربية، في ظل ارتفاع أسعار البترول، إلا أن معظم الدول العربية يسيطر عليها الضعف حكومة وشعبا. وما يتغياه السارد من صور هذه الموضوعة هو تبيان تبعية الحكومات العربية للهيمنة الغربية، وعلى رأسها الولايات والمتحدة ومن أمثلة ذلك قوله: "ذكرتني بجدار العار الذي يبنيه شارون، والذي لا يفصل فقط بين مدينة واحدة، وإنما بين وطن برمته، بمختلف مدنه وقراه، بين شجرتي الضيعة الواحدة وبدل أن يموت دونه أعضاء السلطة، راحوا يجلبون له الإسمنت من مصر"[1].

أما الشعوب العربية فإن ضعفها ناجم عن الفقر المدقع، الذي تعيشه كنتيجة لسياسة حكم الحزب الواحد المستبد الذي يحتكر ثروات البلاد، لصالح أغراضه الخاصة. ولذلك فإن الفرد العربي يعاني من حالة خوف حادة، تجعله يعيش في حالة اللاوعي، ومن أمثلة ذلك "ومعي من صنعاء مراسلنا ما عندكم؟ .. والله ليس هناك حالة استثنائية، فكل واحد انبطح قرب كومة أو شجرة القات، وأغمض عينيه وراح يعلف"[2].

وإذا انتقلنا إلى الحدث الثاني "العودة المفاجئة للضوء"، وبدون مقدمات "النور يتجلى يا عبد الرحيم، والفرحة تعم الناس والوجوه مستبشرة ... والشمس استعادت كل وهجها، ولمعانها وحرارتها أيضا"[3]، تلك العودة التي صحبتها مجموعة من التصورات يفسرها الكاتب قائلا: "تصورت أن البترول تحول إلى ماء زلال، وبياض اللباس العربي تحول إلى اللون الأزرق، وهو رمز العمل. وتصورت أن إسرائيل انتهت تلقائيا لأن وجودها لم يعد مهما، وأمريكا انسحبت من الوطن العربي لأن ذريعة الحرب التي أساسها البترول انتهت"[4]، تحولات جاءت مشخصة في النص بموضوعة "السلام" المشتقة من اللحظة الزمنية "عودة ضوء الشمس".

ولكن بالرغم من ذلك فإن القارئ يلاحظ، أن الإنارة لم تخترق كل أقطاب الصورة الظلامية، التي يعرفا العالم العربي ما يؤدي إلى انشطارها إلى قطبين موضوعيين، تفرضهما أحادية الهيمنة على الحكم من طرف الحزب الواحد، في مختلف عوالم المنطقة العربية الإسلامية وهما:

1. **الإرهاب**: ومن أمثلته:
   - عودة الخلافة إلى مصر باستيلاء منظمة العمي على الحكم[5].
   - الجزائر القضاء على محاولة انقلاب فاشلة من طرف العمي[6].
   - دول مجلس التعاون الخليجي اعتقال الحريات الصحافية[7].

2. **الضعف**: مازالت الحكومات العربية عاجزة عن التعايش مع مختلف أقطاب المعارضة السياسية، ومن أبرز أمثلته تكفل بعض وزراء فلسطين باستيراد الإسمنت وتوسيع بناء جدار شارون ليشمل كل فلسطين باستثناء القصر الرئاسي[8]، وفي ظل هذا العجز تغرق الشعوب العربية في الحزن لفقدانها لحالة اللاوعي "ها هي هي اليمن كلها عن بكرة أبيها تخرج لتعلن حزنها، لهذا المصاب الجلل .. أشجار القات مصدر رزق الملايين من الناس ومصدر سعادتهم الوحيد، كلها، كلها جفت أوراقها"[9].

ولذا فمن الطبيعي أن تتم موقعة "الولي الطاهر" في صلب مشاهد الصورة المركزية "الظلام"، باعتباره طرفا نقيضا بكل المقاييس للشخصية العربية الحاكمة الراضخة إلى كنف الغرب والاستبداد الذاتي.

وبما أن نص الرواية هو فكرة مستوحاة من الواقع، فإن الروائي يعجز عن النقد المباشر لصور السواد. لذلك فهو يلجأ إلى استخدام النقد غير المباشر (السخرية) كأقصى درجة للانزياح بالحدث إلى عالم الخيال الروائي المبدع، الذي يجيز للسارد التعبير بالكلمات المقنعة.

**4- الظلام الصورة السردية وبلاغة السخرية:**

تكشف لنا الصورة السردية "الظلام" في رواية "الولي الطاهر"، على أن "الطاهر وطار" يمتلك سننا بلاغيا خاصا. أثمر شكلا بلاغيا يمكن أن نطلق عليه بلاغة السخرية، وهو أصلح ما يكون لتصوير الواقع العربي المضحك إلى حد البكاء، والمبكي إلى حد الإضحاك، فالسخرية أو التهكم هي نمط من أنماط الفكاهة التي تعنى ب "خاصية واقعية مضحكة أو مسلية، إنها تتعلق بالملكة العقلية الخاصة بالاكتشاف والتعبير والتذوق للأمور المضحكة، أو العناصر المتناقضة اللامعقولة في الأفكار والمواقف والأحداث والأفعال"[1]، يستخلص من التعريف أن السخرية أسلوب غير مباشر مبطن بنوايا نقدية تقويمية، تكشف عن موقف رافض لبعض الأفكار، الأحداث، الأفعال، المخالفة لمنطق العقل.

والعائد إلى تراثنا الأدبي المغربي القديم، يجد كتاب "جمع الجواهر" للحصري القيرواني، مليء بالصور الفكاهية المضحكة، التي تكشف عن أنماط من التفكير، والسلوكات الشاذة التي لا تزال تنتقل عبر الأجيال في المجتمع العربي، كما لو أن الأمر يتعلق بصفات تتوارثها الأجيال.

ويصور "الطاهر وطار" في نصه واقع الهزيمة والاندحار للراهن العربي المعاصر وأي واقع أنسب من هذا ليبرز الخطاب الساخر؟ فلا سخرية ما لم تكن هناك مواطن الضعف والنقص؟، ولقد تسلطت سخرية السارد على الحاكم (الحكومات العربية)، وعلى المحكوم (الشعوب العربية)، وعلى نفسه (الولي الطاهر)، فهو يكشف عن مواقفه ورؤاه في قالب ساخر. تعددت أساليبه، وتنوعت سياقاته النصية الداخلية، التي تكشف عن أهم الآليات الفنية المولدة للسخرية(❖❖)، ومن أهمها:

1. **السخرية بتوظيف الدين:**

وهي توظيف آيات وأحاديث وأقوال وحكم ومفاهيم ذات بعد ديني قدسي وإجراءها في سياقات بسيطة مخالفة لمعانيها ومن ذلك في النص أن السارد قد يسخر فيتظاهر بالمدح، وهو في الحقيقة يذم ويتظاهر بالجدية، فيضمن خطابه كلاما من المأثور الديني، ولكنه في الواقع يسخر يقول: "والعمي أيها السادة والسيدات، عوضهم المولى عز وجل عن أبصارهم بالبصيرة الحادة، وصدق الله العظيم إذ يقول: **(لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب)** ... وهم شديدو الذكاء بالغو الحيلة والمكر وقد تناولهم العلامة العربي الجاحظ برسالة خاصة، ويكفي أن نذكر من جهابذتهم "عبد الله البردوني" و"طه حسين"، و"كشك"، و"صاحب المخصص ابن سيده الأندلسي"، و"الشيخ

إمام المغني الملتزم"، الذي زعزع حكم السادات، و"الشيخ السعودي بن باز"، وأخيرا ليس آخرا "الشيخ عمر عبد الرحمن" رهين المحبس الأمريكي وغيرهم كثيرون[1].

ذلك هو موقفه من شخصيات منظمات العمي (الحركات الإسلامية)، وهو لا يختلف عن موقفه من بعض الأفعال الصادرة عن بعض الحكام العرب (فلسطين، العراق، اليمن، ...) هذه الشخصيات التي استأثرت بالنصيب الأكبر من هذا الأسلوب الساخر.

**2. السخرية بالمبالغة:**

وهي مبنية على التضخيم، أي التظاهر بالتهوين أو التهويل من شأن الحدث الحاصل، وذلك بتحويل صغائر الأمور إلى أمور عظيمة والعكس، وهو يخلق مسافة بين ضعف العبارة وخطورة الحدث، وقد استخدم هذا التهويل عند استعراض الآراء التي فسرت أسبب الحدث الأول ومن أمثلته:

- رأي أمريكا، الذي يرى أن الظاهرة إرهابية وراءها بلادن وصدام حسين، والوسيلة هي استخدام البلوط المستورد من شمال إفريقيا وأوضحت التحليلات التي أجراها خبراء الولايات المتحدة وإسرائيل أن البلوط إذا ما استهلك بكميات، ووصفات معينة ينتج عنه نوع من الغاز الملون يدمر الحياة[2].

أما المبالغة بالتهوين فتظهر في ذلك التفسير الذي قدمته الأقمار الاصطناعية الفضائية "أن المتسببة بالسواد كرة مستديرة، في شكل بطن منتفخة، ومرة تتحدث عن شيء مستطيل أشبه ما يكون بقربة معز مشعرة".

**3. السخرية بالمشهد الوصفي:**

وتنبني هذه السخرية على وصف المواقف، ومن ذلك تصوير الروائي لمشهد اعتقال صدام حسين من طرف امرأتين عراقيتين، وهو يستغرق في نوم عميق ربطت يداه بحبل من صوف[3]، ووصف السارد لصورة جورج بوش الكاريكاتورية كما تظهرها لافتات المظاهرات المناهضة لسياسته في باريس، فهو يظهر مرة في صورة فأر يقرض ورقة من فئة الألف دولار، وأخرى عاريا منقادا إلى سجن أبو غريب[4]، وتصوير ما كان يحدث داخل الاجتماعات الحكومية (إسرائيل، فلسطين)[5].

كما قد تنبني هذه النوعية أيضا، على محاكاة الفعل الإنساني باللغة الواصفة وهنا لا نضحك لغرابة السلوك قولا، وإنما نضحك لغرابة السلوك الجسدي ومن أمثلته أوصاف كوندنيزا رايس، الرئيس العراقي، الرئيس الفلسطيني (نوع اللباس، حركة الفم والأطراف)[6].

**5- السخرية باستخدام اسم العلم:**

وقد تتولد السخرية باستخدام الملفوظ الساخر كصفة لـ "اسم العلم" ومن ذلك اسم "حنزليقة" الدكتور العربي المختص بالشؤون الإسرائيلية، و"ضر طوخ" كبير السحرة الإسرائيلي وكذلك الإيراني "بوجمبورة".

ونشأت هذه السخرية في الرواية أيضا بمطابقة اسم "عبد الرحيم فقراء"، على كل مراسلي القنوات العربية، كصورة للمثقف العربي الفقير المتشائم، الذي لا يملك إلا أن ينفعل مع الأحداث عوض صنعها، وهي مطابقة مفضوحة في خطاب الرواية "مع الاعتذار لصاحب الاسم الحقيقي مراسل زميلتنا من واشنطن".

وعليه فإن ما ولّد خطاب السارد الساخر، بقطع النظر عن الآلية الفنية المولدة، هو التقابل بين واقع مرفوض (حاضر في النص ومندد به)، وواقع منشود (غائب عنه وعن الوضعية المنتقدة)، برز أساسا في المفارقة التي تصنعها الشخصيات في الحدث والمواقف والأفعال.

إن بلاغة هذه الرؤية الساخرة لصورة الظلام الذي تتخبط فيه الشعوب العربية قدمها "الطاهر وطار" اعتمادا على التقنيات السردية التالية:

1. يزاوج السارد في روايته "الولي الطاهر" بين السرد التابع، والسرد الآني، وعمادهما ضمير الغائب، وهو الضمير النموذجي في الرواية الكلاسيكية، لذا يتميز حضوره بطابع الهيمنة (الراوي العليم)، من هذا الموقع المتعالي يساير الشخصية في حوارها الذي تداخلت فيه انفعالات الذات القلقة من مفاجئات الحدث المركزي "الخسوف".

2. اعتماد الرواية على مفارقات زمنية (الاسترجاع، التناوب)، جعلت الزمن عبارة عن تداخلات بين الحاضر والماضي، وهو ما يجعلنا نصف هذا النوع من الزمن السردي بالزمن العجائبي يتصوره كل من الكاتب والقارئ من خلال رصيدهما الثقافي والمعرفي[1]، ويتجلى ذلك في دوران زمن الرواية في التاريخ العربي الإسلامي "من بداية الدعوة إلى سقوط العراق في دوامة عرضها من السنغال إلى دكّة وطولها من معركة بدر إلى مثول صدام أمام المحكمة".

3. **السرد العجائبي**: وهو نوع من التأليف والسرد الذي يتجاوز قوانين الواقع إلى قوانين الفن الخيالي، وأبرز ما في هذا النوع من السرد، أن القارئ يقبل ما يروى له، ويسرد عليه باعتباره ضربا من التخييل، الذي يتضمن الغريب والعجيب[2]، وبما أن رواية "الولي الطاهر" هي رواية الحدث فإنا تستمد صفة العجائبية من منبعين:

أ- **العجائبي التراثي**: تمثله الشخصيات المرجعية الموظفة وما تحمله من صفات "بلارة" (التواجد عبر الأزمنة من الدولة الحمادية إلى الزمن الحاضر، التحول إلى أتان، التضحية) "الولي الطاهر" (التواجد عبر كل الأزمنة الماضي، الحاضر، المستقبل، التحول، الطهارة، الدعوة الموجابة)، الجنية سجاح (الإغواء) وهي صفات لا يمكن أن تتوفر إلا في العوالم الخفية: عالم الكرامة الصوفية، وعالم الأساطير.

ب- **العجائبي الحداثي**: المرتبط بالاكتشافات العلمية في عصرنا الحاضر، كما هو عليه الحال في روايات الخيال العلمي، ومن أمثلته في الرواية أن السارد وظف الشاشة التلفزيونية الغريبة الطول، القطط العجائبية، الغازات الكيميائية الغريبة.

4. الاعتماد على مشاهد الحوار الصحفي، المستخدم في السرد التلفزيوني، بغية تبطيء السرد الروائي لرسم صورة الراهن العربي، الذي تتفاعل معه يوميا عبر قنواتنا.

5. اعتماد السارد على الوظيفة الانطباعية (التعبيرية) كوسيلة لإدراج مواقفه وقناعاته حول بعض القضايا الراهنة، الحركات الإسلامية المتطرفة، حقوق الإنسان، مفهوم الوحدة العربية، التعددية الحزبية، موقفه من المذهب الاشتراكي.

**الهوامش:**

1. شرف الدين مجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسنما، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص 15.
2. تقديم الطاهر وطار لروايته على موقع مكتبة خالدية الالكتروني: www.kaldiya.com.
3. شرف الدين مجدولين، مرجع سابق، ص 15- 16.
4. الطاهر وطار الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، منشورات الزمن، الرباط، 2005، ص 10.
5. تقديم مكتبة خالدية، مرجع سابق.
6. الرواية، ص 11.
7. مقدمة الرواية، ص 6.
8. الرواية، ص 5.
9. الرواية، ص 21.
10. شرف الدين مجدولين، مرجع سابق، ص 116.
11. الرواية، ص 22- 23.
12. الرواية، ص 22.
13. الرواية، ص 22.
14. الرواية، ص 63.
15. الرواية، ص 40.
16. الرواية، ص 41.
17. الرواية، ص 21.
18. الرواية، ص 41.
19. الرواية، ص 39.
20. الرواية، ص 60.
21. الرواية، ص 60.
22. الرواية، ص 72.
23. تقديم مكتبة خالدية، مرجع سابق.
24. الرواية، ص 73- 74.
25. الرواية، ص 77- 78.
26. الرواية، ص 84.
27. الرواية، ص 117.
28. الرواية، ص 99.

29. حافظ الرقيق، أدبية النادرة، ط1، 2004، دار صامد، تونس، ص
30. الرواية، ص 67.
31. الرواية، ص 48.
32. الرواية، ص 123.
33. الرواية، ص 57.
34. الرواية، ص 114- 115.
35. الرواية، ص 38، 62، 93.
36. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 115- 116.
37. نفسه، ص 262.

❖ : **الحكي التناوبي**: وهو أن حدثين يقعان في وقت واحد ولكن النص يردهما متناوبين بعد تقطيعهما إلى أقسام متساوية، أنظر: ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط3، ص 97.

❖❖ : بخصوص تعريف أنواع السخرية أنظر: حافظ الرقيق، أدبية النادرة، مرجع سابق، ص 88- 89، 95.

# النص الروائي الوطاري وتمثله لنظرية التلقي ضمن خصائص التجربة الجمالية

**شعيب مقنونيف**
**جامعة تلمسان**

***تمهيد :***

لعل من أكثر التحولات التي أحدثتها نظرية التلقي في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية هو تحول ثنائية " **النّص/ القارئ** " . وكان هذا التحول نتيجة أسئلة تبحث عن إجاباتها مُحدِدّة بذلك آليات فعل القراءة [1] . ولعل أحكام القارئ على النّص واستجاباته له تكون وراء أسئلة التلقي المتداخلة من جهة أخرى مع أسئلة التأويلية التي ترتكز على علاقة المفسّر بالنّص [2]، ذلك أن المفسّر قارئ أيضا ، لأن النص الأدبي يبدأ بالاشتغال في لحظة اتصال المتلقي به من خلال القراءة . وتبدأ قِيَمُهُ الجمالية والمعنوية بالتحقق على نحوٍ يرتبط فيه مدى أثر النّص بطبيعة القراءة ومراميها . وبعبارة أوضح إن ما يمكن للقراءة أن تستكنهه من محمول النص الجمالي والدلالي يتوقف مدى عمقه على مستوى آلياتها المنهجية ونوعها ، وهي آليات يفترض أن تستوفي ، في وظيفتها التحليلية والتفسيرية ، المنطلقات النظرية الأدبية التي تتأسس عليها رؤية القارئ/ الناقد .

***أولا : في آليات القراءة وأهدافها***

إن ثمة تطوراً كبيراً شهدته القراءة في آلياتها المنهجية وغاياتها ، عبر تاريخ من الإنجازات النقدية التطبيقية والنظرية ، التي استلهمت كشوفات علوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا ، وعلوم اللغة ، ولعل في معطيات تطور النظرية الأدبية ما يوثق ذلك [3] . والمتأمل في حركة التطور هذه يمكن أن يخلص إلى جملة من الاستنتاجات لعل أهمها :

- إن القراءة ، عبر تاريخها المدون ، قد اشتملت وفق منطق دواعيها التفسيرية والتأويلية على عناصر العملية الإبداعية الأدبية وأركانها بوصفها عملية اتصالية ( المؤلف / المنشئ / المرسل ، النص / الرسالة ، القارئ/ المتلقي/ المرسل إليه) [4] .
- إن القراءة ، في ضوء البعد التداولي والاتصالي الذي يحققه النّص ، الرسالة بين

المرسل والمرسل إليه ، وعبر تطور استراتيجياتها ، تعبّر عن النّزوع الدائم للوعي الإنساني للبحث عمّا يعتقده حقائق أعمق وأشمل متعلقة بما تُوَلِّدُهُ العملية الاتصالية من " أثر" تتفاعل فيه الارتجاعات النفسية

---

[1] ينظر : د .أبو زيد نصر حامد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الرابعة ،1996 ، ص6 .

[2] ينظر : مدخل إلى الدراسات الأدبية ، طرائق دراسة النّص ، مجموعة من النقاد (بالفرنسية) ، باريس ، 1987 ، ص ص 314 – 350 .

[3] ينظر : جان بالكوس ، مقدمة في علوم النصوص الأدبية وطرائق مقاربتها ، ترجمة د .فوزي أحمد العفاس ، عالم الثقافة والكتب : عمان ، ط 01 ، 2006 ، ص 32 .

[4] ينظر : د .أحمد العطوي ، مكونات الخطاب ، منشورات ألفا للنشر والترجمو والتوزيع : الإسكندرية ، ط 01 ، 2007 ، ص78 .

والفكرية على نحوٍ يبعث باستمرار هامشاً من الشك في مستوى الاطمئنان لما تتوصل إليه كشوفات القراءة [1].

إن هذا النزوع الذي يغذيه الشك، باستمرار، يحظى بترجمته في أرصاد القراءة التي ما تفتأ تبحث عن زوايا مختلفة للنفاذ إلى الكامن من حقائق النّص، كما في التأويلية والسيميائية والتفكيكية. إنّها أرصاد تفتح فضاءات أوسع لمغامرة الكشف على مستوى حدوس الرؤية التي قد تقترب، أحياناً، من مصاف الرؤيا.

بيد إن ما يمكن أن يُلمَح ، فيما يتصل بفاعلية هذه الأرصاد القرائية، وفق منطق التفاعل الجدلي بين الإنسان والظواهر المختلفة في الوجود ، ومن بينها الظاهرة الفنية والأدبية ، أنها لابد وأن ترتد وتنعكس على المتلقي على النحو الآتي :

- إن المتلقي ( الناقد ) عندما يقوم بقراءة النص" المكتنز بالمعنى على وجه الخصوص" ، فإنه يستنفر لذلك طاقته للتفكير في استجابة طبيعية لما يشكله النص من تحدٍ نوعي خاص يرجع إلى طبيعته اللغوية والبنيوية ، وسيتوسل ما يمتلكه من إمكانات أدواته القرائية المنهجية المناسبة للنفاذ إلى بنية النص العميقة وجوهرها الدلالي عبر استبطان كل ما يتعلق بعناصرها وعلاقاتها ومستوياتها.

- إن هذه القراءة، في أثناء تفعيلها ، تمثل نوعاً من الحوار بين القارئ والنّص ، بين قصدية وعي الذات المتلقية، وقصدية الذات الكتابية " النّص" << إذ النص رسالة تصدر عن قصدية تعبر عنها رؤية المرسل وموقفه >> [2]، بين ما تحمله توقعات القراءة، وما تحتمله قرائن الكتابة "النّص " من أوجه على مستوى الدلالة .

- إن القراءة، في الوقت الذي تنجز فيه وظيفتها الجوهرية " الفهم والتفسير" ، وتتحول إلى نص يمثل في المنظور النقدي لمناهج ما بعد الحداثة: << إعادة إنتاج للنص الأدبي المقروء ، سيصبح هذا النص الذات الكتابية للمتلقي في مقابل الذات الكتابية للمرسل>> [3].

- إن هذا النّص بوصفه ذاتاً كتابية للمتلقي يبدو، في تحوله إلى مشروع للقراءة، مزدوج الوظيفة والدلالة، فهو إذ يمثل، من جهة، سبراً لمستويات صياغة النّص الأدبي وتشكيله وكشفاً لرموزه ودلالاته، فإنه من جهة ثانية، ووفقاً لما احتمله فعل القراءة من إسقاطات المتلقي من تصورات ورؤى فكرية ومنهجية على نحو يقترب فيها مفهوم هذا الفعل من فكرة الاختبار الاسقاطي في علم النفس، يشكل استنطاقاً وكشفاً لذات المتلقي الكتابية، بما يفضي إلى حقيقة أن فعل" نص" القراءة هو كشف لذات المتلقي الكتابية بقدر ما هو كشف لذات المرسل الكتابية. بمعنى إن فعل القراءة يحقق غايته باتجاهين متعاكسين: القارئ والنص المقروء. إنه فعل كشف

---

[1] نفسه، ص86.

[2] وولف غانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، ترجمة : حفو نزهة وبو حسن أحمد ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء 1992، ص73.

[3] جان ستاروبنسكي: نحو جمالية للتلقي، ترجمة: محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء 1992، ص39.

متبادل بين القارئ والنص. في ضوء ذلك << يمكن أن تكون فكرة " النص القارئ " إمكانية منطقية معقولة >> [1].

– وإذا كانت القراءة، في أحد أبعادها، تمثل حواراً بين القارئ والنص، فإن النص بغوامضه وإشكالياته سيشكل باعثاً على توليد أفكار تسهم في صياغة مقترحات منهجية جديدة تؤسس لكيفية أكثر فعالية للقراءة.

وسواء أكان القارئ، ضمنيا، داخلا في فعل الكتابة ذاته [2]، أم عاديا أم محترفا وناقدا، سيقف أمام النّص مستفهما: ماذا أقرأ؟ هل أقرأ أفكار الكاتب ومشاعره وتجليات ذوقه، أم أقرأ ما أراه انعكاسا لذاته، أم أنّ النّص ماثل في تركيب متكامل البناء والدلالة، ينتمي انتماءين لا انفصام بينهما: الانتماء إلى الكاتب الذي منحه وجوداً مستقلاً، والانتماء إلى ميدان الكتابة ونظامها الإبداعي الخاص والثقافي العام؟

ذلك كله يمكن أن ينطوي عليه فعل القراءة الذي تضعه نظرية التلقي في المكانة الأولى، لأن هذا الفعل يجعل القارئ حيويا كالكاتب تماما. فسيرورة القراءة ليست عملية بسيطة وليست خطّية [3]. بل هي عملية معقدة ذات اتجاهات عمودية وأفقية، استرجاعية واستشرافية تتقاطع فيها مكونات ثقافة القارئ بما تشمله من مخزون أدبي وفني وعاطفي. وهكذا يسهم القارئ في تحقيق النّص، وفي ملء ما بين علاماته، وما بين سطوره من فراغات يعتمد تحليلها على تأويله هو [4]. ومن ثم فإن النّص يوجه إليه تلميحات عليه أن يؤالف فيما بينها حتى يبني معناه العام. وهو، بذلك، << يقيم صلات وروابط ضمنية، ويسّد ثغرات ويتوصل إلى استنتاجات وتجارب من أحاسيس باطنية؛ وذلك يعني الاعتماد على معرفة ضمنية بالعالم عموما وبالأعراف الأدبية على وجه الخصوص>> [5].

لكن اختيار سيرورات استجابة القارئ للنّص الأدبي يمكن أن يكون موضوعا للقراءة الجمالية ومنطلقها الأول هو التجربة الجمالية من حيث هي لحظة امتلاك الذّات القارئة للنّص الذي يشكل واقعا جماليا في بنيته ودلالاته. وفي هذه اللحظة التأملية والمعرفية قد تستعاد لحظات مشابهة عاشها القارئ عبر نصوص أخرى، وتتواشج مع الجو الذي تخلقه اللحظة الحاضرة. إنها اللحظة التي تلتقي فيها حساسية الكاتب وحساسية المتلقي، وتتقاطعان مع إشعاعات الدلالة في النص، ومع ما توقده في ذات القارئ من أفكار ومشاعر كاملة. وما دام كل

---

[1] ينظر: د .مؤيد اليوزبكي، النص القارئ وإعادة إنتاج المتلقي/ مشروع رؤية، مجلة روافد كتابية، ع 07، سنة 2003، ص 85، وما بعدها.

[2] القارئ الضمني Le lecteur Implicite، تجريد، تُبنى خصائصه قبلياً باستقلال عن كل وجود حقيقي. أي أن هذا القارئ لا يملك وجوداً حقيقياً، لأنه يجسد مجموعة من التوجهات الأولية التي يقترحها نص تخييلي على قرائه الممكنين ويعدّها شروطاً لتلقيه. وقد اهتم وولف غانغ إيزر في أثناء تنظيره للتلقي بالقارئ الضمني، وأدرجه ضمن" فعل القراءة".( ينظر: إلرود إبش، التلقي الأدبي، ترجمة: د .محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع 6، خريف/ شتاء 1992.

[3] انظر :ايفلتون تيري: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص135.

[4] نفسه: ص 134.

[5] ينظر: د .حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، دار الغرب، وهران، ط 2002، التلقي الأدبي.. ، ص49.

أدب جديد حاملا تَشَكُّل المتغيرات الاجتماعية والثقافية، فمن الطبيعي أن تقترن التجربة الجمالية بسياق التحولات التي تطرأ على المجتمع. وما اقترانها سوى موقفٍ مما ينعكس على منظومة القيم الجمالية من جرّاء التحول الاجتماعي. ذلك أن استجابة المتلقي الشعورية لما يقرأ إنما هي نواة موقف فكري معيّن يقصد الكاتب أن يوحي به. وحول هذه النواة يتكون حكم القيمة الذي يصدر عن المتلقي. وحكم القيمة المسوغ منطقيا هو ركن من أركان التجربة الجمالية، الغاية من المنطق هنا هي استشارة التفكير، واستنفار قدرات القارئ على المحاكمة، ومن ثمّ على وعي مشاعره.

وفي مرحلة لاحقة تجيء الغاية النقدية بنتائجها الأكثر موضوعية، فترتقي بأحكام القارئ، وتسهم في انتظامها، وزيادة فعالياتها الثقافية التي ستنعدم حين تظل سائبة لا يضبطها ضابط، ولا تحتويها التجربة الجمالية في نسقها العام المؤتلف.

إذاً فالتركيز على ما يمكن أن ينعقد من أواصر بين التلقي والتجربة الجمالية، يفتح أبوابا واسعة لتعميق تحرير النص الأدبي. وسوف نحاول أن نستبين حقيقة ذلك من خلال بعض النصوص الروائية العربية التي تخمن أن نظامها الرمزي يحدد ملامح استجابة القارئ لها.

***ثانيا: التلقي و التجربة الجمالية***

إنّ القاسم المشترك بين التلقي والتجربة الجمالية هو **المتلقي**، وعن هذا القاسم العام تتفرع قواسم أخرى ألصق بذات المتلقي؛ كحساسيته، وثقافته، وطريقته في التفكير، وهدفه من القراءة. وإذا أخذنا تفريق " آيزر" بين نظرية الرقع الجمالي المتجذّرة في النّص، ونظرية التلقي المتجذّرة في أحكام القارئ التاريخية [1]، وأخذنا مفهوم التجربة الجمالية وفق ما عرفناه، ألفينا أنه يتداخل معهما في أكثر من موضع.

ثم إن للتجربة الجمالية في الرواية تداخلات أخرى مع طرائق دراسة النصوص السردية وخصوصا مع علم السرد، والشعرية، والسيميائية. إلا أن هذه التداخلات، على ما لها من أهمية، لن تكون في عملنا غاية مستقلة عن إضاءة مساحة التداخل المركزية بين التلقي والتجربة الجمالية، فضمن هذه المساحة يقع، في رأينا ما يسمى بـ" **التفاعل النّصي**" [2] (**La transtextualité**) وما يتفرع عنه من مصطلحات كالتّناص، والنّص الجامع (**L'architexte**)، والنّص الناقد( **Le metatexte** )، والنّص السابق( **L'Hypertexte** )، وغيرها مما جاء في كتاب: "**مدخل إلى النص الجامع** " [3] لجيرار جينيت، وعلّة ذلك أن قواعد الإحالة النصية ستكون منظورة من زاوية ما تثير في ذات المتلقي، لا من زاوية بناء النص. فالقراءة تجربة جمالية، وهي وليدة هوى المعرفة المؤجج في ذات القارئ جذوة التساؤل المستمر مشيعا جوا من المتعة: متعة الفهم ومتعة الاكتشاف.

---

[1] ينظر: يقطين سعيد، انفتاح النّص الروائي(النص، السياق)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1989، ص ص89 - 123

[2] Introduction a L'architexte, ed. Seuil, Paris, 1979.

[3] ينظر: ثامرفاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1994، ص197.

ويرتبط وجها المتعة هذان ارتباطاً وثيقاً بعلاقات النص الحاضرة المتمثلة بتشكيله وبنائه، وبعلاقاته المترائية أو الغائبة بوصفها علاقات معنى وترميز [1]، كما ألمحنا آنفا، حيث إن فهم الأولى يستتبع اكتشاف الثانية بموجب الرابط الجدلي بين المقول وغير المقول.

استنادا إلى ذلك يكون فضاء التجربة الجمالية فضاءاً دلالياً لا وجود لمتعة القارئ بمعزلٍ عن نصيبه فيه، ونصيبه كامن في غائب النص الذي لا يُفتح إلا بمفتاح حاضره. كذلك يتعذر انفتاح النص وعمل الإحالة فيه خارج الفضاء الدلالي.

وباختصار نقول: لما كانت التجربة الجمالية موفِّرة متعة الاكتشاف المفترضة للإحالة النصية أو المتلازمة معها، فإن فضاءها فضاء دلالي بالضرورة، لكن الإحالة النصية ليست إيجابية دوما، فقد تنأى عن أداء دورها الحقيقي في النص ويصير أثرها سلبيا ينوء به القارئ. ولا سيما حين لا تأتي في سياقها المناسب. وسياقها المناسب هو أن تلامس حساسية القارئ، وحكمه الجمالي الذي يبدأ من إدراك الجنس الأدبي المقروء، ومعرفة خصائصه وينتهي بدمجه في مخزون الخبرة الخاصة بها. وحينئذ فقط تغدو التجربة الجمالية تلك اللحظة التأملية التي تتقاطع فيها النصوص الأدبية يستدعي بعضُها بعضَها الآخر في أثناء القراءة. ويترافق تقاطع النصوص مع تقاطع ضروب المشاعر المرافقة لها، ومع اللّذة المفترضة في وعي القارئ لأبعاد ما يبدعه الأدب من عوالم تحتضن أحلام الإنسان وتوقه إلى مجاوزة شروط وجوده بعد أن يستخلص منها رؤية ونظرة ومعرفة كما بيّنت "جوليا كريستيفا" في مقالتها " الطوية الهائلة " [2].

لكن كون التجربة الجمالية كذلك يحتّم علينا تخصيص فقرة نشرح فيها آلية تداعي السياقات، وضمن هذه الفقرة سندرج الإطار العام لاستدعاء النّص المقروء نصوصاً موظفة فيه أو متقاطعة معه دلاليا، والإطار الخاص لاستدعاء النّص المقروء نصوصاً تجمعه معها وحدة الموضوع بالإضافة إلى استدعائه نصوص موظفة فيه أو متقاطعة معه، لكن بدرجة أقل أهمية من وجهة نظر نظرية التلقي.

***ثالثا: آلية تداعي السياقات***

**1/ الإطار العام**

**يُلاحظ هنا أن إحالة النص المقروء على المرجعيات الثقافية والأدبية إحالة غير مقيدة، لذا تظل التجربة الجمالية للمتلقي مفتوحة، ويظل تركيب تقاطع النصوص وغناه منوطين بثقافته ومدى إطلاعه. وهكذا فحين يقرأ رواية " كوميديا الأشباح" [3] لِـ" فاضل العزاوي"، سيقف أمام العنوان الذي يذكر بـ " الكوميديا الإلهية" لِـ " دانتي أليجيري " وربما فكر في دواعي تسمية النّص رواية، مع أنه منسوج عموما على منوال الكوميديا الإلهية:**

---

[1] ينظر: مجلة (L'infini) اللانهاية، الفرنسية، العدد48، شتاء 1994.

[2] منشورات " الجمل" كولونيا- ألمانيا 1996.

[3] كوميديا الأشباح، منشورات دار الشرق للنشر والتوزيع: عمان، 1990، ص 204.

**فثمة " فرجيل " دليل بطل الرواية " آدم " في " الجحيم " مثلما كان دليلاً لدانتي، وثمة أيضا فردوس، ومقاطع شعرية مأخوذة من نّص دانتي حيث يستعير الكاتب افتتاحية فصل"الجحيم " ليفتتح بها روايته. وقد تساعده خبرته الأدبية على إدراك الفروق بين النّصين، وعلى متابعة مسار السرد حيث سيضم الكاتب إلى فرجيل شخصيات ملحمية وروائية ومسرحية ودينية كثيرة جدّا [1] ، فضلا عن الشخصيات التاريخية والأدبية، و مشاهد استحضار شهرزاد وشهريار والسندباد من ألف ليلة وليلة. بعض هذه الشخصيات" الأشباح" سيندغم مع معرفة القارئ السابقة وإن احتفظ بخصوصية توظيف الكاتب له في نصّه ففرجيل كان دليلا في العالم الآخر الذي تخّيله " دانتي "، وتحديدا في الجحيم والمطهر، وبقي دليل "آدم" في كوميديا الأشباح من البداية إلى النهاية لأن الرواية لا تصور سوى الجحيم. وبعض الشخصيات ستثير اختلافا في الحدث وسياقه ودلالته، وهدف ذلك قد يكون نابعا من طبيعة التوظيف ما ترمز إليه كل شخصية، إذ أن العدول بالحدث عن مجراه يشد انتباه القارئ إلى المرمى الجديد الذي يريده الكاتب. مثال ذلك ما أورده الكاتب في المقطع الآتي: « ثم خرج يوسف من البئر فرأى الذئب ينتظره. نزع قميصه ورماه عليه فتحول إلى حمامة، ثم رأته زوليخة جالسا في السوق على دكّة يقشر برتقالة فأومأت له بأصبعها وهي في عربتها، فتبعها حتى بلغت بيتها وجرته من يده.. » [2].**

لقد نقل الكاتب وجود الذئب من الخيال إلى الواقع، وحوله إلى حمامة بعد أن جعل القميص وسيلة خلاص بدل كونه دليلا على افتراس الذئب ليوسف كما هو معروف. وهنا لا بد أن يصادف المتلقي اضطرابا في سيرورة القصة التي سردها الكاتب عن يوسف. مما يدفعه إلى استبصار ما هو مسرود في ضوء ما اختزنه في ذاكرته. وعندئذ سيستفهم عن موجبات وجود يوسف في مصر وعدم رجوعه إلى أبيه بعد أن نجى من الذئب المزعوم.

وعن أسباب تغيير مكان اللقاء بينه وبين زوليخة. و لا شيء سيروي فضوله غير سياق قصة يوسف في نص الرواية: فالبطل آدم في غيبوبة أي فيما وراء الذاكرة الواعية، حيث خرجت في وقت واحد أشباح الأزمنة السحيقة وأشباح الأمس القريب واختلطت في عوالم الجحيم الذي صنعته حروب العراق مع جيرانها. لذا صارت منطقة ما وراء الذاكرة محكومة بفوضى تعادل فوضى الحرب ومآسيها، وانقلبت الأدوار التي رسّخها الدّين والتاريخ والأدب والثقافة في ذهنه « القارات تنبثق في الذاكرة من وراء ستارة دخان في الأفق ... حياة البشرية كلها مرت أمام عيني مثل شريط لا نهاية له ... خونة وعشاق. لصوص وشرفاء، مؤمنون وملحدون، شعراء وكهنة ... وجنود بخوذهم وبأساطيلهم وبنادقهم ينحدرون من فروج أمهاتهم في صفوف طويلة، ذاهبين إلى الحرب ... كانت الصور تتقطع في رأسي، متداخلة حتى لكأن كل شيء يحدث دفعة واحدة وكانت ثمة بغداد دائما. الأصدقاء والأعداء أولئك الذين يقفزون فجأة من الذاكرة ويعرضون أشرطتهم السينمائية الغريبة. يهوذا

---

[1] مثل "عوليس" بطل " الأوديسة" لهوميروس، وبطل رواية "جيمس جويس" المسماة باسمه، و"راسكو" لِيَنكوف بطل الجريمة والعقاب لدوستيوفسكي، وغودو، ويوشع ...على سبيل الذكر لا الحصر.

[2] كوميديا الأشباح، ص ص 204، 205.

يصعد الجلجلة باكيا، وعلى رأسه تاج الشوك، حيث أَلْف مسيح يجرونه إلى الصلب! » [1]. وأيّا كان حكمنا على "كوميديا الأشباح" التي جمع بناؤها بين الشكل الملحمي والسرد التاريخي، والاستبطان والتذكر، والغرائبية وأنماط الخطاب المختلفة، فلن يخلو عالمنا الشعوري من اهتزازات ناتجة عن تفاعلنا مع تلك الأشباح الداخلة في صلب ثقافتنا الأدبية، وخبرتنا المتكونة خلال القراءات السابقة، هذا بصرف النظر عن كون التفاعل إيجابيا أم سلبيا. كذلك لن يغيب عن ذهننا أن الكاتب يستخدم أشكالا شتى محاولا صهرها في شكل روائي قد يخطو خطوة أو خطوات على طريق التجديد.

أما مصدر اللذة المفترضة في وعي القارئ للعوالم المتخيلة فهو تحديدا النشاط العقلي المنبعث من تقاطع النص المقروء مع نصوص يعرفها، ومن المقارنة بين المستجد فيه وفيها، وها هنا تثرى التجربة الجمالية وتتطور، ولا سيما عندما يكون النص رفيعا. وحتى ملاحظة ما يعتوره من نقص فنّي وتعبيري تسهم في إثرائها وتطويرها ما دامت يقظة الإحساس والعقل قائمة ترصد التقاطعات وتركبها في نظرة كلية متكاملة أو قريبة من التكامل. وعليه

فهل قوام التجربة الجمالية تداع للسياقات الفنية والأدبية المتشابهة أو المتقاربة ؟

تكمن الإجابة على هذا السؤال في أن التجربة الجمالية **فعل ثقافي يقتضي تداعي السياقات وتقاطعها**. ولما كان الفعل الثقافي الصادر عن خبرة مصقولة وحدة يذوب فيها الموقف المنفعل بالتجليات الجمالية في النص، والموقف الفاعل المعبر عن امتلاك القارئ لذاته، أي عن تذوقه تلك التجليات [2]، اتّضح بأن التجربة الجمالية تيار واحد متعدّد الفروع والروافد المتمثلة في ضروب الفنون وأشكالها المختلفة، مما يسوّغ نظرية الفن العامة، هذا من جانب، ومن جانبٍ ثانٍ دراسة القواسم المشتركة فيما بين الفنون التي تندرج في منظومة متكاملة [3]، يطبعها بما يعرف بـ" التراسل" [4]، أو بـ" التقاطع " **La correspondance**، والرؤية الحديثة للأدب، وهو من صميم التجربة الجمالية. تتناوله بوصفه كلاً نصيًا **Ensemble textuel** [5] له موقعه في الكل الاجتماعي.

وفي ضوء ذلك يكون النص الأدبي مهما بدا جديدا، مرابطا بصورة ما مع طائفة من النصوص المكونة للمرجعية الأدبية والفكرية والثقافية، التي تتطلب التجربة الجمالية إلمام القارئ بها.

إذن إن تذوق القارئ للنص ومتعته بمعرفة تقاطعاته المعتمد على تحصيله الثقافي، يدخلان في صلب وعيه الجمالي الذي ينتقل به من الانفعال بالأثر الجمالي إلى فعل مركب وفاعل في الوقت نفسه: فعل امتلاك الذّات واختبارها وتوسيع آفاقها مع كل نص جديد. ففي أثناء القراءة تنعقد بين القارئ والنّص علاقة " حضور

---

[1] نفسه.

[2] مثال ذلك كتاب " تراسل الفنون" لـ " إيتيين سوريو" باريس1947.

[3] ينظر: تاديبه جان .إيف (J.I Tadie)، النقد الأدبي في القرن العشرين (بالفرنسية)، باريس، 1987، ص ص 220 – 224. – و كريستينا جوليا " الطوية الهائلة :عن الأدب بوصفه تجربة"، مجلة أقواس ثقافية، 1991، ص ص 120،121.

[4] ينظر: بيكونغايتان، الكاتب وظله (بالفرنسية)، باريس، 1953، ص72.

[5] ينظر: جميل إيلي، القراءات السردية الحديثة والتأويل، منشورات دار الفرابي: بيروت، 1979.

"**Présence** متعدّدة الأطراف؛ حضور النص، وحضور النصوص الأخرى وحضور فكرة القارئ عن فن الأدب عموما، وعن كل جنس من أجناسه بصورة خاصة [1]. ولكل حضور لحظته وسماته المميّزة.

**2/ الإطار الخاص**

ضمن هذا الإطار تضيق دائرة التقاطع، وتضيق معها حدود التلقي التي ترتهن بوحدة الموضوع بين النص المقروء والنصوص الموظفة فيه دلاليا. ذلك أن قارئ رواية "اللاز" [2] لـ "الطاهر وطار"، سيفقد طرف الخيط الدلالي إن هو لم يتبيّن مغزى النقاش النقدي الذي دار بين أفراد المجموعة الشيوعية في جبهة التحرير الجزائرية حول روايتي" لمن تقرع الأجراس" لهمنغواي و" تيربرز دي كيرو " لفرانسوا مورياك. وحقيقة النقاش مؤسسة فعليا، إذا أخذنا بمفهوم النّص الناقد، على إعادة قراءة الروايتين وفق معطيات حرب التحرير الجزائرية والمواقف الفكرية للفصائل المشاركة فيها تحت راية " الجبهة " وخصوصا موقف الفصيل الإسلامي قائد الجبهة، وموقف الشيوعيين المحاصرين. وإذا علمنا أن قبطانا إسبانيا وعددا من الفرنسيين تطوعوا للقتال مع الشيوعيين في سبيل حرية الجزائر، ظهر سبب نقاش الروايتين المذكورتين فإرنست همنغواي يعرض في روايته الحرب الأهلية الإسبانية محللا جوانب الضعف في قيادة الجيش التقدّمي. وفي الوقت نفسه يصور " روبرتو "، وهو الأمريكي المتطوع، متحمسا حتى آخر لحظة، بينما أظهر معظم الأبطال الأسبانيين في مظهر اليأس وانهيار المعنويات [3]، وهذا ما أثار تساؤل القبطان. وكان آخر قد ساءل رفاقه: « هل من الجائز أن يدين همنغواي قيادة الجيش التقدمي ويتهمها بالبيروقراطية ؟ » [4]، و" روبرتو" يجسد همنغواي أصلا؛ فمن المعروف أن هذا الكاتب تطوع لصالح التقدميين في الحرب الإسبانية. والعلاقة بين موقف همنغواي وبطله من ناحية، وموقف القبطان ورفاقه من ناحية ثانية لا تكتمل دلاليا إلا إذا أخذنا بالحسبان مشقة ما يشعر به الشيوعيون إزّاء " الشيخ" الذي يضمر عداءا صارخا ضد الشيوعية وضدهم مع أنهم يحاربون الفرنسيين من خندق واحد. ولما ضاعوا بين الوفاء لمبادئ الحزب، والحفاظ على وجودها، وشكلوا لجنة أممية يمثل فيها كل منهم حزبه [5]، كان مصيرهم الإعدام الإعدام ذبحا بأمر من الشيخ. وكأنهم بذلك كرروا خطأ التقدميين في الحرب الأهلية الإسبانية، وهو ما ركّز عليه همنغواي في روايته.

وتبدو " تيريزي دي كيرو " بطلة رواية "مورياك" شخصية حسّاسة، شديدة الانطواء تنحفر في أعماقها أنفاق الكراهية لزوجها فتحاول قتله ولكنه يشهد لصالحها، ويقرر منحها حريتها فيرافقها من " اللاز " إلى " باريس "، ويتركها وحيدة في مقهى من المقاهي. ويستنتج "زيدان " ورفاقه الشيوعيون في " اللاز " بعد أن

---

[1] نفسه: ص 45.

[2] منشورات دار ابن رشد للطباعة والنشر: بيروت، طبعة 01، 1980. وطبعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الدزائر، ط 03، 1983.

[3] اللاز: ص247.

[4] نفسه: ص254.

[5] ينظر: الطاهر وطار، العشق و الموت، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر،، ط 2، 1985، ص ص50 - 52.

تساءلوا عن صلة " تيريز" [1] بالأوضاع في الجزائر المكافحة لنيل استقلالها أنّها ، مجرد برجوازية طغى عليها فراغ مهول، توسوست و راحت تبحث عن نفسها [2]، وأن " مورياك " أفرز من خلالها ما يعتمل في نفس جيله من أسى وقلق واضطراب [3] وإذا بأحدهم ألمح إلى أنها تمثل انعدام الشخصية [4]، وأضاف آخر أنها جزء من تاريخ فرنسا بعد الكومونة [5]، فقد أكّد القبطان ضرورة ألاّ تفضي قراءة الرواية إلى اليأس، فالحرب التحريرية لن تهزم بسهولة، مثلما فرنسا لن تخرج من الجزائر بسهولة، والأجدر بالتأمل في الفارق بين " تيريز " والشعب الجزائري أن « ما كان يعوزها هو معرفة ماذا تريد .. من البدء . أما جماهير الشعب هنا ، فإنها تعرف، حتى بغريزتها ، ماذا تريد . .وستصل إليه طال الزمان أو قصر» [6] .

و هذا ما كان حقا ، إلا أن سحابات الحيرة لم تنقشع من فضاء النص، بل على العكس بقيت تدوم حاملة في ثناياها ما يمكن أن يلتحم مع دلالة الروايتين المذكورتين.

يشهد على ذلك الوعي الناقد لواقع الجزائر بعد استقلالها ، ولما آلت إليه الثورة حين تدافع الانتهازيون إلى جني ثمارها على حساب مبادئها ومَن قاتلوا مِن أجلها . وتزداد تلك السحابة قتامة في الكتاب الثاني من " اللاز" وعنوانه الفرعي :" العشق والموت في الزمن الحراشي ". فمع أن الكاتب يركز على الثورة الزراعية يظل مصرع " زيدان " والد اللاز مدويا ، وتظل الحكمة الشعبية : " ما يبقى في الوادي غير حجاره " صدى لذلك الدوي ينبعث من أعماق " اللاز" علامة على استمرار دعوته إلى تطوير الثورة الذي يتولاه " الهواري" و الشبيبة الجديدة [7].

وفي هذا الجزء من الرواية يوظف الكاتب نصوصا أخرى أيضا ؛ فيلجأ إلى التضمين حينا ، وإلى الاستشهاد حينا آخر مبتكرا حزمة دلالية متكاملة مركزها مقتل " زيدان" و استمرار اللاز، وعناصرها المشدودة إليه هي النصوص الموظفة والحق أن تضمين النص مقاطع شعرية لـ" بابلو نيرودا " [8]، وإيراد نّص من "مختارات لينين " [9] على سبيل الاستشهاد يظهران بعيدين عن مركز الحزمة إذا ما قيسا إلى توظيف رواية " قدر الإنسان " (La condition humaine) لـ " أندريه مالرو " وإسنادها إلى خلفية الأسطورة الهندية المصورة إله النّور " برماتا " خارجا من البيضة الذهبية لمحاربة الظلمات بعملية الابتكار ذاتها : « إن برماتا الذي

---

[1] حيث يخاطب زيدان ذاته : « لكن تيريزدي كيرو ما دخلها في هذه المسألة » ( اللاز : ص 247).

[2] العشق والموت، ص43.

[3] نفسه.

[4] نفسه : ص56. وينظر : ص41 حيث انطلقت جميلة تردد مقطعا لنيرودا نسبته إلى براهما .

[5] نفسه : ص9.

[6] نفسه : ص27.

[7] ينظر :د .عبد الحميد المحمودي، التغيرات الاجتماعية ومفهوم الطبقات في الرواية العربية ، منشورات مكتبة علاء الدين : الإسكندرية، 1999، ص 230.

[8] اللاز، ص12.

[9] نفسه : ص36.

لا يُدرك بالعقل وحده، الطيف الخفي، والمحيط بجميع المخلوقات، أظهرذاته بذاته: ثم بدا له أن يخلق المخلوقات من جسمه! ! ! فخلق أولا الماء بالفكر ! ثم ألقى فيها بذرته فصارت هذه البذرة بيضة ذهبية لها لمعان كالشمس. وانبعث منها برماتا ذاتُه، في صورة براهما، جد العلم كله ! »[1].

لقد كان "زيدان" ضحية؛ ليس لأنه أخطأ تقدير الموقف فحسب، بل لأن في الثورة الجزائرية، كما هي حال الثورات الوطنية والاجتماعية، التباسا يعود في أصله إلى تعدد انتماءات فصائلها فكريا وسياسيا من دون نشوء أي حوار بينها. و" زيدان" أيضا شهيد قضية بلاده مثلما كان "بابلو نيرودا " و "تشي غيفارا".

وإذا كانت قوى الظلام قادرة على أن تضع حدا لنضال أي مناضل، بقتله أو بزجّه في السجن [2]، فإن آثاره، كآثار برهما، يستحيل أن تمحى [3]. وهذا ما كان يعلو به صوت " اللاز"، و هذا ما يكسب عناصر عناصر الحزمة الدلالية قوتها الموحدة؛ إذ يتماهى زيدان مع نيرودا وغيفارا وبرهما، وتنصهر عبارة " ما يبقى في الوادي غير حجاره " في قول " نيرودا " في ديوان " أحجار تشيلي " : « أصمت أيها البحر، وليصل الزبد في صمت » [4]. ويدعم هذه القوة المحمول الرمزي في شخصية " اللاز" شبه الأسطورية: فهو المبشر بعصر جديد [5]، جديد [5]، وهو الكائن وغير الكائن: « كائن (...) يملأ الدنيا. هنا في الجزائر، هناك في المغرب، في تونس، في في مصر، في الهند، في السند. في كل مكان لم تقم فيه ثورة العدل وفي كل موطن يذبح فيه" زيدان"، وغير كائن لأننا لا نستطيع أن نشخصه في فرد معين (...). إنه أنا وأنت، وكل الناس، وهو في الوقت نفسه لا يمكن أن يكون أنا أو أنت أو أي واحد آخر!! »[6].

و اللاز ينبئ بمنطق التاريخ في مجتمع كاد ينساه، حتى إن الكاتب يجعله روح التاريخ ويمهد من خلال ذلك لتلك الموازاة متعددة الأقطاب بين مصائر الشخصيات الثورية في الواقع وفي الأدب. ولعل في نبرة اليأس الصادرة عن اللاز وعن الكاتب ما يشرح لنا علة توظيف رواية " قدر الإنسان " [7] لـ "مالرو" وطبيعة الموازاة أيضا.

وفيما سبق من ملامح توظيف الطاهر وطار للنصوص الأدبية السابقة لنصه الروائي، دلائل على انفتاح هذا النص ليس على مرجعية ثقافية وأدبية يشترك فيها كل من الكاتب والقارئ، بل على نصوص الكاتب الأخرى. ذلك أن ما يولده النص المنفتح لرواية اللاز من قراءات إضافية للخلوص إلى معرفة مرامي التوظيف

---

[1] نفسه: ص 255.

[2] العشق والموت، ص ص 148، 149.

[3] نفسه: ص 148.

[4] نفسه: ص150.

[5] نفسه: ص151.

[6] نفسه.

[7] ينظر: إيف روتر (Yves Reuter)، مدخل إلى تحليل الرواية، باريس 1991، ص125 حيث يربط المؤلف انفتاح النص بالمرجعية الواقعية، وبالمرجعية النّصية(العبر/نصية La transtextualité ).

النصي، يسهم في فهم منطلقاته الفكرية المبثوثة في نصوصه المختلفة. فمن يقرأ قصة " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " للروائي عبد الحميد بن هدوقة [1] بعد قراءة اللاز أو قبلها، سيتوقف، من غير شك، أمام التقاطع الذي يفرض استدعاء أحد النصين للنص الآخر. أي أن ما عانته " تيريز دي كيرو" من فراغ وبحث عبثي عن ذاتها لن يلبث أن يلتمع في ذهن القارئ وهو يعيش مع الشخصيات الثورية الحقيقية همومها وواقع ضياعها في جو الانتهازية والبيروقراطية، والتنّكر لمبادئ الثورة أو أنه سيتذكر ذلك حين يقرأ الآتي:

« لا تحرجني يا عمّي العابد، إنك تعرف، إن عشت الحقيقة من أوّل الثورة حتى اليوم. أين التضحية ؟ أين الإخلاص ؟ أين الحماس ؟ أين الأخوة ؟ أين تجنّد الجميع من أجل الصالح العام ؟ كل شيء بالبطاقة اليوم يا عمّي العابد ؟ الماضي الثوري لا بدّ من بطاقة تشهد عليه. النضال لا بدّ من بطاقة تثبته. حسن السيرة لا بدّ له من بطاقة: الخيانة فقط، لن توضع لها بطاقة، نعرف كلنا الخائن ولكن لا نستطيع أن نواجهه لأن البطاقة هي الصّح » [2].

وأن يكون النص مفتوحا يعني أن مستقبل فعل القراءة سيناط به لاستكشاف قدرته على التنبؤ، ولربطه بنصوص روائية جاءت بعده. فقارئ اليوم لن يكون إلا مأخوذا باستبصار رواية اللاز لما عانته الجزائر خلال التسعينيات من القرن المنصرم من مذابح، ولن يغيب عن باله، وهو يفرغ من قراءة رواية "ذاكرة الجسد " للكاتبة "أحلام مستغانمي " التماثل بين ذبح زيدان ومقتل أخ البطل في أثناء وجوده في العاصمة التي قدِم إليها من قسنطينة باحثا عن عمل وهذا ما يعطي إمكانات واعدة لدراسة ظروف التلقي بمساعدة مفهوم زمن القراءة، ويعطي أيضا الأداة المساعدة في معرفة بعد جديد من أبعاد التجربة الجمالية للقارئ.

و **ختاما** إن ما قدمناه في هذه المداخلة لا يزيد على معالجة أولية لخصائص التجربة الجمالية التي تتقاطع مع مبادئ نظرية التلقي. و لا شك في أن اعتمادنا مفهوم التجربة الجمالية لا مفهومات التلقي بحاجة إلى نقاش، وربما إلى إعادة نظر. لأننا، في الواقع، لم نتناول من النقاط المشتركة بينهما إلا الحد الأدنى الذي وجدنا أنه يساعدنا على المضي الحثيث إلى تحليل النصوص الروائية من حيث منطلق كل استنتاج نظري. ولما كان مجال الدلالة هو المجال الذي اختبرنا به حساسية القارئ وبعض جوانب استجابته للنص المقروء، بدا لنا أن الاقتصار على تداعي السياقات في أثناء القراءة سيضع أيدينا على العوامل الفعّالة في إغناء التجربة الجمالية للمتلقي. لكننا لم نتعرض لقضايا المتلقي المعروفة كالقارئ الضمني، وأفق الانتظار، على حين أننا أولينا مسألة الإحالة النصية، وعلاقتها بالمرجعية الثقافية للقارئ الاهتمام الأول.

---

[1] الشهداء يعودون هذا الأسبوع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1980 ص ص 165، 166.

[2] نفسه.

# الفضاء الجغرافي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

منى بشلم

مرت على النقد العربي فترة تداخل فيها مفهوم الفضاء بمفهوم المكان، وهو ما نعنيه بمصطلح الفضاء الجغرافي ، الذي يمثل في العمل الأدبي خلقا عن طريق الكلمات لأماكن لها مقوماتها الخاصة، تؤدي في الغالب إلى إيهام بواقعية المحكي، أو إلى عكس قيم اجتماعية خاصة [1] عن طريق تقديم إشارات جغرافية تكون بمثابة نقطة الانطلاق لتحريك خيال القارئ،لاستكشاف منهجية الأماكن التي تعرضها القصة [2].

غير أن جوليا كريستيفا Julia Kristeva ترى أن هذه المنهجية خاضعة لتغير العصر الذي كتب فيه النص الأدبي،ذلك أن الأماكن تحمل رؤية خاصة للعالم ، تسميها "إديولوجيم" L'idéologème و هو الطابع الثقافي العام الغالب في العصر، ففي العصر الوسيط مثلا، اعتمدت الأعمال الأدبية على التعارض بين الأماكن على المحور العمودي فالسماء نقيض الأرض ، و البطل يسافر من عالم إلى آخر متبعا هذا المحور، غير أن هذا الانتقال العمودي يختفي في فترة لاحقة ليستبدل بالبعد الأفقي، ثم ينتفي تعارض الأمكنة، فيشتمل موضع واحد على الفضيلة و الرذيلة معا. [3] و الفضاء الجغرافي عموما هو فضاء مرجعي يمكن العثور عليه في الواقع، أو في أحد المصنفات الجغرافية.

تتمظهر الأفضية الجغرافية في النص الأدبي على شكل أفضية كلية ؛ كأسماء مناطق متسعة مثل :الأندلس،بلاد المغرب...و غيرها. أو في شكل أفضية جزئية مثل: يثرب، بغداد ... [4]، و بهذا يكون المكان عينه، واحدا من موضوعات العمل الأدبي يصفه الكاتب أو الشاعر عن طريق الكلمات ـ طبعا ـ ليخاطب الوصف الحواس جميعا ،بنقله للأشكال والألوان و الظلال، التي تخاطب حاسة البصر، كما تنقل الإحساس بالنعومة و الخشونة، و الرائحة و الصوت. [5] غير أن المكان داخل العمل الأدبي ليس هو نفسه خارجه ،لأنه في الداخل ينطوي على تعالقات تجعله يتكثف ،و تضاف إليه رموز و احتمالات تختلف من نص إلى آخر، باختلاف العناصر النصية التي يذاب معها المكان، و تجمعه بها ترابطات خاصة،حتى إن أمكن تخيل المكان أو التعرف عليه من خلال القراءة، لا يكون ذلك كافيا لإدراك البعد الفني للمكان ،الذي لا يساوي البعد الواقعي .و حتى تصل القراءة

---

[1] : محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق :2005 ، ص71

[2] : حميد لحميداني، بنية النص السردي،من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدر البيضاء ،الطبعة 2، 1993،ص ص 53، 54

[3] Julia Kristeva, Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive: transformationnelle, The Hague, paris, New York, pp181, 182

[4] : سعيد يقطين،قال الراوي ،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،المركز الثقافي العربي،بيروت ـ الدار البيضاء ،1997،ص ص 243، 244

[5] :سيزا أحمد قاسم ،بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1988،ص ص74- 80

إلى الشاعرية البصرية التي«تزيد من حدة المتعة الحسية» [1] عليها أن تتجه إلى النبش و الحفر ،للوعي بجمالية المكان الجغرافي في العمل الفني ، ذلك أن المكان في مسيرة انتقاله من موقعه الفيزيائي إلى الموقع الثقافي ، يمر من خلال الكائن البشري، الذي يمتلك حاسة مكانية ، تتيح له القدرة على انتظام المكان بالإقامة فيه في المرحلة الأولى ، ثم دمجه في اللغات الجمالية ..في مرحلة ثانية [2]، ليتميز الفضاء الروائي عن غيره من الأفضية (في المسرح ، السينما..) بكونه لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز ، مما يجعله موضوعا للفكر، الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه، و يحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة، و لمبدإ المكان نفسه. [3]

و لأنه يتشكل أساسا عن طريق الكلمات فإنه «يتضمن كل المشاعر و التصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها» [4] ،هذا إن نحن عاملنا الفضاء على أنه مكون سردي ، غير أن الرواية موضوع البحث، لا تكتفي باستثماره كمكون حكائي فحسب ؛ بل تتعدى ذلك لأن جعلته إستراتيجية في الكتابة ، و بالضرورة إستراتيجية في القراءة،لأن قارئها مضطر إلى تتبع أمكنة الرواية، و البحث في دلالاتها من أجل بناء فهمه لهذه الرواية.و إذا كانت الإستراتيجية « باختصار شديد هي السلوك و التنفيذ ، بالوسائل الجيدة لتصور معين» [5] ، فإن الطاهر وطار اعتمد الفضاء الروائي إستراتيجية في بناء رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ففتح الفضاء الجغرافي على الخطاب التاريخي،و اتخذ من المقام فضاء لسبر أغوار التاريخ ومساءلته ، و فتحه على إعادة النظر ، و العودة للقراءته، بإسقاط هالة القدسية عنه، و فتحه على إعمال العقل، حيث يتعدى المقام كونه مكانا للذكر و التعلم ،ليستعيد التاريخ و يعيد النظر فيه، ثم يتخذ موقف جديد من حوادث التاريخ، و هو ما فعله المريدون ، و الطالبات المسحورات مع قصة أم متمم و مالك بن نويرة.

كما أن الروائي حمله بدءً من افتتاحية الرواية دلالات ستتوزع على كامل العمل الروائي، بتناقضاتها. فالولوج لعالم هذه الرواية ، هو مباشرة ولوج للمكان الروائي، ذلك أن افتتاحية الرواية تضع القارئ مباشرة أمام فعل بلوغ المكان، لينطلق منه القارئ في فهم و تأويل النص؛ حيث أن تغير الدلالات مرهون بتغير المكان.

و لأن تتبع المكان في هذه الرواية يفتح أمام القارئ أكثر من قراءة ، بالنظر إلى الكثافة و التركيز الكبيرين الذين وظف بهما الفضاء الجغرافي، من جهة، و انفتاح هذه الرواية على عدد من الخطابات أهمها الصوفي، و التاريخي، ناهيك عن توظيفها الكبير للثقافة الشعبية ، خاصة الإيمان بالقدسي و المتجلي بالمكان/المقام. فإن

---

[1] : جبرا جبرا إبراهيم. آثار المكان ،مجلة الجيل ،بيروت :مجلد 11 ،العدد 11 ،ص4

[2] :خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة،الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا،مؤسسة اليمامة الصحفية،الرياض، 1419هـ، ص 63

[3] : حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، الفضاء ، الزمان ، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ،1990 ،ص 27

[4] : المرجع السابق، ص63

[5] حسن نجمي ، شعرية الفضاء ،المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ،2000، ص30

البحث سيكتفي بتتبع واحدة فقط من القراءات الممكنة، مرتكزا على مفهوم التقاطبات المكانية التي تأتي « عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات و التوترات التي تحدث اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث» [1] فالعلاقات المكانية كما يري يوري لوتمان يمكن أن تمثل وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع «فمفاهيم مثل: الأعلى –الأسفل، القريب – البعيد ، المحدد– غير محدد ، المجزأ– المتصل ،تستخدم لبناء نماذج ثقافية غير متضمنة لصفة مكانية، و هو ما يقود هذه المفاهيم لأن تكتسب معاني جديدة مثل: قيّم – غير قيم ، حسن – سيء ، سهل المنال –صعب المنال، فاني –أبدي» [2] تختلف هذه المعاني نتيجة دمجها في المنظومة الثقافية العامية فنجد مثلا ثنائية أعلى/أسفل تميز البنية الذهنية للثقافة العربية الإسلامية فكل ما ينطوي تحت حقل السمو يتموقع في العلو، و كل ما ينطوي تحت حقل الوضاعة يتمركز في الأسفل [3] ،و هي الثنائية التي اشتغلت عليها رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي بكثافة،غير أنها لم تربطها بهذه المعاني بل تخرج عنها، لترتبط بمعان أخر و إن كانت غير بعيدة.

و إذ نرى أن الرواية تشتغل بشكل مكثف على المكان، فإن غالبية المشاهد هي تلك التي احتواها الفيف أو المقام،وهما مكانان ، يرتبطان بالثقافة الشعبية،أكثر من ارتباطهما بالمرجعي، أما المرجعي فإنه محدد بأفضية جزئية كالجزائر، القاهرة..وغيرها ، و هي أماكن منفتحة على الدلالات ذاتها، غير أن الروائي لم يكتف بالتوزيع الأفقي للأماكن بل جعلها تتقابل بشكل عمودي ، من خلال فعل التحليق الذي اختُص به الولي الطاهر ،سواء على ظهر دابته العضباء ،أو تحليقه في الحضرة الصوفية حين « كان الولي الطاهر ملفوفا بهالة من نور، في حالة الحالات.عاري الرأس، عاري الجسم، شعره فائض، كأنه موجة سوداء وسط الهالة النورانية ، التي تستره. ارتفع على الأرض عدة أمتار. ظل هناك لحظات » [4] في واحدة من كرامات الولي التي اختص بها .

ليقابل الأعلى الأسفل حيث تمتد الأماكن بشكل أفقي ،و هي الغالب على النص،و تحمل جملة من الدلالات أهمها التيه، و هو ما يقابل القارئ في افتتاحية الرواية، فبعد أن كان الولي الطاهر أثناء التحليق واثقا – على الأقل من معرفته للمكان – فـ « شدد على كلمة أرضنا » [5] ، بمجرد النزول للأسفل ينقلب اليقين تيها، تجسده تجسده الرواية بحركة المكان، حين يرغب الولي بالصلاة ، و يبدأ البحث عن القبلة و هي « عادة عندما يكون في هذا الموقع وقبالة المقام الزكي على يمينه باستدارة ربع دائرة.استدار. لكن المقام ظل يقابله. استدار من جديد فوجد نفس المقام . ظل يستدير، حتى أكمل دائرة برمتها، وظل المقام يتعدد .» [6]، فالمكان يتحرك، ليفقد

---

[1] : حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ،الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية ،المركز الثقافي العربي، المغرب: 1990 ،ص33

[2] : بلسم محمد الشيباني ،الفضاء و بنيته في النص النقدي و الروائي ،رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجا، مجلس تنمية الإبداع ،2004 ،ص114

[3] : خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة ،الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا ،ص 74

[4] : الطاهر وطار ،الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موقع الطاهر وطار .

[5] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[6] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

الولي اليقين بالاتجاهات ، و يدخله شعورا بالتيه،و هي الدلالة التي يؤكدها تأثيث المشهد حيث يختار الروائي للمكان شمسا « في منتصف السماء لا تنم عن أي توجه لها » [1]، يمكن قراءة ثباتها على أنه يقينها الخاص، لكنه بالنسبة للولي ، يصنع التيه، و يفقده حاسة المكان ،في المكان/الأسفل ،وللنجاة من التيه يلجأ للنص الديني ،ويستعين به مرشدا .

الأسفل – فضاء التيه:

الأسفل في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، هو الفيف ، هذا المكان المحتمل، الذي يشكل «بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع ... غير أنه يظل..واقعا محتملا» [2] يمكن تصور وجوده، و إن لم يحدده النص بمرجع معين.

هو فضاء منقطع عن العالم ، بعيد عن الوباء ، لكن و في الوقت ذاته، متصل به إذ «انتقل من شكله الأحادي إلى مستوى التعددي» [3]، حيث يخترقه عدد من الأفضية المرجعية ، من خلال تذكر الولي للحوادث السابقة، أو من خلال الحالة الصوفية التي يمر بها الولي الطاهر، فتتعدد الأماكن على المستوى السطحي، لتلتقي في المستوى العميق، حيث تحيل كلها على الدلالات التي يحيل عليها الفيف ذاته، و تخلق جميعها فضاء التيه.

هذا الشعور الذي يجسد في الرواية، على أكثر من مستوى، أهمها تيه المكان، تيه النفس في المكان و هي تمارس القتل دون مبرر ، و في كل مكان تستعيده الذاكرة ، و هو بؤرة النص.

تيه المكان :

ينزل الولي الطاهر بالفيف، المكون من المقام الزكي ، التلة الرملية ، و الزيتونة. و المقام يعود إلى الثقافة الشعبية،أما الزيتونة فإنها الشجر المباركة في القرآن الكريم، هذا التأثيث القريب من الواقع ، لا يخلق الإيهام بواقعية المشهد ، كما يحصل و الرواية الكلاسيكية ،لأن الرواية سرعان ما تعمل على تجريده و جعله أقرب للحلم منه للواقع [4] ، و لا تكتفي الرواية بهذا الانزياح بل إنها تخرج الفضاء الجغرافي من التصور القديم بأنه إطارا للحدث ،لتجعله يصنع الحدث،و هو يتعدد و يتناسخ « استدار. لكن المقام ظل يقابله. استدار من جديد فوجد نفس المقام. ظل يستدير، حتى أكمل دائرة برمتها ، وظل المقام يتعدد .» [5] ، المقام يتعدد و بدلا من الواحد يظهر للولي قصور ثلاث « صورا منسوخة عن مقامه، رافضا استعمال نعت المقام لها» [6] ، مبررا رفضه بأنها يمكن أن تكون من عمل الشيطان. محاول الخروج من التيه يستدير و يحاول التأكد مرة أخرى، فإذ المكان يتحرك مضاعفا الشعور بالتيه ، فالقصور « تتصاقب في دائرة متساوية الأبعاد ...بدت الدائرة في الأول بقطرٍ

---

[1] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[2] :اعتدال عثمان ، إضاءة النص ،قراءات في الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب .ص7

[3] : خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة ،الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا ،ص66

[4] :بوشعيب الساوري، قراءة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد578.

[5] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[6] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

مساحته نصف ميل، ثم أخذت تضيق كلما تأملها .دائرة رهيبة تتشكل من قصور شامخة في فيف سحيق، لها لون واحد هو اللون الرمادي الباهت، تتضايق زاحفة نحوه ونحو العضباء» [1] دون أن تتغير المسافات التي تفصلها عن بعض، و لا ينقص عددها ،فتمتزج الحركة بالسكون، و يخلق الروائي مشهدا لا يقدر الولي الطاهر على فهمه، فيلجأ إلى عد القصور ليتأكد من أن عددها لا ينقص،«وجميل أن يعد المرء هذه القصور، ليتأكد مما إذا ظلت هي هي، أو مما إذا كانت حقيقية، ومن مصيرها وهي تعاني ضيقان الدائرة .واحد . .اثنان . .ثلاثة...خمسة وعشرون . .ثلاثة وثلاثون...ثمانية وتسعون .المسافة بين القصر والآخر، سبعون ذراعا .قطر الدائرة يصغر. واحد اثنان . .ثلاثة . .ثلاثة وثلاثون...سبعون . .ثمانية وتسعون .» [2] فيجدها لا يتغير مما يوقعه في تردد، هو «تردد كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما هو يواجه حدثا فوق – طبيعي ، حسب الظاهر » [3] ،هذا المنحى العجائبي في توظيف المكان ، يعمق إحساس الولي بالتيه، بعد نزوله إلى الأسفل.

في صورة أخرى من التيه المكاني، تختفي الاتجاهات، و تفقد المسافات معناها، و تغيب أبعادها فكلما سار باتجاه القصر كلما وجده يبتعد أكثر، «فيبدو المكان شبه سرابي، المسافة إليه غير محدودة، تبعد كلما اقترب منه، لا حيز له تفقد الاتجاهات فيه قيمتها الجغرافية» [4] و تخلق ضياعا وسط المكان الساكن المتحرك في الوقت ذاته، و بقوانين معاكسة لقوانين الطبيعة، فما هو ساكن في الطبيعة يتحرك في الرواية و العكس صحيح.

تيه النفس بالمكان:

هذه الرواية التي توهم قارئها بأحادية المكان الروائي، سرعان ما تفتح هذا المكان الواحد على تعدد الأماكن، من خلال فعل التذكر، حيث يستعيد الولي ذاكرته «صورا وأخيلة ، عن وقائع جرت، لكن لا يميز، أو حتى يتصور زمن وقوعها، الأمس واليوم والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلها، آنٌ قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر .وميض. وميض. مناظر تتشكل، وتختفي.» [5] ، و بانفتاح المكان و تعدده ، تنفتح الرواية على على الخطاب التاريخي، ذلك أن الصور و الأخيلة التي يستعيدها الولي الطاهر، هي مساءلة للتاريخ ، و حوادثه، بدء من قصة قتل خالد بن الوليد لمالك بن النويرة، ليتناسخ فعل القتل في الرواية، بصور عدة، تشترك جميعا في أنها قتل المسلم للمسلم،رغم علمه يقينا أنه مسلم مثله ، و كأن الرواية تجعل من حرب الردة، و أخطائها، نقطة لانفجار الأخطاء التاريخية التالية كلها – إن جاز لنا اعتماد كلمة خطأ – فالإرهاب بحسب هذه الرؤيا، ما هو إلا امتداد لفعل تصفية المسلم لآخرٍ مسلم ،لا يختلف عن قاتله بشيء، و هو ما تؤكده الرواية ، و هي تصف الحروب التي خاضها الولي، فهو يدخل حربا بين فئتين لا يجد بينهما أي فرق، «لهم نفس القلنسوات، ونفس

---

[1]: الرواية ، موقع الطاهر وطار

[2]: الرواية ، موقع الطاهر وطار

[3] نؤي علي خليل ،عجائبية النثر الحكائي ،أدب المعراج و المناقب ،التكوين ،دمشق ،2007 ،ص9

[4]: بوشعيب الساوري، قراءة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد578.

[5]: الرواية ، موقع الطاهر وطار

اللَّحى ونفس الجلابيب والمعاطف، ولربما تفوح منهم نفس رائحة المسك.» [1] مع ذلك تستبيح كل فئة دم الأخرى.

تؤطر الرواية هذه الحرب بفضاء جغرافي يتوزع بين الأعلى و الأسفل، و تفقد هذه الثنائية دلالاتها، إذ يطغى الموت على التقابل المكاني،فالطائرات تصب الموت على المقاتلين، و قمم الجبال هي الأخرى تفعل بمدفعياتها، في حين تنزل صيحات " الله أكبر" للأسفل فتمتزج هي الأخرى – على قدسيتها – بالقتل المحرم في الاسلام، و يطغى تيه النفس، و يغيّب كل قدسي، و لا يبقى إلا فعل الموت ، يكدر الفضاء الجغرافي فـ « الدخَان يصبغ لون السماء الأزرق، والدماء تصبغ التراب والماء معا» [2] و كل ما هو أعلى و أسفل يعمه التيه ، ليكون سفك الدم سببا و نتيجة له في الآن ذاته، فالولي الطاهر يحاول تطهير مقامه الزكي من الطالبة الواحدة بعد المائتين ، تماما كما حاول المسلمين سابقا تطهير الأمة من المرتدين، فإذ بلعنة سفك دمها تستمر تطارده، و تدفعه للاستمرار بسفك الدماء . بعد أن تجاهل تحذيراتها الصريحة له بأن :

*«ينمحي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون، فيعود إليك قطرة فقطرة ونقطة فنقطة. تجوب الفيْف هذا مئات السنين، فلا تعثر على طريقكة...ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب، فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون...ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء .تموت ألف ميتة وميتة، ويسقي دمك، كل صقع رفع فيه الآذان، وفي كل عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عم تبحث.»* [3]

هذا المقبوس على طوله، يلخص صور التيه التي تعرض الرواية كلها، و التي سيعود الروائي إلى عرضها، معتمدا تعدد المكان. فيخص الفيف بفقدان الذاكرة، و بلوى البحث الدائم عن مراد مجهول،و يوزع فعل القتل على الأفضية المرجعية.

يصل الولي الطاهر للفيف و قد أمحى مخزون رأسه كما تنبأت بلارة ، فهو يبلغ الفيف، الذي يصفه بأرضنا ،ويشدد على الكلمة ، غير أنه لا يردي كم استغرق غيابه عن أرضه هذه [4] ،و لا يذكر مما حفظ سابقا إلا سورة الفاتحة،و سورة الأعلى، اللتين يقيم بهما الصلاة ،و يرفع يديه بالدعاء لله أن «لا يعدم الذاكرة مرة أخرى، أو بالأصح أن يستعيد ذاكرته كلها» [5] ،فقدان الذاكرة ، أو النسيان هو واحد من أنواع التيه التي تخترق المقام المقام الزكي، هو البلوى التي تصيب بعض الطلبة بعد أن تزورهم واحدة من الطالبات، فتحمل هذه الظاهرة تهديدا بوصول الداء الذي فر منه الطلبة والشيوخ، هروبا بدينهم إلى هذا الفيف بعد أن « ولم يبق للمؤمن

---

[1] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[2] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[3] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[4] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[5] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

ملاذ أو ملجأ، لا في بيته، ولا خارج بيته.» [1] فقد انتشر الوباء ولم يفرق بين أحد ، لا الذكر و لا الأنثى، الكل عمهم الفجور لكنه وباء لا يخرج عن نطاق التيه، ذلك أنه حالة وسط بين الإسلام و الكفر، بل إنه حالة نفي للاثنين معا «يصيب المؤمن في قلبه، فيضحي، ودونما إعلان عن ذلك، أو إحساس به، لا هو بالمسلم ولا هو بالكافر. قد يصلي اليوم، وقد لا يصلي غدا. بل قد يقطع صلاته،ويسرع إلى خمارة من الخمارات التي انتشرت في كل ركن، يديرها مسلمون» [2] الوباء انتهاك للمحرمات ،وتفريط بالواجبات الدينية ، بل انه قد يتجاوز ذلك إلى حد أن يجتمع في الرجل الواحد المتناقضان ، اللذين مثل لهما الروائي بالصلاة و هي عماد الدين الإسلامي، و خمر التي هي من المحرمات، في هذا الدين. ليبلغ التيه أوجه في بلاد المسلمين،بأن لا أحد يدرك حقيقة حاله، فلا «أحد أعلن عن بقائه على إسلامه، ولا أحدٌ أعلن عن خروجه منه،وعن مِلَّته الجديدة.» [3] فالأمر لا يعدو كونه فقدان هوية، و حالة ضياع عامة،يفر منها الولي إلى الفيف الذي يخترقه ذاك العالم ،في شكل صور و أخيلة ،هي لأماكن مرجعية تحددها الرواية باسم الجزائر ،القاهرة ،غير أن الرواية تحول هذه الأماكن إذ تنقلها «من عالم الحياة اليومية بحسيته و أشيائه و ظواهره المتنوعة و المختلفة إلى عوامل فعالة من التخييل عبر» [4] اللغة. يلتقط الروائي الفضاء المرجعي في لحظة تاريخية ،هي صورة للموضوعة القتل مجسدا في الإرهاب،فلا تنقطع الصلة بين المكان المعاش و المكان الفني، بل إنه باختياره لهذه اللحظات التاريخية يتيح للقارئ أن يتواصل مع هذا الفضاء المرجعي «رغم استقلاليته و خضوعه لقواعد و قوانين النوع الفني الذي يتجسد فيه،يتبادل العلاقات مع المكان المعاش ، بوصفه تجربة وجودية...يتغلغل في كيان الذات و الثقافة » [5] التي طغى عليها في لحظة تاريخية ما مفهوم الإرهاب، و جسد واقعيا بالقتل، و تناقش الرواية دوافع القتل من خلال ارتكاب الولي الطاهر له في كل أرض رفع فيها الأذان – بتعبير الرواية – فإذ هو يدخل القاهرة و يقتل و لا يعرف من ، و يدخل الجزائر ليقتل مرة أخرى،دون أن يعرف من ، بل إن التيه يبلغ أوجه حين تصور بطلها منقلبا على كل من كان يقتل إلى جوارهم «ينتصب حاملا مدفعا رشاشا،و يصب جام حقده على الذين كان واحدا منهم » [6] و يتكرر هذا المشهد مرة ثانية في الجزائر حين يدخل الولي و من معه بيت مولهم بالسلاح ،لتصفيته ،ثم يتكرر مرة أخرى بعد مجزرة الرايس ينقلب الولي الطاهر على من كانوا معه.

هذا القتل العشوائي غير المبرر هو حالة تيه النفس في المكان ،محددا بالبعد التاريخي الذي يتحرك فيه متنقلا بمسافات زمنية قد تطول ،و قد تقصر ،ما بين «الأمس و اليوم و السنة الماضية،و القرن الماضي، كلها آن

---

[1] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[2] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[3] : الرواية ، موقع الطاهر وطار

[4] :خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة ،الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا ،ص76

[5] :المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[6] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

قد يصغر و قد يكبر ،قد يطول و قد يقصر» [1] ابتداء من قتل خالد بن الوليد لمتمم،و انتهاء بما يعرف بالإرهاب،دون تمييز بين الفئة التي تقتل، كما هو حال مجزرة الرايس،مما يفقد الفعل مبرره،لتنتهي كل مذبحة بموت الولي الطاهر ،كما تنبأت له بلارة.

الأعلى :

يرتبط الأعلى بمشاهد قليلة من هذه الرواية ،حتى أنه يبدو غيبا فيها ، مجرد انزياح عن الأسفل المهيمن. الأعلى هنا هو الطهر، السمو، القدسية ، التي ترتبط بالولي الطاهر،

فحين تحاصره القصور مقتربة منه و يهدده الخطر «أعلو فأعلو .إنني أعلو إلى السماء» [2] ، لينجو من زحف القصور ، ثم يردد دعاءه الدائم "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف" فينبعث الصوت من الأسفل حيث القصور محملا بتيه الأسفل ، فلا يتمكن الولي من تحديد جنس قائله هو « ليس رجاليا و أنثويا ، بل، بكل تأكيد غير انسي على الإطلاق. و لربما لا ينبعث أصلا من أي مكان» [3] لكنه حين يبلغ الأعلى يكتسي قدسية الأعلى، و يسقط عنه التيه، و يعرف الولي يقينا أنه «موجود في الفضاء في حجم الفضاء » [4] يتردد بإيقاع خفيف لكنه راقص ، ليشبه بذلك الصوت المنبعث من الحضرة حين يمارس طقوسه في مناجاة خالقه، فيرتفع عن الأرض ، و يسمو للأعلى فيعيش الحالة الصوفية ، و قد اختار لها التلة مكانا ،قارنا ليقرن الأعلى بالشجرة المباركة، لتفتتح الطقوس «انطلقت نقرات البندير ،ثم شنشنات الطار ، ثم تغريدة الرباب.بدأ كل شيء خافتا ، يصّاعد ،من بساط الرمل الناعم،إلى العنان الفوقي،رويدا ،رويدا ،في حين راحت أرواحنا تنسل منا ،و تتبع الإيقاعات، خفيفة شفافة هفهافة خفاقة.» [5] فيسمو الولي الطاهر، مرتفعا عن الأرض مغادرا لها ، مرتفعا نحو الأعلى يطهر نفسه، و و ينجو من الوباء ، الذي شرعت بعض علاماته تخترق المقام الزكي ، هذا المقام المرتبط بالأعلى ، إذ أنه بناء مكون من سبعة طوابق، وزع على الفئات تصاعديا ،ليخص الولي الطاهر بالطابق السابع ، محتلا المكان الأعلى، و شاحنا المكان بالسمو إذ يصفه بـ «خلوتي و طريقي إلى حبيبي» [6] مما يبعده عن التيه ، و يسمو به إلى تطهير تطهير النفس، و يصبغه بالقدسية في نظر صاحبه.

و غياب الأعلى في القصور يغيب استئناس الولي بها ،فحين لاحظ تناسخ المقام،و ظهور ثلاث قصور بالفيف «راعه أن الصومعة العالية، التي ترك بها مقامه الزكي، اختفت.اختفت منها جميعها.» [7] [8] ففقد ثقته و يقينه

---

[1] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[2] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[3] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[4] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[5] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[6] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[7] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[8]

يقينه اتجاه المكان. أما للنجاة من التيه، فيكرر سورة الأعلى كل صلاة ، فهي علاوة على كونها نصا مقدسا مصدره علوي،هي تحمل الكلمة بلفظها ،ثم هي تتضمن الدعاء بحفظ الذاكرة "سنقرؤك فلا تنسى" ،و النسيان من صور الوباء ، و لمحاربته يستعين الطلبة بقراءة سورة الأعلى بعد أن «يسأل الواحد منا صاحبه،أزارتك؟فيومئ برأسه أن نعم.أ تكشفت لك؟أي نعم.نقرأ عليه جهرا « سبح اسم ربك الأعلى الذي خلق فسوى و الذي قدر فهدى، فيستعيد وعيه» [1] ، فتكون السورة علاجا من الداء ، و ارتفاعا بالنفس نحو الطهر.

و هي السورة التي أوقفت القتال، حين قرأ بعض آياتها الولي الطاهر عرف رفاقه أنه مسلم فـ « ارتفعت الأصوات،و تقرر وقف إطلاق النار من جميع الأطراف » [2] فيكون الخلاص في النص الديني الذي يوحد كل الأطراف المتنازعة ،بل المتقاتلة.

---

[1] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

[2] :الرواية ، موقع الطاهر وطار

# سيميائية اللغة والتكنيك الروائي في رواية الزلزال (لفظة الجسر أنموذجا)

**هايل محمد الطالب**
**المعهد العالي للغات ـ جامعة البعث ( سوريا)**

## 1- مقدمة:

تأتي أهمية الطاهر وطار (أو عمي الطاهر كما يحلو لأشقائنا الجزائريين تسميته) من نواح عدة لعل أهمها :

1- أهمية لغوية فالطاهر يعد من أوائل الكتاب الجزائريين الذين أعادوا للغة العربية بريقها على صعيد الكتابة الإبداعية بعد سيطرة شبه كاملة للغة الفرنسية دون أن ننكر دور مجايليه، ولاسيما عبد الحميد بن هدوقة في رواية ريح الجنوب و زهور ونيسي وغيرهما . والحق أن لهذا قيمة ثقافية كبرى تضاف إلى القيمة الفنية للمنتج الروائي عنده، فهي قد فتحت المجال واسعا أمام الأجيال التالية للعناية باللغة العربية وسيلة تعبيرية، كما أنها قدمت خدمة وطنية كبرى في فترة ما بعد الاستقلال، وهي مرحلة إعادة الألق للغة العربية، والحاجة إلى التعريب، والعناية باللغة كعنصر أساسي من مكونات الدولة، وبذلك بدأت مع أمثال هؤلاء الكتاب مرحلة ما بعد اللغة الفرنسية في الكتابة الروائية دون إهمال للقيمة الفنية الكبرى للأدب المكتوب بالفرنسية مع كتاب كبار أمثال ( محمد ديب، وكاتب ياسين ، وأسيا جبار ، ومولود فرعون ، ومالك حداد وغيرهم).

2- الالتزام بقضايا الشعب والانحياز إلى صفوفه، إذ تكاد تكون كتابات الطاهر سجلا تاريخيا دالا على مسوغات الثورة، هذه الثورة التي تبرز بدلالاتها المختلفة في كتاباته، فالكاتب منحاز دوما للدفاع عن القضايا العامة التي تهم الشعب في خلاصها من المستعمر الأصغر الذي يمثله هنا الاحتلال الفرنسي والاحتلال الأكبر الذي تمثله بقاياه، والكاتب دوما يبطن مقولة مفادها أن الصراع مع القوى المستغلة والمعيقة لتقدم الشعوب ورخائها هو الصراع الأقوى والمستمر دوما ، ومن هنا فتحت هذه الكتابة المحتفية بالثورة بابا واسعا في الكتابة الفنية الجزائرية تكاد تكون سمة مميزة لهذا الأدب طبعته بسماتها ، فقلما نجت كتابة من الاحتفاء بالثورة بمعانيها المختلفة، فبرزت غالبا محرقا مولدا للكتابة والسرد واستمرت على ما يبدو حتى نهايات القرن العشرين ، وهذا ما نلحظه مثلا عند أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد التي تعد أول رواية مكتوبة بالعربية (على صعيد الروائيات الجزائريات ) وربما لهذا الاحتفاء بالثورة ما يسوغه، فطول المدة الاستعمارية التي خضعت لها الجزائر طبعت الشخصية الروائية الجزائرية – على الأقل- بطابع ثوري صار يمثل رمزا إنسانيا للنضال والتضحية.

3- أهمية فنية متمثلة بالترميز ، فالطاهر غالبا يعتمد في تكنيكه الروائي على الشخصية المتفردة التي تحمل النص الروائي، وهو غالبا مقل على صعيد الشخصيات، إذ إنه يعتمد على الشخصية القادرة على حمل النص الروائي بمقولاته المختلفة، لذلك على الرغم من واقعية شخصياته إلا أنها تُحمل أعباء ثقيلة على كاهلها تجعلها لا تمثل ذاتها ، وإنما تمثل القيم الكبرى التي تعبر عنها ، وبذلك يُشفّر الشخصية لتصبح رمزا مطلقا لما تدل عليه، ومن هنا نقرأ في شخصية اللاز في الرواية التي حملت الاسم نفسه البطل الذي لا يمثل شخصية بذاتها ، وإنما هو رمز للشعب ذاته وللثورة بتجلياتها المختلفة من خلال ما حمله الكاتب من مقولات وتحولات، ثم ستبقى هذه

الشخصة معبرة عن ذلك في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) التي تعد تكملة للمرحلة التاريخية التي عاشتها شخصيات رواية اللاز (1)، وإذا كان الكاتب قد حمل شخصية اللاز كل سمات البطل الإيجابي التي يريدها، فإنه في رواية الزلزال سيحمل الشخصية الرئيسية عبد المجيد بو الأرواح كل سمات البطل السلبي، فيشفر الشخصية لتصبح رمزا لكل القوى الإقطاعية أو البرجوازية التي تستغل الشعب وتقف ضد الثورة بمفهومها الإيجابي الناصر لقيم الحق . وعلى هذا المنوال يمكن النظر إلى هذه التقنية في كثير من المنتج الروائي الوطاري.

## 2- رواية الزلزال:

تعد رواية الزلزال الرواية الثانية في المنتج الروائي الوطاري بعد رواية اللاز ، مع الإشارة إلى أنهما قد صدرتا في العام نفسه 1974(2) تعالج الرواية موضوع إعلان الميثاق الزراعي في الجزائر الذي بدأ تطبيقه في العام 1971، كما أنها تصور في الآن ذاته جانبا من حياة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، يقدم الطاهر وطار صورة للمتضررين من هذا الميثاق عبر شخصية عبد المجيد بو الأرواح، وهو بدوره يمثل صورة نموذجية للمستغلين الذين نموا من خلال استغلال الآخرين مستفيدين من الدين الذي يحضر دوما بصيغة تبريرية قائمة على المصلحة، فالدين تستخدمه هذه الشخصية لخدمة مصالحها فقط، يحضر بو الأرواح على كل صفحات الرواية، فهو مركز الأحداث ومنه تنطلق، وتبدأ الرواية بسماعه أن الحكومة ستوزع الأراضي على الفلاحين، من هنا تبدأ رحلة البحث عن أقاربه الذين تخلى عنهم جميعا حتى يعينوه على بلواه، بحل خبيث يتناسب مع طبيعة شخصية بو الأرواح الجشعة ، فهو سيحاول الاحتيال على الحكومة عن طريق تسجيل أراضيه بأسماء أقاربه المفترضين على شرط عدم حيازتهم لها إلا بعد وفاته، وبذلك يتهرب من خسارة أرضه، التي كانت ستذهب إلى الفلاحين المعدمين حسب قانون الإصلاح الزراعي. بو الأرواح هي شخصية كانت خارج الجزائر أيام الثورة ، كان قد حصل على أراضيه بطرق متعددة مشروعة وغير مشروعة، لذلك فإنه كان يضمر في داخله حقدا كبيرا على الثورة، فالتغيير والعدالة الاجتماعية لا يفيدانه، من هنا كان يتمنى دوما أن يأتي زلزال كبير يحطم كل شيء ويأخذ هؤلاء الرعاع (حسب تعبيره) الذين يريدون مشاركته أرضه أو حتى أخذ القسم الأكبر منها، معبرا بذلك عن هؤلاء المستغلين الذين يمكن أن يضحوا بالأوطان في سبيل مصالح شخصية ضيقة، فالذين ينعتهم بو الأرواح بالرعاع هم هؤلاء البسطاء والفقراء الذين حققوا الاستقلال مع جميع الفئات الأخرى من أحرار الجزائر، وبالتالي كان من حقهم على وطنهم أن ينالوا حقوقهم التي ضحوا من أجلها .

وتقدم لنا الرواية من خلال ثنائية الطبقات الاجتماعية، الحالة التي كانت معيشة في الجزائر أثناء الاحتلال عبر الخطف خلفا، وهما الطبقة المرفهة المالكة وتظهر صورتها عبر تذكر بو الأرواح للأيام الخوالي عبر مروره في كل مكان بنوع من الحنين، وتظهر الطبقة الثانية عبر ذم بو الأرواح لهؤلاء البسطاء الذين حلوا محل تلك الطبقة في المكان ذاته، وهذا ما كان مدعاة ترحم وأسى من قبل بو الأرواح، والمفارقة أن بو الرواح يعمل

مديرا لإحدى مدارس العاصمة وبالتالي فهو يمثل حالة حب التملك فقط ،إذ لا يستطيع أن يفلح أراضيه، وبذلك فحب التملك هو الذي يدفعه إلى الحقد على المواطن الجزائري البسيط، هذا الحقد المحمّل بكم هائل من الكراهية يدفعه – بدم بارد – إلى تمني حدوث زلزال هائل يدمر ذاك المواطن و يريح المكان منه، ذاك المكان الذي تبدل وبدأ يمتلئ بالروائح المقززة بعد أن كان حافلا بعطور الحسان الأوربيات والإسرائيليات، أمام هذه الرغبة بذاك الزلزال يلجأ بو الأرواح إلى الأولياء والصالحين كي يساعدوه في تحقيق مراده أو لنقل زلزاله، باختصار تمثل شخصية بو الأرواح الفئة البرجوازية التي تقف في صف أعداء الشعب وتقف مانعا في سبيل الانتقال إلى الاشتراكية. تنتهي الرواية بفشل بطلها في تحقيق هدفه، وتلقي الشرطة القبض عليه قبل أن ينتحر.

### 3- سيميائية العنوان:

لغة في الصحاح " زلل" : زَلْزَلَ الله الأرض زَلْزَلَةً وزِلْزالاً ، بالكسر، فَتَزَلْزَلَتْ هي. والزَّلْزالُ بالفتح الاسمُ. والزَّلازِلُ : الشدائد

وفي أساس البلاغة : " مادة زل" : أصابته زلازل الدهر : شدائده.

وفي تاج العروس : الزلازل : البلايا والشدائد والأهوال

وفي لسان العرب : الحركة الشديدة (3)

المعنى اللغوي للعنوان الذي استخدمه الطاهر لا يخرج عن إطار دائرة دلالية واحدة بؤرها هي الحركة الشديدة، والمصيبة والبلايا والشدة، بمعنى أنها كلمة ذات بنية دلالية سلبية، هذا ما توحي به الكلمة قبل قراءة الرواية، لكن قراءة الرواية تزيد من وطأة هذا العنوان، إذ تضاف إليه توظيفات الدلالة الدينية( إذا زلزلت الأرض زلزالها)، ليستخدمها بو الأرواح بالمعنى التدميري عبر تمنيه حلول الدمار على المكان الذي تحول من حالة تروق له زمن الفرنسيين إلى حالة لا تروق له بعد التحرير، وبالتالي يجعل ذلك من دلالات يوم القيامة. من هنا تكون كلمة الزلزال دالة على الرغبة في التدمير والموت على أبناء الجلدة الذين لا يروقون له، وهذه الثنائيات تظهر في صورتين: صورة القاع الذي يتفنن بو الروح في وصفها ليقدم لنا مسوغات زلزاله، كما نلحظ في الأمثلة الآتية :

= " ... لم أصل بالسيارة إلى هنا إلا بعد أن كدت أن أهجرها وسط الشارع، خشية أن يغمروها كالذباب كأنما هم في يوم الحشر! ما دهى هؤلاء الناس حتى يتدافعوا هكذا في حركة عشوائية، نازلين، صاعدين، مقبلين، مدبرين، خفافا، ثقالا، في هذا الحر" (4)

فالناس صاروا كالذباب للدلالة على كثرتهم والإنقاص من قيمتهم، وهم متحركون بعشوائية مفرطة ذات طبيعة فوضوية، وهذا ما يؤكده تلاحق ألفاظ الحركة معبر عنها باسم الفاعل بصيغة الجمع ( نازلين، صاعدين، مقبلين،...)

= ثم عبر نعتهم بالمتسولين و الأفاقين الذين يريدون الاستيلاء على المدينة، ثم عبر صورة درامية رائعة للروائح الجديدة التي حلت مكان العطور الفرنسية : " اصطخبت أصوات المتسولين في أذنيه، بينما اقتحمت أنفه رائحة التراب منبعثة من أجسامهم، إلى جانب رائحة شواء رأس، وزلابية حامضة مقلاة عدة مرات، إلى جانب عطر ياسمين، إلى جانب قشور ثمرة الصبار " (5)

وفي شاهد آخر : " الروائح قوية، رائحة التعفن تقطع أوصال قلب المرء" (6)

وفي مكان آخر " الحق . نصف مليون كثير جدا على هذه المدينة... حالة الوهن بادية عليها" (7)

ويسرف في إضفاء الصور القاتمة على هؤلاء الناس، لتتصارع هذه الصورة مع الصورة الثانية التي تمثل الزمن الجميل عند بو الأرواح والتي يمكن أن نقتطع شواهد دالة عليها بقوله :

= " المدينة انقلبت رأسا على عقب. زمن الفرنسيين كانت هادئة. هادئة بشكل ملفت للنظر. تدب الحياة فيها .... تتألق الأنوار وتنطلق العطور، من الغاديات الأوربيات والإسرائيليات اللائي يملأن الشوارع كالحوريات، بهجة وسرورا" (8)

ثم يوضح بو الأرواح السبب الرئيسي لزلزاله الداخلي الذي يتمنى أن ينفجر على هؤلاء الناس ، عندما يحدث نفسه بصوت مرتفع :

" تركوا قراهم وبواديهم، واقتحموا المدينة.. ماذا يريدهم أن يفعلوا في القرى والبوادي؟ أليسطوا على أراضي الملاك وينتزعوها منهم؟ إنهم كسالى لم يعودوا يرضون بالعمل في الأرض... من واجب الحكومة ... أن ترسلهم إلى الخارج ، أن تفتح لهم مجال الخروج، الذي صار يتعذر يوما بعد يوم. لا . بدل هذا اتجهت أنظارهم إلى المساس بالصالحين الذين ورثهم الله أرضه." (9)

إن هذا المقطع يبين بصورة واضحة المسوغ الحقيقي لزلزال بو الرواح، فاستخدام الفعل( اقتحموا) في المقطع في معرض وصف الشعب الذي انتقل للعيش في المدينة بحثا عن الرزق يوحي بنقمة، فالاقتحام هنا له دلالة السطو والاحتلال وهذه لا تكون لأبناء البلد ، فاستخدام هذا التعبير يوحي بشدة النقمة والحنق اللذين يدوران في داخل بو الأروح، وهذا ما يتفرع عنه نعوت دالة على ذلك ومؤكدة له، تتمثل في نعتهم بالكسل وبالعطالة عن العمل والحل يكون تهجيريا دالا على حب الخلاص ويتمثل في الطلب من الحكومة فتح باب السفر للخارج، وفي هذا ما يوتر الدلالة، فالحلول دوما إقصائية شديدة القسوة، فالإقصاء عبر الرحيل يبطن رغبة جامحة بالخلاص منهم بأية وسيلة ، ومادامت هذه الرغبة هي رغبة مشتهاة على صعيد التمني، لذلك كان الزلزال، فإذا لم يكن تحقق الأماني عنده قابلا للتحقق عن طريق الحكومة فلا بأس من اللجوء إلى الأماني والزلزال هنا بمعناه الدال على الموت والخراب أو حتى على قيام الساعة، هو بديل مقبول لديه . لاسيما أنه يخلق المبررات لنفسه ويحاول إظهارها بمظهر منطقي بل مدّعم بلغة دينية، فهو الرجل الصالح الذي ورثه الله أرضه؟؟

وبناء على ذلك تتضح لنا أسباب زلزال بو الأرواح، الشعور بفقدان الملكية للأرض، ثم إيمانه بطبقية الناس سادة ورعاع، حضر وريف مشتمل على البدو، عدم جدارة المدينة إلا بأبنائها لذلك يجب أن توصد أبوابها في

وجه الوفدة المتخلفين، مما يعني أنّ فقدان الأرض كان المحرق المولد لكل هذا السخط على الشعب، وبذلك يظهر بمظهر العدو الناقم على أبناء جلدته الممثل لمصاصي دماء الشعب .

تبدأ دلالية الزلزال عندما يخلق لها الطاهر وطار مسوغها الفني، فبو الأرواح هو رجل معلم درس الدين، وينعت بالشيخ، دخوله المسجد، ليسمع حديث خطبة الجمعة عن الزلزال وعظمته والاستغراق في ذلك هو ما جعل بو الأرواح يستغرق في التفكير بحله الزلزالي للناس الوافدة للمدينة للخلاص منهم، وهنا يظهر المعنى الديني للزلزل ممثلا ليوم القيامة يوم ذهول المرضعة عمن أرضعت ووضع كل ذات حمل لحملها ثم تحضر دلالات ( الذهول، والهلع، وامتلاء النفس باللون الداكن) " وهي دلالات شاء تعالى أن يخص بها الزلزال الذي استعاره سبحانه للتعبير عن قيام الساعة" (10)

لكن بو الأرواح حاله كحال كل المستغلين، سيوظف ذلك لمصلحته، فهذه التغييرات التي تصيب البلاد هي إذن علامة من علامات الساعة كما يمكن أن نلحظ في المثال الآتي الذي يصف فيه حال أحد المطاعم كيف كان وإلام آل:

" المقاعد اختفت وحلت محلها مصاطب خشبية متداعية، والمناضد المستديرة، حلت محلها رفوف زنكية على الجدران. لا حول ولا قوة إلا بالله. أحقاً هذا هو مطعم بالباي الذي عرف الآغاوات والباشغوات والمشايخ، وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والجاه..❖ يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كلُّ ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى❖" (11)

ثم ستصبح هذه لازمة يرددها بو الأرواح دائما عند كل مشهد لا يعجبه في قسنطينة المدينة التي جاءها باحثا عن أهله أملا في إيجاد حل لمشكلته.

## 4- لفظة الجسر والتكنيك الروائي الوطاري:

ترد لفظة الجسر في الرواية خمسا وستين مرة، وبدلالات متنوعة على المكان بمعناه الواقعي والمتخيل، وما سنقف عليه هو الدلالة الإيحائية لمفهوم الجسر وأثر ذلك في البناء الروائي، وبالتالي في إظهار التكنيك الروائي الذي اعتمده الطاهر وطار في روايته المدروسة.

ترد في بداية الرواية ( وتحديدا الصفحة السادسة)عبارة " جسور قسنطينة السبعة"

ثم لاحظنا أن الطاهر قسم روايته أيضا إلى سبعة أقسام هي:

1- باب القنطرة
2- سيدي مسيد
3- سيدي راشد
4- مجاز الغنم
5- جسر المصعد

6- جسر الشياطين

7- جسر الهواء

إن ما يمكن ملاحظته بناء على ذلك هو أن الطاهر قد ساوى بين الجسور ومحاور الرواية السبعة، وهذا كما أرى له دلالته المهمة، فسبعة الجسور هي مداخل سبعة إلى المدينة، وهي التي سلكها البطل بو الأرواح في طريق بحثه عن أقاربه، وهنا تتحول الدلالة بين دلالة حقيقية للجسر، ودلالة مجازية إيحائية تمثل التكنيك الأساسي في بناء الرواية.

وسبعة الأقسام في العمل الروائي هي سبعة فصول دالة، تمثل المراحل السردية للحدث الروائي، وبالتالي هي الجسور الخفية للحدث بدءا من مراحله الأولى وانتهاء بإلقاء القبض على بو الأرواح على جسر الهواء الذي هو جسر النهاية.

نلاحظ أن الكاتب قد استخدم لفظة الجسر صراحة في ثلاثة عناوين، وقد كانت الدلالة الجسرية حاضرة في العناوين الثلاثة الأولى فكلها واقعة على جسور مؤدية إلى المدينة/ قسنطينة، وبالتالي كل منها تؤدي دلالة جسرية معينة.

وكذلك نلحظ أن تكرار لفظة جسر، قد تتالى في الرواية حسب ترتيب الفصول على النحو الآتي: (7، 2، 11 ، 6 ،7، 7، 25 )، وبذلك كان الفصل الثاني هو أقل الفصول الذي وردت فيه هذه اللفظة، في حين كانت نسبة التكرار الكبرى لهذه اللفظة في الفصل الأخير (25مرة)، على الرغم من أنّ الفصل الأخير أقصر فصول الرواية، ومسوغ ذلك الدلالي هو أن كل الجسور ستجتمع في هذا الفصل، وستتضافر لتحقيق الزلزال، ذاك الزلزال الذي لن يصيب إلا صاحبه (بو الأرواح)، وبالتالي لأنه فصل مرتبط بدلالة الهاوية والموت التي تقدمها جسور الطاهر وطار في هذه الرواية.

وفي ما يلي وقوف عند التحولات الدلالية للفظة الجسر في هذه الرواية، وأثرها في التكنيك الروائي عند الطاهر:

**4- 1: الجسر الأول: (الفردوس المفقود)**

وهو الفصل الأول من الرواية المعنون ب( باب القنطرة)، وهو جسر باب القنطرة. وهو الجسر الدلالي الأول للرواية و يمثل صدمة تغييّر المكان الذي يوحي أنّ كل شيء قد تغيير، ومن هنا يبدأ الكاتب بصدمة الرائحة عبر حاسة الشم التي ستصبح ملمحا أساسيا في التعبير عند الطاهر في هذه الرواية. وهي ستقدم الصورة السلبية للمكان/ المدينة بعد الاستقلال كما يراها بطلها السلبي بو الأرواح :

" حاسة الشمّ، تطغى على باقي الحواس، في قسنطينة، في كل خطوة، وفي كل التفاتة، وفي كل نفس، تبرز رائحة متميزة، صارخة الشخصية، تقدّم نفسها لأعصاب وقلب المرء"(12)

نلحظ أن الكاتب عبر بطله يبدأ بذم المدينة مستخدما الرائحة، فالرائحة التي تضرب الأعصاب والقلب، هي رائحة الوافدين الجدد إلى المدينة، الذين حلّوا محل الحضر، فغيروا سمات المكان.

تحضر لفظة الجسر ،هنا ، سبع مرات تتنوع دلالاتها على النحو الآتي :

- الجسر عنصر طمأنينة ، وخلاص من الهوة :

" هذا الجسر أفضل جسور قسنطينة السبعة ، عريض وقصير سرعان ما ينسي الإنسان الهوة بينه وبين الوادي " (13)

- الجسر كوّة على العالم عبر تجسير الهوة بين مكان مغلق ، وآخر مفتوح ، فيصبح وسيلة للانفتاح ، من هنا يتّخذه بو الأرواح وسيلة للتساؤل عن جدوى الانفتاح على العالم لمدينة منشغلة بنفسها :

" لِمَ اختار وادي الرمال فتْحَ هذه الثغرة في مدينة في قلب مدينة منشغلة بنفسها كهذه؟ " (14)

ثم تحضر الدلالة الجسرية المعنوية عبر الثنائيات الضدية الآتية :

- حال المدينة زمن الفرنسيين # حالها بعدهم و تقاطر الريفيين إليها
- الروائح الطيبة زمن الفرنسيين # الروائح العفنة بعد خروجهم

( عطر الياسمين ، عطر الحلم الذهبي ...) ( روائح الناس ، الباعة ، ...)

- حضرية سكانها زمن الفرنسيين # ريفية السكان وتخلفهم لاحقا
- السكينة والهدوء # الصراخ الذي أتى مع العامة والدهماء
- تفاصيل المكان الأرستقراطية قبلا # تفاصيل المكان الشعبية لاحقا

وهذه الدلالات كلها ستصبح عنصر تحريض جغرافي يتمثل بلفظة ( الصخرة)، فالمدينة (قسنطينة) قابعة على صخرة كبيرة تصلها الجسور السبعة مع العالم الخارجي ، وغزو الريفيين للمدينة سيولّد في ذهن بو الأرواح دلالة شيطانية ، مفادها تفجر هذه الصخرة هو الحل الوحيد للخلاص من هؤلاء الناس المرفوضين من قبله :

" تحملنا وإياكم صخرة ، يعمل الماء فيها عمله من كل جانب ، والله أعلم بما في باطنها من تجاويف ، ومن أكلاس متذاوبة ، يمكن في كل لحظة أن تعلن بطريقتها الخاصة عن استثقالها لنا . " (15)

ومن هنا سيرتبط مفهوم الصخرة بمفهوم الزلزال المدمر الذي يبحث عنه بو الأرواح .

## 4- 2 : الجسر الثاني : اللجوء إلى الأولياء (جسر سيدي مسيد)

الانتقال المكاني ل (بو الأرواح) يوصله إلى حي سيدي مسيد ، وعلى الرغم من أنّ تكرار لفظة الجسر كان قليلا ( تكررت مرتين)، إلا أنها كانت المحرق المولّد للدلالة في هذا الفصل ، فحيّ سيدي مسيد واقع على أحد جسور المدينة الذي يحمل الاسم نفسه ، وفي هذا الفصل تحضر دلالتا القاع والموت . وهذا ما نلمحه في التوصيف المكاني لموقع الجسر ، ولموقع الحيّ :

" القمم اللامتناهية الأشكال والأحجام ، تتوغل في السحاب الأبيض تارة ، وفي الأشجار الداكنة تارة أخرى .. تليها زاحفة نحو المنحدر تلال و روابٍ ، ... عند الأسفل تماما يبرز لسان من الجبل يتخطّى الوادي ، هو جسر سيدي مسيد ." (16)

فالكاتب يستخدم التوصيف المكاني، ليوظّفه لاحقا، فدلالات العلو الشاهق، الانحدار، كلها عوامل مكوّنة للموت الذي سيولّده انفجار الصخرة التي تقع المدينة عليها، ومن ثمة التوصيف يُشعر بفداحة ما ترمي إليه شخصية بو الأرواح، لاسيما عندما تتوقف عند حي سيدي مسيد، لتصفه في نجوى داخلية:

" حي سيدي مسيد، يبدو كحيّ الجرابيع في أولاد حارتنا للكافر نجيب محفوظ الذي جبن المصريون عن قتله بسبب ما فيه من كفر وإلحاد، وسخرية بالأنبياء والمرسلين والملائكة" (17)

ومن بعد، ستبلور شخصية بو الأرواح، دلالة الموت الراغبة التي يرجوها لهؤلاء الناس بمسوغات:

- " تبدو أجساد شيطانية الحركة، تتطاول وتتقاصر، تذهب وتجيء، تلف يمينا وشمالا "( 18)
- " من هنا من سيدي مسيد، يكون الخراب"( 19)

من هنا يكون اللجوء إلى الأولياء لطلب الدمار والموت:

" ابدأ من هناك من الأسفل حيث لا يزال الزحف يتواصل وتتقاطر، ثم اصعد إلى قلبها وطهّره. يا سيدي مسيد. ولا تدعهم يخربون المدن لينطلقوا نحو البداوي. سلّط الخصي على رجالهم، والعقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم، ولا يمكث إلا النصل الصالح " (20)

فالدمار والموت والثبور والحقد والدعاء بالعقم والثكل، هي وسائل بو الأرواح للتخلص من الوافدين إلى المدينة أو من الأحياء الشعبية التي ترهق صخرتها.

ويلاحظ أن وسيلته في كل ذلك هي الدعاء فقط، عبر اللجوء إلى الأولياء طالبا مساعدتهم، وهذا مظهر آخر من مظاهر العجز في هذه الشخصية، على الرغم من أن ذاك الدعاء كان مغلفا بلبوس ديني زائف .وهذا ما كان ،دوما، يؤدي إلى المعادلة الآتية:

( كلما ازداد دعاء بو الارواح على الشعب = ازداد يأسه = انهياره )

وفق معطى رئيسي دوما هو اليأس من قدرته على تغيير الوضع الجديد ، وهنا أيضا تبرز حاسة الشم دالة على المكان بمتغيراته الجديدة، فالشم في الرواية مكون برجوازي ، أو حتى أيديولوجي:

" واجهته قافلة من الروائح، استنشق رائحة أدمغة مشوية، ثم رائحة قشور الصبار، ثم رائحة بول، ثم رائحة عقاقير كيمياوية، ثم رائحة عطر، ثم رائحة أقدام نتنة ..." (21)

## 4- 3: الجسر الثالث: جسر سيدي راشد جسر التحولات وزلزال الأقارب

وهنا تبرز التحولات المفاجئة التي تنذر بانهيار بو الأرواح، تتجلى في تناقضات تحولات أقاربه ، فصهره الحلاق استشهد، والطاهر النشال المهرب ، كما يراه بو الأرواح، صار ضابطا، وعيسى المتصوف صار شيوعيا، وبالتالي هذه التحولات تعزز مفهوم الزلزال عند بو الأرواح، وهي تدفعه نحو الانهيار، وفي هذا الفصل تبرز لفظة الجسر التي تكررت إحدى عشرة مرة، إذ يصبح الجسر حاميا من الموت، ولكنه يحمي الصالحين فقط من أمثال بو الأرواح من هنا يضفي عليه صفات خاصة، يقول:

" يبدو جزء من جسر سيدي راشد النائم فوق أقواس مضاعفة من الصخور والإسمنت المسلّح، يتحدّى العربات الضخمة والشاحنات الكبيرة، مهما كان هول الزلزال، ومهما كانت قوته وعظمته، فإن هذا الجسر لن ينكسر ."(22)

ثم يضفي عليه صفات القوة والصمود والإصرار:

" إنه شحنة من إصرار الإنسان على التحدي والمكابرة . بل إنه رمز لطموح الإنسان والمساهمة في الخلق " (23)

ثم يجعل هذا الجسر هو العاصم والحامي من الموت الذي سينشره الزلزال:

" من يكون فوق الجسر في حالة اهتزاز الصخرة، و تذاوب المدينة، يكون حظّه في النجاة كبيرا . لا ريب أن المولى بالتماس من سيدي راشد، سيلهم كل عباده الصالحين إلى (التواجد) فوقه، سيجد كبار ملاك الأراضي ، وأصحاب المصانع والمتاجر الكبيرة، وأئمة المساجد أنفسهم فوق جسر سيدي راشد لحظتها . " (24)

فيظهر الجسر في هذا الوصف هو الحامي للفئات التي يريد بو الأرواح نجاتها من زلزاله، وهو يعبّر عن نفسيتة الناقمة التي وصلت إلى حدّ اليأس، هذا اليأس الذي يدفعها إلى نعت الجسر بالمشتهى و المُتمنّى عبر ربط الجسر بالزلزال المشتهى الذي ينجيه ، وينجي أمثاله من الملاك، يعزز ذلك ربط هذه الرغبة بالوسطاء وهم هنا الأولياء . ويمثلهم ، هنا، سيدي راشد الذي يمثّل الأمل الأخير ل(بو الأرواح) ، ولو كان سرابا، إنه أمل اليائس.

## 4- 4: جسر مجاز الغنم و دلالة الموت:

وهذا الجسر أوهى الجسور، وتتكرر كلمة الجسر الدالة عليه ست مرات، وهو استمرار لبحث بو الأرواح عن أقاربه، وتحديدا عن عبد القادر الغرابلي الأمي الذي تعلّم في السجن وصار أستاذا في الثانوية، بو الأرواح يتفاجأ بتحوله إلى أستاذ. فيجعل الحديث عنه ضمن الحديث عن أوهى الجسور في تناسب دلالي بين حالة الشخصية، والحالة التي ترفضها برجوازية بو الأرواح، فتأتي دلالة الجسر مرتبطة بالضعف، وبالانهيار المتوقع في أية لحظة:

" الجسر يمتد في تواضع على طول عشرين مترا تقريبا، لكن الأهم أن واضعيه فكّروا في أنه وقتي ولا شك، فلم يجعلوا له أية قاعدة... هذه أصدق الجسور على الإطلاق ، إنه يومئ إلى إحساس القسنطينيين الدائم بأنهم محكوم عليهم بفناء عاجل، وبأنّ عليهم أن ينهبوا الحياة نهبا طيلة الدقائق المتبقية لهم . " (25)

## 4- 5: جسر المصعد جسر التداعي (الخيانات):

ترد لفظة الجسر في هذا الفصل سبع مرات، تحضر الصخرة /قسنطينة التي خاطها الغرب بالجسور، و تحضر زوجات بو الأرواح والخيانات، فعائشة زوج بو الأرواح ماتت على يد أبيه بعد مراودتها، وخيانة بو الأرواح لأبيه مع زوجته، ويحضر منطق المستغل الذي يزرعه الأب بابنه:

" أن نكون جزائريين عظماء ، خير من أن نكون فرنسيين عاديين" (26)

وتحضر الخيانات جسرا للانهيار، ماتت حنيفة زوجة أبيه الصغرى، وخيانة زوج بو الأرواح الثانية وهربها ، واغتصاب بو الأرواح زوجة الخماس وابنته، وتخليه عن سارة زوجته اليهودية ، كل هذه الأشياء ستكون جسر تداعيات ما قبل الهذيان والانهيار لهذه الشخصية .

**4- 6 : جسر الشياطين جسر الهاوية والجنون :**

تحضر لفظة الجسر بتركيبها الإضافي (جسر الشياطين) سبع مرات، و بو الأرواح يسقط بهذا التركيب دلالة الشياطين على الوافدين الجدد – إن جازت التسمية- الذين غيروا الصورة السابقة للمدينة كما يريدها بو الأرواح، أي تحطيم الطابع البرجوازي ، وتبدأ ،هنا، بداية الهاوية عند شعور بو الأرواح أن كل ما رآه يقف ضده وضد تحقيق مشروعه، إنه حصار الشعب :

" لا شك أن النصف مليون ساكن سمعوا بقدومي، وخرجوا يعرقلون بحثي عن أقاربي لتنفيذ مشروعي العظيم " (27)

**4- 7 : جسر الهواء جسر الهاوية حصار الماضي**

تتكرر لفظة الجسر في هذا الفصل خمسا وعشرين مرة، والجسر يأتي دالا في تحولاته المختلفة على الحصار، الحصار المعنوي عبر تداعي ذكريات الماضي، وحصارها ل(بو الأرواح)، والحصار المتخيل عبر جعل كل هؤلاء الناس الذين مروا في شريط حياته يحضرون أمام ناظريه، إضافة إلى ناس قسنطينة الذين بدؤوا بالتقاطر عليه من جهتي الجسر، فلا يبقى لبو الأرواح إلا الهاوية :

" فتح عينيه، الجسر يتحرّك، الأخدود العظيم يفغر فاه، صراخ من في الأسفل لا يسمع، صراخ من في الأعلى أيضا " (28)

ثم تتداعى وتتكرر عبارة (الجسر يتحرك) في نوع من الهذيان الذي يعبّر عن الحالة التي وصل إليها بو الأرواح وصولا إلى الانهيار :

" فتح عينيه، الجسر يهتز ... مدخلا الجسر يمتلئان، إنهم يحاصروني " (29)

إنه حصار التاريخ المرّ لبو الأرواح ، وحصار الناس له وحصار الأقارب الذين ظلمهم.

ثم تأتي دلالة الجسر معبرة عن الهذيان عبر تمازج الأصوات المتخيلة التي تطرق أذني بو الأرواح، وتوحي بالانهيار والاستسلام(30)، يصل الانهيار إلى أقصاه عند قوله :

" الجسر يرتفع إلى فوق، يبتعد إلى الأعلى. الزلزال حدث " (31)

إنها لحظة النهاية، لحظة تخيل حدوث الزلزال، ولحظات التداعي الهذياني، وتخيل نجاة الأشراف، وموت الرعاع، حيث يحمل جسر سيدي راشد الأشراف، ويقدم طوق النجاة لهم، في حين يحمل جسر الهواء الهاوية والموت للآخرين . ثم تأتي لحظة الواقع ، لحظة قبض الشرطة على بو الأرواح قبل أن ينتحر . وبالتالي النهاية

السعيدة التي تنشدها الاشتراكية التي يتبناها الكاتب بانتصار الحق على الظلم، وترك كوة النور التي تضيء طريق الشعب.

**5- خاتمة:**

يلحظ أن لفظة الجسر كانت حاملة دلالات عديدة كما لاحظنا نوجز أهمها :

- باب القنطرة هو جسر العبور إلى الأحداث الأولى وبالتالي هو الجسر الذي يمثل الحالة الأولى للبطل في مواجهة المدينة.
- الباب الثاني هو باب سيدي مسيد هو جسر اللجوء إلى الأولياء الصالحين ليغيثوه، وليساعدوه على تحقيق زلزاله.
- الباب الثالث هو باب سيدي راشد ، وهو جسر صدمة المكان وصدمة سكانه، ومتابعة اللجوء إلى الأولياء
- الجسور الصريحة في الأقسام الأخيرة هي جسور الكشف ، كشف الأهل الذين يبحث عنهم بكل تغيراتهم، كما أنها جسور الصدمة بهذا الكشف، وكذلك هي جسور النهاية للبطل على جسر الهواء .

لا شك أن الطاهر وطار استطاع استخدام تكنيك عالي المستوى في خلق التوتر الروائي، لا سيما أنه يجب علينا أن نراعي زمن إنتاج الرواية، وهو بداية السبعينيات، والحق أنه تكنيك استطاع أن يبرز دلالات عبر فصول سبعة، هي جسور قسنطينة السبعة التي تصور المكان بأبعاده و تشظياته، عبر مداخله السبعة و هي جسور. استطاع بأسلوب مخاتل غير مباشر أن يمشينا على تلك الجسور لإيصال دلالاته، ولينقل لنا صورة الصراع الجديد في الجزائر عبر رمز متخيل للمستغلين جميعا هو عبد المجيد بو الأرواح، ذاك الصراع الطبقي بين فئتين مستغِلّة(بكسر الغين)، ومستَغلّة (بفتح الغين)، وربما ما يؤخذ على الرواية نتيجة تأثرها بالاشتراكية، في كثير من الأحيان هو المبالغة في النزعة التسجيلية التي تنحاز للواقع في إطاره المباشر، وبالتالي لم نلمح فلسفة عميقة للمكان، وهذا ما نلحظ أن بعض النتاجات الجزائرية اللاحقة قد تجاوزته(32)، لكن ذلك لا يقلل من قيمة الرواية الكبيرة في سياقها التاريخي الذي أُنتجت فيه.

**الهوامش:**

(1): انظر: الخطاب الأيديولوجي في العشق والموت، د. بو جمعة بو بعيو، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العددان (259- 260) تشرين الثاني وكانون الأول 1992.

(2): كان الطاهر قد أنتج عددا من الروايات هي (حسب تسلسل صدور أول طبعة زمنيا): اللاز (1974)، الزلزال (1974)، الحوت والقصر(1978)، رمانة (1981)، عرس بغل(1981)،العشق والموت في الزمن الحراشي(1982)، تجربة في العشق (1989)، الشمعة والدهاليز(1995)، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي(1999)، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (2005)

(3) انظر مادة " زلل" في الصحاح، وتاج العروس، ولسان العرب.

(4): انظر رواية: الزلزال، الطاهر وطار، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007: ص7

(5) السابق نفسه: 14

(6) و (7)السابق نفسه: 14

(8) :نفسه: 7

(9) نفسه:10

(10) نفسه: 14- 15

(11) نفسه: 17

(12) نفسه: 5

(13) (14) نفسه: 6

(15) نفسه: 11

(16) نفسه: 36

(17) نفسه: 36- 37

(18) نفسه: 37

(19)نفسه: 37

(20) نفسه: 38

(21) نفسه: 60، وانظر: 61، و 63 دلالات أخرى مشابهة.

(22) نفسه: 110- 111

(23) (24) نفسه: 111، وكلمة (التواجد) هكذا وردت في الأصل، وهي خطأ لغوي شائع.

(25) نفسه: 143

(26) نفسه: 155

(27) نفسه: 175- 176

(28) نفسه : 188

(29) نفسه : 191

(30) انظر ما يدل على ذلك في الصفحة : 194

(31) نفسه : 194

(32) هذا ما لاحظته في ثنايا دراستي لدلالات الجسر في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي التي عالجت دلالات الجسور في قسنطينة بعمق كبير وبفلسفة عميقة وشعرية عالية : انظر : هايل محمد الطالب : جماليات المكان في رواية ذاكرة الجسد ، مجلة عمان ، الأردن ، العدد 153 ، آذار 2008 : ص14 وما بعدها .