الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة -1-

كلية اللغة والأدب العربي و الفنون

قسم اللغة و الأدب العربي

التجريب في روايات الطاهر وطار

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في الأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالب:

ربيع زكور

إشراف الأستاذ:

أ.د/عيسى مدور

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/ عبد الرزاق بن السبع	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	رئيسا
أ.د/ عيسى مدور	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	مشرفا و مقررا
د/ فطيمة شلبي	أ.م.أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
د/ عبد الحليم كبوط	أ.م.أ	م.ع.أ قسنطينة	عضوا مناقشا
د/نوال بن صالح	أ.ت.ع	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د/ منصف شلي	أ.ت.ع	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1441 /1442 هـ- 2021/2020 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مـــقـدمـــــة

حظيت الرواية في الآونة الأخيرة باهتمام كبير جعلها بحق ديوان العرب المحدثين ، وفي ذلك يرى جابر عصفور أننا نعيش زمن الرواية وليس زمن الشعر، ويذهب نجيب محفوظ الى أبعد من ذلك بقوله أن الرواية هي شعر الدنيا الحديث.

و الرواية جنس غير مستقر و غير مغلق، فهي غير قابلة للتقنين كما يقول باختين، لأنها شكل يبحث دائما عن شكل جديد، فهي تقوم على البحث المستمر عن أليات سردية تهدم كل معيار ثابت و نمطي ، ومن هنا كان فعل التجريب هو الأنسب لها باعتباره وسيلة لابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني و خرق الثابت و النمطي على مستوى النص ، و لأنه ينفتح على كل الأجناس الأدبية الأخرى ويستوعبها، ويفتح للرواية آفاقا كبيرة وغير محدودة.

إن الرواية العربية الجزائرية استطاعت رغم عمرها القصير أن تنتقل بسرعة من البساطة إلى التعقيد، وذلك نتيجة تنوع أدوات التعبير الفني التي أتاحها التجريب، فأصبحت دائمة السعي إلى التجاوز وخلق أشكال جديدة، بحيث أنها تحاول في كل مرة الاختراق وكسر المعايير السائدة ورفض النموذج، لأن الإنسان مجبول على حب التغيير، والرغبة في الابتكار والاكتشاف، وهذا التصور يجري في سياق ما يُعرف بالرواية التجريبية أو الرواية الجديدة.

وقد حظيت مسألة العلاقة بين الكتابة الروائية والمجتمع باهتمام كبير من طرف الروائيين، خاصة مع التنظير الغربي للمسألة على يد ماركس ولوكاتش وغولدمان.

وفي هذا المجال نجد نوعين من الأعمال الروائية: فهناك الرواية التي تعالج الواقع بتسجيل الأحداث كما هي، وهناك الرواية التي ترى الأوضاع بمنظار آخر بعيدا عن النقل الفوتوغرافي السطحي وبوجود درجة من الانزياح، لأن الرواية تخيل ينطلق من رؤية.

والروائي الجزائري الطاهر وطار واحد من هؤلاء الذين حاوروا الواقع الاجتماعي وتناولوا وضع الإنسان في المجتمع، ولكن بوعي أدبي وفني عميق ، حيث نزعت رواياته نحو التجريب وتحطيم الشكل التقليدي للرواية وهو يحاور مفردات البنية السوسيوثقافية للمجتمع الجزائري.

وخوض الكاتب للتجريب لم يكن اعتباطيا أو قفزا في المجهول بل كان عن وعي

وبصيرة، ويتأكد ذلك بقوله أنه عندما يكتب فإنه يكتب بطريقته الخاصة، ولكن وفق الكتابة التجريبية، أضف إلى ذلك أنه يرى العالم الثالث –ومنه الجزائر– هو عالم اللامعقول، و ليس هناك أنسب من التعبير عن اللامعقول من اللامعقول نفسه.

من هذا المنظور فإن هذا البحث يطمح الى طرح مسألة التجريب في روايات الكاتب نظرا لنزوعه المستفز نحوه في مقارباته السردية، ومن هنا وُسِم عنوان هذا المنجز الأكاديمي ب "التجريب في روايات الطاهر وطار".

أما عن دواعي هذا الاختيار فمنها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي.

فمن الأسباب الذاتية الشغف بالرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية كمدونة تستدعي الدراسة، إضافة إلى ذلك الإعجاب بالروائي الطاهر وطار، الذي كانت له قدرة عجيبة على الاستمرار في الممارسة الإبداعية بطريقة شبه منتظمة، جعلته يحتل مكانة رفيعة في مجال الإبداع الأدبي، فمنذ الخمسينات لم يسترح قلمه، حتى وهو على فراش المرض، حيث كتب روايته الأخيرة "قصيد في التذلل".

أما الأسباب الموضوعية فهي أن الكاتب قد حقق سجلا روائيا معتبرا في الحقل الروائي، ويعتبر من الكتاب الجزائريين الأوائل الذين حققوا التجاوز وكسروا الكتابة النمطية والأعراف التي تقف حاجزا أمام التجديد، وهو من الرواد الأوائل الذين حققوا

فعل التجريب في الرواية، إضافة إلى أن الكاتب ملم بالشأن الجزائري إلماما كبيرا، حيث أن رواياته تعبر عن مراحل مختلفة من تاريخ الجزائر.

ومن هنا كان المتن المدروس متنوعا حاول رصد مظاهر التجريب في مدونات الروائي، والوقوف على مدى تمثله فيها.

وإذا ما انتقلنا إلى فرضية الدراسة وإشكاليتها فإنها تنطلق من فكرة، وهي مدى تمثل البنية السردية لروايات الطاهر وطار لملامح التجريب، وبالتالي فإن الإشكالية تتمحور حول سؤال جوهري وهو: ما هي مظاهر التجريب في روايات الطاهر وطار؟

لتليها أسئلة مصاحبة حول مرجعية التجريب الروائي لدى الكاتب، هل هي نتيجة تغيرات الواقع السياسي والاجتماعي الذي حدث في الجزائر بداية من العهد الاشتراكي الماركسي مرورا بأحداث اكتوبر 1988 إلى عشرية الدم ثم أخيرا المصالحة، أم أنها كانت مجرد تفاعل مع أسلوب الكتابة الروائية الجديدة، وتماشيا مع الواقع الجديد الذي ركب موجته كُتَّاب مثل جمال الغيطاني وإميل حبيبي وصنع الله إبراهيم.

وهل سايرت لغة الكاتب محتوى الخطاب الروائي؟

وماهي بواعث توظيف التجريب في هذه الروايات؟

و هل استطاعت روايات الطاهر وطار أن تفرز خصوصيتها التجريبية ؟

ولبلوغ المقاصد المنهجية المقترحة في هذا البحث ، وضعت خطة مؤلفة من مقدمة ومدخل وأربعة أبواب، وخاتمة.

فبعد مقدمة عامة تخص موضوع البحث يأتي:

مدخل البحث بعنوان "التجريب: مفاهيم ورؤى" تم التطرق إلى التجريب كمصطلح بتعريفه لغة واصطلاحا، ولماذا ارتبط التجريب هذا الارتباط العضوي بالرواية وهو

المنتمي أصلا إلى مجال العلوم، بعدها تم الحديث عن الأسس المعرفية للتجريب ليختم المدخل بالتعرض إلى النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية عموما وعند الطاهر وطار خصوصا.

الباب الأول من البحث والموسوم ب "الأسطورة في روايات الطاهر وطار": تم تناول المظاهر الأسطورية في مدونات الكاتب، وقد قسم إلى فصلين:

الفصل الأول يعرض الجانب النظري للأسطورة وهو بعنوان: "الأسطورة، مفهومها وأنواعها".

وعَنِي بالوقوف على مفهوم الأسطورة والتعرف على نظريات نشأتها وتطرق إلى الفروق بينها وبين أشكال التراث الشفوي الأخرى المشابهة لها كالخرافة والحكاية الشعبية والملحمة، لينتقل بعدها إلى الحديث عن أنواع الأسطورة وبواعث توظيفها في الرواية.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا، حيث تم تتبع المظاهر الأسطورية في الروايات وذلك من خلال دراسة اللغة الأسطورية والشخصيات الأسطورية ثم المكان والزمان الأسطوريين.

الباب الثاني من البحث والموسوم ب "الصوفية ومظاهرها في روايات الطاهر وطار" تم تخصيصه لثاني مظهر من مظاهر التجريب لدى الكاتب وهو الصوفية وتوظيفها الروائي وقد تضمن فصلين:

الفصل الأول: بعنوان ماهية التصوف ومفهومه.

تم التعرض فيه لمفهوم التصوف، والحديث عن معنى اللغة الصوفية والفرق بينها وبين اللغة العادية، كما تم الوقوف عند مفهوم المصطلح الصوفي، ليختتم هذا الفصل بمناقشة إشكالية الغموض في اللغة الصوفية.

الفصل الثاني هو فصل تطبيقي تم فيه البحث عن مظاهر التصوف، ومدى تمثلها في روايات الكاتب، وذلك انطلاقا من البحث عن المصطلحات الصوفية، والنصوص الصوفية، مرورا بالحديث عن المؤشرات الصوفية في النص الموازي، ليختم هذا الفصل بالحديث عن تجليات الصوفية في مكونات الرواية.

الباب الثالث جاء تحت عنوان: "التراث في روايات الطاهر وطار".

تم تخصيصه للبحث في أشكال التراث في الروايات، وهو مقسم الى فصلين:

الفصل الأول بعنوان: "ماهية التراث وأنواعه"

وهو فصل نظري، عني بالوقوف على مفهوم التراث، وأنواعه، وتطرق إلى موقف الباحثين منه، ليختم هذا الفصل بالحديث عن علاقة التراث بالرواية.

أما الفصل الثاني فهو تطبيقي تم التطرق فيه إلى تجليات التراث في المدونات مع بيان مدى تفاعل الكاتب وتأثره بكل نوع من أنواعه سواء كان دينيا أم شعبيا أم تاريخيا أم أدبيا، كما تم الحديث عن الحضور الصوفي في عناصر الرواية.

الباب الرابع والأخير جاء تحت عنوان: "التجريب وغاياته عند وطار".

تم فيه الوقوف عند التجريب الروائي عند الكاتب والأهداف المتوخاة منه، وانضوى تحته فصلان:

الفصل الأول: تم التطرق فيه إلى الواقعية الاشتراكية والاتجاه الماركسي في روايات الطاهر وطار والتي عبر من خلالها الكاتب عن هموم الطبقة العاملة، وذلك بسبب دفاعه الشديد عنها، والتي تمثلت خاصة في روايات السبعينات و الثمانينات، كما تم الحديث عن رؤيا العالم في هذه الروايات.

أما الفصل الثاني فتم البحث فيه عن التجريب الروائي عند الكاتب وخاصة في مرحلة الأزمة في التسعينات، كما تم الوقوف عند التجريب في خطاب ما بعد الأزمة ليختم هذا الفصل بالحديث عن أبعاد توظيف التجريب في روايات الطاهر وطار.

ويلي هذه الأبواب جميعا خاتمة تناولت أهم النتائج المتواصل إليها في هذا البحث، أما بالنسبة للمنهج المستخدم فلم يتم الاعتماد على منهج بعينه، بل تمت الاستعانة بجملة من المناهج. فقد فرض البحث اختيار المنهج البنيوي التكويني، حيث تمت الاستفادة من مفاهيم لوسيان غولدمان Lucien Goldman في ربط النص كبينة سردية إبداعية بالبنية الذهنية للمجتمع، ومن خلال ذلك تم الجمع بين الخصوصية الأدبية والمضمون الاجتماعي، أو بمعنى آخر المزاوجة بين العمل الأدبي والواقع، وهو ما يتماشى مع توجه الكاتب، والذي تعتبر رواياته لصيقه بالواقع الجزائري إلى حد بعيد، حيث أنها تأثرت بالعوامل السياسية والاقتصادية والسيسيولوجية التي مرت بها الجزائر في مختلف المراحل، كما تمت الاستعانة بالمنهج الأسطوري الذي يبرز أبعاد وخصائص الأسطورة، ويقتفي أثرها في العمل الأدبي.

إلى جانب ذلك استفاد البحث من المنهج السيميائي الذي ركز على فك تشفير العناوين وصور الأغلفة وسيمائيات اللون.

وقد أفاد البحث من مجموعة عن من المصادر والمراجع بعضها عام و بعضها الآخر متخصص .

فالمصادر تمثلت في مدونات الروائي وهي الروايات المخصصة للدراسة، وهي عشر روايات، بالإضافة إلى الحوارات المختلفة التي أجراها الكاتب مع مجلات وجرائد ومواقع إلكترونية مختلفة .

أما بالنسبة إلى المراجع فقد اعتمد البحث على مراجع متعددة نذكر منها على سبيل المثال: الرؤية والبنيه في روايات الطاهر وطار لإدريس بودیبة.

الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية لواسيني الأعرج.

في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض.

إلى جانب ذلك أفاد البحث من بعض الكتب المترجمة منها:

بحوث في الرواية الجديدة لميشال بوتور.

نحو رواية جديدة لآلان روب غرييه.

بالإضافة إلى مراجع أخرى في الأسطورة والتصوف والتراث وكتب التفسير وعلم النفس.

ولم يخل هذا البحث من الصعوبات والتي تمثلت خاصه في اتساع وتعدد مضامين المتن المدروس وبالتالي انفلاته أحيانا من قبضه الاحتواء، فالبحث مفتوح على أجناس أدبية متعددة تتضمنها هذه الروايات، مما يستوجب على الباحث بذل جهد كبير لتوسيع مداركه المعرفية في ميادين مختلفة كالأسطورة والتصوف والتراث بمختلف أنواعه الديني والشعبي والتاريخي والأدبي.

والبحث يعمل على عشر روايات تتطلب كل واحدة منها جهدا في قراءتها أكثر من مرة لاستيعابها لما فيها من انزياح عن البنية السردية التقليدية.

لقد حاولت من خلال هذا المنجز العلمي إضافة شيء إلى ما كتبه غيري من الباحثين لأن قضية البحث في الأدب الجزائري ما زالت تحتاج إلى الكثير من الدراسات العميقة للربط بين حلقاتها.

ومن المأمول بالنسبة لي أن يكشف هذا العمل عن جوانب التجريب في روايات الطاهر وطار، و عن فرادته ككاتب يمتلك تراكما معرفيا كبيرا ينفتح على المخزون الثقافي الجزائري والعربي وحتى العالمي.

هذا وان كان من حسنات هذا العمل فمن الله وحده وإن كان هناك من سلبيات فمن نفسي ومن الشيطان.

ومن لا يشكر الناس لا يشكر الله، فأتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور عيسى مدور الذي أشرف على هذا البحث قراءة وتوجيها ولم يبخل بأي جهد في تصويبه و سد ثغرات النقص فيه كما أعترف له بالفضل في تشجيعي في مراحل صعبة مررت بها أثناء إنجاز هذا العمل، فجزاك الله كل خير أستاذي الفاضل، ودمت من أعلام الجامعة الجزائرية.

وفي الأخير لا أنسى التقدم بالشكر للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة هذا المنجز العلمي الأكاديمي وتصويبه.

مـدخـــــل:

التجريب – مفاهيم ورؤى –

1. مفهوم التجريب
2. التجريب الروائي
3. الأسس المعرفية للتجريب
4. النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية

يعد التجريب أحد المفاهيم المركزية في حقل الإبداع الأدبي، وأصبح أحد المسائل الفنية الهامة خاصة في المشهد الروائي الذي ارتبط به بقوة مما أدى إلى ظهور ما يعرف بالرواية التجريبية.

و يندرج هذا المفهوم في إطار المفاهيم النقدية الحديثة، وقد ظهر كمصطلح مُعبر عن الحاجة إلى التجديد والرغبة في التخطي، و الخروج عن المألوف وتجاوز المحظور وكسر القواعد الكلاسيكية، والثورة على النموذج، و رفضة الجماليات التقليدية والأشكال المتداولة.

إن تحديد الدلالات المفهومية أمر أساسي لكل مصطلح لإزالة الغموض عنه، لأن غياب التصور النظري من شأنه أن يعيق توظيفه التوظيف الأمثل.

لذا كان من الضروري مقاربة مفهوم التجريب في الحقل الأدبي عامة، وفي الروائي على وجه الخصوص، وذلك في ظل اختلاف النقاد حول فهمه تبعا لاختلاف زاوية النظر إليه، وذلك من خلال الإجابة على الأسئلة التالية:

- ما هو التجريب؟ وما المقصود بالتجريب الروائي؟
- وماهي الأسس المعرفية للتجريب؟
- وما هو النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية؟

1-مفهوم التجريب :

1-1 التجريب في اللغة:

جاءت كلمة تجريب في معاجم اللغة تحت مادة "جرب".

وفي معجم لسان العرب لابن منظور: "جرّب الرجلَ تجربة، اختبره...ورَجُلُ مُجَرّبٌ قد بُلَيٍ ماعنده، ومُجَرِّبٌ: قد عرف الأمور وجربها".[1]

وفي القاموس المحيط للفيروز أبادي نجد المعنى نفسه: جرّبه، تجربة: اختبره، ورجل مٌجَرَّبٌ كُمعظم: يُلي ما كان عنده، ودراهم مٌجَرَّبَة : موزونة".[2]

فالمعنى في المعاجم السابقة يتأسس على الإختبار والتجربة التي تُولد المعرفة بالشيء، و العلم به.

وفي المعاجم الحديثة نجد الدلالة نفسها، ففي المنجد في اللغة العربية المعاصرة: جرَّب: امتحن قدرة المقاومة، و "جرّب جسرا" اختبر وامتحن قدرته على العمل...

و جرّب حظة: حاول أمرا من دون أن يكون أكيدا من الفوز به، أي اختبر إمكانية النجاح.[3]

وقد جاء في معجم الوجيز أن التجريب هو: "التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته".[4]

وفي معجم الوسيط: " جربه تجريبا وتجربة، اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مُجَرَّب

---

[1] ابن منظورِ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3،1992 ج1،ص 248. مادة "جرب"

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،،القاهرة، ط1، 1980، ص67، مادة "جرب"

[3] صبحي حمودي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق: بيروت، ط1، 2000، ص 189.

[4] معجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، دط، 1994، ص98. باب الجيم.

جُرِب في الأمور وعُرِف ما عنده، ورجل مُجَرَّب: عرف الأمور وجَرَّبها".[1]

نلحظ مما سبق من معان قاموسية أن " التجريب " يؤشر إلى محاولة الكشف عن الأشياء عن طريق الاختبار بغية الوصول إلى المعرفة.

ولا يختلف هذا المعنى كثيرا عما يدور في المعاجم الغربية.

ففي المعجم الفرنسي ' لاروس' وردت كلمة تجريب بمعنى الاختبار الذي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية.[2]

وجاءت ايضا بمعنى المحاولة والمران قصد الإفادة.[3]

وهو المعنى ذاته الذي نجده في معجم اكسفورد(oxford) حيث تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما.[4]

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2004، 429.

[2] هذا ما تؤكده ترجمة العبارة:

"Méthode scientifique reposante sur l'expérience et l'observation pour verifier des hypotheses."

انظر:

La rousse dictionnaire de français, imprimerie maury-euro, livres, manche court, France,2004, p399

[3] وهذا ما تؤكده ترجمة العبارة:Instruit par l'expérience

انظر:

Le robert: dictionnaire de la langue française , maury- euro,liver, manche court, France, 1993,p505.

[4] وهذا ما تؤكده ترجمة العبارة:

The activity of prcess of experimenting: experimentation with new teaching methods.

انظر:

Oxford advenced learner dictionary of english,oxford university,press,2006,p513.

مما سبق نخلص إلى أن التجريب عملية تتأسس على التجربة والاختبار بهدف تحقيق المعرفة وهي تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة وتكتسب المران على الشيء.

2-1 التجريب في الاصطلاح:

المصطلح فضفاض يصعب تحديد مفهوم دقيق له؛ لذا تعددت المفاهيم تبعا لتعدد الزوايا النظر إليه، وبما ان التجريب في أصله هو محاولة للتجاوز والتخطي الدائم وكسر المألوف بالبحث عن أدوات جديدة، فإن وجود تحديد لمصطلح التجريب في معنى جامع مانع يعني نهاية التجريب.[1]

والتجريب موجود منذ بدء الخليقة الأولى، وذلك حين بدأ الإنسان الاشتغال بمعرفة واكتشاف الكون على حد تعبير الناقد قاسم مطرود ، فحاول في كل مرة الاتيان بالجديد الذي يتجاوز به المكرر من جهة و الذي يسهل عليه الحياة من جهة أخرى.[2]

و يؤيده أيمن تعيلب في هذا الطرح حيث يرى أن " التجريب ليس بدعة معاصرة، لأن الإنسان لم يستطع الوعي بوجوده حقا إلا من خلال تجريب هذا الوجود.[3]

فهو هنا يحاول ربط مفهوم التجريب بالوجود الأول للإنسان في هذا العالم.

فالتجريب هو دعوة إلى التمرد على المألوف والأمور الاعتيادية وكسر طابع القداسة التي تتسم بها بعض الأشياء، فهو ثورة على القوانين، وعدم اعتراف بالسائد بالبحث

---

[1] بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1،1999، ص262.

[2] قاسم مطرود، المسرح العربي وسؤال الوعي النظري والجمالي والنقدي بالتجريب= انظر الموقع: http://www.kasimmatroed.com

[3] أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة المغرب، ط1، 1985، ص07.

عن صيغ وآفاق جديدة. فتجاوز المألوف هو حقيقة الإبداع وجوهره، و يؤكد سعيد يقطين ذلك بقوله أن التجريب هو إفراط ممارسة التجاوز.[1]

ويذهب بن جمعة بوشوشة في هذا الإتجاه بقوله أن المجرب هو الذي يبحث عن التغيير محاولا التخلص من الثبات وتجاوز الممكن إلى المستحيل.[2]

معنى هذا أن التجريب هو الثورة على الوعي الجمالي الموجود في فترة معينة لتلمس خطاب جمالي جديد يخرق الثوابت وآفاق التوقع المعتادة. فهو بذلك ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فالفن التجريبي يخترق في مساره التيارات الفنية السائدة، و هذا ما يراه صلاح فضل، في أن التجريب هو اختراق وتجاوز، فالمجرب هو من كسر القواعد المعروفة وحاول التمرد على كل. القيود وهذا بالإتيان بكل ما هو جديد.[3]

ويذهب بعض الباحثين إلى أن أي مغامرة فنية جديدة فيها إبداع وتجديد تعتبر تجريبا وهذا ما يؤكده على المومني بقوله: «غالبا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها تجريب... أننا نتخذ التجريب الملاذ الأول والأخير ما دام هناك فعل إبداعي، مهما اختلف الإنتاج الإبداعي».[4]

مما سبق نخلص إلى أن التجريب في الفن والأدب يقصد به كَسْرُ السائد والمألوف من أجل فتح آفاق جديدة وذلك بالبحث عن « ابتكار طرائق ووسائل جديدة في أنماط

---

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دارالثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص287.

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتجالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1،2003، ص31.

[3] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، اطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، مصر، ط1،2005، ص3.

[4] علي المومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2009، ص11.

التعبير المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل».[1]

فالتجريب هو بحث عن الجديد بغية تحطيم السائد الفني ورفض النموذج الثابت المقدس، ولكن هل إن أي تجديد يعتبر تجريبا؟ أو بمعنى آخر هل يكون التجريب اعتباطيا؟

يرى الدارسون أن التجريب لا يكون اعتباطيا، بل هو حركة واعية جاءت لتغيير الواقع عن وعي عميق« فالتجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتتوفر على أسئلته الخاصة».[2]

أي أن الأديب يجب أن يكون على وعي بالأسس النظرية للتجريب، حيث أن «قانون التجريب هو سلسله من التقنيات ووجهات النظر تسعى إلى تجاوز الفهم القائم على العالم».[3]

وفي هذا المجال يحق لنا أن نطرح سؤالا آخر، وهو هل التجريب ينطلق من الصفر؟

إن التجريب هو التجاوز وكسر المألوف ولكن لا يعني بالضرورة البدء من الصفر، وفي هذا يقول محمد عرام أن التجريب هو أدب التجاوزات الذي هو «ليس مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر ولكنه منهج جديد ورؤية واضحة».[4]

---

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 04.

[2] محمد منصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة انفوبرانت، فاس، ط1، 1999، ص 24.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

[4] محمد عزام، اتجاهات القصة القصيرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، ص47.

من هنا يمكن القول أن التجريب له علاقة بالتراث، حيث يؤكد بن جمعة بوشوشة أن المشروع التجريبي يقتضي استكشاف الوجود الحضاري الرجوع إلى التراث بتصور أكثر إبداعية.[1]

إن الرجوع إلى التراث والبحث فيه بحس جمالي جديد ورؤية جديدة هو نوع من التجريب. وقد تطرق الناقد جاكوب كورك (Jacob kork) إلى أهمية التجريب في كونه أداة للربط بين القديم والحديث باستمرار، ويرى «أنه شيء ضروري لأن غيابة يؤدي إلى موت الأدب، ويكون بالتراكمية لا بالانقطاع والانفصال عن القديم».[2]

أي أن الأديب لا ينطلق من العدم في تجربته الفنية، ولكن يبدع انطلاقا من التراكمات الفنية الموجودة أصلا، أو بتعبير آخر على المبدع أن يكون على دراية ووعي بالآثار الأدبية السابقة من اجل استيعابها ثم تجاوزها، وذلك ما يؤكده "اليوت" (Eliot) بقوله أن «المعرفة بالتقاليد هي أساس عملية الخلق والإبداع».[3]

فالمبدع مهما تمادى في التجريب فإنه لا يمكنه بأي شكل أن يحدث الانفصال النهائي والتام مع التقاليد والتراث، ذلك أن القفز على الثوابت والإفراط في القطيعة معها بدعوى التجريب قد يؤدي إلى إفساد المشروع برمته والنزول به رأسا على عقب، من الرغبة في التطور إلى العبث و الفشل والفوضى[4] ، و بهذا فإن التجريب هو عملية واعية تسعى إلى تحقيق التجاوز وكسر السائد والمألوف عن طريق البحث عن أشكال فنية جديدة وذلك عن طريق ربط جسور التواصل مع القديم.

---

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص30.

[2] جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث ،الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف، دار المأمون للنشر، بغداد، دط، 1989، ص17.

[3] خالد الغريبي، الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، دار نهي للطباعة والنشر، صفاقس، ط1، 2005، ص13.

[4] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2006، ص16.

لأن التمكن من الجري بين الاثنين هو صلب عملية التجريب والإبداع.[1]

إن التجريب في المقام الأول معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآنية، صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي وأعماق الحاضر.[2]

معنى هذا أن التجريب لا يعترف بالزمن ولا يرتبط به بأي شكل من الأشكال، وهذا ما يؤكده محمد عدناني، حيث يرى أن مصطلح التجريب هو مصطلح صعب « لأنه وليد اللحظة وكذلك لأنه لا يرتبط بالزمن، فهو وعي مطلق وشامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال عن كل الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس».[3]

و يذهب طاهر الهمامي في هذا الاتجاه حيث يعتبر أن التجريب «ليس مدرسة كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية بل منهج فني يحتاج إليه إبداع المدارس كلها سواء الحديث الذي وعاه أو القديم الذي لم يصطلح عليه، ويظل التجريب في جوهره وفلسفته بحثا واختيارا طلبا للأكمل والأجمل انطلاقا من قوله بالنقص وقوله بالنسبي واحتفائه بالسؤال» .[4]

ويتأيد هذا الرأي بقول محمد برادة ومجموعة من النقاد بأن التجريب ليس مجرد فكرة أو تقنية روائية أو نزوة فنية أو مدرسة أدبية بل هو تيار فني متكامل لم يمس الأدب فقط، بل نجده في المسرح والموسيقى والسينما و مختلف الفنون الأخرى [5]، حيث يقوم

---

[1] ياسين النصير، ما تخفية القراءة. دراسات في القصة القصيرة. الدار الغربية للعلوم ناشرقن، بيروت، ط1، 2008، ص102.

[2] أيمن تعيلب، منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص 10.

[3] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ص 16.

[4] الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع411، تموز2004، ص4.

[5] محمد برادة وآخرون، الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة، بيروت، ط1، 1981، ص227 .

على الخروج عن المألوف والمعتاد والمسيطر بحيث يعمل على إعادة خلق الواقع كما يقول جمال الغيطاني.[1]

ويجب الإشارة في الأخير إلى شيء هام، وهو أنه ليس كل تجاوز يعتبر تجريبا، فالتجريب ينطلق عن قاعدة معرفية، و يصدر عن ذات واعية مجربة، « ولا يتحقق إلا عبر التحرر من الأسرار السائدة، مما جعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع من خلال ثورته على الأشكال النمطية... فهو يتأسس على البحث عن كتابة روائية متغيره ومتحولة في واقع كل ما فية يتغير ويتحول ويتجدد».[2]

فمصطلح التجريب أصبح سلطة نقدية تمارس نفوذها على المبدع، وقد حاول البعض من الأدباء خوض غماره دون وعي بالمعنى الحقيقي له، ألا هو تحقيق التجاوز الحقيقي، بمعنى أنه ليس كل تجريب تجاوزا بالضرورة، فقد يكون التجريب « قفزة في المجهول دون أن يحقق التجاوز المأمول في حركة الإبداع ».[3]

إن كتابة نص جيد هو مراد كل أديب ،وقد أصبح هذا الأمر من الصعوبة بمكان، إذ ليس سهلا أبدا إنتاج نص يرضي القارئ إرضاءً تاما.

إن الذائقة لجمهور المتلقين قد تغيرت، وأصبح البحث عن الجديد من الأمور التي تشغل بال أي مبدع لضمان بقائه وإثبات وجوده، ولكن هذا الأمر أدى بالبعض إلى المبالغة في ممارسة التجريب والتمرد على القواعد، وأطلقوا عبارات مؤيدة لهذه المبالغات من قبيل قولهم : « ليس الكاتب عبدا للأشكال بل خالقا لها وخائنا في آن، و كل شكل يصير قفصا في اللحظة التي يثبت فيها ويستقر، جئنا لنلهو بالأشكال،

---

[1] محمد برادة وآخرون، الرواية العربية، واقع وآفاق، ص228 .

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 10.

[3] خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب و التشكل، ص13.

نبتكر شكلا لنحطمه في اليوم التالي، و نسعى إلى شكل يكون بديلا لما سبق ابتكاره وترسيخه»[1]، بمعنى أن المبدع هو صانع الأشكال و محطمها في آن واحد.

ولكن هذا التجريب لم يُبن على أسس فنية ناضجة ولم يحقق هدفه الأسمى وهو الخرق على حد تعبير محمد أمنصور حيث يقول: « سيطفو فوق السطح مصطلح التجريب بما هو تسمية تخلع على جوانب الخرق في مستوى التحقق النصي لهذه المغامرة».[2]

2- التجريب الروائي:

ارتبط مصطلح التجريب بالمجال العلمي على أساس أنه عملية تعتمد على المعرفة والقدرة على الإختبار، تصدر عن ذات واعية بما تفعل، أي أنه: « عملية اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظه علمية دقيقة منهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين».[3]

وهو أيضا« المعرفة والمهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظتها ملاحظة مباشرة».[4]

إن أول من استخدم مصطلح التجريب في الرواية هو الروائي الفرنسي "إيميل زولا" (Emile zola) وذلك من خلال روايته "الرواية التجريبية" ، مع ملاحظة أن هذا

---

[1] قاسم حداد وأمين صالح، حداثة التراث / تراثية الحداثة. منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنكينة، دار الفائز للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص 14.

[2] محمد أمنصور، عن العباس عبدوش وراوية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، مجلة الخطاب، العدد 4، منشورات تحليل الخطاب، تيزي وزو، جانفي 2009، ص 217.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ص 114.

[4] مجدي وهبة كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1979، ص51.

الكاتب كان متأثرا بالعلوم مما جعله يعتمد في روايته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره.[1]

ويعترف "زولا" بأنه استعار المصطلح من كتاب "الطب التجريبي" لكلود برنار لجعل أفكاره أكثر وضوحا وعلمية وموضوعية لتصبح كحقيقة علمية.[2]

وقد لخص في هذا الإطار مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي وفرضيات كلود بيرنارد العلمية التي حدد فيها مفهوم التجريب كفكرة صادرة عن التجربة، وحدد ماهية المجرب في أنه « كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة لها في حالتها الطبيعية».[3]

ويضيف أن هذا القائم بالتجربة هو الذي يستطيع تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات أن يقدم تسمية تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفا .

كما استُخدِم هذا المصطلح من قِبَل" تشارلز داروين" (Charles Darwin) في نظرية التحول بمعنى التحرر من النظريات القديمة.[4]

كما أكد "زولا" في كتابه أن الأسلوب التجريبي في الفن هو بدرجة تقارب استخدامه في مجال العلوم حيث يقول: «الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع العلمي،

---

[1] أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص07.

[2] Emile zola, le roman experimental, gharpentier editeur, paris, 1881, p2.

[3] كلود برنار، الطب التجريبي، ترجمة يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 14.

[4] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1989، ص12.

ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة».[1]

ولعل مصطلح التجريب من أكثر المصطلحات انتشارا في الرواية حيث أن الروائي حسب زولا يجب أن يكون تجريبيا لأن الحياة الإجتماعية تبدو كمختبر شاسع وموقع أفعال متواصلة، وينبغي للرواية التي تمثل تلك الحياة أن تصور هذه التفاعلات وإلا أخطأت موضوعها. فالإنسان المجتمعي حسب زولا من طبيعته أن يكون موضوعا للتجريب.[2]

وهنا نجد جورج لوكاتش الذي يتحدث عن المنحى العلمي الذي أخذته الرواية عند زولا، حيث تحل التجربة محل الخيال، فيقول: « التجريبية والوثائقية تعنيان على الصعيد العلمي أن إميل زولا كان يعيش في عالم يوجد فيه صيرورة دائمة ولا يجسد في الرواية تجاربه الخاصة في الحياة وفي الصراع، بل أنه يتناول مشكلة اجتماعية معقدة ويصفها على طريقة المخبر الصحفي...».[3]

ويقول في موضع آخر« فقد أراد أن يقيم الرواية على أساس علمي، ويحل التجربة الواقعية محل الخيال والإبداع العبثي».[4]

معنى هذا أن شروط الرواية قد تغيرت عند إميل زولا ولم تعد مخيلة الروائي هي الخاصية الرئيسية له، بل الميزة الأساسية هي الشعور بالطبيعة وتقديمها كما هي، فالروائي يتذكر ما يراه في الحياة الواقعية التي يعيشها، ويكون الواقع هو نقطة

---

[1] Emile zola, le roman expérimental, p09

[2] بيير شارتيية، مدخل الى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 154.

[3] جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزية الشوفي، دط، دمشق، 1988، ص 72.

[4] المرجع نفسه، ص71.

الإنطلاق، بحيث تكون ملاحظاتهم مسجلة بِتَرَوٍ، وبعد الرجوع إلى شتى المصادر والوثائق، والروائي يدرس تفاعل العناصر الطبيعية في احتكاكها بالظروف والأوساط التي يُدخِلها إليها.[1]

و التجريب من أكثر المصطلحات انتشارا في نقد الرواية العربية المعاصرة، إذ لا تخلو دراسة تتعرض لقضية من قضاياها إلا ونجد فيها حضورا لهذا المصطلح ساعة تشخيص أوضاع الرواية الراهنة.[2]

والتجريب في الرواية المعاصرة هو تجاوز الشكل الروائي التقليدي والثورة على قواعده، والتنكر للقيم الجمالية التي كانت تلفه أو بتعبير آخر هدم معمارية البناء الروائي التقليدي والتحرر من الصناعة السردية التي ميزت الرواية الكلاسيكية، وهذا ما يؤكده مرتاض، و الذي يرى أن التجريبية « تثور على كل القواعد و تتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية والتي أصبحت توصف بالتقليدية، « فلا الشخصية شخصية ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز ولا الزمان زمان ولا المكان مكان ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية اغتدى مقبولا في تمثيل الروائيين الجدد».[3]

هذا يعني أن الرواية فن تجريبي في المقام الأول، فقد ارتبطت ولادتها بالدخول في عالم الحداثة والمدنيات والتجريبيات العلمية الباهرة في العالم المعاصر، من العصر الصناعي، فالعصر التكنولوجي فالعصر المعلوماتي الرقمي، حيث كانت الرواية

---

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2002، ص37.

[2] خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط2، 2010 ص171.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص47

محايثة دوما لطفرات الوعي المدني حيثما حلت وارتحلت، وقد عاشت الرواية في كل عصر من هذه العصور مجدها التجريبي بامتياز.[1]

وبهذا أصبحت الرواية الجديدة تنزع إلى التجديد بصورة مستمرة وتبحث عن أشكال جديدة تخترق بها المألوف وتكسر بها المعايير السائدة، فهي بهذا المفهوم رواية اللاقواعد واللاثبات، رواية التمرد والانفلات، إنها رواية الحرية التي لا تعترف بطقوس الكتابة الروائية السائدة والمتوارثة، وتسعى إلى التحرر منها وتجاوزها، وتأسيس قانونها الخاص بوعي فني جديد وبرؤية جمالية خاصة.

ويتأكد هذا المعنى بقول محمد الباردي: « إن الرواية التجريبية رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطه الخيال، وتتبني قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص، وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة، فكل وقائع مختلفة لها أشكال مختلفة وكل رواية جديدة تسعى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تنتج فيه هدمها».[2]

بهذا فالحرية مطلقه للروائي المعاصر، بحيث لا تخضع لأي نظام سابق، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية، فهو يستمد نظامه من منطقه الخاص، حيث يؤسس نظامه الداخلي الخاص في بحثه ومكاشفته للواقع، وفي هذه الصدد يقول عرَّاب الرواية الفرنسية الجديدة "آلان روب غرييه": «الحقيقة أن قوة الروائي تكمن في أنه يخترع، وأنه يخترع بحرية، دون تقيد بنموذج أو مثل ما يميز الرواية الجديدة».[3]

---

[1] أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص07.

[2] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص291.

[3] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، دط، دت،ص39.

أي أن الروائي التجريبي يسعى دوما إلى توسيع عوالمه الروائية، من خلال التنويع، وتجديد الأشكال وتجديد العوالم، وهو في هذا يطبق هذا المنطق، ليس على رواية واحدة أو روايتين بل على كل ما يكتبه من كم روائي، « إن الرواية التجريبية مدعوة على الدوام للحرص على بقاء بعدها التجريبي التحديثي من خلال تجاوز ما ينتج وابتكار ما عليها من أشكال تعبيرية جديدة».[1]

معنى ذلك هو طبع الرواية الجديدة أو التجريبية بخصائص فنية لم تكن متوفرة في الرواية التقليدية، وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تتجاوز تقنيات الرواية الواقعية. وقد أورد "حسن عليان" نموذجا عن ذلك برواية تيار الوعي التي كانت قفزة نوعية في عالم التجريب الروائي، بحيث لم تعد فيه الرواية تعني بالترتيب المنطقي العقلي المنسق بداية وسط ونهاية، ولا بالتراتبية الزمنية، فمهمتها تكسير القوالب النمطية والثورة على الجمود.[2]

ويجب الإشارة إلى موقع السارد في الرواية التجريبية، فهو ذلك الكاتب الذي لا يستطيع الظهور داخل الحكي، فرؤيته تبقى غير واضحة من البداية إلى النهاية، بحيث يسمح للشخصيات بالظهور والتعبير عن رؤاها المتعددة، وهذا « عكس الرواية التقليدية التي يسيطر فيها الروائي على شخصياته بحيث أنه يعرف أكثر مما تعرفه هذه الشخصيات، فهو يعرف أحوالها ومواقفها، و بذلك فهو يتحكم في توجيه السرد.[3]

أما المتلقي في الرواية التجريبية هو متلق مخالف لذلك الذي نجده في الرواية الكلاسيكية، فهو ليس قارئا سلبيا، حيث أنه يجد و يبذل بعض الجهد لفك شفرات

---

[1]. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة،ص291

[2] حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، ع02، 2007، ص02.

[3] فاطمة الزهراء، زرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1989، ص 180.

النص واستخراج معانيه المستترة، فهو بذلك يشارك في وضع المعنى المفتوح على عدد لا نهائي من القراءات، وتأسيس معاني للمسار السردي، والنص الروائي الجديد هو الذي ساعده على ذلك. و يؤيد سعيد يقطين هذا المعنى بقوله: « إن القارئ مثلا في روايات القرن التاسع عشر يصادف الصفحات الطوال ذات الطبيعة الوصفية فيقفز عليها مستعجلا الوصول إلى الحدث».[1]

فالرواية الجديدة تخلت عن الكثير من تقنيات الرواية القديمة وطريقة حبكها للعناصر الروائية ووسائل نسج العمل السردي مما سهل على القارئ مهمة سيرورة القراءة وتغيير آلياتها، كما انها عمدت إلى خرق البنية التقليدية لعناصر الخطاب الروائي، وفي هذا نجد إبراهيم الدرغوثي الذي نهج هذا النهج في رواياته حيث يقول: « في إطار تجديد الكتابة الإبداعية في السرديات العربية الحديثة يسعى بعض الكتاب العرب ولعلي واحد منهم إلى تطوير شكل السرد وصيغته الفنية بالخروج عن الموروث في كتابة الرواية التقليدية، وبوادر هذه الثورة بدأت في الظهور بعد اطلاع الكتاب العرب على موجات التجريب التي طالت الكتابة السردية الغربية.[2]

حيث يؤكد الكاتب أنه لم يعد شرطا لنجاح الرواية الجديدة أن تدور الأحداث في أمكنة معروفة ظاهرة للمتلقي، فقد صارت الأمكنة مشظية شأنها شأن الزمن الروائي.

بمعنى أن المكان لم يعد واضحا بحيث يتم تحديده جغرافيا بدقة، فالمكان فقد أهميته والهالة التي كانت تحيط به، شأنه في ذلك شأن الزمان الذي تم تكسير بنيته والتي

---

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط3، 1997 ص 273.

[2] انظر حوار د. مرين محمد عبد الله مع ابراهيم الدرغوثي، مجلة أصوات الشمال،
الموقع الإلكتروني: www.aswat_elchamal.com/ar

تقوم على التسلسل المنطقي للأحداث بحيث لا يمكن فهم ما يأتي إلا من خلال ما سبق.[1]

ويضيف الدرغوثي أن الروائيين انتقلوا إلى رواية التجريب والتي أسماها الرواية العابرة للأجناس تمردا على النمط السردي القديم المتسم بسيطرة تقنيات الرواية البلزاكية، وقد أفضى هذا إلى التعدد في الخطاب الروائي الجديد عن طريق تعدد اللغات وتنوعها، وتنوع صيغ الخطاب السردي ومن ثم تنوع الرؤى السردية.[2]

في ظل الحرية التي يمنحها التجريب أصبح هوس الروائي به كبيرا، فلم يعد هناك تقريبا ما يسمى بالرواية التقليدية، بل ظهر الخطاب الروائي الجديد بما يشمله من خصائص فنية جديدة وتقنيات المعالجة، وذلك ما يبرز وجود التجريب الروائي أو الحداثة الروائية.[3]

بل هناك من الباحثين من ذهب إلى أن ليس هناك شيء اسمه الرواية التقليدية العربية لأن الرواية العربية منذ نشأتها في بدايات القرن العشرين كانت تجريبية لأنها كانت تعبر عن قطيعة مع الأساليب السردية المتوارثة التي أتت من عصر الضعف وما بعده، بمعنى أن تلك الرواية كانت خروجا على السائد المألوف، آنذاك وبذلك فإن هذا الأمر يسمح لنا بتصنيف هذه الرواية كرواية تجريبية، وهذا ما يؤكده محمد الباردي الذي يقول : «أليست الرواية العربية بطبعها رواية تجريبية باعتبارها رواية حداثية

---

[1] انظر حوار مع الروائي التونسي ابراهيم الدرغوثي، مجلة الصفصاف:
الموقع الإلكتروني : www.al-safsaf.com/ حوار-مع-الروائي-التونسي-ابراهيم-درْغوثي
بتاريخ 30 ماي 2019

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص274.

[3] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، جدار للكتاب العالمي للنشر، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 03 .

نشأت منقطعة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية».[1]

غير أن هذا الرأي لا يستقيم إلا من ناحية معينة فقط وهي الرواية التي ظهرت بعد 1914 على يد "محمد حسين هيكل" والتي كانت تقترب في بنيتها الفنية من الرواية الغربية.[2]

3- الأسس المعرفية للتجريب:

يسعى التجريب الروائي إلى تجاوز السائد والمألوف وابتكار طرق جديدة، وذلك بعد أن عجزت الرواية التقليدية في استيعاب مشاكل المجتمع الحديث، فجاءت رواية التجريب للتعبير عن الأزمات النفسية التي أصبح يعيشها الفرد العربي، وخاصة بعد النكسة التي ساهمت بشكل كبير في إنتاج رواية مضادة للرواية للتقليدية، و قد تمكنت بجداره من إثبات مكانتها وهويتها العربية.

والرواية الجديدة أساسها الثورة على كل القواعد والتنكر لكل الأصول والرفض لكل القيم والجماليات، فهي رواية الحرية التي لا تعترف بأي قانون، رواية تعيد النظر في كل شيء ولا تخضع في بنيتها لأي نظام سابق، ولا إلى ذلك المنطق الذي تحتكم إليه الرؤية التقليدية في الكتابة الروائية.

فالرواية التجريبية هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص، وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية، ومن المعلوم أنه لا وجود لحركة فنية إلا وهي مرتبطة بحركة فكرية تتماشى

[1] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 291.

[2] أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1994، ص 198.

معها وتشكل بنياتها الفنية وتؤطر موضوعاتها، ولذلك كان لزاما علينا البحث في الأسس التي أطرت الرواية التجريبية من الناحية المعرفية.

3-1-المدرسة النفسية الباطنية:

إن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب علاقة متداخله ومتشابكة باعتبار أن «النفس تصنع الأدب، ويصنع الأدب النفس، والنفس تجمع أطراف الحياة، كي تصنع منها الأدب، والأدب **يرتاد** حقائق الحياة كي يضيئ جوانب النفس، إنها دائرة لا يفترق طرفها إلا لكي يلتقيا».[1]

وهذا التداخل بين علم النفس والأدب يبين أنهما يتعاملان مع البشر وردود أفعالهم، ورغباتهم والبؤس الذي يتعرضون له، والشواغل الفردية والاجتماعية.

وهذه العلاقة لم تكن واضحة في الرواية التقليدية التي كانت تهتم أكثر بوصف المظاهر الخارجية للشخصيات، ولم تكن تهتم بالعمليات الذهنية الداخلية، أو اللاشعورية التي تحرك دواخل هذه الشخصيات.[2]

أما في الرواية الجديدة قد تجلت بشكل واضح، خاصة بعد ظهور نظريات العقل و اللاوعي و أساليب التحليل النفسي في محاورة الكاتب لدواخل شخصياته الروائية، وفي محاولة لفهم أكثر دقه لكيفية التعامل مع النص.

وهذا الأمر دفع " سيجموند فرويد" إلى الاهتمام بروائع الأدب العالمي حيث حاول أن يستخرج معطياتها ويستوحي منها مادته النظرية حيث وجد في الأعمال الأدبية أدوات شرح تدعم نظريته عن الحياة النفسية، وهو ما حمله على قراءة أعمال غوته ومايكل

[1] عز الدين إسماعيل، التحليل النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، د ت، ص13.

[2] محمد امنصور، عن العباس عبدوش وراوية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، ص 217.

أنجلو وليوناردو دافنشي و شكسبير، كما قرأ رواية غراديفا(Gradiva) قراءة نفسية، وتناول أعمال ديستويفسكي وغيرها من الأعمال الأدبية. ومن خلال ذلك كله ألف كتابه الذي وسمه ب " التحليل النفسي والفن".[1] والذي كان له الأثر الكبير على المبدعين، ويؤكد حسام الخطيب ذلك بقوله أن الطبيعة الإنسانية لعلم النفس الفرويدي هي بالضبط التي بنى عليها المبدعون فهمهم على المدى و لذلك ليس من المستغرب ان يكون لنظرية التحليل النفسي دائما أثر بعيد في الأدب.[2]

ويؤكد "مونسي حبيب" هذا الأثر خاصة في الرواية الجديدة، التي أصبحت تحيل أسس الإبداع إلى الوعي والإلهام، وأن كل عمل فني يبعثه اللاشعور الشخصي للمبدع....، فيكون هذا الوعي مصدرا حقيقيا للإبداع، لأن الابداع في جوهره ما هو إلا تنفيس عن الصراع الذي يسكن الشخصية.[3]

وقد أصبح هذا الوعي الذي هو أحد مواطن التجريب الأساسية في الرواية الجديدة، أصلا في خلق الإبداع وفي رحمه ينمو جنين الصورة الفنية ومنه تولد هذه الصورة.[4]

والوعي هنا المقصود به هو تيار الوعي، أو تداعي الذاكرة، الذي يعتبر مصطلحا ابتكره "ويليام جيمس" في كتابه "مبادئ علم النفس "، و ذلك بعد أن اكتشف التشابه

بين الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والذكريات داخل اللاشعور بتجدد المياه في مسار النهر وجريانها اللانهائي وتدفقها المستمر.[5]

---

[1] سيجموند فرويد، التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979،ص33

[2] حسام الخطيب، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر بيروت، دط، 1973، ص 98.

[3] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 81.

[4] محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤشرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص12.

[5] أنريكي أندرسون، القصة القصيرة بين النظرية والتقنين، ترجمة على ابراهيم منوفي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ت، ص290.

وقد استخدم هذا المصطلح جوانب الذهنية اللاشعورية للشخصيات في الرواية فهو لا يهتم بالرسم الخارجي للشخصية، ولكن يتغلغل إلى مكنوناتها الباطنية، ليقدم صوره لواقعها الداخلي.[1]

إن تيار الوعي في الرواية التجريبية يعد قاعدة فنية اعتمدتها هذه الرواية لتحقيق التجاوز، فهي تعتمد مركزية اللاشعور الفرويدي حيث يكون تيار الوعي مستمرا فتنهمر عبره الذاكرة والتداعي الحر والخيال والحلم والمونولوج الداخلي، ومنطقة اللاشعور هي منطقة المكاشفة عن طوايا النفس وخباياها والأسرار المهمة في حياة الفرد، ففي هذه الحالة لا يعيش الإنسان إلا بما في داخله، وفي هذا الإطار تقول نتالي ساروت ـ وهي من رواد المونولوج الداخلي اللاشعوري الفرويدي ـ أن الشخصية في الرواية الكلاسيكية فقدت كل شيء، فقدت أملاكها و ثيابها ووجهها و جسدها وحتى اسمها، وحلت محلها نصوص منطقة الأسرار الدفينة، أو منطقة جريان الفكر الباطني حيث تنام الحقيقة الداخلية منتظرة من يحفزها ويجعلها مصدر الإلهام والإبداع في جميع الحالات النفسية المتغيرة.[2]

معنى ذلك وجود حالة هذيانية وتقطعات ذهنية و فقدان الروابط المنطقية التي نجدها في الرواية الكلاسيكية، و هذا يتوافق مع طبيعة الذهن الذي تصوره رواية الوعي المتسم باللا استمرارية والانقطاع، وهذا يؤدي إلى عدم الإعتراف بالتسلسل المنطقي للأحداث لأن الذهن تغلب عليه الفوضى وعدم الانتظام الذي يؤثر بدوره على البنية السردية فتظهر مشوشة لغويا وأسلوبيا.[3]

---

[1] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2000، ص21.

[2] نتالي ساروت، عصر الشك، (دراسات عن الرواية)، ترجمة فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002، ص 35.

[3] منصور عيد، كلمات من الحضارة، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995، ص248.

ويمكن التحديد أكثر في هذا الأمر بالقول أن الوعي يجسد بالنسبة للتجريبيين مشروع انطلاق هام من تجربة الرواية الكلاسيكية ووسيلة للتخلص من رقابة النموذج.

2-3 التجريب وفلسفة الوجودية:

ليس هناك أدب ينشأ من الصفر، أو من العدم، كذلك بالنسبة للتجريب الذي يصنع الحداثة في الأدب عن طريق رفضه المحاكاة وتقديس النموذج والنزوع نحو التمرد على القيم الجمالية المورثة وهدمها .

وفي هذا المبحث سنحاول الحديث عن مرجعية أخرى للتجريب والتي ساعدته من ترسيخ جماليته على الأدب الروائي، ألا وهي الفلسفة الوجودية.

إن الفلسفة الوجودية تؤمن بالحرية الفردية وتحاول إبراز قيمة الوجود الفردي للإنسان.

كذلك الرواية الجديدة فهي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتتبنى قانون التجاوز المستمر، وبذلك فهي ترفض أي سلطه خارج النص، وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية.

ونستذكر هنا قول "غرييه" في أن أهم ما يميز الرواية الجديدة أن الروائي يخترع بحرية دون التقيد بالنموذج.[1]

و الوجوديين شأنهم شأن أدباء التجريب لا يقدسون القديم، بل يعيدون النظر في كل ما هو متداول، ويسعون إلى تكسير العادات ورفض المألوف ومحاولة إيجاد تقنيات جديدة.[2] و الرواية الجديدة أيضا تسيير في هذا الطريق، فهي تثور على كل القواعد وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات السائدة.

---

[1] آلان روب غرييه، نحو رواية جديده، ص 39.

[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الادبية لدى الغرب (الفلسفة الوجودية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ص185.

وخلاصة القول في هذا الأمر أن الرواية التجريبية هي انعكاس للحرية، حيث يكون النص ميدانا لحرية الكتابة، حيث أن الفرد يبحث عن تحقيق جوهر ذاته من خلال هذه الحرية.

كما تشترك الوجودية والتجريبية في مبدأ التجاوز، فالوجوديون يتمردون عادة على الوضع القائم في مجالات كثيرة، وضد الشرائع التقليدية، وقد قالوا أن الإمكانيات الجديدة لا يمكن أن تظهر إلا بعد إنكار شامل للمعتقدات والقيم المتعارف عليها.[1]

وهذه القيم غامضة وغير محددة، وهي تمتد وتتسع إلى ما لا نهاية وإزاء هذا الغموض فمن الضروري رفضها كما يرى سارتر، فما دام أنه ليس هناك حقيقة مطلقه فإن فعل التجاوز أيضا غير متناه ولا يقف عند حدود معينه.[2]

هكذا أيضا الرواية التجريبية فهي دائمة الحرص على بقاء بعدها التجريبي من خلال تجاوز السائد والمألوف و ابتكار أشكال تعبيرية جديدة.[3]

4- النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية:

تأخر ظهور الرواية في الجزائر مقارنة ببقية أقطار العالم العربي، إلا أنها استطاعت في فترة وجيزة أن تحقق تراكما فنيا روائيا غنيا ومتنوعا، على يد مجموعة من الكتاب حاولوا تجاوز الأنماط الروائية التقليدية، لأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب تغيرات المجتمع واستيعاب إشكالياته، ذلك أن الفن ليس إطار متقوقعا على ذاته

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،ص47.

[2] جون ماكوري، الوجودية، ترجمه إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت،1982، ص35.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،ص47 و ما بعدها.

لا صلة له بالمجتمع، بل هو إبداع في إطار علاقة حميمية بين الأدب وبين الواقع، بين الداخل وبين الخارج، بين التجربة الشخصية والمعطى الموضوعي.[1]

فحاولت الرواية الجزائرية بناء على ذلك خوض غمار التجريب والإنفتاح على الأجناس الأدبية من أجل تحقيق الإحتراف وتجاوز المنجز السردي السائد نحو الحداثة السردية «بالبحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى و معطيات الراهن وتتجاوز السائد بفعل المغامرة».[2]

والتجريب في هذه الرواية بدأ منذ السبعينات وما بعدها، ويبرز بوشوشة منحاه آنذاك بقوله: « القديم دائما يمارس حضوره بقوة، والجديد يدخل حيز الحياة بخجل كبير داخل هذه الثنائية، حيث تتدرج مسألة لغة الرواية التي عليها أن تصل إلى عمق الإنسان بدون الوقوف عند تخوم الرواية التقليدية التي استنفذت الكثير من طاقاتها الإبداعية».[3]

وقد انخرط في النزوع إلى التجريب البعض من رواد الكتابة التقليدية من أمثال عبد الحميد بن هدوقة وواسيني الأعرج والطاهر وطار و غيرهم من الكتاب الذين عالجوا مشاكل المجتمع الجزائري بأسلوب واقعي، و تعمقوا في تصوير الظواهر الاجتماعية و دلالاتها الخفية، بحيث أصبحت رواياتهم متمردة على ذلك المنطق الذي كان يحكم

---

[1] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد القصصي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص28.

[2] هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، ص39.

[3] بن جمعة بوشوشة، إشكاليات ومفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي، مجله الراوي السعودية، ع18، مارس 2008، ص 139 وما بعدها.

نمطية البنية الكلاسيكية للرواية، فكانت تلك كمحاولات جديدة وجدية في صناعة الرواية في المدونة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي وعن انخراط عدد من نصوصها في مذهب التجريب، وإن تفاوتت درجات وعي كتابها بشروطه وآلياته، لما يستثمرونه من تقنيات بغية التعبير عن الإشكاليات المستحدثة الناجمة عن التحولات المتأزمة التي ما فتئت تشهدها مختلف أبنية المجتمع الجزائري منذ الاستقلال.[1]

فقد شهد المجتمع الجزائري في هذه الفترة العديد من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي كان لها بالغ الأثر على الساحة الأدبية.

ويتأكد هذا بقول واسيني أن الرواية الجزائرية العربية بعد الإستقلال كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أنبتته التحولات بكل تناقضاتها.[2]

لقد انتهجت الرواية الجزائرية التيار الواقعي، مواكبة في ذلك التطورات السياسية و الإقتصادية و الإجتماعية التي مرت بها البلاد.

وتتأكد مسايرة الرواية الجزائرية لهذا الواقع المتقلب وتماشيها مع التغيرات الطارئة على أطياف المجتمع بقول بن جمعه بوشوشة : « الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية كان دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الإستقلال، منه يستمد أسئلة متنه الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدة وصياغه المواقف الفكرية والإيديولوجية إزاءها».[3]

---

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص83.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية الكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص103.

[3] بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحدات السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص105.

حيث يرى الناقد أن فترة السبعينات كانت ضمن ما يسمى بالواقعية الساذجة للرواية الجزائرية، سواء على صعيد المتن الروائي أو على صعيد الأشكال الفنية أو المواقف الفكرية من قضايا الواقع آنذاك.[1]

وتراوحت الموضوعات بين ثيمة الثورة وتمجيد الاشتراكية، لأن المجتمع ما يزال يعيش أجواء الثورة إضافة إلى ظهور اختيارات عديده كالثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات والنضال الثوري والوطني والتأميمات وغيرها.[2]

وخير مثال على ذلك نجده عند الطاهر وطار في روايتي "اللاز" و "الزلزال" حيث ركز وطار على العودة إلى تاريخ الثورة وكذلك الإيديولوجيا الشيوعية نتيجة لتماهية مع المد اليساري في المجتمع الجزائري، وقد درجت أعماله في هذه الفترة على نقل الخطاب السياسي والإيديولوجي باستعمال الشعارات الدينية والآيات القرآنية، تماما كما تجري الأمور في الواقع.[3]

وقد استخدم وطار بعض مظاهر التجريب منذ روايته الأولى اللاز، كتكسير بنية الزمن معتمدا تقنية التداعي الحر بالتذكر والإسترجاع، كاسترجاع الشيخ الربيعي للماضي لتنطلق بعدها الرواية، كما استخدم المونولوج أو الحوار الداخلي كتصريحات زيدان لنفسه، إضافة إلى الاستعانة بالتراث الشعبي.

أما في رواية الزلزال و التي تتحدث عن مرحلة تاريخية هامة، ألا و هي إعلان الثورة الزراعية، فنجد أن الكاتب ركز بقوة على استخدام التراث خاصة الديني منه إضافة إلى التراث الشعبي والشخصيات التاريخية.

---

[1] المرجع السابق، ص 09.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص97.

[3] أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب الجزائر، 1996، ص87.

ولا يختلف الأمر في باقي روايات وطار مثل الحوات والقصر وعرس بغل، والعشق والموت في الزمن الحراشي، حيث استخدم فيها مظاهر عدة للتجريب كاستلهام التراث الأدبي واستخدام اللغة الصوفية، إضافة إلى توظيف االتاريخ.

فقد عبرت هذه الروايات عن تجريبيتها بالبحث عن الأشكال الفنية الجديدة، رغم توفرها على بعض رواسب الرواية التقليدية، وهذا أمر مفهوم، حيث أن الانتقال من التقليد إلى التجديد وإن كان بطيئا إلا أن خطاه تسارعت بعد ذلك، لأن الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية زمن الاستقلال كان متعلقا بتحولات الواقع، لذا كان دائما يبحث عن أشكال جديدة لاستيعاب الإشكاليات المستجدة لصياغه المواقف الفكرية والإيديولوجية.[1]

فهذه الفترة قد شهدت ازدهارا للتجربة الروائية واتجاهها تجديديا كبيرا مثلما نجده عند واسيني الأعرج، والحبيب السائح.

كذلك في رواية " تجربة في العشق" التي بدأ فيها التشكيك بالقيم الماركسية "المقدسة" بعد تهاوي الوطن الأم وهو الاتحاد السوفياتي، مستخدما في ذلك شخصيات تاريخية مثل أبي ذر وعلي ابن أبي طالب والقرامطة والحلاج غيرهم، ويقول وطار أنه تنبأ بهذا السقوط ليس فقط لسقوط مسقط رأس الاشتراكية، بل لجميع المنظومات الاشتراكية في العالم، و نجد ذلك في روايته "عرس بغل"، و يؤكد ذلك في رواية تجربة في العشق.[2]

وقد استعان الروائي كثيرا بالتراث الديني والتاريخي و الشعبي إضافة لاستخدام الخطاب الصوفي والأسطوري، وهي كلها من مظاهر التجريب الروائي.

---

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روآيات الطاهر وطار، منشورات جامعة متنوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000، ص50.

[2] حوار مع الطاهر وطار، أجراه عبد الرؤوف حرز الله لقناه العربية، بتاريخ 25جوان 2006.
www.alarabiya.net/program/2006/06/25/25073htm

و نجد أن الكاتب في رواياته يحاول الاشتغال على جماليات الرواية الجديدة كتشظية السرد والتداعي والهذيان والحلم.[1]

ويؤكد وطار هذا الأمر بقوله في بداية رواية "تجربة في العشق" : « لقد فرض علي المجنون – وهو محور هذه الرواية– جنونه ولربما لهذا السبب جاءت الرواية بهذه الطريقة غير المألوفة لدي. الفصول المختلطة يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، أو بدون أي تسلسل، والشخصية الرئيسية تتفكك بدل أن تنمو».[2]

أما مرحلة التسعينات فهي مرحلة " مأساة الدم" والتي بدأت منذ1992، مرحلة وعي الروائي الجزائري على واقع جديد وعلى قضية وجودية تتعلق بالموت والفناء.[3]

ومن بين الكتاب الذين خاضوا في هذا الواقع الجديد بقوة نجد الطاهر وطار الذي لم يعمد إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الأحداث، لأنه هذا الأمر يظهر في الذهن بقوة، وبالتالي لابد أن يترك بصماته بقوة في النفس.[4]

فالكاتب إنسان قبل أن يكون كاتبا، يحس بما حوله ويتأثر به و يتفاعل معه، لذلك فإن الأحداث الدموية الفاجعة التي شهدتها الجزائر في هذه العشرية و التي عرفت بالعشرية السوداء كانت مليئة بصور القتل و الدم كان لها الأثر الواضح على مضامين وثيمات الرواية الجزائرية وتحديد شكلها واتجاهاتها، بحيث خلقت شكلا جديدا من الرواية عرف برواية الأزمة، فكانت الأكثر قدرة على تصوير هموم الذات، و قد كانت هذه الرواية

---

[1] بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،ص09

[2] الطاهر وطار، تجربة في العشق، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص3.

[3] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2006،ص12.

[4] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص99.

تتسم بالمرونة بحيث أنها استطاعت استيعاب الأبعاد الواقعية بعيدا عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن. [1]

و في ظل سيطرة الأزمة التي شهدتها البلاد منذ سنة 1988 على جميع المجالات و بعد دخول البلاد في أزمة العشرية الدموية، و في ظل ما يسمى بأدب الأزمة، أو الأدب الإستعجالي، و هي تسميات تنصرف إلى بيان تعالق الرواية بالراهن الجزائري المأساوي الى أبعد الحدود، لعب التجريب الروائي دورا هاما و ملفتا في هذه المرحلة، حيث حاول الكاتب من خلاله الغوص في متاهات الحداثة،عن طريق خلخلة الميثاق السردي السائد و ما ينبني عليه من أنساق مألوفة، فكان كانبعاث جديد للكتابة الروائية التي جاءت تحصيل حاصل للتحولات العميقة التي عرفها المجتمع.

هذه الكتابة التي نزعت بقوة نحو التجريب، بعيدا عن الخطابات الإيديولوجية العميقة. ولعله من المفيد هنا الإستعانة بقول الطاهر وطار في حديثه عن استعمال التجريب في الرواية، حيث يرى «إن محاولة وضع قواعد لرواية جديدة، أو تقنين الكتابة بعناوين مختلفة، دعوة رجعية تقودنا طال الزمن أو قصر إلى تقديس الشكل».[2]

و هو بذلك يؤكد أنه يرفض سلطة النموذج و النمطية، و هو ما نجده في كل ما فعله من أعمال، لكن ليس بمعنى التجريب المخبري، وإنما بمعنى إفساح المجال للمضمون ليتشكل، وللشكل لينصهر مع المضمون، وليتحرر في نفس الوقت من قالبيته .

حيث نجد أن الروائي قد استخدم في رواياته اللغة الأسطورية والصوفية إضافة إلى استعانته بالتراث.

---

[1] محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، ص10.

[2] بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص11.

أما في العشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين فقد ظهر تجريب مستفز يجمع بين جدلية الثقافة، وقتامة الواقع وعنف المتخيل، لأن نهوض النصوص التجريبية عادة ما يكون في مناخ اجتماعي قلق ومتوتر، بفعل أزمات النفي أو القهر أو الحرب، أو وجود جو ثقافي مشحون بأزمات الهوية وصراع السلطة والإكراه وغير ذلك من الأشياء.[1]

إن كتابة ما بعد مرحلة الأزمة كانت تنزع إلى صياغه متخيل جديد تختلف مرجعياته عن أدب الأزمة.[2]

إن الطاهر وطار كان في كل مرحلة من مراحل هذه العشريات، ممارسا لقيم جمالية يمكن اعتبارها انعكاسا لوعيه التجريبي، بحيث أتاح للنص الروائي الجزائري أن ينفتح على مختلف الأجناس الأدبية، وهو في ذلك كله كان شديد الالتصاق بواقع مجتمعه ولم يدع مجالا لتلك الفجوة التي يمكن أن تكون بين الكاتب و بين واقعه، ذلك الواقع الذي ما زال يعيش مخلفات تلك الهزة العنيفة التي أحدثتها مأساة الدم.

وفي هذا البحث سنحاول تسليط الضوء على مظاهر التجريب في روايات وطار مركزين على ثلاثة جوانب وهي:

الأسطورة في روايات الطاهر وطار.

الصوفية في روايات الطاهر وطار.

الموروث السردي في روايات وطار.

---

[1] المرجع السابق، ص12.

[2] آمنه بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، ص14.

الباب الأول:

الأسطورة في روايات الطاهر وطار.

الفصل الأول: الأسطورة مفهومها و أنواعها

الفصل الثاني: تجليات الأسطورة في روايات الطاهر وطار

الفصل الأول:

الأسطورة –مفهومها وأنواعها–

1–مفهوم الأسطورة

2–نشأة الأسطورة

3– الفرق بين الأسطورة وأشكال التراث الشفوي.

4–أنواع الأسطورة

5–بواعث توظيف الأسطورة

الأسطورة جنس أدبي عماده الخيال والخروج عن الواقع المألوف. وقد شكلت بؤرة معرفية هامة باعتبارها ظاهرة ثقافية مرتبطة ارتباطا عضويا ببدايات الإنسان . وقد غزت الحقل الأدبي بقوة، وكانت الرواية اكثر جنس أدبي تأثرا بها و انفتاحا عليها، وقد تبلور ذلك في احتفاء الكتاب بها والاهتمام بتوظيفها، لأنهم رأو فيها هروبا من الواقع العربي المليء بالأحزان والمآسي، و بالقهر والظلم والاستبداد، فعمدوا إلى توظيف رموزها مستفيدين من طاقتها الإيحائية، ومسقطين إياها على الواقع معاصر، حيث أنهم أعادوا شحنها وغيروا دلالاتها بما يتوافق مع الرؤية الجديدة للأديب.

وإيمانا من الطاهر وطار بخطورة الأسطورة وأهميتها و ما تمنحه من أبعاد دلالية للنص الروائي، و نظرا لما تعطيه من قدرة كشفية وخصائص فنية كثيرة، فقد استخدمها هذا الأخير بقوة في رواياته محاولا تطويع الخطاب الأسطوري و توظيف خدمة رؤيته لقضايا المجتمع الجزائري.

و هذا ما سنحاول البحث فيه في هذا الفصل، و ذلك بالحديث عن الجانب النظري للأسطورة، بما يتعلق بمفهومها، وكيفية نشأتها، والفرق بينها وبين أشكال التراث الشفوي الأخرى، ثم أنواعها وبواعث توظيفها.

1- مفهوم الأسطورة:

1-1 الأسطورة لغة:

إن الصورة المعجمية لأي لفظ في العربية هي المرجعية الأولى لهذا اللفظ في الخطاب اللغوي، ولو عدنا إلى معاجم اللغة المعروفة، نبحث عن جذر كلمة أسطورة، فسنجد أنها تقع تحت مادة (سطر).

جاء في معجم " لسان العرب" لابن منظور: « سطر: السَّطْرُ والسَّطَرُ: الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها، قال جرير:

من شاء بَايَعْتُه مالي وخُلْعَتَه ما يكْمُلُ التَّيمُ في ديوانهم سَطرَا.

والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ وأسطارٌ وأساطير ...والسَّطْرُ: الخط والكتابة، وهو في الأصل مصدر... وقال الزجاج في قوله تعالى: « أساطير الأولين» ؛ معناه سطَّره الأولون، وواحد الأساطير أسطورة، كما قالوا أحدوثة وأحاديث».[1]

ويرى ابن منظور أن« الأساطير : الأباطيل، والأساطير : الأحاديث لا نظام لها، وواحدتها إسطارٌ وإسطارَة بالكسر، و أُسطورٌ و أُسطورة بالضم ... وقال ابو عبيده: جُمعَ سَطْرٌ على أسْطُرْ ثم جُمعَ أسْطُرٌ على أَساطِير ، وقال اللحياني: سَطَرَها: ألفها وسطر علينا: آتأنا بالأساطير . وقال الليث: يقال سَطَر فلان علينا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. يقال هو يُسُطِرُ ما لا أصل له أي يؤلف، ويقال سَطَّرَ فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها وتلك الأقاويل الأساطير والسُّطُرُ».[2]

---

* سوره الانعام الآية: 25

[1] ابن منظور، لسان العرب، ، ج4، ص363. مادة سطر

[2] المصدر نفسه، ص364.

وفي تاج العروس للزبيدي: الأساطير : الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا نظام لها يقال سطَرَ فلان علينا أي جاء بأحاديث تشبه الباطل». [1]

وهذا المعنى يؤكده ابن فارس في مقياس اللغة في قوله أما الأساطير فكأنها أشياء كُتِبت من الباطل فصار ذلك اسما لها، مخصوصا بها، يقال سَطرَ فلان علينا إذا جاء بالأباطيل، وواحد الأساطير إسطارٌ وأُسطورَة».[2]

يتضح لنا مما سبق أن الأساطير هي الأقاويل المزخرفة والمنمقة، وهي الأحاديث التي لا نظام لها، حيث أنها تتضمن عنصر الخيال وعدم الصحة، كما تعني الأباطيل.

وفي المعاجم الحديثة نجد نفس الدلالة، ففي كتاب " المنجد في اللغة العربية" نجد «سَطَرَ: ألف الأساطير ، وسَطر العبارة: كتبها، وسَطَر عليه: جاءه بأحاديث تشبه الأباطيل وزخرفها له، والأساطير : الحديث لا أصل له، ويقال أساطير الأولين أي أعاجيب حديثهم».[3]

أما معجم الوسيط فقد ورد ما يلي : سطر العبارة أي ألفها، ويقال سطَّرَ الأكاذيب و سطَّر علينا أي قص علينا الأساطير...و الأساطير بمعنى الأحاديث العجيبة والأباطيل ».[4]

ويؤكد أحمد رضا هذا المعنى في معجمه" متن اللغة" بقوله: «سَطَر علينا أي أتانا

---

[1] مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، دار التراث العربي، الكويت، 1998، ج12، ص25. مادة سطر.

[2] ابن فارس، مقاييس في اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط، 1979، ج3، ص72. مادة سطر.

[3] لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط19، 2009م، ص، 33مادة سطر.

[4] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ، ص429، مادة سطر.

بالأساطير وزخرفها ولم ينمقها».[1]

إن ما يلاحظ على التعاريف في المعاجم الحديثة أنها تصب في قالب واحد وهو الكلام الذي لا أصل له والبعيد عن الواقع والناتج عن الخيال و الزخارف المنمقة التي لا أساس لها استنادا إلى أمور غيبية يعجز العقل عن فهمها.

ورغم ورود "أسطورة " في المعاجم العربية إلا أن بعض الدارسين من المعاصرين يرون أن هذه اللفظة بالدلالة التي نعرفها اليوم يونانية الأصل، دخلت إلى العربية لاحتكاك العرب بالإغريق، وأنها مأخوذ من" HISTORIA" بمعنى حكاية، و في هذا الشأن يقول وديع بشور: « وكلمة أسطورة العربية مقتبسة من إستوريا HISTORIA اليونانية».[2]

وهذا الرأي لا يستند إلى أصول واقعية تدعمه، كما أنه لا يحدد الفترة الزمنية التي انتقلت فيها لفظة أسطورة من اليونانية إلى العربية، وكل ما يستند إليه أصحاب هذا الرأي هو مجرد تشابه لفظي بين كلمتين: أسطورة بالعربية، و Historia باليونانية، وحتى هذا التشابه اللفظي يجانب الصواب، فهو ليس إلا مقارنه من حيث الشكل، وفي هذا الأمر ترى الباحثة ميساء مضر أن هذه اللفظة غير وافدة من لغة أخرى، وإنما انتقلت عندما عبرت الأبجدية المكتوبة بالخط الفينيقي إلى اليونان، عن طريق التجار الفينيقيين فاقتبسوها وطوروها ونشروها في أوروبا كلها، ويبدو هذا في المقارنة بين الأحرف الفينيقية واليونانية.[3]

---

[1] أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1960م، ج3، ص148.

[2] وديع بشور، الميثولوجيا السورية، أساطير آرام، دون ناشر، ط2، دت، ص9.

[3] ميساء مضر، اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليل، مقاربه سيميائية للنصوص الأوغاريتية، إشراف محمد إسماعيل بصل، جامعة تشرين، اللاذقية، 2009/2008، ص1.

وترى أيضا أن "أسطورة" كغيرها من الكلمات العربية شكلت جذور اللغة اليونانية التي نسب إليها المؤرخون في العصر الحديث كل الأصول العربية للألفاظ والمصطلحات، وغضوا الطرف عن أصولها العربية، وهو ما أفقدهم الموضوعية العلمية، وإن ما يبعد أي شك في الأصل العربي للكلمة هو ورودها في القران الكريم تسع مرات.[1]

الكلمة عربية الأصل وجذرها من الفعل الثلاثي "سَطَرَ"، أما وزنها فهو على وزن "أفعولة" كأحدوثة وألعوبة وغيرها، وجمعها على "أساطير " أي على وزن "أفاعيل" كأحاديث و ألاعيب.

إن الرأي المذكور عن الأصل اليوناني للكلمة قلب الحقيقة تماما، و إنقاص من قدر اللغة العربية، وهو من آثار فرض الغربيين لآرائهم على تراثنا والتأثر بها من قبل بعض الدارسين العرب المعاصرين.[2]

إن ما سبق ذكره عن الأسطورة كان عند العرب، أما في الفكر الغربي فالأسطورة مشتقه من كلمة – mythos – والتي تعني عند الإغريق قصة أو حديث.

والقصة هنا شفاهية تم تناقلها من شخص لآخر ومن جيل لآخر، أي بمعنى الشيء المنطوق أو ما يطلق علية الأحدوثة.

وهذا ما حدا ببعض المختصين للإشارة إلى العلاقة الواضحة بين كلمة " mythos " وكلمة " mouth " بمعنى فم، وهذا ما دفع الناقد الفرنسي رولان بارت Barthes

[1] المرجع السابق، ص3.

[2] قسم الدراسات والبحوث، الأسطورة توثيق حضاري، سلسلة عندما نطق السراة، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009م، ص22.

Roland إلى تعريف الأسطورة بأنها كلمة، وإن كانت ليس أي نوع من الكلام، بل كلام يفرض شروطا خاصة ليكون أسطورة.[1]

وعلى صعيد انتقال الكلمة mythos إلى اللغات الأوروبية المعاصرة فإن تطورها يشوبه الغموض، حيث يذهب جون لوفيت (jhon leavit) إلى أن الكلمة تحولت إلى myth في الإنجليزية وظهرت سنة 1462، وتحولت إلى mythe في الفرنسية ظهرت سنة1803، ويرى ان الكلمة غربية بالأساس.[2]

وقال " بول روبرت" Paul Robert أن الأسطورة mythe تسرد لنا قصة شخص ما أو شعب ما من منظور معين، كما تعني عند البعض حكاية خرافية.[3]

ويقابل علم الأساطير كلمة ميثولوجي (mythology) مركبة من (mytho) بمعنى أسطورة، أما كلمة(logy) فهي تعني علم، وتصبح بذلك الميثولوجيا هي علم الأساطير الذي هو ثمرة إنتاج لخيال شعب من الشعوب, وتستعمل هذه الكلمة(ميثولوجيا) للدلالة على الدراسة المنظمة للروايات التقليدية لأي شعب من الشعوب.[4]

---

[1] أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام، دار سينا للنشر، مصر، ط1، 1995م، ص52

[2] jhon leavit, le myths aujourd'hui, anthropologie et société, vol 29, 2005,p07 www.CRUDIT.org

[3] Paul Robert, le petit Robert, Averue parmentier, Paris, 6 ème édition, 1986, 1251.

[4] أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام، ص28.

1-2 الأسطورة اصطلاحا:

حظي مفهوم الأسطورة باهتمام الدارسين على اختلاف تخصصاتهم من اثنوغرافيين واجتماعيين و نفسانيين وأنثروبولوجيين.. فتعددت التعريفات حسب اختلاف توجهات ومشارب أصحابها، وزيادة على ذلك فهو مصطلح فضفاض يختلط بالعديد من الأنساق المعرفية كالخرافة والملحمة والحكاية الشعبية، لذلك كان تحديد تعريف دقيق له يقتضي بعض التأني، وقد كتب القديس أوغسطين في جوابه عن سؤال ما هي الأسطورة؟ قائلا: « إنني أعرف جيدا ما هي، بشرط أن لا يسالني أحد عنها، ولكن إذا ما سُئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ».[1]

ولعل هذا ما أكده ميرسيا إلياد Mircea Eliade في كتابه مظاهر الأسطورة حيث تساءل عن إمكانية الظفر بتعريف للأسطورة يستطيع أن ينطبق على جميع الأساطير ووظائفها المختلفة في جميع المجتمعات التقليدية والقديمة، فهو يرى أن الأسطورة واقعة ثقافية بالغة التعقيد يمكن تفسيرها من منظورات متعددة يكمل بعضها بعضا.[2]

كما اشار كاسيرر "Cassirer" إلى أن تعريف الأسطورة صعب « لأنها تتحدى مقولاتنا الفكرية الأساسية ومنطقها إن كان لها منطق، لا يقاس بكل أفكارنا على الحقيقة التجريبية أو العلمية».[3]

لذلك عدَّ الدارسون والباحثون الأسطورة أصلا ثقافيا ممعنا في الغموض، وذلك لأنها ليست من تأليف أفراد معينين، بل هي إبداع جماعي شاركت فيه مختلف الحضارات

---

[1] ك ك رانفين، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981، ص9.

[2] ميرسا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص9.

[3] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالاتها، ص48

والأجيال المتعاقبة، ومن هنا كانت قوتها في التعبير عن رؤية الإنسان وقوة فكره وعواطفه ورغباته أوفر من أنواع الخطاب الأخرى.[1]

ويؤكد أحمد زكي هذا المنظور عن صعوبة التعريف لإعتباره أن الأسطورة تعتبر المصدر الأول لجميع المعارف والخبرات الإنسانية في كل مجتمع، فهي تتضمن ضروب الحكمة وتختلط مع أنماط المعرفة المختلفة.[2]

ولأن الأسطورة تثير هذا الجدل الواسع حول تعريفها، فقد حاول الباحثون والمفكرون تفسيرها كل حسب السياق المعرفي الذي يعمل عليه و ينتمي إليه، وسنورد مجموعة من التفسيرات الممكنة للأسطورة.

فقد رأى علماء النفس أن الأسطورة هي عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي بغرض حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي، فالإنسان يخشى الظلام ويحب الضوء الساطع، لذلك فهو يقدس الشمس ويعدها إلهه في حين أنه يعد الظلام كائنا شريرا، ولهذا يجب على الشمس التصارع مع هذا الكائن حتى تقضي علية حماية للإنسان ، ومن هنا كانت رحلة الشمس الدائمة، فهي تطلع حينما تنتصر على الكائن الشرير، وهي تغيب حينما يظهر لها مرة اخرى، لكي يصارعها، و هذا يشبه عملية الحلم كما يرى علماء النفس، فالحلم يخرج ما في النفس من دوافع الخوف في شكل صورة ورموز فإذا المشكلات الداخلية المعقدة تتحول من تلقاء نفسها إلى موضوع حكاية.[3]

---

[1] محمود عبد المولى، في الأساطير وطرائق دراستها، مجله الحياه الثقافية، العدد84، 1997م، ص58

[2] أحمد كمال زكي، الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة، مؤسسة كليوباترا للطباعة، القاهرة، ط2، 2000م، ص57

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب الطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1980م، ص18.

وهذا ما يسميه " سيجموند فرويد" (Sigmund Freud) في كتابه تفسير الأحلام باللاشعور الفردي وما فيه من رغبات مكبوتة، و يرى أن « هناك تشابها في آلية العمل بين الحلم والأسطورة».[1]

أما أتباع فرويد فيفسرون الأساطير على أنها أحلام جماعية وتعبير عن اللاشعور الجمعي، أي انهم لا يجدون في الرؤى والأحلام ذلك "الأنا" الشخصي، بل الشعور الجمعي، فالأسطورة عندهم هي مقطع من حياة الشعب النفسية الطفولية، عكس الحلم الذي هو أسطورة الفرد الشخصية.[2]

أما "كارل غوستاف يونغ " (Karl Gustave Jung) فإنه يختلف مع التفسير الجمعي للأسطورة ويرى أنها تنبع من دوافع مقلقه تدفع الإنسان إلى التفكير في البقاء، بل و الخلود، فيبني قصة أسطورية من شخصيات بطولية، يغلب عليها طابع السحر تقوم بأعمال خارقة يعجز عنها الإنسان العادي. ولا ينكر يونغ هنا كون الأسطورة وسيلة تعلم وتعليم في المجتمعات التي ظهرت فيها، فهي تنير جوانب النفس الإنسانية، لذا فالمجتمع الذي يفقد أساطيره ، بدائيا كان أو متحضرا فهو يعاني كارثة أخلاقية.

ويؤكد كريمر الجانب النفسي للأسطورة بقوله: « هي كشف وإنارة للعقل الباطن الجماعي للإنسان ».[3]

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة (سوريا، ارض الرافدين)، دار علاء للنشر، دمشق، ط11، 1996م، ص15.

[2] نزار عيون السود، نظريات الأسطورة، مجلة عالم الفكر، العدد1، ديسمبر 1995، الكويت، ص244.

[3] صامويل كريمر، أساطير العالم القديم، ترجمة أحمد عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1974م، ص11

أي أن الأسطورة تعمل على إنارة في طريق الإنسان لما تقدمة من بدائل تساعده على الاستقرار النفسي، ويفسر سيد القمني ذلك أكثر بقوله أن الأسطورة هي تسجيل الوعي الإنساني واللاوعي في آن واحد.[1]

إلا أن إرجاع الأسطورة للعامل النفسي فقط هو إهمال لعوامل أخرى مهمة.

وقد أدلى الفلاسفة بدلوهم في هذا المجال، وان تباينت مواقفهم تجاهها، فبعضهم ينكرها باعتبارها مجرد خيال، وآخرون يعترفون بها بكونها معرفة سابقة للفكر وممهدة له[2] ، وسنحاول إيراد بعض التعاريف التي قالـها الفلاسفة في الأسطورة.

يرى كاسيرر (Ernest cassirer) أنها تقع ضمن دائرة المعرفة النظرية والفن والأخلاق، أي ضمن نظام أشكال التعبير الفكرية، وذهب هيجل(Hegel) إلى أبعد من ذلك إذ لاحظ أن هناك علاقة داخلية ضرورية بين وظيفة الأسطورة، والمهمة الأم التي تسعى إليها ظواهر الفكر.[3]

و قال ليفي شتراوس (levi– Strauss)عنها أنها حلول يضعها الخيال لتسوية التناقضات الإجتماعيات الواقعية، ولكن عارضه ديكارت (Descarte) وأوغيست كونت (Auguste comte) الذين اعتبرا الأسطورة مجرد أوهام وخيالات باطله تعبر عن السذاجة البشرية، وأن الخيال هو سيد الخطأ والضلال.[4]

وقد ورد تعريف الأسطورة في المعجم الفلسفي بأنها قصة خرافية ذات أصل شعبي، لكائنات غير بشرية، حيث أن افعال هذه الكائنات أو مغامراتها ذات طابع رمزي

---

[1] سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري للبحوث والحضارة، مصر، ط3، 1994، ص26.

[2] عبد السلام عبد العالي، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، ترجمة محمد سبيلا، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2001، ص25.

[3] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية دلالاتها، ص58.

[4] المرجع نفسه، ص61.

وتحمل معنى رمزيا كذلك، كالأساطير اليونانية التي تفسر حدوث ظواهر الكون بتأثير إلهه متعددة تتصارع بينها.[1]

و هناك فئه من الباحثين ربطت بين اللغة والأسطورة، حيث أنها ترى أن اللغة هي الأساس الأول للأسطورة، فهي انبثاق لكل أصل ديني، و من خلال رمزيتها وأسلوبها الاستثنائي يُخلَق الفن والأسطورة.[2]

كما يذهب "ويميزات" في تعريفه للأسطورة بأنها نوع من اللغة الشعرية، التي كان الإنسان يستعملها في تطوره البدائي، ولهذه اللغة منطقها الخاص.[3]

ويربط كل من "ماكس مولر" و"كاسيرر" و" ويميزات" بين الأسطورة واللغة التي هي أصل كل شيء ومنبع كل فن، فلولا اللغة ورمزيتها ما كانت الأسطورة، فهي التي منحتها جانبها التواصلي، و ما الأسطورة إلا عبارة عن طقس يعبر من خلاله الإنسان عن نفسه وعن نظرته للكون وذلك باستعمال اللغة، فاللغة إطار عام تتموضع فيه الأسطورة، وذلك لأن اللغة لها مبادئها التي تقوم على الإدهاش والعجائبية، وهو ما أفادت منه الأسطورة تمثلها لهذه الخاصية.

ولكن يجب أن تتوفر في اللغة شروط لتصبح أسطورة، وهذا ما يؤكده الباحث عبد الملك مرتاض، والذي يرى أنه مهما كان المحتوى الأسطورة، فان الذي يهم هو اللغة والطريقة الكلامية التي يعرض بها المضمون، وكان الأسطورة من ميزاتها اتساع

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982، ج1، ص89.

[2] max Muller, the philosophie of mythology appned to introduction to the science of religion, England, 1973,p10.

[3] ويليام ويميزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ترجمة محي الدين صبحي، مجله الأقلام، العراق، عدد8، ماي 1976، ص33.

جوهرها محدودية شكلها، وكَلامُها حسب تعبيره هو ليس أي كلام لأن هناك رسالة بين المرسِل والمرسَل إليه، فالأسطورة هنا تشكل نظام التواصل.[1]

وقد استخدمت في صياغة الأسطورة من طرف الإنسان الأول لغة بسيطة سهلة التداول، أُسبِغت عليها تعابير إيحائية معبرة بصدق عن الواقع الذي يعيشه الفرد، ثم تحولت إلى طابع قصصي مصاغ في قالب يعتمد على المحسنات الأدبية والإستعارات، أي الخيال الأدبي الذي ساعد كثيرا على سرعة حفظ الأسطورة وتناقلها بين العامة وترتيلها في المناسبات، مما أدى ببعض الباحثين إلى تعريفها بأنها « قصة شعرية مصفوفة شعرا ... تعبر عن معارف الإنسان الأول وأخلاقه ومستويات علومه وتأملاته، وهي موضوعة في قالب شعري موسيقي».[2]

وأهم شرط في الأسطورة يجب أن يتوفر بالضرورة هو شرط القداسة، وهو شرط أساسي يخرجها من مجرد كونها قولا وحديثا إلى شكل أسطوري يكسب الكلام طابعا معينا.

وفي هذا الإطار يقول الباحث الفرنسي ميرسيا إلياد(Mircea eliade) أن الأسطورة تروي تاريخا مقدسا و حدثا جرى في الزمن الأول، زمن البدايات، و يرى أن الأساطير تصف مختلف أوجه تفجر القدس أو الخارق في هذا العالم .[3]

فما يميز بين الأسطورة وغيرها من الأنساق هو القداسة، فهي تروي تاريخا عن الآلهة وأنصاف الآلهة، و تصور عملية التكوين و الخلق، و يتدعم هذا الطرح أكثرعندما نتناول تعريف فراس السواح، و الذي يرى فيه أن الاسطورة حكاية مقدسة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيله، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى، فهي سجل لأفعال

---

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة مجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، و المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص14.

2 قسم الدراسات والبحوث، الأسطورة توثيق حضاري، سلسلة عندما نطق السراة، ص25.

[3] ميرسا إلياد، مظاهر الأسطورة، ص21.

الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجه العماء، ووطدت نظام كل شيء قائم ووضعت صيغة لكل الأمور الجارية في عالم البشر، وهي تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفهية.[1]

ويقول في كتاب آخر أن الأسطورة «حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يكشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان .[2]

ففي التعريفين السابقين تأكيدعلى سمة القداسة التي تحاط بها الأسطورة، و على الطابع الجماعي في إنتاج الأسطورة وتلقيها، باعتبارها فكرا وممارسة تنتهي إلى الاعتقاد الراسخ، أي الأيمان المطلق، وهو ما يميز الأسطورة عن الخرافة مثلا، إذ « تظل الأسطورة موضع اعتقاد».[3]

فالأسطورة إذن هي حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق، تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة الطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وهي عند الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها، فإذا تعرض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة إلى التطور فإنها قد تتبدد تحت عناصر ثقافية أقوى، فتنفرط عقدتها و تنحدر قيمتها في النسيج الإجتماعي ، و تترسب في اللاشعور، و تصبح ضربا من ضروب السحر أو الممارسات اللامعقولة، تعادل صياغتها في ثوب حكايات شعبية.[4]

فالأسطورة إذن مرتبطة بالمعتقدات الدينية، وقد تكون بمثابة امتداد طبيعي لها، حيث أنها تعمل على توضحها وتثبيتها لتصبح متداولة بين الأجيال، و هي تفسر علاقة

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص20.

[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2001، ص10.

[3] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، الجزائر، بيروت، ط3، 1986، ص.8

[4] عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1983، ص35.

الإنسان بالآلهة، وعلاقته بالكائنات الاخرى، وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة، الأسطورة مصدر افكار الأولين.[1]

وهذه الأفكار التي هي نتاج عن المتخيلات الشعبية تكون عادة مجهولة المؤلف، ومجهولة البلد، فهي بمثابة حكاية غريبة عليها الخيال الذي يجمع بين التراث الشعبي والديني، حيث تتحول فيه الوقائع إلى مبالغات وخرافات تجسد قوى الطبيعة والآلهة.[2]

وفي هذا المعنى يقول سليمان مظهر أن الأسطورة قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقده وشخصيات، حيث تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فيها، بحيث تجري أحداثها في زمن مقدس غير الزمن الحالي، و تتميز بقدسية تسيطر على عقول الناس ونفوسهم.[3]

فالملاحظ في هذه التعريفات أن الأسطورة ليست مجرده حكاية، بل حكاية مقدسة، وما يرفع من أهمية الأساطير هو هذه المعتقدات التي ترتبط بشكل عضوي بنظام ديني معين، فقدسية الأسطورة تأتي من مسألة الدين برمتها، فنحن إذا درسنا بنية أي دين نجد أنه مؤلف من ثلاث مكونات –ونحن نتحدث هنا عن الدين الإنساني– وهي: المعتقد، ثم الطقس، ثم الأسطورة.[4]

فلا يوجد دين دون معتقد، ولا يوجد دين إنساني دون أسطورة، حكاية مقدسة، ولا يوجد دين بدون طقس، الأسطورة مكون أساسي من مكونات الدين، ومن هنا تأتي قداستها.

---

[1] محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط3، 1981، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] سليمان مظهر، أساطير من الغرب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000، ص3.

[4] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص14.

ولكن هناك إشكالية تطرح في هذا السياق، وهي أن هناك من يرى أن الأسطورة هي حكاية خرافية بحتة لا أصل لها [1] ، وفي نفس الوقت نجد أنها تحمل صفة القداسة، فكيف نفرق بين الأمرين؟ أو بتعبير آخر، كيف نقدس ما لا وجود له؟

وفي هذا يقول فراس السواح أن الأساطير لها وجود، وأن صاحبها يؤمن بمحتواها كما يؤمن بأي شيء آخر، وليس بالضرورة أن يكون هذا الذي يؤمن به صحيحا، والأسطورة بهذا المعنى ليس من الضروري أن تكون قد حدثت، أو أن تكون حقيقة تاريخية مثبت علميا، فهي حقيقة بالنسبة لصاحبها وهو المهم وبهذا تكون قد أدت وظيفتها.[2]

وفي هذا السياق يقول كمال الدين حسين أن الشك لا يتطرق إلى نفس البابلي في ان الإلـه مردوخ قد خلق الكون من تنين العماء البدائي، وانه قد صنع الإنسان من تراب ممزوج بدم إله قتيل.[3]

وعليه فالأسطورة ترتبط بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه بغض النظر عن الحقيقة والخرافة في كل هذا ما دامت الأسطورة شيئا ثابتا وراسخا في نفوس أصحابها.[4]

فهي في المجتمعات القديمة تقوم مقام العلم في مجتمعاتنا في وقتنا الحالي، فما هو اليوم أسطورة كان بالأمس حقيقة واقعة، وانطلاقا من هذا يقول" صمويل هنري هوك" " "Samuel Henri hock أن السؤال الذي لا ينبغي طرحه هو ما إذا كانت

---

[1] رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص20.

[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص15.

[3] كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، ص27.

[4] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص15.

الأسطورة حقيقة أم لا، بل المهم هو البحث في ما هو المقصود منها، فهي مغامرة عقلية فلسفية ومحاولة للتفسير.[1]

من خلال ما سبق يمكن القول أن تحديد مفهوم للأسطورة لا يعني الإستحالة حتى وإن كان تعريفا جامعا غير مانع، ويمكن استخلاص بعض النقاط التي لابد من توفرها كي نطلق مصطلح الأسطورة:

1- الأسطورة لا تعرف مؤلفا معينا، بل هي ظاهرة جمعية ينتجها الخيال المشترك للجماعة، ولكن هذا لا يمنع في بعض الأحيان من إعادة صياغتها من أفراد متميزين في الحياة الفكرية أو الدينية للجماعة.[2]

2- تمثل الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، ودور الإنسان فيما هو دور تكميلي فقط.

3- تتميز الأسطورة بالقداسة، فهي حكاية مقدسة ذات سلطه عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، وهذه الأسطورة في الماضي لا يدانيها الا سَطْوَةُ العلم في العصر الحديث.[3]

وعنصر القداسة هو ما يميز الأسطورة عن باقي الأجناس الأدبية الشبيهة بها، وتجعلها ذات مضمون عميق له صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان .

كذلك يؤمَّن هذا العنصر للأسطورة إيمان الناس بصدقها إيمانا لا يتزعزع، ويؤسس لصلة دائمة بين العلم الدنيوي والعوالم القدسية.

---

[1] صمويل هنري هوك، منعطف المخيلة الشعبية، ترجمة صبري حديدي، دار الحوار والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 1995م، ص09

[2] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص14.

4- ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين، حيث تعمل على توضيح مختلف طقوسه ومعتقداته، وهذا النظام الديني هو أساس قيام الأسطورة بحيث أنه إذا انهار انهارت الأسطورة وتحولت إلى مجرد حكاية دنيوية ليست بالأسطورة.

5- يحافظ النص الأسطوري على ثباته فترة طويلة من الزمن، فهو رسالة غير مرتبطة بفترة ما، وهو سرمدي وخالد، تتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة، وغالبا ما يصاغ في شكل شعري يساعد في ترتيله في المناسبات الطقسية، ويعطيه تأثيرا لا يتمتع به النص النثري.

6- تتميز موضوعات الأسطورة بالجدية والشمولية، كمواضيع الموت و العالم الآخر ومعنى الحياة وسر الوجود، وتصاغ هذه الموضوعات في شكل قصة أو حكاية يحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقده وشخصيات وما إلى ذلك.

مما سبق يمكن القول أن الأسطورة حافظت على مناعتها وحصانتها ضد أي غزو لغوي أو اصطلاحي ثابت، فقد بقيت متمنعة لا يطاولها أي تفسير، وجعلت الإحاطة بمفهوم شامل جامع مانع لها أمرا صعبا رغم كل هذه المحاولات.[1]

والأسطورة وفقا لهذا الإتجاه ليست خيالا، بل ترجمة لملاحظات واقعية ورصدا لحوادث جارية، وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة، فهي إذن تسجيل أحداث تاريخية فعلية تم تحريفها بشكل ما أثناء انتقالها، أو اثناء إعادة صياغة التاريخ الذي يكمن خلفها.[2]

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

وتذهب بعض النظريات إلى أن اعلام الأساطيرعاشوا فعلا وحققوا سلسلة من الأعمال العظيمة، وهؤلاء الأعلام كانوا كائنات بشرية حقيقية، ولكن مع مرور الزمن أضاف إليهم الخيال الشعبي ذلك الإطار الغرائبي، و الذي يتحركون من خلاله في جو الأسطورة، وكانت أعمالهم عظيمة وخارقة جعلتهم مزيجا من الآلهة والإنسان تارة، أو رفعتهم عن منزلة الإنسان الطبيعي تارة أخرى فأتوا بأعمال خارقة».[1]

والآلهة وفقا لذات النظريات لم تكن سوى كائنات إنسانية أثبتت امتيازها، فما كان من الناس إلا أن ألهوها وعبدوها بعد موتها.[2]

وفي حالة الأسطورة لا يمكن إهمال الخلفيات التاريخية كما يؤكد مالينوفسكي، حيث أنها في البداية كانت – أي الأسطورة – « حقيقة معيشه وانها ليست خيالا، وإنما واقعا حدث منذ زمن بعيد، ولا يزال يمارس نفوذه على العالم، و على مصائر الناس مثل قصص التوراة عن خلق الكون أو الخلاص عن طريق تضحية المسيح على الصليب بالنسبة للمسيحيين».[3]

وترجع أهمية هذه النظريات بالنسبة للباحثين إلى أنها أخرجت الأساطير من عالم الخيال والوهم إلى عالم الواقع والحقيقة، و ذلك لأنها جعلت الأساطير واقعا تاريخيا، ولا يزال أنصار هذه المدرسة إلى اليوم يتعاملون مع الأساطير وفقا لهذه الرؤية. كذلك أصبح للأسطورة واقع فيما قبل التاريخ حيث أصبحت تمثل ذاكرة الإنسانية عندما تستدعي مرحلة بلغ من بعدها في الزمان بحيث لا يمكن الوصول إليها، و لكن للتمكن من الوصول إلى أقرب نقطه منها.

---

[1] علي الحديدي، في أدب الاطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1990، ص196

[2] عبد الحميد يونس، الفلكلور والميثولوجيا، ص17.

[3] إ.أ. جيمس، الأساطير والطقوس في الشرق الادنى القديم، ترجمة يوسف شلب، دار التوحيدى للنشر، ط1، 1998، ص21.

وما يجب التأكيد عليه في الأخير، أنه من الخطأ اعتبار الأسطورة نمطا متدنيا في التفكير يسمح لنا عند وصول البشرية إلى مرحلة من العلم والتطور رميها جانبا.

وهذا لا يعني الإدعاء بموضوعية قصصها أو صحتها لأنه، رغم اغترابنا المعاصر عن الأسطورة فقط كانت في العالم ما قبل الحديث، أمرا لا يمكن الاستغناء عنه« لأنها ساعدت الناس على جعل معنى لحياتهم، ومنطقا في العقل البشري كان يتعذر الوصول إليه لولاها».[1]

2- نشأة الأسطورة:

إن جميع الشعوب في مرحلة من مراحل تطورها، حاكت لنفسها أساطير وحكايات مدهشة مقدسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة التي يعتقدون بوجودها، وتتدخل فيها كائنات أقوى وأرفع من البشر. والأسطورة كانت تروي كيف بدأت الأشياء، فالزراعة طقس أوحت به الآلهة، وكذلك الأمر بالنسبة للنار علمته الآلهة للبشر، وقل ذلك عن التعدين وسائر المهن، وكانت هذه الأساطير تنتقل بالرواية الشفهية.[2]

حيث يكون هذا الإنتقال من جيل إلى آخر، وكانت الجماعة تحفظ قيمها وعاداتها وطقوسها، وتنقلها للأجيال المتعاقبة وتجيء الكتابة لتلعب دور الحافظ للأسطورة من التحريف بالتناقل.[3]

غير أن هذه الأساطير المكتوبة على الألواح الطينية التي استخرجت من بين الأنقاض لم تصل كاملة، إذ فُقِدَتْ بعض سطورها بسبب عوامل التعرية، كونها كُتِبَتْ

---

[1] كارين أرمسترونغ، تاريخ الأسطورة، ترجمة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2008م، ص07.

[2] حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، دط، 1994م، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص25.

على الطين وبقيت لأحقاب طويلة تحت الأرض تصل إلى آلاف السنين، وهذا الأمر سبب مشكله للباحثين في معرفة كيفية نشأة الأسطورة.

والحقيقة أن هذا ليس هو السبب الوحيد، فهناك مثلا الفارق التاريخي والثقافي بين من تولى الترجمة من الدارسين، وبين أصحاب الأساطير من جهة، ومن جهة أخرى اعتماد عمليات الترجمة على لغة تختلف في حروفها ومفرداتها عن اللغة التي كتبت بها الأساطير، ويعترف صامويل كريمر الباحث في الآثار والكتابات السومرية بالتقصير في فهم مقولات الأقدمين الذين كانوا على قناعة تامة بمعرفة كيف يعمل هذا الكون وكيف يمشي و كيف هي مسيرة الحياة.[1]

وعند محاولة العلماء المعاصرين تفسير نشأة الأساطير نجدهم لا يتفقون على أسباب محددة.

فمنهم من يرى أن الأسطورة ترتبط ببداية الحياة على الأرض، حيث كان البشر يمارسون السحر، ويستحضرون الأرواح الشريرة، ويؤدون طقوسهم الدينية تبعا لذلك، ومن هؤلاء "جيمس فريزر" (James Frazer)، و"إدوارد تايلور" Edward Taylor[2]، لكن "هيربرت ريد" (Herbert Read) يؤكد أن فريزر وتلاميذه يخطئون في زعمهم بأن الأسطورة كانت محاولة لتفسير الكون، بل هي جزء من طقوس العبادة داخل المعبد، ويؤيد هذا المذهب "لويس سبنس" وليفي برول" (Lewis spence et lévy–bruhl)، والذين يريان أن الأسطورة لم تنشأ عن حاجة الرجل البدائي إلى تفسير الظواهر الطبيعية لأنه كان لا يعرف لنفسه مجالا مستقلا عنها، بل إنها كانت أحد طقوس العبادة.

[1] قسم الدراسات والبحوث، الأسطورة توثيق حضاري، ص27.

[2] أحمد كمال زكي، الأساطير ، ص51.

ومن الباحثين من يرى أنها ترجمة دقيقة للحوادث التاريخية الجارية، استهدفت نقل تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة في البدايات الأولى للحياة على الارض.

وهناك آراء اخرى لكن لا يجيب أي منها على الأسئلة التي تثار حول الأسطورة ،

وطبعا هذا الإختلاف لا ينفي وجودها.

ومحاولة للوصول إلى أرضية علمية مشتركة في تفسير أصل الأسطورة كيفية نشأتها

يقرر الدارسون وجود نظريات في أصل الأسطورة، ومن أهمها:

أ) النظرية الدينية أو نظرية الكتب المقدسة :

أكد الباحثون من خلال هذه النظرية على الأصل الديني للأسطورة، ووفقا لميرسا إلياد فان الأساطير هي «رموز دينية ظهرت من خلال تأثير الأشكال الطبيعية للعالم على المجتمع الإنساني، والأساطير هي تنظيم تلك الرموز في ثقافة معينة للتعبير عن الحدس الأزلي».[1]

إلا أن هذه الأساطير أُضِيفَ إليها وغُيِّرَ فيها، كما حُرفَ أصلها الديني. ووفقا لهذا الإتجاه فإن جميع القصص الأسطورية مشتقه من الكتاب المقدس لكن الوقائع الصحيحة تبدلت، ومن ذلك مثلا أن يرد اسم شمشون مكان اسم هرقل.

فبسبب هذا التبديل المتغير خرج الأمر من الحقيقة الدينية إلى الأسطورة، ومن ثم نجد تشابها في مثل هذه الأساطير عند مختلف الشعوب.[2]

ويذهب الباحث "لويس سبنس" إلى أن الأسطورة بمدلولها المعروف كانت أحد طقوس

[1] ميرسا إلياد، مظاهر الأسطورة، ص15.

[2] علي الحديدي، في أدب الاطفال، ص196.

العبادة، وأن الأساطير ماهي إلا تفسير لشعائر الدين والقواعد المتعلقة بالعبادات.[1]

ويؤكد فريزر ذلك حين اعتقد أن الأسطورة قد تطورت لتفسر وتصاحب الاجراءات السحرية التي تعني في البداية الوفاء بالرغبات الإنسانية لتنمو بعدها داخل عبادة دينية حقيقية.[2]

ب) النظرية التاريخية: هي أكثر النظريات بساطة، وأقدم الإتجاهات في تفسير الأسطورة. وترجع إلى المدرسة اليوهيمروسية نسبة إلى "يوهيمروس" الإغريقي، والذي حاول أن يؤكد أن كل الأساطير القديمة هي أحداث تاريخية حقيقية حدثت بالفعل.[3]

وأن شخصياتها قد عاشت بالفعل و قامت بتلك الافعال الخارقة، لذا فهي واقعية وإن اكتنفها بعض الغموض.[4]

ج) النظرية الطبيعية:

تُرجِع هذه النظرية أصل الأساطير إلى ما يتصل بعناصر الطبيعة، وبمقتضاها يتم تخيل عناصر الكون من ماء وهواء ونار في هيئة أشخاص أو كائنات حية، أو أنها تختفي وراء مخلوقات خاصة، وعلى هذا النحو وُجِد لكل ظاهرة طبيعية ابتداء من الشمس والقمر والبحر وحتى أصغر مجرى مائي، لها كائن روحي يتمثل فيها وتتبني عليه الأساطير ».[5]

---

[1] عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص19.

[2] أحمد كمال زكي، الأساطير ، ص8.

[3] كارم محمود، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، القاهرة، ط4، 2007، ص39.

[4] أحمد شمس الدين الحجابي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة، دط، 1984، ص296.

[5] قسم الدراسات والبحوث، الأسطورة توثيق حضاري، ص32.

أي أن أصحاب هذا المذهب يرون أن كل أسطورة تحتوي على ظاهرة طبيعية نُسِجَتْ نَسْجاً مُحكما في قالب حكاية، وبهذا المفهوم فإن الأسطورة تقوم بالنسبة للإنسان الذي عاش في تلك الأزمنة بدور المفسر لبعض الظواهر الكونية وذلك لعجزه عن الاستدلال.

وهذا ما تؤكده نبيلة إبراهيم حيث تقول: « يمكننا القول بإيجاز أن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أوهي تفسير له... ومن هنا يمكننا القول بأن الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته الحياتية طابعا فكريا، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا».[1]

لقد اختار إنسان ما قبل عصر الكتابة الأسطورة للتعبير عن تجربته مع الطبيعة، وتفاعله معها، وقد تبنى هذا الإتجاه المفكرون الألمان، والذين يرون بأن الأساطير هي أصداء للظواهر السماوية بصفة عامة، ولحركات الشمس والقمر بصفة خاصة.[2]

ومن ناحية أخرى فهناك من ينكر هذا التوجه ، ويرفض فكرة أن الأسطورة نشأت لتفسير الظواهر الكونية، ومنهم ليفي برول الذي يقول: « لم تنشأ الأسطورة والطقوس الجنائزية و عمليات السحر عن حاجة الرجل البدائي إلى تفسير الظواهر الطبيعية تفسيرا قائما على العقل، لكنها نشأت استجابة لعواطف الجماعة».[3]

فهو يرجح كفة العاطفة بسبب ولادة الأسطورة من رحم الحياة و العاطفة الجماعية.

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص23.

[2] عبد الحميد يونس، الفلكلور والميثولوجيا، ص18.

[3] ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1994، ص24.

د) النظرية الرمزية (المجازية):

وهي نظرية قديمة يرى أصحابها ان كل أساطير القدماء لا تتعدى أن تكون مجرد مجاز، لكن بمرور الزمن استوعبها الناس على أساس ظاهرها الحرفي أو أنها بمرور الزمن فقدت المعنى الرمزي وبقي المعنى الحرفي.[1]

ويؤكد عبد الرحمن بدوي النظرية الرمزية بقوله أن الأساطير ليست سوى رموز أُنْشِئَتْ في عصر سحيق، وقُصِدَ بها في الأصل الدلالة على عقائد فلسفية وأفكار أخلاقية ثم ضاعت معاني الرموز ونمت الأساطير في أشكال تاريخية.[2]

فهذا الإتجاه يرى أن الأساطير القديمة كانت مجازا أو ورموزا عن حقائق خفية تختلف عن الواقع الظاهري، حيث تبدو الأسطورة مجموعة عناصر رمزية يصعب فهمها وتفسيرها، كأصل العالم وأصل الموت.

وبعد عرض هذه النظريات التي لخصت آراء الدارسين في أصل نشأة الأسطورة يعقب توماس بلفنش أن كل هذه النظريات صحيحه إلى حد ما، ولذلك فمن الأصح أن يقال أن أساطير أمة ما قد انبعثت من كل هذه المصادر مجمعة.[3]

وقد قدر العديد من العلماء أن الأسطورة ظاهرة، لسنا في حاجة في شأنها إلى أي تفسير معقد، فهي تمثل البساطة ذاتها.[4]

---

[1] قسم الدراسات والبحوث، الأسطورة توثيق حضاري، ص32.

[2] عبد الرحمن بدوي، شلنج، المؤسسة العربية بالدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص59.

[3] توماس بلفنش، عصر الأساطير ، ترجمة رشدي السيسي، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1996، ص11.

[4] كارم محمود، أساطير العالم القديم، ص53.

غير أنه بسبب التنوع الشديد في الموضوعات وأساليب رواية الأسطورة، فمن الصعب أن نطلق حكما حاسما في سبب نشأتها ، ولكن يمكننا القول أن هناك نوعا من التكامل بين هذه النظريات في تفسير أصل الأسطورة ما كان زمانها أو مكانها.

فالنظرية الدينية تبين أن أصل هذه الأساطير هو الدين، خاصة أنها في كثير منها تدور حول الإلـهة أو أنصاف الآلهة، أو شخصيات بشرية ذات مكانة عليا.

أما النظرية التاريخية، فهي تعطي تفسيرا منطقيا للأساطير من حيث واقعيتها وأنها أحداث حصلت بالفعل، أبطالها شخصيات قامت بأعمال عظيمة، وكان لها دور أساسي في تثبيت أساسيات النظام على هذا الكوكب.

أما النظرية الرمزية، فهي تبين أن الأسطورة تعبير غير مباشر عن معاني عظيمة أُخفِيت في شكل مجازات بلغة سهلة و مثيرة، وأن فهم هذه الرموز يعتبر المفتاح لفهم الأسطورة ككل.

و النظرية الطبيعية تبين أن الأساطير تفسير لظواهر الطبيعة التي عجز الإنسان الأول عن فهمها، وهي جزء من النظرية الرمزية لأن عناصر الكون من ماء وهواء ونار تتمثل في شكل مخلوقات مرئية في الطبيعة.

3- الفرق بين الأسطورة وأشكال التراث الشفوي:

القدماء لم يطلقوا على حكاياتهم اسما معينا ولم يجمعوها في كتاب واحد مخصوص يفرقها عن بقية الحكايات، إلا أن لديهم قوة تمحيص وتفريق بين ما هو حقيقي ومقدس مرتبط بالطقوس الدينية، و بين ما هو مجرد حكاية ذات مضمون غير مقدس، وما هو أدب بحت. ولكن بمرور الزمن وقع خلط كبير بين الأسطورة وغيرها من الأشكال التراثية الأخرى كالخرافة والحكاية الشعبية والملحمة.

إن عدم التمييز بين هذه الأنواع الأدبية التراثية والأسطورة في الثقافات التي تطور فيها الأدب أدى إلى طغيانها على الأسطورة والإختلاط بها. وقد قاد هذا الأمر بعض الباحثين إلى موقف متطرف، حيث استبعدوا الأسطورة برمتها عن دائرة الدين، وخلعوا ثوب القداسة عنها، ومن هؤلاء ماكس موللر الذي يرى ضرورة إبعاد الأسطورة عن الدين، لأن الدين عنده معتقدات سوية تقود الحياة الأخلاقية بينما الأسطورة نمت نموا طفيليا وعشوائيا على هامش الدين، ومن شيمتها إفساده إذا التصقت به.[1]

وبما أن مصطلح الأسطورة يختلط هذا الاختلاط الكبير بهذه الأنساق المعرفية يتحتم علينا أن نبين من مادة هذه الأشكال ما يصلح أن يكون دالا عليها مبينا لبعض خصائصها، دون الدخول في دهاليز تفصيلاتها ومتاهاتها، والهدف هو الوصول إلى تحديد الفروقات التي تفصل بينها وبين الأسطورة.

وقد اخترنا أقرب هذه الأنواع شكلا من الأسطورة وهي الخرافة والحكاية الشعبية والملحمة.

3-1 الفرق بين الأسطورة والخرافة:

يرى الكثير من الدارسين أنه من العسير الفصل بين الخرافة والأسطورة، لأنهما كما يقول فريدريش فون ديرلاين من بقايا المعتقدات الشعبية والتأملات الحسية الشعبية التي ترجع إلى أقدم العصور.[2]

---

[1] فراس السواح، دين الإنسان ، منشورات دار علاء الدين، دمشق،ط4، 2002م، ص65.

[2] فريدريش فون درلاين، حكاية الخرافية- نشأتها ومناهج دراستها- ترجمة نبيله إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، دط، 1987، ص22

ففي المفهوم العامي فإن الخلط وارد بقوة، بينما في المفهوم العلمي عند الباحثين والمختصين، فإن هذا الخلط لا يكون واردا تماما، لأن الأسطورة شيء والخرافة شيء آخر مهما بدا التشابه والاتفاق بينهما، وهذا ما يؤكده فارس السواح في قوله «إن الخرافة من أكثر أنواع الحكايا التقليدية شبها بالأسطورة، ولكن العين الفاحصة ما تلبث حتى تتبين الفروق الواضحة بين النوعين».[1]

فالأسطورة مادتها هو الحدث التاريخي الواقعي المؤثر بقوة في الحياة البشرية، سواء كان من صنع الآلهة أو أنصاف الآلهة ، فهي حكاية مقدسة يؤمن أهلها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع، فهي موضوع اعتقاد راسخ لا شك فيه.[2]

أما الخرافة فهي كلمة مشتقه من مادة " خرف" وتعني فساد العقل من الكبر، فهي سرد من نسيج الخيال، لا علاقة له بالواقع، ولا بأي حدث واقعي، وهذا الخيال إما أن يكون فرديا أو جماعيا، وهي قد تنسج لغايات أخلاقية أو توجيهية، كالحث على التزام الخلق الطيب، والنفور من المساوئ، أو قد تروى لمجرد التسلية، وشخصياتها الرئيسية هم من البشر أو الحيوانات أو الجن أو العفاريت وفي جميع الأحوال فان الخرافة لا تحمل أي أصل واقعي، بغض النظر عن موضوعها الهادف والنافع كحكايات كليلة ودمنة.

وهذا المعنى أورده سعيد علوش في معجمه حيث يرى أن الخرافة قصة أحداثها خيالية، ترمي إلى إبراز المعنى الخلقي الذي ترتكز عليه في بدايتها، و تجري على ألسنة الحيوانات التي تمثل الأدوار الإنسانية في الكلام.[3]

أي أنها قصة تكشف عن ضرر معين أو إساءة لحقت بفرد من أفراد المجتمع بهدف

---

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص15

[2] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص08.

[3] .سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ص48.

الإصلاح أو رغبة في الحصول على شيء ما.[1]

فهي إذا من أشكال السرد الشعبي العفوي، والتي تختلف في تفسيراتها حسب الشرائح، وموضوعاتها مختلفة، فقد تكون تاريخية، أو فلسفيه، أو خلقية أو دينية، وتتميز بالقصر.[2]

والخرافة تقوم على عنصر الإدهاش وتمتلئ بالمبالغات والتهويل، كائناتها ما ورائية متنوعة، كالجن والعفاريت والأرواح الهائمة، وقد تدخل فيها الآلهة لكن تكون في شكل بشر متفوقين، لا كالآلهة السامية كما هو الحال في الأسطورة.[3]

والحدود بين الأسطورة والخرافة ليست دائمة الوضوح كما سبق القول، لذا يجب التطرق إلى بعض نقاط التشابه والاختلاف بينهما ليكون هذا الأمر مساعدا إلى حد ما في التفريق بينهما.

هناك صلة بين الأسطورة والخرافة، وتتمثل في كونهما تحققان في الغالب هدفا واحدا وهو إعادة النظام للحياة، ولهما نفس البنيان، والذي يبتدئ كسلسلة متتابعة من المكاسب والخسائر لبعض القيم الكونية والاجتماعية، ويؤكد بعض المختصين وجود رابطه وراثية تطورية بين الخرافة والأسطورة، ومن هؤلاء نجد "يونغ" Jung الذي يرى أن التكوين الأسطوري في كل من الأسطورة والخرافة متشابه من حيث نشأته من نفس المستوى واللاشعور الجمعي.[4]

---

[1] عبد الحميد بورايو، الحكآيات الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992م، ص11.

[2] عبد النور جبور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص19.

[3] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص15.

[4] فريدريش فون درلاين، الحكاية الخرافية ، نشأتها ومناهج دراستها، ص60.

أما أوجه الاختلاف بينهما فالركيزة الأساسية فيه هو موضوع الاعتقاد، وهذا ما يذهب إليه الباحث خليل أحمد خليل في قوله عن الأسطورة أنها تتميز عن الخرافة بخاصية الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد.[1]

أما الخرافة فلا تعدو أن تكون حكاية بطولية مليئة بالخوارق والمبالغات، يتقاسم لعب أدوارها البشر والجن، دون الآلهة، وتعالج قضايا تتعلق بالحياة اليومية والأمور الدنيوية البعيدة عن القداسة.[2]

فالأسطورة متعلقة بالآلهة والاعتقاد، فإذا فقدت العقيدة خلعت الأسطورة عنها مضمونها الديني وصارت حكاية خرافية.[3]

و من الأمور الأخرى في أوجه الاختلاف أن الأساطير توجد عادة في التراث فصيح اللغة بينما الخرافة تهتم بالجانب التربوي و توجد في العامية باعتبارها جزءا من التراث والحكاية الشعبية، ولكن لا يمكن اعتبار هذا المعيار حاسما لوجود بعض الخرافات ذات اللغة الفصيحة.[4]

وتنتمي الأساطير إلى عهد ما قبل الديانات السماوية بينما ترتبط الخرافة بعهود ما بعد الوثنية، وفي هذا الصدد يكاد يكون ثمة إجماع على أنه إذا تضمنت الحكايات موضوعا دينيا فإنه من السهل اعتباره أسطورة لوجود القداسة والآلهة فيها، لأن تلك الأساطير تظل دائما من صميم معتقدات الشعب، ويظل في وسعها أن تلعب دورا مهما في العقيدة، في حين لا يتوفر ذلك للحكايات الخرافية، فالأولى لها معنى جماعي و كوني، تصف أفعال الآلهة ونشأة الكون والمصدر الأول للنار والنور والماء العذب،

---

[1] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص8.

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص17.

[3] فريدريش فون درلاين، الحكاية الخرافية، ص153.

[4] كارم محمود، أساطير العالم القديم، ص99.

أما الثانية فهي مجرد قصة خيالية، ولا تمتلك تلك القدرات السحرية الموجودة في الأسطورة.[1]

علاوة على ذلك فإنه من اهم الفروق الأساسية بين الأسطورة والخرافة هو الزمن.

فالزمن الأسطوري ينحى بعيدا عن الزمن التاريخي العادي، بينما الخرافة تشير إلى الزمن التاريخي العادي سواء تأسست على أحداث تاريخية أم لا.[2]

مما سبق نخلص إلى أن الأسطورة تتميز عن الخرافة بمجموعة عناصر إذا غابت عنها تحولت إلى خرافة، وخاصة عنصر القداسة، وعنصر ضعف الاعتقاد بصدق الأحداث الأسطورية، لأن صلة القربى بينهما تجعلهما دائما في حالة تبادل، وفي هذا يرى فراس السواح أنه قد يلتقط الكهنة في فترات ضعف المؤسسة الدينية وانهيار المعتقدات، حكاية خرافية ما ويحملونها مضامين دينية ويضفون عليها طابع القداسة إلى أسطورة، وبالمقابل قد تؤدي تغيرات في بنية المعتقدات الدينية إلى زوال القداسة عن الأسطورة فتهبط إلى مستوى الخرافة.[3]

3-2 الفرق بين الأسطورة والحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية شكل سردي تقليدي، يضم صور الشعوب، وبطولاتها الأخلاقية والإجتماعية بشتى مغامراتها، وهي ذاكرة شعبية مجهولة المؤلف غالبا.[4]

وفي رأيي بعض الباحثين فإن الحكاية الشعبية هي طفولة الخيال، تنقل شفاهة من شعب إلى شعب، متخطية حواجز اللغة، فهي تراث غير مدون.

---

[1] فريدريش فون ديرلاين، الحكآيات الخرافية، ص60.

[2] المرجع نفسه، ص62.

[3] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص18

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية، ص43.

وقد وجد الباحثون صعوبة في التميز الدقيق بين الأسطورة والحكاية الشعبية غير انه على وجه العموم يمكن التمييز بينهما بالارتكاز على بعض النقاط منها:

* في الأساطير يكون الأبطال من أصل إلهي أو آلهة حقيقية، أما في الحكاية الشعبية فالأبطال من الكائنات البشرية أو الحيوانات المتجسدة في شكل بشري، إضافة إلى أن الأساطير هي الأصل الذي تفرعت عنه الحكاية الشعبية.

* الأساطير تتميز بعنصر القداسة، و هو ما تخلو منه الحكاية الشعبية، حتى لو كان هناك احتمال من الناحية التاريخية لأن تكون الشخصيات المذكورة في الحكايات الشعبية هي الغيلان أو السحرة أو الجن، أو المردة.[1]

* تتميز الحكاية الشعبية بهاجسها الإجتماعي وموضوعاتُها تكاد تقتصر على العلاقات الإجتماعية والأسرية، وهي واقعية إلى أبعد الحدود وتخلوا من التأملات الفلسفية والميتافيزيقية مركزة على هموم الحياة اليومية، ولا تقصد إبهار السامع بالأجواء الغريبة.[2]

* أبطال الأسطورة خارقون لأنهم في أشكال آلهة، بينما البطل في الحكاية الشعبية إنسان عادي، لذا يلجأ إلى الفطنة والحيلة للتخلص من المأزق والتغلب على الأعداء وليس إلى القوة كما في الأسطورة.

* لغة الحكاية الشعبية لغة بسيطة، تستخدم فيها العامية عادة، وربما هذا هو السبب في شيوعها بين الناس.

---

[1] عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص20.

[2] عبد الحميد يونس، دفاعا عن الفلكلور، ص108.

*الحكاية الشعبية تتميز برسالتها التعليمية، ومعظمها يحمل في ثناياه درسا أخلاقيا ما، كالصراع الأزلي بين الخير والشر، والتي تنتهي عادة بانتصار الخيْر، ولكن يحدث أحيانا أن ينتصر الشر مرحليا ولكن لا يدوم هذا النصر طويلا.[1]

* الحكاية الشعبية ذات طابع شفوي ، و هي متأخرة نسبيا بالنسبة للأسطورة من ناحية ظهورها.

هذه هي أهم سمات الحكاية الشعبية والتي تفصلها عن الأسطورة، إلا أن مجموعة من الدارسين تطلق على الحكايات الشعبية اسم حكايات الحيوان لأن للحيوانات دورا رئيسيا فيها، و لكن في هذه الحالة ستتحول الحكاية الشعبية إلى خرافة.

3-3 الفرق بين الأسطورة والملحمة:

تعد الملحة أقرب الأنساق المعرفية إلى الأسطورة، لذلك كان الخلط بينهما أمر واردا وهذا ما يجعل محاولة الفصل بينهما أمرا عسيرا.

فالملحمة قصيدة طويلة حول موضوع جاد بأسلوب رفيع، تتركز حول شخصية بطولية يتوقف على أفعالها مصير شعب معين، وأبطالها من الأسلاف العظماء لأمة معينه، وهم من البشر الخارقين. ورغم أن الملحمة ليست ذات سمة أسطورية إلا أنها تستلزم الحقيقة التي تتميز بها الأساطير .

يعرفها سعيد علوش في معجمة أنها قصيده طويلة موضوعها البطولة، تقوم بسرد مآثر بطل حقيقي تتجسد فيه المُثل.[2]

---

[1] طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص122.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص118.

فهي تأليف شعري طويل الحجم بلغة فصيحة، تدور حول بطولات فائقة ومنجزات خارقة لأحد الأبطال في الحرب أو في السفر، وهي تمتلك تاريخا محددا، ومن الممكن أن يكون المكان كذلك.

و توصف الملحمة بالفردية لأنها تعتمد على شخصية البطل الذي يجابه قوى أكبر منه، وموضوعها هو الصراع بين الخير والشر، وتتميز أيضا بالإطالة والإسهاب.

وهي تختلف مع الأسطورة لأن الأسطورة لا تقوم على محور فردي وأبطالها من الآلهة، لا تنقل حدثا، كما لا يُعَدُ الصراع أحد أركانها.

4- أنواع الأسطورة:

تعددت أنواع الأسطورة حسب تقسيمات واختلاف مشارب أصحابها، فكما أنه لم يكن هناك اتفاق عام حول تعريف الأسطورة، نجد نفس الشيء مع تحديد أنواعها وسنأخذ مجموعة من النماذج لمختلف الباحثين والهدف هو الإحاطة بأكبر قدر ممكن من أنواع الأسطورة.

حدد طلال حرب سته أنواع للأسطورة حيث ميز بين أساطير الآلهة وأساطير الأبطال الخارقين الذين قاموا بأعمال عظيمة رفعتهم إلى مستوى الآلهة.[1]

ومن بين من خص الأسطورة بالدراسة أيضا صمويل هنري هوك الذي يقسمها إلى خمسة انواع[2]:

* أسطورة الطقس: ويراها أقدم أنواع الأساطير، والطقس معناه نسق من الأفعال المنتظمة في أوقات مخصوصه، ترافقها تراتيل وتعاويذ ذات قوى سحرية هائلة.

[1] طلال حرب، اولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة، ص94.

[2] صمويل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية، ص13.

* أسطورة الأصل: أو السببية التكوينية: فيها يسعى الإنسان إلى تقديم تفسير خيالي لأصل ما أو شيء ما.

* أسطورة العبادة: تشبه الطقسية، إلا أنها خاصة بالديانة اليهودية، تؤدى في الاحتفالات اليهودية المختلفة.

* أسطورة الصيت: يركز هذا النوع على بطل شعبي معين، فيحيطه بهالة من القوة والقداسة ترفعه إلى مصاف الآلهة.

* أسطورة البعث: يرى هوك انها تختص بالديانتين المسيحية واليهودية، وتحتل قصص نهاية العالم والنهاية المفجعة لنظام الكون مكان هاما فيها وهو ما يسمى بالأدب القيامي، وهو في كتابات الأنبياء.

ويذهب أحمد كمال زكي إلى تقسيمها إلى أربعة أنواع و هي [1]:

أساطير الشعائر والطقوس: وتكون مكتوبة على الأختام والدروع وجدران المعابد.

الأساطير التاريخية: و هي تمزج بين الحقائق التاريخية المثبتة في تاريخ الإنسانية أو الحقائق اللافتة بالأعاجيب والخوارق والخرافات، ثم تخرج هذا المزيج في شكل قصة شعبية تتناقلها الأجيال وتغير فيها، وبهذا تتعدد رواياتها ويتلاشى منها الواقع بالتدريج. والتراث الإنساني مليء بهذه الحكايات كحكاية جلجاميش عند البابليين، وحكاية حرب طروادة عند اليونان، وحرب "البسوس" و "داحس والغبراء" عند العرب.

الأسطورة الرمزية: وهي حكايات فيها تعبير رمزي خشية أن تدمر صاحبها، ومن أشهر أنماطها حكايات الجن والعفاريت.

[1] أحمد كمال زكي، الأساطير ، ص48.

أسطورة الآلهة الكبرى: لا تقف عند الحوادث التاريخية، ولا تقف عند المعتقدات الدينية، بل تصف القوى السحرية المختلفة ومختلف الآلهة عند الحضارات القديمة المصرية والبابلية.

وآخر تقسيم نورده في هذا المجال هو ما ذهبت إليه الباحثة نبيلة إبراهيم والتي قسمت الأسطورة إلى خمسة أنواع[1]:

أسطورة التكوين: أو الكونية: و قد تكونت في مراحلها الأولى عن طريق التأمل في ظواهر الكون المختلفة، مما دفع الإنسان إلى محاولة البحث عن الأجوبة الفاصلة لما يدور في ذهنه من أسئلة ليبني بها تصوره حول كيفية خلق الكون وكيفية ظهور العالم إلى الوجود، وفي هذا تقول نبيلة ابراهيم أن هناك من الشواهد الأسطورية ما يقطع بأن الكون بنظامه الطبيعي قد شغل الإنسان القديم وأن هذا الإنسان عبر عن تصوره للظواهر الكونية من خلال اللغة، و أن ما قاله في شكل حكاية هو بعينه الحقيقة التي أحس بها[2]، فهي أسطورة مصورة لعملية خلق الكون والإنسان .

فالتأمل هو أساس الأسطورة الكونية وهذا ما يؤكده رابح العوبي، الذي يرى أنها تكونت عن طريق التأمل في مظاهر الكون، والذي يدفع الإنسان إلى طلب المعرفة والإجابة عما يجهله، والبحث عن ما يفسر هذا الكون المتعدد المظاهر.[3]

و أسطورة التكوين تضفي صفة الألوهية على السماء والأرض واللتين أنتجتا عناصر الكون وأجرامه، والتي تصدر عنها أشكال الحياة، فهذه الأسطورة أعمل فيها الإنسان عقله الساذج للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بخلق الكون .

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص15-22.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، ص21

الأسطورة الطقسية: وهي أساطير مرتبطة بحال الطقس و الأحوال الجوية، ترتبط بعمليات العبادة، وهي طقوس تعكس طريقة حياة الإنسان في ذلك العصر.

وقد ذهب فريزر إلى أن الأسطورة الطقسية أساسها تلك الطقوس التي كان يمارسها الإنسان ، في حياته اليومية، ولكن بعد مرور زمن طويل عليها، وذهاب الأجيال التي أسستها، أصبحت الطقوس خالية من المعنى، و أصبحت ظاهرة في حاجة لخلق تفسيرات وتبريرات لها في إطار قصصي، حيث أنه كانت لها شعائر و طقوس ترتبط بالحياة و الموت و ما بعد الموت.[1]

الأسطورة الحضارية: هي تلك التي تكشف عن صراع الإنسان مع الحياة، وذلك لإصراره على الإنتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية، وذلك ابتداء من العصر البدائي إلى أن صنع لنفسة حياة منظمة روحيا وماديا، واجتماعيا، وفي هذا الصدد تؤكد نبيله إبراهيم « أن الإنسان رغم انشغاله بنظام الكون فإنه لم يغفل عن التفكير في نفسه وفي وظيفة وجوده على الأرض، وقد هداه التفكير أن يكون لحياته نظام شبيه بنظام الكون فعندما تساءل: من أنا؟ وسط هذا الكون الكبير، كان جوابه أنه الكائن الذي يتميز عن الحيوان من ناحية، ويختلف عن الآلهة من ناحية أخرى، فهو يختلف عن الحيوان من ناحية أنه قادر على صنع حياته بحيث ننتقل بها من المرحلة الطبيعية التي يعيش فيها الحيوان إلى المرحلة الحضارية التي يصنعها بنفسه».[2]

أي أن الإنسان مرّ بمراحل حضارية مختلفة، وكان أول هذه المظاهر المرحلة البدائية أوما يسمى بالهمجية، وعندما تكيف مع الطبيعة صنع لنفسة شكلا منظما يتماشى والعصر الذي يعيش فيه.

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص12

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص31.

ففي بداية الكون كان مشغولا بالتأمل في ظواهر الكون من حياة وموت، وأرض وسماء، وإنسان وحيوان وغير ذلك، ثم أصبح يفكر بعدها في نفسه وكيف يحسن حياته ووضعه، ففي البداية كان يأكل الطعام نيئا بعدما يصطاده بوسائل تقليدية كالقوس والرمح، ثم بعدها أصبح يطهو طعامه بعد ما اكتشف النار و ابتعد بذلك عن عالم الحيوان.

وهكذا كان يتطور تدريجيا، و في أثناء هذا التطور كان ينتج الأساطير التي تخلده وتخلد تلك القفزات الحضارية، وعزا كل خطوة من تطوره إلى إله من نوع ما، دون ان يهمل دوره كإنسان .

وهذا النوع من الأساطير يحتاج إلى منهج معين من التحليل، يقوم بعملية الربط بين الاطراف المختلفة التي يتكون منها ما يسمى الموقف الحضاري، فهناك عدة أطر لهذا الموقف منها الإطار الجغرافي، والاقتصادي، ثم الاجتماعي، والأسري. ويجب التعرض لهذه الأطراف والأطر جميعا لمعرفة حد التشابك بينها لتصوير الموقف الحضاري الذي يعيش فيه هذا الإنسان .[1]

بمعنى أن الشواهد الأسطورية الحضارية تحتاج لدراسة على المستوى التاريخي والجغرافي وإلى تحليل اجتماعي وانثروبولوجي.

الأسطورة الرمزية: هي تلك الأسطورة التي تتضمن رموز تتطلب التفسير، وتتميز برقتها ونضجها فكريا بالنسبة للأساطير الاخرى، هذه الأساطير من خلال الرمز، ولكن هذا الرمز كان حقيقة بالنسبة للإنسان القديم.

وفي هذا ترى نبيلة إبراهيم أن معظم الأساطير الإغريقية المتأخرة تمثل أساطير رمزية، على الرغم من استمرارها في توظيف الأسطورة لإلقاء المزيد من التحديد

[1] المرجع السابق، ص35.

للمفهومات الكونية قبِلَ الإنسان بها، فللأسطورة منطقها الرمزي الذي تتعامل به مع معطيات الواقع والفكر فهي نوع من الحقيقة أو معادل لها، وليس منافسا للحقيقة العلمية أو التاريخية، بل رافدا لها ورمزا.[1]

أسطورة البطل: تزخر الأساطير بذكر الآلهة وأفعالهم، وهي تعتبر الآلهة المسير الأعلى لشؤون الإنسان، حيث تتمتع هذه الآلهة بالقدسية بحيث لا يجوز للإنسان أن يتجاوزها أو يتعداها، وقد حسمت حق الآلهة في أمور لا يجوز لهذا الإنسان ادعاؤها لنفسه، فالإنسان قد يكون بطلا يتميز ببعض صفات الإله، لكن ذلك يجب أن لا يجعله يفكر في الصراع مع الآلهة الحقيقية و إلا نزلت عليه اللعنات بسبب تمرده و سحبت منه تلك المواهب التي أعطيت له و التي أثرت عالمه.[2]

و هذا ما يؤكده رابح العوبي، و الذي يرى أن بعض الأساطير يتميز فيها البطل بالادوار الإنسانية والإلهية " البطل الإله" إذ يجمع بين الصفات الإنسانية والإلهية، فهو مزيج بين الإنسان والإله، بحيث أنه يمتلك صفات إلهية يحاول من خلالها الارتقاء إلى مصاف الآلهة لكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الارضي .[3]

وهذه الأساطير تعبر في الغالب عن اعتداد الإنسان بنفسه حيث أنه أصبح لا يتنازل عن حقه أمام الآلهة، بل و أصبح يناضل ليكسب لنفسه حقوقا أخرى تضاهي حقوق هذه الآلهة.

و لعلنا نستطيع القول أنه من أهم أساطير الأبطال أسطورة "جلجاميش" الذي هزه موت صديقه "انكيدو" فراح يبحث عن الخلود، فخاض الصعاب وتحدى الآلهة.[4]

---

[1] المرجع السابق، ص36

[2] المرجع نفسه، ص40

[3] رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، ص21.

[4] قسم الدراسات والبحوث، الأسطورة توثيق حضاري، ص45.

فهذا النوع من الأساطير يعطي القوة للإنسان ويحجبها عن الآلهة، بل قد يلغي دور الآلهة تماما، وبالتالي بدأت من هذه الفترة فكرة التخلص من الولاء المطلق للآلهة، بل والتمرد عليها، وظهرت أيضا فكرة اللامبالاة من اللعنة الأبدية التي يمكن أن تحل بالإنسان في حال هذا الصراع معها.

وعموما فما زالت وجهة النظر هي العامل الحاسم في مثل هذه التصنيفات، كما أن العامل الفاصل للتصنيف لا يمكن إيجاده بمجرد النظر إلى الأساطير المتاحة فقط.

ومما يُصعبُ عملية التصنيف هو تداخل الموضوعات وارتباطها ببعضها البعض، حتى أن الأسطورة تضم في بعض الأحيان أكثر من موضوع واحد، وأيضا المعيار الذي تقوم عليه عملية التصنيف ، فهل هوالمضمون أم الشكل الذي اتخذته عن ذلك المضمون، أو هو الغاية منها، أو معيار آخر غير هذه المعايير.

كذلك نجد أن تعدد الأساطير التي خلقتها شعوب العالم وكذلك الأساطير التي مازالت تعيش بين بعض الشعوب المغمورة إلى الآن تصعب ايضا العملية.[1]

5- بواعث توظيف الأسطورة:

تتعدد الوظائف التي تمارسها الأسطورة سواء كان ذلك في المجتمعات التي عاشت فيها الأسطورة أو التي مازالت تعيش فيها منذ أن أصبحت موضعا للدراسة والبحث. فيما يلاحظ لدى جل الدارسين أن الاختلاف لم يقتصر على مفهوم الأسطورة وأنواعها فقط، بل تعدى ذلك إلى الوظائف، وهذا ما ذهب إليه "نورثروب فراي" Northrop fray الذي يرى أن وظيفة الأسطورة تتعدى مجرد الإبلاغ إلى وظائف أخرى حسب

[1] كارم محمود، أساطير العالم القديم، ص77.

خصائص المجتمع الذي تنتمي إليه الأسطورة كأصل القانون والطبقات المسيطرة والمؤسسات الاجتماعية.[1]

ويؤكد "بيار برونال" pierre Brunel تعدد الوظائف، حيث يرى أنها إما تبليغية تروي مجموعة من القصص، أو تفسيرية لظاهرة ما، أو استكشافية تحاول إماطة اللثام عن علاقة الآلهة بالبشر.[2]

كذلك نجد فيليب سيليي Philippe silier الذي يعتمد الوظائف السابقة ويضيف الوظيفة الاجتماعية من خلال اعتبار الأسطورة عنصرا مؤسسا للجماعة وذلك بتوفر مجموعة من الشروط والعناصر الحياتية، التي تميز بين المقدس وغير المقدس.[3]

وعموما فإن هذه الوظائف تشمل التفسير والتعليل بصفة عامة، تهدف من خلالها الأساطير إلى محاولة الوصول إلى الحقيقة، فهي تسهم في أن نتفهم تجربتنا في الحياة لما تضفيه من قيم فلسفية وتنظيمية بالنسبة لهذه التجربة.[4]

ويمكن تقسيم هذه الوظائف حسب الدارسين على النحو التالي:

أ- الوظيفة المعرفية:

يمكن ان تتحدد هذه الوظيفة في المعنى الفلسفي التأملي أو حتى التفسيري الذي تعطيه لبعض التجارب التي يعيشها الإنسان ، فالأسطورة وسيلة حاول من خلالها هذا الأخير

---

[1] نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الادبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، مصر، ط1، 1987. ص11.

[2] pierre Brunel, dictionnaire des mythies littéraire, édition du roclier, Paris, 1988, p15

[3] Philippe selier, qu'est ce qu'un mythe littéraire, revus, littéraire, Paris, 1984, p113

[4] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة العودة، بيروت، ط3، 1988، ص228.

أن يضفي على تجربته طابعا فكريا، و أن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا.[1]

ومن هذه التجارب قضية الحياة والموت والخلود، و هي من القضايا المصيرية التي شغلت بال الإنسان ، حيث كان تقبل العقل البدائي لها أمرا عسيرا، فلم يكن من المستطاع إقناعه بفكرة القضاء على وجوده في هذه الحياة كأمر وظاهرة طبيعية لا مناص منها، وهذه الحقيقة حاولت الأسطورة انكارها أو على الأقل التخفيف من حدتها، حيث بينت أن الموت هو حياة في صورة أخرى وليس معناه فناء الإنسان ، أي حلول وجود البشر في هذه الأرض ولكن بصورة أخرى، والفاصل بين الصورتين هو الموت، و يمكن من خلال هذا المفهوم احلال كل كلمة محل الأخرى، أي الموت مكان الحياة والعكس.[2]

فالتفكير بهذه الطريقة عن طريق الأسطورة حل مشكله خطيرة، و هي الموت من خلال بعث الحياة من جديد.

كذلك الأسطورة تفسر الظواهر الكونية وتبسطها، وتقربها إلى ذهن الإنسان البدائي، ففي القديم لم يكن باستطاعته إعطاء أسباب منطقية لهذه الظواهر فكان يصفها في لغة مفهومة لعقله، محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو تفسيرا له[3]، وهذا ما ذهب إليه شوقي عبد الحكيم إذ اعتبر الأسطورة هي العلم في عصر ما قبل العلم، حيث أنها تعتبر اعتقادات راسخه وثوابت علمية، وإجاباتها حاسمة مهدئة ومزيله للحيرة التي

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص18.

[2] محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص18.

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص19.

تنتاب هذا الإنسان البدائي، وهذا ما يراه أيضا ميرسا إلياد الذي ذهب إلى أنه بفضل الأسطورة يمكن إدراك العالم بصفته نظاما كونيا قابلا للفهم والادراك.[1]

وخير مثال للوظيفة المعرفية للأسطورة نجده في الأسطورة التعليلية.

لأن الأسطورة التعليلية وليدة التأمل الموضوعي في ظاهرة قد تبدو غريبة وتحتاج إلى تعليل، فهي كما تقول نبيلة إبراهيم وسيلة لتفسير الأشياء في عصر غاب عنه الأسلوب العلمي لفهمها.[2]

فهذه الأسطورة ما هي إلا تعليل لإحدى الظواهر الطبيعية ، و فهي محاولة لتفسير العلوم قبل وجود العلوم لأنها تتحدث عن علة خلق الإنسان و تبين علاقته بباقي الكائنات ، و كذلك علة الظواهر الطبيعية ، و الحياة و الموت ، و الإنسان و الوحوش و الطقوس المقدسة ، و العادات و ما إلى ذلك من الظواهر الغامضة ، و كذا كيفية وصول الأشياء إلى ما هي عليه ، فهي نظام فكري استوعب قلق الإنسان الوجودي و توقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه، و الأحاجي التي يتحداه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه .[3]

فهنا الأسطورة حاولت الإجابة على سبب اختلاف لون البشرة، ورغم عدم واقعيتها إلا أنها أزالت الحيرة وجلبت الراحة النفسية.

ونجد كذلك أسطورة أخرى تفسر ظهور الشمس في النهار دون نجوم، وظهور القمر ليلا ومعه النجوم، وهي ظاهرة فلكية لها تفسيرها العلمي، غير أن الإنسان البدائي لم تكن له القدرة على مثل هذا التفسير لغياب الوسائل العلمية المتطورة، ففسر هذه

---

[1] محمد عجينه، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالاتها، ص60.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص28.

[3] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص15.

الظاهرة تفسيرا ساذجا وهو أن الشمس والقمر كانا معا ومتلازمين في بادئ الأمر، و كانا يظهران بصحبة أبنائهما النجوم، ثم حدث بعد ذلك أن ضاقا وتبرما من الأبناء، فاتفقا أن يقذف كل منهما بأبنائه في البحر، فأسرعت الشمس وجمعت ابنائها عندهم في جوال ورمتهم في عرض البحر، أما القمر فقد عاد وتدبر في الأمر وخان الشمس واحتفظ بأبنائه، فلما علمت الشمس بهذه الخيانة خاصمت القمر وأبت أن تظهر معه في وقت واحد، ومنذ ذلك الحين افترقت الشمس عن القمر وأصبح كل منهما يظهر في وقت مختلف عن الآخر كما أصبحت الشمس تظهر وحدها في السماء بدون نجوم، في حين أن القمر يظهر برفقه النجوم.[1]

إذن الوظيفة المعرفية، أو التفسيرية للأسطورة كانت تضمن المعرفة في مرحلة من مراحل تطور العقل البشري.

ب- الوظيفة العقائدية أو الوجودية:

يمكن ان نطلق عليها الوظيفة الدينية، وهي تتجلى في أن الأسطورة في الثقافة البدائية تعبر عن الإيمان وتعززه وتنظمه، كما أنها تحمي الأخلاق وتؤكد عليها. وهي أيضا تؤكد على فعالية الطقوس، وتشتمل على قواعد عملية لهداية الإنسان .[2]

ويؤكد رانفين هذه الوظيفة بقوله: « في جميع الأديان القديمة تقوم الأسطورة مقام العقيدة، ولكن هذه الأسطورة لم تكن جزءا جوهريا من الدين القديم، إذ لم يكن هناك قانون مقدس ولا قوة ملزمة للعبادة».[3]

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص29.

[2] كارم محمود، أساطير العالم القديم، ص77.

[3] ك، ك رانفين، الأسطورة، ص39.

فقد لعبت الأسطورة دورا في تفسير الشعائر والطقوس نتيجة عجز الإنسان أمام ظواهر الطبيعة فلجأ إلى استرضائها وترويضها عن طريق إقامة الطقوس وتقديم النذور، فكانت ممارسة حقيقية لشعائر العبادة.[1]

فالأسطورة وفق هذا المفهوم تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحول إلى مجرد حكاية دنيوية عادية لا تفترق عن أنماط التراث الشفوي الأخرى كالحكاية الشعبية مثلا.[2]

وفي هذا الصدد أيضا يرى لويس سبنس أن الأسطورة هي أهم عناصر الدين القديم، وما هي إلا تفسير لشعائر هذا الدين وقواعده وطقوسه التي يقوم عليها.[3]

ومن هذا المنظور فالأسطورة لها خلفية عقائدية، ومعنى هذا أن لم يكن لديه أدنى شك في وجود الآلهة في حد ذاته، وكان يعتقد بها كونها المصدر الأول للظواهر الكونية والمنظم لها، و دورها فقط هو تثبيت هذا المعتقد وإغنائه في شكل صيغ تساعد على حفظه وتداوله بين الأجيال.[4]

وهذه الفكرة يؤكدها فراس السواح في اعتباره أنه من وظائف الأسطورة تزويد فكرة الألوهية بألوان وظلال حية، لأنها ترسم للآلهة صورتها التي يتخيلها الناس، وتعطي لها أسماءها وصفاتها، وتكتب لها سيرتها الذاتية، وتاريخ حياتها وتحدد صلاحياتها وعلاقات بعضها ببعض.[5]

---

[1] محمد عبد المعيد خان، الأسطورة، ص18.

[2] فراس السواح، مغامره العقل الأولى، ص13.

[3] محمد عبد المعيد خان، الأسطورة، ص 19 وما بعدها.

[4] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص18.

[5] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص 168.

ويضيف في موضع آخر أن العقيدة هي تأكيد واع للأسطورة المكتشفة في تجربة دينية معينة مع التمييز الواعي لهذه الأسطورة وتلك التجربة الدينية عن أي تجربة دينية أخرى.[1]

ويتفق كثير من الباحثين أن الأسطورة الدينية قدمت للدين جانبه الاعتقادي النظري الذي يدعم ويبرز جانبه الانفعالي الأصلي، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالطقوس التي تعد اقوى أشكال التعبير عن الخبرة الدينية لدى الفرد والجماعة، وذلك من خلال تقديم القرابين والنذور والصلوات المختلفة، وهي طقوس يومية تؤدى في المعابد، حتى أنه في الحضارات السابقة كان الملوك يقيمون الصلوات للآلهة مع الكهان من أجل إنزال المطر مثلا، ولكن لا يعرف بالتفصيل كيفية أدائها لعدم توفر الشروحات الوافية لذلك.[2]

ويؤكد "نورثروب" هذا المعنى باعتباره أن الأسطورة معتقد، والمعتقد يستدعي طقوسا، وهذه الطقوس ليست عبثية، بل لها معنا دلاليا مهما، وهي ذات وظيفة اجتماعية، حيث أن المصلي يتلو في المعبد نصوصا معدة مسبقا، وأن الموسيقى كانت تصاحب الأداء الجمعي لهذه الصلوات.[3]

ومن نماذج هذه الوظيفة الاعتقادية الدينية الصلوات التي كانت تؤدى لإله القمر(سِنْ)، حيث كانت تؤدى في اليوم الثالث عشر من الشهر القمري، ويعتقد أصحاب هذه الصلوات بالحصول على البركة وغسل الخطايا، ومما جاء في هذه الصلوات:

---

[1] المرجع السابق، ص 175.

[2] فراس السواح، الدين والأسطورة كنظامين مستقلين ومتقاطعين، مجله الموقف الادبي، مجله أدبية شهرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 264، افريل 1993، ص8.

[3] نورثروب فراي، الأساطير في النقد الادبي، ص12. و ما بعدها

« صلاة إلى سن، أي إلهي المبجل، أي إلهي ننار

أيها الإلـه الفذ، صانع الشعاع المضيء

واهب النور إلى الناس جميعا

ومُسَدِدُ خطى ذوي الرؤوس السود (الشعب)

نورك وضاء في أعالي السماء، ونار مشعلك متقدمة على الدوام

أمامك ينحني الآلهة الكبار، وأمور البلاد بين يديك

في اليوم الثالث عشر، يوم عيدك، يوم سرور قداستك

أضع بخور الليل أمامك تقدمة واسكبها أحلى شراب

انصفني واغمرني بخيرك».[1]

ومن الأمثلة عن ذلك أيضا أسطورة "اوزيريس" و"ايزيس" المصرية القديمة، "اوزيريس" هو إله الخصب، وهو يموت مع فتره انتهاء الخصب ويحيى مع عودتها، كما أنه يجلس على كرسي القضاء الأعلى الذي يقرر مصير الأرواح التي فارقت الحياة، وتحكي الأسطورة أن اوزيريس ولد إله الأرض(جِبْ)، كما أن إيزيس التي كانت تشاركة الحكم وتعاونه في أفعال الخير و كانت زوجته، ودبر الإلـه الشرير (سِتْ) وهو أخو الملك، مكيده استطاع بها أن يحبس "اوزيريس" في صندوق وأن يلقي به في النيل، ووصل الصندوق إلى شاطئ النهر، فتنبت في مكانه شجرة ضخمة. وراحت إيزيس تبحث عن زوجها في كل مكان حتى وصلت إلى مكان الصندوق تحت الشجرة، وهناك نامت، وحملت بابنها حورس، وحدث أن أُعجب ملك تلك المنطقة

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 140 – بتصرف–

بالشجرة، فأمر بقطعها وحملها إليه مع الصندوق ولما رأت إيزيس ذلك احتالت حتى عملت خادمة في القصر واستطاعت أن تهرب بجثة زوجها.

ولكن (سِتْ) عثر على الجثة فأخذها وقطعها ورماها في أماكن متعددة. ولكن إيزيس استطاعت جمع الاشياء وقامت بطقوس تمكنت من خلالها إعادة الحياة إلى الجثة، ولكن أوزيريس لم يبق بصفته البشرية في العالم الأرضي، بل تحول إلى إله يقرر مصير الأرواح التي تغادر عالم الارض.

وكان الشعب المصري القديم يحيي بعث "أوزيريس" عن طريق رفعه شجرة ضخمة تمثل الشجرة التي نبتت في مكان الصندوق، كما كانت النساء هناك تعمل على صنع تمثال له، ثم يلقى بهذا التمثال في النيل إحياء لذكرى طرحه في الماء.[1]

أما قضية حماية الأخلاق والتي هي من صميم الوظيفة العقائدية نجد في هذه الأساطير أن الإلـه الذي يحافظ على نظام الكون من خلال القوانين الطبيعية، هو نفسه الذي يحافظ على المجتمع من خلال فرض القوانين الأخلاقية.

ومن أمثلة ذلك ترتيله لإلـه الشمس (شمش) الذي كان يعاقب كل شرير ويكافئ بالمقابل الأخيار، ويتعرض هذا النص للوصايا الأخلاقية التي يحميها هذا الإله:

« أيا مُبَدِدَ الظلام، وقاهر الشر في الأسفل والأعلى

يا من تحاسبُ بالحق الصالح، وتحاسب الشرير

تنشر شبكتك الواسعة لتمسك بالرجل،

الذي يشتهي امرأة صديقه

[1] كرم البستاني، أساطير شرقية، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1994، ص37.

تكسر عظام شكيمة المجرم وتقطع دابره

وتذهب جمال من يتلاعب بالحسابات.

وتودي عدالتك بالقاضي الفاسد إلى السجن،

وتنزل عقابك بالمرتشي الذي يحرف سير العدالة

أما المستقيم الذي يرفض الرشوة و ينتصر للضعيف، القاضي النزيه الذي يصدر الأحكام بحق،

فتجعل مكانته سامية وتسكنه مساكن الأمراء».[1]

وهذه القواعد الأخلاقية كانت فعالة وذات قوة الزامية يسفر تطبيقها عن الجزاء الحسن وتركها عن العقاب الشديد، وذلك ما ساهم في تطور البيئة الإجتماعية واستقرار العلاقات بين أفراد المجتمع.

1- الوظيفة التكفلية:

من الدارسين من يرى بأن الأسطورة هي تكفلية، أي انها تكفل وتدعم وترسخ ما هو موجود، وفي هذا يقول رانفين: « الأسطورة ليست تعليلية بل تكفلية، وهي لا تشبع فضولا، بل تؤكد إيمانا».[2]

فالأسطورة من هذا المنظور تؤكد على تقاليد وعادات المجتمع الذي يسعى جاهدا للحفاظ عليها جيلا بعد جيل للإبقاء على التماسك، و الوظيفة هنا هو ذلك الجانب المرتبط بسلوك المجتمع ككل وليس الفرد بحد ذاته، لذلك تم سن الشرائع التي تفرضها السلطة لتكفل هذه العادات.

---

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص234-235.

[2] ك. ك رانفين، الأسطورة ، ص 32.

فالسرقة مثلا هي مسأله من مسائل الأخلاق العامة التي تُفرَض عليها عقوبات صارمة لأنها تعتبر خرقا للقواعد الأخلاقية وانتهاكا للأعراف الاجتماعية و تعديا على حدود الآلهة، والعقوبة المترتبة عن ذلك أن يدفع السارق ثلاثين مثلا لما سرق إذا كان المسروق يعود للإله، وأن يدفع عشره أمثال إذا كان المسروق يعود للبشر.[1]

ومن نوع الأساطير ذات الوظيفة التكفلية هي تلك التي جاءت لتكفل سلامة الأسرة وذلك من خلال تنظيم الروابط العائلية وإنجاب الأبناء، بل إن هذا النظام قد وصل إلى حالة من التنظيم الدقيق القائم على فهم متقدم لمفهوم الأسرة ، ولدور المرأة والعلاقات الإنسانية والاجتماعية التي تقوم بين أفرادها، وهذه القوانين كانت مفيدة في معالجة وحل الخلافات التي تقع بين أفراد الأسرة .[2]

ونجد هذا النظام يطبق أولا في مجمع الإلـه في النظام الأسطوري، و نجد ذلك في أسطورة إيليش أي عندما في الأعالي :

« عندما في الأعالي لم يكن هناك سماء،

وفي الأسفل لم تكن هناك أرض

لم يكن من الآلهة سوى أبسو أبوهم

و ممو، ونعامة التي حملت بهم جميعا،

يمزجون مياههم معا».[3]

---

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص226.

[2] عمر محمد صبحي، الفكر السياسي وأساطير الشرق الأدنى القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص 134.

[3] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص93.

الإلـه "أبسو" الأب والإلهة " نعامة" و ابنهما "ممو"، ومن إخصاب مياه المحيط الصالحة المتمثلة في بنعامة، على يد المياه العذبة لأبسو، يولد من هذا الزواج "ممو" ابنهم الذي كان يمثل الضباب والغيوم الصاعدة من الماء المائع، ويتشكل من هذه العناصر الثلاثة الركيزة لكل حياة.[1]

الأب والأم والأبناء كلهم من الآلهة، شكلوا في مجمع الإلـه أسرة ذات نسق اجتماعي كانت نموذجا للبناء المجتمعي عند البشر.

ومثله أيضا أسطورة زواج الإلهة عشتار من الإلـه تموز خلال كل ربيع من كل عام، وهي رمز لبعث الحياة والتوالد عن طريق الزواج بين الرجل والمرأة، وهذه الأساطير تنص على وصف الأسرة في المجتمع الإلهي، وتؤكد أن الآلهة تتوالد مثل البشر بنظام أسري مؤسس على الزواج بين إله لذكر وأنثى.[2]

كما نجد الطلاق أيضا، و الذي استمد من الأساطير والذي يعني فراق الرجل والمرأة واستقلالهما عن بعضهما، وقد أُخِذ هذا النظام من أسطورة زواج عشتار إلهة الأمومة والخصوبة والإلـه تموز، بحيث أنهما يفترقان لمدة طويلة عن بعضهما نتيجة موت تموز، أو أسره في عالم الظلمات أو العالم السفلي، و تبقى عشتار بعيدة عن زوجها إلى موسم الربيع حيث يتم الزواج من جديد.[3]

بل تتعدى الوظيفة التكفلية للأسطورة إلى إقامة نظام اقتصادي يكفل للبشر الحياة، ألا وهو الزراعة ويعود في ذلك الفضل إلى الآلـهة لا إلى الإنسان .

---

[1] إ.أ جيمس، الأساطير في الشرق الأدنى القديم، ص 164.

[2] المرجع نفسه، ص 125.

[3] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص93.

ففي أسطورة "الأينوما إيليش" أن الإلـه كان أول فلاح، وأول راع، وأول من حلب البقر، وأول من صنع الزبدة وطحن الخبز، وأول من صنع المحراث، والإلـه "لاهار" هو أول من ربى الماشية، وأخته أشنان هي أول من زرع الحبوب.

ونجد ذلك في هذه الأسطورة، وهو حوار "أنكي" مع "أنليل" :

أنكي قال لأبيه لأنليل:

أي أبتِ أنليل، نهار وأشنان اللذان جرى خلقهما في الدولوج (بيت الخلق)،

دعنا ننزل بهما من الدولوج

هبط نهار وأشنان من الدولوج

ومن أجل أشنان بنيا لها بيتا، وقدما لها المحراث والنير

فأقام لها في حظيرته راعيا تتدفق الخيرات من بين يديه.

ووقفت أشنان في الحقل بين محاصيلها، ومن خيرات السماء، أنتج نهار و أشنَان،

وإلى مجمع الآلهة قدما خيراتهما».[1]

وعليه نقول أن الوظيفة التكفلية تتعلق بالجانب الإجتماعي المرتبط بسلوك المجتمع ككل، و الذي يسعى إلى إرساء دعائم لتنظيم اجتماعي محكم.

د- الوظيفة النفسية:

يرى علماء النفس أن الأسطورة تلعب دورا كبيرا في الحياة النفسية للإنسان ، فهي تمثل عمليات إخراج لدوافع ومكبوتات داخلية لا يستطيع التعبير عنها بشكل مباشر،

[1] المرجع السابق، ص94.

فيلجأ إلى الأسطورة بما فيها من طقوس ومعتقدات تعبر عن اللاشعور الجمعي، أي أن الأسطورة وفق هذه الرؤيا هي تعبير عن حياة الجماعة النفسية.[1]

أما فرويد فإنه يؤكد في كتابه" تفسير الأحلام" على اللاشعور الفردي وما فيه من رغبات مكبوتة، ورأى أن هناك تشابها بين عمل الأسطورة وعمل الحلم.[2]

ففي الحلم يعيش الشخص التأثير الوجودي الكامل لحقيقته بحيث يتلاشى الزمان والمكان، فيخرج ما في النفس من دوافع الخوف والقلق في شكل صور ورموز، وهذا يشبه عمل الأسطورة، فالإنسان كان يخشى الظلام ويحب الضوء، ولذلك نجده يقدس الشمس ويعبدها، ويعد في نفس الوقت الظلام كائنا شريرا، ومن هناك كان على الشمس أن تصارع مع هذا الكائن وتقضي عليه حماية للإنسان وظهرت بذلك أسطورة رحلة الشمس الدائمة، فهي حينما تطلع تنتصر على الكائن الشرير، وعندما تغيب يظهر هذا الكائن مرة اخرى، فتعود الشمس لقتاله والتغلب علية مرة اخرى وهكذا.[3]

نلاحظ أن للأسطورة هنا وظيفة نفسية تتمثل في تغلب الإنسان على شعوره بالخوف والقلق من الظلام، أي أنها تدفع الإنسان نحو الشعور بالأمان والسعادة، وهذا ما يتأكد حين تعلم أن كل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة للعالم، وبالنسبة إلى ذاته، والعنصر المهم في الأساطير هو السعي نحو السعادة التي يجدها المرء فيها.

وفي ناحية أخرى نجد الأسطورة كعلاج يستهدف الراحة النفسية باستعمال التعاويذ لما فيها من قوى سحرية يعتقد فيها من يستخدمها، إما لجلب الحظ السعيد أو طرد سوء الطالع، والغريب أن المريض يتجاوب ويتقبل الآلام رغم شدتها وصعوبتها بل إنها

---

[1] نزار عيون السود، نظريات الأسطورة، ص244. و ما بعدها

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص15.

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص18.

تشفي في كثير من الأحيان إذا كان الإيمان بها قويا، حتى أن هذه الطلاسم والتعويذات الموجودة في الأساطير استخدمت للدغ العقارب والحيات، وهذا ما يؤكده فرويد في حديثه عن الأسطورة في عصر التقدم العلمي حيث يرى أن المرضى العصبيين يحتاجون إليها.[1]

ونجد هذه الفكرة أيضا عندن رانفين الذي يتحدث عن إهمال الأسطورة في العصور الحديثة بقوله: «عندما سادت العقلانية وازداد الناس اطلاعا، لم يعودوا يؤمنون بالأساطير ، وغدا من الصعب السيطرة على القوى النفسية التي كانت الأسطورة يومها توحدها وتمسك بزمامها».[2]

كما أن للأسطورة من ناحية الوظيفة النفسية دورا آخر وهو محبة الخير وكراهية الشر وغرس بعض الاخلاق الفاضلة النفوس، ومثال ذلك ترتيلة لنص أسطوري تعود إلى قرون ما قبل الميلاد، وهي وصايا أب لابنه، وهي وصايا يرعى تطبيقها الإلـه " شمش" ، يدعو إلى صفات حسنة و يأمر بالتمسك بها:

« اكبح جماح فمك، راقب كلماتك

لا تتفوه بما لا يفيد ولا تعطي نصيحة في غير محلها

اعطي الطعام لسائله، وشراب البلح لطالبه

ولا ترد طالبا لصدقة أو ثوب

ففي ذلك مرضاة للإلـه شمش وبه تُجزَى حسنة»

ثم ينتقل إلى بعض الصفات الذميمة ينهى عنها:

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص52.

[2] ك. ك رانفين، الأسطورة، ص89.

« لا تغلظ في الكلام ولا تفتر على أحد،

من يغلظ القول ويفتر على الناس،

يعاقبه الإلـه شمش ويلاحقه طالبا رأسه».[1]

إذًا وظيفة الأسطورة النفسية تتحدد في مجالات، منها أنها تسعى لتوفير مخرج نفسي مريح للنفس البشرية، وأنها تعتبر علاجا في وضع معين كانت معطياته قبل ذلك شديدة الوطء على الإنسان ، أو يمكن القول أنها تكشف عن مكبوتات الإنسان الداخلية في اللاشعور.

هـ- الوظيفة السياسية:

هي مجموعة من الأفكار والإيديولوجيات التي تخدم الصالح العام للدول، فتلجأ إلى الأسطورة السياسية للاستفادة منها، وقد استخدمت هذه الطريقة في القديم وظهرت جليا من خلال صراع الآلهة مع بعضها البعض لفرض السيطرة وبسط النفوذ.

وقد برزت هذه الوظيفة بشكل لافت في العصر الحديث خاصة مع الاستعمال المتزايد للأسطورة السياسية وذلك استغلال المعاني السحرية لبعض الكلمات، و اتخاذها وسيلة لإرعاب وإرهاب الدول الأخرى خاصة الضعيفة منها، والهدف هو اجبارها للسير وفق مشيئة الدول الكبرى.

وهذه الوظيفة للأساطير السياسية ساهمت في تغيير توجهات الناس والتحكم في أفعالهم، ويؤكد "أرنست كاسيير" ذلك بقوله: « إننا في الأساطير السياسية الجديدة نرى

[1] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص243.

الأسطورة تتبع مخططها، فهي لا تظهر عشوائيا، إنها ليست ثمرة شيطانية من صنع خيال خصيب، إنها أشياء مصنوعة قد صنعها صناع مهرة ماكرون إلى أبعد حد».[1]

فهو يرى أنه في القرن العشرين، عصر التقنية والتكنولوجيا أصبح من السهل صنع أساطير سياسية تخدم المصالح، وهذه الأساطير أصبحت كأي سلاح حديث، لها أهمية حاسمة حيث أنها أحدثت انقلابا كبيرا في الحياة.

بذلك يمكن القول أن الأسطورة السياسية هي تفسير إيديولوجي لظاهرة سياسية معينة، وقد عرفها هنري تيودور بأنها تفسير لما يتخذه صانع الأسطورة على أنها حقيقة مسلم بها.[2] ولا يشترط أن يكون هذا الأمر حقيقة فعلا، فلا يهم إن كان صوابا أو خطا، المهم هو ما يريده صاحب الأسطورة من معنى..

فيمكن القول أن الأسطورة السياسية لا يُعتَد فيها بمقدار الحقيقة التي تحتويها، بل بما يراد إيهام الآخرين به بأنه حقيقة، من أجل السيطرة على الواقع.

ويعرفها إسماعيل عبد الفتاح في موسوعة المصطلحات السياسية بأنها هي التي تُعنَى بتفسير مقبول لماضي الأمة السياسي وحاضرها، التي تعمل كمفتاح للفهم وثيق الصلة بالاطار التحليلي للتفسير السياسي، أي انها جزء من التاريخ السياسي.[3]

إن الأسطورة السياسية تهدف إذا إلى تغيير الناس حتى تنظم افعالهم وتتحكم بها، فأثر هذه الأساطير في الدول شبيه بأثر الحية التي تحاول شل فريستها قبل التهامها، فالناس والدول بصفة عامة تقع في أسرها دون مقاومة، ويتعرضون بالتالي للهزيمة

---

[1] آرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، مراجعة أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص 377.

[2] المرجع نفسه، ص 378.

[3] المرجع نفسه، ص378 وما بعدها

دون إدراك فعلي للسبب، هذه الأساطير كما يقول: "كاسيرر" معصومة ومنيعة أمام البراهين العقلية، ولا يمكن دحضها بواسطة القياسات المنطقية.

فالوظيفة السياسية لهذا النوع من الأساطير بما تحمله من خوارق تحمل وتخلق نوعا من إرادة القوة التي تظهر فيه أسوء أنواع الاستعمار والاستبداد والاضطهاد الممكنة.[1]

ويؤكد هذا الأمر في موضع آخر حيث يقول: «أصبحنا نواجه مشكلات جديدة للغاية، ويواجهنا تغيير جذري في صور الفكر السياسي، وأثيرت أسئلة جديدة عليها، واتخذت الصدارة فجأة مشكلات لم تكن معروفة لدى المفكرين...ولعل مظاهر التغيير الذي حدث في الفكر السياسي الحديث وأكثرها إثارة للفزع هو ظهور قوة جديدة، قوة الفكر الأسطوري».[2]

ولعل أهم ما تعتمد عليه الوظيفة السياسية للأسطورة هو سحر الكلمة وسحر اللغة، يؤكد "ارنست كاسيرر" العلاقة القوية بين اللغة والأسطورة بقوله: « والصلة بين اللغة والأسطورة ليست مجرد صلة وثيقة، فإن ما بينهما هو توافق فعلي، ولو تسنى لنا فهم هذا التوافق، فإننا سنكون قد اهتدينا إلى مفتاح العالم الأسطوري».[3]

فهو يرى أن هناك ربطا قويا بين الطرفين، وبالتالي لكي تصبح الأساطير سياسية يجب إحداث تغيير كبير في مهمة اللغة، بحيث يصبح للكلمة ذلك البعد السحري الذي يتجاوز مجرد المعنى الدلالي.

ومن وجهة نظر المفكر الفرنسي "ريجيس دوبريه" Regis Debray في كتابه "نقد العقل السياسي" أنه لا شيء يشبه الساحر إلا السياسي المعاصر فكلاهما كاهن،

---

[1] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص53.

[2] أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

الأول في معبده السحري يتمتم الكلمات السحرية المؤثرة التي تضمن تبعية القطيع البدائي واستسلامه، أما الثاني، أي السياسي، فهو كاهن جديد لأسطورة جديدة تنقل ايديولوجيا سياسية جديدة.[1]

وكمثال عن ذلك نأخذ أسطورة "الهولوكوست":

وقد اتخذت هذه الكلمة عدة مفاهيم منها: القضاء على جماعة عرقية بشكل مخطط لإفناء أفرادها، وتعرف أيضا بأنها إحدى الدعائم الأساسية لإنشاء دولة الاحتلال في فلسطين وتعني، أيضا عملية إبادة اليهود على أيدي النازيين.[2]

وأصبحت هذه الكلمة أسطورة سياسية تهدف إلى تطويع الدول، فما أن يتكلم صناع الهلوكوست حتى يصمت الجميع دولا وأفرادا لسلطة هذه الكلمة، وقد يصل الأمر حتى الى محاكمة المشككين في صحة هذه الأسطورة.

وحديثنا عن الأسطورة السياسية في العصر الحديث لا يعني غيابها في القديم.

فنجد في كتاب الجمهورية لأفلاطون حديثا على لسان سقراط يقول فيه: « إن البشر هُذِّبوا وثُقِفُوا في جوف الأرض... وحين ذلك ولدتهم أُمُّهُم وهي الأرض، أي أنها قذفت بهم إلى سطحها، فيجب أن يحتموا بالمنطقة التي هم فيها كأم وكمرضع، فيصدون عنها الغزاة، ويحسبون سكانها إخوتهم... و لكن الإلـه الذي جبلكم وضع في طينة بعضكم ذهبا ليمكنهم أن يكونوا حكاما، ووضع في طينة المساعدين فضة وفي العتيدين أن يكون زراعا وعمالا».[3]

---

[1] ريجيس دوبريه، نقد العقل السياسي، ترجمة عفيف دمشقية، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1986، ص98.

[2] روجيه غارودي، الأساطير المؤسسة للسياسة الاسرائيلية، تقديم محمد حسنين هيكل، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1998، ص15.

[3] أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2017، ص109.

فأفلاطون استخدم الأسطورة لخدمة السياسة، حتى يظل كل واحد في منصبه وهو أيضا مساعدة للحكام وتبرير لحكمهم حتى لا يتعدى أحد مكانه وينازعهم في الحكم، والهدف هو إخضاع الأفراد إلي مشيئة الحكام.

وفي المحصلة نقول أن للأسطورة وظائف متعددة منها المعرفية ومن العقائدية أو الوجودية، ومنها التكفلية، ومنها النفسية، ومنها السياسية.

الفصل الثاني:

تجليات الأسطورة في روايات الطاهر وطار

1-اللغة الأسطورية

2-الشخصيات الأسطورية

3-المكان الأسطوري

4- الزمن الأسطوري

عرفنا مما سبق أن الأسطورة هي قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من لغة وشخصيات وزمان ومكان، وهي محافظة على ثباتها منذ فترة طويلة تناقلتها الأجيال عبر القرون، تلعب فيها الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية، مما جعل بعض الباحثين يعرفونها بأنها قصة الأعمال التي يقوم بها أحد الآلهة في العقائد القديمة أو إحدى الخوارق الطبيعية.[1]

فالأسطورة إذا هي قصة مقدسة في شخصياتها وزمانها ومكانها، ويؤكد هذا الأمر الباحث فراس السواح الذي يرى أن الأسطورة حكاية مقدسة ذات مضمون عميق لها صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان .[2]

ويعرفها في مؤَلف آخر بأنها حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، وأحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة.[3]

لذا في هذا الفصل سنبحث علاقة الأسطورة باللغة، والزمان والمكان والشخصيات ولكن من منطلق أسطوري، مع نماذج تطبيقية من روايات الكاتب.

[1] سليمان مظهر، أساطير من الغرب، ص3.

[2] فراس السواح، الأسطورة، ص14.

[3] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص15.

1- اللغة الأسطورية:

عمل الإنسان منذ القديم على التعبير عن عالمة وأفكاره بأساليب مختلفة تشمل الصور والرسوم والرموز المختلفة، وما إن تصبح هذه الرموز ذات معنى متعارف ومتفق عليه حتى تصبح جزءا من لغة ذلك المجتمع.[1]

واللغة هي أساس قيام التنظيم الاجتماعي بمختلف أركانه السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية، فلا تصبح الحضارة ممكنة إلا بقيام حضارة اللغة والكلام.

ومن هنا يمكن القول أن اللغة رابط اجتماعي ساهم في تجسيده أعضاء الجماعة الواحدة أو المجتمع على أساس الاعتباطية والرمزية، شرط تحقيق مبدأ الاتفاق والاصطلاح، و تشترك اللغة والأسطورة في كونهما نتيجة للتفكير المجازي للإنسان لأنهما تنبعان من فعاليات عقلية واحدة، تظهر في تكثيف التجربة الحسية البسيطة، وفي ألفاظ الكلام، حيث تبدو اللغة والأسطورة كلتاهما حلولا للتوتر، وتمثلًا لدوافع ذاتية، وإثارة تأخذ صورا وأشكالا محددة.[2]

وقد ربط مجموعة من الباحثين بين اللغة والأسطورة، حيث رأوا أن اللغة هي الأساس الأول للأسطورة، و من خلال أسلوبها الاستثنائي ورمزيتها تُخلَق الأسطورة.[3]

كما يذهب ويميزات إلى أن الأسطورة هي نوع من اللغة الشعرية، ولكن لهذه اللغة منطق خاص، من اللغة هي أصل كل شيء ومنبع كل فن، وأنه لولا اللغة ورمزيتها ما كانت الأسطورة، فاللغة هي التي منحت للأسطورة الجانب التواصلي.[4]

---

[1] أحمد ديب، في نقد الفكر الاسطوري والرمزي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، دت، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] Max muller, the philosophie of my thologie, p10.

[4] ويليام ويميزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ص33.

وهذه اللغة التي تتموضع فيها الأسطورة لها مبادئها التي تقوم عليها ولها شروطها الخاصة القائمة على الإدهاش والعجائبية، وهذا ما يؤكده عبد الملك مرتاض، و الذي يرى أنه مهما كان محتوى الأسطورة، فان الذي يهم هو اللغة والطريقة الكلامية التي يعرض بها المضمون. وكأن الأسطورة من ميزاتها اتساع جوهرها ومحدودية شكلها، وكلامها حسب تعبيره ليس أي كلام، لأن هناك رسالة بين المرسل والمرسل إليه، الأسطورة هنا نظام تواصل.[1]

وقد استخدمت لغة بسيطة سهلة التداول من قبل الإنسان البدائي وأُسبعت عليها تعابير إيحائية، ثم تحولت إلى طابع قصصي يعتمد المحسنات الأدبية والإستعارات، أو ما يعرف بالخيال الأدبي الذي ساعد على سرعة حفظ الأسطورة، وتناقلها بين العامة.

والأسطورة كانت نوعا من اللغة الشعرية، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادرا عليها في مرحلة تطوره، و وهي لغة صحيحه لها مبادؤها البنيوية، ومنطقها الخاص، بعدها تطورت هذه اللغة من لغة بسيطة إلى لغة مجازية ذات معانٍ رمزية.

فالأساطير نشأت بنشوء اللغة أو لنقل ظهرت عند ما بدأت اللغة تظهر رويدا رويدا ويرى هنري لاكروا henri Lacroix أنه بفضل اللغة دخل الإنسان في حوار مع العالم والأشياء، وهذا لا يمكن إلا باللغة وحدها والتي هي نسق من العلاقات و الرموز الذي تحول عالم المحسوسات المختلط المشوش إلى عالم موضوعات فيما يشبه الاسطورة، و اللغة في النمط الأسطوري تمثل وجودا و قوة جوهرية خلاقة، بل تعتبر ككيان قائم بذاته.

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة مجموعة من الأساطير والمعتقدات القديمة، ص14

والعالم كله في حديث وكلام مع الإنسان بما فيه من نجوم وأحجار وحيوان وغيرها من الموجودات، كما أن الإنسان يعير هذه الأشياء من روحه الخاصة ويفسرها بوصفها لغة.

والدليل على قدرة اللغة في التأثير في كيان الإنسان ووجوده، هو التعاويذ والطلاسم التي يزخر بها فلكلور الشعوب، وذلك عن طريق القدرة السحرية التي تنطوي عليها الكلمات، وكذلك بالنسبة للأساطير المبنية على الإيمان بالطبيعة السحرية للغة والتي ظهرت في تجسيم المفردات و اعتبارها ذات طبيعة مادية،[1]

بمعنى أن الأسطورة هي نتاج لغوي ينتج عن تنظيم خاص الكلمات.

ولتأكيد العلاقة بين اللغة والأسطورة نعود إلى تعريف كلود ليفي ستروس للأسطورة بانها جزء لا يتجزأ من اللغة، لأننا نعرفها بواسطة الكلامِ، والأسطورةُ تتحدد بدمج خصائص اللغة والكلام.

انطلاقا من هذا التعريف نراه يجمع بين خصائص اللغة والكلام.[2]

فاللغة تنتمي إلى زمن قابل للاسترجاع بينما الكلام غير قابل لذلك ، أما الأسطورة فهي تجمع بينهما، حيث أنها وإن كانت تحكي قصة وقعت في الماضي إلا أنها تمتد في الحاضر، وحتى إلى المستقبل.[3]

إن ستراوس يرى أن الأسطورة نوع من الخطاب يمكن من خلاله اكتشاف لغة ما، بل إنه أرجع كل نسخة من الأساطير إلى مجموعة من الجمل، و بالتالي اعتبرها كائنا

---

[1] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992، ص 15.

[2] خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص12.

[3] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية، ص47.

لغويا، ولكن ذلك يتم على مستوى رفيع جدا، ولكونها كائنا لغويا فإنها تتركب من وحدات تكوينية تدخل في بناء اللغة، مثل الأصوات، و الجانب الصرفي، كذلك الوحدات التكوينية الكبرى.[1]

ويضيف ستراوس في هذا المجال أن الأسطورة كاللغة والموسيقى تتركب من عناصر أفقية وأخرى عمودية، فالمحور الأفقي خاص بوضع الكلمات بينما المحور العمودي يتعلق باشتراك عناصرها بوحدات أخرى موافقه، ومن المستحيل فهم الأسطورة كسياق متصل، فإذا قرأناها كقراءة الرواية فلن نفهمها، إذًا سيكون من الواجب فهمها ككتلة واحدة لا تتجزأ، أو كصفحة واحدة، فما هو مكتوب في السطر الأول لا يستقل بمعناه ولا يتجزأ عما هو مكتوب في السطر الأخير، بمعنى آخر أن نقرا أفقيا وعموديا في نفس الوقت، وبدون معاملة لغة الأسطورة بهذا الشكل فلن يكون بوسعنا فهمها واستخلاص معناها.[2]

لقد جسدت روايات الطاهر وطار نموذجا روائيا حاول استقطاب الأسطورة لما تحمله من جماليات مستعارة، تقدم لكل نص تأويلا جديدا أو غنيا، فتمثلت هذه الرواية بطابع مقدس في الوجود الدنيوي.

وسنحاول في هذا المبحث التنقيب عن اللغة الأسطورية في بعض روايات الطاهر وطار.

---

[1] المرجع السابق، ص48.

[2] كلود ليفي ستروس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص36.

وانظر نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية و التطبيق، دار النهضة، القاهرة، دط، 2011، ص37.

- **رواية اللاز2: العشق والموت في الزمن الحراشي:**

تبدأ رواية العشق والموت الزمن الحراشي من نهاية رواية اللاز، ببيان ملامح شخصية اللاز وتميزه عن الآخرين، وذلك على لسان الربيعي الذي يحدثه فيقول: «عندما تستيقظ يا اللاز أَروِي لك كل التفاصيل... إنك الآن أفضلنا جميعا "ياللاز" لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة، بل لأنك الثورة».[1]

وتتأكد هذه الأفضلية بالهالة القدسية والأسطورية التي يتميز بها "اللاز" في هذه الرواية وذلك بدءا من الميلاد المقدس، وهو مولد أسطوري مختلف عليه بين الناس، « حتى الذين عرفوا مريانة، وشهدوا كل طفوله "اللاز" وشبابه، وعانوا منهما الأمرين، بدأوا يشككون في أصل "اللاز" ومنبته»[2]، و هذا التشكيك هو للمبالغة في أسطوريته:

«فاختلفت وجهات النظر، بعضهم قال أن "اللاز" لا يموت ولا يفنى ولا يكذب، وبعضهم قالوا بأن كل شعره من شعراته مباركة، وبعضهم قال بأنه خرج سيدي عبد القادر على أمه مريانة في الليل، أيقظها ثم أمرها بالنوم. فعل ذلك ثلاث مرات، ثم هتف فيها: أنت أمي وأم جميع الأولياء الصالحين. لم يطل الوقت حتى ولدته».[3]

فالكاتب يماثل بين مولد اللاز وبين ميلاد عيسى عليه السلام الذي ولد من غير أب بل قال له الله تعالى كن فيكون، حيث تمثل ملك في صورة بشر لمريم و هو جبريل عليه السلام من أجل الإيناس، و بشرها بالحمل بعيسى عليه السلام.[4]

---

[1] الطاهر وطار، رواية اللاز، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص257.

[2] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص14.

[4] محمد متولي الشعراوي، قصص الأنبياء، دار القدس للنشر، ط1، 2006، ص419.
وانظر: ابن كثير، تفسير القران العظيم، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2000، ص1186.

وهذا ما يشير إليه وطار في قوله: اللاز بقي في بطن أمه عدة قرون لا تسع سنين، لا سبعا، لا سنة وتسعة أشهر، ولا بضعة أشهر... اللاز وُلِد في أسبوع وليلة، واللاز وُلد كن فيكون».[1]

وبهذا فهو يضفي صفة القدسية على "اللاز" وفي نفس الوقت يشبه مريانة بمريم العذراء ويجللها بهالة من الطهارة والنقاء. وكذلك هناك رفع لمقام سيدي عبد القادر إلى مصاف الآلهة، فمريانة التي قال لها أنها أمه ، دخل في بطنها وخرج رضيعا يبتسم. و أمر الدم الذي في صدرها أن يتحول إلى حليب فصار.

ويتطور الأمر ليصبح اللاز في مرتبة الآلهة، حيث تأتي نساء من مختلف الأعمار يلتحفن كلهن بالبياض، ويدعون اللاز بدعوات لا تليق إلا بمقام الله عز وجل، ومن ذلك قول إحداهن: « نطلب منك الرحمة يا صاحب الرحمة، فلا تخيب طلبنا... يا سيد النور والظلمة ».[2]

وفي موضع آخر تقول إحداهن: « ارحمني يا من لا يرحم سواك، أغثني فإني مستجيرة بك».[3]

لقد رسم الكاتب للاز ثنائيات مميزة، ورمز لوجوده بمعايير خاصة تترك لفكر القارئ بدوره أن يرسم له وجودا ذهنيا خاصا، فيكون التماهي بين المحدود واللامحدود، «فاللاز كائن وغير كائن، كائن لأنه حيث ما حللنا ووليا وجوهنا وجدناه، وغير كائن لأننا لا نستطيع أن نشخصه في فرد معين، فهو له شكلان، شكل فان وخالد، ثابت ومتحرك، قريب وبعيد».[4]

---

[1] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص15. وما بعدها

[3] المصدر نفسه، ص109. وما بعدها

[4] إمام عبد الفتاح، معجم ديانات وأساطير العالم، ص101

وبذلك يكون اللاز شخصا عاديا وفي نفس الوقت شبه إله، « فهو حاضر بجسده ولكن غائب بروحه، فله سفرة كل ليلة جمعة، وكل ليلة عيد يسافر إلى حيث لا يعلم أحد، يترك جثته في منعرج ما من منعرجات القرية ... اللاز يوهم الناس أنه هنا أمامهم في هذه الدنيا الغرارة ثم يسافر في الغرب، وفي غرب الغرب تماما حيث لا صلة هناك بهذا العالم الفاني، هناك حيث الظلمة هي الأصل، تقام الحفلات النورانية».[1]

وجسده لا يفنى ولا يموت حتى إن مزقته قنابل النابالم وقصفته الطائرات الحاقدة، فقد داهمته و جماعة من الثوار ومن بينهم زيدان سبع طائرات ملأى بالحقد والموت... إذ ذاك سقطت قنابل النابالم، التهب كل شيء، تشكل جسم تكور وتكور واختفى، كان الجسم نورانيا مشعا لا تستطيع العين التحديق فيه، كذلك لم يستطع أحد حضر تبين الإتجاه الذي أخذه أالمكان الذي اختفى فيه اللاز، إذ ذاك ظهر».[2]

فاللاز يظهر ويختفي يغيب ويحضر، وذلك قدمنا له في بداية هذا العنصر.

- **رواية الشمعة والدهاليز:**

يجد القارئ نفسة إزاء عنوان غير عادي، يدفعه إلى طرح العديد من التساؤلات حول علاقته بالمتن والدلالات التي قد يوحي بها عنوان كهذا. الشمعة تحمل معنى السطوع والبروز الذي ينير عتمة الدهاليز التي تحيل إلى الظلام الدامس.

وما يهمنا في هذه الرواية هو اللغة الأسطورية التي ترتكز عليها. فالمتأمل والمتمعن فيها يحس أنها امتداد إنساني وروحي ورحلة عبر الزمن، فيها إطلالـة على الماضي وعودة إلى الحاضر، وهذا السفر يجمع بين الميثولوجيا والتاريخ.

---

[1] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص16.

ويمكن حصر المظاهر اللغوية الأسطورية في هذه الرواية في:

أ- أسطورة المتاهة: لجأ وطار إلى الأسطورة التي تقوم على أساس الصراع بين الموت والحياة والبحث عن الخلاص، ونظرا لجو الصراع الذي تعيشه الرواية فقد استعان بأسطورة المتاهة.[1]

وهذه الأسطورة تقول أن (أريادني بنت مينوس) وقعت في حب (ثيسيوس)، وهو بطل إغريقي ابن الملك (إيجوس) والذي جاء إلى مدينة كريت ليحارب وحش المينوتور، وهو مزيج بين الإنسان والثور، وكان الثور هو نصفه الأعلى، والنصف الأسفل إنسان . وكان وحشا مفترسا يأكل لحوم البشر. و قد وُضِع هذا الوحش في متاهة بممرات معقدة ومنحنيات وشُعَب متداخلة، لا يمكن الخروج منها أبدا، وقد بناها المهندس العبقري "ديدا لوس". ولكن حدث أن جاء "ثيسيوس" لقتال المينوتور كما سلف الذكر فقررت أريادني مساعدته وإنقاذه ضد "المينوتور" أو مينوتوروس في الميثولوجيا الإغريقية، و الذي هو في الأصل أخوها من جهة الأم فقدمت له خيطا يربطه عند بداية المتاهة، يستطيع العودة أدراجه مسترشدا بطرف الخيط وبالتالي لن يضل الطريق فكان أن قتل "المينوتور" واستطاع الخروج بواسطة ذلك الخيط الذي كان يرافقه أينما ذهب، و استطاع بالتالي الخروج من هذه المتاهة التي هي في الأصل دهاليز متداخلة.[2]

فالكاتب استعان بهذه الأسطورة لأن الظروف الآنية آنذاك استدعت منه ذلك للتعبير عن تجربته الشعورية.

---

[1] أحمد خالد توفيق، أسطورة الميثونور، المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع, القاهرة، دط، دت، ص13-14.و انظر الموقع الالكتروني www.dvd4arab.com

[2] المرجع نفسه، ص15.

فأسطورة المتاهة تتعدد دلالاتها، فالدهليز يرمز للظلام والغموض وعدم اتضاح الرؤية، وباليأس وفقدان الأمل، و قد جاءت بصيغة الجمع وبالتالي حملت عن الكاتب أعباء التعبير عن قوة الظلام وتعدد اتجاهاته. بينما الشمعة هي الأمل الذي ينير ويقضي على الظلمة، والتي تمثلت في ذلك الخيط الذي أمدت به (أريادني) البطل (ثيسيوس) حتى يهتدي إلى الطريق الصحيح و هو الأمل.

فالطاهر وطار استغل أسطورة المتاهة كرواية غنية يعبر بها عن ثنائية النور والظلام.

فالوضع هو دهليز مظلم كبير، فكلما اقتحمت دهليزا وجدت نفسك في دهليز آخر، وتنزل إلى اللامكان، فكان البحث عن الحقيقة يتم بوسيلة ضعيفة وحلم ضعيف هو الشمعة.[1]

ب- أسطورة الولي:

وهي أسطورة الولي (بولزمان) هو شخصية لا يعرف أحد نسبها ولا تاريخ ميلادها ولا أحد يعرف ما إذا كانت حية أو ميتة، إنه كما تقول أم الخيزران عنه لابنتها: « إنه جدك سيدي بولزمان، إنه حفيد رسول الله صلى الله علية وسلم...ولا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته ولا إذا ما كان ميتا بالفعل، يتحدث عنه نسله جيلا إثر جيل».[2]

وجاء اسم بولزمان مقترنا بالزمن (أبو الزمان) مما يدل أن له قدرة على خرق الزمن أو التحكم فيه « مع أنه لا يبخل بالظهور، إلا أنه لا يظهر إلا لمن أحبهم الله من

ذريته، ولا يظهر إلا على حافة الزمان»، ثم تتساءل أم الخيزران: ألسنا يا ابنتي على حافة الزمان؟ ألا يحق لجدك الظهور؟[3]

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] المصدر نفسه، ص99. وما بعدها

والولي بولزمان يستطيع أن يحقق المعجزات، وقد أُضفيِت عليه هالة من القدسية، حيث يتم الاستنجاد به في الأمور الصعبة، و نجد ذلك في استعمال عبارة: سيدي بولزمان الشايلله به.[1]

وفي موضع آخر تؤكد أم الخيزران قدرة بولزمان فتقول: «لو لم تكن تلك إرادة سيدنا الشايلله به لما كان أحد من أهلي يرضى بك وأنت ما أنت حتى اليوم».[2]

فقد وظف وطار في هذه الرواية لغة أسطورية بحسب الطريقة التي يفهمها الشعب، وخاصة في ظل المشاكل والصعوبات التي كانت موجودة، لأن الشعب عندما يعجز عن التغيير فان الوسيلة الوحيدة هي الأحلام، وذلك بالبحث عن طرق سحرية تغير الواقع كما هو الحال مع بولزمان، وإلى شمعة تضيئ الظلمات في زمن الظلمات.

- **رواية الحوات والقصر:**

رغم كون رواية الحوات والقصر نصا إبداعيا صغيرا على مستوى الحجم، إلا أنه يعد أحد أهم أعمال وطار الروائية، وذلك لما يتميز به على مستوى الدلالـة من جهة، ومن جهة أخرى يعد مرحلة جديدة من مراحل الإبداع لدى وطار الذي كان يعتمد الواقعية النقدية في رواياته، فقد صاغ الواقع في شكل تخيلي ثري بالرموز الأسطورية التي تجعل القارئ يعيش في جو من الأحداث والخوارق العجائبية، وتعكس هذه الرواية مدى استفادة الكاتب من الميثولوجيا العالمية.

و تتجلى اللغة الأسطورية التي يزخر بها النص في ذكر الروائي لفضاءات القرى السبع التي شهدت أحداثا أسطورية وخوارق عجائبية مختلفة، مما أكسب الرواية لمسة فنية جمالية.

---

[1] المصدر السابق ، ص102.

[2] المصدر نفسه ، ص103.

وبرزت أولى الملامح الأسطورية بداية من الوادي مرورا بالقرى السبعة وصولا إلى القصر.

تبدأ المغامرة من وادي الأبكار حيث كان علي الحوات يمارس مهنه الصيد، فاصطاد سمكة ضخمة نذر أن يهديها للملك احتفالا بسلامته من كيد الأعداء في تلك الليلة المشؤومة، وبعد اصطيادها انطلق في رحلته مرورا بالقرى السبعة. وسنتعرض لأهم مظاهر اللغة الأسطورية في هذه الرواية:

القرية الأولى:

وهي قرية الصراحة والتحفظ، ولد فيها علي الحوات ومارس فيها الصيد منذ صباه، وفيها اصطاد هذه السمكة السحرية العجيبة، جاء ذلك في قول الكاتب : « وفي اليوم الثالث رآها انحدرت مع الشلال تفج الوادي، وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت، كانت مزيجا من الألوان، حمراء وصفراء وفضية إنها سمكة تزن سبعين رطلا، لم ير أحد مثلها في الوادي منذ جرى الماء فيه.».[1]

يظهر من خلال هذا الوصف أن السمكة السحرية متنوعة الألوان، ثقيلة الوزن، تتكلم وتتنفس كالإنسان ، «يقال أنها سمكة مسحورة حملتها جنيات من نهر الأبكار ورمتها في وادينا بعد أن أعطتها التوصيات اللازمة لمساعدة علي الحوات، تتنفس كالإنسان و تبحلق كالعجل، ولا تحاول كيفية الأسماك العودة إلى الماء».[2]

وقد دار حوار بين علي الحوات والسمكة السحرية، حول سبب نذره إهداء أجمل سمكة يصطادها إلى الملك، ولما اقتنعت بحديثة قالت له: « لقد اخترت أن تصعد إلى

[1] الطاهر وطار، الحوات والقصر، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص24.

القصر، فافعل ما اخترت، أنا جئت من وادي الأبكار، محمولة بين ذراعي جنيات فاضلات، كل ما أمرت به هو أن أصعد إلى الحافة وأتمدد عند قدميك».[1]

هناك جهة خفية أمرت السمكة بتسهيل مهمة علي الحوات، وهذه الجهة مجهولة، ومن هذا المناخ الأسطوري، وهذه الإقترابات الوصفية الخارقة، يكون الكاتب قد اضفى على عملية الصيد أبعادها الأسطورية.[2]

القرية الثانية:

هي قرية "السد" وهي قرية لم تتحمس لفكرة علي الحوات ولم تقدم له شيئا سوى طرح الكثير من الأسئلة عن السمكة ، ما عدا كهل قدم له مشروع بناء السد، « فالسد يجمع مياه وادي الأبكار التي تذهب سدى، طهور في الرمل وتلتصق بالمحيط».[3]

القرية الثالثة:

هي قرية التساؤلات، و خرجت لاستقبال علي الحوات بالزغاريد بغية رؤية السمكة ويتميز أهلها بالفضول وكثرة الأسئلة، ومما جاء على لسان أهلها: « أصحيح أنها من وادي الأبكار يا علي الحوات؟

أهي فعلا المسحورة؟ وهل تحدثت إليك فعلا؟

من الغريب أن تظل سمكة حية أكثر من بضع ساعات...

سيجازيه جلالته أحسن الجزاء».[4]

---

[1] المصدر السابق ، ص30.

[2] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روآيات الطاهر وطار، ص256.

[3]. الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص43.

[4] المصدرنفسه، ص47.

غادر الحوات هذه القرية بعد قدوم فرسان القصر المدججين بالسلاح و الذين حاصروا القرية.

القرية الرابعة:

وهنا يبدا التكثيف الأسطوري والخيالي، فها هي قرية بني هرار، القرية التي يعتبر الداخل إليها مفقودا، حيث يتميز أهلها بالعدوانية و كثرة الشرور، وقد نُصِح علي أن لا يمر بها ولا يدخلها. وبعد تلقي علي لهذه النصائح تضاربت الأقوال عن الكيفية التي مر بها من القرية، فقد جاء في الرواية: «يقال أنه مرّ في وضح الشمس دون أن يراه أحد، تكور مثل غمامة، واقتحم الشوارع، ظن الناس أنها زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مشعر يلتف في الرمال ويركب الريح السّموم، البعض لم يتفطن قط للزوبعة، بينما البعض استغرب حدوثها في غير موسمها».[1]

وجاء أيضا حول أسطورية السمكة في أحد المواضع من الرواية: « يقال أن السمكة عندما أنزلها "علي الحوات" راحت تصوت وكالأفعى، وتخرج من لسانها شواظا "لازورديا"، لفحتهم الحرارة الحارقة فولوا هاربين ومر علي الحوات بسمكته المسحورة...يقال أن السمكة المسحورة تحولت إلى براق ذي رجل واحدة و ثلاثة

أجنحة، ركب علي الحوات براقه، و دخل قرية بني هرار كالفاتح».[2]

القرية الخامسة:

مع كل قرية يزداد التضخيم الأسطوري لعلي الحوات ليدخل قرية التصوف، وهي قرية كانت عرضة للنهب والسلب من طرف الأعداء، وتحولت إلى قرية العميان بعدما اقتلع الأعداء عيونهم، ولما ظهر لهم علي الحوات غير حياتهم، فظهوره كان فتحا عظيما

[1] المصدر السابق، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص59.

وكأن السماء أرسلته فنصبوه وليا من الأولياء بل في مصاف الآلهة وزوجوه من عذرائهم الوحيدة.

وجاء في الرواية « ما أجمل هدية رعية هذه القرية إليك، إنها رمز محبتهم، عربون حبهم للخير، لقد نصبوك في قلوبهم وليا من أولياء الله، بل رسولا من رسله، بل إلها من الآلهة، أنت وليهم، وأنت نبيهم و ملكهم وسلطانهم وإلههم».[1]

القرية السادسة:

وهي قرية (المحظية)، أكثر القرى ولاء للقصر، وأكثرها استسلاما للسلطان، ولكي يبرهن سكان القرية على ولائهم المطلق قاموا بتقديم ما يملكون من مال وبنين لجلالته و قد قال الكاتب على لسان أهلها : «فحب جلالته يملأ قلوب أهلها. قريتنا يا علي الحوات أخلص القرى لصاحب الجلالة، وأجل القرى إليه وإلى السلطانة حرمه المصون. من قريتنا هذه اختار جلالته محظيته التي اختارتها مولاتها وصيفة لها أيضا، أي محبة و أي تبجيل أكثر من هذا».[2]

ويضيف سكان القرية قائلين لعلي الحوات: « اعلم يا علي الحوات أننا ما تقربنا من القصر بجاريتنا المحظية حتى تقربنا بكل حلائلنا وبناتنا و جوارينا مباحات للسلطان ولحاشيته ولفرسانه ولحراسه».[3]

وفي وصف نساء هذه القرية «فكن يتبادلن النهش ويمتصصن دماء بعضهن بتلذذ غريب... لقد أتت النساء حركة عجيبة، استدرن جميعا في حركة واحدة نحو الأرض

[1] المصدرالسابق، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص80.

[3] المصدر نفسه، ص85.

ورحن يلعقن الشوك والأعشاب اليابسة».[1]

وعندما طلب "الحوات" من أهل القرية تقديم هدية لجلالته جاءه شاب باختراع وهو دواء، « بإمكان صاحب الجلالة ان يتناول فتيلة واحدة في اليوم ليكشف عن كل من هو عدو أو صديق، فتيلة واحدة تحيي في جلالته الحاسة الحادية عشر وهي حاسة معرفة مكنونات النفوس ونواياها».[2]

ولكن مصير هذا الشاب كان إلى الهلاك وتضاربت فيه الروايات، يقال « إنه ما ان قطع الشاب الخطوة الأولى نحو علي الحوات حتى هجم عليه الشيوخ وأكلوه، نهشوه بأسنانهم أولا، ثم مزقوا لحمة بالمدي وراحوا يسرطونه سرطا... يقال أن السمكة رمت بالرداء الذي تتدثر به جانبا وهجمت على الشاب فقطعت يده التي تحمل المخطط وأكلتها».[3]

ويضيف الكاتب في لغة أسطورية حول مصرع الشاب : « أن حكيم الحكماء قفز من موضعه وشك الشاب بإبرة، فراح يتحلل ويتذاوب حتى صار دودة ترابية بنية، يقال أن فتاه مأكولة الصدر والثديين و البطن هجمت على الشاب و احتضنته وراحت تواصل ضمه إليها متلذذة وتقحمه في أحشائها حتى غاب ، يقال أن الشاب ما أن كاد يتقدم نحو علي الحوات حتى سكن نشاب في صدره، إزرورق كامل بدنه، سالت قطرة دم من أسود من أنفه، أسلم آخر أنفاسه». [4]

شحن وطار في هذا المقطع بِطاقَة أسطورية كبيرة تمثلت في وصف نساء القرية ثم وصف العقار العجيب وأخيرا حول مصير الشاب.

---

[1] المصدر السابق ، ص61

[2] المصدرنفسه، ص92.

[3] المصدر نفسه،ص60.

[4] المصدر نفسه، ص 96

القرية السابعة:

وهي قرية الأعداء والأباة، وهي الأقرب جغرافيا إلى القصر والأكثر عداء له في نفس الوقت، وهي القرية الوحيدة التي قاومت ولم تستسلم للفرسان القادمين من القصر.

ورغم ذلك استقبل أهلها "علي الحوات" بحفاوة رغم علمهم بمضمون مهمته.

وقد بلغوا جانبا كبيرا من التطور العلمي والمعرفي والتحضر، والاعتماد على الذات.

« قرية الأعداء تختلف عن باقي القرى، عن قرية التحفظ، بناؤها عجيب... مبنية بصخور سوداء مغطاه بقرميد من الحديد المطعم، وفي الأعلى وعلى القمم السبع المحيطة بالقرار أقيمت مظلة من الغرانيت والإسمنت تمتد على كامل محيطها.[1]

وكان سكان هذه القرية يهدفون إلى اختراع العجيب يحرك الحاسة السابعة عشرة عند الإنسان، و تمنحه القدرة على التزود الذاتي والاستغناء عن جميع السلاطين».

هذا الاختراع الذي يعمل عليه سبعة أنبياء وسبعة رسل وسبعة مخترعين وسبعة حكماء، وفائدته أن يُكَوَّنَ حاسة لدى الإنسان، هي حاسة التزود الذاتي، تغنيه عن كل شيء، « إذا ما برد يدفيء نفسه بقرار يتخذه، وإذا ما جاع يفعل كذلك، وإذا ما عطش يرتوي بقرار، وإذا مرض عالج نفسك بنفسه، وإذا رغب في السفر لا يضطر لركوب دابة أو إلى السير على القدمين، إنما يحمل نفسه إلى الفضاء وينطلق إلى هدفه».[2]

و في نهاية الحكاية يروي لنا وطار بقية أسطورة علي الحوات، حيث يقال بأنه رُفِع من القصر بقوة خارقة، وصارت السمكة التي كانت بإحدى برك القصر حصانا مجنحا

[1] المصدر السابق، ص105.

[2] المصدر نفسه، ص106.

بسبعة أجنحة، امتطاه "علي الحوات" وطار به، كما أن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء التي فقدها وتزوجته، ويقال أيضا أن دموع "علي الحوات" أغرقت القصر في فيضان، وأن جدران القصر وكل صخوره تحولت إلى ملح... ونجا "علي الحوات" بفضل السمكة التي حملته على ظهرها، وهربت به.[1]

وتسير اللغة الأسطورية إلى أفق أكبر حيث يقول السارد :« إن علي الحوات ارتفع إلى السماء ثم صار شمسا هبطت على القصر فتحول إلى دخان أزرق، وعندما وصلت جيوش الانتقام لم تجد سوى الرماد».[2]

لقد استثمر وطار في هذه الرواية مضامين حكاية الصياد في "الف ليلة وليلة"، وما دار في هذه الحكاية من خوارق وملابسات سحرية من أخبار السلطان وحكايات الجنيات، إلا أنه أحدث فيها بعض التغييرات، لكنه احتفظ بالصيغة الخرافية التي تتوالد فيها الحكايات و التي تهدف إلى الاستحواذ الكامل على ذهن المتلقي، حيث ينطلق الكاتب من عمق البطل "علي الحوات" ويشرك القارئ في هذه الأجواء العجائبية التي تصور الواقع وفق مفاهيم تاريخية، تمتزج فيها كل مقومات التراث العربي والإنساني، وبهذه الرؤية فعلي الحوات ليس مجرد شخصية مؤطرة زمنيا ومكانيا بقدر ما هو بعد شعبي ورمزي يمتزج مع التاريخ.[3]

فقد وظف الروائي فضاء الأساطير قصد بناء متخيل سردي يصف الواقع الجزائري في مرحلة معينه تتميز بالصراعات السياسية، "فعلي الحوات" يرمز إلى تطلعات الجماهير الكادحة فهو قد واجه القصر في البداية بشكل مسالم وبمحبة، ولكن فشل التجربة جعلته أكثر نضجا ووعيا خاصة بعد اتحاد القرى وإسقاط القصر وهدمه،

---

[1] المصدر السابق، ص157.

[2] المصدر نفسه، ص158

[3] واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص134.

والانتقام من المجرمين الذين ليسوا إلا اخوته الثلاثة جابر وسعد ومسعود، و الذين عاثوا في القرية فسادا. وقد عزز الكاتب خوارق بطل الحكاية علي الحوات حتى حوله إلى أسطورة.

- **رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي:**

إن اللغة الأسطورية لأي رواية تكون محملة بجملة من النعوت والألقاب الأسطورية التي تسبغ على صاحبها هالة من الأسطورية ومن قدرات الأسطوريين وخصائصهم، وأهم ما يميز هذه اللغة أنها تكون على قدر عالي من الرمزية والإيحائية تتولد من خلالها المعاني الأسطورية.[1]

ومعروف أن الطاهر وطار يلجأ باستمرار إلى استثمار الثيمات – الموضوعات– التي تحمل ميزة أسطورية خارقة للعادة، وإدراجها في رواياته. والناص وضعنا هذه المرة في وجه تيار الخوارق من البداية.

أولا يجب التأكيد على أن رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي "من الروايات التي تزخر بلغة أسطورية ثرية، ومن ثم فإن القاموس اللغوي لها قد تشكل من تلك المعاني الأسطورية، وهي امتداد لرواية الشمعة والدهاليز، حاول فيها الطاهر وطار الإجابة على أكبر قدر من الأسئلة التي طرحتها هذه الرواية.[2] –رواية الشمعة والدهاليز–.

ولأن العنوان يعلن عن طبيعة النص وهو مدخل الولوج إليه، فقد ابتدأ بكلمة الولي ليعلن بذلك الكاتب عن محورية هذه الشخصية في النص، وليصبح العنوان متصلا تماما بمحتوى الرواية.

---

[1] مراد عبد الرحمن، العناصر التراثية العربية، دار المعارف، القاهرة،ط1، 1991، ص212.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص36.

جاء في لسان العرب أن الولي هو الناصر، وقيل المتولي لأمور العالم والخلائق القائم بها، و يكنى بها عن شخص صالح له مكانة بين الناس.[1]

وهذه اللفظة أيضا توحي بالسلطة والزعامة، وقد أخذت الكلمة في المعاجم الحديثة معنى من تطهرت روحه من دنس الدنيا، واستقامت سيرته، وكان عند الناس وجيها، وعند الله مكرما.[2] أما في الثقافة عند العامة، فالولي شخصية مقدسة تتمتع بهالة من الأسطورية، يقصده الناس لقضاء الحوائج وجلب الحظ.

إن شخصية الولي توحي بالقداسة والكرامة، إضافة إلى صفة الطهارة وتوظيف الكاتب لهذه الكلمة لم يكن إعتباطيا، حيث أن هذه الشخصية تدرجت في النمو من البداية شيئا فشيئا، بما تحمله من معجزات كرامات، فأصبح الشخص المنقذ والمخلص للوضع القائم.

لقد جاءت شخصية الولي الطاهر امتداد لشخصية بولزمان في رواية الشمعة والدهاليز ولأن لها دور هاما وكبيرا في التغيير والتأثير فقد مزج الكاتب بين أفعال الولي وكراماته مع الأسطورة « فالكرامة كالأسطورة، لم تمت في المجتمع العربي الراهن، وما تزال تطل على الإنسان بالأمل، وتمتزج بالبطولة الدينية، وتترك العنان للخيال، وترتبط الكرامة بالمعتقدات الدينية فتعيد وتثبت ما جرى من معجزات للأنبياء، وما حصل عند نشوء الإحتفالات والطقوس والعبادات».[3]

فالكرامة تشبه الأسطورة في كثير من الأشياء، منها الخوارق والأفعال التي تثير الإعجاب لأنها غير مألوفة، وهذا ما نجده في قول الكاتب متحدثا عن القوى

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 15، ص283. ماده "ولي"

[2] علي بن هادية وآخرون، المعجم الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991، ص1946.

[3] علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم" القطاع اللاوعي في الذات العربية"، ص19.

الأسطورية الخارقة للولي: « نقرر أن يجوعوا فيجوعون، نقرر أن يموتوا فيموتون، نطلب أسرار ماضيهم وحاضرهم يكشفونها لنا ممتنين».[1]

وقوله أيضا« أنتم يا من هنا، أنا صاحب هذا المقام الزكي، أنا الولي الطاهر، لقد كانت كرامتي هذا البناء الشامخ، أمام عجز القوم عن شق الرمل بالعربات، فتعذر إيصال مواد البناء, فكانت صرخة مدوية مني استغرقت سبعين يوما كان على إثرها هذا البنيان قائما».[2]

فالولي بقدراته الخارقة هو من سيعمل على حماية الناس من الأزمات، والأمة من المصائب، فيقول: « نعم أنا صاحب المقام الزكي وسيد هذه الفيافي وحامي الأمة من الوباء».[3]

إن الولي يخترق الزمان والمكان والبلدان على العضباء المتوقفة فوق التلة الرملية، والمقام المنتصب هناك بطوابقه السبعة ، يظهر فيه الولي الطاهر بعد غياب لا يدري مدته لا هو و لا غيره، فلا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة، وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة.[4]

ومن خلال الأفعال الأسطورية التي وظفها الكاتب ايضا قوله: «سقطت دمعة الولي الطاهر فوق الرمل تحت شجرة الزيتون، وفاضت ماء زلالا، شق في الرمل طريقه ساقية تتلألأ مالئة الفِيَفْ»[5] ، فهذه دمعة واحدة من دموع الولي و التي أصبحت ماء زلالا يسقي جفاف الصحراء رغم عطش تربتها.

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقام الزكي، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص46.

[3] المصدر نفسه، ص60.

[4] المصدر نفسه، ص15.

[5] المصدر نفسه، ص102.

كما يتجلى النص الأسطوري في الصراعات التي واجهت الولي الطاهر في رحلة بحثه عن المقام الزكي، فكان يغمى عليه وينهض وهو لا يدري كم دامت من الوقت، « فيغمى عليه حتى الصباح، حيث يستيقظ وقد فقد ذاكرته».[1]

إنها حالة من الغياب والرجوع غير معلوم الزمن، ويتأكد هذا في موضع آخر، و ذلك في قول الكاتب : « وجد الولي الطاهر نفسه يوم ملقيا تحت جدار القصر بعد غيبوبة لا يعرف مدتها، أخذته رعشة واعترته حمى، فكبّرَ وشمر علي ذراعيه وارتمى يخوض أوان مجزرة ملتهبة».[2]

وكان يصارع الموت، فيصوره لنا الكاتب شخصية أسطورية تموت أحيانا ثم تعود إلى الحياة بصورة طبيعية و نجد ذلك في قول الطاهر وطارعلى لسان الولي :

«لاحقتني رصاصاتان من مسدس تافه، فأرديايني، أصابتني واحدة في القلب وواحدة في الجبهة»[3] ، و بعد هذا الموت يبعث الولي حيا من جديد.

ويعتبر استخدام الولي الطاهر كأسطورة نموذجا للأولياء الصالحين الذين كانوا ملجأ كثير من الناس بغية قضاء الحاجات، حيث أنهم يستغيثون بهم في الملمات: « يا أولياء الله، يا سيدي التيجاني، يا سيدي عبد الرحمن، يا سيدي الغماري، الغيث، مسلمون، مكتفون، يا أسيادنا يا أولياء الله الصالحين».[4]

ولكل قبيلة ولي يحرسها ويرعى حالها، فيستنجد به أصحاب الدين الضعيف، متى ضاقت بهم الدنيا وهمومها تاركين اللجوء إلى الله تعالى. وقد اكتسب هؤلاء الأولياء صفة السيادة واستبغت عليهم أسطورية كبيرة، وتقديسا لهم ولعدم المساس بهم فقد

---

[1] المصدر السايق، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص83

[3] المصدر نفسه، ص53.

[4] المصدر نفسه، ص53.

اختار الكاتب لفظة الولي الطاهر بدلا من الولي الصالح لتبقي معالم الأولياء الصالحين ناصعة البياض، لا تشوبها شوائب قد تأتي في هذه الرواية.

- **الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء:**

إن الولي كلمة تدل على المكانة الرفيعة العالية، وشدة الإيمان بالله، والطاهر تدل على النقاء والنزاهة والعفة كما سبقت الإشارة إليه في الرواية السابقة.

أما رفع اليدين بالدعاء فهو سلاح المؤمن ضد المصائب والمُلِمات، لأن الله يحب من عبده الإلحاح في الدعاء. والدعاء له دور بارز في هذه الرواية، فالولي الطاهر كان في كل مرة يدعو الله تعالى بقوله: «يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف».[1]

والحقيقة أن الرواية امتداد لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي" حيث نجد نفس الشخوص تقريبا، و الكاتب في تقديمه للرواية قال أنها إجابة عن بعض الأسئلة الموجودة في "الشمعة والدهاليز" ، فالولي الطاهر هو امتداد لسيدي بولزمان، والولي سواء كان بولزمان أو الولي الطاهر فهو يمثل العقل الباطن للمسلم المعاصر في تحليلاته العديدة.[2]

ويمكن القول أن وطار كتب رواية واحدة من جزئيين أو بعنوان مختلفين، فالولي الطاهر قد عاد إلى مقامة الزكي، ثم رفع يديه بالدعاء، وهذا ما يؤكده الكاتب بقوله: «لقد جاءت هذه الرواية جزءا ثانيا لرواية الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي، ولو كنت ناقدا لقلت أنها جزء ثالث للشمعة والدهاليز، فالموضوع واحد والشخوص هم،

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص24.

بأسمائهم وصفاتهم وبخصوصياتهم، لقد استعملت عبارة جزء، بدل الكتاب الثاني، ولِمَ لا فقد أكون بصدد كتابت رواية واحدة، كلما تعبت وضعت لها عنوان جديدا».[1]

وكما سبق أن أكدنا عليه في الروايات السابقة، فإننا سنبحث عن مظاهر اللغة الأسطورية في الرواية.

إن من أهم المظاهر الأسطورية في الرواية هي الكرامة، والتي تعني ظهور أمر خارق على يد الولي[2]، وكما سبقت الإشارة إليه فان الكرامة كالأسطورة، وتشبهها في الخوارق والأفعال التي لا يستطيعها البشر.

فالولي الطاهر حاضر في أمكنة مختلفة في وقت واحد، فالزمن عنده مطلق لا يرتبط بالراهن فحسب، إنما بالماضي والمستقبل أيضا، يقول الكاتب: « فقد يرى الولي الطاهر الأزمنة التي مر بها، وهي قرون وقرون لا يعلم في أي زمن هو الآن، يعسُر على المرء أن يُمسك بكل الأزمنة في الآن الواحد خاصة عندما تتكدس في لحظة واحدة، فكَّر الولي الطاهر ثم تقدم من عرشه واستوى يحدق فيها – الأزمنة– كما لو انه يُطِّل من نافذه القطار».[3]

أما عن التحرك السريع والخارق والأسطوري، فهو في « ذات الآن يذرع العالم العربي من المحيط غاديا رائحا بسرعة البرق... يطل على شوارع دبي يتأمل الروسيات والبلقانيات الممتلئات المترامیات في الشوارع كالجواميس... يهبط في الزمان ليجد نفسه

---

[1] المصدر السابق، ص20

[2] زكريا محمد الأنصاري، نتائج الافكار القدسية في بيان معاني الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، ص24.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء، ص26.

في مجلس خليفة من الخلفاء أو يستمع إلى أبي هريرة يقدح ذاكرته، لكي لا يكف عن الرواية».[1]

فالولي في هذه الرواية يتمتع بصفات خارقة للزمان والمكان، بل أسبغ عليه الكاتب هالة من الألوهية، حيث أنه تارة مع أبي هريرة في الماضي، وتارة هو في الخليج يتأمل الروسيات والبلقانيات. فهو كما قال وطار العقل الباطن للإنسان المعاصر المتذبذب بين الدين والدنيا، و بين الخير و الشر. والزمن يطول في بعض أحداث الرواية على غير ما نعرفه فالكاتب بصدد توثيق لحظة أسطورية فقد «صلى الولي الطاهر ركعتان وقد استغرقت الركعتان دهرا لا يعلمه إلا أهل الذكر».[2]

ويقول الكاتب أيضا في موضع آخر لحظة استرجاع الولي الطاهر لذكريات من الماضي: « ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة عن وقائع جرت لكن لا يميز أو حتى يتصور زمان وقوعها، الأمس واليوم والسنة الماضية والقرن الماضي كلها قد تصغر وقد تكبر».[3]

لقد قام الكاتب إذا بأسطرة الواقع دون أن يشير إلى أسطورة بعينها، إنما أوردها في النص بشكل تضميني، فقد نجد الأسطورة مهيمنه من بداية الرواية إلى نهايتها، وظهر ذلك جليا في اللغة الأسطورية التي استخدمها الطاهر وطار.

2- الشخصيات الأسطورية :

برزت كلمة الشخصية في العصر الحديث حيث أنها جاءت مشتقه في صيغتها الاجنبية من الكلمة اللاتينية (persona) وتعني القناع أو الوجه المستعار الذي

---

[1] المصدر السابق، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص14.

يضعه الممثل على وجهه وذلك بغرض تشخيص دور معين من أدوار الشخصية، بإخفاء الواقع والحقيقة، وفي ذلك يقول "وينفريد هوبر" (winfrid huber): «اشتقت كلمة (personnalité) من اللاتينية persona و تعني أصلا القناع المسرحي، و هو السبب الذي دفع الى اشتقاق المصطلح من اليونانية (prosopon) والتي تعني أيضا القناع المسرحي».[1]

إذن الشخصية تعني القناع الذي يلبسه الممثل أثناء عروض المسرح في اليونان القديمة.

ولكن امتد المعنى ليشمل بعد ذلك أي شخصية في المسرح بغض النظر ما إذا كانت تضع قناعا أم لا، ثم أطلقت على أي فرد من المجتمع.[2]

أي أن المفهوم أصبح يعني الشخص ككل في جميع خصائصه النفسية والجسمية التي يختلف بها عن غيره.

وفي الاصطلاح «الشخصية هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية».[3]

وقد كانت الشخصية عند الروائيين في القرن الثامن عشر والتاسع عشر عنصرا مهما في بناء الرواية فقد اعتنوا بها عناية كبيرة خاصة ملامحها الخارجية وحالتها

---

[1] وينفريد هوبر، مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، ترجمة مصطفى عشوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1995، ص12.

[2] مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص297.

[3] المرجع نفسه، ص298.

الاجتماعية، فهي حية ومفعمة بالنشاط والحيوية، كالإنسان تماما في العالم الحي، تنضج وتحب وتتزوج، و تشيخ وتختلف وتتفق، إلى غير ذلك من الصفات.[1]

فالرواية التقليدية الجيدة هي التي يكون شخصياتها في الرواية مطابقة تماما للشخصية الحقيقية في الحياة بحيث لا يحس القارئ بأي اختلاف.

أما الشخصية في النقد الحديث وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية وظهور رواية التجريب، أو ما يسمى الرواية الجديدة، فهي غير الشخصية التي كانت بالرواية التقليدية، حيث تراجعت مكانتها وقلّ الاهتمام بها، وأصبحت مساوية لبقية العناصر الأخرى في الرواية. وهذا ما يؤكده مرتاض في قوله: «ألفينا النظرة الجديدة إلى تمثل الشخصية في العمل السردي تنحو منحى لغويا، ذلك أن النظرة الجديدة إلى الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة والمشكلات السردية الاخرى، ومن أجل ذلك ربما عُدتِ الشخصية كائنا من ورق».[2]

فقد أصبحت الشخصية أقل شئنا مما كانت عليه، ولا يستند عليها في مقاربة النص الروائي، وقد انتقل اهتمام الدارسين المعاصرين من الاهتمام بوصف الشخصية إلى وظائفها، ومن أهم هؤلاء "فلاديمير بروب" أحد أهم أعلام الاتجاه الجديد في دراسة الرواية، حيث اعتمد في دراسة الشخصية غلى الوظائف في كتابة (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، أي أنه يركز على الأفعال التي تقوم بها الشخصية مقصيا كل السياقات النفسية والاجتماعية التي كانت أساس الدراسة التقليدية، وفي هذا يقول بروب: « ظاهرة إرادة الشخصيات ونواياها لا يمكن أن تعتبر شيئا أساسيا لتعريفها،

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2010، ص173.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص93.

فالمهم ليس ما تريد الشخصيات عمله ولا كيف تشعر، ولكن أفعالها مقومة ومعرفة من معانيها للبطل وسير الأحداث».[1]

أي انه انطلق من وظيفة الشخصية وليس من المضامين الاجتماعية والنفسية، وهذا الأمر أيده سعيد بنكراد في قوله: « الشخصية كيان متحول، لا يشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها من أجل القيام بدراسة محايثة لنص الحكاية، أما الوظيفة فهي عنصر ثابت وقار، ويعد في التحليل المحايث عنصرا مميزا يمكن الاستناد إليه من أجل تقديم تحليل علمي دقيق يقود إلى تحديد ماهية الحكاية».[2]

وبما أننا نتحدث عن الأسطورة في الرواية فإننا سنأخذ في هذا المبحث جانب الحديث عن الشخصية الأسطورية.

فالشخصية الأسطورية هي شخصية تخالف سمة ونمطية الشخصية التقليدية، فهي تحمل صفة الغريب والخارق للعادة لأنها تنزع أحيانا إلى الانشطار والتشظي، ما يجعل القارئ في حيرة من أمره، و هذا يعد دليلا على الصيغة العجائبية التي تعني تردد القارئ في مواجهة حدث فوق طبيعي كما يقول تدوروف.[3]

إن الشخصية الأسطورية هي شخصية غير عادية وغير مألوفة، وكل غريب وغير مألوف يشحذ ذهن القارئ ويثير انتباهه لأن الخروج عن المألوف وخرق أفق التلقي

---

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر، النادي الأدبي الثقافي، جده، ط1، 1989، ص161.

[2] سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصية السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص22.

[3] تزفينان تودوروف، في تعريف اللامعقول، ترجمة نجوى الرياحي، علامات للنشر، دمشق، مجلد8، ج3، 1998، ص41.

عند القارئ هو جوهر كل فن[1]، فهو يمد النص الروائي بدلالات جديدة لا يمكن للشخصية العادية أن تقدمها.

ولعل من بين أسباب اتجاه الكاتب إلى هذا النوع من الشخصيات في العصر الحديث يعود الواقع المؤلم الذي تعيشه أمتهم والذي لم يعد يرضيهم، لذلك راحوا يتجهون إلى عالم الأساطير لعلهم يجدون من يستطيع تحقيق التغيير الذي عجز عنه الأفراد، ويضمنونها في رواياتهم لتعبر بشكل أو بآخر عن رغبة دفينة في تجاوز إحباطات الإنسان العربي وتكسير القيود التي تكبله و تعيقه عن الحركة.

فلم يعد الهدف من الرواية هو تشويق القارئ أو امتاعه، بل لم يعد الهدف هو التعبير عن هم ذاتي للروائي قد يكون وقع له في حياته، بل إن الأمر قد تجاوز ذلك إلى السعي لتغيير الواقع والبحث عن واقع جديد يرضي طموحه ويحقق رؤيته. وأَسطَرة الشخصية لم تكن مقتصرة على الأدب الغربي، فقد وجدت في الأدب العربي، فنحن كثيرا ما نجد شخصيات أسطورية خارقة للمألوف تأتي بأعمال لا يستطيعها الناس العاديون، ولعل أهم هذه القصص ما نجده في "ألف ليلة وليلة" والتي تميزت كثير من شخصياتها بالأفعال الخارقة التي تضفي صفة العجائبية والغرائبية على الرواية.[2]

وسنحاول في هذا الجزء البحث عن الشخصية الأسطورية في روايتي "تجربة في العشق" و"الحوات والقصر".

[1] شكري عباد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسله عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص168.

[2] فاروق خورشيد، أدب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، ع 284، 2002، ص136.

- **رواية تجربة في العشق:**

التجربة هي المهارة والخبرة التي تكتسب من المشاركة في أحداث أو ملاحظتها وعادة ما يكون مصدرها هو المعاينة والاستقصاء.[1]

أما العشق فهو إعجاب المحب الشديد بالمحبوب، بل هو فرط الحب وشدته، ويكون في الحب العفيف وغيره.[2] فالعشق هو شدة الحب والهوى، والعاشق هو من يذبل من شدة الهوى، والعشقة من شجرة تحضر ثم تدق ثم تصفر وتذبل.[3]

وهذا العنوان يوحي بمضمون الرواية، وهو ما يتعلق بالمستشار الرايس الذي حاول القيام باختبار نفسه في العشق ليعرف مستواه في هذا الأمر وتقيس إمكاناته فيه، ومدى قدرته على حماية الطرف الآخر وخدمته. وهذا العشق في الحقيقة ليس عشق أمرأة وليس عشقا صوفيا للذات الإلهية، ولكن هو عشق الوطن، وهو ما نجده في الرواية في قول الكاتب: « مسألتي أنني عاشق، مسألتي أنني عاشق حتى الجنون... الأرض حبيبتي ومعشوقتي، أختي وأمي، ابنتي الأرض».[4]

وهذه الرواية بالذات هي إحدى تجارب الطاهر وطار الفريدة التي تختلف عن غيرها والتي يجب أن تعامل معاملة خاصة، وهذا ما يؤكده السارد بقوله: من هذا المنطلق أطلب من قرائي أن يتعاملوا مع كتاباتي، و مع هذه الرواية بالذات التي سيجدون فيها مذاقا لم يتعودوه في رواياتي.[5]

---

[1] سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص35.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص111 ماده "عشق"

[3] المصدر نفسه، ص 112.

[4] الطاهر وطار، في العشق، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص19.

[5] المصدر نفسه، ص5.

وهذه الرواية تعكس دون شك الاستفادة الواسعة للطاهر وطار من الميثولوجيا العالمية، حيث استخدم في نصه جانبا كثيرا من الأساطير العالمية، مما خلف لنا مجالا اسطوريا مكتنز الأحداث والخوارق العجائبية.

أ- أسطورة بروميثيوس. prometheus

تقول الأسطورة اليونانية أنه قديما كانت هناك عائلتان من الآلهة تحكمان الأرض، وهما: عائلة الآلهة الأولمبية، و يحكمها " زوس" "zeus" والعائلة التي قبلها، و عائلة الجبابرة التايتن titans. وكان التيتان جميعا محكومين من قبل "زوس" وعائلته بعد أن انتصر عليهم هذا الأخير في الحرب.

وقد قرب زوس إليه بروميثيوس ابن التيتان بسبب مناصرته له في ثورته على أبيه "كرنوس". وقد كان بروميثيوس أحد حكماء التيتان ومعنى اسمه "بعيد النظر" ، حيث كان قادرا على رؤية المستقبل والتنبؤ به، وربما كان هذا هو السبب في وقوفه إلى جانب "زوس"، فقد علم أن النصر سيكون حليفه في النهاية.

وقد كافأ "زوس" "بروميثيوس" بأن جعله مستشاره الخاص كما عهد إليه وإلى أخيه "ابيمثيوس" epimetheus تشكيل الحيوانات والبشر.

وقام ابيثميوس و الذي يعني اسمه "الفكرة التالية" بناء على هذا الأمر من زوس بصنع الحيوانات وتزويدها بمختلف الوسائل من سرعة العدو والرؤية عن بعد وحدة السمع، كما أعطاهم رداءًا من الفراء لتدفئهم من البرد، ومختلف الأسلحة للدفاع عن أنفسهم، كالقرون والأنياب ولم يبق شيئا للإنسان من هذه الموارد، والذي حصل أن بروميثيوس كان محبا للبشر فبالغ في إكرامهم فأعطاهم القدرة على المشي مثل الآلهة، وهو مالم يحصل عليه حيوان آخر من قبل كما أعطاهم بعض العلوم كحرفة النجارة وعلم الفلك

لمعرفة النجوم والكتابة، بل وطلب من زوس المزيد من المعدات لكن هذا الأخير رفض طلبه لأنه كان يريد أن يبقى البشر ضعفاء كي لا يتحدوه في يوم من الأيام.

وأمام هذا الرفض من زوس عمد بروميثيوس إلى السرقة، حيث سرق النار الإلهية من الآلهة في السماء وحملها إلى الأرض ووهبها إلى البشر كي يستطيعوا مجابهة أخطار الطبيعة، ولم يكتف بذلك بل علم البشر كيفية استئناس حيوانات ايبيثيميوس وركوبها والإبحار بالسفن، كما أعطاهم موهبة التداوي والشفاء.

فغضب زوس كبير الآلهة غضبا شديدا، وطلب من هيفاستوس (إله الحدادة) أن يصنع المرأة باندورا ويهبها علبة تحتوي جميع الآثام والشرور، ثم قبض على بروميثيوس حيث تم تقييده إلى أعلى جبل القوقاز، وكلف زوس نسرا بنهش كبده حتى إذا ما انتهت تجددت وعاد النسر إلى نهشها.[1]

وقد تحمل بروميثيوس الألم والعذاب في سبيل المبدأ الذي تبناه إلى أن عفا عنه زوس.[2]

وبذلك أصبح رمزا للتمرد على الآلهة والتضحية في سبيل الإنسانية.

وقد تجلت هذه الشخصية الأسطورية في "تجربة العشق" بشكل واضح وبرزت بعض الخصائص التي وظفت في الرواية. و في هذا الصدد يقول الطاهر وطار: « أها ! عنده بريميثيوس، هذا الإنسان الإله، أو هذا الإلـه الإنسان ، لا شك أنه بدوره كان عاشقا وإلا لما فعلوا به ما فعلوا، لا شك أنه ليس سوى أنا، كيف لا يكون ذلك وكبده ينهش في النهار ويعود إليه في الليل».[3]

---

[1] طلال حرب، معجم اعلام الأساطير و الخرافات، دار الكتب العلمية، لبنان،ط1، 1999، ص103.

[2] عبدالمعطي شعراوي، أساطير إغريقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ج1، ط2، 1992، ص35.

[3] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص12.

فهو يتحدث عن التضحية من أجل الآخرين كما كان بريميثيوس قد فعل من أجل البشر، وهي صفة اتصف بها المستشار الرايس الذي قال: « دع النسور تحدث فتحة وتخرج الكبد، أسيلي الدماء... لا يمكن فالسلسلة التي تربطني بالصخرة تشدني ولا تسمح لي بالإنحناء».[1] فالمستشار صامد لدية قوة تحمل شديدة وهو بهذا يشبه تلك الشخصية الأسطورية وهذا رغم العذاب الذي لحق به وأنواع التنكيل التي عانى منها.

وفي موضع آخر نجد الروائي يتحدث عن سرقه المعرفة التي قام بها " بروميثيوس"، وأورد ذلك في المقطع التالي: « إن بروميثيوس إله انتمى إلى البشر، فأعطاهم سر النار، سر الطاقة، و هل تعتقد أن السر أزعج الإلـه عندما عرف البشر سر النار؟ أليس هذا الإلـه رمزا للسيد المستغل المستبد الذي يمتلك وسائل القوة، علينا على كل حال أن لا نستسهل هذا التحليل». [2]

فكما سبقت الإشارة يؤكد هذا المقطع انزياح بروميثيوس إلى جهة البشر فأعطاهم سر النار وأزعج بذلك كبير الآلهة " زوس" لأن النار ترمز في الأسطورة إلى جذوة المعرفة ومصدر المعرفة الإنسانية، أما في الرواية فهي رمز للفعل الثوري وللقوة.

والمستشار هو بروميثيوس في رأي الكاتب الذي يلقي العذاب لأنه يريد توفير حياة أفضل للبشرية.

وبهذا استفاد وطار من طاقة الشخصية الأسطورية، ما يدل على وعي الكاتب واطلاعه على أصول الأسطورة ومقدرته على التوظيف الفني لها.

---

[1] المصدر السابق، ص18

[2] المصدر نفسه، ص18

ب- أسطورة سيزيف

تروي هذه الأسطورة اختطاف "زوس" "لأنجلينا" ابنة إله النهر "أوزيوس" واغتصابها، فقام سيزيف بإبلاغ هذا الأخير عن ذلك، فغضب زوس غضبا كبيرا وأمر هاديس إله العالم السفلي بمعاقبة سيزيف وأن يسلسله في الجحيم، لكنه نجا بفضل ذكائه وخدع هاديس، لكن سرعان ما وقع مرة ثانية فحُكِم عليه بالعذاب الأبدي بأن يحمل صخرة ضخمة إلى أعلى قمة الجبل، وعندما يصل بها إلى هناك تتدحرج هذه الصخرة، فيعاود الكرة مرة أخرى يقع معه نفس الشيء وهذا عذاب أبدي لا نهاية له.[1]

وتتجلى هذه الشخصية الأسطورية في الرواية من خلال قول الكاتب: « ستصل ستصل...كابد، كابد، ما المعاناة أمام بهجه الإنتظار...سيزيف... الوصول إلى القمة والنجاة من المعاناة».[2]

والمعروف أنه في الأصل أن أسطورة "سيزيف" تحمل ثيمة – موضوع- تكرار الفعل دون جدوى، فهو تكرار عبثي، ومحاولات متكررة لا طائل منها. فسيزيف محكوم عليه بالفشل لأنه لا أمل لدية في النجاة، فقد استسلم لمصيره المحتوم.

ورغم أن هذه الشخصية الأسطورية ترمز إلى قيم الخير والمعرفة والتضحية من أجل الآخرين إلا أنها عوقبت من طرف الآلهة لخروجها عن تعاليمها ودفعت الثمن باهضا.

---

[1] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص200.

[2] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص47.

أما بالنسبة للمستشار فقد أدرك الصعوبات التي يواجهها ليبلغ هدفه المحفوف بالمخاطر والتضحيات، و كما عرفنا صموده في العنصر السابق عند الحديث عن بروميثيوس فإن هذا الصمود يتأكد مع استخدام الكاتب لشخصية سيزيف.

وفي الأخير نستطيع أن نتبين أن هذه الشخصيات الأسطورية ما كانت لتشع على النص بهذه الطريقة لولا تطويع الكاتب لها بما يخدم رؤيته الفنية والجمالية، فقد عرف كيف يوظفها في نصه لتعبر عن الواقع، فجعل سيزيف رمزا للمعاناة و بروموثيوس رمزا للصمود ليرسخ منطق العمل الثوري. وهذا ما يتأكد في قول المستشار: « ليس هدفنا أن ننفرد بالعمل الثوري وأن نحتكر الثورة، المهم أن يعمل كل منا في ميدانه من أجل المصلحة العليا للوطن».[1]

- **رواية الحوات والقصر:**

في هذه الرواية ينطلق الكاتب من الواقع الصعب المريض إلى عالم تخييلي يركز على الأسطورة بهدف التغيير والحرية، لذلك جعل بطله يتجاوز كل العقبات رافضا الاستسلام.

وهذا العمل الإبداعي ذو رؤية جمالية تختلف عن أعمال وطار السابقة، حيث استثمر الأسطورة بغية قراءة الواقع الجزائري في زمن الصراعات السياسية.

وإن كان لا يعنينا المنحنى الإيديولوجي للرواية في هذا المبحث إلا أنه لا بأس من الإشارة إلى أنها دليل على الصراع القائم بين الظالم والمظلوم وبين الحاكم والمحكوم.

و سنتطرق إلى الشخصيات الأسطورية في هذه الرواية:

[1] المصدر السابق، ص44.

أ- أسطورة البطل:

البطل هو الشجاع الفائق الشجاعة، وهذه الصفة لا يتصف بها إلا قليل من البشر، و يقدم ابن منظور أسباب هذه التسمية في حيث يقول: هو الرجل الذي تبطل جراحة فلا يكترث لها. ولا تبطل نجادتُهُ، وقيل سمي بطلا لأنه يبطل العظائم بسيفة فيبهرجُها...وهو الذي تبطلُ عنده دماء الاقران فلا يُدركُ عنده ثأر من قوم أبطال. [1]

وتبرز البطولة في الأمور الصعبة والحالات الحالكة التي تصيب مجتمعا معينا، وتكون بمثابة منعطفات حاسمة في تاريخه، وفي الرواية العربية الكثير من النماذج المعبرة عن البطولة والهدف منها محاولة إعادة بناء الواقع العربي وإخراجه من حالة الدمار والهوان التي يعيشها، فيبني شخصيات روائية قد يختلط فيها الأسطوري بالإلهي، وبالتالي فهي تمتلك من الطاقات والإمكانيات ما تتجاوز به القدرات العادية للبشر، وهذا يمكنها من استعادة التوازن إلى هذ الواقع المرير. [2]

وقد تنشأ البطولة أيضا من تمرد بعض الاشخاص على الواقع وعلى القوانين التي تحكمهم، مما يضفي على هذه الشخصيات المتحررة هالة من الأسطورية والبطولة. [3]

ومن أمثلة ذلك شخصية "علي الحوات" في رواية الحوات والقصر، والذي يمكن تحديد بعض النقاط في شخصيته البطولية منها:

1- على عادة الأبطال الأسطوريين، يبدو علي الحوات مثاليا كشخصية أسطورية فهو شخصية إنسانية لا مثيل لها في مجتمعه على مستوى الممارسة اليومية أو على مستوى علاقته بالآخرين، فهو لم يعرف الخطأ قط في حياته، فهو لم يسرق يوما، ولم

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص56، مادة "بطل".

[2] نضال صالح، النزوع الاسطوري في الرواية العربية، ص155.

[3] المرجع نفسه، ص 156.

يكذب قط، ولم يتعد على أحد أو يتعرض بأي نوع من أنواع السوء لغيره، وهو يختلف عن إخوته اللصوص، يصفه الراوي بقوله: «علي الحوات الشاب الطيب الذي شذ عن إخوته الثلاثة، فابتعد عن طريق الضلالة، لم يسرق يوما، لم يكذب مرة، على أحد قط ولم يثلب في عرض.[1]

هذه الصفات تقربه من الخيال أكثر من كونها حقيقية،أو يمكن القول أنها شخصية لفظية أكثر منها واقعية وهذا ما يحدد لنا السمة الأسطورية في شخصيته.

2- كان "علي الحوات" شخصية هامة في قريته ينتظر الناس قدومه بفارغ الصبر، وهو بمثابة الفرج الذي يغير الأوضاع ويزيل الهموم والآلام، « يترقبه كل سكان القرية ليوزع باسما صيده، فيعطي هذا سمكة وذاك سمكتين، ولا يقبل النقود من أحد، لقد أكلنا جميعا من سمك على الحوات، هذا ما يقوله كل من يتحدث عنه، حتى أن الناس نسوا كبائر إخوته اللصوص المجرمين».[2]

إذن صفاته تبدو شاذة ومنقطعة النظير في هذا المجتمع، حتى أنه يختلف عن إخوته فيبدو بينهم شخصية بريئة أنْسَت الناس جرائم هؤلاء الفظيعة التي قاموا بها في القرية منذ أربع سنوات خلتْ.

3- امتاز علي الحوات ببعض الصفات التي دلت على كونه شخصية أسطورية رفعته إلى مرتبة التقديس فهو أولا جاء ليَسِمَ هذا العصر بطبيعة الخير، « فابن القرية البار علي الحوات جاء في هذا العصر ليخرق العادة ويتخذ بادرة لا أحد يعلم ما اذا كان القصر سيرضى عنها أم لا».[3]

---

[1] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص02.

[2] المصدر نفسه، ص08.

[3] المصدر نفسه، ص33.

ومن هذه الصفات أنه كلم هذه السمكة العجيبة التي اصطادها نذرا للسلطان،« يقال أن حوارا دار بينها وبين علي الحوات، قال لها: أعلم أنك لست من هذا الوادي وان المقادير هي التي أرسلتك فافعلي أيتها السمكة الجميلة ما أمرتِ به».[1]

وفي موضع آخر قالت له السمكة : لقد اخترت أن تصعد إلى القصر فافعل ما اخترت، أنا جئت من وادي الأبكار محمولة بين ذراعي جنيات فاضلات».[2]

ومن قدراته العجيبة الخارقة، أنه عندما مر على قرية بني هرار مر في وضح الشمس دون أن يراه أحد، تكور مثل غمامة، واقتحم الشوارع، ظن الناس أنه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مشعر ملتف في الرمال ويركب الريح السموم».[3]

و في موضع آخر يقول الكاتب : «وقيل عندما أرادت وحدات الشر في القرية التعرض له ظهرت قوة خفية صدتهم عن الهجوم عليه، وما أن حاولت عجوز شمطاء إغلاق الطريق عليه ... وراحت تطلبه بيدها، عندما ما اقترب منها نفخ فالتهمتها نار زرقاء وتذاوبت دون أن تخلف أثرا».[4]

وقد ازداد التضخم الأسطوري لعلي الحوات بشكل ملحوظ في القرية الخامسة وهي قرية التصوف، وهي قرية كانت عرضة للإعتداءات المتكررة وتسمى قرية العميان لأن الأعداء اقتلعوا عيون أهلها، ولما ظهر لهم علي الحوات كان بمثابة المخلص فرفعوه إلى مرتبة الألوهية وزوجوه من عذرائهم الوحيدة «لقد نصبوك في قلوبهم وليا من أولياء الله، بل رسولا من رسله، بل إلها من الآلهة، أنت وليهم وأنت نبيهم، وملكهم وسلطانهم

---

[1] المصدر السابق، ص06.

[2] المصدر نفسه، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص48.

[4] المصدر نفسه، ص48 وما بعدها

وإلٰههم»[1]، ويتأكد هذا في قوله لأحد الوجهاء: « آخرون يؤلهونني ويقدسونني وآخرون يهدون لي اجمل بناتهم، وآخرون يعرضون علي السلطنة، وآخرون يرجونني أن أبصق على وجوه وجهائهم ... »[2]

فكل هذه المواقف التي تعرض لها البطل في رحلته جعلته شخصية غير عادية، وإصراره على تحقيق هدفه ورغبته بطريقة نبيله وبتصميم كبير جعلته ينتقل من الإنساني إلى الأسطوري.

وتظهر من خلال دراسة شخصية علي الحوات العديد من صور الأساطير القديمة والتي سنحاول ذكرها في ما يلي:

أ- أسطورة بروميثيوس:

سبقت الإشارة إلى هذه الأسطورة في رواية " تجربة للعشق"، ورغبة في عدم تكرار ما قد قيل نكتفي بأن نقول هنا أن هذه الأسطورة قد أصبحت إلهاما للعديد من الأدباء بسبب طاقتها الرمزية والأسطورية الكامنة، وسنحاول هنا البحث عن ما يربط أسطورة "علي الحوات" بأسطورة بروميثيوس في النقاط التالية:

* التضحية في سبيل الآخر:

كان علي الحوات رجلا كريما وشديد البذل للآخرين دون أن ينتظر مقابلا، بل إنه يغضب إذا حاول أحدهم أن يقدم له شيئا، فكان سكان القرية يعترفون له بجميل ذلك، يقول الكاتب في إشارة لذلك: «علي الحوات عاد بكيسين كبيرين من السمك، فتحه مع في ساحه القرية ، وقف بينهما مزهوا، حاول أحدهم ان يدفع له نقودا، فغضب وانتزع

[1] المصدر السابق، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص82.

منه السمكات».[1] ويقول في مواضيع آخر: « يصطاد كامل اليوم ولا ينقطع إلا ليشوي سمكة جميلة يتغذى أو يتعشى بها، يترقبه كل سكان القرية ليوزع عليهم باسما صيده، هذا سمكة وذاك اثنان وذاك ثلاث، لقد أكلنا جميعا من من سمك علي الحوات».[2]

ونجد هذا عند بروميثيوس الذي « سرق النار ومنحها للإنسان حتى يتفوق على الحيوان...فتبنى بروميثيوس قضية الإنسان ضد الآلهة وسرق النار من السماء للإنسان».[3]

وهذه النار استخدمها الناس للطهي وترويض الحيوانات.

* أصبح بروميثيوس رمزا للتمرد على الآلهة وتسبب في العداوة بينها وبين الإنسان مما أدى بالإله زوس إلى الانتقام منهم وأرسل "بندورا" بالصندوق الذي يحمل مختلف أنواع الشرور.

كذلك علي الحوات الذي أصر على تقديم الهدية للقصر رغم علمه بالمخاطر فتحدى الجميع وذهب إلى هناك، وقد اعتبرت السلطة القائمة على شؤون القصر والمتمثلة في إخوته الثلاثة ذلك تدخلا سافرا وخطيرا منه فيما لا يعنيه كما ورد على لسان مسعود شقيقه: « إنك منذ خرجت من قرية التحفظات وأنت تقحم أنفك في ما لا يعنيك، أية علاقة لحوات برئيس القصر أو السلطان».[4] وقوله في موضع آخر: «ما أن تسلمنا الحكم حتى برزت كغراب الشؤم، توقد الفتن في القرى، فخرجت قريتنا من تحفظها،

---

[1] المصدر السابق، ص02.

[2] المصدر نفسه، ص03.

[3] ماكس شابيرو، معجم الأساطير الأدبية، ترجمة حنا عبود، علاء الدين، دمشق، دط، ص209.

[4] علي الحوات، الطاهر، وطار، الحوات والقصر، ص129.

واستعاد الخصيان رجولتهم، وحمل الصوفية السلاح، إنك تتأمر مع الأعداء يا علي الحوات».[1]

واذا كان بروميثيوس رمزا للعداوة مع الآلهة فإن علي الحوات أصبح رمز العداوة مع السلطة المزيفة المتمثلة في سعد ومسعود وجابر، إخوته الثلاثة.

* بروميثيوس عوقب بالصلب في قمة القوقاز بالنسر الذي ينهش كبده،[2] أما علي الحوات فقد عوقب بقطع أوصاله الواحدة تلو الأخرى وبقطع لسانه، «انتزعوا منه يديه حتى ينزعوا عنه صفته، وانتزعوا لسانه حتى لا يقول لكم الحقيقة التي رآها».[3]

*بروميثيوس تميز بقوة التحمل والتحدي الذي تلقاه وصبر على ذلك لأنه كان يدافع عن مبدا تبناه.[4]

و نجد ذلك التحدي والتحمل عند علي الحوات رغم ما لحقه من تنكيل بجسده، فرغم أن يده اليمنى قطعت عاد إلى القصر، ولما قطعت اليسرى عاد مرة أخرى، حتى أن الجميع اندهشوا لشدة تحمله، وصل المركز الأول استقبله الحراس مدهوشين ها هو عاد، ماذا يريد».[5]

وتكلم في المجلس أنه في حضرة صاحب الجلالة، كاشفا اللصوص بقوله: «هم من كبار اللصوص والقتلة، عاقبوني شر عقاب، نزعوا مني صفتي كحوات بقطع يدي

---

[1] المصدرالسابق، ص130.

[2] طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات، ص103.

[3] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص129.

[4] المرجع نفسه،ص104.

[5] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص200.

ونزعوا عني صفتي كإنسان بقطع لساني، آه يا صاحب الجلالة إن لم تسرع للقضاء على هؤلاء اللصوص قضوا على ملكك».[1]

وبهذا نجد أن علي الحوات يشبه الأبطال الحالمين بالتغيير المتسلحين بالحكمة لمواجهة السلطة وجبروت الاستبداد في عصورهم وهذا خدمة للإنسان وتحرره من رقبة ضرورة والحتمية.[2]

* تخلص كل من بروميثيوس وعلي الحوات من المأزق الذي وقع فيه بمساعدة الآخرين كنوع من رد الجميل على ما قاما به. فبروميثيوس تخلص من النسر بمساعدة هيراكليس بعد أن حكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي بعد أن أفشى السر، بينما علي الحوات فقَدْ ساندته ثورة أهالي القرى السبعة ضد القصر، « يقال أن الهجوم تم فعلا وأن المراكز السبعة استسلمت قبل أن تصلها الجيوش الجرارة...القصر انهار، الرعاع فكوا الاسوار، شلوا الحراسة وهم الآن في قلب الإيوان».[3]

وكذلك كان فضل التخلص يعود إلى القوى الأسطورية الخارقة: «يقال أن علي الحوات رفع القصر بقوة خارقة... وأن دموع علي الحوات أغرقت القصر في فيضان و أن كل جدران القصر و كل صخوره تحولت إلى ملح».[4]

ب- أسطورة سيزيف:

تتمثل أسطورة سيزيف في رواية الحوات والقصر في مظاهر نلخصها في النقاط التالية:

---

[1] المصدرالسابق، ص201.

[2] إدريس بوديبه، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص240.

[3] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص237.

[4] المصدر نفسه، ص137.

– العقوبة القاسية بدل الجزاء، حيث أن سيزيف قد عوقب بالصخرة العظيمة يدحرجها مرارا وتكرارا إلى ما لا نهاية بدل مكافاته على مساعدته ل "ازيوس" في استرجاع ابنته "أنجلينا" التي اختطفها "زيوس"، وهذا يتقاطع مع العقوبة التي نالها علي الحوات على صنيعة الحسن في تقديمة السمكة هدية للسلطان، فبدل المكافأة نال أشد العقاب، يقول الكاتب : «إذ أنه انتشر بين الرعية أن علي الحوات عوقب بدل أن يجازى»[1]، حيث عوقب بقطع يده اليمنى ورمي به في القرية الخامسة، ثم قطعت يده اليسرى ورمي به في القرية السادسة، وقطع لسانه ورمي به في القرية السابعة .

– التكرار المتتالي والمتعاقب دون فائدة: حيث أن سيزيف يكرر عملية دحرجة الصخرة إلى الأعلى فتسقط، ويعيد العملية من جديد، وهو عمل بدون جدوى وبدون أمل.[2]

أما علي الحوات فقد قام بالمحاولة الأولى للوصول إلى القصر فقطعت يده اليمنى ثم حاول مرة ثانية فقطعت يده اليسرى، وفي الثالثة قطع لسانه وفي الرابعة تم فقأ عينيه، فهذه المحاولات المتكررة انتهت بفشل كبير وكانت بدون طائل ولا جدوى.

– يشترك علي الحوات وسيزيف في التضحية ومساعدة الآخرين دون انتظار المقابل، بل على العكس من ذلك، فقد نالا أشد العقاب على أفعالهم الخَيِّرة، وتحملا نتائج أفعالهما بكل صبر وقوة.

– أما نقطة الاختلاف بينهما هو الوعي بالمأساة، فسيزيف استسلم لقدره فكان تكرار الفعل عنده بدون معنى وبدون أمل لأنه محكوم عليه إلى الأبد، أما علي الحوات فأراد أن ينتصر ويتجاوز مأساته، فكان تكراره تكرار تصميم، وبالفعل فقد انتصر في الأخير

---

[1] المصدر السابق، ص131.

[2] ألبير كامي، أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي، دار مكتبة الحياة، بيروت،دط، دت،ص163.

عندما قام جيش من سكان القرى مجتمعة بالثورة على الظلم والاستبداد، فدخلوا القصر واكتشفوا الحقيقة.

ج- أسطورة السمكة السحرية:

لعبت السمكة دورا هامة في رواية الحوات والقصر بما اتصفت به من صفات عجائبية، وكانت الأسماك قديما خاصة في الحضارة الفرعونية كائنات غير نقية، حيث كان من المعتقد أنها التهمت عضوا من أعضاء "أوزيرس"، فكانت بذلك رمزا للشؤم، وكان كل من يقدم أسماكا للملك أو الكهنة أو المتوفين الذين أتموا رحلتهم الجنائزية يقع تحت العقاب، ولكن بالمقابل أضيفت سمة القداسة على بعض الأسماك في نهر النيل وخصصت للآلهة، وفي ذلك الحين كانت إحدى الأسماك المرشدة تقوم بتنبيه وتحذير المسافرين من أي اعتداء على المراكب التي يرسلها "سِتْ" قاتل "أوزيريس".[1]

كما أن السمكة في بعض الحضارات كانت رمز للإنبعاث والتجدد والخير والعيش الرغيد، أي رمزا للرزق، كما أن بطل الأساطير في معظم القصص الأسطورية نجده يستعين بالسمك كثيرا أثناء الغوص في الأعماق أو الخروج منها، أو الخلاص أو الإنتصار. فكان للأسماك دور كبير في الحياة إلى جانب البطل مثلما تقوم به المخلوقات المسحورة[2] ، أما في الأساطيرالعربية فقد استعملت كتميمة تحمي صاحبها وتقيه من شر الحسد، فكانت تُصنَع من معدن ثمين وتعلق على صدور الأطفال وفوق أسرتهم وعلى أبواب المنازل.[3]

---

[1] روبير جاك تيبو، موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية، ترجمة فاطمة عبدالله، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2004، ص197.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص371.

[3] ريتا عوض، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 1978، ص43.

و كانت العنصر الحامي للبطل في رحلاته تدفع عنه الحسد في سفره، وهذا ما نلمسه في هذه الرواية.

فهذه السمكة المسحورة حملتها جنيات من وادي الأبكار ورمتها في الوادي بعد أن أعطتها التوصيات اللازمة لمساعدة علي الحوات، وهي مزيج من مختلف الألوان، لم ير أحد مثلها من قبل، تزن سبعين رطلا.[1]

يظهر من هذا الوصف أنها سمكة متنوعة الألوان وثقيلة الوزن خالية من كل عيب، وهذا ما يجب أن تكون عليه القرابين وهدايا الملوك.

وتمتاز أسطورية السمكة زيادة على صفاتها ببعض المعجزات والخوارق التي تتجلى في كلامها مع علي الحوات، وهي تتنفس كالإنسان و تبحلق كالعجل ولا تحاول كبقية الأسماك العودة إلى الماء.[2] وقد قالت هذه السمكة للحوات : « سآتي معك يا علي الحوات إلى القصر وسأضل حية، حتى أصل سالمة، فلا تتهم بأنك تحاول تسميم جلالته... كل ما اشترطته هو أن تعيدني إلى هذا الوادي في حالة ما إذا لم أصل إلى مطبخ صاحب الجلالة».[3]

و تتجلى المعجزة أيضا في تحول السمكة إلى كائنات عجيبة كما حدث عند دخوله القرية، «أنزل السمكة وأزال عنها الرداء راحت السمكة تقفز صارخة، تضرب هذا وتلطم ذاك، انهزم الأعداء وولوا هاربين عن علي الحوات، ومر بسلام»[4] ،وفي موضع آخرمن الرواية يقول وطار: «إن علي الحوات مر على القرية يركب براقا، السمكة

---

[1] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص 24

[3] المصدر نفسه، ص25

[4] المصدر نفسه، ص30

المسحورة تحولت إلى براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة، ركب علي الحوات براقه ودخل القرية ».[1]

والحقيقة التي يجب الإشارة إليها أن السمكة السحرية سمكتان، فعلي الحوات اصطاد سمكة أخرى ذات تسعة وتسعين لونا لا يفرق من يراها بينها وبين السمكة الأولى.

وهذه الصفة العجائبية في السمكتين وهذا التوظيف الرمزي لهما ولد في النص جمالا فنيا عاليا.

د- أسطورة هيرما فروديت:

ارتبطت هذه الأسطورة "بهرمس" hermes و"افروديت" aphrodite، حيث أن أفروديت عشقت هرمس ودعت الآلهة أن يتوحد جسدهما، وتشكل بذلك جنس جديد هو 'هيرمافروديت" أو أسطورة "الخنثى". وهو إنسان ذو طابع جنسي مزدوج.[2]

وتبرز هذه الأسطورة في النص حين نجد أن الملكة التي تزوجها الملك هي خنثى يقول الكاتب: « الملكة خنثى أصيبت بالتحول بعد سنة من زواج جلالته بها، جعلتها كثرة الجواري التي تطوف بها تتعرض لعملية التحول هكذا جلالته لا يعرف مع من هو، أحيانا يجدها مع جارية وأحيانا مع وصيف، وهو لا يعرف أيغار عليها أو منها، لقد صارت تطلب الجواري أكثر من جلالته».[3]

و قد سادت هذه الظاهرة في القصر « فاختلطت فيه الأمور حتى لا يبقى يتميز فيه شيء الرجل من المرأة والعبد من السيد والسلطان من الملكة».[4]

---

[1] المصدر السابق، ص31

[2] خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات الأسطورية، ص63

[3] الطاهر و طار، الحوات والقصر، ص78.

[4] المصدر نفسه، ص78 و ما بعدها

وقد تمكن العنصر النسوي من فرض سيطرته على القصر وذلك بقيادة الملكة. وهناك رواية أخرى لأسطورة الخنثى وهو أن سالماكيس salmacis أعجبت بجسم هيرمافروديت فتوسلت إلى الآلهة أن تمنحها أمنيتها وهو أن لا ينفصل عنها هذا الغلام أبدا، و فعلا تحقق ما أرادته سالماكيس وحدث اتحاد بينهما.

ومهما يكن الأمر فهذه الأسطورة تعني مدى الإنحلال والضعف الذي أصاب المجتمع والتناقضات الداخلية التي سادته، وما تخنث الملكة إلا دلالة على ضعف الملك وعدم سيطرته على شؤون رعيته مما أدى إلى حالة الفوضى في المجتمع.

هـ- أسطورة النساء المحاربات:

هن مجموعة من النساء المقاتلات، متوحشات، استغنين عن الرجال، وكونّ أول مجتمع نسائي خالص، وتعود كلمة أمازون إليهن، حيث يطلق عليهن "النساء الأمازونيات"، و معنى هذه الكلمة "بلا ثدي" لأنه حسب زعم الأسطورة كن يقطعن الثدي الأيمن بحيث يمكنهن إطلاق السهام بسهولة.

وهؤلاء الأمازونيات كنا يتغذين على اللحوم وبالتالي فإنهن ينتمين إلى خانة الحيوانات اللاحمة، ويرفضن الزواج والاستسلام للرجال.[1]

و قدعشن تحت قيادة ملكة، وعيشتهن تعتمد على السلب والنهب.

وتجلت في الرواية أسطورة الأمازونيات بوضوح خاصة في القرية السادسة « أما النساء فكن يتبادلن النهش ويمتصصن دماء بعضهن بتلذذ غريب.[2]

[1] خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات الأسطورية، ص23.

[2] الطاهر وطار، علي الحوات والقصر، ص82.

ويقول الكاتب أيضا في وصف نساء القرية السادسة: « فصار اللصوص يتجنبون دخول قريتنا خوفا من أن تأكلهم النساء، فصار الحرس يهابون دخول قرية المخصيين خوفا من أن تجردهم النساء من رجولتهم».[1]

وللتأكيد على أن نساء القرية السادسة مجتمع يغيب فيه الرجال بصورة أو بأخرى يقول الكاتب: « ولنقم الدليل على إخلاصنا في ذلك، أقسمنا على أن الأنثى في قريتنا لن توطأ من رجال منا ولنثبت ذلك حكمنا على كل رجل فينا بالخصي».[2]

فهو تغييب للرجولة عن القرية وبالتالي فإن هؤلاء النسوة يعشن مثل الأمازونيات. بل إنهن صرن يحملنا السلاح، وينصبن الكمائن في الطرقات، لقد استولين في المدة الأخيرة على كوكبة من رجال القصر الملثمين ولم يظهر لهم من يومها أثر، بل إن القرى المجاورة صارت تتعرض لغزوهن.[3]

ولإيجاز ما ذكرناه نقول أن نساء القرية السادسة يشبهن الأمازونيات في عدة أمور منها:

- كرههن للرجال، ومن وقع في قبضتهن فمصيره هو الهلاك.
- حبهن للدماء ونهش اللحوم حيث تهتاج الأنوثة، فتأكل النساء لحم بعضهن نيئا ويشربن دمائهن.
- نساء القرية السادسة مأكولات الصدر والثديين وهن بذلك يشبهن الأمازونيات اللواتي يتخلين عن الثدي الايمن لكي يسهل عليهن إطلاق السهام

[1] المصدر السابق، ص 82 وما بعدها

[2] المصدر نفسه، ص83.

[3] المصدر نفسه، ص85

- تغييب الرجال كان اختياريا عند الأمازونيات، حيث أنهن رافضات للرجال تماما، بينما في القرية السادسة تغييب الرجال كان مفروضا عليهن.

و- أسطورة مصاصي الدماء:

ذكرت هذه الأسطورة في الكثير من الحضارات السابقة كالإغريقية والرومانية وحضارة بلاد الرافدين، وتضمنت الحديث عن مخلوقات شيطانية وأرواح مصاصة للدماء، وهي ما يشكل أصل قصص مصاصي الدماء في الوقت الحاضر.[1]

وقد تطرق الكاتب إلى هذه الأسطورة في موضعين من الرواية:

- الموضع الأول حين تحدث عن قرية بني هرار، وهي القرية الرابعة، وهي قرية جمعت جميع الآثام، كل من في هذه القرية هو مصاب بعاهة الشر، يأتون المنكر ولا ينهون عنه ، يقول الكاتب : « قد ينهشون بعضهم البعض، قد يأكلون سمكتك نيئة كالكلاب، قد يأكلونك أنت».[2]

- أما الموضع الثاني فهي قرية المخصيين أو القرية السادسة، فقال الكاتب عن نساء القرية أنهن يتبادلن مص الدماء، «أما النساء فكن يتبادلن النهش ويمتصصن دماء بعضهن بشكل غريب».[3]

ز- أسطورة العذرية الخالدة:

حسب الميثولوجيا الإغريقية، فان هيستيا هي إلهة موقد النار العذراء، وهي الإبنة الكبرى "لكرونوس". وقد تنافس في طلب يدها كل من "بوسيدون" و"أبولو"، غير أن "هيستيا" رفضت كل عروض الزواج، سواء من الآلهة أو من البشر، وأقسمت أن تظل

[1] حسب ويكيبيديا الموسوعة الحرة https//www.wikipedia.org.arabic

[2] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص54.

[3] المصدر نفسه، ص82.

عذراء إلى الأبد، وقد استجاب "زيوس" كبير الآلهة لطلبها لأنها لم تشارك في أي حروب أو منازعات، و أن تكون الذبيحة الأولى من نصيبها في أي حفل للقرابين في أي حفل عام».[1]

ونجد هذه الأسطورة في الرواية حين تحدث الكاتب عن قرية التصوف وهي القرية الخامسة، حيث كانت توجد عذراء واحدة من بين كل نساء القرية ، « لأن هناك رجالا ملثمين قد هجموا عليهم وافتضوا جميع الأبكار باستثناء العذراء التي اختفت تحت الغربال، وهي الوحيدة التي نجت من هذا الغزو و من هؤلاء الملثمين».[2]

وفي موضع آخر يقول الكاتب في الرواية: «تقدم شخص ملتح حتى تميز عن الصف، يا سيدنا علي الحوات، يا حبيب الله، تقبل منا هديتنا، هذه العذراء الطاهرة النفس».[3]

ولكن الفرق الوحيد أن "هيستيا" العذراء رفضت الزواج مطلقا بينما في الرواية قبلت العذراء الزواج من علي الحوات.

---

[1] حسب ويكيبيديا الموسوعة الحره https//www.wikipedia.org.arabic

[2] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص62

3- المكان الأسطوري:

سنتحدث عن المكان الأسطوري في روايات وطار، ولكن سنقتصر على روايتين فقط، وهما: الشمعة والدهاليز والولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي.

للمكان أهمية كبرى في الرواية، وذلك لأنه الفضاء الذي يضم الشخصيات التي تحرك أحداث الرواية، وهو الأساس الذي يتحكم في عناصر الخطاب السردي، وهو من أهم العناصر التي تستحوذ اهتمام الدارسين، كما أنه يستأثر أيضا باهتمام المتلقي. وعمل غاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان" على دراسة المكان باعتباره متعلقا بجوهر العمل الفني، وهو يجعل القارئ قادرا على استحضار الصورة المتخيلة.[1]

فالروائي المحترف هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملا بارعا فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله المشكلات السردية الأخرى مثل الشخصية، والحدث والزمان... فهو خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالهاهواجسها ونوازعها وعواطفها وآمالها و آلامها[2]، فكل كاتب يبرز جمال الأمكنة حسب براعته الفنية.

وهذا التصوير للمكان سيغدو أجمل إن كان ممزوجا بشيء من الخيال، وهو ما يمكن أن نسميه بالمكان المجازي، وهو أقرب إلى الافتراضي منه إلى الواقعي.

وهو يأتي انطلاقا من نعوت مجردة وصفات مفترضة يأتي بها الراوي. فقد يحاكي المكانُ الروائي في بعضِ خصائصه الأمكنةَ الواقعية، لكنه لا يطابقها تماما لأنه ينصاع إلى أغراض التسجيل ومتطلباته، و في هذا تقول سيزا قاسم: « تقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق الواقع وقد تخالفه».[3]

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هيلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط6، 2006، ص6.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص135.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص51.

- **رواية الشمعة و الدهاليز:**

وظف الكاتب بعض الأماكن الأسطورية، وذلك جاء بحسب الحاجة إليها، فنجده يسرد الأحداث في تلك الفضاءات التي تنبعث منها الرهبة وتثير في نفس القارئ إحساسا بالعودة إلى الأزمنة القديمة. و من أهم هذه الأماكن نذكر:

أ) الضريح:

وهو مكان مغلق، يدفن فيه الأولياء الصالحون، وهم ملاذ الطبقة الشعبية اعتقادا بمعنى الكرامة. والولي بمعنى القريب من الله تعالى، فاذا كان العبد قريبا من حضرة الله بسبب كثرة طاعاته وكثرة إخلاصه وكان الله قريبا منه برحمته وفضله وإحسانه فهناك تحصل الولاية.[1]

كما أنه من المعروف في الثقافة الإسلامية بأن الولي هو الإنسان الذي تطهرت روحه من دنس الدنيا، فاستقامت سيرته وخلصت سريرته، وكان عند الناس وجيها، وعند الله مكرما لتقاه و صدق طاعته.[2]

وهذا الأمر أكسب الرواية شحنة دينية من جهة، كما أنه أكسب هذا المكان – الضريح– هالة قدسية اعتقادا بكرامات الأولياء.

وقد ورد لفظ "الضريح" في الرواية عدة مرات، و قد أورد الكاتب ذلك في قوله: « أكون أحد أضرح' بني أجدار بتاهرت، عندما يدخل الداخل من الدهليز يجد قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن بعض بدهليز، وتحيط بالهيكل الأول الذي يحيط بهيكل

[1] يوسف بن اسماعيل، جامع كرامات الاولياء، تحقيق إبراهيم عطوة، المكتبة الثقافية، بيروت، ج1، دط، ص14.
[2] علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، ص1346.

به دهاليز تنطلق من مدخل الضريح» [1]، وقوله أيضا: «لو لم تكن متفردة في كل شيء لما أثارت اهتمامي، لما بانت لي شمعة في دهاليز الضريح البارد».[2]

ب) المتاهة (الدهاليز):

الدهاليز التي تحدث عنها استعارها من أسطورة المتاهة والتي تقوم أساسا على قضية الصراع بين الحياة والموت والبحث عن الخلاص. ونظرا لجو الصراع الذي تعيشه الرواية لجأ الطاهر وطار إلى هذه الأسطورة والتي يطلق عليها اسم آخر، هو أسطورة المينوتور. وقد سبق التعرض إلى هذه الأسطورة في عنصر سابق من البحث.

والمتاهة هي مجموعة من الدهاليز والممرات المتداخلة التي لا يمكن الخروج منها، والدهاليز كرؤية فنية تعبر عن الظلام، فالوضع في البلد هو كالوضع في هذه الدهاليز المظلمة كلما خرجت من دهليز وجدت آخر أمامك، فكأنك تجد نفسك في اللامكان، وفي هذا يقول الكاتب: « بل إن سراديب تنفتح أمامك، فتروح تنزل مدفوعا بقوة ما، لا تدري ماهيتها، وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر... وتنزل وتنزل إلى لا مكان، بل إلى دهاليز وسراديب أخرى.[3]

ج) قسنطينة:

تمثل قسنطينة مركز الأحداث في الرواية، فهي مدينه تراثية زاخرة بالأثار، وهي مصدر للكثير من الأساطير والقصص، ولم يغفل الكاتب عن توظيفها في روايته، بل إن اختياره لها لم يكن عبثيا، فرمزية و أسطورية المكان تزيد من جمالية توظيفه.

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص10.

فالجسور المعلقة وحدها فيها كثير من الحكايات الأسطورية، كما أنها تحمل أسماء الأولياء الصالحين، أمثال جسر سيدي راشد وسيدي مسيد. و هناك جسر الشيطان والذي يعتبر تسمية غريبة نوعا ما وقد أطلق السكان هذه التسمية بسبب الأصوات التي تصدر منه والتي يشعر المار عبرها بالخوف , ويطلق هذا المصطلح على عشرات الجسور القديمة في العالم لأنها متعلقة بأساطير منسوبة إلى الشيطان.[1]

يقول الكاتب: « رحت أتطلع من زجاج الحافلة الأمامي المغبر إلى المدينة التي تروى عشرات وعشرات من الأساطير والحكايات عنها، وعن بدايتها وعن الجبال المحيطة بها وعن جرف كاف شكارة العظيم، وعن جسورها المعلقة بخيوط الحديد».[2]

وقد كشفت الأماكن الأخرى في الرواية عن مناطق كلها مظلمة، كالسراديب والكهوف والأضرحة والجبال ويمكن اعتبارها أيضا أسطورية باعتبار أن الأولياء كانوا يقصدونها ويختلون بأنفسهم فيها.

- **رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي:**

للمكان في هذه الرواية أهمية بالغة لأنه من العناصر البارزة والفاعلة في تكوين الأحداث، والتي تقوم عليها أساسيات الرواية، ومن هذه الاماكن:

أ) المقام:

يعتبر أحد أهم الأماكن التي تكررت في الرواية لما له من هالة أسطورية، وهو رمز يتكون من قاعة فسيحه مملوءة بالرمل، وبتماثيل حجرية لرجال في جناح ولنساء في جناح، ومقاعد من خشب ونقوش جميلة. والملاحظ أن هذا المقام غير محدد المكان

[1] حسب ويكيبيديا الموسوعة الحرة: https//www.wikipedia.org.arabica

[2] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص45.

بدقه، فهو يتواجد في الصحراء الواسعة، يقول السارد: « توقفت العضباء فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي».[1]

وقد أضاف وطار صفة "الزكي" إلى هذا المقام ليكسبه القداسة والطهارة والعلو، فهو مكان لذكر الله تعالى.

كما أضاف له بعض الصفات الغيبية ليعطيه هالة أسطورية كقول الكاتب : «الوجهة هي القصر المفترض أنه المقام الزكي، ورغم ان المسافة بين التلة وبينه لا تتعدى الميل الواحد إلا أن السير طال، و انقضى ما يزيد عن الثلاث ساعات والمسافة هي هي».[2]

وهذا المكان مقدس يلهج فيه المؤمن بالدعاء إلى رب الكون.

ب) الطابق السابع:

هو الطابق الأخير في مقام الولي، وهو مخصص للخلوة والعبادة لا أحد يدخله سوى الولي الطاهر، وقد جاء على لسان بلارة: « مولاي هذه خلوتك وطريقك إلى حبيبك».[3]

وقد قال الكاتب في وصف هذا المكان الممتد إلى ما لا نهاية،« مكان عبارة عن قاعة ليس لأ بعادها حدود، كلما امتد البصر امتدت إن طولا وإن عرضا، وإن علوا ما فيها هلامي، شبية بأخيلة النائم يشعر المرء فيها بأنه يتواجد في كل ذرة مما يقع أو ما وقع عليه بصره ».[4]

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص11.

[4] المصدر نفسه، ص16.

لقد قدم الكاتب صورة لهذا الطابق بأنه يشبه أخيلة النائم و لا يشعر فيها بالزمن حيث يقول أنه أدى ركعتين استغرقتا دهرا كاملا لا يعلمه إلا أهل الذكر.[1]

هـ) شجرة الزيتونة:

هي الشجرة المباركة التي وردت في القران الكريم في قوله تعالى: ﴿ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۚ ﴿٣٥﴾ ﴾.[2]

ومعنى الآية أن المصباح يوقد من زيت الزيتون التي تعتبر نارها من أنور ما يكون[3]، وزيت الزيتون جاءت من شجرة مباركة وهي شجرة الزيتون و هي شجرة مباركة، قال تعالى: ﴿ وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ﴿١﴾ وَطُورِ سِينِينَ ﴿٢﴾ ﴾.[4]

وكان الولي الطاهر يقدس هذه الشجرة، حيث يقول الكاتب: «ثم قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة».[5]

فهو كما أعلى من شأن المقام والأرض التي يوجد عليها المقام نراه يعلي من شأن هذه الزيتونة التي تتواجد في هذا الفيف وهذه الصحراء الرملية القاحلة المترامية الأطراف، و التي لا حد لامتدادها ، ويؤكد وطار على قدسية هذه الشجرة في موضع آخر من هذه الرواية، حيث اكتسبت قدسية إضافية لأنها مقابلة للمقام الزكي للولي

فيقول: «توقفت العضباء فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف مقابلة المقام الزكي».[6]

---

[1] المصدر السابق، ص16. وما بعدها

[2] سوره النور، الآية: [35]

[3] ابن جرير الطبري، مختصر تفسير الطبري، دار الشروق، القاهرة، ص1168.

[4] سوره التين، الآية: [1-2]

[5] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص13.

[6] المصدر نغسه، ص13.

و) الفيف:

وصف الطاهر وطار هذا المكان وصفا تجريديا، بمعنى أنه ليس طبيعيا محسوسا، فلم يعطه الكاتب معنا محددا، حيث يقول: « فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة، في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتصب هنالك على بعد ميل بشكله المربع وطوابقه السبعة ».[1]

فتحديد معالم هذا المكان لم يأت صريحا، بل جاء ضمنيا بأن حدد المعالم المحيطة به، فوقوفه على هذه التلة، عند الزيتونة وهي الوحيدة في هذه الصحراء المترامية الأطراف، يقابلها المقام المنتصب، وقد جعل العضباء مركز الوصف حيث يقول:

«ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا، وقد شدد على كلمة أرضنا كأنما يريد أن يؤكد انه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته كل هذه الوقت... استدار لكن مقامة ظل يقابله، استدار من جديد فوجد نفس المقام ظل مستديرا حتى أكمل دائرة برمتها ».[2]

فأول مكان وقفت عليه هذه العضباء هو هذا الفيف وهو ذو طبيعة صحراوية وقد اكتسب قدسيته لقدسية المقام كما حدث للزيتونة ، والدليل أن الولي الطاهر قام بصلاة ركعتين تحية للمقام و تحية للأرض أيضا.

وقد فقدت هذه الأماكن حدودها الجغرافية كما سبق القول، فكأن المكان قد أصبح سرابا والدليل أنه لما أراد البحث عن القبلة استدار ربع دائرة، ولكن المقام ظل قبالته وظل يستدير حتى أكمل الدائرة والمكان يتعدد، وكلما اقترب من المقام يبتعد عن هذا

[1] المصدر السابق، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص13.

الأخير، يقول وطار: « غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها».[1]

وقد أشار حميد لحميداني إلى لجوء بعض الروائيين إلى تقنية تعتيم المكان عن قصد، فيقول: « يعتم المكان عن قصد ويقتصر على إشارات عابرة تدعو لها الضرورة لإقامة الحكي ».[2]

4-الزمن الأسطوري:

الزمان عنصر الأساسي في بناء الرواية مثله مثل الشخصيات والمكان، فهو الحيز المعنوي اللامرئي والمجرد في الآن نفسه، المشكل للحياة.[3]

. والزمن ليس له وجود مستقل بحيث نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأمكنة، فالزمن يتخلل الرواية كلها، وعلى حد تعبير ميشال بوتور فإنه يمكن دراسته دراسة تجزيئية لأنه يتخلل الرواية كلها.[4]

وكل رواية لها نمط زمني خاص بها، و قيم زمنية تتفرد بها عن غيرها، بها تستمد أصالها وتحاول إيصالها إلى القارئ، فالرواية تركيبة معقدة من الزمن.[5]

و سنبحث عن الزمن الاسطوري في الروايات التالية:

- **رواية الشمعة و الدهاليز:**

---

[1] المصدر السابق، ص15.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، بيروت،ط1، 1991، ص69.

[3] حسن نجمي، شعرية الفضاءالمتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، د.م، 2000، ص65.

[4] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريده انطونيوس، ، دار عويدات، بيروت، 1997، ص101.

[5] أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ص75.

في هذه الرواية يتلاعب الكاتب بالزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، وحرص الكاتب على التأكيد على قدرته الإبداعية في التنبؤ بالأحداث قبل وقوعها، فهو استشراف مستقبلي لما سيحدث وتجاوز للواقع المر.

وسنأخذ بعض النقاط في الحديث عن الزمن الأسطوري في الرواية وليس الواقعي الذي يحياه الناس.

فنجد في بعض المقاطع تقلصا للزمن عن الزمن العادي المعروف، حيث أن الحياة تتكاد تتوقف أو تنعدم فيه، فوطار بصدد أسطرة الزمن في هذه اللحظة كقوله :« رجل في الغرفة المظلمة، رجل هناك في القاعة المهتاجة بالتصفيقات، المكان منعدم والزمان منعدم ».[1]

فالواقع هنا واقع شبه خيالي يصور الحالة المزرية التي كان عليها الجزائريون أثناء الثورة.

ثم نراه ينتقل في موضع آخر إلى الحاضر في حديث آخر عن الزمن الأسطوري، مصورا تمدد الزمن وطوله وتسارع الأحداث فيه بشكل مخيف، فالوقت من الساعة الخامسة إلى الساعة التاسعة كألف سنة مما يعدون، يمكن أن تحدث فيه أحداث خارقة، بل إن وطار يضيف مسحة أسطورية أخرى أكثر عمقا ورمزية للزمن فيرى بأنه « لا زمان عندما يكون الكائن في البدء وفي المدى، ينتفي البدء والمدى ويكون الزمان واحدا، يكتسب الصفر خصوصيته، و ما الزمان سوى العلم بما حدث أو يحدث فيه، ما لم يحدث حدث فلا زمان هناك».[2]

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص123.

زيادة على كل هذا فقد استخدم الكاتب شخصية أسطورية تتحكم في الزمن سماها "بو لزمان"، أو أبو الزمان، وهي وإن كانت شخصية لا أحد يعرف نسبها ولا تاريخ ميلادها ولا أحد يعرف إن كانت حية أو ميتة إلا أن هذا كله غير مهم في هذا الموضع تحديدا ، ولكن ما يهم أنها شخصية قادرة على خرق الزمن أو التحكم فيه، وهو لا يظهر إلا على حافة الزمان، و نجد ذلك في تساؤل أم الخيزران و قولها لابنتها:« ألسنا على حافة الزمان ألا يحق لجدك بالظهور؟».[1]

- **رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي:**

الزمن في هذه الرواية جاء امتدادا لرواية الشمعة والدهاليز، وهو أيضا يمتاز بالاضطراب، فهو زمن غير ثابت، يتأرجح أيضا بين الماضي والحاضر والمستقبل. وهذا التداخل والتشويش هو لتشويق القارئ.

أول ما نلحظه هو ان الزمن قد ارتبط بشخصية الولي، فاكتسب بذلك رمزية أسطورية قد تكون لحظة أو قد تمتد قرونا عديدة، فمثلا حين تحدث الكاتب عن غيبة الولي الطاهر الأسطورية كان الزمن أسطوريا حيث يقول: «لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة قد تكون لحظة وقد تكون ساعة كما قد تكون قرونا عديدة ».

وهذا الأمر يذكرنا بقوله تعالى في سوره البقرة: ﴿أَوْ كَٱلَّذِى مَرَّ عَلَىٰ قَرْيَةٍ وَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىٰ يُحْىِۦ هَٰذِهِ ٱللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا ۖ فَأَمَاتَهُ ٱللَّهُ مِاْئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُۥ ۖ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ ۖ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۖ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِاْئَةَ عَامٍ فَٱنظُرْ إِلَىٰ طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ ۖ ﴿٢٥٩﴾﴾.*

[1] المصدر السابق، ص99

* سوره البقرة ، الآية: [259]

فهذا رجل مر على قرية خاوية على عروشها مات أهلها، فقال على وجه الشك و الاستبعاد أَنْ كيف سيحي الله هذه القرية بعد موتها. فأماته الله مائة عام ثم بعثه و لكن الرجل اعتقد أنه قد نام يوما أو بعض يوم فقط.[1]

وفي موضع آخر يتحدث الكاتب عن زمن أسطوري آخر للولي الطاهر في قوله: «صعدت إلى خلوتي حيث بحرت من خلال سجدة، يقول الشيوخ أنها استغرقت سبعة أيام»[2] ، فالزمن قد طال هنا على غير ما هي العادة، بل إنه غير منطقي أحيانا وخارج عن قوانين الطبيعة، كوقوف الشمس وسط السماء دون حركة، يقول الكاتب : « رفع الولي الطاهر رأسه يتأمل السماء فكانت الشمس كما هي منذ توقفت عند الزيتونة اليتيمة»[3]، فالزمن بقي ثابتا هو نفسه لم يتغير و الدليل أن الشمس ثابتة في مكانها، ودخل الولي غيبوبة لا يعلم مدتها أحد بما في ذلك الولي الطاهر: «استيقظ الولي الطاهر بعد وقت لا أحد يعلم ماداه ليجد نفسه تحت جدار القصر».[4]

وهذا الاختلاف في الزمن ليس غريبا عند الأولياء لأنهم لا يخضعون للزمن الدنيوي، لأنهم انعزلوا عن الدنيا وتفرغوا للخلوة والعبادة.[5]

إن الزمان هنا ليس عاديا، فهو يتسم بالعجائبية التي لا يتحملها المنطق البشري العادي ، فالسارد هنا يتلاعب بهذه الثيمة بما يخدم سير أحداث هذه الرواية حيث يكثفه أحيانا و يمدده أحيانا أخرى.

---

[1] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص125.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص24

[3] المصدر نفسه، ص54.

[4] المصدر نفسه، ص 82.

[5] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص15.

ونجد هذا الزمن الأسطوري بصفة متطابقة تقريبا في الجزء الثاني من الرواية وهي رواية "الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء" حيث نجد بعض المقاطع الدالة على ذلك كقول الكاتب: «استغرقت الركعتان دهرا لا يعلمه إلا اهل الذكر».[1]

ويقول أيضا: « يرى الولي الطاهر الأزمنة التي مر بها، وهي قرون وقرون ولكن لا يعلم في أي زمن هو الآن، يعسر على المرء أن يمسك بكل الأزمنة في الآن الواحد، خاصة عندما تتكدس كلها في لحظة واحدة ».[2]

الزمن يطول ويقصر على غير العادة، ويستحضر الولي هذه الأزمنة ليتمكن من تذكر ماضيه ومعرفة نفسه والتعرف على من وما يحيط به، وقد قضى ما يقرب خمسة عشر قرنا من الضياع ليجد نفسه مقابل شاشه التلفاز تبث أخبار العالم، فيدرك من خلالها زمنه الذي ينتمي إليه والذي لا طالما عاشه ضائعا دون معرفته.

فالولي يتذكر ماضيه الذي عاشه في ذاكرته، حيث أنه كان يستفيق ويصرع فيتغير مكانه وزمانه معا، وكأنه يسافر عبر الزمن، ويقضي على هذه الحالة قرونا عديدة.

وفي حديثه عن المعاناة التي تعانيها الشعوب العربية توسل الولي إلى الله أن يصلح حال هذه الأمة، ولكن زمن هذا التوسل غير معروف بدقة، «الله وحده يعلم كم زمنا انقضى على التوسل الحثيث أمام باب المعشوق».[3]

إن السارد ينتقل بنا عبر فترات زمنية مختلفة، فما أن يخرجنا من واحدة حتى يولجنا في أخرى.

---

[1] المصدر السابق، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص24.

الباب الثانـي:

الصوفية في روايات الطاهر وطار.

الفصل الأول: ماهية التصوف ومفهومه

الفصل الثانـي: مظاهر التصوف في روايات الطاهر وطار

الفصل الأول:

ماهية التصوف ومفهومه

1-مفهوم التصوف

2- اللغة الصوفية

3-المصطلح الصوفي

4-إشكالية الغموض في اللغة الصوفية

إن اللغة معلم مهم من معالم الحداثة الروائية العربية، وذلك أن هذه اللغة تتنوع وتتجدد دائما بما يتناسب والموضوع، فتصبح على حد تعبير "محمد بدوي" لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسي في الرواية.

ولكن أحيانا تكون اللغة المباشرة عاجزة عن نقل التجربة الإبداعية، لذا يطعم الكاتب هذه اللغة بما يجعلها أكثر إبداعية، وأكثر قدرة على إيصال الدلالة، ومنها الخطاب الصوفي، فالتجربة الصوفية واللغة الصوفية من أكثر التجارب ملائمة للمواقف المعبرة عن الحقيقة، وعن الرفض الباحث عن الأمل، لذا لجأ الكاتب إلى المتخيل الروائي الصوفي لإيصال رؤيته إلى المتلقي، مستندا في ذلك على الخلفية الدينية، ومستخدما حلة لفظية غنية بالمصطلحات الصوفية وباللغة الصوفية.

ولكن ذلك لا يجعل من روايات وطار روايات صوفية فهذا النزوع الصوفي من جانب اللغة المستعملة إنما هو كما قال الكاتب عن نفسه في مقدمة رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي" أن لكل موضوع مواده وأدواته، فلا يستطيع الكاتب أن يكتب عن أيديولوجية معينة دون استعمال لغة ومنطق ومفردات مناضليها ورجالها.[1]

ومن ثمَّ فإنه استخدم قاموسا لغويا صوفيا ثريا أبرز فيه ملامح الطرق الصوفية والعلاقات بينها.

وسنتطرق في هذا الباب إلى جانب نظري، نتحدث فيه عن مفهوم التصوف، وما هي اللغة الصوفية، وما هي أسباب الغموض فيها، لنلج بعدها إلى الجانب التطبيقي بحيث سنحاول البحث في المصطلحات الصوفية في الروايات، ثم المؤشرات الصوفية في النص الموازي، وأخيرا في تجليات الصوفية في مكونات الرواية من شخصيات صوفية و زمان ومكان صوفيين.

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص08.

1-مفهوم التصوف:

1-1 التصوف لغة:

لو عدنا إلى معاجم اللغة المعروفة نبحث عن جذر كلمة (تصُوف) فسنجد انها تقع تحت مادة (صَوَفَ).

جاء في لسان العرب "لابن منظور" الصوف للضأن وما أشبهه، و قال ابن سيدة: الصوف للغنم كالشعر للمعز والوبر للإبل، والجمع أصواف، ويقال الصوف للواحدة على تسمية الطائفة باسم الجميع... ويقال لواحدة الصوف صوفة، وكبش أصوفْ وصَوِف على مثال فَعِلْ وصافاني كل ذلك: كثير الصوف، وصَوِف الكبش بالكسر فهو كبش بيّنُ الصوف.[1]

في تاج العروس للزبيدي: «... يقال لواحدة الصوف صوفة، وفي الأساس فلان يلبس الصوف والقطن: أي يُعمَل منهما... وقال أبو الهيثم:يقال كبش صوفان ونعجة صوفانة. وقال غيره: الصوفان من ولي شيئا من عمل البيت وكذلك الصوفة.

وفي الأساس آل صوفان كانوا يخدمون البيت ويتنسكون، ولعل الصوفية نسبت إليهم تشبيها بهم في التنسك والتعبد، أو إلى أهل الصفة، فيقال مكان الصُفيَّة: الصوفية بقلب إحدى الفاءين واو للتخفيف، أوإلى الصوف وهو لباس العُبَّاد وأهل الصوامع».[2]

يلاحظ من التعريفين السابقين أن كلمة "صَوَف" تعني المعنى المتعارف عليه وهو الصوف الذي يكسو الضأن وما أشبهه، وكذلك لِبَاس الصوف هو لباس العُبَّاد والنُّسَاك، ويؤيد هذا الرأي كثير من الباحثين نظرا لأسباب منها أن الصوف كان لباس

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص199، مادة"صَوِفَ

[2] مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج24، ص42 مادة صَوَفَ

الأنبياء والصالحين، وكان النبي صلى الله علية وسلم يلبسه، ففي حديث المغيرة بن شعبة أنه كان مرة في مسيرة مع النبي صلى الله عليه وسلم فقال له:

«أمعك ماء؟ قلت نعم، فنزل عن راحلته فمشى حتى توارى في سواد الليل، ثم جاء فأفرغت عليه من الأداوة، فغسل وجهه، وعليه جبة من صوف...».[1]

فلباس الصوف كان لباس الأنبياء، و منهم النبي صلي الله عليه وسلم و ذلك لتركه زيتة الدنيا، فلم يتفرغ لملاذ النفس أو راحتها.

كما كان الصوف لباس سلف الصوفية القدماء لكونه أقرب إلى التواضع والزهد ، وإن كان هذا لا يعني أن لباسهم دائما هو الصوف.[2]

فكان يرمز إلى الفقر الظاهري أو على الأقل كما يبدو دليلا على الإنقطاع عن الدنيا والإقبال على الآخرة.[3]

ونجد قريبا من هذا المعنى في المعاجم الحديثة، ففي معجم متن اللغة: « صوف، تصوف، الكبش، كثر صوفه... والصوفية طائفة من أهل النسك والعبادة منسوبة إلى الصوف، الذي هو لباس العُبَّاد وأهل الصوامع، أو إلى أهل الصفة من أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم.[4]

وفي معجم الوسيط نجد: «تصوَّف فلان أي صار من الصوفية، والتصوف طريقة سلوكية قوامها التقشف والتحلي بالفضائل لتزكو النفس و تسمو الروح، وعلم

---

[1] يحيى بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيدي المرسلين، تحقيق محمد بن الجميل مكتبة الصفا، القاهرة، ط2، 2004، ص235.

[2] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والاخلاق. مطبعة الرسالة، الرباط، ط1،ص65

[3] جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ترجمة عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، بيروت، 1999، ص8.

[4] أحمد رضا، معجم متن اللغة، ج3، ص519.

التصوف مجموعة المبادئ التي يعتقدها المتصوفة، و التي ينادون بها في مجتمعاتهم وخلواتهم... والصوفي من يتبع طريقة التصوف وسمي بذلك لأنه يفضل لبس الصوف تقشفا».[1]

نلاحظ من خلال هذه التعاريف في المعاجم الحديثة ربطا بين الصوف كلباس وبين الصوفية وهو يرمز إلى الزهد.

وقد أورد القشيري في رسالته بعض القصص التي تربط بينهما منها قصة إبراهيم بن أدهم الذي كان من أبناء الملوك فخرج يوما متصيدا ثعلبا أو أرنبا، وهو في طلبه هتف به هاتف: يا إبراهيم ، ألهذا خلفت؟ أم بهذا أُمِرت؟ ثم هتف به أيضا من قربوس سرجه: والله ما لهذا خلقت ولا بهذا أُمِرت. فنزل عن دابته وصادف راعيا لأبيه، فأخذ جبة الراعي المصنوعة من الصوف ولبسها وأعطاه فرسه وما معه».[2] ورغم هذه القصص إلا أن القشيري لم يؤكد تماما هذا الربط، بل قال أن لبس الصوف ليس من خصائص الصوفية : « أما قول من قال أنه من الصوف وتصوف إذا لبس الصوف... فذلك وجه ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف».[3]

أما آخِرُ تعريف نورده للفظة من المعاجم الحديثة فقد جاء في المنجد في اللغة: « تصوف أي تخلق بأخلاق الصوفية، والصوفية فئة من المتعبدين واحدهم الصوفي، وهو من كان فانيا بنفسه، بالله تعالى مستخلصا من الطبائع».[4]

ولو حاولنا تقسيم هذه التعريفات فسنجد أنها تنقسم إلى:

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ص529.

[2] أ بو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق أحمد عناية، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص262

[4] لويس معلوف، المنجد في اللغة، ص441.

تعاريف تربط بين التصوف و لباس الصوف.

وتعاريف تربط بين التصوف و الفقر، و شظف العيش و شدته.

تعاريف من جهة علاقة المتصوف بالآخرة و علاقته تجاه الله تعالى.

2-1 التصوف اصطلاحا:

اختلف الباحثون في تحديد المعنى الاصطلاحي للتصوف، واختلفوا حتى في نسبته، فمنهم من ينسبه إلى الصوف لأن المتقدمين من السلف كان لباسهم الصوف، حيث قال الحسن البصري: « لقد أدركت سبعين بدريا ما كان لباسهم إلا الصوف».[1] وحتى الأنبياء كانوا يلبسونه، فقد أورد ابن قتيبة في عيون الأخبار أن عيسى عليه السلام كان يلبس الصوف حيث قال: وبلغني أن عيسى خرج على أصحابه وعليه جبة من صوف... فقال السلام عليكم يا بني إسرائيل، أنا الذي أنزلت الدنيا منزلها ...طعامي ما تيسر وفاكهتي وريحاني بقول الأرض، ولباسي الصوف».[2]

ومنهم من ينسبها إلى "صوفة" وهو رجل انقطع إلى طاعة الله عند بيته الحرام واسمه الغوث، حيث ولدت أمه بنات فآلت على نفسها إن ولدت غلاما لتُعَبدِّنه للبيت و نجعله ربيب الكعبة، فولدت وربطته إلى الكعبة، فأصابه الحر، فمرت به وقد سقط واسترخى، فقالت ما صار ابني إلا صوفة[3]، و قد ارتبطت هذه التسمية به و بولده من بعده ، وكانت إجازة الناس للحج لصوفة ولم تزل لقومه حتى أخذتها قريش.

و هذا الكلام رغم استبعاده من قبل المعاصرين إلا أن زكي مبارك يرى بأن هذا الكلام مهم و قد كان معروفا من قبل .

---

[1] إحسان ظهير، التصوف، المنشأ والمصادر، دار ترجمان السنة، لاهور، باكستان، ط1، 1986، ص22.

[2] عبد الله بن قتيبه، عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، ج2، 1996، ص269.

[3] عبد الملك ابن هشام، السيرة النبوية، دار الفجر للتراث، القاهرة، دط، 2004، ص55.

ومنهم من نسبها إلى الصفة وهم الفقراء الذين كانوا يقيمون في مسجد رسول الله صلى الله علية وسلم ومنهم صهيب وبلال، وعبد الله بن أم مكتوم.[1]

وهناك رأي آخر ينسب التصوف إلى الصفاء أي من صفاء القلب وطهارته الظاهرية والباطنية[2]، إلا أن هذا الرأي ضعيف جدا وقد ضعفه القشيري في رسالته وزكي مبارك في كتابة.[3]

كما نجد رأيا يقول بان مصدر الصوفية يوناني الاصل، فهو في رأي هؤلاء مشتق من اللفظ الإغريقي "sophos" ويعني الحكمة، وذلك باعتبار أن العرب كانوا على اتصال بالفلسفة اليونانية، ولكن رُفِض هذا الرأي بشدمن قبل مجموعة من الدارسين ومنهم زكي مبارك الذي رأى أن كلمة الصوفية من أصول إسلامية وهي بمعنى الحكمة الروحانية، وأن التصوف قديم جدا عند العرب وهو أساس المسيحية.[4]

والراجح في كل هذه الآراء هو نسبتها إلى الصوف لأن هؤلاء لبسوا الصوف على غرار الرهبان و العباد في الديانات السابقة فالأدلة قوية عليه وهو الرأي الذي لم يلق الاعتراض الشديد، ولقي التأييد من ابن الجوزي وابن خلدون.

أما من ناحية التعريف الاصطلاحي فنجد تعاريف كثيرة جدا، ومَردّ هذه الكثرة إلى أن الصوفي حين يُعَرف التصوف قد يتكلم بحكم الوقت والحال الذي هو فيه فإذا تغير الوقت والحال إلى حال جديد تكلم بحكم وقته وحاله الجديد.[5]

---

[1] ياسن رشدي، التصوف ماله وما عليه، مطبعة الإسكندرية، الإسكندرية، مصر، دط، ص12.

[2] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص48.

وينظر أيضا: جان شوقليي، التصوف والمتصوفة، ص9.

[3] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص262.

و زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص65.

[4] المرجع نفسه، ص66 وما بعدها.

[5] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص217.

فتعاريف الصوفية على كثرتها مختلفة ومخالفة للواقع وهم لا يعبرون إلا على ما أحسته نفوسهم وما يشعرون به في وجدانهم ومشاهداتهم، وأن هذه التجربة الصوفية هي ثمرة مباشرة بغير وسائط ولا مقدمات، بل هي إدراك ذاتي لا يمكن تعميمه.[1]

وسنورد بعض التعاريف كنموذج لذلك:

قال الجنيد: « التصوف نعت أُقيم العبد فيه، قيل نعتٌ للعبد أو نعت للحق؟ قال نعت الحق حقيقة، ونعت العبد رسم».[2]

أي الحقيقة الوحيدة الثابتة في هذا الكون هي الحق تعالى، أما العبد فهو شكل ورسم لتجلي الحق تعالى وظهور عظمته في مخلوقاته بأوصاف مختلفة كلها مردها إلى الحق تعالى، وعنه أيضا قال: ما أخذنا التصوف عن القيل والقال لكن عن الجوع وترك الدنيا وقطع المألوفات.[3] فالصوفي هو الذي يترك الدنيا وملذاتها من نقود وعز وثراء ويصل إلى الجوع ويميل عن المألوف، وذلك كله من الافتقار إلى الله تعالى، ويرى أن المتصوف يأخذ من الأخلاق السَّنِية و يدع الأخلاق الدنِيَّة.إن المتصوف يخرج عن المألوفات والحاجات البشرية ويطرح نفسة كلية في العبودية فهو كما يذكر الهجويري: « الفاني عن نفسه والباقي بالحق قد تحرر من قبضة الطبائع واتصل بحقيقة الحقائق».[4]

والمعنى أن يسخر الإنسان نفسه ويفنيها في عبادة الخالق والاستغناء عن المغريات والملذات التي تطبع النفس والسعي وراء مرضاة الله تعالى.

---

[1] عرفان عبد الحميد، الفلسفه الصوفية وتطورها، دار الخيل، بيروت، 1999، ص60.

[2] إحسان ظهير، التصوف، المنشأ والمصادر، دار ابن حزم، القاهرة، 2008، ص55.

[3] المرجع نفسه، ص 55.

[4] المرجع نفسه، ص 55.

اما ابن خلدون فقد عرف التصوف أنه: «العكوف على العبادة والانقطاع عن زخرف الدنيا والزهد في ما يقبل عليه الجمهور من لذة وصال وجاه والانفراد عن الخلق للخلوة والعبادة».[1]

فالتصوف حسبه هو التميز عن الخلق بكثرة الخلوة والعبادة بعيدا عن زخارف الدنيا.

إن الفكرة الجامعة لكل التعاريف السابقة هي الاستسلام التام لله تعالى وقطع العلاقات مع غيره.

إن هدف أي متصوف هو نقل تجربته الروحية إلى العلن، والتحضير عن وجدانية ونقلها إلى عالم المادة، ولا يتم ذلك إلا بواسطة اللغة.

فهي الواسطة بين الصوفي وحقائقه وهي وسيلة التعبير عن الحب الوجداني لدية لذا لا يمكن تجاوز الحديث عن اللغة الصوفية، لأنها تمتاز بخصوصية متفردة بما تمتلكه من طاقات تعبيرية وبلاغية وفنية، وهذه الطاقات بقدر ما تعطيه طابعا جماليا وشعريا، بقدر ما تجعلها صعبة المنال ومنغلقة على الفهم أمام القارئ الذي يحاول الولوج إلى عالمها بفك رموزها وطلاسمها.

2- اللغة الصوفية:

هي لغة رمزية تحمل دلالات قابلة لتأويلات كثيرة ومتعددة، فلكل مفرده دلالة ولكل جملة حجة.[2]

بل إن الحرف له قوته ودلالته في هذه اللغة، بحيث يستحيل فهم الكتابة الصوفية دون الإلمام بالمعنى الصوفي لكل حرف، وذلك لاعتبار أن هذه الحروف هي حجاب

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار العلم، بيروت، 1984، ص467.

[2] شريف هزاع، المعنى والتأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج، مجله علامات، مجله محكمه تعنى بالسيميائيات، المغرب، العدد22، 2004، ص12.

تكتشف من ورائه الخصائص والمميزات لأسماء الله الحسنى وصفاته العلى وأسرارها، لذا حرص الصوفية على إخفاء هذه المعاني في أبجدية سرية و حرصوا على تعلمها وحفظ معانيها.

و لذلك يمكن القول أن لهم الأسبقية في تأسيس ما يسمى بعلم الحروف، وهذا ما يؤكده ابن خلدون في مقدمته بقوله: « وزعموا أن الكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام... فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله، تعددت فيه تآليف البوني وابن عربي وغيرهما ممن اتبع آثارهما.

وحاصله عندهم وثمرته تصريف النفوس الربانية في عالم الطبيعة بالأسماء الحسنى

والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السارية في الأكوان».[1]وكما ذكر ابن خلدون فإن ابن عربي من المؤسسين الأوائل لعلم الحروف سواء في أشكالها أو في ترتيبها وموقعها في الكلمة، حيث يقول: «اعلم ان للحروف جوامع وحدود لما يتفضل معناه في الكلم، والكلم جوامع وافراد... و الكلم على مضمونه جمعهاو أفرادها والحروف على موجب إحاطتها، وخَفِي مواقعها».[2]

ويرى ابن عربي أن الحروف في اللغة الصوفية هي أعلى رتب البيان، و قد خص الله تعالى بها الكريم دون غيره فيقول: « الخطاب بالكلام متنزل إلى أدنى رتب البيان، والخطاب بالكلم أخفى منه وأجمع، والخطاب بالحروف في أعلاه، هو مما خُص به محمد صلى الله عليه وسلم، فلم تنزل الحروف في كتاب قبل كتابه، فعلم معانيها

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص488.

[2] محي الدين بن عربي، المبادئ والغآيات في معاني الحروف والآيات، تحقيق سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 2006، ص45.

ومواقع رتبها التي منها تنشأ أعدادها مما يختص به آل محمد صلى الله علية وسلم»[1] ، ومن أمثله استخراج معاني الحروف عند الصوفية نأتي بالمثال التالي ولكن ليس على سبيل الحصر: وهو حرف الغين، والغين هو السحاب وقيل النون بدل الميم أي الغيم وقال الأزهري أراد بالغين السحاب وهو الغيم فأخرجه عن الأصل، و قيل هو الشجر الكثيف الملتف، وغين على قلبه أي تغشته الشهوة.[2]

وكلا المعنيين يشير إلى الغشاوة وحجب الرؤية عما يرى.

وفي اصطلاح الصوفية فإن حرف الغين حجاب رقيق يزول بالتصفية ونور التجلي لبقاء الايمان معه.[3]

واستدلوا على هذا المعنى بحديث النبي صلى الله علية وسلم أنه قال: « إنه ليغانُ على قلبي فأستغفر الله و أتوب اليه في اليوم مئة مرة».[4]

قالوا أن الغين هنا هو مثل المرآة التي إذا تنفس فيها الناظر تكونت ضبابة تنقص من ضوءها لكن سرعان ما تعود إلى حالها الطبيعي. إذًا الغين هو ضباب خفيف يزول بسرعة دون جهد.

و نظرا لارتباط هذا الحديث بالنبي صلى الله علية وسلم فإن بعض العلماء ترك تفسيره لأنه موضوع حساس، تأدبا مع النبي. «وهذا من المتشابه الذي لا يخاض في معناه،

---

[1] المرجع السابق، ص46.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص316. ماده "غين".

[3] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص894.

[4] يحيى بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص456.

وقد سئل عنه الأصمعي؛ فقال لو كان قلب غير النبي صلى الله عليه وسلم لتكلمت عليه، ولكن العرب تزعم أن الغين الغيم الرقيق».[1]

ومن الحرف إلى الكلمة حيث يرى ابن عربي أنها وسيط بين الخلق والحق وهي قادرة على تصوير العالم المرئي الذي هو عالم الخلق، والعالم غير المرئي وهو عالم الحق.

إذا اللغة الصوفية هي رمزية ذات دلالات كثيرة ومفتوحة على أكثر من تأويل، تمتاز بالإنزياح المعنوي والدلالي وعدم المباشرة في التعبير.

فمثلا كلمة الجوع هي نقيض الشبع ولكنها عند المتصوفة تعني وسيلة للتقرب من الله وهي أحد أركان المجاهدة، ومن ينابيع الحكمة، و "آدم" أيضا يعتبر مفتاحا عند الصوفية لفهم سر الكلام الالهي لأن الله عز وجل علمه الأسماء كلها.[2]

وبهذا بات جليا أن هناك فرق بين اللغة الصوفية والعادية التي نتواصل بها، فاللغة العادية تقول الأشياء كما هي بينما الصوفية لا تقول إلا صورا منها. ذلك أنها تجليات المطلق، تجليات لما لا يقال ولا يوصف، فما لا ينتهي لا يُعبَرُ عنه الا بما لا ينتهي.[3]

وهذه اللغة ليست في متناول الجميع، وقد دعى ابن عربي إلى الإعتداد بالباطن من القول لا بظاهره وفي هذا يقول في تقديمه لترجمان الأشواق:

منه أسرار وأنوار جلت أوعلت جاء بها رب السما

---

[1] جلال الدين السيوطي، الديباج على صحيح مسلم بن الحجاج، تحقيق أبو اسحاق الحويني، دار ابن عفان للطباعة والنشر، ط1، 1996، ج6، 58.

[2] شريف هزاع، التأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج، ص13.

[3] أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995، ص23.

فاصرف الخاطر عن ظاهرها و اطلب الباطن حتى تعلما.[1]

ويؤكد ابن الفارض هذا الأمر بقوله في ديوانه:

وعني بالتلويح يفهم ذائق غني عن التصريح للمتعنت

بها لم يبح من لم يبح دمه وفي الإشارة معنى ما العبارة حدَّتِ.[2]

والسبب في ذلك يعود إلى أن اللغة قد تحول بين ما يعانيه الصوفي وما يريد التعبير عنه، أي وجود أزمة في اللغة قد تعرقل التعبير عن حقيقة الحال وشدة المعاناة.[3]

فالمتصوف قد يُحمِل أي دال مدلولا جديدا غير مألوف عند القارئ، لذا كانت هذه الدعوة من ابن عربي إلى الاعتداد بالباطن من القول. ولا يمكن الحديث عن اللغة الصوفية إلا بتحديد مصطلحات هذه التجربة.

3- المصطلح الصوفي

المصطلح الصوفي هو أكبر عائق يحول دون فهم لغة الخطاب الصوفي، فعند قراءة نص صوفي نحس أننا بصدد لغة اخرى غير اللغة التي نعرفها، وهذا غير قاصر على القارئ العادي بل إن كثيرا من النقاد والمفكرين يجدون نفس الإشكالية، وربما كان هذا هو سبب الصدام المزمن بين الفقهاء والصوفية.

فاستيعاب المصطلح الصوفي وفهمه يزيح الكثير من العوائق في فهم التجربة الصوفية.

---

[1] محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة، بيروت، دط، 1981، ص10.

[2] عمر بن الفارض، الديوان (شرح مهدي محمد ناصر الدين)، دار الكتب العليمة، بيروت، ط2، 2002، ص55.

[3] قويدر قيداري، دلائلية مصطلح السماع في الفكر الصوفي، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد الثالث، ماي 2004، ص306.

وهذه المصطلحات استمدها الصوفيون من القرآن الكريم ومن السنة ، فنجد مثلا التجلي والإستواء والاصطفاء و اليقين و النور والحق، و نجد أيضا الجلال، الخوف، أهل الذكر، الرداء، الإبدال، النقباء، الغوث، الأوتاد، النجباء، ومن اللغة: العلة، الشاهد، الإشارة، الجمع، الحال، الإسم، الرسم...

وفي هذا يقول الإمام عبد الوهاب الشعراني: « طالعت من كتب التفسير للقران غالب التفاسير المشهورة فطالعت تفسير البغوي، وابن عادل، وتفسير الكواشي وتفسير ابن كثير، والقرطبي، وتفسير البيضاوي وطالعت من كتب الأحاديث ما لا أحصي له عددا، فمن جملة ما طالعته الكتب السته وصحيح ابن خزيمة وصحيح ابن حبان ومسند الإمام أحمد... وطالعت في كتب اللغة صحاح الجوهري والقاموس والنهاية لابن الأثير وكتاب تهذيب الاسماء واللغات للنووي».[1]

وهذه المصطلحات هي ألفاظ جرت على ألسنة الصوفية من باب التواطؤ والاتفاق، فهي تتجاوز المعنى الظاهري إلى معنى باطني جديد. فالمرأة مثلا تعتبر رمز للجمال البشري، أما عند الصوفية فهي تمثل تجليا للجمال الإلهي المطلق، والجمال هو سبب الحب عندهم، وقد قال ابن عربي أن الحب سببه الجمال وهوله، لأن الجمال محبوب لذاته، والله جميل يحب الجمال، وعلى بساطة هذه الحقيقة التي قالها أن كل ما يصدر من الجميل جميل فإن أهل العرفان اعتبروا الجمال المطلق الإلهي متجليا في المرأة.[2]

ولكن رغم هذا التواطؤ فإن المصطلح الصوفي مختلف عن المصطلح العلمي، فهذا الأخير دلالته محددة وثابتة لأنها خاضعة لقوانين وشروط يحكمها، بينما الصوفي

---

[1] عبد الوهاب الشعراني، المنن الكبرى، تحقيق أحمد عزو عناية، دار التقوى للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2004، ص88.

[2] داود محمد القصيري، شرح القصيري على قافية ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دت، ج2، ص345.

يختلف تعريفه وموقفه حسب التجربة الوجدانية أو العرفانية التي مر بها، وأغلب التعاريف تخضع لمقياس الذوق والحدس والقلب، ومن بين هذه المصطلحات التي يوظفها الصوفيون نأخذ على سبيل المثال للحصر:

- الحب الالهي: الحب شعور إنساني، يترك في نفس المتلقي الإنطباع الجيد، فهو نقيض البغض ويحمل معنى الود والمحبة والرغبة في الشيء.[1]

و قد اتخذ عند الصوفي بعدا أكثر عمقا، حيث كتب الصوفية في رسائلهم يذكرون الكثير من التعريفات بغية تحديد ماهية هذا الحب ويحاولون الكشف عن معانيه الإلهية الخاصة، وهذه التعريفات على تعددها فإنها تتفق في الصيغة الروحية التي اصطبغت بها. فالذات الإلهية هي المنبع الاسمى لكل ما في الوجود والمورد الاسمى لكل ما في الكون من دلالات الخير والكمال.[2]

وقد شرح الكلاباذي الحب الإلهي بما معناه أن القلب يميل إلى الله والى ما لله دون تكلف [3]، أي أنه إذا وجد هذا الميل القلبي فهو دليل على وجود هذا الحب .

وفي مقام آخر يعرف ابن القيم المحبة الإلهية بأنها: « إفراط الميل للأميل»[4]، أي أنه تجاوز الحد في الميل القلبي إلى درجة العشق.

وقد استخدم الجنيد لفظ العشق في حب الذات الإلهية فيما رواه خاله السرّي حيث يقول: «إذا كان الغالب على عبدي ذكري عشقني وعشقته».[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص289.مادة حبب

[2] محمد مصطفى حلمي، الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، دار القلم، دمشق، دط، 1960، ص30.

[3] أبوبكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار صادر، بيروت، ط1، 1422هـ، ص78.

[4] ابو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص323.

[5] المرجع نفسه، ص225.

وفي موضع آخر يعرف الجنيد الحب الإلهي بقوله: «الناس في محبة الله بين خاص وعام... فأما الخاصة فنالوا المحبة بعظم القدر والقدرة والعلم والحكمة، فلما عرفوا صفاته الكاملة وأسمائه الحسنى لم يمتنعوا أن أحبوه، إذ استحق عندهم المحبة بذلك لأنه أهل لها ولو أزال عنهم جميع النعم».[1]

أي الناس صنفان، منهم من يحب الله على قدر إحسانه إليهم، فتزيد المحبة وتنقص بقدر إحسان الله إليهم زياده ونقصانا. فمحبتهم لغرض إذا زال الغرض زالت محبتهم.[2]

أما الصنف الثاني فيرون أن محبتهم لله منزهة عن المصلحة فهو حب روحي غير مادي، فهم يرون أن المحبة مستمرة وإن زال عنهم الإحسان وسلب عنهم النعم.

وهذا ما يؤكد بعض الصوفية، أن علامة الحب الإلهي هو هيجان المحبة وذكرها عند نزول البلاء، إذ هو لطف من المولى، وفيه القربة من المحبوب، وقلة التأذي بكل داء وبلاء لغلبة الحب على كل شيء.[3]

فهذا الحب يخفف ألم البلاء، بل زيادة على ذلك فهو يبعث في النفس الفرح والسرور لقرب الله عز وجل من القلب.

ورأي الصوفية أيضا أن محبة العبد لله توجب بالمقابل محبة الله للعبد، فإذا ثبت اتباع المحب لأوامر الله عز وجل وهدي رسوله في أفعاله وأقواله وأخلاقه « أوجبت له محبة الله، فليست محبة العبد لربه حاصلة، ومحبة الله تعالى له متغيبة».[4]

---

[1] أبو طالب المكي، قوت القلوب في معامله المحبوب، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، 1422هـ، ص134

[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تحقيق عبد العاطي قلعجي دار الكتب العلمية, بيروت، 2004، ص83.

[3] أبو طالب المكي، قوت القلوب، ص1088.

[4] ابن القيم، مدارج السالكين، تحقيق محمد حامد الفقي، دار الفكر، بيروت، دط، 1989، ج3، ص22.

ويعد الحب الإلهي الصوفي علة وجود المتصوف، وعماد طريقه، لأن الكون خلق بالحب ويدرك بالحب، والله عز وجل لا تدركه الأبصار ولا تحيط به العقول، ولكن الصوفي يوقد مشاعر الحب في قلبه ووجدانه وروحه فيمتطي بذلك المعراج الأكبر الذي يصله بربه.[1]

وعليه نقول أن هذا الحب هو غاية كل سالك في درب التصوف، وأصبح مبدأ لحياة الصوفي وكينونته، لدرجة أن كلمة صوفي مطابقه في معناها لكلمة محب أو عاشق، فالحب والعشق والتصوف، كلها تشير إلى نفس التجربة والسلوك.[2]

- الفناء:

الحب لدى المتصوف يحرق جميع رغائبه وتطلعاته الدنيوية، ويطهر نفسه من عالم الطبيعة إلى عالم الأرواح، واحتراق هذه الأمور كلها يزيد من درجة الحب والعشق إلى مراتب عليا يطلق عليها الفناء.

يعرف عبد المنعم الحفني ذلك بقوله: « تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية، فكلما ارتفعت صفة قامت صفة إلهية مقامها، وقيل الفناء سقوط الأوصاف المذمومة، والبقاء عكسه وهو ثبوت النعوت المحمودة، وقيل هو الغيبة عن الأشياء، كما كان فناء موسى حين تجلى ربه للجبل... وقيل الفناء عن الخلق هو الإنقطاع عنهم وعدم التردد إليهم واليأس مما لديهم».[3]

وقد ذهب السراج إلى معنى مؤيد لما سبق في كتابه اللمع في تاريخ التصوف.[4]

---

[1]علي الخطيب، اتجاهات الادب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص11.

[2]عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2007، ص68.

[3]عبد المنعم الحفني معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987، ص207.

[4]أبو نصر السراج، اللمع في تاريخ التصوف، تصحيح كامل هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص171.

وقال ابن القيم في تعريفه: « أن تذهب المُحْدَثات في شهود العبد وتغيب في أفق العدم، كما كانت قبل أن توجد، ويبقى الحق وتعالى كما لم يزل».[1]

ويمكن شرح ذلك بأن الفناء هو نوع من الحالة الوجدانية التي يغيب فيها السالك للتصوف عن نفسه وصفاتها والاستغراق في الحق تعالى بحيث تفنى المحدثات وتغيب، وتصبح عدما وتزول في إرادة الله الأبدية.

الفناء هو آخر مقامات المحبة والغاية القصوى للمحبين، و هو أن يتجرد المحب عن إرادته ويستسلم لإرادة محبوبه، بحيث يترك مراده إلى مرادها وان يسوي بين ظاهره وباطنه.[2]

فحقيقة الفناء عند الصوفية، خاصة المتأخرين منهم هو أن يغيب المحب بمعبوده عن عبادته، وبمذكوره عن ذكره، وقد يغلب شهود القلب لمحبوبه ومذكوره حتى يفنى المحب في محبوبه، فيظن أنه امتزج واتحد به، بل يظن أنه نفسه.[3]

وتعتبر هذه التعاريف، من الغموض والإلتباس الذي تحتويه، تعاريف لا تليق بمقام الربوبية، بل إنها تدخل في المروق والكفر بما فيها من مساواتو بين المخلوق والخالق.

وفي هذا المعنى نجد قول الحلاج في ديوانه:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حلَلْنا بدنا.[4]

---

[1] محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص189.

[2] المرجع نفسه، ص185.

[3] إبن القيم، مدارج السالكين، ج1، ص82.

[4] الحسين بن منصور الحلاج، الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، تعليق محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002، ص158.

أما إذا أخذنا نموذج الفناء عند ابن الفارض، ففناؤه ليس فناءا تاما، إذ الله عنده هو عبارة عن سمع العبد، وبصره ولسانه، ويده، فيقول:

فكن بصرا وانظر وسمعا وعِهْ وكنْ لسانا وقل فالجمع أهدى طريقة.[1]

وهذا استقاه من الحديث الشريف رواية عن رب العزة حيث قال النبي صلى الله عليه وسلم: «... وما يزال عبدي يتقرب إليَّ بالنوافل حتى أُحِبهُ، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها...».[2]

وجملة القول أن الحب الصوفي لا يمكن أن يُتَصور دون الفناء، قوامه لذة الصوفي و فناؤه في ذات الله تعالى، ولعل هذا ما أرادة القديس أوغويسطين بقوله: « الإنسان ما أحب».[3]

♦ الشيخ والمريد:

المشايخ عند الصوفية هم الأدلاء على الطريق الصحيح والباب الذي يجب الدخول منه، وتلميذ هذا الشيخ يطلق عليه المريد، ولابد لكل مريد لله عز وجل من شيخ، فمن لا شيخ له فشيخه الشيطان على حد تعبير القشيري.

ومن هذا المنطلق وجب على أي مريد أن يتخذ شيخا ولو كان على بينة من ربه وبصيرة في سلوكه.

---

[1] عمر بن الفارض، الديوان، ص175.

[2] يحيى بن شرف النووي، رياض الصالحين، ص138.

[3] سفيان زدادقة، الحقيقه والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص35.

فالشيخ هو الإنسان الكامل في العلم، العالم بآفات النفوس وأمراضها وأدوائها، العارف بذواتها والقادر على شفائها، والقائم بهداها إن استعدت ووفقت لاهتدائها[1]، فهو بمثابة الأستاذ للطالب، والطالب لا يستطيع أن يتقدم في العلم بدون أستاذ.

وأما المريد فهو المبتدئ المقبل وعلى الله عز وجل وطاعته، يسمع من ربه فيعمل بما في الكتاب والسنة ويصم عن ما سوى ذلك.[2]

وإذ قَبِل الشيخ المريد فإن ذلك أصدق شاهد لسعادة هذا المريد.[3]

ولقد ترك الصوفية الحرية للمريد في اختيار الشيخ ولكن بعد اختياره يجب عليه أن يطيع شيخه طاعة عمياء في كل أموره، ومن صحب شيخا واعترض عليه ولو بقلبة فقد نقض عهد الصحبة، ووجبت عليه التوبة.[4]

ويحرم على المريد أن يتخذ شيخا آخر مع شيخه، فإن أشرك مع شيخه فهو مشرك بالله عندهم[5]، وعلى المريد أن يتأدب ببعض الآداب مع شيخه منها:

- أن لا يخالف الشيخ مطلقا في ما يأمر به، وأن يكون الالتزام بالقلب والجوارح معا فلا اعتراض لا بلسان ولا بقلب، و المريد كالميت بين يدي مغسله، و يؤكد ذلك القشيري بقوله:
- وأن لا يخالف شيخه في كل ما يشير عليه، لأن الخلاف للمريد في ابتداء حاله دليل على جميع عمره.[6]

---

[1] عبد القادر الجيلاني، الغنية لطالبي طريق الحق عز وجل ، تحقيق أبو عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ج2، ص165.

[2] المرجع نفسه، ص 269.

[3] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص363.

[4] المرجع نفسه، ص150.

[5] توفيق الطويل، التصوف في مصر إبان الحكم العثماني، مكتبة الآداب بالحماميز، مصر،دت، ص135.

[6] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص135.

- لا يجوز الإنكار على الشيخ ولو كان الإنكار بدليل، ففي رأي الصوفية أن الشيخ مفتوح عليه، ويعرف الحق والصواب، فهو حجة على غيره، وليس غيره حجة عليه، فكيف يسوغ الإنكار على من هذه صفته، فمن أراد أن ينكر على هذا الشيخ فهو جاهل، فالأعمى لا ينكر على البصير أبدا.[1]
- أن يلتزم المريد الاحترام أمام شيخه، بأن يلتزم السكوت ولا يقول شيئا إلا بإذنه، مثل الرجل قاعد على ساحل بحر ينتظر رزقا يساق إليه، فالشيخ بالنسبة للمريد أمين الإلهام، وعليه أن يأخذ بكلام الشيخ بمثال البدر الذي يقع في الأرض.[2]

♦ الحـــال:

يقول ابن منظور ان الحال هو كينة الإنسان وما عليه من خير أو شر، والحال حال الإنسان.[3]

وهو مصطلح هام من المصطلحات الصوفية، ويعرف على أنه ما يرد على القلب من طرب أو حزن أو بسط أو قبض، وتسمى الحال أيضا بالوارد، وقيل الحال هي المواهب الفائضة على العبد من ربه وقيل معنى الأحوال ما يحل بالقلب.[4]

وهذا المعنى الذي يرد على القلب كما يرى القشيري يكون من غير تعمد ولا اجتلاب.[5]

بمعنى أنه إحساس مفاجئ يطرأ على الإنسان، فإذا كان مما يفرح أصابه الطرب والبسط ، وإن كان مما يحزن أصابه الإنزعاج والإنقباض.

---

[1] أحمد بن مبارك المالكي،الإبريز، دار الكتب العلمية، بيروت،دط، 2010، ص192.

[2] أبو حامد الغزالي ، إحياء علوم الدين، ص199.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص193- مادة حول

[4] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص73.

[5] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص66.

فهذه الأحوال تمثل أنماطا انفعالية وأوقاتا شعورية تتغير من حين إلى آخر، وهي كمحصلة لما سيكون عليه تفكير الإنسان وذلك على حسب ما يصيب الإنسان من أحداث.

أو بمعنى آخر هو ما يتحول فيه قلب المرء ويتغير على حسب ما يطرأ عليه من حالات، فحالة البسط بمنزلة الرجاء، أي تأميل شيء محبوب في المستقبل، أومن زوال أمر محذور ، و أما القبض فأن يرد على القلب وارد موجبه إشاري إلى عتاب، أو رمز باستحقاق تأديب، فيحصل لامحالة في القلب انقباض.

4- إشكالية الغموض في اللغة الصوفية:

من المعروف أن اللغة هي نسق من الرموز والإشارات يستخدمها الناس بهدف التواصل فيما بينهم، و لكل مجتمع لغة خاصة به، وهذا ما يؤكده ابن جني بقوله: « أما حدها فأصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم».[1]

فالقاسم المشترك بين أفراد كل قوم هو هذه اللغة، والتي هدفها هو ترجمة المقصود وإيصاله إلى المتلقي، وفي هذا يقول ابن خلدون: «اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام».[2]

لكن بعض الدارسين يتجاوز مفهوم أن اللغة مرآة الفكر، وأنها فقط وسيلة للتفاهم، حيث أن الفكر يمكن له أن يُكوَّن لغة رمزية خاصة به، يقول هيدجر: « لا تنحصر اللغة في كونها وسيلة للفهم، فتعريفها على هذا النحو لا يصل إلى ماهيتها الخاصة، وإنما

[1] ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1952، ص33.
[2] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ص558.

يورد نتيجة من نتائج هذه الماهية... فهي ليست اداة جاهزة بل العكس، إنها تلك الحادثة التي تملك بين يديها أعلى إمكانات الوجود الإنساني».[1]

وما يهمنا هنا هو اللغة الصوفية وسبب غموضها وصعوبة تأويلها.

الخطاب الصوفي خطاب مميز يعتمد على قراءة الوجدان وذلك بالغوص في تفاصيل النفس وإشعاعاتها الروحانية ليلج إلى مكابداتها ومعاناتها وبالتالي فإنه يستخدم مفردات خاصة موغلة في الهيام الروحي.[2]

والخطاب الصوفي بالرغم من أنه يعبر عن تجربة روحية وجدانية، إلا انه في علاقة وطيدة بالأدب، فهو جزء من الكتابة الإبداعية بكل مقوماتها الفنية، وإن كنا لا ننكر أن هذه الكتابة تكون بطريقة خاصة نوعا ما، لأن التعبير السائد والتراكيب العادية، تكون عاجزة عن تصوير حقيقة الشعور الصوفي، لذا عمل الكاتب الصوفي على إيجاد اللغة المناسبة التي تثبت تجربته الوجدانية، أو بتعبير أدق عمل على نقل تجربته الشعورية إلى تجربة الكتابة.[3]

وبالتالي ظهرت لغة تمتاز بجمالية خاصة تنبذ المألوف، وتسير في مناخ يمزج بين العذوبة والوَلَهِ و الغموض، وهذا لم يحدث بسهولة، بل بعد اصطدام شديد بنسيج اللغة وتمزيق الكثير من خيوطها، وذلك دون إعارة أي اهتمام لقدسيتها، أو عرافتها أو مهابتها أو حتى دلالتها.[4]

---

[1] مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للنشر، القاهرة، ط1، 1974، ص85.

[2] مروة متولي، حداثة النص الأدبي، دار الاوائل، دمشق، ط1، 2008، ص136.

[3] محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص84.

[4] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءه في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار دحلب، الجزائر، دت، ص138.

وهذا الغموض سببه في الغالب عدم رغبة الصوفي في الإفصاح عن عقيدته، وذلك لأسباب متعددة، فيلجا إلى الرمز والكتابة، وعرض الكلام بطريقة لا يفهمها إلا أمثاله من المتصوفة، وفي هذا نجد كلام ابن عربي الذي يقول متحدثا عن الإشارة التي يستخدمها هؤلاء: « استعملوها فيما بين ولكنهم بينوا معناها ومحلها ووقتها، فلا يستعملونها فيما بينهم إلا عند مجالسة من ليس من جنسهم، فإذا خلوا بأبناء جنسهم تكلموا بما هو الأمر عليه بالنص الصريح».[1]

أي أنه إذا جاء شخص غريب عنهم تكلموا باللغة الاصطلاحية، فلا يعرف هذا الجليس ما هم فيه ولا ما يقولون.

كما أن هذا الغموض قد يعود لاستخدام المصطلحات بكثرة، فكما أن لكل أهل علم مصطلحاتهم فكذلك للصوفية، يقول أبو العلاء عفيفي: « إن لغة المنطق قاصرة على أن تعبر عن تلك المعاني الذوقية التي يدركها الصوفي في أحوال وجده، فليس لديه إلا لغة الإشارة والرمز».[2]

وهذا الأمر يؤكده الكلاباذي بقوله: « إن للقوم عبارات تفردوا بها، واصطلاحات فيما بينهم، لا يكاد يستعملها غيرهم».[3]

فاللغة الصوفية لغة يمكن وصفها بالجديدة، وذلك بعدما أفرغت كلماتها من محتواها القديم، وتم شحنها بدلالات جديدة لا تفصح عن نفسها ولا تكشف عن مضمونها إلا للعارف أو الصوفي وهذا المعنى نراه عند ابن عربي في قوله:«الموجودات كلمات الله ولا يعلم ما أُرِيدت له هذه الموجودات سوى أهل الفهم عن الله».[4]

---

[1]محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تقديم نواف الجراج، دار صادر، بيروت، ط1، 2004، ج4، ص275.

[2]أبو العلاء عفيفي، مقدمة فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، ص19.

[3]أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب اهل التصوف، ص80

[4]محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ص284

تلك إذن هي اللغة الصوفية، لغة عصية ومتفردة، ذات غموض تجعل القارئ غير مرتاح اثناء قراءتها، لأنه لا يستطيع استيعابها وفهم معانيها.

ولأن الصوفي معرفته أوسع من لغته كما يقول ابن عربي[1] ، فإن هذه اللغة لا تستطيع أن تقدم مفهوما حقيقيا لما يريد التعبير عنه، بل تبدو قاصرة أمام التجربة الشعورية والوجدانية لهذا الصوفي، ويمكن أن نختصر كل هذا بقول القائل: « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة».[2]

[1] نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2002، ص121

[2] محمد بن الحسن النفري، المواقف والمخاطبات، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط1، دت، ص51

الفصل الثاني:

مظاهر التصوف في روايات الطاهروطار

1-المصطلحات والنصوص الصوفية.

2-المؤشرات الصوفية في النص الموازي.

3-تجليات الصوفية في عناصر الرواية.

رأينا في الباب السابق انفتاح الطاهر وطار على الأسطورة، ونجده هنا يستعين بالتجربة الصوفية، وذلك لأنها من أكثر الوسائل تعبيرا عن الأمل والبحث عن الحقيقة.

فقد ضمَّن الكاتب نصه بالكثير من خصائصها ونصوصها ورموزها، وهو ما يتيح له منح هذه النصوص خاصية الإستمرارية وتعدد الدلالة.

فهو بذلك يحاول تجاوز المستويات السطحية ذات البعد الخطي البسيط في طرحه للكثير من المفاهيم إلى البنى العميقة المستبطنة، قناعة منه بأن أي نص لا يقارب مقاربة جدية وفاعلة تتوخى اكتشاف عوالمه المجهولة والغامضة إلا بالبحث في المسكوت عنه.

فاللغة الصوفية طريقة تفكير استخدمها الكاتب لإماطة اللثام عن الواقع الحقيقي الذي يعيشه وطنه في مراحل مختلفة من تاريخه.

فما هي مظاهر الصوفية في روايات وطار؟

للإجابة عن هذا السؤال سنأخذ عدة روايات من رواياته وهي:

الحوات والقصر، تجربة في العشق، الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي، والولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء.

1- المصطلحات والنصوص الصوفية:

إن التجربة الصوفية بما فيها من رموز واصطلاحات تحتاج إلى سياق معين لتؤدي المعنى فيه، وقد استعان الطاهر وطار بهذه التجربة في مجموعة من رواياته، إلا أنه لم يكتب هذه الروايات بلغة صوفية صريحة، بل أخذ الملامح العامة لهذه اللغة دون التوغل فيها كما عند المتصوفة، فهي لغة تداول معروفة لدى الروائيين، ومفهومة لدى القراء فلا تتطلب فهما خاصا أو كثيرا من التأويل الصوفي، فالكاتب يحيل إلى المصطلح فقط ويترك للقارئ مساحه للبحث والتأويل.

فهو بهذا لم يتورط في هذه المادة اللغوية، بحيث أننا لا نحس أنها اعتقاد ديني عنده أو مذهب اعتنقه بالفعل، فهي بمثابة رصيد جديد وطريقة جميلة في الكتابة الروائية.

لأن اللغة الصوفية في الحقيقة وحده متكاملة بحيث لا يمكن فصل الشكل عن المضمون في مصطلحاتها، فليس الشكل رداءا يلبسه المضمون، بل هو المضمون نفسه.[1]

ومن المظاهر الصوفية التي سنتناولها، هي التي تتعلق ببعض المصطلحات والرموز وكذلك النصوص الصوفية، وإن كانت تتفاوت من رواية إلى أخرى

- **رواية الحوات والقصر:**

دخل علي الحوات القرية الخامسة وهي قرية التصوف، وهي قرية كانت عرضة لكل مظاهر الظلم من قبل الأعداء من سلب ونهب واغتصاب للنساء، بحيث لم تنج إلا فتاة واحدة، وهي العذراء الوحيدة في تلك القرية. وأمام هذا الوضع كان أهالي القرية ينتظرون الفرج بكل شوق.

[1] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص82.

ولما ظهر علي الحوات كان ذلك فتحا عظيما بالنسبة لهم واعتبروه مرسلا من السماء جاء لينقذهم مما هم فيه من الكرب و الضيق.

فاعتبروه وليا من الأولياء، وجاء ذلك في قول الكاتب: « لقد نصبوك في قلوبهم وليا من أولياء الله، بل رسولا من رسله... أنت وليهم وأنت نبيهم وانت ملكهم وسلطانهم وإلههم.

أ) علي الحوات وليا:

الولي شخصية محورية في روايات الطاهر وطار، فقد اهتم به واعتنى به عناية جيده، فجعل هذا الولي شخصية وقورة ذات كرامات.

و الولي هو من يتولى الله سبحانه وتعالى أمره فلا يكله إلى نفسه لحظة، و هو من يتولى عبادة الله وطاعته، من غير أن يتخللها عصيان.[1]

فالولي هو الذي اصطفاه الله وكرمة وقربه، وبلغه النهاية في الرفقة، وحفظه من السوء، وذلك لأن الولي يتقرب إلى الله أولا بمحبته وثانيا بالإجتهاد في طاعته.

والولاية الصوفية هي« تسخير قوى الكون للولي بقوة روحانية فتصير له القدرة على إتيان المعجزات والخوارق و الأخبار بالغيب... أي أن الولي يصبح في منزلة أو مقام لا يمتنع عليه فيه عسير، ولا يستحيل أمام إرادته أمر».[2]

إن ربط أهل القرية لعلي الحوات بصفة الولاية جعلته في مرتبة سامية عندهم، خاصة بعد أن ظهرت عليه تلك القوى الخارقة التي تجعله يأتي بالمعجزات، ومثال ذلك أن

[1] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص268.

[2] سميح عاطف الزين، المتصوفة في نظر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1985، ص168.

ينفخ على امرأة اعترضته فالتهمتها نار زرقاء فتذاوبت واختفت دون ان تخلف أثرا.[1]

وهذا دليل على الكرامات التي ظهرت عليه والتي منها المعراج العمودي إلى السماء، حيث صار شمسا هبطت على القصر، ثم تحولت إلى دخان إزرق، ومنها أنه إذا رغب في السفر لا يضطر لركوب دابة أو السير على القدمين، إنما يحمل نفسه إلى الفضاء وينطلق إلى هدفه».[2]

فهذه الكرامات أيضا دليل على خروج علي الحوات وتحرره من طبيعته المألوفة، فهو ليس ذلك الصياد البسيط الذي همه فقط كسب قوت يومه، فهو تحول إلى ولي لما اجتمع لديه من كرامات الأولياء. فكان طوق النجاة لسكان القرية والمنقذ لهم.

ب) الكرامات:

الكرامة هي الخوارق التي تأتي على أيدي الأولياء، وتقابلها المعجزات للأنبياء.

والفرق بين الكرامة والمعجزة، أن المعجزة أمر خارق يجريه الله على أيدي الأنبياء و المرسلين و هي تقترن برسالاتهم، ليعلم الناس أن هذا النبي أو الرسول مؤيد من ربه يظهرون هذه المعجزات بحسب أحوال الناس، بينما الكامة أمر خارق يأتي على أيدي الأولياء و هي أشبه بمعجزة صغرى ، والأولياء مطالبون بستر كراماتهم وإخفائها، فما الكرامات إلا وسيلة لتهذيب الأولياء وزيادة لهم في التأدب مع الله تعالى، للأن الولي ليس معصوما كالأنبياء.

وإن كانت الكرامة والولاية التي نتحدث عنها هنا لا ترتبط بالجانب الديني،إنما يمكن ربطها بالجانب السلوكي الطيب لعلي الحوات.

---

[1] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص106.

فزيادة على الصدق الذي اشتهر به، فقد استمع إلى أهالي القرية وهمومهم، وقبل الأمر دون سخط أو ضجر رغم ما يعانيه من ألم، ولم يكن يهمه استرجاع أعضاءه التي ضاعت منه في رحلته على القصر.[1]

فهو لم يكن يجري وراء غرض زائل أو هدف دنيوي، إنما أحس أن لوجوده أبعادا رسالية، فتقدم بقوة دون تراجع رغم الظلم والألم الذي تعرض له.

فعلي الحوات يعتبر متصوفا بسلوكه، يغوص ويتطلع ويتعمق ويصمد.[2]

- **رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:**

استخدم الكاتب بعض مظاهر التجربة الصوفية في هذه الرواية والتي تمثلت في:

أ- الحضور والغياب:

يأخذ الغياب في هذه الرواية موقفا هاما يضفي عليها سمة روحية، ويضيف لها جوا من الغرابة.

وكما سبقت الإشارة إليه فإن هذه الرواية تبدأ من نهاية رواية "اللاز"، حيث نجد هذا الغياب وإن كان روحيا، نجده على لسان الربيعي الذي يقول مخاطبنا اللاز:

«إيه...إيه. عندما تستيقظ يا "اللاز" أَرْوِي لك كل التفاصيل، وستحدثني بدورك عن تفاصيل استشهاد قدور ابني».[3]

ويتأكد هذا الغياب في هذه الرواية، حيث تضع على "اللاز" هالة صوفية، تبدأ من الميلاد المقدس و الذي يشبهه الكاتب بميلاد عيسى علية السلام، حيث يقول الطاهر

---

[1] المصدر السابق، ص 166.

[2] المصدر نفسه، ص 136.

[3] الطاهر وطار، رواية اللاز، ص257.

وطار في هذا الشأن: « فاختلفت وجهات النظر، فبعضهم قال أن اللاز لا يموت ولا يفنى، وبعضهم قال ان كل شعرة من شعراته مباركه، وبعضهم قال بأنه خرج سيدي عبد القادر على أمه في الليل، أيقظها... ثم هتف فيها: أنت أمي وأم جميع الأولياء الصالحين. لم يطل الوقت حتى ولدته».[1]

فاللاز ولد من غير أب بهاتف من الولي سيدي عبد القادر، وبقي في بطن أمه عدة قرون... وولد في أسبوع وليله، اللاز ولد كن فيكون».[2]

إضافة إلى ذلك فان له سفره كل ليلة جمعة، وكل ليلة عيد يسافر سيدنا إلى حيث لا يعلم أحد، يترك جثته في منعرج من منعرجات القرية... اللاز يوهم الناس أنه هنا أمامهم في هذه الدنيا الغرارة ثم يسافر في الغرب، في غرب الغرب، تماما حيث لا صلة هناك بهذا العالم الفاني، هنالك حيث الظلمة هي الأصل، تقام الحفلات النورانية».[3]

إن مظاهر الحضور والغياب في هذا النص مكنتنا من معايشة الخيال عبر هذه الأزمنة والأمكنة الغامضة ، وهذا أشبه بقول أمبرتو إيكو: «لا أحد يعيش في الحاضر الفوري إننا نقوم بالربط بين الأشياء والأحداث استنادا إلى وظيفة الربط التي تقوم بها الذاكرة الفردية والجماعية».[4]

والغيبة هي غيبة القلب عما يجري حوله من أحوال الخلق، لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثم يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره.

---

[1] الطاهر وطار، رواية العشق والموت في الزمن الحراشي، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص15 وما بعدها.

[4] أمبيرتو إيكو، نزهات في في غابات السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص207.

أما الحضور فهو رجوع المرء إلى إحساسه بنفسه وبأحوال الخلق أي أنه حضر ورجع من غيبته، وقد تختلف مدة الغيبة والحضور، فمنهم من لا تمتد غيبته ومنهم من تدوم غيبته.[1]

ب- الاتحاد والحلول:

والحلول هو أن يحل أحد الشيئين في الآخر بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر، فكما تصوره الحلاج أن الله عز وجل اصطفى أجساما حل فيها بمعاني الربوبية، و هو حلول جواري، بمعنى كون أحد الشيئين ظرفا للآخر، ويقول في ذلك: إن الله نظر في الأزل وأخرج من العدم صوره من نفسه لها كل صفاته وأسمائه وهي آدم الذي جعله الله صورته أبد الدهر، فكان آدم من حيث ظهور الحق بصورته فيه وبه هُوَ هُوَ.[2]

والاتحاد كون الشيئين شيئا واحدا، ويعني أن تصير ذاتين ذات واحدة، وقيل هوشهود وجود واحد مطلق.[3]

ونجد الكاتب في نصه الروائي يؤشر لهذا النسق الصوفي ولكن بين ذاتين في ذات واحدة وذلك في قول جميلة وهي تخاطب اللاز بلغة أشبه بلغة الصوفية: «أنت أنا وأنا أنت»[4]، و وقولها في موضع آخر له: «أنا نفسك، أنا رئتاك، أنا روحك».[5]

فهذه دلالات مستقاة من الفكر الصوفي الحلاجي.

---

[1] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص78.

[2] إبراهيم تركي، التصوف الإسلامي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2007، ص189.

[3] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص9.

[4] لطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص 66.

[5] المصدر نفسه، ص66.

كما تريد جميلة بسط سيطرتها على اللاز، وتأكيد سلطتها عليه، حيث تقول له: « أنت لا شيء وأنا كل شيء، هيا اتبعني، إنك تطيعني، ليس في إمكانك غير ذلك. هيا معي... استسلم استسلم... لكن اللاز كان مستسلما لقوة لابد من تقدير أنها تفوق قوة جميلة المريضة التعبة».[1]

ومن الواضح أن جميلة فشلت في ذلك فشلا ذريعا. يقول وطار:

«اللاز الآن منفلت من يديك ومن كل يد، وعبثا تحاولين جره أو السيطرة عليه، ولكي يتم ذلك ينبغي أن تكوني أنتِ بالذات اللاز، وهذا لن يتم إلا بسريانك التام في كامل جسده».[2]

أي لتسيطر على اللاز لابد من الحلول والإتحاد التام بجسده، فتكون هي اللاز واللاز هي هي.

فهذا الحلول ليس الحلول المعروف الذي يعني أن يحل المعبود في العبد، تعالى الله عن ذلك، إنما هو اتحاد جسمين بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما عين الإشارة عن الاخر.[3]

وهذا الحلول يسمى الحلول السرياني كحلول ماء الورد في الورد.

وهذا الحلول هو حلول القيم الثورية للاز ضمن المبادئ الإيديولوجية لجميلة فيحدث بذلك اتحاد بين المرجعيتين.

---

[1] المصدرالسابق، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص 67.

[3] عبد الرحمن بدوي، شطحات صوفية، وكاله المطبوعات، الكويت، ط3، 1978، ج1، ص15

ج- الوعدة الصوفية والتوسل بالأولياء:

إن الوعدة ظاهرة احتفالية، وهي تعبير بشرى عن الإحتفال والفرح واستعطاف المقدس وهو الولي، وقد كانت الوعدة في البداية نوعا من التعامل الأسطوري مع الطبيعة حيث كانت موضع تقديس لعدم فهم مظاهرها، والخوف منها، ليحل محلها الولي.[1]

وانتقلت هذه العادة عبر الأجيال من الأجداد إلى الأحفاد، وبذلك أصبحت جزءا لا يتجزأ من العادات الصوفية التي ميزت علاقة الناس بالأولياء وأضرحة الصالحين، للتبرك بهم والتوسل بهم لتحقيق الحاجات.[2]

وهذا ما يؤكده درمنغم "Dermonghem" بقوله أن الوعدة هي عادة احتفالية طقوسية حول قبور الأولياء، تقدم فيها الأضاحي لتحقيق الأماني المرجوة.[3]

وهذه الوعدات تقام حول قبور الأولياء وأضرحة الصالحين، تقدم فيها القرابين الحيوانية مقابل تحقيق الأماني، قد تكون طلب منفعة أو دفع شرور أو الشفاء أو النجاح أو طلب ذرية.

والولي في نظر العامة هو شخص مقدس وجزء من قداسة الله ورسوله، لذا نجد الكثير من الأولياء ينسبون إلى رسول الله، كما هو الحال مع بولزمان في رواية " الشمعة والدهاليز" حيث تقول أم الخيزران عنه: « لا يكون سوى أحد جدودك من الاب ...إنه جدك سيدي بولزمان، إنه حفيد رسول الله عليه الصلاة و السلام».[4]

---

[1] نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص51.

[2] الفرد بال، الفرق الاسلامية في الشمال الإفريقي، ترجمة عبد الرحمن بدي، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1981، ص433.

[3] Emile dermenghem, le culte des saint dans l'islam magherbin ,guilmard, paris, 1954, p153.

[4] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 99.

فبولزمان شخصية صوفية تحمل المعرفة المطلقة و تحقق الأماني المستحيلة وأصبح كغيره من الأولياء الأولياء يحتل في ذلك الوقت منزلة الواسطة بين الناس وبين الله عز وجل كما هو الحال في عصور الجاهلية، يقول الكاتب :« فتوصل الناس إلى إقامة واسطة بينهم وبين الله تعالى، وهذه الواسطة هي الولي» [1]، وذلك بحثا عن الطمأنينة والراحة ولو لوقت معين.

وإذا ما جئنا إلى الرواية فإننا نلمح هذا الأمر بصوره جلية وواضحة.

حيث تقوم النساء بخدمته عندما يعود إلى كوخ امه: « مرحبا بك سيدنا، نورت المقام سيدنا، فراشك معد سيدنا، هل يسمح بالزيارات سيدنا».[2]

كذلك تقوم النساء بوعدة راقصة على شرف اللاز حيث أن القاعة «ضجت بالأشباح المتراقصة وسط أضواء خافتة... يا سيدنا اللاز، يا ولد سيدي عبد القادر، جئت أقصد جاهك وعزك، جئت من بلاد بعيدة يا ولي الله ويا روح جميع الصالحين، أعدني إلى فلذات كبدي رابحه وصفية وسليمة ومباركة وخدوج... يا سيدي اللاز، يا ولي المحقورين».[3]

ويعامل اللاز معاملة الملوك والأولياء حيث يقول الكاتب: « عادت المرأة إلى الخلف منحنية كأنها في حضره ملك من الملوك... وتقدمت أخرى منحنية بدورها في يدها مبخرة، طافت بها سبع مرات باللاز، و شجرة الخرنوب التي كان يلتصق بها محافظة على انحنائها».[4]

---

[1] حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط7، 2001، ص258.

[2] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص103.

[4] المصدر نفسه، ص104.

ويطلقن عليه أوصافا تقديسية، حيث يشبهنه بعيسى عليه السلام حيث يقلن في ذلك: « يا سيدي اللاز يا شفيع المغلوبين، الملائكة تسبح لك والروح، الجن والعفاريت تخدمك، مطيعة ذليلة والنجوم والكواكب تنتظر كلمة منك... يا من لم يكن لك أب أو ولد، ولا أم ولا سند».[1]

منهن من تطلب الذرية، ومنهن من تطلب الزواج، ومنهن من تطلب الانتقام ممن ظلمها، ومنهن من تتعهد بذبح قربان للاز: « وعدتك كبيرة يا سيدي اللاز، أذبح ثورا واطعم كل سكان القرية باسمك يا ولد جميع الصالحين».[2]

- **رواية تجربة في العشق:**

أول مظاهر التجربة الصوفية في الرواية نجده في عتبة العنوان.

فالعشق هو مصطلح صوفي، ويعني أقصى درجات المحبة و التعلق الشديد بالله عز و جل، بل الإفراط في المحبة ، وسائر مقاماته كلها مدرجة فيه، ومعناه اتحاد ذات المحب بذات المحبوب اتحادا يوجب غفلة المحب شغلا بشهود محبوبه في ذاته بذاته.[3]

ونجد لغة العشق في الرواية في الحالة التي صور فيها الكاتب حالة العشق التي تعتري المستشار في قوله: « أيها المعشوق الجليل، الكلمات لا تصدر في حالات اللقاء هذه، ولا تتشكل حتى في الداخل، والكائن يعود إلى بدء طفولته، يبحث عن اصوات تتجمع لتشير إلى انطباع الشيء في ذهنه، والذي علم الاسماء كلها، لخص

---

[1] المصدرالسابق، ص104.

[2] المصدر نفسه، 105-106.

[3] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص184

أعظم أسرار الكون، في حاء وباء أحبك، أحبك، يكفي أن العاشق هنا، وأن المعشوق في الزمان والمكان وأن الرضا يرفرف على الروح».[1]

فالكاتب استخدم لغة صوفية لتصوير حالة العشق في حضرة المستشار ومعشوقه وهو عمود الهاتف. ولولا أن الكاتب ذكر هذا العمود لخِلنا أن المستشار في حالة صوفية خالصة بعيدة عن الدنيا وملذاتها.

وهذه اللغة الصوفية ليست غريبة على الكاتب إذ درج على استخدامها في العديد من الروايات، حيث أنها طغت حتى على بعض أعماله خاصة في نقده للأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية لبلده.

ونراه أيضا في هذه الرواية يستخدم تجربة الحلول والاتحاد مرة أخرى والتي أشرنا إليها في الرواية السابقة بشيء من التفصيل، وهنا سنشير فقط إلى موضعه في هذه الرواية.

حيث أنه في ذات سياق عشقه لعمود الهاتف يقر: « بتوحد ذات في ذات أخرى، لا يمكن ان تُبَلغَ أو تُوطأ أو تتحشَد حتى وإن مزقتها».[2]

فهي علاقة وإن كانت ثنائية الأطراف، إلا أنها أصبحت بهذا الاتحاد طرفا واحدا حيث يكون الإلتحام أولا ثم التوحد ثانيا.[3]

وفي موضع آخر يؤكد الكاتب ظاهرة الحلول والاتحاد هذه، تمثيلا لمستوى العلاقة بين المتصوف وربه: « العاشق معشوق والمعشوق وعاشق».[4]

---

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4] المصدر نفسه، ص 153.

- **رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي:**

رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي هي رواية اعتمد الكاتب في سرد أحداثها على المرجعيتين التاريخية والسياسية، وهي تحاول استرجاع الأحداث المتأزمة التي حصلت في الجزائر أثناء عشرية التسعينات.

لقد حاول الكاتب تحليل أحداث هذه الرواية والتعبير عنها بطريقة جديدة مخالفة للسرد للكلاسيكي، حيث اختار الأسلوب التجريدي بدل الطريقة الواقعية التي عُرِف بها من قبل، فكانت الرواية بذلك أشبه بلوحة سريالية يكتنفها الغموض والتعقيد.

وقد كان موضوع الرواية هو« حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها ايضا».[1]

و لسنا هنا بصدد تحليل هذه الرواية أو أسباب توظيف التجربة الصوفية فيها،

إنما المهم هنا هو البحث عن المصطلحات والنصوص الصوفية في الرواية.

إن النزعة الصوفية هي الغالبة في هذه الرواية، و هي الجانب المهيمن فيها، والذي يدل على ذلك انتشار الكثير من الألفاظ و المصطلحات التي تدل على النزعة الصوفية وذلك على امتداد الرواية ، فبطل الرواية والشخصية الرئيسية فيها هو الولي الطاهر وهي شخصية صوفية، وهذا ما يؤكده وطار بقوله: « ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة».[2]

وتبرز هذه النزعة الصوفية من خلال:

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص09

[2] المصدر نفسه، ص10.

أ- الكرامة:

الكرامة تجعل من الشخصيات خارقة للعادة وكأنها تتحدى قوانين الكون، وهي كما يرى القشيري قد تكون في عدة مظاهر، منها إجابة دعوة، أو بإظهار طعام في أوان فاقة وفقر، أو حصول ماء في زمن عطش، أو تسهيل قطع مسافة في مده قريبة، أو تخليص من عدو أو سماع خطاب من هاتف أو غير ذلك من فنون الافعال الناقضة للعادة .[1]

وسنجد جانبا من هذه الكرامات في هذه الرواية.

كرامات الولي الطاهر كرامات مرئية ومحسوسة ومتنوعة، وهي كثيرة تشهد له بالولاية و تثبيت هذه الصفة فيه، « الكرامة علامة على صدق الولي، ولا يجوز ظهورها على الكاذب... وهي فعل ناقض للعادة في حال بقاء التكليف».[2]

وفي هذا يقول الكاتب: « فهو في تساؤله عن إمكانية تجزئته إلى عدد من الرجال، يحدد بانه بعض كرامات التي لا تعد».[3]

وهي كرامات تستحضر استعلاء الشخص استعلاءا لا يأتي للجميع، فهي كرامات شأنها شأن كل ما هو خارق لأن في ذلك خرق لحاجز المنهي عنه.[4]

ومن هذه الكرامات التي يمتاز بها الولي الطاهر نجد، كرامة الكشف، و تساميه عن الحضور الشخصي، معرفة ما يجري للبنات، وكذلك الإخبار بما في الغيب ونجد ذلك في الرواية قوله: « ارغى الولي الطاهر وأزبد، جحظت عيناه وازرق لونه، ارتفعت

---

[1]أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص297.

[2]رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 1981، ص330.

[3]الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص27.

[4]سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة الطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص176.

العمامة من على رأسه مقدار ذراع، انتصب شعره الكث، وهتف يا من خلقت وسويت، وقدّرت فهديت، اعطيني من علم ما تعلم، مما تخفي هذه الجدران».[1]

فهنا كرامة ارتفاع العمامة وكرامة كشف ما وراء الجدران وقد اعطاه الله ذلك.

ومن الكرامات أنه أُعطِي قوة أن يبرأ جسده من الجروح دون حاجة للدواء في مدة وجيزة: « نزع الولي الطاهر بعض ثيابه، ثم غطس في بركة الماء. كان جسده مثخنا بالجروح بعضها قديم وبعضها الآخر حديث مازال ينزف دما، مرر مع ذلك الماء على كامل جسده غير مبال بها، وظل يفعل ذلك حتى أحس بها تتدمل».[2]

وهذا يشبه ما حدث مع سيدنا أيوب عليه السلام في قوله تعالى:

﴿اركُضْ بِرِجْلكَ هَذا مُغْتَسَلٌ باردٌ وشَرَاب ﴾*

إن أيوب عليه السلام اغتسل بماء نبع من الأرض، فذهب عنه الضر وشفاه الله تعالى.[3]

و الفرق أن ما حدث مع النبي أيوب هو معجزة، بينما للولي الطاهر هي كرامة.

فالأمور الخارقة في حالة النبوة معجزات، وفي حالة الولايات كرامات.[4]

ونجد الولي الطاهر في موضع آخر يعترف بكراماته، حيث وجد في نفسه قوة خارقة فيقول: « أنتم يا من هنا أنا صاحب هذا المقام الزكي، أنا الولي الطاهر، لقد كانت كرامتي هذا البناء الشامخ أمام عجز القوم عن شق الرمال بالعربات، فتعذر إيصال

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزاكي، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص56.

*سوره ص، الاية: [42]

[3] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير الكلام المنان، ص1498.

[4] عبد الرحمن بدوي، نصوص من شطحات الصوفية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1949، ص69.

مواد البناء، فكانت صرخة مدوية مني استغرقت سبعين يوما، كان على إثرها البنيان قائما ».[1]

فهذا البناء الشامخ كان نتيجة صرخة واحدة دامت سبعين يوما قام بعدها هذا البناء.

ومن أهم ما ذكره الولي الطاهر في كراماته هي العضباء وهي ناقته العجيبة التي يتنقل بها، لا أحد يعلم من أين اتت، ولا متى، فهي ناقة محاطة بهالة من الغموض ليضفي عليها بذلك صفة الغرابة والتفرد، وهذا ما يؤكده الروائي بقوله: والمؤكد لدى الاولين والآخرين من الأتباع، أن العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر، وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن.[2]

وقد شبهها الكاتب بسفينة نوح عليه السلام، حيث أن الولي الطاهر « قفز إلى ظهر العضباء يتمتم كأنما يرجوها الإنطلاق: بسم الله مجراها ومرساها».[3]

ب- الاتحاد:

يوظف الكاتب هذا المصطلح في رسم علاقة الولي الطاهر بالأخر، حيث يتوق هذا الاخير إلى الخروج من واقعه المضطرب بطلب الاتحاد، وهي رغبة للاندفاع نحو شخص معين والاحتماء به، أو لذة الاتصال به، وهذا النوع يسمى بالاتحاد أو الحلول السرياني.

فهو عبارة عن اتحاد جسمين بحيث يصبحان شيئا واحدا، فتكون الإشارة إلى أحدهما بمثابة الإشارة إلى الآخر، فيسمى الساري حالّا والمسري فيه محلاّ».[4]

---

[1] الطاهر و طار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص19.

[4] عبد الرحمن بدوي، الشطحات الصوفية، ج1، ص15.

فالولي الطاهر ندم على عرض سابق من بلارة لم يفهمه في حينها حيث يقول: « لم افهمك حين كنت تتوقين إلى الحلول والإتحاد والتوحد، آملة في نسل جديد يجسد كل الناس».[1]

والمقصود هنا هو اتحاد طرفين يصبحان قوة واحدة، وليس بمعنى الصوفية أن يحل بدن بآخر، ولكن الكاتب استخدم لغة صوفية في بيان هذه الوحدة ألآ وهي وحدة الزواج.

ومن المواضيع التي تحدث فيها وطار عن الحلول وإن كان بدون التصريح بالمصطلح ما نجده في المقطع الآتي:

«عند توقف التبريح وجدنا انفسنا هنالك، في الذرى عند كل نجمة وعند كل مجرة، وفي كل كوكب...وفي كل فج وبر عرض البحار والمحيطات».[2]

أي بعد توقف نقارات البندير وتغريد الرباب، وتلك التباريح، وبعد أن بدأت الأرواح تطرب وتعلو، حلت تلك الأرواح في كل نجمة وكوكب ومجرة. ونجد الحلول أيضا في الرواية بالمعنى الذي رآه الحلاج، أن الله اصطفى أجساما يحل فيها،[3] ونجد ذلك في قول الولي الطاهر: « يهزني الهفو، فأهفوا إلى حبيبي،و يأخذني حيث يشاء»,[4] فهو يطلب الاتحاد بذات الخالق تخلصا من غربة الأرض التي ضاقت عليه وسعيا للإنطلاق إلى آفاق عليا، « ترفع الإنسان إلى مستوى آخر غير المستوى الطيني الذي خلق منه، تعيده إلى الملكوت».[5]

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] إبراهيم تركي، التصوف الإسلامي، ص189

[4] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص40.

[5] المصدر نفسه، ص118.

ونجد هذا المعنى يتأكد في قول بلارة حين طلبت منه الزواج وإنجاب نسل جديد:

« نسل كل الناس، الله يحل في خليفة الله».[1]

وهذا هو مذهب الحلولية الذي قال فيه الحلاج: « من هذب في الطاعة جسمه وملك نفسه ارتقى به إلى مقام المقربين، فإذا لم يبق فيه من البشرية نصيب حلّ فيه روح الله».[2]

بمعنى أداء العبادات من فرائض و نوافل، ثم تجريد النفس من العلائق الجسمانية بكثرة الفكر.

وقال أيضا: «من تدرج في الرياضات، واشتغل بالمجاهدات فنيت بشريته، وحلت فيه روح الله، وحينئذ يقول للشيء كن فيكون».[3]

وقد أتى وطار بهذا المفهوم في موضع آخر حين تكلم عن زيارة الولي الطاهر للطالبات ليلا وهو لا يعلم: « إذا لم يكن في الأمر شيطان فتصورهن أني آتيهن كل منتصف ليل أمر جد طبيعي، يتوحد الكائن في الكائن كما يتوحد في خالق الكائن».[4]

و على العموم فإن هذا المفهوم قليل في هذه الرواية، وهو مبثوث في روايات أخرى كما سبق ورأينا وقد جاء به لأنه من الأمور الهامة التي لم يتوقف عنها الجدل في التجربة الصوفية.

---

[1] المصدر السابق، ص105.

[2] علي بن السيد الوصيفي، موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنه، دار الايمان، الاسكندرية، مصر، دط، 2001، ص201.

[3] المرجع نفسه، ص135.

[4] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص65.

ج- الحضرة الصوفية:

هي تجمع يحقق فيه الصوفية رغائبهم، عبر حضور إيقاعي سعيا إلى تحقيق التواصل بالذات الالهية وتمتين الروابط بعالم الملكوت. ونجد هذه الحضرة في الرواية: « بنقرات البندير ثم شنشنات الطار، ثم تغريد الرباب، بدأ كل شيء خافتا يصاعد إلى العنان الفوقي رويدا رويدا، في حين راحت أرواحنا تنسل منا رويدا رويدا، وتتبع الإيقاعات حقيقة شفافة هفهافة خفافة، يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف، تبريح جريح في شكل موال حزين، يا خافي الألطاف، رددنا جميعا متأوهين... وأصوات الآلات التي توحدت في نظم واحد عذب موجع رحيم».[1]

ثم يتحدث الكاتب عن كيفية أداء هذه الحضرة بقوله: « الأعين مغمضة ، والأيدي كما الصدر تعلو وتنخفض، والأرجل الحافيه، تضرب فوق الرمل الصامت، الحلقة الكبيرة المستديرة تتماوج أماما وخلفا، يمينا وشمالا، وأنا في الوسط أهفو للهفو».[2]

ومما يجدر ذكره في هذا المقام كما يقول صابر طعمة، أن أهل التصوف في حالات وجدهم إذا سمعوا الغناء صفقوا وصاحوا وصرخوا، وإذا قوي طربهم رقصوا».[3]

حيث يدَّعُون أنه من الطرق التي توصلهم الى الله تعالى، فهو يعتبر من طرق الذكر، و أن هذه الاضطرابات ما هي إلا وسيلة تؤدي إلى خروج الروح من البدن لتتحد بالله، وهو حال الولي، وجملة هذه الإيقاعات المصاحبة باإابتهالات تؤدي إلى غياب الوعي في الوقت ذاته».[4]

---

[1] المصدر السابق، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] صابر طعمة، الصوفية معتقدا وسلوكا، مكتبة المعارف الرياض، ط2، 1985، ص313

[4] المرجع نفسه، ص 198.

د- الغيبة والصرع:

هي غيبة القلب عما يجري من أحوال الخلق، لاشتغال الحس بما ورد عليه، فيغيب عن حظوظ نفسه فلا يراها.[1]

والغيبة التي انتابت الولي الطاهر بعد الصلاة جعل يردد فيها أدعية مكررة، أصابته خلالها حمى مصحوبة برعشة فوجد نفسه يثبت قافزا، يردد مع الأصوات المنبعثة من الداخل: « يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف... ثم سقط عند أرجل العضباء يتخبط مصروعا مرفوع السبابة يتلو الشهادة».[2]

فهذه الغيبة تأتي كقطيعة مع الواقع حيث يشعر الصوفي بنوع من الصرع الجسدي بحيث لا يكون متحكما في جسده ولا مالكا له، ويغيب بعدها في عوالم اخرى، وقد يترافق هذا الغياب بآثار بدنية كالتي وردت في قول الكاتب عن صراع الولي الطاهر: « أرغى الولي وأزبد وجحظت عيناه وازرق لونه، و تقلصت عضلاته وتخشبت أصابع يديه».[3]

هـ- القطب:

هو عبارة عن رجل واحد هو موضع نظر الله تعالى من العالم في كل زمان، ويسمى أيضا بالغوث باعتبار التجاء الملهوف إليه.[4]

والقطب مرتبة لشخص واحد في الزمان لا تكون لغيره من الأولياء، حتى إذا مات القطب أعطاها الله لقطب آخر، وهذا الأمر يؤكده الجرجاني بقوله: هو عبارة عن

---

[1] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص217.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص30.

[3] المصدر نفسه،ص52

[4] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص217

الواحد الذي يكون موضوع نظر الله في كل زمان، وهو يسري في الكون سريان الروح في الجسد، فهو يفيض روح الحياة على الكون الأعلى والأسفل...».[1]

واشترط فيه محي الدين بن عربي أن يكون ذا جسم طبيعي وروح ويكون موجودا في هذه الدار الدنيا وجودا حقيقيا، والقطب عنده يسري بجسمه حيث شاء لا يتقيد بالمكث في مكان بخصوصه، ومن شأنه الخفاء، فتارة يكون حدادا، وتارة تاجرا، وتارة يبيع الفول.[2]

والقطب لا يخلو منه زمان ولا مكان، والواضح أنه المرتبة العليا في الصوفية.

ونجد القطب في رواية وطار بحيث يقول:« كيف أصبح مولانا بعد رحلة البارحة؟

– بخير، من تراني اليوم، أمالك بن نويرة، أم خالد بن الوليد، أم مجاعة بن مرارة.

– أرى القطب نور الأنوار، سيدنا ومولانا الولي الطاهر » .[3]

فالقطب هنا هو الولي الطاهر الذي أحيط بهالة نورانية، وقد ارتفع عدة امتار عن الأرض.

وهناك الكثير من المصطلحات والنصوص الصوفية الأخرى مثل التهاليل، الحالة، المصلى، المريدون والمريدات، المقدم، الطريق، التضرع، الذكر، الدعاء، الشيخ، الولي، المقام.

---

[1] علي بن محمد الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 149.

[2] محي الدين بن عربي، الياقوت والجواهر في بيان عقائد الأكابر، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، ج2، ص 81.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص69.

فهذه الحالة اللفظية الصوفية التي كسا بها الكاتب النص أضفت هذه النزعة الصوفية القوية على الرواية، ولكن هذا لا يعني أن الرواية صوفية وهذا ما أكده وطار بقوله: « لكل موضوع مواده وأدواته، فأنت لا تستطيع أن تكتب عن إيديولوجية ما دون أن تستعمل لغة ومنطق ومفردات مناضليها ورجالها، كذلك أنك إذا ما تواجدت في مسجد، مُجبرٌ ليس فقط على استعمال لغة دينية، بل على الوعظ والإرشاد كذلك.[1]

- **رواية الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء:**

الروائي الطاهر وطار استعمل اللغة الصوفية والمصطلح الصوفي في تجربته الروائية لما لها من قدره على الكشف عن الواقع والوجود، فقد شعر بنوع من الغربة في وطنه، فحاول أن يفهمه باستعمال هذه اللغة.

وتعد هذه الرواية الجزء الثاني للرواية السابقة، و الجزء الثالث لرواية للشمعة والدهاليز، حيث نلاحظ أنه استهل حديثه بالعضباء التي هي وسيلة تنقله الروحية، وسرد لنا مختلف الأحداث مع بلارة، فهي نفس الشخصيات في الرواية السابقة، إلا أن الفرق يكمن في أن الرواية السابقة عالجت واقع الأزمة الجزائرية بعد الانتخابات البرلمانية التي جرت 26 ديسمبر 1991، والواقع المرير في العشرية التي تلتها، أين أصبح الموت هو السائد في تلك الفترة الدموية، أما هذه الرواية فهي تتحدث عن التحولات التي حدثت للوطن العربي نتيجة الغزو السياسي والثقافي، وكيفية استغلال الولايات المتحدة وأتباعها للدول العربية.

وكما هو الحال في رواية" المقام الزكي" ، فإن هذه الرواية أيضا تنتشر فيها الكثير من المصطلحات والنصوص التي تدل على النزعة الصوفية وذلك لأن بطل هذه الرواية هو نفسه بطل الرواية السابقة، وهو الولي الطاهر.

[1] المصدر السابق، ص8.

وتبرز النزعة الصوفية من خلال المصطلحات والنصوص الصوفية التالية:

أ- الدعاء:

في المعجم الصوفي نجد أن الدعاء هو مفتاح الحاجة، ومستروح أصحاب الفاقات، وملجأ المضطر[1] ، حيث يجد المرء نفسه مسوقا إلى طلب رحمة الله، وينشد الأمان والراحة النفسية منه، ودعاء الحال هو أقرب إلى الإجابة. ومعنى الحال أن يكون صاحبه مضطرا لابد له مما يدعو لأجله، وقد قال القشيري أن الدعاء هو ترك الذنوب و الاشتياق إلى الحبيب، والدعاء يوجب الحضور بينما الغطاء يوجب الصرف، وقيل هو مواجهة الحق تعالى بلسان الحياء.[2]

أي أن الدعاء يوجب حضور القلب، وأن الغفلة توجب انصراف الله عز وجل عن الداعي.

وبالتالي الدعاء هو مفتاح الحاجة، وهو استغاثة الله تعالى وتضرع له من أجل الإستجابة.

وعند الصوفية نجد أن الامر يتجاوز الدعاء إلى التوسل والاستغاثة بالله تعالى إلى استغاثة بالأولياء والصالحين، وذلك طلبا للخير والبركة، لأنهم يعتقدون أن لهولاء الأولياء مكانة عند الله عز وجل.

وقد ذكر الكاتب شيئا من هذا في الرواية السابقة عند حديثه عن تعرض بعض القرى للمجازر التي لم تسثن أحدا، يقول: « وآخر مستغيث بالأولياء يا أولياء الله، ياسيدي

[1] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص97.

[2] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص230 و ما بعدها

التيجاني، يا سيدي عبد الرحمن، يا سيدي الغماري، الغيث الغيث، مُسَلّمُون مكتفون يا أسيادنا يا أولياء الله الصالحين».[1]

أما مدلول الدعاء في هذه الرواية فهو الخضوع والتذلل لله تعالى والانكسار بين يديه وذلك يتمثل في الأدعية التي كان الولي يرددها باستمرار: يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف.[2]

وسبب هذه الأدعية المتكررة والملحة هو تعرض الولي الطاهر لمصاعب وأهوال كثيرة ، و كذلك بسبب فقدانه لذاكرته وخصوصا عند الصلاة.

ب- الخلوة.

المكان الخالي الذي لا شيء فيه، ولم يكن فيه أحد، وأخلى المكان جعله خاليا من أهله.[3]

والخلوة عند الصوفية هي العزلة سواء من الاغيار أو من النفس وما تدعو إليه من الإنشغال بغير الله تعالى، وقيل العزلة أعلى من الخلوة، والخلوة ترك الاختلاط بالناس وإن كان بينهم، والانس بالذكر وانشغال الفكر، و الخلوة عن جميع الأذكار إلا ذكر الله تعالى[4] ، فهي تبتل و انقطاع عن الغير، والالتزام بذكر الله والاشتغال به عما سواه. وقيل هي انقطاع من الخلق إلى الخالق، ومن القلب إلى الروح، ومن الروح إلى الستر ومن الستر إلى خالق الكل، ومسافة هذا بعيدة جدا إلى النفس وقريبة جدا إلى الله تعالى.[5]

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص91.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء، ص09.

[3] ابراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ص254.

[4] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص92.

[5] رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف، ص 331 وما بعدها.

وقال القشيري الخلوة صفة أهل الصفوة، والعزلة من أمارات الوصلة، لابد للمريد في ابتداء حاله من العزلة عن أبناء جنسه، ثم الخلوة في النهاية لتحققه بأنسه.

وقد ورد في الخلوة شروط وصفات سواء بالنسبة للشيخ أو المريد أو حتى مكانها.

وشروط طعام وشراب الخلوة والمدة الخاصة بها، والذكر المطلوب أثناءها وعدده.

وقد تم تفصيل هذه الأمور في كتاب السيد الشريف مخلف يحيى العلي الحسني.[1]

وكان الولي الطاهر يستغل هذه الخلوة في الصلاة، ونجد هذا في حوار بلارة معه في قولها: « مولاي، مقامك هذا بطوابقه السبعة خال إلا مني ومنك، أنت في الخلوة تصلي، وأنا في الفضاءات أحلم بك».[2]

ومكان خلوة الولي الطاهر هي الطابق السابع من المقام الذكي كما يقول: خلوتي وطريقي إلى حبيبي.[3]

ونجد بلارة في موضوع اخر هي التي تدعوه إلى الذهاب إلى الخلوة: « مولاي، مولاي الولي الطاهر، هذه خلوتك وطريقك إلى حبيبك».[4]

و هي دعوة مزيفة، إذ سرعان ما تحاول إغراءه بجمالها. لذا كان الولي الطاهر يلتجأ إلى هذه الخلوة لتحرير نفسه من أسر الشهوات المادية والانطلاق بها نحو عوالم الغيب.

---

[1] مخلف يحيى العلي، العقد الفريد في بيان خلوة التوحيد على منهج الطريقه القادية العلية، دار النور العلية للعلوم النورانية، دمشق، سوريا، ط1، 2017، ص38 وما بعدها.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يدية للدعاء، ص 11.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص40.

[4] المصدر نفسه، ص40.

ج- الذكر:

وهو حال من أحوال الصوفية، تجعله الصوفية محل عنايتهم على اعتباره أفضل العبادات، والذكر هو ترديد اسم الله باللسان والتفكير فيه. وله أحسن الأثر في القوى الفكرية والعقلية وتلقين النفس وتركيز القوى النفسية في كل ما يختص بالسير في المقامات والأحوال.[1]

وعلى هذا فالذكر هو حفظ الشيء واستحضاره على اللسان، وذكر الله هو الثناء عليه وشكر نعمه.

وقد عرفه عبد المنعم الحفني بأنه الخروج من ميدان الغفلة إلى فضاء المشاهدة، وحقيقته أن تنسى ما سوى المذكور حيث يردده المحب ويستعذب ترداده.[2]

وفي رواية "المقام الذكي" تحدث الولي الطاهر عن اهمية الذكر بأنه يعيد للروح نورها ويعالجها إذا ما مسها الوباء الذي انتشر، حيث يقول: «إذا مس الوباء الروح فلا علاج غير الاستحمام بالذكر».[3]

ونجده يظهر جليا أيضا في التكبير خاصة عند القتال، والملف للنظر أنه حتى الخصوم الذين يقاتلهم يهتفون أيضا بالتكبير، يقول الكاتب: « الله اكبر هتف الولي وهو يصوب مدفعه الرشاش نحو الطائرة... غير أن الأعداء صاحوا صيحة واحدة الله أكبر».[4]

غير أنه في هذه الرواية نجد الذكر يتركز على قراءة القران وعلى الاستغفار.

---

[1] ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل لنشر التوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص170

[2] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص103.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص40.

[4] المصدر نفسه، ص30.

«استغفر الله العظيم، استغفر الله، يا خافي الالطاف نجنا مما نخاف».[1]

2- المؤشرات الصوفية في النص الموازي: النص الموازي: le para texte

ورد في النقد العربي بعدة ترجمات منها: المناص، المناصصة، العتبات، مرافقات النص.[2]

ويعتبر معبر المتلقي إلى النص الروائي، وأول ما يواجهه قبل الشروع في عملية القراءة ولم تكن هذه العتبات تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص، و بعد أن تم الوعي والتعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله، وقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص ببعضها البعض.[3]

إذا هو بمثابة مفاتيح اجرائية يستعين بها القارئ لاستكشاف الاستراتيجية التي يسير عليها النص بغية تأويله بعد استنطاقه.

وعتبات النص هي مجموع النصوص التي تحفز متن الكتاب و تحيط به من جميع جوانبه: من اهداءات و مقدمات و خاتمات و فهارس وحواشٍ و هوامش و عناوين رئيسيةو عناوين فرعية وغيرها من بيانات النشر التي توجد على غلاف صفحة الكتاب و على ظهره ، و التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن، بل إن لها دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها.[4]

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء، ص13.

[2] انظر: شعيب حنيفي، النص الموازي في الرواية، استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد 46، 1996، ص22.

[3]. عبد الحق بلعابد، عتبات –جيرار جنيلت– من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمه، ط1، 2008، ص14.

[4] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، 2000، ص16

هذا يعني أن النص الموازي يشمل كل ما يحيط بالكتاب أو النص من جوانبه الداخلية والخارجية، وهذا ما يؤكده لحميداني في أنه: « ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها احرف طباعية على مساحة الورق، و يشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغييرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها».[1]

أي بمثابة مكملات للنص تزيد من فهمه لدى المتلقي، ولكن ما يمكن التأكيد عليه في هذا الموضوع أن هذه العتبات رغم تعددها وتنوعها، ورغم أن كل عتبة منها هي بنية مستقلة عن غيرها من بنيات العتبات، فإنها في الحقيقة تعمل مترادفة مع غيرها في إيقاع منتظم للايحاء بخبايا عوالم النص الروائي.[2]

فيحدث تفاعل بينها وبين النص أو المتن، وهو ما يعبر عنه سعيد يقطين بأنه تفاعل بين النص والمناص، فالمناص كبنية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الاصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التحاور.[3]

و رغم اختلاف التسميات والترجمات التي أوردناها في كلمة(paratexte) فإن جيرار جينات يطلق عليها العتبات في كتابة "seuils"، معتبرا أنها كل ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على المتلقي.[4]

ويميز بين نوعين من العتبات:

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي ، ص55

[2] قراءه في بنية العتبات النصية ودلالاتها لرواية "فخاخ الرائحة"- ينظر الموقع: سليم الحميدي. https//www.al-madina.com

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص115.

[4] Gerard genette, seuils, call poetique, seuils, paris, 1987, p7

أ) النص الفوقي– Epitexte أو خارج النص:

والذي يتعلق الأمور الخارجية كالاستجوابات والحوارات وغيرها.

ب) النص المحيط– peritexte:

ويتعلق بفضاءات النص مثل العناوين والعناوين الداخلية، ، الغلاف، المقدمة...

وخلاصة القول في هذا الموضوع أن النص الموازي يعمل على وضعية تربط بين داخل النص وخارجه، أو ما تطلق عليه آمنة بلعلى مصطلح البرزخ الفاصل بين شيئين.[1]

وسنركز في هذا المبحث على المؤشرات في روايتي:

الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي.

الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء.

و العتبات التي سنتطرق إليها هي:

2-1 اسم المؤلف:

حظي اسم المؤلف بالإهتمام الكبير في النص الموازي وذلك على اعتبار أن النص يصل إلى المتلقي منظومة متلاحمة من العتبات، ولا شك أن مقاربة اسم المؤلف لها دور كبير في تفعيل عملية التلقي لدى القارئ.

واسم المؤلف كان رهينة وتحت رحمة التغيرات التي عرفتها مناهج النقد الحديثة، ففي النقد السياقي كانت أهمية المؤلف وقيمته من حيث الدراسة أهم من قيمة العمل الأدبي

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص254.

نفسه، وكانت سيرة وأعمال المؤلف هي الركيزة لفهم النصوص وتأويلها، ومن ثم كانت لسيرة المؤلف وتاريخ حياته أهمية بالغة في عملية التحليل.[1]

أما بعد ظهور النقد البنيوي والإعلان عن موت المؤلف تركز النظر على النص ذاته كوحدة مغلقة تعتمد على مفاهيم وأسس جديدة هي (البنية، اللغة، النظام)، ورافق ذلك إهمال تام وتجاهل لكل ما له علاقة بالمؤلف، وأصبحت لغة النص هي المتكلم في النص.

ولكن مرة أخرى عاد اسم المؤلف إلى الواجهة خاصة بعد تطور الدراسات النقدية وربط النص بعلاقات خارجية أخرى كالمرسل والسياق والمرجع، فاضمحلت تلك الدعوات التي محت وجود المؤلف.[2]

وبالتالي أعيد النظر في أشياء كثيرة، وتقف على رأسها عتبة المؤلف التي استعادت مكانتها كأحد المداخل الهامة لقراءة وتأويل النص الأدبي.[3]

ونحن هنا سنقف عند اسم الطاهر للمؤلف الطاهر وطار.

إن اسم المؤلف بلا شك هو عتبة من أهم عتبات الدخول إلى عالم النص، بحيث أنه كثيرا ما يتصدر واجهة الغلاف، فلا يخلو أي عمل من اسم صاحبه، بحيث يأتي اختيار الموقع المناسب للذات المبدعة كنوع من الإيحاء والجمالية للنص، فوضع الإسم في أعلى الصفحة لا يعطي الإنطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل،

---

[1] حسن محمد، نظرية التوصيل، قراءات النص الأدبي،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999، ص64.

[2] صبحي حديدي، ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، بيروت، ع 36، 2000، ص136.

[3] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص98.

لذلك غلب تقديم الأسماء في الكتب الصادرة حديثا للأعلى[1] ، وهي المنزلة التي لم يتخل عنها الطاهر وطار سواء في هاتين الروايتين أو في الروايات السابقة، معلنا عن حضوره المستمر في أعلى الصفحة وبالتالي إعلان سلطته على النص الروائي. فالكاتب بارتفاع اسمه وتعاليه على تفاصيل الغلاف الأخرى يعني أنه هو مصدر هذه النصوص، وهذا ما يؤكده حضور ذاته منذ البداية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي وهذا في الإهداء وفي " كلمة لابد منها"[2]، أو في الإهداء، و"تأشيرة عبور " في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء.[3]

إن هذا الارتفاع والتعالي من جهة يؤكد أن منتج النصوص ومبدعها هو المؤلف، ومن جهة أخرى أنه يبين أنه نسق من العلامات الدالة التي تسهم في إضاءة جوانب النص وذلك بالاستناد إلى نظرة النقد الأدبي الجديد.[4]

إن اسم الطاهر وطار وحده كفيل بأن يأخذ بيد القارئ لفهم النص وتأويل وذلك باعتباره مرجعية هامة وقامة من قامات الرواية الجزائرية الحديثة، فهذا الاسم بدون شك هو مرآة أدبه، سواء من منطلق السيرة الذاتية التي يتميز بها، أو من منطلق آرائه الفكرية والإيديولجية، فالمؤلف متواجد داخل النص وخارجه فهو يعتبر صلة بين الاثنين، وهو أيضا شخص واقعي ومنتج لنص أدبي في نفس الوقت.[5]

والملاحظ أن اسم المؤلف تربع فعلا على عنوان الروايتين، فاسم "الطاهر" هو المشترك بينهم، مما أدى إلى تشكل سلسلة لفظية شديدة التماسك، فهو جزؤها الأول و

---

[1] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص64.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص5.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء، ص14.

[4] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص34.

[5] فيليب لو جون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي, ترجمة عمر حلي، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص43.

مبتدؤها، الجزء الرئيسي فيها، وبالتالي فكأن هذين العنوانين يعودان إلى حضن الكاتب اعترافا له بفضل إخراجهما إلى الوجود الروائي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلاحظ انفراد اسم المؤلف والعنوان على الغلاف مما يدل على علاقة عشق بين الذات المبدعة والنص الروائي.

الطاهر:

لغة:

جاء في القاموس المحيط : الطهارة نقيض النجاسة، والتطهر التنزه والكف عن الإثم.[1]

و في معجم الوسيط، جاءت بمعنى التنقي من النجاسة والدنس، والبرء من كل ما يشين.

وطاهر: ج أطهار: من النجاسة، وثوب طاهر خالي من الجراثيم، ونقي من كل عيب.[2]

اصطلاحا:

الطاهر من عصمه الله من المخالفات، ومنها طاهر السر وهو الذي لا يذهل عن ذكر الله تعالى طرفة عين، وطاهر الظاهر من عصمه الله من المعاصي و قام بتوفية حقوق الحق و الخلق جميعا.[3]

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب(الفيروز آبادي)، القاموس المحيط، ص432.

[2] إبراهيم مصطفى واخرون، معجم الوسيط، ص568.

[3] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص167.

والطاهر هو اسم علم جرت عليه عادة التسميات في مجتمعنا وفي جهات أخرى من المغرب العربي، وقد أضيفت له "ال" التعريف، مثل ما هو الحال مع بعض أسماء الأعلام. مثل سعيد (السعيد)، ربيع (الربيع) وهكذا.

وقد يكون المقصود به نعتا أو صفة تدل على النقاء والصفاء كما رأينا في شرح الكلمة، وما يرافق ذلك من النزاهة والاستقامة، و ما هو ما يمكن إسقاطه على هذا الولي الذي انتشر في عصره وباء فساد الأخلاق سواء في الجزائر أو الوطن العربي.

ومثال ذلك ترفعه عن الاستسلام لإغراءات المرأة الجميلة بلارة التي فعلت المستحيل لاستدراجه ولكنه أبى، حيث أنها« ارتمت في أحضانه، تراءت له أم تميم ... أمسكها بقوة من كتفيها ودفعها إلى الخلف...».[1]

وثباته قوي رغم الوباء الذي انتشر، و الذي يصيب المؤمن في قلبه فيصبح دونما إعلان عن ذلك أو إحساس به ما هو بالمسلم ولا هو بالكافر، قد يصلي اليوم و قد لا يصلي غدا، بل قد يقطع صلاته...».[2]

و الولي الطاهر لطهارته لم يستسلم لأي من ملذات الدنيا وإغراءاتها، كان دائما الإستعانة بالله من خلال دعاءه المتكرر« يا خافي الألطاف نجينا مما نخاف».[3]

وصفة الطهارة تعني النظافة، وهي من أحب الأشياء إلى المتصوفة، حيث نجد مثلا الشيخ أحمد بن عليوة المستغانمي في منظومته(المرشد المعين) يرى أن الطهارة يراد بها السبع صفات الأزلية، و المطلوبِ من العارف الفناء فيها حتى يصير طاهرا بتطهيرها له، وهي: « القدرة والإرادة والعلم والحياة والسمع والبصر والكلام، وأن يفني

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء، ص13.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص55.

كل صفة في صفة من صفات ربه حتى تحدث له الطهارة، وهذا معنى قول القوم رضي الله عنهم حين قالوا: تحقق أيها المتطهر بأوصافك يمدك بأوصافه».[1]

ومن هنا يأخذ مصطلح الطهارة، و الذي هو مجال فقهي خالص، يأخذ بعد روحيا عند الصوفية.

2-2 الغلاف:

الغلاف من العتبات الهامة للولوج إلى علم النفس الروائي قصد تأويله واستكشاف مضمونه وهو جزء من نسيج الرواية، وعمود هام في معمارية النص، والغلاف يحيط خارجيا بالرواية ويحميها، وهو أيضا يترجم رموزها الدلالية، فهو «العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، لذلك أصبح محل العناية والاهتمام، حيث تحول من مجرد وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية المساعدة».[2]

فهو يحتل المكان الأول، تتحرك فيه عين القارئ لأنه فضاء الكتابة الروائية، و في هذا يقول لحميداني:« إنه فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر مساحه الكتابة وأبعادها ، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال لأنه مكان تتحرك فيه عين القارئ».[3]

وهذا الغلاف هو فعل حديث كما يؤكد ذلك جيرار جينات بقوله:« الغلاف المطبوع على الورق أو الورق المقوى هو فعل حديث يبدو أنه يرجع إلى القرن التاسع عشر».[4]

---

[1] أحمد بن عليوة، المنح القدوسية في شرح المرشد المعين بطريق الصوفية، تحقيق سعود الغواص، دار ابن زيدون، بيروت، دت، ص85.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، ص221.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص124.

[4] المرجع نفسه، ص27.

والملاحظ فيه أنه لا يأتي عفويا أو عشوائيا، حيث أنه يضم محتوى الكتاب بين دفتيه، فمن المنطقي أن يكون متلائما مع هذا المحتوى بحيث يعرف به بصريا ويكشف الكثير عن دلالة المحتوى ومقصدتيه.

وإذا ما عدنا إلى غلاف رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي" نجد أنه مزيج من الألوان الأحمر والأزرق والأسود، وفيه صورة رجل هو "الولي الطاهر"، وهو يُظهِر ملامحه بينة، واقف في السماء وهو يشير إلى عالم تسوده الظلمة و يعمه الفساد، وهو يشير بذلك إلى حالة الإنسان العربي. وهذا يتوافق مع الألوان المستخدمة.

فالأسود علامة الاحتجاب وسيادة الحجب الظلامية على غيرها من الألوان، وذلك لرسوخ الرذائل في ذوات الناس وقلوبهم، وهذا ما يؤكده ابن عربي، الذي يرى أنه رمز الظلمانية والغفلة والظلمة، ذلك لأن شدة الظلام تحجب الناظر عن النظر إلى حقيقة الأشياء.[1]

أما الأحمر كما يقول الكيلاني يدل على محاربة الأخيلة الفاسدة وملاحقة النساء، وفيه الدعوة إلى الحق والخير، و هو ما يؤكد القاشاني في أن الصوفية يرون الأحمر رمزا لمجاهدة النفس ومخالفة هواها.[2]

أما الأزرق كما يرى أهل الكشف الصوفي هو لون النفس الأمارة بالسوء، وهو أدنى مراتب النفس فهي النفس التي احتجبت بالغواشي البدنية، ووقفت مع متطلبات الحاجة

[1] محي الدين بن عربي، تفسير القران، تحقيق مصطفى غالب، دار الاندلس، بيروت، دط، 1978، ج1، ص209.

[2] صالح مظهر، دلالة اللون في القران الكريم والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2012، ص70.

الجسدية، وتخلت عن الحاجات الروحية، ولم تعد تميل إلى الحق.[1]

كما يحتوي الغلاف على عنوان الرواية الذي كتب بخط عريض وغليظ في وسط الصفحة وقد كتب بلون أحمر و الذي يمكن أن نفسر دلالته بمحاربة الظلم والفساد كما رأينا، أو يمكن القول بأن اللون الأحمر يرمز إلى لون الدم، وكأن الكاتب قدم ذاته كفداء لحرية الكلمة والتعبير الحر خاصة في مرحلة من أخطر مراحل تاريخ الجزائر، وما زاد الطين بلة هو الموضوع المتناول وهو الحركات الإسلامية، بكل دهاليزها

و تجاويفها واتجاهاتها وأساليبها، حيث أن هناك مطبان كما عبر وطار: مطب الانحياز ضد أو مع هذا الرأي أو ذاك، والذي سيكون ثمنه غاليا، ومطب آخر يتمثل في سوء تحويل الواقع التاريخي إلى واقع فني، ويؤكد أن هذه كانت مغامرة خطيرة، خرج منها سالما.[2]

وهو بهذه الكلمة الصادقة يحاول إزالة الظلامية التي يجسدها اللونان الأزرق والأسود كما نجد اللون الأبيض الذي هو لون الطهر والنقاء والصفاء، وهو شهادة الميلاد لعصر جديد وهو البداية مقابل نهاية الحقبة المظلمة، أو بتعبير آخر الألف مقابل الياء.[3]

2-3 العنوان:

يعد العنوان مفتاحا إجرائيا يمكننا من ولوج عالم النص، وكشف أسراره وخباياه، وهو يحقق مع النص الذي يحمله تكاملا قصيا، « فالأول يعلن والثاني يشرح ويكشف عن

---

[1] المرجع السابق، ص16.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص09.

[3] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ط2، 1998، ص193.

ملفوظ ينظم من البداية إلى غاية إعادة إنتاج هذا العنوان في الخاتمة على اعتبار كونه كلمة الختام أو مفتاح النص».[1]

فهو أشبه بمدخل لقراءة أدبية ماتعة، لأنه في حقيقة الأمر يضم النص الكبير الواسع ويختزله، وبالتالي يصبح مخزن لبنيته ودلالته معا.[2]

أي علامات تحمل دلالات وتخبئ معاني كثيرة، وتبعث في القارئ رغبة البحث والغوص لفك الشيفرة. ويرى محمد الجزار أن العنوان كالإسم للشيء به يعرف، وبفضله يتداول ويؤسس سياقا دلاليا يهيء المتلقي لاستقبال العمل.[3]

وكما أن الإنسان يتميز باسمه بين الناس، فكذلك العنوان يميز الكتابة من بين الكتب فهو خصوصية وتميز عن غيره، لأنه يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته دون غيره من النصوص وذلك نظرا للفضول الذي تملك المتلقي، وقد شبهه حافظ المغربي بانه أشبه بلافتة تفاجئ القارئ، فلا تقتصر على إثارة الانتباه فحسب، بل أيضا تثير فضول التساؤل لديه، فيتولد فضول لا يتركه يطمئن إلى جمالية العنوان أو مفارقة الدلالة فيه، لكنه يستدرجه إلى الدخول في الحداثة النصية عبر مفتاحية هذا العنوان الذي يلتقط من قلب المشهد النصي وهو في ذراه.

وهذا المعنى يؤكده المغربي محمد مفتاح، حيث أنه يشبه العنوان ويعتبره بمثابة الرأس للجسد فيقول، أن العنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم

ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه....فهو إذا

---

[1] christiane achour, convergences critiques, OPU Alger,1990,p28

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزاره الثقافه، الأردن، 2002، ص39.

[3] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1998، ص45.

صحت المشابهة، بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه.[1]

- **رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي:**

لقد جاءت هذه الرواية امتداد لرواية الشمعة والدهاليز، حيث نجد ذكر الولي "سيدي بولزمان" الذي يرعى أمور الناس ويبعث التفاؤل فيهم لاعتقادهم ببركته.

أما في هذه الرواية فنجد أن الولي هو الولي الطاهر الذي يعتبر الشخصية الفاعلة في كل هذه الرواية.

ورغم أن المقصد الأساسي هو سياسي في الأصل إلا أننا نجد العنصر الصوفي طاغيا فيها، وخاصة عنصر "الكرامات" الذي كان له البروز الأكبر على باقي العناصر، ولكن هذا لا يعني أن القصد هو الولوج إلى مراقي الصوفية أو الغوص في طقوسها أو البحث في معانيها أو التعمق في أسرارها، والدليل على ذلك هو بعد الكاتب عن هذا الاتجاه، فهو كاتب ذو اتجاه اشتراكي حيث كرس جل كتاباته لهذا الفكر.

وأول ما يلفت الانتباه في العنوان هو طوله النسبي، والذي يعتبر أمرا جديدا في عناوين روايات وطار وشيئا غير مألوف في انتاجاته السابقة (اللاز، الزلزال، الحوات والقصر، عرس بغل، والشمعة والدهاليز). والذي لا يضاهيه في الطول سوى رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" .

وقد جاء جملة إسمية مكونه من مبتدأ وخبر[2]، والجملة الاسمية تدل على الجمود والثبات وعدم الحركة والسكون. وهذا ينطبق في كثير من الأحيان على حالة الولي

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي بيروت،ط2، 1990، ص72.

[2] الجملة الاسمية مكونة من مبتدأ مرفوع وهو "الولي" اما "الطاهر" فهي صفة الولي، والجملة الفعلية المكونة من الفعل والفاعل في محل رفع خبر للمبتدأ.

الطاهر، الذي لا هم له سوى العودة إلى المقام، وهو الملجأ والملاذ، الذي يحتمي به في وقتٍ اختلطت فيه الأمو، ووقعت فيه الاختلافات وغابت الحقيقة وتدنس المقدس.[1]

ويدور هذا العنوان حول محور هام هو فعل العودة، والذي يجمع بين الطرفين:

"الولي الطاهر" و"المقام الزكي" بل إنه هو العنصر المهيمن والذي تدور في فلكة أحداث الرواية.

ويبدو أن هاجس العودة متأصل لدى الكاتب، حيث نجد أن هناك تناصا مع مجموعته القصصية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، و«فكرة العودة في كلا الحالتين تتخذ معْنا رمزيا يحمل معنى العودة إلى الأصل، أو المنطلق الأول، أي المبادئ والقيم الثورية لثورة نوفمبر في المجموعة القصصية، أو القيم الروحية الصافية للإسلام في عهده الأول كما هو الحال في رواية "الولي الطاهر" و من هنا تأخذ العودة في كلا العملين معنى الملجأ أو الملاذ الذي يحتمي به الإنسان».[2]

وبما أن العنوان هو قبل كل شيء علامة اختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات و التنبؤات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة وصفاته الرمزية، فإنه يجب البحث في طبقاته لفهم النص وتحديد الدلالة.

فمصطلح الولي هو من أسماء الله تعالى، فهو الولي والناصر والمتولي لأمور الخلائق القائم بها.[3]

بمعنى آخر ان الجملة تتكون من ركنين: ركن إسناد وركن تكملة.

وركن الاسناد يتكون من ركن إسمي (الولي الطاهر)، وركن فعلي (يعود)، أما ركن التكملة فهو شبه الجملة (الى مقامه الزكي).

[1]أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، دط، 2008، ص133.

[2]المرجع نفسه، ص132.

[3]سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1232.

والولي هو العبد الذي يتولى اللهُ عز وجل أمرَهُ، فلا يكله إلى نفسه لحظة، ويتولى حفظه، وهو يتولى عبادة الله وطاعته دون أن يتخللها عصيان.[1]

وهذا المصطلح مركزي في التصوف ومعروف عند الصوفية ، فالولي محفوظ من العصيان كالأنبياء المعصومين من الخطأ، وهذا ما يؤكده الجرجاني في التعريفات بانه من توالت طاعاته دون أن يتخللها العصيان ، فهو العارف بالله وصفاته، المعرض عن الانهماك في لذات الدنيا وشهواتها.[2]

أما الطاهر فقد سبقت الإشارة إلى معناه في عتبة " اسم المؤلف"، والملاحظ أن الكاتب أضاف صفة الطهارة إلى الولي مع أنها من مقتضيات الولاية. لأن الطهارة هي العصمة من الهواجس والوسواس، والتعلق بالأخيار وعدم الذهول عن ذكر الله.

ويمكن تفسير ذلك بأن الروائي يؤكد هذه الصفة في الولي من جهة، ومن جهة أخرى يتعَمَّد إدخال اسمه في عنوان الرواية بشكل غير مباشر.

أما العودة فهي الرجوع، ولكن من أين؟ وإلى أين؟ ولماذا هذه العودة، وفي هذا الزمن بالذات.

يمكن القول هنا أن العودة لا تعني فقط العودة إلى مكان جغرافي معين، ولكن تعني أيضا العودة إلى القيم الروحية والدينية، والأخلاق النبيلة لتخليص الأمة من وباء الفساد الأخلاقي الذي انتشر، وهذا الذي يؤكده السارد بقوله: « كالجرب جرت عدوى الفسق والفجور والاستخفاف بكل قيم الأولين».[3]

---

[1] عبد الرزاق القاشاني، إصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العالي شاهين، دار المنار للطبع والنشر التوزيع، القاهرة، ط1، 1992، ص79.

[2] الجرجاني، التعريفات، ص329.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص22.

أما المقام، فان المقام بالأساس مراتب ودرجات يرتقي إليها المريد والمريدة.

فهو كما يقول الكيلاني: مرتبة معينة معلومة صفائية يصل إليها المريد أثناء مسيرته في طريق الله من أجل الوصول إلى رحاب الحضرة القدسية».[1]

و يعرفه الطوسي قائلا: « إنه مقام العبد بين يدي الله عز وجل، فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والإنقطاع إلى الله عز وجل».[2]

أي المكانة التي يصلها العبد يفضل الله تعالى.

وللمقام تفسيرا آخر، وهو المكان، وهو تفسير عام ويعني موضع الإقامة.[3]

أما مصطلح "الزكي" فهو يعني الطهارة والتخلص من رذائل الأخلاق، وهو أيضا بلوغ حد الكمال فيها.[4]

فالولي الطاهر غاب مدة من الزمن عن مقامة الطاهر ثم عاد إليه من جديد، وفعل العودة له معان هامة، منها أنها تتداخل مع عودة المهدي المنتظر لمحاربة الظلم والظالمين ونشر العدل والمساواة بين الناس، وهو رجل من أمة النبي صلى الله عليه وسلم، يكون ظهوره في آخر الزمان وهو من أَمَارات الساعة، يملأ الدنيا قسطا وعدلا بعد أن ملئت جورا وظلما. فتعتبر المهدية – نسبة إلى المهدي – ملجأ الإنسان المقهور والمغلوب على أمره لتوفر له الأجواء النفسية التي تعيد لذاته استقرارها كما يحقق المهدي المنتظر ذلك عند حلوله، وفي هذا يقول علي زيعور: « إنها نتاج أولية نفسية الجماعة المقهورة والانسان المنجرح، أي هي تعويض وتمنيات وإسقاط رغبات

---

[1] موسى الكيلاني، الحركات الإسلامية، دراسة وتقييم، مؤسسة الإسراء، قسنطينة، دط، دت، ص138.

[2] أبو نصر السراج، اللمع في تاريخ التصوف، ص65.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ص768.

[4] عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص119.

على الزمن، فالذات الفردية أو الجماعية لا تستطيع أن تبقى في جو يقهرها أو يبخسها... ولذلك تلجأ إلى المهدية كي تتوفر الأجواء النفسية التي تعيد لتلك الذات استقرارها مع حقلها، واستعادة تقييمها لذاتها كلما ازداد القمع على الذات أو الجماعة، ازداد تمسكها بالمهدية وأمثال المهدية».[1]

ونفس الأمر يمكن إسقاطه على الولي حيث وجد الناس فيه مبتغاهم أيضا، لأنه يحقق في زعمهم الرغبات والطموحات، فتتمثل شخصية الولي كقوة جبارة، والتي تحقق الأمان والإستقرار للأمة ، ونجد هذا عند الولي الطاهر حيث يقول: « إن هدفي أن ألج القصر وأخلص الجميع وأستعيد المقام الزكي».[2]

ولتحقيق هذا الأمر كان من الطبيعي أن نجد السارد يمنح الولي الطاهر قوة عظيمة لا يمكن أن يكتسبها إلا شخص ذو كرامات، لذلك فقد وجد الولي الطاهر في نفسه قوة خارقة، فكان وحده يقوم بمقام عشره محاربين أشداء، ما جعله محط أنظار الجميع».[3]

والجميع هنا نقصد به أن سمعة الولي انتشرت في شتى مناطق العالم والدليل أن هذا المقام الزكي – الذي هو مقر الولي الطاهر – قد بُنِي و قام بأموال جمعت من كل حدب وصوب حتى من أمم غير الإسلام وقد جاء في سبعة طوابق فكان كإرم ذات العماد.[4]

- **رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء:**

إن هذه الرواية تشترك في جزء من عنوانها مع الرواية السابقة وقد سبق القول أنهما رواية واحدة بعنوانين مختلفين، وهذا بتأكيد الكاتب نفسه.

---

[1] علي زيعور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، ص156.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص23.

لذا سنتحدث عن المظاهر الصوفية في القسم الثاني من هذا العنوان.

لقد تكرر لفظ الولي الطاهر للتأكيد على استمرارية هذه الشخصية المقدسة لدى الناس، والتي تتصف بالكرامات والعصمة والخلو من الأخطاء.

أما الرفع: فدلالته تتركز على السمو والرفعة والعلو.

والرفع هو خلاف الخفض، وهو من باب تقريب الشيء، ومن أسماء الله تعالى الرافع وهو الذي يرفع المؤمن بالإسعاد والأولياء بالتقرب.[1]

وقد انتقل الولي هنا من العودة إلى المقام إلى رفع يديه بالدعاء رغبة منه في التغيير لأن الدعاء يرفع البلاء كما قال النبي صلى الله عليه وسلم: « الدُّعَاءُ يَنْفَعُ ممّا نزلَ وممّا لم ينزِلْ، فعليكُمْ عبادَ اللّهِ بالدّعاء».*

أي أن الدعاء يفيد في تغيير علي المجتمع إلى الأفضل وإلى مستوى أرقى، كيف لا والدعاء يغير الأقدار، وهذا ما يؤكده حديث النبي صلى الله عليه وسلم في قوله: « لا يُغني حذرٌ من قدرٍ والدُّعاءُ ينفعُ ممَّا نزل وما لم ينزِلْ وإنَّ البلاءَ لينزِلُ فيتلقاه الدُّعاءُ فيعتلِجان إلى يومِ القيامةِ».*

فكيف إذا جاء الدعاء من ولي طاهرٍ يسعى لإصلاح مجتمع عم فيه بلاء الفسق والفجور، فالإنسان العادي قد لا يجد ما يفعل في هذه الحالات سوى الاستناد إلى هؤلاء الأولياء علّهم يخلصونه ممّا هو فيه.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص 192 – ماده رفع

* محمد ناصر الدين الألباني، صحيح الجامع الصغير وزيادته، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1988، مج1، ص641.

* المرجع نفسه، مج2، ص1280.

والولي هنا يرفع يديه، بذلك فهو يرفع الظلام والبلاء الذي عمّ ليس الجزائر فقط، بل الأمة العربية ككل، الدعاء هو مفتاح الحاجة وملجا المضطرين ومتنفس المكروبين.

ودعاء الحال أقرب ما يكون للإجابة، أي أن يكون صاحبه مضطرا وحاضر القلب.[1]

ومن الأدعية التي كان يكررها الولي الطاهر في الرواية السابقة والتي استمرت في هذه الرواية قوله :« يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف».[2]

بل إنه كان يدعو الساعات الطوال، وفي هذا يقول السارد: « ظل الولي الطاهر يرفع كفيه ويتضرع إلى الله بمختلف الأدعية ساعات طويلة ، لا يتوقف إلا ليلقي نظرة جانبية لعل الشمس تحركت، فمدَّ الله الظل لكن شيئا من ذلك لم يحدث».[3]

فمدلول الدعاء هنا هو الخضوع والتذلل والإنكسار بين يدي الخالق، وقد أضاف الكاتب للتدليل على ذلك كلمة " يرفع" التي تدل على السمو والعلو، ورفع اليدين من آداب الدعاء، وفي هذا يقول النبي صلى الله عليه وسلم: « إنَّ رَبَّكم تبارك وتعالى حَيِيٌّ كريمٌ يستحيي من عَبْدِه إذا رفع يَدَيه إليه أن يَرُدَّهما صِفرًا »*

وهنا تظهر هذه السمة الإسلامية التي تتميز عن غيرها وهي رفع اليدين أثناء الدعاء،

وهي من وسائل التواصل مع الخالق عز وجل، فالولي اختارها لأنها الأخيرة في حوزته ولفاعليتها العظيمة، فهو يدعو رب الكون لتغيير حال العرب الذين أصبحوا على مشارف الهلاك والزوال.

---

[1] رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف، ص350.

وانظر رواية الولي الطاهر يرفع يدية بالدعاء، ص09.

[2] المصدر نفسه ،ص13.

[3] *محمد ناصر الدين الألباني، صحيح سنن أبي داود، مؤسسة غراس للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2002، مج2، ص78.

3- تجليات الصوفية في عناصر الرواية:

في هذا المبحث ولتركيز الدراسة سنقتصر على رواية واحدة، وهي رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

3-1 الشخصيات:

تعتبر الشخصية أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجال الحكي.[1]

فالشخصية لها مكانها في الرواية، وبها يُعبر السَّارد عن رؤيته، فهي المسؤولة عن سير الرواية بشكل متجانس.

وقد قال وطار عن شخصياته: « أتعرف على شخوصي قبل الشروع في الكتابة، أضع لها بطاقات فنية كاملة، وعندما أدخل عالم الرواية كثيرا ما أجد هذه الشخصية تحتم مسار الرواية وترفض بحكم شكلها أعمالا وتقبل أخربو بالتالي تتحكم في مسار الرواية.. وأنا همي الكبير أن تكون منطقية في سلوكها، حديثها، خواطرها، ولا تكون مفتعلة».[2]

ومن هذه الشخصيات:

أ) الولي:

جاء وصف هذه الشخصية ظاهريا أنها شخصية وقورة ذات مهابة، فقد جاء في وصف الولي: « أسمر اللون، مستطيل الوجه، مقوس الأنف، مكتنز الشفتين، كث

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص87.

[2] الطاهر وطار، الشخصية الروائية، مجلة الجيل، المجلد التاسع، العدد الرابع، الجزائر، 1998، ص90.

الحاجبين، ماضي العينين أكحلهما، لحيته يتراوح لونها بين حمرة وسواد، عريض المنكبين، ينسدل على كتفية شعر رأسه الأسود الغزير، طويل مستقيم القوام».[1]

فاللحية تدل على تدينه، وعيناه تبثان الرعب في الخصوم، كما تدل الصفات الأخرى على القوة والشجاعة.

وقد حظي هذا الولي بمنزلة كبيرة بين الناس وذلك لما عرف به من كرامات وخوارق، ولأن وطار على وعي كبير بأهمية هذه الشخصية ومدى تأثيرها نجده يرفع مقام هذا الولي إلى حد جعله أسطورة، حيث يقول على لسان البطل الصوفي: «أنتم يا من هنا، أنا صاحب هذا المقام الزكي، أنا الولي الطاهر، لقد كانت كرامتي هذا البناء الشامخ، أمام عجز القوم عن شق الرمل بالعربات، فتعذر إيصال مواد البناء، فكانت صرخة مدوية مني استغرقت سبعين يوما كان على إثرها البنيان قائما».[2]

لذلك وجد فيه الناس وفي غيره من الأولياء الصالحين الملجأ والملاذ، فجعلوهم واسطة بينهم وبين الله يستغيثون بهم: « يا أولياء الله، يا سيدي التيجاني... الغيث الغيث مُسَلِمُونَ مكتفون، يا أسيادنا يا أولياء الله الصالحين».[3]

وكما يؤكد علي زيعور: «فإن الكرامة كالأسطورة لم تمت في المجتمع العربي الراهن وما تزال تطل بالإنسان على الأمل وتمتزج بالبطولة الدينية وتترك العنان للخيال...وترتبط الكرامة بالمعتقدات الدينية فتعيد وتثبت ما جرى من معجزات للأنبياء».[4]

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص61 و ما بعدها.

[2] المصدر نفسه، ص46.

[3] المصدر نفسه، ص91.

[4] علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ، ص19.

ولقد تعددت الوجوه التي ظهر بها الولي في الرواية، فتارة نجده متجردا لحماية الأمة من الأزمات في قوله: « نعم, أنا هنا، صاحب المقام الزكي، وسيد هذه الفيافي وحامي الأمة من الوباء»[1]، بل نجد أنه يعلن هذا الحزم وهذه الشجاعة بتقمصه لشخصية خالد بن الوليد، و هو الفاصل في أي قضية من قضايا الحروب أو أي مصيبة من المصائب.

و من ناحية أخرى نجده قليل الحيلة متقوقعا معزولا يعيش حالة انفراد في مقامه، وفي خلوته هذه يدعو الله ان ينجيه مما يخاف، هذا الدعاء يجسد طبيعته النفسية القائمة على الخوف، والتي لا تفعل كثيرا لإزالته، بل إنه امام هذا العجز عن التغبير عمد إلى دعاء آخر وهو أن يسلط الله الخوف على الأمة و أن يحقق م تخاف منه : « يا خافي الألطاف، سلط علينا ما نخاف».[2]

فنظرته تقوم على أن الأمة لا يمكن أن تتغير إلا بتعرضها للزلازل والمحن لتخرج من الوضع المزري الذي تعيش فيه .

و أحيانا نجد الولي إنسانا متعبدا زاهدا لا يفتر عن الصلاة: «ظل يصلي ويكرر الدعاء تسعة وتسعين مرة، إثر كل ركعتين، اللهُ يعلمُ كم زمنا انقضى على التوسل الحثيث أمام باب المعشوق، حتى خيل غليه أنه ينفتح وأن صوتا ملائكيا يأتيه: أبشر أيها الولي الطاهر ربك استجاب لدعاء ظل ينتظره منذ سقوط الدولة العباسية، تجاهل الصوت وما يقول وواصل الصلاة والدعاء».[3]

فالولي كان في حالة تضرع وتوسل وصلاة ودعاء منذ سقوط الدولة العباسية.

---

[1] الطاهر وطار، طاهر يعود الى مقامه الزكي، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص53.

و من جهة أخرى نجده أنه لا يحسن حتى الصلاة وقراءة القرآن، وهو الذي كان يطمع لإقامة دولة إسلامية، وفي هذا يقول الكاتب: « قرأ الفاتحة وسورة الأعلى، وتوقف عند الآية: « سَيَذَّكَّرُ مَنْ يَخْشَى (10) وَيَتَجَنَّبُهَا الْأَشْقَى (11) الَّذِي يَصْلَى النَّارَ الْكُبْرَى (12) ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَى (13) »*.

وفرح لعودة ذاكرته إلى هذه الآية بعد أن انمحى القرآن من صدره، وباءت محاولاته المتكررة في تذكر سورة أخرى غير الفاتحة وسورة الاعلى».[1]

و مرة نجد هذا الولي تحيط به هالة من القداسة: « ملفوفا بهالة من نور في حالة من الحالات، عاري الرأس، عاري الجسم، شعره فائض كأنه موجة سوداء وسط الهالة النورانية التي تستره».[2]

ومرة أخرى نجده يرتكب المجازر المروعة بحث أنه هو من يصدر الأوامر لقتل الأبرياء، فهو قائد هذه المجموعة الدموية : « توزعوا على كل بيت، و لا تبقوا لا على من جرت عليه الموسى ولا من لم تجر عليه، من حاضت ومن لم تحض عدا من يَعِنُّ لنا سبيهن».[3]

وفي موضع آخر يقول السارد: « كانت الصرخات منبعثه من نساء وأطفال ومن رجال من مختلف الأعمار كما يبدو، أخذته رعشه واعترته حمى... فكبر وشمَّر على ذراعيه وارتمى يخوض أوزار مجزرة ملتهبة.[4]

---

* سورة الأعلى، الآية: [10-13].

[1] المصدر السابق، ص158.

[2] المصدر نفسه، ص80.

[3] المصدر نفسه، ص73.

[4] المصدر نفسه، ص83.

وخلاصة القول أن هذه الشخصية المحورية كانت غامضة حيث اختلطت بين الواقعية والأسطورية، بين التدين الشديد و بين ارتكاب أكبر الكبائر وهو القتل بغير حق، بين الحزم في حماية الأمة وبين العجز وقلة الحيلة.

ب- الشيخ والمريد:

الشيخ كلمة تعني مرتبة معينة لدى الصوفية تشغلها فئة متميزة قطعت أشواطا في طريق التصوف.[1]

وهذا الطريق يكون على يد شيخ واصل يرقى به في المقامات، من مقام التوعية إلى مقام المشاهدة... ثم يعاد بعد اعتلاء تلك المقامات ليقيم الشريعة.

والشيخ بمثابة الأستاذ للمريد، والمريد إذا لم يكن له أستاذ فهو عابد لهواه لا يجد نفاذا.[2] ومن واجب الشيخ أن يتعرف على مريديه وأن يحافظ بينهم على حدود الله، لأن المشيخة نيابة النبوة في الدعوة إلى الله، فالشيخ يسلك بالمريد طريق الإقتداء برسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو طريق التزكية، فإذا تزكت النفس انحلت مرآة القلب وانعكست فيه العظمة الإلهية.[3]

ونجد تأكيد الولي في الرواية على مشيخته بقوله: « يا من هنا، يا من هناك، أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم الولي الطاهر صاحب المقام الزكي».[4]

ثم نجده في موضع آخر يعلن أن مرتبته تتجاوز المشيخة حيث أن رئيس الشيوخ أقبل

---

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص671.

[2] محمد عقيل المهدلي، دراسة في طرق الصوفية، دار الحديث، القاهرة، ط2، دت، ص28.

[3] أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص735.

[4] الطاهر وطار، الرواية، ص33.

وقبّل عمامة الولي، وانتظر الإذن ليجلس.[1]

أما المريد فهو من الإرادة أي الرغبة والقصد، وهي مرتبة يمر بها السالك في طريق التصوف، و الذي يجب أن تتوفر فيه صفات كالسمع والطاعة والولاء للشيخ.[2]

وقيل المريد هو الذي صح له الابتداء أو حصل في جملة المنقطعين إلى الله تعالى أي أن إرادة المريد لا تصح حتى يكون الله ورسوله وسواس قلبه.[3]

والمريد في الرواية هم ذكور وإناث، حيث يقيم المريدون في الطابق الرابع والمريدات في الخامس. يقول السارد: « الطوابق هي سبعة بتمامها وكمالها... الطابق،الذي فوقه هو مرقد للطلبة والمريدين والذي فوقه مرقد للطالبات والمريدات».[4]

ج) الطلاب:

تطلق على الراغبين بالانضمام إلى الصوفية واعتناق مبادئها، فهي رتبة لكل من قُبِل.[5]

و قد ورد ذكر الطلاب في الرواية عدة مرات منها: « جلس الطالب الأول قبالة الولي الطاهر...».[6]

وقوله: « حلقات تنشأ هنا وهناك، من طلبة في قسم الذكور، ومن طالبات في قسم الإناث»[7]، وقوله: « مرقد للطلبة والمريدين ومرقد للطالبات والمريدات »

---

[1] المصدر السابق، ص69.

[2] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1110.

[3] ابو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص735.

[4] الطاهر وطار، الرواية، ص21

[5] ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص262

[6] الطاهر وطار، الرواية، ص66

[7] المصدر نفسه، ص41

د) القناديز:

جاء في لسان العرب: قندسَ أي تاب بعد معصية من المعاصي.[1]

والقناديز ج قندوز وهي لفظه تستخدم في مناطق عديدة من العالم الإسلامي وتعني حافظ القرآن في المدرسة القرآنية، في هو مدينه قندوز في أفغانستان، والتي اشتهرت بكثرة مدارس تحفيظ القران.

ومن النص الروائي يمكن اعتبار كلا المعنيين صحيح، فقد يراد بالقناديز التائب من معاصي قد ارتكبها والتجأ إلى التصوف للتخلص منها ومن آثارها، خصوصا أن المقام عندما تأسس قدم إليه هؤلاء المُنْظمُون، دون البحث في ماضيهم وأفعالهم السابقة، بل إنه احتواهم مباشرة وضمهم إليه، وقد ورد في النص أن كل واحد من القناديز يدعى مالك بن نويرة.[2]

وقد جمع السارد هذه الشخصيات حسب مكانتها وترتيب مقاماتها الصوفية بقوله: « تعشينا ثم انصرفنا في طابور طويل أقدمه، ويليني الشيوخ ثم المريدون ثم القناديز ويلينا في المؤخرة الشيخ المقدم يحمل كما أوصيته في صندوق مغلق مفاتيح المقام الزكي.[3]

هـ) بلارة:

بلارة مريدة من المريدات وكانت تمثل الرقم الواحد بعد المئتين، وفي هذا يقول السارد: التحق بالمقام الزكي خلق كثير، تجلبهم البركات والكرامات، وحسن العبارة والدعاء، وانضم لحلقات الدراسة مائتا شاب وشابة، وشابة واحدة منهن لا أحد يعرف لها أصلا

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص184، ماده (قند).
[2] الطاهر وطار، الرواية، ص 66.
[3] المصدر نفسه، ص35.

ولا فصلا، لا قرية ولا عشيرة ولا أهلا، تقول كلما سئلت بأنها وفدت من بعيد، ذاكرة من حين إلى حين اسم المهدية، باحثة ، عن ضالتها في المقام الزكي».[1]

فهذه المرأة مجهولة من جميع النواحي، وما يعرف عنها هو تعريفها لنفسها حين سألها الولي عن اسمها بقولها: « بلارة، ابنة ملك تميم بن المعز، زوجه الناصر بن علناس بن حماد الذي سرت إليه في معسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد، تصحبني من الحلي والجهاز ما لا يحد، مهرني الناصر بأربعين ألف دينار».[2]

فهي إذًا شخصية تاريخية وظفها الطاهر وطار لتكون تابعة للشخصية الرئيسية، فهذه المرأة الفتنه أو المرأة الغواية أو الوباء، التي فتنت الولي حيث يصفها بأنها:

« بيضاء مستديره الوجه، عيناها كبيرتان كالحتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها، مسحة هرة أو لبؤة».[3]

ولكن صور كل النساء في المقام لا تختلف الواحدة منهن عن الأخرى، كلهن يلتقين في صفاتهن وخاصة في الفتنه والغواية، وبالتالي كلهن توحَّدن وحَلَّلن في شخصية المريدة، التي تحمل الرقم "مئتين وواحد" على حد قول الكاتب: « يتوحد الكائن في الكائن كما يتوحد في خالق الكائن»[4] ، حتى أن المقدم في الرواية تعجب بشدة من هذا التشابه الغريب واجه المقدم الصف الطويل، و بعد أن تأمل المصطفات قليلا مستغربا، كيف يكنَّ كأنهن واحدة، نفس القامة، نفس الأعين البراقة، نفس الجلباب، ويؤكد

---

[1] المصدر السابق ، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص91.

[3] المصدر نفسه، ص69.

[4] المصدر نفسه، ص74.

الكاتب ذلك بقوله : « نفس الصورة، نفس الملامح، نفس الشعر الفاحم المنساب على الصدر البارز»[1]

وإلى جانب هذا الوصف الخارجي نجد أن السارد يتحدث عن سلوك بلارة المتميز بالجرأة، فهذه المرأة تعرف جيدا هدفها لذا فهي تتصرف بالطريقة التي توصلها إليه، فعندما دخلت إلى حضرة الولي « لم تنتظر أن يؤذن لها لا بالسفور ولا بالجلوس، كانت هي هي ، لكن كانت تمضغ علكة في وقاحة بينة».[2]

حتى طريقتها المغرية في الكلام، و طريقة لباسها[3]، كانت سلاحا فتاكا في يدها جعلت الولي في حالة كبيرة من الضعف والعشق، بل إنها حولت مساره من البحث عن المقام الزكي إلى البحث عنها في كل شخص، أصبح ينادي هذه المرأة بقوله: « ما كنت أعلم يا حبيبتي، آه كم عذبتك وكم تعذبت، لقد كانت الحالة حالتين، فسبحانك ربي».[4]

وأمام هذا العشق نجد أن الروائي يوظف مصطلح "الاتحاد" و"الحلول"، حيث يريد الولي بذلك الخروج من هذه الحالة المضطربة بالاندفاع نحو الطرف الآخر والاحتماء به، والشعور بلذة الاتصال به، وهذا النوع يسمى الحلول السرياني، فهو عبارة عن اتحاد جسمين بحيث يصبحان شيئا واحدا، فيقول الولي في ذلك مخاطبا بلارة: « لم أفهمك حين كنت تتوقين إلى الحلول والاتحاد والتوحد آملة في نسل جديد يجسد كل الناس».[5]

---

[1] المصدر السابق ، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] المصدر نفسه، ص83.

[4] المصدر نفسه، ص103.

[5] المصدر نفسه، ص118.

وهكذا غدت هذه المريدة مطلبا للولي، وبالمقابل قابلته بنفس الطلب، وهو إنجاب نسل جديد، وعبرت عنه بطريقة صوفية :« نسل كل الناس، الله يحل في خليفة الله».[1]

هذه المرأة الرمز تمتلك القدرة على الحلول والتقمص، وهي تبحث عن الحلول وتجسد ذاتها من خلال الولي الطاهر فهي تريد أن تعيش معه فتقول: « أريد أن أعيش معك حالة وأنت تمنحني حالة وولدا يكون كل الناس».[2]

إن الموضوع القيمي الذي يسعى الولي لتحقيقه هو أن يعمر الفيف بأمة جديدة محصنة ضد الوباء، وهذا أيضا تتفق فيه بلارة، حيث تقول في مستوى آخر: « أنت مثلي يا مولاي الولي الطاهر، والذين أرسلوني إليك يريدون ملأ هذا الفيف بنسل خاص، وأعلم أنهم ظلوا يرصدون عدة قرون من بعد ما ألقوا القبض علي... نعيد حكاية أمنا حواء وأبينا آدم».[3]

فبلارة، هذه المرأة التي ضحت تاريخيا بنفسها لتقي قومها شر الحرب، نجدها هنا تحاول إغواء الولي الطاهر، فتحلت بصفات شيطانية مما أدى بالولي أن يصفها بالجنية تارة وتارة أخرى يصفها بابنة النار.[4]

ولكن تتحول إلى صفات أخرى غير الصفات الأولى، فتظهر في صورة مناقضة للأولى، صورة ملائكية، ويظهر ذلك عندما يخاطبها الولي بقوله: متى تنزلين يا ابنة النور، وهي بهذا تتزين بصورة صوفية رفقة الولي الطاهر.[5]

2-3 المكان:

---

[1] المصدر السابق ، ص 105.

[2] المصدر نفسه، ص73.

[3] المصدر نفسه، ص85.

[4] المصدرنفسه، ص17.

[5] المصدر نفسه، ص27.

يحتل المكان أهمية كبرى في الرواية، فهو مكون رئيسي في بنية الخطاب السردي بحيث أنه لا يمكن تصور رواية دون مكان. ولم يخرج الطاهر وطار عن هذا الإطار بحيث أن أهمية المكان عنده لا تقل عن أهمية الشخصيات.[1]

وتتجلى صوفية المكان بداية من العنوان الرئيسي وهو العودة إلى المقام الزكي.

كما نجد تعالقا بين العناوين الفرعية والمضمون الصوفي للمكان.

ففي " تحليق حر" بداية الرحلة للبحث عن المقام الزكي، تبدأ حين نزول الولي في مكان غريب منعدم الملامح، لا يحدد لنا الولي موقعه لأنه لا يعرفه، عدا أنه مكان متسع رحب منفتح على النور والضوء، وهو ما عبر عنه السارد بالفيف حيث يقول: « توقفت العضباء فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله».[2]

إلا انه لم يجد راحته واستقراره في هذا المكان فاستمر بالبحث عن المقام الزكي. وفي "العلو فوق السحاب" هي مرحله ضبابية تعقدت فيها الأمور، ففي طريق البحث عن المقام شارك الولي في معركة لاسترداد العاصمة، حيث تشكلت قوة بقيادة الولي الطاهر، حيث كان مع قوم يعرفهم، و آخرين لا يعرفهم، و قد وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة المياه.[3]

وهكذا في العناوين المتبقية، فهي تحمل صبغة مكانية إلا أن دلالتها نفسية بالدرجة الأولى، ولقد أخذت معظم الأماكن بعدا صوفيا بدءا بالجبل مرورا بالزيتونة، وهي الشجرة المباركة في القرآن، إلى غير ذلك من الفضاءات، والسبب في ذلك كله هو

---

[1] ادريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص218.

[2] الطاهر وطار، الرواية، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص32.

ارتباطها بالمقام الزكي، كيف لا وهو يمثل حياة الولي الطاهر ذاتها حيث يقول: « حياتنا مقام، والأحداث فيها أبواب تفضي بنا إليها دون غيرها».[1]

وهذا المقام سبعة طوابق أغلبها ذو صبغة صوفية لما يمارس فيها من طقوس صوفية.

ففي الطابق الأول نجد استقبال الزوار، أما الثاني فهو لتعليم القرآن والشريعة، والثالث هو مصلى لإقامة الصلوات، والرابع مرقد المريدين والطلبة، يليه في الخامس مرقد المريدات والطالبات، أما السادس فهو مقر الشيوخ في حيث ينامون فيه ويعدون دروسهم، أما الطابق السابع هو خلوة الولي الطاهر وهو خاص به دون غيره وقد نسبه إلى نفسه بقوله: «خلوتي وطريقي إلى حبيبي».[2]

و قد اختار أعلى الطوابق ليكون قريبا من مولاه دون عائق أو فاصل، حيث يبتعد عن كل ما يشغل أو يلهي وقد تحقق له ذلك، حيث أنه أبحر في سجدة دامت عدة أيام حيث يقول: « إلى خلوتي حيث أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ أنها استغرقت سبعة أيام».[3]

ورغم كل هذا الحل والترحال، فإن غاية الولي دائما كانت هذا المقام، الذي تعب كثيرا في البحث عنه، وخاصة عندما كان يبحث عن باب المقام أو نوافذه، ثم المدخل الذي يلج فيه إلى هذا المقام الذي أخفيت صومعته وسط قصور كثيرة شبهه. إنها باختصار محطات اجتازها تميزت بالكثير من الغموض والمشاكل والصعاب.

---

[1] المصدر السابق ، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص35.

3-3 الزمن:

خاض العلماء في مفهوم الزمن منذ القديم حيث نجد أن الجرجاني يعرفه بأنه عبارة عن متجدد معلوم يُقدَّر به متجدد آخر موهوم، كما يقال آتيك عند طلوع الشمس، فإن طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم».[1]

وهو عنصر أساسي من عناصر الرواية، حيث لا يمكن أن نتصور حدثا حقيقيا كان أو تخيليا دون زمن. وهو ملغى إلى حد ما، وذلك أننا نجد أنفسنا أمام زمنين هما الماضي والمستقبل، ويقف الحاضر بينهما في لحظة غير مدونة، ولعل هذا ما أراده بول ريكور(paul ricoeur) بقوله: « الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحل بعد، ولأن الماضي فات، ولأن الحاضر لابد ماضٍ، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه فنقول: الأشياء الأتية ستكون والأشياء الماضية كانت والأشياء الحاضرة كائنة وستمضي».[2]

والبحث في أمر الزمان بدقه شيء شبه مستحيل ذلك أنه يرتبط بإحساس الإنسان وما يتغير من إنسان إلى أخر بمقتضى وعيه[3] ، فالمريض لا يرى الزمن كما يراه السليم، ولا العاطل عن العمل كما يراه العامل، وهكذا ينشأ زمن أخر ببعده عن التفكير في زمنه الحقيقي.

وهذا المعنى يؤكده مرتاض بقوله أن الزمن مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر.[4]

---

[1] الجرجاني، التعريفات، ص99.

[2] paul ricoeur, temps et recit, l'intrigue et le recit historique, edition du seuil, 1983, p25.

[3] نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ظل المنهج السيميائي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص72.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص173.

بل إنه يصفه في موضوع آخر بأنه مظهر وهمي غير مرئي وغير محسوس، وشبهه بغاز الأكسجين، يعايشنا في كل لحظة وفي كل مكان غير أننا لا نحس به.[1]

غير أن ما يهمنا هو الزمن الصوفي، حيث عرَّفه الصوفية بأنه الحالة التي يعيشها الصوفي مع ربه، و هو كالسيف بمعنى الكلمة، وقد يهجم على العبد فيتصرف فيه فيكون هذا التصرف بحكمة.[2]

فالوقت عندهم ليس بالساعات ولا بالدقائق، إنما هو حالة تُعاشُ.

مثلا الولي الطاهر لا يدري كم من الزمان استغرقت غيبته، فقد تكون لحظة كما قد تكون قرونا عديدة.[3]

والزمن الصوفي ليس كالزمن الرياضي المعروف، فهو زمن قد يصغر أو يكبر، وقد يطول وقد يقصر، فهو مرتبط بحالة العارف والصوفي، لذا اصطلح الصوفية على مفهوم آخر للزمن، وهو مفهوم الحال الذي لا يتعلق لا بالحاضر ولا بالماضي ولا حتى بالمستقبل.[4]

أوما سبق أن ذكرنا حيث اصطلح عليه أيضا بمفهوم الوقت.

وفي رواية المقام الزكي نلحظ أن الوقت منعدم بحيث أن السير الزمني قد توقف نهائيا، ونستدل على ذلك بالنظر إلى الشمس التي كانت مستقرة وثابتة في منتصف السماء، « وقد ضل الولي يرفع كفية ويتضرع إلى الله بمختلف الأدعية ساعات

---

[1] المرجع السابق ، ص172.

[2] شهاب الدين السهرودي، عوارف المعارف، تحقيق عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ج2،ص 333.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص15.

[4] عبد الإله بريكي، الرواية العرفانية، مجلة ذوات، مجله ثقافية نصف شهرية ، ع10، 2015، ص 34.

طويلة، لا يتوقف إلا ليلقي نظر جانبية لعل الشمس في منتصف السماء، والظل ينزل مباشرة تحت العضباء غير مبال لا لهذه الجهة ولا لتلك».[1]

ويورد السارد زمنا عجيبا أخر وهو في قوله على لسان الولي: « صعدت إلى خلوتي حيث أبحرت من خلال سجدة، يقول الشيوخ أنها استغرقت سبعة أيام».[2]

فهذه هي حالة المتصوف الذي ينعزل تماما عن الزمن الدنيوي، حتى أن غيبوبته تستمر مدة طويلة حيث يقول وطار: « استيقظ الولي الطاهر بعد وقت لا أحد يعلم مداه ليجد نفسه تحت جدار القصر».[3]

فالسارد هنا يبدع في حركة الزمن الصوفي، وعموما فالحركة تتسم بانعدام الزمن أو على القل فقدان قيمته، وعبَّر الكاتب عن ذلك بقوله: «إن يوما عند ربك كألف سنة مما يعدون، أعطى للأرض لحظة سميت بالزمان، وقسمت إلى ليل ونهار، وأشهر وسنوات وقرون وساعات ودقائق وثواني، إن شاء أطال اللحظة وإن شاء قصَّرها».[4]

وهذا التوظيف العجائبي للزمن يعود للفترة التي كان الكاتب يتحدث عنها هي فترة التسعينات، وما يطلق عليها بالعشرية السوداء والتي رافقها ظهور رهيب لمجازر انتشرت عبر ربوع الوطن، فلذا جاء توظيف الزمن الأسطوري العجائبي وفقا لما يقتضيه الواقع من التغيير الذي يحتاج إلى المعجزات في زمن المعجزات. لذا استنجد الكاتب بشخصية الولي الطاهر لتقديم المساعدة وتحقيق الكرامة والمعجزة في تغيير واقع أمته المزري، لذلك تخطي الكاتب الخطية الزمنية الفيزيائية المعروفة إلى الزمن الصوفي.

---

[1] الطاهر وطار، الرواية، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص81.

[4] المصدر نفسه، ص18.

الباب الثالث:

التراث في روايات الطاهر وطار

الفصل الأول: ماهية التراث وأنواعه

الفصل الثاني: تجليات التراث في روايات الطاهر وطار

الفصل الأول:

ماهية التراث وأنواعه

1-مفهوم التراث

2-موقف الباحثين من التراث

3-أنواع التراث

4-الرواية والتراث

إن دلالة التراث تتبدى في كل ماله صلة بالماضي، ويتمثل في كل ما يتركه الأجداد للأجيال من نظام حياة بعاداتها وتقاليدها وفنونها ومعتقداتها وأنماط سلوكها.

ومن طبيعة الأمم أنها تلوذ به في فترات نهوضها و تستوحى منه أمجادها.

وتعيش على نشوة ذكرياتها الغابرة باعتباره الذاكرة التي تحوي مكونات وعي هذه الأمم.

وقد شكل التراث بؤرة معرفية هامة، وموضوعا مميزا وسم الخطاب السردي المعاصر، وأصبح في الآونة الأخيرة خزانا يغترف من بحره كتَّاب الرواية، الذين حاولوا الاستفادة من الإمكانيات الرمزية والطاقات الإيحائية التي يتوفر عليها، و ذلك من خلال محاكاة النصوص التراثية، أو من خلال إعادة توظيف المادة التراثية بشكل جديد، وبدلالات جديدة تتماشى مع الرؤية الإبداعية،

وفي هذا الفصل سيتم البحث في مفهوم التراث، وموقف الباحثين منه، كما سيتم الحديث عن أنواع التراث المختلفة، وعن علاقة التراث بالرواية.

1- مفهوم التراث:

1-1 التراث لغة:

لو عدنا إلى المعاجم المعروفة للبحث عن الأصل الاشتقاقي لهذه الكلمة، فسنجد انها تقع تحت مادة (ورث).

جاء في لسان العرب: "ورث": الوارث من صفات الله عز وجل وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له.

نقول: أورثه الشيء أَبُوهُ. وهم ورثة فلان، وورثه توريثا أي أدخله في ماله على ورثته وتوارثوه كابرا عن كابر».[1]

وفي تاج العروس للزبيدي: يقال وَرِثْتَ فلانا، إذا مات مورثك فصار ماله لك.

وفي التنزيل: ﴿يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ﴾*، أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي.

وفي الحديث النبوي: « وَمَتِّعْنَا بِأَسْمَاعِنَا وَأَبْصَارِنَا وَقُوَتِنَا مَا أَحْيَيْتَنَا وَاجْعَلْهُ الوَارِثَ مِنا».[2]

أراد بقاءهما وثباتهما عند الكبر وانحلال القوة النفسية، فيكون السمع والبصر وارثي سائر القوى والباقيين بعدها.

وقال ابن فارس: « وهو ما خلفه لنا السلف من آثار علمية وأدبية مما يعد نفيسا بالنسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه».[3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص200 – مادة "ورث".

*سورة مريم، الآية: [06]

[2] محمد بن عيسى الترمذي، سنن الترمذي، ص795.

[3] مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج5، ص381، مادة "ورث".

إن هذه المعاني كلها تشترك في شيء واحد، هو أن الشيء يكون لقوم ثم يصبح لآخرين، بحيث يحصل اللاحق على ما تركه السابق، سواء كان هذا المتروك ماديا أو معنويا.

ونجد قريبا من هذا المعنى في المعاجم الحديثة. ففي معجم متن اللغة: ورث أباه، أي صار ما خلفه إليه، ويقال ورثه عنه، لكل من حصل له شيء من غير تعب منه، وورث منه، علما أي استفاد منه.[1]

و في معجم الوسيط نجد: يقال ورثه أي صار إليه ماله بعد موته، و أورث فلانا جعله من ورثته، و أورث فلانا شيئا أي تركه له وأعقبه إياه.[2]

أما في المنجد فإن "تراث" تعني الإرث، وهي تدل على التقاليد والأمجاد القومية والشواهد الحضارية والثقافية الموروثة عن الأجداد، فنقول تراث بلد أو تراث شعب.[3]

و الملاحظ في التعاريف السابقة أنها تدور بإجماع اللغويين على ما يحصل عليه اللاحق من السابق من مادة معنوية كانت أو محسوسة.

وبناء على ذلك فهي مأخوذة من مادة ورث وتعني حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه، حيث ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوودَ﴾*، معنى تقريبا الذي نجده في قوله تعالى: ﴿ وتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ اكْلاً لَمّا﴾**.

---

[1] أحمد رضا، معجم متن اللغة، ج5، ص735 – مادة "ورث".

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ص1024 – مادة "ورث".

[3] أنطوان نعمه وآخرون، المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، لبنان، 2002، ص111.

*سورة النمل، الآية: [16].

** سورة الفجر، الآية: [19].

حيث كان الناس في الجاهلية يمنعون ميراث النساء، والتراث هنا بمعنى المال المُخلَّف.[1]

2-1 التراث اصطلاحا:

التراث بمعناها العام هو ما تخلفه الأمم عبر التاريخ، ويكون مرآة لحضارتها في عاداتها وتقاليدها ومنتجاتها اليدوية والفكرية، وكذلك ما يُوَرثُه السلف للخلف، ويكون موضع اعتزاز.[2]

أي هي كل إنتاج فكري وحضاري، وهذا يعود إلى بدء المعرفة الإنسانية للكتابة بأشكالها، وهذا المعنى يؤكده حسين سليمان بقوله أن التراث هو « ما تراكم من خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قِوامِه الإجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين، فتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث».[3]

و بالتالي فالتراث هو كل قديم من عادات و تقاليد و تجارب تتوارها الاجيال.

هذا وإن كان الباحثون يتفقون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي بل هو تمام ثقافة الماضي، و أنه ما خلفه لنا السلف ، فإنهم اختلفوا حول تحديد هذه الفترة هل هي في الماضي القريب أم في الحضارات البعيدة.

---

[1] عبد الرحمن بن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص1977.

[2] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، ج1، ص239.

[3] حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، ص17.

وانظر جيور عبد النور، المعجم الأدبي، ص63.

وللخروج من هذا الخلاف يرى بعض الدارسين أن التراث لا يتعلق بالفترة الزمنية وحسب، بل يتعلق بالاستمرارية، « فهو كائن حي بصيرورة دائمة هي صيرورة الحياة الواقعية، التي ينبثق منها وتحيا فيها ومعها، وهي بدورها تحيا فيه ومعه».[1]

ويسير الباحث محمد وتار في هذا الاتجاه حيث يقول أن التراث لا يدل على فترة زمنية محددة، بل هو الموروث الثقافي والإجتماعي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب.[2]

و هناك من اختار للتراث كامل ميدان التاريخ الرحب، حيث يقول غالي شكري بأنه إجماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور إلى الآن.[3]

إن مفهوم التراث إذًا مفهوم واسع لا يمكن حصره في تعريف واحد، لكن بالرغم من تعدد التعريفات فإن مضمونها متشابه وهو أن التراث هو الجزء النابض من تاريخ الأمة، ولا يمكن الحديث عن مجتمع دون النظر في تراثه.

2- موقف الباحثين من التراث:

يندرج هذا العنصر تحت ما يسمى بإشكالية التراث والحداثة، وهي قضية لها أبعاد جدلية ويمكن تقسيم هذه المواقف إلى ثلاثة أقسام:

أ) الموقف الأول: وقف أصحابه موقف الزاهد في التراث، والرافض له، فهؤلاء يرون بأن التراث ليس بشيء ذي أهمية، فهم يؤمنون بأن الإنسان لا يتوقف عن العطاء والإنتاج في حقبة تاريخية معينة، بل يمكن إعادة تفجير هذه الطاقات،

---

[1] حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط، ص464.

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، مكتبه الأسد للنشر، دمشق، دط، 2002، ص21.

[3] غالي شكري، التراث والثورة، دار الطبعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1973، ص18.

والتجديد والتطوير لما يتجاوز محتويات التراث، وبناء سلوكات وحياة جديدة تحرر اللإنسان من قيود القديم.[1]

فحال الماضي هو غير الحال في الحاضر سواء في أحواله أو حيثياته، ولذلك تم انتقاد العودة للتراث بشدة، ووُصِف ذلك بأنه أشبه بالعيش على مقوله" كان أبي" وهذا أدى إلى أن العقول قد أجذبت وبقيت الدراسات تكرر الماضي وتعتبره النفس والنفيس.[2]

بل صرح بعض الدارسين بكل صراحة برفض التراث بقولهم: ما لنا ولتراث الأجداد والآباء ننفض عنه غبار أجداثه ونعيده إلى الحياة وهو غير صالح لكي يتنفس فيها.[3]

معنى ذلك أن هؤلاء انطلقوا في تحديدهم لمفهوم التراث من قاعدة أن الماضي هو غير الحاضر لأن ثمة مستجدات و متغيرات حدثت أدت إلى سقوطه، وبذلك لم يعد صالحا للعيش في الحاضر أو البقاء فيه.[4]

ويذهب أدونيس إلى أبعد من ذلك حيث يرى أن التمرد الرفض والاختلاف مع التراث، والتنوع والتحول والتفتح المستمر هو الذي يجعل العربي يعيش الحداثة، وأن التراث السائد في الأذهان العربية هو يمزق الذات العربية، وهو مرض في قلب تاريخينا الذي أنهكته الأمراض.[5]

بمعنى أن التراث السائد ليس تثبيتا للهوية، بل إنه وُجِد للمساءلة.

---

[1] محمد الصالح المراكشي، في التراث العربي والحداثة، قرطاجة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2006، ص 10.

[2] صالح بلعيد، محاضرات في قضايا اللغة العربية، مطبوعات جامعة متتوري، قسنطينة، دط، دت، ص48.

[3] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص14.

[4] محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية، ص22.

[5] علي أحمد سعيد، ادونيس، من الحداثة إلى الإبداعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2011، ص53.

ب) الموقف الثاني: يرى أصحابه أن العلاقة مع التراث هي علاقة تلازمية وضرورية وأنه لا يمكن المرور إلى مرحلة الحداثة دون المرور بمسأله التراث وحل المشاكل العالقة معه، ودون إدماجه في المسار الذي يراد الذهاب فيه.[1]

معنى ذلك أن مسالة الرجوع إلى إحياء التراث أمر لا يمكن أن يتم تجاهله أو تجاوزه، لأن التمسك بالتراث هو بهدف الاحتماء به أمام التحديات الخارجية، وبالتالي يجب الوقوف أمام هذا التراث موقف تقديس وتعظيم، بل وأحس أصحاب هذا الموقف بقدر غير قليل من النقص أمام التراث، وعدُّوه شكلا يجب احتذاؤه و السير ضمن معطياته.[2]

وقد سار في هذا الاتجاه عدد غير قليل من الباحثين منهم " حسن حنفي" في كتابه "التراث والتجديد" حيث يرى أن التراث يمثل قضية البحث عن الهوية، وهو إجابة عن السؤال: من نحن؟، واكتشاف أن الحضارة ما هي إلا تراكمات الماضي في واقع جديد.[3]

ويؤكد أن التراث هو ربط الماضي بالحاضر، فهو وحدة التاريخ، أي فهم الحاضر من خلال الماضي. وتحليل التراث هو «تحليل لعقليتنا المعاصرة، وما التراث والتجديد إلا تجانس في الزمن فهما يؤسسان علما جديدا ، وهو وصف الحاضر كأنه ماض يتحرك، ووصف الماضي كأنه حاضر معاش».[4]

---

[1] محمد الداهي، التراث والحداثة في المشروع الفكري للجابري، دار التوحيد، الرباط، المغرب، دط، 2012، ص89.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص105.

[3] حسن حنفي، التراث والتجديد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1992، ص84.

[4] المرجع نفسه، ص19.

وفي موضع آخر يقول: «التجديد هو إعادة فهم التراث حتى يمكن رؤية الواقع ومكوناته».[1]

ويرى الجابري أن الاشتغال بالتراث هو انشغال الإنسان بذاته، فالتراث عنده هو كل موروث توارثه الإنسان في جميع المجالات سواء الثقافية أو الفكرية أو الدينية أو الفنية فهو يتصف بطابع الشمولية، ويتناول جميع مناحي حياة الإنسان الجماعية منها والفردية.[2]

وقد انتقد الجابري بشدة المفكرين المنادين بالتخلص من التراث بدعوى الوصول إلى الحداثة أو إحداث قطيعة معرفية تامة معه، و هو ما اصطلح على تسميته "القطيعة المعرفية" أو "الأبستمولوجيا".

وأول من استعمل هذا المصطلح هو غاستون باشلار، وقد كانت النظرة السائدة قبله أن العلم ينمو بالاتصال مثلما تنمو الشجرة أو الجسم، لكن باشلار رأى أن العلم ينمو عبر قطائع أي على انفصالات.

وأخذ العرب هذا المفهوم وطبقوه على التراث وبذلك أحدثوا القطيعة معه.[3]

ج) الموقف الثالث: هو موقف وسطي معتدل، انتقد فيه أصحابه الجماعة الداعية إلى القطيعة التامة مع التراث أو ما يعرف برنة "الحداثة من أجل الحداثة".

فالحداثة في رأي أصحاب هذا الموقف هي رسالة ونزوع من أجل التحديث، وذلك بالاتجاه إلى التراث وإعادة قراءته وتقديم رؤية عصرية عنه، وهو ما يعرف بالفهم

---

[1] المرجع السابق، ص34.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص84.

[3] المرجع نفسه، ص289.

الحداثي للتراث، فهو ماض لا يمضي ، بل يحمل في طياته مستقبله، بمعنى أن قراءة التراث هي قراءة للحداثة، فهما زوجان يستدعيان بعضهما.[1]

فالماضي وسيلة من أجل الإرتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضا بالدرجة الأولى من أجل تدعيم الحاضر، و من أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات.[2]

بمعنى أن الوقوف عند التراث أمر ضروري لا يمكن تخطيه أو القفز فوقه، ولكن دون التقوقع فيه أوالوقوف عنده، بل تطويره، وتطويعه بالشكل المناسب لمتطلبات العصر وظروفه الجديدة.[3]

وهذا المعنى يؤكده حسن حنفي بقوله أن إعادة تفسير التراث يجب أن تكون وفق حاجات العصر، والتجديد هو الغاية من أجل المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته والقضاء على أسباب معوقاته وفتح مغاليقه التي تمنع تطوره.[4]

غير أن جماعة من أصحاب هذا الموقف ورغم اعترافهم أن التراث غني وهام، يرون بأن ذلك ليس في كل الجوانب، لأن بعضها في حاجه إلى تهذيب، وإلى إعادة فحص ونظر في ظل منهج نقدي واضح، وأن تجديد التراث هو إطلاق لطاقة مختزنة فيه، فهذه الجماعة إذا تنكر المتابعة العمياء دون تمحيص، ولذا ترى أن قضية التراث هي قضية الماضي والحاضر معا، ومن هنا تكون رؤية الحاضر في صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي والمستقبل.[5]

---

[1] المرجع السابق، ص11

[2] محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1997، ص26.

[3] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص105.

[4] حسن حنفي، التراث والتجديد، ص13.

[5] صالح بلعيد، محاضرات في قضايا اللغة العربية، ص74.

إن ثنائية التراث والحداثة هي في الحقيقة امر بالغ التعقيد يتطلب بذل الكثير من المحاولات الفكرية من أجل ترويض هذه الثنائية الشاردة، والاجتهاد لحل هذه الإشكالية.

3- أنواع التراث:

3-1 التراث الديني:

ويقصد به مختلف النصوص التي تكون مرجعتيها دينية، وهو مصدر هام في استلهام الحكم والعبر المختلفة، لذا اعتمد عليه الأدباء والكتاب المعاصرون لما فيه من القيم والمعاني القريبة من النفس البشرية.

وهذا ما يؤكده علي عشري بقوله أن التراث الديني كان في كل العصور ولدى كل الأمم مصدرا سخيا من مصادر الإلهام، حيث يستمد منه الأدباء نماذج وموضوعات وصورا أدبية، والأدب العالمي حافل بصور أعمال عظيمة كان محورها شخصيات أدبية ودينية، والتي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني.[1]

ويظهر التراث الديني في عدة أشكال منها استدعاء الشخصيات الدينية كالأنبياء وقصة قابيل و هابيل و قصة أصحاب الكهف وغيرها.

كما نجده الاهتمام الكبير بالعدد سبعة سواء في الأشخاص أو الألوان، أو الايام وهذا العدد كان ولا يزال مصدرا خصبا للخيال في التوظيف الأدبي، كم نجد الاعتقاد ببركة الأولياء الصالحين أيضا من أهم الوسائل التي وظفها الروائيون في رواياتهم مثل الطاهر وطار وواسيني الأعرج، وذلك على مستويات عديدة.[2]

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997، ص75.

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص139.

2-3 التراث الشعبي:

إن التراث الشعبي هو ما تراكم من موروث أمة على مدى أجيال ، و بصفة عامة هو العادات والتقاليد والفنون وشتى المعارف الشعبية التي أُبدِعت عبر تجارب طويلة، حيث أنها تمثل أنماطا ثقافية تربط الماضي بالحاضر، وهي بذلك تعني النتاج الشعبي كله.[1]

ويعرفه سعيد سلام بأنه تقاليد ومعتقدات وأعراف يتوارثها الناس من جيل إلى جيل، ويضم حكايات الجن والأساطير والخرافات فضلا عن التراث القديم قدم الإنسانية.[2]

وأمام الاختلاف الكبير في التعريف حاول فاروق خورشيد تعريفه بأنه مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ.[3]

والحقيقة أن مصطلح التراث الشعبي لا وجود له في العصور الماضية، وهو بالرغم من تكونه من ألفاظ عربية خالصة، ولكن لا نجده لا في الجاهلية ولا في صدر الإسلام ولا عرب الأمويين أو العباسيين أو ما بعدها، وإنما ابتكرناه في العصر الحديث.[4]

ولعل أقرب تعريف للتراث الشعبي أنه الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه ومشاعره في لغة عامية أو فصحى.[5]

---

[1] امينة فزازي، الأدب الشعبي، مناهج ودراسات، دار الكتاب الحديث، 2011، ص17.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي، ص15.

[3] فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، ط1، 1992، ص12.

[4] حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، ط1، 1980، ص10

[5] المرجع نفسه، ص 11.

وبالتالي فهو سجل أمين لخصائص ومواصفات البيئة التي أنتجته، وعلى هذا فهو ليس تقليدا أعمى أو مجرد نزوة عابرة، بل هو مبني على واقع اجتماعي ملموس وهو الذي يضع الأسس الحضارية للمجتمع الذي يعيش فيه.[1]

بمعنى أن التراث الشعبي واقعي مرتبط بحياة الناس وبقضايا الشعب في الواقع، وما تلك الجولات في عالم الغرائبية والعجائبية والماورائية إلا قراءة شعبية لهذا الواقع المتناقض، لذا نجد فيه غناءا ورقصا، نحيبا وبكاءا، فرحا وحزنا، فهو يتقاطع مع كل المعارف من شتى الأنواع.[2]

و اعتبر بعض الدارسين أن التراث الشعبي هو عامي اللغة في أغلب الأحيان، يتم توارثه بالرواية الشفوية، فهو مرادف للتراث الشفهي أو الفن القولي أو الفنون الكلامية أو كل ما هو منقول شفاهة.

3-3 التراث التاريخي:

إن التراث التاريخي يعتبر مصدر إلهام كبير للمبدع، سواء كان ذلك حدثا تاريخيا أم شخصية تاريخية، حيث يجسد من خلالهما رؤيته للواقع الجديد.

والأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إن لها دلالات دائمة، قابلة للتجديد عبر التاريخ في عدة أشكال.

بمعنى أن التاريخ هو ما حدث في الماضي ولكن يمتد إلى الحاضر ويتكرر بأشكال مختلفة، وليس بضرورة أن تكون مطابقة لما سبق ولكن تشبهها.[3]

---

[1] محمد المرزوقي، الأدب العربي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص18

[2]. محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص16.

[3] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، ص98.

فالتاريخ بهذا المفهوم ليس جامدا أو وصفا لفترة زمنية معينة، انما هو إعادة كتابة وإدراك جديد له من قبل الإنسان المعاصر، فليست هناك أي صورة ثابتة أو جامدة لأي فترة من الماضي، حيث أن إدراك التاريخ يكون وجدانيا بصفة مستمرة، و قد سار علي عشري زايد في هذا الاتجاه في قوله أن استلهام العبر من التاريخ امر ضروري.[1]

فبعض الصور والمعاني الثابتة في ذهن المتلقي يستطيع المبدع استغلالها لتقريب المعاني التي يريد إيصالها، ومن المفهوم أن المبدع يفسر الأحداث بما يتناسب مع رؤيته وأهدافه ومصالحه، وبهذا فإن التاريخ لا يكتب مرة واحدة، بل بعدد لا نهائي من المرات وبمختلف التوجهات والرؤى لإيصال معاني جديدة أو حتى لمساءلة الماضي.[2]

إن الأديب بصفة عامة والروائي بصفة خاصة أصبح يتعامل مع التاريخ كمتفاعل نصي.[3]

فالكاتب له الحرية في التصرف في بنية هذا المتفاعل بما يلائم السياق الروائي ويخدمه دلاليا، ويجعله أكثر اندماجا وتمازجا مع نسيج الرواية، ليناسب مع السياق الجديد الذي وُجد فيه ليصبح جزء لا يتجزأ منه.

ولكن يظل بالرغم من ذلك هذا المتفاعل النصي المتمثل في التراث التاريخي محتفظا ببعض ملامحه التي تشي بعملية التعالق، ومن خلالها يدرك المتلقي أنه بصدد مساحات تأويلية جديدة ذات أبعاد تاريخية، حيث يختلط فيها ما هو تخيلي بما هو تاريخي، وهذا الحديث عن الرواية والتاريخ يقودنا إلى أحد التعريفات للرواية على أنها

---

[1] مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الاندلس للطباعة، الشارقة، الامارات العربية المتحدة، ط2، 1981، ص206.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص12.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص103.

قصة خيالية ذات طابع تاريخي عميق، أي تصوير الواقع المعيش تصويرا فنيا خياليا.[1]

فما الرواية بهذا المنظور إلا مرآة عاكسة للمجتمع، فكل ما في الحياة هو من اهتماماتها، وهي بذلك واقعة بين التاريخ والمتخيل.

وتعتبر الرواية الجزائرية أشد الروايات، إيغالا في توظيف التاريخ لما شهدته البلاد من عمليات مسح وفسخ من قبل الإحتلال الفرنسي لمده طويلة من الزمن تعتبر ثقيلة في ميزان التاريخ وفي نفسية الشعوب، وبذلك فإن إدخال التراث التاريخي إلى الرواية، وإن عُدّ مغامرة من قبل بعض الدارسين إلا أنه كان وسيلة هامة لتقريب الماضي من الواقع الجديد.[2]

من هذا المنطلق يجب الإشارة إلى شيء هام وهو أن «العودة إلى التاريخ لا تكون من أجل تثمينه واتخاذه لحظة يخلد إليها الكاتب الضمني كبديل للحاضر و الراهن.

إن التاريخ في النص هو لحظة تأمل في زمن قد يتكرر بانكساراته وأوهامه وضعفه، ولكنه في الوقت نفسه خطوة إلى الوراء تعيد النظر في الذات الآخر، كما قد تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تجاوز النشاز الذي تعيشه الذات في علاقتها بالعالم.[3] والرواية في عودتها إلى التراث التاريخي فإنها تكتب التاريخ بطريقتها الخاصة، فلا تكون تاريخا مصقولا كما هو بمعنى أنها لا تكون مرآة للأحداث كما هي في الحقيقة ، بل إنها تضيئ على هذا التاريخ عبر انفتاحها عليه.

---

[1] المرجع السابق، ص104.

[2] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، ص100.

[3] بديعة الظاهري، ملامح اشتغال التراث في الرواية، دورية الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، منشورات تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر، ع4، جانفي 2009، ص21.

فنرى بذلك وقائعه وأحداثه من زوايا متعددة ومتباينة بعيدا عن النظرة الأحادية.[1]

السبب في ذلك أن الكاتب وعن طريق التخيل يعيد بناء المرحلة التاريخية المتّخذة موضوعا، وذلك بعملية تركيب جديدة للأحداث والظرف التاريخي والشخصيات المذكورة في حوليات تلك المرحلة، مضيفا إليها شخصيات متخيلة تساعده في تأثيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الإنسانية، والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة.[2]

وهذا ليس معنى أن يتجاوز الكاتب الحقائق والثوابت التاريخية الموثقة، بل إنه يتصور عالما روائيا يكون التاريخ خلفية له ومجالا يهب هذا العالم إحداثياته.[3]

وهذه الخلفية التاريخية لا تجيء بالضرورة من لحظات البطولة والقوة والنصر كما قد يتصور المتلقي، بل قد تكون أيضا من لحظات الهزيمة والأزمة والانهيار، ولعل الطرف الأخير يكون أكثر نجاعة وفائدة لأغراض استشرافية مستقبلية.[4]

بعد كل هذا هناك سؤال مشروع يجب الوقوف عنده ومحاولة الإجابة عليه، وهو هل يكون الروائي مؤرخا؟

يرى لوكاتش أن من بين أسباب توظيف التراث التاريخي، أو اللجوء إلى الماضي هو إثارة الحاضر من خلاله بالإيقاظ الشعري للشخصيات التي برزت في تلك الأحداث وتلك الفترة لتعيش مجددا الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى التصرف

---

[1] عبد الرحمن منيف، الكاتب والمعطى– هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص364.

[2] صالح فخري، قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية، منشورات الإختلاف، الجزائر، دط، 2010، ص70.

[3] محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في التخيل المرجعي، ص55.

[4] المرجع نفسه، ص57.

بتلك الطريقة، كما فعلوا في الواقع التاريخي فيعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات.[1]

و يؤكد ألفرد شيبارد هذا المعنى فيرى أنه من بين الأسباب التي تدعو إلى العودة إلى الماضي هو الرغبة في إعادة إنتاجه، فيناوله الروائي بصورة خيالية يتجاوز بها حدود التاريخ.[2]

والروائي يركز على فنية الرواية اكثر من تاريخيتها عند استعانته بالتراث التاريخي، وهو بهذا يعيد تركيب الحياة في فترة تاريخية محددة بإعمال ادواته الفنية لإظهارها بالشكل الفني لا التاريخي.[3]

بمعنى أن الروائي يقدم الأحداث التاريخية في قالب فني قد يكون قصصيا أو روائيا، ويخضعه لطبيعة الفن الروائي كالتخيل والحبكة والتشويق ، وعلى حد تعبير ميشال بوتور، البحث باستمرار عن الأشكال الجديدة الخيالية في الرواية.[4]

بهذا المعنى فإن الروائي لا يستطيع أن يكون مؤرخا لأن المؤرخ يلتزم الحقيقة في سرد الأحداث كما هي، بينما الروائي الذي يعتمد التخييل فإنه يحذف ويضيف ويقدم ويؤخر ويزيد وينقص.[5]

وهذا ليس معناه أن يقدم الروائي مادة تتعارض مع التاريخ، حيث يقول الدكتور نضال الشمالي في هذا الصدد أن الخطاب الروائي « ينشغل على خطاب تاريخي مثبت يحاول إعادة إنتاجه روائيا، ضمن معطيات آنية لا تتعارض مع المعطيات الأساسية

---

[1] جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صلاح جواد الكاظم، وزاره الثقافة والاعلام، بغداد، ط2، 1986، ص89.

[2] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الاردن، دط، 2006، ص112.

[3] المرجع نفسه، ص113.

[4] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص08.

[5] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص105.

للخطاب التاريخي، وعندما يحاول الروائي إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظره فإن ذلك يكون تفسيريا أو تعليليا، فقط لغايات إسقاطية أو استذكارية».[1]

أي أن الروائي الذي يستلهم من التراث التاريخي يفعل ذلك انطلاقا من الفن، وهو بذلك« ملتزم بصون المسافة الزمنية المعينة من التلاشي في هذا الفراغ الكوني الرهيب المسمى الزمن».[2]

ويؤكد فيصل دراج ذلك بقوله أن التاريخ يُستدرَج إلى النص الروائي مُوثَّقًا، شديد التوثيق ثم بعد ذلك يمعن في العبث واللعب والمعاينة.[3]

من هذا المنطلق يرى بعض الدارسين أن إعادة كتابة التاريخ عن طريق الرواية فيه توجيه للراي العام، بوجهة نظر ذاتية أحادية الجانب وهي نظرة الروائي، وأشهر مثال على ذلك الروايات التاريخية "لجرجي زيدان" التي مزج فيها بين التاريخ والخيال ونسج حبكات خيالية رومانسية في غالب الأحيان، وقد تناول أحداثا تاريخية إسلامية معروفة كفتح الأندلس ومقتل عثمان.

إلا أنه تلقى انتقادات شديدة حيث اتهمه منتقدوه بتأثره بديانته المسيحية في الحديث عن الإسلام وبتأثره بالمستشرقين.[4]

ومهما يكن من أمر فإننا نرى بأن جنوح الكاتب إلى التراث التاريخي وبعث الأحداث والشخصيات التاريخية، وتصويرها من وجهة نظره ورؤيته ليس عملا منبوذا، لأن

---

[1] المرجع السابق ، ص109.

[2] عبد السلام اقلمون، الرواية والتاريخ، ص 20.

[3] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص05.

[4] محمد إبراهيم الهواري، وقاسم عبده، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعرفة، الجزائر، دط، 1979، ص182.

الرواية ليست تاريخا، بل أن هذا الأمر قد يكون محمودا بأنه يدفع إلى البحث في التاريخ من مصادره الأصلية.

3- 4 التراث الأدبي:

إن مختلف الأعمال السردية الحديثة التي اتخذت التجريب مسارا لها قد انتهكت بصورة واضحه مقوله الجنس والنوع الأدبي، فالكاتب ليس عبدا للأشكال بل مبدعا لها وخائنا لها في نفس الوقت، فكل شكل يصبح قفصا وسجنا في اللحظة التي يخرج فيها للوجود ويستقر، فقضية الأشكال أو الأجناس أصبحت مجرد لعبة، حيث يُبتَكَر الشكل ليتم تحطيمه في اللحظة الموالية، وفي هذا كما يقول الدارسون إبراز لحرية الكاتب الداخلية وتمجيد لسطوته على إنتاجه وإبداعه الأدبي. فالمبدع يسعى لتأسيس شكل جديد بعد جهد ليصبح عدو له بعد ذلك ومُتبرَّءا منه، فهو بذلك يريد التحرر من المفاهيم والقوانين التي تحدد الكتابة، وبهذا فإن هاجس التجديد لا يتحقق إلا بالتحرر من السائد من خلال الثورة على أي شكل نمطي في الكتابة الروائية.[1]

إن التنويع في مركبات النص السردي وفي الأجناس الأدبية داخل الرواية بحث عن المغايرة للنموذج التقليدي الروائي، وهي ممارسة في ذات الوقت.[2]

بمعنى أن الرواية لم تعد ذلك الشكل التقليدي الثابت، بل تم كسره والانتقال إلى ما يعرف برواية التجريب أو الرواية الجديدة، تلك الرواية المتحررة على تراثها الأدبي بمختلف أجناسه الأدبية. ولم يبق هذا المفهوم مجرد طرح نقدي أجوف، بل إن الكتاب العرب والجزائريين خاصة آمنوا بهذا المزج والتطعيم فجاءت رواياتهم مُزاوِجَة بين

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص08.

الأجناس الأدبية المختلفة شعرا كانت أم نثرا، وذلك لضمان حياة أطول لإنتاجهم الأدبي.

و هذا يتماشى مع قول" موريس نادو " Maurice Nadeau الذي يرى أنه لم يعد من الضروري وضع كلمه رواية على غلاف رواية معينة، لأن الجنس الأدبي يتحول ويتطور، ويؤكد في كلامه أن الروائي أصبح يضع نصوصا ليست من الرواية أو من الشعر، وغالبا ما تكون منهما معا مما تجعل القارئ غير المتمرس يفتر ويضيع.[1]

ويؤكد رولان بارت أيضا في نفس السياق أن الكتابة لا تقبل التصنيف، فهي خلخلة تهشم كل بناء تصنيفي، والنص لا يُصَنف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية.[2]

بذلك فإن الرواية هي أخصب الفنون السردية وأكثرها انفتاحا على الأنواع الأدبية الأخرى لما تتوافر عليه ما آليات البناء والتنوع، إلى جانب التمظهرات السردية التي ينهض من خلالها الخطاب الروائي من داخل النص.[3]

بمعنى أن جنس الرواية كان حقلا واسعا للأجناس المجاورة، بحيث انتقت بذلك فكرة الاستقلال النوعي ولكنه في انفتاحه ذاك يؤسس المرجعيات الخاصة والجديدة للرواية.[4]

والرواية الجزائرية استطاعت أن تحقق رهان التجريب، وتحقق التجديد، ومن أبرز مظاهر ذلك مسألة تحطيم الحدود العازلة بين الأجناس الأدبية وإذابة الفروق النوعية والخصائص الشكلية بينهما.

---

[1] رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ، المغرب، ط1، 1986، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، مج1، ص173.

[4] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة التوزيع والنشر المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص74.

ومن الأجناس الأدبية التي دخلت الرواية نجد:

أ) تداخل الرواية مع الشعر:

نجد تفاعل الشعري مع الخطاب الروائي، وذلك عن طريق الأخذ بالأسلوب الشعري باستدعاء نصوص شعرية أو استخدام مقاطع وأبيات شعرية عن طريق التناص.

حيث يلجأ الروائي إلى التراث الأدبي الشعري و يستلهم منه مقاطع شعرية، كما فعل وطار في عرس بغل مع المتنبي، ومع الشنفرى وزهير بن أبي سلمى في رواية "تجربة في العشق "، وسيأتي تفصيل ذلك في الفصل التطبيقي.

ب) تداخل الرواية مع النصوص السردية:

من الطبيعي أن نعرف أن الموروث الأدبي هو من أكثر المصادر التي عكف الأديب المعاصر على استخدامها، وعادة ما يكون هذا الموروث نابعا من الشخصيات الأقرب والألصق بنفوس هؤلاء الأدباء ووجدانهم، وهو الأمر الذي اكسبه قدرة خاصة على التعبير عن تجاربهم وكشف ما في نفسياتهم للمتلقي.[1]

وزيادة على ذلك فإن استحضار مفاهيم التراث الأدبي في أي عمل إبداعي يُمَكنُ من التطلع إلى النماذج الجمالية والقيم السامية المفتقدة في الحياة المعاصرة.

ومن هذه النماذج نجد حكايات ألف ليلة وليلة والتي تعتبر المثل الأعلى في سعة الخيال وإلبَاسِ الشخصيات قدرات فائقة، فهي أثر فني كبير ووثيقة ثقافية تاريخية استحقت تسابق الباحثين والمبدعين لاستخراج كنوزه وعجائبه.[2]

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص138.

[2] أحمد سويلم، استلهامات ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2016، ص27.

وأصبحت هذه الحكايات على مر التاريخ مولدا وموقدا هاما لنصوص تخيلية كثيرة تنهض من ثنايا النص الألفي، حيث تستعير هذه النصوص فضاء الغريب والعجيب لتشخيص الواقع المعاصر. وقد أدرك الروائيون ضخامة هذا المتن الحكائي وسعة امتداده، فهو من النصوص المفتوحة دون منازع والتي تستدعي الكاتب باستمرار ليقرأ أو يعيد القراءة، ويعيد ترتيب أفكاره مرة بعد أخرى.[1]

وقد تأثر العديد من الأدباء العرب بهذه المدونة التراثية، نذكر على سبيل المثال هاني الراهب في روايته "ألف ليلة وليلتان" ، ونجيب محفوظ في "ليالي ألف ليلة" والروائي واسيني الأعرج في "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رمل الماية"، وخيري الذهبي في "ليالي عربية".

ونلاحظ أن التأثر هنا كان على مستوى العنوان، أين عمد الكاتب إلى توظيف بنيته توظيفا لا يخرج كثيرا عن بنية الرواية الأم، وذلك من خلال الخروج الطفيف عن العنوان الرئيسي.

كما تأثر الأدباء بحكايات الليالي من خلال "الحكاية الإطار" أي بناء الشكل الفني الذي يحكم الليالي.

ومعنى ذلك تركيب النص على مستويات الحكاية والأحداث والشخصيات والمكان والزمان.[2]

بحيث تتألف بنية الرواية من بنية عامة، أوالحكاية الإطارية وهي حكاية الملك شهريار وشهرزاد، وهي حكاية بسيطة تتولد عنها حكايات فرعية وهي التي روتها شهرزاد.[3]

---

[1] محسن جاسم الموسوي، الذاكرة الشعبية لمجتمعات ألف ليلة وليلة، ص31.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1986، ص296.

[3] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص97.

ونجد مثالا عن ذلك في رواية " ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، الذي أقام روايته على غرار حكايات ألف ليلة وليلة، حيث قسم روايته إلى أقسام كثيرة، يشكل كل قسم منها قصة مستقلة عن غيرها، و كل قصة تتألف من عدد من الأجزاء.[1]

وكذلك الحال في رواية واسيني الأعرج حيث تتألف من قصص روتها دنيا زاد أخت شهرزاد كما هي الحال في حكايات الليالي.[2]

وقد استفاد الكتاب الجزائريون الذين يكتبون باللغة الفرنسية من حكايات الليالي، مثل كاتب ياسين في رواية "نجمة"، ورواية "من يتذكر البحر" لمحمد ديب.[3]

كذلك تم توظيف شخصية " دون كيشوت" في العديد من الروايات الجزائرية وهي شخصية أدبية متخيلة. وقد تعددت الآراء حول الإسم الحقيقي للشخصية، فهناك من يرى أنه يحمل اسم " دون كيخوتة دي لامانشا" أو ""كيخادا" الذي يحمل ترجمة الفك، ويرى البعض الآخر أنه "كيسادا" والذي يعني "حظيرة الجبن" ، وآخرون يرون أنه "دون كيشوت" والذي يعني الفخذ.

وهذه الشخصية هزيلة الجسم، طويلة القامة، هدفها إسعاد المجتمع بصورة كاملة: و نشر العدالة الإجتماعية بين الناس، و إعادة ترتيب العالم ترتيبا جماليا.[4]

ومن الروائيين الذين استعانوا بها نجد واسيني الأعرج في رواية "حارسة الظلال" حيث وصفه السارد بالقول: "كانت عظام دون كيشوت بارزة من تحت معطفه الأبيض، قامته الطويلة التي تحاذي المترين، تبدو مزعجه له قليلا... الحقيقة إسمي فاسكيز دي

---

[1] نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، دار الشروق، القاهرة، ط6، 2015.

[2] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان، دمشق، ط1، 1998، ص75.

[3] نظيرة الكنز، أسطورة شهرزاد في الرواية الأجنبية، رسالة دكتوراه، تخصص أدب مقارن، جامعة باجي مختار عنابة، 2007/ 2008، ص 203.

[4] حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص151.

سرفانتيس دالميريا. لكن الناس يسمونني دون كيشوت... هم يجدون شبها كبيرا بيني و بين الشخصية التي ابتدعها جدي الأول ميغيل دي سرفانتيس....بإمكانكم أن تسموني دون كيشوت».[1]

واستعان به أيضا في رواية مصرع أحلام مريم الوديعة حيث يقول في الرواية: « بعض أجدادي مفخرتي الكبرى التي تملأني حياة، دون كيشوت أروع أسلافي سخاء»[2]، و هذه المقولة بالذات تبين مدى العلاقة بين واسيني الأعرج و "دون كيشوت" فهي تتجاوز علاقة الكاتب بشخصياته، ذلك أن واسيني كثيرا ما يفتخر بقرابة دون كيشوت له كأحد أجداده المقربين.

4- الرواية والـتـراث:

إن الرواية أكثر الأجناس الأدبية صلة بالتراث فهي كما يقول باختين: «تحاكي كل الأنواع الأخرى، وهي بذلك تكشف عن أشكالها التعاقدية، إنها تقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى».[3]

يقول يقطين في شرح هذا القول أن للرواية بصفتها نوعا سرديا القدرة على استيعاب العديد من النصوص سواء كانت نثريه أو شعرية، وهذه القدرة الهائلة على احتواء الأنواع المختلفة من النصوص قديمها وحديثها، وبوعي فني وفكري متميز هي بقصد إنتاج نص جديد.[4]

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)، دار ورد للطباعة، دمشق، ط2، 2006، ص24.

[2] واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984، ص15.

[3] Mikhaïl Bakhtine, récit épique et roman, esthétique et théorie du roman, Edition Galimard, paris, 1978, p443.

[4] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص177.

فالرواية تحاكي الأنواع القديمة والسابقة عليها وتستثمرها، ليس بهدف في الوقوف على انجازاتها بل لتجاوزها، فهي حينما تتحاور مع هذه الأنواع تسلب منها مقوماتها وتستحوذ عليها وتحتفظ بها لنفسها، فكأنها تجعل هذه النصوص المختلفة رهينة لها تسلبها كل جوهرها لتؤسس بذلك ذاتا جديدة لها، قاعدة حياتها هي من مقومات حياة الأنواع الأخرى.

واستعانة الرواية بالتراث أمر لا غرابة فيه لأنها كانت وليدة ظروف هيأت لوجودها، ولأنها جنس لم يولد مكتملا، فهي في تطور مستمر وفي هذا يقول باختين: « لم تكمل الرواية تطورها بعد، فهي تلج الآن مرحلة جديدة، فعصرنا هذا يميزه التعقد والعمق والتفكير النقدي للإنسان، وهذه الخطوط تحدد تطور الرواية... ومن بين الأجناس الكبيرة وحدها الرواية لا تملك قانونا، فدراسة الأجناس الأخرى تعادل دراسة لغات ميته، أما دراسة الرواية تعادل دراسة اللغات الحية.[1]

ومن هنا رأى باختين صعوبة وضع نظرية للرواية لأنها جنس يستطيع احتواء الأجناس الأخرى.

وهذا لا يعتبر نقطة ضعف بالنسبة لها، بل هو أمر لازم لها، وهو كما يقول بيار شارتييه: « ليس ضعفا في النظرية، بل هو معطى لازم لها، إنها لا تعرف ضغوطا ولا كوابح وهي متفتحة على جميع الممكنات غير المحددة، وفي توسع متواصل».[2]

ومن هنا كان الوعي بالمسألة التراثية بإعتبارها مكونا هاما من المكونات المحيطة بنا أمرا ضروريا، وهذه المسألة كما يرى يقطين مطروحة دائما، وبالنسبة إلى كافة الشعوب قديمها وحديثها، وكيفما كانت درجة رقيها الحضاري، وازدهارها، لكن

---

[1] Mikhaïl Bakhtine, récit épique et roman,p441.

[2] بيار شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص12.

الاختلاف يكمن في طريقة التفاعل مع هذا التراث والعلاقة التي نقيمها معه لإنتاج معرفة جديدة، معنى ذلك أن التفاعل المنتج و الإيجابي مع التراث هو ما يفرق ويباين بين المجتمعات.[1]

وبالفعل فإن توظيف التراث أعطى ثماره إذ مكَّنَ الروائي من شرح مختلف المواضيع التي تتعلق بالحياة اليومية للفرد، وزيادة على ذلك قد مكن في المساعدة على تحديد الهوية والانتماء، « وذلك من خلال عمله على إنجاز قراءة للتاريخ وتجسيد موقفه منه بناء على ما تستدعيه مقتضيات و متطلبات الحاضر والمستقبل» .[2]

ونزوع الرواية إلى التراث لم يأت فجأة، بل له بواعث متعددة ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

*أدت حرب 1967، والتي تمثل منعطفا كبيرا ومحطة كبرى في تاريخ البلاد العربية إلى خيبة أمل كبيرة، مما أدى إلى البحث عن أسباب الهزيمة بطرح أسئلة مهمة من قبيل لماذا تأخرنا؟ ولماذا انهزمنا؟ و لماذا خدعنا؟

وكان الجواب أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل حضارية أيضا، وان إعادة النهوض يتطلب بالمقابل إعادة التفكير في كل البنى المكونة للمجتمع. وقد أدلى المثقفون بدلوهم بقولهم أن أهم شيء هو العودة إلى الجذور، ليس من أجل الإنغلاق ولكن للإنبعاث من جديد من خلال مساءلة الماضي وقبل ذلك مساءلة الذات.[3]

وكان للإبداع الروائي أجوبته التي إنبنت على محاولة فهم الواقع في علاقته بالتاريخ ومن خلال توظيف التراث.

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص145.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص15.

*تراجع الرواية الغربية بوصفها المثل الأعلى للرواية العربية، والاحتكام إلى التراث العربي الذي أثر في الآداب العالمية ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة، هذه الحكايات التي ما انفك الكاتب الغربي الاهتمام بها، خروجا عن طوق الكلاسيكية الخانق وانفتاحا على الشرق حيث عوالم السحر والجاذبية، وقد ساهمت الترجمات الغربية المختلفة "لليالي" في توسع الإهتمام بهذه الحكايات، حتى أن كتاب ألف ليلية وليلة اعتبر من قبل بعض النقاد العباءة التي خرج منها فن الرواية بكل طرقه وأساليبه.[1]

وقد تتبع الناقد "ماهر البطوطي" في كتابة "الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية" مسار هذا الأثر الخالد وتأثيره في الأدب الغربي.[2]

* الرد على التيار ذي النظرة العدائية للتراث، الذي يجعل من الماضي السبب الرئيسي في التخلف وتبعا لذلك ينادي بمقاطعته، ولقد كان تعلق الكتاب والروائيين بالتراث المكون من مراحل تاريخية كثيرة والذي يعتبر على حد تعبير سعيد يقطين جزءا من المقومات الحياتية والوجودية والحضارية، كان أهم رد على هذا التيار، بل اعتبر هؤلاء الكتاب سبب رفض التيار المعادي للتراث هو الفشل في فهم التراث، وفي هذا يقول جعفر آل يسن أن من السلبيات التي أعاقت الباحثين على فهم التراث «إحكام بعض الناقدين المعاصرين ممن أدركوا التراث إدراكا مقلوبا فحسبوا كل دراسة له أو عليه يجب وأدها وإبعادها عن الطريق».[3]

---

[1] ماهر بطوطي، الرواية الام، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، مكتبه الآداب للنشر، القاهرة، ص380.

[2] كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ج2، ص174.

[3] جعفر آل يسن، المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب، دراسة في التراث، دار الاندلس للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1983، ص20.

الفصل الثاني:

تجليات التراث في روايات الطاهر وطار

1-التراث الديني

2-التراث الشعبي

3-التراث الأدبي

4-التراث التاريخي

عرفنا مما سبق أن مصطلح التراث هو من المصطلحات التي شهدت مدا و جزرا بين الباحثين، وقد شاركه في هذا الاستحضار الجدلي مصطلح الحداثة، وهذه الثنائية تتوازى جدليا مع ثنائية الأصالة المعاصرة.

إن توظيف التراث في الرواية أمر لا غرابة فيه، وهو بمثابة ربط الماضي بالحاضر، و بمثابه إثبات الإنتماء ولتأكيد جذور كاتب الأصيلة من جهة اخرى.

وقد تعامل الطاهر وطار مع هذا التراث، إلا أن تعامله معه لم يكن تعاملا سكونيا يكتفي بتوظيف الماضي وينقطع عن الحاضر، بل كان تفاعليا كحركة مستمرة تربط الماضي بالحاضر من أجل المستقبل.

1.التراث الديني:

يعتبر التراث الديني مصدرا سخيا من المصادر التي تثري النص الأدبي و تدعمه. و قد كان تفاعل الطاهر وطار مع التراث الديني لافتا، و ذلك في أغلب رواياته، حيث استطاع أن يوظف النصوص الدينية، و قد عمد إلى الاستفادة من جمالياتها من كل الجوانب لإنتاج نص يتميز بالجدية والتجدد، وهذا الاستثمار يدل على قراءة واعية وعميقة لمصادر هذا التراث.

ولا شك أن التراث الديني يشكل جزءا لا يتجزأ من ثقافة المجتمع الجزائري المسلم، لذا فإن أي استخدام أو أي معالجة له هي معالجة للواقع الجزائري وقضاياه.[1]

وهذا الأمر يؤكده علي عشري زايد، وإن كان على نطاق أوسع وهو العالم العربي حيث يقول:« يشكل التراث الديني جزء من ثقافة مجتمعنا العربي. فهو يحدد وجوده الكياني والاعتباري، وكذلك علاقته مع الآخرين ومع عالم الأشياء من حوله ولهذا كان التراث الديني في كل الصور ولدى كل الامم مصدرا سخيا من مصادر الإلهام».[2]

ولعل تأثر وطار بهذا الأمر يعود في جزء كبير منه إلى طريقة نشأته وتكوينه الديني، حيث كان ضمن تلاميذ جمعية العلماء المسلمين النجباء، ثم التحق بمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة ليغترف من علوم الفقه والشريعة، وحفظ القرآن هناك، ليلتحق بعدها بجامع الزيتونة بتونس حيث واصل تكوينه الديني هناك.[3] هذه الرحلة الطويلة في مجال العلوم الدينية جعلت القرآن الكريم متنفسا للكاتب وأحد المصادر الأساسية

---

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 139.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 75.

[3] انظر الموقع الالكتروني: الطاهر.وطار/https//:ar.wikipedia.org/wiki/.

في تكوينه الأدبي كذلك، وأسلوب أي كاتب هو الكاتب نفسه فكرا، وخلقا وشخصية وجوهرا وكيانا.[1]

بمعنى أن الأفكار التي وظفها الكاتب، والتي استقاها من النص القرآني تكشف عن ثقافته الدينية وتبين أيضا جانبا من طريقة حياته وتفكيره، وتعبيره، بحيث أنه يربط بين الماضي والحاضر بل أن الأمر قد يتجاوز ذلك إلى مستوى آخر يكشف استمرار الماضي في الحاضر وإغناء إبداعات الروائي.[2]

وسنحاول في هذا المبحث تسليط الضوء على جوانب التراث الديني في بعض روايات الطاهر وطار.

- **رواية اللاز:**

هي أول رواية نشرها وطار، وهي تصور الصراع بين الثوار أثناء الثورة، حيث تم القضاء على بعضهم بسبب انتماءاتهم الإيديولوجية، فهي تصوير للواقع الثوري وأزمة الانتماء والبحث عن الهوية، وفيها رصد لتناقضات الثورة الجزائرية.

والثورة والعنف والحديث عن المأساة من المضامين التي تكون ثابتة عند الكاتب، وفي هذا يقول محمد مصايف: «إن وطار كاتب فكرة بالدرجة الأولى، وهو إن كتب القصة أو الرواية فإنما ليعبر عن موقف فكري يشغله منذ زمن».[3]

وكان التزام وطار في فترة كتابة هذه الرواية – 1974– يستند إلى خلفية إيديولوجية اشتراكية، ونجده يؤكد ذلك في مقدمة الرواية بقوله: « سأقطع من عمري سنوات

[1] زكي، نجيب محمود، في فلسفه النقد، دار الشروق، بيروت، ط1، 1979، ص92.

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص156.

[3] محمد مصايف، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الجزائر، 1982، ص 97

أخرى، ساعه فساعة، لأصنع رسما جميلا لبلادي، بلاد التسيير الذاتي، والثورة الزراعية، وتأميم جميع الثروات الطبيعية».[1]

فالروائي يفسر الأحداث ويصورها وفق الاتجاه الذي يعتنقه، وفي هذا يقول واسيني الأعرج: « إن الواقعية الاشتراكية مع وطار لا تكتفي بتصوير الحادثة أو الشخصية الأدبية المحورية بل تفسرها».[2]

أي أنه يتناول في رواياته نماذج مرتبطة بالإطار الاجتماعي وغير معزولة عنه، على عكس الواقعية الانتقادية.[3]

ومن أمثلة التناصات الموجودة في الرواية مع القرآن الكريم وهي من قبل الملفوظات الاجترارية قول الكاتب على لسان حمو شقيق زيدان: « وتذكر إذا ما هوى نجم فمن أجل رجم شيطان إذا ما خسف القمر فسيموت عظيم».[4]

وذلك في تناص مع قوله تعالى: ﴿وَٱلنَّجۡمِ إِذَا هَوَىٰ ۝١ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمۡ وَمَا غَوَىٰ ۝٢﴾*.

وقوله تعالى: ﴿فَإِذَا بَرِقَ ٱلۡبَصَرُ ۝٧ وَخَسَفَ ٱلۡقَمَرُ ۝٨ وَجُمِعَ ٱلشَّمۡسُ وَٱلۡقَمَرُ ۝٩ يَقُولُ ٱلۡإِنسَٰنُ يَوۡمَئِذٍ أَيۡنَ ٱلۡمَفَرُّ ۝١٠﴾**

وزيدان بالنسبة إلى حمو هو رمز للقائد الفذ والمثقف الحزبي، وقد تذكر كلامه بعد أن رأى هذه النجمة التي هوت والتي أولها بسقوط العدو الظالم وبشرى انتصار الثورة وهذا

---

[1] الطاهر وطار، مقدمة متصدرة رواية اللاز.

[2] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 89

[3] المرجع نفسه، ص 84.

[4] الطاهر وطار، رواية اللاز، ص14

* سورة النجم، الآية: [1-2].

** سورة القيامة، الآية: [7-10].

دون شك من آراء ومبادئ الكاتب ذاته الذي عاش يحمل همّ هذه الثورة يقظة وذكريات وتخيلات، فهي على حد تعبير "كامي" «شعور يملأ كيانه لا يمكن التخلص منه خاصة إذا تمكن من الإنسان وعاش في أعماقه».[1]

وفي موضع آخر يتحدث الكاتب عن شخصية المسؤول السياسي في حركة التحرر، وهي شخصية ذات ثقافة محدودة غارقه في الخرافات والبدع، يسرد الآيات دون فهم، رغم أنه معلم للقرآن، حيث يرى أن كل ما يقوم به البشر لا يعدو التمثيل لرواية مكتوبة على اللوح المحفوظ منذ الأزل.[2]

وهذا تناص مع قوله تعالى: ﴿ بَلْ هُوَ قُرْءَانٌ مَّجِيدٌ ۝٢١ فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ ۝٢٢ ﴾*

واللوح المحفوظ اثبت الله تعالى فيه كل شيء.[3]

وفي تناص مع قول النبي صلى الله عليه وسلم: « كتب الله مقادير الخلائق قبل أن يخلق السماوات والأرض بخمسين ألف سنة».[4]

- **رواية الزلزال:**

رواية الزلزال رواية تتناول فترة ما بعد الثورة الجزائرية، وقضية الإصلاح الزراعي بالذات وبطلها هو الشيخ 'بولرواح" الذي سيشمل الإصلاح الزراعي أراضيه الواسعة، لذا يتخذ خطوات سريعة لتجنب ذلك الأمر.

والروائي في هذا السرد يصور الجزائر الجديدة بكل تطوراتها، كما يقف بصورة خاصة

---

[1] ألبير كامي، أسطورة سيزيف، ص24.

[2] الطاهر وطار، الرواية، ص137.

* سورة البروج، الآية: [21-22].

[3] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، التفسير، مج7، ص1957.

[4] مسلم بن الحجاج، صحيح المسلم، دار طيبة، الرياض، ط1، 2006، مج2، ص2653.

عند الثورة الزراعية وبذلك أعطى المفاتيح الأولى للقارئ ليكون على بينة أثناء قراءة الرواية.[1]

وهذا الأمر يؤكده الكاتب ذاته، وذلك من خلال إهدائه الرواية إلى كل من بنى ويبني الثورة الزراعية في الجزائر مسهما في وضع أسس صحيحة لمجتمع ديمقراطي متقدم.[2]

ومعلوم أن الطاهر وطار أديب ملتزم معتنق للفكر الاشتراكي في هذه المرحلة من حياته وهو من أكثر الكتاب اتصالا بالطبقة العمالية،أو كما سماهم في رواية الزلزال بالمناضلين العماليين، وقد شجعه تبني النظام الحاكم في البلاد للنظام الاشتراكي على ذلك.

فكان يصور آلامهم وآمالهم وكان وما يزال على حد تعبير واسيني الأعرج في مرحلة هامة من حياته يبحث عن طريقة لبناء الاشتراكية والعدالة.[3]

ورغم هذا الاتجاه الاشتراكي الجارف للروائي إلا أننا نلحظ بالمقابل تفاعلا كبيرا مع النصوص القرآنية و التراث الديني بصفة عامة.

فأول ما يلاحظ في الرواية أن شخصية "عبد المجيد بو لرواح" و هو الشخصية الرئيسية، شخصية دينية تملك ثقافة عربية إسلامية يساهم بها في الإصلاح.[4]

شخصية دينية، وهو ما ظلل الرواية بجو ديني عذب، ولكن هذا التدين الذي يتحلى به تخترقه تناقضات صارخة، فهو يجمع إلى هذه الصفة أسوء أنواع الانحراف والأنانية

---

[1] أحمد دوغان، قراءة في رواية الزلزال للطاهر وطار، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد100، أوت 1989، ص 118.

[2] الطاهر وطار، رواية الزلزال، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013، ص07.

[3] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص64.

[4] موسى بن جدو، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، بدعم وزارة للثقافة، دط، 2008، ص63.

والشذوذ، وقد جعله الكاتب نموذجا للفهم السيئ للدين.[1]

حيث أن هذه الشخصية رغم تدينها إلا أنها تفسر الآيات القرآنية على حسب هواها وبما يتوافق ومصلحتها الشخصية، و سنسلط الضوء على التماس المباشر بين الطاهر وطارعلى لسان "بولرواح" وبين النص القرآني.

فعندما أراد وصف المدينة، جاء هذا الوصف متأثر بوضوح بالألفاظ والتراكيب الدينية المستوحاة من القرآن الكريم حيث يقول السارد: « ألقى نظرة خاطفه على الصف الطويل الذي يقف عند مدخل المصعد، ثم على الجسر الضيق المعلق... ثم على الصخرة الملساء، المتحدرة مع جانبي الأخدود في نتوءات والتواءات تتخللها أشجار وغيران، وتحوم حولها حمامات دكناء وناصعة تبدو كالصوف المنفوش».[2]

استخدام لفظ الأخدود مستوحى من قوله تعالى: ﴿قُتِلَ أَصۡحَٰبُ ٱلۡأُخۡدُودِ ۝٤ ٱلنَّارِ ذَاتِ ٱلۡوَقُودِ ۝٥ إِذۡ هُمۡ عَلَيۡهَا قُعُودٞ ۝٦﴾*.

و كذلك عبارة الصوف المنفوش استوحاها من قوله تعالى: ﴿وَتَكُونُ ٱلۡجِبَالُ كَٱلۡعِهۡنِ ٱلۡمَنفُوشِ ۝٥﴾**.

ولكن هذا الوصف لم يمنعه من صب جام غضبه وسخطه على المدينة وأهلها، بل تجاوز الأمر إلى الدعاء على السكان بالفناء، « يا سيدي مسيد...ارأف بالأبرياء الذين عليها، وبعباد الله الصالحين الذين فوقها... أرحها من الرعاع الذين يدنسونها، سلط

---

[1] المرجع السابق، ص 135.

[2] الطاهر وطار، الزلزال، ص14.

* سوره البروج، الآية: [4-6].

** سورة القارعة، الآية: [5]

عليهم طيرا أبابيل ترميم بحجارة من سجيل».[1]

هذا الدعاء فيه استحضار للنموذج المكي، والبيت الحرام الذي حاول الحبشي هدمه فأرسل الله تعالى عليه آية من آياته أهلكته وحفظت البيت، وهي طير متفرقة تحمل أحجار محمّاة، رمته وجيشه، فأهلكتهم جميعا.[2]

وهذا مستوحى من قوله تعالى: ﴿ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۝٤ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ۝٥ ﴾*

وما زاد الطين بلة أن "بولرواح يرى أن أهل المدينة هم المتربصون الحقيقيون بممتلكاته بفعل القوانين الجديدة لتأميم الأراضي وفق التسيير الإشتراكي الجديد، فيصب عليهم سيلا من اللعنات « عليهم اللعنة في الليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى، وإن كانوا يعرفون معنا للعدالة فهم الذين يخططون للاستيلاء على أراضي الناس».[3]

وهذه العبارة في تناص مع قوله تعالى في محكم التنزيل : ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ۝١ وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ ۝٢ ﴾**.

الأزمة عند "عبد المجيد" لم تتوقف بل زادت تراكما بفعل القهر الاجتماعي الذي يحس به، والرفض لكل ما يمس ممتلكاته، وأمام عجزه عن فعل أي شيء ينتقل

إلى الحلم بهلاك المدينة بالطوفان: « يتجمع الماء ويتجمع، ويصعد تهوي الأشجار

---

[1] المصدر السابق ، ص47.

[2] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص1994.

* سوره الفيل، الآية: [3-5].

[3] الطاهر وطار، الزلزال، ص51.

*سورة الليل، الآية: [1-2].

وتتذاوب المباني الطينية، تتفكك الأكواخ، يمتلئ الجرف ويحدث الطوفان».[1]

فهو يتمنى لمدينته مصير قوم نوح، ولا يتمنى النجاة إلا لآل بولرواح، بل زيادة على الطوفان يتمنى الوباء والزلزال إمعانا في تمني الهلاك الشامل، «يا ربي الفتنة والزلزال والوباء، لا تذر لهم باقية، واغفر لي ولآل بولرواح».[2]

وهذا مستوحى من قوله تعالى في سوره نوح: ﴿ رَّبِّ ٱغۡفِرۡ لِي وَلِوَٰلِدَيَّ وَلِمَن دَخَلَ بَيۡتِيَ مُؤۡمِنٗا وَلِلۡمُؤۡمِنِينَ وَٱلۡمُؤۡمِنَٰتِۖ وَلَا تَزِدِ ٱلظَّٰلِمِينَ إِلَّا تَبَارٗا ٢٨ ﴾*

قسنطينة انتهت وتغير أهلها لذا فهم يستحقون هذا المصير القاسي« قسنطينة الحقيقية انتهت، أقول زلزلت زلزالها، لم يبقى أحد من أهلها كما كان، أين قسنطينة بالباي وبالفقون وبن جلول وبن تشيكو وبن كرارة؟ زلزلت زلزالها.[3]

وهذا يتماشى مع قوله تعالى: ﴿إِذَا زُلۡزِلَتِ ٱلۡأَرۡضُ زِلۡزَالَهَا ١ ﴾**

ولم يقتصر الغيض على قسنطينة وأهلها بل تجاوز حتى إلى أهل البيت فيقول " بولرواح" مخاطبا زوجته في عبارات تنم عن التسلط والتجبر متمثلا صورة فرعون: « أنا الشيخ بولرواح.... أنا ربكما الأعلى، ما أبيحه مباح، وما أحرمه حرام».[4]

وهذا في تناص مع قوله تعالى في سورة النازعات على لسان فرعون: ﴿فَحَشَرَ فَنَادَىٰ ٢٣ فَقَالَ أَنَا۠ رَبُّكُمُ ٱلۡأَعۡلَىٰ ٢٤ ﴾*

---

[1] المصدر السابق، ص163.

[2] المصدر نفسه، ص210.

* سوره نوح، الآية: [28].

[3] المصدر نفسه، ص25.

** سوره الزلزلة، الآية: [1].

[4] المصدر نفسه، ص220.

*** سوره النازعات، الآية: [1].

إن عبء النظام الاشتراكي وما رافقه من سياسة تأميم الأراضي تُثقِل صدر بطل الرواية وتجعله مغلول اليدين، مما جعله يتوجس الشر من أهل المدينة ويعتبرهم العدو، وأمام عجزه لا يجد حيلة إلا الدعاء عليهم بالهلاك والزوال بمختلف المصائب من وباء، وزلزال، وطوفان، وفي خضم هذا كله نجد بروز المرجعية القرآنية واضحة لدى المؤلف في تناصات متعددة مع الآيات القرآنية.

- **رواية الشمعة والدهاليز:**

صدرت هذه الرواية خلال عشرية الأزمة وتحدثت عن مظاهر الأزمة السياسية في الجزائر وبداية بروز التيار الإسلامي وظهوره على الساحة الوطنية، واذا تأملنا الرواية نجد أن التناص مع القرآن الكريم يمثل جزءا هاما من الرواية لكن سنكتفي بالإشارة إلى بعضها فقط.

إن أول ما يلفت النظر هو المقدمة التي أوردها الكاتب "طسين الواحد والصفر"

حيث فسر فيها سبب رفض إبليس السجود لآدم، وهو رفض التعددية، وهو تفسير غريب تبنى فيه التأويل الصوفي للحلاج، بداية من العنوان و هو "طسين" الموافق لطواسين الحلاج، ثم السبب وهو أيضا يتماشى مع رأي الحلاج في أن إبليس رغب في أن يخدم الله مباشرة وأن يسجد لله مباشرة دون وسيط، وفي هذا يقول: «ولُعن حين وصل إلى التفريد وطُلب حين طَلب بالمزيد، فقال له اسجد، قال لا غير، قال له: وإن عليك لعنتي، قال لا غير...

والتقى موسى عليه السلام وإبليس على عقبه الطور فقال له: يا إبليس ما منعك عن السجود؟ فقال منعني الدعوى بمعبود واحد».[1]

[1] قاسم محمد عباس، الحلاج، الأعمال الكاملة: التفسير، الطواسين، بستان المعرفة، نصوص الولاية المدويات، الديوان، رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص191.

فإبليس حسب الكاتب رفض التعددية فتمسك بعدم السجود لغير الواحد، فإذا أخذنا بهذا الرأي فمعنى هذا أن أمره بالسجود إيذان بهذه التعددية، تعالى الله عن ذلك، وهذا مأزق وضع فيه الطاهر وطار نفسه، وكان في غنى عنه.

وبعيدا عن الجدل الفكري نقول أن هذه المقدمة تتعارض بشكل صارخ مع قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُواْ لِأَدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَٱسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٣٤﴾﴾.*

فالأمر بالسجود هوتكريم لآدم وتعظيم له، وعبودية لله تعالى، أما امتناع إبليس عن السجود فهو استكبار وحسد حيث يقول كما ورد في القرآن الكريم: ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُواْ لِأَدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبْلِيسَ قَالَ ءَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِينًا ﴿٦١﴾﴾.**

ومنذ تلك اللحظة ظهرت عداوته لله وعز وجل ولآدم عليه السلام.[1]

وهذا ما يسمى التناص المضاد أو المخالف، وهو أن يختلف النصان الحاضر والغائب في كثير من الخصائص الذاتية، أي أن يعارض النص الأصلي أو المركزي الموجودَ في النص الغائب، ويكون على نقيضه وفي اتجاه معاكس له، رغم الخضوع لسلطته في أحيان كثيرة.[2]

وهذا النمط يعرف في قوانين التناص بالقلب أو التناص العكسي، حيث يذهب النص الأصلي عكس الخطابات الغائبة، وهذا الأمر يصفه "هارولد بلوم " بأن المبدع يسير في البداية على منوال النص الأول ثم يتمرد عليه، ولكن هذا لا يقلل من شان النص

---

* سورة البقرة، الآية: [34].

** سورة الاسراء، الآية: [61].

[1] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص55

[2] سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، "معارج ابن عربي نموذجا"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 100.

السابق أو يقصيه والقارئ هو الفيصل في الأخذ بأحد النصين، إذ أن له ذاتا مشبعة تكونت من نصوص أخرى وشفرات غير منتهية.[1]

ونجد هذا التناص عند وطار في موضع اخر: « الله هو العقل، الله هو اقرا باسم ربك الذي خلق.... اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم».[2]

فهو يمزج من جهة بين آيات القرآن ومن جهة أخرى بالفكر المادي الذي يرى بأن الله هو العقل، وهذا تناص مضاد مع الآيات الأولى من سورة العلق».[3]

وهناك تناص توافقي في مواضيع عديدة منها قول الكاتب على لسان أحد الشخصيات: « ثورة ربانية تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها إن شاء الله شجرة مباركه لا شرقيه ولا غربية».[4]

وقوله في موضع اخر: «فأن يكون الله نور السموات والأرض جائز، بل ولربما واجب، وحتى إذا لم يكن المرء مؤمنا فبالإمكان التأويل».[5]

وهذا مستوحى من قوله تعالى في سوره النور: ﴿۞ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۚ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَٰلَ لِلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمُۢ ٣٥﴾*

---

[1] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006، ص388.

[2] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146.

[3] سورة العلق، الآية: [1-4]

[4] الطاهر وطار، الرواية، ص28.

[5] المصدر نفسه، ص12.

* سورة النور، الآية: [35].

ويتقاطع الروائي مع قصة آدم وهو يُقْدِم عن علم بالشيء المحظور عليه، حيث يتناول الفاكهة من الشجرة المحرمة عليه حيث يقول في مجموعه من التساؤلات: « من الذي أوصلني هذه المواصل، هل كانت هي السبب؟ وتجلت له بعينيها الدعجاوتين اللتين تحمل نظراتهما إيحاء متواصلا باستغاثة، أكانت الشجرة التي أكل منها آدم وحواء لعنة أبدية بالغواية».[1]

وهذا تناص مع قوله تعالى في الآية: ﴿وَقُلْنَا يَـٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَـٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿٣٥﴾﴾*

وهذا التناص غرضه التساؤل على مدى التزامه بالمبادئ التي وضعها لنفسه وعن مدى انسلاخه وانزياحه عنها.

- **رواية تجربة في العشق:**

يظهر التفاعل مع القرآن الكريم في هذه الرواية من خلال توظيف القصص القرآني، وهو توظيف ضمني، استطاع الكاتب بأسلوبه المرن أن يجعله في خدمة الرواية بطريقة سلسة.

فقد وظف قصة النبي إبراهيم عليه السلام مع ابنه اسماعيل عليه السلام في معرض سرد العلاقة بين المستشار و"أولغا" الفتاة الروسية، والتي تعلق بها تعلقا شديدا بحيث أنها لا تفارق خياله، فأراد أن يقطع هذه العلاقة نهائيا حيث يقول السارد على لسانه: لم يشتط المعشوق في أي طلب، قال أن له نية وصدق عزيمة، فيجر المعشوق إلى

[1] المصدرالسابق، ص130.

* سورة البقرة، الآية: [35].

إبداء رغبة ما ولو كانت مستحيلة، أيحمل الرجل السكين ويبطح ابنه ويروح يحز رقبته تصديقا لحلم».[1]

فقد شبه الروائي قوة علاقة المستشار بأولغا بقوة العلاقة بين إبراهيم واسماعيل، وقطع العلاقة بينهما شبهه بذبح إبراهيم لابنه اسماعيل، و'ن كان الفرق بينهما أن الأول هو ذبح معنوي، أما الثاني فهو ذبح مادي.[2]

وهذا تناص مع قوله تعالى في محكم التنزيل من سورة الصافات: ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعۡيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ فَٱنظُرۡ مَاذَا تَرَىٰۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفۡعَلۡ مَا تُؤۡمَرُۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ١٠٢﴾*

فالمؤلف يقصد إسقاط ما هو مقدس على شخصية المستشار لتوليد نص جديد يُكسِب محيطه مصداقيه قيمية، مع المفارقة والبون الرسالي بين الحادثتين، فالقضية عند الكاتب هي تشابك وتشابه في العلاقات، إبراهيم مع ابنه إسماعيل، المستشار وأولغا، وذلك من حيث العواطف القوية الجياشة، بحيث لا يمكن لأحد هنا أن يستغني عن الآخر بسهولة.

و من أنواع التناص التوافقي المعتمد على الملفوظات الاجترارية المتطابقة من طرف الكاتب نجد قوله: « أن البشرية أدق من الإنسانية وأن على المفكرين والمترجمين العرب أن يهتموا بذلك، لقد قيل "ما أنا إلا بشر مثلكم" العبارة أكثر حسية وأكثر ارتباطا بالأرض».[3]

---

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق،وص88.

* سورة الصافات، الآية: [102].

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصر، ص102.

[3] الطاهر وطار، الرواية، ص40.

وهذا استيحاء من المصدر القرآني: ﴿قُلْ إِنَّمَآ أَنَا۠ بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوحَىٰٓ إِلَيَّ أَنَّمَآ إِلَٰهُكُمْ إِلَٰهٌ وَٰحِدٌ ۖ فَمَن كَانَ يَرْجُواْ لِقَآءَ رَبِّهِۦ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَٰلِحًا وَلَا يُشْرِكْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِۦٓ أَحَدًۢا ﴿١١٠﴾﴾*

وفي موضع آخر يصف الكاتب الصراع في أجهزة السلطة، وقمع البعض للبعض الآخر، وهي حرب بين السلطة والمثقف المدافع عن استقلاليه، ولكن هي حرب غير متكافئة، مما أدى بهذا المثقف الضعيف والمغلوب على أمره إلى حالة من الجنون، ولكنه جنون إيجابي أفقده الخوف من السلطة وأعطاه القوة على مجابهتها، يقول الكاتب «وأن كل مصيبه إما بإذن الله وإما بما كسبت أيديكم».[1]

وفي هذا تناص مع قوله تعالى: ﴿وَمَآ أَصَٰبَكُم مِّن مُّصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ وَيَعْفُواْ عَن كَثِيرٍ ﴿٣٠﴾﴾**

وعند حديث الروائي عن الاستيلاء المعلن للسلطة على الحكم ورفض المشاركة، وجعل الإنتخابات مطية للتشبث أكثر وأكثر بمفاصل الحكم نجد الكاتب يقول: « ولم لا تعدل وتكف... وأمرهم شورى بينهم».[2]

وهذا في تناص مع قوله تعالى: ﴿ وَأَمْرُهُمْ شُورَىٰ بَيْنَهُمْ وَمِمَّا رَزَقْنَٰهُمْ يُنفِقُونَ ﴿٣٨﴾﴾***

- **رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:**

يتكرر في هذه الرواية مشهد إبراهيم مع ابنه إسماعيل في قصة الفداء وإن اختلف الفاعل هنا وهو الولي، والطرف الثاني هو نجيب محفوظ الأديب المصري. الذي تعرض لمحاولة اغتيال فاشلة، وهنا يصوره الكاتب بطريقة جديدة، فهو رغم القمع الذي

*سورة الكهف، الآية: [110]

[1] المصدر السابق، ص109.

** سورة الشورى، الآية: [30].

[2] المصدر نفسه، ص190.

*** سورة الشورى، الآية: [38].

يتعرض له من قبل مرجعيات أخرى تمنح لنفسها حق منع الآخر من التعبير، نجده مقبلا بشجاعة نحو الموت، يقول السارد في ذلك: « ها هو قادم يمشي الهوينا، كان يتماسك كبنيان مهدود، ترى فيم يفكر؟

لِأمُتْ حينئذ، لأَمُوتنَّ ذبحا، افعل ما تؤمر به ستجدني إن شاء الله من الصابرين».[1]

وبعد أن فعل الخنجر فعلته وسال الدم، وتكدر ماء النيل فدى الله مصر والعرب والمسلمين بذبح عظيم.[2]

نجد في هذا المقطع تناصا مع قوله تعالى في فداء اسماعيل عليه السلام بذبح عظيم حيث يقول:﴿ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْبَلَٰٓؤُا۟ ٱلْمُبِينُ ﴿١٠٦﴾ وَفَدَيْنَٰهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ ﴿١٠٧﴾ ﴾*

كما يسترجع الكاتب قصة النبي نوح عليه السلام عند عودة الولي من التيه إلى المقام الزكي، حيث قفز على ظهر العضباء يتمتم كأنما يرجو الانطلاق« بسم الله مجراها ومرساها، خفضت العضباء أذنيها، وراحت تجب بحماسة نحو القصر».[3]

هذه الحادثة إعادة لمشهد ركوب نوح على السفينة للنجاة من الطوفان حيث قال تعالى على لسانه: ﴿۞وَقَالَ ٱرْكَبُوا۟ فِيهَا بِسْمِ ٱللَّهِ مَجْرٖىٰهَا وَمُرْسَىٰهَآ ۚ إِنَّ رَبِّى لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿٤١﴾ ﴾**

والجامع بين الحادثة هو محاولة النجاة سواء من الطوفان أو من شساعة هذا الفيف وشمسه المحرقة.

وبعد هذا البحث المضني والمتعب عن المقام يستريح الولي ويدعو:

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزاكي، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص57.

* سورة الصافات، الآية: [106-107].

[3] المصدر نفسه ، ص19.

** سورة هود، الآية: [41].

"رب إني لما أنزلت إلي من خير فقير".[1]

وهو بهذا يسترجع قصة موسى عليه السلام وهو يدعو ربه بعد أن سقى للفتاتين:﴿ فَسَقَىٰ لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّىٰٓ إِلَى ٱلظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّى لِمَآ أَنزَلْتَ إِلَىَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ ﴿٢٤﴾ ﴾*

والتماثل بين الحادتين هوالأمل في اليسر بعد العسر، فكما كان حال الولي، كان حال موسى عندما سقى للفتاتين، رغم تعبه وعناء السفر في هذه الشمس الحارقة وقت شدة الحر وسط النهار، ثم دعا ربه سائلا إياه الخير، بأن يسوقه إليه وييسره عليه.[2]

وهذا التجوال المضني في هذا الفيف الطويل العريض من أجل العودة إلى المقام الزكي هروبا من الوباء الذي أصاب كل الناس، وهو أشبه بالتيه الذي حل ببني إسرائيل في زمن موسى عليه السلام، ونجد هذا في قول السارد: « فكان الفعل الموازي له رميا من داخل المقام إلى تيه ممتد، حيث الغربة والوحشة».[3]

والفيف بما يحمله من دلالات لغوية تشير إلى الغربة والوحشة و انعدام الراحة والأمن، ويؤكد الولي الطاهر هذا المعنى بقوله: « يبدو أن السير متوقف يبقى المكان هو هو، و كأنه سيْرٌ أبدي، تجوب الفيف مئات السنين فلا تعثر على طريقك، ويوم تعثرعليه تبدأ من البداية.[4]

كأن هذه الحالة من الضياع والانفصام سببها هو البعد عن الله تعالى حيث يقول الولي:« تدفعني رغبة غامضة إلى الحث في العودة واللحاق بشيء لا أدريه».[5]

---

[1] المصدر السابق، ص56.

* سوره القصص، الآية: [24].

[2] عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص1277.

[3] الطاهر وطار، الرواية، ص118.

[4] المصدر نفسه، ص105.

[5] المصدر نفسه، ص111.

و ربما تكون العودة إلى هذا المقام هي عودة جديدة إلى أصول الولي الدينية والى رحابة الإسلام وصفائه.

وكما سبق القول فإن هذه النية شبيهه بتية بني إسرائيل حيث حَرَّم الله عليهم دخول المدينة.

حيث يقول الله تعالى: ﴿قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ ﴿٢٦﴾﴾*

فعقوبتهم هو أن تحرم عليهم هذه المدينة فلا يدخلونها مدة اربعين سنة يتيهون في الأرض لا يهتدون إلى الطريق ولا يبقون مطمئنين.[1]

ولم تنته الابتلاءات التي يتعرض لها الولي الطاهر بعْدُ، فبعد هذا التيه يتعرض إلى محنة أخرى وهي فتنة النساء، وذلك من قبل " بلارة" التي تهيئت له ودعته إليها حيث قالت: « يا مولانا الطاهر، الذي أنجبه وإياك هو نسل يخص هذه المنطقة فقط، هذا الفيف، هذه الفيافي...هيا يا مولاي، هيا، هيت لك».[2]

ورغم أن الولي الطاهر يتمتع بصفتي الولاية والطهارة إلا أن نفسه أغوته، فكان بين

إقدام وإحجام تتجاذبه ثنائية متناقضة، بين بشريته وبين قداسة الولاية والطهارة حتى أنه أضمر في نفسه السوء، سأل الولي الطاهر نفسه أيضا، أنها فاكهة وهبها المولى، يمد إليها يده أقطفها، وهذا كل ما في الأمر، ربما فكر آدم هكذا، بدأته الغواية من هذا الجانب فيه، جانب تأجيل حسرته وأسفه والاعتذار إلى وقت آخر، لكنه في الأخير

---

*سورة المائدة، الآية: [25].

[1] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص413.

[2] الطاهر وطار، الرواية، ص89-93.

قرر أن يتخلص من هذه الغواية، فدفع هذه المرأة بعيدا، أمسكها بقوة من كتفيها يدفعها إلى الخلف محدقا في وجهها.

ونلحظ هنا تناصا موافقا مع قصتي آدم ويوسف عليهما السلام، بين إقدام الأول على تناول ما نهي عنه وبين إحجام الثاني عن فعل المكروه رغم توفر أسبابه ودواعيه، ونجد ذلك في قوله تعالى: ﴿ فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِۚ وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰ ﴿١٢١﴾ ﴾*

وقوله في سورة يوسف: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾ ﴾ **

وهنا الولي وكأنه في حالة انفصام في الشخصية بين الملائكية ونار الشيطان واستخدام سياسة التبرير، وهي حيلة دفاعية نفسية تتلخص في إيجاد أسباب غير حقيقية ولكنها مقبولة لدى الشخص للقيام بفعل معين غير مقبول اجتماعيا، وهو من وسائل خداع النفس بحيث لا ترى الأشياء على حقيقتها، بحيث يعمل العقل على تحسين صورة ذلك الأمر غير المقبول وتجاهله ومسح كل ما يمكن أن يضايقه.[1]

و هذا ما يؤكده حامد وزهران، بأن التبرير من الوسائل والأساليب اللا شعورية من جانب الفرد من وظيفتها تشويه الحقيقة حتى يتخلص الفرد من حالة التوتر والقلق الناجمة عن الصراعات النفسية.[2]

---

*سورة طه، الآية: [121].

** سورة يوسف، الآية: [23]

[1]. فليمون كامل، الحيل النفسية الدفاعية، الموقع الالكتروني: ص4

https//books.captic.treasures.com

[2] حامد زهران، الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1978، ص41.

ومن جانب آخر نجد أن التراث الديني في الرواية يتمثل زيادة عن القصص القرآني في بعض الملفوظات التي استحضرها الكاتب تقريبا بطريقة اجترارية ليعزز كلامه ويقويه، ونأخذ نموذجين على سبيل المثال للحصر.

فعندما دخلت" أم متمم" ملثمة على الولي الطاهر، قال لها «ارفعي اللثام، فلا تعمى الأبصار، إنما تعمى القلوب التي في الصدور».[1]

وهذا مقتبس من قوله تعالى: ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُواْ فِي ٱلْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَآ أَوْ ءَاذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَاۖ فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَٰرُ وَلَٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِي فِي ٱلصُّدُورِ ﴿٤٦﴾﴾*

وفي موضع آخر يقول الولي وهو ملفوف بهالة من نور، وقد حضر زفاف مالك بن نويرة « زوجوهم، الطيبات للطيبين، لينكح كل ذكر منكم أنثاه الطيبات للطيبين».[2]

وهذا مأخوذ من قوله تعالى في سوره النور: ﴿ٱلْخَبِيثَٰتُ لِلْخَبِيثِينَ وَٱلْخَبِيثُونَ لِلْخَبِيثَٰتِۖ وَٱلطَّيِّبَٰتُ لِلطَّيِّبِينَ وَٱلطَّيِّبُونَ لِلطَّيِّبَٰتِۚ أُوْلَٰٓئِكَ مُبَرَّءُونَ مِمَّا يَقُولُونَۖ لَهُم مَّغْفِرَةٌ وَرِزْقٌ كَرِيمٌ ﴿٢٦﴾﴾**

وهناك نماذج أخرى كثيرة ولكن نكتفي بما أوردناه.

2- التراث الشعبي:

إن علاقة الطاهر وطار بالتراث الشعبي علاقة وطيدة وتتميز بأنها تراكمية تمت عبر مراحل من حياته من خلال مكتسباته الفكرية وشبكة علاقاته مع أفراد المجتمع.

و هو بالنسبة إليه مصدر إلهام كبير يستدعيه إلى مدوناته المتعددة، ولكن ليس بطريقة النقل المحض الذي لا معنى له، و إنما هو إعادة بعث في ثوب جديد أو

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص40.

* سورة الحج، الآية: [46].

[2] المصدر نفسه، ص77.

** سورة النور، الآية: [26].

بمعنى آخر إعادة بناء فني ودلالي يتماشى والواقع الراهن، و على حد تعبير الطاهر بلحيا فإن الطائر وطار يمنح المثل الشعبي دلالة مغايرة تختلف عن سابقها، ومعنى أعمق من الأول لتظهر بذلك قوة هذا المثل نتيجة حسن الاستخدام.[1]

أي أنه في كل مرة يستخدم هذا المثل فإنه يوشيه بمعنى جديد يختلف عن معنى الاستخدام السابق

وسنتطرق في هذا المبحث إلى توظيف الكاتب للتراث بأشكاله المختلفة في تناوله لأحداث رواياته المتعددة.

فتوظيف التراث الشعبي من أهم مميزات التجربة الروائية لوطار لأنه يعلم أن الخطاب الروائي الذي يعتمد على الرصيد الشعبي و الملتصق بالأرض و المجتمع هو خطاب ينبض بالحياة، و هو أصدق تعبيرا عن طبيعة الحياة، و بنياتها العميقة و زيادة على ذلك يزخر بمختلف الأفكار والرؤى، ويكون حلقة وصل بين الأجيال والحقب المختلفة.[2]

ومن جهة أخرى هو تأكيد على الانتماء الشعبي للكاتب أو ما يسمى بحضور الهوية في الدلالة على أهمية المثل، حيث يعتبر أنه سلاح ضد موجات الغزو الثقافي، وأداة للتعويض وسند لإثبات الذات وتأكيدا لحضور الهوية.[3]

---

[1] الطاهر بليحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجزائر، دط، 2000، ص33.

[2] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان مطبوعة الجزائرية، 1994، ص107.

[3] عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الاديب، القاهرة، دط، ص14.

2 -1- المثل الشعبي:

الروائي الطاهر وطار يجمع بين ثقافة المفكر والفيلسوف، وإضافه إلى ذلك فإنه يتمتع بثقافة الإنسان العادي وهمومه، بل إن له نصيبا معتبرا من هذه الثقافات الضرورية لنجاح أي عمل أدبي.[1]

فهو دأبَ في رواياته عن التعبير عن أفكاره التي يحملها مستغلا الكثير من العناصر الثقافية الشعبية وخاصة منها المثل الشعبي.

والأمثال الشعبية في روايات وطار تباينت من حيث الإيجاز والطول، بغية تحقيق المتعة الروحية والجمالية للخطاب السردي، دون إغفال جانبها الدلالي المتمثل في إسقاط ذلك على الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري أثناء الثورة وما بعدها.[2]

- **رواية اللاز:**

إن النزعة الشعبية لرواية اللاز تنطلق من العنوان، وهو لفظ عامي محظ ذو نزعة شعبية تامة، واصطنع هذا اللفظ للدلالة على الوجه الواحد للعبة النرد أو الورق.[3]

وهذا ما يؤكده السارد بقوله: « إنه في القديم كان يطلق على الجزء الأدنى من العملة والآن يُطلَق على العدد المفرد من أوراق اللعب»[4]، وذلك في معرض حديثه عن معنى كلمة اللاز، وهذا اللفظ يعني الشخص الذي يمتاز بالتفوق في مجال معين، أو الشخص الممزق الثياب الرث في هيئته، وفي كل أطوار هذا اللفظ ومفاهيمه

---

[1] موسى بن جدو، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، ص 229.

[2] زهرة ديك، الطاهر وطار هكذا تكلم، هكذا كتب، دار الهدى، الجزائر، دط، دت، ص202.

[3] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ديوان مطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1987، ص10.

[4] الطاهر وطار، رواية اللاز، ص120.

الحضارية المختلفة في اللغة الفرنسية المنقولة إلى العامية الجزائرية يدل على النزعة الشعبية.[1]

وفي الاستعمال العامي لدى الجزائريين فإن هذا اللفظ يطلق على الإنسان ذو النزعة الشيطانية أو اللقيط أو كل أعور يُتشاءمُ منه، وواضح أن استخدام هذا العنوان كان لدلالته الحاضرة، وسيرورته القوية بين الناس في الجزائر خاصة.[2]

وسبب هذه الدلالة القوية لهذه اللفظة سمى وطار روايته ب "اللاز" رغم أن هناك شخصيات اقوى حضورا منه كشخصية زيدان، وبهذا فالعنوان لم يكن اعتباطيا.[3]

وقد اعتمد السارد في روايته على الكثير من الأمثال الشعبية ساهمت في تطوير الحدث الروائي وفي الدلالة على البيئة الشعبية، واستخدام هذه الأمثال كان يستند على حقيقة أنها لا تزال تعيش بين الناس وفي دواخلهم، وأيضا المقاربة بين هذا المثل والحدث الروائي.[4]

لذا نجد أن لكل موقف مثل يعبر عنه.

ومن الأمثلة الواردة: «اسأل المجرب و لا تسأل الطبيب يا قدور يا ابني».[5]

حيث أن أم قدور كانت تنصح ابنها باتباع رأيها، فهي بحكم سنها ذات خبرة واسعة وتعرف ما لا يعرفه، أي اسأل صاحب تجربة وخبرة في الحياة يفيدك بالنصح، ولا تسأل طبيبا تعلم في الجامعات قليل الخبرة في الحياة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي، في رواية اللاز، ص10 وما بعدها.

[2] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص49.

[3] ادريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار،ص73.

[4] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص114.

[5] الطاهر وطار، الرواية، ص29.

فهو يُضرَب لأهمية الخبرة والتجارب مقابل اكتساب العلم دون حنكة.[1]

كذلك نجد قوله: «الضيم يهيج الانسان».[2]

أي أن الانسان إذا كان في حاجة لشيء ما فإنه يفعل المستحيل لتحقيقه، وبأي وسيلة، ومهما كان الثمن، وهذا المثل قاله "حمو" الذي كان يعاني وضعا اقتصاديا مزريا، وفي حديثه عن حالة الجزائر في ظل الاستعمار، حيث أنه كان عندما يكلم أحد الشباب عن الثورة فإنهم ينخرطون بسرعة، ولا يراهم أحد بعد ذلك، وذلك ليقينهم أن الاستقلال لا يأتي بمجرد التمني إنما بالقيام بما هو واجب لتحقيقه.

ومن الأمثلة الواردة أيضا عن ضرورة تحضير الأمور وتدبيرها قبل الإقدام عليها، ولكن يضرب خاصة في الإنسان المستعجل للزواج حيث يقول المثل: « زواج ليلة تدبيرة عام» ، فلابد من التفكير جيدا قبل الإقدام عليه من حيث اختيار الطرف المناسب، و المؤونة اللازمة وم يتبعها من تجهيز، و الاستطاعة الجسمانية و النفسية، وجاء هذا المثل في معرض حديث ام قدور مع ابنها عن أمور الزواج.[3]

وغير هذه الأمثلة كثير،[4] غير أن الكاتب اختار منها مثلا بارزا ظل يتكرر باستمرار في الرواية وهو: "ما يبقى في الوادي غير احجاره".

ويعتبر هذا المثل حجر الزاوية، وعليه بنى السارد هذه الرواية، حيث نجد اللاز ومنذ البداية يردد هذا المثل وهو فاقد لعقله، وانتهت وهو يردده أيضا، ومعنى المثل أن

---

[1] عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الاديب، القاهرة، دط، دت، ص 32.

[2] الطاهر وطار، الرواية، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص31

[4] ما يبقى في الواد غير احجاره (اللاز ص10)، كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل(اللاز ص30)، دعاوي الوالدين ينفذ في الضنايا (اللاز ص81).

الأشجار والأحجار التي تأتي بها السيول والأمطار كلها تذهب مع المياه ولا يبقى في الوادي إلا الحجارة الأصيلة.[1]

لقد جاء المثل بعد معاني هامة، منها بقاء الشيء الصالح وزوال الباطل، وهو ما سماه "حمو" الصح، وهو إجابة عن سؤال قدور عن معنى المثل.[2]

والصح حسب الكاتب هو الثورة المستمرة، وعدم التراجع إلى الخلف، وأن الاتجاه الذي سلكه زيدان ورفاقه هو الذي سيبقى رغم الاتجاه المعارض الذي يمثله "الشيخ".[3]

كذلك جاء المثل ككلمة سر بين المجاهدين، «كلمة السر بين المناضلين هي: ما يبقى في الوادي غير احجاره تقولها ثلاث مرات».[4]

و دلالة المثل هنا ارتبطت بالروح الوطنية و بالثورة التحريرية.

لقد تعامل الكاتب مع المثل بكل سخاء، وذلك من خلال الثروة التراثية الشعبية التي يمتلكها، حيث أنه ذكره ثلاث عشرة مرة في سياقات مختلفة، وفي كل مرة يمنحه الكاتب معنى جديدا كما سلف الذكر، ليحمل في النهاية معنى حزين ومأساوي وتشاؤمي حول مستقبل الجزائر.

وهو ما عبر عنه الشيخ الربيعي الذي لم يعجبه وضع البلاد بعد الاستقلال، حيث أنه رغم آلاف الشهداء الذين سقطوا فإن الوضع الاجتماعي ظل كارثيا وكثر الذين يعانون المتاعب من أبناء الشعب.[5]

---

[1] رابح خدوسي، موسوعة الامثال الجزائرية، ص195.

[2] الطاهر وطار، الرواية، ص35.

[3] عمر بن قينة، الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص287.

[4]. الطاهر وطار، الرواية، ص37.

[5] دبي لوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، ترجمة بوعلي كحال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص68.

- **رواية الشمعة والدهاليز:**

لم يتوقف الكاتب عن الإنصات لنبض المجتمع في هذه الرواية والتي تناول فيها الصراعات الإيديولوجية الكثيرة، خاصة بعد صعود الإسلاميين، وفيها في نفس الوقت نقد لأوضاع المجتمع، ويأتي توظيف وطار المثل الشعبي بكثرة ليستطيع إيصال رسالته.

فالمثل الشعبي يعتبر بمثابة توجيه إيديولوجي يعطي للكاتب الفرصة لبيان مواضع القصور والخلل، وذلك نتيجة لاستخدامه وفق دلالات جديدة تتجاوز الدلالات القديمة أو التقليدية وفق رؤى ومواضيع مستحدثة.[1]

وسنورد بعض الأمثال الشعبية التي وظفها الكاتب في هذه الرواية ومنها:" من ولى على الجرة تعب"[2] ويقال للدلالة على الشخص الذي يعيش في الماضي مسترجعا بطولاته وأمجاده مفاخرا بها، فهو لا يستطيع التقدم إلى الأمام ولا الرجوع إلى الخلف، فيكون في تعب وحسرة، لقد ورد هذا المثل في معرض حديث الكاتب عن والد القيادي "عمار بن ياسر" الذي أراد تأليف كتاب لتخليد بطولاته، وهو بذلك يشير إلى حال المجتمع الجزائري عموما والذي لا يزال يفاخر بأمجاد الماضي بينما وضعه الحالي في حالة يرثى لها.

ومن الأمثلة الواردة، "المكتوب على الجبين لابد أن تراه العين"[3]، وهو من الأمثلة المتداولة إلى يومنا هذا، وهو يعبر عن الإيمان بالقدر، ويظهر ثقافة الفئات الشعبية في هذه الرواية بلغة تراثية[4]، وهذا المثل خاصة هو من الأمثال ذات الوظيفة

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص121

[2] الطاهر وطار، الرواية، ص40.

[3] المصدرنفسه، ص83.

[4] قادة بورنان، الأمثال الشعبية الجزائرية، ترجمة عبد الرحمن صالح، دار الحضارة،الرياض، دط، دت، ص4

الحجاجية الإقناعية من أجل التخفيف من شدة وقع حدث معين على النفس، وعلى حد تعبير نبيلة إبراهيم فهو من الأمثال الشعبية التي تشكل بالنسبة لنا عالما هادئا نركن إليه حينما نود أن نتجنب التفكير الطويل في نتائج تجربتنا.[1]

فالطبقة الشعبية تؤمن بأن الإنسان ليس هو من يخلق أفعاله، بل هو مدفوع إليها، ونجد بعض الأمثلة المرادفة لذلك مثل "مكتوب ربي"، والخيرة فيما اختار الله" و "الله غالب يا الطالب" و "اللي ماشي مكتوبة، من الفم تطيح" و "كل خيط مكتوب على لَبَّاسَهُ" و "هذا اللي قدَّر ربي واللي سرح قاع يوُدَّر".[2]

فهذا الإيمان بالقضاء والقدر تغلغل في عمق المجتمع وظهر ذلك جليا في كل تصرفات أفراده، فكان المثل خير منفذ للتعبير، وبذلك صار ترجمة وعنوانا لهذا التفكير.[3]

وقد جاء هذا المثل على لسان زوجة اسماعيل الثانية، فهي استعملته للحديث عن نفسها لتبرير زواجها من والد "عمار بن ياسر" ونفس الوقت هي تتحدث بشخصية الضمير الجمعي فإن ما تؤمن به هو صورة عن إيمان الجميع به، هذا الجميع الذي يرى بأن كل أفعاله ليست من صنع يده وانما مقدرة عليه، حيث يعتبر هو كمنفذ فقط.

ويتناص مع هذا المثل مثل آخر يقول" المكتوب على الجبين ما إنحوه اليدين".[4]

ومن الأمثلة أيضا نجد: "خذ بنت العمومة ولو كانت بايرة وخذ الطريقة المعلومة ولو كانت دايرة". [5]

---

[1] نبيلة إراهيم ، أشكال التعبير في التراث الشعبي، ص182.

[2] قادة بورنان، الأمثال الشعبية، ص10.

[3] محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص56

[4] المرجع نفسه، ص60

[5] الطاهر وطار، الرواية، ص112.

ورد هذا المثل في الحث على انتهاج الطريق الواضح الذي لا لبس ولا غموض فيه والحذر مما هو غامض، فالطريق المعلومة أفضل لان صاحبها لا يتوه، وفي المثل أيضا الحث على الزواج بالقريبة في الدم لأنها واضحة ومعلومة بالنسبة للخاطب ولا شيء غامض عنه فيها، فلها العادات نفسها والمستوى الاجتماعي نفسه غالبا، إضافه إلى ذلك تكون أكثر حنانا وعطفا عليه، وعلى أهله، و هي تصبر على زوجها و ترضى بالقليل، فابنة العم تصبر على الهم، وهذا الزواج فيه قضاء على العنوسة بين الأهل.

وجاء هذا المثل في الرواية في معرض جواب القابض على الشاعر عندما سأله عن الطريق إلى "الحراش"، ولكن فيه تعريض عن السبب الحقيقي لوجود الشاعر في هذه المنطقة، وهي تلك البنت التي تبعها قبله شبان و كهول من مختلف الأنواع و الأعمار لكنها صدتهم جميعا.[1]

والمثل السابق يتناص مع مجموعة أخرى من الأمثلة التي تحث على الزواج من بنت العم مثل: "بنت عمك ترفد همك"، وقولهم "ملّس من طينك يسجى لك".[2]

وغير هذه الأمثلة الشعبية كثير في الرواية، غير أننا نكتفي بما ذُكِر.[3]

وبهذه الأمثال حاول الروائي التعبير عن ثقافته التراثية وفي نفس الوقت عن ثقافة الشعب الجزائري، وحاول أيضا التعبير عن مواقفه وآرائه بلغة بسيطة وواضحة بما يتناسب مع العقلية الشعبية البسيطة.[4]

---

[1] المصدر السابق ، ص91.

[2] قادة بورنان، الأمثال الشعبية، ص158.

[3] من الأمثال الشعبية في الرواية: الدمّ اذا لم يحل يكندر (الرواية ص111)، اللي تتلفته جربه (الرواية ص81) الزيت ما الزيتونة والحوت من البحر(الرواية ص152).

[4] واسيني الاعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص119.

2-2 الأغاني الشعبية:

مقاطع نغمية لها ايقاع خاص تتميز باستجابة الناس العفوية لها في المناسبات والأفراح كالزواج والختان، ويصاحبها أحيانا رقصات شعبية، وهذا أمر طبيعي لأن الأغنية تطورت مع تطور الرقص والطقوس، وهذا ما يؤكده إبراهيم الحميدري الذي يقول: «الأغنية الشعبية ارتبطت منذ البداية بعالم العقائد والطقوس لإشباع الحاجات النفسية والروحية والاجتماعية، وتمتد حتى إلى المواضيع الدنيوية المحرمة.[1]

والأغنية لها خصوصيه تميزها عن باقي ألوان الأدب الشعبي، فهي لا تعتمد الفردية، بل هي جماعيه الأداء حيث تعبر عن مشاعر العامة، فهي ليست ملك الشاعر أو المغني، وهذا ما يمنحها الديمومة والاستمرارية، فنجدها متعددة الأغراض، منها أغاني موسم الحصاد، والمواسم الدينية والأعياد والأفراح.

غير أنه في بعض الأحيان يمكن تأديتها فرديا مثل الرجل عند ركوب الفرس، وهو ما يسمى " الموال "، وهو ما تشير إليه نبيلة إبراهيم في أن أفضل ما يلائم الغناء الفردي في هذه الحالات هو الموال.[2]

وسنأخذ نماذج من الأغنية الشعبية وذلك في روايتي: الشمعة و الدهاليز و تجربة في العشق.

- **رواية الشمعة والدهاليز:**

احتوت رواية الكاتب على الكثير من المصطلحات المتعلقة بالأغنية الشعبية مثل الرقص، الناي، البرنس، ونجد ذلك في قول الروائي: « احتزم ثم ارتدى البرنس واتجه إلى غرفه التلفزة... وانطلق يرقص على اللحن الفولكلوري».[1]

[1] إبراهيم الحميدري، انتولوجيا الفنون التقليدية، دار اللاذقية، اللاذقية، سوريا، ط1، 1984، ص112.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص236.

أما الأغاني الشعبية الموظفة فنجدها مثلا في قوله: « ثم عزف اليهودي عزفا منفردا على الكمان ثم ارتجل لحنا فولكلوريا لأغنية سجلها راؤول جورنو، طهَّر يا لمطهَّر، صحة ايديك، لا تجرح وليدي لا نغضب عليك».[2]

وهذه الأغنية كانت مبرمجة لحفل اختتام السنه الدراسية في ثانويه الشاعر، حيث قرر أن يقوم بعرض خاص به زيادة على دور المرابي في مسرحية لراسين، وتعتبر هذه الأغنية من أغاني المناسبات والأفراح، وأوردها الروائي ليكشف حالة المجتمع والواقع الذي يعيشه بين القيم الراسخة والأصيلة وبين الحداثة التي يريد الاحتلال فرضها لتغيير مفاهيم الجزائريين.

كذلك تكلم وطار عن "مرواح الخيل"، وذلك في حديثه عن تنكر بعض الطلبة الجزائريين في الثانوية لأصلهم، وهم من أولاد الأغنياء وأولاد الموظفين من مختلف الرتب و الدرجات في الإدارة الفرنسية ،« جزائريون صوريا،لا شيء فيهم جزائري، عدا شعورهم بالتضايق من ارتباطهم العرقي، بل تجاوز الأمر بهم إلى السخرية من أبناء جلدتهم، في صورة الشاعر حيث يقولون له: «لا تعرفون كيف تلبسون، ولا كيف تأكلون، لا يسوقون الطائرة، و لا تستطيعون صنع إبرة، بقر الله في زرع الله».[3]

- **رواية تجربة في العشق:**

نجد في هذه الرواية أيضا استخداما للأغاني الشعبية والتي كانت تردد بصفة جماعية، ومن الأغاني الشعبية في الرواية: " أغنية عين الكرمة" حيث يقول الكاتب: « بدأت الفرقة تأخذ شكلها شيئا فشيئا على نغمات الدهماني، الذي راح يطرق الذاكرة

---

[1] الطاهر وطار، الرواية، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص79.

[3] المصدرنفسه، ص57.

الشعبية في الأوراس وسفوحه، يا عين الكرمة واعطيني الأخبار على الطفلة الشخمة... منها ضاق الحال ».[1]

وهذه الإيقاعات التي تعكس الأصالة والوجه الحضاري للجزائر، وأيضا الثورة ضد التغريب يقول وطار: « برزت الإيقاعات واهتزازات وجدان الأجداد فبان الوجه الحضاري للجزائر، بدأ العالم يتذكر أن الجزائريين كانوا جزائريين قبل أن يأتي إليهم الفرنسيون، بالأمس القريب، القريب جدا».[2]

وفي مقطع آخر نجد قول الكاتب مستحضرا إحدى الأغاني الشعبية: "طيطة يا طيطة غريب وبراني يا طيطة".[3]

لقد اخترقت الأغاني الشعبية جسد الرواية كي تضفي على العمل صبغة شعبية، وهذه هي قيمة الأغاني الشعبية والتي تكمن فيما تحتويه من معالم ثقافية شعبية.

إن الدهماني وفرقته الصغيرة يعبرون عن حال المجتمع وهمومه وطموحاته بعد أن أصبح لعبة في يد السياسيين.

وفي موضع آخر نجد الفرقة تخرج كل مكنونات وآلام المجتمع، وكأن المزمار من دم وليس من شمع والمقطع هو:« والطلاب يطلب ربي، جواد الموالي، واللي حبه أهل الله يرزقوه في فج خالي»[4]

إن وطار يحول هذه الأغاني إلى صدى حقيقي للذات تعبر عن عذاباتها وانكساراتها الشديدة، وقد تركزت هذه الأغاني بصفة خاصة في المناطق الريفية، و ارتبطت

---

[1] المصدر السابق ، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدرنفسه، ص15 وما بعدها

[4] المصدر نفسه، ص114.

بالطبقات الفقيرة، عكس ما هو عليه الحال عند الأغنياء في المناطق الحضرية، لذلك نجد الانتقاد الذي سبقت الإشارة إليه من قبل أبناء الاغنياء: «كيف تلبسون وكيف تأكلون، لا تسوقون الطائرة ولا تستطيعون صنع ابره، بقر الله في زرع الله».[1]

ووجد الشاعر في هذه الأغنية طريقة لاستفزازهم وإثارة غضبهم، وتدرب على هذه الأغنية جيدا، وحفظ اللحن: طيطا، طيطا، طيطا، يا طيطا، طاطا، يا طاطا، طيطا».[2] وقد صاحبت هذه الأغنية رقصة أداها على المسرح.

وهذه الألحان كانت حلم الشاعر منذ صباه حيث كان يرغب أن يكون قصاب الأعراس لإرقاص الفتيات كالمهرات حتى يتعبن.[3]

إضافه إلى أنها كانت وسيلة لإخراج همومه وتنفيس الصراعات بداخله، حيث أنه استمع إلى هذا اللحن بعد عودته من الساحة التي تضم أعضاء الحركة الإسلامية، وانطلق يرقص على اللحن الفولكلوري الذي تجسده عدة أساطير تتحدث كلها عن الفارس الفازع والاستفزاع.[4]

وهو ما عبر عنه واسيني الأعرج بقوله أن وطار يُصّعدُ الموقف داخل هذه الصراعات باستثمار الأغنية والرقصة الشعبية بإمكاناتهما التعبيرية.[5]

والملاحظ أن الشاعر عندما يجمع بين الرقص واللحن فإنه يدخل في حالة من الإغماء بحيث لا يعرف ما حدث بعد ذلك.[6]

---

[1] المصدرالسابق، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص58 وما بعدها

[3] المصدر نفسه، ص44.

[4]. المصدر نفسه، ص63.

[5] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص73.

[6] الطاهر وطار، الرواية، ص70.

فهذه الحالة هي أشبه بحاله الرقص الصوفي، بحيث تكون مرافقة بحالات انفعاليه لا إراديه نتيجة التفاعل مع الحدث حيث تتحرر الروح من قوانين الطبيعة وتحلق خارج الجسم المثقل، فهي محاولة لتطهير الجسد من كل ما هو مادي يغلق على النفس للوصول إلى الفكر الصافي.[1]

فهي حالة يتخلص فيها الإنسان من الحس والإدراك وتتحرر النفس من ماديتها ولا يتم ذلك إلا عن طريق الغناء والرقص.

وهكذا الشاعر لا ينفس عن نفسه إلا بالعودة إلى الفلكلور تحت وطأة الاستبداد ومن خلال ما توحيه الكلمات في أشجان وهموم.

وقد تجاوزت هذه الأغاني نطاق الذاتية الضيق لتنفتح عن الهموم المجتمعية لتعبر عن عذاباتها ولحظات اغتراب الفرد في هذا المجتمع، فالإبداع الشعبي لم يتخل أبدا عن التعبير الصادق لآلام و عذابات الجماعة، فلطالما سعى إلى محاولة تغيير ذلك الواقع الصعب الأليم، فالأغنية الشعبية التراثية بهذا المفهوم هي مرآة صافية ينعكس عليها واقع المجتمع حيث تصوره تصويرا دقيقا دون مبالغة أو مغالاة، بل إنها ترفض أي عنصر يتصف بالمبالغة في تصوير هذا الواقع.[2]

وعادة ما تكون نابعة من أعماق الفئات الكادحة المسحوقة ونتيجة للتفاعل الحميم بين المبدع والأحداث التي تحدث أمام ناظريه فيسجلها حارة كالدماء الفوارة التي تسيل عقب أي وقعة أو حادثة.[3]

---

[1] حسام محسب، أشكال الأداء الحركي عند المولوية، أكاديمية الفنون، القاهرة، دط، ص188.

[2] مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2008، ص 11.

[3] سليمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار الملايين، بيروت، ط1، 1981، ص128.

كما نجد حديثا عن وظيفة الأغنية التراثية وذلك على لسان المستشار حين تحدث عن النساء الريفيات بقوله: بعضكن تحاول من حين لأخر أن تكشف عن مكنوز صدرها من الوجد والتباريح برفع عقيرتها بالمقطع المأساوي من الأغنية الشعبية "رولي يا الزرقة، رولي مالكي روالة، غاضني البرقادي وأممته تبكي في حالة".[1]

فهي هنا تحاول الكشف عن هموم الأم والمرأة التي فقدت وليدها.

وهذه الأغاني كانت مرافقة بآلات شعبية، وهو ما نجده في قول الروائي: «آلة عزف خصوصية جدا لدى كل واحد، ناي عند هذا، دربكة عند ذاك، عود من هنا، رباب من هناك، دف في هذه اليد، طبل في تلك، وتنشأ جوقه وطنية».[2]

ويعود ذلك إلى أن الأغنية الشعبية من حيث النص عبارة عن كلمات مقفاة غالبا تغلب عليها اللغة المحكية، أي اللهجة العامة التي لا تحتاج سوى إلى لحن بسيط ورشيق، وذلك لكي تجد طريقة سهلة تصل إلى عامة الناس، ولكي تتناسب مع خبرة المجتمع المتواضعة بالموسيقى.

وهي في ذلك كله تطرح ضمن موضوعاتها هموم الإنسان وطموحاته لتحقق شروط الحياة الخالية من القهر والاستلاب، ولذلك فهي لم تنشأ من أجل مطالب استمتاعية أو لتضييع الوقت وسد الفراغ، فهي إذا تجسيد لعقل المجتمع وميوله الفكرية والأخلاقية واهتماماته الاجتماعية والنفسية.[3]

3-2 العدد سبعة:

---

[1] الطاهر وطار، الرواية، ص109.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، دط، 1968، ص238.

يتكرر هذا الرقم بشكل ملحوظ في القرآن الكريم حيث أنه ذُكِر حوالي أربعة وعشرين مرة، يدور مضمون الآيات حول السماوات و الأرض والسنابل والسنين والليالي، والمثاني، وعند الحديث عن الحج والعمرة والأبحر، وأبواب جهنم وأهل الكهف، ونجده أيضا عند الشعائر التعبدية مثل الطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات ورجم الشيطان، و غيرها من المظاهر التي يتكرر فيها هذا الرقم.[1]

ولقد وجد العدد سبعة مجالا لممارسة سلطته وهالته القدسية على المتلقي، ولهذا نجد وطار قد وظف هذا العدد ليضيف الطابع التراثي والأسطوري الذي يتميز به على الرواية، ويؤكد بودبية على هذا الطابع بقوله: « العدد سبعة يكثر استعماله في المعتقدات الشعبية و الممارسات الطقوسية السحرية المختلفة، فالغول التي تصارع معها الإمام علي كان لها سبعة رؤوس، والساحر يطلب من المسحور أن يتخطى مجمر البخور سبع مرات حتى يخلصه من السحر المصاب به، ولكي تنجو العروس الجميلة من الحسد والعين تزور الساحر أو الولي قبل زفافها بسبعة أيام، كما أن المرأة العاقر لكي تتخلص من عقرها تزور الولي سبعة أسابيع متتالية، و تتناول عقاقير شعبية مستحضرة خصيصا لذلك مرة كل سبعة أيام».[2]

و يؤكد الباحث فيصل خرتش أهمية هذا الرقم ودلالته خاصة في الأدب العراقي القديم كملحمة " جلجاميش" وكذلك " لعنه أكد" التي تحكي مأساة هذه المدينة التي علمت ملكها الصبر لمدة سبع سنوات، وكذا حظي هذا الرقم بأهمية في بناء المعابد العراقية التي احتوت سبع طبقات لاعتقادهم بوجود سبعة آلهة يسكنون سبع سماوات، وسبع

---

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص238.

وانظر عبد الدايم الكحيل، الرقم سبعة يشهد على عظمة القرآن الكريم، الإعجاز العددي في القرآن الكريم، الندوة الثانية للإعجاز في القرآن الكريم، 12 و13 مارس2007، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص 239.

طبقات للأرض خصصت للبشر، كما اعتقدوا بالجبال السبعة، والبحار السبعة، والأحجار السبعة، والألوان السبعة و الرياح السبعة.[1]

وإذا تتبعنا أثر تلك القداسة في اللاوعي الجمعي العربي نجدها في التقاليد الشعبية بكثرة، ومنها أن العربي يرقد في مخدعه سبعة أيام لا يغتسل خوفا أن يصيبه أو يصيب عروسه مس من الجن، ومنها أنه عندما يصل إلى العدد سبعة في العدّ يقول عبارة " الله يسبَّع العدو" وهي دعاء بأن يأكله السبع، إضافه إلى مغامرات السندباد في البحار السبعة وغيرها كثير.[2]

ونجد الرقم سبعة في الرواية في عدة مواضع:

يحدد علي الحوات موعدا للوفاء بالنذر بمدة أسبوع: « نذرت أجمل سمكة لمولاي السلطان، سألبي، وسأنتظر أسبوعا».[3]

ولما ذهب علي الحوات في اتجاه القصر تكونت فرقه من سبعة شبان لنصرته، «نرى أن يصحبك وفد كامل، وفد من سبعة أعضاء يمثل القرى السبعة».[4]

كذلك فإن جماعة من الأعداء« كانوا يعدون للإطاحة بالسلطان ورجاله سبعة أسابيع[5] ، حتى تصلهم إشارة من القصر ليبدؤوا المعركة، كذلك نجد هذا الرقم عندما وصل الحوات إلى القرية السادسة حيث تعاقب سبعة خطباء على المنصة حيث ألقوا كلمة

---

[1] فيصل خرتش، الرقم سبعة في حضارة بلاد الرافدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007، ص 72.

[2] محمود سليم الحوت، في طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النهار، بيروت، ط3، 1983، ص33.

[3] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص09.

[4] المصدر نفسه، ص35.

[5] المصدر نفسه، ص45.

احتراما لعلي، ولما وصل إلى قرية الأعداء، رأي هؤلاء أن ثمة سبعة أسباب تدفعهم للسماح بمرور علي الحوات، وهاجسهم هو تحريك الحاسة السابعة عشر».[1]

ومن مواضع استعمال الرقم سبعة، اجتماع سبعة أنبياء وسبعة رسل وسبعة مخترعين وسبعة حكماء لإنجاز العمل المتمثل في اختراع حاسة التزود الذاتي.[2]

وبعد أن اجتاز القرى السبعة، وجد علي سبعة مراكز حراسة تمنعه من الوصول إلى القصر.

من خلال ما سبق نجد أن حضور العدد سبعة طاغ في الرواية وذلك بسبب خصائصه السحرية، وطاقته الأسطورية دون غيره من الأعداد، ولارتباطه أيضا بالفكرة الدينية، ولتجذر هذا العدد في الثقافة الشعبية.

كما أننا نجد هذا العدد مبثوثا في روايات وطار، فمثلا نجد هذا العدد في الحديث عن عدد أبناء "حمو" « فهي ليست سوى عشرة أفواه، أخوه زيدان، وزوجته، وسبعة أطفال».[3]

كذلك عدد الجنود في فرقة زيدان سبعة جنود[4] ، واللقاء في مركز السبعة شهداء، وغيرها كثير في الرواية .

وعلى نفس المنوال نجد أن هذا العدد يتكرر أيضا بصفة طاغيه في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" وفي "الزلزال" وايضا في رواية تجربة في العشق، وحتى

---

[1] المصدر السابق ، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص60

[3] الطاهر وطار، اللاز، ص 18

[4] المصدر نفسه، ص 71

في رواية عرس بغل وان كان بصفة أقل.[1]

إذًا من خلال تتبعنا لمسار السرد في هذه الروايات نلحظ هيمنة العدد سبعة على عملية الحكي فيها، ويتضح أن له حضورا مميزا عند الطاهر وطار، فلقد لقي عنده الحظوة والمكانة البارزة ووظفه بمسحاته الأسطورية مما يدل على تمكن الكاتب من التراث، الذي أخرجه في شكل جديد ونص منسجم متناسق مزجه بطريقته الخاصة.

2-4 اللغة العامية:

هي لغة العامة من الشعب، والتي يتحدث بها عامة الناس ونستخدمها في شؤوننا العادية، بها حديثنا اليومي في صورة ما يسمى بلهجات المحادثة، وهي لا تخضع لقوانين تضبطها أو تضبط عباراتها.[2]

أي أنها لغة لا قوانين لها، والجماعة اللغوية الواحدة هي التي تتحكم في ألفاظها، لذا نجد أن هذه اللغة مختلفة من منطقة إلى أخرى، وهذا ما يؤكده عبد الملك مرتاض بقوله أن: « العامية الجزائرية يتمثل هيكلها اللغوي العام في اللهجات الإقليمية التي تختلف من جهة إلى جهة، بل أحيانا من قرية إلى قرية مجاورة لها».[3]فهي لغة الجماعة المتداولة بينهم في المكان الواحد، كما تختلف من منطقة إقليميه لأخرى، فلا ينفرد المجتمع بلغة واحدة، حيث أنه يجد لنفسه لغة تقابل الفصحى وهي الدارجة أو العامية، يمكن أن نطلق عليها لغة البعد عن اللغة الأم.[4]

---

[1] الطاهر وطار، رواية العشق الموت في الزمن الحراشي، ص15

[2] خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللغوية، ترجمة محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، دط 2007، ص196.

[3] عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2012، ص8.

[4] إبراهيم كايد، العربية الفصحى بين الإزدواجية اللغوية والثنائية اللغوية، المجلة العلمية،جامعة الملك فيصل، المجلد3، العدد1، 2002، ص61.

والملاحظ هو عودة الروائيين بقوة إلى توظيف التراث بصيغه المختلفة، ومن هذه الصيغ صيغة المقول أو الدارج العامي، وبعض أنماط الكلام التي تتناقلها الأجيال.

والطاهر وطار هو واحد من هؤلاء، والذي وظف في رواياته العامية المتداولة والتي كان لها الأثر الفعال في الدلالة على الحدث، ولكن هذا التوظيف كان يخضع للتفصيح- في أغلب الاحيان- حيث يدسُّه الكاتب بأشكال متقطعة بين تلافيف الفصحى، محاولا الارتقاء بالعامي إلى مستوى اللغة الفصيحة مما جعل كل منهما يتجاوز الآخر ويتفاعل معه تفاعلا بناءً.[1]

وسنأخذ رواية اللاز كنموذج للغة العامية في روايات وطار.

في هذه الرواية استحوذت العامية على حيز كبير نظرا لمحتواها المجسد للواقع من جهة، ومن جهة أخرى رغبة الكاتب الموازنة بين أنواع القراء، فمنهم العامة من الشعب، ومنهم المثقفون.

وهذا الحرص على اللغة البسيطة الخالية من التعقيد والتكلف نجده صريحا في قول وطار عند حديثه عن رواية الحوات والقصر: «رواية الحوات والقصر يمكن أن يقرأها الحلاّق والفيلسوف ورجل السياسة».[2]

عنوان رواية "اللاز" في حد ذاته مفردة شعبية، وإن كان أصلها ليس عربيا، وقد سبقت الإشارة إلى معناها، إلا أن توظيفها له بعد محلي محض.

ومن التعابير العامية في الرواية نجد قول الكاتب:

---

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص239.

[2] المرجع نفسه، ص264 .

«إيه، إيه الله يرحمك يا السبع».[1] وكلمة السبع لفظة تعني الأسد، ملك الغابة، وقد جاءت في معرض حديث الشيخ الربيعي عن اللاز.

كذلك قوله: « سيد الرجال» أي صاحب المقام الرفيع والعالي.

كذلك كلمة "يعيط" و التي تستخدم في العامية رغم أنها كلمة فصحى في قول الروائي: « يوم حضر أجله كان المرحوم يهجم ويعيط »[2]،ومعناها يصيح بالصوت العالي.

كذلك قوله :"أخبارهم وصلت هيلولة هيلولة"[3]، وكلمة هيلولة مصطلح عبري وهو موسم حج اليهود المغاربة إلى قبر داود بن باروخ، وذلك لطلب البركة والحظ، وفيه ترتفع أصوات الزغاريد وإعلان الأفراح بالرقص والغناء، وأصبحت اللفظة تعني الشيء الجميل.[4]

وهناك الكثير من المفردات ذات الأصل الشعبي الموظفة مثل: دورو(عملة نقدية)، الشامبيط(أي العسكري)، حق ربي(نوع من القسم)، ما تلوحهاش(أي لا ترميها)

أمي راقدة(أي نائمة)، كما أن هناك كلمات أصلها فرنسي إلا أنها دخلت ضمن اللغة الشعبية مثل: الفرنك، غولواز، الشوينقوم، كابران، سارجان، القاطو، الراطو، فقد تغير نطقها وأصابها تحريف كبير.

إن استخدام العامية في المقتطفات السابقة له ما يبرره، ففيه بث لروح الواقعية في الحوار وإظهار الثقافة الشعبية للكاتب لأن العامية لغة الشعب ولغة الحوارات العادية بين الناس، وفيها إشاعة لجو من الألفة والحميمية بين الروائي والمتلقي.

---

[1] الطاهر وطار، رواية اللاز، ص07.

[2] المصدر نفسه،ص07.

[3] المصدر نفسه، ص08.

[4] انظر دافيد بن باروخ:

دافيد بن باروخ./https://ar.wikipedia.org/wiki

إن العمل على تعدد اللغة في الرواية يقصد منه الحصول على رواية مميزة تجمع بين فصاحة المكتوب و المنطوق اليومي الدارج والمتداول.[1]

وهذا التركيب اللغوي يتيح التنويع في مستويات الكلام، مثلما يسهم في إغناء السجل الأسلوبي للنص الروائي ويمنحه تلك الصبغة الفسيفسائية الجميلة.[2]

3- التراث الأدبي:

يعتبر النص التراثي الأدبي أحد أهم المرتكزات التي تعتمد عليها الرواية الحديثة، والسبب في ذلك يعود إلى أن الأشكال الأدبية المختلفة استطاعت الحفاظ على كينونتها وهيكلها التقليدي، وفي نفس الوقت كانت لها القابلية للتعاطي مع قضايا الأزمنة الحديثة بكل ما تحمله من ثقل معرفي وإيديولوجي.

و هذا معناه أنه رغم حدود " التراث الأدبي" كمصطلح ومقومات ينتمي إلى الزمن الماضي، وهذا امر لا مفر من الاعتراف به، الا أن الانتظام في التراث واستخدامه يمكن أن يحقق نقد الحاضر ونقد الماضي والقفز نحو المستقبل.[3]

او بتعبير آخر، الاستفادة من الماضي لقراءة الحاضر في ضوء مستقبل.

ورغم أن بعض الدارسين « حاولوا نزع القداسة عن التراث الأدبي، حيث نظروا إليه على أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع في فترة معينة».[4]

وهذه نظرة السلفيين التي سجنت التراث في الماضي وقطعت الصلة بينه وبين الحاضر من جهة، وبينه وبين تاريخه ومجتمعه الذي نشا فيه من جهة أخرى.

---

[1] لويس جون كالفي، علم الإجتماع اللغوي، ترجمة محمد يحياتن، دار القصبة للنشر، دط، 2 2006، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص34 وما بعدها

[3] محمد عابد الجابري، إشكالية الأصالة والمعاصرة، الفكر العربي الحديث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1987، ص36.

[4] حسين مروة، مقدمات لدراسة الإسلام، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1980، ص40.

بمعنى أن التراث بوصفه ينتمي إلى زمن مضى، لا يمكن أن يستمر في الحاضر أو المستقبل بوصفه مجموعة من الإجابات والاقتراحات والممارسات لمجابهة مشكلات عصر معين وقضاياه.[1]

إلا أن التيار الرافض لهذا الطرح وعلى رأسهم الكتاب رأوا بأن التراث يربط بين الماضي والحاضر، وأن التراث عموما والأدبي منه خصوصا هو نتاج الوعي البشري في ظروف معينة، ولكن يمكن ولكن يمكن زيادة على ذلك ربطه بالمشكلات والقضايا التي يطرحها الحاضر، حيث أن عملية "تحديث الحاضر" لا تنطلق من الصفر و لا تتم بتعمد إهمال التراث أو تجاوزه أو إنكاره، أو رفضه، بل السمو به والتفاعل معه إلى مستوى ما يسمى بالمعاصرة.[2]

من هنا كان توظيف الطاهر وطار للتراث الأدبي أمرا مشروعا حقق من خلاله القدرة على إبراز وجهة نظره نحو واقع مجتمعه، وهذا التراث استمده وطار من مقروءه الثقافي، ولكن توظيفه في النصوص الجديدة خضع بطبيعة الحال إلى التبديل والتحويل.

وفي هذا الإطار يقول محمد بنيس: « هذه النصوص والأفكار المستعادة في النص الجديد تخضع للتبديل والتحويل حسب درجة وعي الكاتب وتمثله لتلك النصوص وبالتالي قدرته على توظيفها داخل النص الجديد».[3]

---

[1] المرجع السابق ، ص45.

[2] محمد عابد الجابري، إشكالية الأصالة والمعاصرة، ص55.

وانظر محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص15.

[3] أحمد الزغبي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997، ص77.

لقد استخدم وطار التراث الأدبي في العديد من الروايات، وسنحاول في هذا المبحث تسليط الضوء على بعض هذه الروايات ومظاهر توظيف التراث فيها.[1]

- **رواية الحوات والقصر:**

استطاع كِتابُ ألف ليلة وليلة، والذي يعتبر من السرديات الكبرى في العالم، أن يفرض نفسه على الساحة الأدبية، لا على المستوى العربي فقط، بل حتى على المستوى العالمي، حيث استطاع السيطرة على مبدعي الغرب، وهذا ما يؤكده الباحث شكري عزيز بقوله: الملاحظ أن كتاب ألف ليلة وليلة من الكتب الأكثر مقروئية في العالم لما يتمتع به من خصوصية عجائبية في شخصياته وأحداثه وسرديته غير المألوفة، فهو سلسلة من الحكايات الأسطورية أو هو ملحمة أسطورية.[2]

فهو نص مركزي في الثقافة العربية أنتجت رَمزيتَه رحلةً طويلة من التراكمات في الذاكرة الجماعية، لينهل من معينها المثقف العربي والغربي على حد سواء، إنها نصوص مثيرة و جريئة في عالم مجنون يسبح في الخيال وذلك بسبب السُّمْكِ التخييلي لحكاياته، بحيث أن مادته السردية غير قابلة للنفاذ بسبب التوالد المستمر، ويتراكم فيها عنصر التشويق بشكل غير مسبوق في التقاليد السردية المعروفة، فهي «تشكيلة عريضة لعالم سحري أخاذ، إنه عالم القص والغرابة».[3]

ورغم مرور الأزمنة المتعاقبة استطاع الخطاب الأدبي " لألف ليلة وليلة" أن يصمد أمام الإيديولوجيات المختلفة والمتعددة، وبذلك فهو يؤكد إمكانياته على نقد المجتمع

---

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص85.

[2] شكري عزيز ماضي، إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص 156.

[3] سروة يونس الدلي، شخصيات ألف ليلة وليلة، من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، دار الخليج للصحافة والنشر، ط1، 2018، ص 43.

بأفكاره المختلفة، لأن تنوع الموضوعات المطروحة في الحكايات وإطارها القصصي وتعددها الثقافي جعلها تدخل ضمن ما يطلق عليه الكتابة اللازمنية المفتوحة على كل الثقافات والعصور، لما تحمله من زخم فني وحكائي يستوعب مختلف الخطابات لنقد المجتمع.[1]

معنى ذلك أن نص الحكايات يتخطى حدود الزمن والمكان، فغدا على مر العصور مولدا لنصوص تخيلية غزيرة تنهض من ثنايا النص الألفي لتفصيل ما ورد مقتضبا أو تستخلص دلالة محكيات متناثرة، أو تستعير فضاء العجيب والغريب لتشخيص مشاهده معاصرة، وذلك باعتبارها من النصوص المفتوحة دون منازع.[2]

و وطار هو واحد من الروائيين الجزائريين الذين اتخذوا من هذا العمل التراثي مرجعا لكتابة هذه الرواية، و المبدع الأصيل هو الذي يعيد إنتاج ما يكتبه، فتكتسب عناصر العمل لديه حياة جديدة وذلك من خلال استثمار المضامين الفكرية والتقنيات السردية للتعبير عن واقع المجتمع الجزائري وقضاياه السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ويظهر مستوى تأثير الحكايات الألفية في الرواية من خلال جملة من العناصر، نذكر منها:

أ) العنوان:

بما أن العنوان هو أولى العتبات النصية التي تثير انتباه القارئ فقد عمد الكاتب إلى استخدام عنوان استلهمه من حكايات " الليالي الألفية" وذلك لاستثماره من الجانب

[1] سعيد عزيز، ألف ليلة وليلة وتجلياتها التراجيدية في المسرح، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2018، ص 13.

[2] محسن جاسم الموسوي، الذاكرة الشعبية لمجتمعات ألف ليلة وليلة، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 31.

الفني، بحيث يساعد على التلقي الإيجابي للنص، بوصف العنوان موقدا لإغراء القارئ.[1]

فالحوات والقصر عنوان لا يخرج كثيرا عن بنية وتشكيلة عناوين " ألف ليلة وليلة"، و خاصة "حكاية الصياد"، وهذا كان ولا شك حرصا من الكاتب على إيجاد لمسة إبداعية فيه تحدث استشعارا أوليا لدى القارئ بالحضور الفاعل لهذه الحكايات في الرواية.[2]

ب) تجليات الحكاية في الرواية:

تستلهم رواية الحوات والقصر عالمها من حكايات متنوعه لألف ليلة وليلة، بحيث تتقاطع معها بشكل كبير، ومن ذلك ما نجده في قضية التحول والتغيير من شكل إلى آخر، ففي حكاية " التاجر والعفريت" تحدثت شهرزاد عن التحول الذي تعرضت له زوجة شيخ من الشيوخ الثلاث في الحكاية، بحيث تحولت زوجته إلى بقرة وابنه إلى عجل وابنة عمه إلى غزالة.[3]

وهذا ما نجده في حكاية وطار حين تحولت السمكة عند مدخل القصر إلى براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة"[4] ، وفي موضع آخر من الرواية أيضا نجد: «صارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر حصانا بسبعة أجنحة».[5]

كما نجد في الرواية أجواء حكاية "الصياد والعفريت" التي وظفتها الرواية على أكثر من صعيد، ففي حكاية ألف ليلة وليلة نجد أن هناك صيادا فقيرا ومنسيا، له ثلاثة أبناء، يرمي يوميا شبكته ليبيع بعدها ما يصطاد، ولكن في مرة من المرات استخرج قمقما

---

[1] المرجع السابق، ص32.

[2] معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 49.

[3] ألف ليلة وليلة، الكتاب الاول، الدار النموذجية، بيروت، دط، 2004، ص20.

[4] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص59.

[5] المصدر نفسه، ص265.

فيه عفريت قاده إلى بركة اصطاد منها سمكات ملونة أهداها للسلطان الذي تزوج فيما بعد ابنة الصياد.[1]

و نجد ما يشبه ذلك في قصة "الحوات والقصر"، وذلك من ناحية الحالة الاجتماعية، فعلي فقير وله ثلاثة إخوة، يصطاد يوميا ويوزع ما اصطاده على أهل القرية، ولما اصطاد سمكة جميلة قرر أن يهديها للسلطان فرحا بنجاته من محاولة الاغتيال.[2]

والذي ساعد الصياد هو العفريت،[3] بينما علي ساعدته قوى خفية قد تكون من جنس الجنيات أو العفاريت.[4]

كذلك التشابه يكمن في عملية التحول والمسخ، ففي الحكايات نجد أن السمكات كانت في الأصل بشرا مُسِخوا من قِبَل ساحرة، « مسخت سكان القرية سمكا، فالبيض مسلمون، والحمر مجوس، والزرق نصارى، والصفر يهود».[5]

بينما السمكة كانت في الرواية فتاة جنية تحولت إلى سمكة لمساعدة علي، «قالت النساء أن جنية شبقة استحمت في وادي الأبكار، ثم نزلت إلى وادي قرية التحفظ تبحث عن رجل، و كان علي الحوات أول من صادفها... فسألته ماذا تطلب؟ أطلب سمكة تليق بمقام السلطان، فردت أنا نفسي أتحول إلى سمكة...».[6]

وتتشابه الأسماك في الحكاية والرواية من حيث تعدد الألوان وتنوعها.

---

[1] ألف ليلة وليلة، ص22.

[2] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص 1،2

[3] ألف ليلة وليلة، ص24.

[4] الطاهر وطار ، الرواية، ص24.

[5] ألف ليلة وليلة، ص25.

[6] الطاهر وطار، الرواية، ص23.

ففي الرواية نجد ذلك في حديث الكاتب عن السمكة بقوله: « وغاصت، كانت مزيجا من الألوان حمراء وصفراء وفضية».[1]

كما نجد أن هناك تشابها بين الرواية وحكاية "الصياد والسمكة الذهبية"، حيث تكلمت السمكة مع الصياد وطلبت منه أن يعيدها إلى البحر فتلبي له كل طلباته وآماله، وكان لها ذلك، وقد أنقذته من القتل، وذلك أنه حين حمل أربعة سمكات مختلفة الألوان إلى السلطان، أصيب هذا الأخير بمرض، فقرر معاقبة الصياد، فخرجت السمكة من البركة، وأخذت من مائها قليلا، وتحولت إلى صبية ساحرة... وتكلمت بكلام لا يفهم، تحرك السمك ورفع رأسه وصار آدميين في الحال.[2]

فقد تكلمت هذه السمكة ولبت جميع طلبات الصياد، ودافعت عنه على غرار دفاع السمكة عن علي الحوات ضد سكان قرية بني هرار.[3]

هكذا نجد أن وطار قد حاول أن يبني هذه الرواية على التراث الأدبي لألف ليلة وليلة، هذا الكتاب الذي يعتبر كتابا لا نهائيا لما فيه من تعرجات وتشطي وترجمات وشروح وإضافات.

وقد منح هذا الانفتاح على الأجناس السردية المختلفة من طرف الكاتب بعدا جماليا، مما جعل هذه الرواية متعددة الأبعاد وذات ثراء وتنوع فني عالي المستوى، سواء من ناحية المستوى الفكري أو الدلالي أو الرمزي.

---

[1] المصدر السابق، ص03.

[2] ألف ليلة وليلة، ص 364.

[3] الطاهر وطار، الرواية، ص 119.

ج) ثيمة الجنس:

اختلف توظيف ثيمة الجنس لدى الكتاب الجزائريين، ففي حين كانت محظورة في الرواية التقليدية، و حتى وإن طُرِحَت كانت تطرح تلميحا وبكثير من الاعتدال، نجدها في الرواية التجريبية تُطرَح بقوة وحرية كبيرة نحو الحدود القصوى للممارسات المحرمة، بحيث تكاد تكون مشاهد إباحية بأدق التفاصيل، وبذلك نجد أن رواية التجريب دخلت في مواضيع كانت ضمن المسكوت عنها، لأنها رواية تتجاوز التقاليد وترفض الثبات، وهذا الخرق للمحظور الجنسي كان عن وعي كامل بخصوصية التجربة الروائية الجديدة، بدعوى الإنفتاح على وسائل جديدة للأداء الفني.[1]

والجرأة في طرح موضوع الجنس نالت حيزا كبيرا من اهتمامات الروائيين الجزائريين رغم وجوده «ضمن المسكوت عنه، وهو من الموضوعات المحرمة التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدةً وأخلاقا».[2]

وقد ركز كاتبنا في هذه الرواية بصفة كبيرة على هذا المحظور، ويبدو أن هذا مستوحى من حكايات الليالي التي أوغلت في وصف المشاهد الجسدية الحسية للشخصيات، ومن المظاهر الجنسية في الرواية نجد الحديث عن المثلية الجنسية، وذلك في معرض حديث الكاتب عن مرور علي الحوات بقرية بني هرار، فهي قرية فيها الرذائل السبعة والعيوب السبعة، قال له مرافقه، «قد يفحش صبيانهم في سمكتك، قد يفحش شيوخهم فيك على مرأى من نسائهم وبناتهم».[3]

كذلك حديثه عن التحول الجنسي للملكة، حيث« أصيبت بالتحول بعد الزواج، تجعل الجواري تطوف حولها حتى جلالته لا يعرف مع من هي، ومع من يجدها، أحيانا مع

---

[1] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، ص252.

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 235.

[3] الطاهر وطار، الرواية، ص 120.

جارية، وأحيانا مع وصيف حتى أنها صارت تطلب الجواري أكثر منه، حتى أنها صارت تعترض على خصي الغلمان».[1]

كما أن الكاتب توسع كثيرا في الحديث عن الحرية الجنسية لنساء القرية، وعدم غيرة الرجال، بل إن الرجال تولوا حث علي الحوات على ارتكاب الفواحش، ففي أحد المواضع نجد قول وطار: «يا علي الحوات، من ولائك وإخلاصك لمولاك أن تبصق على الرجال الذين يجلسون قبالتك وان تضاجع ما استطعت من النساء».[2]

كما نجد الحديث عن الشبق الجنسي، أو الهيجان الجنسي عند نساء قرية المخصيين « نساؤهم طال شبقهن فلا يكفيهن مليون رجل».[3]

- **رواية الشمعة والدهاليز:**

استخدم الكاتب التراث الأدبي في هذه الرواية وان كان بصيغة عابرة فقط، وتمثل ذلك في إشارته إلى نموذجين من نماذج التراث العربي القديم، وهما:

أ) قصص كليلة ودمنة:

ذلك في معرض حديثة عن الصديقة الجديدة التي أطلق عليها اسم "الخيزران" حيث يقول: « حين يستغرق في تفاصيل وجهها لا تبدو خارقة الجمال، بل هي على العكس من ذلك، تبدو احيانا عادية تماما، لكن حين يأخذها جملة فإنها تبدو في منتهى الروعة، متفردة في شكلها... مع ذلك يقول كلما من رآها انه عرفها قبل اليوم. رآها في مخيلته أو في قصيدة ما، أو في عبارة ما أو تعرف عليها في دهاليز كليلة ودمنة».[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 64.

[3] المصدر نفسه، ص159.

[4] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص113.

وهذه الصديقة هي صديقة الشاعر الذي كان يحاول أن يتبين اين رآها وعرفها من قبل، ربما رآها في مخيلته، او رآها في قصيدة أو عبارة مر بها، او ربما تعرف عليها في دهاليز كليلة ودمنة.

ب) حكايات ألف ليلة وليلة:

تكلم الكاتب عن حكايات ألف ليلة وليلة وذلك من خلال حلم الشاعر الذي كان يحلم أنه ربما رأى صديقته قبل هذا اليوم ، ربما تعرف عليها حتى في حكايات ألف ليلة وليلة ونجد ذلك في قول الكاتب: «... أو لأبي فراس الحمداني، أو تعرف عليها في دهاليز ألف ليلة وليلة».[1]

لقد جسّد وطار التراث الأدبي في هذه الرواية من خلال الحديث عن "كليلة ودمنة" و "ألف ليلة وليلة"، وهما من أشهر ما خلفه لنا الموروث العربي الأدبي عبر السنين.

4- التراث التاريخي:

التلقي هو أحد مكونات الأدبية، وهناك نوعان من التلقي، تلقي على مستوى القارئ وهو الذي يحاول من خلاله تفكيك رموز النص ومحاولة فهم دلالاته بعد ممارسة عملية القراءة وهذا في إطار ما يسمى بالتفاعل والتشابك بين النص والقارئ.

والنوع الثاني وهو الذي يهمنا في هذا المبحث وهو التلقي على مستوى الكاتب أو المؤلف، أو ما يعرف بالمؤلف المتلقي حيث أنه يستفيد من الأعمال الأدبية السابقة له من حيث الشكل والمضمون،[2] ويدخل في هذا الإطار استقبال أو تلقي الشخصيات التاريخية أو الأدبية من اجل توظيفها في النص السردي.

---

[1] المصدر السابق ، ص114.

[2] عبود عبده، الأدب المقارن والإتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد1، سبتمبر 1999، ص294.

ومن الطبيعي أن نعرف أن هناك فرقا بين توظيف الشخصية التاريخية كحقيقة تاريخية، وتوظيفها بطريقة أدبية متخيلة، فالمتخيلة يضاف إليها من خيال الأديب وأفكاره الفنية، أي كأن هناك ازدواجا في هذه الشخصية، فهي حقيقية من جهة وتخيلية أدبية من جهة أخرى.

فالقارئ يجد نفسه في خضم نص سردي قائم على مرجع تاريخي، وسير الخطان جنبا إلى جنب بحيث يتم التواصل بينهما، وقد شبه الباحث محمد القاضي هذا الأمر بأن الرواية كبذرة في تربة التاريخ، والتي يسقيها ماء التخييل، ولكن سرعة نمو هذه البذرة يهدد بقطع الصلة بالتاريخ.[1]

او بتعبير آخر هو تحويل التاريخ إلى هوية سردية بحيث تسير الرؤيتان الواقعية والأدبية معا، فاستخدام الشخصية التاريخية الحقيقة لا يمنع المبدع من إضافة خياله وأفكاره ورؤاه الفنية والثقافية.[2]

وهذا التوجه يدعمه عبد الملك مرتاض بقوله: « تتعدد الشخصيات الروائية بتعدد الثقافات والأهواء والأفكار، وكان الروائي يبحث عن الشخصيات التي تحمل صورة مصغرة للعالم الواقعي فيستفيد من التاريخ ومكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.[3]

والرواية ليست تاريخا، بل هي أكبر من التاريخ، لأن فيها خطابا للعالم، واستخداما للشخصيات التاريخية، وليس الهدف منه هو صناعة الوعي التاريخي، بل هو

---

[1] محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص96.

[2] محمد آركون، تاريخانية الفكر العربي السلامي، دار التنوير للطباعة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1997، ص18.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص83.

التوظيف السردي، فعلى حد تعبير رولان بارت أن هذه الشخصيات التاريخية تتناوب الأدوار الواحدة تلو الأخرى لتكون مرسلة للقصة او الرواية.[1]

بمعنى أن الكاتب يحرك هذه الشخصيات وفق الرؤية السردية، لا تبعا للأحداث التاريخية فالرواية لا تبحث عن الهوية التاريخية، هي تريد جعل التاريخ المستعمل في النص الروائي تأويلا للتاريخ وليس التاريخ ذاته.[2]

وقد حاولت الرواية الجزائرية المعاصرة توظيف التاريخ مع محاولة تقريبه من الواقع الجديد، و حضور التاريخ في صميم النص الروائي ينبع من تقدير المادة التاريخية في ذاتها، و استلهامها للتعبير عن وقائع الراهن المعين، لأن الرواية التي تعتمد على التاريخ تختلف عن الروايات الأخرى ، فالروائي يستعير شخصيات و أحداث تاريخية و يلبسها ثوب الخيال وبذلك فإن دخول التاريخ إلى النص، أو النص في التاريخ عملية صعبة على المستوى الإبداعي، لأنها تتطلب قدرة كبيرة على التخيل التي تأتي من القدرة على البناء الشكلي المتميز للنص.[3]

والطاهر وطار هو من أحد الكتاب الذين وظفوا المرجعية التاريخية في الرواية، ولكن هذا التوظيف كشف الكثير من تفكيره السياسي والإيديولوجي، حيث أنه موظف شخصياته من وجهة النظر الإيديولوجية التي تبناها.[4]

---

[1] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، ترجمة منذر عياشي، دار التنوير، حلب، سوريا، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1993، ص72.

[2] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص177.

[3] المرجع نفسه، ص142.

[4] المرجع نفسه، ص 169.

وهذا يخالف رأي يقطين الذي يقول فيه أن انفتاح الرواية الجديدة على التاريخ رغم تميزه فإنه يُبقِي العنصر الإيديولوجي هامشيا ومغيبا وغير قادر على ضبط الحركة الروائية العامة.[1]

ويؤكد وطار في أكثر من موضع أنه ليس مؤرخا رغم تضمينه للتاريخ في رواياته، ومثال ذلك ما نجده في رواية اللاز حيث يقول: « إني لست مؤرخا ولا يعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمتُّ بصلة كبيرة إلى التاريخ رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها، انني قاص وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة- بوسيلتي الخاصة- على حقبة من حقب ثورتنا».[2]

فوطار يعترف أن كتاباته أدبية وليست تاريخية، فهو يضمن رواياته شيئا من التاريخ ولم يكتب التاريخ ذاته، وهو هنا ينفي عن رواية "اللاز" أن تكون تاريخية رغم أنها تستلهم أحيانا بعض الأحداث التاريخية، ويؤكد واسيني الأعرج نفي كونه مؤرخا وذلك في رواية "الشمعة والدهاليز" حيث يرى أن التاريخ المستعمل في الروايات ليس هو التاريخ ذاته، وإنما هو تأويل له وامتزاج جميل مع المتخيل الروائي، فمهما اقترب من التاريخ لا يمكن أن يكون وطار مؤرخا[3].

إن الرواية إذًا تأويل للتاريخ وليست تاريخا، ورغم وجود حوادث تاريخية على مستوى الذاكرة التاريخية الواقعية إلا أن طريقة توظيفها تختلف من كاتب لآخر، وهذا يدل أن الكاتب ليس مؤرخا، وإلا لكان هناك ثبات التعامل مع المادة التاريخية.[4] وبالمقابل يؤكد

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

[2] الطاهر وطار، رواية اللاز، ص7.

[3] واسيني الأعرج، الرواية الجديدة في الجزائر، أسئلة التناص والقطيعة، جريدة الخبر الثقافي، العدد 4، سنة 1991، ص45.

[4] وانظر جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، دط، 2007، ص76.

الباحثون أن الرواية كنص لا يمكن اعتمادها كوثيقة تاريخية يَستَند إليها المؤرخ لاسترجاع الماضي ومحاولة فهم طبيعة الوقائع وأسباب الأحداث.[1]

وسنتناول في هذا المبحث بعض مظاهر التراث التاريخية في رواية وطار.

- **رواية الزلزال:**

إن الروائي في بنائه لخطابه الروائي يُمَوْضِعُ الأحداث والشخصيات التاريخية ضمن سياقات مرتبطة أساسا برؤيته الإيديولوجية، التي تخلق علاقات جديدة بين الحدث التاريخي ورؤية النص.[2]

بمعنى أنه يستحضر هذه الشخصيات من جديد ولكن يسبغ عليها رؤيته في ضوء ظروف اقتصادية وسياسيه واجتماعية و ثقافية مغايرة، بحيث يجعلها تتماشى ورؤيته المعاصرة.[3]

من أهم الاحداث التاريخية التي ذكرت في الرواية هي حادثة سقيفة بني ساعدة، وذلك بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم حيث كاد يدب الخلاف بين المسلمين حول من سيتولى الخلافة لولا حكمة أبي بكر وعمر، وقد ورد في صحيح البخاري رواية طويلة يشرح فيها عمر بن الخطاب ما جرى بين المهاجرين والأنصار، وكيف تم حسم الخلاف ووأد الفتنة في مهدها.

وقد وظف الروائي الحادثة في معرض حديثه عن اختلاف الرأي والرأي الآخر، في ظل صعوبة استيعاب المفاهيم وتقبل الواقع، كذلك تعدد الاتجاهات وتشعبها، و رفض

---

[1] المرجع السابق، ص77.

[2] مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص102.

[3] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي، بين التنظير والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت، ص257.

تقبل الآخر في ظل فقدان الهوية والانتماء والتذبذب في حسم الهوية، حيث يرى الكاتب من خلال شخصية بولرواح أننا هنا عرب لا ننتهي إلى عرب، وبربر لا ننتهي إلى بربر، بايعنا أبا بكر في السقيفة ثم رحنا نهمس في آذان علي والأنصار، بايعنا عمر وقتلنا عمر، نصبنا عثمان وقتلنا عثمان، بايعنا عليا مليون مرة وقتلناه مليون مرة، نمدح معاوية ونذمه، بمعنى أننا نقوم بالشيء و ضده، وهو قمة الخداع.

وفي هذا الموقف إدانة صريحة لمظاهر الكذب والنفاق وهي صورة نموذجية لهذا الإنسان " بولرواح" الذي لا يتوانى عن الخداع والمكر لتحقيق أهدافه، فهناك ازدواجيه في توجه هذه الشخصية وعدم ثباتها على حال واحد، فالموجه الأساسي لها هو المصلحة، وأبسط مثال على هذا التأرجح هو موقفه من الأضرحة والمقامات.

حيث يقول أنه لا يؤمن لا بالأضرحة و لا بالمقامات، فقدحاربها إلى جانب الشيخ ابن باديس ودعا إلى نبذها و الابتعاد عنها، إنها عبادة قبور، بدعة أبدعها العوام، ثم نجده بعد ذلك بقليل يقول: «لأصلي ركعتين في ضريح سيدي راشد»[1] ، بل إنه في لحظة الحزم واشتداد الموقف يلجأ إلى الاستغاثة بالأولياء لإخراجه من ورطته الاجتماعية وهو يدرك مسبقا أن ذلك لا يوصله أبدا إلى ما يريد ولا يقدمه في شيء.[2]

ويؤكد الكاتب صفة التناقض في سلوك الشخصية ومواقفها الدينية المتذبذبة، وقيمها المشوهة، وذلك من خلال توظيفه للشخصيتين التاريخيتين أبو موسى الأشعري وعمرو بن العاص.

وأبو موسى هو الصحابي الجليل عبد الله بن قيس بن سليم، حكمه علي يوم الحكمين كما حكم معاوية عمرو بن العاص، ولكنه كان في الذكاء والحيلة دون عمرو وقد نبه

---

[1] المصدر السابق، ص 106.

[2] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص 83.

ابن عباس عليا إلى ذلك بقوله: «علام نُحَكم أبا موسى؟ فوالله ما نَصَرنا وهو يرجونا فتدخله الآن في مقاعد الأمر، مع أن أبا موسى ليس بصاحب ذلك، فاجعل الأحنف فإنه قِرْن لعمرو».[1]

أما عمرو بن العاص فهو الحكم الثاني، حيث أنه بعد مقتل عثمان سار إلى معاوية وسانده، وكان شديد الحيلة والذكاء،[2] وقد حَكَّمه معاوية بن أبي سفيان.

وتعد قضية التحكيم من أخطر الموضوعات في تاريخ الخلافة الراشدة، حيث اعتمد فيها كثير من الكتاب على الروايات الضعيفة، وخصوصا فيما يتعلق بالخلاف بين علي ومعاوية، وكذلك من تصوير أبي موسى كرجل أبله قليل الحيلة وغافل لا يعقل الأمور، ومن أن عمرو بن العاص شديد المكر والدهاء.[3]

وما يهمنا هنا هو التوظيف الذي أراده الكاتب لهاتين الشخصيتين في الرواية.

فأبو موسى رغم علمه وفقهه فإنه كان يتعامل بالصدق ويكره الخداع، والمناورة التي لجأ إليها عمرو بن العاص في التحكيم لمعاوية ضد علي بن أبي طالب.

فأخذ الكاتب هذا الجانب ووظفه ليبين الخلل في سلم القيم، وأن هناك من الناس من يستغل صدق الآخرين وأمانتهم وإخلاصهم لتحقيق مكاسب آنية، و استعمال الحيل من أجل المصلحة الذاتية.[4]

---

[1] عز الدين أبي الحسن بن محمد المعروف بابن الاثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2012، ص 730.

[2] المرجع نفسه، ص 943.

[3] علي محمد الصلابي، حقيقة الخلاف بين الصحابة في معركتي الجمل وصفين وقضية التحكيم، دار الجوزي، القاهرة، دط، 2007، ص 110.

[4] بشير بويجرة، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، دار الأدب للنشر، ط2، 2006، ص37.

و هذا ما نجده عند بولرواح الذي كان يريد البحث عن بعض أقاربه ليكتب قطع الأراضي بأسمائهم وهذا تهربا من الثورة الزراعية وتحايلا على القانون.

والواقع أن هذه الشخصية تتميز بالتناقض والتذبذب، فهو يستخدم أي وسيلة للمحافظة على منزلته الاجتماعية، بما في ذلك الدين، حيث أنه إذا ابتعد عن أعين الناس ظهر على الحقيقة وداس كل القيم والأخلاق واستحل كل الممنوعات.[1]

ومن الشخصيات التي وظفها وطار في الرواية نجد شخصية مسيلمة الكذاب، ومن ذلك قول: « تنحى جانبا ليمر رجل يحتضن امرأة ملتفة في ملاءة سوداء... تمتم، وحضَرتْه جمل مسيلمة الكذاب، يا ضفدعة ابنة ضفدعين تنقي ما تنقين، نصفك في الماء ونصفك في الطين، فلا الماء تدركين ولا الشارب تمنعين».[2]

وقد استعان بها في معرض حديثه عن الانحطاط الأخلاقي الذي وصلت إليه نساء المدينة، حيث التبرج والسفور، « فتاة في العاشرة تقف في الباب مستاكة، مكتحلة، بيضاء تحدق إليه في وقاحة... براءة هذه الفتاة المتبرجة مثيرة، اللعنة عليها وعلى إبليس»[3]. فمسيلمة شخصية مشهورة بادعاء النبوة والكذب والنفاق و وتكاد تنطبق هذه الصفات على السلوكات الاجتماعية والأخلاقية التي تصدر عن البعض في المجتمع القسنطيني وهي زيادة على ذلك تنطبق على شخصية 'بولرواح' وذلك من جانب الشر المتأصل في نفسه ومشاعر الحقد والكراهية التي يحملها لغيره من الناس.[4]

---

[1] محمد مصايف، الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص55.

[2] الطاهر وطار، الزلزال، ص102.

[3] المصدر نفسه، ص103.

[4] موسى بن جدو، الشخصية الدينية في رواية الطاهر وطار، ص 94.

إن وطار يريد أن يشجب مثل هذه المظاهر السيئة التي يمثلها بطل الرواية، فاستدعى له مثل هذه الشخصية المنفرة ليطبع ذلك في ذهن المتلقي، وتجعله يبتعد عن مثل هذه الأخلاقيات المشينة.

- **رواية الشمعة والدهاليز:**

إن هذه الرواية هي نموذج للرواية التاريخية[1]، حيث صور فيها الكاتب مرحلتين من مراحل تاريخ الجزائر المعاصر، فقد تحدث في شق من الرواية عن مرحلة الثورة وما رافقها من أعمال تحررية وثورية، وذلك من خلال التاريخ الثوري لبطل الرواية والذي بقي متمسكا بهذه المبادئ الثورية، وإن تبنى بعد ذلك اتجاها ماركسيا، تسبب فيما بعد في مقتله على يد الجماعات المسلحة.

أما المرحلة الثانية فقد كانت في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات وهي فترة التعددية الحزبية قبل انتخابات سنة 1992، والتي كانت بحق منعرجا خطيرا في تاريخ الجزائر الحديث.

إن عرض وطار تلك الفترة الحرجة لا يعني أن الروائي قد تحول إلى مؤرخ، ولا يعني أيضا أن الروائي يجب أن يكون مؤرخا.[2]

فهو يطرح الأزمة الجزائرية بتفصيل الوقائع عن طريق التخييل، فالأمر كله يتمثل في المزاوجة بين الحقيقة والخيال أو على حد تعبير سعيد يقطين أنه البحث عن جذور الأزمة، و ذلك بتفصيل الواقعة عن طريق التراث لتفكيك غموضها، فتحدث علاقة بين المتخيل والحقيقي.[3]

---

[1] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص43.

[2] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص54.

[3] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص51.

وهذا ما يؤكده واسيني الأعرج من أن التاريخ ينسج مع المتخيل علاقات سواء مرئية أو غير مرئية، ويقول أنه لا يعتقد أن هناك تاريخا صافيا بالمعنى الموضوعي وبشكل إطلاقي، فالتاريخ كثيرا ما يمحو فواصله بين الحقيقة الموضوعية والمتخيلة.[1]

وقد وظف الروائي الكثير من الشخصيات التاريخية في الرواية، وبواسطة هذه الشخصيات وعن طريق ملامحها الحيوية لعصرها التاريخي وتشكيلاته وبنائه نستطيع عرض جوانب هامة للحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية.[2]

إن هذه الشخصيات ما تلبث أن تغير ملامحها فتغدوا شخصيات حائرة قلقة لأنها اصطدمت بمنظومة جديدة من الأفكار والقيم التي تجعلها تعيد قراءة الذات قراءة جادة، بمعنى أن كل شخصية قد افرزتها ظروف تاريخية معينة، لكن قبولها بالواقع الجديد وإعادة تشكلها مرة أخرى بما يتوافق مع الراهن يعد أمرا حتميا، وهذا يتماشى مع قول سعيد يقطين في «أن المجتمع هنا يصبح عنصرا تاريخيا ومنظورا إليه في مسار تحولاته الفكرية والمادية معا»[3]، فقد حمل وطار إذن هذه الشخصيات بِالهَم الوطني وجعلها قادرة على تمثل انشغالات وهموم الجزائري، والغوص بعمق في المأساة الوطنية بكل تداخلاتها وتشعباتها، ومن الشخصيات التي وظفها الكاتب نجد:

* عمار بن ياسر:

صحابي جليل من السابقين إلى الإسلام، شهد المواقع كلها مع النبي صلى الله عليه وسلم، وشهد صفين والجمل مع علي رضي الله عنه، قال فيه النبي صلى الله عليه

---

[1] سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، مقدمة بقلم واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص 10.

[2] نواف أبو ساري، الرواية التاريخية، دار بهاء الدين، الأردن، ط1، 2004، ص197.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 138.

وسلم: {أبشر يا عمار تقتلك الفئة الباغية}[1] . فكان صحابة النبي صلى الله عليه وسلم يتتبعونه في صفين كأنه علم لهم ليروا من هي الفئة الباغية من الفريقين.[2]

كيف لا والنبي صلى الله عليه وسلم قال في حديث اخر: { ما خُيِّر عمار بين أمرين الا اختار أرشدهما}،[3] وفي حديث آخر يقول صلى الله عليه وسلم: {... واهتدوا بهدي عمار، وما حدثكم ابن مسعود فصدقوه}.[4]

إذًا شخصية عمار التاريخية شخصية قيادية تمتلك العقيدة والإتجاه الصحيحين بشهادة النبي صلى الله عليه وسلم، وقد اعتمد المؤلف الإسم كمصدر جذب للقارئ وكتكثيف لحضور هذه الشخصية في الرواية ، وقد هيأ قاعدة انطلاق جميلة للشاب عمار بن ياسر قائد المجموعة: « في الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطرف».[5]

وهو يمثل التيار الديني المعتدل، غير أن افراد جماعته كانوا على غير تفكيره حيث حاول الكاتب كشف أزمة الفكر والهوية والتعصب لديهم بالهروب إلى التراث والتمسك به مع غياب الفهم الصحيح بقوله: «فمواجهة الواقع عند عمار بن ياسر أفراد الحركة هي الحروب إلى التراث، الهروب من الواقع، من التفتح، إلى تحويل المنهج الإسلامي المتحرك إلى نظريات جامدة»[6]، وقوله في موضع آخر أن افراد الحركة لم يسجلوا إلا

---

[1] محمد بن عيسى الترمذي، سنن الترمذي، تعليق ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1417هـ، صـ 857.

[2] ابن الاثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، ص 892.

[3] محمد بن عيسى الترمذي، سنن الترمذي، ص 857.

[4] المرجع نفسه، ص 858.

[5] الطاهر وطار، الرواية، ص27.

[6] المصدر نفسه، ص29.

جملا إيديولوجية: « الخلافة الإسلامية، الدولة الإسلامية، الحكم الإسلامي، الجمهورية الإسلامية».[1]

وذلك بدون أي فهم للدلالات الفكرية والسياسية لها، ولا بتطورها عبر الزمن.[2]

وهذا ما لاحظه الشاعر في أول لقاء له بهم حيث أنه تنبأ بفشل الحركة مستقبلا لأنها لم تأخذ الوقت الكافي للنضوج، حتى أنه تساءل عن هذه السرعة التي تم بها هذا الأمر[3]، بل إنه في موضع آخر من الرواية، ورغم اعتباره الصحوة الإسلامية الجديدة هي البديل المناسب للسلطة السياسية القائمة، وتمنيه الإنضمام إليهم : « لو يدخل في وسطهم ويندمج في جذبتهم»[4]، إلا أنه يرى أن سلوك هذه الجماعة بعيد عن معنى التغيير الحقيقي وبالتالي لا يعبر عن جوهر الأزمة الحقيقي لأنهم اكتفوا بالظاهر فقط حيث يقول الشاعر: " هكذا نزعوا سراويلهم وارتدوا الجلابيب واطلقوا اللحى واستلموا السرداب من سراديب الماضي".[5]

* الخيزران:

هي شخصية الفتاة زهيرة التي وردت باسم الخيزران، كما ورد الشاعر باسم هارون الرشيد. وفي مشهد من مشاهد الرواية يبرز لنا الكاتب من هي الخيزران تاريخيا، فهي فتاة بربرية سبيت من شمال إفريقيا وأُخِذت إلى القصر العباسي لتنجب هارون الرشيد».[6]

---

[1] المصدر السابق، ص23.

[2] عمار بلحسن، من تسييس الثقافة إلى تثقيف السياسة، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع 4، 1992، ص 15.

[3] الطاهر وطار، الرواية، ص29 وما بعدها.

[4] المصدر نفسه، ص20.

[5] المصدر نفسه، ص21.

[6] المصدر نفسه، ص102.

وقد شبهها الشاعر من ناحية الجمال بجمال الفراعنة، فعيناها تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية، لنيفرتيتي أو كليوباترا... يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد آسيوية افريقية.[1]

وقد ورد اسم الخيزران في معرض حديث الشاعر مع "عمار بن ياسر" بالرجوع إلى أيام الدولة العباسية رمز التناحر على السلطة حيث يقول عمار: « يا صاحبي هناك قوانين تتحكم في التاريخ لا ينبغي تجاهلها، من الاستفادة من دروس التاريخ، لقد قتلت الخيزران، الأم البربرية ابنا لها لتُولِيَ ابنا اخر على رأس الحكم، هارون الرشيد، إنما جاء محمولا على ذراعي أمه ملطخة اليدين بالدم، دم الابن الآخر».[2]

وهذا الاسترجاع لشخصية الخيزران له دلالاته المجسدة للصراع المحتدم بين أبناء الأمة الواحدة في الوصول إلى السلطة.

فالخيزران تخلصت من ابنها الهادي ليتولى الرشيد السلطة، لأنه عدل عن البيعة لأخيه هارون وأراد البيعة لابنه جعفر[3] ، فحتى عاطفة الأمومة لم تستطع الوقوف أمام حب وإغراء السلطة. وقد تكلم الشاعر مع الفتاة زهيرة التي شبهها بالخيزران وأشار إلى هذا الموضوع بقوله: « لكنك لا تعرفين الخيزران، أرأيت، لقد قتلت أحد أبنائها لتولي الآخر، كانت أُما عجيبة».[4]

ولكن ما العلاقة بين المرأتين، الحقيقية والمتخيلة؟

---

[1] المصدر السابق، ص 111.

[2] المصدر نفسه، ص97.

[3] محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2008، ج8، ص233 وما بعدها.

[4] الطاهر وطار، الرواية، ص110.

الجواب عند الشاعر حيث يقول لزهيرة: « لكنك طويلة، جميلة، رقيقة، مثلها».[1]

لم يوظف السارد تاريخ الخيزران المرجعية أو الحقيقية إنما بين دورها الحاسم في تاريخ الدولة العباسية، أما الشخصية المتخيلة وهي زهيرة، فقد حولها من شخصية عادية إلى متخيلة عجائبية، تخترق الطبيعة البشرية، حيث أنها تنتصب قدامك بعينيها الساحرتين بقامتها الممشوقة تبتسم ثم تروح تتحول إلى صومعة يتجلى من تحتها جامع في عرض الدنيا و طولها.

إن الخيزران الحقيقية، كانت تمتاز بالقوة والتسلط، والشخصية المتخيلة أيضا تمتاز بالقوة بهذه الغرائبية والعجائبية التي تمتلكها.

*أبو ذر الغفاري:

صحابي جليل من السابقين إلى الإسلام، شهد له النبي صلى الله عليه وسلم بالصدق حيث قال: {ما أظَّلت الخضراء ولا اقَّلت الغَبْراءُ أصدق من أبي ذر}.[2]

ورغم قوته البدنية وشجاعته فقد نهاه النبي صلى الله عليه وسلم عن تولي الإمارة أو السلطة فقال: { يا أبا ذر إنك ضعيف، وإنها أمانة، وإنها يوم القيامة خزي وندامة}.[3]

وذلك يعود، كما قال الذهبي إلى حدته وعدم المداراة، ومن يتأمر على الناس يجب أن يكون فيه حلم ومداراة، لأن الصدق الذي يتميز به ابو ذر هو صدق جاهر بالحق ومتحدٍ للباطل.[4]

---

[1] المصدر السابق، ص 110 وما بعدها.

[2] محمد بن عيسى الترمذي، سنن الترمذي، ص 858.

[3] مسلم بن العجاج، صحيح مسلم، ص 858 انظر الموقع الالكتروني:

www.noor-book.blogspot.com

[4] شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، بيت الأفكار الدولية، بيروت، ط1، 2004، ج2، ص75.

لقد وظف الكاتب شخصية أبي ذر في الرواية من خلال السؤال الذي طرحه وتمنى الإجابة عليه حيث يقول: « وتمنى هو لو يتمكن أحدهم فيجيبه لماذا حُكِم على أبي ذر الغفاري بالسير وحده والموت وحده والبعث وحده».[1]

إن ابا ذر كان في حياته دؤوبا على الوقوف في وجه نظام الحكم والسلطة القائمة، وكان صاحب كلمة حرة لا يخاف في الله لومة لائم.[2]

وفي هذا تناص تآلفي مع الشاعر المثقف رمز الحوار الذي كان ينبذ العنف بجميع أشكاله، وكان يشكل الجانب الإنساني في هذه الدهاليز المظلمة، «كما كان علي بن أبي طالب وأنصاره الأولين و على رأسهم أبو ذر الغفاري يمثلون الجانب الإنساني الكريم في مرحلة واسعة من مراحل تاريخنا، الذي شُحِن بأحداث الإعتداء على حقوق الإنسان».[3]

ونجد تناصا آخر يتمثل في الإحباط الذي أصاب أبا ذر بعد فشل مهمته فقرر الإعتزال والمغادرة، وهو نفس الأمر الذي حدث للشاعر بعد أن رأى انهيار منظومة القيم،« كل شيء يتفسخ... ما أن يلوح دولار واحد في الأفق حتى ينهار الإنسان الذي ظل يمطرك بوابل من المثل والقيم اللينينية الماركسية».[4]

ومن أوجه التناص ما وصف به الشيوعيون أبا ذرالغفاري بأنه شيوعي ماركسي يؤمن بأفكار ماركس ولينين، بدعوى أنه كان نصير الفقراء، وأن له تفكيرا جماعيا في مصلحة الجماهير، وأنه يتماشى في تفكيره مع الشيوعية القائمة على فكرة توزيع الثروة

---

[1] الطاهر وطار، الرواية، ص162.

[2] محمود المصري، أصحاب الرسول، مكتبه الصفا، القاهرة، ط1 ، 2005، ج1، ص 317.

[3] جورج جورداق، الإمام علي، صوت العدالة الإنسانية، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1970، مج2، ص14.

[4] الطاهر وطار، الرواية، 157.

وأن المال هو حق لأفراد المجتمع، ومن الأدلة التي استندوا عليها قضيته مع معاوية، وتحريم ادخار ما زادا عن نفقة العيال.[1]

وقد رد عبد الحليم محمود على هذه المزاعم وفندها في كتابه " أبو ذر والشيوعية"،[2] و كذلك السيد جعفر مرتضى العاملي في كتابه "أبو ذر اشتراكي أم شيوعي أم مسلم"[3]. ومهما يكن من أمر، فإن الكاتب قد تماهى مع صوت الشخصية الرئيسية في إعلان الانتماء الإيديولوجي، في قوله على لسان الشاعر وهو يخاطب نفسه: «هب أن ماركس يقف في الركن الذي تعودت أن تقف فيه، في ساحة أول ماي، ماذا سيقول، بماذا سيأمر، لا شك أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري، ويعيد قولته: كان المنطق عند "هيغل" يقف على رأسه فجعلته يقف على رجليه».[4]

إن وطار كثيرا ما انحاز في روايته، بل وحسم موقفه في أن الثورة هي الأساس من أجل التغيير، وكان يحرص دائما على الاحتفاظ بتلك الصورة الديمقراطية الاشتراكية لشخصية الشاعر، والذي كثيرا ما حرص على الحلم بمجتمع يتساوى فيه الجميع مع الجميع كأسنان المشط.[5]

*الحلاج:

الحلاج شخصية صوفية أثارت ثورة في التصوف بآرائها الضالة والمنحرفة، و«أسست لمفاهيم كالحلول والإتحاد والفناء والإتصال».[6]

---

[1] منير محمد الغضبان، أبو ذر الغفاري الزاهد المجاهد، مكتبه المنار، الزرقاء، الاردن، ط3، 1986، ص148.

[2] عبد الحليم محمود، أبو ذر الغفاري والشيوعية، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت، ص11.

[3] جعفر مرتضى العاملي، أبو ذر اشتراكي ام شيوعي ام مسلم، المركز الإسلامي للدراسات، ط3، 2009، ص12 وما بعدها.

[4] الطاهر وطار، الرواية، ص141.

[5] المصدر نفسه، ص144.

[6] محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، ج10، ص 327.

وقد أُلقِي عليه القبض وأدين بتهمة ادعائه إحياء الموتى، وادعاء الألوهية، وهكذا قتل وصودرت آرائه خاصة الحلول والاتحاد.[1]

وبغض النظر عن آرائه الباطلة فقد حوكم الحلاج على آرائه، وهو إسقاط على نموذج الأستاذ الشاعر الذي يعتبر نموذجا آخر للحلاج.

حيث أنه تعرض لمحاكمة من قبل ملثمين مجهولين فقال له أحدهم: «أنت معتزلي تفسر الأمور على غير ما فسرها السلف الصالح... إنك تكاد تكرر ما قاله الزنديق الحلاج».[2]

إن جرأة الحلاج في طرح آرائه والتي يكتنفها الكثير من الغموض أدى إلى سوء تأويلها، و قد عجلت بهلاكه، وهي نفسها جريمة الأستاذ الذي أوصلته أيضا جرأته في الطرح وأفكاره التي كانت رهينة سوء الفهم من قبل الملثمين إلى الموت.

إن توظيف وطار للحلاج لم يكن اعتباطيا، فطواسينه ممتنعة على التأويل لما فيها من تشفير وألغاز غير قابلة للفهم مما أدى إلى سوء الفهم من قبل الآخر[3] .

وهو تماما ما حدث للأستاذ في الرواية حيث فُهِم كلامه فهما خاطئا، واحتال الملثمون في تأويل دلالاته، وتحول بذلك إلى مذنب يستحق الإعدام.

وهناك العديد من الشخصيات التاريخية الأخرى التي وظفها السارد من مخزونه القرآني أو قراءاته الأدبية والتاريخية، إلا أننا نكتفي بالنماذج المعروضة.

---

[1] شريف هزاع، نقد التصوف، ص65.

[2] الطاهر وطار، الرواية، ص198.

[3] شريف هزاع، نقد التصوف، ص70.

الباب الرابع:

التجريب وغاياته عند الطاهر وطار

الفصل الاول: الواقعية الإشتراكية عند الطاهر وطار
الفصل الثاني: التجريب في الخطاب الروائي عند الطاهر وطار

الفصل الأول:

الواقعية الاشتراكية عند الطاهر الطاهر وطار

1-الواقعية الاشتراكية والاتجاه الماركسي

2-رؤيا العالم

3-من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية السحرية

تعتبر الرواية أكثر الفنون انفتاحا على المجتمع نظرا لخصائصها البنيوية وطبيعتها الراصدة التي تقدم منظورا خاصا للواقع، ويتمثل هذا التصور حسب الجدلية الماركسية في فكرة الانعكاس أومفهوم المرآة العاكسة، حيث تعكس الرواية الواقع والبيئة المحيطة وأفكار المجتمع بجميع صراعاته الإيديولوجية وتناقضاته الفكرية ، أي تنقل واقع المجتمع بحذافيره كما هو في الحقيقة.[1]

والعلاقة بين الرواية والإيديولوجيا قوية وحميمية، إذ لا يمكن لنص أن يقوم إلا على أساس التناقضات، فالرواية عادة ما تقتحم عالم الصراعات الإيديولوجية من جهة، وتوظف هذه الإيديولوجيات التي تتسق مع توجهات الكاتب من جهة أخرى، لذا لا يخلو نص روائي من المواقف الإيديولوجية، سواء كانت للروائي أو كانت إيديولوجيا المجتمع.[2]

لقد تميزت المرحلة الأولى من كتابات وطار بالتأثر الكبير بالفكر الاشتراكي الواقعي، وهذا نتيجة التفاعل الإيجابي بين الإبداع الروائي والمحيط الخارجي، أي تفاعل بين النص الروائي والخارج– نصي بكل تناقضاته وأحداثه.

لقد اهتم الكاتب بالمكون الاجتماعي باحثا عن وسائل لتحريك الضمير الجمعي بغية تحسين أوضاع الطبقات الفقيرة والكادحة والمحرومة، واستثمر الرواية لخدمة هذا المنظور وخاصة من حيث الشخصيات المستخدمة ذات التوجه الاشتراكي الواقعي، فقد استطاع هضم المضامين الاجتماعية بكل صراعاتها، وهو في هذا لا يختلف عن أقرانه في هذه المرحلة، حيث أن الروائيين في هذه المرحلة كانوا أبناء عصرهم، على

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

الصعيد الايديولوجي، حيث غلب عليهم الإتجاه اليساري، متشبعين بقيم الفكر الإشتراكي التي كانوا يوقظونها في خطاباتهم السردية الموجهة للمجتمع.[1]

وفي هذا الفصل سيتم البحث في الواقعية الاشتراكية و الإتجاه الماركسي في روايات وطار، وكذلك بداية التحول من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية السحرية.

1- الواقعية الاشتراكية والاتجاه الماركسي:

إن رواية السبعينات كانت بمثابة المؤشر المتناهي الدال على تمدد التيار اليساري في الجزائر، و الذي كان مؤمنا بمساندة الطبقة الكادحة وعاملا على الدعوة إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، كما جسدت الصراع الشديد بين التيار الماركسي الشيوعي والتيار الإسلامي خاصة بين طلبة الجامعات.[2]

ويعتبر الطاهر وطار أحد الكتاب الذين تشبعوا بالفكر الماركسي، حيث كان مهتما اهتماما كبيرا بمعالجة القضايا السياسية والاجتماعية من خلال تجسيد الأزمات والصراعات الإيديولوجية النابعة من رؤيته للواقع، وليس بالإمكان الفصل عند وطار بين الواقع السياسي والإجتماعي لعلاقتهم الجدلية الوطيدة المتفاعلة.[3]

ويؤكد محمد مصايف توجه وطار حين تحدث عن الرواية الجزائرية التي كانت تتميز عموما في تلك الفترة، أي السبعينات، بأنها كانت لصيقة بواقع الإنسان وقضاياه، « فمنذ اللحظات الأولى يتضح لنا الموقف الإيديولوجي للرواية العربية الجزائرية الحديثة،

---

[1] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص45.

[2] مخلوف عامر، تحولات الرواية تحولات التاريخ, الملتقى الدولي التاسع، عبد الحميد بن هدوقة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2000، ص414.

[3] أحمد طالب، الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1989، ص 159.

موقفان أساسيان: موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثله الطاهر وطار ، وموقف الواقعية النقدية الذي يمثله معظم الكتاب الآخرين.[1]

إن وطار قد انجرف نحو تيار الماركسية رغم أنه ابن جمعية العلماء المسلمين، حيث أنه يؤكد القول بأنه ابن المدارس الدينية.[2]

إن رحلته إلى تونس هي التي حرفت مساره حيث وجد الجو الطلابي يموج بحركة الثورة والرفض لواقع المجتمع، ومشحونا بالقيم الاشتراكية التي تدعو لإصلاح المجتمع وتحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على الطبقية والإقطاعية والنهوض بمستوى الفئات المحرومة من عمال وفلاحين.

وهي شعارات لمست وترا حساسا لدى الكاتب والذي عاش حياته فقير، فتعرف على مجموعة من الماركسيين في القيادة العليا للحزب الشيوعي التونسي، وبذلك تبنى فكر الطبقة العاملة.[3]

إن هذا الخط الاشتراكي الذي اتبعه وطار في كتاباته، جعله أبا روحيا للطبقة العاملة يوليها جل اهتماماته، وقد بلغ به الدفاع عن هذه الطبقات –أحيانا– حد الخروج عن الفن بسبب الأسلوب المباشر على غير العادة، الذين نجده في بعض نصوصه، " مثل قوله في "الطعنات": « ليس هذا كل ما في أمر الشركات الصحراوية المختلفة الجنسية، والمتفقة على ممارسة التمييز العنصري وعرقلة الثورة، بل إن العامل

---

[1] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الإلتزام، ص11.

[2] الطاهر وطار، حوار مع قناة العربية، بتاريخ 25 جوان2006و: الموقع الالكتروني على الانترنت:
http://www.alarabiya.net/programs/2006/06/25/25093.html

[3] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الإلتزام، ص17.

الجزائري يشتغل ثمانية عشر ساعة في اليوم، بينما لا يشتغل الأوروبي إلا الساعات التي أفردها القانون الدولي وهي ثماني ساعات».[1]

ويؤكد "مصايف" هذا التوجه لوطار في معرض حديثه عن رواية "اللاز" و"الزلزال" حيث يقول أن القارئ للروايتين يحس أن كاتبهما ينطلق من رؤية إيديولوجية واضحة، وهي رؤية اشتراكية علمية، وشيوعية عالمية والتي تنادي بوحدة الحركة العمالية في العالم، ففي اللاز نجد شيوعيين أجانب برفقة زيدان، والذين قتلوا بنفس الحكم الذي طبق على هذا الأخير، وفي رواية الزلزال نجده يذكر موضوعا شيوعيا بامتياز، بل هو من صميم الشيوعية حيث يحارب فيه الإقطاعية البرجوازية والمواقف الليبرالية المتخاذلة.[2]

فكتابات الروائي تبنت الواقعية الاشتراكية للحديث عن إشكاليات الصراع الحقيقي في المجتمع الجزائري، وهو في ذلك مدرك لهذه الإشكاليات بطريقه جيدة، وزيادة على ذلك فهو يمتلك نظرة الفنان لهذه الأوضاع المعقدة، لذا استطاع صياغة عمله الفني في المستوى الذي يخاطب كيونة الإنسان، معنى ذلك أنه باجتماع هذين العنصرين والعاملين فإنه أجاد صياغة الأوضاع الاجتماعية و استيعابها بحس وذوق فني متميز، يمتاز بالواقعية وبعيدا عن الخيال، أي طرح ما هو واقعي بمستوى أدبي راقٍ.[3]

وهذا أمر مفهوم لأن الكاتب يميل في بعض الأحيان إلى تبطين رؤيته الإيديولوجية ومن الطبيعي أن يستغل في ذلك كل الوسائل الفنية والتمويهية حتى لا يظهر سلطة

---

[1] الطاهر وطار، الطعنات، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ط2، 1976، ص120.

[2] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة، ص11.

[3] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص65.

الإيديولوجي بواقعيتة الاشتراكية بشكل واضح ومكشوف مما يؤثر على درجة التأثير في القارئ.[1]

وبذلك يمكن عد الإيديولوجيا بصفة عامة، وعقيدة الكاتب الاشتراكية كوسيط بين الكاتب وعالمه الواقعي، وهو في ذلك لا يتناول هذا الواقع بشكل مباشر.

فهو يحاول أن يتيحه مباشرة إلى محل الصراع الذي كان في تلك الفترة في خضم ما يعرف بالثورة الزراعية حيث كان يعمل على إنجاحها.[2]

إن الأديب عادة ما يكون مرآة للمجتمع في موضوعات وقضايا الراهن، ومحاولة حل هذه المشاكل والرفع من مستوى المجتمع هو من مسؤولياته، وهذا ما يتماشى والواقعية الاشتراكية، و التي عبر عنها جورج لوكاتش بقوله أنها تسعى لبناء مستقبل مختلف.[3]

ويمكن القول أنه مستقبل يتوخى الخير ويسعى إليه من جراء تسليط الأضواء عليه وتغليبه على وجوه الشر والفساد المحدقة بالإنسان في سلوكه وأعماله وأقواله، وهذا ما أدى ببعض النقاد إلى تسميتها بالواقعية الاشتراكية التفاؤلية.[4]

إن الثورة والعنف والصراع الإيديولوجي بين التيار الماركسي والديني، مواضيع ومضامين قارة وصريحة في روايات وطار وهو ملتزم بها إلى حد كبير.

ان التزام وطار يستند إلى خلفية ايديولوجية نابعة من اقتناعه بالإيديولوجية الاشتراكية، كالتزام العامل المناضل الذي لا ييأس من إصلاح الأوضاع، ويتحمل من أجل

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 35.

[2] واسيني الاعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص66.

[3] جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمه أمين العوطي، دار المعارف، القاهرة، دط ، 1971، ص 126.

[4] محمود زغلول سلام، النقد الأدبي المعاصر، منشأة المعارف الإسكندرية، دط، دت، ج1، ص57.

المحافظة على الخط الاشتراكي كل ما يصيبه من أتعاب.[1]

ومصطلح الالتزام هو مصطلح طغى في فترة السبعينات، والتي عُرِفت بمرحلة الالتزام، ويستند إلى الخلفية الإيديولوجية الاشتراكية، فكان الالتزام أمرا نابعا عن الإقتناع في إطار الإيديولوجية الاشتراكية كما يرى وطار.

2- رؤيا العالم :

إن فكرة "رؤيا العالم" هي نتيجة لفلسفات قديمة حاولت بحث أزمة الإنسان في هذا العالم كيفية معالجتها، ومن الفلاسفة الذين خاضوا في هذا الأمر نجد أفلاطون وأرسطو.

أما الفلسفة الحديثة فنجد هيجل على رأس هؤلاء، وهو مؤسس المثالية الجدلية، وكارل ماركس تاليا له والذي حَوَّل المثالية الجدلية إلى المادية الجدلية، و مفاد هذه الفكرة بأنه لا يمكن بأي حال الاعتقاد بأن النص ظاهرة معزولة عن المجتمع الذي نشأ فيه، فهو يقيم علاقات قوية مع محيطه الخارجي من مجتمع وتاريخ وإيديولوجيا وثقافة علينا اكتشافها.

لذا فإن هدف "رؤيا العالم" هي علاقات النص كبنية داخلية بالعالم الخارجي، أو بعبارة أخرى علاقة النص كإبداع بواقعه الخارجي الذي نشأ فيه، وهذه الرؤية نجدها عند "لوسيان غولدمان" ككيان قار يتصل بالعمل الأدبي، والذي يتيح إدراك العلاقة بين الأجزاء والكل، بحيث تتحد من خلاله علاقة النص بما يسمى الواقع الاجتماعي.[2]

---

[1] محمد مصايف، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، ص97.

[2] جابر عصفور، نظريات معاصرة(الأعمال الفكرية)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت، ص109.

لذا يتوجب الكشف عن آلية الحركة بين عناصر النص والواقع الخارجي لنكتشف الرؤية التي يحكمها، بمعنى تلك العلاقات غير المباشرة بين العالمين والتي تفسر التعامل القائم بين طرفي المعادلة، النص من جهة وعالمه الخارجي من جهة أخرى.

وهناك نوع من الخلاف حول فكرة رؤيا العالم، وهو أن بعض الدارسين يرى أنها تقوم على فكرة الفردية بينما يرى آخرون أنها تقوم على الجماعية في بناء العمل الأدبي وآخرون اتخذوا موقفا وسطيا، وهو أن الجماعة تتحرك خلف الفرد المبدع لكونه عنصرا منها، لذا لا يمكن الفصل بين البعد الفردي والجماعي في العمل الفني.[1]

ومن هؤلاء نجد لوسيان غولدمان، الذي يرى أن الرؤية الجماعية للعالم والتي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر تؤثر في الفرد الكاتب المبدع الذي يعيدها بدوره إلى المجموعة[2].

بمعنى أن هذه الرواية تنبع من تضافر للمواقف، جراء ما يعانيه مجموع الأفراد من مشكلات يجد لها إجابات، أي أن الدلالة الاجتماعية لا تُقَدّم عبر خطاب يحتكره الكاتب بحيث تغدو إيديولوجيا المجتمع انعكاسا أمينا لإيديولوجيته، فرؤيا العالم بهذا المنظور هي وجهة نظر ملتحمة وموحدة حول مجموع الواقع، أو بتعبير آخر هي وجهة نظر قامت على التعدد وتوحدت حول أفراد الجماعة، وهذه الذات الجماعية هي التي أثرت في وعي الفرد.[3]

---

[1] جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة، بيروت، ط1، 1982، ص 39.

[2] lucien goldman, pour une sociologie du roman, edition gallimard, collection idée, paris, 1973, p345.

[3] جاك لينهارت، من أجل استيطيقا .سوسيولوجية، محاولة لبناء استيطيقا لوسيان غولدمان، مؤلف جماعي، ترجمه محمد سبيلا، منشورات عويدات، بيروت، دط، ص57

فالعمل الفني يضطلع بإعطاء مظهر حقيقي للوعي السائد لدى فئه أو جماعة محددة أو الخطوط العريضة للصيرورة الثقافية لديها، وتترتب عن ذلك نتيجة مفادها أن الأعمال الأدبية هي أعمال جماعية وفردية في نفس الوقت، وهذا ما عبر عنه "لينهارت" بقوله: « وظيفه العمل الفني داخل المجتمع هي إعطاء شكل لرؤيا العالم وهو يكون من الأهمية والصلاحية بقدر ما يكون شكله منسجما.[1]

لقد تميزت روايات السبعينات لوطار بغلبة الفكر الماركسي و ما نتج عنه من توجه إشتراكي للكاتب، خاصة وأن الجو العام الذي تعيشه البلاد قد ساهم في تعميق التفاعل الإيجابي بين وطار ومحيطه الخارجي، فالروايات كانت ذات مضامين اجتماعية تحاول معالجة المشاكل والأزمات في المجتمع.

إن تأثر السارد بالفكر الماركسي ظهر في الشخصيات الموظفة، ففي رواية "اللاز" نجد الشخصية المحورية شخصية ماركسية تحمل كل أعباء وهموم الجماعة والتي هي الشعب الجزائري، حيث أنها تتميز بعمق العلاقات مع هذا المجتمع، وفي هذا الإطار يؤكد واسيني الأعرج أن وطار في استخدامه للشخصيات يمتاز بقدرة كبيرة في تحديد ملامحها المعنوية الإيديولوجيا وهذا يضيف كثيرا إلى قيمتها الفنية في النص.[2]

زيدان له قناعة كبيرة بمذهبه وإيديولوجيته الماركسية، حيث أصر هذا الأخير وأتباعه على تغيير الواقع رغم علمهم بما سيلحقهم من جراء ذلك وهو الموت.

وربما هذا في الواقع هو حلم الكاتب، فوطار واضح الانتماء للحزب الشيوعي، وبالتالي فإنه في روايته سلط الضوء على فئة معينة هي الفئة الشيوعية، حيث عالجت الرواية مسألة الصراع مع الاستعمار من جهة ومسأله تصفية اليساريين في الثورة من جهة

[1] إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، ص 107.

[2] واسيني الاعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص45.

أخرى، وفي هذا يقول: « أن نظرتي لتاريخ الثورة الجزائرية قبل الاستقلال وبعده نظرة تحاول تصحيح مسار حركة التحرير الوطنية من خلال البحث عن الثغرات فيها على مستويين: أولهما من خلال ممارسة نقد ذاتي، وثانيهما العمل على تصحيح مسارها،« قتل الشيوعيين: ما معنى ذلك؟ هل لأنكم يا زعماء جبهة التحرير الوطني قيادة ترفضون الحوار والفكر والمنطق..».[1]

ويؤكد في موضع آخر محورية هذه الشخصية بقوله: « البطل الحقيقي ليس اللاز...وإنما زيدان هو البطل الذي يمثل الفكر والمنطق و المعرفة داخل الثورة».[2]

وتتأكد رؤية وطار في رواية " الحوات والقصر" حيث نجد أن الكاتب يرفض سياسة القهر والاستبداد الاجتماعي، فكان التوجه إلى القصر سلميا في البداية، ليتحول بعدها "الحوات" إلى قائد مسيرة ضد القصر الذي خيب آمال الجماهير.

أما رواية الزلزال فقد صور فيها جزائر الاستقلال وقانون الثورة الزراعية حيث يقوم البطل وهو "بولرواح" الذي شعر بزلزال نفسي رهيب إثر هذا التغير الخطير بالنسبة له، و ذلك بمحاولة القيام بعمل مضاد للثورة حيث أنه يرفض تقبل الموقع الجديد.

والكاتب ما يعالج موضوعا اجتماعيا جزائريا صميما يؤيد فيه تواجد الشيوعية كبديل للبورجوازية والإقطاعية والمواقف الليبيرالية.[3]

ليواصل الروائي هذه الرؤية المؤيدة للشيوعية والفكر الماركسي في رواية "العشق والموت فس الزمن الحراشي " حيث تحدَّث عن الصراع الشديد بين الشيوعية اليسارية والفكر الديني ممثلا ذلك في صراع الحركات الطلابية.

---

[1] بن جمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1998، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] محمد مصايف، الرواية العربية الحديثة، ص17.

لقد أثر التوجه "البومدييني" الاشتراكي بقوة في رؤية وطار وبالتالي انعكس ذلك في إنتاجه، حيث كان يعبر عن مساندته للهواري في غير موضع، حيث يقولو عنه« إني أعرفه كما أعرف نفسي وإذا ما طبقنا عليه قوانين المفهوم المادي للتاريخ فسنجد أنه أكثر من يعمل على تحطيم الزمن الحراشي، فبتوسيعه للصناعة يفتح المجالات الحقيقية للانقلاب الأساسي في البناء القومي».[1]

وفي موضع آخر حينما يتكلم عن الهواري: « أيهما أكثر الثقة أم الحب؟ إنني أثق فيه، مصيرنا واحد كلانا يغالب الزمن الحراشي».[2]

والزمن الحراشي هو زمن الفوضى والخردة، زمن البرجوازية الظالمة، وقد وصفه وطار بأنه الزمن الذي يعكس الواقع المرعب للفوضى ولاختلال الموازين.[3]

لكن التجارب الاشتراكية في العالم بدأت تسقط الواحدة تلو الأخرى، بداية من البلد الأم وهو الإتحاد السوفياتي ثم أوروبا الشرقية ثم بعض الدول الغربية.

وقد قال الكاتب أنه قد تنبأ بهذا السقوط بداية من رواية " عرس بغل" ، وكذلك بسقوط المنظومة الاشتراكية ككل في رواية " تجربة في العشق "، وإن كانت النظرية بحد ذاتها باقية كنظرية تدعو إلى الخير.[4]

وهذا ما أدى به في الجزء الثاني من رواية " الزمن الحراشي" إلى تغيير موقفه من الهواري بحيث أصبح معارضا قويا للسياسة التي تنتهجها السلطة ضد الشيوعيين، بل و انتقد حتى بومدين كواحد من أفراد الحكم رغم أنه محسوب على التيارالشيوعي فهو

---

[1] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص145.

[3] المصدر نفسه، ص44 وما بعدها.

وانظر بن جمعة بوشوشة ، الرواية الجزائرية العربية، ص19.

[4] الطاهر وطار، حوار مع قناة العربية، مرجع سابق، ص17.

كثيرا ما كان يستعين بالطلبة، والدليل استعانته بهم لتمرير و تشجيع فكرة الثورة الزراعية.[1]

وقال وطار في معرض مطالبته بالخروج نهائيا من هذا الحكم انه يطالب بتغيير السلطة جذريا، والخروج مما أتى به 19 جوان 1965 إلى اليوم الذي يتحدث ، و أكد مرة ثانية على وجوب الخروج منه نهائيا.

بمعنى أنه ينبغي أن يكون هناك حكم مدني يعالج فيه المنتخبون و المفكرون والمجتمع المدني القضايا، أي الخروج من النظام العسكري إلى المدني، ونبذ التفرد بالحكم.

ويذهب وطار بعيدا في معارضته حيث يقول عن تحديه لبومدين: « كان علي أن أتحداه بحكم ممارسة الكتابة ، و بحكم تواجدي السياسي معه، وأيضا بحكم يساريتي التي لا يمكن أن أتطهر منها كفنان محكوم عليه بالتوق نحو الأمثل ».[2]

ويتحدث عن الخلاف بين بومدين والشيوعيين بقوله على لسان جميلة: « يتهموننا كلنا، حتى الهواري، بأننا شيوعيون حمر، وبأننا كفرة ملحدون، ونحن لا تخيفنا هذه التهمة ولا غيرها، الثورة ماضية في طريقها لن يوقفها أحد، يريدون أن يظل استغلال الإنسان للإنسان سائدا بعد كل هذه السنوات من الاستقلال، و هذا محال».[3]

وينقل الكاتب الصراع إلى جبهة البرجوازية حيث يعلن الحرب ضدهم، ويعتبر أن لهم تأثيرا سلبيا على مختلف جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، حيث بلغ بهم الأمر إلى رفض تعليم الطبقات الفقيرة لكي يبقى أبناء الفقراء في مهنة رعي الغنم، ويورد ذلك على لسان احد الطلبة بقوله: « سمعت مره واحدة من أغنياء المدينة يقول

---

[1] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص210.

[2] المصدر نفسه، ص145.

[3] المصدر نفسه، ص 181.

أن القيامة ستقوم لأن الريفيين اتجهوا إلى تعليم أبناءهم، تصوروا من سيرعى الأغنام في المستقبل ، إذا كان ابن الريفي معلما أو موظفا أو طبيبا فماذا سيكون أبناؤنا نحن؟ ».[1]

وقد اتهم حتى الهواري بدعم هذه البرجوازيات الصغيرة التي تريد أن تتحكم بالقرار فهو في دعوته إلى الإشتراكية إنما كانت مجرد شعارات زائفة، لأن اعتماده كان على هؤلاء بالدرجة الأولى، وبالتالي يرى وطار أن الإحساس بضرورة ثورية الثورة قوي ويجب الإنطلاق لخوض المعركة بكل متطلباتها. إن الوضع يكاد يخرج عن السيطرة بسبب عدم تطبيق الاشتراكية الحقيقية التي يرى الكاتب أنه كفنان ومبدع يراها ليست مجرد نظرية تمليك العمال وسائل الإنتاج أو مجرد التوزيع العادل للثورة، بل هي قبل ذلك كله و بعده العدل بين الناس ، وأن محاربة الرأسمالية واجب لأنها تعني امتلاك القليل للكثير، وفقدان الكثير للقليل.[2]

يدين وطار فشل الثورة الزراعية ويعتبر أن البرجوازية هي سبب الفشل من جهة ومن جهة أخرى سوء التطبيق، ومن خلال ذلك فشل الاشتراكية حيث يقول: « هذا التحول الاشتراكي المتسرع في بلد مازال لا يمتلك سوى كوادر إدارية وفنية قليلة العدد أدى في بداية الأمر إلى خيبة أمل والى صعوبات اقتصادية ومالية».[3]

---

[1] المصدر السابق، ص143.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] الطاهر وطار في حوار بعنوان: الكاتب والتجربة، القدس العربية، العدد العاشر، 9 أفريل، 2002، الحلقة الأخيرة.

فهو يرى أن فشل الاشتراكية هو بسبب سوء التسيير والبرجوازية، حيث يقول في موضع آخر: « على الاشتراكية مهمة كبيرة، و هي تحطيم الرأسمالية وإعادة بنائها من جديد».[1]

وبعد أن صرح وطار ببعض أسباب فشل الإديولوجيا نجده وهو ينقل جبهة الصراع إلى محل آخر وهو صراع التيار الاشتراكي الماركسي مع التيار الديني.

إن وطار ذو التوجه اليساري لا يتورع عن القول بان الصحوة الإسلامية في السبعينات ظاهرة إيجابية، تدل أن هناك عِرقا حية لم تمت ترتبط بالحضارة الأصيلة.

إن جمع وطار بين توجهه اليساري وتأييده للظاهرة الإسلامية في أن واحد هو جمع بين ضدين وإيديولوجيتين متناقضتين.

وقد ظهر هذا الصراع في رواياته، ففي اللاز نجد شخصية مسعود ضد زيدان أي الإتجاه الديني ضد اليساري، ونفس الأمر نجده في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" بين مصطفى ممثل التيار الديني المضاد للثورة الزراعية، و جميلة اليسارية في الرواية الأولى يصرح الشيخ مسعود أن الاشتراكية والشيوعية مصدر لتخريب الإسلام والثورة حيث ينتهي الأمر بمقتل زيدان ورفاقه.[2]

أما في الثانية فنجد الطالب مصطفى يصف الشيوعية بالكفر والإلحاد، حيث يقول «أنا مصطفى، طالب تطوعت أنا وأصحابي الستة لنكافح الكفر والإلحاد».[3]

إذن فالإيديولوجيا كمجموعة من الأفكار والمعتقدات يضعها الشخص في مكان معين وفي لحظه تاريخية هي في حقيقتها رؤيا للعالم عند بعض الدارسين، إلا أن الفرق

---

[1] المصدر السابق، الحلقة الأخيرة.

[2] الطاهر وطار، رواية اللاز، ص225.

[3] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص108.

يكمن في أن الإيديولوجيا تصبح أمورا قطعية، ومسلمات لا تقبل النقاش حيث تتم قطيعتها مع المعرفة، لأنها تزعم الكمال والقداسة، لتصبح بذلك عصية على أي تحول أو محاولة تغيير، وبذلك فهي تسير في الإتجاه المعاكس لما وضعت له، حيث أن الأصل في الأفكار أن تنظم حياة الناس، لكنها في هذه المرحلة وصلت إلى الحصانة والتمرد على المساءلة، وبذلك ترفض المراجعة، وهي بهذه الصفة تحجب الواقع بدل أن توضحه، وهذا ما حدث للشيوعية في مرحلة من مراحلها.

ولكي تتحول الإيديولوجيا إلى رؤيا للعالم يجب أن تتخلى عن نظرية مركزية العالم حيث يقول غولدمان: « الإيديولوجيا رؤية جزئية غير كلية ومملوءة بوهم كونها مركز العالم.[1]

فالإيديولوجيا عنده متى تحررت من الإنغلاق والتمرد فسترقى إلى رؤيا العالم.

ومتى دخلت هذه الأخيرة النص ولم يكن هناك عزل عن الواقع الخارجي فإن هذا النص سيحتل رؤيا العالم شرط أن لا يكون مجرد مرآة عاكسة للواقع، فغولدمان يرفض هذه الفكرة ويرى أن العلاقة بين الفني والواقع تقوم على التماثل بين البنى الفكرية والذهنية، ودور المبدع هو أن يجلي هذه الرؤية في عمل إبداعي نيابة عن الجماعة التي ينتمي إليها.[2]

إن وطار ككاتب روائي قد اعتنق الإيديولوجيا الماركسية، وأخفاها عن الجميع ولكنها ظهرت في كتاباته في شكل المدرسة الإشتراكية الواقعية، فاستطاعت رواياته استقطاب

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص17.

[2] صدار نور الدين، البنيوية التكوينية، مقاربة نقدية بين التنظير إ، مكتبه الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص10.

الأحداث الاجتماعية بما امتلكه الكاتب من وعي بالواقع مكنه من كشف العلاقات التي تربط الفرد والمجتمع.[1]

إننا نلمح في روايات وطار، خاصة تلك التي جاءت في مرحلة السبعينات والثمانينات تاريخا لكل التحولات التي حدثت في الجزائر، وكأن الروائي يريد كتابة فصول أحداث وطنه روائيا، وإن كنا نلمس بعض الإنحياز إلى فكرة معينة للمبدأ الماركسي الذي كان يعتنقه، وهذا أمر مفهوم لا يستطيع المرء تجاوزه، و في هذا يؤكد مصايف أن وطار هو كاتب فكرة بالدرجة الأولى، وهو في كتاباته للرواية إنما ليعبر عن موقف فكر يشغله.[2]

لكن الملاحظ أن وطار لم يتعصب للأيديولوجيا التي يعتنقها، فحينما رأى تهاوي الإشتراكية في مختلف البلدان غير من نظرته للأمر، وكان كما سبقت الإشارة قد تنبأ بهذا السقوط في رواية " عرس بغل"، أما الخط الاشتراكي الذي اتبعه فهو محاولة لاصلاح الأوضاع في وطنه حيث يقول في شأن ذلك أنه يريد صنع رسم جميل لبلاده، بلاد التسيير الذاتي، والثورة الزراعية وتأميم جميع الثروات الطبيعية، والمسيطرة على تجارتها الخارجية والواقفة إلى جانب الشعوب المكافحة.[3]

إن هذه الرؤية عند وطار هي مجموعة من الطموحات والمشاعر والأفكار تجمع بين المؤلف والمجتمع الذي يعيش فيه والذي كثير ما جعله في صراع مع الجماعات الأخرى، وهذا يتطابق تماما مع تعريف غولد مان بأن رؤية العالم هي: « مجموعة

---

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص44.

[2] محمد مصايف، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، ص97.

[3] الطاهر وطار، مقدمه رواية اللاز، ص26.

الطموحات والإحساسات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة، وتجعل هذه الجماعة في تعارض مع الجماعات الأخرى».[1]

أخيرا نقول أن قدرة وطار وبراعته الروائية تتجلى في استيعابه المضامين الاجتماعية بكل تداخلاتها وتعقيداتها والصراعات التي تحويها، وهذا وفقا لمنظومة الواقعية الاشتراكية التي التزم بها، وهو في ذلك يتماشى مع الجو العام لمجتمعه، الذي كان يساري الاتجاه و متشبعا بقيم الفكر الماركسي.[2]

إن وطار أدرك في مرحلة ما قُرْب احتضار المذهب الاشتراكي الماركسي وقد أحس بذلك وتنبأ به، بداية من عرس بغل ليؤكد ذلك في رواية تجربة في العشق، لذا كانت هناك مرحلة انتقالية من إيديولوجيا ماركسية عقائدية لدى الروائي إلى مرحلة جديدة، وذلك لا يعني تخلي وطار عن المذهب نهائيا، حيث استمر ذلك الحنين إلى الإشتراكية في رواياته وإن كان ليس بنفس الزخم الذي كانت عليه في البداية، حتى أننا نجد أنه في آخر رواية له جعل بطل الرواية وهو الوفي شخصية ماركسية، و هذه المرحلة الجديدة هي مرحلة الواقعية السحرية.

3- من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية السحرية:

الأدب الواقعي الاشتراكي هو الأدب الذي يتناول مشاكل المجتمع ومظاهر البؤس التي تئن تحت وطأتها الطبقات الكادحة وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى.[3]

---

[1] lucien goldmamn, le dieu caché, edition giallimard, paris 1979, p26.

[2] إبراهيم سعدي، الجزائر كنص سردي، ص107.

[3] محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي، دار الفكر للنشر، عمان، الاردن، ط2، 2006، ص93.

فالواقعية الاشتراكية تهتم بمشاكل الناس وتلقي الضوء عليها وتعمل على حلها، وهي في كل ذلك لا تكتفي برسم خطوط الواقع والإنسان بكل التناقضات الاجتماعية التي يعيشها، بل أنها تحاول الإسهام في تكوين شخصية الإنسان القادر على تحمل أعباء البناء الإشتراكي، ومن هنا يأتي صدق تصوراتها وتفاؤلها، اذ أن التفاؤل التاريخي يشكل أحد الخصائص الهامة لفن هذه الواقعية.[1]

بسبب هذه المبادئ انتشرت الواقعية الاشتراكية ولاقت رواجا كبيرا في شتى أنحاء العالم وانتشرت سواء على مستوى النظرية أو على مستوى التوظيف الإبداعي.

ويعتبر وطار من الكتاب الذين عُرِفوا بانحيازهم الشديد لها، وظهر هذا الانتماء من خلال رواياته، خاصة في فترة السبعينات كاللاز، والزلزال، والحوات والقصر، والعشق والموت في الزمن الحراشي، وعرس بغل.

وقد اقترن خطابه بالوضعية الاجتماعية، و دعا للتضحية من أجل تغيير أوضاع الطبقة الكادحة.[2]

ولكن رواية الواقعية الاشتراكية تعرضت للنقد الشديد حتى أنها كانت قاب قوسين أو أدنى من الإنهيار وإلى حالة من الزوال والإنقراض[3].

وفي منتصف الثمانينات من القرن العشرين ظهر تيار جديد على يد عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية منهم اليخو كاربنتير، ميجيل انخيل استورياس، وخورخي لويس استورياس وجابرييل غارسيا ماركيز.[4]

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص474.

[2] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص114.

[3] محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2005، ص27.

[4] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط3، 2002، ص348.

غير أن استعمال المصطلح يعود في الأصل للدلالة على نوع من الرسم قريب من السريالية، حيث تكون الموضوعات المرسومة قريبة في غرابتها من عالم الأحلام وتختلف عما يخارج من العالم المألوف من رموز وأشكال.[1]

أي أن هذا المصطلح يعبر عما هو واقعي، ولكن بطريقة لا معقولة ولا تتحقق إلا في الحلم، أو بتعبير آخر هو سرد أحداث ووقائع مغرقة في الواقعية بحيث أنها في التفاصيل تبدو وكأنها جزء لايتجزأ من الواقع اليومي المعيشي للشخصيات، ولكن بطريقة غير عادية بل خارقة.[2]

أي هو مزاوجة بين الواقع العادي المألوف، وبين العجائبي الخارق، مما يربك المتلقي لإصطدامه بنص يجمع بين الواقع واللاواقع في أن واحد.

إن الواقعية السحرية مجاوزة لانعكاس الواقع ومحاكاته، والذي اغرقت فيه الواقعية بأنواعها الثلاثة من نقدية واشتراكية وطبيعية، وهذا الأمر لم يعد يستهوي المتلقي أو يثير فضوله ، لذا لجأ الكاتب إلى المزج بين ما هو موضوعي عقلاني بما هو لا عقلاني حالم، مما جعل القارئ يستمتع بهذا التجديد وذلك بمعالجته لأحداث عجائبية تمتاز شخوصها بالغرائبية.

فهذا النوع من الواقعية هو أسلوب سردي مبتكر يجمع بين عناصر اللامعقول من الأسطورة والسحر وغيرها من الظواهر الخارقة للعادة، إضافة إلى عناصر الواقع المعيش، وأن تأثيره قد شمل العالم تقريبا وأصبح أسلوبا متداولا لدى الكتاب كي يصوروا القضايا الواقعية لبلدانهم، والتي لم تستطع الواقعية الإشتراكية تصويرها.[3]

---

[1] المرجع السابق ، ص348 وما بعدها

[2] باية غيبوب، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية (مائة عام من العزلة)، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، ص13.

[3] مصطفى الحمداوي، غاربييل غارسيا ماركيز في دائرة الواقعية السحرية، القاهرة، دط، 2015، ص.8

بهذا المفهوم فإن الواقعية السحرية ليست مضادة للواقعية الاشتراكية أو نقيضا لها، وليست أيضا انقطاعا عن الواقع، بل هي إثراء له عن طريق تشابك المنطقي واللامنطقي والعادي وغير العادي، والعقلاني واللاعقلاني والمألوف وغير المألوف.[1]

وذلك للغوص أكثر في دهاليز الواقع وأعماقه وجعله أكثر تعبيرا عن الواقع العادي التقليدي المعاش.

ولتحقيق هذا اللامنطقي فيجب التمرد على أعراف الكتابة التقليدية باستخدام أنماط جديدة وصيغ مستحدثة في الكتابة تعدل فيها هذه الواقعية عن النموذج التقليدي، وبذلك فهي تتماشى ومفهوم التجريب الذي يعني في احد معانيه الإفراط في التجاوز و الخروج عن المألوف، أي أنه نقيض النموذج وقوانينه الصارمة، وفي هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد:" أن التجريب الحق يعتمد على شعار "خالف تَعْرِف" بفتح التاء وكسر الراء، لنجرب إذن طرقا وسبلا أخرى مختلفة ومغايرة بالضرورة، أما الذين ساروا ويسيرون على الطريق نفسه وبالسرعة نفسها والايقاع نفسه فهم الذين وصلوا ويصلون دائما إلى المعطيات نفسها المعروفة والمألوفة.[2]

فقد دعا إلى استخدام آليات جديدة في الكتابة لتحقيق التجاوز المطلوب، وفي نفس الوقت هدم القوالب الجامدة والتقاليد القديمة بصياغة مساءلات جديدة في الكتابة الإبداعية. وكما الواقعية السحرية فان التجريب يقتضي أيضا الوعي بالتجريب بتوفر الأسس النظرية لتجارب الآخرين لدى الكاتب ومن ثم الاستفادة من منجزاتها الفنية لتصبح بعد ذلك مولدة لأشكال جديدة حديثة وصوغ مضامين ورؤية مغايرة.[3]

---

[1] فوزي سعد عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2009، ص3.

[2] عبد الكريم برشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا، مجله فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد الرابع، 1995، مج13، ص19.

[3] بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص362.

على هذا فالواقعية السحرية تتخذ من التجريب عنصرا فاعلا في تصوير الأحداث الواقعية وتجسمها ومنه فهي فضاء ميتافيزيقي يسمح بفك الارتباط مع الواقع لفترة مؤقتة والإبحار في عوالم الخيال اللذيذة التي تشبه أفلام اليقظة.[1]

إنها تدخلنا عالم العجائبية غير المألوف، تتحدث عن الواقع ولكن بطريقه خارجة عن الواقع، أنها شكل من أشكال الرفض العنيف للجماليات الروائية الراسية، وذلك بالتمرد على الوعي الجمالي المألوف.[2]

ويجب التأكيد في هذا المقام بان الواقعية السحرية لم تكن تيارا ظهر فجأة دون سبب، بل كانت نتيجة للتَّوْق إلى تطور إبداعي يكسر الرتابة والمألوف عن طريق تناول الواقع باستخدام العجائبية والغرائبية، وفي هذا يرى حامد أبو أحمد أن هذه الواقعية تقوم على ثلاثة ارتباطات اساسية، وهي العجائبية والأسطورية والسريالية.

ويجب الوعي بها وبالتطور الذي حدث في الرواية لكن يستطيع الكاتب تقديم شيء مهم فيها، فلا يعني مجرد استخدام الجانب العجائبي من عالم الجن والعفاريت مثلا أن الكاتب قد دخل في مجال الواقعية السحرية إذا لم يكن لديه هذا الوعي، لأن هذا الأمر ليس كافيا للغوص في خبايا الإنسان وكشف عوالمه وخبايا الواقع الذي يعيش فيه.[3]

أما عن الواقعية السحرية عند وطار فالنماذج متعددة، إلا أننا سنقتصر على رواية " الحوات والقصر" لكونها أكثر النماذج دلالة على ذلك.

لقد تمازجت الواقعية في الرواية مع عنصر ثقافي آخر هو الأسطورة، والتي لعبت دورا هاما في تشكيل المتواليات السردية فيها، حيث عمل الكاتب على استثمار هذا الرافض

---

[1] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمه لطيفه الدليمي، دار المدى للنشر، بغداد، 2016، ص8.

[2] محمد سالم محمد، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسه الإنتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص34.

[3] حامد أبو أحمد، الواقعية السحرية، في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، دط، دت، ص06.

الثقافي داخل النص مجتازا بذلك عتبة المعنى المباشر من خلال إضفاء ثيمة الأسطورة على النص الروائي، وهنا لم يتعامل مع هذه الأسطورة باعتبارها حكاية ممتعة تشرح وتفسر فقط، ما بل باعتبارها معيارا قيميا يدفع النص نحو العجائبية والغرائبية.

والسبب المؤثر في هذا الأمر هو عنصر الغموض السردي، فالرواية الواقعية السحرية تشد المتلقي عبر عنصر الغموض الذي يبقى مهيمنا من أولها إلى آخرها.

إن الروائي قد زاوج في وصفه بين الأوصاف الواقعية وغير الواقعية أو ما يطلق عليه بسحرية الوصف، والذي يلعب دورا مركزيا في هذا النوع من الروايات بحيث يجمع بين المألوف واللامألوف لبناء عوالم خيالية تخدم البنيه السحرية للنص، ويكون هذا الوصف متعددا وحيا بأسلوبية جديدة تكسر الرتابة وأحادية المعجم الوصفي وتعمل على إخصاب أبعاد النص الفنية والإيديولوجية.[1]

فمثلا في وصفه للسمكة فإنه يهيل عليها صفات ترفعها إلى مقام الأسطورية: " فهي سمكة مسحورة حملتها جنيات من نهر الأبكار... تتنفس كالإنسان وتبحلق كالعجل»[2]، وهي تتكلم وتحاور علي الحوات حول المهمة التي سيقوم بها حيث تقول له: « لقد اخترت أن تصعد إلى القصر فافعل ما اخترت».[3]

كما أن علي الحوات نفسه تميز بالأسطورية والقداسة في نفوس الناس، فعند مروره بقرية بني هرار مر في وضح النهار دون أن يراه أحد، تكوَّم مثل غمامة واقتحم

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص181.

[2] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص30.

الشوارع، ظن الناس أنه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مشعر يلتف في الرمال ويركب الريح السموم».[1]

والواقع أنه من الصعب عزل الوصف عن اللغة خاصة في الرواية السحرية، حيث كما نرى في المثالين السابقين، تكون الأدلة اللغوية التي تجسد الموصوف قد أنفلتت من حيز الدلالة المعيارية، ودخلت مجال التمثيل الرمزي الرحب والمعقد، الذي هو قمين بتشذيب الألفاظ ونفضها من دلالتها المتواضع عليها، وذلك بفعل تموضعها داخل سياق جديد يتيح لها الإشعاع بدلالات تحمل طراوة وجِدَّة.[2]

إن الوصف يطغى في هذه الرواية شأنه في ذلك شأن بقية روايات الواقعية السحرية حيث يسعى السارد من خلاله إلى تنظيم حكي يهيء المتلقي لتقبل الأحداث العجائبية.

وبذلك يتم النأي عن المألوف لإثارة دهشته على العالم الفانتازي في الرواية.

إن الكاتب قد مزج في هذه الرواية بين الواقع والخيال معيدا تشكيل الأسطورة التي استقاها من روايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية الصياد التي احتوت على خوارق وملابسات سحرية، و أخبار السلطان وحكايات الجنيات.

إن وطار يُخضِع الوصف لإرادته، فهذه السمكة التي تزن أربعين رطلا رآها الحوات« منحدرة مع الشلال تفج الوادي متهادية، وعندما بلغته قامت بعِدَّة وثبات جميلة، وغاصت كانت مزيجا من الألوان حمراء وصفراء وفضية».[3]

---

[1] المصدر السابق ، ص48.

[2] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، بيروت، دط، 2009، ص 12.

[3] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص3.

كما أنها تمتاز بالقوة والصلابة، فإنه « عندما بلغ مدخل القرية أنزل السمكة وأنزل عنها الرداء، راحت السمكة تقفز صارخة تضرب هذا وتلطم ذاك، وانهزم الأعداء وولوا هاربين، ومرّ علي الحوات بسلام».[1]

فهذه السمكة ساعدت علي الحوات ودافعت عنه ضد الحاقدين، وأدهشت زيادة على ذلك الجميع بتغيراتها، « يقال أن السمكة عندما أنزلها علي الحوات راحت تصوت كالأفعى، يُخرِج لسانها شواظا لا زورديا ألفحتهم الحرارة الحارقة، فولوا هاربين ومرَّ على الحوات بسمكته المسحورة».[2]

إن وطار قد وظف هذه السمكة السحرية وجعلها محور الرواية وركيزتها الأساسية، وحولها إلى أسطورة، وفي نفس الوقت لا يقدم المبررات لما يحدث لها أو لعلي الحوات في أثناء الأحداث، وهو ليس ملزما بذلك.

وقد اعتمد الروائي على العجائبية في بناء شخوص الرواية، والانزياح عن المرجعيات الواقعية وذلك لحساب اللامنطق واللامعقول والمدهش، بحيث يخرق قوانين الطبيعة، وذلك بهدف إحداث صدمة إيجابية لدى القارئ وجعل عملية التلقي أكثر فعالية.

ومن المتواليات العجائبية التي وضعها الكاتب في روايته هو العدد سبعة، وقد حرص هذا الأخير على مسايرة العقلية الشعبية ومعتقداتها الأسطورية من خلال توظيف هذا الرقم ذي الأثر السحري الذي يحدثه في العقلية الشعبية العربية، و الجزائرية خصوصا، وتوظيفه له في هذه الرواية خاصة بهذه الكثرة دليل على مدى تأثيره السحري هذا على الخيال الشعبي دون غيره.[3]

---

[1] المصدر السابق ، ص4.

[2] المصدر نفسه، ص157.

[3] سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص380.

لقد تجلى العدد سبعة بوضوح على مجمل المتن الروائي، حيث شغل مساحة واسعة، وهذا ما خلق أجواء أسطورية شاعت على كل فضاء الرواية.

والسؤال المطروح هنا لماذا هذا التغيير والتحول عند وطار فمن مناضل اشتراكي شيوعي وكاتب بالأدوات الفنية للواقعية الاشتراكية إلى كاتب مشكك في قيمها ، بل ومتعايش مع قيم أخرى تخالف قناعاته، وفنان يستعمل أدوات جمالية أخرى كالأسطورة والصوفية، و ذلك لأن الواقعة السحرية هي نسيج فني مبتكر كما سبق القول، وهي تجمع بين نقيضين ومتضادين وهما: الواقع المعيش من جهة، و عناصر اللاواقع أو اللامعقول أو الفنتازيا من جهة اخرى.

وهذا المزج بين النقيضين يتطلب معايير جديدة في البنيه السردية وذلك لمحاولة الانفتاح على جماليات جديدة.

وقد أثرت الواقعية السحرية على كل روائي العالم وانتشرت بسرعة كبيرة وبذلك أصبحت أسلوبا تعبيريا يتنافس فيه الكتاب.

الفصل الثانـي:

التجريب في الخطاب الروائي عند الطاهر وطار

1- التجريب في خطاب الأزمة

2- التجريب في خطاب ما بعد الأزمة

3- أبعاد توظيف آليات التجريب

الرواية إبداع أدبي لا يعرف الإكتمال، فهي في قلق مستمر، وهي بذلك مرهونة بعدم الإستقرار ومركونة للبحث.[1]

وذلك يعود إلى رغبة الكاتب في التجديد، فلم تعد الرواية مجرد تعدد للأساليب ضمن بناء واحد يتكرر، بل هي كيان يتحرك ويتجاوز ذاته باستمرار، وتتبعث في الأصل من الشذوذ عن القاعدة وأشكال الإبداع المعروفة والمألوفة.[2]

لذا كان وعي رواية التسعينات عاكسا لتلك الرغبة في كسر القواعد وخرق سلطة المعايير التي تمثل النموذج والمرجع المقدس للإبداع .

لقد دخل التجريب الفعلي في الرواية الجزائرية في التسعينات بظهور ما يسمى برواية الأزمة حيث تمت ممارسة التجريب على صعيد خرق المحظور والتجديد في الأشكال الروائية، ونقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة.[3]

لقد حاول طاهر وطار خاصة بعد رواية تجربة في العشق أن يغير اتجاهه، حيث بدأت الرؤية الإشتراكية لديه تتلاشى تدريجيا، و زاد هذا التوجه خاصة في العشرية الدموية للتسعينات، أين اصبح يتعامل مع عوالم فوق واقعية وخاصة عالم الصوفية.

إن التقنيات التقليدية للواقعية الاشتراكية أصبحت غير كافية لهذه المرحلة الهامة من تاريخ الجزائر، حيث تحول نسيج الكتابة لدى الروائي إلى «جسد تعبر فوقه نصوص قديمة وجديدة، خاصة وعامة، نثرية وشعرية، روائية وغير أجناسية...»[4] ، وفي هذا الفصل سيتم البحث في التجريب وخطاب الأزمة لدى الكاتب، ثم التجريب في خطاب ما بعد الأزمة، وأخيرا بعاد توظيف آليات التجريب في الروايات.

---

[1] بيار شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص191.

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص59.

[3] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص38.

[4] بن جمعة بوشوشة، التجريب و إرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص113.

1- التجريب و خطاب الأزمة:

إن الأعمال الروائية بعد الاستقلال قد كسرت قاعدة الكتابة باللغة الفرنسية، هذه الأخيرة وإن تحدثت عن الثورة والنضال ضد المستعمر، إلا أنها لم تفصح عن معاداة صريحة للاحتلال بل كانت مهادنة له و مسايرة ضمن ذاك الظرف التاريخي.[1]

لذا اتجه بعض كتاب الأدب الروائي باللغة العربية وعلى رأسهم وطار لأخذ زمام المبادرة، وذلك لكسر قاعدة هيمنة الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية في جَزائرَ كل ما فيها جديد، وفي ذلك يقول في مقدمة رواية الزلزال: « وإذا كان القارئ العربي عرف الكثير عن الجزائر في العهد الاستعماري، و الجزائر أثناء الكفاح التحرري، فهل يعرف شيئا عن جزائر الإستقلال؟ الجزائر التي بدأت بعد قرن ونصف من الصفر...الشرطي جديد، والموظف جديد، والحاكم جديد، حتى الموت والحياة كلاهما جديد، في كيان انسلخ من كيان آخر وراح يُقِيم أُطُرًا وأسسا شخصية.[2]

إن هذه الجدة في الكيان والمحيط قد انعكست بدورها على الرواية ، والتي حاولت التطور لتكون قادرة على استيعاب الإشكالات المرحلية التي تمر بها الجزائر، فدخلت بذلك معترك الرواية التجريبية، والتي عرفتها الجزائر منذ بداية السبعينات، ثم الثمانينات ولكن كان ذلك على استحياء، فقد اتجه الكاتب إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة، وإنتاج قيم جمالية جديدة للشكل الروائي الجديد.[3]

والهدف من كل ذلك هو نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها، وكتابة نص سردي له شخصيته المستقلة

---

[1] إسماعيل فهد، مبدعون مغايرون، كتابات معاصرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004، ص153.

[2] الطاهر وطار، الزلزال (مقدمة رواية الزلزال)، ص6.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص22.

والمتحررة من آثار السائد، كتابة متحولة متغيرة في واقع كل ما فيه يتحول ويتغير باستمرار، ولعل التحولات التي شهدتها الجزائر فرضت على كتاب الرواية هذا التجديد.[1]

وفي هذا الصدد فإن أعمال الطاهر وطار تعد مثالا حقيقيا لتحولات الرواية وفق تحولات المجتمع كما في رواياته: اللاز، الزلزال، الحوات والقصر، والعشق و الموت في الزمن الحراشي.[2]

وفي مقدمة رواية " تجربة في العشق "، أكد الكاتب أنه يثور في كل مرة يكتب فيها الرواية على الشكل العام السائد، بل ويثور على الأشكال التي صنعها بنفسه، حيث أنه يحاول دائما وضع شكل ينسجم مع الواقع و مع المضمون.[3]

إن الروائي في رواياته الأولى دأب دائما على وضع أشكال جديدة في بنية الخطاب السرد، ففي رواية 'اللاز' جرب تقنية تكسير الزمن عن طريق الاسترجاع، استرجاع الشيخ "الربيعي" للماضي، وفي رواية الزلزال عمل على توظيف التراث الديني، والتراث الشعبي والحكاية الشعبية إضافة إلى استدعاء التراث الأدبي كشخصية المتنبي، أما في رواية " العشق و الموت في الزمن الحراشي" فقد وظف الأغنية الشعبية، وهكذا كان حال الكاتب في بقيه الروايات، حيث أنه كان يضيف يضيف في كل مرة جديدا على ما سبق.[4]

---

[1] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص13.

[2] عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص322.

[3] المرجع نفسه، ص322.

وانظر مقدمه رواية تجربة في العشق، ص06.

[4] نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص58.

وقد جمع وطار بين التجريب والتأصيل، ونحن لسنا في حاجه إلى القول أنهما لا يتناقضان، بل يكملان بعضهما البعض، فهذه الأشكال المتنوعة قد استخدمت في روايات السبعينات والثمانينات، إلا أن هذا لم يكن كافيا عند الكتاب، وخاصة عند وطار لأن التجريب أوسع طموحا، إذ ينفتح على الأجناس المجاورة، نابذا بذلك وهم الإستقلال النوعي للأجناس الأدبية.

وفي هذا الانفتاح فإنه ينقلنا من سؤال الجنس إلى سؤال النص، ومن سؤال الهوية إلى سؤال الإختلاف، و من مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة.[1]

لذلك كانت فترة التسعينات والألفية الجديدة مرحلة هامة في التجريب الروائي الجزائري، فهذه الفترة كان لها أثر كبير في تاريخ الجزائر عموما وفي الرواية خصوصا، وذلك لما طبعها من دموية وعنف، فكان من الطبيعي أن تظهر كتابة روائية جديدة، وميلاد متون سردية مستحدثة فرضتها الظروف التي ميزت البلاد، وقد وسمت الرواية فيها بعدة تسميات منها: رواية المحنة، رواية الأزمة، رواية العشرية السوداء، رواية العنف، وغيرها من التسميات.

وهي الروايات التي اتخذت من المأساة الوطنية والمحنة الجزائرية موضوعا لها، حيث جعلت الأحداث المأساوية والدموية بؤرة السرد، و منها تستمد أسئلتها، وعلى ضوئها تتحد مجموعة ثنائيات مثل: الحياة والموت، الماضي والحاضر، الحرب والسلم.[2]

إلا أن بعض التسميات حاولت إخراج روايات هذه العشرية من دائرة الفن الروائي، وأشهرها هي تسمية الأدب الاستعجالي، وهو مفهوم يرى فيه الدارسون نظرة تحاول ربط الرواية بمفهوم التسرع والاستعجال، وأنها لا تهتم إلا بالجانب الخبري وتسجيل

[1] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب، ص76.

[2] إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة، ص24.

الأحداث على حساب العوامل الفنية، تماما كأخبار الصحف ولذلك أيضا أُطلِق عليها اسم الرواية الصحفية.[1]

إن تفاعل الأدب الروائي الجزائري مع أزمة التسعينات كان كبيرا حيث أُنتِجت مئات الروايات في هذا الموضوع، ولكن غلب عليها طابع التوجه الإيديولوجي بحيث كان هناك تحيز واضح لطرف بعينه ضد الطرف الآخر، فنجد كتابا أيدوا السلطة مثل رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج ، و هما من مُبارِكي وقف المسار الانتخابي ودعم الجيش في هذا الإجراء الذي اتخذه. كما نجد من دافع عن فوز التيار الإسلامي ورفض وقف المسار الإنتخابي، وعلى رأس هؤلاء نجد الطاهر وطار.[2]

وأعتقد أنه ليس هناك حرج إن قلنا أن هناك رواية جديدة ظهرت في التسعينات، وذلك لأنها تجاوزت النماذج التقليدية السابقة، حيث نجد اعتراف أحد كتاب هذه المرحلة وهو رشيد بوجدرة الذي يقول عن الرواية الجزائرية "التسعينية" أنها عرفت تغيرا أساسيا ومركزيا في الأسلوب، فالموضوعات التي تم التطرق إليها أصبحت عكس المواضيع المعالجة سابقا، و الرؤية عكس الرؤية السابقة، كما أن الكتابة واللغة بشكل خاص تغيرت كثيرا وأصبحت لغة سريعة، وهذا لا يعني أنها لغة مستعجلة.[3]

ومهما أُلِّفَ في هذه الفترة من روايات، فإنها كما تقول زهور ونيسي تحمل الكثير من الأسرار، وتبقى هذه العشرية السوداء أخطر مرحلة مرت بها الجزائر.[4]

---

[1] المرجع السابق، ص24 وما بعدها.

[2] بشير مفتي، سيرة طائر الليل، نصوص، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص90.

[3] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 153 نقلا عن:
رشيد بوجدرة، حوار لمجله الإختلاف، ع1، جوان 2002، ص28.

[4] زهور ونيسي، عبير الزهور والاشواك، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2012، ص429.

أما فيما يخص الروائي الطاهر وطار فإنه في إطار دوره الإبداعي وفي خضم الواقع الجديد الذي تميز بالعنف والاضطراب، فإنه في تجريبيته حاول تجاوز المُستَهلَك والتقليدي، وحاول تكسير الشكل الكلاسيكي للرواية بحثا عن التجاوز، ليس على مستوى المضمون فحسب بل على مستوى الشكل أيضا ، حيث أحدث القطيعة مع التقليد بغية تحقيق تحولات في جماليات النص السردي توازي التحولات والإشكاليات الخطيرة في المجتمع الجزائري.

وهذا ما يؤكده واسيني الأعرج الذي يرى أن وطار يعمد دائما إلى استثمار هاجس المغامرة الفنية لديه وحب التطور المستمر للأدوات الفنية، كما أن لديه القدرة على تنويع بنيته الروائية والانتقال من شكل لآخر بسهولة، مع الوفاء لموقفه الفكري العام الذي يدعم رؤيته الشاملة لقضايا الكون والإنسان والحياة.[1]

بمعنى أن الكاتب يستطيع تطويع أدواته الفنية وترويض لغته كي تلتحم بالتجربة الحياتية المعاصرة من جهة، وإخراج الفن الروائي من التابوت اللغوي والمضامين المستهلَكة من جهة أخرى.[2]

إن تجربة هذا الروائي في أدب الأزمة كانت مواكبة للمأساة الوطنية بقوة حيث حاولت محاورة مظاهرها بأساليب متعددة، حيث حاول الكاتب تقديم قراءاته ورؤيته للوضع مستلهما في ذلك الأجناس الأدبية المختلفة في رواياته.

فقد جمع بين روافد الثقافة الشعبية والتراث الديني والصوفي والتاريخي إضافة إلى توظيف الأسطورة، وبالتالي شكل مرجعية ثرية لإبداعه الفني التجريبي، الهادف لكسر

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 80.

[2] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص43.

السائد، و غدت لغة الكاتب مجموعة من اللغات الروائية منفتحة على مصرعيها أمام سجلات هذا التراث.

إن هذا الخوض في مسالك التجريب يهدف إلى الكشف الحقيقي عن الواقع المتشعب والمشبع بدلالات العنف الدموي والفوضى، فانتقل الروائي بذلك من واقع الرواية إلى متخيل الرواية، وذلك بالوقوف على مختلف الأبعاد التي ساهمت في تفجير هذا الوضع، إضافة إلى ذلك فقد عمل وطار على أن تكون كتاباته مغايرة للسائد السردي والتميز عنه بحكم عناصر الإضافة النوعية التي حاول إضافتها لرواياته.[1]

و النموذج المتخذ للدراسة في هذا المبحث هو عن رواية الأزمة وهي "الشمعة والدهاليز" . لقد أدرك وطار في حديثة عن التجربة الدموية التي عاشتها البلاد أن البعد التاريخي وإن كان مهما إلا أنه غير كاف لفهم الظاهرة وتعقيداتها، لذا استخدم الرواية كوسيلة لإماطة اللثام عما يجري، ومحاولة استيعاب إشكاليات المرحلة.

اإن الكاتب رغم تخليه عن إيديولوجيته الشيوعية الماركسية إلا أن آثارها وبقاياها لاتزال جلية وواضحة في روايات ثلاثية الأزمة: " الشمعة والدهاليز"، " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، و " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".

وفي هذه الرواية جاء ذلك ممثلا في شخصية الشاعر والأستاذ الجامعي ذي الاتجاه الماركسي، والذي يرفض النظام القائم من جهة، ويرفض إيديولوجيا التيارات الإسلامية من جهة اخرى.

كما أن الروائي يُظهِر تعاطفه مع الشيوعية وفي ذلك محاولة التبرير لتراجعها في العالم في قوله: « يجري الحديث عن الديمقراطية، وما الديمقراطية عندما يتعلق الأمر

[1] بن جمعة بشوشة، التجريب و سؤال الحداثة، الملتقى الدولي الخامس، عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، ط5، 2002، ص220.

بالحديث عن الاتحاد السوفيتي والجمهوريات الاشتراكية الأخرى...وليضع المرء نفسه مكان "غورباتشوف "حتى يُقدر حق التقدير حجم ما حَتَّم على الرجل أن يُقْدِم على ما أقدم عليه، والمسائل ليست بالسهولة التي تبدو عليها».[1]

إن أول ما يلفت النظر في الرواية هو العنوان الذي يمثل أول عتبة يراها القارئ، وباب الدخول إلى النص، يحاول من خلاله استنطاق النص واستقرائه، ويبحث فيه عن مدى التطابق بينه وبين المتن الروائي.

إن كلمة "الشمعة" تحمل معنى النور والحرارة والإضاءة والتضحية، فهي تحترق لتضيء للأخرين، أما كلمة "الدهاليز" فهي توحي بالظلام والعتمة وانتظار المجهول، إضافة إلى أنها تشير إلى جميع الأماكن المظلمة، من متاهات و كهوف ومغارات ودروب ملتوية.

و الملاحظ أن الأولى جاءت بصيغة المفرد بينما الثانية جاءت بصيغة الجمع، وربما دل ذلك أن الظلام في هذه المرحلة أقوى من النور حيث يقول الكاتب في هذا الأمر: «أدخل القضية أو المسألة الواحدة، حيث ملايين، إم لم تكن ملايير القضايا، دون تحليلها والوقوف عليها كلها، لا تجد بابا في دهليز القضية التي أنت بصدد اقتحامها، بل إن سراديب تنفتح أمامك... وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر ينفتح على سراديب، تمتصك فتنزل وتنزل، لا إلى مكان بل إلى دهاليز وسراديب ممتصة أخرى».[2]

إن هذه الدهاليز تدل على الضياع وعدم الوضوح أمام تعدد الأسئلة، وهذا العنوان ذي البعد الرمزي يجمع بين متناقضات الظلمة والنور، الخير والشر، الحياة والموت

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص10.

ويتساوى في هذا الضياع الشخصية الرئيسية في الرواية، وكذلك القارئ الذي يدخل في دهاليز الرواية دون أن يدرك وجهة واضحة، ويتساوى فيه حتى الوطن الذي كان يعيش فترة مظلمة آنذاك.

في مقدمة الرواية إهداء إلى روح الشاعر والباحث يوسف سبتي*، والذي كان يتنبأ بكل ما يجري قبل حدوثه.[1]

ثم يليه تقديم يؤكد فيه الكاتب أنه استعان ببعض خصائص و مميزات شخصية لأصدقائه ومعارفه في وضع شخوص الرواية[2]، والملاحظ أن هناك تقاربا كبيرا بين شخصية الشاعر وشخصية يوسف سبتي، فكلاهما شاعر وكاتب، وأيضا هما أستاذان بمعهد الحراش.

لقد خاض وطار مغامرة الرواية التي جرت أحداثها قبل انتخابات 1992 ذلك بهدف التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها، [3] وإن كان قد وظف بعضها مثل حديثة عن إلغاء النظام لنتائج الانتخابات وتوقيف المسار الديمقراطي، وظهور التيار الإسلامي على الساحة.

إن النمط السردي الذي استخدمه الروائي مخالف للنمط السردي التقليدي الذي كان قوام روايات الثمانينات وما قبلها (ماضي، حاضر، مستقبل)، حيث عمل فيه على

---

* ولد في 24 فيفري 1943، بولايه جيجل كاتب وشاعر و روائي جزائري شيوعي، عمل أستاذا جامعيا بالمعهد الوطني للفلاحه بالحراش، اغتيل في 28 ديسمبر 1993 بغرفته بالطابق الأول من البناية التابعة للمعهد الوطني للفلاحة ولا يعلم أحد سبب مقتله.

انظر الموقع على الانترنت: https //ar.wikipedia.org/wiki/يوسف-سبتي

[1] الطاهر وطار الشمعة و الدهاليز، ص05.

[2] المصدر نفسه، ص06.

[3] المصدر نفسه، ص06 وما بعدها

كسر بنية الزمن في نصه، وقد اعترف بذلك في مقدمته من أن الزمن ليس تاريخيا متسلسلا، بل هو زمن حلمي، زمن أهل الكهف، وزمن التذكر.

لقد جعل الزمن متماوجا، ذهبا ورجوعا، وقوفا وتعليقا، إنه يسير بطريقة غير واضحة، فيه تلاعب بهذا الزمن، وهكذا كان الأمر في كامل الرواية.

إن السرد جاء على طريقين: أحدهما سرد أحداث الراهن وما يجري في منطقة الحراش.

والثاني عمليه استرجاع الأحداث الماضية بتقنية الاسترجاع، والتي تعني استرجاع حدث سابق عن الحدث المحكي.

يبدأ السارد الرواية من الزمن الحاضر على تلك الأصوات التي سمعها الشاعر وخروجه إلى ساحة إول ماي[1]، ثم ينتقل فجأة للحديث عن حبه لابنة عمه العارم وخدعتها للضابط الفرنسي،[2] ثم يعود إلى الحاضر ليتحدث عن الخلافة الاسلامية والتيار الاسلامي[3]، ليعود بعدها الى الزمن الماضي لاسترجاع دهليز اللغة الفرنسية وما عاناه معها.[4]

لقد أكثر وطار من الاسترجاعات في الرواية، وهي سيلة تجريبيه فنية تهدف إلى كسر بنية الزمن، وتحريك عملية السرد، وبذلك تجاوزت خطية الزمن التقليدية، و يدل ذلك على وعي الكاتب الكبير بالجانب الفني، كما يدل هذا الاضطراب في الزمن على

---

[1] المصدر السابق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] المصدر نفسه، ص28.

الاضطراب العام في البلد، ويؤكد الكاتب ذلك بوضوح بقوله: «المكان منعدم الزمان منعدم».[1]

كما أضفى الكاتب لمسة صوفية على الرواية وذلك بشخصية "بولزمان"، وهي شخصية غامضه لا أحد يعرف عنها شيئا سوى ما روته أم الخيزران بقولها لابنتها: « إنه جدك سيدي بولزمان حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام، زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلالي وصلى بالأولياء الصالحين».[2]

واستخدم الكاتب أيضا التراث التاريخي وذلك في تناصه الواضح مع شخصية " عمار بن ياسر" وذلك للبحث عن جذور الأزمة عن طريق التراث، فحاول إقامه التطابق بين التاريخي والواقعي[3]، وهذا التناص تخالفي حيث أنه أسبغ على هذه الشخصية صفة التمرد والثورة، و هي ليست كذلك في التاريخ.

إن استخدام التراث في تقاطع مع الواقع يخلق شكلا فنيا جديدا، حيث أنه أمدَّ الكاتب بوسائل فنية لم تكن بحوزته ليصوغ منها الحاضر، فوطار لا يرى أن هناك فرقا بين الماضي والحاضر لأنه لا وجود للحدود بين الإنسان والإنسان.

كما استعان الكاتب بالأسطورة، وهنا هي أسطورة المتاهة التي سبقت الاشارة إليها في فصول متقدمة، فقد أعاد بناء هذه الأسطورة كرؤية فنية جديدة، عبر فيها عن الضياع والغموض الذي يعيشه الوطن، في مقابل نور شمعة ضعيفة لا تكاد تضيئ، مما يدل أن هذا الوضع سيطول.

---

[1] المصدر السابق ، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص51.

إن الأسطورة أضفت معنًا فلسفيا على الوقائع لأن المتاهة تتحدث عن مجموع التناقضات التي مردها إلى غياب العنصر الحاسم في التغيير.

بعد هذه الرحلة في رواية الشمعة والدهاليز نخلص إلى أن وطار وضع فيها مختلف المظاهر الشكلية الجمالية، وكانت معلما هاما من معالم التوجه الجديد في الرواية وفق إيديولوجية جديدة أيضا ، وقد خلط الواقع بما فوق الواقعي والحقيقي بالسريالي، فكانت بذلك مظهرا هاما من مظاهر التجريب الروائي في أدب الأزمة عند وطار.

2- التجريب و خطاب ما بعد الأزمة: (المثقف والسلطة)

لتحديد مفهوم المثقف يجب الإستعانة ببعض التعريفات التي أوردها الدارسون والمهتمون بالمجال الثقافي، فهذا المناضل الماركسي" أنطونيو غرامشي" يكتب في مذكرات السجن قائلا: « أن جميع الناس مفكرون، ومن ثم نستطيع أن نقول: ولكن وظيفة المثقف أو المفكر في المجتمع لا يقوم بها كل الناس».[1]

إن "غرامشي" يبين هنا دور المثقف في المجتمع، وهو في ذلك يفرق بين المثقف التقليدي والمثقف العضوي. فالتقليدي هو الذي يواصل فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل مثل المدرس والكاهن والموظف، أما العضوي فهو صاحب العقل والمفكر بصورة مباشرة بالطبقات أو المشاريع ذات المصالح المحددة، والتي توظف المثقف لتنظيم مصالحها.[2]

بهذا فالمثقف العضوي له خصوصية محاولة التغيير زيادة على امتلاكه المعرفة .

---

[1] antonio gramsci, the prison note books, selection transquintin, new york international publishers, 1971, p9.

[2] المرجع نفسه، ص4.

فهو يعتبر كل أفراد المجتمع مثقفين، ولكن ليس لكل الأفراد وظيفة المثقفين في المجتمع، ينجح المثقف في تأدية هذا الدور يجب أن يتحرر من إيديولوجيته ومن دكتاتوريته الفكرية ليكون لديه المعيار الصحيح للحكم على الأشياء، بمعنى آخر أن المثقف العضوي هو المثقف المستقل، الذي لا يقبل الخضوع لإيديولوجيا معينة، يعبر عن جماعته التي ينتمي إليها، فهو جزء واع و فاعل منها.

والمقصود عموما من التعاريف السابقة أن المثقف الحقيقي هو فاعل اجتماعي يملك قوة دينامية اجتماعية، وليس مجرد فرد ذي نشاط مهني، أو علمي أو ذهني.[1]

ويؤكد إدوارد سعيد حيادية المثقف بقوله: « إنني في هذه المحاضرات أتحدث عن المثقف باعتباره شخصية يصعب التكهن بما سوف تقوم به في الحياه العامة، ويستحيل تلخيصها في شعار محدد أو في اتجاه حزبي معتمد جامد ثابت».[2]

ويرى "سعيد" أيضا أن المثقف له القدرة على القيادة والحفاظ على القيم الإنسانية،

وخدمة المجتمع ونقد السائد وله القدرة أيضا على الحفاظ على حيادتيه واستقلالية أفكاره بحيث أنه يكون فردا يصعب على الحكومات أو الشركات أن تستقطبه، وأن يكون مبرر وجود نفسه هو تمثيل الأشخاص والقضايا التي عادة ما يكون مصيرها النسيان.[3]

وهذا الأمر يجب أن يكون من مبادئ المثقف، بل أنه شخص ينتفض ويقول الحق ضد السلطة، ولكن قول الحق للسلطة، ليس مثالية مفرطة بالتفاؤل، أنه يتأمل حذر

---

[1] هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية جديدة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص21.

[2] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، رؤية للنشر التوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص43.

بالبدائل المتاحة، واختيار البديل الصحيح، ثم تقديمة على نحو عقلاني، حيثما يمكن أن ينجح ويحدث التغيير المناسب.[1]

معنى ذلك أن المثقف عند الكتاب في النظرة الجديدة هو الذي يشب عن الطوق ويستطيع التأثير في التفكير العام لبلاده، ولكن ذلك ليس سهلا نظرا للضغوط التي لا حصر لها التي سيتعرض لها، القديم منها والجديد، خاصة الإرهاب الفكري.[2]

فالمثقف التابع للسلطة، والذي احتوته السلطة، لا يستطيع يمارس عملية النقد أو يعمل على التغيير.

ان المثقف في الرواية الجزائرية ارتبط بالسلطة سواء كان موقفه مناهضا أو مهادنا، سواء كان في حالة صراع معها أو في حالة وئام.

وقد برزت ثنائية المثقف والسلطة عند وطار بشكل واضح في رواياته وبدأ الصراع الدائم بينهما واضحا، لهذا نجده يوظف صفة المثقف في كل الروايات تقريبا.

بالنسبة لروايات ما قبل الأزمة نلاحظ هيمنة الشخصية الماركسية في بعضها، وهيمنة الشخصية الدينية في بعضها الآخر، ففي رواية اللاز نجد شخصية زيدان المثقف اليساري الذي لا يساوم حتى لو كان الثمن حياته، لذا نجد وطار يؤكد على جانب صراع السلطة مع المثقف في قوله: «أنا أومن أن لكل أمة في كل عصر ينبغي أن يكون لها مسيحها الأديب المصلوب».[3]

أما في رواية الزلزال فنجد شخصية "بولرواح" الدينية، وكذلك في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي، شخصية "مصطفى" قائد الحركة الطلابية ذات التوجه الديني.

---

[1] المرجع السابق، ص32.

[2] أحمد بهاء الدين، المثقفون والسلطة في عالمنا العربي، حكومة الكويت، الكويت، دط، 2000، ص24.

[3] الطاهر وطار، حوار لمجلة التبيين، عدد11، 1997، ص38.

ويتواصل الحضور الفعال للثنائية لنجدها بشكل مختلف في الحوات والقصر من خلال علي الحوات الذي آلمه حال مجتمعه، فرغم ثقافته المحدودة راح هذا المثقف البسيط يتقلد مهمة من أصعب المهمات وهي تغيير الأوضاع، والتخلي عن سياسة الحياد التي كانت تنتهجها بعض القرى و المتمثلة في قول السارد: « الولاء للقصر يتمثل في الإبتعاد عنه وتجنبه سواء بالخير أم بالشر».[1]

ورغم المساعي الحثيثة للسلطة، فإنها لم تستطع تغيير موقف الحوات الذي غير العقليات من التحفظ الكبير إلى الاصطفاف ضد القصر دفعة واحدة.[2]

أما المثقف في رواية الأزمة فهو مختلف تماما، فهو على درجة كبيرة من التعلم، يكون شاعرا أو كاتبا أو أستاذا جامعيا، لكنه كان يتعرض في ظل مرحلة التسعينات إلى مختلف أنواع القتل أو التعذيب أو القمع، وكان بين نارين، نار السلطة وضغوطاتها من جهة، و نار عنف الجماعات المسلحة من جهة أخرى.

وتعتبر رواية الشمعة والدهاليز نموذجا حيا لوضع المثقف المزري آنذاك، وتَظهِر لنا ذلك المثقف وهو الشاعر والأستاذ الجامعي الذي يؤمن بالتغيير ويرفض الواقع، فهو يعيش في اغتراب في المجتمع، ويعيش في دهليز وحيدا حيث، يقول وطار على لسانه: « 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 عقاب لجميع الاخرين على تفاهتهم.[3]

فالشاعر رافض لهذا الواقع الذي يمتاز بالزيف والنفاق، ولكن هذا الأخير رغم امتلاكه المعرفة لا يحرك ساكنا لتغيير الأوضاع، فهو يرفض الأفكار الخاطئة من جهة ولكن

---

[1] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص32.

[2] بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص333.

[3] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9.

لم يقم بشيء تجاهها من جهة أخرى، ورغم هذه السلبية من هذا المثقف الا أن ذلك لم ينجه من مصير الموت المحتم.

إن معرفة التناقضات والوعي بها والفهم الكامل لمشاكل المجتمع غير كافية إذا لم يتم التوجه نحو التغيير، فرغم حيادية الأستاذ الجامعي، انتهت حياته نهاية بشعة على يدي أشخاص لا يعرفهم، وعلى جرائم ليست بذي قيمة، فها هو مسجى جثة هامدة ممزقا بالخناجر والرصاص وسط جموع وحشود تملأ المقبرة.[1]

إن رواية الأزمة حاولت معالجة وضع المثقف، فأصبحت هذه الشخصية محور النصوص السردية في التسعينات، والتي كانت مهدده بالموت في كل وقت وحين، « فكالإعصار المدمر عمَّت موجة الإرهاب مختلف أقطار البلاد، وكان الفاعل الثقافي هو المفضل والمطلوب من لدن هذه القوة الهدامة العمياء، وفي مثل هذا الموقف وجدت الذات الكاتبة نفسها في ملتقى قوي متضادة، معادية ومختلفة، بَيْد أنها تشترك في تهميش المثقف أو إسكاته على أقل تقدير.[2]

فرغم أن مثقف رواية "الشمعة والدهاليز" كان شخصية متفتحة وعقلانية التفكير، ومنسجما مع الحوار، البعيدِ عن عصبية الرأي وأحادية الموقف، إلا أن ذلك لم يمنع من أن يتحول إلى مجرم في نظر جماعة الملثمين التي كانت شديدة التعصب لموقفها بحيث أصبحت دهليزا من الدهاليز يصعب عليها فهم الحقائق على حقيقتها، أو فهم الواقعي ووعيه الشاعر قد أدرك هذه الحقيقة وأنه لا مجال لاقتحام هذه الدهاليز و السراديب، ويكفيه أنه أدرك أن قومه ومعظم الأقوام الآخرين المحيطين بقومه فيما

---

[1] المصدر السابق، ص188.

[2] حسان راشدي، ظاهرة الرواية الجديدة في الجزائر، مرحلة التحولات 1988-2000، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعه قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، اشراف د/ يحيى الشيخ صالح، 2001، ص235.

يسمى بالعالم الثالث أو النامي أغنام، إن حاولوا اقتحام الدهليز تاهو إلى أبد الآبدين، ولأنهم لم يدركوا هذه الحقيقة فإنه عاقبهم بأن تحوذَل هو نفسه إلى دهليز لسراديب لا متناهية العدد والغور.[1]

معنى ذلك أن محنة المثقفين في العالم الثالث ، ومنها البلدان العربية عامة والجزائر خاصة.

ان الرواية الجزائرية التي اهتمت بالأزمة أو الرواية التسعينية اهتمت بالصراع الإيديولوجي بين المثقف وبقيه الاتجاهات الأخرى مما عرضه للخطر الداهم، وولد الرغبة لدى الآخرين في الإنتقام منه، وقد ضاع المثقف في ظل الصراعات في هذه الفترة خاصة، ورغم أن دوره يظهر في مثل هذه الأوضاع الجسيمة، وذلك بالنهوض والإسهام في التغيير في المجتمع، إلا أنه هنا بقي عاجزا، بل شاهدا على تمزق المجتمع.[2]

وسنأتي الآن للحديث عن وضع المثقف في خطاب ما بعد الأزمة وسنركز الحديث عن آخر روايات الطاهر وطار، والتي هي رواية "قصيد في التذلل" .

الرواية تكشف وضع المثقف مع السلطة الحاكمة، وذلك بعد أن كان وسيلة ترهب الحكام، فقد كان الشاعر يواجه السلطة بأفكاره، ويناضل من أجلها، وكان سلطة في المجتمع بوصفه مالكا للمعرفة، وكان كما يقول ميشال فوكو في كتاب "المعرفة

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9.

[2] فلاديمير ما كسمينكو، الأنتيليجنسيا المغاربية، المثقفون أفكار ونزاعات، ترجمة بوباكير عبد العزيز، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 1984، ص 8.

والسلطة" يتحكم في أفراد بيئته ومجتمعه من خلال ما يعرفه، تهابه السلطة لأنه يملك سلاح الثقافة.[1]

لأن المثقف كان يتحلى بالموهبة الاستثنائية وبالحس الأخلاقي الفذ، وكان ضميرا للإنسانية، وهو الأمر الذي منحه هذه القدرة على التأثير في الآخرين، فالمثقف هو الطرف الذي تخافه السلطة و تكيل له ألف حساب، فهو فاعل ثقفي يوقظ الضمائر الميتة ، و ذلك بانتقاد النظام و كشف أخفى كواليسه .[2]

ولكن هذا الأمر لم يدم طويلا، فقد تخلى المثقف عن مهامه وبالتالي حدث له ذلك السقوط العنيف، ففقد دوره القيادي والريادي، وأصبح الأفراد في المجتمع يقولون رأيهم مباشره ويعبرون عن ذوقهم بصراحه، وبالتالي لم يعد هناك مجال للإبداع ولم يعد هناك مجال للمثقف، مهما كان شانه أن يدَّعيَ بأنه يعبر عن آراء الناس أو طموحاتهم أو توجهاتهم.[3]

وهذا أمر منطقي فلم يعد المثقف يهتم ذلك الإهتمام برسالته بعد أن فقد أهم نقاط قوته وهي الحرية، و ذلك بعد أن انخرط في ركاب السلطة، يقول إدوارد سعيد: « يتحتم على المثقفين أن يكونوا أولئك الذين يحتجون على النعرة القومية في الوطنية والتفكير المؤسساتي والشعور بالإمتياز الطبقي... ومثلما لا توجد أي قواعد يتمكن المثقفون بموجبها من معرفة ما سيقولونه أويفعلونه، كذلك ليست هنالك آلهة يعبدها المثقف... وكل المثقفين يمثلون أمرا ما لدى جماهيرهم، ويمثلون بذلك أنفسهم لدي أنفسهم».[4]

---

[1] عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، 1994ص45.

[2] إدوارد سعيد، صور المثقف، ترجمة غسان غصن، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص16.

[4] عبد الله الغذامي، سقوط النخبة وصعود الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005، ص 56.

ومعنى هذا أن كل الأمر يتعلق برفض التدجين، فالحرية مسألة حياة أو موت بالنسبة للمثقف، أي أنه « لن يتكيف مع التدجين، فالحرية الفكرية مسألة رئيسية في أداء المثقف».[1]

كل هذه الأمور التي ذكرها سعيد لا تنطبق على بطل رواية "قصيد في التذلل" والتي سنأخذها كنموذج لرواية ما بعد الأزمة عند وطار.

تعتبر هذه الرواية آخر روايات الكاتب، وقد وظف فيها التراث، خاصة الديني منه سواء كان من القصص القرآني أو باستحضار آيات من القران الكريم.

وقد ارتبطت هذه الرواية بالفساد الإداري والأخلاقي ، و تشكل مؤامرة ثنائية بين المثقف و السلطة، بعد أن رهن المثقف نفسه و شعره لها، و تعلم الفساد من أصحاب المتاصب العليا، و لكنه انتبه الى الوضع الذي هو فيه، و خاصة بعد أن فقد موهبة الشعر، فحاول تدارك الأمر لكن دون جدوى ليبيع نفسه بعدها تماما و نهائيا للسلطة .

وتتجسد أحداث الرواية في شكل رثاء للوضعية التي آلت إليها الجزائر وتفاقم سرطان الفساد الذي ظل ينخر في جسد البلاد على حد تعبير سعيد الهاشمي.[2]

فالرواية فيها انتقاد لنظام السلطة السياسي، وقد أوضح وطار نفسه ذلك بقوله: «المبدع هو الذي يتجاوز نفسه ويتجاوز السلطة في أن واحد، ولعل روايتي الأخيرة قصيد في التذلل مفتوحة لكل المتناقضات السياسية والنخبوية التي لم أشأ أن أكملها لكي لا تحترق من بعدي».[3]

---

[1] إدوارد سعيد، صور المثقف، ص33.

[2] سعيدالهاشمي ،قراءة في رواية قصيد في التذلل، انظر الموقع الالكتروني: www.djazairess.com›djazairnews

[3] الطاهر وطار، المبدع هو الذي يتجاوز السلطة ونفسه، انظر الموقع الالكتروني: www.djazairess.com/alahrar

و قد استخدم السارد التراث الديني بقوة في العلاقة بين السلطة و المثقف، فعند حديثة عن خداع السلطة للشعب بعد تأييده لها في الانتخابات وظهورها بوجهها الحقيقي البشع، استعان بقصة موسى عليه السلام وذلك ليبين أن السلطة سحرت الشعب وجعلت على عينه غشاوة لتظهر الحقيقة فيما بعد ذلك، فيقول: « ترتفع العصا، وتتحول إلى حيات والى ثعابين وتماسيح».[1]

وفيها تناص مع قوله تعالى: ﴿ قَالُوا يَا مُوسَىٰ إِمَّا أَن تُلْقِيَ وَإِمَّا أَن نَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَىٰ 65قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أنها تَسْعَىٰ ﴾*

أي ألقوا حبالهم وعصيهم فتحولت إلى ثعابين وأفاعٍ وحيات تسعى. [2]

يقول سيد قطب في الظلال: التعبير يشي بعظمة ذلك السحر وضخامته حتى أن موسى ليوجس خيفة في نفسه... وهو لا يوجس في نفسه خيفة إلا لأمر جلل ينسيه لحظة أنه الأقوى حتى يذكره ربه بأن معه القوة الكبرى».[3]

فوجه المشابهة أن وجه السلطة الحقيقي يشبه في شره شر الحيات والثعابين والأفاعي.

وفي بحثه عن مصدر كلمة "نات" في حديثه عن الفاسد "زينو نات"، و الذي أعاده للعمل رغم فساده قال : «إن فئة ترى بأنها اسم الجن الذي كان يخدم سليمان عليه السلام وانه هو الذي أحضر بلقيس ملكة العرب وعرشها إلى القصر العجيب».[4]

وإن الولايات المتحدة تحالفت معه لنقل الأخبار في أقل من رمشة عين.

---

[1] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص 54.

* سورة طه، الآية: [66]

[2] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، التفسير، ص1033.

[3] سيد قطب، في ظلال القران، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2003، مج4، ص2342.

[4] الطاهر وطار , قصيد في التذلل، ص73.

وهذا مستوحى من قوله تعالى في سورة النمل على لسان سليمان عليه السلام: ﴿قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلأ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أن يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ قَالَ عِفْرِيتٌ مِنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أن تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ﴾*.

كما نجد أيضا في الرواية ملفوظات استحضرها الكاتب بطريقة إجترارية ليقوي كلامه، من ذلك أن أحدهم تحدث عن الحركات الإسلامية وأنها نتيجة لأفعال الدولة السيئة، فكان هذا كعقاب لها فقال: « وما أصابتكم من مصيبة إلا بما كسبت أيديكم».[1]

وهذا مأخوذ من قوله تعالى: ﴿وَمَا أَصَابَكُم مِّن مُّصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ وَيَعْفُو عَن كَثِيرٍ﴾**

بطل الرواية هو معطار حمدان أو "الوفي" وقد لُقب بالشاعر أيام شبابه لنبوغه في الشعر، واسم الوفي هو اسم نضالي (fidele) حين كان عضوا في الحزب الشيوعي، قبل إفلاس هذا الحزب وسقوطه. إذن الوفي شيوعي أفلس حزبه فتبنى النظام، أو بالأحرى تبناه النظام[2] ، حيث تم تعيينه مديرا للثقافة، وطُلِب منه بعد ذلك من قبل السيد الكبير (الوالي) تسخير أدبه وشعره لتلميع صورة النظام وخدمة السلطة، وبالتالي أصبح رهينة لدى السلطة مقابل بقائه في المنصب الجديد، ووجد نفسه في قيود فكرية، لا يمتلك حرية التصرف، إلا في الأمور المادية كتسيير الميزانية حيث يقول: « أنا تابع لوزارة الثقافة, أتلقى منها الأوامر وحر في تسيير الميزانية... ومن ناحية أخرى أنا مهيكل في هذه الولاية لا أستطيع أن أتنفس إلا بمشيئة السيد الكبير».[3]

---

* سورة النمل ، الآية: [39]

[1] المصدر السابق ، ص93.

** سورة الشورى، الآية: [30].

[2] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص99.

[3] المصدر نفسه، ص80.

حرية التصرف في المال مضمونة بينما حرية الكلام والفكر مقيدة بأوامر الوالي أو السيد الكبير.

وحين أراد الشاعر خدمة السلطة بشِعره وجد أنه فقد الموهبة، فحاول أن يتدارك الامر، « فراح يفتح دواوين الشعر التي كانت في حوزته واحدا إثر الآخر».[1]

لكن دون جدوى، وراح يحاول في نهاية الأمر لملمة شتاته فحاول تقديم الإستقالة ليلفت انتباه الناس أنه مازال على مبادئه وأنه لم يتخل عن أفكاره.

إن السلطة كانت دائما تعمل على احتواء المثقف وعدم استقلاله لذا كانت توفر له الدعم المادي دائما حتى يبقى تحت جناحها، والدليل على ذلك أنه لما تولت جمعية ثقافية مستقلة عن مديرية الثقافة التي كان يرأسها "الوفي"، بتقديم أحد البرامج ثارت ثائرته لأنه يعتبر أن هذه البرامج التي تشير إلى مواضيع حول السلطة هي خطر داهم لذا قالَ المثَلَ الشعبي " أبعد على البلى يبعد عليك".[2]

إن دعم المثقفين والجمعيات هو بهدف الابتزاز لكي يكونوا دائما في صف الحكام وهذا ما عبر عنه إدوار سعيد بقوله إن« الدولة العربية ذات طابع الوطني والشعبوي تقوم على منطلقات تعزيز الفساد السياسي والإداري والمالي، وتحاول دائما إغراء المثقف للانضمام إلى أجهزتها واحزابها وقنواتها... وهذا الابتزاز يجب أن يقابل بتمرد وعدم خضوع المثقف».[3]

ولكن رغم ذلك فإن السلطة تبقى على حذر دائم من هذا النوع من المثقفين المتزلفين.

---

[1] المصدر السابق ، ص09.

[2] المصدر نفسه، ص81.

[3] إدوارد سعيد، صورة المثقف، ص55.

فهذا هو المسؤول الكبير يوجه الاتهام للوفي مدير الثقافة بالتآمر مع المتمردين رغم ما بذله هذا الأخير لإرضاء هذا المسؤول، بل إن السيد الكبير يذهب إلى أبعد من ذلك، إلى نعت مدير الثقافة بأقبح الأوصاف بقوله مثلا: « لكنك خبيث ولئيم ونذل ابن نذل... ككل الشيوعيين الكلاب».[1]

وقد استخدم وطار أيضا التراث الأدبي في الرواية في الحديث أيضا عن هذه العلاقة، وذلك في معرض حديثه عن الشاعر حمدان (الوفي) الذي فقد موهبة الشعر، فحاول أن يتدارك الأمر بفتح دواوين الشعر لكن دون جدوى، فأخذ بالسخرية منها، والتعليق عليها ليخلص أن مرض حب المنصب موجود منذ القدم وليس جديدا، أي أنه أراد أن يبرر أخطائه وانبطاحه أمام السلطة وذلك بالبحث في دفاتر أشعار الماضين، وتأويليها حسب أهوائه وبما يتماشى مع أهدافه ومن أمثلة ذلك حديثه عن الشاعر الجاهلي امرؤ القيس الذي قال: «أفاطم مهلا بعض هذا التذلل، أغرك مني أن حبك قاتلي، وأنك مهما تأمري القلب يفعل».[2] فحين قرأه انتفض قائلا: أيعقل أن يكون حب فاطمة في الدنيا قاتلا؟ ثم إن هذا الولهان الكاذب لم يمت ولا مرة واحدة، في الحقيقة لم يمت إلا عندما استمات في طلب الملك.[3]

فهو يرى أن مرض حب السلطة والسعي إليها شيء قديم، وهو هنا يبرر لنفسه التعطش نحو المنصب، فهو ليس الوحيد في هذا الأمر والدليل امرؤ القيس، واستحضر الشاعر مثالا آخر وهو "المتنبي" الذي اعتبره من أكثر الناس هوسا بالمناصب، والدليل أنه عندما أراد الدخول إلى حفلة عرس سُمِعَ هاتفا يقول: « الخيل و الليل والبيداء تعرفني»، وهذا البيت لم يأت في الرواية لمعناه الجميل، إنما ليمهد

---

[1] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص11.

لدخول المتنبي إلى العرس، بطريقه تليق بمقامه، وهذا دليل في نظر الوفي على حب المتنبي للسيادة وركضه نحوها، وفي موضع آخر عن المتنبي أيضا ، الذي خطب في مجموعة من الشعراء ناصحا: «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 فلم يصدقه أحد».[1]

إن استحضار المتنبي هو رسالة الكاتب للشعراء ومن ورائهم المثقفين ينصحهم بعدم السعي وراء السلطة، فالمتنبي رغم قدره لم يظفر بالمنصب، ولو منحت السلطة لشاعر لكان المتنبي، لأنه أجدر من الجميع.

ولم يقتصر الأمر على المتنبي، فهذا نزار قباني أيضا الذي استحضره الشاعر يرى بأن مكانته أعلى من أن يتولى سفارة في مدريد، فيقول عن السلطة:

«آتتني فعفتها، قليل عليَّ سفارة في مدريد، وقليل عليَّ كل الشام».[2]

إن استحضار وطار للشخصيات الأدبية في الرواية وللتراث الأدبي هو وجه آخر من أوجه التجريب في رواية ما بعد الأزمة.

ولم يكتف وطار بذلك فقد استخدم المثل الشعبي وذلك في معرض حديثه عن أن دوام الحال من المحال وذلك في قوله: « يطول السفر وينقطع الظفر».[3]

وكما شرحها الكاتب فإنها تعني أن قول الشعر لا يدوم كما لا تدوم البردعة على ظهر الدابة، ويؤكد الشاعر ضرورة خدمة السلطة والإبتعاد عما يناقض مصلحة النظام بقوله في المثل: «أبعد عن البلى يبعد عليك».

---

[1] المصدر السابق ، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] المصدر نفسه، ص68.

لقد وظف المثل باعتباره أداه شعبية للتعبير عما في النفوس والضمائر.[1]

وفي وضع اخر يوظف الكاتب الأغاني الشعبية وذلك في حديثة عن خضوع الشعراء للسلطة ومسايرتهم لها، فهذا "الوفي" الذي وقع أسيرا لرهانات السلطة، فرهن الفن لها، و ابتعد عن وظيفة المثقف الحقيقية و المتمثلة في الفكر الناقد و المتحدي.

و قد رأى حلما يتمثل في أنه عروس زُفَّتْ للإخشيدي، وكانت هناك مجموعة

من الأغاني في الحفل مثل: " رايحة لبيت الجيران...المحفل جبَّ...كحلة لنعاس طويلة الرقبة".[2]

وهذا العرس يدل على أن الشعراء خاضعون و منصاعون للسلطة وأوامرها كإنصياع الزوجة لأوامر زوجها.

إن السيد الكبير في رواية قصيد في التذلل يدعو إلى نوع من الثقافة تسهم في توطين خطاب ثقافي يقضي على طموحات الجماهير، وعلى دور المثقف المسؤول عن الدفاع عن مقومات الأمة. إن العلاقة بين المثقف والسلطة، أصبحت علاقة خادم وسيد، فرغبة السلطة في الهيمنة على المشهد الثقافي ولد ثقافة هزيلة تابعة.

وهذا ما يؤكده سعيد بقوله: «كم هو هام للحكومات أن تحول إلى خدام أولئك المثقفين»،[3] وذلك كي تحولهم إلى مجرد منفذين للأوامر ودمى تتحرك وفق مصالح السلطة. هذا وفي إطار حديثنا عن التجريب لا يمكن إهمال الحديث عن بعض المؤشرات النصية.

---

[1] عبد المنعم زكريا، البنيه السردية في الرواية، عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، دط، 2009، ص215.

[2] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص13.

[3] إدوارد سعيد، صور المثقف، ص27.

حيث نجد الإهداء والذي أهدى فيه وطار الرواية إلى الروائي "إبراهيم الكوني"،

بقوله: «إلى الروائي القدير إبراهيم الكوني، صاحبك رهن بعيره فظل يتألم نادما... أما اصحابي فرهنوا أنفسهم.. وهم فرحون».[1]

وهذا الإهداء له صلة قوية بالرواية والتي بنيت على قسمين كبيرين هما: الرهن والبيع، والتي تضمنت علاقة السلطة بالمثقف، وهي في تناص توافقي مع المثل القائل: «اللي ترهنو تبيعو».[2]

معنى أن من رهن نفسه للغير قد باعها، والأدهى من ذلك أن يرافقها الفرح والرضى في فعل ذلك، والمفارقة في هذا الإهداء هو أن الذي رهن البعير ظل متألما، وربما الظروف هي التي اضطرته إلى ذلك، بينما من رهن نفسه فرح بما فعل، وهذا المعنى التقابلي هو من الإستراتيجيات القِرائِية لتقريب المعاني إلى المتلقي.

ونجد في بداية الرواية اعتذارا من الكاتب على الآتي: "اعتذر لمن وجد تشابها بينه وبين أحد شخوص الرواية فما ذلك لا محض صدفة».[3] وأردفها بكلمة" الله غالب".

وذلك أمر مقصود موجه لكل من رأى أن الرواية تنطبق عليه، لأن الرواية منبعها هو الواقع المعاش، وأن هذا الإبداع جاء بقوة جامحة لم يستطع الكاتب التحكم فيها. أما العنوان الذي يعتبر علامة سيميائية هامة في النص وعتبة رئيسية فيه، وهو بنية دلالية صغرى مكونة من كلمتين بينهما رابط.

القصيد قد تعني الشعر المجّود المنقح،[4]

---

[1] الطاهر وطار، قصيد في التنزل، ص05.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص6.

[4] إبراهيم مصطفى واخرون، معجم الوسيط، ص738 مادة (قصد)

أما التذلل فتعني الذل والمهانة والحقارة.[1]

ويكون بذلك العنوان دالا على ما يفعله الشعراء أمام المسؤولين من نظم لقصائد المدح تذللا وخضوعا، وينطبق الأمر على المثقف بصورة عامة.

أما التذلل هنا هو بهدف الحصول على السيادة والمنصب والبقاء فيه، ونجد وطار يؤكد على ذلك في الرواية بقوله: « لاحت بوادر ما أسماه بالكارثة عندما أحس ولأول مرة في حياته أن كل ما قيل في تاريخ الإنسانية من شعر بما في ذلك ما قاله هو وصدر للناس في ديوانه لا أهمية له، وأنه مجرد نصب على الناس بالكلمات، ونصب على الشاعر من طرف المفردات».[2]

[1] المرجع السابق ، ص314 مادة (ذل).

[2] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص09.

3- أبعاد توظيف آليات التجريب:

اشتغل وطار في رواياته على مجموعة من آليات التجريب، وهي وإن كانت شاهدة على الإبداع والتجديد في النص الروائي، إلا أنها كانت منفتحة على الواقع، لذا نجد أن هذا النصوص الروائية تضج بالإشارات السياسية والاجتماعية.

أ) البعد السياسي:

حاول وطار الحديث عن حكاية الشعب مع السلطة في الوطن العربي عموما وفي الجزائر خصوصا، حيث أشار في رواية "الحوات و القصر" إلى أن القصر الذي يمثل النظام الحاكم منفصل تماما عن القرى السبع (الشعب)، وهو محاط بحفنة من اللصوص والمجرمين يقول السارد: « القصر في البداية أقيم على مطاردة اللصوص، ثم تحول شيئا فشيئا حتى صار وكرا لهم ينطلقون منه للنهش ثم يعودون».[1]

و في الرواية حديث عن قلب نظام الحكم، وقد ورد ذلك في قول الكاتب: « في اليوم الثامن من رحلة جلالته تصدى له مجهولون، قيل أنهم كمنوا له، وقيل أنهم هاجموه في المخيم... مات عدد كبير من حراسه وبعض أفراد حاشيته».[2]

ومهما يكن من أمر فان السلطة بعيدة كل البعد عن هموم الشعب ومشاكله، فالقصر أصبح رمزا للظلم والتعسف والاستبداد، والناس في كل القرى لهم موقف واحد، هو أنهم يشعرون بالإنفصال التام عن القصر.[3]

---

[1] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص114.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص163.

إن الرواية حبلى بالرموز والإسقاطات السياسية التي عالجت العلاقة المتوترة بين السلطة والشعب، وهذا ما يؤكده وطار بقوله: « في رواية "الحوات والقصر" موضوع الصراع على السلطة بشكل رمزي لأنني لا يمكن أن أواجه السلطات وأقول للحاكمين أنكم عصابات لصوص».[1]

لذلك سلك الروائي طريقا آخر، و يتمثل في الدعوة إلى الوحدة لمواجهة النظام والسلطة حيث يقول: « إن بين القرى مهما كانت حالها ومهما كان وضعها أو موقفها، بما في ذلك قرية التصوف وقرية الدياثة، يجب أن يسود الوئام لمواجهة العدو الأكبر».[2]

وفي موضع اخر يقول: «وبما أن صاحب الجلالة عاجز عن التخلص من الأسر فإنه ممكن أن تتوحد الرعية بقيادة علي الحوات».[3]

وفي رواية "تجربة في العشق"، والتي تعتبر مغامرة تجريبية بحق، ومرحلة هامة من تاريخ الجزائر انغمس فيها الروائي في السياسة، حيث تحدث عن تعسف السلطة واستبدادها حيث يقول: « كيف يُعقل أن يتسرب على وهم كل جزائري أنه ما تجمع ثلاثة إلا واحدهم بالضرورة وبالتأكيد والقطع إحدى عيون آرغيس... بدل تكوين المناضلين، يُكَونُون المخبرين ويعطونهم أسرارا مقاومة الحركة الهدامة...وفي هذا البلد، الآية تنعكس وكل شيء تحول إلى "هف" وطني وإلى غميضة ثورية».[4]

---

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنيه في روايات الطاهر وطار، ص254.

[2] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص104.

[3] المصدر نفسه، ص76.

[4] المصدر نفسه، ص85.

وفي موضع آخر يتحدث عن ضبابية الحكم و عدم ظهور الحاكم الفعلي حيث يقول: « لنتكلم قبل أن تضيق الصدور الرحبة، كيف نحكم هذا البلد.. فأنا بدوري أحكم، هذه هي الورطة، كلنا نحكم ولا أحد يحكم في الحقيقة سوى "هم"».[1]

إن شخصية المستشار تمثل المثقف الرافض للنظام المستبد، فرواية "تجربة في العشق " هي إدانة للنظام البوليسي، بل لقد كانت تجربة في العشق حكما عمّا يجري في الثمانينات في العالم الاشتراكي في عالمنا العربي.

إن الكاتب يلامس أبعاد مصير الدولة والحكم فيها، هذا الحكم المعتمة معالمه بين مستويات تسعى إلى السلطة برسم مخطط استيلاء تحت غطاء الانتخابات والديمقراطية . إن وطار يسعى في كل رواياته إلى الحديث في الجوانب السياسية وإن كان ذلك بطريقة غير مباشرة حيث تتصهر آليات التجريب مع عناصر الرواية وتصبح من صميمها العام، لا مجرد تزيين أو إضافات، وهذا أدى إلى انفتاح هذه الروايات على مختلف الأجناس الأدبية وبالتالي مَكَّن الكاتب من طرح مختلف الآراء والمواقف والرؤى.

لقد عالج وطار في هذه الروايات علاقة الشعب بالسلطة و فضح سياقاتها السياسية القائمة على الفساد. كما عالج الأحداث السياسية المتأزمة التي حدثت في الجزائر أثناء عشرية التسعينات، حيث اختار الكاتب الأسلوب السريالي بعيدا عن الواقعية المباشرة وبعيدا عن الطريقة السردية القديمة، وكان الموضوع المعالج حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها أيضا.[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص58.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر ويعود إلى مقامه الزكي، ص9.

ونجد ذلك خاصة في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" حيث مزج بين الأسطورة والصوفية والتراث، خاصة التاريخي منه وقد سبقت الإشارة إلى ذلك بالتفصيل في مباحث سابقة.

ب) البعد الاجتماعي:

إن لتوظيف آليات التجريب أبعادا اجتماعية، فمثلا في رواية "تجربة في العشق" نجد اهتمام الكاتب بالتغيرات الإجتماعية الحاصلة وأحوال الكادحين فيها وآمالهم وآلامهم، وفي إطار تفكيك هذه الألغام الاجتماعية نجد وطار يستخدم نسقا جماليا بعيدا عن الأشكال الجمالية الجاهزة والمألوفة.

بطل الرواية هو المستشار وهو شخصية تشعر بالاحتقار والذل في المجتمع، وتعاني من صعوبة الحياة، وتبرم من الواقع الأليم الذي يعيشه، ويعتبره أفراد المجتمع مجنونا لأنه يحاول تغيير المجتمع ويحاول غرس الأفكار الطيبة إذ يقول: «م،ج،ن،و،ن... اتفقوا كلهم على أنها الكلمة الصالحة لي في حالتي، استعملوها بتواتر صارم».[1]

إن المستشار شخصية شاذة في المجتمع المتحول الذي يظهر من خلال الرواية في حالة صراع وغليان بين مختلف مكوناته.[2]

هذا المجتمع الذي رغم استقلاله فإنه يعاني التبعية للفكر الأجنبي، وقد بين الكاتب الصراع بين الفكر المحلي والغربي من خلال توظيف الأغنية الشعبية في أحد مقاطع الرواية: « بدأت الفرقة تأخذ شكلها شيئا فشيئا على نغمات الدهماني الذي راح يطرق الذاكرة الشعبية في الأوراس وسفوحه، ياعين الكرمة واعطيني الأخبار على الطفلة

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص4.

[2] إدريس بودبية، الرؤية والبنيه في روايات الطاهر وطار، ص235.

الشخمة...منها ما ضاق الحال».[1]وذلك في معرض صراعه مع "الرايس" حول مفهوم الأصالة والمعاصرة، وذلك أن الأغنية الشعبية دلالة أصالة، وهوية وهو يرفض مايعرض على شاشات التلفاز من أغانٍ تابعة للدول الغربية والتي تهدف إلى طمس الهوية الوطنية.[2]

كما نجد توظيف الأغنية الشعبية كأداة بهجة ومتنفس من الحال الإجتماعي المزري الذي يعيشه الفرد الجزائري، وفي هذا يقول الكاتب عن المرأة الريفية: « بعضكن تحاول من حين إلى آخرها أن تكشف عن مكنوز صدرها من الوجد والتباريح برفع عقيرتها بالمقطع المأساوي من الأغنية الشعبية: "رولي يا الزرقة رولي مالكي روالة..." .[3]

وقد استخدم الكاتب المثل الشعبي للحديث عن الوضع الصعب الذي يعيش في المجتمع كقوله: "العين بصيرة واليد قصيرة"، أي أن العين البشرية ترى الأشياء المادية الكثيرة التي تشتهيها ولكن قدرة الإنسان وطاقته محدودة وعاجزة عن تحقيقها.

واستخدم المثل القائل: « حديث الليل زبدة يطلع النهار يذوب»، وذلك في وصفه لمواقف العرب المتذبذبة من القضية الفلسطينية، أي كلام قِيل بليلٍ ثم يبدده طلوع النهارو كأنه لم يحدث، و قد أخذ من المثل : كلام الليل يمحوه النهار.

أما في رواية "الحوات والقصر" فكان الكاتب يؤكد على نشر القيم الإيجابية في المجتمع، فجعل من شخصية الحوات مثالا لقيم النبل والشجاعة والصفات الجميلة فقال: «علي الحوات الشاب الطيب الذي شذ عن إخوته الثلاثة وعن كثير من أقاربه،

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص55.

[2] المصدر السابق، ص109.

[3] المصدر نفسه، ص109.

فابتعد عن طريق الضلالة، لم يسرق يوما، لم يكذب مرة، لم يتعد على أحد... كان مثال الشاب المستقيم».[1]

ولكن ما يميز هذه الشخصية، هي صفة السذاجة التي دفعت به لأن يتجه في طريق انتحاري خال من كل أنواع الحيطة والحذر».[2]

وقد تحدث الكاتب عن رموز الفساد في هذه الرواية وهم الإخوة الثلاثة الذين يعيثون فسادا في الأرض، وقد جاء في الرواية أن طيبة الحوات أنست الناس شرورهم : « حتى أن الناس نسوا كبائر إخوته اللصوص المجرمين».[3]

وقد اعتمد الروائي على التراث الأدبي من خلال تناصه مع حكايات "ألف ليلة وليلة" خاصة في حكاية الصياد و العفريت.[4]

وفي روايته أشار وطار إلى بعض المظاهر الاجتماعية السيئه التي سادت المجتمع،

من قبيل الفقر والظلم الذي تعاني منه الرعية حيث يقول السارد في ذلك: «عندما يعرف جلالته أن الرعية تحبه وتعطف عليه وتتألم لآلامه وتستبشر لنجاحاته من السوء، ينسى الأعداء ومكائدهم وينصرف إلى شؤون الرعية فيقضي على جميع المشاكل والمظالم».[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص17.

[2] إدريس بودبية، الرؤية والبنيه في روايات الطاهر وطار، ص235.

[3] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص18

[4] إادريس بودبية، الرؤية والبنيه في روايات وطار، ص243.

[5] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص48.

كما أشار إلى قضية الرشوة التي سادت المجتمع ، و ذلك في معرض حديثه عن مرور الحوات برئيس الحرس في القصر: «سأله رئيس الحرس: هذه هدية القصر، واين هي هديتنا نحن؟ أتعتقد أننا نسمح لك بالمرور بهذه البساطة».[1]

وفي هذا توضيح على فساد من يشغلون المناصب العليا، و الذين ليس لهم هَمٌّ سوى نهب الأموال، ونجد ذلك واضحا أكثر في قول السارد: «إذا قُدرَ لهذا الغبي أن يصل إلى القصر وأن يصل إلى القصر أو ينال مكافأة على هديته، وعاد من هنا فعليه أن يقسم المكافأة بالتساوي على كل رؤساء مراكز الحراسة وإلا عرَّض نفسه للهلاك».[2]

وهذا مماثل لما نجده في رواية "قصيد في التدلل"، حيث استخدم الروائي التراث الديني ، و المتمثل خاصة في استحضاره للقصص القرآني، و ذلك في حديثه عن فساد مدير الثقافة وعن تحوله الكبيربعد توليه المسؤولية.

كذلك استعان السارد بالتراث الشعبي الأدبي وقد سبقت الإشارة إلى هذا الموضوع في مبحث سابق.

كما نجد في رواية "اللاز" وصفا اجتماعيا دقيقا لحالة الجزائريين أثناء الثورة حيث كان البؤس والحرمان والجهل هو السائد نتيجة الإحتلال والذي أدى فيما بعد إلى تفجير الثورة.[3]

إن تجويع الشعب وارهاقه وجعله يجري وراء لقمة العيش هي وسيلة استعمارية لجعل الشعب ينصرف عن المقاومة وبالتالي الرضا بالوضع المعاش بمجرد تحصيل لقمة اليوم.[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص18.

[2] المصدر السابق ، ص124.

[3] أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، 1830-1945.

ونأخذ حمو كمثال على حالة الفقر التي يعيشها الجزائري حيث يقول الكاتب: « يبدؤه عادة حمو بالتشكي من وضعه العائلي، ومن عمله المرهق في كهف ضيق وسط الأدخنة يصارع الفرن بتسخين ماء الحمام».[2]

إضافة إلى ذلك انتشرت ظاهرة الخيانة في المجتمع ومن النماذج البشرية في ذلك نجد شخصية "بعطوش" الذي اعتاد الوشاية بالمناضلين، بل إنه يقوم بما لم يقم به الفرنسيون أنفسهم حيث «يأتي اعمالا لا يأتيها إلا فرنسي مخلص».[3]

كما أشارت الرواية إلى الانحطاط الخلقي لدى بعض أفراد المجتمع، والتحلل والتفسيخ الذي أصاب العلاقات الاجتماعية حيث انتشر الزنا بشكل فاحش، فهذه 'خوخة' التي أنجبت ولدا غير شرعي من حمو، خنقت أنفاسه و أرسلته إلى هذا الأخير الذي قذف به في النار.[4]

حتى "اللاز" بطل الرواية كان نتيجة لعلاقة غير شرعية بين أمه وزيدان.

ومن بين المظاهر الاجتماعية نجد المعتقدات الشعبية والخرافات التي انتشرت في المجتمع، وقد شجع الاحتلال على انتشارها، ومن ذلك التعلق بالأولياء الذين انتشرت مقاماتهم في كل مدينة وقرية، أمثال سيدي حمودة، وسيدي القريشي، و سيدي عثمان، وغيرهم.[5]

هـ) عجائبية النص السردي:

---

[1] لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، جمعية عمال المطابع، التعاونية، عمان، الاردن، دط، 2004، ص178.

[2] الطاهر وطار، اللاز، ص22.

[3] المصدر السابق ، ص105.

[4] المصدر نفسه، ص88.

[5] المصدر نفسه، ص27.

لجأ الكتاب في الرواية المعاصرة إلى أسلوب التجريب وذلك عن طريق خلخلة البنى السائدة والجاهزة والقفز على المألوف والثوابت الصلبة التي رسَّخت قواعدها لمدة طويلة، وكسرت النظريات الجمالية والفنية القديمة.

إن هذا التحول الذي حل بالرواية حدث بالموازاة مع تغيرات المجتمع وتحولاته المتسارعة حيث أصبحت التجربة الإنسانية مراوغة، غائمة الملامح، وسير الأحداث يصعب التكهن بوجهته، ومن نزعة اللايقين هذه التي تشدد عليها الرواية العربية الجديدة تنهض التغيرات والتطورات الشكلية الجديدة.[1]

من هنا عمل الكتاب على استحضار ما هو واقعي إلى جانب ما هو خيالي سريالي جنبا إلى جنب في متن الرواية، حيث أصبحت العلاقات بينهما مفتوحة دون قيد، وهذه العلاقات المفتوحة هي ما يفتح أبواب الرواية على المتخيل بأصنافه، وخاصة العجائبية منها والتي تأتي كطريقه تشكيلية لأسلوب خطاب روائي متميز ومغاير.[2]

ويعتبر مصطلح العجائبية من المصطلحات المثيرة للجدل بين الباحثين، ورغم صعوبة تحديد المفهوم سنختار تعريف تودورف و هو أشهرها حيث يقول عنه محمد برادة: « إن دراسة تودورف تدشن المقاربة المنهجية النظرية للفانتاستيك بوصفه جنسا أدبيا يتميز بمكوناته البنيوية و بخصائصه الخطابية مثلما يتميز بخصوصيته الدلالية وثيماته النوعية».[3]

إن أهم مبدأ من مبادئ العجائبية حسب تودورف هو التردد بين الطبيعي وما فوق الطبيعي، حيث أن هذا المبدأ ينهض أساسا على تردد القارئ أمام حدث غريب، هذا

---

[1] صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، ط1، 2000، ص140.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص14.

[3] محمد برادة، مقدمة كتاب مدخل إلى الادب العجائبي، ترجمه الصديق بوعلام، دار الكلام للنشر، الرباط، ط1، 1993، ص3.

التردد يمكن أن يُحلَّ أو ينفرج، أما بالنسبة لما يفترض من أن الواقعة تنتمي للواقع، و إما بالنسبة لما يفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم.[1]

فالعجائبي يتحدد من خلال تردد القارئ إزاء حادثه ما، هل هي واقعية أم أنها لا تخضع لنواميس الطبيعة وتنتمي إلى عوالم أخرى؟

أي أن العجائبي يستغرق زمنا، هو زمن التردد الذي يستغرقه القارئ، وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذاك، فالعجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر.[2]

إن العجائبي يهدف إلى اثارة الدهشة والحيرة، ويركز على تجاوز الواقع والمنطق، ويهدف إلى بث التردد والشك في نفس القارئ.

لقد لجأ وطار كغيره من كتاب الرواية العربية الحديثة إلى تلوين رواياته بالعجائبية وذلك محاولة منه للتمرد على الشكل المألوف للرواية وذلك يعود لرؤيته الحداثية لها، حيث يقول في مقدمة رواية "تجربة في العشق": «أحاول ابتداع شكل ينسجم مع المضمون، ولغة تتماشى مع الأجواء... ومحاولة وضع قواعد لرواية جديدة أو تقنين الكتابة بعناوين مختلفة دعوة تقودنا طال الزمن أو قصر إلى المحافظة والى تقديس الشكل».[3]

هذا النزوع التجريبي الذي يمكن من الروائي فجعله يجدد في الشكل فلا نكاد نجد تشابها بين رواياته وفي هذا يقول: «عدت بيني وبين نفسي إلى رواياتي وإلى قصصي فلم أجد تشابها بين شكل اللاز وشكل الزلزال، وبين شكل عرس بغل وشكل الحوات

---

[1] تزيفتيان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام للنشر، الرباط، ط1، 1993، ص195.

[2] المرجع السابق، ص44.

[3] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص05.

والقصرأو العشق و الموت في الزمن الحراشي و لا بين الزنجية و الضابط و الشهداء يعودون هذا الأسبوع، هناك الطابع العام الذي تضعه شخصية الكتاب ولكن ليس هناك قالب جاهز يصب فيه الكاتب مواضيعه ومضامينه، وأتذكر ما قيل حول مجموعة قصصي الأولى " دخان من قلبي" في كتاب أنطولوجيا الأدب العربي المعاصر أنني كاتب تجريبي، و أذكرأن الزميل إلياس خوري قال معلقا في جريدة السفير على ما أذكر عن الحوات و القصر، إن لهذا الكتاب طريقته الخاصة به.[1]

إن الكاتب يرفض أن يكرر نفسه لذا نجد أنه ينوع في آليات التجريب مرة بعد مرة ويتمرد في كل مرة على الشكل السابق، ومن هذه الآليات مزج الواقع مع العجائبي

التخيلي، فهو يجمع أحيانا بين خطابين متناقضين في أن واحد، ورغم تناقض آليات البناء إلا اننا نلمس تماسك بناء المتن الروائي، مما يدل على تمكن وطار من اللعبة السردية، فمثلا في رواية الحوات والقصر نلمح العجائبية على عدة مستويات:

منها عجائبية الشخصيات، حيث تكمن عجائبية علي الحوات من خلال التحول في القرية الرابعة «مرّ في وضح الشمس دون أن يراه أحد، تكور مثل غمامة واقتحم الشوارع، ظن الناس أنه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مشعر يلتف في الرمال ويركب الريح السموم».[2]

فهذه القدرات الخارقة تجعل منه شخصية غريبه تتجاوز قدرات البش، ومثل هذا النموذج كثير في الرواية.

فمثلا نجد العجائبية في شخصية "السمكة" التي تلعب دور مساعد البطل، فهي تعيش خارج الماء كالإنسان « إذ أنه من الغريب أن تظل سمكة حية أكثر من اربع

[1] المصدر السابق، ص05 وما بعدها.

[2] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص46.

ساعات»[1]، ولها القدرة على الكلام مثل البشر، «يقال أنها عندما وصلت أمامه، تحدثت إليه، يقال أنها أعطته بعض الأوامر، قبل أن تغوص في الماء باحثة عن الصنارة».[2]

إن هذه السمكة العجيبة جاءت بها جنيات من وادي الأبكار، وقد تدخلت لإنقاذ البطل عند مروره بقرية بني هرار، يقال أنه: «عندما بلغ مدخل القرية أنزل السمكة وأزال عنها الرداء، راحت السمكة تقفز صارخة تضرب هذا وتلطم ذاك، أنهزم الأعداء وولوا هاربين».[3]

بالإضافة إلى وجود الجن الذي أضفى عجائبية سحرية على الرواية، وفي هذا يقول تودوروف: « يرتبط جنس العجيب عموما بجنس حكاية الجن وفي الحقيقة لا تعدو حكاية الجن أن تكون واحدة من منوعات العجيب والوقائع فوق الطبيعية».[4]

كما تتمثل العجائبية في ذلك العقار العجيب الذي اخترعه الحكيم، وهو عقار يعيد الرجولة، حيث يجعل الرجل في مقام مائة رجل، بل مقام ملايين الرجال.[5]

و تتمثل العجائبية في الزمن، حيث يحلق النص العجائبي في أزمنه أسطورية بعيدة و متحررة من القيود الزمنية، و مع ذلك فإنه توجد بعض الإشارات التي تسعى إلى جعله مرتبطا بعالم الواقع، ونجد ذلك من خلال استخدام تقنيتي الاستيباق والاسترجاع.

كما نجد العجائبية في روايات الأزمة بداية من رواية الشمعة والدهاليز حيث كانت الأحداث من البشاعة بمكان، وقد أراد السارد سرد حيثياتها ولكن بعيدا عن الواقعية

---

[1] المصدر نفسه، ص47.

[2] المصدر السابق، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص59.

[4] تزيفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص77.

[5] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص89.

الصرفة الشديدة القسوة، فتحايل باستخدام العجائبية في جو من الصوفية والأسطورة، وتداخل للازمنه والأمكنة وفي هذا يقول ألبيريس (Alberes): « إن أي رواية مهما نزعت نحو الواقعية فإنها تسمح لنفسها بالتحليق في أجواء خيالية تبعث السحر وتنشره جوا عجائبيا يخفف من حدة الواقع، ويثير شهوة القارئ وفضوله، وأن هذا العجيب يتنوع فقد يكون اجتماعيا أو سيكولوجيا أو بوليسيا أو حتى فلسفيا باطنيا كما في الرواية الصوفية» .[1]

ففي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" نجد العجائبية في اختلاط الأزمنة والأمكنة وذلك في قوله السارد عن الولي الطاهر: « خاض بدرا، خاض أحدا، اتخذ موقفا في السقيفة مع الانصار ثم غيره إلى جانب المهاجرين، ناصر الأمويين ثم تراجع إلى جانب الهاشميين، وفي صفين روَّى سيفه بالدم...استشهد مرات، مرة في العيينة مدافعا عن محمد بن عبد الوهاب، ومرة مع الأمير عبد القادر دفاعا عن الزمالة، ومرتين في كابول...كما استشهد في الشيشان وفي البوسنة والهرسك في كوسوفو».[2]

لقد طاف الولي في جميع الأمكنة واخترق الأزمنة ذاكر الوضع في كل رحلة ليركز بعدها على الوضع في الجزائر في مرحلة التسعينات، حيث استخدم عنصر الكرامة فقد تعددت كرامات الولي وذلك للتعجيب، لأن الكرامة شيء خارق للعادة وما العجائبية إلا اختراق لكل ما هو واقعي ومألوف ومعانقة ما يتجاوز هذا الواقع، بالإنفتاح على ما هو خارق ومنفلت من قيود المنطقي واليومي، حيث تعد العجائبية هنا فسحة تحرر وتنفيس، يتخفف فيها المبدع من قيود العرف وضوابطه الثقيلة.

[1] رم البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص421.
[2] الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص 122.

بحيث يخرق قوانين الوجود الإنساني ومنطق الأشياء والمشاهد، ويحدث تبعا لذلك تجاوز لسببية الزمان والمكان والقوانين الفيزيائية للعالم أو الكون ككل.

إن روايات وطار، خاصة الأخيرة منها "كالشمعة والدهاليز"، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، و"قصيد في التذلل" كلها انطلقت من ابتكار عوالم متخيلة جديدة بلغة سردية ساحرة تم فيها استغلال الحكي الأسطوري والصوفي من جانب الخطاب واللغة السرديين.

خـاتمـــة

هذا المنجز العلمي الموسوم ب "التجريب في روايات الطاهر وطار" هو مقاربة تحليلية لرصد مظاهر وآليات التجريب في روايات الطاهر وطار.

ويمكن تلخيص أهم نتائج هذه الدراسة فيما يلي:

1-التجريب ممارسة إبداعية ووعي حداثي بالكتابة، يقوم على التجاوز و البحث المستمر عن أشكال جديدة، في رفض واضح للنمطية و قدسية النموذج.

2-روايات وطار نقل لأحداث الجزائر في فتراتها المختلفة، وفيها رصد للتحولات السياسية والاجتماعية، وكأن الروائي يريد كتابة أحداث وطنه روائيا و لكن عن طريق الرواية التجريبية ، باستخدام عوالم تخيلية تبعث السحر وتنشر جوا عجائبيا جميلا يخفف من شدة الواقع ويثير شهوة القارئ وفضوله.

3-انتقال الكاتب من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية السحرية لم يكن مصادفة، بل كان قصديا لأن الواقعية السحرية تستطيع استيعاب الواقع بطريقة أفضل، ومعلوم أن الواقعية السحرية تتخذ من التجريب عنصرا فاعلا في تصوير الأحداث، و لكن عن طريق اللامنطق واللامعقول.

4-التجريب عند وطار بدأ منذ فترة السبعينات و ذلك بداية من رواية اللاز، وقد عبرت الروايات التي تلتها بعد ذلك عن تجريبيتها بالبحث عن الأشكال الفنية الجديدة، و قد تسارعت خطاه بعد ذلك خاصة في التسعينات و بداية الألفية الجديدة .

5-جسد وطار من خلال رواياته رؤية مركبة ما بين الواقع و الخيال من خلال ممارسته لقيم جمالية يمكن اعتبارها انعكاسا لوعيه التجريبي، بحيث أتاح للنص الروائي الجزائري أن ينفتح على مختلف الأجناس الأدبية، وهو في ذلك كله كان شديد الالتصاق بواقع مجتمعه ولم يدع مجالا لتلك الفجوة التي يمكن أن تكون بين الكاتب و بين واقعه.

6-حوار الكاتب مع واقعه الاجتماعي والسياسي تم بذوق فني رفيع، حيث اعتمد التشكيل الرمزي الأسطوري والصوفي الذي يخرج القارئ من الواقع المر الى فضاء الخيال الجميل، كما استعان بالتراث حيث بعث فيه الحياة وجعله رسائل بهدف إحداث التأثير والتغيير.

7- توظيف آليات التجريب لها أبعاد مختلفة، منها السياسية، وذلك من خلال تصوير العلاقة القائمة بين الشعب والسلطة من جهة، والمثقف والسلطة من جهة أخرى، ومنها الاجتماعية والمتمثلة في الدفاع عن أحوال الطبقة الكادحة وتصوير آلامها وآمالها.

8-العجائبية تعتبر أحد أهم أشكال النزعة التجريبية لدى الطاهر وطار و ذلك من خلال اصطباغ الشخصيات بالطابع العجائبي، إضافة إلى استثمار العناصر العجائبية المستمدة من التراث السردي العربي.

9- الاهتمام بشخصية المثقف وعلاقته بالسلطة كان لافتا في الروايات بحيث تتراوح بين دور إيجابي كشخصية المثقف زيدان الذي رفض المساومة على مبادئه برغم الثمن الباهض الذي دفعه، ودور سلبي، كشخصية الوفي مدير الثقافة في رواية "قصيد في التذلل" الذي غيره المنصب وحوله الى تابع للسلطة، كما نجد دورا المثقف المتذبذب في مواقفه كشخصية الأستاذ والشاعر في رواية "الشمعة والدهاليز".

10- مسايرة اللغة لمحتوى الخطاب الروائي، حيث كان وطار يركز في مرحلة الواقعية الاشتراكية على الدفاع عن مبادئ النظام الاشتراكي باستخدام الألفاظ المتلائمة مع الواقع الإيديولوجي السائد، لتصبح اللغة متوترة يشوبها نوع من العنف في مرحلة الأزمة في التسعينات، لينتقل بعدها إلى لغة انتقادية لحال المثقف في روايات ما بعد الأزمة.

11- يستنتج البحث في الأخير واستنادا إلى منطق التجريب بأن روايات وطار والتي تزخر بإمكانيات فنية هائلة استطاعت أن تفرز خصوصيتها التجريبية ، و قد حققت بذلك سجلا هائلا على مستوى الكتابة التجريبية الروائية من الناحية الكمية والنوعية ، حيث اهتدى الكاتب إلى تأصيل الخطاب الروائي وذلك بالأخذ من مختلف الأجناس الأدبية، مما أحال رواياته إلى حالة من الانفتاح على التلقي الواسع.

وجدير القول في الأخير بأنه ليس من السهل الوصول إلى نتائج نهائية في مجال المقاربات السردية، و قد حاول هذا البحث الكشف عن مسعى التجريب في روايات الطاهر وطار، والذي خرق به مواصفات السرد القديم من خلال أشكال جديدة ومتعددة.

قائمة المصادر والمراجع

1/ القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

2/ المصادر:

1- تجربة في العشق، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

2- الحوات والقصر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

3- الزلزال، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

4- الشمعة والدهاليز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

5- الطعنات، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ط2، 1976.

6- عرس بغل، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

7- العشق والموت في الزمن الحراشي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

8- قصيد في التذلل، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

9- اللاز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

10- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013

11- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

3/ المراجع العربية:

1- إبراهيم تركي، التصوف الإسلامي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

2- ابن جرير الطبري، تاريخ الطبري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2008.

3- ابن جرير الطبري، مختصر تفسير الطبري، دار الشروق، القاهرة، 2010.
4- ابن القيم، مدارج السالكين، تحقيق محمد حامد الفقي، دار الفكر، بيروت، دط، 1989.
5- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2000.
6- أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار صادر، بيروت، ط1، 2001.
7- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، تحقيق عبد العاطي قلعجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
8- أبو طالب المكي، قوت القلوب في معاملة المحبوب، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، 1422هـ
9- أبو العلا عفيفي، مقدمة فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.
10- أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق أحمد عناية، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.
11- أبو نصر السراج، اللمع في تاريخ التصوف، تحقيق كامل هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.
12- إحسان إلهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، دار ترجمان السنة، لاهور، باكستان، ط1، 1986.
13- أحمد بهاء الدين، المثقفون والسلطة في عالمنا العربي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 2000.
14- أحمد بن عليوة، المنح القدوسية في شرح المرشد المعين بطريق الصوفية، تحقيق سعود القواص، دار ابن زيدون، بيروت، دت.

15- أحمد خالد توفيق، أسطورة المينوتور، المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
16- أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1996.
17- أحمد الزغبي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997.
18- أحمد سويلم، استلهامات ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2016.
19- أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1989.
20- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ط2، 1998.
21- أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، دط، 2008.
22- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.
23- آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
24- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل الى المختلف، دار الأهل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2006.
25- أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

26- باية غيبوب، الشخصية العجائبية الأنتروبولوجية في رواية (مائة عام من العزلة)، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، دت.
27- بسام قطوس، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، 2002.
28- بشير بويجرة، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، دار الآداب للنشر، ط2، 2006.
29- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.
30- بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003.
31- بن جمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتاب والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1998.
32- جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980.
33- جعفر مرتضى العاملي، أبو ذر اشتراكي أم شيوعي أم مسلم، المركز الإسلامي للدراسات، ط3، 2009.
34- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث في الأنتربولوجية الإجتماعية و الثقافية، دط، 2007.
35- جلال الدين السيوطي، الديباج على صحيح مسلم بن الحجاج، تحقيق أبو اسحاق الحويني، دار ابن عفان للطباعة والنشر، ط1، 1996.
36- جمال شحيد، في البنوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة، بيروت، ط1، 1982.
37- حامد أبو أحمد، الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، دط، دت.

38- حبيب مونسي، القراءة والحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.
39- حسن حنفي، التراث والتجديد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992.
40- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2000.
41- الحسين بن منصور الحلاج، الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، تعليق محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002.
42- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
43- حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1990.
44- حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.
45- خالد الغريبي، الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2005.
46- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط2، 2010.
47- خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1986.
48- رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دت.
49- روجيه غارودي، الأساطير المؤسسة للسياسة الاسرائيلية، تقديم محمد حسنين هيكل، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1998.
50- ريتا عرض، أسطورة الموت والانبعاث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978.

51- زكريا محمد الأنصاري، نتائج الأفكار القدوسية في بيان معاني الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.
52- زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الرسالة، الرباط، ط1،2012
53- زهرة ديك، الطاهر وطار هكذا تكلم، دار الهدى، الجزائر، دط، دت.
54- سروة يونس، شخصيات ألف ليلة وليلة من البناء إلى التوظيف، دار الخليج للصحافة والنشر، ط1، 2018.
55- سعد عزيز، ألف ليلة وليلة وتجلياتها التراجيدية في المسرح، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2018.
56- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
57- سعيد سلام، التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
58- سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
59- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.
60- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
61- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.
62- سلمان مظهر، أساطير من الغرب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2007.

63- سليمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار الملايين، بيروت، ط1، 1981.
64- سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.
65- سميح عاطف، المتصوفة في نظر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1985.
66- سعيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري للبحوث والحضارة، مصر، ط3، 1999.
67- سيد قطب، في ظلال القران، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2003.
68- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
69- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
70- شهاب الدين السهرودي، عوارف المعارف، تحقيق عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
71- شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، بيت الأفكار الدولية، بيروت، ط1، 2004.
72- صابر طعمة، الصوفية معتقدا و سلوكا، مكتبة المعارف، الرياض، ط2، 1985.
73- صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، دار العين للنشر، ط1، 2000.
74- صالح مظهر، دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2012.

75- صدار نور الدين، البنيوية التكوينية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2013.
76- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.
77- الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000.
78- طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1999.
79- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008..
80- عبد الحليم محمود، أبو ذر الغفاري والشيوعية، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.
81- عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992.
82- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1983
83- عبد الرحمن بدوي، شطحات صوفية، وكالة المطبوعات الكويتية، الكويت، ط3، 1978.
84- عبد الرحمن بدوي، شلنج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.
85- عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق سعد الصميل، دار ابن الجوزي، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط1، 1422هـ.
86- عبد الرحمن منيف، الكاتب والمعطى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992.

87- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، الفلسفة الوجودية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.
88- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، دط، 2000.
89- عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العالي شاهين، دار المنار للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 1992.
90- عبد السلام هارون، التراث العربي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1978.
91- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.
92- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.
93- عبد القادر الجيلاني، الغنية لطالبي طريق الحق عز وجل ، تحقيق أبو عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.
94- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، .2013
95- 142-عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.
96- عبد الله بن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، ج2، 1996.
97- عبد الله الغذامي، سقوط النخبة، صعود الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005.
98- عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ج1، ط2، 1996.
99- عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، دار الفجر للتراث، القاهرة، دط، 2004.

100- عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2012.
101- عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1987.
102- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1978.
103- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة مجموعة من الأساطير والمعتقدات العربي القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1987.
104- عبد الوهاب الشعراني، المنن الكبرى، تحقيق أحمد عناية، دار التقوى للطباعة، دمشق، ط1، 2004.
105- عز الدين بن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2012.
106- عز الدين إسماعيل، التحليل النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، دت.
107- علال سنقوقه، المتخيل والسلطة، علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
108- علي بن السيد الوصيفي، موازين الصوفية في ضوء الكتاب والسنة، دار الإيمان، الإسكندرية، مصر، دط، 2001.
109- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر، القاهرة، دط، دت.
110- علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
111- علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1977.

112- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي للنشر القاهرة، دط، 1997.
113- علي المومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار البارودي العلمية للنشر، عمان، دط، 2009.
114- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.
115- غالب شكري، التراث والثورة، دار الطبعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1973.
116- فاروق خورشيد، أدب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، بيروت، 2002.
117- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، ط1، 1992.
118- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد، الأردن، ط1، 2018.
119- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2001.
120- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة، دار علاء الدين للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1996.
121- فوزي سعد عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، دط، 2009.
122- فيصل خرتش، الرقم سبعة في حضارة بلاد الرافدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007.
123- فيصل دراج، الرواية و تأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

124-قاسم محمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2002.
125-قسم الدراسات والبحوث، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة، دمشق، ط1، 2009.
126-كارم محمود، أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، القاهرة، ط4، 2007.
127-كرم البستاني، أساطير شرقية، دار المكشوف، بيروت، ط1ن 1994.
128-لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، جمعة عمال المطابع، عمان، الأردن، دط، 2004.
129-ماهر بطوطي، الرواية الأم، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، دط، دت.
130-محسن جاسم الموسوي، الذاكرة الشعبية لـ "ألف ليلة وليلة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، دت.
131-محمد إبراهيم الهواري وقاسم عبده، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعرفة، الجزائر، دط، 1979.
132-محمد آركون، تاريخانية الفكر العربي الإسلامي، دار التنوير للطباعة والنشر، حلب، سوريا، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1997.
133-محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة التوزيع والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
134-محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004.
135-محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2002.

136-محمد برادة وآخرون، الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة، بيروت، ط1، 1981.

137-محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1988.

138-محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، مكتبة الأسد للنشر، دمشق، دط، 2002.

139-محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998.

140-محمد صبحي، الفكر السياسي وأساطير الشرق الأدنى القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت

141- محمد عابد الجابري، إشكالية الأصالة والمعاصرة، الفكر العربي الحديث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1987.

142- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 1991.

143- محمد عبد المعيد خان، الأساطير و الخرافات عند العرب،دار الحداثة، بيروت، ط3، 1981

144- محمد عدناني، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2006.

145-محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1998.

146- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.

147- محمد متولي الشعراوي، قصص الأنبياء، دار القدس للنشر، ط1، 2006.

148-محمد مصايف، الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983.
149-محمد مصايف، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1982.
150- محمد مصطفى حلمي، الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، دار القلم، بيروت، ط1، 2001.
151- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
152- محمود زغلول سلام، النقد الادبي المعاصر، منشأة المعارف الإسكندرية، دط، دت.
153- محمود سليم الحوت، في طريق الميثولوجيا عند العرب، دار النهار، بيروت، ط3، 1983.
154- محمود المصري، أصحاب الرسول، مكتبة الصفا، القاهرة، ط1، 2005.
155- محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة، بيروت، دط،1981.
156- محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تقديم نواف الجراح، دار صادر، بيروت، ط1، 2004.
157- محي الدين بن عربي، المبادئ والغآيات في معاني الحروف والآيات، تحقيق سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 2006.
158-مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، القاهرة، ط1،2005
159-مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.
160-مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، دار طيبة، الرياض، ط1، 2006.

161-مصطفى الحمداوي، غابريل غاريسيا ماركيز في دائرة الواقعية السحرية، القاهرة، ط1، 2015.

162- معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

163-منير الغضبان، أبو ذر الغفاري الزاهد المجاهد، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط3، 1982.

164- موسى بن جدو، الشخصية الدينية في روايه الطاهر وطار، بدعم من وزارة الثقافة، دط، 2008.

165- موسى الكيلاني، الحركات الإسلامية دراسة وتقييم، مؤسسة الإسراء، قسنطينة، دط، دت.

166-ميساء مضر، اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليل، مقاربة سيميائية للنصوص الأغارتيية، جامعة تشرين اللاذقية، 2009.

167- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط3، 1980.

168-نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

169- نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلم ابن العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

170- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2006.

171-نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

172- نواف أبوساري، الرواية التاريخية، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

173- هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.

174- هويدا صالح، المثقف في الرواية الجديدة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

175- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

176- واسيني الأعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

177- وديع بشور، الميثولوجيا السورية، أساطير آرام، دون ناشر، ط2، دت.

178- ياسين رشدي، التصوف ماله وعليه، مطبعة الإسكندرية، الاسكندرية، مصر، دط، دت.

179- يحيى بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيدي المرسلين، تحقيق محمد بن الجميل مكتبة الصفا، القاهرة، ط2، 2004.

4/ المراجع المترجمة:

1- إ.أ جيمس، الأساطير والطقوس في الشرق الأدنى القديم، ترجمة يوسف شلب، دار التوحيدي للنشر،الرباط، ط1، 1998.

2- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر، القاهرة، ط1، 2006.

3- أرنيست كاسير، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي، مراجعة أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1975.

4- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم، دار المعارف القاهرة، دط، دت.

5- بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
6- تزفيتان تودوروف، في تعريف اللامعقول، ترجمة نجوى الرياحي، علامات للنشر، دمشق، دط، 1998.
7- تزيفتيان تودورف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام للنشر، الرباط، ط1، 1993.
8- جان شوفيلي، المتصوف والمتصوفة، ترجمة عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، بيروت، دط، 1999.
9- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صلاح جواد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986.
10- جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزيه الشوفي، د.د، دمشق، دط، 1988.
11- جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.
12- دبي لوكس، روايات وطار بين خطاب السلطة والنقد الإجتماعي، ترجمة بوعلي كحال، التبين، الجاحظية، الجزائر، 2000.
13- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، 2000.
14- رولان بارت، مدخل الى التحليل البنيوي للقص، ترجمة منذر عياشي، دار التنوير، حلب، سوريا، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1993.
15- سيجموند فرويد، التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1979.

16- فريدريش فون درلاين، الحكاية الخرافية- نشأتها ومناهج دراستها- ترجمة نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، دط، 1987.
17- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1929.
18- قادة بورنان، الأمثال الشعبية الجزائرية، ترجمة عبد الرحمن صالح، دار الحضارة، دط، دت.
19- كلود برنار، الطب التجريبي، ترجمة يوسف مراد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.
20- كلود ليفي شتروس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1986.
21- محمد برادة، مقدمة كتاب مدخل ألى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام للنشر، الرباط، ط1، 1993.
22- ميرسا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991 .
23- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1،1971.
24- نتالي ساروت، عصر الشك (دراسات عن الرواية)، ترجمة فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
25- ويليام وييزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ترجمة محي الدين صبحي، الأحلام للنشر، بغداد، دط، 1976.

5/ المراجع الأجنبية:

1- Emile zola, Le roman expérimental, charpentier editeur, Paris, 1981.
2- Gerard genette, seuils, call poetique, seuils, Paris, 1987.
3- jhon leavit, le mythe aujourd'hui, antropologie et sociète, vol 29, 2005.
4- La rousse dictionnaire de français, imprimerie maury-euro, livres, manche court, France,2004.
5- lucien goldmann, pour une sociologie du roman, edition guallimard, collection idée, Paris, 1973.
6- lucien goldmann, le dieu cachè, edition guallimard, Paris, 1979.
7- Mikhail bakhtine, recit epique et roman esthetique et theorie du roman, edition guallimard, Paris, 1978.
8- Pierre brunel, dictionnaire des mythes litteraires, edition du rocher, Paris, 1988.
9- Oxford advenced learner dictionary of english,oxford university,press,2006.

6/ المعاجم:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.
2- ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن زكريا)، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، دط، 1989.

3- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1992.
4- أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، 1960.
5- أحمد النقشبندي، جامع الأصول في الأولياء، معجم الكلمات الصوفية، دار الإنتشار العربي، بيروت، 1998.
6- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف في الإسلام، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1981.
7- رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة، بيروت، دط، دت
8- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
9- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، دط، دت.
10- طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1999.
11- عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987.
12- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
13- الفيروز أبادي (مجد الدين بن يعقوب)، القاموس المحيط، المطبعة الأميرية الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1980.
14- مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، دار التراث العربي، الكويت، 1998.
15- ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل لنشر التوزيع، بيروت، ط1، 2004.

7/ المجلات والصحف :

1- أحمد دوغان، قراءة في رواية الزلزال للطاهر وطار، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد100، أوت 1989.

2- بديعة الظاهري، ملامح اشتغال التراث في الرواية، دورية الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة، ع04، جانفي2009.

3- حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، دمشق، ع02، 2007.

4- دبي لوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الإجتماعي، ترجمة بوعلي كحل، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، ع16، 2000 .

5- شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية، استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد 46، 1996.

6- الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع411، تموز 2005.

7- الطاهر وطار، الكاتب والتجربة، حوار لمجلة القدس العربية، العدد العاش، أفريل2002.

8- الطاهر وطار، الشخصية الروائية، مجلة الجيل، الجزائر، المجلد التاسع، ع04، 1998.

9- عبد الكريم برشيد، المسرح والتجريب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، ع04، 1995.

10- محمد أمنصور عن العباس عبدوش ورواية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، مجلة الخطاب، ع04، منشورات تحليل الخطاب تيزي وزو، جانفي2009.

11- واسيني الأعرج، الرواية الجديدة في الجزائر، أسئلة التناص والقطيعة، جريدة الخبر الثقافي، العدد 4، سنة 1991.

8/ الرسائل الجامعية:

1- حسن راشدي، ظاهرة الرواية الجديدة في الجزائر، مرحلة التحولات 1988، 2000 بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف د/يحيى الشيخ صالح، 2000/ 2001 .

2- نظيرة الكنز، أسطورة شهرزاد في الرواية الأجنبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص أدب مقارن، جامعة باجي مختار عنابة 2007/ 2008.

9/الملتقيات:

1- إبراهيم سعدي، تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقى الثالث حول الروائي بن هدوقة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2000.

2- بن جمعة بشوشة، التجريب و سؤال الحداثة، الملتقى الدولي الخامس، عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، ط5، 2002.

3-مخلوف عامر، تحولات الرواية تحولات التاريخ, الملتقى الدولي التاسع، عبد الحميد بن هدوقة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2000.

10/ مواقع الانترنت:

1- سعيد الهاشمي، قراءة في رواية قصيد في التذلل، الموقع:

www.djazairess.com/djazairess news

2-الطاهر وطار:

www.wikipedia.org/wiki.الطاهر.وطار/

3-الطاهر وطار، حوار مع قناة العربية بتاريخ 25 جوان 2006، الموقع:

www.alarabiya.net/programs/2006/06/25/25073.html

4-الطاهر وطار، المبدع والسلطة، الموقع:

www.djazairess.com/alahrar

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ- ز
المدخل: التجريب مفاهيم و رؤى	
1. مفهوم التجريب	3
2. التجريب الروائي	11
3. الأسس المعرفية للتجريب	19
أ- المدرسة النفسية الباطنية	20
ب- التجريب والفلسفة الوجودية	23
4. النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية	24
الباب الأول: الأسطورة في روايات الطاهر وطار	
الفصل الأول: الأسطورة -مفهومها وانواعها-	33
1. مفهوم الأسطورة	35
2. نشأة الأسطورة	52
3. الفرق بين الأسطورة وأشكال التراث الشفوي	58
4. أنواع الأسطورة	66
5. بواعث توظيف الأسطورة	72
الفصل الثاني: تجليات الأسطورة في روايات الطاهر وطار	92
1. اللغة الأسطورية	94
2. الشخصيات الأسطورية	117
3. المكان الأسطوري	143
4. الزمن الأسطوري	150
الباب الثاني: الصوفية ومظاهرها في روايات الطاهروطار	
الفصل الأول: ماهية التصوف ومفهومه	156
1. مفهوم التصوف	158

2. اللغة الصوفية	164
3. المصطلح الصوفي	168
4. إشكالية الغموض في اللغة الصوفية	177
الفصل الثاني: مظاهر التصوف في روايات الطاهروطار	181
1. المصطلحات والنصوص الصوفية	183
2. المؤشرات الصوفية في النص الموازي	208
3. تجليات الصوفية في عناصر الرواية	226
الباب الثالث: التراث في روايات الطاهر وطار	
الفصل الأول: ماهية التراث وأنواعه	242
1. مفهوم التراث	244
2. موقف الباحثين من التراث	247
3. أنواع التراث	252
4. التراث والرواية	265
الفصل الثاني: تجليات التراث في روايات الطاهر وطار	269
1. التراث الديني	271
2. التراث الشعبي	289
3. التراث الأدبي	310
4. التراث التاريخي	319
الباب الرابع التجريب الروائي وغاياته عند الطاهر وطار	
الفصل الأول: الواقعية الاشتراكية عند الطاهر وطار	337
1. الواقعية الاشتراكية والاتجاه الماركسي	339
2. رؤيا العالم	343
3. من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية السحرية	353

الفصل الثاني:التجريب الروائي عند وطار ووظائفه	362
1. التجريب و خطاب الأزمة	364
2. التجريب و خطاب ما بعد الأزمة	374
3. أبعاد توظيف آليات التجريب	390
خـــاتـمـة	404
قائمة المصادر والمراجع	409
فهرس الموضوعات	433
الملخص باللغة العربية	437
الملخص باللغة الفرنسية	439

الملخص :

إن الوقوف عند المتن الروائي لروايات الطاهر وطار هو أشبه بالوقوف عند مجمع معرفي للراهن الجزائري من الاستقلال إلى غاية العشرية الأولى من الألفية الجديدة.

فهذه الروايات هي تتبع دقيق لمراحل زمنية متتالية من تاريخ الجزائر باختلاف معطياتها السياسية والاجتماعية والثقافية، و تباين حيثياتها الإيديولوجية .

وقد اكتسبت مدونات الروائي تمايزا كبيرا في سياقاتها الإبداعية بفعل التجريب، حيث يتجاذبها زخم إبداعي جميل يمزج بين مستويات فنية مختلفة ترسم أبعاد الواقع اللامعقول باللامعقول نفسه، وهذا ليس غريبا على كاتب يثور في كل مرة يكتب فيها على الشكل السائد للرواية، بل على الأشكال السردية التي يصنعها بنفسه.

و هذا البحث الموسوم ب "التجريب في روايات الطاهر وطار" يحاول الكشف عن مدى تمثل فعل التجريب في الروايات ومعرفة مدى استجابة هيكلها السردي لذلك.

لقد سعى الطاهر وطار إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة، فراح يبحث عن أشكال جديدة يخلق من خلالها واقعه الخاص الذي يتجاوز فيه المألوف والمعطى اللغوي الجاهز، و هذا ما خلق لنا نصوصا روائيةً غنية بالإيحاءات و الرمزية.

فقد انفتح على الأسطوري بما فيه من الغرابة والعجائبية ، قصد تجسيد رؤاه الفكرية وتوجهاته الإيديولوجية، و استفاد من التجربة الصوفية الملائمة للمواقف المعبرة عن الرفض والأمل والبحث عن الحقيقة، كما استلهم من التراث بمختلف أنواعه، الديني والشعبي والتاريخي والأدبي، وهو نوع من التمسك الحضاري بالموروث، وتأكيد على أهمية الماضي بالنسبة للحاضر.

إن انخراط وطار في فعل التجريب لم يكن حبا للتقليد، إنما كان عن وعي عميق بالتجربة الفنية ، قصد تحقيق تجاوز بناء بعيدا عن نمطية الخطاب التقليدي.

Résumé

S'arrêter au ouvrages de Taher Wattar, c'est comme se mettre devant un complexe cognitif du présent algérien de l'indépendance à la première décennie du nouveau millénaire. Ces romans retracent fidèlement les phases successives de l'histoire de l'Algérie selon ses différentes données politiques, sociales et culturelles, et ses différences idéologiques

Les oeuvres du romancier ont acquis une grande distinction dans leurs contexte creatif en raison de l'expérimentation, attirés par une belle dynamique créative, se mélangeant entre différents niveaux artistiques, qui dessine la réalité absurde par l'absurde lui-même, et ce n'est pas étrange pour un écrivain qui se révolte à chaque fois qu'il écrit contre la forme générale dominante du roman, mais plutôt contre les formes narratives qu'il se crée lui-même.
Par conséquent, cette etude intitulée : l'expérimentation dans les romans de Taher Wattar, et qui tente de découvrir dans quelle mesure l'acte d'expérimentation est représenté dans les romans de l'écrivain, et de découvrir comment sa structure narrative y répond.

Wattar a cherché à établir une expérience narrative intégrée, il a donc recherché de nouvelles formes à travers lesquelles il crée sa propre réalité qui dépasse le donné linguistique familier, habituel et prêt à l'emploi, qui a créé pour nous des textes riches en nombreuses connotations et en beaucoup de symbolisme.

Il s'est ouvert au mythe de manière expérimentale. Y compris son atmosphère magique, surprenant, et miraculeux, il entend incarner ses visions intellectuelles et ses orientations idéologiques.

Il a bénéficié de l'expérience mystique appropriée aux positions exprimant le rejet, l'espoir et la recherche de la vérité.

il s'est également inspirée du patrimoine avec ses diverses perspectives religieuses, populaires, historiques et littéraires, qui est une sorte d'adhésion au patrimoine et un accent sur l'importance du passé par rapport au présent.

Son implication dans l'acte d'expérimentation n'était pas pour l'immitation, mais plutôt une conscience profonde de l'expérience artistique, avec l'intention de surmonter de manière constructive les stéréotypes du discours traditionnel..