الجمهورية الجزارية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

عنـــوان المذكـــرة

الحضور الصوفي في الكتابة الروائية الجزائرية
الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
– نموذجا–

إعـــداد:
– مسك خيرة

إشـــراف:
الدكتور بوزيان أحمد

أعضاء لجنة المناقشة

– بويجرة محمد بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	رئيسا
– أحمد بوزيان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	مشرفا
– محمودي بشير	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	مناقشا
– غانم حنجار	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	مناقشا
– رشيد بن يمينة	أستاذ محاضر "ب"	جامعة تيارت	مناقشا

السنة الجامعية:

1432- 1433 هـ / 2010- 2011م

الإهـــــداء

إلى من أهدياني عمرًا من المحبة، ونسجا أيامه
من غزل قلبيهما، وزرعا في طريقي شموعًا
من التضحية والصّبر....والدي ووالدتي
إلى اللذين أحبوني في صمت، ومسحوا دموعي
ساعات الحزن...إخوتي وأخواتي
إلى من احتضن حلمي وباركه بصبره الجميل
زوجي محمد
إلى من أرنو إليهم كلما ضاق بي العمر ووخزتني الذكريات
فكانوا للروح روحا...أبنائي :
حسام، ندى، ملك

مقـــدمـــة

مقدمة:

تعد الرواية جنسا أدبيا يمتاز برحابة التجربة، وتعدد الدلالات، وتنوع التقنيات الفنيـــة، فكل روائي له شكله الخاص الذي تلتحم فيه أيديولوجيته السياسية والجمالية في علاقة متينة مـــع التشكيلة الاقتصادية والاجتماعية.وبالتالي يمتلك النص الروائي وجودا يحول الواقع المعيش إلى واقع أدبي مميز، ليختصر الزمان و المكان بما يحتويه من معطيات دلالية.

وللرواية هيمنة خاصة استوحتها من ذلك السحر الذي يحيط بها؛ لذا تبدو الرواية الفـــن الأكثر تأثيرا وتعبيرا عن تجليات الكتابة، وهي بذلك جنس أدبي مستقل بذاتـــه لكونـــه متعـــدد الأصوات أذاب كل الحدود والفواصل بين الأجناس الأدبية، وخلق كتابة جمالية تلفها هالـــة مـــن الخصوصية والتوسع في استخدام التقنيات.

وصارت الكتابة الروائية بهذا المنحى وعيا ومشروعا ذا رؤية للعالم له القدرة على تشخيص الذات والواقع والمسكوت عنه خلقا وإبداعا .

لقد غدت الرواية تقارب التاريخ وتفلسف المجتمع وتنقد الذات العربية مـــن خـــلال منظورات خاصة ذاتية وموضوعية، بانفتاحها على التراث بمختلف روافـــده التاريخيـــة والدينيـــة والصوفية...

وكل من يتصفح الرواية التراثية فإنه سيجد نفسه أمام خطاب زاخر بالمحمولات التاريخية والثقافية والمعرفية التي تهدف إلى امتاع القارئ المفترض ذهنيا ووجدانيا، ويمكن للروائي نفسه، من خـــلال هذا الخطاب بمرجعيته التراثية، أن يستمتع بعمله الذي حقق فيه لذة النص عـــن طريـــق تحريـــك القطب الفني والبعد الفكري لإثارة المتلقي الذي سيدخل في علاقة تفاعلية مع النص، انسجاما مع توقعاته، أو تخييبا لأفق انتظاره، أو تأسيسا لذوق جديد.

وجد الروائي العربي إحدى فرص بناء إنتاج أدبي باستعادة السرد الصـــوفي بتشـــوفاته الغامضة وحلوله الغيبية ومفرداته الاصطلاحية؛ فاغترف من بحور التجربة الصوفية حتى صـــارت الكتابة ممارسة إبداعية ووجها جديدا من وجوه الرواية العربية الجديدة . لقـــد ظهـــرت ملامـــح

التناص مع الخطاب الصوفي في العديد من النصوص الروائية عن طريق حضور التوليفات اللغويـــة الصوفية، وصوفنة الشخصيات كرؤية جديدة لفلسفة الكون والحياة.

من بين تلك الروايات التي تمثلت التجربة الصوفية، رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، وانتهاجه هذا النهج كان لتحقيق حداثتها أولا، ومن أجل أن تعـــبر هـــذه الرواية عن ذلك الواقع المهزوم، الذي لن يفصح عنه إلا من خلال احتضان تلك المعرفة الباطنيـــة التي استطاعت أن تكشف عن عوالم خفية بطريقة فنية... ثانيا.

وإذا كانت الذات الإنسانية تجد في الفن تعويضا لها عن همومها اليومية، باعتبار أن الفن هو وسيلة للبحث عن حلم مفقود تعمل الذات الإنسانية جاهدة من أجل بلوغه، فإن التصوف هو كذلك وسيلة للبحث عن الحقيقة المطلقة في عالم الغيب، وبذلك فكلاهما يلبي حاجـــة في نفـــس الإنسان.

من هنا جاءت أهمية التراث الصوفي في الحياة المعرفية للإنسان، وخاصة في الأدب نظرا لصلته بحياة الإنسان الداخلية والخارجية، فكل من التجربة الأدبية والتجربة الصوفية تحاول أن تمـــس بخطابهـــا الذات الإنسانية وتعبر عن مكنوناتها وروحانياتها.

أما الإشكالية التي يحاول البحث طرقها فتتمثل في تحسس العلاقة المعقدة بين الخطـــاب السردي والخطاب الصوفي، وكيف يتحقق ما يمكن تسميته بالخطاب السردي الصوفي؟

ولعل السؤال الذي يطرح هنا هو: هل يتحقق الانفتاح على المعين الصوفي فقط من خلال حضور المصطلح الصوفي وتلمس ملامح التناص مع الخطاب الصوفي داخل نسيج النص الروائـــي، أم أن هناك عوامل أخرى تجعل النص يتنفس النفحات الصوفية الخالصة؟

وثمة سؤالان آخران، الأول هو: ما الجمالية التي يحققها النص الروائي وهـــو يحتضـــن التجربـــة الصوفية؟ والآخر: ألا يمكن أن يقع النص الروائي الذي يوظف تلك المعرفة الباطنية من منطلـــق الظاهر والباطن، والعقل واللاعقل، وتغييب الوظيفة الإخبارية للخطاب... في الغموض والغرابـــة التي قد تهجن النص وخاصة في لغته؟

واختياري لموضوع" الحضور الصوفي في الكتابة الروائية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي نموذجا" بلورته جملة من الدوافع التي يمكن حصرها فيما يلي:

*الوقوف على التراث الصوفي والنظر في خصائصه الفنية، ومدى استجابة النص الروائي لأساليب ولغة الخطاب الصوفي.

*قراءة النص قراءة جمالية، وتجلية حدود التلاقح بين التجربة الأدبية والتجربة الصوفية ومدى نجاح الروائي فيه.

*جمالية التكامل بين العالم الصوفي بإشراقاته الغامضة والعالم السردي بنسيجه الخاص.

*البحث في الشكل الروائي الجديد الذي يتعانق فيه الوجداني المتحرر بالحسي الواقعي.

أما اختياري لرواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار دون غيرها، فيعود إلى اهتمامي بكتابات وطار السردية التي تأتي دائما معانقة للحقائق ومستشرفة لما هو آت، وكأن الروائي –من خلال هذه الكتابات– قد نحا منحى جديدا متميزا في تاريخ الكتابة الروائية الجزائرية انصهر في بوتقة قاربت عالم المتصوفة الغامض من خلال الممارسة السردية.

كل هذا بهدف الكشف عن ملامح التجربة الإبداعية، وتحديد فيما إذا كان المعين الصـــوفي هـــو المورد الرئيس لتوليد الشعري في الكتابة الروائية أم لا، وطرح احتمال أن يكون انفتـــاح الـــنص الروائي العربي على عالم المتصوفة الغامض والمغرق في الرمزية عبر تهويماته المختلفة سبيلا لاكتشاف أجناس أخرى ذات مواصفات فنية وسردية جديدة.

وعلى ضوء ذلك حاولت الدراسة أن تكشف عن الكيفية التي تجسد بها توظيف الملامح والعناصر الصوفية في أركان البناء الروائي، فتأسست الخطة وفق تصور اكتمل في مدخل وثلاثـــة فصول، وقد تصدرته مقدمة كانت حول تلك الحركة التطورية التي تعرفها الرواية وهيمنتها خلقا وإبداعا على بقية الأجناس الأدبية، وكيف أنها انفتحت على التراث الصوفي فأسست لميلاد نـــص أدبي ذي أبعاد جمالية فكرية متفردة، وأشرت فيها إلى أهم الإشكالات المطروحة مع حصر الدوافع والإمكانات التحفيزية للبحث، كما حددت الصعوبات التي اعترضت سير البحث.

أولا:المدخل: خصوصية الكتابة الصوفية.

فرضت طبيعة الموضوع اصطناع مدخل للإشارة إلى انفتاح الرواية علـــى التصـــوف، والتأسيس لبنى سردية خاصة تأثرا بالحداثة التي حررت الخطاب الصوفي مـــن طـــوق الإقصـــاء والتهميش، وقد تم التركيز على مرتكزات التصوف مع تحديد الخصائص الفنية للكتابة الصوفية.

ثانيا: الفصل الأول: عتبات نصية.

تمحورت الدراسة فيه حول تحديد دلالة عتبات النص" التجنيس، العنـــوان، الغـــلاف، الإهداء، الخطاب التقديمي" ، مع محاولة إيجاد الرابط بين كل عتبة وبين حقل التصوف.

ثالثا: الفصل الثاني: البعد الصوفي في الخطاب الروائي.

ركزت فيه على تمظهرات التصوف في البنى السردية للخطاب الروائي، ومهدت لذلك بتعريف الخطاب، ثم قسمت الفصل إلى أربعة مباحث:

أولا: أشكال السرد ؛ بتناول السرد بمختلف أشكاله : الغائب والمتكلم والمخاطب.

ثانيا: خصوصيات الزمان؛ سيتم الحديث فيه عن الحركتين الأساسيتين في السر د الروائي.

الحركة الأولى تتمثل في مفارقتين زمنيتين وهما: السوابق واللواحق، والحركة الثانية تتمثل في وتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها أو من حيث بطؤها؛ وذلك من خلال : المحمل، التوقف، الإضمار، المشهد ، مع التعرض للتواتر في النص.

ثالثا: خصوصيات المكان؛ ويتم الحديث فيه عن أهم الأماكن في الرواية.

رابعا: الشخصيات؛ وذلك بتقديم شخصيات وطار التي وظفها فنيا ودلاليا أيضا.

وحاولت في كل مبحث إيجاد البعد الصوفي وتحديد جمالية توظيفه.

رابعا: الفصل الثالث: تجليات التصوف في المكونات الفنية للرواية.

تناولت الدراسة فيه انفتاحية البنية اللغوية للنص الروائي فاشتملت على اللغة الصـــوفية، الرمزية، المطابقة، والاسترفاد العامي، مع التعرض لتجليات اللغة الصوفية في الحوار وتحليل التناص بمختلف روافده.

ولا أدعي أن هذا البحث يعد لبنة في هذا الاتجاه؛ وإنما يأتي مكملا لدراســات ســابقة تناولت جمالية أحد المكونات السردية للرواية كجمالية الموروث الشعبي، جمالية المكــان، جماليــة التناص... وتقف هذه الدراسة على جمالية الاحتكاك بين الحقل الأدبي والحقل الصوفي في مجــال الرواية، ومدى تفاعل وتراصف خصائصهما الفنية.

أما منهج الدراسة فهو منهج المقاربة الأسلوبية التي تتحسس حضور الخطاب الصــوفي في متن العمل السردي إذ تسعى إلى كشف الدلالة الفنية والرمزية للعنصر الصــوفي داخــل العمــل الروائي، إلا أن طبيعة الدراسة وخاصة في مظهرها الجمالي قد لا تكتفي بمنهج واحد، وقد تتعــداه إلى مناهج أخرى تتسرب آلياتها إلى البحث، لذلك كان حضور الموازنة بين الخطــابين ضــرورة فرضتها طبيعة الدراسة.

أما مراجع البحث وروافده فقد تنوعت ، سواء في مجال تحليل الأعمال الروائية،وبخاصة تلك التي اهتمت بقضية التوظيف الأدبي للموروث، أم في مجال شرح النص الصوفي، فمن أمثلــة المجال الأول:" بنية السرد في القصص الصوفي لناهضة الستار"،" نقد الرواية مــن وجهــة نظــر الدراسات اللغوية الحديثة لنبيلة إبراهيم"، " الشخصية في الرواية الجزائرية لبشير بويجرة محمــد""، بنية النص السردي لحميد لحمداني"... أما أمثلة المجال الثاني: " شطحات الصوفية لعبد الــرحمن بدوي"، "المجموعة الصوفية الكاملة للبسطامي"،" طبقات الصوفية لأبي عبد الرحمن الســلمي"، " التعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي"...

ويبقى لكل عمل صعوبات تعترض طريقة، ومشاق تثقل كاهله، وأولها تلك الانزلاقات المحتملة في قراءة النص وتأويله، كما أن مسألة القبض على التجربة الصوفية الوجدانيــة العرفانيــة داخل النص الروائي عسيرة لا تتأتى إلا بامتلاك ثقافة واسعة وكافية بآليات النسق المعرفي الصوفي، يضاف إلى ذلك تحديد المنهج الدقيق الذي يمكننا من استيفاء المعايير الدقيقة ليتسنى لنــا القــول

بصحة الرؤية النقدية القائلة بأن الممارسة الإبداعية الروائية بدأت تنتهج لنفسها نهجـــا صـــوفيا، وكيف يمكن أن يتحقق في نص روائي معين ما يمكن تسميته بالخطاب السردي الصوفي.

وفي الأخير ذيل البحث بخاتمة أبرزت فيها أهم النتائج المستخلصة مـــن هـــذا العمـــل ووقفت فيها على تمظهرات الحقل الصوفي في مختلف البنى السردية للرواية، واشتمال الرواية على النزعة الصوفية التي منحت النص هالة من السحر والجمال والتميز.

وبعد آمل أني قدمت عملا يستحق التقدير، فإن وفقت فـــذلك فضـــل مـــن الله، وإن أخفقت وضللت السبيل، فاعذروني في ذلك وتلمسوا لي الصواب في يسيره.

وفي الأخير أتوجه بشكري وتقديري إلى الأستاذ الدكتور " أحمد بوزيان "الذي ساعدني علـــى تجاوز الصعوبات، وقوم ما اختل توازنه في هذا البحث، وشكرا موازيا إلى الأستاذ الدكتور بشـــير محمودي الذي جاد علينا بتحفيزاته المعنوية المتواصلة.

نسأل الله أن يوفقنا لما فيه الخير والصلاح، وأن يكون هذا البحث عتبة من عتبات سبل تطوير البحوث الأكاديمية نحو الأفضل.

خيرة مسك 20 مارس 2011

تيارت.

مـــدخـــــل

خصوصية الكتابة الصوفية

أولا: مرتكزات الخطاب الصوفي

ثانيا: الكتابـــــة الصوفيـــــة

تعد الصوفية أهم المصادر الروحية للمعرفة، كما تعتبر المعرفة الصوفية أهم الروافد المعرفية التي أثرت تأثيرا كبيرا في الثقافة العربية الإسلامية.

الواقع أن حديثنا عن توظيف الموروث الصوفي لا يقل أهمية عن توظيف التراث بمصـــادره المتنوعـــة، والذي يجب أن ينظر إليه على أنه معين مغدق بإمكاناته الإيحائية ووسائل تأثيره التي تلامس نفـــوس الناس وعواطفهم...التراث الذي تحفه هالة من القداسة والاعتزاز لأنه يشكل الجذور الأساسية لفكر ووجدان كل أمة.

الخطاب الصوفي ضرب من ضروب الكتابة الإبداعية المتميزة بخصوصياته اللغوية التي يتعالق فيها الرمز بالإشارة، هذه الخصوصيات هي التي جعلت شروط الإدراك تبدو مستحيلة بينه وبين العـــوام؛ لأن الإدراك -إدراك أي خطاب- توفره الشروط اللغوية والبلاغية والأسلوبية.

وتدرج المتصوفة في التربية الروحية والمسيرة السلوكية، سبيل تؤسس من خلاله الصوفية "لمرتبة أرقى في هذا الطريق الذي لا غاية له إلا هو سبحانه"[1]،هذا ما يؤكده أبو بكر الشبلي: " الصـــوفي منقطع عن الخلق متصل بالحق" والجنيد في قوله :" التصوف أن تكون مع الله بلا علاقة"[2].

لهذا نجد الصوفي يحاول الخلاص من صفاته البشرية لينفي أي وجود مادي يحول دون التواصـــل مـــع المطلق، وذلك توقا إلى السمو الروحي المنشود. ولعل الأداة الأولى لتحقيق المعرفة لدى الصوفي هـــي القلب، لأنها الأداة التي تمكن العارف الصوفي من التقلب مع تقلبات التجليات الإلهية، وذلك ما يعجز عنه العقل لأنه مقيد.

استنادا لذلك تحتاج المعرفة الصوفية إلى تسلق مجموعة من المراقي تتشكل من خلال التنقل بين الأحوال والمقامات والمعارف. وهذا ما يفسر معاناة الخطاب الصوفي من الإقصاء والتهميش لردح من الزمن من خلال استحالة تحقق العملية التواصلية، ذلك أن الخطاب الصوفي "نشأ في مناخ ثقافي ينهض على الإيمان بأن هناك حقيقة واحدة، وحيدة، نهائية، وكل ما عداها باطل وهي إلى ذلك مجسدة في

[1] – محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص: 52.

[2] – كامل مصطفى الشيبي، صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي، دار المناهل، بيروت، ط1، 1997، ص: 17.

شريعة يستند إليها ويحرسها نظام سياسي، وكل قول آخر إما أنه يتطابق معها وحينئذ يكون نـــافلا، وإما أنه يتناقض معها وحينئذ يجب رفضه ونبذه"[1].

والازدراء بالخطاب الصوفي مسوغ بأنه- من جانبه الظـــاهري- خطـــاب منـــاف للحقيقـــة الشرعية، الأمر الذي عطل عملية التلقي الإيجابي لدرجة إقصاء هذا الخطاب من دائرة الكتابة الأدبية الإبداعية. يقول محيي الدين بن عربي:" هذا الفن من الكشف والعلم يجب ستره عن أكثر الخلق لما فيه من العلو فغوره بعيد والتلف فيه قريب فإن من لا معرفة له بالحقائق ولا بامتداد الرقائق ويقف علـــى هذا المشهد من لسان صاحبه المتحقق به وهو لم يذقه ربما قال أنا من أهوى ومن أهوى أنا لهذا نستره ونكتمه"[2].

سبب هذا التلقي السلبي للخطاب الصوفي يرجع إلى أن أحواله ومعانيه تنبع من أعماق الدين، وفي كل مرة يحاول الصوفي العارف بالله الإيغال فيه،تنكشف له طبقة من طبقات المعـــاني الروحيـــة والعرفانية للشريعة.

إن ممارسة الدين وفق هذه الرؤية مرتبطة بمعارف ذوقية جديدة يجب أن يكون لها خطابها الخاص بها، "وتعقيد هذه الرؤية أو صعوبة التعبير عنها بعبارة أدق، تنبع من أن سالكها يعتمد الذوق، والمشاهدة، والاستبطان الذاتي، والغموض في أعماق النفس يستجلي خباياها، ويراقب نزواتها وطيشها، كالفرس الجموح الذي يأبى الانقياد، وهذه المعرفة الذوقية لا يمكن الاستدلال عليها بالنظر العقلي والمنطقـــي؛ وإنما هي معرفة حدسية مباشرة تتلاشى معها حدود الزمان والمكان"[3].

لذا وقع الخطاب الصوفي في مأزق التصادم مع خطاب الفقيه الذي كان يستطيع إقناع جمهور الناس دون هذه الممارسة الموغلة في الدين، مما أدى إلى نبذ الخطاب الصوفي، ولا أدل على ذلك مـــن مقتل الحلاج باسم الخطاب الديني الرسمي، مستثمرين خطاب الحلاج الصوفي لإدانته، المسألة الـــتي

[1] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، ص: 187.

[2] – محيي الدين بن عربي، رسائل ابـــن عـــربي، كتـــاب الفنـــاء في المشـــاهدة ، دار إحيـــاء التـــراث العـــربي، بـــيروت، ج1، دط ، 1316هـــ،ص:03.

[3] – حميدي حميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، دط ، 2005، ص:74، 75.

تشير بوضوح إلى المدى الذي وصل إليه عدم الانسجام بين الخطاب الصوفي وأفق التوقع الذي كـــان سائدا حينها.

هنا نصل إلى أن التجربة الصوفية تقرأ القرآن الكريم، والإنسان، والوجود قراءة عرفانية تنبع من معطيات الذوق والوجدان الذي يتصادم مع إقناع الحس والعقل.

ولعلها المناسبة لإبراز مرتكزات الخطاب الصوفي لنتبين أن محاكمته تاريخيا لم تكن محاكمة عادلـــة في أغلب الأحيان.

مرتكزات الخطاب الصوفي:

ما يجب أن يشار إليه أولا أن روافد الفكرة الصوفية متنوعة تنـــوع أذواق أصـــحابها وتبـــاين اتجاهاتهم؛ "فالفلسفة والمقولات العقلية، والكتب المقدسة والشرائع السماوية، وحـــتى بعـــض الملـــل والمذاهب الوضعية قد فعلت فعلها في تكوين الخلفية الفكرية للصوفية[1]".

إن من جملة ما تصبو إليه الصوفية السعي وراء الكمال البشري بطرائق مادية وروحية تســـلمنا إلى قيم إنسانية تنادي بها الشريعة الإسلامية، لكن مع مرور الزمن تطرف بعض رجالاتها؛ فمالـــت الفكرة الصوفية إلى الغموض والتعقيد باستلهامها أفكارا من مشارب متعددة، بعضها يتعارض وروح الإسلام.

هنا نتساءل عن مصدر التصوف الإسلامي، هل "هو نابع في حقيقته من الديانة الإسلامية أم أن الدين الإسلامي والثقافات الأجنبية قد ساعدت على خروج هذا التيار إلى حيز الوجود الفعلي"[2].

لعل ذهاب الباحثين هذا المذهب بشأن مصدر للتصوف معلل بظهور بعض المعتقدات الصوفية القائلة بالحلول أو بوحدة الوجود، فضلا عن بعض المعتقـــدات الـــتي رأوا فيهـــا مخالفـــة للعقيـــدة الإسلامية،واستنادهم أيضا على فكرة أن الدين الإسلامي قد حارب الرهبنة والعزلة، "فذهبوا إلى أن

[1] – محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص :50.

[2] – فيصل بديرعون، التصوف الإسلامي (الطريق والرجال)، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس ، 1983، ص :57.

التصوف مذهب دخيل في الإسلام مأخوذ إما من رهبانية الشام وإما من أفلاطونية اليونان الجديـــدة، وإما من زرادشية الفرس، وإما من فيدا الهنود"[1].

في حين أن طائفة أخرى من الباحثين ترى أن منبع التصوف منبع إسلامي صرف؛ وأنـــه "إذا كـــان الرهبان والأخيار في الأديرة والصوامع قد لجأوا إلى الزهد، وعاشوا به وعليه ، فإن حركتهم هذه ليس لها صلة بالتصوف الإسلامي"[2]، وهذا ما يؤكده أيضا الإمام الجنيد:" مذهبنا هذا – التصوف– مقيد بأصول الكتاب والسنة"[3].

يعد الحسين بن منصور الحلاج (ت: 309هـــ) العلامة الأبرز طيلة القـــرون الأولى للفكـــر الصوفي، رغم أن "المشايخ في أمره مختلفون، رده أكثر المشايخ ونفوه، وأبوا أن يكون لـــه قـــدم في التصوف"[4].

بدأ الحلاج رحلته على الطريقة الصوفية برياضاتها النفسية والبدنية للتخلص من الصفات البشـــرية؛ لأن "الهدف الذي يسعى إليه الصوفي هو أن يتماهى مع هذا الغيب أي مع المطلق"[5]، وتدرجـــه في هذا الطريق وصل به إلى حد الذهول عن نفسه، فأصبح يصوغ عبارات شعرا ونثرا غـــير مفهومـــة، وتثير الشكوك حوله فهو القائل: " إلهي أنت تعلم عجزي عن مواضع شكرك، فاشكر نفسك عـــني فإنه الشكر لا غير"[6]، وإعلان التواصل مع الحق أوصل الحلاج إلى ادعاء الاتحاد بالله، تعالى سبحانه عن ذلك، وهي حالة "الفناء" عند الصوفية وصولا إلى الاتحاد الذي عبر عنه في قوله شعرا(الرمل):

أَنَا منْ أَهْوَى، ومَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَان حَلَلْنَا بَدَنا[7].

---

[1] – ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984، ص: 48.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط ، دت ، ص: 39.

[3] – القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق: العارف بالله الإمام عبد الحليم محمود والدكتور محمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشـــعب، القاهرة، دط ، 1989، ص: 19.

[4] – أبو عبد الرحمن السلمي، الطبقات الصوفية، تحقيق: د. أحمد الشرباصي، كتاب الشعب، دط ، 1998، ص: 103.

[5] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص :11.

[6] – أبو عبد الرحمن السلمي، الطبقات الصوفية، ص: 103.

[7] – الحسين بن منصور الحلاج: الديوان، تحقيق: ماسينيون، ص: 93، نقلا عن: محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، :57.

إنه "الحب الإلهي" الذي صار أقطاب الصوفية يتدافعون إليه دونما تعقل أو تبصر، فـــ" صـــيغ صياغة خاصة غلب عليها الإغراب في اللفظ، والإبعاد في الخيال، والإغراق في الوصف المســـرف، والشطح المتطرف الذي كثيرا ما يؤدي إلى الخلط والاضطراب من ناحية، وإلى إساءة الفهم والحكـــم من ناحية أخرى"[1].

وهذه الوقفة عند الحلاج مقصودة لذاتها لأنه يمثل نقلة نوعية في الفكر الصـــوفي إلى مرحلـــة جديدة تتسم بالتعقيد، نهلت من روافد عديدة متداخلة، وبهذا فهو "يعد بداية مرحلة جديدة اتخذ فيها المتصوفة وجهة باطنية أو فلسفية...أو بمعنى آخر، مرحلة تبتعد فيها مضامين التصوف الإسلامي عـــن الموقف السني الخالص"[2].

بهذا تطورت الفكرة الصوفية"من الاعتدال إلى الغلو، من البدع العمليـــة إلى البـــدع القوليـــة الاعتقادية، بعد أن دخلت عليها عناصر خارجية، وهي كأي تفرق يبدأ بسيطا ساذجا ثم ينتقـــل إلى التأصيل والتفريع، ثم الإيغال في الضلال"[3].

وما نراه تحولا مفاجئا في الفكرة الصوفية، إنما هو "نتيجة لعوامل عديدة ظلت تعتمـــل فتـــرة طويلة، حتى إذا نضجت الثمرة...سقطت عن فرع الشجرة، سقوطا نراه مفاجئا...بينما هو نتـــاج لوقت طويل من النضج الخفي الهادي"[4].

ورغم كل هذه المقولات الصوفية بتعددها، والمبالغة فيها أحيانا تتواصل أدوار التيار الصـــوفي توقا إلى الكمال الإنساني المنشود، ويظل الإسلام- بصدق- المرجع الأول للمعتدلين مـــن رجـــال المتصوفة، و"يتبين أن البذور الأولى للتصوف الإسلامي، من حيث هو علم للمقامات والأحـــوال، أو بعبارة أخرى من حيث هو علم للأخلاق الإنسانية والسلوك الإنساني موجودة في القرآن الكـــريم، ومـــن هنـــا يكـــون التصـــوف مـــن حيـــث نشـــأته الأولى آخـــذا مـــن القـــرآن"[5].

---

[1] – محمد مصطفى حلمي، الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، دار القلم،القاهرة، دط ، 1960، ص: 22.

[2] – محمد أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط ، دت ، ص: 186.

[3] – محمد العبده وطارق عبد الحليم، الصوفية: نشأتها وتطورها، دار الأرقم، الكويت، ط2، دت ، ص: 20.

[4] – يوسف زيدان، الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، دار الأمين، مصر، ط2، 1998، ص: 6.

[5] – أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، ط3، دت ، ص :42.

الكتابـــة الصـــوفيـــة:

تبنت الكتابة الصوفية هدفا محددا يتمثل في خلق صورة مثالية للإنسان ضمن سياقات معينـــة، وتحقيق هذا الهدف يستوجب توظيف لغة لا تكتسب "هويتها وتصنيفها الأجناسي، إلا إذا تـــوفرت على جملة أركان(...) هي:

الغرض المتحدث عنه والمعجم التقني وكيفية استعماله، والمقصدية، وهذه جميعا تكون وحـــدة غير قابلة للتجزئة"[1].

والكتابة الصوفية كغيرها من الكتابات تقوم على قواعد علمية ومصطلحات تقنيـــة تؤســـس لتجربتها الوجدانية الخاصة والمتفردة في محاولة "قول ما لا يقال، ربما لكي يخلق تطابقا وتماهيـــا بينـــه وبين السر، وبينه وبين المطلق، ولكي يعيش في كون لا ينتهي وأنه كمثل الكون لا ينتهي"[2].

فنجد الصوفي يلاطف اللغة ملاطفة لتعبر عن أحواله ومقاماته، حتى أن العبارة كثيرا ما تضيق بمعـــنى "الحالة" عنده، بذلك"أصبحت الصوفية هي المعنى، والبيان عنها هو اللفظ"[3].

استنادا إلى ما تقدم، تضحى اللغة عاجزة عن إظهار مكنون التجربة الوجدانية التي تتعالى أمـــام نظام اللغة المنتهي، بهذا "لا تعود الكتابة وسيلة؛ وإنما تصبح فعالية الكيان الإنساني وتجليه الكلامـــي. تصبح الكتابة امتدادا للكيان، روحا وجسدا(...) وهي إذن كتابة تكشف عن العـــالم الخفـــي في الإنسان، عن جنون الإنسان في محاولات اتصاله بهذا العالم، وعن هذياناته وهلوساته، عـــن ضـــياعه وتيهه"[4].

هذا التوق إلى التخلص من كل أشكال القيود التي يفرضها المجتمع أو الواقع بكل أبعـــاده،جزء من ثورة المتصوفة على العقلانية العربية التي ظهرت على أيدي فلاسفة المنطق خاصة. والمتصوف أمام

---

[1] – ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي: المكونات، والوظائف، والتقنيات، دراسة ،مطبعة اتحاد الكتاب العـــرب، دمشـــق، دط ، 2003، ص: 41.

[2] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 24.

[3] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القـــرن الســـابع الهجـــري، منشـــورات اتحـــاد الكتـــاب العـــرب، دمشـــق، دط،2006،ص:102.

[4] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 180، 181.

عجز اللغة يجد نفسه في حالة من التأمل في اللغة كنظام إشاري رمزي جمالي مثل ما نحاه التوحيدي؛ إذ يقول:" وتناغيني حال أكثفها يلطف عن الفهم وأخفاها يعلو عن الوهم، حال كلما سلطت عليها العبارة وأرسلت إليها الإشارة حلت عن هذه"[1].

حالة التوتر هذه بين اللفظ والمعنى تؤكد أن تعاطي الأشياء والأفكار لا يتم وفق مـــا تواضـــع عليه العلماء، وأن العلاقة بين الإشارة والعبارة هي نفسها العلاقة بين ما ينقال وما لا ينقال. ويستعين المتصوفة بالإشارة؛ لأنها تفي بقدر ما بالمعنى أو بظله، ومعاناتهم من عدم احتواء اللغة للمعنى يعبر عنه التوحيدي يائسا:" يا هذا اسمع بآفة أخرى: الهوى مركبي، والهدى مطلبي، فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أصل إلى مطلبي...وأنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة"[2].

في هذا السياق أيضا، يقول النفري في"المواقف والمخاطبات": "كلما اتسعت الرؤيـــة ضـــاقت العبارة"[3]، إنه الهاجس الذي يمارس حضوره على المتصوفة؛ هاجس "اكتشاف اللانهايـــة في داخـــل الإنسان، في طاقاته، مما يؤدي إلى انقلاب في نظام الكلام وفي نظام الواقع على السواء"[4].

على هذا الأساس فـــ "الكتابة 'إذن، سماع لكلام الله، يعذو فيها القلـــم حجابـــا، وعجـــزا، وتتراجع فيها الذات إلى موقع الإنصات لصوت صادر عن خارجها، تتلقاه في لحظة الفناء عن السوى وعن الذات التي ترد لدى الصوفي مرادفة للهوى، والنفس والشيطان، أي للمدنس، وعلى الصوفي أن ينفصل عن ذاته وينفصل عن ذاته ويتصل بالله ومن هذا الاتصال تتولد الكتابة لديه"[5].

وفيما يلي سنحاول رصد أهم تجليات الكتابة الصوفية باعتبارها- بالدرجـــة الأولى- تجربـــة معرفية ذوقية متفردة:

---

[1] – أبو حيان التوحيدي،الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم ، وكالة المطبوعات، بيروت، دط ، 1981، ص :331.

[2] – أبو حيان التوحيدي ،م ، س ، ص : 157 .

[3] – النفري، المواقف والمخاطبات، تقديم وتعليق: د. عبد القادر محمود، تحقيق: آرثر اربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـــاهرة، دط ، 1985، ص: 51.

[4] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 180.

[5] – خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص:112.

1- الـــرمـــز:

شاعت الرمزية شيوعا كبيرا في كتابات المتصوفة نثرا وشعرا، و"يعلل الإمام القشيري ســـبب هذه الرمزية في كلام الصوفيين بأنه تقريب الفهم على المخاطبين، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم لأنفسهم، أو الإخفاء والستر على من باينهم في طريقتـــهم، لتكـــون معـــاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها"[1].

حق للمتصوفة، إذن أن يتخذوا الرمز طريقة من طرائق التعبير، لأنهم لا يلتمسون الجمال الفني في الكتابة بقدر ما يصبون إلى خلق حياة خاصة يتحركون من خلالها داخل النص بوحي من كلمات تخفي آفاقهم ومعانيهم.

والرمز هو من "الألفاظ المشكلة الجارية ومعناه معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفـــر بـــه إلا أهله، ويكاد الرمز الصوفي يرادف الإشارة وهي ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معنـــاه، كما يرادف الإيماء وهو الإشارة"[2]. كما أن الرمز "عند الصوفي يتعدد بتعدد الأشياء حتى لا يكـــاد يوجد شيء من الأشياء إلا ويحمل رمزا معينا، فالأنثى رمز، والخمر رمز، والساقي رمـــز، والـــدرة البيضاء رمز، ليصبح العالم كله رمزا"[3].

وبالتالي لا يتسنى للعامة فهم الألفاظ الصوفية عن طريق العقل أو الاستدلال؛ وإنما عن طريـــق الذوق والحدس وتأويل الممارسة الروحانية إلى دوال رمزية، وعند استقرائنا الرموز الصوفية من حيث صياغتها نلفيها ثلاثة أنواع هي: الرمز الذهني، والرمز الحسي، والرمز المجازي.

الرمز الذهني ليس رمزا مفردا؛ بل هو تركيب لغوي عادي، يستمد معادله الموضـــوعي مـــن التصورات الذهنية، كونه استخدم في سياق معين ليدل به صاحبه على تجربة روحية معينة.

أما الرمز الحسي، فيأتي في كلمة واحدة، وهو "رمز مكثف في بيان موجز"[4]، ففي (طاســـين الفهم) للحلاج:"الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح ويعود إلى الأشكال، فيخبرهم عـــن الحـــال

---

[1] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص :185.

[2] – السراج الطوسي، اللمع في التصوف، تصحيح رينولد ألن نيكلسون، مطبعة بريل، هولندا، دط ، 1914، ص: 338.

[3] – حميدي حميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، ص:74، 75.

[4] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النشر الصوفي، ص: 109.

بألطف المقال، ثم يمرح بالدلال طمعا في الوصول إلى الكمال، ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارتـــه حرارة الحقيقة، والوصول إليه حق الحقيقة"[1].

وبعد الوقوف عند هذا القول يتبين أن "الفراش هم الصوفيون المؤمنون العارفون، إنهـــم كـــالفراش يطيرون حول مصباح الحقيقة، والمعرفة معرفة الله، والطريق الصحيح إلى الخلاص والمتمثل بالصـــباح، رمز الخلاص المعرفي والوجودي و" يعود إلى الأشكال"، إلى من لم يتلمسوا الطريق بعد، يخبرهم عـــن أسرار رحلته عما رأى وسمع وعاش، ثم يعيش فرحته متوجة بالدلال، لأنه حظي عنـــد محبوبـــه الله بمكانة متميزة، والمصباح رمز مفتوح على أكثر من احتمال فهو نور المعرفة، أو هو نـــور الحقيقـــة المحمدية"[2].

أما الرمز المجازي، فهو ذلك الرمز الذي ينتج معاني مجازية كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل، وهي في مجملها احتمالية لا تقدم للقارئ الحقيقة المطلقة، ولا الجواب القاطع.

ويمكن أن نسوغ هذه الانحرافات اللغوية عند المتصوفة، بأنهم لا يتعاملون مع المجاز كمجرد أسلوب؛ بل يرون فيه تشويقا إلى تحصيل الكمال، معنى ذلك أن بنية الكتابة الصوفية "تقوم على لغة التشـــويق للبحث، والسؤال، ومعرفة المجهول، والدخول في حركة اللانهاية. هكذا يستجيب لبعد اللانهايـــة في المعرفة، بعد اللانهاية في التعبير"[3].

وبما أن المتصوفة يهدفون من خلال كتاباتهم، دائما، إلى الكشف عن المجهول وقراءة الوجود والغيب قراءة خاصة، نجدهم يستخدمون المجاز كجسر"يربط بين المرئـــي وغـــير المرئـــي، بـــين المعـــروف والغيب"[4].

يمكن اعتبار الخيال ركنا من أركان المعرفة، على حد تعبير ابن عربي، لما له من أهمية في الفكر الصوفي، حيث أنه استحوذ على وعي المتصوفة تحقيقا لتواصلهم مع العوالم العلويـــة، "إن الخيـــال-

[1] – تراث الحلاج، (أخباره، ديوانه، طواسينه)، قراءة وإعداد وتحقيق، د. عبد الإله نبهان ود. عبد اللطيف الراوي، دار الذاكرة، حمـــص، ط1، 1996، ص: 168.

[2] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص :110.

[3] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 145.

[4] – أدونيس ، الصوفية والسوريالية ، ص : 160 .

عندهم- يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم"[1].

ولعل التجديد الذي حققه المتصوفة في مجال الخيال يكمن في إضافة معارفهم الوجدانية وعلومهم الذوقية إلى اصطلاحات الفلاسفة وعلوم المتكلمين في المجال نفسه، ليصبح للخيال قدرة خارقة في تحقيق مشيئة العبد في "حضرته".

قد يسوغ هذا الإجلال والتعظيم للخيال عند المتصوفة بمبدأ التعويض؛لأنه بقدر صرامتهم وشدتهم في عدم إطلاق شهوات النفس، "لابد لهم أن يبحثوا عن متنفس تعويضي عن هذا الكبت والحرمان الذي يفرضونه على أنفسهم، وقد وجدوا في "حضرة الخيال" البراح المتسع لإعمال خيالهم فيما يريدون ويشتهون"[2].

واعتمادا على فكرة حركية المجاز في الكتابة الصوفية الكامنة في لا مرجعيته، باعتباره طاقة تولد العلاقات بالأشياء، يتجاوز الموجود بحثا عن وجود آخر، فإن قراءة هذا المجاز تقضي الحركية أيضا؛ "فالقراءة التي تصر على فهم النص حرفيا أو ظاهريا لا غير، تتناقض مع طبيعة اللغة ذاتها، ذلك أن الحرفية قتل للغة صورة ومعنى، عدا أنها قتل للإنسان وفكره. وفي هذا المستوى، يمكن القول إن النص هو تأويله، بتعبير آخر، لا مجاز أو لا تأويل في كل نص يراد منه الوصول معرفيا، إلى وثوقيات نهائية"[3].

2- الشطـــح:

أسس المتصوفة لكتابة يتوجهون، من خلالها، نحو الغيب ليحاوروه ،معبرين عن "حالات" منبثقة من تجاربهم الروحانية، ليصير النص "حوارا مباشرا بين الأنا والأنت، الإنسان والله. هكذا، أخذ الأنا يصغي إلى الأنت، في حوار خاص معه، ويستشرفه، ويشاهده- وجها لوجه"[4]، كأن الصوفي لم يكن يعيش في المكان ولا في الزمان، بل في النص...عالمه المتفرد.

---

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، دط ، 1980، ص :51.

[2] - محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص: 176، 177.

[3] -أدونيس ، الصوفية والسوريالية ، ص : 145 .

[4] - أدونيس ، م ، س ، ص :116 .

لا يملك الصوفي، وهو في غمرة ذوقه للمعرفة الإلهية سوى "أن ينطق بما يعرف دون أن يحس، فهو يهذي، ويرمز، ويشطح في أفكاره وكلماته بعيدا، فالصوفية شطح من الظاهر إلى الباطن، ومن الشريعة إلى الحقيقة، ومن التعدد إلى الوحدة ومن تعدد الأديان إلى الله الواحد[1]".

هذا السكر بخمر المعرفة يقتضي شطحا تعبيريا ليصف الشطح الفكري والنفسي والجسدي الذي يمتلك الصوفي في حالة شوقه لله، وامتثاله لهذا الشوق.

ورد في المعجم الصوفي أن "الشطح في لغة العرب: هو الحركة، يقال شطح يشطح إذا تحرك..."[2]، ويعرف الطوسي صاحب "اللمع" الشطح قائلا:"معناه عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته"[3] إذن فالوجد ركن أساسي من أركان الشطح، وشرط ضروري لحدوثه، "ومعنى الوجد: هو ما صادف القلب من فزع أو غم ، أو رؤية معنى من أحوال الآخرة، أو كشف حالة بين العبد والله عز وجل"[4].

ويرى أدونيس الشطح على أنه" انبجاس من قارة مجهولة في كيان الإنسان، حاربها وكتبها "العقل" الديني، خصوصا. والغريب هو أن هذا "العقل" الذي يؤمن بالجن وبعوالم وكائنات غير مرئية، لا يؤمن هو نفسه بوجود عالم في الجسد، لا يراه العقل ولا يحيط به"[5].

من خلال التعريفات المحددة آنفا، يتبين لنا مدى الغموض الذي يعتري هذا المصطلح: فالشطح "عبارات- قلت أم كثرت- توهم الكفر وتجعل صاحبها متلفظا- من الناحية اللغوية المحض- بما يخالف المألوف من الكلام ويضاد المفهوم من المعتقد الديني"[6].

وظاهرة الشطح في تاريخ التصوف الإسلامي مقترنة بأعلام قلائل منهم: الحلاج، ابن البسطامي، الشبلي، والتستري، ولها- من الناحية اللغوية- خلفية فكرية تتمثل في اتحاد "الذات" العاشقة مع "الآخر" المعشوق، إذ إن تنامي فكرة الاتحاد عند الصوفي هي التي دفعت بالغزالي إلى رؤية

---

[1] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص: 126، 127.

[2] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص: 649.

[3] – الطوسي، اللمع في التصوف، ص :375.

[4] – الكلاباذي،التعرف لمذهب أهل التصوف، تعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص :132.

[5] – أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 143.

[6] –. محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط1، 2006،ص: 199.

أن الشطح "يضر بعامة الناس حيث يشوش قلوبهم ويحير عقلوهم بتلك الكلمات التي تصف عشق الله والاتحاد به، ربما يسبق لسان الصوفي في هذه الدهشة فيقول: (أنا الحق) فإن لم يتضح له ما وراء ذلك اغتر به ووقف عليه"[1].

لذا يمكننا القول أن الصوفي- بفعل التجربة- لا ينطق عن "ذاته"، بل عما شـــاهده، وبالتـــالي تغيب الذات تلقائيا في حضرة الله، وشطحه هذا مبرر بسكره الروحي، سكر يلغي ســـلطة العقـــل والحس، "إذ أن روح الصوفي توضع في حالة حركة مصدومة، فيدخل حالة الهيجان، فينطق لســـانه بكلام يبدأ من اكتشاف وضعه الحميمي مع الحقيقة الجوهرية المشتركة، فيبوح بكلامـــه ذي المعـــنى المزدوج، وهنا نكتشف أن الأمر مرتبط بتأويل رؤيوي لكلام (الحقيقة الجوهرية المشتركة) هذا الكلام الذي يجده المتلقي غريبا جاهلا بصيغته ، ولا يمكن له أن يدرك إلى أي اتجاه ينحرف المعنى"[2].

كثر يرون في أقوال المتصوفة مثل (إننا نرى) و(إننا لا نخاف الجحيم ولا نشتهي الجنة)، وعبارة الحلاج مثلا(أنا الحق)... يرون فيها كلاما يستوجب التأويل لا الكفر، لأن الصوفيين لا يقصـــدون المعاني الحرفية لهذه العبارات، فهم أهل غيبة، ومبعث الشطح عندهم الواردات التي تملكهـــم وتملـــك نطقهم . يدافع ابن خلدون عن الشطح قائلا:" وأما الألفاظ الموهمة التي يعبرون عنها بالشـــطحات ويؤاخذهم بها أهل الشرع، فاعلم أن الإنصاف في شأن القوم أنهم أهل غيبة عن الحس، والـــواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب والمجبور معذور"[3].

ويدافع الجنيد عن شطحات البسطامي في الرواية الآتية:" قيل لأبي القاسم الجنيد بن محمد: إن أبا يزيد يسرف في الكلام، فقال: وما بلغكم مـــن إســـرافه في كلامـــه؟ قـــالوا: سمعنـــاه يقـــول: سبحاني!سبحاني! أنا ربي الأعلى، فقال الجنيد: إن الرجل مستهلك في شهود الإجلال فنطـــق بمـــا استهلكه لذهوله عن الحق عن رؤيته إياه ، فلم يشهد إلى الحق تعالى"[4].

وفي سياق ذلك أيضا ما أورده الطوسي في قوله: " سمعت ابن سالم يقول في مجلســـه يومـــا: فرعون لم يقل ما قال أبو يزيد رحمه الله لأن فرعون قال: أنا ربكم الأعلى، والـــرب يســـمى بـــه

[1] – أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4 ، دار الفكر، بيروت دط ، 1994، ص: 350.

[2] – أبو يزيد البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار المدى، ط1، 2004، ص: 19.

[3] – عبد الرحمن بن خلدون ، المقدمة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص : 389 .

[4] – عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، أبو يزيد البسطامي، نشر وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1978، ص:89.

المخلوق فيقال: رب دار ورب بيت، وقال أبو يزيد رحمه الله: سبحاني! سبحاني! وسبوح وسـبحان اسم من أسماء الله تعالى الذي لا يجوز أن يسمى به غير الله تعالى"[1].

مهما يكن، يجب أن نشير إلى أن الشطح ظاهرة لا يكفي النظر إليها من الزاويـة العقائديـة فحسب، والتسليم بفكرة أن الشطح- في المقام الأول- لغة جديدة بدلالات جديدة، ليس لها علاقة باللغة الاصطلاحية. "لهذا كله كانت لغة الصوفي تشير إلى الشيء وتعبره دون أن تقولـه، تعشـقه وتتقلب معه دون أن تتغيا فهمه، إنها لغة الاحتمالات والظلال، وهذا ما هيأها لأن تكون لغة برزخية يعجز العقل عن ولوجها[2].

وإن كان يؤخذ على الصوفيين بعض شطحاتهم، فمن الإنصاف أنهم حاولوا- من خلال الشـطح- مقاربة الأسرار الصوفية المجردة بابتكار وسائل تعبير وأساليب بيان وبديع لم تعرف من قبل.

3- البيـان والبـديـع:

لا تقدم التجربة الصوفية من خلال كتابتها أفكارا بالمفهوم الفلسفي، بل تقدم حالات، لتحرك الأسرار وتعيد بناء العلاقة بين الصوفي والوجود في حركة جدلية لا يمكن تلمس معالمها حـتى مـن خلال اللغة التي تبدو متماهية مع كل ما هو غير متوقع ،"ذلك أن كل شيء فيها يبدو رمزا أو حلما، أو ايماء . و الليل فيها ليس ليلا بقدر ما هو إشارة إلى ضوء آخر، والموت ليس موتا، بقدر مـا هـو حياة أخرى"[3].

قوة الروح التي تلبس لباس (الحدس) و(الإلهام) و(الكشف) و(البصيرة) و(الرؤية) و(الإشراق) ، هي باعث خرق المنطق ومقاييسه والعقل و لغته بوساطة المجاز والصورة التي تعد نورا " تكثف بقدرة المعنى (الله) ومشيئته، لكي يتهيأ بها التعرف إلى ذاته، وإلى صفاته وأسمائه.إنها تعريف بالمعنى (الله) لأنه خفي لشدة لطفه ، لا يدرك ولا يعرف"[4]، بهذا المعنى لا يمكن فهم الصورة بالنظر إليها ظاهرا بـل بتجاوزها والنفوذ إلى باطنها.

---

[1] - الطوسي، اللمع في التصوف، ص: 390.

[2] - خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص:97.

[3] -أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:143.

[4] - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 146.

حضور البيان والبديع بتشكيلاته المختلفة في الكتابة الصوفية يطغى عليه الغموض مـــن شـــدة انفعال الصوفي بتجربته، وإن كان الكثير من النقاد قد اعتبروا هذا الغموض موطن جمال فني.

وحشد الصوفيين لتشكيلات البيان والبديع بكثافة يتضمن بعدا فكريا هو (الاتحاد) بلغة الصوفيين من خلال اتحاد العنصرين الأساسيين:

المشبه والمشبه به، وهذا تحقيقا لشرط أساسي من شروط الصورة الفنية في النقد، متمثلا في "شـــدة الارتباط بين المادة والصورة، بين اللفظ والمعنى، فالمجاز يحقق الاتحاد بين الرمز والمرموز إليـــه ، بـــين الحقيقة والخيال، ومن ثم بين المشبه والمشبه به، فضلا عن اتحاد أصل تنشأ من أجل تأكيده الصـــور الفنية الموحدة، هو اتحاد الذات الفردية بالعالم اتحاد الجزء بالكل"[1].

يستعان بالصورة لتكون أداة لخلق المعنى، لكن الكثير من الصوفيين يرون أن التشـــبيه لـــيس تشبيها بل هو الحقيقة ذاتها، منهم النفري الذي يقول: "ليس الكاف تشبيها ، بل هي حقيقة أنت لا تعرفها إلا بتشبيه، والواقف لا يعرف المجاز، وإذا لم يكن بيني وبينك مجاز، لم يكـــن بـــيني وبينـــك حجاب"[2].

وتكمن الجدة – على المستوى البلاغي- لدى الصوفيين في ابتكار معاني جديدة مستمدة من منبـــع ذهني يصور الأحوال المعنوية بعقد صلة بين ما هو معنوي وما هو مـــادي كالشـــجرة، والســـماء، والطير...

يلجأ المتصوفة إلى الإيجاز والإيحاء في خلق الصور التشبيهية، على نحو مـــا هـــو معـــروف في التشبيه البليغ الذي حذفت منه الأداة، ووجه الشبه ، كونه أنسب التشـــبيهات لوصـــف الحـــالات الوجدانية المشحونة بالعواطف، لكنهم اعتمدوا على الإغراق في المبالغة والغرابة لتصبح الصورة رمزا وتأويلا متجاوزة وظيفة الزينة والإيضاح والتشخيص.

نعثر مثلا على الاستعارة في قول النفري:" الوقفة تعتق من رق الدنيا والآخرة، والصلاة تفتخر بالواقف كما يفتخر بها السائر"[3].

---

[1] – وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص: 132.

[2] – النفري، المواقف والمخاطبات، ص:140.

[3] – م، ن ، ص: 75.

وذلك باستعارة القدرة على العتق والافتخار، وهي من صفات البشر، للتعبير عن مفاهيم ذهنية وهي الوقفة والصلاة.

حتى موقف النفري من الموت – في النص الآتي– مبني على الاستعارة: "رأيت الخوف يتحكم على الرجاء، ورأيت الغنى قد صار نارا ولحق بالنار، ورأيت الفقر خصما يحتج ورأيت كل شيء لا يقدر على شيء، ورأيت الملك غرورا، ورأيت الملكوت خداعا، وناديت يا علم، وناديت يا معرفة، ورأيت كل شيء قد أسلمني لكل شيء، ورأيت كل خليقة قد رهب مني ، وبقيت وحدي، وجاءني العمل، فرأيت فيه الوهم الخفي والخفي العابر"[1].

فرؤية النفري للموت من خلال نصه نحت منحى قصصيا، بتوافر الشخصيات: (الخوف)، و(الرجاء)، و(الغنى)، و(الفقر)، و(الأشياء)...، والأحداث المتمثلة في تحكم الخوف، واستسلام الرجاء، وتحول الغنى نارا..."والنص مشحون بالمشاعر العاطفية، لكن الصياغة، شعور تعجب من هزيمة الرجاء أمام الخوف، وهزيمة الفقر أمام الغنى، وحزن على الهزيمتين، ومن ثم زهد بالملك والملكوت المغرورين الخادعين، والاستسلام لخياره الصوفي، وهو متابعة السير إلى الله"[2].

أما البديع فقد تأسس على مرجعية فلسفية مبنية على الجدل الذي يؤمن به المتصوفة، ففي إحدى مواقف النفري التي يخاطب فيها الله يقول:" إن لم ترني من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفني"[3]، والثنائية المقصودة هنا هي (الله/ الإنسان) التي يتجاوز الصوفي ضديتها وصولا إلى (فناء) الإنسان في الله، عبر المعرفة والرؤيا واللغة.

لقد وظف الطباق كثيرا في التعبير عن معارف المتصوفة بأشكال متنوعة، كطباق الأسماء مثل:" يا عبد أنا العزيز القادر، وأنت الذليل العاجز"[4]، وطباق الأفعال مثل:" يا عبد ناجني على بعدك وقربك"[5]، بالإضافة إلى طباق السلب والإيجاب.

---

[1] – النفري، المواقف والمخاطبات، ص : 99 .

[2] – وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص :138.

[3] – النفري، المواقف والمخاطبات، ص: 104.

[4] – النفري ، المواقف والمخاطبات ، ص : 260 .

[5] – م، س، ص: 260.

وما لم يحققه الطباق على الصعيد الفكري واللغوي حققه الجناس الذي "يمثل لفظـــة صـــوتية، تتوافق فيها الصورة اللفظية بين كلمتين"[1]، وبالتالي فهو أشبه بالطاقة التعبيرية التي تشـــكل الدلالـــة وتصوغ الأسلوب بتميز وتفرد.

كما في طاسين السراج، إذ يقول الحلاج:" وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأقدم في القدم ســـوى نور صاحب الحرم...هو الذي أخبر عن النهاية والنهايات، ونهاية النهاية، فوقه غمامة برقت، وتحتـــه برقة لمعت، وأشرقت، وأمطرت، وأثمرت، العلوم كلها قطرة من بحره، الحكم كلها غرفة من نهـــره، الأزمان كلها ساعة من دهره..."[2].

نعثر أيضا على التكرار كظاهرة بديعية أسهمت في أداء المعنى، وشـــرح الأفكـــار، وتوضـــيح أبعادها؛ ففي موقف (ما لا ينقال) يقول النفري:

"أوقفني فيما لا ينقال وقال لي: به تجتمع فيما ينقال.

وقال لي: إن لم تشهد ما لا ينقال تشتت بما ينقال.

وقال لي: ما ينقال يصرفك إلى القولية، والقولية قول، والقول حرف، والحرف تصريف..."[3].

نجد أن النص كله يعبر عن فكرة واحدة بأساليب مختلفة هي أن الحقيقة لا تقال.

وفي نثر الحلاج نعثر أيضا على ظاهرة التكرار مثل قوله:" في أحوال عزازيل أقاويل، أحدها أنه كان في السماء داعيا ، وفي الأرض داعيا ، في السماء داعي الملائكة يـــريهم المحاســـن، وفي الأرض داعي الأنس يريهم القبائح"[4]، يظهر التكرار لكلمة (داعي) وللفعل (يريهم) ولفكرة الدعوة.

وأيا كان نوع البيان أو البديع عند المتصوفة، فاستعمالهما من باب زيادة التأكيد، ومنح المعـــنى جمالا، فضلا عن إسهامهما في تنظيم الشكل الخارجي للنص، بهدف ابتكار لغة جديدة تواكب المعاني الروحانية التي يصبو المتصوفة إلى تحقيقها.

الخطاب الصوفي، إذن ، يتأسس على التجاوز واختراق الأطر بين مكونات العالم، أو مكونات المجتمع، أو بنية اللغة، فإذا كانت الصوفية في أساسها ثورة ضد الثبات، فإن تحققها في الـــنص الأدبي يمده بمنطلقات متحررة.

---

[1] – وضحي يونس،القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص :143.

[2] – تراث الحلاج، ص: 165.

[3] – النفري ، المواقف والمخاطبات ، ص : 122 .

[4] – تراث الحلاج، ص: 179.

إنها تجربة باطنية تأخذ حيزها في الوجود عبر اللغة التي تتجاوز حدود المكان والزمان والتعبير المألوف، كما يتسم نصها بتعبير لغوي ذي خصوصية أسلوبية، معبر عن تجربة روحانية.

لقد أحدثت الصوفية تغييرا كبيرا في اللغة من خلال كسرها النظام الداخلي للغة، واختراع لغة عربية جديدة من الحروف نفسها، ولكن بدلالات خارقة، لدرجة أن المتصوفة أعطوا للحروف قيمة دلالية كبيرة، رغم أن علماء اللغة عدوها بلا معنى إذا كانت مستقلة، وأصبح الحرف يحمل دلالات متعددة، ويلبس معاني متعددة.

لذا صاغت الحداثة مقولات تواصلنا مع التراث الصوفي، من حيث أن الصوفية الـــتي نعنيهـــا شكلت"منهجا، أو طريقة في رؤية العالم، لا بوصفها دينا ، أو معتقدا، ونتحدث عن أفقها، الذي هو أفق الحلم، والسحر، والرؤيا، والحدس، والكشف، والشطح"[1]، فتفاعل- نتيجة لـــذلك- الـــنص الأدبي مع النص الصوفي في إطار الحداثة العربية، وحرر الأدباء العرب من جيل الحداثة وما بعده لغتهم من كلاسيكيتها، وشكلوا عالما لغويا رفض سكون اللغة والفكرة، واستنكر موات المعاني وترهلـــها، وخلق فعلا لغويا قوامه الثورة المتجددة، وبدل إحداث "قطيعة" مع الموروث الصوفي، قام رواد الحداثة بالاستغراق في النص الصوفي لفتح أبواب التساؤل حول الجمالي والديني.

استنادا إلى كل ما سبق، سيكون بحثنا، إذن مرتكزا على تمظهـــرات الخطـــاب الصـــوفي في الخطاب الروائي من منطلق أن "التجربة الصوفية تمثل فكرا، وكتابة، وانقلابا معرفيا في تاريخ الفكـــر الإسلامي، والتصوف برأي "أدونيس" يؤسس للحداثة العربية، لأنه تأويل لعلاقـــة الحيـــاة والفكـــر بالوحي الديني"[2].

[1] – مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات الســـرد المعاصـــر في أدب جمـــال الغيطاني، دار الأوائل، سورية، ط1، 2008، ص: 136.

[2] – مروة متولي ، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي ، ص : 138 .

الفصـــل الأول

عتبات نصية

أولا: التجنيس

ثانيا: العنوان

ثالثا: الغلاف

رابعا: الإهداء

خامسا: الخطاب التقديمي

تمهيـــد:

اهتمت الأبحاث السردية في السنوات الأخيرة اهتماما بالغا بالعتبـــات (Seuils) كمـــا عنـــد (Genette)، أو هوامش النص عند هنري ميتران(H.Mitterand)، أو ما اصطلح عليه كـــثير مـــن النقاد باسم النص الموازي (Le paratexte) ،و"يندرج الاهتمام بعتبات النص ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي مـــن مقاصده الدلالية"[1].

هذه النصوص الحافة التي تدخل مع النص الأدبي في علاقات جدلية من شأنها تفعيل دائرة التلقي الإيجابي وفق منطق التأويل الدلالي؛ فـــ"قراءة المتن، تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنهـــا تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضـــمان قـــراءة سليمة للكتاب أو للنص"[2].

وعليه فالنص الموازي عبارة عن ملحقات ذات وظائف جمالية ودلالية، ويعرفه سعيد يقطين بأنه يعني" البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه"[3].

فإلى أي مدى استطاعت عتبات الرواية أن تكشف كوامن النص وتمظهراته الدلالية؟ وهـــل قامت- فعلا- بالدور التواصلي في توجيه القراءة وفهم النص وتفسيره وتأويله؟

1- التجنيس:

أول ما يسترعي انتباه المتلقي قبل الولوج إلى عالم النص مسألة التجنيس؛ كون التجنيس يساعد المتلقي على تصنيف النص، وبالتالي الارتكاز على خصوصيات الجنس الأدبي المحدد في عملية القراءة.

[1] - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص:07.

[2] -عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،دط ، 2000،ص:23، 24.

[3] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص :99.

فالعنوان (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) لا يشير إلى النمط التجنيسي بدون العنوان التكميلي الآخر وهو (رواية).

لقد حضر هذا التجنيس في الصفحة الأولى للغلاف ليحدد مجال التلقي وأفق الاستجابة إلى العمل الأدبي، وبالتالي بناء إستراتيجية قراءة ينظم من خلالها المتلقي خططه الهادفة إلى القراءة النقدية.

كما ساعد العنوان التكميلي (رواية) القارئ على تأثيث دعائم القراءة كي لا يلتبس عليه الأمر في مسألة تحديد مجال النص ضمن جنس من الأجناس الأخرى نحو:" القصة" أو "السيرة الذاتية"....

إن الحديث عن جنس الرواية يعني الحديث عن نص تخييلي مغلق، والكتابة الروائية "بناء خاص له شكله الخاص بين الأشكال الأخرى المحيطة به، وله هيمنة تميزه عن غيره، وفوق كل هذا وذاك يجمع بين التفاصيل المعقدة المتداخلة والمترابطة مما يجعله يتطلب جهدا فائقا"[1].

الرواية جنس أدبي يمتاز برحابة التجربة وتعدد الدلالات وتنوع التقنيات الفنية، فكل روائي له شكله الخاص الذي تلتحم فيه أيديولوجيته السياسية والجمالية في علاقة متينة مع التشكيلة الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية.

وبالتالي يمتلك النص الروائي وجودا يحول واقعا معيشا إلى واقع أدبي مميز ليختصر الزمان والمكان بما يحتويه من معطيات دلالية.

لكل شخص منا هاجس محرك لحياته...يمارس حضوره عليه ويضايقه . المبدع وحده يخوض ضده معركة حصار مماثلة، فيخضعه بواسطة الكلمات التي تصبها الذاكرة في صورة شلال ينساح في الذات.

الطاهر وطار أحد هؤلاء...فهو"يمتلك قدرة عالية على التعبير الفني الجميل الخصب المركز، خاصة ما كان منه في موضوع السياسة، فهي موضوعه المثير، الطاغي على كل أعماله (...) بإبراز

[1] – محمد شاهين، آفاق الرواية: البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق،دط، 2001، ص: 09.

الجانب العقائدي لمسير المجتمع الجزائري المعاصر والتناقضات الاجتماعية العميقة التي نشأت بين عدة اتجاهات فكرية"[1].

وباعتبار أن الذات الإنسانية تجد متنفسها في كل من الفن والتصوف، فإن كلا من الخطاب الأدبي والخطاب الصوفي يمكنه أن يلامس بواطن هذه الذات، ويعبر عن آفاقها و أسرارها .

هذا التقارب هو الذي أدى إلى تماهي النص الأدبي مع النص الصوفي في لغته ورموزه ودلالاته.

لقد استطاع الطاهر وطار من خلال روايته (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) أن يستلهم من التجربة الصوفية أبعادا كثيرة، حيث انفتحت هذه الممارسة الإبداعية على عالم المتصوفة الغامض عبر اللغة الإشارية والشخصيات ذات الحضور الصوفي ليحقق هذا النص الروائي ما يمكن تسميته بالخطاب السردي الصوفي.

ومهما اختلف النقاد حول مضامين أعمال الكاتب الأدبية، "فإنهم لن يختلفوا حول أصالته، وعمق تجربته، وصدقه الفني ،وكأنه وهب قدرة لا حدود لها على رسم الشخصيات وإنطاقها بالأفكار التي يريد التعبير عنها، كما اكتسب بطول المراس والتجربة سيطرة عالية على مختلف الأساليب الحديثة في الكتابة القصصية"[2].

تأتي رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) لتعالج مرحلة حساسة عاشها المجتمع الجزائري وهي مرحلة الإرهاب الذي لا يعد" حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها"[3].

والإشارة إلى ظاهرة الإرهاب في الكتابة الروائية تكتسب شرعيتها من وقع ذلك الإرهاب في القلوب والعقول الذي عادل أو فاق وقع الثورة التحريرية.

---

[1] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947- 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص: 129.

[2] – شريبط أحمد شريبط، م ، س ، ص: 129.

[3] – مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر: دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة باللغة العربية، دار الأديب للنشر، معسكر ، ص: 113.

"وتجدر الإشارة إلى أن التيار الأصولي يحضر في معظم كتابات"وطار" وبشكل صارخ أحيانا، كما في رواية الزلزال"[1].

وبهذا يحمل الخطاب الروائي رؤية فكرية عميقة تعبر عن واقع مضطرب تمخضت عنه شخصية روائية مضطربة أيضا مع تعدد حضورها وأبعادها ضمن فضاء روائي ضبابي، استجلى الكاتب من خلاله ما يحدث في الجزائر من أزمات مختلفة، وأهمها أزمة الإرهاب الذي هو"مظهر من مظاهر الأصولية، إنه رأس الحربة والجناح المسلح، وما الأصولية سوى الخزان الخلفي الذي سيظل يفرز الممارسات الإرهابية ما بقي"[2].

اتكأ "وطار" في هذا العمل على حادثة دار حولها جدل كبير في التاريخ الإسلامي؛" هي حالة قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة، ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه برجم خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة، قال أبو بكر رضي الله عنه: لقد اجتهد خالد...وخلاصته أنه يشك في إصابته، فله أجر واحد"[3].

ربما عودة الكاتب إل التاريخ الإسلامي يبرر بتبنيه فكرة أن القتل في ذلك الزمن كان يأخذ طابعا دينيا أخلاقيا، وهذا ما قام به "خالد بن الوليد" عندما اجتهد في قتل "مالك بن نويرة" واعتبره "أبو بكر الصديق" مجتهدا وإن لم يصب، عكس ما نعيشه في زمننا الحاضر...

كل ذلك ليقرأ الكاتب "التاريخ ومضة، بل "حالة" بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة"[4].

2- العنوان:

حظي العنوان بأهمية كبيرة باعتباره أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها؛ فالعنوان ملفوظ لغوي بمثابة المدخل إلى عمارة النص، " يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحرر الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه"[5].

---

[1] – مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص: 115.

[2] – م، س، ص : 136.

[3] – الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود على مقامه الزكي، رواية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط ، 1999، ص: 09.

[4] – الرواية، ص: 90.

[5] – محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب ، ط2 ، 1990، ص: 72.

على هذا الأساس يصبح العنوان ذا طبيعة مرجعية لأنه يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل إليه، ليكون بمثابة مفتاح إجرائي يخول للمتلقي سهولة الولوج إلى عوالم الرواية وتشكيل فكرة أولية عن مضمون الخطاب.

كأن عنوان النص يحاول أن يلم شتات المتن، ويلخص ما ورد فيه من أحداث ومن تفاعل بين الشخصيات في نطاق مكاني- زماني معين، لذا فالعلاقة بين الاثنين(النص، العنوان) بالدرجة الأولى "علاقة جدلية، إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى"[1].

وقبل أن نستنطق عنوان الرواية، من الضروري العودة إلى مصطلح "العنوان" وعرض دلالته اللغوية والاصطلاحية.

ورد في لسان العرب مايلي:"قال ابن سيده: العُنْوانُ والعِنْوَانُ سمة الكتاب، وعَنْوَنَةٌ عَنْوَنَةً وعِنْوَنًا وعَنَّاهُ ،كلاهما: وسمه بالعنوان وقال أيضا: والعُنْيَانُ سمة الكتاب، وقد عَنَّاهُ وأَعْنَاهُ وعَنْوَنْتُ الكتاب وعَنوتُه، قال يعقوب: وسمعت من يقول أَطِنْ وأَعِنْ أي عَنْوِنْهُ واخْتِمْهُ، قال ابن سيده: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر"[2].

أما اصطلاحا فهو" مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ- في سياق، ب- خارج السياق.

والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة"[3]. مع الإشارة إلى أن هناك عناوين قد تتجاوز الجملة، مع أن التعريف يركز على أن العنوان يكون أقل من الجملة.

[1] - الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، المساءلة، ع1، ربيع 1991، ص :15.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، م 15، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ص: 106.

[3] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب،دط ، 1984، ص: 89.

إن أول ما يلفت انتباهنا عند مواجهتنا غلاف الرواية عنوانها الطويل المكتوب بخط غليظ أسفل الغلاف، وما يثير الانتباه أكثر أنه كتب بلون أحمر تعالق مع اللون الأبيض الذي يكاد يختفي إلا من خطوط باهتة تثير بعض الاستئناس في نفس المتلقي.

فبعد سلسلة العناوين المفردة لدى "وطار" (رمانة، اللاز، الزلزال)، ثم المكونة من كلمتين أي جمل بسيطة مثل (الحوات والقصر، عرس بغل، الشمعة والدهاليز...)...أتت مرحلة انتقاء الجمل الطويلة، إذ صاغ الكاتب عنوانه (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) بعناية كبيرة ليلبسه وشاحا من الدلالة والجمال.

إن توظيف اللون الأحمر في كتابة العنوان يشي بمضمون المتن، ويؤدي دورا تعبيريا فاعلا في السياق، ويسهم في تجسيد تجربة الكاتب، فضلا عما يثيره من رموز وإيحاءات تثري دلالات العنوان، في وقت يرتبط فيه هذا اللون بالرؤية والفكرة المحورية التي ينهض عليها بناء الرواية الفني.فبقدر دلالة اللون الأحمر على الدم والسلب والاغتصاب، نجد له دلالة صوفية متعلقة بالسخاوة ، والصبر، وتحمل الأذى ، والقلق، والإعراض عن الناس، والاشتغال بالحق ، وهو من صفات النفس الملهمة.

ولعل البياض الخفيف متعلق بأمل ما تجسد في (الهبوط الاضطراري) الذي ختم به الرواية خاتمة مفتوحة، صور فيه الروائي مشهد كسوف الشمس...آخر ما ميز نهاية القرن العشرين، لنشعر- ولو بشكل غير محسوس- بذلك الأمل الخفي في أن ينعطف التاريخ الجزائري إلى منعطف آخر مشرق.

هذه الدلالات تبوح بالمعنى...معنى معاناة الذات الساردة وهمومها ويعكس إحساسها بالفقد والتشظي، فالبطل يسير في رحلة هلامية ضبابية يبحث من خلالها عن مقامه الزكي...الفضاء الزئبقي الذي يكشف إلى- حد كبير- عن اضطراب الواقع الاجتماعي الجزائري.

بعد اللون يأتي التعامل مع كلمات العنوان كعتبات حقيقية باعتبارها علامات لغوية تحمل دلالات معينة، فاختيار الروائي كلمات (الولي/الطاهر/ يعود/ إلى مقامه/ الزكي) ليس اختيارا اعتباطيا؛ لأن كل كلمة وجهت توجيها استراتيجيا يحقق مقصدية الكاتب الدلالية.

جاء في لسان العرب: "ولي: في أسماء الله تعالى: الولي هو الناصر وقيل: المتولي لأمور العالم والخلائق القائم بها، ومن أسمائه عز وجل: الوالي.

وهو مالك الأشياء جميعها المتصرف فيها قال ابن الأثير وكأن الولاية تشعر بالتدبير والقدرة والفعل، وما لم يجتمع ذلك فيها لم ينطلق عليه اسم الوالي.

ابن السكيت: الوِلاية، بالكسر، السلطان، والوَلاَيَة والوِلاَيَة النُّصرة.

يقال: هم علي وِلاَيةٌ أي مجتمعون في النصرة"[1].

كما قد تطلق أيضا على الإنسان لقوله عز وجل:" والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض"[2].

كما أخذت الولاية في القرآن معنى" النصرة، والتولية وقد أطلقها تعالى على ذاته اسما:بالإطلاق، أو بالإضافة إلى بعض عباده . كما أطلقها تعالى على عبيده أو بالإضافة بعضهم إلى بعض"[3].

والولاية من المنظور الصوفي " مرتبة من مراتب القرب الإلهي، يتولى فيها الحق، من حيث أسمائه الحسنى التي هي أرباب: العبد . هذا القرب الإلهي هو في الواقع: قرب نسبة خاصة. فالولي يخص الحق هنا وينتسب إليه، إنه: للحق . وليس لذاته، لذلك الحق يتولاه"[4].

لكلمة "ولي" أيضا دلالات شعبية، "فهو المعلم والمرشد الروحي، وقوته المستمدة من الله تساعده على حماية الناس وإنقاذهم من الأخطار والأضرار. ومن مهامه الحكم والفصل بين الناس في حالات النزاع والخلاف نظرا لاعتقادهم في كونه وسيلة بينهم وبين الله"[5].

واحتكامنا إلى النص الروائي يؤدي بنا إلى افتراض أن تحمل كلمة "ولي" بعدا صوفيا؛ بالنظر إلى الملامح الصوفية التي تصطبغ بها شخصية البطل بكراماتها التي يجريها الله تعالى على الأولياء من عباده تكريما ومكافأة لهم....

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ص : 406.

[2] –سورة التوبة ، الآية : 71.

[3] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص : 1231.

[4] – م، س، ص : 1234.

[5] – منال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط ، 1997، ص : 46.

"لولينا الطاهر كرامات كثيرات فلم السؤال حين يكون إحراجا .هلا وجهت لنا السؤال منفردات، فنقدم لك الحقيقة "العارية" يا مولانا الطاهر"[1].

هؤلاء الأولياء الذين "إذا ظهر لهم من كرامات الله شيء ازدادوا لله تذللا وخضوعا وخشية واستكانة وإزراء بنفوسهم وإيجابا لحق الله عليهم ؛ فيكون ذلك زيادة لهم في أمورهم و قوة على مجاهداتهم وشكرا لله تعالى على ما أعطاهم"[2].

هذا ما يظهر في قول جاء على لسان "الولي": " لقد وهبتني لنصرة دينك، ووهبتني كراماتك، فلا تنسني ما أقرأتنيه، ولا تجعل الوباء يصل لا إلى قلبي ولا إلى مخي"[3].

أما" الطاهر" فقد تكون صفة تدل على النقاء ، والعفة ، والعصمة من المعاصي، والتراهة، والاستقامة...إذ إنه لا يستسلم للإغراءات المتكررة ويترفع عن الوعود الحالمة:

" يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف.

قال وامسكها بقوة من كتفيها، يدفعها إلى الخلف، محدقا في وجهها الذي اعتلته الحمرة، فازداد بهاء وروعة"[4].

وقد تكون الكلمة اسم علم، إذ جرت العادة في اللهجة الجزائرية أن يضاف "ال" إلى بعض أسماء الأعلام، أمثال: سعيد، بشير، طاهر...فيقال حين مناداتها: السعيد، البشير، الطاهر...

أما ما تبقى من جملة العنوان فنجدها تتكون أولا من العلامة اللغوية (يعود)، وقد جاءت بصيغة المضارع الذي يتضمن دلالة الاستمرارية الزمنية من الحاضر نحو المستقبل.

وفي سياق ذلك ، للعودة دلالات عديدة بتعدد المجتمعات والديانات، فهناك عودة"المهدي المنتظر"...الرجل المصلح الذي يملأ الأرض قسطا وعدلا بعد أن ملئت ظلما وجورا، وهي عقيدة مترسخة لدى الشيعة تدعى بـ"الرجعة".

[1] – الراوية، ص : 27.

[2] – الكلاباذي ، مذهب أهل التصوف ، ص : 71.

[3] – الرواية ، ص : 27.

[4] – الرواية ، ص : 92.

وتحضرنا أيضا عودة "أوليس" أحد أبطال الأودسية للشاعر اليوناني "هوميروس"، وما لاقاه "أوليس" من مصائب ومشاكل بعد عودته من طروادة.

أو عودة "أهل الكهف" بعد أن استفاقوا من نومهم الطويل، وذهب أحدهم بورقة نقدية إلى المدينة ليشتري ما يأكلون، فوجد كل شيء قد تغير.

معنى ذلك أن التاريخ دائما في تطور ، ولا يعود إلى الوراء ولا عجب أن نجد الشمس قد توقفت، وأن اتجاه القبلة قد غاب، والظل لا يتحرك:"لكن شيئا من ذلك لم يحدث، الشمس في منتصف السماء ، والظل يترل مباشرة تحت العضباء غير لا ميال لا بهذه الجهة ولا بتلك"[1].

يقف "الولي" بعدها مبهوتا يقرأ سورتي الفاتحة والأعلى. حينذاك علم أنه في غيبة كبرى لا يعلم مدها..."لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة"[2].

فالغيبة إذن تاريخية والعودة تاريخية، والمبدع عندما يذهب إلى التاريخ فإنه يكتب واقعه هو ويستشرف مستقبله، هنا تذوب اللحظات الزمنية الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل في الإبداع الجيد.

إن "وطار" استحضر التراث/ التاريخ ليعبر عن لحظته الراهنة بكل آمالها وآلامها، انتصاراتها وانكساراتها، ليكتشف الذات أو ربما ليعود إليها.

إذن، فالعودة ليست بالمفهوم البسيط العادي، بل هي عودة تاريخية، دينية، أسطورية، وإذا شئنا قلنا: لقد تعانقت كل هذه الروافد لتشكل عودة الولي العجائبية السحرية، إذ إنه كلما عاد من غيبة أو رحلة إلا واصطدم اصطداما مأساويا بواقع آخر وحقيقة أخرى.

أما كلمة "مقام" فقد ظهرت في الرواية على أنها محل إقامة، "وأقام بالمكان إقامة وقامة: دام...والمقامة: المجلس، والقوم وبالضم الإقامة كالمقام والمقام ويكونان للموضع..."[3].

[1] – الرواية ، ص : 13.

[2] – الرواية ، ص : 13.

[3] – الفيروزبادي ، القاموس المحيط، مادة "قوم"، نقلا عن: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص : 930.

و"المقام" ببعده الصوفي الديني موضع مكاني و"حقيقة معنوية يوجدها المقيم، فالتوبة مثلا لا وجود لها بمعزل عن التائب، بل التائب هو الذي يخلقها بإقامته فيها"[1]. بذلك ينتقل هذا المكان من المعنى المادي إلى المعنى الروحي، إذ المقامات مراتب يرتقي إليها المريدون والمريدات في سفرهم الصوفي إلى طريق الله..."التحق بالمقام الزكي خلق كثير، تجلبهم البركات والكرامات، وحسن العبادة والدعاء، وانضم لحلقات الدراسة مائتا شاب، ومائتا شابة..."[2].

بالتالي نستنتج- انطلاقا من مفهومي العودة والمقام- أن "الولي الطاهر" كان في سفر روحي محاولا استعادة (مقامه) الذي فقده.

قد يلتبس مفهوم "المقام" مع المكان، فاستنادا إلى المتن الروائي نجد الروائي يصفه بالتفصيل ويذكر مكوناته، وهي مكونات ملموسة:" الطوابق هي هي، سبعة، بتمامها وكمالها، طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل، بجناحيه، جناح الرجال وجناح النساء، والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال..."[3]، لكن الشيء الأكيد هو أن "المقام" هو المكان الرمز الذي يمثل منتهى مأرب" الولي" في رحلته الصوفية للبحث عن الحقيقة.

الراوية في معمارها الفني تتوزع على ثماني لوحات، وكل لوحة تحمل عنوانا معينا على النحو الآتي:

رقم اللوحة	العنوان	الحيز الذي تشغله من عدد صفحات الرواية
1	تحليق حر	من 11-28 أي 17 صفحة
2	العلو فوق السحاب	من 29- 66 أي 37 صفحة
3	السبهللة	من 67-93 أي 26 صفحة
4	في البداية كان الإقلاع	من 94-147 أي 53 صفحة
5	محاولة هبوط أولي	148 صفحة واحدة
6	محاولة هبوط ثانية	من 149-152 أي 3 صفحات
7	محاولة هبوط أخرى	من 153-155 أي صفحتان
8	هبوط اضطراري	156 صفحة واحدة

[1] - سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي، ص : 932.

[2] - الرواية ، ص : 24.

[3] - م ، س، ص : 21.

حملت اللوحة الأولى عنوان "تحليق حر"، وهو أول عنوان فرعي، يوحي بالانعتاق والتحـــرر، فرحلة "الولي" تمت في فيف مترامي الأطراف غير محدد المعالم في محاولة منه للبحث عن المقام الزكي، وما صاحبها من ذكريات عن طوابق المقام السبعة والمقيمين بـــه (الطلبـــة، الطالبـــات، المريـــدون، الشيوخ...).

أما اللوحة الثانية، فتحمل عنوان "العلو فوق السحب" ، إذ يوحي ببداية مرحلة انتقاليـــة في رحلة البطل، لكنها تبدو أكثر ضبابية ليغوص فيها في قلب التاريخ الإسلامي. فتكرر المشـــاهد الـــتي تتحول إلى كوابيس مزعجة، يخوض حروبا مقحما فيها بشكل متكرر. ليفاجئنا بحادثة هامة وقعت في صدر الإسلام وهي خروج "مجاعة بن مرارة" ثائرا لبني عامر، لما فعله بهم "خالد بن الوليـــد" بعـــد ردتهم...حادثة فتحت بابا للتشكيك في صحة بعض الروايات التاريخية من قبل الطلبة والطالبـــات في المقام الزكي.

عنوان اللوحة الثالثة "السبهللة"، والكلمة مشتقة من الفعل سبهل، إذ "يقال: جاء فلان سبهللا أي: جاء إلى الحرب بلا سلاح ولا عصا"[1].

يمكن أن نستنتج أنها حالة خاصة، غير عادية ؛ لأن المشاركة في غمار الحرب دون عدة ولا عتاد معناه الفشل الحتمي، والمؤلف أسقط هذا المعنى على حالة الشعب الجزائري عقـــب أحـــداث 5 أكتـــوبر 1988، وهو يعيش حالة من الغيبوبة والتأزم الذي أفقد كل شيء شرعيته ومصداقيته...

هي السبهللة التي عرفها "وطار" على لسان البطل:" تسمية من عندي لحالة صوفية كاذبـــة، تجعـــل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه، فلا هو بالنائم ولا هو باليقظ"[2]، وهو نفســـه واقـــع الـــذهول والانهيار الذي استحضر ماضي الأمة بضبابيته، وحاضرها بدمائه.

أما اللوحة الرابعة فتحمل عنوان "في البداية كان الإقلاع"، وهي أطول اللوحات، وطولها مبرر بطبيعة الأحداث المتناولة فيها ؛ إذ يجد "الولي الطاهر" نفسه طرفا مشاركا في أعمال التقتيل والذبح

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج4، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشـــيد، العـــراق، دط ، 1982، ص : 122.

[2] – الرواية ، ص : 81.

التي شهدها مواطنو حي "الرايس" في صائفة 1997، حيث "الاستغاثات تتعالى في كل شبر من حي الرايس، والانفجارات تتوالى، والدخان، يتصاعد مع الغبار، وأنفاس الجميع تضيق"[1].

كما عرج أيضا على الحياة النفسية المضطربة لبعض الشباب الجزائري، واتخذ لذلك نموذجا هو "عيسى لحيلح" الأستاذ الجامعي الذي هرب إلى جبال بني عافر، لأنه يؤمن بأنه على المثقفين الأحرار" أن يناضلوا على اختلاف مواقعهم...من أجل التأسيس لمجتمع راشد، يقوده الحق إلى العدل، في فضاء من الحرية، مستقر في ثوابته، نام في مداه ، ولا خوف على جماهير الناس حينها، لأن جدلية السنن المودعة في أعماق الحياة، ستدفع بهذه الجماهير نحو الكمالات المثلى، حيث يريد الله سبحانه"[2].

أما اللوحات (5، 6، 7) فقد كانت من أقصر اللوحات في المتن الروائي، غلب عليها تكرار مقاطع كثيرة حتى أصبحت أشبه باللازمات التي يلفها وشاح شعوري وفكري واحد، جيء بها لتكون مؤشرات إلى مكونات عاطفية ذاتية.

ختم المتن الروائي بلوحة "هبوط اضطراري"، حيث احتلت صفحة واحدة فقط ، ليترك القارئ في حالة من الضبابية بعد كل ما مر به من أحداث... حالة تشبه تلك التي وصل إليها "الولي الطاهر" حيث وجد نفسه مضطرا لاحتلال موقع في هذا الفيف المترامي الأطراف لمعايشة الواقع الذي حاول الهرب منه، لكنه عاد إليه بدون أي حل إيجابي أو سلبي.

3- الغلاف:

يعد غلاف الرواية عتبة أساسية للدخول إلى النص، ويشكل موجها مهما ، لا يمكن للقارئ أن يتجاهله، لما له من دلالة تساهم في توجيه توقع القارئ ورسم أفق انتظاره ؛ لذا فإن أي مقاربة للوحة الغلاف الخارجي من قبل قارئ عادي تبقى قاصرة عن سبر أغوارها واستكناه دلالاتها.

ولا ريب أن لوحة الغلاف عنصر مهم من عناصر النص الموازي الداخلي (périt texte) الذي هو عبارة عن ملحقات نصية، يشمل كل ما يحيط بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء...

[1] – الرواية ، ص : 103.

[2] – م ، س ، ص : 137.

كما له مهمة مساعدة العنوان في أداء وظائفه المتعددة، وبهذا"لم يعد الكتاب المنشور الجاهز للقراءة، هو هذا الكلام المطبوع بين دفتي الكتاب أي الكلام المعروض بصريا للقراءة فقط، بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره كنتاج بدءا من الحجم مرورا بنوعية الورق والتقنيات الطباعية الموظفة في تنظيم الصفحة وانتهاء بالغلاف وتركيبه العلامي البصري(عناوين/ صور/ رسوم/ ألوان...)"[1].

وغلاف الرواية يتألف من أربع وحدات غرافيكية، تحمل كل واحدة مؤشرا دلاليا، الأولى هي صورة "الولي" وهو يمتطي الأتان، والوحدة الثانية هي اللون الذي ميز الغلاف، والثالثة هي التجنيس، أما الأخيرة فهي العنوان الذي يعد وحدة كبرى تستقل بذاتها، وقد تحدثنا- فيما سبق عن الوحدتين الأخيرتين بالتفصيل.

أ- الصورة:

احتوى الغلاف على لوحة للفنان "عبو" وهي من ممتلكات الجاحظية، تتضمن صورة شخص ما، غير محدد المعالم، نتصوره "الولي الطاهر" يمتطي دابة، على الأرجح هي الأتان العضباء.

والقارئ لا يحتاج عناءا كبيرا لتأويل صورة الغلاف ؛ لأن إسقاط الملامح عن "الولي الطاهر"، وحتى عن الأتان فيه دلالة إضفاء نوع من الضبابية التي انعكست على عودة البطل، وعلى الخاتمة التي عجزت عن تقديم إجابة واضحة بشأن تساؤلات هذه الذات الممارسة لفعل العودة.

ب- اللون:

ذكرنا في تحليل اللون الذي كتب به عنوان الرواية- وهو نفسه الذي اتخذ في رسم صورة الغلاف- أن له دلالات في نقل الأبعاد الخفية للخطاب.

فاللون الأحمر- كما هو معروف- يحمل سمة القتل حيث أصبح كل شيء دمويا في هذا العالم، أما بؤرة النور التي تنحل وسط الصورة، فقد تكون حنينا إلى الاشتراكية التي تكاد تكون الحل الوحيد للخروج من بحر الدماء الذي ألقيت فيه الجزائر، وقد يكون "وطار" يريد أن يجعل من نصه مشهدا إبداعيا نورانيا ينفتح على مشهد ظلامي واقعي دموي، وقد يكون الأبيض أملا خفيا يتطلع إلى غد

[1] - محمد الماكري ، الشكل والخطاب: مدخل للتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص : 06.

أفضل- لتتأكد فكرة أن الغلاف"يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف وتشكيله وتبئيره وتشفيره"[1].

هي، إذن، متراجحة اللون والحرف في تواصل رمزي يتعالق مع فضاء النص في تشكيل مكوناته الدالة على هاجس الموت وبشاعته، والرغبة في استحضار التاريخ وتفعيل الذاكرة.

كما يشد انتباهنا- في الغلاف- اسم المؤلف "الطاهر وطار"، و"يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"[2].

وقد علا اسمه صورة الغلاف في الزاوية اليمنى تحديدا، كأنه يقول أنه مجرد شاهد عيان على المشهد الدموي الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة، وأنه -بحياد- رصد الأحداث وعبر عنها بأسلوب إبداعي معين.

4- الإهـــــداء:

يكثر أن تصدر الرواية بإهداء إلى جهة ما، وغالبا ما يكون موجها إلى شخص أو مجموعة أشخاص، وإن بدا الإهداء مساحة لحرية الكاتب في تحديد جهتها فقد يقدم خدمة ما لعنوان النص أو مقصدية الخطاب بشكل عام ؛ لأن المهدى له- من المفروض- أن يكون شخصية لها اعتبار خاص لدى الكاتب يكشف من خلالها كنه العلاقة بين الكاتب والمهدى له بتفاوت واضح ما بين إهداء شخص أو رمزي. ويمكن أن نقول أن الإهداء يختزل الرؤية الإبداعية للمؤلف بتكثيف وإيجاز...

احتل الإهداء موقعا متميزا في وسط الصفحة، إذ جاء مكونا من ستة أسطر، موزعة بطريقة معينة، ليشكل خطابا بصريا معينا:

إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر

---

[1] - جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج 25، عدد 3، 1997، ص : 107.

[2] - عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: د، سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ، ص : 63.

المرحوم الدكتور حسين مروة

والدكتور محمود أمين العالم أطال الله في عمره

قد نتحايل على النهر، فنحصر ماءه، وإن في بركة،

ونستحم فيه مرتين ولكن لن نستطيع الاستضاءة

بنور الشمعة الواحدة مرتين[1]

كان الإهداء لـــ" حسين مروة" وهو قيادي شيوعي بارز في لبنان والعالم العربي، اغتيل ســـنة 1987، ولـــ"محمود أمين العالم" مفكر يساري، وأحد أقطاب حركة اليسار في مصر.

لا نستطيع أن ننفي القصدية في هذه العتبة، خاصة أن الإهداء كان لشخص ميت، وشخص آخر لا يزال على قيد الحياة، آنذاك، وهي إشارة إلى أن شمعة المثقف الشيوعي لا تنطفئ، يذهب واحد ويبقى آخر ليحمل مشعل النضال ضد النظام الرأسمالي- الاستعماري، وإنشاء النظـــام الاشـــتراكي علـــى أنقاضه.

ولو استندنا إلى الرأي الذي ينكر شيوعية "حسين مروة"، ويؤكد تعصبه للنظام الإســـلامي، نتصور بعدها أن "وطار يشير إلى زوال مجد النظام الإسلامي أمام تطورات العصر المذهلة، وأن مجابهة الوضع لا تصح إلا بتعويض هذا المجد الضائع بالشيوعية العملاقة التي تجسدت في شخص "محمود أمين العالم"، وكان الدعاء لها من خلاله بطول العمر.

والإهداء في القسم الثاني جاء اعتمادا على فلسفتين ؛ الأولى يونانية من خلال مثل يقـــول:" لا يمكن أن نستحم بماء النهر الواحد مرتين" في حين "وطار" قدمه بتقنية خلافية، إذ يقول:" قد نتحايل على النهر، فنحصر ماءه، وإن في بركة، ونستحم فيه مرتين"[2].

يمكن هنا أن ننطلق من فكرة لدى المتصوفة- تحديدا ابن عربي- مفادها أن "كل ما للإنســـان فيـــه نصيب من: علم أو عمل ، هو: نهر، فهو مشرب الإنسان العلمي والعملي من خير أو شر"[3].

[1] - الرواية ، ص : 03.

[2] - الرواية ، ص : 03.

[3] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص : 1071.

وعندما نؤلف بين لفظتي (نهر) و(ماء) نحصل على عبارة (نهر الماء) فـ"ما مقصود ابن عربي من كل منهما؟

1- نهر: العلم الذي يأخذ الإنسان منه نصيبه(...)

2- الماء: الماء هو دائما رمز الحياة عند ابن عربي(...)

إذن، نهر الماء هو: علم الحياة"[1].

وما النص سوى فسيفساء شكلت بأنامل "وطار"، وقوف على حنين ضائع، ومنمنمة من رثاء الذات في تمزقها وتوهها، هي فضاء للذاكرة والتاريخ والواقع، جزائري الطعم واللون، بل هي مواجهة للتاريخ بالسؤال المدمي وبالكلمات المحرمات وبالذاكرة المتحفرة الغاضبة، في محاولة لإثارة السؤال المكبوت وتحريك القناعة المترسبة، لتحمل الرواية في أحشائها حلما جماعيا بالتغيير، عقب تصوير "الحياة" في الجزائر في حقبة أقل ما يقال عنها أنها كانت سوداء.

أما الفلسفة الثانية هي الهندية، استند عليها من خلال رأي من آرائها، إذ يقول:" لا يمكن أن نستضيء بنور الشمعة الواحدة مرتين[2]"، وهو نفسه رأي الروائي، رابطا ذلك بعودة "الولي الطاهر" الضبابية التي لم تتحقق – على الأقل على مستوى الخطاب الروائي- ربما لأن البطل حاول الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين! فلم يجد مقامه أبدا ، أو لأنه اعتبر "النور" ماديا يدرك بالأبصار.

هنا نصطدم بدرجات النور لدى المتصوفة، فالغزالي- مثلا- "يذهب إلى أنه يمكن أن يطلق على العقل أحيانا وعلى الروح أو النفس أحيانا أخرى. فالعقل أولى باسم النور من العين(...) معنى هذا أن العقل يمكن أن يحلق في آفاق الوجود كله وأن يلم بأطرافه بقدر ما وهبه الله من قدرة على الإدراك . فالعقل يتجاوز المحسوس فيدرك العرش والكرسي والملأ والملكوت الأسمى"[3].

هذا التمويه في نفي ما يجب أن تؤمن به شخصية صوفية كشخصية "الولي الطاهر" من أفكار معلل بجزم الروائي أن الولاية التي يقصدها هي الولاية الأدبية لا الصوفية . لكن ليس علينا أن نستسلم

[1] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص : 1077.

[2] – الرواية ، ص : 03.

[3] – فيصل بدير عون ، التصوف الإسلامي: الطريق والرجال، ص : 241.

لرأيه بحكم أن تصريحه هذا يريد من خلاله أن يضفي شيئا من الغرائبية على مضامين بعض كلماتـــه، ولو سلمنا بذلك، فكيف نفسر حضور كل تلك الشحنات الصوفية الهائلة في النص؟

5- الخطاب المقدماتي:

المقدمة إحدى عتبات النص التي تستوجب العناية والدراسة، وهي لا تتصدر الإبداع اعتباطـــا، بل نجدها تحمل في ثناياها حمولات وخلفيات معرفية يؤتى بها لتحمل المتلقي إلى فضاء النص، ومـــن خلالها يسعى المؤلف إلى حماية النص من التقدير الخاطئ.

إنها "إنارة للقارئ، وللناقد والباحث.خاصة ذلك الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهـــذا الكاتـــب أو ذاك، معزولة عن بعضها وعن مسار الكاتب وعن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين"[1].

لذا تدرس المقدمة لأن "الاعتبار التصديري والافتتاحي الذي تمتلكه المقدمة وهو اعتبار يمنحها ســـلطة توجيه القراءة"[2]، إلى جانب ذلك، يفترض بالمقدمة أن تشتمل على تصور المؤلف للكتابة وغايته من الكتابة..."وعذري أنني حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط"[3].

هذا الجهاز المقدماتي حدد له "جينيت" أربع وظائف[4]، منها وظيفة التعليق (علـــى الـــنص)، "وهي الوظيفة الأكثر نظامية، بحيث تقدم تعليقا على النص تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكـــون أكثر وضوحا وجلاء ، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص"[5].

ومقاربة المقدمة ستكون من منطلق أنها نص مواز" يمتلك عدة وظائف وأهداف تعين الغـــرض من التأليف وطريقة تنظيمه، هكذا يكتسب نص المقدمة قضاياه الخاصة مثلما يكتسب جانبا خصـــبا من جوانب التعبير(...) فيصبح نص المقدمة متعالقا مع النص المؤلف وحاملا للعديد مـــن القـــرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب"[6].

---

[1] – الرواية ، ص : 5.

[2] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، ص : 40.

[3] – الرواية ، ص: 10.

[4] – اثنتان منها مباشرتان، والباقيتان منحرفتان (oblique): وظيفة التعليق (على العنوان)، وظيفة التعليق (على النص)، وظيفة الكفالـــة/ الضمان غير المباشر(f -caution-indirecte)، وظيفة الحضور والغياب للتصدير.

[5] –عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص : 111.

[6] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، ص : 43.

"كلمة لا بد منها" قالها "وطار" مخافة أن يقع متلقيه في مطبات عديدة، "أحد هذه المطبات، الانحياز ضد أو مع هذا الرأي أو ذاك(...) مطب آخر يتمثل في سوء تحويل الواقع العادي أو بالأصح الواقع التاريخي إلى واقع فني (...) مطب ثالث يتمثل في إدراك الناقد بالدرجة الأولى أن لكل موضوع مواده وأدواته، فأنت لا تستطيع أن تكتب عن أيديولوجية ما دون أن تستعمل لغة ومنطق ومفردات مناضليها، ورجالها ومنظريها كذلك..."[1].

من بين ما أثاره "وطار" فكرة أن "عالمنا العربي والإسلامي ما يزال لم يتخلص من ذهنية الإقصاء والإلغاء، والدوس على كل قيم ومثل الآخر، بل ووجود الآخر كلية"[2]. وفي ذلك إشارة واضحة إلى الناقد الذي وسمه بـ"الإرهابي" الذي له " أن يستل خنجره فيغتال هذه القيمة معلنا للعالم، منتشيا أنه أجهز على هذا الكتاب بعد ترصد أو بالصدفة، وأنه حسنا فعل"[3].

عملية "النقد"، إذن ، هي التي مارست شيئا من الضغط على المؤلف ليرفع شعار وجوب كتابة كلام غير إبداعي، يسمى مقدمة أو كلمة أو ما شابه ذلك، ويؤكد "وطار" أنه لا يهدف من وراء هذه المقدمة إلى الدفاع عن نفسه، لا يصح ذلك عندما نتحدث عن "كاتب تشكل على مدى ما يقرب نصف قرن"[4].

أشار الروائي أيضا إلى أن الخطاب داخل الرواية تناول حركة النهضة الإسلامية باتجاهاتها وأساليبها، ولأنه "كاتب سياسي" بالدرجة الأولى، بل شبه متخصص في رصد حركة التحرر في الجزائر وفي العالم العربي، استطاع "بقدرة فنية جيدة وبتجربة ضخمة، وصادقة إلى حد بعيد وبأسلوب إبداعي جديد في الرواية الجزائرية إلى أن يصور العلاقات القائمة بين الشخصية والمجتمع على حقيقتها(...) من أجل هذا كانت نزاعات الحياة الواقعية بكل تناقضاتها الحقيقية"[5].

---

[1] – الرواية ، ص : 08.

[2] – الرواية ، ص : 06.

[3] – م ، س ، ص : 07.

[4] – م ، س ، ص : 07.

[5] – واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط ،1986، ص: 503.

من ناحية أخرى يقر المؤلف في مقدمته أنه اتكأ على التاريخ الإسلامي في محاولة إعادة تشكيله وفق ما يقتضيه الواقع...إنه"توظيف من أجل التعبير عن واقع مأمول، غير محدد"[1] من خلال قدرة خاصة في خلق خصوصية للعمل، صاغه الروائي مستهديا برؤيته للعالم وجودا وعدما. فنجده أعاد إنتاج الوقائع إبداعيا.

قراءة "وطار" للتاريخ كانت "ومضة، بل "حالة" بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة"[2]، وذلك قصد تشكيل بناء لولبي تعالق فيه الواقعي، والتاريخي، والصوفي، والأسطوري ووصف الروائي عرضه للأحداث بـ"الحال" مسوغ بفكرة أن "الحال هو الحاضر الدائم المستمر[3]"وهو ما يفسر عدم وضع نهاية محددة للرواية، إنما نهايات، اكتفى "وطار" فيها" بخاتمة،هي هبوط اضطراري، ومحطة لإقلاع جديد"[4].

وتصريح المؤلف استلهامه للتراث الصوفي يؤكد أن "التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه"[5]، وأن الخطاب الروائي يتوفر على فضاء أرحب لتوظيف تلك المعارف الباطنية التي يمتلكها الخطاب الصوفي.

هكذا كانت العتبة الأخيرة مفتاحا إجرائيا للقراءة الممكنة، بل تقريرا نقديا كتب بقلم المؤلف ذاته، قد يمنح القارئ بعض الإفادة، خاصة ذاك الذي لا يمتلك معارف تراثية تؤهله لعملية القراءة والتأويل.

مما سبق ذكره، نستطيع القول: إن العتبات(Seuils) ستظل دوالا سيميولوجية فاعلة تمارس تأثيرها على فن التلقي، وإذا كان المتن بؤرة من بؤر التأويل- بوصفه بنية متكاملة قابلة للتفكيك- فإن العتبات لم تعد نصوصا حافة مهمشة، بل نصوصا كاشفة عن المسكوت عنه في بنيات المركز.

[1] – محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999، ص : 198.

[2] – الرواية ، ص : 09.

[3] – سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي، ص : 332.

[4] – الرواية ، ص : 10.

[5] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، دط ، 1992، ص : 165.

الفصـــل الثـــاني

البعد الصوفي في الخطاب الروائي

أولا: أشكال السرد

ثانيا: خصوصيات الزمان

ثالثا: خصوصيات المكان

رابعا: الشخصيات

تمهيد :

للتكوين الروائي خصوصيات متعلقة بعالم الكتابة المنفتحة على اللغة و الأسلوب والفكرة، لذا نجد المبدع – أثناء مغامرته الكتابية – يحاول أن يخدش مناطق وجدانية ثقافية باستثمار معطياتها عبر تشكيل مزجي ليرسم رؤية مستشرفة تحول تفاصيل رحلة الذات إلى سرد روائي خاص .

هكذا شرع " وطار " في كتابة " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "؛ لأنه "عندما تستحوذ على الكاتب مشكلة ذات أبعاد عميقة ، فإنه لا يجد غير الرواية معينا للتعبير ، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد ، فواقعية الحياة لا تجد تعبيرا شاملا لها أكثر مما تجده في الرواية"[1]، والأكثر من ذلك أن الروائي تخطى – ببنائه الاشراقي – الواقع إلى أفق صوفي خصب مشرق يجمع بين المحسوس و اللامعقول ، لتتوهج ذاكرة المتلقي وهو يرى الرؤية الصوفية تحتضن الخطاب الروائي في تداول جمالي محسوس .

و قبل أن نستنطق الخطاب لرواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " ، وذلك من خلال تحليل كل مكون من مكوناته يجب أن نتعرف أولا إلى مفهوم الخطاب و عناصره .

يحدد ابن منظور معنى " خطاب " بقوله : " يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه و أخطبه أي : أجابه . و الخطاب و المخاطبة : مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، و خطابا،

وهما يتخاطبان، و الخطب : سبب الأمر.

قال أبو منصور :قال الليث : إن الخطبة مصدر الخطيب ، لا يجوز إلا على وجه واحد. قال بعض المفسرين في قوله تعالى : " وفصل الخطاب " ، قال : هو أن يحكم بالبينة أو اليمين ، و قيل معناه أن يفصل بين الحق و الباطل و يميز بين الحكم و ضده »[2] .

نستشف من هذا التحديد اللغوي أن مفهوم الخطاب يعني الإجابة أو مراجعة الكلام، و هذا يحيلنا إلى القول أن عملية الإجابة لا تتم إلا بوجود طرفين ؛ أحدهما مخاطب و ثانيهما مخاطب. و هذا

[1]– محمد شاهين ، آفاق الرواية « البنية و المؤثرات » ، ص : 10.

[2]– ابن منظور : لسان العرب ، ص :361.

الكلام أو الحديث بينهما لا يقوم إلا من خلال الاستعمال اللغوي، فتخاطبهما يتطلب أن يفهم أحدهما الآخر عن طريق البنية، أي التوضيح و الإبانة حتى تتم عملية الفهم بين طرفين.

تعددت مفاهيم مصطلح " خطاب " بتعدد المدارس و الاتجاهات اللسانية، و لن ندخل في دوامة هذه المفاهيم ؛ وإنما سنقتصر على ما يهمنا في إطار الحديث عن الخطاب بصفة عامة و الخطاب الروائي بصفة خاصة .

يتحدد مفهوم " الخطاب " عند ميخائيل باختين (M.BAKHTINE) من خلال تلك الحوارية (dialogisme) التي تخلق له الحياة فيتواصل مع تعدد الأصوات(البوليفونية)، فهو يعرفه بأنه " يعني اللغة المجسدة الحية ذات الشمول و الاكتمال " [1] .

و في سياق هذا التعريف ، يعرف ايميل بنفنست (benvenest) بأنه " كل ملفوظ يشترط باثا و متقبلا ، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بأي طريقة "[2] .

و في الاتجاه نفسه نجد " سعيد يقطين " يعرف الخطاب بقوله : " أما الخطاب فهو ما تؤديه اللغة عن معتقدات الكاتب و تطور أفكار الشخصيات و قيمتها و الراوي و الشخصيات و القارئ"[3] . فيصبح الخطاب ، بشكل أو بآخر ، ممارسة لغوية ، و بما أن اللغة هي جسد الخطاب فإن هذا الثاني يغدو ذلك الحوار ما بين الكاتب و القارئ ، أو بين أفكار الكاتب و أفكار القارئ الذي يعرف العمل الإبداعي و يتعرف عليه من خلال اللغة .

أما الخطاب الروائي فلا يقصد به الرواية ؛ إنما الخطاب ، هو" الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية"[4] ، وبما أن اللغة هي التي تتشكل من تلاقح جملة من العناصر الحكائية

والمتمثلة في كل من : أشكال السرد بمختلف الضمائر التي تعمل على تتبع الأحداث ثم الزمان والمكان، بالإضافة إلى الشخصيات التي تضطلع بنسج الأحداث الروائية.

---

[1]- محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة و معجم انجليزي – عربي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1996، ص : 21 ، 22.

[2]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، 1997 ، ص : 65.

[3]- م ، س ، ص :43 .

[4]- م ، س ، ص : 50 .

أولا – أشكال السرد :

ليس السرد بنية لغوية تتفرد بمجال دون آخر ، بل هو موجود منذ أن وجد الإنسان، وفي كل المجتمعات، هو" فعل لا حدود له . يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد و حيثما كان "[1] .

أما السرد الذي نقصده هنا فهو تلك الكتابة التي يكتبها شخص تطلق عليه اللغة (المؤلف) ، و هذا المؤلف تتغير الشخصية بداخله بدون انقطاع على مدى النسيج السردي ، ومتدرج ضمن التعبير عن (الأنا) أو (الأنت) (....) فالكتابة من حيث هي لا يجوز لها أن تقتصر على تجسيد الذات وحدها ؛ و إنما يجب أن تتجاوز ذلك إلى تجسيد غيرها "[2] .

حديثنا عن تعدد مجالات السرد يسوقنا إلى فكرة تعدد أشكاله بحسب الموضوع . فالسردانية قد عرفت أشكالا سردية كثيرة خاصة عندما يتعلق الأمر باصطناع الضمير .

فهناك من يصطنع ضمير الغائب ، و هو الشكل القديم الذي استعمل في " ألف ليلة وليلة " إذ تستهل شهرزاد سردها بـ " عبارة « بلغني » . و هي أداة سردية تتصف بالإيحائية و التكثيف ، و تواري وراءها عوالم لما تكشف ، و أفضية لما تعرف . إنها توشك أن تكشف عن ذلك الغطاء السري الكامن في غيب الذاكرة ، و القابع في غيابات الخيال المجنح "[3] .

وهناك من يستعمل ضمير المتكلم ، وهو شكل ابتدع في الكتابات السردية الخاصة بالسيرة الذاتية ، وهناك أيضا ضمير المخاطب ، ومن الجدير بالذكر هنا أن نشير إلى مقولة الضمير التي تبناها ايميل بنفنست، حيث قام بالتمييز بين مقولة الضمير الشخصي و مقولة الضمير اللاشخصي استنادا إلى الضمير و الفعل.

تتحدد مقولة الضمير الشخصي من خلال العلاقة بين الثنائية (أنا / أنت) ، و يقول بنفنست في هذا الصدد : " إن "أنا" تعني الذي يتكلم و تتضمن أيضا قولا على ذمة " أنا " ، فقولي : " أنا " ،

[1]– سعيد يقطين ، الكلام و الخبر ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1990 ، ص : 19.

[2]– عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق ") ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، 1995 ، ص : 189 ، 190 .

[3]– عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عالم المعرفة ، الكويت ، دط ، 1998 ، ص : 171 .

لا يمكن لي أن لا أتكلم على نفسي . و في المخاطب " أنت " تتحدد ضرورة بـــ " أنا " ، و لا يمكن أن يتم التفكير خارج وضعية غير محددة انطلاقا من " أنا" »[1]. إذا فهو يشير إلى أن "الأنا " يحيل إلى المتكلم ، كما أن هذا الضمير يخلق ضميرا يساهم في عملية التواصل و هو ضمير " الأنت " الذي لا يتحدد إلا من خلال علاقته بالضمير الأول .

هذا من جهة مقولة الضمير الشخصي ، أما من جهة مقولة الضمير اللاشخصي فهو "الشكل المسمى بضمير الغائب ، يشمل إشارة لقول حول شخص معين أو حول شيء معين ، لكنـــه غـــير مرتبط ب "ضمير شخصي" خاص (...) إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللاشخصي "[2].

وبالتالي فإن الخطاب السردي لا ينهض إلا بوساطة هذه الضمائر والمقولتين وهما: أنا/أنت/هو و هذه الضمائر لا يقتصر اختيارها لتحقيقها مسألة جمالية في الخطاب ؛ وإنما هي تتجـــاوز ذلـــك ، فالضمائر وكما يقول " بنفنست " تمثل تعبيرا عن الذوات ، وهي بذلك لها دلالاتها و وظيفتها داخل الخطاب ، و اصطناعها " يتداخل ، إجرائيا ، مع الزمن من وجهة ، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية ، و مع الشخصية و بنائها و حركتها من وجهة أخرى"[3] .

1-1- السرد بضمير الغائب :

يعد هذا الضمير أسير الضمائر استقبالا لدى المتلقين ، و الأكثر تداولا بين السراد ، وشـــيوع استعماله في الأعمال السردية بخاصة الروائية منها يبرره الناقد " عبد الملك مرتاض " بكونه " وســـيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشـــاء مـــن أفكـــار و أيـــديولوجيات ، وتعليمـــات، وتوجيهات، وآراء ؛ دون أن يبدو تدخله صارخا و لا مباشرا (....) .

[1] -benveniste (EMIL) la nature des pronoms ' in problèmes de linguistique generale2

نقلا عن عبد المجيد النوســـي : التحليـــل الســـيميائي للخطـــاب الروائـــي ، شـــركة النشـــر و التوزيـــع ، الـــدر البيضـــاء ، ط 1، 2002 ، ص: 47 .

[2]- م ، س ، ص : 47 .

[3]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 176 .

إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي ، و كأنه مجرد راو له ، بفضل هذا« الهو » العجيب"[1]

ضف إلى ذلك أن اصطناع ضمير الغائب يجنب الكاتب مغبة السقوط في فخ " الأنا " الذي قد يحيل إلى سوء فهم العمل السردي على أنه سيرة ذاتية مثلا . كما يفصل استعمال ضمير الغائب " زمن الحكاية ، عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل ؛ و ذلك حيث إن « الهو » في اللغة العربية ، يرتبط بالفعل السردي العربي " كان " الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة "[2] .

" الهو" إذا ضمير يضطلع بجملة من الوظائف الأساسية ؛ فهو المنشط الحقيقي للسرد ،

وتكمن أهميته كذلك أساسا في دفعه لعجلة الحكي، و في إفصاحه عن أشخاص بأفعالهم و حالاتهم وتطلعاتهم ، و ينظم أحداث السرد ويجعلها تنتظم وفق الرؤية المرسومة لها ، علاوة على تبليغه لمجموعة من الأفكار والآراء . إنه يمثل بذلك نوعا من الحركية ، و يعمل دائما من أجل تسييج العمل الأدبي ، فيحافظ على بنياته ، إنه يجعل من" السرد رواية و من الرواية سردا، و من السرد حكاية منسوجة من خيوط لغوية ، محبوكة طورا و مهلهلة طورا آخر"[3] .

وللتدليل على بعض وظائف هذا الشكل السردي ، سنأخذ بعض النماذج من هذا النوع ، فالرواية استهلت بهذا الشكل السردي (الغائب) ، وافتتحت به خطابها : " توقفت العضباء فوق التلة الرملية ، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله ، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل ، بشكله المربع وطوابقه السبع "[4] ، وفي " تنفس الولي الطاهر من أعماقه ، و قال بصوت منخفض ، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه ، أم يخاطب الأتان العضباء.....» [5]، وفي قوله أيضا : " و أخيرا وعندما يئس من حدوث تغير في حركة الشمس أنهى دعاءه و نهض يستجلي الوضع على حقيقته ... "[6] .

[1]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 177 .
[2]- م ، س ، ص : 178 .
[3]- م ، س ، ص : 181 .
[4]- الرواية ، ص : 11 .
[5]- م، س، ص : 11 .
[6]- م ، س ، ص : 13 .

كأن الكاتب ، من خلال هذه اللوحة ، وقف في زاوية ما ، و راح يراقب الموقف و يصـــوره دون أي تدخل منه و دون أي انحياز منه لأن طبيعة الموقف لا تدعو إلى تحيز .

إلى جانب هذا قد يمرر السارد بعض الأيديولوجيات و الأفكار من مثل قوله : " يرفع يده في حركة لا إرادية ، كأنما يسأل نجمة منفردة ها هنالك : إلام سينتهي العرس الهجين في هـــذا المجتمـــع الهجين ؟ "[1] ، و قوله : " قابله مع الفجر جمهور من المصلين بمسجد الخليل، يركعون و يســـجدون خاشعين لرب العزة ، متضرعين له بأن يفرج كربتهم ، فينصر دينه ويخلص بلاد الإسلام من الـــبلاء الذي لحق بها "[2] .

كما أراد الكاتب أن يضع القارئ أمام الواقع الذي عاشته الجزائر في قوله :" لم يكن هنـــاك متسع من الوقت ليؤدي الولي الطاهر التحية للمقام بصلاة ركعتين فقد هزته الصرخات من الداخل ، مقرونة بدوي انفجارات قنابل مختلفة الأنواع والأصوات .

كانت الصرخات منبعثة من نساء ومن أطفال ومن رجال من مختلف الأعمار كما يبدو "[3] .

وبما أن ضمير الغائب يمثل حالة ميكانيكية حركية ، فإننا نجده يتوزع في أغلب أقسام الرواية، وهو حاضر في النص ، باعتبار أن السارد هو العالم بالأحداث والشخصيات ، وكنموذج لهذا قوله :" إنها تضيق ، دون أن تفقد قصورها حجمها أو المسافات التي تفصل بينها ، ودون أن يختفي أي واحد منها .

هذا ما يبدو على الأقل حتى الآن لنظر الولي الطاهر" [4] .

زيادة على ذاك ، فضمير الغائب " يحمي السارد من (إثم الكذب) بجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف، أو مبدع يبدع . ولقد يتولد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصه"[5]، وكمثـــال لهذا قول السارد:" تقدم حتى الزيتونة يستظل فتبعته الأتان دون أن تغير من توجهها "[6] .

---

[1]- الرواية ، ص : 139 .

[2]- م ، س ، ص : 130 .

[3]- م ، س ، ص : 96 .

[4]- م ، س ، ص : 16 .

[5]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 187 .

[6]- الرواية ، ص : 15 .

فالسارد هنا يحكي الأحداث بأمانة من دون أي تدخل منه أو تعليق ، و ذلك من أجل أن لا يقع في متاهات السرد ، فهو بذلك يصبح وسيطا ينقل ما يسمعه و يعرفه من دون أن يزيد على الأحداث أي شيء .

ومهما يكن تمظهر السرد في العمل الروائي ، فهناك " من يرى استحالة عزل ذاتية الكاتب وتدخلاته المباشرة و غير المباشرة عن عمله الروائي ، مهما حاول التنحي ، ومهما أتقن عملية الاختباء خارج النص ، لترك الأحداث تأخذ المجرى الذي يلزمه سياق الأحداث ، وتفرضه أو تسيره و تتدخل فيه طبائع الشخصيات وتقييداتهم الزمانية والمكانية والنفسية، وسوى ذلك مما هو موجود داخل الرواية "[1] .

1- 2- السرد بضمير المتكلم :

يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية ، بعد ضمير الغائب ، فقد عرفنا هذا النوع من خلال حكاية شهرزاد التي كانت تبتدئ حكاياتها بعبارة (بلغني) فكانت تعزو السرد إلى نفسها و تحاول إذابته في زمنها و استدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها[2]، وعرف هذا الضمير أكثر من خلال أدب السيرة الذاتية .

من بين الوظائف التي يضطلع بها ضمير المتكلم أنه قادر" على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد و الشخصية و الزمن جميعا ؛ إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه ، في هذه الحال ، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية " [3] .

يكشف " الأنا " أو الضمير المتكلم (« je » le) النوايا أمام القارئ مما يجعله أكثر تعلقا بها ، من ذلك قول السارد :" أحيانا يهيئ أن القصر ها هنا قبالتي ، و أحيانا يبدو أنه على مسافة تتعدى الميل ، مهما يكن . الوصول لابد منه ، « و الحي يروح » لقد نجوت منها،

[1] -صلاح صالح ، سرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب،ط 1 ،2003، ص: 63

4- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 184 .

[3] - عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 184 .

وتخلصت من شرها ، و خلصت العضباء معي بعد أن كادت تضلني نهائيا ،فكيف لي الآن وقد مكنني ربي من سواء السبيل أن أخشى هذا المشوار القصير ، مهما استغرق وقت قطعه"[1].

فهذا ما يبرز لنا تخلصه من أمور الفتنة و الفسق و الضلال و الرجوع إلى الطريق الصحيح ، ومواصلة كفاحه عن المجتمع الإسلامي .

كما نجد هذا الرأي و هذه الفكرة تبرز في المثال الموالي :" عندما دب اليأس بعد محاولات متواصلة ، بلغت حد المواجهات المسلحة و الحروب الطاحنة ، ما تزال تتواصل ، ارتأيت أن الهروب بدين الله ، عنصر مهم في المواجهة ، نقيم في هذا الفيف ، نتضرع للمولى ، عساه يفرج الكرب ..... " [2].

فشخصية " الولي الطاهر" هنا لا تمثل في النهاية إلا تفكير و أيديولوجية الكاتب التي مررها عبره ، فمثل هذا الوضع السردي جعل من " ضمير المتكلم مجسدا لما يطلق عليه طودوروف « الرؤية المتصاحبة » (« la vision « avec ») ؛ أي أن كل معلومة سردية ، أو كل سر من أسرار الشريط السردي ، يغتدي متصاحبا مع « الأنا » / السارد"[3].

وضمير المتكلم لا يقتصر على شخصيات محددة دون أخرى ؛ وإنما نجده على لسان شخصيات أخرى ، و إن كانت ثانوية مثل الحوار الذي دار بين رئيس الشيوخ و الولي الطاهر:

- كيف أصبح مولانا ، بعد رحلة البارحة ؟
- بخير ، من تراني اليوم ، أمالكا بن نويرة، أم خالدا بن الوليد ، أم مجاعة بن مرارة ؟
- أرى القطب ، نور الأنوار ، سيدنا و مولانا الولي الطاهر .
- وما الذي أعمى بصائر الآخرين ؟
- الوجد يا مولانا. حسنا فعلت يا مولانا عندما أمرت بأن يتزوج الشباب [4].

---

[1]- الرواية ، ص : 20 .

[2]- م ، س ، ص : 23 .

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص : 185 .

[4]- الرواية ، ص : 79 .

1- 3 – السرد بضمير المخاطب :

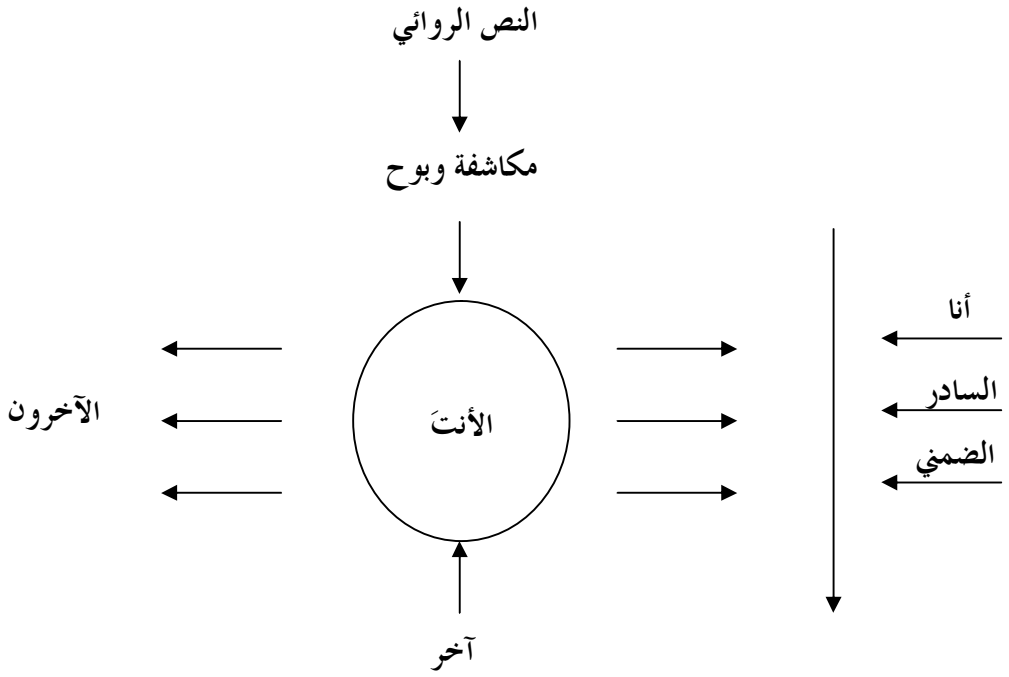
لم يكن هذين الضميرين الذين أتينا على ذكرهما الضميران الوحيدان لبناء الخطاب السردي ؛ و إنما كانت هناك ضرورة و حاجة سردية إلى ضمير آخر يكمل استقامة هذا الخطاب ، و هذا الضمير هو ضمير « الأنت » أو ضمير المخاطب" الأقل ورودا أولا ، ثم الأحدث نشأة آخرا ، في الكتابات السردية المعاصرة . و ممن اشتهر باستعماله ، بتألق ، في فرنسا ، و ربما في العالم كله ، الروائي الفرنسي ميشال بيطور (M / butor) (...) ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون « ضمير الشخص الثاني »(pronon de la deusiéme personne)"[1]

واستعماله ليس جديدا في تاريخ السرد الإنساني ؛ و إنما المعاصرون أعطوه مكانة جديدة في الكتابة السردية فيها شيء من التفرد و التميز . كما أن اصطناع هذا الضمير قد يحيل إلى الالتباس بين الأنت بالأنا و يلتبس بالآخر أيضا ، " فالسارد الأنا ، القادر على النفاذ إلى أدق الدقائق و أكثرها غموضا و استغلاقا على الكشف في أعماق المخاطب ، لا يمكن أن يكون منعزلا خارج موضوع المكاشفة و البوح ،أي لا يمكن إلا أن يكون قائما بسرد نفسه وأعماقه، جاعلا ضمير الأنت مجرد مطية ليتخذ البوح منحى أسلوبيا مميزا في عملية السرد "[2] .

[1]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 189 .

[2]- صلاح صالح ، سرد الآخر ، ص : 66 ، 67 .

و يمكن لهذه الترسيمة أن توضح قضية الالتباس بين الأنت بالأنا و الهو : [1]



يظهر هذا الضمير في الحوار الخارجي الذي دار بين الولي الطاهر و المريدات :

"- يا أخوات، كيف يعقل أن تكن أرسلتن كلكن رسالة ، ثم لا نجد في العد سوى مائتين ؟ أيـــن ذهبت الرسالة مائتان وواحدة ؟

- لعل اثنين اشتركتا في رسالة واحدة .

- فكرت في ذلك ، لكن لم نجد دليلا عليه ، ثم لماذا تتكلم نفس البنت ؟

- لكن لا أحد تكلم منا يا مولانا. لماذا نتكلم دون أن يطلب منا ذلك؟ ! "[2].

وقد جاء هذا الحوار بعدما جمع الولي الطاهر المريدات لمعرفة سبب بعثهن له بالرسائل، وكيف أن الرسائل جاءت ناقصة، لكنه لم يجد الحل فكان يسمع نفس الصوت يرد عليه.

[1]- ينظر : صلاح صالح : سرد الأخر ص : 67 .

[2]- الرواية ، ص : 38 .

ومما تضمنته إحدى الرسائل ما يلي :"إنني أوتى كل ليلة ، فأدركني أيها الولي الطاهر، أيها الحبيب" [1] .كما يظهر هذا الضمير في عدة مقاطع من الرواية منها الأدعية التي كان يرددها الولي الطاهر مثل :

" يا خافي الألطاف نجتا مما تحلق "

" اللهم يا ذا الجلال والإكرام، لا تنسنا ما أقرأتنا "[2]

ويمكن القول ، في الأخير، أن السرد يتحرك بالضمائر السابقة في اتجاهات حيزية و زمنية وحدثية متباينة " فكأن ضمير الغائب مدبر ،متجه نحو الماضي البعيد فهو طولي بسيط الاتجاه ، مفتوح إلى الوراء .وكأن ضمير المتكلم مقبل ،متجه نحو الحاضر ، أو الماضي القريب (....) وكأن ضمير المخاطب (.....) حاضر شاخص؛ وقد يتوجه شيئا ما نحو الماضي القريب ، وشيئا ما نحو المستقبل القريب"[3] .

لقد استفاد الطاهر و طار كثيرا من هذه الأشكال السردية ، فترا وحث ما بين « الأنا- الأنت – الهو » ،و تعدد اصطناع الضمائر لا يعني تعدد الخطابات التي قد تتلف مفاتيح السرد؛ وإنما هي لعبة سردية ذات مضمون واحد ، ويبد و أن هذه الأشكال السردية لم تؤد وظيفة دلالية فقط ؛ و إنما حققت أيضا وظيفة جمالية بحكم أن الكاتب – بتنويعه ضمائر السرد – يكون قد قدم عملا روائيا متميزا من الناحية الفنية بالاستعانة بالتراث الصوفي الذي وسم هذه الممارسة الأدبية بمواصفات دلالية – جمالية جديدة .

لقد منحت مساحات السرد في النص الخطاب طابع الكشف والإشراق المتجدد ،حيث الشخصيات تظهر وتختفي، والأحداث لا تسلسل ، والصور الوجدانية لا تترابط ، لتتواشج سلطة المشاهدة بواسطة العين و سلطة الإشراق بواسطة القلب . إنها حالة " لاهي بالحاضر ولا هي بالماضي و لا هي بالمستقبل ، لاهي حلول و لا هي توحد "[4] .

[1]- الرواية ، ص : 27 .

[2]- م ،س ، ص : 16 .

[3]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 188 .

[4]- الرواية ، ص : 133 .

ثانيا – خصوصيات الزمان :

لقد اختلفت دلالة الزمن باختلاف مفهومه من حقل علمي إلى آخر ، فأصبح بذلك موضوعا خصبا لبحوث و أطروحات غاية في الدقة و التخصص ، فهو لا يخرج عن كونه "مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل حياة و حيز كل فعل و كل حركة "[1] .

على أن السهولة التي يجدها الروائي في التحرك على مستويات زمنية متعددة و في المراوحة بين استخدام ضمائر مختلفة ... هي سهولة تضمر خلفها تعقيدا حقيقيا بالنسبة للباحث في تعامله مع آليات اشتغال الزمن و الوظائف التي ينهض بها في النص الروائي ، لأن " الزمن نسيج ، ينشأ عنه سحر ، ينشأ عنه عالم ، ينشأ عنه وجود ، ينشأ عنه جمالية سحرية ،أو سحرية جمالية . فهو لحمة الحدث ، و ملح السرد و صنو الحيز ، و قوام الشخصية "[2] .

وتأتي أهمية دراسة الزمن في السرد من كون هذا النوع من التحليل يفيد في التعرف أكثر على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي، و ذلك باعتبار هذا الأخير بؤرة زمنية متعددة المحاور و الاتجاهات ، بتلخيص أهم القضايا التي يطرحها عدم الاتفاق بين زمن القصة و زمن السرد ، و ذلك من خلال استعراض العلائق التي تجمع بين هذين الزمنين ، المتمثلة في حركتين أساسيتين ؛ إحداهما تتعلق بتحليل المفارقة الزمنية التي " توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب و الإياب على محول السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة "[3] ، و نعني هنا تقنية السوابق و اللواحق .

أما ثانيهما فتتعلق بإدراج تقنيات تعطيل زمن السرد أو تسريعه و هي تقنيات : الإضمار ، التوقف ، المشهد.....

[1]– عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب ، تونس ، دط، 1988 ، ص : 07 .

[2]– عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 207 .

[3]– حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط 1 ، 1990 ، ض : 119 .

اشتغال الزمن في الرواية :

رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) كغيرها من الروايات ، من وجهة النظر البنائية ، لا يتطابق تتابع أحداثها مع الترتيب الطبيعي للزمن – كما يفترض أنها جرت بالفعل – لأن طبيعة الكتابة الروائية تفرض ذلك مادامت لا تستطيع أبدا أن تروي عددا من الوقائع في آن واحد ، وذلك مبرر بـ " أن المبدع في معظم الأطوار يستكنف عن الاستنامة إلى التعاقب الطبيعي للأحداث ، لأنه يصطنعه في تشويه الزمن لغايات جمالية "[1] .

وأول مشكل منهجي سيصادفنا هو تعدد الأزمنة[2] التي تتداخل في هذا النص و اختلاف العلامات الدالة عليها . لكن النقاد اختصروا تلك التعددية إلى ثنائية محددة تسهل الولوج إلى مبحث الزمن السردي في أية رواية.

و على المستوي الإجرائي الصرف تكون هذه الثنائية متمثلة في :(زمن السرد / زمن القصة) ؛ إذ يخضع زمن القصة " بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي "[3] .

تقودنا هذه الملاحظة إلى تحديد ثلاثة نواح أثناء دراستنا لاشتغال الزمن في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) و هي:

1- دراسة العلاقات بين انتظام زمن الأحداث في الحكاية و انتظام زمنها في النص.

2- دراسة العلاقات بين الديمومة النسبية للأحداث في الحكاية و ديمومة النص (أي طوله) .

3 - دراسة العلاقات بين طاقة تكرار الأحداث في الحكاية و طاقة تكرارها في النص .

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، ص : 219 .

[2]- هناك في النص ، حسب طودوروف ، ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل وهي : زمن القصة و زمن السرد و زمن القراءة و المتمثلة في الأزمنة الداخلية ، إضافة إلى الأزمنة الخارجية و هي : زمن الكاتب (المرحلة الثقافية التي ينتمي إليها المؤلف) ، و زمن القارئ (المسؤول عن تفسير النص) و الزمن التاريخي (علاقة التخيل بالواقع) .

[3]- حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 ، 1991 ، ص : 73 .

1- الترتيب الزمني : l'ordre temporel

تطبيق مثل هذا التحليل على الرواية مهم في الكشف عن علاقة انتظام زمنية أحداث الرواية بانتظام زمنيتها في الحكاية ، خاصة و أن النص يغير من وجهة مسار الزمن في الحكاية بحسب مقتضيات السرد التي " كثيرا ما تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية ؛ فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي ، و إذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر ، و إذا الماضي قد يحل محل المستقبل على سبيل التحقيق أو التعتيم السردي (...) إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية"[1] .

بإمكاننا هنا التمييز بين نوعين من التنافر الزمني ، فقد تتسلسل الأحداث في النص وفق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف الراوي في نقطة سردية معنية ، عائدا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة لهذا النقطة، أو يتوافق هذا التوقف مع نظرة مستقبلية لم يبلغها السرد بعد . و هذا ما يعرف بالسوابق واللواحق .

1- 1 السوابق prolepses :

إن " السابقة عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا ، و هذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث "[2] ، و هي ترد قصد الإنباء بأحداث لم تقع بعد بهدف خلق حالة انتظار في ذهن القارئ ، هذا الانتظار الذي قد يحسم فيه بسرعة أو ببطئ بحسب مدى الإعلان المشار إليه .

هذه المناورة السردية تمثلت مثلا في الإشارة إلى وجود شخصية " بلارة" قبل أن يبدأ الحديث الفعلي عنها ، إذ قفزت إلى ذهن الولي فجأة رغم أنه سيأتي حديث مفصل عنها .

كان الاتجاه نحو المستقبل قفزا على حساب الأحداث و سرعة لتجاوز الحاضر، و الإنسان " يستدعي المستقبل لأمله فيه أو يأسه منه "[3] . ففي عدة مقاطع سردية أسست الرواية لمواجهة قبلية لتغيير أحوال الأمة فيسلط الله عليها زمنا تخافه :" أحذرك يا مولاي من سفك دمي . ستلحقك بلوى

[1]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 220 .

[2]- سمير المرزوقي ، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ، دط ، دت، ص : 80 .

[3]- نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية و التطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية ، مكتبة غريب ، دط ،دت، ص : 72 .

خوض غمار الحروب ، فتشارك في حروب جرت ، و في حروب تجري ، و في حروب ستجري ، إلى جانب قوم تعرفهم ، و قوم لا تعرفهم ، و لا تفقه لسانهم ، و لا تدري لماذا يحاربون . أحذرك يا مولاي من سفك دمي .ستلحقك بلوى حز الرؤوس و خنق الأطفال و العجائز و العجزة ، و حرق الأحياء "[1] .

يمثل هذا المقطع رؤية مستقبلية لاحقة لزمن مدمر قد وجد فيه الولي حقيقة نبوءة صادقة ، و قد تكرر هذا القول اثنتي عشرة مرة ، مما منحها تركيبا خاصا انفتح على بعد رمزي .

و هناك حالة أخرى وردت على لسان الولي الطاهر :" ستتضح المسألة في نهاية التحقيق الذي أجريه "[2] . إذ يمكن اعتبار هذا المقطع سابقة، لأنه أورد أحد الاحتمالات التي سينجلي عنها التحقيق أي نهاية حدث مستقبلي ، و هو معرفة حقيقة ما يحدث عند منتصف كل ليلة للطلبة و الطالبات .

فكل ما أتى فيها بعد له صلة قوية بهذه السابقة ، و قد خلقت حالة انتظار لما سيسفر عنه هذا التحقيق .

يرتسم الزمن المتجاوز من خلال هذه التقنية في رؤية قد تكون منفتحة أو منغلقة" تتوقع ما سيحدث في المستقبل ولا يهم الكاتب الزمان في حد ذاته بقدر ما تهمه دلالته الذاتية والاجتماعية التي تخرج بنا من دائرة التصور السكوني للزمان إلى أفاق مستقبلية جديدة ، و إن استخدام أسلوب الاستباق الزماني يمثل رغبة الكاتب في تحقيق بعض الغايات الجمالية "[3] .

1- 2 – اللواحق : analepses

تعرف اللاحقة بأنها " عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، و تسمى كذلك عملية الاستذكار (rétrospection) " [4] .وغالبا ما تكون استدراكا متأخرا لإمداد القارئ بمعلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (الشخصيات، العقدة،

---

[1]- الراوية ، ص : 92 .

[2]- الرواية ، ص : 78 .

[3]- أحمد طالب ، مفهوم الزمان و دلالته في الفلسفة و الأدب (بين النظرية و التطبيق) ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ،دط، 2004،ص : 27 .

[4]- سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص : 80 .

الإطار)، بهدف تلبية بواعث جمالية و فنية خالصة في النص الروائي و ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه .

لجأ الروائي إلى اللواحق لإمدادنا ببعض المعلومات عن الشخصيات ، كما برر بعض السلوكات كإكثار الولي من الصلاة و الطواف حول المقام ، و ترديد الدعاء " يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف " ، و قد كان الروائي يستخدم في ذلك كلمات أو عبارات متشابهة معلنة عن بداية المقاطع الاستذكارية و نهايتها مثل : (سقط ، استفاق ، هوى ، فتح عينيه ...) .

انتقل الولي في فضائه لقراءة تاريخ العالم الإسلامي ، دون قيود لمساءلة التاريخ ومحاورته ، " عارض موت مالك بن نويرة مع قتادة ، ولكن سبق السيف العذل وكان حاضرا عند موت مسيلمة الكذاب ،و في فتح دمشق ، وحصار بيت المقدس ،و قطع مع طارق بن زياد المضيق، وتوغل مع عبد الرحمان الداخل ... "[1] .

سمح هذا الأسلوب بتجاوز المكان وعدم الاعتراف بجغرافيته، فتداخلت الصور المتباعدة، ومكن الشخصية من ممارسة فعل السفر الحر، فانفتحت بوابات الزمان والتقطت الصور والأحداث لاستقراء الذاكرة الجماعية.

وهذا القالب الفني هو أحد الأساليب التي يتكئ عليها الروائي في النفاذ إلى باطن الشخصية الروائية وتكثيف خواطرها النفسية الكامنة في اللاوعي والزمان بمفهومه الفلسفي الصوفي، وفي شكله الخيالي الهلامي المطلق مكن الشخصية من تجسيد فكرة التواجد في أي زمان و مكان ، ذلك " أن البطل الصوفي يرى نفسه وقد وسعت كل شيء ويرى الطبيعة كما لو أنها جزء منه و أن الزمن يجري في عروقه "[2] .

ترى رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) الزمن بالمنظور الصوفي الذي يستمد حركته وامتداده في إيصال الروح بالأنا العليا، فتتجاوز به الحقائق الظاهرية إلى الباطنية لإدراك المعرفة الصوفية ... " ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة، عن وقائع جرت، لكن لا يميز، أو حتى يتصور زمن

[1]- الرواية ، ص : 145 .

[2]- علي زيعور ،العقلية الصوفية و نفسانية التصوف ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1979 ، ص : 182 .

وقوعها، الأمس واليوم والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلها، آن قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر(...)الماضي يغرق في الضباب.بل إنه يومض "[1].

يتميز هذا الزمان بالهلامية والغموض وانحرافه عن الخط التاريخي للزمن، وينكسر أفقيا ويتواصل عموديا، فهو زمن الحركة الداخلية التي تعيشه الروح " من حيث كونها توترا داخليا و توقا إلى ما هو أبعد و أعمق وعلى ضوء هذه الحركة يحصل نوع من الالتحام المباشر بين الزمن و الإنسان لا على مستوي الذهن و الإدراكات العقلية فقط بل على مستوي الشعور والإحساس باعتبارهما القوة الخلاقة"[2] .

2 – الديمومة:

يمكن اختصار مفهوم ديمومة النص القصصي في " ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات و طول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل"[3] .

وللإشارة فإن المقارنة بين النظام الزمني للقصة مع النظام الزمني للسرد أمر صعب ، إلا أنني سأحاول استقصاء سرعة السرد التي تخضع للتعجيل أو التبطئة متناولة بالدراسة أربع تقنيات حكائية ، كما سيأتي :

2– 1 المجمل le sommaire :

هو التعامل مع مقاطع النص بقصر كمي " و يمكن كذلك تسميته ملخصا (résumé) وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال و ذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة "[4] . و هنا يكون زمن السرد أقل من زمن القصة .

---

[1]– الرواية ، ص : 20 .

[2]– بشير بويجرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2001 ، ص : 02 .

[3]– سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص : 89 .

[4]– م ، س ، ص : 89 .

فلو أخذنا هذا المقطع على سبيل التمثيل :" صعدت إلى خلوتي ، حيث أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ إنها استغرقت سبعة أيام " [1].

لوجدنا أنه قد وردت فيه خلاصة صريحة ، حيث أن قوله (سبعة أيام) يشير إلى أن الفعل استغرق وقتا طويلا ، لكنها لم تأخذ من اهتمام المؤلف سوى سطر واحد و هناك نموذج أخر : " ثم تكشف عن وجهها ، في الظلمة يا مولانا الطاهر ، فيغمى عليه حتى الصباح ، حيث يستيقظ "[2]. الخلاصة أيضا تتكرر هنا في عبارة (حتى الصباح) التي توحي بأن فعل الإغماء قد استغرق ليلة كاملة .

تكمن الغاية من وراء هاتين الخلاصتين الاستذكاريتين، و غيرهما من الخلاصات الأخرى في طي المسافات الزمنية، و صهرها في بضعة أسطر أو كلمات، و يبرر حضور المجمل في النص أيضا بحماية السرد الروائي من الإطناب أو التفكك أو الانقطاع .

2- 2 – الإضمار l'ellipse :

تعد تقنية الإضمار من بين الوسائل الاختزالية ، فهي تشترك مع الخلاصة في وظيفة الاختزال و تسريع وتيرة السرد ، و الإضمار " هو المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية ، سواء نص السارد على ديمومة هذا الإسقاط (...) أم لا "[3] ، فيكون زمن السرد مساويا للصفر في حين يكون زمن القصة معادلا لقيمة زمنية معنية (س) .

يقفز الروائي على فترات زمانية معينة ، دون أن يتحدث عما جرى فيها ، و غالبا ما تبتدئ المقاطع التي تتوفر فيها مثل هذه الخاصية بعبارات معينة مثل :مرت سنوات ، انقضى ما لا يزيد على أربعة أشهر....

غير أن بعضها الآخر ، لا يبدو واضحا ، بل تحتاج إلى بذل جهد ذهني ؛ إذ نلقي بعض القصاص يمارسون نوعا من الاحتيال المشروع ، يجبر كل من يتناول أعمالهم أن يكون في حالة تأهب . هذا يعني أن الإضمار (الحذف) يكون صريحا أو ضمنيا.

---

[1]- الرواية، ص : 38 .

[2]- م ، س ، ص : 25 .

[3]- سمير المرزوقي ، جميل شاكر ،مدخل إلى نظرية القصة ، ص :93 .

من أمثلة الحذف الصريح قول الروائي : "بعد الليلة السابعة ، رفع " القنـــاديز " إلي عريضـــة يطلبون فيها، طرد مقيمة بيننا ، بدعوى أنها تشوش عقولهم فلا يستطيعون التركيز فيما يتلقـــون "[1] هنا نص الروائي على مدة الإضمار (الحذف) المسقطة، وذلك بمؤشر زمني واضح (بعد الليلة السابعة)، حيث لا نعلم ما جرى خلال هذه الأيام السبعة من يوم التحاق الطالبة الجديدة إلى غاية هذه المدة.

و من أمثلته أيضا ما ورد على لسان (عيسي لحيلح) :" وصرت الآن – بعد ست ســـنوات من الحرب – أعشق التسامح ! ... لماذا ؟ لأنه لا يقدر فضيلة التسامح إلا من كان ضحية الحقد"[2] فعبارة (بعد ست سنوات) أسقطت الأحداث التي دارت في هذه الفترة .

أما المحذوفات الضمنية فهي التي لا يصرح بها الروائي ؛ و إنما يقوم القارئ باستنتاجها ، بنـــاء على ملاحظته لفقد حلقة من السلسلة الزمنية ، أو تبينه لوجود بتر يستدعي البحث عن مدة المرحلة الزمنية المتخطاة . وقد صادفنا نموذجا عن هذه الخاصية الأسلوبية، إذ علمنا بأن" الولي الطاهر" أمـــر الرجال بالقيام بالصلاة والذكر، و قد كان ذلك وقت العشاء، ثم نلقاه بعد ذلك وقد استيقظ ليصلي بهم صلاة الصبح، مما يتضمن ليلة واحدة، أي إسقاط المدة الزمنية الواقعة ما بعد صلاة العشاء بقليـــل وصلاة الصبح.

يبقى النوع الثالث من الإضمار وهو الحذف الافتراضي . هذا النوع أصعب مـــن النـــوعين السابقين ، إذ يستحيل معرفة موقعه، أو حتى تحديد مكانه ؛كغيبة " الولي الطاهر" التي تتكرر من حين لآخر ... " عندما يسقط الولي الطاهر مغميا عليه ، في حضرة طيبة ، لا حد لا لمكانه ولا لزمانـــه ، ومحاولة معرفة ذلك ، إفساد للحالة "[3] .... " طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات، ثم سقط عند أرجل العضباء يتخبط مصروعا، مرفوع السبابة يتلو الشهادة "[4] .

الزمن الموظف في النوع الأخير زمن صوفي يأبى الحصر ، روحي يحقق الاتصـــال و التوحـــد. تذوب في هذا الزمن كل الحدود فلا يدرك المرء فيه نقطة وجوده ، فتنطلق الجوارح في زمن جديـــد

[1]- الرواية ، ص : 24 .
[2]- م ، س ، ص : 137 .
[3]- الراوية ، ص :14 .
[4]- م ، س ، ص : 30 .

تعانق فيه كنه الوجود و الأمـــاكن و الأشـــياء . و مفرداتـــه (المقـــام ، الاعـــتلاء ، التواجـــد ، الركعتان،الدهر) هي ألفاظ ذات حضور في الرحاب الإلهي تحقق نوعا من التواصل الزماني، "فالدهر هو الآن الدائم الذي هو امتداد الحضرة الإلهية و هو باطن الزمان و به يتحد الأزل والأبد "[1] .

ومفهوم الأزل عند المتصوفة" استمرار الوجود في أزمنة مقدرة غير متناهية في جانب الماضـــي كما أن الأبد استمرار الوجود في أزمنة مقدرة غير متناهية في جانب المستقبل "[2]. فالزمـــان بتلـــك البنيات اللسانية إدراك باطني للحقائق إدراكا قلبيا ذوقيا، فالولي الطاهر يتصور الزمان تصورا باطنيـــا قائما على أساس الخيال... " إنه يوم ربك . ألف سنة مما يعدون ، أعطى للأرض منه لحظة سميـــت بالزمان و قسمت إلى ليل و نهار ، و أشهر و سنوات و قرون وساعات و دقائق و ثوان "[3] .

2-3- المشهد " Scène"

يقرب فيه حجم النص القصصي من زمن السرد و يطابقه تماما في بعـــض الأحيـــان، " فيقـــع استعمال الحوار و إيراد جزيئات الحركة و الخطاب " [4] ، أي يصبح زمن القصة مساويا لزمن السرد.

و فضلا عن وظيفة المشهد الأساسية، بوصفه وجهة نظر لغوية تسنح للكاتب مناسبة ممارسة " التعدد اللغوي و تجريب أساليب الكلام و اللهجات والرطنات الإقليمية و المهنية " [5] ، فإنه للمشـــاهد دور مهم في تطور الأحداث و في الكشف عن الطبائع النفسية و الاجتماعيـــة للشخصـــيات، ولـــذلك تستخدم الرواية هذا النمط من أنماط التعطيل السردي " لبث الحركة و التلقائية في السرد وكـــذلك لتقوية أثر الواقع في القصة " [6].

وما يلاحظ كثرة الوقفات المشهدية و طولها، حتى إنها تستغرق في بعض الأحيـــان صـــفحات عديدة، ولنتصفح الرواية من الصفحة (68) إلى الصفحة (93)، نجد أن المشهد الحواري وصل، تقريبا، خمسا وعشرين صفحة، و قد استغله المؤلف لعرض الفحص الذي أجري .

---

[1] – علي زيعور ، العقلية الصوفية و نفسانية التصوف ، ص :168 .

[2] – م ، س ، ص :160

[3] – الراوية ،ص :18، 19 .

[4] – سمير المرزوقي، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص : 93 .

[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص : 166 .

[6] – م . س، ص : 166 .

– " ماذا حدث لك البارحة ؟

– أولا تعلم يا مولاي ؟

– و كيف لي أن أعلم، و أنا كنت في الحضرة، ثم إن الأبواب موصدة دونكن.

رفعت حاجبيها النونين مستغربة، ثم قالت في لامبالاة .

– ما يحدث كل ليلة عند منتصف الليل يا مولاي الولي الطاهر.

– وما يحدث كل ليلة عند منتصف الليل يا أمة الله ؟

خفضت رأسها، ظلت صامتة، فبادرها .

– لا حياء في الدين، لقد كلفني الله برعايتكن، فيجب أن أعلم بكل صغيرة أو كبيرة في حياتكن بالمقام الزكي " [1].

إضافة إلى ذلك فإن المؤلف غالبا ما يجعل للمقاطع المشهدية علامات معلنة ترافقها، كالمطة ،

أو يتبعها بأفعال تدعيمية مثل : بادر، أضاف، قال، هتف، تساءل ...

4-2 – التوقف " Pause "

تحصل الوقفة " من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي، تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية " [2].

و يتعلق الأمر هنا بتوفير الراوي لمعلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات، و يكون زمن السرد هنا معادلا لقيمة زمنية معينة (س)، أما زمن القصة فيكون معادلا لقيمة صفر.

[1] – الرواية، ص : 69 ، 70 .

[2] – سمير المرزوقي، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة، ص : 90 .

هذا يعني أن يعلق السرد، و يتبادل المكانة مع الوصف، إنه يختفي لصالحه إلى حين، فيستقل الوصف بذاته. و من المعروف أن الوصف يلائم الأشياء أو الكائنات التي قد تكون في حالة سكون، في حين أن السرد يلائم الأفعال و الحركات .

وقد وردت في الرواية عدة (وقفات)، معظمها يخص الشخصيتين الرئيسيتين (الولي الطاهر، بلارة)، أو حتى بعض الشخصيات الحقيقية كالإمام الخميني ، وعبد الله عيسى لحيلح ....

ما خصّ شخصية " الولي الطاهر "، مثلا، قول السارد: " ألقت عليه نظرة، فبان لها شابا يافعا، على رأسه « شماغ » أبيض و عقال أسود، لحيته تنحدر من اليمين كراء ، ومن اليسار كراء أيضا لكنها مقلوبة، الراءان يلتقيان عند نقطة كبيرة في حجم الذقن.أنفه مقعوف، وحاجباه كعينيه يشعان بالسواد،عليه بذلة افرانجية، داكنة اللون، وفي قدميه حذاء يشع بالسواد بدوره "[1].

هناك وقفة أخرى تتعلق بـ « بلارة » : " فتح فاه مشدوها. هي نفسها. عادت. هي كما كانت قبل لحظات . بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان شديدتا السواد، هدباهما ينفرشان بساطا أسود على خديها فمها صغير مستدير مكتنز، أنفها يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة " [2].

ومما لا شك فيه أنه كان لتلك (الوقفات) دور هام، رغم أنها توقف مسار الحركة السردية، إنها توفر مساحة أو فضاء لاستعادة النفس، وكأنها لحظات خاطفة تقع خارج زمن القصة، مما يعطي فترة استراحة .

[1] – الرواية ، ص : 85 – 86 .

[2] – م . س، ص : 72 .

3- التواتر " La Fréquence"

هو ثالث العناصر السردية في نظرية القص، ويقصد به " مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية " [1].

فقد يروي النص القصصي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة في الحكاية، أو أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

رغم أن بعض الدارسين يرون أن أهمية التواتر لا تعادل أهمية بقية العناصر الأخرى المشكلة لبنية الزمن، لكن هذا النص السردي يستدعي منا وقفة مطولة لدراسته ، بخاصة أن نظام التكرار ميز المتن من أوله إلى آخره .

بالنسبة للعلاقة الأولى فهي الأكثر ورودا في جميع النصوص السردية، لأنه ما من نص يخلو من أحداث ترد تلقائيا ، و لا تبرز هنا خاصية التكرار، بشكل منطقي، سواء على مستوى القصة أو الخطاب .

أما الحالة الثانية فهو شكل آخر للسرد، حيث يطابق تكرار المقاطع النصية فيه، تكرار الأحداث في الحكاية، و قد وردت هذه الحالة موظفة بكثرة، و لنأخذ على سبيل المثال:

" استدار من جديد فوجد نفس المقام، ظل يستدير، حتى أكمل دائرة برمتها " [2].

هذا التكرار المقصود، ربما أراد به أن يماثل الواقع دون أن يضفي أي لمسة تزيينية عليه .

أما بخصوص الحالة الثالثة، فإن النص يخبرنا عما حدث مرة واحدة على مستوى القصة بعدة مرات، وهذا الشكل يبدو أكثر بروزا؛ إذ نجد الروائي يكرر صفحات كاملة، بل إنه يورد الجزء الأول من اللوحة الأولى، التي تحمل عنوان " تحليق حر " و يجعلها كلوحة مستقلة، و بعنوان خاص " محاولة هبوط أولى "، و يقتطع من نفس اللوحة الصفحات (15، 16، 17، 18)،

[1] – سمير المرزوقي، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة، ص : 86 .

[2] – الرواية، ص : 11 .

ويجعلها أيضا لوحة تلي مباشرة اللوحة الخامسة، ويعطيها عنوانا خاصا " محاولة هبوط ثانية "، ويقتطع الصفحات الأخيرة من اللوحة الثالثة " السبهللة "، ويجعلها لوحة مستقلة تحمل الرقم سبعة بعنوان " محاولة هبوط أخرى " .

وإذا قمنا بعد مجموع الصفحات المكررة لوجدناها ثماني صفحات كاملة، وهي كمية معتبرة بالنظر إلى عدد صفحات النص.

وأخيرا أن يحكي النص مرة واحدة، ما وقع عدة مرات على مستوى القصة، حيث يستعمل المؤلف في ذلك إشارات مقتضبة تدل على تردد الحدث، و هذا المثال تبرز فيه هذه الخاصية، إذ يقول " الولي الطاهر " : " أثناء الدرس الذي ألقيه كل ليلة بين صلاة المغرب و صلاة العشاء سألني أحدهم ... "[1].

هنا، تعلمنا هذه الشخصية بقيامها كل ليلة بإلقاء الدرس، وهو حدث يتكرر على الدوام، لكنه لم يحظ سوى بسطرين، إذ اختزله المؤلف بعبارة دالة وهي " كل ليلة ".

يمكننا القول في الأخير، أن من أبرز المكونات السردية التي تبرز اشتغال البعد الصوفي في الكتابة الروائية، نجد مكون الزمن. و ما لمسناه في الرواية أن الطاهر وطار تحرر من رتابة الزمن الفردي والتاريخي، و أحدث قصة في لحظات مفارقة للحقيقة، هي لحظات الكشف والحلول، عبر الشطح الذي يعتبر الوسيلة الوحيدة للوصول إلى تلك اللحظة.

فانتقال " الولي الطاهر " بين الأزمنة والأمكنة في آن واحد، و تمزيقه نظامها بعجائبية، عوالم خيالية لا يستوعبها إلا هذا الأسلوب الذي تتماهى فيه خطية الزمن و تصبح الذات حرة في تحركها ... " وهذه الشمس الذاهلة، هل فقدت اتجاهها، ضاع عنها المشرقان و المغربان، فلا تدري أين تذهب ؟ (...)

النهار مثل مقامي الزكي يتضاعف، بتوقف الميقات، و لا شك أن الليل سينتظر ألف سنة مما يعدون"[2].

[1] – الرواية، ص : 26 .

[2] – م . س، ص : 16 .

ثالثا : خصوصيات المكان :

تمهيد :

كل حدث روائي هو وليد تفاعل مستمر بين الزمان والمكان، و ثراء الرواية بالأحداث المختلفة قد يدل على اختلاف الأمكنة و الأزمنة فيها.

و يتعذر على المحلل لهذه الرواية ضبط هذه العناصر الثلاثة بسهولة، لأن الأحداث جاءت متفرقة مشتتة لا تخضع لمنطق التسلسل الزمني، و يمكن القول عنها أنها " وقائع، و مشاهد، و انطباعات، وذكريات ترتصف ارتصافا فسيفسائيا على حسب ما تشاؤه الصدفة و فيض الخواطر " [1].

إن تعيين المكان في الرواية بؤرة ضرورية، باعتباره بنية تشارك أبنية أخرى في تحقيق الإمكانات الدلالية للعمل التخيلي، إذ " أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن و نقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني و المكاني معا، فالرواية القائمة أساسا على المحاكاة، لا بد لها من حدث، و هذا الحدث يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا " [2].

وعملية تحليل الفضاء الروائي تحيل الناقد إلى " القبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته " [3].

على أن لا ينفي هذا، تلاحم المكان بعناصر أخرى كالشخصية والحدث والزمان والمكان واللغة في تكوين أي عمل أدبي، و ما عزل المكان عن بقية الأبنية إلا أمر اقتضاه التحليل المنهجي للنموذج الروائي.

وينبغي التأكيد هنا أن تشكيل الروائي للفضاء المكاني لا بد أن ينسجم " مع مزاج و طبائع شخصياته، وأن لا يتضمن أية مفارقة (...) بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل و قد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[4].

[1] عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالاته في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 237 - 238 .

[2] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص : 29 .

[3] - م . س، ص : 33 .

[4] - م . س، ص : 30 .

إذن يمكن اعتبار الفضاء الروائي بمثابة " بناء يتم إنشاؤه اعتمادا على المميزات و التحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية؛ و إنما أيضا لصفاته الدلالية و ذلك لكي يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام " [1].

تدرك بالمكان حقائق الأشياء و أبعادها و منه تستمد خصائصها و تتميز بها وتتحدد صفاتها، ومن ثمة يتوجه الدرس النقدي إلى كشف ذلك التباعد المتبادل بين هذه العناصر والمكان لمعرفة حدود وطبيعة التبدُّلات القائمة بينهما .

ويجسد التفاعل المتبادل بين المحسوس المكاني و المجرد الفكري مفاهيم إنسانية يكون المكان ناطقا عنها داخل النص " والمكان يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة و يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية"[2].

فالروائي يلجأ إلى ملء المكان بكثير من الأشياء المحسوسة سواء كانت منتظمة متناسقة أو مبعثرة متنافرة ليصنع منها شخصية طافحة بالدلالات و المعاني .

إن الحضور القوي للمكان بالنص الروائي له ما يبرره من منطلق إثبات الوجود لشخوص الرواية أو ربما لقيمة المكان في حد ذاته.

و قصد استجلاء حضوره في النص سنتعرض لأنواع الفضاء المبثوثة في النص الروائي، و يمكن أن نجمل هذه الأنواع في التالي:

1-الفيف :

يفتتح الطاهر وطار روايته بقوله : " توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع و طوابقه السبع"[3].

[1] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص : 30 .

[2] – عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ص : 245 .

[3] – الرواية ، ص : 11 .

لم يحدد لنا الكاتب موقع " الولي الطاهر " بالنسبة للمكان الذي هو موجود فيه ؛ بل جعل العضباء هي مركز الرواية، فهي أول من قام بالفعل (فعل التوقف) ... فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في فيف واسع ، قبالة المقام الزكي بشكله المربع ، المتكون من طوابق سبعة .

من خلال هذه الفاتحة السردية ، نجد أن الإطار المكاني لهذا المقطع الروائي ينحصر بين ثلاث نقاط هي : المقام، الزيتونة، و الفيف . إنه مكان تجريدي لفقدان الأبعاد قيمتها الجغرافية، و يظهر ذلك جليا عندما أراد " الولي الطاهر " أن يصلي، فراح يبحث عن القبلة، و قد تعود أن تكون على يمينه باستدارة ربع دائرة، لكنه لما دار، ظل المقام يقابله، فظل يستدير، و المقام ظل يتعدد. حتى الشمس بقيت ثابتة في منتصف السماء، فلم يستطع الاهتداء بالظل .

لقد وجد " الولي الطاهر " نفسه في إطار متخيل لا يتحرك ... الزمن توقف ، والظل سكن، والمسافة التي تفصل المقام عن " الولي الطاهر " غير محدودة، لذا يبدو المكان سرابيا ... "غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها " [1].

إن استعمال كلمة (فيف) يدل على اتساع المكان و رحابته، لكن هذا المكان يضيق ويتسع، ذلك أن الدائرة التي تضم القصور يتغير نصف قطرها : " ميلا " ثم " نصف ميل " ثم "ربع ميل " ثم " ميل أو يزيد "، فطبعت الأبعاد بطابع غرائبي : " إنها تضيق دون أن تفقد قصورها حجمها والمسافات التي تفصل بينها، و دون أن يختفي أي واحد منها، هذا ما يبدو على الأقل حتى الآن لنظر الولي الطاهر. كأنها صورة، الأبعاد فيها متوقفة، بعد أن حددتها الرؤية الأولى " [2].

إذا كان المكان يثري العمل في جانبه القرائي الإنتاجي، فإنه يغتدي، في مفهومه الإبداعي، قراءة كتابة متواصلة فلم يعد " مجرد ذكرى تذرف عندها الدمع؛ و إنما كتابة تقتضي استمرارية ومواصلة البكاء و فلسفة المواقف إزاء تعميق البحث في أسس التحول الذي يسكن الحياة وتتجسد مظاهره في المكان، و بهذا المعنى يكون المكان كتابة يجب قراءتها لما يناسبها من عمق ودلالة " [3].

---

[1] – الرواية ، ص : 18 .

[2] – م . س، ص : 16 .

[3] – حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي القديم، قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط،2001م، ص : 20 .

لعل الكاتب جعل صفة التحول تتعلق ببصر " الولي الطاهر "، و ما يتراءى له أثناء عودته إلى المقام، أو أن ذلك من كراماته باعتباره وليا، وتموقعه ،كشخصية لها أبعاد صوفية، يؤهله لذلك .

يعطي الكاتب للعين أهمية كبيرة في تقصي الفضاء العام للرواية، فكأنه يضع " الولي الطاهر " فوق منصة عالية لينظر القارئ، من خلاله، إلى كل الأحداث الروائية عبر كامل المحطات التي يتوقف عندها " الولي الطاهر " بغرض الاستكشاف بحثا عن المقام الزكي.

ويبقى الفيف مكانا لا يستطيع الإنسان أن يتواجد فيه إلا عبر الحلم، و قد تكون مواصلة بحث " الولي الطاهر " عن المقام الزكي دون أن يجده، دلالة على البحث المستمر عن الراحة النفسية والذهنية.

2- الجبل :

ينقلنا السرد إلى مكان آخر هو الجبل، إنها مفارقة في المكان، إذ تشتغل الرواية على وتر التنويع المكاني الذي أبرز البيئات الاجتماعية وارتباطها العضوي بقضايا الإنسان، وكشف عن احتدام الصراع بين الأمكنة و دلالاتها، وزاوج بين الحضور و الغياب والمتخيل و الجغرافي .

فمن الفيف الرحب إلى مكان أضيق و أوعر، يقول: "وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة، المياه قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض و أسود، بعضه تتخلله ألوان تختلف بين الأخضر و الأزرق، لهم لحي مخضبة بالحناء، لتبلغ لدى بعضهم الركب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة، في أعينهم الكحل، وفي شفاههم السواك، تعبق من أفواههم رائحة مسك بالغ الحدة" [1].

في هذا المكان الجديد لا يشير الكاتب إلى الإطار العام فقط، بل يميزه عن الإطار السابق بأنه آهل بالبشر، فيصف شاكلتهم، و أنها لتنبئ بأنهم قوم معارك تأقلموا مع طبيعة الجبل، و قد قدم هذا المكان بوساطة الوصف " لأن هذا الوصف هو وسيلة اللغة في جعل المكان مدركا لدى القارئ " [2].

[1] – الرواية ، ص : 31 .

[2] – سمير روحي الفيصل ، الرواية العربية، البناء و الرؤيا – مقاربات نقدية – من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2003 ، ص : 74 .

وربما إدراج الكاتب لبعض التفاصيل، مبرر بإدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في خلق المناخ العام لروايته، حتى و إن قدمها بشيء من الترميز، فهي لا تكتفي بمعناها المباشر، بل تتجاوزه إلى مستوى أعلى، و ما كان ذلك إلا تمهيدا ليصف فيما بعد نشوب معركة كان فيها " الولي الطاهر" القائد والبطل معا .

لكن الكاتب، بعد ذلك، يغير المكان، فيجعله هلاميا، غير محسوس : " عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك . في الذرى، عند كل نجمة، و عند كل مجرّة، و في كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، و فوق كل تلة من طين أو من حجر، فوق كل قمة جبل، في كل فجٍّ و برٍّ، عرض البحار و المحيطات، نغوص في العمق، و نعلو كل موجة " [1].

إنه اللامكان، ما نفهمه فقط أن هناك علاقة ترتبط بين هذه الأمكنة (النجمة، الكوكب، كثبان الرمل، التلة، الموجة، الجبل) و هي علاقة السمو و العلو، و هناك علاقة أخرى تربط بين (فج، بر،نغوص في العمق ...) و هي علاقة الانحدار، و في جميع الأحوال، اقتحم الطاهر وطار عوالم الخفاء و الغيب و ما وراء الواقع، عوالم خارجة عن سلطة الزمان، و محدودية المكان، ومملوءة بالسحر و العجائب المنفتحين على التراث الصوفي .

3- المدينة :

يضيق الإطار المكاني نوعا ما، بالاتجاه صوب المدينة، إذ يتحدث الطاهر وطار عن مدن موجودة فعلا، كالقاهرة، فيقول : " القاهرة، القاهرة المعزية .

اختفت منها العمارات و الحارات، و المساجد و القصور والفيلات، حتى الأزهر انطمست معالمه، حتى المقطم استوى، حتى الأهرامات توارت و بثت الزرابي على امتداد البصر " [2].

جعل الكاتب، بهذا الوصف، القاهرة مسطحة لا يبدو منها صرح، ثم طرحت عليها الزرابي، لينقلنا مباشرة إلى ساحة رحبة، يقام فيها حفل زفاف، فيقول: " القاهرة وما حوت، تحولت إلى فسطاط كبير، ازدان بالورود والبالونات متعددة الألوان، وأصطف الناس رجالا ونساء دونما ترتيب

[1] – الرواية ، ص : 40 .

[2] – م، س ، ص : 53 .

أو تمييز على الجانبين، بعضهم أغراب أعاجم، من مختلف الأجناس، بعضهم يرتدي الزي العربي المميز بعقاله الأسود، بعض الرجال لا يسترهم سوى تبانات قصيرة، بينما هم يحتضنون نساء وغلمانا لا يغطي نصفهم العلوي شيئا، أما الجزء السفلي فمكتف بتبانات حريرية شفافة " [1].

يصف الكاتب، بعدها، الحدث بأنه قد يكون ملتقى دوليا أو ما شابه، و التقاء هؤلاء الناس مختلفي الجنسيات كان لسبب مجهول، و قد أشار " حميد حميداني " إلى لجوء الروائيين إلى تقنية التعتيم هذه بقوله: "يعتم عن قصد صورة المكان، ويقتصر على إشارات عابرة لها الضرورة لإقامة الحكي"[2].

فالكاتب يحول القارئ من مكان إلى مكان بسرعة، لا يكاد القارئ، من خلالها، أن يستأنس إلى مكان حتى يجد نفسه في آخر دونما مقدمات .

يسافر بنا الكاتب، عبر السرد، إلى مدينة " الجزائر " التي تبدو " نورا يتوهج نحو الأعلى " [3]، وتقدم على أنها ملهى كبير من ملاهي " تايوان "، " لكنها، في العمق و في أسفل الملهى الكبير، هي كهف مدلهم،لا آخر لطوله، و لا نهاية لعرضه، تملأه الدواب من كل نوع و من كل حجم .

بعضها ديناصورات .

بعضها تماسيح .

بعضها ثعالب .

بعضها ضفادع و قمل .

بعضها يقضم أيدي بعضه .

بعضها يقضم أرجل بعضه .

بعضها ينهش صدور أو بطون أو أرحام بعضه " [4].

[1] – الرواية ، ص : 53 .

[2] – حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص : 69 .

[3] – الرواية ، ص : 97 .

[4] – م . س، ص : 97 .

إنها تشبه غابة، تفترس الوحوش فيها بعضها البعض، أما أصحابها فـ " يتحركون في الظلمة الحالكة، بسرعة الخفافيش، و يأتون ما يريدون دونما صعوبة تذكر " [1].

يضيق المكان شيئا ما، باتجاه جهة صغيرة من المدينة، إلى منطقة " أولاد علال " بـ " الرايس حميدو " إلى " بن طلحة " ... ليسرد لنا الكاتب صورا حية ترتعش بنبضات الحاضر المدمى، تتداخل فيها مشاهد موت مرعبة ... " بينما هناك، جنب أولاد علال، في « الرايس » خارج النفق، و لكن في ظلمة لا تشقها سوى، رصاصات محمرة، تخيط الفضاء، أو لهيب منبعث في مترل من المنازل، أو نار عقبت انفجار قارورة ملأى بالبترين والمسامير، و الحصى " [2].

اخترق الكاتب هذه الأمكنة، و تنقل بينها، حفر فيها ليرسم عالما تتناثر فيه الجثث، و تتكلم فيه العظام، ليبدو كقضاء نزل و لا مرد له .

حاضر "الجزائر" آنذاك لم يكن نتيجة منطقية للماضي المجيد، بل هو واقع لا عماد له و لا جذور.

يتجول " الولي الطاهر " في هذا المكان الغرائبي ليتحدث إلى جمجمة " مالك بن نويرة "، يلملم الأصابع و الأيادي، ليجد بعد ذلك، صندوقا يحوي رسالتي " عبد الله عيسى لحليح " .

لذا " يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات و وجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية،لذلك فهو يؤثر في بعضها،و يقوي من نفوذها،كما يعبر عن مقاصد المؤلف"[3].

4- المقام الزكي :

يعدُّ المقام الزكي من أهم الأمكنة في الرواية، إنه ذلك القصر الذي طالما بحث عنه " الولي الطاهر" و لم يجده .

" الطوابق هي هي، سبعة بتمامها وكمالها.

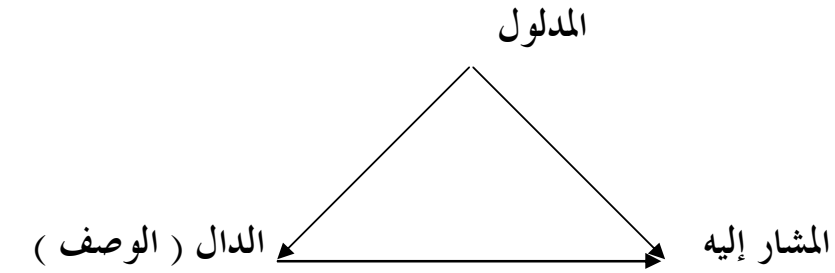
[1] – الرواية، ص : 98 .

[2] – م . س، ص : 98 .

[3] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص : 32 .

طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل، بجناحيه، جناح الرجال و جناح النساء،والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبه و موقع الاستقبال، الطابق الذي يليه، خاص بتعليم القرآن الكريم، و الشريعة، و بعض العلوم، يسع لأربعمائة طالب وطالبة، الذي يليه يتشكل من جناح واحد، هو المصلّى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه، مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه، مرقد الطالبات و المريدات، الذي يليه، نصفه للمؤن و نصفه للشيوخ ينامون فيه و يعدون دروسهم " [1].

استطاع الكاتب أن يخلق من هذا المكان الحاضر – الغائب، و من غيره من الأمكنة، علاقة واضحة بين المكان الذي يجعله الكاتب إطارا لروايته، و بين ما يشير إليه من رمزية، أي أنه يربط بين العالم التخييلي للرواية و العالم الواقعي، وفق المثلث الذي وضعه " أوجدن " و " ريتشاردز " في كتابهما " معنى المعنى " [2].



– الدال : هو الكلمات التي تشكل العالم التخييلي / نعتبره الوصف.

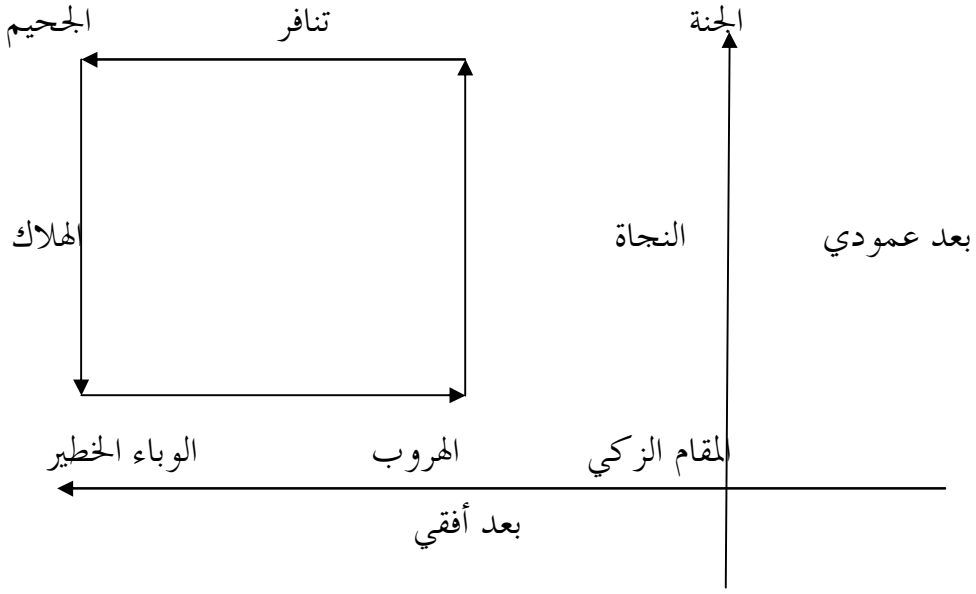
– المدلول : العالم التخييلي الذي يخلق في ذهن القارئ .

– المشار إليه : قد يكون عالم الواقع، و قد يكون عالما خياليا من صنع الكاتب، و على أساس اختلاف المشار إليه، تختلف مضامين الروايات .

[1] – الرواية ، ص : 21 .

[2] – ينظر:سيزا قاسم ، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط ، 1984م، ص : 104 –105 .

أعطى الكاتب بعدا ميتافيزيقيا، بربطه مباشرة بعالم الغيب، و يمكننا أن نجعل من المقام الزكـــي الذي يبحث عنه" الولي الطاهر" مثال الجنة في السماء، و الوباء الخطير الذي يهرب منه إلى الفيف هو الجحيم، فينفتح لدينا بعدان هما : أفقي و عمودي كما في الشكل التالي :



العلاقة، هنا، هي علاقة تنافر لا تجاذب؛ إذ يجتذب " الولي الطاهر " هذان القطبان ليمارسا عليه تأثيرهما، لأنه يريد الهروب من (الوباء الخطير) إلى (مقامه الزكي) ليحصل على (الجنة)، ويجتنب بذلك (الجحيم)، فالعملية تتطلب انتقالا بين مستويات تتفاوت درجتها، و على ذلك نميز مايلي :

- العلاقة بين الوباء و " الولي الطاهر " هي علاقة تجاذب.

- العلاقة نفسها نجدها بين " الولي الطاهر " و الجنة، في حين أن كلا من الوباء و الجنة متناظران ومتنافران لا يلتقيان.

- في المقابل نجد علاقة تنافر بين " الولي الطاهر " و الجحيم.

فالعلاقات تبدو متداخلة تجعل " الولي الطاهر " دائم الصراع مع نفسه، صراع بأربع زوايا كمـــا في الشكل السابق.

يمكن أن نخلص ، في الأخير، إلى فكرة أن الروائي قد قدم لنا لوحة فنية مكانية مميزة جمع فيها بين الماضي والحاضر، و بين القوة و الضعف، و بين الحياة و الموت ... فغدا المكان ضائعا في المطلق، بل ضربا من الإيحاء المكثف، إنه عالم مثالي " يدرك، بالتخيل، و هو يعاش بوصفه عالم أحداث خاصة بالتاريخ الداخلي، هذه العلاقة بين الداخل و الخارج، الباطن و الظاهر، هي مصدر رؤيا الأحداث الداخلية، الأكثر عمقا (...) هكذا في الخيال الخلاّق، و هو المكان المتبادل، مكان التقاطع بين المحسوس و اللامحسوس ... " [1].

لقد استطاع الروائي، ببراعته الفنية، أن يجعل الأمكنة تضطرب، و في كثير من الأحيان تختفي وتتحول إلى سراب بمزجه بين العقل الواعي و العقل الباطن.

إذ أن الروائي، في أغلب فصول الرواية، لا يقدم لنا المكان بتجارب العقل الواعي بل بتجارب العقل الباطن، إنه التجاوز الذي تؤمن به الصوفية، تجاوز أساسه الثورة ضد الثبات .

هذا التحقق الصوفي الاشراقي أمات دفق الزمن و حوّله لحظة واحدة طويلة متصلة ممتدة بامتداد الدهر، و حيث تقع شخصية " الولي الطاهر " في غيبوبة السبح في المطلق عبر نسيج العالم الرمزي الموازي للعالم الواقعي .

رابعا : دلالة الشخصيات :

تمهيد:

من الطبيعي أن يتضمن كل مقام حكائي أو كل أثر أدبي شخصيات ما، موضوعة في مكان وزمان خاصيين بها، و " الإشارة إلى الشخصية نصادفها في معظم الأوقات منذ السطور الأولى من الرواية و أحيانا من الجملة الأولى " [2].

كما أن طريقة تقديم الروائي لشخصياته في الرواية قضية شائكة؛ ذلك لأنه من العسير تحديد التعبير الأدبي للشخصية، فقد عمد الكتاب إلى تقنيات مختلفة يقدمون من خلالها الشخصيات إلى القارئ، فإما أن يرسمونها بأدق تفاصيلها، و إما يفصلونها عن كل وصف مظهري، و إما يقدمونها

[1] – أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص : 163 .

[2] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص : 223 .

"بشكل مباشر يخبرنا عن طبائعها و أوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه (Auto Description) كما في الاعترافات"[1].

أما الطريقة غير المباشرة في تقديم الشخصيات فهي توكل إلى القارئ نفسه، باستخلاص مميزاتها و خصائصها من خلال تحليل المواقف والتصرفات والأحداث التي تشارك فيها أو حتى طريقة رؤية هذه الشخصيات إلى الآخرين .

لهذا فالشخصية في الرواية الجديدة يشكلها القارئ كيف يشاء " فهي نتاج عملي تأليفي كما يقول بارت " [2].

ثم إن الشخصية في الرواية و الحكي عموما لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها " بمثابة دليل " Signe " له وجهان أحدهما دال " Signifiant " و الآخر مدلول "Signifie " و هي تتميز عن الدليل اللساني اللغوي من حيث أنها ليست جاهزة سلفا و لكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص " [3].

وقد اعتمدت الرواية اصطناع الشخصية الدليل لتحقق أبعادا مختلفة " تتجلى في اسم الشخصية الذي يحمل دلالات حول إيجاد المعادل الموضوعي بين هذا الاسم، و بين موضوع الصراع الاجتماعي الذي يريد الروائي أن يعبر عنه و بين الرؤيا الإبداعية أو الفكرة الجمالية التي يجد صياغتها والبحث عنها " [4].

على هذا الأساس، يسعى الروائي " أثناء رسم الشخصية أن يحشد عبرها أكبر كمية من القيم و العناصر والملامح النفسية و السلوكية التي يراها متحدرة إلى الفرد من المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي " [5].

---

[1] – حسن بحراوغي ، بنية الشكل الروائي، ص : 223 .

[2] – م، س، ص : 50 .

[3] – م، س، ص : 51 .

[4] – بشير بويجرة محمد ، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط 2، 2006م، ص : 106 .

[5] – صلاح صالح ، سرد الآخر، ص : 100 .

1- الولي الطاهر :

تتمحور رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) حول شخصية رئيسية تكمن في البطل " الولي الطاهر " ... شخصية متعددة الحالات، تخترق الأزمنة، و الأمكنة، دائمة الحركة، و السير برفقة العضباء، التي تواصل معه مسيرته، " حيث يبقى المكان هو هو وكأنه سير أبدي، تجوب مئات السنين فلا تعثر على طريقك و يوم تعثر عليه تبدأ من النهاية " [1].

" الولي الطاهر " هو صاحب المقام الأول من حيث تواتر ذكره، و هو الاسم الوحيد المكون من صفتين مقارنة مع أسماء باقي الشخصيات الروائية. برز هذا الاسم بجمعه صفتين تتكاملان لسانيا وبنيويا ذلك " أن الولي هو من توالت طاعته من غير أن يتخللها عصيان أو بمعنى آخر هو من يتوالى عليه إحسان الله و أفضاله، و الولي هو العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن المواظب على الطاعات المجتنب عن المعاصي المعرض عن الانهماك في اللذات والشهوات، أما الولاية فتعني قيام العبد بالحق عند الفناء عن نفسه " [2].

أما الطاهر فهو " المعصوم من المخالفات ظاهرا وباطنا وتأخذ دلالة الطهارة بمجموعها الصوفي حيث تجعله في مرتبة القائم بحقوق الحق والخلق والتوفية بينهما جميعا برعاية الجانبين " [3].

تظهر هذه الشخصية متعددة الوجوه؛ فمرة هو بطل صوفي، ومرة إنسان مسلم تائه، ومرة حاكم متسلط وإرهابي، وتعدد الوجوه هذا اقتضته مترلته في الرواية، ومن الوجوه المتعددة للولي الطاهر:

1-1- البطل الصوفي:

يعيش الولي الطاهر خارج الحضارة في شطحات صوفية بكرامات الأولياء : " لقد وهبتني لنصرة دينك، و وهبتني كراماتك، فلا تنسني ما أقرأتنيه، و لا تجعل الوباء يصل لا إلى قلبي و لا إلى مخي" [4]. بل هو " سيد هذه الفيافي و حامي الأمة من الوباء " [5].

---

[1] – الرواية ، ص : 92 .

[2] – ينظر : علي زيعور ، العقلية الصوفية و نفسانية التصوف، ص : 182 .

[3] – ينظر : علي زيعور ، العقلية الصوفية و نفسانية التصوف، ص : 172 .

[4] – الرواية ، ص : 63 .

[5] – م . س، ص : 68 .

تسافر هذه الشخصية بين الماضي والحاضر، تنشد حقيقة غير مكتملة، وغير محددة المعالم . والواضح أنها عبارة عن تقاطعات لمفاهيم إنسانية تتجسد في أفعال ومواقف، وتتجسد من خلال دوالها متخذة عدة أوصاف تلخص هويتها .

بذلك نصل إلى أن بناء الشخصية ليس عملية عفوية " بل هي عملية تتميز بالوعي تحكمها مجموعة من القيود يحتمل تزويدها بشحنة دلالية و يمكن من خلال عملية قراءة النص تحديدها "[1].

إن الأثر الصوفي غير خاف في هذا النص من خلال الشخصية الصوفية التي اتخذت أداة للتعبير عن موقف أو رؤية أيديولوجية ... " حينها سأعطي العهد والميثاق لكل من هم هاهنا، و أطلقهم في الأرض ولاة يقيمون الصلاة و يأتون الزكاة و يحاربون الوباء " [2]، " إنما يا مولانا، أنت بدورك، تتوق إلى نسل جديد، محصن ضد الوباء، ينشأ على إسلام صاف، و يتحول إلى جيش تغزو به العالم، فاتحا للبلاد مجبرا العباد على الدخول في الإسلام .

من هنا أو هنالك، تلتقي رغبتنا يا مولاي، أيها القطب الرباني "[3].

هذه الرواية أفصحت عن نموذج لشخصية تقمصت التصوف للتعبير عن رؤيتها للكون، فمن خلال أقوالها تتضح الحالة النفسية والوجدانية، إذ توجد في حالات الاندماج والتجاوب و التفاعل بين العقل واللاعقل والنقص والكمال والحضور والغياب .

وعموما يمكن القول بأن الصوفي مورد أساسي لتوليد الشعري في الكتابة الروائية الجديدة، مثل هذا النص الذي لا يمكن تناوله إلا بمنطق الباطن بحقائقه و أبعاده .

1-2- المسلم التائه :

ربما أراد الكاتب أن يبرز سقوط الحركة الإسلامية في متاهات الفتنة ... " إذا ما نُبِّه أحدهم إلى واجبه، أو نهي عن منكر، ردَّ مستغربا : كلنا مسلمون .

---

[1] - جويدة حماش ، بناء الشخصية في حكاية عبدو و الجماجم و الجبل، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس،دط، 2007 ، ص: 149 .

[2] - الرواية، ص : 78 .

[3] - الرواية ، ص : 87 .

لا أحد أعلن عن تغير في المفاهيم و القيم و المسميات.

المنكر هو المنكر، و الفحشاء هي الفحشاء، ما أمرنا به الله و ما نهانا عنه، لم يتغير، و لكن ليس لنا موقف منه، فلا نحن معه و لا نحن ضده .

هذا هو عرض الوباء الفتاك الذي ألّم بنا " [1].

و الروائي يحيلنا في عدة مقاطع سردية إلى فشل مشروع إقامة الدولة الإسلامية، لأن"الولي الطاهر" كثيرا ما لا يحسن إقامة الصلاة، فكيف به أن يؤسس لهذا المشروع ؟ !

1-3- الإرهابي :

يمتلك" الولي الطاهر" أحيانا كل مواصفات الإرهابي الذي يصدر الأوامر لقتل الأبرياء... "المدخل الرئيسي لغُموه، و اكمنوا حوله . كل من يقدم، أصلوه نارا .

المنافذ الأخرى للحي، سدوها بكل الوسائل، لا داخل و لا خارج .

و لا حي في الحي .

توزعوا على كل بيت، و لا تبقوا لا على من « جرت عليه الموسى » و لا من لم تجر عليه، من حاضت و من لم تحض، عدا من يعنّ لكم سبيهُن ... و ما غنمتم من شيء فلله خمسه " [2].

2-بلارة :

يصفها الكاتب بأنها : " بيضاء، مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان، كالحتا السواد، فمها صغير مستدير، مكتتر الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة " [3]، تحمل دلالة الشفافية و الرؤيا، تتماهى في رمزيتها فقد تأخذ مفهوم الحداثة أو المعرفة أو التراث أو التاريخ، وتبقى دلالتها رمزية يصعب القبض عليها .

[1] – الرواية، ص : 23 .
[2] – م، س، ص : 99 .
[3] – م . س، ص : 69 .

أما مشروعها الذي تريد أن تحققه رفقة الولي الطاهر، فهو أن تنجب منه ولدا يكون (كل الناس)، و هؤلاء الناس هم أصحاب حضارة و تطور، فهم كما يقول الروائي على لسان "بـــلارة":"الـــذين حملني التلفاز إليك من عندهم . كل الناس . صينيون، أمريكان، هنود، ألمان، فرنسيس، مســـلمون، مسيحيون، يهود، هندوك، عبدة شمس و أوثان " [1].

هذا المشروع يتناقض و مشروع الولي الطاهر الذي هو إقامة الدولة الإسلامية؛ لأنه يدعو إلى شـــيء يشبه الديمقراطية الحديثة التي تسمح بتعدد الأعراق و الأجناس و الديانات، فـــبلارة، إذن، تســـعى جاهدة إلى إقامة مجتمع علماني جاء الولي الطاهر ليقوضه .

2-المريدون و المريدات:

هي شخصيات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالولي الطاهر، إنهم ذكور و إناث مفصولين عن بعضـــهم البعض، تربطهم علاقة غامضة يحرك خيوطها " الولي الطاهر " خلال شطحاته الصوفية، الطابق الذي يقيم فيه المريدون و هو الطابق الرابع، و الطابق الذي تقيم فيه المريدات هو الطابق الخامس، و كـــلا الطابقين محاصر من كل الجهات، و لا تصلهما الشمس .

والمريد هو طالب الانتساب للطريقة الصوفية، و تعد هذه الصفة بمثابة مرتبة يمر بها الســـالك في طريق التصوف، و الذي يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الصفات: كالسمع، و الطاعة، و الولاء لشيخ الطريقة الصوفية ...

3- عبد الله عيسى لحليح :

رغم أنه ظهر كشخصية ثانوية، إلا أنه قدم مثالا للمثقف الجزائري الذي شارك في أزمة الجزائر آنذاك.

كان " عيسى لحليح " أستاذا جامعيا و شاعرا، حاول تغيير الخطأ فوقع في المعاناة . إنه امتداد لكـــل من طارده الإرهاب و قض مضجعه، فآثر الهروب إلى الجبل، ليكتب بيد و يمسك البندقية بأخرى .

[1]- الرواية ، ص : 69 .

" أي نعم سيدي ... من الجبل أكتب إليك بعدما قرروا قتلي وقررت أن أعيش، و صادق الله على قراري، فنجاني من القوم الظالمين... لو تدري كم تصير الحياة شهية و مقدسة تحت جحيم القصف وزخات الرصاص ؟ " [1].

وظف الروائي شخصيات هامشية كثيرة، أسند إليها أدوارا جزئية، لكنها تحضر من خلال أفكارها، لا من حيث ملامحها الجسدية .

لقد استخدم شخصيات تراثية كان لها وقع كبير في التاريخ بغرض الإعلان عن فكرة ما .فذكره لحادثة مقتل " مالك بن نويرة " و اختلاف الخليفتين " عمر بن الخطاب " و " أبي بكر الصديق " في الحكم على " خالد بن الوليد "، كما ذكر شخصيات أخرى كمحمد بن عبد الوهاب و هو مؤسس الحركة الوهابية، و " الأمير عبد القادر " الذي دافع عن الزمالة، و " طارق بن زياد " ... كل منها يمثل خطابا إيديولوجيا معينا يساهم بقدر ما في رسم فسيفساء العالم العربي الإسلامي في الماضي والحاضر .

إن تنويع الشخصيات ينتج صيغا لخطابات جديدة تحقق إلى جانب البعد الجمالي التعمق في صور الأحداث فـ " الانتقال من صيغة إلى أخرى ليس بهدف جمالي محض أي تكسير وتيرة السرد وتفكيكها بإدخال تناوبات أو تضمينات صيغية على الصيغة الأصل، بل إلى جانب ذلك أن تلك التبدلات تسهم بشكل كبير جدا في تطوير و تعميق صور الأحداث المتناولة بشكل لا يخلو من مسافة توتر يخلقها ذلك التبدل، و يعطي الصيغة دلالة عميقة في مجرى الخطاب " [2].

ومهما قيل عن السرد، أو الزمان، أو المكان، أو الشخصيات، يبقى التنوع في هذا النص مفتاحا فتح مساحات أمام التناوب الحكائي .

لقد جعل المؤلف من نصه شهادة واقعية، تدل على نقمته على هذا العصر و ما تتبعه من تغيرات، فاختار أن يقف في مشهد نوراني إبداعي ينفتح على مشهد واقعي، عبر قراءة صوفية للواقع الجزائري، هي قراءة للحاضر بعيون الماضي، قراءة تقوم على لحظة مساءلة تاريخية لهذه الأرض / المقام، فالذات

[1] – الرواية ، ص : 134 .

[2] – سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط 3، 1997 ، ص : 202.

التي تعاني وقع الموت و تشاهد أزمة الذبح، و تعايش الفجيعة تستحيل إلى كائن لا يعي ذاته و لا يعرف جوهره .

إن تشظي " الولي الطاهر " عبر الزمن الذي " يغدو شعورا يصدر عن تحقيق الذات في الزمن المطلق اللانهائي " [1]، المجسد للذات الإلهية درب للكشف و الإشراق المتجدد بعبق نوراني عرفاني صوفي، سعيا وراء الزمن غير المنظور، فـ (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) " بنيت على امتداد زمني شاسع، يشمل حقبا، و عصورا، و أكوان عديدة، فهو يتجول في الأزمنة، دون عائق " [2].

وتعدد رحلات البطل في الرواية غذّته رؤى الأديب المختلفة، فغدت شطحا " بطابعها الغيبي يمتزج فيه شطح الصوفية بالآفاق العجائبية المتولدة من قراءة كتب الغرائب والرحلات المشرقية في الزمان الباطني، و المكان الكوني " [3].

[1] – مروة متولي ،حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، ص : 103 .

[2] – م ، س ، ص : 105 .

[3] – صلاح فضل ، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، ط 1، 2003، ص : 114 .

الفصـــل الثـــالث

تجليات التصوف في المكونات الفنية للرواية

أولا : انفتاحية بنية النص اللغوية .

ثانيا : حضور النص الغائب في " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " .

أولا : انفتاحية بنية النص اللغوية :

تحتاج المتابعة النقدية للرواية إلى الكشف عن عناصرها الأسلوبية كإمكانات دلالية ، تشارك بقية المشكلات السردية (الزمان، المكان ....) في جعل النص يمتلك وجودا و تميُّزا ، إذ " يشكل التعبير، من حيث هو ممارسة نطقية جماعية،مرجعا حيا للأدب، فالعمل الأدبي هو عمل مادته الأولى اللغة " [1].

من هذا المنطلق تعدُّ اللغة وعاء للفكر وحاملة " للقيم والمفاهيم و بنية مجردة تنطوي خلفها السلوكات والأخلاق، وتكتنز في داخلها الصور والمشاهد، " فهي التفكير و هي التخيل بل لعلها المعرفة نفسها بل هي الحياة نفسها " [2]، و فهمها ينبني على تحليل صيغتها قصد الكشف عن البنيات النفسية و الاجتماعية داخل المنظومة الثقافية للمجتمع، " فاللغة تتحسس عمق الواقع و مأساة الإنسان فيه، و باللغة نتحسس رؤية الكاتب ولهاثه وراء المغزى المفقود في الحياة " [3].

وهي وسيلة " التخاطب والتواصل وتنهض بالدلالة في نظامها الاشاري " [4].وتوظيفها في النص الروائي كان بمنطق التنوع اللغوي الذي يحيل إلى تعدُّد الأساليب، فتتفاعل به بنيات ثقافية واجتماعية داخل البنية النصية، ذلك أن الروائي " يستقبل تعددا لغويا وصوتيا و يوظف لغة أدبية وغير أدبية داخل عمله " [5].

وانفتاح النص الروائي على التعدد اللغوي أعطى النص كيانا متفردا، ذلك لأن المعجم اللغوي " الذي يستخدمه الروائي هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه و على سر إبداعه وصنعته الروائية،

---

[1] – يمني العيد ، الراوي، الموقع و الشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط ،دت، ص : 21 .

[2] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 139 .

[3] – نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية و التطبيق، ص : 181 .

[4] – عبد الملك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار العرب للنشر و التوزيع، دط،2003م، ص : 31 .

[5] – ينظر: عبد الرحمن بوعلي ،الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، وجدة، المغرب،دط، 2001 ، ص : 167 .

لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية و تصنيفها كما تظهر في النص لاستبانة أهم الملامح المميزة للأسلوب، فما المفردات إلا الخلايا الحية يتحكم المنشئ في خلقها و تنشيط تفاعلاتها على نحو يحقق للنص فرديته " [1].

تتسامق مستويات اللغة المتعددة، في تكامل، مع الموضوع المشخص، و البنيات الزمانية المتناقضة، وتتقاطع تناصا يشكل احتكاكا دلاليا يجعل حضور النوع اللغوي مرآة لفكر الكاتب ورؤيته، فينتقل بحيويته داخل هذا التعدد، ليشكل الملفوظ اللغوي المتنوع أساليب تنتج عن الجريان النفسي حسب المواقف والموضوعات .

استرفدت البنية اللغوية عناصرها من الحقل الذي يناسب الأسلوب الذي تظهر فيه والشخصية التي تعبر عنها، فتنوع المعجم اللغوي بين الفصيح والعامي والصوفي والرمزي في بنية جمالية خلقها ذلك التجاور المتعدد، فراح الروائي يبحث عن فضاء يكسر فيه اللغة بدافع التحرر والتجديد، " فالروائي لا يتحدث باللغة و لكن يتحدث بالوقائع والأعمال والأفكار، وقد يستغني الروائي استغناء شبه تام حتى عن المظهر اللفظي للغة التي تشكل في الواقع مادة أولية فقط في عمله، حتى أننا نراه يصدع اللغة ذاتها و يقطعها بحيث تفقد جوهرها المجرد الذي يمثل القوانين اللغوية ذاتها "[2].

بهذا يحقق التنويع اللغوي غايات جمالية يتخذها الروائي كمرتكزات في عمله، فقد "صارت اللغة حاملا دلاليا لمثل هذا التعدد كونها الجوهر الأصيل بدافع الخلق و التجديد و إلا أصبح التشكيل اللغوي والتنوع الكلامي الذي دعت إليه النظرة الحديثة مجرد تنوع لفظي لا يتجاوز المعطى الجاهز لظاهر الملفوظ، وتصير بذلك ظاهرة القص استهلاكا مبتذلا يخلو من حضوره الدلالي و المعنوي الذي يبتكر المشهد و يفجر المعنى دون أن يقوله " [3].

[1] – ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح ، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، مصر، ط 3، 2002م، ص : 89 .

[2] – حميد لحميداني ، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1989 ، ص : 77.

[3] – عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، دط ، 1996 ، ص : 79 .

وانطلاقا مما تقدّم، يمكن أن نقول " إن كل نص هو عبارة عن منظومة لغوية لها قوانينها وآلياتها وترهين لألفاظها في سياقاتها المختلفة" [1]، فيغدو النص أحد تجليات اللغة، " لأن كل إبداع، كما قال أحد فلاسفة اللغة، يعتبر حدثا مهما في حياة هذه اللغة لأنه يعيد صياغة تراكيبها و يولد أنساقا تعبيرية جديدة ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل " [2].

وعلى هذا الأساس تعددت مستويات اللغة في الرواية لتعبر عن الواقع و الخيال و التوجس والأمل، فبرزت في أشكال لها من الخصائص المعرفية ما يخول للكاتب أن يصوغ به المواقف ويعطيها الحمولات المناسبة. ومغامرة البحث في الأسس البانية للجماليات الفنية لهذا العمل السردي تحيلنا إلى تحديد تمظهرات انفتاحية البنية اللغوية المتمثلة في المستويات المتعددة للغة والحوار .

1- 1- اللغة الصوفية :

يقصد بمستوى اللغة الروائية، المظهر اللفظي للنص، أي ما يتجسد عبر البنى اللسانية : تركيبا ومعجما وصوتا، وبوقوفنا عند رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي) يبدو لنا أن الطاهر وطار قد سعى سعيا حثيثا لخلق توليفات لغوية ذات نفحة صوفية، حيث تحضر الكلمة الصوفية بكامل ثقلها الدلالي وكثافتها الرمزية .

يحضر المعجم الصوفي في هذه الرواية من خلال التركيز على بعض المفاهيم الصوفية المتداولة بحمولة دلالة و جمالية مميزة، تحتفظ بعمق الرؤية الصوفية و تنفتح على الدلالة المعاصرة، و من الكلمات المتواترة الحضور في الرواية نجد : المقام، الولي، الاتحاد، الحلول، الكرامات ...

" لم أفهمك، عندما كنت تتوقين إلى الحلول، و الاتحاد، و التوحيد، آملة في نسل جديد يجسد « كل الناس » "[3].

هذه اللغة التي جاءت على لسان " الولي الطاهر " وهو يتحدث إلى " بلارة " امتلكت تصورا خاصا ومختلفا عما هو عليه في السياقات المعرفية المألوفة، إذ شحنت بقدرة تعبيرية تتجاوز المحسوس إلى اللامحسوس، " فالاتحاد هو أن تمتحي من الإنسان كل صفة من صفات الجسم، و يزول عنه كل

[1] – حسين خمري ، نظرية النص، من بنية النص إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط 1، 2007 ، ص : 266.
[2] – حسين خمري ، م ، س ، ص : 266.
[3] – الرواية ، ص : 118.

ما هو غير روحاني، و متى تمّ ذلك يتحد الإنسان بالله (...) أما الحلول فهو أن الله قد حلّ في الإنسان وفي غيره من أجزاء هذا العالم، و لكن هذا العالم المشاهد عدم زائل، وشرٌ محض، فإذا تجرد الإنسان عن كل أثر من آثاره، و صفة من صفاته يذهب المحلّ " [1].

ولو ولّينا أبصارنا شطر كلمة " الولي " لوجدنا بها عبق العرفان الصوفي بفلسفة خاصة ورؤيا مختلفة، "لم يشأ أن يفعل ما رجته أن يفعله، لكن راح ينظر من خلالها، إلى الناس والكائنات في مختلف أصقاع الأرض، بل هاهي النجوم في المتناول، هاهي الزهراء، و هاهو عطارد، و هاهي العقرب. القمر تحت قدمي، و المشتري و المريخ، في متناول بصري " [2].

هذه المعاني اشتغلت على رموز و إشارات تجاوزت الطبيعي لبلوغ حالة من التماهي مع المجرّد المستغلق . هذا ما عبر عنه النفري بقوله : " إذا جئتني فألق العبارة وراء ظهرك و ألق المعنى وراء العبارة و ألق الوجد وراء المعنى " [3].

تتكاثف اللغة في الرواية بخصوبتها المشرقة لتعطي النص هويته، فيتماهى القارئ، والسارد والكاتب في ومضات صوفية تزكيها المخيلة الروائية .

" بدأ كل شيء خافتا، يصّاعد، من بساط الرمل الناعم، إلى العنان الفوقي، رويدا، رويدا، في حين راحت أرواحنا تنسل منا، و تتبع الإيقاعات، خفيفة شفافة هفهافة خفاقة " [4].

هذه الفقرة تبدو مشحونة بالمعاني التي تمتد إلى أعماق الدلالة المركزية، فالولي الطاهر يصور لنا بداية " الحضرة " أو " الحالة " بلغة انفتحت على فضاء جمالي ساهم في توهيج روح الفعل الروائي. فالألفاظ هنا من مثل (يصّاعد، العنان الفوقي، أرواحنا، تنسل، شفافة، هفهافة، خفاقة) كلمات لها من البناء الاشراقي ما يكسب الجمل لمعانا خاطفا يضيء عالم الرواية.فالكلمة هنا تحتضن " العالم

[1] – محمد جواد معنية ، معالم الفلسفة الإسلامية، نظرات في التصوف و الكرامات، مكتبة الهلال، بيروت، ط 3، 1982 ، ص : 233 .
[2] – الرواية ، ص : 88 .
[3] – عبد الجبار النفري ، المواقف و المخاطبات، ص : 92 .
[4] – الرواية ، ص : 39 .

الخارجي ليكون دفء أحضانها، سببا في القضاء على جمود اللفظ لنصعق مدلوله اللغوي البارد تحت حرارة الخيال المتوقد " [1].

إن التجربة الصوفية التي صبغت مواقف " الولي الطاهر " تقتضي القول بملكة خاصة غير "العقل المنطقي "، و فيها تقوم اللمحات و اللمع و الإشراقات مقام التصورات والأحكام والقضايا في المنطق العقلي، و لأن المعرفة عند الصوفي تجربة وجدانية، تغمر صاحبها بقوى تغمره كفيض من النور.

نجد أن " الولي الطاهر " يشعر بظواهر نفسية غير عادية مثل الشعور بوجود رؤى خارقة والإحساس بخبرات ومواجيد، كما سنرى في هذا المقطع :

" 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 أثرها البنيان قائما ؟

أو تريدون صرخة أخرى تهده على رؤوسكم ؟ " [2].

تختصر اللغة ذلك التقاطع بين المحسوس و اللامحسوس لـ " يختصر العالم الأكبر، أي الكون كلّه في العالم الأصغر – الإنسان – " [3]. هذا ما شعر به " الولي الطاهر في آن ما ... " في لحظة رأيتني فيه .رأيت مصر و العرب والمسلمين فيه – فينا – رأيتني ممزقا بين أنا و بين آخر غيري.

نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم وبالحديث الشريف وبابن عربي والمتنبي والجاحظ، والشنفرى، وامرىء القيس وزهير بن أبي سلمى ومحمد بن عبد الوهاب ومحمد عبده و جمال الدين الأفغاني، و نصفي الآخر ممتلئ بماركس وأنجلز ولينين و سارتر، وغوركي وهيميغواي، وهيغل ودانتي " [4].

هذا الصراع الداخلي المتأجج يعدٌ منعطفا من المنعطفات الكتابية في الرواية، و " هنا يكون

[1] – رجاء عيد ، دراسة في لغة الشعر، (رؤية نقدية)، مطبعة أطلس، القاهرة، دط ، 1979، ص : 44 .

[2] – الرواية ، ص : 52 .

[3] – أدونيس : الصوفية و السوريالية ، ص : 163 .

[4] – الرواية ، ص : 56 – 57 .

الصوفي " ذاتيته "و"غيريته" في آن .تمحي التناقضات.يصبح العالم المحسوس حضورا للواحد "[1].

وسرعان ما يكشف الكاتب عن الملمح الثاني لطبيعة الصراع بين (الأنا) و (الآخر) .

"حاولت استعادة أنا، نصف أنا الضائع، فما أفلحت.حاولت التخلص من الآخر،فأخفقت "[2].

كما نقرأ في المتن الروائي حضور عدة اصطلاحات صوفية، من المفروض ألا ننظر إليها "على أنها مجرد ألفاظ،بل هي تدل على المعاني التي وضعت لها في حالة حركية (Dynamic)، و تصور اتجاه الانفعالات و الأفكار التي تعتلج بها نفس المتصوف تصويرا حيا، فهي بمثابة أدوات توقظ مشاعر سامعيها بمعنى الكلمة " [3]، من ذلك : " إذا ما مسَّ الوباء الروح، فلا علاج غير الاستحمام بالذكر"[4].

هذا الخطاب يبين أن عودة الروح إلى نورها، إذا مسَّها الرجس و الوباء لا يكون إلاَّ بالذكر والفناء في الحضرة و التَّوحد، وفي قول إحدى المريدات:"نراك في الظلمة يا مولانا جسدا نورانيا" [5]، نقرأ أن الظلمة هي لحظة العدم، و لكي يعود الجسد إلى وهجه العذري يجب عليه أن يغرق في بحر النور .

يتراءى لنا، أيضا، الشَّطح الصوفي في " سبهللة " الطاهر وطار التي " تجعل الدجال يذهل عن نفسه و عن ربِّه، فلا هو بالنائم و لا هو باليقظ " [6].

هذه " الحالة " يريد منها الراوي أن يكشف رؤى الولي و تجليات مقامه : هل يرى الولي في مقامه النور حين يعالج داء الروح بالاستحمام بالذكر ؟ أو هل يرى الولي النفس في نارها وغوايتها كما بدت له الجزائر ؟ أم يرى النفس في عودتها الأبدية إلى النور ... ؟ !

[1] – أدونيس ،الصوفية و السوريالية، ص : 164 .

[2] – الرواية ، ص : 57 .

[3] – أبو الوفا الغنيمي التفتازاني ، مدخل إلى التصوف الإسلامي ، ص : 139 .

[4] – الرواية ، ص : 45 .

[5] – م . س، ص : 72 .

[6] – م . س، ص : 81 .

1-2- اللغة الرمزية :

عملية الولوج إلى أعماق هذه الرواية يتطلب منا البحث عن مفاتيح النص السحرية، ولعل أهم تلك المفاتيح هي اللغة باعتبارها "كون إيديولوجي، فضاء من العلامات، فيه و به يتكون التعبير " [1]، خاصة أن الاستخدام الخاص للغة قد يحرفها عن الطبيعة النثرية إلى الشعرية، أين يصبح للكلمة " قانونها الخاص، و إيقاعها الخاص المتميز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية،ونجد أنفسنا تلقائيا نتحدث عن الشعر لا عن النثر أو الرواية " [2].

هذه الانزياحية اللغوية تجعل المتلقي يحتضن ظلال الكلمات بإدراك واع شفاف، كمناجاة "بلارة " في قولها : " عطش.عطش. حنين. حنين .

الماء قدامي، فلا ألحقه، إني جمرة، ألتهب كلما ازداد هبوب الريح.

يقتلني عشق الريح " [3].شحن الكاتب الفقرة بكلمات استخدمها لاستثارة موضوع الفتنة التي كانت سببا في الأزمة التي عاشتها الجزائر فترة غير وجيزة.

تتناول رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " أحداث العنف السياسي الذي عاشته الجزائر لسنوات طويلة، بل هي شاهد على مرحلة التحول التي شهدتها الجزائر، في محاولة كشف عن بنية المجتمع و تناقضاته الثقافية و الدينية و الاجتماعية، بسبب ذلك الانفتاح اللاهائي على الواقع "الذي يجعل الرواية تتمتع بحرية الحركة و التعبير أكثر من أي جنس أدبي، و يبعدها عن التأطير و يهيئ فرصة وجود التميز و الاختلاف في كل رواية " [4].

و في سياق الحديث عن العنف يغيب السلام ليحلق بعيدا. " الحمامة طافت حول كيس قمح مبعثر، اعتلت الكيس، و أطلقت تغريدة حزينة، كأنما هي تنادي أخواتها .بعد مدة، طاف سرب حمام

[1] – يمني العيد ، الراوي، الموقع و الشكل ، ص : 21 .

[2] – الطاهر رواينية ، تضافر الشعري و الأساطيري، قراءة في رواية العشاء السفلي، مجلية تجليات الحداثة، ع 3، وهران، 1994 ، ص : 79 .

[3] – الرواية ، ص : 118 – 119 .

[4] – محمد شاهين ، آفاق الرواية، البنية و المؤتمرات، ص : 07 .

فوقها و فوق الكيس و القمح .ظننته سيترل لكنه ولّى من حيث أتى غير مبال، في تلكم الأثناء اهمر على الشارع سيل من قذائف مدافع ثقيلة .

لم تكد الحمامة البنية، أن تخفق بجناحيها محاولة الهرب، حتى اندكّت بقذيفة و بنارها و دخانها، فانطمست هي و ما تحتها و ما حولها " [1].

اتكأ الكاتب على اللغة الرمزية ذات البعد الانزياحي لما تحمله من وفرة في الإيحاء وسعة في التأويل؛ بغية أن يحقق هدفه من الرواية، حيث استطاع " الطاهر وطار " أن يقدم لنا واقعا بنكهة التراث بأبعاده الفكرية و الفلسفية و التاريخية .

أشرنا سابقا إلى الفتنة التي اتخذت أوجها عديدة منها ما حدث في المقام بين مريدي " الولي الطاهر " من الذكور، الذين ادعى كل واحد منهم أنه " مالك بن نويرة "، و الإناث اللائي ادعت كل واحدة منهنّ أنها " أم متمم " زوجة بن نويرة .

هذه الفتنة كان سببها " بلارة " التي سماها الكاتب " الفتنة الأمازيغية "، " بلارة الفتنة الأمازيغية، لم تكن ساحرة، لا و لم تكن، جنية من جنيات الفيف الخالي، و لا شيطانا رجيما .

بلارة .آه، إنني ألهث بحثا عنك في الفيف منذ رميتني من داخل المقام الزكي، إلى تيه بني إسرائيل هذا" [2]، و هي ترمز إلى الجزائر، هذه الفتنة التي لم ينج منها حتى " الولي الطاهر "، حيث أنها أغوته بسحر جمالها، و عرضت عليه " الاتحاد " بالمعنى الروحي (الصوفي)، و بالمعنى الجسدي، متجاهلا تحذيراتها المتكررة له :

" أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب، فتشارك في حروب جرت، و في حروب تجري، و في حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، و قوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، و لا تدري لماذا يحاربون.

[1] – الرواية ، ص : 112 .

[2] – م، س ، ص : 118 .

أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجـــزة، وحرق الأحياء " [1].

لا تقف الرواية، في معالجة ظاهرة العنف، عند حدود الجزائر وحدها، و لا تطرح المسألة بمعزل عن الإسلام السياسي في البلاد العربية الأخرى، و الإسلامية بصفة عامة.

" تموت ألف ميتة و ميتة، و يسقي دمك، كل صقع رفع فيه الآذان، و في كل عودة لـــك تعـــاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عمٌ تبحث " [2].

حتى استنطاق التاريخ كالعودة إلى حروب الردة، أو حادثة مقتل " مالك بن نويرة " على يـــد "خالد بن الوليد "، أو غيرها، كان رمزا لمعالجة معضلة " الديني و السياسي " في الإسلام، وليعـــرض إشكالية تكفير الخصم المسلم، و استباحة دمه باسم الدين، و يسوق، كمثال على ذلـــك، الخـــلاف القائم بين أبي بكر و عمر في النظر إلى المسألة؛ فقد رأى أبو بكر أن " خالد بن الوليد " قد اجتهـــد في حكمه على " بن نويرة "، في حين خالفه عمر، ورأى أن خالدا قد أخطأ و يجب إقامة الحدٌ عليه.

و التراث كمعطى تاريخي لا يخرج عن كونه صورة رامزة للواقع المغمور بالهموم و الآلام، خبأ من خلاله الكاتب أفكاره و آراءه، لتصبح " اللوحة التراثية مزيجا لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر، وكأن تلك اللوحة في ألوانها المتداخلة بقع إيمائية " [3]، تحيلنا إلى مدى انكسار نفس الكاتـــب أمـــام ضياع الذات و فقدان الوطن .

وسنعرض فيما يلي نموذجا فنيا استند إلى معطيات تراثية أثرت اللغة الرامزة بدلالات عميقـــة، ودعت في الوقت ذاته، من خلال الربط بين الماضي و الحاضر، إلى تأمل الجانب التراثي، بل التاريخي أين يحس المتلقي برمزية الصورة الممتزجة بالتمزق و الحزن .

" مادام شيخ عترة قد وافق، فلنعد الخلافة من هنا، من الدٌرعية و عيينة والأحساء، ننـــهض هـــؤلاء المستكينين الجهلة الأذلاء، و نبدأ من حيث بدأ العرب الأوائل .

---

[1] – الرواية ، ص : 92 – 93 .

[2] – م ، س ، ص : 93 .

[3] – رجاء عيد ، دراسة في لغة الشعر، ص : 154 .

نعيد الجهاد في سبيل الله، إلى ما كان عليه، ونستأنف الفتوحات، نستعيد القسطنطينية،والمغرب والأندلس، و نصل هذه المرة، موسكو و باريس وكوبنهاقن، و الهند و السند و كل العالم .

يدخل الناس أفواجا في دين ربهم أو يدفعون الجزية " [1].

و هاهي ذي صورة ثانية " احتشد بها الجانب التراثي، و اكتمل في لوحتها ألوان الماضي محتضنة لحظة الحاضر، في مزج يشي صخب الألوان فيها بقضية التمزق و الهزيمة " [2]، إذ يتداخل المعطى القديم بالحادثة التاريخية ليضم فجيعة الحاضر :

" وتذكر البلغة التي كان حمدان قرمط يطعمها لأصحابه على أنها طعام الجنة، و هو يتلو عليهم ،« اذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم ... » " [3].

وبهذا يمكننا القول بأن حضور التراث في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) زكّتة فكرة اتخاذه وسيلة لتعميق المعاني، فالتراث و الأسطورة و غيرهما وسائل تكثف المعاني لما تشمل عليه من قوة و إيحاء و ما تبثه من ثراء في المعنى .

ويبقى التراث " مصدرا ثريا يغرف منه الكتاب و الشعراء، و خاصة منهم أولئك الذين يمثل هذا التراث جزءا هاما من ثقافتهم، أسهم في تكوين خيالهم و لغتهم " [4].

يواصل " الطاهر وطار " رحلته في سراديب الرواية ليبحث عن الإنسان في الإنسان، راصدا أزمة اللحظة، مدركا أن اللغة الرمزية هي اللغة الوحيدة القادرة على العبور إلى عوالم الذات الغامضة.

في فصل " في البداية كان الإقلاع " رسم لنا " الطاهر وطار " لوحة عن واقع الجزائر : " لكنها في العمق و في أسفل الملهى الكبير، هي كهف مد لهم، لا آخر لطوله و لا نهاية لعرضه، تملأه الدواب من كل نوع و من كل حجم.

بعضها ديناصورات .

---

[1] – الرواية ، ص : 66 .

[2] – رجاء عيد ، دراسة في لغة الشعر، ص : 157 .

[3] – الرواية، ص : 73 .

[4] – عبد الحميد بورايو ، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط، 1994 ،ص : 101.

بعضها تماسيح .

بعضها ثعالب .

بعضها ضفادع و قمل .

بعضها يقضم أيدي بعضه .

بعضها يقضم أرجل بعضه .

بعضها ينهش صدور أو بطون أو أرحام بعضه.

يتحركون في الظلمة الحالكة،بسرعة الخفافيش،و يأتون كل ما يريدون دونما صعوبة تذكر " [1].

هذا المشهد يعطي للمتلقي صورة الإنسان الجزائري ... الوطن كهف مظلم .

في عتمته يعيش الناس بناموس الغاب، و الترصد للفريسة – الغنيمة بمنطق القوة و الخديعة – لم يبق في الجزائر غير السلب و النهب، بشر يقضم أيدي البعض لمنع العمل و العطاء، يقضم أرجل بعضه للدلالة على بتر الحركة و التطور، ليطل شبح الإرهاب، فينهش الصدور و البطون والأرحام، محوا للأمن و ترسيخا للفقر و الجوع وقضاء على الطفولة و البراءة .

كل ذلك يحدث في زمن الخفافيش الذين يطيرون يمينا و شمالا بمنطق الغاية تبرر الوسيلة... إنه الشتات الذي لسع كل فرد، فلم يبق غير التيه و السُّراب.

1-3- اللغة المطابقة :

هي اللغة التقريرية المباشرة التي تلامس الحياة اليومية للناس، فتقترب من الواقع وشخصياته، ليدرك مستواها من خلال نبراتها، " فكأن اللغة تموقع متكلمها اجتماعيا و ثقافيا " [2].

[1] – الرواية ، ص : 97 – 98 .

[2] – عبد الملك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم، ص : 72.

وهي لغة هدفها الإخبار بالدرجة الأولى. " ثم قرر أن يترل فيصلي ركعتين تحية لله و تحية للأرض وتحية للزيتونة ثم أولا و أخيرا تحية للمقام الزكي " [1]. فالكاتب هنا وصف لنا المشهد بلغة مستوحاة من المعجم اللغوي الواقعي .

" أولو الأمر، بثو أجهزة سُموها تلفازات، يملأونها بذواتهم و ببنات مسلمات عاريات متبرِّجات، و بما يمدُّهم به النصارى أو يصنعونه هم من أفلام ملأى دعارة و فحشا " [2].

هذه اللغة في ألفاظها المألوفة استطاعت تعرية الواقع المعيش حدَّ الشعور بالانهيار و التمزق .

تنحو اللغة أيضا المنحى التاريخي التي يقبض من خلالها الكاتب على الحدث في ماهيته الأولى "بينما هناك، جنب أولاد علال، في « الرايس » خارج النفق، و لكن في ظلمة لا تشقها سوى، رصاصات محمرة، تخيط الفضاء، أو لهيب منبعث في مترل من المنازل، أو نار عقبت انفجار قارورة ملآى بالبترين و المسامير، و الحصى ... "[3] إنها لغة مألوفة تقدم ما حدث في « الرايس » في صورته الحقيقية كون اللغة التقريرية لغة مشتركة بين الباث و المتلقي، تعبر عن رأي عام موحد في كلام محدَّد .

1-4- الاسترفاد العامي:

قلما اتجه الكاتب في الرواية نحو استثمار الحقل العامي ببعده الاجتماعي، فالقاص قد يأتي " بين الحين والآخر بلغة مسلوبة القوة لغة بسيطة بل ساذجة و لكن هذه اللغة التي تأتي على سبيل المفارقة تزيد من تعقيد العملية اللغوية عندما ترصُّ هذه اللغة جنبا إلى جنب اللغة الشاعرية الأخرى " [4].

فتوظيف العامية يعكس مستوى الشخصية الثقافي و وعيها الفكري، كما يهدف استخدامها إلى إيهام المتلقي بواقعية الأحداث و هو يتغلغل النسيج الروائي بتدرج .

ولجوء الكاتب إلى هذا المستوى التوليفي من اللغة كان بهدف إيجاد لغة محكية مشتركة تعبر عن الصورة الحقيقية للمتكلم .

---

[1] – الرواية ، ص : 11 .

[2] – الرواية، ص : 22 .

[3] – م . س، ص : 98 .

[4] – نبيلة إبراهيم ، من القص في النظرية و التطبيق، ص : 181 .

" رضعة واحدة واحدة فقط لوليدي، اسمعوا إنه يصرخ عطشان، رضعة واحدة يا مؤمنين، وافعلوا بي بعدها ما تشاءون، رض ... " [1].

"– يا أبي، يا إلاهي، يا أمي، يا خويا قدور .

يهوي الساطور، يتدفق الدم، يتطاير الرأس .

– يا العسكر، يا الحكومة " [2].

هذه المقاطع استعان فيها الكاتب بالاسترفاد العامي الذي كشف عن أبعاد الموقف المأساوي، المصور لجزء مما عاناه الجزائريون في سنوات المحنة ...

إنه القلق و الاضطراب و اليأس و الضياع الذي لا يعبر عنه سوى تلك الكلمات " الفطرية "، التي ترسم ملامح الذات المتألمة المجروحة المتشبثة بكل شيء، و أي شيء، عساه يكون أملا كي لا يهوى الساطور، و لا يتدفق الدم، و لا يتطاير الرأس .

–" يا أولياء الله، يا سيدي التيجاني، يا سيدي عبد الرحمان، يا سيدي الغماري، الغيث، الغيث، مسلّمون و مكتّفون يا أسيادنا أولياء الله الصالحين " [3].

1-5- الحوار :

يحضر الحوار في الرواية بشكلين : حوار بين الشخصيات و حوار داخلي، أو ما يعرف بالمونولوج، و استخدامه في المتن الروائي هو من باب توظيف الأدوات التقنية التي من شأنها إنتاج مضمون دلالي جمالي معين. بذلك " لم يعد عنصرا خارجيا، أو تخاطبا بين اثنين، بل أمسى عاملا مهما في تفعيل الحدث الروائي و صيرورته " [4].

[1] – الرواية ، ص : 105 .

[2] – الرواية ، ص : 104 .

[3] – م.س ، ص : 106 .

[4] – محمد تحريشي، في الرواية و القصة و المسرح ، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية، دار النشر دحلب،دط، 2007 ، ص : 83 .

يعرف " مرتاض " الحوار بأنه " اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، و اللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية و شخصية، أو بين شخصيات و شخصيات أخرى داخل العمل الروائي "[1].

ونحن، من الصفحات الأولى للرواية، نلفي هذه التقنية تتجسد، " وهي حوارية حول أوضاع الجزائر التي مرت بها، وحوارية النص والمبدع، وحوارية النص والقارئ، وهي حوارية الحضور والغياب، وهي حوارية الوجود والعدم، وهي حوارية الأنا مع الأنا، وحوارية الأنا والآخر، و هي حوارية اللغة لما تريد أن تنتصر على اللغة باللغة داخل اللغة " [2].

من ضمن ما يشي به النص سمة الارتكاز على الحوار الداخلي أكثر من ارتكازها على الحوار الخارجي، و المنولوج هو الآخر يجسد عمق إحساس الشخصية الذي ينقل إلى المتلقي بنفس الحدة والتأثير الذي تحس به الشخصية .

وقد اختلفت الكتابات النقدية العربية المعاصرة في تحديد هذا المصطلح تحديدا دقيقا، فمن النقاد من يسمي المونولوج بـ (الحوار الباطني)، ومنهم من يطلق عليه اسم (المنولوج الداخلي) أو(المناجاة)؛ إذ نجد الدكتور عبد الملك مرتاض يعرف المناجاة بقوله : " المناجاة حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمية تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد و الشخصيات " [3].

هذا من جهة،ومن جهة أخرى نجد الدكتور محمود السمرة في ترجمته للكتاب (ليون إيدل) يستعمل مصطلحا آخر في قوله : " إن اصطلاح (المونولوج الداخلي) يصبح نعتا مفيدا لبعض الآثار القصصية ذات الطبيعة الوجدانية الذاتية المدعومة،المكتوبة من وجهة نظر فردية مفردة "[4].

اتخذ المونولوج منحى البوح إلى الذات بالخوف من الوباء و ضبابية الفيف واختفاء المقام الزكي." ما الذي حدث ؟ أهي خشية من الوباء أم هو دفن للأحياء ؟ أم هو قصر خدعة بينما الحياة تجري في مناطق أخرى ؟

[1] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 134.

[2] – محمد تحريشي ، في الرواية و القصة و المسرح، ص : 83 – 84.

[3] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، ص : 138.

[4] – ليون إيدل ، القصة السيكولوجية، ترجمة: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، دط ، 1959 ، ص : 125.

ماذا أصاب هذا الفيف ؟

بالتأكيد، هذا ليس مقامي الزكي، لأن الأصوات التي تنبعث منه، تختلف عن أصوات مقامي، حيث يلهج المؤمنون بالدعاء إلى رب الكون، خافي الألطاف لينجيهم مما نخاف " [1].

وقوله أيضا : " يا إلاهي مع أن الكون كونك، فإنني لا أدري أينني منه، أعلى الأرض أم في كوكب غيرها، أفي الحياة الدنيا، أم في الآخرة الباقية " [2].

كثيرا ما رسّخ المونولوج الأجواء الصوفية في الرواية " لعلها الروح تخفق، توقا، لشيء منها، وقع، في هذا الفيف " [3]. إنه الاستعداد الروحي لدى " الولي الطاهر " المبني على العالم الماورائي، عالم يكتنفه عدم الثبات و الغموض .

" ينبغي أن لا أستسلم لهذه الحال، أكانت امتحانا ربانيا أم خدعة شيطانية لعرقلة العودة إلى المقام الزكي " [4].

تواتر هذه الحالات الصوفية، و غيرها، عن طريق المناجاة، جعلت الحدث الصوفي بنية أساسية نقلت السرد إلى تلك الأجواء الحالمة البعيدة، التي يترل من خلالها الولي إلى الواقع العربي ليكشف أزماته فيرى الأوهام التي تصنعها الأمة في رحلتها نحو السراب فضلّت الطريق في ليل طويل .

وباعتبار أن سبيل الولي هو العروج نحو المقام الأعلى، نجده يجوب الفيف استجابة لحقيقة المعرفة؛ فالمتصوفة يرون " أن الأولياء لهم معارج و إسراءات روحية يشاهدون فيها معاني متجسدة في صور محسوسة للخيال يعطون العلم بما تتضمن تلك الصور من المعاني، و لهم الإسراء في الأرض و في الهواء، غير أنهم ليس لهم قدم محسوسة في السّماء " [5].والمقام حينذاك يمثل رؤية قلبية تدرك بها حقيقة المعرفة التي تمثلها رمزية " بلارة ".

---

[1] – الرواية ، ص : 51 .

[2] – م ، س ، ص : 63 .

[3] – م . س، ص : 95 .

[4] – م، س ، ص : 19 .

[5] – آمنة بلعلى ، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2001 ، ص : 179 .

رحلة التقصي التي عاشها " الولي الطاهر " تشبه الحلم ؛ فهو لا يتيه إلا ليعود، و لا يعـــود إلا ليتيه مرة أخرى، لذا تتقاطع الأزمنة والأمكنة ، تتلاءم وتتنافر بما ينسجم وترسبات الواقـــع لتظهـــر الرؤيا المستقبلية " أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ينمحي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون فيعود إليك قطرة فقطرة و نقطة فنقطة تجوب الفيف هذا مئات السنين فلا تعثر على طريقك، و يوم تعثر عليه تبدأ من البداية " [1].

الأجواء الصوفية ظاهرة من ظواهر التنوع داخل النسيج الروائي، و الشخصية الصوفية تتـــدرج صوب المعرفة الحقة لأن الصوفي عارف " قادر بحكم حقيقته على الوصول إلى المعرفة الحقة الباطنـــة المستترة وراء حجب الوجود و حجب الإنسان نفسه " [2].

هذا ما يتضح في الحوار الآتي :

" — الأخريات نائمات ؟

– و أين تريدهنّ أن يكنّ ؟ كيف توصلت إلى الجوهر بعد أن غمرتك بالعرض ؟

– سبحان الذي يعلم الجهر و ما يخفى، لقد سعيت من أول يوم إلى لقائي، فها أنك هنـــا، فمـــاذا تريدين ؟

– أريد، أن أعيش معك حالة و أن تمنحني ولدا يكون « كل الناس » .

– أي ناس ؟

– الذين حملني التلفاز غليك من عندهم، كل الناس، صينيون، أمريكان، هنود، ألمان، فرنســـيس، مسلمون، مسيحيون، يهود، هندوك، عبدة شمس وأوثان .

– و لماذا اخترتني أنا بالذات ؟

– للصفة التي تتمتع بها، فأنت قطب حقيقي، من خلال مخك وخلاياه، تستطيع اســـتقطاب كـــل تلفزات العالم، وكل الأقمار الفضائية التي تسبح في السماء، ولربما نتصل بكواكب وعوالم أخـــرى، أنت مثلي يا مولاي الولي الطاهر .

---

[1] – الرواية ، ص : 153 – 154 .

[2] – آمنة بلعلى ، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي ، ص : 179 .

والذين أرسلوني إليك يريدون ملء هذا الفيف، بنسل خاص، و اعلم أنهم ظلوا يرصدونك عدة قرون، من بعد ما ألقوا القبض علي " [1].

وتبقى الصوفية داخل هذا النسيج الروائي منبعا ثريا للحوار الخارجي أو الداخلي، و صيغة تراثية تتضمن الانفلات من " الجاذبية الأرضية نحو فضاء الكون و هو أيضا انفلات من ظلام جهل الإنسان بنفسه إلى فضاء المعرفة بهذه النفس " [2].

وهي تقنية حققت بعدا دلاليا تمثل في يقظة الضمير لانتشال الأمة من أزماتها، و بذلك يأخذ المثقف دوره الخلاق حاملا تباشير الخلاص من خلال القيم الصوفية بعد رحلة شاقة رصدتها هذه الرواية ليدركها في رواية (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) بإيجاد المقام، كما احتضن هذا الشكل الفني رؤية جديدة حيث " يجد الروائي أو الشاعر تجربة متميزة و سامية في أجواء النفحات الصوفية، وتنتقل بصاحبها إلى روحانية و شفافية حيت توقات النفس إلى النقاء والصفاء والسمو وإنشاد الكمال الإنساني، و هي لا تجد هداها وغايتها إلا بالتجرد وفي ذلك مبتغاها وملاذها، فتركن إلى ذلك العالم وتتخلص من العالم المادي وتناقضاته وأجوائه الصاخبة ذات الأصوات النشاز " [3]

ثانيا : حضور النص الغائب في " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " :

2-1- مفهوم التناص و جماليته :

التناص (Intertextnalite) بمعناه العام هو تعالق نص مع نصوص سابقة أو متزامنة معه؛ و هو يمثل عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية .

ظهر مصطلح التناص على يد الباحثة البلغارية " جوليا كريستيفا "في عدة أبحاث لها كتبت بين 1966م و 1967م، كما أشار إليه " ياكبسون " عندما تناول مصطلح " التزامنية " (Synchronie)، إذ يرى أن " تاريخ نظام ما، هو نظام، و هكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم : فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه، و مستقبله اللذين هما العنصران البنيويان الملازمان:

[1] - الرواية ، ص : 184 .

[2] - آمنة بلعلى ، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص : 238 .

[3] - فوزي عيسى ، تجليات الشعرية، (قراءة في الشعر المعاصر)، منشأة المعارف بالإسكندرية ، دط، دت ، ص : 288 .

أ- نزعة التقليد كواقعة أسلوب (...) .

ب- الميولات التجديدية في اللغة و الأدب، و التي نشعر بها كتجديد لنظام " [1].

و يقدم " بارت " مفهوما آخر للتناصية بديلا للمحاكاة التعبيرية و التوجيهية؛ فالكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الأحداث أو مجالا للتعبير أو انعكاسا وجدانيا، لقد أضحت الكتابة حالة تمثل وظيفة المخزون الهائل من الاقتباسات التي تعددت مضامينها، فليس " النص مقترن الوجود بالمعنى و لكن بمروره و عبوره (...) و لا تتعلق تعددية النص في الحقيقة بغموض مضمونه، ولكن بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة للدوال التي تنسجه " [2]، فهو يقدم لنا (نظرية النصوصية) بموت المؤلف، ويتحول بذلك التاريخ والأدب والتراث إلى نصوص متداخلة فيما بينها، و التي تحتاج إلى قارئ جاد يستطيع أن يفك رموزها ويكشف دلالتها في علاقتها مع بعضها .

أما " كريستيفا " فترى أن المجال القائم بين النصوص و الناشئ عن صلتها ببعضها البعض هو مكان ولادة النص، و يعد التناص " أحد مميزات النص؛ فالمتلقي لدى تعامله مع النص، ترجع مخيلته إلى نصوص أخرى سابقة أو متزامنة لهذا النص الحاضر، و بهذا تطرح النص التوالدي أي النص المحلل كهيكل بنيوي، تهدمها و تعيد بناءها من جديد بشكل لا نهائي "[3]،

وبهذا فالتناص هو التقاطع، داخل نص نتيجة تداخل نصوص أخرى .

تعتبر الحوارية (Dialogisme) من المفاهيم الإجرائية الأساسية في الجهاز المفهومي الذي وضعه الناقد " ميخائيل باختين "، و قد استنتجه من خلال أبحاثه في الخطاب، و قد عمد على توظيفه في العديد من كتاباته النقدية و النظرية [4].

يبني " باختين " نظريته على أن الخطاب بتوجهه لموضوعه، يندمج في اللحظة نفسها بعالم تلك الكلمات الأجنبية عنه، و هي كلمات متشابكة فيما بينها، يتسلل بين علاقاتها المتعددة؛ فينصهر مع البعض، و ينفصل عن البعض، و يتقاطع مع البعض الآخر؛ فتتعلق جدلية الموضوع مع الحوار

[1] - أنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي، مكتبة دار الآفاق، المغرب، دط ، دت ،ص : 42 – 43 .

[2] - رولان بارت ، من العمل إلى النص، ترجمة : محمد البقاعي، الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، دط ، 1998 ، ص : 15 .

[3] - محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، (بنياته و ابدالاتها)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1995 ، ص : 183 .

[4] - ينظر : محمد داود ، مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة تجليات الحداثة، وهران، الجزائر، العدد : 02، 1993 ، ص : 76 .

الاجتماعي الدائر حوله، و يصبح الموضوع بالنسبة للروائي الناثر محطة تلتقي عندها أصوات متباينة، يتردد صوت الروائي بينها هو أيضا، في فهم هذا التفاعل الحي، يتحدد الخطاب، و ينفرد أسلوبيا [1]

و الخاصية الأساسية التي تقوم عليها لغة الرواية عند " باختين " هي الحوارية و الإثارة بالتعـــدد؛ "فلغة الرواية هي نظام لغات تثير إحداها الآخر حواريا، و لا يجوز وصفها و لا تحليلها لاعتبارها لغة واحدة وحيدة (...) فمن وجهة نظر الأسلوبية أمامنا نظام معقد من صور لغات العصـــر تشـــده حركة حوارية " [2].

أما " لوران جيني "، فيعرف التناص على أنه " ذلك النص الذي يســـتوعب تعـــدد نصـــوص أخرى،ممتصا إيّاها مع الإتيان بمعنى جديد " [3].بالإضافة إلى هذا فهو يستعمل مصطلح (التناصية)،

و التي يعرفها على أنها " عمل يقوم به نص مركزي لتحويل نصوص و تمثيلها ويحـــتفظ بزيـــادة المعنى " [4]، فلا بد أن يستقي النص الحاضر من النص الغائب معانيه و ألفاظه، ليضفي عليـــه صـــبغة جمالية من أجل الارتقاء إلى مراتب الجمالية و الشعرية، و يعطيه بعدا فنيا؛ فكل شيء " خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك " [5].

ويضيف " جيرار جينيت " مصطلحات أخرى لمصطلح التناص؛ بالإضافة إلى ما قدمته الباحثة " كريستيفا "، كفكرة معمار النص (TRANSTESCTUALITE)، إذ يقول : " في الواقع لا يهمني النص

[1] – ينظر : عبد القادر بوزيدة ، فلسفة اللغة و المبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة و الأدب، الجزائر، العدد : 15، ص : 69 .

[2] – ميخائيل باختين ، الكلمة في الرواية، ترجمة : يوسف حلاق، دمشق، سوريا، دط ، 1988 ، ص : 75 .

[3] – G- Genette : la littérature au second degré ، seuil ، Paris ، 1982 ،P :10 .

[4] – مارك انجينو ،التناصية، (دراسات في النص و التناصية)، ترجمة : محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب،دط، 1998 ، ص : 69 .

[5] – روبرت شولز ، السيميسائية و التأويل، ترجمة : سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 1994م، ص: 89.

حاليا إلا من حيث (تعاليه النصي) أي أعرِّف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه " التعالي النصي" "[1].

وحدد " جينيت " المتعاليات النصية في خمسة أشكال (التناص، المناص، النص اللاحق، المتناص، معمارية النص)، و التي رغم تعددها إلا أنها شديدة الاتصال ببعضها البعض، تتعالق بمفهوم التعالي النصي .

وبهذا تكون نظرية التناص التي عولجت من زوايا متعددة ومختلفة،كالحوارية عند "باختين"، والتداولية عند " كريستيفا "، والتزامنية عند " ياكبسون "، والنصوصية عند " بارت "، قد ساهمت كلها في إعطاء هذا المصطلح سمة النظرية الأدبية المعاصرة .

2-2- وظيفة التناص في الرواية :

إن التناص يقوم على أساس الوظيفة، باعتبار أن النصوص الأدبية تندرج ضمن مفهوم الفن، الذي يرى " بارت " أنه " لا يعرف الضوضاء و ليس فيه وحدة ضائعة " [2]، إذ التناص يعبر في معظم المصادر عن حمولة معرفية قادرة على اختزال السرد وتكثيفه، و صبغه بصبغة جمالية ممتدة الاتجاهات، إلى حد يبرز فيه التناص " أحد أبرز وسائل الروائيين لقول أكثر ما يمكن بأقل ما يمكن، و للتحرر من وطأة المباشرة و لإنجاز كتابة روائية تتجنب التعبير عن المعبَّر عنه " [3]، فهناك من النصوص الروائية ما يمتلىء بهذه التناصات، ولكنها لا تقدم خاصية مميزة عن غيرها من النصوص .

فالتناص يعيد النص إلى النصوص السابقة، بعد أن دخلت في بنيته و متنه، و لكنه يعيد تشكيلها بشكل جديد، " فتصبح جزءا منه و مكونا من مكوناته " [4]، و بذلك يصبح التناص الإيجابي هو إنتاج أفكار كلاسيكية بأسلوب جديد، باعتباره نواة نصوص سابقة .

وتتجلى وظائف التناص فيما يلي :

---

[1] – جيرار جينيت : مدخل جامع النص، ترجمة : عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، دط ، 1986 ، ص : 91 - 92 .

[2] – رولان بارت ،النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، دار عويدات ، بيروت ، ط1 ،1998 ،ص : 102 .

[3] – نضال صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط ، 2001 ، ص : 205 .

[4] – سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، (النص و السياق) ، ص : 92 .

أ- الوظيفة المعرفية :

يشير التناص إلى المخزون الثقافي للروائي الذي ينتجه، و يساعد القارئ على تحديد منابعه، إذ يتمكن القارئ من التعرف إلى ما هو خارج عن المتن السردي، إلى الرصيد المعرفي لمنتج هذا النص، وإلى المرجعيات الفكرية والدينية و الصوفية لرسالة هذا المتن .

و يمكن اعتبار النصوص المتداخلة في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، وسائل غير مباشرة يسعى الروائي من خلالها بناء شخصياته، باعتبار أن البطل " الولي الطاهر " هو الراوي للأحداث و الشخصية الرئيسية فيها، فإنه استعان بمختلف التناصات ليدعم أفكاره من أجل إدهاش البطل بمخزونه الثقافي .

و يستعين الروائي بهذه التعالقات بدلا من الوسائل التقليدية، من أجل دفع القارئ إلى المشاركة في عملية البناء و فاعلية إنجاز هذا العمل الأدبي، و يحرضه على أن يكون منبعا آخر للنص [1].

ب- الوظيفة التحفيزية :

تنتقل هذه الوظيفة مع مستوى وعي القارئ بما يحدث حوله، إلى مستوى الوعي بضرورة تغيير هذه الأوضاع؛ فالطاهر وطار يسعى إلى إرباك أفق القارئ، ودفعه إلى ضرورة معرفة أسباب الفجيعة الكبرى للجزائر، جزائر التسعينات، محاولا تحفيزه على المشاركة في الكتابة بطريقة خاصة .

و تخص هذه الوظيفة القارئ الذي يشكل حلقة رئيسية في عملية الاتصال، " فهو يمتلك الذاكرة الجمعية التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور و الغياب، و إدراك العلاقات بين النصوص، و التناص ينمي عنده القراءة المنتجة ويعدل في تقنيات الكتابة " [2].

تبرز لنا جدلية الحضور والغياب ذلك التراكم الثقافي الذي من خلاله يمكن حل شفرات النص، فعملية " إحضار عناصر الغياب هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ النص" [3].

---

[1] – ينظر : نضال صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية ، ص : 206 .

[2] – أنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي، ص : 97 .

[3] – عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، (من البنيوية إلى التشريحية) ،قراءة نقدية ، النادي الثقافي ، جدة ، ط1 ، 1993 ، ص : 84 .

ج– الوظيفة التطهيرية :

تعتمد هذه الوظيفة على حاجة المبدع إلى تطهير نفسه من قسوة الواقع و محاولته تعرية حقائقه و كشف سلبياته، يتضح أن الكثير من هذه المتفاعلات النصية في المتن منجزة ضمن وطأة هذه الحاجة نفسها .

إن هذه التناصات التاريخية و الصوفية التي عمد الروائي إلى استحضارها، تستدعي الوقوف على ما يجري في الجزائر في فترة العشرية السوداء و محاولة الهروب من الواقع المعيش، عن طريق تذكير من تسببوا في الفتنة الأمازيغية، كما تهتم هذه الوظيفة بالشخصيات الأساسية؛ إذ نجد الشخصيات نفسها في مواجهة واقع تعيس، لا تقوى على ردعه، فتلجأ إلى استحضار وحدات نصية من نصوص غائبة قديمة أو حديثة، لتحدث من خلالها توازنا بينها و بين هذا الواقع، ولاستمداد طاقتها لمواجهة هذا الوضع المزري [1].

د – الوظيفة الجمالية :

الوظيفة الجمالية للأدب هي تلك المميزات التي تجعل من الخطاب عملا فنيا مليئا بالأدبية والشعرية، لأن الأدب لا يصنعه إلا الأدب، كما أن دور التناص يتمثل في إيجاد نوع من الشفافية بين النصوص و أصحابها و في إلغاء الحواجز التاريخية، و ليجعل كل تلك النصوص الغائبة في المتن السردي، إبداعا جماليا خالصا يختزن فيضا من المشاعر الإنسانية، كما أن الوظيفة الجمالية " تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى فهي الوظيفة التي لا تتوجه أساسا إلى ظواهر خارج القول، ولكنها موجهة إلى القول نفسه فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي " [2].

وليست جمالية العمل الأدبي مطلقة و عمومية، و إنما تستقي هذه الجمالية " من خصوصية العمل الأدبي، و فعل القراءة يستكشف ما في تلك البنية من جماليات " [3].

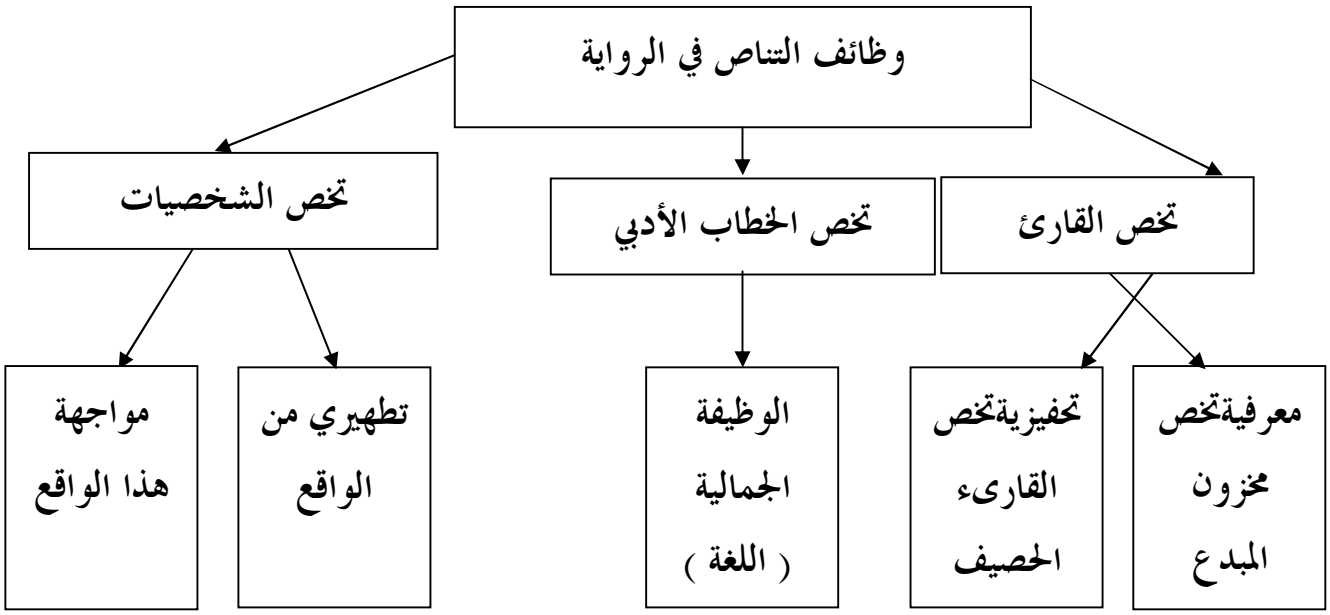
[1] – ينظر : نضال صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية ، ص : 210 .

[2] – يان موكاروفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة : ألفت كمال الروبي، مجلة الأسلوبية، المجلد : 05، العدد : 01، 1984 ، ص : 39 .

[3] – رجاء عيد ، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مصر، دط ، دت ،ص : 56 .

ومن هنا فإن مخزون التجربة عند القارئ يقوم بدور مهم في عملية التلقي، و في الزمن نفسه يضع للنص قوانينه الخاصة، التي تمكن القارئ من فهم المعنى على أساسها، و لا بد للقارئ أن يعدِّل أفق انتظاره، حتى يتجاوب مع النصوص الغائبة التي تتعمق في بنية النص الأصلي، "و ذلك ينتج عنه إمكان تعديل نظرة العالم الخاصة بالقارئ بفعل التمثيل الداخلي و المفاوضة و تحديد العناصر غير المحددة تماما في النص " [1].حيث إن دور القارئ هو أن " يضع النص المقروء داخل بنية من العلاقات الجمالية و الثقافية " [2].

و يمكن أن نمثل وظائف التناص بالمخطط التالي :



و بهذا يظل التناص مفهوما جديرا بالاهتمام، و هذا ما دفع الكثير من النقاد إلى تبنيه وتحليل الخطابات وفق منظوره، و هذا " ما يفسر تنوع و تتعدد استخداماته، لكنه على الرغم من كل هذا قد حظي بالانتشار، و يبدو أن من أسباب ذيوع هذا المفهوم و الاهتمام به :

أولا : جدُّته .

[1] – رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : جابر عصفور، دار قباء ، القاهرة، دط ، 1998 ، ص : 174 .

[2] – صالح مفقودة ، نصوص وأسئلة ، دراسات في الأدب الجزائري ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2002 ، ص : 69 .

ثانيا : إنه يهدف إلى تقديم تصورات جديدة بالمقام الأول، أكثر مما يهتم بدحض التصورات الراسية في ميداني الأدب و النقد " [1]. إنه مفهوم جديد لفعل الكتابة .

2-3- تنوع التناص في الرواية :

أ- التناص الديني :

تتناص لغة الرواية مع التراث الديني الذي يشغل مساحة كبيرة، فقد عمد الروائي إلى اجترار بعض الآيات القرآنية، ووظفها بطريقة فنية أدبية، و تلمس ذلك من خلال الحضور الشاسع لسورتي الأعلى و الفاتحة في أكثر من موضع، من ذلك : « **سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنْسَى إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَى وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَى** » [2].

و يرجع تكرار الفاتحة لما فيها من حمد لله و طلب للهداية، و ربما تركيزا بالذات حتى تكون نهاية الرواية بمثابة الهداية لإنارة طريق " الولي الطاهر "، و لأهل مقامه بالدرجة الأولى، وأما سورة الأعلى؛ فنجده يركز على آية معينة عند كل صلاة ... « **سَيَذَّكَّرُ مَنْ يَخْشَى وَيَتَجَنَّبُهَا الْأَشْقَى الَّذِي يَصْلَى النَّارَ الْكُبْرَى ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَا** » [3].

كما نجد النص القرآني:« **سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّى وَالَّذِي قَدَّرَ فَهَدَى** » [4].

وقد استحضر الكاتب قوله تعالى : « **أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا** » [5]، و ذلك عندما غاب عن " الولي الطاهر " المشرق والمغرب، فلم يعد يعرف اتجاه القبلة، للدلالة على حيرة الإنسان المسلم داخل أوطانه، وهذا ما جعله يعيش حالة تيه في الفيافي بحثا عن المقام الزكي دونما جدوى .

و نجد التناص القرآني في قول " بلارة " عندما عرضت نفسها على " الولي الطاهر " :

---

[1] - شكري عزيز ماضي ، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط 1، 1993م، ص : 68 .

[2] - سورة الأعلى، الآية : 06 - 08 .

[3] - سورة الأعلى، الآية : 09 - 12 .

[4] - سورة الأعلى، الآية : 01 - 02 .

[5] - سورة الفرقان، الآية : 45 .

" هيا يا مولاي هيا ... هيت لك " [1]، فقولها ما هو إلا استحضار لقوله تعالى : « **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ** » [2].

هنا يبرز لنا مدى الاتساق و الانسجام بين النص القرآني و الجزء الروائي؛ فبلارة جعلها الروائي مثل زوجة العزيز التي عرضت نفسها على النبي " يوسف " عليه السلام، إنها رمز الغواية والإغراء .

ينضاف إلى ذلك، وجود بعض التناصات الأخرى التي يوظفها الكاتب من أجل التعبير عما يجيش في نفس " الولي الطاهر " " النهار مثل مقامي الزكي يتضاعف يتوقف الميقات، و لا شك أن الليل سينتظر ألف سنة مما تعدون " [3].

وهي إشارة اقتباسية من الآية الكريمة : « **وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ** » [4].

وعندما اعتلى " الولي الطاهر " " العضباء " متوجها نحو المقام الزكي، استحضر دعاء سيدنا نوح "عليه السلام لسفينته : « **بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا** » [5].

وببراعة يتناص " الولي الطاهر " مع قصة أهل الكهف، تعبيرا عن غيبته في قوله : " لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة، و قد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة"[6]، و هذا اقتباس من قوله تعالى : « **وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ** » [7].

كما يستحضر قصة تيه سيدنا " موسى " عليه السلام في الصحراء هروبا من ظلم فرعون، و هي نفس الحالة التي عانى منها الولي الطاهر، لكنه لم يجد ضالته مثل سيدنا " موسى " عليه السلام، بل بقي تائها .

---

[1] – الرواية ، ص : 89 .

[2] – سورة يوسف، الآية : 23.

[3] – الرواية، ص : 150 .

[4] – سورة الحج، الآية : 47 .

[5] – سورة هود، الآية : 41 .

[6] – الرواية، ص : 13 .

[7] – سورة الكهف، الآية : 19 .

أما استحضاره للآية الكريمة : « **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا إِذَا ضَرَبْتُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَتَبَيَّنُوا وَلَا تَقُولُوا لِمَنْ أَلْقَى إِلَيْكُمُ السَّلَامَ لَسْتَ مُؤْمِنًا** » [1].هنا تحريم لسفك دماء المسلمين، لكن كلا الفريقين مسلم في الرواية ... فمن يقتل من في الجزائر ؟

و إذا تتبعنا الرواية إلى نهايتها سنجدها حافلة بخاصية الاقتباس من القرآن الكريم، إلا أننا اقتصرنا على ذكر جزء منها فقط لأن طبيعة الموضوع لا تسمح بذلك .

وما نستنشقه من خلال هذه التناصات أن الكاتب عمد إلى استحضار هذا العنصر إما لأغراض شخصية تبين رؤيته الخاصة؛ فاستغل الآيات القرآنية للتعبير عما يريد الإفصاح عنه، و إما لتوافق بعض الآيات بمضامينها سياق النص الروائي، فهذا الوعي بخصوصية الخطاب القرآني خلق انفتاحا نصيا و ثراء دلاليا من خلال استدعاء الكاتب النص القرآني إلى أفق التشكيل الروائي .

ب- التناص التاريخي :

الرجوع إلى التاريخ كان حاضرا في جل المتون السردية العربية و العالمية، حيث يسعى المعاصرون إلى إعادة كتابته أدبيا وسياسيا و اجتماعيا داخل نصهم الروائي، ليجعلوا منه حلقة وصل بين الماضي و الحاضر، فشكلت هذه النصوص " ملمحا دراميا و جزءا من التحول في البنية المعرفية المشكلة عربيا كجزء من البنية الثقافية " [2].

إن عملية التناص التي قام بها " الطاهر وطار " ضمن عملية السردي، لم تكن كتابة لوثيقة تاريخية، و ليس " بالتصرف بالمتن الوثائقي أو المرجعي و لا تبديل الصياغة، ينتقي النسب الأصلي للوثيقة ليصبح لها نسب إلى العالم الجديد : العالم الروائي " [3].

و بذلك تعددت النصوص التي اتخذها " وطار " مادته، و سعى إلى صبغ نصه بصبغة واقعية، توهم القارئ بحقيقتها، و لم تقتصر رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " على ما هو جزائري فقط، بل ذهبت لتتناص مع الأوضاع العربية المزرية، و للوقوف على ذلك ارتأينا تقسيمها على الشكل التالي :

---

[1] - سورة النساء ، الآية 94 .

[2] - خليل شكري هايس ، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 388 ، ص : 173.

[3] - جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ص : 289.

1- التاريخ الجزائري :

يستحضر " الطاهر وطار" في نصه السردي فترة من أصعب الفترات التي مرت بها الجزائر .

إنها فترة التسعينات أو " العشرية السوداء " نظرا لارتباطها بالعنف و الإرهاب الذي مس كل مناطق الوطن دون استثناء، فأبيد الآلاف من الشعب البريء، و ذنبهم الوحيد أنهم جزائريون مسلمون.

خلقت هذه الفترة الزمنية التي كتبت بدماء الأبرياء " وضعا إنسانيا كارثيا نجم عنه سقوط حر إلى الجحيم، دوامة عنف وحدها الآن تشكل قيمة لا تنضب للكتابات اللاحقة كلها، نظرا إلى هولها، كما إلى امتداد آثارها النفسية و التاريخية إلى أكثر من جيل " [1].

شكلت مدينة الجزائر في الرواية نموذجا حيا لمعظم المدن الجزائرية التي عاشت أزمة عنف استهدفت أفرادا من الأمن و من الشعب، ليصبح الاغتيال هاجس الناس الوحيد، و لتكون اللغة عندئذ " مرتبطة بالدم المسفوك، كما لم يحدث فيما سبق من التاريخ " [2].

حينها يتناص " الطاهر وطار " مع حاضره المخزي و الأليم " انفتح الباب، كانت جثة الرجل مسجاة في الوسط مضرجة بالدم . على اليمين، تلتصق عجوز مولية وجهها إلى الجدار. ما أن بانت، حتى انصبّ فيها سيل من الوصال، هناك في الزاوية، تحت مائدة عليها غطاء أصفر، يتخفى طفل في السابعة من عمره .

- اخرج، تعال .

ارتفعت صرخته :

- أمي، أمي، أبي .

هوى الفأس على المائدة و على من تحتها، انفجر الدم في كل مكان " [3].

---

[1] - الحبيب السائح ، الرواية الجزائرية ، افتراضيا ، مجلة نواقد ، مجلة أدبية يصدرها النادي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ع :15 ،2001، ص : 17 .

[2] - رولان بارت ،الكتابة درجة الصفر، ترجمة : منذر عياش، الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، دط، 1999م، ص : 30 .

[3] - الرواية ، ص : 101 .

يواصل القاص استحضار أحداث تلك الفترة، مستفيدا من الجرائد و المجلات في نقل الأخبار "أخيرا ها هو ينفتح مفرجا عن مكنوناته، أوراق، صحف، صور، رسائل مخطوطة. كانت الصحيفة الأولى، تحمل في صدرها صورة بالألوان لشاب، طويل الوجه ، حاد النظر ، مع أن عينيه السوداوين ، سارحتان في فضاء يشبه هذا الفيف ، لحيته الطويلة، تمتد فيها خيوط بيضاء لشيب مبكر . يجلس القرفصاء، محتميا ببندقية، تبدو كما لو أنها آخر ما يمكن الاعتماد عليه في هذه الحياة الدنيا " [1].

إن التتبع الدقيق لكل الحيثيات، و كشف الأسباب المؤدية لها، تظهر وعي الفرد الجزائري بكل هذه الدوافع التي أدت إلى انهيار الوطن، إذ شكلت هذه التناصات التاريخية أهم أحداث السرد، و التي لا يمكن بأية حال فصلها عن البنية الكلية للخطاب الروائي؛ فاستطاع " الطاهر وطار " أن يجعل الكتابة " التي أوصلها التاريخ، فنا، أي مواضعة صريحة وميثاقا صادقا، يتيحان للإنسان أن يحتل موقفا أليفا داخل طبيعة ما زالت متنافرة الأنحاء " [2].

أراد الكاتب من خلال التناص أن ينتقد الإرهاب بتعزيز معنى الحرية للإنسان في معتقده وانتمائه و خياراته الاجتماعية و الإنسانية؛ فالإرهاب قاتل للمعنى أيضا، و قاهر للوجود ومشتت للذات بجرائمه التي لا تغتفر .

يتابع القاص حواره مع النصوص الغائبة . " في الزاوية الأخرى تنكفئ على نفسها امرأة في الثلاثين في حضنها رضيع ، تبذل قصارى جهدها ، أن لا يلفت الانتباه إليه ، لكنه ، خانها . هوى الساطور يقسم الرأس المغطى بمنديل برتقالي اللون ، وقع الطفل في الأرض .امتدت قدم تدوسه " [3]. حتى يجد " الولي الطاهر " نفسه طرفا مشاركا في الاغتيال رفقة أشخاص يمارسون أعمال التقتيل والسبي والاغتصاب .

[1] – م . س، ص : 132 .

[2] – رولان بارت ، الكتابة درجة الصفر، ص : 85.

[3] – الرواية، ص : 101 .

كما عرج أيضا على الحياة النفسية المضطربة لبعض الشباب الجزائري، متخذا في ذلك نموذجا حيًا و هو " عيسى لحيلح " أستاذ جامعي " أجبر على هجر مدرج الدراسة بجامعة قسنطينة، ترك طلبته و طالباته و القلم و القرطاس " [1]، هاربا بروحه إلى قمم جبال بني عامر وجبال البابور.

وبهذا فإن تعدد أدوار " الولي الطاهر " جاء للكشف عن سلبيات المجتمع الجزائري خاصة، ولا عجب أن يطرح الروائي هذه المسألة الهامة؛ فالمؤكد " أن أعمال الطاهر وطار تستثير قراءات متعددة، قراءات تستنطق المخفي منطلقة من همها المعيش " [2].

وقد اكتشف خلال هذه الرحلة حقائق موجودة في التاريخ الإسلامي، و ربطها بما حدث في الجزائر من همجية الإرهاب، و مدى طغيان العنف الممتد إلى جميع أنحاء الوطن العربي.

2- التاريخ الإسلامي :

تعالج الرواية أيضا موضوعا جديدا ينطلق من الواقع بكل ما يحمله من عنف و ظلم، ليغوص في سراديب التاريخ الإسلامي المملوء عنفا وفضاعة، معتمدا في ذلك على حقائق مستمدة من التاريخ الإسلامي؛ تمثلت في إعادة بعث حادثة دار حولها جدل كبير وهي حادثة مقتل " مالك بن نويرة " على يد " خالد بن الوليد "، وذلك أثناء حروب الردّة، إذ تهيأ للبعض أن " خالدا " قتله بعد أن أعلن توبته و جهر بالشهادتين ، ورأى " خالد " أنه مكابر منعته العزة بالإثم من التوبة إلى الله، خاصة بعد أن ذكره بواجب الزكاة، وأجابه " مالك " بقوله :

"إن صاحبكم كان يزعم ذلك، فقال : أهو صاحبنا، و ليس بصاحبك، يا ضرار اضرب عنقه، فضربت عنقه، و أمر برأسه فجعلها بين حجرين و طبخ على ثلاثة قدرا، فأكل منها خالد تلك الليلة ليرهب بذلك الأعراب من المرتدة و غيرهم " [3].

وظف الروائي حادثة القتل لتحطيم الموانع الزمنية، و قراءة التاريخ الإسلامي على امتداد خمسة عشر قرنا، و قد تعامل مع هذه القضية من زوايا مختلفة ضمن المتن السردي، إذ انتهى إلى جعل

[1] – م . س، ص : 138 .

[2] – واسيني الأعرج ، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية – الرواية – نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط ، 1993م، ص : 175 .

[3] – إسماعيل بن كثير ، البداية و النهاية ، ج 6 ، دار التقوى، بيروت، دط ، دت ، ص : 341 .

الطلاب المقيمين في المقام يجمعون على تسمية الذكور بـــ " مالك " و الإناث بـــ " أم متمم "." كل الإناث أم متمم. كل الذكور، مالك بن نويرة، أنا كذلك في نظر البنات، مالك بن نويرة " [1].

ويعود الكاتب بالذاكرة إلى زمن " أبي يزيـــد النكـــاري " المشـــهور بصـــاحب الحمـــار في قوله:"يصلب على أنه أبو يزيد صاحب الحمار" [2]، الذي تمرد على السلطة؛ فأسال كثيرا من دمـــاء الفاطميين و أثار الفتنة في كل مكان، و"مذهبه تكفير أهل الملة واستباحة الأموال والدماء والخـــروج على السلطان " [3].

كما وظف شخصية تاريخية هي " بلارة بنت تميم " التي أوقفت الحرب القائمة بين "الناصر بن علسان " و ابن عمه " تميم بن المعز "، بقبولها الزواج من الملك " الناصر " من أجل حقن الـــدماء، و لكن الكاتب يتناص مع هذه الحادثة بشكل مختلف؛ فهي ترمز إلى الفتنة الأمازيغية، و مثلت أسلوب اقتحام الآخر لحياتنا بواسطة التقنيات الحديثة، و تتحكم فيها قوى خارجية تريد أن تمرر من خلالهـــا مشروعها التغريبي، و ذلك بإنجاب نسل جديد " أريد أن أعيش معك حالة و أن تمنحني ولدا يكـــون كل الناس " [4]. وهذا المشروع يتناقض و مشروع " الولي الطاهر " من أجل إقامة دولة إسلامية، لذا نجده يسعى لعدم تبني أفكار " بلارة " التي تمثل المطامع الغربية الهادفة إلى هدم الدين الإسلامي .

لقد استحضر الكاتب هذه النصوص التاريخية، ليجعل من نصه شهادة واقعية، تدل على نقمتـــه على هذا العصر؛ فاختار أن يخلق مشهدا إبداعيا ينفتح على مشهد واقعي، عبر قراءة للواقع الجزائري و التاريخي الإسلامي، هي قراءة للحاضر بعيون الماضي، لأن " طبيعة التشكيل الروائي يتبع المضمون في النص " [5].

ج- التناص الصوفي :

[1] – الرواية ، ص : 77 .

[2] – م ،س ، ص : 146 .

[3] – عبد الله أبو الهيف ، الإبداع السردي الجزائري – دراسة – وزارة الثقافة، الجزائر، دط ، 2007م، ص : 157 .

[4] – الرواية ، ص : 84 .

[5] – علال شنقوقة ، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000م ، ص : 205 .

استعان الكاتب بقراءة التراث الصوفي، فاغترف من الجو الصوفي لقراءة الواقع و محاورة الماضي، ذلك أن الروائي " لا يمكن أن يحقق أدبية راقية و شعرية ثخنة، ما لم يغذ تجربته الإبداعية بمرجعيات مناسبة يخطيها و ينسجها من خلال علاقات لغوية رمزية رائعة .

وهذا ما يجعل الكتابة الروائية تدخل في إطار الكتابات التي تتزاح أو تنحرف عن ما هو معروف ومألوف لدى كتاب الرواية و مبدعيها " [1].

التصوف هو طريق إلى الذات الإلهية، وإلى الكمال والنور الهادي، إذ يمثل "حركة إيقاظ للحركة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة مجاهيل الكون و خفايا الإنسان و حقيقة الخالق عزّوجل و سبيل الوصول إليه، فنا أنتجه الفكر الصوفي اجتراح طريق جديدة للمعرفة والإدراك، طريق تتجاوز حدود العقل و مقاييسه المنطقية، و كذلك الحس و معاييره المادية فكان أن اجترحوا رؤية (القلب) أو (الحدس) أو (الذوق) و الحقيقة أنّ هذه المسميات ما هي إلا تعبير عن ذلك الصراع الذي واجه الصوفي ثقله و متاعبه " [2]. فالرواية قد اعتمدت هذا اللبوس لتعميق التجربة باستعارة المعرفة الباطنية وصولا إلى حقائق الأشياء عن طريق الرؤية القلبية .

جاءت الرواية حافلة بتلك الألفاظ والشطحات الصوفية، لتكثيف المنحى الرمزي وانفتاح النص على تنوع قرائي لطاقاته الاشارية، فهو " يخلق إيهاما متوزع التأويلات بحسب أصناف المتلقين"[3].

من ذلك الرؤيا و الموسيقى و حالات الصرع الشديدة وكلها من أساسيات الجو الصوفي التي وظفها الكاتب في هذا النص . " انطلقت نقرات « البندير »، ثم شنشنات الطار، ثم تغريدة الرباب .

بدأ كل شيء خافتا، يصّاعد، من بساط الرمل الناعم، إلى العنان الفوقي، رويدا، رويدا " [4].

---

[1] – بشير محمودي ، بنية الحدث و طبيعته في الرواية الجزائرية، دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها " مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر "، جامعة وهران، ع : 02، مارس 2005م، ص : 130 .

[2] – ناهضة ستار ، بنية السرد في القصص الصوفي، ص : 16 .

[3] – ناهضة ستار ، بنية النص السردي ، ص : 36 .

[4] – الرواية ، ص : 39 .

كما أن صفة الارتقاء إلى السماء وجه من أوجه تعالق الرواية مع عالم المتصوفة،"و الحلقة ترتفع عن الأرض و تنزل، كان الولي الطاهر ملفوفا بهالة من نور، في حالة الحالات، عاري الرأس، عاري الجسم، شعره فائض، كأنه موجة سوداء وسط الهالة النورانية، التي تستره .

ارتفع على الأرض عدة أمتار. ظل هناك لحظات، ثم نزل هاتفا :

- زوجوهم . الطيبات للطيبين . لينكح كل ذكر منهم أنثاه . الطيبات للطيبين " [1].

ولعل ما يشد انتباهنا في الرواية هو تكرار ذلك الدعاء " يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف " الذي تكرر (34 مرة)، و هو نوع من الالتجاء إلى الخالق تضرعا من أجل النجاة،و دعاء "الولي الطاهر " خوّلته له كرامته الصوفية، هذه الكرامة التي حاولت استفزاز مخيلة القارئ حتى يعي واقعه ويشعر بضرورة التغيير .

ينضاف إلى ذلك شساعة توظيف الروافد الصوفية، من حيث التناص معها لغة ومصطلحات نحو: (التوحد، الاتحاد، المقام ...) كما رأينا في حديثنا عن اللغة الصوفية، وسلوكا وأفكارا أيضا. فالتناص مع المصطلحات و الأدعية والكرامات الصوفية هو الذي أكسب النص ظلالا من الدلالات العميقة .

و بالتالي اتخذ التناص الصوفي مساحة في الرواية كعضو بنائي و مستوى من مستويات التعبير المتنوع داخل النسيج الروائي، حيث أضاف التصوف بأجوائه المختلفة دلالات مستعارة من عالم الرؤيا و الأحلام، عاملا على تحرير النفس من أغلال و إفرازات الواقع .

[1] – الرواية ، ص : 80 .

خـــــاتمـــة

هدفت هذه الدراسة إلى اكتشاف مواطن التقاء التجربة الصوفية و التجربة الروائية ، وتبين أهمية التراث الصوفي في الأدب ، واستنطاق الدلالات التي تتولد من استدعاء الخطاب الصوفي داخل الخطاب الروائي ، خاصة و أن الخطاب الروائي يتوافر على فضاء أوسع يسمح له بتوظيف تلـــك المعرفة الباطنية ورسم المشاهد وخلق الشخصيات، والتوسع في الحوار، والتنوع في استخدام اللغة .

لقد حاولت تتبع الحضور الصوفي في " الولي الطاهر يعود إلى مقامـــه الزكـــي " ، مهتمـــة بمحاور ثلاث ؛ أن أكتشف تعالق عتبات النص مع الحقل الصوفي ، باعتبارها بؤرا من بؤر التأويل، و تركز المحور الثاني على تمظهرات التصوف في مكونات السرد (الزمان ، المكان ، الشخصيات)، أما المحور الثالث فحاولت فيه قراءة اللغة و التناص بالإحاطة بالمدلول الصوفي فيهمـــا ، و يمكـــن تلخيص تلك النتائج في النقاط الآتية :

رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " تجربة لتأريخ الظاهرة الأصولية في الجزائر ، في وقت لم يمكن من اليسير تناول ظاهرة الحركات الإسلامية و المد الأصولي في سياق أدبي ، علـــى اعتبار أنها ذات أبعاد تاريخية و سياسية وحضارية شائكة .

- الرواية محاولة لأسطرة الواقع عبر الحلم و بالواقع نفسه كطريقة جديدة لتناول الأزمة ، بنسج مكان غريب شاسع و زمان لا محدود هو زمن العدم أو الغيبوبة .
- أبرزت الدراسة أن الخطاب الروائي شديد الإنفتاح على الخطاب الصوفي ، وتقاربهما من حيث أن الرواية تسعى إلى الوصول إلى حقيقة الوجود، والتصوف يسعى إلى الحقيقة المطلقة.
- كل من الروائي و الصوفي يشارك الإنسانية في همومها، لذا بعثت المعرفة الروحية الصـــوفية في الخطاب الروائي انطلاقا من إمكانية أن تكون القيم الصوفية حلا لما نواجهه من قضايا مختلفـــة في المجتمع.
- قدم حقل التصوف استطيقا جمالية جديدة للسرد بالمزاوجة بين الواقـــع والرؤيـــا الفلســـفية والفكرية للأشياء.
- يمكن أن نسوغ العودة إلى التراث بمحاولة الروائي تعرية سلبيات الواقع، لأن الحاضر لا يقـــوم إلا على أسس متينة من معرفة الماضي ، و خاصة إذا كان الأمر يتعلق ببناء مستقبل أمـــة لهـــا ماض مشرق مثل الأمة العربية .

- معمار الرواية المتفرد جعلها تتراح عن المألوف باستحداث خط كتابي يتطلع إلى منح الـــنص دينامية قادرة على جعل رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " تتجاوز الهموم الإقليمية إلى التعبير عن معاناة الإنسان في أي مكان .
- جسدت الرواية خطابا بعيدا عن المتعة و المباشرة ، وجددت فيه قناة الاتصال بـــين الروائـــي والقارئ، و بنت إطارا إبلاغيا آخر ، يستدعي من هذا القارئ أن يمتلك معرفة كافية بآليـــات النسق المعرفي الصوفي ؛ لأنه لا يمكن الوقوف على مقاصد هذا الخطاب الروائي من قبل المتلقي الفارغ الذهن من هذه المعرفة .
- كشفت الرواية أن الروح الصوفية المتمردة على المألوف و المتعالية الواقع المعيش لا زالت ترسم المشهد الحياتي للذات العربية ، ما دام الزمن العربي يعيش الظلم و التسلط و القهر و إقصـــاء الآخر .
- تعالق النص مع حقل التصوف في عتباته التي يجب أن تقرأ قراءة جمالية تعتمد علـــى الـــذوق والكشف والربط والتحليل حتى لا نفقدها الكثير من حياتها و خصائصها ، فأعانتنا على فهم الملفوظ وإعادة بنائه من جديد .
- خلخلت الرواية انتظام الزمان و تاريخه، لدرجة لا يمكن فيها القبض على مجرياته، والأحـــداث كلها تجري إما في مساحة الحلم ، أو في فضاء الغيبوبة أو العدم.
- تجاوزت رواية " الطاهر وطار " الوقوف عند المكان الجغرافي وجزئياته، بخصوصية متفـــردة لا يمتلكها إلا هذا النوع من السرد الإشراقي الذي يبني بإبداعه عوالم سحرية لا تحدها الرؤية و لا يحتويها الإحساس .
- تنوع الأدوار المسندة إلى الشخصية الرئيسة في الرواية ، وظهورها مع بقية الشخصيات بمظهر رمزي آسر يثير مشاعر غامضة تخدم رؤية الكاتب ، وحرصه على أن تبدو شخصـــية البطـــل هلامية ضبابية تعكس تمزق الذات الجزائرية بشيء غير يسير من الغضب و النواح الحزين .
- يحتل الفيض الصوفي جسد لغة السرد، فألقى بظلاله وإشراقاته على الخطاب الروائي، وجعـــل منه مغامرة كتابية تتجول في بساتين دلالية تتسق في مدارات الحضور، والغيـــاب ، والقلـــق، والروح ، والصوفية ....

- حاورت الرواية ، الواقع و التاريخ والتصوف ، فتعالقت مع هذه المناطق لتنتج خطابا ذا حمولة معرفية ثرية .
- بعد هذه النتائج يمكن اعتبار الفن الروائي الأكثر ترشيحا للتعبير عن حاضر الإنسان بمشكلاته والتطلع إلى المستقبل بأحلامه ، ويستحق أن يمنح وسام الشمولية لأن الرواية الجديدة لا تروي أحداثا، بل تدرس ظواهر تصل إلى العمق الإنساني بمحاوراتها ومثاقفاتها المنفتحة علـــى جميـــع المجالات.

وبعد ، فإذا كانت هناك كلمة يجب أن تقال، فهي أنني لا أدعي امتلاك ناصية الموضـــوع، علـــى تشعبه و تعقده، وما رأيته مناطق التقاء بين الحقل الصوفي والحقل الروائي، قد يراه غيري إقحاما للأول في الثاني، وأعتقد أنني حاولت – ما استطعت – رصد تجليات التصوف بخصوصيته وجمالياته في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، ويبقى هذا الفعل القرائي مقاربة تنتظر دراســـة أوســـع ....

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المصادر و المراجع

- **القرآن الكريم** .

أ- المصادر:

1-**الطاهر وطار** : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، (رواية)، منشورات التبـــيين الجاحظيـــة، الجزائر، دط ، 1999م .

ب- المراجع :

2-**ابن منظور**: لسان العرب، م 15، دار صادر، بيروت، ط 1، 1992م .

3-**أبو القاسم القشيري النيسابوري الشافعي**: الرسالة القشيرية، تحقيق: العارف بالله الإمـــام عبـــد الحليم محمود و الدكتور محمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة،دط، 1989م .

4-**أبو الوفا الغنيمي التفتازاني**: مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، ط3، دت.

5-**أبو بكر محمد بن اسحق الكلاباذي**: التعرف لمذهب أهل التصوف، تعليق : أحمد شمس الـــدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1993م .

6-**أبو حامد الغزالي** : إحياء علوم الدين، دار الفكر، ج4، بيروت، دط، 1994م .

7-**أبو حيان التوحيدي**: الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، وكالة المطبوعات، بيروت، دط، 1981م .

8-**أبو عبد الرحمن السُّلمي**: الطبقات الصوفية، تحقيق : الدكتور أحمد الشرباصي، كتاب الشـــعب، دط، 1998م .

9-**أبو يزيد البسطامي**: المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق : قاسم محمد عبـــاس، دار المـــدى، ط1، 2004م.

10-**أحمد طالب**: مفهوم الزمان ودلالاته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغـــرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2004م .

11-**أدونيس**: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط 3، دت.

12-**إسماعيل بن كثير**: البداية والنهاية، دار التقوى، بيروت، ج 6، دط ، دت. .

13-**السراج الطوسي**: اللّمع في التصوف، تصحيح : رينولد ألن نيكلسون، مطبعة بريل، هولنـــدا، دط، 1914م .

14-**آمنة بلعلى**: الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العـــرب، دمشـــق، سوريا،دط، 2001م .

15-**أنور المرتجي**: سيميائية النص الأدبي، مكتبة دار الآفاق، المغرب، دط، دت.

16-**بشير بويجرة محمد**: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغـــرب للنشـــر و التوزيـــع، وهران، 2001م .

17-**بشير بويجرة محمد**: بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، و هران، الجزائر، ط2، 2006م.

18-**جابر عصفور**: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1980م.

19-**جهاد عطا نعيسة**: في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشـــق، ســـوريا، دط، 2001م .

20-**جويدة حماش**: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم و الجبـــل، مقاربـــة في الســـرديات، منشورات الأوراس، دط، 2007م .

21-**حبيب مونسي**: فلسفة المكان في الشعر العربي القديم، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2001م .

22-**حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العـــربي، ط1، 1990م .

23-**حسين خمري**: نظرية النص، من بنية النص إلى سيميائية الدال، منشـــورات الاخـــتلاف، ط1، 2007م .

24-**حميد لحميداني**: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لســـانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1989م .

25-**حميد لحميداني**: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1991م .

26-**حميدي خميسي**: مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، .2005

27-**خالد بلقاسم**: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضـــاء، المغـــرب، ط1، 2000.

28-**خليل بن أحمد الفراهيدي**: كتاب العين،تحقيق : مهدي المخزومي و إبراهيم الســـامرائي، ج4، دار الرشيد، العراق، 1982م .

29-**رجاء عيد**: رسالة في لغة الشعر، (رؤية نقدية)، مطبعة أطلس، القاهرة، دط، 1979م.

30- **رجاء عيد** : القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مصر،دط ، دت .

31-**سعد عبد العزيز مصلوح**: في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، مصر، ط 3، 2002م.

32-**سعيد يقطين**: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط 3، 1997م .

33- **سعيد يقطين**: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1989م.

34- **سعيد يقطين**: الكلام و الخبر، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990م .

35-**سمر روحي الفيصل** : الرواية العربية، البناء و الرؤيا – مقاربات نقدية -، منشـــورات اتحـــاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003م .

36-**سمير المرزوقي، جميل شاكر**: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر ،دط ، دت .

37-**سيزا قاسم**: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984م.

38-**شريبط أحمد شريبط**: تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصـــرة (1947 – 1985)، منشـــورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998م .

39-**شكري عزيز ماضي**: ي نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط 1، 1993م .

40-**صالح مفقودة**: نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2002 م .

41-**صلاح عبد الصبور**: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، دط، 1992م .

42-**صلاح فضل**: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، سوريا، دط، 2003م .

43-**عبد الحق بلعابد**: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقـــديم : د . ســـعيد يقطـــين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008م .

44-**عبد الحميد بورايو**: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثـــة، ديـــوان المطبوعـــات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م.

45-**عبد الرحمن بدوي**: شطحات الصوفية، أبو يزيد البسطامي، نشر وكالة المطبوعات، الكويت، ط 2، 1978م .

46-**عبد الرحمن بن خلدون**: المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

47-**عبد الرحمن بوعلي**: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، دط، 2001م .

48-**عبد الرزاق بلال**: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القـــديم، أفريقيـــا الشرق، الدار البيضاء، دط ، 2000م .

49-**عبد الصمد زايد**: مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربيـــة للكتـــاب، تونس، دط، 1988م .

50-**عبد الفتاح الحجمري**: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضـــاء، ط1، 1996م.

51-**عبد القادر فيدوح**: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهويـــة بـــوهران، دط، 1996م .

52-**عبد الله أبو الهيف**: لإبداع السردي الجزائري، دراسة، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007م.

53-**عبد الله الغدامي**: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية، النادي الثقافي، جدة، ط 1، 1993م.

54-**عبد المجيد النوسي**: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 2003م .

55-**عبد الملك مرتاض**: الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران ، 2003م .

56-**عبد الملك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لروايـــة " زقـــاق المدن"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995م .

57-**عبد الملك مرتاض** : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفـــة، الكويـــت، دط، 1998م .

58-**علال شنقوقة**: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائريـــة للســـلطة الجزائريـــة، منشـــورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م .

59-**علي زيعور**:العقلية الصوفية ونفسانية التصوف،دارالطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ط1، 1979م .

60-**فوزي عيسى**:تجليات الشعرية،(قراءة في الشعر المعاصر)،منشأة المعارف بالإسكندرية،دط، دت.

61-**فيصل بدير عون**: التصوف الإسلامي (الطريق و الرجال)، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عـــين شمس، 1983م .

62-**كامل مصطفى الشيبي**:صفحات مكثفة من تاريخ الإسلامي،دار المناهل، بيروت،ط 1،1997م .

63-**ماسينيون و مصطفى عبد الرزاق**: التصوف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1984م .

64-**محمد أبو ريان**: الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

65-**محمد العبده وطارق عبد الحليم**: الصوفية،(نشأتها و تطورها)،دار الأرقم،الكويت، ط2، دت.

66-**محمد الماكري**: الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي،ط 1، 1991م.

67-**محمد بن بريكة**: التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط 1، 2006م.

68-**محمد بن عبد الجبار الحسن النفري**: المواقف و المخاطبات، تقديم و تعليق : د . عبـــد القـــادر محمود، تحقيق : آرثراربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1985م .

69-**محمد بنيس**: الشعر العربي الحديث، (بناية و ابدالاتها)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، دت.

70-**محمد تحريشي**: في الرواية و القصة و المسرح، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية، دار النشر دحلب، دط، 2007م .

71-**محمد جواد معنية**: معالم الفلسفة الإسلامية، نظرات في التصوف و الكرامات، مكتبة الهـــلال، بيروت، ط 3، 1982م .

72-**محمد شاهين**: آفاق الرواية، البنية و المؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العـــرب، دمشـــق، دط، 2001م .

73-**محمد عابد الجابري**: الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بـــيروت، ط 6، 1999م .

74-**محمد عبد المنعم خفاجي**: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت.

75-**محمد علي كندي**:في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1،2010م .

76-**محمد مصطفى حلمي** : الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، دار القلم، القاهرة، دط، 1960م.

77-**محمد مفتاح**: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1990م.

78-**محيي الدين بن عربي**: رسائل ابن عربي كتاب الفناء في المشاهدة، ، دار إحياء التراث العـــربي، بيروت، ج 1، 1316هـــ.

79-**مخلوف عامر**: الرواية و التحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة باللغة العربية، دار الأديب للنشر، دط، دت. .

80-**مروة متولي**: حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، دراسة لفنيات المـــوروث النثـــري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني، دار الأوائل، سورية، ط 1، 2008م .

81-**منال عبد المنعم جاد الله**:التصوف في مصر و المغرب،منشأة المعارف،الإسكندرية، دط،1997م .

82-**ناهضة ستار**: بنية السرد في القصص الصوفي، (المكونات، والوظائف، والتقنيـــات)، دراســـة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003م .

83-**نبيلة إبراهيم**: فن القص في النظرية و التطبيق،سلسلة الدراسات النقدية،مكتبة غريب،دط، دت.

84-**نضال صالح**: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد كتـــاب العـــرب، دمشـــق، سوريا، دط، 2001م.

85-**واسيني الأعرج**: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986م .

86-**واسيني الأعرج**: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية – الرواية – نموذجـــا، المؤسســـة الوطنيـــة للكتاب، الجزائر، دط، 1993م.

87-**وضحى يونس**: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشـــورات اتحـــاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م .

88-**يمنى العيد**: الراوي، الموقع و الشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط، دت.

89-**يوسف زيدان** : الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، دار الأمين، مصـــر، ط2، 1998م .

ج- المراجع المترجمة:

90-**جيرار جينت**: مدخل جامع النص، تر : عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط 1، 1986م .

91-**رامان سلدن**: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، مصر،دط، 199م .

92-**روبرت شولز**: السيميائية والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراســـات و النشـــر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994م .

93- **روبرت شولز**: الكتابة درجة الصفر، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999م .

94- **روبرت شولز**: النقد البنيوي للحكاية ،تر: أنطوان أبو زيد، دارعويدات،بيروت،ط 1،1998م .

95-**رولان بارت**: من العمل إلى النص، تر : محمد البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998م .

96-**ليون إيدل**: القصة السيكولوجية، تر: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بـــيروت،دط، 1959م .

97-**مارك أنجينو**: التناصية، دراسات في النص و التناصية، تر : محمد خير البقاعي، مركـــز الإنمـــاء الحضاري، حلب، سوريا، دط، 1998م .

98-**ميخائيل باختين**: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، دمشق، سوريا، دط، 1988م.

د- المعاجم :

99-**سعاد الحكيم**: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1981م .

100-**سعيد علوش**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية،الدار البيضـــاء، المغرب، 1984م .

101-**محمد عناني**: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة و معجم انجليزي – عـــربي، الشـــركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1، 1996م

ه- المراجع الأجنبية :

102- **G-GENETTE** : LA Littérature au second degré Paris، seuil ، ، 1982 .

و- الدوريات :

-**مجلة عالم الفكر**، الكويت، مج 25، العدد 03، 1997م .

-**مجلة تجليات الحداثة**، وهران، العدد 02، 1993م .

-**مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد 03، 1994م .

-**مجلة اللغة و الأدب**، الجزائر، العدد 15، 1994م .

-**مجلة الموقف الأدبي**، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 388 .

-**مجلة نواقد**، مجلة أدبية يصدرها النادي الثقافي، جدة، السعودية، العدد 15، 2001م .

-**مجلة دراسات جزائرية**، دورية محكمة يصدرها " مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر"، جامعة وهـــران، العدد 02، مارس 2005م .

-**مجلة المساءلة**، إتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 01، 1991م .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ

المدخل: خصوصية الكتابة الصوفية

أولا: مرتكزات الخطاب الصوفي 4

ثانيا: الكتابة الصوفية 7

الفصل الأول: عتبات نصية

أولا: التجنيس 20

ثانيا: العنوان 23

ثالثا: الغلاف..... 31

رابعا: الإهداء 33

خامسا: الخطاب التقديمي 36

الفصل الثاني: البعد الصوفي في الخطاب الروائي

أولا: أشكال السرد..... 42

ثانيا: خصوصيات الزمان 51

ثالثا: خصوصيات المكان 64

رابعا: الشخصيات 73

الفصل الثالث: تجليات التصوف في المكونات الفنية للرواية

أولا: انفتاحية بنية النص اللغوية 82

ثانيا: حضور النص الغائب في " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" 98

خاتمة 115

قائمة المصادر والمراجع 119

فهرس الموضوعات 130