الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

حضور الخطاب الصُّوفي في المتن الرِّوائي الجزائري الحداثي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة و الأدب العربي

إعداد الطّالبة:

مسك خيرة

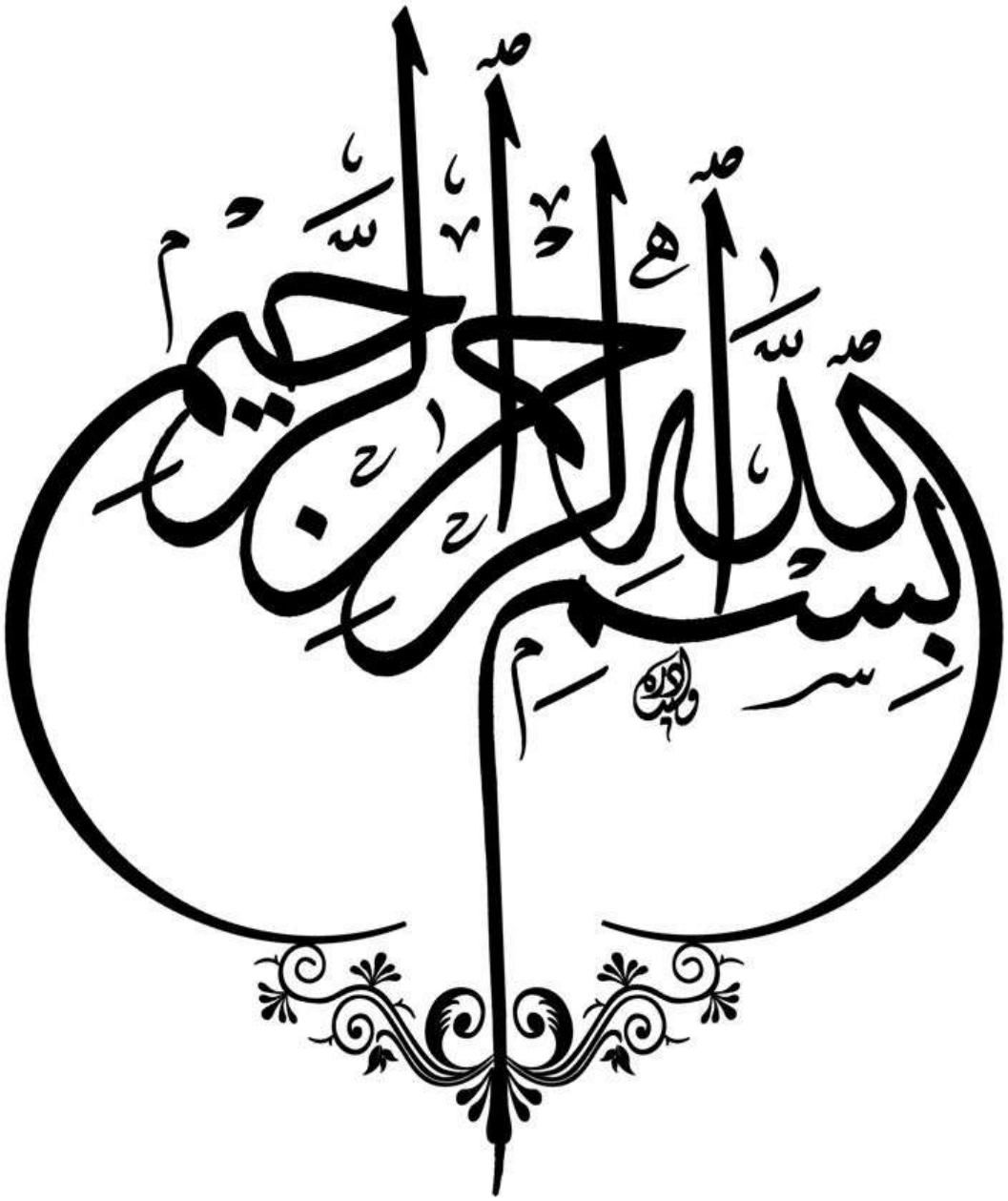
إشراف الأستاذ:

بوزيان أحمد

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د.محمودي بشير	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة ابن خلدون– تيارت–
أ.د.بوزيان أحمد	أستاذ التعليم العالي	مشرفا و مقررا	جامعة ابن خلدون– تيارت–
د.شريفي فاطمة	أستاذة محاضرة*أ*	مناقشا	جامعة ابن خلدون– تيارت–
د. توابتي خالد	أستاذ محاضر*أ*	مناقشا	المركز الجامعي تيسمسيلت
د.يعقوبي قادوية	أستاذة محاضرة*أ*	مناقشا	المركز الجامعي تيسمسيلت
د.شريف سعاد	أستاذة محاضرة*أ*	مناقشا	المركز الجامعي تيسمسيلت

السنة الجامعية: 1438- 1439هـ/2017- 2018م


بسم الله الرحمن الرحيم

لابد لي وأنا أخطو هذه الخطوات في طريق العلم والمعرفة من وقفة إجلالٍ واحترام، أقدِّم - من خلالها - أسمى آيات الشُّكر والاِمتنان والتَّقدير والمودَّة إلى أستاذي المشرف الذي ترك بصمةَ فكرٍ على كلِّ عمل أنجزتُه في مشواري العلميّ... الأستاذ الدكتور أحمد بوزيان.

شكرًا موازيا لرئيس المشروع (في مرحلة الماجستير) الذي لم يبخل عليَّ بفكره المتَّقد وانضباطه الحازم...الأستاذ الدكتور بشير محمودي.

شكرًا آخرَ بعَبَق العِرْفان بالجَميل إلى الدكتور شريف حُسني عبد القادر الذي ساعدني في بحثي المتواضع هذا .....

شكرًا عظيمًا إلى مَنْ رعى بحثي وباركه ووجَّهني إلى الأَصْوب...الأستاذ الدكتور محمد بشير بويجرة.

شكرًا مميَّزا تميُّزَ مَنْ أَسَرَنِي بفكره وتمرُّده وعُنفوانه، مَنْ أهداني عملَه في وقت بحثتُ عنه طويلا ولم أَجِده...

أُستاذي ومُلهمي ..... الكاتب عبد الوهاب بن منصور.

إلى مَنْ علَّمَتني كتاباتُه عِلْمَ الحياة،
فكان قلبًا شفيفًا فتح شراعَه لترسوَ سفينتُه في هذا الوطن الجريح،
إلى منْ لم تكتبْ ليَ الأقدار أن ألْقاهُ وأتحدَّث إليه،
الرِّوائي الطَّاهر وطَّار.
إلى مَنْ أفتقدُه في مواجَهة الحياة،
ولمْ يمهِله القدرُ عُمرًا ليرى هذا العمل،
مَنْ عاش كادحًا، ومات زاهدًا في الأرض،
مغمورًا بين النَّاس...لكنَّ روحَه حاضرةٌ في روحي ،
تهَبُني شغفَ الحياة والأمل رغم الألمْ..... إلى روح والدي.
إلى النُّور الذي يضيءُ لي ظُلْمة الطَّريق، فتأسرني بحنُوِّها متى كَستْني الهُموم...أمِّي حفظَها الله.
إلى مَلاذي وسَكني،
الذي رسم لي طريقَ التَّفاؤُل بفنِّ الصَّبر،
الذي تتبعثرُ الأحْرفُ لأجله ،
وعبثًا أُحاول تجميعَها في سطور لأَفِيَه حقَّه... رفيقي وزوجي...محمد.
إلى مَنْ تجرَّعوا مَرارةَ الغِياب في حَضْرة الحُلم.... أبنائي: حُسام، ندى، مَلك، جود، وفِراس.

مقدمة

صارت الرواية من أكثر الأجناس الأدبية بحثا عن الحقيقة، واستدرجت الشعر إليها فصار واحدا من مكوناتها .. آلياتها المغامرة و المجازفة و تعرية الواقع. يتشكل فيها ما هو أيديولوجي وسياسي وجمالي في علاقة متينة مع التشكيلة الاقتصادية و الاجتماعية، ويرفض الخطاب الروائي الحداثي النمطية و الثبات و الرتابة، بل يأبى أن يستمر على حال. وما تطورها إلا دليل على تطور الحياة وتبدّلها.

هنا يظهر مصطلح "التَّجريب" الذي يهدف إلى إعادة تأثيث الرواية بابتكار أنماط تعبيرية جديدة مختلفة ، من خلال استحضار أجناس أدبية أخرى وتدجينها ، وتوظيف تقنيات فنية محدثة كتقنية تيَّار الوعي أو تعدُّد الأصوات. إضافة إلى اكتشاف مستويات لغوية تتجاوز المألوف في الإبداع تحقيقا لشعرية السَّرد.

ويعدُّ التَّجريب الروائيّ رؤية إبداعية مشروعة يتوق إليها كل روائيّ يهدف إلى خرق كل ما هو نمطي على مستويات مختلفة في النص الروائي.

فكان لحضور الرواية من خلال تدجينها للأجناس الأخرى هيمنة خاصة استوحتها من ذلك السِّحر الذي يحيط بها ، فزاحمت الشعر وأخذت مكانه لذا تبدو الفنَّ الأكثر تعبيرا وتأثيرا ، ويدعو مفهوم التجريب إلى استحضار مصطلح الكتابة باعتباره تجليا له على مستوى الإبداع وهي بذلك جنس أدبي مستقل بذاته لكونه متعدِّد الأصوات أذاب كلَّ الحدود والفواصل بين الأجناس الأدبية، وخلق كتابة جمالية تلفُّها هالةٌ من الخصوصية والتوسُّع في استخدام التقنيات.

والرواية مساءلةٌ تتمخَّض عن واقع اجتماعي قلق تراكمت فيه الأزمات الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية نتيجة القمع أو الهزيمة أو تمزق الذَّات الجماعية، وتضحى عجائبية التأثيث السَّردي السَّبيل المتمظهر لذلك، فتتشظَّى الشخصية وتتشظَّى الرؤيا ويتشظَّى الزمن...وصارت الكتابة الروائية بهذا المنحى وعيا ومشروعا ذا رؤية للعالم له القدرة على تشخيص الذَّات العربية والواقع والمسكوت عنه خلقا و إبداعا.

غدت الرواية تقارب التاريخ وتنقد الذات العربية من خلال منظورات خاصة ذاتية وموضوعية، بانفتاحها على التراث بمختلف روافده التاريخية والدينية والصوفية...لا تسترفد التاريخ كما هو وإنما تعيد صياغته من جديد وفق منطق العصر .

وكل من يتصفح الرواية التاريخية التي توظف التراث ، فإنه سيجد نفسه أمام خطاب زاخر بالمحمولات التاريخية والثقافية والمعرفية التي تهدف إلى إمتاع القارئ المفترض ذهنيا و وجدانيا، و يمكن للروائي نفسه– من خلال هذا الخطاب بمرجعيته التراثية – أن يستمتع بعمله الذي حقق فيه لذَّة النص عن طريق تحريك القطب الفني الذي سيدخل في علاقة تفاعلية مع النص، انسجاما مع توقعاته، أو تخييبا لأفق انتظاره، أو تأسيسا لذوق جديد.

لقد استغل الروائي العربي أسلوب الحكي الصوفي في تشكيل البنية السردية للمحكي سواء على مستوى اللغة أو الفكرة، واغترف من التجربة الصوفية حتى صارت الكتابة ممارسة إبداعية ووجها جديدا من وجوه الرواية العربية الجديدة، فظهرت ملامح التناص مع الخطاب الصوفي في العديد من النصوص الروائية عن طريق حضور التَّوليفات اللغوية الصوفية، وصوفنة الشخصيات كرؤية جديدة لفلسفة الكون و الحياة.

فإذا كانت الذَّات الإنسانية تجد في الفن تعويضا لها عن همومها اليومية، باعتبار أن الفن هو وسيلة للبحث عن حلم مفقود ، تعمل الذَّات الإنسانية جاهدة من أجل بلوغه، فإن التصوف هو كذلك وسيلة للبحث عن الحقيقة المطلقة في عالم الغيب، وبذلك يكون كلاهما ملبيا حاجة في نفس 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 تمسَّ بخطابها الذَّات الإنسانية وتعبر عن مكوناتها وروحانياتها.

ثمة روايات جزائرية كثيرة تمثَّلت التجربة الصوفية كرواية "سفر السَّالكين" ورواية "عائلة من فخار" لمحمد مفلاح وروايات: "الحوات والقصر" و "الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و "الوليّ الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطَّاهر وطَّار و "فصوص التيه" لعبد الوهاب بن منصور و "تلك المحبة" للحبيب السائح وغيرها.

ونعتقد أن انتهاج هذا النهج في الكتابة كان لتحقيق الحداثة أولا، ومن أجل أن تعبر هذه الروايات عن ذلك الواقع المهزوم الذي لن يفصَح عنه إلا من خلال احتضان تلك المعرفة الباطنية التي استطاعت أن تكشف عن عوالم خفية بطريقة فنية...ثانيا.

واختياري لموضوع "حضور الخطاب الصُّوفي في المتن الرِّوائي الجزائري الحداثي" صقلَتْه جملة من الدوافع التي يمكن حصرها فيما يلي:

- وَلَعِي بالدراسات السَّردية (الجزائرية خاصة)، فقد كان بحث تخرجي من جامعة وهران معنونا بـــ (ذاكرة الجسد بين التحليل والتأويل) تحت إشراف الدكتورة خديجة زعتر، ثم اقتحمتُ عالم التَّصوف بإغراء من المشرف على رسالة الماجستير الأستاذ الدكتور أحمد بوزيان ، فكان ميلاد (الحضور الصُّوفي في الكتابة الروائية الجزائرية–الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي نموذجا–)...العمل الذي أشادت به لجنة المناقشة، وحصلتُ من خلاله على الإذن بالطبع.
- الانبهار بالتراث الصُّوفي بالنظر إلى تفرُّده وشعرية لغته و أساليبه.
- البحث عن ملامح الرواية العربية الجديدة التي تهدف إلى التأصيل و تحقيق الخصوصية سموًّا للصحوة الإبداعية.
- التفتيش عن أبجديات قراءة النص قراءة جمالية، والكشف عن حدود التلاقح بين التجربة الأدبية والتجربة الصوفية ومدى نجاح الروائي في ذلك.
- وصف جمالية التكامل بين العالم الصوفي بإشراقاته الغامضة والعالم السردي بنسيجه الخاص حيث يتعانق الوجداني المتحرر بالحسِّي الواقعي.
- الارتقاء بالبحث العلمي في مجال الأدب الجزائري الحديث تأكيدا على هويتنا وتأصيلا لخصوصيات مُبدعينا وتعظيما لإبداعات كُتَّابنا.

وقد اخترتُ ثلاث روايات لتكون المجال الذي أتحرك فيه للكشف عن مواطن حضور التجربة الصوفية في التجربة الروائية الجزائرية الحديثة، و هذه الروايات هي: " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، و "فصوص التِّيه" لعبد الوهاب بن منصور و "تلك المحبَّة" للحبيب السائح.

ولا يسَعُني في هذا المقام أن أُخفي دوافعي لاختيار هذه الروايات بالذَّات، والتي – في مجملها –دوافع موضوعية وذاتية ؛ فالموضوعي منها متعلق بتحرِّي التَّنوع لأن كل روائي من هؤلاء يختلف عن الآخر من حيث اختيار الموضوع والرؤية المصاحبة له وطريقة استفزاز المتلقي بالاختلاف في اللغة والأسلوب...وهو ما أبحث عنه وصولا إلى إثراء البحث.

أما الذاتية في دواعي فتتلخص في ميلي الخاص إلى هذه المتون السردية دون غيرها، فأنا أرى أن كتابات وطار السَّردية تأتي دائما معانقة للحقائق — بالمعنى الفني – ومستشرفة لما هو آت. لقد نحا

هذا الرجل منحى جديدا متميزا في تاريخ الكتابة الروائية الجزائية ؛ وظف التجريب الروائي من خلال تحقيق فعل التَّجاوز والخرق لبنية المألوف من غير الوصول إلى فتح المتن الروائي على الشطط في النسيج الحكائي.

بينما "عبد الوهاب بن منصور" فأرى فيه الكاتب المختلف الذي يمارس الجنون الجميل لأنه حثَّني- من خلال كتاباته – على الإصغاء إلى طقوس أفكاره بشغف، و جعلني أهيم بكل ما هو غريب بل علَّمني أن الاختلاف عن الآخر سرُّ وجود الإنسان.

لتبقى "تلك المحبَّة" التي أغراني بقراءتها أستاذي الدكتور محمد بشير بويجرة وهو يتحدث عن عوالمها ولغتها وجغرافيتها بشاعرية وسحر غير مسبوقين. قرأتها فوجدت احتفاءً غريبا جميلا باللغة والتَّاريخ والتَّصوف والدِّين والحبِّ والأسطورة والسِّير الشعبية ...باختصار هي قلق وجداني وتوتُّر روحي وخصوبة فكرية، خلقت في داخلي سماعا وحالا جعلني أرقى إلى معارج الحب و المعرفة.

لقد أثارت فيَّ "تلك المحبة" فضول قراءة التَّاريخ والتَّصوف والصَّحراء لأرقى إلى نص مختلف ،حيوي ومربك.

واختياري المعلن هذا كان بهدف الكشف عن ملامح التجربة الإبداعية، و تحديد فيما إذا كان المعين الصُّوفي هو المورد الرئيس لتوليد الشِّعري في الكتابة الروائية أم لا، و طرح احتمال أن يكون انفتاح النص الروائي العربي على عالم المتصوِّفة الغامض و المغرق في الرمزية عبر تهويماته المختلفة سبيلا لاكتشاف أجناس أخرى ذات مواصفات فنية وسردية جديدة ، بعدما أفلست الواقعية بمعناها الراديكالي ، وانطفأت جذوتها في نفوس الروائيين العرب .

وثمة أسئلة تطرح نفسها بإلحاح على الدارس ، خاصة إذا أمعن النظر في مستويات متعددة كاللغة والرؤيا والأسلبة ، سيجد حتما حضورا لافتا للخطاب الصوفي لا باعتباره سلوكا تربويا وتزكية وإنما باعتباره تجربة فنية من جهة ، وتجربة وجودية أنطولوجية من جهة ثانية . ولذا فإن كمًّا من الأسئلة يتشكل من خلال هذه المقاربة و يتجلى في :

كيف كان حضور هذا الخطاب في أبعاده المتعددة ومستوياته المختلفة ؟

ما حاجة الرواية المعاصرة إلى هذا الخطاب ؟ وهل كان هذا الحضور واعيا أم كان حضورا غير واعٍ ؟

ثم هل كان الحضور على مستوى التجربة أم على شكل أسلبة ليس إلا ؟

أما الإشكالية التي يحاول البحث طرقها فتتمثل في تلمُّس توظيف التُّراث الصوفي من طرف الروائي الجزائري و بعثه في الخطاب الروائي تحقيقا لإشكالية (الباطن-الظاهر)، والأسئلة التي تطرح هنا: ما هي روافد الانفتاح على المعين الصوفي؟ وهل يتحقق هذا الانفتاح فقط من خلال حضور المصطلح الصوفي وملامح التناص مع الخطاب الصوفي داخل نسيج الخطاب الروائي، أم أن هناك عوامل أخرى تجعل النص يتنفس النفحات الصوفية الخالصة؟

وأخيرا....ألا يمكن أن يقع النص الروائي الذي يوظف تلك المعرفة الباطنية من منطلق الظاهر والباطن، والعقل واللَّاعقل، وتغييب الوظيفة الإخبارية للخطاب...أن يقع في الغموض و الغرابة التي قد تهجِّن النص وخاصة في لغته؟

وعلى ضوء ذلك حاولت الدراسة أن تكشف عن الكيفية التي تجسَّد بها توظيف الملامح والعناصر الصوفية في أركان البناء الروائي؛ فتأسست الخطة وفق تصور اكتمل في مدخل وثلاثة فصول.

المدخل: **الرواية العربية الجديدة...الماهية و التحولات**

لقد فرضت طبيعة الموضوع اصطناع مدخل للإشارة إلى الرواية الجديدة والأجناسية، حيث خاضت الكتابة الروائية مغامرة الخروج عن البنى والأساليب المألوفة، وهدمت الجُدُر بين التَّصنيفات والأجناس المعروفة لتضحى الرواية جنسا متعدِّد الأصوات.

كما تمَّ التركيز على فكرة التَّوازي بين الرواية الجديدة والتجربة الصوفية كممارسة إبداعية صاغت مقولات الحداثة، وذلك بالتعرض إلى:

1- **التَّجربة الصُّوفية....مفهومها وأهم عناصرها.**
2- **تجاوب الرواية مع التَّجربة الصوفية.**

الفصل الأول: **مظاهر حضور الشَّخصية الصُّوفية في الخطاب الرِّوائي**

تمحورت الدراسة فيه حول الأبعاد الفكرية و السُّلوكية للشَّخصية الصُّوفية و الرُّكون إلى عناصر تأسيس المعرفة لديها (المقامات-الأحوال)، ثم عرجتُ على فكرة استدعاء الشخصية الصوفية في الكتابة الروائية، أي تلمُّس ملامح توظيف الشخصية الصوفية في كل رواية، وذلك من خلال:

- **بانوراما الشخصية في " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".**
- **عجائبية البطل في "تلك المحبة".**
- **التماهي بين المتخيل والواقعي في "فصوص التيه".**

الفصل الثاني: **حداثة البناء الزَّماني و المكاني**

ركزتُ في هذا الفصل على تمظهرات التَّصوف في ما تبقى من البنى السردية للخطاب الروائي، وقسمت الفصل إلى المباحث الآتية:

أولا: السَّرد بين التَّعدد والدَّلالة ؛ بتناول السرد بمختلف أشكاله: الغائب والمتكلم والمخاطب.

ثانيا: تحرر الزَّمن وانفتاحه وآليات اشتغاله في البنية السردية ؛ وذلك بالحديث عن المفارقة الزمنية (السَّوابق و اللَّواحق)، وتقنية الإيقاع الحكائي وتضم : (الحذف–الخلاصة–المشهد–الوقفة الوصفية)، وأخيرا التواتر.

ثالثا: نمط معماريَّة البناء المكاني ؛ باعتبار أن المكان بنية تشارك الأبنية الأخرى في تشكيل دلالة العمل التخييلي، ارتأيتُ دراسة الأمكنة وفق المباحث الآتية:

أولا: استجلاء أنواع المكان ؛ (بتسليط الضوء على المكان الافتراضي، والمكان الأيديولوجي، والمدينة وطوبوغرافيا السَّرد).

ثانيا: الصحراء وفانتازيا الوصف ؛ حيث خصصت للصحراء مبحثا مستقلا عما سبقه من الأمكنة لأهميته و خصوصيته على مستوى الرؤية والتناول؛ إذ تناولت (الفَيْف) في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، ثم خصوصية كتابة "الصحراء" في "تلك المحبة" وختمت التحليل بتجليات" الصحراء" في "تلك المحبة".

الفصل الثالث: **آليات المنظومة اللُّغوية وتجلِّيات مستوياتها في الخطاب الرِّوائي.**

تناولت الدراسة في هذا الفصل انفتاحية البنية اللغوية للنص الروائي الجزائري، فشملت اللغة الصوفية، الرمزية، الاسترفاد العامي، وتحليل التناص بمختلف روافده.

وفي الأخير ذُيِّل البحث بخاتمة أبرزت فيها أهم النتائج المستخلصة من هذا العمل ووقفت فيها على أهم تمظهرات التصوف في مختلف البنى السردية للروايات، و اشتمال هذه الأخيرة على النَّزعة الصوفية التي منحت النصوص هالة من الجمال و السِّحر و التَّميُّز.

أما منهج الدراسة فهو منهج المقاربة الأسلوبية التي تتحسَّس حضور الخطاب الصوفي في المتون السَّردية المختارة، إذ تسعى إلى كشف الدلالة الفنية و الرمزية للعنصر الصوفي داخل العمل الروائي، مع الإشارة أن طبيعة الدراسة- وخاصة في مظهرها الجمالي – قد لا تكتفي بمنهج واحد، وقد تتعدَّاه إلى مناهج أخرى تتسرب آلياتها إلى البحث كالمنهج التاريخي والسيميائي ، لذلك كان حضور الموازنة بين الخطابين ضرورة فرضتها طبيعة الدراسة.

أما مراجع البحث فقد تنوعت بتنوع مجال الدراسة والتحليل، سواء في مجال تحليل الأعمال الروائية، وبخاصة تلك التي اهتمت بقضية التوظيف الأدبي للموروث، أم في مجال شرح و فهم النص الصوفي، فمن أمثلة المجال الأول: **بنية السَّرد في القصص الصوفي لناهضة ستار، بنية النص السردي لحميد لحميداني، في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، بناء الرواية لسيزا قاسم، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع لمحمد بشير بويجرة....**

ومن أمثلة المجال الثاني : **التعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي ، الرسالة القشيرية للقشيري شطحات الصوفية لعبد الرحمن بدوي، ، التصوف النفسي لعامر النجار.....**

ويبقى لكل عمل صعوبات تعترض طريقه، و مشاق تثقل كاهله، و أوَّلها تلك الانزلاقات المحتملة في قراءة النص و تأويله، كما أن مسألة القبض على التجربة الصوفية الوجدانية العرفانية داخل أي نص روائي عسيرة ، لا تتأتى إلا بامتلاك ثقافة واسعة وكافية بآليات النسق المعرفي الصوفي، يضاف إلى ذلك تحديد المنهج الدقيق الذي يمكِّننا من استيفاء المعايير الدقيقة ليتسنى لنا القول بصحة الرُّؤية النَّقدية القائلة بأن الممارسة الإبداعية الروائية بدأت تنتهج لنفسها نهجا صوفيا (الرواية العرفانية) وكيف يمكن أن يتحقق في نص روائي معيَّن ما يمكن تسميته بالخطاب السَّردي الصوفي....؟

وبعد ، لا أدَّعي أن هذا البحث يعدُّ لبنةً في هذا الاتجاه، و إنما يأتي مكملا لدراسات سابقة تناولت جمالية أحد المشكِّلات السَّردية لهذه الروايات كجمالية الزمان و جمالية المكان و جمالية الموروث الشعبي، لكني حاولت الاستفاضة في مجال الاحتكاك بين الحقل الأدبي والحقل الصوفي في

مجال الخطاب الروائي، ومدى تفاعل وانسجام خصائصهما الفنية. وزَادِي في ذلك أملي أن أقدِّم عملا يستحقُّ الإشادة والتقدير، فإن وفقتُ فذلك فضل من الله تعالى، وإن أخفقتُ وضللتُ السبيل، فاعذروني في ذلك وتلمَّسوا لي الصواب في يسيره، وعزائي أجر الاجتهاد.

وفي الأخير أتوجه بكلِّ الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور " أحمد بوزيان" على صبره الجميل و كرمه الجزيل الذي جعلني أقهر الصعوبات وأمضي قُدما لأصل إلى ما أنا عليه الآن.

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

خيرة مسك

تيارت في 2017/07/11.

المدخل

الرواية العربية الجديدة....الماهية والتّحولات

-الرواية الجديدة والأجناسية

- التَّوازي بين الرواية الجديدة والتَّجربة الصّوفية:

أولا: التجربة الصوفية

ثانيا: تجاوب الرواية مع التجربة الصوفية

إن الطَّريق إلى الحقيقة يمرّ من القلب لا من الرأس، فاجعل قلبَك لا عقلَك دليلَك الرئيسيّ.

واجه، تحدّ وتغَلَّب في نهاية المطافِ على النَّفس بقلبك.

إن معرفتك بنفسك ستقودك إلى معرفة الله.

جلال الدِّين الرُّومي.

توطئة:

تقتضي حركة الزَّمن إلى الأمام التطوّرَ، والتطوّرُ سيطرح جديدا يتجاوز الجديد الأول، وهكذا... يمكن أن نقيس الأمرَ بظهور مصطلح "الرِّواية العربيَّة الجديدة" التي يختلف جديدُها عن الجديد المعني في مفهوم الرِّواية الجديدة كما طرحها آلان روب غرييه ونتالي ساروت وغيرهما، من حيث هموم الكتابة، والطرح الثقافي.

إنَّ محاولة تلمُّس ملامح "الرِّواية الجديدة" يحيلنا إلى التَّسليم بأن مفهومها يعبر عن رواية تختلف عن رواية الستِّينات وما بعدها. واللُّغة باعتبارها المادة الأوَّلية للأدب "لها خصوصياتها على مستوى الأنواع الأدبية، وعلى الرغم من الحركية الدائمة التي تعيشها اللغة داخليا على مستوى الخطاب، وخارجيا على مستوى استعارة السِّمات الجمالية عبر الأنواع (من الشعر إلى النثر مثلا)، إلا أن تحليل هذا الخطاب اللغوي للرواية الجديدة سيقف على خصوصيتها قياسا إلى الخطاب اللغوي في الرواية الكلاسيكية مثلا"[1].

إنَّ استقراء النصوص المنجزة في هذا السِّياق تؤدي بنا إلى الخوض في غمار البناء المعماري للرواية وآليات تشكُّله، الذي نرصد من خلاله تحوُّلات الرِّواية الجديدة على هذا الصَّعيد.

كما يمكن اعتبار "البناء الزمني عموماً أحد الملامح الفارقة في تحديد النوع الأدبي، إذ لكل نوع خصوصيته في حركة الزمن وتحولاته، تختلف في ذلك القصة القصيرة عن الرواية عن الشعر"[2].

هذه الخصوصية التي نُلفيها في "الرواية الجديدة" تتغيَّا، أيضا، الهدف ؛ إذ أن النص الروائي يشتغل على الوعي، ويحتكم إلى فكر معين، لأن "النص الأدبي وجهة من وجهات النظر في الحياة، وتلك إحدى مراحل الفلسفة وأشكالها، كما أنه ليست هناك معايير تحتم على المبدع أن يسعى لتحقيق غاية ما تتفق أو تختلف مع توجهات المجتمع أو جماعاته، ولكن لكل نصٍّ غاياته التي يجب على أدنى تقدير أن تكون محتكمة إلى فكرة الاتساق الداخلي للنص والفضاءات التي يخلقها"[3].

---

[1] – محمود الضبع، الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010،ص: 39.

[2] – م، س، ص: 40.

[3] – م ، س، ص: 41.

يتبيَّن لنا، إذن، أنَّ مذهب "الرِّواية الجديدة" الذي ابتدعته لنفسها- في ظلِّ تفتُّت القيم وتشتُّت الذَّات الجماعية وحيرتها- أنتج فعلا إبداعيا يعيد النَّظر في كل شيء، قصد تأسيس ذائقة جديدة ووعي جماليّ جديد، كون الأدب "في جوهره قدساني لأنه صوت الإنسان المطلوب على ألف صليب وصليب. فالأدب ليس وسيلة لغاية تتخطاه، ولا سيَّما إذا كان موقعها في الخارجية الخالصة. فلا بدَّ من التأكيد والتشديد على أن الكاتب الأدبي قلَّما يبدع بأصالة إلاَّ إذا تُرك لحريته الفردية المحلولة السَّراح"[1].

[1]- يوسف سامي اليوسف، الخيال والحرية، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001، ص: 37.

أولا – الرِّواية الجديدة والأجناسيَّة

يعدُّ النص الروائي خلقاً إبداعيا وممارسةً لغوية جمالية تظهر كينونَتها ووظيفتُها بواسطة الخطاب الذي نعتبره مظهرا حيويا من مظاهر اللُّغة، ليُصبحَ الخلق الفنيّ في عملية الإبداع شاملاً لإحياء الخطاب حتى نصل إلى النص.

إنَّ الحديث عن "الرِّواية العربيَّة الجديدة" يعني الحديث عن مفاهيم الحداثة، التي من ضِمنها تداخل الأجناس فـ "إذا كانت الرواية في إطار تسكينها النَّوعي تنتمي إلى النثر- تبعاً للتوجّه الكلاسيكي- فإنَّ التطور الحداثي للأدب قد قاربَ بين أطراف هذا التَّسكين، وغدت الكتابة في تشكيلها تنحو إلى تشاكل الخطاب/ الخطابات. والأمر لا يمثل فقط كسراً للحدود بين الأنواع الأدبية بتعبير كروتشه، وإنَّما غدا يمثل استعارة لتقنيات قد تبدو دخيلة في ظاهرها"[1].

لقد أصبح النص الروائي- في الرُّؤية النَّقدية المعاصرة- نسيجاً من الممارسات المعرفية التي تتعالقُ فيها الخطابات ليجعل من النص الأدبي فعلا لغويا منفتحا على سائر الأجناس الأدبية .

ولربما هذا الانفتاح والتَّلاقح الثريّ هو الذي يسوِّغ الحضور الطَّاغي للرِّواية الجديدة في تلقِّيها والارتباط بها، وهيمنة هذا الجنس الأدبيّ "ترتبط بكون الرواية جنسا هجينا، يستطيع أن يلتهم ويطوِّع الأجناس الأخرى- وفقا لبنيته المنفتحة- إلى جزيئات بسيطة لا تنفي وجوده، ولا تحطم شرعية استقلاله، بل يتخذ منها مِداداً لاستمراره وتفرده"[2].

إنَّ الحديث عن انفتاح الرِّواية على بقية الأجناس يحيلنا إلى الحديث عن نظرية الأنواع النَّقية التي فرضت حصاراً على النصوص، وحالت دون تطورها وتجدُّدها، كما "سعت إلى الإبقاء على المتلقي مستهلكا سلبيا، قاصدة توجيهه كما تشاء، لأنها لا تهدف إلى إرهاف حاسة التلقِّي لديه وتدريبها وتطويرها"[3].

---

[1]- محمود الضبع، (الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر)، ص: 158.

[2]- عادل ضرغام، في السرد الروائي، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص: 09.

[3]- صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص: 16.

وكانت نتيجة هذه النظرية المتشدِّدة إلى الأنواع ظهور رد فعل الحركة الرومانسية الأوروبية التي حاولت تحطيم قيود الكلاسيكية، ومن ضمنها مبدأ نقاء الأنواع، ففي نظرها "الكاتب الجيِّد يتمثل جزئيا للنوع، كما هو موجود ثم يمدده تمديدا جزئيا أيضاً"[1].

بذلك يكون الأدب الرَّاقي الجيِّد هو الخروج على المعهود من البُنى والأساليب. يقول الناقد الفرنسي رولان بارت: " بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة. هذا ما أدعوه نصًّا، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية... لأنَّ الكتابة عندنا خلخلة، والخلخلة لا تتعدَّى ذاتها "[2].

لقد تحرر العديدُ من النصوص الإبداعيَّة الحديثة من ترسُّم خُطى التَّصنيفات القديمة، فهُدمت الجُدُر الفاصلة بين الشِّعر والقصَّة والرِّواية والمقالة والخاطرة، وأضحت الرواية جنساً متعدِّد الأصوات خَلقَ كتابة جماليَّة تلفُّها هالة من الخصوصية والتوسّع في استخدام التِّقنيات.

بذلك غدت الكتابة الروائية مشروعًا ذا رؤية للعالم له القدرة على تشخيص الذَّات والواقع والمسكوت عنه خلقاً وإبداعاً، " وكأنَّها تُهدهد أسئلتَنا الوجودية، التي لا تجد إجابة شافية، أو أسئلتنا المعرفية التي لا تُبنى- فضلا عن الإجابة عنها- بشكل سليم ومقنع "[3].

الرِّواية- حسبما تقدّم- همّ جمعي واسع، عالم يستوعب كلَّ شيء، ويُطرح فيه كل شيء، هي نص مفتوح يحتمل استقطاب مجموعة من تقنيات الألوان الإبداعية الأخرى، ممَّا يحقق دينامية في الرؤيا والملامح المميزة لها كاللُّغة، والموضوع، والشَّخصية، والزَّمن... " من هنا فإنَّ رصدَ هذه الملامح هو الذي سيسمح لنا بالوقوف على طبيعة اختلافها وخصوصيتها، ومن ثمّ الإمكانات المتعدِّدة لقراءتها وتلقِّيها وتحديد سماتها الجماليَّة "[4].

---

[1]- رينيه ويليك- أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ط1، 1992، ص: 319.

[2]- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص: 48-50.

[3]- عادل ضرغام، في السرد الروائي، ص: 09.

[4]- محمود الضبع، الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر) ، ص: 38.

تنفي "الرِّواية الجديدة" أن تكون مذهباً ذا أسس ولا مدرسة ذات نظم، وبما أنَّها من أكثر الفنون قدرة على التَّعبير عن متغيرات الحياة، نجدها تثور ضدَّ الشَّكل التَّقليدي للرواية وترفض النَّظرة الوثوقية للحياة والإنسان، لأنَّه لكلِّ " موقف جديد، ولكلِّ مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللُّغة والأسلوب والتِّقنية والتَّأليف والبناء، وعلى النَّقيض من ذلك، فإنَّ التَّفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة "[1].

إنَّ من أبرز ما يميِّز "الرِّواية الجديدة" هو أنَّها " ثورة تدعو إلى أنَّ مادة الفن ليست في الذات، وإنَّما في الموضوع، أي ليست النَّفس الإنسانية، ولكن العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية. هذا العالم الخارجي له وجود مستقل عن وجود الإنسان، فهو ليس مجرد إكسسوار في حياة الإنسان، فربَّما كان المقياس هنا في الرِّواية الجديدة ليس فعل الإنسان في الشيء وإنما انفعاله به "[2].

لقد أصبح الواقع المعيش واقعاً تلفُّه هالة من الضَّبابية والغموض، والقلق، هي مسوِّغات جعلت "الرواية الجديدة" مشروعاً يستنطق الواقع بتحولاته وتعقيده، ولا سبيل إلى ذلك إلاَّ إذا استطاعت أنْ " تعبُر الحدود، وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة، تتخطاها وتشتمل عليها، وتستحدث لنفسها جدَّة، تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي، وتتحدى عمقها الآن "[3].

في هذا السياق تشدِّد الرِّواية العربيَّة الجديدة على فكرة " أنَّ العالم ما عاد ممكنا القبض عليه والإمساك بجوهره. إن التجربة الإنسانية مُراوغة غائمة الملامح وسير الأحداث يصعب التكهّن بوجهته. ومن نزعة اللاّيقين هذه، التي تشدِّد عليها الرواية العربية الجديدة، تنهض التَّطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكك يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه"[4].

من خلال كلِّ ما تقدم، يمكن أن نُدرك بصورة واضحة أنَّ مسألة تلاقح الأجناس الأدبية أصبحت هاجساً ملازماً للإبداع الرِّوائيّ خلال ربع القرن الأخير، والهدف هو إنجاز كتابة تتماهى فيها الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

---

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص: 06-10.

[2]- ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص: 111.

[3]- إدوارد الخراط، الكتابة عبر النَّوعية، مقالات في ظاهرة " القصة- القصيدة "، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994، ص:28.

[4]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009، ص: 14.

نستطيع أن نستشفَّ هذا التماهي، مثلا، من خلال انفتاح الرِّواية على الشِّعر، حيث تتقاطع اللُّغة فيكون النص الروائي " ذا طبيعة تقترب به من الكلام المنظوم، بما يتفتق عنه من لغة ذات تكثيف مجازي، واستعاري، فضلا عن توخِّي السَّلاسل الإيقاعية في السرد، وتوظيف النَّغمة، والنَّبرة، زائدا القدرة على تضمين الكلام الكثير من الإيحاء، والإيماء الذي تتصف به لغة الشعر "[1].

لقد استندت الرِّواية العربيَّة الجديدة في بنائها إلى مبدأ رفض الأسس الجماليَّة والفكريَّة والأيديولوجية السائدة، وسعت إلى صياغة قيم التَّعدد وإرساء ملامح التِّيه والرُّؤية اللاَّيقينية، متخذة من جماليات التَّفكك والتَّشظي، والمفارقات والصُّور الشِّعرية والسَّردية الغرائبيَّة وتنوُّعِ الأساليب والتِّقنيات... دروعاً فنيَّة لخلق كَيْنونتها.

محاولةً من "الرِّواية الجديدة" لتجاوز الحدود الصَّارمة بين الأجناس، لم تنهل- لخلق ماهيتها- من الشِّعر فحسب، بل استدعت، أيضا، الأسطورة بشخصيَاتها المحلية والعالمية قصد معانقة الرِّواية للموروث الثقافي الإنساني عن طريق نقله من عالم خرافي إلى عالم سردي أكثر واقعية، مثل أسطورة "سيزيف " و " دونكيشوت " ...

كما تستحضر "الرِّواية الجديدة" الخطاب التاريخي في تماهٍ تتَّسع حدودُه لتشمل الزَّمن الماضي الذي يمتد إلى الحاضر والمستقبل، باعتبار أن التَّاريخ " مادة طينية، تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيل الكاتب إيَّاها. والتاريخي من هنا لا يقوم إلا بالخضوع للكتابة التخييلية مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيلي بالرواية والأمر إذن يتعلق بمهنية الروائي ، حيث تتواجه المعرفة التاريخية والمعرفة الروائية "[2].

إنَّ معظم الرِّوائيين الجُدد ينجذبون، ولأغراض فنية أو إيديولوجية، إلى التُّراث باختلاف منابعه ليجعل الرِّواية بنية مفتوحة ومتعدِّدة الخطابات.

حينئذ يصبح المحكي الرِّوائيّ كتابة يتلاقحُ فيها الشِّعر والمسرح والسَّرد والرَّسم والأسطورة وكتابات الرِّحلة...لذا نجد بعض الكتابات لدى " الطَّاهر وطار " و " واسيني الأعرج " و " الحبيب السائح " و" أحلام مستغانمي " وغيرهم تأتي دائما معانقة للحقائق ومستشرفة لما هو آتٍ، وكأنَّ كلَّ روائيّ قد

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص: 255.

[2]- سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1981، ص: 27.

نحا لنفسه منحى جديدا متميزا في تاريخ الكتابة الرِّوائية الجزائرية ، انصهر في بوتقة قاربت عوالم تراثية مختلفة من خلال الممارسة السَّردية

ثانيا – التوازي بين الرواية الجديدة والتَّجربة الصُّوفيَّة

إن اللُّجوءَ إلى التَّجربة الصُّوفيَّة، كممارسة إبداعيَّة أو فلسفة لرؤية الكون، مظهر من مظاهر حداثة الرِّواية الجزائرية. هذه الأخيرة تلجأ، في نماذج منها، إلى الاغتراف من الصُّوفي، ممَّا يطبعها بطابع شعريّ ملحوظ وجليّ، لتصبح الرواية العربية الجديدة في الجزائر مدارا للتَّجريب ومجالاً لاحتضان الرُّؤية الصُّوفيَّة.

لقد صاغت الحداثة مقولات تواصلنا مع التُّراث الصُّوفيّ، من حيث إنَّ الصُّوفيَّة التي نعنيها شكَّلت " منهجا، أو طريقة في رؤية العالم، لا بوصفها دينا، أو معتقدا، ونتحدث عن أفقها، الذي هو أفق الحلم، والسحر، والرؤيا، والحدس، والكشف، والشَّطح "[1]، فتفاعل- نتيجة لذلك- النص الأدبي مع النص الصُّوفي في إطار الحداثة العربية، وحرَّر الأدباء العرب في جيل الحداثة وما بعده لغتَهم عن كلاسيكيتها، وشكَّلوا عالما لغويًّا رفض سكون اللُّغة والفكرة، واستنكر موات المعاني وترهُّلها، وخلق فعلا لغويا قوامه الثَّورة المتجددة، وبدل إحداث " قطيعة " مع الموروث الصُّوفي، قام روَّاد الحداثة بالاستغراق في النص الصُّوفي لفتح أبواب التَّساؤل حول الجمالي والديني.

يحاكي الصوفيُّ الأديبَ في الغاية، " إذ كلاهما ينشد الكمال ويكابد العسرَ والمشقَّة من أجل تحقيقه. فمع أن المرء يعيش في كون ساقط، فإن عليه أن يصعد حتى يبلغ درجة الرِّفعة والتَّمام. وإنَّها لمفارقة تلك القاعدة الأخلاقية الكبرى التي تحتِّم عليك أن تكمل، وأن يحايثَ العلوُّ طرازَ تجربتك، مع أنك محاط بالدناءة والنَّقص إحاطة المياه بالجزر. وربما كان هذا الجهد هو العسر الذي لا يُسْرَ معه بتاتا "[2]

[1]- مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي(دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني)، دار الأوائل، سوريا، ط1، 2008، ص: 136.

[2]- يوسف سامي اليوسف، الخيال والحرية، ص: 166.

1 – التَّجربة الصُّوفيَّة :

أورد القشيري في رسالته عدة أقوال حول معنى التصوف، نرصد منها ما يلي:[1]

التصوف هو:

الدُّخول في كل خلق سنيّ والخروج من كل خلق دنيّ، وهو أن يميتك الحق عنك ويحييك به، وهو أن يكون العبد في كل وقت بما هو أولى به في الوقت، وهو أن لا تملك شيئا، ولا يملكك شيء، وهو استرسال النفس مع الله تعالى على ما يريد، وهو أن تكون مع الله بلا علاقة، والتصوف مبني على ثلاث خصال: التمسك بالفقر والافتقار، والتحقق بالذل والايثار، وترك التعرض والاختيار، وهو الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق، وهو ذكر مع اجتماع، ووجد مع استماع، وعمل مع اتباع، وهو خُلقٌ، فمن زاد عليك في الخُلق فقد زاد عليك في الصفاء، وهو الإناخة على باب الحبيب وإن طُرد عنه، وهو صفوة بالقرب بعد كُدُورة البعد، وهو الجلوس مع الله بلاهم، وقال الشبلي: الصوفي منقطع عن الخلق متصل بالحق، وقال أيضا: الصوفية أطفال في حجر الحق، والتصوف هو مراقبة الأحوال ولزوم الأدب، وهو الانقياد للحق، والصوفي هو من لا تقله الأرض، ولا تظله السماء، والتصوف هو حال تضمحل فيها معالم الإنسانية.

إنَّ هذه العبارات ستساعدنا على فهم طبيعة التَّجربة الصُّوفية، حيث إنها تحيلنا إلى غلبة التَّركيز على العلاقة الرُّوحية بالذَّات الإلهية... علاقة تستدعي الانقياد واسترسال النَّفس وقهر معالم الإنسانية، وهي مطالبُ تقتضي مجاهدة تجعل الصُّوفي في ذكر، وشوق، وتجرُّد، ووجد، ومراقبة للأحوال، ليصل إلى الحقائق، وتتحقق له الصَّفوة والصَّفاء.

يتبين لنا ممَّا سبق أن جوهر التَّجربة الصُّوفية يرتكز إلى ثلاثة عناصر أساسية:

الرغبة ..... الطريق ..... الوصول.

هذا التَّرتيب يؤطره البقليّ في كتابه (مشرب الأرواح) بقوله: " أول الطريق الإرادة ومعها المجاهدات، وأوسط الطريق المحبة، ومعها الكرامات، وآخر الطريق المعرفة ومعها المشاهدات "[2].

---

[1]– أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق: العارف بالله الإمام عبد الحليم محمود والدكتور محمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، د ط، 1989، ص: 465-468.

[2]– ينظر: ميشيل شودكيفيتش، الولاية، ترجمة: د، أحمد الطيب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2000، ص: 67

تتَّسم هذه العناصر بطابع دائري؛ فالوصول- عند المتصوِّف- لا يعني، بالضَّرورة، انتهاء التَّجربة لديه، بل على العكس من ذلك لأنَّ الوصول يكون وسيلةَ تأجيج للرَّغبة والوجد، وبالتالي البدء في رحلة سفر روحي جديد من عالم الكائنات الدنيوية إلى عالم الأنوار الإلهية.

إنَّ التَّجربة الصُّوفيَّة تعبير عن تلبية النِّداء الروحيِّ لدى أشخاص سيَّرهم نوعٌ معيَّن من الفلسفة أو العزلة إلى درب التَّصوُّف وممارسة التَّجربة باعتبارها شرطا أساسيا في كل معرفة أو سلوك صوفيّ.

ولعل الأداة الكفيلة بتحقيق المعرفة هي القلب الذي ينقلب مع التَّجليات الإلهيَّة، وذلك ما يعجز عنه العقل لأنه مقيّد، ويستخدم القلب- في سبيل حصوله على المعرفة أسلوب المكاشفة (الكشف) الذي يختلف عن الفهم والتَّأويل الحاصل بالفكر كما عند الفقهاء.

من هنا يصبح الخطابُ الصُّوفيُّ خطاباً غير مباشر، أو خطابا ضمنيًّا هدفُه توليد مستويات التَّأويل إلى ما لانهاية.

وبالتَّالي يضحى منطق العقل عاجزا عن رصد ووصف وتقييم مسار التَّجربة الصُّوفية اللَّامعقولة، ومنطق اللُّغة أكثرَ عجزا عن ترجمة رؤى وأحوال ومقامات لم يعبِّر عنها أصحابها إلا رمزًا.

فالتَّجربة الصُّوفية لا تقدِّم -من خلال كتابتها- أفكارا بالمفهوم الفلسفي، بل تقدم حالات، لتحرك الأسرار وتعيد بناء العلاقة بين الصُّوفي والوجود في حركة جدلية لا يمكن تلمُّس معالمها حتَّى من خلال اللُّغة التي تبدو متماهية مع كل ما هو غير متوقع، " ذلك أن كل شيء فيها يبدو رمزا، أو حلمًا، أو إيماءً. والليل فيها ليس ليلا بقدر ما هو إشارة إلى ضوء آخر، والموت ليس موتا، بقدر ما هو حياة أخرى "[1].

رغم أنه لا توجد، لحدِّ الآن، صيغة متكاملة تحدد معالم التَّجربة الصُّوفية، إلا أنَّنا سنحاول التَّركيز على أهم العناصر التي عوَّل عليها الصُّوفية وعبَّروا عنها في مواطن متفرِّقة.

[1]- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت،ط3، ص: 143.

1-1- المحبَّة :

تعدّ المحبَّة فكرة محورية في التَّصوف؛ إذ لا وجود للتَّصوف بغير الحب، " ولكي نعرف الحبّ يجب أن نذوقَه. وهذا الذَّوق لا يروي، فالحب شُرب بلا ريّ، ومن قال رويت منه ما عرفه. فكلما شربَ المحبّ من الحبّ ازدادَ عطشًا إليه "[1].

تجدر الإشارة، أوّلا، أن القرآن الكريم أسبق من المتصوفة في تناول مفهوم المحبة فـ " لقد أثبت القرآن حبّ الإنسان الله محبّة خاصة لا تكون إلا لمرتبة الألوهية، فلم يشر التنزيل العزيز إلى سبب آخر- غير مرتبة الألوهية- يدعو الناس إلى حبّ الله "[2].

كما ورد العديد من الآيات في القرآن الكريم تؤكد حبَّ الله للمؤمنين كقوله تعالى: " والله يحبّ الصَّابرين "[3]، وقوله جلَّ وعلا: " والله يحبّ المحسنين "[4]، وقوله تعالى: " فإنّ الله يحبّ المتقين "[5].

كانت بداية الحب، إذن، إلاهية، من الله تعالى للإنسان، لكن ما يمكن أن ينطبق على أنماط السُّلوك البشريّ لا يمكن أن ينطبق على الله تعالى، وبالتالي فإن اتفاق الحبّ من الجانبين بالمعنى لا يعني اتفاقهما بالطريقة، وإذا كان الأقوى يبادر، أولا، بعرض حبّه على الأضعف، فإنَّ على الأضعف أن يبادر بالاستجابة لهذه الدعوة، " وهذا الذي يمثل جانب الطَّاعة والخضوع لله، فليس من العبادة في شيء أن يرفض الإنسان الاستسلام لله، ويستكبر عن اتباع منهجه والانقياد لشرعه "[6].

وذلك ما يشير إليه، أيضا، القشيري بقوله: " وليست محبة العبد له، سبحانه، متضمنة ميلا. كيف، وحقيقة الصَّمدية مقدسة عن اللّحوق والدَّرك والإحاطة "[7].

لطالما اعتبر المتصوِّفة الحبَّ الإلهي مِن أجلِّ أنواع السُّلوك التي يتوجَّب على الإنسان المؤمن اتِّباعها إذا أراد أن يحظى بحب الله وقربه. هنا بدأت تظهر، في عباداتهم وسلوكاتهم، أشكال مختلفة

---

[1]- أدونيس ، الصوفية والسوريالية ، ص: 95-96.

[2]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص:301.

[3]- القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية رقم 146.

[4]- القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية رقم 134.

[5]- القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية رقم 76.

[6]- ابن قيّم الجوزية، محبّة الله، تحقيق يوسف علي بديوي، اليمامة للطباعة والنشر، دمشق، ط3، 2005، ص: 33.

[7]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 520.

من السُّلوك الإيمانيّ الذي يميِّزهم عن غيرهم من المسلمين، ليتخلَّص الصُّوفي من عُقال العقل ويعيش حالة من الإنتشاء تصل السُّكر، ذلك أن السَّكران لا يعقِل.

هذا ما يعبر عنه ابن عربي حين يرى " أن الحبَّ يقترن بلذّة لا لذَّةَ فوقها، وإنَّ له شراباً يصفه بأنه التَّجلي الدَّائم الذي لا ينقطع. والقلب، لا العقل ولا الحس، هو الكأس التي يُشرب بها الحبُّ. ذلك أن العقل تقييد وهو من العُقال، شأن الحس.

أما القلب فيتقلَّب دائما من حال إلى حال. وبما أنّ للحبِّ أحكاما كثيرة، مختلفة ومتضادة، فلا يقدر أن يقبلها إلا القلب الذي يقدر أن ينقلب ويتقلّب مع الحبّ في هذه الأحكام "[1]

بِتحوُّل الصُّوفيّ إلى حال الزُّهد وهجر الدنيا بما فيها يكون بذلك قد أحبَّ الله، وكان حبُّ الله هو البديل الأسمى له ليأمن على نفسه في الدنيا والآخرة. " قيل: قالت رابعة في مناجاتها: إلهي، أتحرقُ بالنَّار قلباً يحبُّك؟ فهتف بها هاتف : ما كنّا نفعل هكذا، فلا تظني بنا ظنَّ السّوءِ. وقيل: الحبُّ: حرفان، حاء وباء، والإشارة فيه: أن من أحبَّ فليخرج عن روحه وبدنه "[2].

تعدّ رابعة العدوية (توفيت عام 185 هـ) من المتقدمين في حبّ الله، ما جعلها تلقب بـ "شهيدة العشق الإلهي "[3]، فقد هجرت الدنيا واعتزلت حياة الناس ونذرت حياتها لحبِّ الله، ومن أقوالها:

أحبّك حبَّين حبَّ الهـوى وحبًّا لأنَّـــــك أهل لِذاكا

فأمَّا الذي هو حـبّ الهوى فشغلي بذكرك عـمَّن سواكا

وأمَّا الذي أنـــت أهل له فكشفك للحجب حتى أراكا

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكنْ لك الحمد في ذا وذاكا[4]

[1]- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 97.

[2]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 529.

[3]- عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1978، ص: 10.

[4]- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، عالم الكتب، دمشق، ج4، د ط، د ت، ص: 266.

إنَّ الغاية من هذا الحبِّ لدى رابعة هي أن تعرف الله فحسب، وهذا ما يريده المتصوِّفة، فحبّ الله دون سبب، ودون نتيجة، هو الحبُّ للحبِّ، بل هو الفناء في الله[1].

ويتدرَّج المؤمنون في حبِّ الله تعالى- رغم اشتراكهم في أصل المحبة- لتفاوتهم في المعرفة، وفي حبِّ الدنيا. هنا يميِّز الغزالي بين حبِّ الإنسان العادي وبين الصُّوفيّ، فالارتقاء إلى مستوى الحبِّ الإلهيّ يقتضي الوصول إلى حدِّ المعرفة المطلوبة، لأنَّ " المحبّة نبع المعرفة بالضرورة ولا يوصل إلى هذه المعرفة بعد انقطاع شواغل الدنيا من القلب إلا بالفكر الصَّافي والذكر الدائم والجدّ البالغ في الطلب، والنظر المستمر في الله تعالى، وفي صفاته، وفي ملكوت سمواته، وسائر مخلوقاته "[2].

هذه الإشراقة في تاريخ الفكر العربيِّ الإسلاميِّ لهذه الطَّائفة من المسلمين، تؤكِّد أن أقرب طريق إلى الله تعالى لديهم هو التعرُّف على الذَّات الإلهيَّة ليس من خلال الجنة والنّار، ولا من خلال مظاهر العبادة المتحدّدة، بل من خلال حب الله الذي ليس خلفه أيّ غرض دنيوي.

المحبَّة، إذن، تُنتج المعرفة، وكلَّما ازدادت المحبَّة ازدادت المعرفة، ولا يتحقق ذلك إلا في إطار من الحرية التي تعين المحبة على " هَتْكِ الأستار وكشف الأسرار "[3].

1-2- الحريَّة :

إنَّ المحبَّة والحريَّة وجهان لحقيقة واحدة في التَّجربة الصُّوفيَّة، وإذا كانت " المحبَّة توجب انتفاء المباينة "[4]؛ أي أنَّ الذَّات تكفُّ عن أن ترى ما يفصلها عن الآخر من صفات الغيريَّة، فإنَّ ذلك علامة لتحقُّق الحريَّة التي يعرفها القشيري بقوله:

" الحريَّة: أن لا يكون العبد تحت رقِّ المخلوقات، ولا يجري عليه سلطان المكونات، وعلامة صحَّته: سقوط التمييز عن قلبه بين الأشياء، فيتساوى عنده أخطار الأعراض "[5].

---

[1]- ينظر: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ص: 338.

[2]- الغزالي، إحياء علوم الدين، ص: 274.

[3]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 524.

[4]- م، س، ص: 529.

[5]- م ، س ، ص: 378.

تخلُّص العبد من الرقِّ يعني قدرة الذَّات على بناء علاقة من نوع خاصٍّ مع الوجود الخارجيّ، بعيدة بمعالمها عن نظام الأُلفة والعادة الذي يتَّبعه الإنسان في حياته اليومية، وتختلف، أيضا، عن نظام المعرفة الحسيَّة والعقلانية.

فالإنسان يتجه- وفق نظام الأُلفة والعادة- نحو الأشياء بدافع ما تقتضيه دوافعه الحسيَّة الغريزيَّة، أو بدافع المصلحة والنَّشاط المعتاد. وفي الحالتين يظل أسيرا لما تحيله إليه الحواس بالنظر إلى فكرة أن لكل شيء حقيقته التي تفصله عن غيره، ذلك أن الوظائف الإدراكية ومحدوديَّتها تمنح مظهر الثبات لعالم الأشياء وفق نظام المنطق الذي يقبله العقل.

هنا تتضح لنا غايةُ إلحاح الصُّوفية على الخروج عن نظام الأُلفة وعدم القناعة بما هو مألوف، فما ينكشف للأرواح لا يتكيَّف مع العقل، ولا تدركه الحواس. يقول الغزالي: " ووراء العقل طور آخر تنفتح فيه عينُ أخرى يبصرُ بها الغيب، وما سيكون في المستقبل، وأمور أخرى العقلُ معزول عنها "[1].

لذا ارتبطت الحريَّة لدى المتصوِّفة بالجانب الروحيِّ الذي يؤسِّس للكمال الإنسانيّ؛ سواء في ذلك حريَّة الإنسان من الدَّاخل والخارج. فأكَّد المتصوِّفة على الاتِّجاه إلى الذَّات في محاولة لترويضها على مغالبة كل خوف أو طمع يضطرها إلى القيام بما تشاء وما لا تشاء. هنا تأتي أهمية الزُّهد والخُلوة التي يفارق فيها الإنسان دائرة المألوف والمعتاد ليتغلغل في أعماق كل شيء في الكون والحياة.

إن السَّبيل إلى الانعتاق من سلطان المكوِّنات لا يتأتَّى إلاَّ بالإخلاص في عبودية الله، يقول القشيري: " واعلم أنَّ حقيقة الحرية في كمال العبودية؛ فإذا صدقت لله تعالى عبوديته خلصت عن رق الأغيار حريته (...) وأما أقاويل المشايخ في الحرية؛ فقال الحسين بن منصور: من أراد الحرية فليَصِل العبودية "[2].

هنا يحدث الاختلاف الحاصل بين الصُّوفية وغيرهم في تحديد مفهوم الحرية من حيث طبيعتُها والسبلُ الموصلة إليها؛ فإذا كانت الحرية لدى العموم تعني مقاومة العبودية من أجل اكتساب عزَّة النَّفس، فإنَّها عند الصُّوفية طلب لعبودية الله عبر إذلال النَّفس.

[1]- أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، تحقيق د: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، ص: 148-149.
[2]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 378 - 379.

1-3- الوجد :

إنَّ الطَّابع الحيوي للتَّجربة الصُّوفية يقوم على أساس من الحرية والمحبَّة معا، باعتبارهما وجهان لعملة واحدة، هذا يحيلنا إلى فكرة أن تحقُّقَ حضور الذات مع العالم لا يتأتَّى إلاَّ إذا ازدادت المحبّة وتحقَّقت حريَّة الذَّات من دوافع المصلحة.

هذا ما يقدمه لنا هذا التَّعريف: " ومعنى الوجد: هو ما صادف القلب من فزع، أو غمٍّ، أو رؤية معنى من أحوال الآخرة،أو كشف حالة بين العبد والله عز وجلّ (...) وقال النوري: " الوجد لهيبٌ ينشأ في الأسرار ويسنحُ عن الشَّوق فتضطربُ الجوارح طربا أو حُزناً عند ذلك الوارد "[1].

الوجدُ ، إذن ، حال مجاوزة لحجاب المعلوم والظَّاهر إلى " الغيب " و " السر " و " المفقود "، وهذا ما يقدمه التعريف.

يمكن اعتبار الوجد، من وجه آخر، حال فناء الذات من حيث هي " رغبات حسية ". وهنا نصطدم بالمفهوم الخاطئ للفناء كون الفاني يفارق بَشريَّتَه ويتقمَّص روحاً علويَّة، أو أن الفناء حال مفارقة سلبية للناس وللحياة.

إن الذات في حال الفناء تتحرَّر من كل ما يتعلق بمعلوم سابق، بما في ذلك ما يحصل لها في أحوال وجدٍ مضت، بحيث تتمثَّل كينونتها الروحية في واقع الحال التي هي فيها. هنا يقول صاحب اللَّمع:

" ومعنى الفناء فناء صفة النَّفس، وفناء المنع والاسترواح إلى حال وقع "[2]، ويأتي قول الجنيد: " أوصيك بقلة الالتفات إلى الحال الماضية عند ورود الحال الكائنة "[3].

إن حال الفناء لا تقوم على إلغاء القوى الحسيَّة والعقلية، فالرُّوح هي قوام الحياة لكل كيان إنسانيّ، كما أن الرُّوح لم تكن لتعبِّر عن نفسها بدون الحسِّ. الرُّوح هي حياة الحسّ، والحسُّ هو شكل الرُّوح، ولهذا يقول السِّراج " مادام في العبد روح وهو حيٌّ لا يزول عنه الحسُّ، لأن الحسَّ

[1]- أبو بكر محمد إسحق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص: 132.

[2]- أبو نصر السراج الطوسي، اللَّمع، تحقيق د. عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960، ص: 417

[3]- م، س، ص، : 335.

مقرون بالحياة والرَّوح "[1].وإذا انطفأت الرُّوح تكفُّ كلُّ العناصر عن العمل ويكفُّ الإنسان عن الحياة.

هنا تتمازج صفات الحسِّ، فلا تختصُّ أيّ من الحواس بوظيفتها الحسيَّة المنوطة بها؛ إذ نجد العين تسمع والأذن تنطق واللِّسان يشاهد، حيث يكون " الفناء استعجام كلِّك عن أوصافك، واستعمال الكلِّ منك بكلِّيتك "[2].

في ضوء هذا المعنى لفكرة " الفناء " تظهر مسمَّيات أخرى تحمل معنى الغياب كالنَّشوة والانخطاف والغيبة والسُّكر وغيرها؛ فالصُّوفية يؤكدون أنَّ " الفناء " لا يعني إلغاء قوى الحسِّ والعقل، كما يؤكِّدون أنَّ ما يصاحب هذه الحال من الانخطاف والسُّكر لا يعني الغياب التام عن العالم، وإنَّما يعني الغياب عمَّا ترتبط به الأشياء في وضعية نظامها المألوف، بحيث نفهم أن ما يتم في حال

" الوجد " بما هي حال " فناء " تدخل، من خلالها، الأشياء في حركة تآلف حيوي حر على نمو يستجيب لنداءات العالم الكلي الباطن من الذات، وهو ما يتطلب، إلى جانب العناصر السابقة، قوَّة الخيال.

1-4- الخيال :

يمكن اعتبار الخيال ركنا من أركان المعرفة، على حدِّ تعبير ابن عربي، لما له من أهميَّة في الفكر الصُّوفيّ، حيث استحوذ على وعي المتصوِّفة تحقيقا لتواصلهم مع العوالم العلوية، " إنَّ الخيال

- عندهم- يساعد في الكشف على نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصَّارم "[3].

ولعل التَّجديد الذي حقَّقه المتصوِّفة في مجال الخيال يكمن في إضافة معارفهم الوجدانية وعلومهم الذَّوقية إلى اصطلاحات الفلاسفة وعلوم المتكلِّمين في المجال نفسه، ليصبح للخيال قدرة خارقة في تحقيق مشيئة العبد في " حضرته ".

---

[1]- السراج ، اللمع، ص: 553.

[2]- السراج ، اللمع، ص: 285.

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

قد يسوّغ هذا الإجلال والتّعظيم للخيال عند المتصوّفة بمبدأ التّعويض؛ لأنّه بقدر صرامتهم وشدّتهم في عدم إطلاق شهوات النّفس، " لا بدّ لهم أن يبحثوا عن متنفّس تعويضيّ عن هذا الكبت والحرمان الذي يفرضونه على أنفسهم، وقد وجدوا في " حضرة الخيال " البراح المتّسع لإعمال خيالهم فيما يريدون ويشتهون "[1].

لا يملك الصُّوفي، وهو في غمرة ذوقه للمعرفة الإلهية سوى " أن ينطق بما يعرف دون أن يحسّ، فهو يهذي، ويرمز، ويشطح في أفكاره وكلماته بعيداً، فالصوفيّة شطح من الظّاهر إلى الباطن، ومن الشّريعة إلى الحقيقة، ومن التّعدد إلى الوحدة، ومن تعدّد الأديان إلى الله الواحد "[2].

لذا يمكننا القول أن الصُّوفيّ- بفعل التّجربة- لا ينطق عن " ذاته"، بل عمّا شاهده وتخيّله، وبالتالي تغيب الذّات تلقائيا في حضرة الله، وشطحه هذا مبرّر بسُكره الرُّوحي، " إذ أنّ روح الصُّوفيّ توضع في حالة حركة مصدومة، فيدخل حالة الهيجان، فينطق لسانه بكلام يبدأ من اكتشاف وضعه الحميمي مع الحقيقة الجوهرية المشتركة، فيبوح بكلامه ذي المعنى المزدوج "[3].

إنّ التّجربة الصُّوفيّة تجربة كشف مستمرّ، وتوهّج مستمرّ، تجربة سفر معرفي لا حدود له، سفر في الذّات، وسفر في الكون، معنى هذا أنّها تجربة تظلُّ تضعنا في حال مجاوزة مستمرة للمعلوم الموروث على مستوى المعرفة والحياة، ويبقى الصُّوفيّ، على الدوام، قلقاً، منخطفا، شاطحاً، ليعيش معانقة المدهش المفاجئ.

2- تجاوب الرواية مع التّجربة الصُّوفيّة

فيما سبق حاولنا أن نرسم صورة عامّة وموجزة لطبيعة التّجربة الصُّوفيّة، أمّا هنا فسنحاول أن نجيب عن سؤال مضمونه:

هل للرّواية استجابة تلتقي من خلالها مع طبيعة التّجربة الصوفية؟ على الرغم من أنّ " النص الصُّوفيّ... يحكي تتابعاً سردياً "[4]، إلاّ أنّه تتابع سردي " له ملامح خاصّة، أو ملامح لا تجعله

[1]- محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص: 176، 177.

[2]- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص: 126-127.

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

[4]- سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، شرقيات، القاهرة، 2000، ص: 352.

يهدف إلى مجرَّد التَّشكل الحكائيّ، بل إلى بث رسالته عبر هذا الشَّكل "[1]. فالمقصد الأساسي لدى كاتب النصّ الصُّوفيّ هو الرِّسالة الصُّوفية، وهذه الرِّسالة لا تخوض صراعاً دراميا مع رسائل أخرى داخل النصّ، إذ يظهر " الآخر " في النصّ الصُّوفيّ بوجه من الوجهين؛ إما أنَّه من أتباع الرسالة، وإما أنّه غافل لا يعرف أسرارها، ولا يفهم إشاراتها.

في المقابل نجد، داخل العمل الروائيّ، عدَّة شخصيات تحمل إيمانا عميقا بالرُّؤية الصُّوفيَّة التي هي في حالة امتحان دائم، تتعرَّض من خلاله للانتصار أو الفشل.

إنَّ إطلاق لقب " الرِّوائي الصُّوفيّ " لا يكون إلا على سبيل المجاز؛ أي على ذلك الرِّوائيّ الذي يهتمُّ باستدعاء الشَّخصيات الصُّوفيَّة في أعماله، أو على ذلك الذي يستعين بأساليب اللُّغة الصُّوفيَّة... هنا نستطيع القول بأن توظيف الصُّوفيَّة في العمل الرِّوائيّ يخضع لتقسيم العمل داخله على النَّحو التالي:

-تقسيم العمل التِّقني؛ أي مجموعة العناصر الفنية التي تقوم عليها الرواية: كأن تكون الشَّخصية شخصية صوفيَّة، أو أن يكون المكان مكاناً صوفيًّا، أو أن يكون العرض السَّردي أو الوصفي أو الحوار متشبِّعا باللُّغة الصُّوفيَّة.

-تقسيم العمل الموضوعيّ؛ أي مجموعة الرُّؤى والأفكار والاتِّجاهات المتصارعة أو المتجاذبة داخل العمل الرِّوائيّ.

لكن حتى لا نقع في تمزيق العمل الروائي إلى (شكل ومضمون) فإننا سنتطرق إلى التَّحليل الذي يمزج بين فحص العناصر الفنيَّة والكشف عن أبعادها الصُّوفيَّة، وصولاً إلى بيان دورها في الرُّؤية الكليَّة التي يطرحها العمل.

[1]-سهير حسانين ، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، ص: 352.

الفصل الأول

مظاهر حضور الشخصية الصوفية في الخطاب الروائي

-توطئة

أ-الأبعاد الفكرية والسلوكية للشخصية الصوفية.

أ-1-المقامات

أ-2-الأحوال.

ب-استدعاء الشخصية الصوفية في الكتابة الروائية:

أولا: بانوراما الشخصية في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

1-1-البطل الصوفي.

1-2-المسلم التّائه

1-3-الإرهابي.

1-4-المريدون والمريدات

1-5-بلّارة.

ثانيا: عجائبية البطل في "تلك المحبة"

ثالثا: تجاوز نمطية المرأة

عندما تقرِّر أن تبدأ الرِّحلة...سيظهرُ الطريق.

جلال الدِّين الرُّومي

توطئة:

تعدّ الشَّخصية عنصراً كبير الأهميَّة في القصِّ بعامَّة وفي الرِّواية بخاصَّة؛ فهي عنصرٌ رئيس يعتمد عليه الكاتب في تحديد فحوى روايته، أما سرّ اهتمام المتلقي- غالبا- برواية ما فيكمن في قدرة شخصياتها على جذبه بتألّقها.

وما يدعو للتَّنبه هو " أن الطريق التي يتبعها المحدثون في تقديم شخصيَّاتهم السّردية، وتحليلها، ورسم ملامحها، وطباعها النّفسية، تختلف اختلافا واضحاً، بينا، عن طرائق المتقدمين "[1]. فتجدهم إمَّا يرسمونها بأدق تفاصيلها، وإمَّا يفصلونها عن كل وصف مظهري، وإمَّا يقدمونها " بشكل مباشر يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه (Auto description) كما في الاعترافات "[2]

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

لهذا فالشَّخصية في الرواية الجديدة يشكِّلها القارئ كما يشاء " فهي نتاج عملي تأليفي كما يقول بارت "[3].

إنّ الشَّخصية في الرواية والحكي عموماً لا يُنظر إليها من وجهة نظر التَّحليل البنائي المعاصر إلا على أنها " بمثابة دليل " SIGNE " له وجهان أحدهما دال " SIGNIFIANT "والآخر مدلول " SIGNIFIE " وهي تتميز عن الدليل اللساني اللغوي من حيث أنها ليست جاهزة سلفا ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص "[4].

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 177.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص: 223.

[3]- م ، س، ص: 50.

[4]- م ، س، ص: 51.

على هذا الأساس، يسعى الرِّوائيّ- من خلال رسم الشَّخصية- إلى " أن يحشد عبرها أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النَّفسية والسُّلوكية التي يراها متحدرة إلى الفرد من المجتمع، لتصبح الشَّخصية بالتالي نافذة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي "[1].

ما تقدَّم يحيلنا إلى فكرة أنَّ خيار الرِّواية العربيَّة الجديدة هو خيار رؤية وطريقة نظر إلى الأشياء والعالم، وأن نزعة اللَّايقين هي التي تشكِّل هذه الهالة من غموض عالم الرواية وهلاميته وعدم ترابطه.يمكن أن نضيف أنَّ صيغة الانتهاك الشَّكلي أضحت تمثِّل سمة من سمات الرِّواية العربية الجديدة حيث السَّرد المتشكِّك واللُّغة غير القاطعة والشَّخصية غير القارَّة.

إنَّ تظافر الانتهاك على صعيد الشَّكل، والاستناد إلى خصائص فنيَّة تميز الرواية الجديدة، وتصعيد اللُّغة، ومراكمة الصُّور الشِّعرية، و " هذه الغيمية التي تلازم الأحداث والشَّخصيات تؤشر باتجاه معنى ضمني يمثل رسالة العمل الروائي التي يرغب بإيصالها إلى القارئ (...) وهكذا يسعى الروائيون العرب الجدد إلى خلق الالتباس عند القارئ كطريقة في فهم المعضلات السياسية-الاجتماعية التي تقيم في أساس الأحداث "[2].

إنَّ الحديث عن فكرة أن الرِّواية لم تعد أداة لتفسير العالم وفهمه، أو طموحاً لتغييره، بل أصبحت وسيلة تعبير وتصوير، وشاهدة على ما جرى ويجري من تفكُّك واضطراب واهتزاز للثَّوابت والأيديولوجيات والأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية... يسوِّغ لجوء الروائيين إلى انفتاح ممارساتهم الإبداعية على عوالم تراثيَّة متنوِّعة لتُكسر الأجناس الأدبية حدودا، فيُؤسَّس ذوق جديد، بل وجه جديد للرواية العربية يُقارب الفلسفة والتاريخ والتَّصوُّف...

سنركز في هذه الدراسة على تمثُّل التَّجربة الصُّوفيَّة بتشوُّفاتها الغامضة وحلولها الغيبيَّة ومفرداتها الاصطلاحية؛ التي تتلاقح مع التجربة الروائية، ليتولد خطاب زاخر بالمحمولات التي تهدف إلى إمتاع القارئ المفترض ذهنيا ووجدانيا، كما يستطيع الرِّوائيّ نفسُه أن يحرِّك القطب الفنيّ والبعد الفكريّ لإثارة المتلقي الذي سيدخل في علاقة تفاعليَّة مع النص.

[1]- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 100.

[2]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص: 15.

أ – الأبعاد الفكرية والسُّلوكية للشَّخصية الصُّوفيَّة

إنَّ التَّجربة الصُّوفيَّة هي حياة روحيَّة متكاملة؛ إذ تعدُّ خلاصة تجمع بين السُّلوك والشُّعور والفكر، كما أن التَّصوُّف هو سلوك الصُّوفيّ في سفره وترقِّيه الرُّوحي إلى الله سبحانه والإنسان بالرُّوح هو إنسان.

ويمكن الجزم أنَّ الحصول على الحقيقة والمعرفة عند الصُّوفيّ يتمُّ عن طريق الرِّياضة التي يمارسها لتحقيق التَّصفية الرُّوحية باستخدام وسائلَ خاصة به من مقامات وأحوال.

قال القشيري في رسالته: " بُني هد الأمر* على ثلاثة أشياء:

أن لا تأكل إلا عند الفاقة، ولا تنام إلا عند الغلبة، ولا تتكلم إلا عند الضرورة (...) ولن ينال الرجل درجة الصالحين، حتى يجوز ست عقبات:

أولها: أن يغلق باب النعمة، ويفتح باب الشدة.

والثاني: أن يغلق باب العزة، ويفتح باب الذل.

والثالث، أن يغلق باب الراحة، ويفتح باب الجهد.

والرابع: أن يغلق باب النوم، ويفتح باب السهر.

والخامس: أن يغلق باب الغنى، ويفتح باب الفقر.

والسادس: أن يغلق باب الأمل ويفتح باب الاستعداد للموت "[1].

إنَّ المجاهدة والرِّياضة لفظان مترادفان في المصطلح الصُّوفيّ؛ فالمجاهدة ترتبط بالجانب البدني الحسِّي للصُّوفيّ لمحاربة نوازعه بملازمة العبادة والتهجّد والخُلوة، في حين ترتبط الرِّياضة بالجانب النَّفسي له متمثِّلة بالأحوال من فناء وبقاء، وصحو وسُكْر، وحضور وغيبة... " واعلم أن أصل المجاهدة وملاكها: فطم النَّفس عن المألوفات، وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات "[2].

*– أي علم التصوف.

[1]–القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 189، 190.

[2]–القشيري ، الرسالة القشيرية ، ص: 190.

فالصُّوفيّ يرى " النَّفس حية ما دامت تخالف هواها، فإذا وافقت هواها ماتت، وموتها في انهماكها في المعاصي وإعراضها عن الطاعات "[1].

ولتوضيح هذه الطريقة لحصول المعرفة الحدسية يصحّ الرُّكون إلى العناصر الآتية:

أ-1- المقامات :

كثيرا ما يخلط النَّاس بين المقامات والأحوال، لذا " يوضح السّهروردي الفرق بين الحال والمقام فالحال سمي لأنه يتحول والمقام سمي بذلك لأنه ثابت لا يتغير "[2].

وذكر القشيري في الرسالة القشيرية: " مقام كل أحد: موضع أقامته عند ذلك، وما هو مشتغل بالرياضة له. وشرطه: أن لا يرتقي من مقام إلى مقام آخر، ما لم يستوف أحكام ذلك المقام "[3].

و" المقام " ببعده الصُّوفيّ الدِّينيّ موضع مكانيّ و " حقيقة معنوية يوجدها المقيم، فالتوبة مثلا لا وجود لها بمعزل عن التائب، بل التائب هو الذي يخلقها بإقامته فيها "[4].

بذلك ينتقل هذا المكان من المعنى الماديّ إلى المعنى الرُّوحيّ، إذ المقامات مراتب يرتقي إليها المريدون في سفرهم الصُّوفيّ إلى طريق الله.

يؤكِّد القشيري أيضا في رسالته أنَّ " الأحوال: مواهب، والمقامات مكاسب.

والأحوال تأتي من عين الجواد، والمقامات تحصيل ببذل المجهود. وصاحب المقام ممكن في مقامه، وصاحب الحال مترق عن حاله "[5].

هنا تظهر فكرة الاختلاف في عدد وأنواع المقامات، الأمر الذي اختلف فيه شيوخُ الصُّوفيَّة كثيرا، " ويجمعها الشيخ الطوسي في سبعة مقامات وذلك في كتابه (اللَّمع) وهي: التَّوبة والورع والزُّهد والفقر والصَّبر والتوكّل والرِّضا "[6].

---

[1]- عامر النجار، التصوف النفسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2002، ص: 334.

[2]- أحمد علي زهرة، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2004، ص: 209.

[3]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 132.

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

[5]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 133.

[6]- أحمد علي زهرة، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، ص: 210.

أ-1-1- التَّوبة :

ذكر الطُّوسي في باب مقام التَّوبة: " قال أبو يعقوب يوسف بن حمدان السويسي رحمه الله أول مقام من مقامات المنقطعين إلى الله تعالى التوبة، وسئل السُّوسي عن التوبة فقال: التوبة الرجوع من كل شيء ذمَّه العلم إلى ما مدحه العلم "[1]. والتَّوبة " أول منزل من منازل السالكين.

وأول مقام من مقامات الطالبين.

وحقيقة التوبة في لغة العرب: الرجوع، يقال: تاب أي رجع. فالتوبة الرجوع عما كان مذموماً في الشرع إلى ما هو محمود فيه. وقال النبي صلى الله عليه وسلم: " الندم توبة ". "[2]

تحتاج التَّوبة إلى المحاسبة والمراقبة والرَّجاء والخوف، بذلك تصفو مرآة القلب فيحلّ الزُّهد.

وقد حدد القشيري شروط التَّوبة في ثلاثة: " الندم على ما عمل من المخالفات.

وترك الزلة في الحال.

والعزم على أن لا يعود إلى مثل ما عمل من المعاصي "[3].

أ-1-2- الورع :

قال ابن سيرين: " ليس شيء أهونُ عليَّ من الورع؛ إذا رابني شيء تركتُه "[4]، كذلك قيل:

" الورع: أول الزهد، كما أن القناعة: طرف من الرضا (...)

والورع على وجهين:

ورع في الظاهر؛ وهو: أن لا يتحرك إلاّ لله تعالى.

ورع في الباطن؛ وهو: أن لا يدخل قلبك سوى الله "[5].

---

[1]- الطوسي، اللمع، ص: 68.

[2]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 178.

[3]- م ، س، ص: 179.

[4]- الطوسي، اللمع، ص: 70.

[5]- القشيري، م س، ص: 211.

إنَّ مقام الورع عند الصُّوفيَّة يتعلَّق أساساً بالتَّخلص من الشَّهوات وترك الشُّبهات وتحري الحلال في المطعم والمشرب.

" دخل الحسن البصري مكة، فرأى غلاما من أولاد علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، قد أسند ظهره إلى الكعبة يعظ الناس، فوثب عليه الحسن وقال له: ما ملاك الدين؟ فقال: الورع. فقال له فما آفة الدين؟ فقال: الطَّمع... "[1].

أ-1-3- الزُّهد :

إنَّ الإسلام يوافق الفطرة السليمة، ويدعو إلى الاعتدال في كل شيء، بهذا تتجلَّى رعايته للمُثل الأخلاقيَّة العليا.

على هذا، سار صوفية الإسلام فتركوا لذائذ الدنيا الفانية طمعاً بلذائذ الآخرة الخالدة. " فالزَّاهد لا يفرح بموجود من الدنيا، ولا يتأسَّف على مفقود منها (...) وقال ابن الجلاء: الزهد: هو النظر إلى الدنيا بعين الزوال، لتصغر في عينك فيسهل الإعراض عنها "[2].

قال الغزالي: " الزُّهد هو أن تأتي الدنيا الإنسانَ راغمة صفواً عفواً وهو قادر التنعُّم بها من غير نقصان جاه وقبح اسم فيتركها خوفاً من أن يأنس بها فيكون آنساً بغير الله محبا لما سوى الله ويكون مشركاً لما حب الله غيره "[3].

أ-1-4- الفقر :

قال القشيري في رسالته: " الفقر شعار الأولياء، وحلية الأصفياء، واختيار الحق، سبحانه، لخواصه من الأتقياء والأنبياء.

والفقراء: صفوة الله عز وجل من عباده، ومواضع أسراره بين خلقه، بهم يصون الحق الخلق، وببركاتهم يبسط عليهم الرزق "[4]. أما نظرة الصُّوفيّ إلى الفقر فلا تتلخَّص في قلَّة المال وإنَّما في قلَّة الرَّغبة في المال.

---

[1]- م ، س ، ص: 213.

[2]- م، س، ص: 219.

[3]- الغزالي، إحياء علوم الدين، ص 220.

[4]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 452-453.

أ-1-5- الصَّبر :

إنَّ الصَّبر مقام من المقامات التي يتحمَّل فيها السَّالك جميع ما يحلّ به من مصائب طيِّبَ النَّفس باسمَ الثغر، لأنَّ ذلك صادر عن مشيئة الله التي لا اعتراض عليها.

والصَّبر هو " تجرّع المرارة من غير تعبيس، وقال علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، الصَّبر من الإيمان بمنزلة الرأس من الجسد "[1] وقيل: " الصبَّار: الذي عوَّد نفسه الهجومَ على المكاره (...) والصَّبر، هو الثبات مع الله سبحانه وتعالى، وتلقي بلائه بالرَّحب والدَّعة "[2].

أ-1-6- التَّوكُّل :

التَّوكُّل " هو استسلام السَّالك استسلاماً تاماً لمشيئة الله. وقد حدَّده أحد الصوفية بأنه طرح البدن في العبودية وتعلق القلب بالربوبية والاطمئنان إلى الكفاية. فإن أعطي شكر وإن منع صبر راضيا موافقاً للقدر "[3]، ويرى القشيري أن حقيقةَ التَّوكل " أنْ لا يظهر فيك انزعاج إلى الأسباب مع شدّة فاقتك إليها، ولا تزول عن حقيقة السكون إلى الحق مع وقوفك عليها "[4].

وقيل " التوكل أن يستوي عندك الإكثار والتقلّل (...) وهو الاستسلام لجريان القضاء والأحكام "[5]

فالمتوكِّل على الله لا يفكر في غده ولا يعيش إلاَّ ساعته لقوله تعالى: " وَمَنْ يَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ فَهو حَسْبُه "[6].

أ-1-7- الرِّضا :

جاء في الرِّسالة القشيرية: " الرضا باب الله الأعظم. يعنون أن أُكرم بالرضا فقد لقى بالترحيب الأوفى، وأُكرم بالتقريب الأعلى "[7]. هذا التَّعريف يلخص فكرة أن الرِّضا محصور في معناه بسرور

---

[1]- م ، س ، ص: 324-325

[2]- م، س، ص: 325.

[3]- أحمد علي زهرة، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، ص: 211.

[4]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 296.

[5]- م، س، ص: 298.

[6]- القرآن الكريم ، سورة الطلاق ، آية رقم 3.

[7]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 339.

القلب بالمصيبة سرورَه بالنِّعمة. ذلك لأنَّ " طريق السلكين أطول، وهو طريق الرياضة، وطريق الخواص أقرب، لكنه أشقّ، وهو أن يكون عملك بالرضا، ورضاك بالقضاء "[1].

أ–2 – الأحوال :

ذُكر في " اللَّمع " أن الأحوال تتمثَّل في: المراقبة والقرب والمحبَّة والخوف والرَّجاء والشَّوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة واليقين.

أ–2–1– المراقبة :

المراقبة نوع من تركيز الفكر، وتطهير للنَّفس من كلِّ ما قد يصيبها من أدران " كالجهل والكبر والغضب والحسد والبخل فبالرياضة والمراقبة تستأصل الرذائل ويستبدل بالصفات الحميدة المضادة لها"[2]

والمراقبة هي إحساس العبد برؤية الله له، فهي بذلك " علم العبد باطلاع الرب سبحانه عليه، فاستدامته لهذا العلم مراقبة لربه، وهذا أصل كل خير له، ولا يكاد يصل إلى هذه المرتبة إلا بعد فراغه من المحاسبة، فإذا حاسب نفسه على ما سلف له، وأصلح حاله في الوقت، ولازم طريق الحق، وأحسن بينه وبين الله تعالى مراعاة القلب، وحفظ مع الله تعالى الأنفاس، وراقب الله تعالى في عموم أحواله، فيعلم أنه سبحانه، عليه رقيب "[3].

وفق هذا المفهوم يبلغ العبد– من خلال المراقبة– مقامي التوكل والرضا فـ " يموت الإنسان في نفسه ليحيا في الله "[4].

أ–2–2–القرب:

أُولى مراتب المراقبة ونتائجها القرب من الله تعالى، " فقرب العبد أولا قرب بإيمانه وتصديقه، ثم قرب بإحسانه وتحقيقه. وقرب الحق سبحانه، وما يخصه اليوم به من العرفان، وفي الآخرة ما يكرمه به من الشهود والعيان، وفيما بين ذلك من وجوه اللطف والامتنان "[1].

---

[1]– م ، س ، ص: 340.

[2]– أحمد علي زهرة، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، ص: 212.

[3]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 332.

[4]– أحمد علي زهرة، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، ص: 212.

أ-2-3-المحبَّة:

تعدُّ المحبَّة من أهم أحوال المتصوِّفة. قال الدكتور حنا فاخوري: " ولم يقتصر الحب الصوفي على الله وحده بل تعداه إلى جميع مخلوقاته على أن صفات الله تعالى تتجلى فيها. فالمتصوف يحب الله في مخلوقاته ويحب المخلوقات في خالقها وهكذا فكل شيء مظهر من مظاهر الجمال الإلهي وكل شيء موضوع عشق ومحبة "[2].

إنَّ " المحبة: حالة شريفة. شهد الحق، سبحانه، بها للعبد، وأخبر عن محبته للعبد، فالحق: سبحانه، يوصف بأنه يحب العبد، والعبد يوصف بأنه يحب الحق سبحانه "[3]

والحب الإلهي تشير إليه الآية الكريمة: " فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه "[4]، وقوله تعالى: " قل إن كنتم تحبون الله فاتبعون يحببكم الله "[5]، ويشير إليه الحديث القدسي الشريف: " فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به "[6]

هذا الحب المقصود لذاته ورد بمعناه في شعر رابعة :

إنِّي جعلتكَ في الفؤاد محدِّثي وأبحتُ جسمي من أراد جلوسي

فالجسم منِّي للجليس مؤانس وحبيبُ قلبي في الفـــؤاد أنيسي

وقالت أيضا:

كلُّهم يعبدون من خـوف نار ويرون النَّجاة حظًّا جزيلا

أو بأن يسكنوا الجِنان فيحظَوْا بقصور ويشربوا سلـسبيلا

ليس في الجِنان والنَّار حـــظٌّ أنا لا أبتـــغي بحبِّي بديلا[7]

---

[1]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 165.

[2]- حنا فاخوري، تاريخ الفلسفة العربية، نقلا عن: الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، أحمد علي زهرة، ص: 213.

[3]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 519.

[4]- القرآن الكريم ،سورة المائدة ، آية رقم 54.

[5]- القرآن الكريم ، سورة آل عمران ، آية رقم 31.

[6]- الغزالي، الإحياء، ص: 219.

[7]- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، د ط، القاهرة، د ت، ص: 201-202.

أ-2-4-الخوف:

قال القشيري في رسالته: " الخوف: معنى مُتَعَلَّقُه في المستقبل، لأنه إنما يخاف أن يحل به مكروه، أو يفوته محبوب. ولا يكون هذا إلا لشيء يحصل في المستقبل (...) والخوف من الله تعالى، هو: أن يخاف أن يعاقبه الله تعالى إما في الدنيا، وإما في الآخرة "[1].

فالخوف- بهذا المعنى- لدى المتصوِّفة ليس فراراً بل لجوءً إلى الله، " وقد تزدحم على السَّالك الخواطر بما يسميه الصوفية " هجوما " يوجب " قبضا " أي " خوفا وهيبة "[2].

أ-2-5-الرجاء:

هو المحبَّة " التي تستنيم إلى الرحمة العظمى وتدل على تعلق النفس بالمحبوب الذي يناضل المتصوف نضالا مريراً في سبيل الوصول إليه "[3]. وهذا ما يشار إليه في الآية الكريمة: " مَنْ كَانَ يَرْجُو لِقَاءَ الله، فَإِنَّ أجل الله لآت "[4].

إن كلا من الخوف والرجاء متعلقان بمستقبل الزمان، وبما يأمل المرء حدوثه في المستقبل لا في الحاضر.

" والفرق بين الرجاء، وبين التمني، أن التمني: يورث صاحبه الكسل، ولا يسلك طريق الجهد والجد، ويعكسه صاحب الرجاء، فالرجاء محمود، والتمني معلول (...)

وقيل: الرجاء: رؤية الجلال بعين الجمال.

وقيل: هو قرب القلب من ملاطفة الرب.

وقيل: سرور الفؤاد بحسن المعاد.

وقيل: هو النظر إلى سعة رحمة الله تعالى. "[5]

---

[1]-القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 234.

[2]- عامر النجار، التصوف النفسي، ص: 135.

[3]- أحمد علي زهرة، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، ص: 213.

[4]- القرآن الكريم، سورة العنكبوت، آية رقم 5.

[5]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 245.

أ-2-6-الشَّوق:

هناك علاقة بين الشَّوق والمحبَّة، حيث سئل ابن عطاء عن الشوق " فقيل له: الشوق أعلى أم المحبة؟ فقال: المحبة؛ لأن الشوق منها يتولَّد "[1]. وكأن الشوق ثمرة المحبَّة.

ورد في الرسالة القشيرية: " الشوق اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب، وعلى قدر المحبة يكون الشوق.

سمعت الأستاذ أبا علي الدقاق يفرق بين الشوق والاشتياق، ويقول: الشوق يسكن باللقاء والرؤية، والاشتياق لا يزول باللقاء وفي معناه أنشدوا:

ما يرجع الطرف عنه عند رؤيته حتى يعود إليه الطرف مشتاقا.

(...) وقال أبو عثمان: علامة الشوق: فِطام الجوارح عن الشَّهوات "[2]

أ-2-7-الأنس:

ربط القشيري بين الهيبة والأنس وقال أنهما " فوق القبض والبسط.

فكما أن القبض: فوق رتبة الخوف.

والبسط: فوق منزلة الرجاء

فالهيبة: أعلى من القبض والأنس أتم من البسط، وحق الهيبة الغيبة، فكل هائب غائب "[3]. بهذا ندرك أن المحبة تؤدي إلى الأنس.

أ-2-8-الطُّمأنينة:

يحقِّق الصُّوفيّ الطمأنينة بعد السُّكون إلى الله في سلام، وهذا ما أكده الدكتور جبور عبد النور في كتابه (التصوف عند العرب): " وكأننا بهذه الحال وقف على المحافظين الذين لا يزالون يؤمنون بأن

[1]- م، س، ص: 533.
[2]- م، س، ص: 532-533.
[3]- م، س، ص: 138.

الاتصال بالله مباشرة في العالم الأرضي ليس من الأمور اليسيرة على البشر وإن كانوا في الدرجة العليا من الكمال النفساني والاستعداد الذاتي فيطمئنون إلى ربهم في دعة وسلام ويسلمون له القياد "[1]

أ-2-9-المشاهدة:

يؤكد القشيري أنَّ أوَّل المراتب المحاضرة ثم المكاشفة ثم المشاهدة. " فالمحاضرة: حضور القلب. وقد يكون بتواتر البرهان، وهو يعد وراء الستر، وإن كان حاضرا باستيلاء سلطان الذكر.

ثم بعده. المكاشفة: وهو حضوره بنعت البيان. غير مفتقر في هذه الحالة إلى تأمل الدليل، وتطلب السبيل، ولا مستجير من دواعي الريب، ولا محجوب من نعت الغيب.

ثم المشاهدة: وهي حضور الحق من غير بقاء تهمة "[2]

إذن المشاهدة هي تلك الصِّلة بين رؤية العين ورؤية القلب أمَّا المكاشفة فلها علاقة برفع السِّتر بين المحبوب وحبيبه.

أ-2-10-اليقين:

قال تعالى: " والذين يؤمنون بما أنزل إليك، وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون "[3]. عندما يصل اليقين إلى القلب فإنَّه يُملأ نورا، وتُنفى عنه كل أشكال الريب، " ويمتلئ القلب به شكرا، ومن الله تعالى خوفاً ".[4]

يحمل اليقين معنى زيادة الإيمان، وقلَّة الاهتمام لغد، وهو شعبة من الإيمان، وقد ورد في الرسالة القشيرية: " قال بعضهم: أول المقامات *. المعرفة، ثم اليقين، ثم التصديق، ثم الإخلاص، ثم الشهادة، ثم الطاعة، والإيمان اسم يجمع هذا كله (...) اليقين داع إلى قصر الأمل، وقصر الأمل يدعو إلى الزهد، والزهد يورث الحكمة، والحكمة تورث النظر في العواقب "[5]

---

[1]- جعفر عبد النور، التصوف عند العرب، نقلا عن أحمد علي زهرة، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، ص: 214.

[2]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 159.

[3]- القرآن الكريم، سورة البقرة، آية رقم 4.

[4]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 318.

*-درجات الإيمان

[5]-القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 3 320-19

ب–استدعاء الشَّخصية الصُّوفيَّة في الكتابة الروائية:

إن المزج بين الشكل الرِّوائي الحديث والمادة السَّردية الصُّوفيَّة، من شأنه فتح "الرواية على عالم شديد الغنى والحيوية، بل على منجم من الأشكال، يعطي الرواية العربية بعدا أصيلاً متجدِّدًا ويفتحها على آفاق رحبة من تطوير الشكل وتعميق الدلالة"[1]

التَّصوُّف تجربة جمالية إن على مستوى المعنى أو الخطاب أو الممارسة، وتحوُّلها لفعل سردي يحقق انتعاش العقل والرُّوح، حيث تسمو غاية العمل السردي– حينذاك– إلى إدراك باطن الحياة، ويصبح الفنُّ– حسب هنري برجسون– "عينا ميتافيزيقية" أو طبقا لشبنهور "أداة المعرفة"...سعيا وراء المطلق أو الحقيقة

لقد عبَّرت التَّجربة الرِّوائيَّة الجزائريَّة الحديثة عن فكرة الالتقاء بين التصوف والرِّواية، ليكتسي العمل الفنيُّ بهالة من الغموض والحيرة والقلق، ويتوغل المبدع في عوالم الرَّمزية، هروبا إلى كل عاتم مظلم، ويصبح "الهدى هو أن يهتدي الإنسان إلى الحيرة، فيعلم أن الأمر حيرة والحيرة قلق وحركة، والحركة حياة. فلا سكون، فلا موت؛ ووجود، فلا عدم"[2]

تعدُّ الصُّوفيَّة بمختلف مفاهيمها المرجعية الفكريَّة الأساسية لكثير من الرِّوايات الجزائرية الجديدة، وسنركز– في بحثنا هذا– على ثلاث روايات لتمثُّلها الغموض والمعاناة المتكدِّسة عبر الزمان والمكان والرُّوح التَّائهة الباحثة عن الكشف والخلاص.

ويبقى هدفنا الوحيد هو البحث عن الحقيقة التي أراد هؤلاء المبدعون بثَّها فينا بصدق، بعيدا عن لغة وأساليب الكسالى.

أولا–بانوراما الشَّخصية في "الوليّ الطَّاهر يعود إلى مقامه الزكيّ"

تتمحور رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) حول شخصية رئيسيَّة تكمن في البطل ..."الولي الطاهر" شخصية متعددة الحالات، تخترق الأزمنة، والأمكنة، دائمة الحركة، والسَّير برفقة

[1]– فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص:182.

[2]– عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، منشورات البرزخ، ط1، 2005، ص: 07.

العضباء التي تواصل معه مسيرته، "تجوب الفيف هذا ، مئات السنين ، فلا تعثر على طريقك ، ويوم تعثر عنه ، تبدأ من البداية ."[1]

"الولي الطاهر" هو صاحب المقام الأول من حيث تواتر ذكره، وهو الاسم الوحيد المكوَّن من صفتين مقارنة مع أسماء باقي الشَّخصيات الروائية. برز هذا الاسم بجمعه صفتين تتكاملان لسانيا وبنيويا، ذلك "أن الولي هو من توالت طاعته من غير أن يتخلَّلها عصيان أو بمعنى آخر هو من يتوالى عليه إحسان اللّه وأفضاله، والولي 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 والتوفيق بينهما جميعا برعاية الجانبين"[3]

تظهر هذه الشَّخصية متعدِّدة الوجوه، فمرة هو بطل صوفيّ، ومرة إنسان مسلم تائه، ومرة حاكم متسلط وإرهابيّ، وتعدُّد الوجوه هذا اقتضته منزلته في الرواية، ومن أهم الوجوه للولي الطاهر:

1-1-البطل الصوفيّ:

يعيش الوليُّ الطَّاهر خارج الحضارة في شطحات صوفيَّة بكرامات الأولياء: "لقد وهبتني لنصرة دينك، ووهبتني كراماتك، فلا تُنسني ما أقرأتنيه، ولا تجعل الوباء يصل لا إلى قلبي ولا إلى مخي"[4].

بل هو "سيد هذه الفيافي وحامي الأمة من الوباء"[5]

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

---

[1]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر ،2004، ص:79.

[2]- ينظر: علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص:182.

[3]- ينظر: م، س، ص: 172.

[4]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:55.

[5]- الطاهر وطار ، م ، س، ص:60.

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

إن الأثر الصُّوفي غير خافٍ في هذا النص من خلال الشَّخصية الصُّوفيَّة التي اتُّخذت أداة للتَّعبير عن موقف أو رؤية إيديولوجية..." حينها سأعطي العهد والميثاق لكل من هم هاهنا، وأطلقهم في العهد ولاة يقيمون الصلاة ويأتون الزكاة ويحاربون الوباء"[2]، "إنما يا مولانا، أنت بدورك، تتوق إلى نسل جديد، محصن ضد الوباء، ينشأ على إسلام صافٍ، ويتحول 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 تقمَّصت التَّصوف للتَّعبير عن رؤيتها للكون، فمن خلال أقوالها تتَّضح الحالة النَّفسية والوجدانية، إذ توجد في حالات الاندماج والتَّجاوب والتَّفاعل بين العقل واللَّاعقل والنّقص والكمال والحضور والغياب .

إنَّ الولاية من المنظور الصُّوفيّ "مرتبة من مراتب القرب الإلهي، يتولَّى 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]

واحتكامنا إلى النص الروائي يؤدِّي بنا إلى افتراض أن تحمل كلمة "ولي" بعدًا صوفيا، بالنظر إلى الملامح الصُّوفيَّة التي تصطبغ بها شخصية البطل بكراماتها التي يجريها الله على الأولياء من عباده تكريمًا ومكافأة لهم....

"لولينا الطاهر كرامات كثيرات فلم السؤال حين يكون إحراجًا، هلا وجهت لنا السؤال منفردات، فنقدم لك الحقيقة "العارية" يامولانا الطاهر"[5]

---

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

[2]- الطاهر وطار، الرواية، ص:68.

[3]- م، س، ص:75.

[4]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 1234.

[5]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:26.

هؤلاء الأولياء الَّذين "إذا ظهر لهم من كرامات الله شيء ازدادوا لله تذللاً وخضوعًا وخشية واستكانة وازراءً بنفوسهم وإيجابًا لحق الله عليهم، فيكون ذلك زيادة لهم في أمورهم وقوة على مجاهداتهم وشكرا لله تعالى على ما أعطاهم".[1]

هذه الدَّلالات- وغيرها - تبوح بالمعنى...معنى الذَّات السَّاردة وهمومها، ويعكس إحساسها بالفقد والتشظِّي، فالبطل يسير في رحلة هلامية ضبابية يبحث من خلالها عن مقامه الزكي...الفضاء الزئبقي الذي يكشف -إلى حدٍّ كبير- عن اضطراب الواقع الاجتماعي الجزائري.

هذه الرحلة العجائبية للولي الطاهر مرتبطة بثنائية (العودة/الغيبة) فالعودة لها 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" .

وتحضرنا أيضا عودة "أوليس" أحد أبطال الأوديسة للشاعر اليوناني "هوميروس"، وما لاقاه "أوليس من مصائب بعد عودته من طروادة أو عودة "أهل الكهف" بعد أن استفاقوا من نومهم الطَّويل، وذهب أحدهم بورقة نقدية إلى المدينة ليشتري ما يأكلون، فوجد كل شيء قد تغيَّر.

الولي الطاهر يعلم أنَّه في غيبة كبرى لا يعلم مدَّتها..."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 التَّاريخ فإنَّه يكتب واقعه هو ومستقبله، هنا تذوب اللحظات الزمنية الثلاث:الماضي والحاضر والمستقبل في الابداع الجيد.

إن "وطار" استحضر التراث/التاريخ ليعبِّر عن لحظته الراهنة بكل آمالها وآلامها، انتصارها وانكسارها، ليكتشف الذَّات أو ربما ليعود إليها.

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

---

[1]- الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف ، ص:71.

[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:15.

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 الشَّخصيات وإنطاقها بالأفكار التي يريد التَّعبير عنها، كما اكتسب بطول المِراس والتَّجربة سيطرة عالية على مختلف الأساليب الحديثة في الكتابة القصصية"[1]

وعمومًا يمكن القول بأنَّ الصُّوفيَّ موردٌ أساسيٌّ لتوليد الشِّعري في الكتابة الروائية الجديدة، مثل هذا النص الذي لا يمكن تناوله إلا بمنطق الباطن بحقائقه وأبعاده.

1-2-المسلم التَّائه:

ربما أراد الكاتب أن يبرز سقوط الحركة الاسلامية في متاهات الفتنة ..."إذا ما نبه أحدهم إلى واجبه، أو نهى عن منكر، رد مستغربا: كلنا مسلمون.

لا أحد أعلن عن تغير في المفاهيم والقيم والمسمَّيات.

المنكر هو المنكر، والفحشاء هي الفحشاء، ما أمرنا به الله وما نهانا عنه، لم يتغير، ولكن ليس لنا موقف منه، فلا نحن معه ولا نحن ضده.

هذا هو عرَض الوباء الفتاك الذي ألَمَّ بنا"[2]

والروائي يحيلنا- في عدة مقاطع سردية- إلى فشل مشروع إقامة الدَّولة الإسلامية ؛ لأنَّ " الوليّ الطَّاهر " كثيرا ما لا يُحسن إقامة الصَّلاة ، فكيف به أن يؤسِّس لهذا المشروع ؟

1-3- الإرهابيّ:

يمتلك "الوليُّ الطَّاهر" أحيانا كل مواصفات الإرهابيّ الذي يصدر الأوامر لقتل الأبرياء...

" المدخل الرئيسي لغموه، واكمنوا حوله. كل من يقدم، أصلوه ناراً المنافذ الأخرى للحي، سدّوها بكل الوسائل، لا داخل ولا خارج ولا حي في الحي.

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1974- 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص:129.

[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي: ص22.

توزعوا على كل بيت، ولا تُبقوا لا على من "جرت عليه الموسى" ولا من لم تجر عليه، من حاضت ومن لم تحض، عدا من يعنّ لكم سبيهنَّ...وما غنمتم من شيء فللَّه خمسه"[1]

1-4-المريدون والمريدات :

المريد هو طالب الانتساب للطَّريقة الصُّوفيَّة، وتعدّ هذه الصِّفة بمثابة مرتبة يمر بها السَّالك في طريق التَّصوُّف، والَّذي يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الصِّفات: كالسَّمع، والطَّاعة، والولاء لشيخ الطَّريقة الصُّوفيَّة .

أما شخصيَّات المريدين والمريدات فهي شخصيَّات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالوليِّ الطَّاهر؛ إنهم ذكور وإناث مفصولين عن بعضهم البعض، تربطهم علاقة غامضة يدرك خيوطَها "الوليُّ الطَّاهر" خلال شطَحاته الصُّوفيَّة، الطَّابق الذي يقيم فيه المريدون هو الطَّابق الرابع، والطَّابق الذي تقيم فيه المريدات هو الطَّابق الخامس، وكلا الطَّابقين محاصر من كلِّ الجهات، ولا تصلهما الشمس.

1-5-بلَّارة:

يصفها الروائي بأنَّها "بيضاء، مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان، كالحتا السواد، فمها صغير مستدير، مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرّة أو لبؤة"[2]. تحمل دلالة الشَّفافية والرُّؤيا، تتماهى في رمزيتها فقد تأخذ مفهوم الحداثة أو المعرفة أو التراث أو التاريخ، وتبقى دلالتها رمزية يصعب القبض عليها.

أمَّا مشروعها الذي تريد أن تحققه رفقة " الولي الطاهر" فهو أن تنجب منه ولدًا يكون (كل الناس)، وهؤلاء الناس هم أصحاب حضارة وتطور، فهم كما يقول الروائي- على لسان "بلارة"-: "الَّذين حملني التلفاز إليك من عندهم .كل الناس. صينيون، أمريكان، هنود، ألمان، فرنسيس، مسلمون، مسيحيون، يهود، هندوس، عبدة شمس وأوثان"[3]

[1]- الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:85.

[2]- م ، س ، ص:63.

[3]- م ، س، ص:73.

هذا المشروع يتناقض ومشروع "الوليّ الطَّاهر" الذي هو إقامة الدَّولة الإسلامية؛ لأنه يدعو إلى شيء يشبه الديمقراطية الحديثة التي تسمح بتعدُّد الأعراق والأجناس والدِّيانات، فبلَّارة، إذن، تسعى جاهدة إلى إقامة مجتمع علماني جاء "الوليّ الطَّاهر" ليقوِّضه.

إن تنويع الشَّخصيات يُنتج صيغا لخطابات جديدة تحقِّق – إلى جانب البعد الجمالي – التَّعمق في صور الأحداث فـ "الانتقال من صيغة إلى أخرى ليس بهدف جمالي محض أي تكسير وتيرة السَّرد وتفكيكها بإدخال تناوبات أو تضمينات صيغية على الصِّيغة الأصل، بل إلى جانب ذلك أو تلك التبدلات تسهم بشكل كبير جدا في تطوير وتعميق صور الأحداث المتناولة بشكل لا يخلو من مسافة توتر يخلقها ذلك التبدل، ويعطي الصيغة دلالة عميقة في مجرى الخطاب"[1]

لقد جعل المؤلف– بصدق– من نصِّه شهادة واقعية، تدل على نقمته على هذا العصر وما يتبعه من تغيرات، فاختار أن يقف في مشهد نورانيّ إبداعيّ ينفتح على مشهد واقعيّ، عبر قراءة صوفيَّة للواقع الجزائري، هي قراءة للحاضر بعيون الماضي، قراءة تقوم على لحظة مساءلة تاريخية لهذه الأرض/المقام؛ فالذَّات التي تعاني وقع الموت وتشاهد أزمة الذَّبح، وتعايش الفجيعة تستحيل إلى كائن لا يعي ذاته ولا عرف جوهره.

ثانيا – عجائبيَّة البطل في "تلك المحبَّة"

عندما تسقي الذَّاكرة أعماق العمل الأدبي، يتشكل الوعي الفردي والجماعي المبنيّ على "دينامية رهيبة تبغي التجاوز والتأويل والنجاعة وتفعيل حيز الكينونة".[2]وبفضل الكثير من الأعمال والإبداعات التي شكَّلت الوعي بالتاريخ...جاءت لـ" تُعلي من قيمة الفعل وتعمق في تقديس الفكرة والاجتهاد في تبئير محصلات الذاكرة وإلباسها جلال المحبّة والعشق والبذل والعطاء وذلك كله بواسطة تخليدها بالنقوش تارة وباللغة تارة وبالحكي ثالثة"[3]

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ط3، 1997، ص:202.

[2]– محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع (قراءة في أوديسا الصحراء "تلك المحبة")، منشورات دار القدس، 2010، ص:14.

[3]– م ، س، ص:16– 17.

إنَّ مساءلة "تلك المحبة" ضرب من المغامرة غير محسوبة العواقب؛ فالقارئ يقف مذهولا، مرتابا من مقصديَّة الصِّيغ في الرواية، لأنها- جماليا - تجاوزت كلَّ مألوف ومعقول، وكسرت فينا الرَّتابة في اللُّغة والشَّخصية والحدث. لقد فتحت "تلك المحبة" أمامنا أبوابًا من التِّيه والضَّياع وعرفنا ثنائية الصحراء/المرأة كما لم نعرفها بعجائبية وسحر لم يسبقه إليهما أحد.

في ظلِّ تفتُّت القيم وتشتُّت الذَّات الجماعية وحيرتها وتشظِّي المألوف والمعتاد، ظهرت الحاجة الماسَّة إلى فعل إبداعيّ يدعو إلى تأسيس ذائقة جديدة، أو وعي جماليٍّ جديد لقراءة مشكلات المجتمع قراءة جديدة.

لذا تجسدت في "تلك المحبة" الرُّؤية اللَّايقينية للعالم بمنطق تماهي الزَّمان والمكان وتعدُّد الذَّات وفسيفساء السَّرد.

على اعتبار "أن عمق الذاكرة وصلابتها وأصالتها وثراءها يقاس بما عانته الذات من خلال يوميات أبنائها وتنوع معاناتهم"[1]، ظهرت في الأفق "تلك المحبَّة" لتختصر أحداثا تاريخية كثيرة أهمها ما قامت به شخصية محمد التلمساني (عبد الكريم المغيلي)، وطرد اليهود من إقليم توات، وتصوير طرد المسلمين من الأندلس، وطرد اليهود من تمنطيط" وقالت لي اذكري من دفع عن أحد أجدادك سيف ثورة محمد التلمساني كان فقيها، ولولاه لا نقطع لنا نسل وذكر"[2] بالإضافة إلى انفتاح الخطاب على تسجيل وقائع تاريخية لها علاقة بالاستعمار الفرنسي في الجزائر والتجارب النوويَّة في الصَّحراء.

ثالثا – تجاوز نمطيَّة "المرأة":

كثيرا ما تحضر المرأة في السَّرد والحكي، بل قد تشكِّل الجزء الكبير والأهمَّ فيه، ويُنظر إليها كنقطة تمركز تجربة ثريَّة في المجتمع، وهي طرف فاعل لتكوين الحبكة السَّردية.

لعل شغف "الحبيب السائح" بالصَّحراء كفضاء لامتناه أعانه على إبراز خصوصية المرأة فيه، فصاغها واستحضرها في رائعته "تلك المحبَّة" لتعبِّر عن بنية ثقافية صلبة. لذا لم يكن حضور المرأة في هذه الرواية حضورا باهتا، بل هو حضور له وزنه ودلالته.

---

[1]- محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع ، ص:15.

[2]- الحبيب السائح، تلك المحبة، رواية، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص:31.

لا يمكن تناول صورة المرأة في "تلك المحبَّة" كشخصيَّة فاعلة بمعزل عن عتبات هذا النص التي تشي سرا وعلانية بها.

3 –1 – من خلال العنوان الرئيسيّ:

حَضي العنوان بأهمية كبيرة باعتباره أحد المفاتيح الأوليَّة والأساسيَّة التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها؛ فالعنوان ملفوظ لغويّ 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"[1]

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

كأنَّ عنوان النص يحاول أن يلمَّ شتات المتن، ويلخِّص ما ورد فيه من أحداث ومن تفاعل بين الشَّخصيات في نطاق مكاني. زماني معين، لذا فالعلاقة بين الاثنين (العنوان/النص)– 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"[2]

إنَّ أوَّل ما يلفت انتباهنا عند مواجهتنا غلاف الرواية عنوانها الطَّويل المكتوب بخط غليظ وسط الغلاف بلون أصفر بظلال سوداء.

لقد أرَّخ "الحبيب السائح" لـ "محبَّة" ما بطريقة إبداعية تحيلنا إلى المرأة بصورة ظاهرة ومستترة، ويمكن القول بأن "تلك المحبَّة" زادت من عمق المتع الجمالية المتخم بها النص؛ تلك المتع التي تزاوجت فيها حاسة البصر؛ قراءة وفرجة بصرية على لوحة الغلاف التي ناصت بين غريزة فك شفرات اللغة وبين شبقية البصر المحض، مما يمكننا من الزعم بأن هناك تكامل بين النص المقروء (نص اللغة) والغلاف

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

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

المنظور (النص المنظور) مما يسمح بتزاوج الحرف مع اللون من أجل خلق المتعة أو تشريع لتواطؤ مبيت لغواية المتلقي"[1]

مع الإشارة إلى أن توظيف اللَّون الأصفر في كتابة العنوان يشي بمضمون المتن، ويؤدي دورا تعبيريا فاعلا في السياق، ويُسهم في تجسيد تجربة الكاتب، فضلا عمَّا يثيره من رموز وإيحاءات تُثري دلالات العنوان، في وقت يرتبط فيه هذا اللَّون بالرُّؤية والفكرة المحورية التي ينهض عليها بناء الرواية الغني، ولو بحثنا في نظرية النَّفس- الصُّوفيَّة لدلالات الألوان لوجدنا أنَّ الأصفر يعني اللَّوم، الفكر والعجب والاعتراض على الخلق والرياء الخفي، وحب الشهوة.

اللَّوم أو ما يسمى تأنيب الضمير هو من طبيعة وأوصاف النَّفس اللوَّامة، وعملية اللَّوم على ارتكاب الخطأ لا يكفي ما لم يكن هناك إقلاع وتخلٍّ كامل عن الخطأ، وهذا لا يتم إلا من خلال انتهاج طريق الصَّبر والتروِّي أمام المغريات الهابطة.

"فتخلصت بيديها على صدره: لم تصارحني أبدا. فبسط عنها: لك عليّ حق ذلك، كنت متأكدا من أنك ستعرفينني بشكل أو بآخر. فلم تجب ولا تحركت تبغي بما أتاها به الإصرار أن يقول لها الذي تريد منه سماعه، ثابتة، إلى أن انفك عنها بخطوة إلى الوراء: ليكن !

لم تحس من قبل أنها انتصرت على ضعفها أمام جبريل بما يعدل النشوة والاغتباط"[2]

أما الظِّلال السَّوداء الخفية فتثير في المتلقي تعدُّدَ مقصديَّة العنوان... فمن المحبّ؟ ومن المحبوب؟ بل ما المحبة ؟ وهي تطلّ علينا بإغواء المقلتين الساحرتين" والبسمة المخبأة بين تكدسات الغيم والسحب والمنهمكة في البحث عن مجال خصب لتلاقي العرق مع اللامحدودية في الفضاء"[3]

تتنافس فصول الرواية لإنتاج جدلية تتحكم في بناء هوية "المحبَّة"، بشكل أشبه بالسَّمفونية التي تنساب من كل حبَّة رمل أو نخلة أو فقارة، فيتبدى لنا عشق مكحول لجميلة وعشق مبروكة لجبريل

[1]- محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع، ص:22- 23.

[2]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:222.

[3]- محمد بشير بويجرة، محنة التأويل، ص:76.

وعشق جولييت لباحيدة. وكأن "الصَّحراء على قدر قساوتها فهي لا تزال تمنح الأمان وتعطي الاطمئنان وتقبل التعايش"[1]

ومن فَيض ما ورد في "تلك المحبَّة" قول الروائي في مطلع روايته: "أستغفر الحق وأرتجي الشفاعة من حبيبه وأبتغي مرضاة الأقطاب والأولياء والأئمة والأوتاد والحكماء والصالحين والصوفية والزهاد ورجال الرمل والماء والفقرا والأعماد، والأحباب والقراء من الأولاد والأحفاد فإنما أنا للخالق مذعن وإلى الخلق مركن، وبمرضاة الوالدين الشريفين، تمتد لي بساطا من العون أخضر، ممعن، وباللغة ملسن، وبالأسماء ممكن، وللمطامع ممهن"[2]

هو توسُّل واعتراف بالتَّقصير، ثم يهيم في وصلاته الصُّوفيَّة: "فالعفة في العشق صفة من صفات العارفين من الرجال الشجعان الكرام العادلين النبلاء الجميلين"[3]

"فيوم عدت إلى رشدي من الغيبة مع أولئك الخلق اخترقوا بي صمت الجدران أحسست أن قلبي فرغ من كل شيء إلا مما له حرارة الجمر يسنو في مهب نسيم"[4] فعدا إطالة الحب بين الرجل والمرأة، يحيلنا الروائي إلى الحبِّ الإلهي الذي يفضي إلى حال ذوقية لا يعرفها إلا روَّادها.

3 – 2 – من خلال العناوين الفرعيَّة:

تشكل نص "تلك المحبة" من فصول عددها (16 فصلا) وهي على النحو الآتي:

-خطي بشفتيك على صدري صبرَ النخيل.....ص11.

-كوني لي أندلسا بين توات والقدس.....ص27.

-عودي من حفرة الحزن فسريري من ماء.....ص53.

-كوني بيضاء أو سوداء، فأنا اللون والظل.....ص76.

-أنا المصنف وأنت امرأة هي النساء جميعا.....ص102.

---

[1]- الحبيب السائح، الرواية، ص:224.

[2]- م ، س، ص:11.

[3]- م، س، ص:14.

[4]- م، س، ص:24.

-لو يبكي سلو، لو تغني حسونة فأنت سيدي.....ص119.

-بليلو الخلاسي، ماريا الرومية، السخرة والمحبة....ص140.

-غواية جبريل، فتنة مبروكة، إصحاح إنجيل....ص166.

-ثمة جبريل، ثمة خطيئة، ولمبروكة مربع الضوء....ص212.

-باحيدة الطالب، جولييت الراهبة، بمحبة النخيل.....ص228.

-قالت: في حي الحطابة ! حيث فقارة وجامع...ص251.

-مكحول الجميلة؛ غدا ندخل في "تمنطيط".....ص266.

-قالوا ساحرة؟ قلت أنا الدرويش والبتول فتنة....ص284.

-اجعل جنازتي حفرة لأتلو عليك محبتي.....ص308.

-أنت لي أتملكك، أنا السيدة عشيقتك....ص325.

-أدرار لا تسكن قلبي، ولكن تلك هي المحبة....ص349.

هناك خيوط سحرية تربط بين هذه الفصول التي تحيلنا إلى "المرأة" الشخصية الأولى في "تلك المحبَّة"...المحبَّة التي مسَّت لعنتها مبروكة، وجميلة وماريا الرومية والبتول.

ينتاب القارئَ شيءٌ من المتعة والخوف والقلق عندما يقرأ: "وسلمها عصا قالوا أعطتها شخصا آخر، لا يكون سوى اسماعيل الدرويش، لوح بها عند المغرب فباتت ريح تعصف باليمين والشمال وتدور في كل اتجاه رافعة ما خف وما ثقل"[1]

"وقالت مكسورة الصوت: مثله مثلها أخلاطها من النار وفي دمائهم سوائل تبطل مفاعل سحر اليهود الأسود، ثم أصابتها خضخضة لما ذكرت الدم. ولم تقل كيف تحول دم مكحول رملاً بين يدي بنت هندل، ولما جاءوها به فأحرقته في رصاصها المذوب تحول ماء تبخر بين أصابعها فأصابتها الرائحة بدوار وصرع"[2]

[1]- الحبيب السائح، الرواية، ص:312.

[2]- م، س، ص:127.

"فما بقي جنان في قصر إلا خرجت عليهم من نخلة من نخيلة تماشيهم في زحفهم إن التفتوا إليها حسبوها ظلا أو طيرا أو زاحفة، عينها عليهم، ترى ما خرج عليهم أحد من الخارجين بسلاح"[1]

العجائبية نفسُها تتكرَّر في هذه الفقرة: "قالت امرأة في نسوة على كأس العشاء في زيارة رجل المدينة الصالح: كان الهجير عظيما يوم دخل اسماعيل الدرويش مغارة تمنطيط وراء امرأة بهية لم تكن غير البتول أغوته فاستدرجته إليها. لا تطأ رجلها رملا فيها إلا صار خضرة، وتحولت ظلمتها نورا، ووحشتها أنسا، وسراديبها أروقة عامرة، وسكونها حياة، ورهبتها أمنا، وطيورها الظلامية حوريات كواعب، ورائحة طوبها الخانقة عطرا. وجرى ماء فقارتها سلسبيلا، وأشرقت الدنيا في جنباتها."[2]

لقد مزج هذا المشهد بين "الممكن والمستهلك (لقاء الحبيبين) ببَركة التقوى والزهد (رجل المدينة الصالح) مع هيمنة الجذب والفتنة المكتنزة في المرأة (البتول) متواطئة مع غريزة الشهوة الجنسية الكامنة فيها وفي الرجل (اسماعيل الدرويش)، مع إضافة القوة الغيبية المحوصلة لكل ما يتخيل ويفترض (الرجل) في علاقة صوفية مع حبة (الرمل) كنه القداسة وأصل المرجع "[3]

إذن، لم تحضر "المرأة" في "تلك المحبَّة" حضورا باهتا عابرا، إنما كانت موضوعًا أساسيا وديناميا لتشكيل أفق الانتظار لدى القارئ، فأثَّث بها "الحبيب السائح" عوالم روايته، وأعاد للمرأة الصحراوية خصوصيتها وقدسيتها، فهي الحبيبة والعاشقة والزاهدة والمتمردة والمتعبة بتفاصيل جميلة لا يعرف كنهها إلا من كانت لديه حمولات ثقافية ومعرفية تؤهله لاستيعاب تلك المحبَّة.

رابعا – التَّماهي بين المتخيَّل والواقعي في "فصوص التِّيه":

وَسَمَ الكاتب "عبد الوهاب بن منصور" تجربته "في ضيافة إبليس" بالتَّمرد بحثا عن إيقاع آخر ...كيف لا؟ وهو المهووس دائما بالبحث عن هويَّة خاصة لا يشبه –من خلالها– أحدًا، وهو المتحرِّر والمبحر بين حروف اللُّغة بمِجدافي الفكرة والشُّعور...مرورًا بمحاكمته "قضاة الشَّرف" في محاولة الانفلات من المقدس، وصولا إلى "فصوص التِّيه"، السَّفر في "التِّيه" غير المسبوق...بلا بداية ولا

[1]- الحبيب السائح، الرواية، ص:191.

[2]- م، س، ص:284.

[3]- محمد بشير بويجرة، محنة التأويل، ص:93- 94.

نهاية. إنَّها الكتابة التي تنتهي، ولكنَّها تنتهي لتبدأ لنجد "فصوص" "بن منصور" سؤالاً- بل أسئلة- تَتوقُ إلى اللَّامحدود، وتعشق فوضى الأشياء، وتنجذب إلى اللاَّإستسلام.

4 – 1 – هويَّة العنوان ودلالات التَّجاوز:

بما أنَّ العنوان هو العلامة اللِّسانية الأولى التي يقاربها القارئ على سطح الغلاف، وهدفه عكس حمولات دلالية مكثَّفة داخل بنية النص الرِّوائي، فإنَّ التِّيمة من البداية تحيل إلى الصُّوفيِّ، والصُّوفيُّ يعادل التشوُّفات الغامضة والتَّجاوز والاختراق، وما أشبه "عبد الوهاب بن منصور" المبدع بالصُّوفيِّ المسكونِ بالقلق والمأخوذِ بالتَّمرد لصياغة هويَّة الاكتمال التي لا تكتمل أبدا...إنَّه يشبه في "فصوصه" الحياةَ التي تعني الترحال بحثا عن الحقيقة المطْلقة.

جاء عنوان الرواية بخطٍّ غليظ أسفل غلاف الرِّواية بلون أخضر، فمن النَّاحية اللِّسانية نجد أن العنوان يلخِّص حكاية تيه من أجل اكتشاف. بل هو مشحون بدلالات تتجاوز اللَّفظ، وهذا يذكرنا بما قاله النفري في "المواقف والمخاطبات": "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[1]

إنَّ هذا العنوان أشبه بهاجس مارسَ حضوره على المبدع؛ هاجس "اكتشاف اللانهاية في داخل الإنسان، في طاقاته، مما يؤدي إلى انقلاب في نظام الكلام وفي نظام الواقع على السواء"[2]

قلنا-سابقا- إنَّ تيمة العنوان لها إحالة لمرجعية صوفيَّة وإلى الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي وفصوصه الحِكميَّة. والسَّبعة رقم دلالة تحيل إلى الجحيم وأبوابها السَّبعة.

إنَّ محور الحكاية يدور حول ابن ورث أوراق أبيه (فصوصه) التي كانت سندا له في ترحاله، وسببا في تيه وبلاء الأب، ففي كل فص مرحلة ولكل مرحلة ورقتها...وكل فصٍّ يُفتتح بقول لـ: ابن عربي، هنري برجسون، فريد الدين عطار، جلال الدين الرومي، النفري، سورة الزمر (من القرآن الكريم)، ويختمها بقول لابن عربي من "الفتوحات المكية" .

بعد قراءة المتن، يتضح أنَّ هندسة الدَّلالات فيه دائرية...فصُّها الأوَّل: "الحائر له الدّور والحركة الدورية حول القطب فلا يبرح منه، وصاحب الطريق المستطيل مائل خارج عن المقصود طالب ما هو

[1]- النفري، المواقف والمخاطبات، تقديم وتعليق: د. عبد القادر محمود، تحقيق، آرثر أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص:51.

[2]- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:180.

فيه صاحب خيال إليه غايته: فله من وإلى ما بينهما، وصاحب الحركة الدورية لا بدء له فيلزمه "من" ولا غاية فتحكُمَ عليه "إلى"، فله الوجود الأتم والمؤتى جوامع الكلم والحكم"[1] وفصُّها الأخير: "فالكامل من عظُمت حيرتُه ودامت حسرتُه ولم ينل مقصودَه"[2]

هذا التَّجاوز في نص العنوان يحيلنا إلى خصوصيات مقامات التِّيه الصُّوفيّ، وفي منطق الطَّير لفريد الدين العطار حكاية النَّاسك الذي قاده عشقه إلى الارتداد طلبا للمعشوق، "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 وثُوقيات نهائية"[3]

إنَّ ثنائية (السُّكون/الحركة) هي التي تنسج خيوط تيه الابن وحيرته بحثا عن المقصود الذي لم ينله: "على بعد أربعين خطوة يجب أن أتوقف. أتوقف.

هكذا أمرني شيخ أبي وصديقه. حكيم جبالة. وأنتظر إشارة. إشارة المسير. مسير أبي (...) والإشارة لن تكون حتى يستقيم ظلي مع جسدي. والوقت لا يزال ضحى. وأنا هنا مكاني، على بعد أربعين خطوة من الباب"[4]

الحركة والسُّكون شرطهما الطَّاعة والصَّبر. يتحرَّك ابن الشيخ الحقاني ليدخل أبواب المدينة السَّبعة، ولا يسكن إلا بعد تيهه ليقرأ الورقة المناسبة للمرحلة.

خرجت إلى باب سيدي أبي عليّ، الباب الخامس، على بعد خطوات من ضريحه. تهت. كان عَلَيّ أن أسير إلى باب الأولين. أخرجت أوراق أبي قرأت ورقته الثانية:

أفتح خزانة ذاكرتي.

أفتش في ثنايا الخيال.

تتجسد امرأة على أوراقي بين حافتي النسيان والتذكار

---

[1]- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص:9.

[2]- م، س، ص:137.

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

[4]- عبد الوهاب بن منصور، الرواية، ص:11- 12.

تسبح روحي في صحن الشوق والحنين".[1]

ذكرنا – قبل قليل– أن عنوان الرواية كُتب بخط غليظ بلون أخضر أسفل الغلاف. لا نختلف أن للّون الأخضر سلطة على النفس بكلِّ أشكاله ودرجاته، تشعر النفس معه بالهدوء والرَّاحة وتهجر قلقها، فتستدرج– من حيث لا تدري– إلى عالم الروح.

يشكِّل الجمال منطقة جذب لمحبِّي الجمال، وفي ذلك دعوة للسَّعي والسَّفر، وحين يسعد المسافر بمطلوبه يدعوه– بإغراء – جمال آخر...دون انتهاء.

واللَّون الأخضر لدى المتصوِّفة نور مرتبة النَّفس الرَّاضية، وصاحبُ هذه المرتبة راضٍ يقينا أن القدرَ خيرَه وشرَّه من الله تعالى، ومن صفات هذه المرتبة: الزُّهد والإخلاص والورع والنِّسيان والرِّضا بكل ما يقع في الوجود، رغبةً في تنوُّر الفكر بنور المعارف والمعاني الرُّوحية.

إذن "تيه" الابن معرفة مطلوبة دعاه إليه القدر، ولأن البطل يعلم أن " من تاه أدرك السرَّ، ومن أدرك السرَّ دخل المقام الأعظم"[2] سار لا يعرف وجهته باحثا عن خلاص أبيه من نذره..." فالخلاص هو خلاصي. النذر معلق بالوجود. وأنا وجوده. النذر لا يفنى. لا يموت. النذر كلمة. سرّ."[3]

4 – 2 –أنطولوجيا سفر العودة:

لقد استبدل الرِّوائي كلمة "الحِكم" التي وضعها الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي في (فصوص الحِكَم)، والدَّالة على اليقين والرَّشاد بكلمة "التِّيه" التي تتَّصل دلاليا بالضَّياع والحيرة، هي مغامرة غير مسبوقة من "بن منصور"، عارض بها ذلك التُّراث الضَّخم بطريقة أقرب إلى التَّمرد والانفلات والانزياح واستثمار الواقع بسحر وتشويق.

إنَّ السِّمة الأولى في الرِّواية هي الغموض بما يحمله من معرفة باطنية ترتبط بالمطلق، وتتوسَّل بالمعرفة الصُّوفيَّة لبلوغ القصد– الذي لا يُبلغ– فـ "الكلام على الكلام صعب"[4] هكذا تتمثل لنا

[1]– عبد الوهاب بن منصور ، فصوص التيه ، ص:41.

[2]– م، س، ص: 56.

[3]– م ، س، ص:59.

[4]– أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، سلسلة الأنيس،الجزائر ، 1989، ص:153.

شخصية الشَّيخ الحقَّاني- الابن الحائرة ..." كنت أستمع إليه وقد تملكتني الحيرة ممّا أنا فيه، فنظر إليَّ مليًّا وكشف قائلا: الحيرة قلق وحركة. والحركة حياة. وشرطاها الطاعة والصَّبر. فطع واصبر. وهذه أوراق أبيك ستكون لك سندًا ومخرجًا عند كل تيه. هي أوراق بعدد الأبواب. أبواب المدينة. كل ورقة باب. لا تُفتح إلا بعد تيه... فامض فخلاص أبيك بين يديك. والولد سرّ أبيه. فعليك بالسرّ والكتمان. فإنَّ السرّ إن خرج لم يعد سرًّا. فاكتشفه ولا تكشفه"[1]

يوجه السَّارد- من خلال هذا المقطع- المتلقي إلى مهمَّة البطل المتمثلة في مغامرة وجودية... إنَّها سفر العودة المحفوف بالقداسة والرَّهبة.

والأسفار في عُرف مشايخ التَّصوُّف، وحسب ما يوضِّح الشَّيخ ابن عربي ثلاثة: "أما بعد فإن الأسفار ثلاثة لا رابع لها أثبتها الحق عز وجل وهي سفر من عنده، وسفر إليه، وسفر فيه، وهذا السفر فيه هو سفر التيه والحيرة، فمن سافر من عنده فربحه ما وجد وذلك هو ربحه، ومن سفر فيه لم يربح سوى نفسه، والسفران الأولان لهما غاية يصلون إليها ويحطون عن رحالهم، وسفر التيه لا غاية له، والطريق التي يمشي فيها المسافرون طريقان طريق في البر وطريق في البحر"[2]

إنَّ سفر البطل في " فصوص التِّيه" تحكمه رؤيا تلحّ عليه وتقضُّ عليه مضجعَه فسَّرها له الحكيم بأنَّها "نذر قديم لم يوف"[3]

"رأيت، كما أرى في اليقظة، امرأة سمراء جميلة، تدلى شعرها الأسود الفاحم وراءها حتى لامس الأرض، وعلى صدرها قلادة فضية على شكل خامسة أصابعها ملتحمة ووسط الكف عين مفتوحة. بيدها اليمنى تمسك بخنجر معقوف، وباليد الأخرى تمسك صبيا من عنقه كما ولدته أمه لا زال حبل السرّة يتدلى منه. أمامها نار مشتعلة، ألسنتها تصل حتى قدمي الصبي فيرفعهما عاليا ويرتفع معهما صراخه وأنينه. سمعت بكاءه. خلفها اصطف ستة رجال وامرأة زنجية، كانوا يبكون ويضربون بأيديهم على أفخاذهم. سمعت نواحهم."[4]

---

[1]- عبد الوهاب بن منصور، م ، س ، 12- 13.

[2]- محي الدين بن عربي، كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار، حيدر أباد، ط1، 1948، ص:3.

[3]- عبد الوهاب بن منصور، الرواية، ص:36.

[4]-م ، س ، ص:34- 35.

يظهر الابن في المتن مرتابا من شدَّة الضَّياع، أشبه-سلوكًا- بالسَّالكين العارفين:" إنَّ الصوت إشارة. إشارة بلسان الأولياء. حكيم جبالة علمني قراءة لسان الأولياء. علمني القاعدة. الكشف. عقل الولي قلبه. أدركت الإشارة"[1] "الكل سواسية. قناويون بالقلب. القلب الذي لا عمر له ولا لون ولا جنس. القلب الذي يكشف. يتذوق. يعشق. ويربما لا تراه العين. منيرى بعينيه أعمى. والبصير من يرى بقلبه"[2]

4 – 3 – الاستثمار الفني الأيديولوجي لشخصية "الجدّة":

للتَّكوين الرِّوائي خصوصيات متعلِّقة بعالم الكتابة المنفتحة على اللُّغة والأسلوب والفكرة والشَّخصية، لذا نجد المبدع- أثناء مغامرته الكتابية- يحاول أن يخْدشَ مناطقَ وجدانيَّة ثقافية باستثمار معطياتها عبر تشكيل مزجي ليرسم رؤية مستشرفة تحوِّل تفاصيل رحلة الذات إلى سرد روائيّ خاصّ.

هكذا حاول "عبد الوهاب بن منصور" في روايته "فصوص التِّيه" أن يتخطَّى الواقع إلى أفق صوفيّ خصب مشرق يجمع بين المحسوس واللَّامعقول، لتتوهَّج ذاكرة المتلقي وهو يرى الرُّؤية الصُّوفيَّة تحتضن الخطاب الروائي في تداول جمالي محسوس، وكاتبنا لم "يجد غير الرواية معينا للتعبير، لما لها من مرونة تشع لاستيعاب هذه الأبعاد، فواقعية الحياة لا تجد تعبيرا شاملا لها أكثر مما تجده في الرواية"[3]

تشكِّل شخصيَّة "الجدَّة" الوعي المكبوت، فهي ذات النظرة الفاحصة، قال عنها حفيدها: "أمعن النظر في وجه جدتي. لم يعد بريق عينيها يضطرني لخفض بصري كما في السابق. وعبر تقاسيم وجهها وتجاعيده أبحث عن أجوبة تريحني. لم أقل شيئا فقط نظراتي الفاحصة كانت تنبش ذاكرتها وتسائلها."[4]

إنَّ "الجدَّة" تدرك سرَّ النَّذر الذي فيه خلاص ابنها وحفيدها، لكنها رفضت أن تكشفه لحكيم جبالة، لقد "التزمت الخلوة. زهدت في الدنيا فلم تعد تغريها. السَّبحة لا تفارق يدها. قدر المرأة

[1]-عبد الوهاب بن منصور ، فصوص التيه ، ص:41.

[2]- م، س، ص:69.

[3]- محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001، ص:10.

[4]- عبد الوهاب بن منصور، الرواية، ص:12.

بيتها. لا تغادره إلاَّ لقبرها. تنتظر الموت وحزن خفيّ يطبع وجهها الأسمر. قالت لي: أردت أن أكسب كل شيء فخسرت كل شيء."[1]

تطلُّ علينا شخصية "الجدَّة" من شرفة تمثِّل فيها العارفة الواعية لواقع الحال قصد تأصيل الفضاء النصي "وفق قدرة الرموز والأيقونات المحمل بها المتن على أداء حمولات معرفية وجمالية إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين"[2]

ويبث- من خلالها- السَّارد أفكاره الأيديولوجية بمرجعية صوفيَّة: "الدُّنيا تعطي للَّذي زهد، وتمنع عن الذي طلب. الدنيا غرَّارة. تغرينا بالمال وسخ الدنيا، وبالأولاد حبال المسد- وما في الحقيقة إلا رمشة عين، حتى نقف على حقيقة أخرى. حقيقة الموت. الموت الذي لا ينفع معه الندم. السرّ الأعظم. من منَّا يتهيأ للموت؟ للحقيقة الجميلة."[3]

وتفصح أن الجسد لا يستحق العناية لأنَّه فان مملوء بالغواية، وترى "أن لا أمْتَعَ من أن تُفني جسدك. أن تعلِّمه التَّوق للفناء. اللهفة للرحيل. الالتحاق."[4]

وفي الأخير ، لا يسعنا إلا أن نقرَّ خصوبة شخصيات المتون المدروسة ، لقد أنتجت – بحق – صيغا لخطابات جديدة وحققت البعد الجمالي بتوليفات صوفية ، تَهندَسَتْ دلالاتها دائريا بلا نهايات قطعية.

لقد بثت فينا الروايات السابقة – بسحر حكيها – حالات ذوقية سمت بنا إلى معارج الرموز والشطح والغموض والتيه ، معلنين اقتدار أصحابها على إشاعة التميز والتفرد في رصد كل ما هو فقد وتشظّ وتجاوز وانزياح .

فهنيئا لنا بهؤلاء الكتاب الذين صاغوا خطاباتهم الأيديولوجية بجمالية تُقصي كلَّ جمالية ....لنطهرَ....ونحبَّ ....ونتيه .

---

[1]- عبد الوهاب بن منصور ، فصوص التيه ، ص:59- 60.

[2]- محمد بشير بويجرة، الأنا، الآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الأديب، 2007، ص:148.

[3]- عبد الوهاب بن منصور، الرواية، ص:60.

[4]- م، س، ص:60.

الفصل الثاني

حداثة البناء الزماني و المكاني

-توطئة

أولا:السرد بين التعدد و الدّلالة

1-1-السرد بضمير الغائب

1-2-السرد بضمير المتكلم

1-3-السرد بضمير المخاطب

ثانيا: تحّرر الزمن وانفتاحه وآليات اشتغاله في البنية السّردية

2-1-المفارقة الزمنية ودلالاتها.

2-2-تقنية الإيقاع الحكائي.

2-3-التواتر

ثالثا: نمط معمارية البناء المكاني

أولا: استجلاء أنواع المكان:

1-1-المكان الافتراضي.

1-2-هاجس المكان الأيديولوجي

1-3-المدينة وطوبوغرافيا السَّرد.

ثانيا: الصحراء وفانتازيا الوصف:

2-1-(الفَيف) في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

2-2-خصوصية كتابة "الصحراء" في "تلك المحبّة".

2-3-تجليات "الصحراء" في "تلك المحبّة".

2-3-1-التعدد الديني والعرقي والاجتماعي .

2-3-2-الصحراء وتمجيد زمن الفقارة .

2-3-3-انفتاح الصحراء على الأفق التاريخي .

إنَّ الماضي تفسير والمستقبل وهم. إنَّ العالم لا يتحرَّك عبر الزَّمن وكأنه خطٌّ مستقيم، يمضي من الماضي إلى المستقبل. بل إنَّ الزَّمن يتحرَّك من خلالنا وفي داخلنا، في لوالبَ لا نهاية لها.

إنَّ السّرمديَّة لا تعني الزَّمن المطلق ، بل تعني الخلود .

جلال الدِّين الرُّومي.

توطئة:

شئنا أم أبينا، فالإنسان تحكمه ظروف اجتماعية وبيئية، تؤثر على ملامح تفكيره ورؤاه، وكما أن الإنسان لا يمكنه أن يعيش خارج نطاق الزمان، فإنه، كذلك لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن المكان.

ومع التَّسليم بصعوبة تحديد مفهوم الزمان، فإنَّ الفلاسفة حاولوا وضع تصوُّر له، من حيث إنَّه يندرج تحت مترادفات كثيرة مثل الدَّهر والحين والوقت. فالزَّمان هو نشاط النفس الإنسانية وحياتها وفاعليتها، وهو " ناتج عن اختلاف مراحل حياة النفس. وحركة النفس المستمرة إلى الأمام، تُحدث الزَّمان اللانهائي، وبقدر ما تتدرج الحياة في مراحل، يمضي الزمان "[1]

هذا المفهوم يوحي بأن امتداد النَّفس مرتبط بالزمان، بل هو الحياة نفسها أو الوعي بالحياة، كما أن

" إحساس الإنسان بذاته، ووعيه بنفسه، مرتبط أشد الارتباط بالإحساس بالزمان... ذلك أن هذه الذات تنمو وتتحدد معالمها في كنف الزمان "[2].

إنَّ الزمن كفكرة " مرتبط بمنظار بشري، تعاقب الفصول وحركات الأجرام السماوية تسير وفق خطة مماثلة لخطة حياة الإنسان ومرتبطة بها. إنها ليست ظواهر طبيعية بمعنى الكلمة، إنها بالأحرى مرتبطة بقوى وإرادات مشيئية عليا للآلهة أو لقوى معينة "[3].

ويجب أن نشير أيضا إلى أن المكان يساهم في تشكيل وعي الإنسان بوجوده، ويطبع فكره وهويَّته، لأن عنصر المكان لا يقتصر على الجغرافيا، وإنما يشمل الواقعة الاجتماعية ككل.

لذا لا يمكن عزل الزمان عن المكان، فالوجود مرهون بهما، وفي نظر الفلسفة المادية لا وجود للحقيقة خارجهما.

---

[1]-يمنى طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، " ألف " مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع9، 1989، ص: 36.

[2]-أحمد علي مرسي، الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 28، 1987، ص: 70.

[3]-حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، عالم الفكر، المجلد 8، ع 2، الكويت، 1977، ص: 133.

أمَّا في مجال الدراسات الروائية، فإن الفصل بين عنصري الزمان والمكان يعدّ أمرا شكليا، فالحدث الروائي لابد أن يقع في مكان وزمان معينين.

رغم ذلك تجدر الإشارة، في هذا المقام، إلى فكرة تواتر أفضلية الزمان وتقدُّمه على المكان، لأن الزَّمان يُدرك نفسيا، بينما المكان يُدرك حسيا، لذا يستحيل أن يغفل الدارس عن التقاط عنصر الزمن وتجلياته المختلفة في العمل الروائي، ذلك لأن الرواية فن قصصي و " القص هو أكثر الأنواع لأدبية التصاقا بالزمن "[1]. حينها ندرك أن الزمان وسيط بين الحياة والموضوع...

"الآن .

الآن، ها أنذا أدخل هذه المدينة القديمة من بابها الغربي. الباب الأوسط. الرابع من بين سبعة أبواب. باب قناوة. كما دخلها أبي منذ أربعين سنة خلت "[2]. وللاعتبارات السابقة سنعرض الدوال الملازمة للزمان والمكان ومدى تأثيرهما في أركان الحياة.

[1]–سيزا قاسم، بناء الرواية ،– دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ– ، سلسلة إبداع المرأة ،دط ، 2004، ص: 26.

[2]–عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 11.

أولا: السَّرد بين التَّعدد والدَّلالة

ليس السَّرد بنية لغوية تتفرَّد 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 وحيثما كان "[1].

أما السّرد الذي نقصده- هنا- فهو تلك الكتابة التي " يكتبها شخص تطلق عليه اللغة (المؤلف)، وهذا 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؛ وإنما يجب أن تتجاوز ذلك إلى تجسيد غيرها "[2]

حديثنا عن تعدُّد مجالات السَّرد يسوقنا إلى فكرة تعدُّد أشكاله بحسب الموضوع، فالسَّردانية قد عرفت أشكالا سردية كثيرة خاصة عندما يتعلق الأمر باصطناع الضمير.

فهناك من يصطنع ضمير الغائب، وهو الشَّكل القديم الذي استعمل في " ألف ليلة وليلة "، إذ تستهل شهرزاد بسردها ب " عبارة "بلغني". وهي أداة سردية تتَّصف بالإيحائية والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لما تكشف، وأفضية لما تعرف. إنها توشك عن ذلك الغطاء السري الكامن في غيب الذاكرة، والقابع 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 تبنَّاها إيميل بنفنست، حيث قام بالتمييز بين مقولة الضمير الشخصي ومقولة الضمير اللاشخصي استنادا إلى الضمير والفعل.

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

[1]-سعيد يقطين، الكلام والخبر، 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، 1995، ص: 189-190.

[3]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، 1998، ص: 148.

لا يمكن لي أن لا أتكلم على نفسي. وفي المخاطب " أنت " تتحدد ضرورة ب " أنا "، ولا يمكن أن يتمَّ التفكير خارج وضعية غير محددة انطلاقا من " أنا " "[1].

إذن، فهو يشير إلى أن " الأنا " يحيل إلى المتكلم، كما أن هذا الضمير يخلق ضميرا يساهم في عملية التواصل وهو ضمير " أنت " الذي لا يتحدد إلا من خلال علاقته بالضمير الأول.

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

وبالتالي فإن الخطاب السردي لا ينهض إلا بواسطة هذه الضمائر والمقولات هي: أنا/ أنت/ هو، وهذه الضمائر لا يقتصر اختيارها لتحقيقها مسألة جمالية في الخطاب؛ وإنما هي تجاوز لذلك، فالضمائر- وكما يقول بنفنست- تمثل تعبيرا عن الذوات، وهي، بذلك، لها دلالاتها ووظيفتها داخل الخطاب، واصطناعها " يتداخل، إجرائيا، مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى "[3].

1-1-السَّرد بضمير الغائب:

يعدّ هذا الضمير أيسر الضَّمائر استقبالا لدى المتلقين، والأكثر تداولا بين السُّراد، وشيوع استعماله في الأعمال السردية بخاصة الروائية منها يبرره الناقد " عبد الملك مرتاض " بكونه " وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء؛ دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرًا.

---

[1]- Benveniste (Emil) la nature des pronoms (les problèmes de linguistique generale نقلا عن: عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص:47

[2]-م، س، ص: 47.

[3]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 152.

إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راو له، بفضل هذا " الهو " العجيب "[1]. مثلما ورد في " تلك المحبة " وصفا للبتول وإسماعيل الدرويش: " فكانت تلك المرأة التي فطرت على اجتماع الماء والنار والهواء، وكان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا ويختفي ترابا رمليا في العرق يتذرى ليصير ألوانه الغروبية، تلبسها تلك التي من وراء كَفْر البشر تهبط في خيوط شمس ذلك الغروب دفقا من المحبة تغمر قلبه كما في البدء "[2].

" الهو " إذن ضمير يضطلع بجملة من الوظائف الأساسية؛ فهو المنشِّط الحقيقي للسَّرد، وتكمن أهميته كذلك في دفعه عجلة الحكي، وفي إفصاحه عن أشخاص بأفعالهم وحالاتهم وتطلُّعاتهم، وينظم أحداث السَّرد ويجعلها تنتظم وفق الرُّؤية المرسومة لها، علاوة على تبليغه لمجموعة من الأفكار و الآراء. إنه يمثل بذلك نوعًا من الحركية، ويعمل دائما من أجل تسييج العمل الأدبي، فيحافظَ على بنياته. فهذا الشيخ الحقاني– الذي يشبه الابن كثيرا– يطل علينا في " فصوص التيه " إذ " كان إذا رتَّل القرآن أبكى سامعيه، وإذا مدح أتاهم الوجد "[3].

" جاءه العرَّاف. دخل عليه. ألقى التحية. ركع. ظلَّ راكعا مرة من الزمن. تفحَّصه الأمير طويلا، ولم يرد التحية. استدار وواجه مدخل الخيمة. فكر أن يسأله عن غياب القمر، لكنه خشي أن يجيبه بلسان أهل الوجد "[4].

يمكن أن نعتبر السرد باعثا على استنتاج واستنباط ما تخفيه البنية السردية من علائق ورموز وإشارات تحيلنا إلى النص المسرود... هذا المعطي الجمالي.

وللتَّدليل على بعض وظائف هذا الشَّكل السردي سنأخذ بعض النماذج التي وردت في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، فالرواية استهلت بضمير 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 السبعة "[5]، وفي: " تنفس الولي الطاهر من أعماقه، وقال

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 153.

[2]–الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 11.

[3]–عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 11.

[4]–م، س، ص: 47.

[5]–الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 13.

بصوت منخفض، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضباء... "[1]، وفي قوله أيضا: " وأخيرا وعندما يئس من حدوث تغير في حركة الشمس أنهى دعاءه ونهض يستجلي الوضع على حقيقته "[2]

كأنَّ الكاتب، من خلال هذه اللَّوحة، وقف في زاوية ما، وراح يراقب الموقف ويصوره دون أي تدخل منه ودون أي انحياز منه، لأن طبيعة الموقف لا تدعو إلى تحيز.

ومهما يقر الروائي انفصال عمله الإبداعي عن التأثير الأيديولوجي، فهذا لا ينفي محاولة (الحبيب السائح)- مثلا- التَّسلُّل بين حبَّات الرَّمل وبين النَّخيل الرَّاقص والارتماء في أحضان الفقارة بحثا عن أيديولوجية لاحقة هي " أيديولوجية الذاكرة وإملاءات الجغرافيا في منطقة " توات " التي لا تتعاشق إلا مع النشوة ومن خلال المحبة وبواسطة اللغة؛ لغة الحرف، لغة التمايلات والترسيمات المجسدة في النخلة وفي الفقارة وفي الآثار المرسومة على بقايا الرمل، ولغة السكون المتكلم"[3]

زيادة على ذلك، فضمير الغائب " يحمي السارد من (إثم الكذب) بجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف، أو مبدع يبدع، ولقد يتولد عنهذا الاعتبار انفصال النص عن ناصه "[4]، وكمثال لهذا قول السارد: " تقدم حتى الزيتونة يستظل فبتعته الأتان دون أن تغير من توجهها "[5]

فالسارد يحكي، هنا، الأحداث بأمانة دون أي تدخل منه أو تعليق، وذلك من أجل أن لا يقع في متاهات السرد، ليصبح وسيطا ينقل ما يسمعه ويعرفه من دون أن يزيد على الأحداث.

ومهما يكن تمظهر السَّرد في العمل الروائي، فهناك " من يرى استحالة عزل ذاتية، الكاتب وتدخلاته المباشرة وغير المباشرة عن عمله الروائي، مهما حاول التَّنحي، ومهما أتقن عملية الاختباء خارج النص، لترك الأحداث تأخذ المجرى الذي يلزمه سياق الأحداث، وتفرضه أو تسيره وتتدخل فيه

[1]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 13.

[2]-م، س، ص: 14 - 15.

[3]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل، ص: 45.

[4]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 154.

[5]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 16.

طبائع الشخصيات وتقييداتهم الزمانية والمكانية والنفسية، وسوى ذلك مما هو موجود داخل الرواية"[1].

1-2-السَّرد بضمير المتكلم

ضمير " الأنا " هو الضَّمير الذي تستعين به الشَّخصية الروائية في حكي الواقعة في الزمن الحاضر (زمن السرد)، وهي واقعة متعلقة بالماضي من حيث الشخصيات والأحداث (زمن الحكاية)، في محاولة إيهام القارئ بتطابق الزمنين.

فمنذ السطور الأولى من رواية " فصوص التيه " يسيطر الضمير " الأنا " الذي جاء على لسان الراوي الأول (ابن الشيخ الحقاني)، من ذلك ما ورد في هذا المقطع: " ها أنذا أدخل هذه المدينة القديمة من بابها الغربي. الباب الأوسط. الرابع من بين سبعة أبواب... "[2]، وفي هذه المقاطع:

" أتحسس أوراق أبي تحت إبطي محزومة بخيط من الصوف الأحمر كما تركها. لا تفتح إلا بعد تيه. فهي سندي ومخرجي "[3]، تزوَّدت بوصايا الشيخ وأنا أودعه مقبلا رأسه.

سرت يمينا ناحية الجنوب قاصدا باب الأوّلين. الباب الأول. باب سيدي السلطان "[4].

" سرت

سرت لا أعرف وجهتي.

سرت محاذيا سور المدينة القديم. الذي حمى المدينة قرونا، عبر الطريق الذي جئت منه. هبّت نسمة باردة. تدثرت بملابسي. تأملت القمر. كان ساطعا. نوره طغى، فاضطر الظلام للتلاشي... "[5]

ومن بين الوظائف التي يضطلع بها ضمير المتكلم أنَّه قادر " على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا؛ إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية "[6].

---

[1]-صلاح صالح، سرد الآخر، ص: 63.

[2]-عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 11.

[3]- م، س، ص: 13.

[4]-م، س، ص: 33.

[5]- م ، س ، ص: 59.

[6]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 159.

كما يكشف " الأنا " أو ضمير المتكلم (le ge) النوايا أمام القارئ مما يجعله أكثر تعلقا بها، من ذلك قول الطاهر وطار على لسان " الولي الطاهر ": " أحيانا يهيء أن القصر هاهنا قبالتي، وأحيانا يبدو أنه على مسافة تتعدى الميل، مهما يكن. الوصول لابد منه، " والحي يروح ".

لقد نجوت منها وتخلصت من شرها، وخلصت 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 والفسق والضَّلال والرجوع إلى الطريق الصحيح، ومواصلة كفاحة عن المجتمع الإسلامي.

ثم لنتأمل هذا المقطع السردي في " تلك المحبة ": " وكنت أسمع أن العائلات تدفن كل يوم من أطفالها. وكان الطبيب قال لي متهكما: نساؤهم سيتوقفن عن منافسة الفئران في الإنجاب. أما رجالهم فإن مثاناتهم ستضخ قيحا. أليس بمثل هذا نربح الحرب التي خسرناها في فيتنام؟

إنني أشعر بالعار أمام هذه الوحشية، لذا قررت منذ اليوم أن أخرج في بحث عن إنسانيَّتي حتى وأنا أرتدي البدلة العسكرية. فإني لن أطلق رصاصة على إنسان مثلما فعل صديقي شارل "[2]

هذا المقطع لا يمثل في النهاية إلا تفكير وأيديولوجية 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].

نفس الفكرة تظهر في " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ": " عندما دب اليأس بعد محاولات متواصلة، بلغت حدَّ المواجهات المسلحة والحروب الطاحنة، ماتزال تتواصل، ارتأيت أن

[1]–الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 20.

[2]–الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 305.

[3]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 160.

الهروب بدين الله، عنصر مهم في المواجهة، نقيم في هذا الفيف؛ نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب... "[1].

1-3-السَّرد بضمير المخاطب

لم يكن هذان الضَّميران اللَّذان أتينا على ذكرهما الضَّميرين الوحيدين لبناء الخطاب السَّردي؛ لأن هناك ضرورة وحاجة سردية إلى ضمير آخر يكمل استقامة هذا الخطاب، وهذا الضمير هو ضمير " الأنت "... ضمير المخاطب " الأقل ورودا أولا، ثم الأحدث نشأة آخرا في الكتابات السردية المعاصرة. وممن اشتهر باستعماله، يتألق، في فرنسا، وربما في العالم كله، الروائي الفرنسي ميشال بيطور (M/ butor) (...) ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون " ضمير الشخص الثاني " (pronom de la deusiémepersnne) "[2].

واستعماله ليس جديدا في تاريخ السرد الإنساني، إلا أنه استعمل لدى المعاصرين بشيء من التفرد والتميز، كما نشير إلى أن اصطناع هذا الضمير قد يحيل إلى الالتباس بين الأنت بالأنا والهو؛

" فالسارد الأنا، القادر على النفاذ إلى أدق الدقائق وأكثرها غموضا واستغلاقا على الكشف في أعماق المخاطب، لا يمكن أن يكون منعزلا خارج موضوع المكاشفة والبوح، أي لا يمكن إلا أن يكون قائما بسرد نفسه وأعماقه، جاعلا ضمير الأنت مجرد مطية ليتخذ البوح منحى أسلوبيا مميزا في عملية السرد"[3].

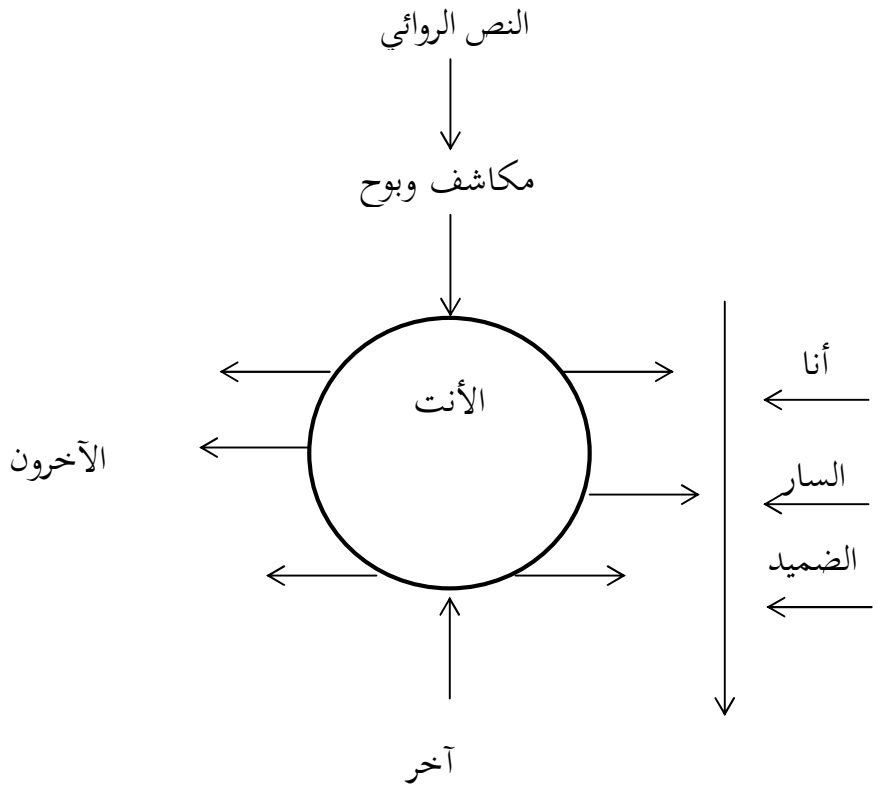
ويمكن لهذه الترسيمة أو توضع قضية اِلتباس الأنت بالأنا والهو:[4]

[1]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 22-23ا.

[2]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 163.

[3]-صلاح صالح، سرد الآخر، ص: 66-67.

[4]-يُنظر: صلاح صالح، سرد الآخر، ص: 67.



توهِم هذه الصِّيغة السَّردية بتبادل الأدوار وبالتَّطابق بين المؤلف والبطل والقارئ من جهة، والراوي والمروي له من جهة ثانية. وغالبا ما تحوِّل زمن السرد إلى المضارع أو المستقبل، هي ليست مجرَّد تنويع شكليّ على البرنامج السردي، بل إن لها القدرة على أن تفسح المجال لتيَّار الوعي فتجعل من الحدث جملة واحدة عبر توجهها إلى البطل/ القارئ.

ولا تعدّ صيغ الخطاب على المستوى النَّحوي صيغة لهذا النوع من السرد، ما لم تكن موجهة إلى البطل في المقام الأول. لذا يتوجَّب عدم الخلط بين الصِّيغة النحوية التي قد ترد في الحوار، والصِّيغة السردية التي تنفتح على تيار الوعي.

تجلَّت هذه الصيغة السردية في نغمة الحيرة والتساؤل التي جاءت على لسان البطل: " افعل ما تُؤمر. والإشارة أمر. إيماءة. فكن فطنا. وابتعد عن الغفلة. فالغفلة موت وسكون. والسكون جرم "[1].

" لم لا أرى؟ لم لا أستدير؟ يظهر قبالتي الشيخ الحكيم غير مبتسم. يحذرني بسبابته، ويختفي فجأة (...)، أقف مكاني مترددا. حزينا. فما أفعل؟أيهما أحق بطاعتي؟ الصوت أم الصورة؟ الأذن أم

[1]–عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص : 12.

العين؟ أتذكر ما قاله لي حكيم جبالة ذات يوم، "الأذن سوقية، وأما العين فأهل للوصال"[1] ويلاحظ من خلال المثالين السَّابقين التركيز على اللحظة الزمنية الحاضرة التي تنفتح على المستقبل، كما تلاحظ نغمة اللَّوم والتَّردد والتِّيه عند الحقاني- الابن، وهي نغمات يشيعها سرد المخاطب الذي يأخذ هنا شكل المونولوج.

وتنحو رواية "تلك المحبة" المنحنى نفسه، فلا تقتصر على ضمير الغائب أو المتكلم، إنما تلجأ إلى السرد المتناوب...كاسرة بتناوبها نمطية السرد، ناقلة المتلقي إلى عتبة الفاعلية الذِّهنية والتَّخييلية.

" لا أنت ولا أنا نملك استطاعة الفكاك من اليد التي جمعتنا إلا حين تريد ولا أحد يعلم سر الأمر إلا ما نسميه حبا يدخل قلب الواحد منا من باب لا نملك مفتاحه".[2]

ويمكن القول أن السَّرد يتحرك بالضَّمائر في اتجاهات حيِّزية وزمنية وحدثية متباينة، " فكأنَّ ضمير الغائب مُدبر، متَّجه 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] وقد لخص الدكتور عبد الملك مرتاض هذا التعقيد والتركيب عبر رسمات ثلاث .[4]

لقد استفاد كتاب الرواية كثيرا من هذه الأشكال السَّردية، فتراوحت ما بين "الأنا- الأنت- الهو"، وتعدُّد اصطناع الضَّمائر لا يعني تعدُّد الخطابات التي قد تتلف مفاتيح السرد؛ وإنما هي لعبة سردية ذات مضمون واحد، ويبدو أن هذه الأشكال السردية لم تؤدِّ وظيفة دلالية فقط؛ وإنَّما حقَّقت أيضا وظيفة جمالية بحكم أن الرِّوائي- بتنويعه ضمائر السرد- يكون قد قدم عملا روائيا متميِّزا من الناحية الفنية بالاستعانة بالتُّراث الصُّوفي الذي وَسَمَ الرِّوايات السابقة بمواصفات دلالية- جمالية جديدة.

لقد منحت مساحات السَّرد في النصوص السَّالفة الخطابات طابع الكشف والإشراق المتجدِّد، حيث الشَّخصيات تظهر وتختفي، والأحداث لا تتسلسل، والصُّور الوجدانية لا تترابط، لتتواشج

[1]-عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه ، ص: 74-75.

[2]-الحبيب السائح، تلك المحبة ، ص: 19.

[3]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 162.

[4]-ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 162.

سلطة المشاهدة بواسطة العين وسلطة الإشراق بواسطة القلب. إنها حالة "لا هي بالحاضر ولا هي بالماضي ولا هي بالمستقبل، لا هي حلول ولا هي توحد".[1]

ثانيا– تحرُّر الزَّمن وانفتاحه وآليات اشتغاله في البنية السَّردية

لقد اختلفت دلالة الزَّمن باختلاف مفهومه من حقل علمي إلى آخر، فأصبح بذلك موضوعاً خصباً لبحوث وأطروحات غاية في الدقة والتَّخصص، فهو لا يخرج عن كونه " مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وحركة".[2]

على أن السهولة التي يجدها الرِّوائي في التَّحرك على مستويات زمنية متعددة وفي المراوحة بين استخدام ضمائر مختلفة...هي سهولة تضمر خلفها تعقيدا حقيقيا بالنسبة للباحث في تعامله مع آليات اشتغال الزمن والوظائف التي ينهض بها النص الروائي، لأن "الزمن نسيج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية. فهو لحمة الحدث، وملح السرد وصفو الحيز، وقوام الشخصية".[3]

وتأتي أهمية دراسة الزَّمن في السَّرد من كون هذا النَّوع من التَّحليل يفيد في التعرف أكثر على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزَّمن في العمل الأدبي، وذلك باعتبار هذا الأخير بؤرة زمنية متعدِّدة المحاور والاتجاهات، وإذا كان الزمن في الخطاب السَّردي الكلاسيكي يكتسب منطقه من التَّسلسل والتَّتابع، " فإن اللَّامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل، والاسترجاع والاستذكار حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد".[4]

وهذا يؤكد لنا أن "كُتَّاب هذه الفترة قد تعاملوا مع الزَّمن تعاملا أقرب إلى الأدبية منه إلى المنطق (...) وهذا التَّمرد على التَّقليدية في فهم الزمن جعل من أعمالهم القصصية نصوصا مفتوحة متحررة من سُكونية البعد المكاني، ومطلقة في زمن مطلق لا يخضع لسلطة المضمون، وهم بالتالي يحرِّرونه — هذا الزمن– من زمنيته التي يستغرقها في الحياة الواقعية، ليمتد خارج التاريخ المادي".[5]

---

[1]–الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:113.

[2]–عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص: 07.

[3]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 178.

[4]–سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ط1 ، 1985، ص: 261.

[5]–عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، 2009، ص:109.

إنَّ الوقوف على خصوصيات الزَّمن في النصوص السردية السابقة يستوجب علينا تلخيص أهم القضايا التي يطرحها عدم الاتفاق بين زمن القصة وزمن السرد، وذلك من خلال استعراض العلائق التي تجمع بين هذين الزمنين، متمثلة في حركتين أساسيتين، إحداهما تتعلق بتحليل المفارقة الزمنية التي " توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة"[1]، ونعني هنا تقنيتي السَّوابق واللَّواحق.

أما ثانيهما فتتعلق بإدراج تقنيات تعطيل زمن السرد أو تسريعه وهي تقنيات: الإضمار، التَّوقف، المشهد...

إن الروايات التي درسناها- 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 ما دامت 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".[2]

وأول مشكل منهجي سيصادفنا هو تعدُّد الأزمنة [3] التي تتداخل في هذا النص واختلاف العلامات الدالة عليها. لكن النقاد اختصروا تلك التَّعددية إلى ثنائية محددة تسهل الولوج إلى مبحث الزمن السردي في أية رواية.

وعلى المستوى الإجرائي الصّرف 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".[4]

تقودنا هذه الملاحظة إلى تحديد ثلاث نواحٍ أثناء دراستنا لآليات اشتغال الزمن في النصوص السردية المعتمدة وهي:

---

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:119.

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

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

[4]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص: 73.

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

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

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

2-1- المفارقة الزمنية ودلالاتها

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

إن المقارنة الزَّمنية، في مفهومها، مرتبطة بمعنى انحراف على مستوى خط زمن السرد، لفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد .هذه المقارنات مرتبط ظهورها بظهور مدرسة تيار الوعي.

لقد جنحت الكتابة الروائية التَّقليدية لهذا النَّوع من البناء الزمني، لكن ليس بنفس الجمالية التي نجدها عند الروائيين الجُدد الذين "مزقوا سلاسله، وشوَّشوا على نظامه؛ فاتخذوا من الفوضى جمالا فينا، ومن الخروج عن المألوف جِدّة في الشكل الروائي وبنائه".[2]

بإمكاننا، هنا، التَّمييز بين نوعين من التنافر الزمني، فقد تتسلسل الأحداث في النص وفق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف الراوي في نقطة سردية معينة، عائدا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة لهذه النقطة، أو يتوافق هذا التوقف مع نظرة مستقبلية لم يبلغها السرد بعد. وهذا ما يعرف بالسَّوابق واللَّواحق.

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

[2]-م ، س ، ص:191.

2-1-1- السَّوابق prolepses

إن "السابقة عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث"[1]، وهي 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 يستشرف الروائي، من خلال تقنية الاستباق، إلى المستقبل متناميا صعودا من الحاضر إلى الأمام محدثا قفزة على مستوى محور السرد.

هذه المناورة السردية تمثلت، مثلا، في تنبؤ الأمير عبد القادر بزوال زاوية قناوة بعد وفاة ابنه حين دخل ندرومة " لتنصيب قاضٍ عليها أيام قيام دولته، لم يشر بيده ولم ينتظر إشارة المسير فأصابته لعنتهم"[2]، ويؤكد بعض شيوخ المدينة " أن الأمير أقسم بزوال الزاوية بعد سبعة أيام لولا تدخل سيدي يحي بن زعيوف، الذي زار الأمير في غفوة الظهيرة وطلب منه تمديد المهلة فصارت سبعة أعوام. لكن سيدي يحي ترجى الأمير في منامه ليلا ووعده بنصرته في حربه ضدَّ الكفار ومدّه برجال أشدّاء من الزاوية نفسها عربون محبة وولاء. فأخرت المهلة إلى سبعة قرون".[3]

هذا الاستباق يدل على زوال زاوية قناوة في يوم من الأيام، تتوالى الاستباقات في " فصوص التيه"، نجد إحداها في الرؤيا التي رآها والد من أعيان المدينة له ابن " ممن أنعم الله عليهم بقليل من العلم أطلق على زواية قناوة اسم زواية " المهبولين"، في إشارة إلى كثرة مريديها الذين دخلوها مصروعين أو مسكونين والتزموا بشرطها بعد علاجهم"[4]...أصابت الشابَ لعنةُ الزاوية فمشى في الطرقات يكلم نفسه بكلام غير مفهوم، متجردا من ثيابه، مخرجا لسانه، يهز رأسه بلا توقف... لم يكن من الأب إلا لزوم المقام صائما قائما، " إلى أن جاءته الرؤيا وهتف هاتف مع الفجر:

-خلاص اللسان صيام الدّهر ولزوم حلقة الذكر، والريح لن تعصف بالستار حتى تشهد العين تبديل الذات، ورسمُ الكف طريق الوصال"[5]، فالخلاص واللزوم والمشاهدة والرسم أفعال لا تستطيع

---

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

[2]-عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 13.

[3]-م ، س، ص: 14.

[4]-م، س، ص: 15.

[5]-م ، س ، ص: 16.

الشخصية القيام بها إلا مستقبلا لإزاحة البلاء المشهود. لقد أكد هذا " الهاتف" للوالد أن السبيل الوحيد للتَّخلص من طوق هذا التيه والعذاب هو القرب ولا يحدث ذلك إلا بالعبادة والتنسُّك.

يوضع المتلقي في حالة ترقب وانتظار لما سيعيشه الشيخ الحقاني – الابن في رحلة الخلاص من النَّذر بعد أن يقرأ قول حكيم جبالة: " إنَّ ما ستعيشه في خروجك هو اللغز. السر (...) ستفهم وترى ما لا يُرى في خروجك".[1]

هنا خلق الروائي لنا حالة من التَّشويق تدفعنا إلى تتبع حيثيات هذه الرحلة من بدايتها إلى نهايتها.

استباق آخر نجده على لسان الجدَّة متحدثة عن نذرها في قولها: " زارتني الملكة بن ستوت بقلادتها الفضية التي على شكل خامسة إبعادا للحسد وأبلغتني أنَّ المولود سيكون ذكرا ويعيش طويلا وسيصير فقيها بشرط أن أنذره لخدمة سيدي أحمد البجايي"[2] وهذا، فعلا ما آلت إليه شخصية الشيخ الحقاني- الأب.

ومن أشكال المناورات السردية الأخرى تلك التي نجدها في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " إشارة إلى وجود شخصية " بلارة" قبل أن يبدأ الحديث الفعلي عنها، إذ قفزت إلى ذهن الوليِّ فجأة رغم أنه سيأتي حديث مفصل عنها.

كان الاتجاه نحو المستقبل قفزا على حساب الأحداث وسرعة لتجاوز الحاضر، والإنسان "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 خوض غمار الحروب، فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لا تعرفهم، ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون، أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء".[4]

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

---

[1]–عبد الوهاب بن منصور ، فصوص التيه ، ص: 54.

[2]–م، س، ص: 134.

[3]–نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص: 72.

[4]–الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 79.

وهناك حالة أخرى وردت على لسان الولي الطاهر: " ستتضح المسألة في نهاية التحقيق الذي أجريه"[1]. إذ يمكن اعتبار هذا المقطع سابقة، لأنه أورد أحد الاحتمالات التي سينجلي عنها التحقيق أي نهاية حدث مستقبلي، وهو معرفة حقيقة ما يحدث عند منتصف كل ليلة للطلبة والطالبات. فكل ما أتى فيما بعد له صلة قوية بهذه السابقة، وقد خلقت حالة انتظار لما سيسفر عنه هذا التحقيق.

وها هو " السائح " يُطل علينا بلغته المتلألئة تلألأ رمال أدرار، فقد جاء على لسان العرافة بنت هندل مخاطبة البتول: " حياتك كلها تكونينها امرأة مهيبة معشوقة تحوزين الشرف، وفي مجد تنعمين (...) ما أجمل هذا الرجل الذي يأتي لملاقاتك من بلاد بعيدة (...) كأني أرى وجهه الأبيض. كأنني أرى خده النقي. كأن الحين يحضره الآن. كأن روحه تسكن هذا الرمل. أحس قلبه يشرق بنور جمالك، ينجذل عقله ببهاء طلعتك. ما أسعدك به ! "[2]

مما سبق يتضح بأن الزمن المتجاوز يرتسم 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 آفاق مستقبلية جديدة، وإن استخدام أسلوب الاستباق الزماني يمثل رغبة الكاتب في تحقيق بعض الغايات الجمالية".[3]

2-1-2 اللَّواحق Analepes

تعرف اللاحقة بأنَّها " عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك عملية الاستذكار (rétrospection) ".[4]وغالبا ما تكون استدراكا متأخرا لإمداد القارئ بمعلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (الشخصيات، العقدة، الإطار)، بهدف تلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي وملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه.

---

[1]-الطاهر وطار ،م، س، ص: 68.

[2]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 320-321.

[3]-أحمد طالب،مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004، ص:27

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

ترجم المصطلح السابق عدة ترجمات منها: الاسترجاع ، السرد الاستذكاري، الارتداد، الفلاش باك.... وما لجوء المبدع إلى " ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[1] إلا لملء الفراغات التي قد يتركها الروائي وكسر الملل لدى القارئ، واسترجاع الأحداث الماضية لا يخضع لتسلسل كرونولوجي بل يتم الانتقاء وفق ما تقتضيه اللحظة الحاضرة.

وتتجلى مظاهر اللواحق في المسافة الزمنية التي يطالها الاسترجاع وتقاس بالسنوات والشهور والأيام، كما تتضح مظاهره أيضا في (سعة الاسترجاع) وتقاس بالسطور والفقرات والصفحات يغطيها الاسترجاع من زمن السرد.

وبالعودة، مثلا، إلى " فصوص التيه" يشعرنا الروائي في فصه الأول بقلق وحيرة الشيخ الحقاني- الابن: "أحس بارتعاشة تسري في كامل جسدي، وبذاكرتي تنفتح على حكايات جدتي وحكيم جبالة، وهما يحاولان تشكيل صورة أبي أمام ناظري. أبي الذي لم تره عيناي (...) حين سألت جدتي، لم تجبني. اكتفت بنظرة فاحصة وبتنهيدة عميقة، ثم عادت إلى سبحتها البيضاء، (...) وقالت أن أبي هو الوحيد الذي ولدته حيا بعد بطون سبعة. كان فقيها عالما. تحوّل كثيرا وقرأ كثيرا، لكنه لم يلتزم بحدود الله فباع نفسه للشيطان".[2]

لو بحثنا في حقيقة هذا الاسترجاع لوجدنا أن السارد يهدف إلى إمدادنا بمعلومات حول شخصية الشيخ الحقاني- الأب التي ستكون المحور الأساس في تشكيل ثنائية (الحركة/ السكون) لدى البطل، وينتقل بنا الشيخ الحقاني – الابن إلى استرجاع آخر، يقول: " لن أخرج عن طاعة حكيم جبالة فأتيه. والتِّيه، كما قال لي، أعظم عذاب ولعنة الأولياء. لم يبتسم يومها كما هي عادته إذا تكلَّم. حكَّ لحيته البيضاء بأصابعه الرقيقة وأضاف:

- افعل ما تؤمر. والإشارة أمر. إيماءة. فكن فطنا. وابتعد عن الغفلة. فالغفلة موت وسكون. والسكون جرم.

[1]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة : محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص: 51.

[2]-عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 11-12.

كنت أستمع إليه وقد تملكتني الحيرة ممَّا أنا فيه، فنظر إليَّ مليًّا وكشف قائلا: الحيرة قلق وحركة. والحركة حياة. وشرطاها الطاعة والصبر. فطع واصبر. وهذه أوراق أبيك ستكون لك سندا ومخرجا عند كل تيه".[1]

يلخص لنا هذا الاسترجاع الوصايا التي قدمها له حكيم جبالة، ترسم له طريق الخلاص من النذر، كما أن فصوص أبيه هي المخرج بعد كل تيه.

تعدّ هذه الاسترجاعات – وغيرها كثير في الرواية – من الاسترجاعات الداخلية، أما الاسترجاعات الخارجية التي تعد خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية، فقد كانت حاضرة بقوة، منها استذكار الشيخ الحقاني– الابن لقصة الأمير عبد المؤمن بن علي، وصاحبه "سيدي أحمد البجايي صاحب أول قبة في المدينة...القبة الخضراء. الذي ينعم في الظل، بعد أن نبتت نخلتان أمام ضريحه أياما فقط بعد قتله فداء لصاحبه الأمير عبد المؤمن بن علي، حين استقر بأرض شوران في أعالي باب تازة، يتهيأ بجيشه لدخول المغرب عن طريق مدينة تازة. فاضطر لتأجيل الدخول بعد أن وجد صديقه سيدي أحمد البجايي مقتولا في فراشه، وهو الذي طلب منه في تلك الليلة أن ينام مكانه".[2]

واصل الشيخ الحقاني– الابن استذكار أحداث أخرى لها علاقة بهذا الحدث مثل دفن سيدي أحمد البجايي وعقاب الخونة، وقد احتل من سعة الرواية سبع عشرة صفحة، طار بنا السارد من خلالها إلى سماء الأمير الموحدي عبد المؤمن بن علي.

وتجدر الإشارة إلى أن معظم الاستذكارات الخارجية ربطها السارد إمَّا بحادثة عجائبية أو شخصية عجائبية لها مدلولها الصوفي، وذلك يحملنا على القول بأن توظيف الرجوع إلى الماضي في "فصوص التيه" بشقَّيه الداخلي والخارجي، كان له بصمة بارزة استخدمت بإبداع لتصبَّ في بوتقة التجربة الصوفية.

ولو ولَّينا وجوهنا شطر "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " لوجدنا أن السارد لجأ إلى اللَّواحق ليبرر بعض السلوكات كإكثار الولي من الصلاة والطواف حول المقام، وترديد الدعاء "يا خافي

[1]–عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 12–13.

[2]–م ، س، ص: 16–17.

الألطاف نجنا مما نخاف"، وقد كان الروائي يستخدم في ذلك كلمات أو عبارات متشابهة معلنة عن بداية المقاطع الاستذكارية ونهايتها 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 مُسيلمة الكذاب، وفي فتح دمشق، وحصار بيت المقدس، وقطع 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 يتكأ عليها الروائي في النفاذ إلى باطن الشخصية الروائية وتكثيف خواطرها النفسية الكامنة في اللاوعي والزمان بمفهومه الفلسفي الصوفي، وفي شكله الخيالي الهلامي المطلق مكن الشّخصية من تجسيد فكرة التواجد في أي زمان ومكان، ذلك "أن البطل الصوفي يرى نفسه وقد وسعت كل شيء ويرى الطبيعة كما لو أنها جزء منه وأن 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 وقوعها، الأمس واليوم والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلها، آن قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر (...) الماضي يغرق في الضباب. بل إنه يومض"[3]

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 وتوقا إلى ما هو أبعد وأعمق. وعلى ضوء هذه الحركية يحصل نوع من الالتحام المباشر بين الزمن والإنسان لا على

[1]–الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 122.

[2]–علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ص:182.

[3]– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 20-21.

مستوى الذهن والإدراكات العقلية فقط، بل على مستوى الشعور والإحساس، باعتبارهما القوة الخلاقة. وحسب هذه الرؤية يصبح الزمن عبارة عن ظاهرة نفسية تدرك".[1]

مظاهر الاسترجاع تتجسد، أيضا، من خلال ما قرأته مبروكة في كراسة أخذتها خلسة من جبريل على لسان القائد روبير أرنود مخاطبا زوجته لويز: "شيء يا عزيزتي لا يرى إلا في حلم !ولكني أشعر بالخجل المهين وأنا أسجل هذه الحقيقة. فقد تركت وراء البحر جهلا ينهش الناس وأمية تبلدهم لأجد هنا هؤلاء القوم يتقنون القراءة والكتابة ويعرفون الحساب (...) لذلك أمرت ضباطي بتدمير تلك المدارس. فإني قبل الجند شعرت بعقدة الدونية أمام متوحشّين اختارتنا العناية لتمدينهم".[2]

وهذا استرجاع آخر "يوم سألت البتول العرافة بنت هندل أمر خراب القصر، وكان إسماعيل الدرويش، كما أخبرت طيطمة، هو الذي أنبأها أن السر لدى اليهودية، قالت لها حدثتني جدتي عن جدتها قالت قال أحدهم: جاء هذه الديار رجل من قومك منذ ستة قرون من تقويمكم، وأنت يا سيدتي ممن يبذلون لزاوية غير البعيدة عما كان لأجدادي مثل الوطن لولا كبراؤهم اللذين جنوا والحدود تعدّوا. فكان ما وقع منه عليهم من القتل ومنهم عليه في الثأر، هنا وفي تمنطيط واسبع وإغزر".[3]

إن وقوع المتن عند مثل هذه الاستذكارات يهدف إلى نبش الذاكرة الجماعية إيغالا في ماض نقشته فرنسا بدماء الجزائريين في الصحراء، لتكرس فينا الوعي بالتاريخ "وتعمق في تقديس الفكرة والاجتهاد في تبئير محصلات الذاكرة وإلباسها جلال المحبة والعشق والبذل والعطاء وذلك كله بواسطة تخليدها بالنقوش تارة وباللغة أخرى بالحكي ثالثة".[4]

2-2- تقنية الإيقاع الحكائي

أطلق الباحثون على هذه التقنية عدّة مصطلحات منها: الديمومة، الاستغراق، السرعة، الإيقاع ... ويمكن اختصار حركة الزمن السردي في "ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس

---

[1]-محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، ج1، منشورات دار الأديب، 2008، ص: 16.

[2]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 215-216.

[3]-م، س، ص:30.

[4]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل، ص: 16-17.

بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل"[1]

يشرح برغسون فكرة الزمان على أساس ما يسميه بالديمومة، و "الديمومة ليست لحظة تحل مكان أخرى فهي تتميز بالسيلان، وعدم التجزئة، وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما كان هناك امتداد للماضي والحاضر، ولا تطور ديمومة محددة بدقة، إن الديمومة هي السيلان المستمر للماضي باتجاه المستقبل، وهذا السيلان للماضي يجعله ينتظم باستمرار. وباستمرارية تضخم الماضي، تنمو شخصيتنا وتكبر دون انقطاع، وكل لحظات الحاضر هي إضافة جديدة تنضم إلى ما كان موجودا من قبل "[2]

كما يعلن برغسون في كتابه (la pensée et le mouvement) أن ما نطلق عليه اسم (الحاضر) ما هو في حقيقته إلا (ماض) مباشر. فكل لحظة جديدة تعد إضافة إلى التجارب الماضيات... تتكاثف شيئا فشيئا، مما يوحي باستحالة تكرار لحظة زمنية مرتين.

أما السلاح الوحيد الذي يعيد للماضي حياته في الحاضر فهو الذاكرة. " إن الذاكرة هي جوهر وجودنا، إنها هي التي تضمن امتداد الماضي والحاضر فيتعايشان معاً. إن ماضينا البعيد يتداخل مع حاضرنا ويكونان معازمنا واحدا غير منقطع "[3].

وللإشارة فإن المقارنة بين النظام الزمني للقصة مع النظام الزمني للسرد أمر صعب، إلا أننا سنحاول استقصاء سرعة السرد التي تخضع للتعجيل أو التبطئة، وسنبني تحليلنا على اقتراح جيرار جنيت في دراسته الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات حكائية تتمثل في الطرفين هما (الحذف والوقفة الوصفية)، ووسيطين هما " المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان، والذي سبق أن رأينا أنه يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عُرفيا؛ (...) وهو مصطلح نترجمه بـ " الحكاية المجملة " أو بـ " المجمل " على سبيل الاختصار "[4].

---

[1]-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:53.

[2] -Henri bergson, la pensée et le mouvement, edPUf. PARIS , 1975, P :165

[3]-م، س، ص: 171.

[4]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 108-109.

ويمكن النظر إلى هذه " الصيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها **زق** على زمن القصة و**زح** على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عرفيا:

الوقفة: زح= ن، زق= 0. إذن زح ∞›زق.

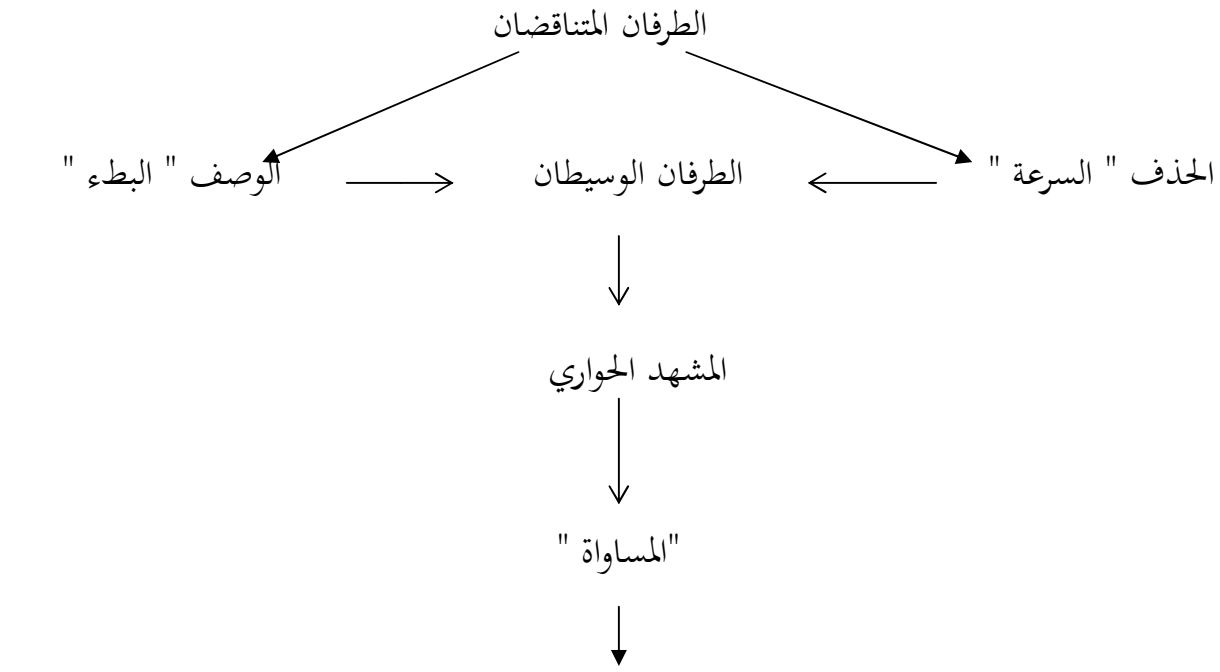
المشهد: زح=زق.

المجمل: زح‹زق.

الحذف: زح= 0، زق=ن . إذن: زح ‹∞ زق. "[1]

ويمكن وضع هذه التَّرسيمة لتوضيح الأشكال الأساسية الأربعة التي اقترحها جنيت لدراسة الحركات السردية التي أشرنا إليها قبل قليل.

[1]-جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، 109.



فيما يلي سنفصل كل حالة بالتطرق إلى أبرز تسمياتها وخصائصها وأنواعها، ثم محاولة تقصي تجلياتها في المتون السردية التي ركزنا عليها في هذا البحث.

2-2-1- الحذف L'ellipse

أسمته سيزا بـ (الثغرة)[1] ، " والثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية، وهناك نوعان من الثغرات:

النوع الأول: هو الثغرة المميزة المذكورة.

وهي التي لا يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جدا مثل: " بعد مرور سنة "، و " مرت ستة أشهر " (...) والنوع الثاني: هو الثغرة الضمنية:

وهي النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصها من النص "[2].

[1]-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 70.

[2]- م ، س، ص: 93.

ويترجمه حميد لحميداني بمصطلح (القطع)[1]، غير أن الترجمة التي عرفت انتشارا في الدراسات النقدية هي (الحذف)، ويعني " المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية، سواء نص السارد على ديمومة هذا الإسقاط (...) أم لا "[2]، إذ " يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويُكتفى عادة بالقول مثلا: " ومرت سنتان " أو " انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته "... "[3].

إن تحليل الحذوف يجعلنا نرتد " إلى تفحص زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد) "[4].

هذا التَّعريف يؤكِّد فكرة أنَّ الروائي يقفز، من خلال الحذف، على فترات زمنية معينة، دون أن يتحدث عما جرى فيها، وغالبا ما تبتدئ المقاطع التي تتوفر فيها مثل هذه الخاصية بعبارات معينة مثل: مرت سنوات، انقضى مالا يزيد على أربعة أشهر...

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

من أمثلة الحذف الصريح قول " الولي الطاهر ": " بعد الليلة السابعة، رفع " القناديز " إليَّ عريضة يطلبون فيها طرد مقيمة بيننا، بدعوى أنها تشوش عقولهم فلا يستطيعون التركيز فيما يتلقَّون "[5].

هنا نصَّ الروائي على مدَّة الحذف المسقطة، وذلك بمؤشر زمني واضح (بعد الليلة السابعة)، حيث لا نعلم ما جرى خلال هذه الأيام السبعة من يوم اِلتحاق الطالبة الجديدة إلى غاية هذا الزمن.

---

[1]–حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 77.

[2]–سمير المرزقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 93.

[3]–حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 77.

[4]–جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 117.

[5]–الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 24.

ومن أمثلته أيضا ما ورد على لسان " عيسى لحيلح ": " وصرت الآن- بعد ست سنوات من الحرب- أعشق التسامح! ...لماذا؟ لأنه لا يقدِّر فضيلة التسامح إلا من كان ضحية الحقد "[1].

فعبارة (ست سنوات) أسقطت الأحداث التي دارت في هذه الفترة.

ولو جئنا لرصد هذه الحركة السَّردية في رواية " فصوص التيه "، لوجدناها كثيرة: " تركُ جدَّتي لمقام سيدي الجبلي كان بعد أن تبيَّن لها غياب أبي، أياما بعد ولادتي ثم وفاة أمي "[2].

ندرك أن فترة غياب الأب كانت في غضون السبعة أيام التي سبقت وفاة الأم، لأن والدة الشيخ الحقاني- الابن توفيت يوم ذبح العقيقة باليوم السابع.

حذفٌ آخر نجده في قول الشيخ الحقَّاني- الِابن: " سألني عن عمري، فأخبرته أني بلغت الأربعين (...) منذ ثلاثة أيام "[3]. فالسَّارد هنا أسقط الأحداث التي جرت له قبل بلوغه سنَّ الأربعين إشارة إلى قلَّة أهمية هذه الأحداث مقارنة بباقي أحداث الرواية.

ومن أمثلته: " سيدي يحيى بن زعيوف سلَّاك الواحلين. الوليّ الزنجي القادم من الجنوب البعيد. حفيد مؤذن رسول الله، الذي جاء مع الريفيّ ليتحول ماءًا به حياة كل ميت عبر مدينة فاس، التي أقام بها لينال إذنَ الهجرة. الهجرة إلى مدينة ندرومة ومجاورة سيدي أحمد البجايي. فبعد أربعين يوما أذِن له الأمير بالخروج فجراً.

خرج ولم يتزود بغير الإذْن.

دخل ندرومة مع الضُّحى راكبا أتانَه بعد مسير سبعة أيام "[4].

في هذه القصة قفز السارد على الحدث، واختصر الزمن واختزل المكان ليُسوِّغ الانتقال عبرهما بالشكل الذي يخدم النص.

[1]-الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص:116.

[2]-عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 61.

[3]-م ، س ، ص: 35.

[4]-م ، س، ص: 112.

حضور آخر للحذف نُلفيه في " تلك المحبة " بعد أن شبت السيدة البتول ونجت من موت محتوم حين كانت صبية، ولما ترعرعت " أطلعتها إحدى بنات خَديم أبيها على قصته مع الذئاب، كما أشيع خبره في نواحي قورارة جهة توات.

قيل قصدت شروين من بعد سنتين تزور شيخها الذي يحصي الحوادث ويرويها ويبصر للفأل والنحس (...) وتنهد، ثم قال: هذه القصة لم أفتح لها سجلا منذ سنين... "[1].

إنَّ سقوط الأحداث بواسطة القَولين (من بعد سنين) و (منذ سنين) سرّع السرد، وجعل القارئ يقف على ما يجب أن يعلمَه من ماضي هذه الصَّبية.

هذه عيِّنة قليلة من الإشارات الدالة على الحذف الصريح الموجود في الروايات، حيث يصعب إحصاؤها كلّها.

إلى جانب الحذف الصريح نجد نوعا آخر من الحذف يستخلص ضمنيا من سياق الكلام، لا يصرح بها الروائي؛ وإنما يقوم القارئ باستنتاجها، بناء على ملاحظة لفقد حلقة من السلسلة الزمنية، أو تبيُّنه لوجود بثْر يستدعي البحث عن مدة المرحلة الزمنية المتخطَّاة. وقد صادفنا نموذجا عن هذا الشكل السردي حيث أمر " الولي الطاهر " الرجال بالقيام بالصلاة والذكر، وقد كان ذلك وقت العشاء، ثم نلقاه بعد ذلك وقد استيقظ ليصلي بهم صلاة الصبح، مما يتضمن ليلة واحدة، أي إسقاط المدّة الزمنية الواقعة ما بعد صلاة العشاء بقليل وصلاة الصبح.

يبقى النَّوع الثالث من الحذف وهو الحذف الافتراضي، هذا النَّوع أصعب من النَّوعين السَّابقين، 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، لاحدَّ لا لمكانه ولا لزمانه، ومحاولة معرفة ذلك، إفساد للحالة "[2]... " طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات، ثم سقط عند أرجل العضباء يتخبط مصروعاً، مرفوع السبابة يتلو الشهادة "[3].

[1]–الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 295–296.

[2]–الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 15.

[3]–م، س، ص: 28.

ومن تجلّياته أيضا: " استفقت من غفوة، كان رأسي على الضريح ويدي اليسرى ممدودة عليه والأخرى ممسكة بالسبحة، على صوت كأنه صدى يأتيني من بعيد. صوت آمر. ومبحوح. لم يدم طويلا. " سلَّمنا أمرنا وأمرك لمن أمر، هو الأول، له ما تقدَّم وما تأخر... والنار تحفظ السر " "[1].

" لم يدر أحد من أين كان نبعه، سوى أن عارفا مرَّ ذات زمن من هنا قال لأحد خلصه من قصرنا: أطلعك على سر لا يكشف إلا لمحب "[2].

" عن الفارس النَّبيل المتوج بالشهامة يعرفه الغول والسعلاة والوحش والفلاة طوى في زوادته الفيافي وبخطوة بين (الهقار) و (أدرار) كان للسيدة عرشا من تلك المحبة "[3].

إن الزَّمن الموظَّف من النَّوع الأخير زمن صوفيّ يأبى الحصر، روحيّ يحقق الِاتصال والتوحد. تذوب في هذا الزَّمن كلُّ الحدود فلا يدرك المرء فيه نقطة وجوده، لتنطلق الجوارح في زمن جديد تعانق فيه كنهَ الوجود والأماكن والأشياء، ومفرداته (المقام، الاعتلاء، التواجد، الدهر، السر، الكشف، الغيبة، العارف، المحبة)هي ألفاظ ذات حضور في الرِّحاب الإلهي تحقق نوعا من التَّواصل الزَّماني ، "فالدَّهر هو الآن الدائم الذي هو امتداد الحضرة الإلهية وهو باطن الزمان وبه يتحد الأزل والأبد "[4].

ومفهوم الأزل عند المتصوِّفة " استمرار الوجود في أزمنة مقدرة غير متناهية في جانب الماضي، كما أن الأبد استمرار الوجود في أزمنة مقدرة غير متناهية في جانب المستقبل "[5].

فالزمان بتلك البنيات اللسانية إدراك باطني قلبي ذوقي للحقائق .

2-2-2- الخلاصةRésumé أو Sommaire

هو التَّعامل مع مقاطع النص بقصر كميّ " ويمكن كذلك تسميته ملخصا (résumé)، وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة "[6]. أي إن " مساحة النص ‹ زمن الحدث (...) ودور التلخيص هو

---

[1]-عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 40.

[2]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 53.

[3]-م، س، ص: 13.

[4]-علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، ص: 168.

[5]-م، س، ص: 160.

[6]-سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 89.

المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ (...) وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدَّة منها:

1-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2-تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

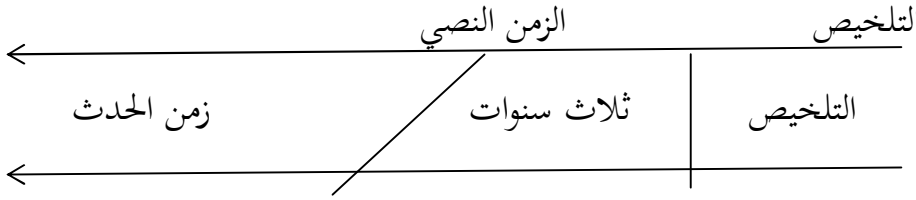
3-تقديم عام لشخصية جديدة.

4-عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5-الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

6-تقديم الاسترجاع.

ويمكن أن نوضِّح هذا النَّوع من السَّرد المختصر الموجز في الرسم التالي:[1]



إن تلخيص الأحداث غالبا ما يرتبط بأحداث وقعت بالفعل، لكن ذلك " لا ينفي وجود خلاصات كثيرة تتعلق بالحاضر وتصور مستجداته أو تستشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث.

ويعدُّ بيرسي لوبوك أوَّل من فطِن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي، وتبعه في ذلك فيليس بنتلي فأشار بوضوح إلى أن أهم وظائف السرد التلخيصيrécit sommaire وأكثرها تواترا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي (...) وتكون هذه العودة التلخيصية إلى الماضي كثيرة التواتر في بداية الروايات فتقوم بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه "[2]

تظهر الخلاصة في الرواية الحديثة كإشارات سريعة لا يمكن فصلها عن لحمة النص السردي، عكس ما كانت عليه في الرواية الواقعية، حيث تأتي- كما وضح جيرار جنيت- كمقطع سردي

[1]-سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص: 80.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 146.

مستقل يوجب على القارئ الرَّكض وراء النص، فيكون التلخيص هنا " أقرب إلى الأسلوب التَّسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي هذا فوق أنه يتميز بالتجريد، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي كان ينشدها لوصف المشاعر وخلجات النفس وهو ما حاول كتّاب تيار الوعي أن يصلوا إليه "[1].

تتجلَّى هذه الحركة السَّردية في مواضع كثيرة من الروايات المدروسة، نحو ما ورد في " الفص الأول ": " خرج الأب يبحث عن تأويل رؤياه. استفسر فقهاء المدينة وعرَّافيها. زار الأضرحة وأقام بها أياما، قدّم الذبائح والقرابين. فما وجد من يفتيه. قصد جبالة، بعد أن قال له مقدّم سيدي أحمد البجايي، إن بها عرافا أوتي الحكمة ومفاتيح الكلم. والعلم درجات "[2].

فخروج الأب في رحلته الطويلة مستفسرا، زائرا، مقيما، مقدّما الذبائح قصد البحث عن خلاص ابنه الذي أصابته لعنة الزاوية، لخَّصها السارد في بضعة أسطر مقارنة بزمن الحدث الأكثر طولا.

وفي فصِّ بن منصور الثاني يُطلعنا صاحبه على العقاب الذي ألحقه الأمير عبد المؤمن بالأسرى بعد مقتل صاحبه سيدي أحمد البجايي،"فقد ساقهم جنوب المدينة.وكانت المرحلة الأولى من العقاب أن أمرهم ببناء أسوار عظيمة (....) دام أكثر من سبع سنوات. فكان منهم البناءون، ومنهم من يجلبون على ظهورهم في براميل خشبية الماء من عين "سيدي بوحجلة"، أو الطين الأحمر من كهف "أغبالو" عند سفح جبل فلاوسن، بعد ذلك (...) أمرهم بدرس كل النباتات بأرجلهم (...) هذه المرحلة دامت هي الأخرى سبع سنوات"[3].

أما هنا فالسارد اختصر مدة أربعة عشر عاما، لخص فيها عقاب الأمير عبد المؤمن للأسرى خدمة لغايات سردية توجيهية.

يختزل "عبد الوهاب بن منصور" الزمن، أيضا، في مساحة سردية أخرى تهدف إلى الإشارة إلى شخصية جديدة هي "الفقير علي" شقيق جدّة الشيخ الحقاني-الِابن، حيث امتلكت هذه الشخصية بعض الكرامات الخاصة قبل وبعد التحاقه بجيش الاستعمار الفرنسي كمجند في الحرب العالمية الأولى:"التزم بغرفته أيّاما (...) خرج من غرفته. كان يبتسم(...) ذهب مع العسكر منذ لحظات (...) وصنعت الحرب أوزارها فعاد بعض المجندين الذين بقوا على قيد الحياة إلى الدّشرة (...) لكن

[1]-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 88.

[2]-عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 16.

[3]- م ، س ، ص:44.

أهل دشرة باب تازة اكتشفوا ذات جمعة، أسابيع بعد عودة المجندين، أن الفقير علي عاد . وحكى أن الألمان أسروه في إحدى المعارك .وظل سجينا عاماً حتى أنه تعلم لغتهم"[1]

هي إذن خلاصة لما يزيد عن خمس سنوات احتلت مساحة صفحتين ونصف من السرد.

لقد عرفت هذه الحركة حضورا قويا في رواية "فصوص التيه"، ذلك بهدف دفع الأحداث إلى الأمام لتسريع وتيرة السرد، وقد ساعد استخدام كل من الحذف والخلاصة على تجاوز التفاصيل الدقيقة التي ميزت الرواية التقليدية.

ولو أخذنا هذا المقطع السردي مثلا:"ولما كان ما بعد ثلاثين ومائة يوم أطلت فوجدت السعف غير لونه والرمل لبس غضبه والرجال قنعوا وجوههم بالماء والنساء ائتزرن بالريح "[2] .... لوجدنا أن السَّارد أسقط زمنيا الأحداث التي عقبت إشهاد البتول الشيخ عبد الغني أنها أعتقت عبيدها العشرين إلا من رغب في البقاء يخدمها حرّاً، وقد قُدرت بثلاثين ومائة يوم.

استعمل "الطَّاهر وطار" هذه الحركة السَّردية عن طريق توظيف صيغ تعبير توحي بالحذف في البداية ثم يعقبها بتسليط الضوء على أهم الأحداث المحذوفة سابقا كقوله :"أعرف المنزل ومن فيه، فقد كان مأوى لنا عدة سنوات صاحبه شاب يتاجر بين الداخل والخارج ، في رحلات الصيف والشتاء والربيع والخريف وكل شهر وكل أسبوع ، نحو إيطاليا وتركيا وبريطانيا وبعض بلدان جنوب آسيا. تجارته، ورأسماله وبيعه وشراؤه يقومان على أموالنا، وقد كان لنا طيلة سنوات نعم السَّند والمعين، فأمدنا بكل ما نحتاج إليه، واستجلب لنا من مالطة كميات هائلة من السلاح والذخيرة، ووسائل الاتصال.[3]

وغير بعيد عن هذا المقطع نجد هذه القطعة السردية التي يقول فيها السارد:"-نستطيع أن نتخفى هنا عشرة أيام على الأقل ، قال صاحب المنزل لأفراد أسرته الذين كانوا يلحون عليه في الرحيل والانتقال إلى العاصمة ككثير من أثرياء الحي .المخبأ مزود بالهاتف، وستأتينا النجدة، حال طلبها ، وسنطلبها ،حال ظهور أية بوادر شر ، لا قدّر اللّه.

[1]-عبد الوهاب بن منصور ، فصوص التيه،ص: 81-82-83.

[2] – الحبيب السائح، تلك المحبة ، ص318.

[3]– الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي،ص:86

لكن ليلتها، انقطعت الحرارة من كل هاتف. قطعت الأعمدة الخشبية في كل محيط الحي ،كما نسفت محولات الكهرباء "[1] .

مجمل هذه الفقرة متعلق بالحاضر المستشرف على المستقبل، لخص السارد أحداثه من خلال قوله (عشرة أيام على الأقل)، لكن شيئا من هذا لم يحدث بسبب انقطاع حرارة الهاتف ونسف محولات الكهرباء .

2-2-3- المشهد Scène

إذا كانت الخلاصة تختص باختصار الأحداث بوتيرة سردية سريعة، فإن المشهد "يقع في فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة شحنة خاصة"[2] هنا يتحقق ذلك التزامن بين الحدث والنص، فيشعر القارئ بالشخصيات في حركتها وسكونها وتحدثها وتصارعها وتفكيرها.

يقرب في المشهد حجم النص القصصي من زمن السرد،" ويقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود Répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية ..وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به..فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهينة.. وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة"[3]

ونظرا لدور الحوار الفعَّال في تحقيق التَّوازي والمساواة بين زمن القصة وزمن الخطاب، كشفت "مها حسن قصراوي" عن وظائف المشهد الحواري، ولخَّصَتها على النحو التالي:

"1- العمل على كشف الحدث ونموه وتطوره.

2- الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر وبالتالي تعبر عن رؤيتها ووجهة النظر تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، فنرى الشخصية وهي تتحرك وتمشي وتتصارع وتفكر وتحلم.

---

[1]- الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ،ص:88

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:94

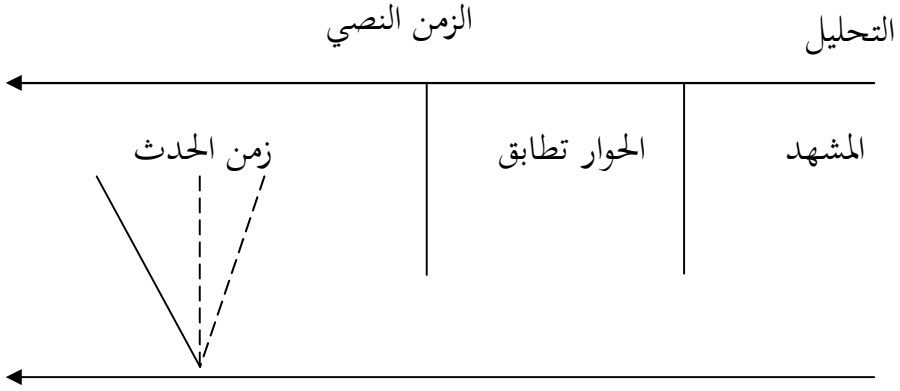
[3]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:166.

3-احتفاظ الشخصية بلغتها ومفرداتها التي تعبّر عنها.

4- يعمل الحوار على كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة والحيوية فيه.

5- يعمل الحوار على تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي، ويعطيه المشهد إحساسا بالمشاركة في الفعل".[1]

ويمكن تشخيص المشهد من خلال هذا الرسم التوضيحي:[2]



2-2-3-أ-المشاهد الحوارية

يحضر الحوار Dialogue في المتن السردي بشكليه (حوار بين الشخصيات وحوار داخلي)، واستخدامه في السرد 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 وصيرورته"[3]

ويعرف "مرتاض" الحوار بأنه "اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية.و يجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي"[4]

[1]- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص:240.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:80.

[3]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، دار النشر دحلب،2007، ص:83

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:116.

من المشاهد الحوارية المفارقة، تلك التي أوردها الروائي " بن منصور" على شكل حوار دار بين الشيخ الحقاني الأب والجنية الملكة بن ستوت، يقول:

أعبر مسافات العشق النائم في المطهر.

أتحدى حواجز العادة.

تخرج المرأة من حطام الذاكرة.

تحادثني في الموت والحياة.

قالت ، الموت أمنية الضعفاء

قلت، هو ميراث كل حي

قالت، علينا أن نختار كيف نموت.

قلت، وكيف نحيا.

صمت الحياة يرافقنا.

يتحلل هواء منثورا في تجاويف جسدينا.

بين شهيقي وزفيري، أرسم خريطة اللذة في داخلي.

قلت، وأنت ؟

قالت، أختار البقاء.

قلت، الموت امتداد وبقاء أبدي"[1]

يثير هذا المشهد الحواري ثنائية (الموت / الحياة) من المنظور الصوفي، وقد صاغها السارد بصيغة عجائبية جمعت بين شخصية واقعية وأخرى عجائبية متخطيا حواجز العادة.

يعبر المتصوفة عن ثنائية (الموت / الحياة) تعبيرا آخر هو (الفناء / البقاء) فالفناء هو فناء الجسد الظاهر، والبقاء بقاء الروح الباطنة.

[1]- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: .41 -42.

إنه الموت الذي يهدف إلى خلق معنى جديد للحياة، لأن الحياة الأبدية الباقية هي حياة روحية. والفناء أعلى درجات الحياة الباطنية الصوفية، وهو يحدث نتيجة اتحاد الإنسان باللّه .

حوار آخر يدور بين سيدي عبد الرحمان "الولي الدرويش، الذي جاء المدينة ذات صباح بارد في أسمال بالية، فعطف عليه أحد الأعيان بالجامع الكبير عند صلاة الصبح بجلاّبة مصنوعة من وبر الجمال فرفض الصدقة"[1] ... وبين الناس الذين ظنوا أنه إنسان مجنون.

" أشاح بوجهه عنهم وقال كمن يحدث نفسه:

-لقد تخليت عن كل شيء... حتى عقلي .

سار خطوات أضاف دون أن يستدير إليهم:

- المجنون ليس من فقد عقله، إنما هو من فقد الحقيقة .سمعوه فتضاحكوا بينهم إلا صاحب الجلابة فقد أدرك أن وراء هذا الشيخ سر. تبعه. اعتذر عن ضحكته الأولى ودعاه إلى بيته، فرفض بأدب قائلا: البطن إن جاعت طلبت، وإن شبعت استراحت.ولا أرغب في السكن عن طريق الطلب لحظة.

-اِعلم أني لم أفهمك، لكني متأكد أنك صاحب سرّ.

-من أجل السر التمسنا الطريق.

-أي طريق.

-طريق السر.

- لم أفهم.

-ومتى كان العقل بمدرك للأسرار؟[2]

إن أهم ما ميّز الحوار هو أنه – بأسلوبه الخاص- سما إلى درجة الخطاب الصوفي الذي ينبني على لغة المتصوفة المتوافقة مع مواجدهم الداخلية، وهو خطاب يخلو من ميزة التواصل السهل مع الآخر لما يحويه من إشارات ورموز يصعب فكها إلا إذا تسلح المتلقي بالمعجم الصوفي وأقوال المتصوفة.

[1]- عبد الوهاب بن منصور ، فصوص التيه ،ص:87

[2]- م ، س ، ص:87-88

لقد بث السارد فكرَتيْ (السرّ) و (الحقيقة) لدى المتصوفة من خلال شخصية سيدي عبد الرحمان الذي أراد أن يسلك طريق المعرفة الباطنية المرتبطة بالمطلق، يتوسَّم من خلالها بلوغ القصد والوقوف على باب السرّ، وما استلهام الروائي المعرفة الصوفية إلا ليؤسس لإشكالية (الباطن/الظاهر) التي تعد من أهم خصائص الخطاب الصوفي.

"قيل: وضع الله تعالى خمسة أشياء في خمسة مواضع: العز في الطاعة، والذل في المعصية، والهيبة في قيام الليل، والحكمة في البطن الخالي، والغنى في القناعة"[1]، هذا يؤكد لنا أن التملُّص الذاتي وتألُّق الذَّات الشَّاردة وتيهان الرُّوح مسالك ومعارج للترقِّي في المقامات بلا نهاية حتى يدرك الصوفيُّ السرَّ، وليست العبادة لديه وسيلة بل غاية تحقق المحبة والقرب. هكذا نظر الولي صاحب السر، في المقطع السابق، إلى النعم والبلاء الذي نزل به، وأصبح العذاب والأذى اختبارًا له صقله بُعده عن العقل.ومن أراد بلوغ السر والحكمة فعليه تحمل تبعات الطريق والرسالة.

المنحى نفسه يختاره "الحبيب السائح" لشخصياته التي تحرَّكت في الصَّحراء كفضاء عجائبيّ وغرائبي مدَّ المتلقي بقيم جمالية تقاطع فيها الإيجابي مع السلبي، تسنو وتنطفئ كما الحلم.

كهذا الحوار الذي دار بين باحيدة الطالب وجولييت الراهبة على امتداد صفحات، جعلنا السارد فيه ننتقل بين أبواب الحياة والدين والتصوف والحب والأدب والصحراء...

"سكتت ممعنة ثم استوقفته: ولكنك أنت لم تقل لي ما الذي يبقيك هنا .

فأخذ يدها :كنت أنتظرك. فضحكت تمديدها لِيده الأخرى: في صحرائك؟ فكفاه ذلك كسر قيد تردده: الحياة كلُّها صحراء، كما يقول الحكماء. والمرأة هي الجمل الذي به يقطعها. فاستغربت: لم أكن أعلم هذا ! فهمس لها على شفا من أذنها: عندما نختار نصبح ملزمين بأن نأخذ كل شيء أو نترك كل شيء. هكذا الصحراء ! بقدر ما تبدو معطية الروح أمانه والقلب سكينته فهي صارمة في الخيارات الثنائية، أهل ووحشة، برد وحر، عصف وصمت، اللّه والتوه لا شيء بينهما، الحقيقة والضلالة، لذا كانت من أقسى الطبائع في الانتقاء، لا تنسى أن تختبرك دون إشعار مسبق . فإن فشلت هزمتك. فقالت له: أي فشل؟ فقال لها : ألا تصبري على عقلك ليدرك أن الكون كلّه بما نراه

[1]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص:289.

ونحسه ونتخيله ناجز بفعل الحقيقة الواحدة وآيل إليها. ونحن البشر تجلي هذه الحقيقة التي لا جزء لها".[1]

وما يلاحظ ،أيضا،كثرة الوقفات المشهدية وطولها في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، حتى أنها تستغرق في بعض الأحيان صفحات عديدة، كذلك المشهد الحواري الذي استغله المؤلف لعرض الفحص الذي أجري:

-ماذا حدث لك البارحة؟

-أولا تعلم يا مولاي؟

-وكيف لي أن أعلم، وأنا كنت في الحضرة، ثم إن الأبواب موصدة دونكن.

رفعت حاجبيها النونين مستغربة، ثم قالت في لا مبالاة:

-ما يحدث كل ليلة عند منتصف الليل يا مولاي الولي الطاهر".[2]

ونحن، من الصفحات الأولى لهذه الرواية، نُلقي هذه التقنية تتجسَّد، " وهي حوارية حول أوضاع الجزائر التي مرَّت بها، وحوارية النص المبدع، وحوارية النص والقارئ، وهي حوارية الحضور والغياب، وهي حوارية الوجود والعدم، وهي حوارية الأنا مع الأنا وحوارية الأنا والآخر، وهي حوارية اللغة لما تريد أن تنتصر على اللغة باللغة داخل اللغة"[3]

2-2-3- ب- تجلِّيات الحوار الأحادي Monologue

من ضمن ما تشي به النُّصوص السَّردية المختارة سمة الارتكاز على الحوار الدَّاخلي أكثر من ارتكازها على الحوار الخارجي، والمنولوج هو الآخر يجسِّد عمقَ إحساس الشَّخصية الذي يُنقل إلى المتلقي بنفس الحدَّة والتأثير الذي تحسُّ به الشخصية.

وقد تباينت الكتابات النّقدية العربية المعاصرة في تحديد هذا المصطلح تحديدا دقيقا، فمِن النقاد من يسمِّي المونولوج ب (الحوار الباطني)، ومنهم من يطلق عليه اسم (المنولوج الداخلي) أو

[1]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:244- 245.

[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:61.

[3]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص:83- 84.

(المناجاة)؛ إذ نجد الدكتور عبد الملك مرتاض يعرف المناجاة بقوله: "المناجاة حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمية تندسُّ ضمن اللغة العامة المشتركة بين السَّارد والشَّخصيات، وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوْح..."[1]

هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد الدكتور محمود السمرة في ترجمته للكتاب (ليون إيدل) يستعمل مصطلحا آخر في قوله : "إنَّ اصطلاح (المونولوج الداخلي) يصبح نعتا مفيدا لبعض الآثار القصصية ذات الطبيعة الوجدانية الذَّاتية المدعومة، المكتوبة من وجهة نظر فردية مفردة"[2]

اتَّخذ المنولوج منحنى البَوح إلى الذَّات بالخوف من الوباء وضبابية الفَيف واختفاء المقام الزكي." ما الذي حدث؟ أهي خشية من الوباء أم هو دفن للأحياء؟ أم هو قصر خدعة بينما الحياة تجري في مناطق أخرى؟ ماذا أصاب هذا الفَيف؟

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"[3]

وقوله أيضا: "يا إلاهي مع أن الكون كونك، فإني لا أدري أينني منه، أعلى الأرض أم في كوكب غيرها، أفي الحياة الدنيا، أم في الآخرة الباقية."[4]

كثيرا ما رسَّخَ المونولوج الأجواءَ الصوفية في الرواية. "لعلَّها الرُّوح تخفق توْقًا، لشيء منها، وقع، في هذا الفَيف"[5]، "ينبغي أن لا أستسلم لهذه الحال، أكانت امتحانا ربَّانيا أم خدعة شيطانية لعرقلة العودة إلى المقام الزكي"[6]. إنَّه الاستعداد الروحي لدى "الولي الطاهر" المبني على العالم الماورائي، عالم يكتنفه عدم الثبات والغموض.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:120.

[2]- ليون إيدل، القصة السيكولوجية، ترجمة: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، 1959، ص:125.

[3]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:45.

[4]- م، س، ص:54- 55.

[5]- م، س، ص:82.

[6]- م، س، ص:19.

تواتر هذه الحالات الصُّوفية، وغيرها، عن طريق المناجاة، جعلت الحدث الصوفي بنية أساسية نقلت السَّرد إلى تلك الأجواء الحالمة البعيدة، التي ينزل من خلالها الولي إلى الواقع العربي ليكشف أزماته فيرى الأوهام التي تصنعها الأمة في رحلتها نحو السّراب فضلّت الطّريق في ليل طويل.

وباعتبار أنَّ سبيل الولي هو العروج نحو المقام الأعلى، نجده يجوب الفَيف استجابة لحقيقة المعرفة، فالمتصوَّفة يرون " أن الأولياء لهم معارج وإسراءات روحية يشاهدون فيها معاني متجسدة في صور محسوسة للخيال يعطون العلم بما تتضمَّن تلك الصور من المعاني، ولهم الإسراء في الأرض وفي الهواء غير أنَّهم ليس لهم قدم محسوسة في السَّماء".[1]

والمقام حينذاك يمثل رؤية قلبية تدرك بها حقيقة المعرفة التي تمثلها رمزية "بلاَّرة".

أمَّا رحلة التَّقصي التي عاشها "الشيخ الحقاني الابن" فهي تشبه الحلم؛ إذ تجده يعيش مغامرة وجودية، يسير فيها على خطى والده، يعدّ خطواته، تتقاطع لديه الأزمنة والأمكنة، تتلاءم وتتنافر بما ينسجم وحالة التيِّه التي يعيش تفاصيلها ."بقيت أنا وحدي ولا أحد غيري، على الطريق تائها وسط الساحة.

أنا المركز.

أنا الحائر، التَّائه بين بابين، باب الأمير وباب سيدي يحي، فأيّهما أطرق؟

أنا الواقف. الواقف بينهما، وقد تساوى عندي اليمين والشّمال، وتشابهت أمامي الطرق بعد أن تخلَّى عنِّي الرَّفيق"[2]

على هذا النَّحو شُحن المونولوج في الرواية بتِيهٍ تَهْندسَ دائريا تشيع منه أجواء صوفيَّة يتدرج فيها الشيخ الحقاني- الابن- كشخصية صوفية- صوب المعرفة الحقة، لأن الصوفي عارف "قادر بحكم حقيقته على الوصول إلى المعرفة الحقّة الباطنة المستترة وراء حجب الوجود وحجب الإنسان نفسه"[3]

ومن تجلِّيات المونولوج ما نجده عند "مبروكة" تناجي به نفسها بعد قراءتها كرَّاسة جبريل واكتشافها فضاعة القتل والتَّنكيل قصد الابادة والانتقام: "فوضعت الكراسة على جانب من المائدة

[1]- آمنة بلعلي ، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، 2001، ص:179

[2]- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص:105.

[3]- آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص:179.

وتنهَّدت عميقا منتظرة أمرا ما من سيدتها التي لم تحرِّك يدا ولا شفة تقوم سارحة حيث لم يبلغ خيال مبروكة حدّا، منصرفة بالصَّمت المهيب نفسه إلى الجنان تاركة إيَّاها صوتا انقضى أثره كي تعود إلى حالها تحس رضًّا في مفاصلها وغليانا في رأسها، بالشدة نفسها في قراءتها الأولى، وأسئلة مثل هرج طيور نخلة في قيلولة: لمَ يخفي عنها جبريل أمرًا بهذه الفداحة؟ ولم يسكت النّاس، هنا، عن تلك الوقائع التي حدثت في بلادهم؟ ومن هو جبريل بالضَّبط؟ وكيف لها أن تظل لا تعرف رجلا أحبَّته وهو صامت مثل معبده؟ ولم لا يحدِّثها، أو يقرأ لها كما تقرأ له؟ لا المعلم، من قبل، حدَّثها هنا ولا الأستاذ ولا الطالب ولا الشّيطان عن مثل ما قرأت؟"[1] هي الحيرة التي خيَّمت على قلبها، سحقت بها المسافة والزمان وأنزلتها في نفق مظلم لا تشعر فيه إلا بالحنق على جبريل والحقد على القائد روبير أرنود.

نلاحظ أن الحوار بنوعيه الدَّاخلي الخارجي أضفى على الرِّواية مَسحةً جمالية؛ ساهمت في تنويع الأسلوب بين السَّرد والحوار، كما ساهم في الكشف عن أغوار الشخصية قصد التطلع إلى ما يستشرف من أحداث.

2-2-4 الوقفة الوصفيَّة Pause

أطلق عليها النقاد اصطلاحات أخرى مثل السُّكون أو الاستراحة، وتهدف -كما المشهد- إلى جعل السَّرد الرِّوائي يتباطأ أو يتوقف، وتحصل الوقفة "من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي، تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية"[2]

ويتعلق الأمر هنا بتوفير الراوي لمعلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات، ويكون زمن الحكاية هنا معادلا لقيمة زمنية معينة (ن)، أما زمن القصة فيكون معادلا لقيمة صفر.

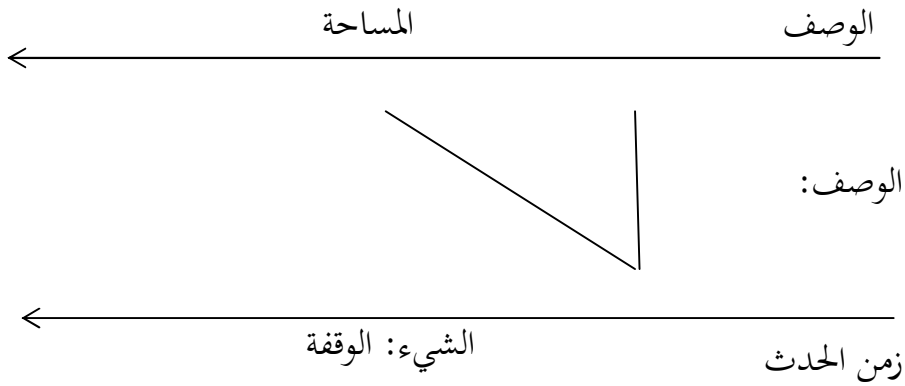
هذا يثبت أن الوقفة الوصفيَّة تشترك "مع المشهد في الانشغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث.. أي في تعطيل زمنية السَّرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر،

[1]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:221.

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

ولكنهما يفترقان، بعد ذلك، في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة"[1]

والرَّسم البياني[2] الموضح أدناه يمثل ذلك:



إن الرسم البياني يعني أن يعلَّق السرد ويتبادل المكانة مع الوصف، إنه يختفي لصالحه إلى حين، فيستقل الوصف بذاته. ومن المعروف أن الوصف يلائم الأشياء أو الكائنات التي قد تكون في حالة سكون، في حين أن السَّرد يلائم الأفعال والحركات.

هناك نوعان أساسيان من الوقفة الوصفية، وتوضحهما مها حسن قصراوي بقولها: "يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشَّخصية والحدث، وبالتَّالي تعدّ الوقفة الوصفية جزءًا أساسيا من سياق السَّرد والنوع الآخر من الوصف حيث لا يرتبط بعلاقة جدلية متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى. فيشبه بذلك محطات استراحة يستعيد فيها السَّرد أنفاسه ويعدّ الوصف في النوع الأول وسيلة تخدم حبكة النص وعناصره، وفي النوع الآخر، يتحول الوصف ليكون غاية في حدِّ ذاته"[3]

لا نكاد نجد رواية تخلو من الوقفة الوصفية، ونظرا لأهميتها جنح الكثير من الدَّارسين إلى دراسة العلاقة بين عنصري الرواية والوصف على أساس الوظيفة، وقد أشار بعضهم إلى وظيفتين وبعضهم الآخر إلى ثلاثة وظائف.

لدى "حميد لحميداني" تتحدد وظائف الوصف- بشكل عام- في وظيفتين أساسيتين:

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:175.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:80.

[3]- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص:247.

- **الأولى جمالية:** والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكِّل استراحة في وسط الأحداث السَّردية.
- الثانية **توضيحية** أو **تفسيرية:** أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي".[1]

أمَّا "حبيب مونسي"[2] فيرى أن الوظائف تلازم في جميع الأحوال ثلاثة أنشطة:

- **الوظيفة التجميلية.**
- **الوظيفة التَّصويرية.**
- **الوظيفة التفسيرية.**

مع الإشارة إلى أن الوظيفة التَّصويرية هدفها إيهام القارئ بواقعية الواقع الموصوف بتفاصيله الصغيرة.

لكن هذا الوصف الذي يدَّعي تمثيل واقع موجود مسبقا، هو موجود في الرواية الواقعية. أمَّا الآن في الرواية التجريبية فلا يحاول إلاَّ أن يؤكد وظيفته الخلاَّقة التي تترفَّع عن المعنى الواحد ويخوض سابقا في اتجاه معاكس للمعنى.

هي الفكرة التي عبَّر عنها "آلان روب غرييه" في مكان آخر، حيث قال: "لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميَّز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما، أمَّا الآن فلا نتحدَّث إلاّ عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء، ولا تعبِّر عن معنى".[3]

بالتَّالي نستنتج أن الوصف في الرواية الحديثة لم يعُد يهتمّ بالتَّفسير والتَّزيين، بقدر اهتمامه أن يصبح الوصف- في حدِّ ذاته- غاية خلاَّقة.نخلص إلى أن الوصف يشكِّل صورة المكان، في حين أن السَّرد يشكِّل أداة الحركة الزمنية في الحكي (...) ولذلك يكون للرواية- أية رواية- بعدان: أحدهما أفقي يشير إلى السَّيرورة الزَّمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث،

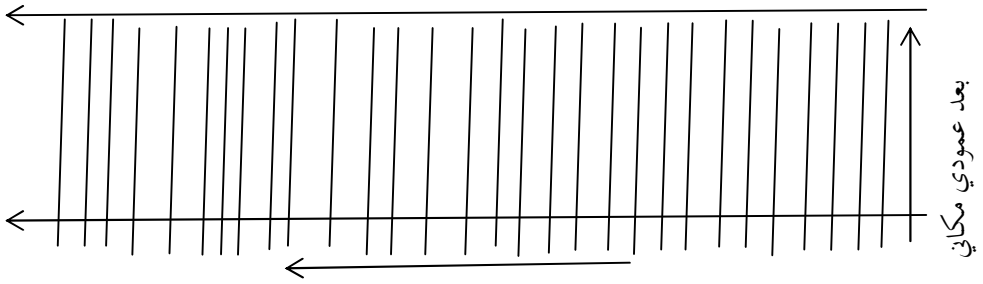
[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:79

[2]- ينظر:جبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص: 215- 216.

[3]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص: 166- 195.

وعن طريق اِلتحام السَّرد، والوصف ينشأ فضاء الرواية، ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالي":[1]

فضاء الرواية



بعد أفقي زمني

علاقة التنازع النصي بين السَّرد والوصف عبَّر عنها الدكتور عبد الملك مرتاض بقوله: "الوصف أصل في الإبداع والسَّرد مجرد مظهر أو تقنية لذا فهما يتمازجان، وحيث يحضر الوصف يضعف السَّرد بحيث يمكن تمطي الكلام أو تسطيحه. فالوصف ألزم للسَّرد من السَّرد للوصف. إذ غاية السَّرد إنَّما ترتبط بتحرير الوجه الزمني الدرامي للسَّرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن وعرقلة تعاقبه عبر النص السردي".[2]

لقد وردت في رواية الطاهر وطار عدّة وقفات لها علاقة بالشَّخصيتين الرَّئيسيتين (الولي الطاهر، بلارة)، أو حتى بعض الشخصيات الحقيقية كالإمام الخميني، وعيسى لحيلح....

"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، الطابق الذي يليه، خاص بتعليم القرآن الكريم، والشريعة، وبعض 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 للطالبات والمريدات. الذي يليه، نصفه للمؤن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدّون دروسهم. الطابق السابع.

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السَّردي، ص:80- 81.

[2]- عبد الملك مرتاض، عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع 1994، ص:306.

خلوتي وطريقي إلى حبيبي"[1]

لقد اختصَّت هذه الوقفة الوصفيَّة بوصف القصر الذي طالما بحث عنه "الولي الطاهر" ولم يجده، فبقي حبيس مخيِّلته، وصفه بدقَّة إيهاما بوجوده وواقعيته. إنَّ معرفته بالمكان تحررت من كل معيار عقلاني، لأنَّ "الإدراك الخيالي- العرفاني هو إدراك للأشياء في كلّيتها، وفي أشكالها البدئية- الأصلية. إنه المكان الذي تنشأ فيه معرفة ما لا يوصف، وقول ما لا يقال. وهو إذن أوسع من الإدراك الوضعي".[2]

وفي مقام وصفي آخر يحتفل "عمِّي الطاهر" بالتفاصيل لتدل على انفعال مكثف يتعالق فيه المحسوس باللاّمحسوس: "حَمِي الوطيس واشتدّ. وارتفعت الحناجر تكبِّر من هذه الضفة ومن تلك. كانت البنادق تسعَل والرصاص يغرِّد من ضفتي الوادي، وكانت المدافع تنبح من قمم الجبال . العرق يتصبب والغبار يتطاير والحُفر تنفتح، والدخان يصبغ لون السَّماء الأزرق، والدماء تصبغ التراب والماء معا".[3]

هذا المقطع يشي بأن الوصفَ "لا يُحدث دائما التوقف داخل زمن السّرد، لأنه يصبح هو نفسه سردًا، وينتج ذلك من كونه يتعالق مع بصرية ما، حيث الحركة تتبع في رصف التفاصيل حركة رصد العين للأشياء- سواء كان هذا الرصد خارجيا أو داخليا- وإذن فإن التفاصيل تتبع في نظامها نظام الرؤية داخل وعي الشخصيات"[4]

وإذا ما تجوَّلنا في سراديب فصوص " بن منصور " حتما سنجد توظيف كبيرا لهذه التقنية من ذلك ما وُظِّف لغاية جمالية (تزيينية) نحو:"واضطرت لعبور المدخل المقوّس في الأعلى، والذي لم يكن طول ارتفاعه يزيد عن متر ونصف، أن أنحني راكعا. غمرتني رائحة البخور. شعرت بالخوف بعد ما عدت أرى إلا دخانا يتصاعد ويتكاثف عند السَّقف (...) وجدت نفسي أمام شيخ زنجيّ طاعن في السن. لحيته بيضاء طويلة ممشوطة عليها آثار الحناء. يلتحف عباءة بيضاء، ويضع على رأسه عمامة صفراء. في يده اليمنى يمسك سبحة حبَّاتها من نوى حبّ الزيتون مربوطة بخيط أخضر. كان

[1]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:21.

[2]- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:164- 165.

[3]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:29.

[4]- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، ط1، 2009، ص:78.

جالسًا القرفصاء في صدر الزاوية قبالة الباب على لحاف من القطيفة الخضراء. وعلى جنبيه صفّت وسادات من نفس اللون. فوق رأسه، على الجدار المطلي نصفه السفلي باللون الأخضر ونصفه العلوي بالأبيض، عُلقت لوحة، كُنت قد رأيت مثلها في بيت حكيم جبالة، بها رسم شجرة خضراء مورقة يتدلّى منها ثعبان طويل. قال لي الحكيم أنها شجرة المعرفة يتدلّى منها الشيطان الرَّجيم متنكِّرا في صورة ثعبان. وعن يمين اللَّوحة رسم هلال وكفّ باللون الأحمر".[1]

هو وصف ملمّ للشيخ الزنجيّ وزاويته، حصل "نتيجة إرغام تحويل المدرَك بصريا إلى وصف مدرَك من خلال الكتابة. وبما أن الكتابة السطرية تمنح جملة مهيمنة تلملم شتات الشيء، فإنها وإن تبدو موحَّدة، تتجزأ بفعل متتالية من الجمل القصيرة عن طريق خدعة الطباعة (النقط والفواصل)."[2]

وقد شكل هذا الوصف علامة دالة- إلى حدّ ما- على الانطباع النفسي الذي وجدناه لدى شخصية الشيخ الحقاني-الِابن.

نموذج آخر نجده على لسان الشَّيخ الحقاني- الابن: " سرت.

سرت لا أعرف وجهتي.

سرت محاذيا سور المدينة القديم، الذي حمى المدينة قرونا، عبر الطريق الذي جئت منه. هبَّت نسمة باردة. تدثَّرت بملابسي. تأملت القمر. كان ساطعا. نوره طغى، فاضطر الظلام للتَّلاشي. لم يكتمل بعد. اكتماله سيكون في الليلة القادمة. ومع الاكتمال سيكون خلاص أبي من نذره. الخلاص الذي خرجت من أجله. الخلاص الذي يفك قيد أبي من أسره"[3]

الخلاص، إذن معلق باكتمال نور القمر، وكما النذر معلق بالوجود، نجد "ابن عربي يجعل الاسم "النور" مبدأ الوجود والإدراك، لذلك كل وجود أو خير فهو: نور، لأصله الإلهي في مقابل العدم والشر (ظلمة- أصل كوني)".[4]

[1]- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 27- 28.

[2]- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص:22.

[3]- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص:59.

[4]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص:1082.

أما "الحبيب السائح" فقد تمرَّد على اللغة وتجاوز الدلالات المعيارية لأدلتها، وتلاشت طبيعة الإدراك إزاء الأشياء والأماكن والشَّخصيات، حيث تنهار الدلالة بفعل الكتابة الإبداعية التي تجسد الموصوف لتنزاح وتدخل "مجال التمثيل الرمزي الرّحب، والمعقد، الذي هو قمين بتشذيب الألفاظ، ونفضها من دلالاتها المتواضع عليها، بفعل تموضعها داخل سياق جديد يتيح لها الإشعاع بدلالات تحبل طراوة وجِدّة...."[1]

ولإعطاء الدليل على ذلك، تكفي قراءة هذين النموذجين الوصفيين المأخوذين من رواية "تلك المحبّة":

"وقد كنت رأيت أدرار قبل أن أدخلها في الكلمات تصلني مثل صرصرة (أم قرين) أو حسيس أجراس في العاصفة تنتتر نفسها من سطور كتاب أصفر الصفحات تورقه يد من ضياء ورمل فتلج عيني لتنتضد في رأسي ثم لا تلبث أن تنعكس مني على أي جدار طوبيّ أمامي لأقرأها. بأربعة أبواب، اثنين اثنين شرقا نحو غرب وجنوبا نحو شمال"[2]

"يا نخلة ضامنة مثقلة بالنعمة ! لو كنت أعرف شجرا غير النَّخل أكثر رشاقة وأوفر آلاء وأطول عمرا في القفار وأعظم هيبة وأجلّ صمتا لشبَّهتك به فلقلبك خضرته، ولشعرك لون تمره، ولوجنتيك ألق شمس الصبح على رمله، ولريقك مذاق رحيقه، ولأنفاسك رائحة ياسمين زنجبار في بساتينه، ولشفتيك عكرة حناء (تامست) في جنانه، وفي مشيتك وقع من اهتزازه بالشمول متهدّلا بالعراجين، ولمن يراك فيشتهيك حرقة في حشاه كلظى ليل (تيمياوين) ووحشة حمادة (تنزروفت)، ولفرقتك، إن وله بك، نار المنتظرين ليلا في توه الفلوات أن تظهر نجمة القطب"[3]

ومما لا شك فيه أنه كان لتلك الوقفات دور هام، رغم أنها توقف مسار الحركة السَّردية، أحيانا، إلا أنها توفر مساحة أو فضاء لاستعادة النَّفَس، وكأنها لحظات خاطفة تقع خارج زمن القصة مما يعطي فترة استراحة.

[1]- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص:25.

[2]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:20.

[3]- م، س، ص: 21- 22.

2-3 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.

لم يدرس النقاد التواتر "إلاَّ قليلا حتى الآن. ومع ذلك فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السَّردية"[2]

2-3-1-أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

الحكاية التفردية Le récit singulatif | خ 1 /ق1

وهي الحالة الأكثر ورودا في النصوص السردية، لأنه ما من نص يخلو من أحداث ترد تلقائيا، ولا تبرز هنا خاصية التكرار، بشكل منطقي، سواء على مستوى القصة أو الخطاب، وهذا التوافق بين المنطوق السَّردي والحدث السردي على مستوى التفرد اقترح له جيرار جنيت اسما قائلا: "غير أنني أقترح أن أطلق عليه اسما حتى أبيِّن تبيانا أنّه ليس إلا إمكانا من إمكانات أخرى، إني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية التفردية- وأتمنى أن تكون لقطة شفافة، بالرغم من جدَّتها، وسنلطفها أحيانا باستعمال الصفة "مفرد" بالمعنى التقني نفسه فنقول: مشهد تفردي أو مفرد"[3]

ومن أمثلته في "تلك المحبة": أما أختك فقد أقمنا لها مناحة في الحوش الخارجي مُدَعين وفاة جدك (..) وفي الدهليز عقدنا لها القران مع ابن عمها على الشَّريعة المحمَّدية"[4]

مثل هذا المشهد يتكرر مع شخصية عبد الله عيسى لحيلح الذي "أجبر على هجر مدرج الدراسة بجامعة قسنطينة، ترك طلبته وطالباته والقلم والقرطاس وجاء يعظ ويرشد ويفتي ويقتل"[5]

---

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

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص:129.

[3]- م ، س ، ص:130.

[4]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:33.

[5]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:117.

نفس الأمر يتكرر في رحلة البحث عن مكان يُدفن فيه سيدي أحمد البجايي: "غاب المؤرخ عن الجنازة. تحجَّج بإسهال عظيم أصابه للأمير، الذي لجأ إلى العرَّاف يستفتيه في الحجّة"[1]

2-3-2 أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية

حكاية تفردية | **ق ن / خ ن**

هو شكل آخر للسَّرد، حيث يطابق تكرار المقاطع النصية فيه، تكرار الأحداث في الحكاية، "فمن وجهة النظر التي تهمّنا هنا، أي علاقات التواتر بين الحكاية والقصة، يظل هذا النمط التَّرجيعي تفرُّديا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدّى فيه- حسب تماثل قد ينعته رومان ياكبسن بأنه أيقوني- التوافق مع تكرارات القصة. ومن ثم فالتفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين، بل يتساوى هذا العدد"[2]

ومن أمثلة هذه الحالة التي يتعادل فيها التكرار في القصة كما في الخطاب:

"استدار. لكن المقام ظل يقابله. استدار من جديد فوجد نفس المقام. ظل يستدير، حتى أكمل دائرة برمتها، وظل المقام يتعدّد".[3]

"في الليل باتت العواصف الرملية، على غير تقدير الأرصاد، تهبّ شديدة. وفي الصباح هدأت قليلا بما يكفي إجراء التجربة، حسب التقديرات الأمينة (...) وكانت الشمس تشرق بالأحمر في روعة من الكمال السَّاحر والجمال الخالب وراء غلالة من الرمال التي تدفعها ريح عالية"[4]

"خرجت إلى باب سيدي أبي عليّ، الباب الخامس، على بعد خطوات من ضريحه. تهت. كان عليّ أن أسير إلى باب الأوّلين. أخرجت أوراق أبي: قرأت ورقته الثانية"[5]

[1]- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص:19.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص:130.

[3]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:13.

[4]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:303.

[5]- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص:41.

2-3-3-أن يروي مرات متناهية ما وقع مرة واحدة

الحكاية التكرارية Le récit répétitif | **خ ن /ق1**

في هذا النمط من الحكاية لا يتوافق تكرار المنطوق مع تكرار الأحداث، وهذه الأمثلة تبرز هذه الخاصية:

"فقد وصلت الجرأة الصّفيقة بأحد الذميين أن ينصب نفسه إماما في أحد القصور ويصلي بالمسلمين نجسا بالعمد والنكاية ردحا من الزمن. ويوم عوّل على الرّحيل خطَّ رسالة وعلَّقها على المنبر".[1]

"رفع الولي الطاهر، رأسه يتأمل السماء، فكانت الشمس كما هي منذ توقف عند الزيتونة اليتيمة، فوق التلة الرملية، تتموقع وسطها، ورغم حدة حرارتها فإنها تبدو ذاهلة بل وبلهاء".[2]

2-3-4-أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية

حكاية ترددية Le récit intératif | **ق ن /خ1**

هنا يحكي النص مرة واحدة، ما وقع عدة مرات على مستوى القصة، حيث يستعمل المؤلف في ذلك إشارات مقتضبة تدل على تردد الحدث، وهذه الأمثلة تجسد هذه التقنية:

"أثناء الدرس الذي ألقيه كل ليلة بين صلاة المغرب وصلاة العشاء سألني أحدهم..."[3]

"وأمام كل غروب عند العرق قد تلتمين لي من شعاعاته المزهوة بألف لون مداعبة الرمل..."[4]

يمكننا القول في الأخير أن تشظِّي الشخصية في هذه المتون السَّردية عبر الزمن "يغدو شعورا يصدر عن تحقيق الذات في الزمن المطلق اللاَّنهائي"[5] هو درب للكشف والإشراق المتجدد بعبق نوراني عرفاني عرفاني صوفي، سعيا وراء الزمن غير المنظور، ف "الوليّ الطَّاهر يعود إلى مقامه الزكي" "بُنيت على امتداد زمني شاسع، يشمل حقبا، وعصورا، وأكوان عديدة، فهو يتجول في الأزمنة، دون عائق"[6]،

---

[1]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:49.

[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:54.

[3]- م ،س ، ص:25.

[4]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:56.

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

[6]- م، س، ص:105.

وانتقال "الوليّ الطّاهر" بين الأزمنة والأمكنة في آن واحد، وتمزيقه نظامها بعجائبية، عوالم خيالية لا يستوعبها عدا الأسلوب الذي تتماهي فيه خطية الزمن وتصبح الذات حرّة في تحرّكها.

أما تعدّد رحلات البطل في "فصوص التيه" فقد غذّته رؤى الأديب المختلفة، فغدت شطحا "بطابعها الغيبي يمتزج فيه شطح الصوفية بالآفاق العجائبية المتولدة من قراءة كتب الغرائب والرحلات المشرقية في الزمان الباطني، والمكان الكوني"[1]

وتبقى الصوفية داخل نسيج "تلك المحبة" الروائي منبعا ثريا للسرد، وصيغة تراثية تتضمن الانفلات من "الجاذبية الأرضية نحو فضاء الكون وهو أيضا انفلات من ظلام جهل الإنسان بنفسه إلى فضاء المعرفة بهذه النفس"[2].

لقد أخضع كتّابنا الزمن لسلطة المعرفة الباطنية، فتداخُل الزمن مع الشخصيات والحدث له بعد نفسي بالدرجة الأولى، وما إلباس النص ثوب العجائبية إلا لتحقيق "الإبهار والإدهاش وقتل كل ملمح يبدو للوثوقية والثبوتية في الاستراتيجية القرائية وبث نزعة الشك تحت أسلوب الإيهام بتلبيس وقائع النص وحداثياته بملبوسات الوقائع التاريخية الماضية كدلالة وكبرهان على الإيهام بالمصداقية ونقل الحقائق"[3].

ثالثا– نمط معمارية البناء المكاني

تبقى الرواية وليدة تفاعل مستمر بين الزمان والمكان اللذين يدخلان في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسَّرد كالشَّخصيات والأحداث ولو تأملنا تحليلات السَّرد الأدبي فإن نلمس اهتماما "بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، ولا توجد أية نظرية للمكان الروائي، ولكن يوجد فقط مسار للبحث ذو منحى جانبي غير واضح. وقد مثل هذا التَّوجه الأكثر حيوية غاستون باشلار عندما قام في (شعرية المكان) بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات".[4]

---

[1]– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، ط1، 2003، ص:114.

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

[3]– محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع، ص:96.

[4]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:25.

إنَّ تعيين المكان في الرواية بؤرة ضرورية، باعتباره بنية تشارك أبنية أخرى في تحقيق الإمكانات الدلالية للعمل التخيلي، "ومن هنا تأتي الصيغة الاستثنائية للمكان في الرواية، فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من العناصر المكونة للحدث الروائي. وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[1]

ينشئ الروائي الأمكنة في الرواية انطلاقا مما تكوَّن لديه من تأمُّلات في جوهر الموضوع فيربط بين الحدث والمكان ربطا دياليكتيكيا، "ومن هذه الناحية يمكن اعتبار الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم انشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنما أيضا لصفاته الدلالية وذلك لكي يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام"[2]

ويشير الدكتور عبد الملك مرتاض إلى ذلك التواشج بين الفضاء (الحيز) وباقي البُنى السَّردية في العمل الروائي ، وعن احترافية الروائي في بنائه يقول: "الروائي المحترف، المتأنق، المتألق، جميعا: هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملا بارعًا، فيتَّخذ إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكّلات السَّردية الأُخَر مثل الشخصية، والحدث، والزمان، ....إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصية من خلالها أهواءَها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها وآمالها، وآلامها، ... تحب، إن أحبت، عليه؛ وتكره، إن كرهت، من خلاله. لا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث، فعلًا أو تفاعلًا، أن تُفلت من قبضة الحيِّز".[3]

وفي هذا مقام لن نخوض غمار التداخل بين المكان والفضاء، ونكتفي بالإشارة إلى أننا نقصد المكان الذي يشكل "شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث"[4] حيث تدرك بالمكان حقائق الأشياء وأبعادها ومنه تستمد

[1]-حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص: 29-30.

[2]-م، س، ص:30.

[3]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:135.

[4]-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، 2005، ص: 70.

خصائصها وتتميز بها وتتحدَّد صفاتها، ومن ثم يتوجَّه الدرس النقدي إلى كشف ذلك التباعد المتبادل بين هذه العناصر والمكان لمعرفة حدود وطبيعة التبدلات القائمة بينهما.

ويجسد التَّفاعل المتبادل بين المحسوس المكاني والمجرَّد الفكري مفاهيم إنسانية يكون المكان ناطقا عنها داخل النص، حينها "المكان يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة ويمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية"[1]. بهذا يلجأ الروائي إلى ملء المكان بكثير من الأشياء المحسوسة سواء كانت منتظمة متناسقة أو مبعثرة متنافرة ليصنع منها شخصية طافحة بالدلالات والمعاني، ويصبح المكان حينئذ رحم المعنى كما سنرى لاحقا.

أولا– استجلاء أنواع المكان

وفي مجال الكلام في الرواية قسَّم "غالب هلسا " الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي:

- المكان المجازي، وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض، وهو مجرد فضاء تقع، أو تدور فيه الحوادث، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون.
- المكان الهندسي، وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.
- مكان العيش– المكان الأليف، وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه[2]

1– 1 المكان الافتراضي

بمجرد القراءة الأولى لعنوان الرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار نجد إشارة واضحة إلى المكان (المقام الزكي) في تعالق مع الشخصية (الولي الطاهر) والفعل– الحدث (العودة).

يُعدُّ (المقام الزكي) من أهم الأمكنة في الرواية، إنه ذلك القصر الذي طالما بحث عنه (الولي الطاهر) ولم يجد: "الوجهة هي القصر المفترض أنه المقام الزكي. ورغم أن المسافة بين التلة وبينه لا

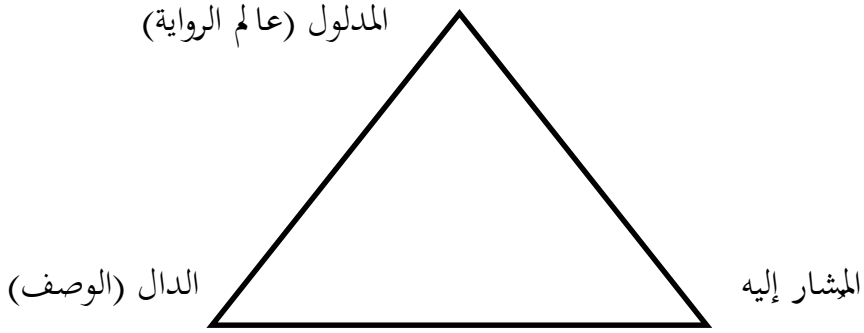
[1]–عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص: 245.

[2]–غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، ط1، 1989، ص: 22–35.

تتعدى الميل الواحد، إلا أن السَّير طال. انقضى ما يزيد عن الثلاث ساعات، والمسافة هي (...) أحيانا يهيّء أن القصر هاهنا قبالتي، وأحيانا يبدو أنه على مسافة تتعدى الميل".[1]

وقراءة الصفحات الأولى للرواية تجعل المتلقي-دون طول تأمل-يستكشف أن المكان المشار إليه غريب، رمزي، تلفّه هالة من الغموض.

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



الدال: هو الكلمات التي تشكل العالم التخيلي/نعتبره الوصف .

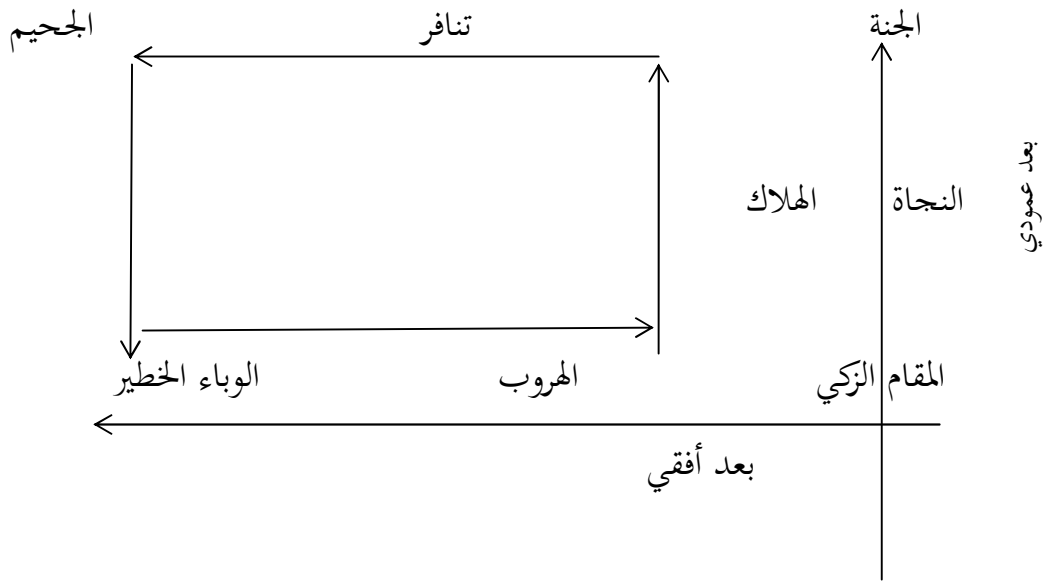
المدلول: العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ .

المشار إليه: قد يكون عالم الواقع، وقد يكون أيضا عوالم من صنع خيال الكاتب، ولذلك تختلف الروايات طبقا لطبيعة المشار إليه.

أعطى الكاتب بعدًا ميتافيزقيا، بربطه مباشرة بعالم الغيب، ويمكننا أن نجعل من (المقام الزكي) الذي يبحث عنه "الولي الطاهر" كمثال للجنة في السماء، والوباء الخطير الذي يهرب منه إلى (الفيف) هو الجحيم، فينفتح لنا بعدان هما: البعد الأفقي والبعد العمودي كما في الشكل التالي:

[1]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 20.

[2]-ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:108-109.



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، وعلى ذلك نميز ما يلي:

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

-العلاقة نفسها نجدها بين "الولي الطاهر" و (الجنة)، في حين أن كلا من الوباء والجنة 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 متعدد الزوايا كما في الشكل السابق.

لقد استطاع الروائي، ببراعته الفنية، أن يجعل الأمكنة تضطرب، وفي كثير من الأحيان تختفي وتتحوّل إلى سراب بمزجه بين العقل الواعي والعقل الباطن.

إن الروائي، في أغلب فصول الرواية، لا يقدم لنا المكان بتجارب العقل الواعي بل بتجارب العقل الباطن، إنه التَّجاوز الذي تؤمن به الصوفية، تجاوز أساسه الثورة ضد الثَّبات.

هذا التحقق الصوفي الإشراقي أمات دفق الزَّمن وحوَّله لحظة واحدة طويلة متصلة ممتدَّة بامتداد الدَّهر، وحيث تقع شخصية "الولي الطاهر" في غيبوبة السَّبح في المطلق ليتجاوز المكان المحدود عبر نسيج رمزي غريب.

1-2- هاجسُ المكان الأيديولوجي

تظل الرواية، دائما، كتابة خصبة، متألقة، ذات سلطة، تكتب التاريخ والدين والفلسفة والتصوف وكل ماله صلة بذات الإنسان، وليس غريبا أن يؤرخ جورج لوكاتش للحظة حضارية جعلت من الرواية ضرورة بل حتمية هدفها تفسير العلاقة بين الإنسان والكون بإشكالاتها المعقدّة.

من بين هذه الإشكالات اضطلاع السَّرد-كشكل من أشكال إدراك العالم-بمهمَّة تنظيم جزئيات المكان الذي تعدَّدت دلالاته بتعدُّد الإيديولوجيات، حيث "يتجاوز استخدام الروائي المكان استخدامًا يحقق المشهد أو الإطار الذي لابد منه لإضفاء الواقع الحسي على الحوادث إلى اعتبار آخر، ربَّما كان أكثر أهمية من السابق، وهو الوظيفة الإيديولوجية. ويكون ذلك باتخاذ المكان وسيلة تعبير، أو تشخيص، للواقع الاجتماعي، والطبقي للشخوص"[1]

ينقلنا السَّرد في "الوليّ الطَّاهر يعود إلى مقامه الزكي" إلى مكان آخر هو الجبل، فالرواية اشتغلت على وتر التّنويع المكاني الذي أبرز البيئات الاجتماعية وارتباطها العضوي بقضايا الإنسان، وكشف عن احتدام الصِّراع بين الأمكنة ودلالاتها وزاوج بين الحضور والغياب والمتخيل والجغرافي.

إن الوصف الذي اتخذه السارد في (العلو فوق السحب) يشي بالتعبير عن شريحة جديدة ظهرت في المجتمع الجزائري تدين بالتَّطرف ولا تفهم سوى لغة الدم والرّصاص: "وجدَ نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان، غزيرة المياه، قويّة السَّيلان، وسط قوم على رؤوسهم قَلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض وأسود، بعضه تتخلَّله ألوان تختلف بين الأزرق والأخضر، لهم لحى مخضبة بالحنَّاء، تبلغ لدى بعضهم الرُّكب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب، عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة، في عيونهم الكحل، وفي شفاههم السواك، تعبق منهم رائحة مسك بالغ الحدّة".[2]

---

[1]-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 137.

[2]-الطاهر وطار، م، س، ص: 29.

في هذا المكان الجديد لا يشير الكاتب إلى الإطار العام فقط، بل يميِّزه بأنّه آهل بالبشر، فيصف شاكلتهم، وأنها لتنبئ بانهم قوم معارك تأقلموا مع طبقة الجبل، وقد قُدم هذا المكان بوساطة الوصف، "لأن هذا الوصف هو وسيلة اللغة في جعل المكان مُدركا لدى القارئ"[1]

وربما إدراج الكاتب لبعض التفاصيل، مبرَّر بإدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في خلق المناخ العام لروايته، حتى وإن قدَّمها بشيء من التَّرميز، فهي لا تكتفي بمعناها المباشر، بل تتجاوزه إلى مستوى أعلى، وما كان ذلك إلا تمهيدا ليصف فيما بعد نشوب معركة كان فيها "الولي الطاهر" القائد والبطل معًا، والإشارة إلى مكان "الجبل" تحديدا تعبر عن مضمون إيديولوجي معين له علاقة بالإرهاب وما اقترفه من جرائم في الجزائر.

استفاق "الولي الطاهر" بعد المعركة، إشارة من السارد إلى هلامية الزمن والمكان والحدث بل والشخصية. "استفاق الولي الطاهر، فتح عينيه، قابلته العضباء تلتهم شعيرا وحشيشا أخضر. الشمس في مكانها لما تزل. الأنين ينبعث من داخل المقام الزكي".[2] ليجد المكان–المشار إليه سابقا– هلاميا غير محسوس: "عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك، في الذرى، عند كل نجمة، وعند كل مجرة، وفي كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، وفوق كل تلة من طين أو من حجر. فوق قمة جبل، في كل فجٍّ وبرٍّ، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق ونعلو كل موجة."[3]

إنَّه اللَّامكان ما نفهمه فقط أن هناك علاقة تربط بين هذه الأمكنة (النجمة، الكوكب، كثبان الرمل، التلة، الموجة، الجبل) وهي علاقة السموّ والعلوّ، وهناك علاقة أخرى تربط بين (فج، بر، نغوص في العمق) وهي علاقة الانحدار، وفي جميع الأحوال، اقتحم "عمّي الطاهر" عوالم الخفاء والغيب وما وراء الواقع، عوالم خارجة عن سلطة الزمان، ومحدودية المكان، ومملوءة بالسحر والعجائبية المنفتحين على التُّراث الصُّوفي.

كما يظهر لنا مكان آخر هو "الزاوية" في رواية "فصوص التيه"، المكان الذي هو، في الأصل، مدرسة ومقر استرشاد، بل مكون ضروري في توازن المجتمع الجزائري لما لها من مسؤوليات دينية ودنيوية.

---

[1]–سمير روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، مقاربة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:74.

[2]–الطَّاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص:33.

[3]–م، س، ص: 36.

هنا يبرز المعطى الإيديولوجي لـ(الزاوية) بجمعها بين ما ينشده الناس من أمان وما تنشده السلطة من استقرار سياسي واجتماعي، وعُرض هذا المكان في سياق عرض أصحابه (الشيخ، المقدم، العريف، العريفة...)، وعلى رأس هؤلاء الشيخ الذي يعدّ المعلِّم الأول، وهو صاحب العلم والسر وقدوة ومقصد المريد.

لطالما احتضنت الزاوية قداسة الأضرحَة والأولياء، فتكثر الحضرات التي يتقرب بها المريدون إلى الضَّريح تطهيرا للأرواح.

"عكفت النساء على تحضير متارد الكسكسي بلحم القربان، مع الغروب، بدأت الليلة، ليلة الحضرة. ليلة الوصال.

التفّ المريدون حول الضريح، والتصقت أجسادهم مع بعضها البعض، كانت أجسادهم المتلاصقة تهتز وتتراقص، حسب إيقاع الطَّبل والقرقابو، في تناسق ونظام. تنحني الرؤوس وترتفع في خط دائري واحد. وتتحرك الأقدام، دون أن ترتفع عن الأرض، من الشمال إلى اليمين. ومع الحركة الدائرية يتقلص اتساع الحلقة، فتلتصق الأجساد وتلتحم مع بعضها البعض أكثر، وتزيد سرعة الإيقاع، حتى عادت الحلقة عند أطراف الضَّريح ملتحمة معه، وبدت كأنها سياجه."[1]

هذا المقطع يعكس أفانين الحضرة التي لها علاقة مباشرة بشريحة اجتماعية معينة، ليضحى المكان صورة واضحة الدلالة على إيديولوجية معينة . وقد أشار في أكثر من موضع عبر فصوص الرواية إلى مقامات كثيرة كمقام سيدي أحمد البجايي ومقام سيد الجبلي ومقام سيدي يحي كمعالم يقصدها الناس للشفاء من الصرع بعد تقديم القربان، أو باعتباره مكان عبادة وزهد وتصوف وبعد عن الدنيا وملذَّاتها، بهذا يأخذ المقام بعدًا صوفيا دينيا. "فالمكان لا يقتصر دوره على تقديم الاستراحة للسَّارد، أو الوقفة الوصفية التي تعدل بنا من الشعور بالزمن المتدحرج نحو الخاتمة، إلى الشعور بالمكان. ولا هو شرائح جمالية (...)، وإنما هو، فضلا عن ذلك كله، علامة تتضمن مدلولا إيديولوجيا."[2]

[1]-عبد الوهاب بن منصور، م، س، ص: 108.

[2]-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص:140.

1-3- المدينة وطوبوغرافيا السَّرد

يمكن أن نصنف المدينة ضمن النوع الثاني (المكان الهندسي)، وقد تحولت المدينة، فعلا، كما صورتها الرواية الجزائرية الجديدة إلى جزء أساسي من البنية الفنية للرواية، وتجاوزت "التقاطبات المكانية"- على حدِّ تعبير لوري لوتمان-باعتبار أن القارئ يعرف كل التفاصيل المكانية في بعدها الواقعي، بل هو محتاج إلى قراءة التعالق بين الأرض والذاكرة والوجود والمخيال وبين المكان في إحداثية أسماها "غاستون باشلار" ...جماليات المكان. هذه الخصوصية التي نتحدث عنها تتمظهر في ثلاثية محمد ديب حين استحضر مدينة تلمسان، وفي "الزلزال" للطاهر وطار و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي باستحضارهما مدينة قسنطينة، أو وهران في "الرعشة" لأمين الزاوي و"قضاة الشرف" لعبد الوهاب بن منصور، والجزائر العاصمة في "طيور الظهيرة " لمرزاق بقطاش و "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، وسعيدة وأدرار في "تلك المحبة" و"زمن النمرود" للحبيب السائح....

هذا يعني أن الرواية الجزائرية في طريق إنشاء حضور إبداعي متألق يقتات من التعمق في الإرث التاريخي والأنتروبولوجي والثقافي لمدننا، وبالتالي فالمدينة في خيال المبدع ليست مجرد تجمع سكاني ومعطى جغرافي بل هي معطى إبداعي شديد الخصوصية.

يضيق المكان نوعًا ما لدى "عمِّي الطاهر" متَّجها صوب المدينة، وهي مدينة - على المستوى الجغرافي- موجودة فعلا، لكنها قُدمت بطريقة سردية مختلفة، إذ يقول السَّارد: "القاهرة. القاهرة المعزية، اختفت منها العمارات والحارات، والمساجد والقصور والفيلات، حتى الأزهر انطمست معالمه، حتى المقطم استوى، حتى الأهرامات توارت وبُثت الزرابي على امتداد البصر، القاهرة وما حوت، تحولت إلى فسطاط، كبير، ازدان بالورود والبالونات متعددة الألوان، واصطف الناس رجالا ونساء دونما ترتيب، أو تمييز، على الجانبين، بعضهم أغراب، أعاجم، من مختلف الأجناس، بعضهم يرتدي الزي العربي المميز بعُقاله الأسود، بعض الرجال الأغراب، لا يسترهم سوى تبانات قصيرة، بينما هم يحتضنون نساء وغلمانا، لا يغطي نصفهم العلوي شيء، أما النصف السفلي فمكتفٍ بتبانات حريرية شفافة.

أقيم سرادق على الطرق المقابل، اعتله فرقة موسيقية يرتدي أفرادها بدلات إفرنجية سوداء وقمصانًا بيضاء، ويضعون في أعناقهم، قطع قماش سوداء اللون، معقودة في شكل فراشات، هي أقرب ما تكون إلى صلبان."[1]

جعل الكاتب القاهرة-في هذا المقطع الطويل- مكانا مسطَّحا، لا يبدو منه صرح، ثم يتحول إلى فسطاط كبير يُقام فيه حفل زفاف غريب المظاهر، تختلط الحقيقة بالخيال وتتكاثف الصور وتزدحم الأحداث الغامضة في ذهن "الولي الطَّاهر"، ويساهم بدوره في تكدير ماء النيل بالدماء ويضطرب المكان "حاولت استعادة أنا، نصف أنا الضائع، فما أفلحت، حاولت التخلص من الآخر، فأخفقت".[2]

لقد أشار "حميد لحميداني" إلى لجوء الروائيين إلى اتخاذ تقنية التعتيم تغييرا لأسلوب تعاملهم مع الواقع، فقال: "يعتم عن قصد المكان، ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي، إنَّه وصف مكاني لا يخضع للمعنى، وإنما يمضي مع المعنى في سياق واحد، إنه ناتج حتما عن تغيير موقف الإنسان من الواقع".[3]

يتحول بنا الكاتب من مكان إلى مكان بسرعة لا يكاد القارئ، من خلالها، أن يستأنس إلى مكان حتى يجد نفسه في آخر دونما مقدمات.

فها هو يسافر بنا- عبر "في البداية كان الإقلاع" – إلى مدينة الجزائر التي "تبدو من بعيد، نورا يتوهج نحو الأعلى، ولا أحد يعلم عما تنام عليه من نواقض الوضوء، ومن تدابير عاصفة.

من فوق تبدو ملهى كبيرا من ملاهي تايوان، لكنه خاو، خاو إلا من سرادق لفرقة موسيقية تأبى الظهور، ومن راقصين وراقصات غلبهم النوم. لكنها، في العمق وفي أسفل الملهى الكبير، هي كهف مدلهم، لا آخر لطوله، ولا نهاية لعرضه، تملأه الدواب من كل نوع ومن كل حجم.

بعضها ديناصورات.

بعضها تماسيح.

---

[1]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:46-47.

[2]- م، س، ص:50.

[3]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 69.

بعضها ثعالب.

بعضها ضفادع وقمل.

بعضها يقضم أيدي بعضه.

بعضها، يقضم أرجل بعضه.

بعضها، ينهش صدور أو بطون أو أرحام بعضه "[1].

لقد قدَّم لنا "عمِّي الطاهر" طوبوغرافيا سردية شاملة لمدينة الجزائر (من بعيد-من فوق-في العمق)، لكن هذه الطوبوغرافيا ليست جغرافية بقدر ماهي دلالية...حيث بدت المدينة-في عمقها- تشبه الغابة تفترس الوحوش فيها بعضها البعض. هذا يؤكد مساهمة المكان" في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم".[2]

إنَّه المكان الذي تشتَّم منه رائحة الإرهاب المتعفنة، أمَّا مَن يحترفون الإرهاب فتراهم "يتحركون في الظُّلمة الحالكة بسرعة الخفافيش، ويأتون كل ما يريدون دونما صعوبة تذكر.

يزحفون حتى يصلوا، ما يبدو لهم أنه منتهى النفق، ثم ينقلبون.

بعضهم يذهب يمينا.

بعضهم يذهب شمالا.

بعضهم يرتد إلى الخلف".[3]

يضيق المكان شيئا ما، باتجاه جهة صغيرة من المدينة إلى منطقة "أولاد علال" في "الرايس حميدو" إلى "بن طلحة" .."بينما هناك، جنب أولاد علال، في الرايس خارج النفق، ولكن في ظلمة لا تشقها سوى، رصاصات محمرة، تخيط الفضاء، أو لهيب منبعث في منزل من المنازل، أو نار عقبت انفجار قارورة ملأى بالبنزين والمسامير، والحصى".[4]

---

[1]-الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي ، ص 84.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:70.

[3]-الطاهر وطار، م، س، ص:84-85.

[4]-م، س، ص:85.

يسرد لنا الكاتب، بعد ذلك، صورا حية ترتعش بنبضات الحاضر المدَمَّى، تتداخل فيها مشاهد موت مرعبة. لقد اخترق البطل هذه الأمكنة، وتنقل بينها، حفر فيها ليرسم عالما تتناثر فيه الجثث، وتتكلم فيه العظام، ليبدو كقضاء نَزَل ولا مردَّ له.

"حاضر" الجزائر آنذاك لك يكن نتيجة منطقية للماضي المجيد، بل هو واقع لا عمادَ له ولا جذور.

يتجوَّل "الولي الطاهر" في هذا المكان الغرائبي ليتحدَّث إلى جمجمة "مالك بن نويرة"، يلملم الأصابع والأيادي، ليجد بعد ذلك، صندوقا يحوي رسالتي "عبد الله عيسى لحيلح".

إذن، "على مستوى السَّرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الإيديولوجي.

وهكذا فبوسع الخطاب الروائي أن يعرض علينا المكان سواء بشكل مجزأ ومفكك حين يستعمل وجهة النظر المتقطعة، أو على نحو موحَّد واشتمالي إذا كانت الرؤية متسعة وموتورة. وفي كلتا الحالتين سيكون المنظور السَّردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء وإعطائه طابعة المميَّز".[1]

أما المكان الروائي الأكثر بروزًا في رواية "فصوص التيه" فهو المدينة القديمة ذات الأبواب السبعة إشارة منه إلى تلمسان*، هذه الأبواب التي احتضنت سير الشيخ الحقاني-الأب والشيخ الحقاني-الابن بالخطوات نفسها وبالدخول نفسه من الباب الرابع وهو باب "قناوة".

يبقى السارد في سيره اللَّاإرادي والمشروط-يحوم في المدينة، مستسلما للقدر المحتوم، ورغم أن البطل (الشيخ الحقاني-الابن) ولج الأبواب الستة بطاعته وصبره إلَّا أنّه لم يستطع فتح الباب السابع ولم ينل مقصوده بل عظُمت حيرته، ولعل هذه الحيرة بداية مغامرة سردية جديدة للسارد مستقبلا. "السالك لا يدخل بحرًا لا يعرفه. ولا يهلك إلا جاهل. وها قد بلغت مقامًا لا يُقبل فيه ذرّة شرك. فلا خلاص إن لم تتخلَّص من الشِّرك الذي تحمله، ولا وصول إن لم تكن العاشق والمعشوق".[2]

---

[2]-حسن بحواي، بنية الشكل الروائي، ص:32.

*-لتلمسان أبواب كثيرة منها: باب الجياد الذي كان ممرا للجياد العربية وأيضا للعابرين من الأشخاص والكرماء في فترة العثمانيين، وباب تقرارات وباب الربط المسماة أيضا مدخل الشجاع، وكذا باب زير الذي يمثل فقط المسجد الصغير، كما تحتوي المدينة على باب السويقة وباب الزاوية، وزد عليها باب سيدي الحلوي والباب الفرنسية سيدي البرادي..

[2]-عبد الوهاب بن منصور، م، س، ص: 141.

ثانيا– الصحراء وفانتازيا الوصف

يتكرر الفضاء الصحراوي كخلفية لحوادث روايتي "الوليّ الطَّاهر يعود إلى مقامه الزكي"و "تلك المحبة"، حيث يجتمع المكان والأسطورة مع وجود اختلاف في الرؤى والتناول، وتبقى "الصحراء من حيث هي فضاء مطلق مفتوح على العالم الخارجي، تيسر على الكاتب الربط بينهما وبين الأسطورة".[1]

لننفيَ بذلك انعدام القيمة والحياة المرتبط بأذهان الكثير كمعادل دلالي للفظة صحراء Désert.

2–1–(الفَيف)*في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "

لقد جعل (عمي الطَّاهر) من الصحراء (الفَيف) حقلا دلاليا مميَّزا، سعى من خلاله إلى رسم قيمه الجمالية والفنية ليطرح خصوصية المكان التي فتحت الآفاق أمام التعالق بين الغرائبي والأسطوري والصُّوفي.

إذ يفتتح روايته بقوله: "توقفت العضباء فوق التلة الرّملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفَيف كلّه، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة"[2]

من خلال هذه الفاتحة السَّردية، نجد أنَّ الإطار المكاني لهذا المقطع الروائي ينحصر بين ثلاث نقاط هي: المقام، الزيتونة، والفيف، إنَّه مكان تجريدي لفقدان الأبعاد قيمتَها الجغرافية، ويظهر ذلك جليًّا عندما أراد "الولي الطاهر" أن يصلي، فراح يبحثُ عن القبلة، وقد تعوَّد أن تكون على يمينه باستدارة ربع دائرة، لكنه لما دار، ظل المقام يقابله، فظل يستدير، والمقام ظل يتعدَّد، حتى الشَّمس ثابتة في منتصف السَّماء، فلم يستطع الاهتداء بالظل.

[1]–إبراهيم الخليل، بنية النص الروائي، ص: 143.

*الفَيف: المفازة التي لا ماء فيها مع الاستواء والسّعة، وإذا أُنِّثت فهي الفيفاة، وجمعها الفيافي: ابن منظور لسان العرب، دار المعارف، ص: 3502.

[2]–الطاهر وطار، م، س، ص،: 13.

لقد وجد "الولي الطاهر" نفسه في إطار متخيَّل 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 (فَيف) يدل على اتساع المكان ورحابته، لكن هذا المكان يظل 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، ودون أن يختفي أي واحد منها، هذا ما يبدو على الأقل حتى الآن لنظر الولي الطاهر. كأنها صورة، الأبعاد فيها متوقفة، بعد أن حدّدتها الرؤية الأولى"[2]

إذا كان المكان يثري العمل في جانبه القرائي الإنتاجي، فإنَّه يغتدي، في مفهومه الإبداعي، قراءة كتابة متواصلة، فلم يعد، "مجرد ذكرى تذرف عندها الدَّمع؛ وإنما كتابة تقتضي استمرارية ومواصلة البكاء وفلسفة المواقف إزاء تعميق البحث في أسس التَّحول الذي يسكن الحياة وتتجسد مظاهره في المكان، وبهذا المعنى يكون كتابة يجب قراءتها لما يناسبها من عمق ودلالة."[3]

لعل الكاتب جعل صفة التَّحول تتعلق بصبر "الولي الطاهر"، وما يتراءى له أثناء عودته إلى المقام، أو أن ذلك من كراماته باعتباره وليا، وتَموقُعُه –كشخصية لها أبعاد صوفية– يؤهله لذلك.

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

ويبقى (الفَيف) مكانا لا يستطيع الإنسان أن يتواجد فيه إلا عبر الحلم، وقد تكون مواصلة بحث "الولي الطاهر" عن المقام الزكي دون أن يجده دلالة على البحث المستمر عن الراحة النفسية والذّهنية.

---

[1]–الطاهر وطار ، م ، س، ص: 19.

[2]–م، س، ص: 17.

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

2-2- خصوصية كتابة "الصحراء" في "تلك المحبة"

عندما ترتقي الرواية بالمكان بفضائه الجغرافي إلى فضاء أسطوري، فإنها تخلق لنفسها، حينذاك، تجدّدا وديمومة وخصوصية تجعل القارىء يتجاوز المألوف والمعقول لتتمركز رؤيته على العجيب والمدهش في المكان على هذا الأساس تحوَّلت الصحراء-بمرجعيتها النمطية السَّائدة المتعلِّقة بالفراغ والخيمة والرمال والنَّاقة والنَّخلة-إلى تجربة ومدرسة للحياة والموت. إنها مكان لكل الثنائيات الضديّة، حيث ظهرت في "تلك المحبة" كالحلم الذي لا يتحقَّق، كفضاء عجائبي شكل- بامتياز- مصدر إلهام وإبداع لكاتبنا "الحبيب السائح" الذي أسس بمتنه نمطا جديدًا، خاط بأليافه عالمًا سحريا جعلت "الجغرافيا" "صاحبة شأن كبير في تلبيس النص حليَّه وهندامه؛ حتى يمكنني المجازفة بالقول بأنها هي التي كتبته"[1]

لقد تباين الكتاب في "كتابة الصَّحراء" بين من يكتب عنها من موقع الانتماء أو الزائر لها لتصبح نظرته لها نظرة المعجَب أو المستغْرِب أو المستهجِن أو الفارِّ لها- كما حدث لكاتبنا- حيث جعلته العشر سنوات التي قضاها بأدرار يسبر أغوار عوالم جديدة بمنطق المغامرة، إذ جذبته طقوسها وتاريخها وعاداتها، فكانت "تلك المحبّة" فرصة للتجريب جعلتنا نعتبر قراءتها ممارسة عشقية لم نألفها في النص الروائي الجزائري المعاصر.

إن القراءة والذَّوق في "تلك المحبّة" مرتبطان بالفضاء، وبالمكون الجغرافي تحديدا، فكل ما خَلقه السَّارد من تضاد أو تآلف أو مواقف أو لغة متصل متعلق بالمكان، هذا يؤكد أن "كل عمل فني، منذ الرسوم المنحوتة على الصَّخر إلى هذه اللحظة هو موضوع مفتوح على تذوُّق لا نهائي، لا لكي يكون هذا العمل مجرّد تعلّة لتمارين ذاتية تراوح حولها مزاجيات اللحظة، ولكن لأن هذا العمل يتحدَّد في ذاته بوصفه مصدرا لا ينفد من التجارب، كلما تم تسليط الضوء عليه بكيفية متنوعة إلَّا وأعطى في كل مرة جانبا جديدًا له."[2]

---

[1]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع، ص: 43.

[2]-أمبرتو إيكو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987،ص:81.

2-3 – تجلّيات "الصحراء" في "تلك المحبة"

لقد مثلت "تلك المحبة" نقلة نوعية سرديّة لـ "الحبيب السائح" من حيث ممارسة التجريب في الرواية، رغم أنه "يكتب منذ السنوات السبعين، داخل المكونات الجغرافية في "أدرار" ومنطقة "توات" تواجه تحدِّيا صارخًا وصعبا ليس في مدلولات المعاني والأفكار والعقائد والعلاقات الاجتماعية التي تربط سكان المنطقة مع بعضهم بعضًا، لأنه أعرف بها من غيره في "زمن النمرود" وفي مسيرته الشبابية في "الفضاء السعيدي"، ولكن التحدِّي بدا في الشَّكل وفي الرَّسم المزحزحين عن وضعيتهما نحو حالة وحمالة جديدين؛ النَّخلة، حبّة الرَّمل، الفقَّارة، تشكيل المواد وجمعها لإنجاز عمل سحري"[1].

إن الصحراء في "تلك المحبة" أشبه بالكائن الحي، جاء في وصفها: "وقالت واحدة ادَّعت خطوة بمساررة طيطمة إن علي الشريف أسرّ إليها لما سألته عن كنه السيدة أنَّها مثل الصَّحراء لا يتقدَّم بها عمر زلا تنالها شيخوخة ولا يصيبها لوث، كأن الأرواح ملَّكتها سر الشباب لا يزول إلا بيوم قبضها"[2] لقد عكس هذا الوصف القدرة على التخييل لدى المبدع، وحمل في طيَّاته قيمة الاستمرار في الحياة التي ينشدها الإنسان.

2-3-1- التعدّد الديني والعرقي والاجتماعي

لقد احتضنت الصَّحراء تعدّد الأعراق والأديان وتنوع الطبقات الاجتماعية، فشكلت-بذلك- موطنا للديانات الثلاث: الإسلام، المسيحية، واليهودية، ليصور "الحبيب السائح" التعايش الممكن والمستحيل وليمرِّر مجموعة من الخطابات تخدم الرؤى والإيديولوجيات المراد تحقيقها. "فإن البتول كانت استضافت الراهبة مرة إلى بيتها فحدث أنها كانت تودع الطالب باحيدة عند بابها لما كانت هي تحضر، فرفع إليها بصره على غير ما تعودت عند مسلم، طالب مثله، فأحسَّت النظرة شعاعًا من لهيب اخترق صدرها ثم انكسر فتذرى مثل مسحوق تبر في قلبها الذي حَصَّنته منذ خيبتها الأخيرة هناك في مرسيليا"[3]

يرتقي المكان في "تلك المحبة" إلى مستوى العشق والحلم والطَّهارة، إنها قداسة الصحراء التي جمعت مباركة بجبريل، وجولييت بباحيدة.

---

[1]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع، ص47.

[2]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 114.

[3]- م ، س ، ص: 231.

"هذا الموطن غير المدنس الذي خلب الأب فراح هائما به حالما بأن ينشئ فيه مملكة الرب داخل مملكة النور المخمسة الأبعاد، التي يغيب عنه أن مفتاحها ملك الأهالي يديرونه في بابها هناك عند البحر ثلاثا واحدة للرمل وأخرى للشمس وثالثة للشجر.

فلما وصل رأس الجبل رأى الصمت الخالد الناطق بالوحدة والجلال، فانبهر، فضحكت له الشمس ونام عنه الليل"[1]

إن الصحراء- على هذا النَّحو- أشبه بالمرتقى...مرتقى الحبّ، يبحث فيها الإنسان عن روحه التائهة لتصبح تجربة الحب تجربة عرفان، "تكشف للمتصوف أسرار الوجود، بالحب يصبح القلب العين التي بفضلها يتأمل الواحد ذاته؛ وبفضلها كذلك يصبح الفكر نورا يضيئ مجال الرؤية الداخلية. فالحب هو أيضا، كالمعرفة، نقطة انطلاق للتجربة، ووسيلتها وغايتها"[2]

كما رصدت الرواية، أيضا، الطبقات الاجتماعية المشكلة وفق تراتبية معينة كلٌّ حسب دوره ووظيفته في الحياة، فهناك الأحرار والأشراف والعبيد والحرثانيين. "وفي آخر خطبة له جمعت الأشراف والأحرار والحرثانيين والعبيد، بعد أن جال البلاد ورأى بعينيه الحقيقة وخبرها بيديه"[3].

لقد استطاع "الحبيب السائح" بتمكُّن خاص أن يخترق تابوهات كثيرة لها علاقة بالتراتبية الاجتماعية في مجتمع أدرار، بتسليطه الضوء على عديد الممارسات التي وصلت حدّ التفرقة بين الناس في العمل والمسكن، فقد يشعر بعض ناسها بالاعتزاز والفخر، في حين قد يشعر البعض الآخر بالإهانة والاحتقار. "ولكن قل لي ماذا يعرف الناس عني بمبروكة؟ فتجنبه: ما تعرفه أنت عن الناس. فأعاده متحرشا به: ولكن الناس لا يعرفون شيئا ذا بال عن بليلو وماريا، وإن عرفوا فهم لا يصدقون. فنظر إليه من طرف عين مرتابا: ألأني محتقر؟ أنت تعرف أن دمي ليس نقيا تماما، ولكنه ليس ملوثا أيضا".[4]

---

[1]- الحبيب السائح ، تلك المحبة ، ص: 232-233.

[2]-أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص:165.

[3]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 40.

[4]- الحبيب السائح، تلك المحبة ، ص: 152.

2-3-2- الصَّحراء وتمجيد زمن الفقارة

"الحبيب السائح" مُولع ببدايات الأشياء وبجغرافيا عشق المكان، فتُلفيه يرتمي في أحضان الفضاء الصحراوي، ويعبِّر عن ذلك "بواسطة اللغة: لغة الحرف، لغة التمايلات والتَّرسيمات المجسدة في النَّخلة وفي الفقارة وفي الآثار المرسومة على بقايا الرَّمل، ولغة السكون المتكلم".[1]

لقد انتبه الكاتب إلى محاولة الإنسان الأدراري قهر الطبيعة بابتكار نظام عجيب للريّ من الفقارات، فمثلت الفقارة في "تلك المحبة" الحياة بكل مقاييسها. "لم تترك الريح رسما على الرمل لقصة الفقارات، وهي باقية يُخرس الدَّهر أفواهها ويُنطق الماء أحشاءها. عجيبة من عجائب صحراء الصمت والقهر ! كأنها آثار مداخل إمارة عفاريت تحت الأرض. فمنها ما يهلك فيؤول ردما. ومنها الذي لا يزال ينظر إلى السماء بعين مهملة علَّ يدا تعود ترفع عنها الطمي والجحود".[2]

لقد نظر صاحب الرواية إلى نظام الفقارة على أساس أنه مرتكز سردي تاريخي مارست، من خلاله، الطبيعة طقوس الاستغلال فأشاعت الحياة في أرجاء الصحراء المترامية الأطراف.

وأحاطت وصفَ حفرها هالة من الغرائبية، أمدَّت الكاتب القدرة على التجريب والتجريد في آن واحد. "حدثت إحدى بنات هندل أن من حفرها بأظافرهم سجناء من القدس استجلبهم تحت التراب عقابا لهم على كبائرهم. لم يروا نورا ولا ضياء في تمنطيط إلى الليلة التي انهمر فيها الماء في الماجن، فغلوا فأعيدوا من حيث أتوا ليقضوا نحبهم تحت التراب فتخسف أرواحهم. فأشرقت الشمس على مائها يجري من ارتفاع غربا نحو شرق بالانخفاض. وتلك اللوحة الحجرية المنقوشة بالحرف العبري لا تفشي شيئا من ذلك السر".[3]

لقد بدت الصحراء في "تلك المحبة " مصدر عطاء وحياة، عكس ما تبدو لدى العامة...جرداء قاحلة. إنها جغرافيا للتناقضات والعجائبية اللَّامحدودة. "فما من يد إلا وجلت بالشدة التي حفرت بها، ولا نفس إلا أرهبتها تلك المعجزة التي لا تفك سرّها آية بشر، حين يخرج الماء فيغمر أرجل الحفارين فيطأطئون وبه، مطينا، يطلون وجوههم وصدورهم ويسبحون ويحمدون ويتلطفون مغمورين

[1]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع، ص:45.
[2]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص:76.
[3]-م ، س ، ص: 76-77.

بصوت صالح منهم: اللهم إن هذا منك فأنت الذي قال له، هنا، كن فكان من قبل أن ينزل المطر وتسيل السيول، فإن أرضك فوقنا لا غيث يسقيها، سبحانك أنت القادر"[1]

وكما الماء هو المنبع الذي تنبجس منه الحياة، فالماء، أيضا عند المتصوفة يمثل حالة الصفاء والشفافية التي تتماهى فيها تجربة العرفاني الباحث عن الحقيقة.

إن التوليد الدلالي هو الذي هيمن على العمل، فتولد عن ربط الصحراء بالماء ...رمز الحياة دوال مناقضة لما هو ظاهر لا يمكن أن تستوعبها إلا التجربة الصوفية، والماء في النهاية "هو دائما رمز الحياة عند ابن عربي بدليل الآية "وجعلنا من الماء كل شيء حي"[2]

2-3-3- انفتاح الصحراء على الأفق التاريخي

تعدَّدت المشاهد التَّاريخية في "تلك المحبة"، ولعلَّ أوَّلَها تلك التي وقف "الحبيب السائح" من خلالها عند شخصية محمد التلمساني (عبد الكريم المغيلي)، هذه الشخصية المهمة في أدرار خاصة وفي الصحراء عامة، حيث أشار إلى طرده اليهود من إقليم توات، وصور الكاتب طرد المسلمين من الأندلس أيضا، من ذلك ما جاء في الرواية: "فصار محمد لا ينام إلا ثار فيه نداء يؤرقه نذيرًا: طردونا منها هناك فلنخرجهم من هنا ومن بلاد المسلمين، انهض فأنت موعود. أُسلل سيف الحق وابطش بالملة الكافرة. أنا جدّك الذي وشى به مرتدّ يهودي فشنقت وأحرقت. آتيك من رمادي أبشرك بالابتلاء (...) فترعرع محمد وفي حلقه غصّة من زفرة أبي عبد الله على أعلى قمة مطلة على لؤلؤة حمراء غرناطة في آخر يوم لأفول شمس ذرية عائشة الحرّة تختفي وراء الجبال الخضراء بإباء وصبر ووقار"[3]

إن استثمار "الحبيب السائح" لشخصية المغيلي كان هدفه وصف إسهامات هذا الرجل في الحفاظ على أدرار ورسم معالم هويتها الدينية والثقافية، وما تدخل المغيلي إلا لأنه تنبّه إلى الخطر المحدق بأدرار وهو يرى هذا المجتمع يوشك على فقد خصوصياته ونظامه وتوازنه: "وكان عود الفتى قد استوى نضجًا وحفظا وعلمًا ودُربة بما ترحل وجال في البوادي والحواضر غربا نحو شرق وشمالا من البحر إلى الصحراء جنوبا، لا يزول عن سمعه، خاطر يتردد، حديث أبيه من كتاب بين يديه تشرب

[1]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 77.

[2]-سعاد حكيم، المعجم الصوفي، ص:1077.

[3]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 34-35.

كلماته حدجا بعسل: "يا بني، ضاقت بلاد المسلمين بالمسلمين، واستشرت فيها البدعة، واستحكم فيها العسف، وسادتها الرشوة، وصارت فيها كلمة الحق إهانة للمُلك والملك، واستعلى فيها صغار المتكبرين، وذل الأشراف والعلويون."[1] كانت هذه إشارة من الكاتب إلى بعض السلبيات التي نخرت عظم المجتمع، قدَّمها في قالب فني يجمع بين الجرأة والتحدي.

تجربة سردية أخرى ولَّدها مشهد الاحتلال الفرنسي للصَّحراء، ممَّا جعل الخطاب ينفتح على الصحراء كحيِّز كان مسرحًا لتناحر وجودي حضاري ديني "جنتكم، كما في كتاب لنا، أرض مسك وعنبر ونبات مطهر وماء منهر يسقي زهرة الحياة الأخرى جاريا من الكوثر النابع من جذور شجرة السعادة الوارفة ظلا كالغيم وسعفا كالذهب الهامسة لحنا ملكوتيا تهيم به النجوم وتردده الحور وتمتزج به تسابيح الطيور"[2]

لم يسجل "الحبيب السائح" الوقائع التاريخية بعين المؤرخ بل بعين الأديب المبدع، حيث بدت الأحداث مشحونة بالقيم الجمالية والإيحاءات التي تمتلك القارئ وتكثف جُهدَه القرائي، ذلك أن "السَّائح أقرَّ بهيمنة الذاكرة وبقداسة محمولاتها وأبان عن عمق فريد في شرايين مستوياته السَّردية مقابل محمولات الذاكرة والينابيع الناصعة والثرية لمكونات الجغرافيا في هذا الفضاء".[3]

إن المتمعن في مغزى نص "تلك المحبة" يتوصَّل-لا محالة- إلى اكتناه العلاقة بين معالم "الآخر" المسيحي وحملة الاحتلال ضد الجزائر، وأن الذين انضَووا تحت لواء المسيحية "كانت تحركهم في الواقع نوازع دينية وترسبات تاريخية وأحقاد قديمة تعود إلى عهد الحروب الصليبية في الشرق العربي وفي الأندلس"[4]. هذا ما يؤكده الملك شارل العاشر بقوله: "إن العمل الذي سأقوم به (يقصد الحملة الفرنسية على الجزائر 1830) ترضية للشرف الفرنسي سيكون بإعانة العليّ القدير لفائدة المسيحية كلّها"[5].

---

[1]- الحبيب السائح ، تلك المحبة ، ص:37.

[2]-م، س، ص: 178-179.

[3]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع، ص:49.

[4]-أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص:26.

[5]أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 27.

لقد استنطق "السائح" الذاكرة عبر بنية نص "تلك المحبة" في فصلين هما: جبريل صليب من خشب مبروكة هلال من نار[1]، وثمة جبريل، ثمة خطيئة، ولمبروكة مربع الضوء[2]، حيث استلهم وقائع دخول المحتل إلى هذه المنطقة مستعينا بالرابطة العشقية بين "القس جبريل" الذي "لا تقاوم طلعَته امرأةٌ في صدرها قلب..."[3] وبين "مبروكة" التي "تعلم أنها من الفتنة التي لا يجدها في فرنسية تسحره بشرتها بلون الرمل وتهومه أنفاسها برائحة فجر خريف الصحراء"[4]، ثم الاعتماد على الجيوش التي اقتحمت "البوابات الآمنة بالسيف والإنجيل"[5].

وقصد خلق التآلف بين جغرافية النص وجغرافية الطبيعة في تناغم جعل "النخلة مثل المرأة لا تنتهي"[6]، ساق لنا النص مخزون الذاكرة حول سيدنا آدم عليه السلام في الفقرة التالية: "لما أخرج الله آدم من الجنة أمره عن طريق جبريل أن يطهِّر نفسه فاغتسل، فقال له الملك: آمن باللّه واتكل عليه وسيضمن لك عيشك، وبينما كان الملاك يتحدث نبتت شجرة في الأرض تحمل ورقا أخضرا وثمرة شهية، فسجد آدم إيمانا بعظمة الله عندما رأى هذه المعجزة وقال: لك الحمد يا رب على ما أوليتني من نعمة، ولكن من أين نبتت هذه الشجرة التي تحمل صورة رحمتك؟

فقال له الإله عن طريق جبريل: لقد خلقتك من نفس المادة التي أنبت منها هذه الشجرة أمام عينيك وستكون هذه الشجرة مصدر طعامك"[7]

وعلى المنوال نفسه نُلفي "تلك المحبة" تستعين بقصة سيدنا عيسى عليه السلام وأمّه في: "وكان بليلو لا يزال يعجز عن فقه مثل ذلك الكلام فيصمت على انبهار. ويوم وصل عند الطالب إلى آية تتحدث عن امرأة تسمّى مريم فهم قصدَ المعلّم فسأل عنها الطالب فقال له: قل عليها السلام، فقال، وقال لجبريل: قال لي لم تتزوج ولم يمسها إنس ولا جن وبقدرة الله على كن فيكون كان لها ولد،

[1]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 188.
[2]-م، س، ص: 212.
[3]-م، س، ص: 210.
[4]-م، س، ص: 210.
[5]-م، س، ص: 213.
[6]-م، س، ص: 248.
[7]-م ، س ، ص: 249.

وكان الطالب قال له: قل عليه السلام، فقال، وقال لجبريل: قال لي: يحي الموتى بإذن الله، فآمنت، فتنهد جبريل زافرا لا يمسك رأس خيط خلاصة من حيرته يتمتم راسما الصليب"[1]

ليتبيَّن أنَّ "القس جبريل" المبشر في القرية يعدّ تقارير مفصلة حول نشاطه الديني حتى يتمكن الجيش من التقدّم، شأنه في ذلك شأن "الراهب "فوكو" الذي لعب دورا تجسسيا هامّا لصالح الجيوش الفرنسية حين قضى بين 1905 و1916 كل وقته للتقرب من سكان الصحراء"[2]

تتجلى الصحراء، أيضا، عبر مشهد تاريخي آخر ليُحدث تحوّلا على مستوى الأهداف والاستراتيجية، متمثّلا في التجارب النووية التي أجرتها فرنسا في الجنوب الجزائري-"فرمى من كان إلى جنبه في دلو الحديث: ربطوا كذبتهم المضللة بما ألحقته تجربة رقان النووية زاعمين أن ضخَّ المياه آليا من تلك المستويات العليا ينضب جريان الفقارات نحو الانخفاض حيث القصور المتعيشة عليها، ويقضي على ما تبقى من الحياة بعد الإشعاعات"[3]

قدّم لنا هذا المشهد رؤية جديدة للواقعة التاريخية إيماءً إلى جريمة المستعمر. "التي أرهب بها الجنوب الجزائري وشوّه بها كثيرًا من المعالم وأضرّ بمجموعة معتبرة من المكونات الطبيعية في المنطقة"[4]

إن الوعي الفني والجمالي لدى "السائح" جعله يبتدع طريقة للكشف عن موضوع التفجيرات النووية المرتبط-تاريخيا-بالصحراء الجزائرية، وذلك بتوظيف شخصيات: اسماعيل الدرويش والسيدة ومبروكة في قالب سردي عُني بأدق التفاصيل والجزئيات المحصورة في الآثار المدمرة للإنسان والطبيعة في آن واحد. "ليكن، فرنسا اعتدت، هذه قناعتي أنا، وهي لا تغير شيئا. فراحت تهز رأسها ونظرتها شاردة عنه. تسمعه أولا تسمعه فإن صدره لم يعد يتحمل أن يجثم عليه همّ طالما أرهقه: جدي مارسيل وقبله أبوه وقبلهما جدي الأول الذي نزل في شاطئ بحر هذه الأرض، قتلوا ما قتلوا من أهلك وشرّدوا ما شرّدوا. وخزة ستظل ناغزة ضميري، ليت أحد أجدادي أسلم ليندمج في هذا المجتمع الطيب فيكتب لي أن أعيش أنا بلا تجريم"[5]

---

[1]- الحبيب السائح ، تلك المحبة، ص: 153-154.

[2]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع، ص:67.

[3]-الحبيب السائح ، تلك المحبة ، ص : 129 – 130 .

[4]-محمد بشير بويجرة ، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع ، ص : 68 .

[5]-الحبيب السائح ، تلك المحبة ، ص : 225 – 226 .

نهاية، لا يسعنا إلا أنْ نقول إنَّ الصحراء ...هذا الفضاء المترامي أفسح المجال لمحاورة الذاكرة ووضع الإنسان في مواجهة صريحة مع ذاته، وبمنطق الغموض والأسطورة أمتعنا "السَّائح" بعرض تيمة "الصحراء" بدفقات شعرية راقية يتمنّع فهمها تارة وتنفلت تارة، إنه الخطاب الإيديولوجي المرتبط بالثابت والمتحول والذاتي والموضوعي والطبيعي والغيبي.

تنبعُ معظَمُ مشاكل العالم من أخطاء لغويَّة ومن سوءِ فهم بسيط. لا تأخذ الكلمات بمعناها الظاهري مطلقا.

وعندما تلجُ دائرةَ الحبِّ ، تكون اللُّغة التي نَعرفها قد عفَّى عليها الزَّمن، فالشَّيء الذي لا يمكن التَّعبير عنه بكلمات، لا يمكِن إدراكه إلا بالصَّمت.

جلال الدِّين الرُّومي.

الفصل الثالث

آليات المنظومة اللغوية وتجلّيات مستوياتها في الخطاب الروائي

-توطئة.

-أولا: مستويات التعدّد اللغوي.

1-1-اللغة الصوفية....إضاءات وعلامات.

1-2-اللغة الشعرية ومستويات الخَلق والمجاوزة والدَّلالة.

1-3- الاسترفاد العامّي ورحلة الإيهام بالواقعية.

ثانيا: حضور المتعاليات النصية

2-1-مفهوم التناص...المصطلح والإشكالية.

2-2-وظائف التناص في المتن الروائي.

ثالثا: تجلّيات التفاعل النصي:

3-1-التناص القرآني.

3-2-استدعاء الحادثة التاريخية.

3-3-التناص الصوفي

توطئة:

تعدُّ اللغة وعاء للفكر وحاملة للقيم والمفاهيم وبنية مجردة تنطوي خلفها السلوكات والأخلاق، و تكتنز في داخلها الصور والمشاهد، فهي "انسجام و تناغم و نظام و اللغة الإبداعية نسج بديع يبهر و يسحر، و لعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطَّف على لغته حتى يجعلها تتنوع على مستويات، لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته"[1]، 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 و لهاثه وراء المغزى المفقود في الحياة"[2].

لذا تحتاج المتابعة النقدية لأية رواية إلى الكشف عن عناصرها الأسلوبية كإمكانات دلالية، تشارك بقية المشكِّلات السردية (الشخصية–الزمان–المكان) في جعل النص يمتلك وجودا و تميزا، إذ "يشكل التعبير، من حيث هو ممارسة نطقية جماعية، مرجعا حيا للأدب، فالعمل الأدبي هو عمل مادته الأولى اللغة"[3].

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 111.

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

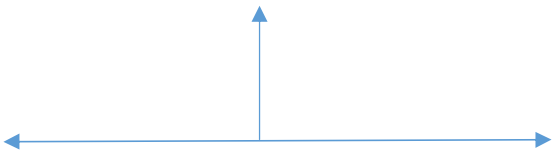
[3] – يمنى العيد، الراوي–الموقع و الشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص: 21.

أولا– مستويات التَّعدد اللغوي

يعطي انفتاح المتن الروائي على التَّعدد اللغوي النص كيانا متفردا، ذلك لأن المعجم اللغوي "الذي يستخدمه الروائي هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه و على سر إبداعه وصنعته الروائية، 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].

لقد تحولت لغة الرواية من كونها مجرد وسيلة للتبليغ المباشر والإخبار إلى نظام وظيفته التبليغ غير المباشر، حيث يمكن التمييز بين مستويين للغة كما يوضحه الرسم التالي[2]:

لغة الرواية



– لغة استعمال يومي مألوفة	– لغة شعرية إيحائية
– أكثر انفعالا في الواقع	– أقل تمثيلا للواقع
– أحادية المرجع والإحالة	– تعددية المرجع والإحالة
– انعدام التأويل	– قابلية التأويل

وما نلحظه وجود نمطين للُّغة، اللغة التواصلية اليومية التي لا ترقى إلى التأويل، و اللغة الشعرية التي تحقق الانزياح عن معيارية اللغة.

تتسامقُ مستويات اللغة المتعددة في تكامل مع الموضوع المشخص والبنيات الزمانية المتناقضة، و تتقاطع تناصا يشكل احتكاكا دلاليا يجعل حضور النوع اللغوي مرآة لفكر الكاتب و رؤيته، فينتقل بحيويته داخل هذا التعدد، ليشكل الملفوظ اللغوي المتنوع أساليب تنتج عن الجريان النفسي حسب المواقف و الموضوعات.

---

[1] – سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الادبي، دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، مصر، ط3، 2002، ص: 89.

[2] – ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970–2000)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دط، بيروت، دت، ص: 76.

استرفدت البنية اللغوية عناصرها من الحقل الذي يناسب الأسلوب الذي تظهر فيه والشخصية التي تعبر عنها، وتنوع المعجم اللغوي بين الفصيح و العامي و الصوفي والرمزي في بنية جمالية خلقها ذلك التجاوز المتعدد، فراح الروائي يبحث عن فضاء يكسِّر فيه اللغة بدافع التحرر و التجديد، "فالروائي لا يتحدث باللغة و لكن يتحدث بالوقائع و الأعمال و الأفكار، و قد يستغني الروائي استغناءً شبه تام 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"[1].

بهذا يحقق التنويع اللغوي غايات جمالية يتخذها الروائي كمرتكزات في عمله، فقد "صارت اللغة حاملا دلاليا لمثل هذا التعدد كونها الجوهر الأصيل بدافع الخلق والتجديد والا 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 الأدبي و المعنوي الذي يبتكر المشهد ويفجر المعنى دون أن يقوله"[2].

وانطلاقا مما تقدم، يمكن أن نقول "إن كل نص هو عبارة عن منظومة لغوية لها قوانينها وآلياتها وترهين لألفاظها في سياقاتها المختلفة"[3]، 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 و يخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل"[4].

إن الاحتفاء باللغة هو الذي يحقق تعدد مستويات اللغة لتعبر عن الواقع و الخيال و التوجس والامل، فبرزت في أشكال لها من الخصائص و المزايا المعرفية ما يخول للكاتب أن يصوغ المواقف

و يعطيها الحمولات المناسبة، و مغامرة البحث في الأسس البانية للجماليات الفنية للأعمال السردية السابقة تحيلنا إلى تحديد تمظهرات انفتاحية البنية اللغوية المتمثلة في المستويات المتعددة للغة باختلاف آلياتها.

---

[1] – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص: 77.

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

[3] – حسين خمري، نظرية النص (من بنية النص الى سيمائية الدال)، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص: 266.

[4] – م، س، ص: 266.

وفي هذا المقام نشير إلى مفهوم التعددية اللغوية التي طرحها ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine كقوام لحوارية اللغة Dialogique التي توسع دائرة المعنى من داخل النص إلى خارجه بالاعتماد على خلفية تداولية عبر لسانية Translinguistique . فالمبدع في الرواية يجعل لغته تنفتح على التعدد اللساني الاجتماعي، و يرتب جميع الخطابات وفق نسق معين يصب في النواة الدلالية النهائية للعمل. على أن يحرص الأديب على نسج هذا التعدد بتناغم يُفضي إلى الجمال فيبدو " كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بُنى مختلفة دون أن تتفكك بنية منها فتنعزل عن صنواتها، بل لكل بنية تظل مرتبطة ببعضها، ومفضية إلى أختها، بحيث كل بنية تستأثر بخصوصية دون أن تفقد علاقتها العامة بباقي البنى، و ذلك من أجل تجسيد نظام لغوي، أثناء ذلك، شديد التماسك"[1].

لم يتعامل "باختين" مع اللغة على أساس الوصف التركيبي النحوي أو الصرفي في الرواية، أو على أساس الشكل الجمالي البعيد عن الدلالة والعمق، بل نظر إليها "بوصفها حاملا أيديولوجيا لا بوصفها أسلوبا فقط (...) ومن ثم لا تكون اللغة مجرد علامات رمزية بل تصبح فضاء يتوفر على مستويات أيديولوجية متنوعة"[2] .

و حتى لا نسطِّح العمل الروائي و نهمل دلالاته، يجب النَّظر إلى اللغة، أيضا، على أنها " نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا و لا يجوز وصفها و لا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة"[3].

1 –1 – اللُّغة الصُّوفية...إضاءات و علامات

يسعى المبدع من خلال إبداعه إلى البوح والإفضاء بما يختلج في نفسه، فيختار أن يبني تشكيلا فنيا خاصا تكتسي الألفاظ والتراكيب فيه دلالات جديدة، وسَعْيُ الروائي هنا يكون بهدف خلق توليفات لغوية ذات نفحة صوفية، حيث تحضر الكلمة الصوفية بكامل ثقلها الدلالي وكثافتها الرمزية، ولا "مجال لاعتبار التَّوصيل والتَّواصل في هذه الكتابة التي وإن تألفت من الألفاظ والتراكيب المألوفة،

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 111.

[2] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992، ص: 293.

[3] – وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب و العلوم الإنسانية، المجلد 14، ع3، 1998، ص: 72.

لكنها تحمل الجِدَّة و الغرابة في كيفية الاستعمال لتلك المفردات و التراكيب والسِّياقات التي ترد فيها"[1].

وهو ما يصْدُق على رواية " الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، حيث يحضر المعجم الصوفي فيها من خلال التركيز على بعض المفاهيم الصوفية المتداولة بحمولة دلالية و جمالية مميزة، ومن الكلمات التي تواتر حضورها في الرواية نجد: المقام، الولي، الاتحاد، الحلول، الكرامات،...

"لم أفهمك، عندما كنت تتوقين إلى الحلول، والاتحاد، والتوحُّد، آملة في نسل جديد يجسد كل الناس"[2].

هذه اللغة التي جاءت على لسان" الولي الطاهر" و هو يتحدث إلى "بلارة" امتلكت تصورا خاصا و مختلفا 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، ويزول عنه كل ما هو غير روحاني، ومتى تم ذلك يتحد الإنسان بالله (...) أما الحلول فهو أن الله قد حلَّ في الإنسان وفي غيره من أجزاء هذا العالم، ولكن هذا العالم المشاهد عدم زائل، وشر محض، فإذا تجرد الإنسان عن كل أثر من آثاره، و صفة من صفاته يذهب المحلُّ، وهو الجسم، ويبقى الحال، وهو الله"[3].

ثم إن لفظة "الولي" بها عبَقُ العرفان الصُّوفي بفلسفة خاصة ورؤيا مختلفة، "لم يشأ أن يفعل ما رجته أن يفعله، لكن راح ينظر من خلالها إلى الناس و الكائنات في مختلف أصقاع الأرض، بل هاهي العقرب، القمر تحت قدمي، و المشتري و المريخ، في متناول بصري"[4].

هذه المعاني اشتغلت على رموز وإيحاءات وإشارات تجاوزت الطبيعي لبلوغ حالة من التَّماهي مع المجرد المستغلق. هذا ما عبر عنه النِّفري بقوله: " إذا جئتني فالْقِ العبارة وراء ظهرك والْقِ المعنى وراء

[1]– محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص: 84-85.

[2]– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 101.

[3] – محمد جواد مغنية، معالم الفلسفة الإسلامية، نظرات في التصوف و الكرامات، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط5، 1986، ص: 233.

[4]– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 75 -76 .

العبارة والْقِ الوَجدَ وراء المعنى"[1].

هكذا تتكاثف اللغة في الرواية بخصوبتها المشرقة لتعطي النص هويته، فيتماهى القارئ ، والسارد، والكاتب في ومضات صوفية تزكّيها المخيِّلة الروائية، كقوله: "بدا كل شيء خافتا، يصَّاعد، من بساط الرمل الناعم، إلى العنان الفوقي، رويدا، رويدا، في حين راحت أرواحنا تنسل منا، و تتبع الإيقاعات، خفيفة شفافة هفهافة خفاقة"[2].

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 توهُّج روح الفعل الروائي. فالألفاظ هنا مثل: (يصَّاعد، العنان الفوقي، أرواحنا، تنسل، شفافة، هفهافة، خفاقة) كلمات لها من البناء الرَّاقي ما يُكسب الجمل لمعانا خاطفا يضيء عالم الرواية.

فالكلمة هنا تحتضن "العالم الخارجي ليكون دفءُ أحضانها سببا في القضاء على جمود اللفظ لنصعق مدلولَه اللغوِيَّ البارد تحت حرارة الخيال المتوقِّد"[3].

إن التجربة الصوفية التي صبغت مواقف "الولي الطاهر" تقتضي القول بملكة خاصة غير ملكة العقل المنطقي، وفيها تقوم اللمحات و اللَّمح و الإشراقات مقام التَّصورات والأحكام والقضايا، ولأن المعرفة عند الصوفي تجربة وجدانية تغمر صاحبها بقوى تغمره كفيض من النور، نجد أن "الولي الطاهر" يشعر بظواهر نفسية غير عادية مثل الشعور بوجود قوى خارقة و الإحساس بالكرامات، كما سنرى في المقطع الاتي:

"أنتم يا من هنا. أنا أحب هذا المقام الزكي، أنا الولي الطاهر، لقد كانت كرامتي، هذا البناء الشامخ، أمام عجز القوم عن شق الرمل بالعربات، فتعذر إيصال مواد البناء، فكانت صرخة مدوية مني، استغرقت سبعين يوما، كان على إثرها البنيان قائما؟

أَوَ تريدون صرخة أخرى تهدُّه على رؤوسكم؟"[4]

---

[1]– النفري، المواقف و المخاطبات، ص: 92.

[2] – الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 35.

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

[4]– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 46.

تختصر اللغة ذلك التقاطع بين المحسوس واللامحسوس لـ "يختصر العالم الأكبر أي الكون كله في العالم الأصغر–الإنسان–"[1]. هذا ما شعر به " الولي الطاهر" في آنٍ ما..."في لحظة رأيتني فيه. رأيت مصر والعرب و المسلمين فيه فينا.

رأيتني ممزقا بين أنا وبين آخر غيري.

نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم وبالحديث النبوي الشريف وبابن عربي والمتنبي والجاحظ والشنفرى، وامرئ القيس وزهير بن أبي سلمى ومحمد بن عبد الوهاب، ومحمد عبده وجمال الدين الأفغاني، ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وأنجلز ولينين وسارتر، وغوركي وهيمينغواي، وهيغل ودانتي"[2].

هذا الصراع الداخلي المتأجج يعدُّ منعطفا من المنعطفات الكتابية في الرواية، "وهنا يكون الصوفي "ذاتيته" و "غيرته" في آن. تمحي التناقضات. يصبح العالم المحسوس حضورا للواحد"[3].

كما نقرأ في هذا 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)، وتصور اتجاه الانفعالات والأفكار التي تعتلج بها نفس المتصوف تصويرا حيا، فهي بمثابة أدوات توقظ مشاعر سامعيها بمعنى الكلمة"[4]، من ذلك قوله: "إذا ما مسَّ الوباءُ الرُّوحَ، فلا علاجَ غير الاستحمام بالذكر"[5].

هذا الخطاب يبين أن عودة الروح إلى نورها، إذا مسَّها الرِّجس و الوباء لا يكون إلا بالذكر والفناء في الحضرة والتَّوحد، وفي قول إحدى المربيات: "نراك في الظلمة يا مولانا جسدا نورانيا"[6].

هنا نقرأ أن الظلمة هي لحظة العدم، و لكي يعود الجسد إلى وَهجه العذري يجب عليه أن يغرق في بحر النور.

---

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

[2] – الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 49–50.

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

[4] – أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، ط3، ص: 139.

[5] – الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 40.

[6] – م. س، ص: 62.

يتراءى لنا ، أيضا، الشَّطح الصُّوفي في "سَبَهْلَلة" الطاهر وطار التي "تجعل الدَّجال يذهل عن نفسه وعن ربه، فلا هو بالنائم و لا هو باليقظ"[1].

هذه الحالة – وغيرها – أضفت جمالية على النص من خلال التناقض، الذي "يعني أن الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه، الموت في الحياة، والحياة في الموت، النهار في الليل، والليل في النهار. هكذا تتلاقى الأطراف في وحدة تامة: الحركة والسكون، الحقيقة والخيال، الغريب والأليف، الوضوح والغموض، الداخل والخارج"[2].

لقد أراد الراوي أن يكشف رؤى الوليّ و تجلّيات مقامه: هل يرى الولي في مقامه النور حين يعالج الداء بالاستحمام بالذكر؟ أو هل يرى الوليُّ النفسَ في غوايتها و ضلالها كما بدت له الجزائر؟

وفي خطى واثقة تجيء لغة "تلك المحبة" المشرقة لتقدِّم تجربة كتابية فريدة إن على مستوى الفكرة أو اللغة لأنها "لا تسرد، و لا تُعلِم، و إنما توقظ الأشياء و تفجر أسرارها"[3]، تنبثق بجمالية لتشيع الحياة في كل شيء... في الرَّمل والفقّارة والنَّخلة والمرأة، حيث تذوب القراءة البسيطة للقارئ البسيط، ويتحوَّل نقدُ الرواية إلى حركة جدلية تحوِّل الناقدَ نفسَه "إلى حركة من اِستبطان الوجود والتماهي مع أسراره. ومن هنا تبدو هذه الكتابة أبعدَ من أدبية الكلام. تبدو كأنها كلام يقبض على ما وراء الطبيعة، كأنها طقس سري فيما وراء الكلام. وهي، في هذا، تبدو كأنها انتظار لغير المنتظر، كأنها رغبة لا يملؤها تحقيق ما نتوق اليه، بقدر ما يزيدها ظمأ أو إلحاحا. و نتساءل، فيما ندخل إلى أفق هذه الكتابة، هل اللغة هنا إصغاء، أم لمس؟ أهي كشف حقا، أم غرض؟ ذلك أن كل شيء فيها يبدو رمزا، أو حلما، أو إيماءً "[4].

ووفق هذا التَّوجه نجد أن خصوصية "تلك المحبة" كانت وليدة الاشتغال على اللغة التي نحَتَها "السائح" بشكل غير مطروق.

في ذلك يقول الدكتور محمد بشير بويجرة : "إن علاقتي بالكاتب، على مستوى الإبداع، تمتد إلى السنوات السبعين مع مجموعاته القصصية أو الروائية، وكنت خلال ذلك كله أتلمس لديه هياما

[1] – الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 71.
[2] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 141-140.
[3] – م ، س ، ص: 142.
[4] – م. س، ص: 143.

وعشقا باللغة لم يكن يمتلكه كثير من الأدباء و المبدعين، حتى وجدتها تسلكه و تختلط مع كل همسة وكل دقة قلب وكل لهفة نحو الأفضل والأجود، وحتى تبين لي بأنه قد وصل المنتهى في "تلك المحبة" التي وجدتها نصا شعريا. كل كلمة وكل جملة فيه حاملة لعالم من المتناقضات (بالمفهوم الجمالي للكلمة) والإيحاءات والاستفسارات الموكلة الإجابة عنها للقارئ"[1].

من تجليات اللغة الصوفية في هذا المتن نجد مثلا: "فيوم عدت إلى رشدي من الغيبة مع أولئك الخلق اخترقوا بي صمت الجدران أحسست أن قلبي فرغ من كل شيء إلا مما له حرارة الجمر يستوفي مهب نسيم "[2].

الغيبة حال من الأحوال يصح التنقل عنها، وهي صفة وُجودها مشروطٌ بشرط تزولُ لزواله، و"يستعمل ابن عربي مفرد "الغيبة" بالمضمون الذي سبقه إليه الصوفية، أي: غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه، ثم قد يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره بوارد قوي...وهو من الأحوال"[3].

في مقام آخر يميز "ابن عربي" بين المعجزة و الكرامة و السِّحر[4]، لقد نشأت الكرامة" وترعرعت في أوساط عامة، بعيدا عن الحس النقدي الصوفي. فالكرامة في أغلب الأحيان، من "المرويات" التي تتناقلها مجالس المريدين. ويرجع سبب نشأتها هذه إلى أن "الوليّ" أو "الصالح" يكتم الكرامة.

فبالتالي تتناقل وتتسرب بعيدا عنه، محمَّلة بالكثير من الأساطير والخرافات، مما يجعل هذه الطائفة مجالا للنقد"[5].

من أمثلة الكرامة في النص: "فتكون رحلته من قبره تحت التراب إلى القدس من الصلب نفسه أكثر عذابا و نكرا"[6]، "وقالت طيطمة لما سُئلت عن الدرويش الذي يسوق الريح أمامه كما يسوق

---

[1] – محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع و فتنة الوقع، ص: 105-106.

[2] – الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 24.

[3] – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص: 857.

[4] – ينظر: م، س، ص: 964.

[5] – م. س، ص: 962.

[6] – الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 41.

راع إبله وأغنامه"[1]، " ولكنهم في غدهم لم يعثروا على أثر"[2]، "وبقي زوار العين على جمعهم وأنفارهم، ممن يترجَّون البركة والكرامة، لا يذكرون، إلا قليل منهم، إن الماء الذي به يستحمُّون شقَّته أصابع عشيقين هما للإنس بالاسم والملة ولكن للجنة بالفعل والقول، لا يزالان يجريان فيه هواء يتجمع ثم يصير دخانا يتحول جسمين فصورتين على هيئة بشرين، كلما كانت الزيارة"[3].

إن متن "تلك المحبة" خطاب تزدحم فيه الاصطلاحات الصوفية الدالة والمازجة بين الحلم والحقيقة والواقع والخيال، حيث تحضر فيه اللغةُ " كلمات مودعة بصمت وحذر على بياض ورقة حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، و لا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها"[4].

وكما اللغة عند المتصوفة لغة حب و محبَّة، تشتق لغة " تلك المحبة " كينونتها من جسد العاشق، فتَتَشِئُ بصَبابته، و تقطع عُقال العقل مع العبارة لتخون الدَّلالات القارَّة للَّفظة كونها ترقى إلى الإشارة النَّابضة بالنَّشوة و الوجد و الإشراق.

يصدُق هذا القول على أمثلة الوصف هذه: "فكانت تلك المرأة التي فُطرت على اجتماع الماء والنار والهواء، وكان ذلك الرجل الدرويش الذي حارت في طبعه العقول يظهر بشرا سويا و يختفي ترابا رمليا في العرق يتذرَّى ليصير ألوانه العزوبية، تلبسها تلك التي من وراء كفر البشر تهبط في خيوط شمس ذلك الغروب دفقا من المحبة تغمر قلبه كما في البدء"[5].

"يعريان من أسمال زمنهما الموقوت ساعة ليوم و شهرا لعام و حولا لقرن وعمرا لجيل وطفولة بلا بداية وفتوة واكتمالا، مثل الدفق والعصف والجريان و يتلبسان بزمان بلا بداية ولا نهاية. بلا عد غير ميقات الموت والحياة. يذريهما، مثل نسيم، رياح في تيار سكوت بلا حدّ ولا مدارج "[6]." في ليلة ما،

---

[1] – الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 47.

[2] – م، س ، ص: 54.

[3] – م ، س ، ص: 59.

[4] – ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة : مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، د ط ، بيروت ، 1990، ص:50.

[5] – الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 11.

[6] – م. س، ص: 267.

ما، قال لها في شارع ما، يخترقان سورهما الأحمر: من عرف الصحراء، سرا أدرك سر نبوة، وبقلبه لمس التجلّيات، و على لسانه انهمرت الفيوضات. فلم تدر ما تقول، وفي ذهنها تسعة وتسعون لا ينفك لها واحد منها"[1].

"فاسمع ما قال شيخ العارفين: "لأن المرأة جزء من الرجل الذي هو كلُّها، فمتى ما عرف الرجل هذا اقترب من معرفة خالقه، والمرأة هي نفس الرجل فإن عرفها عرف نفسه، و من عرف نفسه عرف الحقيقة. وقال: الرجل كون و المرأة عناصر، و إنما الحب الحنين، فإن أحب الرجل فكأنما حنَّ الكل إلى جزئه، و تحنُّ المرأة إلى الرجل كما تحن إلى وطن. ألا ترى أن ذلك سابق؟ فإن الله خلق الزوجين ثم قال لهما اعبُداني"[2].

لقد حاول الروائي "الحبيب السائح" الفَكاك من أسْر الرواية التقليدية التي التزمت بالكتابة التَّصويرية وفق لغة حرفية تلتزم بالواقع، بتوظيف لغة شعرية تتماهى مع كل ما جاءت به البلاغة، والأكثر من ذلك أنها انفتحت على عوالم استشراقية صوفية خصبة الدلالات والمعاني.

احتفى "السائح" في المقاطع السابقة باللغة أيما احتفاء، فهي في "تلك المحبة" "ذاتٌ موضوعٌ ؛ ذات لأنها تقوم بفعل إبلاغيّ، له مرجعية واقعية، أو شبه واقعية، وموضوعا لأنها تغدو في مجملها غاية أو هدفا للسرد، لأن الكاتب يهدف إلى الإعلاء من شأن اللغة والتقليل من أهمية الموضوعات المحتملة"[3].

ما يستوقفنا – أثناء قراءة المتن – أن اللغة عبرت عن تجربة روحية وفكرية بالدرجة الأولى. فلتأمل هذا المقطع: " كلماته مما قاله الخلق في المحبة والعشق و الفناء في الحق ينزل في الأباريق شرابا لذة للمختارين المتقابلين على زرابٍ من حرير، يطوف عليهم بالأكل و الشراب ما أبدعت يد الإله من تصوير لولدان الجنة. كم قرأت فلم أجد في أي دين أبدع من هذا، و لكني أسير"[4]. هكذا خاطب جبريل مبروكة..."هذه اللغة السكرى هي لغة المجاز. بهذه اللغة تتيح لما هو قائم في مكان

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 268.
[2] م. س، ص: 294.
[3] سعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص: 43.
[4] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 179.

آخر، في الغيب أو الباطن، أن يجوز إلى عالمنا–الظاهر، هكذا تتيح لنا هذه اللغة أن نضع اللَّامنتهي في المنتهي، كما يعبر بودلير"[1].

تبقى اللغة هي السَّبيل الأقوم الذي يصبُّ فيه الروائي أفكاره تجسيدا لرؤيته و تحديدا لمواقفه، وعلى هذا الأساس لا يجب النظر إلى لغة الرواية على أنها مجرد ألفاظ أو كلمات مفردة بل هي مجمل الوسائل التقنية التي تجعل من الرواية رواية وفق المنظور النقدي، إنها الموضوع و الشخصيات و المكان و الزمان و الأحداث. لذا نجد أن التصوف أحد أهم روافد العالم الروائي في "فصوص التيه"، ومن علامات ذلك إشارة "بن منصور" – في أكثر من موضع في الرواية – إلى مشهد مألوف لدى المتصوفة وهو إقامة الودائع لإطعام الفقراء و خدمة أضرحة الأولياء الصالحين.

"الله حي...الله حي....الله حي...الله...الله...الله...حي...حي...حي...

الكل ينشد التَّميمة. تبدأ بطيئة ثم تتسارع في إيقاعها. فجأة هوى الشاب. سقط على السجادة الحمراء. لم يتوقف عن الجذب. يتحرك رأسه. كوَّن المريدون حوله حلقة. تشابكت أيديهم. صار في المركز. بدؤوا يدورون حوله. تباطأ اللحن"[2].

"خرجت العريفة من المقام. دخلت الحلقة. تمسحت بالقربان. شطحت شطح القربان. شطح الجميع. أخذهم الوجد. تراقصوا طويلا. رفعوا حناجرهم بالدعاء والمدائح"[3].

عندما يَسْكَرُ الصُّوفي بخمر المعرفة يقتضي ذلك منه شطحا تعبيريا ليصف الشطح الفكري والنفسي و الجسدي الذي يمتلكه في حال شوقه لله و امتثاله لهذا الشوق. و يعرف الطُّوسي صاحبُ "اللَّمع" الشطحَ قائلا: "معناه عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، و هاج بشدة غليانه وغلبته"[4]. إذن فالوجد ركن أساسي من أركان الشطح، و شرط ضروري لحدوثه، "و معنى الوجد، هو ما صادف القلب من فزع أو غم، أو رؤية معنى من أحوال الآخرة، أو كشف حالة بين العبد والله عز وجل"[5].

---

[1] – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 158.

[2] – عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 67.

[3] – م. س، ص: 107.

[4] – الطوسي، اللمع ، ص: 375.

[5] – الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 132.

مثال آخر من كرامة الأولياء جاءت ملامحها بعد أن همَّت زوجة صاحب الجلابة في تغسيل زوجها، لكنَّها لم تنجح في ذلك " دخلتُ المغسل بقدمي اليمنى بعد أن بسْملتُ وسلَّمتُ نفسي للأولياء و الصالحين، ثم اقتربت من الجثة و عرَّيتُ الوجه (...) ثم بسملتُ وبدأت في تجريده من ملابسه فقد تملكتني الدهشة . أنا متأكدة من أن الوجه كان وجه زوجي أما الصدر فلم يكن صدره (...) تفاجأت باختفاء الجثة حين استدرت لتحضير الماء. لم أفهم. ولم يستطع لساني أن يدرك الموقف فيشرح ما حدث. كدت أفقد عقلي لولا أن زارني في المنام هذه الليلة ورخص لي أن أُخبركم، وأطلعني على السرِّ الذي كنت أجهله "[1].

تمثل الكرامة كفاءةَ الصُّوفي في التَّبليغ، و تعدُّ بذلك "علامة على تحول المتصوف من مجرد مريد أو سالك إلى ذات أسمى متكاملة هي الإنسان الكامل، و قد يتجاوز بها جدلية الله الإنسان، ليصبح أشبه بالكائن الأسطوري الذي لا حدَّ لقدراته وخوارقه التي تغدو بالنسبة للآخرين بمثابة استعارة ذات بعد تعليمي تربوي توجه لهداية الناس"[2].

ومن آليات الوصول والطريق المعرفة، و هي "فعل لا يشبع، بدايته معرفة الله، ونهايته ما لا حدّ له، لذلك، فإن ما يتحصل عليه الصوفي في مراحل الطريق هو مجرد ظلال معرفة "[3]، وهو ما يفسره قول حكيم جبالة للشيخ الحقاني- الابن : "ستدخل المدينة مريدا. والمريد لا يسأل، فالسؤال نقصان في ميزان الإيمان. ولا تكشف سرا ، فإنك سترى مالا يرى وتسمع ما لا يسمع، حتى يتساوى عندك الليل و النهار"[4].

لقد اخترقت هذه اللغة لغة الظَّاهر وتجاوزتها في إشارية تنسب إلى الحدس و الذوق، هي لغة سر لا يُستبطَن بالعقل والمنطق المألوف، ذلك أن السرَّ الصُّوفيَّ لا يمتثل للفكرة الذهنية التي يمكن أن تقولها لغة العبارة ، بل هو خاضع لسلطة الإيماء و التلميح.

---

[1] – عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 100-101.

[2] – آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3، 2009، ص: 212.

[3] – م. س، ص: 22.

[4] – عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 132.

" وقالوا: السر: ما لك عليه إشراف، وسر السر: ما لا اطلاع عليه لغير الحق، وعند القوم: على موجب مواضعاتهم و مقتضى أصولهم، السر ألطف من الروح، و الروح أشرف من القلب (...) ويطلق لفظ " السر" على ما يكون مصونا مكتوما بين العبد و الحق سبحانه في الأحوال، و عليه يحمل قول من قال: أسرارنا بكر لم يفتضها وهم واهم "[1].

إن تمجيد الغموض والاستغلاق النابع عن خروج اللغة عما هو مألوف على مستوى التعبير والدلالة، يولِّد لدى الصُّوفي لغة حيرى تدفع بالحرف و الكلمة نحو أفق الإدهاش و الخصوصية في محاولة وصف ما لا يوصف، و قول ما لا ينقال، هذا ما يفسر تيه الشيخ الحقاني-الابن " إذ تملَّكته الدَّهشة و الحيرة وأدرك أنه ما عاد إلا سرا من أسرار الرحلة "[2].

حالة التوتر هذه بين اللفظ والمعنى تؤكد أن تعاطي الأشياء و الأفكار لا يتم وفق ما تواضع عليه العلماء، وأن العلاقة بين الإشارة والعبارة هي نفسها العلاقة بين ما ينقال وما لا ينقال، و يستعين المتصوفة بالإشارة ؛ لأنها تفي بقدر ما بالمعنى أو بظله، و معاناتهم من عدم احتواء اللغة للمعنى يعبر عنه التَّوحيدي يائسا: "يا هذا اسمع بآفة أخرى: الهوى مركبي، والهدى مطلبي، فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أصل إلى مطلبي...و أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة"[3].

ومن تجليات التراث الصوفي- على المستوى اللغوي - ما نجده في "فصوص التيه"، حيث تبنى الروائي فكرة الخطيئة والتحرر من النذر من وجهة نظر المتصوفة.

ولننطلق من فكرة الحب الإلهي الذي يعدُّ تيمة أساسية في الفكر و الأدب الصوفي، وإن أحدثت— في الكثير من الأحيان- خلخلة على مستوى السياق المألوف في علاقة الإنسان بالله. "قال الشبلي: سميت المحبة محبة ؛ لأنها تمحو من القلب ما سوى المحبوب"[4].

[1] - القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 176.

[2] - عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 132.

[3] - أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، وكالة المطبوعات، بيروت، 1981، ص: 187.

[4] - القشيري، الرسالة القشيرية، ص: 522.

في هذا الباب يرى الصوفي أنْ لا محبوبَ إلا الله، وإن تعلَّق قلب الإنسان بالمخلوق لا بالخالق يصبح آثمًا ارتكب خطيئة، أما الوفاء بالنذر فهو شريعة تختص بالالتزام بما وعد به خدمة للأولياء الصالحين.

تتجلى هذه الفكرة في ما قام به الشيخ الحقاني–الأب الذي كان زاهدا في الدنيا، فقيها في أمور الدين، حادَ عن الطريق وأحبَّ مخالفا ما نذرته أمه، وهو نذر اِبنها لخدمة سيدي أحمد البجايي. "فكرت في زواجه ليستقر بالمقام وأبلغته بنيَّتي فوافق، في تلك الليلة زارتني الملكة بن ستوت في قافلة من الحراس والخدم ، كلُّهم من الجان، وحذرتني من فعل ذلك (...) بعد أربعة أسابيع جاءني سيدي الجبلي وأخبرني أن الملكة بن ستوت لا يمكنها أن تتعرض لي وللشيخ الحقاني لأننا من سلالته، وطلب مني أن ألتزم بالنذر. لم أسمع كلام سيدي الجبلي لأني أمّ ، فزوجت الشيخ الحقاني"[1].

هنا، كان من الضروري فك النذر تحقيقا للخلاص، هذا ما يفسر سفر الاِبن بحثا عن خلاصه وخلاص والده ، لكن "الأبواب لن تفتح إلا في الأيام الأربعة لاكتمال البدر والخلاص لن يتم إلا لحظة الاكتمال"[2].

وفي سياق الحديث عن مصطلحات الصوفية التي وجدناها في ثنايا المتون الروائية المدروسة نجد مصطلح " الهاتف" الذي اتخذ منزلة هامة عند المتصوفة، لا تقل عن أهمية الإلهام أو الفراسة أو الكشف.

وقد انفرد "الكلاباذي" في كتابه "التَّعرف لمذهب أهل التَّصوف" بأن جعل للهواتف بابا مستقلا هو الباب السابع و الستون أسماه "في لطائف الله للقوم و تنبيهه إياهم بالهاتف"[3]، و أقر العلماء تعدد مصادر الهواتف كالملك أو الوليّ أو الجن الصالح أو الله أو إبليس لعنة الله عليه.

"قال أبو سعيد الخزاز: "بينا أنا عشيَّة عرفة، قطعني قربُ الله عز وجل عن سؤال الله ، ثم نازعتني نفسي بأن أسال الله تعالى، فسمعت هاتفا يقول: أَبَعْدَ وُجودِ الله تسأل اللهَ غير الله"[4].

---

[1] – عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 134-135.

[2] – م. س، ص: 131.

[3] – ينظر : الكلاباذي، التعرف لمذهب اهل التصوف، ص: 168- 169.

[4] – م. س، ص: 168.

ومن تجلّيات الهاتف الصوفي في "فصوص التيه": "أما الأب فقد لزم المقام أربعين يوما، صائما قائما، إلى أن جاءته الرؤيا و هتف هاتف مع الفجر:

-خلاص اللسان صيام الدهر و لزوم حلقة الذكر، و الريح لن تعصف بالستار حتى تشهد العين تبديل الذات، و رسمُ الكف طريق الوصال"[1].

" ... على صوت كأنه صدى يأتيني من بعيد.صوت آمر، مبحوح ، لم يدم طويلا . سلَّمنا أمرنا وأمركَ لمن أمر، هو الأول له ما تقدم و ما تأخر"[2]. وتنحصر مواضيع الهواتف عادة في التنبيه الى الآفات وتصحيح الآفات.

كما يحضر الهاتف، أيضا، في "تلك المحبة" ليضفي شيئا من الغرائبية والعمل على تحويل مسار الشخصيات والأحداث، كونه "الإلهام الداخلي والصوت الخارجي المنقذ والمعين و المراقب، و كونه صوتا بلا جسم ساعد على إيجاد بُعد بينه و بين المتلقي، فلا يبحث عن كينونته، بل يبحث عن كنه مقولته"[3]. فها هو الروائي يرسم لنا مشهد العناية الإلهية في قوله: "إن ضللتك المتاهة فامش يمينا وسمِّ باسم الله. فتلك كلمة سرهم يخرجونك إلى النور بها"[4].

1 – 2 – اللغة الشعرية ومستويات الخَلق والمُجاوزة والدلالة

ترتبط ، على الدوام ، عملية الولوج إلى أعماق رواية ما بالبحث عن مفاتيح النص الشعرية، ولعل أهم تلك المفاتيح اللغة، فهي "كون أيديولوجي، فضاء من العلامات، فيه و به يتكون التعبير"[5]، خاصة أن الاستخدام الخاص للغة قد يجعلها تنزاح عن الطبيعة النثرية إلى الشعرية، أين

[1]- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 16.

[2]- م. س، ص: 40.

[3]- أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية، دراسة في الشكل والمضمون، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ط1، 2001، ص: 191.

[4]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 272.

[5]- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص: 21.

يصبح للكلمة " قانونُها الخاص، وإيقاعها الخاص المتميز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية، و نجد أنفسنا تلقائيا نتحدث عن الشعر لا عن النثر أو الرواية"[1].

على هذا الأساس، اللغة " ليست مجرد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو في النمط التعبيري، أو محاكاة الواقع كما في نمط المحاكاة"[2]، و بالتالي فشعرية الخطاب السردي تنبع من اللغة الدالة المشحونة بالرموز، المتوترة، دوما، "اللغة التي تميل إلى خلق تعالق ينتمي إلى العوالم الممكنة (بتعبير المناطقة)، و ليس إلى عالم منطقي. حينها تصبح اللغة أكثر عمقا و قابلية للتأويل، والكشف. وتضحى خصائصها أكثر طواعية للتساؤل"[3]. هنا تبرز دور القارئ في إمكانية الاستبطان و إعادة إنتاج الخطاب السردي بفاعلية.

والمبدع الذي يحفل باللغة الشعرية يهدف إلى تشكيل نسق تعبيري إفهامي جمالي خاص و فريد، ولا يتحقق ذلك إلا بالمجاوزة التي تمنح السرد عمقا آخر ليشحن النص بشحن فلسفية تستفز منطق السؤال.

هذه الانزياحية اللغوية تجعل المتلقي يحتضن ظلال الكلمات بإدراك واع شفاف كهذا الحوار الذي دار بين باحيدة وجولييت:

"قال لها: ما الذي أعجب امرأة مثلك في أنضج العمر و أينع الروح أن تغرب إلى هذه القفاز؟ فقالت له: أبدا. إنها عامرة بكل ما لم يمسسه دنس، لذلك فهي آمنة (...) فلحق بها بعد خطوتين: لا تأتمني صمت هذه الصحراء إلا بصمت مثيل. فاقتربت منه حتى لامست كتفها كتفه: لم أسمع غير الريح و لا أقول إلا نجوى. فتخطاها ودار أمامها يملأ ما بينهما من فراغ : يجب أن تكوني بعمر النخلة الأولى لتدركي الصخب الصامت الذي يتحول قسوة تفوق قسوة البشر عندما تتحرك هذه الصحراء بلا شفقة فتدك كل صوت"[4].

---

[1]- الطاهر روابنية، تضافر الشعري والأساطيري ، قراءة في رواية العشاء السفلي، مجلة تجليات الحداثة، ع3، وهران، 1994، ص:79.

[2]- محمود الضبع، الرواية الجديدة، ص: 191.

[3]- م. س، ص: 192.

[4]- الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 242.

سعت لغة السرد الروائي في المقطع السابق إلى خلق إيقاعات خاصة، حيث أخذت مساحة من الانحراف الدلالي فبدت الصحراء كإنسان ليتحول هذا الفضاء إلى عنصر ديناميكي فاعل يحرك العملية الإبداعية بشكل مستمر. الفكرة نفسها تتماثل لنا في مقطع آخر: " تلك نخلة ذبلت لأن قرينها مات. وهذه نخلة مزهوة، لأن عاشقها فتى حديث عهد بالحب. فضحكت: أنت خبير بارع الخيال. فأضاف: مثلما تكون الصداقة بين شخصين. فهي تنشأ بين نخلة وأخرى، تحزن هذه لتلك وتفرح لفرحها. يراها من طرف تتابع بشغف التي تكتشف أسرارا فيواصل: النخلة تبدي كل شيء إلا غيرتها. اطمئني، فهي تكتمها (...) حكاية النخلة مثل قصة المرأة لا تنتهي..."[1].

إنه كمون المعنى خلف سطح الكلمات ليقول لنا "السائح" إن المرأة هي أصل الأشياء...أصل النخلة، وأصل الصحراء، وأصل المحبة، لأن "المرأة مثل الحقيقة لا تبلغ لها نهاية..."[2].

حتى وصف المرأة في "تلك المحبة" لم يأخذ المنحى المعروف لدى الروائيين، بل كان يكشف عن شغف الكاتب واعتنائه باللغة، فها هو يقول: "و المرأة هي المرأة المخلوق الجميل الفاتن في توات، في التل والصحراء، وفي الأرض والسماء، وفي الدنيا والاخرة، إليها كان البدء بالتفاحة، ومن فاكهات النعيم تكون، فمن لم يتحدث عن المرأة بالجمال نسي ذكر الله، و من لم يصف المرأة في جلال وكبرياء جهل صور الله التي صورها في الوجود ليروا جماله "[3].

ولو توغلنا في هذه اللَّقطة النَّصية لَوجدنا أن الخطاب موجه إلى نوع خاص من القراء...قارئ يمكنه أن يلج إلى كنه الدلالة الحقيقية وخاصة حين نقرأ: "كانت تمنراست دخلت في صمتها المهيب لليل مجلَّل بهمس الريح تفتح بوابات بين السماء، لِلْعين فتنة بأنجمها، و بين الأرض للقلب روعة بأنفاسها، تُذهل امبارك الجالس وحده في العراء المدَّثر بالسر، ينتظر الرجل الملثم ، يتلو الإخلاص لا يتوقف لسانه من بعد ما اغتسل. وكان الأب يقيم في وحدته صلاة لنفسه و قومه وإخوانه لا ينتصر على طرد الشيطان"[4].

[1]- الحبيب السائح ، تلك المحبة ، ص: 248.

[2] - م. س، ص: 146.

[3]- م ، س ، ص: 354-355.

[4]- م. س، ص: 207.

يتغير أفق القراءة في الفقرة السابقة بسبب كثافة و اقتصاد عديد الكلمات، ويبدو لنا أن "المعنى المفترض/التأويلي وراء كل ما ذكر يبدأ من معرفة حقيقة كينونة الريح في الصحراء و ما تطبع به الحياة حين تهيج، من الغوص في عمق فتنة النجوم وقت الصفاء والهدوء ، ومن معايشة تجربة سر الطبيعة الساحرة في هذا الفضاء أو مستوى العلاقة التي يمكن أن يربطها أحد ما مع مكونات محيطة في أوقات معينة، علاقة قد تسمو إلى إشراق و سمو يتوجان بنصوص إبداعية مادية أو معنوية"[1].

وبما أن الشرط الأساسي للشعرية هو الابتعاد عن النمطية والمعيارية على مستوى اللغة، فإنه "وفي سبيل الخروج من مناطق "المواضعة والمألوف"، يتجاوز المبدع بلغته مرحلة التفريغ الجزئي ويدخل ساحة الرمز(...) وعندها تتحرر اللغة من عوالق ماضيها، و لا يبقى منها إلا ما أراده المبدع وانتدب الرمز لأجله، بل إن المبدع قد يعيد تكييف الرمز بما يغاير طبيعة نشأته الأولى، بعد نقله إلى أوساط جديدة، و حقول دلالية بكر، ربما لم تطأها قدم مرتاد بعد"[2].

1-2-1 تشظِّي رمزية المرأة وملاءمته للنَّسق الإبداعي

إذا كانت اللغة في عرف اللِّسانيين تجربة لسانية-بالدرجة الأولى-، فهي عند المتصوفة تجربة روحية تقارب منظومتهم المعرفية و توازي وعيهم الصوفي، و آلياتهم في تلك التجربة والرموز والإشارات، واللغة الرَّامزة لديهم "وسيلة للإدراك، والتماهي مع حالات ومواقف و مشاهدات

- بحسب الصوفية - لا يمكن التعبير عنها بغيرها، ولا يمكن نقلها إلا إيماء ورمزا، إما لعدم وجود أي معادل لفظي لها، تناط به مهمة التعبير عنها، و إما لأنها مما يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[3].

لا ريب إذن، أن يشعر المتلقي بشيء من التَّوجس والريبة حين يجد نفسه أمام إرث ثقيل من الأفكار و الرؤى المتداخلة — مثل متن "تلك المحبة"- بوصفه نصا مشحونا بالدلالات و الرموز العصية على الإبانة و الإظهار، لا سيما إذا كان الرمز صوفيا خصبا يحمل القارئ على التحلي بشروط معينة و العودة إلى مرجعيات خاصة تؤهله إلى الارتقاء نحو كشف ستر دلالاته.

[1] - محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع، ص: 117-118.

[2] - محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص: 234.

[3] - م ، س ، ص: 236.

وعلى الرغم من الخصوصية التي نلمسها في بناء الرمز الصوفي، إلا أن الروائي استطاع أن ينسج عالمه الروائي بالإتكاء على المرتكز الصوفي وفق ما يتجاوب مع الضرورة الفنية والأيديولوجية.

ما أَلِفْناه في كثير من الروايات العربية ارتباط قيمة "المرأة" بالغواية والجسد و الرَّغبة – و هو أمر لا ننفي وجود جانب منه في "تلك المحبة"- لكن الجميل حضور المرأة في "تلك المحبة" بصورة صوفية، فكانت رمزا للحياة، والقدرة الإلهية، ورمزا للوصل والحب.

وأول – بل أهم – شخصية نواجهها في هذا السِّياق هي شخصية "البتول" " المرأة التي فطرت على اجتماع الماء والنار والهواء "[1]، " فاذكر ولا تغفل إني ألتقيك في بعد زماني. فتخلص من كل مكان وتنسَّ كل فضاء، ولا تنشغلن بآت ولا ماض، فإنما الدنيا دنوّ. ولا تنبهرن بحكايتي أو تغرنك قيافتي، فإنما هي مكيدة المرأة أن تسعر لهيب الغيرة في قلب الرجل لما زرع فيها من الغواية ومن شهوة التملك وعقدة التوحيش وفزع الوحدة وشبح الخوف من العجز "[2].

يرى ابن عربي أن "المرأة جزء من الرجل في أصل ظهور عينها. ومعرفة الإنسان بنفسه مقدمة على معرفته بربه، فإن معرفته بربه نتيجة عن معرفته بنفسه. لذلك قال عليه السلام: "من عرف نفسه عرف ربه" (...) فإن كل جزء من العالم دليل على أصله الذي هو ربه فافهم. فإنما حبب إليه النساء فحن إليهن لأنه من باب حنين الكل إلى جزئه"[3].

المرأة، بهذا المفهوم، جزء من الرجل، وكل جزء دليل على أصله، أي إن المرأة دليل على الرجل. من هنا اكتسى حضور "الانثى" في تجربة "السائح" مذاقا خاصا ونكهة مميزة، فلنتأمل مثلا ما ورد في المصنف عن رجل صالح له قلب عشق "مفاتن امرأة تكون هي النساء جميعا وتكون النساء فيها. هن التضمين والتصريح في المملكة المعمودة بالقيظ و الريح و الرمل. تؤتي بشرها أمنها لنهارهم وفي ليلها تؤتي خلقها الآخرين زينتهم ماء كانت منه روح سيدتها العظيمة وخضرة انصاغ منها جسدها، لما أنعم الله عليها من شبه بالنخلة في الرشاقة والعطاء. فيقدر ما تكون النخلة ظمأى الى الماء تكون هي الى نيران ملهبة من الحب"[4].

---

[1] -الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 11.

[2] – م ، س ، ص: 14.

[3] – محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت، ص: 215.

[4] – الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 104-105.

إنها اللغة الواصفة التي أوحت بانسجام الروحي والمادي والمطلق والمقيد من خلال معالم الأنوثة الآسرة بعيدا عما هو شبقيّ وجسدي.

هنا تلحُّ علينا فكرة مفادها أن التسامي الذي نلفيه في التجربة العذرية التي تستحيل من خلالها المرأة إلى معبد يكتفي فيه العاشق بالنظر إلى المعشوق...

هذا التَّسامي لم يمنع من الحضور المكثف للجسد بدور إسنادي جديد في التجربتين الصوفية والروائية، إذ اتخذت تيمة الجسد/المرأة مجلى للجمال ومقاما للاستعباد. "وقال: إن أنت ظفرت منهما ببسمة، كما تبتسم شفاه عذراء جميلة، خلت نفسك طفلا تدعوك إلى ملاعبة محظورة على الصغار، وقلت: لن يهلك وجه حبته العناية هذه العيون قهر السنين ولا تجاعيد الجبين او ازرقاق الجفون من أثر السُّهاد. حتى إذا استعدت رؤيتك إياها امرأة ألفيتهما تشعان عليك أنوثة ترفرف رغبتك وتقبسان في عينيك لغة تقف دونها لغة الحروف عاجزة فتصير هي النطق والإشارة والدلالة ما زخمت بالشهوة مثلها لغة "[1].

في السياق نفسه، تعدّ العين قوة سحرية ، تحمل سهاما تحرِّر ما هو جواني لينفتح على ما هو خارجي، ببساطة لأن هذا الجزء من المرأة ظاهره سحر وباطنه فتنة. " فأسبلت عينيها تتدحرج فيها جرأتها على المواصلة في هواها، وجهها له زهرة مسك الليل تنفتح للندى لو تخطى تردده ليحضنه بين يديه "[2].

تبقى العين دائما، في الخطاب الصوفي أو الأدبي تستمد سطوتها من الرؤية والنظرة والالتفاتة والإثارة، وتأنقها يعكس جمالية الروح وتوهج الجسد، هذا ما لاحظناه عندما نظرت "جولييت" إلى باحيدة"..."ركزته عينا في عين بخجل الأنثى لم يعتورها منذ أعوام تحسه له عندها ألفة غريبة: ولكن لا شيء هنا غير الشمس. وابتسمت مجلية عن وجهها كلَّ أثر لغشاوة الصرامة. فتطرق لها: لما خلق الله الشمس احتفظ في عرشه بجزيء من لهيبها حتى إذا قال للمرأة كوني دسَّه في ركن لا يرى من قلبها.

[1] – الحبيب السائح، تلك المحبة ، ص: 111.

[2] – م. س، ص: 173.

فامتدت بسمتها كاشفة عن أسنانها بنسق عقد ولون برد: فرأى اثار الكلفة تتذرى: وتلك هي النار التي احسستها، لو كشفت لك عن قلبي لرأيت لهيبها"[1].

ولو بحثنا عن علاقة المتصوف بالمرأة لوجدناها تتميز بالشمولية والعمق، إذ إنها ابتدأت ببداية الخلق ذاته، وتشكلت محبة وشوقا وحنينا، " كذلك الأمر في بلاد يملكها الرمل ويعمرها الفراغ و يهيج فيها الصمت رغبة الرجل في قرينة تتجدد مثل الريح خشية أن تصير الروح إلى مادة الرمل، والجسد إلى تلك الجذوع المنخورة في بساتين نسيها الزمن إذ فرَّ من قضائه إلى المنتهى. لا شيء فيها غير الله وأثر مجده في أرضه وسمائه يتوسم في أذواق العارفين محبة ما كان لها لتكون لولا امرأة بكلمة كن امتدت فتنة للابتلاء. فلا عبور الى فناء إلا بكنه سرها الذي من بين التسعة والتسعين "[2].

يمكن القول، إذن، " إن المرأة ، بوصفها المحبوبة، رمز للأنوثة الخالقة، للرحم الكونية. وهي، بوصفها كذلك، علة الوجود. ومكان الوجود. والعاشق لكي يحضر فيما يجب أن يغيب نفسه — عن صفاته. يجب أن يزيل صفاته، لكي يثبت ذات حيبيته، ويَنْوَجِد بهذه الذات. سيظل محجوبا عنها، إذا بقيت صفاته. وهو، إذن، سيظل ضد نفسه، ما بقيت صفاته. حين تزول صفاته، حين يموت- يحيا "[3]. كما رأينا في السابق مع ابن عربي، فالحنين هو الوثاق الرابط بين المرأة و الرجل في عرف المتصوفة، ووجود الرجل متعلق بوجودها، وحضوره فيها مرهون بغيابه عن نفسه.

أبان "السائح" شخصية "البتول" بجمال أخَّاذ يسحر النساء قبل الرجال. حيث جاء في الرواية قوله: "و في قصتها قالت طيطمة: الشمس هي التي تراودها نهارا فتهيئها للقمر يأتي ليلا لتأخذ منه وطرها. فانسبغ عليها، لذلك، إشراق الجمال يغوي النساء قبل الرجال. فما نظرت إليها امرأة أو أبصرت إلا تحرقت أن تراها عارية فتمسحت على قوامها "[4]، وقد ذكرت هذه الشخصية في ذلك المصنف العجيب الذي لا يُقرأ إلا بطقوس معينة، إذ لا يجوز لمرتكب الذنوب أو الذي على غير طهارة بدنية أو روحية أن يقرأه...أوتيت البتول حكمة الإنس وجمال الجن، لا يتقدم بها العمر كالصحراء، لا يخفى عليها أمر من أمور سكان المنطقة، وتكاشف الناس بما يفكرون فيه.

---

[1] – الحبيب السائح، تلك المحبة ، ص: 241.

[2] – م ، س ، ص: 114.

[3] – أدونيس، الصوفية و السوريالية، ص : 107.

[4] – الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 105.

هي خلفية، إذن، رسم من خلالها الكاتب صورة المرأة الولية الفاتنة انطلاقا من أوصافها في ذلك الكتاب المقدس، لكن بشكل مغاير لذلك الشكل المتعارف عليه لدى المتصوفة، فالولية- غالبا – ما تكون امرأة سوداء أو شاحبة أعياها العشق إلى غير ذلك من الأوصاف التي لا تشي بالجمال الحسِّي.

صوَّر الخالقُ عيني هذه السيدة العظيمة بلون السرِّ " في محيا ملغز، كنخلة ضامنة، مثقلتين بالأحلام، ووهبها قدرة النفاذ بهما إلى قلب الرجل وعقله وأغوار نواياه مثلما ينفذ نور إلى كهف"[1]، ناهيك عن الخدود و القوام...

ورغم أنها تمتلك كلَّ متاع الدنيا من مال وجمال ونسب، إلا أنها " تُنسي الوَرِعين أنفسهم أنهم زهدوا بما ينسبغ عليها من آلاء لم تعرف لامرأة في توات قبلها ولا بعدها "[2] بذلك تكون هذه المرأة رمزا للأنوثة والعطاء، يمتد خيرها وصلاحها إلى كل محبيها.

ويؤكد صاحب المصنف في مقام آخر أنها "امرأة لا يسع ذكرها في كتاب ولا يحتمل اسمها ورق. وفي الحاشية ذكر: جاء اليوم من أخبرني أن شيخ شروين رد كثيرا من الطامعين فيها على أعقابهم فلم ينالوا منه حرزا ولا طلسما. ولما كان بعضهم حاول الكتابة لها عند طالب تمنطيط كز قلم هذا بين أصابعه وجف السمق في الدواة وانمحت الجداول من مجلده وخرم ورقه "[3].

في هذا الوصف إشارة إلى الخوارق والكرامات التي حبتها بها العناية الإلهية. تأكيدا لولاية هذه المرأة.

تقابل شخصية "البتول" امرأة أخرى اتَّسمت بدهاء جميع النساء ومكرهن، هي العرافة بنت كلو التي تحاول أن تكشف أسرار السيدة، إلا أن محاولاتها باءت بالفشل. هي، إذن، صورة للشر، حيث امتد شرُّها إلى كل الناس بما فيهم الأقرباء...فرَّقت بين والدي طيطمة، فتوفيت والدتها وهي رضيعة، وتزوج والدها بامرأة من عائلة بنت كلو أشربته السم واستولت على أملاكه، وقام قريب لها باغتصاب ابن زوجته، وقتل أمه لما حاولت الدفاع عنه.

[1] – الحبيب السائح ، تلك المحبة ، ص: 110.

[2] – م. س، ص: 120.

[3] – م ، س ، ص: 116.

نخلص ، في الأخير، أن المرأة قُدِّمت في "تلك المحبة" بمقامين...مقام التقديس وتمثله السيدة البتول بجمالها ومكانتها وورعها، ومقام التدنيس وتمثله بنت كلو بكل ما أوتيت من نوازع الشر.

تبقى المرأة لدى المتصوفة أجمل تجليات الوجود، وبوساطة رمزيتها مزج الصوفيون بين المادي والروحي، وهذا ما جنح إليه "الطاهر وطار" حين تحدث عن أحاسيسه في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" متخذا من المرأة مصدر إلهامه، فلتقرأ مناجاة "بلارة" في قولها:

"مولاي الولي الطاهر، يا روح الغيث الأعظم، الغربة تكوي قلبي، الوحشة، تمزق صدري، آه يا مولاي.

عطش، عطش، حنين، حنين.

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

يقتلني عشق الريح "[1].

لقد شحن الكاتب هذه الفقرة بكلمات استخدمها لاستثارة موضوع الفتنة التي كانت سببا في الأزمة التي عاشتها الجزائر فترة غير وجيزة.

أثيرت في النص ثنائية (الذكورة/الأنوثة) على اعتبار أنه لكل طرف ماهيته و خاصيته الوجودية، فأهم خاصيات الذكورة (الولي الطاهر) هي العقل و الاِتزان و الإرادة الخيرة...لتتقابل مع خاصيات الأنوثة ذات الدلالة السلبية كالفتنة والتحريض على الخطيئة..."ملأت ذاكرته كما ملأت الأفق، بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان حالكتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة، تمضغ علكة وترمي بثيابها كما صادف قطعة فقطعة، تلهب الصدر فتنة و غواية "[2].

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 ادَّعت كل واحدة منهن أنها "أم متمم" زوجة نويرة، هذه الفتنة كان سببها "بلارة" التي سماها الكاتب "الفتنة

[1] –الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي، ص: 101.

[2] –م ، س ، ص 100.

الأمازيغية "..." بلارة الفتنة الأمازيغية ،لم تكن ساحرة ، لا ولم تكن، جنية من جنيات الفيف الخالي، ولا شيطانا رجيما.

بلارة .

آه. إنني ألهث بحثا عنك في الفيف منذ رميتني من داخل المقام الزكي، إلى تيه بني إسرائيل هذا"[1].

هي ترمز إلى الجزائر، هذه الفتنة التي لم ينج منها حتى "الولي الطاهر"، حيث أنها أغوته بسحر جمالها، وعرضت عليه "الاتحاد" بالمعنى الصوفي ، وبالمعنى 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، وقوم لا تعرفهم و تفقه لسانهم، و لا تدري لماذا يحاربون.

أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى حز الرؤوس و خنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الاحياء"[2].

1 -2 – 2 – اللغة الرمزية بنكهة التراث

تتناول رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" -كما أشرنا سابقا – أحداث العنف السياسي الذي عاشته الجزائر لسنوات طويلة، بل هي شاهد عن مرحلة التحول التي شهدتها الجزائر، في محاولة كشف عن بنية المجتمع وتناقضاته الثقافية والدينية والاجتماعية.

وفي 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 فوقها وفوق الكيس والقمح. ظننته سينزل، لكنه ولى من حيث أتى غير مبال. في تلكم الأثناء انهمر على الشارع سيل من قذائف مدافع ثقيلة.

لم تكد الحمامة البنية، أن تخفق بجناحيها محاولة الهرب، حتى اندكَّت بقذيفة و بنارها و دخانها، فانطمست هي وما تحتها وما حولها "[3].

---

[1] – الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي ، ص: 100-101.

[2] –م ، س ، ص: 79.

[3] – م ، س، ص: 96.

اِتكأ الكاتب على اللغة الرمزية ذات البعد الإيحائي الإنزياحي لما تحمله من وفرة في الدلالة وسعة في التأويل، بغية أن يحقق هدفه من الرواية ، فالعرفانية الصُّوفية تنظر إلى الطير نظرة خاصة مثلما نجدها في القصيدة المعروفة بمنطق الطير لفريد الدين العطار الذي استخدم الطير أسلوبا رمزيا للتعبير عن صور مبتكرة متنوعة، وما بكاء الحمام إلا لفقده مصدره النقي، و هكذا يمثل الحمام وسيلة ربط بين العلو والأرض، حيث إن الروح تتطلع إلى العلو ولكن الأرضي المادي يجذبها إليه.

كما استطاع " الطاهر وطار" أن يقدم لنا واقعا بنكهة التراث بأبعاده الفكرية والفلسفية والتاريخية، فالرواية لا تقف ، في معالجة ظاهرة العنف ، عند حدود الجزائر وحدها، ولا يطرح المسألة بمعزل عن الإسلام السياسي في البلاد العربية الأخرى، والإسلامية بصفة عامة. " تموت ألف ميتة وميتة، ويسقي دمك، كلَّ صقع رفع فيه الآذان، وفي كل عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عمَّ تبحث"[1].

بالإضافة إلى استنطاق التاريخ كالعودة إلى حروب الردة، أو حادثة مقتل " مالك بن نويرة " على يد "خالد بن الوليد"، أو غيرها، كان رمزا لمعالجة إشكال " الديني و السياسي" في الإسلام وليعرض موضوع تكفير الخصم المسلم و استباحة دمه باسم الدين، و يسوق، كمثال على ذلك، الخلاف القائم بين أبي بكر وعمر في النظر إلى المسألة، فقد رأى أبو بكر أن "خالد بن الوليد" قد اجتهد في حكمه على "مالك بن نويرة"، في حين خالفه عمر ورأى أن خالدا قد أخطأ و يجب إقامة الحدِّ عليه.

إن التراث كمعطى تاريخي لا يخرج عن كونه صورة رامزة للواقع المغمور بالهموم و الآلام، خبَّأ من خلاله الكاتب أفكاره وآراءه ، لتصبح " اللوحة التراثية مزيجا لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر، وكأن تلك اللوحة في ألوانها المتداخلة بقع إيمائية "[2] تحيلنا إلى مدى انكسار نفس الكاتب أمام ضياع الذات و فقدان الوطن.

سنعرض فيما يلي نموذجا فنيا استند على معطيات تراثية أثرت اللغة الرامزة ، ودعت، في الوقت ذاته من خلال الربط بين الماضي والحاضر، إلى تأمل الجانب التراثي بل التاريخي أين يحس المتلقي

[1] – الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي ، ص: 79.

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

برمزية الصورة الممتزجة بالتمزق والحزن. "ما دام شيخ عَنَزَة قد وافق، فلنعد الخلافة من هنا. من الدَّرعيّة و عينية و الأحساء.

ننهض هؤلاء المستكينين الجهلة الأذلاء، ونبدأ من حيث بدأ العرب الأوائل. نعيد الجهاد في سبيل الله، إلى ما كان عليه، و نستأنف الفتوحات. نستعيد القسطنطينية، والمغرب والأندلس، ونصل هذه المرة، موسكو وباريس وكوبنهاغن و الهند و السِّند و كل العالم.

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

وها هي صورة ثانية "احتشد بها الجانب التراثي و اكتمل في لوحتها ألوان الماضي محتضنة لحظة الحاضر، في مزج يشي صخب الألوان فيها بقضية التمزق والهزيمة "[2]، إذ يتداخل المعطى القديم بالحادثة التاريخية ليضم فاجعة الحاضر...

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

وبهذا يمكننا القول بأن حضور التراث في " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" زكته فكرة اتخاذه وسيلة لتعميق المعاني، فالتراث والأسطورة وغيرهما وسائل تكثف المعاني لما تشمل عليه من قوة و إيحاء وما تبثه من ثراء في المعنى. و يبقى 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 وفي أسفل الملهى الكبير، هي كهف مدلهمّ ، لا آخر لطوله، ولا نهاية لعرضه، تملأه الدواب من كل نوع و من كل حجم.

بعضها ديناصورات.

---

[1] – الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 59.

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

[3] –الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 64.

[4] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 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 "[1].

هذا المشهد يعطي للمتلقي صورة الوطن الذي يشبه الكهف، في عُتمته يعيش الناس بناموس الغاب، والترصد للفريسة – الغنيمة بمنطق الخديعة ، لم يبق في الجزائر غير السَّلب و النَّهب، بشر يقضم أيدي البعض لمنع العمل و العطاء، يقضم أرجل بعضه للدلالة على بتر الحركة والتطور، ليطل شبح الإرهاب فينهش الصدور والبطون والأرحام، محوا للأمن و ترسيخا للفقر و الجوع و قضاء على الطفولة والبراءة.

كل ذلك يحدث في زمن الخفافيش الذين يطيرون يمينا وشمالا بمنطق الغاية تبرر الوسيلة...إنه الشَّتات الذي لسع كل فرد، فلم يبق غير التِّيه و السَّراب.

3-1-الاسترفاد العاميّ ورحلة الايهام بالواقعية

المعروف أن الحوار الروائي يؤدي عدة وظائف ، ولعل وظيفته الأساسية هي الكشف عن خصائص الشخصية وطبيعتها و طريقة تفكيرها.

توصل كتاب روائيون إلى استخدام لغة في الحوار قريبة من العامية بشكل فصيح سميت باللغة الثالثة مثلما نجده في روايات نجيب محفوظ، لكن روائيين آخرين مالوا نحو استخدام اللهجة العامية في الحوار بين الشخصيات إيهاما بالواقعية وتقريبا للبيئة التي تحرك فيها الشخصيات من المتلقي.

هو، إذن، إشكال نقدي ظهرت، على إثره ، مواقف متباينة بين المؤيد والمعارض لفكرة أن يكتب السرد بالفصحى و يكتب الحوار بالعامية. و أبرز من يمثل موقف الرفض للعامية نجد الدكتور عبد الملك مرتاض الذي شنَّ حملة على العامية وعلى مستعمليها، وافترض، حينئذ، أن يصاب العمل

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 84.

الفني بالنشاز والفوضى والاضطراب[1]، في المقابل يمثل موقف " توفيق الحكيم " موقف المكثرين من العامية في الحوار عكس " المازني " الذي أخذ المسألة بتحفظ.

"الطاهر وطار" مثلا استخدم هذا المستوى التَّوليفي من اللغة بهدف إيجاد لغة محكية مشتركة تعبر عن الصورة الحقيقية للمتكلم إيهاما بواقعية الأحداث.

لنتأمل هذه المقاطع:

- "رضعة واحدة واحدة فقط لوليدي. اسمعوا إنه يصرخ عطشان. رضعة واحدة يا مؤمنين، وافعلوا بعدها ما تشاؤون. رض..."[2].
- " يا أبي. يا إلاهي. يا أمي. يا خويا قدور.
- يهوى الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.
- يا العسكر. يا الحكومة "[3].
- " يا أولياء الله. يا سيدي التجاني. يا سيدي عبد الرحمن. يا سيدي الغماري. الغيث. الغيث. مسلمون و مكتفون يا أسيادنا يا أولياء الله الصالحين.
- يهوى الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس "[4].

من الأمانة أن نقرَّ أن الكاتب قلما اتجه في روايته نحو استثمار الحقل العامي، وما استعانته بهذا الأخير في المقاطع السابقة إلا للكشف عن أبعاد الموقف المأساوي، المصور لجزء مما عاناه الجزائريون في سنوات المحنة.

إنه القلق والاضطراب واليأس والضياع الذي لا يعبر عنه سوى تلك الكلمات " الفطرية " التي ترسم ملامح الذات المتألمة المجروحة المتشبثة بكل شيء، و أي شيء، عساه يكون أملًا كيْ لا يهوي الساطور، و لا يتدفق الدم، و لا يتطاير الرأس.

أما متن " تلك المحبة " فقد استخدم كاتبها العامية بشكل ملفت للانتباه ، رغبةً في التأكيد على ارتباطها بالحياة اليومية، مثلما سنرى في المقاطع الاتية:

---

[1] -ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 110، 111، 112، 113.

[2] -الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 90.

[3] - م. س، ص: 90.

[4] - م. س، ص: 91.

– " طلقت تيت مقاني، سرحته بمسوك وغوالي. وجبينك ضاوي، والحواجب نونين اقران. عيونك تهواني، مثل الجوهر داير قتال"[1].

– "عيون البتول "كحل ظلمة تشرين، وحواجب مرسومة كما حرف النون، واهدابها رواحات قاضي من ريش اسود يهزها سيادين" وعن الخدود تقول: " مطبوعين كما الخوخ موردين، والاسنان حب تبرولي مقطرين " وعن القوام تضيف: " قد مربوع ، هايف (...) الاصباع شموع والزنود مرامر، السيقان قوالب سبحان الخالق مشمعين "[2].

– "أنا في عارك أمولاتي، وحّلتني القاورية. الشدة في الله والتعوال عليك "[3].

تمتزج العامية، أحيانا، باللغة الفصحى في محاولة من "السائح" لتفصيح الدارجة، ليقدم معجما للموروث الشفهي يجعل النص مسرحا لاستخدامات متنوعة من اللهجات الاجتماعية.

– "أنت صاحبة المقام العالي والكلام الغالي. جئتك بحال واحد هارب من شقاه عند جيدة يلقى سعاه. هجرني النوم وخاطري تشطن. الشيطان غواني والعقل شور. سري من غير ربي وأنت واحد ما يدري به"[4].

في حين لم يحفَل " بن منصور " كثيرا بالاسترداف العامي إلا بما تعلق بلهجة الإنشاد مثلا: "أنشدوا و هم يدورون حوله:

– آلالا ميمونة.

هاك الجاوي

هاك البخور"[5].

– "و يواصل المنشدون:

آ...سيدي يحي.

ويا الوالي.

يا عساس المدينة.

---

[1]– الحبيب السائح ، تلك المحبة ، ص: 72.

[2] – م. س، ص: 114-115.

[3]– م. س، ص: 236.

[4]– م. س، ص: 236.

[5]– عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 67.

آسيدي يحي
و يا الوالي
يا سلاك الواحلين
آ...سيدي يحي
و يا الوالي
رجال الله...عاونوني
رجال الله ...اغيثوني
أنا غريب
و براني "[1].

وما نراه، في الأخير، أن استخدام العامية في النصوص السردية لا يجب أن يطغى على الرواية في سبيل تجسيد نظام لغوي شديد التماسك، لأن " أمر الكتابة قائم على العمل البارع باللغة، والنسج بألفاظها، في دائرة نظامها.

وليس هذا النسج الرفيع الكريم إلا في مقدور الفنانين المتألقين، والكتَّاب البارعين المتأنقين "2. ولا مناصَ من ارتفاع مستوى عن مستوى آخر من اللغة لكن بالقدر الذي لا يشعر فيه المتلقي بذلك الانفصال والاختلاف فيشعر بتوالج لطيف يجعله أسيرا لسحر النسيج اللغوي.

ثانيا– حضور المتعاليات النصية

إن تعدُّد تعاريف التناص مرتبط بتعدُّد المناهج و المفاهيم و المرجعيات الأيديولوجية أيضا، لكن كل التعاريف تتقاطع في فكرة أن التناص بمفهوم شامل هو: حضور نص في نص آخر بطريقة أو بأخرى .

واختلاف الدراسات النقدية العربية لم يكن على مستوى تحديد مفهوم التناص فحسب، بل، أيضا، على مستوى إعطاء الجذور التأصيلية له؛ فهناك من يرى أن أصوله غربية بحتة، والبعض الآخر

[1] – عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 69.
[2] –عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 112.

يجد له بعض الأصول في الثقافة العربية، إلا أنه من الأهمية أن نشير إلى أن " الرؤية التناصية " في النقد العربي القديم انصب اهتمامها –بشكل جزئي– على القصيدة الشعرية، لكن مفهوم "التناص" الحديث جاء بنتائجَ أوسع و أشمل من خلال البحث في النص النثري، وعلى اختلاف مادة الدراسة فالتجربة تسوق إلى القول بفكرة البداية و التأصيل للتناص في النقد العربي القديم.

2-1-مفهوم التناص...المصطلح و الإشكالية

إن التناص (Intertextualité) مصطلح يرادفه (التفاعل النصي–المتعاليات النصية)، بمعناه العام يعني تعالق نص مع نصوص سابقة أو متزامنة معه، ممثلا بذلك عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية.

ويرجع السَّبق في ظهور مصطلح "التناص" إلى الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" في إصدارها: سيميوطيقا، أبحاث من أجل تحليل دلائلي sémiotiké, recherches pour une sémanalyse سنة1969، ويجمع سلسلة من المقالات التي كتبتها بين سنتي (1966–1969)، بالإضافة إلى إصدار جماعي آخر هو: نظرية الجماعة (théorie d'ensemble)، وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو وبارت و دريدا و سولرس و كريستيفا.

ترى " جوليا كريستيفا " 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 لانهائي "[1]. و بهذا فالتناص هو التقاطع، داخل نص نتيجة تداخل نصوص أخرى.

إن الأساس في وضع مفهوم التناص نشأ بدءا من نظرية "ميخائيل باختين" القاضية بأن كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات، و كل نص امتصاص وتحويل لنص آخر. هنا يظهر مفهوم الحوارية (Dialogisme) التي تعد من المفاهيم الإجرائية الأساسية في الجهاز المفهومي الذي وضعه الناقد "ميخائيل باختين"، وقد استنتجه من خلال أبحاثه في الخطاب، موظفا إيَّاه في العديد من كتاباته النقدية و النظرية [2].

[1] –محمد بنِّيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1995، ص: 183.

[2] –ينظر: محمد داود ، مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة تجليات الحداثة، وهران، الجزائر، ع:2، 1993، ص: 76.

يبني "باختين" نظريته على أن الخطاب بتوجهه لموضوعه، يندمج في اللحظة نفسها بعالم تلك الكلمات الأجنبية عنه، وهي كلمات متشابكة فيما بينها، يتسلل بين علاقاتها المتعددة فينصهر مع البعض وينفصل عن البعض ويتقاطع مع البعض الآخر. فتتعلق جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي الدائر حوله، ويصبح الموضوع بالنسبة للروائي الناثر محطة تلتقي عندها أصوات متباينة، بتردد صوت الروائي بينها هو أيضا، في فهم هذا التفاعل الحي ليتحدد الخطاب و ينفرد أسلوبيا [1].

والخاصية الأساسية التي تقوم عليها لغة الرواية عند "باختين" هي الحوارية والإثارة بالتعدد؛ "فلغة الرواية هي نظام لغات تثير إحداها الآخر حواريا، و لا يجوز وصفها ولا تحليلها لاعتبارها لغة واحدة وحيدة (...) فمن وجهة نظام معقد من صور لغات العصر تشده حركة حوارية "[2].

وقد أشار ضمنيا، "ياكبسون" إلى المصطلح 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 الذين هما العنصران البنيويان الملازمان:

أ. نزعة التقليد كواقعة أسلوب (...).

ب.الميولات التجديدية في اللغة والأدب، والتي نشعر بها كتجديد لنظام"[3].

ويقدر "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 ولكن بمروره وعبوره (...) ولا تتعلق تعددية النص في الحقيقة بغموض مضمونه، ولكن بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة للدوال التي تنسجه"[4]، فهو يقدم لنا (نظرية النصوصية) بموت المؤلف، ويتحول بذلك التاريخ والأدب والتراث إلى نصوص متداخلة فيما بينها، والتي تحتاج إلى قارئ جاد يستطيع أن يفك رموزها و يكشف دلالتها في علاقتها مع بعضها.

أما "لوران جيني" فيقر باستحالة بُكورية العمل الأدبي، وأن الأثر الأدبي يدخل " إما في علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدا)، وعلاقة تحويل (تحويل

[1] – ينظر: عبد القادر بوزيدة ، فلسفة اللغة و المبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة و الادب، الجزائر، ع: 15، ص: 69.

[2] – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، سوريا، 1988، ص: 75.

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

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

معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد)، أو علاقة خرق (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللَّامساس، فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف عن فراغهما، الخ...)"[1]. وهي فكرة عرضها ضمن متابعة إشكاليات التناص في دراسة له بعنوان: "استراتيجية الشكل" في عدد " الشعرية " الخاص بالتناص (Laurent Jenny, la stratégie de la forme in poétique, no 27,paris, 1967).

يعرف " جيني" التناص على أنه " ذلك النص الذي يستوعب تعدد نصوص أخرى، ممتصا إياها مع الإتيان بمعنى جديد"[2]، وهو يستعمل مصطلح "التناصية"، والتي يعرفها على أنها "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل نصوص وتمثيلها ويحتفظ بزيادة المعنى "[3]، فلا بد أن يستقي النص الحاضر من النص الغائب معانيه وألفاظه، ليضفي عليه صبغة جمالية من أجل الارتقاء إلى مراتب الجمالية والشعرية، ويعطيه بعدا فنيا، فكل شيء "خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك "[4].

ويضيف "جيرار جنيت" مصطلحات أخرى لمصطلح التناص، بالإضافة إلى ما قدمته الباحثة "جوليا كريستيفا " كفكرة معمار النص (transtextualité). إذ يقول : " في الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث (تعاليه النصي) أي أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه "التعالي النصي" "[5].

وحدد "جنيت" 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.

---

[1] –كاظم جهاد، أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتحالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟)، مكتبة مدبولي، ط2، 1993، ص: 38-39.

[2]- G-Genette : la littérature au second degré, seuil, paris, 1982, p :10.

[3] – مارك أنجينو، التناصية (دراسات في النص و التناصية)، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998، ص: 69.

[4] –روبرت شولز، السيميائية و التأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1994، ص:89.

[5] – جيرار جنيت، مدخل جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، 1986، ص: 91-92.

نخلص، في الأخير، إلى أن ما يقابل مصطلح (التناص) هو المصطلح الفرنسي (Intertextualité) أما مصطلح (Intertexte) فقد ترجمه بعض النقاد العرب بمصطلح (المتناص).

بهذا تكون نظرية التناص التي عولجت من زوايا متعددة ومختلفة، كالحوارية عند "باختين"، والتداولية عند "كريستيفا"، والتزامنية عند "ياكبسون"، والنصوصية عند "بارت"، قد ساهمت كلُّها في إعطاء هذا المصطلح سمة النظرية الأدبية المعاصرة.

2-2- وظائف التَّناص في المتن الروائي

إن التناص يقوم على أساس الوظيفة، باعتبار أن النصوص الأدبية تندرج ضمن مفهوم الفن الذي يرى "بارت" أنه " لا يعرف الضوضاء وليس فيه وحدة ضائعة "[1]، إذ إن التناص يعبر في معظم المصادر عن حمولة معرفية قادرة على اختزال السرد وتكثيفه، وصبغه بصبغة جمالية ممتدة الاتجاهات، إلى حد يبرز فيه التناص " أحد أبرز وسائل الروائيين لقول أكثر ما يمكن بأقل ما يمكن، وللتحرر من وطأة المباشرة ولإنجاز كتابة روائية تتجنب التعبير عن المعبر عنه "[2]، فهناك من النصوص الروائية ما يمتلئ 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"[3].

وبذلك يصبح التناص الإيجابي هو إنتاج أفكار كلاسيكية بأسلوب جديد، باعتباره نواة نصوص سابقة. وتتجلى وظائف التناص فيما يلي:

2-2-1- الوظيفة المعرفية

يشير التناص إلى المخزون الثقافي للروائي الذي ينتجه، ويساعد القارئ على تحديد منابعه، إذ يتمكن القارئ من التعرف إلى ما هو خارج المتن السردي، وصولا إلى الرصيد المعرفي لمنتج هذا النص، وإلى المرجعيات الفكرية والدينية و الصوفية لرسالة المتن.

---

[1] – رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، دار عويدات، بيروت، ط1، 1998، ص: 102.

[2] – نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 205.

[3] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص: 92.

ويمكن اعتبار النصوص المتداخلة في الروايات المختارة وسائل غير مباشرة، يسعى الروائي من خلالها إلى بناء شخصياته، وقد استعان كل كاتب بمختلف التناصات تدعيما لأفكاره وأيديولوجياته.

وما استعانة الروائي بهذه التعالقات بدلا من الوسائل التقليدية، إلا لدفع القارئ إلى المشاركة في عملية البناء وفاعلية إنجاز هذا العمل الأدبي، ويحرضه على أن يكون منبعا آخر للنص[1].

بهذا يشكل التناص" ماكنة " "مزعجة" تقلقل الكلمات و البُنى و تُخَلْخِلُها بالمعاني و الحركيات الجديدة التي تفرضها عليها. يتعلق الأمر هنا، لا بإعاقة بعض الأعمال وحدها بل المعنى بعامة من التحجر والسقوط في النمطية والكليشية "[2].

2-2-2- الوظيفة التَّحفيزيَّة

تنتقل هذه الوظيفة مع مستوى وعي القارئ بما يحدث حوله، إلى مستوى الوعي بضرورة تغيير هذه الأوضاع، فالطاهر وطار مثلا يسعى إلى إرباك أُفق القارئ، ودفعه إلى ضرورة معرفة أسباب الفجيعة الكبرى للجزائر، جزائر التسعينيات، محاولا تحفيزه على المشاركة في الكتابة بطريقة خاصة.

وتخص هذه الوظيفة القارئ الذي يشكل حلقة رئيسية في عملية الاتصال، "فهو يمتلك الذاكرة الجمعية التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، وإدراك التناص ينمي عنده القراءة المنتجة ويعدل في تقنيات الكتابة"[3].

بهذا تبرز لنا جدلية الحضور والغياب ذلك التراكم الثقافي الذي من خلاله يمكن حمل شفرات النص، فعملية " إحضار عناصر الغياب هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ النص"[4].

2-2-3- الوظيفة التَّطهيريَّة

تعتمد هذه الوظيفة على حاجة المبدع إلى تطهير نفسه من قسوة الواقع ومحاولته تعرية حقائقه وكشف سلبياته، يتضح أن الكثير من التفاعلات النصية في المتون السردية السابقة منجزة ضمن هذه الحاجة نفسها.

---

[1] – ينظر: نضال صالح صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 206.

[2] – كاظم جهاد ، أدونيس منتحلا ، ص : 76.

[3] – أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص: 97.

[4] – عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، قراءة نقدية، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1993، ص:84.

إن كل التناصات التاريخية والصوفية التي استحضرت- كما سنرى لاحقا - نجد فيها الشخصيات تواجه الواقع التَّعيس الذي لا تقوى على ردعه، فتلجأ إلى استحضار وحدات نصية من نصوص غائبة قديمة أو حديثة، لتحدث من خلالها توازنا بينها وبين هذا الواقع، ولاستمداد طاقتها لمواجهة هذا الوضع المزري[1].

2-2-4- الوظيفة الجمالية

الوظيفة الجمالية للأدب هي تلك المميزات التي تجعل من الخطاب عملا فنيا مليئا بالأدبية والشعرية، ودور التناص يتمثل في إيجاد نوع من الشفافية بين النصوص وأصحابها وفي إلغاء الحواجز التاريخية، وليجعل كل 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 أو عمومية، وإنما تستقي هذه الجمالية "من خصوصية العمل الأدبي، وفعل القراءة يستكشف ما في تلك البنية من جماليات "[3].

ومن هنا فإن مخزون التجربة عند القارئ يقوم بدور مهم في عملية التلقي، وفي الزمن نفسه يضع للنص قوانينه الخاصة التي تمكن القارئ من فهم المعنى على أساسها، ولا بد للقارئ أن يعدل أفق انتظاره، حتى يتجاوب مع النصوص الغائبة التي تتعمق في بنية النص الأصلي، " وذلك ينتج عنه إمكان تعديل نظرة العالم الخاصة بالقارئ بفعل التمثيل الداخلي والمفاوضة وتحديد العناصر غير المحددة تماما في النص "[4]، حيث إن دور القارئ، هو أن "يضع النص المقروء داخل بنية من العلاقات الجمالية والثقافية "[5] .

ويمكن أن نمثل وظائف التناص بالمخطط التالي:

---

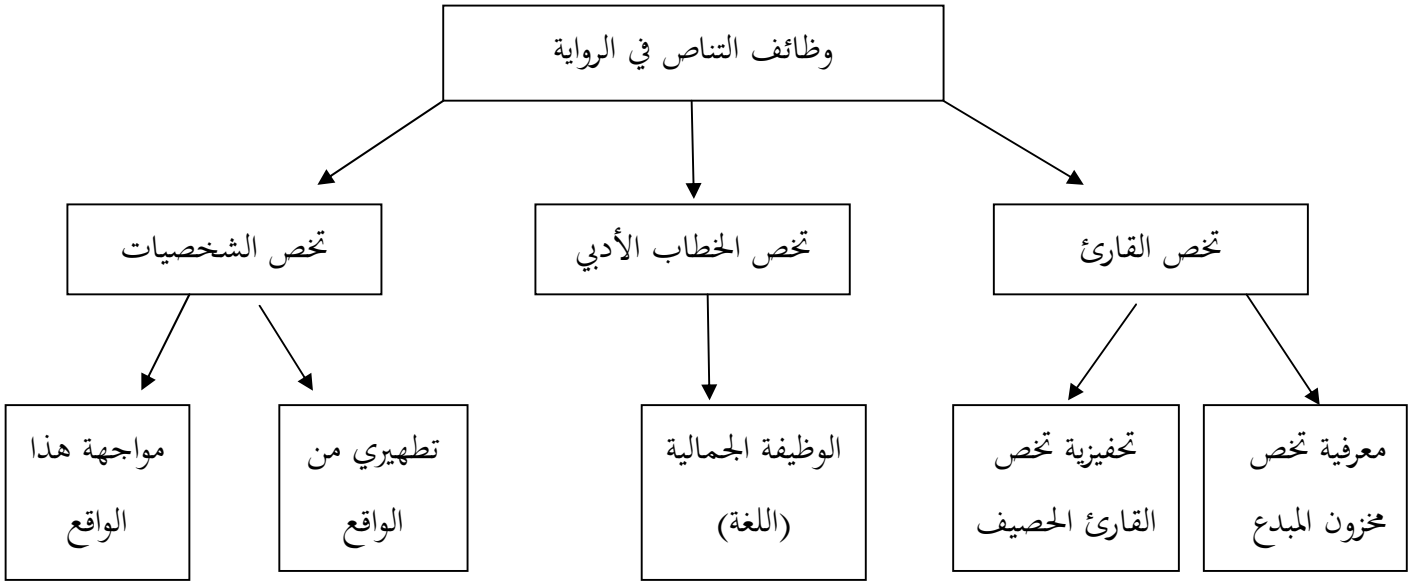
[1] - ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص: 210.

[2] - يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة الأسلوبية، المجلد: 05، ع: 01، 1984، ص: 39.

[3] - رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشاة المعارف، مصر، ص: 56.

[4] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص: 174.

[5] - صالح مفقودة، نصوص و أسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص: 69.



وبهذا يكون التناص مفهوما جديرا بالاهتمام، و هذا ما دفع الكثير من النقاد إلى تبنيه وتحليل الخطابات وفق منظوره، وهذا "ما يفسر تنوع استخداماته، لكنه على الرغم من كل هذا حظي بالانتشار، ويبدو أن من أسباب ذيوع هذا المفهوم والاهتمام به:

أولا: جِدَّته.

ثانيا: أنه يهدف إلى تقديم تصورات جديدة بالمقام الأول، أكثر مما يهتم بدحض التصورات الراسية في ميداني الأدب والنقد "[1]. إنه مفهوم جديد لفعل الكتابة.....

ثالثا – تجلِّيات التَّفاعل النصي*

3– 1 – التَّناص القرآني

تتناص كل رواية مع نصوص دينية كثيرة بشكل صريح عن طريق الاقتباس، أو بشكل ضمني من خلال بنيات نصية صغرى مضمنة في المتن الروائي"مناصات"[2]، انتزعت من السياق الديني لتأخذ

[1] – شكري عزيز ماضي، في نظرية الادب، دار المنتخب العربي، ط1، 1993، ص: 68.

*لفهم القيمة الإجرائية للتفاعل النصي، ينظر: نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي–التناصية، النظرية و المنهج، سلسلة كتاب الرياض، يوليو 2002، ص: 262-296.

[2] – ينظر : سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 90-111.

في المتن الروائي أبعادا سياسية أو أيديولوجية مرتبطة بالواقع التخييلي الذي تعرضه الرواية[1].

وتقتضي الطبيعة الانفتاحية للرواية حضور النص الديني كأحد مكونات التعدد النصي الضروري لبنائها. وهنا سنحاول الكشف عن مدى إسهام النصوص الدينية في تعميق الفكرة التي جاءت في سياقها.

تتفاعل لغة رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) مع التراث الديني الذي شغل مساحة كبيرة، فقد عمد الروائي إلى توظيف الآيات القرآنية بطريقة فنية أدبية، ونلمس ذلك من خلال الحضور الشاسع لسورتي الأعلى والفاتحة في أكثر من موضع، من ذلك: ﴿ **سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنْسَى ، إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَى** ﴾[2].

ويرجع تكرار الفاتحة لما فيها من حمد لله وطلب للهداية التي يرجوها البطل إنارة لطريقه ولأهل مقامه. أما 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].

وقد استحضر الكاتب قوله تعالى: ﴿ **أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا** ﴾[4]، و ذلك عندما غاب عن "الولي الطاهر" المشرق و المغرب، فلم يعد يعرف اتجاه القبلة للدلالة على حيرة الانسان المسلم، و هذا ما جعله يعيش حالة تيه في الفيف بحثا عن المقام الزكي دونما جدوى.

ونجد التناص القرآني في قول "بلارة" عندما عرضت نفسها على "الولي الطاهر": هيا يا مولاي. هيا.

---

[1] – ينظر : سيعد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إيميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص: 83.

[2] – القرآن الكريم: سورة الأعلى، الآية 06-08.

[3] – القرآن الكريم: سورة الأعلى، الآية: 09-12.

[4] – القرآن الكريم: سورة الفرقان، الآية: 45.

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 الانسجام بين النص القرآني والجزء الروائي، فبلارة جعلها الروائي مثل زوجة عزيز مصر 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، ولا شك أن الليل سينتظر ألف سنة مما يعدون"[3]. وهي إشارة اقتباسية من الآية الكريمة : ﴿ **وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ** ﴾[4].

وعندما اعتلى "الولي الطاهر" العضباء متجها نحو المقام الزكي، استحضر دعاء سيدنا "نوح" عليه السلام لسفينته: ﴿ **بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا** ﴾[5].

وبجمالية يتناص "الولي الطاهر" مع قصة أهل الكهف، تعبيرا عن غيبته في قوله: "لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة"[6]. وهذا اقتباس من قوله تعالى: ﴿ **كَذَلِكَ 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 الصَّحراء هروبا من ظلم فرعون، وهي الحالة نفسها التي عانى منها الولي الطاهر، لكنه لم يجد ضالته مثل ظلم فرعون، وهي الحالة نفسها

[1] – الطاهر وطار، الولي يعود إلى مقامه الزكي، ص: 77.
[2] – القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية: 23.
[3] – الطاهر وطار، الولي يعود إلى مقامه الزكي، ص: 128.
[4] – القرآن الكريم ، سورة الحج ، الآية: 47.
[5] – القرآن الكريم، سورة هود، الآية: 41.
[6] – الطاهر وطار، الولي يعود إلى مقامه الزكي، ص: 15.
[7] – القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية: 19.

التي عانى منها الولي الطاهر، لكنه لم يجد ضالته مثل سيدنا "موسى" عليه السلام، وبقي تائها في الفيف الشاسع.

بالإضافة إلى استحضاره الآية الكريمة : ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا إِذَا ضَرَبْتُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَتَبَيَّنُوا وَلَا تَقُولُوا لِمَنْ أَلْقَى إِلَيْكُمُ السَّلَامَ لَسْتَ مُؤْمِنًا** ﴾[1]. إشارة إلى تحريم سفك الدماء بغير حق...فمن يقتل من في الجزائر....؟

وما نستشقه، من خلال تتبعنا لمواضع التناصات، أن الرواية حافلة بالتفاعل النصي، غنية به لا سيما الاقتباس من القرآن الكريم.

وقد عمد الكاتب الى استحضارها إما لأغراض شخصية توضح رؤيته الخاصة، وإما لتوافق مضامين بعض الآيات مع النص الروائي، وهذا الوعي بخصوصية الخطاب القرآني خلف انفتاحا نصيا وثراءً دلاليا من خلال استدعاء الكاتب النص القرآني إلى أفق التشكيل الروائي.

كما تحضر لغة القرآن الكريم وقصصه بصورة كبيرة في رواية "تلك المحبة" وذلك باستلهام الأسلوب القرآني لمنح النص قوة وخلقا جديدين، ومن أمثلة ذلك نجد[2]:

1. فكانت خيبتي منكرة إذ ضربت حارساتك بيني و بينك السور المربع المحروس بالعفاريت الأربعة، كان (غتريابيل) بالحرية النارية يقهرني و(جرهيابيل) بالنشاب المائي يرميني و(طلقمابيل) بطلسم (هاروت) يصفدني و(ثلميابيل) بفانوس ماروت يكشفني.

يتناص مع الآية الكريمة :﴿ **وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ**﴾[3].

[1] – القرآن الكريم: سورة النساء، الآية: 94.

[2] – الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 18.....ص: 315.

[3] – القرآن الكريم ، سورة البقرة، الآية: 102.

2. ...قبل أن يجذع على نخلة مطرافة و يقتل صبرا فتأكل من دماغه الطيور ...يتناص مع قوله تعالى: ﴿ **وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ** ﴾[1].

3. لم يكن لأولئك اليهود خروج على وجه أو بسيطة ولا سير في منكب من الشتات إلا خسفوا فهاموا عبر البحار وفي الجبال والأودية والأنهار بحثا عن منجى لهم من الصغار.

يتناص مع الآية الكريمة: ﴿ **وَقَطَّعْنَاهُمْ فِي الْأَرْضِ أُمَمًا** ﴾[2].

4. فلم يعد للموسويين محط غير الصحراء يجرجرون خلفهم لعنة الخروج منذ أن بلل التابوت ماء اليمِّ، بما ينقضون من عهد، مقتفين طريق من سبقوهم من سبإ و خيبر الذين نزلوا هنا...

يتناص مع قوله تعالى: ﴿ **أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ** ﴾[3].

5. ...وإما أن تعصفك لتحطك في مكان يصبح ملعونا في الطريق إلى (الغرارة) ترجمك فيه طيورها.

6. ...وأرسلوا على أيديهم أبابيل إلى أن بلغ المرجم فرقه حجم نادر من التبن.

يتناص المثلان الأخيران مع الآية الكريمة: ﴿ **وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ، تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ ،فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ** ﴾[4].

وإيغالا في استكناه التناصات الموجودة في نص "تلك المحبة"، يمكننا أن نقترح مرجعية عقائدية أيديولوجية للشخصيتين الرئيسيتين فالنص وهما :"اسماعيل الدرويش" و "البتول"، حيث يمكن أن يمثل "اسماعيل الدرويش" سيدنا اسماعيل في كافة خصائصه ومزاياه، أما "البتول" فيمكن ربطها بـ "مريم البتول" أم سيدنا عيسى عليه السلام في خُلقها وجمالها وفيما لُفق حولها من اِدِّعاءات باطلة حتى حماها الله بقوله على لسان سيدنا زكريا: ﴿... **يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا، فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا ، قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ**

[1] – القرآن الكريم ، سورة يوسف، الآية: 41.

[2] – القرآن الكريم ، سورة الأعراف، الآية: 168.

[3] – القران الكريم: سورة طه، الآية: 39.

[4] – القرآن الكريم ، سورة الفيل، الآية: 03-04-05.

الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا ، وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنْتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا، وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا ﴾[1].

وما يؤكد هذا الفقرة التي تقول "فكررت له على لهفة: حدِّثني عن النَّخلة. فابتسم لها ناظرا بطول واحدة لا يرى ثمرا: لو كان فيها تمر لطلبت إليك أن تهزي..."[2].

ثم الفقرة القائلة: "فسأل عنها الطالب فقال له: قل عليها السلام، فقال، وقال لجبريل: قال لي لم نتزوج ولم يمسسها إنس ولا جان وبقدرة الله على كن فيكون كان لها ولد "[3].

إن مثل هذه المرجعيات تآزرت بدقة لتثبت المقصدية الجادة ولتبرز مدى فاعلية التناصية في تفعيل رؤى نص " تلك المحبة " .

وغير بعيد عن هدف خلق تفاعل نصي رائع نجد التناص بين "جبريل" عليه السلام وبين "جبريل" القسّ المسيحي المبشر في القرية.

ومن خلال النماذج الكثيرة المشار إليها في الرواية– وكثيرها لم يذكر– نلمس ذلك التداخل بين نص "تلك المحبة" وبين القرآن الكريم إما عن طريق التلميح أو كما يسميه "جيرار جنيت" بـــ "التعريض أو الإلماع (l'allusion)، وفيه لا يؤخذ النص بحرفيته، ولا يصرح بعملية الإستعارة التي يفترض أن تكون قد حدثت بين نص وآخر، فشكلت حضورا قد يكون صريحا أو مضمرا"[4].

إن هذا التفاعل النصي يهدف إلى إحداث التفرد على مستوى الكتابة، ولا أدلَّ على ذلك من تعليق الدكتور بشير بويجرة على الفكرة بقوله: "ويبدو لي أن رغبة التناصية في متن "تلك المحبة" لم تكن مجانية تسويقية أو تزيينية، بل كانت ذات مقصدية ضاربة أطنابها في استراتيجية بناء النص وتلقيحه بسيروم الخلاف والاختلاف بغية زرع الحركية والتفاعل داخل مكوناته، سواء كانت تلك المكونات شخوصا أو أفكارا أو جمادات"[5].

---

[1] – القرآن الكريم ، سورة مريم ، الآية: 30-31-32.

[2] – الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 245.

[3] – م ، س، ص: 153.

[4] – سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جنيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، قسم الادب، المركز الجامعي، سوق أهراس، ع: 23، جانفي 2009، ص: 34.

[5] – محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع و فتنة الوقع، ص: 35.

3 –2 – استدعاء الحادثة التاريخية

تعد المادة التاريخية من أهم الروافد السردية التراثية التي تتعانق مع النص الحداثي وخاصة الروائي لتحدث تفاعلا نصيا متميزا، إذ تقدم الوقائع الضاربة في القدم على شكل نص تخييلي قابل للقراءة والتأويل، فيتشارك الخطاب الأدبي مع الخطاب التاريخي في الشخصيات والأحداث وغيرها من الإشارات.

ولأن الرواية الجديدة تحاول التنكر للواقعي التاريخي، فهي تستحضر الخطاب التاريخي لمواجهة الواقع وانتقاده، لأجل ذلك نجد أن التاريخ يخضع للرواية وتقنياتها المستحدثة التي تسترجع ما يناسب الحاضر خدمة لأغراض فنية و أيديولوجية معينة.

كما أن فكرة الرجوع إلى التاريخ كانت حاضرة في كل المتون السردية العربية والعالمية، حيث يسعى المعاصرون إلى إعادة كتابته أدبيا وسياسيا واجتماعيا، ليجعلوا منه حلقة وصل بين الماضي والحاضر.

وللوقوف على أشكال التناص التاريخي– بشكل تفصيلي– ارتأينا تقسيمها على النحو التالي:

3 –2 –1 – التَّاريخ الجزائري

إن عملية التناص التي قام بها "الطاهر وطار"، مثلا، ضمن عمله السردي، لم تكن كتابة لوثيقة تاريخية، وليس "بالتصرف بالمتن الوثائقي أو المرجعي ولا تبديل الصياغة ينتقي النسب الأصلي للوثيقة ليصبح لها نسب إلى العالم الجديد: العالم الروائي"[1].

يستحضر "وطار" في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فترة من أصعب الفترات التي مرت بها الجزائر. إنها فترة التسعينات التي ارتبطت بالعنف والإرهاب الذي مسَّ كل المناطق دون استثناء. فأبيد الآلاف من الشعب البريء، و ذنبهم الوحيد أنهم جزائريون مسلمون.

[1]– جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص و التجارب العربية و العربية السورية المعاصرة، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص: 289.

لقد 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 والتاريخية إلى أكثر من جيل"[1].

و"الإرهاب" كظاهرة "ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية "[2] .

شكلت مدينة الجزائر في الرواية نموذجا حيا لمعظم المدن الجزائرية التي عاشت أزمة عنف استهدفت أفرادا من الأمن ومن الشعب، ليصبح الاغتيال هاجس الناس الوحيد. "انفتح الباب كانت جثة الرجل مسجاة في الوسط مضرجة بالدم. على اليمين، تلتصق عجوز مولية وجهها إلى الجدار. ما أن بانت، حتى انصب فيها سيل من الرصاص. 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 وعلى من تحتها. انفجر الدم في كل مكان"[3].

يواصل القاص استحضار أحداث تلك الفترة، مستفيدا من الجرائد والمجلات في نقل الأخبار. "أخيرا ها هو ينفتح مفرجا عن مكنوناته. أوراق. صحف. صور. رسائل مخطوطة.

[1]- الحبيب السائح، الرواية الجزائرية افتراضيا، مجلد نواقد، مجلة أدبية يصدرها النادي الثقافي، جدة، السعودية، ع: 15، 2001، ص: 17.

[2]- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، دار الأديب للنشر و التوزيع، ط2، دت، ص: 113.

[3]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 87.

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 لِشَيب مبكر. يجلس القرفصاء، محتميا ببندقيته، تبدو كما لو أنها آخر ما يمكن الاعتماد عليه في هذه الحياة الدنيا"[1].

إن التَّتبع الدقيق لكل الحيثيات، وكشف الأسباب المؤدية لها، تظهر وعي الفرد الجزائري بكل هذه الدوافع التي أدت إلى انهيار الوطن، إذ شكلت هذه التناصات التاريخية أهم أحداث السرد، والتي لا يمكن فصلها عن البنية الكلية للخطاب الروائي. ولم يكن "وطار" في هذا العمل يتنبأ، بقدر ما كان يرصد الوقائع، ولم تكن الرواية في النهاية سوى صدى للخطاب السياسي السائد، محاولا كشف الخيوط الداخلية للمجتمع، والحقيقة المفقودة التي ناشدها " الولي الطاهر" في فيفه الشاسع.

ويمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أن الخطاب الروائي لدى " الطاهر وطار " "كان واضحا صريحا، يشير إلى الحيل الممكنة في استخدام الدين لأغراض سياسية، وإلى أن القناعة الدينية عندما تأخذ امتدادا سياسيا أو القناعة السياسية عندما ترتدي ثوبا دينيا، فإن أصحابها يصعب جدا أن يتقبلوا الرأي الآخر، وينتهوا بالتالي إلى ممارسة العنف، ينتقلون من استعمال المصحف إلى الديناميت"[2].

أراد الكاتب من خلال التناص أن ينتقد الإرهاب بتعزيز معنى الحرية للإنسان في معتقده وانتمائه وخياراته الاجتماعية والإنسانية، فالإرهاب قاتل للمعنى أيضا، وقاهر للوجود ومشتت للذات بجرائمه التي لا تغتفر.

لقد جعلنا ندرك أن "الحربَ حرب، أكانت عادلة أم جائرة، فهي كالحياة، حالما نوجد فيها نفقد كثيرا من الإِختيارات في كيفية ممارستها، وما دام المرء في الحرب، فلا عمل آخر له سوى أن يحارب"[3].

[1]- الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ص: 112.

[2]- مخلوف عامر، الرواية و التحولات في الجزائر، ص: 115.

[3]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 118.

يواصل القاص حواره مع التاريخ..." 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.

فار الدم. صارت الجدران تتراقص. صار السقف يهرب ويولي. اختلطت صرخات الجميع، المرعَبون، و المهاجِمون."[1]. ليجد "الولي الطاهر" نفسه طرفا مشاركا في الاغتيال رفقة أشخاص يمارسون أعمال التقتيل و السبي و الاغتصاب.

وبهذا فالمؤكد "أن أعمال الطاهر وطار تستنير قراءات متعددة، قراءات تستنطق المخفي منطلقة من همها المعيش"[2]. و قد 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.

كما استثمر "عبد الوهاب بن منصور" التاريخ الجزائري في نص "فصوص التيه" قصد بناء آفاق جمالية تؤكد وعي الكتابة الحديثة بمنجزات التراث سواء باستحضار شخصية الأمير عبد القادر الذي دخل ندرومة رفقة ابنه الذي لم يتجاوز العاشرة من عمره، لينصب قاض عليها، أو حديثه عن الأمير أبي يعقوب يوسف الزياني الذي اعتزل الناس تفرغا للصلاة والعبادة بمقامه، إلى أن اضطر إلى مواجهة أهل ندرومة بعد انقسامهم إلى أربع شيع، كل شيعة تدعي حقها في دفع مصاريف بناء الصومعة.

وكانت كل حادثة تساق لتنزاح عن المرجع التاريخي وتدمج في السياق الروائي الجديد. وقد تم ذلك عن طريق تعديل مضامين معينة وتحويلها إلى أساليب جديدة تناسب مقام الحكي.

3 – 2 – 2 – استدعاء التَّاريخ الإسلامي بين التَّجديد والأيديولوجيا

بعد ما لاحظناه من تداخل بين السرد التاريخي والسرد الروائي تولد معنى الخلود الذي يستثمر مكنونات الموروث السردي التاريخي بتحويل الخصائص الأثرية إلى معطيات جمالية ودلالية تبرز في النص الروائي بشكل جديدة لتكشف عن قدرات الروائي في مجال الإجراء التَّناصي.

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 87.

[2] واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية –الرواية نموذجا– المؤسسة الوطنية للكتاب، 1993، ص: 175.

وترغب الرواية من هذا التوظيف للموروث التاريخي في القصدية التي تنأى بها عن الشَّطط الفني والمباشرة في القول، حيث يكون الرمز والاستخدام غير المباشر للإشارات التاريخية مرتَكزا لبناء الأحداث ورسم الشخصيات.

إن مسألة العودة إلى التاريخ في النص الروائي الجزائري الحداثي أوجدت ظاهرة سلوكية مرتبطة بالظاهرة الإبداعية وتعرف بـ" الظاهرة السيكولوجية الأتوبيوغرافية"*. وهي سلوك إبداعي خاص يقوم به المبدع اتجاه الظاهرة الاجتماعية والتاريخية، لهذا يغدو التاريخ "مادة طينية، تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيل الكاتب إياها. والتاريخ من هنا لا يقوم إلا بالخضوع للكتابة التخييلية مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيلي بالرواية والأمر إذن يتعلق بمهنية الروائي، حيث تتواجه المعرفة التاريخية والمعرفة الروائية"[1] .

لقد نسج "الحبيب السائح" خيوط وصال بين الماضي والحاضر عن طريق التماهي في حركية التاريخ الإسلامي لينمو ويترعرع وعي السؤال عن الوطن والإنسان والذاكرة ومكدسات الزمن الراهن.

وعندما نحاور نص "تلك المحبة" نلمس تلك التواصلات المستمرة مع التراث الإسلامي "مما ساهم بقسط وافر في التأسيس لمشروع حواري بن الحواضر الحضارية العالمية"[2]، حوار بدت سماته الأولى في الصيغة القائلة : "كوني لي أندلسا بين توات والقدس"[3].

تبدو مؤشرات التقاطع في الكلمات الثلاث: الأندلس، توات، والقدس، فالأندلس هي الوجه الناصع للحضارة العربية الإسلامية من جهة، ومن جهة ثانية وصمة العار التي خلفتها "محاكم التفتيش"* بجرائمها ضد المسلمين واليهود معا، وهو السبب " الذي دمغ فضاء "الأندلس" ضمن

.* السيكولوجيا: هو المفهوم السلوكي للإنسان

الأتوبيوغرافية: أي التاريخية حسب المفهوم الذي جسدته النظريات الاجتماعية عند جورج لوكاتش .

[1]- سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت، 1981، ص: 27.

[2]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع و فتنة الوقع، ص: 32.

[3]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 27.

*هي محاكم كاثوليكية نشطت خاصة في القرنين الخامس عشر و السادس عشر، مهمتها اكتشاف مخالفي الكنيسة و معاقبتهم، وضعها البابا غريغوري التاسع.

الذاكرة الجزائرية بسبب اتساع سواحلها التي استقبلت الوفود الكبيرة الهاربة من "محاكم التفتيش" وهي تحمل كل معالم المآسي والآلام والموت والدمار"[1].

وقد يكون هو السبب نفسه لاحتفاء النصوص السردية في الجزائر بتيمة "الأندلس" وتوظيفها بشكل كبير[2]. وما نؤكده أن هناك تناصية واضحة بين "تلك المحبة" وبين الوقائع الأندلسية بشكل يثبت أن "الأندلس ! نكبة حلت. الطرد! نكست حقت...."[3].

في حين تنزاح "توات" عن كينونتها الجامدة إلى بعدها اللامتناهي فتتفاعل مع الذاكرة بإشراقاتها ومشاعرها لتتناص مع الأندلس وتلمسان وتومبوكتو وكانو ووهران ومسرغين. "يكونون هم الذين قالوا دحرجني قدري إلى إقليم العطش ليجربني غيرة منهمكة من أكباد النساء، وفتنة جارية في قلوب الرجال كما يجري ماء الحياة في فقارات (توات)، الهادئة"[4].

أما المتأمل في تيمة " القدس " فسيجدها أوسع بما تحمله من دلالة وعمق، حيث تحولت إلى مكان "أيديولوجي حي يتحرك ويتجدد ويتوالد فيلد معه مزيدا من الحروب والأحقاد والضغائن بين الديانات الثلاثة الكبرى في العالم – اليهودية والمسيحية والاسلام – ، أحقاد لم تنجح الثقافات والحضارات والتفتح العلمي والديموقراطي من كبح جماحها"[5].

هذا ما تؤكده هذه الفقرة: "كثيرا ما كانت تلك القرون الطويلة بين أجدادنا مدا وجزرا في مدينة تمنطيط القديمة قدم الإنسان قبل أن تنزل عليه الكتب. فكان أهلها فيها ولها إلى أن جاءهم غرباء كانوا يسكنون الصحراء منهم فارين بدينهم من بطش الرومان في القدس فأووهم وخالطوهم"[6].

أما العودة إلى التاريخ في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فقد تمحورت حول حادثة شهيرة في التاريخ الإسلامي وهي حادثة مقتل "مالك بن نويرة" على يد "خالد بن الوليد" وذلك أثناء

---

[1]- محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع و فتنة الوقع، ص: 33.

[2]-كتب عن الموضوع الدكتور محمد بشير بويجرة، دراسة تحت عنوان: "ذاكرة و مزاد...! في أزمنة الكساد "شارك بها في ملتقى جامعة سعيدة بتاريخ: 15-17 أفريل 2008.

[3]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 31.

[4]- م، س، ص: 14-15.

[5]-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع و فتنة الوقع، ص: 34.

[6]-الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 41.

حروب الردة، وانتهى الأمر بالروائي إلى جعل الطلاب المقيمين في المقام يجمعون على تسمية الذكور بـ "مالك" والإناث بـ "أم متمم". " كل الإناث أم متمم. كل الذكور، مالك بن نويرة. أنا كذلك في نظر البنات، مالك بن نويرة "[1].

كما وظف شخصية تاريخية هي "بلارة بنت تميم" التي أوقفت الحرب القائمة بين "الناصر بن علناس الصنهاجي" و ابن عمه " تميم بن المعز"، بقبولها الزواج من الملك "الناصر" من أجل حقن الدماء، ولكن القاص يتناص مع هذه الحادثة بشكل مختلف، فهي ترمز إلى الفتنة الأمازيغية ، ومثلت أسلوب اقتحام الآخر لحياتنا بواسطة التقنيات الحديثة، وتتحكم فيها قوى خارجية تريد أن تمرر من خلالها مشروعها التغريبي وهو ما يتنافى ومشروع "الولي الطاهر" المتمثل في إقامة دولة إسلامية، لذا نجده يسعى لعدم تبني أفكار "بلارة" التي تمثل المطامع الغربية الهادفة إلى هدم الدين الإسلامي.

في النهاية، يهدف استحضار التاريخ لدى "الطاهر وطار" إلى جعل النص شهادة واقعية على هذا العصر، فاختار أن يخلق مشهدا إبداعيا ينفتح على مشهد واقعي، عبر قراءة للواقع الجزائري الذي ظهرت فيه جماعات متطرفة شبيهة بالخوارج، نشروا فكرا دمويا وتفسيرا خاطئا للجهاد، استغلوا الدين لتحقيق أطماع سياسية وشرَّعوا التَّقتيل باسم الله. "جمهور من المصلين بمسجد الخليل، يركعون ويسجدون خاشعين لرب العزة، متضرعين له، بأن يفرج كربتهم، فينصر دينه ويخلص بلاد الإسلام من البلاء الذي لحق بها (...) فجأة انطلق مدفع رشاش يحصد. يحصد الراكعين الساجدين الدَّاعين ربَّهم. يا خافي الألطاف نجِّنا مما نخاف.

لقد امتلأ مسجد خليل الله بدم عباد الله، باسم الله"[2].

ودائما على مستوى تفعيل الكتابة الإبداعية في الخطاب الروائي الجزائري الحداثي، استحضر "عبد الوهاب بن منصور" في نصه "فصوص التيه" التاريخ بطريقة ما. من ذلك ما يصوره هذا المقطع: ّنضع يا مولاي، جثة سيدي أحمد فوق دابة وندعها تمشي، فمكان توقفها هو ما ارتضاه الله له مكانا لضريحه، وارتضى لأهل المكان نعمه و بركاته"[3].

[1]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 67.

[2]-م ،س ، ص: 110-111.

[3]-عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، ص: 18.

فالقارئ لهذه الفقرة يستحضر حادثة ناقة رسول الله صلى الله عليه وسلم ومسألة اختيارها مكان بناء أول مسجد في الإسلام بالمدينة المنورة.

3 – 3 – التَّناص الصُّوفي

استعان الكثير من الروائيين الجزائريين بقراءة التراث الصوفي ، فتحاوروا مع الجو الصوفي لقراءة الواقع، ذلك أن الروائي "لا يمكن أن يحقق أدبية راقية وشعرية ثخنة، ما لم يغذي تجربته الإبداعية بمرجعيات مناسبة يخيطها وينسجها من خلال علاقات لغوية رمزية رائعة.

وهذا ما يجعل الكتابة الروائية تدخل في إطار الكتابات التي تنزاح أو تنحرف عن ما هو معروف ومألوف لدى كتاب الرواية ومبدعيها"[1].

والتصوف هو الطريق إلى الذات الإلهية وإلى الكمال، إذ يمثل "حركة إيقاظ للقدرة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة مجاهيل الكون وخفايا الإنسان وحقيقة الخالق عز وجل وسبيل الوصول إليه، نعم فما أنتجه الفكر الصوفي، من حيث الأصالة، هو اجتراح طريق جديدة للمعرفة والإدراك طريق تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية، وكذلك الحس ومعاييره المادية، فكان أن اجترحوا رؤية (القلب) أو (الحدس) أو (الذوق)"[2]. والمتون السردية المدروسة اعتمدت هذا اللّبوس لتعميق التجربة باستعارة المعرفة الباطنية وصولا إلى حقائق الأشياء عن طريق الرؤية القلبية.

جاءت الروايات حافلة بتلك الألفاظ والشطحات الصوفية، لتكثيف المنحى الرمزي وانفتاح النص على تنوع قرائي لطاقاته الإشارية، على اعتبار أن التصوف " ليس نظرية علمية بل تجربة عملية لها أبعادها العرفانية، ترى في العبادة طريقا ثالثا ترقى على نمطي العبادة، الأول عبادة الرغبة وهي عبادة أهل الطمع، والثاني عبادة الرَّهبة وهي عبادة العبيد، أما عبادة الصوفي فهي عبادة الشكر والمحبة وحسن التقدير"[3].

---

[1]– بشير محمودي، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية، دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، ع:2، مارس 2005، ص: 130.

[2]–فاهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:18.

[3]– م، س، ص: 37.

من ذلك الرؤيا والموسيقى وحالات الصرع الشديدة وكلها من أساسيات الجو الصوفي التي وظفها : "الطاهر وطار" في نصه. "انطلقت نقرات البندير، ثم شنشنات الطار، ثم تغريدة الرباب.

بدأ كل شيء خافتا، يصَّاعد، من بساط الرمل الناعم، إلى العنان الفوقي، رويدا، رويدا، في حين راحت أرواحنا تنسلُّ منا، وتتبع الإيقاعات، خفيفة شفافة هفهافة خفاقة "[1].

يحاول الطاهر وطار يبرر انجذابه، من البداية ، نحو التراث الصوفي، فيقول: " إن الفنان فيَّ، يقرأ التاريخ ومضة، بل حالة بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة"[2]. ويصدق هذا في الرحلة المعراجية الخيالية لدى "الولي الطاهر" تأثرا بالمعراج الروحي لدى المتصوفة.

وما يثبت هيمنة التراث الصوفي على الرواية تعالق النص مع عالم المتصوفة في صفة الارتقاء إلى السماء التي هي، بالدرجة الأولى، ملمح من ملامح الروحانيات "والحلقة ترتفع عن الأرض وتنزل، 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. الطيبون للطيبات. لينكح كل ذكر منهم أنثاه. الطيبات للطيبين"[3].

ينضاف إلى ذلك، أن الكاتب استمد فلسفة وضع العناوين في" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"* من الحالات الصوفية التي يعايشها الصوفي في مراحل الرياضة النفسية والروحية له، إلى جانب نأي "الولي الطاهر" عن ملذات الدنيا بما في ذلك "بلارة" التي اعتبرها مصدر إغواء شيطاني، تسلح لمواجهته بالصلاة وكثرة الدعاء الذي صار بمثابة اللازمة في الرواية (يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف)، حيث تكرر أربع وثلاثين مرة، كنوع من الالتجاء إلى الخالق تضرعا من أجل النجاة، ودعاء "الولي

[1]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 35.

[2]-م، س، ص: 10.

[3]-م ، س ، ص: 69-70.

*سبق لنا ان حللنا عنوان الرواية وعلاقته بالمرجعية الصوفية في الفصل الأول.

الطاهر" خوَّلته له كرامتُه الصوفية، هذه الكرامة التي حاولت استفزاز مخيِّلة القارئ حتى يعي واقعه ويشعر بضرورة التغيير.

ورغبة في إنتاج خطاب روائي ذي خصوصية عربية تراثية، ينحو "عبد الوهاب بن منصور" المنحى نفسه فيتقاطع نصه "فصوص التيه" مع الخطاب الصوفي بدءًا من تِيمَة العنوان إلى المدخل ومقدمات فصوص الكتاب التي استوحى ذي خصوصية عربية تراثية، ينحو "عبد الوهاب بن منصور" المنحى نفسه فيتقاطع نصه "فصوص التيه" مع الخطاب الصوفي بدءا من تيمة العنوان إلى المدخل و مقدمات فصوص الكتاب التي استوحى (أغلبها) من الفكر الصوفي خاصة ما كتبه ابن عربي والنفري وفريد الدين العطار... ليبنيَ خطابا لا ينفتح بسهولة على المتلقي ؛ لأن بعض الأعمال ترفض " أن تنفتح لنا حتى ننضج بما فيه الكفاية "[1] على حد تعبير "روبرت شولز".

وهنا يجوز لنا، أيضا، محاورة "محبة" السائح التي لم تعترف بالحدود ولا بالقيود، محبة أوقعتنا "على سمفونية كاملة متكاملة تدفع بنا إلى إلزامية عشق وحبِّ كلِّ ذرة وكل حبة رمل وكل زهرة نخلة أو شهقة وَجْدٍ ، عبر بناء محكم للعلاقات الحُبيَّة التي أوهمنا المتن بإحكام ربطها بين شخصياته وداخل أحداثه حيث نجد:

-عشق مكحول لجميلة.

-عشق مبروكة لجبريل.

-عشق جولييت لباحيدة"[2].

كأنَّ تيمة "المحبة" هي المتحكمة في رؤية النص، البانية لخطابه، المنتجة لهويته، فها هي "ماريا" تقول...." وقالت له من عمق غفوة غيبتها: ماذا يقول الشيخ الآن؟ وشفتاه في أذنها سابحا في الغيم: يسبح لله ويحمده على نعمة القمح والشعير والتمر والمال والاستقلال. فضمته أكثر، هل يقول شيئا آخر؟ فزفر: الحب. فلم تقصد أي سؤال: أي حب فعلق خيط نور: ذلك الذي يقوله العبد لخالقه.

[1] – روبرت شولز، السيمياء و التأويل، ص: 68.

[2] – محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع و فتنة الوقع، ص: 76-77.

فمسدت شفتيه، قل لي منه شيئا؟ فخلل شعرها: إلا ما أسمعه عن جبريل. فحننت بخدها على صدره، حدثني عن البتول يقال عنها محبة عظيمة"[1].

وفي فصله الأخير " أدرار لا تسكن قلبي ولكن تلك هي المحبة " تتراءى لنا الدلالات التي رسمها القاص من البداية، فينفي سكن أدرار قلبه، ليستدرك مشيرا أنها المحبة ذاتها. إنها السر الذي بثه في مسطور مصنفه فألبسه الخيال تعقبا للخاتمة التي أكد فيها أن "كل امرأة أحبت وكل رجل عشق، مثلي ومثلك بتلك المحبة. فكن، إذا، حبيبي الأول أكن عشقك الأخير. وتظرَّف. فلا تُغو لساني بقول عن المسكوت (...) وقل الرمل ليس الرمل، والخضرة للماء، والخلد للنخيل، والسر للمرأة، مثل الأسماء والبدء بيد المنشئ الصمد. فهو الواحد الأحد. ومصطفاه نور الأبد"[2].

لقد اتخذ التناص الصوفي مساحة في الروايات السابقة، وبدا عضوا بنائيا ومستوى من مستويات التعبير المتنوع داخل النسيج الروائي، من خلال شساعة توظيف الروافد الصوفية، من حيث التناص معها لغة ومصطلحات نحو (التوحد، الاتحاد، الحلول، المقام،...) ،كما رأينا في حديثنا عن اللغة الصوفية، وسلوكا وأفكار أيضا. والتناص مع المصطلحات والأدعية والكرامات الصوفية هو الذي أكسب النص ظلالا من الدلالات العميقة المستعارة من عالم الرؤيا.

[1] الحبيب السائح، تلك المحبة، ص: 150.

[2] م، س، ص: 370.

الخاتمة

هدفت الدراسة إلى اكتشاف حضور المحمول الصوفي في المتن الروائي الجزائري الحداثي من خلال مقاربة نقدية حاولت محاورة بعض المتون السرية – التي نراها شكلت بوعي أو بغير وعي هذا الإتجاه في الجزائر– ثم استنطاق الدلالات، التي تتولد من استدعاء الخطاب الصوفي داخل الخطاب الروائي، خاصة أن مرونة الخطاب الروائي تسمح له بتوظيف تلك المعرفة الباطنية ورسم المشاهد وخلق الشخصيات، والتوسع في الحوار، والتنوع في استخدام اللغة.

لقد حاولتُ – ما استطعت – تتبع حضور الخطاب الصوفي في الروايات الجزائرية الحداثية، مهتمة بالتعالق الحاصل بين مكونات السرد (الشخصية– الزمان – المكان) مع الحقل الصوفي، إضافة إلى قراءة اللغة والتناص بالإحاطة بالمدلول الصوفي فيهما، ويمكن تلخيص هذه النتائج في النقاط الآتية:

• رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تجربة أدبية أرَّخت للظاهرة الأصولية في الجزائر بأَسْطَرَةِ الواقع عبر الحلم كطريقة جديدة لتناول الأزمة، وذلك بنسج مكان غريب شاسع وزمان لا محدود هو زمن العدم أو الغيبوبة.

• جسدت الرواية خطابا بعيدا عن المتعة والمباشرة، وجددت فيه قناة الاتصال بين الروائي والقارئ، وبنت إطارا إبلاغيا آخر، يستدعي من هذا القارئ أن يمتلك معرفة كافية بآليات النسق المعرفي الصوفي، لأنه لا يمكن الوقوف على مقاصد هذا الخطاب الروائي من قبل المتلقي الفارغ الذهن من هذه المعرفة.

• تنوع الأدوار المسندة إلى الشخصية الرئيسية في الرواية، وظهورها مع بقية الشخصيات بمظهر رمزي يثير مشاعر غامضة تخدم رؤية الكاتب، وحرصه على أن تبدو شخصية البطل هلامية ضبابية تعكس تمزق الذات الجزائرية بشيء غير يسيرٍ من الغضب والنواح الحزين.

• معمار الرواية جعلها تنزاح عن المألوف باستحداث خط كتابي يتطلع إلى منح النص دينامية قادرة على جعل الرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تتجاوز الهموم الإقليمية إلى التعبير عن معاناة الإنسان في أي مكان.

• خلخلت الرواية انتظام الزمان وتاريخه، لدرجة لا يمكن فيها القبض على مجرياته، والأحداث كلها تجري إما في مساحة الحلم ، أو في فضاء الغيبوبة أو العدم.

• حاول الروائي " الحبيب السائح " الفكاك من أسر الرواية التقليدية التي التزمت بالكتابة التصويرية ، وفق لغة حرفية تلتزم بالواقع بتوظيف لغة شعرية تتماهى مع كل ما جادت به البلاغة ، منفتحة على عوالم استشراقية صوفية خصبة المعاني والدلالات .

• خلقت لغة السرد الروائي في " تلك المحبة " إيقاعات خاصة ، لتأخذ مساحة من الإنحراف الدلالي فبدت الصحراء / المرأة ثنائية ديناميكية فاعلة تحرك العملية الإبداعية .

• اختراق لغة " تلك المحبة " لغة الظاهر في إشارية تنسب إلى الحدس والذوق .

• بنى " عبد الوهاب بن منصور " نصه على فكرة الخطيئة والتحرر ذات الأصول الصوفية .

• تمجيد الغموض والاستغلاق – في رواية فصوص التيه – النابع عن خروج اللغة عما هو مألوف على مستوى التعبير والدلالة .

• يبقى التصوف أحد أهم روافد العالم الروائي في " فصوص التيه " .

• تجاوزت الروايات الثلاث الوقوف عند المكان الجغرافي وجزئياته، بخصوصية متفردة لا يمتلكها إلا هذا النوع من السرد الإشراقي الذي يبني بإبداعه عوالم سحرية لا تحدُّها الرؤية ولا يحتويها الإحساس.

• تعالق النصوص مع حقل التصوف في عتباتها التي يجب أن تُقرأ قراءة جمالية تعتمد على الذوق والكشف والربط والتحليل حتى لا نُفقدها الكثير من حياتها وخصائصها ، فأعانتنا على فهم الملفوظ وإعادة بنائه من جديد.

• كشفت الروايات أن الروح الصوفية المتمرِّدة على المألوف والمتعالية على الواقع المعيش ما زالت ترسم المشهد الحياتي للذَّات العربية، ما دام الزمن العربي يعيش الظلم والتسلط والقهر وإقصاء الآخر.

• يمكن أن نسوِّغ العودة إلى التراث بمحاولة الروائيين تعرية سلبيات الواقع، لأن الحاضر لا يقوم إلا على أسس متينة من معرفة الماضي، وخاصة إذا كان الأمر يتعلق ببناء مستقبل أمة لها ماض مشرق مثل الأمة العربية.

• حاورت الروايات الواقع من خلال التاريخ والتصوف، فتعالقت معها لتنتج خطابات لها حمولة معرفية ثرية.

• اِحتل الفيض الصوفي جسد لغة السرد، فألقى بظلاله وإشراقاته على الخطاب الروائي، وجعل منه – في كل متن – مغامرة كتابية تتجول دلاليا لتتسق في مدارات الحضور، والغياب، والقلق، والروح.....

• أبرزت الدراسة أن الخطاب الروائي شديد الإِنفتاح على الخطاب الصوفي، وتقاربهما من حيث إن الرواية تسعى إلى الوصول إلى حقيقة الوجود، والتصوف يسعى إلى الحقيقية المطلقة.

• كل من الروائي والصوفي يشارك الإنسانية في همومها، لذا بعثت المعرفة الروحية الصوفية في الخطاب الروائي انطلاقا من فرضية أن تكون القيم الصوفية حلا لما نواجهه من قضايا مختلفة في المجتمع.

• قدم حقل التصوف إِستطيقا جمالية للسَّرد بالمزاوجة بين الواقع والرؤيا الفلسفية والفكرية للأشياء.

• يمكن اعتبار الفن الروائي الفن الأكثر ترشيحا للتعبير عن حاضر الإنسان بمشكلاته والتطلع إلى المستقبل بأحلامه، ويستحق أن يُمنح وسام الشمولية لأن الرواية الجديدة لا تروي أحداثا، بل تدرس ظواهر تصل إلى العمق الإنساني بمحاوراتها ومثاقفاتها المنفتحة على جميع المجالات.

وبعد، فإذا كانت هناك كلمة يجب أن تُقال، فهي إنني لا أدعي امتلاك ناصية الموضوع، على تشعُّبه وتعقُّده، وما رأيته مناطق إِلتقاء بين الحقل الصوفي والحقل الروائي، قد يراه غيري إقحاما للأول في الثاني، وأعتقد أنني حاولت – ما استطعت – رصد تجلِّيات التصوف بخصوصيته وجماليته في المتن الروائي الجزائري الحداثي، ويبقى هذا الفعل القرائي مقاربة تنتظر دراسة أوسع ...

بيو غرافيا

عبد الوهاب بن منصور

عبد الوهاب بن منصور روائي وقاص، من مواليد 1964، بدأ قاصا شغوفا بالقصة وعوالمها، حيث صدرت له مجموعته القصصية الأولى (في ضيافة إبليس) عام 1994 عن قصر الثقافة والفنون بوهران، بعدها عرج إلى الرواية، فكتب (قضاة الشرف) التي صدرت عام 2001، عن منشورات اتحاد الكتاب، والتي ترجمت إلى الفرنسية، كما ترجم معهد "غوته" الألماني مقاطع منها في كراسات قدَّمها للتعريف بالأدب الجزائري خلال معرض الكتاب الدولي لفرانكفورت سنة 2003. وفي سنة 2006 صدرت له روايته الثانية "فصوص التيه"، والتي صدرت مؤخرا ترجمتها الفرنسية عن منشورات البرزخ. كما صدرت له في الآونة الأخيرة رواية جديدة بعنوان "الحي السفلي".

الحبيب السائح

الحبيب السائح من مواليد منطقة سيدي عيسى ولاية معسكر. نشأ في مدينة سعيدة، وتخرج من جامعة وهران (ليسانس آداب ودراسات ما بعد التخرج).اشتغل بالتدريس وساهم في الصحافة الجزائرية والعربية. غادر الجزائر سنة 1994متَّجها نحو تونس حيث أقام بها نصف سنة قبل أن يشدَّ الرِّحال نحو المغرب الأقصى.

صدر له:

- القرار: مجموعة قصصية، سوريا 1979/الجزائر 1985.
- الصعود نحو الأسفل: مجموعة قصصية، الجزائر، ط1، 1981، ط2، 1986.
- زمن النمرود: رواية، الجزائر 1985.
- ذاك الحنين: رواية، الجزائر 1997.
- البهية تتزين لجلَّادها: مجموعة قصصية، سوريا 2000.
- تماسخت: رواية، دار القصبة، الجزائر 2002.
- تلك المحبة: الجزائر 2003.
- الموت بالتقسيط: قصص، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003.

ترجمت له إلى الفرنسية:

- ذاك الحنين: 2002.
- تماسخت 2002.

الطاهر وطار رحمه الله

الطاهر وطار من مواليد: 15 أوت 1936 في سوق اهراس، كاتب جزائري ولد في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية، امتهن الكتابة الصحفية والروائية منذ شبابه المبكر، وانتمى للفكر اليساري التقدمي، والتحق بصفوف جبهة التحرير، وشارك من موقعه الفكري في تحرير بلاده، تعرف في سنة 1955 على أدب جديد هو أدب السرد الملحمي، ونشر القصص في جريدة "الصباح" وجريدة "العمل" وفي أسبوعية " لواء البرلمان التونسي" وأسبوعية "النداء" ومجلة "الفكر".

اعتنق الفكر الماركسي وكتب في إطاره، ثم أسس سنة 1963 أسبوعية "الجماهير" بالجزائر وأوقفتها السلطة ليعود سنة 1973 وينشئ أسبوعية "الشعب الثقافي". شغل عدة مناصب منها مدير عام للإذاعة الجزائرية بين 1991-1992.

توفي "وطار" في 12 أوت 2010 تاركا مسارا حافلا بالعطاء والإبداع:

- دخان من قلبي: قصة .
- الطعنات: قصة.
- الشهداء يعودون هذا الأسبوع.

وفي الرواية نجد:

- اللاز: الجزائر 1974، بيروت 1982 -1983 .
- الزلزال: بيروت 1974، الجزائر 2005.
- الحوات والقصر.
- عرس بغل.
- العشق والموت في الزمن الحراشي.
- رمّانة.

- الشمعة والدهاليز .
- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي .
- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء

.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

-القران الكريم-

1- الحبيب السائح، تلك المحبة، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2002.

2- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 20004.

3- عبد الوهاب بن منصور، فصوص التيه، منشورات البرزخ، ط1، 2005.

المراجع:

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.

2- ابن القيم الجوزية، محبة الله، تحقيق: يوسف علي بديوي، دار اليمامة للطباعة والنشر، ط3، 2005.

3- أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية، دراسة في الشكل والمضمون، مركز زياد للتراث والتاريخ، الإمارات، ط1، 2001.

4- أبو القاسم القشيري النيسابوري الشافعي، الرسالة القشيرية، تحقيق: العارف بالله الإمام عبد الحليم محمود والدكتور محمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، د. ط، 1989.

5- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة، القاهرة، ط3. د ت.

6- أبو بكر محمد إسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.

7- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، عالم الكتب، دمشق، ج4، د ط، د ت.

8- أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، دط، د ت.

9- أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، وكالة المطبوعات، بيروت، 1981.

10-أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، سلسلة الأنيس، د ط، 1989.

11-أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تحقيق: د.عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960.

12- أبو يزيد البسماطي، المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار الهدى، ط1، 2004.

13-أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب (بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، 2004.

14-أحمد علي زهرة، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، نينوى للدراسات والنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2004.

15-أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت.

16-إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة (القصة-القصيدة)، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994.

17-أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، د. ت.

18-آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

19-آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2009.

20-أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، مكتبة دار الآفاق، المغرب، دط، دت.

21-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1980.

22-جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب العربية والعربية السورية المعاصرة، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

23-جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، د ط، 2007.

24-حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ط، د ت.

25-حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي القديم (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

26-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

27- حسين خمري، نظرية النص من بنية النص إلى سيمائية الدال، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

28-حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989.

29-حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

30-رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مصر. د ط، د ت.

31-رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)، مطبعة الاطلس، القاهرة، 1979.

32- سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الادبي، دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، مصر، ط3، 2002.

33-سعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

34-سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت، 1981.

35-سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ت.

36-سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

37-سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

38-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001.

39-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

40-سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، د ط، د ت.

41-سمير روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، مقاربة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

42-سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، شرقيات، القاهرة، د ط، 2000.

43-سيزا قاسم، بناء الرواية،- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ-، سلسلة إبداع المرأة، د ط، 2004.

44-شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1974-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

45-شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1، 1993.

46-صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

47-صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

48-صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

49-صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار الهدى، دمشق، ط1، 2003.

50-عادل ضرغام، في السرد الروائي، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.

51-عامر النجار، التصوف النفسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2002.

52-عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

53-عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1978.

54-عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1988.

55-عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، دط، 2009.

56-عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران ، 1996

57-عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، ط1، 2009.

58-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، قراءة نقدية، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1993.

59-عبد المجيد النوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002.

60-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

61-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، د ط، 1995.

62-علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1979.

63-غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، ط1، 1989.

64-فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009.

65-كاظم جهاد، أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟)، مكتبة مدبولي، ط2، 1993.

66-محمد بشير بويجرة الأنا-الآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الأديب، د ط، 2007.

67-محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، ج1، منشورات دار الأديب، د ط، 2008.

68-محمد بشير بويجرة، محنة التأويل زخم المرجع وفتنة الوقع (قراءة في أوديسا الصحراء "تلك المحبة")، منشورات دار القدس، د ط، 2010.

69-محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، المواقف والمخاطبات، تقديم وتعليق: د. عبد القادر محمود، تحقيق: آرثر اربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1985.

70-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1995.

71-محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، دار النشر، حلب، د ط، 2007.

72-محمد جواد مغنية، معالم الفلسفة الإسلامية، نظرات في التصوف و الكرامات، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط5، 1986.

73-محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات ، منشورات الاتحاد المتاب العربي، دمشق، 2001.

74-محمد عبد المنعم خفاجى، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، د ط، القاهرة، د ت.

75-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د ط، 2005.

76-محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2010.

77-محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1997.

78-محمود الضبع، الرواية الجديدة (قراءة في المشهد العربي المعاصر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

79- محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، دت.

80-محي الدين بن عربي، كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار، حيدر آباد، ط1، 1948.

81-مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، دار الأديب للنشر والتوزيع، ط2، د ت.

82-مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي (دراسة لفنيات الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني)، دار الأوائل، سوريا، ط1، 2008.

83-مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للدراسات والنشر، ط1، 2004.

84-ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، دت.

85-ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

86-نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، د ط، دت.

87-نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

88-نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي-التناصية (النظرية والمفهوم)، سلسلة كتاب الرياض، د ط، يوليو 2002.

89-واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية -الرواية نموذجا- المؤسسة الوطنية للكتاب، 1993.

90-وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006.

91-يمنى العيد، الراوي-الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط، د ت.

92-يوسف سامي اليوسف، الخيال والحرية، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001.

المراجع المترجمة:

1- ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط1، 1971.

2- أمبرتو إيكو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

3- جيرارد جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000 .

4- جيرارد جنيت، مدخل جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، 1986.

5- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998.

6- روبرت شولز، السيميائية والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

7- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، دار عويدات، بيروت، ط1، 1998.

8- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

9- رولان بارت، من العمل إلى النص، ترجمة: محمد البقاعي، الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998.

10-رينيه ويليك، اوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ط1، 1992.

11-ليون إيدل، القصة السيكولوجية، ترجمة: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، د ط، 1959.

12-مارك أنجينو، التناصية (دراسات في النص والتناصية)، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998.

13-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، سوريا، 1988.

14-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط1، 1971.

15-ميشال شود كيفيتش، الولاية، ترجمة: د. احمد الطيب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2000.

16-يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة الأسلوبية، المجلد: 05، ع: 01، 1984.

المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف.

2- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

الدوريات:

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

2- أحمد علي مرسي، الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 28، 1987.

3- بشير محمودي، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية، دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الادبي في الجزائر، جامعة وهران، ع:2، مارس 2005.

4- الحبيب السائح، الرواية الجزائرية افتراضيا، مجلد نواقد، مجلة أدبية يصدرها النادي الثقافي، جدة، السعودية، ع: 15، 2001.

5- حسام الدين الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، عالم الفكر، المجلد 8، ع2، الكويت، 1977.

6- سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جنيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، قسم الأدب، المركز الجامعي، سوق اهراس، ع: 23، جانفي 2009.

7- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1992.

8- الطاهر روابنية، تضافر الشعري والأساطير في قراءة رواية العشاء السفلي، مجلة تجليات الحداثة، ع3، وهران، 1994.

9- عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع: 15.

10- عبد الملك مرتاض، عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، ع 01، ربيع 1994.

11- محمد داود، مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة تجليات الحداثة، وهران، الجزائر، ع:2، 1993.

12- وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، ع3، 1998.

13- يمنى طريف الخولى، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، " ألف" مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع9، 1989.

المراجع الأجنبية:

1-Henri brgson, la pensée et le mouvement, edpuF, paris, 1975.

2-G-Genette : la littérature au second degré, seuil, paris, 1982.

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

إهداء

مقدمة .....أ

المدخل: الرِّواية العربية الجديدة....الماهية والتَّحولات

توطئة 2

أولا–الرواية الجديدة والأجناسية 4

ثانيا– التَّوازي بين الرواية الجديدة والتَّجربة الصّوفية: 8

1 – التجربة الصوفية 9

1 - 1 – المحبة 11

1 -2– الحرية 13

1 - 3 – الوجد 15

1 - 4 – الخيال 16

2 – تجاوب الرواية مع التجربة الصوفية 17

الفصل الأول: مظاهر حضور الشَّخصية الصُّوفية في الخطاب الروائي

–توطئة 21

أ–الأبعاد الفكرية والسلوكية للشخصية الصوفية. 23

أ–1–المقامات 24

أ – 1 – 1 التوبة 25

أ – 1 – 2 الورع 25

أ – 1 – 3 الزهد 26

أ – 1 – 4 الفقر 26

أ – 1 – 5 الصبر 27
أ – 1 – 6 التوكل 27
أ – 1 – 7 الرضا 28
أ – 2 الأحوال 28
أ – 2 – 1 المراقبة 28
أ – 2 – 2 القرب 29
أ – 2 – 3 المحبة 29
أ – 2 – 4 الخوف 30
أ – 2 – 5 الرجاء 30
أ – 2 – 6 الشوق 31
أ – 2 – 7 الأنس 31
أ – 2 – 8 الطمأنينة 32
أ – 2 – 9 المشاهدة 32
أ – 2 – 10 اليقين 32
ب–استدعاء الشخصية الصوفية في الكتابة الروائية: 33
أولا– بانوراما الشخصية في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي". 34
1–1–البطل الصوفي..... 34
1–2–المسلم التّائه 37
1–3–الإرهابي..... 37
1–4–المريدون والمريدات 38
1–5–بلّارة. 38
ثانيا– عجائبية البطل في "تلك المحبة"..... 39

ثالثا- تجاوز نمطية " المرأة " 40
3-1-من خلال العنوان الرئيسي 41
3-2-من خلال العناوين الفرعية 43
رابعا- التَّماهي بين المتخيّل والواقعي في "فصوص التيه" 45
4-1-هوية العنوان ودلالات التّجاوز 46
4-2-أنطولوجيا سفر العودة. 48
4-3- الاستثمار الفني الأيديولوجي لشخصية "الجدّة". 50

الفصل الثاني: حداثة البناء الزَّماني والمكاني

توظئة 54
أولا:السَّرد بين التَّعدد والدَّلالة 56
1-4-السَّرد بضمير الغائب 57
1-5-السَّرد بضمير المتكلم 60
1-6-السَّرد بضمير المخاطب 62
ثانيا- تحّرر الزَّمن وانفتاحه وآليات اشتغاله في البنية السَّردية 65
2-1- المفارقة الزمنية ودلالاتها. 67
2 – 1 – 1 السوابق prolepses 68
2 – 1 – 2 اللواحق analepses 70
2-2- تقنية الإيقاع الحكائي. 74
2 – 2 – 1 الحذف l ellipse 77
2 – 2 – 2 الخلاصة résumè 81
2 – 2 – 3 المشهد scène 85
2 – 2 – 3 – أ المشاهد الحوارية 86
2 – 2 – 3 – ب تجليات الحوار الأحادي 90
2 – 2 – 4 الوقفة الوصفية pause 93
2-3- التواتر la frèquence 100

2 – 3 – 1 أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة 100
2 – 3 – 2 أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية 101
2 – 3 – 3 أن يروي مرات متناهية ما وقع مرة واحدة 102
2 – 3 – 4 أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لانهائية 102
ثالثا– نمط معمارية البناء المكاني 103
أولا: استجلاء أنواع المكان: 105
1-1–المكان الافتراضي. 105
1-2–هاجس المكان الأيديولوجي 108
1-3–المدينة وطوبوغرافيا السَّرد. 111
ثانيا– الصَّحراء وفانتازيا الوصف 115
2-1–(الفَيف) في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي". 115
2-2–خصوصية كتابة "الصَّحراء" في "تلك المحبّة". 117
2-3–تجلّيات "الصَّحراء" في "تلك المحبّة". 118
2 – 3 – 1 التعدد الديني والعرقي والاجتماعي 118
2 – 3 – 2 الصحراء وتمجيد زمن الفقارة 120
2 – 3 – 3 انفتاح الصحراء على الأفق التاريخي 121

الفصل الثالث: آليات المنظومة اللُّغوية وتجلّيات مستوياتها في الخطاب الروائي

–توطئة. 127
–أولا: مستويات التَّعدد اللُّغوي. 128
1-1–اللُّغة الصُّوفية....إضاءات وعلامات. 130
1-2–اللُّغة الشِّعرية ومستويات الخَلق والمجاوزة والدَّلالة. 142
1 – 2 – 1 تشظي رمزية المرأة وملاءمته للنسق الإبداعي 145
1 – 2 – 2 اللغة الرمزية بنكهة التراث 151
1-3– الاسترفاد العامّي ورحلة الإيهام بالواقعية. 154

ثانيا – حضور المتعاليات النصية 157
2-1- مفهوم التَّناص...المصطلح والإشكالية. 158
2-2- وظائف التناص في المتن الروائي. 161
2 – 2 – 1 الوظيفة المعرفية 161
2 – 2 – 2 الوظيفة التحفيزية 162
2 – 2 – 3 الوظيفة التطهيرية 162
2 – 2 – 4 الوظيفة الجمالية 163
ثالثا – تجلّيات التفاعل النصي 164
3-1-التناص القرآني. 164
3-2-استدعاء الحادثة التاريخية 170
3-2-1- التاريخ الجزائري 170
3-2-2- استدعاء التاريخ الإسلامي بين التجديد والأديولوجيا 173
3-3-التَّناص الصوفي. 177
خاتمة 182
بيوغرافيا 186
قائمة المصادر والمراجع 190

مـلخـــــص :

إن هذا البحث الموسوم بـــ : " **حضور الخطاب الصُّوفي في المتن الرِّوائي الجزائري الحداثي** " هو إسهام منا في إبراز الالتقاء بين التصوف والرواية الجزائرية الحديثة سواء باستدعاء الشخصيات ، أوالاستعانة بأساليب اللغة الصوفية ، أو ظهور ملامح صوفية لشخصيات بعينها وكرامات أو توظيف الامتدادات الزمنية والمكانية . وذلك انطلاقا من فكرة أن اللجوء إلى التجربة الصوفية، كممارسة إبداعية أو فلسفة لرؤية الكون، يعد مظهرا من مظاهر حداثة الرواية العربية الجديدة في الجزائر حيث طُبعت هذه الأخيرة بطابع شعريّ ملحوظ.

بهذا تصبح الرواية الجديدة مدارا للتَّجريب ومجالا لاحتضان الرؤية الصوفية ، و ميلا نحو التأمل وإثارة الحيرة الوجودية، ويصبح " الصوفي " وسيلة لتشكيل شعرية الرواية الجديدة ، لذا حاولنا إبراز بعض مظاهر حضوره في نماذج روائية جزائرية من نواحٍ عدة حيث لا يمكن تناولها إلا بمنطق الباطن.

الكلمات المفتاحية :

الرواية الجديدة، الخطاب، الحداثة ، التصوف، النص، التعالق، المقامات ، الحضور، اللامكان، اللغة الشعرية .

Sommaire :

Cette étude s'intitule laprésence du mystique dans le metn romancier algérien moderne**.**
Est une participation à mettre en évidence de notre part afin de souligner l'apport du soufisme et du roman algérien moderne, en rappelant des personnalités ou en utilisent les méthodes du langage soufi ou l'émergence de traits mystiques de caractères et de dignités particuliers ou d'extension temporelles et spatiales.
Et basé sur l'idée de recourir àl'expérience soufie comme une pratique créative ou une philosophie de voir l'univers, ou ce dernier est caractérisé par un caractère poétique.

Le nouveau roman devient un laboratoire d'expérimentation et un espace pour embrasser la vision mystique de la méditation et de l'excitation et élever le mystique existentiel devient un moyen de former la poésie du roman .c'est pourquoi on a tenté de mettre en évidence certains aspects de la vision mystique par sa présence dans les modèles du roman algérien à bien des égards.

Mots clés :

Nouveau roman , discours , modernité , mysticisme , texte , commentaire , conditios présence , le non-lieu , langage poétique .